

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي * أم البواقي *

مدرسة الدكتوراه في النقد

والدراسات الأدبية واللغوية

التخصص: أدب حديث ومعاصر

كلية الآداب واللغات والعلوم

الاجتماعية والإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

ديوان طواحين العبت " لأحمد شنة "

* دراسة أسلوبية *

مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير

في الأدب الحديث والمعاصر

إشراف الدكتور:

رشيد رايس

إعداد الطالب:

ذياب الطيف

لجنة المناقشة:

الصفحة	الجامعة	الأستاذ
رئيسا	أستاذ محاضر أ - جامعة أم البواقي	د/ العلمي لراوي
مشرفا ومقررا	أستاذ محاضر أ - جامعة تبسة	د/ رشيد رايس
عضوا مناقشا	أستاذ محاضر أ - المركز الجامعي خنشلة	د/ صالح خديش
عضوا مناقشا	أستاذ محاضر أ - جامعة أم البواقي	د/ بلقاسم دكدوك

السنة الجامعية: 2011/2010

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر

❖ أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور رشيد رايس على

ما أسداه لي من نصائح.

❖ كما أشكر أعضاء اللجنة المناقشة على تقبلهم إلى قراءة هذه

المذكرة.

❖ وأشكر كل من ساعدني على إنجاز هذه المذكرة من قريب أو بعيد.

إهداء

❖ إلى الوالدين الكريمين

❖ إلى زوجتي وأبنائي

❖ إلى أصدقائي وأخص بالذكر:

- الأستاذ بلقاسم رحمون

- الأستاذ سعد الدين عبد الوهاب

- الأستاذ سعدي الجموعي

أهدي هذا العمل المتواضع

خطة البحث

المقدمة

المدخل

1- مفاهيم الأسلوب والأسلوبية

* علاقة البلاغة بالأسلوبية

2- اتجاهات الأسلوبية

الفصل الأول: دراسة المستوى الصوتي والصرفي والإيقاعي

I- ظاهرة التكرار

1- التكرار الحرفي

2- التكرار اللفظي والتركيب

أ- تكرار الجملة الفعلية

ب- تكرار الجملة الاسمية

3- الوزن والقافية والإيقاع الشعري

- أعاريض وأضرب المتقارب

- القافية

4- الصيغ الصرفية

أ- صيغ الأفعال

- الفعل الماضي

- الفعل المضارع

- فعل الأمر

ب- صيغ الأسماء

- البنية الإيقاعية في ديوان طواحين العبث

الفصل الثاني: دراسة المستوى التركيبي

أ- الجملة الخبرية

ب- الجملة الإنشائية

ج- الجملة الفعلية والاسمية

د- أنماط الجملة الخبرية المؤكدة

هـ- أنماط الجملة الخبرية المنفية

و- أنواع الجملة الإنشائية

* الجملة الطليبية

- الجملة الأمرية

- جملة النهي

- جملة الاستفهام

ز- الجملة الشرطية وأنماطها

ح- الجملة ذات الوظائف النحوية

1- الجملة الواقعة خبرا

2- الجملة الواقعة مفعولا به

3- جملة صلة الموصول

4- الجملة التعليلية

5- جملة النعت

6- الجملة الواقعة حالا

7- جملة المضاف إليه

الفصل الثالث: دراسة المستوى الدلالي

I- الحقل الدلالي ورموزه في ديوان (طواحين العبث)

1- رموز التاريخ والتراث وأسماء الأعلام ودلالاته

2- رموز الطبيعة

3- رموز الثورة والصراع

4- الرموز الدينية

5- رموز الحيوان والحشرات

6- رموز الإبداع

7- رموز الموت

II- الصورة الشعرية وأثرها الدلالي في ديوان (طواحين العبث)

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

المحتويات

المقدمة

مقدمة

ليس من السهل أن نلج إلى النص الشعري الحديث ونستنطق لغته ونصل إلى مكنوناته وخبائاه وحتى وإن كان ذلك فمن المستحيل أن يدلي النص بكل ما في جعبته لأنه يظل حصنا منيعا وسدا قويا يدفعنا لكي لا نعلم أسراره كلها، ومع ذلك قد يفصح عن أشياء كثيرة متى استطعنا أن نتحايل على لغته وأن نجد السبل للولوج إليه، وتلك طريقة جعلناها دأبنا في ولوج النص الشعري الجزائري الحديث والمتمثل في نموذج (طواحين العيث) للشاعر (أحمد شنة).

فقد رأينا أن النص يترجم تقنيات جمالية وأدوات لغوية مميزة ومتفردة تشكل موضوعا خاصا وتجربة مثالية عاشها الشاعر مع صديقه الشهيد القليل فقد وظف وحدات لغوية أفصحت عن دلالات متباينة بأنماطها المختلفة، وهي اختيارات الشاعر التي أراد بها أن يبعث المتعة الفنية لدى المتلقي وأن يحفز القارئ ويستثيره لكي يستجيب للدلالات والإيحاءات ويقف عند الحضور الشعري الذي تشكله الميزات الأسلوبية لذلك كانت دراستنا مهتمة بهذا الجانب اللغوي والدلالي والأسلوبي وهو ما شكل اللوحة الجمالية للنص الشعري.

وقد أردنا بهذه الدراسة الوقوف على مواطن الجمال الأسلوبي في ديوان (طواحين العيث) كونه نموذج شعري للأدب الجزائري الحديث المرتبط بالواقع الجزائري المر، ولعل الرغبة الملحة لدراسة مثل هذه النصوص كانت الدافع الأول والمبرر الأساسي في اختيار هذا الموضوع، إذ دفعني إلى ذلك عدة مبررات منها:

- الديوان يشكل مظاهر لغوية وأسلوبية مهمة تحتاج إلى دراسة وتقص.
- تجربة الشاعر الواقعية في هذا المجال من خلال خبرته السياسية وعلاقته بحادثة الشهيد القليل محور أحداث الديوان وهي تجربة قلما نجدها عند شعراء آخرين خاصة من جيل عصره.
- ضرورة الاهتمام بالأدب الجزائري الحديث كنموذج للأدب المغربي عامة وهي ضرورة ملحة نظرا للإهمال الكبير الذي يلاقيه هذا الأدب من طرف الدارسين.
- ثراء النص الشعري الجزائري الحديث لغويا ودلاليا وفكريا خاصة مثل هذه النماذج القليلة في الشعر الجزائري المعاصر.

- عدم وجود دراسات حديثة تستنطق مثل هذه النصوص استنطاقا لغويا أسلوبيا وواقعا دلاليا لقلة النماذج الشعرية في هذا الجانب.

لقد قدم ديوان (طواحين العبث) جماليته الخاصة عن الشعر الجزائري الحديث المرتبط بحدث جديد يستنطق واقعا جزائريا خاصا في صراع السلطة مع الإرهاب المجنون وفي بروز شهداء يضافون إلى شهداء الثورة التحريرية، بلغة شعرية تائرة في الآن نفسه، فإلى أي مدى يمكن للغة الشعرية الماثلة في ديوان (طواحين العبث) أن تشكل الملامح الأسلوبية بشتى مظاهرها؟ وهل هناك طفرات أسلوبية تميز ديوان (طواحين العبث) عن غيره من الدواوين الشعرية في الشعر الجزائري الحديث؟

وعندما أردنا أن نتمثل هذه الإشكالية في الديوان وجدنا أن المنهج الأقرب إلى ولوج النص وتجسيد هذا التساؤل والإشكال هو علم الأسلوب لأنه رصد لجماليات اللغة في الديوان ولا تتمكن منها إلا بمنهج علمي موضوعي يعتمد الإجراءات التطبيقية والآليات الإجرائية القادرة على دخول أسرار النص وفك شفراته وولوج طبقاته قصد الوقوف على شعرية النص فكان أن اخترنا هذا المنهج لاعتقادنا الراسخ بأنه الأقدر على تتبع الظواهر اللغوية والكشف عن أسرار جمالها وخبايا شعريتها مع ملاءمته لمثل هذه النصوص الشعرية وقد خرجنا من خلال قراءتنا المتكررة للديوان بخطة بحث ارتأينا أن يكون عنوانها:

ديوان طواحين العبث للشاعر أحمد شنة

(دراسة أسلوبية)

وقد قسمنا بحثنا إلى مقدمة ومدخل نظري وثلاثة فصول وخاتمة حيث درسنا في المدخل النظري ما يلي:

- مفاهيم الأسلوب والأسلوبية مع إبراز علاقة البلاغة بالأسلوبية وركزنا على أهم الاتجاهات الأسلوبية، وفي الفصل الأول درسنا المستوى الصوتي وفيه تناولنا الجانب الصرفي والإيقاعي وركزنا على ظاهرة التكرار وفصلنا في أنواعه كالتكرار الحرفي واللفظي والتركيبي ثم انتقلنا إلى التكرار الجملي من خلال تكرار الجملة الفعلية والاسمية ثم درسنا بعدها الوزن والقافية والإيقاع الشعري لرصد أعاريض وأضرب بحر المتقارب مع التركيز على القافية ثم انتقلنا إلى دراسة الصيغ الصرفية وفصلنا في

صيغ الأفعال والأسماء، أم في الفصل الثاني درسنا المستوى التركيبي وركزنا على الجملة الخبرية والإنشائية وخصصنا الحديث في الجملة الفعلية والاسمية وأبرزنا أنماطها من جملة خبرية مؤكدة ومنفية وجملة إنشائية بأنواعها ثم درسنا الجملة الشرطية وأبرزنا أنماطها وانتقلنا للجملة ذات الوظائف النحوية وفصلنا فيها مع تركيزنا على الجملة التعليلية، وفي الفصل الثالث درسنا المستوى الدلالي فكان لنا أن تناولنا الحقول الدلالية وأبرزنا الرموز الواردة في الديوان وطبيعتها وصنفناها بين الطبيعية والدينية والحيوانية ورموز الإبداع والموت ثم درسنا الصورة الشعرية وأثرها الدلالي في الديوان وخلصنا في النهاية إلى رصد جملة النتائج المتوصل إليها كزبدة الدراسة.

واغتتم هذه الفرصة لتقديم خالص الشكر والامتنان والتقدير لكل من ساهم في إنجاز هذا البحث ولو بكلمة أو إشارة وأخص أساتذتي الكرام وزملائي وأصدقائي الأوفياء.

وأجدني عاجزا عن التعبير عن خالص شكري وتقديري للأستاذ الدكتور رشيد ريس الذي كان أستاذا وصديقا لفترة شملت مراحل جامعية - الليسانس والدراسات العليا - وفي إعداد هذه الدراسة التي هي ثمرة جهده وتوجيهه منذ أن كانت فكرة عائمة حتى وصلت إلى هيئتها الحالية.

التعريف بصاحب القصيدة

- من مواليد 23 فبراير 1967 بمدينة نقاوس ولاية باتنة.
- حائز على الليسانس في اللغة العربية وآدابها جوان 1990.
- يحضر ليسانس ثانية في العلوم القانونية جامعة عنابة.
- حائز على الماجستير في النقد الأدبي القديم 1997 جامعة باتنة في انتظار مناقشة أطروحة دكتوراه دولة.
- اشتغل بالصحافة المحلية الوطنية، ثم عمل في الإدارة وتقلد مناصب سامية في الدولة (1994-1999).
- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين منذ 1985.
- باحث مهتم بالآداب والأعلام والعلوم السياسية، وله إسهامات في مجال البحث حول تطوير مناهج العمل الإداري في الجماعات المحلية.

صدر له

- زنايق الحصار - مجموعة شعرية - ديسمبر 1989 عن شركة الشهاب - الجزائر -

يصدر له قريبا

أ- في الشعر

- نقوش جزائرية على جدران بابل .. نص شعري طويل.
- مذكرات مواطن جزائري .. نص شعري طويل.
- تأبط شرا يوزع المنشورات في أقاليم الإسكيمو .. مجموعة شعرية.

ب- في الدراسات النقدية والأدبية

- مظفر النواب .. آخر الصعاليك العرب.
- المصطلح النقدي عند العرب.
- خرافة قصيدة النثر في الجزائر.

ج- في الدراسات الإعلامية والسياسية

- الصحافة الجزائرية بين الاحتراف والانحراف.
- مواطنون لا رعايا (تطور المجتمع المدني في الجزائر).
- العلاقات الجزائرية الأمريكية (من جورج واشنطن إلى بيل كلينتون).

المدخل

المدخل

مفاهيم الأسلوب والأسلوبية

إن الدراسات اللغوية الحديثة أفصحت عن مناهج موضوعية علمية دقيقة تتناول النص الأدبي من وجوه لغوية مختلفة قصد بيان شأن أدبيته، ومن هذه المناهج (الأسلوبية الحديثة). فقد ارتبط هذا المنهج بدراسات لغوية أساسها، مباحث العالم السويسري (فرديناند دوسوسير)، فهو عندما بدأ هذا البحث انطلق من فرضية التفريق بين اللغة *Longue* والكلام *Parole*، وركز على طريقة استخدام هذه اللغة وأدائها لوظائفها المختلفة وهنا مكن الأسلوب >> وقد ركزت كثير من الدراسات التي قامت حول الأسلوب على الفروق الواضحة بين علم اللغة وعلم الأسلوب <<⁽¹⁾، ولكننا لا يمكن أن نلج هذا الموضوع ما لم نقف على مفهوم الأسلوب بشكل عام والأسلوبية بشكل خاص فالتراث العربي عرف بعض الانطباعات والملاحظات حول فن الأسلوب قامت أساساً على ذوق النقاد وإحساس المبدعين من خلال تقدير الكلمة وموقعها في السياق، ولم تستند هذه الملاحظات إلى قوانين علمية وموضوعية، وقد نسب اليونان في تراثهم إلى ذلك >> فهم السباقون إلى معرفة كثير من قضايا النقد وإرساء قواعده <<⁽²⁾.

لقد تعددت اتجاهات الأسلوبية، فكان علم الأسلوب قد اعتنى بالنظرية في دراسة الأسلوب، كما انقسم علم الأسلوب التطبيقي حيث تناول الأنماط التعبيرية في الحقل اللغوي، كما درس خصائص الأسلوب عند الكتاب، لذلك نستطيع أن نفرق بين الأسلوب والأسلوبية، من كون الأسلوب كمصطلح (*Style*) اشتق من المصطلح (*Stylistic*) للإشارة إلى عدد من الأشكال المختلفة للغة، ويرجع المصطلح إلى الكلمة اللاتينية (*Stulis*) وهي منسوبة إلى القلم وأداة الكتابة، واستخدمت في فن المعمار وعادت إلى مجال الدراسات الأدبية، وثمة آراء أخرى مختلفة تصب في هذا الجانب منها أن الأسلوب يوصف بأنه تجمع متناسق ومتفرد لأنواع عامة متعددة، داخل عمل

(1) - د/ موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها واتجاهاتها، دار الكندي، جامعة الكويت، 2003، ص 19.

(2) - د/ فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، د. ط، ص 11.

خاص >> هذا المفهوم يمكن أن نجده في أمريكا في عمل كلينث بروكس " Cleenth Brooks" <<(1).

ومعنى ذلك أن الأسلوب يحوي تفكير صاحبه وإحساسه وانفعاله ويكشف كلا من الشخصية الفردية للمبدع، والعادات اللغوية للمجتمع إذ اللغة والتفكير والأسلوب عناصر متعاضة في عملية التبليغ على أن تكون اللغة واسطة بين التفكير والواقع الأسلوبي وهي بهذا >> مجموعة من الوسائل التعبيرية التي ترتبط في آن واحد بالتفكير <<(2)، فإذا تصفحنا هذه الجوانب اللغوية والأسلوبية نجد أن مجالات الأسلوبية واسعة تحاول أن ترسي أسسا ومناهج علمية في البحث الأسلوبي قصد إضفاء الشرعية العلمية، والمناهج عامة في هذا الجانب تكون حيادية وموضوعية وتبتعد بذاتية المبدع حتى تصبح أقرب إلى العلم الدقيق وليس هذا تأثرا شكليا بروح العلم بل البحث الأسلوبي في تحليله للأثر الأدبي يركز على اللغة التي يتشكل منها النص ولا يغفل الجوانب التاريخية والاجتماعية والنفسية إغناء تاما وإنما يستعين بها بالقدر اللامباشر لتفسير الظواهر اللغوية، وعليه فإن مفهوم الأسلوبية يرتكز على ثلاث أوجه منها ما يخص النص ومنها ما يخص المبدع ومنها ما يخص المتلقي.

I- علاقة البلاغة بالأسلوبية

بين الأسلوبية والبلاغة: مما لا شك فيه أن جل الباحثين في مجال الدراسات اللغوية يجمعون على أن الأسلوبية ما هي إلا مبحث بلاغي بطريقة جديدة ومعاصرة إذ قامت على أنقاض البلاغة وأرادت تحديثها، وأصبحت بديلا لغويا لها، ولكن هناك من لا ينفي تواسجها مع البلاغة في أكثر من علاقة إلا أنه يبين بأنها تختلف عنها في المفهوم والغاية والإجراء إذ يؤدي هذا الإسقاط إلى الأقاويل المزيفة والخلط بين مبحثي البلاغة والأسلوبية: >> فإذا كانت الأسلوبية في بعض وجوهها امتدادا للبلاغة فهي نفي لها في الآن نفسه <<(3).

(1) - د/ فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 39.

(2) - المرجع نفسه، ص 40.

(3) - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل السني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط01،

وقد ذهب النقاد العرب إلى التفريق بين المنظور البلاغي والمنظور الأسلوبي وعلى رأسهم محمد عزام الذي يقول: >> أن البلاغة علم معياري يرصد الأحكام المعيارية التقييمية ويرمي إلى تعلم مادته، وموضوعه هو بلاغة البيان، أما الأسلوبية فتتفني عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو الذم ولا تسعى إلى غاية علمية بحتة، فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة، بينما تتحدد الأسلوبية لقيود منهج العلوم الوصفية، والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاها التقييمية في حين تسعى الأسلوبية إلى تحليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها<<(1).

لقد تميزت البلاغة عن الأسلوبية بحيث فصلت البلاغة بين ثنائية الشكل والمضمون ووحدت الأسلوبية بين الدال والمدلول، إذ يتحول الحدث البلاغي إلى حدث تأثيري جمالي، ومع ذلك لا يمكن أن ننكر الإشارات الفلسفية والأصول البلاغية لعلم الأسلوب.

فالأسلوبية في بساطتها هي علم دراسة الأسلوب، وهي ليست منهجا نقديا ولا بديلا لما هو قديم، بل تضرب جذورها في الفلسفات القديمة والبلاغة القديمة، ففي كتاب "أرسطو" "الخطابة" تظهر تحليلاتها الأولى عند تفرقه بين الأسلوب الجميل والقيبح. كما تطرق "جانينوس" في كتابه "الأسلوب الرفيع" إلى تأثير اختيار الألفاظ والكلمات النفاذة في حسن الأسلوب والتأثير في المتلقي >> سيما إذا أيقن الشاعر استخدام الصور والمجاز والعبارة النبيلة<<(2).

كما توقف "كونتليان" إزاء مسائل فنية متعلقة بالأسلوب كالوضوح والفصاحة والرشاقة والملائمة، وأقرّ بأن النصوص لها مفاضلة فيما بينها ترجع إلى قدرة المبدع وتصرفه، في المادة المستخدمة أثناء كتابة النص، وهو ما يؤكد فكرة التجذر الفلسفي لعلم الأسلوب، رغم أنه تجذر محتشم وبسيط، وهو شأن كل علم أثناء بدايته، ولا ننكر ما للآداب العربية القديمة من توظيف لمصطلح (الأسلوب) كدلالة تعني تشكيل النص الأدبي واتساقه حيث تعرض الباقلاني في كتابه

(1) - محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط01، 1989، ص 45.

(2) - ديتشن دايفيد، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف، نجم مراجعة، إحسان عباس، دار صادر،

"إعجاز القرآن" إلى الحديث عن طريقة الشاعر والكاتب المنسوبة إليه، مثلما نتعرف عن خط من الخطوط ونسبه إلى صاحبه، كما تطرق إلى اختلاف الأسلوب تبعاً لاختلاف الموضوع، وقد مثل لذلك بين (المتنبي والبحتري)، كما جعل عبد القاهر الجرجاني كلامه منصبا عن - النظم - كدلالة على الأسلوب >> فهو ضرب والنظم والطريقة فيه <<(1).

وإذا تعمقنا في بحث الجرجاني وفي نظرية النظم، نجد على وعي تام بالمبحث المعاصر الذي يفرق بين اللغة والكلام، عند "فرديناند دي سوسير"، وقد جنت ثماره الأسلوبية الحديثة باتجاهاتها المختلفة، فما تقدم من مباحث سواء أكانت فلسفية أم بلاغية تظهر بوضوح إزدواجاً وظيفياً بين حقل البلاغة بصوره العتيقة وحقل الأسلوبية بنمطه الحداثي، إذ تعرض "بيار جيرو" لهذا الإزدواج الوظيفي وهو يطابق بين مجال العمل الأسلوبي ومحتوى التفكير البلاغي القديم فيقول: >> فن الكتابة وفن التركيب، فن الكلام وفن الأدب <<(2).

ومن خلال هذا التصور يتناظر مجال الأسلوبية بحقل دلالي واسع يستقطب مفهوما قائماً على الجمالية والأدبية والوظيفية، ومن هنا نقف على تأصل الفكر الأسلوبي الحديث في التراث البلاغي القديم، ولكن الأسلوبية في صورتها الحديثة تتجه اتجاهها اختبارياً، وتتصور الوجود من خلال وجودها، لذلك تعتبر الأثر الفني تعبيراً عن تجربة فنية متميزة، وهو ما لا نجد في أصول البلاغة القديمة وفلسفتها.

إن الأسلوبية لا تتوقف عند أصولها الفلسفية والبلاغية، ولكنها تمتد بجذورها إلى أصول لسانية، على أساس أن اللغة هي قاسم مشترك بينهما، فتشكل للسانيات موضوعاً، الذي يصبح علماً في حد ذاته للأسلوب ومادة خاماً للأدب، فقد ربط (سعد مصلوح) بين النقد واللسانيات، وهو يدرس الأشكال الشعرية حيث يقول: >> لست أدري كيف استطاع أهل النقد أن يخوضوا

(1) - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط01، 1984، ص 161.

(2) - بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة مقدر عياشي، مركز الاتحاد القومي، بيروت، د. ط، د. ت، ص 20.

معاركهم حول الأشكال الشعرية الجديدة ووظيفة الفن ولغة العمل الأدبي في غيبة التأسيس اللساني لهذه المشكلات مع أن مثل هذا التأسيس هو شرط ماهية لسلامة الأحكام وصحة النظر <<(1).
كما نجد عبد السلام المسدي وهو يتحدث عن أصول التفكير الأسلوبي ويرجعه إلى الجذر اللساني، ويبين أثره في أسلوبيية (شال بالي) (Charles Bally)، حيث يقول: >> أن الأسلوبيية عند بالي لا تبحث عن شرعية لوجودها إلا في الخطاب الألسني أينما كان <<(2)، ولا يتوقف بيان هذه العلاقة بين الأسلوبيية واللسانيات عند سابقى الذكر بل نجد ذلك عند الشكلايين الروس من خلال ما قدمه (رومان جاكسون) (Roman Jakobson) ومن خلال ما كتبه (تودروف) (Todorov) حيث نلمح تأكيدات الدراسات اللسانية المهيمنة على البحث الأسلوبي مما يبرز فرادة العمل الأدبي، بوصفه أسلوباً لا يتجزأ عن التركيبة اللسانية الكلية للنص، ولا ننسى ما كتبه (ميشال أريفي) (Michelle Arrivé) و(دولاس) (Dolas) من كون الأسلوبيية تصف النص اعتماداً على البحث اللساني وما كتبه (ريفاتير) (Rivataire) أثناء تعريفه للأسلوبيية بأنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة، وينتهي اعتبار الأسلوبيية السنوية تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص، وكانت هذه الآراء فرضيات في التفكير الأسلوبي الحديث، وتجدد الإشارة إلى أن العناية بالتشكيلات اللغوية السطحية كانت كذلك وليدة الدراسات اللسانية الحديثة، وكانت أولى خصائص الأسلوبيية قد تحددت في التفرقة بين اللغة والكلام، لذلك قامت على ثنائية (دوسوسير) (Dessau sure) ومعنى ذلك أنها أخذت بهذين المعطين لدراسة الخطاب الأدبي انطلاقاً من اللغة وعلاقتها بالمعنى، والصلاة التي تربط بين التعبيرات الفردية والجماعية. وهو ما يبين شدة تأثير السنوية (دوسوسير) في الدراسات الأسلوبيية من خلال الثنائيات (اللغة والخطاب)، (الجهاز والنص)، (طاقة القوة وطاقة العقل) عند (لويس هيلمسلف) (Louis Helmslev) و(تشومسكي) (Chomsky).

(1) - سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط03، 1992، ص 09.

(2) - مرجع سبق ذكره، ص 38.

وقد تطرق الدكتور محمد فهمي حجازي إلى هذا التفريق فيقول: >> إن المقارنة بين اللغة والكلام على نحو ما تكون المقارنة بين النوتة وإمكانية تقديمها تختلف باختلاف أحادي العزف <<(1).

لقد كان المبدأ المحرك للنظرية الأسلوبية هو اعتبار الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه من شأنه أن يحول دون النفاذ إلى مضمون نوعيته لذلك تفادت الأسلوبية في اتجاهاتها الثنائية المصطنعة، وأقامت نوعية الأثر على محور الروابط بين الصياغة التعبيرية، وهو جانب فيزيائي يتأتى من الحدث الأنسي والخلفية الدلالية، وكان هدف الأسلوبيين أن يتزلوا عملهم منزلة المنهج، وبهذا اتجهت الأسلوبية نحو العلم التحليلي التجريدي قصد إدراك الموضوعية في الحقول الإنسانية عبر المنهج العقلاني، وهو طريق رسمه (دوسوسير) من خلال نبذه لفكرة الفصل بين ثنائية الشكل والمضمون مع إعطائه الأولوية للروابط والعلاقات بين الوحدات والكلمات والجمل لتحقيق الصلة الوثيقة بين الأنساق اللسانية، وهو ما حصل في اتجاهات الأسلوبية في العلاقات بين الدوال والمدلولات، وتبقى اللغة قاسماً مشتركاً بين الأسلوبية واللسانيات وآلية من آليات الاشتغال الأسلوبي واللساني على حد سواء، لأنها مادة هذا الاشتغال وأداته الناقلة، فكل الدراسات اللسانية والأسلوبية تنطلق من المادة ذاتها >> اللغة في أدائها لوظائفها الجمالية في العمل الأدبي <<(2).

(1) - عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 31.

(2) - صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته لعلم اللغة، مجلة فصول القاهرة، مجموعة 05، عدد 01، 1984، ص 52.

II- اتجاهات الأسلوبية

إن الولوج في البحث الأسلوبي يقتضي منا التعامل مع تيارات أسلوبية مختلفة، من خلال دراسة شخصيات مبدعيها ومؤسسيها باعتبارها أسهمت في إيجاد مدارس أسلوبية متباينة تنطلق من التركيز على منطقة الإرسال التي يجسدها المخاطب، ومن هذا المنطلق نجد أن المؤسس الأول لهذا المنهج (شارل بالي) (Charles Bally) قد استثمر أفكار أستاذه (فردينان دوسوسير) (F. Dessau sure)، والتي انبنت على علم اللسانيات الحديث لكي يبرز معالم هذا المنهج الأسلوبي والمتمثل في أسلوبية (التعبير) التي حدد معالمها بقوله: >> تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي المنظم من ناحية محتواها الوجداني أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية لغويا، كما تدرس واقع اللغة عبر هذه الحساسية <<(1).

ومن هنا نستنتج أن موضوع الأسلوبية عند (شارل بالي) تشكل الناحية الوجدانية العاطفية للغة، ويتجلى الأسلوب عنده في مجموعة الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرها على القارئ، وهو هدف الأسلوبية، حول >> اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي <<(2).

وقد بنى (شارل بالي) تصوره على قدرته اللغوية التصنيفية من خلال نوعية الخطاب الذي يحمل في ذاته ما هو غير مشحون عاطفيا ويحمل في الآن نفسه ما هو مشحون بالعواطف والانفعالات، وهو بذلك يتخلص من التصنيف التقليدي للظاهرة الكلامية القائمة على التصنيف النفعي والأدبي فلغة (شارل بالي)، تكشف الجوانب الفكرية والوجدانية، وتتكشف هذه الجوانب بحسب استعداد المتلقي ووضعه الاجتماعي الذي يكون عليه، لذلك جعل اللغة مادة التحليل الأسلوبي وليس الكلام، حيث يركز على استعمالات متداولة للغة بين أفراد المجتمع، وهو ما يخالف نظرة أستاذه (دوسوسير)، الذي يعتبر اللغة نظاما ونسقا من الرموز الدالة لها علاقات متشابكة ولا وجود للقيمة التعبيرية فيها، باعتبار أن اللغة حدث اجتماعي بحت يتحقق في اللغة اليومية بين الناس،

(1) - جورج مولينييه، الأسلوبية، ترجمة الدكتور بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط01، 1999، ص 165.

(2) - حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2002،

والشحنة العاطفية أوضح في الفعل اللغوي، إذ هي >> أظهر بناء على تصور فلسفي يعتبر الإنسان كائنا عاطفيا قبل كل شيء <<(1).

وتأسيسا على هذه القواعد التي يقترحها (بالي)، فإن الأسلوبية تتيح للمتلقي استثمار الإمكانيات الصوتية الكامنة في النص من جهة، وتجعل المبدع أكثر حرية في تمييز الأصوات وتآلفها وتعاقب رنائها وحرركاتها وإيقاعها وتكرارها وتجانسها، فالظواهر اللغوية تبدأ من الأصوات إلى غاية الجمل، إذ في ميدان دراسة اللغة يرى (بالي) ضرورة ملاحظة المعاني التلقائية بدراسة المفردات دراسة تاريخية من خلال تسلسلها في المعاني والدلالات وعلاقتها الاشتقاقية بكلمات أخرى >> ومن هنا وجدت الفكرة القائلة بأن هناك دائما معنى أساسيا للكلمة <<(2).

لقد أثارت أفكار (بالي) صراعات وتدايعات حادة، مما أوجد أفكار جديدة شكلت أسلوبيات جديدة ليصل البحث الأسلوبي إلى أسلوبية (ليوسبتر) (Lio spetzer) حيث رصدت أسلوبية علاقات التعبير بالمؤلف لندخل من خلال هذه العلاقة في بحث الأسباب التي يتوجب بموجبها الأسلوب وجهة خاصة في ضوء الدراسة في علاقة المبدع بنصه، إن أسلوبية (سبيتر) تبحث عن علاقة المبدع بنصه من خلال روح اللغة، فاتسمت أسلوبية >> بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني <<(3) ، ونستنتج من ذلك أن (سبيتر) لا يكتفي بالملاحظة الداخلية بل يتجاوز ذلك إلى كشف القيمة الإنسانية الكامنة وراء الألفاظ، وهو نوع من الحدس يتوسل إليه الدارس بالبحث الدقيق عن الجزئيات الخارجية ويكشف (سبيتر) الوسائل الموصلة إلى ذلك بقوله: >> إن الطريق العملي هو القراءة وإعادة القراءة بصبر وبصيرة ويقين برغبة توشك أن تكون ميتافيزيقية في الوصول إلى الحل حتى لا يلبث أن يتجلى لنا هذا الملمح الخاص والمنشود <<(4).

إن (سبيتر) يركز جهده على العلاقة القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب متأثرا بنظريات (فرويد) (Freid) حول اللاشعور الذي أوجد علاقة بين عامل اللغة والأدب عبر

(1) - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، 1997، ص 66.

(2) - شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط02، 1992، ص 36.

(3) - حسن ناظم، مرجع سبق ذكره، ص 34.

(4) - صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط02، 1985، ص 53.

الأسس النفسية، ويعد هذا المنهج دقيقاً في أسسه، إلا أنه يواجه صعوبة على حد قول (جان كوهين) (Jean Cohen): >> كيف نتأكد أننا لم نخدع وأن السمة الخاصة بعمل أدبي توجد هناك بالتحديد<<(1).

فهذا الإشكال يضرب بجذوره في القدم مما جعل أفكار (ليوسيتزر) تجعل من ردود الأفعال الكثيرة رغم عمق نظرتهم للغة والكلام باعتماده ما هو باطني نفسي شأنه كالمصوفة الذين يربطون بين اللغة والكلام وبين الروح والباطن وبذلك يكون تمييز الإنسان عن المخلوقات الأخرى بالنطق، وهذا لا يعود إلى خصوصية الجهاز الصوتي بقدر ما يرجع إلى المقامات الروحية للإنسان، ومن هنا أسس (سبيتزر) منهجه الأسلوبي على احترام للوقائع الأسلوبية في الخطاب الأدبي وعلاقتها بظواهر الحياة: >> فهو يبرز الأسلوب كمارسة عملية لأدوات اللغة وهو بذلك ينفي عنها صفة العفوية والمجانية<<(2)، إذ القارئ يضطر إلى تأمل النص ولغته واختبار اللغة بقراءته من خلال الشواهد الأسلوبية التي يحددها على أساس أن علم الأسلوب عمل فني لا يحتاج إلى أفكار مسبقة لأن العمل الأدبي يشكل وحدة كلية شاملة تحوي روح المبدع التي تضمن تماسك النص، ولا بد أن يمنحنا الشاهد الأسلوبي الدخول إلى مركز العمل الأدبي، وهنا يستثمر القارئ الملمح الأسلوبي الذي يسهل له الدخول إلى دلالات النص، لينتهي إلى اعتبار: >> علم الأسلوب نقداً متعاطفاً بالمعنى الشائع للكلمة<<(3)، لقد أسس (سبيتزر) إجراءاته على فهم مضمون النص الإجمالي ثم تفصيله إلى جزئياته والانتفاع بها، وإدراكها من خلال ملاءمتها واستقصائها للاقتراب من الحقيقة الأسلوبية المحتملة ومن هنا يضع القارئ مكانه في مقام المبدع ليعيد خلق النص من جديد، ويوجده بدلالاته من خلال الشعور الذي كونه حول العمل الأدبي بقراءته المتعددة، ولذلك يذهب إلى تلاحم الاستعمالات اللغوية، ليتكشف عبر الإبداع اللغوي الملمح الأسلوبي، ويشترط (سبيتزر) في ذلك انطلاق الدارس

(1) - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1986، ص 17.

(2) - نور الدين السد، مرجع سبق ذكره، ج01، ص 70.

(3) - صلاح فضل، مرجع سبق ذكره، ص 60-61.

من السطح إلى الباطن من خلال الملاحظة الأولية والعميقة بجمع تفاصيل النص، ثم يشرح صورته المثالية من خلال التناغم الذي يتجلى في عمل المبدع بكامله.

إن الوقوف عند أسلوبيتي (شارل بالي) و(سبيتزر) وإجراءهما نستنتج منه أن المبدع المخاطب هو المركز الأساس في هذه الأسلوبية، لذلك هناك من الأسلوبيات ما تتجاوز هذا المركز إلى مراكز أخرى كأسلوبية المتلقي وأسلوبية التلقي.

لقد ظهرت أسلوبية التلقي بعد هذه الأعمال العظيمة (شارل بالي) و(ليوسبيتزر)، واستنادا إلى ذلك ظهر (رومان جاكسون) و(تودوروف) و(ميشال ريفاتير) من خلال إنجازاتهم المتميزة وأصالتهم في دمج مناهج اللسانيات ضمن الأسلوبية الحديثة، وهو ما أوجد صدى كبير في فرنسا من خلال ما طرحه (ميشال ريفاتير)، حيث يعرف الأسلوب: >> بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر، والأسلوب يبرر <<⁽¹⁾، فالظاهرة الأدبية غير مرتبطة بالمؤلف ولا في النص المعزول بل هي جدلية بين النص والقارئ: >> ليس هناك خطاب أحادي الجانب موجه إلى ذاته ينمو في انسجام وطمأنينة وإنما لا بد من وجود جانب آخر ... وهكذا فإن جل الدراسات اللسانية والفلسفية والتحسيسية والسياقية ركزت على دور المتلقي في صياغة الخطاب <<⁽²⁾.

إن منهج (ريفاتير) أساسه استجابة القارئ العمدة الذي تنحصر وظيفته في تعيين الوقائع الأسلوبية وتفسيرها، ونجاحه يتوقف على إدراكه للعمل الأدبي، لذلك يعوض (ريفاتير) الانزياح بالسياق، ويميز بين السياق الأكبر والأصغر، فالأول غير موسوم، بينما الثاني سبق السياق الأصغر >> غير أنه لا يكون مع ذلك جزءا ملازما للمفارقة نفسها التي تكون الانزياح <<⁽³⁾.

وهكذا يبدو أن (ريفاتير) ينطلق من مبدئين أساسيين لتحديد خصوصية أسلوب النص هما القارئ النموذجي والسياق، وإذا كان الملح الأساس للقصيدة عنده هو وحدتها، وحدة شكلية ووحدة

(1) - رولان بارت وآخرون، الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأسدي ومحمد معتصم، منشورات الاختلاف، ط02، 2003، ص 45.

(2) - محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط02، 1990، ص ص 41-42.

(3) - عمر أوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، بيروت، ط01، 2001، ص 172.

دلالية، فإن تشخيص ذلك يتم في عقل القارئ من خلال مرحلتين القراءة الاستكشافية >> وهي تحصل معرفة أولى بالمعنى اعتماداً على كفاءة القارئ اللغوية <<(1)، وهي مرحلة يدرك فيها القارئ تضارب الكلمات ليفهم الاستعارات والكنايات، بينما في المرحلة الثانية نجد القراءة الاسترجاعية، ويتذكر القارئ عندها تقدمه في فهم النص فينبري إلى تفسيره من خلال التعديل والمقارنة، ومع ذلك يواجه هذا الطرح صعوبة تتعلق بالقارئ المفترض الذي يرتكز الأثر الأسلوبي، إذ تعدد القراءات لذلك وضع (ريفاتير) ما يسمى بالقارئ العمدة، إذ إدراكه يعكس الظاهرة ويضع المحلل، لا يتأثر بذاتيته فيحدد العناصر النصية بقراءة عميقة، وهكذا نجد عند ريفاتير وآخرون أثر القارئ المتلقي من خلال استجابته في بيان الملامح الأسلوبية التي ينطوي عليها النص الأدبي، غير أن هناك من يولي اهتماماً خاصاً بالنص والخطاب في حد ذاته من خلال عزل الرسالة اللغوية، وهو ما يجعلنا في مواجهة أسلوبية النص من خلال خروج الإبداع بعد تشكيله إلى الوجود لينعزل عن صاحبه، وبذلك يصبح النص نمطاً متميزاً من أنماط الاستعمال اللغوي: >> وبذلك ينتقل من نحو الجملة إلى نحو النص الذي يرى في النص كله وحدة للتحليل مما يسمح بالقول بأن المذهب الشكلي من أهم الاتجاهات التي نهبت إلى دراسة لغة النص والربط بين علم اللغة، ودراسة الأدب <<(2).

