الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
جامعــة الشهيد حمه لخضر –الوادي
كليـــــة الآداب واللغـــات
قسم اللغة والأدب العربي

البنى اللغوية في شعر علي ملاحي

ديوان صفاء الأزمنة الخانقة –أنموذجاً–

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه -LMD– في الأدب العربي

تخصص:أسلوبيات

إعداد الطالبة:
رفيقة بله باسي

إشراف:
أ.د/البشير مناعي

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
وقاد مسعود	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	رئيساً
البشير مناعي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	مشرفا ومقررا
بتقة سليم	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد خيضر – بسكرة	عضواً
حلاسة عمار	أستاذ التعليم العالي	جامعة قاصدي مرباح – ورقلة	عضواً
حنكة العيد	أستاذ محاضر –أ	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	عضواً
قواوة الطيب	أستاذ محاضر –أ	جامعة العربي التبسي– تبسة	عضواً

الموسم الجامعي: 1440هـ – 1441هـ / 2019م – 2020م

﴿وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا﴾

سورة طه الآية 114

الإهداء

إلى من كان لهما عظيم الفضل في إيصالي إلى هذا المستوى مع الصبر

والعطاء الوالدين الكريمين

إلى من كان لي دوما خير سند زوجي الحبيب .

إلى إخوتي الأعزاء : عادل ،عبد الوهاب، علي وعبد الناصر .

إلى الشقيقات العزيزات من عواطف إلى إخلاص .

إلى أولادي وقرة عيني :قطر الندى ،تسنيم ومحمد أنس .

إلى رفيقات دربي نوال علاق، نوال حوامدي وعبلة عماري .

إلى كلّ أستاذات متوسّطة المجاهد باهي علي .

إلى كلّ إطارات وأساتذة وطلبة كلية الآداب بجامعة الوادي .

إلى كلّ الأقارب والأهل والخلان .

رفيقة

شكـــــــــر وعــرفـــان

الشكر لله سبحانه وتعالى أوّلا على عظيم عطائه ونعمه التي لا تُعدّ ولا تُحصى .

ولأنه وكما قال النبي ﷺ «من لا يشكر الناس لا يشكر الله» فإنّ الواجب يقتضي أن أتقدّم بالشكر الجزيل عرفانا بالفضل إلى من تكرّم بإشرافه على هذا العمل، وتحمّل أعباءه ،فله منّي فائق التقدير وعظيم الامتنان الأستاذ المشرف البشير مناعي .

كما لا يسعني إلّا أن أرفع أسمى معاني الشكر والعرفان للأستاذ الدكتور العيد حنكة على كلّ توجيهاته القيّمة للسير قدما نحو تقديم الأفضل .

كما أتقدّم بالشكر الجزيل للشاعر علي ملاحي الذي اسقبل كل اتّصالاتي بصدر رحب .

والشكر موصول أيضا إلى كلّ من قدّم لي يد العون من قريب أو بعيد ،وأخصّ بالذكر صديقاتي :آسيا عبد اللاوي ،خولة مباركي ،سناء بن خليفة ونزيهة كير .

ولا يفوتني أن أتقدّم بالشكر إلى السيد محمد بن عيشة الذي سهر على كتابة هذا العمل وإخراجه في أفضل حلّة .

كما لا أنسى عمال مكتبتي دار الثقافة وكلية الآداب بجامعة الوادي على كلّ التسهيلات التي قدّموها لي .

إلى كلّ من علّمني حرفا ،وغمرني برحابة صدره، وتابعني بصدق، وذلّل لي كلّ الصعاب، ووجّهني إلى طريق العلم معلّميَّ وأساتذتي ومشائخي .

مقدمة

إنّ الشعر على حدّ تعبير الدكتور علي ملاحي هو الذي يصنع الإنسان ،فهو الذي يعطيه المجال لأن يتكلّم عن طريق اللغة الشعرية. والشاعر لا يتكلم أو بالأحرى لا يكتب القصيدة قبل أن تحدث الواقعة إذ أنّه يمجّدها بعد أن تتخمر في ذهنه. فهو إذن يعكس ما يعيشه وما يحيط به في الواقع فينقل أحاسيسه وانفعالاته وما يدور بخلده ،وما يريد الافصاح عنه للمتلقي من خلال نصّه الشعري.

ولا ريب أنّ فهم أيّ نص من النصوص يستدعي الإلمام بشرطه اللّغوي كجسد متجسّد تتبلور من خلاله رؤيا معينة، وتعدّ اللّغة الأداة الأم التي تخرج كلّ الأدوات الشعرية من تحت عباءتها ،وتمارس دورها في إطارها كما يقول الدكتور علي عشيري زايد الذي يتمثّل اللغة الشعرية قالبا تتحول معه جميع العناصر الشعرية إلى عناصر لغوية يمكن دراستها عبر عدّة مستويات.

ومن هنا انبثق موضوع دراستنا الموسوم ب" البنى اللّغوية في شعر علي ملاحي ديوان–صفاء الأزمنة الخانقة أنموذجا– هذا الشاعر الذي يعدّ من أبرز الأقلام الشعرية التي أبدعت في الشعر الجزائري المعاصر والذي استطاع ببراعته وإبداعه ورقي لغته الفنية أن يعكس لنا الواقع بكل صدق ،إلّا أنّه لم يأخذ حقّه من الاهتمام فقليلة جدّا تلك الدراسات التي تناولت أعماله بالدراسة والتحليل وأقلّ منها تلك التي تطرقت هذا الديوان الذي سلّط الضوء على مرحلة حرجة من تاريخ الجزائر و عكس ذلك الانسداد الحاصل على جميع الأصعدة خلال فترة الثمانينيات ،كما عالج موضوع الأمّة العربية وانتكاستها ومعاناتها .ولعلّ هذا السبب كان وراء اختياري لهذا الموضوع .غير أنّه لم يكن الوحيد، فقد كانت اللغة الشعرية بطبيعتها الزئبقية، والتي تمنح للباحث متعة للظفر بما تتضمنه من معنى دافعا ثانيا للخوض في هذا الموضوع.

وتهدف الدراسة إلى جملة من المرامي أهمّها:

- ✓ تطويع الدراسة اللغوية الحديثة في الشعر المعاصر.

- ✓ الكشف عن مدى حظ الشاعر في التصرّف في اللّغة ،والأثر الذي يتركه فيها،والخصائص التي تتميّز بها في نصّه الشعري .
- ✓ التوسع في مستويات اللّغة والكشف عن مدى ترابطها.
- ✓ ربط البنية اللغوية بفاعليتها الجمالية في إنتاج النص الأدبي .

وقد انطلقنا من إشكالية مفادها:

ما هي الأبعاد الدلالية والجمالية للبنى اللغوية في ديوان صفاء الأزمنة الخانقة لعلي ملاحي؟

وتندرج تحت هذا الإشكال الرئيسي أسئلة فرعية أهمّها :

هل استطاعت البنية اللغوية أن تعكس الموضوعات الرئيسية للديوان ؟

وما هي الخصائص الفنية المميزة له؟

هل الدراسات الحديثة كافية للنفاذ إلى عمق القصيدة المعاصرة؟.

وسعيا للإجابة عن هذه التساؤلات والوصول إلى النتائج المرجوّة التحقيق ارتأينا تقسيم البحث إلى مقدّمة مفصّلة لما نضمّنته الدراسة ،وأربعة فصول يستقلّ كلّ منها بمستوى من المستويات الجديرة بالدرس والتحليل بحيث تتناول البنى: الايقاعية، الصرفية، التركيبية والصورة الشعرية على التوالي.

أمّا الفصل الأول فقد تناول الايقاع بشقّيه الخارجي والداخلي ،حيت تمّ في الشق الأوّل معالجة كلّ من الأوزان المتداولة وسياقاتها الخاصّة لنتبين من خلال جوازاتها التشكيلات المتاحة في كلّ وزن على حده .وامتزجت الأوزان بين المفردة (الكامل والمتقارب) والمركبة (البسيط) مع العلم أنّ الكامل يهيمن على نسب الأوزان في الديوان. كما تمّ تناول القافية وأنماطها بحسب عدد الحروف من: المتكاوس، المتواتر ،المترادف والمتراكب وعلاقتها بالدلالات السياقية للنص.

أمّا الشق الثاني فقد تمّت من خلال دراسة التكرار، التوازي والإيحاء الرمزي للأصوات ،حيث تمّ في التكرار استقراء سبعة أنماط وهي: تكرار البداية، تكرار النهاية، تكرار الصدارة، تكرار العبارة، تكرار الاشتقاق والتكرار اللفظي.

أمّا التوازي فقد درس وفق نمطين شائعين في المتن وهما :التوازي النحوي –الصرفي والتوازي القائم على التقابل الدلالي. وفيما يخص الإيحاء الرمزي للأصوات فقد اختصّ بدراستي ايحاءات الأصوات في مستويين هما: التراكم الصوتي والتجانس الصوتي.

والفصل الثاني اختص بالبنية الصرفية حيث تعرّضنا من خلاله إلى حضور الأسماء والأفعال كما تمّت دراسة بنية الأفعال من حيث الزمن والتعدية واللزوم وكذا التجريد والزيادة بحرف أو حرفين أو ثلاثة أحرف مع بيان دلالة كل ذلك من خلال ربطه بمقاصد الشاعر .لنعرّج بعد ذلك على الأسماء من حيث التعريف والتنكير، والجمود والاشتقاق وما ينتج عنه من اسم الفاعل والمفعول والصفة المشبّهة واسم المرّة والهيئة وغيرها من المشتقات مع بيان نسب كل منها في المتن وتحليلها.

أمّا البنية التركيبية فقد دُرست في الفصل الثالث وذلك عن طريق رصد مختلف التراكيب وقد تمّت الاستعانة بالدراسات النحوية والبلاغية في تصنيف الجمل مع محاولة تفسير نمط على آخر بما لديه صلة بحركية النص وذات صاحبه ،فنظام النسيج اللغوي في مستواه التركيبي يخضع لطبيعة المضمون المتداول، وحال الوضع العاطفي الماثل، ولقد تمّ التطرّق في هذا الفصل إلى دراسة الجمل الطلبية حيث تمّ استقراء كل من جمل: النهي، الأمر، الاستفهام النداء مع ملاحظة الهيمنة الواضحة لجملة الأمر على حساب باقي الجمل ، كما دُرست من خلال هذا الفصل وظيفة الجمل الشرطية ليس فقط من خلال أدوات الشرط، بل أيضا من خلال مؤشرات أخرى تفيد معنى الشرط سياقيا،

بالإضافة إلى دراسة الجمل ذات الوظائف النحوية المهمّة في القصيدة وهي كما وردت حسب ترتيب نسبها كالآتي: الجملة الخبرية، جملة الصفة، جملة التعليل، جملة المفعول به وجملة الحال مع

غياب تام لجملة الفاعل والجملة الغائية. ولأنّ الجملة الخبرية هي المسيطرة على هذه الجمل وبفارق كبير بينها وبين البقية فإنّها خصّت برصد أنماطها وصورها المختلفة والمتنوعة.

وقد خُصّص آخر فصل للصورة الشعرية حيث تمّ التعرض لأنماط الصور الشعرية الواردة في الديوان، التي تنوّعت بين: حسيّة ،ولونية، وطبيعية، ودينية، ممّا يؤكد قدرة الشاعر على استعمال لغته استعمالا فنيّا ،وهو ما يعني بالضرورة مهارته الإبداعية والنتيجة حتما هي تجسيد للشاعرية التي تحقق تأثيرها الدائم في المتلقي.

ليختم الموضوع بخاتمة تلخص أهمّ النتائج التي تمّ التوصّل إليها.

وحتى يأخذ الموضوع حقّه من الدراسة والتحليل اتّبعنا المنهج الوصفي مع توظيف الإحصاء كأداة لتعطي الصبغة الدقيقة للنتائج المتوصل إليها، كما تمّت الاستعانة بأدوات كلّ المنهج النفسي في تفسير بعض الظواهر المتعلقة بنفسية الشاعر، والمنهج الأسلوبي لإبراز بعض الظواهر الأسلوبية المهيمنة في الديوان.

ولما كانت مستويات الدراسة مختلفة أفضى بها إلى التنوع في المراجع التي اعتمدنا عليها في هذا البحث ونذكر منها؛ الكتاب لسبويه، الخصائص لابن جنّي، دلائل الإعجاز للجرجاني ،موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، المدخل إلى علم النحو والصرف لعبد العزيز عتيق، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية لعز الدين إسماعيل، الصورة الأدبية مصطفى ناصف، ، البنية اللغوية لبردة البوصيري لرابح بوحوش، اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد لمحمد كنوني، وغيرهم كثير.

ولا يفوتني أن أتقدّم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف البشير مناعي على كلّ ما قدّمه من ملاحظات وتوجيهات قيّمة. كما أجد نفسي ممتنّة للدكتور العيد حنكة على ما قدّمه لي من إعانة بتوجيهات وآراء قيّمة في مختلف مراحل هذا البحث.

ولا أبالغ إن قلت أنّ هذا البحث كان شاقا وممتعا في الوقت نفسه، ويبقى هذا العمل كأيّ عمل بشري يعتريه الخطأ والنقص، فإن أصبت فمن الله، وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان، فأسأل الله التوفيق والسداد.

الفصل الأول

البنية الإيقاعية

توطئة

أولا– الإيقاع الخارجي

1– الأوزان الشعرية وسياقاتها

2– القافية وأنماطها

ثانياً– الإيقاع الداخلي

1– التّكرار

2–التوازي:

3– الإيحاء الرمزي للأصوات

توطئة:

يعدّ الإيقاع أساسا هامّا في اللّغة الشّعرية ذلك لأنّه "ليس مجرّد حلية تضاف من الخارج، وإنّما يعمل بقدر كبير على تكثيف وتركيز اللّغة الشّعرية بما أنّه مكوّن داخلي يوجد متلاحما مع باقي العناصر الشعرية الأخرى فيحقّق بهذا أهمّ السّمات التي تتجلّى في التناسق والانسجام"[1].

وهذا ينفي ما ذهب إليه العلماء القدامى، حيث جعلوا مصطلح الإيقاع مرادفا للوزن وفي ذلك يقول ابن فارس: "إنّ أهل العروض مُجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة"[2].

ويشير ابن سينا إلى ذلك بقوله: "الإيقاع هو تقدير لزمن النقرات فإن اتّفق أن كانت النقرات منغّمة كان الإيقاع لحذيا وإن اتّفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كان الإيقاع شعريا وهو بنفسه إيقاع مطلقا".[3]

إذن يمكن القول أنّ القدامى لم يركّزوا على الإيقاع إلاّ من ناحية ارتباطه بالزمن، ولذلك ظلّ مرتبطا عندهم بالوزن وذلك لقيام هذا الأخير على التناسب في زمن الحروف وتتابعها وترتيبها وتكرارها.

أمّا الدّراسات الحديثة فقد نفت أن يكون الإيقاع هو الوزن فسعت إلى التفريق بينهما "إذ أنّ ثمة فارقا دقيقا بين المصطلحين فإذا كان الوزن العروضي مؤشّرا ومباشرا يُتوصّل إليه من خلال التقطيع الشعري الذي ينسبه إلى بحر معين، فإنّ الإيقاع يُتوصل إليه من خلال عدّة أمور نفسية وفكرية وصوتيه ونغمية، ومن خلال حركة الأحداث وتطوّر الشخصيات وتغيّرها وتعاقب الأزمنة وتغيّر الأمكنة".[4] ويذهب محمد كنوني إلى أبعد من ذلك فيقول: "ليس المقصود بالإيقاع ما كانت تؤطره

[1] اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار حجلة، الأردن، ط1، 2013م، ص13.
[2] الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، ابن فارس، غ: السيد أحمد ضفر دار إحياء الكتب العربية، بيروت، 1977م، ص238.
[3] ينظر: ثنائية السر: فالإيقاع، صالح محمد جسن أرديني، دار الحوار، سوريا، ط1، 2011م، ص18.
[4] نفسه، ص16.

السلطات الكلاسيكية في خانات عروضية ساندة كالوزن والقافية، بل الإيقاع وكما نفهمه اليوم، هو عنصر عضوي متحرك يكون بمثابة الدّم الساخن الذي يبعث الدفء والتوتر داخل لغة الشّعر، ويشمل كلّ ما تتضمنه القصيدة من تقطيعات وتوازنات لا متناهية كالتجانس والتكرار بنوعيه: الصوتي بما قد يثيره من إيحاءات رمزية معينة، والمعجمي بما قد يثيره من توافقات أو تقابلات دلالية... وكلّ هذا من شأنه أن يؤدّي إلى الإحساس بالانسجام كمؤشر لمبدأ التماثل".[1] وبهذا يكون الإيقاع أعمق وأشمل من الوزن إذ أنّه يكسّر ذلك الجمود وتلك الرتابة التي تتأتّى من تتابع وانتظام مجموعة من المقاطع المتساوية بحركة آلية متمثلة في الوزن إذ يرى الدكتور أبو ذيب "أنّ هناك فجوة :مسافة توتر قد تنشأ بين الانتظام الإيقاعي المتوارث واللاانتظام الإيقاعي الذي يخلقه الشاعر بعيدا عن سلطة المقاييس التعليمية السائدة في العروض، ممّا يؤسّس جوّ الشّعرية الثري".[2]

وهذه الفجوة هي المسؤولة عن فتح آفاق للرّؤيا وذلك بكسر بنية التوقع.

وبصفة عامّة يمكن القول أنّ للإيقاع مستويان أحدهما خارجي ويتمثّل في الوزن والقافية والآخر داخلي يتناول التكرار وكذا العلاقات الصوتية والنغمية داخل القصيدة وهذا ما سيتمّ تناوله في هذا الفصل.

[1] اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد محمد كنوني، ص23.

[2] في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م، ص52.

أولا– الإيقاع الخارجي.

1– الأوزان الشعرية وسياقاتها.

لا أحد ينكر أنّ الوزن من أعظم أركان الشعر وأهمّ خصيصة له ذلك أنّه "المعيار الذي نصف وفقه مجموعة من الكلمات الشعرية بالمقبولية أو بعدمها في صيغة شعرية مختارة"[1] ونظرا لهذه الوظيفة المهمّة المنوطة به فإنّ الشاعر وضع على عاتقيه ضرورة حسن اختيار المناسب منه لأنّ "الاستعمال الجيد للوزن من قبل الشاعر، يجعل اللّغة الشّعرية أكثر أحكاما، فينجز وظيفته الأساسية التي تتمثّل في تنظيم عناصر اللّغة وتكثيفها"[2]، وتظهر أهميّة الوزن عندما نحاول إلغاءه "حيث كلّ شيء سيتقوّض ويتهدّم ممّا يؤدّي حتما إلى تحطيم البناء النحوي الشاعري المتماسك بوساطة الكلمات".[3]

والوزن عبارة عن تعاقب لسكنات وحركات بشكل معيّن "أي أنّ أساس الأوزان هو عدد الحروف متحركة وساكنة، أو بمعنى آخر معاصر: توالي الحركات والسكنات في نسق محدّد"[4].

وهذه الأخيرة هي التي تُشّكل التفعيلات الشّعرية وقد حصرها الخليل بن أحمد الفراهيدي في ثمانية تفعيلات هي: فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاعلاتن، فاعلن، مستفعلن، متفاعلن، مفعولات، حيث أن التكرار المنتظم لتفعيلة أو أكثر منهنّ على نسق معيّن هو ما يشكل البحر بحيث يمكن للشاعر أن ينسخ على منواله ما لا نهاية من القصائد ولقد "حصر الخليل بن أحمد الفراهيدي والأخفش أوزان الشعر العربي في ستة عشر بحرا"[5] منها ما هو بسيط وهو المكوّن من تفعيلة واحدة مكرّرة وهي: الكامل، الوافر، الهزج، الرجز، الرمل، المتقارب، المتدارك، ومنها ما هو مركّب وهو

[1] اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص38.

[2] نفسه، ص23.

[3] عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشيري زايد، دار الآداب، القاهرة، ط2، 1979، ص59.

[4] العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد بحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص17.

[5] في العروض والقافية، يوسف بوكار، دار المناهل، لبنان، ط3، 2006، ص56.

المكـوّن مـن تفعيلتـين مختلفتـين وذلـك في: الطويـل، البسـيط، المديـد، الخفيـف، المنسـرح، السـريع، المقتضب، المجتث، المضارع.

ولقد كانت القصيدة العربية منذ تاريخها الطويل مرتبطة بشكل معيّن ثابت للبيت الشعري ذي الشطرين بحيث يجري كل شطر عددا من التفعيلات مساويا للشطر الثاني، وكذلك تكون نهاية الأبيات مقيدة بالرؤي المتكررة أو المنوع على نظام ثابت يلتزمه على طول القصيدة وسمّي هذا النسق بالشّعر العمودي، ثمّ ظهرت بعد ذلك موجة جديدة تنادي بالتّغيير في الإطار الشعري تولّد عنها ما يُسمّى بالشّعر الحر أو شعر التفعيلة، ولم يكن وراء هذه الحركة التجديدية هو التخفيف من أعباء الوزن والقافية "بل كان الدّافع الحقيقي من ورائها هو جعل التّشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا لحالة النفسية أو الشعورية التي تصدر عن الشاعر".[1]

وتتكوّن قصيدة الشعر الحر من أسطر شعرية تتباين فيها عدد التفعيلات فقد يقتصر الشاعر على تفعيلة واحدة في السطر، وقد يتعدّاها ليصل في أقصى حدّ إلى تسع تفعيلات ،ويرجع هذا التباين إلى الدّفقة الشعورية للشاعر التي تعكس حالته النفسية على أن يلتزم الشاعر بحرا واحدا في القصيدة ويتقيّد بتفعيلاته "وقد يتبع هذا بالضرورة ألّا يستخدم في السطر تفعيلات تختلف عن التفعيلة الأولى الأساسية، وذلك لأنّ استخدام تفعيلة مغايرة يقتضي نظاما ثابتا لتكرارها في السطر نفسه وفي السطور التالية".[2]

على أنّ الشعر الحرّ لم يلغ أبدا الوزن والقافية بل أجرى تعديلا شكليا فيهما "فهو شعر يجري وفق القواعد العروضية للقصيدة العربية، ويلتزم بها، ولا يخرج عنها إلاّ من حيث الشّكل والتحرّر من

[1] الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، ص63.
[2] نفسه، ص85.

القافية الواحدة في أغلب الأحيان فالوزن العروضي موجود والتفعيلة ثابتة مع اختلاف في الشكل الخارجي ليس غير".[1] وبذلك يبقى الوزن من الدعائم الأساسية في الشعر سواء كان عموديا أو حرّا.

ونجد أن الشاعر على ملاحي لم يخرج عن هذا الإطار، فقد أعطى للوزن أهمّيته المستحقّة وانتظمت قصائده في ديوانه الموسم ب "صفاء الأزمة الخانقة" في أوزان ذات صفات إيقاعية مميزة بحيث مزج فيه بين المفرد منها والمركب ليشكل بذلك فسيفساء فنية ، وسيكون الجدول الآتي منطلقا للحديث عن كل بحر على حدى.

الأوزان المتداولة	عددها	نسبتها
الكامل	8	%72.72
البسيط	2	%18.19
المتقارب	1	%9.09

ويعدّ هذا الجدول كاشفا للأوزان التي ركبها الشاعر لينسج قصائده على منوالها، ولقد تمّ ردّ كلّ قصيدة من قصائد هذا الديوان إلى البحر الذي تنتمي إليه دون استثناء لأيّ منها، منطلقين من تلك التي تحتلّ نسبة أعلى إلى الأقلّ.

1-1- **الكامل**: يستحوذ الكامل على صدارة الأوزان الشعرية لدى الشاعر وذلك بنسبة 72.72%، حيث بلغت عدد الأبيات التي نُظمت على هذا البحر ب 864 بيتا، ولم يكن استعمال الشاعر لهذا البحر بهذا الاحتفاء بدعا، بل دأب على ذلك معظم الشعراء الجزائريين والعرب المعاصرين كما يشير إلى ذلك الدكتور ناصر لوحيشي[2] وسبب الاهتمام به يتمثّل في كونه صالحا لكلّ المواقف والأغراض لجزالته وحسن اطّراده وهذا ما أكّده البستاني حين وصفه بأنّه "أتمّ الأبحر السباعية،

[1] علم العروض والقافية، طارق حمداني، دار الهدى، الجزائر، 2011م، ص95.

[2] ينظر أوزان الشعر العربي (بين المعيار النظري والواقع الشعري)، ناصر لوحيشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م، ص187.

وقد أحسنوا بتسميته كاملا لأنّه يصلح لكلّ نوع من الشعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدّمين والمتأخّرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدّة منه إلى الرّقة".[1]

كما يمتاز هذا البحر "بجرس واضح ينتج من كثرة حركاته المتلاحقة المترادفة التي تكاد تنحو به نحو الرتابة، لولا كثرة ما يدخلها من إضمار ".[2] ويعد زحاف الإضمار* ذا أهمّية كونه متنفّسا للشعراء "ويبدو أن الذي جعل شعراءنا يلجؤون إلى وزن الكامل، ويكثرون النظم عليه، ويجدون فيه متنفسهم هو ذلك التكوين الإيقاعي (الموسيقي) الذي تصطبغ به القصيدة الكاملية نتيجة تواتر بعض التّغيرات التي تطرأ على الأركان أو الأجزاء وأهمّها وأعلاها الإضمار"[3] والجدول الآتي يوضح نسب ما لحق ببحر الكامل في هذا الديوان من زحاف الإضمار والعلل وكذا نسب التفعيلات التامة.

الوزن	نسبة التمام	نسبة الزحاف	نسبة العلل
الكامل	%46.82	%47.25	%5.92

نلاحظ من خلال هذا الجدول تقدما لنسبة الزحاف المتمثّل في الإضمار على نسبتي التّمام والعلل ورغم أنّ هذا التّقدم طفيفا إلاّ أنّه ذو فائدة إذ يساهم في إبطاء الحركة السريعة لبحر الكامل.

- ومن الأبيات التي نظمها الشاعر على هذا البحر نورد المقطع الآتي: من قصيدة قبلة الحادي".

في الليل عاوده الحنين إلى السعادة فاستوى

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

ورمى بخاطره بعيدا ثمّ عاد

متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن م

[1] مقدمة الإلياذة، سليمان البستاني، دار المشرق، بيروت، ط5، 1983م، ص73.

[2] المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، أميل بيع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991م، ص111-188.

* الإضمار: هو إسكان الثاني المتحرك، كتاب العروض، مصطفى حركات، ينظر: دار الآفاق، الجزائر، ص43.

[3] أوزان الشعر العربي، ناصر لوحبشي، ص188.

وساءل الأقمار عن وطن يراه

تَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن م

ولا يراه إذا استفاق

تَفاعلن متَفاعلن م

تصوّر الأوطان تفّاحا يسيّجه الإباء

تَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن م

وزهرة تحيي الرّجاء

تَفاعلن متْفاعلاتن

في ذلك اليوم المبارك ظلّ مشدوها

متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفا

يحدّق في يديه وفي التّراب

علن متَفاعلن متَفاعلان

ويعيد تصوير الحدائق في اكتئاب.[1]

متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلاتن

ونلاحظ في هذه الأبيات وجود تشكيلات متنوعة من التفعيلات فبالإضافة التي التفعيلة التامّة متَفاعلن نجد التذييل* في متَفاعلان التي وردت في نهاية السطر الثامن(8) وكذا الترفيل** في متَفاعلاتن في نهاية السطر التاسع (9)،وهما لا تردان إلاّ في هذا الموضع أي نهاية السطر كما أنّهما تأتيان غالبا

[1] ديوان صفاء الأزمنة الخانقة ،علي ملاحي ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1989 ، ص26.

* التذييل: هو زيادة حرف ساكن على الجزء الذي ينتهي بوتد مجموع، كتاب العروض، مصطفى حركات، ص44.

** الترفيل: هو زيادة سبب خفيف في الجزء الذي ينتهي بوتد مجموع، المرجع نفسه، ص44.

"كنتيجة لإشباع حاصل في الأداء اللّغوي ".[1] كذلك نلاحظ وجود تفعيلة مضمرة ومشبعة بعلّة زيادة (متْفاعلاتن) "وهي تقنية يلجأ إليها الكثير من الشعراء المجيدين لتحقيق ضرب من الانتشاء في قصائدهم المدوّرة"[2] بالإضافة إلى التفعيلة المضمرة (متْفاعلن) أما (تفاعلن) و(علن) فقد ظهرتا نتيجة التدوير الذي يبرز جليا في هذا المقطع، ويعدّ هذا الأمر منطقيا كونه يتلاءم مع السرد الذي تمّ بضمير الغائب وبعديد الأفعال الماضية (عاوده، استوى، رمى، عاد، ظلّ، تصوّر) التي توحي بنفس الحالة الشعورية، ولقد بدأ المقطع بالإضمار الذي له دور في إبطاء الحركة والتقليل من سرعة هذا البحر وذلك إيذانا بحلول الهدوء والسكينة التي تتلاءم وانسدال ظلام الليل ،الذي ساعده على خلق جوّ للتذكّر والتخيّل، إلاّ أنّ الإضمار مع ما له من أهمّية لم تتجاوز نسبته في الأبيات 29.63% ممّا ساهم في تنامي الصورة السردية التي بدأت بالبحث عن السعادة عن طريق رسم صورة لهذا الوطن المفدّى، صورة تختلف كلّ الاختلاف عن الوقائع، هذا الواقع المرير- لهذا الوطن الذي تكالب عنه أبناؤه قبل أعدائه- وذلك عن طريق الاستعارة في قوله (رمى بخاطره بعيدا) وكذا (سائل الأقمار)، فبعيدا عن التوتر والاضطراب الذي يعيشه الوطن يطلق العنان لمخيلته التي ترسم له أجمل صورة مقترنة بالحدائق والأزهار والتفاح، وعليه فإن غلبة التفعيلات التامة على هذا المقطع والتي تدلّ على السرعة وكثرة الحركة توحي بالنفسية المضطربة للشاعر وصورة الحزن والأسى التي يعيشها ويشعر بها إزاء وطنه الحبيب الذي يتخبّط في أزماته العويصة.

فقد بدأ بالبحث عن السعادة (عاوده الحنين إلى السعادة)، ليعود إلى دائرة الاكتئاب من جديد (يصور الحدائق في اكتئاب).

- أما عن انعكاس الإضمار لنفسية الشاعر نورد المقطع الآتي من قصيدة (أبو العلاء في الشوق الجديد).

[1] اللغة الشعرية ،محمد كنوني، ص57.

[2] نفسه، ص60.

هل تلبس الأوراق خضرتها التي ... ويعودني طفلي الأبر

مْتفاعلن مْتفاعلن متَفاعلن متَفاعلن مْتفاعلن

متيمما بالصبر والإيمان هل سيعودني كي يعتذر؟

متَفاعلن مْتفاعلن مْتفاعلن متَفاعلن مْتفاعلن

وكعادة الأولاد يجلس لحظة كي يفتكر

متَفاعلن مْتفاعلن متَفاعلن مْتفاعلن

ويقول لي أبتي انتظرت ولم تخر

متَفاعلن متَفاعلن مَتفاعلن

وأذيقه من صدري المجروح تمرة أمّة لا تنشطر

متَفاعلن مْتفاعلن مْتفاعلن متَفاعلن مْتفاعلن

يازهرتي فتألقي لن ننشطر

مْتفاعلن متَفاعلن مْتفاعلن

الجرح كلّ الجرح أن نضع السيوف وننطوي خلف القفر

مْتفاعلن مْتفاعلن متَفاعلن متَفاعلن مْتفاعلن

تبكي الحظوظ على الجمر

مْتفاعلن متَفاعلن

طوبى لتاريخ يعود ويعتذر

مْتفاعلن مْتفاعلن متَفاعلن

عن كبوة دخّانها ما زال يربض بالفكر

مْتفاعلن مْتفاعلن مْتفاعلن متَفاعلن

طوبى لتاريخ يعود ويعتذر.[1]

مْتفاعلن مْتفاعلن متَفاعلن

نلاحظ من خلال هذه الأبيات وجود تفعيلتي (متَفاعلن) التّامة و(مْتفاعلن) المضمرة بحيث بلغت نسبة الإضمار 54.55% وهي نسبة معتبرة كفيلة بأن تعمل على إبطاء وتهدئة حركة هذه الأبيات، هذا الهدوء هو انعكاس لنفسية الشاعر إلى تبدو هادئة ومتّزنة وذلك مردّه إلى روح التفاؤل الذي يحدو الشاعر تجاه الأمة العربية حيث ابتدأ أبياته بالتساؤل عن إمكانية استرجاع هذه الأمّة لمجدها التليد "هل تلبس الأوراق خضرتها إلى ..." ليؤكد أنّها ستبقى متّحدة موحّدة، لا مجال للانقسام بين شعوبها أو القطعية بينهم وذلك عن طريق التكرار "لن تنشطر"، "لن ننشطر"، داعيا إياها للتصالح بيع تاريخها لتجاوز آثار الهزيمة النكراء والعودة إلى ماضيها المجيد علها تعود لتتربّع على مصاف الأمم كما كانت ذات يوم.

1-2- البسيط: يحتلّ البسيط المرتبة الثانية في فضاء الأوزان الشعرية لهذه المدوّنة وذلك بنسبة 18.19% بحيث بلغت عدد أبياته 77بيتا، وهو بحر عصيّ ركبه الشاعر في قصيدتي نشيد الميلاد بتصرف، وابتهالات على جبين الوطن، وهما القصيدتان الوحيدتان اللّتان نظمهما الشاعر عموديا في هذا الديوان كما دأب على ذلك معظم الشعراء الجزائريين حيث ذكر الدكتور ناصر لوحيشي أنّ "الشعراء الجزائريين الذين نظموا على الشكل المصراعي العمودي قد كانوا أُسارى لهذا البحر، بل إنّ بعضهم يُلحّ على هذا الوزن إلحاحا شديدا لا نظير له، فلا يبرحه"[2].

[1] الديوان، ص46.

[2] أوزان الشعر العربي، ناصر لوحيشي، ص190.

ويُعدّ بحر البسيط قريبا من الطويل وهذا ما يؤكّده سليمان البساني في قوله: "والبسيط يقرب من الطويل، لكنّه لا يتّسع مثله لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه للتّصرف بالتراكيب والألفاظ مع تساوي أجزاء البحرين، وهو من وجه آخر يفوقه رقّة وجزالة، ولهذا قلّ في شعر أبناء الجاهلية، وكثُر في شعر المولّدين".[1]

ويتألّف بحر البسيط من أربع تفعيلات تتكرّر واحدة سباعية والأخرى خماسية، مما يمنحه إيقاعا هادئا وبطيئا ويجعله أكثر ملائمة للانفعالات الهادئة، وتوالي السببين الخفيفين في التفعيلة الأولى يؤدّي إلى توازن وتناسب إيقاعي، فلا يفلح الغبن الذي يحذف ثاني السبب الخفيف الأول والطيّ الذي يحذف ثاني السبب الخفيف الثاني أو حتى الخبن الذي يصيب تفعيلته الثانية في الحدّ من هدوءه واتّزانه كما أنّ عروض وضرب البسيط التّام صحيحين إلاّ شذوذا، فالأصل فيهما أن يكونا مخبونين.[2]
والجدول التالي يوضّح نسب التغيرات التي طرأت على هذا البحر في هذه المدونة:

	التفعيلة	مســـــــ	تفـــ	علن	فـــــا	علن	مســـ	تفـــ	علن	فـــــا	علن
	المقطع	س	س	و	س	و	س	س	و	س	و
صدر البيت	النسبة	%26.67	%0	%0	%30.67	%0	%1.33	%1.33	%0	%97.33	%2.67
عجز البيت	النسبة	%42.67	%2.67	%0	%26.67	%0	%1.33	%1.33	%0	%100	%0

ونقف من خلال هذا الجدول على جملة من الحقائق المتّصلة بالبناء العروضي، والتي يمكن تلخيصها فيما يلي:

[1] مقدمة الإلياذة، سليمان البستاني، ص69.
[2] ينظر: ثنائية السرد والإيقاع، صالح محمد حسن أرديني، ص77وص89.

-السبب الأول لـ(مستفعلن) الأولى زوحف بنسبة 26.67% في الصدر و42.67% في العجز.

-السبب الثاني لـ (مستفعلن) الأولى لم يمسّه التغيير في الصدر بينما زُوحف في العجز بنسبة ضعيفة تقدر بـ 2.67%.

-سبب (فاعلن) الأولى زُوحف بنسبة 30.67% في الصّدر و26.67% في العجز وهما نسبتان متقاربتان.

-السببين الأول والثاني في (مستفعلن) الثانية زُوحف بنسبة ضئيلة ومتطابقة في كلّ من الصدر والعجز.

-سبب (فاعلن) الثانية قد زُوحف أيضا بنسبة تكاد تكون متطابقة حيث بلغت 97.33% في الصدر و100% في العجز.

-أمّا الأوتاد فقط بقيت ثابتة لم يطأها التغيير إلاّ في وتد (فاعلن) الثانية في الصدر بنسبة محتشمة تصل إلى 2.66% فقط و كان ذلك في موضعين فقط.

وهو أمر نادر إذا غالبا ما تسلم الأوتاد من التغيير (العلل) في بحر البسيط وكما ذكرنا سابقا فإنّ بحر البسيط يتميّز وعلى عكس الكامل بإيقاع هادئ مما يجعل هذا الأمر أي "طبيعته الإيقاعيّة تتّفق مع الشجن والتذكّر والحنين "1ما يتلاءم مع القصائد الوطنية، فالقصيدتان اللتان نظمهما الشاعر على هذا البحر ذو بعد وطني.

ونورد المقطع الآتي من قصيدة نشيد الميلاد بتصرف:

تقنا الهوى وطنا في القلب نوقده **** نخلا خصيبا يمدّ الناس بالرطب

مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن ****مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

تقنا إلى قمر ينساب منبعه ****كأنّه ذهب ينساب من ذهب

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن ****متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

نمضي إلى وجع الأيام نطفئه **** فيشغل الوهم ألوانا من السّحب

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن ****متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

عجبت من أمم خضراء مورقة **** تُسقى بماء عكير غير مرتغب

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن ****مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ستعرف الأرض أشعاري وتكتبها **** لحنا من الوجد لا لحنا من الصخب

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ****مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

فليقرأ النهر ميلادي ... بلا سأم **** ولترشف الأرض أمطاري بلا تعب.[1]

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ****مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن.

إذ تلمح من خلال هذه الأبيات فسيفساء تتماوج بين الحزن والأسى ،والانكسار والعطب ،واليأس والحياة ،ويشهد الشاعر ميلاد شعره في وسط صخب المشاعر وتموّجها ويبدو غامضا حينا ومتسائلا أحيانا، حيث يمثلّ شعره بأنّه الميلاد، ويظهر ذلك جليّا من خلال بيته الختامي إذ يقول فيه:

فليقرأ النهر ميلادي بلا سام **** ولترشف الأرض أمطاري بلا تعب

فكأنّ شعره غدا مدادا للنهر، وأمطارا تروى فتخصبها لتشهد ميلادا جديدا آخر.

- كما أنّ هذا على التوزان بين الحياة واليأس يعكسه الاتزان على مستوى الإيقاع وذلك من خلال هيمته التفعيلات التّامة على هذا المقطع بنسبة 58.33%.

أمّا من قصيدة (إبتهالات على جبين الوطن) فنورد المقطع الآتي:

[1] الديوان، ص80-81.

أوّاه يا أفق العشّاق تسكنني **** رؤيا التلاقي بمن أشتاقه أبدا

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن ****مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ما كان عيبا هموم العشق نسردها **** إنّ الهموم طعام الكون مذ وجدا

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ****مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

يا غيمة الجرح فاضت بالهوى سلبي ***فساءني أن يظلّ القلب مضطهدا

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ****متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وعانقني هموم الأنس قاطبة**** في زحمة الليل ألقى الصدر ماحتشدا

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ****مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

توهّجت شهوة الإشراق واختمرت****واستحلف القلب بالآمال واتّأدا[1]

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ****مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ونلمح من خلال هذه الأبيات وجود تشكيلتين من التفعيلات بالإضافة إلى التفعيلتين التامتين (مستفعلن) و(فاعلن)، حيث نجد الزحاف المتمثل في الخبن في تفعيليتي (متفعلن) و(فعلن) ورغم ما ذكرناه سابقا من أنّ هذا الزحاف لا يعكر صفو الهدوء والبطء المميز لبحر البسيط فإنّنا نجد أن التفعيلات التّامة في هذا المقطع تفوق تلك التي مسّها الزحاف إذ بلغت نسبة 57.50% مما ساهم في تأكيد الحركة البطيئة والمتزنة لهذا الوزن التي انسابت من خلالها مشاعر وأحاسيس الشاعر المليئة بالشجن والحزن والأسى والحنين، ويظهر ذلك جليا من خلال الألفاظ المعبرة عن ذلك كـ: الهموم، غيمة، إشراقه، الجرح، الليل، مضطهدا ... رغم تلك الشعلة وذلك التوهج الذي ختم به هذه الأبيات.

[1] السابق، ص37.

1- 3- المتقارب: يحظى بحر المتقارب بأدنى نسبة في جدول الأوزان بنسبة لا تتعدّى 9.09% ممثّلة في قصيدة (مذكرة العشق الناتئ) إذ يبلغ عدد أبياتها 174 بيتا، وذلك بخلاف شيوع هذا البحر في الشعر الجزائري كما يشير إلى ذلك الدكتور ناصر لوحيشي حيث نقل عن حسين أبي النجا بأنّ هذا البحر يتصدّر قائمة البحور في الشعر الحرّ في الجزائر بنسبة تجعل من الشعر الجزائري متميّزا عن الشعر العربي في كل الحقب والعصور.[1]

ويعدّ هذا الوزن صالحا طيّعا لكلّ من الطرب والتنغيم وكذا الشدّة والقوّة كما يرى سليمان البستاني وذلك بقوله "... بحر فيه رنّة ونغمة مطربة على شدّة مأنوسة، وهو أصلح للعنف منه للرفق".[2] ويرى الدكتور صلاح يوسف عبد القادر أنّ إيقاعه "يراوح بين البطء والسرعة ممّا يجعل لكلّ قصيدة إيقاعا خاصا بها"،[3] ويلعب كل من الزحاف والعلل دورا في حركة الإيقاع للأوزان، والجدول التالي يوضح نسب التمام والزحاف والعلل لهذا البحر في هذه القصيدة.

نسبة التمام	نسبة الزحاف	نسبة العلل
%72.80	%1.87	%25.34

ونلمح من خلال الجدول هيمنة التفعيلات التامة على حساب الزحاف والعلل ويعزو محمد كنوني ذلك إلى "عناية الشاعر بالتخطيط العروضي في مرحلة مبكّرة من تجربته الشّعرية"[4] إلاّ أنّ هذا الحكم لا ينطبق على الشاعر علي ملاحي في هذه القصيدة الممثلة لهذا البحر أن تبلغ درجة كبيرة من النضج والاكتمال، ويظهر ذلك من خلال ظاهرة التدوير المستفحلة فيها وكذا تباين عدد التفعيلات بالأسطر إضافة إلى الحس الفني الكبير فيها.

[1] ينظر: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، ناصر لوحيشي، ص192-193.
[2] مقدمة الإلياذة، سليمان البستاني، ص74.
[3] في العروض والإيقاع الشعري، صلاح يوسف عبد القادر، دار الملكية، الجزائر، ط1، 1996م، 1997، ص117.
[4] اللغة الشعرية، محمد كنوني،ص45.

وتأخذ هذه القصيدة بعدا وطنيا، والوطنية من المواضيع القريبة من نفس الشاعر وهذا ما يناسب بحر المتقارب فهو من البحور الصافية القريبة من النفس، ومن ذلك نورد هذا المقطع:

الجزائر كانت مداد القصيدة

ن فعولُ فعولن فعولن فعولُ ف

كنّا نسمّي مجاديفها الانتماء الفصيح.

عولن فعولن فعولن فعولن فعولُ

مجاهدة.

فعولُ فعو

يشهد الله، كانت مجاهدة الخلق والانعتاق..[1]

لن فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولُ

نلاحظ من خلال هذه الأبيات تواجد زحاف القبض في تفعيلة (فعولْ) بالإضافة إلى التفعيلة التّامة (فعولن) ،أمّا النون الواردة في أوّل بيت فهي نتيجة التدوير، كذلك الأمر بالنسبة لـ (عولن) و(فعو)، كما نلاحظ سيطرة التفاعيل التّامة بنسبة 66.66% على حساب تلك المزاحفة التي لم تتعدّ 33.33% وهذا راجع إلى حالة الهدوء والصفاء النفسي التي تنتاب الشاعر في معرض هذه الأبيات، إذ نجده يشدو ويتغنى بالجزائر مادحا لها، مفتخرا بذلك المجد الذي صنعته والمرتبة التي وصلت لها، لكنّ هذا الوضع لن يستمر طويلا وهذا ما أكّده الشّاعر من خلال هذه الأبيات :

تنامي بأرجائها زئبق اليوميات الهشيمة.

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولُ ف

[1] الديوان، ص14.

باعت رصافتها للضّلال المجازف

عولن فعول فعولن فعولن فعولُ ف

ثمّ انزوت في حبال المناشير

عولن فعولن فعولن فعولن ف

مشدوهة الحال

عولن فعولن ف

لا يملك الواحد الآن إلاّ الدعاء لها بالسّلام

عولن فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولْ

تهبّ العواصف.

