الجمـــهوريـــة الجزائـــريـــة الديـــمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة جامعية لنيل شهادة الماجستير

تخصص : أدب حديث

البنيات الأسلوبيّة والدّلاليّة في ديوان (أطلس المعجزات) للشّاعر صالح خرفي

إعداد الطّالب :

بن عزّة محمّد

إشـــراف الدّكتور :

عبد الحفيظ بورديم

أعضاء لجنة المناقشة

الدّكتورة:بن هاشم خناثة	-أستاذة محاضرة (أ)	-جامعة تلمسان	-رئيسا
الدّكتور:بورديم عبد الحفيظ	-أستاذ محاضر (أ)	-جامعة تلمسان	مشرفا ومقرّرا
الدّكتور:بن أعمر محمد	-أستاذ محاضر (أ)	-جامعة تلمسان	-عضوا مناقشا
الدّكتورقرّيش أحمد	-أستاذ محاضر (أ)	-جامعة تلمسان	-عضوا مناقشا
الدّكتور:مختاري خالد	-أستاذ محاضر (أ)	-جامعة وهران	-عضوا مناقشا

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

شكر وعرفان

شكر وعرفان

أتقدّم بجزيل الشّكر وعظيم الامتنان إلى الأستاذ المشرف

الدّكتور عبد الحفيظ بورويم،

الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته طوال مدّة الدّراسة، و فتح عينيّ على جماليات الشّعر الجزائري المعاصر من منظور أسلوبيّ ودلاليّ، وعلى ما أولانيَه من توجيه سديد وإرشاداتٍ قيّمةٍ وحثّ ودُؤوب، والذي أطمع أن يرقى بحثي هذا إلى ما يطمح إليه أستاذنا الكريم.

وإلى كلّ من سيشرّفني، والبحث مناقشته، وتقييمه.

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

ب. محمد

الإهداء

الإهداء

إلى من حملتني وهنا على وهن وسعدت لسعادتي وحزنت لحزني

والدتي.

إلى من زرع في قلبي حب الحياة وكان مثلي الأعلى

والدي.

إلى التي ترافقني الحياة بكل ملذاتها وصعابها

زوجتي.

إلى أخويّ أسامة وزكريا -رحمه الله- وأخواتي.

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

إلى العزيزين دندان محمد الأمين، ودندان أسامة عبد القادر.

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

ب. محمّد.

المقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين حمداً طيباً مباركاً كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، والصّلاة والسّلام على سيّدنا محمّد وعلى آله وصحبه ومن تبع هديه إلى يوم الدّين، أمّا بعد:

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

من خلال انتسابنا إلى مشروع البنيات الأسلوبيّة والدّلالية في الشّعر الجزائري المعاصر اكتشفنا مكامن الجمالية في هذا النّص الشّعري، وأدركنا حاجته إلى المتابعة القرائيّة والنّقدية من خلال المنهج الأسلوبي الدّلالي.

إن دراسة البنيات الأسلوبيّة والدّلالية في ديوان صالح خرفي – وهو عنوان البحث- هي دراسة تطمح إلى الإفادة من معطيات الاتجاهات الحديثة في الدّرس اللّغوي ممثّلة في المنهج الأسلوبي،كون هذا المنهج يتيح المتابعة الدّقيقة للنّص الشّعري بمستوياته المختلفة والمتعدّدة، ليكشف عن قيمه الجماليّة، ومهيمناته الأسلوبية الّتي تعكس رؤية الشّاعر للكون والحياة، وهو في ذلك ينطلق من اللّغة وينتهي إليها، ومن ثمّ هي رغبة في اكتشاف البنيات الأسلوبيّة والدّلالية المميَّزة في هذا الدّيوان.

تحاول هذه الدّراسة أن تجيب عن بعض الأسئلة:

- ماهي البنيات الأسلوبيّة والدّلالية في هذا الدّيوان ؟
- كيف يتشكّل الأسلوب وتبنى الدّلالة داخل هذا النّص الشّعري؟
- لماذا يؤثر هذا النّص في متلقيه؟
- كيف يكشف المنهج الأسلوبي الدّلالي مكامن الجماليّة في هذا النّص الشّعري؟

ثمّة أسباب عديدة دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع وأهمّها:

- الرّغبة الملحّة التي أملت فكرة الإسهام في إثراء الأدب الجزائري بنفض الغبار عن أحد أعلامه في النّقد والأدب والذي يستحقُّ منّا دراسة أكاديميَّة جادة.
- الإعجاب بدراسات صالح خرفي، نقلت التأثّر إلى شعره وما جادت قريحته من نظم،وكان هذا دافعا إلى استجلاء بعض خصائص تلك التجربة الشّعرية الثّرية بأشكالها، ومضامينها المختلفة.

- إنَّ الشَّاعر صالح خرفي من أهمّ الشّعراء الجزائريين الّذين عنوا بأهمّ القضايا العصرية وتشريح الحالة العربية والوطنية، ومن الّذين حملوا على عاتقهم هَمَّ التَّعبير عن ذواتهم والالتزام بالقضايا التي هي صميم واقعهم.

- كشف جماليَّات نص **صالح خرفي** بوساطة المنهج الأسلوبي الدّلالي .

وربما أزعم أن هذه الدّراسة هي محاولة لإثراء الشّعر الجزائري من خلال المنهج الأسلوبي الدّلالي، لأنَّ هذا المنهج يعيد بعث النّص واكتشاف أدبيّاته، ويحاول تفسير عناصره بمنهجية أداتها اللّغة وأهدافها حقيقة التّشكيل الفني، ومن ثم فللأسلوبية دورها البارز في استنطاق النص واستكناه أسراره من خلال مختلف مستوياته.

وهي إضافةُ بعض الجديد على جهود أخرى سابقة في دراسة النّص الشّعري الجزائري، وتأتي في مقدمتها الشّعر الجزائري الحديث 1975/1925، اتّجاهاته وخصائصه الفنّية **لمحمّد ناصر**، الشّعر الجزائري **لصالح خرفي**، الشّعر الدّيني الجزائري الحديث ودراسات في الشّعر العربي الحديث **لعبد الله الرّكيبي**، النّقد الأدبي الحديث في المغرب العربي **لمحمّد مصايف**، مدخل إلى عالم الشّعر المعاصر في الجزائر **لعكاشة شايف**، حركة الشّعر الحرّ في الجزائر **لشلتاغ عبود شرّاد** وشعريّة السّبعينات في الجزائر **لعلي ملاحي**... وغيرها من الدّراسات الثّرية التي قعّدت لنقد الشّعر الجزائري غير أنّها لم تعتمد هذا المنهج أساسا للتّحليل، بل اتبعت مناهج سايرت فيها روح عصرها كدراسات **محمّد ناصر والرّكيبي وصالح خرفي**،أو دراسات أخرى لم تقدّم صورة وافية عن الشّعر الجزائري ولم تراع فيه المميّزات الأسلوبيّة كدراستي **شايف عكاشة وعبود شرّاد**، أو الّتي اكتفت بمعالجة الموضوعات والمذاهب في الشّعر الجزائري مثل دراستي **عبود شراد، ومحمّد ناصر**.

إنّ طبيعة الدّراسة تفرض الاستعانة :

- بالمنهج الأسلوبي الدّلالي الذي يصف الظّاهرة النّصية ويحصي بنياتها المتكررة ويستقرئ التراكيب ويبرز الجوانب الدّلالية لهذه الخصائص .

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

المدخل النّظري: ويأتي فيه التعريف ببعض المفاهيم الأسلوبّية وآليات التّحليل الأسلوبي ومفهوم الدّلالية .

الباب الأول وعنوانه البنيات الأسلوبية في ديوان «أطلس المعجزات» وينقسم إلى ثلاثة فصول، **الفصل الأول** بعنوان **البنية الإيقاعيّة في الدّيوان** ويعالج الإيقاع الخارجي ممثّلا في الوزن (البحور الشعرية)،القافية والرّويّ،**والفصل الثّاني** يتناول **البنية الإفرادية** في الدّيوان، ويتطرّق في مبحثه الأول إلى الظّواهر الصّوتية كالهمس، الجهر والإدغام، والمبحث الثاني ينصرف إلى الظّواهر الصّرفية كالاشتقاق والجامد،أمّا **الفصل الثّالث** فيوسم **بالبنية التّركيبية** في الديوان ويدرس عدّة مباحث أهمّها الجمل الخبرية والجمل الإنشائيّة.

أمَّا الباب الثاني والموسوم بالبنيات الدّلالية في ديوان «**أطلس المعجزات**» وينقسم كذلك إلى ثلاثة فصول حيث يدرس **الفصل الأول الصّورة الشّعرية** مفهومها، مصادرها،أنواعها،أمّا **الفصل** الثّاني فيختصُّ بدراسة **التّناص** ومظاهره، فيما يدرس **الفصل الثّالث الدّلالات وأقسامها**، وهي ثلاثة مباحث:مبحث الدّلالة الدّينية كدلالة الإيمان بالله، ومبحث آخر للدّلالة النّفسية كالتّشاؤم والّتفاؤل، أما المبحث الأخير فيدرس الدّلالة الواقعية وأبعادها السياسية، الثّورية والاجتماعيّة.

وينتهي البحث بخاتمة تحوي نتائج الدّراسة المتوصّل إليها، وملحق للتعريف بسيرة الشّاعر، فقائمة لمراجع البحث.

وبعد:

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

المدخل

- ✓ الأُسلوبيّة وآليات التّحليل الأُسلوبي.
- ✓ الدّلالية.

1- علم الأسلوبية (علم الأسلوب)

أ- تعريف الأسلوبية وتأريخها:

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

لقد أجرى **هاتزفيلد** إحصاء عن المؤلفات التي كتبت في الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من القرن الماضي 1902-1952، فعدّ ألفي مؤلف.[1]

والأسلوبية لغة: "هي لفظة مشتقّة من كلمة الأسلوب الذي يعدّ جذرَ الكلمة وهو مأخوذ من المادة اللغوية "سلب"، وتعني السِّطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب أيضا الطريق والوجه والمذهب، ويجمع في أساليب، والأسلوب الفن كذلك، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه.[2]

الوحدة الثانية للكلمة هي اللاّحقة "يّ"، وهي صفة العلم، أو المنهج وتفكيك الوحدتين تعطينا عبارة علم الأسلوب، ولقد سبق الأسلوبُ الأسلوبيةَ إلى الوجود والانتشار، فالأول حسب القواميس ظهر في بداية القرن الخامس عشر أمّا الثاني فتأخّر إلى بداية القرن العشرين[3].

ويشير **بيير جيرو** إلى أن "القواميس تقترح علينا مالا يقل عن عشرين تعريفا لكلمة الأسلوبية"[4].

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

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

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

3- المرجع السابق، ص 60-61.

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

التعبير الأسلوبي وخصائصه، ومن ثم فإنّ النّقاد قد حدّدوا آنذاك مجالات علم الأسلوب الحديث بحثا عن التعبير المتميّز، وأوجزوها في سبعة أبواب:

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

و لم تتوضّح معالم الأسلوبيّة إلاّ بعد جهود **دوسوسير** (1853-1913) في عمله الشهير "محاضرات في اللسانيات العامة"، الّذي رأى أن اللّغة خلق إنساني ونظام تحمل الأفكار وبالتالي تعطي قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب[2]، هذه الفكرة التي حاول تلميذه **شارل بالي**(1865-1947) التّركيز عليها واتجه لدراسة الأسلوب بالطّرق اللغوية، فعمل على تأسيس قواعد للأسلوبية من خلال بنيوية اللغة مستفيدا من طروحات أستاذه، وعليه يتّفق مؤرّخو النقد في أنّ **بالي** هو من أصّل الأسلوبية، حين نشر كتابه الأول "بحث في الأسلوبية الفرنسية" 1902، وقد عرّفها بأنها "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشّعورية، من خلال اللّغة، وواقع اللغة عبر الحساسية".[3]

وتتجلّى أهمّية هذا التّعريف في مكانة صاحبه الذي عُدّ المؤسّس الأول للأسلوبيّة، وباعتبار أنّه للمرّة الأولى في تاريخ الثقافة الغربية تمّ نقل الدرس الأسلوبي من إسار البلاغة إلى ميدان مستقل صار يعرف به،وعليه بدأت تتشكل بعض ضوابط هذا المنهج وآلياته مما حدا بـ**ريفاتير** أن يعرّفها بأنها "علم يستهدف الكشف عن العناصر المميزة، التي يستطيع بها المؤلف (المرسل) مراقبة حرية الإدراك،

1- صلاح فضل ،علم الأسلوب، دار الأفاق الجديدة،بيروت, لبنان ،ط1، 1985، ص 15.
2- أحمد درويش، "الأسلوب والأسلوبية..."، مجلة فصول، ص 64.
3- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 17.

لدى القارئ (المستقبل) والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المستقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك"[1]

فإذا كان **دوسوسير** قد أعطى إرهاصات للأسلوبية عندما قال بأهميّة اللغة في تحليل النص الأدبي، فالأدب لغة تجمع عناصر النص المختلفة ومكوناته داخل علاقة مركبة "[2]، فإنّ **شارل بالي** كما اتفق الأسلوبيون هو رائد الأسلوبيّة اللّغوية الّتي تّتخذ إحدى سمات اللغة منطلقا لها حتى بلغت شأنا ضمن الأسلوبيات المختلفة.

وغير بعيد عن هذا التحديد يؤكد **بيير جيرو** "البعد اللساني للأسلوبية، طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النّفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية، لينتهي باعتبارها بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير، وهذا العلم الجديد للأسلوب له أهدافه ومناهجه"[3].

لقد تطورت الدراسات الأسلوبية وتفاعلت مع مناهج البحث المعاصرة، خاصّة بعد انعقاد ندوة حول الأسلوبية والنقد الجديد بجامعة أنديانا سنة 1960، حيث أكدّ فيها **جاكوبسن** سلامة الجسر المتواصل بين علوم اللغة والأدب.[4]

ب- الأسلوبية في النقد العربي الحديث:

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

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

2 – أنظر: عبد العزيز حمودة،المرايا المقعرة،نحو نظرية نقدية عربية،سلسلة عالم لمعرفة،الكويت ،العدد272 ،2001، ص 321.

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

4- المرجع السابق، ص 23.

الشايب، ثم تترى بعد ذلك جهود **صلاح فضل** في "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" و**سعيد مصلوح** في "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية"، **وكمال أبو ديب** و**منذر عياشي**، و**نور الدين السد** الذي خص الأسلوبيّة بأطروحة أكاديمية.

كما اعتنت بعض المجلات النقدية المحكمة بهذا المنهج كمجلة فصول التي احتفت بالأسلوبية في عددين أحدهما درس مصطلح الأسلوبية مفهوما، تنظيريا وتطبيقيا، كما عقدت ذات المجلة في ذات العدد ندوة أدارها عزّ الدين إسماعيل وشارك فيها بعض أعلام الأسلوبية في الوطن العربي.[1]

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

فظهرت مصطلحات مقابلة للمصطلح الأجنبي (stylistique) كالأسلوبية " عند " **سعد مصلوح** ، **رابح بوحوش** أو علم الأسلوب عند **بسّام بركة**، و**مجدي وهبة** ، كما نجد مصطلح علم الإنشاء مقابلا له ولو بشكل خافت[2].

وقد عبّر عن هذه المراوحة في تحديد الإطار العام لانتظام الأسلوبية أحد أعلامها في النقد العربي وهو **محمد الهادي الطرابلسي** حين أكّد أنّ التحليل الأسلوبي يختلف باختلاف مداخل التحليل فقد يكون بنيويا من مباني المفردات، وتراكيب الجمل...وقد يكون المدخل إحصائيا باعتماد الإحصاء والمقارنة "[3].

ولا يمكن أن نغادر هذا المبحث دون أن نشير إلى جهود **وغليسي يوسف** في تتبع المصطلح لفظا ومفهوما في كتابه إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد[4] حين أفرد زهاء ثمانين صفحة لهذا الحقل النقدي وقدّم بعض المصطلحات الأساسية لهذا الحقل ومن أهمّها :

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

2- يوسف وغليسي،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر،الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف،بيروت – الجزائر ط1،2008، ص 183.

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

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

1- **" الكلمة الموضوع ، والكلمة المفتاح "** : فالكلمة الموضوع هي الكلمات الأكثر تواترا في نص ما، أي الأكثر استعمالا لدى كاتب ما، أمّا اللفظ المفتاح فهي « الكلمات الّتي يتراح تواترها عن المألوف » فتستعملان شعريّا على غير استعمالهما في اللغة العادية[1].

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

3- **الانزياح**: لقد أخذ هذا المفهوم مكانة في سمت الأسلوبية إلى درجة أنّ هناك من قعد لأسلوبية جديدة سماها بأسلوبية الانزياح ، والانزياح كما عرضه البعض هو حدث أسلوبي ، ذو قيمة جمالية...تبدو خارقة لإحدى قواعد الاستعمال الّتي تسمى معيارا[2] وقد جمع المسدي مرادفات دلالية لهذا المصطلح وقد عدد منها : الانحراف، الاختلال، الإطاحة، المخالفة ، الخرق... [3].

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

1-الأسلوبية التعبيرية:

ويعتبر **شارل بالي** من رواد هذا الاتجاه لأنه يعتبر الأسلوبية علما يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، وهذا يعني أن المضمون الوجداني للغط يشكل موضوع الأسلوبية عند **بالي**. التي تهتم بإبراز كل الوسائل التعبيرية الموجودة في اللغة حتى يستجليَ كلَّ الظّواهر العاطفية والجمالية والاجتماعية.[4]

2-الأسلوبية النفسية:

ومن وراء هذا الاتجاه **ليون سبيتزر** 1887-1960 الذي يسميها بأسلوبية الفرد، وقد تأثر في اتجاهه هذا بأفكار **كروتشه** والتحليلات النفسية **لفرويد**، وترمي نظرته إلى أن الأسلوبية هي تعبير

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

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

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

4- صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 20-21.

عن الترابط الداخلي للذات الفردية المنعكسة في العمل الأدبي. وهذا يفترض وجود تعاطف كامل بين العمل ومبدعه.[1]

3- الأسلوبية الوظيفية:

ويمثلها **رومان جاكوبسن** التي تركز أسلوبيته على العمل الفني دون مستويات الخطاب الأخرى، وقد طرح أفكاره في مؤتمر الأسلوبية بجامعة أنديانا 1960،وحدّد الوظائف اللسانية الستّة للعناصر الكلامية والتي تقوم على وظيفة الاتّصال، وخطاطته كالتّالي:[2]

السياق

المرسل.....الرسالة.....المرسل إليه

قناة الاتصال

الشفرة

فالسياق هو الذي تندرج ضمنه الرّسالة بين المرسل والمرسل إليه، ولابد من وجود قناة اتصال، كما تتطلّب هذه العملية شفرة تحدد رموز الرّسالة وتبينها، وتتّصل بكل عنصر من هذه العناصر ستّ وظائف حدّدها كالتّالي:

المرجعية

الانفعالية.....الشعرية.....الإفهامية.

الانتباهية

الانعكاسية

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

2- حسن ناظم، البنى الأسلوبية،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1،2002، ص 69.

4- الأسلوبية البنيوية:

أصدر **ريفاتير** كتابه الموسوم بـــ "محاولات في الأسلوبية البنيوية" عام 1971، وغايتـــه الاعتنـــاء بوظائف اللغة على حساب اعتبارات أخرى، وينطلق التحليل الأسلوبي من وحدات بنيوية مكونة للـــنص الأدبي، كعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية، والدّلالات والإيحاءات... وتتضمن بعدا ألسنيا قائما على علم المعاني، علم الصرف وعلم التراكيب.[1]

ويعتبر هذا الاتجاه الأخير من أكثر الاتجاهات شيوعا في الأسلوبية، وعلى نحو خاصّ فيما يترجم على العربية أو تكتب فيها.[2]

أمّا بريان جيل تمايزات بين ثلاث أسلوبيّات ضمن قاموس اللسانيات:

1- أسلوبية اللغة (**شارل بالي**).
2- أسلوبية مقارنة.

أسلوبية أدبية (**جاكبسون ، بيار جيرو**...)[3].

أمّا **بير جيرو** فيعتبر أنّ الأسلوبيّة أسلوبيتان :

1. أسلوبية وصفية (s. descriptive) أو أسلوبية التعبير ندرس علاقة الشكل بالفكرة، فتدرس الأجنبية ووظائفها داخل النظام اللغوي.
2. الأسلوبية التكوينية (s. de génétique) وتتماشى مع النقد الأدبي فتـــدرس المنجـــز الأدبي آخذة في الاعتبار ظروف الكتابة، ونفسية الكاتب وهي ما سماها **ليوسبتزر** بالأسلوبية المثالية[4].

واستمر هذا الإشكال مع جل الدارسين والناقدين، و لم يشذّ **شفير** عن هذه القاعدة، فميـــز بـــين أسلوبيتين مختلفتين أسلوبية اللغة، وأسلوبية الأدب.

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

1- نور الدّين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة فالنقد الأدبي الحديث، دار هومة للطباعة والنّشر والتوزيـــع،الجزائر ،ج1، دط، ص 82.

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

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

4- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

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

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

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

2-أسلوبية بنيوية وهمها تحديد المقاييس اللغوية الملائمة وعمدها **ميكائيل ريفاتير** الّذي تحدث عن العلاقات السياقية للكلمات[1].

بينما في المقابل نجد **غريماس** الّذي حكم على الأسلوبية أنّها لم توفق في الانتظام ضمن اختصاص مستقلفقد نادى أعلن زوال الأسلوبية بميلاد السيميائية،وعبر عن القلق الّذي يحذوا الباحث في تحديد المصطلح فقد عاد من جديد وحاول أن يُقَعِّد لهذا المصطلح،وصنف الأسلوبية إلى أسلوبيتين لا ثالث لهما، [2]:

1. أسلوبية لسانية ومثلها **شارل بالي**.
2. أسلوبية أدبية يمثلها **سيتزر**.

لقد اشتد هذا الجدل الدائر حول المصطلح عندما حاول بعض الدارسين وخصوصا منذ عام 1965 تذويب الأسلوبية في السيميائيةحينا، أو هجرة هذا المصطلح إلى اللسانيات التأليفية حينا آخر[3].

ونجد أنّ **عبد الملك مرتاض** قد أشار إلى صنفين من الأسلوبية :

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

---

1 – المرجع نفسه ، ص 177.

2 – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

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

2. أسلوبية وصفية وهي تجيب عن السؤال كيف يكتب الكاتب ؟ [1].

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

ث- مكونات التحليل الأسلوبي:

ينطلق التحليل الأسلوبي من النص، دون أن يحول على شيء آخر خارجه، والعناصر التي تتكشف إثر التحليل تدور حول ثلاثة مستويات:[2]

1- **المستوى الصوتي**: وهو تتبع الملامح الصوتية كتردد أصوات معينة، واستخدام أنواع المقاطع الطويلة، أو القصيرة وتوزيع الظواهر البديعية كالجناس، والسّجع...

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

3- **المستوى النحوي**: ويتضمن دراسة التراكيب النحوية التي يكون استعمالها وتوظيفها بارزا في العمل الأدبي.

إنّ الجدل الدائر حول هذا المصطلح دليل على وجوده، وعلى تفرّده في الدراسات النقدية، واهتمام العلماء به، وظهوره يدخل ضمن حركية نقدية تنشد بحث العمل الأدبي وكشف مكامن ضمن حدود علمية ، وهذه التغيرات اللازمة لحدود المصطلح هي تعبير عن حياة هذا العلم كما عبّر **جورج مونييه** : " الأسلوبية ساحرة ظن البعض أنّها ماتت، تاريخها إذن هو تاريخ تغيراتها "[3]

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

2- شايف عكاشة، نظرية الأدب،سلسلة الدروس في الآداب واللغات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الجزء1، ص 99-100.

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

2- الدّلالية (علم الدلالة)

أ- تعريف علم الدلالة وتأريخه:

لمّا كان جانب من الدّراسة ينصبّ على دراسة البنيات الدّلالية للدّيوان، فإنّه من الأهمية التّعريف بالدّلالية أو علم الدّلالة.

الدّلالة مشتقة من دلّ، أي أرشد على الشّيء وسدّد إليه[1]، يقول **الشريف الجرجاني** في تعريفاته: "الدّلالة هي كون الشّيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشّيء الأول هو الدّال والثاني هو المدلول، وكيفية الدّلالة محصورة في عبارة النّص وإشارة النّص ودلالة النّص، واقتضاء النّص"[2]

أمّا **الجاحظ** فتحدث عن أصناف الدلالات وعدها خمسة: أولها اللّفظ، ثم الإشارة، فالعقد، ثم الخط، ثم الحال أو النصبة.[3]

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

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة دلل.

2- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، الجزء3، ص 5.

3- المرجع نفسه، ص 6.

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

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

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

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

على أنّ هناك اتفاقا بأن " علم الدلالة semantics" هو العلم الّذي يتناول " المعنى بالشرح والتفسير ويهتم بمسائل الدلالة وقضاياها ، ويدخل فيه كل رمز يؤدي معنى سواء كان الرمز لغويا أو غير لغوي[2] " الحركات، الإشارات، الهيئات، الصّور، الألوان، والأصوات غير اللغوي، وغير ذلك من الرموز الّتي تؤدّي دلالة في التواصل الاجتماعي.

ويحدّد **بريال** بعض معالم هذا العلم في ثنايا مقاله وأهمها:

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

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

2 – المرجع نفسه ، ص 9.

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

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

وفي جانب آخر حصر بعض اللغويين موضوع الدّلالة في المعنى اللّغوي، الّذي ينطلق من معنى المفردة، من حيث حالتها المعجمّية، إلى سياقاتها المختلفة، حيث لا تحمل الكلمة دلالة مطلقة، وإنّما السّياق هو الذي يحدّد لها دلالتها الحقيقية[1].

وقد تطور هذا العلم ليوسع مجاله إلى علوم أخرى كعلم النفس، وعلم المنطق، والعلوم التّجريبية إذ أصبحت كلمة Semantics توظّف كمصطلح عام لدراسة العلاقات بين الدوال والمدلولات التي تدل عليها[2].

وتتابعت الدراسات الدلالية فظهرت أعمال **ريشارد وأوجرن** اللذان أخرجا كتابهما في علم المعنى تحت اسم "معنى المعنى" سنة 1932، واستطاعا أن يقدما ستة عشر تعريفا للمعنى مبينين أهمية الوظيفة الإشارية والوظيفة العاطفية للفظة.[3]

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

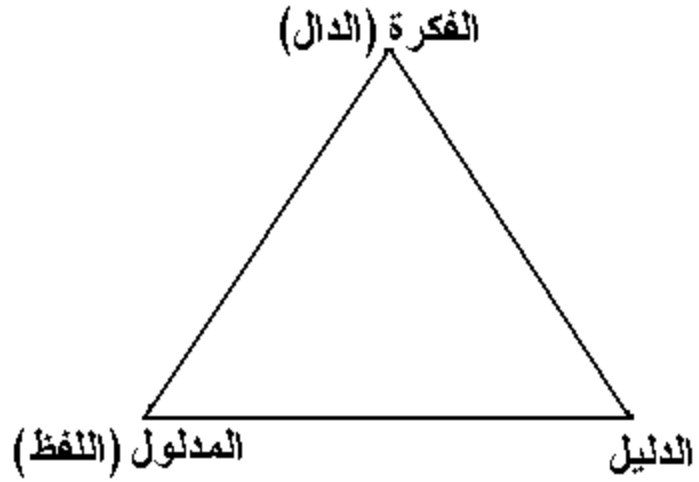
- أسس علم المعنى.
- علم المعنى.
- المعنى والأسلوب.

وقد اشتهر **أولمان** بمثلّثه الذي لخّص نظريته بين حدود علم الدلالة "الدال والمدلول والدليل"،حيث اعتبرها تبادلية ويستطيع أي حدّ أن يستدعيَ الآخر، والمثلّث الدّلالي مبيّن كالآتي:[1]

1 -كلود جرمان، ريمون لوبلون، علم الدلالة،ترجمة نور الهدى لوشن، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا1، ط،1997، ص 8.

2- المرجع نفسه، ص 25.

3- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 23.



ولقد اهتم الدرس النقدي العربي بالمقابل الاصطلاحي لعلم الدلالة فهو:

- السيميولوجيا عند **الغذامي، صلاح فضل، عبد الملك مرتاض، عبد العزيز حمودة**، وهو علم الرّموز عند **علي القاسمي** و**فايز الداية**...
- علم العلامات، أو العلامية، أوالعلاماتية، عند **محمد عبد المطلب، مجدي وهبة، سعيد علوش، عبد السلام المسدي، عزّالدين إسماعيل**...
- هو علم الأدلّة ، أو الدّلالة عند **بورايو، الحاج صالح، التهامي الراجحي**...
- علم الإشارات عند **ميشال زكريا**[2]...

لقد خلف هذا التنوع الاصطلاحي إشكالا أرّقنا في هذا المبحث،بعد أن أرّق أعلام الدراسات الدّلالية،أرجعه البعض إلى ضعف التنسيق،وغياب المرجعية العلمية في الدّراسات اللّسانية عموما لا يتعلق بالمصطلح، بل ينسحب على مفهومه وهو ما ظهر في كتاب **عادل الفاخوري** علم الدّلالة عند العرب الّذي تداخلت مضامينه بالسّيميائية[3].

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

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

3- المرجع نفسه، ص 234.

