الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان-
كلية الآداب و اللغات
قسم: اللغة العربية وآدابها

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير
تخصص: أدب حديث

تحت عنوان:

البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان (لا شعر بعدك) للشاعر سليمان جوادي

من إعداد الطالبة
بن حمو حكيمة

لجنة المناقشة

الدكتورة خنافة هاشو	أستاذة محاضرة أ	جامعة تلمسان	رئيسا
الدكتور عبد الحفيظ بورديم	أستاذ محاضر أ	جامعة تلمسان	مشرفا
الدكتور محمد بن عمرو	أستاذ محاضر أ	جامعة تلمسان	مناقشا
الدكتور أحمد قريش	أستاذ محاضر أ	جامعة تلمسان	مناقشا
الدكتور بن علي قريش	أستاذ محاضر أ	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا

السنة الجامعية: 2011-2012م

الإهداء

إلى أمي و أبي حفظهما الله و أمد في عمرهما

إلى زوجي وأبنائي

أمان الله، وائل، رانيا

تعويضا لكم جميعا عن وقت قطعته لانجاز هذا البحث

إلى إخوتي و أخواتي

اهدي ثمرة هذا الجهد

بـــــــــسم الله الرحمـــــــــن الرحيـــــــــــــم

المقدمة

الحمد لله واسع العطاء، و الصلاة و السلام على خاتم الأنبياء وسيد الأصفياء وعلى اله الأتقياء... وبعد:

تطورت المناهج الأدبية تطورا كبيرا في العصر الحديث وكان هدا التطور نتيجة لعوامل عديدة يأتي على رأسِها تطور علوم اللغة واللسانيات الحديثة، وعلم الأسلوب يُعد صورة لهذا التطور الكبير الذي ارتبط بدراسة الخطاب الأدبي وهو كمنهج أصبح لا غنى عنه في الدراسات النقدية الحديثة وهو يفتح المجال لقراءة معمقة للغة الشعر وأساليبها المختلفة وعليه كان هذا البحث محاولة اقتراب من هذا المنهج وتطبيقه في ديوان "لا شعر بعدك" لسليمان جوّادي . وسأحاول من خلال هذا البحث دراسة الأساليب المختلفة في هذا الديوان.

أما السبب المباشر لاختياري لهذا الموضوع فيعود لانتسابي لشعبة الماجيستير بإشراف الدكتور عبد الحفيظ بورديم . وأما اختياري لديوان سليمان جوادي فيعود لحداثته وعدم وجود دراسات متخصصة حوله حسب علمي.

وقد اعتمدت هذه الدراسة عن المنهج الأسلوبي الدلالي، الذي يهدف إلى استنطاق النص واستكناه أسراره من خلال مختلف مستوياته.

أما أهم المراجع التي اعتمد عليها البحث أذكر منها " كتاب علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته للدكتور صلاح فضل، وكتاب البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث

للدكتور مصطفى السعدني، وكتاب اللسانيات للدكتور رابح بوحوش، وكتاب الخطيئة والتكفير للدكتور عبد الله محمد الغذامي، وكتاب لغة الشعر العربي الحديث للدكتور السعيد الورقي، وكتاب الأسلوبية والأسلوب للدكتور عبد السلام المسدي.

أما الصعوبات التي واجهت البحث فتتمثل في قلة المراجع التطبيقية التي تعتمد على علم الأسلوب ممّا يصعب مهمة الباحث في هذا الميدان، وقد جاء هذا البحث في مدخل وبابين ثم خاتمة.

وخُصّص المدخل لتعريف الأسلوب والأسلوبية ومحددات الأسلوب في الأسلوبية واتجاهات الأسلوبية.

ويلي المدخل الباب الأول، وفيه دراسة البنيات الأسلوبية وقسمّ إلى فصول:

1. الفصل الأول: تناولت البنية الإفرادية في مبحثين هما

-المستوى الصوتي ممثل في صفات الأصوات ودلالاتها

-المستوى الصرفي ممثلا في الصيغ المتنوعة

2. الفصل الثاني: تناولت الدراسة البنية الإيقاعية في مبحثين

-الإيقاع الخارجي

-الإيقاع الداخلي

3. الفصل الثالث: تناولت الدراسات البنية التركيبية ممثلة في الجملة الشعرية والتكرار والتقديم والتأخير.

أما الباب الثاني وفيه دراسة البنيات الدلالية وجاء في ثلاثة فصول:

1. الفصل الأول: الصورة الشعرية، مفهومها وأنواعها
2. الفصل الثاني: التناص، وفيه دراسة التناص الأدبي، والتناص الديني، والتناص مع الشخصيات التراثية
3. الفصل الثالث: الحقول الدلالية

-دلالة عدم القدرة على التكيف والانسجام مع المرأة

-دلالة التكيف والانسجام مع المرأة

-الدلالة الاجتماعية الواقعية

وأخيرا خاتمة الدراسة التي نلخص فيها جملة من النتائج .

وفي نهاية هذه المقدمة، أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي الفاضل الدكتور عبد الحفيظ بورديم على سعيه الدائم للارتقاء بطلبته إلى ما يستحق هذا العلم من مكانه راجين من المولى عز وجل أن يمده بالصحة والعافية ليضلّ سندا لطلاب العلم والمعرفة...كما نتوجه بالشكر للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لما يمدونه لنا من تصويبات، فجزى الله الجميع خير الجزاء، ووفقنا جميعا لما يحبه ويرضاه

آميـــــــــــن.

المـدخل

1- مفـهوم الأسلـوب

2- الأسلـوب في الـنقـد الحديـث

3- طبيـعة الأسلـوب و تـطوره

4- الأسلـوبـيـة

5- محـددات الأسلـوب في الأسلـوبـيـة

6- اتجـاهـات المـنـهج الأسلـوبـي

1. مفهوم الأسلوب :

طالما دارت كلمة أسلوب ، في كِتابات النقاد و دارسيّ الأدب ، وطالما ذكرها البَلاغِيون و المحدَثون في أطروحاتهم البلاغية الجديدة و رؤَاهم المُعاصِرة . أما مفهوم هذه الكلمة في التراث العربي هو في اللغة: " السّطر من التخيل وكلّ طريق ممتد، والأسلوب الطّريق والوجه والمذهب والجمع أساليب"[1].

و قد عّرف **الجرجاني** الأسلوب بأنه "الضّرب من النظم والطّريقة فيه"[2]

أمّا عند **حازم القرطاجني** فإن مصطلح الأسلوب يطلق على التناسب في التأليفَات المعنوية " فيمثل صورة الحركة الإيقاعية للمعاني في كيفية تواليها و استمرارها "[3] وما في ذلك من "حسن الاطراد و التناسب و التلطف في الانتقال من جهة إلى جهة أخرى والصّيرورة من مقصد إلى مقصد"[4]، وحازم يجعل الأسلوب منصبا على الأمور المعنوية (التناسب فيها) ، و جعله في مقابل النظم الذي هو منصب على التأليفات اللفظية .وهذا بخلاف نظرة عبد القاهر حيث جعل النظم شاملا لما يتعلق بالألفاظ و المعاني[5].

و عرفه **بن خلدون** بأنه " المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه"[6].

ثم حدد بعد ذلك مفهوم الأسلوب في الإبداع الأدبي فذكر انه يرجع " إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. و تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها و يصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال تم ينتقي

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب _ ج7 . دار صادر . بيروت . ط1 مادة (سلب) ص 225

[2]- عبد القاهر الجرجاني _ دلائل الاعجاز _ مطبعة المدني _ القاهرة 1404ه . ص 46

[3]- د.ابراهيم خليل . دار الكرمل . عمان . ط1 . 1995 م . ص 227

[4]- حازم القرطاجني _ منهج البلغاء و سراج الادباء . دار الغرب الاسلامي . بيروت . ط2 . 1981م . ص 36

[5]- د.فتح الله احمد سليمان _(الاسلوبية – مذخل نظري و دراسة تطبيقية) . الدار الفنية للنشر و التوزيع . القاهرة.1990م . ص 30

6- ابن خلدون _ المقدمة_ دار احياء الثراث العربي . بيروت. 1408 ه. ص 570

التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب و البيان فيرصها رصا كما يفعل البنّاء في القالب . أو النسّاج في المنوال ...."[1].

و مما يلفت الانتباه في تعريفات هؤلاء العلماء الثلاثة أن كلاّ منهم نظر إلى الأسلوب من زاوية معينة . فهو عند **ابن خلدون** مختص بصورة الألفاظ (القالب) و عند حازم هو مختص بصورة المعاني. أما عند عبد القاهر فمفهوم الأسلوب ينسحب على الصورتين اللفظية و المعنوية من غير انفصال بينهما و هذه هي النظرة الأشمل للأسلوب .

❖ الأسلوب في النقد الحديث

يرتبط التعريف الحديث للأسلوب " بنظرية الإبلاغ أو الإخبار" حيث لابد لأي عملية تخاطب من مخاطِب و مخاطَب و خطاب (مرسل و مستقبل و رسالة . ولذلك فالأسلوب لا يمكن دراسته أو بحثه دون أن يرتبط بعناصر الاتصال: المؤلّف والقارئ والنص. مما جعل كتب علم الأسلوب تحفل بتعريفه حسب هذه العناصر ومهما تعددت تعريفات الأسلوب إلا انه يمكن إرجاعها إلى الاعتبارات الثلاثة السابقة.

ويرى الدكتور **صلاح فضل** أن علم الأسلوب " على أصالة جذوره في ثقافتنا للوهلة الأولى وتوفر الأسباب الظاهرية لنموه عندنا...، ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجع إلى أبوين فتيين هما علم اللغة و علم الجمال"[2].

ويرى **احمد حسن** الزيات أن الأسلوب هو "طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ، وتأليف الكلام"[3]

---

[1]- ابن خلدون _ المقدمة _ تحقيق حجر عاصي_ منشورات دار مكتبة الهلال . بيروت. لبنان 1988 . ص353 .

[2]- د.صلاح فضل _ علم الاسلوب _ مبادئه و اجراءاته _ مؤسسة مختار للنشر و التوزيع _القاهرة _ ص 05 .

3- أحمد حسن الزيات، الدفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1967، ص86.

وقول **احمد الشايب** إنه "طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير"[1]

وقد تعددت صياغة هذه التعريفات، إلا أنها تصب في مصب واحد ألا وهو أن الأسلوب بطريقة الشاعر أو الكاتب في التعبير عما يختلج في ذاته من عواطف وما يدور في خلده من أفكار وبكلمة أخرى، إنّه السّمة التي تغلب على نتاج الأديب وتميزه عن نتاج غيره من أهل القلم .

ومن أشهر ما قيل في حقيقة الأسلوب وعظم شأنه في العمل الأدبي كلمة الكاتب الفرنسي **بوفون** Buffon "الأسلوب هو الإنسان نفسه"، ويرى البعض أن الأسلوب هو "وجه للملفوظ ينتج عن اختيار أدوات التعبير، وتحدده طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده"[2].

أما **رولان بارت** فيقول أن الأسلوب " لغة متكيفة بذاتها، ولا تغوص إلا في الأسطورة الشخصية والخفية للكاتب، كما تصوغ في المادة التحتية للكلام حيث يتشكل أول زوج للكلمات والأشياء"[3] . وهو بذلك يلجا إلى معيار آخر في التفريق بين الأسلوب وما يسميه وجه الصفر في الكتابة " وتفريق بارت قائم على تطور مهمة الأدب تطورا كبيرا منذ أواخر القرن الثامن عشر. بالقياس إلى الحقب الزمنية السابقة ومن ثمّ تطور المهمة التعبيرية للأسلوب تبعا لتطور فلسفة الأدب من خلال التعبير. فهو بذلك يقيم تعارضا بين الأسلوب والكتابة فإذا كانت الكتابة عملية توصيلية تؤكد انتماء المتحدث إلى جماعة، ومخاطبته إياها، وحرصه على أن يتخذ موقفا منها، فإن الأسلوب يمثل لغة تكتفي بذاتها، دون أن يكون لها- بالضرورة- أبعاد التوصيل الواضحة، التي

1- د.احمد الشايب, الاسلوب, مكتبة النهضة المصرية, القاهرة, مصر, ط 6, 1966, ص 44
2- بيروجيرو, الاسلوب و الاسلوبية, ترجمة منذر عياشي, مركز الايخاء القومي, بيروت, لبنان, ص 88
3- بيروجيرو, الاسلوب و الاسلوبية, ترجمة منذر عياشي, مركز الايخاء القومي, بيروت, لبنلن, ص 70 , نقلا عن درجة الصفر في الكتابة لرولان بارت

تتوافر للكتابة. وفي كل هذا يبدو الأسلوب وكأنه شيء صادر عن عمق الجسد والروح معا، كأنه " لغة ذات اكتفاء ذاتي. لا تسبح إلا في الأعماق الأسطورية والخاصة والسرية لمؤلف ما، لكي تولد من خلالها التشكُّلات الأولى للكلمات والأشياء وتستقر الموضوعات الكبرى"[1].

والأسلوب عند **شارل بالى** الفرنسي النمساوي تلميذ دي سوسير مؤسس المنهج البنيوي من أوائل المؤسسين للمنهج الأسلوبي ويعتبر الأسلوب مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القارئ. وحصر مفهومه كذلك في تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي وقد ركز بالي على الطابع العاطفي للغة وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل.

ويعطي **ميشال ريفاتير** M.Rifatterre تعريفا للأسلوب من خلال تأثير النص في المتلقي فبواسطة النص يتم " إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، ويحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها يشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز"[2].

وبهذا فقد اعتبر **ريفاتير** الأسلوب إبداعا من المنشئ و إرجاعا من المتلقي، فالمبدع يسعى للفت انتباه المخاطب والوسيلة هي شيفرات تستوجب كشفا من القارئ.

ويتخذ ريفاتير منهجا و طريقة في بحثه إلى أن ينتهي إلى تقرير أمورهي:

1. الأدبية وفرادة النص (الفرادة هي الأسلوب)
2. النص والأسلوب

أولا: الأدبية و فرادة النص: يرى ريفاتير أن النص فريد دائما في جنسه

1- مجلة, فصول, المجلد الخامس, ع 01 , من مقال (الاسلوب و الاسلوبية) _احمد درويش ص 60 .
[2]- عبد سلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص83.

ثانيا: النص والأسلوب: في نهاية المطاف يعلن ريفاتير مقرر الأسلوب في الواقع هو النص.

والأسلوب يخرج من كونه بصمة من بصمات الشخص ليصبح شيئا من أشياء النص، أو بمعنى أدق ليصبح هو النص نفسه وليس الشخص أو الرجل كما ذهب بيفون إلى ذلك.

ويستنتج الباحثون من هاتين النقطتين السابقتين مايلي:

إن دل هذا الأمر على شيء فإنما يدل على أن حاجة النص الأدبي إلى أسلوبه حاجة ضرورية، بها يصير إلى وجوده، وهذا يعني أنه لا وجود لنص إلا في أسلوبه ولا وجود لأسلوب إلا في فرادته، وهكذا ترتبط الفرادة والأدبية بالنص كما يرتبط النص بالأسلوب ويدور الأمر على نفسه حتى لا انفكاك.

❖ طبيعة الأسلوب وتطوره

تطورت الدراسات الأدبية الأسلوبية لتبلغ درجة من الثراء والنضج جعل العلماء يطمئنون إلى مستقبلها ولم يعد المنهج الأسلوبي يعتمد على الألفاظ و علاقاتها بالجمال والتراكيب والقواعد النحوية فحسب بل توسع مفهوم علم الأسلوب ليشمل كل ما يتعلق باللغة من أصوات وصيغ وكلمات وتراكيب فتداخل مع علم الأصوات والصرف والدلالة والتراكيب لتوضيح الغاية منه والكشف عن الخواطر والانفعالات والصور، وبلوغ أقصى درجة من التأثير الفني بل " توسع اكثر من ذلك أخيرا واشتمل على علم النفس والاجتماع والفلسفة وعلوم أخرى شهدت دقة منهاجها و مدى صلاحيتها في اغناء المنهج الأسلوبي"[1].

1- د.سعد أبو الرضا، النقد الأدبي الحديث اسسه الجمالية ،ص 84

يقول **غزوان** "وقد أدى الاهتمام بدراسة الأسلوب وتحليله لغويا على وفق معايير لغته أو فنيا على وفق المعايير الفنية، إلى ظهور ما يسمى بالأسلوبية اللغوية التي ترى أن الأسلوب قد يكون انزياحا أو انحرافا أو عدولا عن السياق اللغوي المألوف في هذه اللغة أو تلك، أو قد يكون تكرارا للمثال، أو النّموذج النصي الذي يهتم به الدوق العام أو قد يكون كشفا خاصا لبعض أصول اللغة ومرجعياتها ولاسيما في الوجه الجمالي للتعبير أو ما يسمى بالوجه البلاغي أو البياني"[1].

وقد أكد **عبد السلام المسدي** في كتابه الأسلوبية والأسلوب انه منذ سنة 1902 كاد يجزم مع **ش.بالي** Charles Bally أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية " فإذا بروح الوثوقية تأتي عليه أطوار من النقد والشك حتى غدت آراء باعث علم الأسلوب تستفز اليوم كثيرا من الإشفاق ... والسبب في ذلك أن الدين تبنوا وصايا بالي في التحليل الأسلوبي قد سارعوا إلى نبذ العلمانية الإنسانية فوظفوا العَمَل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي فقتلوا وليد بالي في مهده ومن ابرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية ج. **ماروزو** Jules Marouzeau ، و **م.كرايسو** Malcel cressot[2]. وبعد ذلك ظهر علي يد الألماني **ل.سبيتزر** Leo Spitzer منهج أسلوبي كل قواعده العملية منها والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل .

وقد عبر **ماروزو** عن أزمة الدراسات الأسلوبية وهي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات وذلك منذ سنة 1941.

وفي سنة 1960 انعقدت ندوة عالمية بجامعة انديانا بالولايات المتحدة الأمريكية وكان محورها " الأسلوب" ألقى فيها **ر.جاكبسون** Roman Jkobson محاضرته وموضوعها "اللسانيات والإنشائية".

1- اصداء دراسات ادبية نقدية للدكتور عناد غزوان , ص 44
2- عبد السلام المسدى, الاسلوبية و الاسلوب , الدار العربية للكتاب , الطبعة الثانية , ص 20-21 .

وفي سنة 1965 اطمئن اللسانيون ونقاد الأدب إلى تراء البحوث الأسلوبية.

2. الأسلوبية

الأسلوب Le style والأسلوبية La stylistique فالمصطلح الأول أكثر سعة من دائرة المصطلح الثاني وهو سابق في الظهور عنها أيضا، إذ أن القواميس التاريخية في اللغة الفرنسية مثلا تصعد بالأول منها إلى بداية القرن العشرين ."ولا يقتصر الفرق بينهما على السبق الزمني لأحدهما، فمصطلح الأسلوب واكب فترة طويلة مصطلح البلاغة La rhétorique دون أن يكون هناك تعارض بينهما، بل كان الأسلوب يقف من البلاغة موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية التي تحملها إلى الفكر الأدبي والعالمي منذ عهد الحضارة الإغريقية وكتابات أرسطو على نحو خاص"[1].

ولم يظهر مصطلح الأسلوبية إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي رأت في الأسلوب–علما– يدرس لذاته، فالأسلوبية هي منهج نقدي لساني تقوم على دراسة النص الأدبي دراسة لغوية .

ولم تظهر الأسلوبية إلا مع ظهور العالم السويسري **فرديناندي سوسير** (1875-1913) الذي أسس علم اللغة الحديث وأظهر علم اللسانيات حيث يعزى إليه التفريق بين اللغة والكلام من خلال معادلته الشهيرة " اللّسان في نظرنا هو اللغة ناقص الكلام"[2]، حيث أوضح أن اللسان " نتاج اجتماعي لملكة اللغة، فهو مجموعة من الأعراف الضرورية التي يستخدمها المجتمع لمزاولة هذه الملكة عند الإفراد"[3]، لكن الفضل الأكبر ناله تلميذه **شارل باليه** (1865 -1947) وهو باحث لساني مختص في السنسكريتية واليونانية، ولما استوعب المفاهيم التي جاء بها دي سوسير عكف على دراسة الأسلوب

[1]- مجلة, فصول, المجلد الخامس, ع 01 , من مقال (الاسلوب و الاسلوبية) _احمد درويش ص61
[2]- احمد حساني, مباحث في اللسانيات (الجزائر- ديوان المطبوعات الجامعية , 1994 ص 38
[3]- انظر, احمد حساني. مرجع سابق, ص 38

فارسى قواعد الأسلوبية المعاصرة ابتداء من سنة 1902"[1]، والأسلوبية كمنهج نقدي يصنفها **جون دوبوا** (Jean Dubois) على أنها فرع من فروع علم اللسان و هذا ما يؤكده **ميشال اريفي** Michel Arrivé بقوله "الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[2]، وهو إثبات لدور اللسانيات في بلورة مفهوم الأسلوبية حيث يقول **الهادي الجطلاوي** " الأسلوبية موضوعها النظر في الإنتاج الأدبي وهو حدث لغوي لساني"[3]، الأمر الذي أدى برومان جاكبسون Roman jacobson في إحدى محاضراته الشهيرة إلى أن نادى بتوثيق العلاقة بين اللسانيات والأدب عموما ، وتلاه عبد السلام المسدي أيضا حين:"نادى بمدي الجسور بين النقد وعلم اللسان عن طريق علم الأسلوب"[4].

وتبحث الأسلوبية عن الجمالية التي تميز النص عن غيره أو الكاتب عن غيره، من خلال اللغة وخواطر الوجدان.

و الأسلوبية تهتم بالسياق للإحاطة بالدّلالة، فالسياق وحده "هو الذي يوضح لنا ما إذا كانت الكلمة ينبغي أن تؤخذ على أنها تعبير موضوعي صرف أو أنها قصد بها أساسا التعبير عن العواطف والانفعالات وإلى إثارة هذه العواطف والانفعالات"[5] .

ومن الممكن القول أن الأسلوب قد مهد للأسلوبية فهو يقوم على مبدأ الانتقاء والاختيار للمادة الأدائية التي تقوم الدراسات الأسلوبية بمهمة تحليلها من الناحية الأسلوبية المحضة .

فمن خلال الأسلوبية نستطيع تمييز إبداع عن إبداع انطلاقا من لغته الحاملة له.

---

[1]- انظر, احمد حساني. مرجع سابق, ص51

[2]- انظر, عبد سلام المسدي , مرجع سابق ص 48

[3]- الهادي الجطلاوي, مدخل الى الاسلوبية تنظيرا و تطبيقا, الدار البيضاء , منشورات عيون ط 1. 1922 , ص 27

[4]- جون لويس كابانيس،"النقد الأدبي والعلوم الإنسانية"، تر: عبد الجليل بن محمد، ص61

[5]- أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ص156.

ومن هذا كله نخلص إلى أن الأسلوبية منهج نقدي هدفه دراسة النصوص وقراءتها من خلال لغتها وما تعرضه من خيارات أسلوبية على شتى مستوياتها: نحويا، ولفظيا، وصوتيا، وشكليا، وتسعى الأسلوبية إلى دراسة أساليب الكتاب اللغوي، ومدى تمايزها من خلال قدرة كل كاتب على التمايز في توظيف معجمه الفني من جهة، ومدى استطلاعية التأثير في المتلقي عبر اللغة من جهة أخرى وبهذا تكون الأسلوبية منهجا يزيح من طريقه كل السياقات الخارجة عن النص فغايتها بذلك مقاربة النصوص في سياقها اللغوي المتمثل في النص، ومدى تأثيره في القراء، فيجعل من الأسلوب مادة لدراسته، حينها نجد أن هذا الأخير يكون حقلا خصبا تجد فيه الأسلوبية ضالتها درسا وتطبيقا.

أخذت الأسلوبية من اللسانيات الصفة العلمية الوصفية في دراسة اللغة، بيد أن اللسانيات قد اتجهت إلى دراسة الجملة بالتنظير واستنباط القواعد التي تستقيم بها، والقوانين التي من خلالها تكتسب طابع العلمية وبذلك جعلت اللسانيات من المنهج الأسلوبي منهجا علميا وصفيا ينأى عن الدراسة المعيارية التي وقعت فيها البلاغة القديمة مما ولد عقمها وجمودها.

3. محددات الأسلوب في الأسلوبية :

دأب النقاد الأسلوبيون المعاصرون على رصد وتتبع أساليب الكتاب واختلافهم، من خلال المقولات الثلاث : الاختيار- التركيب- الانزياح .

✓ الاختيار :

يعمل الكاتب إلى اللغة فيصفها بأنها خزان جماعي يختار منه مفردات يختارها كي يصبَ فيها ما تجيش به نفسه من مشاعر وأحاسيس وانطباعات، ومنه نعتبر الاختيار أو الانتقاء خاصة من خصائص البحث الأسلوبي، ومنه يبقى الاختيار من العمليات

المساعدة على كشف تفرد الكتاب من خلال اللغة أو من خلال أسلوبه المتمثل في اللغة المعجمية .

✓ التركيب :

سلامة التركيب في جميع نواحيه معجميا، ونحويا، وصوتيا، وصرفيا، ودلاليا يستدعي انطلاقه من الاختيار فكلما كان الاختيار دقيقا كان التركيب كذلك، وتقاس عملية التركيب بالرجوع إلى المزاج النفسي للكاتب وثقافته الخاصة، ومن ثم يختلف أسلوب كاتب عن كاتب .

فالأسلوبية إذ " ترى أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يقضي إلى إفراز الصورة المنشورة و الانفعال المقصود، والانطباع النابع من الذات عبر النص من خلال اللغة، ليحتضنه القارئ بحرارة "[1].

✓ الانزياح :

رأى الأسلوبيون أن يكتشفوا ملامح الاختلاف بين الأساليب بدءا بمدى انحراف الكتاب عن النمط المألوف، في الكتابة في سياق نصوصهم الإبداعية .

فالانزياح في المفهوم الأسلوبي هو القدرة أو قدرة المبدع على اختراق المتناول المألوف .

فقد ذهب الناقد الأسلوبي جون كوهن إلى كشف ملامح الاختلاف بين الأساليب بدءا بمدى انحراف الكتاب عن النمط المألوف، "الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا و

[1]- نور الدين السد , الاسلوبية و تحليل الخطاب, الجزائر , دارهومة, ط1 1977, ص 169 .

لا مطابقا للمعيار المألوف ...إنه انزياح بالنسبة لمعيار، أي أنه خط و لكنه خط مقصود"[1].

رغم ما تعرض له مفهوم الانزياح من درس وتحليل فإنه لا يزال يرد في معاجم النقد واللغة، ففي معجم اللسانيات يرد بهذا التعريف "حين تقارن بين حالتين للغة نلاحظ في واحدة وجود عنصر في الموضوع الذي يشغله في اللغة الأخرى عنصر آخر له معنى مكافئ فإننا نحدد انزياحا بين حالتين للغة"[2]. وفي موسوعة علوم اللغة ورد المفهوم مرتبطا بتعريف الصور البلاغية ولذلك جاء متبوعا بالاعتراضات الموجهة إلى منظور قاعدة الانزياح، فمما ورد في الموسوعة بهذا الخصوص يعتبر الأسلوب أحيانا بمثابة انحراف بالنسبة إلى معيار، ولكن لا يمكن القول بأن أسلوب فيكتور هوجو هو انحراف بالنسبة إلى معيار في عصره، أولا لأن ما يميز هوجو ليس بالضرورة ما يميزه عن الاستعمال المشترك .

هذان مثلان عن صعوبة الحسم في تحديد مفهوم المصطلح و تحديد مجاله سواء في الوصف اللساني أو الوصف الأدبي .

لذا تبقى اللغة الإبداعية وحدها من تسمح بهذه الاستبدالات اللغوية لتحمل النصوص من النفعية البلاغية إلى الفنية الجمالية .

يقول **غزوان** "وقد أدى الاهتمام بدراسة الأسلوب وتحليله لغويا على وفق معايير لغته أو فنيا على وفق المعايير الفنية إلى ظهور ما يسمى بالأسلوبية اللغوية التي ترى أن الأسلوب قد يكون انزياحا أو انحرافا أو عدولا عن السياق اللغوي المألوف في هذه اللغة أو تلك أو قد يكون تكرار للمثال، أو النموذج النصي الذي يهتم به الذوق العام أو قد

[1]- بنية اللغة الشعرية, جون كوهن , تر : محمد الوالي و محمد العمري ص 15 .
[2]- جون دوبوا " Jean duboi" قاموس اللسانيات ص 172

يكون كشفا خاصا لبعض أصول اللغة ومرجعياتها ولاسيما في الوجه الجمالي للتعبير أو ما يسمى بالوجه البلاغي أو البياني"[1].

ومن هنا نفهم بأن الأسلوبية إنما تعتمد اعتمادا كبيرا على الدراسات اللغوية التي تمهد لدراسة النص الأدبي، لأن على حد تعبير غزوان الناقد الأدبي يجب أن يكون لغويا جيدا. وهذا يبين أن الأسلوبية لا تكتفي ببنية النص كما هي البنيوية بل تنظر أيضا إلى ما يحيط بها نظرة شمولية تهدف من وراءها إلى خلق جماليات النص الأدبي و تنويره للقارئ، بالإضافة إلى علاقتها بالبلاغة العربية وما يعرف بالانزياح والتكرار والإيحاءات التي يستشفها الناقد من السياقات المختلفة .

ويتحدد المنهج الأسلوبي وفق خمسة اتجاهات :

4. اتجاهات المنهج الأسلوبي

✓ الأسلوبية التعبيرية : رائدها شارل بالي (1865- 1947)

راح الأسلوبيون يدرسون النصوص الأدبية، فهناك من قارب الظاهرة الأسلوبية بدءا بعلاقة المبدع بالنص و هناك من حشد اهتمامه في دراسة النصوص وعلاقتها بمتلقيها، إذ يهتم بمدى استجابة القارئ للنصوص، وهناك فريق لخر أقصى كلا من المبدع و المتلقي في مقاربته النصوص الإبداعية، و أبقى على النص وحده، إذ يرى أن النص هو الذي يكشف عن محموله الدلالي من خلال خواصه اللغوية التي تميزه عن نص آخر، ومن ثم نجد أن مقاربة الظواهر الأسلوبية سواء ربطنا النص بمنشئه، أو متلقيه، أو اقتصرنا عليه دون منشئه و لا متلقيه .وهذا ما دأب عليه **شارل بالي** و أتباعه من الأسلوبيين في تعاملهم مع النصوص الأدبية.

[1]- اصداء, دراسات ادبية نقدية , للدكتور , عناد غروان، ص55.

وقد وضع **شارل بالي** الطابع الوجداني محددا في عملية التواصل بين المرسل والمتلقي، ضمن الإطار اللغوي للرسالة، واهتم بالي في أسلوبيته التعبيرية بالجانب الأدائي للغة الإبلاغية من خلال تأليف المفردات والتراكيب اللغوية ورصدها جنبا إلى جنب انطلاقا مما يمليه وجدان المؤلف، وقد حصر بالي أسلوبيته في اللغة الشائعة، لغة التواصل اليومي، دون اللغة الأدبية، لغة الإبداع، "ومن هنا كان الأسلوب عند بالي هو تتبع السمات والخصائص داخل اللغة اليومية، ثم استكشاف الجوانب العاطفية والتأثيرية والانفعالية التي تميز أداء عن أداء"[1]، من شخص إلى شخص ومن بيئة إلى بيئة .

وقد تميزت الأسلوبية في مفهوم الأسلوب عن البلاغة القديمة ولذلك ركز بالي في دراسته للأسلوب على الكلام أو الحديث اليومي باعتباره الخطاب البسيط والبعيد عن التعقيد والوعي، واشتغل كثيرا بالوصف اللغوي، و لهذا سميت أسلوبيته منذ البداية بالأسلوبية الوصفية، إذ تصف الوسائل المقدمة من اللغة، وبذلك نجد أن بالي في أسلوبيته الوصفية يتأرجح بين سلطان العقل والعاطفة من أثر اللغة في المتلقي، ويخلص بالي إلى تأكيد سلطان العاطفة في العملية اللغوية، وأرجع سلطان العقل إلى المستويات الخلفية مبينا أن الإنسان في جوهره كائن عاطفي قبل كل شيء و أن اللغة هي الكاشف الأكبر من هذا الإنسان .

✓ الأسلوبية النفسية ليوسبيتزر (1887- 1960)

من رواد هذا الاتجاه في البحث الأسلوبي نجد الألماني **ليوسبيتزر** في مؤلفه "دراسة في الأسلوب"، فهو يهتم بالذات المبدعة وخصوصية أسلوبها ويركز على شخصية المؤلف عبر كتاباته وأسلوبه في التعبير وطريقته في التفكير انطلاقا من تفرده في الكتابة

[1]- رجاء عيد, البحث الاسلوبي, معاصرة و تراث, دار المعارف, مصر, ط1 , 1993 , ص 31 .
الاسلوبية النفسية ليوسبيتزر (1960- 1887)

"فالأسلوب خصوصية شخصية في التعبير والتي من خلالها تتعرف على الكاتب، وذلك من خلال عناصر متعددة تعمل على تكوين هذه الشخصية الذاتية"[1].

تذهب الأسلوبية النفسية من خلال طرحها في مقاربة النص، إلى أن علم الأسلوب قادر على إدراك كل ما يتضمنه فعل الكلام من أساليب أصلية تتوفر على عناصر الفرادة أوجدتها طاقة خلاقة منبثقة من نفس مبدعة وتفرده في الإلقاء، وقدرته على القول، وتمكنه من التعبير.

وبذلك قد تكون الأسلوبية النفسية أشبه بدراسة السير الذاتية للمبدعين والكتاب، وذلك بالاعتماد على استنطاق لغة النص وما تحمله من دلالات عديدة.