فعولن فعولُ ف

والذكريات السّليطة مرسومة في الجبال

فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولْ

تهدهد أشجارها بانتظام

فعولُ فعولن فعولن فعولْ

وترصيد في همّة زقزقات الرجال

فعولُ فعولن فعولن فعولْ

وناي الأذلة مستغرق في الحمام

فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولْ

يردّد معزوفة الجرح والابتذال[1]

فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولْ

فالتخطيط العروضي لهذا المقطع يُظهر ظاهرة التدوير بوضوح، والإضافة إلى ذلك نلمح التشكيلات التفعيلية من(فعولن) التّامة، وكذا (فعولُ) المزاحفة، وأيضا نجد علّة القصر* بكثرة في نهاية الأسطر (5 /7/ 9 /10/ 11) وهي لا ترد إلّا في هذا الموضع، والهدف منها الإشباع.

ونلاحظ من خلال هذه الأبيات انتقال الشاعر من المدح والفخر إلى الرثاء، وكأنّي به يبكي وطنه وذلك للحالة المزرية التي آل إليها بعد الوضعية التي كان عليها، ويؤكّد ذلك بقوله :(لا يملك الواحد الآن إلّا الدعاء لها بالسلام)،(انزوت في حبال المناشير)،(تهبّ العواصف) .

ونجد نسبة التمام مرتفعة كسابقتها في المقطع السابق بنسبة 68.63 %ولكن هذه المرّة ليست بسبب الصفاء الذي يعيشه الشاعر، بل بالعكس من ذلك تماما، إذ تُعدّ حالة الكآبة والأسى هي المسؤولة عن ذلك بسبب الانسداد الذي يشهده الوطن على جميع الأصعدة، فترجم ذلك في طغيان نسبة التفاعيل التّامّة وهي الأنسب لعكس هذا الشعور.

وما يشدّ الانتباه أيضا في هذه الأسطر هو توظيف الشاعر للقافية المتعانقة، إذ يظهر مبدأ التشابه وذلك بطريقة متعانقة في القوافي (السلام-انتظام-الحمام)،(الحال-الجبال-الرجال)ليحقّق بذلك جرسا موسيقيا رنّانا وهو ما يلائم هذا البحر"...ويصلح لكلّ ما فيه تعدّد الصفات، وتلذّذ بجرس الألفاظ، وسرد الأحداث في نسق مستمر والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهي أظهر شيئ فيه "[2] وبهذا يكون هذا البحر قد استوعب كلّ مشاعر الشاعر باختلافها وتموّجها.

[1] السابق، ص15.

* القصر: هو حذف أخر السبب الخفيف، واسكان ما قبله، كتاب العروض، مصطفى حركات، ص44.

[2] ثنائية السرد والأيقاع، صالح محمد حسن أورديني، ض186.

وبهذا نكون قد انهينا الجزء المتعلّق بالأوزان الشّعرية، لننتقل إلى قضيّة ليست أقلّ أهمّية.

2- القافية وأنماطها:

إنّ تكسير الوزن لذلك النمط الإيقاعي الصّارم الذي يحدّد الإطار الخارجي للإيقاع العربي قد انسحب على القافية أيضا "إذ لم تعد تقتصر فحسب على الوظيفة الجمالية المتمثّلة في التماثل الصوتي، والتماثل الخطي، بل اتّسعت لتشمل وظيفتين هامتين وهما: الوظيفة المبدعة التي تراعي علاقتها بالفكرة الشعرية والوظيفة المحركة التي تأخذ بعين الاعتبار علاقة القافية بحركة القصيدة وارتجاجها".[1]

وبذلك فإنّ اعتبار القافية "عدّة أصوات تتكوّن في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يُكوّن جزءا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى بالوزن".[2] لم يعد مغنيا وذلك بسبب تلك الثوابت التي يجب التزامها في كلّ القصيدة كالتّماثل الصوتي الذي يستلزم تكرار حرف الروي والذي أصبحت القصيدة تسمّى به كالعينية، والرائية ....، أو التماثل الخطي الذي لا يجيز الجمع بين أنواع القوافي كالمتكاوس والمتواتر والمتراكب والمتدارك والمترادف إلاّ في استثناءات خاصّة. إذ أصبح ذلك الأمر كالقيد الذي يأسر الشاعر ويتحكم في عواطفه" ممّا يحدّ من قدرة الشاعر على سكب أحاسيسه في ألوان من التنغيم والإيقاع الموسيقي يختلف باختلاف الموسيقي".[3]

ولكن هذا لا يعني البتّة إلغاء القافية في الشعر المعاصر ولم يكن الشعر ليستغني عن القافية، لكنّه يستطيع أن يستغني عن الروي المتكرّر في نهاية السطور، ومن هنا استغنى الشاعر عن القافية بوضعها القديم لكنّه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحرّرة، تلك التي لا ترتبط بسابقاتها أو

[1] اللغة الشعرية ، محمد كنوني، ص95.

[2] موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952م، ص244.

[3] النقد التطبيقي والموازنات، محمد صادق عفيفي، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، 1972م، ص269.

لاحقاتها إلاّ ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم في حرف الروي، وبذلك صارت النهاية التي تنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري هي القافية من حيث أنّها النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع"[1] وهذا ليس بالأمر الهيّن أبدا حيث أن "اختيار أماكنها واختيار أنسب الأصوات إيقاعيا لها أمر بالغ الخطورة، ويحتاج في الشاعر إلى أصالة واقتدار".[2]

وعليه فإنّ القافية تُعدّ "عنصرا مهمّا من عناصر البناء الشعري المعاصر، لكنّها لم تعد موحّدة كما هو حال قافية القدامى ومن بعدهم المقلّدين".[3] أي أنّها اتّخذت منحى التنّوع والتعدّد فأضحت أكثر تحرّرا.

وهذا ما نجده في شعر علي ملاحي فبالإضافة إلى عديد الأنماط القافوية المتوافرة في قصائده نجده يمزج بين أنواع القافية من متواتر ومتدارك ومترادف ومتراكب بحيث نجد أنّ القصيدة الواحدة تحوي نوعين فأكثر من هذه الأنواع وهذا ما لم يكن متاحا قديما.

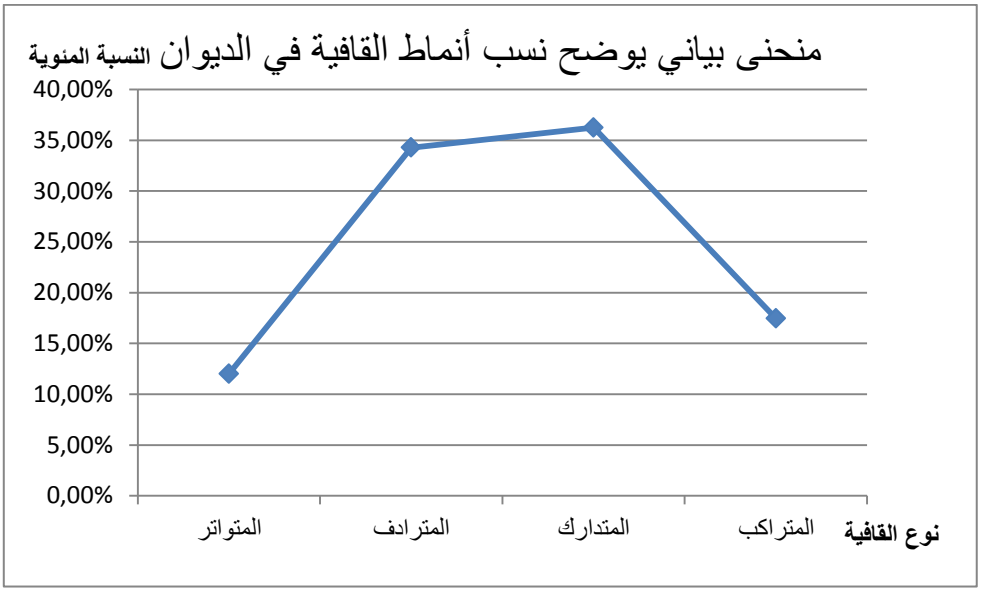
ولقد حاولنا تمثيل نسب كلّ نوع من هذه الأنواع لقصائد الديوان في منحنى بياني لرصد وظائف القافية في ترجمة نفسية وأحاسيس الشاعر وكذا الكشف عن علاقتها بمضمون القصائد.

نمط القافية	المتواتر	المترادف	المتدارك	المتراكب
النسبة	% 12	% 34.27	% 36.24	%17.46

[1] الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ص57.

[2] نفسه، ص68.

[3] ينظر: النقد التطبيقي والموازنات، محمد صادق عفيفي، ص141-146.



يعكس لنا المنحنى البياني تنقّل الشاعر بين هذه القوافي ليبلغ الذروة عند قافية المتدارك (0//0/) حيث حاز هذا النوع أعلى نسبة بلغت (36.24%) وقافية المتدارك عبارة عن متحركين داخل ساكنين وهذا ما يوشي بالصّراع الداخلي للفرد الجزائري والعربي فالشّاعر ما هو إلاّ ناقل لإحساسه وإحساس وآلام غيره لذلك فقد نقل اضطراب وغليان قضيتين هامّتين هما قضية الوطن، والأمّة العربية، فما تعيشه البلاد والأمّة العربية من قهر وظلم واستنزاف للثّروات وتبديد للمال العام وكبت الحريّات قد انعكس على المواطن الجزائري وكذا العربي، وكذا على كلّ القطاعات الاقتصادية والاجتماعية والدينية و ... ليثقل بذلك كاهل هذا المواطن ويجثم على نفسه رغم ما تزخر به هذه البلدان من ثروات وخيرات تؤهّلها للسير قدما نحو التّطور هذا الأخير الذي بقي سجين لهذين الساكنين الجاثمين على صدرها أولاهما السلطة الفاسدة بحكامها الخونة الجشعين الذين لا همّ لهم سوى نهب الأموال، وثانيهما ترصّد الأيادي الخارجية التي تسعى بكلّ ما أوتيت من قوّة للحفاظ على مصالحها الخاصّة داخل هذه البلدان، ولن يتأتّى لها ذلك إلاّ بتركها على ما هي عليه من تخلّف وجهل و...كلّ هذه العوائق جمّدت حركة المواطن وجعلتها داخلية.

ولقد تغنّى الشاعر بالوطن والعروبة على منوال المتدارك وللتمثيل نسوق الأبيات التالية من قصيدة قبلة الحادي :

فلم فجعت قريحتي

O//O/// O//O///

وأتيتني

O// O///

لتصيح بي قتلوك في كبدي

O/// O//O/// O//O ///

وأنت من القفا حتّى الأنامل موطني

O//O/// O//O/O/ O// O/// O//

وطني

O///

وأشهد أنّ لي وطنا يباعدني

O/// O//O/// O// O/// O//

إذا ناولته كوب القصيدة

// O//O/O/ O//O/O/ O//

هل تحبّ صراحتي

O//O/// O// O/

شفتاك فوق بطاقتي

O//O/// O// O///

فلم تجافيني

O/O/ O//O///

وتكتب في الجريدة

//O//O/// O//

ذاك متّهم بتفجير الشّعارات القديمة

//O//O/O/ O//O/O/ O//O/// O//O/

هل تحبّ صراحتي[1]

O// O/// O//O/

عدا ظاهرة التدوير الموجودة في هذا المقطع نلاحظ طغيان قافية المتدارك على الأبيات التي يُجسّد فيها الشاعر مشاعر حب الوطن وصدق إحساسه وانتمائه.

أمّا عن تغنّيه بالعروبة فنسرد الآتي من قصيدة (أبو العلاء في الشوق الجديد):

ربّاه إنّ غماصة تهوى السقوط وتندثر

O// O/// O//O/O/ O//O/// O//O/O/

فافتح سماءك للعروبة كي يؤوب لها العمر

O//O/// O//O/// O// O/// O//O/O/

كوثر بهذا الصدر صرحا قد كُسِر

O//O/O/ O//O/O/ O//O/O/

[1] الديوان، ص29.

ربّاه إنّ القلب يبحث عن وتر

O//O/// O//O/O/ O//O/O/

يزهو بداخله كما يزهو الزهر

O//O/O/ O//O/// O//O/O/

فافتح عليه بما تشاء من المطر[1]

O//O/// O//O/// O//O/O/

كما نرى نفس القافية (المتدارك) تطغى على هاته الأبيات ،والتي يدعوا فيها الشاعر للأمّة العربية أن تعود لربيعها المعهود.

- أمّا أدنى نسبة فسجّلتها قافية المتواتر (/O/O)

وهي عبارة عن متحرك بين ساكنين ،و كأنّ هذا المتحرك هو ذات الشاعر التي تشكو في عديد الأبيات من الحيرى ،إذ نجد شاعرنا سجين الأحزان والآهات من جهة، والوحدة من جهة أخرى، هذه الوحدة التي ساهمت في تعميق جراحه وإذكائها، وهذا ما تصوّره هذه الأبيات من قصيدة :توجّعات الشجر القاحل:

وهل أحبّك في اليدين أم اللّجين

00//0/// 0//0/// 0//0//

وأنام قرب رتاجك النّاري مقهور القريحة

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

[1] السابق، ص45.

أشتهي نفسا طويلا

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

يا عاصمي من شوكة الأذناب

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

والفلق الذميم

00// 0///0/

خذني إلى وجهي لأعرفه تماما

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

واشهد على قلبي لأمنحه وساما

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

وأرح مراسيم المدينة

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

من شظايا الليل كي تجد التئاما[1]

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

إضافة إلى ما نجده من تدوير في هذه الأبيات ،نلمح طغيان قافية (المتواتر) عليها ،والتي نستشفّ من خلالها وحدانية الشاعر لأنّه في موضع مناجاة ،والمعروف أنّ هذا الوضع يستدعي

[1] الديوان، ص73

الوحدة والخلوة لانّ الانسان لا يناجي إلّا إذا كان وحيدا في عزلته يداري أحزانه وهمومه ،التي كان السبب الاكبر فيها هو الحال الممزّقة للوطن ،الذي يتمنّى الشاعر التئام أوصاله مهما كان الثمن.

ثانياً الإيقاع الداخلي

إنّ الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية كما يحلو للبعض تسميتها هي تلك الموسيقى التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة، وتُعني بدراسة موسيقى النفس التي تنبعث من صوت الحرف والكلمة ... وهي موسيقى عميقة لا أضابط لها تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وصمته ومده، وتنبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتتأثر بها.[1]

ويرى محمد ناصر أن الموسيقى الداخلية هي "الموسيقى الناتجة عن تآلف الألفاظ وتكرار الكلمات التي تفضي إلى دلالات تحمل شحنات عاطفية تُحدث تأثيرا في المتلقي".[2]

ولقد حاولنا رصد الإيقاع الداخلي في شعر على ملاحي من خلال التكرار والتوازي والإيحاء الرمزي للأصوات. ورغم ما بينهم من تداخل. "حيث أن بعض الصور التي نصفها حسب تداولها في الدرس النقدي ضمن أنماط التكرار، تثيرنا بما فيها من تواز واضح، كما أنّ التكرار قد يكون أساسا في قيام الكثير من الصور التي نصفها ضمن أنماط التوازي".[3]

كما أنّ الإيحاء الرمزي للأصوات يقوم على أساس التكرار إلاّ أنّنا ارتأينا دراسة كلّ نمط في مطلب مستقلّ لضرورة منهجية وتنظيمية.

[1] ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، دار المسيرة للطباعة والنشر، الأردن، ط4، 2016، ص256.

[2] الشعر الجزائري، اتجاهاته وخصائصه الفنية، محمد ناصر، دار العرب، لبنان، ط1، 1985، ص129.

[3] اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص129.

1- التّكرار.

حظي التكرار باهتمام كبير من طرف الباحثين كونه يُعدّ أحد الأساليب الأسلوبية التي تعمل على تكثيف التماثل في النص الشعري، كما أنّه يُحقّق ذلك التجانس الذي يؤدي إلى تماسك الوحدة العضوية لهذا النص، ذلك لأنّ التكرار يتجاوز المستوى الصوتي للّغة ليتعلّق بتكرار كلمات أو مجموعة من الكلمات أو بإطار الجمل.[1] وهو بذلك يساهم في التنظيم الداخلي لوحدات النّص فهو يُعتبر "عنصرا مهمّا في سيميائية النص الشعري وكذا في بناء النّص الفني، فالنّص كبنية تركيبية لعدد من العناصر لا يخلو من حضور التكرارات التي يمكن أن تُدرَك كتنظيم عندما تُقارَب بالمستوى الدلالي"[2].

وإضافة إلى الوظيفة الجمالية الإيقاعية لذلك التّردد الموسيقي الذي تطرب له الآذان يضطلع التكرار بوظيفة دلالية "لأنه كأساس أسلوبي يرتبط بالدلالة النّصية إذ يعمل على تجميع العناصر والوحدات الدالة في شبكة متماثلة".[3] وأخرى نفسية فهو يُعدّ كمفتاح للدخول إلى عالم الشاعر ومراميه فهو استجابة لوازع نفسي يسيطر على كيانه، أي الشاعر ووجدانه إذ أنّه "يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلّطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللّاشعورية التي يسلّطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيؤها بحيث نطّلع عليها، أو لنقل أنّه جزء من الهندسة العاطفية يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما"[4] نفس الفكرة نجدها عند الدكتور عز الدين علي السيد، بحيث يرى أن أسلوب التكرار "يصور الانفعالات النفسية ويسلط الأضواء عليها، وذلك لارتباطه الوثيق بالوجدان، لأن المتكلم لا يكرر إلا ما يثير اهتمامه، ولا يكرر إلا ما يهدف نقله إلى نفوس مخاطبيه على القرب كانوا أم على البعد"[5].

---

[1] ينظر: السابق، ص136.

[2] الشعر العربي الحديث (بنياته ودلالاته)، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2012م، 190/1.

[3] اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص136.

[4] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، مطبعة دار التضامن، ط3، 1967، ص242-243.

[5] البنية اللغوية لبردة البوصيري، رابح بوحوش، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، 1993، ص72.

وهذا الأمر ليس بالهيّن، حيث أنّ نجاح الشاعر أو فشله في عملية التكرار يتوقّف على مدى عمق تجربته الشعرية ،ومدى قدرته على توظيف التّراكيب الدّالة على الغاية التي يصبوا إلى تحقيقها من خلال التّكرار في جميع صوره[1].

وتتبّعنا للتّكرار عن الشاعر علي ملاحي من خلال ديوانه "صفاء الأزمة الخانقة" أفرز أنماطا مختلفة بنسب متفاوتة مختزلة في الجدول التالي:

التكرار						
الأصناف	تكرار كلمة في البداية	تكرار كلمة في النهاية	تكرار الصدارة	تكرار العبارة	تكرار الاشتقاق	التكرار اللفظي
النسبة	%19.15	%4.25	%6.40	%17.02	%20.57	%32.62

من خلال الجدول نلاحظ استحواذ التكرار اللفظي على نسبة إذ تقدر بـ 32.62% ذلك أن تكرار الألفاظ بشكل متواتر يعتبر كذلك الجرس الذي يرنّ في أذن المتلقي فيجبره على الانتباه نحوه، ويشدّ انتباهه، ويحرّك مشاعره ليدرك حينها ما أراد الشاعر ايصاله إليه، وفيها نماذج لكلّ صنف من أصناف التكرار المذكورة في الجدول السابق مع محاولة قراءة لها مع مراعاة التدرج في النسب المنوية من أعلاها إلى أدناها:

1- 1-التّكرار اللّفظي:

وهو عبارة عن تكرار كلمة بشكل متواتر كما في النماذج التالية :

النموذج الأوّل: من قصيدة "أبو العلاء في الشوق الجديد"

هو ذا زمان القيء ينتصر اليهود

[1] ينظر أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش، عبد القادر علي زروقي، رسالة ماجستير، جامعة باتنة ،2012 ،ص 39.

وتصير مركبة العروبة قطّة بين السّدود

ربّاه ... عاشقه تغيب ولا تعود

رباه أعشقها وأعشقها ترانيم الكرامة هل تسود؟[1]

ففي هذه الأبيات نجد الشاعر يكرّر لفظة (أعشقها مرتين ليؤكد على ضرورة استرجاع كرامة العرب، فلفظة (أعشقها) مشتقة من العشق الذي يدلّ على أعلى مراتب الحبّ ممّا يعكس صدق الانتماء العربي للشاعر وحفاظة على هذه المشاعر لاستعماله الفعل المضارع (أعشقها) الذي يدلّ على الاستمرارية ورغبته الجامحة في استرجاع كرامة العرب وأمجادهم.

النموذج الثاني: من نفس القصيدة

ما زال يلسعني ويلسعني الضّجر

وأنا هنا وحدي أفتّش عن ضمير مستمر

عن طائر الأشواق يمنحني النظر

فأسير نحو قصيدة خضراء يكتبها السفر[2]

فقد كرّر الشاعر هنا كلمة (يلسعني) تأكيدا لحالة الملل والضجر التي يعيشها ،وما تسبّبه له من عذاب وألم مستمر، لأنّ الفعل المضارع يدلّ على الحركية الدائمة واللسع غالبا ما يقترن بالألم هذا الألم الذي ينبعث من الوحدة القاتلة وحالة الضياع في متاهة دون وجود طريق إلى برّ الأمان المتمثّل في الوحدة العربية ودليل ذلك قوله (أفتش عن ضمير مستتر، يعني لا يعرف عمّن يبحث هو مخفي ولا يهم من يكون سوى أن يقوده إلى الطريق المعبد بقوله (فاسر نحو قصيدة خضراء).

[1] الديوان، ص44.

[2] نفسه، ص45.

النموذج الثالث: من "قصيدة قبلة الحادي":

اخفض صوتك المجزوم بالمخمر المعتق.

فالبلاد هي البلاد

مراقص ومساجد

والكلّ تحت عبادة السلطان

ممنوع التّداول في الزوايا والنّوادي.[1]

فالقارئ لهذه الأبيات يلاحظ جلّيا تكرار كلمة (البلاد) وإضافة الضمير (هي) بين اللفظتين المكرورتين يوشي بالركود وبقاء كلّ شيء على حالة، فلا مجال للتغيير في ظلّ حكم يكتم الأنفاس فلا يستطيع صوت أن يخرج لينادي بالتغيير والتّحرّر من هذا النظام الفاسد الذي لا يعلو صوت على صوته.

النموذج الرابع: من قصيدة (توجعات الشجر القاحل)

طلعت عروس الفجر

فابتعدوا قليلا عن هواي لأبصر

الآفاق موقدة وموقدة

بلاد لا بلاد لها

وتبحث في الظلام عن الوسادة[2].

[1] ا السابق، ص23.

[2] نفسه، ص61.

إضافة إلى تكرار كلمة (موقدة) نلمح صنفا آخر من التكرار يقوم على أساس التقابل السلبي أي النفي فكلمتي (بلاد) و(لابلاد) قد تكررتا بدلالتين متضادتين وهذا تأكيد لنفي المقوّمات الحضارية لهذه البلاد السائرة في طريق التيه واللاأمن ،وهي تبحث عن الاستقرار بجميع أنواعه لتنعم بالراحة الممَثلّة في الوسادة لأنّ الوسادة من شأنها أن تحمل معاني السكينة والاستقرار.

هذا وقد يرُاد من التكرار اللفظي وكما ذكر محمد كنوني مجرّد الإغراب في الصورة "وذلك عندما تكون الكلمات المتكرّرة تتجاور نحويا عن طريق الإضافة دون السعي إلى الفصل بينهما بوساطة التنقيط أو بواسطة مؤشرات أسلوبية أخرى".[1] ويتجسّد ذلك في عبارة (ظلّ الظلّ) من قصيدة توجعات الشجر القاحل:

قد تحرّر الغميضة الخرساء في زمن يراوغ مرتين ويصطفي الألقاب عبر الحاجب المنصور

ظلّ الظلّ يعرف شكله[2]

1-2- تكرار الاشتقاق: يحتل هذا النمط المرتبة الثانية بنسبة 20.57%، ويقصد به استعمال مجموعة من الكلمات المشتقة من الجذر نفسه على التوالي ومن أمثلته من الديوان نجد في قصيدة قبلة الحادي.

فالأزمان تختلف اختلافا جوهريا

في النسب

يا سيدي لا تكتئب

فختامنا مسك

[1] اللغة الشعرية ،محمد كنوني، ص146.

[2] الديوان، ص65.

وإن كانت بدايتنا تعب.[1]

ففي عبارة تختلف اختلافا تعاقب للفعل ومصدره وهذا ما من شأنه أن يعمّق دلالة التداول أي تداول الأيام بين الناس، وفي ذلك تجسيد لفكرة دوام الحال من الحال، فربّما تكون النهاية مسك، وإن كانت البداية تعب.

كذلك نجده في قصيدة (توجّعات الشجر القاحل):

فاشتدّت رياح الحاكم المحكوم

واختلطت عليه هواية التّقتيل والتّبجيل.[2]

حيث يتتالى اسم الفاعل (الحاكم) مع اسم المفعول (المحكوم) فتنوّعت بذلك الصيغ الصرفية المشتقّة من الفعل (حكم)، المصدر (الحكم)، وهذا التنوّع في توظيف الكلمة كان لغرض التركيز على دلالة الضغط المفروض على الحاكم من طرف من هم أقوى منه من أياد اجنبية والتّدخل في شؤونه بالأمر والنهي حتى غدا محكوما فاختلط عليه الأمر بين القتل والتبجيل.

1-3- تكرار البداية:

ويسمّى أيضا بالتّكرار الاستهلالي وهو عبارة عن تكرار للفظتين أو أكثر في بداية كلّ سطر من أسطر المتوالية وله دور كبير في التّماسك بين أجزاء القصيدة ووحدتها العضوية، وللتّمثيل نورد الأمثلة الآتية:

النموذج الأول: من قصيدة "مذكرة العشق الناتئ":

سنصبر يا إخوتي في دروب التموّج

[1] السابق، ص26-27.

[2] نفسه، ص66-67.

ما دامت الأرض مرمية في السّلال

سنصبر كي يحصد القادمون التّفاني

وفي روحهم خفقة الاعتصام

فطوبى لنا في الخنادق

وطوبى لنا في الزنازن

طوبى لنا في التغرب والارتحال

وطوبى لكلّ الشعوب من الماء حتى الضّلال ...[1]

النموذج الثاني: من قصيدة صفاء الأزمة الخانقة:

من يعصم القبلات من ثلج تراكم في الجبين

من يكتم الآهات كاملة

ويغسل بالرحيق

توجع الأشياء والدرر الثّمينة

من يخبئ في الرماد طهارة المجرى.[2]

النموذج الثالث: من قصيدة توجعات الشجر القاحل:

كيف باع العسكري نحيبه اليومي للسلطات

كيف تجرّد الحزبي من إنشاده الوحشي.[3]

[1] السابق، ص15-16.

[2] نفسه، ص88.

[3] نفسه، ص70.

النموذج الرابع: من قصيدة أبو العلاء في الشوق الجديد

ربّاه ... عاشقة تغيب ولا تعود

ربّاه أعشقها وأعشقها ترانيم الكرامة هل تسود؟

تفاحة عذراء طيبة النهود

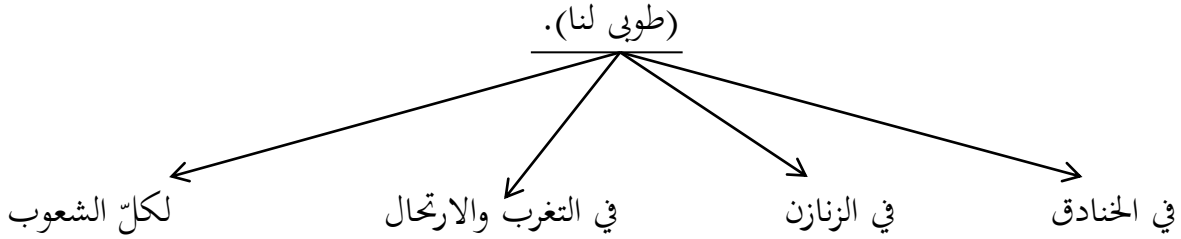
ربّاه كيف أحالني صدأ الحديد

بطلا خرافيا وشحّاذا بليد؟

يغتال في أحشائه ... ورد الوعود

ربّاه إنّ الريح تعصف والحراة تستزيد[1]

من خلال هذه النّماذج المطروحة يتجسّد التكرار جليا وبصورة واضحة في بداية الأبيات، هذا النّمط الذي تبلغ نسبته 19.15%، والتكرار الذي يرد في بداية الأبيات المتتابعة "قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وإنّ هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقّع لدى السامع، وهذا التوقّع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفّزا لسماع الشاعر والانتباه إليه".[2] ففي النّموذج الأوّل نجد تكرار (طوبى لنا) التي توشي بالتنامي والتداعي على مستوى الانفعال للشاعر فالتكرار "لا يضطلع بتوليد الإيقاع فحسب، إنّه يمنحه امتدادا وتناميا في شكل ملحمي انفعالي متصاعد"[3] وذلك نتيجة ما يحسّه الشاعر نحو المكرور .



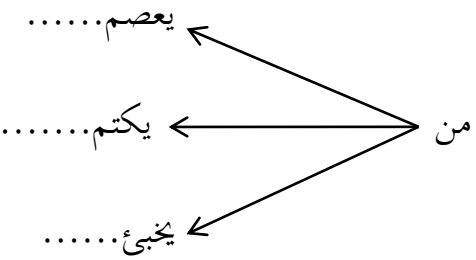
[1] السابق، ص44.

[2] قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، مكتبة الكتابي، ودار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2001، ص47.

[3] البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، عبد الرحمان تبرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،2003 ،ص221.

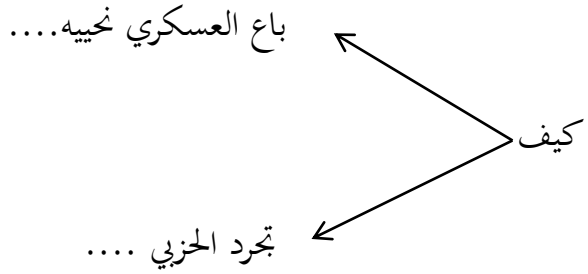
ولقد حملت لفظة (طوبى) معنى الاستحسان رغم اقترانها بالزنازن والخنادق والهجرة والتغرّب ،وذلك على غير العادة فرغم المرارة المتأتية ممّا ذكر الشاعر إلاّ أنّها تهون في سبيل أن يحيا الجيل القادم حياة كريمة ،ويعيش في وطنه مستقلا استقلالا حقيقيا لا مزيّفا.

- أمّا في النموذج الثاني فقد كرّر الشاعر الاسم الموصول (من) الذي يُستعمل للعاقل ويدل عادة على الفاعل وكأنّه يبحث عن هذه الشخصية التي يمكنها القيام بكل هذه المهام.



فهو يبحث عمن يطيب الجراح ويسكن الآهات ويخفّف من تلك الآلام والمشاكل التي تقع على عاتق هذا المواطن فتثقل كاهله.

أمّا النموذج الثالث فيتمثل في تكرار الاستفهام غير الحقيقي الذي يرمي الشاعر من ورائه إلى تأكيد الإقرار والتحقيق عن طريق الأداة كيف.



وكأنّي بالشاعر يريد تأكيد الخيانة، حيث أصبح كلّ من الجيش والمعارضة في جيب السلطة، وارتميا في أحضانها بدل القيام بما هو منوط بهما، فأضحيا اليد التي تبطش بها، والصوت الذي تنقل به ما تشاء إلى الشعب.

كما توجد وظيفة أخرى لهذا النمط من التكرار وهي الرّبط ،وهذا ما نجده في النموذج الرابع حيث تتواتر كلمة (ربّاه) على مسافة معينة، "فتساوق مع التدرج في دلالة ليهيء مجال الانتقال إلى الوحدة الموالية بعد تحقيق إشباع دلالي في الوحدة السابقة، حيث تتسامى العضوية التي يضطلع بها المكرور"[1] وكأنّي بلفظ (رباه) يمثّل تمهيدا ينتقل القارئ من خلاله من دلالة إلى أخرى دون الإحساس بذلك الفاصل بينهما.

1-4- تكرار العبارة:

ويشغل نسبة 17.02% من نسب التكرار في الديوان. وللتمثل نسوق النماذج التالية:

النموذج الأول: من قصيدة قبلة الحادي.

والله جلّ جلاله

يعطي المفاتيح الجميلة للزناة

وأولياء الأمر كالأمراء والخبراء

في الوطن المهيّأ التقدم ،،،

قالت الأعراب آمنا

وودّعت الكراسي والصناديق المعدّة للتباري...

في اتجاه القش ينصرفون ...

يندملون،

مثل دقائق الأحزان .. يعتصمون بالآذان.

[1] اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص140.

إنّا مؤمنون.

ومؤمنون إلى الأبد

والله جل جلاله

يعطي المفاتيح الجميلة في البلد

في اللّيل عاوده الحنين إلى السعادة فاستوى

ورمى بخاطره بعيدا ثم عاد[1].

النموذج الثاني: من قصيدة "القطيعة"

زرعوا الخناجر في السماء

زرعوا نشيد العار في أرض الأباء

وتهامسوا ضدّ الطهارة والصفاء

ياويلهم من هؤلاء!!

أفعى الضلالة أم تواشيح الجفاء.

قامت على قدم الرياء

يا ويلهم من هؤلاء[2].

[1] الديوان، ص25-26.

[2] نفسه، ص51.

– وهذا النمط من التكرار يعمل على التدرج في الانتقال بالدلالة أي أنّه يُقسّم القصيدة إلى فقرات تتناول كلا منها حلقة صغيرة جديدة من المعنى، فالتكرار يساعد الشاعر على إقامة وحدات صغيرة داخل الإطار الكبير"[1].

ولقد حقق الشاعر ذلك فعلا من خلال تكرير العبارتين (والله جل جلاله) (الله يعطي المفاتيح الجميلة) فبعد أن وصف الوضع العام السياسي في الوطن انتقل بعد تكرير العبارة للحديث عن حالته ووحدته وحنينه نفس المشهد نجده يتجسّد من خلال النموذج الثاني.

1-5- تكرار الصدارة:

ويتمثل هذا الصنف في تكرار كلمة تقع في نهاية السطر الأول وبداية السطر الثاني وفق النسق (...أ/أ...)، ويعدّ هذا الصنف أساسا في تشكيل نمط التوازي القائم على التسلسل المنطقي، خصوصا عندما يشغل حيزا أطول.[2]

ولم يحظ هذا النّمط إلاّ بنسبة 6.39% في الديوان وورد متنوعا بين كلمة وعبارة، فمن الأول ما ورد في قصيدة (قبلة الحادي):

وأتيتني

لتصيح بي قتلوك في كبدي

وأنت من القفا حتّى الأنامل موطني

وطني ...[3]

وفي قصيدة: "توجعات الشجر القاحل".

[1] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص251.

[2] اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص144.

[3] الديوان، ص26.

واشتهت السماء

سماءنا ...[1]

فالتكرار الوارد في النموذجين يبدو كالمشعل الذي يسلمه البيت الأول للذي يليه ليحافظ على التسلسل والانسجام والوحدة بينهما وليؤكدا على المكرور (موطني وطني) (السماء، سماءنا)، ويلقي الأضواء عليهما.

أمّا تكرار العبارة فيتجسّد فيما ورد في قصيدة (قبلة الحادي):

والميناء لا يصغي

ولا تصغي إلى نبراتهم قنديلة في المهرجان[2].

فالمكرور هنا (لا يصغي، لا تصغي) يؤكد نفي الفعل، وهو فعل (الإصغاء) ليعكس عدم الاهتمام، و اللامبالاة.

1-6- تكرار النهاية:

يحتلّ هذا النوع من التّكرار المرتبة الأخيرة بنسبة لا تتجاوز 4.25%، وهو على عكس تكرار البداية تماما إذا تتواتر الكلمة المكررة في نهاية كل سطر من الأسطر المتتالية ،ويرتبط هذا الأمر بالقافية، فبعد أن كان هذا الأمر مستهجنا في الدرس النقدي القديم بل ويُعدّ عيبا من عيوب القافية الذي يُسمّى (الإيطاء) أصبح اليوم ذو قيمة دلالية وجمالية عالية، وللتّمثيل نورد النماذج التالية:

النموذج الأول: من قصيدة: مذكرة العشق الثاني:

والسماء التي تحتوينا طبيعية الأفق

[1] السابق، ص62.

[2] نفسه، ص20.

زاهدة في مجال

وفاخرة في مجال[1].

النموذج الثاني: من قصيدة "قبيلة الحادي"

لاذوا بصمت اللّيل واكتأبوا كثيرا

وتعلقوا بطلاوة الأقمار فاندهشوا كثيرا[2]

النموذج الثالث: من قصيدة: "أبو العلاء في الشوق الجديد"

وأذيقه من صدري المجروح تمرة أمة لا تنشطر

يا زهرتي فتألقي ... لن ننشطر[3]

وبالنظر إلى النماذج أعلاه نجد أنّ النّموذج الأوّل يوشي بالتقابل الدلالي والذي يتجسّد في لفظتي (زاهدة) و(فاخرة) الذي لا ينطبق على نفس المجال، أمّا النموذج الثاني فإنّه يعكس تلك اللحمة بين البيتين بواسطة اللفظ المكرور (كثيرا) الذي ورد في البيت الأول نتيجة الاكتئاب الذي تسبّبت فيه ظلمة الليل وسواده واللون الأسود عادة ما يدعوا إلى الحزن والشجن، هذا الليل كان سبب في بروز القمر الذي ورد في البيت الثاني، لكنّه هذه المرة لم يظهر على حقيقته وهذا ما أكّدته لفظة (طلاوة)، والطلاء عادة ما يستعمل لإخفاء المظهر الحقيقي، فهذا الظهور المزيف للقمر كان سببا للدهشة (كثيرا) وهذا ما نجده في البيت الثاني .نفس المشهد يتراءى لنا في النموذج الثالث الذي جاء المكرور ليؤكد فيه وحده الأمة العربية وينفي عنها صفة الانقسام، مشبّها إيّاها بالنخلة التي تمتدّ جذورها في الأرض لتثبت مهما تعالى رأسها في السماء، ودلت عليها لفظة (تمرة) في البيت الأول

[1] السابق، ص13.

[2] نفسه، ص30.

[3] نفسه، ص46.

ليدعوها إلى التآلف في البيت الثاني لأنها لن تنشطر مهما ضاقت من ويلات ومهما كاد لها المكيدون.

كان هذا فيما يخص التكرار بأصنافه الواردة في هذا الديوان لتشدّ الرحال إلى رافد آخر من روافد الإيقاع الداخلي المتمثّل في الإيحاء الرمزي للأصوات.

2-التوازي:

يرى الدارسون أنّ تأصيل مفهوم التوازي في الدراسات الحديثة يعود إلى رومان جاكبسون، حيث "افترض أن يجعل من التوازي الطابع المميّز للشّعر، وقد سعى إلى معاينة هذا الطابع في أدقّ المكونات الشعرية"[1].

وهو يشمل كما أوضح المترجمات لأعماله "أدوات شعرية تكرارية منها، الجناس والقافية والترصيع والسجع والتطوير والمقابلة والتقطيع والتصريع ..."[2].

وينتج التوازي حسب جاكسون جرّاء "إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف"[3].

فهو عبارة عن تأليف مجموعة من الثوابت والمتغيّرات "فالثوابت عبارة عن تكرارات خالصة في مقابل المتغيرّات التي هي بمثابة اختلافات خالصة"،[4] وبهذا يكون التوازي "تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة"[5].

[1] اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص130.

[2] قضايا شعرية، رومان جاكسيون، تر محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص7-8.

[3] نفسه، ص7.

[4] اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص130.

[5] الشيخ عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، القاهرة، ط1، 1999م، ص7.

كما ينقل محمد كنوني عن جون مولينو مفهوما أدقّ إذ يعتبره "هو الأخذ (في الاعتبار) سلسلتين متوالتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي، النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية ومعجمية دلاليه"[1].

إذ يعتبر أنّ التوازي يمسّ جميع المستويات الصرفية والنحوية كذا الصوت والإيقاع مع مستوى المعجم والدلالة وهو في كلّ ذلك قائم على التماثل والاختلاف.

ويرى جاكسون أنّ الترتيب في توازيات ومشابهات داخل أزواج من الأبيات يجعلنا نهتم أكثر بأيّ- مشابهة وبأي اختلاف يدرجان بين الأزواج المتجاورة للأبيات وبين الأشطر ضمن نفس البيت وبعبارة أخرى فإنّ هذا الترتيب يُسند إلى كلّ مشابهة وإلى كل تباين وزنا خاصا[2].

إذ يُعدّ الوزن عند جاكسون هو الذي يفرض بنية التوازي بما أنّه –أي التوازي- مميّزا للشعر، لذلك فإنّ الصوت يحضى بالأسبقية على الدلالة".[3]

ورغم أنّ التوازي -كما يرى جاكسون- يساهم في التنظيم الداخلي للشعر بحيث أنّه يُكسب الأبيات المترابطة بواسطته إنسجاما واضحا إلاّ أنّه في الوقت نفسه "يصبح حصيلة النظام الناتج عن الإنسجام والتناسق بين البناء النحوي والصرفي والعروضي"[4].

والنماذج المقدّمة من شعر علي ملاحي تعكس هذين النمطين التوازي النحوي الصرفي وكذا القائم على التقابل الدلالي فالتوازي "لا يعني تكرار عناصر متساوية، أو متشابهة فحسب وإنما يعني العناصر المتعارضة والمتضادة أيضا"[5].

والجدول الآتي يوضح نسبة كل منهما في الديوان مع هيمنة واضحة للنّمط الأوّل على حساب الثاني:

[1] اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص130.
[2] قضايا شعرية، رومان جاكسون، ص106.
[3] نفسه، ص108.
[4] اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص130.
[5] الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، مسعود بودوخة، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2015، ص58.

	التوازي	
النمط	النحوي الصرفي	القائم على التقابل الدلالي
النسبة	%75.47	%24.53

ومن خلال النماذج المقدمة لكلا النمطين ستتضح هيمنة التكرار عليهما كما ذكرنا سابقا.

2-1-التوازي النحو الصرفي:

حيث نلمح من خلال توالي الصورة النحوية والصرفية نفسها منتظمة في صيغ متوازنة مثل:

- **النموذج الأول**: من قصيدة (ابتهالات على جبين الوطن):

فليصبر الفجر إن هانت موائده **** ما حيلة الفجر إلاّ الصبر إن صفدا

وغاية الفجر أن تسمو عرائسه **** ويظهر البدر في الآفاق متقدا

وغاية الشعب أن تزهو عزيمته **** فيطلع الوطن للعلياء ... متّحدا

إنّي لأعرف للإصباح غنوته **** واحتفى بالرشاد الخصب إن رشدا[1]

-النموذج الثاني: من قصيدة (نشيد الميلاد بتصرف):

تستفّ من عطب الأيّام أمنية **** والروح شيمتها الإيغال في العطب

لم تألف الحبّ أوجاعا تلاينها **** لم تألف الحبّ ألوانا من الخطب

الحبّ أغنية في البال تعزفها **** أنامل القلب في صمت وفي طرب[2]

-النموذج الثالث: من قصيدة (صفاء الأزمة الخانقة):

الأوطان كانت في ظلالك جدولا

[1] الديوان، ص36.

[2] نفسه، ص77.

وشهية الأطفال كانت ثمّ كانت بسملة

الأرض يملكها الفحول

وأنت سقاء التلال
وأنت صوت القافلة"[1].

-النموذج الرابع: من قصيدة (توجّعات الشجر القاحل):

سيجارة أخرى، ونكتشف القضية
سيجارة أخرى، وتكتمل الوصية.[2]

من خلال هذه النماذج المطروحة يبدو التوازي جليّا، حيث تتكوّن كلّ متوالية من سلسلتين تسيران على إيقاع واحد تقريبا فعند إجراء التقطيع العروضي لها نقف على ذلك، كما ترتكزان كذلك على نفس البنية الصرفية، وتضطلعان بالوظيفة النحوية نفسها عدا النموذج الثاني إذ نجد صدر وعجز البيت يتألفان من فعل مضارع مجزوم وفاعل مستتر وكذا مفعولين به يليهما جملة فعلية في صدر البيت وجار ومجرور في العجز، أمّا بقية النماذج فهي متطابقة تماما من ناحية الوظيفة النحوية، ففي النموذج الأوّل نجد صدري البيت يتألفان من مبتدأ و مضاف وخبرهما جملة فعلية أمّا العجزين فمكوّنان من فعل مضارع وفاعل ثمّ جار ومجرور وأخيرا حال.

بينما نجد المبتدأ أو الخبر مع الإضافة في النموذج الثالث في كلا البيتين مع الاحتفاظ على نفس ورغم أنّ الاستناد إلى بنى صرفية ونحوية منتظمة هو الأساس في قيام التوازي كما أشرنا إلى ذلك سابقا، فإنّ الملفت للنظر في هذه النماذج هو تعزيز التماثل فيها بواسطة التكرار في بداية كلّ متوالية، ذلك لأنّه من أهمّ الظواهر المجسّدة للتوازي، لاسيما في مظهره الصوتي، والذي هو أخصّ منه في

[1] السابق، ص85.
[2] نفسه، ص72.