ب- مفهوم الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي والحقل المعجمي هو "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"[1] فيما عرّفها **أولمان** بأنها "قطاع متكامل من المادة اللّغوية يعبّر عن مجال معيّن من الخبرة"[2]

ونظرية الحقل الدّلالي[3] هي من أشهر نظريات التّحليل الدّلالي، أو دراسة المعنى التي يرى أصحاب هذه النظرية أنه لكي يتم إدراك الدلالة كليا يجب دراسة خيوط الربط بين بعض الجزئيات داخل الحقل التي تنتمي إليه على اعتبار:

1- إن وحدة المعجم المقدرة لا تنتمي إلى أكثر من حقل.
2- لابد لكل وحدة معجمية أن تسجل انتماء لحقل معين.
3- لابد من اعتماد السّياق الذي يضم المفردة.[4]

و يعرّف **ليونز** معنى المفردة بأنها "محصّلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي والتحليل عبر الحقول الدلالية هو جمع الكلمات التي تخص حقلا معينا،والكشف عن صلاتها"[5]

ت-علاقات الألفاظ داخل الحقل الدلالي:

حصر أصحاب هذا التحليل بعض أنواع العلاقات التي تربط الألفاظ في الحقل الدّلالي فيما يأتي:

- الترادف.
- الاستمال أو التضمن.
- علاقة الجزء بالكل.
- التّضاد.

1- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 79.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

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

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

5- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 80.

– التّنافر.[1]

ث–مستويات التحليل الدّلالي في النص الأدبي:

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

1- **الجانب الصوتي** يؤثر على المعنى مثل وضع مكان آخر، ومثل ظواهر كالتنغيم، والنبر،...

2- **التّركيب الصرفي**، وبيان المعني التي تؤديها بعض الأوزان الصرفية له دور في تحديد الدلالة، فلا يكفي مثلا لفهم كلمة استغفر الرجوع إلى المعنى المعجمي المرتبط بالمادة اللغوية (غ، ف، ر) بل لابد فهم معنى صيغة استفعل أو الحروف المزيدة (ا، س، ت) التي تفيد الطلب.

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

1- المرجع نفسه، ص 98.

2- المرجع نفسه، ص 13.

الباب الأول :

البنيات الأسلوبيّة في الدّيوان.

الفصل الأول:

البنية الإيقاعيّة في الدّيوان

1- مفهوم الإيقاع:

جاء في لسان العرب أن الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها[1]، وهو لفظ مشتق من التوقع، وهو نوع من المشي السريع، فإذا علمنا أن مشية الإنسان مرجع يرجع إليه أصول الإيقاع أدركنا أن فكرة الحركة بوجه عامّ هي الأهم [2].

على أنّ كلمة الإيقاع "Rythme" في اللغات الأوروبية مأخوذة من"rythmos" اليونانية بمعنى الانسياب والحركة، ويعرّفها معجم أكسفورد الإنجليزي بأنه نظام الحركات الحسية، والصّوتية بما تشتمل عليه من أزمنة تتخلّل النّغم.

ومن هنا نلاحظ أنّ هذه المفاهيم المعجمية لم تخرج في توظيفها للإيقاع عن إطار الموسيقى، ولذا يبدو منطقيا رغبة بعض الباحثين[3]، في تسمية البنية الإيقاعية بالبنية الموسيقية في العمل الأدبي، فلا يمكننا معرفة الإيقاع إلا من خلال الشعر، فهو أحد الفنون القولية، مادّته الأصوات اللغوية، فإذا كانت هذه الأصوات جرسا ذا دلالة،كان الشّعر موسيقى ومضمونا ذا طبيعة خاصة.

من خلال هذا المهاد يتضح اتصال الإيقاع بالشعر اتصالا وثيقا، بل عُدّ خاصيّة جوهرية فيه، وليس مفروضا عليه من الخارج[4]، وقد انتبه العلماء العرب لهذه الإشكالية عند تحديدهم مفهوم الشعر عندما عرّفوه بأنه كلام موزون مقفّى"، أي أنّهم ركّزوا على عنصرين أساسيين في الشّعر هما الوزن والقافية، والتّأكيد على هاتين الميزتين في الشّعر، يشير إلى تميّزه الإيقاعي عن غيره من أضرب الكلام الأخرى.

فالإيقاع ليس الوزن، بل هو أشمل، لذا الوزن مضمّن فكل موزون ذو إيقاع، والعكس غير صحيح، فالوزن جزء من إيقاع القصيدة الشّعرية، هذا الإيقاع الذي يتفرع إلى إيقاع خارجي، وإيقاع داخلي[5].

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب،ط3، دار صادر، لبنان، 1994-مادة وقع-م8 ص408.

[2]-أنظر :عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، مخطوط دكتوراه، بإشراف حاكم حبيب الكريطي،كلية الآداب، الكوفة، العراق،2008 ،ص 30.

[3]- المرجع نفسه.

[4]- كما اعتبره إبراهيم أنيس وكتابه "موسيقى الشعر" فقد حدد فيه أن طبيعة الشعر تقوم على ضربات موسيقية تسهل على العقل العادي حفظه.

[5]-حدّد ساسين عسّاف في كتابه "دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرّؤية والرّؤيا،ص 137-138 مصادر أخرى تغذي الإيقاع الشعري، مثل الإيقاع الناتج عن تواتر الأفعال،الأسماء،والإيقاع النّاتج عن التّضمين .

2- الإيقاع الخارجي:

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

أ- **الوزن** :يعتبر الوزن أساسا من أسس بناء الشعر، ولكي يتحوّل الخطاب من النّثر إلى الشّعر يجب أن يكون متَّصلا بالوزن ويُعدُّ - أي الوزن – تنظيما للمقاطع الصوتية يراعى فيه عددها وترتيبها وأنواعها من حيث الطول والقصر [1]، وهناك من يراه قالبا للتّجربة الشعرية، وجزءً هامّا في تشكيل القصيدة [2].

والوزن هو كمّية من التّفاعيل العروضيّة المتجاورة والممتدّة أفقيا بين مطلع البيت وآخره المقفى، فهو ذو خصوصيّة موسيقيّة تتعلّق بتجربة النّص، وخصوصيّة الشّاعر، ممّا يمثِّل إحدى السّمات الأسلوبية، ومن هنا فهو الأساس في موسيقى النّص الخارجية، أو موسيقى الإطار التي تعني الوزن الخارجي المتكوّن من البحور العروضيّة وتفاعيلها المختلفة.

وسنخصص هذا المبحث للحديث عن البحور الشعريّة الموظّفة في ديوان "**أطلس المعجزات**".

يعدّ البحر من الخصائص الأساسية التي تتميّز بها موسيقى الشعر، إذ يتمّ الاحتكام وفق معياره عند نظم الشّعر، ويحقّق مظهرا شكليا لهندسة البناء النغمي للقصيدة [3]، وباستقرائنا لقصائد ديوان أطلس المعجزات للشاعر **صالح خرفي** وعددها 29 قصيدة، استخلصنا عددا محصورا من البحور ارتضاها الشاعر بحكم ذوقه بينما جفا أوزانا أخرى[4]:

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

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

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

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

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

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

وحساب النّسب تمّ بناء على هذه العملية:

عدد القصائد للبحر الواحد 100x

عدد القصائد الكلي = النسبة المئوية من إجمالي القصائد

انطلاقا من نتائج هذا الجدول يمكن أن نفصّل الحديث عن كل بحر، مع تفعيلاته، وما طرأ عليها من زحافات وعلل.

- **بحر الكامل**، ووزنه :

مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن

والبحر الكامل هو أكثر البحور تواترا في شعر **صالح خرفي** فقد هيمن على أجواء الدّيوان و انقادت له نفس الشّاعر، ومضامين القصائد التي نظمت عليه .

تميّزت معظم قصائد البحر الكامل في الديوان على وتيرة واحدة ومتصاعدة، من تكثيف درجة الانفعال، وتصاعدها، وتدفّق المشاعر الإنسانية مع تدفّق تفاعيل البحر الصّافية، والسّلسة، فاحتوى هذا الإيقاع تلك المعاني، ونقلها إلى أبلغ الصّور وأعظم الدّلالات، مثل قوله في قصيدة **أوراس**:

مجد البلاد تسوده أوراس و النار في نهج العلا نبراس
و إذا تنكر للمطالب غاصب ونبا به يوم التفاوض راس
حكم غرار السيف فيه فإنما الراس المكابر بالفرند يساس
وإذا رأيت الود حال تجارة فالحقد ربح والصّفا إفلاس
مهلا فرنسا لن تحطمنا القوى نحن الأسود وجندك الأحلاس[1]

1- الديوان، ص11.

وقوله في قصيدة مأساة تبسة :

رفعوك في ليل الكفاح منارا إذ غادروك أيا تبسة نارا

في كل قلب نابض قد أضرمو ها يستفزّ أوارها الأحرار[1]

وقوله كذلك في قصيدة الجزائر الثّائرة حيث تنسحب عليها نفس السّمات والمشاعر:

من منبر الأوراس حيّ المجمعا فالضّاد والرّشاش قد نطقا معا

فانظر هنا نجد البطولة منبرا وتر البطولة في الجزائر مدفعا

.....

قمـــم موطأة المتون لثائر روى صنوبرها دمـــا فتفرعا[2]

- **زحافات البحر الكامل وعلله:**

تعتبر الزّحافات والعلل من المؤثّرات في موسيقى القصيدة، وتتفاوت درجة تأثيرها في البنية الإيقاعيـــة حسب كثرتها أو قلتها.

نظم **خرفي** تسع قصائد في هذا الدّيوان على هذا الوزن، وقد دخل عليها الإضمار في بعض تفعيلاتها، والمعروف عن بحر الكامل كثرة دخول زحاف الإضمار عليه وهذا ما ذهب إليه عبد العزيز عتيق[3].

أما العروض في هذا الوزن فدخلت عليه علّة القطع في مرّات قليلة ويبيّن هـــذا الجـــدول بعـــض الزّحافات، والعلل التي طرأت على البحر الكامل في ثنايا هذه القصيدة :

التفعيلة الأصلية	ما طرأ عليها من تغيير
مُـــتَـــفـــاعـــلن 0 / / 0 / / 0	1- **الإضمار**: (زحاف) وهو تسكين الثاني المتحـــرك فأصـــبحت التفعيلة بهذا الشكل : مُـــتْـــفـــاعـــلـــن 0 / / 0 / 0 / 0 كقول الشاعر : **لغز تناهت دون فحواه الهمم فرمته في أرجاء جمعية الأمم**[4]

1- المصدر نفسه، ص19.

2- الديوان، ص121.

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

4-الديوان، ص61.

	لغزن تنا هت دونفحـــواه لهممو فرمته في أرجاء جمعية لأمو 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ **مُتْفـــاعلن** مُتْفـــاعلن مُتْفـــاعلن 2- **القطع**: (علة) وهو حذف آخر الوتد المجموع مع تسكين مـــا قبله لتصبح التفعيلة: مُتَـــفاعـــل 0/ 0/ / / كقوله: **رفعوك في ليل الكفاح منارا إذ غادروك أيا تبسّة نـــــارا**[1] إذ غادرو ك أيا تبســـة نارا 0/0/// 0//0/// 0//0/0/ مُتْفاعلن مُتَفاعلن **مُتَفاعـــل**

نلاحظ أن الشّاعر –كما أسلفنا – استعمل كمًّا من الزحافات، في ما حافظ على وتيرة البنيـــة الإيقاعية للكامل ممّا ساهم في التّسلسل الشّطري لتلك القصائد غرضها ترابط الموضوع .

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

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن [2]

جاءت ثماني قصائد على وزن الخفيف بنسبة 27.58 %، وهذا البحر من دائرة المشتبه، وقد نظـــم عليه الشّاعر قصائد مثل قصيدة "على الشّاهقات" :

على الشاهقات زمجر ليث فيه في القلوب رعب ووجس
مسه الضيم فانبرى مستردّا عزه والحياة بالضّيم تعـــس
ثـــــائر أنجبته تربة عـــزّ وجدود يوم الكريهة شمس[3]

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

1-الديوان، ص 19.

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

3-الديوان، ص53.

ثائر لم يعد رهين جبـــال بل حداه إلى العواصم بـــأس

إنّه الظّل ليس يخلصه منه أيـــــنما كان،أجنبي آخس

هو في مسرح البطولة جنّ وهو في عالم الحقيقة أنـــس[1]

ممّا نلاحظ في الخفيف أنه يندر توظيف تفعيلاته تامة، ربما بسبب حالة القلق والتوتر التي تصاعدت انفعالاتٍ، فانعكس ذلك على بناء تفعيلة الخفيف في الديوان، فكانت زحافاتها أكثر تـــأثيرا في الإطـــار الموسيقي لهذه القصائد، وقد أخذ زحاف الخبن مساحة إيقاعية لا بأس بها في هذه التغيرات:

التفعيلة الأصلية	ما طرا عليها من تغيير
1- فـــاعـــــلاتن 0/0/ / 0 /	1-**الخبن** :(زحاف) وهو حذف الثاني الساكن.[2] -فـــعـــلاتـــن: 0 /0 / / / / قال الشّاعر في قصيدة الجنون الذّري: **ولدي وإن سطت عليك الرزايا وأشارت لك السماء بالمنايا**[3] ولدي وان سطت عليك ررزايا وأشارتـــلك سسماء بلمنايا 0/0//0/ 0//0// 0/0/// **فعلاتن** متفعلن فـــاعلاتن

1- الديوان، ص57.

2- المرجع السابق، ص 192.

3-الديوان، ص 149 .

2-مستفعلن 0//0/0/	2-**الخبن**: (زحاف).- متفعلن 0//0// كقوله: في قصيدة الجزائر في الإضراب العام: **خبّروني أبالجزائر أنس أم طوى شعبها المكافح رمس**[1] خبروني أبلجزا ئرأنسن فاعلاتن **متفعلن** فعلاتن 0/0//0/ 0//0// 0/0///

عند ملاحظتنا للقصائد المنظومة على وزن الخفيف، لاحظنا حضورا لزحاف الخبن في جلّ أبياتها سواء في تفعيلة **فاعلاتن** أو في تفعيلة **مستفعلن**، ويعود هذا لارتباطه بالحالة النفسية للشّاعر الذي يعمد عبر خاصية الزحاف إلى اختصار الأصوات، واختزال الزّمن في أقل مدة إذ كلّما اشتدّ الانفعال كثر الزّحاف[2].

الزّحاف[2].

- **بحر الوافر**، ووزنه:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

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

بايمان وعزم من حديد هزمنا دولة الغرب العنيد

ورتّلنا البطولة في نشيد فدوى الوقع في سمع الوجود

.....

1-الدّيوان، ص47.

2- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر، افريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص94.

فـــمن عهد الفدا قولا هباء ففـــــينا للفدا لحن الخلـــود

فويلك يا فرنسا من جحيم تنادى ناره هل من مزيد[1]

وقد طرأ على تفعيلات هذا البحر زحاف العصب، كما هو موضح في الجدول:

التفعيلة الأصلية	ماطرأ عليها من تغيير
مفاعلتن 0///0//	1- **العصب** (زحاف): وهو تسكين الحرف الخامس المتحرك وهو اللام في هذه التفعيلة [2]، فتصبح على هذا الشّكل: مـــفاعلْتن 0/0/0// في قول الشاعر: **أطل على الجزائر ثم ولّى لا أهـــــلا بمقدمه وسهلا**[3] فلا أهلن | بمقدمهي | وسهلا 0/0/0// | 0///0// | 0/0// **مـــفاعلْتن** | مفاعلَتن | فعولن

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

في ما يخصّ البحور الشعرية الأخرى فقد جاء الرّمل بأربع قصائد، بنســـبة 13.79%، وتجـــاوز الشّاعر بخدعة التدوير بنية هذا البحر(فاعلاتن×6)، جاعلا إيّاها أربع تفعيلات فلا هي مجزوءة، ولا هـــي تامّة، في قوله :

يا حبيبي ذكريات الأمس لم تبرح خيالي

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

كيف تغفو مقلتي عن حبّنا عبر اللّيالي[4]

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

1-الديوان، ص65.

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

3-الديوان، ص25.

4-الديوان،ص 193.

ويبدوا أن **خرفي** قد استساغ التفعيلات الأربعة في هذا البحر ليستحوذ على إعجاب المتلقي فأوغل فيه إيغالا قد يسمح به حدود البحر، واكتفى الشاعر أحيانا بثلاث تفعيلات، و طرأ على

هذا البحر زحاف الخبن، وهو حذف الثّاني السّاكن في قوله:

أنـــا أهـــوى أن تـــمـــوتـــي يـــا جـــمـــيلة[1]

أنـــأهـــوى	أن تـــموتـــي	يـــا جـــمـــيلة
0/0///0/	0/0//0/	0/0//0/
فـــعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

أما بحر البسيط فوظّفه الشّاعر في ثلاث قصائد، بنسبة 10.34%، ومفتاحه: (مستفعلن فـــاعلن مستفعلن فاعلن ×2)، وقد انبسطت له سليقة الشّاعر الذي تميّزت قصائده المنظومة به بنغمـــات عاليـــة، وبتغير حركي ارتفاعا وانخفاضا، وهي ميزة هذا البحر وغرضه، غير أنّ هذا البسيط لم بسلَم من بعـــض التّغييرات في تفعيلاته، مثل قصيدة "العيد والجزائر الدامية"حيث يقول:

مالي أراك ثقيل الظل في وطني يشين وجهك في الأنظار تخديد[2]

مـــالي أرا ك ثقي لظلل فـــي	وطني	يشينوجـــــهك فلـــأنـــظارتخـــديـــدو
0//0/0/ 0/// 0//0/0/	0///	0//0// 0/// 0//0/0/ 0//0/
مستفعلن فعلن مستفعلن	فعلن	**مفاعلن** فعلن مستفعلن **فعْلن**

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

وجاء الضرب مقطوع مردف.

فاعلن ←—— فاعل = **فَعْلن** 0/0/

1- الديوان، ص 89.

2-المصدر نفسه،ص33.

من خلال استقرائنا للأوزان الشّعرية الموظفة نستشفّ أن هناك ذاتاً شعريةً مبدعةً استفادت من سلاسة البحور، وزحافاتها، وعللها قصد إبلاغ انفعالاتها، وإبراز أصالتها للتأثير في المتلقي وذلك هو ديدن الشاعر.

ب – القافية:

يقول **إبراهيم أنيس**:" ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة و تكرارها هذا يكون جزء هاما من الموسيقى الشعرية"[1].

من هنا نقول إنّ القافية ركيزة هامة من ركائز الشعر، وقد وردت لفظة قافية في القاموس المحيط من الفعل قفا،ويقال قفا على أثره بفلان أي اتبعه،ومنها قوافي الشعر لأنّ بعضها يتبع أثر بعض[2]، وجاء في العمدة أن القافية سميت بذلك لأنها تقفو أثر كلّ بيت[3].

وكما اختلف الباحثون في تعريفها وتسميتها، اختلفوا كذلك اختلافا بيّنا في حدّها وموضعها، **فالأخفش وسعيد بن مسعدة** يعتبران أن القافية آخر كلمة من البيت[4]، أمّا **الزجاجي** فيرى أنّ القافية حرفان من آخر البيت[5]، وهناك تحديدات أخرى شاذة جداّ.

ويبدو أن تعريف **الخليل** للقافية هو الذّي لقي إجماع الدارسين لما فيه من الدّقة العروضيّة حتّى إن **ابن رشيق** صرّح بذلك قائلا:"ورأي الخليل عندي أصوب"، **فالخليل** يعرفها فيقول: "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذّي قبل السّاكن[6]".

1-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ،ص 426،و انظر كذلك :حسني عبد الجليل يوسف،موسيقى الشعر العربي،دراسة فنية وعروضية، ج1،الهيئة العامة للكتاب،القاهرة،1989،ص139.

2-الفيروز أبادي ،القاموس المحيط، دار العلم للملايين،بيروت،دت،ج1،ص1709.

3-أنظر: صلاح يوسف عبد القادر،في العروض و الإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية،دار الأيّام ودار الملكية للطباعة، الجزائر،ط1، 1996.ص131.

4-محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت، دط، ص3.

5-المرجع نفسه،ص4.

6-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

على هذا الأساس قد تكون القافية بعضا من كلمة، أو كلمة بذاتها، أو أكثر من كلمة بحيث تكون مجموعة من الحروف، والحركات الصّوتية المشتركة، والمتساوية كميا، يلتزم بها الشاعر في كل أبيات القصيدة، و"تكرارا هذه الأصوات هو الذي يحدث ذلك النغم الموسيقي"[1].

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

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

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

3- ضمان التّرنم في أخر البيت.

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

و للقافية خمسة ألقاب معمول بها في الشّعر وهي:

1- المترادفة: و تنتهي بساكنين 00

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

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

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

5- المتكاوسة: وتنتهي بأربع حركات بين ساكنين: 0////0[2]

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

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

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

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

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

ومن خلال نظرة عامّة على معطيات الجدول، نلاحظ عدم تنويع في استخدام أنواع القوافي، بل لم يظهر ورود لنوعين وهي المترادفة والمتكاوسة، وهذا راجع إلى أن القافية المترادفة تنتهي بساكنين 00، وهذا النّوع انعدم في قصائد الدّيوان، مثل القافية المتكاوسة والتي تنتهي بأربع حركات بين ساكنين0////0.

و الجدول التالي يوضح النسبة المئوية لتوظيف أنواع القوافي الثلاثة:

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

وفي ما يخص استخدام هذه القوافي فيرجع السبب إلى تفعيلات البحور الشعرية المستخدمة فالبحر الكامل ضربه هو متفاعلن، ولكن دخلت عليه علّة القطع كثيرا فأصبحت التفعيلة: متفاعل ///0/0.

ومن أمثلة القوافي المتواترة في الدّيوان قوله في قصيدة مأساة تبسة:

رفعوك في ليل الكفاح منارا إذ غـــــادروك أيا تبسة نارا

في كل قلب نابض قد أضرموا ها يستفز أوارها الأحرارا

ما انهد ركن فيك إلا والعـــرو بة قد تصدع قلبها وأنهارا[1]

أمّا القوافي المتداركة، كقوله في قصيدة الجزائر الثائرة:

من منبر **الأوراس حي المجمعا فالضاد والرشاش قد نطقا معا**

فانظر هنا تجد البطولة منبرا وتر البطولة في الجزائر مدفعا[2]

أمّا القوافي المتراكبة، فجاءت في قوله:

لغز تناهت دون فحواه الهمم فـــــرمـــــته في أرجاء جمعية الأمم

حرية الأوطان يا عشـــاقها في النار في الرشاش في تلك القـــمم[3]

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

1- الديوان، ص 19.

2 -الديوان، ص 121

3 -الديوان، ص 61.

الثقل على الأذن، وبخاصة إذا تكررت هذه الصورة"[1]، والشّاعر كان ينتقي ألفاظه، ويتخيّرها كي تكون لها وقع وخفة في الإيقاع والوزن.

ت–الإطار العروضي للقصيدة في الديوان:

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

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

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

ولقد هيمنت النزعة التقليدية (القصيدة التحليلية) في الديوان وفي شعر **صالح خرفي** عامة[2]، ويوضح هذا الجدول الإحصائي توزيع قصائد الديوان على هذه الأنظمة العروضية.

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

1- القصيدة التقليدية (الخليلية):

في عرف النّقاد فإن البيت الشعري هو الوحدة العروضية الأساس في القصيدة العمودية بقافيتها الموحّدة،وكل بيت شعري يتميّز في الغالب بالاكتفاء العروضي، التركيبي، والدّلالي، وقد جاءت أغلب القصائد من هذا التشكيل.

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

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

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

2- يمكن الرجوع إلى دراسة الباحث بلقاسم دكدوك، التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي ،مخطوطة دكتوراه، إشراف محمد زغينة، جامعة باتنة ، سنة 2008، ص188.

الرّوي بين مقطع وآخر، وكأنّه أراد أن يبثّ نفسا آخر في إبداعه الشّعري، ومن أمثلة ذلك، قوله في قصيدة "العيد الجريح" ، وعدد أبياتها 70 بيتا:

1) فتنة العين في ربى الفيحاء ما لعيني لم تفتتن بالرواء

2) لوح العيد لي بها وجفوني تتقصاه في ذرى الشهداء

6) أين من إخوتي الضحية في العيـ ـد؟ وهم في يد العدو ضحية

16) أين أم يحفها السعد نشوى عقد أبنائها نظيم اللآلي

21) أين قبر حنت عليه الزهور من شهيد هوت عليه الطبور

26) يا بلادي تبسم الناس للعيد فتوجت مبسمي للوجوم[1]

لقد فسّر أحد الباحثين لجوء الشاعر إلى هذا النّوع من التّشكيل بمحاولة التّرويح عن النفس، وإضفاء مسحة زخرفية، لا تخرج عن الجماليات الكلاسيكية في التناسق، والتوازن، والتّداول بين الألوان سواء أكانت بصرية، أم سمعية[2].

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

لا لن أسمي يومه يوم البشائر
هو لا يزال دما على القمات فائر

لا لن أدبّج رسمه بمداد شاعر

يكفيه حبر أحمر من جرح ثائر

يوم على أوراس زمّ حقائبه

1-الديوان ، ص 135-139

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

ليطـــــوف بالدنيا يقل نوائـــبه[1]

فهذه القصيدة مكتوبة في الدّيوان على هذا الشكل:

..... ر

..... ر

..... ـــه

..... ـــه

..... ما

..... ما

ويمكن إعادة كتابة مقاطع القصيدة طبقا لصورتها العمودية فتصبح:

..... ر ..... ر

..... ـــه .....ـــه

..... ما ..... ما

فهذه قصيدة عمودية ظلّ **خرفي** وفيّا لها ولملامحها التقليدية، رغم أنه حاول أن يغيّر في الشكل، إلّا أنّه لم يستطع أن يخفيَ جوهرها، وهو التزام الوحدة الفكرية للبيت، أو التزام ظاهرة التصريع أو القافية[2].

ث- حرف الرّوي:

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

1 -الديوان، ص 159.

2 -المرجع السابق، ص 203.

مأخوذ من الرّواء بكسر الراء، وهو الحبل الذي يضم به شيء إلى شيء، لأنه يضم أجزاء البيت، ويصل بعضها ببعض"[1].

على هذا الأساس يمكن اعتبار حرف الرّوي مفتاحا آخر للقصيدة ، وأقلّ ما يراعى تكرّره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصّوت الذي تبنى عليه، ولتحكم الشاعر **صالح خرفي** ودراسته لعلوم الشعر، أقام رويّ قصائده على أصوات لها دور في التشكيل الموسيقي، فتجنّب بعض الأصوات التي لم يستسغها العروضيون أن تكون رويّا، والجدول التالي يوضح حروف الرّوي في قصائد الديوان مع العلم -كما أسلفنا -أن بعض القصائد لم تأتِ موحّدة الرّوي:

1-قصائد موحدة الرّوي:

حرف الروي	عدد القصائد
السين	04
الراء	06
اللام	02
الدال	04
الميم	01
العين	02
	المجموع 19

2- قصائد متعددة الروي(المقاطع،الأسطر الشعرية)

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

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

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

نلاحظ من خلال معطيات الجدولين أنّ أصوات (الرّاء، الميم، الباء، النّون، اللام والـدال) تحظـى بأكبر نسبة في الاستخدام رويّا عند الشاعر، وهي نفس أصوات الغالبة في رويّ الشّعر العربي عامة.

وأرجع أحد الباحثين كثرة شيوع الحروف إلى نسبة تواترها في أواخرها الكلمات، وأكّد أنّ هـذه الأصوات خاصة اللام– الميم– النون– الراء– أكثر الأصوات الساكنة وضوحا وأقربها إلى طبيعة الحركات لذا سماها البعض أشباه أصوات اللين، لأنها أكثر وضوحا في السّمع"[1].

ونبّه **الطّرابلسي** إلى حقيقة أن الرّوي في الشّعر العربي –ومنه شعر **صالح خرفي**– يتميّز بثلاث نزعات:

- خروجه من أدنى الجهاز الصوتي.
- تخيّره من الحروف الشائعة في آخر الكلمة العربية.
- اتّصافه بالوضوح السمعي[2].

من هذا المنطلق فإن الرّوي باعتباره أهم حروف القافية، وبهذه الخصائص الصّوتية لـه يعطـي للقافية صيغة حركية تجعل منها قمّة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وعليه فهي لا تمثـل خاتمـة البيت كما يبدو في الظّاهر وإنما تمثّل همزة الوصل بين البيتين"[3].

ث– التدوير:

هو تجزئة الكلمة بين صدر البيت وعجزه وإزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت، وإخراج البيت في قالب واحد يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما، فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت، ويُخضِع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء[4].

1 -إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية،ص 27.

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

3 –المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 –المرجع نفسه، ص 85.

والتدوير ظاهرة مألوفة في الشعر العربي قديمه وحديثه يختلف تعريفه في الشّعر العمودي المقفى عن تحديده في شعر التّفعيلة رغم أن **نازك الملائكة** ترفض توظيف التّدوير في الشّعر الحرّ حيث تقول بأن التّدوير يمتنع امتناعا تامّا في الشّعر الحرّ لأنه يلزم القصائد التي تكتب بأسلوب الشطرين فحسب"[1].

ولا تخلو قصائد الديوان من مظاهر التدوير، بل استخدمه الشاعر كثيرا لحنكته العروضية أحيانا، وأحيانا أخرى بحسب ما يقتضيه الموقف الشعري.

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

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

وقد اخترنا هذه النّماذج من قصائد الجدول المذكور أعلاه:

حيث يقول في قصيدته أوراس:

وإذا سرت في الشعب صهباء التّحر ر، فالمعامع عنده أعراس

ولذا اشرأبت للعلا أعناق شعب لن تذل أبيها الأعراس[2]

وفي قصيدة مأساة تبسة:

عبرات شيخ تأكل النّيران أموا لا قضى في جمعها أعمارا[3]

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

يا عيد دونك شاهقات الأطلس الـ ـعالى، ففيها للمحافل مجمع

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

2 -الديوان، ص12.

3 -الديوان، ص19.

