وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف - المسيلة
كليـــة الآداب واللغـــات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:13/MD12/163

جمالية الظواهر الأسلوبية في شعر رابح ظريف "فاكهة الجمر" أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان : اللغة والأدب العربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبـــة:
? سليمة بن جودي

إشـــراف الأستاذة:
حكيمة بوشلالق

تاريخ المناقشة:2015/06/02.

- سليمان بوراس	أستاذ مساعد (أ)	جامعة المسيلة	رئيسا
- حكيمة بوشلالق	أستاذ مساعد (ب)	جامعة المسيلة	مشرفا
- الربيع بوجلال	أستاذ مساعد (ب)	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2015/2014

كلمة شكر وعرفان

" ـِ ـَ ـِ ـْ . ـْ ـِ ـَ ـِ ـِ ـًا ـِ ". سورة النساء الآية 113

أحمد ربي محمد الشاكرين، وأحمدك ربي على توفيقك لي، ومدني بالقوة والعزم لإنهاء هذا العمل المتواضع

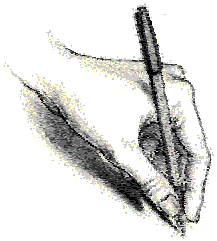
وأتقدم بخالص آيات الشكر وكلمات الحب والجميل والعرفان لوالدي الكريمين، فهما أصحاب الفضل الكبير لما وصلت إليه من درجات العلم

واقتداءا بقوله صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله" صدق رسول الله

أتقدم بشكري الجزيل إلى كل من قدم لي يد العون من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل المتواضع وإتمامه ولو بنصيحة، وأخص بالذكر الأساتذة المشرفة (بوشلالقة حكيمة) لما قدمته لي من توجيهات ونصائح قيمة فلها خالص التقدير والاحترام

ولا يفوتني أن أتقدم بفائق التقدير وجميل العرفان لكل أساتذة قسم الأدب العربي

مقدمـــة



مقدمة

مقدمة:

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات والصلاة والسلام على من علم وألهم وهدي بالتي هي أقوم محمد صلى الله عليه وسلم وبعد:

مما لاشك فيه أن الشعر سيد الفنون قديما وقد ظل كذلك حتى و إن زاحمته فنون أخرى، فالشعر منذ القديم قائم على جمالية الأسلوب إذ يعتبر الجوهر الدائم والثابت في الشعر مهما تعددت الدراسات واختلفت نظرة النقاد إليه والدارس للأسلوبية وجماليتها يجد نفسه ملما بالعناصر الفنية جميعا من موسيقى وتركيب ودلالة للألفاظ وان توافرت هذه العناصر في العمل الفني صار عملا إبداعيا.

وقد خصصت دراستي لشعر "رابح ظريف" و"لمدونة فاكهة الجمر" بهدف الوقوف على القيمة الفنية لشعره والى تحديد السمات الأسلوبية وما خلفته من جماليات على المدونة وهي: المستوى الصوتي وجماليته المستوى التركيبي وجماليته والمستوى الدلالي وجماليته

وقع اختياري على هذا الموضوع لأهميته في دراسة كل عمل فني ورغبة مني في الوقوف على إبداعات الشاعر "رابح ظريف" وخاصة مدونته فاكهة الجمر.

الإشكال المطروح: ما الظواهر الأسلوبية البارزة في ديوان رابح ظريف؟ وما الأثر الجمالي الذي تركته هذه الظواهر في كل مستوى؟

وقد قدمت دراستي وفق هذا التقسيم:

تناولت في الفصل الأول: المستوى الصوتي وجماليته فتعرضت فيه لنوعين من الموسيقى الخارجية والداخلية حيث تمثلت الموسيقى الخارجية في الوزن والقافية وما خلفته من جماليات على المدونة أما الموسيقى الداخلية فتمثلت في التكرار والجناس والطباق وما خلفته من جماليات.

أما الفصل الثاني فتناولت فيه المستوى التركيبي وجماليته فقدمت فيه الجملة الاسمية والجملة الفعلية وشبه الجملة والتقديم والتأخير وما خلفته هذه التراكيب من جماليات.

وفي الفصل الثالث تناولت المستوى الدلالي وجماليته فتطرقت فيه الى الرمز والأسطورة والاستعارة والتشبيه. كما اعتمدت المنهج الوصفي وهو المناسب لهذه الدراسة. كما واجهتني في دراستي هذه جملة من الصعوبات منها:

-قلة الدراسات في مجال الأدب و الشعر الجزائريين.

- ضيق الوقت.

-كثرة الاكتظاظ في المكتبات.

-العامل المادي.

كما اعتمدت على جملة من المصادر والمراجع من أهمها:

"حسن ناظم" البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر.

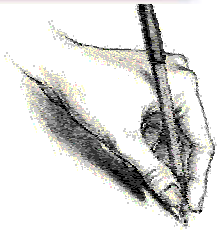
"راجي الأسمر" علم العروض والقافية

تامر سلوم "اللغة والجمال في اللغة".

عثمان مقيرش الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة.

كما لا يفوتني التقدم بجزيل الشكر والتقدير للأستاذة المشرفة حكيمة بوشلالق التي كانت المرشد والمعين فجزاها الله خير الجزاء، وإلى الدكتور بوراس سليمان، الذي تابع عملي من بدايته إلى نهايته وكان لي نعم الموجه والمعين، فلم يبخل علي بإرشاداته ونصائحه المتوالية.والأستاذ عثمان مقيرش، وختاما أرجو أن أكون قد وفقت إلى الإفادة ولو بالقليل حول موضوع السمات الأسلوبية وجمالياتها وأثرها على العمل الفني. فإن أصبت فمن الله وإن أخطئت فمن نفسي ومن الشيطان.

الفصـــل التمهيدي



1- الجمال والجمالية

2- علاقة الجمال بالفن

3- في ماهية الأسلوب

4-ماهية الأسلوبية

5- مستويات الأسلوبية

1- الجمال والجمالية:

النص الأدبي هو محور تساؤل القارئ:

- كيف لهذا النص الأدبي أن يؤثر في الفرد والجماعة؟
- كيف لهذا النص أن يعجب القارئ ما هو سر هذا الإعجاب؟
- لماذا هذا التمييز بين النصوص؟

ولهذه النصوص تأثيرات جمالية تؤثر في نفسه والجمال يكون في جميع أشكال الأدب والفن في مختلف تفرعاته إضافة إلى جمال الطبيعة (الشمس، القمر، الزهر، وكذا البحار...)، إضافة إلى ما تصنعه يد الإنسان.

مفهوم الجمال:

أ- لغة:

جاء في معجم "العين" للخليل بن أحمد الفراهيدي ما نصه "الجمال " مصدره من الجميل، والفعل منه جمل يجمل قال الله تعالى: " **وَلَكُمْ فِيهَا جَمَال حِين تُرِيحُونَ وَحِين تَسْرَحُونَ** " سورة النحل: الآية 06.[1]

وفي الحديث: "إن الله جميل يجب الجمال".[2]

وقال سيبويه: الجمال رقة الحسن.

وقال الراغب: الجمال الحسن الكثير.

والجمال الجميل من النساء.

وتجمل الرجل تزين.[3]

والجميل المليح، البهي، الحسن الذي يسر حين النظر إليه، ونقول ناقة جملاء: أي ناقة حسناء".[4]

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهدي، معجم العين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988، ج6، ص 142.
[2]- الإمام مسلم صحيح مسلم، تح، محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، لبنان، ج1، ص 93.
[3]- نقلا عن، محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، من جواهر القاموس ، مكتبة ندار، ج7، ص 163 -264.
[4]- محمد ابن مكي الأنصاري: لسان العرب، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، ج14، ص 98.

وجاء في "أساس البلاغة" للزمخشري في المادة: ج م ل: "فلان يعامل الناس بالجميل وجامل صاحبه مجاملة، وعليك بالمدارات هو المجاملة مع الناس... وناقة جمالية في خلق الجمل... ورجل جملي عظيم الخلق ضخم.[1]

ووردت صيغة الجمال في القران الكريم في مواطن كثيرة منها "وجاءوا على قميصه بدم كذب قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون "يوسف: 18.

وقوله: "**وَاصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْراً جَمِيلاً** " سورة المزمل الآية 09.

وقوله تعالى: "**وَإِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ** " سورة الحجر الآية 85.

ب- اصطلاحا:

في حقيقة الأمر أن المفهوم الاصطلاحي للجمال متشعب فالباحث في هذا المصطلح يصعب عليه تحديد مفهوم شامل في الأخير والنفس البشرية دائما تبحث عن الجمال فكل ما يبحث على راحته هو في نظره جميل فالجمال ظاهرة ديناميكية متطورة، وتقديره يختلف من شخص إلى آخر من لحظة إلى أخرى".

يعرف أفلاطون الجمال: "بأنه ظاهرة موضوعية لها وجودها سواء يشعر بها الإنسان أم لم يشعر، فهو مجموعة خصائص وإذا توفرت في الجميل عن الجميل عن جميلا وإذا امتنعت عن الشيء لا يعتبر جميلا، وهكذا تتفاوت نسبة الحمال حسب أفلاطون من الوحي الإلهام فهو يربط عالم الواقع بعالم المثل العليا.

ويتضح لنا من هذا أفلاطون يخضع الفن للمثالية والأخلاق ويبعده عن العقل لكن أرسطو يختلف عنه بأنه "يجعل من العقل مقياسا للجمال ويجعل من الجمال مبدأ منظما من الفن".[2]

[1]- الزمخشري: أساس البلاغة، مكتبة لبنان، ط1، 1996، ص63.

[2]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر، القاهرة، 1992، ص 68.

الجمالية:

ارتبطت الجمالية بعلم الجمال واهتمت بجميع الفنون (الأدب، النحت، الرسم، الرقص، الموسيقى، العمران) فهي البحث العقلي في قضايا الفن إلى اختلافها من حيث أن الفن صناعة، خلف جمالي لها العقلي في قضايا الفن والأدب ولابد حتى يرقى إلى مستوى الجمالية ويصبح في نطاق العلم الجمال ومن أن يكون النظر فيه مستند على نظرة فلسفية عامة للحياة وللكون يندرج النظر في سياقها.[1]

إذا الجمالية هو علم الذي يعنى بالجمال بكل جوانبه والجمالي تتمثل نظرة خاصة إلى الفن ومسارا لكل ما سولته النفس من جميل وعندما نبحث عن مصطلح وماهيته نجد أن الجمالية:

1-نزعة مثالية تبحث عن خلفيات التشكيلية للنتاج الأدبي والفني وتختزل جميع عناصر العمل في الجمالية.

2- وترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقا من مقولة "الفن للفن".

3- وينتج كل عنصر (جمالية) إذ لا توجد جمالية مطلقة بل جمالية نسبية تساهم فيها الأجيال والحضارات الإبداعات الأدبية والفنية

4- ولعل شروط كل إبداع على بلوغ الجمالية إلى إحساس لمعاصرين[2] والجدير بالذكر أن مصطلح الجمالية أو الإسطيقا لم يترك في حقل الدراسات إلا مع "باومغارتن" الذي افرد هنا المصطلح –علم الجمال– في كتاب خاص عام 1750م، وتبعه من بعد عيغل وشيلتر، انجل وماركس...[3]

5- أن بامغارتن يدرك أن الإسطيقا "أوسع مجال في دراستها لكنها ليست أوسع من الجمالية لان الأخيرة اشمل واعم فهو:

---

[1]- ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية النقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، ط2، 1981، ص 20.
[2]- سعد علواش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985،، ص 24.
[3]- شارل لالو، مبادئ علم الجمال، ت ر، مصطفى ماهر، دار إحياء، الكتب العربية، مصر، ط1، 1959، ص25.

يحاول أن يحرر الفن من قيود البلاغة الكلاسيكية ذات مبنى منطقي ويؤسس علما جديدا يبحث في جوهرية وفي أسسه الجمالية.[1]

وقد برزت عدة مصطلحات بمعنى الجمالية مثل: الشاعرية الشعرية التجربة، المنهج الجمالي، الأدبية ... الخ، وهذا راجع إلى تعدد اللغات الأوروبية وترجمتها.

ومثالا عن هذا التعدد يقول: "علي جواد الطاهر"لدينا إذن ثلاثة كلمات أو أربع وهي: "شكلي، فني، جمالي، أسلوبي"، صارت مصطلحات للدلالة على أضعاف الأهمية في النفي للنص على الجانب الخارجي الشكلي والتقليل من أهمية المحتوى".[2]

فالجمالية إذن تتعلق بكل ما يخص النص الأدبي من الداخل أو الخارج إلا أنها تولي الأهمية للشكل على المحتوى فالجمالية من منظور علي جواد الطاهر لخصها في هذه الكلمات: شكلي، فني، جمالي، الأسلوبي، وبعموم القول: لقد كان علم الجمالي في الحضارات الأولى الإنسانية موضعا جد هام لا يمكن تجاوزه بديل الأشكال الفنية في مختلف الحضارات "على هذا الأساس يمكننا الظن رأسا بأن ما يتطلبه من الفن انساق ما قبل التاريخ أو ما كان يطلبه فرعون، ومواطن فقير في أثينا أو رومانيا مثقف، وسيد إقطاعي من القرون الوسطى، وسيدة فلورنسيه من عهد النهضة، وهلم جرى، حتى عصرنا الراهن كان شيئا مختلفا شديد الاختلاف من غير أن يؤدي بنا ذلك إلى افتراض يقول يتحول جذري عميق في حقيقته الإحساس الجمالي".[3] ومقصد الجمالية هو جوهر العمل الفني والكشف عن خصائصها فالجمالية ذات قيمة تأثيرية.

2- علاقة الجمال بالفن:

الجمال بطبيعته قيمة فنية راجعة إلى المقدرة على المحاكاة فهو دائم الحاجة إلى فن يصوغه، هذا الفن الذي يفتح كل الآفاق للوصول إلى الجمال ، والعلاقة بينهما شديدة الترابط ومما لا شك فيه ولا ريب.

---

[1]- شارل لالو، مبادئ علم الجمال، ص24.
[2]- علي الطاهر جواد، مقدمة النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص 434.
[3]- إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1974، ص 09.

ويعتبر بان الجمال والفن مترابطان متقاربان متداخلان "حتى لا يكاد بعضهم يظن أنه هو الفن نفسه، بحكم تعبيره عن الأفكار الجمالية التي ليس لها من غنى عن المادة ما يكفي لأحداث قصد أو غاية، ذلك أن نتاج العبقرية يشنق قواعده من الأفكار الجمالية التي تختلف في غايتها من الأفكار العقلانية[1]

وفي مثل هذه المباحث الفلسفية نجد فلاسفة علم الجمال يعرضون الفن بأنه "تلك الدنيا الفريدة والمبتعدة والحية والمحتفظة بعيوبها وطزاجتها على الدوام.[2]

وعلاقة الفن بالجمال لو تمعنا في روابطها لوجدناها من انساق الفلسفة وميله في الصورة الكاملة في الجمال لا تتضح إلا بالفن والتفنن والتصنع في لوحة فنان، أو منحوتة في صاحبها...

وهكذا يكون الفن تعبيرا ناجحا والفنان بعبقريته وحريته لا يضره أن يجمع بين الجمال والقبح في عمله الفني في تقمص شخصية الملك ويصح في لحظة صاحب الشأن أو يجسد دور الواشي أو السارق فيأخذ دور الحسنة والنذالة؟.

ويرى أنصار الفن للفن أن الفن عناية في حد ذاته ويسعى إلى خلق الجمال في ذاته وأبعاد الفنون عن جعلها وسيلة من وسائل التعبير شخصية صاحبها.

3- في ماهية الأسلوب:

أ- المفهوم اللغوي: يقول ابن منظور في اللسان عن الأسلوب: "ويقال للسطر من النخيل: أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب والأسلوب الطريق، والرحب والمذهب، يقال انتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب".

ويورد ابن منظور لفظه الأسلوب بالضم أيضا فيقول يقال احذ فلان في أساليب من القول أي الفانين منه، وان انفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا".[3]

---

[1]- إ. نوكس، النظريات الجماعية، تر: محمد شقيق شبا، بيروت، ط1، 1974، ص 09

[2]- محمد زكي العشماوي، فلسفلة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1980، ص 98

[3] نقلا عن ،صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشوق، القاهرة، شارع سيبويه المصري، ط1، 1998، ص94.

ب- المفهوم الاصطلاحي:

يعرف ابن خلدون الأسلوب في المقدمة بقوله: "عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه".[1]

الأسلوب -من كلمة stutus أي مثقب يستخدم للكتابة- وهو طريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من اجل غايات أدبية، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابه.

يهتم الأسلوب باللغة الأدبية وحدها وبعطائها التعبيري فمن ذلك مثلا:" الألوان" أنها كما يقال تستخدم كي تقنع القارئ وتنال إعجابه وتشد انتباهه، وتصدم خياله في إبراز الشكل أكثر حدة وأكثر غرابة وأكثر طرافة وأكثر جمالا.[2]

وقد اختلف النقاد العرب في ترجمة هذا المصطلح إلى العربية فمنهم من ترجمه بعلم الأسلوب لـــ"عبد السلام المسدي" ومنهم من ترجمه إلى الأسلوبية، وذلك من خلال اللاحقة Que أو على كل حال فهــو الذي يطلــق عــليه في الانجلــيزية والفرنسيــة La Stylistique و في الألمانية Die Stylistitk.[3]

والأسلوب عند الأدباء يعتبر من الكلمات الشائعة في عصرنا تتكلم عن الإثارة الأدبية، نقرؤها أو نسمعها أو ركيك، غريب أو مألوف، جزل أو ضعيف ...الخ.

- أسلوب رصين أو سلس أو متمتع أو مشوق اوجدي أو هزلي ...الخ.[4]

ومن هذه الاستعمالات نلاحظ عدة أمور: -أن هذه الكلمة –أسلوب- هي كلمة مطاطة يمكننا أن نستعملها عندما نتحدث عن عبارة قصيرة أو عن قطعة كاملة أو عن مجموع شعر الشاعر أو نثر الكاتب ويمكن أن نشير إلى الألفاظ وطريقة تركيبها (المجموعة الأولى) أو المعاني سردها (المجموعة الثانية).

