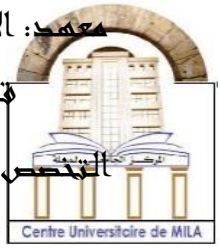
الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي
عبد الحفيظ بوالصوف
-ميلة -

معهد: الآداب و اللغات
قسم : اللغة و الأدب العربية
التخصص: أدب عربي حديث و معاصر



بنيات الأسلوب
في ديوان "عادات سيف الدولة "
لعبد اللّطيف علوي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

إعداد الطالب:
شعبان بن عصمان

إشراف الأستاذ:
الدكتور/ محمد العربي الأسد

لجنة المناقشة	
د. عبد الحفيظ بوريو	رئيـــــــسا
د. محمد العربي الاسد	مشرفا و مقررا
د. نبيل بومصران	مناقـــــــشا

بسم الله الرحمن الرحيم

" ... يرفع اللّه الّذين آمنوا منكم والّذين أوتوا العلم درجات واللّه بما تعملون خبير"

سورة المجادلة، الآية: 11.

شكر و عرفان

وأنا أقدم بحثي، يسرني أن أتقدم بخالص الشّكر وعظيم التقدير لكل من أعانني على النهوض بهذا البحث ولو ببسمة بش بها في وجهي، وهم كثر.

يقتضي العرفان أن أشكر الله أولا على أن منّ عليّ بنعمة إتمام البحث بالتيسير والعون وثانيا شكر النّاس فشكرهم من شكر اللّه – وإن كان الشّكر أقل ما يقال له – أستاذي الجليل الدّكتور محمد العربي الأسد الّذي يعود الفضل له في الالتحاق بالجامعة وذلك بالتشجيع منه والترغيب وصولا إلى تحملِّه لمسؤولية الإشراف، فقد أمدّني بالمراجع وأتاح لي فرص لقائه في كلّ وقت وحين؛ في الجامعة والبيت وكلّ مكان دون أن ألمس منه ضجرا ولا تبرما، فله علي من الحقوق ما يعجز عن الوفاء به كلّ تعبير وهذا موضع عرفان وامتنان، فجزاه اللّه عني وعن العلم الذي أفادني به خير الجزاء.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الفاضل، الشاعر الفذّ عبد اللّطيف علوي الّذي ودون تردد أهداني ديوانه "عادات سيف الدّولة" دون سابق معرفة وبمجرد ما طلب منه أن يبيعني إيّاه فهو مفقود في السوق، وتكرّما منه أهدانيه بالإضافة إلى مجموعة شعرية ثانية"خيبات طفل عظيم" فجزاه اللّه خير الجزاء ودعواتي له بالتوفيق وأن يفتح الله له أبواب الخير كلّها.

كما لا يفوتني إلّا أن أتقدم بالشّكر والعرفان وعظيم الامتنان إلى الأخت الفاضلة الكريمة، بنت الأصول، **أميرة الخريجي** صاحبة الفضائل عليّ، ويبقى ذلك دين في ذمتي، فاللّه أسأل بقية من العمر لأرد لها الجميل ولو جزءا ضئيلا، فهي من مكنّني من النسخة الإلكترونية لديوان "عادات سيف الدولة" لعبد اللطيف علوي وبدأت الاشتغال عليها لحين توصلها بالنسخة الورقية، فقد ترددت على عديد المكتبات، ولمّا استحال الحصول على النسخة الورقية، تحملت عبء الاتصال بالفاضل عبد اللطيف علوي والذي لم يبخل عليها وعليّ، وكم كانت سعادتها وهي تحصل على النسخة الورقية لأجلي، ومن فضائلها علي أيضاهديتها لي متمثلة في الجزء الأخير من ثلاثية عبد اللّطيف علوي "بيض الأفاعي" كما كان لها

فضل آخر لا يقل قيمة عن سابقيه، فقد تحملت عناء البحث عمّا أطلب منها من المراجع الإلكترونية فتحملها وترسلها إلي عن طريق خدمة الواتس أب.