فقد يتجسد الأسلوب من خلال معطيات اللغة، لأنها نظام من العلاقات تتأسس من تركيبية واحدة، وتشكل نصاً أدبياً مستقلاً بذاته له قوانينه ونظامه الداخلي الذي يتوجب النظر فيه: >> فالنص الأدبي نفسه بنية مستقلة بذاتها <<(3).

إن الهدف الأساس من البحث هو النص لا المؤلف لذلك وجب التركيز على تأثيرات النص الأدبية واللغوية، ووسائله التعبيرية والإيجائية التي استعان بها الكاتب لتحقيق قدرة الكلمة ونفاذها:

(1) - سيزا قاسم وناصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، ج2، الدار البيضاء، ط02، 1987، ص 53.

(2) - سعد مصلوح، الأسلوب دراسة أسلوبية إحصائية.

(3) - خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني البنوية الشعرية نموذجاً، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، ص 29. العددان 1 و 2، المجلس الأعلى الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ص 380.

>> عندها يصبح النص في موقع يعامل فيه على أنه نظام قيم ومؤشرات موظفة لهدف دلالي اصطعنه المرسل <<(1).

لقد أصبح هذا الاتجاه مهتماً بالشيء الذي يتفاعل داخل اللغة الأدبية ويكسبها جمالية تميز نصها عن نصوص أخرى، لذلك توسل هذا المنهج بمقولات إجرائية تحلل المظاهر الصوتية للأثر الأدبي، وقضايا الدلالة داخل الإطار الشعري من خلال تكامل الصوت مع المعنى.

لقد كان لنا أن وقفنا على جملة اتجاهات المنهج الأسلوبي بشكل عام دون التطرف إلى جزئيات وتفصيلات دقيقة في هذا المنهج ورأينا ونحن بصدد دراسة ديوان شعري، من الشعر المعاصر الجزائري ووجدنا أنه من الضروري والمفيد أن لا نلجأ في دراسة هذا الديوان إلى أسلوبية واحدة، بل وجب أن نأخذ من كل هذه الأسلوبيات شكل شمولي، بمقاربة المستويات المختلفة التي تؤسس للأسلوبية عامة من خلال مستويات الصوت والإيقاع، بتتبع الصوت وحركته واستنطاق الكلمة والجملة، وتحليل الوزن والقافية، والوقوف على ظاهرة تكرار الأصوات والجمل والتراكيب، ثم البحث في النهاية على الدلالات الناتجة عنها لنتقل بعدها إلى الصيغ الصرفية لمقاربة صيغ الأفعال والأسماء وكيفية اشتغال الشاعر على هذه الصيغ وتوزيعها وتحليلها قصد الإبلاغ والتأثير، ليأتي المستوى التركيبي الذي يبحث في آليات تشكل الجملة بوضع أنماطها وصورها الأسلوبية والدلالية، وبحث وظائفها وتفاعل بنيتها ودلالاتها، ليكون المستوى الدلالي في الأخير مقاربة تعتمد على كيفية التشكل الدلالي الذي تفرزه أنماط مختلفة كالتضاد والترادف، والحقول الدلالية الموزعة في النص، وذلك بحصر الكلمات وإيجائها ودلالاتها وكيف تتعاقد في تشكيل الوظائف المعنوية ضمن دائرة الحقول الدلالية.

(1) - مازن الوعر، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، مجلة عالم الفكر، عدد 3 و4، المجلس الأعلى الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1997، ص 45.

الفصل الأول

المستوى الصوتي والصرفي والإقاعي

الفصل الأول: المستوى الصوتي والصرفي والإيقاعي

ظاهرة التكرار

المتأمل لهذه القصيدة يجد تكرار بعض الحروف الهجائية والتي شكلت نغما وإيقاعا خاصا بمقطوعاتها المنفردة والمختمة في التركيب لأن هناك قيمة ذاتية للصوت والحرف⁽¹⁾ وقد ارتأينا أنه من الضروري جدا دراسة هذه الظاهرة كمستوى صوتي في القصيدة، لأن اللغة تحتاج في وصفها إلى علم الأصوات الذي يسهم بقدر كبير في الموسيقى الداخلية من خلال قوة التناغم بين الحروف لذلك تميزت القصيدة بحروف عدة أحدثت إيقاعا خاصا، وقد قصد الشاعر ذلك لأنه بصدد الدفاع عن قضية وطنية، حيث تشبع بالروح الوطنية وبحب الوطن ليس فقط على مستوى القول بل على مستوى الفعل والسلوك كذلك >> فالتكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب <<⁽²⁾.

وقد لجأ الشاعر إلى التكرار الحرفي من جهة وتكرار الجمل والتراكيب من جهة ثانية، ليجعل من ذلك عنصرا إيقاعيا وإيحائيا جذابا ومنتبها في الآن نفسه ومحدثا الوظيفة الانتباهية لدى المتلقي، فهو شكل ظاهرة أسلوبية ميزت القصيدة. وهذا التوظيف لم يكن بشكل اعتباطي بل له وظائف مختلفة ترتبط بالدلالة خاصة من خلال تكثيف الإيقاع الموسيقي وإظهار موقف الشاعر من القضية الوطنية التي يعالجها.

1- التكرار الحرفي

لقد اختلفت نسبة تكرار الحروف داخل القصيدة، تبعا لاهتمامات الشاعر أثناء أداء دلالاته وسياقاته التركيبية في شكل المعنى المراد والدلالة والإيقاع المنشودين. >> لأن هناك قيمة ذاتية للصوت <<⁽³⁾، والشاعر بتوظيفه لبعض الحروف توظيفا مكثفا فقد أعطى قصيدته الإيقاع الذي تحتاجه، فقد وظف من الحروف (اللام والميم) ثلاث وثمانين مرة وواحد وثمانين مرة لكل حرف، لأنها

(1) - ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب العربية، 1955، ج1، ص 65.

(2) - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط04، 2005، ص

(3) - ابن جني: مرجع سبق ذكره، ص 166.

حروف قريبة المخرج ولها وضوح سمعي، وليست حروفا انفجارية ولا حروفا احتكاكية⁽¹⁾، ولعل هذا التوظيف يعود لكونها أكثر شيوعا من الحروف الأخرى، حيث يقول:

- تكلم لكي لا تستجيب السماء

- فمنذ اختفاء المسيح

- ومنذ انتحار السنابل

- وفرعون موسى يدق ضلوع الصغار⁽²⁾

فقد كان (الميم) حرف فعل وتعبير عن الماضي الأزلي، وكان (اللام) وسيلة للنتيجة وتجسيد الرموز من خلال (تكلم، لكي، فمنذ، المسيح، السنابل).

كما أكثر الشاعر من توظيف (حروف المد) كالواو خاصة حيث تردت زهاء الثلاثمائة مرة، في مجال العطف وسياقات المد، ناهيك عن حروف المد الأخرى كالألف والياء، حيث يقول الشاعر:

- ومنذ انتحار السنابل

- وفرعون موسى يدق ضلوع الصغار

- وتنهش لحمي صقور القبائل

- ولست أراك ارتجالا، ولست أراك ارتجالا جريحا.

فالملاحظ أن الواو تعطي الدفع النفسي والشحنة البسيكولوجية للشاعر، لكي يعبر بطلاقة وحرية عما ينتابه من مشاعر وأحاسيس تجاه قضيته، إضافة إلى القيمة الإيحائية الناتجة عن امتداد الصوت ومساحته الشاسعة، لذلك أدت الواو مع تغير حروف المد دورا إيقاعيا مناسباً في القصيدة. فحروف المد لها حركات طوال ودون شك لها قيمة إيحائية، تنتج عن مساحتها الصوتية الممتدة حين النطق بها، تلك المساحات الصوتية تجعلها أقدر على حمل المشاعر الممتدة، والأحاسيس العميقة⁽³⁾.

(1) - إبراهيم أنيس: التغيرات اللغوية، مكتبة الأغالب شعرية، ط06، القاهرة، 1981، ص 63.

(2) - الديوان: ص 45.

(3) - عبد الباسط محمود: الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية للديوان، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، القاهرة، مصر، ص 124، 2005.

وقد نوع الشاعر بين حروف لها أصوات مجهورة وأخرى لها أصوات مهموسة، واختلفت الأصوات ذات المخارج المتباعدة والتي تضاف إلى حروف اللام والميم وحروف المد السابقة الذكر، ومن الحروف المهموسة حرف (السين) في قوله:

- سأنسى بأبي وجدت الطريق
- سأنسى بأبي كتبت الأناشيد في أمة ميتة
- سأنسى بأبي احترفت الألم
- وأنسى بأبي نبي رحيم
- سأنسى بأبي أحب المدينة وحدي
- سأنسى بأبي أحارب جيش المغول⁽¹⁾

والملاحظ أن حرف (السين) أحدث همسا وصفيرا داخل السطور الشعرية السابقة وأحدث احتكاكا مسموعا ونوعا من الحفيف وأرجعنا بفعل النسيان إلى الماضي الغابر، وهكذا مع بقية الحروف المهموسة كالكاف والفاء والحاء والتاء والشين والحاء والكاف، فهي كلها تعمل على إحداث الذبذبة في الأوتار الصوتية أثناء نطقها. كما أحدث (السين) أثناء خروجه احتكاكا مسموعا ونوعا من الحفيف⁽²⁾.

أما الحروف المجهورة فنجد منها (العين) في قوله:

- ففي الصبح ندعو ... لتحرير حيفا
- وفي الليل ندعو ... لإعدام بابل
- وفي الشعر ندعو ... لإحياء أمجاد قيس
- وفي النثر نهجو ... ممالك وائل⁽³⁾

⁽¹⁾ - الديوان: ص 50.

⁽²⁾ - إبراهيم أنيس: مرجع سبق ذكره، ص 24.

⁽³⁾ - الديوان: ص 102.

فقد أحدث (العين) في الفعل (ندعو) ذبذبة في الأوتار الصوتية وبعث بنشاط حركي يطرب المتلقي من خلال الدعوة للفعل وبذلك أحدث احتكاكا مسموعا ونوعا من الحفيف كذلك، وهي وظيفة كل الحروف المجهورة كالباء والهاء والجيم والغين والزاي.

بحيث: << تحدث عند النطق بها ذبذبة في الأوتار الصوتية >>⁽¹⁾، وهناك أصوات وحروف أخرى على غرار الحروف السابقة قد اعتمدها الشاعر لتكثيف الموسيقى الداخلية، والإيقاع الداخلي للقصيدة، ومنها (الذال والتاء والضاد والسين والصاد وغيرها) وهي أصوات تلامس الأسنان واللثة عند النطق بها، حيث يقول:

- فأنت الذي لا يجيد النفاق

- وأنت الذي .. لا تزال هنا تشرب الماء مرا

- تعلمنا أن نشد الرحال

- ونمشي إلى قمم الانعتاق

- تعلمنا الموت حيناً

- تعلمنا الحب دون انكسار⁽²⁾

فالملاحظ أن حرف (التاء) تردد كثيرا في هذه المقطوعة الشعرية، بحيث يخرج بين اللسان واللثة ويعطي إيقاعا خاصا في لفظ (أنت، تعلمنا، الإنعتاق) فتظهر قوة الدلالة من قوته وقوة الإيقاع الداخلي في الكلمة كذلك، وهو دور ووظيفة كل الحروف المشابهة له << وهي التي تقارب عند النطق بها أحد أعضاء النطق الأسنان أو تلامسها ومنها: أسنانية لثوية وشفوية وذوقية >>⁽³⁾.

وعلى العموم، فقد أدت الحروف بأصواتها وتكرارها دورا إيقاعيا جميلا في القصيدة، وقد كان لتنوعها واختلاف مخارجها الأثر البارز في إحداث نغمة داخلية خاصة داخل القصيدة، ساعدت الموسيقى الخارجية التي لم تظهر لأن القصيدة ليست عمودية وبالتالي عوضت هذه الموسيقى الداخلية الناتجة عن تناغم أصوات الحروف وتكرارها، هذه الموسيقى الخارجية فكانت للقصيدة وقفا خاصا على

⁽¹⁾ - رابع يوسف: البنية اللغوية لردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 20.

⁽²⁾ - الديوان: ص 72.

⁽³⁾ - رابع بوحوش: مرجع سبق ذكره، ص 19.

نفسية المتلقي، في جلب انتباهه لدلالة النص وقد اكتفينا بإعطاء نماذج بسيطة حول تكرار الحرف وأثره الصوتي والموسيقي لنبين مدى قدرة الشاعر على حسن توظيف الحرف، والقصد من تكراره داخل القصيدة.

الوزن والقافية والإيقاع الشعري

المتفحص لعلم العروض ودراسة موسيقى الشعر العربي يرى شدة التواضع بين الوزن والإيقاع الناتج عن تراتب التفعيلات الشعرية التي يتشكل منها البحر الشعري، كما جسدها الخليل بن أحمد الفراهيدي في بحوره الخمسة عشر ليضيف تلميذه الأخفش البحر السادس عشر وهو بحر المتدارك⁽¹⁾، ويدرس الإيقاع الجانب الموسيقي في القصيدة من جهة، واللغة بشئ أشكالها من جهة ثانية، ونقصد به >>وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة <<⁽²⁾.

وإذا كان الإيقاع الخاص يرتبط بالحروف والكلمات، فإن الإيقاع العام مرتبط بالوزن والقافية. ونحن نتصفح نص (طواحين العبث) نجد الشاعر قد نسج قصيدته المطولة على بحر المتقارب الذي يتكون من ثمانية أجزاء أربعة في الشطر الأول وأربعة في الشطر الثاني وهي كلها خماسية متكررة بتفعيلة (فعولن).

ويأتي على النحو التالي:

فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولن فعولن فعولن

لكن الجديد في هذا البحر أن الشاعر لم ينسج قصيدته نسجا عموديا تقليديا خليليا، بل اتبع النهج التحديدي في البناء العروضي على تفعيلة واحدة متبعا نهج نازك الملائكة والسياب وغيرهم ممن اختار الشعر الحر قالباً لإفراغ شاعريته ونحن نريد دراسة الإيقاع الشعري من خلال الوزن والقافية في

(1) - موسى الأحمد: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين، ط02، بيروت، لبنان، 1969، ص ص 68-69.

(2) - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، د. ط، القاهرة، 1997، ص ص 436-534.

قصيدة طواحين العبت، وجب أن نعرف حقيقة بحر المتقارب كما جاء به الخليل في عمود الشعر وأثره الإيقاعي وماذا يضيف من موسيقى إن كان الشعر حرا لا عموديا وهو ما سنعلمه أثناء تأملنا للقصيدة المدروسة.

أعاريض وأضرب المتقارب

سمي البحر بحر المتقارب لتقارب أوتاده بعضها من بعض، حيث يصل بين كل وتدين سبب واحد فتقارب منه الأوتاد فسمي لذلك متقاربا، وإذا جئنا لأعاريضه وأضربه نجد عروضه الأولى سالمة ولها أربعة أضرب وتأتي على النحو التالي:

_____ فعولن _____ فعولن _____ فعولن

_____ فعولن _____ فعول _____ فعول

_____ العروض _____ الضرب _____ الضرب

_____ فعولن _____ فعل _____ فعل

_____ العروض _____ الضرب _____ الضرب

_____ فعولن _____ فل _____ فل

_____ العروض _____ الضرب _____ الضرب

الملاحظة على أضرب العروض الأول السالمة أن الضرب الأول جاء سالما والثاني مقصورا والثالث جاء محذوفا والرابع جاء مبتورا أو أبترا⁽¹⁾.

ويجوز في تفعيلة (فعولن) أن يدخلها (الحذف) في عروضها فتصبح (فعل)، وأن يدخلها (القبض) فتصبح (فعول) وأن يدخلها التلم فتصبح (فعلن)⁽²⁾:

⁽¹⁾ - القصر: هو حذف الخامس الساكنة وتكسين ما قبله والحذف هو: إجماع القطع مع الحذف أي حذف بيت وقطع وتد (ينظر الحروف وإتباع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، وسيم البحراوي، المكتبة العربية العامة للكتاب، 1993، ص 39).

⁽²⁾ - أنظر الوافي في العروض والقوافي، تصنيف الخطيب التريزي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ص ص 167-168-169.

عدددها في القصيدة ونسبتها	نوع الزحاف أو العلة	ما طرأ عليها من تغيير	التفعيلة
سبعون (70)	القصر	فعول	فعولن
واحد وثمانون (81)	الحذف	فعل فعو	
عشر (10)	البت	فل	
ثمانون (80)	القبض	فعول	
أربع (04)	الثلم	فعلن	

والمأمل في القصيدة يجد أن بحر المتقارب قد دخلته الزحافات والعلل سواء ما يخص الأسباب أو ما هو مرتبط بالأوتاد، كما قد يلحق الاثنيين معا >> فالزحافات هو تغيير يلحق ثواني الأسباب <<⁽¹⁾، وذلك بتسكين الحرف أو حذفه كأن تصبح تفعيلة (فعولن) (فعول) بحذف الخامس الساكن، كما أن >> الزحاف غير لازم في غالب الأحيان أي أنه اختياري، ويقع في الحشو وأحيانا في العروض والضرب <<⁽²⁾. فقد جاءت تفعيلات القصيدة مقبوضة زهاء الثمانين مرة ويعود ذلك لاختيارات إيقاعية فنية يقصدها الشاعر حيث يقول:

وينهش لحمي صقور القبائل

فلست أراك انتقاما

ولست أراك ارتجالا⁽³⁾

والملاحظ أن هذا الزحاف يدخل على حشو البيت وأوله في سياقات أين يكون الشاعر جازما في الأمور قاطعا في الدلالة في الإثبات والنفي كما نراه في السطور السابقة.

(1) - موسى الأحمدي: مرجع سبق ذكره، ص 24.

(2) - مصطفى حركات: كتاب العروض والتقفية، قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د. ط، الجزائر، 1989، ص

(3) - الديوان: ص 45.

كما أن العلة >> تغيير لا يلحق ثواني الأسباب فقط، بل يلحق الأوتاد أو الأسباب أو كليهما <<(1)، وقد جاء ذلك قليلا في القصيدة، لأن الشاعر لم يتردد في مواقفه وأحكامه تجاه القضية التي يتبناها فوردت مثلا تفعيلة (فل) عشر مرات فقط، فالبتر ليس من سمات الشاعر الإيقاعية والفنية، لقد استخدم الشاعر بحر المتقارب في خضم القصيدة الحرة لأنه يلائم طاقاته الدلالية واللغوية ونزوعه الفني الذي يحتاج إلى الحقيقة من جهة والتدفق الشعري والاستمرارية الدلالية، وهو ما تتطلبه قضية الوطن الجزائري الذي يدافع عن هويته وشخصيته.

فكان بذلك بحر المتقارب النموذج السليم الذي جعل العبارات والدلالات في تجانس تام مع محتويات القصيدة وقاموسها اللغوي، ويعود ذلك إلى ارتباط الشاعر بالتقاليد الخليلية والنظام الإيقاعي القديم من جهة، وتطلعه إلى التجديد عبر التفاعيل الخليلية والانفتاح على القصيدة ذات التفعيلة الواحدة من جهة ثانية، فكانت قصيدته بذلك نموذجا لقوة الإيقاع الدلالي والموسيقى معا، حيث جسد لنا الحادثة الوطنية في حركية وخفة وأبعدها عن الجمود والسكينة فكانت الوطنية صورة حية في قلب الشاعر، جسدها على صفحات قصيدته، فأعطى نوعا من الإيحاء والرمزية فكانت الحادثة الوطنية حادثة لغوية فنية شائعة حفزت المتلقي واستمالتة وجعلته يقف على مواطن العظمة والإثارة، حيث كان بحر المتقارب عنصرا موسيقيا محافظا من جهة ومجددا من جهة ثانية وهو ما تتطلبه القصيدة الحديثة >> فالشعر ما هو إلا كلاما موسيقيا تنفعل بموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب <<(2).

والملاحظ أن زحاف (الحذف) أكثر شيوعا في القصيدة حيث جاء بعدد واحد وثمانين مرة (81) ثم يليه زحاف القبض بعدد ثمانين مرة (80)، وتأتي بعده علة القصر بسبعين (70) مرة، ثم علة البتر بعشر (10) مرات، وأخيرا علة (الثلم) بأربع (04) مرات.

لقد كان لثقة الشاعر في زاده الشعري أثر واضح في الاسترسال في تجسيد تفعيلات بحر المتقارب تجسيدا سليما، حيث نجد تفعيلة (فعولن) وردت سليمة زهاء الألف وخمسمائة وأربع (1504) مرة وهو دليل على تمكن الشاعر من القدرة الإيقاعية والموسيقية لهذا البحر، وملائمته

(1) - مصطفى حركات: مرجع سبق ذكره، ص 37.

(2) - موسى الأحمد: مرجع سبق ذكره، ص 17.

كلية للدلالات التي وظفها الشاعر في قصيدته، مما جعله يسير وفق نمط ثابت لا يجيد عنه قيد أمثلة، فقد تداعت الأفكار والدلالات والمعاني لدى الشاعر وانصبت عليه مما زاده ثقة وقدرة في شاعريته وأعطى الإيقاع الموسيقي رونقا وجمالا للقصيدة.

كما أن الزحافات والعلل قليلة جدا بالنظر لسلامة التفعيلة (فعولن)، >> فالزحاف تغير طبيعي وليس عيبا في الوزن والشكل المزاحف في التفعيلة هو كثير من حالات شكل معتاد لا يمكن أن يفضل عليه الشكل النموذجي <<⁽¹⁾. وعلى العموم فقد حلت القصيدة من كثرة التفعيلات المزاحفة والمعلة، ويرجع ذلك لطلاقة الشاعر الإيقاعية وتمكنه من ناحية البحر والجدول التالي يوضح هذه الظاهرة أكثر.

النسبة المئوية	نوعه	التغير الحاصل عليها	عددتها	التفعيلة
80 %	غير موجود	غير موجود	1504	فعولن
06 %	الحذف	حذف السبب الخفيف	81	فعو
05 %	القبض	حذف الخامس الساكن	80	فعول
04 %	القصر	حذف الساكن الخامس وتسكين ما قبله	70	فعول
03 %	البت	اجتماع القطع مع الحذف أي حذف سبب و قطع وتد	10	فل
0.5 %	الثلم	حذف الثالث الساكن وتسكين ما قبله	04	فعلن

لقد كان للشاعر في قصيدته حضورا واعيا في خطابه الشعري وسلامة قدراته الدلالية والشعرية التي جعلته متمكنا من إيقاعه الأسلوبى ونظامه اللغوي والجمالي، وهي من خصائصه الأسلوبية التي عملت على إحكام نسيج القصيدة الشعرية وجعلت الشخصية الوطنية الجزائرية مركز القصيدة ومنطلقه للإبداع من خلال الامتداد الصوتي والإيقاعي اللامحدود وهو ما يترجم انسجام شخصيته الشعرية حيث نقل لنا تجربته في لوحة فنية راقية تعمل على تحقيق أهداف جمالية ووطنية في

(1) - مصطفى حركات: مرجع سبق ذكره، ص 48.

الآن نفسه. لقد انتقل الشاعر في قصيدته من مقام الآخر دوغما إحساس المتلقي لتبرز في إيقاعه الداخلي، وما زحافات وعلله إلا وسيلة << لتوسيع المجال الدلالي للقصيدة >>⁽¹⁾.

والملاحظ أن تفعيلة (فعولن) التي يركز عليها بحر المتقارب جاءت في كامل القصيدة سليمة بعدد وفير، وما التفعيلات المزاحفة والمعلة إلا في القليل النادر جدا.

النسب المئوية السابقة توضح ذلك حيث كانت تفعيلة (فعولن) بنسبة 80% وتفعيلة (فعو) بنسبة 06% وتفعيلة (فعول) بنسبة 05% وتفعيلة (فعول) بنسبة 04% وتفعيلة (فل) الأقل بنسبة 03% وتفعيلة (فعلن) بنسبة 0.5%.

القافية

يعرف الخليل بن أحمد الفراهيدي القافية بقوله: << أنها الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما من حركة من قبل الساكن الأول منهما >>⁽²⁾، وقد تكون القافية كلمة أو بعضها أو كلمتين على الرغم من كون المحدثين يرون فيها مقطعا أخيرا في البيت الشعري حيث يقول (شكري عياد): << أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت أو المقطعان الطويلان في آخره، مع ما يكون بينهما من مقاطع قصيرة >>⁽³⁾.

وبذلك تكون القافية فواصل موسيقية وإيقاعية في أواخر البيت تعمل على تنبيه المتلقي وإيقاظه قصد إمتاعه فنيا ودلاليا، ونحن نلمح القصيدة فهي من الشعر الحديث الحر الذي يعتمد التفعيلة الواحدة ولا يرتبط بقافية موحدة. كالقصيدة العمودية التي تعتمد النمط الثابت في الوزن والقافية ومع ذلك يشدنا الإيقاع الخارجي للقصيدة. نظرا لتمكن الشاعر من هذا الجانب الموسيقي، فقد كانت أواخر الأسطر الشعرية جلها جاءت بتفعيلة (فعولن) المقيدة بساكن زهاء المائة والثمانين وأربعين (148) مرة، ثم تلتها تفعيلة (فعو) المقيدة بساكن زهاء السبع وستين (67) مرة، ثم تفعيلة (فعول) المقيدة كذلك بساكن زهاء الست والثلاثين (36) مرة، ثم تفعيلة (فعول) المطلقة تسع وثلاثين مرة (39) وتفعيلة (فل) المقيدة مرتين فقط، والجدول التالي يوضح الظاهرة أكثر:

(1) - موسى الأحمدي: مرجع سبق ذكره، ص 77.

(2) - مصطفى حركات: مرجع سبق ذكره، ص 191.

(3) - المرجع نفسه: ص 192.

التفعيلة	عددتها	نسبتها
فعولن	148	53 %
فعو	67	26 %
فعول	39	13 %
فعول	36	11.5 %
فل	02	0.5 %

التكرار اللفظي والتركيبي

لقد كان للشاعر ملكة وقدرة فائقة في توظيف الحروف وتكرارها على نحو يحدث نغما وموسيقى داخلية، ولم يأت ذلك اعتباطا بقدر ما أن الشاعر استطاع أن يحدث تجديدا في قصيدته التي تحتاج إلى مضاهات القصيدة العمودية في موسيقاها الخارجية. ولعل ذلك يزداد وضوحا عندما ندرس تكرار اللفظ والتركيب.

أ- تكرار الجملة الفعلية

لقد كان لنا أن تصفحنا الديوان فوجدنا أن الجملة الفعلية مكررة بكثرة أي زهاء المائة وثلاث وثلاثين (133) مرة بينما الجملة الاسمية تكررت زهاء المائة والواحد والأربعين (141) مرة، ويدل ذلك على التنوع في تكرار الجملتين لفظا كقوله (تكلم)⁽¹⁾، وتركيبا كقوله (فقد حرفوا فيه لون التراب)⁽²⁾، ونحن بصدد دراسة تكرار الجملة الفعلية أولا، نجد الشاعر قد تفنن في توظيف الأحداث ورفع من قيمة الصياغة الأدبية للجملة الشعرية. وهو لا يتكلف ذلك بقدر ما تنساق هذه الجمل انسياقا وتنساب انسيابا، فقد شكلت طاقة صوتية للشاعر من خلال اجتماع جملة من الحروف في سياق تركيب واحد حيث يقول:

تكلم لكي لا أراك

تكلم لكي لا تطهرني بالدماء يداك

(1) - الديوان: ص 23.

(2) - الديوان: ص 132.

تكلم لكي لا تضيء الكهوف

تكلم لكي لا أراك

تكلم لكي لا تطهرني يداك

تكلم بكل اللغات ولا تحترف حب هذا الوطن⁽¹⁾

فالملاحظ في هذه المقطوعة تكرار الجملة بلفظ (تكلم) من جهة، وتكرار الفعل المضارع المنفي بلا والمنصوب بكي. وخصوص كل مقطوعة بنتيجة (لا تضيء الكهوف) ثم (لا تحترف حب هذا الوطن)، وفي ذلك قدرة فائقة على تشكيل التركيب مكررا، دون أن يدخل السأم والملل، من خلال تغيير النتيجة التي آل إليها التكرار. فتكرار فعل الأمر (تكلم) هو دلالة الثائرة، كما أن تكرار الجمل المنفية يوضح حتمية الفعل الظاهرة، كما أن النتيجة تبين جدوى هذه الثورة وهذا الفعل الحتمي.

فقد لا حظنا التركيب المكرر لم يأت به الشاعر للزينة فقط، بقدر ما تجاوز ذلك على دلالات مختلفة، فالنظم لا يعد حلية زائدة أو خارجة على الشعر، ولم ينظر إليه بوصفه متمركزا في مستوى الصوت فحسب، بل نظر إليه على أنه بنية صوتية دلالية⁽²⁾.

فقد شكل هذا التكرار اللفظي والتركيبى للجمل طوال تتبعنا للقصيد عناصر أسلوبيا وملمحا لغويا، أسهم بشكل كبير في شعرية الخطاب داخل النص حيث نجد قوله:

- يموتون فوق المنابر

- يموتون في دفتر الطفل بين السطور

- يموتون كي يكتب الخطباء⁽³⁾

وقوله كذلك:

- ستعرفك الأرض والشمس والثورة الطاهرة

- سيعرفك السنديان

(1) - الديوان: ص ص 22-23.

(2) - حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 98.

(3) - الديوان: ص 25.

- ستعرفك الشمس، والنسمة الجارحة

- سيعرفك الرمل والزنجبيل⁽¹⁾

ف نجد الشاعر يوظف الفعل المضارع (يموتون) للدلالة على عمق التضحية، كما وظف الفعل المضارع (سيعرفك) المرتبط بالسین للدلالة على المستقبل القريب، لأنه متحقق تمام التحقق بحدوث الفعل فعل التعرف واليقين، وكل هذا التكرار المتباين يضيفي الدلالة قوة ووضوحا >> فكان بذلك مولدا للطاقة الدلالية الخلاقة، وذلك بمقتضى تفاعل نظام وحدائة الصوتية في نظام الأصوات التي حققت له لغة النص <<⁽²⁾.

ب- تكرار الجملة الاسمية

مثلما بينا وظيفة الجملة الفعلية لفظا وتركيبا وما أحدثته من لغة شعرية أسهمت في شعرية الخطاب من جهة، وبعثت الصوت المتدفق والإيقاع الجملي من جهة ثانية، كذلك كان للجملة الاسمية بتكرارها المتنوع داخل الديوان، وقع خاص جدا في اللفظ والتركيب، وقد وجدنا هذا التكرار أكثر بنسبة قليلة من الجملة الفعلية، حيث يقول الشاعر:

- أنا لا أقول الذي لا يقال

- أنا لا أقول لهم لم يعد في زناة ما يستحق العناق

- أنا لا أقول لهم إن أحزابنا مومس عاهرة

- أنا لا أقول لهم إن فرساننا نائمون⁽³⁾

(1) - الديوان: ص 37.

(2) - راجع بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص 65.

(3) - الديوان: ص 55.

وقوله كذلك:

- فأنت البقاء الذي لا يزول
- وأنت الجراح التي تندمل
- وأنت الخلاص لجرحي الذبيح
- وأنت الرجاء
- وأنت الأمل⁽¹⁾

فلنلاحظ تكرار لفظ (أنا) كمبتدأ، وتكرار الجملة المنفية (لا أقول) كخبر، حيث لم يأت التكرار اعتباطا بقدر ما أراد الشاعر أن يكون تكرارا نائرا انطلاقا من حديثه عن ذاته وأناه، وكأنه نائرا على الأوضاع المتردية، وينفي بعدها القول عن نفسه وذاته كذلك، حتى يعطي بهذا التكرار صيغة دلالية نائرة، تتماشى والموضوع الذي يعالجه، فقد كان لعلاقة الجملتين المكررتين أثر واضح على ذهن المتلقي لجلب انتباهه من جهة وتحفيزه من جهة أخرى، >> وهي علاقة تحصل في الذهن بفعل الترادف بين الحروف <<⁽²⁾.

وهكذا يكرر الشاعر كذلك لفظ الضمير المخاطب (أنت) كمبتدأ ولفظ (البقاء)، (الجراح)، (الخلاص)، (الرجاء)، (الأمل) كخبر، وهو عبارة عن اسم ليس كالخبر السابق عبارة عن جملة، لأن السياق هنا يختلف بتكرار الاسم بعد الضمير، حيث انتقل من نفسه (أنا) كمتكلم إلى المخاطب (أنت)، ليرفع من شأنه ممدوحه لأنه بموته مثل خلودا دائما بفعله وتضحيته فهو البقاء والخلاص والأمل وغير ذلك فكان التكرار للجملة السامية في هذا السياق، فاعلا ونافدا لدى المتلقي، فتجاوز التنبيه مثلما وجدنا في المقطوعة الأولى إلى التقرير الثابت، ورصد الحقيقة التي يصبوا إلى تثبيتها.

ومن هنا كانت الجمل الاسمية المكررة في الديوان عملية تكرارية إثباتية تضاف على الجمل الفعلية الواصفة للماضي والمتحركة نحو استمرارية المستقبل وبذلك شكل التكرار ملمحا أسلوبيا في هذا الجانب ميز ديوان (طواحين العبث) وأعطى له إيقاعا لفظيا وتركيبيا خاصا تمثل في قدرة الشاعر

(1) - الديوان: ص 131.

(2) - عبد القادر بوزيدة: دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار، مجلة علم الشعر، العدد 19، 1999، جامعة الجزائر، ص 56.

على جعل التكرار متوازنا متساويا مع المعنى من جهة، ومحدثا للإيقاع الصوتي من جهة ثانية من خلال الأصوات المتكررة داخل التركيب سوى في الجملة الفعلية أو الاسمية، لما تولده هذه الأصوات من طاقات دلالية ثرية >> إن هناك طاقة دلالية خاصة للأصوات ترجع لطبيعة الصوت المتميز بالجهد <<(1).

وعليه فإن الشاعر في ديوان (طواحين العبث) ركز على تجسيد هذه الطاقة الدلالية والإيحائية من خلال تكرار الأصوات بعينها وذلك عن طريق تكرار الجمل سواء أكانت فعلية أم اسمية، ومن هنا كانت ظاهرة التكرار مشكلة للملمح أسلوبيا خاص في هذه القصيدة، وقد اكتفينا في ذلك بذكر بعض الأمثلة لأن الديوان يعج بهذه الظاهرة من بدايته إلى نهايته مما جعله ميزة أسلوبية قلما نجدها عند شعراء عصره ما قبل الثمانينات في الشعر الجزائري الحديث.

فقد أحدث التكرار سواء أكان لفظيا أو تركيبيا موسيقى إضافية لموسيقى الوزن الشعري: >> إذ تساوت العناصر المكونة من صيغ وحروف، مع وجود التجانس الصوتي والصرفي والنحوي وهو صناعة هادفة على تبليغ رسالة بواسطة التعادل التركيبي النحوي مما يميزها بالطابع التأثيري <<(2)، وهو ما سنقف عليه من خلال دراسة اللغة العربية والجانب التركيبي لقصيدة (طواحين العبث) للشاعر الحديثة.

الصيغ الصرفية

إن المتتبع لقصيدة (طواحين العبث) يجدها تعج بصيغ صرفية متنوعة اقتضاها السياق المتباين والشاعر في هذا الصدد يوظف صيغا بعينها قصد أداء الدلالات المقصودة والمرجوة، لذلك كان لهذه الصيغ الصرفية المهيمنة وقعا داخل القصيدة، فهي تحدث توليفة إيقاعية وصوتية تضاف إلى إيقاع الصوت المعزول من خلال الحروف المتكررة السابقة.

وبما أن الصرف كعلم في حد ذاته نزن من خلاله اللفظ في اللغة بمعرفة بنية الكلمات خارج التركيب وأهم التغيرات التي تطرأ عليها فإن لذلك أثره الواضح في الإيقاع الصوتي >> فالصرف هو

(1) - إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلو معربة، ط06، القاهرة، 1981، ص 32.

(2) - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية الناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط04، 2005، ص ص

ميزان اللغة العربية والقواعد التي تعرف بها صيغ الكلمات وبنيتها، وما قد يطرأ عليها من زيادة أو نقص أو تغيير <<(1)>.

فإذا جئنا للصرف كعلم نجده يبحث في أحوال الكلمة وتعريفها وتغيرها من صورة إلى أخرى كقولنا: (خرج - يخرج - خروج)، كما ينصب على الصيغ الكلامية من خلال بنائها الظاهرية، لبيان صحة حروفها وأفعالها أو زيادتها أو حذفها أو إدغامها أو إعلالها أو إبدالها، وكما يبرز بجلاء تحول الكلمات في أبنيتها بين التصغير والتكسير والتثنية والجمع وغيرها، كما ينصب بالدراسة على الأفعال معلومها ومجهولها، ويأخذ بالدراسة كذلك اسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة واسم التفضيل وصيغ المبالغة وغيرها من المباحث الصرفية المختلفة، وإذا قلنا (صيغة) كلفظ نفهم أنها بنية لها هيئة وتصبح نموذجاً يتبع في بيان الصيغ الصرفية، فيقاس عليها الكلام.

والشاعر مثلاً في ديوانه يشكل هذه الصيغ ويصنعها لذلك >> يقال: صيغة الأمر كذا وكذا أي: هيئاته التي تبني عليها <<(2)>، ومن هنا نفهم أن الصيغ أوزان للكلمات من خلال تتبع ترتيب حروفها وحركاتها كقولنا: (فعالة، نجارة)، (فعال، زكام)، (فعلان، دوران)، (مفاعل، ملاعب)، وهكذا بحسب اتساع اللغة العربية واختلافها في أبنيتها الصرفية، وبما أنها قادرة على استيعاب جملة من المعاني والمفاهيم.

فقد وجد الشاعر في ذلك ضالته لكي يوظف أكبر عدد من الصيغ الصرفية حتى يحدث الإيقاع الصوتي المناسب للمعاني والمتوخى في هذا الجانب، وهو بذلك قد زود بمعرفة محكمة ودقيقة لطبيعة الصيغ وكيفية أدائها لوظائفها، فكان لصيغه الموظفة إيجاءاً معنوياً من جهة وثراءً دلاليًا من جهة أخرى يضافان إلى الإيقاع والصوت.