✓ **الأسلوبية والبنيوية (الوظيفية) :**

تنطلق هذه الأسلوبية من النص كنسق لغوي، متأثرة باللسانيات الحديثة وخاصة علوم الصرف، والمعاني والتراكيب لرصد ما يحمله النص من دلالات و إيحاءات بدءا بمفرداته وتراكيبه المشكلة له، وينطلق البحث الأسلوبي البنيوي في تحليله للآثار الأدبية من خلال لبنى اللغوية المشكلة لها .

ورائد هذا الاتجاه هو **ميشال ريفاتير** Michel Rivateer وقد أكد على أن الأسلوبية البنيوية تقوم على تحليل الخطاب الأدبي، والبحث الأسلوبي البنيوي ينطلق أيضا من مدى تناسق وتظافر لبنى المشكلة للآثار الأدبية داخليا لتكوين النص، "وليس النص الأدبي نتاجا بسيطا من العناصر المكونة، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها، وتعتمد صفة كل عنصر من العناصر على بنية الكل، وعلى القوانين التي تحكمه، ولا يمكن أن يكون للعنصر وجود فيزيولوجي أو سيكولوجي قبل

[1]- البحث الاسلوبي معاصرة و تراث, رجاء عيد , دار المعارف, مصر, ط 01/1993 , ص 126

أن يوجد الكل، وعلى هذا الأساس فإنه لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية أو التضادية مع العناصر الأخرى في إطار بنية الكل"[1].

كما تعتمد أسلوبية ريفاتير على عنصر المفاجأة، فكلما زادت حدّة المفاجأة كان التأثير أكبر في نفس المتلقي.

فمن مقومات نظرية **ريفاتير** والمتصلة بالقارئ" هي ارتباط مفهوم الأسلوب بعنصر المفاجأة التي تصدم متقبل الرسالة وتحدث تشويشا له، فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خلخلة وهزة في إدراك القارئ ووعيه"[2].

✓ الأسلوبية الإحصائية

تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي للدخول إلى عالم النصوص الأدبية، إذ "يهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص، لبيان ما يميزه من خصائص أسلوبية"[3].

وقد انصبت جهود الأسلوبيين الإحصائيين على دراسة النصوص الإبداعية من خلال بنياتها المشكلة لها ومراعاة عدم تكرارها، كما عملت على إظهار خصائص اللغة التي اعتمدها الكاتب .

ومن رواد المنهج الأسلوبي الإحصائي في الغرب يمكن أن نقتصر على الأسماء التالية :

برنلد شبلز في مؤلفه – علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب والبلاغة – .

- كراهام هاف " الأسلوب والأسلوبية "
- جون كوهن " بنية اللغة الشعرية " .

[1]- الاسلوبية منهجا نقديا, محمد عزام, دمشق, وزارة الثقافة السورية, ط 1, 1989 م, ص 110.
[2]- موسى سامح ربايعة , الاسلوبية مفاهيمها و تجلياتها , ص17 .
[3]- حول الاسلوبية الاحصائية , محمد عبد العزيز الوافي (مجلة علامات), ج42/مج 11/ ديسمبر 2001, ص 122.

وتتجلى الأسلوبية الإحصائية في النقد العربي المعاصر، حيث ترتكز بين الترجمة والنقد ومحاولات التطبيق على النصوص الإبداعية العربية، و من النقاد العرب الأسلوبيين الذين برزوا في هذا الاتجاه :

- محمد الهادي الطرابلسي
- سعد مصلوح في كتابه " الأسلوب دراسة لغوية إحصائية " .
- صلاح فضل " علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته "
- محمد العمر " تحليل الخطاب الشعري "

و من هنا نخلص إلى أن البلاغيين العرب كانوا ينظرون إلى الأسلوب من خلال سمات القوة و التناسق و الجمال مراعيين في ذلك ما يقتضي الحال الذي يكون عليه المخاطب، وتبين نظرة الأسلوبيين للأسلوب مجالا مهما للدراسات النقدية، وذلك انطلاقا من نظرتهم إلى الأسلوب على انه انحراف عن المعيار المألوف في نظر الكلام الإبداعي، ومنه تبقى الأسلوبية المنهج النقدي الذي رصد مكامن الفنية والجمال في النصوص الأدبية الإبداعية، انطلاقا من اللغة ومن خلال ما توفره هذه اللغة من انحرافات فنية محمودة، تجعل منها الأسلوبية حفلا لدرسها، رميا إلى فهم النصوص الأدبية .

البـــــــاب الأول

البـنيـات الأسلـوبـيـة

الفصل الأول : البنية الافرادية

1. المستوى الصوتي
2. المستوى الصرفي

الفصل الثاني : البنية الإيقاعية

1. الإيقاع الخارجي
2. الإيقاع الداخلي

الفصل الثالث : البنية التركيبية

1. الجملة الشعرية
2. التكرار
3. التقديم و التأخير

الفصل الأول: البنية الافرادية

1. المستوى الصوتي:

- مفهوم الصوّت:

"إذا كانت اللّغة منظومة تشمل على أنظمة رمزية فإنّ النظام الصّوتي هو احد هذه الأنظمة المتشابكة المعقّدة ،و الصوت من هذه الناحية يمكن أن يؤدي وظيفتين: إحداهما إيجابية و الأخرى سلبية أمّا الأولى فحين يساعد على تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه، وأما الثانية بحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمة و الكلمات الأخرى"[1] ،من هذا المنطلق فإن علم الأصوات هو العلم الذي يعني بالأصوات، وإنتاجها في الجهاز النطقي وخصائصها الفيزيائية، ويهتم بالجانب الصوتي فيها، ويأخذ هذا العلم على عاتقه أمورا كثيرة:

منها إحصاء الأصوات اللّغوية وحصرها في أعداد وتصنيفها إلى أنواع مختلفة فمنها الأصوات المجهورة والمهموسة والاحتكاكية والانفجارية .

وعلم الأصوات يدرس الأصوات اللّغوية من حيث مخارجها وصفاتها وكيفيّة صدورها ويطلق على هذا العلم أيضا الصّوتيات أو علم الصوتيات وهو فرع من فروع علم اللّغة .

يقوم علم الأصوات بدراسة شيئين هما مخارج الأصوات أي تحديد منطقة كلّ صوت على جهاز النطق، ويسمون الأصوات بحسب مخارجها فيقولون هذا صوت لثوي وذاك أسناني وآخر شفوي ورابع لهوي وهكذا. والشيء الثاني هو صفات الأصوات وهنا يقومون بوصف الصوت بناءً على ملاحظة طريقة احتكاك الهواء بعضلات جهاز النطق, وتتغير طريقة النّطق (طريقة احتكاك الهواء، وطريقة وضع العضو النّاطق) في نفس

[1]- د.حلمي خليل، الكلمة(دراسة لغوية ومعجمية) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ص43 .

المخارج ويؤدّي ذلك إلى أن يتصف الصّوت بسِمات مختلفة تحدّد صفاته النّطقية فيقال هذا صوت مهموس، وذاك مجهور، وذاك رخو ورابع شديد وهكذا...

وهذا الأخير يرتبط بالدّراسات اللّغوية وهو الذي يهمّنا مع هذا المقام .

ودراسة الصوت غدت عنصرا هامًّا من عناصر دراسة أي نصّ أدبي وأيضا من عناصر الأسلوبية وعلم الأسلوب الذي تشعبت مواضيعه وقد امتدت المناهج المرتبطة بدراسة الصّوتيات الدّراسات الأسلوبية بمعين لا ينضب من المعارف الهامة، وعليه فدارس الشّعر من هذا المنحى الأسلوبي يجب أن يراعي هذا الجانب وأن لا يُغفل عنه. وسنقوم بدراسة بعض قصائد الدّيوان دراسة صوتيّة لنبّين طبيعة الأصوات في الدّيوان وعلاقتها بالعناصر اللّغوية والأسلوبية الأخرى. ومن هذه القصائد قصيدة فـــواصل للحـــــب .

- **فواصل للحب:**

حوت هذه القصيدة ما مجموعة 578 صوتا مجهوراً و329 صوتا مهموساً و362 صوتاً انفجاريا و165 صوتاً احتكاكياً.

- الأصوات المجهورة في القصيدة:

الأصوات المجهورة عند علماء الأصوات المحدثين هي الأصوات التي يصاحِب تكوّنها في مخرجها تذبذب أو (اهتزاز) الوترين الصوتيين في الحنجرة، وهما يشبهان شفتين رقيقتين تعترضان مجرى النفس في أعلى القصبة الهوائية، فإذا تذبذب الوتران حدثت نغمة صوتية مصاحبة لتكوّن الصوت في مخرجه تسمى الجهر، ويسمى ذلك الصّوت مجهوراً .

وهي الأصوات المهيمنة في القصيدة وقد توزّعت كما يبيّنه الجدول التّالـــــي:

الصّوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضمّ	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسّكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
اللاّم	104	32	06	12	49	02	03
النّون	78	27	04	15	30	02	/
الميم	65	25	12	09	12	/	02
الهمزة	55	46	01	08	/	/	/
الباء	58	23	02	17	11	/	05
الرّاء	48	16	04	10	11	07	/
الدّال	37	15	03	09	09	/	01
العين	42	21	04	11	06	/	/
الزّاي	07	/	02	02	03	/	/
الواو	28	26	/	/	02	/	/
الجيم	18	07	06	01	04	/	/
الياء	35	18	02	/	15	/	/
الضّاد	03	03	/	/	/	/	/
المجموع	578	259	46	94	152	11	11

وكما نلاحظ في الجدول فقد استعمل الشّاعر المفتوح من الأصوات إذ وصل استعمالها إلى 259 مرّة. والأصوات الأكثر تكرارًا اللاّم والنون والميم والباء وهي أصوات مجهورة

لها الأثر الواضح في إظهار حالة الشاعر النّفسية. وأيضا استعملها لخفّتها كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس: "...ثمّ إلى الأصوات الأنفية خاصّة –الميم والنّون– لخفتها وقلّة ما تستلزمه من الجهد العضلي في النطق، ولما فيها من طاقة نغمّية وغنائية غير محدودة "[1].ثم يلي تلك الأصوات صوت الهمزة والرّاء .وكما استعمل الشّاعر الأصوات المجهورة استعمل المهموسة أيضا كما يبين ذلك الجدول التـــــــــالـــي:

الصّوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضمّ	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسّكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
التّاء	94	37	16	33	04	04	/
القاف	42	16	02	13	09	02	/
الكاف	41	09	14	14	04	/	/
الحاء	35	18	05	04	07	01	/
الهاء	31	11	04	03	13	/	/
الفاء	30	13	03	10	04	/	/
الشّين	20	11	/	04	05	/	/
السّين	16	08	01	05	02	/	/
الطّاء	09	02	02	02	02	/	01
الصّاد	07	04	/	02	01	/	/
الخاء	04	02	/	/	02	/	/
المجموع	329	131	47	90	53	07	01

[1]- د.ابراهيم انيس "موسيقى الشّعر" ،ط3 ،القاهرة ، دار المعارف 1965 ،ص15 .

ومن خلال هذا الجدول و الجدول السابق نلاحظ أنّ الأصوات المجهورة قد طغت على الأصوات المهموسة حيث تواترت المجهورة 578 مرّة مقابل المهموسة التّي تواترت 329 مرّة وهذا التباين إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على حالة الشاعر النّفسية ومضمون القصيدة الذّي يعبّر عن صراع دراميّ طرفاه الشّعر والشّاعر من جهة والمخاطب من جهة ثانية وانبثقت عن هذا الصّراع ضلال إيحاءات الانتقام والقتل والامتهان والخوف والإطباق وكلّها دلالات تجمعت في القصيدة كأفعال قابلتها أسماء كالحزن، الأحلام، الطّفولة، الفقر، قنابل، البرد، النّار، المواقد، المرافئ، النّفاق، ...ممّا يمثّل هذا الصّراع في أبعد حدوده .

وقد كان للأصوات الانفجاريّة أيضا حظّ في القصيدة إذ استعملها الشّاعر 362 مرّة وهو عدد كبير وهو يدلّ كما سبق الذّكر على حالة الشّاعر وحركة الغليان النّفسي والتوتّر المستمرّ الذي يعايشه النّاطق بالصّوت مع وجود ثورة تَلجُ في داخل الشّاعر على الرّغم من أنّ الشاعر في حالة هادئة غزلية وكان من المفترض التخلّي عن هذه الأصوات الانفجارية ولكن المركبّ النفسي للشاعر القائم على الغليان و الثورة النفسية العارمة غلبته فجعلته حتّ في لحظات الاستكانة والضعف يمرر تلك الشّحنات في ممرّاتٍ تتمثّل في أصوات انفجاريّة شديدة وتظهر هذه الأصوات واضحة في هذا الجـــدول:

الصّوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضمّ	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسّكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	60	47	01	11	01	/	/
الكاف	41	09	14	14	04	/	/
التّاء	94	37	16	33	04	04	/
الباء	58	23	02	17	11	/	05
الدّال	37	15	03	09	09	/	01
الطّاء	09	02	02	02	02	/	01

الضّاد	03	03	/	/	/	/	/
القاف	42	16	02	13	09	02	/
الجيم	18	07	06	01	04	/	/
المجموع	362	159	46	100	44	06	07

تتكوّن هذه الأصوات الانفجارية بأن يُحبس مجرى الصوّت الخارج من الرّئتين حبساً تاماً في موضع من المواضع وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثمّ يطلق سراح المجرى الهوائيّ فجأةً فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريًّا وهذه الأصوات باعتبار الحبس والوقف يمكن تسميتها بالوقفات ولكنّها باعتبار الانفجار تسمىّ الأصوات الانفجارية ويأخذ الخاصّيتين في الحسبان يطلِق عليها علماء الصّوت (الوقفات الانفجارية) والمواضع التي يقف فيها مجرى الهواء وقفاً تاماً عند إحداث الأصوات .

فصوت الباء الذي تواتر في القصيدة 58 مرّة هو صوت انفجاريّ فعند النّطق به يقف الهواء الصّادر من الرّئتين وُقوفاً تاماًّ عند الشفتين انطباقا كاملاً ويضغط الهواء مدّة قصيرة من الزّمن ثمّ تنفرج الشّفتان فيندفع الهواء فجأة من الفم محدثاً صوتاً انفجارياً ويتذبذب الوتران الصّوتيّان في أثناء النّطق .

وقد سجّل حرف التّاء أعلى نسبة استعمال لما لهذا الصّوت من قوّة في الإشارة إلى معنى الانفجار، وكلّ ما أراد الشّاعر التلميح له من قِتال، وانتقام وغيرهما .

- الأصوات الاحتكاكية في القصيدة :

وهي الأصوات التي يحدث عند صدورها احتكاك مسموع عند نقطة المخرج بسبب ضيق مجرى الهواء فيه، وقد توزّعت في القصيدة حسب الجدول التّالي:

الصّوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضمّ	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسّكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهاء	31	11	04	03	13	/	/
الحاء	35	18	05	04	07	01	/
الخاء	04	02	/	/	02	/	/
الشّين	23	11	/	04	07	01	/
الصّاد	07	04	/	02	01	/	/
الضّاد	04	03	/	/	01	/	/
الزّاي	07	/	02	02	03	/	/
السّين	16	08	01	05	02	/	/
الفاء	30	13	03	10	04	/	/
الثاء	04	01	/	02	01	/	/
الذّال	04	03	/	01	/	/	/
المجموع	165	74	15	33	41	02	/

كما نلاحظ في الجدول السّابق فقد سجّل صوت الهاء والحاء حضورهما إضافة إلى صوت الشّين والفاء وهي أصوات لها دلالات توحي بشيء لا يقتضي أن يبوح به الشّاعر ممّا يخلق انسجاماً صوتياً ناشئ عن توزيع هذه الأصوات توزيعاً محكماً، فكلّ حرف يوحي بشيءٍ ما."كما توحي السّينات المتتابعة مثلا بصفير الريح"[1]

[1]- د.محمد مندور "في الميزان الجديد" ص145

ولصوت السّين في هذا المقام أهميّة خاصّة، لأنه من حروف الصّفير وهو ملائم أشدّ الملائمة للإيحاءات السّارة التي تُثيرها كَلمات كالسّرور، السّنابل، النسّاء، سفينة، المواسم، تبتسم، الشّمس...

كما أنّ تردّده يُكسب البيت لونا من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه "ومثل هذا كمِثل الموسيقى حين تتردّد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصّة من اللّحن فيزيدها هذا التردّد جمالا وحسنا.

فليس تكرار الحروف قبيحا إلاّ حين يبالغُ فيه وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النُّطق بها عسيرًا. فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرّر كما يوزِّع الموسيقيّ الماهر النّغمات في نوتَتِه، وليس هذا يتأتى لكلّ شاعر، كما لايكون مع كلّ الحروف"[1]

أمّا المدود فقد استعمِلت 96مرّة مثل (تمتهني، صوتي، المواسم، طفولتي، براءتي، الجنون...) .

- **قصيدة "أنت والحبّ"**

- الصوّت المجهور:

توزّعت الأصوات المجهورة في القصيدة كما يلي :

الصّوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضمّ	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسّكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
اللاّم	13	05	/	06	02	/	/
النّون	08	01	01	02	04	/	/
الميم	17	08	01	05	03	/	/
الهمزة	09	04	02	02	02	/	/

[1]- د.ابراهيم انيس، موسيقى الشّعر ص35 .

الباء	05	01	/	04	/	/	/
الرّاء	08	02	01	03	02	/	/
الدّال	04	03	/	/	01	/	/
العين	07	01	01	04	01	/	/
الزاي	01	01	/	/	/	/	/
الواو	08	08	/	/	/	/	/
الجيم	02	/	/	02	/	/	/
الياء	04	02	/	/	01	/	01
الضاد	01	01	/	/	/	/	/
الغين	01	01	/	/	/	/	/
المجموع	88	38	06	28	15	/	01

من خلال الجدول نلاحظ أنّ الأصوات المجهورة قد طغت إذ استعملها الشاعر 88 مرّة في قصيدة شعريّة تحوي 12 سطرًا شعريًّا وهذا الاستعمال يوافق مضمون القصيدة وما يعيشه الشّاعر من تجربة الانفصام بينه وبين الآخر(المحبوب) ويبدو أثر هذا الانفصام قويّا وعنيفا على ذات الشّاعر ممّا استلزم هذا الجهر وهذا العنف والقوّة .

وقد كان لصوتي الميم و اللاّم الصّدارة لما لهذه الحروف من طاقة نغمية، فليست مصادفة أن يتردّد هذان الصّوتان أكثر من ثلاثين مرّة موزّعة توزيعا شبه عادل على مدار قطعة شعرية لا تتجاوز اثنا عشر سطرًا شعريًّا.

ونجد صوت "العين" له رنّته ونغمته وإيقاعه الخاصّ وقد انسجم مع غيره من الأصوات الواردة وانسجم مع الحالة الشعرية فقيمة الصوّت إذن ليست قيمة مطلقة، وإنما هي

مشروطة بانسجامه مع غيره من الأصوات الواردة في التّركيب ثمّ بانسجامه مع الحالة الشّعريّة ومطابقته لها.

إذ نجد في كلمة: (واقعي، مواقعي، مواجعي، مضاجعي، بدائعي، روائعي...) أنّ الحركة الممدودة في آخر السّطر الشعريّ خلقت حركة موسيقية خاصّة عمّقت الدّلالة النّفسيّة وساهمت في إبراز الحركة العامّة الانسيابية التي تصاحب صورة الخروج والمغادرة التي توحي بألم الفراق .

- الصّوت المهموس في القصيدة :

الصّوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضمّ	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسّكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
التّاء	07	02	02	01	/	01	01
القاف	04	/	02	02	/	/	/
الكاف	03	/	01	02	/	/	/
الحاء	05	03	02	/	/	/	/
الهاء	04	02	/	01	01	/	/
الفاء	/	/	/	/	/	/	/
السين	03	/	/	01	02	/	/
الشّين	03	02	/	/	01	/	/
الطّاء	/	/	/	/	/	/	/
الصّاد	/	/	/	/	/	/	/
الخاء	02	/	/	01	01	/	/
الثّاء	01	01	/	/	/	/	/
المجموع	32	10	07	08	05	01	01

يشير الجدول السابق المتضمن الأصوات المهموسة أنّ النّظام الصّوتي جاء حاملا32 صوتًا مهموسا مقابل 88صوتا مجهورًا وفي هذا الاختلاف ما يناسب مضمون القصيدة .
كما نلاحظ تكرار حرف القاف المهموس الشّديد في (قومي المكرّرة، مواقعي، واقعي...)قد زاد جلجلة الإيقاع الدّاخلي للتّعبير عمّا يعانيه الشاعر من تشنُّج وانفعالات داخلية صعدها الحنين العارم للمحبوب .

الصّوت الانفجاري: وقد توزّع في القصيدة حسب ما يوضحه الجدول التّالي:

الصّوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضمّ	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسّكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	09	04	02	02	01	/	/
الكاف	03	/	01	02	/	/	/
التّاء	07	02	02	01	/	01	01
الباء	05	01	/	04	/	/	/
الدّال	04	03	/	/	01	/	/
الطّاء	/	/	/	/	/	/	/
الضّاد	01	01	/	/	/	/	/
القاف	04	/	02	02	/	/	/
الجيم	02	/	/	02	/	/	/
المجموع	35	11	07	13	02	01	01

الملاحظ على هذا الجدول والمتكوّن من الأصوات الانفجارية والتي بلغ عددها 35مرّة أنّ الشّاعر استعملها لما تستدعيه حالته المتوتّرة والانفصام الذّي يعيشه، فذلك كله بحاجة إلى الصّوت القويّ العنيف وأيضا ليُسمَعَ إيقاع حالتِهِ النفسية المتوجِّعة المتحفِّزة للاستقرار.

فضلا عن استعماله الأمر في هذه الأصوات الانفجارية والتّشديد في الكلمات (حبّي، الغنّي) الذي منح الصّوت إصراراً وقوة، إذ أنّ القوّة النّغم انبثقت من التشديد والتأثير في الصّورة وشحنها بطاقة تضغط على المدرك السّمعي:

قـــومي أخرجي من داخلـــــي

مـــــن واقـــعـــــــــــــي

قـــومي اهربي من حارتـــــي

ومـــــــــواقعـــــــــــــي

ميدان حبـــي لم يعد مأوى لمن

لا تعتني بمشاكلي ومواجعـــــي

لـــســـت الغـــــنـــــــــيّ

ولـــست أمـــــلك ثـــــروة

حتى أُزَركس بالحرير مضَاجِعي

مـــــالي ســـــوى الأشعـــار

أمنحها فهل أعيـــــاك فهـــم

بـــدائعـــي وروائـــعـــــــي؟[1]

- الصّوت الاحتكاكي:

[1]- ديوان "سليمان جوّادي" ص79 .

الصّوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضمّ	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسّكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهاء	04	02	/	01	01	/	/
الحاء	05	03	02	/	/	/	/
الخاء	02	/	/	01	01	/	/
الشّين	03	02	/	/	01	/	/
الصّاد	/	/	/	/	/	/	/
الضّاد	01	01	/	/	/	/	/
الزّاي	01	01	/	/	/	/	/
السّين	03	/	/	01	02	/	/
الفاء	/	/	/	/	/	/	/
الثاء	01	01	/	/	/	/	/
الذّال	/	/	/	/	/	/	/
العين	07	01	01	04	01	/	/
الغين	01	/	/	/	/	/	/
الطاء	/	/	/	/	/	/	/
المجموع	28	11	03	07	06	/	/

لقد جاء النّظام الحرفي حاملا 28 صوتًا احتكاكيّا وهو أضعف نظام صوتي في القصيدة، كما كان لصوت العين الغلبة في القصيدة إذ أكثر الشاعر من استعمالها بالمدّ (مضاجعي،

مواقعي، بدائعي، روائعي...)، "وحركات المدّ – كما هو معلوم- من أكثر الأصوات سهولة في النّطق ولطفاً في الأذن وطواعية للإيحاء"[1] .

- **قصيدة: "والدتي...سحر الحقول"**

- الصوت المجهور في القصيدة:

توزعت الأصوات المجهورة في القصيدة كما يبيّنه الجدول التّـــالـــي:

الصّوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضمّ	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسّكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
اللاّم	34	10	04	13	05	01	01
النّون	22	06	/	06	06	/	04
الميم	42	11	06	11	05	01	08
الهمزة	35	21	10	04	/	/	/
الباء	34	06	14	07	02	01	04
الرّاء	24	11	03	02	03	01	04
الدّال	12	05	02	01	02	/	02
العين	13	05	03	01	04	/	/
الزّاي	03	01	/	02	/	/	/
الواو	14	14	/	/	/	/	/
الجيم	03	02	/	01	/	/	/
الياء	18	10	02	02	02	/	02

[1]- محمد فتوح احمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984، ص370.

الضّاد	07	03	/	02	01	/	01
الظاء	01	/	/	/	01	/	/
الغين	/	/	/	/	/	/	/
المجموع	262	105	44	52	31	04	26

من خلال الجدول تواترت صفة الجهر262 مرّة وذلك يتوافق ومضمون القصيدة إذ هي عبارة عن قصيدة رِثاء يرثي فيها والدته فشاع فيها رنّات الأسى والحسرة والأنين والشكوى والحزن العميق.

وقد كان لصوت الميم غلبة الحضور في النصّ، فهو "صوت أسناني لثويّ أنفي مجهور"[1] ساهم في تعميق الإحساس بالأسى والحزن من الفراق وتكراره في الأبيات خلق نوعا من التجانس الصّوتيّ خاصة أنّه يرتبط بالهمزة ليدلّ على الأمّ وهذا الارتباط جعله حرفا مميّزا في القصيدة فشدّة الفراق وقوّة وقعه على النّفس دلّ عليه هذا الحرف الذي تكرّر مرّات عدة في القصيدة، وإذا أضفنا ارتباط هذا الحرف بالهمزة مرّة أخرى في الألم أدركنا الأبعاد الدّلاليّة الخفيّة لهذا الصّوت:

أحقاً أيا أمّـــــي تركت مرابعـــــي

وضمّك في الأرض البسيطة تربها؟ !

أحقًّا أيا أمّـــــي ذهبت إلى العلـــى

وراقَتكِ في عرض السّماوات شَهبُها؟

أيا أمّ هل من أوبـــةٍ لمنازلـــــــي

[1]- د. كمال محمد بشر، علم اللغة العام..الأصوات، دار المعارف، مصر، ط6، 1980، ص130.

فقد صار مرًّا بعد موتــك عذبــها

وأضحى عصيّا سهلها ودليلـــــــــها

وكم كان سهلا في حياتك صعبها

فمن لي بقلب بعد أمـــيّ يحبنـــي

ومن لي بأمّ بعد أمـــــيّ أحبــّها[1]

كما كان لصوت اللاّم الحظّ الوافر في القصيدة إذ ورد 34 مرّة يماثله صوت الباء وهما حرفان مجهوران ولهما طاقة على إبراز ما في ذات الشّاعر من حزن وأسى .

والرّاء هذا الصّوت المجهور المتكرّر24 مرّة والذي يحتوي على رنين وجرس صوتي. وأُستُعمِل أيضا مشدّدًا في (برّا، الرّحيل، الرّوح، مُرًّا)، إذن قوة النّغم انبثقت من التشديد ممّا يتساوى مع أصوات تلك الألفاظ، والتّأثير في الصّورة وشحنها بطاقة تضغط على المدرِك السمّعي وتؤكد المعنى .

ولا يقلّ دور الأصوات المجهورة عن الأصوات المهموسة توظيفا لإنتاج دلالة النصّ وربّما يزيد من الإحساس بالأصوات المهموسة إيحاء بالألم المكتَّم أنّ "الدّراسات المختبرية الصوتية كشفت أنّ الأصوات المهموسة تنتج بجهد مضاعف، وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة التي تنتج بجهد ووقت أقلّ، لذا يكشف تجمّع الأصوات المجهورة والمهموسة في أسطر القصيدة الخارطة الدّلالية المرتبطة بالحالة النّفسية التي يتولد في ظلها الخطاب، وِفقا لمبدأ الوقت والجهد المتاحين للشاعر، وقد يحاكي هذا التنوّع نوعاً من

[1]- الدّيوان ص110، 111.

الانفعالات والمضامين، التي يريد الشّاعر أن يثيرها، أو تتسرّب عبر النسيج الشعري مع تيار الدّلالات الخفية"[1]

وقد توزعت الأصوات المهموسة في القصيدة كما يبيّنه الجـــدول:

الصّوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضمّ	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسّكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
التّاء	23	03	03	10	04	03	/
القاف	18	11	01	01	01	02	02
الكاف	15	04	03	07	01	/	/
الحاء	16	04	03	05	04	/	/
الهاء	28	23	/	/	05	/	/
الفاء	14	07	/	07	/	/	/
الشّين	01	01	/	/	/	/	/
السّين	11	04	/	04	02	/	01
الطّاء	01	01	/	/	/	/	/
الصّاد	06	02	01	02	01	/	/
الخاء	01	/	/	01	/	/	/
المجموع	134	60	11	37	18	05	03

[1]- قاسم البريسم، منهج النقد الصّوتي في تحليل الخطاب، دار الكنوز الأدبية، 2000، ط1،ص114.

طغت الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة فالأولى تواترت262 مرّة بينما المهموسة تواترت134 مرّة ونفسّر ذلك بأن عنصر القوّة والشدّة كان طاغيا فالإيقاع الدّاخلي النفسي الذي عانى وطأة وشدّة الصّدمة كان يميل إلى هذه الأصوات ليُنفِّسَ عن مكنوناته .

كما كان لصوت الهاء الغلبة في القصيدة وهو من الحروف المهموسة الرّخوة "الهاء صوت رخو مهموس، عند النّطق به يظلّ المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصّوتيّان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يُسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار...والهاء عادة صوت مهموس يجهر به في بعض الظروف اللغوية الخاصة... وعند النطق بالهاء المجهورة يندفع من الرئتين كميّة من الهواء أكبر ممّا يندفع من الأصوات الأخرى، فيترتب عليه سماع صوت الحفيف مختلطا بذبذبة الوترين الصّوتيّين"[1].

وقد جاءت متحرّكة وساكنة وإذا أتت ساكنة أو متحرّكة فينبغي للقارئ أن يُنعِم بيانها، من غير تكلف ولا ابتهار.

وقد اتخذ الشاعر هذا الصوت حرفا للرويّ مع المدّ وإذا كان هذا الصّوت له دوره الخاص في البناء الإيقاعي فإن أثره واضح في البنية الدّلالية والنفسّية لهذا النصّ الشّعري، وهو عندما ارتبط بمدّ الإضافة "ها" تضاعف دوره هذا. فالقصيدة إيقاعيّا اتكأت عليه كقافية وكخاصّية أسلوبية فالـــ "ها" حلّت محلّ الغائب الحاضر "الأمّ" وتكرارها في بعض الأبيات زاد من زَخَمِها الإيقاعي والدلالي . كقوله:

لأنّي منها مقلتاها وقلبها[2]

فهذا الحضور المكثف لهذا الصّوت مع الإضافة طغى طغيانا جليًّا على الحركيّة الإيقاعية للنصّ وجعلها المرتكز في البناء الشّامل لهذه القصيدة .

[1]- د.ابراهيم أنيس "الأصوات اللغوية"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1981، ص77 .
[2]- الديوان، ص109.

كما كان لبعض الأصوات الأخرى حضورها الكبير كالتّاء والقاف التي اجتمعت لتساهم في بناء الإيقاع الخاصّ للقصيدة وفي تعميق حسّ الحزن والحسرة .

- الصوت الانفجاري:

توزّعت الأصوات الانفجارية في القصيدة كمايلي:

الصّوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضمّ	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسّكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	35	21	10	04	/	/	/
الكاف	15	04	03	07	01	/	/
التّاء	23	03	03	10	04	03	/
الباء	34	06	14	07	02	01	04
الدّال	12	05	02	01	02	/	02
الطّاء	01	01	/	/	/	/	/
الضّاد	07	03	/	02	01	/	01
القاف	18	11	01	01	01	02	02
الجيم	03	02	/	01	/	/	/
المجموع	148	56	33	33	11	06	09

تواترت الأصوات الانفجارية كما هو ظاهر على الجدول148 مرّة وهي كمية كبيرة مقارنة مع الأصوات المهموسة ومَرَدُّ ذلك استعمال الشاعر المكثّف لبعض الأصوات

الانفجارية كالهمزة والياء والتّاء فهي كلها حروف تستدعي جهدا صوتيا عاليا ونفسا طويلا وهي أصوات مناسبة لمضمون القصيدة.

- الصّوت الاحتكاكي:

وقد توزّعت هذه الأصوات كمايلـــي:

الصّوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضمّ	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسّكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهاء	28	23	/	/	05	/	/
الحاء	16	04	03	05	04	/	/
الخاء	01	/	/	01	/	/	/
السّين	11	04	/	04	02	/	01
الشّين	01	01	/	/	/	/	/
الصّاد	06	02	01	02	01	/	/
الضّاد	01	/	/	/	01	/	/
الزّاي	03	07	/	02	/	/	/
الفاء	14	02	/	07	/	/	/
الذّال	05	05	/	01	02	/	/
العين	13	/	03	01	04	/	/
المجموع	99	48	07	23	19	/	01

تواترت الأصوات الاحتكاكية 99 مرّة وهو أضعف نظام حرفيّ في القصيدة، وقد هيمن الهاء باعتباره رويًّا إذ ورد28 مرّة وصوت الهاء كما قلنا سالفا "صوت غير لساني، أي أنه صوت لا يشترك اللّسان في نطقه بصفته ناطقاً متحركاً"[1]، وعلى هذا نجد أنّ صوت الهاء ليس له موضع نُطق محدّد كالأصوات الصامتة، بل يمكننا نطق هذا الصّوت والإطالة في نطقه لأنّه ليس إلا نفسا خارجاً من الرئتين، والصفة الأخرى من صفات هذا الصّوت أنه احتكاكي fricative وهو الصّوت الذي يحدث في نطقه اعتراض لمجرى الهواء .