الوقت نفسه، ممّا أنه يتطلب التماثل فقط ويركز على العناصر المتشابهة،[1] ويرى جاكبسون بأنّ "المشابهة في الشعر تتراكب على المجاورة، وبالتالي فإنّ هذا التماثل يرقى إلى درجة الأداة المكوّنة للمتوالية، وتصبح في هذه الشروط، كلّ عودة لنفس المفهوم النحوي الجديرة يشدّ الأنظار إليها أداة شعرية فعّالة"[2] وعليه فإن "أي قارئ حتى لو كان قليل الحساسية يدرك غريزيا المفعول الشعري والشحنة الدلالية لهذه المعدات النحوية دون أيّ لجوء مهما قلّ شأنه إلى تحليل تأمّلي وغالبا ما يجد الشاعر نفسه، في نفس حال مثل هذا القارئ".[3]

العناصر المكرورة، مع اختلاف في بعض الوحدات اللغوية مثل (الفجر، الشعب) (أوجاعا، ألوانا،، (سقا، صوت) (القضية، الوصيّة) فهي تحمل في ذاتها شحنات دلاليّة، وبنفس الإجراء يمكن قراءة النموذج الرابع.

ورغم هذا التماثل الذي يطغى على هذه المتواليات المتوازنة فيثير القارئ ويُغطّي ما فيها من شحنات دلالية "إلاّ أنّه بالإمكان الإشارة إلى ما بين الكلمات التي تتماثل نحويا برغم اختلاف الصوتي والمعجمي من علاقة تقوم على أساس الإحالة الدلالية".[4]

ففي النموذج الأوّل نلمح روح الأمل تحدو الشاعر رغم الأزمة الخانقة، بحيث أنّه مهما طال الليل، ومهما اشتدت حلكته، وأفحم سواده لا بدّ له من أن ينجلي ليبزغ الفجر، ويتنفس الصبح رويدا رويدا، كما أنّ في اكتمال البدر تبديد لظلمة الليل، وما الفجر إلاّ مجاز استعمله الشاعر ليدلّ به على مستقبل هذا الوطن، وبعث الحياة فيه من جديد برغم هذه المشاكل العويصة التي يمرّ بها، حيث يظهر أنّ أعظم انشغالات الشاعر في هذا الديوان هو الوطن ولا شيء سوى مصلحة الوطن، فالجزائر أكبر من كل شيء هو موقف كان ولا يزال الشاعر علي ملاحي يتشبّث به، هذا الوطن

[1] الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، مسعود بودوخة، ص59.
[2] قضايا شعرية، رومان جاكسون، ص69.
[3] نفسه، ص70.
[4] اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص133.

الذي لا بدّ له من أن يصل لعليائه ما دام ذلك مطلب الشعب وغايته ،وما دامت عزيمة هذا الشعب متّقدة ويؤكد ذلك البيت الذي يلي المتوالية وإنّي لأعزف للإصباح غنوته) فالصبح قادم لا محال ولقد استعمل الشاعر الأفعال التي تدلّ على ذلك (تزهر، يسمو)، (يطلع، يظهر)، (العليا، الآفاق)، (متّقدا، متّحدا)، أمّا تكرار لفظة (غاية) فيدلّ على أنّ ذلك مطلب مشروع يصبوا إليه الشعب، أمّا التوازي في النموذج الثاني فهو يبلور تلك المحن التي تعصف بالوطن والشدّة التي يمرّ بها فشوهت فيه كلّ جميل حتى غدا الحب (أوجاعا، ألوانا من الخطب)، هذا الحبّ الذي طالما كان أغنية يطرب القلب بها ويشدو ،وما تكرير الوحدة اللغوية (لم تألف، لم تألف) إلا ترسيخ لهذا الواقع، وبنفس الطريقة يمكن رصد الإحالات الدلالية بين الكلمات المتماثلة في بقية النماذج إذ نجد تكرار ضمير المخاطب (أنت، أنت) في النموذج الثالث موّجها بذلك خطابه إلى وطنه مُذكّرا إيّاه بالمكانة التي كان عليها والمرتبة التي تبوّأها بين الدول ماديا ومعنويا ،فاستعمل الرمز المادي (سقاء) والسقاء يكون بالماء الذي هو مصدر كلّ حياة ليعيد للتلال خضرتها وخصوبتها يرمي من وراء ذلك إلى تلك المساندات والمنح السخية التي تقدمها الجزائر لغيرها من الدول، أمّا الرمز المعنوي فيتمثل في لفظ (صوته)، دلالة على وقوفها ودفاعها عن المستضعفين وكل الحركات التحررية في كل المحافل الدولية، و في النموذج الأخير فإن الوحدات المكرورة (سيجارة أخرى، سيجارة أخرى) توحي بوصول الأزمة إلى مراحلها الأخيرة وهاذا ما يكشف عنه السياق العام للقصيدة حيث لم يبق سوى شرارة لتكشف أوراق تلك اللعبة السياسية القذرة وتفضح كلّ الأسرار في الوطن وما استعمل (تكتشف القضية، تكتمل الوصية) إلا دليل على ذلك، هذا العفن الذي طال كلّ المستويات وانعكس على كلّ القطاعات أصبح واضحا للعيان ومخططاته باتت مكشوفة. لذا صار لزاما العودة إلى وصية أبناء الثورة تجاه هذا الوطن والتي تنادي بحريّته الحقيقية.

كانت هذه قراءة سريعة لهذه النماذج المطروحة.

2-2- التوازي القائم على أساس التقابل الدلالي:

يتميّز هذا النمط بوجود "تقابل على المستوى الدلالي بين عنصرين أو بين موقعين في سلسلتي كلّ متوالية على حدة".[1] إضافة إلى التماثل الواضح في هذه المتواليات ومن ذلك نورد النموذجين التاليين من الديوان.

-من قصيدة (قبلة الحادي)

فلتستفسر الأمطار عن مغزى الطليعة في البلاد
ودورها المحصود
ولتستفسر الأغلال عن هدف القطيعة في البلاد
ودورها المنشود[2]

1- من قصيدة (نشيد الميلاد بتصرف).

هل جاءك الحق مرميا على تعب **** أم جاءك الظلم منهالا بلا سبب.[3]

رغم التوازي الحاصل في النموذجين وكذا التكرار إلاّ أنّنا نلمح التقابل يلوح بشدّة ووضوح، ليلفت إليه انتباه القارئ ويحمل إيحاء بالدلالة، ويتجسّد بين الوحدات اللغوية التالية (الأمطار، الأغلال) (الطليعة، القطيعة) (المحصود، المنشود) في النموذج الأوّل في تقابل مزدوج، فالأمطار توحي بالبُشرة والتفاؤل والخير والبركة لحصد ثمار ما يتطلع إليه الشعب في هذا الوطن من رقي ،وتطور، وازدهار ،وإنجازات على مستوى كلّ القطاعات تكون نتائجها واضحة ملموسة أي (محصودة)، وذلك من شأنه أن يضمن الانعتاق والتّحرّر من الآخر، وعلى العكس من هذا تماما نجد الأغلال ترمز إلى

[1] اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص134.
[2] الديوان، ص30.
[3] نفسه، ، ص77.

العبودية والتبعية للآخر عن طريق القطيعة مع كل ما يخدم مصالح الوطن لهدف منشود أي مبيت مسبقا يُسعى إلى الوصول إليه. أمّا التقابل في النموذج الثاني بين (الحق، الظلم)، (على تعب بلا سبب) فإنّه يعكس مسرحية الحياة الدائمة بين الخير والشر ،وبين الحق والباطل هذا الحقّ الذي لا يناله صاحبه إلا بعد تعب وكذا بينما الظلم والباطل فهو يحل دون السعي ورائه ولا حتى لسبب يُذكر، هذه المسرحية التي تحطّ رحالها على هذا الوطن وتترك الباب مفتوحا لكلّ التوقعات.

3- الإيحاء الرمزي للأصوات:

يُعدّ المستوى الصوتي أخص مستوى في تناول الجانب اللغوي في أي نص أدبي لأّنه أصل بناء المستويات اللغوية الأخرى، صرفية، تركيبية، دلالية، فهو يتعلّق بطبيعة الأصوات ومخارجها وصفاتها وتداخلها،[1] فالأصوات إذن تمثل "المظهر المادي للّغة فهي داخل الكلمات إذا رموز لغوية صوتية ذات دلالات"،[2] وهي تعتبر أهمّ الجوانب التي تُميّز الإبداع الشعري ،لذا سعت لغة الشعر إلى تحقيق قدر أعلى من التنميط الصوتي المنظم الذي يميزها في ذلك عن النثر حيث أنّ "التنميط الصوتي المنظم بطريقة خاصة هو البعد الشعري الذي يفصل بأقصى درجات الوضوح الشعر عن اللاشعر ..."،[3] ممّا يعني أنّ استغلال المعطيات الصوتية ذو أهمية بمكان في توطيد الصلة بين الصوت والمعنى لوجود علاقة انفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها، هذه العلاقة تُعدّ نوعا من الموسيقى الداخلية للقصيدة، والتي ترتبط بالمواقف الانفعالية المتمخّضة عن التجربة النفسية المسيطرة على الشاعر أثناء عملية الإبداع،[4] ومن هنا تتأتى أهميته السياق في تقييم الشحنة الدلالية للأصوات "فالألفاظ في هذا المجال تأخذ بعدها الموسيقى الداخلية من السياق الذي تطرح فيه، وتشكل مصدر جذب وارتباط حميمين بين المتلقي والعمل الشعري الذي هو القصيدة ذاتها".[5]

---

[1] ينظر: خصائص العربية والإعجاز القرآني، أحمد شامية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص45.

[2] اللغة العربية بين المعيارية والوصفية، تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2001م، ص116.

[3] اللغة الشعرية، محمد كنوني، نقلا عن: مجلة الفكر العربي، بيروت، ع25، السنة الرابعة، كانون الثاني، نشاط، 1982، ص154.

[4] ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، ص258.

[5] نفسه، ص258.

وتُعدّ قضية الصوت والمعنى قضية قديمة أثارها الخليل بن أحمد وتبعه سبويه، وأقرّ لطفها والاعتراف بصحتها ابن جني في كتابه الخصائص، أمّا فيما يتعلق بقضية العلاقة بين الألفاظ والمعاني فتأرجحت بين مؤيد لها وناكر لها، فمن المقرّين بها نذكر ابن جني والسيوطي، بينما نفاها الجرجاني كان هذا عند القدامى، أمّا المحدثين فقد شغلت أذهانهم هذه القضية خاصة أولئك الذين استهوتهم بنية الصوت ودلالته، فكانوا أيضا بين متحمّس ورافض، ومن الذين تحمسوا من الغربيين نذكر، اللغوي همبلت (HAUIMBOLT) الذي يقول: (اتخذت اللغة للتعبير عن الأشياء طريق الأصوات التي توحي إلى الأذان بنفسها أو بمقارنتها بغيرها أثرا مماثلا لذلك الذي توحيه تلك الأشياء إلى العقول)، أمّا من العرب فيعدّ اللغوي محمد المبارك من المناصرين لهذه القضية ويقول في ذلك (لا شكّ أنّ في اللّغة العربية خصيصة تبهر الناظرين وتلفت الباحثين، وهي تقابل الأصوات والمعاني في تركيب الألفاظ ودلالاتها.[1]

وبالنسبة للديوان الذي هو قيد الدراسة فإنّه سيدرس صوتيا عبر مستويين، مستوى التراكم الصوتي، ومستوى التجانس الصوتي.

3-1-مستوى التراكم الصوتي:

بالنسبة لهذا المستوى يظهر مجهود الشاعر في تكرار أصوات معينة على طول المقطع أو القصيدة، بحيث تشكل الكلمات التي تحتوي عليها شبكة دالة تنبني وفق علاقة إيحائية.[2] ذلك أنّ تكرار الصوت لا يمكن أن يكون دون وظيفة تنسجم مع السياق العام للقصيدة، ويرى بالي أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامته كلّ هذا يتضمّن بمادته طاقة تعبيرية.[3]

[1] ينظر: البيئة اللغوية لبردة الصيري، رابح بوحوش، ص49-50-51.

[2] اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص154.

[3] ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985، ص27.

ويعتبر التكرار الصوتي ذلك الجسر الذي يمتدّ بين القارئ والشاعر فيترجم بذلك أحاسيس الشاعر ويعكس حالته النفسية كما ينقل ما يختلج بوجدانه وهذا ما يؤكّده كلّ من رينه ويلك وأوستين إذ يريا بأنّ لتكرار الصوت "أثره الخاص في أحداث التأثيرات النفسية للمتلقي فهي قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر أو الصوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلا، أو قد يرتبط ذلك بتكرار صوت داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النص ..."[1].

بالعودة إلى الديوان نجد أنّ الشاعر يعمد إلى تكرار أصوات معينة في بعض الأحيان، كما هو الحال في تكرير صوت (القاف) في المقطع الآتي من قصيدة(مذكرة العشق الناتئ):

قد تستفيق الحجارة من عمقها

ويفيء إلى التين بعض الهدى

قد يدقّ القرى الاخضرار ... الشعار ..

القرار ... الجريدة.

كلّ الذي تفتضيه الطبيعة مستلهم في الخبايا

وهم المروءة أن يطلق الشهد قصد التكامل والانبعاث المفاجئ

مذ هيأتها الظروف الوفيرة للمد

قالت لنا البحر لغز السماء

وحامت أمام المرايا، تريد اقتناص الثياب المؤهّل[2]

[1] نظرية الأدب، رينية ويلك وأوستين، ص165.

[2] الديوان، ص8.

عند قراءتنا لهذه الأبيات نلاحظ طغيان صوت (القاف) عليها، ويحدث عند النطق به "انحباس كلّي عندما يرتفع أقصى اللسان ويلتقي بأدنى الحلق بما في ذلك اللّهاة، بحيث لا يسمح للهواء بالمرور ثم ينطلق الهواء فجأة".[1] وهذا ما يماثل الاستفاق من النوم، فبعد السبات الذي يتمّ فيه شلل كلي للحركة والتي يقصد الشاعر من ورائها الحركة الفكرية والتنموية والتحرّرية –يستيقظ فجأة ويصحو من غفلته ليعبّر عن رفضه لهذه الحياة الميّتة– كما أنّ صوت القاف صوت انفجاري قوي، وعند إسقاط هذه الصفات على الكلمات التي تضمّ حرف القاف نلمس جليا قوّة شديدة مناسبة لها، بحيث يكون اللفظ رقيقا في موضع الرّقة قويا عنيفا في موضع القوّة والعنف"[2] ومن تلك الكلمات نذكر (القرار، يستفيق، تقتضيه، يطلق، اقتناص)، وهذه القوّة في الصوت تزيده وضوحا في الإسماع وهذا بالذات مراد الشاعر في ميوله لإبراز صوته وإيصال ما يرمي إلى إيصاله.

- كذلك الأمر بالنسبة لحرف (التاء) الذي تواتر في هذا المقطع من نفس القصيدة السابقة.

تناهت إلى قلبها الذكريات

الحقول استراحت إلى الماء في تُؤده

سربلت شعرها في لجاج التطلع، واستنطقت

خصرها المشتهي

ثمّ قامت توزّع من ثمرها، وتزيح الستار

ابتهاجا بعيد الطفولة

في ساحة الشهداء

الذكريات

[1] علم الأصوات اللغوية، مناف مهدي الموسوي، منشورات جامعة اليابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1993، ص82.

[2] موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص20.

الحياة استمرّت بعمق التجارب

والعمر مدّ السنابل وفق الخطوط العريضة للحلم

كان الهدى مستقيما نقي الخُطى

والرذيلة كانت أمام البنفسج بعض انشغال

توسده الجرح حين اندلا ع العواطف في جبهة اليوميات

المنى وحدت جزئيات المسيرة

لا تغضبوا

بالنظر إلى هذه الأبيات نجد حرف (التاء) يتواتر بشكل ملفت وهو حرف مهموس، والهمس ضد الجهر والصخب ،وهذا ما يناسب حركة التأمّل واسترجاع الذكريات التي تحتاج إلى الهدوء والبطء كما انعكس هذا الأمر على بعض الكلمات التي ورد فيها حرف التاء مثل (تنامت، تؤدة، استراحت، الجزئيات)."والهمس حركة ضعيفة تتبع نطق الصوت المهموس"[1] وهذا ما يماثل بعض الأفعال التي تواتر فيها حرف التاء والتي تعكس الحركة الخفيفة عند القيام بها مثل (سربلت، توزّع، تزيح، توسده...)، وبما أنّ حرف التاء انفجاري فإنّه عكس عبر انفجاريته ذلك الانفعال المكبوت، والذي تفجّر للتّحدي ومواصلة الحياة عبر الجراح والآلام تجسّد ذلك في عبارة (الحياة استمرّت بعمق التجارب).

وفي النموذج الثالث نطرح تكرار حرف المدّ في المقطع الآتي من قصيدة: (أبو العلاء في الشوق الجديد):

ربّاه أين يقودني بصري الفقيد؟

[1] الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، ص261.

إلى الصحاري أم إلى الحلم السعيد؟

ويكاد يبلعني اللهيب، أوّاه يا زمني الشريد

بلغت جراح القلب، بحرا ... هل تزيد؟

لم ألق صفصافا يقبلني فاضحك كالوليد

ربّاه إنّ الحرّ لم يترك وريد

إلاّ وصبّ به الصديد كما يريد

ربّاه إنّي عارف قدر الشهيد

لكنّني لم أستطع شرب الصديد.[1]

من الملاحظ أنّ شيوع حروف المد في هذا المقطع قد ساهم في "استرخاء الحركة الإيقاعية، ممّا أضفى طابعا من الديمومة على الكلمات التي نحسّ بصداها وبما تثيره من دعوة عميقة"[2] مثل لفظ (رباه)، كما أن لحروف المدّ عن النطق بما انفتاح كبير لمجرى الهواء ممّا يجعلها متنفسا للشاعر يطلق من خلالها آهاته وأحزانه وما يحسّ به من قهر وشجن مرسلا إياها للآخرين عبر هذا الوضوح السمعي الذي يتّسم به النطق بهذه الحروف، ومن تلك الألفاظ التي تعتبر عن آلامه وحزنه العميق (اللهيب، الجراح، الفقيد، الصديد...).

3-2-مستوى التجانس الصوتي:

ويتعلّق الأمر في هذا المستوى بما نلمحه بين الكلمات من تجانس كحصيلة لتحقيق أكبر قدر ممكن من التشابه الصوتي، ممّا قد يؤدّي إلى اللّبس بين هذه الكلمات والتي توحي في نظر أغلب

[1] الديوان، ص43.

[2] اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص158.

الدارسين بتقابل دلالي حين يرتبط المجال بتأديه مدلولات مختلفة بدوال متشابهة.[1] ويسهم الجناس مع مكونات الخطاب: "في شجن الأسلوب بطاقة شعرية، بل يقوم بوظائف دلالية وجمالية باعتباره صياغة تعبيرية تُكسب الدلالة قيمة جمالية"[2]

إضافة إلى ذلك فهو يعمل على إبراز الفرق داخل التشابه كما يرى الدكتور كمال ديب "أمّا الجناس فإنّه ظاهرة إبراز للفرق عبر درجة قصوى من التشابه: أي أنّه تعميق للفرق عن طريق تعميق التشابه وعلى محورين مختلفين للفرق والتشابه (الفرق الدلالي والتشابه الصوتي)...".[3]

وللتّمثيل نورد المقاطع التالية:

النموذج الأول: من قصيدة: (شظايا الانتماء):

واق واق

كلاب الحارة اليمنى يرملها الشقاق

تقتات غوطتها القديمة

ثمّ لا تجد العناق

يختار حين يضمها لهب التوجع والفراق.[4]

النموذج الثاني: من قصيدة (مذكرة الناتئ).

وأمّي التي في القواميس معطوبة القلب

[1] السابق، ص158-159.

[2] نظرية الانسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر دراسة وظيفية تطبيقية في قصيدة "والموت إضطراري" للمتنبي، نوارة بحري، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة ،2010/2009 ، ص317.

[3] في الشعرية، كمال أبو ديب، ص102.

[4] الديوان، ص97.

مسكونة بالمحال

هلامية القول: مرتدّة في الفعال[1]

النموذج الثالث: من قصيدة(أبو العلاء في الشوق الجديد):

ربّاه إنّ الجرح يكبر ... والبشر

تمضي كدقات الغرابة إذ تمر

تأتي إلى الوادي وتأكل ما تشاء من الحجر

وأنا كعصفور أضاع جناحه قرب القمر[2]

النموذج الرابع: (من قصيدة قبلة الحادي):

لم ينكمش وطن البراءة في رماد المستحيل

وكأنّ ذاكرة الحقول تسجل الوطأة الثقيل

وتقول قولتها الجليلة كلّما دقّ الأصيل[3]

النموذج الخامس: من نفس القصيدة السابقة.

بيد أنّ الشاعر المجروح غنّى

للبلابل والسنابل[4]

[1] الديوان، ص14.
[2] نفسه، ص45.
[3] نفسه، ص22-23.
[4] نفسه، ص23.

من خلال النماذج السابقة نجد أنّ التجانس يتعيّن بين الكلمات التي تتشّكل منها القوافي ممثّلة في (الفعال/المحال، الحجر/القمر، العناق، الفراق، المستحيل، الثقيل) عدا النموذج الخامس بين كلمتي (البلابل، السنابل).

وتمتاز هذه الكلمات بقوّة التأثير وسرعة النفاد إلى الأذن، كما أنّ التكرار الصوتي الذي ولّد الجناس هو إحدى الفعاليات المؤثرة في الأداء الشعري على المستوى الصوتي والدلالي تكثيفا وتعميقا.[1]

وإذا حاولنا البحث عن العلاقة الدلالية بين هذه الكلمات فإنّ التقابل الدلالي الذي أشرنا إليه سابقا سيتراءى لنا بوضوح ،ففي النموذج الأول نجد أنّ اللفظتين (العناق/ الفراق) متقابلتان دلاليا إذ تعكسان الحيرة التي تسيطر على الموقف بسبب ذلك الشقاق بين الخونة منعدمي الضمير، ولما سبقت بفعل مضارع منفي فقد رُشِّح قطب (الفراق) عنها.

أما النموذج الثاني فيتمثل التقابل بين كلمتي (المحال/الفعال) فالمحال يدلّ على المستحيل الذي لا مجال لتحقيقه ،بينما تدلّ لفظة (الفعال) على القيام الحقيقي لحدث ما، وبما أنّ الوصف لهذه البلاد بأنّها هلامية القول، فقراراتها غير ثابتة، كما أنّ الفعال وّصفت بالتردد فإن الترشيح يكون لصالح كفّه (المحال).

وفي النموذج الثالث نجد التقابل بين كلمتي (الحجر/القمر) فبينما ترتبط اللفظة الأولى بالأرض لأنّ الحجر مكانه في الأسفل، نجد أنّ اللفظة الثانية (القمر) ترتبط بالأعلى أي السماء، وبما أنّ الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر إزاء هذا الموقف تجعله كذلك العصفور الذي فقد جناحيه قرب القمر فإنّ مصيره سيكون الرجوع إلى الأرض، فلا طيران دون أجنحة، ومن هنا نجد أنّ الدلالة قد رشحت أحد القطبين وهو (الحجر) على حساب الثاني (القمر) وبذلك تتحقّق فكرة ترشيح أحد كلمتي الجناس دلاليا.

[1] ينظر: البنية اللغوية لبردة البوصيري، رابح بوحوش، ص73.

وما يبرز هذا التقابل الدلالي هو ذلك الصوت الذي يميّز أحد اللفظين عن الآخر وهو ما يسمّى بالسمة المميزة "وكلّما تقلّصت السمة المميزة في صوت واحد كان التجانس قويّا في حين يتقلّص أثر التجانس الصوتي عند وجود أكثر من سمة مميّزة".[1] ففي النموذج الرابع نجد أنّ التجانس الصوتي يتقلّص لوجود أكثر من سمة مميزة ف(التاء/الهمزة) و(القاف/الصاد) بين كلمتي (الثقيل/الأصيل، وكذا (الباء/السين) و(الألف/الباء) بين كلمتي (البلابل/السنابل) في النموذج الأخير.

وفي نهاية هذا الفصل يمكن القول أنّ كلّا من الإيقاع الداخلي والخارجي قد ساهما في تكوين بنية ايقاعية متميّزة لهذا الديوان، سواء تعلّق الأمر بالأوزان أو القافية أو بالتكرار والتوازي والأصوات، وقد أنبأت هذه البنية عن قدرة الشاعر الفذّة، ونبوغه الشعري، كما استطاعت أن تعكس كلّ المواضيع التي تضمّنا الديوان، وترجمت أحاسيس الشاعر وعواطفه الصادقة النابعة من عمق تجاربه الشعرية.

[1] اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص161.

الفصل الثاني

البنية الصرفية

توطئة

أوّلا– حضور الأسماء والأفعال

ثانيا– بنية الأفعال

ثالثا– بنية الأسماء

توطئة:

يعدّ الجانب الصرفي من المستويات الجديرة بالاهتمام في دراسة اللغة "فاللّغة من حيث كونها أصواتا تُدرس من قبل علم الأصوات وله وسائل وطرق، ودراسة اللغة من حيث كونها كلمات تدلّ على معان يبحثها علم الدلالة"[1].

أمّا دراسة أبنية الكلمة فهي من اختصاص علم الصرف، فميدانه الصيغ الصرفية التي هي "الهيئة التي ركبت فيها حروف الكلمة الأصلية والزائدة، والبناء الذي جمعت فيه، أو القالب الذي صبت فيه هذه الحروف، وهو الذي يعطي للكلمة صورتها وشكلها، ويجعل لها جرسا معينا"[2].

ويعدّ علم الصرف اللّبنة الأولى لفهم النحو، ومنه إلى دراسة التركيب. ويُعرّف بأنّه ذلك "العلم الذي يبحث في التغيرات التي تطرأ على أبنية الكلمات وصورها المختلفة من الداخل"[3].

فتنضوي تحت هذا التعريف دراسة الفعل من حيث: الزّمن، والتّعدية واللّزوم، والتّجريد والزّيادة، والبناء للمعلوم والمجهول، والصّحة والاعتلال... أمّا بالنسبة للاسم فيتمّ تناوله من جوانب عدّة: من حيث الاشتقاق والجمود، ومن حيث العدد. أفراد وتثنية وجمعا، ومن حيث التذكير والتأنيث

وكذا التّجرد والزيادة.

ودراستنا للبنية الصرفية لشعر علي ملاحي، تهدف إلى بلوغ الدّلالات الكبرى، ومن ثمّ تفسير الظواهر التي دعت الشاعر إلى تغليب صيغة على أخرى، فلكلّ صيغة دلالتها المنوطة بها، وهذا ما يُفسّر اختلاف هيئات الكلمات، ف"علم الصرف عند اللسانيين العرب علم يدرس بنية الكلمات وأشكالها، لا لذاتها وإنّما لغرض دلالي، أو لغرض صرفي يفيد خدمة الجمل والعبارات"[4].

---

[1] المدخل إلى علم الصرف، محمد منال عبد اللطيف، دار الميسرة، عمان الأردن، ط/1، 2000م، ص19.

[2] فقه اللغة وخصائص العربية، محمد المبارك، دار الفكر الحديث، لبنان، ط/2، 1964م، ص112.

[3] المدخل إلى علم النحو والصرف، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط/2، 1974م، ص8.

[4] البنية اللغوية لبردة البوصيري، رابح بوحوش، ص83.

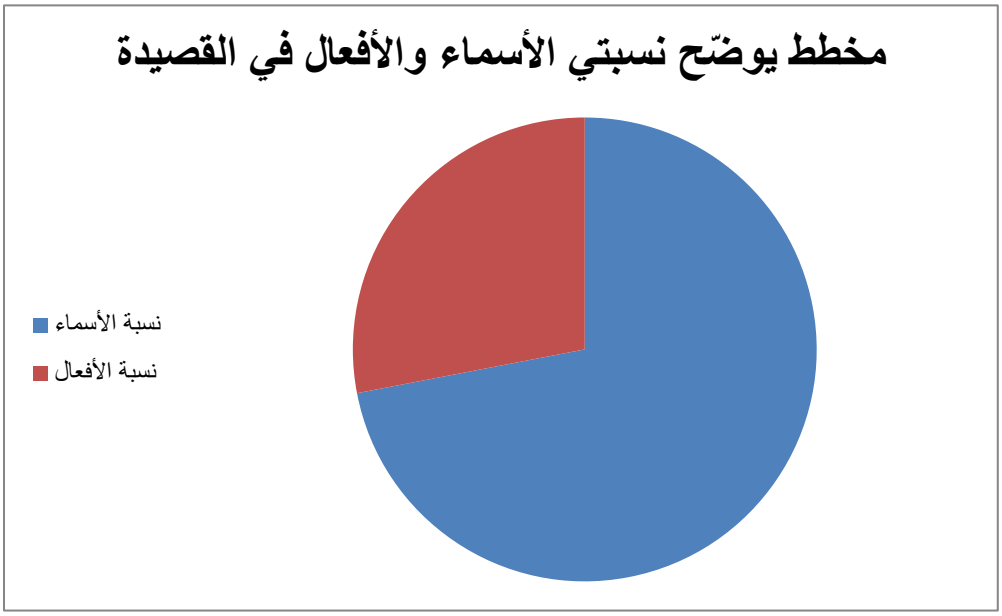
وانطلقنا في دراستنا من التراث اللغوي العربي القديم في ضوء اللسانيات الحديثة، وقد تمّ تناولنا للبنية الصرفية من خلال محورين أساسيين هما؛ الأفعال والأسماء.

أوّلا–حضور الأسماء والأفعال:

لن نتعرض في هذا الموضوع لدراسة أقسام الاسم، أو أزمنة الفعل، لأنّنا سنأتي إلى ذكر ذلك لاحقا، إنّما الهدف هو إبراز تلك الدّلالات الإيحائية للتّجمع الاسمي أو الفعلي في القصيدة وربطه بالمعنى العام والمعاني الجزئية لها. ذلك أنّ تجمّع الكلمات الاسمية أو الفعلية قد يوحي بدلالات معينة تتّفق مع المعنى العام للنّص؛ فورود الأسماء مثلا بكثرة في النص ليس كورود نسبة الأفعال فلكلّ دلالته، وهي كلّها دلالات تتعلّق بالكلمة من جانب هيئتها أو شكلها[1]. وفي هذا الصدد نجد أنّ نسب حضور الأسماء والأفعال في القصيدة توزعت كالتالي:

نسبة الأسماء	نسبة الأفعال
%71.97	%28.02

والمخطط التّالي يوضّح هذه النسب بشكل أوضح



[1] ينظر، الدليل النظري في علم الدلالة، نواري سعود أبو زيد، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2007، ص51.

النسب المطروحة في الجدول تعكس هيمنة الأسماء، وكثرة هذه الأخيرة على حساب الأفعال في القصيدة له إيحاءات وإشارات كثيرة، حيث أراد الشاعر من خلالها أن يخبرنا وبل ويقنعنا بحقائق ثابتة وقارّة، إذ أنّ الأسماء وإن اختلفت أشكالها تحمل دلالة الاستقرار و الاستمرار والثّبات على أمر وحالة معيّنة[1]. ولعلّ ما منحها هذه الميزة هو تجرّدها من عنصر الزّمن، على عكس الأفعال والتي باقترانها بالزمن أخذت تتمتّع بصفة التّجدّد والتغيير والتنقّل بين الماضي والحاضر والمستقبل، لذا كان حضور الأسماء بقوّة في القصيدة ليرصد لنا الشاعر من خلالها حالة الركود والسكون التي تُميّز الأوضاع السائدة في وطنه والذي لا يزال حبيس الفوضى والنزاعات والتردّي على جميع الأصعدة، لا يزال ينزف دما جرّاء الأزمات الخانقة التي يعيشها ويتخبّط فيها بفعل الأبناء والأعداء وفي ذلك يقول الشاعر علي ملاحي:

باعوا الوصايا بالهدايا والبطاقات الرخيصة

يا إلهي كلّنا احترف الوشاية واختفى

بين الجريدة كي يُبرّر حبّه الوطني[2]

فمن خلال هذه الأبيات التي غلبت عليها الأسماء، يترجم لنا الشاعر المستنقع الوسخ الذي يغرق فيه وطنه من خيانة ورشوة ووشاية وكلّ مظاهر الفساد التي يُباع الوطن من خلالها بأزهد الأثمان، لمجرّد تحقيق مصالح خاصّة.

وإن كانت الأسماء كما أسلفنا الذكر تحمل دلالة الثبوت والاستقرار فهي من جانب آخر تحمل بعدا وفضاء يُحلّق فيه طموح الشاعر وخياله ليُعبّر من خلاله عن روح التفاؤل والأمل التي

[1] لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتّصال)، محمود عكاشة، دار النشر للجامعات، مصر، ط/1، 2005، ص68.

[2] الديوان، ص62.

تحدوه في استرجاع وطنه لعافيته، يعكس الفعل الذي يقع أسير الزمن ممّا يجعل مجاله محدودا، أمّا الاسم فهو ذو حدود بعيدة ودلالة واسعة الأبعاد ومن ذلك قوله:

يا زقوم هذا العصر لا العقبات تطفئ قمحتي الحرّى

ولا ريح الأسى

لو كنت تعرف سر هذا الفجر

ما أنكرت فيه الجذوة الأولى..

تهجن زهرة والماء يسقيها بحمد الله لا زور ولا كفرا..[1].

فرغم الآلام والجراح، يعقد الشاعر آمالا كبيرة في انتشال بلده الحبيب من جوه الخانق الذي يحياه ليرسل إشارات تنبئ بميلاد فجر جديد، وبزوغ شمس الحرية والانعتاق وتبديد الظلام الذي طالت حلكته.

ثانيا– بنية الأفعال:

يُعرّف الفعل بأنّه: "ما دلّ على حدث في زمن معين"[2].

وينقسم الفعل من حيث الزمن إلى ماض، ومضارع وأمر.

ومن حيث نوع الحرف إلى صحيح ومعتلّ، ومن حيث الوظيفة إلى متعدّ ولازم، ومن حيث أصل الحروف إلى مجرد ومزيد ... وسنحاول فيما يلي الوقوف على كل قسم منها على حدى.

[1] السابق، ص62-63.

[2] أبنية الصرف في كتاب سبوية، خديجة الحديثي، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط/1، 1965، ص377.

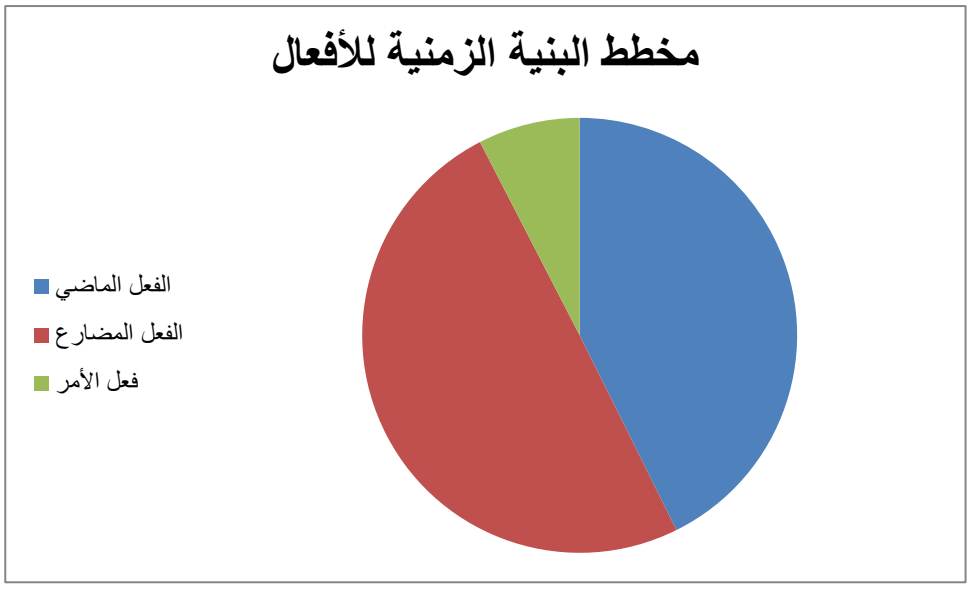
1- **الفعل من حيث الزمن**: ورد في كتاب شذا العرف في فن الصرف أنّ[1]:

- الفعل الماضي: وهو "ما دلّ على حدوث شيء قبل زمن التكلم" نحو: قام وقعد".
- الفعل المضارع: وهو "ما دلّ على حدوث شيء في زمن التّكلم أو بعده "أيّ الزمن الحاضر أو المستقبل.
- فعل الأمر: "ما يطلب به حصول شيء بعد زمن التكلّم"

وقد توزّعت نسب هذه الأفعال في القصيدة على النحو الآتي:

الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر
%42.65	%49.76	%7.58

ويمكن صياغة هذه النسب في المخطط الآتي



من خلال ملاحظتنا للمخطط نلمس تنويعا للشاعر في حضور الأفعال من حيث الزمن ،إذ أنّه لم يأسر نفسه في زمن واحد ،بل استعمل الأفعال بأزمنتها المختلفة وبنسب مختلفة، إلاّ

[1] شذا العرف في فن الصرف، أحمد بن محمد الحملاوي، دار الكيان، الرياض، ص56.

أنّ الزمن المضارع اعتلى منصة الترتيب بنسبة ارتقت إلى 49.76%، ولهذا ما يُبرّره؛ فالفعل المضارع يستوفي جميع الأزمنة، فالشاعر ينطلق من واقع وهو يحمل رؤية قبلية (أي الماضي) ويترجمها في واقعه ويستشرفها في المستقبل، ولعلّ هذا ما قصده عبد المالك مرتاض بقوله :"فالمبدع ينطلق في التفكير الذي يُجسّده إلى خطاب –أبدا– من حاضره، ثمّ كثيرا ما يعود إلى الماضي لأنّه جزء منه، ومرتبط بحياته، وخزان لذكرياته، أمّا المستقبل فلا يلتفت إليه إلاّ توهما وتخيلا، أو تأملا وترجّيا"[1]. ذلك أنّ الشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره، فيتّخذ من الشعر مطيّة للتعبير عما يخالج نفسه" فالشعر العربي لم تشوّهه الأبراج العاجية فتطويه وتُبعده عن الناس وتحجبه عن الحقائق العاصفة من هنا وهناك، فتلك الحقائق التي من قيمها أنّها تهزّ الضمائر والقلوب في إدراكها وتحسّسها بالمعاناة الأصلية"[2]. والفعل المضارع بحكم دلالته الآنية الحاضرة يساعد على خلق نوع من التفاعل الحيوي والمباشر بين النص والعالم الخارجي ليُحيل القارئ إلى واقع الأحداث مباشرة، كما أنّه يساعد بنصيب كبير في عملية الإقناع، وذلك لسرد أحداث حيّة تجعل المتلقي يتابع الحدث لحظة بلحظة بعقله وقبله معا إذ أنّه يعني ارتباط الخطاب بزمن إنتاجه[3]. فالشاعر ينقل أحداثا يعايشها. كما أنّ الاستمرارية والحركية التي تميّز الزمن الحاضر دلّت على استمرار تأزم الأوضاع التي تُؤرّق الوطن والشاعر معا، فالأحداث السياسية والاجتماعية التي عايشها الشاعر انعكست على نصّه فراح يُعبّر عن ذلك الانسداد وتلك الضبابية بقوله:

بلاد لا بلاد لها

تبحث في الظلام عن الوسادة

[1] بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، عبد المالك مرتاض، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط/1، 1986، ص40.

[2] شعراء من الماضي، كمال العبد الله، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1962، ص17.

[3] ينظر بحوث في الخطاب الإقناع، محمد العبد، دار الفكر العربي، مصر،1999، ص69 وما بعدها.

في بساتين الشروق المكفهّرة[1].

فقد اختار الشاعر كلماته بعناية فائقة ليبيّن لنا حالة الفوضى السائدة في الوطن والذي يبحث عن الأمن والأمان والاطمئنان وسط الظلام الدامس الذي يعيشه، والذي يعكس بعمق حالته الكئيبة وجراحه الثخينة، وقد ساعد الفعل المضارع (تبحث) على تجسيد معنى الاستمرارية والتجدّد لهذا الوضع الذي لا يزال يخيّم على الوطن.

وبقول في موضع آخر:

سيجارة أخرى ونكتشف القضية

سيجارة أخرى وتكتمل الوصية

سنفجر الجيل العظيم ليتروي من حبنا

ليشاهد القمر المسيج بالطهارة

نابضا مثل الطفولة[2]

إذ نجد هذه الأبيات تحمل دلالة الماضي والمضارع والمستقبل معا. فقوله (سيجارة أخرى) توحي أنّ هناك سيجارة كانت قد انطفأت، وأخرى ستشعل وهي واقعة، فالشعب يعيش حالة غليان جراء الفوضى السياسية التي يعيشها والتي مست كلّ الميادين. كما وظّف الشاعر لفظة وصية في قوله (تكتمل الوصية) فأيّ وصية بالفعل المضارع ،إذ المتعارف عليه أنّ الوصية يكتبها أو ينطق بها المرء لتُنَفّذ بعد موته ،أي أنّها تستوجب التنفيذ في المستقبل، والوصية هنا نص

[1] الديوان، ص61.

[2] نفسه، ص72.

مضمر وهي ما اتّفق عليه الجيل الأوّل الذي فجّر الثورة مفادها أن لا بدّ أن تنعم الجزائر بالحرية، وتعيش في استقرار تام.

كما أنّ توظيف لفظة (السيجارة) هو هروب من الواقع، إذ أنّ المدخن وبفعل سيجارته يسكن عالما آخر افتراضيا مغاير لواقعه الذي يعيشه بسبب تلك الطبقة السياسية الظالمة، والأنظمة الاستبدادية الحاكمة التي شبّت على امتصاص كلّ رحيق، وصدّ كلّ ريح ثورة قد تهبّ على الشعب والوطن معا لتضمن سيطرتها على الشعب والممتلكات حفاظا على مصالحها، وحياة البضخ التي تعيشها، إلاّ أنّها كما يأمل الشاعر ستفضح وتنكشف أسرارها، وستحقق وصية الثوار كما دلّت على ذلك بقية الأبيات.

ومن الرؤية الاستشرافية التي يحملها الفعل المضارع أيضا والتي سبق الإشارة إليها نورد البيت:

يا رب قد تتفجر الأحجار في أيّامنا الجرداء[1].

فالانفجار ميزة خصّها الله للحجر ومنها قوله تعالى ﴿**ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّن بَعْدِ ذَٰلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً ۚ وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ ۚ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ ۚ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ ۗ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ**﴾ [سورة البقرة الآية: 74].

ووجود الحجر في بيئة قاحلة جرداء ساعد على سرعة انفجاره، والبيئة الجرداء هنا هي الوضع المزري الذي يعيشه الوطن، والواقع المرير الذي يحياه، وهذه الأحجار التي لا يلتفت إليها أحد، ولا يولونها أدنى اهتمام ستتفجر لتكشف عن معدنها النفيس، والانفجار هنا يحمل معنى إيجابيا فهو يحدث صوتا وهلعا ويترك أثرا، فالشاعر يرمي من ورائها إلى هذا الشعب الذي سيستنشق نسائم الثورة التي تهبّ على كل شيء فتنقله من حال إلى حال بفعل الوعي الذي يعدّ أغلى

[1] السابق، ص71.

بضاعة تشتريها الشعوب وتهابها الأنظمة الظالمة، سيتحرر وسينتفض، وسيقول قولته التي سيباركها الله، فينهض وينهض معه الوطن.

هذا وإن كانت النسبة الأعلى من نصيب زمن المضارع فإنّ زمن الماضي قد حظي أيضا بنسبة معتبرة لا تقلّ أهمية عن المضارع إذ بلغت 42.65%. وسبب استعمال الشاعر لهذا الزمن بهذه النسبة هو نزوعه إلى سرد الوقائع والحقائق كما حدثت، ولقد تكرّر الفعل الماضي على هذا النحو: احترف شهد، اشتهى، فاجأ، ضاع، تنامى، حيث غلبت عليه الوظيفة الذهنية لأنّها تبرز أفكارا وحقائق واضحة للعيان[1].

ومن ذلك نورد قول الشاعر:

عام الحزب هذا أم ميلادنا الأبدي

غرّد في شجيرات الصنوبر

واشتهى الإصغاء للخطب المخنثة الفصول

إليك جئت ولم أجدك

وأذّن الأذان للرحلات

فاحترق الوداد البابلي[2].

فنجد الشاعر هنا يسرد وقائع وأحداث تمثّلت في أحداث أكتوبر1988، حيث شهدت الجزائر أحداث شعب وفوضى ومظاهرات لا نظير لها في كلّ ولاياتها. وخلّفت قتلى

[1] الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، ص266.

[2] الديوان، ص69.

وجرحى، وكان من نتائجها التعدّدية الحزبية بدل الحزب الواحد والتي عبّر عنها الشاعر ب (الرحلات).

فهذه الأحداث اختمرت في ذهب الشاعر وانعكست على أعماله.