وإذا تصفحنا القصيدة نجد صيغ الأفعال قد طغت على صيغ الأسماء ويرجع ذلك لكون الخطاب عند الشاعر دائماً في تجدد وحركة، حيث وظف الأفعال الماضية والمضارعة وفعل الأمر في

(1) - عبد الباسط محمود: الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية للديوان، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، 2005، القاهرة، مصر، ص 190.

(2) - عبد المجيد أحمد يوسف هندراوي: الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، دراسة نظرية تطبيقية، التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، المكتبة العربية، ط 01، صيدا، بيروت، 2002، ص 17.

مواقف مختلفة، ووظف بشكل أقل الأسماء واعتمد على اسمين مشتقين خاصة (اسم الفاعل والمصدر) قصد تثبيت الحدث والفعل.

أ- صيغ الأفعال

في اللغة العربية نجد أزمنة ثلاث (ماضي ومضارع وأمر)، فالماضي: >> يدل على حدوث عمل في زمن الماضي ويسمى الغابر وبناء ما مضى <<⁽¹⁾، بينما الفعل المضارع: >> هو ما دل على معنى مقترن بزمان الحاضر والمستقبل <<⁽²⁾، أما فعل الأمر >> هو ما دل على طلب يراد تحقيقه على زمن المستقبل ويسمى فعل الإنشاء <<⁽³⁾.

وإذا تصفحنا القصيدة (طواحين العبث) نلمح مثول هذه الصيغ بشكل كبير في النص ولكن بأعداد متفاوتة حيث ترددت صيغة المضارع زهاء الخمسمائة وأربعة عشر (514) مرة، وصيغة فعل الماضي زهاء الثلاثمائة (300) مرة، وصيغة فعل الأمر زهاء المائتين (200) مرة. حيث احتاج الشاعر إلى صيغة الفعل المضارع أكثر من الماضي والأمر، لأنه يتطلع إلى المستقبل باستمرار حيث يصف الشهيد وتضحياته وما سيسفر عن هذه التضحية في المستقبل من أفعال وأحداث.

كما احتاج إلى صيغة الفعل الماضي لأنه يسرد أحداث حول ممدوحه الذبيح والشهيد وهي أحداث جعلها متكناً وأساساً للتطلع إلى الحاضر والمستقبل، فيما اكتفى على صيغة الأمر بالفعل (تكلم) خاصة لأن مفتاح كل مقطوعة، ليصل به الخطاب بينه والشهيد. ومن هنا نقول أن الأثر منه الثلاثة متعاضدة كان لها الوقع والأثر الإيجابي في قصيدة طواحين العبث.

ب- الفعل الماضي

يقترن الفعل الماضي بحرف التحقيق (قد) ويلجأ إليه الشعراء للدلالة على ثبوت الفعل وتحققه، حيث يضيف على الحدث صبغة التجسيد الفعلي فنجد الشاعر في قوله:

- فقد حرفوا فيه لون التراب⁽⁴⁾

(1) - محمد التونجي: راجي الأسم، المعجم المفصل في اللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2001، ص 456.

(2) - المرجع نفسه: ص 458.

(3) - المرجع نفسه: ص 453.

(4) - الديوان: ص 132.

- لقد عاد جيش اليزيد فيها (ارقصوا للأُمير) (1)

- لقد عاد جيش اليزيد بأحلى السبايا (2)

فالملاحظ أن الأداة (قد) المقترنة بالفعل الماضي قد أثبتت ما جرى في التاريخ الإسلامي خاصة أيام خلافة يزيد بن معاوية، الذي كان في صراع مع الحسين بن علي بن أبي طالب. وتحققنا بذلك من ملامح شخصية (يزيد) اللاهية وبذلك تحسنا واقعا ملموسا ارتبط بحقبة من التاريخ الإسلامي والدولة الأموية رغم انتهاء الماضي في زمن محدد >> إذ الماضي حدث وقع وانتهى يعبر عن حدث تام منقطع << (3).

ج- الفعل المضارع

إن فعل المضارع يدل عادة على نوعية من التجدد والحال دون ارتباطه بسوابق، حيث إذا ارتبط بها قد يدل على الحال أو على المستقبل، كالسین وسوف مثلا، كما قد يدل على الماضي إذا ارتبط بلم مثلا، والشاعر في ديوان (طواحين العبت) وظف الفعل بمختلف أشكاله حيث يقول:

- ستغدو الدماء التي في يديك اعترافا جديدا

- ستغدو افتراضا لما قد يكون ... (4)

ثم يقول:

- سأنسى بأبي وجدت الطريق

- سأنسى بأبي اقترفت الألم

- وأنسى بأبي نبي رجيم

- سأنسى بأبي أحب المدينة وحدي

- سأنسى بأبي أحارب جيش المغول (5)

(1) - الديوان: ص 24.

(2) - الديوان: ص 24

(3) - عبد القادر بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، د. ط، الجزائر، 1987، ص 43.

(4) - الديوان: ص 35.

(5) - الديوان: ص 50.

فقد ارتبطت الأفعال المضارعة في هذا السياق (بحرف السين) لتدل على المستقبل القريب، وقد أراد الشاعر ليحسد نتائج قتل الشهيد، بأن يكون رمزا ودليلا على اعتراف قاتله من خلال دمائه الصارخة، ثم يرجع الخطاب لنفسه في المقطوعة الثانية يبين شدة تأثيره بهذا الحدث الأليم لدرجة أن ذاكرته شلت وعمها النسيان، فقد نسي ذاته وهويته وكل ما تعلق به من قريب أو بعيد جراء الصدمة.

فقد جسد الفعل المضارع المستقبل القريب بواسطة حرف السين، وبذلك انفرد هذا التلاحم بين السين والفعل المضارع بمعنى خاص، يختلف عن معاني اللواحق الأخرى عندما ترتبط بهذا الفعل >> وقد يضام ما يرجحه لأحد الأزمنة، ويقترن السياق بالظرف أو غيره، أو قد يكون مقتضى الحال مؤثرا في الظرف بجهة زمانية أخرى <<(1).

د- فعل الأمر

ويدل فعل الأمر على حدوث الفعل على وجه الإلزام، وقد يخرج إلى سياق الدعاء عندما يكون الأمر أقل درجة من المأمور كقولنا: (احفظني يا رب) وقد يخرج إلى سياق الالتماس عندما يتساوى كلا من الأمر والمأمور في نفس الدرجة كقولنا: (أعربي قلما). وقد يكون إلزامي عندما يكون الأمر أكبر درجة من المأمور كقوله تعالى: << قل هو الله أحد ... >>.

وقد جعل الشاعر في ديوانه (طواحين العبث)، من فعل الأمر مفتاحا لبعض المقطوعات من خلال الفعل (تكلم) حيث جسد الخطاب بينه وبين الشهيد الذبيح، ليس بأنه لم يمت، على الرغم من اغتياله عن طريق يد الغدر، فهو باق في الذاكرة لا ينمحي، بل هو محفز قوي بظهور أحداث أخرى. وبرز شعراء ينافحون بالكلمة النائرة القوية المدوية، وما الشاعر في (طواحين العبث) إلا نموذج من هؤلاء الثائرين وكيف ثاروا إلا من خلال ما حدث لهؤلاء المغتالين ظلما، حيث يقول:

- توسد طرقي ولو في العراء

- توسد قيودي ونم في الزوايا

(1) - محمد عبد الرحمان الريحاني: اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، 1988،

- توسد جراحي ...

- فتم أتت أيضا دخل للمهلل أن يستريح

- ونم في الزوايا التي لا تراك

- ونم مثلما كنت قبل اعتكاف الزمن⁽¹⁾

فالملاحظ أن الخطاب موجه من الشاعر إلى الشهيد القتيل ومضمونه الاندماج الذاتي في حادثة قتله، ليصبح هذا الشهيد جزءا لا يتجزأ من كيان الشاعر الثائر فيربط استراحة الأبدية بصراخه وقيوده التي تكبله وجراحاته، فهو يتألم ويثور من أجله، لكي يستريح استراحة المهلهل الثائر كرز للفرد العربي المتمرد، ويدعوه للنوم في الأمكنة اللائقة به كشهيد، لأن هناك لا يتزعج فهو بعيد عن كل الأنظار مثلما خلق الإنسان قبل وجود هذا الزمن الأغبر، الذي تغتال رجاله وأبنائه دون وجه حق.

وهكذا أدى فعل الأمر بهذه الصيغ سياق الالتماس، لأن الشاعر كآمر في مستوى مأموره، لذلك فهو يسوي بين ذاته المتفانية والمنفعلة في ذات الشهيد وبين ممدوحه الرمز، ضمهما كيان واحد لاشك. وبذلك يفضي الشاعر عن طريق صيغة الأمر بدلالات وإيحاءات ورموز بعيدة الغور، تتجاوز الحاضر إلى المستقبل، وهو في مضمونه طلب يراد به التحقيق في زمن المستقبل، ولذلك يسمى الأمر << فعل الإنشاء وبناء ما لم يقع >>⁽²⁾.

* صيغ الأسماء

تعددت صيغ الأسماء كما سبق الإشارة إلى ذلك في ديوان (طواحين العبث) بنسب متفاوتة، حيث توفرت القصيدة على المصادر وأسماء الفاعلين خاصة بينما بقية المشتقات جاءت قليلة، بالنظر لهذين المشتقين، لذلك ارتأينا دراسة المصادر وأسماء الفاعلين فقط. فقد شكل المصدر واسم الفاعل في الديوان سمة أسلوبية هيمنت على القصيدة برمتها.

(1) - الديوان: ص ص 59-60.

(2) - محمد التونجي: راجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص 456.

والمصدر اسم دال على مجرد غير مرتبط بزمن، متضمنا أحرف فعله لفظا، وقد جاء في القصيدة زهاء الستين مرة (60). أما اسم الفاعل كاسم مشتق >> يدل على معنى مجرد حادث، نحو قاتل ومجتهد ومستخرج <<(1).

وإذا تصفحناه في القصيدة نجده تردد زهاء الخمسين (50) مرة، بين اسم فاعل لفعل ثلاثي ولغير ثلاثي، حيث جاء أكثر المرات على وزن (فاعل) ثم في أقلها على وزن مضارعه المبني للمعلوم بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر. وقد جاءت أوزان المصادر متباينة منها (فعال)، (كالضياء) و(فعل) (كشوق) و(افتعال) (كانتجار) و(فعول) (كخروج) وغيرها. وهي مصادر >> لأفعال ثلاثية مجردة خاصة <<(2).

وقد استخدم الشاعر صيغة اسم الفاعل بنوعيه لتثبيت وظيفة الثبوت ثم الحدوث والتجدد >> لأنه تضمن الفعلية وجرى مجرى الفعل <<(3)، كقولنا (غائب، قائم، واقف، خاشع، بائد، حائر، قاتل، المختفي) وكلها أسماء دلت على ثبوت وحدوث الفعل المتجدد باستمرار ولنلاحظ قوله:

- فلا شاعر اليوم بعدي سيدخل بيت الرئيس
- ولا شاعر اليوم بعدي سيلمس هذه المرأة
- ولا شاعر اليوم بعدي سيتقن فن المديح(4)

فقد جاء لفظ (شاعر) على وزن (فاعل) لأنه مصوغ من فعل ثلاثي (شعر)، ليجسد ثبوت الفعل وحدوثه وتجدده في الآن نفسه، وقد قصد اللفظ (شاعر) ليجعل منه شيئا مميزا بين البشر، إذ الشاعر وحده هو الذي يغامر ويبدع ويأتي باللامعقول في كل شيء، فهو الذي يقتحم بيت الرئيس، وهو الذي يداعب النهود، وهو القادر على فعل المديح، ودونه لا نجد بشرا آخر يقدر على فعل ذلك. وتلك وظيفة (اسم الفاعل) كما جسدها الشاعر في مقطوعته السابقة.

(1) - المرجع نفسه: ص 578.

(2) - محمد التونجي: راجي الأسم، مرجع سبق ذكره، ص 50.

(3) - المرجع نفسه: ص 578.

(4) - عبد الحميد أحمد يوسف هندراوي: مرجع سبق ذكره، ص 222.

وهكذا كان للاسم المشتق دوره الفاعل في قصيدة (طواحين العبث)، وبالمثل ما نجد في (المصدر) كذلك، حيث يقول:

- من قال أن الأعراب لم تنتحب حيث مات الحسين

- ومن قال أن ابن بولعيد لم يرتعش ... للحدث

- ومن قال أن القنابل تخشى الشموع

- ومن قال أن القصاصد صارت قنابل؟

- ومن قال أن الطواحين تذر العبث

- ومن قال أن العصفير تأبى الرجوع⁽¹⁾

نلاحظ المصادر (الحدث، الرجوع، العبث) فقد تنوعت في مقطوعة واحدة، وأحدثت وظيفة إيقاعية وصوتية في أواخر السطور الشعرية، فكان لذلك وقعه على المقطوعة خاصة وعلى القصيدة ككل، فتعاقد هذه الصيغ الصرفية في الإيقاع الموسيقي، جعل منها ملمحا أسلوبيا مميزا، أضفى على الدلالة إيجاء ورونقا وبريقا يضاف إلى الأبعاد الدلالية التي يصبو إليها الشاعر من وراء توظيفها. وقد كان بذلك الإيقاع وسيلة أسلوبية وفنية في الصيغ الصرفية تضاف إلى أصوات الحروف المتكررة في الجمل بنوعيتها، والتي كانت منعزلة أو مجتمعة في التراكيب تحدث وظيفتها الصوتية التي تؤثر في ذهن المتلقي، وتثير لديه الوظيفة الانتباهية.

لقد كان لنا أن تصفحنا الصيغ بنوعيتها الفعلية والاسمية في ديوان (طواحين العبث) ورأينا أن الصيغ المتكررة داخل وحدات القصيدة تشكل محورا أساسيا ومرتكزا صوتيا اشتغل عليه الشاعر، لتأكيد المعنى واستحضار الحدث وتشخيص الدلالة في ذهن المتلقي، إضافة إلى وجود الانسجام التام بين الشكل والمضمون >> لأنها تقوم على الاعتدال الذي يميل إليه الطبع <<⁽²⁾، ولكي نبرز مدى تواتر هذه الصيغ في ديوان (طواحين العبث) لأحمد شنة نلاحظ هذا الجدول:

(1) - الديوان: ص 61.

(2) - الديوان: ص 78.

الصيغة	نوعها	عددتها
فعلية	فعل مضارع	514
فعلية	فعل ماضي	300
فعلية	فعل أمر	200
اسمية	اسم فاعل	50
اسمية	مصدر	60

الملاحظ أن الصيغة الفعلية كانت أكثر تواترا من الصيغة الاسمية، ويرجع ذلك إلى ربط الشاعر بين أحداث حديثه المحوري حول ممدوحه الشهيد القتيل، واحتاج في موقف كثيرة لذلك، بينما دعم هذه المواقف بتوظيف صيغ الأسماء وركز على صيغتين (اسم الفاعل، المصدر)، لأنهما يزيدان الحدث تثبيتا وتجسدا، ولا يتناقضان مع الأفعال السابقة، فكملت الصيغ الاسمية وظيفه الصيغ الفعلية، لذلك كان الانسجام بين الشكل والمضمون.

فالتأمل لظاهرة التكرار بشتى أنواعها يجدها ثرية في دلالاتها وهي متنوعة من خلال تشابكها وتداخلها مع بقية العناصر التي أسهمت في بناء نص الديوان، فقد كان الشاعر في هذه السياقات تارة متوقفا وطورا ثابتا وهو في ذلك يحاول الثبات على موقفه والصبر على ما حل به من خلال كارثة صديقه الشهيد.

وقد اختار بعض التكرارات بالكسر مما يدل على شدة حزنه وانكساره ومأساته وهو يتأمل هذه الجريمة البشعة التي أحلت بصديقه وهو في كل ذلك لا يستكين بل يحاول أن ينتفض ويثور ويصرخ ويهتف في وجه من تعودوا على قتل الشهداء والتنكيل بهم وهو يسبر التاريخ الماضي العتيق ويرفض الواقع المرير حتى يحمل من ذلك طموحا وأملا في مستقبل أحسن وفي كل ذلك يربط هذه التكرارات بالصيغ الصرفية الفعلية والاسمية.

يظهر من خلال دراستنا للعناصر الصوتية والإيقاعية من خلال التكرار أو الصيغ بأنواعها أو الإيقاع الشعري أن الشاعر دائم الاضطراب والتنقل والثورة والغضب لعدم استقرار نفسيته وذاته على

حال فتجده يتخبط هنا وهناك وينوع في سياقاته المتكررة وصيغته وإيقاعه ويرجع ذلك إلى شدة الحزن والأسى وما يتحسس منه ألم الشهداء منذ القديم على ما عايشه في الحاضر داخل وطنه الجزائر.

فقد التف حاضره بهموم ومأس أحاطت بوطنه جراء الحوادث الإرهابية المتكررة وصدمة في صديقه الشهيد خاصة، مما يجعله يستحضر التاريخ ولا يجد مثيلا سوى مقتل الحسين بن علي وهو مع ذلك لا يقبع متحسرا بل يستشرف المستقبل الواعد، وهذه المزاجية جعلته يفجر مجموعة من التراكيب الزاعقة في مضمونها من تكرارات صوتية وتركيبية ولفظية وحرفية تضاف إلى صيغ اسمية وفعلية وما يحدثه بحر المتقارب من إيقاع متوازن في تفعيلة (فعولن).

فكل ذلك جسد الوصف التقريري للحالة الداخلية في اللاشعور للشاعر للإعلان عن الفجيرة والألم الداخليين وينتهي بالتأرجح بين ثنائية (الموت والحياة) ناهيك عما يخلقه التكرار الذي يتواطأ مع دلالات المقاطع فيختلف التعبير من حالة لأخرى لينتهي عند الصيغ والإيقاع فيشكل ذلك تعاضدا إيقاعيا لا مثيل له في الديوان.

لقد كان الشاعر رجل إنسانية ذاك أن المأساة في شعره ذات أبعاد وجودية تمثلت في الحياة والموت واجتماعية تمثلت في حالة المجتمع الجزائري أثناء وجود آفة الإرهاب الأعمى، ووجدانية تمثلت في المعاناة والآلام والعذابات المختلفة إذ يفصح الشاعر في كل ذلك عن رأيه ومبدأه بأن المآسي من ارتكاب الإنسان بفعل طباعه العمياء وحب سيطرته فكان أن جسد القدرة على هذه الأنانية العمياء بموقف مضاد بشدة انفعاله وحرصه على الدفاع عن وطنه ومبادئه لبناء مجتمع أفضل.

فقد كان الشاعر في عناصره الصوتية كثير الارتباط بالماضي والعودة إليه من خلال حديثه عنه فالتلاحم الصوتي شكل ملمحا ظاهرا داخل الديوان يضاف إلى الدلالات التي نطقت بطبيعة الصراع بين الذات مع الموت الحاضر الماضي لاستشرف المستقبل، فهو يحاول استحضر الماضي وفي الآن نفسه يصور الحالة الواقعية والرغبة في التخلص من مأساته، وكانت حركة الصيغ الاسمية والفعلية قد جسدت الاضطراب وعدم الاستقرار من خلال الهروب من الموت إلى الحياة.

كما أن دلالة التكرار الصوتي عملت على بناء النص المأساوي الجسد في طواحين العبث وبالتالي إيصال رسالة الشاعر حول الشهيد كرمز باستعمال كل الوسائل اللامعهودة وغير المنتظرة

لتحقيق هدفه >> وذلك بأن يخترق الأديب العرف السائد في توظيف الفن القولي بأن يحمله رسالة لم تعهد بها إليه السنن القائمة فيتمرد النص على القيود المهيمنة على دلالة الأدب فيكون الإبداع مزدوج الوظيفة: هو إبداع في الفن بوصفه قولاً وهو إبداع في الحداثة بوصفه عدولاً عن المطرد وكسراً للنمط السائد >>(1).

وهو ما نجده في ديوان (طواحين العبث) حيث إن الشاعر أبدع في القول وفي الانزياح كذلك فنقل لنا لوحة تاريخية فنية في الآن نفسه عن طريق توظيف التاريخ الماضي وتجسيده من خلال أساليب الانزياح والعدول، خاصة الصور من خلال الانحراف عن الأمور السائدة إلى أشياء مفاجئة مغرية تنقلنا إلى عالم آخر من الفن والتاريخ وكل ذلك جراء عمق التجربة التي عايشها الشاعر مع صديقه الشهيد القتيل، وهي تجربة ناضجة كفيلاً بأن تجعل منه نموذجاً للإبداع الفني الشعري الجزائري في العصر الحديث.

لقد أراد الشاعر من خلال لوحته الفنية الشعرية أن يستدعي مقتوله كمعادل رمزي لحالته اليائسة الميتة لا محالة (تكلم) فتظهر حالة الشاعر مضطربة مفجوعة من خلال حاضره المأساوي المائل في صديقه الشهيد وفي الجزائر الجريحة بالإرهاب الهمجي ومن خلال المستقبل المجهول الذي يحيط به الموت، وكل ذلك في صور يجتلبها الشاعر من واقعه المرير ويجردها ثم يسكنها داخله مولداً بذلك معنى موازياً لمعنى داخلي في سراديب النفس.

ويتكرر استعمال الرمز التاريخي والديني فيتنوع بتنوع واختلاف التجارب في الديوان دلالة على عدم الثبات النفسي لدى الشاعر، فهناك نوع من الاضطراب وقلة الثبات المرتبط بذات الشاعر وهو يستحضر الماضي من جهة وواقعه الحاضر من جهة أخرى في مزج لا مثيل له في الإبداع >> فالقلق الغالب في هذا المقام هو اكتشاف نموذج الصوغ الذي تركب عليه النص >>(2).

وعليه فإن العناصر البلاغية التي وظفها الشاعر بما فيها الصيغ والأساليب تعاضدت كلها لتشكيل الملمح المميز للديوان >> لأن البنى البلاغية ذات طبيعة وظيفية خاصة وتستهدف فعالية النص

(1) - عبد الحميد أحمد يوسف هندراوي: مرجع سبق ذكره، ص 196.

(2) - د/ عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، منشورات دار أمية، دار العهد الجديد، ط02، 1989، ص 26.

في مقام تواصلية >>⁽¹⁾، هذا من جهة ومن جهة أخرى يصبح التشكيل الصوتي له وقعه الخاص داخل الديوان لأنه يسهم في شعرية النص، بما يصنعه من إيقاعات مختلفة ومتباينة، >>إنها شعرية الأصوات والألفاظ وحوار الخطابات البلاغية، بل الصناعة الصوتية >>⁽²⁾.

لذلك فدراسة المستوى الصوتي اقتضت الوقوف على جانب التكرار الصوتي والصيغ الصرفية مع الإيقاع الشعري وكلها عناصر تعمل على تشكيل الصوت الذي يحدث الشعرية داخل الديوان، فكل العناصر تتفق وتلتقي لتكون مرتكزا أساسيا للدراسات اللغوية والأسلوبية حيث >>يكاد معظم الدارسين الحدائين يتفقوا على نقطة التقاطع في محور الدراسة اللغوية والأدبية على أن كلا من الأسلوب والأسلوبية تهتم بدراسة الخصائص اللغوية >>⁽³⁾.

ومن هذا المنطق يتأكد لنا تقاطع المبحث البلاغي القديم بالمبحث الأسلوبي الحديث على أننا نستطيع أن نزاوج بين البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة لتجسيد الوقائع اللغوية ودراساتها كملح أسلوبية يميز الشاعر عن غيره، وهو ما نتحققنا منه من خلال هذه الدراسة لديوان (طواحين العبث).

البنية الإيقاعية في ديوان طواحين العبث

تؤثر الموسيقى سواء أكانت داخلية أم خارجية على الخطاب الشعري فتكون بذلك على مستوى التصوير كونها تتكاثف معه لتشكيل البنية العامة للقصيدة، >>وهو ما يجعل النقاد يصبون جل اهتمامهم على أثر الموسيقى والإيقاع داخل وخارج النص الشعري، وليس ذلك حكرا على النقاد الحدائين بل حتى النقاد القدامى قد اهتموا بهذا المجال، حيث عد (ابن رشيق) الوزن من أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية >>⁽⁴⁾.

(1) - علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة الجديدة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح، ط01، الدار البيضاء، 2000، ص 81.

(2) - د/ رابع بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، د. ط، د. ت، عناية، ص 27.

(3) - طاعة بن قرقماز: التأصيل لمصطلحي الأسلوب والأسلوبية، الصبغة الاصطلاحية من الإبلاغية إلى الحسية، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، عدد 69، مجلد 18، تموز - آب، 2008، بيروت، ص 123.

(4) - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد يحيى، العين عبد الحميد، دار الجليل للنشر، ط01، بيروت، 1972، ص 134.

كما ذهب (كلوريدج) <<على أن الوزن هو الشكل الصحيح للشعر>>⁽¹⁾، وهذا التلاحم بين الإيقاع والصورة نلمحه كثيرا في ديوان طواحين العبث للشاعر (أحمد شنة) والذي جعله يحسن اختيار الألفاظ الملائمة والعبارات المنسجمة موسيقيا من خلال الموازنة الدقيقة بين الألفاظ وأنماطها في تشكيل قصيدة الديوان، وهذا يعود بنا إلى أشار إليه (ريتشاردز) بقوله: <<ينذر أن تحدث الإحساسات المرئية للكلمات بمفردها إذ تصحبها عادة أشياء ذات علاقة وثيقة بها حيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة وأهم هذه الأشياء الصورة السمعية أي وقع جرس الكلمة على الأذن الداخلية>>⁽²⁾.

فقد كانت الموسيقى في الديوان من خلال دراستنا للوزن والقافية واسترسال بحر المتقارب بتفاعيله المتناغمة والمنسجمة من خلال تكرار تفعيلة (فعولن)، ومن خلال القافية المقيدة الساكنة مشكلة لعنصر الإيقاع الشعري، إذ تتداخل مع بقية العناصر الأخرى في قصيدة الديوان جعلت الصور والعواطف تتدفق تدفقا شعريا إيقاعيا لتشكل الكلام الشعري بفضل الوزن والقافية وهو ما تلمح إليه (نازك الملائكة) بقولها: <<الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن>>⁽³⁾.

فقد جعل الشاعر أحمد شنة من وزن قصيدة الديوان وسيلة تجعل الكلمات الموظفة مؤثرة في بعضها لتشكل بنية موسيقية تجعل الكلام موحيا، فيصبح الوزن ليس زينة شكلية للقصيدة فقط بقدر ما هو عنصر مؤثر، فنهضت البنية الإيقاعية للقصيدة بالنص الشعري ككل وأدت وظيفتها الفعلية لتجعل من الديوان في مقام الشعر الحقيقي الذي يثبت الوظيفة الشعرية الماثلة في التجربة الانفعالية من خلال التعبير وطريقة التوصيل.

وقد ركن الشاعر في ديوانه إلى التفعيلة الواحدة (فعولن) كوحدة أساسية في القصيدة فتداخلت الأصوات في القصيدة لتشكل إيقاعات موسيقية متعددة، فكان الوزن تجديديا حقق به

(1) - كلوريدج: سيرة أدبية، ترجمة عبد الجليل حسان، دار المعارف، د. ط، 1971، مصر، ص 302.

(2) - د/ ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت، 2001، ص 215.

(3) - المرجع نفسه، ص 215.

انسجام القصيدة مع ذاته من خلال مشاعر تجاه صديقه الشهيد حيث وجد الشاعر نفسه داخل ديوانه الذي يشكل العمل الإبداعي يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق حركة شعوره ونفسيته، فأصبح الديوان ظاهرة في الشعر الحر الحديث بحيث سار على نمط واحد في الوزن والقافية وبنفس طويل قلما نجد عند شاعر من عصره، ويرجع ذلك إلى عمق وصدق التجربة الواقعية والشعرية التي اختمرت في وجدان وعقل الشاعر فكانت موسيقاه وإيقاعاته متموجة مع عواطفه ومعانيه المختلفة وهو ما يتطلبه الفكر والإحساس عادة.

فقد مثل الشاعر بهذه الطريقة الحركة الكاملة في أن يمتد بنفسه الشعري من تفعيلة المتقارب الواحدة (فعولن) إلى حد يتجاوز الثمانية تفعيلات التي نجدها في القصيدة التقليدية الخليلية. فالقيمة الفنية للإيقاع في هذا الديوان شكلتها الموسيقى بنوعها الداخلي والخارجي اعتمادا على الوزن بتفعيله واحدة والقافية الساكنة المقيدة، وبين إيقاع داخلي وآخر خارجي ظهرت البنية الإيقاعية لقصيدة الديوان، ويرجع ذلك إلى قدرة الاختيار اللفظي وتركيبته الإيقاعية >> فالإيقاع يستمر بحيوية نغمية موسيقية ترتبط ارتباطا وثيقا بموسيقى اللغة وتركيبها الإيقاعي وبطبيعة التشكلات الموسيقية التي تمتها الفاعلية الفنية العربية >> (1).

وإذا كان الإيقاع صفة ملازمة لكل عمل شعري إذ لا يستطيع الشعر أن يقدم نفسه دون إيقاعية لها ثوابتها، فإن الإيقاع يتبع مبدئيا حركة القصيدة ويتشكل بوصفها أحد عناصرها الداخلية >> لذلك ليس ثمة قاعدة ثابتة ومسبقة لإيقاع القصيدة فلكل قصيدة إيقاعها >> (2)، وهو ما جسده تجسيدا فعليا الشاعر أحمد شنة في ديوانه إذ رغم طغيان الجانب الموضوعي والفكرة إلا أن فنية الديوان طغت عليها الإيقاعية بطغيان قوة تفعيله بحر المتقارب التي ناسبت حقيقة موضوع الشاعر، ولا يخفى في ذلك ما لتطور الشعر الحر وهو يركن إلى تفعيله واحدة أساسية تشكل وحدة القصيدة الإيقاعية دون النظر للوزن بل التعديل فيه قصد تحقيق انسجام القصيدة مع المشاعر مع اختيار الوزن

(1) - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم، بيروت، ط02، 1981، ص 43.

(2) - إلياس حوري: دراسات في نقد الشعر طرابلس رشد، بيروت، ط01، 1970، ص 110.

المعبر عنه فنجد الشاعر في طواحين العبث يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق حركة الشعور والنفس مثلما يقول محمد عزام⁽¹⁾.

فقد كان الانسجام التام في طواحين العبث بين الموضوع المتطرق إليه والوزن >> فالوزن يظل دائما خاضعا للمعنى الذي قصده الشاعر والألوان والزخرفة المختلفة التي يتطلبها الفكر والإحساس <<⁽²⁾.

إن هذا الضرب من الإيقاع والذي نجده منسجما ومتوافقا مع المعنى قلما نجده في الشعر الحديث لأنه يحتاج إلى بساطة في اللغة والتعبير غير مخلة وهذا يحتاج إلى اقتدار في تشكيل اللغة والمعنى المناسب لكي لا يقع الشاعر في الوضاعة والإسفاف، إذ النمط البسيط للقصيدة الحرة يتيح لها إمكانات كبيرة فتحرر بذلك القصيدة من طول البيت المعتمد على عدد من التفاعيل ويمتلك الشاعر الحرية الكاملة في أن يمتد بنفسه الشعري من تفعيلة واحدة إلى حد يتجاوز فيه الثماني تفعيلات.

إن للإيقاع قيمة فنية كبيرة داخل القصيدة وهذا يرجع إلى طبيعة موسيقى الإطار المعتمدة على الأوزان خاصة وزن شعر التفعيلة الواحدة والقافية بأنواعها ثم الإيقاع الداخلي الذي يسهم في موسيقى هذا الإطار أثناء بناء القصيدة بناء موسيقيا. وإذا أردنا أن نستقرئ ذلك في ديوان طواحين العبث ومن خلال ما درسناه في الوزن والقافية سابقا نجد أن الإيقاع الخارجي لقصيدة الديوان قد خطا خطوة تجديدية حيث أنه من الصعب الاعتماد على تفعيلة واحدة بهذا النفس الشعري الطويل لسرد أحداث تاريخية وفنية وهو ما يحتاج إلى آليات فنية تغطي الرتبة الموجودة في تكرار الوزن عن طريق التفعيلة الواحدة فقد فضل أحمد شنة موضوع ديوانه حيث حسم الأمر لصالح التفعيلة الواحدة وحرص على صياغة شعره في إطار موزون ضمن قاعدة وحدة التفعيلة والتزم بهذه الوحدة حتى في الجمل والمقاطع، فالإطار الخارجي عامة يقوم على وحدة التفعيلة إذ تفعيلة المتقارب وتكرارها هي الوزن برمته وقد مرت هذه التفعيلة بتحويلات إيقاعية متعددة بحسب السياقات المختلفة التي أوردتها الشاعر فقد استعمل كل قدراته الفكرية والفنية وتصرف فيه طول السطر الشعري بالزيادة والحذف

(1) - نجد ذلك في كتابه "بنية الشعر الحديث"، الدار البيضاء، د. ت، ص 10.

(2) - إليزابيث دور: الشعر كيف تفهمه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت، 1961، ص 51.

ليعطي قصيدة الديوان إيقاعاً جديداً إضافة إلى أنه يلجأ إلى التصرف للتفعيلة فتصير (فعولن) (فعول) أو (فعو)، كما يلجأ إلى التصرف في السطر الشعري زيادة أو نقصاً وكل ذلك لإيجاد نغمات جديدة وهو ما أوجد صوراً جديدة من صور التشكيل الموسيقي وهي صورة الجملة الشعرية، فإذا كان السطر الشعري بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطراً من القصيدة يصل أحياناً إلى ثماني تفعيلات >> فإن الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر <<(1)، فالدفقة الشعرية كما نجد في الديوان تمتد أحياناً فتبلغ حداً من الطول لا يتسع له البيت التقليدي المحدود حيث تطول الجملة الشعرية ذات النفس الواحد ولا تنتهي إلا حيث ينتهي المعنى ففي قوله:

- تكلم

ستعرفك الأرض والشعر والثورة الطاهرة ...

سيعرفك ... السندباد

ستعرفك الشمس والنسمة الجارحة،

سيعرفك الرمل والزنجبيل (2)

نجد الصورة الشعرية متوافقة في هذا المقطع مع الإيقاع الموسيقي فما كان للشاعر أن يكمل هذه الصورة بالسطر الشعري المحدود وإذا لمخنا الديوان نجد أن هذه الجمل الشعرية تتكامل وتترابط بالتكرار حيناً وبالفراغات البيضاء حيناً آخر لتعبر عن الفكرة التي يريد الشاعر، فالقصيدة تسرد في مقطع واحد وفي اتجاه واحد وكأن الشاعر يسرد سيرة ذاتية لصديقه الشهيد.

وما يكمل إيقاع الوزن هو إيقاع القافية بحيث لا تقل أهمية عن الوزن فهي لازمة إيقاعية تتجسد في تكرار الصوت وتنسجم مع الحالة النفسية للشاعر الذي لا تتحدد رؤياه بالكلمة والوزن فقط وإنما تطلب إلى جانب ذلك القافية أيضاً. فالقافية المقيدة التي التزمها الشاعر طوال سطور الديوان منسجمة تماماً مع حالته النفسية التي أصابها الدهول والدوران والسكون بمقتل الشهيد الصديق

(1) - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره، دار العودة، بيروت، 1972، ص 18.

(2) - الديوان: ص 37.

وجاء ذلك في زخم من الأصوات المتداخلة المنتظمة يرمي إليها لاستشارة المتلقي بتكرارها مع فواصلها الموسيقية >> إنها مجموعة أصوات في آخر السطر أو البيت وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة >>⁽¹⁾، فالتصفح لديوان طواحين العبث يجد أن القافية قد شكلت عنصرا أساسيا زاد المعنى الشعري عمقا فهي >> ركن مهم في موسيقية الشعر الحر نظرا لما تحدته من رنين وما تثيره في النفس من أنغام >>⁽²⁾. إن مهارة الشاعر أحمد شنة في ديوانه تكمن في إعادة توظيف القافية لصالح القصيدة وليس في التخلي عنها وهو ما جسده الشاعر بشكل إبداعي طوال مقاطع الديوان، فالقافية في الديوان ليست مجرد وسيلة أو أداة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل >> وصوره في علاقتها بالمعنى >>⁽³⁾. ولعل الشاعر حاول أن يجعل من حرف الروي عنصرا مستقلا يختلف من سطر شعري إلى آخر ووظف ذلك وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للأسطر الشعرية، فالقافية هي >> التنسيق الموسيقي لآخر السطر الشعري بما يتماشى وموسيقى السطر ذاته >>⁽⁴⁾.

فقد أتاحت القافية في الديوان للمتلقي الوقوف عند مشاهد معينة والحركة في أخرى في الآن نفسه وما زاد الإبداع الشعري جمالا هو التنوع في القافية الشعرية المرتبطة بالسطر الشعري والجملة الشعرية التي لا تتوقف عند نهاية كل سطر كالقافية بل تكون وقفاتها حسبما تقتضيه النفس أو يقتضيه نفس الشاعر، وطبيعة التدفق الموسيقي الذي يمليه الشعور وهكذا كانت القافية في الديوان عنصرا من عناصر بناء القصيدة ككل.

فقد كان لنا أن تتبعنا جانبا من الإيقاع الخارجي للديوان كبنية إيقاعية خارجية ويبقى الإيقاع الداخلي عنصرا مهما في الديوان يضاف إلى الإيقاع الخارجي لتشكيل البنية الإيقاعية لأنه حركة موقعة في بناءها أو نسيجها يتمثل في ما يتوافر في النص الشعري من قواف داخلية وضروب بديع وحروف مد أو حلق أو همس ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وبين جو القصيدة أو تجربة الشاعر

(1) - صفاء خلوص: فن التقطيع الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، ص 235.

(2) - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، 1965، ص 10.

(3) - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي، دار توبقال، 1986، ص 74.

(4) - عز الدين إسماعيل: مرجع سبق ذكره، ص 113.

النفسية وهو ما نلمحه في الديوان الذي شكله الشاعر بنغمات صوتية من خلال حسن توظيف الشاعر للحروف المختلفة لأصواتها وللبديع المتنوع بأشكاله >> فالإيقاع في اللغة الشعرية لا يكون في المظاهر الخارجية للنغم وإنما يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة بين الإنسان والحياة >>⁽¹⁾، ونفهم من هذا أن الإيقاع الداخلي نجده من خلال تتبع علاقة الحرف بأصواتها بالنفس الشاعرة وما تشكله من كلمات فهي عملية حركية نشيطة تخضع لها القصيدة من الداخل وهو ما أفصح عنه الشاعر في ديوانه من خلال ما يحدثه في ثنايا سطورهِ الشعرية من نغم نستشفه ونحن نستقرء ما وراء هذه السطور حيث يقول:

- سأنسى بأني وجدت الطريق
- ولكنني قد أضعت القدم
- سأنسى بأني كتبت الأناشيد في أمة ميتة
- وفي غفلة من عيون الرشيد
- سأنسى بأني احترفت الألم
- وأنسى بأني نبي رجيم
- تطارده شرطة الخلفاء
- وتجلده لعنات الخدم
- سأنسى بأني أحب المدينة وحدي
- وأني كتبت القصائد ضد العدم
- سأنسى بأني أحارب جيش المغول
- لكي لا يجف القلم⁽²⁾

إن ما تحدثه الحروف داخل هذه المقطوعة من نغم لا نستطيع أن نقف عليه إلا إذا تمثلنا طبيعة الحرف وعلاقته بالحروف الأخرى داخل الكلمة الواحدة، فالسين لها دور أساسي في إحداث هذا

(1) - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1983، ص 94.