حيث العدا في رقصة المـــــذبوح عر بدهـــم بخمر الدم كأس مترع

إن غادروا ثكـــناهم صـــوب الـــجبا ل، فمـــا لهم وما إليها مرجع[1]

لم يكن التّدوير طارئا في هذه القصائد، بل استساغه الشاعر رغبة في إلغاء الثنائية الجزئية للبيـــت، فأصبح الشّطران جزءا واحدا، أثّر في تركيبه، فأصبحت كأنّها جملة واحدة تتخطّى الوقفة العروضية، وهذا هو ديدن الشّاعر فالأبيات المدوّرة احتوت على نفس شعري لم يردْ الشّاعر أن يبتره فلجأ إلى هذه التّقنية العروضية.

2- الإيقاع الداخلي:

أو الإيقاع البديعي، الّذي يستخدم أدوات البديع لتشكيل موسيقى جديدة، وقد فهم البلاغيون البديع على أنه: "الجديد والغريب والبارع، وأنه درجة عالية من التّميز في الفن"[2]، وأصبح للبديع منظـــور جديد في اللسانيات، وهو فاعلية الرّبط بين أجزاء النّص إضافة إلى وظيفة التّحسين والحلية، ومن التّلوينات البديعية التي ساهمت في تأثيث بنى الإيقاع الداخلي: "الجناس، التصريح، الطباق، والتكرار".

أ- الجناس: يسمّى كذلك بالتجنيس والمجانسة، ويقوم على تشابه لفظين في النطق، واختلافهمـــا في المعنى، وينقسم إلى قسمين: تام، وناقص، والجناس أكثر الألوان البديعية أهمّية في تشكيل الإيقاع، فالمتجانستان هما في الواقع إيقاعان موسيقيان يتردّدان في مساحة البيت الشعري.

استغل الشّاعر هذا اللون البديعي في ديوانه لتشكيل جانب من جوانب الإيقاع.

ومن نماذج الجناس التام قوله:

وأبو الهول لو يطيق حراكا كان هولا على العدا ووبالا[3]

جانس الشاعر بين (الهول، هولا)، فالأولى هي إشارة إلى تمثال فرعوني في مصر، والثّانيـــة بمعـــنى الرّعب والإخافة، وقد تولّد عن هذا التمثل الصوتي إيقاعا داخليا ينضاف إلى إيقاع الوزن، أمّـــا القصـــد الدلالي منه فهو استنفار العرب لأجل الوحدة العربية، وللتّخلص من كافّة أنواع الاستعمار.

1-الديوان، ص74.

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

3 -الديوان، ص84.

ومن أمثلة الجناس النّاقص قوله:

ولا تجنح لتزويق الأماني زمان القول با (مولي) تولي[1]

حصل هذا الجناس بين (مولى، تولى)، الأولى هي اسم لرئيس وزراء فرنسا في زمن الاستعمار، أما الثّاني فهي فعل بمعنى ذهب دون رجوع، وقد حقّق هذا اللون توافقا إيقاعيا غذّته اللفظة، ودلالتـــه هـــو تحدي المستعمر وكشف أكاذيبه.

ونفس الدّلالة تتكرر في هذا البيت من قصيدة يوجهها إلى مولي بعنوان صرخة الأحرار في وجـــه (جي مولي)، أثناء زيارته للجزائر في 06 فبراير 1956، متشدّقا بالمبادئ الاشتراكية وحقوق الإنســـان، والديموقراطية فيقول في مطلعها:

أطلّ على الجزائر ثم ولّى فلا أهلا بمقدمه وسهلا[2]

يتحقق الجناس الناقص بين (أهلا، سهلا)، وهي لفظتان تقالان في عبارة التّرحيب، ولكن الشاعر أحدث المفارقة، ودلّ على معنى رفض الزيارة والزّائر، ومبادئه باستعمال أداة النّفي لقد حقق هذا الجناس إيقاعا فاجأ المتلقي صوتا ودلالة.

إن الجناس حلية موسيقية وبنية دلالية، اتخذه الشّاعر لتكثيف الإيقاع وإبرازه، وتوضيح الدّلالـــة، ووظّف الشاعر الجناس النّاقص كذلك في قوله:

إننا اليوم في ضيافة شرق نقطع الشوط في حنين وشوق[3]

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

إنّ بنية الجناس في المنظور الأسلوبي لابد لها أن تغادر البناء الصّياغي التّقريري إلى حركة دلالـــــية وقيـــمة جمالية تعمق النص وتضيء سياقه، ومن هنا يكتسب هذا المحسّن الإيقاعي "قدرة فاعلة في التأثير،

1- الديوان، ص 26.
2- الديوان، ص 25.
3- الديوان، ص 112.

وشحذ ذهن المتلقي فيحقّق الإمتاع والإقناع"[1].

ب- التّصريع: يتحقّق التّصريع عندما يكون العروض كالضّرب في وزنه ورويه وإعرابه"[2]، وهذا يعني أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالقافية إذا يساهم في إبراز فاعليتها الصّوتية، والإيقاعية من خلال جعل الكلمة الواقعة في مقطع المصراع الأول مماثلة لمقطع الكلمة الّتي

في القافية، مثلما يوضّحه الخطّ التالي:

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

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

وتصريع المطالع أي أوائل القصيدة لها أهمّية قصوى لأنها تساهم في تحديد القافية، وقد أدرك الشّاعر هذه الأهميّة، وتلك الوظيفة، فاستخدم هذا الملوّن الإيقاعي في عدّة مواضع من ديوانه مثل قوله مفتتحا قصيدة أوراس:

مجد البلاد تشيده (أوراس) والنّار في نهج العلا نبراس[3]

وقوله في مطلع قصيدة مأساة تبسة:

رفعوك في ليل الكفاح منارا إذ غادروك أيا تبسة نارا[4]

فالمتلقي لهذين البيتين يلمس توازنا صوتيا واضحا بين (أوراس، نبراس) في البيت الأول، وبين (منارا، نار) في البيت الثاني، لينتج عن تكرار الوحدات الصوتية إيقاعا خاصا.

إن ولع الشاعر بالتّصريع جعله يطلبه في ديوانه مثل قوله:

يايمان وعزم من حديد هزمنا دولة الغرب العنيد[5]

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

2-المرجع نفسه ،ص583.

3- الديوان، ص 11.

4- الديوان، ص 19.

5 -الديوان، ص65.

لقد اتكأ الشاعر على اللفظتين (حديد، العنيد) اللّتان تشتركان دلاليا، وتتماثلان صوتيا من أجل تحقيق النغمة الموسيقية المرجوة، التي انساق الشّاعر وراءها لدرجة أنه كان يتعمّد توظيف التّصريع.

ت- الطباق: كان نصيب الطباق من الإيقاع الداخلي وافرا، وهو كما يعرفّه البلاغيون "جمعك بين الضد في الكلام، أوفي بيت من الشّعر وتعدّدت مسمّياته في كتبهم، فهو المطابقة، التّطابق، التضاد، التكافؤ"[1]، ومن هنا فالطّباق يرتبط بالمعنى في إحداث المفارقة التّصويرية التي يبتغيها الشاعر.

وتضم قاعدة بيانات الطّباق أنواعا أهمّها، طباق الإيجاب وطباق السلب، ومن أمثلة توظيف هذا اللون البديعي قول الشاعر:

وإذا رأيت الود حال تجارة فالحقد ربح والصفا إفلاس[2]

بعد انتهائنا من قراءة البيت لا يبقى عالقا في أسماعنا إلا عبارتي (الحقد ربح، والصفا إفلاس)، وهذه مقابلة أصلها طباق جاوز ضدين، ففضلاً عن المعنى الذي أوحت به فإنّها أضفت نغما على البيت الشعري، ويعود ذلك إلى حسن استغلال الشّاعر للطباق.

وقوله كذلك:

فخذي البريء كأنه الجاني فعذ ربنيك فينا أنهم أنكاس[3]

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

سيزيح عنهم ظلمة الإسكار فجر للجزائر يبهر الأنظارا[4]

ويساهم تكرار الألفاظ في إبراز القدرة الموسيقية للطباق في قوله:

وتأنس نفسها بالوحش فيها ولا نرض بوحش الأنس خلا[5]

---

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

2 -الديوان، ص 11.

3 -الديوان، ص 14.

4 -الديوان، ص 22.

5 -الديوان، ص 27.

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

ونلمس حرص الشاعر على الموسيقى في قوله:

سنّة الكون أن أكون طليقا

أتخطّى في الغرب دربا سحيقا

ومن الشرق استمدّ شروقا

لبلاد قد أقســـمت أن تفيقا[1]

وقع الطباق هنا بين (الغرب، والشرق)، وجمالية اللفظة الثانية تكاثفت بمجيئها مجنّسة من القافيـــة (شروقا)، واستخدم الشّاعر هذه الألفاظ خدمة للموسيقى الداخلية، وتعضيدا للدّلالة العامّة المحمولة على لفظتي (الشرق، الغرب).

ولعلّ الطباق يكون أبهى حين يرتبط بالتّصريع، ويعزّزه في آن واحد، مثل قوله:

أقرباء على السوا، وأباعد بايعوه بكف حر مساعد[2]

فالطباق وقع بين (أقرباء، أباعد)، هذه اللّفظة الأخيرة الّتي وضعها الشذاعر كمصـــراع للقافيـــة "مساعد" مما جعل الشطرين ينضحان بموسيقى عذبة.

وبجدر الذكر أن الشّاعر وظف الموسيقى الداخلية تعضيدا للموسيقى الخارجية، ودليل ذلك تركيزه على الملوّنات البديعية التي تتأسّس على الصّوت كالجناس والتّصريع، والتكرار لتخدم البنية الإيقاعية عامّة، كما أن تسخيره لألوان الطّباق جاء من كوعي من الشاعر بأنّ المعنى يحلّي الإيقـــاع الـــدّاخلي للبيـــت، وبالتّالي فقد استغل الشاعر قدرته الفنّية في توظيف أدوات الإيقاع على اختلافها خدمة لمتلقيه.

[1] -الديوان، ص 101.

[2] -الديوان، ص 111.

ث- التكرار:

أ- لغة: جاء في لسان العرب "كرّر الشيء وكركره أعاده مرة بعد أخرى ويقال كررت عليه الحديث وكركرته إذ أرددت عليه، والكر الرجوع على الشيء ومنه التّكرار"[1].

ب-**اصطلاحا:** هو أسلوب تعبيري بلاغي له دلالاته الفنّية، وأغراضه الأسلوبية، وجماليّاته الإيقاعية، وهو ترديد المعنى بلفظ واحد.

ويكون التّكرار بالحرف أو اللفظة أو الجملة، وهو ما يذهب إليه **ابن رشيق** حين رأى أنّ"للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، وما يوجد في اللفظ والمعنى هو الخذلان بعينه[2].

في العصر الحديث اهتمّ النّقاد بهذا المصطلح كثيرا وتناولوه في تطبيقاتهم على الشّعر الحديث والمعاصر، ولعلّ أبرز هؤلاء **نازك الملائكة**، والتي اعتبرته قضية في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، حين أكدّت بأنّ"التّكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلّطة على الشّاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشّعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث تطلع عليها"[3]، وقامت **نازك الملائكة** بتقسيم التّكرار إلى أقسام ثلاثة:

- تكرار بياني: والغرض منه التّأكيد على الكلمة المكرّرة، أو العبارة.
- تكرار التقسيم هو تكرار الكلمة أو العبارة في ختام كل مقطوعة أو بيت
- تكرار شعوري: وهو من أصعب أنواع التكرار إذ يقتضي من الشاعر أن ينشئ له سياقا نفسيا غنيا بالمشاعر الكثيفة[4].

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

---

1 -ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر)، ج5، ص 135.
2 -ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 70.
3 -نازك الملائكة، ص 177/176.
4 -المرجع نفسه، ص 280.

ولخصّيصة التّكرار أهمية على أساس أنها ظاهرة أسلوبية تتجاوز البنية الإيقاعية إلى البنية الإفراديّة في تكرار الأصوات بأنواعها، لتصل إلى البنية التّركيبية عندما يكون تكرار الجملة بعينها ذو دلالة نحوية.

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

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

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

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

–تكرار البداية:

في هذا النمط تتكرّر لفظة أو صيغة معيّنة في بداية بعض الأبيات الشعرية، ويكون تكرارها بشكل متتابع، أو غير متتابع، حيث تؤدّي في سياق القصيدة دلالات معينة، ومن نماذج هذا النّمط من التّكـــرار قول الشّاعر:

يا عيد سرك بسمـــــة أو أدمـــع فيك التآم للحـــشا وتـــصدع

يا عيد ما أغنى الجـــزائر عن مجيئك وهي في حسك المـــظالم تـــرتع

يا عيد دونك شاهقات الأطلس الـ ـعالي ففيها للمحافل مجمع

يا عيد لذ بالشّاهقات ففي رؤاها عن وجودك في العواصم مقنع[1]

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

تسلقنا الجبال فهل ترانا نفارقها إذا لم نحظ نيلا؟

تسلقنا الجبال فهل ترانا نفارقها وترضى العيش ذلا[2]

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

إذا لم نحظ نيلا

تسلقنا الجبال فهل ترانا نفارقها

ونرضى العيش ذلا

فجاءت الجملة الرئيس ة تحمل خبرا فسّرته الجمل الفرعية الموالية لها.

ومن نماذج تكرار البداية قوله:

أين من إخوتي الضّحية في العيـ ـد؟ وهم في يد العدو ضحية

أين زهر يرفّ فوق يتيم يحضن الصّخر ظنّه حجر أمه

أين حلوى من جائع يتلوى يصل الأمس في الصّيام بيومه

أين ومض الثغور في ليلة العيد ـد، وفي موطن يتيه بسلمه

أين أم يحفها السعد نشوى عقد أبنائها نظيم اللآلئ[3]

1 -الديوان، ص 74-75.

2 -الديوان، ص 26.

3- الديوان، ص 136/137.

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

– تكرار النهاية:

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

وعلى الكعبة الحرام دعاء يا ابن شعبي بنصرنا قد تعالى

وهتافات أنفس طاهرات يا ابن شعبي بنـــصرنا تتوالى[1]

جمع الشاعر في هذا التكرار بين وظيفة التأكيد، والوظيفة العروضيّة، حين أقام بنية دلالية نظميـــة أنيقة من خلال التّوازي النّحوي الّذي حققته العبارة المكرّرة (يا ابن شعبي بنصرنا).

– تكرار المجاورة:

والمجاورة تمثل لونا بديعيا مستقلا بذاته، بحيث تتردّد في البيت لفظتان، كل واحـــدة منـــها بجانب الأخرى، أو قريبة منها من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يحتاج إليها[2].

ومثال ذلك قوله:

مدلي كفّك الجريحة ياصا ح، ودعها تضم كف جريحة[3]

إنّ هذا التشكيل نوع من أنواع التّجاور الاسمي، الّذي جمع بين اسمين تكرّرا، وكان الغرض مـــن وراء هذا توضيح الصّورة وتقريبها إلى الأفهام، فهذه الصّورة تحمل شحنات عاطفية، إنسانية بكل معـــاني التّضحية والأخوّة والتكاثف.

فالشاعر يدعو مناديه الجريح قد يكون مجاهدا إليه لأنه كذلك هو جريح مثله، وهذه قمّة الإتحـــاد والتسامي.

---

1 –الديوان، ص 85.

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

3 –الديوان، ص223.

الفصل الثاني:

البنية الإفرادية في الديوان

أولا: المستوى الصّوتي:

إن الصوت من البنى الأساسية في النظام اللغوي، شأنه شأن البنى الأخرى التي تقوم عليها أسلوبية النّص، و"قوام الصّوت هو المادة والصّنعة فالمادة هنا هي الأصوات المقرّرة لكل لغة وصنعتها الإتيان بها أداءً، و نطقا على وجهها الصّحيح"[1].

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

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

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

2- أنت يا شعب.

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

1- أطلس المعجزات[3]

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

1-كمال بشر، علم الأصوات، ص 26.

2- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصّوت إلى النّص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشّعري، ص50.

3- الديوان، ص 229.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2- طغت الأصوات المجهورة 862 على الأصوات المهموسة 624، فتكرر صوت الرّاء 185 مرة، مرّده إلى توظيفه رويا، وقد تناسب هذا مع دلالة القصيدة فالجهر تتطلّبه جهر مشاعر الفرح والفخر والسّعادة:

شاقك الخلد،فاستجبت،فقل لي: أنت للنصر ، أم إلى الخلد سائر

كم توسمت آية المجد فيه مطرق العين ،شارد الفكر حائر

معجزات السماء .غاض رؤاها فوق شبر . مخضبٌ التُّرب عاطر

بالسّماوات لم أبع شبر أرضي انّه منبت العلا و المفاخر

أنا قيس في عشقي الحسن لكن أنت ليلاي في الهوى يا جزائر

أيها الزّاحفون زحف المنايا في ذرى الأطلس الأشم المصابر

أنتم المجد و الخلود و أنتم مهرجان انطلاقتنا، و المنابر[2]

2- أنت يا شعب[3] :

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

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

1- مراد مبروك عبد الرحمن، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص51.

2- الديوان، ص 238.

3- الديوان، ص213.

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

ب- **الصوت الاحتكاكي:**

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

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

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

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

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

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

نلاحظ كذلك تقارب توظيف الأصوات الانفجارية والأصوات الاحتكاكية، أما الأصوات المجهـــورة فاكتسحت السياق الصوتي للقصيدة بـــ291صوتا، وكانت النّسبة الغالبة فيه لأصوات الرّاء واللام والميم وهذا النوع من الأصوات يناسب مضمون القصيدة، التي استدعت حضورها بهذه الكمية اللافتة للانتبـــاه لأنها تتوافق مع النزعة الحماسية، والموقف الاجتماعي، والسياسي، والحياتي للشاعر إذ يقول:

مالنا والخلاف؟ تحت ظـــلام مـــن قتام الوغى، ووطء الحوافر

أنزاع على الحدود؟ وجـــاث مـــن عدانا على الحدود مـــغامر

كلّمـــا بدّد الصّمود رجـــاء في عـــدانا أحيته بعض الضمـــائر

برئ النّصر من جحافل شعب بأسها صارم من الخلـــف باتـــر

سعة الصدر ،يا فلسطين،إن لم يلح الفجر و الصّـــباح لـــناظر

ما على الفجر يا فلسطين عتب إن ليل الخـــلاف والغيّ ســـادر[1]

3- نداء الضمير[2] (قصيدة ذات نمط الأسطر الشعرية).

أ- الصوت الانفجاري :

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

1-الديوان، ص 215.

2- الديوان، ص 193.

ب- الصوت الاحتكاكي:

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

ج- **الصوت المهموس**:وقد جاءت مبيّنة في الجدول التّالي:

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

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

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

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

بلغ تواتر الأصوات الانفجارية151 حيث احتل صوت الباء صدارة التواتر، فالشاعر وظفـــه في ألفاظ مثل :الحبّ ،حبيبي، البشائر، أبرح،القلب،قربانا،الروابي... وهذه القصيدة التي لحُنَت إلى أغنية فيما بعد حسب ما جاء في تقديمها بالدّيوان عبّر فيها الشاعر عن مناجاته لأصدقائه وعطر الحرية والاســتقلال بدأ يشمه الشاعر فاستعمل فيها قوة وحماسة كي يؤثر في سامعيه ويشعرهم بنفس تلك المشاعر.

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

يا حبيبي، ربعنا بالأمس ربع الذّكريات

انه مـــأوى ذئاب كدرت صفو الحياة

كان عـــشا للتناجي، كان أنسا و نعيما

ثم أمســـى للرؤى الغضة نارا و جحيما

ياحبيبـــي.كم فرشنا الربع وردا و زهورا

كم بنينـــا من هـــوانا لأمـــانينا قصورا

فتعالت صرخة الرعب .بأشبـــاح المنايا

فاستحال الورد شوكا و دماء و ضحايا[1]

1-الديوان، ص 194.

ثانيا: المستوى الصّرفي:

يضاف البعد الصرفي إلى البعد الصوتي ليشكّلا معا دلالة الكلمة ورمزيتها، منها الدّقة في اختيار أقوى الصّيغ، وأقدرها على توصيل المعنى وتأكيده؛ إن البنية الدّاخلية للصيغة تسهم في بلورة دلالات جديدة غير ظاهرة، تحدّدها عناصر كثيرة منها:

المفردات التي بها تشديد:

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

مسّه الضيم فانبرى مستردا عزّه والحياة بالضيم تعس

ثائر أنجبته تربة عزّ وجدود يوم الكريهة شمس[2]

صيغة فعيل:

برزت هذه الصيغة التي تدل في بعض مواضعها على الصفة المشبهة، في بعض قصائد الشاعر كمميّز أسلوبي استحسنه الشعر كقصيدة العيد الجريح[3]:

في الشهيد الحر المغفر، دبت فوق خدّيه زحفات الفناء

في الرضيع الفطيم، ينهشه الجو ع، فيروي غليله بالبكاء

خدعتهم حلوى الجنود فسيقوا برؤاها إلى جحيم المنية

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

2-الديوان، ص53.

3- المصدر نفسه ص135-136.

أين زهر يرف فوق يتيـــــــم يحضـــن الصخر ظنه حجر أمه

من وليد عوت عليه ذئاب الحـــ رب ليلا، فشردت طيف حلمه

من شريد في ظلمة الليل، و الليـــ ـــل حزين يبكي عليه بـــنجمه

وصـــاحبه في آن واحـــد، لتتعـــدى إلى الدلالـــة التلازميـــة بينـــهما، وثبـــات الصـــفة و ديمومتها، و تتكاثر هذه الصفات عندما يتم التركيز على استخدام الجمل الاسمية[1]، وهو ما يتميـــز بـــه الشاعر.

صيغة اسم الفاعل :

يدل اسم الفاعل على الحدث والحدوث وفاعله، فهو وسط بين الفعـــل والصـــفة المشـــبّهة[2] وجاءت بعض القصائد مكتظة بتوظيف هذه الصيغة:

وأنا نصـــيبي منك يا أمّي الخيال الطّـــارق

أحيا هنا وأنا لمرآك الوضيء مفـــــــارق

لـــكنّـــني بالرغم منهم باللقـــا أنا واثـــق

أمّاه هذا المـــعتدي هذا الغـــراب النّـــاعق

أمّي اسأليني عن حياتي في ربوع القاهـــرة

عن آهتي، و تململي، عـــن مقلة لي ساهرة[3]

إنّ توظيف صيغ أسماء الفاعل جاء حاملا في طيّاته دلالة تلك الفاعلية المتواصلة فكثّف الشّاعر من استعماله لهذه الصيغة لما تثيره من دوام الحركية خاصة في هذه القصيدة فجاءت قافيتها في الأعمّ الغالـــب على هذه الصيغة.

1- يوسف مارون، اللغة والدلالة "معجم"، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د ط، 2007، ص 202.

2-فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية العربية، دار عمار للنشر و التوزيع، عمان، الأردن ط 2، 2006، ص41.

3-الديوان، ص95.

صيغة جمع المؤنث السالم:

يدل الجمع السالم عامة على إرادة الحدث على خلاف جمع التكسير الذي يدل على إبعاده[1]:

يا ثورة عربية الوثبات يحدوها الشمم

يا ثورة عربية النبضات في تلك القمم[2]

أو قوله :

لا الخيالات،لا الوعود الكسالى لا النّـــياشيـــن في صدور الجبابر

لا انتفاضات يائس ،مستـــميت لا ارتعاش الذبيح ،في كف جازر[3]

كأنّ الشاعر استأنس بالجمع المؤنث السالم فوظّفه في قصائد عدة لينتج به الدلالة المراد لها، مـــع مـــا تملكه هذه الصيغة من إيقاع.

4- توظيف مفردات أعجمية أو اشتقاق ألفاظ منها:

الشّاعر متمكن من نواصي اللغة العربية ،ودون شك من حماتها، ومن حراسها و يظهر ذلـــك في بعض أبيات القصائد حين يعزز من مكانة لغة الضاد، إن هذا لم يمنعه من توظيف مفردات أعجمية مـــن قبيل السخرية من لغتها أو تقوية المعنى ووضعه أمام القارئ مباشرة حتى يتجســـد في صـــورته الأصـــلية ،وباعتبارها صورة قوية وتداعيا غير متوقع، إنها تؤثر في إحساسنا تأثيرا قويا أقوى من القوالب الشـــائعة المألوفة»[4].

و تنقلب السبائك (**ترمومترا**) مقـــياسا، تقاس به الأمور[5]

وقوله:

1-الديوان، ص 128.

2-المصدر نفسه،ص200.

3-المصدر نفسه،ص 235.

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

5-الديوان،ص184.

أين طفل ينادي **بابا وماما** فترد الصّدى عليه الصّخور[1]

وقوله كذلك:

أين (**بلوبلون** و **الروج***) أين الجـــــــــــــبابر[2]

فهذه الألفاظ الدخيلة سوف توحي باختراق أو انتهاك أسلوبي في المعجم الإفرادي للشاعر، وهذه الكلمات تظل عناصر اضطراب دلالي في بنية القصيدة، و هي ظاهرة ليست جديدة في الشعر العـــربي،إذ عرفها الشّعر العباسي عندما كان الشعراء يدخلون بعض الألفاظ الدخيلة ثم تطورت عند شعراء الأندلس و مردُّ هذا التوظيف آنذاك هو إشاعة التفكه للترويح عن النفس.

اشتقاقه فعل (تفرنست) من فرنسا:

حسبوها **تفرنست** يا لأرضي مرجل نابض العروبة ثائر[3]

واستخدام الشاعر للفعل (**تفرنست**) جاء ردًّا على بعض الأصوات التي كانت تحـــنّ إلى الفتـــرة البائدة، فاستعمل هذا اللّفظ المباشر المنحوت أصلا من لغة أولئك المحنّين، وقد كان بوسع الشّاعر استخدام لفظ آخر لكنه آثر هذه اللفظة / الصّدمة، حتى يفهمها الجميع.

وعموما ظلّ استعمال هذه الألفاظ الأجنبية عند الشاعر يسيرا، رغم أن بعض هذه الألفاظ نجدها قد حشرت حشرا، و يطغى عليها التّراكم وانعدام الانسجام الفنيّ.[4].

1- المصدر نفسه، ص138.

*-ألوان العلم الفرنسي.

2-الديوان، ص 110.

3-الديوان، ص142.

4-بلقاسم دكدوك، مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، ص 212.

الفصل الثالث:

البنية التّركيبية في الدّيوان

تعتبر البنية التركيبية من أهم البنى التّي تساعد في تحليل الخطاب الشعري فهي طريق إبداعي آخر موصول بحبل الدلالة التي تمثل المطلب الأخير البادي في ثوب فني، يحقق الجمال المتعة والإثارة[1].

وبناء الجملة في العمل الشعري له أهمية قصوى تتأسس في استجلاء معانيه يقول **محمد حماسة** في كتابه**"** الجملة في الشعر العربي " ومع اعتقادي بأنّه أيّة نقطة ما تصلح أن تكون منطلقًا للبحث الجاد المفيد أرى أنّ الشعر فنّ لغوي قبل كلّ شيء وبعده، وأنّ فهمه لن يكون على الصورة الصحيحة المفيدة، إلاّ أذا كان هذا الفهم قائمًا في أوّل أمره على فهم بنائه، وبناء الشعر لا يقوم إلاّ على بناء جمله المسكوكة في وزنه، وقوافيه، أو موسيقاه، كما يحبّ بعض المحدثين أن يسموا الوزن والقافية "[2].

ومن خلال هذا الفصل نريد أن نظهر خصوصية استخدام الجملة لدى الشاعر خاصة أن للشعر لغته الخاصة، فبناء الجملة هو الذي يظهر عبقرية الشاعر ويكشف تفرّده وامتيازه، والاعتماد على بناء الجملة الشعرية في دراسة النّص وتفسيره لا محيد عنه ولا بديل له، لمن يريد أن يقدّم دراسة نقدية مقنعة.[3]

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

يرى بعض النحاة أنّ الجملة مرادفة للكلام، وشرطهما الإفادة **فابن جني** يرى أنّ الجملة قاعدة الحديث وهو " لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه وهو الذي يسميه النحاة الجمل".[4]

أمّا **ابن هشام** فقد فرّق بين الكلام والجملة فهو يرى أنّ الجملة عبارة عن الفعل وفاعله، كقام زيد، والمبتدأ وخبره كزيد قائم ... إلى أن ذهب في سياق حديثه عن الجملة والكلام، وهي أنّ الجملة أعمّ من الكلام إذ شرطه الافادة بخلافها موضحا ذلك في قوله " وتسمعهم يقولون جملة الشرط، وجملة الجواب وجملة الصّلة، ول ذلك ليس مفيدًا فليس بكلام".[5]

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

---

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

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

3 - أحمد كشك، التدوير الشعر، ص 5.

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

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

وإذا عدنا إلى تعريف **الزمخشري**، الذي أعتبر الجملة بأنها الكلام المركّب من كلمتين أسندت إحداهما إلى أخرى"[1] يدرك أنّ عناصر الجملة هي تركيب إسنادي، وأقوى الرّوابط هي العلاقة بين المسند والمسند إليه وعليه فالجملة انفرطت من تعريف واحد متفق عليه.

و لم يكن الاختلاف ظاهرا في تحديد مفهومها مقتصرًا على القدامى، بل امتدّ كذلك في عصرنا الحالي، حيث يرى **ريمون طحّان** أنّ "الجملة هي الصّورة اللّفظية الصّغرى أو الوحدة الكتابية الدّنيا للقول أو للكلام الموضوع للفهم والإفهام"[2]، فيركّز **طحّان** على ناحية الدّلالة فيها أو هي الكلام الذي يتركّب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل"[3].

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

وفي نفس السياق فإنّ الجملة حسب الدراسات اللغوية المعاصرة تتكون من بنيتين، بنية دلالية، وبينة نحوية[4]. فالبنية الدّلالية تعتمد على الفكرة التي تتحملها الجملة، والبنية النحوية تعتمد على صياغة الجملة من جانب التشكل النحوي " كالتقديم والتأخير، الحذف، النفي ...)