أمّا فعل الأمر فقد كان نصيبه ضئيلا جدا إذ تواتر 16مرّة فقط مشكلا بذلك نسبة لا تتجاوز 7.58% ،ولاعتبار أنّ فعل الأمر "لا يدلّ على الحركة بل انتظار حركة قد تُلبّي وقد تُغفل"[1] كان ضعيفا على مسرح الأحداث ولأنّ "الأغراض الطلبية المتمثّلة في فعل الأمر ليست مجال استخدام في غرض يعرض فيه الشاعر حقائق ماثلة"[2] وما ورد منه كان متنفسا ومخرجا وزفرات للقصيدة يطلقها الشاعر من أعماقه الجريحة ويحمل أي (فعل الآمر) في طياته نظرات استشرافية ومنها قوله:

يا عاصمي من شوكة الأذباب

والفلق الذميم

خذني إلى وجهي لأعرفه تماما

واشهد على قلبي لأمنحه وساما

وأرح مراسيم المدينة

من شظايا الليل كي تجد التئاما[3]

[1] تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، نسيمة بو صلاح، إصدار رابطة إبداع الثقافية، مطبعة "دار هومة"، الجزائر، ط/1، 2003 ،ص41.

[2] الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ص266.

[3] الديوان، ص73.

وكأنّ الشاعر يخاطب وطنه مباشرة بألم وحسرة موظّفا أفعال الأمر (خذ، اشهد، أرح)، وفي قوله خذني إلى وجهي قصد من ورائها ذاته فمن منّا لا يعرف وجهه، إنّما قصد الشكل الخارجي، وأردفه بالمضمون الداخلي بقوله (اشهد على قلبي فبعد أخذه إلى ذاته يطلب منه الإشهاد على ذلك كما يرجوه أن يلتئم ويجمع شتاته وشمله ولو كان ذلك على جثته، فقد رضي الشاعر أن يكون جسرا لوطنه يعبر به نحو الحرية والانعتاق والانتفاض.

2-الفعل من حيث أصل الحروف: وينقسم إلى:

- الفعل المجرّد: وهو "ما كانت حروفه كلها أصولا، ولا يمكن إسقاط أي منها لغير علة، وله قسمان؛ المجرد الثلاثي والمجرد الرباعي"[1].
- الفعل المزيد: وهو "ما زِيد فيه حرف أو أكثر على حروفه الأصلية"[2] وحروف الزيادة مجموعة في كلمة (سألتمونيها).

هذا وينضوي تحت كلا الصنفين أوزانا، ولكلّ وزن معان عدّة سنحاول رصدها عند التحليل. رغم أنّ هناك من يرى أنّ حصر المباني في معان محدّدة لا يمكن أن يشكل قاعدة عامّة بل يصلح الاستئناس فقط دون الجزم[3].

والنظرة الفاحصة المعتمدة على البناء الإحصائي للأفعال في صيغها البسيطة الواردة قد أسفرت على النتائج الموضّحة في الجدول الآتي :

[1] المغني في علم الصرف، د عبد الحميد مصطفى السيد، دار الصفاء، الأردن، ط/1، 1988، ص126.
[2] تصريف الأفعال والأسماء في ضوء أساليب القرآن، د محمد سالم محيسن، دار الكتاب العربي، بيروت، ط/1، 1987، ص64.
[3] ينظر: في قواعد اللغة العربية، رشاد دارغوث وآخرون، دار العلم للملايين، بيروت، ط/2، 1987، ص22.

| الثـــ الثـــ

| الربـــــاعي | | الثـــ

المجرد	المزيد بحرف				المزيد بحرفين				المزيد بثلاث أحرف	المجرد	المزيد بحرف
فعَل	فعُل	فعِل	فعل	فاعل	أفعل	انفعل	افتعل	تفاعل	تفعل	استفعل	فعلل	تفعلل
%42.10	%2.10	%11.05	%7.36	%6.84	%6.84	%1.57	%21.05	%3.15	%4.73	%0.52	%1.05	%1.57

1- الملاحظ للجدول يقف على طغيان الأفعال الثلاثية على حساب الرباعية، كما حظي الفعل الثّلاثي المجرّد بأعلى نسبة، ومن صيغ الفعل الثلاثي المجرّد تستأثر صيغة (فعَل) بالريادة كسمة أسلوبية بارزة، إذ تقدر نسبتها بـ 42.10% ونرى أنّ اعتماد الشاعر على الأفعال الثلاثية وخاصة ما كان على وزن (فعَل) بفتح العين مردّه إلى الخفّة اللفظية في الأسلوب وذلك لسهولة نطق هذا النوع من أبنية الأفعال الثلاثية قياسا بباقي الأبنية كالرّباعي والخماسي والسداسي هذا من جهة، وبحكم أنّ الفتحة أخف الحركات من جهة أخرى[1].غير أن "باب (فعَل) لخفّته لم يختص بمعنى من المعاني بل استعمل فيها جميعا، لأنّ اللفظ إذ خفّ كثر استعماله واتّسع التصرّف فيه"[2] لذا فإنّه يصعب تحديد وحصر دلالات هذا النوع من البناء.

[1] ينظر: التكملة في تصريف الأفعال، محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2003، 1/ 552وما بعدها.

[2] شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، (الهامش)، ص64.

2- أمّا صيغة (فعِل) بكسر العين فقد وردت في (21موضعا) منه (شهِد (62 ،10)* (تعِب (70 ،9)، شرِب (72 ،18) وتتضمّن هذه الأبنية معنى الحركة والمجهود الجسمي والعقلي[1].

وهذا ما ينطبق على حال الشاعر والوطن معا، فالوطن أرهقته المشاكل والأزمات، أما الشاعر فقد أنهكه الحزن والأسى تأثرا بالحالة المرتبة التي آل إليها وطنه.

3- صيغة (فعُل) بضمّ العين، وممّا ورد في القصيدة (أبصر، بصُر) (تهجن، هجُن) وهي تدلّ على

الأوصاف الخلقية التي لها مكث[2]. فالهجين من أقوى السلالات، والتهجين تلقيح بين صنفين فتظهر مورّثات كلّ صنف في هذا الهجين ويحمل صفاتها فتكون أوصافه بادية واضحة خاصة الخلقية منها.

4-أمّا صيغة (فعّل) بتضعيف العين فقد وردت بنسبة 7.36% إذ تحتلّ المرتبة الثالثة بعد البنائين (فعَل) و(فعِل)، ونذكر منها: كبّل (61 ،10)، علّم، (64 ،12)، قبّل، (65 ،11)، غرّد،(69 ،9) ولهذا البناء العديد من المعاني غير أنّنا سنحاول حصر ما ورد في منها:

أ- التعدية[3]: وهي تحويل الفعل من اللازم إلى المتعدّي إلى مفعول واحد، فإنّ كان متعدّيا إلى مفعول واحد صار متعدّيا إلى مفعولين، وإن كان متعديا إلى مفعولين صار متعديا إلى ثلاثة مفاعيل.
وممّا ورد في القصيدة:

تهجّن زهرها والماء يسقيها بمحمد الله لا زورا ولا كفرا

تهرّب شهدها وتصيح كان الكون حرّا[4].

* يشير الرقم الأول إلى ترتيب الصفحة في الديوان، أما الرقم الثاني فهو ترتيب البيت الذي وردت فيه الكلمة في الصفحة.

[1] البنية اللغوية لبردة البوصيري، رابح بوحوش، (الهامش)، ص85.

[2] شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، ص66.

[3] نفسه، ص49.

[4] الديوان، ص63.

فالفعلان: (تهجّن) و(تهرّب) كانا لازمين، وبسبب التضعيف أصبحا متعدّيين.

ب-المبالغة والتكثير[1]: مثل الفعل (كبّل) في قوله:

كبّلي هواك ولم أجده[2].

فالفعل (كبّل) دلّ على كثرة ومدى حبّ الشاعر لوطنه وتعلّقه به، حتى غدا هذا الحب كذلك الحبل الوثيق الذي يقيّده، فلا يستطيع التحرّر منه.

ج -أن يأتي بمعنى (تفعّل): وممّا ورد منه في القصيدة نجد: وسّد،(65 ،11)، خبّأ، (65 ،4)، علّم (64 ،12).

5- صيغة (أفعل) :حضي هذا البناء بنسبة 6.84% من العدد الإجمالي للأفعال، ومن المعاني الكثيرة التي أوردها اللغويون لهذا البناء نجد في القصيدة:

أ- التعدية[3]: ومن الأفعال التي وردت بهذا المعنى نجد: (أتعب):

يا زارع العطر المزور ثنايا الروح

أتعبني الهيام ولم ألامس فرصة العمر الوحيدة[4].

(أتعب) فعل لازم، وقد صار متعديا بسبب الهمزة.

ب- الدلالة على أنّ الفاعل قد صار صاحب ما اشتق منه الفعل[5]: وهذه الدلالة لم يرد منها إلاّ الفعل (يحيي) الذي ماضيه (حيي)، فقد أخذ معنى الحياة أي صار حيّا وذلك في قوله:

[1] تصريف الأفعال والأسماء، محمد سالم محيسن، ص80.

[2] الديوان، ص65.

[3] المدخل إلى علم الصرف، محمد منال عبد اللطيف، ص111.

[4] الديوان، ص70.

[5] تصريف الأفعال والأسماء، محمد سالم محيسن، ص82.

سيد الأسياد من يحيي الشرارة في الجبين[1]

6- صيغة (فاعل): وردت هذه الصيغة بنفس نسبة صيغة (أفعل) أي بـ 6.84%، ومنه المعاني التي وردت في هذا الباب نجد:

أ- الدلالة على المفاعلة[2]: مثل: غادر (مغادرة)، (64 ،9) (حاول/محاولة) (71 ،11)، خالف (مخالفة) (68 ،17).

ب-الدلالة على المشاركة[3]: ونجد منها: حاصر (65 12)، راوغ (65 15).

7- صيغة (تفعّل): وكان نصيب هذا البناء 4.73% وقد وُزّعت دلالاته الواردة في القصيدة كالآتي:

أ- مطاوعة فعل مضّعف العين[4]: وقد ورد لهذا المعنى الأفعال: تكسر، (67 15) ،تفجّر، (71 8)، توحّد (68 2)، تبدّل (68 3).

ب- أن يكون بمعنى استفعل[5]: مثل: استكشف (4/67)

ج- أن تكون بمعنى التكلّف[6]: ومن ذلك: تطهّر، (5/68)

8- صيغة (افتعل): شكلّت نسبة ورود هذا البناء نسبة معتبرة إذ تقدر بـ 20% ومن دلالاتها الواردة في القصيدة نذكر:

أ-التشارك[7]: ومنه الفعل: اختصم (3/67)

ب- الاجتهاد[8]: والتي ورد منها الفعل: ابتكر (9/68)

---

[1] الديوان ، ص72.

[2] تصريف الأفعال والأسماء، محمد سالم محيسن، ص80.

[3] شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، ص78.

[4] تصريف الأفعال والأسماء، محمد سالم محيسن، ص81.

[5] شذا العرف في فن الصرف، أعد الحملاوي، ص52 (الهامش).

[6] تصريف الأفعال والأسماء، محمد سالم محيسن، ص81.

[7] شذا العرف في فن الصرف، أمحمد الحملاوي، ص81.

[8] بهجة الطرف في فن الصرف، حسن رمضان فحلة، ص44.

ج- المطاوعة[1]: فمنها ما ورد مطاوعا للفعل الثلاثي (فعل) مثل: اقترب(1/69)،استمع(./16)،ارتحل.

9- صيغة (انفعل): ولا يكون إلاّ لمعنى واحد فقط هو المطاوعة[2]. ولقد وردت في القصيدة ثلاثة أفعال لهذا البناء وهي: انفتح، (15/61)،انكسر (4/70).

10- صيغة (تفاعل): ورد هذا البناء بنسبة 3.15% أمّا عن دلالاته الواردة في القصيدة فكانت كالتالي:

أ- حصول الشيء تدريجيا[3]: وهي دلالة الأفعال: تنامي، (12/68) تضاعف، (18/62)، تضاءل (1/70)، تكامل (1/66) أي نما، زاد، ضؤل، كمل تدريجيا شيئا فشيئا.

ب-التشريك بين اثنين فأكثر[4]: وورد منها الفعل (تشابك) في قوله:

تشابكت أيدي القضاة على القضية[5].

11/ صيغة (استفعل): وردت هذه الصيغة في موضع واحد هو: استعار، وقد ورد بمعنى الطلب[6]، وذلك في قول الشاعر:

هذه جند المماليك استعارت حظها المخصي[7].

12/ صيغة (فعلل): وهي صيغة الرباعي المجرد وقد ورد هذا البناء في القصيدة في موضعين اثنين هما: يبرّر وموّه، ونلحظ أن العين واللام الأولى لهذين الفعلين من جنس واحد، كما أنّ هذه الصيغة لا تحمل أي معنى إضافي.

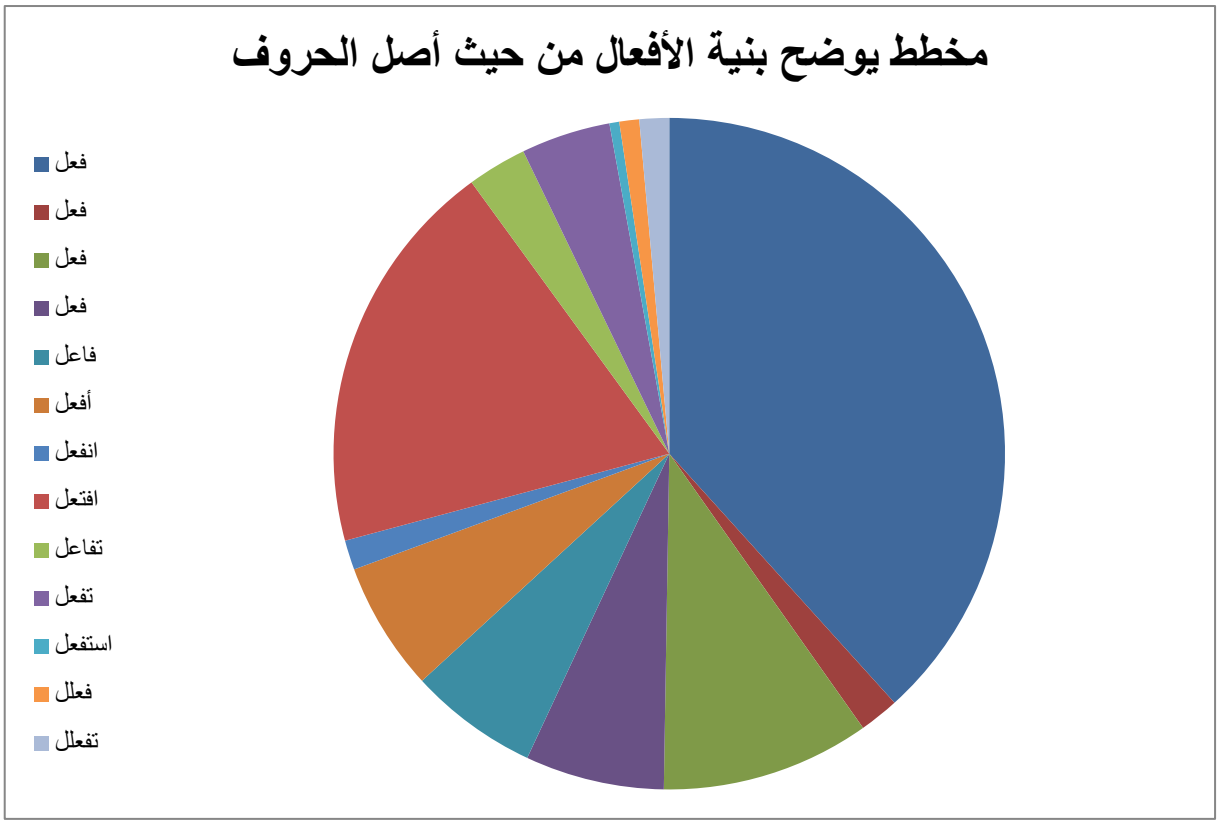
[1] شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، ص81.
[2] نفسه، ص80.
[3] نفسه، ص83.
[4] نفسه، ص82.
[5] الديوان، ص66.
[6] تصريف الأفعال والأسماء، محمد سالم محيسن، ص83.
[7] الديوان، ص65.

13/ صيغة (تفعلل): وهي صيغة الرباعي المزيد بحرف واحد وهو (التاء في أوّله) وقد ورد هذا البناء بنسبة 1.57%، إذ لم يتعدّ ثالثة مواضع فقط وهي: تلألأ (61 7) ،تبعثر (71 13)،تحرّر(65 15)

ويجي هذا البناء لمطاوعة بناء (فعلل)[1] فنقول(تلألأ) أي لألأه فتلألأ، (تحرّر) أي حرّره فتحرّر، و(تبعثر) بمعنى بعثره فتبعثر.

- أفرزت دراسة الأفعال من حيث التجريد والزيادة عن النتائج التالية:

1- تميزت أبنية الأفعال بالتنوع بين الثلاثية المجرّدة والمزيدة بحرف وبحرفين، وبثلاثة أحرف وكذا الرباعية المجرّدة والمزيدة بحرف، وبحرفين ،وبثلاثة أحرف، وكذا الرباعية المجرّدة والمزيدة بحرف، ممّا يكشف عن ثراء المعجم اللغوي للشاعر، وقدرته على توظيف هذه الأبنية في سياقاتها الملائمة بما يخدم موضوع القصيدة والمخطط التالي يكشف عن نسب الحضور لهذه الأفعال.



[1] تصريف الأفعال والأسماء، محمد سالم محيسن، ص81.

2- حازت صيغة (فعَل) على أعلى نسبة وذلك لدلالتها على عدّة معاني.

3- استعمل الشاعر الصيغ المتداولة وعدل عن الصيغ المستهجنة.

4- أدّت الأفعال المزيدة دلالات عدّة يمكن تلخيصها فيما يلي:

- فعّل: أفادت: التعدية، المبالغة والتكثير، معنى (تفعّل).
- أفعل: وظفها الشاعر لدلالة: التعدية، والدلالة على أنّ الفعل قد صار صاحب ما اشتق منه الفعل.
- فاعل: استعملها الشاعر للدلالة على: المفاعلة والمشاركة.
- تفعّل: وظف هذا البناء لدلالة مطاوعة فعل مضعف العين، وكذا معنى استفعل، كما أخذ معنى التكلّف
- افتعل: أخذ دلالة: التشارك، الاجتهاد والمطاوعة.
- انفعل: وله دلالة المطاوعة.
- تفاعل: ومن معانيه حصول الشيء تدريجيا، التشريك بين اثنين فأكثر.
- استفعل: أخذ هذا البناء دلالة الطلب.
- تفعلل: وهو لمطاوعة بناء (فعلل) المجرد.

3-الفعل من حيث الوظيفة: وينقسم إلى لازم ومتعد:

أ- الفعل اللازم: وهو "الفعل الذي اكتفى بفاعله لإتمام المعنى ولا يتعدّاه إلى المفعول به مثال: وجاءت إحداهن، الفعل جاء لازم لأنّه اكتفى بفاعله لإتمام المعنى"[1].

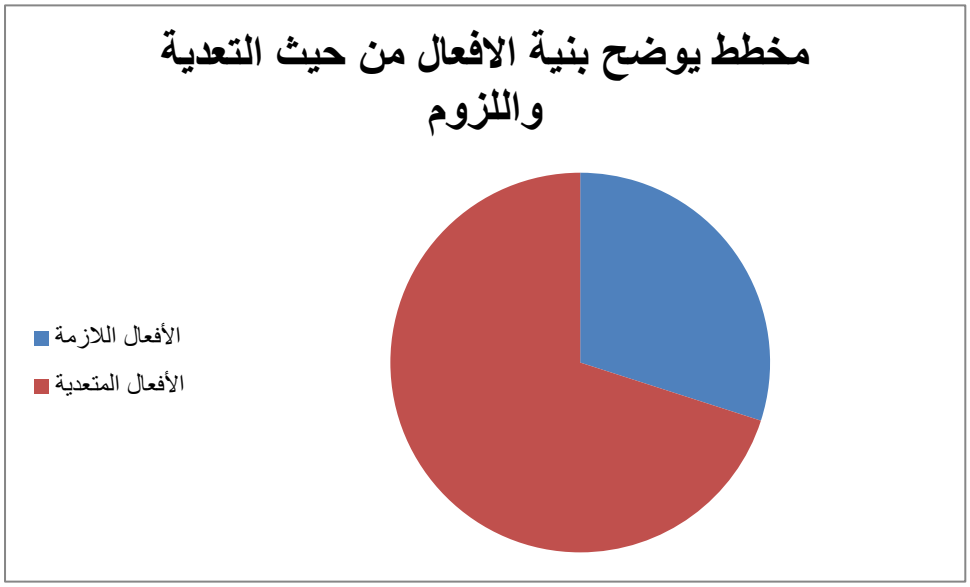
ب-الفعل المتعدّي: وهو "الفعل الذي لا يكتفي بفاعله لإتمام المعنى وإنّما يتعدّاه إلى المفعول به، مثل سمعت نصيحة والدي، ومن أنواعه متعد لمفعول به واحد المتعدي لمفعولين، والمتعدي لثلاث مفاعيل[2].

[1] جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، دار الفكر، لبنان، ط/1، 2006، ص46.
[2] نفسه، ص34.

ومن خلال تتبعنا للأفعال الواردة في القصيدة من حيث اللزوم والتعدية توصّلنا إلى النتائج الموضّحة في الجدول التالي:

الأفعال اللازمة	الأفعال المتعدية
%29.95	%70.04

ولقد قمنا بترجمة هذه المعطيات في المخطط الدائري التالي:



أفرزت عملية إحصاء الأفعال من حيث التّعدي واللّزوم سيطرة الفعل المتعدي على القصيدة بنسبة بلغت 70.04%، وذلك كسمة بارزة، ولم يكن توظيف الشاعر له بهذه النسبة صدفة أو عبثا، بل يكمن وراء ذلك مغزى وحكمة، ذلك أنّ الفعل هو من يطلب المفعول به، والفعل المتعدي يحتاج إلى زيادة: زيادة علم ومعرفة، وتوضيح وتأكيد، فكلمّا احتاج الشاعر إلى زيادة معنى، أو أثر، أو تعدد الرؤى وظّف الفعل المتعدي للدلالة على ذلك، لأنّه أكثر إثارة وانزياحا للمعنى على خلاف الفعل اللازم الذي يفرض ذاته فقط، ويقطع الطريق أمام أي تأويل أو اجتهاد.

كما أنّ الفعل المتعدي قادر على أن يستوعب المعاني ويضمّنها أبرز الأحداث، فهو كفيل بوصف تلك الأحداث التي يعيشها الوطن، وإظهار الأثر الذي تتركه في نفسية وقلب الشاعر يقول علي ملاحي:

هل وجدوك في قلبي صغيرا، أم كبيرا

كبّلوك وزيّنوا الجدران ... بالأمل المضارع

لا تسلني كلّنا احترف الوشاية في الخفاء

وبايع السلطان والحرس الحسيس

كأنما الظلمات سيدة هنا.

وكأنّما باب الطهارة موصد أبدا[1].

والملاحظ لهذه الأبيات نجد أنّ كلّ الأفعال الواردة فيها متعدية، ساهمت في إيصال المعنى وتقويته، حيث استهل الشاعر حديثة بمخاطبة وطنه باستفهام غير حقيقي موضحا من خلاله مكانة هذا الوطن في قلبه، ليطرح بعد ذلك قضيته وما فُعِل به (أي الوطن) حيث كُبِّل وضُيّق عليه الخناق ورُصِد في زنزانة، وبما أنّ أقرب شيء في الزنزانة هو الجدران فقد زينوها ليخفوا آثار جرائمهم ويذرّوا الرماد على العيون لتبرير فعلتهم، والكلّ ساهم في خيانة الوطن وسجنه ،والكلّ مسؤول عن آثار ونتائج هذا الفعل الشنيع.

أما الفعل اللازم فقد وظّفه الشاعر بين الفينة والأخرى لتأكيد التزامه بقضية وطنه وتمسّكه به بطريقة لا تدع مجالا للريبة أو التأويل، فالباب مُوصد أمام كلّ من تسول له نفسه الشك في ذلك، يقول الشاعر:

[1] الديوان، ص61.

لا شهد الشهيد ولا شهدت

قضيتي فوق الهوية والمزايا[1].

ويقول في موضع آخر:

فاحجر لنا شبرا هنا

حتى نموت مع الوطن[2].

فهو يظهر للعلن تمسّكه بقضية وطنه وتعلّقه به ،إذ أنّ الوطن فوق كل اعتبار يعلو ولا يُعلى عليه.

4-الفعل من حيث بناؤه للمعلوم والمجهول:

وينقسم إلى مبني للمعلوم ومبني للمجهول:

أ- المبني للمعلوم: "هو ما ذُكر فاعله في الكلام"[3] أي ما أُسند إلى الفاعل.

ب-المبني للمجهول: وهو "ما حُذف فاعله وأنيب عنه غيره، نحو: فُهم الدرس"[4] ويُسمّى أيضا المبني للمفعول، وعند تتبعنا للقصيدة لم نعثر على فعل مبني للمجهول إذ وردت كلّ الأفعال مبنية للمعلوم كما يوضح: ذلك الجدول الآتي:

الأفعال المبنية للمعلوم	الأفعال المبنية للمجهول
%100	%0

[1] الديوان، ص62.

[2] نفسه، ص72.

[3] جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، ص25.

[4] تصريف الأفعال والأسماء، محمد سالم محيسن، ص210.

فالأفعال المبنية للمجهول تتميّز بالركود وكذا اللّبس والإبهام وإخفاء الفاعل لأغراض يريدها الشاعر إمّا خوفا أو تحقيرا له أو تعظيما أو تهويلا، فالشاعر يراعي هنا مشاعر المرسل إليه، الذي يكره سماعه، كمّا يدل هذا النوع من الأفعال على هول الأمر وجسامته[1].

في حين نجد الأفعال المبنية للمعلوم هي الأنسب في هذا المقام، إذ أنّ الخطاب مباشر يعرض فيه الشاعر حقائق واضحة للجميع فلا شيء يستوجب الإخفاء، فالفعل المبني للمعلوم يدرء كلّ لبس أو غموض أو إبهام يمكن أن يحصل فيخّل بالفهم، فالشاعر يروي أحداثا وثائقية ثابتة وصحيحة وقد، ورد الخطاب مباشرا لم يحمل طابعا رسميا فقد تواصل الشاعر مع القارئ مباشرة دون وساطة[2]. وقد أراد من ورائه توضيح وإيصال ما يحدث في الوطن من مشاكل وأزمات كان المسؤول عنها الطبقة السياسية الحاكمة التي لا همّ لها سوى نهب خيرات الوطن، ليبقى الشعب متخبطا في مشاكل اجتماعية واقتصادية وصحيّة... عويصة ولا حصر لها حتى يظلّ منشغلا بنفسه، فكأنّ الشاعر يبدو في موقف قوّة لا يخشى لومة لائم ولا يهاب فضح الحقائق وإماطة اللثام عن تلك الوقائع، مُصِّرا على كشف الأسرار للجميع إذ يقول.

أشهر الكلمات دون دعاية

لأرى الجحيم وشهوة الشرطي

والجرس الحزين

سأقرأ الآتي على مهل

واشرب من منار الشوق أغنية الشروق

وأرقب الزهر المبارك

[1] ينظر الفعل المبني للمجهول، عبد الفتاح محمد، مجلة جامعة دمشق، مجلد22، العدد (1+2)، 2015، ص15.

[2] لغة الخطاب السياسي، محمود عكاشة، ص223.

لا تزدنا بله

حتى نفض بكارة الأسرار في وطني[1].

كما استغلّ الشاعر هذه الأفعال ليُفصح عن حالته النفسية المكتئبة ،ويفجّر المكبوتات المنحبسة في نفسه جرّاء المصائب التي ألمت بوطنه ،فهو يريد إيصالها للآخر حتى يفرّج وينفّس عن نفسه فيقول:

يا بايل الأحلام مثلك لا تعيش بساحتي

دوما أقارع وحدتي

وأضمد الجرح النكير ببسمة

أو همسة[2].

فينقل لنا هي هذه الأبيات آلامه وأحزانه، وشعوره بالوحدة القاتلة، وكذا جراحه العميقة التي يحاول إخفاءها وراء بسمة مزيفة علّها تضمد هذي الجراح وتداويها.

ثالثا: بنية الأسماء:

يُعرّف الاسم بأنّه: "كلّ ما دلّ على معنى مفرد يمكن أن يفهم بنفسه وحده من غير أن يدلّ ببنيته لا بالعرض على الزمان المحصل الذي فيه ذلك المعنى"[3]، وينقسم إلى عدّة اعتبارات، سنتطرق منها إلى الأسماء من حيث الجمود والاشتقاق، ومن حيث التعريف والتنكير.

1- الاسم من حيث الجمود والاشتقاق:

أ- الاسم الجامد: وهو "ما لم يؤخذ من غيره ويدلّ على ذات أو معنى من غير ملاحظة صفه"[4].

[1] الديوان ، ص72-73.

[2] نفسه، ص71.

[3] أسرار العربية، الأنباري، تح فخر صالح قرارة، دار الجيل، بيروت، ط/1، 1995، ص33.

[4] بهجة الطرف في فن الصرف، حسن رمضان فحلة، ص63..

ب-الاسم المشتق: وهو "ما أُخذ من غيره، ودلّ على ذات مع ملاحظة صنفه، كعالم وظريف"[1].

وهناك اختلاف كبير في أصل المشتقات، فيذهب البصريون على أنّه المصدر لكونه بسيطا، أي: يدلّ على الحدث فقط، بخلاف الفعل، فإنّه يدلّ على الحدث والزمن.

أمّا عند الكوفيين: فالأصل هو الفعل، لأنّ المصدر يجيء بعده في التصريف، والذي عليه جميع الصرفيين الأول[2].

وحتى لا ندخل في متاهات هذا الخلاف، الذي لا يخدم موضوع البحث، ارتأينا تأييد فكرة الدكتور عبد الصبور شاهين حيث يعتبر أنّ: "الفعل والمصدر مثل باقي المشتقات التي تنبسل من المادة المخصبة، لأنّ كلّ منها نتيجة إقحام الحركات بين صوامت المادة، وكلّ منها ذو صور مختلفة ... ويشتقّ من المادة المخصبة في العربية مجموعة من الأسماء المشتقة وهي: المصدر، اسم المرة، اسم الهيئة، المصدر الصناعي، اسم الفاعل، صيغ المبالغة، اسم المفعول، الصفة المشبهة، اسم التفضيل، أفعل التعجب، أسماء الزمان والمكان، المصدر الميمي، اسم الآلة"[3].

ومن هذه المشتقات عهدنا إلى دراسة ما توافر في المدونة، بحيث اهتدينا إلى ترتيبها وفق النسب الواردة فيها والتي ستذكر لاحقا.

ب-1- المصدر: وهو "ما دلّ على حدث مجرّد من الزمن"[4] وللمصدر أوزان عدّة منها: فعيل، فعال، فعالة، فعل...

[1] شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، ص111

[2] نفسه، ص112.

[3] المنهج الصوتي للبنية العربية، عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1980، ص108.

[4] القواعد الأساسية للغة العربية، أحمد الهاشمي، تح: عماد زكي البارودي، المكتبة التوفيقية، ص312.

ب–2– الصفة المشبهة: وهي "صفة تُؤخذ من الفعل اللازم للدلالة على معنى قائم بالموصوف بها على وجه الثبوت، لا على وجه الحدوث"[1]. ولها صيغ عديدة منها: فعِل، فعُل، أفعَل، فعيل، فَعال، فُعال، وعلى وزن اسم الفاعل من غير الثلاثي ... وشُبّهت باسم الفاعل على أنّها وصف، لكنّها تختلف عنه في أنّها لا تلازم الذات إن كانت اسم فاعل وتلازمه إن كانت صفة مشبهة"[2]

ب–3– اسم الفاعل: هو "اسم مَصُوغ من المصدر ليدلّ على من قام به أصل الحدث، أو وقع منه على جهة التجدّد والحدوث"[3]

ويُصاغ اسم الفاعل من الثلاثي على وزن فاعل، ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال أوله ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره.

ب–4– اسم المفعول: وهي "صفة تؤخذ من الفعل المجهول: للدلالة على حدث وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدد، لا الثبوت والدوام"[4]، ويصاغ من الثلاثي المجرّد على وزن مفعول، ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارع ميما مضموما، وفتح ما قبل آخره.

ب–5– اسما المكان والزمان: وهما "اسمان مصوغان لزمان وقوع الفعل أو مكانه"[5] ويصاغان من الثلاثي على وزن (مفعَل) أو (مفعِل)ومن غير الثلاثي على وزن اسم المفعول[6].

ب–6– صيغ المبالغة: وهي "صيغ تأتي بدلا من اسم الفاعل للدلالة على المبالغة في معنى الفعل"[7]. ذلك أنّ صيغة (فاعل) تدلّ على مجرّد الحدث سواء كان قليلا أم كثيرا فإذا قصد الدلالة

[1] جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، 185/1.
[2] نفسه، 185/1-186.
[3] تصريف الأفعال والأسماء، محمد سالم محيسن، ص356.
[4] جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، 182/1.
[5] شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، ص133.
[6] للمزيد من الشرح ينظر: المرجع نفسه، ص133.
[7] تصريف الأفعال والأسماء، محمد سالم محيسن، ص368.

على الكثرة كمّا أو كيفا حُوِّلت صيغة (فاعل) إلى إحدى صيغ المبالغة والغالب ،أنّ الذي يصلح لهذا التحويل هو اسم الفاعل المصوغ من مصدر الفعل الثلاثي المتعدّي[1].

ب–7– اسم الآلة: وهو "اسم مصوغ من مصدر ثلاثي، لِما وقع الفعل بواسطته"[2]، وله ثلاثة أوزان: مفعال، ومِفعَل، ومِفعَلة بكسر الميم فيها نحو: مِنشار ومِبرد، ومِكنسة[3]

ب–8– اسم التفضيل: هو صفة تُؤخذ من الفعل لتدلّ على أن شيئين اشتركا في صفة، وزاد أحدهما على الآخر فيها"[4].

وبعد هذا العرض النظري الموجز نُورد نسب كلّ من الأسماء الجامدة والمشتقة وكذا أقسامهما في الجدول التالي:

الاسم / النسبة	النسبة
الاسم الجامد	%66.60
الدال على ذات	%92.52
الدال على معنى	%7.47
الاسم المشتق	%33.39
المصدر	%43.64

[1] ينظر تصريف الأفعال والأسماء، محمد سالم محيسن، المرجع السابق، ص368.

[2] شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، ص135.

[3] المزيد من الشرح. ينظر: المرجع نفسه، ص135.

[4] جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، ص193.

الصفة المشبهة	%22.49
اسم الفاعل	%14.19
اسم المفعول	%10.49
اسما الزمان والمكان	%3.86
صيغ المبالغة	%2.20
اسم الآلة	%1.65
اسم التفضيل	%0.55

تكشف لنا النسب المطروحة في الجدول أعلاه على غلبة الأسماء الجامدة والتي بلغت 66.60% وذلك للدلالة على جمود الأوضاع ببقائها على حالها، فالوقائع تكرر ذاتها ولا جديد أو تطور يُذكر، وقد تفوّقت الأسماء الدالة على الذات، لأنّ الذات تمثّل الركن الرئيس الذي تدور حوله أحداث القصيدة والمتمثلة في ذاتي الوطن والشاعر، فالشاعر أراد أن يرسم لنا خريطة، لوطنه موضحا تعلّقه بكلّ شبر فيه فذكر: (الحجر، الظل، الزهور، البستان والصنوبر...) ،وإنّ الشاعر الذي يرتبط بأعظم الأشياء وأكثرها جلالا هو ذلك الذي يعرف واجبه غير المحدد اتجاه الأشياء ... إنّ ناقوس الثورة بداخله يقرعه دائما رسولا يحتاج إلى المعرفة"[1]، تلك المعرفة التي يستنكرها الشاعر بشدّة لأن موطن الشاعر لا يمكن أن تحكمه أنظمة غاشمة خائنة تدوس على حريته وكرامته كلّ هذا وذاك دعا الشاعر لاستثمار الأسماء الجامدة الدالة على الذات.

أما الاسم المشتق فقد ورد بنسبة أقل من الجامد مقدرا بـ 33.99% ودلالة الحركة والغليان التي يتميز بها الاسم المشتق أوحت بعقم الحركة التي تحدث بالوطن، فهي جعجعة بلا طحين لا طائل

[1] المدخل اللغوي في نقد الشعر، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، القاهرة، 1987، ص147.

منها ولا نتيجة لها. "والاستعمال اللغوي للأسماء المشتقة لتقرير صفات لأسماء الذوات"[1]، كما أنّها تعمل على تنشيط الخطاب وبعث الحركة في ثنايا القصيدة، كما تعبّر على الحالة النفسية للشاعر والانفعالات التي يشعر بها وتختلج في نفسه كما أنّها ساهمت في سعة المفردات وإثراء الدلالة[2].

وللمشتق نصيب من اسمه فهو يغري المتلقي ويتركه يرحل إلى دنيا الإبداع ويتلذذ النص، وقد وظف الشاعر عديد المشتقات وبنسب مختلفة، تصدّرها المصدر إذ قدرت نسبته بـ 43.64% وبما أنّه حدث مجرد من الزمن. فقد أعطى للشاعر حرية مطلقة في سرد الأحداث التي تقع في وطنه، وشكّل متنفسا له لمعانقة أفكاره وآلامه ومعاناته ورسم فضاء واسع، فمنها ما عبر به عن تلك الأشواك المبثوثة في الوطن والتي أدمت قلبه وأدمعت عينه متمثلة في تلك المصادر: الظلمات (61-13)، كفر (63-4)، العواصف (62-17)، الوشاية (62-8)، التقتيل (67-1)، الخطيئة (71-9)، الخراب (70-6)، الخديعة (69-20).

هذه الأحداث التي دلت عليها هذه المصادر وغيرها قد انعكست على نفسية الشاعر التي غدت معذّبة تتخبّط في سيل من الجراح والهموم فورد في القصيدة من المصادر ما يناسبها ويصفها كـ: الحزن (69 8)، الأسى (63 1)، الغبن (63 9)، الوحدة (71 5).

ورغم ما يعانيه الشاعر لمعاناة وطنه إلاّ أنّ نفسه تأبى إلاّ أن تفيض بالأمل في تغيير هذه الأوضاع إلى الأحسن، ونشر الحب في ثنايا هذا الوطن العليل، وقد تحمّلت مسؤولية إبلاغ ذلك بعض المصادر منها: الطهارة (61 14)، الحب (72 11)، التوهج (65 4)، التئام (73 10)، الأمل (61 10).

يلي المصدر الصفة المشبهة بنسبة 22.49% والتي تعدّ من أقوى المشتقات في الدلالة، فهي تفيد الثبوت والاستقرار ودوام الوصف، أكثر من اسم الفاعل واسم المفعول وهي أكثر قوةّ وتلازما في

[1] الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، ص266.

[2] ينظر: لغة الخطاب السياسي، محمود عكاشة، ص176.

الوصف، كما تشير إلى ملازمة الصفة صاحبها دون تقيد بالزمن[1]. وقد وردت مناسبة لسياق القصيدة إذ قدّمت وصفا ثابتا لذات الوطن في خضم هذه الأوضاع الثابتة التي لم تبرح مكانها فلم تدر عجلة التنمية فيه، وذات الشاعر التي لن يدخلها الفرح ما لم يضحك الوطن، فراح يستغل الصفة المشبهة لإبراز تلك الصفات لكلّ ما له علاقة بوضع الوطن مثل:

بايع السلطان والحرس الخسيس[2]

باعوا الوصايا بالهدايا والبطاقات الرخيصة[3]

إن الجبان هو الجبان يحب مهنته الذليلة[4]

يا ربّ قد تتفجر الأحجار في أيامنا الجرداء[5]

فحملت هذه الصفات دلالات الثبوت والاستقرار، فالحرس يبقى خسيسا ما دام أداة بيد حاكمه يضرب به من يشاء، والبطاقات تظلّ رخيصة مهما بلغت قيمتها إذا كانت ثمنا لبيع الوطن، فالوطن أغلى من كل شيء، كذلك الجبان الذي لا يمكن وبأي حال من الأحوال أي يصبح شجاعا وتظلّ خيانته للوطن مهنة ذليلة ،والجرداء هي صفة للأوضاع المزرية التي يعيشها الوطن.

أمّا اسم الفاعل فيحتلّ المرتبة الثالثة في لائحة ترتيب المشتقات إذ بلغت نسبته 14.19% وهو وصف يؤخذ من المضارع لأنه يدلّ على حدث وزمن ودلالته على الزمن ترتبط بالحال والمستقبل وهذا هو زمن المضارع فكلاهما يدلّ على الاستمرار"[6].

[1] ينظر: لغة الخطاب السياسي، محمود عكاشة، المرجع السابق، ص225.

[2] الديوان ، ص61.

[3] نفسه، ص62.

[4] نفسه، ص71.

[5] نفسه، ص71.

[6] المنهج الصوتي للبنية العربية، عبد الصبور شاهين، ص114.

فاسم الفاعل يُعدّ أكثر تعبيرا ومباشرة من الفعل فهو يفيد الإطلاق والاستمرار، بينما يتقيّد الفعل بزمان[1]. كما يفيد الحدوث التجدّد وقد ويأخذ دلالات عدّة أخرى من خلال السياق الذي يرد فيه ،لذلك استغله الشاعر لإبراز ذوات عدّة منها الوطن في قوله:

يا واهبي طهر المواقف والحروف[2]

يا عاصمي من شوكة الأذناب

والفلق الذميم[3]

فقد وظّف الشاعر اسمي الفاعل (واهب–عاصم) للتعبير عن وطنه والعلاقة المتينة التي تربطه به، والمكانة العظيمة التي يحتلّها في قلبه مكانة مستمرة متجددة أبد الدهر.

كذا نجد اسم الفاعل في قوله:

في جنح هذا الليل يقترح الرعاة أميرة للحلم

يختصمون في المذياع ... لا للمرأة الشمطاء

يقترحون[4]

فورد اسم الفاعل هنا بصيغة الجمع (رعاة) مفرده (راعي) ليبرز بها تلك الطبقة الحاكمة التي تُحيك مؤامرات ضد الوطن للظفر بمصالحها الخاصّة.

وورد اسم الفاعل أيضا بصيغة أخرى في قوله.

واكتئب المناضل لحظتين[5]

[1] لغة الخطاب السياسي، محمود عكاشة، ص68.

[2] الديوان، ص63.

[3] نفسه، ص73.

[4] نفسه، ص67.

[5] نفسه، ص70.

فوظف الشاعر اسم الفاعل (مناضل) للتعبير عن أولئك الأحرار والأحرار هم من يصنعون النصر وينشدون الحرية وليس العبيد، فالمناضلون هم الحماسيون المحبون لوطنهم وأمّتهم غير منفصلين عن الواقع المحيط بهم، والمؤمن القوي يبقى دوما خيرا من المؤمن الضعيف، لأنّه هو من يملك مفاتيح التغيير.

ورد اسم المفعول بنسبة 14.19% ويدلّ الحدث والحدوث وذات المفعول، كما يدلّ على وصف المفعول بالحدث بصفة متجدّدة[1] وممّا ورد منها في القصيدة نذكر:

كأنّما الظلمات سيدة هنا

وكأنّما باب الطهارة موصد أبدا[2]

فاشتدت رياح الحاكم المحكوم[3]

يا زقوم هذا العصر قد وجد النخيل قوامه المنسيّ[4].

فارتبط اسم المفعول في المثال الأول بالوطن فباب النجاة مغلق أمام تلك الظلمات التي يغرق فيها، أمّا لفظة (المحكوم) في المثال الثاني فقد حاول الشاعر أن يشير من خلالها إلى أن حكامنا عبارة عن دمى بيد الغرب محكوم فيهم أينما يوجهونهم يتوجهون ،فالاستعمار باق لكن بطريقة غير مباشرة، أمّا في المثال الثالث فهو يشير إلى الوطن الذي حاولوا طمس معالمه والقضاء على مقوّماته، إذا فقد وظف الشاعر اسم المفعول حسب ما تمليه عليه تجربته الشعورية.

يلي اسم المفعول اسما الزمان والمكان ورغم أن نسبتيهما قليلة إذ لم تبرح 3.86% إلاّ أنّهما شاركا في تحديد زمان ومكان وقوع الأحداث ،فعملا بذلك على توثيقها، كما ساهما في العمل على

[1] ينظر لغة الخطاب السياسي، محمود عكاشة، ص284.
[2] الديوان ، ص61.
[3] نفسه، ص66.
[4] نفسه، ص62.

تفاعل هذه التراكيب بالعالم الخارجي[1]. ومنها نذكر: المدارس (68 18)، منصة (68 19)، ميلاد (64 17).

تليهما صيغ المبالغة بنسبة 2.20%، ورغم أنّ هذه النسبة قليلة إلاّ أنّها عكست ميل الشاعر في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه تجاه وطنه. فهو يتمزق كل لحظة لكلّ صرخة تنبعث من هذا الوطن الجريح، والذي نفسي بيده لا يحتمل جراحا جديدة. فيقول:

دوما أقارع وحدتي

وأضمّد الجرح النكير ببسمة[2].

دلّت لفظة (النكير) على عمق جراح الشاعر، ومدى انفعاله بما يحدث في وطنه من مظالم وانتهاكات ونهب مما انعكس على نفسيته.