(2) - الديوان: ص 50.

الإيقاع الداخلي من خلال كلمة النسيان كما أن النون تحدث نغما بين نفسية الأنا الثائرة على الماضي الذي يدعو الشاعر إلى نسيانه.

كما نجد حرف الميم الساكن له موقعه بين الإيقاع الداخلي والخارجي وكل هذه الحروف شكلت حركة داخل السياق ونهت المتلقي إلى هذه الفعالية الصوتية والإيقاعية >> إن الإيقاع الداخلي حركة بدوره لكن هذه الحركة تتشكل في البناء الداخلي للقصيدة وهي حركة وهي حركة منتشرة غير مسموعة وكثيرا ما تظهر نفسها على شكل صورة متماثلة متكررة وتكون منسجمة مع حركة القصيدة ورسالتها وهي حركة متنامية تنقل الفاعلية إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية تمتد إلى التابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إخفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية <<(1).

لقد كان انتقاء الشاعر للتركيب اللغوي ومدى انتظامه في أنساق من الموازاة مع التكرار والتقسيم على مستوى قصيدة الديوان قصد ملامسة دلالات معينة الوقع الكبير في الإيقاع الداخلي وما زاد هذه الموسيقى جلاء التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها والإيقاع الداخلي هو تناسق بين أجزاء القصيدة في حركة بناءها نحو التكامل ويكون هذا الانسجام بين الألفاظ من حيث تجانس حروفها وبين الصور التي يخلقها الشاعر مما يعطيه تفردا وهذه الألفاظ والصور تتخذ في القصيدة تكنيك خاص بحيث تكون متجاوزة مع المعنى الذي يريده الشاعر والتجربة التي يريد الإفصاح عنها.

فقد ظل الشاعر أحمد شنة في ديوانه يبحث عن مستوى من العلاقة بين الكلمة ذات الصوت والإيقاع وبين المعنى الذي يريده حيث كان شديد الاتصال بالواقع الجزائري المعاش وهو ما أعانه على التقاط المعاني فجاءت قصيدته مترابطة من حيث دلالة الألفاظ وإيقاعها حيث يقول:

- تكلم

- سبحان من أنزل الغيث والعافية

- وسبحان من لا يضيع العباد

(1) - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1981، ص 23.

- ومن كور الشمس في لحظة واحدة
- فأعطى الأعراب ملكا
- وأعطى اليهود الرماد
- وسبحان من خصنا بالفتوح
- ومن خصنا بالمطر
- وبالحة الصافية
- فأعطى الأعراب شيئا
- وأعطى اليهود الجراح
- ولو لا كراهة إملالكم
- خطبت إلى آخر القافية (1)

نلاحظ البساطة الواضحة في اللغة عبر فيها عما يؤمن به تجاه قومه وخالفه والإيقاع هنا ناتج عن الموسيقى الداخلية التي شكلت وقفات اختيارية للقارئ وهو مع كل هذه البساطة يستجيب لدواعي تطور القصيدة الحديثة وتقنياتها الجديدة خاصة ظاهر التكرار الذي يجد إمكانيات تعبيرية تتجسد في إثراء المعنى مما أعان الشاعر في ديوانه الذي يدور في فضاء واحد هو خدمة القضية التي يدافع عنها لارتباطه بالشهيد القتيل (تكلم) ليجعل من تكرار هذا المفتاح عنصر تحدي واستفزاز وثورة على الماضي حيث جاءت التكرارات مناسبة للمعنى وأوجدت إيقاعا جميلا في النص حيث جعل فاتحة كل مقطع بهذه الجملة (تكلم) وكل ذلك مرتبط بتقنيات شعرية حديثة فتخلص من محدودية التطور في بنية قصيدته. فعناصر الإيقاع الداخلي أعطت الحركة البنائية خاصيتها الغنائية الأساسية كما شكلت العلاقة بين ذات الشاعر والآخر الشهيد وأعطت بعدا تجاوبيا عن طريق التماثل التكراري مع الاستعانة بالإيقاع الوزني (فعولن) يضاف إلى الإيقاع في البنية الصوتية اللغوية عامة.

وبداية هذا الإيقاع الداخلي هي اللازمة (تكلم) وهي مظهر إيقاعي يكتف الفكرة المسيطرة على الشاعر ويكشف عن الحالة الشعورية الطاغية على مضمون النص كما أن هذه اللازمة مظهر من

(1) - الديوان: ص 55.

مظاهر الإيقاع لا يمكن تطويرها إلا من خلال الانتقال بها من مستوى البنية التكرارية إلى مستوى الوظيفة الإيقاعية التي تتجاوز طور التكرار التعاقبي لترتبط بالتراكيب، وهكذا بدت اللازمة ذات الصيغة الواحدة مكررة بأبعاد دلالية مختلفة وما تحمله من إضافة اكتسبتها من تقلبها المتطور بحسب السياق داخل النص وهو ما أعطى الدلالة الإيقاعية >> إنه يريد التأكيد على اللحظة الواحدة التي تشظى إلى مئات اللحظات فتبقي القصيدة في زمن واحد <<(1).

إن تركيزنا على الإيقاع الداخلي والخارجي في الديوان يرجع إلى أهمية الدراسة الصوتية لأن طبيعة اللغة تتخذ في المقام الأول صورة صوتية منطوقة مسموعة كما يقول عبد السلام المسدي تعبر عن معاني أو أفكار ذاتية أو اجتماعية أو عالمية، فالشاعر أحمد شنة عندما يقول:

- تكشف لكي لا تجوع

- تكشف لكي يصبح الماء فينا دما

- تكشف لكي لا تطير الشموع

- تكشف ولا تنكشف

- فمناك الوجيب ومن الضلوع(2)

فهو يرمي إلى تجسيد تجربة ذاتية خاصة من جهة ونقل واقع اجتماعي من جهة أخرى ولكن بلغة تعج بمظاهر صوتية وصرفية وموسيقية من خلال تكرار الصيغة الصرفية (تفعل) (تكشف) والقافية المقيدة (تجوع، شموع، ضلوع)، وهكذا يسير مع بقية سطور الديوان الشعرية.

(1) - إيلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار بن رشد، ط02، 1981، ص 153.

(2) - الديوان: ص 110.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

الفصل الثاني: المستوى التركيبي

إن دراسة هذا المستوى تكتسي طابعا خاصا في مجال الدراسات الأسلوبية، لأن الألفاظ لا تعرف معانيها ودلالاتها إلا من خلال أنساقها وتداخلها وانسجامها فيما بينها، لذلك يعد التركيب والبناء داخل النص شيئا مهما في أداء الأساليب المتنوعة وأساس هذا التركيب هو الجملة وهي << تتركب من لفظين أو أكثر ولها معنى مفيد >>⁽¹⁾، فالتحليل الأسلوبي من خلال التركيب ينصب أساسا على النص نفسه، وبما أن الجملة تشكل مرتكزه الأول وأساسه في بناء تراكيبه ومن ثم سياقاته المختلفة ودلالاته وآفاقه المعنوية والمعرفية، فإننا في هذا المستوى بصدد البحث عن نمطية التركيب وكيفية استخدامه لدى الشاعر (أحمد شنة) في ديوانه (طواحين العبث)، الذي يكشف عن ظواهر تركيبية لها موقعها الخاص داخل البناء الكلي للديوان وهي تراكيب في حقيقتها لا تخرج عن نطاق التجربة الشعرية ورؤية المبدع لقضيته الوطنية التي احتاجت منه إلى تنويع التراكيب وبالتالي تنويع الدلالات ومنها الاختيارات الجمالية التي جعلته يشتغل على أنماط تركيبية معينة بخلاف اللجوء إلى أنماط أخرى لا يحتاجها في مثل هذا المقام، وهو ما نصل إلى دراسته من خلال ربط العنصر التركيبي بالعنصر الدلالي ومن خلال نظام الجمل ووظائفها داخل النص الشعري <> ومدى قيامها بوظائفها الأسلوبية والدلالية >>⁽²⁾. ولذلك نحتاج إلى ضبط هذه الوظائف من خلال التركيز على دراسة التركيب من جانبيين أساسيين ما يسمى بالجملة الخبرية ثم الجملة الإنشائية بشكل عام، وكذلك نتفرغ إلى دراسة الجمل البسيطة والجمل المركبة ذات الوظائف النحوية المختلفة، ثم ندرس أنواع أخرى من الجمل كالشرطية والتعليلية والموصولية وغيرها بعد أن نركز على الجمل الفعلية والاسمية وتحديد أنماطها كما جاء بها الشاعر في ديوانه.

(1) - محمد التونجي، راجي الأسمر: المعجم المفصل في علم البلاغة، م. إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2001، ص 233.

(2) - المنصف عاشور: التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كلية ودمنة، ديوان المطبوعات الجامعية، د. ط، الجزائر، 1982، ص

أ- الجملة الخبرية: وهي التي تحمل الصدق أو الكذب حيث كما قال (محمد كراكي): >> بنية نحوية تدل على معنى تام يتسم بالصدق أو الكذب <<⁽¹⁾. وإذا تصفحنا ديوان (طواحين العبث) نجد الجملة الخبرية قد طغت على الديوان بعدد 502 وبنسبة 58.50 % بينما الجملة الإنشائية وردت بعدد 356 وبنسبة 41.49 % وكان المجموع العام بين هذه الجمل هو 858. وهو ما يتضح من خلال الجدول التالي:

الجملة	عددتها	نسبتها	العدد الإجمالي
الخبرية	502	58.50 %	858
الإنشائية	356	41.49 %	

إن هيمنة الجملة الخبرية على الجملة الإنشائية ترجع إلى كون الشاعر جعل من هذه الجملة وسيلة للجواب والإقناع عما يستفسر عنه وهو يصف الشهيد القليل، ويعرج على الوطنية المهضومة: فكان مسترسلا ساردا بحركية دائمة تستحضر الرمز كتعبير عن المستقبل أساسه الماضي الموصوف، فكان التوظيف مناسباً كلية للدلالات والإيحاءات المعنوية التي أرادها الشاعر وعبر عنها في مختلف سياقاته داخل النص. فكان التركيب بذلك وسيلة أسلوبية ولمحا لغويا له وقعه في توليد الدلالات وتثبيت الجمل المكررة كدعامة أساسية داخل البناء الكلي للديوان، خاصة الجملة الفعلية >> فالفعل دعامة أساسية من دعامات الجملة <<⁽²⁾.

ب- الجملة الإنشائية: وهي الجملة التي تتكأ على أسلوب إنشائي لا يحتمل الصدق أو الكذب على عكس الجملة الخبرية >> فهو ما لم يحتمل الصدق والكذب وليس له واقع يطابقه أو لا يطابقه وهو نوعان: إنشاء طلبي ويعني طلب أمر غير موجود مثل الأمر والنهي والاستفهام، وغير طلبي كالنداء والتعجب <<⁽³⁾، وكما أثبتنا في الجدول السابق نلاحظ الشاعر (أحمد شنة) قد اعتمد كثيرا على

(1) - محمد كراكي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، ط 2003، ص 130.

(2) - أماني سليمان: الأسلوبية الصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الملاج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 01، عمان، الأردن، 2002، ص 182.

(3) - محمود أحمد نخلة: في البلاغة العربية، علم المعاني، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، ط 01، بيروت، لبنان، 1990، ص ص

الأسلوب الإنشائي في سياقات مختلفة، بل جعله مفتاح مقاطعه الشعرية من خلال الأمر المائل في الفعل (تكلم)، ليجعل من الديوان جدلية خطابية بينه والشهيد القليل، ويحدث التقاطع بين الماضي والمستقبل من خلال: التطلع بالرمز وجعله جسرا محفزا للانطلاق نحو التفسير من جهة وإثبات الهوية الوطنية من جهة ثانية، وتلك أساليب اتبعها الشاعر، ميزته في ديوانه وجعلت من فعل الأمر ملمحا أسلوبيا ومرتكزا أساسيا للشاعر لكي يعيد ويجدد نفسه الشعري من جديد قصد الانطلاق والتحرر.

- تكلم لكي لا أراك

- لكي لا تطهرني بالدماء يداك⁽¹⁾.

فهكذا كان فعل الكلام عنصرا محفزا لظهور أساليب إنشائية مختلفة، لها دور المقنع والمدلل والشارح و المفسر لكل ما يريده الشاعر، وعلى الرغم من غلبة الجملة الخبرية إلا أن الأمر المائل في الفعل (تكلم) جعل الجملة الإنشائية مولدة للجملة الخبرية وليس العكس، فإن لم يتكلم هذا الشهيد ولم يستنطق، لا يمكن أن نجد المبرر لهذا الخطاب الشعري الذي ينطلق منه الشاعر، لفتح مغاليق لغته، والانسباب في سياقاته المختلفة، لذلك كانت الجملة الإنشائية سببا في وجود الجملة الخبرية، فكان هذا التعاضد بين الجملتين ملمحا أسلوبيا، قصده الشاعر في بناء تراكيبه المبنية على جمل فعلية واسمية على حد سواء، وعلى جمل بسيطة ومركبة من جهة أخرى وعلى جمل أصلية كذلك وأخرى فرعية، وسنأتي على ذلك أثناء دراستنا لأنواع الجمل، انطلاقا من الخبر والإنشاء على حد سواء.

ج- الجملة الفعلية والاسمية

تنوعت الجمل الخبرية والإنشائية بين جمل فعلية وأخرى اسمية، حيث جاءت الجملة الفعلية بعدد 915 بينما تلت الجملة الاسمية فجاءت بعدد 252 وكان العدد الإجمالي للجملتين زهاء 1167 جملة، وكانت الجملة الأصلية بينهما بعدد 264 بينما الجمل الفرعية تراوحت بعدد 903، وأغلب الجمل كما لاحظناها في الديوان كانت جمل مركبة وظيفية ما عدا جملة (تكلم) التي كانت جملة بسيطة دورها ربط المقاطع الشعرية ثم التحفيز على إيجاد جملة مركبة داخل السياق، ولكي نوضح ذلك أكثر نثبت الجدول التالي:

(1) - الديوان: ص 21.

العدد الإجمالي	نسبتها	عددها	الجملة
1167	78.40 %	915	الفعلية
	21.59 %	252	الاسمية
	22.62 %	264	الأصلية
	77.37 %	903	الفرعية

والملاحظ أن الجملة الفعلية سيطرت على الديوان بنسبة كبيرة جدا، لأن الشاعر في حركية دائمة تستحضر الماضي بالوصف وتربطه بالحاضر والمستقبل، إضافة إلى احتياجه على تنويع الأفعال بين ماضي ومضارع من جهة ثم طغيان فعل الأمر لأنه مفتاح الديوان (تكلم) وهو لم يكتف بهذا التنوع بل جاءنا برصيد كبير من الأفعال خاصة المضارعة المنفية والماضي المؤكد، وهذه المراوحة والمزاوجة بين الأفعال المختلفة وفي سياقات متباينة بين النفي والإثبات والتأكيد جعل من النص ثري في دلالاته وإيجاءاته فكانت المعاني مكثفة لدور هذه الأفعال في التراكيب >> فغياب الفعل يجرّد الصرح اللغوي من الأساس الذي يدعمه <<(1).

د- أنماط الجملة الخبرية المؤكدة

إن المتصفح لديوان (طواحين العبث) للشاعر (أحمد شنة) يجده ينوع بين أدوات ووسائل التوكيد في سياقات مختلفة سواء أكانت الجملة فعلية أم اسمية، فهو يؤكد دلالاته بمؤكد واحد أو أكثر في أكثر من سياق معنوي لغايات دلالية وإيجائية خاصة ومن أهم أنماطها ما يلي:

* النمط الأول: قد + فعل ماضي + فاعل + مفع أو + متمم

* لقد لجأ الشاعر إلى تأكيد جملة بحرف التحقيق (قد) وترتبط في أغلبها (باللام) (لقد)، قصد تأكيد الحدث بأكثر من مؤكد، وهو بذلك يثبت حقائق في الزمن الماضي بشكل قطعي، وقد اتبع في ذلك ترتيب الجملة الفعلية الطبيعي، سواء أكانت مصدرة بفعل تام أو ناقص >> وتسمى فعلية إن بدئت بفعل، سواء كان ماضيا أو مضارعا أو أمرا، وسواء أكان الفعل متصرفا أو جامدا، سواء أكان تاما أم

(1) - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط01، الدار البيضاء، 1986، ص 178.

ناقصاً <<⁽¹⁾، وقد جاء هذا النمط زهاء التسعة عشر (19) مرة، في الديوان في ص: 24-26-48-
73-80-89-95-96-130-131-132-127-107-109-101، حيث يقول:

- لقد عاد جيش اليزيد ... بأحلى السبايا

- لقد عاد جيش اليزيد فهيا ارقصوا للأمير⁽²⁾.

فالملاحظ أن (قد) حرف التحقيق، ارتبطت (باللام) المفيدة للتوكيد، ثم لحقها فعل ماضي (عاد) وفعله (جيش) ليأتي المتمم، وقد تم تأكيد الحدث التاريخي بتكرار الفعل والفاعل كذلك، وهو تثبيت للحادثة التاريخية الماضية المرتبطة بشخصية (يزيد بن معاوية) في التاريخ الإسلامي. وقد يسأل الإنسان ما علاقة ذلك بموضوع الشاعر، فنقول أن الشاعر له القدرة الكافية لاستحضار هذا الماضي والتأكيد عليه ليجعله صورة لتاريخنا الحاضر الذي يعمل على قتل الحقيقة والهوية والشخصية الوطنية بدفن رموزه ليحعل من رمزه الشهيد القليل مشابها للرمز الإسلامي (الحسين بن علي) الذي قتله (يزيد بن معاوية) فبين بذلك أن التاريخ يعيد نفسه ولا يخفى في هذا التركيب من وظيفة التوكيد والتكرار كسمة أسلوبية اعتمدها الشاعر لتثبيت الحقائق الماضية وربطها بالحاضر، ثم يستطرد ويقول:

- فقد خاطب الله فينا الضمير

- فقد عانقتك الخيول العطاش

- فقد حرفوا فيه لون التراب

- فقد حرفوا فيه شدو العصافير

- وقد حرفوا فيه عطر الشهيد⁽³⁾.

والملاحظ أن حرف التحقيق (قد) هنا قد ارتبطت بالفاء والواو، وهذا التكرار له وظيفة التنبيه التأكيدية للمتلقي تضاف على تكرار (قد) بلفظها مع ارتباط الحرف كذلك بالفعل الماضي، لأن السياق يستحضر دائما الحدث الماضي، حتى في مجال وصف الشهيد القليل، ليجعله شيئا مقدسا يثير

⁽¹⁾ - محمد كراكي: خصائص الخطاب الشعري، في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص 144.

⁽²⁾ - الديوان: ص 24.

⁽³⁾ - الديوان: ص 130-131-132.

ضمائرنا ويجعلها حية، لذلك بارك الله هذه الخطوة، كون الشهيد مكانته مرموقة عند خالقه، ثم يرجع الشاعر لتاريخ ويستحضر ماضيه المخزن من خلال تكرار الفعل الماضي (خرجوا) الذي يدل على دنسه وأفعاله الشنيعة التي بقيت وصمة عار في التاريخ الإسلامي، أين لطخت القيم الجميلة الخالدة فتبدل لون التراب وتغير شدو العصافير ولطخ عطر الشهيد، وعلى العموم أن لفظ (قد) يعمل على تأكيد الفعل وتثبيته وتحقيقه <> وحيء بقدر لتأكيد حصول الفعل <>⁽¹⁾، ثم يسترسل ويقول:

- لقد كان نبي لهذا المكان⁽²⁾

- فقد أصبح الآن حكامنا ...⁽³⁾

فقد ارتبطت قد (باللام) من جهة و(الفاء) من جهة ثانية، ثم بفعل ناقص (كان) و(أصبح)، ومع ذلك بقيت وظيفة التأكيد والتثبيت واسترجاع الماضي شيء من الإثبات والاستمرارية لا لشيء إلا ليربط كل ذلك بالحاضر والمستقبل على أن الأحداث تتفاعل فيما بينها وتبقى مستمرة حيناً بشكل لا يمكن التفصيل فيه وتلك قضية الشاعر وهاجسه في هذا النص، لأن الشهيد عنده قد قتل مرات عديدة في التاريخ الإسلامي، وليس المرة الأولى وهو يقف واضعاً حقيقة الشهيد القتل، فالتاريخ يظل يعيد نفسه ولكن نحن لا نأخذ من دروسه ولا نتعظ بها، وقد نقصد ذلك في أغلب الأحيان.

النمط الثاني: قد + فعل مضارع + فاعل + شرط أو دونه

إذا كان الشاعر (أحمد شنة) في ديوانه (طواحين العبث)، قد أكد التاريخ الماضي ورسخه عن طريق التكرار، ليحمله جسراً للحديث عن الحاضر المشابه، فإنه في هذا النمط أراد أن يجعل من هذا التأكيد شيئاً مغايراً وثورة على هذا الماضي المتردي بكينونة جديدة ووجود مغاير تماماً كما هو ماضي مخيب انطلاقاً من أقواله الشعرية النابعة من يقينه بثورة الشهداء كرموز تغير الضمائر والعقول والأحاسيس وتحلم بغد أفضل حيث يقول:

- فقد تحترق إن رفضت البكاء

⁽¹⁾ - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 147.

⁽²⁾ - الديوان: ص 109.

⁽³⁾ - الديوان: ص 100.

- وقد تحترق إن عشقت الجزائر⁽¹⁾.

فهو يستشرف المستقبل إن تحققت شروطه برفضه البكاء وعشقه الجزائر، وتلك رمزية توحى باستحضار التاريخ الجزائري من خلال الشهيد المقتول أثناء حرب المحنة الإرهابية التي وقف أمامها الكل يبكي الدمار والحراب والقتل من جهة ووقف آخرون يتعشقون الوطن الجزائري ليجعلون من هذا الحب ردا صريحا على الأيادي المهدامة التي تحاول تعكير صفو الوطن الجزائري الحبيب، فهذا هو يقول:

- ستغدو افتراضا لما قد يكون

- وما قد أقول أمام الشظايا

- وما قد تقول القبور التي ودعتها الجثث⁽²⁾.

فقد ارتبط (حرف التقليل) قد بالفعل المضارع لأن الفعل قد يتحقق وقد لا يتحقق في المستقبل، كما ركز الشاعر على الفعل المضارع المرتبط بالسين (ستغدو) ليعبر عن حدوث الفعل في المستقبل القريب وربط في ذلك بين الكينونة والقول وهو ربط بين الفعل والقول كذلك يثبت من خلاله الشاعر ما يتطلع إليه إن أصبح الشهيد المقتول رمزا حيا في ضمائر محبي هذا الوطن.

-فقد تحلم الشمس بعد افتضاض السحاب⁽³⁾.

ونحن نلمح ربط الشاعر بين حرف التقليل (قد) والفعل المضارع (تحلم) والفاعل (الشمس)، ليرمز إلى المستقبل الزاهر المنير الذي سيأتي بعد انقشاع الضباب والسحاب، فالملاحظ أن الشاعر لم يربط (قد) بالفعل المضارع مثلما ربطه كثيرا بالفعل الماضي لأن الماضي يعيه جيدا ويعلم تبعاته، بينما لا يعلم ما سيحصل في المستقبل لذلك قلل من توظيف (قد) كحرف تقليل المرتبطة بالفعل المضارع، وجاء بها في سياق التطلع للمستقبل الواعد لا غير، إضافة إلى أن (قد) المرتبطة بالفعل الماضي ربطها الشاعر (باللام) ليعضد هذا التأكيد << فاللام في الجملة من زيادة التأكيد >>⁽⁴⁾.

(1) - الديوان: ص 30.

(2) - الديوان: ص 35.

(3) - الديوان: ص 70.

(4) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 196.

النط الثالث: أن + الاسم + الخبر (ج ف) + المتمم

وقد وردت هذه الجملة المؤكدة كجملة فرعية لا أصلية في ديوان (طواحين العبث)، وجاءت زهاء الست وثلاثين (36) مرة في الصفحات: 23-29-30-33-36-42-44-50-60-73-79-81-88-125-126. حيث يقول الشاعر:

- لأن التراب سيزحف عن الظلام

- لأن الصعاليك لن يلتقوا دون أوراس

- لأن الشهيد سيسحبنا من ضلوع الزمن⁽¹⁾.

لقد جاء هذا النمط متكونا من حرف التوكيد (أن) واسمه وخبره كجملة فعلية مع المتمم، والملاحظ أنه ارتبط (بلام التعليل)، وهو ما يبين أن هناك كلاما قد سبقها فتصبح جملة فرعية تعلق ما قبلها، وهي بذلك تؤكد ما قبلها من كلام عن طريق التعليل فقد تثبت الحادثة والكلام الذي سيأتي مستقبلا، باعتباره وظف الأفعال المضارعة (سيزحف - سيسحبنا)، تبين النتيجة المؤال إليها وهي انقشاع الظلام، وإبعاد الصعاليك عن الأوراس وسحب الشهيد للخائنين من ضلوع الزمن، وهكذا تعمل أداة التوكيد بتمامها على تثبيت دورها التأكيدي، خاصة مع ارتباطها (باللام) التي عملت على قطع الشك باليقين إذ << يؤتى بها لدفع توهم >>⁽²⁾، وبالمثل نجده في قوله:

- بأني أحب الحياة ككل العناكب

- وأني سأحلم يوما بحضن امرأة

- فإني أظهر بالشعر ... كهف السياسة

- بأن الطواحين صارت تدق العبث

- وأن المرايا التي كسرت صورتي

- ستغدو صدى معركة

- ستعرف يوما بأني احترقت

(1) - الديوان: ص 23.

(2) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 146.

- وأني انكسرت

- وأنني مللت انتظار الخوارق

- وأنني رجوت القصائد أن تختفي⁽¹⁾.

فالتأكيد في الأبيات السابقة أكثر ثقة وعزيمة من الشاعر لأنه مرتبط بموقفه تجاه قضيته التي يدافع عنها، فالخطاب ينطلق من ذاته الشاعرة فهو يحب الحياة ويحلم ويتطهر ويثور على الطواحين والمرايا لأنه انكسر ومل انتظار الخوارق والمعجزات لذلك ترجى القصائد أن لا تضمحل، لأنها سلاحه الوحيد الذي يبرز به قضيته وما يشغله في هذه الحياة، ويدافع به عن الشهيد المقتول ليجعله رمز الثورة والتمرد والتحرر من كل شيء، وهكذا يسترسل في النمط ذاته حيث يقول:

- بأننا نقاتل ضد اليهود .. وضد الشياطين ضد الجوس

- وأني أبشر قومي بدين جديد

- وإني أصلي لكي أسمعك

- وأني أسد الثقوب التي في الجدار .. لكي أخرجك

- وأني أعلق في النخل صمغا لكي أرسمك

- فأني رجعت لكي أشكرك

- وأن البلاد اشتراها الطواريس

ولأن الوزير .. انتحر

- بأن الجزائر أضحت بلادا تحجر في مقلتيها الأمل

- ولأني تأكدت أن الأساطير صارت حقيقة

- تأكدت أن الأعراب أخفوا الوثيقة⁽²⁾.

لقد اختلف الخطاب في المقطوعة السابقة، لاختلاف طبيعة التوكيد، فالشاعر كما سبق وأن ذكرنا ينطلق من ذاته وبواسطة الضمير المتكلم (أنا) ليرجع لنفسه (أني) وفي بعض الأحيان يعلل

(1) - الديوان: ص ص 29-30-33-36.

(2) - الديوان: ص ص 42-44-125-126-105-89-18-89.

التأكيد (باللام). فمقابلة اليهود والشياطين والمجوس من طرف الجماعة لأنها قضية مشتركة وفعل التبشير والصلاة وسد الثقوب والرجوع والتأكد فهي قضية فردية يقوم بها كواجبه نحو القضية المطروحة فهو يبدأ من نفسه لي طرح القضية على العامة، فالبلاد انتهت ووزيرها انتحر والجزائر قتل فيها الأمل، لأنه بكل بساطة تغيرت الأساطير إلى حقائق وفضح أمر العرب بإخفائهم لهذه الحقيقة منذ التاريخ القديم، فالملاحظ أن قوام التأكيد مرتبط بالجملة الاسمية بكاملها، أي للبلاغة المسند والمسد إليه، وعلاقة الاسم والجملة الخبرية >> لأنهما قوام الجملة التي يمكن أن تستغني عن المتممات <<(1).

النظ الرابع: إن + اسم + خبر (اسم) + المتمم

وجاء هذا النمط في الديوان زهاء اثني عشر (12) مرة، وهو نمط قليل بالنسبة للنمط السابق،

حيث يقول الشاعر:

- أن سر الحضارات فوق السرير

- أبي عدو النساء⁽²⁾.

- وأن التواريخ حبلى بأخزي النصائح

- لأن الكلام انقلاب

- فإن الكلام اختصار على الثثرة

- بأبي نبي

- وأبي رسول المساكين والفقراء

- وأن الدماء التي في دمي .. بقايا احتراق

- وأن التراب .. ابتلاء

- وأن النساء .. ابتلاء

(1) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 158.

(2) - الديوان: ص ص 24-33.

- وأن الطيور .. ابتلاء⁽¹⁾.

وظف الجملة الناسخة باسم وخبر مفردين، وكان الاسم (الياء) المرتبطة بشخصه، لأنه لم يخرج الخطاب عن ذاته الفاعلة في القضية، فتجربته مع الشهيد المقتول جعلته يتبناها ويحضر الجماعة عليها، ويبين هذه التجربة ويكشف عنها بجلاء فكانت القضية تسري في دمه حيث بين سلبات الحضارة العربية المبنية على العنصر النسوي كعنصر إغراء وهو ومجون وجاهر العداء للمرأة لأنه يراها السبب في خراب هذه القيم وانكسار الحضارات حتى أضحى التاريخ ليس نكسة فقط بقدر ما هو يعج بالفضائح المخزية لذلك قلب ظهر المخن فأصبح الكلام وسيلة انقلاب وتغيير دون أطناب، وجعل من نفسه نيبا يخاطب مجتمعا ورسولا للمستضعفين المقهورين الذين اختلطت دماؤهم بدمه وحملوا قضية واحدة، فكانت الحياة بكونها وأنوثتها وحيوانها في حقيقتها اختبار للإنسان وهو لا يعي ذلك والملاحظ أن السطور السابقة جاءت عبارة عن جمل فرعية ليست أصلية، لأن الشاعر في موضع إقناع وتأكيد على جمل سابقة، وهي سمة جمالية مناسبة لتحسين الكلام والتأثير به على النفس >> لأن ذلك يكسب الكلام حسنا ويجعله أكثر دفقا على النفس <<⁽²⁾.

هـ- أنماط الجملة الخبرية المنفية

تشكل ثنائية القبول والرفض في ديوان (طواحين العبث) (لأحمد شنة)، ظاهرة أسلوبية طاغية من خلال النفي والإثبات، فقد عمد الشاعر في ديوانه إلى خطاب حوارى انطلق فيه بالأمر (تكلم)، ويجعل من النفي تعليلا لهذا الكلام بواسطة (لام التعليل وكي) خاصة، فالشاعر في مقام الانجذاب تارة والنفور تارة أخرى، بحيث أن >> النفس تستجيب إلى كل ما يحفظ لها الانجذابا وارتياحا واشتياقا، وتنفر مما يبعث على الغم والتشاؤم <<⁽³⁾، والجملة المنفية متعددة المقاصد والأغراض البلاغية، إذ قد يفضي النفي إلى الإثبات أو التنبيه أو التوكيد أو غيرها من الأغراض البلاغية، وإذا تصفحنا الجملة المنفية في الديوان نجدها مختلفة الأنماط حيث جاءت على النحو التالي:

⁽¹⁾ - الديوان: ص ص 24-36-111-84-81-79.

⁽²⁾ - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 149.

⁽³⁾ - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 148.

النمط الأول: الأداة + الفعل المضارع + الفاعل + المفع + المتمم

لقد ورد هذا النمط في الديوان زهاء ستين (60) مرة، والملاحظ أن الشاعر ربطه بالأمر، وجعل هذا النفي بالأداة لا مع الفعل المضارع الذي يسبقه الفاعل أو الضمير أو الاسم ثم المفعول به الضمير أو الاسم ثم تأتي المتممات في بعض الأحيان، كما أن النفي وظفه الشاعر كوسيلة تعليلية بحيث ربطه في معظم الديوان (بلام التعليل) و (كي) الناصبة، وجاء ذلك في الصفحات: 21-22-23-24-25-28-29-31-36-37-39-41-42-44-46-47-50-51-53-55-57-58-59-64-65-66-70-72-74-75-77-78-86-89-93-96-98-99-100-101-106-110-114-115-120-124-125-131-132.

حيث يقول:

- تكلم لكي لا أراك
- لكي لا تطهري بالدماء يداك
- تكلم لكي لا تضيء الكهوف
- فلا تخفي وراء السحاب
- فعصر الكتابة لا ينتهي
- وعصر الكتابة لا ينحني
- وحر الكتابة ... لا يعتذر⁽¹⁾.

الملاحظ أن النفي ارتبط بـ(لام الفعل المضارع) في الأمثلة السابقة عندما كان الخطاب موجه للشهيد المقتول بصيغة الأمر، وعندما ارتبط بالحديث به، ثم كان عاما بعد ذلك، فالشاعر يستشرف المستقبل وينفي أحداثه التي ستقع وكأنه يتحدث عن زمن مضى، فكان الأمر والماضي والمضارع في زمن واحد >> فقد يفيد النفي بـ (لا) الأزمنة الثلاث بقرائن تستكشف من سياق الكلام <<⁽²⁾. وقد أفاد هذا النفي مفهوم الاستعطاف وكان الشاعر يرى في تكلم الشهيد الحل الوحيد للتغيير والثورة، وهكذا نجده في مقامات أخرى يقول:

(1) - الديوان: ص ص 21-22-32-46.

(2) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 150.

- أنا لا أقول الذي لا يقال

- ولا أرتضي أن يموت السموأل بين الديار

- أنا لا أقول لأسيادكم: أدخلوا القاهرة ..

- وناموا .. على شرفات سطيف

- أنا لا أقول لهم: لم تعد زناة ما يستحق العناق

- أنا لا أقول لهم: إن أحزابنا مومس عاهره

- أنا لا أقول لهم: إن فرساننا نائمون

- أنا لا أقول لأسيادكم: أدخلوا أرضنا آمنين ..

- أنا لا أقول الذي لا يقال ... (1).

نلاحظ أن الشاعر في هذه السطور الشعرية ينفي عن نفسه القول بواسطة الأداة (لا) والفعل

(أقول)، وهو يعالج قضية الأمة والوطن وخضوع البعض وذلمهم أمام ساداتهم المستعمرين، فهو يربط

هذا النفي بتاريخ قديم قصد بيان ما اقترفوه في حق الشهيد المقتول، ولعله انطلاقة من ذاته (أنا) يبين

شدة ارتباطه بقضيته الوطنية. لأنه في خضم التجربة التي يعانيتها جراء مقتل الشهيد، فهناك تنبيه على

أن الأنا فاعلا في الحدث، إضافة إلى أن النفي >> بالتكرار أضفى تجسيدا أكثر المعنى الآخر للتعبير

بالنفي أقوى وأثبت في النفس من الإثبات <<(2).

النمط الثاني: لم + فعل مضارع + فاعل + متمم

وقد ورد هذا النمط زهاء الثماني والعشرين (28) مرة، حيث أنه لم يبق الفعل المضارع ليعبر

عن الزمن الماضي وفي ذلك استمرار في الزمن على وجه الإطلاق فكان >> الزمن المستفاد من النفي

عام <<(3). وقد ورد هذا النمط في الأبيات: 31-32-54-63-64-74-75-77-78-79-81-88-

94-101-115-116-117-118-131. حيث يقول:

- فمن قال أن الأعراب لم تنتحب .. حين مات الحسين!؟

(1) - الديوان: ص ص 57-58.

(2) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 151.

(3) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 150.

- ومن قال أن ابن بولعيد لم يرتعش .. للحدث ؟ (1)

لقد أحدث النفي بواسطة (لم) الرجوع إلى الزمن الماضي على الرغم من ارتباطه بفعل مضارع، فالأعاريب لم تنتحب في الماضي وابن بولعيد لم يرتعش لموت الحسين بن علي في الماضي وهو ربط بين التاريخ القديم في الإسلام والتاريخ الحديث الجزائري. وتلك دلالة النفي في السطرين الشعريين قصد بيان فعل الاغتيال والقتل المتجذر في التاريخ الإسلامي والذي امتد إلى مقتل صديقة الشهيد، فالتاريخ يعيد نفسه، وهكذا يستمر استنطاق التاريخ واستحضار ماهيته للتعبير عن قضيته، حيث يقول:

- فلم يبق غيرك يدرك أن الجنون انتماء

- فلم يبق غيرك يعرف أن البلاد

- بقايا احتراق ونار عميقة(2).

فبعد أن يستقرأ التاريخ وما فيه من مكائد وجرائم، يرجع للشهيد ليحفل منه رمزا يدرك الثورة والبحث عن الهوية التي يعيشها الآخرون جنونا، ويعرف أن الوطن يعيش أهوالا عظيمة فلم يبق منه سواء هيكل مدمر ملتهب. إننا نلاحظ ثراء الدلالة في هذه السطور الشعرية وقوة الإيحاء الذي أحدثه النفي (بلم) << لسعة دلالتهما الزمانية >>(3). وما يلاحظ في النفي السابق (بلا أو لم)، ما اتصفت به الأنا الشاعرة من ثبوت. ويقول كذلك:

- ولم تقترف أي إثم

- ولم تمنع الخلفاء الجدد .. أن يحيلوا البلاد إلى زاوية

- ولم يبق إلا الشعار

- ولم نخجل الآن إذ ندعي

- أننا مسلمون ... (4).

(1) - الديوان: ص 78.

(2) - الديوان: ص 81-99.

(3) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 152.

(4) - الديوان: ص ص 116-117-118.