كما أتقدم بالشكر و التقدير لأعضاء اللجنة الموقرة الذين قبلوا بصدر رحب مناقشة بحثي و تحمل قراءته و تصويبه رغم مشاغلهم الكثيرة كنهاية السنة الجامعية، فلكم مني فائق الإحترام و التقدير.

إهداء

اللّهم إنّه منك وإليك.

* إلى روح والدي الطاهرة، تغمده الله بواسع رحمته وأسكنه فسيح جناته

* إلى والدتي أطال لله في عمرها.

* إلى زوجتي الكريمة الموقرة أهدي عصارة فكري.

* إلى أبنائي: محمد طارق، عصام شرف الدّين، وائل، عادل والصغيرة لينا إيناس، وفقهم اللّه جميعا في دراستهم ويسّرعليهم سبل حياتهم.

المقدمة

المقدمة:

بسم اللّه الرحمن الرحيم، وصل اللّهم وسلّم على سيد الخلق أجمعين، رسول اللّه الكريم و بعد:

إنّ النص الأدبي العربي بحاجة إلى منهج نقدي أصيل يولد من رحم هذا الأدب ويتصل به اتصالا وثيقا وإلّا كيف نمارس نقدا مستجلبا على أدب لا يمت له بصلة ولا يخضع لمعاييره ومقاييسه وحينها يكون التمييز والتقدير وبيان قيمته ودرجته بالنسبة إلى سواه عديم التأسيس يستند على أحكام تقييمية غير سليمة وغير دقيقة.

والمناهج النقدية المعتمدة في النقد الأدبي العربي كلّها مناهج غربية لها أسس نشأتها من الفكر الغربي المبني على فلسفة معينة لا يتناسب ولا يتوافق مع فكرنا العربي، فما يصلح عندهم يتوافق مع أفكارهم واتجاهاتهم الفلسفية.

وانطلاقا من هذه القناعة ورغبة منّي في تقديم دراسة تحليلية لديوان معين فكرت مليّا في أيّها المناهج النقدية أعتمد في هذه الدراسة وبقيت مترددا إلى أن تم قبول الأستاذ الدكتور محمد العربي الأسد الإشراف على بحثي، تقدمت إليه بجملة من العناوين غير أنه في النهاية تم اختيار المنهج الأسلوبي كمنهج أعتمده في دراستي وباقتراح منه، وتم الإيجاب والقبول بعد أن أوضح لي بأن المنهج الأسلوبي يعد أداة كفيلة بأن تحقق للأدب العربي الدراسة المنصفة كون المنهج الأسلوبي استفاد من الدرس البلاغي والنقدي القديم، واستفاد أيضا من الدّرس اللغوي الحديث وهذا لاشك أنّه من الدوافع العلمية التّي حفزتني كثيرا.

هذا وبعد تحديد المنهج الذي سأعتمده، بقي تعيين المدونة التّي سأجري عليها الدراسة فوقع الاختيار على ديوان " **عادات سيف الدّولة** " لعبد اللّطيف علوي وهو شاعر تونسيّ وهنا كانت أولى العوائق التّي صادفتني وهي انعدام النسخة الورقية غير إنّني ذللتها بالنسخة

الالكترونية وكذلك سارت الحال وشرعت في الدراسة بدءا بمحاولة معرفة ما إذا سبقت في هذا دراسات وأبحاث واجتهدت كثرا فلم أعثر ولو على دراسة واحدة وحينها أدركت أنّني أما دراسة عذراء لم أسبق إليها فرحت – وقد أسعدني ذلك كثيرا – وبشغف كبير استجمع أدواتي منها المادية والفكرية وكم كانت تعترضني العوائق ولاسيما تحميل المراجع والدراسات وذلك بسب ضعف تدفق الانترنيت فألجأ إلى أصدقائي من الأشقاء التونسيين – جزاهم الله عني أحسن الجزاء – وأنا كلّي عزم على أن أسهم بالقدر المتاح لي في أن أكون أول دارس لهذه المجموعة الشعرية لشاعر فذّ لا يشق له غبار وهذا ما أحسبه من الدواعي النفسية التّي رغبتني في المضي قدما رغم صعوبة المهمة.