وبلغت نسبة اسم الآلة 1.65% وله مؤثرات نفسية إذ يعمل على إثارة المتلقي وإقناعه والتأثير فيه[3]

ومما ورد منه في القصيدة نجد: ميزان (67 6)، مذياع (67 ،13)، مصباح (68 ،65).

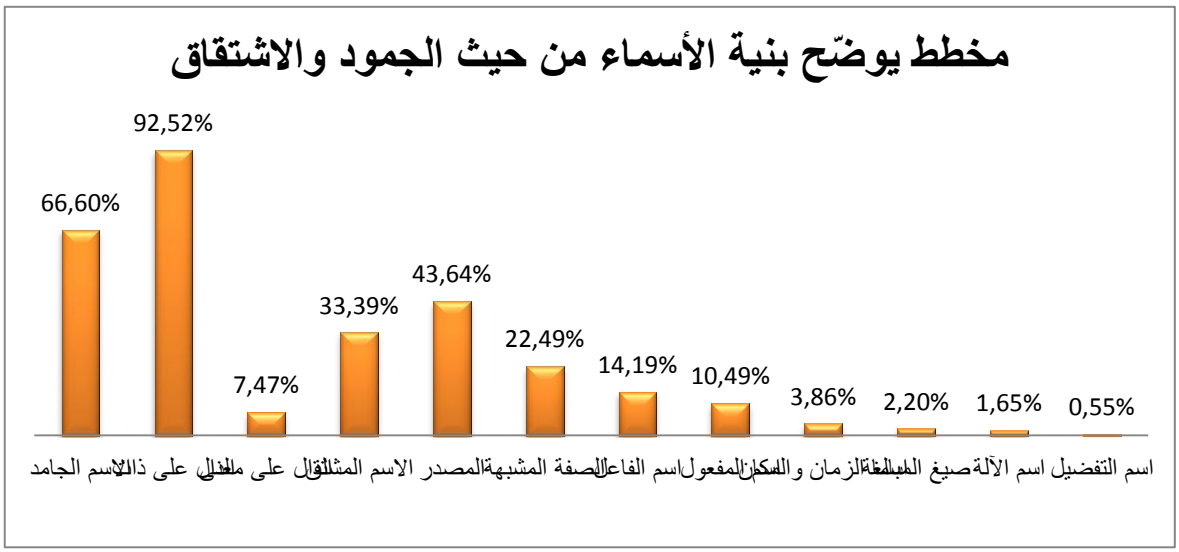
أمّا اسم التفضيل فلم يرد إلاّ مرة واحدة مشكلا بذلك نسبة لا تكاد تذكر مقدرة بـ 0.55% ومردّ ذلك أنّه لا يوجد مجالا للتفاضل فرداءة الوضع لم تفسح المجال لبروز أي تفضيل، والموضع الوحيد الذي ورد فيه اسم التفضيل هو في قوله:

سوف تلقانا وتهتف ما أشق العمر حين يسيل مرا[4].

[1] ينظر لغة الخطاب السياسي، محمود عكاشة، ص258.
[2] الديوان ، ص71.
[3] لغة الخطاب السياسي، محمود عكاشة، ص71.
[4] الديوان، ص63.

فارتبطت دلالة اسم التفضيل (أشق) بالمعاناة والألم في ظل الوضع الراهن.

إذن فقد استخدم الشاعر المشتقات للتعبير عن حالته النفسية العالية كما نجده قد وازن بشكل كبير بين المشتقات والمعاني التي وردت في القصيدة، لذا فقد وردت نسبها مختلفة مراعاة لهذه المعاني والمخطط التالي يوضح أكثر هذه النسب



2-الاسم من حيث التعريف والتنكير:

لا يخلو أي كلام من وجود النكرات والمعارف.

فالنكرة: هي "ما دلّت على مبهم غير معيّن"[1] أي: "ما دلّت على دلالة عامة على غير تعيين"[2].

أمّا المعرفة فهي: "ما دلّ على شيء معّين"[3]، والتعريف في اللغة العربية يتحقق بست طرق هي: التعريف بالألف واللام كـ (التلميذ والطالب)، والتعريف بالإضافة إلى اسم معرفة كأستاذ الأدب العربي، والتعريف بالعلمية كأحمد وعلي، والتعريف عن طريق الضمير مثل: أنت وهو وهم، واسم الإشارة كهذا وذلك وتلك، وأخيرا الاسم الموصول كالذي والتي[4].

[1] التراكيب النحوية ووظائفها الدلالية، عبد العليم بوفاتح، دار التنوير، الجزائر، ط/1، 2013، ص110.

[2] نفسه، ص85.

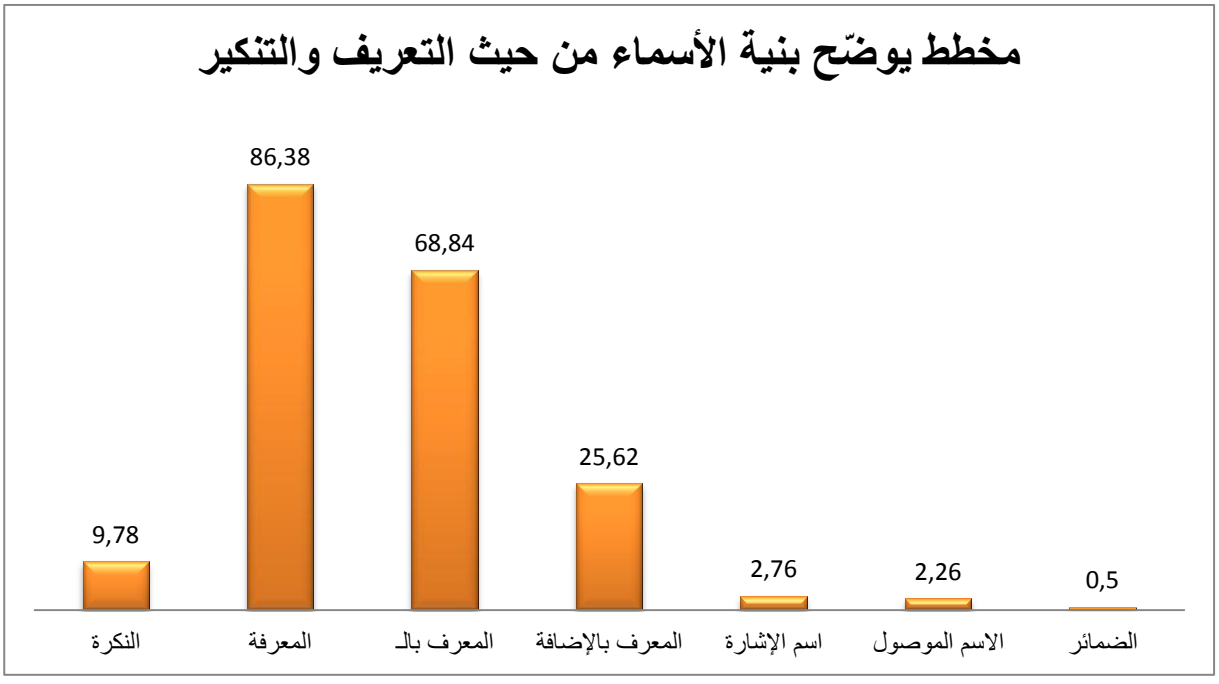
[3] ينظر أسرار العربية، الأنباري، تح بركات يوسف هبود، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط/1، 1999، ص241.

[4] نفسه، ص241.

وسنحاول الوقوف على بعض الدلالات من خلال هذه المعطيات اللغوية بعد طرح النسب المئوية لكلّ نوع منها قد ورد في القصيدة في الجدول التالي.

النسبة الاسم	النسبة
النكرة	%9.78
المعرفة	%86.38
المعرف بال	%68.84
المعرف بالإضافة	%25.62
اسم الإشارة	%2.76
الاسم الموصول	%2.26
الضمائر	%0.50

وندرج هذه النسب في المخطط الموالي



من خلال الجدول يتضّح لنا ذلك التفاوت بين نسبتي المعرفة والنكرة من جهة، وبين مصنفات المعرفة من جهة أخرى، فطغيان المعارف على القصيدة واضح إذ بغلت نسبتها 86.38% وهذا

الحضور المكثّف للمعارف له دور بارز في الإفصاح عما يريد الشاعر إيصاله للمتلقي، فخلو الخطاب من اللبس والغموض يُعدّ شرطا أساسيا لنجاحه، فالتعريف كفيل بإزالة كلّ غموض أو إبهام كونه يعيّن مراد الشاعر من بين كم هائل من المعاني والمدلولات.

وقد تصدر التعريف بالألف واللام لائحة الترتيب وحضوره بهذا الكم يمثل ملمحا أسلوبيا واضحا في شعر علي ملاحي، وقد استعملها الشاعر لاستنكار ما يحدث في الوطن من انتهاكات وفساد وتأزم فألفاظ (الظلمات (61 ،13)، النكبات (64 ،13)، القطيعة (62 ،19)، الوشاية (61 ،11)، الليل (62 ،3)، أصلها نكرة. "فالنكرة هي الأصل"[1]، وقد عرّفها الشاعر لتأثيرها الدلالي الذي يخدم الموضوع ،فأراد لفت انتباه القارئ إلى تلك الظلمة والمشاكل التي يتخبط فيها الوطن، كذلك استخدم الشاعر الأسماء المعرفة "بال" التعريف بغرض التعظيم والمبالغة كـ: (الشهيد (62 ،10)، المجاهد (67 ،6)، الوطن (72 ن2)، فالتعريف زاد هذه الكلمات رفعة وفخامة لم تكن لتصل إليها لو وردت نكرة. وقد حمل هذا الصنف من الكلمات دلالة الشمول والعموم مثل (الحزن (96 ،8)، (الجرح (67 ،10)، إذ توحي باحتواء كلّ كلمة لكلّ المعاني المتعلقة بها بكل درجاتها.

تليها الأسماء المعرّفة بالإضافة وقد تنوّعت أشكال الإضافة بين الإضافة إلى الضمير المتصل، والإضافة إلى الاسم المعرفة.

ومن الأولى نجد: وطني (73 ،1)، عاصمي (73 ،5)، واهبي (63 ،14)، حيث أراد الشاعر من خلالها إبراز العلاقة المتينة والقوية بينه وبين وطنه، وكأنّ الوطن وطنه وحده لا يشاركه فيه أحد، كما أراد الشاعر بيان اعتزازه بالانتساب لهذا الوطن كما نجد المضاف إلى المعرفة ليوحي المسند إليه بقيمة وقدرة المسند فنجد مثلا: (احتفال الأمّة (67 ،8)، أيدي القضاة (66 ،9)، غسق الحياة (63 /11)، ريح الأسى (63 ،1)، كما استخدم الشاعر اسم الإشارة وذلك لربط الخطاب

[1] التراكيب النحوية ووظائفها الدلالية، عبد العليم بوفاتح، ص85.

بالعالم الخارجي بما يحيل إليه فيه، فكلّ اسم إشارة يتضمّن مشارا إمّا سابقا في التركيب أو في العالم الخارجي[1] ومن ذلك قوله (هذا العصر (62 ،14) هذا الليل (67 ،11)، ونجد أيضا الاسم الموصول الذي وظّفه الشاعر في القصيدة لتنبيه المخاطب وتذكيره ببعض الحقائق مثل:

يبحث عن نبوتّه التي سكنت وميض البرق[2]

واسأل سريرتك التي تهوى الإله بلا ثمن[3]

وأخيرا نجد الضمائر التي وردت بنسبة ضئيلة جدا إذ لم تتجاوز 0.50% وقد وردت بضمير الغائب (هو) و(هم) وذلك للتأكيد على المشار إليه ومن ذلك قوله:

إن الجبان هو الجبان يحب مهنته الذليلة[4]

إذن يمكن القول أنّ هذه المعارف التي وظّفها الشاعر في القصيدة استطاعت عكس واقع الشاعر المرير ومعاناة وطنه، كما ترجمت ما يجيش بصدره، وكذا كلّ ما أراد أن يفصح عنه من حقائق وأحداث لتصل إلى القارئ دون إخلال أو لبس.

أمّا النكرات فلم ترد بشكل ملفت للانتباه إذ لم تتعدّى سوى 9.78%، وقد أراد الشاعر من خلالها العموم والإطلاق ومن ذلك: زهرة (63 ،4)، قمر (64 ،4)، حجر (62 ،4)...

وفي الأخير وبعد رصدنا لما وظفّه الشاعر من أفعال وأسماء والوقوف على صيغتها وأزمنتها وأبنيتها المختلفة يمكن الإشادة بثراء الرصيد اللغوي للشاعر، وكذا قدرته على ترويض الإمكانات

[1] لغة الخطاب السياسي، محمود عكاشة، ص125.
[2] الديوان، ص69.
[3] نفسه، ص72.
[4] نفسه، ص71.

التعبيرية للغة بما يناسب مقاصده فوردت مراعية للسياقات المختلفة التي فرضتها الظروف التي عايشها الشاعر في وطنه خلال فترة تميزت بالرداءة على جميع الأرصدة والمستويات.

الفصل الثالث

البنية التركيبية

توطئة

أوّلا– الجملة الطلبية

ثانيا–الجملة الشرطية

ثالثا– الجمل ذات الوظائف النحوية

توطئة:

يُعدّ التركيب "ذلك الجانب من النحو الذي يصف القواعد التي يتمّ بواسطتها تأليف الجمل من الوحدات الدّالة ويتداخل مصطلح التركيب مع النحو الذي لم يكن يختص بدراسة المركب من الكلام وحده، بل كان يتناول جميع مظاهر الكلام من مفردات وتراكيب"[1].

والنحو الوظيفي مجموعة من القواعد التي تؤدّي الوظيفة الأساسية كضبط الكلمات ونظام تأليف الجمل، وللوظائف نوعان: وظائف نحوية عامّة وهي الدلالات المستفادة من الأساليب والجمل بشكل عام، ووظائف نحوية خاصّة وهي العناصر النحوية التي تقوم بوظائف مفيدة في جمل مركبة[2].

والتركيب هو أساس النحو ويرادف مصطلح الجملة عند كثير من النحاة والبلاغيين القدماء والمتأخرين، فهو يختصّ بدراسة العلاقة داخل نظام الجملة ، وحركة العناصر المشكلة[3]. وعليه فإنّ علم التراكيب يدرس "العلاقات الناشئة بشكل مطّرد بين كلمات الجمل التي تظهر في تراتيب مختلفة أو بعبارة أخرى يدرس نظم ترتيب أو تأليف الكلمات في الجمل"[4]، و النّص الشعري ما هو إلاّ مجموعة جمل تستمدّ إنشائيتها من نوعية التركيب المغاير للتركيب العادي، وهذا ما يعالجه علم التراكيب الذي يدرس الدوال ضمن السّياق الكلّي الذي ترد فيه، وهذا قصد استخراج الدلالة الخاصة بالتراكيب[5].

وقد حظيت الجملة باهتمام كبير في الدراسات اللغوية...

واختلفت حولها وجهات النظر بين القدامى والمحدثين بل بين القدامى أنفسهم، فهذا أبو العباس المبرد والذي يُعذدّ أوّل من استعمل مصطلح الجملة، يراها مكوّنة من ركني الإسناد أي فعل وفاعل، أو مبتدأ وخبر مع شرط الإفادة وذلك في قوله: "إنّما كان الفاعل رفعا لأنه هو والفعل جملة

[1] رواية الثلاثة لمحمد بشير الإبراهيمي (دراسة دلالية)، لبوخ بوجملين، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1994، ص61.

[2] ينظر البنية اللغوية لبردة البوصيري، رابح بوحوش، ص152.

[3] ينظر رواية الثلاثة لمحمد بشير الإبراهيمي، لبوخ بوجملين، ص61.

[4] أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، كريم زكي حسام الدين، مكتبة النهضة العربية، ط/3، 2001م، ص208.

[5] نفسه، ص62.

يحسن السكون عليها، وتجب بها الفائدة للمخاطب، فالفاعل والفعل بمنزلة الابتداء والخبر، وإذا قلت قام زيد، بمنزلة قولك: القائم زيد"[1].

أمّا ابن جني فهو يجمع بينها وبين الكلام، إذ يقول في تعريفه للكلام: "هو كلّ لفظ مستقلّ بنفسه، مفيد لمعناه، وهو الذي يسمّيه النحويون الجمل"[2].

كذلك الأمر عند الزمخشري إذ نجده يُسوّي بين الكلام والجملة "الكلام هو المركب من كلمتين أُسندت إحداهما إلى الأخرى، وذلك لا يأتي إلا اسميين كقولك: زيد أخوك، وبشر صاحبك، أو في فعل اسم نحو قولك: ضرب زيد، وانطلق بكر، وتسمى الجملة"[3].

أمّا من فرّق بين الجملة والكلام نجد الرضى الإستراباذي وذلك في قوله "والفرق بين الجملة والكلام أنّ الجملة ما تضمّنت الإسناد الأصلي، سواء كانت مقصودة لذاتها أو لا، كالجملة التي هي خبر للمبتدأ ،وسائر ما ذكر من الجمل، فيخرج المصدر وأسماء الفاعل والمفعول، والصفة المشبّهة والظرف مع ما أُسند إليه ،والكلام ما تضمّن الإسناد الأصلي، وكان مقصودا لذاته، فكلّ كلام جملة ولا ينعكس"[4].

ورغم أن القدامى قد اتفقت آراؤهم في اشتراط الإفادة والتبليغ إلا أنهم اختلفوا بين الجمع بين الكلام والجملة والفصل بينهما.

أمّا آراء المحدثين فقد تمحورت حول التركيب والإفادة والإبلاغ مع التأكيد على العملية الإسنادية، ومن هؤلاء إبراهيم أنيس إذ يقول في ذلك: "الجملة اصطلاح لغوي، وهي في أقصر

[1] المقتضب، أبو العباس المبرّد، تح محمد عبد الخالق عظيمة، دار التحرير، القاهرة، 1963، 08/1.

[2] الخصائص، ابن جني، تح محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ط2، ص17/1.

[3] المفصل في صناعة الإعراب، الزمخشري، تح علي بوملحم، مكتبة الهلال، بيروت، ط/1، 1993، ص23.

[4] شرح كافية ابن الحاجب، الرضى الإستراباذي، تح اميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/1، 1998، 31/1-32.

صورها هي أقلّ قدر من الكلام الذي يفيد السامع معنى مستقلا، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر"[1].

أمّا من ناحية التقسيم فقد أفاض اللغويون في ذلك ، فالقدامى انطلقوا في تقسيمهم من نوع الكلمة المصدّرة ودورها في العملية الإسنادية، ومنهم ابن هشام في كتابه مغنى اللبيب يقسّم الجملة إلى ثلاثة أقسام:

الاسمية: هي التي تصدّرها اسم، كزيد قائم ...

الفعلية هي التي تصدّرها فعل، كقام زيد ...

الظرفية، هي المصدّرة بظرف أو جار ومجرور نحو، أعندك زيد ...[2].

أمّا المحدثون فقد راعوا في تقسيمهم منطلقات عدّة، مُدّعين التجديد في ذلك، بينما هي – كما يرى الدكتور محمد عبد اللطيف حماسة– امتداد لآراء القدامى[3].

ومن هذه التقسيمات ما أورده عباس حسن في كتابه (النحو الوافي) حيث قسّم الجملة إلى ثلاثة أنواع:

الأصلية: وهي التي تقتصر على ركني الإسناد.

الكبرى: وهي التي تتركّب من المبتدأ وخبره جملة اسمية أو فعلية.

الصغرى: اسمية أو فعلية إذا وقعت خبرا للمبتدأ[4].

[1] من أسرار اللغة، إبراهيم أنيس، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط/7، 1994، ص277.

[2] ينظر مغني اللبيب، ابن هشام الأنصاري، تح مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، 420/1-421.

[3] ينظر العلامة الإعرابية، محمد عبد اللطيف حماسة، دار غريب القاهرة، 201، ص57.

[4] ينظر النحو الكافي، حسن عباس، دار المعارف، مصر، ط/4، 16/1.

وحتّى لا ندخل في متاهات هذا التشعب، فإنّنا ارتأينا في دراستنا التطبيقية تصنيف الجمل إلى أنماط بحسب وظيفتها ودلالتها المؤدّاة في السياق، محاولين مع ذلك الاستفادة من الآراء السابقة، فكان التقسيم كالآتي:

- الجملة الطلبية: الأمر، الاستفهام، النهي، النداء.
- الجملة الشرطية

-الجملة ذات الوظائف النحوية: وهي التي تؤدي وظيفة نحوية؛ جملة الخبر، جملة المفعول به، جملة الحال، جملة النعت والجملة التعليلية.

وسيتمّ تفصيل ذلك فيما يلي:

أوّلا– الجملة الطلبية.

تُعرّف الجملة الطلبية بأنّها "تركيب من تراكيب الجملة العربية الإنشائية، لها صور عديدة، تختلف باختلاف نوع الجملة ودلالتها. فإن كان التركيب يفيد الأمر فالجملة أمرية، وإن كان يفيد النداء أو الاستفهام فهي ندائية أو استفهامية، وإن كان يفيد النهي أو الدعاء فهي جملة نهي أو دعاء، وإن كان يفيد الترجّي فهي جملة ترج"[1].

ولقد أدرجنا فقط الجمل، الأمرية، الاستفهامية وجملتي النهي والدعاء، لعدم وجود الأنماط الأخرى في القصيدة.

وتوزّعت الجملة الطلبية في القصيدة كالآتي:

الجملة الطلبية	نسبتها
جملة الأمر	%52.78
جملة الاستفهام	%33.33
جملة النهي	%8.33
جملة النداء	%5.55

[1] البنية اللغوية لبردة البوصيري، رابح لوحوش، ص154.

ومن خلال قراءتنا للنسب الموضّحة في الجدول نجد أنّ جملة الأمر قد حظيت بأعلى نسبة مقدّرة بـ 52.78%.

والأمر هو "طلب تحقيق شيء ما، مادي أو معنوي، وتدّل عليه لام الأمر، اسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر"[1].

وإن كان لا وجود للصيغتين الأخيرتين في المدونة.

ولقد تلاعب الشاعر في هذه القصيدة بذلك المصدر الذي تنبعث منه صيغ الأمر والأوامر إن صحّ التعبير، فمنها ما ورد من الشاعر نفسه على لسان أمله كقوله:

كان يأوي في أمر الوقت

خلف نخيلة مبسوطة ويصبح بالتمر المصبر

أنت ميثاق النبوة فانتعش.

لتكون ميلاد الحقيقة في الصحاري الفاطمية[2].

ولقد ورد الأمر هنا بصيغة فعل الأمر (انتعش)، وكأنّي به يبحث عن ذلك المنقذ الذي سينتشله من الوحل ليخرجه إلى برّ الأمان ولقد استعمل الشاعر لفظة (يصيح) لما لها من قدرة على لفت الانتباه وضمان الإسماع، إسماع هذه الشخصية المرجوة المتأصّلة بروافدها الدينية المتشبعة بتعاليم الدين، حيث أنّ النبي صلى الله عليه وسلم شبّه المؤمن بالنخلة، هاته النخلة التي تنتج التمر، وهذا الأخير طالما كان الزاد الذي يعتمد عليه الناس في حلّهم وترحالهم، ويصبّرونه ليجدوه وقت الحاجة، كذلك الأمر بالنسبة لهذا الوطن الذي يمرّ بوقت عصيب وهذا ما أكدّه الشاعر (في أمر الوقت) لذلك حاول الاستنجاد به ليكون كما قال (ميلاد الحقيقة في البلاد الفاطمية) أي الجزائر.

[1] البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)، عبد الرحمان حسن حنبكة الميداني، 229/1.

[2] الديوان، ص22.

لقد تجسّدت هذه الشخصية في الحادي الذي تمثّله الشاعر كما أراده أن يكون، ذلك الحاكم الذي يسعى في سبيل خدمة الوطن والشعب، لذا كان يرى الشاعر أنّه بحاجة إلى حاشية تشدّ عضده، وتقف إلى جانبه، وتسانده وتدعمه حتى تعبّد له الطريق وتُقوّم اعوجاجه ذلك أنّه بحياة الحادي يحيا الوطن ويموته بموت الوطن، لذلك تحاول هذه الحاشية أن تُقوّم مساره حتّى لا يحيد فيُحيد، كما قال الشاعر

ومن يكن الغراب له دليلاً يمرّ به على جثث الكلاب.

وإذا كان الغراب دليل قوم فلا فلحوا ولا فلح الغراب[1]

وهذا ما يُبرِّر غلبة الجمل الأمرية على هذه القصيدة ،و كان الغرض الحقيقي من ورائها هو النّصح والإرشاد والتوجيه كقوله:

مذ قالت الأعراب آمنا

وأنت تصنّف الأزلام بالأزلام

تكتشف الرواتب والمراتب فاتئد

واستمهل الأحداث في نبضاتها الخجلى

دع المكتوب يكشفها ويعلنها كما شاءت قريحته.

اعترافا منك، هيّء صدرك المفتوح للدّنيا وزينتها[2].

ولقد ورد الأمر على شكل سلسلة متوالية من الجمل وذلك باستخدام صيغة فعل الأمر (افعل) وذلك في (اتّئد، دع، استمهل، هيّء).

[1] المستطرف في كل فن مستضرف، شهاب الدين الأبشيهي، دار مكتبة الحياة للنشر، بيروت، 1992م، ص50.
[2] الديوان، ص24.

ووردت صيغ الأمر كما سبق القول على سبيل الإرشاد والتوجيه لا التكليف والالتزام كمحاولة لرسم السياسة التي ينبغي أن ينتهجها الحادي في تعامله مع الأحداث والأمور، بحيث دعوه إلى التؤدة والتريث والتمهل، وعدم التسرع في السعي إلى كشف الحقائق، لأنّ الوقت كفيل بإظهارها مهما تباطأ فستظهر لا محالة.

- كذلك نجد النصح والإرشاد في قوله:

دعّم رؤاك بما لديك من الأدلّة والشواهد

أنت ضد الواقع الرسمي

والخمارة الكبرى ببلدتنا

تفيدك بالتقارير الوجيهة[1].

ويبقى الشاعر ها هنا محافظاً على نفس صيغة الأمر وهي فعل الأمر (إفعل) في قوله (دعم)، وتبدو هنا النصيحة واضحة مفادها أنّ الكلام الموجّه للناس لا بدّ أن يسند إلى حجة ودليل وإلاّ فإنّه سيكون سِباحة ضد التيار وهذا ما لا يجب أن يكون، كما أنّ العمل الممنهج المادي يفرض عليه زرع خلايا في كل مكان حتى تقدم له التقارير الصحيحة التي يستند عليها، كما يتسنى له من خلالها الاطلاع على كل خائنة الأعين وما تخفي الصدور.

هذا وورد الأمر على صيغة فعل مضارع مسبوق بلام الأمر وذلك في قوله:

فلتضاعف صبرها الأحجار[2].

وفي هذا دلالة بابتعاد موعد الفرج، وأنّ ذلك اليوم ما زال غير واضح المعالم.

[1] السابق، ص26.

[2] نفسه، ص23.

وعلى مستوى آخر نجد الأمر يصدر هذه المرة من الحاكم نفسه والممثل في شخصية الحادي، وهذا الأمر موجّه إلى الشعب حيث ورد في هذه الأبيات:

نحن نسير والحادي يردّد كلمة ثورية

ويصيح بالتمر المصبّر

أنت ميثاق النبوّة فانتعش[1].

فهو يُردِّد ما تردّد على مسامعه ولفظ يردد يفيد التأكيد والإلحاح، ذلك أنّ الحاكم لا يملك خاتم سليمان ولا عصا سيدنا موسى عليهما السلام ،فالتغيير يستلزم تظافر الجهود، والعمل الجماعي، وهو بهذه الجملة الأمرية يشحذ الهمم، ويحثّ على العمل والمسؤولية للنهوض بالوطن وتحقيق الآمال المرجوّة.

- ومن هنا نجد أنّ الجهات الآمرة قد تنوعت وتعددت على مستوى القصيدة ليضفي ذلك عليها مزيدا من الإثارة وعمقاً أكثر في المعنى المراد إيصاله.

أمّا المرتبة الثانية فقد حازتها الجمل الاستفهامية بنسبة مقدّر بـ 33.33%،والاستفهام هو "طلب بأداة خاصّة، أو هو طلب الجواب مع سبق جهل المستفهم"[2]، ويكون بإحدى أدوات الاستفهام التالية: "الهمزة، أم، هل ، كيف، أنّى، أيّ، متى، وأيّان"[3].

ويعدّ الاستفهام بوابة لقضايا اجتماعية وسياسية ودينية فكّل استفهام يفتح الباب على مصراعيه لقضايا جوهرية، ومن ذلك

من هذا الذي ألقوا به في البحر

ملفوفا بأحزمة القياصرة العظام؟[4]

[1] السابق، ص24.

[2] الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري (دراسة نحوية إحصائية)، مصطفى سعيد صليبي، دار هومة، الجزائر، 135/1.

[3] البنية اللغوية لبردة البوصيري، رابح بوحوش، ص169.

[4] الديوان، ص22.

ولقد ورد الإلقاء في البحر في القرآن الكريم بنوعيه أوّلهما لفرعون والذي يمثل الجهة السلبية المجسّدة في الحاكم والظالم الطاغية.

أمّا الثانية فكانت لسيدنا يونس عليه السلام وهو نبي الله المختار، وكأنّ الشاعر يريد إيصال فكرة مفادها أنّ الحاكم الصالح لا يعمّر طويلا، لأنّ أولئك الذين يعارض مصالحهم، ويقف كالشوكة في حلقهم، يسعون بكلّ الحيل لزحزحته من كرسيه.

- كذلك نجد الاستفهام في قوله:

هل انتهى الحادي؟

وعلّب جسمه الناري في الميناء[1]

حيث يقودنا الشاعر إلى قضية سياسية مهمّة، ذلك أنه غالب ما يكون الحاكم مجرد نسخة أو هيكل، حين يكون كلعبة تحرّكها أياد داخلية وخارجية لقضاء مصالحها. حينها يكون الحاكم صورة خارجية، لا تسمن ولا تغني من جوع فل فادت العباد ولا البلاد.

- كما نجد الاستفهام في هذه الأبيات.

الجزاء أم الجزائر؟

مشكل الأسماء منتشر[2].

فالجزاء هنا من جنس العمل، أو كما قيل كيفما تكونوا يُوّل عليكم، فأنّى لشعب عمّه الفساد ومساوئ الأخلاق أن يحظى بالحاكم الذي يريده، فعلى كلّ فرد أن يبدأ الإصلاح على مستواه، فإن كانت الرعية ساعية للإصلاح فستُجازى بحاكم صالح، فإن كنا على نتّقى، فسيكون حادينا هادينا.

[1] السابق، ص22.

[2] نفسه، ص30.

وإن كانت الجمل الأمرية والاستفهامية قد حظيت بالمراتب الأولى، نجد أنّ جملة النهي لم تتجاوز نسبتها 8.33% والنهي هو "طلب الكف عن شيء ما، مادي أو معنوي، وتدلّ عليه صيغة كلامية واحدة هي: الفعل المضارع الذي دخلت عليه (لا) الناهية"[1].

من النماذج الواردة في القصيدة والتي تضمّنت النهي نورد:

يا سيدي لا تكتئب

فختامنا مسك

وإن كانت بدايتنا تعب[2].

ولم تحمل عبارة (لا تكتئب) الذي وردت بصيغة الفعل المضارع المسبوق ب (لا) الناهية المعنى الحقيقي للنهي ذلك أنّ الحادي الآمر الناهي (لا يُنهى) لذلك كانت نسبة النهي ضئيلة وما ورد كان بغرض بثّ التفاؤل في روحه ودَرْء اليأس فذلك من شأنه أن يدفعه إلى الإمام قُدما.

كذلك الأمر بالنسبة للنداء الذي كان في ذيل الترتيب بنسبة مقدرة بـ 5.55%، ولقد ورد بهذه النسبة لأنّ الشاعر استعمله للتنفيس بين الحين والآخر، فكان صوت الشاعر لوطنه الجريح، المكسور الجناح، وكان يخرج من خلاله ما يسكن نفسه من آهات وآلام، ومن ذلك يجد إجابات مقنعة ذلك أن النداء هو طلب الإجابة لأمر ما بحرف من حروف النداء ينوب مناب (أدعوا وأدواته هي: الهمزة، أي، آ، أيا، هيا، وا[3].

ومن الأمثلة الواردة في النداء:

يا أيّها النهر المجمد في عروق الأرض

[1] البلاغة العربية، عبد الرحمان حسن حنبكة الميداني، 228/1.

[2] الديوان، ص27.

[3] ينظر البلاغة العربية، عبد الرحمان حسن حنبكة الميداني، 140/1.

قرّب وجهك القدسي من أذني لأعرف نبضه الآتي[1].

حيث استعمل الشاعر لفظة (النهر) للدلالة عن الوطن، وللنهر قداسة، عادة ما يستعمل للتطهير والتنظيف، والمعلوم أنّ الأنهار تكون دائما جارية، حتّى أنّ الله سبحانه وتعالى حين يصف جنّة الخلد، يصف تلك الأنهار التي تجري من تحتها، قال تعالى ﴿**لَٰكِنِ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ لَهُمْ جَنَّاتٌ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا نُزُلًا مِّنْ عِندِ اللَّهِ ۗ وَمَا عِندَ اللَّهِ خَيْرٌ لِّلْأَبْرَارِ** ﴾.[سورة آل عمران، الآية 198].وقال أيضا: ﴿**تِلْكَ حُدُودُ اللَّهِ ۚ وَمَن يُطِعِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ يُدْخِلْهُ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا ۚ وَذَٰلِكَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ** ﴾[سورة النساء، الآية13]، لكنّ هذا النهر الذي يتحدّث عنه الشاعر محمّد، وهو يرمي بذلك إلى هذا الوطن الذي تكالب عليه الأبناء والأعداء فجمّدوا حريته وتطوّره، وكان من المفروض أن يكون العكس، لذلك أردف الشاعر هذا النداء بقوله (قرِّب وجهك القدسي من أذني لأسمع نبضه الآتي)، وكأنّه يريد أن يتحسّس مصيره، ليتأكّد هل سيعود إلى الجريان مرّة أخرى، وتعود المياه إلى مجاريها من جديد.

كما نسجل غياب أنماط أخرى من الجمل الطلبية، كالتمنّي وجملة الدعاء، وهذا الغياب ليس اعتباطيا، بل له مبرراته، فالتمنّي، وهو "طلب حصول أمر محبوب مستحيل الوقوع أو بعيده، وامتناع أمر مكروه كذلك"[2]، كما يُعرّف بأنه "طلب الشيء المحبوب للذي يرجى حصوله، إمّا لكونه مستحيلا، أو لكونه ممكنا غير مطموع في نيله"[3].

والشاعر لم يصرّح به –أي التمني– بل كان ضمنيا، حيث أنّه وضع صورة استشرافية للحاكم، وقد وضع له من خلالها ضوابط معينة ينبغي أن يكون عليها، فكان التمني واقعا ضمنيا في صورة الحادي (هذا الحادي الذي تعلّق عليه كل القافية آمالها، وتتمنّى أن يوصلها إلى برّ الأمان ويوفر لها الأمن، والحرية و...).

[1] الديوان، ص21.

[2] الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط/5، 2001، ص17.

[3] جواهر البلاغة في المعاني والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص87.

والتمنّي يكون عند العجز لكنّ الشاعر يتحدّث عنه باعتبار ما سيكون، لا باعتبار ما هو موجود، لذا لم يرد التمني صريحا.

- أمّا الدعاء والذي هو الطلب على سبيل الاستغاثة، والعون والتضرّع، والعفو ... ويكون لمن فوق الداعي والطالب مرتبة"[1]. فقد غاب أيضا والسبب في غياب هذه الجملة أنّ الدعاء يكون لشخص حقيقي، حيث أنّه أمر ملموس عند الحاجة، لكنّ هذا الحاكم لم يظهر بعد حتى يدعو له، لأنّ الدعاء لولي الأمر يكون عند مباشرته للحكم.

وما دام الحاكم مجرد صورة يرسمها الشاعر ويتمنى تحقيقها، فلا سبيل للدّعاء له.

- وخلاصة القول أنّ الشاعر باستعماله للجمل الطلبية تجلّت لديه سمة أسلوبية تمثّلت في خروج كلّ هذه الجمل عن أغراضها الحقيقية لتؤدي أغراضا أخرى تخدم مقاصد الشاعر، وفيما يلي تفصيل لما ميّز الجمل الطلبية عند الشاعر.

1-جملة الأمر:

وردت جملة الامر بصيغة فعل الامر(إفعل).

- كما ورد الأمر بصيغة المفرد فقط، فلا أثر للتثنية أو الجمع.
- كما أنّ السمة الغالبة على معاني الأمر الواردة هي النصح والإرشاد والتوجيه.

2-جملة الاستفهام:

-تميزت الجمل الاستفهامية بالقصر نوعا ما، والقصر ها هنا لم يخل بالمعنى بل زاده تأثيرا وبلاغة.

-كما تميّزت بقوة الإيحاء وذلك بخروجها عن غرضها الحقيقي لتؤدي معنى الإنكار تارة والتحقيق تارة أخرى.

[1] البنية اللغوية لبردة البوصيري، رابح بوحوش، ص179.

3-جملة النهي:

لم تظهر أي سمة خاصة في جملة النهي سوى خروجها عن غرض النهي الحقيقي لتؤدي معنى المواساة. وبثّ روح التفاؤل، كما أنّها وردت بصيغة المفرد فقط.

4-جملة النداء:

-ما يميّز جملة النداء هو ذلك الطول الذي وردت عليه والذي كان مناسبا لطبيعة المنادى وهو الوطن الذي طالت محنته ومعاناته.

- كما أنّ الشاعر قد اقتصر على أداة النداء (يا) كسمة أسلوبية بارزة والمعلوم أنّ الأداة (يا) تستعمل عادة لمناداة البعيد. لكنّ الشاعر خرج عن المألوف في استعمالها وذلك لمناداة وطنه الذي طالما كان قريبا منه، ممّا يفسر علو مرتبة هذا الوطن، وعاطفة الشاعر القوية تجاهه، وعلاقته الوطيدة به.

وفي الأخير يمكن القول أنّ الشاعر وباستعماله للجمل الطلبية أضفى شيئا من الحيوية على النّصوص الشعرية، وكسر تلك الرتابة، المتأتية من السرد المتلاحق للأحداث، كما أنّه لم يخرج في ذلك عن قواعد اللغة العربية باستثناء بعض الانزياحات التي لا تعدّ عيبا، بل تشكل مظهرا جماليا وسمة أسلوبية لدى الشاعر.

ثانيا– الجملة الشرطية.

لقد سلبت الجملة الشرطية اهتمام الدرس النحوي والبلاغي وذلك في سياق الجمل المركبة.

والشرط هو تركيب مكوّن من جزأين متلازمين لا يتمّ معنى أحدهما إلاّ بمعنى الآخر، وكّل جزء منهما يتمثّل في جملة متّصلة بأختها دلاليا، فالجملة الأولى هي جملة الشرط والثانية هي جملة الجواب، أو الجزاء كما يسمّيها النحاة القدماء[1].

ويرى تمام حسان أنّ الشرط "أسلوب لغوي ينبني –بالتحليل– على جزأين، الأوّل مُنزَّل منزلة السبب، والثاني مُنزَّل منزلة المسبب، ويتحقّق الثاني إذا تحقّق الأوّل، وينعدم الثاني إذا انعدم الأوّل"[2].

وبذلك تكون الجملة الشرطية مُألفه من عبارتين لا غنى لأحدهما عن الأخرى.

أما أدوات الشرط فقد حصرها النحاة في إحدى عشرة أداة جازمة وهي: (إن ، ما، من، متى، مهما، أي، أنّى، أيّان، إذ ما، حيثما)، كما أنّ هناك أدوات أخرى غير جازمة لكنّها تضطلع بوظيفة الشرط وهي: (إذا، كيف، لو، كلّما، أمّا، لما) بالإضافة إلى وظائف فرعية أخرى[3].

وعند مراعاة السياق الوظيفي لهذه الأدوات (أدوات الشرط) نجد أنّ الوظيفة التي تقوم بالتعليق الشرطي أساسية، حيث أنّها لا تدلّ على معان معجمية ولكنّها تدلّ على معنى وظيفي عام هو التعليق[4].

وعند تتبّعنا للجمل الشرطية الواردة في القصيدة، فإنّنا نجد الأدوات التالية بنسب مختلف كما هو مبين في الجدول الآتي:

[1] ينظر الكتاب، سبويه، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط/1، 56/3.
[2] الخلاصة النحوية، تمام حسان، عالم الكتب، مصر، ط/1، 2000، ص1.
[3] ينظر التطبيق النحوي، عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت، ص67.
[4] ينظر اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص125.

الأدوات الشرطية	نسبتها
إذا	%50
كلما	%30
حين	%20

وعند ملاحظتنا للجدول نجد أنّ الأداة (إذا) تتصدّر الترتيب بنسبة 50% ويعدُّها اللغويون من الأدوات الأساسية في الشرط.

والأصل في الأداة (إذا) أنّها تدل على ما يتحقّق وقوعه في الزمن المستقبل إمّا بصفة قطعية وإمّا بصفة غير قطعية لكنّها معهودة، كما أنّها تدلّ على فعل محدّد في الزمن مرجّح الوقوع[1]. ولعلّ هذا ما أراد الشاعر إيصاله للمتلقي من خلال استعمال الأداة إذا، وكأنّه يقول أنّ كلّ غاياته ومطامحه تجاه وطنه ستتحقق، وأنّ ما يسعى إليه قادم لا محالة.

ولقد اقترنت أداة الشرط في كلّ النماذج بفعل ذلك أنّ الوظيفة الشرطية تزداد قوة كلّما اقترنت الأداة بصيغ فعلية.

ومن ذلك نورد.

في الليل عاوده الحنين إلى السعادة فاستوى

ورمى بخاطره بعيدا ثمّ عاد ...

وساءل الأقمار عن وطن يراه

ولا يراه إذا استفاق[2].

[1] ينظر التراكيب النحوية ووظائفها الدلالة، عبد العليم بوفاتح، دار التنوير، الجزائر، ط/1، 2013، ص48 وص51.

[2] الديوان، ص26.

فبالإضافة إلى تمتين العلاقة بين جملة الشرط (استفاق) والجواب (لا يراه) عن طريق وظيفة التعليق الشرطي، نجد أنّ هذه العبارة تختزل المفارقة بين الخيال والحقيقة ،هذا الخيال المتمثّل في الصورة الرائعة التي كان يرسمها الشاعر في مخيّلته عن وطنه ،لكن سرعان ما تختفي (ولا يراه) بمجرّد الاستيقاظ من ذلك الحلم الجميل بواسطة جمله الشرط (استفاق) التي حقّقت الجواب وهو عدم الرؤية .والملفت للانتباه في هذا النموذج هو تقديم جملة جواب الشرط على جملة الشرط وهذا على خلاف الأصل، فالأصل أن ترد: الأداة+ جملة الشرط+ جملة جواب الشرط.

لكنّ هذا التركيب قد تغيّر في هذه الأبيات كالآتي: جملة جواب الشرط+ الأداة+ جملة الشرط.

والجدير بالذكر أنّ هذا الانزياح التركيبي إن صح القول لا يقتصر على هذه الأبيات بل يشمل أغلب النماذج أي الجمل الشرطية الواردة، وهذا الأمر لا يُعدّ عيبا في التركيب إذ أقرّ به ابن القيم في قوله: "... ولهذا كثيرا ما يجيء الشرط متأخرا عن المشروط، لأنّ المشروط هو المقصود وهو الغاية.

والشرط وسيلة، فتقديم المشروط هو تقديم الغايات على وسائلها ..."[1].

ولهذا الانزياح التركيبي أثر بالغ الأهميّة فبالإضافة إلى الناحية الجمالية نجده يركّز انتباه القارئ إلى الهدف أو الغاية المنشودة من خلال شخصية الحادي التي وظّفه الشاعر في القصيدة والذي يسعى إلى شحذ الهمم لإيصال الوطن إلى ما يسعى إليه من مكانة مرموقة تليق به.

وبالعودة إلى الجدول السابق نجد أنّ الأداة (كلمّا) ترد في المرتبة الثانية بنسبة 30% ومن النماذج التي وردت فيها نذكر:

لم ينكمش وطن البراءة في رماد المستحيل

وكأنّ ذاكرة الحقول تسجل الوطأ الثقيل

[1] بدائع الفوائد، ابن القيم، ضبط أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/1، 1994م، 1/51-52.

وتقول قولتها الجليلة كلمّا دق الأصيل[1].

وكلما أداة شرطية، ورغم دلالتها على الظرفية الزمانية، إلاّ أنّ دلالتها على الزمن قد تنامت عند ارتباطها بلفظ دال على الزمن وهو لفظ (الأصيل)، ولقد تجسّدت هذه الدلالة عبر صيغة (دقّ) ورغم وروده في الماضي إلاّ أنّ الأداة (كلمّا) منحته صفة التكرارية إذ أنّها تدّل على تكرار العمل ليتكرّر من خلالها الجواب كذلك (تقول قولتها الجليلة) مع تكرار الفعل (دقّ)، وهذا التكرار يدل بدوره على تأكيد المعنى وتقويته.