لقد أبقى النفي ترسيخ التاريخ القديم واستحضاره بطريقة فنية رائعة، إذ نفى الشاعر عن نفسه وأتراجه الإثم والوقوف في وجه الجيل الجديد، ليخلص إلى نتيجة عن طريق النفي دائما، بأننا أمة شعارات لا أفعال، وأمة وقاحة وجرأة مخجلة، إذ ندعي الإسلام على الرغم من جرائمنا التي نقترفها في حق رموزنا الإسلاميين والوطنيين، وبذلك انصرف النفي إلى إثبات الحاضر، بورود لفظ (الآن) إذ << قد ينصرف النفي إلى الحال >>⁽¹⁾.

النمط الثالث: لا النافية للجنس + اسمها + خبرها + المتمم

وقد ورد هذا النمط في الديوان زهاء الواحد والعشرين (21) مرة، في الصفحات: 23-61-97-123-126-127-128. حيث يقول:

- فلا صخرة اليوم فوق الرمال ... تصدق هذا الوسن
- فلا شاعر اليوم بعدي ... سيدخل بيت الرئيس
- ولا شاعر اليوم بعدي ... سيلمس بهذا امرأة
- ولا شاعر اليوم بعدي ... سيتقن فن المديح
- تكلم فلا حاجة لي اليوم للشفاه
- ولا حاجة اليوم لي للتحف⁽²⁾.

فالملاحظ أن النفي جاء بلا النافية للجنس التي تعمل عمل إن، بحيث يكون لها اسم وخبر، وللإسم في السطور الشعرية السابقة هو على التوالي (صخرة، شاعر، حاجة) وهو اسم نكرة اتصل بها ولم يدخل عليها جار، وكان اسما مفردا ليس مضافا ولا شبيها بالمضاف لذلك يكون مبنيا على ما كان ينصب به. وخبرها في كل السطور الشعرية تستطيع أن تقدره (بكائن أو موجود)، وقد وظف الشاعر بعد اسمها الظرف (اليوم) حتى يعبر عن الحال، << حيث انصرف النفي إليه لورود هذا اللفظ >>⁽³⁾. كما أردف هذا النفي بأداته واسم وخبره، بجملة فعلية في السطور الأربعة الأولى

⁽¹⁾ - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 154.

⁽²⁾ - الديوان، ص 23-97-123.

⁽³⁾ - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 154.

مضارعية مرتبطة بالسین (سیدخل، سیلمس، سیتقن) حتی یقرب المستقبل من الحاضر، وهكذا نجد الأمثلة في بقية سطور الديوان الشعرية. حيث يقول:

- فلا الجهل أغنى .. ولا المعرفة ..
- ولا الصمت أغنى ..
- ولا الوحي .. والسحر .. والفلسفه
- ولا بد من ... مجرفه
- تكشف ... فلا حل عندي لهذي الدماء ...
- ولا حل عندي لهذي الفتن ...
- سوى الأورشه
- تكشف ... فلا حل عندي لحكامنا
- فلا حل عندي لأحزاننا
- سوى الغمر سنه⁽¹⁾.

فالملاحظ أن اسم (لا) جاء مرفوعا في (الجهل، الصمت، الوحي)، بينما جاء منصوبا في (حل) لأنها غير فاعلة ومؤثرة في الأمثلة الأولى، وقد نصف في المثال الثاني، وأنه كلما كان الاسم منصوبا أرفه الشاعر بظرف، وهو في هذا المقام يبعد ذاته عن الحلول الممكنة إلا إذا ارتبطنا بالأوراس كرمز للثورة، و(يغموراسن) كرمز لكل بطل تاريخي، وهو تجذر في التاريخ الجزائري لحقبته الثورية والثقافية والحضارية، وبما أن الجمل هذه في الأصل اسمية فهي تفيد الثبات إذ >> تدل الجملة الاسمية على معنى الثبوت والاستقرار <<⁽²⁾، أي أن الجملة في حقيقتها خالية من الزمن ثم يسترسل الشاعر قائلا:

- تكلم ... فلا تجتهد لي بالكلام ...
- ولا عهد لي بالشعر ...

(1) - الديوان: ص ص 126-127.

(2) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 158.

- ولا عهد لي بالنداء الذي في الخلايا ...
- ولا عهد لي بالنفوس التي في الحجر ...
- ولا عهد لي بالسؤال القتل ...
- ولا عهد لي بالجلوس إلى القاتل المنتحر ...
- فحولي ظلا كثيف ...
- ولا عهد لي بالنظر ... (1)

فالنفي (بلا) تكرر اسمها (عهد)، وهو تكرر دال ينفي الحدث الماضي عن الذات الشاعرة، وقد كرر لفظ (لي)، لأنه محور الخطاب أي تتمركز الذات داخل هذا الصراع، كما أنه ربط الاسم (بجار ومجور)، مع حذف الخبر المقدر (الموجود أو كائن) ووظفه حرف الجر في قوله (بالكلام، بالشعر، بالنداء، بالنقوش، بالسؤال، بالجلوس، بالنظر) هي تثبت معنى الوسيلة المنفية عن الذات (لي)، وكان تكرر الاسم (عهد) دليل على النفي الزمني القطعي، لأن الاسم دل على معنى الثبات << أي متصفا بالثبوت >> (2).

النمط الرابع: لن + الفعل المضارع + الفاعل + المتمم

- لقد ورد هذا النمط في الديوان زهاء الأربعة عشر (14) مرة، في الصفحات: 23-67-69-70-74-77-83-105. وهو نفي للمستقبل، حيث يقول الشاعر:
- لأن الصعاليك لن يلتقوا فوق الوراس .. هذا الخريف
 - كتامة لن تعترف بالفرزدق في أرضها ..
 - لن تجيز له الركض خلف الظباء .
 - تكلم .. فلن يسمع الناس إلا احتراق الخشب
 - تكلم .. فلن يسمع الناس إلا الصدى

(1) - الديوان: ص 128.

(2) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 159.

- سوف لن يفهموا .. أننا الآن نمضي بهم للجدور⁽¹⁾.

لقد استحضر الشاعر بهذا النفي التاريخ الجاهلي من خلال (شعراء الصعاليك) والتاريخ الأموي من خلال شخصيته (الفرزدق) ومزجه بالتاريخ الجزائري الراهن لينتقل بعدها بخطابه إلى الشهيد المقتول فيستخدم أسلوب القصر بالنفي والاستثناء بواسطة (لن) و(لا) ليخلص إلى نتيجة بنفي الفهم عن أولئك الذين لا يعون فيهم الرموز الذين يضيعون لهم الدروب في الليالي الحالكة المظلمة. وهذا النفي مطلق قاطع في السياقات السابقة على عكس النفي (بلم) الذي هو مؤقت وكأن هذا النفي لا يرتبط بأزمة ثابتة <>فالنفي غير معين بزمن<>⁽²⁾، وهكذا يكمل الشاعر النفي بهذا النمط حين يقول:

- وأنك لن ترتقي كي تساوي ...

- قصيدة شعره ...

- وأوراس ... لن يعترف باليهود

- تكلم ... فبغداد لن تنكسر

- ودجلة لن تحتفي ... في الضباب⁽³⁾.

فهو دائما يرتبط في نفسه شعره بالأوراس كرمز للتاريخ الجزائري وبالتاريخ العربي القديم (بغداد) و(دجلة) وهو استحضار حال، لأن القضية الوطنية عنده هي قضية أمة ومجتمع عربي وإسلامي، والنظر لم يقف عند هذا الحد، بقدر ما تنوع بأشكال مختلفة، حيث نجد النفي بـ (ما) في الصفحات: 56-69-95-107-123، ثم النفي (بليس) في الصفحات: 33-45-59-62-115، ولا يخفى ما لهذا النفي مع التأكيد المرتبط بالتكرار من وظيفة تأكيدية وتنبهية في الآن نفسه، مع تثبيت الدلالات والمعاني، وهو ما شكل ظاهرة أسلوبية في ديوانه (طواحين العبت)، والجدول الآتي يوضح ذلك:

⁽¹⁾ - الديوان: ص ص 23-67-69-70.

⁽²⁾ - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 153.

⁽³⁾ - الديوان: ص ص 74-83-105.

نسبتها	عددتها	أنماطها	الجملة الخبرية
25.67 %	19	-قد + فعل ماضي + فاعل + مفع + متمم	المؤكد 74
09.45 %	07	-قد + فعل ماضي + فاعل + شرط أو دفعه	
48.64 %	36	-أن + اسم + الخبر (ج ف) + المتمم	
96.29 %	12	-إن + اسم + خبر (اسم) + المتمم	
48.78 %	60	-الأداة (لا) + فعل مضارع + الفاعل + المفع + المتمم	المنفية 123
22.76 %	28	-لم + فعل مضارع + فاعل + متمم	
17.07 %	21	-لا الناهية للحين + اسمها + خبرها + المتمم	
11.38 %	14	-لن + فعل مضارع + فاعل + المتمم	

الملاحظ على هذا الجدول أن الجملة الخبرية المؤكدة غلب عليها النمط الثالث (التوكيد بأن)، كما غلب على الجملة الخبرية المنفية النمط الأول (النفي بلا)، كما أن الجملة المنفية جاءت أكثر من الجملة الخبرية المؤكدة، لأن الشاعر في سياق ديوانه (طواحين العبت)، كان النفي عنده وسيلة للدفاع عن الشهيد المقتل، وفي سياقات أخرى يريد أن يثبت حقائق في التاريخ ويتطلع إلى مستقبل يستشرفه بواسطة التوكيد.

و- أنواع الجملة الإنشائية

تعتبر الجملة الإنشائية ثرية بالأنماط النحوية المختلفة كونها تقوم أساساً على جملة من الأدوات الخاصة والصيغ <>وتساهم بها هذه العناصر بأكبر قسط في تحديد مدلولها>>⁽¹⁾، وهي بذلك لا تحتل الصدق أو الكذب كالجمل الخبرية، فالكلام الإنشائي <>هو ما لم يحتل الصدق أو الكذب، وليس له واقع يطابقه أو لا يطابقه وهو نوعان إنشاء طلبى مثل النهي والأمر والاستفهام،

(1) - د/ محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشعر، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، مجلد عدد 20، 1981، ص 349.

وغير طلي كالنداء والتعجب والمدح والذم وغيرها>>⁽¹⁾. وستعرض في هذه الدراسة إلى إبراز الجملة الإنشائية التي يزخر بها الديوان وإبراز أتماطها ودلالاتها قصد الوصول إلى خصوصية الجملة الموظفة.

* الجملة الطلية

ويقصد بها الجملة الأمرية أو جملة النهي أو الاستفهام أو النداء، ونحن نتصفح الديوان نجد طغيان جملة الأمر وجملة النهي وأقل منها جملة الاستفهام والنداء، ويرجع ذلك إلى كون الجملتين الأولتين تشكلا مرتكزا أساسيا في الديوان، إذ بينما تبني جدلية الخطاب بين الشاعر والشهيد وبين التاريخ.

* الجملة الأمرية

والملاحظ على ديوان (طواحين العبث) (لأحمد شنة)، سير الجملة الإنشائية على جدلية، الأمر (تكلم) والنهي (لا)، حيث أن الشاعر في مقام استنطاق الشهيد كمفتاح النص، ثم تقليل ذلك بواسطة النهي للاسترسال في هذا الانفتاح >>والأمر هو طلب القيام بالفعل، غير حاصل وقت الطلب>>⁽²⁾، أما النهي فهو >>طلب الكف عن الفعل والامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام وكحقيقة واحدة هي المضارع المقترن بلا الناهية>>⁽³⁾.

وقد وردت جملة الأمر زهاء المائتين وثلاث وعشرين (223) مرة، أي يكاد كل صفحات الديوان تعج على الأقل كجملة أمرية، وهي ظاهرة أسلوبية ابتعها الشاعر، حتى يضع قضيته الأساسية في الخطاب الشعري مركزا في جميع السياقات المختلفة وقد تكرر الفعل (تكلم) بكثرة فهو مفتاح لكل مقطوعة شعرية. فالشهاد بعد مقتله يتكلم وينفجر ليقول ما عنده ويسرد حقائق التاريخ العربي والإسلامي وما حصل في الجزائر وللأمة العربية والإسلامية عامة، ليجعل الشاعر من ذلك قضية

(1) - محمود أحمد نخلة: في البلاغة العربية، علم المعاني، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، ط01، بيروت، لبنان، 1990، ص ص 81-82.

(2) - السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج02، عالم الكتب، بيروت، لبنان، د. ت، ص 81.

(3) - محمود أحمد نخلة: مرجع سبق ذكره، ص ص 88-89.

صديقه الشهيد قضية أمة ومجتمع تتكرر عبر التاريخ بأنماط مختلفة وطبيعة الشهيد مثلا لا تختلف عن

الحسين بن علي سيد الشهداء وهكذا نجده يقول:

- تكلم ... فإني أظهر بالشعر ... كهف السياسة

- فنج من ضمي بعض ما تستطيع ... من الأمنيات

- وخذ من فهي بعض ما تستطيع ... من الأغنيات ... (1)

- تكلم .. لكي لا أراك

- تكلم لكي لا تطهرني بالدماء يداك

- تكلم ...

- تكلم .. لكي لا تضيء الكهوف

- تكلم .. لكي لا أراك

- تكلم .. لكي لا تطهرني بالدماء يداك

- تكلم .. بكل اللغات فلا تحترف حب هذا الوطن (2).

فالشاعر في السطور الأولى، يوجه أمرا للشهيد بأن يتكلم لأنه جعل من شعره طهارة للسياسة لينقذها من برائن الظلمات الحالكة، ثم يدعو بالفعل (خذ) إلى حمل ما يستطيع من أمانيه وأغنياته، حتى يتشرف الغد المشرق، وفي السطور الثانية يدعو للتكلم قصد الانتفاض والتمرد والثورة على كل ما هو متردي ومتفنن في السياقات العربية وليس شرطا أن ينطق لغته بل ينطق بأي لغة كانت بعيدة عن احتراف حسب الوطن الكاذب.

وقد ارتكز النمط الشعري على الأمر المصحوب بالتوكيد والتكرار والتعليل والنفي والنهي وهي أساليب الحديث الوظيفية الانتباهية لدى المتلقي والأحق له بالتأمل في قضيته المطروحة خاصة

(1) - الديوان: ص ص 30.

(2) - الديوان: ص ص 22-23.

عند انتقال الخطاب من الأمر إلى النهي >> للفت انتباه المتلقي إلى أن ما يلقي عليه جري
بالاعتناد<<⁽¹⁾، ثم يقول:

- تكلم .. فمناك البكاء دمي الدموع

- تكشف .. لكي لا نجوع

- تكشف .. لكي يصبح الماء حينا دما

- تكشف .. لكي لا تطير الشموع

- تكشف .. ولا تنكشف

- تكلم وقل أننا مجرمون ...

- وقل أننا تافهون

- تكلم ...

- تمدد ...

- تردد ...

- توحد بنا في الشتات⁽²⁾.

فالملاحظ على أفعال الأمر أنها جاءت على وزن (تفعل) لتدل على الكثرة بدءاً من فعل التكلم
الذي ظل يكرره الشاعر في سطورهِ الشعرية، حتى أصبحت القصيدة ديوان فعل الكلام. ثم تكرر
الفعل (تكشف) له دلالة التعرف والتأمل والإطلاع ثم بعد الكلام والتكشف يأتي القول وهو أخذ
القرار والحكم على التاريخ العربي والإسلامي وعلى القضية الوطنية والهوية التي أصبحت تحت
الأقدام، فنحن بصراحة مجرمون تافهون منذ بوابة التاريخ ويظل الخطاب يأمر الشهيد بأن يتمدد
ويتردد ويتوحد لكي يلم الشمل بعد التعرف والتشرد والتشدد، >> وكان التعطيف دلالة على تحقق
الفعل<<⁽³⁾، ويقول الشاعر في موضع آخر:

(1) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 214.

(2) - الديوان: ص ص 110-116-118.

(3) - ماجستير اللامية الشقراطية في مدح خير البرية للطالب بلقاسم رحمون في الدراسة الأسلوبية، جامعة تبسة، 2007-

- تكلم .. بما شئت دون ارتجاف

- وكن واضحا ...

- وكن شاعرا لا يجيد السجود لغير الله

- وكن للمساكين .. خيرا وماء

- تكلم فلا عهد لي بالكلام ...

- فصح رسومات وجهي،

- لا بدو جميلا ككل البشر ...

- ورتب نتوءات روحي،

- لأبدو سعيدا ككل البقر ... (1)

فالخطاب دائما مرتبط بالشهيد المقتول، ففي تكلمه انفراج كل شيء، لذلك وجب أن يكون شاعرا سعيدا عن الذل والهوان، ودربا للمساكين والفقراء لسد رمقهم ويروي ضمأهم، ففي كلامه تصحيح لخلق البشر وترتيب لروحه حتى يكون سعيدا مثل هؤلاء البشر الذين هم كالجثث دون أرواح. وقد جاء فعل الأمر بأفعال ناقصة مكررة تبرز الوجود الفعلي للشهيد المقتول، الذي لا يد أن يستمع ليكون، >>وهو ما ينبئ بأن أعظم ما يهز النفس هو الكلام المسموع، فالسمع نعمة عظيمة، توجب دوام الشكر<<(2).

* جملة النهي

أما (جملة النهي) فقد وردت زهاء التسعة والشعرين (29) مرة، متوزعة على صفحات الديوان كالاتي: 23-24-31-37-49-51-64-65-66-74-75-78-98-99-101-110-

124-125-130، حيث يقول:

- فلا تحك بعدي لهذا الصقيع

- أساطير شعب مريض

(1) - الديوان: ص ص 120-128.

(2) - محمد كراكيي: مرجع سبق ذكره، ص 217.

- ولا تنتظر
- أن يعود إلينا القمر
- تكلم .. ولا تلعن البرلمان
- ولا تدعي .. أن أحزابنا رابعة ناشره
- ولا تدعي .. أن حكامنا جائرون
- ولا تدعي .. أن شعب الجزاء
- أغراه وعد بن باديس بالانتصار
- ولا تدعي أننا .. أمة عاجزه⁽¹⁾.

فالنهى جاء بواسطة (لا الناهية) و(الفعل المضارع)، وهي صيغة الحقيقة، حيث جازمت (لا الناهية) الفعل المضارع بحذف حرف العلة والسكون وحذف النون، وقد أدى النهى وظيفة الدلالية والإيجائية إضافة إلى التكرار (تدعي) الذي أثبت المعنى ورسخه في ذهن لدى المتلقي >> فمنشئ النهى الحرف (لا) المقترن بالفعل المضارع، وله دالتان: حقيقية ومجازية <<⁽²⁾، ويقول:

- فلا تسقطي
- أنت أندى صباح
- ولا تحزني إن تواري الربيع
- فلا تلتحف بالبطاح ..
- ولا تحمي بالجنون ..
- تكلم .. ولا تكثر الخريشه
- ولا تكثر .. الدرده⁽³⁾.

فصيغة النهى في السطور الشعرية السابقة هي صيغة حقيقية، بينما علامة الجزم اختلفت بين (حذف النون والسكون)، وقد اقترن النهى بالتوكيد وبالجار والمجرور والمفعول به لأداء وظائف دلالية

⁽¹⁾ - الديوان: ص ص 49-65.

⁽²⁾ - السيوطي: مرجع سبق ذكره، ص 82.

⁽³⁾ - الديوان: ص ص 124-125-130.

ومعنوية، كما ارتبت (لا الناهية) بالفاء والواو في سياق استئناف الكلام أو العطف >> فاستقى له في الكلام يكون إما مستأنفا وإما معطوفا >>(1).

* جملة الاستفهام

وإذا تصفحنا (جملة الاستفهام) نجدها قد وردت في الديوان زهاء الثماني وعشرين (28) مرة، في الصفحات: 24-26-28-32-33-48-63-78-83-100-132-133. وقد جاء الاستفهام (هل وكيف وبماذا ومن والهمزة)، وقد غلب الاستفهام بواسطة (هل ومن وبماذا) خاصة >> ويرجع ذلك إلى تواترها في اللغة العربية وتنوع دلالاتها >>(2).

* النمط الأول: هل + ج ف أو ناسخ + متمم أو هل + ظرف + ج ف + متمم

وقد ورد هذا النمط زهاء الست (06) مرات، حيث يقول:

- فهل سنصر جذورا ... إذا أنكرتنا البلاد

- وخرت من الوجه كل الملامح ؟ ...

- فهل صار الأوراس .. يا سيدي .. قطعة من رخام ...

- نحفظها .. في رفوف المتاحف !؟

- وهل صار الأوراس .. يا سيدي .. قبلة في الظلام،

- لوقعها فوق خد الشهيد لكي تطاردنا بالفنات الطوائف !؟ (3)

الاستفهام (هل) ارتبط بجملة فعلية مضارعية، يستطيع المستقبل ويستشرفه ويدل التغيير كما ارتبط بفعل ماضي ناقص ليتحضر التاريخ الجزائري من خلال (الأوراس) رمز للثورة الجزائرية، والملاحظ أن ارتباط هل بالفعل الماضي ليثبت النفي، فالجملة >> استفهامية لفظا منفية معني >>(4)، ثم يقول:

- فهل كنت أحسر سراب العمارى

(1) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 221.

(2) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 226.

(3) - الديوان: ص ص 24-26.

(4) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 228.

- وأحضن بين الضلوع خناجر

- وهل كنت أعرف أن العذارى

- بشر رغم

- فهل حين أمضي على سدرة المغتنى

- وهل حين ألقى الشهيد

- أقول الذي قد رأيت ؟ ...

- فهل سأقول الحقيقة دون اعتراض⁽¹⁾.

لقد ارتبطت (هل) بفعل ماضي ناقص (كنت) للدلالة على التحسر وتجرع الماضي الأليم/
كما فصل فيها والفعل الظرف (حين) لتحديد الزمن المرتبط بالبني والشهيد كمقام واحد متزلة،
لترتبط بعدها بفعل مضارع يشرف الحقيقة التي وجب أن تكون على الرغم من الاعتراض عليها
والسياق دائما مرتبط باللفي لتقوية المعنى والدلالة خاصة وأن >>اللفي منوط بظاهرة
كونية<<⁽²⁾.

* النمط الثاني: من + فعل ماضي + المتمم (مفع)

وقد ورد هذا النمط زهاء الإحدى عشر (11) مرة، في الصفحات: 24-63-78-83، فيقول:

- فمن قال أن اليهود وراء الحدود

- وأن التواريخ حبلى بأخرى الفضائح ؟

- فمن قال أن الأعراب لم تنتحب ... حين مات الحسين؟!

- ومن قال أن ابن بولعيد لم يرتعش ... للحدث ؟!

- ومن قال أن القناديل تخشى الشموع ؟!

- ومن قال أن القصاص صارت قنابل ؟!

- ومن قال أن الطواحين تذرو ... العبث ؟!

(1) - الديوان: ص ص 32-33-48.

(2) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 228.

- ومن قال أن العصفير تأبى الرجوع
- إلى دوحة العفيف من الخمائل؟!
- فمن فك للسندباد الرموز؟⁽¹⁾
- ومن علم العندليب الرثاء؟
- ومن خبأ البحر بين الحنايا ..
- وأعطى الجزائر سحر الوجود؟⁽²⁾

جاء الاستفهام بالاسم (من) المرتبط بالفعل الماضي (قال) والمردف لجملة القول الواقعة مفعولا به، وتكرار هذا الاسم مع الفعل الماضي يضيف على السطور الشعرية تأكيدا وتثبيتا للمعنى المنفي دوما بواسطة الاستفهام (من) وكل جملة شعرية من الدلالات والأغراض التي تعبر تارة على التخثر وتارة تذكر بالماضي المخيب، وكل ذلك جاء في مزاج بين أحداث التاريخ العربي والإسلامي الجزائري فهو استقراء شامل لهذا التاريخ الذي يعيد ويكرر نفسه مع مقتل الشهيد وقد تكررت هذه التراكيب الاستفهامية ذاتها <<تعددتها حال على أن المخاطب عالي الهمة>>⁽³⁾، ثم يتجاوز الاستفهام هذا التاريخ ليسترجع ماضي الجزائر الجميل ويضع الأمور في نصابها ويرد الحقيقة إلى أصلها، وهو دائما في موضع تعدد ثورة على كل ما هو متردي ومنحرف، وإذا كان حرف الاستفهام (هل) لا محلله من الإعراب، فإن اسم الاستفهام (من) يؤدي وظيفة نحوية على أنه مبتدأ مرفوع، يؤكد له الشاعر على أن هناك شخص غائب معنى بالخطاب، وكل ذلك يؤدي دلالة الشك والاضطراب.

* النمط الثالث: ماذا + فعل مضارع + مفع + متمم

وقد ورد هذا النمط في الصفحة 132 زهاء الخمس (05) مرات في قوله:

- بماذا أسمى ... الوطن
- بماذا أسمى ... الوطن
- بماذا أسمى ... الجراح التي في بدني

⁽¹⁾ - الديوان: ص 21-78.

⁽²⁾ - الديوان: ص 83.

⁽³⁾ - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 234.

- وتلك التي تحتمي بالضلوع
- بماذا أسميك ... يا جني الضائقة
- بماذا أسميك ... يا وردتي الرائعة
- أسميك .. رغم انطفاء الزهور
- أسميك .. رغم احتراق المدن
- أسميك .. رغم الذباب
- ورسم ... الكلاب
- ورغم ... الضباع
- ورغم الثعالب
- أسميك قبل الرحيل

وبعد الرحيل ...

جزائر ... جزائر ... جزائر⁽¹⁾.

لقد تكرر في هذه السطور الشعرية لفظ (ماذا) لأداء وظيفة استفهامية مع ارتباطه بالفعل الماضي المكرر (أسمي)، لأن الشاعر بعد أخذ ورد على تحديد الهوية الجزائرية، فمهما كانت الجراح والماضي يبقى الشهيد المقتول والرمز ورغم رحيله يحمل بداخله وضنا عزيزا وجزاء رائعة وجنة خلد خالدة، <<فماذا>> تسمية واحدة يستفهم بها عادة في غير العاقل <<⁽²⁾.

<<فما>> اسم مبهم يزداد بيانه بتركيبه مع (ذا) <<⁽³⁾>>، على أساس أن هناك من يفصل (الماء) على (ذا) على أنهما في وظيفة المبتدأ والخبر، وهناك من يحملهما على أنهما تسمية واحدة (ماذا) على أساس أنها مبتدأ ليأتي الخبر بعده. لذلك جملة (ماذا أسمي) جملة استفهامية مكونة من مبتدأ وخبر على

(1) - الديوان: ص ص 132-133.

(2) - ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعراب، ج 01، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة محمد علي ضبيح وأولاده ومطبعة الموفي، د. ط، مصر، د. ت، ص 300 إلى 302.

(3) - ابن هشام: المرجع نفسه، ص 327.

أساس أن حرف الجر (الباء) زائد، ولم تأت (الهمزة وكيف) في الديوان كثيرا بحيث لا تشكلان ملمحا أسلوبيا مقارنة بالأدوات السابقة كقول الشاعر:

- أأصمت بعد احتضار الفصول ؟

- فكيف اعتراني الدهول ؟⁽¹⁾

>> <فكيف تعبر عن الحال إذ يستفهم بهذا الاسم عن الأحوال وقد يراد به التعجب وغيره>>⁽²⁾، والجملة استفهامية توحى بالاندهاش وتعرب كيف حال، و(الهمزة) حرف استفهام لا محل له من الإعراب، >> <الطلب التصور لأن الحدث الفعلي مشكوك في وقوعه>>⁽³⁾، ففي هذا التركيب الاستفهامي يشك في قدرته على الصمت أمام احتضار التاريخ الجزائري العربي الإسلامي.

نسبتها	عددتها	أنماطها	الجملة الخبرية
79.64 %	223	-فعل أمر + فاعل + متمم	الجملة الأمرية
10.35 %	29	-لا الناهية + فعل مضارع + مفع + متمم	جملة النهي
10 %	28	-هل + ج ف أو ناسخ + متمم -هل + ظرف + ج ف + متمم -من + فعل ماضي + المتمم (مفع) -ماذا + فعل مضارع + مفع + متمم	جملة الاستفهام

الملاحظ أن الجملة الأمرية طغت بشكل كبير على ديوان (طواحين العبت)، لأن الخطاب بين الشاعر والشهيد المقتول يشكل محور النص.

وبشكل أقل نجد جملة النهي وجملة الاستفهام، لأن الشاعر استعاض عن النهي بالنفي الذي يشكل ظاهرة في الجملة المنفية، ووظف الاستفهام في حالات قليلة عندما خر في الخطاب من إطاره المنفصل بنسبة والشهيد على إطاره المنفتح على التاريخ والماضي.

⁽¹⁾ - الديوان: ص ص 32-100.

⁽²⁾ - ابن هشام: مرجع سبق ذكره، ص 204.

⁽³⁾ - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 226.

ز- الجملة الشرطية وأنماطها

الجملة الشرطية تتكون من أداة وفعل الشرط وجوابه، وهناك أدوات شرطية جازمة وأخرى غير جازمة، وهناك ما يجزم فعلين مضارعين اثنين وقد حدد النحاة العرب مصطلح الشرط من جانب لغوي ومعجمي ودلالي >> فالأول نفي به العلامة والأداة فكان وجود الشرط علامة لوجود جوابه ومنه أشراط الساعة وعلاماتها>>⁽¹⁾، لقوله تعالى: >> فقد جاء أشراطها>>⁽²⁾، والشرط في السياق هو الجملة التي يكن أداة الشرط، وقد عد النحاة هذه الجملة حجية فعلية >> لأنها تتركب أصلاً من جملتين فعليتين>>⁽³⁾، وقد ارتأينا دراسة الجملة الشرطية ضمن الجملة الإنشائية كونها جملة مركبة تنحو على الأسلوب الإنشائي رغم أن هناك من الجمل ما يتم كذلك للأسلوب الخبري، فالإنشائي كقوله تعالى: >> إن جاءكم فاسق بखبر فتيبنوا>>⁽⁴⁾، وقوله كذلك: >> إن كان قميصه قد من قبل فصدقت وهو من الكاذبين>>⁽⁵⁾، وإذا جئنا الديوان (طواحين العبث) نجد الجملة الشرطية ماثلة فيه بأنماط مختلفة منها:

* النمط الأول: إذا + فعل الشرط (ج ف م أ ج ف مضاف) + جواب الشرط

لقد ورد هذا النمط في الديوان زهاء الخمس عشرة (15) مرة، حيث قال الشاعر:

- فلسطين أنت الشعار الوحيد

- إذا قرر العرب، شاء القدر

- فلسطين أنت الخلاص الوحيد

- إذا لم تمت فيك

- مات السحر

- فلسطين أنت الضرام الوحيد

(1) - ابن يعيش: شرح المفصل، ج8، مكتبة المتنبّي، القاهرة، ص 155.

(2) - سورة محمد، الآية (18).

(3) - المراد: المقتضب، ج01، تحقيق محمد عبد العظيم، عالم الكتب، د. ط، بيروت، لبنان، د. ت، ص 88.

(4) - سورة الحجرات، الآية (49).

(5) - سورة يوسف، الآية (12).

- إذا لم نذب فيك

- ذاب الحجر⁽¹⁾.

لقد جاء أسلوب الشرط مركبا من أداة الشرط (إذا) وهي >>ظرف لما يشغل من الزمن خافض لشرطه متعلق بجوابه متضمن معنى الشرط من على الكون في محل نصب مفعول منه وهو مضاف<<⁽²⁾، والجملة الفعلية بعده دائما في محل جر مضاف إليه، وقد جاءت على التوالي (قرر العرب، لم تمت، لم نذب) وهي أفعال الشرط جاءت فعلا ماضيا، وفعلا مضارعا منفيا مجزوما (بلم) أما جواب الشرط وجزاؤه جاء جملة فعلية مع التوالي (شاء القدر، مات الشجر، ذاب الحجر) ولا يخفى ما لهذا الشرط من دلالة الانتماء العربي الإسلامي وما أحدثه من إيقاع في جوابه (القدر، الشجر، الحجر) من خلال تكرار حرف (راء) المتردد، وجملة فعل الشرط في محل جر مضاف إليه. وليس ما يتطلع إليه الشاعر بهذا الشرط بعيد من توفرت أطروحة لأنه >>إذا لا تكون غالبا إلا في الأمور التي يتحقق وقوعها<<⁽³⁾. ثم يقول:

- تكلم إذا قصدتك الأعراب فوق الحجل ...

- سيفتح باب ..

- إذا سد .. باب

- فلا ترتعب ... أن سواك النهار

- إذا لم تصادرك هذي الجثث

- فأبيات شعري .. محرمة في القبائل؟

- إذا قرأتها النساء .. استحال الرجال جميعا،

- إلى عاصفة

- ولكن .. إذا قرأته الجزائر،

(1) - الديوان: ص 64.

(2) - تتضمن إذا معنيين: الظرفية والشرطية، أنظر سيبويه الكتاب، ج04، تحقيق وشرح محمد عبد السلم هارون، مكتبة الخانجي، الرياض، ط02، 1983، ص 232.

(3) - الميرد: مرجع سبق ذكره، ص 56.

- عادت إلى أصلها .. واقفة⁽¹⁾.

فالشرط بأداته وفعله وجوابه يشكل جملة مركبة فرعية تربط الخطاب بالشهيد المقتول الذي يمثل الأمل في فتح المغالق، والشعر هو وسيلة الوصول إلى هذا الهدف وإلا كان شعرا محرما على القبائل، فميزة القصيدة من قراءتها النساء أصبح الرجال ثوارا وعواطف متمرده تجاه العدد، وليس هذا فحسب فمن تصفحه الجزائر القصيدة رجعت إلى هويتها وأصالتها ووقفت من جديد، وذلك تطلع واستشراق للمستقبل على الرغم من كونه انطلق من الماضي إذ >> يذكر النحاة أن الزمن المستفاد من (إذا) هو المستقبل وقد يدل على الماضي <<⁽²⁾.

* النمط الثاني: لولا + فعل الشرط (المقيد أو الخير المحذوف) + جوابه (ج ف)

نلاحظ الأداة هي (لولا) وهي شرطية حرف امتناع لوجود شيء على الكون لا محل له من الإعراب، ثم فعل الشرط وهو عبارة عن جملة اسمية مكونة دائما من مبتدأ وخبره المحذوف المقدر (موجود أو عائق)، ثم جوابه المكون جملة فعلية، كما نجد ذلك في ديوان (طواحين العبت)، >>ولولا عند تسوية مركبة من (لو) و(لا) <<⁽³⁾.

وإذا جئنا لإعراب (لولا): >>للنهي حرف امتناع لوجود إن كان الكلام بعدها مثبتا وحرف اتناع لوجود إن كان الكلام منفيًا <<⁽⁴⁾، وإذا تصفحنا الديوان نجد (لولا) قد دخلت في كل التراكيب على الجملة الاسمية المكونة من المبتدأ أو المحذوفة الخبر فقد >>بين الاستقراء أن (لولا) دخلت في أغلب صورها على الجملة الاسمية المحذوفة الخبر، ويؤيد هذا ما ذهب إليه النحاة <<⁽⁵⁾. ويقول الشاعر:

- ولولا البلاد التي ... أشهد الآن أبي احترفت الجنون ...

- لكي لا تباع

(1) - الديوان: ص ص 71-78-90.

(2) - ابن هشام: مرجع سبق ذكره، ص 273.

(3) - سيبويه: مرجع سبق ذكره، ص 232، وابن لقين: مرجع سبق ذكره، ص 95.

(4) - الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج 04، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط 02، بيروت، لبنان، 1972، ص 376.

(5) - الديوان، ص 122.

- ولولا الحياء .. لقلت المحال ! ..
- فلولا الشهيد الذي يحمي في دمي
- ولولا الحياء ... لقلت العجب ! (1)

فقد امتنع الشاعر عن قول المحال لوجود البلاد والحياء كما امتنع عن قول العجب لوجود الشهيد الذي يرى في دمه ووجود الحياء، وإذا جئنا لفعل الشرط بنجده المبتدأ (البلاد، الحياء، الشهيد) مع خبره المحذوف المقدر (لقلت المحال، لقلت العجب) وقد اقترن الجواب باللام وبذلك لم يخالف الشاعر الجمهور إذ لو لم تقرن بما كان <<هذا الوجه من الكلام مخالف للجمهور>> (2). وهكذا تردد هذا النمط في الصفحات: 52-55-57-94-95، وكان التركيب ماثلاً وعلى الجملة ترددت (لولا) زهاء التسع (09) مرات.

* النمط الثالث: إن + فعل الشرط (ج ف) + جواب الشرط (ج ف)

وقد تردد هذا النمط زهاء التسع (09) مرات في الصفحات: 30-72-90-114، حيث

يقول الشاعر:

- فقد تحترق ...
- إن رفضت البكاء
- وقد تحترق
- إن عشقت الجزائر
- تعلمنا الجن إن نحن عدنا .. لفهم الفراق
- وإن فصل الشعر أذى الرئيس .. استقال
- وإن قرأته الحكومه،
- أضححت ... بلا وزراء ..
- فإن شاء ... كان السلام

(1) - الديوان: ص 36.

(2) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 291.

- وإن شاء ... كان الخطر

- وإن شاء⁽¹⁾.

لقد تكون الشرط في تركيبه من الأداة (إن) وهي حرف شرط مبني على السكون لا محل له من الإعراب، وفعل الشرط جملة فعلية ماضوية وجوابه إما جملة فعلية مضارعية أو ماضوية فعلها تام أو ناقص. وإذا استقرأنا حرف الشرط (إن) نجد أكثر استعمالاً في اللغة العربية >> لأن معنى الشرط لا يفارقه أبداً <<⁽²⁾، ونجد جل الجواب لم يقترن بالفاء إلا مرة واحدة >> وهو الأصل في وقوع الشرط <<⁽³⁾، أما بالنسبة لفعل الشرط الماضي يفيد التأكيد والتثبيت >> فالتعبير بالماضي أو كد من المضارع، لأنه يجعل المعنى غير الحاصل كالحاصل <<⁽⁴⁾.

لقد تركز تركيب الجملة الشرطية على الأدوات السابقة، بعدد متفاوت، كما نجد تركيباً شرطياً آخر وهو ضئيل في الديوان بواسطة الأداة (مهما) وهي اسم شرط مبني على السكون في محل رفع مبتدأ، وقد تكون في موضع المفعول به المقدم. وجاءت في صفتين (105-111) من ديوان (طواحين العيث) ولم يتجاوز عددها الأربع (04) مرات، والجدول التالي يوضح ذلك:

الجملة	نقطها	عددتها	نسبتها
- إذا	إذا + فعل الشرط (ج ف) ما أو (ج ف) مضافة + جواب الشرط (ج ف)	15	39.47 %
- لولا	لولا + فعل الشرط (المبتدأ أو الخبر المحذوف) + جوابه (ج ف)	09	23.68 %
- إن	إن + فعل الشرط (ج ف) + جواب الشرط (ج ف)	09	23.68 %
- مهما	مهما + فعل الشرط (ج ف ما) + جواب الشرط (ج ف وإ)	05	13.15 %

- الملاحظ أن الجملة الشرطية جملة مركبة وجاءت فرعية في حفظها في الديوان.