---

[1]- ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، ط 4، د ت ، ص 570-571.

[2]- بير جيرو، الأسلوبية، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1991، ص17.

[3]-عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة "لشاعر عثمان لوصيف" دار النشر والتوزيع، المؤسسة الصحفية المسيلة، 2011، ص 10.

[4]- شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيدة العامة، 1992، ص 13.

- أنها تدل على نوع من التميز أي أننا حين نتكلم عن الأسلوب ما فلابد أن يكون الأسلوب متميزا عن غيرة من الأساليب وعندما نقول: "فلان عنده أسلوب" فنحن لا نقصد فقط إلى استحسان طريقته في الكتابة بل نقصد قبل ذلك إلى أن هذه الطريقة متميزة عن غيرها من الطرق.

وفي هذا المعنى تتردد العبارة:«الأسلوب هو الرجل» أو الأسلوب هو الإنسان نفسه وقائل هذه الكلمة "بوفون"، مفكر فرنسي من رجال القرن الثامن عشر الميلادي، ولم يكن يعني بها أكثر من أن لكل إنسان طريقته الخاصة في التعبير، ولكن العبارة شاعت وتناقلها الكتاب وتأثرت بمفاهيم العصر، فأصبح معظم الناس يفهمون منها أن الأسلوب هو مرآة الشخصية أو الخلق.

وإذا كانت كلمة الأسلوب تدل على كل هذه المعاني فطبيعي أن تحتل مكانة تشبه مركز الدائرة بالنسبة إلى العمل الأدبي في تفكير الكثير من النقاد والمثقفين ومن هؤلاء "توفيق الحكيم" الذي يجمع كل مشكلات نشأته الأدبية في كلمة الأسلوب يقول مخاطبا صديقه الفرنسي: "عزيزي اندريه! هل حقا أنت تفهمني؟ وهل تقدر ما أنا فيه؟ إنها دائما حالة القلق والبحث والتنقيب عن الأسلوب !"...[1]

وعموما فالأسلوب يطلق على شكل العمل الأدبي ولكن المشكلة هي أن هذا الشكل يؤثر فيها يراد قوله: "ومنها يجيء أسلوب الكاتب المتقدم على شخصية الكاتب الناشئ الذي يحاول تقليده.[2]

وللعقاد مقالتان عن الأسلوب في كتابه "مراجعات في الآداب والفنون" ناقش في أولاها رأيا للكاتب الفرنسي أنا تول فرانس ذهب فيه كما يقول العقاد – إلى أن الأسلوب الأمثل في الأدب هو الأسلوب السهل الذي لا يكد ذهن القارئ" " فللعلم حق الانتباه والتأمل علينا وليس للفنون ذلك الحق لأنها بطبيعتها تسر ولا تفيد ووظيفتها أن تعجب ولا وظيفة لها

[1]- شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الحيرة العامة، 1992، ص 14.
[2]- المرجع نفسه، ص 17-18.

غيرك، فيجب أن تكون جذابة بغير شرط يناقش العقاد رأي أنا تول فرانس – ولعله صورة مبالغ فيها للقول بأن الابتكار الأدبي لا شأن له بالموضوعات أو الأفكار معلقا عليه تعليقا طويلا بقلمه الجدل الساخر: ففي الكون أسرار لا يسهل التأدي إليها وللنفس أغوار لا تطفو على وجه الحروف الأبجدية ولا تطير على ألسنة الشعراء وللجمال معان محجبة لا تبرز للناس في ثياب الحمام في كل حين، والجمال في الفنون سهل معجب لمن يقدرونه ويحبونه ويستعدون إليه استعداده ويبذلون في ثمنه «إنما تمتدح السهولة في الأدب ثم تدل على النبوغ والمقدرة إذا أدى بها الأديب المعاني التي يؤديها غيره بمشقة واعتساف».[1]

وما هذه المعاني التي يؤديها الأديب؟ فالعقاد يؤكد بوضوح أن أفكار الأدب هي أفكار خاصة وهي بدورها تنتقل بواسطة اللغة بيد أنه لا يسأل كيف تنتقل بل تكتفي بالقول أن "الصورة الخيالية والمعاني الذهنية" (أي الأفكار الأدبية) هي الأصل في جمال الأساليب.[2]

والأسلوب يعرف "وفق الطريقة التقليدية بالتميز بين ما يقال في النص الأدبي وكيف يقال أو بين "المحتوى" "الشكل" ويشار إلى المحتوى عادة بالمصطلحات التالية: "المعلومات" أو الرسالة أو المعنى المطروح بينما ينظر إلى الأسلوب على أنه تغيرات تطرأ على الطريقة التي تطرح من خلالها هذه المعلومات مما يؤثر على طابعها الجمالي أو على استجابة القارئ العاطفية.

يقول "ابرامز" في معجم المصطلحات الأدبية أن أفكار علم اللغة الحديث تستخدم للكشف عن السمات الأسلوبية أو "الخصائص الشكلية" التي يقال أنها تميز عملا "معينا أو كاتبا معينا، أو موروثا أدبيا أو عصرا معينا وهذه السمات الأسلوبية قد تكون:

-صوتية الأنماط الصوتية للكلام أو الوزن أو القافية.

- جملية: أنواع التراكيب الجملي.

-معجمية:الكلمات المجردة ضد الكلمات المحسوسة،التكرار النسبي للأسماء والأفعال والصفات

- بلاغية الاستعمالات المتميزة للمجاز والاستعارة والصورة وما إليها.

[1]- شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوبية، ص17-18.
[2]- المرجع نفسه، ص 19.

وإذا كان مصطلح "الأسلوب" Le style قد سبق مصطلح "الأسلوبية"La stylistique إلى الوجود والانتشار فإن القواميس التاريخية في اللغة الفرنسية مثلا "تصعد بالأول منها إلى بداية القرن الخامس عشر، وبالتالي منها إلى بداية القرن العشرين".[1]

4-ماهية الأسلوبية:

تعد الأسلوبية فرع من فروع اللسانيات فكما قيل عنها أنها "البنت المدللة للسانيات "فهي تكون الطاقات الأسلوبية للسان، إذ الأسلوبية في الغالب هي الدراسة العلمية للأعمال الأدبية كما يبرز ذلك جاكبسون "Jackopsen".

فالأسلوبية تعني دراسة النصوص الأدبية وغير الأدبية عن طريق تحليلها لغويا، فمن خلال تحليل نص أي كاتب نستطيع أن نكشف عن الأبعاد النفسية والقيم الجمالية وعن أفكار الكاتب نفسه، فهي تبحث داخل النص عن الجمل من حيث طولها وقصرها، كذلك الأفعال والأسماء.[2]

وبصورة أخرى عرفت الأسلوبية على أنها "علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريقة التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي يتمحور حلو الدراسة الأسلوبية.[3]

ولريفاتير آراء رائعة ومفيدة فيما يخص البحث الأسلوبي فهو يرى أن الأسلوبية علم يعني بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية تنطلق من اعتبار النص الأدبي بنية ألسنية وإن الأسلوبية تعنى بالنص في ذاته بمعزل عن كل ما يتجاوزه من اعتبارات تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، وهي تهدف إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظيفية

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية للنشر والتوزيع، ص1، 1992، ص 11

[2]- فتح الله أحمد سليمان، مدخل نظري ودراسة أسلوبية، مكتبة الآداب القاهرة، ص37

[3]- المرجع نفسه، ص 35.

وغايتها تخليص النص الأدبي من المقاييس الخطابية والجمالية لأنها مقاييس معيارية تستند إلى أحكام قبلية وارتباطها بالألسنية هو ارتباط النتيجة بالسبب.[1]

لا شك أن ريفاتير من خلال آرائه هذه يريد أن يؤكد أن الأسلوبية هي ذلك التعلم الذي يقتصر على دراسة الأسلوب الأدبي دراسة موضوعية بعيدا عن ذاتية الدارس أو الكاتب فالأسلوبية هي دراسة النص في حد ذاته دون البحث في ظروف كتابة هذا العمل الأدبي.

كما يحدد ريفاتير الظاهرة الأسلوبية بناء على مفهوم التجاوز الذي اعتمدته جل التيارات الدراسية الأسلوبية وحاولت أن تتخذ منه إطارا موضوعيا للتحليل الاختياري.

وهو يحدد الظاهرة الأسلوبية بأنها تجاوز للنمط التعبيري المتواضع عليه وهذا التجاوز قد يكون خرقا للقوانين كما قد يكون لجوءا إلى ما ندر من الصيغ.[2]

ويرى ريفاتير أن البحث الموضعي في التحليل الأسلوبي يقتضي إلا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما من الأحكام التي يبديها القارئ حول النص.

فموضوعية الباحث تكمن على حد تعبير ريفاتير لا تنطلق من النص في حد ذاته بل على المحلل الأسلوبي الانطلاقة من ما يبديه القارئ من أحكام حول النص المراد تحليله.

ولهذا يقتضي البحث الاعتماد على قارئ باحث يكون بمثابة مصدر للاستقرار الأسلوبي ثم يعمد المحلل بعد ذلك إلى كل ما يطلقه القارئ الباث من أحكام معيارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات نتجت عن منبهات كامنة من صلب النص ولئن كانت أحكام القارئ الباث تقييميه ذاتية فان ربطها لمسبباتها باعتبار أنها ليست عفوية ولا اعتباطية هي في أصلها يحمل موضوعي.

والاعتماد في التحليل على قارئ باث أو مخبر كمصدر لاستقراء هو بمثابة حظ يقي المحلل من الانزلاق إلى الذاتية كإطلاق أحكام جمالية أو معيارية ويحول بينه وبين

[1]- طارق البكري، الأسلوبية عند ميشال ريفاتير، مكتبة البحوث، 2006، ص03.
[2]- المرجع نفسه، ص05.

التأثر المباشر بالنص، ولعل عمله هذا يقترب من عمل العامل في مخبره فهو ينطلق من الملاحظة التجريبية (ملاحظة النص، وملاحظة انفعالات المتقبل اتجاه النص) فتتجمع لديه ظواهر يحاول الربط بينهما ربطا سببيا ويقرن الانفعالات بحوافزها ومن مجموعة تلك الروابط السببية يبرز الهيكل العام المحدد لخصائص الأسلوب في ذلك النص.[1]

ويطلق ريفاتير شعارا له هو عبارة (لا دخان بلا نار) فمهما كان أساس حكم القيمة الذي يصدره القارئ فإنه صدر نتيجة لمثير ما في النص وربما كان موقف القارئ شخصيا ومتنوعا إلى أن سببه يطل موضوعيا وثابتا.[2]

لقد عرفت الأسلوبية عند باحثي العصر الحديث فحاولوا تأصيلها في الدراسات النقدية الحديثة التي تتوزع بين النظرية والتطبيق وكان ذلك من أهم الانجازات التي احتفى بها هذا الميدان المعرفي ومن التعاريف التي حاولت تأكيد علاقة الأسلوبية بالبعد اللساني وتعريف بيار جيرو الذي يجعل الأسلوبية تتحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته البلاغية وطور "بيرجيرو"، هذا التعريف فيضيف إلى البعد اللساني في تعريف الأسلوبية بعد العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول محتوى صياغته وتعنى الأسلوبية بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة، وتسعى إلى تحديد الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية، وهنا تطرح الأسلوبية تساؤلا علميا عن الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية، ويؤدي ما يؤديه الكلام عادة. وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيرا ضاغطا به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما.

ويهدف الأسلوبيون إلى تنزيل الأسلوبية منزلة المنهج الذي يمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نافذا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من

[1]- ينظر، عبد السلام المسدي الأسلوب والأسلوبية ، الدار الحرية للكتاب، ليبيا، تونس، 1977، ص 80
[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص81.

غايات وظائفية وهكذا تسعى الأسلوبية لأن تكون علما تحليليا تجريديا يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمودية.[1]

5- مستويات الأسلوبية:

أ- المستوى الصوتي:

لهذا النوع من التحليل علم قائم بذاته يسمى علم الجمال الصوتي وهو فرع من علم الأسلوبية يهتم بالجانب الصوتي والفونولوجي في النصوص الجميلة حيث يساعد في كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة شارحا أبعاد التكرار، التقابل، التوازي، ويدرس النواحي التالية من وجهة نظر لسانية تعبيرية:

- التشكيل الصوتي اللغوي والصوت البلاغي في النصوص بعامة يضاف إليها التشكيل الصوتي العروضي في النصوص الشعرية بخاصة.

- التطريز الصوتي في الاستغراق الزمني، والوقف والابتداء والتقسيم والإيقاع.

- فن إلقاء النصوص وأدائها وطرق عرضها ومهارة الإقناع الخطابي.[2]

ب- المستوى التركيبي:

ويدرس الجملة وأنماطها، أركانها، دلالاتها الحقيقية والمجازية، إضافة إلى دراسة الروابط دراسة ترتيب التركيب التقديم والتأخير، الحذف، دراسة البناء للمعلوم، والبناء للمجهول، المبتدأ أو الخبر، ودلالة كل هذه التراكيب على خصائص الأسلوب.[3]

تقوم ظاهرة التركيب في المنظور الأسلوبي على ظاهرة إبداعية سابقة عليها وهي ظاهرة الاختيار التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي. وظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي،

---

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبي الأسلوبية)، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر ، 2010 ، ص 13.

[2]- عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، دار النشر والتوزيع والمؤسسة الصحفية المسيلة، 2011، ص24.

[3]- المرجع نفسه، ص 25.

والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية وعليه يقوم الكلام الصحيح، وحسب الفارابي أنه يدخل "القرماطيقا" وهي تشمل علم قوانين الألفاظ عندما تتركب، وعلم قوانين الأظراف هو المخصوص بعلم النحو.[1]

فاللغة لا تستقيم للمتكلم إلا إذا وصفها وبناها على الترتيب الواقع على غرائز أهلها "فمعاني النحو متقسمة بين حركات اللفظ وسكناته وبين وضع الحروف في مواضيعها المقتضية لها وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير... فإن زاغ شيء عن هذا النعت فإنه لا يخلو من أن يكون مردودا لخروجه عن عادة القوم الجارية على فطرتهم" فاللغة بهذا المعنى بناء يخضع لنحو معين، ونظام له خصوصيته ومقوماته قوامها هي الملكة اللسانية التي تؤسس الإجراءات التوليدية والتمويلية في مستوى الكلام مر فالأغراض المعقولة والمعاني المدربة لا يوصل إليها إلا باللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف، وحسب الاعتقاد أن التوليد اللغوي تقيد بنظام اللغة لا يخرج عن إطار القياس الذي هو "حمل فرع على الأصل لعلة جامعة بينهما" ومن شروطه أن يكون المقيس عليه في اللغة مطرودا فإذا ورد نادرا عد شاذا يقول "تشومسكي": «من مهمات النحو العادية أن يقوم بتحديد فئات الجمل السليمة التكوين- وأن يستند لكل منها وصفا هيكليا أي وصفا للوحدات التي تتكون منها الجملة ولكيفية تشكلها وكذلك للعلاقات البنيوية بين الجملة وأختها.[2]

ج- المستوى الدلالي:

الدلالة: لغة:

ولمادة (د ل ل) في اللغة العربية تصاريف كثيرة واستعمالات متعددة فالدلالة هي: "مصدر من الفعل دل ولدي يعني له على شيء يدله "دله سدده إليه... وقد دل دلالة ودلالة والجمع أدلة وأدلاء، الاسم الدلالة والدلالة بالفتح والكسر..."[3]

[1]- نور الدين السد ،الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث الجزء الأول، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2010، ص 186.
[2]- المرجع نفسه، ص 186
[3]- ابن منظور، لسان العرب طبعة جديدة مقدمة، دار صادر للنشر، بيروت لبنان 2000، ما د ل (د ل ل) مجك، ص291

الدلالة اصطلاحا :

علم الدلالة هو العلم الذي يتناول المعنى بالشرح والتفسير والدراسة ويعرفه "فرانك بالمر" بقوله: "علم الدلالة مفهوم عام يختص بالمعنى ويمتد إلى كل مستوى لغوي له علاقة بالدلالة".[1]

وتجدر الإشارة إلى مفهوم الدلالة في مقدمة ابن خلدون حيث نجد دراسات في الدلالة قد تجاوزت بلا شك الماهية إلى البحث العميق عن جوهر الدلالة وطرق تأديتها واضحة من غير لبس موضحا ذلك شارحا: "واعلم بأن الخط بيان عن القول والكلام كما أن القول والكلام بيان عما في النفس والضمير من المعاني فلا بد لكل منهما أن يكون واضح الدلالة، فابن خلدون يوضح العلاقة القائمة بين المعاني المحفوظة في النفس والكتابة والألفاظ ويحصرها في ثلاثة أصناف:

أ- الكتابة الدالة على اللفظ.

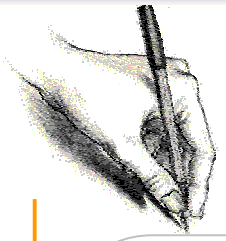
ب- اللفظ الدال على المعاني التي في النفس و الضمير (الصورة الذهنية)، وهذه المعاني إن لم تكن مجردة فإنها تدل على موجود في الأعيان.

ج- المعاني الدالة على الأمور الخارجية ويعطي ابن خلدون للحظ والكتابة أبعادا مهمة في العملية التواصلية باعتبارهما أداتين مهمتين من أدوات التعليم والتعلم، الشيء الذي كان يشغل فكر ابن خلدون كثيرا، يقول معرفا " الخط" وأداءه للدلالة:" الخط وهو رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس فهو ثاني رتبة عن الدلالة اللغوية، فالخط دال على الألفاظ والألفاظ دالة على المعاني.

[1]- عبد القادر عبد الجليل، المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية و الصرفية دار صفاء للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص 215.