وعند استعمال الأداة (حين) نجد الشاعر يُنوِّع في صيغة الفعل المقترنة به فنجده أحيانا يُقرِنها بصيغة الماضي، وهذا على خلاف الأصل، وأحيانا أخرى بصيغة المضارع، والأصل أن تكون كذلك فالأداة (حين) تقابل الأدوات (إن، إذا، لو) من حيث طبيعة الصيغ التي تليها، ففي هذه الأدوات الثلاثة يَطّرِد مجيء صيغة (يفعل)[2].

ومن ذلك:

فلم تجافيني

وتكتب في الجريدة

ذاك متّهم بتفجير الشعارات القديمة

هل تحب صراحتي ؟

سأطلق التاريخ

[1] الديوان، ص23.

[2] في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر (دراسة لغوية في شعر السياب ونازك الملائكة والبياتي)، مالك يوسف المطلبي، دار الرشيد للنشر –سلسلة دراسات– (246)– دار الحرية للطباعة، بغداد، ط/1، 1981، ص103.

حين يطلّق التاريخ شمس طهارتي[1].

ونفس الأمر الذي ذكرناه مع النموذج السابق ينطبق ها هنا حيث نجد اقتران الأداة (حين) بلفظ دال على الزمن أيضا وهو لفظ (التاريخ) الذي تكرّر في جملة الشرط (يطلق التاريخ شمس طهارتي) وفي جواب الشرط أيضا (سأطلق التاريخ) وكأنّي به يؤّكد على التاريخ العظيم لهذا الوطن العظيم هذا التاريخ الحافل بالمفاخر والبطولات والانتصارات والمواقف الشهمة عبر كلّ محطاته، ولا مجال لتدنيسه.

والملفت للنظر في هذه الأدوات التي استعملها الشاعر وهي (إذا، كلما، حين) أنّها أدوات تدّل على الزمن وكأنّ الشاعر في سباق مع الزمن- في محاولة شخصيتة الموظفة في هذه القصيدة وهي (الحادي)- للنهوض بالوطن واسترجاع أمجاده ومحاربة الفساد لينعم بالرقي والتطور والأمن والاستقرار في أقرب وقت ممكن.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ الوظيفة الشرطية قد تظهر دون أداة في بعض المقاطع ومن ذلك.

يخطو إلى الكلمات

تتبعه تراتيل الهواجس

ترسم الذكرى بخاطره

فتندلع السماوات الخصيبة بالهوى الشرقي[2].

فرغم غياب أداة الشرط في هذا المقطع غير أنّ أسلوب الشرط واضح هنا من خلال التلازم المعنوي بين جملة الشرط (يخطو إلى الكلمات) وجملة جواب الشرط التي وردت عبارة عن سلسلة معطوفة من الجمل، وذلك باستحضار أداة ضمنية (حين)، فتقدير الكلام:

حين يخطو إلى الكلمات

تتبعه تراتيل الهواجس

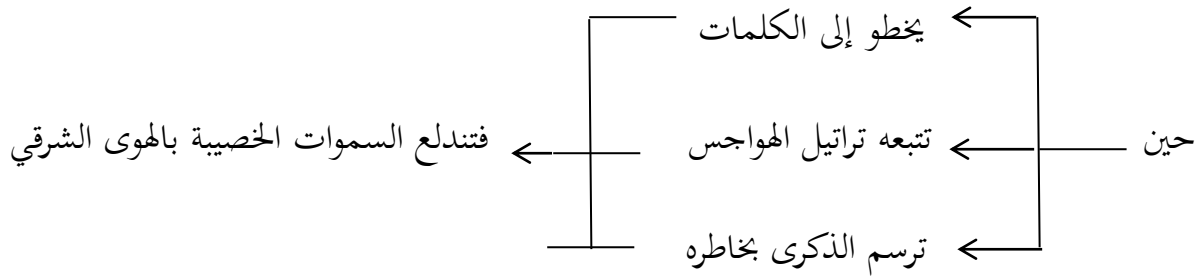
[1] الديوان، ص29.

[2] نفسه، ص19.

ترسم الذكرى بخاطره

فتندلع السماوات الخصيبة بالهوى الشرقي

فيكون التركيب كالتالي:



فنجد الشاعر هنا يمرّ عبر ثلاث محطات ممثّلة في جمل الشرط للوصول إلى الغاية المتضمنة في جملة الجواب، وهي تعبّر عن طموحاته وغاياته، حيث تدلّ لفظة السماوات –والتي وردت جمعا– على ذلك، فالسماء هي كلّ ما علا، وهي دليل على علو الطموح وشدّته، وهو مؤكّد النجاح، والوصول إليه ثابت دلّ على ذلك لفظة (الخصيبة).

– وفي الأخير يمكن القول أنّ أدوات الشرط التي استعملها الشاعر وهي (إذا، كلّما، حين) قد شكلت ظاهرة أسلوبيه حيث أنّه اقتصر فقط على هذه الأدوات الظرفية الدالة على الزمن.

كما نلمح ظاهرة أسلوبية أخرى، تتمثّل في العدول الذي مارسه الشاعر على تركيب الجملة الشرطية ذلك في تقديمه لجملة جواب الشرط عن جملة الشرط في أغلب النماذج وذلك لأسباب كنّا قد ذكرناها أثناء التحليل.

ثالثا– الجمل ذات الوظائف النحوية:

نقصد بالجانب الوظيفي للجمل كونها تؤدّي المعنى النحوي والمعنوي معا في رسالة معيّنة تمثلها الجملة الكبرى.

وإذا كان النحو الوظيفي يبحث في تلك القواعد التي تؤدّي الوظيفة الأساسية للنحو في النطق، فإنّه يدرس بصفة خاصّة تلك العلاقات في التركيب وكيفية تغيّر السياق الكلامي بتغيّر العامل والقرائن الداخلة عليه[1].

ونقصد بالجمل ذات الوظائف النحوية تلك الجمل غير المستقلّة والتي تؤدّي الدلالة النحوية والمعنوية في الوقت نفسه، ولقد وقع اختيارنا على مجموعة من الأنماط ذات الوظائف وهي: جملة الخبر، جملة المفعول به، جملة الحال، جملة النعت، وجملة التعليل، مع عدم وجود أي أثر لجملة الفاعل والجملة الغائية.

واقتصارنا على هذه الجمل، لا ينفي وجود أنماط أخرى من الجمل ذات الوظائف النحوية، كالجملة المضافة، والجملة التفسيرية، والمعطوفة، ولكن لأهميته الأنماط المختارة في تحديد الدلالات الكبرى للبناء اللغوي في شعر علي ملاحي.

والجدول الآتي يوضح نسب هذه الجمل في القصيدة:

أنواع الجمل ذات الوظائف	نسبتها
جملة الخبر	%53.12
جملة الصفة	%17.18
جملة التعليل	%10.93
جملة المفعول به	%9.37
جملة الحال	%9.37

[1] ينظر النحو الوظيفي، صالح بلعيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص7-8.

نلمح من خلال النسب المطروحة في الجدول السيطرة التامّة للجملة الخبرية، حيث طغت على جميع أنواع الجمل الأخرى ذات الوظائف النحوية، وذلك بنسبة 53.12% وهذا يبرز أهمّيتها، و انفتاحها على دلالات عدّة، في القصيدة، لذا فإنّ التحليل سيقتصر عليها، مبيّنين الصور والأنماط التي وردت عليها، وكذا الأبعاد الدلالية من ورائها، أمّا الجمل الأخرى فسيتمّ الإشارة إليها من خلال رصد الصور والأنماط التي وردت عليها فقط.

1- جملة الخبر:

وردت جملة الخبر متعدّدة الصور، مختلفة الأنماط كالآتي:

النمط الأول: الخبر جملة اسمية.

الصورة الأولى: ناسخ+ اسمه (مقدّر)+خبره (اسم مفرد).

والبحار كان مؤرّق الحال[1].

الصورة الثانية: ناسخ+ اسمه (مقدّر)+خبره (جملة فعلية مضارعية).

لأنّ عيونه كانت تخبئ زهرة الماء الندية[2].

فقد ورد الخبر في النموذجين جملة اسمية منسوخة (بكان)، بيد أنّ خبر كان في الصورة الأولى جاء اسما مفردا (مؤرق) وهو مضاف، أمّا في الصورة الثانية فورد جملة فعلية (تخبئ زهرة الماء النديّة) فعلها مضارع وكان اسمها مقدّرا، يعود على (الحادي) في الجملة الأولى، و (عيونه) في الثانية.

وجاء الناسخ كان في كلا الجملتين ليصف المبتدأ بالخبر ورغم أنّ الفعل (كان) ورد في الماضي إلاّ أنه جاء في سياق الاستمرارية ليدلّ على تجدّد الحدث واستمرار الحالة.

[1] الديوان، ص20.

[2] نفسه، ص21.

النمط الثاني: الخبر جملة فعلية ماضويه:

الصورة الأولى: فعل ماضي+ فاعل (ضمير مستتر).

قمري الذي لم تنفتق قسماته

انتحر انتحارا صادقا[1].

بيد أن الشاعر المجروح غنّى.

للبلابل والسنابل[2]

فقد وردت الجملة الخبرية في المثالين جملة فعلية فعلها ماض والفاعل ضمير مستتر أردفت الأولى بمفعول مطلق جاء ليؤكّد الفعل ويصفه بالصدق، بينما أردفت الثانية بجار ومجرور جاء ليوضح المعنى، وكان الفعل لازما في كلا النموذجين.

الصورة الثانية: فعل ماضي+ فاعل(ضمير مستتر)+مفعول به+...)

لكنّ القطيفة زوّرت كلّ الهتافات القديمة[3].

فنجد هنا أيضا الخبر (لكنّ) ، ورد جملة فعلية ماضوية فاعلها ضميرا مستترا والجملة الثانية (ما الذي أذكى الهموم وقد تراخت) تحذف

الصورة الثالثة: فعل ماض+ فاعل+ مفعول به أوّل+ مفعول به ثان.

لكنّهم أهدوه أقراصا ونافذة[4].

[1] السابق ص21.

[2] نفسه، ص23.

[3] نفسه، ص20.

[4] نفسه، ص31.

فالجملة (أهدوه أقراصا ونافذة) جاءت خبر لكنّ وكانت هذه الجملة تامّة العناصر مكوّنة من فعل ماض والفاعل ورد ضمير متّصلا بالفعل (الواو)، هذا الفعل متعدّ إلى مفعولين الأوّل كان ضميرا متّصلا به وهو (الهاء) أمّا الثاني فهو أقراصا، أمّا نافذة فهي اسم معطوف على (أقراص).

وهذه الصورة لم ترد منها إلاّ هذه الجملة في الديوان.

النمط الثالث: الخبر جملة فعلية مضارعية:

الصورة الأولى: فعل مضارع+ فاعل.

والعشاق يبتهلون[1].

والميناء لا يصغي[2].

نحن نسير والحادي يردّد كلمة ثورية[3].

الأزمان تختلف اختلافا جوهريا[4].

ثم أهتف أن ماء البحر يبحث عن يديه

ليستقل من الخديعة[5].

تلك العصافير التي ركضت إلى آفاقنا.

لم تبتسم في الليل[6].

[1] الديوان، ص20.
[2] نفسه، ص20.
[3] نفسه، ص24.
[4] نفسه، ص26.
[5] نفسه، ص28.
[6] نفسه، ص19.

كان يأوي في أمرّ الوقت

خلف نخيلة مبسوطة ويصيح بالتمر المصبّر[1].

كنت تبحث في تراب الله عن قمح الأخوّة[2].

ما نلمحه من خلال هذه التراكيب أنّ الخبر ورد جملة فعلية مضارعية مثبته في كلّ الأبيات عدا النموذجين الثاني والسادس فقد وردا منفيين، كذلك نلاحظ أنّ جملة الخبر قد ضمّت العناصر الأساسية الفعل والفاعل هذا الأخير الذي ورد مستتر عدا النموذج الأوّل فقد ورد على شكل ضمير متّصل. بمعنى أنّ الأفعال لازمة من ذلك (تختلف، نسير، يبحث ...) والتي تدلّ على ذلك الضياع والشتات الذي يلزم نفس الشاعر في بحثه عن هويته، وعن وطنه كما يحب أن يراه.

الصورة الثانية: فعل مضارع+ فاعل+ مفعول به.

فصرنا كالصبايا نعشق الآتي[3].

كانت تخبئ زهرة الماء الندية[4].

وكأنّ ذاكرة الحقول تسجّل الوطأ الثقيل[5].

وأشجار تمدّ هيامها للعابرين[6].

والمنفى يعاود خطوه[7].

وصبية الإيمان تكتم حبها[8].

[1] الديوان، ص22.
[2] نفسه، ص27.
[3] نفسه، ص20.
[4] نفسه، ص22.
[5] نفسه، ص23.
[6] نفسه، ص19.
[7] نفسه، ص29.
[8] نفسه، ص29.

الخمارة الكبرى ببلدتنا تفيدك بالتقارير الوجيهة[1].

ولحبة الإيمان يدعكها[2].

والله جل جلاله يعطي المفاتيح الجميلة في البلد[3].

والله جل جلاله يعطي المفاتيح الجميلة للزناة[4].

فالمرافيء وحدها لا تستطيع تقمص النيران[5].

التراكيب الواردة في هذه الصورة تشي بالتنوع والتعدد. كما أنّ الجمل الخبرية هنا وردت بسيطة، مثبتة عدا المثال الأخير أين ورد الفعل منفيا بـ(لا)، كما يلاحظ أنّ الفاعل قد ورد ضميراً مستتراً في كلّ النّماذج، أمّا المفعول به فقد تنوّع بين الاسم الظاهر والضمير المتصل بالفعل كما في المثالين (7و8).

كما أنّ الجملة الفعلية وقعت خبرا للمبتدأ، والمبتدأ هو الاسم، والاسم وإن كان يحمل معنى الثبات فإنّ خبره يضمن له التجدد والحركة بما أنّه جملة فعلية.

- كما وردت خبرا للنواسخ كما في الأمثلة (1و2و3)، أمّا الأولى فهي خبر لـ (صرنا) هذا الناسخ (صار) الذي يفيد التحويل والتغير من حال لحال، والثانية وردت خبرا لكان الذي وإن بدا يدلّ على الماضي، فهو غير مقيّد بوقت محدّد كما أنّ خبره منحه معنى التجدّد والاستمرارية، وفي المثال الأخير فإنّ الحرف المشبه بالفعل (كأنّ)، الذي يفيد التشبيه من الوجهة البلاغية.

- الصورة الثالثة: فعل مضارع+ مفعول به+ فاعل.

[1] السابق، ص26.

[2] نفسه، ص27.

[3] الديوان، ص26.

[4] نفسه، ص25.

[5] نفسه، ص22.

كان يدقّها ضوء الحنين إلى سنابل[1].

كان يسكنها اشتغال الله والبركات[2].

فالجملتان الواردتان خبرا للناسخ (كان) نلحظ فيهما انزياحا على مستوى التركيب إذ قُدّم المفعول به على الفاعل، ورغم أنّ هذا التقديم وجوبا لأنّ المفعول به ضميرا متصلا، والفاعل اسم ظاهر- (الهاء المتصلة به هي المفعول به في [يدقها] و[يسكنها]، والفاعل ضوء واشتغال)- إلاّ أنّه أضفى جمالا على التركيب وتأثيرا على السامع فالمقدّم هو الأهم كما يقول سبويه، "وهو عربيّ جيّد كثير كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهمّ لهم وهو ببيانه أعنى، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم"[3].

ولم يرد في القصيدة سوى هذين الجملتين.

الصورة الرابعة: الخبر جملة شرطية:

ولم يرد من هذه الصورة سوى نموذج واحد.

والتورات كالكلمات لا تنمو

إذا انقطعت حبال الجود عنه[4]

فالخبر هنا وقع جملة شرطية مكونة من جملة الشرط وجملة جواب الشرط، وصورته:

(أداة نفي+ فعل مضارع+ فاعل(ضمير مستتر)+أداة الشرط (إذا)+فعل مضارع+ فاعل +مضاف

عبارة جواب الشرط مقدّمة عبارة الشرط

إليه+ جار ومجرور).

[1] السابق، ص19.
[2] نفسه، ص20.
[3] الكتاب، سبويه، 34/1.
[4] الديوان، ص22.

فجملة الشرط جاءت كخبر للمبتدأ (الثورات)، وورود عبارة الجواب مقدّمة على عبارة الشرط، وذلك ليلفت القارئ إلى هذا الخبر الذي مفاده، موت الثوارات في مهدها ما لم يكن لها دعم مادي ومعنوي.

إذن فقد تعدّدت وتنوّعت الجملة الخبرية بين اسمية وفعلية وبين فعلية ماضوية وفعلية مضارعية، وبين الواقعة خبرا للمبتدأ أو الناسخ، والجدول الآتي يمثل نسب الجملة الخبرية الاسمية والفعلية مع أنماط هذه الأخيرة.

الجملـــــــــة الخبريـــــــــــة			
الاسمية	الفعلية		
%5.88	% 94.11		
	ماضوية	مضارعية	شرطية
	%15.62	%81.25	%3.12

من خلال الجدول نلاحظ أنّ الجملة الخبرية الفعلية قد حظيت بنسبة عالية مقارنة بالاسمية، بل إنّ معظم الجمل الخبرية قد وردت فعلية وهذا ما تؤكّده النسبة (94.11%) وهذا الأمر مقصود وليس من باب الصدفة، وذلك أنّ الإخبار يحتاج دائما إلى تفسير وتفصيل وهذا ما تُوفّره الجملة الفعلية، لأنّ في إسناده أشدّ وأقوى تفسيرا من الاسم.

كما أن الأحداث التي كتب عنها الشاعر هي أحداث واقعية مستمرة أي متجدّدة و"الجملة الفعلية هي التي يدلّ فيها المسند على التجدد ... لأنّ الدلالة على الحركة التجدد إنما تستمد من الأفعال وحدها"[1].

وقد تكون الجملة الخبرية خبرا لمبتدأ والمبتدأ غالبا ما يكون ذلك الاسم الذي يدلّ على معنى الثبوت، لذلك فإنّ الخبر إذا ما ورد جملة فعلية فإنّه يضيف له معنى التجدد إضافة إلى معنى الثبوت،

[1] الجملة النحوية، عبد الفتاح الدجني، مكتبة الفلاح، الكويت، ط/2، 1987، ص41.

فالجملة الاسمية إذا كان خبرها جملة فعلية فإنّها تدّل على زمن نحوي لأنّ الفعل موضوعه يقتضي تجسّد المعنى المثبت به شيئا فشيئا"[1] ممّا يفيد دلالة الجملة على الدوام والثبوت والتجدّد في نفس الوقت، وهذا ما أراد الشاعر توضيحه، فالوضع المتأزّم الذي يعيشه الوطن على جميع الأصعدة هو أمر ثابت حاصل وهو متجدّد في الوقت نفسه ما دام الفرج لم يدق بعد أبواب هذا الوطن . والملاحظ أيضا من خلال الجدول السابق أن هذه الجمل الخبرية الفعلية ورد فعلها مضارعا، وهو فعل مفتوح على آفاق كثيرة كما أنّه يحمل الحاضر والمستقبل، وقد يطول زمان المضارع أكثر من الزمانين الماضي والأمر، فهو يمثّل زاوية منفرجة لأنّ الحركة فيه أكثر انفتاحا، فالفعل المضارع يحمل قرينتين إحداهما: الآنية وهي نظرة أفقية محضة، بحيث ينقل لنا الشاعر من خلاله الواقع الموجود كما هو، فيجعلك وكأنّك تعيش الحدث مباشرة، حتى يبدو للقارئ أن النّص الشعري روح تمكن في ذلك التفاعل المباشر بين هذا النّص الشعري والعالم الخارجي.

لكن سرعان ما تتحوّل هذه الآنية إلى قرينة أخرى وهي قريبة الاستمرار إذ يُعبّر بذلك عن تلك الأحداث المتجدّدة والتي تتميّز بالديمومة والاستمرار.

ومن الأمثلة الواردة في القصيدة.

الوطن المغرّب في الجيوب

(يقطن القسمات مشجونا)

ويزرع ضحكة صحفية اللافتاب[2].

فالجملة الفعلية (يقطن القسمات مشجونا) وقعت خبرا للمبتدأ (الوطن) وهو ذلك الكيان والرموز الثابتة، والقيم والمبادئ الراسية، هو الأمن والانتماء والهوية، يعيش حالة حزن وشجن مستمر، بسبب نهب خيراته واستنزاف ثرواته وبذلك فإنّ دوامة الألم التي يعيشها تتّصف بالديمومة ما دام هذا

[1] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح محمد التجني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط/3، 1999، ص140.

[2] الديوان، ص25.

الوطن لم يتنفّس الصبح بعد ،رغم ذلك فهو يحاول إخفاء كلّ ذلك وراء ضحكة مزيفة دلّ على ذلك قوله :(ويزرع ضحكة صحفية ..).

ونجد أيضا.

وأشجار تمدّ هيامها

للعابرين[1].

فالجملة الواقعة خبرا هي (تمدّ هيامها) وهي جملة فعلية فعلها مضارع، وهي خبر للمبتدأ أشجار، الشجرة التي تمتاز بالثبات بفضل عروقها الممتدة في الأرض ،وبذلك اضحت شامخة في السماء لا تخشى السقوط، والشجرة هي رمز للهوية، رمز للعطاء، فعطاؤها يغمر الكلّ، الإنسان الحيوان، البيئة بفضل ثمارها وضلالها، كما أنّها تمثّل ذلك المأوى، لعديد المخلوقات، دون انتظار مقابل، وكأنّي بالشاعر برمز من خلالها للوطن، فرغم الأزمات والأحزان إلاّ أنّ عطاءه غير محدود ولا مقتصر على فئة معينة وذلك من خلال قوله (للعابرين) دون تخصيص صنف معين.

ومن ذلك أيضا.

نحن نسير والحادي يردّد كلمة ثورية[2].

ففي هذا البيت الشعري نجد جملتين خبريتين فعليتين هما (نسير) و(يردّد كلمة ثورية) فعلهما مضارع، ممّا يجعل القارئ يتعايش مع سرد الأحداث وكأنّها تقع أمامه دون أدنى شك في مصداقيتها هذه الأحداث التي لا تبدو أنّ نهايتها واضحة المعالم، فالسير مستمر حتى الوصول إلى المكان المقصود، كذلك الترديد متواصل ما دام قيد شحذ للهمم ،لأنّ بلوغ الاهداف ليس سهل المنال ، فلا بدّ من مواصلة العمل والتحدّي لنيل المراد.

[1] السابق ، ص19.

[2] نفسه، ص24.

فالجمل الخبرية في الأمثلة السابقة أضفت حركية وديناميةعلى الأحداث، فأُخبِر عن الثابت بالمتحرك وهذا يلخص الحياة بمقتضياتها.

وأحيانا يرد فعل الجملة الخبرية منفيا بلم فينقلب زمن الفعل ليدلّ حينها على الماضي ومن أمثلة ذلك نجد.

والصبر الذي لا ينتهي لم يفتح الشباك كي تلقي الشموس

حمولة القلب المكفن بالسراويل العريضة[1].

فالصبر يكون دائما على البلاء والمحن وهذا ما يعيشه الوطن جزاء فقدان حرّيته فطال صبره توقا لاسترجاعها، وقد رمز الشاعر للحرية بالشموس مؤكّدا على صيغة الجمع ليبيّن مدى أهميّة الحرية، والشمس ضرورية للحياة، كالحرية تماما، فالعيش دون حرية هو موت لا محال، كما أنّها تبعث الدفء والأمن بأشعتها وتولّد حرارة، هذه الحرارة هي الطاقة التي من خلالها تتحرك دواليب الحياة، فيبدع الإنسان، والشمس ليست ملكا لأحد، فلا يستطيع أحد حجبها عن الناس، كذلك الأمر بالنسبة للحرية، فلا يحقّ لأحد أن يحرم منها غيره كما يقول عمر بن الخطاب –رضي الله عنه- "مذ كم تعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا"[2]، فالشمس إذن هي ذلك الضوء الذي يستطيع إنارة ظلمة هذا الوطن وتبديد حلكته.

- وفي نموذج آخر يقول الشاعر:

تلك العصافير ركضت إلى آفاقنا

لم تبتسم في الليل.[3]

[1] السابق، ص21.

[2] فصل الخطاب في سيرة ابن الخطاب (أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه شخصيته وعصره)،علي محمد محمد الصلابي، مكتبة الصحابة ،الشارقة، الإمارات،ط1، 2002م ص113

[3] نفسه، ص19.

فالجملة الفعلية الخبرية (لم تبتسم في الليل) (موكلة إلى المبتدأ الذي ورد بصيغة الجمع (العصافير) التي تحمل معنى البراءة، المودّة، الصدق، الحيوية، وتبعث الانشراح والتفاؤل بشكلها ولونها وصوتها وحركاتها، أي أنّها تحمل الجانب الإيجابي الذي يلتقي في الخبر بالجانب السلبي وهو النفي (لم تبتسم) وهذا ما يدلّ على حدوث نكسة طالت حتى الحيوان الذي جُبِل على المرح، وكأنّ الشاعر يرمز للطفولة بلفظ (العصافير) فهذه الأزمات والظلمات التي حلّت بالوطن لم يسلم من ارتداداتها حتى الأطفال، كما وظّف الليل الذي يوحي بالظلمة التي تحيط بالوطن.

هذا وقد تكون الجملة الخبرية خبرا لإحدى النواسخ لتكون بذلك هذه الجملة خاضعة لمعنى الناسخ ومن ذلك:

لم نلق في الليل المسربل بالنجوم

حديقة الماضي

فصرنا كالصبايا نعشق الآتي[1].

فالجملة الفعلية (نعشق الآتي) وقعت خبرا للناسخ (صار) الذي اتّصل به ضمير المتكلمين (نا) و(صار) هو ناسخ يفيد التحويل، وكأنّ الشاعر عند يأسه من الوضع الذي آل إليه وطنه وافتقاده لتلك الحديقة الغناء التي كان عليها أصبح كالصبايا الذين يعشقون الآتي، فهم يتطلّعون من خلاله إلى الغد المشرق، إلى تحقيق الآمال بتفاؤل كبير دون أدنى نظرة تشاؤم أو قراءة للعواقب، فكأنّ الشاعر يحاول الفرار من الواقع بالتلهّف إلى الغد بكلّ ما سيحمله، فهو يرى بأنّه لن يكون أسوأ من الواقع الذي يعيشه.

وفي مثال آخر:

حيت تحركت فيه الأناشيد القديمة

[1] الديوان، ص20.

ظل يرقبها ويضحك كالمدغدغ في الظلام[1].

فبدخول الناسخ على الجملة يصبح وصف المبتدأ بالخبر متطورا إليه بزمن معين فالمبتدأ هنا وهو اسم ظل ورد ضميرا مستترا أمّا الخبر فورد جملة فعلية مضارعية (يراقبها)، و(ظلّ) من النواسخ التي تفيد استمرار خبرها باسمها وتتجسّد من خلال قوله (يرقبها) و(يضحك) حيث تبرز الحنين للماضي.

وكخلاصة يمكن القول أن الشاعر وأثناء عملية الإخبار استعمل الإثبات تارة والنفي تارة أخرى، لكنّ السمة الغالبة على الجمل الخبرية هي الإثبات، ممّا يشكل ظاهرة أسلوبية، ارتبطت بظاهرة أسلوبية أخرى لدى الشاعر وهي الإخبار بأفعال مضارعة فأخذت دلالة التجدّد.

كما أنّ الرابط بين الجملة الخبرية، والمخبر عنه في أغلب النماذج هو الضمير المستتر.

ومن الظواهر الأسلوبية التي يمكن تسجيلها أيضا هي توظيف الشاعر للجملة الشرطية كجملة خبرية، فالجملة الشرطية المكوّنة من (الأداة وعبارة فعل الشرط، وعبارة الجواب) وردت مخالفة للمألوف في تركيبها إذ تقدّمت عبارة الجواب عن الأداة وعبارة فعل (الشرط)، ليؤدّي بذلك دلالة بلاغية وجمالية، لعلّ أهمّ أغراضها البلاغية "العناية والاهتمام"[2].

2جملة الصفة:

تحتل جملة الصفة المرتبة الثانية بعد جملة الخبر، وفيما يلي إيراد للأنماط التي وردت عليها:

النمط الأول: الصفة جملة فعلية.

ولقد ورد الفعل بصيغة المضارع فقط، ويضمّ الصور التالية.

الصورة الأولى: فعل مضارع+ فاعل.

تصوّر الأوطان تفاحا يسيّجه الإباء[3].

[1] السابق، ص20.

[2] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص97.

[3] الديوان، ص26.

فاعتذر للناس عن وجع تكالب نزفه الوثني[1].

ما الذي يذكي الهموم وقد تراخت[2].

جملة الصفة في الأمثلة السابقة وردت فعلية مضارعية مثبتة، ولقد اقترن الفعل المضارع في المثال الثالث بـ(قد) والتي تفيد التأكيد والتحقيق، كما أنّ الفاعل فيها ورد ضميرا مستترا مقدرا بـ(هي) والتي تعود على (الهموم)، أمّا في المثالين الأولين ورد الفاعل اسما ظاهرا، متبعا بالإضافة والنعت في المثال الثاني.

الصورة الثانية: فعل مضارع+ فاعل (ضمير مستتر)+جار ومجرور.

أو غمامات تحلّق في رؤاها[3].

وردت الصفة هنا جملة فعلية فعلها مضارع مثبت فاعله ضميرا مستترا، ولقد أردف الفعل بجار ومجرور.

الصورة الثالثة: فعل مضارع+ فاعل (ضمير مستتر)+مفعول به.

ساءل الأقمار عن وطن يراه[4].

وزهرة تحيي الرجاء[5].

وبدأت أفهم أن لي وطنا يحبّ دعايتي[6].

وأشهد أنّ لي وطنا يباعدني[7].

[1] السابق، ص27.
[2] نفسه، ص20.
[3] نفسه، ص19.
[4] السابق، ص26.
[5] نفسه، ص26.
[6] نفسه، ص30.
[7] نفسه، ص29.

جملة الصفة وردت فعلية مضارعية فعلها مثبتا، متعدّيا، وتنوع المفعول به بين الاسم الظاهر كما في المثال الثاني والثالث (الرجاء دعابتي) وبين الضمير (الهاء) في المثال الأوّل و(الياء) في المثال الرابع، كما أنّ الفاعل ورد ضميرا مستترا في جميع الأمثلة.

النمط الثاني: الصفة جملة موصولية.

الصورة الأولى: اسم موصول+ صلة ذات (فعل ماض+ فاعل (ضمير مستترا).

والصبر الذي لا ينتهي لم يفتح الشباك[1].

جملة الصفة المكوّنة من الموصول (الذي) والصلة المكوّنة من فعل مضارع منفي+ فاعل (ضمير) مستترا وردت صفة للمبتدأ (الصبر) لتدلّ على طول الأمد وامتداد البلاء الذي لم تظهر بوادر انفراجه بعد.

الصورة الثانية: اسم موصول+ صلة ذات (فعل ماضي+ فاعل (ضمير مستتر)+ جار ومجرور.

تلك العصافير التي ركضت إلى آفاقنا

لم تبتسم في الليل[2].

ففي هذا المثال ترد جملة الصفة مركبة من الموصول التي الذي ورد مؤنثا يعود على العصافير، والصلة التي تكوّنت من فعل مضارع مثبت أمّا الفاعل فقط ورد ضميرا مستترا يعود على (العصافير) إضافة إلى الجار والمجرور الذي جاء ليوضّح المعنى أكثر.

الصورة الثالثة: اسم موصول+ صلة ذات (فعل ماضي)+ فاعل (ضمير مستتر)+ مفعول به+ مضاف إليه.

[1] الديوان، ص21.
[2] نفسه، ص190

ثمّ غاص مع التماسيح التي

لبست ثياب الله وامتصت مواويل الأصالة

من عيون الكاحين[1].

وفي هذا المثال ورد اسم الموصول مؤنّثا كذلك (التي)، وكان الفعل الذي تكوّنت منه الصلة متعدّيا (لبست) إلى مفعول (ثياب).

ويرى الجرجاني أنّ الوصف بالجملة الفعلية مرتبط بأغراض يكون السامع على علم بها[2].

أمّا الخصائص التي ميّزت جملة الصفة، فيمكن إيجازها فيما يلي:

- السمة التي غلبت على الجملة الوصفية الإثبات.
- اقتصر اسم الموصول على صيغة المفرد فقط مع التنويع بين المذكر والمؤنث.
- يغلب على الجمل الوصفية الجمل الفعلية المضارعية لما لها من دلالة على الحركة وكذا الاستمرار، كما يغلب على هذه الأخيرة التركيب العادي من فعل وفاعل أو فعل وفاعل ومفعول به.

كما يبدو ثراء الشاعر اللغوي، من خلال تنوع الوظائف النحوية للموصوف، كما يوضّحه الجدول الآتي:

الموصوف	الوظيفة النحوية
تفاحا- الهموم- ثياب.	مفعول به
غمامات- زهرة.	معطوف
وطنا.	اسم إن
الصبر- العصافير.	مبتدأ
وجع- وطن- التماسيح.	اسم مجرور

[1] السابق، ص23.

[2] ينظر دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص155.

1- جملة التعليل:

الجملة التعليلية هي "عنصر من عناصر الجملة المركّبة، تعلّل مضمونها فيتمّ الكلام بها ويتّضح ومن أدواتها: "اللام" و"الفاء" و "إذ" و "كي"[1].

أمّا الأنماط التي وردت عليها هذه الجمل فهي كالآتي:

النمط الأول: الجملة التعليلية المصدّرة بلام التعليل.

ولقد وردت كلّ صور هذا النمط جملة فعلية مضارعية.

الصورة الأولى: فعل مضارع+ فاعل.

ثم أهتف أن ماء البحر يبحث عن يديه

ليستقل من الخديعة[2].

فلم فجعت قريحتي

وأتيتني

لتصيح بي قتلوك في كبدي[3].

فعبارة (ليستقل من الخديعة) جملة فعلية سُبقت بلام التعليل جاءت لتوضّح المعنى وتبرّره، ولقد تضمّنت فعلا مضارعا والفاعل كان ضميرا مستترا ليردف بجار ومجرور ليتمّ المعنى وتحصل الإفادة كذلك الأمر في المثال الثاني.

الصورة الثانية: فعل مضارع+ فاعل (ضمير مستتر)+ مفعول به.

يا أيّها النهر المجمّد في عروق الأرض

[1] البنية اللغوية في بردة البوصيري، رابح بوحوش، ص231.

[2] الديوان، ص28.

[3] نفسه، ص29.

قرّب وجهك القدسي من أذني لأعرف نبضه الآتي[1].

فجملة (لأعرف نبضه الآتي) هي جملة تعليلية عللت العبارة التي سبقتها وذلك باستعمال الأداة (اللام) وقد تكونت هذه الجملة من فعل مضارع (أعرف) وفاعل (ضمير مستترا)يعود على المتكلم ومفعولا به مضاف تتبعه صفه.

الصورة الثالثة: فعل مضارع+ مفعول به+ فاعل.

وزّع الصرخات في الوادي لتسمعه النوارس[2].

الملاحظ في الجملة التعليلية (لتسمعه النوارس) هو الانزياح التركيبي الواضح بحيث تقدم المفعول به والذي ورد على شكل ضمير متصل بالفعل (الهاء) على الفاعل الذي ورد اسما ظاهرا(النوارس)، وعادة ما يكون هذا التقديم لأغراض بلاغية يدلّ عليها السياق ومن ذلك العناية والاهتمام بالمقدّم[3].

النمط الثاني: الجملة التعليلية المصدرة بالأداة "كي".

الصورة الأولى: فعل مضارع+ فاعل.

سأسوغ منك سلالتي

وأزوج الأقطار بالأنهار

كي تستنفر الأيام في الأكباد[4].

الصورة الثانية: فعل مضارع+ فاعل+ مفعول به+ صفة.

والصبر الذي لا ينتهي

[1] السابق، ص21.

[2] نفسه، ص20.

[3] ينظر التراكيب النحوية ووظائفها الدلالية، عبد العليم بوفاتح، ص145.

[4] الديوان، ص27.

لم يفتح الشباك كي تلقي الشموس

حمولة القلب المكفن بالسراويل العريضة[1].

قمري الذي لم تنفتق قسماته

انتحر انتحارا صادقا

كي يستعيد قوامه الغافي[2].

ففي الصورتين نجد الجمل التعليلية صُدِّرت بأداة التعليل (كي) وقد وردت الجمل التعليلية فعلية مضارعية بحيث ظهر الفاعل في الصورة الأولى اسما ظاهرا (الأيام)بينما ورد مستترا، متبعا بمفعول به مضاف ونعتا ليتّضح المعنى ويبرر الموقف.

وفي الأخير يمكن إيراد الخصائص المميزة للجملة التعليلية حيث وردت في مجملها جملا فعلية مضارعية مثبتة كسمة أسلوبية بارزة، أمّا أهمّيتها فتكمن في أنّ "النفوس تنبعث إلى قبول الأحكام المعلّلة بخلاف غيرها"[3]، كما تكمن أهميتها في النص في بيان المقصود وإيضاح المعنى وبها يغدو الكلام مفهوما[4].

4-جملة المفعول به:

ولقد وردت موزّعة حسب الأنماط التالية:

النمط الأول: المفعول به جملة اسمية.

وقد ورد على صورة واحدة: أنّ+ خبر مقدّم (جار ومجرور)+ اسم أنّ مؤخر+ صفة (جملة).

[1] السابق، ص21.

[2] نفسه، ص21.

[3] البنية اللغوية لبردة البوصيري، رابح بوحوش، ص236.

[4] نفسه، ص236.

وأشهد أن لي وطنا يباعدني[1].

فالجملة (أنّ لي وطنا يباعدني) هي مفعول به للفعل (أشهد) وهي مكوّنة من ناسخ أنّ الذي يفيد التوكيد أمّا اسمها وخبرها فقد وردا مخالفين للنمط المألوف حيث تقّدم الخبر (يلي) وتأخر اسمها (وطنا) كما أردف هذا الاسم بصفة وردت جملة فعلية.

النمط الثاني: المفعول به جملة فعلية.

وقد وردت الجملة الفعلية مضارعية في المثالين.

نسيت أن أهديه خبزا جارحا[2].

أحببت أن يجد النبوءة في خطاي[3].

فالمفعول به في كلا النموذجين ورد مصدرا مؤولا مكونا من أن المصدرية وصلتها (جملة فعلية مضارعية).

غير أن الفعل المضارع في المثال الأول كان متعديا لمفعولين هما (الضمير والهاء) المتصل بالفعل والثاني هو لفظ (خبز).

أمّا في النموذج الثاني فكان متعديا لمفعول به واحد، والجار والمجرور (في خطاي) سدا مسدّ المفعول به الثاني.

النمط الثالث: جملة المفعول به ترد على شكل جملتين إحداهما اسمية والأخرى فعلية كما في المثالين.

ونشهد أنّنا بدءا من الوقت المسوغ

[1] الديوان، ص29.
[2] نفسه، ص31.
[3] نفسه، ص31.

سوف نعطي الأولوية للمقابر[1].

وبدأت أفهم أنّ لي وطنا[2].

فالجملتان الواقعتان مفعولا به في المثال الأول وردت الأولى منهما اسمية مكوّنة من الناسخ أنّ الذي يستعمل عادة لغرض التأكيد واسمها ضمير (نا) المتّصل بها، أمّا خبرها فهو المصدر(بدءا)المتبوع بجملة جار ومجرور (من الوقت) المتبوعة بالصفة (المسوغ)، بينما المفعول به الثاني فتمثّل في الجملة الفعلية (سوف نعطي الأولوية للمقابر) بحيث وردت مضارعية مثبتة.

أمّا المثال الثاني فوقع العكس في الترتيب حيث تصدّرت الجملة الفعلية المضارعية المثبتة (أفهم) الجملتين بينما وقعت الجملة الاسمية (أنّ لي وطنا) في المرتبة الثانية في ترتيب الجمل الواقعة مفعولا به، وقد استعمل الشاعر فيها أيضا الناسخ (أنّ).

أمّا عن الخصائص المميزّة لجملة المفعول به، فقد تمثّلت في ذلك التنوّع بين الاسمية والفعلية مع غلبة واضحة للجملة الفعلية المضارعية كما هو الشأن في باقي الجمل كسمه أو ظاهرة أسلوبية لدى الشاعر.

كذلك نجد أنّ الشاعر قد جمع بين جملتين واقعتين مفعولا به لنفس الفعل إحداهما اسمية والأخرى فعلية وهذا أمر نادر الحصول تميّز به الشاعر.

- ما نلمسه أيضا هو اقتصار الشاعر على الناسخ (أنّ) في الجمل الاسمية الواقعة مفعولا به دون سواها، وذلك لغرض التوكيد.
- كما تجدر الإشارة إلى صفة الإثبات التي ميزت هذا النوع أي جملة المفعول به.

[1] السابق، ص28.
[2] نفسه، ص29.

5- جملة الحال:

ويمكن تصنيفها حسب النمطين التاليين:

النمط الأول: الحال لجملة اسمية.

ولقد ورد هذا النمط على صورة واحدة وهي الجملة الاسمية غير المنسوخة ومن ذلك سنورد:

نحن نسير والحادي يردّد كلمة ثورية[1] .

فجملة الحال هنا مكوّنة من مبتدأ (الحادي) وخبره جملة فعلية مضارعية، أمّا الرابط بين الحال وصاحبها فهو "واو الحال".

النمط الثاني: الحال جملتان أحدهما فعلية والأخرى اسمية:

سرنا مع الحادي نغرد في انشراح بالغ

وعيوننا مملوءة

بخرائط الأوطان والمدن المنوّمة المفاصل[2] .

نجد في هذا المثال أنّ الحال قد وقع في جملتين متواليتين أولاهما فعلية (نغرد في انشراح بالغ) والأخرى اسمية و(عيوننا مملوءة بخرائط الأوطان) أمّا الرابط فقد ورد ضميرا مستترا في الجملة الأولى تقديره (نحن) وفي الجملة الثانية فنجد "واو الحال" بالإضافة إلى الضمير المتصل (نا).

رغم ورود جملة الحال بنسبة ضعيفة إلاّ أنّنا نلحظ تنويعا في استعمالها من قبل الشاعر بين الجملة الاسمية والفعلية، وكذا نجد تنويعا في الروابط بين الحال وصاحبها من واو الحال والضمير المستتر، والمنفصل مع غياب تام للضمير المنفصل.

[1] السابق، ص24.

[2] نفسه، ص23.

ولقد وقفنا على الأنماط والصور التي وظّفها الشاعر في هذه الجمل ذات الوظائف النحوية المتنوعة، وبين السمات الغالبة على كل منها على حدى غير أنّ السمة المشتركة بينها هي نزوع الشاعر إلى الإكثار من استعمال الجمل الفعلية المضارعية منها خاصّة، وهذا ما يناسب الواقع الذي ينقله الشاعر هذا الواقع المتغير الذي لا يثبت على حال ولا يستقرّ على أمر، كما يتجدّد فيه التأزم والانغلاق والانخناق فكان استعمال الجمل الفعلية أكثر مناسبة لأنّ هذه الأخيرة "تحمل دلالة أكيدة على تلك الحركية والتفاعلية وذلك الاستمرار التجدّدي[1]" .بخلاف الجمل الاسمية التي تدلّ على الثبات والاستقرار .

كذلك يمكن القول أنّ البنية التركيبية للجمل قد كشفت على أهمّ السمات الأسلوبية لدى الشاعر سواء تعلق الأمر بالجمل الطلبية أو الشرطية ،أو الجمل ذات الوظائف النحوية، كما أنّها أضفت جمالية على النص الشعري، واسهمت في تماسكه، وربطت بين بنية اللغة والمعنى العام.

[1] في جمالية الكلمة، دراسة جمالية بلاغية نقدية، حسين جمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص59.

الفصل الرابع

البنية التصورية

توطئة

أوّلا– الصورة الحسية

ثانيا–الصورة الطبيعية

ثالثا– الصورة اللونية

رابعا– الصورة الدينية

توطئة:

يُعدّ مصطلح (الصورة) من المصطلحات الحديثة والتي "صِيغت تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها"[1]. ولقد ذاع صيتها واكتسبت أهمّية كبرى رشّحتها لتكون أهمّ أعمدة ومقوّمات القصيدة إذ لم نقل أنّها هي القصيدة ذاتها لأّن الصورة هي التي تبث بإيقاع ألوانها وموسيقى تراكيبها الدّلالات المختلفة ولأنّ النسق يقوم على الصورة[2].

وقد ورد لفظ (الصورة في القرآن الكريم، يقول تعالى: ﴿**الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ (7) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ(8)**﴾[سورة الانفطار الآية 7-8]، وقد أخذت معنى التجسيم.

وجاء في لسان العرب "الصورة في الشكل، والجمع صور، وصور وقد صوّره فتصوّر، وتصوّرت الشيء توهمت صورته، فتصوّر لي، والتصاوير التماثيل"[3].

وتشير الدراسات إلى أنّ مصطلح (الصورة) قد ورد عند الدارسين القدامى، وكان الجاحظ أوّل من أشار إليه وذلك في قوله: "إنّما الشعر صناعة وضرب من الصيغ وجنس من التصوير"[4] أي أنّ العبرة تكمن في أشكال صياغة جديدة يستطيع من خلالها أن يُؤثّر في القارئ.