وانطلقت في مهمة البحث والدراسة اعتمادا كما أشرت على المنهج الأسلوبي، وشرعت في تطبيق آلياته على الدراسة الموسومة بـ " بنيات الأسلوب في ديوان –عادات سيف الدولة – لعبد اللّطيف علوي وقد قسمت دراستي هذه إلى : مقدمة ومدخل و ثلاث فصول وخاتمة، فأمّا المقدمة ضمنتها حديثا عن الدواعي العلمية والنفسية في اختيار موضوع البحث وأمّا المدخل فتناولت فيه الحديث عن الأسلوب والأسلوبية من حيث مفهومهما وأمّا الفصل الأول فكان دراسة تحليلية للجانب الصوتي والإيقاعي في هذه المجموعة وإبراز السمات اللّافتة في هذا الجانب في حين كان الفصل الثاني دراسة للبنية التركيبية بدراسة الجمل الخبرية والإنشائية وأغراضهما ومظاهر الأسلوب فيهما مع القيم الجمالية فيهما، وأمّا الفصل الثالث فتناولت فيه المعجم اللّغوي والدلالي وكذا الترميز وأدوات التوسع اللّغوي والتّناص بأشكاله الواردة في المجموعة وأخيرا الخاتمة وضمنتها حوصلة للنتائج التّي توصلت إليها بعون اللّه وتوفيقه.

وفي الأخير لا أجد بدّا من تقديم شكري الخالص للمشرفعلى بحثي هذا، الأستاذ الدكتور محمد العربي الأسد على صبره عليّ وعلى إرشاداته وتوجيهاتهّ كما لا أنسى امتناني وشكري الجزيل لكافة أعضاء لجنة المناقشة الأكارم على تحملهم عناء القراءة والمناقشة والتصويب.

هذا جهدي، فإن وفقت فبنعمة من اللّه وفضله، – وهو المبتغى – وإن خبت، فعذري أنّني في أول طريق.

شلغوم العيد في :2022/06/01

شعبان بشير بن عصمان

المدخل

المدخل

الأسلوب والأسلوبية

1 –الأسلوب:

الأسلوب كلمة مفردة، تجمع على أساليب، وتقابلها باللّغة الفرنسية كلمة ;الأسلوب كلمة مفردة، تجمععلى أساليب وتقابلها باللّغة الفرنسية كلمة le style، ويعرف الأسلوب في اللّغة بحسب القواميس، كماجاء عن ابن منظور في قاموسه لسان العرب أنه الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، وبهذا المعنى فهو عنده الطريق والوجه والمذهب والفنّ إذ يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه.

وجاء في المعجم الوسيط؛ الأسلوب هو الطريق في قولهم: سلكت أسلوب فلان على كذا، أي مذهبه وطريقته، أمّا تاج العروس فبحسبه أنّ الأسلوب هو:" كلّ طريق ممتدّ...والأسلوب الوجه والمذهب في حين أنّ الفيروز أبادي في قاموس المحيط يعرفه بأنّه الطريق، وهكذا يكون الاتجاه المعجمي قد أجمع على مفهوم يكاد يكون واحدا.

أمّا الأسلوب اصطلاحا وبحكم أنّ المناهج النقدية الحديثة كلّها دون استثناء هي حصيلة التأثر بالثقافة الغربية، وقد تقاذفتها دراسات مختلفة ومتباينة من حيث نوعيتها وطبيعتها وبيئتها يصعب الاتفاق على تعريف شافٍ كافٍ " ...وعليه فقد تعددت المفاهيم حول الأسلوبية منها ما دار حول الخطاب، ومنها ما جاء حول المخاطب، ومنها ما كان حول التراث، وهذا التباين في الحقيقة هو تباين في الفلسفات ومشارب اللّسانيين"[1]

لقد عرفت المناهج النقدية ومنها المنهج الأسلوبي تعددا في المواقف فمن النقاد من تبناها وهم كثر،وقليل منهم من تحفظ عليها لأنّهم وجدوا أنّ بعض النصوص لا تتوافق مع الاستنطاق الذي مورس عليها، والمنهج الأسلوبي من هذه المناهج التّي عرفت هذا الشّد والجذب.