الفصـــل الأول

المستوى لصوتي



1-الإيقاع الخارجي

1-1-الوزن

1-2-القافية

1-3-الروي

2-الإيقاع الداخلي

2-1- التكرار

2-2-الطباق

2-3-الجناس

حين عرف "ستيوارت ميل" الشعر لم يشر إلى طبيعته الصوتية فحسب، بل أعلى من تلك الطبيعة بطريقة لافتة للنظر حقا، أن الشعر ليس لديه قوة يسمح بها سمعا فقط يستغرق السمع،[1] فالشعر إذن "استغراق للسمع بها سمعا فقط بل يستغرق السمع في نشوة صوتية وجدل إيقاعي غزير".[2]

ومن ثم فان الجمهور المتلقي لا يمكنه أن يتصل بالباث (الشاعر) إلا عن طريق البنية الإيقاعية والصوتية والتي يحسب لها الشاعر يحسب لها الشاعر حسابه تماما، كما القصيدة في حد ذاتها ويضفي عليها إقحام جسده أيضا في العملية الإلقائية ومن ثم يندمج جسد القصيدة وجسد الشاعر في نفسها ونفسه معا.[3]

وجاء في بيان ماهية الشعر وبيان أركانه:

أنه الكلام الموزون المقفى، حيث تحتل الموسيقى والقوافي أركانا مهمة إلى جانب اللفظ ومدلوله.[4]

فاللغة العربية إذن ليست مجرد ألفاظ أو عبارات أو معان، أنها الإضافة إلى هذا تحتوي الكثير من النواحي الموسيقية والوجدانية والخيالية وتتضمن ألوانا من الإيحاء والإيماء والإيقاع والرمز [5]

-مفهوم الإيقاع:

إن استقراء دلالات الفعل "وقع " في المعاجم العربية القديمة يفضي إلى أن هناك سمة جوهرية متضمنة في هذا الفعل تربطه بالمفهوم الاصطلاحي فقد ورد في لسان العرب أن "وقع" يقع وقعا ووقوعا: سقط وسمعت وقع المطر وهو شدة ضربة الأرض إذا وبل. والوقعة الواقعة صدمة الحرب. والوقعة في الحرب صدمة بعد صدمة، والوقعة أن اقضي في كل يوم حاجة إلى مثل ذلك من الغد.

---

[1] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق، ط1، عمان، الأردن، 2002، ص67.
[2] المرجع نفسه ، ص 67
[3] عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص120.
[4] عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1998، ص21.
[5] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني، ص96.

والتوقيع في السير شبيه بالتلفيف وهو رفع اليد إلى فوق والتوقيع إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضها والتوقيع في الكتاب إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه وقيل هو مشتق من التوقيع هو مخالفة الثاني الأول[1]

إن السمة الجوهرية التي تشترك فيها كل هذه المعاني للفعل " وقع هي الدلالة على وجود نظام يشكل من تعاقب فعلين بنقض احدهما الآخر بالتناوب ففي الحرب تحدث الصدمة مرة ولا تحدث أخرى.[2]

وفي الكتاب شغور وملء لهذا الشعور وفي اشتقاق اللفظة مخالفة الأول للثاني فالدلالة اللغوية لكل هذه الأفعال المتناوبة مبنية على نظام بترجمة هذا التناوب المستمر وهذا المعنى اللغوي هو مالزمته الدلالة الاصطلاحية للإيقاع والتي لم تنأ عن أنها "نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية "[3]

مبنى على علاقات التعارض والتناغم والتوازي والتداخل والإيقاع أو الموسيقى الشعرية هي ما نميز به الشعر عن النثر وهي إحدى الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير والإيحاء كما لها قدرة على الكشف عن ظلال المعنى وما تغمر به المتلقي من حالات نفسية معقدة في انتقاله بين ما تفجره الموسيقى الشعرية من تشويق وإثارة ومفاجأة وعليه يوجد نوعان من الإيقاع أو الموسيقى:

1-الإيقاع الخارجي:

والذي يهتم بالإطار الخارجي للقصيدة وتتمثل في الوزن والقافية والروي

1-1-الوزن: الوزن هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا والصورة التي لا يكون الكلام بغيرها شعرا وبتعبير آخر هو تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت، ويسمى أيضا بالتقطيع"[4]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، م6، مادة وقع، ص477.
[2] إسماعيل يوسف، بنية الإيقاع الشعري، ص6.
[3] عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى، جيل الرواد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 18.
[4] عبد الرحمن تبير ماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، ط1، 2003، ص 5.

ويعرفه ابن رشيق بقوله: "أن الوزن أعظم أركان احد الشعراء وأولاهما به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة".[1]

إن الوزن والإيقاع يحققان مماثلة وزنيه ومماثلة إيقاعية وهما معا يشيران إلى مماثلة معنوية بما أن المماثلة المعنوية غير موجودة في الشعر فإن وظيفة الوزن والإيقاع تنحصر في خلخلة الموازنة الصوتية الدلالية.[2]

ومدونة "فاكهة الجمر"هي من الشعر الحر "التفعيلة" في الغالب إلا أننا نجد فيها أبيات من القصيدة العمودية بنسبة قليلة، حيث بلغت قصيدة التفعيلة فيها531 بيت أما القصيدة العمودية فقد بلغت 135 بيتا والمجموع 666 بيت.

أ-بحر القصيدة: يمزج الشاعر في مدونته بين عدة بحور المتدارك (المخبون)، المديد، الرمل، المتقارب، الخفيف.

إذ نجد الشاعر قد استعمل تقنية المزج بين البحور وهذا شكل من أشكال التنوع الإيقاعي، إذ كانت هذه التقنية تستعمل كوسيلة لكسر رتابة القصيدة أو هو كما أوضحه "عز الدين إسماعيل" الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسسة على تفعيلة أخرى.[3]

وقد استهل الشاعر قصيدته بوضع المتلقي في جو بحر المتدارك ووزنه

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن *** فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

في مطلع قصيدة "النص" نجد بحر المتدارك وقد دخل عليه زحاف "الخبن" ومفتاحه:

حركات المحدث تنتقل *** فعلن فعلن فعلن فعلن

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ص 134.

[2] حسن ناظم، البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص99.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981، ص102.

في قوله:

تشبه امرأة كان يعشقها[1] بحر المتدارك

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

فاعلن فعلن فاعلن فعلن

كنت اصغر من حبة الرمل المتدارك

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

فاعلن فعلن فاعلن فعلن

وأنا يادرة العمر تقيأت شبابي الرمل

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

فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

فهذا التداخل بين على المستوى الوزني البحور على المستوى الوزني يسمى "بالمواشجة الوزنية".[2]

وعليه فالمدونة في معظمها غلب عليها بحر المتدارك والخبب (المتدارك المخبون) ونعني بالخبن الذي يصيب المتدارك حذف أول الوتد المجموع أو ثانيه "فاعلن " تصبح "فعلن" يعني القطع وحذف الوتد المجموع وإسكان ما قبله يسمى التشعيث [3]

والمدونة تداخلت فيها البحور وتنوعت بنسب متفاوتة ضمنها المتدارك، والرمل المتقارب، المديد والبسيط.

وبما أن المدونة ميزتها إضافة إلى المواشجة الوزنية مواشجة شكلية، كنموذج عن المواشجة الشكلية نورد مثال عن القصيدة العمودية والتي هي من بحر "الرمل " ومفتاحه:

رمل الأبحر ترويه الثقات

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة الجزائر، ط1، 2002، ص 10-14-17 39

[2] حسن ناظم البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 80.

[3] ينظر عثمان مقييرش ،الخطاب الشعري في مدونة قالت الوردة، ص 30.

وإذا لم ألتقيها التقـــــــي طيفها يجرح شوقا كبدي.[1]

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فعلن

وقوله:

يا رمل زينب شق النخل في جسدي مقام زينب بين القلب والكبد [2]

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن منفعلن فعلن مستفعلن فعلن البسيط

ومفتاح البسيط :

إن البسيط لديه يبسط الأمل

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وهذان التمازجان الشكلي والوزني بين القصيدة الحرة والعمودية وبين البحور على حد سواء أضفيا على المدونة بنية أسلوبية جديدة والأمر نفسه نجده في قصيدة أنشودة المطر للسياب، إذ كانت قصائده تنذر بينة عروضية جديدة.

ولعل هذا التنويع في شكل القصيدة وفي البحور بشكل خاص لم يكن من قبل الصدفة أو من اجل المباهاة بل يرجع إلى انفعال نفسي وهيجان داخلي مما جعل الشاعر يلجأ إلى مثل هذه البحور القصيرة التي تعتمد على إعادة النفس بسرعة تجاوبا ومقتضى الحال ثم إن بحر المتدارك المخبون "الخبب" من البحور السريعة والخفيفة.

والبحر المتدارك في هذه المدونة أخذ حصة الأسد ليليه فيما بعد بحر الرمل كذلك بنسبة لا تقل عن سابقه وبعدها تأتي باقي البحور المذكورة آنفا.

ومن ثم فهذا التو اشج بين البحور أضفى على "المدونة " طابعا موسيقيا خاصا استطاع من خلالها الشاعر أن يحقق ما يطمح إليه وهذا ينبع من وعي فني خالص وهادف إلى كسر الرتابة الموسيقية من جهة وإلى منح النص مساحة موسيقية جديدة من تنويع.

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر ص 34

[2] المرجع نفسه ، ص 59

ب - الزحاف:

هو تغيير يطرأ على ثواني الأسباب فقط سواء كان السبب خفيفا أو ثقيلا كأن يحذف الحرف مطلقا أو يسكن إذا كان متحركا وهو غير لازم أي انه إذا دخل في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية الأبيات وهو يصيب الجزء، أي التفعيلة حشوا كان هذا الجزء أو عروضا أو ضربا "[1]

وأول زحاف نجده في المدونة هو زحاف "الخبن" وهو حذف ثاني الجزء الساكن ويدخل هذا الزحاف على التفعيلة "فاعلن" لتصبح "فعلن" من بحر المتدارك إذ ينتقل هذا البحر بمجرد دخول زحاف الخبن إلى ما يسمى "بالخبب" فتصبح بذلك :

فعلن فعلن فعلن فعلن بدلا عن ... فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

والخبب زحاف مفرد مستحسن لا يكاد يفارق المتدارك مطلقا حتى قال عنه بعضهم إذا فارق الخبن المتدارك صار شاذا [2]

ومثال ذلك من قول الشاعر:

كنت اصغر من حبة الرمل [3]

/0 //0 ///0 //0 //0 ///0 فجاءت فعلن بدلا من فاعلن "المتدارك "

فاعلن فعلن فاعلن فعلن

تشبه امرأة كان يعشقها [4]

/0 //0 ///0 /0 //0 ///0 فعلن بدلا عن فاعلن " التدارك"

فاعلن فعلن فاعلن فاعلن

يا رمل زينب شق النحل في جسدي[5]

/0 /0 //0 ///0 /0 /0 //0 ///0 فعلن بدلا من فاعلن

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

---

[1] راجي الأسمر، الموسوعة الثقافية علم العروض والقوافي،دار الجيل بيروت،2005، ص 34 .
[2] عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص31.
[3] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 14 .
[4] رابح ظريف،فاكهة الجمر، ص 17.
[5] المرجع نفسه، ص 59.

مقام زينب بنت القلب والكبد

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

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن " بسيط "

ونلاحظ في هذا البيت أيضا والذي هو من بحر البسيط انه قد إصابته وخاف الخبن وهذا النوع من الزحاف الخبن إذا دخل على بحر من البحور فانه يضفي على القصيدة نغما موسيقيا عذبا.

وعليه نقول أن الشاعر قد حقق التناسب المطلوب باختياره لهذه البحور التي تتناسب وموضوع المدونة التناسب التام.

1-2-**القافية**:

"سميت القافية قافية لأنها تقفوا اثر كل بيت، وقال قوم: لأنها تقفوا أخواتها".[1]

ويرى ابن رشيق أن الأول هو الصحيح لأنه لو صح معنى القول الأخير لم يجز أن يسمى أخر البيت الأول قافية لأنه لم يقف شيئا".[2]

والقافية عند الخليل "ما بين آخر حرف من البيت إلى أول الساكن الذي يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن".[3]

ولا بد للعربي وهو يحسن هذا الفن "الشعر" أو يبدع فيه أن يكون على دراية من أدوات صنعته والقافية احد عناصره المهمة حيث تتبوأ دورها في الإيقاع والتطريب والترنم، مما يسجل بعدا وظيفيا بيننا في الأداء الإنشادي التأثر والتأثير وبلاغ المقاصد والغابات. "فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية".[4]

---

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1تحقيق محمد عبد المجيد ط 3،مصر المكتبة التجارية الكبرى 1963ص151.

[2] ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ص154

[3] عبد الجليل عبد القادر: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 1998. ص358.

[4] ابن رشيق القيرواني، المرجع السابق، ص 151

ولقد أشار ابن جني إلى أهميتها في قوله: "ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع".[1]

إن لهذا المزج بين البحور والأشكال دورا بارزا في تنوع القافية، ففي قوله:

تبلغني شوقها زينب بريح تجيء ولا تذهب تذهبوا.[2]

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

وفي قوله :

للمساءات في كفها الحلم [3] هل حلما

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

وللقافية أنواع سنأتي على ذكر نوعين منها لاستعمالها المتكرر في المدونة

القافية المتراكبة و رمزها : (/0 ///0) في قوله:

آه يا سعفا تنامي يبدي مى بيدي

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

جذعك الشوق الذي في جسدي في جسدي [4]

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

2-القافية المتواترة : رمزها (/0 /0)

في قوله :

مصباحها لا يضيء

ولا يستضاء به

فهو خبأ زينته لليلة المستحلية حيلة [5]

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

[1] محمد مصطفى أبو شوارب، جماليا النص الشعري قراءة في الامالي الغالي، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2005، ص151.

[2] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 45

[3] المرجع نفسه، ص50

[4] المرجع نفسه، ص33

[5] المرجع نفسه، ص 48

عسل في عينيك عنيكي

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

فمي مر مر

0/ 0/ 0// 0/ 0/

فهذين القافيتين سابقتي الذكر هما الغالبتان على المدونة وبخاصة القافية المتواتر وبحق أضيفتا على المدونة طابع موسيقي عذب.

1-3-الروي:

سمي الروي رويا لان الأصل "روى" في كلامهم للجميع والاتصال بالضم، ومنه الراء الحبل الذي على الأحمال والمتاع ليضمها، وكذلك هذا الحرف يضم الجميع إليه جميع حروف البيت فلذلك سمي رويا.[1]

يعد الروي أهم حروف القافية على الإطلاق، لأنه الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ومن هنا كان محط العناية الأول بين عناصر القافية. [2]

فالروي: "هو الحرف الذي تبني عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية أو دالية ويلزم في أخر كل بيت منها وزلا بد لكل شعر قل أو كثر من روي ..."[3]

تحديد حرف الروي:

ليس بإمكاننا تحديد حرف الروي في مدونة "فاكهة الجمر"، بالنظر إلى تعدده واختلافه من قصيدة إلى أخرى وحتى في القصيدة الواحدة فلا نلاحظه يلزم حرف روي واحد سواء في القصيدة الحرة أو العمودية.

وعن اختلاف حرف الروي في القصيدة الحرة قول الشاعر في قصيدة "قيوم":

رجل من ظمأ

يده في ارتعاشها يكبر الحلم

[1] يحي أبو زكريا ،الكافي في العروض والقوافي،دار الكتب العلمية،بيروت،ط1،2003،ص103.
[2] محمد مصطفى ابو الشوارب جماليات النص الشعري ،ص151.
[3] يحي أبو زكريا ،المرجع السابق،ص103.

يكبر حتى يخلفها خلفه

ثم يمتد حتى يخلفها تحته

المسافة مائلة

سلم قزحي تواطأ والحلم ضد الجسد[1]

وكما نلاحظ في هذه الأبيات من قصيدة "قيوم" أن الشاعر عمد إلى تغيير حرف الروي في كل مرة، فمرة آلفا و مرة ميما ومرة هاء ومرة دال ... وهذا التنوع لم يأت عبثا وإنما هو تنوع مقصود وليس من باب الصدفة، فهو يتغير بتغير الدلالة وكل مقام يقتضي حرف روي معين،[2] فالميم حرف جهوري يشير إلى دلالة ما يعانيه من قهر، والدال حرف انفجاري مدوي، يدل على الجهر والتصريح بحالته النفسية المصاحبة له.

إذ نجد هذا التنويع كذلك في قصيدة "النص :

دخنيني أيتها السيجارة ...

وإذا انطفأت ...

أشعليني مرة أخرى

وأنت أيتها الموجة

يذهب زبدك جفاء

ويبقى وجه زينب

ذو الصفا والخلود

واقفا فوق صمت القبيلة

قيوم يشرب أنفاسه نخب هذا العراء

والى نخلة العمر[3]

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر ، ص 46-47

[2] ينظر عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة،ص37.

[3] رابح ظريف ، فاكهة الجمر، ص 10 - 11

وكمثال عن التزام الشاعر بحرف روي واحد في القصيدة العمودية نورد هذا المثال من قصيدة "الرمل":

يا رمل زينب شق النخلة في جسدي

مقام زينب بين القلب والكبد

اشتاقها ... وهي في روحي معلقة

تمتد بينهما مرتاحة الخلد

أود لو أن أمسي يلتقي غدها

لكن أمسي بها يوم بغير غد

كل الثواني بعمري تستقر هنا

في حب زينب لم تنقص ولم تزد[1]

من خلال هذا المقطع من قصيدة "الرمل " نرى أن الشاعر قد استخدم حرف روي واحد وهو الدال فهذا اتزان موسيقي يوحي باستقرار نفسي وكذلك استخدام حرف الهاء والياء كروي في قصيدة "الدالية":

ترى هل تجودين يا دالـــية*** إذا مت بالسكرة الصاحية

وهل تحملين جثتي لهـــــــا*** الريح إذ ترتـــوي حادية

عليها كتابي تبلله دمـــــوعك*** من حـــــــمرة جارية

لعلهم يسكرون فتصحو رؤى *** الفتح من غشية الجاثية [2]

فنلاحظ أن حرف الروي في هذا المقطع قد تنوع بين حرفي الياء والألف

وعموم ما يمكن قوله أن هذا التنوع في حرف الروي انه يعكس روح الشاعر المتجددة والمتغيرة من حال إلى أخر نظرا للحالة الشعورية والتي تجليها هذا التنوع في الروي.

[1] رابح ظريف ، فاكهة الجمر، ص 59

[2] المرجع نفسه، ص 55

ولعل هذا المزج في الأوزان والقوافي وفي أحرف الروي يوحي بالنظرة التأملية لدى الشاعر فلقد رسم لنا لوحة شعرية متناسقة الأجزاء محكمة السبك متكاملة الأدوار.