كما استعمل عبد القاهر الجرجاني في هذا المصطلح من خلال نظرية النظم بقوله: "سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأنّ سبيل المعنى الذي يُعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أنّ محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته. أن تنظر إلى الفضّة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام،

[1] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/3، 1992، ص7.
[2] ينظر الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، خليل موسى، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط/1، 1991، ص104.
[3] لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط/1، 1997، 85/4.
[4] الحيوان، الجاحظ، تح، عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط/3، 1969، 132/3.

أن تنظر في مجرّد معناه"[1] حيث يرى أنّ جودة العمل الفنّي لا تقتصر على المعنى، بل الأهمّ من ذلك القالب الذي تمّت فيه صياغة هذه الأفكار. والسياق الذي ترد فيه هذه الألفاظ.

أمّا حازم القرطاجي فيربط الصورة بالجانب الحسّي فيقول: "إنّ المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكلّ شيء له وجود خارج الذهن، فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم"[2] فقد اهتدى إلى أنّ الحسيّة مبدأ جوهري لا يمكن أن يقوم الشعر بدونه باعتباره نشاطا تخيّليا بالدرجة الأولى[3].

وإن كان القدامى قد تداولوا مصطلح الصورة فإنّه لم يحمل في طياته المعنى الحديث لها، فتوطيد العلاقة بين الشعر والصورة كان على يد الغربيين ،فالصورة الشعرية اليوم أصبحت مرتبطة بالتجربة الشعورية للشاعر فهي ذات صلة قويّة بأحاسيس الشاعر وعواطفه وشعوره، بل هي الشعور ذاته كما ينقل الدكتور عز الدين إسماعيل عن (هويلي) في كتابه poetic process "إنّ الشعور ليس شيئا يضاف إلى الصور الحسية، وإنّما الشعور هو الصورة. أي أنّها هي الشعور المستقر في الذاكرة، الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها ،وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنّها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم النحت"[4].

فالصورة الشعرية إذن هي "تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان"[5]، استعملها الشاعر ليلج بها إلى أعماق القارئ فيستثيره ويثيره "وينفذ بها إلى عواطف سامعه أو قارئه ... فكما تعتمد اللوحة على الخطوط والألوان في إبراز إحساس الرسام، تعتمد الصورة الشعرية على جزئيات

[1] دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص254،255.

[2] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي، تح محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط/2، 1981م، ص18-19.

[3] ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص297.

[4] الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص135.

[5] نفسه، ص127.

مؤتلفة. لو نظرت إلى كلّ منها مفردة لم تجد لها دلالات نفسية أو ذهنية كبيرة، لكن باجتماعها ترسم لوحة شعورية متكاملة الجوانب"[1].

وإن كانت المعاجم قد ضبطت معنى للصورة، فإنّ الدارسين أشاروا إلى صعوبة تحديد مفهوم مُوحّد لها من الناحية الاصطلاحية "فالصورة الشعرية تركيبة غريبة معقّدة[2]" و"أيّ نقاش دقيق مفصّل يهدف إلى تحديد الصورة هو في الحقيقة بلا جدوى، فمهما احتدّ النقاش فإنّ القليل من الناس يُجمعون على تحديد واحد للصورة، والقليل القليل يجمعون على تحديد واحد للصورة الشعرية"[3].

وإن اختلفت هذه التعريفات وتعدّدت فإنّها تصبّ في واد واحد ومفاده أنّها تعبير حّسي حيث يستغلّه الشاعر للتعبير عن عواطفه وانفعالاته وما يختلج في صدره.

ومن ذلك تعريف مصطفى ناصف الذي يرى أنّ كلمة الصورة تستخدم "للدلالة على كلّ ما له صلة بالتعبير الحسّي، وتُطلَق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات"[4] وهذا التعريف لا يقتصر على الصورة الشعرية فقط، بل نجد فيه إشارة إلى مختلف الفنون، وإذا كانت الفنون التشكيلية تعتمد كما ذكرنا سابقا على الخطوط والألوان، فإنّ الكلمة تعدّ المادة الأساسية للصورة الشعرية حيث تُجرِّدها من معناها المعجمي الأصلي، وتُكسِبها دلالات وإيحاءات عديدة لا يمكن حصرها، فأمرها متوقّف على المتلقي إذ يعطيها بُعدا دلاليا بحسب فهمه وتصوّره.

وقد استطاعت القصيدة الحرّة أن تتحرّر من تلك القيود التي لزمت القصيدة العمودية المتمثلة في الكناية والاستعارة و التشبيه و... فاستطاع الشاعر أن يجاوز هذه البلاغة القديمة إلى بلاغة أخرى من بلاغات التعبير أطلق عليه اسم الصورة[5]. إذ لم تعد كافية لنقل مشاعر وأفكار الشاعر وفي ذلك

[1] الشعر العربي المعاصر، الطاهر مكي، دار المعارف، مصر 1986، ص81-82.

[2] الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص140.

[3] دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت، ط/1، 1984، ص67.

[4] الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط/3، 1983، ص3.

[5] الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص133.

يقول عز الدين إسماعيل "لا نستطيع أن نجد صورا ناجزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا، بل علينا إذا –أردنا أن نحتفظ لهذه العواطف والأفكار بأصالتها –أن نقدّمها إلى الآخرين في صورتها الخاصة، تلك الصورة التي تتولّد –تلقائيا– مع الشعور نفسه أو الفكرة. وقد عرِف معلّموا البلاغة –أو لعلّهم– عرفوا الآن أنّ حفظ التلميذ للتشبيهات والاستعارات الناجزة لا يصنع منه شاعرا أصيلا. إذ أنّ هذه البلاغات لا بدّ أن تبدأ حركتها من النفس، فتنبت مع الشعور فلا تكون سابقة له"[1].

فالصورة الشعرية إذن وليدة الشعور نابعة منه ومعبّرة عنه وديوان الشاعر علي ملاحي حاشد بالصورة المختلفة نرصدها كالآتي:

أوّلا– الصورة الحسية:

ونقصد بها تلك المتعلّقة بالحواس، والتي تُعدّ كنافذة يستقبل الشاعر من خلالها الواقع ويستمد منها عناصر يشكّل بها صورا موحية ومعتبرة تساعده على تجسيد رؤيته وأفكاره. والشاعر" حين يستخدم الكلمات الحسيّة بشتّى أنواعها لا يقصد أن يمثّل بها صورة لحشد معيّن للمحسوسات، بل الحقيقة أنّه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية، وكلّ ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هنا هو وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها"[2].

وقد صنف النقاد المحدثون الصور الحسية إلى مجموعات لعلماء النفس، وذلك من خلال الحاسة التي تُدرك من خلالها إذ تفرعت عنها الصورة: البصرية، السمعية، الشمية، الذوقية، واللمسية، وعندما تتداخل فإنّها تشكل ما يُسمّى بتراسل الحواس، وبالعودة إلى الديوان نجده حافلا بهذا النوع من الصور والتي استخدمها الشاعر علي ملاحي كالآتي:

[1] السابق، ص135.

[2] نفسه، ص132.

1- الصورة السمعية:

وتتعلّق بحاسة السمع، إذ تضمّ كلّ ما يُدرك بواسطتها. وتُعدّ الصورة السمعية أكثر ورودا من غيرها في الديوان. فما يُسمع أكثر ممّا يُدرك ببقية الحواس، كما أنّ حاسة السمع لا يستطيع الإنسان التحكم فيها أو إيقافها فهي تعمل ليلا ونهارا. ويُعدّ الصوت أحد العناصر المكوّنة لهذه الصورة، وقد أورده الشاعر بمفردات صريحة أحيانا كـ (أسمع، صوت، الإصغاء، تصغي)، وأحيانا أخرى نجده يورد ما يدلّ عليه كـ (هتاف، آهات، صخب، الآذان، أذني، أنعام، إنشاد، لحنا، نحيب، تصيح، تهامسوا، أذن ...). ومن ذلك تورد:

ما الذي أذكى الهموم وقد تراخت

في الشجيرات الصغيرة كلّها

لم يسكن البحر المعبأ بالمناشير المدينة في الصباح

لذلك احترق الحبيب

ووزّع الصرخات في الوادي لتسمعه النوارس[1].

فالشاعر هنا ومن خلال هذه الأبيات يرسم لنا صورة مؤلمة وحزينة للوطن الذي سكنته الهموم والأحزان.

فالبحر – والذي كما قيل- يستأذن ربه ثلاث مرات في اليوم ليهلك الطغاة في حالة اضطراب وهيجان وغضب، وقد ألقيت فيه تلك المناشير التحريضية اعتقادا باجتياحه لليابسة وإهلاك من وما عليها وذاك ما حصل إذ غرق الوطن في بحر من الأزمات التي مزقت أواصره، وقد رصدت لنا وبعمق الصورة السمعية في البيت الأخير (ووزع الصرخات في الوادي لتسمعه النوارس) معاناة وآلام الوطن

[1] الديوان، ص20

حتى أنّ صراخه ليصِلُ إلى النوارس التي طالما تحوم فوق البحار والسفن، ولعمري إن صراخه ليُسمع من به صمم

وإن كنّا في هذه الأبيات قد وقفنا على دقّة تصوير الشاعر للمشهد وبراعته، فإنّنا أيضا نقف على سعة ثقافته وذلك لاستيحائه معتقد المصريين القدامى ذلك أنّ نهرنيل مصر انحبس عن الناس ولم يفض ،وكانت لأهل مصر سنّة أنّهم يرمون فيه جارية بكر فنهاهم عمرو بن العاص عن ذلك وأرسل إلى الفاروق بأمرهم ،فأرسل إليه عمر رسولا يقول له: إذا بلغك كتاب امير المؤمنين فارمه في النهر(نهر النيل) ففتح عمرو رسالة عمر إلى نهر النيل فإذا فيها:(من عبد الله: عمر امير المؤمنين إلى نيل مصر أمّا بعد /فإن كنت تجري من قِبلك فلا تجر وان منت تجري بأمر الله الواحد القهار فنسأل الله تعالى أن يُجريك)فرمى بها على النيل ففاض[1].

- ويقول الشاعر في موضوع آخر:

أحزان القبائل وحّدت حلمي

فلم أسمع نباحا.

هذه أذني وأنتم لحنها الجاري على قدم وساق[2].

نقل لنا الشاعر بواسطة هذه الصورة اهتمامه وإصغائه لانشغالات شعبه بمختلف طوائفه وتعدّد بطانته وقد أشرك نفسه في الحدث بقوله لم أسمع نباحا هذا النباح الذي كان سببا في فتك الأعداء بقبيلة ما حتى قيل (على أهلها تجني براقش)[3] وعدّلها البشير الإبراهيمي بقوله (جنت على نفسها براقش)، وبذلك لم يحدد الخونة، وأشرك نفسه ثانية بتوظيف العضو المسؤول عن السمع (هذه أذني)

[1] ينظر: البداية والنهاية ،أبو الفداء الحافظ ابن كثير، مكتبة المعارف، بيروت ،1990، 100/7.

[2] الديوان، ص100-101.

[3] القاموس المحيط، الفيروز أ بادي، مؤسسة الرسالة ،بيروت ،لبنان، ط/8، 2005،ص585.

وكأنّه جزء من الحادثة فغدى حديث الناس وهو طنين الأذن كذلك اللحن المتواصل، فلم يعد يسمع منه إلاّ شكواهم.

وإن كانت الصورة السمعية قد ارتبطت في النموذجين السابقين بأمر سلبي، فإنّنا نجد الشاعر ينحو بها في الأبيات الآتية منحى إيجابيا إذ يقول:

من يعصم القبلات من ثلج تراكم في الجبين

من يكتم الآهات كاملة

ويغسل بالرحيق

توجّع الأشياء والدّرر الثمينة

من يخبيء في الرماد طهارة المجرى

ويقترح الوئام

ويصيح من فرط التهلل والتبرك

بالنشيد

يا أعجمي الحب

ليلتك انتهت

وقضي الصباح أن تزاح عن العنت[1].

[1] الديوان، ص88.

فهذه الصورة الحسية جسّدت الرؤيا التفاؤلية للشاعر حيث بدأها بقبلة يكتم بها الوطن آلامه وآهاته وفق رحيق يدلّ على طهارة ونقاء القلوب فيتهلل على إثرها وجهه ويصيح لكن هذه المرة فرحا وتبركا وإنشادا بصباح جديد مشرق.

2- **الصورة البصرية:**

ويُقصد بها تلك الصورة التي يتمّ إدراكها عن طريق حاسة البصر، وهذه الصورة يستغلها الشعراء في ترجمة تجاربهم الشعرية "فالشاعر يرى ما لا يرُى .. ومادة (رأى) تثمر صورة فنية بصرية"[1]. ولعبت هذه الصورة دورا كبيرا في تشكيل الصورة الشعرية، لينقل الشاعر من خلالها أحاسيسه وعواطفه للمتلقي، لأنّها أتاحت له رؤية الوطن كما لم يره غيره، وممّا ورد في الديوان من مفردات خاصة بالبصر (بصري، البصر)، كما وردت ألفاظا لها علاقة بها (عيناه، دمعه، الأعين، شاهد، رموش، أهداب..).

يقول علي ملاحي:

سأسوح في دمعي العتيق

أمهلوني برهة لأسير في رحم القطيعة

أمهلوني علني ألقى

شظايا الانتماء

في جانب الزنزانة المليون[2].

[1] الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، عبد الإله الصانع، المركز الثقافي الإسلامي، ط/1، 1999، ص60.

[2] الديوان، ص102-103.

جسّد الشاعر من خلال هذه الصورة البصرية حالة الضياع التي يعيشها في وطنه باحثا عن هويته فيه وانتمائه إليه، كما جسّد حالة الحزن والقهر التي يحسّ بها تجاه وطنه حتى أنه ليغرق في بحر دموعه بسبب ما آل إليه هذا الوطن.

ويقول في موضع آخر:

كان ينعشني لقاك.

هل صرت تفهمني كثيرا

أم تغيرت الرؤى

واحلولكت في صدرك النظرات[1].

فقد اتّكأ الشاعر على حاسة البصر ليشكل لنا صورة حسّية موحية يرصد لنا من خلالها الحلقة المتأزّمة التي بلغتها الأوضاع في وطنه فأثقل كاهله وغدت الرؤية ضبابية محلولكة فلا يرى بصيص شعاع يتطلّع من خلاله إلى المستقبل.

والشاعر علي ملاحي في ديوانه لم يؤرقه همّ وطنه فحسب بل حمل على عاتقه همّ الأمة العربية أيضا ويعبّر عن ذلك بقوله:

وتطلّعت عيناه في الأفق القتيم

ثم انثنت يا شوكة الفجر النديم

قسما بأحداق العروبة إنّ لي قلبا عظيم

يا شهوة الحزن المرير تفرّقي مثل الغيوم

ودعي العروبة تنتمي لتطلعي بدل الرسوم[2].

[1] السابق، ص86.

[2] نفسه، ص48.

لقد استغلّ الشاعر الصورة البصرية ليرسم لنا من خلالها الرؤية المظلمة لمستقبل هذه الأمّة الممزقة الأشلاء، فليس لها من أفق سوى الظلام، فكلّما تطلع إليه وجده قاتما حالكا لا منبع لأي نور فيه، لذا انثنت عيناه واستسلمت لما رأت، فلم يعد يملك من حلية سوى الأمل والرجاء بأن تستعيد أمّته قوامها وتقف على ساقها من جديد وتُزاح عنها كل الغيوم التي تحمل معنى الأحزان والمشاكل والأزمات.

3- الصورة الذوقية:

وهي صورة حسّية تضمّ الطعوم الخالصة الحلاوة والمرارة والحموضة والملوحة والطعوم الممتزجة"[1]، وقد اعتمد الشعراء هذه الصورة في كثير من أشعارهم وتجاوبوا معها فحملت رؤاهم وآراءهم وعكستّ عواطفهم، وقد استخدمها الشاعر علي ملاحي بمفردات صريحة مثل (ذوقوا، أذق)، أو ما دل عليها (المر، طعم، ملح، سكر، طعام، يبلعني، مرير، طيّبة.)

ومن الصور الذوقية الواردة في القصيدة نذكر قول الشاعر:

يا أيّها الوجع المسافر في القلوب

بحثت وحدي عن سنابلها الظريفة في الهواء

وفي العيون السود

في كتب الطوائف

في هموم الجيل

في الطرقات ...

[1] في النقد الحديث، نصرت عبد الرحمان، مكتبة الأقصى، عمان، 1979، ص67.

لكنّي ارتشفت لعابي المحموم[1].

لقد استطاع الشاعر وبكلّ براعة بناء صورة فنية رائعة باعتماد حاسّة الذوق، حيث استهلّها ببحثه عن أسباب تدهور أحوال هذا الوطن الذي فرّقته الطوائف، كما رسم لنا مشهد اصطدامه بالواقع المرير، الذي حرمه حتى حقّه في الحلم، فالإنسان عندما يتحدّث عن أحلامه وآماله ومستقبله يسيل لعابه من فرط ما يتمنّاه إلاّ أنّ الاصطدام القويّ والمرير بهذا الواقع العليل الذي يتخبط فيه الوطن قطع عن الشاعر كلّ هذا وجعله يرتشف لعابه الذي وصفه بالمحموم، وقطع عنه كلّ أمل في تحقيقها.

وقول الشاعر في السياق نفسه:

يا نشوة الحلم إذ تأتي مفاجأة كنسمة الصيف لا تروي لنا عضدا
أوّاه يا أفق العشاق تسكنني رؤيا التلاقي، بمن أشتاقه أبدا
ما كان عيبا هموم العشق نسردها إنّ الهموم طعام الكون مذ وجدا[2].

فنجد الشاعر هنا أيضا لا يكاد يحلم مجسّدا هذه الفكرة في نسمة الصيف وكذا نشوة الحلم، فكلاهما إيجابي حمل معنى سلبيا في هذه الأبيات، فالإنسان في فصل الصيف يحتاج إلى ما يروي ضمأه، وهو أمر لا تستطيع نسمة الصيف تحقيقه لأنها تأتي مفاجأة وما تلبث أن تختفي، فلا تسمن ولا تغني من جوع.

كذلك الأمر بالنسبة للنشوة وهي ذوقية ذهنية يتلذّذ بها عقل الإنسان ووجدانه، عمرها آنيّ فهي لا تعمر طويلا، فيستيقظ الإنسان من غفلته ليعود إلى واقعه، كما استعان الشاعر بحاسة الذوق ليرسم لنا صورة معاناته مع قصة حبّه لوطنه، معاناة استحال معها كلّ الكون إلى السواد، معاناة كان مبعثها عشقه لوطنه، فكلّما تعلق الإنسان بشيء كان ذلك على حساب حياته، وهذا ما حدث للشاعر،

[1] الديوان، ص100.
[2] نفسه، ص37.

فحبّه لوطنه وإخلاصه له، والتفاني في ذلك، صار له همّا لأن العاشق يتألم لمعاناة من يعشقه، وما يكابده الوطن من ويلات ومحن قد انعكس على شاعرنا وأثّر فيه أيّما تأثير وسبب له المتاعب والهوم.

4- الصورة الشميّة:

وهي صورة حسية تضمّ الأشياء التي تُشمّ، مثل رائحة الفواكه والعطور والأزهار، والمسك والغازات، وروائح ما يحترق، ورائحة الحيوان ومخلفاته[1].

ونجد هذه الصورة في ديوان ملاحي بشكل غير مكثف، ولم ترد المفردات الدالة عليها صريحة، بل حلّ محلّها ما يدلّ عليها مثل (عطر، تعطّرنا، أنف، المعطر، مسك)

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

المراسيم والحوليات استقت عشقها من سفور العصور

وصارت نكيرية الزاد مغلولة الانبثاق.

تغربلها التوصيات الثقال

وللحقّ كانت لها قبعات تكيّف سير الرحال

ابتسمنا نبادلها الانبساط

فهبت تعطرنا بالروائح والمدحيات

ومن يومها اعتبرتنا هتاف التحوّل والاكتمال

وزادت إلى حبّها رغوة الملهيات الخسيسة

قيثارة للنشيد

[1] ينظر: في النقد الحديث، نصرت عبد الرحمان، ص67.

وبعث الحياة الوديعة في النفسيات[1].

فاتّكأ الشاعر على الصورة الشميّة ليوصل لنا صورة النظام الحاكم في ذلك الوقت والذي ينطبق عليه قوله تعالى: ﴿**فَاسْتَخَفَّ قَوْمَهُ فَأَطَاعُوهُ، إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمً فَاسِقِينَ**﴾[سورة الزخرف الآية 54].

فلا في العير ولا في النفير، فقد استطاع هذا النظام أن يصيّر الشعب لعبة في يده، فكان يستعمل ما يغري الضعفاء، ويصوّر لهم أحلامهم الوردية، حتى غدو في صفة يدافعون عنه ويصفقون ويهتفون له.

5- الصورة اللمسية:

لقد استعان الشعراء بحاسة اللمس في تشكيل صورهم اللمسية إذ تقوم هذه الصور على استشعار حاسة اللمس، كالخشونة والنعومة، والثقل والصلابة، والليونة والحرارة والبرودة والجرح، وغير ذلك مما له علاقة باللمس[2].

وبالعودة إلى ديوان الشاعر نجده قد وظّف هذه الصورة بمفردات صريحة (ألامس، ألمس)، أو ما يدّل عليها (تشابكت، كف، ناعمة، يداه...)

يقول علي ملاحي في إحدى قصائده:

يا زارع العطر المزور في ثنايا الروح

أتعبني الهيام ولم ألامس فرصة العمر الوحيدة[3].

استغل الشاعر الصورة اللمسية ليطلعنا على خيبة أمله، حيث ضاعت أحلامه، وذهبت أدراج الرياح، فقد كانت مظاهرات أكتوبر عام 1988 الأمل الوحيد له ولشعبه في التغيير، فلا أمل لخلاص الدولة إلا بالتغيير الجذري. إلاّ أنّ هذه المظاهرات قد استحالت إلى مجازر، ومناوشات

[1] الديوان، ص12.

[2] ينظر في النقد الحديث، نصرت عبد الرحمان، ص67.

[3] الديوان، ص70.

واعتقالات وبذلك تكون الفرصة الوحيدة آنذاك قد انفلتت من يد الشاعر والشعب معا لتبقى معاناة الوطن مستمرّة، بل لتزداد تعقيدا.

6- الصورة التراسلية للحواس:

وتتجسّد هذه الصورة من خلال إسناد صفات مدركات حاسة من الحواس، إلى مدركات حاسة أخرى كأن ترتبط المرئيات في الصورة الشعرية بصفات أخرى هي في أصلها لمسموعات أو ملموسات ...الخ، ولا يكون لكلّ ذلك معنى إلاّ أنّ (الفكرة) الكامنة لا يمكن أن تطهر إلاّ من خلال تركيبة بذاتها، لها طبيعتها الخاصة هي التي نسمّيها صورة"[1].

ويعتبر هذا قفزا على حدود اللغة العادية التي تجد نفسها عاجزة أمام ترجمة تلك المشاعر الغامضة، لتترك المجال واسعا أمام تراسل الحواس التي تخلع عن الأشياء حسيتها بغية إيصال هذا الأثر النفسي.

وفي هذا الصدد يقول محمد غينمي هلال "من هذه الوسائل (تراسل الحواس) أو وصف مدركات كلّ حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عطرة ...وذلك أنّ اللغة —في أصلها- رموز اصْطُلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصّة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد، فتنقل صفاته بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو قريب ممّا هو، ولذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة، ليصير فكرة أو شعورا، وذلك أنّ العالم الحسّي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل[2]"، وتنضوي داخل هذا المجال شبكة المجرّدات أيضا حيث نجد أنّ التراسل يشرك ما هو مجرّد والذي ينتمي إلى علم النفس في إثارة إحساس وجداني معيّن[3].

---

[1] الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص129.

[2] النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة وللنشر والتوزيع، مصر، 1997م، ص395.

[3] ينظر اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص276.

ومن الصور الواردة في الديوان والتي تتراسل فيها الحواس بشكل جليّ نورد النماذج التالية:

أولا:

وتسألون على الدوام:

بلادنا كانت هنا بلد ارتزاق..

فلم استحال الصبح فيها كاسف اليدين

منطفئ الفؤاد

لم استحال إلى احتراق ...؟

تتزاحمون على الجواب،

لا لست أملك للقصيدة عن شهود.
لأصبّ فيكم أمنيات الفجر أو درر السماء
لا لن أقول سوى الحقيقة عن رمال لبّدتنا بالهيام المرّ

واختارت لآهاتنا الترفل بالمداد[1].

ثانيا:

في حالة الحزن تجثو الحدائق قرب الرماد الأخير،

وتذكر أحوالها للنجوم الخؤونة، لكنّها تطفئ الرمي دوما فتوجعها صدمة البين والانشطار

وتكتب لما الجريدة لا تلمس الانفجار الرقيق

البداية كانت خريفية النطق والابتسام[2].

[1] الديوان، ص102.
[2] نفسه، ص10-11.

ثالثا:

رباه داعبني الصباح ولم أذق من طعمه وحيا رحيم

ما زلت يا ضمئي الكبير كقطة حولي تحوم

يا عاشقي المجد كونوا نطفة كي نستديم

كونوا سنابل أمّتي كي نستديم[1].

رابعا:

سيعتريك الغبن حين ينال هذا البحر عمرا

سوف تلقانا وتهتف ما أشق العمر حين يسيل مرا[2].

ونلمح جليّا من خلال هذه النماذج ذلك التنافر الواضح بين المسند والمسند إليه داخل التركيب الشعري، وعند رصدنا للسمات الدالة على التراسل في الأمثلة السابقة وهي (الهيام/المرّ)، (تلمس/الانفجار)، (الصباح، أذق من طعمه)، (العمر، مرا)، فإنّنا نجد خرقا كليّا لسنن اللغة حيث أنّ هذه النماذج لا تلتقي في العرف اللغوي لأنّ الألفاظ نُقلت إلى دلالات أخرى "وهذا التوسع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالها القريبة المألوفة إلى مجالات أخرى مبتكرة اعتمد وصف مدركات حاسة بمدركات الحاسة الأخرى، وهذا ما يسمّى بتراسل الحواس الذي يعتبره الرمزيون وسيلة مهمة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية"[3]. ويكمن الخرق هنا في عملية الإسناد بحيث أُسند في المثال الأوّل (المر) وهو ما يدرك بحاسة الذوق إلى (الهيام) وهو وجداني ومجرّد، أمّا في المثال الثاني فقد أُسند (الانفجار) والذي يدرك بحاسة السمع إلى الفعل (تلمس) وهو ما يدخل في مجال حاسة اللمس،

[1] السابق، ص47.

[2] نفسه، ص63.

[3] الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي –دراسة أسلوبية–، عبد الرزاق بلغيث، مذكرة ماجستير، جامعة بوزريعة2، ص96.

وفي المثال الثالث نجد إسناد (المر) وهو ذوقي إلى ما يمكن إدراكه بحاسة البصر وهو (الصباح). وفي المثال الأخير نجد الشاعر يسند طعم المرارة (مر) إلى ما هو مجرّد وهو العمر). وقد شكّلت هذه التراكيب تحدّيا للعقل لأنّها خرجت من نطاق اللغة المألوفة كما أسلفنا الذكر فالتراسل هنا ارتقى بها من المستوى اللغوي إلى مستوى رمزي أرفع ليشكل صورا جميلة "ولعلّ جمال الصورة الفنية المتولدة من الحواس يكمن في رؤية التماثل في اللاتماثل، أي قبول الصور الغريبة المتخيلة والتآلف معها يكون كما لو أنّها واقعية، مع علمنا المسبق باستحالة وجودها"[1].

وبالعودة إلى هذه النماذج نجد أنّ الشاعر قد استطاع تشكيل صور بليغة، ففي المثال الأوّل اتّكأ على الحوار ليضعنا في صورة المفارقة التي يعيشها الوطن بين وضع مزهر كان يحياه وواقع أليم آل إليه ليؤكد بعد ذلك على تكبّده لضريبة تفانيه في حب وطنه، هذا الحب الذي لم يجلب له سوى المتاعب والأوجاع، قد أضحى مرارا يُعذَّب به الشاعر كمرارة الحقيقة التي يعيشها الوطن.

والصورة في النموذج الثاني لا تبتعد كثيرا عن سابقتها، فقد استغل الشاعر التراسل ليبيّن لنا أن الوضع المزري الذي أحال الوطن إلى خراب لم ينج منه الشعب وقد احتشدت هذه الأبيات بمفردات تنضوي تحت حقل سلبي، الحزن، الرماد، الوجع، الخؤونة، الانشطار، وخريفية، لتؤكّد أنّ هذا الشعب الذي خانه كلّ من حوله حتى أحلامه، قد سرى الضعف فيه على مستويي الجسد والعقل واصطبغ هذا الضعف على تعامله مع الطبقة الحاكمة، وكانت ردّة فعله تجاهها ضعيفة، وكلّما كانت ردة الفعل ضعيفة وخاطئة ازداد عمق الهوة بين الشعب والدولة، فهذا النوع من ردود الأفعال قد تحدّثت عنه كلّ الجرائد، وأكدت أنّه لا يحدث أي أثر أو نتيجة، لأن الجرائد كانت هي الوسيلة الوحيدة للتواصل في ذلك الوقت.

[1] الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، عبد الإله الصانع، ص230.

ولم يقسم ظهر الشاعر وضع وطنه فقط، بل زادته آلام الأمة العربية همّا إلى همومه، ويتجلّى ذلك في النموذج الثالث حيث يصوّر لنا الشاعر من خلاله صورة التشاؤم التي سيطرت عليه تجاه هذه القضية.

فرغم الصباح الذي تتجلّى فيه الرؤية وبشكل كبير إلاّ أنّه لم يذق منه أي طعم للتفاؤل، فهو لم يوُحِ له بالأمل الذي كان ينتظره ولم يحقّق حلمه في شفاء الأمّة من جراحها ووحدتها وانتصارها على أعدائها، ورغم هذا التشاؤم الذي خيّم على النماذج الثلاثة الأولى، نجد بوادر الأمل تطلّ علينا في النموذج الأخير الذي وجّه فيه الشاعر خطابه نحو الطبقة الحاكمة الظالمة، واصفا إياها برغوة الصابون التي ما تلبث أن تختفي، وذلك بقوله (كنت سفرا ثمّ صفرا)، وفي البيتين الأخيرين فاصل زمني بين السين وسوف لترد بعدهما لفظة (العمر) نكرة في الأول ومعرفة في الثانية، ولم يكن ذلك عشوائيا، بل قصد الشاعر من خلاله اقتراب ميلاد الوطن في البيت الأول من البيتين الأخيرين، إذ لا مناص من أنّ هذا الوطن سيستعيد عافيته، ويمدّ الله له في عمره، لأنّ النكرة تحمل دلالة اللاحدود، أمدا أولئك الشرذمة القليلون فعمرهم محدود، فسيدور الزمن عليهم وتتحوّل حياة الرفاهية والبذخ التي يعشونها إلى جحيم وشقاء، لأنّ حبل الكذب قصير، وصولة الحق أقوى، فسوف تُنَكّس الرايات، ويستحيل عمر العصابة مرّا، ويعظّون الأنامل ندما وغيضا حين لا ينفع الندم.

ثانيا– الصورة الطبيعية:

لعلّنا لا نبالغ إذا اعتبرنا الطبيعة من أبرز مصادر الإلهام للشاعر، فهو لا يعدّها منفصلة عنه بل يعتبرها امتداد له، يتأثر بها، ويستقي منها صورا ينقل من خلالها تجاربه الشعرية، فالشاعر يندمج مع الطبيعة ويضفي عليها من أحاسيسه وعواطفه ومشاعره، لتغدو بذلك وسيلة لتصوير الفكرة التي يستمدها من "المناظر الطبيعية ومهابط الجبال الرفيعة ويمزج بين عناصرها المختلفة، فتجيء خلقا جديدا يختلف في طبيعته وخواصه عن العناصر الأولية التي تألف منها"[1].

[1] الشعر العربي المعاصر، الطاهر مكي، ص303.

والشاعر علي ملاحي أقام علاقة صداقة وطيدة مع الطبيعة لأنه ابن بيئة فلاحية نشأ وترعرع بين أحضان الطبيعة، ووجد في الخضرة مجالا فسيحا للبوح من خلال اللغة الشاعرة، لذا نجد معجمه الشعري يزخر بكلّ عناصرها ومظاهرها (الطبيعية) ومنها:

1- **الصورة النباتية:**

ورد في الديوان العديد من أنواع النباتات، والأشجار، والأزهار والفواكه بشكل ملفت كـ(التين والزيتون، والصفصاف، والصنوبر، والتفاح، والبرتقال، والبنفسج، والأزهار، والسنابل ...) وقد أخذت دلالات عديدة كالثورة، والوطن، والأمل...، ومن هذه النباتات نجد:

1-1-السنابل: لقد ورد لفظ السنابل في أكثر من موضع في الديوان يقول الشاعر:

ربّاه داعبني الصباح ولم أذق من طعمه وحيا رحيم

ما زلت لا يا ضمئي الكبير كقطة حولي تحوم

يا عاشقين المجد كونوا نطفة كي نستديم

كونوا سنابل أمتي كي نستديم[1]

فقد اتّكأ الشاعر على السنابل واعتبرها سبيل النجاة والخلاص كما استخدمها سيدنا يوسف عليه السلام لحماية الناس من سنوات العجاف والفاقة فقد جاء في القرآن الكريم ﴿**قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدتُّمْ فَذَرُوهُ فِي سُنبُلِهِ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تَأْكُلُونَ (47) ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تُحْصِنُونَ**﴾[سورة يوسف الآيتين 47-48]

فالأمة العربية تعاني أزمات شديدة بعد الصفعة القوية التي تلقتها فذهب ريحها ومكانها بين الأمم، لذا فما اتّخذ الشاعر من السنابل رمزا للحياة والاستمرار فما حبّات السنابل التي تسقط على

[1] الديوان، ص47.

الأرض إلاّ غرس جديد ينبت سنابل أخرى، فعلى أمّتنا أن تحافظ على نسل الأبطال ليُعيدوا للأمّة أمجادها.

وفي موضع آخر يقول الشاعر:

-تلك العصافير التي ركضت إلى آفاقنا

لمت تبتسم في الليل

كان يدّقها ضوء الحنين الى سنابل

أو غمامات تحلّق في سماها

مثل أغنية طفولية الملامح.[1]

فقد نجح الشاعر في هذه الأبيات في تصوير ذلك الجوّ الخانق الذي يَسُود الوطن فهو يتخبّط في ظلام الأزمات. ظلام فقدت فيه البراءة روح الابتسامة، فهي تحنّ إلى الأمل الذي يحول الأسى والحزن إلى فرج وفرح وتعود للوطن سعادته ويحصد الخير والحرية والنعمة، أمل قد تحمله أيضا تلك الغمامات التي عادة ما تكون حبلى بأمطار تحمل معنى الخصب والنّماء وبعث الحياة.

1-2-الصبار: لم يقل نصيب الصبار عند السنابل في شعر علي ملاحي إذ يقول:

عام الحزن هذا أم ميلادنا الأبدي

غرّد في شجيرات الصنوبر

واشتهى الإصغاء للخطب المخنّثة الفصول[2]

[1] السابق، ص19

[2] نفسه، ص69.

أبدع الشاعر في هذه الأبيات التي تتناغم فيها الرموز لتشكل صورة موحية، تحمل ما يلم بالوطن من مصائب وهموم، وما يُحاك ضده من مكائد ومؤامرات لكن رغم ذلك يبقى صامدا شامخا، شموخ الصنوبر الذي يبقى مقاوما مهما قست البيئة التي يحيا فيها.

1-3-التمر: ورد لفظ (التمر) في عدّة مواضع من الديوان منها:

كان يأوي في امّر الوقت

خلف نخيلة مبسوطة ويصيح بالتمر المصّبر

أنت ميثاق النبوّة فانتعش

لتكون ميلاد الحقيقة في الصحاري الفاطمية

فالمرافئ وحدها لا تستطيع

تقمّص النيران

والثروات كالكلمات لا تنموا

إذا انقطعت حبال الجود عنها[1]

ويظهر من خلال هذه الأبيات دور الصورة في الإفصاح عن مراد الشاعر، نجد اللّغة العادية عاجزة عن ذلك، فتركت المجال للصورة لتحلّ محلّها، وقد اعتمد الشاعر عن رمزية (التمر) في بناء هذه الصورة، فهو يُعدّ رمزا للأصالة، وذلك الزاد الأزلي الذي لا يمكن الاستغناء عنه والذي يخبئه الإنسان ويصبّره لوقت حاجته فلجأ إليه الشاعر لبيتين مدى حاجة الوطن إليه، إلى هذه الشخصية الفذّة التي بإمكانها إعادة الوطن والرجوع بها إلى السكّة الصحيحة، ولن يتأتّى لها ذلك. إلّا بالثورة على الوضع الراهن وبوقوف الكلّ الى جانبها (الشخصية المنتظرة)، ليولد الوطن من جديد.

[1] السابق، ص22.

1-4-الثمار: ونجد الشاعر يعرّج عن الثمار في مواضع عدّة ومن ذلك قوله:

كلّ ما بيني وبينك غامض

لم يرسموك بدمعة الفرح الندي

وغرّبوك بلا انتهاء

وشوّشوك ببركة الكلمات

وانقسموا عليك

قلت اقترب

لأ هرّب الثمرات من سقم الفصول

وأشيّد من عدمي نشيدا ضاحكا

وأقيم مزرعة التواصل

بين أيامي

وبين أوسمة الخليفة

وأسري في صحاريك الوميض الشافعي

وانتقي من يومياتي طلقة للافتتاح[1]

تطالعنا في هذا المقطع حالة الغربة التي يعيشها كلّ من الشاعر والوطن معا، وذلك الحاجز الحائل بينهما، وقد استخدم الشاعر عدّة صور تحتدم فيما بينها لتؤكد ضرورة الثورة ولا خيار غيرها،

[1] السابق، ص87-68.

مصرا على حماية الثمرات وهي ذلك المكسب الذي انتجه الوطن من خيرة ابنائه لأنهم الأمل في قيادة الثورة والانتفاض والتحكّم في زمام الأمور.

2-الصورة الحيوانية:

تُعدّ الصورة الحيوانية من الصور الشعرية التي وظّفها الشاعر في ديوانه، والتي غالبا ما خالفت مدلولاتها المتعارف عليها لتعكس لنا تجاربه الشعرية ونجد المعجم الحيواني للشاعر ثريا ومنوعا حوى الطيور، الجوارح، الزواحف، الحشرات، الثديات...الخ ومن ذلك نجد: الخيل، الحمام، القبرة، التماسيح، النسر، العصافير، الناقة، الذئب، النحل، العنكبوت والأسماك.... وسنتعرض فيما يلي إلى البعض منها:

2-1-القطة: من الأبيات التي ورد فيها لفظ (القطة) نورد:

هو ذا زمان القيء ينتصر اليهود

وتصير مركبة العروبة قطة بين السدود

ربّاه.. عاشقة تغيب ولا تعود

ربّاه أعشقها وأعشقها ترانيم الكرامة هل تسود؟

تفاحة عذراء طيّبة النهود[1].

فالشاعر هنا يرسم لنا صورة موحية باستغلال ذلك الضعف الذي يميّز القطط ليضعنا في صورة الوضع الحقيقي التي تعيشه الأمّة العربية من ضعف وضياع وشتات، فقد أصبحت وليمة دسمة ينهشها الأعداء، يتقاسمونها بينهم بجشع ونهم بعد أن كانت سيدة العالم، فقد انكسر حزام وحدتها وحُطِّم سلم رقيّها. فنرصد حسرة الشاعر عليها وأمله في استرجاع كرامتها ومجدها.

[1] السابق، 44.

2-2-القُبُّرة: وظف الشاعر هذا الطائر الجميل في قصائده إذ يقول في احداها:

ما كنت مغتصبا للقول سامحني

ربي إذا قلت سار الهمّ في عقبي

إنّ الذي حرّك الأشياء في عمقي

أشعلت فيه سعير الحلم والزغب

قد يؤلد الشجن المعتوه في كبدي

أو يرتمي في ثنايا الروح مغتصبي

وقد تصوم عند الإنشاد قبرة

وتؤثر الغوص في دوامة الكرب

أو يركب القلب آمالا وتحصدها

عصابة الجاه والإشراك والرتب؟

وقد تحاط بنار الكيد قافيتي

ويغرق العشب في الأوحال عن كثب[1].

من خلال هذه الصورة جسّد الشاعر معاني الحزن والتعاسة التي يعيشها بسبب الكرب التي ألمت بوطنه، واتت على الأخضر واليابس وأغرقت الجميع، ولم ينج منها ذلك الطائر السعيد (القُبرة) الذي عرف بتغريده الدائم فوق الحقول. فهو الآخر اختار الصوم عن الإنشاد فهول الأسى والهموم، بسبب شرذمة فاسدة سيطرت على زمام الحكم وأخذت تجتث حتى آمال وأحلام المواطنين في العيش بكرامة في كنف وطنهم المضطهد.

[1] السابق، ص78.

2-3-العصافير والتماسيح: قد استخدمهما الشاعر ليضعنا في مفارقة بين براءة العصافير ونفاق التماسيح فيقول:

لم تترك الأوجاع آثارا على أنف القصيدة

بيد أنّ الشاعر المجروح غنّى

للبلابل والسنابل

وارتمى وسط الجراحات السحيقة خلسة

وتعلّم اللغة الجديدة للعصافير الكريمة

ثمّ غاص مع التماسيح التي

لبست ثياب الله وامتطت مواويل الأصالة

من عيوب الكادحين[1]

فقد ابتكر الشاعر صورة رائعة توضح هذا العالم الذي يعيش الشاعر بينه، فهو يتعايش مع الكلّ وينقله لنا سواء مع البراءة الممثّلة في العصافير، أو تلك الطبقة السياسية المنافقة والتي رمز الشاعر لها بالتماسيح التي تذرف الدمع وهي تلتهم فريستها وبذلك فهي لن تكون دموع حقيقية، هذه الطبقة الحاكمة المخادعة التي تحسن بل وتحترف تنميق الكلمات والخطب، وتمتطيها لتخفي وراءها نواياها الحقيقية.

2-4-الذئب: لطالما وظّف الشعراء منذ القديم (الذئب) في أشعارهم فمنهم من اتخذه صديقا، ومنهم من رآه عدوّا وشاعرنا علي ملاحي هو الآخر لم يستغن عن هذا الحيوان فقد استغل رمزيته ليرسم به صورة مغايرة إذ يقول:

[1] السابق، ص23.

ما ذنبي

وذئبك هرّس الملكوت بالملكوت

فاجأني بإعلان الفرار من اليدين

وخبّأ الأحزان في ماء التوهج[1]

فقد نقل لنا الشاعر من خلال هذه الصورة خيانة الوطن مستغلّا بذلك (الذئب) وكّل ما يحمله هذا اللفظ من دلالات الخيانة والغدر وسوء الطباع، والخبث فهو يتحيّن الفرص للافتراس، كما أنّه لا يغيّر طباعه ولا يُؤمَن غدره مهما قُدِّم له. ولا أدلّ على ذلك قصة تلك الأعرابية العجوز التي وجدت جرو ذئب صغير فأخذته إلى بيتها ورعته وربّته وغذته من حليب شاتها وكانت تلك الشاة بمثابة الأم لذلك الجرو، لكنّه عندما كبر هجم عليها وأكلها فأنشدت تلك العجوز:

فرست شويهتي وفجعت قلبي وأنت لشاتنا ولد ربيب
غُذِّيت بدرها ورُبِّيب فينا فمن أنبأك أنّ أباك ذيب؟
إذا كان الطباع طباع سوء فليس بنافع فيها الأديب[2]

فأيّ خيانة أكبر من خيانة الوطن، وأي غدر أمّر من غدره، وطن قدم كلّ ما يملك لأبنائه، لكنّ هذا اللئيم في كلّ عصر لا يحفظ عهدا أو جميلا أو معروفا.

3-الصورة الترابية:

كثيرا ما نجد الشاعر علي ملاحي يستخدم (التراب) الذي يربطه بالوطن في أغلب الأحيان، أو بما له علاقة به، فكان معجمه الشعري ثريّا به، أو بما يدلّ عليه مثل (الأرض، الشاطئ، الحجارة،

[1] الديوان، ص65.

[2] الذئب في الأدب القديم، زكريا، عبد المجيد النوتي، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004، ص404.

الوحل، الكثبان، الرمال، الصحراء، التلال..) ومن الألفاظ التي ساهمت في تشكيل الصورة الترابة نذكر:

3-1-الحجر:لقد استطاع الشاعر أن يرسم صورا شعرية باستعمال لفظ (الحجر) الذي ربطه بهذا الشعب الذي يعاني ويلات الأزمات المتتالية، فهو يترقّب ثورانه واستيقاظه لعلّه يستطيع تغيير الأوضاع في الوطن ومن ذلك نجد قول الشاعر:

قد تستفيق الحجارة من عمقها

ويفيء الى التين بعض الهدى

قد يدقّ القرى الاخضرار... الشعار

القرار... الجريدة

كلّ الذي تقتضيه الطبيعة مستلهم في الخبايا

وهم المرؤة أن يطلق الشهد قصد التكامل والانبعاث المفاجئ[1].