وقد أكد بعضهم هذا الاختلاف في تحديد مفهوم الأسلوب .." فمنهم من يربطه بمفهوم الصياغة كما قال الجاحظ، وبعضهم يربطه بالنظم كما فهموه من عبد القاهر الجرجاني، وبعضهم يبتعد عن هذا وذاك ويصله بما فهموه عن مباحث الأسلوب عند أرسطو.

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والاسلوبية مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة 1994 ط 1 ص 31.

تبين لنا أنّ تلك التجاذبات قد وزعت مفهوم الأسلوب غير أنّ هذا الخلاف عندهم أنّ كلّ هؤلاء النقاد يربط الأسلوب بجانب من اللّغة أو فرع منها ولعل أبرز هذه الرؤى هي:

***الرؤية الأولى:**

ويمثلها ابن رشيق وابن خلدون وابن قتيبة والخطابي الذين يركزون على الجانب الشكلي فيوجهون اهتمامهم على الكيفية التّي تمّ بها الأداء والتعبير.

*** الرؤية الثانية:**

وأصحابها هم الجاحظ و عبد القاهر الجرجاني، فأمّا الجاحظ فيرى أنّ المعاني مطروحة في الطريق يمكن لكلّ أن يستحضر المعاني من الحياة اليومية لكن الذي يبقى غائبا عن الجميع هو الكيفية التّي تنقل به تلك المعاني من العالم المجرد إلى عالم الجمال الفني وذلك بتخير الألفاظ والتراكيب والصيغ.

*** الرؤية الثالثة:**

ويركز أصحابها خلافا لأصحاب الاتجاه الأول والثاني، على الجانب الدلالي والبلاغي وهو ما يؤكده الدّارسون للمناهج النقدية "..والبعض الآخر ربط المنهج باللّسانيات المعيارية في قراءة النصّ، وضرورة إخضاعه للمستويات اللّغوية(الصوتية/ التركيبية/ الصرفية/ الدلالية).[i]

أمّا عند الغربيين ونظرا لتعدد منطلقاتهم الفلسفية ومرجعياتهم الفكرية فقد حذا بهم هذا التعدد إلى التشعب والتعقيد في الدرس النقدي اللساني إلى أن أطلّ في مطلع القرن العشرين اللّغوي الشهير دوسوسير وتلميذه وخليفته شارل بالي وغيرهم عرف البحث الأسلوبي استقلالا عن اللّسانيات وظهر إثر ذلك مجموعة من الأسلوبيات منها الأسلوبية التعبيرية ورائدها شارل بالي والأسلوبية البنيوية ورائدها رومان جاكبسون وأسلوبية الانزياح عند جون كوهين، والأسلوبية الإحصائية التّي يدعو إليها بيار جيرو.... وهناك العديد من الأسلوبيات التّي ليست مجال لهذه الدراسة.

2 – الأسلوبية:

1/2– مفهوم الأسلوبية[1]:

[1]- رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، ص:68.

الأسلوبية كمصطلح نشأ من رحم الدّراسات النقدية المعاصرة ومن الصعوبة بمكان الوقوف على مفهوم محدد لهذا المصطلح لكثرة التعاريف التّي وضع النقاد والتّي أفرزت عدة أسلوبيات كما سبقت الإشارة إلى ذلك عند الحديث عن الأسلوب واستقلال البحث الأسلوبي عن الدرس اللّساني ومع ذلك ورغم اختلافات النقاد يمكن القول أنّها:"علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللّغوية"[1]

والأسلوبية البنيوية التّي جاء بها رومان جاكبسونROMON JAKOBSON هي أخصب الأسلوبيات لاعتمادها على الأسس اللّسانية والنقدية بطرق علمية وفلسفية ونقدية، في دراسة النصوص الأدبية، "...وقد زاد لمعان هذه النظرية البنائية على الساحة النقدية خاصة بعد عملية التحليل الأسلوبي الدقيق الذي تقدم به كلّ من ليفي شتراوس ورومان جاكبسون لقصيدة القطط لبودلير..."[2]

وللدّراسة الأسلوبية، مقاربتان؛ فالمقاربة الأولى أنّها تعنى بدراسة اللغة كظاهرة لغوية لها دلالات تظهر من السياقات والثانية تعنى كذلك بدراسة النص من حيث الخصائص الأسلوبية للأديب.