ثم يلي هذا الصّوت، صوت الحاء ثمّ السّين .

إنّ تناغم الأصوات المجهورة والمهموسة والانفجارية والاحتكاكية في بلورة هذا النّسق الشّعري المتناغم، يعبّر عن جِراح الذّات بعمق، إذ كانت الأصوات كلها كاشفة عن عمق الحالة الشعوريّة، وصخبها النّفسي الشعوري في تبيان حجم القلق والألم وتكرست كلّ هذه الأصوات لتَبُثّ الحالة الانفعالية المأزومة التي تعانيها الذّات، وتعمّق فداحة التوتّر الانفعالي الصّارخ في داخلها إزاء مرارة الفراق فكلّ صوت من هذه الأصوات هو دمعة حارّة من دمعاته التي يذرِفُهَا .

كما يمكن أن توقفنا ظواهر صوتية مهمّة في القصيدة مثل حروف المدّ أو اللّين أو الحركات الطّويلة (الألف، والواو، والياء) والتي كان لها إيحاء خاصّ "فقد يكون لبعض الأصوات اللغوية إيحاء خاصّ في بعض السّياقات المعيّنة، فحروف المدّ –مثلا– في سياقات معيّنة تقوّى من إيحاء الكلمات والصّور"[2].

فحروف المدّ في القصيدة تشبه نُواحًا مكتّمًا يخرج أشبه بزفير. فالمدُّ بالألف في "النّائحات، دماؤها، السماوات..." مقترنة بالشّجن والحزن العميق والمدّ بالواو في الكلمات "روح، عيون، عروقي، الحقول..." مقترنة بالعذاب والشقاء، والمدّ بالياء في الكلمات: "والدتي، عيوني، يحمي، دليلُها، منازلي..." جاءت مقترنة في معناها بالشّقاء،

[1]- محمد عليّ الخولي، الأصوات اللغوية، ط1، دار العلوم، 1990، ص44 .
[2]- "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" مكتبة دار العلوم ،مصر، ط2، 1979، ص48 .

إنّ الكلمات السّابقة في سياقها تقوّي لدى المتلقّي الإيحاء في معنى القصيدة بالألم والحيرة، وعن القيمة الإيحائيّة يقول **د.محمد فتوح:** "إنّ حركات المدّ من أكثر الأصوات...لُطفا في الأذن وطواعية للإيحاء، لأن ما فيها من سعة وامتداد يتناسب مع حالات الشّجن الهادئ العميق"[1].

2. المستوى الصرفي:

يتكون الأسلوب الأدبي عامة من وحدات هي الجمل، والجملة تتكون من مفردات تكون أسماء أو أفعال أو حروفًا وأدوات، وتحديد نوعية وطبيعة أي أسلوب يجب أن تقف على هذه الوحدات دراسة وتحليلا، يقول الدكتور **عبد المالك مرتاض:**"إن المفرد أو المونيم أو اللفظ... هي التي تشكل تشكُل قاعدة الجملة من حيث هي نحوية كانت أم أدبية أم ألسُنية، ثم إن الجملة هي التي تمثل قاعدة النّص الأدبي، والنص هو الكلام الأدبي الذي تتخذ منه المناهج الحديثة مجالا فسيحا لكشف الأسرار الغامضة وإبراز الدقائق الكامنة"[2] .

وإذا كانت الجملة هي الأساس الذي ينطلق منه دارس النص، من الناحية أو المنهجية الأسلوبية، فعليه تحليل هذه الجملة إلى عناصرها الأساسية المكونة لها والتي شكلت نسيجها العام وبنائها الكلّي.

ونبدأ هنا بالأسماء لنرى كيف جاءت في بعض القصائد التي اختارتها بطريقة عفوية .

- الأسماء:

في القصائد التي اخترتها وجدت غلبة الأسماء على الأفعال، والأسماء المعرفة كانت نسبتها أكبر بكثير من الأسماء النكرة .

[1]- د.محمد فتوح أحمد "الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر" دار المعارف، ط3، 1984، ص370 .
[2]- د.عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ص66 .

فَفي قصيدة "حصار" وهي قصيدة قصيرة نجد31 إسما مقابل 24 فعلا، 26 منها معرفة و 5 نكرة .

تنوعت هذه الأسماء بين أسماء الأشخاص وأسماء الطبيعة أو المادة، وأسماء لغير المادي أو المعنويات، وكانت الأسماء الخاصة بالمعنوي أكثر ورودا، بل كانت طاغية على النّص، ونظن أنها عوضت النقص الواضح في الصورة، فقد كان ارتباطها بالصفات واضح للعيان.

فالكلمات مثل: "الحصار، التحرير، مستعمري، الجميل، ثورتي، الدّمار، الترميم، نسيم، النحيف، الظالم، المظلوم". كلها ترتبط بصفات معينة، فالحصار الذي هو عنوان القصيدة يستدعي تصور الإنسان المُحاصَر والإنسان المحاصِر، وفعل يحاصر دفعة واحدة، وكذلك الأمر مع الدّمار والترميم والظالم والمظلوم، وكلّها أسماء جاءت في النّص لتتجاوز مجرد أنّها أسماء، ولا أدلّ على ذلك أنه عندما ذكر اسم النعيمان في الجملة الثانية لم يُكتَفَى به، بل أُردف له اسم الضيق "النعيم" في نفس الجملة، وعليه نقول بأن هذه الأسماء كان دورها في بناء النّص بارزاً، وشكلت وحدة أساسية في النظام الكلّي للقصيدة.

أما عن النسبة الكبيرة للأسماء المعرفة وطغيانها على النّكرة فيدل على شدة الارتباط بالواقع وبالعالم الخارجي، من جهة، وعلى عمق الإحساس والوعي بذات الأشياء المحيطة بالأنا، فمادامت صفات، فهي صفات معرفة و معروفة، ويجب بعد ذلك أن تعرّف للآخر المتلقيّ.

أما في قصيدة "لا شعر بعدك" نجد 98 اسما منها 83 معرفة و15 نكرة، ونجد ورود أسماء الطبيعة و الأشخاص بنسبة أكبر من القصيدة السابقة، فمن أسماء الأشخاص نجد: الرُسل، الأنبياء، الشعراء، النّساء، الأخريات، رجال الجمارك، عقبة" أما أسماء الأشياء أو الطبيعة فنجد: "قرطاج، البحر، مدائن، السماء، الصخور،

الأمتعة، البلاد، القيروان، الشوارع، تونس، وطني، مقبرتي..." ومن أسماء المعنويات والصفات نجد: "العشق، دستور عشق، الوجود، الموت، الانتماء، الهيام، الانتصار، معجزة، المساء، ادعاء، البكاء، الولاء، هوى، الغرام، الغناء، مواثيق العشق، الحياء، الجمال، البهاء، البداية، الانتهاء" .

والملاحظ في هذه القصيدة كثرة التكرار فيما يخص بعض الأسماء، كالشعر، والبحر، وقرطاج، والأخريات، وغيرها... ولعل مردّ ذلك التوكيد على هذه الأسماء لما لها من قيمة أسلوبية ودلالية في القصيدة. وإذا كانت التجربة التي نستشعرها هنا تقوم على الانفصام والتباعد (الافتراق)، فإن الشاعر يمدّ حبال الوصال مع الواقع، أو الوجود وحتّى مع الماضي (التاريخ والتراث)، وإن كان الوجود في النهاية لا يعني سوى المحبوب ووصال المحبوب (أنتِ، التي يتلخص فيها الوجود). والقصيدة تنبني على ثلاثة أطراف: الشاعر والشعر والمحبوب، ولا يمكن أن نسقط واحدًا من هذه الأطراف، فهي ملتحمة التحاما وجوديا، وكل الأسماء جاءت منسجمة مع هذا الثالوث ومساهمة في التحامه وإبعاده عن التصدع والانفصام .

وإذا أخذنا نموذجا ثالثا وهو قصيدة، "فواصل للحب"[1]، فسنجد أنها لا تختلف عن الأخريات من حيث الأسماء ونسبتها في القصيدة .

حوت هذه القصيدة، 96اسما، منها 85معرفة و11نكرة. وواضح النسبة العالية للأسماء المعرفة، وهذه خاصية وجدناها في كل النماذج التي درسناها. ولعل هذا يوحي بوعي الشاعر بحدود تجربته، ووعيه بالوجود المحيط به، فالكثرة هنا معناها كثرة الموجودات أو كثرة الأشياء التي يحاول النص مدّ حيوط الوصال معها، ومن جهة أخرى يقوم الاسم مقام الوصف ويؤدي وظيفته، وبالتالي يستغني النص عن التفاصيل غير الضرورية. فالحزن، والأحلام، والفقر، وقنابل...، يضاف إليها كل

[1]- الديوان، ص35 .

الأسماء الدالة على المعنوي والقيمي، تنشر الكثير من الدلالات والإيحاءات التي تغني عن ذكر الوصف والاستطراد فيه، وتحقق للنّص خاصة الاختصار

و التركيز المطلوبة في الشعر .

فعندما يقول مثلا: الحزن يا حبيبتـــــــــي

يلتهم القصائد الجميلة[1] .

يستغني عن التفاصيل غير الضرورية من مثل: "استولى علي الحزن لدرجة أنَني لا أستطيع أن أقول القصيدة الجيدة أو الجميلة يا حبيبتـــي".

- الأفعال:

الملاحظ على قصائد الدّيوان غلبة تواتر الأسماء على الأفعال فقد فرضت الأسماء سيطرتها على النّصوص الشعرية وأحيانا على حساب الأفعال.

ففي قصيدة "حصار" وجدنا31 اسما مقابل24 فعلا، ومن هذه الأفعال إحدى عشر فعلا ماضيا واثنا عشر فعلا مضارعا وفعل واحد في صيغة الأمر، وكانت كلّ الأفعال الماضيّة لها دلالة واحدة سلبية تمثّلت في الهدم خاصّة أنّ الفعل كان مرتبطا بالمفعوليّة (المفعول به) من خلال الضمير (ني) الدّال على دوران الفعل حول الأنا ممّا زاد في بروزها بروزًا واضحًا، وهذه الخاصية الأسلوبيّة نجدها منتشرة انتشارا واضحا في النّصوص الشعرية عامة (حاصرتني، استعمرتني، سادتني،...) و لم يوظّف الشّاعر فعل الأمر إلاّ مرّة واحدة في قوله "فُكَّ" في حين نجد هذا الفعل قد برز في قصيدة "اكرهيني" ابتداء من عنوان القصيدة وفي الكثير من الأبيات فتواتر بذلك 16مرّة مقابل الماضي الذي تواتر 05مرّات والمضارع الذي تواتر 13مرّة، وفعل الأمر يكون عادة بين طرفين آمر ومأمور ويكون للآمر سلطة ما على المأمور، وفي الشّعر تكون صيغة الأمر عادة

[1]- الديوان، ص35 .

لتحفيز الحوار الدّاخلي للنصّ، ولخلق فضاء بنائي وأسلوبي تتحقق من خلاله الأبعاد النفسية والدلالية لهذا النصّ.

وفي هذا النصّ نجد أنّ صيغة الأمر شكلت البناء العامّ للقصيدة وشكلت البنية الأسلوبية المهيمنة، كما أنها عبّرت عن دلالة الخطاب ومكنوناته النّفسية .

والأمر هنا يشكّل فعل التحدّي في أجلى صوره، وإن كان النصّ يتصدّر اعترافا بأنّ الشّاعر ليس له أيّ سلاح للتحدّي. فالنصّ والكتابة عموما هي التحدّي الأكبر، وهي السّلاح الماضي والوحيد الذي يملكهُ الشّاعر، ومن هنا تبرز أهمية هذه الصّيغة في استجلاء مضامين النصّ وبناه الأسلوبيّة الخاصّة.

و من ذلك قوله:

اعبثي أيتها الأنثى وصُـــــــدّي

افعلي ما شئت بي ليس عجيـــــبا

إن أنا واصلت هذا العمر وحدي

غيّري كلّ المفاهيم وكونـــــــي

عقربا تودع بعض السمّ عنـــدي[1].

وذكرت لصيغة الأمر عدّة معان في الدّيوان كالطّلب والتمنّي والترجّي والتّهديد.

الطّلب مثل قوله في قصيدة "جرّبي حظّك":

غيّري تسريحة الشّعر فكـــم

أيقظ الشّعر شعورا قد نسي[2]

[1]- الدّيوان ص53 .
[2]- الدّيوان ص59 .

التمنّي تجلّى في قوله في نفس القصيدة:

اضحكي في كلّ يوم ضحكة

وإذا قابلتنـــــي لا تعبســـي[1].

التهديد في قوله في قصيدة "نظفي ديرك":

لملمي جسمك هذا المذنبا

آن لي صاحبتي أن اذهبا[2]

التحدي في قوله في قصيدة "لخّص حديثك":

لخّص حديثك واختصر

ودع الـــتردّد والحـــذر

قل ما أردت فإنّ فطـــر

قلبا على البلوى فطـــر

لا لن تكون نهايـــــتي

هذا الفراق المنتـــظـــر[3]

- صيغة النّهي:

وهو طلب الكفّ عن الفعل وطلب تركِه استعلاء مع الإلزام، وبالعبارة الأخرى طلب الكف عن عمل من جانب المأمور وقد جاء بصيغتِه الواحدة المضارع المجزوم بلا النّاهية:

ومن ذلك قوله في قصيدة "اعتراف":

[1]- الديوان ص60.
[2]- الديوان، ص71.
[3]- الدّيوان،ص81،85 .

الذّنب ذنبي فعودي

لا تخلفـــي في الوعود

.....

إن متّ لا ترحميـــني[1]

وفي قصيدة "لا شعر بعدك":

لا تعد أيها البـــــحر

.....

فلا تسأليني عن امرأة

.....

لا تسأليـــــــني إذن

لا تطلبي الشعر منّـــي[2]

وفي قصيدة "لخّص حديثك":

قـــل ما أردت قـــراره

بـــمروءة لا تعتـــــذر

.....

لا تخش شيئا لا تـــخف

[1]- الديوان، ص87، 88.
[2]- الديوان، 96،97.

لن أنتهي، لن أنتـــحر

.....

لا تخش ثأري فالّـــذي

خلق الهوى خلق الضّرر[1].

ووُرُودُ هذه الأفعال المسبوقة بـــ"لا النّاهية" يكشف أنّ الشّاعر استخدمها بكلّ أبعاد، أو طاقات فعل الأمر وصيغة النّهي فهو يستعملها مرّة بغرض التوسّل ومرّة بغرض الأمر الفعليّ أو الحقيقي ومرّة بغرض الرّجاء أو النّصح.

إنّ تلازم أساليب الطّلب المتنوّعة من صيغ الأمر، التّنبيه، النّهي، ساعدت على عُلوّ نبرة الشّاعر الخطابيّة في بناء نصّ الرّسالة الموجّه إلى المرسل فأسهمت في تدفّق صور حيوية معبّرة، واختلف الخطاب باختلاف أساليبه.

والتنوّع في هذه الأساليب من وعظ وحكمة وتهديد وتحذير وتحدّي وتمنّي في آن معًا يدلّ على سيطرة الشّاعر وتمتعه بسلطة قوية منحت له إمكانيات هذا التلوين الخطابي وساعدت على علوّ نبرته.

- صيغة متفعّل:

وقد ظهرت هذه الصّيغة الدّالة على شدّة وقوّة الفعل في قصيدة "وجهان للأسى" في الكلمات: (متعلّق، متمسكن، متفرعن، متمكّن، مترنّح، متمسّك...).

تكرّرت هذه البنى في النصّ تكرارا واضحا وشكّلت مع بنى أخرى عماد هذه القصيدة التي نجد فيها التّركيز على الجانب الوصفيّ الذي دلّ عليه العنوان، فتكرار هذه الصّيغة يراد منه نقل صورة حسيّة تقوم على الكثافة، التّركيز، الدقّة والقوّة، فكلمة مترنّح تدلّ على شدّة الترنّح .

[1]- الدّيوان، ص82، 83 .

ودعي شعر قربها مترنح يخفي الهوى طورا وطورا يعلن

متمسّك بردائها متعلـــق متفرعن في فعله متمسكـــــن

كما تدلّ كلمة (متمسّك، متعلق) على شدّة التمسّك والتعلّق وما تدلّ عليه أيضا كلمة متفرعن من الجبروت والقوّة وقابلَ بين كلّ هذه الكلمات بكلمة (متمسكن) التي تدلّ على الضّعف .

- صيغة فعول:

وقد تمظهرت في الدّيوان في عدّة قصائد وأكثر الشّاعر من استخدامها ممّا أعطى للمعنى نبرة خاصة.

وتواترت هذه الصّيغة في قصيدته "من تكون" في الكلمات التّالية (العيون، الجنون...) وجاءت أحيانا مشدّدة في (السّجون، اللّحون، السّكون...) وتعرّضت نفس الكلمات للتكرار في القصيدة لإبراز وتعميق المعنى.

كما نجد هذه الصّيغة أيضا في قصيدة "اكرهيني" في الكلمات (عطوف، جَسُور، لعوب، جذور...).

- التّضعيف:

وهو من الصّيغ الدّالة على وضوح المعنى وتثبيته في الذهن وله الأثر الواضح في إثراء القصيدة بنغم أكثر قوّة والتحامًا بنفس المتلقي فاللّفظة المشدّدة تمنح البيت الشعري الجزالة و القوّة والتّأكيد، يقول ابن جنّي: "جعلوا تكرير العين في المثال دليلا على تكرير الفعل، فقالوا: كسّر، قطّع، فتّح، غلّق...وذلك أنهم لّما جعلوا الألفاظ دليلة المعاني، فأقوى اللّفظ ينبغي أن يقابل به قوّة الفعل"[1].

[1]- إبن جني، المكتبة العلمية، القاهرة، تحقيق علي النجّار، ط2، ج2، ص104 .

ويبرز دور التّضعيف أيضا في إضفاء الحركة والتنوّع في الإلقاء وتلوين طريقة الأداء ويتلازم معه (تاء الفاعل) بقوله في قصيدة "ما قيمة الدّنيا":

كلّ الخطابات التّي نمّقتها كلّ الهدايا هل بها أنساكا؟

وأيضا في قصيدة "لو أنصفوني"، في قوله:

إنّي اتّخذتــك يا ليلاي ملحمـــــة

للحبّ فاتّخذيني للهوى وطـــــنا

لو أنصفوني لصّيرت الهوى ملــكا

وصغت من مقلتيك الفرض والسُّنَنَا[1].

إنّ صياغة الفعل "صيّرَ" يوحي لما لهذا الفعل من مبالغة وإصرار على ماله من تأثير وخاصّة حين تأتي اللفظة المشددة في أول السطر فهي تمنحه حركة وديمومة أكثر منها لو جاءت في آخره كقوله في قصيدة "اكرهيني":

وخدي ثأر اللّواتي ذقن غــدري

وتحطّمن كأصنــام لبعـــــدي

صدّقيــني أنا أهواك كثيـــــرا

فابحتــي عن أي شيء للتحــدي

مثلا إن قلت أهواك كثيـــــرا

كذبيني واعزفي عن كلّ ردّ[2]

[1]- الدّيوان ص20 .
[2]- الدّيوان، ص56 .

إنّ صيغة (تحطّمن) بما تحتويه من تضعيف تنتصب كبنية لغويّة انتصابًا واضحًا بحيث ارتكزت عليها الجملة الشّعرية فَصورة التحطّم تغدو جاذبة لما يجاورها من صور ودَلاَلاَت، خاصّة عندما ارتبطت بكلمة الأصنَام التي زادت في بُرُوزِهَا في الجملة الشّعرية وهي كفعل زادت المعنى أو الدّلالة قوة

و شِدّة، وهي بعد ذلكَ شكّلت خاصية أسلوبيّة لها أهميتها في النسيج العامّ للنصّ .

وجاءت كلمة (صدّقيني) مشدّدة لتدلّ على شدّة الطّلب وقابلتها (كذّبيني) التّي تخالفها دلاليًّا وتنسجم معها من حيث التّقابل الصّوتي المتماثل في الوزن والبناء الصّرفي لكي يجعل النّسيج الشعري منسّقاً وكأنّ الشاعر كان لديه إحساس خاصّ تجاه رسم النصّ لدى المُتلَقّي وهي ميزة وَجدتُها في هذه القصيدة مكرّرة تكرارا منسجماً يدلّ على القصد في الإبلاغ والعنايّة بالأمر والمبالغة في تركِيز هذا اللّفظ لقوّة جرسه في المتلقّي.

وفي قصيدة "لأنّني" نجد للتّضعيف دور واضح في بناء القصيدة فهذه الكلمة المشدّدة النّون تكرّرت في كلّ الجمل الشّعريّة تقريبا وكانت تأتي في أوّل السّطور دائماً وأعطت للنصّ ميزة أو خاصية أسلوبية جَليَّة فالضّغط والشدّة في أوّل السّطر يدلّ على أهمية الكلمة ويُصبح التضعيف هنا بنية مهيمنة على كلّ النصّ الشّعريّ، سواء من حيث الإيقاع أو الدّلالة .

يقول: لأنّني أحببته أحببته كثيـــــــرا

لأنّني جعلته في لحظة أميـــــرا

لأنّني أهديته الدّيباج والحريــرا

لأنّني شيّدته دمّرني تدميـــــرا

دمّرنـــــــي تدميـــــــــرا[1]

[1]- الدّيوان، ص65 .

فتركيب هذه الكلمة (لأنّني) مع لام التّعليل وضمير المتكلّم عمّقت الإحساس بالـــ(أنا) المتكلّم وجعلت الخطاب يستلزم جوابًا لهذه الكلمة، فالشّاعر في موقف التّعليل .

ومن صيغ التضعيف قوله في قصيدة "لخّص حديثك":

لخص حديثك واختصـــر

ودع التردّد والحـــــذر

سألم كالأمـــس الورود

وأنقش اسمك في الشّجر

سأحبّ كالأمس الحياة

أحبّ كالأمس البشـــر[1]

فالتّضعيف في كلمة "لخّص" أعطاها بعدًا وميزة خاصّة في بناءِهاَ بحيث تموقعت في البيت لتنبِّه القارئ إلى أهمّيتها في النّسيج الشعريّ وهي كبنية افرَادِيَّة جاءت كنقطة ارتكاز في الجملة الشعرية ودلت على شدة الطّلب والإلحاح عليه خاصّة أنّها جاءت في صيغة فعل الأمر.

أمّا كلمة "سألُمَّ" فالتّضعيف فيها يحمل دلالة الشّدّة وقوّة الإنجاز.

كما جاء التّضعيف في كلمة "أحبّ" دالاّ على عمق وشدّة الإحساس والإقناَع خاصّة أنّ هذه الكلمة تكررت مرّتين متتاليتين فالتشديد في الكلمات السابقة تأكيد وإبراز للمعنى، وكثيرا ما تعلّق الشاعر به إذ يعدّ الأسلوب المتميّز عنده وذلك وعياً منه لما للتّشديد من أهمية في بناء القصيدة وكأنه ينهج منهج النحويّين وقاعدتهم بأنّ زيادة المبنى تزيد المعنى .

[1]- الدّيوان، ص81 .

- الترادف:

وهو "الإتّحاد في المفهوم، أو هو توالي الألفاظ الدّالّة على مسمّى واحد"[1] ، فرغم اختلاف العلماء في وقوع الترادف فمنهم من أقرّه ومنهم من أنكره، وهو يدّل هنا على قيام أكثر من لفظ دلالة واحدة .

وقد جعله الشّاعر في الكثير من القصائد خاصّيته للتعبير بعمق ولتأكيد الدّلالة وقد يكون أحد المترادفين أجلى في تعبيره من الآخر.

وكمثال لذلك قوله:

أخذت سروري قبل ليلة مولدي وكنت معي مذ كنت فظّا وقاسيا[2].

فالكلمات "فظّا، قاسيا" لها نفس المعنى مع الزّيادة في أثر الكلمة وتعميق معناها.

ويقول أيضا:

وكنت صديقا لا يـــمل حديثـــه

وكنت رفيقا مرهف القلب جانيا

رءوفا عطوفا، ناصـــحا ومعلـــما

وكنت محبّا للعـــــلوم وزاهـــدا[3].

فالكلمات "صديقا، رفيقا" أيضا لها نفس الدّلالة وقد توالت في النصّ لتدلّ على عمق الإحساس والرّابطة كما أنّ دلالة الكلمات (رءوفا، عطوفا) متقاربة توحي بالحنان والمحبّة ولفظة "ناصحا، معلّما، محباّ للعلوم" تدور حول نفس المعنى واجتمع فيه العلم والفضيلة

[1]- محمد رؤوف المناوي، التوقيف على مهمات التّعريف، دار الفكر المعاصر، ط1، تحقيق د.محمد رضوان الدّاية، ج1، ص169 .
[2]- الدّيوان، ص114 ،(لاتغب) .
[3]- الدّيوان، ص116

والأخلاق والتربيّة الذّي هو من دور الأب والأمّ في تنشئة أطفالها، فالشاعر هنا يجسّد ما كان لوالده من فضل عليه في تربيته وتَعليمه ونُصحه.

الفصل الثاني: البنية الإيقاعية

مفهوم الإيقاع:

الإيقاع لغة هو الميقع والميقعة، المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء وهو:"أن يوقع الألحان ويبيّنها"[1].

ولإيقاع في الاصطلاح الموسيقي هو النّقلة على النّغمة في أزمنة محدودة المقادير والنّسب .

والإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميّز الشّعر عمّا سواه، فالبنية الإيقاعية مجموعة من العلاقات المعقدة بين ما يثور على النّظام وما يحافظ عليه، بل إنّ تحطيم النّظام في حدّ ذاته نظام ولكن من نوع آخر. ويجب أن نلاحظ أنّ الإيقاع هو المعنى الذّي يبحث العروصنيّون عن مدلوله الخاصّ في التشكيلات المكوّنة من مقاطع لغويّة، فالإيقاع هو حركة المعنى وليس بينهما انفصال ولإدراك أحدهما ينبغي اكتشاف الآخر معه .

ويبدو الإيقاع أمام القارئ شيئا ماديا محسوسا يعلن له أنّ الذي أمامه قصيدة من الشعر، وأنّ _الإيقاع_ هو الذي ينظم هذا الفيض من الأصوات والمعاني وأنّه يستطيع أن يعطيه معنى مختلفا عن المعنى الذّي يلقاه في النّثر .

وقد استعملت كلمة "إيقاع" أو "ريتم" في الشّعر اليوناني واللاتيني ثمّ في اللّغات الأوربية التي انفصلت عن اللّغات القديمة، فالإيقاع هو أحد مكوّنات العروض شعرها مضبوط أحيانا وأحيانا غير مضبوط، ولكنّه وارد ومتداول، واستعملت هذه المفردة أيضا في الموسيقى بصفة دقيقة متقنة، فهو همزة وصل بين فنون الكلام وفنون النّغم .

في الموسيقى: يعرف الإيقاع بما هو ربّما أدقّ التعاريف لأنّه يقود إلى تصنيفات متّفق عليها وممارسات حقيقية .

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة(و، ق،ع) ، دار صادر، بيروت، ط1، 2003، ج1،ص120 .

في الشّعر: يرتبط الإيقاع بالعروض والإنشاد، ويتغيّر حسب اللّغات وطبيعة الشّعر والنظريّات العروضيّة، والإيقاع في اليونانيّة ليس الإيقاع في الفرنسيّة أو الانجليزية أو الألمانية، قد يكون هذا التّعريف مضبوطا أو مبهما، وأحيانا نراه يوازي الوزن وأحيانا يعارضه ونجد تعاريف مختلفة وأحيانا متضاربة في تعريف الإيقاع في الشّعر فهناك من يرى على ضرورة توفّر النّظام في الإيقاع وهناك من يتجاوز هذا إلى اللاّنظام باعتباره نظاماً ولعلّ مردّ ذلك طبيعة التطوّر الكبير الذي عرفته القصيدة المعاصرة وقد مس هذا التطور أكبر ما مس مفهوم الإيقاع في الشعر. وقد لاحظنا أنّ هناك من بقي مرتبطا بالنّظرة التّقليديّة بحيث الإيقاع عنده هو الوزن وفريق آخر ركب موجة الحداثة فنجد الإيقاع عنده يتخطى مفهوم الوزن إلى عناصر لغويّة أخرى .

ويمكن أن يرتبط ما يسمى بالإيقاع الخارجي بالمفهوم الأوّل ويرتبط ما يسمّى بالإيقاع الدّاخلي بالمفهوم الثاني وعليه سنقسّم هذا المبحث إلى قسمين: الإيقاع الخارجيّ والإيقاع الدّاخلي وهو تقسيم تدفعنا إليه الرّغبة في التبسيط، أمّا من الناحية الفنية أو الجمالية فالإيقاعان يتداخلان في القصيدة تداخلا عضوياً بحيث أصبح من الصّعب وضع أيّ قصيدة فقط في خانة الإيقاع الخارجّي أو في خانة الإيقاع الدّاخليّ .

1. الإيقاع الخارجيّ:

ونقصد به موسيقى الشّعر التّقليدية وحتى تلك الحديثة المتمثّلة في قصيدة التّفعيلة التّي كانت تعتمد على الجرس الموسيقي الخارجيّ وعلى توالي الوحدات الموسيقيّة أو النّغميّة ويدخل في هذا الباب الأوزان العروضيّة، التقليدية وهي التّي بقيت لمدّة طويلة إطارا إيقاعيّا للشّعر وما يرتبط بها من قوافي وزحافات وعِلَل.

وعندما ننظر في ديوان شاعرنا "لا شعر بعدك" **لسليمان جوّادي،** نجد فيه الاعتماد الكبير على الموسيقى التقليدية والإيقاع الخارجيّ.

نجد14 قصيدة عموديّة و14 قصيدة تفعيلة وفيما يلي دراسة لتلك الأنواع .

- **العموديّة:**

استعمل الشّاعر بحورا شعريّة مخصوصة امتزجت من خفيف، بسيط، كامل، الرّمل وأيضا المديد إلى المتدارك أو المحدث... وقد توزّعت وظيفيّا وفق قراءة إحصائية تلخّصت في الجدول التّالـــــــي:

البحر المستعمل	عدد القصائد	النّسب المئويّة %
الخفيف	01	%7.14
البسيط	02	%21.42
الرّمل	02	%14.28
الكامل	04	%28.57
المديد	01	%7.14
الوافر	01	%7.14
الطّويل	02	%14.28
المحدث أو المتدارك	01	%7.14

وكما يوضّح الجدول فقد استعمل الشّاعر بحورًا عدّة كبحر البسيط، الكامل، الرّمل، الطّويل، المحدث...

وكانت الغلبة للبحر البسيط والكامل إذ تقدّر نسبة استعمال البحر الكامل ب 28.57% وتقدّر نسبة استعمال البسيط ب21.42 % فهذان البحران هما من البحور الصّافية السّلسة ذات التّفعيلات السّريعة الإيقاع .

فمن البسيط نجد قصيدة "ما قيمة الدّنيا" وهي قصيدة سلسة اللغة جيّاشة العاطفة نلمس فيها صدق الحرف وإحساس الشّاعر الفيّاض بالشوق إلى المحبوب .

يقول فيها:

ما قيـــمة الدّنـــيا وما مقـــدارها

0||0|0| 0||0|0| 0||0|0|

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

إن غبت عنّي وافتقدت هواكـــا

|0|0| |0|0 |0||0| ||0|0

مستفعـــلـــن مســـتفعلن مـــــتفاعـــل

ما قيـــمة الأزهار حيـــن ألّمهـــا

|0|0|| 0|0|0| |0| ||0||0

مستفعلـــــن مستفعـــلن مـــــتفاعلـــن

ماقيـــمة الأشـــياء دون لـــقاكا

|0|0|| 0|0|0| |0| ||0|0

مستفعلن مستفعلن مستفعل

أدمـــنت حبّك هل ترى يا ظالمي

|0|0| ||0|| |0 0|| |0|0||0

مستفعـــــلن متفـــا علـــن مستفـــعلن

أد مـــنت تعذيبي فطال جـــفاكا[1]

0|0|| |0|| 0|0|0| |0|0|

مستفعـــــلن مستفـــــعلن مـــتفاعـــل

ينسجم هذا الإيقاع المتمثّل في الوحدة الموسيقيّة (متفاعلن) مع روح التّجربة والدّلالة التي قام عليها النصّ الشّعريّ، وهذا الإيقاع يوحي بالرّتابة والسّكون والاستسلام الّذي كان نتيجة حتمّية لفقدان الإحساس بقيمة الحياة والوجود مع غياب المحبوب وقد ساهم الحوار الدّاخليّ النّفسي المستسلم والمقنع والذّي نراه مُمَثّلا في مبدأ (ما قيمة...إن لم تكوني) وهكذا نرى الانسجام الكامل بين هذا الإيقاع وروح القصيدة .

- **قصائد التّفعيلة:**

وعددها ثلاثة عشر قصيدة. فكما وظّف الشّاعر عدّة بحور في الأوزان الخليليّة فكذلك في شعر التّفعيلة وظّف بحورا مخصوصة توزّعت وظيفيًّا وفق قراءة إحصائية تلخّصت في هذا الجدول التّوضيحي الذي يمثّل النّسب التّوظيفيّة للأبحر الشّعرية في الدّيوان .

التّفعيلة	عدد القصائد	النّسب المئويّة %
بحر الرّمل	01	%7.69
بحر الرّجز	02	%15.38
بحر المتقارب	01	%15.38
بحر المتدارك	01	%7.69
بحر البسيط	01	%7.69
بحر الكامل	01	%7.69
بحر الطّويل	01	%7.69

[1]-

بحر المديد	01	%7.69
بحر الوافر	01	%7.69
بحر المجتّث	01	%7.69
مزج بين الوافر والخفيف	01	%7.69
مزج بين الرّجز والوافر	01	7.69%

وكما هو ظاهر في الجدول فقد استعمل الشّاعر بحورًا عدّة ومختلفة من الكامل ، الوافر، الرّمل،...