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

أولا / الجملة الخبرية:

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

---

1 - المرجع نفسه، ص 44.

2 - المرجع نفسه،ص 45.

3 - عبده الراجحي، التطبيق النّحوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2004، ص 93.

4 - صلاح الدين حسين، الروابط بين الجمل في النص الشعري، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي جدة، مج 10، ج39، مارس 2001 ، ص 42.

1- الجملة المثبتة:

أ- الجملة الفعلية: عرّفها ابن هشام قائلا:" تسمى فعلية إن بدأت بفعل سواء كان ماضيًا أو مضارعًا، أمرا، وسواء كان الفعل متصرفا أو جامدًا سواء كان تاما أم ناقصا".[1]

أمّا **فاضل السّامرائي** فيؤكد في مؤلّفه "الجملة العربية تأليفها وأقسامها" أنّ الجملة الفعلية هي التي صدرها فعل نحو حضر محمد و المراد بصدر الجملة الفعل فلا عبرة بما تقدّم من الحروف والفضلات، فقولك: قد قام محمد، هل سافر أخوك؟ ومحمّد أكرمت، ومن أكرمت جمل فعلية".[2]

أمّا **ابراهيم أنيس** فيوسع الفكرة ويرى أنّ الجملة الفعلية هي ما اشتملت على فعل"[3]، وعلى هذا الرأي فالجملتان (دخل زيد) و(زيد دخل) فعليتان على الرأي الحديث، أما على الرّأي للقديم فالأولى فعلية، والثانية اسمية.

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

وظف الشاعر **صالح خرفي** الجمل الفعلية بأقسامها البسيطة و المركبة:

وقد جاءت أنماط الجملة الفعلية البسيطة كالتالي:

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

غاض نبع الحياة، فالحر منكم وارد يستقي الرّدى غير صادر[4]

فالفاعل (نبع الحياة) مركب تركيبًا وصفيا كأنه قال غاضت الحرية، فالحرية هي بنت الحياة ومبعثها.

ونفسه قوله:

وترحّب دارنا، للضيف حرًّا وتنبو عنه إن وجدته نذلاً [5]

---

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

2 - المرجع نفسه، ص 157.

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

4 - الديوان ،ص 238.

5 - الديوان ،ص 28.

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

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

نزلتم متزل الأحرار، لكن أتيتم كالذئاب فكان غيلا.[1]

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

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

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

صوبت نارك للجبال، ولم يكن لك في المداشر للإبادة مرتع.[2]

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

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

وتراءت لهم رماد رفات و السّو افي نذروه عبر اليبادر[3]

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

1 -الديوان، ص 28.

2 -الديوان، ص 72.

3 -الديوان، ص 142.

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

يومًا تلهو بالعابثين يد الشعـــ ب، وللشعب نظرة لا تخيب[1]

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

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

يعززنا اعتقاد بالمبادئ ونربا أنّ نسخر للنقود.[2]

تتكون بنية هذه الجملة من فعل مضارع ومفعول به (ضمير المتكلم) وفاعل، وقد تقدم المفعول به على فاعله لأنّه ضمير وجب اتصاله ببنيه الفعل.

النمط 7: فعل + نائب فاعل+ حال.

يداس الحرّ، أنفاسا، حيارى ويفدي وهو ألفاظ تدور[3]

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

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

نتلظى صدى، ويثمل عربيد فتصحو على النضار مواخر[4]

جاءت هذه الجملة مكوّنة من فعل ماض، أمّا الفاعل فلم يظهر في هذه الجملة إنما دلّت عليه صيغة الفعل نتلظّى مما يشير إلى أنه ضمير للجمع المتكلم (نحن) يعود على الشعوب المسلوبة أمرها.

وعلى نفس هذا النمط، قوله:

---

1 - الديوان،ص 154.

2 - الديوان، ص 66.

3 - الديوان، ص 183.

4 - الديوان، ص 214.

نتلوى طوى، وتشكو (بنوك) تحمه الرصد والرصيد لماكر.[1]

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

يا دلونا بالنفط منكم دماء فكلانا على الحياة مقامر[2]

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

فدست فيك الدمع، حف بمقلة أغفت لتكتحل الصباح المسقرا[3]

وقوله في نفس القصيدة:

قدست فيك الموت، مفتخرًا بمن يعلو المفاصل كي يتيه ويفخرا.[4]

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

وأصابت سهامكم مقتل الخصو م وأدت مهمة القصد قوس[5].

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

وجاءت بعض أنماط الجملة الفعلية المركبة كالآتي:

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

ولو أرتضينا بالمذلة عيشة لمشى الطغاة بها إلينا ركعًا[6]

1 - الديوان، ص 214.

2 - الديوان، الصفحة نفسها .

3- الديوان، ص 170.

4 - الديوان، ص 170.

5- الديوان، ص58.

6 - الديوان، ص 123.

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

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

إنّ يفن جيل سبّ في حجر المظا لم، فارتقب جيلاً أعزّ وامنعا[1]

إنّ هذه الجملة مركبة من جملتين، الجملة الأولى وهي جملة ابتدأت بفعل مضارع مجزوم بإن وهي من أدوات الشرط الأصلية التي تشترط بأنّ يكون الفعل المضارع الواقع بعدها مسبّبًا[2]، والمسبّب هنا هو الفعل الذي تبتدئ به الجملة الأمرية فارتقب جيلاً ...."، والجملة الأساسية جاءت كذلك مركبة من جملتين فعليتين كالتالي:

إن يفن جيل	**شبّ في حجر المظالم**
جملة فعلية أولى	**جملة فعلية ثانية.**

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

ولىّ لمشرق الشمس وجهًا ليلبي نداء (حيفا ويافا)[3]

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

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

ضاع عمري إذا افتقدت عزيزي فيك تغر المنى وسحر العيون.[1]

---

1 – الديوان، ص 122.

2 – هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية، عمان،الأردن،2004، ص 197.

3 – الديوان، ص 146.

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

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

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

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

شبح لاح يطوح في التّيه إلى الوقف تشرئب يداه

مهبط الوحي، من حنالة صهـ ـيون ورجس اليهود نحن فداه

نحن قربان مدلج بنشر الفجـ ـر فكنّا له منارا وزادا

رعشة النور في سراجك ياصا ح أضاءت له الرّبا و الوهادا

خطوة أنت للكفاح وللثأر تهادت في ساحة الحرب نشوى

قطرة أنت من دم قدسي كم شفا غلّة الشهيد وأروى

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

1 – الديوان، ص 150.

2 – الديوان، ص 219- 220.

الاسمية وفيّة لدلالتها وهي التي تدلّ على الثبوت[1]، وقد اتكأ الشاعر كثيرًا على الجملة الاسمية لتأكيد انفعالاته، والتعبير عن وجدانه وضمان حيوية الإيقاع للوصول إلى المتلقي.

وعددنا بعض أنماط الجمل الاسمية المركبة كالتالي:

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

العيش صاب، و الأهالي شرد والغاب نار والمباني بلقع[2]

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

فجاء المبتدأ (العيش) وخبره (صاب)، وقد وصف المبتدأ وصفًا ثابتًا، وهي دلالة مطلقة غير مقيدة بزمن.

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

هنّ العيون على جيوش المعتدى ولثورة الأحرار هنّ الأصلع[3]

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

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

هو في مسموح البطولة جِنّ وهو في عالم الحقيقة إنس[4]

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

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

---

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

2 – الديوان، ص 72.

3 – الديوان، ص 75.

4 – الديوان، ص 57.

صفحاته جئت العدا، ويراعه رشاشنا، و العبر من دمع ودم[1]

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

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

عرب نحن، والعروبة غذّت بهواها عروقنا ودمانا.[2]

في هذه الجملة تقدّم الخبر على المبتدأ للاهتمام فجاءت الجملة الاسمية بركينها (مبتدأ وخبر)، أمّا المبتدأ فجاء ضميرًا منفصلاً و الخبر جاء فكرة ووظف هذا التقديم لتنبيه السامع.

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

هي بالأمس جمر ثأر، فسلني اليوم عنه، تجبك تلك ا لمثائر.[3]

تتكون بنية هذه الجملة من مبتدأ وخبر وجاء المجرور مركبا إضافيا:

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

ويمثله قول الشاعر:

قبره في بلاءه روضة الخلد إذا شئت خالقي أن تريحه[4]

جاء كل من المبتدأ والخبر مركبًا تركيبا إضافيا.

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

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

وشمس لم تحجبها قصور تفيض نتابها خبتا ونذلاً[1]

1 – الديوان، ص 62.

2 – الديوان، ص 142.

3 – الديوان، الصفحة نفسها.

4 – الديوان، ص 224.

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

ومنه قوله أيضا:

ثائر لم يعد رهين جبال بل حداه إلى العواصم بأس.[2]

وقوله:

شبع لم تقع عليه عيون النا س، والأذن بالخطى لا تحس[3]

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

ورصاصة عـــــربية نفاذة خرقت إلى قلب الدّخيل الأضلعا.[4]

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

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

غاية البأس أن تؤوب سليمًا لا أرى البأس أ ن تنازل بحرًا.[5]

يتكون هذا التركيب من مبتدأ جاء مضافًا وجاء الخبر جملة مصدرية تصـــدرت بحـــرف "أن" للمصـــدر والاستقبال، تم تلاها فعل مضارع منصوب والفاعل جاء ضمير مستترا مسندًا إلى ضمير المخاطب " أنت" تليه حال يبيّن هيئة فعل الفاعل.

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

1 - الديوان، ص 28.
2 - الديوان، ص 57.
3- الديوان ، ص 57.
4 - الديوان، ص 124.
5 - الديوان، ص 132.

موجة زمجرت لتجتاح صخرا تتخطى البلاد قطرًا فقطرًا[1]

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

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

دولة شاب قرنها، وتخطى الـــ أرض ناس ولم تزل في التجارب[2]

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

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

وقرانا نهـــــــــــارها يتمطّى في فراش الأسى، وليل المخاطر.[3]

2- الجملة المنفية:

تدخل أداة النفي على الجملة الاسمية فتنفي نسبة الخبر إلى المبتدأ، وعلى الجملة ال فعلية لتنفي نســبة الفعل إلى فاعله . إذن هناك أدوات نفي تختص بالجملة الاسمية وأخرى تختص بالجملة الفعلية، ومنها ما هو مشترك بين الاسمية والفعلية فنفي كلاّ منهما.[4]

ويكون النفي بالأدوات التي تحقق انتفاء الدلالة في تلك الجمل، ومن الأدوات = لم، ليس، مـــا، لـــن[5]، والشاعر **صالح خرفي** في ديوانه هذا استخدام العديد من الجمل المنفية توزعت على التراكيب التالية:

التركيب (1): لن + جملة فعلية:

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

1 - الديوان، ص 129.
2 - الديوان، ص 34 .
3 - الديوان، ص 214.
4 - محمد خان، لغة القرآن الكريم، ص 121.
5 - هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 267.

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

الكل يخضع للحديد ولن ينا ل حديدكم من عزمنا معشارا[1]

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

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

مهلاً فرنسا، لن يحطّمنا القوى نحن الأسود وجندك الأحلاس.[2]

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

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

إذا فاتتك أسباب التراضي فلن تقوى على الأعدا عنادا.[3]

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

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

لن يسيروا خطئ وأنت كسيح شكلت خطوة الأمور الجسام.[4]

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

النمط5: جملة إسمية + لن + فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر):

1 -الديوان، ص 22.

2 - الديوان، ص 11.

3 - الديوان، ص 41.

4 - الديوان، ص 152.

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

وحروف الأباة أسلاك نار كهربتها حمية لن تنالا.[1]

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

وعلى الألسن الجزائر كانت عثرة في بيانها لن تقالا.[2]

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

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

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

وقد وظف الشاعر هذه الأداة في أنماط منها:

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

ثائر لم يعد رهين جبال بل حداه إلى العواصم بأس[4]

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

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

---

1 - الديوان، ص 82.

2 - الديوان، ص 83.

3- هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 292.

4- الديوان، ص 57.

فروجي[1] لم ينج في شوارع مشلي[2] من لطاه ولا قيادة مسو[3]

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

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

وشمس لم تعجبها قصور تفيض ذنابها خبثا ونذلا[4]

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

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

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

لم يحظ فيك ببهجة ومسرة شعب يعلى من الدماء ويكرع[5]

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

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

لم يبق شبر في الجزائر للمسر ة كل شبر أنه وتوجع[6]

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

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

---

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

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

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

4 -الديوان، ص 28.

5 -الديوان، ص 71.

6 -الديوان، ص 71.

لم يكحل بغفوة منه جفنا يا له؟ في الحياة والموت ساهر[1]

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

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

لم تثرها يد، ولكن حداها في خطاها العباب شبرا فشبرا[2]

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

التركيب الرابع: لم+ جملة اسمية منسوخة

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

لم أكن مرة بشاعر فخر ولئن كانت المنابر تغري[3]

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

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

صوبت نارك للجبال، ولم يكن لك في المداشر للإبادة مرتع[4]

التركيب الخامس: ليس+ جملة اسمية

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

1 –الديوان، ص 232.
2 –الديوان، ص 129.
3 –الديوان، ص 104.
4- الديوان، ص 72.

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

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

ولسنا في الوغى جددا فتثنى عزائمنا القذائف كالرعود[2]

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

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

ليس في الأمر مسرح وفصول فاترك الؤمر لانسدال الستائر[3]

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

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

لست بابن السليب يا ابن بلادي أنت عملاق موطن مسترد[4]

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

التركيب 6: لا+ جملة اسمية.

أداة "لا" هي أقدم حروف النفي في العربية تدخل على الأسماء والأفعال"[5].

وظف الشاعر هذه الأداة في أنماط منها:

---

1 -هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 277.

2 -الديوان، ص 67.

3 -الديوان، ص 237.

4- الديوان، ص 222.

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

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

لا شيء منك سضيرنا فلنحتسي راح التحرر ما له إحساس[1]

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

النمط 2: تكرار أداة النفي:

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

لا، لن تضيع دماؤنا إنا سنحـ ـسو من دماء المعتدين عقارا[2]

وقوله أيضا:

لا، لـن أسمي يومه يـوم البشائر

هو لا يزال دما على القمـات فائر

لا، أن أدبج رسمـه بمـداد شاعر

يكفيه حبر أحـمر من جـرح ثائر

كلا، ولا هتفت له عندي حـناجر[3]

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

لا الخيالات لا الوعود الكسالى لا النّـياشين في صدور الجبابر

1 –الديوان، ص 15.

2 –الديوان، ص 20.

3 الديوان، ص 159

لا انتفاضات يائس، مستميت لا ارتعاش الدبيح، في كف جازر[1]

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

التركيب 7: لا+ جملة فعلية:

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

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

غاية البأس أن تؤوب سليما لا أرى البأس أن تنازل بحرا[2]

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

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

فهي لا تنتمي للون، ولكن تنتمي للسلام أين استقرا[3]

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

التركيب 8: ما + جملة فعلية:

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

1 –الديوان، ص 236.

2– الديوان، ص 132.

3 –الديوان، ص 130.

الحال (الحاضر) غالبا، وتخلص فعلها الماضي إلى الماضي القريب، وفيها توكيد للنفي[1].

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

النمط 1: ما+ فعل ماض+ فاعل (مضمر)+ جملة تعليلية، ويمثله قول الشاعر:

فما جئنا لنستجدي الأيادي ولا للمجد تاه بنا المسير[2]

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

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

وما ارتعدت فرائضنا لحرب فنحن الحرب، نحن لها زفير[3]

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

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

ما كبرت عند الهجوم كتيبة إلا ودقت للردى أجراس[4]

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

ثانيا: الجملة الطّلبية الانشائية:

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

1 -فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج2، ص 164/163.
2 -الديوان، ص 187.
3 -الديوان، ص 187.
4 -الديوان، ص 14.

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

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

ولقد أشار بعض الباحثين إلى أن الإنشاء يستند على مكونات أهمها[4]:

1- العامل الصوتي: فطبيعة النّغمة الصوتية للإنشاء الطلبي تجعل الكلام منفتحا، ولا تنخفض هذه النغمة لأن الكلام فيها في حاجة إلى جواب، واستجابة، أو تعليق.

2- العامل النحوي أو الصرفي: ترتكز التراكيب الإنشائية على أدوات وصيغ خاصة، كأداة الاستفهام، أو صيغة الأمر، وتساهم هذه العناصر إلى حد كبير في تحديد مدلولات تراكيبها.

3- العامل البلاغي: تترجم هذه التراكيب عن الانطباعات العاطفية المتنوعة فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل، أكثر من حقيقة العلم وصدق الرأي.

فإذا دخلت هذه الأساليب خاصة الطلبية نسيج النص "أصبحت تنبئ أكبر من الأساليب عن حاجة الباثّ إلى مساهمة المتقبل الذي يتحول من مجرد متقبل إلى طرف مشارك"[5].

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

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

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

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

5 – المرجع نفسه، ص 350.

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

1- جملة الأمر:

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

وتدرس الجملة الأمرية عادة على أنها مبحث إنشائي، فتخرج من باب الفعل لأنها ليست "فعلا حقيقيا إذ لا تدل على حدث بقدر ما تدل في الأصل على طلب القيام بحدث"[3].

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

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

وقد عددنا بعض الأنماط لجملة الأمر في هذا الديوان ومنها:

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

عاتق الأرض إن صليت هواها إنها الند والضلوع مجامر[4]

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

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

---

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

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

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

4 -الديوان، ص 233.

ولدي فانتفض معي ومع الآ لاف في ثورة تطير شظايا[1]

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

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

عد إلى الأمس يا صديقي وسلني واسأل الأمس عن تلال الجزائر[2]

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

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

عرّج، ولا تنس الكويت فإنها كم أرقات بيد السماحة مدمعا[3]

تتكون بنية هذه الجملة من فعل أمر أما الفاعل فلم يظهر في سطح التركيب وعبر عنه ضمير المخاطب "أنت" وقد فسرت جملة النهي الموالية دلالة الأمر فكأننا نقول عرج على الكويت".

ولقد لجأ الشاعر في سياقات متعددة من القصيدة الواحدة إلى تقوية دلالة الأمر عبر تكرار أفعالها مثل قوله:

كوني الصريحة يا فرنسا قلما ينجى جبين بالنفاق مقنعا

جنى بعجزك في الجزائر واندبي فحل الجزائر أنفه لا يقرع

بالعالم الحر استغيثي واصرخي تجدي (كينيدي) بالحقيقة يصدع

وعلى اشتراكية المبادئ عولي ينقذك فورا حزبها المتصدع

1 -الديوان، ص 149.

2 -الديوان، ص 141.

3 -الديوان، ص 125.

ومقيمك الغالي احرسي أنفاسه لشـــباك بغيـــــك أنه مستنقع

دومي فرنسا للسفاء أنف لا يعفـــ ـــر في الثـــرى ذلا وخد يصفع

مدي يديك إلى السما تجدي الفضا والموج يـــرفع كالجبال ويوضع

واستنجدي بخزائن الدين فليـــ ـــس هنـــاك شيء يا فرنسا ينفع[1]

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

2- جملة النهي:

والنهي هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء[2].وقد تخرج جملة النهي عن معناها الحقيقي إلى معان مجازية يؤكّدها السياق، وللنهي أداة واحدة وهي "لا" تدخل على الفعل المضـــارع فتجزمـــه في قولنا: "لا تفعل"

ولقد جاء في النهي عدة أنماط منها:

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

لا تقل سالمت إذا ما استكنت إنها هدنة تراود كرا[3]

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

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

رزقه الماء لا يرقك رؤاها فهي تخفي صابا هناك مرا[1]

1- الديوان، ص 73/72.

2 -السيد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص51 وأنظر كذلك عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص 29

- 3 الديوان، ص 130

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

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

لا تبتئس وطني ولا تيأس فإن النصر يقصيه الأسس واليأس[2]

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

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

لا تحزني للوكر إن عصفت جبا برة به والسرب ريع فطارا[3]

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

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

فلا تترقبوا منا سلاما دعونا صخرة ودعوه وعلا[4]

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

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

لا تلمهم على الفساد فقد أغـــراهم بالفساد عجز ويأس[5]

---

1 -الديوان، ص 131.

2 -الديوان، ص 14

3 -الديوان، ص 22

4 -الديوان، 30.

5 -الديوان، ص 48

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

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

لا تسلني عن العروبة فينا

إنها تستفز ثأرا دفـــــينا[1]

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

3- الجملة الاستفهامية:

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

واستخدم الشاعر الأدوات الاستفهامية التالية: (الهمزة (أ) من، هل، أين، ما، ...)

ويحسن بنا دراسة الجملة الاستفهامية حسب توظيف نوع أداتها.

التركيب الأول: جملة استفهامية تعتمد على الهمزة.

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

---

1 -الديوان، ص 102.

2 -هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 15.

أخبرني، أبالجزائر أنس؟ أم طوى شعبها المكافح رمس[1]

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

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

جندتها مطامع لهف نفسي أيفدى بزهرة النشئ فلس[2]

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

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

أهو الرّاحـــــة من أعباء أغلال ثــقيلة؟

أهو الغفــوة فــي نومة عزّ مــستطيلة؟

أهو اليقظــة في خلد كأحــلام الطفولة؟

أهو الفــرحة تسري في شرايين الفضيلة؟

أهو الهزّة تهــــوي بالتّماثيــل الدّخيلة؟[3]

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

1 -الديوان، ص 47.

2 -الديوان، ص 49.

3 -الديوان، ص 91/90.

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

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

مدفع الثأر في يديه يدوي من يلبي دويه المتوالي؟[1]

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

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

إن يك الحسن للصخور فقل لي لمن العيش في ظلال الستائر؟[2]

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

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

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

فهل جبروتها أطفأ لهيبا؟ وهل بلغوا بقسوتهم مرادا[3]

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

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

فيا جمعية الأمم استجارت بك الدنيا فهل صدق المجير؟[4]

1 -الديوان، ص 138.
2 -الديوان، ص 234.
3 -الديوان، ص 41.
4 -الديوان، ص 183.

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

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

التركيب 4: جملة استفهامية تعتمد الأداة (أين):

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

المثال الأول، ويمثله قول الشاعر:

وأين الطائرات إذا تنادت إلى الأجواء تقصف كالرعود؟

.....

وأين المدفع الرشاش نارا إذا ترك الخلائق كالحصيد؟[1]

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

المثال الثاني، قال الشاعر:

أين زهر يرف فوق يتيم يحضن الصخر ظنه حجر أمة؟

أين حلوى من جائع يتلوى يصل الأمس في الصيام بيومه؟

أين ومض الثغور في ليلة العيـ ـد، وفي موطن يتيه بسلمه؟

1 -الديوان: ص 66.

أين أم يحفها السعد نشوى عـــــقد أبنائها نظيم اللاليء؟

.....

أين أذن خلية دغدغتها نغمة الأنس في عروس الليالي؟

.....

أين قبر حنت عليه الزهور من شهيد هوت عليه الطيور؟

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

أين شيخ فتيمموه مع الليـــ ـــل، وفي الليل كم يعز النصير؟[1]

انزاحت "أين" في هذه الأبيات من الاستفهام إلى تشكيل نوع من الحوار الداخلي لأنهـــا أســـئلة موجهة إلى النفس لحظة احتفال الشاعر بأحد الأعياد، فحملت هذه القصيدة –أو حمّلها الشاعر– عنـــوان "العيد الجريح"، فلجأ إلى التكثيف الدلالي للاستفهام بصيغة واحدة، وأداة واحدة "أين" فحافظ على نفس البنية فحلت أين محل نصب ظرف المكان متعلق بخبر محذوف وجاء المبتدأ معرّفا بالتنوين".

التركيب 5: جملة استفهامية تعتمد الأداة (ما)

الأداة "ما" تستعمل لغير العاقل، وتقع في محل رفع ونصب أو جر.[2]

وقد وظف الشاعر هذه الأداة في نمطين:

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

ماذا جنت تلك الأجنة في البطـــ ـــون لتكتشفوا عن غيبها أسرارا؟

ماذا جنى الأطفال حتى تقطفو هم من حدائق عمرنا أزهارا؟

ماذا جنت تلك النسا؟ حتى تهيم وتستطيب مع الوحوش جوارا؟[3]

1 الديوان، ص 137-138.

2 هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 23.

3 الديوان، ص 21.

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

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

إذا أصبحت مجزرة تردى بها قيم الحياة فما المصير؟[1]

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

وقالوا منبر للحق حر وفيه الحق، مختنق أسير

لقد نصبوك سوق مساومات بضاعته الضعيف المستجير[2]

4- جملة النداء:

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

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

1- الديوان، ص 184.

2 -الديوان، الصفحة نفسها.

3- عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص 275.

4 -هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 245

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

تنعكس على هذا الخطاب الشعري وتترجم من خلاله اللغة لتكون تعبيرا صادقا عن أبعاد تلك العلاقة وتتكون الجملة الندائية من المنادي، أداة النداء، المنادى، جواب النداء.

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

- الجملة الندائية المعتمدة على الأداة (يا):

يا حرف لتنبيه، وهي لنداء البعيد مسافة أو حكما ويجوز نداء القريب بها توكيدا، وهي كثيرة الاستعمال، لذا "سميت أم الباب لأنها أصل حروف النداء"[1].

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

فيا نسر الجبال أدر رحاها وأجج نارها أو تستقلا[2]

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

يا دنيا العدالة أنصفهيم وإلا فالعدالة أن يثوروا

ويا جمعية الأمم استردي خيوطا حاكها الأمل النصير[3]

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

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

2 -الديوان، ص 30.

3 -الديوان، ص 190.

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

يا بلادي تبسم الناس للعيد فتوجب مبسمي بالوجوم[1]

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

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

فيا ابن العقل حن إليك غاب فدع دنياك تسكنها الطيور[2]

هذا النمط لا يختلف عن سابقه إلا أن الاسم المجرور جاء مضافا إليه، وجواب النداء جـــاء جملـــة خبرية تتكون من (فعل+ جار ومجرور+ فاعل)

والغرض من هذا النداء رثاء حالة الإنسان الذي تجرد من إنسانية إلى درجة استعباد غيره، ونصب ثرواتهم وهنا الشاعر يصور المجتمع البشري كأنه غابة.

وفي نفس البنية تماما جاء قول الشاعر:

يا نسور الجبال صدق منكم رابض في الثرى وحلق كاسر[3]

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

يا ابن شعبي يد إلينا ترامت تفتدينا شجاعة ونوالا[4]

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

1 –الديوان، ص 139.
2 –الديوان، ص 186.
3 –الديوان، ص 237.
4 –الديوان، ص 139.

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

الجملة الندائية تعتمد الأداة (أي):

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

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

أي (مولي) استقل، وتنح عنا فإن السيف أصدق منك قولا[1]

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

وتحمل هذه الجملة النّدائية غرض التحذير والتهديد وهو ما حملته دلالة الشطر الثاني من البيت.

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

أيه فرنسا لو رزقت شجاعة أو كان فيك إلى البطولة مترع[2]

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

صوبت نارك للجبال ولم يكن لك في المداشر للإبادة مرتع[3]

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

1 –الديوان، ص 26.

2 –الديوان، ص 72.

3 –الديوان، الصفحة نفسها.

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

يا عيـــــــد سرك بسمة أو أدمع فيك التآم للحـــشا وتصدّع

يا عيد ما أغنـــى الجزائر عن مجيئك وهـــي في حسك المظالم ترتـــع

يا عيد دونك شاهقات الأطلس الـــ ـــعالي، ففيها للمحافل مجمـــع

يا عيد لذ بالشّـــــاهقات ففي رؤاها عن وجودك في العواصم مقنع[1]

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

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

1 -الديوان، ص 71-72-73.

الباب الثاني :

البنيات الدّلالية في الدّيوان.

الفصل الأول:

الصّورة الشعرية

1- مفهوم الصّورة الشّعرية:

الصّورة هي أساس البناء الشعري والأدبي وعماده القائم عليه، وهي إحدى عناصر الإبداع الشّعري، وأهم مميّزاته التعبيرية يطلبها الشّاعر ليصوغ الواقع صياغة جمالية يقول **ساسين عساف** "عندما توجد الصّورة يوجد بالضرورة الشّعر، وعندما يوجد الشّعر تظهر تلقائيا الصّورة"[1]، ولا عجب في ذلك فالشّعر كان ولا يزال عاكسا للتّجربة الإنسانية المختلفة بعواطفها، وأحاسيسها وفكرها، فهي "أداة الخيال ووسيلته الهامّة التي يمارس بها، ومن خلالها فعاليته ونشاطه"[2].

ويفسر **ناصف** عملية التّصوير لدى الشاعر بأنه "يحاول بواسطة الصّورة أن يؤلّف بين الكائنات الحية من جهة، وبين الطّبيعة من جهة أخرى فيحدث بذلك نوعا من الانسجام بين الأشياء، وهو بهذا يرى الوجود كلّه حيّا إذا اهتزّ منه جزءً اهتزّت له سائر الأجزاء. والصورة تنشأ حين يحدث هذا الانسجام، وحين يتّسع خيال الشّاعر فيشمل كامل الموجودات"[3].

من خلال هذا التّفسير يؤكد النّاقد أن عملية التّصوير تستعين بأدوات يلجأ إليها الشاعر ويرتكز عليها، وهذه الأدوات هي الّتي أقام عليها البلاغيون القدامى مفهومهم للصورة، وهي الألوان البلاغية المعروفة (التشبيه، الكناية، الاستعارة).ثم ما لبث أن توسع هذا المفهوم حديثا ليشمل معهم الرمز، فقد "تميز تاريخ تطور مصطلح الصّورة الفنية بمفهومين، قديم يقف عنه حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصّورة البلاغية نوعين آخرين هما الصورة الذّهنية والصّورة باعتبارها رمزا[4]، ومنه نلمح أن مصطلح الصّورة الشّعرية تطوّر باعتبار تطوّر مفهوم الشّعر من القديم إلى الحديث، ولأنّها- أي الصّورة-غدت نقطة الانطلاق في حركة التّجديد الشّعري[5].