(1) - الديوان: ص ص 30-72-90-119.

(2) - سيبويه: مرجع سبق ذكره، ص 63.

(3) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 261.

(4) - المرجع نفسه: ص 262.

- أما جملة خبرية ولكننا فصلناها عن التركيب الخبري والإنشائي لأنها تتميز في سياقها بين هذا وذاك.

- غلبة الجملة الشرطية المتصدرة إذا على الديوان لأن إذا لا تكون إلا في الأمور التي يتحقق وقوعها.

ح- الجملة ذات الوظائف النحوية

تعد الجملة ذات الوظائف النحوية من الجمل المركبة وليست البسيطة بحيث >>تتضمن على جملتين إسناديتين فأكثر<<⁽¹⁾، أي أن الجملة ذات الوظائف النحوية تحوي جملاً أصلية وأخرى فرعية أو جملاً كبيراً وأخرى صغيرة >>والجملة الكبرى ذات الوجه وذات الوجهين<<⁽²⁾، كما رأينا في الجملة الشرطية وإذا تصفحنا ديوان (طواحين العبث) نجد الجمل الوظيفية متعددة وجاءت على النحو التالي:

1- الجملة الواقعة خبراً: ترددت في الديوان زهاء المائة واثنين وستين (162) مرة، حيث يقول الشاعر:

- فها نحن نخرج زيغود من شاطئ الشهداء

- وها نحن .. نوقظ كل القبور

- لأن التراب سيزحف نحو الظلام ...

- لأن الصعاليك لن يلتقوا فوق أوراس .. هذا الخريف

- لأن الشهيد سيحسبنا من ضلوع الزمن⁽³⁾.

والملاحظ أن الجملة الخبرية هي (نخرج)، (نوقظ)، (سيزحف)، (لن يلتقوا)، (سيحسبنا)، وهي جمل فعلية جاء خبر لمبتدأ (نحن) وخبر للناسخ (أن)، إن الجملة الخبرية >>التي تقع إما خبراً للمبتدأ أو خبراً للنواسخ<<⁽⁴⁾، وقد جاءت معظم الجمل الخبرية على هذه الشاكلة ودلت هنا على استنطاق رموز التاريخ ولغتها من جديد، وعلى استشراق المستقبل بواسطة الشهيد.

(1) - محمد كراكي: مرجع سبق ذكره، ص 191.

(2) - محمد التونجي، راجي الأسمر: مرجع سبق ذكره، ص 237.

(3) - الديوان: ص ص 22-23.

(4) - محمد التونجي، راجي الأسمر: مرجع سبق ذكره، ص 236.

ثم يقول كذلك:

- فعصر الكتابة لا ينتهي
- وعصر الكتابة الكتابة لا ينحني
- وجد الكتابة ... لا يقتدر⁽¹⁾.

ثم يقول:

- تكلم
- لعلي أكن ... شاعرا في بلاط الخليه
- لعلي أكن ... نادما للأمر
- لعلي أكن ... خادما للوزير⁽²⁾.

ثم يقول كذلك:

- وإني أسد الثقوب التي في الجدار ...
- وإني أملي البحار ...
- لكي تكتبك
- وإني أعلق في النخل صمغا
- لكي ... أرسمك⁽³⁾.

لقد جاء الخبر في السطور الشعرية الأولى جملة فعلية منفية (بلا)، (لا تنتهي، لا ينحني، لا يقتدر) للدلالة على قوة الكلمة الشعرية وشجاعتها وتمردها، ثم جاء في السطور الشعرية الثانية جملة اسمية لناسخ (لعل)، (أكن شاعرا)، (أكن نادما)، (أكن خادما)، وغرضه في ذلك التهكم والسخرية. بما جاء في السطور الشعرية الثالثة جملة فعلية مؤكدة للناسخ (إن)، (أسد، أملي، أعلق) للدلالة على انفعال الذات الشاعرة بالحدث، وقد لجأ الشاعر لأفعال مضارعة للتعبير عن الحدث أو للقيمة المعنوية

(1) - الديوان: ص 46.

(2) - الديوان: ص 125.

(3) - الديوان: ص 92.

للفعل تنصب >>من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزمن والحدث، بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن<<(1).

2- الجملة الواقعة مفعولا به

ترددت في الديوان زهاء المائة وسبعة عشر (117) مرة، حيث يقول الشاعر:

- فمن قال: أن اليهود وراء الحدود؟

- ستعري يوما: بأني احترفت

- لقد قرروا أن أموت

- سأنسى بأني وجدت الطريق ...

- سأنسى بأني كتبت الأناشيد في أمة ميتة

- سأنسى بأني أحب المدينة وحدي

- سأنسى بأني أحارب جيش المغول(2).

فإذا جئنا للسطور الشعرية السابقة، نجد الجملة الواقعة في محل نصب مفعول به، هي الجملة الاسمية (أن اليهود ...، بأني احترفت، بأني وجدت، بأني كتبت، بأني أحب، بأني أحارب)، ثم الجملة الفعلية (أن أموت)، ووقعت الجملة الاسمية الأولى في موضع جملة مقول القول بعد الفعل قال، وهي مترددة على هذه الشاكلة جملة اسمية وفعلية وهي >>التي تقع في محل نصب مفعول به، نحو (قل، إن الله رفيق المؤمنين)، فالجملة بعد قال في محل نصب مقول القول واقعة مفعولا به<<(3). ثم يقول في موضع آخر:

- أنا لا أقول لهم: لم يعد في زناة ما يستحق العناق

- أنا لا أقول لهم: إن أحزابنا مومس عاهره

- أنا لا أقول لهم: إن فرساننا نائمون

- أنا لا أقول لأسيادهم: أدخلوا القاهرة

(1) - أحمد درويش: دلالة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، د. ط، القاهرة، 1998، ص 151.

(2) - الديوان: ص ص 24-39-48-50.

(3) - محمد التونجي، راجي الأسم: مرجع سبق ذكره، ص 237.

- وناموا ... على شرفات سطيف⁽¹⁾.

فالملاحظ أن جملة المفعول به جاءت فعلية واسمية بالناسخ (لم يعد، إن أحزابنا، إن فرساننا، أدخلوا)، وهي جم مقول القول جاءت بعد الفعل (لا أقول).
ثم يقول:

- ولا تدعي أن أحزابنا زوجة ناشزه

- ولا تدعي أن شعب الجزائر

- أغراه وعد بن باديس بالانتصار

- فمن قال أن الأعراب لم تنتحب .. حين مات الحسين!؟

- تأكدت: أن الأعراب أخفوا الوثيقة

- فقالوا: سنفهم هذا النبي⁽²⁾.

فالملاحظ أن جملة المفعول به في الديوان لم تخرج عن كونها اسمية مؤكدة أو فعلية تشرف المستقبل، بعد فعل القول ومشتقاته (تدعي، تأكدت، سأعرف، سأنسى).

3- الجملة الواقعة صلة للموصول

وهي الجملة التي تأتي بعد اسم موصول خاص أو عام، (كالذي، التي، اللذين، اللواتي، اللذان، اللتان أو ما ومن وغيرها من أسماء الموصول)، >>وتعرف وبألمة تقع صلة موصول لا محل لها من الإعراب<<⁽³⁾، وإذا تصفحنا الديوان نجد جملة صلة الموصول قد ترددت زهاء الست وتسعين (96) مرة، حيث يقول الشاعر:

- وأن المرايا التي (كسرت صورتي)

- ستغدو افتراض (لما قد يكون)

- وما (قد أقول أمام الشظايا)

- وما (قد تقول القبور) التي (ودعتها الجثث)

⁽¹⁾ - الديوان: ص 37.

⁽²⁾ - الديوان: ص ص 65-79-75-78-81-84.

⁽³⁾ - محمد التونجي، راجي الأسم: مرجع سبق ذكره، ص 239.

- وسبحان من (لا يضع العباد)

- ومن (بجور الشمس في لحظة واحدة)

- وسبحان من (حضنا بالفتوح)

- ومن (خصفا .. بالمقر)⁽¹⁾.

والملاحظ أن جملة صلة الموصول في السطور الشعرية السابقة وقعت بعد أسماء الموصول (التي،

ما، من)، وهي على التوالي (كسرت، قد يكون، قد أقول، قد تقول، ودعتها، لا يضع، بجور،

حضنا) وهي جمل فعلية ماضية ومضارعة مؤكدة، ثم يقول كذلك:

- لهم ... دينهم ما (استطاعوا)

- ولي ... ديني هذا الشجر

- لهم ما (يدر السماء ...)

- لهم ما (يدر الأمر ...)

- ولي ما (يدر الحجر)⁽²⁾.

ثم يقول:

- تماما كالميت مل السقوط ...

- تماما كما كانت النوق ...

- فعل الوصول

- إلى العاصمة

- تماما كالجثث قبل الهبوط

- إلى المعركة⁽³⁾.

⁽¹⁾ - الديوان: ص ص 35-53.

⁽²⁾ - الديوان: ص 113.

⁽³⁾ - الديوان: ص 121.

فقد جاءت جملة صلة الموصول في السطور الشعرية السابقة جملة فعلية من جهة وجملة اسمية من جهة أخرى وهو على التوالي (استطاعوا، يدر، كنت، كانت)، أما اسم الموصول فهو (ما) وهو اسم واقع كظرف ومفعول به واسم مجرور، وهكذا في بقية الأمثلة.

4- الجملة التعليلية

وهي الجملة التي تعلل كلاما قبلها بواسطة (لا التعليل) خاصة، وقد وردت في الديوان زهاء التسعين (90) مرة، حيث يقول الشاعر:

- تكلم ... لكي لا أراك
- تكلم ... لكي لا تطهرني بالدماء يداك
- تكلم ... لكي لا تضيء الكهوف
- تكلم ... لكي لا تباع البلاد
- لكي يأخذ الجرح لون الغليل
- لكي يأخذ الجرح شكل البحار
- تكلم ... لكي أستطيع الكلام
- لأبدو وحيدا ككل الزهور التي في فناء الرئيس
- لأبدو كما شاء لي البحر منذ اغتصاب العوافي⁽¹⁾.

الملاحظ على هذه السطور الشعرية، يجد جملة التعليل جملة فرعية ارتبطت بلام التعليل وكي، ثم ارتبطت بلام التعليل فقط، وهي جملة فعلية مضارعية، إذ التعليل يأتي بعد فعل قبله ليستشرف المستقبل ويتطلع إليه وهو ما نجده في الجمل التالية: (لكي لا أراك، لكي لا تطهرني، لكي لا تضيء، لكي لا تباع، لكي يأخذ، لكي أستطيع، لأبدو). ثم يقول:

- تكلم، لأحتج للبحر ... ضد السفائن
- لأحتج للثلج ... ضد الجبال
- لأحتج للقلب، ضد القصائد،

(1) - الديوان: ص ص 22-26-27.

- وضد النساء وضد الكمائن،

- لأحتج للملح ... ضد الرمال،

- وضد السواقى التي لا تخل انتهاه المدائن ... (1).

فالشاعر جعل من الشهيد الذي يستنطقه سببا لتعليل احتجاجه، الذي يبدو لينفلت الذات الشاعرة ثم يفتح من جديد على الاسم البشري والكوني، وقد لعب كذلك (لام) التعليل دورا في ذلك من خلال تكرار فعل الاحتجاج الذي يدل على الثورة والتمرد (لأحتج)، وجملة التعليل دائما جملة فعلية مضارعية تتطلع إلى المستقبل، ثم يقول:

- تكشف .. لكي لا نجوع

- تكشف .. لكي يصبح الماء فينا دما

- تكشف .. لكي لا تطير الشموع

- تكلم .. لكي لا يموت التلاميذ في المدارس

- لكي يورق الثوت والزعفران

- لكي تشرق الشمس دون ارتعاش

- لكي يصبح الرمل بحرا من الياسمين

تبقى الجملة التعليلية في الديوان دائما جملة فرعية، تسبقها جملة فعلية أصلية أمرية لأن الخطاب موجه للشهيد المقتول، ففي علامة تحفيز على توظيف هذه الجملة وقد زواج الشاعر فيها بين نفي المضارع وبين إثباته، وهو دائما منصوب بالأداة (كي) المرتبطة (بلام التعليل).

5- جملة النعت

النعت هو تابع يبين صفة في منوعته ذاته فيخصصه إذا كان نكرة، ويوضحه إذا كان معرفة ويرد النعت اسما مفردا وجملة فعلية أو اسمية وشبه جملة مكونة من الظرف أو الجار والمحرور، وسمي الصفة أيضا >> هو ما يذكر بعد اسم ليس بعض أحواله أو الأحوال ما يتعلق به، فالأول نحو: (جاء التلميذ المجتهد)، والثاني: نحو: (جاء الرجل المجتهد علامه)، وإن كان الموصوف معرفة ففائدة النعت

(1) - الديوان: ص 108.

التوضيح، وإن كان نكرة ففائدته التخصيص، والنعته كجملة أن تقع الجملة الفعلية أو الاسمية منعوتاً بها نحو: (جاء رجل الجمل كتاباً) و(جاء رجل أبوه كريم)، ولا تقع الجملة نعته للمعرفة، وإنما تقع نعته للنكرة⁽¹⁾، وقد وردت جملة النعت في الديوان زهاء الواحد وخمسين (51) مرة، حيث يقول الشاعر:

- لكي لا أراك حريقاً (يعيد إلى سمرة الأرض بعض الروائح)
- فهل صار أوراس قطعة من رخام (نحفظها في رفوف المتاحف)
- فكل التواييت ... منذ اقتراف المراعي بحارا (مزلزل فينا الحيات)
- وتسلية ... (حطمتها الجياد)
- وتكتب شعراً (مجد عرش الذئاب)
- بما جثت (طوقتها الدماء)
- في كتب إلا حصانا جريحا ..
- (تدلى .. من الأندلس)
- وما كتب إلا شهيد تجلى
- على الشاطئ الملتهب⁽²⁾.

فجملة النعت الماثلة في السطور الشعرية السابقة، جاءت جملة فعلية إما مضارعية أو ماضية، وهي نماذج من الديوان تكررت في صفحات أخرى، وقد جسدت بعض صفحات (الحريق، الرخام، السنبلة، البحار، الشعر وركنه، الحصان، الشهيد)، وكلها مصطلحات وظفها الشاعر كرموز لتوحي بدلالات متنوعة، وبما أن النكرات هي الموصوفة، فقد خصصتها الجمل النعتية السابقة وأصبحت وكأنها معارف >> فتخصصت النكرة بالوصف واقتربت من المعرفة >>⁽³⁾.

6- الجملة الواقعة حالاً

(1) - مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، بعناية الدكتور كوكب ديب دياب، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط01، طرابلس، لبنان، 2004.

(2) - الديوان: ص ص 23-24-26-29-41-81-105-122.

(3) - ابن هشام: مرجع سبق ذكره، ص 429.

الحال هي وصف نكرة مشتقة تبين هيئة صاحبها أثناء وقوع الفعل، وصاحب الحال مواسم معرفة تتضح هيأته أثناء صدور الفعل وقد يكون فاعلاً أو مبتدأً أو مفعولاً به أو نائب فاعل أو اسم مجرور، ويرد الحال اسماً مفرداً أو جملة فعلية أو اسمية أو شبه جملة (ظرف أو جار ومجرور) والحال جملة (هي >> التي تقع في محل نصب حال، نحو: قدم الرجل يضحك (أي طباق)، ولا بد لهذه الجملة من رابط يربطها بصاحب الحال، ويكون هذا الرابط إما ضميراً، نحو: (شاهدت العصفور يطير)، وإما ضميراً والواو معاً، نحو: (جاء الراعي وعصاه بيده) <<⁽¹⁾، وقد وردت هذه الجملة في الديوان زهاء الثلاثين (30) مرة، حيث يقول الشاعر:

- فهذي السيوف (تعلمكم) ..

- وأقصر ماضي بلادي .. هم الشهداء

- (يموتون فوق المناير) ..

- (يموتون في دفتر الطفل) ..

- (يموتون) كي يكتب الخطباء .. مرانهم

- أرى شاعراً (ينتحر)

- أن قبلة (تختفي) في الجفون⁽²⁾.

الملاحظ أن جملة الحال وردت جملة فعلية مضارعية، كجملة (تعلمكم) حال من السيوف، وجملة (يموتون) حال من (الشهداء) وجملة (ينتحر) حال من الشاعر، وجملة (تختفي) حال من القبلة، وقد تقدم الرابط الواو في هذه الجمل لأن السياق لم يحتج له >> والواو في مثل هذا التركيب يجوز الإتيان بها الوتر لهما <<⁽³⁾. ثم يقول:

- تبوأ سر ... ما أنزل هنا

- (تشتري المدح)

(1) - محمد التونجي وراجي الأسمر: مرجع سبق ذكره، ص ص 235-236.

(2) - ابن يعيش: مرجع سبق ذكره، ص 67.

(3) - الديوان: ص ص 69-77-84-115.

- وفيض من النور (لا يقتربه الظلام)

- وعدت كما كتب بالأمس .. (أهوى الحياة)

- أنا لا أزال هنا بينكم ... (لم أمت).

وقد بقيت الجملة الحالية فعلية مضارعية وهي فرعية وليست أصلية في التركيب، فجملة (تشتري ... لا يقتربه ... أهوى ... لم أمت ...) حالية بالنسبة لصاحبها (تبوأ سر ، النور، تاء الفاعل، أنا)، وعلى العموم لم تكن الجملة حالية وكذا النعتية بكثرة لأن جملة الخبر طغت على الديوان مع جملة المفعول به، كون الشاعر يستحضر الماضي، يخبر عنه ويبرز النكسات العربية المفعول بها.

7- جملة المضاف إليه

وهي الجملة <>الواقعة في محل جر بالإضافة نحو: (جلست حين طاب المناخ)<< (1)، فجملة طاب لي المناخ في محل جر مضاف إليه، وقد وردت جملة المضاف إليه زهاء الست وثلاثين (36) مرة، حيث يقول الشاعر:

- فهل سنصير جذورا .. إذا (أنكرتنا البلاد)

- وسجل إذا (قالت الأرض ..)

- أنا منذ (أن أصبح البحر .. أرجوزة للرمال)

- أنا منذ (أن لامست الجثث قلبي) .. انكسر

- إذا (قرر العرب) ..

- إذا (لم تمت فيك) ..

- إذا (لم تدب فيك) .. (2)

فالمضاف إليه الجملة في السطور الشعرية السابقة، جاء بعد إذا الظرفية الشرطية وبعد الظرف منذ وحين، وهي جمل فعلية ماضوية مضارعية مثبتة ومنفية <>وإن وحين وإذا ولما ومد وحينئذ

(1) - محمد التونجي وراجي الأسمر: مرجع سبق ذكره، ص ص 232.

(2) - الديوان: ص ص 24-36-38-48-64.

حيث تضافان إلى الجمل الفعلية والاسمية <<⁽¹⁾، والجمل (أنكرتنا ... قالت ... أن أصبح ... أن الأمس ... ألغى ... قرر ... لم تمت ... لم نذب) هي الجمل الواقعة في محل جر مضاف إليه.

ثم يقول الشاعر في موضع آخر من الديوان:

- إذا (صاح أحفادنا من جديد)

- إذا (لم تصادرك هذي الجثث)

- وأنت الذي حين (تخطب حيناً)

- إن (قرأتها النساء) ..

- إذا (قرأته الجزائر) ..

- فمند (امتنتت السفر) ..

- ولا تكثر حين (تأتي الذئاب) ..⁽²⁾

فجملة المضاف إليه جاءت فعلية في الماضي والمضارع بعد (إذا) و(حين) (مند)، وهي ظروف طاغية في الديوان، باعتبار الشاعر في موضع صراع مع الماضي لاستحضاره كدليل على ما يقع في الحاضر، قصد استشراق المستقبل، والجمل هي على التوالي: (صاح ... لم تصادر ... تخطب ... قرأها ... قرأته ... امتطيت ... تأتي)، وعلى الرغم من ذلك فجملة المضاف إليه كانت قليلة مقارنة بالجمل الوظيفية السابقة الذكر. والجدول التالي يوضح ذلك:

(1) - مصطفى الغلاييني: مرجع سبق ذكره، ص 552.

(2) - الديوان: ص ص 76-78-80-90-91-98.

الجمل الوظيفية

عدد الجمل	نسبتها	عددتها	نوع الجملة
1167	% 23.07	129	جملة الخبر
	% 21.42	117	جملة المفعول به
	% 17.58	96	جملة صلة الموصول
	% 16.48	90	الجملة التعليلية
	% 09.34	51	جملة النعت
	% 05.49	30	جملة المضاف إليه
	% 06.59	36	جملة الحال
	% 46.78	النسبة الإجمالية	العدد الإجمالي

طغت الجملة الخبرية ثم المفعولية وأقل منها صلة الموصول والتعليلية وأقل منها النعتية والحالية والمضافة لأن الأولى فرعية مرتبطة بمبتدأ أو ناسخ لتثبيت الأحكام والثانية تؤكد والثالثة متفرعة في السياقات بينما التعليلية تبرهن وتوجد الحل والوصفية والحالية تصف أما المضافة ففي ثنايا التركيب الشرطي بـ (إذا) خاصة وأثناء توظيف الظرف حين ومنذ خاصة.

العدد الإجمالي للجمل الوظيفية 546 أي بنسبة 46.78 % بالنسبة للعدد الإجمالي ككل

وهو 1167 جملة.

الفصل الثالث

المحلّ الدلالي ورموزه في ديوان "طواحين العبث"

الفصل الثالث: الحقل الدلالي ورموزه في ديوان "طواحين العبث"

مما لا شك فيه أن الدلالة مرتبطة كل الارتباط بمضمون الرسالة التي يريد الشاعر أن يوصلها إلى المتلقي من خلال الدوال الموظفة، وهو في ذلك يعتمد إلى كل الوسائل والطرق والتي من خلالها يبرز قدراته الإبداعية التي لا تتأتى إلا بفهم المتلقي لمحتوى دلالاته >> >فصفات الأسلوب الجيد وضوح المعنى والدلالة وغايتها الإفهام والإقناع<<⁽¹⁾.

ونحن نتصفح ديوان (طواحين العبث) لصاحبه (أحمد شنة)، نلمح حقولا دلالية مختلفة، مرتبطة كل الارتباط بطبيعة اللغة الموظفة ومشاربها الثقافية كثيرة من تاريخية، تراثية، ودينية وإبداعية وثورية وغيرها.

وتلتقي هذه الدلالات جميعها حول محور واحد هو شخص الشهيد القتيل الذي تدور حوله الأحداث في الديوان، فهو محور أساسي لحقله الدلالي المائل في شعره، وهو عبارة عن >> مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ واحد عام يجمعها<<⁽²⁾. وقد اشتغل الشاعر على هذه الحقول المتباينة، فكانت رموزا وظيفية دالة داخل الديوان، ومنها تشكل مجموعات من الكلمات والمعطيات التي تعالقت فيما بينها لتشكيل الدلالات التي توخاها الشاعر في ديوانه، وهي دلالات خدمت الموضوع بشكل عام، حيث عمد الشاعر إلى انتقاء جملة من الرموز بعينها قصد تأدية رسالته المنوطة به داخل النص وتكشف الصورة الحقيقية للأشياء انطلاقا من صورة الشهيد القتيل التي تظل المركز الأساسي لهذه الدلالات فكانت المصطلحات والرموز المختلفة خادمة لهدف النص، ومنسجمة مع المعاني والدلالات التي أوحى بها وهو ما يصبوا إليه الدرس الأسلوبي الأسبق >> >فالأسلوبية تتجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة<<⁽³⁾، وإذا جئنا لتتبع الحقل الدلالي في الديوان نستطيع الوقوف عليه من خلال هذه الرموز.

(1) - محمد رمضان الجري: الأسلوب والأسلوبية، دار الهدى للطباعة والنشر، د.ط، عين مليلة، 2002، ص 155.

(2) - أحمد مختار عمر: علم الدلالة، منشورات عالم الكتب، ط03، القاهرة، 1992، ص 79.

(3) - محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لوئحمان، مصر، 1994، ص 207.

1- رموز التاريخ والتراث وأسماء الأعلام ودلالاتها.

تشكل توظيف الرموز التاريخية والتراثية من جهة وأسماء الأعلام من جهة ثانية ملمحا أسلوبيا في ديوان (طواحين العث)، وتواسمت هذه الرموز في إبراز جملة من الدلالات والمعاني والإيحاءات تضرب بأعماقها في جذور التاريخ العربي والإسلامي من جهة مع ربطها بالتاريخ الجزائري القديم والحديث من جهة أخرى، وقد كانت الرموز التاريخية من مثل قوله: (زيغود، الشهداء، الصعاليك، أوراس، اليزيد، اليهود، الأمير، الأعراب، أحد، الجوس، فرسان روما، فرسان نجد، حرب البسوس، داحس، كسرى، قيصر، الرشيد، المغول، جيش، مفدي، عبس، ذبيان، ابن باديس، غطفان، الشافعي، الأصمعي، السمؤال، المهلهل، امرؤ القيس، أم جندب، كندة، خزاعة، تغلب، بكر، تميم، فلسطين، كتامة، الفرزدق، يوغرطة، الخليفة، حطين، كافور، مصر، المتني، ابن بولعيد، تدمر، هتار، عبان، عميروش، ديغول، الروم، الحسين، الحجاج، بن تاشفين، بلقيس، لالا نسومر، هرقل، جرجرة)، فالملاحظ أن قوة الرموز تبرز فسيفساء من الدلالات التاريخية والدينية في الوطن العربي والإسلامي، كما ترتبط بالتاريخ الجزائري القديم والحديث، وقد استطاع الشاعر أن يعاضد بينها، ليجعل من التاريخ واحدا، فقد ربط بين رموز التاريخ الجزائري ورموز التاريخ الإسلامي، ثم مزج ذلك بالتراث الإسلامي من خلال رموز الشعراء ليجعل من ذلك حدثا واحدا، فالتاريخ يعيد نفسه وإلا لما مزج بين (زيغود واليزيد والجوس والمهلهل وغيرهم). وهو لكي يتحدث عن الشهيد القتييل وجب أن يتوغل في حقيقة التاريخ العربي والإسلامي القديم، ويستحضر رموزه ليربط ذلك بالرموز الجزائرية، وهو في هذا الاستحضار لا يتوقف عند رمز واحد بل يستحضر رموز الصراع (كالحسين ويزيد) و(المتني وكافور) و(ديغول وابن بولعيد) وهكذا يرسم الشاعر لوحة تاريخية مفعمة بالرموز الموحية والموغلة في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية وتاريخ الجزائر القديم والحديث، لأنه وهو يتحدث عن الشهيد القتييل يرفع من قوة الصدمة التي ظلت مستمرة في عمق التاريخ وما القتييل الشهيد إلا صورة مطابقة للنكسات العربية السابقة، حيث يقول:

جلايب قيس على مهرة خائفة

وأسياف عبس وذبيان ترنو: إلى ظبية واجفة

وأشعار مفدي تلملم في الأرض،

أنشودة، نازفة ...

وهذا ابن باديس،

يمضي ... وحيدا ... (1)

لقد ربط الشاعر بين تاريخ عربي قديم بتوظيف الرموز (قيس، عبس، ذبيان) وبين تاريخ جزائري بتوظيف الرموز (مفدي، ابن باديس) لبيان الواقع العربي على أنه واقع واحد متردي لذلك لم يجد الشهيد القتيل صدق لشهادته، لأن قيس وعبس وذبيان قد تراجعوا وخنعت، ولأن أشعار مفدي أصبحت لا تؤثر، كما أن ابن باديس رجع وحيدا ومضى إلى ربه كذلك.

وبالمثل ما يحدث في بقية الرموز التي تتعاضد فيما بينها لتشكيل لوحة واحدة متحركة ومن جهة عمق التاريخ العربي والإسلامي والجزائري قديمة وحديثة وكل ذلك من أجل الشهيد القتيل الذي يشكل الرمز الأكبر في الديوان، كذلك تبقى الدلالات والإيحاءات مطروحة على البساط الشعري وتحتاج إلى قراءات أخرى لتبرزها إلى حيز الوجود >> فنقد وحيد لنص أدبي ما لا يستطيع وما ينبغي له أن يستنفذ كل ما فيه من كنوز وخفايا وأسرار <<(2)، لقد كان الديوان يعج بالرموز التاريخية والتراثية وأسماء الأعلام حيث بلغت زهاء المائة والتسعة وسبعين (179) مرة في الصفحات:
-61-59-52-51-50-47-44-43-42-39-38-37-36-35-34-30-29-28-26-25-23-22
-92-91-90-89-88-87-86-84-83-78-77-76-75-74-69-68-67-65-64-56-54-63
-117-115-114-113-112-111-109-108-107-106-105-104-102-100-98-97-95-94
-132-131-130-129-126-123-122-121-119

ثم يقول الشاعر:

- وصارت دماء ابن تشافين .. ماء،

- وصارت وصايا ابن بولعيد كفر ..

- وصار الشهيد افتراء،

(1) - الديوان: ص 51.

(2) - عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 55.

- تأكدت أن الأعراب أخفوا الوثيقه.

- تكلم

- فبلقيس ... تحتل فارس

- والأوراس ... لن يعترف باليهود،

- ولالا نسومر ... في جرجرة،

تغلغل أظفارها في حنايا هرقل الجديد⁽¹⁾.

ونلمح في هذه المقطوعة ثورة الشاعر على الذين كانوا سببا في الانتكاسات فوظف (ابن تاشفين، ابن بولعيد، الشهيد) ليرز مكانتهم عند هؤلاء فهم كالماء والكفر والافتراء ثم وطف (الأعراب) الذين كانوا السبب في ذلك، لينتقل إلى توظيف (بلقيس، فارس، أوراس، اليهود، لالا نسومر، جرجرة، هرقل) ليرز الصراع القديم عندما كانت الأمة العربية والجزائر خاصة في الطليعة بين (بلقيس وفارس) و(أوراس واليهود) و(لالا نسومر الجرجرية وهرقل).

2- رموز الطبيعة

مثما وطف الشاعر رموز التاريخ والتراث وأسماء الأعلام، لجأ كذلك إلى توظيف الرموز الطبيعية، وهو اتجاه الشاعر في معظم سطور الديوان، ولعل هذه الرموز هي التي أضفت صفة الإبداع الفني في الديوان، وأعطت السطور الشعرية جمالية أكثر، فقد وطف الشاعر زهاء المائة وستة عشر (116) رمزا طبيعيا مثل: (الشتاء، القمر، البحر، الفجر، النهار، الصحاري، الشمس، الرياح، الماء، الربيع، الصقيع، الصباح، الجليد، النخيل، السحب، التراب، الثلج، الرمال، الضياء، الشاطئ، الجبال، الزعفران، البنفسج، الورود، الزهور، التوت، الزنجبيل، الطحالب... إلخ)، وقد جاء ذلك في صفحات الديوان: 21-22-23-24-25-26-27-28-29-30-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-45-46-47-49-55-56-64-71-73-80-83-89-92-93-95-96-99-104-105-108-109-110-112-113-114-119-120-122-123-125-127-128-129-130-131-132-133.

⁽¹⁾ - الديوان: ص ص 81-83.

ويقول الشاعر:

- لكم أن نحرف كل العناوين حتى يضيع الشتاء وراء القمر

- وحتى يكون التراب نبذا كما كان قبل الرحيل ...

- وحتى يجردنا البحر .. من قبلات المطر

- ومن بصمة الأرض .. فوق الحقائق والأشعة

- لكم هذه النجمة الذابلة

- ولي بعد هذا الضياء ...

- رسائل حب قديم ...

- وعاصمة ... من بقايا الشجر⁽¹⁾.

فقد وظف الشاعر الرموز (الشتاء، القمر، التراب، البحر، المطر، الأرض، النجمة، الشجر) وهي رموز أبرزت دلالات الضياع والتحول والذبول والموت فأصبحت هذه الرموز الطبيعية مختلفة الوظائف، فبعدما كنت تبعث البريق والحياة ها هي تؤدي وظائفاً سلبية لأن الواقع العربي المتردي أثر في هذه الموجودات لتتحرف عن مسارها الطبيعي. وكيف لا والشهيد أصبح وصمة عار في جبين كل عربي مسلم وعند كل جزائري، فقد تغيرت القيم لتغير البشر وخروجه عن إنسانيته فأصبحت عناصر الطبيعة تمتد بجسور الموت دون جسور الحياة. فقد وظف الشاعر في هذه السطور وفي غيرها من بقية الديوان رموزاً طبيعية أسهمت بشكل كبير في تعالق الدلالات التي رسمت لوحة جمالية فنية أساسها القدرة على التوظيف المناسب لهذه الرموز التي تفتح على دلالات مختلفة وهو ما نسميه علم الدلالة (sémantique) وهو <>أي شيء أو كل شيء يقوم بدور العلامة أو الرمز<>⁽²⁾، وهكذا كان توظيف الرموز الطبيعية بجميع أشكالها استكناهاً للدلالات المرتبطة بفكرة الشاعر حول الشهيد القتييل كرمز لكل شهيد في التاريخ العربي والإسلامي كالحسين بن علي ولالا فاطمة نسومر وزينغود

(1) - الديوان: ص 21.

(2) - أحمد مختار عمر: مرجع سبق ذكره، ص 07.

يوسف وابن باديس وغيرهم من الرموز، فتكون الرموز الطبيعية وسيلة أخرى للتمركز حول الموضوع الرئيسي في الديوان الذي ينه به المتلقي.

3- رموز الثورة والصراع

على الرغم من كون الشاعر في ديوانه (طواحين العبث) يشكل منحى ثوريا تجاه كل ما هو مزري في التاريخ العربي الإسلامي وفي الوطن الجزائري إلا أن رموز الثورة والصراع جاءت قليلة مقارنة بالرموز السابقة الذكر، ومع ذلك فقد بلغت زهاء الستين (60) رمزا في الديوان من مثل قوله: (طوفان، ثورة، مذبح، مشرحة، مشنقة، محرقة، كمائن، مجزرة، قنبلة، هاوية، معركة، بركان، عواصف، قذائف، قيود، سياط، انتحار، زوابع، جيوش، خناجر، طواحين، شظايا...)، وهي رموز كلها تبين شدة الصراع بين الفرد العربي وعدوه منذ التاريخ القديم وفي الآن نفسه تبرز ثورة الشاعر على الأوضاع في وطنه الصغير الجزائر ووطنه الكبير الوطن العربي والإسلامي، حيث يقول:

- تكلم قليلا عن الثورة الجامعة
- وقل كيف كان يساق الرجال،
- إلى المذبحه !
- بأيدي ... الرفاق
- تحدث فتاريخنا ... مبهم
- ولا بد أن يدخل ... المشرحة⁽¹⁾.

إلى أن يقول:

- وأهدتك هذي الطيور مناقيرها ... كي تغني لنا أغنية
- ونجارك جرحي .. من المشنقة
- فسبح لحمد الإله العظيم
- ولا تكثر حين تأتي الذئاب .. إلى المنطقة

(1) - الديوان: ص 97.

- ففي القيروان احتلى عقبة بالرجال

- ليحكي لهم عن فنون القتال ..

- وعن أحجيات اليهود

- وأسطورة ... المحرقة⁽¹⁾.

فقد وظف الشاعر الرموز (الثورة، المذبحة، المشرحة) لكي يعبر عن ثورة الشهيد المغيرة والتي تسبر أغوار الماضي التليد حين كان الثوار يلقون حتفهم من طرف الاستعمار الغاشم ويساقون إلى المذابح من طرف أبناء جلدتهم وهو استقرار للتاريخ من رؤية أخرى لذلك وحب أن يشرح هذا التاريخ ويزال عنه كل الشوائب، ثم وظف الرموز (المشقة، المحرقة) ليكون الخطاب موجها للشهيد القتيل الذي لم يشنق في التاريخ رغم موته وشهادته لسبب تألم الشاعر عليه فالجرح عميق بالنسبة للذين يعرفون قيمة شهادته في سبيل الوطن الجزائري ويربط الشاعر السياق بحديثه عن الواقعة التاريخية اليهودية التي جعلها قصة سردها عقبة بن نافع وهي أسطورة المحرقة وهكذا نجد الشاعر في ثورته وإثبات الصراع لا يفصل عن التاريخ الإنساني عامة والعربي والإسلامي خاصة فيستحضره برموزه ليجعل من الشهيد القتيل شيئاً مقدساً ويبرز من خلالها دلالات يقصدها وهي متمركزة أساساً حول موضوعه المحوري وهو ما تهتم به الدلالة كعلم >> فعلم الدلالة يهتم بدراسة كافة الرموز لغوية أو غير لغوية <<⁽²⁾، وتظل هذه الرموز مترددة في الديوان مثلما نجدها في الصفحات: 26-28-32-33-37-47-75-78-95-97-98-107-108-111-112-126-129.

وهذه الرموز المتناثرة بين السطور الشعرية في الديوان تبرز بجلاء قيمة الصراع التاريخي وثورة الشاعر الحقيقية انطلاقاً من التمرکز حول الشهيد القتيل.

4- الرموز الدينية

لا يعقل أن يستقرأ الشاعر التاريخ العربي الإسلامي ولا يقف عند رموز دينية لأن الدين هو محور الصراع في هذا التاريخ سواء أكان داخلياً أم خارجياً مع الأمم الأخرى، لذلك لجأ الشاعر إلى

(1) - الديوان: ص 98.

(2) - أحمد مختار عمر: مرجع سبق ذكره، ص 08.

هذه الرموز الدينية قصد تجسيد الواقع العربي الإسلامي بحقائقه وصراعاته واختلالاته ومنه الرجوع إلى الواقع الجزائري الذي هو صورة للواقع العربي القديم، وقد ترددت هذه الرموز الدينية في الديوان زهاء الثلاث والأربعين (43) مرة من مثل قوله: (المنابر، المآذن، النبي، المساجد، المعبد، الآخرة، الطقوس، المسيح، الكعبة، الصومعة، الرسول، الصلاة، القيام، الرهبان، الجنة)، حيث نجدتها مترددة في صفحات الديوان التالية: 23-25-31-33-36-38-42-45-50-54-67-73-84-85-91-93-118-123.

حيث يقول:

- يموتون فوق المنابر فوق المآذن فوق الجرائد،
- في خطبة العيد ... في شرفات القصور ...
- نيبا ... سيدخل باب المدينة في أي وقت ...
- كي تقاسمك الحزن ...
- في جنبات المساجد⁽¹⁾.