- **نماذج:**

✓ بحر الكامل: من البحور الشّعريّة التّي لاقت إقبالا من طرف الشّاعر سواءاً في القصائد العموديّة أو الحرّة، وهو من البحور الصّافية ذات التفعيلة (متفاعلن، مكرّرة)

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وهي أصل التفعيلة (متفاعلن) ونجد أيضا بعض الزَحافات مثل تحوّل (متفاعلن) بالإضمار إلى (مستفعلن)، ومن نماذج هذا الإضمار قصيدة (من تكون)[1] .

هي من تكون بغير شعرك من تكون ؟

0|0|| 0| ||0||0|| |0|| 0| ||

متـــفاعلن مـــتفاعلـــن متـــــفا علاتـــن

هي صخرة هرمت وغطّاها السّكون

[1]- الديوان، ص43.

|||0||0||| 0||| ||0|0|0|| 00||

متفاعلـــن متفا عـــلن مستفعـــلان

فصلتـــــها

0||0||

متفعلـــن

أحييتـــــها

0||0|0|

مستفعلـــن

وبعثت فيها الرّوح أو قدت العيون

|||0| |0|0 |0||0 |0|0||0

متفاعـــلن مســـتفعلن مستفعـــلان

وجعلت منها آيـــــة الآيـــــات

|||0| |0|0 ||0| 0|0|0|0

متفاعـــــلن مســـتفعلـــن مستفعل

✓ بحر المتقارب: قصيدة واحدة من شعر التّفعيلة تحت عنوان (كلّ شيء مؤجّل) يقول فيها:

أنا كلّ شيء

لديّ مؤجّل

غرامي سروري

ابتسامي مؤجّل !

وحتّى بكائي

وحتّى نحيبيّ مؤجّل !

أنا كلّما قلت إنّي انتصرت

انكسرت وأدركت أنّ انتصاري

على الرّغم مني مؤجّل !

كأن الزمان الذّي أنا فيه معطّل

أحب وأعشق

لكنّني كلّما قلت إنّي

سأحيى بحبيّ أقتل

أحبّ وأعشق

لكنني كلما قلت

ها قد وجدت حبيبي المؤمل

يسلمني للضّياع ويرحل

أنا الآن وحدي

أحاور نفسي وأسأل

ترى أيّ شيء سأفعل؟

أ أخرج من جسدي، أم أغيره وأبدّل؟

أنا الآن وحدي

أحاور هذا المصير المؤجل

وأسعى لأن أستعيد حياتي

وأطرق باب الزّمان وأدخل[1].

هذه القصيدة يمكن اعتبارها من الإيقاع القديم ونحدّدها ببحر المتقارب الذي تفعيلاته _فعولن_ مكرّرة ثماني مرّات، وذلك بإعادة ترتيب هذه الأسطر ترتيبا جديدًا بحيث يمكن كتابتها كالتّالي:

أنا كلّ شيء لديّ مؤجل غرامي سروري ابتسامي مؤجـــل

وحتّ بكائي وحتّ نحيبي أنا كلّما قلت إنّي انتصرت انكسرت

غير أنّه إذا فعلنا هذا يتحتّم علينا إسقاط كلمة (مؤجّل) ومع أنّ **نازك الملائكة**[2]، قد أجازت هذا في كتابها قضايا الشّعر المعاصر لإثبات ارتباط الشّعر الحرّ بالأصول التّراثية غير أنّ الدّراسة الأسلوبية الحديثة ترفض مثل هذا الإجراء فلا يمكننا التصرّف والمساس بوحدة الإيقاع في القصيدة لإثبات مقاييس معيّنة وعلينا مقابل ذلك أن نبحث في طبيعة ذلك الإيقاع ومحاولة تفسيره.

إنّ الوحدة الإيقاعية لهذه القصيدة يمكن تحديدها في التفعيلة _فعولن_ المكرّرة التّي تتحوّل أحيانا إلى _فاعلن، مستفعلن، فعول، فعلن_ ويمكن إحصاؤها كالتّالي:

فعولن استعملت 36مرّة

[1]- ديوان، لا شعر بعدك، لسليمان جوّادي .

[2]- راجع كتاب نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، 1981، ص87.

فاعلن استعملت 17مرّة

مستفعلن استعملت مرّة واحدة .

نلاحظ أعلى نسبة في هذا الإيقاع هي وحدة فعولن ممّا يوحي بارتباط هذا الشّكل الإيقاعي بروح الإيقاع القديم (المتقارب)، إذن على الرّغم من الصراع الدّرامي الذي نراه بادِياً في القصيدة إلاّ أنّ النصّ الشّعري هنا يحمل انسيابية واضحة في بناءه الإيقاعي فروح الاستسلام بادية في هذا النصّ، استسلام الشّاعر لظروفه الاجتماعية والنفسية والواقعية، والإيقاع بعد ذلك هو تجسيد لهذه الحيويّة الدّاخلية لبنية التّجربة الشّعريّة فابتعاد الإيقاع عن التحوّل عن الصّورة المركبة يوحي بابتعاد التّجربة الشّعرية عن الرّوح الدّرامية العالية كما يوحي انسياب الحركة الإيقاعية بانسياب البعد الدّلالي العامّ للقصيدة، تبدأ القصيدة بحركة إيقاعية واحدة في حوالي ثلاث سطور (فعولن) ثمّ تتحول بتحوّل الحيوية الدّاخلية للبنية النّفسية بدء من السّطر الرّابع فتصبح (فاعلن) ثمّ تتحوّل مرّة أخرى إلى الوحدة الأولى (فعولن) مع بعض الزّحافات التّي لحقت بها مثل تحوّل فعولن إلى "فعو وفِعْلن" وهذا يدلّ على تصاعد الحركة الدّاخلية لبنية التّجربة الشّعرية ثمّ تعود القصيدة مرّة أخرى إلى الوحدة (فعولن) مع نهاية القصيدة لتنتهي بالوحدة فعول فعولن مكرّرة أي أنّ النّهاية جاءت على عكس بداية القصيدة توحي بالاضطراب والبعد عن الانسيابية .

قصيدة: لا شِعر بَعدك

أخاف عن الشّعر

لا شعر بعدك يكتب

أنت القصيدة

قرطاج تعرف هذا

ويعرفه البحر، إذ حاول البحر

أن يستفيد من العشق

فاختار إبحاره البحر فينا

وأبحر فينا

وهبناه إذ ذاك دستور عشق

وقلنا له:

لا تعد أيها البحر

حتّى تفسر للنّاس بعض الذّي نحتويه

وبعض الذّي يحتوينا

أحبّك قرطاج تدرك هذا

فلا تسأليني عن امرأة

يتلّخص فيها جميع النّساء

وأنت التي يتلخّص فيها الوجود

وتختزل الرّسل والأنبياء[1]

تركّبت القصيدة عروضيًّا من الوحدات الإيقاعية:

مستفعلن- مفاعلتن- فاعلن- فعولن .

[1]- ديوان، "لاشعر بعدك" لسليمان جوّادي ص95-96 .

ويمكن إرجاع هذا الإيقاع إلى أصوله العروضيّة المتمثّلة في بحر الوافر (مُفاعلتن- مفاعلتن- فعولن) وبحر البسيط (مستفعلن- فاعلن- مستفعلن- فاعلن) هذا ما يطلق عليه الجمع بين البحور .

وقد استعمل الشّاعر هذا التنوّع الإيقاعي ليتماشى وروح التّجربة الشعريّة القائمة على الصّراع النّفسي المتمثّل في الخوف من ضياع الأمل وفقدان المحبوب، والقصيدة كما نراها دلاليّا تقوم على التمسك بالحياة والتغنّي بهذا الأمل من جهة، والخوف أو الرّعب من إمكانية فقدان طعم الحياة الذي تمثّله المحبوبة.

وطبيعة التغيّرات الإيقاعيّة المختلفة قامت على أساس هذه الحركة النّفسية الدّلالية في هذه القصيدة الطّويلة .

والملاحظ أنّ البناء الإيقاعيّ لهذه القصيدة لم يكن خاضعاً لنظام واضح فالتشكلات الإيقاعيّة جاءت هنا مركّبة لا تستجيب إلاّ لحركة وحيوية البنية الدّاخلية المرتبطة بإحساس الشّاعر وقد بدأت القصيدة بهذه السّمة المركّبَة .

أخَاف عن الشّعر

مفاعلتن فعلن

لاشعر بعدك يكتب

مستفعلن مستفعلن

أنت القصيدة

مستفعلن فع

قرطاج تعرف هذا

لن فاعلن

وعادَةً ما تأتي فعولن أو فَعِلُن مكانَ فَاعِلُن لإرساء هذا التنوّع الإيقاعي وإنّما يعطي هذا التنوّع موجات شعريّة "وتعطي هذه الموجات الشّعريّة للشّاعر الحديث حريّة أكثر في التّنويع في تفاعيله المستخدمة في القصيدة الواحدة"[1].

القافية والرّوي:

تعتبر القافية فضيّة من قضايا التّشكيل الموسيقي التّي كانت ولا تزال محلّ خلاف بين دارسي علم العروض حيث عرفوها تعريفات مختلفة، فيراها الخليل:"هي السّاكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل السّاكن الأول منهما"[2].

ويعرفها غيره:" آخر كلمة يختم بها البيت الشعري[3]

ويرى **عزّ الدّين اسماعيل** أنها" وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة، أي أنها تنسيق معيّن لعدد من الحركات والسّكنات، وأنها لذلك لها طابع التّجريد الذّي للأوزان"[4].

وهناك تداخل بين مصطلحي القافية والرّوي، حيث أنّ بعض علماء اللّغة الأقدمين كانوا يطلقون على الرّوي قافية، يقول عزّ الدين إسماعيل:"أمّا الرّوي فلابدّ أن يكون حرفا من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقي إلا من حيث صفاته الصّوتية وماله من جرس... ما يعنينا من القافية هو التّنسيق الموسيقي لآخر السّطر الشّعريّ بما يتماشى وموسيقى السّطر ذاته... أمّا حرف الرّوي الذّي يتكرّر في نهاية كلّ الأبيات فقد ثبت أنّه عامل تعطيل من حيث أنّه يفرض نفسه على القافية"[5].

وقد رأى **الخال** أنّها "جزء من الإيقاع، وأنّ الشّاعر الحديث في استعماله لها إنما يستعملها بملء حريته فإذا كان صادقا موهوبا جاء استعماله له حسنا[6].

---

[1]- د.السعيد الورقي، لغة الشّعر العربيّ الحديث، ص239، دار المعارف، ط2، 1983 .
[2]- مصطفى حركات، قواعد الشّعر،(د.ط)، المؤسسة الوطبية للفنون الوطنية، الرغاية الجزائر، 1989، ص191.
[3]- أمثال سعيد بن مسعدة،(الأخفش الأوسط)، تلميذ الخليل بن أحمد
[4]- عز الدّين اسماعيل ،الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، دار العودة، ط5، 1988، ص113 .
[5]- أنظر مرجع سابق، عز الدّين أسماعيل، ص113،114 .
[6]- د.السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، ص 217، دار المعارق، ط2، 1983 .

وقد رأى نزار قبّاني بضرورة القضاء على القافية بشكلها التقليديّ إذ رأى أنّها رغم سحرها وإثارتها فهي نهاية يقف عندها خيال الشّاعر لاهثا،"إنّها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشّاعر (قف) حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه، فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء الشّوط من جديد"[1].

القافية المطلقة في القصائد العمودية: وهي ما كانت متحرّكة الرّوي، أي بعد رويها وصل بإشباع وكذلك إذا وصلت بهاء الوصل سواء كانت ساكنة أم متحرّكة.

عنوان القصيدة	عدد الأبيات	الروي	عدد تواتره	خصائصه الصّوتية
ما قيمة الدّنيا	11	الكاف (ك)	11	انفجاري مهموس
ملهمتي	08	التّاء (ت)	08	انحباسي مهموس
لو أنصفوني	06	النون(ن)	06	أنفي مجهور
اكرهيني	23	الدال(د)	23	انحباسي مجهور
جربي حظك	05	السين(س)	05	احتكاكي مهموس
ليلاي	16	الياء (ي)	16	انحباسي مهموس
نظّفي ديرك	20	الباء (ب)	20	شفوي مجهور
تشخصت فيك	20	الرّاء (ر)	07	انحباسي مجهور
والدتي...سحر الحقول	12	الهاء (هـــ)	12	حنجري مهموس
لا تغب	25	الياء (ي)	25	انحباسي مهموس

وهذه نسب حضور حرف الرّويّ .

[1]- أنظر مرجع سابق،د.السعيد الورقي، ص218 .

الرويّ	الياء	الدّال	الباء	الهاء	الكاف	التّاء	الرّاء	النّون	السّين
النّسبة%	28.08	15.75	13.69	8.21	7.53	5.47	4.79	4.10	3.42

وكما يظهر في الجدول فقد اعتمد الشّاعر حرف الياء واستعمله بنسبة 28.08% وهو حرف مهموس يتناسب مع الحالة النّفسية التي تدور حول الحزن و الأسى والهموم التّي لا تنفكّ عن الشّاعر فقصيدة "لا تغب" عبارة عن صرخة وبكاء وأنين يطلقها الشّاعر مستغيثا فجاء هذا الرّويّ مناسبًا ومعبّرًا عن هذه الانفعالات وعن بكاء الشّاعر ورثاءه لأبيه فلا نرى حرف رويّ أنسب لهذه المشاعر خاصّة عندما جاء ممدودًا ليدُلَّ دلالة واضحة على هذه المشاعر، فلا يغرّنا مطلع القصيدة: أرى الحزن مهزوما وقد كان عَاتِيا

الذّي يوحي بالتحدّي فسرعان ما يغرق الشّاعر في مآسيه وأحزانه إذ يقول:

هو الدّهر يعطي من يشاء سروره

ويعطي لأمثالي الأذى والمآسي

سقاني هموما لو تقاسمها الورى

لعشت وحيدا والهموم كما هِيَا

وأيضا استعمل الشاعر حرفا آخر بنسبة 15.75% وهو حرف الدّال وهو حرف مجهور ونجده جليًّا في قصيدة "اكرهيني" وهو الأنسب للتّعبير عن الحالة النّفسية التّي نراها مجسّدة في التحدّي والإصرار، والاعتداد بالنّفس وهذا الحرف ارتبط بياء العطف التّي تفيد الملكية ممّا يوحي بحضور مكثّف للأنا في مقابل الآخر "المحبوبة" وأحيانا بالكسرة المشدّدة .

مثال ذلك قوله:

غيّري كلّ المفاهيم وكوني

عقربا تُودِع بعض السمّ عندي

لا تكوني مثلما كنت عطوفا

لا تجازيني بأشواق وودّ

فأنا كنت جريئا وجسورًا

كم من فتاه مسّها مكري وكيدي

ومن الحروف المهيمنة أيضًا حرف الباء الذي جاء استعماله بنسبة 13.69% وهو حرف شفويّ مجهور يتواءم مع الرّوح الخطابّية السّائدة في قصيدة "نظِّفِي دِيرك"، فلا نلمس هنا عواطف عميقة وأحاسيس جيّاشة وصراع نفسيّ عميق بل الذّي نلمسه حوار لكنّه أحادي الجانب فالشّاعر هو المتكلّم أو فصوت الشّاعر هو الطّاغي في هذا الحوار في صيغة الأمر فالتّجربة يغلب عليها الرّوح الفكريّ الجدليّ وكانت هذه القافية مناسبة لهذه التّجربة .

القافية المقيّدة:

وهي ما كانت ساكنة الرويّ، وهذا الجدول يبيّن نسبتها في الدّيوان:

عنوان القصيدة	عدد الأبيات	الرويّ	عدد تواتره	خصائصه الصّوتية
حصار	10	الميم	10	أنفي مجهور
وجهان للأسى	13	النّون	13	أنفيّ مجهور
لا تعرف	14	الفاء	13	شفويّ مهموسي
لخّص حديثك	20	الرّاء	20	انحباسي مجهور

وهذه نسب حضور الرويّ:

الرويّ	الميم (م)	النّون	الفاء	الرّاء
النّسبة	% 17.54	% 22.80	% 22.80	% 35.08

يبيّن هذا الجدول أنّ أكثر الحروف رويًّا هي الرّاء بنسبة 35.08% ثمّ النّون بنسبة 22.80 % والفاء بنفس النّسبة وجاء حرف الميم بنسبة أقل 17.54 % .

وقد كان استعمال الشّاعر للقافية المقيّدة محدودًا إذ استعملها في أربعة قصائد وهي بنسبة كبيرة نوعا ما إذا قورنت بورودها في الشّعر العربي القديم .

القافية في الشعر الحرّ:

لا تزال القافية قائمة في هذا الشّعر ولكن بمفهوم آخر غير المفهوم الذي عُرِفَت به في إطار الموسيقى التقليدية .

و"لقد استخدم الشاعر الحديث نوعاً من التّقفية لتنسيق موسيقي جاء في نهاية السّطر الشّعريّ وفي نهاية الوقفة النّفسية الكاملة وأجزاءها في القصائد التّي تعتمد على الدّورات النّغمية والموجات الشعريّة"[1].

وهي "النّهاية الوحيدة التّي ترتاح إليها النّفس في ذلك الموضع فالقافية في الشّعر الجديد ببساطة–نهاية– موسيقية للسّطر الشّعري هي أنسب نهاية لهذا السّطر من النّاحية الإيقاعية"[2]،وقد سجّل لنا الشّاعر سليمان جوّادي نماذج من القافية، كهذه القافية السّطرية الموحّدة والتّي هي تقفية سطريه، أي نجدها في نهاية السّطر.

ومن أمثلة هذا النّوع نجد قصيدة "العمر لك" .

الحبّ لك ...

[1]- د.السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص242 .
[2]- د.عزّ الدّين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص67 .

والعشق لك ...

والعمر لك ...

اهجر فمهما خنتني سأظلّ لك

سأقول إن فارقتني ما أعدلك

وأقول إن عذّبتني ما أبخَلَك

جِدْ بالعذاب، فالبهوى سأجود لك

الحب لك ...

والعشق لك ...

والعمر لك ...

فيتّضح لنا في مطلع القصيدة أنّ الشّاعر وضع نقاطا جعلها وقفات موسيقيّة بعد حرف الرويّ قي الأسطر الثلاثة وبذلك أصبحت "تعتمد في المرتبة الأولى على الحاسّة الموسيقية الكامنة في الألفاظ كأصوات لها دلالات عند الشّاعر"[1].

أمّا بالنّسبة للجملة الشّعرية فقد تبيّن أنّ الشّاعر لم يعتمد على إطالتها بل كانت جملا قصيرة ومنه تتمثّل روح القصيدة القديم . وقد تبيّن أنّ الصّورة الأساسيّة لبنية قصائده الموسيقية تقوم في الغالب على أساس سطور قصيرة تتراوح تفعيلاته من تفعيلتين إلى أبع تفعيلات في السّطر الواحد .

"والجملة الشّعرية بنية مكتفية بذاتها، وقد تتكوّن من سطر أو مجموعة سطور شعرية"[2].

[1]- السعيد الورقي، لغة العربّي الحديث، ص244 .
[2]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 .

فقد استعمل الشاعر وفقا لمنهج الجملة الشّعرية في آخر سطر في الجملة قافية وروي يتكرّران في جمل أخرى . وقد لجأ لهذا لإحداث ركيزة نغمية تتكرّر من وقت لآخر لكي تحدث توازنا موسيقيّا وإيقاعًا ينبض بالحياة.

وكمثال على هذا النّوع من التّقفية هذا المقطع من قصيدة "إلى تائهة"

فتحت جرحا بِقَلبي

ومضت تبحث من سقف يغطيها

وعن شمس تصبّ الدّفء فيها

فتحت جرحا بقلبي

ومضت تبحث عن صاحبة تؤنسها

عن رجل إن حلّ خطب يفتديها

آه يا صاحبة الجرح تعالي

وادخلي روحي

فروحي قد خلت من ساكنيها

البسي أبهى الثياب

وافرشي أغلى الزَّرَابي

وازرعي حقلي ورودًا

واقطفيها

آه يا نائمة في الشّارع المنسيّ

تحت الرّيح

تحت البرد

يا مرمية وسط الحدائق

آه، يا تائهة بين عناوين الصّديقات

وقد استغلّ الشاعر إمكانيّة التّنويع في القافية والرّوي والتّي تجعل القصيدة كلّها بنية موسيقيّة متلاحمة، فقد التزم برويّ واحد في الأسطر الخمسة الأولى من قصيدة "لأنّني" إذ يقول :

لأنّني أحببته أحببته كثيرًا

لأنّني جعلته في لحظة أميرًا

لأنّني أهديته الدّيباج والحريرًا

لأنّني شيّدته دمّرني تدميرًا

دمرني تدميـــــــــــــرًا

فبعد أن استعمل حرف رويّ واحد في الخمس أسطر الأولى أحسّ بالحاجة إلى استعمال أصوات أخرى وذلك للابتعاد عن الرّتابة والإملال، فيستعمل رويًّا آخر ليرجع ويعود إلى الرّويّ الأوّل وهو الرّاء وسرعان ما يغيّره ليستعمل رويًّا آخر وهو اللاّم وفي الأخير يعود إلى الرويّ الأوّل (الرّاء) إذ يقول في نفس القصيدة

لأنّني فرشت دربه الخطير وردًا

لأنّني أهديته كلّ الذي لا يهدى

لأنّني سامحته وطالما استبدَّا

لأنّني علّمته التّدبير والتّفكيرا

لأنّني وافقته، خالفني كثيرا

خالفني كثيرا

لأنّني سهرت في تعليمه طويلا

لأنّني رأيت كلّ قبحة جميلا

لأنني من أجله ركبت المستحيلا

لأنّني كنت أراه دائما صغيراً

لأنّني أمسكته أراد أن يطيرا

أَرَادَ أن يَطِيرَا

2. الإيقاع الداخليّ:

الإيقاع الدّاخليّ يختلف عن الإيقاع الخارجيّ في عدم ارتكازه على عنصر الصّوت بمثل تلك الدّرجة التّي يرتكز عليها الإيقاع الخارجيّ وإن كان لا يهملها بل يخصبها بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر اتّصالا بمكوّنات النصّ الأخرى كاللغة والصّورة والرّمز والبناء العامّ، والإيقاع الدّاخليّ نابع من داخل التّجربة الشّعرية، ولاستثمار القيم الإيقاعية والدّلالية التّي تنطوي عليها بنية الإيقاع الدّاخلي في القصيدة لابد من دراسة أسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية والوقوف على التناسب بين الدّلالات الصّوتية والانفعالات التّي تتراسل معها، كما لابد أيضا من الاهتمام بالمحّسنات اللّفظيّة من جناس وطباق وتصريع ...

2.1 التصريع:

هو ظاهرة شعرية ذات قيمة إيقاعية وهو مأخوذ من المصراعين اللّذان لديهما بابا البيت.

فالتّصريع في الشّعر هو جعل نهاية الشّطر الأول مشابهة لنهاية الشّطر الثّاني، وهو "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنص بنصه وتزيد بزيادته"[1].

وقد برز التّصريع في الدّيوان في كثير من القصائد كما في قوله في أولى قصائده "حصار" .

حَاصَرَتني بحبّها فطّوم

والنّعيمان حبّها والنّعيم.

وأيضا في "ملهمتي" في قوله:

قُومي ارسميني، ارسمي حزني ومأساتي

فأنت شخص أرى في ذاته ذاتي

وفي "لو أنصفوني" في قوله:

لو أنصفوني لما رست الهوى علنا

وصغت منك قصيدا ظلّ مختزنا

وفي قوله في قصيدة "اكرهيني":

ليس لي أيّ سلاح للتحدّي فاعبثي أيتها الأنثى وصدّي

وفي قصيدة "جرّبي حظّك":

[1]- ابن ريشق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان ط5، 1981، ج1، ص173 .

جرّبي حظك لا تَبتئِسِي حاولي ثانية لا تيأسي

وفي قصيدة "لا تعترف" في قوله:

لا تعترف يا ظالمي لا تعترف أنا لم أسل عمّا اقترفت وتقترف

وفي "نظّفي ديرك" في قوله:

لملمي جسمك هذا المذنبا آن لي صاحبتي أن أذهبا

وفي "تشخّصت فيك" في قوله:

لأنّك أغلى يا منيره من شعري وأكبر من كلّ الهدايا التي تغري

وفي قصيدة "والدتي سحر الحقول" في قوله:

لوالدتي سحر الحقول وخصبها ولي مهجة في النّائحات تحبّها

وأيضا في قصيدة "لا تغب" :

أرى الحزن مهزوما وقد كان عاتيا كأنّي به يبكي ويندب حاليا.

وقد استهلّ واستفتح الشّاعر بالتّصريع معظم قصائده وذلك لما لهذه الظّاهرة من وقع على نفسيّة القارئ أو السّامع مع كونها جرسا موسيقيا رائعا يضبط الشّاعر بها إيقاع الأبيات ضبطا خاصًّا تنفرد به عن بقيّة أبيات القصيدة .

2.2 التّرصيع:

وهو جعل أجزاء البيت الدّاخلية جملا متوازنة متشابهة النّهايات كالسجع وأن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز، وقد تمظهر في الدّيوان في بعض القصائد كما في قصيدة "هما توأمان":

هما توأمان

من الحبّ جاءا

من العطف جاءا

وأيضا في قوله في قصيدة "ليلاي" :

ومتى أتوسّد يسراها

ومتى توسّد يمنايا؟

ومتى سأعيش وإيّاها

وتقضي العمر وإيايا؟

إنّني أشتاق للقياها

فمتى تشتاق للقيا يا؟

فتكرار بعض الوحدات الصّوتية أكسب القصيدة نغمة خاصّة لها أثر على نفسيّة القارئ أو السّامع.

2.3 الطّباق:

وهو التضادّ بين معنيين مفردين والجمع بينهما في الكلام، ويسمى بالمطابقة وبالتّطبيق وبالتّطابق وبالتّكافؤ ويكون على قسمين:

طباق الإيجاب (الإثبات): وهو الطّباق الذي لم يختلف فيه اللّفظان المتقابلان إيجابا وسلبا .

طباق السّلب: وهو ما اختلف فيه اللّفظان المتقابلان إيجابا وسلبا بحيث يجمع بين مثبَت ومنفي .

وللطّباق أثر مزدوج ففي المعنى يكشف عن خبايا الكلمة بدعمها بعكسها وفي الشّكل يزيد الأسلوب جمالا إذ هو صورة شعريّة منتجة للدّلالة والرّؤيا في النصّ الشّعريّ .

جمع الشّاعر بين هذه المتنافرات ليحدث التّناسل والتّناغم ولتتحوّل طباقاته إلى جسر يتكفّل بتحقيق ما يسمّى بالوحدة العضويّة

يقول في قصيدته: "ما قيمة الدّنيا"

كن حاضرا لا غائبا كن مقبلا

لا مد برا يا أن كم أهواكا

و الطّباق هنا تمتد عدواه إلى كلّ مكوّنات النصّ الشّعري، المعجم والصّورة والتّركيب والإيقاع .

في هذين السطرين الشّعريين المتناظرين إيقاعا بفعل تكرار تفعيلة "مستفعلن" وأيضا إحساس القارئ التّعارض في الكلمتين "حاضرا" و"غائبا" وأيضا "مقبلا" و"مدبرا". ويطابق بين الأوّل والآخر حين يقول في قصيدته "ملهمتي":

قومي ارسميني فأنت الآن ملهمتي وأنت آخر بل أولى حبيباتي .

مصوّراً حبه لمحبوبته وعدم تعلقه بغيرها، ويطابق أيضا بين الوفاء والخيانة لتصوير غدر المحبوب فيقول في قصيدته "من تكون":

لم البكاء على التي ضحت

ووفَت كي تخون

ويقول في قصيدة "لأنّني"

لأنّني شيدته دمرني تدميرا

دمرني تدميرا

لأنّني وافقته، خالفني كثيرا

خالفني كثيرا

فمن خلال التضاد بين التّشيد والتّدمير يوحي الشّاعر بالإحسان والخير الذي وهبه المحبوب مقابل الشرّ والاستبداد ونكران الجميل من الطّرف الآخر .

ونجد التضادّ في ديوانه بين الموت والحياة فإمّا الحياة قرب المحبوب أي الفوز بالقرب منه وإمّا الموت فيقول في قصيدته: "اعتراف"

أما تعلّمت بعد

بأن بعدك نكد

وأنّ قربك فوز

وإنّ وجهك سعد

إن متّ لا ترحميني

وعجّلي بدفيني

2.4 الجناس:

الجناس أو التّجنيس وهو "اتّفاق اللّفظين كتابة ونطقا، واختلافها في المعنى"[1]

وسمّي جناسًا لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد، ومادّة واحدة، والجناس نوعان: تامّ وغير تامّ .

فالتّام هو ما اتفق فيه اللّفظان في أمور أربعة وهي نوع الحروف وشكلها وعددها وترتيبها.

وغير التّام أو (الناقص) هو تماثل الكلمات في ثلاثة من الأركان الأربعة السّابقة.

[1]- السيّد احمد الهاشمي "جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص391.

وقد اعتمد الشّاعر على الجناس النّاقص في بعض قصائده، إذ يظهر في قصيدة "حصار" في قوله:

نخلة لا تطلها كفّ جان

ونسيم يهبّ منه النّسيم

وفي قوله في قصيدة "ما قيمة الدنيا" :

تلك الحدائق كالحرائق أصبحت

وغدت جميع ورودها أشواكا .

ونجده في قصيدة "اكرهيني" في قوله:

لك أسلمت ذراعي وشراعي

وفي قصيدة "الاحتمال الجميل" في قوله:

هي امرأة مثل كلّ النّساء

تقبّل أطفالها في الصباح

وتنشر أسرارها في المساء

وفي نفس القصيدة في قوله:

لا تحبّ السّجائر باردة مطفأه

هي امرأه مدفأه

نلاحظ أنّ تماثل الكلمات (نسيم،النسيم، الحدائق، الحرائق، النّساء، المساء، مطفأه، مدفأه....) يعطي القصائد نغمات إيقاعية خاصّة. وتمثل هذه الظاهرة (الجناس) عنصرا هامّا من عناصر البناء الإيقاعيّ يلجأ إليها الشّاعر لتأكيد الدّلالة من ناحية وللزّيادة في الحسّ الإيقاعي والّشعوري من ناحية أخرى رغم أنّ وروده كان قليلا و لم يعتمد عليه الشّاعر كثيرًا باعتباره ظاهرة ارتبطت بالشّعر العمودي خاصّة .

الفصل الثالث: البنية التركيبية

من الأسلوبيّين من بحث في العلاقة القائمة بين مكوّنات النّص، اللّغويّة ذات الطّابع الأسلوبيّ وما يخضع له الكاتب من تأثير سيكولوجيّ، وهذا ما يوضّح بشكل جليّ عناية المنشئ بقواعد تنظيم الكلمات والاعتناء بفصاحتها ونقائها وصولا إلى دلالة عميقة .

فتخيّر الكلمات والتّعابير على المستوى الدّلالي والتّركيبي له جماليّته الخاصّة، فمن خلال البنية التّركيبية للنصّ يتمّ الكشف عن مكنوناته العميقة الدّلالة فالنصّ "بنية لغويّة مفتوحة البداية ومعلقة النّهاية، لأنّ حدوثه نفسي لاشعوريّ وليس حركة عقلانية"[1].

والنصّ كذلك "بنية شموليّة لبنى داخليّة: من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السّياق إلى النصّ"[2]

ودراسة الجملة هي جوهر أيّ دراسة نصّية تقف على دلالات النصّ والجملة هي لبنة الكلام المرسل وغير المرسل وهي "عنصر الكلام الأساسي، فبالجمل نتكلم، وبالجمل نفكّر، بل هي قواعد الحديث"[3].

1. الجملة الشّعريّة:

وهي أول ما نفتتح به الدّراسة التّركيبية لما لها من أهمّية "فالجملة الشعريّة لابد أن تكون تجسيدا لغويًّا تّاماً يسمو على المعنى، وكلّ كلمة فيها هي ليست لباسا لمعنى، ولكنّها إشارة حرّة (عائمة، سابحة)... يتمثّل فيها كإشارة كلّ ما يمكن أن ينفتح عليه ذهن القارئ المثقف من موحيات نفسيّة أو ثقافيّة"[4].

---

[1]- د.عبد الله الغذّامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التّشريحيّة)، ط1، 1985، النّادي الأدبيّ الثّقافي، جده، ص90 .
[2]- مرجع سابق، عبد الله الغذامي، ص90 .
[3]- عثمان بن جنيّ: الخصائص، تحقيق: محمد علي النّجار، ط4، 1990، دار الشّؤون الثّقافية، بغداد، ج1، ص30 .
[4]- مرجع سابق، د.عبد الله محمد الغذّامي، ص95 .

وتجسّدت هذه الجمل في النصوص الشّعرية "لا شعر بعدك" تجسّدا واضحا وتنوّعت من جمل فعليّة إلى جمل اسميّة، استفهامية، تعجّبية، منفيّة...

- الجملة الفعليّة:

قد جرى التّقليد الشّائع على تعريفها بأنّها تلك التي تبدأ بفعل سواء أكان هذا الفعل ماضيا أم مضارعا أم أمرا.

وقد استعان الشّاعر بالجمل الفعليّة حيث استعملها بنسبة 60% من مجموع الجمل في الدّيوان، وكان هذا الاستعمال مناسبا لجوّ القصائد الواصفة والمصوّرة لما يعانيه الشّاعر من أحاسيس تجاه الآخر .