حاولنا في فصلنا هذا أن نشتغل على المفهومين السّابقين، ونتطرق إلى أدوات الصّورة الشّعرية وهي التّشبيه، الكناية، الاستعارة، الرّمز.

---

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

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

3-مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط1، 1995، ص7.

4 - المرجع السابق، ص 15

5- محمّد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت، ص18.

2- أدوات الصّورة وبنياتها:

أ- التشبيه:

التشبيه من الأنماط المتوافرة في الشّعر العربي، وهي من الصّور التي ترتكز على الخيال فيجمع بين الأشياء بعلاقة أساسها المشابهة بأشكال وأدوات مختلفة، ويقوم على أربعة عناصر المشبه، المشبه به، أداة التشبيه ووجه الشبه، وتقوم شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء يشبهه، و"كلّما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال قليل الخطورة بالخيال كان التشبيه أروع للنفس، وأدى إلى إعجابها، واهتزازها"[1].

وظّف الشّاعر هذه الخاصّية البيانيّة معتمدا على (الكاف)، ومن أمثلة ذلك قوله متحدثا عن المجاهدين الأطهار :

خاضو المعامع في شوق ولهف كأن قلبهمو بالموت معمود[2]

وجه الشعرية في هذا التشبيه هو أن **خرفي** يصوّر حالة المجاهدين وهم في إقبالهم بأنها حالة شوق وتلهف إلى الموت الذي طهّرهم وعمّدهم، مع العلم أن كلمة التّعميد تحمل رمزية دينية تماثلها رمزية المسلم في شوقه إلى حب الجهاد وكراهية الحياة.

وقوله يصف الجزائريين عامّة في حربهم ضد المستعمر:

مهلا فرنسا، لن تحطمنا القوى نحن الأسود وجندك الأحلاس[3]

فهذا تشبيه بليغ حيث إنّ الشّاعر لسان حال الجزائريين فشبّههم بالأسود في القوّة ورفض القيود والذّل، والشّاعر يساوي بين المشبّه والمشبه به عندما حذف أداة التشبيه، وأزال الحواجز بين الركنين "المشبه والمشبه به" واستطاع أن يعطي متعة فنية في البيت عندما أدّت هذا الصّورة وظيفتيها وظيفة التوضيح والتّوكيد، ووظيفة التنميق والتزيين.

نظير ذلك في تشبيهاته البليغة قوله:

فهياكل الشّهداء للمجد الأثيـ ـل معارج وله الرّمام أساس[4]

---

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

2- الديوان، ص33.

3- الديوان، ص 11.

4 - المصدر نفسه، ص 14.

فالشاعر هنا في هذه الصورة التّشبيهية البليغة يصف هياكل الشّهداء بأنه معراج للمجد الخالد وأساس له، وهنا يؤكّد ذلك التّرميز الرئيس يتوظيفه لكلمة "معارج" التي لا تكون إلا صعودا للأعلى، للتسامي، وذلك هي صورة الشّهيد في مخيالنا.

في نفس القصيدة "أوراس" نلمح تشبيها في قوله:

فخذي البريء كأنّه الجاني فعذ ر بنيك فينا أنهم أنكاس[1]

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

وقد يستعين الشّاعر أحيانا بالتشبيه لتصوير المحسوس بالمحسوس في قوله:

خبروني أبالجزائر أنـــــس أم طوى شعبها المكافح رمس

أنهج خيم السّكون علـــ وأنـــاس بين المنازل خرس

سكنت لا سكون عجز وكانت كعباب الخصم تطفو وترسو

غير نار ومتريات تـــــدوي وذباب سحت تجور وتقسو[2]

فهذا الوطن الخارجي الذي يهتم بالأماكن "نهج، المنازل" وتشبيه المحسوس بالمحسوس حين جمع بين عالم الإنسان والحيوان "ذئاب سطت تجور وتقسو"، فشبّه الجزائر بالسّفينة السّاكنة، الطّافية في هدوئها وهي تحت خطر التّجول فكانت الفرصة لتلك الذئاب في هيئتها البشرية-وقد قصد بها المعمرين الفرنسيين- كي تسطوَ على مقدّرات الأمة.

وهذا تصوير يبيّن قدرة الشّاعر اللغوية في توليده للدّيباجة الشّعرية.

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

ألا إنّ الجزائر يافرنسا لكالعنقاء تكبر أن تصادا[3]

---

1 - الديوان، ص 14.

2 - المصدر نفسه، ص 47.

3 الديوان، ص 41.

في هذا الأنموذج حضرت جميع أركان التشبيه وهي:

المشبه: الجزائر

المشبه به: العنقاء

أداة التشبيه: الكاف

وجه الشبة: استحالة اصطيادها، وهي دلالة على عدم خضوعها للهوان والذّل.

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

يقول الشاعر في تشبيه آخر:

نزلتم متزل الأحرار، لكن أتيتم كالذّئاب فكان غيلا[1]

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

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

وترّحب دارنا للضيف حرا وتنبو عنه إن وجدته نذلا[2]

وشبه الشاعر بين عنصرين من عناصر الطبيعة في قوله:

مدّي يديك إلى السماء تجدي الفضا والموج يرفع كالجبال ويوضع[3]

1 الديوان، ص 28.

2 الديوان، الصفحة نفسها.

3 الديوان، ص 73.

حيث حضرت كذلك أركان التشبيه الأربعة فالمشبه هو الموج، والمشبه به الجبال، والكـــاف أداة التشبيه، أمّا الصّفات المشتركة فهي الوضع والإعلاء وقد استعان الشاعر بالتّخييل من الطبيعة لكي يحدث المشابهة بين الموج والجبال، فإذا كان الموج يرمز للاستعمار باعتباره قادما من وراء البحار، فالجبل أصـــالة الوطن ودلالة الجلال فيه، وبهذا فهو يدعوها إلى الرّجوع من حيث أتت.

وفي توظيفة للفظة الجبل في تشبيهاته قوله مثلا:

قمر الجبال منابر والمدفعيـــ ـــة باللهيب هي الخطيب المصقع[1]

ففي هذا البيت صورتان تشبيهيتان:

الأولى: تشبيه قمم الجبال بالمنابر.

الثانية: تشبيه المدفعية بالخطيب المصقع.

تنطلق العملية الإبلاغية من نواة هي "الجبال"، حين شبّهها بالمنابر التي تعمل على شـــحن الهمـــم وإشعال الحماس، ولهب المشاعر لأجل استرداد الحق، والمدفعية في الصّورة الثانية هي الخطيب الذي يعتلي المنابر فهذا التشبيه المركب بليغ ولطيف، ولطافته مستندة من هذا النّظام المتناسق، وحسن اختيار المشـــبه والمشبه به.

في مثال آخر وظف الشاعر الأداة (الكاف) متصلة بالتوكيد في قوله:

يوم نصر كأنه فلق الصبـــ ـــح ولو ظنه الدخيل خيالا[2]

يتحدث الشاعر عن يوم النصر (21 مارس 1957)، وهو ليس عيد النصر الذي سيأتي لاحقـــا (19 مارس 1962) بمناسبة تنظيم استفتاء الاستقلال، فيوم النصر في البيت الشّعري هو اليوم الذي أطلق عليه المؤتمر الإفريقي الأسيوي بالقاهرة بيوم الجزائر، فكأنّ الشّاعر قد تنبّأ بيوم للنّصر في نفـــس الشّـــهر وشبّهه بفلق الصّبح من ليل الاستعمار، وهي حقيقة أكّدتها هذه الصّورة وفي نفس القصيدة يوم الجزائـــر، يبدع الشاعر في صورة تشبيهيّة قوله:

فأنابيبه أفاع ترامـــت ويح من غرّه السّراب فمالا[1]

---

1 الديوان، ص 74.

2 الديوان، ص 86.

شبّه الشّاعر أنابيب البترول بالأفاعي، وهو تشبيه بليغ حذفت أداته، ودلالة التّشبيه بعد اكتشاف البترول في الجزائر، ازدادت شهية الفرنسيين وأطماعهم:

وبنفط الغلاة جنّوا، فهلاّ تجرّعوا سمّه فينووا ارتحالا[2]

أيقن المستعمر أنه لا رحيل عن الجزائر، بل وعمل على ذلك، لكن الشّاعر يحذر المستعمر ويهدّده بهذا التشبيه قائلا له أنّ ذلك البترول سيكون السّم الذي يقضي على الطّامع المعتدي:

فالأفاعي تمج إن مسّها الذّل لـــــعابا يقطع الأوصالا[3]

البعد الجمالي لهذا التشبيه هو التحام المشبه والمشبه به، ليكونا سببا واحدا في طرد المستعمر، ودفاع الجزائريين عن وحدة التراب الوطني بعد افتعال الاستعمار لمشكلة الصّحراء الجزائرية:

وظّف الشّاعر أداة أخرى للتشبيه وهي "مثل" في قوله:

وبـــــــناتها مثل اللبؤات اندفا عا، ما لهن عن الكفاح ترفع

.....

ويمسن مثل عرائس بين الرّصا ص وبالخراطيش صدرهن مرصع[4]

هذا التّشبيه يعد من أقدر سمات الصور الوجدانية المليئة بالحيوية لتعبيرها عن انفعال الشاعر قصد التأثير على المتلقي، فقد شبّه الشّاعر بنات الجزائر باللبؤات في القوّة، والشّجاعة، والاندفاع نحو الجهـــاد، وأنّهن كعرائس، زينتهن هي الخراطيش الموجّهة من العدو إليهنّ. فهذا تشبيه بديع تتكشّف معه عاطفـــة الشّاعر، ووهجه النّفسي فنقلتها هذه الصّورة دونما شائبة، فهزّت الوجدان وأمتعت الخيال وحرّكته.

وهكذا تتوضّح بعض أساليب التشبيه عند **خرفي**، إذ بدت بسيطة حسّية فحذف بعض أدواتهـــا أحيانا حتى يزيح الفواصل بين المشبه والمشبه به، ويخرج من الإيحاء إلى التلميح، والمبالغة في الوصف قصد هزّ خيال المتلقي، وتحقيق الفائدة والمتعة لما "يفيده التشبيه من التخييل وتوليـــد الّصـــورة والجمـــع بـــين

1 الديوان، ص 81.

2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

- 4 المصدر نفسه، ص 75.

المتباينات، والمتباعدات الّتي لا تقع في الحسّ، وكلّ هذا يؤدّي إلى تجديد البيان واختراع الصّور التي لا وجود لها"[1].

ب- الاستعارة والمجاز:

تتولد الاستعارة وتنمو في قاعدة المجاز اللغوي لأنها أحد أنواعه وتكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي لا تزيد عن التشبيه إلا بحذف المستعار له[2]، إذن فهي تشبيه مختصر ولكن أبلغ منه لأنه حذف أحد ركنيه ووجه الشبه وأداته.

وأركانه مستعار منه (مشبه به) ومستعار له (مشبه) ومستعار وهو اللفظ المنقول.

وتوظف الاستعارة في الشعر قصد إغناء الصورة الإيحائية لأن النص كلما "ابتعد عن منطقة الحقيقة كانت بلاغة الاستعارة أشد وأقوى في التأثير على المتلقين فهي رائدة الفن البياني، وآصرة الإعجاز، وفضاء الشعراء معها تنطق الجمادات، وتتحرّك الطبيعة الصامتة[3].

وزيّنت الاستعارة ثنايا الديوان، ومن هذه الصّور الاستعارية قول الشاعر:

أمّي يهنى كل نجل أمّه ويعـــــــانق

وأنا نصيبي مـــنك يا أمي الخيال الطّارق

....

لكن يا أمّـــــــاه والأيام تخطو عاثرة

أيـــام غربـــة شاعـــر آمـــاله متناثرة

....

ينسى فؤادي بسمة لك في المواسم ساحرة

1- بدوي طبانة، علم البيان، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط4، ص 110.

2 -محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 161، وأنظر كذلك، السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 264.

3 -عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 450/455.

من يا ترى ينسى فؤادي يقظة لك باكرة[1]

فلا يخفى ما في هذه الاستعارات "الخيال الطارق، الأيام تخطو عاثرة" "ينسى فؤادي يقظة"، من جمع بين المتباعدات كما بنى صورة عميقة تزاوج بين انفعاله اتّجاه أمّه، ورغبته في التّخلص من غربته، للعودة إلى الأم الثّانية الّتي تمثّل الوطن:

لو عوضت أمّ لكانت مصر أمّي الثّانية

لـــكن يا أمّـــاه، أنت الأمّ أنت الحانية[2]

استقى الشّاعر بعض صوره من البيئة الصّحراوية، مسقط رأسه، حيث أضفت كائناتها، وأدواتها جوا استعارها إيجابيا حيث يقول:

أقسمت بالرّمضاء فيها وبالرّيا ح الهوج تنتعل الجديب المقفرا

بالنّاقة الوجناء فيها لم تـــــزل عربيّة الخطوات شامخة الذرا[3]

لقد خلقت هذه الصور الاستعارية "أقسمت بالرّمضاء، تنتعل الجديب ..." كثافة دلالية، حيث شبّه الجديب بشيء ينتعل (الحذاء)، وحذف المشبّه، وأبقى قرينة دالّة عليه" ينتعل".

وقوله واصفا يوم العيد والجزائر تحت ظلام الاستعمار:

يا موسم السّعد، إن حيّتك أفئدة لواؤها في الفضا بالنّصر معقود

حيّاك شعـــبي بأثواب منمّـــــقة واستبشرت بك يا عيد المواليد[4]

وقوله في موضع آخر:

فهل جبروها أطفأ لهيـــــــبا وهـــــل بلّغـــوا بقسوتهم مرادا

إذا خـــانتك أسباب التّراضي فلن تقوى على الأعـــــــدا عنادا[1]

---

1 -المصدر، ص 95-96.

2 -المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 -المصدر نفسه، ص 177.

4- المصدر نفسه، ص 34.

لقد صيّر الشّاعر جبروت المستعمر أداة تطفئ لهيب الثورة، ولكن هيهات، وشخّص أسباب التّراضي بين الجزائريين، والتي إذا انتفت كانت خيانة للقضية الوطنية في تصوير الشّاعر لمعرفة الجزائريين اليومية.

وفي نفس القصيدة "مأساة حي القصبة" نلمح تراكمات لصور استعارية في قوله:

فحيّ القصبة التهمته نار فبات المرء والمأوى رمادا

.....

ولم ترحِّب مغانيه لحيّ ولا طابت مراتعه ارتيادا

وعينا تسأل الأنقاض شلوا من الفلذات كان لها سوادا

وأنفا شمّ للمفقود ريحا ولكن خانه الحظّ ارتيادا[2]

هذا التّشخيص الاستعاري يعدّ من أهم الصّور الوجدانية المليئة بالحيوية، للتّعبير عن انفعال الشّاعر، ونقل هذه الانفعالات للقارئ، دون مباشرة أو تقريريّة، وغرضه هزّ وجدانه وإمتاعه، وخلق الحسّ التخييلي.

فلقد استطاعت هذه الصّور " ترحب مغانيه، طابت مراتعه، عينا تسأل، خانه الحظ ..." أن تبنى دلالة الشّعور، فشبّه الحظّ بالإنسان، وشخّص العين مستعملا تقنية "تراسل الحواس"، عندما استعار من الفم السّؤال، ومنحه حاسّة العين، حتى يعمق بنية الدّال والمدلول.

وقوله كذلك في قصيدة على الشّاهقات، مشيدا بالوطن:

ثائر أنجبته تربه عزّ وجدود يوم الكريهة شمس[3]

لقد صيّر الشاعر التربة الجزائرية إنسانا (امرأة)، أنجبت الثّوار وجهزتهم ليوم الكريهة،والشاعر يضفي بهذا المعنى المجازي دلالة على عبقرية المكان، المكان الجزائري.

---

1 -المصدر، ص 41.

2- المصدر، ص 39-40.

3- الديوان، ص 53.

ويقول في صورة أخرى:

بسمة النّصر تلك في يوم عيد

أم هي الدّمعة احتفت بالشّهيد

.....

عشت للسّلم، فاحرسيه وفاء

وإذا خانك السّلام، فعودي[1]

في هذا التّصوير يمجّد الشّاعر الثّورة الجزائرية، وهي تحقّق أغلى انتصار بتحقيقها لوقف إطلاق النار، واقتراب تحقّق مطالب الثّورة، وهو السّلم والحرية، فيصوّر دموع الفرح كإنسان احتفى وفرح بالشّهيد، ويطالب تلك الدّموع بحراسة الأمانة، والوفاء لدم الشّهيد.

لقد استطاع الشّاعر بهذا التنشيط الأسلوبي لفنّ الاستعارة أن يضفيَ على التّصوير الشعري طاقة من الإيحاء مردها التجسيم والتشخيص، واستخدام المعاني والمدلولات الحسّية ليقرن بها غيرها، وهذا ضرب من التّصوير انقاد له **صالح خرفي** في معظم شعره: "لا رغبة في المخالفة وإنما لبثٍّ إحساس أو خلق مناخ شعوري معيّن، يعين على توصيل ما يريد"[2].

ت- الكناية:

مظهر من مظاهر البلاغة، وهي لغة: مصدر لفعل "كنيت" أي تكلّمت بما يستدلّ عليه، أو تكلمت بشيء وأردت غيره، أمّا اصطلاحا فيقوم بناؤها الأسلوبي، على ترك التّصريح بذكر الشيء إلى ذكر بنائها الأسلوبي، على ترك التّصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه ليتنقل من المذكور إلى المتروك[3].

وقد لجأ الشّاعر **صالح خرفي** إلى الكناية-شأن غيره- لتشكيل جماليات النص، فيلمح بدل أن يصرح، ويخفي بدل أن يظهر، ليلقيَ ببعض الغموض على النّص الشّعري، هذا الغموض الذي يستفز

1- المصدر نفسه، ص 205-209.

2 -بلقاسم دكدوك، التّشكيل الفني في شعر صالح خرفي، ص 154.

3 -عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 495.

المتلقي، ويثيره، ويغريه بالبحث والتنقيب عن المعنى المستكن وراءه، حتى إذا أمسك بهذا المعنى تحقّقت لـــه المتعة، وهذا هو مناط الشعر.

من نماذج صور الكناية قوله:

نزلتم مترل الأحرار، لكن أتيتم كالذّئاب فكان غيلا[1]

فمترل الأحرار كناية عن أرض الجزائر التي عبر تاريخها رفضت الذّل والاستعباد، فوظّف الشّـــاعر لازمة لفظية عبّر بها عن الوطن وقرنها بها.

وفي نفس المنحى قوله[2]:

فيا نسر الجبال أدر رحاها وأجّج نارها أو تستقلّا

كنى الشاعر عن المجاهدين بلقطة "نسر الجبال" وهذه البنية العميقة التي تدل على الرّفعة، والتّسامي وتضفي تلك الصفات على هذا الموصوف.

وفي نفس القصيدة تلمح كناية في قوله:

إذا ما الليل طال يبغي باغ فقل صبح التّحرر قد تجلى[3]

لقد كنّى الشاعر عن الاستعمار في هذه الصورة بالليل وشبكتها الدلالة كالتالي:

- الدّال: الليل
- المدلول الأول: المعنى الخفي المقصود: الاستعمار وتبعاته
- المدلول الثاني: المعنى الحقيقي الفترة الزمنية من اليوم التّي يكون فيها الظّلام دامسا فتنعدم حرّية الحركة.

في سياق حديث الشاعر في إبراز معاني التّضحية، استخدم هذه الصّورة في البيت التّالي:

الله أورث قلبنا حبّ الرّدى ويقينه بين الجوانح أودعا[1]

---

1 -الديوان، ص 28.

2 -المصدر نفسه، ص 30.

3 -المصدر نفسه، ص 30.

تعبّر لفظة حبّ الرّدى على مدلول ديني، وهي كناية عن صفة الجهاد والموت في سبيل الله، فهي انطلاقا من كونها ترك التّصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، فانتقل من المذكور إلى المتروك وهذا مقصد الشّاعر حين وصف الجهاد بحب الموت.

وفي بيت آخر عبّر الشّاعر عن اللّغة العربية التي ظلّت، وستظلّ مع الدّين الإسلامي ميزتَنا عن الدّخيل الأجنبي، فكنّاها بلفظتها المتداولة في قوله:

لكنّ حرف الضاد في لهواتنا يأبى لغير العزّ أن يتضرّعا[2]

وبالمقابل عبر عن لغة العدوّ بلفظة أخرى في قوله:

لوثة العجم إن غزتنا، فبأس العرب فينا بيانه لا يدانى

سكنت ألسن عن الضّاد، لمّا ألسن النّار ردّدته فبانا[3]

عندما أراد الشّاعر أن يعبّر عن عتاد المستعمر، وعدده فلم يجد إلّا كناية سلاحه بالحديد، فقال:

الكلّ يخضع للحديد ولن ينا ل حديدكم من عزمنا معشارا[4]

يكمن جمال هذه الصّورة في أنه لم يرد بلفظة "الحديد" معناها غير الحقيقي، وهذا مطلب الكناية، بل كذلك أراد المعنى الأصلي لها إذ لا يوجد هنا مانع لهذه الإرادة فقد رمز للسّلاح بالحديد كما نستطيع أن نقلب هذه الدلالة، وهو ما أعطى للصّورة بساطة ابتغاها الشّاعر نفسُه.

ث- **الرمز:**

من المفاهيم التي حظيت باهتمام كبير لتشعب مجالات درسه، فيظهر في المنطق والرياضيات والفلسفة والأدب، وقد شغل حيّزا كبيرا في الأدب الحديث، لأنّه وسيلة إيجابية من أبرز وسائل التّصوير، وبخاصة في الشّعر فهو يبدأ من الواقع المحسوس ليتجاوزه دون أن يلغيَه إلى واقع نفسي شعوري، وقد يلجأ الشّاعر إليه بدعوى أن اللّغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشعرية، وإخراج ما في اللاشعور، "فالرّمز

1 -المصدر نفسه، ص 122.

2 -المصدر نفسه، ص 123.

3 -الديوان، ص143.

4 -الديوان، ص 22.

يقع في المسافة بين المؤلف والقارئ، لكنّ صلته بأحدهما ليست بالضّرورة من نوع صلته بالآخر إذ أن الرّمز بالنسبة للشاعر محاولة التّغيير، ولكنّه بالنّسبة للمتلقيّ مصدر إيحاء"[1].

استعان الشّاعر **صالح خرفي** بهذه البنية الأسلوبية في قصائده، وقد تتبعنا مرموزاته، حيث لم يشذَّ عن استعمالات الرّمز في الشّعر الجزائري عامة، فم تخرجْ عن نطاق: الوطن، الثّورة، السّلام والمستعمر يقول الشاعر:

لا تسمّها بزرقة أو بياض سمّها موجة تحطم صخرا

فهي لا تنتمي للون، ولكن تنتمي للسّلام أين استقرّا

لا تقل سالمت إذا ما استكنت إنّها هدنة تراود كرّا[2]

يرمز الشاعر في الأبيات إلى الهدوء والسّلام بـ "الزرقة" و"البياض" وهي رموز معروفة، و لم يَقنع الشاعر باستخدام هذا الرمز المستهلك، بل لجأ إلى التّأكيد على وضوح المعنى عن طريق تجلية رموزه في البيت الثالث.

وبخلاف هذا النّموذج فإن الشّاعر وفق في الأبيات الموالية في التصوير الرمزي، عندما رمز إلى الأمل والسلام بالفجر والصباح، ذلك الأمل الذي ينتظره المسلمون والفلسطنيون على السواء إذ يقول:

سعة الصّدر، يا فلسطين، إن لم يلُح الفجر والصّباح لناظر

ما على الفجر يا فلسطين عتب إنّ ليل الخلاف والغي سادر[3]

وفي نفس الحقل الدلالي وهو حقل السلام والأمل المنشود، يوظف الشاعر الطيور وليست في تشبيهات، ولكنها في رموز فيقول مخاطبا تبسة:

لا تحزني للوكر إن عصفت جبا برة به، والسّرب ريع فطارا

1 -أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص 33.

2- الديوان، ص 130.

3 -المصدر نفسه، ص 216.

فغـــداً تؤوب الطّير والآمال تحدو سربـــها فتجـــدّد الأوكـــــارا[1]

فالطير صورة رمزية للمستقبل الجميل المشرق الذي تنتظره الجزائر عامة بعد ليل الاستعمار.

ومن أنماط هذه الصّور الرامزة وظّف الشّاعر رمز الشّمعة للدلالة على استشراف الأمـــل الباســـم المبدد لظلام الجزائر المستعمرة حيث يقول:

إنّـــــها شـــمعة بتلك المغاور

نورها مزّق الدّجى في الجـــزائر

دمعـــــةٌ حرّة بـــجفن اليتامى

ستذيب الحـــديد، تفنى الظّلاما[2]

فهذه الرّموز التي تحيلنا إلى مجال الأمل والسلام تؤشّر على هواجس نفـــس الشّـــاعر، وحقائقهـــا المتطلعة إلى غد أفضل.

- **رمز الأوراس:**

الأوراس يشير في حقيقته على عبقرية المكان وهي سلسلة جبلية في الشّرق الجزائري، وقد ارتحـــل مدلوله من الجغرافيا إلى المتن الشّعري العربي والجزائري، مما حدا بالباحث **عبد الله الرّكيبي** أن يخطّ عنـــه كتابا وسمه: الأوراس في الشّعر العربي، حيث قدّم رؤية الشعراء عامّة للأوراس كرمز ذو مستويات ثلاثـــة هي:

1- رمز الغضب والرفض والثّورة.
2- رمز الشّرق والأصالة والرّجولة.
3- رمز الهوية الوطنيّة.

ولا بأس أن نذكر أن الشّاعر **محمود درويش** احتفى بهذا الرّمز في قوله:

في بلاد كلّ ما فيها كبير الكبرياء.

1 -الديوان، ص 22.
2 -المصدر نفسه، ص 102.

شمس إفريقيا على أوراسها قرص إباء.

وعلى زيتونها مشنـــــــــقة للدّخلاء.

شأنه في ذلك شأن الشّاعر **سليمان العيسى** الذي قال:

يا سفح يوسف يا خصيب كمينه يا روعة الأجداد في الأحفاد

يا شمـــــــخ التّاريخ في أوراس يا نبع ملهمتي بثغر أحادي[1]

أما الشّاعر **صالح خرفي** فلم يحدْ عن هذه المستويات، وتلك المعاني، ولا غرو في ذلـــك فالشـــاعر عاش الثّورة سيفا وقلما، والأوراس كان الإيذان بهذه الثورة الـــتي خلّـــدها في ســـفره هـــذا-"أطلـــس المعجزات"-،حين عدّ الثورة معجزة ينبغي أن ترتحل إلى كلّ الشعوب المقهورة علّها تجد أوراسها، حيـــث يقول:

يـــــوم على أوراس زمّ حـــــقائبه

ليطـــــوف بالدّنيـــا يقل نوائـــــبه

ويقل إيمـــان الشّعوب الغاضبـــــة

.....

يوم تمخّض من إرادات الشّـــــعوب

في آسيا اليـــقظى وإفريقيا الغضوب

وعلى سفوح الأطلس القاني الدّروب

متوهّج الإشراق مشبوب الغروب[2]

الغروب[2]

1- أنظر عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص14/13.

2- الديوان، ص 159-161.

رسم الشّاعر صورة جديدة للأوراس، فحوّل مفهومها إلى معنى يتغنّى به النّاس حبّا في الحرّية والتّخلص من العبوديّة، وفي صورة رمزية أخرى يتخذ من الأوراس منطلقا للمجد، وبناء العزّة، ومستوى من مستويات الفخر حيث يقول:

مجد البلاد تشيده أوراس والنّار في نهج العلا نبراس

.....

لهو المقدار أن يكون اليوم أمرك في الحياة مصيره أوراس[1]

نلاحظ بالإضافة إلى مساهمة اللّفظة في بناء إيقاع القصيدة عبر جعلها قافية، فإنّها كذلك ساهمت في بناء معناها، حين اعتبر الشّاعر أن أوراس هي نهاية كلّ ظالم، باعتبار أوراس كرمز يناقض الظلم ويرفضه، وفي موضع آخر من الدّيوان يضفي الشاعر على أوراس عواطف حبّه لهذا المكان، حيث يقول:

أين أوراس من شواطئ باريس رمال وغانيات وميس

حرمت درسها بدور فرنسا فلها اليوم في الجزائر درس[2]

وفي مستوى آخر من توظيف هذا الرّمز، وهو مستوى الإباء والشرف، ورفض الذّل والخنوع، يقول الشّاعر:

المجمع الدولي في أوراس لا في عالم يرعى عواطف من ظلم

حرّية الأوطان يا عشاقها في النّار في الرّشاش في تلك القمم

لا تطلبوا حكما لها في مجلس النّارُ في قمم الجبال هي الحكَم[3]

وقوله في قصيدة أخرى:

من منبر الأوراس حيّ المجمعا فالضّاد والرّشاش قد نطقا معا

1- المصدر نفسه، ص 15.

2- المصدر نفسه، ص 48.

3- المصدر نفسه، ص 61.

فانظر هنا تجد البطولة منـــبرا وتر البطولة في الجزائر مدفعا[1]

فإذا ذكرت هنا أوراس تشكّلت في الأذهان معاني البطولة، التّضحية، الفداء والرّفض لكل ما هـــو استعماري أو استبدادي، وكيف لا والشّاعر يقدّم تلميحا، ولعله موجّه إلى الفلسطينيين إن أرادوا التخلص من الغاصب المحتلّ فعليهم أن يولّوا وجوههم عن المجمع الدّولي إلى أوراس الرمز.