2-الإيقاع الداخلي: الموسيقي الداخلية

هو الموسيقى الخفية وهي التي تتغلغل في النفس الإنسانية والتعبير الصادق عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه وهي تشمل ما يتولد من إيقاع موسيقي مميز من تركيب الأصوات في البيت الشعري بمقتضى الجواز ونعني بالجواز ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية في نظم شعره وما لم يكن جوهريا بحيث قد يستخدم في البيت دون الأخر أو في مجموعة أبيات دون أخرى وهي موسيقى تنبع من انتقاء الألفاظ ومدى ملائمتها للمعنى ومدى ما تضفيه من دلالات موحية تتغلغل وتتناغم مع أعمق أعماق النفس الإنسانية [1]

2-1- التكرار :

هو نوع من الإلحاح على تأكيد عبارة ما لها عناية خاصة وقيمة في نفسية الشاعر فهو يساعد على تأكيد الأمر المشار إليه كما يضفي على النص الشعري نغما موسيقيا عذبا.

والتكرار في مدونة رابح ظريف، كان لها دور كبير في تصوير تجربة الانفعالية فهي غنية بالتكرار سواء أكان تكرار الكلمات أو التراكيب وسنأتي على تمثيل كل نوع :

فمثلا عن تكرار الكلمات نجد أن تكرار كلمة "زينب" في المدونة كان له حصة الأسد بالنظر إلى أهمية هذه اللفظة في المدونة حوالي 27 مرة

ولقد شكل هذا الاسم، زينب، مفتاحا لعدة اسطر شعرية فلقد كان هذا الاسم ملهم الشاعر في إبداعه الشعري، وهذا التكرار المكثف لهذا الاسم زاد من أهميته في نفسية الشاعر فتلفظه باسمها مرارا و تكرارا ولا يمل من ذكره وهذا ما يتوافق مع القول المأثور " من أحب شيئا أكثر من ذكره " ونجدها في قوله:

[1] سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د س، ص103.

تبلغني شوقها زينب بريح تجيء ولا تذهب

وترسل لي صمتها نغمة فاطرب ما أرسلت زينب

أنام على ذكرها ثم اصحوا على ذكرها والهوى زينب

هو الرمل زينب و النخل زينب والأفق لي والندى زينب

ملامحها الكرم والوقت خطواتها عبق للفتى زينب [1]

مضب من النور يفضي إلى دلته القلب أنهارها زينب

فيا وجهها الصبح ياقدها الشمس يا لونها الحلم يا زينب

أخاف احمل نعشا ولا *** تحدثي بعدها زينب

ويسألني منكر ونكير *** لست بجنبهما زينب [2]

ومن التكرار أيضا لفظة الحلم فقد بلغت 29 مرة، ولعل دلالة هذه اللفظة لها دلالاتها عند كل واحد منا فقد أراد الشاعر أن يعبر عن رغبته الشديدة في التغيير والعدول عن الوضع الذي هو فيه إلى حال أحسن فلجأ إلى الحلم والذي هو مأرب كل متعطش إلى التغيير فيحاول بكل الوسائل بيد انه لا يفلح في إيجاد الحل فيأخذ من الحلم المفتاح الذي يترجم فيه طموحاته وآماله وذلك في قوله:

وزعت حلمك مجانا و قلت لها

يا مطلع الحلم ذاب الحلم في الحلم

وزعت حلمك مجانا فهل ثمن

ألا تعود إلينا دونها الحلم [3]

أما عن تكرار التراكيب فنورد المثال الأتي :

إنما الرمل بهي

إنما الرمل بهي

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 45
[2] المرجع نفسه، ص 45
[3] المرجع نفسه ، ص53

كائنا ما كان [1]

وكذلك في قوله :

تشبه امرأة كان يعشقها

تشبه امرأة كان قبلها في المطار

إنما الشك يقين

إنما الشك يقين [2]

وهذا التكرار المتناسق لهذه الجمل السابقة الذكر إنما هو تكرار لأجل التأكيد فنحن عندما نريد تأكيد أمر ما نعيده مرتين فكما نلاحظ امن التكرار امتد ليشمل بيتين متتاليين والغرض منه هو إثارة المتلقي وتوجيه ذهنه نحو الصورة المستحضرة.

وما يمكن استخلاصه في نهاية حديثنا عن التكرار وأثره النفسي انه قام بدوره في عملية التواصل بين النص والمتلقي وهذه هي غاية الفنون جميعا فهو يساهم في تخليد العمل الفني

2-2-**الطباق** :

"الطباق هو جمع الضدين أو الشيء وضده في كلام أو شعر".[3]

وتكون المطابقة إما بلفظين بنوع واحد أي أن يكون اللفظان اسمين أو فعلين أو حرفين أو تكون المطابقة بين لفظين من نوعين أي بين اسم وفعل وهناك ثلاث أنواع من الطباق:

1. طباق السلب
2. طباق الإيجاب .
3. إيهام التضاد [4]

[1] رابح ظريف،فاكهة الجمر ، ص 29
[2] المرجع نفسه، ص 14
[3] احمد حسن المراغي، في البلاغة العربية علم البديع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999، ص67.
[4] المرجع نفسه ، ص 67-68.

ومن أمثلة الطباق في المدونة ما يلي :

الانتصار ≠ الانهزام طباق ايجابي

الموت ≠ الحياة طباق ايجابي

سئم ≠ لم يسئم طباق سلب

واقف ≠ جالس طباق إيجاب

تأتي≠ تفوت طباق إيجاب

الظلام ≠ النهار طباق إيجاب

نبل ≠ حمق طباق إيجاب

اسكر ≠ أصحو طباق إيجاب

اكبر ≠ اصغر طباق إيجاب

الأمس ≠ الآن طباق إيجاب

سهوا ≠ عمدا طباق إيجاب

الفرح ≠ الحزن طباق إيجاب

نمت ≠ أصحو طباق إيجاب

تكونينها ≠ لا تكونينها طباق سلبي

ولقد كان لهذا النوع من الطباق –الإيجاب- الأثر الصوتي في الدلالة فقد أضفى جرسا موسيقيا من خلال انسجام الألفاظ وتجاورها وتناغمها لمزيد من إيضاح الدلالة والمعاني واكسب المرونة جمالية فنية خاصة ولعل الشاعر بهذا الاستخدام الكبير للطباق كان يريد به نقل إحساسه وموقفه نقلا صادقا وهذا عن طريق الثنائيات الضدية.

2-3-**الجناس**:

"الجناس أو المجانسة أو التجنس والتجانس هو تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى".[1]

[1] عبد اللطيف شريفي، زبير الدراقي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 2000، ص191.

"أو هو المشاكلة والمشابهة واصطلاحا يطلق على لون بلاغي لفظي به تتقف الكلمات في اللفظ وتختلفان في المعنى"[1]

وينقسم الجناس إلى قسمين رئيسيين هما :

أ-الجناس التام:

وشروطه أن تتفق حروف اللفظين في عددها وترتيبها ونوعها وضبطها وهذا القسم افصل أنواع الجناس [2]

ب-الجناس غير التام (الناقص):

"وهو الجناس الذي يحدث بين لفظة خلاف في احد الشروط الأربعة الواجب توافرها في الجناس التام وهي أنواع الحروف، عددها، ضبطها وترتيبها."[3]

وعن توظيف الجناس في النص نورد هذه الأمثلة :

تموت ، تفوت جناس ناقص	مضارع
المستحيلة، القبيلة جناس ناقص	مضارع
العنب المهب جناس ناقص	مضارع
وحدي ،. يدي جناس ناقص	مضارع
جسدي ، كبدي جناس ناقص	مضارع
يداي ، مداي جناس ناقص	مضارع
دمعة، شمعة جناس ناقص	مضارع
منكر، نكير جناس ناقص	لاحق
الاغتراب، التراب جناس ناقص	مضارع
المساء و النساء جناس ناقص	مضارع

[1] محمد علوان سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008، ص191.
[2] احمد حسن المراغي، في البلاغة العربية علم البديع، ص110.
[3] المرجع نفسه، ص 110

قديسة، قديشة جناس ناقص مضارع

الألم، الحلم جناس ناقص مضارع

ناسيها، ماضيها جناس ناقص مضارع

فاصحوا، فأمحو جناس ناقص مضارع

الافقا، الشفقا جناس ناقص مضارع

وما يتبين لنا أن الشاعر وظف الجناس الناقص بكثرة في مدونته مما اكسبها جرسا موسيقيا رنانا إذ نجد الجناس حاضرا في ثنايا كل قصيدة من المدونة فهو إضافة إلى النغم الموسيقي الذي يضفيه على البيت الشعري ساعد على توازن تفعيلة البحر إذ نجده يجانس بين الألم و الحلم ، فمن ألم و الحلم.

و في هذا تمازج بين الجانب الموسيقي و الدلالي مما زاد وضوحا وتجليا للمعنى ولننظر إلى التجانس في هذه الأبيات كيف أدى دوره في مبنى و تركيب القصيدة و حسن مظهرها الخارجي مما حقق جرسا موسيقيا للألفاظ في سياق الإيقاع الموسيقي وذلك فيقوله:

ترى هل تجودين يا دالية *** إذا مت بالسكرة الصاحية

وهل تحملين لهم جثتي لها *** الريح إذ ترتوي حادية

عليها كتابي تبلله دموعك من *** خمرة جارية

لعلم يسكرون فتصحو رؤى *** الفتح من غشية الجاثية [1]

وأكثر الجناس المستعمل الجناس المضارع الذي تكون في الحرفان مختلفان متقاربين في المخرج ولذا كان له دور بارز في إضفاء نغم موسيقي جميل للمدونة.

[1] رابح ظريف ،فاكهة الجمر، ص 50.

الفصـــل الثاني

المستوى التركيبي

1- أنماط الجملة

- الجملة الفعلية
- الجملة الاسمية

2- التقديم والتأخير

3- الحذف

1-أنماط الجملة:

الجملة في تعريف النحاة هي الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مقيد مستقل والجملة العربية نوعان، جملة اسمية وجملة فعلية.

والجملة هي عنصر للكلام الأساسي إذ يحصل بواسطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة ويحول المنتفع مادة فكرته إلى كلام معبر بواسطة الجمل ويتكلم بوساطتها كذلك.

ويختلف تعريف العلماء من عالم لآخر بحسب علمه وفكره وفلسفته فلدى معظم علماء الفلسفة والمنطق والدلالة ادني عنصر للكلام المفهوم.

ولدى علماء التواصل صورة للفهم والإفهام، يعبر بها الباحث عن فكرة بسيطة أو مركبة ثم يسكت بعدها، ويكتفي المتلقي بما استمع من معنى مفيد أو تام أو مركب من معنى يحسن السكوت عليه. وهي لدى علماء الصوت مجموعة من الأصوات المنسقة التي تعبر عن الأشياء الحسية والأفكار المجردة.[1]

ومجال علم النحو هو الجملة ودراسة عناصرها وتركيبها[2] فقد كان بعض علماء اللغة الحدثين يعد الجملة نموذجا تركيبيا للكلام، فإنهم استعملوا عادة مصطلح الجملة بالنموذج التركيبي والمثال التطبيقي عليه[3].

كما يتناول النحو عدة قضايا من أهمها الجملة بأنواعها والإعراب والتقديم والتأخير والإسناد والحذف والأساليب الإنشائية والخبرية ...

فعلم النحو شامل لأهم قضايا التراكيب والنظم، فالجرجاني يعد النحو والنظم متلازمان إذ يقول: "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك للوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعلم على قوانينه وأصوله ... وذلك أن لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروعه فينظر في الخبر إلى الوجود التي تراها في قولك": إن

[1] عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص 100 – 101.
[2] عادل جابر صالح محمد، نايف احمد سليمان،الجديد في الصرف و النحو، مكتبة دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط1، ص7.
[3] محمود احمد نخلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، سنة 1988، ص 21.

تخرج أخرج" و" إن خرجت خرجت، وإن تخرج فأنا خارج" ... وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في قولك: "جاءني زيد مسرعا، وجاءني يسرع، " وجاءني مسرع" وجاءني وهو مسرع " أو " يسرع" وجاءني قد أسرع" ... فيعرف لكل من ذلك موضعه و يجيء به حيث ينبغي له ..."[1]

-**الجملة الفعلية** :

الفعل أساس التركيب في الجملة الفعلية والأفعال تصف من وجهة النظر التركيبية[2] أو هي الجملة المؤلفة من فعل وفاعل أو فعل ونائب الفاعل أو فعل ناقص واسمه وخبره، واسم فعل وما عمل فيه .[3]

وقد شكلت الجمل الفعلية إحدى السمات الأسلوبية في شعر "رابح ظريف" هذا الشاعر الذي كان يبحث عما يبث الحياة في شعره لكل ما أوجده وطوعه لمشاهده الشعرية وتجربته الشعرية، من عناصر ملأتها حركة تلك الأفعال وسنعرض لنماذج في مدونة " فاكهة الجمر" مليئة بالحركة و الحياة منها قوله في قصيدة "المفتاح":

ويحيا ابدا عندنا صاحب الرمل والبحر بحثا عنها...

سأل كل شيء ولم يسأل أحدا

قال لي قيوم وهو يعالج التراب: "ماتت زينب على الهودج قبل أن يراها زوجها وعندما رآها ... خطب أختها".[4]

لقد آثار "رابح ظريف "الشاعر الأسمر كما يسميه "عز الدين ميهوبي" الكثير من الحركة في صورته السابقة فقد جمع بين الرمال التي تناسب برقة الصمت وشاسعة التفكير وبين البحر وموجه المتلاطم وصخابته عند الانكسار، حين وصوله إلى الشاطئ، كما وصف لنا الطرف الثالث "وهو قيوم" وهو يبحث في التراب، فالفعل هنا قام بدور

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 94-95.
[2] محمود احمد نخلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية،ص 13.
[3] محمد اسعد النادري، نحو اللغة العربية، المكتبة العربية للطباعة و النشر، صيدا، لبنان، ط3، 2002، ص 671.
[4] رابح ظريف، فاكهة الجهر، ص 09.

المولد الإيقاعي والجامع لعناصر بنية القصيدة من محيطها الخارجي (اللغة) الى الداخلي (المضمون).

وقد جاءت المدونة تزخر بالجمل الفعلية إذ مثلت الطابع الغالب على القصيدة كما في مطلع قصيدة " النص":

دخنيني أيتها السيجارة

وإذا انطفأت

أشعلتني مرة أخرى

وأنت أيتها الموجة

يذهب زبدك جفاء

ويبقى وجه زينب

ذو الصفاء والخلود[1]

كما نلاحظ على مطلع هذه القصيدة استهلها بالفعل "دخنيني" والذي جاء على صيغة الأمر والأمر هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والاستعلاء وهو صدور الأمر ممن يكون ارفع منزلة ومقاما أو ممن يدعي لنفسه منزلة أعلى ومقاما ارفع.[2]

لاشك أن الشاعر قد استهل هذه القصيدة بفعل الأمر ليصف لنا الدافع الذي يشجعه على مواصلة الحياة رغم كل الصعاب إذ يخاطب السيجارة " أشعليني" وكأنه لا يريد أن يستسلم ويأبى إلا أن يتابع مسيرته فهذا الأمر خرج عن معناه الأصلي، فهو هنا يناشد السيجارة وكأنه يتبادل معها المواقع فهو يخاطب الطبيعة وكل شيء فيها حتى الموجة وهذا ما يفسر لنا حالته الشعورية التي يميزها القهر والمعاناة وحالة الا استقرار بسبب الغربة والبعد عن الموطن الأصلي" عين الخضراء"، فالشاعر لم ينتظر من وراء أمره ردة فعل.

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 10.
[2] محمود احمد نخلة، في البلاغة العربية علم المعاني، ص 84.

أما ما غلب على المدونة فهو الجملتين الماضية والمضارعة إلا أن الماضي كان الأكثر استعمالا وهذا ما نلحظه في قوله :

كان ضيع عمره في البحث عن لونه
لم يجد أي لون يشابهه
لا ... ولا أي قلب بحجم يديه
ولم يدر ما سرها الأرض؟
تخجل من حزنه
كان فكر في امرأة
التقاها ظلاما
وذابت مع الفجر
وانفضحت كوكبا في النهار
كان فكر في امرأة
لونته بأحلامها واختفت[1]

فالشاعر في هذه الأبيات الفعل لماضي الناقص كان – الماضي، والذي يجدل في الغالب على حدث مضى ويدل كذلك الاستمرارية والتعبير عن الشعور، فاستخدامه لهذا الفعل "كان" يفرض عليه التذكر والخوف على ما ضاع من عمره بعيدا عن أرضه وأهله، وما يزيد من جمال هذه الأبيات هو محاولة تذكره لامرأة، يقول: "كان فكر في إمراة" فاستخدام الشاعر لهذا الفعل زاد من دقة التصوير الذي يدفع الملتقي إلى الوقوف إعجابا لهذه الكلمات المنسوجة بيد جريحة الفؤاد كواها الهجير، ويقول في مقطوعة أخرى :

كان جدي يقول وقد صار شيئا من الأرض
كان أبوك يحاول أن يزرع الشمس ...
في أعين لا تنام "[2]

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص13.
[2] المرجع نفسه، ص 15

في هذه الأبيات السابقة الذكر يصور لنا حكاية جده الذي مات ورحل عن هذه الدنيا وكيف كان يحكي له عن أبيه الذي كان يكافح من اجل زرع الأمل في هؤلاء الذين غاب النوم عن أعينهم وهم يأملون في حياة أفضل ، فالفعل " كان" صور لنا حقيقة الصراع النفسي الذي يعاني منه شاعرنا، هذا عن الفعل الناقص كان.

وفي مطلع قصيدة " المفتاح" يقول :

لا أريد أن أحب

اقصد لا أريد أن انهزم!"

قالها ... ثم قال.. أن الموت في الحب يشبه تماما الموت في سبيل الحرية

أتصور لو أن قيسا تزوج ليلى ... وكتم جميل حبه لبثينة ... والأمر نفسه لعبد الله وهند لو أن كل هؤلاء " الأساطير" كتموا حبهم وعشقهم لكان بإمكانهم أن ينتصروا ولا نهزم الحب ... ولما كان بإمكاننا أن نستمتع!