ومعلوم أنّ خاصية الجملة الفعليّة التّعبير عن التجدّد والاستمرارية والحدث المرتبط بالزّمن، والجملة في ديوانِنا اتسمت بالقصر والاطراد والنّسقيّة مثال عن ذلك قصيدة "ليلاي" التي يقول فيها:

فإلام تظلّ مواويلي

لا تذكر إلاّ بلوايا؟

فتّشت كثيرا ليلاي

وَرَجَعْتُ بِدونِكِ ليلا يَا

وَبَحَثتُ طويلاً لَكنّي

أخفقتُ وأخفق مسعا يا

أملي أصبحت وأحلامي

وأهم أهم قضايا يا

فدعيني أخرج من حزني

ودعيها تضحك عينايا

ودعيني أصرخ في الدّنيا

يا دنيا فزت بدنيا يا[1]

فالجمل الفعليّة هنا لها ترتيبها وهي تسير في نسق واحد يلعب فيها الفعل المركز الأساس. والأحداث والصّور ترتبط بالفعل ارتباطا كبيرا وكأنّ الفعل يقابل الفعل والجملة تقابل الجملة ليشكّل النصّ مجموعة من الجمل القصيرة التّي تشكّل مجتمعة البنية التّركيبية للقصيدة فنجد الأفعال (تظلّ، تذكر، فتّشت، رجعت، أخفقت، أصبحت) مرتبطة ببعضها البعض ارتباطا عضويًّا وترتبط تبعا لذلك الجمل ارتباطا عضويًّا كذلك بحيث تصبح البنية التّركيبية خاصيّة أسلوبية تتمثّل في نظام تقابلي واضح .

فتّشت يقابلها رجعت

بحثت يقابلها أخفقت

دعيني يقابلها دعيها

دعيني يقابلها فزت

[1]- الدّيوان، ص63 .

ويأتي الفعلان (تظل، تصبح) كمدخل ومخرج لهذا النّظام التّركيبيّ وهذا النّوع من التّراكيب نجده في كلّ قصائد الديوان تقريبا. وقد يأتي أسلوب الاستفهام معضّدا ومؤكّدا لهذه الخاصيّة الأسلوبية .

ونفس الخاصّية نجدها في قصيدة "لخّص حديثك" حيث تبرز الجمل الفعليّة كبُنَى مهيمنة في هذا النصّ يقول فيه:

لخّص حديثك واختصر

ودع الــتردّد والحــذر

قل ما أردت فإنّ لي

قلبا على البلوى فطــر[1]

ويقول أيضا:

لا تخش شيئا لا تــخف

لن أنتهي، لن أنتــحر

لن أنطوي لن أنزوي

والقلب لا، لن ينكسر

سأعيش ذكرى حبّنا

سأعيشها حُلوًا ومرّ

[1]- الدّيوان، ص81 .

سأزور كلّ حديقة

كانت لنا فيها ذكر

سألمّ كالأمس الورود

وأنقش اسمك في الشّجر

سأحبّ كالأمس الحياة

وأحبّ كالأمس البشر

اهجر لعلّك وَاجد

بَعْدِي لِقَلبِكَ مستقرّ[1].

فهذه الجمل تتّسم بالقصر وبثنائية التّركيب التّي أشرنا إليها سابقاً فكل جملة تستلزم جملة أخرى تناسبها وتتكامل معها مثلا لتكوّن في النّهاية هذا النّمط من البناء في نصّ **سليمان جوّادي** فالجملة مثلا "لخّص حديثك واختصر" تستلزم جملة أخرى تقابلها وهي "دع التردُّدَ والحذر" وجملة "قل ما أردت" تستلزم "إنّ لي قلبا علي البلوى فطر" وهكذا...

ولعلّ لرسم الشّاعر لهذه الجمل الشّعريّة على الدّيوان علاقة بهذا الأمر فقد ترك فراغًا بين الجمل يوحي باستقلاليّتها واكتِفائِها بِذاتِها. أمّا الخصائص الدّاخليّة لهذه الجُمل فهي لا تتَعَدَّى في الغالب "الفعل والفاعل والمفعول به" وعادة ما يكون الفاعل ضمير مستَتر ممّا يُوحي بغيابه أو فقدانه أما الفعل في الجملة فغالبا ما وجدناه في صيغة النهي أو الأمر ممّا يعطي للنصّ إرادة الفعل والانتقال من حالة إلى حالة رغبة في التّغيير والتّجاوز وإن كان ذلك من باب التمنّي أو الآمال كما نجد للفعل حضورا قويًّا ومكثّفا في بعض الجمل كقوله:

[1]- الدّيوان، ص82 .

لا تخش شيئا لا تخف

لن أنتهي، لن أنتحر .

فالجملة هنا حَوَت أربعة أفعال معها أربعة أدوات، اثنان للنّفي واثنان للجزم بحيث تبرز هنا الخاصّية التّقابليّة بروزًا واضِحًا، ونفس الخاصّية نجدها في قصيدة أخرى "جرّبي حظّك" التّي يقول فيها:

جَرّبِي حَظَّك لا تبتَئِسي

حَاولي ثانية لا تيأسي

البَسي في كلّ لقيا حلة

ربما أُغْرَى بحُسنِ المَلبَسِ

غيّري تسريحة الشّعر فكم

أيقظ الشّعر شعورًا قد نسي

واضحكي في كلّ يوم ضحكة

وإذا قابّلتني لا تَعبَسي[1]

فالجملة هنا تتكئ على الفعل والفعل يأتي في أول السطر عادة، فهي جمل نمطيّة تتكرّر بطريقة تقابلية لتُساهم في بناء صَرح القصيدة التّركيبيّ .

[1]- الدّيوان، ص59 .

وقد لاحظنا أنّ هذه الخاصيّة الأسلوبية تدفع عادة النصّ الشّعريّ بعيدا عن الصّراع الدّرامي الذي نجده عادة في النّصوص الشّعريّة المُعاصِرة، وتَميلُ به إلى الارتباط بالنصّ الشّعريّ التّقليديّ غالبًا ما يأتي الفعل في بناء محدّد ويتكرّر بنفس البنية كصيغة الأمر هنا التّي تكرّرت في كلّ النصّ تقريبا: (جرّبي، حاولي، البسي، غيّري، اضحكي...)

وتبدو مرّة أخرى هذه الجمل كوحدات مستقلّة تتكرّر في القصيدة.

وهكذا فقد كان للجمل الفعليّة حضورا مميّزًا دَاخل النّسيج التّركيبي للنصّ الشّعري عند سليمان جوّادي بحيث رسمت أهمّ خاصّية للبنية التّركيبيّة عنده بحيث تميزت بالنّمطيّة والارتباط الثُّنائيّ الذّي قد تكون له علاقة بصورة الارتباط النّفسي والوجدانيّ بين الشّاعر والمخاطب (المحبوب).

- الجملة الاسمية:

كما كان للجمل الفعليّة حضور كان للجمل الاسمية حضور أيضا حيث استعملها الشّاعر بنسبة 40% في مواضيع مختلفة من ديوانه فنجدها في قصيدة "وجهان للأسى" حيث يقول منها:

كأس وأغنية وحزن مدمن

وعشيقة سكرى تسبّ وتلعن

ودعيٌّ شعر قربها مترنّح

يخفي الهوى طورًا وطورا يعلن

متمسّك بردائها متعلق

متفرعن في فعله متمسكن

كأس وأغنية وحزن جاثم

وعشيقة لا يدعيها الممكن

جنسيّة النظرات، في أعماقها

وحش، وللنّيران فيها ألسُن

أُنثَى ولكن لا تَطَالُ جمالها

أُنثى ولا تَقوَى عَلَيها الأعين[1]

فواضح هنا ارتكاز الجملة على الاسم لأنّها تقوم على الوصف ونقل الصّورة الواقعيّة فالنصّ هنا يقوم بعمليّة نقل لوقائع ثابتة ومظاهر عِيَانية كما ينقل المصوّر مشهدا من المشاهد الطّبيعيّة فغاب الفعل هنا وبرز الاسم لتتناسب هذه البنية مع طبيعة الموقف والموضوع وبروز الأسماء منكرة غير معرّفة يوحي بعدم الاكتراث لهذه الصّور أو المناظر المنقولة أو لِنَقُل يتضح ازدراء الشّاعر لها وممّا زاد في النّاحية التّصويرية ورود أسماء مختلفة لا يربط بينها إلا واو العطف الذي ذُكِر ستة مرّات في بيتين شعريين، ومادام الموقف هنا موقف وصف نَجد الجملة تقوم على الاستطراد الذي يمسّ تفاصيل المشهد المنقول كالنُّعوت الكثيرة (سكرى، مترنّح، متمسّك، متفرعن، متعلّق، متمسكن ...) ويأتي الفعل في هذه الجمل وكأنّه مضاف إلى الاسم شارحا له أو قد تكتفي الجملة بالوصف أو النّعت للاسم وإن يكن غير مذكورًا أو ذُكِرَ من قبل كما في البيت الثّالث، ومعنى ذلك أنّ للاسم حضور قويّ يتماشى مع طبيعة التركيب العّام للنصّ. وهذا النمط الأسلوبيّ في بناء الجمل الاسمية نجده منتشِرًا بكثرة في ديوان الشّاعر.

[1]- الديوان، ص94، 50.

ففي قصيدته "الاحتمال الجميل" نجد تقريباً نفس هذه الخاصية البنائية حيث نجد عبارة "هي امرأة" تتمركز قي القصيدة كنواةٍ أسَاسية تدور حولها مختلف جمل القصيدة حيث تواترت خمس مرّات في مساحَات مختلفة من النصّ وتبرز خاصية الوصف في هذه القصيدة أيضاً لترسم ملمحها البنائيّ التّركيبيّ فالقصيدة هُنَا كأنَّها مجموعة من المَشاهِد الحِسِّية التّي تقوم الجمل بتجسيدها وتقديمها ويكتفي النصّ ببعض المبالغات في محاولة التَّنَصُّل وتجاوز الرّوح التّقريريّ (الجمل الإخبارية) وخلق بعد شعريّ جمالي للنص .

كقوله:

صدرها يسع الكون والشعر

يحمل الأساطير

سبحان من بالهوى عبّأه[1]

هي امرأه مدفأه

تشعل النار في جسد الآخرين

وتطفئ ناري[2]

أمّا البناء الذي يناسب الجملة هنا ويناسب النّسق الأسلوبيّ التّركيبي فنجده مكوّنا من مبتدأ وخبر عادة فالجملة يتقدمها الاسم كنقطة انطلاق ثمّ يَليه كلام واصف له أو مخبر عَنه، ويتكرّر هذا البناء ويطَّرد في كلّ النصّ الشّعريّ وتنتهي القصيدة عادة باستنتاج تقريريّ يعلن نهاية النصّ بطريقة أقرب إلى المنطق الفكريّ منه إلى المنطق النّفسي أو الوُجودي.

[1]- الدّيوان، ص77 .
[2]- الديوان، ص78.

وإذا انتقلنا إلى قصيدة أخرى هي "زبدة الشّعر" نجد نفس الخصائص الأسلوبية الخاصّة بالجملة تَتَكرّر مع فارقٍ بَسيط وهو طول الجملة نِسبِيًّا يقول فيها:

زبدة الشّعر أنت

وخاتمة الأغنيات

فارحلي إن أردت

فبعد رحيلك هل من حياة

زبدة النّاس أنت

والأقربين

وأغا النّسان لديَّ

فارحلي إن أردت

فلا شيء بعدك حيّ[1].

فروح الوصف لازالت لاصقة بهذه الجمل الاسمية غير أنّه هُنَا تطفو إلى السّطح روح الشّاعر وحنينُه وتمسُّكه بالآخر ممّا أعطى بعدا عاطفيًّا نفسيًّا لهذه الجمل وخَلَّصها إلى حدٍّ مَا من النّبرة الخطابية السَّابقَة، والجملة المركزيّة هُنَا التي يرتبط بها بناء النصّ هي "زبدة الشعر أنت" فقدّم الصّفة على الموصوف دَلاَلِيًّا، أمّا نحويًّا فقد أخَّر المبتدأ وقدّم الخبر والوحدة المكوّنة من السّطر الأوّل والثّاني تَصيرُ مقدمة لجواب في بنية أخرى تبدأ بفعل في السّطرين الثّالث والرّابع فتصير الجُمل وفق نمطٍ محدَّدٍ كالتّالي: أنتِ كذا وكذا... فافعلي كذا وكذا ونتيجة

[1]- دّيوان "لاشعر بعدك" لسليمان جوّادي، ص91 .

لهذا النّمط التّركيبيّ يصير التّكرار سمة واضحة تتحكّم في بناء النصّ الشّعري عند سليمان جوّادي .

2. التّكرار:

وهو من أبرز الأساليب البلاغيّة ليس في العربيّة وحدها بل وفي غيرها من اللّغات أيضا، وهو الرجوع إلى الشيء وإعادته وعطفه ويعرّفه **الجرجاني** في كتابه "التّعريفات" ، "عبارة عن الإثبات شيء مرّة بعد أخرى"[1]، ونجد الإمام السّيوطي قد ربطه بمحاسن الفصاحة، كونه مرتبط بالأسلوب وهذا ماورد في كتابه الإتقان وذلك بقوله "هو أبلغ من التأكيد وهو من محاسن الفصاحة"[2]، يبدو من خلال قول الإمام السيوطي أنّ التّكرار فيه نقطة التقاء مع التأكيد، ومن هذا المنطلق حدّد مفهومه العلماء على أبسط مستوى فقالو فيه:"هو أن يأتي المتكلّم بلفظ ثمّ يعيده، سواء أكان اللّفظ المتفق المعنى الأوّل والثّاني فإن كان متّحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا فالفائدة في الإتيان به للدّلالة على المعنيين المختلفين"[3]

وقد انتشرت ظاهرة التّكرار في الشّعر الحديث واتّخذت دورها في بناء النصّ، فالتكرار ليس ضربا من التّرف ولا مجرّد فعل عشوائي يقصد به الإكثار من الكلمات بل له وظائفه الفنيّة المساهمة في إبراز الجوانب المهمّة التي يريد الشّاعر الإفصاح عنها .

وهو ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوان سليمان جوّادي إذ وجدنا الدّيوان يزخر بهذه التّقنيّة التي تشكّل قوام النّصوص الشّعرية ويؤدّي بها وظيفته التّركيبية وأثره البنائي من خلال تكرار كلمات وجمل وأفعال يمتزج فيها سحر الكلمة بتصاعد معراجيّ شعوريّ يحدث تأثيره في النّفس، فيولد لديها اقتناعاً ذاتِيًّا بما تمارسه وتقبّلا ذاتِيًّا لما تتأثر به، و لم يردّد الشّاعر الكلمات

[1]- القاضي الجرجاني "التعريفات"، ت:عبد الله علي الأكبر وآخرون، دار المعارف، بيروت، لبنان، ج5، ص3851 .
[2]- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ت.محمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، 1988، ج3، ص199.
[3]- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1989، ج1، ص730 .

والأفعال عشوائيًّا قصد الإكثار من الحركات أو الكلمات وإنّما كان القصد لما في التكرار من حلقة شعائرية وطاقة كامنة في الكلمة تؤدي إلى تقوية المعنى وتكثيفه .

وفي الدّيوان وجدنا مظاهر مختلفة للتّكرار من تكرار اللّفظة إلى تكرار الجملة وتكرار الحرف (الأداة) .

- تكرار اللّفظة:

حوى الدّيوان كثيرا من مظاهر تكرار اللّفظ حيث تُطالعنا أول قصيدة فيه "حِصار" بمظهر من مظاهره حيث وجدت كلمة "حاصرتني" قد تردّدت ثلاث مرات وكلمة " الحصار" أربع مرّاتٍ وهذا في عشر جمل التي شكّلت القصيدة، والقصيدة كما يدل عليها عنوانها تتّمركز حول هذه الكلمة بكلّ ما تحمل من دلالات سلبيّة فهي تثير في المتلقي كلّ معاني القيد والتّسلط والحجز وفُقدان الحريّة. ولكن على الرّغم من ذلك استخدمت في النصّ بعكس دلالاتِها السّلبيّة الأصليّة فهي هنا تُمثّل ظاهرة إيجابيّة يتلَذّذ الشّاعر بحضورها حيث يفسّر لنا بطريقة تقريرية هذا الأمر عندما قال "هل يطلب التحرير من كان في النّعيم يقيمُ" وهذا التّحوير في دلالة الكلمة هو الّذي أعطاها بُعداً خاصًّا في النصّ وجعلها تفرض حضورها القويّ فهذا الحصار الإيجابيّ جعل مدار التّجربة يدور في فلَكِهِ ومن ثمّ كان التّكرار ظاهرة أسلوبية استظلّت القصيدة بظلِّهِ ونمت في رحمِهِ، وانتقال هذا التكرار بين الفعل (حاصرتْني) والاسم (الحصار) يدلّ على الانتشار القويّ والمكثّف لهذه البنيَة تركيبيًّا ودَلاَلِيًّا وقد تولَّدَت عنها كلمات أخرى آزرَتها وعاضَدَتها في بناء النصّ كلفظة (مستَعمِري، ثورتي، فُكَّ، الظّالم، المظلوم)، فزادك في ترسيخ دلالة الحصار كمبنى ومَعنى .

وبالإضافة إلى تكرار هذه اللّفظة تكرّرت كلمات أخرى في النصّ مثل "بحبّها" (ثلاث مرّات) و(النّعيم) مرّتين و(نفسي) مرتين أيضًا، وإذا رَبطنا بين هذه الكلمات برباط نفسي

دلاليّ ينتج لَدَينا الوجه الحقيقي لِمَدَار التّجربة الذّي يُفَسِّر عِلَّة هذا التّكرار، والحصار يرتبط بالنفس والنفس مُحِبَّة ومحبوبة وبالتالي فهي في النّعيم .

وفي قصيدته "شارع حبّ"[1]، وجدناها تقوم على تكرار كلمات مُعَيَّنة وهي "الشّارع" تكررت خمس مرّات وكذلك كلمة أنثى، وكلمة "فتى" تكرّرت أربع مرّات والكلمات (رجل، سجّلنا، اللّيل) فقد تكررت ثلاث مرّات أمّا كلمة "اللحظة" وكلمة "فتاة" فقد تكرّرت مرّتين.

يقول فيها:

خرجت أنثى

تبحث عن رجل يؤنس وحدتها

عن رجل

يعرف كيف يثير أنوثتها

في هذا اللّيل المبهم

كان الشّارع خال إلاّ منها

إلاّ من رغبة أنثى

تبحث عن رجل ملهم

لكن....

[1]- الدّيوان، ص27 .

في ذات اللّحظة

من نفس اللّيلة

في الطّرف الآخر من عالمنا

سجّلنا وجود فتى

يرتاد الوحدة

يبحث عن أنثى تطفئ شهوته

عن أنثى تحيي الموتى

وتطيل الأعمار

كان الشّارع خال إلاّ منه

ومن أحلام فتى

يبحث عن أنثى

تعرف كيف تصبّ الثّلج على النّار

لكن ...

في ذات اللّحظة

من نفس اللّيلة

سجلنا حلم فتاة:

ماذا لو أنّ فتاة

في هذا الشّارع تبحث عنّى

قلنا:

ماذا لو يصبح هذا العالم

شارع حبّ .

فهذه الكلمات المكرّرة شكلت بنى النصّ الأساسيّة التي ارتبطت بها باقي الكلمات أو البُنَى والتّكرار هنا لم يكن اعتباطِيًّا بل كان منسجمًا مع روح القصيدة وموضوعها، فهي تقوم على السّرد وعلى نقل أحداث حصلت في مكان وزمن معيّنين ولّما كان التّركيز على المكان من خلال هذا الأسلوب القَصَصِيّ فَمِن الطبيعي أن تتكرّر كلمة "الشّارع" بهذا العدد (5 مرات). والمكان يتطلّب حضور الشّخصيّة تكرّرت كلمة "أنثى" و"فتى" بنفس العدد وهذه الكلمات مجتمعة (الشارع، الفتى، الأنثى)شكلت موضوع القصيدة وموضوع الحدث في نفس الوقت وحولها دار القول الشّعريّ ثمّ جاءت كلمة (سجّلنا، اللّحظة، اللّيل)لتُرسّخ الأسلوب القَصَصِيّ السَّردِي ولتُؤسِّس للخاصِّية التّركيبيّة بِبُعدَيها الأسلوبيّ والدّلالي. وجاء عنوان القصيدة متماشيًا مع هذه العناصر.

وإذا انتقلنا إلى قصيدة أخرى وهي المعنونة "كلّ شيء مؤجّل"[1]، نجد تكرارًا لكلمة "مؤجّل" خمس مرّات تكرّرت في نهاية الجملة الأولى والثانية والثالثة والرّابعة من مطلع القصيدة وفي الجملة ما قبل الأخيرة وكانت تأتي في صيغة خبر إلاّ مرّة واحدة جاءت في صيغة النّعت، وتكرارها بهذه الصّيغة يوحي بأنّ النصّ يقوم على الإخبار وعلى الوصف من

[1]- الدّيوان، ص31 .

حيث البعد الدّلالي كما أنّها شكلَت البنية الأساسية للنصّ ووُرودها في آخر الجمل الشّعريّة يعطي انطبَاعًا على أنَّها النّقطة التّي ينتهي إليها الكلام والتي تَسيرُ إليها الدّفقة الشُّعوريَّة .

وفي قصيدته "زبدة الشّعر" جعل للتكرار دورًا دلاليًّا بارزًا فيها كما يقول الدّكتور **مصطفى السّعدني**:"يَلعب التكرار – فضلا عن كونه خصيصة أساسيّة في بنية النصّ الشّعري – دورًا دلاليًّا على مستوى الصّيغة والتركيب"[1]، فقد هيمنت ألفاظ الرّحيل (ارحلي، رحيلك، الرّحيل) وهي كلها كلمات تصبّ في مصبّ واحد ودلالة واحدة وهي الرّحيل "فقيمة كلّ عنصر تكمن – على وجه التّحديد- في كيفيّة اندماجه وتصاعده إلى ما يليه، فتكسب بذلك الصّيغ أهمية خاصّة، يصبح تكرارها ليس مجرد توقيع موسيقي رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصوّري للقصيدة وإدعام لمستوياتها العديدة في هيكل تركيبي"[2]، كما هو جليّ في القصيدة والتي تكرّرت فيها لفظة "ارحلي" بصورة واضحة بحيث أصبحت مفتاحا للقصيدة بأكملها فتكرّرت خمس مرّات بصيغة الأمر، وكلمة الرّحيل تكرّرت ثلاث مرّات ليتمّ التأكيد والإعادة والإلحاح.

ارحلي إن أردت

فلا بشيء بعدك إلاّ الرّحيل

فارحلي إن أردت

فبعد رحيلك يرحل حتّى الوجود[3].

وهنا تأكيد على العدم وعلى رحيل الحياة بعد رحيل المحبوب، وقد ارتبطت ظاهرة التكرار -إلى حدّ ما- ارتباطا وثيقا بنفسيّة الشّاعر وبناء حياته، إذ يقوم على جملة من

[1]- د. ممصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص147.
[2]- صلاح فضل، إنتاج الدّلالة الأدبية، ط1، مؤسسة مختار للنّشر والتوزيع، القاهرة، مصر،د/ت، ص275 .
[3]- الدّيوان، ص92 .

الاختيارات الأسلوبية لمادّة دون أخرى ولصياغة لغوية دون أخرى، ممّا يكشف في النّهاية عن سرّ ميل الشّاعر لهذا النمّط الأسلوبي دون غيره.

- تكرار الجملة:

وهو تكرار جملة سواء كان تكرار العبارات أو لجمل كاملة في بداية المقاطع أو نهايتها أو تتكرر بين المقاطع.

ويوحي هذا التّكرار بأهمية ما تكسبهُ الجمل المتكرّرة من دلالات يسعى الشاعر عبرها إلى التأثير في الملتقّى واشراكه في تجربته الوجدانية ويعكس الأهمية التي يوليها المبدع لمضمون تلك العبارات إذ تغدو مفتاحاً مهماً لفهم الهاجس المهيمن على نفسيته، إضافة إلى كونها تحقّق توازنا هندسيًّا بين الألفاظ المكوّنة للكلام وتوازنا عاطفيًّا بين المعاني.

ومن نماذج هذا التّكرار قول الشّاعر في قصيدة "الاحتمال الجميل".

هي امرأة مثل كلّ النّساء

تقبّل أطفالها في الصّباح

وتنشر أسرارها في المساء

هي امرأة مثل أيّ امرأه

صدرها يسع الكون والشّعر

يحمل الأساطير

سبحان من بالهوى عبأه

هي امرأة مثل أيّ امرأه

قدّها يعلم الله كم من حريق

على جسدي أطفأه

فسبحان من لي وللشعر قد هيّأه

هي امرأة لا تحبّ العصافير صامتة

لا تحبّ السجائر باردة مطفأة

هي امرأة مدفأه

تشعل النّار في جسد الآخرين

وتطفئ ناري

لتثبت لي أنها امرأة الاحتمالات

لا امرأة مثل أيّ امرأة[1]

لقد كرّر في هذه القصيدة "هي امرأة مثل كلّ النّساء" وكرّرها ثلاث مرّات بهذا البناء مع بعض التّحوير حيث استبدل "كلّ النّساء" بـــ "أيّ امرأة" في المرّة الثانية والثالثة وجاءت هذه العبارة في مطلع القصيدة وفي بداية الجملة الثانية والثالثة أما في الجملة الرابعة والخامسة من القصيدة فنجده يختزل هذه العبارة اختزالا واضحا فيكرر فقط" هي امرأة" وقد خلق هذا النّوع من التّكرار ميزة بنائية وتركيبية خاصّة في هذه القصيدة كما أعطاها بُعدًا دلاليًّا ونفسيًّا عميقًا، وإذا كان التّكرار يدلّ على التأكيد وعلى الحضور القويّ للعبارة المكرّرة أسلوبيا

[1]- الديوان، ص77،78.

ودلاليًّا فإنّنا هنا أمام تكرارٍ أُدخلت عليه بعض التّغييرات ولنبدأ بالملاحظة الأولى وهي صفة التنكير في كلمة (امرأة) فهي امرأة نكرة ثمّ هي مثل كلّ النّساء ثمّ زادَ في صِفَة النّكرَة عندما تغيّرت وأصبحت (مثل أيّ امرأة) وهذا يدلّ على رغبةٍ دفينَة في إنكار هذه المرأة وإبعادها من دائرة الاهتمام ويتدرّج النصّ بحذفِ التّوصيف الأوّل والإبقاء فقط على عبارة (هي امرأة) في الجمل الأخيرة وهذه الرغبة البَائِنة في إرادة الإبعاد أو إرَادَة الإنكار لهذه (المرأة) يدلّ دالة عكسيّة على قوة حضورها وفرض وجودها في هذا النصّ الشّعريّ، حضورها كنسيج تركيبي داخل النصّ وبنائِيّ من جهة وكدلالة نفسيّة وتجربة وجودِيّة واجتماعية من جهة أخرى، وهذا الأمر يوضّحه وتَدُل عليه ظاهرة التّكرار هذه.

وما لاحظناه في النصوص الشعرية للديوان اتكاؤها الواضح على ظاهرة التكرار، إن لم يكن في الجمل ففي الأفعال والأدوات وغيرها بشكل جليّ، كما أن هناك خاصية لطبيعة الجملة في حدّ ذاتها حيث وجدناها تتصف بالقصر، وهذه الصفة ربما هي التي استدعت أو فرضت ظاهرة التكرار وجعلتها خاصية أسلوبية عند شاعرنا.

- تكرار الحروف والأدوات:

إنّ التّكرار في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بمجرّد استعماله بل "هو كبقيّة الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسّة السحريّة التي تبعث الحياة في الكلمات" [1]،وهذا التكرار لا يعني فقط الألفاظ بما فيها الأفعال والأسماء بل حتّى الحركات والحروف

[1] ـ قضايا الشعر المعاصر (نازك الملائكة)، دار العلم للملايين، ط6، 1971، ص290.

كحروف الجرّ وأدوات الشّرط والنّداء بحيث "يكثر ورود حرف الجرّ في النّصوص الشّعرية المعاصرة لاسيما (في ــ الكاف) ويعد (في) مفصلا لقصائد كثيرة...فهو يدخل على كلمات رامزة لأبعاد مختلفة لتجربة الشّاعر في الحياة".[1]

وكثيرا ما يظهر تكرار الحروف في قصائد شاعرنا، وهو أبسط أنواع التّكرار لقّلة ما تحمله هذه الحروف من معاني وقيم شعورية قد لا ترتقي إلى مستوى تأثير الألفاظ من أسماء وأفعال وتراكيب. ومن أمثلة هذا النّوع تكرار الحروف (عن، في، من) في قصيدة "شارع حب"، يكرر الشّاعر حرف الجرّ (عن) ثماني مرّات، وحرف (في) ست مرات، أما حرف (من) فكرره سبع مرات.

وإذا وقفنا أمام هذا التكرار سنجده ذا دلالات خاصة في هذه القصيدة، وإذا أردنا تحديد هذه الدلالات سنجد أنها تقوم على ثلاث دعامات أو أبعاد قامت عليها القصيدة، وهي: البحث، والمكان، وموضوع البحث يضاف إليها زمن البحث، فالحرف (عن) يرتبط بموضوع البحث، والحرف (في) يرتبط بمكان البحث(وقد يدل على الظرف)، أما الحرف (من) فيرتبط عادة بزمان البحث.

القصيدة تقوم بنقل ثلاثة مشاهد متشابهة، ويبرز أسلوب السرد فيها كخاصية اعتاد عليها النّص الشعري في هذا الدّيوان، والمشاهد الثلاث تكررت كالتالي: المشهد الأول، ثم المشهد الثاني، وأخيرا مشهدا يجمع بين المشهدين.

كما أننا يمكن حصر الخاصية الأسلوبية من خلال مايلي: (أ) يبحث عن (ب) في مكان (ج) ثم (ب) يبحث عن (أ) في نفس المكان (ج)، وفي النهاية (الحلم) يجتمع (أ) و(ب) في المكان (ج). وهذا النمط التركيبي فرض ظاهرة التكرار ليس فقط لأنها ضرورية ولكن ليعمق الإحساس بوحدة الفعل ووحدة المكان، والتي تضفي إلى وحدة الطرفين. ومن هنا جاء تكرار

[1]- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، الدكتور مصطفى السعدني، ص147.

الأحرف السابقة التي ارتبطت ارتباطا عضويا بوحدة الفعل (يبحث) ووحدة المكان (الشارع) وغاية الفعل وهو التلاقي. وإذن فهي (أي الأحرف) أدوات ساهمت في ربط الجمل ببعضها البعض وزادت في لحمتها وانسجامها، هذا الانسجام الذي شكل صورة النّص وروحه. وإذا علمنا أن ظاهرة التكرار لم تشمل فقط الأحرف، بل تعدتها إلى بعض الكلمات والأدوات الأخرى (مرّ معنا ذكرها من قبل)، تأكد لدينا أن النصّ الشعري لم يكن ليقوم إلا على أساس هذا التكرار.

وفي قصيدة "لأنّني" يبلغ التكرار أقصى مداه، إذ نجده مرتبطا بكل الجمل يقول منها:[1]

لأنّني أحببته، أحببته كثيرًا

لأنّني جعلته في لحظة أميرًا

لأنّني أهديته الديباج والحريرًا

لأنّني شيدته دمّرني تدميرا

دمرّني تدميرًا.

فتكرّر في جملة الحرف (ل) مرتبطا مع الأداة (إنّ). وإذا كان الحرف (ل) يدل على التعليل، فالأداة (إنّ) تدل على التوكيد، والاثنان ارتبطا بالضمير (أنا) وكل هذا كانت له دلالته الخاصة في بناء التركيبي، وفي الدلالة النفسية والنسيج الفكري الذي يطبع النصّ بطابع التفسير والتعليل.

[1]- الدّيوان، ص65.

إنّ خاصية التعليل والتفسير التي طبعت أسلوب النصّ جعلت هذه الأحرف والأدوات تتكرر بهذه الطريقة في بناء النصّ، فالتركيز كل التركيز كان على هذه الأدوات بغية الإقناع، إقناع النفس وإقناع الغير بهذه العلل والحجج الموضوعية التي يسوقها النصّ.

والملاحظ كذلك في هذا النص أنّ الحرف (لِ) جاء في صيغة الشرط الذي يتطلب جوابا لهذا الشرط، غير أنّ النصّ ركزّ كثيرًا على صيغة الشرط مما أدى إلى كثرة هذا الحرف، أما جواب الشرط فكان قليلا تجسد في ثلاث جمل فقط، كما أن البناء العام للقصيدة تراوح بين المقدمة التي تستلزم خاتمة، والمقدمات كانت تكتسي طابع الإيجاب دلاليا: أحببته ــ جعلته أميرا ــ فرشت دربه وردًا...، بينما كانت الخواتم تعكس طابع السلب في مقابلات واضحة وجلية:(دمّرني× التشييد)،(خالفني×وافقته)، (أمسكته×أراد أن يطير). وهذا النمط من التراكيب كان يستدعي تكرار تلك الأحرف والأدوات، كما أنه استدعى تكرار بعض الأفعال والعبارات التي ارتبطت ببعضها لتشكل النسيج الشعري للقصيدة، ولتشكل بعد ذلك الطابع الأسلوبي لديوان سليمان جوادي.

وقد كان لطبيعة الجملة ولطبيعة الرّد في الديوان، وكذلك لطبيعة التجربة التي يدور حولها النّص(المرأة) أثر واضح على البناء الأسلوبي العام الذي اعتمد اعتمادا جليا وكاملا على ظاهرة التكرار، وهذا يعني شيئا محددًا، وهو أن ظاهرة التكرار لم تكن ترفا فكريا، ولا استطرادًا أسلوبيا، بل كانت خاصية تركيبية ضرورية للنسيج الشعري ساهمت في بناء القصيدة أسلوبيا ودلاليا.

أما تكرار حروف العطف (و ــ ف) مما هو شائع في الشعر العربي المعاصر، ففي هذا الديوان نصيب وافر منه، حيث وجدنا الاعتماد الكبير على هذه الحروف.