2/2- الأسلوبية عند العرب:

تأثر النقاد العرب بالأسلوبية الغربية وزاد اهتمامهم بهذا الدّرس لاسيما أواخر القرن العشرين من خلال ما دعا إليه كلّ من الناقد أحمد الشايب وأمين الخولي وغيرهم كثير إلى ضرورة تطبيق المفاهيم النقدية الغربية الجديدة للأسلوب على أدبنا العربيّ ، فانبرى لفيف من النقاد لمهة ترجمة الكثير من دراسات الغرب النظرية ومارسوها على نصوص أدبنا وهكذا عقد النقد العربي الحديث شراكته بالنقد الغربي ينهل من منابعه بشكل فيه نهم حتى غدت الكثير من الدراسات تستوجب المراجعة لعدم تطبيق أصحابها للمنهج الأسلوبي تطبيقا صحيحا وسليما ومع ذلك فإنّ هذا الاحتكاك ورغم ما قيل من أنّ النقد العربي الحديث لم يكن مستقلا في رؤاه النقدية بل تابعا مطيعا للنقد الغربي إلا أنّ هذه التبعية كان لها الأثر الإيجابي على أدبنا فهناك دراسات كثير جادة نذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر؛ "البلاغة والأسلوبية" لمحمد عبد المطلب، و"الأسلوبية، الرؤية والتطبيق" ليوسف أبو العدوس، وإذا ذكرت الأسلوبية يذكر رائدها ومنظرها عبد السلام المسدي الذي ترسخ اسمه في حركة النقد الأدبي الحديث وبذكره، يذكر مؤلفه "الأسلوبية والأسلوب" 1977

[1]- نور الدّين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة،الجزائر، ج1، د ت، ص:239.
[2]- رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، ص:71.

الفصل الأول

البنية الإيقاعية

أولا: الوزن العروضي

توطئة:

يتفق جميع من يشتغل بالموسيقى والعروض على أن الإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أو في السطر حيث تتوالى الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر أوفي أبيات .

والإيقاع "يقوم على التأثير في حاسة السمع ثم ينعكس على الحالة الوجدانية عند المتلقي أوالسامع ويترك أثره في قواه الذهنية ويتحقق ذلك من خلال البناء الفني الذي يعتمد أحرف وألفاظا وتراكيب تتوزع وفق هندسة صوتية يعتمد الشاعر فيها على التقسيم والتكرار أوتقنيات صوتية، ترتكز على البديع وتمثيل إبداعي لقدرات اللغة الصوتية"[1] .

والقصيدة في الشعر العمودي تنشأ من الإيقاع الذي هو جزء من الوزنوتلكقيود مرهقة للشاعر مما جعل الشعر الحديث يتبرأ منها ويكسّرها عصيانا وتمردا وخروجا عن الطاعة ويستبدلها ببناء جديد أساسه التنغيم والإيقاع بواسطة الحروف والألفاظ والتعبير الذييسهم في خلق فضاء موسيقي إيقاعيٍّ مطواعٍ يجاري الحالة الشعورية للشاعر ويمكنه من التعبير عن المكنونات النفسية الحبيسة وفق موسيقى تنسجم تمام الانسجام مع التجربة الشعورية فقد تكون وفق حركة سريعة سرعان ما تنتهي وعندئذ ينتهي الكلام أوينتهي السطر وقد تكون ذبذبة بطيئة متماوجة وممتدة وعندئذ تمتد في الكلام أو تمتد في السطر لتنهي غايتها،وعندما اختار الشاعر "التفعيلة" أصبح في مقدوره أن يعبر عن حالات الحزن والفرح وحالات أخرى معقدة وأن يعبر عن تموجات وتقلبات النفس مستخدما الإيقاع الملائم القائم على العلاقة بين الكلمات والحروف في ملاءمة مع الحالة النفسية التي يمربها.