والأمر نفسه بالنسبة للشهداء مراد ديدوش، العربي بن مهيدي ... يوسف زيغود .. والكثيرون ممن لم يكتموا صراحة الحب لتنتصر الحرية [1]!!

بدى لنا الشاعر من خلال هذه الأبيات متأثرا بالقصص البطولية لأشخاص من ضحوا بأنفسهم ومشاعرهم لتحقيق النصر والعدل

وكأن الشاعر في إشارة إلى محاورة بين الماضي والحاضر وبالضبط بين شهداء الحرية وشهداء الحب، فقد استطاع بهذه الإشارة أن يوقف القارئ على صور مركبة بدلالة التقابل إذ جعل (شهداء الحرية) مقابل (شهداء الحب).

ولا شك أن كل هذه الأفعال الماضية الموظفة في هذه القصيدة قالها: قال كتم، كان، كتموا، قد أضافت عليه الحركية بالعودة إلى ماضي هذه الأساطير

كما أن الشاعر لم يوظف الماضي بغرض الانغلاق على النفس، وإنما ليجعل منه انطلاقة نحو الحاضر.

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 08

فعلى حد قول الشاعر لو أن هذه الأساطير كلها كتم حبها لما تمكنا من الوقوف على قصصها يوما ما فما كتب لها الخلود هو ما صاحب القصص من مغامرات الأمر الذي جعلها تتحول إلى أساطير .

وها هو الشاعر في مقطع أخر من القصيدة نفسها يصور لنا عودته وانتقاله من الماضي إلى الحاضر في قوله :

جئت من خطأ امرأة ما

في طريق ممن الدمع

قلت:

لعينيك ما تبغيانه من دهشتي

ثم لي ما تبقى من الفرح/ الحزن

من دم هذا المساء على وجنتي

بايعتني القبيلة

إذ ضيعتني بها قبلة

فأفقت على صرخات البكارة

هي المرأة الوهم

دست ضفائرها المستحيلة

بذاكرتي

واختفت في سيوف القبيلة [1]

فلقد ساعد توالي الأفعال الماضية على الانسجام والتلاحم بين كتلة النص وقد استخدم الشاعر الماضي بغرض التذكر ووصفه حالة الحزن التي كان يعيشها بعيدا عن أرضه، وكيف استطاع العودة من ذلك الماضي الرهيب من خلال استخدامه لهذه الأفعال: "حيث، قلت، دست، اختفت).

[1] رابح ظريف ،فاكهة الجمر ،ص 23.

وقد انتقل الشاعر من القصيدة الحرة إلى القصيدة العمودية ومع ذلك فقد ابقي على توظيفه للفعل الماضي في قوله :

آه يا سعفا تنامي بيدي *** جذعك الشوق الذي في جسدي

" سألوا قلبي لماذا كلما "*** قام ظل في المدى اهتزت يدي

وإذا أغمضت عيني لحظة *** خفت أي يمحو هواها خلدي

شربت من أعيني حتى ارتوت *** تم عادت ليتها لم تعد [1]

وفي هذه المقطوعة من القصيدة نجد أن الشاعر قد بدأها بالتأوه و الضجر فالشاعر يتحسر للحال التي آلت إليها حياته فقد صور الشوق وهو ينمو ويكبر في جسده بجذع النخل الذي ينمو ويكبر فيصعب قطعة، وتوظيف الشاعر لهذه الأفعال الماضية (سآلو، قام، اهتزت، شربت، عادت)

لم يكن بغرض الانغلاق على النفس وإنما بغرض تصويره للحال التي هو عليها ومنها الانطلاقة إلى مستقبل جديد، ونجد أن الشاعر قد ابقي على توظيفه لهذا الفعل إلى أخر مدونته

أما الفعل المضارع هو الأخر فقد كان له حضور ملحوظ في هذه المدونة لان الشاعر بصدد الحديث عن المستقبل والعودة إلى الحياة ومن ناحية أخرى فالأفعال المضارعة تدل على الحركة والاستمرار وهذا ما نجده في قوله :

لذا كنت اسكر حين تلامسني جدتي

ثم ابكي

واصحوا إذا ما بكت

وأمي تعلمني أن لون السماء جميل

وأن الربيع جميل

وأن أبي

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 14.

ثم تبكي وتزرع في كفها دمعتين

لذا كنت اشتم رائحة الأرض في يدها

ثم ابحث عن أفق فيهما

وعلى مكمن يترصد فيه أبي للظلام [1]

فالأفعال (اسكر، تلا مسنى، اصحوا، تعلمني، تبكي، أشتم، ابحث...)

ولعل الشاعر كان يعمد العودة إلى الماضي لينهل منه ويجعل منه حافزا ليعود إلى حاضره ويستعد لمستقبله فصيغة الماضي هنا "وان أبي" تخدم زمن الحاضر وتبني المستقبل فالماضي يبني الحاضر والحاضر يبني المستقبل.

فاستعمال الشاعر للفعل المضارع هو تعبير عن حالته النفسية الراهنة والتي يأمل في تغييرها ليتخطي هذا الحزن الذي خيم على حياته

وقد أسهمت الجمل الفعلية سواء" الماضية أو المضارعة في الحركة والنمو والسيرورة وهذه هي مهمة الأفعال فبدون الأفعال يكون الركود والجمود وعدم التغيير وبالتالي لن تكون هناك حيوية في القصيدة فهذه الأفعال هي التي تضمن لها حيويتها "يقوم الفعل بإقامة ترابط عضوي جدلي بين الأشياء والذوات ومن ثم يدفع حركة الجدل وما يعقبها من تغير نحو الأمام فيؤسس المرتكز الذي يقوم عليه ذلك الترابط "[2]

-الجملة الاسمية :

الجملة الاسمية كما ذكرها الزوبعي في كتابه علم المعاني أنها: "تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء ليس غير وقد تخرج الجملة الاسمية عن هذا الأصل فيفيد الدوام والاستمرار بحسب القرائن ودلائل السياق كان يكون الحديث في مقام المدح أو الذم، ولا تفيد الجملة الاسمية الثبوت بأصل وضعها ولا الاستمرار بالقرائن إلا إذا كان خبرها

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر،ص 15

[2] محمد لطفي اليوسفي ،في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر تونس، ط2، 1992، ص 123

مفردا نحو :"الوطن عزيز" أو جملة الاسمية نحو: "الوطن هو سعادتي" أما إذا كان خبرها جملة فعلية فأنها تفيد التجدد نحو" الوطن يسعد أبنائه"

وباختصار فان الجملة الاسمية تدل على الاختصاص والتحقيق والثبوت [1]

وفي تعريف أخر هي الجملة المؤلفة من مبتدأ وخبر أو حرف مشبه بالفعل واسمه وخبره أو لا النافية لجنس اسمها وخبرها أو احد الحروف المشبهة بليس واسمها وخبرها.[2]

والدارس لديوان " رابح ظريف" يجد أن الجملة الاسمية ذات حضور قوي ولا فت فقد لجا إليها الشاعر لقدرتها على الإيحاء والتعبير الأمثل مثل إيصال معاناته ووصف حالته و لأنها أكثر فاعلية وإيحائية وجمالية وهذا ما نجده في قوله :

حكمة إلا نموت

حكمة أن يحبل التمر على صمت القبيلة

وعلى جرحك أن يزهر توت !!

حكمة أن تجرح الآفاق عينيك ... فتبكي

وتغني لرؤاك المستحيلة

وترى عمرك غيمات تفوت

حكمة أن ينبض القلب وفي كفيك طين [3]

فالشاعر بتوظيفه للجملة الاسمية على هذا النحو قد وجدها الأنسب في التعبير عن تجربة الشعورية فنجده يكرر كلمة حكمة أربع مرات هذا اكسب هذا المقطع رونقا وجمالا صوتيا ولغويا وهذا التكرار غرضه التأكيد والإلحاح فهو هنا يشد ذهن القارئ ويلفت انتباهه ويجعله يتغلغل في هذه البنية اللغوية والدلالية ليكشف كنه وجوهر هذه الحكمة وقد قرن "حكمة" بان "دلالة على التأكيد والتعجب.

[1] عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ، ص 109
[2] محمد اسعد النادري، نحو اللغة العربية، ص 671
[3] رابح ظريف، فاكهة الجمر ، ص12

وهذه الجمل تتكون من مبتدأ وخبر الذي هو جملة فعلية مثل "" كملة أن لا تموت" فحكمة هنا مبتدأ، والجملة الفعلية أن لا تموت خبر

كما نوع في هذه الجمل الاسمية بين الخبري والإنشائي كما تعددت وتنوعت أغراض كل منها: في قوله:

وان أبي ....

ثم تبكي وتزرع في كفها دمعتين

لذا كنت اشتم رائحة الأرض في يدها

ثم ابحث عن أفق فيها

وعلى مكمن يترصد فيه أبي للظلام

كان جدي يقول وقد صار شيئا من الأرض

" كان أبوك يحاول أن يزرع الشمس

في أعين لا تنام "[1]

فنجد الشاعر هنا قد استعمل الأسلوب الخبري لأنه بصدد تقرير الحقائق وسردها والنقل والوصف فهو هنا باستعماله كلمة أبي يعني جده الأول ومنبته وسلالته فتكلم عن موطنه وأرضه فقد شبه يدا جدته بالأرض وهو هنا ينقل لنا شدة تعلقه بوطنه، وشوقه إلى أجداده وأرضه وهو بهذا يصور لنا الماضي.

وفي مقطع أخر يقول:

إنما الشك يقين

إنما الشك يقين

الخطى لحن وكفان على قلبك

كف فوقها كف.[2]

[1] رابح ظريف، فاكهة الجهر، ص 15

[2]- المرجع نفسه، ص 81

فأسلوب هذه الأبيات خبري وغرضه التأكيد على أن الشك هو اليقين، أما عن الأسلوب الإنشائي فقد نوع أغراضه فمن الاستفهام إلى التعجب إلى النداء وهلم جرا.

والأسلوب الإنشائي هو الذي لا يحتمل الصدق والكذب من الكلام ليس له وقع يطابقه أو لا يطابقه.[1]

الاستفهام نجده في قوله:

ولم يدر ما سرها الأرض؟

تخجل من حزنه!؟ [2]

وهذا استفهام غرضه التعجب والحيرة والاستفسار فالشاعر هنا متعلق بهذه الأرض فكان يبحث عنها وعن سرها في قوله ما سرها الأرض؟ فاستفهم عسر هذه الأرض التي طالما جعلته متعلقا بها ومشدودا إليها بذكرياته فلم يجد أي شيء يعوضه عندها أما في قوله:"تخجل من حزنه..!؟

فهو يتعجب كيف لهذه الأرض أن تخجل من حزنه فهي سبب هذا الحزن

كما نجد الاستفهام حاضر أيضا في قصيدة " بعينيك ":

بعينيك كم نام الوجود وكم صحا ..؟

وكم قمر في مقلتيك ترنحا ...؟

وكم فيها تصطادني ألف نجمة ..؟

وكم فيها يغتالني الصبح والضحا...؟

وكم فيها أشرقت والليل فيها ...؟

على كوكب انزلتيه ... فأصبحا [3]

فالاستفهام في هذه الأبيات عرضة هو الإثبات

[1] محمود احمد نخلة، في البلاغة العربية، علم المعاني، ص 81

[2] رابح ظريف، فاكهة الجمر المرجع نفسه، ص73.

[3] المرجع نفسه ، ص73.

فالشاعر يصف نوم الوجود وصحو بعكس جمال العينين والأجمل من ذلك حين يذكر القمر بتمايله في المقلتين فهي مقلة جنية بطعنه نجلاء في القلب حتى صارت مجالا تصطاده النجوم فيها، بل أن الصبح والضحى يتربصان به وهذا كله تعبير عن مشاكله وأحزانه وآلامه .

وبالعودة إلى قصيدة " الرصيف" وبالتحديد في قوله:

سيدي ...

إنها الأرض ضيقة

....كلما اتسعت!

ما الذي يختفي في خطاه ...

لنظهر في صمته ؟

ما الذي يرتوي من دماه...

لنكبر من موته ؟

ما الذي تحتوينا يداة ...

يقيدنا نتحرر

نشعر أنا الدقائق في وقته ؟[1]

فهذا الاستفهام غرضه الحيرة والتساؤل، وقد ورد الاستفهام في هذه المدونة أكثر الأساليب الإنشائية الأخرى ونجده قد خرج عن معانيه الحقيقية إلى معان ودلالات أخرى فنية جاءت للتعبير عن نفسية الشاعر لا للبحث عن إجابات لها، وقد جمعت دلالات الاستفهام بين الإنكار والنفي تارة وبين التحسر والتعجب تارة أخرى.

كما في قوله: كان بعضي يسألني من تكون؟؟

فالاستفهام الوارد في المدونة كانت غايته في مجملها الثورة على الوضع الذي آلت حالته الشعورية ومعاناته .

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 62.

أما التعجب هو الأخر فقد كان حاضر في المدونة لان الشاعر في حالة تعبير عن انفعالاته، وعواطفه النفسية تجاه ما يراه أمامه وما يعانيه من حالة انكسار نفسي داخلي بسبب الحزن على فراق موطنه وأهله أحبابه ،ففي قوله في مطلع قصيدة "المفتاح":

" لا أريد أن انهزم ...!!"

قالها ثم قال:" أن الموت في سبيل الحب، يشبه تماما الموت في سبيل الحرية ... أتصور لو أن قيسا تزوج ليلى ... وكتم جميل حبه لبثينة ...والأمر نفسه لعبد الله وهند. لو أن كل هؤلاء "الأساطير" كتموا حبهم وعشقهم لكان بإمكانهم أن ينتصروا ولا نهزم الحب ولما كان بإمكاننا أن نستمتع !

والكثيرون ممن لم يكتموا صراحة الحب، لتنتصر الحرية[1]!!

فالتعجب الوارد في هذه القصيدة يصور لنا حالة الانفعال النفسي للشاعر فهو لا يتوقع أن ينهزم وسيتذكر هذا الفعل أي الانهزام بل يريد أن يكافح للوصول و لن يكتم رغبته في الانتصار سينحو نحو سابقيه من من ضحوا بأنفسهم وأرواحهم ومن ضحوا بحبهم في سبيل الانعتاق والحب والحرية وغرضه الاستنكار والإعجاب

ويقول في قصيدة أخرى من مدونته بعنوان " القسم :"

من بعد حبك ... لا شعر ... ولا أدب

ولا نساء ...و لا خمر... ولا عنب!

إلى أن يقول : وحدها حبة البرد ...

أشعلت في المسا نجمة بيدي

وحدها ضمة الروح بالروح

لما تماها بأحضانها جسدي ...[2]!

[1] رابح ظريف: فاكهة الجمر، ص 08

[2] المرجع نفسه ، ص 74

فالشاعر في هذه الأبيات يؤكد على تعلقه بمحبوبته وان لا شيئا يطيب له دونها وبعيدا عنها ومحبوبته هذه هي الأرض فهذا الشوق والألم على الفراق أشعلا نارا في نفس الشاعر لن تنطفئ حتى تلامس روحه ثراها وهذا التعجب غرضه الحزن

وللنداء أيضا حضوره في هذه المدونة و للنداء أدوات هي:

يا، أيا، هيا، وحرفا الهمزة و أي

ومن النداءات التي وردت في النص نجد

يا مناديل صمتي التي مسحت ادمعا من دمي

يا قناديل المطفأة

يا ثلوج امرأة [1]

فهذا النداء غرضه التودد وكما هو معلوم أن النداء من الأساليب النثرية التي تتصرف في كثير من المعاني والأغراض إلا انه ورد بصفة قليلة حيث تواتر ثلاث مرات وذلك لان الشاعر في مقام تشخيص ووصف لوعة فراقه وحنينه لوطنه ومرارة إحساسه وبالتالي فهو لا يحاور شخصا يمكنه الرد عليه

وبعدها يأتي النداء في مواضع متفرقة من المدونة " قصيدة الرمل"

يا رمل زينب شق النخل في جسدي

مقام زينب بين القلب و الكبد

يا رمل زينب ...

ثور في القلب زوبعة

واهجر نخيلك

تاب النخل عن بلدي [2]

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 18

[2] المرجع نفسه ، ص 60

وفي قصيدة " الرصيف " يقول :

يا مدى يهجر البعيد ليأتي

بين عينيك رافع الخطو عبدا [1]

ونجد الشاعر وظف النداء في اغلبه في معنى اللوم والتحسر والمناجاة في مثل قوله "يا ثلوج".

وما يمكن قوله هو أن الجمل الاسمية قد تنوعت بين الإنشائية والخبرية، فكلاهما خدما القصيدة وموضعها الذي صور حياة الشاعر بين الماضي والحاضر

2- **التقديم والتأخير**:

يقول الجرجاني "هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه لا يزال لديك موقعه ثم ينظر فتجد سبب أن يروقك مسمعه لا يزال لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان.[2]

فالتقديم والتأخير أسلوب يلجأ إليه الأدباء والشعراء في كتاباتهم الأدبية، وذلك إيمانا منهم أن لهذا الأسلوب خصائصه الفنية التي تضفي على النص طابع متميز، فتكتسبه حلاوة وطلاوة بالسبك والتخيير ودقة التوظيف.

ونجد أن ابن عصفور الاشبيلي قد افرد " للتقديم والتأخير فصلا وحصر دور هذه الظاهرة في: تقديم حركة وتقديم حرف أو بعض الكلام عن بعض".[3]

والمسند إليه لا يكون في العف النحوي العربي إلا اسما أما المسند فقد يكون اسما وقد يكون فعلا والفعل لا يكون إلا مستندا وعلى هذا فعمدة الكلام العربي أما أن تكون اسما واسما آو إن تكون فعلا واسما.[4]

---

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 67

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 135

[3] ابن عصفور الاشبيلي، ينظر ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1982، ص 187

[4] فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر عمان، الأردن، ط2، 2007، ص 34، 35

إذا فالتقديم والتأخير يمثلان واحدا من ابرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي وهو يحقق غرضا نفسيا ودلاليا ويقوم بوظيفة جمالية باعتباره علما أسلوبيا خاصا، ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المستند والمستبدل إليه في الجملة ليضعها في سياق جديد وعلاقة متميزة [1]

وندرس في هذا الباب تقديم الجار والمجرور وتقديم الخبر على المبتدأ أو الفاعل على الفعل.