- **رمز جميلة بوحيرد:**

خصص الشاعر قصيدة لهذه الشخصية سماها "استريحي يا جميلة، وحمل جميلة-الرّمـــز- معـــاني التّضحية، والخلود، والنّصر حيث يقول:

إنّ في موتك للشّعب انتصارات جليلة

إنّ في شنقك ويلات على أيد دخـــيلة

قرّبت للشّعب مرماه وللباغي أفـــوله[2].

يسيطر هذا الرمز على أجواء القصيدة، فتتداول دلالات الانتصار، وحياة الجزائر عبر موت جميلة، بل إنّ موتها أو عدمه سيان، لأنّها أصبحت شعاعا يضيء سبيل الشّعب نحو الحرّية:

إنّ في ضوئك إشعاعا يرى الشّعب سبيله[3]

غير أن الموت يرفض أخذ جميلة فيمنحها الحياة لمنح للشعب الأمل الباسم:

إن يكن موتك هذا فاطلبيه يا جميلة

غير أنّ الموت أحيانا له كفّ بخيلة[4]

- **رمز القصبة:**

القصبة حيّ في أعالي الجزائر يمثل الآن أصالة الوطن، وهو في تاريخنا قلعة من قـــلاع التّحـــدي، الصّمود، ونكران الذّات، وحمل بين جنباته استشهاد أبطال جزائريين، يقول الشّاعر:

1- الديوان، ص 121.
2- الديوان، ص 89.
3- الديوان، ص 90.
4- الديوان، ص 91.

فحيّ القصبة التهمته نار فبـــات المرء والمأوى رماد

فصيّرها العدوّ لهم قبورا فكانت دارهم دنيا معادا[1]

حيث تحولت القصبة إلى سبيل يسلكه الشهيد إلى دار المعاد.

ويقول الشاعر مشيدا بالقصبة حين اعتبرها ملهمة الثورة شأنها شأن الأوراس:

فتلك القصبة المصلاة نارا فزادت نار ثورتنا اتقادا[2].

- **رموز أخرى:**

لقد اغتنى الدّيوان برموز أخرى لشخصيات تاريخيّة ذات مدلولات خاصّة بها منها: "حاتم الطّائي"، "خالد بن الوليد" الوزير مولي، ففي استدعائه لشخصية خالد بن الوليد يركّز على دلالة عظمـــة الأمـــة، وشجاعتها عبر إضفاء صفات هذا القائد العسكريّ العبقريّ على مجاهدينا فيقول:

فنحن بنو المعامع من قديم سلي خواضّها (ابن الوليد)

ولسنا في الوغى جددا فتثنى عزائمنا القدائف كالرّعود

فصبرا يا بني الأمجاد صبـــرا فما يوم الجـــزائر بالبعيد[3]

وقوله كذلك:

إن كنتم تجار حرب، إن مـــن

أجدادنا من باع فيها واشترى

فر سان حومتها؟ سلـــــوا صهواتها

كم أسرجت بـــ (ابن الوليد وعمرا)[4]

1- الديوان، ص 39.

2 -المصدر نفسه، ص 41.

3 المصدر نفسه، ص 67.

4 الديوان، ص 178.

إنّ التزام الشّاعر بالقضية الوطنية العربية ساعده على استدعاء أسماء لأماكن عربيّة، وتوظيفها توظيفا رمزيا يخلق عمقا تاريخيا للمكان، ودعوة للوحدة رغم أن حشد هذه الألفاظ حدّ من الطّاقة الرّمزية، وجعلها تفقد ذلك البهاء، رغم أنّ توظيف صوت الرّاء أضفى هالة على هذه الرّموز:

يا موجة في (الرّافدين) يثيرها

إعصار شعب كم أقام ودمّرا

يا وقفة في (الأبيض) الدّامي ترا

مت في (الخليج) فغادرته مزمجرا

مرت على (قطر) فأذكت فيه نخـ

ـوة بأسه واستنصرته فشمّرا

ورست على (البحرين) ضامرة الحشى

واللّؤلؤ المكنون يفترش الثّرى[1]

فحلم الوحدة هي إحساس كامن في جنبات الشّاعر، رمز إلى مدلولاته بأوطان لا تختلف عن بعضها البعض إلاّ في أسمائها، وحدودها الوهميّة.

وظهر إلى سطح الدّيوان رمز أسطوري يدل على البعث، التّجدد، وهو رمز (العنقاء) إذ يقول الشاعر:

ألا إنّ الجزائر يا فرنسا لكالعنقاء تكبر أن تصادا[2]

والعنقاء طائر أسطوري يحرق نفسه، ومن رماده يخرج طائر جديد يحمل بقايا أبيه إلى هيكل الشّمس، هذا الرمز الذي وظفه الشاعر، يعبّر عن حركة التّجدد، ومعنى الخلود، خلود الوطن، والأمل، وهو يعتبر مرتكز الفكرة العامّة للقصيدة، وبؤرتها، فالملاحظ هنا أن هذا الرّمز يتحرّك في قلب هذه الصّورة التي تحوي صراعا ضمنيا بين عالم يتهدّم يتلاشى (الاستعمار)، وعالم يولد من جديد (الوطن)،

1 الديوان، ص 174.

2 المصدر نفسه، ص 41.

ووظّف الشّاعر رمزا آخر يمكن أن نسميه برمز ثقافي من خلال استخدام المثل العربي كمرتكز للصّورة الرّامزة في قوله:

فعلى القوس حافظوا لا تكونوا كسعيا إذ ضرّجت منه خمس[1]

فالشّاعر من خلال هذا البيت يبدو واعيا بتراثه، وماضيه وعيا تامّا وما زالت صورة "ندم الكسعي" الّذي لا ينبغي أن يتكرّر إذ لا وقت لحياة الرّفاهية، والرّضا بالهوان.

ويقول مخاطبا فرنسا عن بطولة المجاهدين، وصلابة موقفهم:

جنى بعجزك في الجزائر واندبي فحل الجزائر أنفه لا يقرع[2]

وهو توظيف للمثل العربي "هو الفحل لا يقرع أنفه" الذي حافظ على دلالته في ثنايا البيت، ومهما يكن فإن الشاعر قد وفّق في توظيفه للرمز الأدبي الذي ظل يمتزج بالاستعارة والكناية والمجاز المرسل، ونُحسّ في كل صوره الرّامزة أنّه يزاوج بين المحسوس والمعنوي، والواقع وما خلف الواقع.[3]

1 -الديوان، ص 58..

2 -المصدر نفسه، ص 72.

3 -أنظر: بلقاسم دكدوك في أطروحته "مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي"، ص 165.

الفصل الثاني:

التّناص

1-مفهوم التّناص:

يعتبر التّناص من أهم المفاهيم النقدية التي حظيت بالدّرس والاهتمام في مجالات عدّة كالشعرية، اللّسانيات النّصية، والدّراسات الأسلوبية لما له من فعالية في تفكيك النّص وتركيبه، والتغلغل في أعماقه، ولاشعوره الإبداعي.

لقد عرف العرب هذا المصطلح النّقدي تحت تسميّات عديدة كالسّرقات الشعرية، التضمين، والانتحال، لكن النّقاد والدارسين الغربيين نظروا إلى الجانب الإيجابي له والذي ينتج عنه فهم أصول الإبداع وعلاقات التّفاعل والتّأثر والتّأثير، وقد اعتبروا التّناص مفتاحا لفهم الأدب المقارن، ورصد عملية التّثاقف واستنطاق البنى العميقة للنّص الأدبي[1].

إن الرّاصد لتطور الآداب، والمنجز الشعري خاصّة يلحظ بأنها تحقّق نوعا من التّوالد يساهم في انسجام بني النّص الدّاخلية، وهذا التّوالد هو وليد تراكمات لثقافات ونصوص ومعارف سابقة، وهذه سنّة كونية فالتّيار الفكري أخذٌ وعطاءٌ واتصالٌ بين الشعوب، وثقافاتها.

فالنّصوص تتداخل وتتوالد وتتقاطع في بنية النّص الأصلي، ولا يمكن تصور نصٍّ بكرٍ صافٍ خالٍ من آثار الملامسات النّصية، فكأنّ النّص كائن اجتماعي بطبعه، وما إشارة **أندري مالرو** عندما اعتبر العمل الفنّي لا يخلق انطلاقا من رؤية الفنّان، بل يخلق انطلاقا من أعمال أخرى قد سمحت بالإدراك الأفضل للظاهرة النّصية[2].

وعلى هذا الأساس فقد أجمعت الرؤية النّقدية الجديدة أن التّناص صار قضاءً مقدّرا على كلّ نصٍّ، لا مناص منه شأن **رولان بارث** الذي قال بأن التّناصية قدر كلّ نصّ مهما كان جنسه، وقد انتقلت هذه الفكرة إلى نقدنا العربي المعاصر عندما عدَّ **محمد مفتاح** التّناص للكاتب بمثابة الماء والهواء والزمان والمكان فلا حياة له بدونهما،ولا عيشة له خارجهما، فيما اعتبر **عبد الملك مرتاض** أن التّناص للنّص الإبداعي بمثابة الأوكسجين[3].

---

1 -جميل حمداوي، آليات التناص، مجلة أقلام الإلكترونية. www.aklam.net

2 -يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 390.

3 -المرجع السابق، ص 391.

ومن هذا المنطلق وبقاعدة حضور التّناص في النّص فإنّه يصعب الحديث عن إبداع خالصٍ أصيلٍ للنّص الأب، أو النّص الأصيل.

وتعود جذور هذا المصطلح إلى **ميخائيل باختين** في دراسته: "الخطاب في النّص الروائي عن دوستوفيسكي" الذي أوقف تعريف هذا المصطلح على تعالق النّصوص وتقاطعها، وإقامة الحوار بينها حيث لاحظ وجود تداخلات بين الثقافات في النّص الروائي، وأنه لا يحوي صوت المؤلف فحسب ... ولهذا انقلبت الرّواية إلى ميدان تلتقي فيه مجموعة من النّصوص المتباينة حيث تصبح بنيتها الأسلوبيّة متولّدة عن تفاعل عدد من النّصوص"[1].

ثمّ ظهر هذا المصطلح عند **جوليا كريستيفا** التي "اعترفت بأن كلّ نصٍّ هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نصّ هو تشرُّبٌ وتحويلٌ لنصوص أخرى"[2]. ثمّ تلقّف العديد من النّقاد هذا مصطلح النّص مثل **تودورف، جيرار جينيت، ريفاتير** ولكنّهم وإنْ لم يتّفقوا على تعريفٍ موحّد، فقد أجمعوا على تحديد مقوّمات له، وهي:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت بتقنيات مختلفة.
- ممتصّ لها ويجعلها منسجمة مع فضاء بنائه.
- محلول لها بتمطيطها، أو تكثيفها قصد مناقضة خصائصها بهدف مؤازة النص الأصلي[3].

بعد نحو عشر سنوات من تعريف **كريستيفا** لهذا المصطلح خصّصت مجلّة الشّعرية الفرنسية عدداً خاصّا حول "التّناصيات" عام (1976)، واقترحت تعريفا موحّدا له، وهو أن التّناص "عمل تحويل وتمثيل عدّة نصوص يقوم بها نصّ مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[4].

ومن خلال هذه المقوّمات يمكن أن نقول أن التّناص هو صلة قائمة بين نصّ ثابت بين أيدينا، ونصوص سابقة حيث لابدّ من وجود دلالة مؤازرة له، لأنّ القصيدة الحديثة لم تعدْ عملا بسيط التّكوين،

1 -حميد لحمداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، م10، ج40، جدة، جوان 2001، ص 66/65.

2 -محمد عزام، نظرية التناص، مجلة البيان، الكويت، 2000، ص 09.

3 -أنظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص121.

4 -أنظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 393.

بل هي نسيج محكم تشكّله، وتغذيه جملة من العناصر، لعلّ أهمّها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من خزين معرفي[1].

وفي جانب آخر من هذه الآلية النقدية رصد **جيرار جينات** أثناء حديثه عما سمّاه بالمتعاليات النّصية حين رأى بأن النّص يتعالى عن نفسه، ويتخطّى حدوده ومحيطه الخارجي متجاوزا إلى نصوص أخرى أنماط هذا التّعالي النصي التناص، والتعلق النصي فقال بأنه يتضمن التداخل النصي بكل مستوياته، فقد يكون هذا التداخل وجودا لغويا من نصوص غائبة أو عبارة عن استشهاد بالنص الآخر داخل قوسين في النص المقروء[2].

إذن فالنص لا يكون بمعزل عن المحيط الذي ينتج فيه ولا بعيدا عن علاقات التأثر والتأثير بين النصوص، فيمكن للمبدع أن يوظف من نص آخر قطعة نثرية أو فكرة أو قول أو مثل أو حديث شريف أو آية كريمة من قبيل الاستشهاد أو الاقتباس أو التعضيد.

وانتقلت هذه التّقنية التي أضحت أكثر الوسائل الفنية لدى الشاعر إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر، فلم تحدّد بتعريف واضح ودقيق لتعدّد دلالاتها، ومفاهيمها، فكلّ التّعريفات هي عبارة عن ترجمات وملخّصات لدراسات سابقة غربية، وقد نحت النقاد العرب جملة من المصطلحات تشير إلى ذات المفهوم وتختلف معه في بنيته الصّرفية ومنها:[3]

- التّناصية: عند **وائل بركات، محمد خير البقاعي، وعبد الملك مرتاض.**
- بينصوصية: عند **بسّام بركة.**
- تداخل النّصوص و(التّضمين) عند **جابر عصفور.**
- التداخل النصي عند **محمد بنيس، سامي سويدان، وشكري المبخوث.**
- مداخلة نصوصية: عند **عبد الله الغذّامي.**
- البينصية: عند **عبد العزيز حمودة.**
- التناصصية: **سليمان عشراتي.**
- التأدب والتكاتب: **عبد الملك مرتاض.**

1- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، 1997، ط1، ص131.

2 -المرجع السابق، ص 394.

3 -المرجع نفسه، ص 401-402.

- التناسخ النصي: **يوسف وغليسي**.
- تقاطعات النصوص: **عزّ الدين المناصرة**.

أما لفظة التّناص فقد أرادها العديد من النقاد والدارسين، وأصبحت حدّا في المدونة النقدية العربية المعاصرة.

وفي وقت لاحق اقترح **محمد بنيس** مصطلحا آخر هو "هجرة النّص" الذي أكمل به مفهومه الأول "النّص الغائب"، فيما رصد ناقد آخر وهو **محمد مفتاح** طبيعة العلاقة بين نصّين وحدّدها في ثمانية مستويات، أو فروقات وهي:

1- المتشابهة.
2- المشاكلة.
3- المضارعة.
4- المضاهاة.
5- المماثلة.
6- المحاذاة.
7- المناظرة.
8- المطابقة[1].

لخص **محمد مفتاح** تعريفه للتّناص بقوله "هو تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفية مختلفة"[2].

أقسام التّناص: قسم التّناص إلى أنواع متعددة ولعل أشهرها هي تقسيمه إلى داخلي وخارجي.

1- تناص داخلي: يقع على مستوى نصوص مختلفة لكاتب واحد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها، أو يتجاوزها فيفسر بعضها بعضا[3]، فتتحاور هذه النصوص وتتعاضد دلالتها.

2- تناص خارجي: حين يستلهم الكاتب نصوص غيره وتلتقي بنصّه الحاضر، وبذلك يتعين قراءة النّص الحاضر على ضوئها تقدمه وما عاصره وما تلاه لتلمس ضروب الائتلاف والاختلاف.[1]

1 -أنظر المرجع نفسه، ص409 ،نقلا عن محمد مفتاح،بعض عناصر الخطاب، ص23.
2 -محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 123.
3 -المرجع نفسه، ص 125.

لقد كان لهذا اللّف حول عتبات المصطلح أهميّة ارتأيناها كي تزيح بعض اللّبس حول هذا المنشّط الأسلوبي للنّص الشعري، ولبنيته العميقة لأنه يحدث ذلك "التفاعل بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق"[2].

2-أنواع التّناص وصوره:

وأثناء دراستنا للتّناص في الدّيوان تبين أن الشاعر استحضر ثلاثة أشكال من التناص وهي:

- التناص من القرآن الكريم.
- التناص من التراث الأدبي العربي
- استحضار الشخصيات.

أ- التناص من القرآن الكريم:

النّص القرآني فريد بنموذجه البياني، وحضوره الجمالي، ويعتبر مصدرا مؤثرا من مصادر الإلهام الشّعري الذي يفيء إليه الشعراء ويلجأون، ويأخذون منه إن على مستوى الدّلالة أو على مستوى الصياغة، فهو نص مقدّس فاق قدرة البشر، واخترق طاقتهم الأدبيّة شعرا ونثرا.

إنّ مستوى التناص مع القرآن الكريم يأخذ شكل الاقتباس الذي اعتبرته الدراسات النقدية الحديثة وجها من أوجه التناصية، ولونا من ألوان الإبداع والتجاوز بين الشعراء، بحيث تنسجم هذه النصوص مع السّياق الشّعري وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا[3].

من خلال قراءتنا لنصوص الشاعر قراءة تأصيليّة لمادّته اللغوية تبيّن لنا أن القرآن الكريم يعدّ من المصادر الأساسية لمعجمه الشعري، ويكاد هذا المصدر يتسرّب بعناصر مادية إلى معظم قصائده سواء كانت ذات البعد الوطني أو البعد القومي.

وعليه أصبحت هذه المادّة اللغوية القرآنية تشكّل مؤشّرات لظاهرة دلاليّة، وأسلوبية متميزة في شعره.

---

1 -المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1991، ج1،ص 75.

3 -رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2006،ص 280.

قال الشاعر:

فويلك يا فرنسا من جحيم تنادى ناره، هل مزيد[1]

فبتأمل هذا البيت نتذكر الآية الكريمة، وهي **قول** الله **تعالى**:يَوۡمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ ٱمۡتَلَأۡتِ وَتَقُولُ هَلۡ مِن مَّزِيدٍ ﴿٣٠﴾ "[2].

وفي نفس القصيدة قول الشاعر:

فأين بنوك بالآلاف سيقت إلينا بالسّـــلاسل والقيود[3]

فتتقاطع مع قوله تعالى: "إِذِ ٱلۡأَغۡلَٰلُ فِيٓ أَعۡنَٰقِهِمۡ وَٱلسَّلَٰسِلُ يُسۡحَبُونَ ﴿٧١﴾ "[4].

ويواصل الشاعر تناصّه مع آي الذكر الحكيم، إذ ضمّن الآية الكريمة: "يَوۡمَ تُبۡلَى ٱلسَّرَآئِرُ ﴿٩﴾ فَمَا لَهُۥ مِن قُوَّةٖ وَلَا نَاصِرٖ ﴿١٠﴾ "[5].

فلعبت هذه الآية الكريمة دور البنية العميقة للبيت التالي:

واجعلوه سريرة تتحاشى غضب الله يوم تبلى السرائر[6]

لقد نجح الشاعر في توجيه انتباه المتلقي من خلال إحالته إلى المرجع الأصلي للنص القرآني الذي صاغه الله عز وجل بأسلوب إعجازي هذا الاستخدام للنمط البؤري في توظيف ألفاظ القرآن الكريم أعطي شحنة إيحائية وفنية لازمة للتأثير.

1 -الديوان، ص 65.
2- سورة ق، الآية 30.
3 -الديوان، ص 65.
4- سورة غافر، الآية 71.
5- سورة الطارق، الآية 9-10
6-الديوان، ص 238

ومن تناصّه كذلك مع معاني القرآني الكريم قول الشّاعر:

أنتم المجد والخلود وأنتم مهرجان انطلاقاتنا والمنابر[1]

ففي حديثه عن الشهداء وتمجيده لهم اتكأ الشاعر على معنى للآية الكريمة: "وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُواْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًۢا ۚ بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴿١٦٩﴾ "[2].

ومن مظاهر التناص الذي استقاه الشاعر من معاني القرآن الكريم قوله:

وإذا استهوت الضغائن جيشا فخطى الزحف مدبرات عواثر

.....

أيّ يـــوم يثيـــر ذكر (حنين) لـــو ترامت للذكريات نواظر[3]

فقد امتص الشاعر معنى الآية الكريمة: "لَقَدْ نَصَرَكُمُ ٱللَّهُ فِى مَوَاطِنَ كَثِيرَةٍ ۙ وَيَوْمَ حُنَيْنٍ ۙ إِذْ أَعْجَبَتْكُمْ كَثْرَتُكُمْ فَلَمْ تُغْنِ عَنكُمْ شَيْـًٔا وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ ٱلْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ثُمَّ وَلَّيْتُم مُّدْبِرِينَ ﴿٢٥﴾ "[4].

فهذا التناص المثير استعان به الشاعر لكي يؤجّج نفوس العرب والمسلمين،ووجدان المتلقي وعواطفه نحو القضية الأم،القضية الفلسطينية التي عجزت الجيوش العربية على كثرتها من تطهير أولى القبلتين من رجس اليهود والصهاينة، وهم قلة قليلة.

وفي سياق تضمين الشاعر شعره معاني دينية قوله:

الله أورث قلبنا حب الردى ويقينه بين الجوانح أودعا[5]

---

1 -الديوان، ص 238.

2 -سورة آل عمران، الآية 169.

3 -الديوان، ص 215.

4 -سورة التوبة، الآية 25.

5 -الديوان، ص 122.

فيتقاطع هذا البيت مع دعوة الرسول صلى الله عليه وسلم إلى التخلص من الوهن بحب الموت وكراهية الدنيا، ويقصد بحب الموت أنه على المؤمن أن يكون في حالة رباط وجهاد للدفاع عن الإسلام، وحدوده، وتنتاب الشاعر حالات من الألم لحال الأمة العربية، والأمل في عودتها باستحضار معنى موقعتي بدر الكبرى والعقاب في قوله:

عاودت راية العروبة ذكرى يوم بدر واستصرخها العقاب[1]

ففي هذا البيت دعوة لمجاهدينا إلى مواصلة التسيير والاقتداء بالمجاهدين الأوائل في غزوة بدر الكبرى حيث انتصروا وهم قلة ولكنها مؤمنة.

إنّ الشّاعر من خلال توظيفه لنصوص قرآنية أو معانيها قد تميزت تناصيته بخاصيتين.

1- الاقتباس دون تغيير اللفظ (التحويل).

2- اقتباس المعنى (التضمين) والاشتغال عليه.

وقد نجح الشاعر في هذه البلاغة التناصية عندما أحسن توظيف النصوص وأساليبها الموحية الأخّاذة ومردّ ذلك إحداث شعرية أصيلة كي يترل الفعل الشعري مترلة لائقة حسنة،واستطاع بهذا التّفاعل أي أن يثريَ مضمون نصه.

3- التناص مع التراث الأدبي:

ويقصد به تداخل مجموعة من النّصوص الأدبية شعرا أو نثرا مع نص القصيدة،بحيث تكون منسجمة وموظّفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر، وقد أطلق بعض البلاغيين تسمية التناص مع النّص الأدبي بالتّضمين مثلما سمّوا التّناص مع النّص الدّيني بالاقتباس.

ومن صور التّضمين أو التّناصية مع النّص الأدبي قول الشّاعر في مطلع قصيدة العيد والجزائر الدامية:

عيد بأي حال عدت يا عيد بـــما مضى أم لأمر فيك تجديد

مالي أراك ثقيل الظّل في وطني يشين وجهك في الأنظار تخديد[2]

1 -المصدر نفسه، ص 221.

2 - الديوان، ص 33.

لقد ضمّن الشّاعر في قصيدته بيتا بكامله من قصيدة العيد المشهورة للمتنبي التي مطلعها نفس البيت المتناص، وهنا تبرز فكرة التواصل والحوار بين النصوص من خلال هذه المعالقة، وهو تداخل نصي كما يرى **جيرار جنيت** يسمو ويعلو بفضل هنا التّواجد اللغوي الحسّي إذ يدرك **صالح خرفي** قيمة النص المرجعي، وأهميته في الإبلاغ والتبليغ لذلك ضمّن قصيدته بيتا كاملا و لم يكتف بذلك بل ضمن قصيدته ألفاظا وقوافي لنفس القصيدة المرجع مثل: "مفقود، تسهيد، مناكيد، المواعيد، السود..."

وتميز النص الغائب أو المرجع بخصائص فنية وفكرية وبلاغية وأسلوبية،ويبدو أن شعرية القصيد ازدادت بهذا التضمين حسناً ورونقاً.

وفي صورة تناصية أخرى يقول الشاعر:

أي (مولي) استـــقل، وتنح عنّـــا فإن السّـــيف أصدق منك قولا

دع الرّشـــاش يفضـــلها فإنّـــا وجدنا منـــطـــق الرشاش فصلا

وتلك سيـــوفنا صدئت فثـــرنا نروم لهـــا على الأعناق صقلا

ولا تجنح لتزويق الأمـــــــاني زمان القـــول يا (مولى) تولى[1]

فانطلق الشاعر فيما يبدو في إحداث التّناص من بيتي الشاعر أبو تمام المشهورين:

السيف أصدق إنباء من الكتب في حده الحدّ بين الجد واللّعب

بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشّك والرّيب[2]

وهو كلام مرجعي ضمّنه **خرفي** شعرَه ليضيف إليه شحنا إضافيا، وإيحاء مثيرا وبعدا فنيا وجماليا لأن سياق القصيدة المرجع لا يختلف مع سياق القصيدة الأصلية،حيث تعدّى ذلك التقاطع معنى البيتين إلى القصيدة بأكملها،ففضلا عن الألفاظ المتشابهة بين الموضعين،كان المعنى الذي جاء به الشاعران واحدا، وهو أنّ السّيوف وحدها تجلو الشك،وتبعد الريب، وتصنع الانتصار وتأخذ الحرية من سالبيها.

وفي صورة أخرى يمتصّ الشّاعر معنى لبيت مشهور هو:

---

1 –الديوان، ص 26.

2 –ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، ص 32.

كناطح صخـــرة يوما ليوهنها فلم يضرها وأوهـــى قـــرنه الوعل

فقد تأثر الشاعر بهذا البيت/ الحكمة في قوله:

إذا خضـــنا الوغى أبنا بنصر وغادرنا الثرى جرحى وقتلى

فـــلا تترقبـــوا منا سلامـــــا دعونا صخرة ودعوه وعلا[1]

فلقد قام الشاعر بتحوير البيت الأول، واستطاع أن يولِّد دلالة جديدة سياقها إسقاط الصخرة والوعل على المجاهدين الجزائريين، والاستعمار الفرنسي على التّوالي، حيث تتحطم مكائد المستعمر على صخرة إصرار الشعب الجزائري المريد للحرية والكرامة.

و لم يتوقف تفاعل شعر **صالح خرفي** مع الأدب في شقّه الشعري، بل امتد إلى النصوص النثرية، فقد ضمن بعضها ومثال ذلك قوله:

وأصابت سهامكم مقتل الخصـــ ـــم وادت مهمة القصد القوس

فعلى القوس حافظوا ولا تكونوا كسعـــيا إذا ضرجت منه خمس[2]

ففي ثنايا هذين البيتين تضمين للمثل العربي السائر "ندم ندامة الكسعي" وقصته مشهورة في أمثال العرب، وقد وضع الشاعر وهو يمارس فعله الشعري في حالة متشابهة لذلك الموقع فاتكأ على المثل ليقدم النصيحة فهاجر هذا المثل العربي في بنفس الدلالة إلى نسيج البيت، وحضرت معه معانيه التي ابتغى الشاعر توجيهها إلى مخاطبيه.

أما الصورة التالية فتتعلق بتناص مع حكاية رمزية على لسان الحيوان، وهي حكاية الذئب والحمل إذ يقول الشاعر:

تباهى الذئب فيك بثوب سلم ليخطب وده الحمل الغرير[3]

فهذه الفكرة لا تختلف عما يعالجه الشاعر في قصيدته، بل في جميع قصائده وهو صراع الوجود بين الحق والباطل.

---

1 -الديوان، ص 30.

2 -الديوان، ص 58.

3-الديوان، ص 185.

وفي صورة أخرى سبق أن تعرّضنا لها في مبحث الصورة الشعرية وظّف الشاعر أسطورة العنقاء، وشكل هذا التناص عنصرا من عناصر إثراء التجربة الشاعرية حيث يقول:

ألا إن الجزائر يا فرنسا لكالعنقاء تكبر أن تصادا

فاستحالة القبض على طائر العنقاء المتجدد دوما والحر من أي قيود هو كاستحالة بقاء الجزائر رهينة للمستعمر.

4- التّناص باستحضار شخصيات تاريخية:

وهو نوع من أنواع توظيف المؤثرات التاريخية ولو بالتلميح فيكون اللفظ القليل فيه دالاً على معان كثيرة.

وظف **صالح خرفي** بعض جوانب التراث التاريخي باستدعاء شخصيات منه ارتبطت بمواقف معينة حدثت في الماضي فاشتهرت على مر العصور، ولا شكّ أن توظيفها هو إعادة لذلك الماضي بوجه جديد من خلال رؤية ذاتية شعرية جديدة تستوعبه، وتفكّكه ثم تصونه بأسلوب فنّي يجعله جزءا من نسيج النّص الجديد، ودلالته، ولغته، وفكره، وعاطفته، وعليه يصبح في النّص الجديد عبق التاريخ، وواقع الحاضر، ورؤية المستقبل، ولا يفهم إلا من خلال هذه العناصر الثّلاثة.

فتوظيف هنا النّوع من التّراث يتطلّب من صاحبه إطّلاعا واسعا عليه، وتمكّنا كبيرا بفنون اللّغة الشّاعرة، حتّى يستطيع إعادة صياغة ما أخذه بشكل طبيعي في متن قصيدته، أمّا المتلقّي فإنّه لن ينتبهَ لهذا التّوظيف إلا إذا كان مطلّعا عليه من قبل هو الآخر، فيصادق على استعماله الجديد، وبهذا تتأتّى جماليّته وشعريّته.