لقد صار الشعر القائم على التفعيلة بالإضافة إلى الموسيقى الناجمة عن ترتيب معين للتفعيلات مشتملا أيضا على موسيقى جوهرية هي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات

[1]- مجلة جامعة دمشق ، المجلد30-العدد1+2-2014.
انظر الرابط.http.//www.damascusuniversity.edu.sy

والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر وأصبحت موسيقى الشعر توقيعات نفسية تنفذ إلى نفسية المتلقي لتهز أعماقه وكيانه في هدوء ورفق .

أمّا متّى ينتهي السطر الشعري في القصيدة الجديدة فشيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه وذلك تبعا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة.

وانطلاقا من هذه المفاهيم كان "ضروريّ جدا التركيز على الناحية الصوتية ولذلك الاهتمام بالتأثير في المتلقي بطرق سمعه وإثارة النغمة والرّنة الطيّب وقعها على الأذن بواسطة جمل ذات سجع وفواصل موسيقية كان منذ القدم وصولا إلى الأراجيز المتكونة من سببين ووتد تيسيرا للسمع ودغدغة للمشاعر"[1]وهو ما ذهب إليه حسان بن ثابت في قوله:

إني لأعجب من قول غررت به ** حلو يمتد إليه السمع و البصر

لو تسمع العصم من صم الجبال به** ظلت من الراسيات العصم تنحدر

وأكده بشار بن برد:

يا قوم أذني لبعض الحيّ عاشقة*** والأذن تعشق قبل العين أحيانا

قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم** الأذن كالعين تؤتي القلب ما كان

ولعل فهم العلاقة الداخلية التي تشكل أساس إنتاج إيقاع مناسب للحالة النفسية والشعورية يوصلنا إلى فهم الهندسة الصوتية في النص وهذا ما سنتخذه من النصوص الشعرية في ديوان عبد اللطيف العلوي، مدارا ومسرحا للتحليل.

ودراسة البنية الإيقاعية تشتمل على الموسيقى الداخلية وما يتعلق بها كبنية التدوير وتكرار الصيغ والأصوات والبديع والبنية الخارجية وما يتعلق بها من وزن وبحر وقافية.

[1].عبد الله الخزامي، الصوت القديم و الجديد، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، أنظر الرابط السابق.

وانطلاقا من أنّ ديوان"عادات سيف الدولة" لعبد اللطيف العلوي، أساس القصيد فيه هو بنية شعر التفعيلةمما يجعلنا نتتبع آليات البنية الإيقاعية من خلال الإيقاع الخارجيوالداخلي.

1/ **البحر الشعري:**

هو التفاعيل التي يتكرر بعضها بوجه شعري، لأنه يوزن به مالا يتناهى من الشعر كالبحر يؤخذ منه ما لا يتناهى من الماء.[1]

وهو أيضا ذلك العقد الذي ينظم عليه الشاعر قصيدته وقد أطلق العروضيون على العقد الذي يختاره الشاعر للنظم بالبحر الشعري.

كما أنّه ذلك التشكيل الزّماني للنص الشعري"والمقصود بالتشكيل الزّماني في الشعر هو كلّ ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة"[2].

وتأسيسا على هذا المفهوم فإن ديوان"عادات سيف الدولة" لعبد اللطيف العلوي شعر "**تفعيلة**" امتد على 120 صفحة وثلاث وعشرين قصيدة نظم من خلالها1165 سطرا شعريا، اختار لها الشاعر مواضيع متعددة ليخوض فيها، كالحديث عن تمايزه عن الشعراء الآخرين، شعراء المجالس والصالونات وشعراء الحداثة وأمور أخرى ليست فيما نحن فيه من الباب.

فالمجموعة الشعرية "عادات سيف الدولة" اتخذت "**التفعيلة**" وحدة قياس إيقاعية وتباينت أحجامها طولا وقصرا فمنها ما طال فبلغ عدد اسطرها 116 سطرا مثل قصيدة "**عواء جراء مسلوخة**" ومنها ما قصر فبلغ 12سطرا مثل قصيدة "**تحية**" وهي آخر ما ختم به علوي مجموعته الشعرية الموسومة بـ : "**عادات سيف الدولة**".