لقد مارس شاعرنا "رابح ظريف" عملية التقديم والتأخير في ديوانه فاكهة الجهر لاسيما في الجمل الفعلية .

ففي باب الجار والمجرور نجد لذلك في قوله: في قصيدة "النص":

حكمة إلا تموت

حكمة أن يحبل التمر على صمت القبيلة ...

وعلى جرحك أن يزهر توت !!!

حكمة أن ينبض القلب وفي كفيك طين

وعلى وجهك إزهار الطفولة [2]

فالشاعر هنا قدم شبه الجملة من جار ومجرور الواقعة في محل خبر على المبتدأ في قوله "وعلى وجهك أزهار الطفولة "وهذا دلالة على تأكيد حالته النفسية،و ما يصاحبها من الم وحزن ،وكذلك على التنويه بالأمر المقدم.

ولعل الشاعر قدم شبه الجملة للتأكيد على المعاناة التي يعيشها الشاعر بسبب ما يقاسيه من الم الفراق والغربة، وكذلك لغرض الاختصاص بمعنى انه خص الوجه بأمر الأزهار والتفتح وبخاصة وجه الطفولة.

[1] حمد بن هاشم: البني الأسلوبية في النص العشري، دار الحكمة لندن، ط1، 2004، ص 110
[2] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 12

وكذلك فقد عجل الشاعر بالأخبار عن بداية هذا الأزهار وفي موضع أخر يظهر تقديم الجار والمجرور كذلك في قوله :

وعلى مكمن يترصد فيه أبي للظلام

فغرض الشاعر من تقديم جمل الجار والمجرور هو لفت الانتباه مما يؤدي إلى التجانس اللفظي لإضفاء نوع من الجمال على البيت

وتقدير الكلام: أبي يترصد الظلام على مكمن فيه فلو بقي البيت على طبيعته لكان هناك نوع من الملل والضجر يطغي على البيت ويظهر تقديم الجار والمجرور كذلك في قصيدة "الرمل":

أود لو أن أمسي يلتقي غدها

لكن أمسي بها يوم بغير غد

كل الثواني بعمري تستقر هنا

في حب زينب لم تنقص ولم تزد [1]

والتقدير حاصل في الشطر الثاني من البيت الثاني

والأصل في الترتيب

كل الثواني عمري تسقر هنا

وغرض الشاعر من تقديم شبه الجملة "في حب زينب على الفعل المضارع هو الاهتمام بالأمر المقدم فزينب هي ارض الشاعر وموطنه وتعلقه وكأن الشاعر يريد أن يقول أن الزمن ليس كفيل بإنقاص أو زيادة مقدار الحب الذي يكنه لأرضه حتى حبات الرمل وهذا التقديم والتأخير ليس ظاهرة لكسر قوانين اللغة المعيارية لتبحث عن قوانين بديلة ولكنها تخرق القانون باعتناء بما يعد استثناء ونادرا.

[1] رابح ظريف، فاكهة الحمر، ص 59

- **تقديم الخبر (المسند):**

يقول الشاعر في قصيدة " زينب"

هو الرمل زينب و النخل زينب والأفق لي و الندى زينب

ملامحها الكرم والوقت خطواتها ... عبق للفتى زينب [1]

نجد الشاعر في جملة "ملامحها الكرم" وقد قدم الخبر على المبتدأ والأصل في بناء الجملة " الكرم ملامحها" لكن الشاعر خرج عن المألوف في البناء اللغوي، وهذا ما نفسره بأنه أعطى أهمية للخبر ملامحها فهو هنا يركز على ملامح محبوبته أكثر من صفاتها فالشاعر وصف محبوبته بالأصالة، فالأصالة نابعة من ذاتها ثابتة فيها، إذ نجده في الجملة الموالية لها، لم يقدم الخبر على المبتدأ.

فهذا التركيب أضفي على القصيدة جرسا موسيقيا، وطابعا فنيا رائعا، يدل على تمكن الشاعر من اللغة وعلى قدرته على التلاعب بعباراتها.

فهذا التقديم لفت انتباه القارئ وكذلك التأثير في وجهة المعنى، كما كان له دور عروضي من ناحية الشكل، فقد كان التقديم للتفصيل ولتقديم الأهم على المهم.

ونجده كذلك في موضع أخر يقول

ورملك الحب مهما كان زوبعتا

يضل حبا فقل للحب لا تنم

قبلت خلف حدود المطلق امرأة

تشكلت غيمة أنثى من العدم

تشكلت عندما قررت رؤيتها

وعندما شئت أن تمتد لم تدم

قبلتها وجرحت الأفق من دمها

وعدت تكتبها مستنفر القلم.[2]

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 45.

[2] المرجع نفسه، ص 54.

فالشاعر في هذه القصيدة يقدم الخبر على المبتدأ في قوله "ورملك الحب" نجده قد قدم لفظة رملة ولآتي أصلها التأخير والتي توحي لنا بان الشاعر أعطى أهمية للطبيعة وما تحمله من خصائص ،فهو يريد حبها حتى ولو كانت زوبعة ويحمل الألم، فهو هنا قدم لنا صورة العاشق الولهان الذي يهيم في بيداء زينب ويمتطي صهوات سطورها ، وحتى يبقى وفاؤه لها ويدوم لقاؤها رسمها على عبرة بلورت بسمة في وجه الغيمة وامتدت الابتسامة ،فتقديمه لكلمة رملك دلالة على قساوة الحب وذلك لما للرمل من خصائص الخشونة والنفاذ فالرمل لا يمكنه أن يحتفظ بالماء في حال سقوط المطر كذلك حبها .

وكذلك في قوله :

آه يا سعفا تنامي بيـــــدي*** جذعك الشوق الذي في جسدي

" ساء لو قلبي لماذا كلمـــا*** قام ظل في المدى اهتزت يدي

وإذا اغتمضت عين لحظة *** خفت ان يمحوه هواها خلدي [1]

هنا نجد الشاعر قد قدم الخبر جذعك على الشوق والأصل في الجملة "الشوق جذعك" فهو هنا يولي أهمية للجذع لأنه الرمز للأصل والفطرة والتجذر فهو لدرجة تأثره يستلهم ألفاظه من البيئة للتعبير عن العاطفة النابعة بداخله وكأنه يقول للأرض أنه مازال شوقها محفور " في قلبه وذاكرته كما يحضر الجذر في الأرض".

وكذلك نجد أن الشاعر قد أكثر من هذه الخاصية في قوله :

لم أمت بعد

وصمتي كان وجها أخر للنور

أن الصمت شمعة

نفسي صارت سماء

ودمي أصبح انهارا

وعيناك يقيني.[2]

[1] رابح ظريف ،فاكهة الجمر، ص 33.

[2] المرجع نفسه، ص 43.

في الجمل التالية: "صمتي كان وجها" وتقديرها " كان صمتي وجها"

نفسي صارت سماء "تقديرها صار نفسي سماء

دمي أصبح انهار" تقديرها أصبح دمي انهارا "

فالشاعر يقدم لنا الخصائص البشرية وهي: الصمت والنفس والدم وهذا دليل على انه مازال وسيبقى يكافح من اجل الحياة .

فهذا التقديم اكسب اللفظ والمعنى جوهرا وبريقا يشد ذهن القارئ المتلقي إلى براعة الشاعر في التخيير للفظ وللسياق أضفى جمالا و رونقا تجلى في روح النص، ثم أن لهذا التقديم ما يبرزه إذن من خلاله يتبدي للقارئ ما يعانيه الشاعر في سبيل الوصول إلى الحقيقة ليوصله هو إليها مباشرة دون عناء

-تقديم الفاعل على الفعل :

تعد ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبية التي يلجا إليها الشاعر في خطابه الشعري ولم يتوقف هذا التقديم والتأخير على تقديم الجار والمجرور والمبتدأ والخبر، بل تعداها إلى تقديم الفاعل على الفعل، ومن أمثلة هذا التقديم نذكر قول الشاعر:

جرحك امتد

وامتد في جرحك الزمن

ومازلت أنت كما لم تكن

رجلا تتقيأه المدن [1]

فالشاعر هنا يقدم الفاعل على الفعل في قوله: "حرجك امتد" لإبراز اهتمامه بالفاعل والأصل " امتد جرحك" فقدم الجرح على فعل الامتداد لأنه كان يود تنبيهنا إلى أهمية الجرح المهتد امتداد الزمن وذلك لأنه في معرض حديث عن معاناة في الحياة وما خلفته من جراح ومآس.

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 32.

وكذلك في قوله :

كل النساء التي عاشرتهن

مدائن وسراب كل ما فيها

مدائن كلما غادرتها احترقت

وكلما عدتها ... أحرقتني فيها [1]

وتقدير الكلام "احترقت المدائن كلما غادرتها"

فالشاعر قدم الفاعل "مدائن" على الفعل احترقت لان هذا الفعل يدل على الزوال والفناء أما المدائن فهي باقية وهذا ما كان يهم الشاعر فكان غرضه من هذا التقديم الاهتمام بالأمر المقدم، إن شاعرية التقديم والتأخير في مدونة"رابح ظريف "غير كافية بإرجاعها إلى مجرد مخالفة للشاعر المألوف فلا بد أن تكون وراء هذه المخالفة قيم رمزية وجمالية فنية أضفت على المدونة روائع متميزة

إذن فان للتقديم والتأخير مزايا وفوائد تجعل الكلام احلى والتعبير أجمل والمعنى أوضح وأبلغ.

3- **الحذف**:

يعد من القضايا التي عالجتها البحوث الأسلوبية بوصفها انحرافا تحت نمط التعبير العادي وهو يعمد إلى إثارة المتلقي وإيقاظ ذهنه مما يحدث تفاعلا "بين المرسل والمتلقي"[2]

ويقول: "سيبوية" الحذف لا يكون إلا إذا كان المخاطب عالما به فيعمد المتكلم على بديهية السامع في فهم المحذوف.[3]

ونجد الحذف في مدونة فاكهة "الجمر" في قوله الشاعر:

عسل في عينيك...

فمي مر

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 57.

[2] مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة و الأسلوبية ،دار الوفاء، الإسكندرية ، ط1، 2005، ص35

[3] محمود أحمد نخلة،مدخل إلى دراسة الجملة العربية ص13.

ويداي مكبلتان بسعف الدهشة !

اشعر أن حماما ما ...سيجيء اللحظة

اشعر أن كلاما ما سيقول اللحظة شيئا ما...

أتنفس شعرك ... ثم أموت

لإحياء في الليل

أتنفس صمتك ثم أموت لاحيا في القول

أتنفس وجهك

... ثم أموت

ولا أحيا !؟[1]

فنجد الشاعر هنا قد عمد إلى نقاط الحذف فالشاعر لا يجد في التعبير بالكلام متنفسا، فهو يتنفس عند وضعه نقاط الحذف لأن لسانه يعجز عن التعبير، ونقاط الحذف في بعض الأحيان تعبر أكثر من الكتابة بل ولا نفهم المعنى إلا بالحذف .

فيقول " عسل في عينيك...

فمي مر ...[2]

هنا يجعل القارئ يجتهد ويعمل عقله و رصيده المعرفي لكي يفسر ما يريد الشاعر قوله وهو بهذا يصبح تفاعل بين المرسل والمرسل إليه، ونقاط الحذف هذه لم تأت عرضا بل كانت مناسبة لحالة الشاعر النفسية المتألمة، فيقول: "عسل في عينيك ووضعه لنقاط الحذف،هو إفصاح على الحب الكبير الذي يكنه لها في، فالشاعر هنا وكأنه يقول أن الكلمات لا يمكنها التعبير على ما بداخله، وهذا الحذف يجعل القارئ يستمتع وكأنه يشارك في هذا العمل الفني وبالتالي فهي تجذبه –القارئ- وتحببه في هذا العمل،و نحن نعلم أن الصمت أحيانا يفيد أكثر من الكلام وكما يقال "للصمت فنون".

[1] رابح طريف، فاكهة الجهر، ص64

[2] المرجع نفسه، ص 64

وفي حذف الفعل يقول الشاعر في قصيدة " قسم" يقول:

يلبس شيئا من الشمس

شيئا من البحر ...

شيئا من الحلم ...

يلبسني ....

يلبس امرأة تتعهدني بالبكاء[1]

وهنا الشاعر بحذف الفعل يلبس فتقدير الكلام يلبس شيئا من البحر، يلبس شيئا من الحلم وقد عمد إلى هذا الحذف اجتنابا للتكرار فالحذف هو ضرب من الإيجاز، أما التكرار فهو مخل ومفسد للمعنى فلو كان تكرار الفعل ثلاث مرات لذهب رونق القصيدة ونجده كذلك في قصيدة الرصيف يقول :

سيدي ....

إنها الأرض ضيقة

... كلما اتسعت !

ما الذي يختفي في خطاه ...

لنظهر في صمته؟.[2]

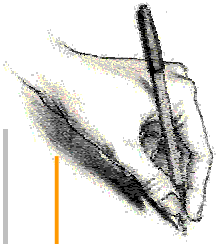
وهنا نرى الشاعر قد حذف أداة النداء في السطر الأول من المقطع فالتقدير يا سيدي وهو عبر تعبيرا مباشرا فحذفت الياء دلالة على معزة المنادى في نفس الشاعر وقربه منه ومعزته في نفسه.

ونجد أن كل من التقديم والتأخير والحذف مهما كان انحرافا عن البنية اللغوية وخروجا عن نمط التعبير العادي إلا أنه لا يفسد ولا يخل بالمعنى ويحدث إثارة إلى ذهن المتلقي بل وهو دليل على براعة الشاعر وتمكنه من مقومات اللغة.

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 79
[2] المرجع نفسه، ص 62

الفصـــل الثالث

المستوى الدلالي



4- الرمز

5- الأسطورة

6- التناص

7- الجمال الصوري

يتولد المستوى الدلالي من اجتماع العناصر السابقة الصوتية والتركيبية ويهتم بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللغة التي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع وتمارس وظيفتهما على درجات في الأدب والشعر".[1]

وموضوع علم الدلالة هو :" أي شيء أو كل شيء يقوم بدور العلاقة أو الرمز إذن فالدلالة تهتم بدراسة كافة الرموز باعتبارها ذات أهمية خاصة و في هذا السياق نجد عبد الباسط محمود يركز على اللغة بين أنظمة الرموز باعتبارها ذات أهمية خاصة بالنسبة للإنسان[2].

إن هذا الرمز يحتاج في تميزه وتوضحيه وتحليله إلى العلوم اللغوية الأخرى بالدلالة للقيام بتحليلاتها يحتاج علم الدلالة، إلى الاستعانة لهذه العلوم[3].

إن الدلالة في القصيدة العربية الحديثة أو المعاصر ونما تجلى في الصورة الشعرية أو ما يسمى الصورة الفنية هذا المصطلح الذي يحمل الكثير من الدلالات وحسيبنا أن نعود إلى ما كتبه "تودروف" في كتابة "الشعرية" و"جاكبسون" في كتابه" القضايا الشعرية" وكتاب "جمال الدين بن الشيخ " "الشعرية العربية" أو ما يثير الدكتور "صلاح فضل" في دراساته النقدية، وبعيدا عن الخوض فيما أثاره المصطلح من أراء وتعريفات" فان الشعرية في ابسط تجليلاتها هي "الوسيط الأساسي الذي يكشف به الشاعر تجربته ويتفهما أي يمنحها المعنى والنظام فلا تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق".[4]

[1] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد القديم ، ص322
[2] احمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم كتب القاهرة، ط3، 1991، ص7.
[3] عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص 310.
[4] المرجع نفسه، ص310

1- الرمز:

أ-تعريف الرمز لغة:

الرمز في اللغة الإشارة والإيماء بالشفتين أو الحاجب وبابه ضرب نصر[1].

قال تعالى :".... قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا ".[2]

قال علامتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا بالإيماء والشفتين والإشارة، من غير خرس ولا عاهة ولا مرض[3].

وربما أطلق الرمز إلى ما يشير إلى شيء أخر، ويقال لذلك الأخر مرموز إليه، جمعه رموز وعليه قول الشاعر:

وقال لي برموز من لواحظه *** إن العناق حرام قلت في عنقي [4].

ب- اصطلاحا :

نلاحظ في الشرح اللغوي لمادة (رمز) كثيرا من الاضطراب والتضارب لاختلاف زوايا النظر إليه، يرى كاسيرر (CASSIRER) أن الإنسان حيوان رمزي في لغاته وأساطر، ودياناته وعلومه وفنونه "[5] وهذا التعريف يحدد الرمز _ في مستواه العام _ بمعنى الإشارة وقد طرحه "شارل ساندرس بيرس" charle ssanderspierce" على أنه ركن من أركانه الثلاثية (رمز، إشارة ، أيقونة) فالأيقونة (ICON):

تدل على موضوعها من حيث أنها ترسمه أو تحاكيه و بالتالي يشترط أن تشاركه في بعض الخصائص أي أن تمثله من جهة التشابه "[6]

والإشارة (INDEX) هي علامة تدل على موضوعها من حيث أنها تحدد وتعين وفقا لهذا الموضوع أي أن الإشارة أو القرينة تتحدد برابطة الجوار (cont iguit) أما

---

[1] مختار الرازي ، الصحاح ،دار الفكر بيروت،ط1، 2001،ص115.

[2] سورة آل عمران الآية 41

[3] الطبري، مختصر التفسير، وتحقيق محمد علي الصابوني، أحمد صالح رضا، مج1، مكتبة رحاب، 1987، الجزائر، ص103.

[4] بطرس البستاني ، محيط المحيط ، مكتبة لبنان، ط1 ،1998 ،ص250 251.

[5] فتوح احمد ، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر،ص35

[6] عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة،ص141.

الرمز فهو علامة تدل على موضوعها المجرد الواضح دون أن تكون هناك علاقة شبه أو مجاورة كما هي تسميه الإيقونة و الشاهد ويذهب " فرويد " في المفهوم النفسي للرمز إلى انه " نتاج الخيال " لاشعوري و أولي يشبه صورة التراث والأساطير[1].