وقد استحضر الشّاعر عددا من الشّخصيات التّاريخية ومن أهمها:

أ- شخصيتا خالد بن الوليد وعمرو بن العاص رضي الله عنهما:

يقول الشاعر:

إن كنتم تجار حرب إن مـــن

أجدادنا من باع فيها واشترى

فرســـــان حومتها؟ سلـــوا صهواتها

كم أسرجت بـــ (ابن الوليد وعمرا)[1]

ويقول كذلك:

فنحن بنوا لمعامع من قديم سلي خواضها (ابن الوليد)

ولسنا في الوغى جددا فتثنى عزائمنا القذائف كالرعود[2]

يستدعي الشاعر صحابيّين من صحابة الرسول صلى الله عليه وسلم، وقد أسلما معا في وقت واحد عقب صلح الحديبية في السنة السادسة للهجرة، ومعروف عنهما أنّهما عبقريتان في التّخطيط العسكري، وقيادة الجيوش المسلمة دوما إلى النصر، هذا الاستدعاء يثبت قلق الشاعر من واقعه المؤلم فالبلاد العربية آنداك كلها تحت نير الاستعمار، وقوى التّسلط والعدوان، والشّاعر يدرك أنّه لا خلاص من هذا العدوّ إلا بالجهاد، ورمز الجهاد في تاريخنا يرتبط في دلالته بسيف سلّه الرسول صلى الله عليه وسلم في وجه أعدائه، أعداء الله والدين.

ب- شخصية عمر المختار:

عمر المختار هو مجاهد عربي ليبي استطاع بقلة من المجاهدين أن يوقع بالاستعمار الفاشي الإيطالي ضربات أوجعته، وقضت مضاجعه، حتى لُقِّب بأسد الصّحراء، والشّاعر وفيٌّ للاستحضار السابق لشخصية خالد بن الوليد حيث يقول في عمر المختار:

يا وثبة في ليبيا لو عاشها (المخـــ ـــتار) هلّل للجهاد وكبرا[3]

لقد تمنى الشاعر حضور البطل عمر المختار حتى يكمل مسيرة الجهاد، والخلاص من الاستعمار، ويجتمع عقد الأمة العربية المسلمة من جديد كما كانت ذات يوم.

ت- شخصية حاتم الطائي:

أقسمت بالحادي وبالفصحى التي

ناجى بها الليل الجـــميل المقـــمرا

1 الديوان، ص 178.

2 الديوان، ص 67

3 المصدر نفسه، ص 171.

بالخيمة السوداء، بالليل الأنيـــس

بنارها، ما أنفك (طائي) القـــرى

بالنفط في الصحراء عشقت سواءه

الداجي وعفت به النضار الأصفرا[1]

ويقول كذلك:

لن يضيع الدّم الزّكي بأرض خصبها الغد (حاتمي) العطايا[2]

في النموذج الأول استدعى الشاعر شخصية حاتم الطائي المعروف بقرى الضيف ولكرامة جدا ألا يصدق والشاعر هنا في صدد تعداد الخيرات التي وهبها الله للأمة العربية ولصحرائها التي ظلت مكان يكرم فيه السائر والزائر ،فلم تنقطع عادة حاتم الطائي. أما في النموذج الثاني فيستحضر صفة لازمة بهذه الشخصية حتى عدت مثلا سائرا فالأرض الجزائرية أرض كريمة ارتوت بدم الشهداء كما تخصبت الأرض العربية وأصبحت فعلا أكرم من حاتم الطائي.

ث- شخصية المتنبي:

لقد وصل إعجاب الشّاعر **صالح خرفي** بالحكيم الشاعر المتنبي حدّ تناصه مع قصيدته العيد، كما أسلفنا، وجعل بيتا من أبياته بؤرة مركزية لهذه القصيدة، وقام باعتماد شخصية المتنبي داخل أحد نصوصه:

أنقلوها عن شـــاعر متـــنبّي

لو يفنى الوجود في نصر شعبي

لاطمأنت عـــليه دقـــة قلـــبي

فكأني بهاتف بـــين جـــنبـــــي

زفّ لي في الدجى عروس البشائر

1 الديوان، ص 177.

2 الديوان، ص 145.

في يـــديها حريـــة الـــجـــزائر[1]

فقد تقمّص الشّاعر شخصية المتنبّي، واعتبرها رمزا للوعي، وأسقط عليها ملامح تجربته المعاصرة بكل أبعادها فامتزجت الشّخصيتان التّراثية والمعاصرة بشكل متكافئ، بحيث يتبادلان الملامح والصفات في إطار علاقة حيوية مخصبة للطرفين"[2].

ولا يمكن للشاعر أن يوظف هذه الشخصية إلا أن يكون ذلك تأثرا به.

د- توظيف أماكن ووقائع تاريخية:

أقسمت بالصحراء مهد لانبـــثا

ق الوحي نقاها (حراء) وطهّـــرا

سنعيد ذكـــرى (القادسية) للنّهى

هوى (بكسرى) أو تطيح (بقيصرا)

سنشنّها (عمرية) (سعدية)

سنشير رملتها قتاما أغـــبرا

ذكرى سنجعلها وتبقى عبرة

في الخافقين لمن وعى وتذكّرا[3]

إنّ ترديد بعض الأماكن والشّخصيات، وجعلها دلالة مركزية تخدم الدّلالات الأخرى للقصيدة التي تشي إلى القضايا الوطنية، والقومية فاستدعاء (عمرية) عمر بن الخطاب (سعدية) سعد بن أبي الوقاص، القادسية، حراء، محاولة تقمّص الشاعر لهذه الشخصيات وتلك الأماكن التي ارتبطت بالطهر والعزة في حين أن الشاعر كان يحس وسائر الشّعوب العربية في بلاد تغيب عنها الحرية، ومنجّسة بالاستعمار الذي مارس أقسى ألوان الضغط، والمصادرة على الشخصية العربية، ويبدو أن الشاعر أدرك

1 الديوان، ص 104-105.

2 -أنظر: بلقاسم دكدوك، مستويات ا التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، ص 167.

3 -الديوان، ص 178.

قيمة هذه المدلولات التي لها إيحاءات عميقة ومثمرة وتواجدها داخل النص الشعري يدخل الأريحية عند المتلقي، وذلك هو ديدن الشاعر من هذا التداخل النصي ودوره في التبيين والتبليغ.

وقد ارتفع الشّاعر ببعض تناصاته بصورها المختلفة من اقتباس، وتضمين، وتلميح، إلى مستوى الصورة الرّامزة ليحدث النص الجديد، فتداخل المراجع مع الفعل الشعري لدى الشاعر هو الذي ساهم في إخصاب شعرية التناص، وكثافتها، ويتضح من جانب آخر أن تناصية **صالح خرفي** سرّ ثرائها تعدّد المراجع الدينية والأدبية والتاريخية، وقدرة الشاعر على حسن تخيّر هذه العناصر وتوظيفها.

الفصل الثالث:

الدّلالة وأقسامها

1- الدّلالة الدينية:

تظلّل ديوان أطلس المعجزات بدلالة دينية حضرت في ثنايا القصيدة لعل أول بوادرها اختيار الشاعر لكلمة المعجزات جزء من تسمية الديوان، فهذه اللفظة لها دلالة دينية يعرفها العامّ والخاصّ.

إنّ الشّاعر قد حفظ القرآن الكريم وهو في الرّابعة عشرة من عمره ثم نهل من الثقافة الإسلامية ما نهل كونت جانبا من معجمه الشعري الذي سجلت فيه الألفاظ ذات الدلالة الدينية حضورا بمعية مفاهيم ومصطلحات ترتبط بهذه الدلالة وتغذيها، وأهمها الإيمان بالله، دائرة الشهيد والاستشهاد، استحضار معاني النصر من الغزوات الإسلامية.

أ- المعجم الشعري:

حفل الديوان بألفاظ شغلت دلالات مركزية في ثنايا القصائد ومن أهم هذه الألفاظ: (الله، ربّ الوجود، اختتام الوحي، روضة الشهداء، بدر، الشهيد، الصلاة، الله أكبر ...) وتردد هذه الألفاظ ليس غريبا ولا دخيلا على الشاعر فهو من بيئة تتخذ من الثقافة الإسلامية رافدا أولا وأساسا وأصيلا لحياتها وأقصد البيئة الميزابية.

ب- الإيمان بالله: الإيمان بالله كما هو معلوم ركن من أركان الإيمان والشاعر من خلال شعر يضفى ذلك الجو الإيماني الحاف بدلالة القصيدة إذ يقول:

غير أني والله يعلم سري
يبعث العز في عروقي وشعري
أن أراني سليل تلك الجزائر
بلد البأس والفدا والمفاخر[1]

فالشاعر وإن كان في مجال القسم بالله إلا أنه يدلل على إيمانه بالله واعتزازه بهذا الإيمان وحمده لله أن خلقه في بلد الجزائر حيث وصفها بالفخر الجهاد.

ويقول في نموذج آخر:

الله أكبر جل من خلق الجبا
ل، وشق فيها من دمانا أنهرا

1 الديوان، ص 104.

الله أكبر سوف تبقـــى حرّة

عربية، حكم الرصاص وقدرا

الله أكبر، للدما للنّـــار في

كبد السما، الله أكبر للذرا[1]

لقد تواترت لفظة التكبير "الله أكبر" ولا يخفى على أحد أن هذه اللفظة هي مظهر من مظاهر الإيمان بالله وبعظمته وهذا ما يبدو في سياق هذه الأبيات حيث يكرر الشاعر هذا المظهر الإيماني ويؤكد بصياغة أخرى إيمانه بالله من خلال قوله، "جل" من خلق الجبال ..."

وفي صورة أخرى تتبدى مناجاة الله كمعنى للجوء المستضعف إلى الخالق.

والصمت في شفة المزّق لحمه

أربا، يناجي ربه مســـــتبشرا[2]

حيث يستحيل الألم عند ذكر الله ومناجاته أملا ودليل قوة الإيمان.

وتبدو هذه الرسالة الإيمانية لدى الشاعر واضحة في قوله:

الله أورث قلوبنا حب الردى ويقينه بين الجوانح، أودعا[3]

حيث يؤكد الشاعر أن خالق هو موحد الفطرة واليقين الذي يوصل إلى الإيمان به، وهي دعوة غير صريحة إلى التوكل على الله.

ت- الإيمان بخاتم الأنبياء والرسل، (محمد صلى الله عليه وسلم).

لولا اختتام الوحي بالهادي ولو

لا روضة فيها أقـــام معـــطرا

أقسمت أن (الأطلس) الدامي

يخبئ للبرية هـــــاديا ومبشرا[4]

---

1 الديوان، ص 180.

2 الديوان، ص 170.

3 الديوان، ص 122.

4 الديوان، ص 180.

يؤكد الشاعر وهو لا يحتاج إلى تأكيد أن الرسول صلى الله عليه وسلم هو خاتم الأنبياء وبه أختتم نزول الوحي ويبدى إعجابه الشديد برسالته، رسالة الهدي والتبشير وحبه للروضة العطرة المشرفة، وللرسول الكريم مخلص الأمة من غبنها ومخرجها من ذلها وهو أنها وهو نفس المدلول الذي يحمله النّموذج التالي:

يا خفقة طافت بقبر المصطفى

هزت ستائر بيته، والمشـــعرا[1]

ث- دائرة الشهيد والاستشهاد والجهاد:

وهذه دائرة تجمع مصطلحات لها دلالات ارتبطت بديننا مثل الشهيد والاستشهاد والجهاد.

بسمة النّـــصر تلك في يوم عيد

أم هي الدمعة احتفت بالشهيد؟

خلّيا دمعـــة الشّـــهيد تروي

مقلتي خلياه يذكي صمودي[2]

يؤكد الشاعر طبقا للعقيدة الإسلامية أن الشهيد لا يموت بل حي عند الله فلا يعقل البكاء عليه بل يجب الاحتفاء به لأنه في علبين ولأنه كذلك سبب لا ذكاء صمود الأمة وبقائها:

موكب يستميـــله غـــدنا الحـــ

ـــر، وتحدو خطاه روح الشهيد[3]

فالشّهيد في كبريائه ونشوته القدسية يلوح أبعد ما يكون عن البشر، وأقرب ما يكون إلى عوالم الملائكة.

وفي سياق تعظيمه لمرتبة الاستشهاد يقول الشاعر:

---

1 الديوان، ص 174.

2 الديوان ، ص 205.

3 الديوان، ص 206.

ورتلنا البطولة في نشيد فدوى الوقع في سمع الوجود

وجئنا باليراعة من ظبانا فخطت آية بدم الشهيد[1]

فالشاعر إذ يعظم رسالة الشهيد، فإنه يدعو إلى الاستشهاد في سبيل الله لأنها سبيل لانتزاع الحرية:

ساروا فوارهم صخور

متطلعين إلى الخلـــود

وقعوا عليها كالنّـــسور

يرعاهم رب الوجـــود

وكأنني بالتربة الحمـــراء من دم الشّهيـــد

رفلت عليها بالفخار مواكب العهد الجديد[2]

ويقول أيضا:

ففي استشهادنا للعزّ محيا وفي أقدامنا للمجد مجلى[3]

فالاستشهاد سبيله المجد، ولا يكون الاستشهاد دون الجهاد وقد برزت هذه الدلالة عند الشاعر:

والصاعدون إلى الجبال

عـــــادوا إلينا بالفخار

ذهبت بهم نـــوب الليال

فردّهم نور النهـــــــار[4]

1 الديوان، ص 65.
2 الديوان، ص 201.
3 الديوان، ص 30.
4 الديوان، ص 202.

تبدو عاطفة الشاعر واضحة لتمجيده وفخره بالمجاهدين، وكنّاهم بالصّاعدين إلى الجبال، حيث الصّعود بدلالة الانتقال إلى الأعلى، وكذا بدلالته التي تعني السّمو والارتقاء وهو جهاد النفس (الجهاد الأكبر) قبل أن يكون جهادا أصغر.

ولا يلبث الشاعر أن ينتقل إلى الدعوة الصريحة للجهاد:

ثائر أنجبته تربـــة عـــــزّ وجـــدود يوم الكريهة شمـــس

ناشـــد الحقّ بالرّضى فتـــأبى ومن الحق، ما يلين، ويقســـــو

فامتطى صهوة الحروب يناجي مجـــده، والحروب للمجـــد آس

إنّما الحرّ، من يثـــــور، إذا ما لحـــق العزّ والكرامـــــة دوس[1]

وبهذا فالشاعر وهو لسان حال الأمة ينظر فيجد الوطن يعيش في ذل وهو أن ولا خلاص منه إلا الدعوة إلى الجهاد فيرسلها على لسان أحد أبرز الأمة:

يا وثبة الأحرار منايا نوفمبر

لم تزل علما لقافلة السّـــرى

يا وثبة في (ليبيا) لو عاشها المخـــــ

ـــتار هلّـــل للجـــــــــهاد وكبّرا[2]

ولا يغادر جسد القصيدة إلا ويخصص دعوته الجهادية لتحرير فلسطين، وطرد الغاضب عبر هز الشعور الديني للقارئ بعبارة ثالث الحرمين:

عيناك يا (يافا) سنجعل عهد (اسرا

ئيل) بين جفونها كيفا ســـــــرى

يا وقفة في ثالث الحـــــــرمين لو

---

1 الديوان، ص 53.

2 الديوان، ص 171.

بعث الرّســـول بها لحن إلى السّرى[1]

ويصبغ الشاعر على الثورة التحريرية صبغة دينية أكثر، من خلال تذكيره بأن إشارة انطلاق أيّ هجوم، أو صدّ أيّ عدوان، كانت عبارة: "**الله أكبر**":

ما كبّرت عند الهجوم كتيبة إلا ودقت للردى أجراس[2]

فيعطي التّكبير دون شكّ شحنة إيمانية مضاعفة للمجاهدين، تتأجج معها حماسة طرد العدوّ الكافر.

ج- استلهام النصر من غزوة بدر:

حوم النسر فارجي يا روابي واعتلا البند فاسجدي يا قباب

عاودت راية العروبة ذكرى يوم بدر واستصرختها العقاب[3]

فاستخدام الشاعر لدلالة غزوة بدر الكبرى ووقوف الشاعر عليها هو طلب من الأمة استحضار عظمة هذه الغزوة وتوظيفها في وعيها ولأن دلالتها هي الفيصل بين الحق والباطل.

2- الدّلالة الواقعية:

وتتأسس على بعدين: الوطني والقومي:

أ- البعد الوطني:

يرى الشاعر بأن الشعر الجزائري الحديث بمختلف مضامينه وطرائق تعبيره شعر نضال ووطنية، وإصلاح اجتماعي وفكري وسياسي، يستهدف القضية الوطنية في أوسع مجالاتها وأبعد أبعادها"[4]

وعليه فقد ظل الوطن، وقضاياه التي ترفد منه الشغل الشاغل للشاعر ولا غرو في ذلك فنظرة بسيطة إلى تاريخ القصائد يدرك ارتباطها بمرحلة تاريخية للوطن فتكشف أن الشاعر كان ضمير الأمة وموقفها الحي في رفضها واستكانتها وحركتها:

وطني عهدتك في المروءة والكرا مة حيث يعشق ذكرك الجلاس

---

1 الديوان، ص 173-174.

2 الديوان، ص14.

3 الديوان، ص 221.

4 صالح خرفي، الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، سلسلة الدراسات الكبرى ،الجزائر، دط، د ت، ص 95.

وعهدت فيك العز يشمخ أنفه نحو السماك، وللعزيز شماس[1]

لو واجه الشاعر بلسانه كيد المستعمر، الذي أراد أن ينسف الجزائر من الوجود ويجعلها ممسوخة تابعة له:

لكننا أمي قرابين الحـــــياة الغالية

سنحطم الأعدا ونفنى والجزائر باقية[2]

فقد قامت الثورة لتجدد الحنين إلى تربة الوطن وتبعث اعتزاز الشاعرية فتغنى الديوان بالجزائر وأفاض في وصف حبه لها فازداد شعره افتنانا بهذا الوطن.

وفي صورة أخرى يهلل الشاعر للجزائر رغم ما أصابها ويصيبها من ويلات المستعمر:

ألا إن الجزائر أنجبتنا لمن نار به الأعداء تصـــلى

نعيش بعزة فيها ولسنا لعيش الذل في الجنات أهلا

....

دعونا نسكن الغابات إن عشقنا أرضها حزنا وسهلا[3]

وقد سافر مع الشاعر حب الوطن أينما ارتحل:

سنة الكون أن أكـــون طليقا

أتخطى في الغرب دربا سحيقا

ومن الشرق استمـــد شروقا

لبلاد قد أقســـمت أن تفيقا

إنها تربة تسمى الجزائر

1 الديوان، ص 12.

2 المصدر نفسه، ص 98

3 الديوان، ص 26-27.

أخرجتها للكون قبضة ثائر[1]

ويتخذ الشاعر من تعداد مناطق الوطن، ومدها وقراها دليلا آخر يثبت تمسكه بالوطن، وحبه له وحنينه إليه إذ تعدو تلك الأماكن رموزا وطنية مثلها هو المقال في قصيدته "عهد جديد" التي أنشدها بمناسبة إعلان الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية بالقاهرة في سبتمبر 1958 كما جاء مبينا مع عنوان القصيدة في الديوان إذ يعتبرها أي الحكومة المؤقتة مظهرا من مظاهر بداية استرجاع السيادة الوطنية ويؤكد أن مجرد الإعلان عليها هو خبر سار وبشرى لجميع أبناء الجزائر في شرقها غربها شمالها وجنوبها:

يا ابن شعبي تبوء اليوم شمسا

لا تطأطئ أخي إلى الأرض رأسا

فدع الأرض والثرى لفرنسا

أنت تحيا مواقفا ليس تنسى

يوم زفوا إليك أغلى البشائر

بتبني (حكومة) للـــــجزائر

إنها دولة وليست (حماية)

إنها النصر والعلا في النهاية[2]

ويؤكد في نفس القصيدة أن إعلانها في القاهرة مجرد ضيافة وأن النصر قريب، قريب:

إننا اليوم في ضـــــيافة شرق

نقطع الشوط في حنين وشوق

وغدا حفلنا (بنـــادي الترقي)

1 المصدر نفسه، ص 101.

2 الديوان، ص 111.

أو بمبنى حكومة لا تبـــــقى[1]

فإصرار الشاعر واستشرافه للنصر نابع من حبه للطن الذي يتبدى في ثنايا شعره فريد أن يبثه إلى أبناء الجزائر أينما وجدوا فالوطن عنده صفحة رائعة من الخلد والرؤى اليانعة بالسعادة والبشر سوف يجلي النسيم تلك السحابة.

ثم تخضر في المداشر صابه

ويرى المرء أهله وصحابه

في (بجاية) و(باتنة) و(عنابة)

في البراري وفي الربى في المداشر

سوف نلتف للمـــــنى للبشائر

حيي (سرتا) وطف بواد سحيق

خبر الأهل أننا في الـــــــطريق

هيئوا للغريب بعض الســـــويق

....

حيي (تقرت) حيي (وادي) النخيل

حيي (الأغواط) من ضفاف النيل

يوم يمسي (ديجـــــول) والدستور

قصصا في شـــــــفاه شعبي تدور

وهي تشد وللشعب حيي الجزائر

في دوي به تبـــــــــح الحناجر

1- المصدر نفسه، ص 112.

أنت حر أخي أخي أنت ســـــائر

نحو نصر وعزة للجـــــــــزائر[1]

ويؤكد الشاعر من خلال وطنيته على رموز هذا الوطن في شعر فيتعالى الأوراس، جميلة بوحيرد ويصرح بمصطفى بن بولعيد الذي لقب بأسد الجبال:

وعلى الشاهقات زمجر ليث فبه في القلوب، رعب ووجس

مسه الضيم فانبرى مستردا عزه والحياة بالضـــــــيم تعس[2]

ولا ينسى الشاعر ولا يمل من تكرار حبه للثورة والثوار حتى أصبحت جزء من تضاريس هذا الأطلس:

ثورة في الظلام أعلنها الشعـــ

ـــب، فباتت بها الليالي حبالى

ومواليدها مواقف أحـــــرا

ر، تفانوا بسالة ونضـــــالا

بايعت صاحب البلاد، وعقت

أجنـــــــبيا أقام داء عضالا[3]

وليس خافيا في الشعر هذا الشعور بل لا يريد أن يخفيه هو إذ أكّده في مقدمة ديوانه عندما اعترف بأنه صوت الثورة المحمس لها ورافع صداها عاليا في كل المحافل[4].

ومع الإصرار الانتمائي تتصاعد المقومات الأساسية للوطن، الدين، اللغة العربية، والتاريخ فتحدد وطنية الشاعر وقوميته لتحرر من اختناق الاحتلال الفرنسي وكان الإصرار من الطرف الآخر (المستعمر)

1 -المصدر نفسه، ص 115-116.

2- المصدر نفسه، ص 53.

3- الديوان، ص 79.

4 -أنظر مقدمة الديوان، ص 5-6.

على أغنية (الجزائر قطعة من فرنسا) يزيد من جموح الشاعر نحو نزعته القومية التي تتجلى من خلال مبحث "البعد القومي".

ب- البعد القومي:

يتحد الوطني بالقومي عند الشاعر في أبعاد الثورة الجزائرية فهي ثورة عربية لتخلص أرضا عربية من احتلال يكيد للأمة العربية كيدا عندما استبعد أوطانا عربية كثيرة واسترف خيراتها وصنع لها حدودا وهمية هي منها براء:

تلك العيون أيا أخي عربية سهرت لنـــــا
وخطى الغريب دخيلة جاءت تمزق أرضنا
فارتفع نداء للســـما
أحرارنا في الأطلس
إنا فداهم بالـــدّمـــا
فوق الصعيد الأقدس
يا ثورة عربية الوثبات يحدوها الشمم
يا ثورة عربية النبضات في تلك القمم[1]

وتضمّن الديوان قصيدة "أنت يا شعب" مدوّنا أسفل العنوان عبارة "مهداة إلى الشعر العربي" فتعرب هذه القصيدة على نزعة الشاعر القومية حين عالج خلالها آفات ودسائس تحاك للشعب العربي محذرا إياه من الفرقة والخلاف:

أنت يا شعب والبطاح خيام وقلوب تشبئت بالخنناجر
(علب الليل) فوق نفطك تطفو ثم ترسو على نبان مقامر

....

عاش (غرب) على حصيد هوانا وعلى (الغوث) عاش مليون ضامر

....

1 -الديوان ص 200.

أنت يا شعب والخلاف دمار ريشـــــــت سهمه يد المتآمر

ما لنا الخلاف؟ تحـــت ظلام من قتام الوغى، ووطئ الحوافر

وإذا استهوت الضغائن جيشا فخطى الزحف مدبرات عواثر[1]

لم يكن الشاعر معزولا عن القضية الفلسطينية وآلام الفلسطينيين وهم يكابدون ولازالوا مكائد الأخطبوط الصهيوني:

لك في وحشة الدروب أنـــــيس مسّه الضيم فامتطى الثأر روحه

لوحت لي من تحت أخص (صهيون) سهول (الجليل) تشـــكو طريحه

وبأفياء كرمة عســـــــــجدتها ومضات الغروب ضمد جرحه[2]

ويؤكد وقوف الشعب الجزائري وكل العرب مع الفلسطينيين للتخلص من هذا العدو:

فتعالى من الجزائر صـــــــــــوت أمـــــــل العائدين نحن فـــــداه

من عباب (المحيط) في المغرب (الأقـــ ـــصى) ترامى إلى (الخليج) صداه

مهبط الوحي من حثاله صهيـــــــ ـــون ورجـــس اليهود نحن فـــداه

يا أخي في خيام غزة في قمـــــــــ ـــة (شليا) جـــــــروحنا تتنادى

....

يا أخي لست بالشّـــــــريد المعنى فحنايا ضلوعنا لك مأوى

....

يا أخي إننا غدا طلائع تكبيـــ ـــر، وإنّ اليهود لطمة خد[3]

1 -الديوان، ص 213-214.

2- الديوان، ص 224

3 -الديوان، ص 221-222

ويرفع الشاعر من مستوى هذه النزعة ليعلنها صراحة أن استقلال الجزائر منقوص لو أن بلدا عربيا لا زال تحت الاحتلال:

فكأني بابن الجزائر، وفـــــي شوطه في غـــد، وأنهى المطافا

ثم ولى لمشرق الشمس وجـــها ليلبي نـــداء (حيفا) و(يافا)

جيشنا جيشكم فما طار صوت عـــــربي إلا وطـــرنا خفافا

جرحنا مثخن ولكن ســـــيغدو في سبيل الإخاء جرحا معافى

يكفر القلب بالسلام، وجنـــب عـــــربي عن العرى يتجافى[1]

ويعاود الحنين الشاعر إلى البوح بنزعته القومية ليس بل نثرا كذلك إذ يقول في كتابه الشعر الجزائري "تبرز الملامح المميزة فيه فالتاريخ بذكرياته الماثلة والدين بعقيدته وإيمانه، القومية بأصالتها وعراقتها واللغة بتراثها وحضارتها، ويتغنى الشعر بعروبة الثورة وعروبة الجزائر كما لم يتغن بها من قبل، وتنطلق القومية انطلاقة شعرية فيها عنف الاحتباس الخالق لها طيلة الاحتلال الفرنسي وتطفو لفظة (العروبة) على كل بيت في كل قصيدة"[2].

والشاعر قد تجاوز الحديث عن عروبة الجزائر إلى التغني بالعروبة في وطنها الأكبر، والتلاحم مع قضاياها وحوادثها، ونراه في قصيدة نوفمبر يعيد رسم خريطة الوطن العربي بإبراز أسماء الدول العربية ومدنها كملاحم تماثل ملحمة نوفمبر وتحاكيه فظهرت هذه الأعلام كفسيفساء عربية يخالها الناظر وحدة فنية:

يا ثورة في (المغرب العربي) وحـــ ـــدات القلوب، ووثقت فيه العرى

أمست بها (الخضراء) حمراء الروا بي، كل شبر عبأته معسكرا

و (المغرب الأقصى) تطلع زاحفا في ظل رايتها يسير مظفرا

يا صيحة في شرقنا العربي تحـــ ـــدو العائدين وتستفز (الأخضر)

1 -الديوان، ص 146.

2 -صالح خرفي، الشعر الجزائري، ص 258

يا أخوة "الجبل الأشم" لكم ندا ء رددته (الونشريس وجرجرا

.....

يا ثورة في بورسعيد تجاوبت أصداء غضبتها تهز الأبحرا

يا موجه غمرت أعالي النيل تيممت (أسوانه) و(الأقصرا)

في قاسيون صداك دوى مذكيا في (الغوطتين) لظى الوغى ومسعرا

والأرز في لبنان منتفض الذرا حنقا، وثلج الراسيات دما جرى[1]

ويصر في موضع آخر على الانتماء العربي للجزائر وتورثها وأبنائها وهو واحد منهم:

ثرانا ولكن لا لقطر واحد ثـــرنا لأقطار العروبة أجمعا

من قال عنا في العروبة قالة فقد افترى زورا علينا وادعى

هي بعض ما ينساب بين عروقنا هي وقع دقات تهز الألعا

.....

ولكن حرف الضاد في لهواتنا يأبى لغير العز أن يتضرعا[2]

فلا عجب أن تكون سنوات الثورة الجزائرية حدثا عربيا تاريخيا، ومرحلة حاسمة من النضال العربي، ومظهرا رائعا للعواطف العربية المتشابكة التي أبت المدونات الشعرية الجزائرية منها ديواننا أطلس المعجزات على التغني بها.

3- الدّلالة النفسية:

تتجاذب الديوان ثنائية الحزن و التفاؤل، فيرتبط كلا منهما بإشارات، حاول الشاعر من خلالها أن يعبر عن توتراته آلامه و آماله:

1) دلالة الحزن:

1 الديوان، ص 171-172.