فقد وظف الشاعر الرموز (المنابر، المآذن، العيد، نيبا، المساجد) حيث كان في مقام الحديث عن الشهداء كرموز وكيف يموتون في المآذن والمنابر، أي لا قيمة لهم حتى في التجمعات الدينية رغم أنهم رموزا للشهادة في الدنيا والآخرة، ورمزا للطهارة والنقاء، ثم يوجه الخطاب للشهيد القتيل ويجعل منه نيبا لقساسته يقاسم الحزن في المساجد أين لا ذكر له وتلك دلالات موحية لسوء فهم الدين وقيمة الشهيد في نظره، فقد كان لهذه الرموز الدينية وقع خاص في الديوان وليس هذا بمحض الصدفة بل هناك اشتغال شعري ينم عن قدرات فائقة في استحضر المصطلح الديني وحسن توظيفه >>إن الوظيفة الشعرية لا تتأتى عن طريق الصدفة بل تتأتى عن إرادة وقصد<<⁽²⁾. فالشاعر في خضم هذه الثورة وهذه الصراعات والدفاع عن الشهيد والشهادة لا يمكن له أن يقنع المتلقي إلا بتوظيف الرموز

(1) - الديوان: ص ص 25-31.

(2) - محمد المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم، مطبعة سوجيك، د.ط، تونس، 1999، ص 20.

الدينية التي تضيء صفة القداسة على الموضوع، وتعمق الفكر أكثر حول ظاهرة الاستهانة بالشهداء والعظماء ورموز التاريخ والدين في كل الوطن العربي والإسلامي والجزائري خاصة، وتلك لفظة من الشاعر ليحعل الأمور في نصابها لأن التاريخ لا يرحم أحد.

5- رموز الحيوان والحشرات

لقد احتاج الشاعر في ديوانه وفي خضم حديثه عن هذا الصراع إلى توظيف أسماء الحيوان قصد إبراز دلالات معينة في سياقات مختلفة حيث جاء رمز الحيوان في الديوان زهاء الاثنتين والأربعين (42) مرة، من مثل قوله: (الخيول، النوق، الفراشات، الدودة، الدبابير، الجراد، الذئب، الثعابين، الطيور، الحلازين، اليمام، الكلاب، الأحصنة، البراغيث، التيوس، العصافير، الذباب، الضباع، الثعالب، السلاحف، العناكب، الخنافس، الصقور، الغنم)، وقد ترددت في الديوان من خلال الصفحات التالية: 26-29-39-40-42-43-44-45-76-82-96-98-107-130-131-132-133.

ويقول الشاعر:

- أراقص وحدي الفراشات ... فجرا

- فقد عانقتك الخيول العطاش

- وقد حرفوا فيه ... شدو العصافير

- أسميك رغم الذباب

- ورغم الكلاب

- ورغم الضباع

- ورغم الثعالب ..

- أسميك قبل الرحيل

وبعد الرحيل ..

جزائر .. جزائر .. جزائر⁽¹⁾.

⁽¹⁾ - الديوان: ص ص 130-131-132-133.

فالتأمل للسطور الشعرية السابقة كنموذج من الديوان يجد توظيف الشاعر للرموز الآتية:
(الفراشات، الخيول، العصفير، الذباب، الكلاب، الضباع، الثعالب) وقد تعددت سياقات هذا التوظيف بين الحسن والقيبح، ففي غمرة حديثه عن نفسه وظف رمز الفراشات للدلالة على كونه الوحيد الذي يغازل الفراشات لتبقى هذه الأرض واقفة وهذا الوطن شامخاً، ويبقى حديثه عن الجزائر فيوظف الخيول كرمز للدلالة على معانقة الخير لها وصمودها رغم المحن، ثم يوظف رمز العصفير ليعين فعل التحريف من طرف الأعداء الداخليين والخارجيين لهذا الوطن بحيث أصبح الشدو نجيباً كما وظف الذباب والكلاب والضباع والثعالب في مقام مخاطبته للجزائر الوطن للتعبير عن كل الذين مارسوا الفساد فيها وأرادوا إسقاطها وعملوا على خرابها ودمارها وتحريفها ليرفع من شأنها بأنها ستبقى الجزائر الواقفة والخالدة >> <<فالوطن كما يقولون لا يزول بزوال الرجال>>⁽¹⁾، وهو المعنى الذي أراده الشاعر في نهاية ديوانه فقد أسهمت هذه الرموز الحيوانية في تثبيت فكرة الشاعر حول الشهيد ومدى ارتباطه بالوطن والتضحية من أجله فهي مشكلة انتماء >> <<وهل يمرض العقل أمر كما ترمضه مشكلة الانتماء التي تشب وترعرع في النفس>>⁽²⁾.

6- رموز الإبداع

لقد كان للشاعر في خضم هذه الرموز الموظفة أن التفت إلى رموز إبداعية لكونه يؤمن بأن القصيدة والكتابة شيء ضروري في الإبداع الفني، فلولا هذه الكتابة الشعرية لما استطاع المبدع أن يعبر عما بداخله وعما يخالجه من أفكار وصراعات باطنية لذلك لم يهمل الشاعر هذا الدور فوظف رموزاً من مثل قوله: (الكتابة، القصيدة، القلم، كتاب القراءة، الشعر، القافية، الخيال، المدح، الحضارات، الكتب، المعرفة، الرواية، الجرائد، اللغات، الخطباء، الشاعر) فهي رموز حية تضيفي حركية على الدلالة داخل سياق النص الشعري وقد جاءت في الصفحات التالية من الديوان: 24-25-29-30-31-32-38-46-58-53-114-126.

(1) - كلمة قالها الرئيس الراحل هواري بومدين.

(2) - وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 207، د.ت، ص 384.

وقد ترددت زهاء الثماني عشرة (18) مرة، حيث يقول الشاعر:

- أنا منذ أن حاصر الشعر جرحي .. انتشر

- أنا منذ أن قال لي الله .. كن شاعرا

- دخلت القصيدة كي أنفجر

- فعصر الكتابة لا ينتهي

- وعصر الكتابة لا ينحني

- وحر الكتابة ... لا يعتذر⁽¹⁾.

فالشاعر وظف في هذه السطور الشعرية رموز (الشاعر، الشعر، القصيدة، الكتابة) في دلالات تتم عن التحدي ودفع الشهيد للتكلم وكأن القصيدة الشعرية هي سلاح في وجه الأعداء الذين يجربون مكانة الشهيد ولا يقرون بتضحياته، فأصبح الشعر والقصيدة والشاعر شيئا يشابه الوحي حيث باركه الله سبحانه وتعالى ليكشف الجراح لكي تندمل، ويفجر التاريخ الرديء ويعطي للشهيد حقه في خضم الأحداث الماضية والحاضرة، لأن الكتابة رمز راسخ في الذاكرة وفي عقلية الإنسان المحب لوطنه ولشهادته، لذلك فهي لا تنتهي ولا تنحني ولا تخنع ولا تعتذر لأي كان، فهي تحمل الحقيقة التي لا مرء فيها وتلك لمحة رمزية من الشاعر تتم عن اقتدار كبير في توظيف اللفظ وإحاطته بالدلالة الثرية الموحية بكل أنواع التحدي والثقة بالنفس وهكذا نجد هذه الرموز بالمثل في مقاطع شعرية أخرى من الديوان، وهي تصب في السياق نفسه والدلالة التي تنبه المتلقي وتجعل القارئ يتوقف عندها مرارا، >>فالدلالة غايتها الإفهام والإقناع بواسطة الأدلة القوية والعاطفة الصادقة والفكرة المشحونة بالجمال والإبداع<<⁽²⁾. وهكذا كان للرموز الإبداعية دور بارز في ثراء الدلالة وشحن المعاني والأفكار.

(1) - الديوان: ص 46.

(2) - محمود رمضان الجري: مرجع سبق ذكره، ص 155.

7- رموز الموت

رغم أن الشاعر في ديوان (طواحين العبث) ظل يستشير همم العرب والمسلمين والجزائريين خاصة لإعطاء قيمة للشهيد، وجعله شيئاً رمزاً مقدساً في الوجود، ويدفعهم إلى تغيير أفكارهم حوله، والخروج من مكانن الذلة والمسكنة والضعف، إلا أنه وقف على توظيف بعض مصطلحات الموت في سياق رثاء التاريخ القديم، حيث ترددت رموز الموت زهاء الثلاثة عشر (13) مرة في الديوان، وهو تواتر قليل لأن النص يعج بالحياة والحركة رغم أنه ينتحب على الشهيد القتل ويؤبنه فجاءت هذه الألفاظ على النحو التالي: (المقبرة، الجثث، القبور، الجثث، التحنيط، الحداد، الجنازة، التواييت، الرفات، الأحداث) وقد ترددت في الصفحات الآتية من الديوان: 22-25-26-27-35-41-48-104.

حيث يقول الشاعر:

- وتمحو النهايات بوح الجثث

- ستغدو افتراضاً لما قد يكون

- وما قد تقول القبور التي ودعتها الجثث⁽¹⁾.

وقد وظف الشاعر الرموز (الجثث، القبور، الجثث) للدلالة على أن الشهيد مهما حوته القبور فهو، يظل حياً لا محالة، وما هذا الموت سوى موت جسدي لا غير وهكذا مع بقية الرموز التي تتحدث عن الموت، ولكنه موت يجعل من الشاعر حافظاً للحياة والحركة من جديد، وهي حياة الذاكرة والتاريخ والفكر والدين وغيرها من الأمور المعنوية الروحية التي تظل خالدة على مر العصور والأجيال لا تنطمس ولا تضمحل ولا تتآكل كتآكل الجثث داخل القبور. وتبقى مشكلة الشهيد والشهادة قضية إنسانية عند المجتمعات هناك من يجعلها قيمة إنسانية رفيعة وهناك من يضعها بحسب رؤية وأهداف كل شخص في هذه الحياة وفهمه لحقيقة الوجود الإنساني على وجه هذه البسيطة، من خلال صراع الخير والشر والحق والباطل والإيمان والكفر وغيرها من المتطابقات الموجودة في حياتنا كموضوعات متمركزة في عقل الإنسان ووجدانه فهي >>موضوعات مشكلاً إنسانية خالدة تـؤرق

(1) - الديوان: ص 35.

البشر أبد الدهر»⁽¹⁾، وعلى العموم فلقد كان للرموز المختلفة وقعها في دلالات ومعاني ديوان (طواحين العبث) بحسب درجة توظيفها داخل السياق وقد وظفها الشاعر حسب احتياجاته الفنية والإبداعية والجدول التالي يوضح ذلك أكثر:

نوع الرموز	عددتها	نسبتها
رموز التاريخ والتراث وأسماء الأعلام	179	38 %
الرموز الطبيعية	116	24.62 %
رموز الثورة والصراع	60	12.73 %
الرموز الدينية	43	9.12 %
رموز الحيوان	42	8.91 %
رموز الإبداع	18	3.82 %
رموز الموت	13	2.76 %
المجموع	471	

- الملاحظ أن الرموز التاريخية والتراثية وأسماء الأعلام شكلت النسبة الكبيرة في الديوان ما يقارب 38 % ثم تليها الرموز الطبيعية بنسبة 24.62 % ثم بعدها رموز الثورة والصراع بنسبة 12.73 % ثم الرموز الدينية بنسبة 9.12 % فرموز الحيوان بنسبة 8.91 % ثم رموز الإبداع بنسبة 3.82 % فرموز الموت بنسبة 2.76 %، وعليه نقول أن الحقول الدلالية تغطي عليها الرموز التاريخية والتراثية وأسماء الأعلام والرموز الطبيعية وبنسبة أقل الرموز الثورية والدينية والحيوانية ثم أقل منها الرموز الإبداعية ورموز الموت ويرجع ذلك لاتكاء الشاعر في استحضار أفكاره على التاريخ والتراث والطبيعة والدين خاصة وهي مقومات العمل الشعري في ديوان (طواحين العبث)، ونظرة عامة على الرموز الموظفة التي استخدمها الشاعر خاصة الطبيعة والتاريخية منها تجعلنا ندرك أن هناك اشتغالا له قوة المفعول لدى

(1) - احمد وهب رومية: مرجع سبق ذكره، ص 384.

المتلقي >> عندما يستخدم الشاعر كلمات مثل البحر والرياح والقمر والنجم ... إلخ فإنه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالة رمزية وربما كانت بعض هذه الدلالات على الأقل مشتركة بين جميع الناس ولكن استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشعري ما لم يحسن الشاعر استغلاله العلاقات والأبعاد القديمة لهذا الرمز >>⁽¹⁾، فقد استطاع الشاعر وهو يوظف الرموز الطبيعية خاصة أن يكشف أبعادا جديدة نابعة من قدرات خاصة على سبر أغوار هذه الرموز وما توحى به من دلالات >> فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعرية التي يعاينها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا >>⁽²⁾، لقد منح الشاعر أهمية وقيمة خاصة لهذه الرموز من خلال اصطباغها بتجربته الشعرية وقدرة استخدام هذه الرموز في الدلالات المقصودة من خلال استكشافه للعلاقات التي تربط الأشياء ببعضها >> ومن هنا تبرز للشاعر إمكانية عظيمة للدلالة ونفس الإمكانية متاحة للشاعر إزاء الشخصيات ذات الطابع الأسطوري فهو يستخدمها بنفس المنهج الذي يستخدم به الرمز القديم وهو كذلك يضيف أحيانا على بعض الشخصيات المعاصرة التي لم تدخل من قبل عالم الأسطورة طابعا أسطوريا >>⁽³⁾، فقد جعل الشاعر من شخصيات وطنية جزائرية وشخصيات تاريخية إسلامية شخصيات أسطورية قلبت الأحداث الواقعية وهو ما كثف الدلالات وأعطاهما إمكانات رحبة ليجعل المتلقي ينتشي بهذا التوظيف الرمزي وهو يتأمل الحس والجمال في هذا التوظيف وإشعاعه الدلالي والمعنوي. وقد كان للشاعر في توظيفه لجميع الرموز بمختلف مشاربها تجربة شعرية خاصة استطاع بها أن يستدرج الرموز التاريخية والتراثية القديمة حيث وجد فيها القالب الذي يفرغ فيه دلالاته من خلال شحنها العاطفية ومعانيها الشعورية التي تحملها وقد سارت هذه الرموز متعاضدة تعمل على تجسيد الدلالات المرتبطة بقضية الشاعر التي يدافع عنها >> فمن واجب الشاعر أن يخلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز لكن إن استخدم الرمز منفصلا عن السياق كان ذلك نوعا من الرمز الرياضي أو

⁽¹⁾ - د/ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط05، 1994، ص 171.

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 172.

⁽³⁾ - المرجع نفسه: ص 172.

الرمز اللغوي»⁽¹⁾، وبذلك لم يخطئ الشاعر في مغزى الرموز الموظفة بل بث فيها حيوية وأخرجها في سياقات رمزية مناسبة.

* الصورة الشعرية وأثرها في الدلالة في ديوان طواحين العبث

إن الخيال الشعري عملية معقدة وشائكة ومتشابكة فهو لا يحتكم إلى ضوابط وقيود بقدر ما يتجاوز كل المعالم والحدود، فجميع القدرات الإبداعية الخلاقة التي تتحكم في الأفكار والعواطف والتصورات تدخل ضمنه، لذلك شكل عنصرا مهما في العمل الإبداعي وهو لا يتأتى لأي كان بل لقلة قليلة من أولئك المبدعين الذين لهم من التصورات الرحبة والتخيل الواسع ما يجعلهم يحيطون بواقعهم وبموضوعاتهم إحاطة تامة بجميع جزئياتها، إذ بفضلهم نحس بالأشياء ونعقلها وندرکها >> فالخيال الإنساني هو المبدأ الأول في كل إدراك فعال بسيط >>⁽²⁾، وقد اختلفت النظرة للخيال بين المباحث القديمة والمباحث الفنية الحديثة >> حيث ارتبط التصوير القديم بأرض الواقع فكان الشاعر محاكيا أكثر منه مبتكرا >>⁽³⁾، وقد أخذ التصوير الحديث منحى آخر لحرية تعبير المبدع عما يجول بخاطره حيث يخلق كما يشاء في سماء الصور البديعة وقد عدت الصورة العنصر النابض في أي إبداع من خلال تصور المبدع وإحساساته لذلك تعرف على أنها >> التعبير اللغوي الذي يتخذ نسقا معينا يستثير في النفس مدركات حسية مستخدما في ذلك كل وسائل التأثير الكامنة في اللغة >>⁽⁴⁾، ونحن سندرس الصورة وليس هناك فرق بين ما نبجده من مفاهيم في البلاغة العربية القديمة وبين ما هو حديث من مفاهيم والشيء المهم هو أن أي صورة تشكل انزياحا عن مستوى اللغة العادية وهو ما تهتم به الدراسات الأسلوبية الحديثة قصد تنبيه المتلقي وإثارة حافظته وفضوله لتذوق الفن الأدبي داخل النص >> فهو في أساسه موجه إلى المتلقي وظيفته ماثلة فيما يحدثه من مفاجأة تؤدي بالمتلقي إلى

(1) - المرجع نفسه: ص 171.

(2) - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مكتبة مصر، د.ط، 1958، ص 18.

(3) - محمد عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، د.ط، عمان، الأردن، 1980، ص

(4) - شفيق السيد: التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي، ط03، القاهرة، 1989، ص 30.

الغبطة والإمتاع والإحساس بالأشياء إحساسا متجددا»⁽¹⁾، وإذا جئنا لدراسة الصورة في ديوان (طواحين العبت) نجدها لا تخرج عن نطاق (الاستعارة والكناية والتشبيه) وهي العناصر التي تشكل الانزياح داخل النص الشعري بحيث >>تقوم معظم أبحاث البلاغة على أساس الانزياح بمعناه الواسع فالاستعارة والمجاز والكناية ما هي إلا أنواع من الانزياح لأنها جاءت على غير المعاني التي وضعت لها أصلا»⁽²⁾، وقد تجسدت هذه الصور في الديوان على النحو التالي: حيث نجد الكنايات تكاد تملأ سطور الديوان وبلغت زهاء الثلاثمائة وثلاثين (330) كناية ثم تلتها الاستعارة بعدد مائة وواحد وتسعين (191) استعارة جملها مكنية ثم جاء التشبيه بعدد أقل زهاء الواحد والسبعين (71) تشبيها بينما لم نعثر كثيرا على المجاز إلا مثالين أو ثلاثة وربما يعود ذلك لكون الشاعر يجذب لغة التلميح على لغة التصريح فوجد في الكناية القناة الموصلة لذلك كما أنه اتكأ على الاستعارة عكس التشبيه لأنه أحد طرفي التشبيه لا يظهر وبالتالي تكون الصورة متداخلة خفيفة لا يجس فيها المتلقي بالتشبيه بشكله المباشر بل ينقل من صورة إلى أخرى دون إحساس بذلك وتلك قدرة فائقة في توظيف الصورة وجعلها في سياقات لغوية مجازية غير عادية تحترق اللغة الشكلية البسيطة لتصبح ملمحا أسلوبيا قائما بذاته وهو ما نلمحه في الكناية والاستعارة خاصة من خلال دراستنا لديوان (طواحين العبت).

وقد جاءت الكناية كصورة شعرية في الصفحات الآتية من الديوان: 23-25-27-29-30-33-34-36-38-40-41-44-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-64-65-66-67-68-70-71-72-73-74-75-76-77-78-82-83-84-85-86-87-88-89-90-91-92-93-94-95-96-97-98-99-100-101-102-103-106-107-108-109-110-111-112-113-114-115-116-117-118-119-120-121-122-123-125-126-127-128-129-130-131-132-133.

(1) - أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط01، بيروت، لبنان، 2005، ص 166.

(2) - يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الحيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط01، عمان، الأردن، 2007، ص 192.

حيث يقول الشاعر:

- تكلم

- فلولاك ما أحرق الناس قبوري

- ولا حاربوا الحب حتى ارتحل

- ولا كفروا الشافعي

- وألقوا عليه الجدار،

- ولا أعدموا الأصمعي ..

- وصبوا عليه الغبار⁽¹⁾.

فالخطاب موجه إلى الشهيد القليل بلغة غير مباشرة تستثير القارئ والمتلقي يدركها عن طريق الحس والشاعر في ذلك يستثمر اللغة ليؤثر بهذا الخطاب في وجدان وعقل المتلقي فيكسر حجاب اللغة ويصور المشهد المؤثر بأحرف وبالصورة وهي صورة الكناية ليجعل من اللغة شيئاً غير مألوف فمن المفروض أن يكون الشهيد نموذجاً يحتذى به إلا أن الشاعر يجعل منه سبباً لأشياء متردية وقعت داخل المجتمع العربي والإسلامي عامة والجزائري خاصة، فبسببه سقطت كل القيم وكفر الفقهاء وعم الحصار وأعدم الناس والعلماء وشققت القبور ... إلخ، وهكذا تقلب الصورة المشهد المثير لدى المتلقي بلغة ساخرة وتجعل من الشهيد يكرس السلبية داخل المجتمع على عكس ما هو معروف أن الشهيد يغرس الأشياء الإيجابية والنموذجية والمثالية وخيال الشاعر في ذلك لا ينفصل عن عواطفه وأحاسيسه كونه عايش الحدث وهو مقتل صديقه الشهيد وتابع تفاصيل المشهد الإجرامي والعمل الإرهابي الجبان انطلاقاً من معاشته الوجدانية ثم العقلية والإنسانية >> فالخيال مرتبط بالعاطفة وليس مجرد تصور أو تذكر أشياء غائبة عن مجال الحس المباشر وإنما هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة <<⁽²⁾، وهكذا يستحضر الشاعر من خلال صورة الكناية وانزياحها تفاصيل الحادثة المجررة التي وقعت في حق صديقه

(1) - الديوان: ص 57.

(2) - عبد المطلب زيد: محاضرات في النقد الأدبي، دار الثقافة العربي، د.ط، القاهرة، 1989، ص 40.

الشهيد القتيل بلغة تنبه القارئ وتجعله يعايش الحدث معايشة وجدانية وبلغة أخرى تففز على لغة النص الظاهرة، حيث يقول كذلك:

- تكلم

- فليس أمامك أي اختيار

- فإما الدخول إلى خيمة الشافعي

- وإما الرحيل إلى دولة الانتحار

- وليس أمامك غير اثنتين

- فإما اللجوء إلى شعرنا العربي القديم

- وإما البكاء على مصرع الكاهنة⁽¹⁾.

فالملاحظ أن الشاعر ظل يستنطق القتيل الشهيد ليحزم في أموره ويحكم قراره ورأيه حتى لا يكون موارد كرعاع القوم فلا مجال للاختيار والتفضيل والفصل هو سيد الموقف فإما قول كلمة الحق أو الهروب والموت وإما الارتباط بالفتح العربي أو الوقوف في وجهه ومساندة الكاهنة وهو في ذلك ينقل لنا بصورة الكناية مشهدا تاريخيا عظيما يذكرنا بالفتوحات الإسلامية في المغرب العربي وبالضبط في الجزائر لأنه يتحدث عن شهيد الجزائر وعن محنة الجزائر وقضية الجزائر وهو مع ذلك يرتبط دوما بهويته العربية الإسلامية، ولا ينفصل عن أصله الأمازيغي وتلك قدرة من الشاعر في استحضر الثقافة الجزائرية بجميع مشاربها فقد أطلق العنان لخياله ليصور المشهد تصويرا فنيا جميلا يعتمد اللغة الأصيلة والعبارة المتينة والتجربة العميقة التي تحفز النفس البشرية من داخلها لتعرف قيمة الشهيد القتيل في كل آن وأوان عن طريق الصورة الأدبية المتمثلة في الكناية >>فالصورة الأدبية هي الكاشف عن نفس المبدع ومختلف أحاسيسه بطريقة لا شعورية فهي التي تقدم مركبا عاطفيا وعقليا في لحظة من الزمن على حد تعبير أزراباوند<<⁽²⁾.

(1) - الديوان: ص 59.

(2) - شفيق السيد: مرجع سبق ذكره، ص 27.

لقد كانت الكناية كصورة أدبية شعرية عنصراً فعالاً في ديوان (طواحين العبث) إذ بفضلها انطلق الشاعر في تجريد التاريخ والكشف عنه من الداخل، ووصف الشهيد القتييل ومحاورته واستنطاقه ليتحرر بواسطة هذه الصورة وينطلق ويعبر عن كل ما يخالجه في نفسه وما عايشه من ويلات جراء محنة الجزائر المستعصية وكل ذلك في لغة شعرية راقية تنم عن اقتدار وتحكم كبيرين في ناصية اللغة التي تضاف إلى سعة الخيال ورحابته الناتجة عن تعدد مشارب الشاعر الثقافية من فنية وتاريخية ودينية وتراثية وغيرها، ويقول كذلك في موضع آخر:

- تكلم .. فأنت لا تحتج مثلي لصمت الألم
- وتدعو القبائل للانتقام
- وأن يدخلوا مجلس الأمن أو يدخلوا في السلام
- ويستبشروا بانتخاب الجزائر كعضو بنادي الأمم
- وها أنت تختار مثلي طريق الحياد
- وتلهج باسم السلام الجديد ..
- وباسم اليهود الجدد
- وتكتب شعرا يمج عرش الذئاب
- وينسف عرش الغنم⁽¹⁾.

فقد كانت اللغة الظاهرة غريبة عن ما تبطنه من دلالات وإيحاءات وتلك صور الكنايات التي جعلت منها لوحة فنية من نوع خاص، فالشاعر نقل الخطاب من جانبه التراثي التاريخي إلى الجانب السياسي الصرف وهو لا يزال يستنطق الشهيد القتييل فيحفزه على الكلام لأنه غير معني بالألم والمعاناة فقد كتب شهيدا والسلام وهو ليس من دوره أن يستثير العرب لإرجاع دمه المهذور وليس من شأنه أن يدفعهم للدخول في سياسة الأمن والسلام أو أنه يجعل من الجزائر عضوا بالأمم المتحدة بل هذا الدور موعز لمن هم أحياء كالشاعر والذين يقدرون قيمة تضحية الشهيد لذلك عندما لم يتكلم وكأنه انحاز عن قضيته ولم يدافع عنها مثل كل عربي مسلم خنوع فيلجأ إلى أسهل وسيلة

(1) - الديوان: ص 82.

وأقرب طريق وهو طريق السلام والأمن والتطبيع مع اليهود ومد المستبدين والتملق لهم وبيع الشعب وإلقاءه في سلة المهملات وتلك مفارقة عجيبة بين من له من المبادئ والقيم ما يتمسك بطريق الشهيد وأهدافه وغاياته وبين من يستسلم لأن القيم عنده لا مكانة لها في عقله ووجدانه وتلك الصور جسدها الشاعر بقدره فائقة يسيطر فيها على اللغة والمشاعر والمعاني >> فالصورة الأدبية لا تصبح دلائل على العبقرية إلا بقدر ما يسيطر عليها من شعور قوي أو ما يبعثه ذلك الشعور القوي من صور وأفكار مترابطة <<⁽¹⁾، وهكذا كانت الصورة الكنائية عند الشاعر في ديوان مبعثا على العبقرية والاعتدال اللغوي والعاطفي والجمالي والإيحائي الكبير وكل ذلك في انسجام وترابط وتسلسل رهيب وهذه عينات من صورة الكناية التي ظلت مترددة عبر السطور الشعرية لديوان (طواحين العبث). أما فيما يخص صورة الاستعارة فقد كان لها الدور المماثل في الديوان مع الكناية إذ كل استعارة كناية وليس العكس لذلك تلعب الاستعارة دورين دور التشبيه ودور الكناية وإذا جئنا لتصفح مدى قدرة هذه الصورة على إبراز الدلالات والإيحاء بها من خلال لغتها وأحاسيس وعواطف صاحبها وسعة خياله نجد الشاعر قد وظفها في صفحات الديوان التالية: 21-22-23-24-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-41-42-44-45-46-47-49-50-51-54-56-57-59-60-61-62-63-64-65-68-69-70-71-72-73-74-75-77-80-83-84-88-89-91-95-96-98-109-104-105-106-107-110-111-113-114-115-116-124-127-130-131-132-133.

حيث يقول الشاعر:

- تكلم لكي لا أراك

- لكي لا تطهرني بالدماء يداك

- لكم أن نحرف كل العناوين حتى يضيع الشتاء وراء القمر

- وحتى يجردنا البحر .. من قبلات المطر⁽²⁾.

(1) - شفيق السيد: مرجع سبق ذكره، ص 163.

(2) - الديوان: ص 21.

ثم يقول:

- فهل سنصير جذورا ... إن أنكرتنا البلاد

- وفرت من الوجه كل الملامح !

- فمن قال أن اليهود وراء الحدود

- وأن التواريخ حبلى بأخزى الفضائح؟

- فهذي السيوف تعلمكم .. أن سر الحضارات فوق السرير⁽¹⁾.

فالمأمل لهذه السطور الشعرية يجد في الاستعارات الماثلة شيئا جديدا يصوره الشاعر فيصبغ على الصورة الشعرية وشيا قشيبا باستعارة صفة من صاحبها وربطها بشيء جديد مما يجعل المتلقي ينبهر بالصورة فتستثيره وتعيد نظره وانتباهه إذ أصبحت اليد مصدرا للطهارة والنقاء وأصبحت الأشياء تضيع والبحر يجرد وأصبح للمطر قبلات وهكذا أضفت هذه القرائن واللوازم على الشيء الذي ارتبطت به دلالات جديدة يتفاجأ لها القارئ ويندهش لأنه يحتاج في ذلك إلى جميع قواه لفهمها وتحسسها >> فقد تتجاوز بها الإدراك البصري إلى كل المدركات الحسية باستحضار العقل أو توليده لما سبق إدراكه بالحواس وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرثيا <<⁽²⁾، ثم نجد في السطور الشعرية الثانية (البلاد ناكرة، الملامح تفر، التواريخ حبلى، السيوف تعلم) وكلها صفات استعارها الشاعر عن الإنسان ليربطها بالبلاد واللامح والتواريخ والسيوف فكان بذلك قد استثار القارئ وجعله يستعد لفهم الدلالة والمغزى من هذا التوظيف وهذه الاستعارة الخفية التي ترمي إلى ثورة الوطن على الخائنين وتجسيد الخوف والارتباك وكشف عورات التاريخ وفضائحه وبيان قوة السيف العلمية التي تتجاوز قوته المادية:

في حده الحد بين الحد واللعب

السيف أصدق أنباء من الكتب

في متونهن جلاء الشك والريب

بيض الصفائح لا سود الصحائف

بين الخميسين لا في السبعة الشهب^(*)

والعلم في شهب الأرماع لامة

(1) - الديوان: ص 24.

(2) - شفيح السيد: مرجع سبق ذكره، ص 28.

وهكذا تفعل الاستعارة فعلتها وتنقل الخيال إلى أبعد حد ممكن فتجاوز الأشياء العادية إلى أشياء غير عادية تدهش المتلقي وتربكه وتجعله يتفطن إلى سر هذا الخيال المبني أساسا على قوة الوجدان والمعاشية. ثم يقول الشاعر في موضع آخر:

- تكلم ...

- لكي تستريح القصائد

- ودع حبة الرمل تنبت في أرضي

- تكلم ليصحو صمتي

- يلاحقني الوقت في حشرجات المنافي

- وتسكنني ... القوقعة

- أصمت بعد احتضار الفصول؟

- طيور المدينة ... لم تنتحر⁽¹⁾.

فالاستعارات السابقة شكلت طفرة لغوية تجاوزت المؤلف من الكلام مما أضفى على الصورة جمالية من جهة وأثرى دلالاتها وأعطاه صبغة جديدة لا نجدها في اللغة والدلالة العادية من جهة أخرى >> فالذي يميز النص الأدبي هو طاقته الدلالية أما الدلالة العادية فخطابية >>⁽²⁾، فقد جعل من القصائد إنسانا يستريح بعد عناء وشقاء وجعل من حبة الرمل نباتا ينبت وأصبح الصمت عنده كالإنسان يصحو بعد إغفاء ثم كان الوقت عنده رجلا يلاحق آخر وأصبحت القوقعة شيئا داخلها يسكن البشر وصارت الفصول تحتضر عند الموت كما الإنسان ثم كانت الطيور مقدمة على الانتحار مثلما يفعل الإنسان عند يأسه وقنوطه وتلك صور قفزت بنا من مستوى الدلالات العادية إلى مستوى من الطاقات الدلالية الفريدة التي ميزت أدبية النص وشعريته وأظهرت مقدرة الشاعر الفنية وكفاءته

(*) - أبيات لأبي تمام الطائي قالها في مدح الخليفة العباسي المعتصم أثناء حوضه لمعركة ضد الروم (فتح عمورية).

(1) - الديوان: ص ص 31-32

(2) - محمد الهادي الطرابلسي: النص الأدبي وقضايه عند ميشال ريفاتير من خلال كتابه "صناعة النص" وجون كوهين من خلال كتابه "الكلام السامي"، مجلة فصول في النقد الأدبي، المجلد 05، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 124.

التصويرية لسعة خيالة وحسن استعاراته للصفات من الإنسان المحسد إلى أشياء أخرى معنوية وبذلك مزج الشاعر بين واقع فني وآخر خطابي فكانت اللغة مدعاة للفن عن طريق حسن التصوير وجمال توظيف الاستعارات خاصة المكنية منها أين يحذف المشبه به ويكنى عنه بلازم من لوازمه أو قرينة تدل عليه >> ولما كان الأدب نشاطا فنيا لغويا فهو واقع في ملتقى سلسلتين من الوقائع: وقائع خطابية وأخرى فنية، فالإنشائية إذا في مستوى أعم مهمتان مزدوجتان: أن تسعى في آن إلى استجلاء خصوصية الواقعة الأدبية في الممارسات الخطابية وإلى اكتناه ميزة الفن اللغوي بصورة ثانوية بالنسبة إلى غيره من الأنشطة الفنية <<(1)، ثم يقول الشاعر في موضع آخر من الديوان:

- تكلم ...

- ستعرفك الأرض والشعر والثورة الطاهرة ...

- سيعرفك ... السنديان

- ستعرفك الشمس والنسمة الجارحة

- سيعرفك الرمل والزنجبيل(2).

لقد كان لتكرار لفظ المعرفة كقرينة دالة على المشبه به المحذوف دور أساسي في إبراز قيمة الصورة من خلال نسبة المعرفة للأرض والشعر والثورة والسنديان والرمل والزنجبيل وكأنها بشر يفكر ويعقل ويعي ويعرف ولكن هذه الأشياء مع الشهيد القتيل ومع كل شهيد رمز في هذا الوطن العربي الإسلامي والجزائري خاصة حتما تتحول إلى كائن إنساني يعرف قيمته ومكانته في الدنيا والآخرة لأن الشهداء لا يموتون بل هم أحياء عند ربهم يرزقون وتلك لغة جديدة أوجدتها صورة الاستعارة عندما تتحرك عناصر الكون لتعترف بالشهيد كرمز ونموذج للتضحية حتى وإن لم يعترف به البشر وتلك قضية الشاعر التي يدافع عنها وهو يصور ملامح الشهيد القتيل ويجاوره ويستنتقه من خلال تصوير المشاهد عن طريق صورة الاستعارة ومدى تخيله لهذه الصفات >> لأن الخيال الشعري

(1) - جان ماري شايفر: قضايا الإنشائية الراهنة، دراسة ما قبل نصوص الآثار جاكسون، جينيت، بارت، ستيفنسون (الواقعة الأدبية جاكسون)، ترجمة الدكتور سليم العمري كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، المجلد 18، العدد 69، كلية الآداب بمنوبة تونس، تموز، 2008، ص 53.

(2) - الديوان: ص 37.

تركيب سري مزيج عجيب يعتمد على ما تحتزنه الذاكرة وما تراه العين وما يشتمه الأنف أو يتذوقه الفم أو تحسه الأنامل أو تسمعه الأذن وهو ربط بين هذه جميعا بقدر ما تقوم الذاكرة من محتزنها من رد فعلها تجاه الأشياء يكون الخيال قويا>>⁽¹⁾، وهكذا كان للاستعارة كذلك وهي متعاضدة مع الكناية كصورتين أساسيتين في الديوان دور كبير في ثراء الدلالة ونقل اللغة الشعرية من مظهرها الخارجي العادي البسيط إلى صيغة جديدة متميزة بالجمالية والإبداع والإيحاء والتلميح الجميل مما جعل القارئ يستثار في عقله ووجدانه معا. فإذا كانت >>الاستعارة عامة في علم البيان تشبيه حذف أحد طرفيه ومنها الاستعارة المكنية والتصريحية فالأولى هي التي حذف فيها المشبه به (المستعار منه) ورمز إليه بشيء من لوازمه والثانية هي التي ذكر فيها المشبه به (المستعار منه) وحذف (المستعار له المشبه)>>⁽²⁾، فإنها من جانب آخر صورة موعلة في العمق باعتبار أن لفظ المستعار مستتر ويستعاض عنه بما يلزمه ويقترن به لذلك وجد الشاعر ضالته في هذه الصورة كونه يرمي إلى أبعاد خفية تخص الشهادة والشهيد.

وإن كانت الكناية >>إيراد كلام يتضمن معنيين: الأول حقيقي والآخر مجازي من خلال الكناية عن صفة أو موصوف أو نسبة>>⁽³⁾، فإنها بشكل آخر كذلك تعتمد التلميح والإثارة لتجسيد الصورة، وهكذا كانت وظيفة كل من الكناية والاستعارة في ديوان (طواحين العبت)، أما بالنسبة للتشبيه فقد جاء كما قلنا سابقا أقل منهما زهاء الواحد والسبعين (71) مرة في الديوان إلا أنه أكمل هذه الوظيفة في سياقات مختلفة، فكان الصورة المثالية الأكثر وضوحا وواقعية حيث جاء على صفحات الديوان كالاتي: 26-27-29-32-33-34-35-37-38-40-45-46-47-48-50-51-53-55-66-73-74-75-77-78-79-80-81-84-89-95-99-110-111-118-128-129-131.

⁽¹⁾ - عبد الفتاح نافع: مرجع سبق ذكره، ص 176.

⁽²⁾ - محمد الهادي الطرابلسي: مرجع سبق ذكره، ص 166.

⁽³⁾ - محمد الهادي الطرابلسي: مرجع سبق ذكره، ص 12.

حيث يقول الشاعر:

- لأبدو وحيدا ككل الزهور التي في فناء الرئيس
- ككل الحلازين ... في قرية مهمله
- ككل الذين ... ستغرقهم قطرة من دموع اليمام
- لأبدو كما شاء لي البحر منذ اغتصاب العواصف
- فهل صار أوراس ... يا سيدي ... قطعة من رخام ...
- نخطها ... في رفوف المتاحف!؟
- وهل صار أوراس ... يا سيدي ... قبلة في الظلام
- فكن يا صديقي .. رذاذا⁽¹⁾.