ج-أنواع الرمز :

-**رمز الحب**: هو رمز من الرموز المتعلقة بالأحاسيس الوجدانية.

ونجد هذا الرمز حاضرا في مدونة رابح ظريف ومن أمثلته (الحب، العشق، القلب، القبلة، السحر، الغزل، الشوق، الهوى ، الوجدان، والوجد...الخ).

إذ تكاد المدونة تطبع بهذه الألفاظ الدالة على الحب كالشرق والعشق والوجد وغيرها.

لقد صنع لنا الشاعر رابح ظريف من حبه أسطورة، فهذا التوظيف للحب إنما يدل على أن الشاعر عاطفي بالدرجة الأولى وهذه حقيقة لا تتم اعتمادا على العقل وإنما على الحب وهذا ما بوأ للقلب مكانة خاصة في الشعر وعند الشعراء وهذا ما نجده في قول الشاعر:

كنت أنعم من ملمس الدفيء.

أروع من قبله السحر.

لم أكن وأنا المتلبس بالحب إلا صيبا.

كبرت... وما زلت أصغر من عمري [2].

فالشاعر في قصيدته هذه يحاول التعبير فيها عن مشاعره وعواطفه من خلال بث أشواقه والحالة التي آل إليها جراء البعد بسبب اغترابه عن وطنه فما كان لشاعرنا إلا أن لجأ إلى استخدام هذه العبارات بهذه القوة ليتمكن من التعبير عن تلك العواطف الجياشة التي ملأت قلبه المفعم بالحيوية.

---

[1] إبراهيم روماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامدة، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1991، ص20.

[2] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 17.

وها هو قول في وصفه لشدة الشوق للحبيبة

وإذا لم ألتقيها التقى *** طيفها يجرح شوقا كبدي

ليتني لم ألتقيها ولدا *** ليتها... ياليتها لم تولد [1]

فالشاعر بتوظيفه لهذا الرمز القوي ، الحب ، استطاع أن يجعل القارئ أو المتلقي بتفاعل مع شعره و هذه هي ميزت الشاعر الفذ

- **رمز الطبيعة**: هو حقل من الحقول الدلالية الذي يظم إليه عالم الموجودات.

لقد استخدم "رابح ظريف" الألفاظ الطبيعية ليمثل بها على أحاسيسه وعواطفه ليعطيها الحركة ومن هنا تظهر رمزيته التي تنشأ عن الحقيقة ذاتها التي يشعر بها الشاعر ومن هنا يمكن القول بان الرمز هو مرآة للحقيقة. ومن الرموز الطبيعية التي وظفها الشاعر نجد:

الشمس: هي عالم عاطفي وظفه الشاعر ليدل به على الجمال والحسن.

الليل: هو عالم خيالي استخدمه الشاعر ليدل به على الحزن والكآبة .

الرمل: تدل على البيئة الصحراوية الجميلة التي تسبي من يراها فالرمال بلونها الذهبي تضفي طابعا جماليا على المكان .

البحر: هو فضاء للتأملات الشعرية الباحثة عن المعنى ومادام البحر يرتبط (بالموج، الموانئ، النوارس، السفن والأشرعة والشاطئ ...) فهذه من علامات الخروج و الابتعاد فهو في الوقت نفسه علامة على العودة والانتظار .

وهذه الرموز سابقة الذكر (الشمس، الليل، الرمل، البحر..) نجدها موظفة على النحو التالي في قول الشاعر:

واقفا فوق صمت القبيلة

قيوم يشرب أنفاسه نخب هذا العراء

والى نخلة العمر

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 32

يجلس قيوم/ يرسل صنارة الحلم /

لقديشه الشمس .. والعمر لي ثديها

ولها ما تشاء

إنما الرمل بهى

إنما الرمل بهي [1]

د-رمز الشخصيات :

لقد استحضر الشاعر "رابح ظريف" الشخصيات التاريخية وهذا ما نجده في هذه القصيدة وهذا يعود إلى ثقافة الشاعر المستندة إلى البيئة العربية الإسلامية ضمن هذه الأجواء العربية التي اغترف منها قصص الحب العذري منها: قيس وليلى، جميل وبثينة، وعبد الله وهند وهذا ما نجده في قوله :

في قصيدة "المفتاح"

لا أريد أن أحب...

اقصد لا أريد أن أنهزم..!!"

قالها... ثم قال:" إن الموت في سبيل الحب يشبه تماما الموت في سبيل في الحرية، أتصور لو أن قيسا تزوج ليلى .. وكتم جميل حبه لبثينة والأمر نفسه لعبد الله وهند.."[2]

فالشاعر في هذه الأبيات يصف البيئة العربية و قصص الحب التي شاعت في ذلك الوقت فمن خلال استحضاره لرموز هذه الشخصيات إنما كان يهدف من خلاله إلى إحاطة القارئ علما بهذه الشخصيات المذكورة، و توظيف الشاعر لهذه الرموز التاريخية بطريقة تجاوز فيه مهمة الإقناع و التأكيد إلى مهمة التأثير الجمالي والإيحائي

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر ، ص 11.
[2] المرجع نفسه، ص8.

ومن هذه الشخصيات نذكر :

المرأة :

لقد استخدم الشاعر هذا الرمز الدال على الحب ليبدي لنا انه شعر غزلي فالمرأة هذا المخلوق الرقيق والحساس كثيرا ما يلجأ إليه الشعراء في أشعارهم و ها هو الشاعر رابح ظريف يوظفها باسم زينب في قوله : في قصيدة " زينب ":

تبلغي شوقا زينب *** بريح تجيئ ولا تذهب

وترسل لي صمتها نغمة *** فاطرب ما أرسلت زينب

أنام على ذكرها ثم اصحوا *** على ذكرها و الهوى زينب

هو الرمل زينب و النخل زينب *** والافق لي و الندى زينب

ملامحها الكرم و الوقت خطواتها *** عبق للفتى زينب [1]

قيوم: هذا الرجل رمز للصمود والأصالة فهو حد قول الشاعر يحافظ على العادات والتقاليد التي ورثها عن أجداده في قوله في قصيدة قيوم :

رجل من ضمأ

يده في ارتعاشاتها يكبر الحلم

يكبر حتى يخلفها خلفه

ثم يمتد حتى يخلفها تحته

المسافة مائلة ...

سلم قزحي تواطأ أو الحلم ضد الجسد

غير أن ارتعاش أصابعه لم يزل

باسم تفاحة الجمر يلهج

رغم المسافة

رغم المدينة

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 45

رغم البلد

" قيوم " ليس كالألوان[1]

فهذا الرجل في رأي رابح ظريف هو على الرغم من كبر سنه و ارتعاشة بدنه إلا انه بقي محافظا على لباسه الرث الذي اعتاد عليه فان تغير كل شيء في موطن الشاعر فان " قيوم " هذا لن يتغير وان طالت به السنون.

-زينب:

مصب من النور يفضي إلى دلته القلب أنهارها زينب

فيا وجهها الصبح يا قدها الشمس يا لونها الحلم يا زينب

أخاف احمل نعشا ولا تحدثني بعدها زينب

ويسألني منكر و نكير وليت بجانبها زينب [2]

فالشاعر من خلال توظيفه لهذا الاسم إنما يستند إلى قصة حب قال أنها وقعت بين حمدان وزينب ببريكة ولاية باتنة، هذان الشابان اللذان اغرما ببعضهما البعض يبد أن هذا الحب والعشق لم يترجم إلى حقيقة شانها شان قصص الحب التي وقعت قديما ويبدو وان شاعرنا قد تأثر بهذه القصة وبالقصص السابقة حتى قال انه تمنى أن يكون حمدان ذاته*

هذا ما يمكننا قوله عن الرمز الذي يزيد في النص الشعري رونقا و للمعنى قوة و من مزايا الرمز في النص الشعري انه يوفر على المتلقي والمرسل عناء الكثير من الإطالة والتفصيل بما يحمله من كثافة دلالية كامنة تقفز إلى الذهن بمجرد العملية الوظيفية للرمز.

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر،ص45

[2] المرجع نفسه، ص 45

* في لقاء تم مع الشاعر بمقر الإذاعة الجهوية المسيلة يوم 2015/3/1 على الساعة الرابعة مساءا

2-الأسطورة:

حكايات قديمة لشخوص عاشوا تلك العصور وكانوا أنصاف آلهة عند اليونانيين القدامى أو تميزوا بخوارق لا يستطيع غيرهم من البشر استعمالها والإتيان بمثلها كما في بعض الأساطير الأخرى عند باقي الشعوب.[1]

قد ذكرت في القران الكريم :" قال أساطير الأولين ... ".

فالأسطورة كما يتحدث عنها الدكتور عز الدين إسماعيل الأسطورة اقرب إلى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة يحسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة ولا تختلف العناصر الرمزية في الأسطورة. عن شخوص الأسطورة."[2]

وتطرح الأسطورة شرطين أساسيين لضمان نجاحها لعنصر بنائي في الشعر وهما:

-حاجة القصيدة إليها بحيث تغدوا استعراضا لاتساع الثقافة.

-والشرط الثاني هو القدرة على تمثيله بعمق وتحويلها إلى عنصر بنائي داخلي عضوي يذوب في قالب التجربة.[3]

وترجع بدايات التوظيف الأسطوري إلى السياب حيث كان لانجاز قصيدة التفعيلة عنده حظ غنى بالمرجعية الأسطورية الأمر الذي استدعى انتباه النقاد والدارسين ومن ثم حفز شعراء الحداثة إلى المغامرة في فلك الأساطير والفاعل مع أجوائها: إحداثا وشخصيات ولم يقف الأمر عند حد الاستلهام أو الاستدعاء بل أن بعض الشعراء قد أفادوا من الأسطورة الشعرية عن طريق استعمال الألفاظ التي تحيل إلى عالم الأسطورة.

إن حضور الأسطورة في شعر رابح ظريف وان لم يشكل ظاهرة مهيمنة في نصوصه، ويعود ذلك في اعتقادنا إلى انه عاش تجربة حقيقية تمثلت في البعد عن موطنه الأصلي وبالتالي لا داعي للتوغل في الماضي البعيد حتى يوظفه في شعره.

---

[1] عثمان مقيرش،الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص154

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص147

[3] إبراهيم روماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص291

ومن الأساطير التي وظفها الشاعر " قديشة":

فجر " قديشة " الحشر

والليل برزخ

والصبح يوم الحساب

أنها مرفق الكون

لا مغرب اليوم إلا فرحة أو عذاب

للمساءات في كفها نكهة الحلم

فاختلف الناس في شرحه

ثم في شرحها[1]....

حيث تعتبر أسطورة قديشة إحدى الأساطير المعروفة في منطقته والتي وظفها الشاعر كعنوان في احد قصائده إذ قيل انه كانت هناك امرأة تدعي قديشة وهذه المرأة كانت بمثابة ولي صالح يقصدها الناس من كل مكان تبركا بها، إذ وبعد وفاتها نسبوا اسمها لناقة تأثرا بها، حتى أنهم أصبحوا في كل عام في اليوم الذي توفيت فيه المرأة يقومون بتزيينها بمختلف الحلي والألبسة الجديدة إضافة إلى هذه الأساطير نجده وظف أساطير عربية قديمة معروفة أمثال أسطورة قيس وليلى جميل وبثينة، وعبد الله وهند إذ أن هذه الأساطير تحمل دلالات إنسانية جمالية تصب جلها في الحب والتغني بالحبيب.

3- التناص:

يعد المفكر الروسي "ميخائيل باختين" المؤسس والممنهج الأول للتناص في ما اسماه بالحوارية، ومن ثم أتت به كمصطلح المفكرة البلغارية " جوليا كريستيفا" في كتابها "علم النص" بأنه "العلاقة بين خطاب الأخر وخطاب الأنا " ثم باسم (عبر النصوص) ثم

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص50.

الصحيفة ثانيا، ثم ظهر عددها بمفهوم (الامتصاص) ثالثا وذلك من قولها: "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى".[1]

لتهتدي بعد ذلك إلى المصطلح الصيت في النقد المعاصر والأكثر حداثة هو مصطلح التناص.

ثم تناول التناص الكثير من المفكرين أمثال "بارث" و"تودوروف" وغيرهما كثيرون ويعرفه "جيرار جنيت" بأنه: "علاقة حضور متزامن بين نصين أو أكثر أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر وبدرجات وأنماط عديدة ومختلفة ومن هذه العلاقة الأكثر جلاء وحرفية وهي الطريقة المتبعة قديما في الاستشهاد بين مزدوجتين بالتوثيق أو بدون توثيق.[2]

وقد حدد ّ جيرار جينيت" العلاقات التي تحدد شعرية النص في خمسة أنماط هي:[3]

1-التناص: وهو الوجود الفعلي لنص في آخر، بين مزدوجتين أو بدونهما وفق آلية من الآليات التالية: "الاقتباس والسرقة والإيحاء والإحالة".

2-العتبات النصية: " كل ما يحيط بالنص ويجعل منه نصا".

3- الميتانص: ويتمثل في علاقة الشرح والتفسير انه العلاقة التي ينهض بها النقد من حيث تفسيره وشرحه ودراسته وتحليله للخطابات.

4-النص الجامع: وهو النمط الذي يهتم بتعيين جنس النص الأدبي ويحدد انتماءه النوعي (شعر، رواية، قصة قصيرة ، ملحمة ...).

5-التعلق النصي وهو في تعريفه البسيط: علاقة الاشتياق ويتجلى هذا النمط عندما يتعلق نص زمن لاحق يسمى بالنص "ب" بنص أخر سابق له في الوجود ويسمى بالنص " أ" إذ يستمد اللاحق وجوده التركيبي والدلالي والفكري من النص السابق وقد يعمد إلى تحويله "تحويلا كميا أو قيميا" أو يعمد إلى تعريفه أو محاكاته.

---

[1] جمال مباركية، التناص وجمالياته، رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، 2003، ص42.

[2] جيرار جنيت، طوروس الأدب، تر، محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري،حلب ط1، 1998، ص123-140.

[3] رشد بن محمد بن هاشل الحسني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة لندن ط1 ،2004 ص 336.

أما "محمد بنيس" فقد استبدل بعض المصطلحات "التناص" بمصطلحات جديدة في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" و"حداثة السؤال" إذا أطلق على مصطلح التناص مصطلح التداخل النصي الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة النص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته أي مجموعة النصوص المستترة التي تحيط النص الحاضر وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته.[1]

والتناص أنواع منه الديني التراثي، الأدبي، وغيرها ...

ويقول احمد الزغبي: "التناص نصوص سابقة تستحضر في النص الحاضر لوظيفة معنوية أو فنية أو أسلوبية وقد تكون هذه النصوص تاريخية أو دينية أو أدبية أو أسطورية تعمق رؤية الكاتب وتدعم طروحاته ومواقفه في النص الحالي وقد يكون التناص أسلوبيا أو بيانيا أو إيقاعيا مثل توظيف الأسلوب القرآني، أو اللغة الصوفية أو بنية الحكايات في ألف ليلة وليلة.[2]

وما يمكن قوله أن التناص في شعر رابح ظريف كان جزئيا وليس كليا وفي معظمه غير واع تماما، فهو لا يوظفه من أجل تحويله أو تحريفه أو محاكاته وليس من اجل نقد خلفياته الإيديولوجية أو لاستفادة منها لدعم فكرة ما أو رفض أخرى، إنه يشتغل عليه اشتغالا بسيطا غير معمق إلا في حالات نادرة، إذ سوف نحاول الوقوف على هذه الحالات:

1- التناص من القرآن الكريم في قوله :

حكمة أن ينبض القلب و فيكفيك طين

وعلى وجهك أزهار الطفولة

حكمة أن لا تكون

[1] عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في مدونة قالت الوردة، ص165

[2] حمد بن هاشم، البني الأسلوبية، ص338

أن تظل العمر مشدودا إلى الحلم

بخيط العنكبوت

إنما أنفاسك الفجر الذي

في لحظة يأتي ... وفي أخرى يقوت[1]

والقران الكريم هو الكتاب الرسالي المعجز ببلاغة و مضامينه ومنهجيته وطريقة طرحه ومناقشته لقضايا الذات والعالم وإجاباته عن تساؤلات الأخلاق والمصير والوجود فهو المعجزة الخالدة فقد حير وأدهش المتلقي من حيث عبر الأزمان والأمصار من حيث دلالته و بنيته اللغوية و إثارته لتساؤلات متعددة في نفوسهم فاختلفوا حول ماهيته ونوعية كتابته التي فاجأتهم ف(اجمعوا على أنها فريدة لم يروا مثلها وعلى أنها لا تضاهي و هكذا لم يعرفوا كيف يحددونها استنادا إلى المعايير التي يعرفونا فقالوا أنها نثر لكنها ليست كمثل النثر و أنها شعر لكنها ليست كمثل الشعر وهي إذا كتابة لاتوصف وسر لايمكن سبره.واتفقوا على أنها نقض لعادة الكتابة شعرا ا وسجعا ، خطابة ورسالة و أنها نوع من النظم في تركيب جديد"[2]

وهذا ما دفع في ذهن الكاتب والمفكر تساؤلات جعلته يقترب منه ويحاكيه ويخصب نصوصه بصوره ومصطلحاته ورؤاه وأحداثه وها هو شاعرنا "رابح ظريف" في المقطع السابق ذكره فيقوله "بخيط العنكبوت" فالشاعر هنا بتوظفه لهذا العبارة المقتبسة من القرآن الكريم في قوله تعالى: " **تَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا ۖ وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ ۖ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ** ".[3]

فالشاعر باستعارته لهذا النص القرآني أراد أن يبين مدى تشبثه بحلم العودة الذي لازمه طول عمره هذا المدى ضئيل ورقيق رقة خيط العنكبوت الخيط الذي قد ينقطع في

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص12
[2] أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب ،ط2 ،2010 ص،21
[3] العنكبوت: الآية ، 40

أي لحظة وعلى الرغم من ذلك فقد ظل متمسكا بهذا الخيط، وبتوظيف الشاعر لهذه الفكرة جعل القارئ أو المتلقي يقف على عمق تجربته الشعورية وكأنه يعيش الحالة نفسها .