يظهر الانتشار الواضح لحروف العطف بدءًا من القصيدة الثالثة في الديوان، قصيدة "ملهمتي" حيث استخدم عشر مرات في ثماني جمل[1] منها سبع مرات في أول أو مستهل الجملة، ونشير هنا إلى أن النظام التركيبي للجملة وللنص عامة استدعى هذا الحضور المكثف لهذه الحروف، فالجملة تبدو مستقلة بذاتها عن غيرها من الجمل، مكتفية بذاتها تقوم هذه الحروف بدور الرابط بينها، وهي خاصية أسلوبية أشرنا إليها من قبل. ولعل هذه الخاصية لها علاقة بطريقة البناء الشعري التقليدية، أين يستقل البيت بذاته عن باقي الأبيات دلاليا وبنائيا باستثناء بعض النماذج القليلة.

وفي قصيدة "العمر لك" تتبدى خاصية التكرار نفسها لحرف العطف (و)، حيث يبدو بناء القصيدة خاضعا خضوعا كاملا لهذا التكرار، فقد كرّر حرف العطف (و) اثنا عشر مرة، علما بأن القصيدة، مكونة من حوالي أربعة وعشرين جملة. ولم يكن هذا الحرف هو الوحيد المكرر في هذا النّص، بل كُررت معه مفردات وجمل مما يوحي بأن ظاهرة التكرار هنا هي النسيج العام لطريقة التركيب الأسلوبي وهي السّمة والمنطق في نفس الوقت الذي ركبت فيه أو عليه القصيدة، فلو أخدنا طبيعة الجملة هنا، وطبيعة رسمها في الديوان أدركنا أهمية العطف وتكراره في النص.

فهي جملة قصيرة تتوالى وتتراكم كأنها حبات عقد رُبطت بخيط التكرار، تكرار حرف العطف، وتكرار حتى بعض الجمل وبعض الأفعال التي وحدت طبيعة الحدث، وطبيعة الخيط العاطفي في النص.

وعِند استقرائنا لقصائد الديوان وجدنا نفس الخاصية لهذه الحروف تتكرر في باقي النصوص محافظة على نفس الوظيفة التركيبية والخاصية الأسلوبية، وهي ظاهرة بارزة في الديوان.

[1]- نقصد بالجملة هنا الجمل الطويلة التي جاءت في النص مستقلة عن بعضها البعض دلالة ورسما.

3. التقديم والتّأخير:

وهو سمة أسلوبيّة من أهمّ سمات المستوى التّركيبيّ بحيث له قيمته في التّراكيب النّحوية، ومن ثمّ البلاغيّة، وما يترتب على هذه السّمة من إجادة أو إساءة في النّظم. يقول **ابن المدبر** ناصِحاً الكتّاب: "أدِر الألفاظ في أماكنها، واعرضها مع معانيها، وقلبها على جميع وجوهها حتّى تقع موقعها، ولا تجعلها قلقة نافرة، فمتى صارت كذلك هجنت الموضع الذي أردت تحسينه، وأفسدت المكان الذّي أردت إصلاحه، وأعلم أنّ الألفاظ في غير أماكنها والقصد بها في غير مظانها، كترقيع الثّوب الذي إذا لم تتشابه رقاعه، و لم تتقارب أجزاؤه، خرج عن حد الجدّة، وتغيّر حسنه"[1]، فهذه النصيحة الثريّة تنبئ عن دور "التقديم والتّأخير" وتوظيفه أسلوبيًّا في عملية تركيب الجمل، فابن المدبر يتحدّث عن مدى صحّة التراكيب المختلفة للجملة الواحدة، لكن ما يصحّ منها معنا وضمونا هو عين الصّواب، كذلك يجعل ابن المدبر الشّعر موطنا للضرورات، فيغتفر فيه مالا يغتفر في النثر، ويقول: "ولا يجوز في الرسائل ما يجوز في الشعر، لأنّ الشّعر موضع اضطرار فاغتفروا فيه الإغراب، وسوء النّظم، والتقديم والتأخير، والإضمار في موضع الإظهار"[2].

وقد وصف **عبد القاهر الجرجاني** التقديم والتأخير" بأنّه باب كثير الفوائد جمّ المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفترلك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطّف لديك موقعه ثمّ تنظّر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[3]

ومن خلال دراسة الديوان تظهر عدة نماذج تبيّن هذه الخاصّية الأسلوبية ومن بين هذه النماذج ما نجده في قصيدة "زبدة الشّعر" التّي يقول منها:

---

[1]- ابن المدبر، (أبوا ليسر إبراهيم بن محمد)، الرّسالة العذراء، تحقيق: د.زكي مبارك، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1931، ص30.
[2]- أنضر، المرجع السابق، ص19
[3]- مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ص207.

زبدة الشّعر أنت

وخاتمة الأغنياء

فارحلي إن أردت

فبعد رحيلك هل من حياة[1]

فقد قدّم هنا الخبر (زبدة الشّعر) على المبتدأ (أنت)، والخبر هنا مكون من كلمتين (مضاف ومضاف إليه) وهذا التقديم أبعد الجملة عن الأسلوب النّثري التقريريّ وجعل الأهمية ومدار القول على الصّفة لا على الموصوف لأنّ الابتداء عادة هو ما يستَقِرُ في النّفس ويستحوذ على إِدراكِنا وبِذلكَ خالفَ عناصرَ التّركيب فتقدَّم الخبر على المبتدأ.

وما لاحظناه في ديوان سليمان جوّادي أنّ ظاهرة التّقديم والتأخير قليلة، وإن وجدت فهي تتصل عادة بتقديم الخبر على المبتدأ ـــ كما في المثال السّابق ـــ أو بتقديم الصّفة على الموصوف، وتفسير ذلك ـــ كما نرى ـــ يعود إلى طبيعة الجُملة، وطَبيعَة التّركيب الأسلوبيّ والبناء العامّ للقصيدة، فالجمل قصيرة ومستقلّة عادةَ بذَاتَها، كما أنّها تتّجه غالبا، إمّا إلى نقل حدث ما، أو وصفه وصفا حِسّيًا طَبيعيًّا، وعليه لا نجد أبعادًا دلالية عميقة، أو تجارب نفسيّة أو روحيّة معقدة في النصّ، بل ما وجدناه سردٌ لِوَقائِع، أو نقل لتجارب ذَاتِيّة تنسجم مع وحدة التّجربة، وعليه قلّ الاتّكاء على هذه الظّاهرة الأسلوبيّة.

ومن النّماذج الأخرى لهذا التّقديم والتّأخير الذّي أشرنا إليه قوله في القصيدة " ليلاي"[2]

منفيُّ الحبّ أنا فمتى

يا حبّ سأهجر منفايا؟

[1]- الديوان، ص91.
[2]- الدّيوان، ص62 .

فقدّم هنا الجملة الخبريّة (منفيّ الحبّ) على المبتدأ (أنا) ليعطي للتركيب خاصّية الانسجام ويخرجه على المألوف، وليكون التركيز على التّوصيف لا على الموصوف، فظاهرة أو صفة النّفي هنا تبرز كصفة يؤكّد عليها القول ويقدّمها لأهميتها ولقوة إيحائها وتأثيرها في نفس المتلقي .

ونفس الشّيء نجده في قصيدة "نظّفي ديرك[1]" حيث يتقدّم الفاعل أو المبتدأ، وأحيانا أخرى يتقدّم الخبر أو المفعول به الذي يكون صفة عادة، أو يتقدّم الفعل عليها جميعا، وذلك في بناء متغيّر للجمل يعطيها انسجاما وتسلسا يخرجها من الرّتابة فهو يبدأ القصيدة بهذه الجملة التّي يتقدّمها الفعل:

"لَمْلِمِي جِسمَك هذَا المُذنِبَا"

"أطفئي كلّ البراكين التّي..."

لينتقل بعدها إلى تقديم الفاعل في قوله:

"ثَغرُك النّاريّ أضحى سالبا

وأنا ماعُدتُ ذَاكَ الموجَبا"

وتسيير القصيدة وِفقَ هذا النمط التّركيبي للتّقديم أو التّأخير إلى نهايتها، وهو نمط أسلوبيّ منتشر بكثرة في هذا الدّيوان، يلجأ إليه النصّ للتخلّص من النّموذجيّة إلى التنوّع، ومن الرّتابة إلى الاختلاف والتّجديد.

وفي قصيدة "تشخصت فيك" نجد هذه الخاصّية الأسلوبية حيث قدمّ المبتدأ تارة، وقدم الفعل تارة أخرى لنفس الأسباب السّابقة. فحينما يقول:

[1]- الدّيوان، ص71.

"هو الحزن يا أختاه يملأ قاربي"

قدّم كلمة "الحزن" وأردف إليها الضّمير "هو" للتّأكيد على ما لهذه المفردة من أهمية وأولوية هنا على المفردات الأخرى دلاليا وبنائيا، وكررها مرتين، ثم جاء بجملة فيها نفس المفردة لكنهّا مسبوقة بالفعل حين قال:

"ترافِقُني الأحزان حتَّى كأَنَّني

صنعت من الآلام والطّالع المرّ"

وفي نفس القصيدة يأتي بجمل يتصدّرها الفعل على المفعول به في بناء يستوجبُ تقديم المفعول به المُجَسَّد في كلمة "ماذا" حيث يقول:

"أغنيك ماذا...

وأهديك ماذا..."

فتقديم الفعل هنا جاء استجابة لأهميته ولفرض سطوته وحضوره في النصّ أو في الجملة، وتسير القصيدة مرّة أخرى وفق هذا النّمط من البناء والتّركيب الذّي أشرنا إليه سابقًا.

البـــــاب الثـانـي

البنيات الدلالية

الفصل الأول : الصورة الشعرية

3. التشبيه
4. الاستعارة

الفصل الثاني : التناص

3. التناص الأدبي
4. التناص الديني
5. التناص مع الشخصيات التراثية

الفصل الثالث: الحقول الدلالية

6. دلالة عدم القدرة على التكيف والانسجام
7. 2- دلالة التكيف والإنسجام مع المرأة
8. 3- الدلالة الاجتماعية الواقعية

الفصل الأوّل: الصورة الشعرية

تعد الصورة الشعرية من أهم مقومات القصيدة، حيث لا يمكن للشاعر أن يستغنى عنها، بل نجد أن الفرق الجوهري الذي يميز الشعر عن غيره من فنون القول الأخرى أنّه ينحو منحا تصويريا.

ومن هنا غدت الصورة الفنية للناقد المعاصر "وسيلته التي يستكشف بها القصيدة، وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره العامة في الحكم على أصالة التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقّق المتعة والخبرة لمن يتلقاها" [1]

والصورة الشعرية كما يعرفها الدكتور جابر عصفور: "هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغيّر مفاهيم الشعر ونظرياتها، فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائما مادام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه والحكم عليه"[2] .

وتختلف مفاهيم الصورة الشعرية تبعا لاختلاف المذاهب والتيارات والرؤى، فعند القدامى نجدها محصورة في الأنواع البلاغية المعروفة من تشبيه واستعارة ومجاز وغيرها، وهي عند الرومانسيين "ليست إلا تعبيرًا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة..."[3]، وهي عند المحدثين تتميز "باتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة والانشغال ببناء وجود فنّي مستقل يستمدّ وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها لا من عناصر الواقع الحسية"[4].

[1]- د.جابر عصفور، "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1973، ص7.
[2]- مرجع سابق، د.جابر عصفور، ص8.
[3]- د.السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط2، 1983، ص93.
[4]- مرجع سابق،د.السعيد الورقي، ص145.

ولعل أهم من ساهم في تطور مفهوم الصورة حديثا نجد الرمزيين والعالم النفساني "فرويد"، وقد استفاد الشعر المعاصر ومعه النظريات النقدية من هذه الإنجازات الحديثة في مجالات المعرفة المختلفة لتطوير مفهوم الصورة الشعرية.

ومن خلال استقصائنا للتعريفات المختلفة للصورة الشعرية وجدناها تقوم على الحسّي والمحسوس، أي أن جوهرها وقائع أو موجودات حسيّة يستخدمها الشاعر ويستخلصها من الطبيعة مضفيا عليها من أحاسيسه ومشاعره، ومن رؤاه المختلفة سواء جاء ذلك عفويا أو قصدًا، وهي في النهاية تعبر عن موقفه من القضايا التي يعالجها،"إن الطابع الحسيّ للصورة مبدأ أساسي ولكنه ليس جوهر الصورة، أي بعبارة أخرى، إن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة، ولكن ليس الوظيفة، إنّه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة وتقريبها في النفس"[1].

عند استقصائنا للصور الواردة في الديوان وجدنا أغلبها ينتمي للصورة التقليدية القائمة عادة على التشبيه أو الاستعارة، وهذا الميل لطبيعة الشعر التقليدية راجع في الأساس لخصوصية الخط الشعري والأسلوبي الذي رسمه الشاعر لنفسه.

ويتمثل هذا الخط الشعري بصفة خاصة في الموضوع أو الدائرة التي يدور حولها شعره، وهو موضوع المرأة والحبّ، وما يتفرع عنه من قضايا ترتبط به، فهو الخيط الذي يربط بين كل الدلالات والمعاني الواردة في قصائده عامة.

ويتميز هذا الخط من الناحية الأسلوبية واللغوية بالسهولة والوضوح، والبعد التعقيد الذي نجهده عادة عند شعرائنا المعاصرين.

[1]- د.محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، ص32.

1. التشبيه:

تطالعنا أول صورة في الديوان في قصيدة "حصار" التي تميل في بنائها إلى الشعر العمودي حيث يقول:"فنفسي قبل الحصار جحيم"[1]

فعندنا هنا مشبه الذي هو نفس الشاعر، ومشبه به وهو الجحيم، ووجه الشبه ويتمثل في العذاب الشديد، مع حذف أداة التشبيه.

ومثله قوله في قصيدة "ما قيمة الدنيا":

"تلك الحدائق كالحرائق أصبحت"

فقد ذكر هنا أداة التشبيه "كَ" مع أركان التشبيه، فالحدائق كالحرائق لا فرق بينهما عند الشاعر، حيث صارت ورودها أشواكا، وهذه دلالة على غياب الأمل والتبرع بالواقع والحياة.

والملاحظ أن لجوء الشاعر إلى هذا النوع من الصور قليل في أشعاره، فهو يلجأ إلى عناصر تعبيرية أخرى غير التشبيه كما سيتضح ذلك.

وهذا جرد للتشبيهات التي وردت في الديوان:

التشبيه	القصيدة	ص
أنت حرف إذا ما جئت أطلبه	ملهمتي	17
أنت لوحة حطمت...	ملهمتي	18
كان الحب باخرتي	لو أنصفوني	19
اتخذتك...ملحمة	لو أنصفوني	20
اتخذيني للهوى وطنا	لو أنصفوني	20

[1]- الدّيوان، ص13.

صيرت الهوى ملكا	لو أنصفوني	20
و كل ما أكتبه كهذه قنابل	فواصل للحب	36
هي صخرة هرمت	من تكون	43
هي...صفصافة عريت..	من تكون	44
كفراش كنت في حضن الغوالي	اكرهيني	55
لعبة كنتِ...	اكرهيني	55
لم نكن إلا كنبع فاض...	لا تعترف	69
يا فلذة من فؤادي	اعتراف	87
وقطعة من وجودي	اعتراف	87
كنت كيعقوب وكنت كيوسف	لا تغب	116
وعلمتني أن الحياة قصيدة	لا تغب	117

وإذا كانت الصور القائمة على التشبيه في حدود الخمسة عشر صورة، وعدد قصائد الديوان ثلاثون قصيدة، تصبح عندنا صورة في كل قصيدتين، وهذه نسبة ضئيلة.

وصورة التشبيه كانت إلى حدّ كبير متجاورة للصورة التقليدية، أو منسجمة مع طبيعة الخط الأسلوبي في الدّيوان، والملاحظ عن هذه التشابيه أن أحد أطرافها يكون عادة شيئا معنويا والآخر حسيا، كتشبيه للحب بالباخرة، والهوى بالوطن، والكتابة بالقنابل، والحياة بالقصيدة.

كما أن هذه الصور تخلصت إلى حد كبير من أدوات التشبيه التقليدية (كَ) حيث لم تستخدم إلاّ أربع مرات أو خمسة، وحلّت محلّها أدوات أو صيغ أخرى مثل:(كان ــ اتخذتك ــ صيرت ــ خبر الجملة...). وهذه الأدوات كانت لها آثارها على الأسلوب الشعري، حيث بدت هذه الصور جديدة ومنسجمة مع البناء العام للقصائد، فحين نأخذ هذه الصورة مثلا:

إنّي اتخذتك يا ليلاي ملحمة

للحبِّ فأخذيني للهوى وطنا

نلاحظ كلمة "إنِّي" المصدّرة للصورة والتي تبرز فيها "الأنا" بروزًا واضحا مع التوكيد، ثم "اتخذتك" التي تدل على فعل الإرادة والاختيار، ثم الآخر المحدد بـــ"ليلى" بكل ما تحمله من دلالات تراثية وتشبيه ضمني، ثم الملحمة وهي المشبه به، تكتمل الصورة ببنائها هذا الخاص الذي يزيده الطلب (اتخذيني) والمقابلة (للهوى وطنا) بروزًا وانسجاما.

يدل على قدرة هذه الصورة في تفعيل الطاقة الإيحائية والدلالية من جهة، وقدرتها (كبنية) على المساهمة في النسيج العام لبناء القصيدة من جهة أخرى .

ونفس الشيء ينطبق على الصورة التي تليها "لو أنصفوني لصيرت الهوى ملكا"، فارتباط الصورة بنائيا بهذه الأدوات "لو" و"ل" الشرطية يجعلها تنأى عن الصورة التقليدية من جهة وتبرز الخصائص الأسلوبية لهذا الشعر.

وقلما نصادف التشبيه بطبيعته التقليدية المعروفة في هذا الديوان، حيث وجدنا نموذجين من بين الخمسة عشر صورة قام فيها التشبيه على الأركان المعروفة في الشعر القديم وذلك في قصيدة "لا تغب" حيث يقول فيها:

كنتَ كيعقوب وكنتُ كيوسف

وهي صورة لم تّرق إلى الصور الأخرى من حيث عمق الإحساس وقوة الدلالة، على الرغم من بعدها الديني، فقد اكتفت بذاتها، وهنا أيضا كانت منسجمة مع الخط الأسلوبي العام للقصيدة، فالقصيدة كانت عبارة عن صور متعددة متراصة قامت على المقابلات (كنتَ وكنتُ) فطغت عليها النزعة الفكرية، والحسية المنطقية لا غير.

2. الاستعارة:

هي تشبيه حذف أحد طرفيه الرئيسيين، والعلاقة فيها بين الموصوف وصفته في المشابهة دائما، وعند عبد القاهر الجرجاني تقوم على فكرة الادِّعاء والإثبات يقول: "فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتظهره إلى اسم المشبه به فتعتبره المشبه وتجريه عليه"[1]،وهذا كما في قولنا: أنت بحر، فندّعي أن هذا الإنسان بحر، وهو غير ذلك، والاستعارة توحي إلى خرق قواعد اللغة أو قواعد العلاقات اللغوية بصفة أدق، فالاستعارة "تغيير للمعنى، وتحويل للنظام أو قواعد الإدراج كما يقول الدكتور **رابح بوحوش**، لأن الصورة نزاع بين التركيب والإدراج، وبين الخطاب والنظام..."[2].

أما ركنا الاستعارة فهما المشبه والمشبه به، وتنقسم إلى قسمين عند البلاغيين: تصريحيه وهي ما صرَّح فيها بلفظ المشبه به، ومكنية وهي ما حذف فيه المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه.

حفل الديوان بالصور ذات الطابع الاستعاري، فلا تكاد تخلو قصيدة منه، بل قد نجده بصورة مكثّفة في القصيدة الواحدة، ويكمن القول بأن لغة سليمان جوادي هي لغة استعارية، فهو مغرم بخرق العلاقات اللغوية وبخرق النّظام الإشاري للكلمات ليعطيها حياة جديدة، وليؤكد بعض الدلالات التي يريد الوقوف عليها وإبرازها.

يقول من قصيدته "ما قيمة الدنيا":[3]

أدمنت حبّك هل ترى يا ظالمي

أدمنت تعذيبي فطال جفاكا

[1]- الجرجاني، اسرار البلاغة، تحقيق ه.ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، 1954، ص44.
[2]- د.رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري، دار العلوم، ص169.
[3]- الديوان، ص15.

نجد هنا صورتين للاستعارة "أدمنت حبَّك" و"أدمنت تعذيبي" حيث استعار صورة الإدمان وربطها بالحب وبالتعذيب إمعانا في المبالغة والتأكيد على شدة الحبّ من جهة وشدة التعذيب من جهة أخرى، والإدمان يدل على التكرار المستمر، وعلى صعوبة التخلص من الشيء، وعندما جاء هنا في صورة الفعل زاد من إبراز الدلالة والتأكيد عليها، ويقول في قصيدته "ملهمتي"[1]: لما أريد عناق الشعر يرفضني" فجعل العناق والرفض في غير موضعهما المتعارف عليه بعد ربطهما بالشعر، وهذه صورة دلت على معاناة الشاعر في تجربته الشعرية، فالقصيدة لا تتأتى له بسهولة عندما يتعرض لمحبوبه وذلك من شدّة وفرط اهتمامه بهذا المحبوب، وذلك على الرغم من أنها هي ملهمته.

وتصادفنا صور من هذا النوع في أماكن مختلفة من الديوان، أحيانا تكون عميقة وموحية إيحاء قويًا، وأحيانا أخرى تكون سطحية فيها ما فيها من الروح النثرية البسيطة الساذجة، ومن أمثلة هذا النوع الثاني قوله في قصيدة "إلى تائهة"[2] "فَتَحَتْ جُرْحًا بقلبي"، فهذه الصورة تبدو من الكلام المألوف الذي جرى على الألسنة وبالتالي فتأثيرها محدود، وخرقها للغة وللنظام بسيط لا جديد فيه، وعندما جاءت في مطلع القصيدة كان تأثيرها السلبي أكبر، ونجد مثله في قوله "تبتسم الأقدار" من قصيدة "فواصل للحب"[3]. فهذه العبارة من اللغة الشائعة وبالتالي فقد فقدت عذوبتها وتأثيرها المطلوب في الشعر، وإذا كان الخط الأسلوبي هنا خاضعا لطبيعة التجربة، وطبيعة الموضوع فالنصّ يتجه إلى مخاطبة المحبوب من خلال لغة بسيطة، تنسجم مع الطريقة التي اختارها كإطار للتعبير.

وفي نفس القصيدة نجد استعارات كثيرة ميزتها الجدّة والطرافة على الرغم من التزامها بنفس الخط الأسلوبي، ومن هذه الاستعارات قوله:"الحزن... يلتهم القصائد، ويقتل الأحلام في ملاعب الطفولة" ليدل وليؤكد على شدة وطأة الحزن عليه، فجاءت "يلتهم" ويقتل في مقابل القصائد والأحلام في ملاعب الطفولة مفعمة بالمعاني السلبية لهذا الحزن

[1]- الديوان، ص17.
[2]- الديوان، ص27.
[3]- الديوان، ص35.

وبالدلالات العميقة التي أوحت بها الصورة. ومن هذه الاستعارات كذلك قوله من نفس القصيدة "قبل اجتهاد البرد في عينيك". لا تمتهني القصائد الحزينة، قد أعدت لي عيوني...براءتي" وهي استعارات فجّرت اللغة وأعطتها دلالات نفسية عميقة وفي بعض القصائد يتحدّد النص الشعري عند **سليمان جوادي** من هيمنة اللغة العادية، وأسلوب السرد إلى اللغة التي تخترق العادي وتفظُّ ستائره، وذلك من خلال الاستعارات التي تبرز كوعاء يحتضن التجربة ويدفعها إلى أبعد حدودها.

يتضح هذا مثلا في قصيدة "لا شعر بعدك"[1] التي عُنون بها الديوان، حيث توالت الاستعارات والصور المكتفة، وأعطت النَص وجودًا خاصا من حيث التركيب والدلالة، ومن هذه الاستعارات قوله:

أنت القصيدة

قرطاج تعرف هذا

ويعرفه

بعد أن جعل المحبوبة هي القصيدة، جعل المعرفة ـــ التي هي صفة للإنسان ـــ للمدينة التاريخية (قرطاج) وللبحر، وفي هذا تأكيد على الدلالة وتقوية لها داخل النسيج، فالكل يعرف ويعمل أن الشاعر مغرم غاية الغرام بالمحبوبة لدرجة أنها أصبحت تحل في كل قصائده، بل غدت هي القصيدة نفسها، وتأتي هنا الأفعال لتزيد في تعميق هذه الدلالة ولتعطي من خلال الصورة حركة وحيوية لهذه الدلالة وتتلاحق الصور في هذه القصيدة لتقوي هذا المعنى وهذه الحالة من مثل: "مدائن تمطر فيها السماء هياما وأنت المدائن، أنت السماء، وعيناك معجزة الشعراء، إنّك مقبرتي..." فهذه الاستعارات التي تتمدّد أحيانا

[1]- الديوان، ص95.

وتنمو لتشكل صورة مركبة، تسمو باللغة الشعرية، وتفجر الطاقات الإيحائية الكامنة فيها، وتنتشل النص الشعري من آثار التقييد المتمثل في الرتابة والتقريرية السردية.

لكن هذا النوع من الصور يعد قليلا، إذا قيس بباقي قصائد الدّيوان، وحتى في هذه القصيدة التي كُثفت فيها الاستعارات والصور تكثيفا بائنا، نجد البناء الأسلوبي يميل إلى التصريح بدل التلميح، وإلى الحوار الخارجي بدل الحوار الداخلي ــ النفسي ــ، وتطفو إلى السطح مرّة أخرى لغة السّرد والحوار.

ويقول منها[1]:

وأنك حتى وإن كُنت

كالأخريات أنانية

تملكين الذي عجزت عنه

كل النساء

وتحتكرين هوى شاعر لا يحبّ

ولكن يحبك أكثر مما يشاء

ونقول بعد هذا إن الطابع الخاص لأسلوب الشاعر، وميله إلى توظيف عناصر اللغة توظيفا مباشرًا، ونأيه عن الاستبطان والغوص في أحشاء الكلمات وتفجيرها، جعل درجة التصوير عنده تقلّ، لِتَحُلَّ محلها عناصر تعبيرية أخرى.

[1]- الديوان، ص98.

الفصل الثّاني: التنّاص

التنّاص مصطلح نقديّ سِيميُولوجِيّ ويقصَدُ به تداخل النُّصوص بعضها البعض أي أنّ المبدأ العامّ فيه هو أنّ النُّصوص تشيرُ إلى نُصوصٍ أخرى وقد تجلت هذه الفكرة بِوضُوح عند **جوليا كريستِيفَا** حيثُ نفت وُجودَ نصٍّ خالٍ من مداخلاتِ نُصوُصٍ أخرى عليه حيث تقول: "إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية وكلّ نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[1]

ويرى "جريماس" أنّ أوّل من استعمل مصطلح التّناص هو **السّميائيّ الرّوسِيّ** "باختِين" ثمّ طوره وبلورهُ مجموعة من الباحثين منهم "رولان بارث" و"رِيفاثير" وغيرهم.

وقد أصبح موضوع التناص من المواضيع الهامة في الدّراسات الأسلوبية الحديثة عند الغرب وعند العرب. ويرى صبري حافظ أنّ لهذه الظاهرة بذورًا في ثقافتها العربية القديمة حيث يقول:"التناص واحد من المفاهيم الحديثة التي نجد لها بعض البذور الجَنِينيّة الهامة في نَقدِنا العربِيّ القديم والتي تطرحها المحاولات النّقدية المعاصِرة في سعيها الدّائب لتأسيس نظرية أدبيّة حديثة"[2]

والتناص لا يعني ظاهرة السّرقات الأدبية المعروفة في تراثِنَا كما أنّه لا يعني المحاكاة والتّقليد لأنّ ذلك يُذهب أصالة الكاتب ويسلُب إرَادَتَه. والسرّ في التناصّ "يمكن في طاقة الكلمة وقُدرتِها على الانعِتاق. فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة من نصّ إلى

[1]- د.عبد الله محمد الغذامي (الخطيئة والتكفير)، ص322.
[2]- د. رابح بوحوش (اللسانيات)،ص257، عن مجلة البلاغة المقارنة "ألف" مقال لصبري حافظ التناص وإشارات العمل الأدبيّ، العدد4 ، 1984، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ص09.

آخر لَها قدرة على الحركة أيضا بين المدلولات بحيث إنّها تقبل تّغيير هويّتها ووِجهتِها حسب ما هي فيه من سياق. والسّياق مجهود إبداعيّ يصدر عن المبدع نفسه" [1] .

وبقراءتنا لديوان "لا شعر بعدك" وجدنا نوعين من التناصّ، التناصّ الأدبي والتناصّ الدينيّ لكن الغالب على الدّيوان والأكثر انتشارا هو التّناص الأدبي والذي سنوليه الأهمية الأكبر.

1. التناص الأدبي

يلتقي شاعرنا من حيث مواضيع شعره (شعر المرأة) مع شعراء كُثُر يأتي على رأسهم الشّاعر الكبير "نزار قبّاني". ومن خلال إطلاعنا على شعر "نزار" وجدنا ظاهرة التناص بينه وبين شاعرنا كثيرة وقوية ويعدّ هذا أمرا طبيعيّا لما لشعر "نزار" من شهرة وقوّة الانتشار والرّسوخ في ذاكرة الشّعر العربيّ المعاصر وتتجلّى مظاهر هذا التناص بين الشّاعرين في أماكن كثيرة نذكر منها قصيدة جوادي "اكرهيني" نجد أولى مظاهر هذا التناص من خلال تداخل هذا النصّ مع قصيدة "نزار" المعنونة قصيدة "الشّجرة" حيث يتداخل النصّان من خلال بعض المفردات ومن خلال الدّلالة يقول **سليمان جوّادي**:

غيّري كلّ المفاهيم وكوني

عقربًا تودِع بعض السمّ عندي

لا تكوني مثلما كنت عَطوفًا

لا تُجازيني بأشواقٍ وَودّ[2]

[1]- د.عبد الله محمد الغدامي (الخطيئة والتّكفير)، ص324.

[2]- الدّيوان، ص53، 54.

2- نزار قباني، "الأعمال الشعرية الكاملة"، ج2، ط1، منشورات نزار قباني، بيروت، ص78،79.

هذه الجمل تتناصّ مع قول "نزار"

كوني...
كوني امرأة خطرة...

كوني السمّ.. وكوني الأفعى

كوني السّحر.. وكوني السَّحَرَة

لُفِّي حولي.. لُفِّي حَولِي

كي أتحسَّسَ دِفئ الجلد وعطر البشره[2]

فقد تداخل نصّ "جوّادي" مع نصّ "نزار" في الفعل (كوني وعقربا تودع بعض السمّ عندي) والتّغيير الذّي نجده عند شاعرنا هو استبدال (الأفعى بالعقرب) والاثنان يشتركان في نفس الدّلالة (السمّ والقتل) أمّا فعل الأمر (كوني) فقد استخدمه شاعرنا مرّة واحدة بينما استخدمه "نزار" مكرّرًا في مرّات عدّة وقد استخدم "جوّادي" أفعال أمر أخرى كـــ (اعبثي، افعلي، غيّري) في نفس السّياق وبنفس الدّلالة تقريباً، والاختلاف الآخر الذي نشير إليه أنّ فعل الأمر (كوني) كان يأتي في أوّل الجملة عند نزار بينما جاء في وسط الجملة وبصفة معطوفة عند شاعرنا.

وعند ملاحظتنا لدلالة السّياق الذّي وردت فيه هذه المفردات سنجد أنّه واحد فموقف الشّاعرين هنا يقوم على التَعدّي والإبَانَة عن الرّجولة (الفُحولة) أمامَ المرأة.

وفي قصيدة جوّادي "حصار" نجد مظهرا آخرا من مظاهر التناص حين يقول مُرَدّدًا كلمة "حصار":

لستُ أشكو الحصار هل

يطلُبُ التحرير من كان في النعيم يقيم

حاصرتني بحبها استعمرتني

ليتَ مُستَعمري الجميل يَدومُ

ثورتي لن تكون إلاّ على نفسي

فنفسي قبل الحصار جَحِيم[1]

فهي تتناصّ مع قصيدة "نزار" (النّساء والمسافات) حيث يقول منها:

أَنتِ أحلى تأكدي أنت أحلى

حين في عالم الرُّؤَى ألتَقيكِ

انهضي عن تنفُّسي لحظاتٍ

فالحصارُ العقيمُ لا يُجديكِ

شهوتي قد تخشّبت وشفاهي

لَم تعد يا صديقتي تَكفيك[2]

فقد وردت كلمة "الحصار" في نصّ **نزار قباني** مرة واحدة بينما وردت في نصّ **جوّادي** مرّات عدّة وهذا لا يعني أنها في نصّ نزار جاءت دخيلة أو غريبة على النص بل نجد أن دلالة الحصار تتحكم في أبعاده الدّلالية يتضح ذلك في بداية القصيدة حين قال:

[1]- الديوان، ص13.
[2]- مرجع سابق، نزار قباني، ص85.

اتركيني.. حتَّى أُفكِرَ فيكِ

وابعدي خطوتين كي أشتهيكِ[1]

ففعل الأمر (اتركيني) يَنتَصِب في بداية القصيدة ليعطي دلالة الإحساس بالحِصار كبِنية شِعريّة حُرَّة تتولّدُ عنها عدّة دلالات

كالسّيطرة والاستحواذ والاستعمار والاستبداد وهي الدّلالات التي وجدناها في نصّ جوّادي.