فالملاحظ في هذه السطور الشعرية أن الشاعر يظل يستنطق الشهيد ويعطيه السبب في إقدامه على هذا الاستنطاق حتى يكون كالزهور المتفردة في فناء الرئيس وكالحلازين الوحيدة في القرى المهمله وكالذين ينغمسون في بحر دموع اليمام أو ليظهر كما يريد البحر ثم يتساءل مستطردا بتشبيحاته في سياق أن الأوراس كقطعة الرخام وكالقبلة في الظلام ثم يقف عند صديقه الشهيد القتيل ليشبهه بالرذاذ والملاحظ أن التشبيه جاء بالأداة (الكاف) في بعض السطور ثم وظف المشبه والمشبه به دون أداة في السطور الأخرى ومع ذلك نجد الشاعر له من التفصيل والدقة في تشبيحاته ما جعله يضيف على الصورة جانبا فكريا وجماليا وفنيا إذ >>التأليف يقتضي تجربة واسعة ومعرفة حقيقية بخفايا النفس البشرية وميولها حتى يتسنى إخراج أزواج من الحقائق الموصوفة والصور الواصفة لا تكاد تقرن حتى تنطق فإذا لم تنطق أعجزت المتقبل على التحليل وعطلت عملية الإبلاغ<<⁽²⁾، ثم يقول:

- بأني أحب الحياة ككل العناكب
- وأني أشقق في الطين بيتا ككل الخنافس
- فكل الجراح ... هدايا

(1) - الديوان: ص 26.

(2) - محمد الهادي الطرابلسي: مرجع سبق ذكره، ص 142.

- وكل السطوح ... مدافع

- وكل النساء ... مرايا

- وكل العطور ... أصابع⁽¹⁾.

فقد شبه الشاعر نفسه بالعناكب في حبه للحياة وجعل له بيتا يشققه من طين مثل الخنافس وكان التشبيه بالكاف ثم حذفها ليجعل من المشبه والمشبه به شيئاً واحداً (كتشبيه بليغ) في قوله: (كل الجراح هدايا، كل السطوح مدافع، كل العطور أصابع) فقد جمع الشاعر بين المشبه والمشبه به في علاقة إذ >> التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات أو الأحوال <<⁽²⁾، ويقول الشاعر في مواضع متفرقة من الديوان:

- ففي السفح تنمو الطحالب .. مثل القباب

- ونم مثلما كنت قبل اعتكاف الزمن

- وأنك لا تستسيغ الحياة بغير السياط .. ككل العبيد

- تكلم

- لأني تأكدت أن الكلام ابتلاء

- وأن التراب ... ابتلاء

- وأن الطيور ... ابتلاء

- فلم يبق غيرك يدرك أن الجنون انتماء

- هو الانتماء ..

- هو الانتماء

- تكلم

- لأني تأكدت أن الأساطير صارت حقيقة

- وصارت دماء ابن تاشفين .. ماء

(1) - الديوان: ص ص 29-32.

(2) - د/ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط03، 1992، بيروت،

- وصارت وصايا ابن بولعيد .. كفر

- وصار الشهيد افتراء⁽¹⁾.

والملاحظ أن الشاعر قد شبه نمو الطحالب بالقباب الشاخنة وشبه نوم الشهيد مثلما كان في حياته قبل اعتكاف الزمن وشبهه بالعبيد إذ لا يجب الحياة إلا بالسياط وفي هذا التشبيه توظيف للأداة (مثل أو الكاف) ليعود بعد ذلك إلى ربط طرفي التشبيه ببعضهما حيث يجعل من الكلام والتراب والطيور ابتلاء ومن الجنون انتماء ثم يشبه في سياق التحويل بصر الأساطير بالحقيقة ودماء ابن تاشفين بالماء ووصايا ابن بولعيد بالكفر وكل هذه الصور تجسد حالة الثورة لدى الشاعر وسياق السخرية والاستهزاء بمن سخرُوا من الشهيد وخطوا من قيمته وتلك رسالة الشاعر التي أراد أن يرسخها في ذهن المتلقي >>ولذلك فإن المتقبل المحلل في حاجة إلى أن يجد الجمع بين الموصوف والصورة في مستوى من التوفيق لا نحتاج بعده إلى كبير اجتهاد للوقوع على أبعاد المقصود<<⁽²⁾، ولعل التشبيه البليغ يشكل ملمحا أسلوبيا في الديوان وهو >>ما حذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه<<⁽³⁾، ومن هذا المنطلق نجد أن هذه الصور عامتها لها ميزة خاصة في ديوان (طواحين العبث) وربما يرجع ذلك لطبيعة التخيل عند الشاعر كخاصية لديه ووقفا عليه دون سواه من جيل عصره من شعراء الثمانينات في الجزائر كونه تقلد السياسة فامتزجت ثقافته الأدبية بالسياسية فكانت تجربة شعرية جديدة ناضجة شكلت أسلوبا جديدا >>فخاصية الأسلوب تصبح أمرا ضروريا والعاطفة الأصيلة التي نحسها تتطلب هذه الطريقة في التعبير<<⁽⁴⁾، لقد كان الشاعر في ثورانه واستنطاقه للشهيد بواسطة هذه الصور يعبر عن انتماءه المتجذر للوطن الجزائري خاصة وللعالم العربي والإسلامي عامة بطريقة مأساوية ونفس معاناة وذات متأثرة >>فالتعبير عن الانتماء لا يمتلك

(1) - الديوان: ص ص 39-60-74-79-81.

(2) - محمد الهادي الطرابلسي: مرجع سبق ذكره، ص 142.

(3) - محمد التونجي وراجي الأسمر: مرجع سبق ذكره، ص ص 169-172.

(4) - رجاء عيد: القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف بالإسكندرية، مركز الدلتا للطباعة، د. ط، د. ت، ص 143.

جمالياته إلا من منظور الواقع المأساوي»⁽¹⁾، لقد كان الانحراف الأسلوبي في الصور السابقة ظاهرة فكرية جمالية متأصلة في الثقافة العربية البلاغية القديمة ويظهر ذلك من خلال طبيعة اللغة التي اشتغل عليها الشاعر والتي تعود إلى عملية الانتقاء والاختيار التي جسدت السمات الأسلوبية فقد كان للكناية والاستعارة والتشبيه دور في إنتاج الدلالة بطريقة خاصة إذ مزج الشاعر بين الأمور التاريخية والفنية وانتهج طريقة الإيحاء والتلميح حتى يحقق الخرق الأسلوبي والانزياح في الصورة الشعرية ويخلق بذلك لغة جديدة تختلف عن لغة السرد والخطاب وهو استثمار من القديم حيث >>كثرت الدراسات التي سجلت حضورا واعيا في دائرة البلاغة العربية وهي تدور حول قطبي المستوى التاريخي والمستوى الفني»⁽²⁾، وصفوة القول نجد أن الصورة الماثلة في الكناية والاستعارة والتشبيه جسدت الدلالات التي يهدف إليها المبدع بنسب متفاوتة والجدول التالي يبين مدى طغيان هذه الصور في الديوان:

نوع الصورة	عددتها	نسبتها
الكناية	330	55.74 %
الاستعارة	191	32.26 %
التشبيه	71	11.99 %
المجموع	592	

نجد هيمنة صورة الكناية في الديوان وبدرجة أقل صورة الاستعارة ثم يليها التشبيه بدرجة أقل ويرجع ذلك إلى اعتماد الشاعر على عبارات التلميح والتلويح مع تداعي الأفكار.

إن الوقوف على المتخيل الشعري في ديوان (طواحين العبث) يجعلنا نلامس ظاهرة شعرية في الأدب الجزائري الحديث وهي ظاهرة متفردة من خلال لغتها وصورها فبقدر ما كانت دراستنا للصور الاستعارية والكنائية والتشبيهية دراسة تقليدية من جهة أصولها البلاغية ودراسة تجديدية من جهة طبيعة الانزياح اللغوي والانحراف الأسلوبي كانت هناك لمسة إبداعية عايش فيها الشاعر حالة

⁽¹⁾ - د/ محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر والتوزيع، ط02، القاهرة، مصر، 2002، ص 22.

⁽²⁾ - د/ عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط01، عمان، 2002، ص 12.

وجدانية خالصة مع صديقه الشهيد القتيل من خلال المحاورة والاستنطاق ليجعل من الكائنات الحية محل الرمز جسرا يربط بينه وهذا الشهيد من خلال حديثه عن الوطن والهوية والتاريخ العربي الإسلامي وكل ما يمت بصلة إلى الشخصية الأصيلة وكل ذلك بنظرة تأملية فاحصة تنطلق من الذات الشاعرة والتي نجدها بين الشاعر والشهيد كيانا واحدا وقد لعبت الصور خاصة الاستعارة والكناية دورا أساسيا في هذه الوحدة >> إن التعبير الاستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع <<(1)، وهو ما نلمحه أثناء توظيف الشاعر لهذه الصور والتي جسدت المشهد بحقيقته من خلال اللغة الموحية البديعة فالاستعارات السابقة الذكر تحمل شحنة ثقافية وتاريخية ودينية ووطنية ترجع إلى حسن التوظيف وسلامة المستعار وانسجامه مع المستعار له >> إنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به <<(2)، وقد وظف الشاعر هذه الصور حتى ينقل القارئ من دلالة إلى أخرى ومن معنى إلى آخر ليكتشف هذه الدلالة وينوعها ويجعل المتلقي بذلك متحفزا ومندهشا ومتنبها لكل هذه الصور الاستعارية >> فالاستعارة انتقال في الدلالة لأغراض محددة وأن هذا لا يصح ولا يتم إلا إذا قام على علاقة عقلية صائبة تربط بين الأطراف وتيسر عملية الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها <<(3)، ولعل للاستعارة وظيفة كبيرة في الديوان المدروس وهي مع التشبيه الموظف خلصت النص الشعري من الانغلاق والغموض الذي نجده في الشعر الحديث فالفكرة قد تكون أوضح عن طريق صورة الاستعارة والتشبيه >> فالتشبيه والاستعارة يخرجان الأغمض إلى الأوضح <<(4)، والملاحظ على صور الديوان أنها ارتبطت بما وقعت عليه الحواس وبذلك استطاع الشاعر أن يجعلها أوضح في تراكيبه وقريبة من أفهام المتلقين مما أحدث التأثير والتحفيز وقوة الإقناع الواقعي والفني، فالشاعر في توظيفه لصورة الكناية والاستعارة والتشبيه له أسلوب خاص في التجسيد

(1) - د/ جابر عصفور: مرجع سبق ذكره، ص 204.

(2) - الأمدي: الموازنة بين الطائيين، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1965، ص 191.

(3) - جابر عصفور: مرجع سبق ذكره، ص 203.

(4) - المرجع نفسه: ص 272.

والإدراك وتشكيل المعنى حيث جعل من هذه الصور المجازية خلق للمعنى والدلالة من جديد بعدما كانت معدومة مما جعل هذه الصور طريقة فعالة في تثبيت الدلالة وإحداث ميزات وخصوصياتها المرتبطة بطبيعة الموضوع وخصوصيات الشاعر في الإبداع وهو ما أعطى الدلالات بواسطة هذه الصور رونقا جديدا فهناك تناسب منطقي بين التعبير المجازي بواسطة الصور السابقة الذكر وبين أصله الحقيقي الذي استقاه الشاعر من واقعه الأليم، فقد ربط الشاعر في صورته صلة المعنيين عن طريق المشابهة كما نجد في الاستعارة والتشبيه وعن طريق التناسب كما نجد في الكنايات الموظفة في الديوان ونحن نتأمل هذه الصور فهي صور منطقية يقبلها عقل المتلقي >>فأنت لا تنقل المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي إلا إذا كانت هناك صلة منطقية مفهومة وواضحة بين المعنيين هذه الصلة يمكن أن تقدم على أساس المشابهة أساسا كما في حالة الاستعارة التي تعتمد على التشبيه ويمكن أن تقدم على مجرد التناسب أو النسبة التي تعتمد على المشابهة كما في حالة الكناية>>⁽¹⁾، لقد لجأ الشاعر إلى خياله وجعله وسيلة محفزة للمتلقى عن طريق الصور السابقة ليحمله يستنفر ويستثار ويندهش ويتنبه إلى قضيته ورسالته التي يراها حقيقة وجودية وكونية قائمة مع الإنسان أينما كان، لأنه يستقرأ التاريخ والتراث فيجده يعيد نفسه بذات الانتكاسات والفظائع والمآسي فرموزنا الشهداء لا نقيم لهم وزنا في التاريخ والتراث فقد ذهبوا أدراج الرياح لأننا لا ننظر إليهم بمنظار القداسة والاحترام والتقدير بل نستخف ببطولاتهم وتضحياتهم الجسام في سبيل المجتمعات والمبادئ والرسائل في الوجود >>وليس التخيل الشعري سوى عملية تحاول أن تحرك قوى المتلقي العاقلة وتثيرها بحيث تجعلها تسيطر أو تخدر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها ومن هنا يدعى المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته>>⁽²⁾، ولم يكتف الشاعر بهذا الجانب التحفيزي التأثيري في ديوانه بل تجاوز ذلك بصوره وكأنه يريد إثارة انفعال المتلقي من خلال عباراته المجازية الانفعالية التي تجعله يعايش المشهد المحزن للشهيد ويرفع من قيمته ومكانته المقدسة ويقنعه بذلك من خلال نماذج الشهداء في التاريخ كالحسين بن علي ومصطفى بن بولعيد فالأول رمز للشهيد في التاريخ الإسلامي والثاني رمز للشهيد في التاريخ الجزائري >>ومن هنا كان

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 140، نقلا عن ابن جني: الخصائص، تحقيق محمود النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1956، ص

⁽²⁾ - المرجع نفسه: ص 66.

يقال إن استدراج السامعين أمر من الأمور إنما يتم عن طريق الأقاويل الانفعالية التي توقع في نفوسهم محبة له أو ميلا إليه أو طمعا فيه أو غضبا وسخطا على خصمه⁽¹⁾، لقد كان للشاعر اقتدار كبير في توظيف هذه الصور لأن لديه الوسائل واللوازم الوصفية التي تحاكي الواقع الموصوف ما يجعله ينقل هذا الواقع حول الشهيد القتييل نقلا خاصا جعل المتلقي يتصور فيه نفس التصور ويتخيله كما تخيله هو كمدع وشاعر كما لو كان يرى هذا الواقع لأن ذلك تأتي من قدرة الكناية والتشبيه والاستعارة على إثارة إحساسات ومدركات القارئ والمتلقي من خلال وضوح الواقع في ذهنه وتصوير الشاعر للمعنى والدلالة تصويرا حسيا إذ تفعل الصورة فعلتها في الربط بين شيئين أحدهما حسي بالضرورة عن طريق المقارنة تارة والاستبدال تارة أخرى بشكل جعل المتلقي يشعر بالأشياء وكأنها حسية مادية ملموسة فقوله: (أنكرتنا البلاد، فرت من الوجه كل الملامح، التواريخ حبلتي، السيوف تعلمكم، سر الحضارات فوق السرير، التراب سيزحف، الكهوف تضيء، بصمة الأرض، قبلات المطر، يجردنا البحر، يضيع الشتاء، اغتصاب العواصف، صار أوراس قطعة رخام، قبلة في الظلام، ذبحنا الوطن، قبلات السياط ...) (2).

كل هذه العبارات والصور نموذج من الديوان وهي صور ملموسة تجسدية لأن المحسوسات توضح الدلالة والمعنى أكثر وتربطها بذهن المتلقي >>فبلاغة التشبيه والاستعارة ترتبط بقدرتها على التصوير والتجسيم أو التقديم الحسي للمعنى<<⁽³⁾، وكل ذلك يضاف إلى ما توحى به الاستعارة والكناية عن طريق التلميح والتلويح وتداعي الأفكار والمعاني التي تضاف إلى التمثيل والتجسيد الذي اعتمده الشاعر في صوره قصد تحريك حافظته المتلقي وتنبهه لأن القضية والرسالة التي يدعو إليها ذات أبعاد وطنية وشخصية وتاريخية.

فقد استعمل هذه الصور وسائل إقناع وحجة على المتلقي ليجعل منه إنسانا آخر يؤمن بقضية الشهيد والوطن والمبدأ والدين والتضحية وغيرها من القيم التي يطرحها لذلك فهو يجعل من هذه

(1) - المرجع نفسه: ص 66، نقلا عن ابن سينا: المجموع القسم الخاص بالخطابة أو الحكمة العروضية، تحقيق محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث، القاهرة، 1969، ص 22.

(2) - الديوان: ص ص 21-22-23-24-26-27-28.

(3) - د/ جابر عصفور: مرجع سبق ذكره، ص 279.

الصور تمثيلا وتجسيذا وتجسيما لدلالات ومعاني يرسخها في ذهن المتقبل وهو هدفه الأسمى من هذه الرسالة الماثلة في ديوانه >> ويتحدد بوضوح على أن تمثيل الشيء أمام الأعين وتجسيد المعنوي وتشخيصه وبث الحياة فيه كأنه يتحرك ويشعر <<⁽¹⁾، فلننظر إلى قوله السابق (تستريح القصائد، تعتقني وراء السحاب، يصحو صمتي، يلاحقني الوقت، تسكنني القوقعة، احتضار الفصول، الجراح هدايا، السطوح مدافع، الفصول أصابع ... إلخ) ألا توجد حياة في هذه الصور؟ ألم تصبح القصائد تتحرك فتستريح وتعتقل؟ ألم يصير الصمت يستيقظ من النوم والفصول تحتضر للموت؟ ألم يجعل الشاعر من الجراح هدايا فيشخصها ومن السطوح مدافع فيجسمها شيئا ماديا ملموسا ومن العطور أصابع فتتحرك الصورة بوجه مقلوب وكل ذلك تثبيت لما قلناه سابقا حول طريقة توظيف الشاعر للصورة بشتى أشكالها وتلك قدرة تعتمد أساسا على استقرار الصور الشعرية القديمة خاصة والتي تقتضي آثار كل شيء ملموس قصد التثبيت والإقناع والإفهام لان الفرد لا يؤمن إلا بما هو مادي مجسد ومجسم وملموس.

⁽¹⁾ - المرجع نفسه: ص 280.

خاتمة

خاتمة

لقد كانت لغة الشاعر في ديوان (طواحين العبث) هي المنطلق والمرجع لهذه الدراسة مع توشي المنهج الأسلوبي كطريقة في استنطاقها على جميع المستويات التعبيرية، إضافة إلى مدى استجابة هذه اللغة لإجراءات المنهج الأسلوبي وما أحدثته من مميزات لدى المتلقي وما فسحته من دلالات وإيحاءات من خلال أنسجتها المترابطة بين الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية، وهو ما ساعد على ضبط الملامح الأسلوبية التي انعكست على نسيج النص وأفصحت بما لغته لذلك كان من نتائج بحثنا أن وصلنا إلى ما يلي:

- 1- تشكل ظاهرة التكرار مرتكزا صوتيا أسهم في إبراز شحنات إيقاعية مختلفة.
- 2- تعاضد التكرار الحرفي واللفظي والتركيبي لتأكيد الدلالات والمعاني وإبراز رسالة الشاعر.
- 3- إسهام بحر المتقارب بتفاعيله المنتظمة في إيجاد إيقاع واحد في الديوان يتماشى والمعاني المقصودة.
- 4- تباين صيغ الأفعال ينم عن اقتدار الشاعر على حسن توظيفها لإبراز السياقات المختلفة الثرية.
- 5- توظيف صيغ الأسماء كان دالا ومكملا لوظيفة صيغ الأفعال في الثراء الدلالي والبعد الرسالي.
- 6- طغيان الجملة الخبرية بأتماطها المختلفة شكل وسيلة أسلوبية لإبراز قيمة الحدث.
- 7- الجملة الإنشائية شكلت أداة لاستنطاق حدث الشهيد المقتول.
- 8- تنوع الجمل ذات الوظائف النحوية أسهم في اتساع الدلالات وثراء السياقات داخل الديوان.
- 9- الحقل الدلالي الثري يبين مدى ارتباط الشاعر في أساليبه ولغته بالتاريخ والتراث.
- 10- قدرة الشاعر على المزج بين ما هو تاريخي وما هو فني لإبراز لوحة الشهيد القتييل.
- 11- الصورة الشعرية شكلت عنصرا أساسيا في ثراء الدلالات وتوليد السياقات المتباينة.
- 12- الرمز الإسلامي والتاريخي وسيلة لاخترق العجز العربي من جهة واستنطاق الشهيد القتييل من جهة أخرى.

القهر من

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ
المدخل النظري: مفاهيم الأسلوب والأسلوبية	01
مفاهيم الأسلوب والأسلوبية	02
علاقة البلاغة بالأسلوبية	03
اتجاهات الأسلوبية	08
الفصل الأول: دراسة المستوى الصوتي والصرفي والإيقاعي	15
* ظاهرة التكرار	16
* التكرار الحرفي	16
- الوزن والقافية والإيقاع الشعري	20
- أعاريض وأضرب المتقارب	21
- القافية	26
* التكرار اللفظي والتركيبى	27
أ- تكرار الجملة الفعلية	27
ب- تكرار الجملة الاسمية	29
* الصيغ الصرفية	32
أ- صيغ الأفعال	33
- الفعل الماضي	34
- الفعل المضارع	35
- فعل الأمر	36
ب- صيغ الأسماء	37

44 البنية الإيقاعية في ديوان طواحين العبث
55 الفصل الثاني: دراسة المستوى التركيبي
56 أ- الجملة الخبرية
56 ب- الجملة الإنشائية
57 ج- الجملة الفعلية والاسمية
58 د- أنماط الجملة الخبرية المؤكدة
66 هـ- أنماط الجملة الخبرية المنفية
74 و- أنواع الجملة الإنشائية
74 * الجملة الطلبية
75 - الجملة الأمرية
78 - جملة النهي
79 - جملة الاستفهام
84 ز- الجملة الشرطية وأنماطها
90 ح- الجملة ذات الوظائف النحوية
90 1- الجملة الواقعة خبرا
92 2- الجملة الواقعة مفعولا به
93 3- الجملة الواقعة صلة الموصول
95 4- الجملة التعليلية
97 5- جملة النعت
98 6- الجملة الواقعة حالا
100 7- جملة المضاف إليه

104	الفصل الثالث: دراسة المستوى الدلالي
104	- الحقل الدلالي ورموزه في ديوان طواحين العبث
105	1- رموز التاريخ والتراث وأسماء الأعلام ودلالاتها
107	2- رموز الطبيعة
109	3- رموز الثورة والصراع
111	4- الرموز الدينية
112	5- رموز الحيوان والحشرات
114	6- رموز الإبداع
115	7- رموز الموت
119	- الصورة الشعرية وأثرها في الدلالة في ديوان طواحين العبث
139	الخاتمة
141	قائمة المصادر والمراجع
149	الفهرس

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر

- أحمد شنة: ديوان طواحين العبث، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، عنابة، ط01، 2000.

أ- المراجع

- 1- ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب العربية، 1955، ج.01
- 2- ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعراب، ج01، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة محمد علي ضبيح وأولاده ومطبعة الموفي، د. ط، مصر، د. ط.
- 3- ابن يعيش: شرح المفصل، ج08، مكتبة المنتبي، القاهرة، د. ت.
- 4- أبو العدوس يوسف: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الحيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط01، عمان، الأردن، 2007.
- 5- أبو ديب كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم، بيروت، ط02، 1981.
- 6- أبو زيد نصر حامد: مدخل إلى السيميوطيقا، ج02، الدار البيضاء، ط02، 1987.
- 7- أحمد سليمان فتح الله: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ط، 2004.
- 8- الأحمدى موسى: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين، ط02، بيروت، لبنان، 1969.
- 9- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1983.
- 10- الآمدي: الموازنة بين الطائيين، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1965.
- 11- أنيس إبراهيم: التغيرات اللغوية، مكتبة الأغالب شعرية، ط06، القاهرة، 1981.
- 12- إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط05، 1994.
- 13- آيت أوشان علي: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة الجديدة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح، ط01، الدار البيضاء، 2000.

- 14- أوكان عمر: اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، بيروت، ط01، 2001.
- 15- بارت رولان وآخرون: الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأسدي ومحمد معتصم، منشورات الاختلاف، ط02، 2003.
- 16- بوحوش رابح: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، د. ط، د. ت، عناية.
- 17- بوخلخال عبد القادر: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، د. ط، الجزائر، 1987.
- 18- التبريزي الخطيب: تصنيف الوافي في العروض والقوافي، دار الفكر، بيروت، لبنان.
- 19- التونجي محمد: راجي الأسمر: المعجم المفصل في علم البلاغة، م. إيميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2001.
- 20- الجربي رمضان: الأسلوب والأسلوبية، دار الهدى للطباعة والنشر، د. ط، عين مليلة، 2002.
- 21- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط01، 1984.
- 22- الجزار محمد فكري: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر والتوزيع، ط02، القاهرة، مصر، 2002.
- 23- جيرو بيير: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط02، 1994.
- 24- حركات مصطفى: كتاب العروض والتقفية، قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د. ط، الجزائر، 1989.
- 25- خلوص صفاء: فن التقطيع الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987.
- 26- خوري إلياس: دراسات في نقد الشعر طرابلس رشد، بيروت، ط01، 1970.
- 27- دايفيد ديتشن: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط01، 1967.

- 28- درويش أحمد: دلالة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، د. ط، القاهرة، 1998.
- 29- دور إيزابيث: الشعر كيف تفهمه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت، 1961.
- 30- رابعة موسى سامح: الأسلوبية مفاهيمها واتجاهاتها، دار الكندي، جامعة الكويت، 2003.
- 31- رحمون بلقاسم: ماجستير اللامية الشقراطية في مدح خير البرية للطالب في الدراسة الأسلوبية، جامعة تبسة، 2007-2008.
- 32- الريحاني محمد عبد الرحمان: اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، 1988.
- 33- رومية وهب أحمد: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 207.
- 34- الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج 04، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط 02، بيروت، لبنان، 1972.
- 35- زيد عبد المطلب: محاضرات في النقد الأدبي، دار الثقافة العربي، د. ط، القاهرة، 1989.
- 36- السد نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 02، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، 1997.
- 37- سليمان أماني: الأسلوبية الصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الملاج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 01، عمان، الأردن، 2002.
- 38- سيويوه: الكتاب، ج 04، تحقيق وشرح محمد عبد السلم هارون، مكتبة الخانجي، الرياض، ط 02، 1983.
- 39- السيد شفيع: التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي، ط 03، القاهرة، 1989.
- 40- السيوطي جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر: الإتقان في علوم القرآن، ج 02.
- 41- عاشور المنصف: التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كلية ودمنة، ديوان المطبوعات الجامعية، د. ط، الجزائر، 1982.

- 42- عبد الجليل عبد القادر: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط01، عمان، 2002.
- 43- عبد المطلب محمد: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1994.
- 44- علي ناصر: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت، 2001.
- 45- عمر أحمد مختار: علم الدلالة، منشورات عالم الكتب، ط03، القاهرة، 1992.
- 46- عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط03، 1992، بيروت، لبنان.
- 47- عزام محمد: الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط01، 1989.
- 48- عياد شكري محمد: اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط02، 1992.
- 49- عيد رجاء: القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف بالإسكندرية، مركز الدلتا للطباعة، د. ط.
- 50- الغلابيني مصطفى: جامع الدروس العربية، بعناية الدكتور كوكب ديب دياب، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط01، طرابلس، لبنان، 2004.
- 51- فضل صلاح: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول القاهرة، مجموعة 05، عدد 01، 1984.
- 52- قاسم سيزا: مدخل إلى السيميوطيقا، ج02، الدار البيضاء، ط02، 1987.
- 53- قاسم عدنان حسين: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2001.
- 54- كراكي محمد: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، ط 2003.
- 55- كلوريدج: سيرة أدبية، ترجمة عبد الجليل حسان، دار المعارف، د. ط، 1971، مصر.

- 56- كوهين جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط01، الدار البيضاء، 1986.
- 57- المررد: المقتضب، ج01، تحقيق محمد عبد العظيم، عالك الكتب، د. ط، بيروت، لبنان.
- 58- محمود عبد الباسط: الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية للديوان، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، 2005، القاهرة، مصر.
- 59- المصفار محمد: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي بين قدامة وحازم، مطبعة سوجيك، د.ط، تونس، 1999.
- 60- مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط04، 2005.
- 61- مفتاح محمد: دينامية النص، نظير وإنجاز المركز الثقافي العربي، بيروت، ط02، 1990.
- 62- مصلوح سعد: دراسة لغوية إحصائية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط03، 1992.
- 63- المسدي عبد السلام: النقد والحداثة، منشورات دار أمية، دار العهد الجديد، ط02، 1989.
- 64- مرتاض عبد المالك: النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
- 65- الملائكة نازك: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، 1965.
- 66- مولينييه جورج: الأسلوبية، ترجمة الدكتور بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، ط01، 1999.
- 67- ناظم حسن: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء، المغرب، 2002.
- 68- نافع محمد عبد الفتاح: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، د.ط، عمان، الأردن، 1980.
- 69- ناصف مصطفى: الصورة الأدبية، مكتبة مصر، د.ط، 1958.

- 70- نخلة محمد أمجد: في البلاغة العربية، علم المعاني، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، ط01، بيروت، لبنان، 1990.
- 71- نخلة محمود أحمد: في البلاغة العربية، علم المعاني، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، ط01، بيروت، لبنان، 1990.
- 72- هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، د. ط، القاهرة، 1997.
- 73- هندأوي عبد المجيد أحمد يوسف: الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، دراسة نظرية تطبيقية، التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، المكتبة العربية، ط01، صيدا، بيروت، 2002.
- 74- ويس أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط01، بيروت، لبنان، 2005.
- 75- يوسف رابح: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

الدوريات

- 1- جان ماري شايفر: قضايا الإنشائية الراهنة، دراسة ما قبل نصوص الآثار جاكسون، جنيت، بارت، ستيفنسون (الواقعة الأدبية جاكسون)، ترجمة الدكتور سليم العمري كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، المجلد 18، العدد 69، كلية الآداب بمنوبة تونس، تموز، 2008.
- 2- طاطة بن قرقماز، التأصيل لمصطلحي الأسلوب والأسلوبية، الصبغة الاصطلاحية من الإبلاغية إلى الحسية، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، عدد 69، مجلد 18، تموز-آب، 2008، بيروت.
- 3- محمد الهادي الطرابلسي: النص الأدبي وقضاياها عند ميشال ريفاتير من خلال كتابه "صناعة النص" وجون كوهين من خلال كتابه "الكلام السامي"، مجلة فصول في النقد الأدبي، المجلد 05، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- 4- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشعر، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، مجلد عدد 20، 1981.
- 5- عبد القادر بوزيدة، دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار، مجلة علم الشعر، العدد 19، 1999، جامعة الجزائر.

الملخص

إن الولوج لأي نص أدبي، وبالخصوص إذا كان نصا معاصرا، وبالأخص إذا كان من الأدب الجزائري، يحتاج إلى آليات خاصة لاستنطاق مكنونه في الشعر الجزائري المعاصر إذا كان زحما من اللغة الموحية يحتاج إلى إجراءات دقيقة لفهم لغته وظلاله. لذلك كان علينا أن نتسلح بمنهج قادر على مسaire هذه اللغة، فلم نجد سوى المنهج الأسلوبي بموضوعيته وعلميته كفيلا بالحفر في طبقات نص ديوان "طواحين العبث" لـ "أحمد شنة"، فالنص لا يستطيع أن يدلي بخفاياه إلا إذا وجد الآلية المناسبة حتى يفصح عن مضامينه، خاصة إذا كان صاحبه من الذين يترجمون جماليات اللغة المتميزة، المستندة إلى التجربة الواقعية الصادقة ولكي نجعل المتلقي يتحفز لمعرفة ما وراء هذا النص. ركزنا على أهم المثيرات الأسلوبية التي يستجيب لها بدلالاتها وإيجاءاتها وحضورها الشعري، الذي أوجده الإبداع، فكانت دراستنا لهذا الديوان مركزة على الجانب اللغوي والدلالي والأسلوبي بشكل عام، قصد الوقوف على مواطن الجمال في الديوان، خاصة أن الشاعر ارتبط بواقع جزائري مرير من خلال صديقه الشهيد.

وقد انطلقت في هذه الدراسة من عنوان مرتبط بالمنهج الأسلوبي بشكله المباشر فكان كالاتي:
ديوان "طواحين العبث" أحمد شنة «دراسة أسلوبية»، وقد قسمنا بحثنا إلى مقدمة، ومدخل نظري، وثلاثة فصول وخاتمة، حيث ركزنا في المدخل النظري على ما يلي:

- مفاهيم الأسلوب والأسلوبية، مع إبراز علاقة البلاغة بالأسلوبية ثم انتقلت إلى أهم الاتجاهات الأسلوبية، كما تناولنا في الفصل الأول دراسة المستوى الصوتي حيث ركزنا على المستوى الصرفي والإيقاعي. فتناولنا ظاهرة التكرار من خلال التكرار الحرفي والتكرار اللفظي والتركيب، ثم تكرار الجملة الفعلية وتكرار الجملة الاسمية، وانتقلنا بعدها إلى الوزن والقافية والإيقاع الشعري فدرسنا أعاريض وأضرب بحر المتقارب الذي نسج عليه الشاعر ديوانه ووقفنا عند القافية بشيء من التفصيل، ثم عرجنا بعدها إلى دراسة الصيغ الصرفية، وفصلنا في صيغ الأفعال وصيغ الأسماء.

أما في الفصل الثاني فقد تناولنا المستوى التركيبي، وفيه ركزنا على الجملة الخبرية ثم الجملة الإنشائية، وفرعنا ذلك إلى جملة فعلية واسمية، ولكي نركز على التركيب أكثر تناولنا الجملة الخبرية

المؤكد، ثم أنماط الجملة الخبرية المنفية لنصل إلى أنواع الجملة الإنشائية، والتي منها الطلبة كالأمر والنهي والاستفهام ثم تناولنا الجملة الشرطية بأنماطها، لنخلص إلى الجملة ذات الوظائف النحوية ونفصل فيها من خلال الجملة الواقعة خبرا ومفعولا به وجملة صلة الموصول والجملة التعليلية، والواقعة نعتا وحالا، ومضاف إليه.

وفي الفصل الثالث والأخير تناولنا دراسة المستوى الدلالي لأنه حوصلة للمستويات السابقة، فلا يمكن فهم الدلالة إلا من خلال الحرف والتركيب، لذلك انصبت دراستنا على الحقل الدلالي برموزه الماثلة في الديوان، فوجدنا أن هناك ثراء في الحقول الدلالية من خلال الرموز المتباينة، فكان أن وجدنا الرموز التاريخية وما تعلق بالتراث وأسماء الأعلام، ثم الرموز الطبيعية ورموز الثورة والصراع، والرموز الدينية، ورموز الحيوان، والحشرات، ورموز الإبداع، ورموز الموت، وكل ذلك يتشابه في حقل دلالي واحد، يوحي بجملة من المضامين، وانتقلنا بعدها إلى التركيز على الصورة الشعرية وأثرها الدلالي في الديوان، لنبرز الجانب الفني الذي طغى على الدلالات السابقة، ثم خلصنا إلى خاتمة دوننا فيها جملة النتائج المتوصل إليها.

Résumé

Entamé l'étude du texte littéraire, est surtout le texte contemporain Algérien, nécessite des mécanismes spéciaux, afin de faire son exploration poétique. du a son niveau de langue inspirante qui évoque des procédures d'une grande précision pour le comprendre. Pour cette finalité nous étions soumis à faire appel à la méthode stylistique, avec son objectivité et sa scientificité pour explorer l'œuvre de "TAWAHINE AL ABATH" de "Ahmed Chenna" est son style et niveau de langue très soutenue. Ce poète s'appui sur son expérience vécue et fidèle. Notre étude a pour objectifs le stimulus stylistique avec sa sémantique. Et sa présence poétique. créative pour cela notre recherche a exploré le coté linguistique, sémantique et stylistique, surtout que ce poète a traversé une expérience difficile, que son pays a traversé, notamment l'assassinat de son ami le martyr.

J'ai commencé cette recherche d'où le titre s'attache a la méthode, stylistique comme suit:

L'œuvre "TAWAHINE AL ABATH" de son auteur "Ahmed Chenna" << étude stylistique >> on a réparti notre recherche comme suit: Introduction, préface théorique, trois chapitres et une conclusion.

Dans les cotés théoriques j'ai basé sur L'étude des concepts du style et de la stylistique, ou on a démontré la relation entre la rhétorique et la stylistique ensuite j'ai vu les plus importantes tendances stylistiques.

Puis dans le premier chapitre on a étudié le niveau phonétique et surtout le niveau morphologique et rythmique; ou on a étudié le phénomène de répétition des lettres et des énoncés et la structure, ensuite la répétition de la phrase verbale et nominale, j'ai vue ensuite les mesures rythmiques et la rime et le rythme poétique, on a constaté que le poète à choisi "BAHR EL

MOUTKAREB" comme mettre. On a fait l'étude de la rime, ensuite les structures morphologiques où on a détaillé les structures nominales et verbales, et l'analyse des structures des verbes et des noms.

Dans le deuxième chapitre on a étudié les niveaux syntaxique, où j'ai insisté sur la phrase déclarative et la phrase constructive qui se divise en phrase nominale et phrase verbale, et pour plus d'exploration du niveau syntaxique, spécifié l'étude de la phrase déclarative affirmative, ensuite les types de la phrase déclarative pour aboutir aux types de la phrase constructive de laquelle dérive la phrase impérative, la négative et la phrase interrogative, pour aboutir aux fonctions grammaticales de la phrase.

Dans le 3^{ème} et le dernier chapitre on a étudié le niveau sémantique qui représente une conclusion de l'étude du niveau sus-dits, que l'étude des lettres et des compositions a été nécessaire pour comprendre sa sémantique. Pour cela notre recherche s'est concentrée sur l'étude du champ sémantique avec ces symboles, d'où on a constaté une richesse des champs sémantiques, et des symboles de l'histoire et du patrimoine et les noms propres, ensuite les symboles de la nature, et celle de la révolution, et les symboles de la religion, et des animaux, et des insectes, aussi celle de la créativité, et de la mort, tous ceci dans un seul champ sémantique, qui inspire un ensemble de contextes, ensuite on a étudié l'image poétique et sans impacte sémantique dans l'œuvre, afin de montrer le côté artistique qui a été dominant, pour aboutir à faire une synthèse des résultats. Enfin j'ai arrivé à la conclusion dont j'ai mentionné les résultats que j'ai pu tirer de cette étude.