ونبقى مع التناص في القرآن الكريم في قوله:

هنا أنا العائد الأمس من أنها الحلم

من سدرة المبتدا

من تفاصيلها الغبشية.[1]

فهذا يستدعي من الشاعر العودة إلى القرآن الكريم وبالتحديد إلى قصة الإسراء المعراج التي وقعت للنبي صلى الله عليه وسلم بعدما عرج به إلى السماء السابعة و ذلك في قوله تعالى:(**فَتُمَارُونَهُ عَلَى مَا يَرَى * وَلَقَدْ رَهُ نَزْلَةً أُخْرَى*عِندَ سِدْرَةِ المُنتَهَى * عِندَهَا جَنّةُ المَأْوَى***).[2]

فالآية الكريمة هنا موجهة لكل من حاج الرسول صلى الله عليه وسلم في حادثة الإسراء والمعراج وكل من كذب هذه الحادثة فجاءت بمثابة التأكيد على تلك الحادثة والشاعر بعودته إلى هذه الآية كأنه يريد القول بأنه قد عاد من جديد وقد نفض الغبار الذي كان قد غشيه، ومحت تفاصيل حياته ويبدوا أنه أراد بقوله: "سدرة المبتدا" أي أنها تمثل بداية العودة للشاعر ونجد التناص كذلك في قوله:

وبعضي يرد:

" لقد كنت والدها الولدا"

واسمعني من خلال ملامحها المستحيلة

في برزج بين ذاكرتي والقصيدة

أنت من ضيعتة الخطيئة

والحلم

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 19

[2] النجم، الآية 18/17/16

صبغة الشوق والمرأة والوهم.[1]

فهذا المقطع من القصيدة فيه تناص مستعار من قوله تعالى: **(مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ * بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ)**.[2] والشاعر يحاول بواسطة علاقته التناصية الاحتذاء بالنص ألقرآني الذي صنف الأبحر إلى عكس وصافي وفصل بينهما بما يعرف بالبرزخ فهذا الاستدعاء أراد به الشاعر أن يوضح لنا بأنه توجد هناك فواصل بين ذاكرته وشعره إذ ما هو موجود في ذاكرته عن تجربته الشعورية في بعده عن موطنه الأصلي ليس ما هو موجود في القصيدة بل بينهما فاصل أشبه ما يكون بالبرزخ.

2-تناص من الحديث:

وكذلك نجد الشاعر يعود إلى الحديث الشريف كذلك إذ نجد هذا التناص جليا في قوله :

حب على الشرفات

وكنت صبيا

وكنت هناك

كان أكبر من خطأ أن أراك ...

حدثني الإمامة جارتنا

" نظرة لك واحدة "

ثم قالت :" وثانية لسواك "[3]

فالشاعر في هذا المقطع السابق من المدونة فيه تناص مع الحديث النبوي الشريف وذلك في قول الشاعر:" نظرة لك واحدة " ثم قال:" ثانية لسواك" وهذا ما يتقاطع مع نص الحديث النبوي الشريف الداعي إلى غض البصر وعدم إتباع النظرة لأن ذلك من شانه أن يوقع المبصر في المعاصي والتي هي باب الشرور.

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص28

[2] الرحمن، الآيتان 19، 20

[3] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص16.

فهذه العودة إلى نص الحديث النبوي الشريف كان من شانها أن تضفي على القصيدة طابعا فنيا مما جعلها تستميل ذهن المتلقي إلى ما يصبو إليه الشاعر من خلال طرحه لهذا الموضوع.

3-التناص من الأدب:

عاد شاعرنا "رابح ظريف" إلى الشعر المعاصر إلى التراث الأدبي متأملا فيه مستشهدا ببعض صوره المضيئة التي أنارت عتمات الحاضر فاتخذ من نصوصه ما يساعده في التعبير عما يلوج في خاطره من مشاعر أراد إيصالها القارئ.

فقد حاول الشاعر في اعتماده على التناص من الأدب أن يكفي منه بالنزر القليل فهو لا يستكين إلى الأنماط التقليدية السائدة التي تشتغل عليها معظم النصوص الشعرية هذا ما يفسر لنا ندرة تناصه مع الأدب العربي القديم فنجده قد عاد إلى قصيدة "أم اليتيم" لمعروف الرصافي وهو يصف تلك الأم الثكلى التي تجوب الشوارع والأزقة بحثا عن ماوى ياويها وولدها إذ يقول الشاعر معروف الرصافي:

لقيتها ليتني ما كنت ألقاها و قد أثقل الاملاق ممشاها

وقد عاد الشاعر إلى هذا البيت ليصور لنا مدى عمق تجربته الشعورية والحالة التي آل إليها بعيدا عن محبوبته أشبه بحال تلك المرأة الثكلى إذ يقول :

وإذا لم التقيها التقي *** طيفها يجرح شوقا كبدي

ليتني لم التقيها ولدا*** ليـــتها يا ليـــــتها لم تولد [1]

إن آلية التناص التي اعتمدها الشاعر "رابح ظريف" قد مثلت إحدى وسائل التجريب والتحديث بغية إضفاء طابع التخييل والترميز والتعدد والانفتاح على ما ينتج من نصوص فالشاعر يعيد التشكيل مرة أخرى في قالب فني جميل يسلب من خلاله المتلقي (المرسل إليه) في النهاية وهذه في الحقيقة هي وظيفة الشاعر المتمرس العارف لرسالته وهدفه.

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص34.

2- البناء الصوري:

4-1- الاستعارة:

تعد الاستعارة نوعا من التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة "إذ أنها تواجه طرفا واحدا يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيه بتلك التي يقوم عليها التشبيه".[1]

معنى هذا أن الاستعارة أكثر وعيا لطبيعة الصورة وعلاقتها بالخيال، وقد وضحها الجرجاني بقوله: "الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتجيء إلى اسم المشبه فتعيره وتجريه عليه، تريد أن تقول رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء فتدع رأيت أسدا.[2]

وهي عند ابن الأثير "نقل المعنى من لفظ الى لفظ لمشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه.[3]

وقد اهتم القدماء بالاستعارة باعتبارها من ابرز أدوات الشاعر في تكوين صوره فأعلوا من قيمتها وأظهروا فضلها لأنها أكثر تحقيقا لعملية الادعاء أي ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به وأكثر قدرة على تحقيق المعنى المطلوب[4]، والتعبير عن الأحاسيس والانفعالات حين تعجز اللغة العادية عن التعبير عن ذلك وبهذا الفهم تخرج الاستعارة من كونها أداة تزيين وزخرف "إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها"[5]

ويظهر جمال التصوير في مدونة " رابح ظريف" في قوله :

إنما الشك يقين

إنما الشك يقين

الخطى لحن وكفان على قلبك

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص201.
[2] عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 105.
[3] ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق احمد الحوفي، مكتبة النهضة، مصر، ط1، ج2، 1960.
[4] عبد القادر الجرجاني، المرجع السابق، ص212.
[5] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 39.

كف فوقها كف

وأنت العائد الآن على درب غناء

العصافير شتاء

حكمة ألا تموت

حكمة أن يحبل التمر على صمت القبيلة

وعلى جرحك أن يزهر توت[1]

فالشاعر في هذا المقطع يصف البلح بصفة الحبل عند الانثى فالشاعر جعل التمر له صفات البشر إذ شبهه بالمرأة التي تحبل طفلها في أحشائها ولعل الشاعر أراد بهذا التشخيص أم يصور لنا مدى ألمه ومعاناته وسط صمت المجتمع فها هو التمر يقاسمه هذا الألم والشوق.

ويقول :

لأحيا في الليل

أتنفس صمتك ثم أموت لأحيا في القول

أتنفس وجهك

ثم أموت ولا أحيا !؟

إنه الشوق ... تشربين فاصحوا

وبعيني تكتبين فأمحو

وتغنين للكؤوس ... فأنسى

إنني في جراح صدرك جرح [2]

ففي هذا المقطع يعطي رابح ظريف صفة للتنفس مستعيرا من خواص حاسة البصر حين يتنفس وجه محبوبته، ويستعير كذلك من اليد الكتابة حين يحاول التعبير عن

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 41.
[2] المرجع نفسه ، ص 65

شوقه حيث يمحوها، تكتبه بعينه والتنفس إنما يكون بالأنف والرؤية تكون بالعين والمحو والكتابة تكون باليد.

ويقول كذلك في وصفه لشدة الشوق إلى محبوبته :

هذه الكأس من يدي اشربيها

واغسليها من صحو هذه النفوس

قبليها لكي تفيق .. فاني

ثملت حين قبلتني الكؤوس

جسدي ضاق بي فحلي وثاقي

ها أنا الحر في اللمي بالعناق[1]

فالشاعر بتوظيفه للاستعارة بهذا الكم الهائل في هذه الأبيات إنما أراد أن يوضح للمتلقي الحالة التي آل إليها في صورة تعبيرية مميزة من شأنها أن تجعل من القصيدة الشعرية في أبهى حلتها، وهذا هو سحر وجمال الاستعارة، فالشاعر في قوله، ثملت حين قبلتني الكؤوس ... شبه الكؤوس وهي شيء جامد بالمرأة التي لها شفتان وفم تقبل بهما فحذف هذا الأخيرة و دل على لازمة من لوازمه وهي التقبيل على سبيل الاستعارة المكنية وهذا كله دلالة على شدة تعلقه بمحبوبته.

إن جماليات حضور الاستعارة عند "رابح ظريف" تنبع من التشخيص حيث أعطى المعاني التجريدية صفات الإنسان، فأخذت صفاته ووضعتها في صورة حسية ملموسة أدت إلى تلمسها عن طريق الحواس ما حدا بالشاعر إلى أنسنة موجودات الحياة وأدواتها لتستطيع تأدية دورها في تشكيل الصورة.

4-2-**التشبيه**:

التشبيه فن من الفنون البلاغية يدل على سعة الخيال وجمال التصوير ويزيد المعنى قوة ووضوحا، يقول قدامه بن جعفر تعريفه "إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 65-66

تعمهما ويوصفهما بها وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بها إلى حال الاتحاد.[1]

وعليه فالتشبيه مزية خاصة في اللغة والأدب والشعر وهاهو "ابن رشيق" يعرفه بقوله:" صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع الجهات: لأنه لو ناسبه مناسبة كلية كان إياه "[2]

والجرجاني هو الأخر يعرفه بقوله :" اعلم أن الشيئين إذا شبه احدهما بالأخر كان كذلك على ضربين: احدهما أن يكون من جهة أمر بيِّن لا يحتاج إلى التأويل والأخر يكون الشبه محصلا بضرب من التأويل.[3]

وقد انتشر التشبيه في اللغة و كثر في إشعار العرب فجعلوه احد مقاييس التمييز الأدبي كما أن بلاغته تنشا" من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء ظريف يشبهه وصورة بارعة تمثله وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الحضور بالبال، أو ممتزجا بالقليل أو أكثر من الخيال كان التشبيه أروع للنفس.[4]

أما الدراسات البلاغية الحديثة فقد رفضت نظرة البلاغيين القدماء لها، باعتبارها وسيلة يتم الكشف من خلالها عن التجربة الشعرية فالتشبيه الأصيل قد يهدف إلى الإبانة، بشرط أن نفهم الإبانة على أنها نوع من أنواع الكشف والتعرف إلى الجوانب الغامضة من التجربة التي يعانيها الشاعر.[5]

لقد وظف الشاعر رابح ظريف التشبيه بمختلف أنواعه بنسبة لا بأس بها والغرض منه هو بيان إمكانية وجود المشبه وتقديره.

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، ص124.
[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص286.
[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص80-81.
[4] مصطفى الصاوي، الجويني، البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، عين شمس، سويتر، الإسكندرية، ص33.
[5] ينظر ،جابر عصفور، الصورة الفنية، ص415.

وفي هذا المثال نوضح براعة الشاعر في توظيفه للتشبيه في قصيدة " القسم":

حاولت أن تسلل خارجها أو أهربني للحلم ...

المدى واقف مثل عاشقة تتأمل ساقية البوح من شقة الروح

والحلم كف العدم

الشتاء الذي يتراوح بيني

وبينك ... يشبه جارية عارية

جردتها المواسم من جلدها

... يشبه الساقية.[1]

في هذا المقطع من القصيدة نجد الشاعر قد وظف كل من أداتي التشبيه مثل ويشبه، حيث شبه الزمن وهو شيء معنوي بالفتاة العاشقة التي تتأمل السيل الجارف وهو دلالة على الحيرة والتساؤل والاضطراب و التخبط.

و كذلك في قوله:

" الشتاء الذي يتراوح بيني

وبينك .... يشبه جارية عارية

وهنا دلالة على قوة الشتاء بأمطاره وثلوجه ورياحه التي تطغى على الطبيعة فتعري ملامحها الجملية وهي دلالة على العذاب والحرقة اللتين يعيشهما الشاعر وهو يتخبط وسط بعده عن موطنه وأهله.

وكذلك الأمر نفسه بالنسبة لقوله :

جردتها المواسم من جلدها

ونجد التشبيه كذلك في قوله:

... كنت أهيئها لتصير المدينة

بابا لأستهل من مقلتيك السماء

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر ، ص 76

كنت كالحلم في يقظتي ...

مثل طعم المساء على شفتي

كنت رائحة الموت ...

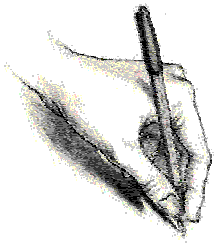
وهي تجيء معطرة بدم الشهداء[1]

وهنا شبه الشاعر حياته وما يعيشه بحلم اليقظة وهنا دلالة على الاضطراب والتخبط كذلك... وهذا كله راجع إلى الحالة الشعورية للشاعر وكأنه يعيش حالة قنوط من الحياة إذ شبه طعم الحياة ورائحتها برائحة الأموات.

لقد أضفى التشبيه الذي وظفه الشاعر على المدونة قيمة أسلوبية مهمة فهو يدل على سعة الخيال وجمال التصوير مما زاد المعنى قوة ووضوحا وهذه المعاني كلها تستميل ذهن المتلقي لقراءة أي عمل فني شعرا كان أو نثرا.

[1] رابح ظريف، فاكهة الجمر، ص 77

خـــاتمة



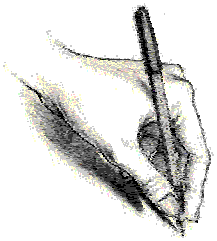
خاتمة:

من خلال دراسة الظواهر الأسلوبية في مدونة فاكهة الجمر لرابح ظريف توصلت الى النتائج التالية:

- تناول الشاعر رابح ظريف لتجربته الشعورية في مدونته
- تنويع الشاعر لإشكال القصيدة بين الحرة والعمودية مما يوحي بأنه شاعر متمكن
- خروجه عن نمطية القصيدة التقليدية فواشج بين البحور في القصيدة الواحدة
- كما نوع في القوافي مما يتناسب وموضوع القصيدة
- لم يعتمد الشاعر حرف روي واحد بل نوع فيه
- توظيف الزمن الماضي والمضارع بدلالات تتراوح بين الاضطراب والتذكر
- خروج الشاعر عن اللغة المعيارية من خلال لجوءه لتقنيتي التقديم والتأخير
- ورود الأساليب الإنشائية من أبرزها الاستفهام والنداء
- استعمال الشاعر للرمز لإخفاء مكنوناته وإضفاء نوع من الغموض
- تعدد وسائل التصغير من استعارة وتشبيه

كما أن التحليل الأسلوبي لهذه القصيدة يكشف عن خروج الشـــاعر عـــن منحـــى القصيدة السائدة في الشعر العربي القديم

فهرس المحتويات



فهرس المحتويات

شكر وعرفان

مقدمة أ

الفصـــــــل التمهيدي

1- الجمال والجمالية 4

2- علاقة الجمال بالفن 7

3- في ماهية الأسلوب 8

4-ماهية الأسلوبية 12

5- مستويات الأسلوبية 15

الفصل الأول: المستوى الصوتي

1-الإيقاع الخارجي 20

1-1-الوزن 20

1-2-القافية 25

1-3-الروي 27

2-الإيقاع الداخلي 29

2-1- التكرار 30

2-2-الطباق 32

2-3-الجناس 33

الفصل الثاني: المستوى التركيبي

1- أنماط الجملة 37

- الجملة الفعلية 38
- الجملة الاسمية 44

2- التقديم والتأخير 51

3- الحذف 57

الفصل الثالث: المستوى الدلالي

1- الرمز 62

2- الأسطورة 68

3- التناص 69

4- الجمال الصوري 76

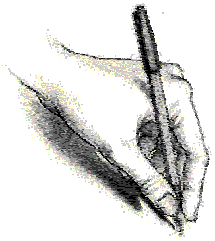
خاتمة. 83

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

ملخص الدراسة

الملخص



ملخص:

قدمت في هذا البحث دراسة أسلوبية لمدونة "فاكهة الجمر" للشاعر "رابح ظريف" حيث أردنا التعرض الى أهم مواطن الجمال الأسلوبي لهذا الشاعر في مدونته بالتحليل شكلا ومضمونا

إذ حاولت في الفصل الأول أن ادرس الموسيقى بنوعيها متعرضا الى التواشج الشكلي والتمازج بين البحور، أما الفصل الثاني فقدمت فيه تركيب الألفاظ والعبارات والجمل بنوعيها الاسمية والفعلية وأزمنة الأفعال في حين تناولت في الفصل الثالث دلالة الألفاظ وإيحاءاتها والى الرمز والأسطورة والتناص والجمال الصوري من تشبيه واستعارة

وكما يبدو لي أن الشاعر قد أسهم في تطوير الشعر الجزائري من خلال إضفائه للمسات فنية جديدة

Résumé:

Présenté dans cette étude de recherche du code de "braises de fruits« poète stylistique «Rabeh Zarif" où nous voulions exposition à la plus importante citoyen beauté stylistique de ce poète dans sa forme de blog et de l'analyse de contenu

Il a essayé au premier trimestre pour étudier la musique de deux types à l'emboîtement formelle et entremêlement entre les mers, Le deuxième chapitre introduit l'installation des mots et des phrases et des phrases pair les deux types et les heures réelles d'actes en question au chapitre III désignent mots et des conseils et de l'icône et le mythe et l'intertextualité image et la beauté de l'analogie et de la métaphore

Et il me semble que le poète a contribué au développement de la poésie algérienne travers de nouvelles touches artistiques