وإذا أخذناَ بالمبدأ العامّ لمصطلح التّناص وهو (أنّ النّصوص تُشِيرُ إلى نُصُوصٍ أخرى، مثلما أنّ الإشارات تشيرُ إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء المعنية مباشرةً... فإنّ النصّ المتَداخل هو نصّ يتسرّب إلى داخل نص آخر ليجسد المدلولات)[2]، فإن نص جوادي يتداخل تداخلا واضحا مع نصّ **نزار قباني** وما يزيدُ في تأكيد ذلك اتّحاد النصّين في البِنيَة الإيقاعيّة فاعلن فاعلن فَعُولن.

ونجد مظهر آخر من مظاهر التناصّ بين شاعرنا ونزار قبّاني وذلك في قول سليمان جوّادي:

هي امرأة مثل كلّ النّساء

تقبّل أطفالها في الصّباح

وتنشر أسرارها في المساء

[1]- مرجع سابق، نزار قباني، ص83.
[2]- عبد الله محمد الغدامي، مرجع سابق، ص321.

هي امرأة مثل أيّ امرأة[1]

فهي تتداخل مع نصّ نزار الذّي يقول فيه:

خلّصيني من هذا الإشكال...

كوني أقلّ جمالاً...

حتَّى أستَرِدَّ شاعِرِيتي

كونِي امرأة عادية...

تتكحّل... وتتعطّر...وتحبل ...وتَلِد

كوني امرأة مثل كلّ النساء...

حتَّى أتصَالَحَ مع لغتِي...
ومَعَ فمي...

فَكِلاهُماَ يتحّدث عن امرأة عادية لها صِفاتٌ مُعَيَّنَة فهي في نصّ نزار (تتكحّل وتتعَطَّر وتّحبَل وتَلِد) وهي في نصّ جوّادي (تقبل أطفالها في الصباح وتنشر أسرارها في المساء) والفرق بين النصين هنا أن جوادي يتحدث عنها في كونها كائنة بإخبارناَ عنها (هي امرأه) بينما في نصّ نزار تأتي في صيغَة الطّلب من خلال فعل الأمر (كُونِي) وقد يَكوُنُ في هذا الأمر دلالة على الكَينُونَة وهي ترتبط عند الشاعرين بظاهرة الإبداع فجوّادي يَقول:(صدرها يسع الكون والشّعر) بينما يقول نزار (كوني أقلّ جمالا حتّى أستَرِد شاعريتي) كما أنّ استِطرَادَات نزار الكثيرة تَصُبُّ في جملة **سليمان جوّادي** (قدّها يعلم الله كم من حريقٍ على جَسَدي أطفأَه) ويُشَكِّل هذا محَّطةَ لقاءٍ أخرى بين الشاعِرَين

[1]- الديوان ، ص77.

ومن نماذج التناصّ كذلك ما نجده في قصيدته "لا شعر بعدك" حيث يقول:

أنت القصيدة

قرطاج تعرف هذا

ويعرفه البحر، إذ حَاوَل البحر

أن يستفيد من العشق

فاختار إبحاره البحر فينا

وَ أبحر فينَا[1]

ففيها تناصّ مع قصيدة نزار "في الحبّ البحريّ" التي يقول منها:

كُلَّمَا شَمّ البحرُ رائِحَةَ جِسمكِ الحليي

صَهَل كحصانٍ أزرق

وشاركته الصَّهيل...

هكذا خلقني الله...

رَجُلاً على صُورة بحر

بحرًا على صورَة رَجُل[2].

[1]- ديوان، سليمان جوّادي، ص95.
[2]- ديوان نزار قباني، ص85.

فكلمة بحر تكرّرت في النصّين أكثر من مرّة ممّا يَدُلّ على قوّة حضُورِهَا وانتشارها ويدُلُّ بعد ذلك على تداخُل النصّين في هذه البنيَة تركيبيًّا ودَلاَلِيًّا.

وإذا كانت الأسلوبية ومفاهيمها حول هذا الموضُوع تُؤكِّد تداخل النُّصوص الإبداعيّة حيث لا وجودَ لنصّ مستقلّ قائِمٍ بِذَاتِه فمن الطبيعي أن تتداخل نصوص سليمان جوّادي مع غيرها من النّصوص العربيّة خاصة مع تلك التّي تتشارك معها مع طَبيعَةِ الموضوع وطبيعة التّجربة النّفسية.

وتتضح صورة أخرى لهذا التناصّ في نصّ شاعرنا الذي يقول منه

أُحبُّكِ قَرطاج تُدركُ هذا

فلا تسأليني عن امرأة

يتَلَخَّص فيها جميعُ النّساء

وأنت التي يتلخّص فيها الوجود [1].

فذكر هنا (قرطاج) وهي مدينة معروفة بإرثها التّاريخيّ وتحدّث عن المرأة بأنّه (يَتَلَخَّصُ فيها جميع النِّساء) ونفس العبارة تقريبًا نجدها في نصّ لنزار قباني ذاكرًا (دِمشقَ ومصر) حيث يَقُول:

أَلاَ حظتِ؟

أَنَّكِ صرتِ دمشقَ

بِكُلِّ بيارِقها الأمويَّه

[1]- ديوان سليمان جوادي، ص96.

ومصرَ.. بكلّ مساجِدِهاَ الفَاطِمِيَّه

وصَرتِ حصونًا...

وأكيَاسَ رَملِ...

ألاحظت...

أَنكِ صِرتِ خُلاَصة كلّ النّسَاء[1]

فَعبارة (صِرت خُلاَصَةَ كلّ النّساء) مبثُوثَةٌ في نصّ جوادي مع اختلاف بسيط في بناء الجملة (يتلخّص فيها جميع النّساء) ونجد في نصّ جوّادي عبارة (أنتِ القصيدة) ونجد مقابلا لها في قصيدة نزار (وصرتِ الكتَابَةَ والأبجديَّة).

كما أن الفعل (أحبك) جاء مكررا في القصيدتين معا مما يوحي بتداخل النصين تداخلا واضحا.

وبما أنَّ ظاهرة التناصّ تتعدى الشّاعر الواحد فممّا لاشكّ فيه أنّ الشاعر سليمان جوادي هنا يتداخل مع نُصوصٍ أُخرى لا يتّسع المقام هنا لذكرها كلّها ونكتفي بنموذج من شعر **صلاح عبد الصّوِي** في قصيدة له عنوانها "أَنَا شِيدُ غرام" تداخلت مع قصيدة "ليلاي" لشَاعِرِنَا. يقول صلاح عبد الصّبور:

أحبّك ياليلاي، لا القلبُ غَادرٌ

هَوَاهُ، ولا الأيامُ مُسعِفَةٌ حُبِّي

وأنتِ على البَينِ المُشتِ وشِيكَةٌ

[1]- مرجع سابق، نزار قباني، ص885.

وكيف احتمالي البعدَ، والبُعدُ لَوعَةٌ[1]

حيث ذَكَر هنا اسم (ليلى) بكلّ ما يحمله من أبعاد دلالية مغروسة في التراث العربيّ فهو رمز للحب الذي يصل إلى حدالوله، وذكرَهُ بصيغة الملكيَّة (يَا ليلايَ) وذَكرَ معهُ صفة البعد والنَّأي (وكيف احتمال البعد والبعد لوعة)، وهي نفس الشيء الذي نجده في نصّ جوّادي مع بعض التّحوير حين قال:

الكلّ يغني ليلاه

وأنَا لا أعرف ليلايا

الكلّ يعانق ليلاه

والكلّ سعيد إلا يا...

إن ناجى العاشق ليلاهُ

ظَلت في قلبي نجوا يا[2]

وهكذا تحققت ظاهرة التناص الأدبي في هذا الديوان وتحقّقت معه ظاهرة الإبداع عند شاعرنا، ذلك أنّ الأسلوبية والمناهج الحديثة أكّدت على هذه الظّاهرة التي تدلّ على حيوية النصوص وقدرتها على التّواصل مع النصوص الأخرى في سيَاقَاتها المختلفة.

2. التناصّ الدّينيّ:

وهو أن يقتبس الشّاعر كلامه أو شعره من القرآن الكريم أو الأحاديث النبويّة الشّريفة، سواء أكان نسبيًّا، أم كاملا أم ناقصا للنص في نص آخر.

[1]- ديوان، صلاح عبد الصبور، دارالعودة بيروت، ط4، 1983، ص73،74.
[2]- ديوان، سليمان جوّادي، ص61.

وقد لمسنا في ديوان "لا شعر بعدك" لسليمان جوادي بعضا من ألفاظ القرآن الكريم، مثلما نجد في قصيدته "تشخصت فيك" في قوله:

بكيت وهل أخفي دموع مسرّتي

وقد أدركت عيناي ما ليلة القدر[1].

وقد اقتبس الشاعر خطابه الشعري من قوله تعالى في سورة القدر: *إنّا أنزلناه في ليلة القدر، وما أدراك ما ليلة القدر*[2]، و(ليلة القدر) ببِنَائها التركيبي والدلالي ليس لها وجود إلاّ في القرآن الكريم وبدلالاتٍ دينية مُحدَّدة إذ هي ترتبط بِنُزول القرآن (إنّا أنزلناه في ليلة القدر) وشرحها **عندا بن كثير** كالتّالي (هي اللّيلة المباركة التي قال الله فيها_ إنّا أنزلناه في ليلة مباركة _[3] ،وهي ليلة القدر وهي من شهر رمضان. قال **بن عباس** وغيره: أنزل الله القرآن جملة واحدة من اللّوح المحفوظ إلى بيت العزّة من السماء الدُّنيا، ثمّ نزل مفصَّلا بحسب الوَقَائِع في ثلاثٍ وعشرين سنة على رسول الله صلى الله عليه وسلّم. ثم قال تعالى معظّما لشأن ليلة القدر التي اختصّها بإنزال القرآن العظيم فيها فقال: وما أدراك ما ليلة القدر، ليلة القدر خير من ألف شهر[4] ، وهي ليلة معظمة عند المسلمين يحتفلون بها كلّ عام في أواخر شهر رَمضَان نظرا لما فيها من بركة ورحمة والعبادة فيها خير من عبادة ألف شهر وهي اللّيلة التّي تتنزّل فيها الملائكة وتُقَدَّرُ فيها الآجال والأرزاقُ وتُقضَى فيها الأمورُ كما قال تعالى: "فيها يُفْرَقُ كلُّ أمرٍ حكيمٍ" الدّخان -4- وهي بهذا تُعَدّ من أعظم اللّيالي عند الله وعند المسلمين.

غير أنّ هذه اللّيلة صارت لها دلالات أخرى في الخيال الشّعبيّ عند المسلمين تجاوزت الدّلالة الدّينية الأصلية حيث أُضيفَ لها أنّه قد تنشقُّ السّماء لبعض المتّقين المؤمنين ويخرج

[1]- الديوان، ص104.
[2]- سورة القدر الآية 2و3 .
[3]- الدخان ، الآية 3
[4]- تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، ج4، دار الإيمام مالك، ط1، 2006، ص799 .

منها نُورٌ والذي يُصادفها يُستَجابُ لِطَلَبِه كيفما كان هذا الطلب. ومن خلال هذا يترقب كثير من المسلمين هذه اللّيلة علّهُ يُصادفها ليحقِّق أمنياتهِ.

وعلى هذا نجد لهذه اللّيلة مفهومين، مفهوم دينيّ أصيل ومفهوم شعبي تَجذر في الموروث الثقافي الشعبي، ولعلّ التناص الذي ورد في القصيدة يرتبط بهذا المفهوم الثاني يدلّ على ذلك السياق العامّ الذي وردت فيه هذه العبارة فدلالة هذا السياق ترتبط بلحظة فرحٍ ومسرَّة ونشوة لا تُعادلها أيّ لحظة لدرجة أنّ العين بكَت وما كانت تبكي إلا للأحزان والمصائب، من هنا جاء التحوير وجاءت النقلة لهذه العبارة من دلالتِها الدينية الأصيلة إلى الدّلالة التي يتحكم فيها الخيال الشّعبيّ ولا يُمكن أن نربط هنا بين دلالة هذه العبارة والدّلالة الدينيّة ذلك أنّ سياق النصّ هنا بعيد عن معنى العبادة والتخشّع للّه والتذرع له في هذه الليلة. والذي لا يدرك طبيعة هذه العلاقة هنا قد تَغيبُ عنهُ طبيعة التناص في النصّ بحيث ينظر إلى العبارة على أنها دخيلة ومُقحمة ولا تنسجم مع سياق النصّ.

وفي نفس القصيدة نَجد تناصا آخر مع نفس السورة القرآنية تتعلق بعبارة (إلى مطلع الفجر).

ففي النصّ القرآني جاءت هذه العبارة لتحدد مدة وزمان ليلة القدر *سلام هي حتى مطلع الفجر*[1]، أي هي سلام وأمن لما فيها من بركة إلى مطلع الفجر. وفي النصّ الشعري استُبدلت (حتَّى) بحرف الجرّ (إلى) لكنّ الملاحظ أنّ التناص هنا لم يكن منسجما، ذلك أنّ التحديد الزّمني الذي دلت عليه العبارة في السورة القرآنية كان قصيرًا ومحدَّدًا بليلة واحدة، وهذا التحديد لا ينسجم مع دلالة الجملة في النصّ الشّعري.

فحين يقول مُؤَنّبًا المغالينَ ودَاعيًا عليهم:(وقبّح سعيهم، وقبح مرماهم إلى مطلع الفجر)[2] كان عليهِ أن يأتي بعبارة أخرى تنسجم مع السياق كأن يقول مثلا إلى قيام

[1]- صورة القدر، الآية 05.
[2]- الديوان، ص106.

الساعة أو ما شابه ذلك لأن مقام الدّعاء على الغير يقتضي ذلك ولعلّ الشّاعر سايَرَ هنا ما ذكره من قبل من نفس السورة (ليلة القدر) فذكر (مطلع الفجر) ، في نفس النصّ و لم يراعي اختلاف الدّلالة لهذه العبارة هنا. ولعلّ ما دفعه إلى ذلك طبيعة السياق وطبيعة الأسلوب الذي مَالَ بهِ عن الشّعريَّة إلى موقف الوعظ والدُّعاء الذي تجدُه في الخطابات العاديَّة.

ونجد مثالا آخرا للتناص مع القرآن الكريم في قصيدة "حصار" حين يقول:

قَتَلَتْ ألف عاشقٍ ثمّ ألقت

في رُفاتي الحياةَ وهي رَميمُ[1]

ففيها تناص مع الآية الكريمة:*وضَرَبَ لنا مثلاً ونَسِيَ خَلقَهُ قال مَن يُحيِ العظَام وهي رَمِيمٌ*[2]

وشرح الآية عند ابن كثير كالتالي:(...قال مجاهد وعكرمة وعرة بن الزبير والسّدي وقتادة: جاء أُبَيّ بن خلف لعنه الله إلى رسول الله صلى الله عليه وسلّم وفي يده عظم رَميم، وهو يُقَتِتُهُ ويُذريهِ في الهواء، وهو يقول: يا محمد أتزعم أنّ الله يبعث هذا؟ فقال صلى الله عليه وسلّم "نعم يميتُكَ الله تعالى، ثمّ يبعثُك ثمّ يحشُركَ إلى النّار". ونزلت هذه الآيات من آخر ياسين[3]، فالآية كانت ردًّا على الكافر الذي لا يؤمن بالبعث وأنّ الله قادرٌ على إحياء العظام ولو كانت رميما، وقد استفاد الشاعر من هذه الدلالة مع بعض التحوير في تركيب الجملة حيث قال: ثمّ ألقت في رفاتي الحياة وهي رميم.

[1]- الديوان، ص14

[2]- سورة يسين الآية78 .

[3]- تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، ص837.

وأحدث تحويرًا آخر في أركان الدلالة فجعل الذي يُحيِ في النصّ الشعري هي المرأة وهذه مُبالغة استدعاها السّياق حيث أنّ هذه المرأة تقتل الآخرين لتحي الشّاعر.

3. التناص مع الشخصيات التراثية:

قد يستحضر الشاعر بعض الشخصيات التراثية للتعبير عن تجربته المعاصرة وليؤكد على التّواصل الحضاريّ والفكريّ بينه وبين أسلافه وهذه الوسيلة لجأ إليها أغلب الشعراء المعاصرين لأن الشخصية التراثية (كرمز) تحمل دلالات متعددة تجذرت ورسخت في الذاكرة العربية وهو يدلّ من جهة أخرى على انفتاح النصّ الحديث على أبعاد ثقافية واسعة.

وتجلت في الديوان عدة شخصيات تراثية منها شخصيات دينية وأخرى تاريخية.

كانت الشخصيات الدينية قليلة الحضور ومنها يعقوب ويوسف عليهما السلام فقد وردَ ذكرهما في قصيدة "لا تغب" حيث يقول:

وكنتَ كيعقوب وكنتُ كيوسف

إذا خفَّ وزني دمتُ عندكَ غاليا[1]

فالنصّ هنا عبارة عن مرثيّة لوالد الشاعر وجاء ذكر يعقوب وابنه عليهما السّلام في إطار التشبيه حيث شبه نفسه بيوسف وشبه أباه بيعقوب وذلك من خلال استخدام الفعل (كنتَ، كنتُ). وإذا كانت القصة الدّينية هنا معروفة ولها أبعاد دلالية قوية في الموروث الدّينيّ من خلال ما تعرض له النّبي يعقوب من عذابات وآلام جراءَ فقده لابنه يوسف فلم يتعدّى التناصّ هنا دائرة التشبيه و لم يرق إلى مستوى القصّة الدّينية، وذلك أنّنا لا نجد فقداً ولا نجد تلك المعاناة النفسية وكل ما وجدناه في هذه الصّورة أنّ خفَّة الوزن عند الشّاعر

[1]- الديوان، ص116.

(ويقصد الهزال والضعف) تجعل منه غاليا عند أبِيه والمقابلة هنا بين الصّورتين بعيدة وغير منسجمة ساهم في إضعافها التركيب الأسلوبيّ ودلالة الصّورة، فَخِفَّةُ الوزن ليس لها ذلك الإشعاع العاطفي والنّفسيّ الذي يتماشى مع الصّورة الدّينية. كما أن واو العطف التي تكررت والتي تدل على سرعة حركة الحدث مع تكرار أداة التشبيه ـــ كـــ ـــ أثرت تأثيرا سلبيًّا على السياق الذي جاء فيه التّناص فبدت الصورة باهتة وبدا اسم يعقوب ويوسف غريبين على سياق النصّ مفروضين فرضًا.

وفي قصيدة (تشخصت فيك) نجد ذكرًا لعدّة أسماء من التُّراث تتواتر في صور تشبيهيه لا تختلف في بناءها عن الصّورة السّابقة حيث نجد الشّاعر يقدم لعدّة جمَل بالفعل (كُونِي) متبوعًا بالاسم والصورة وقد يكررُهُ كما في قوله:

فكوني كليلى الأخيليّة في التُّقى

وكوني كليلى العامرّية في الصَّبر[1]

فيذكر ليلى الأخيليَّة الشّاعرة الكبيرة التي شهد لها القدامى بالفصاحة والإبداع وليلى العامرية صاحبة "المجنون" قيس بن الملوّح فيربط الأولى بالتقى والثانية بالصبر ولا يتعدى التناص هنا ذكر الشخصيّة وصفاتها طالبًا من أخته أن تكون مثلهما مثل أسماء بنت أبي بكر في العزّة والصّلابة وكالخنساء في لينها على صخر وكأمّ المؤمنين (لا يحدّدها) في الجرأةِ وكفاطمة الزهراء في البرّ بالوالدين وكَهندٍ في الصُّولِ والشّجاعة والعزم.

وقد أثَّر ذكر الأسماء الكثيرة هنا على سياق التناصّ حيث بدت كفسيفساء زيّنت النص من الخارج و لم تَغُص به إلى داخل التجربة النفسية العاطفيَّة، ذلك أنّ النص جاء في أسلوبٍ وعظيّ قيَّدَ اللّغة و لم يترك للدّلالة القدرة على الإشعاع والتّحليق.

[1]- الديوان، ص106.

وفي قصيدة "لا شعر بعدك" نجد مظهرا آخرا من مظاهر التناص مع شخصية أخرى من الشخصيات التاريخية تمثلت في شخصية **عقبة بن نافع** غير أنه هنا لم يذكر عقبة بل ذكر (عهد عقبة) و(الزمن العُقبَوِيّ) إشارة إلى عهد البطولات والشجاعة وزمن الانتصارات والتَّفوّق فارتقى بالتّناص هنا فأبعده عن روح النّبرة الخطابية والسقوط في الابتذال فجاءت الصّورة الأولى (فمن عهد عقبة والأنبياء هم الشّعراء)[1] ليدلّ على مكانة الشعراء حين قارنهم بالأنبياء وجاءت الصّورة الثانية (من الزّمن العُقبَويّ أتيت) [2] ، لتدل على الفُحولة والرُّجولة، فجاء التناصّ منسجمًا مع البنية التركيبية والبنية الدلالية في نفس الوقت.

غير أنّ هذا النّوع من التناص كان قليلا في شعره وذلك راجعٌ لطبيعة الخطّ الأسلوبيّ لهذا الدّيوان ولطبيعة التجربة النفسية المنبثقة عنه.

[1]- الديوان، ص99.
[2]- الديوان، ص100.

إن القارئ لديوان سليمان جوادي "لا شعر بعدك" يرسو على دلالات معينة ومحددة تتصل بالمرأة وبالعلاقة بين الشاعر وبينها. وتتميز هذه العلاقة بأنها متذبذبة وغير منسجمة ويتحكم فيها الصراع النفسي الذي يتجلى في القلق الوجودي والحزن العميق والمعاناة، ويجد القارئ أن أغلب قصائد الديوان تدور دلالاتها حول هذه المحاور بحيث يمكن اعتبارها حقولا دلالية ارتبطت بها أغلب البنيات الدلالية في النص الشعري، ويلاحظ قارئ الديوان من جهة أخرى أن هذه الدلالات تعلن عن نفسها من خلال طبيعة البنيات التركيبية التي ألفت أنسجة النصوص الشعرية فهي بنيات لا تقوم على الإيحاء الكبير مما يسهل رصدها وتحديدها.

وقد قسمنا الدلالات تقسيما ارتأيناه جامعا ومناسبا لأغلب النصوص في هذا الديوان فجاءت كالتالي: عدم القدرة على التكيف والانسجام مع المرأة، التكيف والانسجام مع المرأة وثلاث قصائد جاءت فيها الدلالة واقعية اجتماعية.

1. عدم القدرة على التكيف والانسجام:

ترتبط أغلب قصائد الديوان بهذه الدلالة (حوالي 22 من 28 قصيدة)، ولعل الشاعر كان واعيا بسيطرة هذه الدلالة فقدم القصائد التي ترتبط بها وأخر قصائد التجربة الواقعية الاجتماعية إلى آخر الديوان وهي ثلاث قصائد وتتفرع هذه الدلالة الرئيسية إلى دلالات فرعية تتمثل في الضياع والاغتراب والحزن والأسى والخيانة والبحث عن الانعتاق وغيرها من الدلالات.

ففي قصيدة "شارع حب" نجد صورة واضحة لهذه الدلالة التي تقوم على الانفصام والبعد، انفصام المحبوبين وعدم القدرة على اجتماعهما إلا من خلال الحلم. فالقصيدة تقدم ثلاث لوحات أو مشاهد تصويرية، في الصورة الأولى نجد الأنثى تبحث عن الرجل من خلال الإحساس المفرط بالوحدة، وفي الصورة الثانية نجد الفتى يبحث عن الأنثى من خلال نفس

الإحساس بالوحدة والاغتراب. وتقوم الصورة الثالثة على الجمع بين الطرفين لكن في الحلم وليس في الواقع. ويمثل هذا النص دلالة الانفصام وعدم القدرة على الانسجام في أقوى صورها.

وقد تظافرت البنيات الأسلوبية هنا لتبرز هذه الدلالة في أقوى صورها وتتفتق الجمل الشعرية بطاقات إيحائية تثير كل الإحساسات المرتبطة بهذه الدلالة، وينتصب في النص الفعل (يبحث) كوحدة بنائية ليدل على الفقد والتوهان والضياع، وذلك بتكراره في القصيدة، وتأتي العبارة (كان الشارع خال إلا منه ـــ منها) لتؤكد الإحساس بالاغتراب المرتبط بهذه الدلالة.

وإذا كان صوت الشاعر هنا متخفيا بحيث دار الحديث حول أنثى ورجل (بالتنكير) فإنه في قصائد أخرى يبرز بروزا واضحا كما في قصيدة "كل شيء مؤجل" التي تبدأ بالضمير (أنا) بحيث استجابت استجابة مباشرة لدلالات الحزن والانكسار المرتبطة بالدلالة الأولى السابقة.

فقد قامت الأفعال والأسماء في جمل متلاحقة لتجذّر لهذه الدلالة في صورة تصاعدية تصل إلى الذروة عندما يتساءل الشاعر:

أنا الآن وحدي

أحاور نفسي وأسأل

ترى أي شيء سأفعل؟

أأخرج من جسدي، أم أغيره وأبدل؟[1]

فهذا التساؤل يمثل قمة الصراع النفسي الدال على عدم القدرة على التكيف مع أوضاعه، وعدم الانسجام مع محيطه، وتقوم العلاقة بينه وبين المرأة كمقياس لهذا الضياع والتوهان.

[1]- الديوان، ص 32

يتأكد هذا في عدة قصائد من الديوان كما في قصيدة "ما قيمة الدنيا" التي جاءت بسيطة في أسلوبها، واضحة في دلالتها، ولعل هذا الوضوح وتلك البساطة كانت مقصودة قصداً لتوصيل الرسالة، فكأن الرغبة في الإخبار دفعت بالنص إلى أن يكون واضحا وجليا. وقد لاحظنا هذه الخاصية عند شاعرنا في أغلب قصائده.

كما أن الصراع، وعدم القدرة على التكيف تتجلى من خلال المقابلات الكثيرة التي يلجأ إليها الشاعر، وهذه المقابلات تقوم عادة على الضدية في دلالاتها كقوله هنا: (تلك الحدائق كالحرائق) و(وغدت جميع ورودها أشواكا) و(كن حاضرا لا غائبا كن مقبلا لا مدبرا)، كما أن معجم المفردات يأتي غنيا بالكلمات الدالة على التوتر والقلق، والحزن والتوجع، نلمس ذلك جليا في النص، ومنها: [ظالمي، تعذيبي، جفاكا، حزنت، أقساكا، حرقتي، مواجعي]، وكلها تترابط فيما بينها لتصب في الدلالة المركزية.

وفي قصيدته "فواصل للحب"[1] يصل الصراع النفسي إلى ذروته، وذلك من خلال الاضطراب وعدم القدرة على فهم واقعه المحيط به، وعدم فهم المرأة وعلاقته بها، والملاحظ في هذه القصيدة، تطور الخط الدرامي واتساعه، فنجد في هذه القصيدة الحاضر والغائب (الذكريات)، ونجد بروز صور المدينة بكل ماتحمله من دلالات الضياع والتوهان، كمانجد محطات يتوافق فيها الشاعر مع ذاته، وأخرى تائها لا يستقر له بال، وتأتي البنى اللغوية لتساهم في هذا الصراع، وتبني القصيدة بناء دراميا يسمو بها إلى الإيحاء البعيد الذي لا نجده في أغلب القصائد الأخرى.

[1]- الديوان، ص 35

فالأفعال فيها تنتقل من الماضي إلى المضارع إلى الأمر، والمقاطع تتحول من مشهد إلى آخر، ومن حالة إلى حالة، وتتعدد الصور وتتقاطع لتساهم في هذا البناء، أما البنيات الأسلوبية فهي بدورها تتحول صعودا ونزولا، فهي سردية إخبارية تارة كما في قوله:

ها حضرت حبيبتي

من كان منكم شاعرا

فليرفع اليدين

وليطبق الشفاه

وليمت بحسرتين[1]

وهي شعرية في غاية الإيحاء والإبداع كما في قوله:

قبل اجتهاد البرد في عينيك

قيل كنت أحب النار

والمواقد[2]

وقوله:

قبل انتحار الشمس في عينيك

[1]- الديوان، ص 37

[2]- الديوان، ص 36

قيل كنت تبحثين في دفاتري

عن جزر أبعد من عينيك يا جزيرتي[1]

وهذا التنوع إن دل على شيء فإنما يدل على الاضطراب النفسي وعدم التوازن العاطفي –كما نعتقد– وهو صورة أخرى لدلالة عدم القدرة على التكيف والانسجام.

وفي كل هذا تقوم المرأة لتجسد بؤرة التوتر، فهي من الناحية الإنسانية والاجتماعية تشكل الشق الآخر الذي يكمل الرجل فلا وجود لحياة مستقرة بدونها، و لم يكن الشاعر سليمان جوادي بدعا بين الشعراء، فقد اتخذ أغلبهم موضوع المرأة للدلالة على دلالات الحزن والأسى، وعلى الاضطراب والقلق الناجم عن عدم القدرة على التكيف مع أوضاع المدينة الحديثة، ومع مستجدات الحياة المعاصرة.

2. دلالة التكيف والانسجام مع المرأة:

إذا كانت دلالة عدم القدرة على التكيف هي الغالبة على النصوص الشعرية، فهذا لم يمنع بروز دلالة التكيف والانسجام من البروز في بعض القصائد وإن كانت قليلة.

وقد أشار بعض الباحثين إلى ظاهرة انتشار شعر المرأة في القصائد المعاصرة، فأرجعه إلى طبيعة المجتمعات الحديثة أين استطاعت المرأة أن تحظى بنظرة اجتماعية متسامحة ومتساهلة في مجال العلاقات الاجتماعية، يقول الدكتور السعيد الورقي في هذا المجال: "وقد ساعد على هذا نمو الطبقة البرجوازية نتيجة للظروف والمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية، والطبقة البرجوازية كما

[1]- الديوان، ص 41

هو معروف طبقة تعتمد في فلسفتها الجمالية على المشبعات الحسية باعتبار أن ما يكمن فيها من قيم حياتية مادية هو الأساس في كل ما يمكن أن يكون من منطلق جمالي"[1].

وزيادة على هذا غدت صورة المرأة عالما يجسد من خلاله الشاعر انتصاراته وانهزاماته، أحلامه وانكساراته، وهي في النهاية صورة للوجود بكل ما يحمله من قيم سلبية كانت أو إيجابية.

جسدت بعض القصائد في الديوان دلالة الانسجام والتوافق مع الذات، وذلك من خلال الانسجام مع المرأة والتوافق معها، ويتجلى هذا التوافق في صور الاتحاد بالمرأة والتكامل معها، ويبرز هنا الاستقرار النفسي، والرضى بالذات والتصالح معها.

في قصيدة "لا شعر بعدك" نجد هذه الدلالة بارزة حيث يتصالح الشاعر مع المرأة، ومع نفسه، ومع القصيدة، ويتحد الكل في انسجام قلما نجده في الديوان، ولعل الشاعر كان يدرك ذلك فجعلها عنوانا لديوانه ككل. وفي القصيدة عبارة وجدناها تلخص هذه الدلالة بكل أبعادها وذلك حين قال: "ولكنه الانتماء إلى الانتماء". فهي تلخص حالة الاطمئنان والسلام والرضى، لأن "الانتماء" –خاصة عندما يعود على نفسه– يعارض القلق الناتج عن الضياع والتوهان، وتبرز المرأة كعامل حاسم ومحقق لهذا السلام مع النفس ومع الحياة والواقع، فهي الحياة وهي الوجود: "أنت التي يتلخص فيها الوجود...".

وتنتشر في النص عناصر الطبيعة والوجود لتدل على هذه الوحدة فنجد صورة البحر بكل ما يحمله من رمزية، كما نجد صورة المدينة "قرطاج" التي تتعدى مجرد كونها تحديد مكاني، وصورة السماء والمطر، وذكر الأنبياء والرسل، ولعقبة الفاتح العربي الكبير، والقصيدة في حد

[1]- د. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 373

ذاتها فتحا وبطولات حقق الشاعر من خلالها ذاته، وحقق توازنه العاطفي والنفسي، وكان ذلك من خلال اتحاده بالمرأة واعتبارها مركز كل القيم والحياة والكون: "أنت البداية والانتهاء".

والقصيدة عبارة عن مجموعة من الصور والدلالات المشعة التي تلاحمت بنائيا، فهي لا تتوزع على فقرات كما في أغلب القصائد الأخرى، كما أنها لا تقوم على الوحدات المستقلة، وقد اتبعت خطا واحدا في بنائها ونموها، وهذا يدل على الانسجام الذي تحقق دلاليا وتحقق بنائيا.

وميزة أخرى في هذه القصيدة وهي وإن جمعت بين الجمل الواضحة المباشرة، والجمل الموحية المشعة، فقد تجاوزت الروح الخطابية والأسلوب الإخباري، وذلك لما ورد فيها من صور عميقة الدلالة وفي غاية الجمالية والإبداع، نذكر من ذلك قوله:

أنت القصيدة

قرطاج تعرف هذا

ويعرفه البحر، إذ حاول البحر

أن يستفيد من العشق

فاختار إبحاره البحر فينا

وأبحر فينا[1]

[1]- الديوان، ص 95

فجاءت صورة البحر هنا على غير طبيعتها، فالمعتاد أن يبحر الإنسان في البحر وليس العكس، وهذه صورة إبداعية تدل على الاعتداد بالذات والثقة فيها خاصة عندما تتحد بالآخر.

ونجد كذلك هذا البناء الأسلوبي الذي يذهب إلى أبعد الحدود في الدلالة، وفي الإشعاع الذي ينير تخوم التجربة، ويحيل إلى مشاعر الرضى والانتصار، وذلك عندما يقول:

وحين أراد رجال الجمارك تفتيش أمتعتي

وجدوك معفرة بالغرام

مضمخة بالهيام

ومفعمة بالغناء

فقالوا: انطلق أيها الشاعر الفوضوي

فهذي البلاد بلادك

شيد على أرضها قيروانك

وانشر مواثيق عشقك فيها[1]

فلا تخطئ النظرة المتفحصة هنا، دلالة النشوة والإحساس المفرط بالانتصار، وكأنه فارس عاد من ميدان المعركة ليخبرنا عن بطولاته بكل فخر واعتزاز، فرجال الجمارك الذين تكون وظيفتهم عادة الاحتجاز في الحدود الدولية، يطلبون من الشاعر الانطلاق بكل ما يوحي به هذا الفعل من تحرر وانعتاق، ثم يمتد طلبهم إلى فعل آخر "شيّد على أرضها قيروانك"، وكأن الشاعر

[1]- الديوان، ص98-99.