2 الديوان، ص 123

يظل الحزن آسرا لنفسية الشاعر، كيف لا و الشاعر هو مقياس شعور الأمة، هذه الأمة التي ما انفكت تخرج من الاستعمار إلى استعمار أقسى، و من مكيدة إلى مكائد، بل كيف لا والشاعر أرّخ لكل قصائد الديوان من (1955) إلى (1961)، وفي أماكن متعددة أبرزها تونس، القاهرة، دمشق، الكويت....

وهذا التاريخ المتنوع، وذلك التجوال الدائم أصبح على نفسية الشاعر قلقا،وحراكا نفسيا أُشربت منه قصائده، وهو في بحثه الحثيث عن الحرية.

نظر الشاعر يمنة ويسرة، فرأى وطنه، كل الوطن يحتفل أبناؤه بوقف إطلاق النار، و لكنه يتعرض إلى مكيدة المنظمة الفرنسية السرية التي سماها الشاعر بالخفافيش في قصيدته التي تحمل نفس العنوان:

لاتقولا أين ابتـــــسام الأماني
بسمة البشر، ضاق بها وجودي
أي نار على الحدود توترات
فاستطارت فيما وراء الحدود
أي سلم؟ و للرصاص ضحايا
تترامى على الرصيف المديد
أي عيد بوقف إطلاق نار؟
و لهم في دمائنا ألف عيد[1]

فالأعياد كلها متشابهة و الجزائر تحت نير الاستعمار، فلا فرح و لا زغاريد، بل أيام منا كيد:

مالي أراك ثـــقيل الظل في وطـــني يشين وجهك في الأنظار تخديـــد
و قد عـــهدتك طلق الوجه مبتسما تعلو لقربك في الأجواء زغاريـــد
فجئـــتنا اليوم و النـــيران في لهـــب و للرصاص على الهامات تغـــريد
يا عيد تلك حظوظ الناس فاختلفت في وجهك الناس محروم و مجدوب[2]

ثمّ تصّاعد نبرة الحزن عاليا، وقد امتزجت بنوع من الأمل حين يؤكد الشاعر:

يا ابن الجزائر لا عيد و لا فـــرح العيـــد حريـــة. العـــيد تجديد
إن خانك العيد هذا العام يا وطني فسوف يأتيك باستقلالك العيد[3]

---

1 - الديوان ، ص 205 .
2 - الديوان ، ص 33 .
3 - المصدر نفسه ، ص 36 .

وحين عرضت القضية الجزائرية على هيئة الأمم المتحدة أو هيئة المكائد، و عصبة الدسائس نجد الشاعر يتزّى غمًّا ومرارة تتجسدان في قلقه وتشاؤمه من مصير القضية، وهي تعرض للمرة الثالثة:

(كواليس) بها وئد الضـــمير فيا دنـــيا إلى أيـــن المـــسير؟
قفي في (المجمع الدولي) و هنا فقي أرجائه، انتحر الشعـــور
يداس الحر، أنفاسا حيـــارى و يفدي و هو ألفاظ تـــدور
و بالتصفيق يحيا و التـــنادي كما زفت إلى القبر الزهـــور
فيا (جمعية الأمم) استجارت بك الدنيا، فهل صدق المجير؟[1]

و إن كانت بعض قائد الديوان فيها شذرات من الحزن تخللها نغمات تفاؤلية، أو العكس، فهناك بعض القصائد التي جاءت صفرا من الحزن و الغم أراد الشاعر تبليغه إلى متلقيه مثل قصيدة "الجنون الذري" التي عرض فيها مأساة تجربة الاستعمار الفرنسية لقنبلته النووية في الصحراء الجزائرية فجاءت أبياتها كلها مسحة من الحزن و البكاء.

ولدي إن ســـطت عليـــك الرّزايا و أشارت لك السماء بالمـــــنايا
وسرى فوقـــنا غبار مبـــــــيد فترامت صرعى ألوف الضّـــحايا
ضـــاع عمري إذا افتقدت عزيزي فيك ثغر المنـــى و سحـــر العيون
فطـــويت الأحزان في كفن الصمـــ ـــت وأطرقت مصغيا للســـــجون
ثـــمّ أطلقت للأسى لـــــغة الدمـــ ـــع و أسلمـــت أمره للجفون[2]

2)دلالة التفاؤل:

كما أشرنا من خلال مباحث متعددة أن شعر صالح خرفي عامة – شأن شعراء حيله كان مضمون شعرهم النضال و الوطنية خاصة، و قيام الثورة الجزائرية حمل معنى تفاؤليا لأنه يدل على رغبة الإنسان في التحرر، و التمتع بالسيادة:

لا تبتئس وطني و لا تيأس فإن النصر يقصيه الأسى و اليأس
بل فابتهج، وطني، و أبشر بالفلا ح إذا بنشئك غصت الأحباس[3]

الجزائر:

لك حبي يوم تعلوا بسمة النصر ثرانا
و ينيب الليل و الآلام فجر من دمانا

1 - المصدر نفسه ، ص 183 .
2 - المصدر نفسه، ص 149-150 .
3 - الديوان ، ص 14 .

سوف ألقاك مع النصر و أفراح البشائر

سوف نبني عشنا في ظل تحرير الجزائر[1]

ومع هذا المستقبل الجميل الذي يترائ للشاعر ويستشفه فلا تنسى أن يعيدنا إلى ذلك الزمن الجميل الذي ارتفع فيه الواقع، واتحد بالمثال زمن القادسية، وفتح عمورية:

سنعيد ذكرى (القادسية) للنّـــــهى

تهوى (بكسرى) أو تطيح (بقيصرا)

سنشنها (عمرية) (سعدية)

سنثير رمـــلتها قتاما أغبرا

ذكرى سنجعلها، و تبقى عبرة

في الخافقين لمن وعى و تذكرا[2]

و قوله :

بشّر عروبتنا بفخر باسم و على ليالي الظلم كبّر أربعا[3]

لقد نالت فلسطين جانبا من تفاؤل الشاعر بقرب تخلصها من العدو ومن دسائس القريب والبعيد:

سعة الصدر، يا فلسطين، إن لم يلح الفجر و الصّـــباح لناظر

ما على الفجر يا فلسطين عتب إن الليل الخلاف و الغيّ سادر[4]

ومن الحزن ينبثق الفرح، ومن الألم يولد الأمل، ومن النكسة يتبدّى العزّ، و هذا ما يرجوه الشاعر للفلسطنيين:

رعشة النور في سراجك يا صا ح أضاءت لـــه الربا و الوهادا

و من الآهة الحزيـــنة وافـــته من العـــز نغـــمة تـــتهـــادى

إننا نزرع الورود على الـــدر ب و نجنـــي من الورود القتادا

حوم النسر فارحي يا روابـــي و اعتلا البند فاسجدي يا قباب

عاودت راية العروبة ذكـــرى يوم (بدر) و استصرختها (العقاب)[5]

1 – الديوان، ص 195.

2– الديوان، ص 178.

3 –الديوان، ص 126 .

4 –الديوان، ص 216 .

5– الديوان، ص 220.

الخاتمة

وصلت إلى نهاية المطاف في هذا البحث الّذي حاولت من خلاله استكشاف هذه الرّحلة الشّعرية عبر أجواء الديوان، ومن ثم عوالم الشّاعر صالح خرفي كأحد ممثّلي الشّعر الجزائري الحديث، وكيف استطاع شاعرنا التّعبير برؤياه عن بيئته، وعصره، وقيمه العربيّة الإسلاميّة والإنسانيّة:

ومن نتائج هذا البحث:

1- خلصت هذه الدراسة في المهاد النظري إلى أن الأسلوب لا يمكن له بأي حال تجاهل عناصر الإبلاغ الثلاثة: المرسل، المرسل إليه، الرسالة، ومن ثم فإنّ خيرَ تعريف للأسلوب هو اختيار المؤلف واسترجاع القارئ.

2- إن أهميّة هذا البحث وقيمته تعودان إلى المرحلة التي ارتبط فيها الشّاعر **صالح خرفي** مع تجربته التي واكبت عهد الإبادة الاستعمارية، ثم بداية التهيئة للثورة الجزائرية المظفرة، ففرحة استرجاع السيادة، واستكمال بناء إن على المستوى الوطني، أو على المستوى العربي الإسلامي.

3- قيمة هذه الدّراسة تتجلى في بيئة الشّاعر الأصلية، وهي أعماق الصّحراء على خلاف الشّعراء المعاصرين له، وقد ظهرت معالم هذه البيئة في بعض ملامح قصائده.

4- الإطار الإيقاعي في قصائد الديوان لم يكن بالمبتكر، وهذا ربما يرجع إلى المدرسة التّقليدية التي ينتمي إليها الشّاعر وبيئته المحافظة و باعتبار أن شاعرنا كان أكاديميا كذلك.

5- ميل صالح خرفي إلى تخيّر وحدات إيقاعية ملائمة لطبيعة مواقفه الشّعورية، ولجأ في أحيان كثيرة إلى الانحراف بها عن طريق الزحافات والعلل.

6- تبيّن أن **خرفي** يعمد إلى التّدوير على نحو كبير محاولة منه إلى التّنويع الإيقاعي، وهو وسيلة رآها ذات فاعليّة ظاهرة في تحقيق التّرابط الدلالي في خطابه.

7- يعمد الشّاعر إلى تكرار كلمات بعينها، وقد رآها أقدر على نقل نغمات موسيقيّة متوازنة من الأصوات.

8- تحمّلت البنية الصوتية أعباء المعنى العامّ، لقصائد الدّيوان، وانعكست انفعالات الشّاعر، وغضبه في استخدام الأصوات المناسبة لذلك.

9- يتّضح من خلال دراستنا للصّورة الشعريّة أنّ **صالح خرفي** ينهل من الواقع الّذي يكتنفه، وتنوّعت ينابيع صوره مابين أماكن، وشخصيات، وأحداث ثقافيّة...، ورغم أنّ توظيف التّراث ورموزه لم تكن جديدة، إلاّ أنّها ساهمت في إثراء دلالتها إلى حدّ ما.

وفي تقديري المتواضع أتمّنى أن تكون هذه الدّراسة إضافة جديدة من خلال تقديمها لشخصيّة أدبيّة جزائرية لم تنل حقّها من الدّرس، والنّقد، خاصّة وأنّها من الشّعراء الّذين يمثّلون ضمير الأمة، وحركتها نحو المستقبل المنشود.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الملحق

صالح بن صالح الخرفي[1]، من مواليد بلدة القرارة بوادي ميزاب سنة 1932م، التحق بمدرسة التربية والتعليم التابعة لجمعية العلماء بباتنة سنة1938 م، ثم عاد إلى القرارة ليستكمل دراسته الابتدائية بمدرسة الحياة، فاستظهر كتاب الله العزيز سنة 1946، وهو لم يبلغ سنة التكليف، ثم التحق بمعهد الحياة ليزاول دراسته الثانوية، وهنالك تفتقت مواهبه فنهل من أصول العلوم الشرعية والأدبية، وعرف العلاقة الوطيدة بين الأخلاق والمعرفة.

غادر الجزائر سنة 1953 مولّيا وجهه شطر تونس الخضراء لمواصلة مشواره العلمي في جامع الزيتونة ومدارس الخلدونية. وجلس بين يدي علمائها فترة من الزمن مغترفا من حلقاتهم ألوانا من العلوم الشرعية والفنون الأدبية.

في تونس كانت له نشاطات أدبية وثقافية متنوعة شارك بها في محافل ولقاءات عديدة، كما كان له إلى جانب ذلك نشاط صحفي وإعلامي، حيث أسهم بمقالاته في الصحافة التونسية، وأذاع في قنواتها بما كانت تجود به قريحته من الشعر، وبما كان يمليه قلمه من أفكار حول ثورة الجزائر المباركة وقضيتها العادلة، فعمل على استنهاض همم الجالية الجزائرية المتواجدة في تونس، كما استنهض الشعب التونسي ليقف مع إخوانه في جهادهم ضد المستعمر الفرنسي الغاصب. وقد كان يكني نفسه في هذا العمل بأبي عبد الله صالح، ليستخفي من أعين الاستعمار ومتابعاته. ومع الطلبة الجزائريين كان له حضور ونشاط آخر مع رفاقه الذي غادروا الجزائر لنفس المهمة والهدف، فجمعهم العمل الطلابي تحت مظلة منظمة اتحاد الطلبة المسلمين الجزائريين بفرع تونس سنة 1956م، فكان عضوا في إدارتها.

وتمثيلا للقضية الجزائرية وتعريفا لها سافر من تونس إلى المشرق بجواز سفر تونسي يحمل اسما مستعارا هو "حمودة الحبيب"، وشارك به في ملتقيات أدبية ومحافل علمية، مخاطبا ومدويا بالقضية الجزائرية،وملقيا القصائد الشعرية ومتغنيا بثورة الجزائر وبطولاتها المجيدة. إلى أن أتت سنة 1957 حيث أتاحت له الظروف بعد محاولات كثيرة أن ينتقل إلى مصر ويستقر في القاهرة لمواصلة مشواره الدراسي في قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة القاهرة. فتحصل سنة 1960 على شهادة الليسانس.

[1]– لقد اعتمدنا في تدبيج هذه الترجمة على المعلومات الأساسية للتعريف بالشاعر الموجودة على غلاف الدّيوان إضافة إلى الصفحة الخاصة بالشاعر في الموقع الالكتروني بجائزة البابطين الكويتية وهو:

http://www.albabtainprize.org/Encyclopedia/poet/0738.htm

ومعجم عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر،2006، الصّفحات: من 382 إلى 390.

عاد بعد ذلك إلى تونس ليتولى مهمة كلفته بها وزارة الداخلية في الحكومة المؤقتة الجزائرية ألا وهي التعبئة السّياسية في صفوف اللاجئين الجزائريين في الحدود التونسية الجزائرية في المنطقة الرابعة المعروفة بمنطقة الكاف، واستمر عمله هناك إلى فجر الاستقلال.

دخل أرض الوطن بعد الاستقلال مباشرة وعمل مسؤولا للعلاقات الثقافية بين الجزائر والبلاد العربية في وزارة التربية الوطنية.

كما أن طموح شاعرنا وأديبنا جعلاه لا يرضى بمستواه العلمي ويتطلع إلى ما هو أعلى ويسعى للحصول على أرقى الدرجات والمراتب العلمية، حيث سجل رسالته للماجستير في نفس الجامعة التي تخرج منها بالقاهرة، فأعدّ بحثا حول شعر المقاومة الجزائرية ونال به شهادته سنة 1966 بتقدير امتياز، وأثناء سنتي 1968 - 1969 أقام في القاهرة متفرغا لإعداد أطروحة الدكتوراه بنفس الجامعة في موضوع الشعر الجزائري الحديث، فنالها سنة 1970م.تحت إشراف الدكتورة سهير القلماوي.

خلال فترة الستينات كان الشاعر متفرغا للعمل العلمي الأكاديمي، مساهما في تكوين أجيال الاستقلال الأولى، فبالإضافة لانشغاله بإعداد بحوثه الجامعية فقد دخل الجامعة سنة 1964 مدرسا في معهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر وتدرج في سلكها الوظيفي من أستاذ مساعد إلى أستاذ محاضر، كما تولى رئاسة المعهد من سنة 1971 إلى سنة 1976.

إلى جانب عمله في الجامعة فإن الأستاذ كان حاضرا في مجالات أخرى للثقافة والمعرفة حيث تولى رئاسة تحرير مجلة الثقافة الصادرة من وزارة الثقافة بين سنتي 1976/1971.
وكان ضمن المثقفين الجزائريين الأوّلين الذين فكروا في تأسيس اتحاد الكتاب الجزائريين، ووضعوا اللبنات الأولى لصرحه العظيم وأعطوا الدفعات الأولى لانطلاقه سنة 1964.

كما كان ضمن الدّاعين إلى تعريب الجامعة الجزائرية، فأسهم بجهوده وآرائه في المناهج العلمية، والطرق والخطوات المتبعة لأجل تحقيق ذلك فعمل ضمن اللجنة الوطنية للتعريب التي أنشأها وزارة التعليم العالي والبحث والعلمي من 1971 إلى سنة 1976.

اختير عضوا في لجنة إصلاح التعليم العالي التابعة لوزارة التعليم العالي سنة 1971.
بعد أن أسهم بجهوده العلمية في خدمة وطنه والرفع من المستوى المعرفي لأبنائه مدة خمسة عشر سنة، اختاره بلده ليمثله في الخارج في منظمة الجامعة العربية، فما كان منه إلا أن يستجيب للطلب ويحزم رحاله للانتقال إلى جمهورية مصر العربية ويحل بالقاهرة موطن تكوينه العلمي ونضجه المعرفي.

غادر الجزائـــر سنة 1976 ملتحقا بعمله في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، فمكث في القاهرة إلى بداية الثمانينات، ثم نقل مقر المنظمة من القاهرة إلى العاصمة تونس بعد اتفاقية "كامب ديفد " بين مصر وإسرائيل، وانتقل بدوره للعمل في تونس.

تولى رئاسة تحرير مجلة المنظمة المسماة "المجلة العربية للثقافة' سنة 1981م.

وبقي مشتغلا فيها إلى سنة تقاعده في بداية التسعينات.

خلال كل هذه الفترة التي قضاها الأستاذ خارج بلده كان وفيا له في تمثيله أحسن تمثيل، وفي زيارته كلما سمحت له ظروفه بذلك، ومشاركة أهله وإخوانه في أفراحهم وأعيادهم والإسهام بخبرته وتجربته وآرائه في كل ما ينفع بلده.

وكذا الإسهام بملكته المعرفية الغزيرة في الملتقيات العلمية والأدبية والشعرية والتحليق بالناس بما جادت به خواطره من جولاته ولقاءاته في ربوع البلدان العربية مشرقا ومغربا؛ التي كان يزورها بين الحين والآخر في إطار أعماله ضمن المنظمة العربية.

إنّ العمل الإداري الذي مني به أديبنا في المنظمة العربية، لم يجعله ينقطع أبدا من الساحة العلمية الثقافية أو يبتعد عنها، إذ أن قلمه بقي سيالا مبدعا متجددا طوال حياته.

ولأستاذنا مشاركات في عدة بحوث علمية في إطار عمله في المنظمة العربية نذكر منها :

ـــ مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية، سنة 1985

ـــ العلاقة بين الثقافة العربية والثقافات الإفريقية سنة1985

ـــ من قضايا اللغة العربية المعاصرة، سنة 1990 .

في بداية التسعينات نال أديبنا تقاعده المهني وجدد العزم للانطلاق في رحلة البحث والمعرفة؛ و لم يكن هذا التقاعد نهاية لنشاطاته العلمية واستكانة إلى الراحة أو توجيها لاهتماماته إلى مجالات أخرى خارج الثقافة والعلم. كانت هذه المحطة بداية جديدة له في الجهاد بالقلم والكلمة في كتابة التاريخ وفي التعريف بأصول هذه الأمة وجذورها وكشف الحجب عن عظمائها ومقوماتها.

ولعل العناية الربانية بشاعرنا كانت تحوم به من كل جهة وتحط أجنحتها بين أجنبه حيث عرف عليه في الشهور الأخيرة قبيل وفاته انكبابه على تلاوة القرآن الكريم والتعمق في معرفة أحكامه من بعض التفاسير التي كانت بين يديه.

وهكذا ختم الله تعالى أنفاسه في هذا الجو المهيب في تونس العاصمة بعد مرض مفاجئ أصابه وقبض روحه وصعد إلى بارئه في يوم 24 نوفمبر من عام 1998م.

ونقل جثمانه إلى مسقط رأسه بالقرارة بوادي ميزاب، ووُوري التّراب في محفل مهيب حضَره عدد من مسؤولي الدولة، وإطاراتها، وجمع من أصدقائه، ومشايخه، الّذين شهدوا بقاءه على العهد وجموع غفيرة من أهله وأقربائه، ممّن عرفوه وأحبوه، فأتوا ليودعوه لآخر مرة ولينم بالقرب منهم بعد أن قضى حياته في المهجر بعيدا عنهم.

مراجع البحث

-القرآن الكريم

المـــصـــــدر:

1- صالح خرفي، الديوان، أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

أ/ المراجع العربية:

2- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، 1971.

3- //////////، من أسرار اللغة العربية، مكتبة الانجلومصـــرية، القـــاهرة، ط6، 1987.

4- ابن جني، الخصائص، تحقيق علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، ط2، 1983.

5- ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر، 1994، م8 .

6- أحمد درويش،الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، المجلد 5، القاهرة، 1984.

7- أحمد محمد فتوح، الرّمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القـــاهرة، ط3، 1984

8- أحمد مختار عمر، علم الدّلالة عالم الكتب، القاهرة,مصر، ط 2، 1988.

9- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، الجزء3،مطبوعـــات المجمـــع العلمي العراقي، العراق، 1987.

10- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار العلم للملايين، بيروت، دت، ج1.

11- بدوي طبانة، علم البيان، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربيـــة المكتبـــة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط4

12- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغـــرب، 2001.

13- حسن ناظم، البنى الأسلوبية،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1،2002

14- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية و عروضـــية، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة, مصر، 1989.

15- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية و عروضية، ج1

16- حميد لحمداني، التّناص وانتاجية المعنى مجلة علامات في النقد، م10، ج40، جدّة،

جوان 2001.

17- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006.

18- //////////، اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2006.

19- رجاء عيد، القول الشّعري، منظورات معاصرة ، منشأة المعارف، الإسكندرية,مصر، دت.

20- ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981.

21- ساسين عساف، الصّورة الشعرية، دار مارون عبود، بيروت، 1984.

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

23- شايف عكاشة، نظرية الأدب،سلسلة الدروس في الآداب واللغات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الجزء1.

24- صالح خرفي، الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، سلسلة الدراسات الكبرى، الجزائر، دت.

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

26- //////////////////، الجملة العربية و المعنى، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2001،.

27- //////////////////، معاني الأبنية في العربية، دار عمّار للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2007.

28- //////////////////، معاني النحو،شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، ط2، 2003.

29- صلاح الدين حسين، الرّوابط بين الجمل في النّص الشعري، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي جدة، مج 10، ج39، مارس 2001.

30- صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الأفاق الجديدة،بيروت، لبنان، ط1، 1985.

31- صلاح يوسف عبد القادر،في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية،دار

الأيّام ودار الملكية للطباعة، الجزائر،ط1، 1996.

32- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه، دار الشروق، عمان، الأردن، 1997.

33- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، دت.

34- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد272 ،2001.

35- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر و التوزيع، الأردن،عمان, ط1، 2002.

36- ////////////////، علم اللسانيات الحديثة، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان, الأردن، ط1، 2002.

37- عبد الله الرّكيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983

38- عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، 1991.

39- عبده الرّاجحي، التطبيق النّحوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2004

40- عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة ,مصر، 1992.

41- ////////////، الشّعرالعربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار بيروت، لبنان، ط3، 1981.

42- علي البطل، الصّورة في الشعر العربي، دراسة في أصولها وتطورها دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981

43- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، 1997.

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

45- //////////، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993.

46- كمال بشر، علم الأصوات، دار المعارف ، القاهرة، ط 4، 1975.

47- محمد العبد، إبداع الدّلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988

48- محمد الهادي الطّرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنّشر.

49- ////////////////////، خصائص الأسلوب في الشّوقيات،كلية الآداب و العلـــوم الإنسانية، تونس، المجلّد 20،1981.

50- محمّد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت

51- محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي،القاهرة, مصر، ط1، 1990.

52- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصـــرية العامـــة للنشـــر، ط 1، القاهرة، مصر، 1994.

53- محمد عزام، نظرية التناص، مجلة البيان، الكويت، 2000.

54- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت، دط.

55- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العـــربي، الدار البيضاء، ط3، 1992

56- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص و جماليات التلقي، دار الفكر العربي القاهرة، مصر، ط1، 1996.

57- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص نحو نسق منهجي لدراسة الـــنص الشعري، دار الوفاء للطباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

58- مصطفى السّعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحـــديث، منشـــأة المعـــارف، الإسكندرية، مصر، دت.

59- مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، دت.

60- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط1، 1995

61- منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1986

62- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين،بـــيروت, لبنـــان، ط6، 1981.

63- نواري سعودي أو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، الجزائـــر،ط1، 2007.

64- نور الدّين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحـــديث، دار

هومة للطباعة والنّشر والتوزيع، الجزائر، ج1، دط.

65- هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية، عمان،الأردن،2004.

66- هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1995.

67- يوسف مارون، اللغة والدّلالة معجم، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط، 2007.

68- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، مصر، ط1 1994.

69- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1،2008.

ب/ المراجع المعرّبة :

70- بيير جيرو، الأسلوبية،ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة والنّشر، حلب، سوريا ط 2، 1994.

71- كلود جرمان، ريمون لوبلون، علم الدّلالة، ترجمة نور الهدى لوشن، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا1، ط،1997.

ت/ المجلات و المقالات:

72- مجلة فصول، مجلة نقدية محكمة، المجلد الخامس،العدد الأول، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، مصر، 1984.

ث/ الأطاريح والرسائل:(مخطوطات)

73- عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة دكتوراه، إشراف حكيم حبيب الكريطي،كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2008.

74- بلقاسم دكدوك، مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، رسالة دكتوراه، إشراف محمد زغينة، كلية الآداب، جامعة باتنة، 2009/2008.

فهرس البحث

- مقدّمة ..... ص أ
- المدخل النّظري: ..... ص 2
  - مفهوم الأسلوبيّة وآليات التّحليل الأسلوبي.
  - مفهوم الدّلالية .
- الباب الأول:البنيات الأسلوبيّة في ديوان «أطلس المعجزات»

الفصل الأول : البنية الإيقاعــيّة: ص26

- الإيقاع الخارجي.
- الإيقاع الداخلي.

الفصل الثاني : الــبنية الإفرادية: ص56

- المستوى الصّــوتي.
- المستوى الصّرفي.

الفصل الثالث: الــبنية التركيبيّة: ..... ص 74

- الجمل الخبرية.
- الجمل الطّلبية الإنشائية.

- الباب الثاني : البنيات الدّلالية في ديوان «أطلس المعجزات»

الفصل الأول: الصّورة الشّعرية: ..... ص 111
- مفهومها.
- أدوات الصّورة وبنياتها.

الفصل الثاني :التّناص : ص132
- مفهومه.
- أنواع التّناص وصوره.

الفصل الثالث: الدّلالة وأقسامها: ..... ص 148
- الدّلالة الدّينية.
- الدّلالة الواقعــيّة.
- الدّلالة النّفسية .

- الخاتمة :تحوي نتائج الدّراسة المتوصّل إليها ص166
- الملحق: التعريف بسيرة الشاعر وأعماله ..... ص 169

- ثبت بمصادر البحث ومراجعه ..... ص 186

- فهرس البحث: ..... ص 182/180.

SUMMARY:

This study addresses the "structures of stylistic and semantic in the ATLAS EL MEDJZATE DU SALAH KHURFI " in the entrance definition methodology to read the texts and study, and is based stylistic set of structures come in its principle structure of rhythmic that we study in which the components of rhythm, as highlights the structure of synthetic characteristics grammatical in the poetic text, and the structure of individual spoiler acoustic phenomena that comes frequent, and the impact of the text as we recognize some of the phenomena morphological, and some vocabulary extraneous, the leaking of this study at the end of the definitions of extension of the poet, then the conclusion of the results of this search.

Algerian contemporary poetry, stylistic, semantic, poetic, rhythm and grammatical structures, sounds, intertextuality.

RéSUMé :

Cette étude porte sur les «structures de stylistique et sémantique dans le diwan" ATLAS EL MEDJZATE DU SALAH KHURFI " le stylistique est une méthode pour lire les textes et l'étudie, et est basé sur les structures viennent dans sa structure principe de rythmiques que nous étudions dans lequel les composants du rythme que Faits saillants de la structure des caractéristiques synthétiques et grammaticale dans le texte poétique, et la fonction, la structure de l'individu phénomènes acoustiques qui vient bien fréquents, et l'impact du texte que nous reconnaissons et montrent aussi la présence de l intertextualité, la fuite de cette étude à la fin de la définition de l'extension du poète, alors la conclusion des principaux résultats de cette recherche

Poésie contemporaine algérienne, stylistiques, sémantiques, poétiques, le rythme, les structures grammaticales, les sons, l'intertextualité.

الملخّص: تتناول هذه الدّراسة :"البنيات الأسلوبيّة والدّلاليّة في ديوان **أطلس المعجزات** للشّاعر الجزائري **صالح خـــرفي**" في مدخلها التّعريف بالأسلوبيّة وبالدّلاليّة كأدوات منهجيّة لقراءة النّصوص ودراستها،وتتأسّس الأسلوبيّة على مجموعة من الـــبنى تـــأتي في مبدئها البنية الإيقاعيّة التي ندرس من خلالها مكوّنات الإيقاع بقسميه البديعي والعروضي؛كما تبرز البنية التّركيبيّة السّـــمات النّحويّـــة الطّاغية في النّص الشّعري،كنوع الجملة ووظيفتها؛أما البنية الافراديّة فتلمح الظّواهر الصّوتية كصفات الأصوات المتواترة،وتأثير ذلـــك في النّص كما نتعرّف على بعض الظّواهر الصّرفيّة كالاشتقاق،وبعض المفردات الدّخيلة،الشّاذة والغريبة في معجم الشّاعر.أما البنية الدّلاليّـــة فتضيء بعض جوانب الصّور الشّعرية ومصادرها،وتُعرِّفنا على الدّلالات الواردة في النّص كالدّينيّة،الواقعيّة،والنّفسيّة؛كما تبين حضـــور التّناص بأقسامه،لتدلف هذه الدّراسة في نهايتها بملحق تعريفي للشّاعر،ثم خاتمة لأهمّ نتائج هذا البحث.

الشّعر الجزائري المعاصر،الأسلوبيّة،الدّلاليّة،الشّعريّة،الإيقاع العروضي والبديعي،التّراكيب النّحويّة،الأصوات، التّناص، الصّورة الشّعريّة.