استطاع الشاعر هنا أن يشكّل صورة شعرية يعلن فيها أمله في انتفاض هذا الشعب الذي اسكتوه بسياط الخوف والذلّ فطال صمته، وقد رمز له الشاعر بالحجارة، لكنّه في الحقيقة كالبركان الخامد الذي لا يُؤمن ثورانه، فقد يستفيق هذا الشعب في أي لحظة. وهذا ما يتمناه الشاعر، ليعود الاخضرار لهذا الوطن وتزوره الحياة من جديد بل وترتضيه مستقرا ومقاما ،وبذلك تعود الحياة إلى مجاريها، وتعود للوطن سيادته وحريته، ويزدهر ثانية.

وإن كان يأمل في استيفاقه في هذا الموضع، فإنه في موضع آخر يدعوه الى مضاعفة صبره حتى يأذن له الله بالفرج فذلك في قوله:

[1] الديوان، ص8.

اخفض صوتك المجزوم بالخمر المعتق

فالبلاد هي البلاد

مراقص ومساجد

والكلّ تحت عباءة السلطان

ممنوع التداول في الزوايا والنوادي

فلتضاعف صبرها الأحجار[1]

فأراد الشاعر أن نرى الواقع بعينه هو، رسم لنا ذلك الواقع المتعفّن والوضع المزري للوطن ودكتاتورية الحاكم الذي يجثم على صدر شعبه فيحبس عنه الأنفاس، فما للشعب حيلة إلا الصبر، بل مضاعفة الصبر ليستطيع تحمل هذا القهر.

3-2-الجبل: ارتبطت دلالة الجبل عند الشاعر علي ملاحي بالثورة وذلك في قوله.

سيجارة اخرى ونكتشف القضية

سيجارة أخرى وتكتمل الوصية

سنفجر الجبل العظيم ليرتوي من حبنا

لشاهد القمر المسيح بالطهارة

نابضا مثل الطفولة[2]

[1] السابق، ص23.

[2] نفسه، ص72.

فالصورة الشعرية التي وظفها الشاعر نقلت لنا اقتراب موعد الثورة وذلك باستعماله حرف السين الذي يدلّ على المستقبل القريب. هذه الثورة التي يخشاها الطغاة ستعصف بهم وتنسفهم حتّى تكتمل وصية شهداء ثورة نوفمبر المجيدة، وينال حريته الحقيقية لا المزيفة عندها فقط سيعود الأمل لينبض من جديد كالطفولة التي لا تحلم إلّا بالحياة السعيدة.

3-3-الرمل: لقد كان لقضية الأمّة العربية نصيب وافر من انشغال الشاعر فاستغلّ لفظة (الرمل) ليصوّر صورة الترصّد بها فيقول:

حقيقة العيش في الدنيا متاجرة

بل إنمّا العيش في الدنيا لمن صمدا

وعاشق الوهم مغلول بقصّته

وعاشق الوهم للأسياد قد سجدا

كذلك كانت الأوطان... سائرة

بين الردى والمنى تبغي لها رغدا

والشاطئ الوحش قد يخفي غرائزه

والموج قد يجعل الإعصار مرتصدا

فيشري الرمل ماء البحر منشرحا

وتشتهي الريح أن تستف من شردا[1]

فهذه صورة تنبئ بالوضع الخطر للأمة العربية، والعواصف التي تفتك بها، فالأعداء يتربصون بها من كلّ جانب، وينتظرون الفرصة للانقضاض عليها، فالبقاء للأقوى، وقد وجدوا فرصتهم بتفرقها وفك وحدتها. لأنّ الذئب لا يأكل إلّا من الغنم القاصية كما أخبر عن ذلك النبي صلى الله عليهم وسلم بقوله :(ما من ثلاثة في قرية ولا بدو لا تُقام فيهم الصلاة إلّا استحوذ عليهم الشيطان، فعليك

[1] السابق، ص36.

بالجماعة فإنّما يأكل الذئب من الغنم القاصية)[1] وقد أشار الشاعر إلى هذا الحديث بقوله: وتشتهي الريح أن تستفّ من شردا.

3-4-الأرض:عبّر الشاعر عن الوطن بالأرض فقال:

سنصبر يا إخوتي في دروب التموّج

ما دامت الأرض مرمية في السلال

سنصبر كي يحصد القادمون التفاني

وفي روحهم خفقة الإعتصام

فطوبى لنا في الخنادق

وطوبى لنا في الزنازن

طوبى لنا في التغرب والارتجال

وطوبى لكلّ الشعوب، من الماء حتى الضلال[2]

فببراعة تامّة ودقّة لا متناهية في التصوير استطاع الشاعر استغلال طاقات اللّغة ليرصد الوضع الكارثي للوطن والذي رمز له بالأرض هذه الأرض التي غدت مهملة مرمية في السلال في إشارة إلى قمّة عدم المبالاة بالوطن وبمصالحه من طرف السلطة الحاكمة التي لا همّ لها سوى مصالحها الخاصة، وقد حثّ الشاعر في نفس الصورة على ضرورة الصبر والمقاومة والاستمرار فيها حتى تحيا الأجيال القادمة بكرامة وحرية. رغم ما يلاقيه هؤلاء المقاومين وما يرويه الشاعر عن هذه المأساة مع السلطة. من نفي أو فرار الى الجبال والمغارات، أو القبض عليهم ورميهم وراء القضبان.

[1] سنن أبي داوود ، أبي داوود ،دار الرسالة العالمية، دمشق ،ط1 ،2009، 410/1.

[2] الديوان، ص15.

ثالثا– الصورة اللونية:

يكتسي اللّون أهمية في التوظيف الجمالي وقد استغله الشاعر لتفجير طاقات ايحائية بديلة من خلال اللغة وذلك لجعل الصورة أكثر عمقا وتأثيرا[1] ويقول الدكتور اسماعيل عز الدين "إنّ ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسيّة التي تحدث توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر". إنّها مثيرات حسيّة يتفاوت تأثيرها في الناس لكنّ المعروف أنّ الشاعر –كالطفل– يحبّ هذه الألوان والأشكال، ويحبّ اللعب بها. غير أنّه ليس لعبا لمجرد اللعب، وإنّما هو لعب تدفع إليه الحاجة الى استكشاف الصورة أوّلا، ثمّ إثارة القارئ والمتلقي ثانيا. فالشعر إذن ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان.[2]

ولم يغفل الشاعر علي ملاحي عن هذه الأهمية المنوطة باللون الأخضر، حيث استغله وشحنه بدلالات عديدة لها علاقة بالوطن وبالأمّة العربية.. وقد احتفى باللون الأخضر احتفاءا كبيرا على حساب الألوان الأخرى التي منها ما لم يتواتر إلاّ مرّة واجدة كالأسود والوردي، ومنها ما لم يصرح به، بل وظف ما يدل عليه كدلالة الدم على اللون الأحمر والبنفسج على البنفسجي.. الخ.

ويعود اهتمام الشاعر بهذا اللون لأنّه يحمل معنى الحياة، فالجرّاح يرتدي لباسا أخضرا لأمله في انقاذ حياة المريض وبعث الحياة فيه من جديد، كما أنّه يرتبط بالطبيعة بالنباتات والأشجار والسهول.. وقد زعموا أنّه في وفاة النبي –صلى الله عليهم وسلم– لم تسقط شجرة أوراقها كباقي الأشجار وبقيت محافظة على اخضرارها فلاموها واتّهموها بعدم حزنها فأجابتهم أن الحزن يكمن في الداخل ولا يكون في المظهر الخارجي قائلة (الحزن في الضمائر وليس في الظفائر) فلمّا فتحوها وجودوا داخلها أسودا كئيبا.

[1] ينظر اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص271.

[2] الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل،ص129-130.

كما يرتبط الاخضرار بالخصب والنماء والتفاؤل وله خصوصية عند الجزائريين إذ نجد قطعة قماش خضراء تغطّى قبور الأولياء الصالحين الذين يزورونهم تبركا زاعمين أنّهم أهل الخير وعلى ذمّتهم ينبت الربيع ،كما لا يخفى على أحد خصوصية هذا اللون لدى المسلمين لارتباطه بالجنّة.

إذن فقد أخذ اللون الأخضر عند شاعرنا أبعادا تصويرية وشُحِن بدلالات كثيرة، من ذلك قوله:

ويُقال كانت طفلة من نرجس

ورخام

كانت تستضيئ بكوكب الرحمن

طيّبة التطلع

كانت الأحزان تملؤها

وتكبر ضدها

في كبرياء تستطيل مع المدى الصخري

من أمل إلى أمل تعدل خطوها

وتسوح بين الفلفل المطروز في فستانها المخضر

تسهو تارة فتفيقها الأنسام

من ضمأ الزمان فتزدهي أعنابها

ويدور حول هيامها توت الشهامة

منظر يختار بين تودّدي وتوجّعي[1]

وظف الشاعر اللون الأخضر في هذه الأبيات ليرسم صورة الأمل والحياة التي يتمناها لبلاده، هذه البلاد التي ما فتئت تقاوم أحزانها وأزماتها وتحاول أن تصنع منها سلما ترتقي به إلى العلا، يحدوها في كّل ذلك أمل الانتصار والحريّة فأحيانا تخرج عن السكة وأحيانا تعود اليها في صراع دائم، إلاّ أن الشاعر كله أمل بأن ترتدي بلاده قشيبا أخضرا ينبض بالحياة. كلّه أمل أن تعود لبلاده ابتسامتها ولو على مضض، فبين تودّد إيجابي، وتوجّع سلبي يحلم بهذا اليوم.

ويقول في قصيدة أخرى:

تقيّأ المسكون بالشلال أمنيتين

وحاول الإصغاء للمحبوب

لكنّ الحديقة غيرت أهواءها

فتبعثرت آفاقه الخضراء

مسكين توارث حبّه الطبقي

عن جد ولم يلق البديل

وطلّق الأشواق

واحترف القطيعة

لا سبيل إلى السبيل

إنّ الجبان هو الجبان يحبّ مهنته الذليلة

والخطايا والمنايا خاتمان على القبيلة[2].

[1] الديوان، ص91. 92.

[2] نفسه، ص71.

أسند الشاعر اللون الأخضر لآمال هذا المواطن وآفاقه افهو يسعى أنّ يحقق حلمه في العيش بسكينة وأمان داخل وطنه إلاّ أنّ أحلامه ذهبت أدراج الرياح، انقطع معها كلّ سبيل لأن يسترجع هذا الوطن كيانه ويربط أوصاله لأن الجبن. قد تملّك هذا الشعب فجمّد حركته وردة فعله، فغدى ذليلا لا يدفع الأذى عن نفسه، كيف وقد ختم عليه الجبن والخيانة.

-أمّا عن قضية الأمّة العربية فيقول الشاعر:

ما زال يلسعني ويلسعني الضجر

وأنا هنا وحدي أفتّش عن ضمير مستتر

عن طائر الأشواق يمنحني النظر

فأسير نحو قصيدة خضراء يكتبها السفر

وأسيل نحو ممالك العشاق يملئني الظفر.

أشدو وحولي أمّة الأعراب تهتف يا عمر[1]

اعتمد الشاعر عن اللون الأخضر في تشكيل هذه الصورة الفنية اللونية الرائعة، ورغم أنّه استهلّها بصفات سلبية (الضجر) والتي تعبّر عن أوجاعه وآلامه جرّاء ما يحدث لأمّته العربية، إلاّ أنّه نقل لنا أمله الكبير في توحّد هذه الأمّة الممّزقة الأشلاء وقد رمز لها بالقصيدة التي نعتها بنعتين أولاهما ورد كلمة (خضراء) دلالة على الحياة والبعث وثانيهما ورد جملة (يكتبها السفر) وذلك لما يحتاجه السفر من زاد ومطيه ووجهة كما أنّه يحتاج إلى زمن لبلوغ الهدف المرام، فمهما طالت المدّة فإنّ الشاعر متفائل فلهذه القصيدة حال وهو (خضراء) ومآل وهو راية واحدة ورؤية موحدة ومستقبل مزهر دلّت عنه قرائن أخرى كأشدوا والظفر

[1] السابق، ص45-56.

-ويقول أيضا:

عجبت من أمم خضراء مورقة

تُسقى بماء عكير غير مرتغب

ستعرف الأرض أشعاري وتكبتها

لحنا من الوجد لا لحنا من الصخب

فليقرأ النهر ميلادي بلا سأم

ولترشف الأرض أمطاري بلا تعب[1]

ففي هذه الصورة اللونية يتعجب الشاعر من أمّة كالأمة العربية بكل ما تملكه من مقوّمات ومؤهلات الحياة التي أعطاها اللون الأخضر، كيف يمكن أن تصل إلى ما آلت إليه من أحوال لولا الحكام الخونة الفاسدين المنبوذين، مؤكّدا على أنّ كلامه هذا ستقف عليه الأيام وجدا لا صخبا لأنّ الصخب لا يُعمِر طويلا.

رابعا- الصورة الدينية:

استقى الشاعر العديد من الصور من الموروث الديني، فعكست ثقافته الدينية الواسعة وشخصيته المتمسكة بتعاليم الدين الإسلامي السمحاء وقد شملت هذه الصور عديد المفردات الدالة عليها ومنها (الله، الرسول، الشهادة، الأذان، نوح، النبوة، سورة الأحزاب، زكاة، زمزم، الرحمن، صليت، الكعبة، طهارة، الجحيم، اغتسلوا، أمة الوحي، الشهداء، الصليب، مجاهدة، الحق...).

ومن تلك الصور قول الشاعر:

[1] السابق، ص81.

ومن عهد نوح سفائننا مبحرات

نهرّب فيها الأماني وبعض الجذور الصغيرة

كي يورق الوجد مستدرجا في ثنايا الحروف

المشاعة للحاكمين الطغاة

الرخاء نهايتها المبتغاة[1]

فقد استقى الشاعر علي ملاحي هذه الصورة من قصة سيدنا نوح عليه السلام حينما أمره الله تعالى أن يصنع الفلك ليُهرِّب فيها الشرفاء من قومه وذلك في قوله تعالى:﴿ **فَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ أَنِ اصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا فَإِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ ۙ فَاسْلُكْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ مِنْهُمْ ۖ وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا ۖ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ**﴾[سورة المؤمنون الآية 27]

فقد حملت هذه السفينة كلّ ما يتعلّق بالحياة، فاعتبرها الشاعر سبيل النجاة لكلّ راغب فيها كما أراد أن يشير من خلال توظيفه لنبيّ الله نوح عليه السلام إلى طول المدة الزمنية لمعاناة الوطن وللمقاومة، وجمع الشتات الذي لم يستثن تلك الجذور الصغيرة التي يعتبرها الأمل للنجاة والرسو بالوطن على برّ الأمان.

ويقول أيضا:

إنّما الأكتاف بالأكتاف

والأهداب بالأهداب

والهمسات بالهمسات

[1] الديوان، ص9.

من أهداك ناقته وقربته

وأوغل في مرايا الله يبحث عن نبوءته التي سكنت وميض البرق

عام الحزن أم ميلادنا الأبدي

غرّد في شجيرات الصنوبر

واشتهى الإصغاء للخطب المخنثة الفصول

إليك جئت ولم أجدك

وأذن الآذان للرحلات

فاحترق الوداد البابلي

وعندنا ملح التصالح

فاتق الشبهات واركع

للتي تهواك في الرايات والأعياد[1]

ففي هذه الأبيات تتزاحم عدّة صور دينية فيما بينها لتنبئ بذلك التشبع الديني للشاعر إذ نجده يستحضر قول النبي –صلى الله عليه وسلم- "إِنَّ الْحَلَالَ بَيِّنٌ، والْحَرَامَ بَيِّنٌ، وبَيْنَهُمَا مُشْتَبِهَاتٌ لَا يَعْلَمُهُنَّ كَثِيرٌ مِنَ النَّاسِ، فَمَنِ اتَّقَى الشُّبُهَاتِ فَقَدِ اسْتَبْرَأَ لِدِينِهِ، وعِرْضِهِ، ومَنْ وقَعَ فِي الشُّبُهَاتِ وقَعَ فِي الْحَرَامِ، كَالرَّاعِي يَرْعَى حَوْلَ الْحِمَى، يُوشِكُ أَنْ يَقَعَ فِيهِ، أَلَا وإِنَّ لِكُلِّ مَلِكٍ حِمًى، أَلَا وإِنَّ حِمَى

[1] السابق، ص69.

اللَّهِ مَحَارِمُهُ، أَلَا وإِنَّ فِي الْجَسَدِ مُضْغَةً إِذَا صَلَحَتْ صَلَحَ الْجَسَدُ كُلُّهُ، وإِذَا فَسَدَتْ فَسَدَ الْجَسَدُ كُلُّهُ، أَلَا وهِيَ الْقَلْبُ"[1]

كما نجده ومن خلال الأبيات الأولى يشير إلى قوله تعالى:

﴿وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنفَ بِالْأَنفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ ۚ فَمَن تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَّهُ ۚ وَمَن لَّمْ يَحْكُم بِمَا أَنزَلَ اللَّهُ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ﴾[سورة المائدة الآية 45]

وذلك تنديدا بالاعتقالات والقتل وكل ما اقترف في حقّ المتظاهرين النشاطين الرافضين للظلم والفساد، والذين غصّت بهم شوارع الوطن في اكتوبر عام 1988، هذا العام الذي وصفه الشاعر بعام الحزن كما وصف النبي –صلى الله عليه وسلم– العام الذي توفيت فيه زوجته خديجة –رضي الله عنها– وعمه أبو طالب بنفس الصفة، ويأمل الشاعر أن يكون هذا العام سحابة صيف سرعان ما تنقضي فلا يكون الحزن مقيما بالوطن.

ومن خلال ما سبق يمكن الجزم ان البنية التصويرة كانت بمثابة الحلبة التي أبرزت مهارات الشاعر، وامكانياته الفذة وقدرته الفائقة على التصوير، وقد تمحورت هذه الصور حول قضيتين مهمتين شغلتا عقل وقلب الشاعر وهما: الوطن والأمة العربية. وبذلك استطاعت هذه الأخيرة (الصور) أن تنقل أحاسيس وعواطف ورؤى الشاعر، وأن تترجم تجاربه الشعورية عبر مختلف السياقات التي وردت فيها.

[1] صحيح مسلم، مسلم بن الحاج، تح نظر بن محمد الفاريابي أبو قتيبة، دار طيبة، 20065، 750/1.

خاتمة

في نهاية هذا البحث يتعين لنا أن هذه البنى المدروسة تشكل بناء كليا متراصا لا يقبل التجزئة إلا لغرض تحليلي لا غير، وقد أفرزت دراسة هذه البنى بدءا من البنية الإيقاعية إلى البنية التصويرية النتائج التالية:

- تجلي قدرة الشاعر على اختيار أوزانه الشعرية بدقة فائقة حيث وردت ملائمة للمواضيع التي عالجها في ديوانه، وقد طغى عليها بحر الكامل الذي استوعب كل عواطفه ومشاعره.
- تبين من خلال الدراسة استخدام الشاعر للزحافات والعلل التي عملت على إبطاء الإيقاع حينا وتسريعه حينا آخر، بما يناسب نفسية الشاعر وحالته الشعورية.
- نوع الشاعر من استعماله للقوافي فمزج بين المتواتر والمتكاوس، والمتراكب، والمتدارك، مع طغيان هذا الأخير وذلك تجاوبا مع المحاور الكبرى التي تطرق إليها الديوان.
- شكلت ظاهرة التكرار سمة أسلوبية بارزة لدى الشاعر إذ شاع في الديوان بكل أنواعه، وقد توافق ذلك مع حالة الشاعر النفسية المنفعلة ورغبته الملحة في توصيل المعنى للمتقي، وكذا التنفيس عن حالته.
- ساهم التوازي في زيادة انسجام البنية اللغوية للشاعر وقد تفوق التوازي النحوي الصرفي على حساب التوازي القائم على التقابل الدلالي.
- وقفنا عند رأس البنية الصرفية على غلبة حضور الأسماء مقارنة بالأفعال وذلك لما تحمله من دلالة الاستقرار والثبات لحال الوطن ومعاناته في ظل الأزمات الخانقة التي تكاد تفتك به.
- لم يكن تغليب صيغة على أخرى في بنية الأفعال عشوائيا بل ارتبط بدلالات وإيحاءات عديدة كما أبرزت قدرة الشاعر على التعبير عن مشاعره وأحاسيسه وكذا تأثيره في المتلقي.
- أبرزت دراستنا للزمن طغيان زمن المضارع، وكذلك لاستيفائه جميع الأزمنة، فالشاعر ينطلق من واقعه وهو يحمل رؤية قبلية، ويترجمها في واقعه، ويستشرفها في المستقبل.
- تنوعت بنية الأفعال بين المجرد والمزيد والمتعدي واللازم مما يترجم ثراء المعجم اللغوي للشاعر.

– سجلت الأسماء الجامدة الدالة على الذات نسبة أعلى من المشتقة لأن الأحداث تدور حول ذات الوطن الذي جمدت فيه كل حركة للتنمية أو المطور.

– طغت المعرفة على النكرة، حيث استعملها الشاعر لوضوحها وقدرته على الإفصاح عما يريد الشاعر إيصاله للمتلقي، وإبراز آلامه وأوجاعه تجاه ما يحدث في وطنه.

– أما في البنية التركيبية فقد سجلنا حضور الجمل الطلبية بأصنافها: الأمر والنهي والاستفهام والنداء وقد وردت بنسب متفاوتة، حيث تصدرت جملة الأمر الترتيب، وخرجت هذه الجمل في مجملها عن دلالاتها الحقيقية إلى أغراض بلاغية أخرى متعددة عكست حالة الشاعر النفسية، والوضع المتردي للوطن على جميع الأصعدة، كما أضفت شيئا من الحيوية على النص الشعري وكسر تلك الرتابة المتأتية من السرد المتلاحق للأحداث.

– تميزت الجملة الشرطية الموظفة من قبل الشاعر بخصائص أهمها:

- توظيف الشاعر للأدوات الدالة على الزمن وهي: إذا، وكلما، وحين، مع هيمنة واضحة للأداة (إذا).
- وقفنا على ظاهرة أسلوبية تمثلت في تقديم جملة جواب الشرط على جملة الشرط في أغلب النماذج.

– كما سجلنا ورود عديد الجمل ذات الوظائف النحوية المتنوعة وقد تصدرتها الجملة الخبرية.

– اتسمت الجملة الخبرية ببنيتها القائمة على التنوع مع طغيان الزمن المضارع بوضوح عليها، كما أن الشاعر قد وظف الجملة الشرطية في وظيفة خبرية ويعد ذلك ظاهرة أسلوبية نادرا ما ترد عند غيره من الشعراء.

– تنوعت الجمل ذات الوظائف النحوية الواردة في بنيتها، وورودها في عديد الصور، إلا أن الجامع بينها هو اشتراكها في صفة الإثبات، كم أنها وردت في معضمها فعلية مضارعية الأمر الذي يوحي بالحركة والاستمرار.

– لقد وظف الشاعر الصور الشعرية بأنماط مختلفة: الحسية الطبيعية، اللونية والدينية.

– أكدت هذه الصور الثقافة الواسعة للشاعر، واتساع روافد الدينية والثقافية، والرصيد المعرف الثري له.

وخلاصة القول أن الشاعر علي ملاحي قد استطاع أن ينقل لنا صورة واقعية للوطن في فترة زمنية تميزت بالركود والتخلف والأزمات وذلك من خلال لغته الشعرية التي لامسنا فيها صدقا واضحا ومشاعر وأحاسيس جياشة، تترجم حبه الكبير لوطنه وإخلاصه له، وانشغاله الشديد به. وتجدر الإشارة إلى أهمية الديوان المدروس كونه يؤرخ لحقبة من تاريخ الجزائر العريض ،إذ نقل الشاعر من خلاله تفاصيل ما وقع في تلك المرحلة بلغة فنية إبداعية راقية ، لذا ندعو من هذا المقام أن يُولى حقّه من الدراسة والتمحيص ،وأن يحضى باهتمام خاص.

قائمة المصادر

والمراجع

❖ **القران الكريم**، برواية ورش عن الإمام نافع.

❖ المصادر والمراجع

أولا الكتب

1- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط/7، 1994.

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952م.

3- ابن القيم الجوزية، بدائع الفوائد، ، ضبط أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/1، 1994م.

4- ابن جني ابو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ط2. 1989 .

5- أبو العباس المبرّد، المقتضب، تح محمد عبد الخالق عظيمة، دار التحرير، القاهرة، 1963.

6- أبي داوود، سنن أبي داوود، دار الرسالة العالمية، دمشق ،ط1 ،2009 .

7- أحمد ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، غ: السيد أحمد ضفر دار إحياء الكتب العربية، بيروت، 1977م.

8- أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، تح: عماد زكي البارودي، المكتبة التوفيقية.

9- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبديع، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.

10- أحمد بن محمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الكيان، الرياض.

11- أحمد شامية، خصائص العربية والإعجاز القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

12- أميل بيع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991م.

13- الأنباري أبو بركات، أسرار العربية، تح بركات يوسف هبود، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط/1، 1999.

14- الأنباري أبو بركات، أسرار العربية، تح/فخر صالح قرارة، دار الجيل، بيروت، ط/1، 1995.

15- تمام حسان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، مصر، ط/1، 2000.

16- تمام حسان، اللغة العربية بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2001م.

17- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء.

18- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/3، 1992 .

19- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت، ط/1، 1984.

20- حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط/2، 1981م.

21- حسن رمضان فحلة، بهجة الطرف في فن الصرف، دار الهدى، الجزائر.

22- حسن عباس، النحو الكافي، دار المعارف، مصر، ط/4.

23- حسين جمعة، في جمالية الكلمة، دراسة جمالية بلاغية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

24- خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سبوية، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط/1، 1965.

25- خليل موسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط/1، 1991.

26- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، 1993.

27- رشاد دارغوث وآخرون، في قواعد اللغة العربية، دار العلم للملايين، بيروت، ط/2، 1987.

28- الرضى الإستراباذي، شرح كافية ابن الحاجب، تح: اميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/1، 1998.

29- رومان جاكسيون، قضايا شعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

30- زكريا، عبد المجيد النوتي، الذئب في الأدب القديم، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004.

31- الزمخشري أبو القاسم محمود بن عمر، المفصل في صناعة الإعراب، تح علي بوملحم، مكتبة الهلال، بيروت، ط/1، 1993.

32- سبويه أبو بشر عمرو بن عثمان، الكتاب تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط/1.

33- سليمان البستاني، مقدمة الإلياذة، دار المشرق، بيروت، ط5، 1983م.

34- سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

35- شهاب الدين الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستضرف، دار مكتبة الحياة للنشر، بيروت، 1992م.

36- الشيخ عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، القاهرة، ط1، 1999م.

37- صالح بلعيد، النحو الوظيفي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

38- صالح محمد جسن أرديني، ثنائية السرد والإيقاع، دار الحوار، سوريا، ط1، 2011م.

39- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985.

40- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دار الملكية، الجزائر، ط1، 1996م، 1997.

41- طارق حمداني، علم العروض والقافية، دار الهدى، الجزائر، 2011م.

42- الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر 1986.

43- عبد الإله الصانع، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي الإسلامي، ط/1، 1999.

44- عبد الحميد مصطفى السيد، المغني في علم الصرف، دار الصفاء، الأردن، ط/1، 1988.

45- عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،2003.

46- عبد الرحمان نصرت ، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، 1979.

47- عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط/5، 2001.

48- عبد السلام محمد هارون، الحيوان، الجاحظ، تح، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط/3، 1969.

49- عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1980.

50- عبد العزيز عتيق، المدخل إلى علم النحو والصرف، دار النهضة العربية، بيروت، ط/2، 1974م

51- عبد العليم بوفاتح، التراكيب النحوية ووظائفها الدلالة، دار التنوير، الجزائر، ط/1، 2013.

52- عبد الفتاح الدجني، الجملة النحوية، مكتبة الفلاح، الكويت، ط/2، 1987.

53- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح محمد التجني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط/3، 1999.

54- عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط/1، 1986.

55- عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت.

56- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3.

57- علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الآداب، القاهرة، ط2، 1979.

58- علي محمد محمد الصلابي، فصل الخطاب في سيرة ابن الخطاب (أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه شخصيته وعصره)، ، مكتبة الصحابة ،الشارقة، الإمارات،ط1، 2002.

59- علي ملاحي، ديوان صفاء الأزمنة الخانقة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1989.

60- أبو الفداء الحافظ ابن كثير ، البداية والنهاية مكتبة المعارف، بيروت ،1990.

61- الفيروز أبادي أبو طاهر محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة ،بيروت ،لبنان، ط/8، 2005.

62- كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة العربية، ط/3، 2001م.

63- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م.

64- كمال العبد الله، شعراء من الماضي، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1962.

65- مالك يوسف المطلبي، في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر (دراسة لغوية في شعر السياب ونازك الملائكة والبياتي)، دار الرشيد للنشر –سلسلة دراسات- (246)- دار الحرية للطباعة، بغداد، ط/1، 1981.

66- محمد العبد، بحوث في الخطاب الإقناع، دار الفكر العربي، مصر،1999.

67- محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر الحديث، لبنان، ط/2، 1964م.

68- محمد سالم محيسن، تصريف الأفعال والأسماء في ضوء أساليب القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، ط/1، 1987.

69- محمد صادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، 1972م.

70- محمد عبد اللطيف حماسة، العلامة الإعرابية، دار غريب القاهرة، 2001.

71- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة وللنشر والتوزيع، مصر، 1997م.

72- محمد كنوني، اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، دار حجلة، الأردن، ط1، 2013م.

73- محمد محي الدين عبد الحميد، التكملة في تصريف الأفعال، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2003.

74- محمد منال عبد اللطيف، المدخل إلى علم الصرف، دار الميسرة، عمان الأردن، ط/1، 2000م.

75- محمد ناصر، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار العرب، لبنان، ط1، 1985.

76- محمد ناصر، الشعر العربي الحديث (بنياته ودلالاته)، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2012م.

77- محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتّصال)، دار النشر للجامعات، مصر، ط/1، 2005.

78- مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2015.

79- مسلم بن الحاج، صحيح مسلم، تح نظر بن محمد الفاريابي أبو قتيبة، دار طيبة، 2006

80- مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، منشأة المعارف، القاهرة، 1987.

81- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الفكر، لبنان، ط/1، 2006.

82- مصطفى سعيد صليبي، الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري (دراسة نحوية إحصائية)، دار هومة، الجزائر.

83- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط/3، 1983.

84- مناف مهدي الموسوي، علم الأصوات اللغوية، منشورات جامعة اليابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1993.

85- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط/1، 1997.

86- موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتابي، ودار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2001.

87- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، مطبعة دار التضامن، ط3، 1967.

88- ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي (بين المعيار النظري والواقع الشعري)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م.

89- نسيمة بو صلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدار رابطة إبداع الثقافية، مطبعة "دار هومة"، الجزائر، ط/1، 2003 .

90- نواري سعود أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2007.

91- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، تح مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر.

92- يوسف بوكار، في العروض والقافية، دار المناهل، لبنان، ط3، 2006.

93- يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للطباعة والنشر، الأردن، ط4، 2016.

ثانياً- الرسائل الجامعية:

94- عبد الرزاق بلغيث، الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي –دراسة أسلوبية-، رسالة ماجستير، جامعة بوزريعة2، 2010/2009.

95- عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش، رسالة ماجستير ،جامعة باتنة ،2012 .

96- لبوخ بوجملين، رواية الثلاثة لمحمد بشير الإبراهيمي (دراسة دلالية)، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1994.

97- نوارة بحري، نظرية الانسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر دراسة وظيفية تطبيقية في قصيدة "والموت إضطراري" للمتنبي، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة ،2010/2009 .

ثالثاً– المجلات والمقالات:

98- عبد الفتاح محمد، الفعل المبني للمجهول، مجلة جامعة دمشق، مجلد22، العدد (1+2)، 2015.

99- مجلة الفكر العربي، بيروت، ع25، السنة الرابعة، كانون الثاني، نشاط، 1982.

الملاحق

بيان السيرة الذاتية

للأستاذ الدكتور والشاعر علي ملاحي

1. السيرة الشخصية:

الاسم واللقب: علي ملاحي.

تاريخ الميلاد ومكانه: 1961/ 09 / 07 بالعامرة ولاية عين الدفلة.

الحالة العائلية: متزوج وأب لستة أطفال.

من أبناء الريف الجزائري (جبال الظهرة).

من عائلة فلاحية بجوار نهر الشلف/ دوار الحمادشية التابع العرش المخاطرية (البلدية حاليا) التي كانت تابعة لبلدية العامرة ولاية عين الدفلة.

نبغ في الشعر منذ طفولته، شارك بأشعاره في العديد من الجرائد و هو لا يزال في الطور الثانوي من مسيرته التعليمية، انتقل لمزاولة دراسته العليا بجامعة وهران، و هناك صقل موهبته الشعرية بانضمامه إلى نوادي أدبية والتقى هناك بالعديد من الشعراء الذين كانوا يتنافسون في قرض الشعر، كتب في مختلف المواضيع إلا أن فترة الثمانينات كانت نقطة حاسمة في تحديد مسار شعره ، إذ أخذ يكتب عن وطنه و سخر شعره للكتابة عن المعاناة والألم الذي كان يعيشه الشعب الجزائري آنذاك، و ظهرت لديه في هذه الفترة العديد من الدواوين الشعرية كلها تتحدث عن الوطن مدحا وفخرا و تحسرا و توجعا عليه و شوقا إليه بعدما استقر فترة في القاهرة ، ولا يزال ليومنا هذا يكتب عن هذا الوطن وفاءا و إخلاصا.

- **أهم مؤلفاته الشعرية:**

صاحب أربع مجموعات شعرية: أشواق مزمنة/ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1987 -صفاء الأزمنة الخانقة/ المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1989 -العزف الغريب/ 2011/ دار الجاحظية – البحر يقرأ حالته / 2011/ الجاحظية – إلى جانب 3 مجموعات مخطوطة (شعرية).

لم يكتف **بالشعر** و إنما لديه العديد من المؤلفات النقدية منها:

- شعرية السبعينات/ القارئ والمقروء دار التبيين / 1995.
- المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر 2007.
- الجملة الشعرية في القصيد الجديد / 2007.
- هكذا تكلم الطاهر وطار. مقامات نقدية وحوارات مختارة. جمع واختيار وتقديم. (أربعة مجلدات). كنوز الحكمة بدعم من وزارة الثقافة / 2011.
- أقلام على الدرب , كتاب نقدي عبارة عن توجيهات أدبية نقدية 639 صفحة صادر عن وزارة الثقافة الجزائرية طبع دار كنوز الحكمة. الجزائر .

2. سيرته الأدبية:

- ناشط إعلامي بجريدة الجمهورية (النادي الأدبي) من سنة (1980-1985).
- ناشط إعلامي بالجرائد الوطنية (الجمهورية، السلام، الشعب، المساء والخبر) من سنة 1979 إلى الآن من خلال مقالات متفرقة ومساهمات أدبية.
- منتج إذاعي على مدى أربع سنوات لبرنامج أدبي (أقلام على الدرب) من سنة. (2003-1999).

3. سيرته العلمية:

ليسانس في اللغة العربية وآدابها – جامعة وهران / جوان 1985.

ماجستير في اللغة العربية وآدابها. -جامعة عين شمس – القاهرة / فبراير 1990.

موضوع البحث: الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة / مفهومها وخصائصها/ دراسة أسلوبية. إشراف الدكتور صلاح فضل، جامعة عين شمس القاهرة فبراير 1990 بدرجة الامتياز.

دكتوراه دولة من جامعة الجزائر 14 ديسمبر 2004/ موضوع البحث: الدلالة الشعرية الجديدة طبيعتها وخصائصها/ دراسة أسلوبية النموذج شعري جديد. إشراف الدكتور : عبد القادر هني.

- الرتبة العلمية:

أستاذ محاضر أمنذ تاريخ 2004/ 12 / 14.

- أستاذ التعليم العالي منذ تاريخ 2009/ 12 / 24.
- التخصص: الدراسات النقدية المعاصرة.

- مكان العمل : جامعة الجزائر 2 بوزريعة – كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية.
- رئيس فرقة بحث بعنوان: "مستويات التلقي الأدبي في الجزائر بعد الاستقلال تحت رقم 12 / 98 / u1601".

رئيس اللجنة البيداغوجية لقسم اللغة العربية جامعة الجزائر خلال الموسمين الجامعيين : 2007 / 2006 ، 2008/ 2007 .

نائب رئيس القسم المكلف بالبحث العلمي والدراسات العليا بداية من الموسم الجامعي 2010 / 2009 (جويلية 2009) إلى يومنا هذا.

- رئيس مشروع بقسم الماجستير خلال الموسم الجامعي 2007/2008 ، 2010 / 2009 ، 2011 / 2010 .شعبة الدراسات الأدبية .

رئيس مشروع بقسم الماجستير . شعبة المارس النقدية وتحليل الخطاب خلال الموسم الجامعي 2011- 2012 والموسم الجامعي 2013 – 2014.

- رئيس فرقة بحث بعنوان: "حضور الخطاب الشعري الجزائري في المنابر العربية تحت رقم 00120060033 u". و رئيس فرقة بحث بعنوان: " حضور الخطاب الروائي الجزائري في المنابر العربية منذ تاريخ 2011/ 01 / 01.

عضو اللجنة العلمية لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر 2 منذ الموسم الجامعي 2012 – 2013.

- مدير تحرير مجلة التبيين التي تصدر عن جمعية الجاحظية ابتداء من العدد 27 . ورئيس تحرير مجلة الحكمة (مجلة دورية أكاديمية محكمة بداية من السداسي الأول من 2013 .تصدر عن مؤسسة كنوز الحكمة للنشر و التوزيع – الابيار – الجزائر – مشارك في عدد من الملتقيات العلمية الوطنية " بشار، سعيدة، الجزائر، البليدة" .

4. النشاط العلمي:

– المشاركة في الملتقيات العلمية: ملتقى السرديات ببشار – ملتقى المناهج والتراث بسطيف – ملتقى علم النص بالجزائر، خلال دورات مختلفة.

– المشاركة في ملتقيات علمية دولية في مصر والمغرب.

– مشرف علمي على أكثر من 25 رسالة ماجستير بكل من جامعة الجزائر، جامعة البليدة وجامعة الشلف.

– مشرف علمي على أكثر من 20 أطروحة دكتوراه بجامعة الجزائر .

– مشرف على أكثر من 100 ليسانس بين جامعة البليدة وجامعة الجزائر منها أكثر من 35 مذكرة ابتداء من 2004 .

– رئيس شعبة الماجستير خلال موسمي 2007 /2008 و 2008/ 2009 . – مشارك في الإشراف والتصحيح بقسم الماجستير في كل من جامعة الجزائر، جامعة البليدة، جامعة الشلف وجامعة ورقلة.

النشاط الثقافي:

مساهم بشكل متواصل منذ 1982 في الجزائر الوطنية:

- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين منذ 1987 - أمين وطني باتحاد الكتاب الجزائريين من سنة (1998-2000).
- عضو فعال في جائزة مفدي زكريا التي تنظمها جمعية الجاحظية الثقافية كل سنة وذلك على مدى سنوات (1995-2009).
- ممثل اتحاد الكتاب الجزائريين في مهرجان الرباط الثقافي عام 1999 بالمغرب.
- مساهم فعال في الملتقيات الأدبية وبحوزته الكثير من الشهادات الشرفية الثقافية.
- رئيس اللجنة العلمية لملتقى نقد النص في الجزائر بالمركز الجامعي سعيدة.

ملحق الجداول الإحصائية.

1-جدول الأوزان في كل قصيدة على خدة:

أ- وزن الكامل:

القصائد	نسبة التمام	نسبة الزحاف	نسبة العلل
قبلة الحادي	%52.06	%45.66	%2.27
أبو العلاء في الشوق الجديد	%36.74	%48.81	%14.43
القطيعة	%20.96	%45.16	%33.87
لا تغضبوا أبدا	%42.55	%45.39	%12.05
توجعات البحر القاحل	%47.03	%50.65	%2.31
صفاء الأزمنة الخانقة	%50.87	%45.61	%3.50
مراسيم الهيام الساطع	%53.44	%44.82	%1.72
شظايا الإنتهاء	%49.21	%44.51	%6.26

ب- وزن البسيط:

القصيدة		التفعيلة	مس	تف	عل‌ن	فا	عل‌ن	مس	تف	عل‌ن	فا	عل‌ن
		المقطع	س	س	و	س	و	س	س	و	س	و
ابتهالات علي جين الوطن	صدر البيت	النسب	%34.14	%0	%0	%14.63	%0	%24.43	%2.43	%0	%100	%0
	عجز البيت		%48.78	%4.87	%0	%24.39	%0	%2.43	%2.43	%0	%100	%0
نشيد الميلاد بتصرف	صدر البيت		%14.64	%0	%0	%50	%0	%0	%0	%0	%94.11	%5.88
	عجز البيت		%35.23	%0	%0	%29.41	%0	%0	%0	%0	%100	%0

ج- وزن المتقارب:

القصيدة	نسبة التمام	نسبة الزحاف	نسبة العلل
مذكرة العشق الناقي	%72.80	%1.87	%25.34

2- جدول للقوافي وأنماطها في كل قصيدة على حدة:

القصائد	نسبة المترادفات	نسبة المتواتر	نسبة المتدارك	نسبة المتراكب
مذكرة العشق الناتيء	%43.90	%53.65	%2.43	%0
قبلة الحادي	%17.72	%24.05	%56.96	%1.26
إبتهالات علي جيس الوطن	%0	%0	%0	%100
أبو العلاء الشوق الجديد	%59.04	%0	%40.95	%0
القطيعة	%95.45	%0	%4.54	%0
لا تغضبوا أبدا	%42.85	%4.76	%38.09	%14.28
توجعات البحر القاحل	%20	%17.5	%60	%2.5
نشيد الميلاد بتصرف	%0	%0	%0	%100
صفاء الأزمنة الخانقة	%23.80	%19.04	%57.14	%0
مراسيم الهيام الساطع	%9.52	%0	%90.47	%0
شظايا الإنتماء	%56.25	%3.12	%40.62	%0

3- جدول التكرار والتوازي:

أ- نسبة التكرار مقارنة بالتوازي في الديوان:

نسبة التكرار	نسبة التوازي
%72.68	%27.32

ب- نسب التكرار أصنافه في كل قصيدة على حدة:

القصائد	نسبة تكرار البداية	نسبة تكرار النهاية	نسبة تكرار الصادرة	نسبة تكرار العبارة	نسبة تكرار الإشتقاق	نسبة التكرار اللفظي
مذكرة العشق الناتيء	%16.66	%16.66	%0	%16.66	%16.66	%33.33
قبلة الحادي	%10	%10	%15	%25	%20	%20
إبتهالات علي جيس الوطن	%0	%0	%10	%20	%30	%40
أبو العلاء الشوق الجديد	%25.92	%7.40	%7.40	%14.81	%14.81	%29
القطيعة	%50	%0	%0	%50	%0	%0
لا تغضبوا أبدا	%28.57	%0	%0	%42.85	%4.28	%14.28
توجعات البحر القاحل	%7.5	%0	%7.5	%15	%30	%40
نشيد الميلاد بتصرف	%28.57	%0	%0	%0	%0	%71.42
صفاء الأزمنة الخانقة	%40	%0	%0	%0	%20	%40
مراسيم الهيام الساطع	%0	%0	%0	%0	%50	%50
شظايا الإنتماء	%66.66	%0	%0	%0	%11.11	%11.11

ج- نسبتي التوازي الصرفي النحوي والتوازي القائم على التقابل الدلالي في كل قصيدة على حدة:

القصائد	نسبة التوازي النحوي الصرفي	نسبة التوازي القائم على التقابل الدلالي
مذكرة العشق الناتيء	%90	%10
قبلة الحادي	%66.66	%33.33
إبتهالات علي جيس الوطن	%50	%50
أبو العلاء الشوق الجديد	%100	%0
القطيعة	%100	%0
لا تغضبوا أبدا	%85.71	%14.28
توجعات البحر القاحل	%50	%50
نشيد الميلاد بتصرف	%50	%50
صفاء الأزمنة الخانقة	%50	%50
مراسيم الهيام الساطع	%75	%25
شظايا الإنتماء	%100	%0

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان **الصفحة**

الإهداء

الشكر والعرفان

مقدمة.....أ

الفصل الأول

البنية الإيقاعية

توطئة.....7

أولا- الإيقاع الخارجي.....9

1- الأوزان الشعرية وسياقاتها.....9

2- القافية وأنماطها.....25

ثانياً- الإيقاع الداخلي.....32

1- التّكرار.....33

2-التوازي.....47

3- الإيحاء الرمزي للأصوات.....54

الفصل الثاني

البنية الصرفية

توطئة.....65

أوّلا- حضور الأسماء والأفعال.....66

ثانيا- بنية الأفعال.....68

ثالثا- بنية الأسماء.....88

الفصل الثالث

البنية التركيبية

توطئة.....104
أوّلا- الجملة الطلبية.....107
ثانيا-الجملة الشرطية.....117
ثالثا- الجمل ذات الوظائف النحوية.....123

الفصل الرابع

البنية التصورية

توطئة.....147
أوّلا- الصورة الحسية.....150
ثانيا-الصورة الطبيعية.....164
ثالثا- الصورة اللونية.....177
رابعا- الصورة الدينية.....181
الخاتمة.....186
قائمة المصادر والمراجع.....190
الملاحق.....199
فهرس الموضوعات.....209