أصبح فاتحا من الفاتحين الكبار، والفتح هنا يحمل كل دلالات البطولة والانتصار، وهي دلالات تحيل على الانسجام والتكيف مع أوضاعه، وهذا يناقض أو يعارض الإحساس بالفشل والانكسار الذي كنا نصادفه في الدلالة السابقة.

وتصبح المرأة من خلال هذه التجربة، الخيط الذي يحرك العناصر الشعرية، وتصبح هي الوجود وهي الكل الذي يحوي الإبداع والشاعر والطبيعة في وحدة لا تقبل التجزء أو الانفصام. و الشاعر سليمان جوادي لم يكن بدعا بين الشعراء المعاصرين العرب في هذا المجال، فقد انتشرت هذه التجربة بينهم انتشارا واسعا لدرجة أننا نحس بتداخل النصوص الشعرية في هذا الموقف، وقد فسر الدكتور السعيد الورقي هذه الظاهرة بقوله: "وهكذا وجدنا جانبا من مشاعر الموقف الذاتي في الشعر العربي الحديث يبحث عن الجماليات الحسية كوسيلة استغراق وإشباع، فيجدها في المرأة كوجود يجمع كل ملامح الجمال الحسي، وكوسيلة وإشباع ذات بما يكمن فيها من إمكانيات جمالية"[1].

غير أن صورة المرأة هنا قد تتعدى مجرد كونها وسيلة، لتصبح مدار التجربة فنيا ودلاليا، وتغدو عنصرا هاما لا تكتمل دلالات الانسجام مع الواقع ومع الذات إلا من خلالها، فهي الشعر، وهي الكون، وهي الكل كما رآها الشاعر سليمان جوادي.

3. الدلالة الاجتماعية الواقعية:

قد تبدو هذه التسمية غريبة وغير دقيقة، ذلك أن أغلب الشعر وإن انبثق عن النفس والوجدان فهو يتجلى بعد ذلك إلى الواقع، وإلى التجارب الاجتماعية ولو من باب بعيد. لكننا هنا نقصد به تلك المواضيع الاجتماعية الواقعية التي دارت حولها بعض قصائد الديوان. وعندما نقول "الواقعية" لا نقصد بها ذلك الاتجاه أو النظرية المعروفة في الأدب والنقد، بل نقصد بها تلك التجارب

[1] ـــ د. السعيد الورقي، مرجع سابق، ص373.

المرتبطة بالحياة، والتي عبر عنها الشاعر بطريقة مباشرة، جعلها تتميز أسلوبيا عن غيرها من التجارب الأخرى، وكذلك القصائد الأخرى.

تبرز في الديوان ثلاث قصائد تتميز بخصوصيتها الأسلوبية، وكذلك بطبيعة تجربتها وموضوعها، مما دفعنا إلى وصفها بالدلالة الاجتماعية الواقعية.

هذه القصائد هي: "لا تغب"[1]، و"والدتي سحر الحقول"، و"تشخصت فيك".

قصيدة "لا تغب" موضوعها رثاء الأب والبكاء لفراقه، وهي تشبه إلى حد كبير الرثائيات المعروفة في شعرنا القديم.

تبدأ القصيدة بمطلع يبين فيه عن حزن وأسى من خلال لغة وأسلوب فيه بعض الإيحاء، ولكنه إيحاء بسيط فيه من الغموض أكثر من الإشعاع الذي صادفناه في بعض القصائد الأخرى السابقة. وقارئ النص يجتهد ليصل إلى الدلالة المستخفية في العبارة بطريقة فكرية وليس بطريقة شعرية، فهو يقول:

أرى الحزن مهزوما وقد كان عاتيا

كأني به يبكي ويندب حاليا

تعودني حتى استحال ملازمي

وأصبحت إن غاب الحبيب المناديا

فلا تعجبوا من عاشق متحبر

1- الديوان، ص 113

رآني مظلوما فجاء مواسيا[1].

نلاحظ هنا عودة الجمل المستقلة إلى حد كبير بنفسها، وهي ظاهرة أسلوبية عند شاعرنا في أغلب قصائده. أما إذا اتجهنا صوب الدلالة فإننا نجد الحزن المهزوم الذي كان عاتيا والذي أصبح يبكي ويندب حال الشاعر؛ ولا يمكن أن نفهم أو ندرك هذه الصورة، إلا بالطريقة العقلية أو المنطقية، بحيث أن الحزن بكل دلالاته السابقة لم يعد شيئا أمام هذه الخالة الجديدة، حالة فقد الأب واستحال بعد ذلك هذا الحزن إلى عاشق جاء يواسي الشاعر في مصابه هذا؛ وكأن هذا المصاب لعظمه، وشدة وقعه على النفس، أكبر بكثير عما نسميه عادة حزنا، فمال الأسلوب إلى النبرة الخطابية من حيث أريد له الإيحاء والإشعاع.

ثم ما يلبث النص أن يتحول إلى النبرة الخطابية الإخبارية، وهي سمة أسلوبية تسير مع القصيدة إلى نهايتها، وتجعلها ترتبط بالتجربة الواقعية ارتباطا عضويا، يقول:

هو الدهر يعطي من يشاء سروره

ويعطي لأمثالي الأذى والمآسيا

ويقول:

أخذت أبي من كان يؤنس وحدتي

ومن كان قبل اليوم يعلم ما بيا

أخذت الذي لم يدخل الحقد قلبه

1- الديوان، ص 113

ومن كان مثلي بالنوائب هازيا

أخذت أبي بحر الحنان إذن مضى

فهل كان ميعاد الرحيل مواتيا[1]

فهذه الجمل تحيل على الدلالة بطريقة مباشرة لا تحمل أي أثر للإيحاء، وهي جمل يسميها الدكتور عبد الله محمد الغذامي بـــــ: "جمل التمثيل الخطابي"، أو هي قريبة منها حسب ما فهمناه من وصفه إذ يقول: "وهي جمل تأتي في الشعر ونعرفها عادة بأنها (الحكم) وهي أقوال تزخم بالبلاغة وتغص بالمعاني، ومنها في الشعر العربي الكثير، وهي جمل بلاغية تعتمد على (التمركز المنطقي) وتتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت، وفيها تسخر الكلمات بكل طاقتها البلاغية لأداء ذلك المعنى المحدد وخدمته، وهدف الشاعر منها هو المعنى..."[2].

فأهم صفة لهذه الجمل أنها مكتفية بذاتها دلاليا، فهي ليست تلك الجمل الشعرية التي تحمل طاقات إيحائية قوية، والتي لا تكون الكلمات فيها مجرد لباس للمعنى. وقد اتكأت هذه الجمل اتكاءً واضحا على عامل الإيقاع لتحقيق القيمة الفنية الجمالية، ولولا هذا الإيقاع –خاصة حرف الروي- لجاءت القصيدة في أسلوب نثري، موضوعه محدد ومعانيه كذلك محددة، وعلى هذا الأساس أدرجنا النص تحت هذه الدلالة، فرثاء الأب هنا وإن كان يمس تجربة إنسانية معروفة، فهو لا يختلف عن الرثائيات المعروفة في الشعر العربي، وأساليبه لم تتحرر من الأساليب المعروفة في هذا الغرض أو الموضوع.

11- الديوان، ص 115

2- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 97.

وتندرج قصيدة "والدتي سحر الحقول" تحت هذه الدلالة، فهي مرثية للأم ينعى فيها الشاعر فقد والدته. غير أن هذه القصيدة تتجاوز الروح النثرية، والأساليب المباشرة الخطابية، وتسمو إلى حد ما في تعبيرها عن هذه التجربة الإنسانية، فقد وظف الشاعر جملة من التقنيات التي جعلت الخطاب الشعري هنا موحيا ومؤثرا، ومن بين هذه التقنيات استخدام الصورة الشعرية الموحية والغنية بالدلالة العميقة.

تطالعنا القصيدة بصورة لوالدته تقوم على الإيحاء الكبير الذي يرتبط بعمق التجربة، يقول:

لوالدتي سحر الحقول وخصبها

ولي مهجة في النائحات تحبها[1]

لقد ربط سحر الحقول وخصبها لوالدته، وعلينا أن نتصور ما للحقول من دلالات بعيدة، ترتبط بالغنى، والخصب والعطاء وما يرتبط بهذا المعنى من أساطير قديمة، وصور ورموز حديثه انتشرت في الشعر المعاصر، ثم جاءت كلمة "سحر" ليخص بها الحقول فازدادت الدلالة إشعاعا وإيحاءً بهذه الكلمة –الرمز– وتحققت لهذه الجملة صفة (الإشارة الحرة) التي تحيل على مجموعة من التصورات والموحيات النفسية العميقة، وكان هذا المطلع خير ما افتتح به الشاعر قصيدته هذه.

وتأتي باقي الجمل في مستوى إيحائي أقل من هذه الجملة الأولى، وترتبط بعد ذلك بالموضوع أو بالدلالة الرئيسية، وهو الرثاء الذي أشرنا إليه سابقا، وتنتهي القصيدة بطريقة تختلف عن البداية من خلال جملة نثرية وخطابية واضحة:

فمن لي بقلب بعد أمي يحبني

1- الديوان، ص 109

ومن لي بأم بعد أمي أحبها[1]

غير أن الذي يهمنا هنا هو أن الدلالة العامة للنص ترتبط بما حددناه سابقا، ذلك أن موضوع النص، أو التجربة العامة في النص لا تخرج عن هذه الدلالة.

وفي نفس الاتجاه نجد قصيدة أخرى سماها الشاعر: "تشخصت فيك" تندرج تحت هذه الدلالة، فهي قصيدة يفتخر فيها بأخته التي نجحت وفازت في دراستها على ما يبدو، وأساليبها لا تختلف كثيرا عن القصيدتين السابقتين حيث تتراوح جملها بين الخطابية المباشرة التي نجد فيها روح الوعظ كما في قوله:

أرى العلم حصنا للفتاة ومأمنا

وصونا لعرض، وامتناعا عن الدعر

ولا تسمعي قول المغالين إنهم

على العلم والإسلام أعتى من الكفر[2]

وبين الجمل التي تقوم على التأثير والإيحاء كما في قوله:

هو الحزن يا أختاه يملأ قاربي

يسوق شراعي حيث أدري ولا أدري[3]

[1]- الديوان، ص109.

[2]- الديوان، ص

[3]- الديوان، ص

وهذه الدلالة التي ترتبط بالحزن هي في غاية الإيحاء والإبداع، غير أنها لا تمثل الخط العام لأسلوب هذا النص، ليبقى هذا النص مرتبطا بالدلالة العامة: الدلالة الاجتماعية الواقعية.

الخاتمة

عنيت هذه الدراسة برصد أبرز البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان "لا شعر بعدك" لسليمان جوادي على المستويات الثلاث: الإيقاعي، والإفرادي والتركيبي، والخصائص والسمات المميزة لهذا الشعر عن غيره من التشكيلات اللغوية.

ويمثل ديوان "لا شعر بعدك" في مستوياته كلا منسجما ومتكاملا مثل مثيرات أسلوبية ومتغيرات دلالية، أظهرها منهج الدراسة لهذا الشعر، بوصف الشعر أسلوبا، وبوصف الأسلوبية ممارسة حيث تبرز اللغة ويبرز الأسلوب.

ومن أبرز نتائج الدراسة:

- ظهور التكرار بأنواعه المختلفة، وأشكاله المتعددة، وقد أظهر نزعة أسلوبية في شعر سليمان جوادي، حتى لا نكاد نجد قصيدة أو مقطوعة إلا وفيها نوع من التكرار أو أكثر.
- وأظهرت دراسة المستوى التركيبي أيضا انزياحات الصياغة في التركيب والترتيب عن المألوف، فجاء (التقديم والتأخير) وتنوع الجمل الشعرية وتنوع دلالاتها.
- في أساليب الإنشاء وجد البحث انزياحات متعددة تجلت في أساليب متنوعة مثل: الأمر، النهي والاستفهام.

فجاءت في النصوص بدلالات أعمق لتزيد القصائد جمالية تخدم الموضوعات، فقد جاء النهي لإنتاج دلالات أخرى مع الاحتفاظ بمعناه الأصلي الموضوع له في اللغة وهو (طلب الكف عن الفعل)، فأفادت جميعها بلاغة النص، وعمقت دلالاته.

- في المستوى الإيقاعي أظهر إيقاع النص الشعري تناغما وموسيقى، تناغمت فيه القافية الموحدة والقافية المطلقة، وجميعها أسهمت في بناء جمالية النصوص.
- نوع الشاعر أشكال التناص فمن التناص مع الشخصيات التراثية إلى التناص الديني إلى التناص الأدبي.

- استطاع شعر سليمان جوادي أن يحقق حضوره على مستوى الشعر الجزائري والعربي من خلال شعرية نصوصه وتعامله مع المرأة مرة بانسجام وتكيف ومرة أخرى بعدمها.

وفي الختام أرجو أن أكون قد وفقت في قصدي، وآخر دعواي أن الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين.

سليمان جوادي شاعر جزائري ولد عام 1953، بمدينة كوينين بولاية الوادي.

❖ **الدراسة:**

خريج دار المعلمين ببوزريعة ثم المعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان الجزائر العاصمة.

❖ **العمل:**

اشتغل بالعمل الصحفي منذ منتصف السبعينات ومن الجرائد التي عمل بها:مجلة ألوان، جريدة الشعب، مجلة الوحدة ومجلة الثقافة، ثم عين سنة 1995 مدير للثقافة بولاية الجلفة بعدها بولاية الطارف حيث مازال يزاول عمله.

❖ **النشاط الأدبي والفني:**

- أنتج عدة حصص للإذاعة الوطنية والتلفزيون الجزائري
- تنشر أعماله الأدبية في أغلب الصحف الوطنية والمجلات العربية
- عضو المجلس الوطني لاتحاد الكتاب الجزائري

❖ **الإصدارات:**

- يوميات متسكع محظوظ.
- ثلاثيات العشق الآخر.
- ...ويأتي الربيع...
- أغاني الزمن الهادي...
- قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا...
- رصاصة لم يطلقهاحمه لخضر
- لا شعر بعدك
- قال سليمان

ثبت المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم برواية ورش
2. تفسير القرآن العظيم ابن كثير
3. سليمان جوادي "لا شعر بعدك"
4. د. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1981
5. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1965
6. إبراهيم خليل: دار الكرمل، عمان، ط1، 1995
7. ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد على النجار، دار الشؤون الثقافيةـــ بغداد، ج1، ط4، 1990
8. ابن جني، المكتبة العلمية، تحقيق: على النجار، ج2، ط2، القاهرة
9. ابن المدبر (أبو اليسر إبراهيم بن محمد)، الرسالة العذراء، تحقيق: د. زكي مبارك، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1931
10. ابن خلدون، المقدمة: دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1408هـــــ
11. ابن خلدون، المقدمة، تحقيق: حجر عاصي، منشورات درا مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1988
12. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج1، ط5، 1981
13. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج1، ط1
14. أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1967
15. أحمد الشايب، الأسلوب: مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط6، 1966
16. أحمد حساني، مباحث في اللسانيات: ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 1994

17. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ج1، ط1، 1989
18. د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة
19. جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، ج3، 1988
20. حازم القرطاجي، منهج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي: بيروت، ط2، 1981
21. الجرجاني: أسرار للطباعة والنشر، القاهرة، 1973
22. د. حلمي خليل: الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980
23. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم
24. رجاء عيد، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، دار المعارف، مصر، ط1، 1993
25. الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (سلب): دار المعرفة، بيروت
26. د. سعد أبو الرضا، النقد الأدبي الحديث، أسسه الجمالية
27. د. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، ط2، 1983
28. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991
29. د. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1
30. د. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع
31. صلاح عبد الصبور، الديوان: دار العودة، بيروت، ط4، 1983
32. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982
33. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، 1404هـ
34. د. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985

35. عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، محاضرات ألقيت على طلاب الماجستير في الأدب العربي (سنة 1981-1980)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983
36. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط5، 1988
37. د. عناد عزوان، أصداء دراسات أدبية ونقدية، جامعة بغداد، من منشورات اتحاد الكتاب، العرب، دمشق
38. د. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990
39. قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب، دار الكنوز الأدبية، ط1، 2000
40. القاضي الجرجاني، التعريفات، تحقيق: عبد الله على الأكبر وآخرون، دار المعارف، بيروت، لبنان، ج5
41. كمال محمد بشر، علم اللغة العام، دار المعارف، مصر، ط5، 1980
42. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء النثري، دار المعارف مصر
43. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984
44. محمد رؤوف المناوي، التوقيف على مهمات التعريف، دار الفكر المعاصر، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، ج1، ط1
45. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001
46. محمد عبد العزيز الوافي، مقال حول الأسلوبية الإحصائية، مجلة علامات، ج42، مج11، 2001
47. محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط1، 1989
48. محمد علي الخولي، الأصوات اللغوية، دار العلوم، ط1، 1990
49. محمد مندور، في الميزان الجديد، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة

50. موسى سامح ربايعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003
51. مصطفى حركات، قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية، الجزائر، د.ط، 1989
52. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة
53. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، 1981
54. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج2، ط1
55. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ط1، 1977
56. الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية –تنظيرا وتطبيقا، الدار البيضاء، منشورات عيون، ط1، 1922

المراجع المترجمة:

1. بير وجيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإيخاء القومي، بيروت، لبنان، نقلا عن درجة الصفر في الكتابة لرولان بارت
2. جون لويس كابانيس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: عبد الجليل بن محمد الأزدي
3. جون كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، بنية اللغة الشعرية
4. جون دوبوا، قاموس اللسانيات

المجلات:

- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول 1984

الفهرس

العناوين	الصفحات
المقدمة.....	1
المدخل:	
1. مفهوم الأسلوب.....	4
- الأسلوب في النقد الحديث.....	5
- طبيعته تطوره.....	8
2. الأسلوبية.....	10
3. محددات الأسلوب في الأسلوبية.....	12
4. اتجاهات الأسلوبية.....	15
الباب الأول: البنيات الأسلوبية	
الفصل الأول: البنية الإفرادية	
1. المستوى الصوتي.....	20
2. المستوى الصرفي.....	41
الفصل الثاني: البنية الإيقاعية	
1. الإيقاع الخارجي.....	55
2. الإيقاع الداخلي و الروي.....	74
1.2 التصريع.....	75
2.2 الترصيع.....	76
3.2 الطباق.....	77
4.2 الجناس.....	79
الفصل الثالث: البنية التركيبية	
1. الجملة الشعرية.....	82

2. التكرار..... 92
3. التقديم والتأخير..... 105

الباب الثاني: البنيات الدلالية

الفصل الأول: الصورة الشعرية

1. التشبيه..... 111
2. الاستعارة..... 114

الفصل الثاني: التناص

1. التناص الأدبي..... 119
2. التناص الديني..... 127
3. التناص مع الشخصيات التراثية..... 131

الفصل الثالث: الحقول الدلالية وأقسامها

1. دلالة عدم القدرة على التكيف و الانسجام 134
2. دلالة التكيف و الانسجام..... 138
3. الدلالة الاجتماعية الواقعية..... 142
الخاتمة..... 149
ملحق ترجمة الشاعر..... 151
ثبت المصادر والمراجع..... 152
فهرس الموضوعات..... 156

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة على أشرف المرسلين وخاتم النبيين وعلى آله الأتقياء...

وبعد:

يعتبر علم الأسلوب منهج جديد لا غنى عنه في الدراسات النقدية الحديثة وهو يفتح المجال لقراءة معمقة للغة الشعر وأساليبها المختلفة وعليه كان هذا البحث محاولة اقتراب من هذا المنهج وتطبيقه في ديوان "لا شعر بعدك" للشاعر الجزائري سليمان جوادي.

وتحاول هذه الدراسة كشف البنيات الأسلوبية والدلالية في هذا الديوان للإفادة مـــن الاتجاهات الحديثة في البحث اللغوي ممثلا في المنهج الأسلوبي ومحاولة للاقــتراب مـــن هذا المنهج وتطبيقه في ديوان الشاعر "سليمان جوادي" ودراسة الأساليب المختلفة في هذا الديوان.

واعتمادنا على هذا المنهج كان لأجل استنطاق النص واستكناه أسراره مـــن خلال مختلف مستوياته وللإجابة عن هذه الإشكالية:

- ما هي البنيات الأسلوبية والدلالية في هذا الديوان؟
- ما هو الأسلوب وكيف تشكل؟
- ما هي الدلالات داخل النص الشعري؟
- إلى أي مدى يؤثر النص في متلقيه؟

وقد قسمت البحث إلى مقدمة، مدخل، بابين فخاتمة وملحق.

المدخل: وشمل مفهوم الأسلوب، طبيعته وتطوره و الأسلوبية.

فالأسلوب Le style والأسلوبية La stylistique فالمصطلح الأول أكثر سعة من دائرة المصطلح الثاني وهو سابق في الظهور عنها أيضا.

ومصطلح الأسلوب واكب فترة طويلة مصطلح البلاغة La rhétorique دون أن يكون هناك تعارض بينهما وكان الأسلوب يقف موقف المساعد علـــى تصـــنيف القواعـــد المعيارية التي تحملها إلى الفكر الأدبي والعالمي.

والأسلوبية هي منهج نقدي لساني يقوم على دراسة النص الأدبي دراسة لغوية.

وقد تطرقنا في هذا المبحث إلى إحصاء بعض التعريفات المشهورة للأسلوبية وأهم الباحثين فيها أمثال بيير جيرو، فريدينادي سوسير الذي أسس علم اللغة الحديث وأظهـــــر علم اللسانيات، جون دوبوا، ميشال أريفي، شارل بالي، ميشال ريفاتير.....

أما في نقدنا العربي الحديث فقد رصدنا جوانب الاهتمام من النقاد العرب في مثل: عبد السلام المسدي، صلاح فضل، رابح بوحوش، عبد الله الغذامي، سعد مصلوح...

وتم التطرق إلى محددات الأسلوب في الأسلوبية حيث تتبــع النقــاد الأســلوبيون ورصدوا أساليب الكتاب واختلافهم من خلال المقــولات الثلاث: الاختيــار، الــتركيب، الانزياح.

الاختيار من حيث ما يختاره الكاتب من مفردات كي يصب فيها ما تجيش به نفسه من مشاعر وأحاسيس وانطباعات، التركيب من حيث سلامته في جميع نواحيه معجميــا، دلاليا، نحويا، صرفيا وصوتيا.

الانزياح: وهو مدى انحراف الكتاب عن النمط المألوف في الكتابــة فــي ســياق نصوصهم الإبداعية.

وفي آخر هذا المدخل درسنا اتجاهات المنهج الأسلوبي:

الأسلوبية التعبيرية، الأسلوبية النفسية، الأسلوبية والبنيوية)الوظيفية(الإحصائية.

الباب الأول: ويتضمن ثلاثة فصول هي البنية الافرادية، البنية الإيقاعية والبنية التركيبية.

فالفصل الأول الموسوم بالبنية الافرادية في ديوان لا شعر بعدك، فقد تناولنا فيه مستويين

المستوى الصوتي: واهتممنا فيه بمفهوم الصوت وإحصــاء تــواتر الأصــوات حســب مخارجها، وحسب تكرارها في بعض القصائد التي اتخــذناها كنمــاذج ثــم دلالــة تلــك الأصوات المهيمنة على النص الشعري.

ومدى استعمال الشاعر للأصوات الانفجارية والاحتكاكية والمجهورة أو مهموسة ومالها من تأثيرات أسلوبية ودلالية تتوافق مع النفس الشعري والشعوري لقائلها.

المستوى الصرفي: وتمت فيه دراسة بعض مكونات الأسلوب الأدبي عامة من وحدات كالجمل ومكوناتها من مفردات أسماء أو أفعال أو حروفا وتحديد نوعية وطبيعة أي أسلوب.

ودرسنا في هذا المستوى أيضا بعض الصيغ الصرفية التي لفتت نظرنا في ثنايا قصائد الديوان كصيغة متفعل، فعول، وأيضا صيغة النهي، التضعيف وهو من الصيغ الدالة على وضوح المعنى وتثبيته في الذهن ويبرز دور التضعيف في إضفاء الحركة والتنوع في الإلقاء وتلوين طريقة الأداء.

وصيغة الترادف وهو الاتحاد في المفهوم، أو توالي الألفاظ الدالة على مسمى واحد.

الفصل الثاني: البنية الإيقاعية

فقد تطرقنا فيه إلى مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا، ثم اتصاله بالنص الشعري على أساس أن الشعر يمتاز عما سواه في هذه الخصيصة.

والإيقاع إيقاعان، داخلي وخارجي:

أما الخارجي فهو موسيقى الشعر التقليدية وحتى تلك الحديثة المتمثلة فـــي قصـــيدة التفعيلة التي كانت تعتمد على الجرس الموسيقي الخارجي ويتكون من الـــوزن والقافيـــة وحرف الروي.

فالبحر من الخصائص الأساسية التي يحتكم إليها في نظم الشعر، ولقد أحصينا عددا معنيا من بحور الشعر وفق نسبتها المئوية في القصائد العمودية كما في قصيدة التفعيلة.

ولاحظنا أنواعا من العلل والزحافات التي طرأت علـــى مجموعـــة مـــن النمـــاذج الشعرية، في كل بحر من البحور، وتعرضنا إلى القافية باعتبارها التنسيق الموسيقي لآخر السطر الشعري وباعتبارها ركيزة من ركائز الشعر.

أما الإيقاع الداخلي فهو يختلف عن الإيقاع الخارجي بعدم ارتكازه علـــى عنصـــر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجي.

وقد عددنا فيه بعض المحسنات التي ساهمت في إعطائه جمالية لقصـــائد الـــديوان كالتصريع، الترصيع، الطباق، الجناس وتوظيف الشاعر لهذه المحسنات أعطى القصـــائد نغمات إيقاعية خاصة.

الفصل الثالث: البنية التركيبية

صدرها بعض التعاريف الخاصة بالجملة من حيث أنها لبنة الكلام المرسل وغيـــر المرسل. واحتوى هذا الفصل على مبحثين:

الجملة الفعلية: وفيها أحصينا أنماطا منها ونسب استعمالها ومعلوم أن خاصـــية الجملـــة الفعلية التعبير عن التجدد والاستمرارية والحدث المرتبط بالزمن، والجملـــة فـــي ديواننـــا اتسمت بالقصر والاطراد والنسقية.

الجملة الاسمية: وفيها أيضا أحصينا استعمالها في الديوان ومـــا يميزهـــا عـــن الجمـــل الأخرى.

كما تطرقنا إلى التكرار كونه أبرز الأساليب البلاغية وذلك من تكرار اللفظة إلـــى تكرار الجملة فتكرار الحروف والأدوات. والتقديم والتأخير الذي يعتبر ســـمة مـــن أهـــم سمات المستوى التركيبي بحيث له قيمة في التراكيب النحوية، ومن ثم البلاغية وما يترتب عن هذه السمة من إجادة أو إساءة في النظم

أما الباب الثاني والموسوم بالبنية الدلالية في ديوان لا شعر بعدك،، فقـــد عرضـــنا فيها إلى فصلين:

الفصل الأول: الصورة الشعرية

وقد بينا مفهوم الصورة الشعرية و أهميتها إذ تعتبر من أهـــم مقومـــات القصـــيدة ومكوناتها كالتشبيه، الإستعارة.

وفي الفصل الثاني والموسوم بالتناص فقد تعرضنا إلى تعريـــف هـــذا المصـــطلح النقدي السيميولوجي من حيث تداخل النصوص ببعضها البعض، وقد أصـــبح موضـــوع

التناص من المواضيع الهامة في الدراسات الأسلوبية الحديثة عند الغرب وعنـــد العـــرب والتناص لا يعني ظاهرة السرقات الأدبية المعروفة في تراثنا كما أنه لا يعنـــي المحاكـــاة والتقليد وأن ذلك يذهب أصالة الكاتب ويسلب إرادته.

وبقراءتنا للديوان وجدنا نوعين من التناص، التناص الأدبـــي، والتنـــاص الـــديني والتناص مع الشخصيات التراثية.

وجاء الفصل الثالث والموسوم بالحقول الدلالية: مقسما إلى ثلاثة مبـــاحث حســـب نوع الدلالة المدروسة، أو الدلالة المستنبطة من الديوان.

- **دلالة عدم القدرة على التكيف والانسجام:** إذ أن أغلب قصائد الديوان ترتبط بهذه الدلالة فقدم الشاعر القصائد التي ترتبط بها و أخر قصائد التجربة الواقعية الاجتماعية إلى آخر الديوان وتتفرع هذه الدلالة الرئيسية إلى دلالات فرعية تتمثل في الضياع و الاغتراب والحزن والأسى والخيانة والبحث عن الانعتاق وغيرها من الدلالات.

- **دلالة التكيف والانسجام مع المرأة:** إذا كانت دلالة عدم القدرة على التكيف هي الغالبة على النصوص الشعرية فهذا لم يمنع بروز دلالة التكيف والانسجام من البروز في بعض القصائد.

وقد أشار بعض الباحثين إلى ظاهرة انتشار شعر المرأة في القصائد المعاصـــــرة، فأرجعه إلى طبيعة المجتمعات الحديثة أين استطاعت المــرأة أن تحظـــى بنظــرة اجتماعية متسامحة ومتساهلة في مجال العلاقات الاجتماعية وفي قصائد الـــديوان نجد توافق دلالة الانسجام مع الذات وذلك من خلال الانسجام مع المرأة والتوافـــق معها.

- **الدلالة الاجتماعية الواقعية:** والمقصود بها تلك المواضيع الاجتماعية الـــتي دارت حولها بعض قصائد الديوان، والواقعية هي تلك التجارب المرتبطة بالحياة والـــتي عبر عنها الشاعر بطريقة مباشرة، جعلها تتميز أسلوبيا عن غيرها من التجـــارب الأخرى، وكذلك القصائد الأخرى، فنجد عدة قصائد تتدرج تحت هذه الدلالة.

أما خاتمة الدراسة، فقد تضمنت بعض النتائج المتواضعة التي توصلنا إليها، ومـــن أبرزها:

- ظهور التكرار بأنواعه وأشكاله، وقد أظهر نزعة أسلوبية في شعر سليمان جوادي، حتى لا تكاد قصيدة تخلو منه.

- وأظهرت دراسة المستوى التركيبي أيضا انزياحات الصياغة في التركيب والترتيب عن المألوف، فجاء)التقديم والتأخير(وتنوع الجمل الشعرية وتنوع دلالاتها.

الملخــص البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان لا شعر بعدك للشاعر سليمان جوادي

- في أساليب الإنشاء وجد البحث انزياحات متعددة تجلت في أساليب متنوعة مثـــل: الأمر، النهي والاستفهام.

- في المستوى الإيقاعي أظهر إيقاع النص الشعري تناغما وموسيقى، تناغمت فيـــه القافية الموحدة والقافية المطلقة، وجميعها أسهمت في بناء جمالية النصوص.

- نوع الشاعر أشكال التناص

- استطاع شعر سليمان جوادي أن يحقق حضوره على مستوى الشـــعر الجـــزائري والعربي من خلال شعرية نصوصه وتعامله مع المرأة مرة بانسجام وتكيف ومرة أخرى بعدمها.

- ذيلنا الدراسة بملحق أضاء جانبا من سيرة الشاعر كتاريخ ميلاده ودراسته وعملـــه و نشاطاته الأبية والفنية وبعض إصداراته.

ثم عددنا أهم المراجع التي اتكأنا عليها في بحثنا وقد تنـــوعت بيـــن المراجـــع العربيـــة والمترجمة والمجلات.

أما مصدر البحث الأول فهو مصدر واحد فقط ويتمثل في ديوان الشاعر الجزائري لا شعر بعدك، للشاعر سليمان جوادي

وفي الأخير، لا يسعني إلا أن أتقدم لأستاذي الفاضل الدكتور عبد الحفيظ بـــورديم المشرف على الرسالة بأسمى عبارات الشكر والعرفان والتقدير لحسن رعايته وتـــوجيهه الصائب ولما بذله ويبذله من مجهودات كما أسجل شكري الجزيل لأساتذتي الكرام الـــذين سيشرفونني في مناقشة الرسالة.

والحمد لله رب العالمين

Résumé

Cette thèse est une étude de la poésie écrite par Soulieman Djouadi dans l'ouvrage « Aucun poèmes après toi » publié en 2007 selon le style employé dans la rédaction afin de bien comprendre le sens des poèmes, et cela à travers une étude descriptive, analytique et statistique des phrases, des mots, des lettres , du rythme de la structure et des champs indicateurs employés par le poète.

Mots clés : Texte de la poésie, le style et la stylistique, les données indicatrices

Abstract

This thesis is a study of poetry written by Djouadi Soulieman in the book "No more poems after you," published in 2007 according to the style used in writing in order to understand the meaning of the poems through a descriptive, an analytical and a statistical study of sentences, words, letters, structure rhythm and field indicators used by the poet.

Keywords: Text of poetry, style and stylistics, the indicator data

ملخص:

هذه الرسالة دراسة للبنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان "لا شعر بعدك" لسليمان جوادي الصادر عام 2007، وفق منهج أسلوبي قصد فهم لغة الشعر وقراءته ودراسته دراســـة وصـــفية، تحليلية وإحصائية تبحث في الجملة والكلمة والحرف والبنية الإيقاعية والصورة والحقول الدلالية.

الكلمات المفتاحية:

النص الشعري – الأسلوب والأسلوبية – البنيات الدلالية.