[1] - محمد علي السمان،العروض القديم، أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف، القاهرة.1984.ص:24.

[2] - عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر:قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية،المكتبة الأكاديمية-القاهرة، ط5،1994، ص:46

وإذا رجعنا إلى ديوان"عادات سيف الدولة" نجد أن البحور الشعرية الموظفة في هذه المجموعة كلها من البحور الصافيةكما يتّضح ذلك فيالجدول التالي:

جدول رقم واحد(01)

الرقم	القصيدة	الصفحة	تفعيلتها	بحرها	عدد الأسطر
01	لست منهم	ص07	فاعلن	المتدارك	83 سطرا
02	عادات سيف الدولة	ص13	فعولن	المتقارب	70 سطرا
03	أم الحزانى	ص18	متفاعلن	الكامل	66سطرا
04	الغويّ	ص23	متفاعلن	الكامل	40سطرا
05	على شفة بارة	ص26	فاعلن	المتدارك	29سطرا
06	فكر بها	ص28	متفاعلن	الكامل	58سطرا
07	وقفة للكبار	ص32	فاعلن	المتدارك	39سطرا
08	كان وهما	ص35	متفاعلن	الكامل	44سطرا
09	القوارير	ص38	متفاعلن	الكامل	59سطرا
10	صار وجهك قبلتي	ص42	متفاعلن	الكامل	106 سطرا
11	ليس ذلك ما بهم	ص50	متفاعلن	الكامل	56 سطرا
12	كشف حساب	ص54	فاعلن	المتدارك	76سطرا
13	سيرة مخبر	ص60	فاعلن	المتدارك	86سطرا
14	عواء جراءمسلوخة	ص65	فاعلاتن	الرمل	116 سطرا
15	رسالة تهنئة الى	ص73	فعولن	المتقارب	56سطرا
16	غيمة سكر	ص79	فعولن	المتقارب	115سطرا
17	اذاعة صوت العرب	ص87	فعولن	المتقارب	49سطرا
18	هل تعرفني	ص91	فاعلن	المتدارك	63سطرا
19	ولي عالمي	ص96	فاعلن	المتدارك	63سطرا
20	كم كنت أعمى	ص101	متفاعلن	الكامل	53سطرا
21	ظل الجدار الأزرق	ص105	متفاعلن	الكامل	111سطرا

22	**دورة كاملة**	**ص113**	**فاعلن**	**المتدارك**	**64سطرا**
23	**تحية**	**ص118**	**فاعلاتن**	**الرمل**	**12سطرا**

ومن خلال القراءة الأولية للجدول يبدو لنا جليا الفضاء الموسيقي الذي تنتظم في ساحته قصائد ديوان "عادات سيف الدولة" وهو فضاء البحور الصافية التي تتأسس على التفعيلة الواحدة المتكررة وكل وحدة من هذه الوحدات المتكررة تنسجم مع الحالة الشعورية للشاعر.

وقد تقصر الحركة الإيقاعية وقد تطول تبعا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسية الشاعر في حالته الشعورية وقد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهي عندئذ ينتهي الكلام أو ينتهي السطر وقد تكون ذبذبة بطيئة متماوجة وممتدة وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها إلى نهايتها.

وبالعودة إلى الجدول رقم واحد (01) فإن الشاعر استخدم بنية عروضية تمثلت في بحور **صافية** كونت الفضاء الموسيقي لمجموعته الشعرية كما يتضح من خلال الجدول التالي:

جدول رقم(02)

البحر	تفعيلته	عدد القصائد
الكامل	**متفاعلن**	**09**
المتدارك	**فاعلن**	**08**
المتقارب	**فعولن**	**04**
الرّمل	**فاعلاتن**	**02**

ومن خلال النظرة التفحصية للجدول وبياناته نلاحظ أن البنية العروضية اللافتة في قصائد المجموعة الشعرية هي بنية إيقاع الكامل المتأسس على تفعيلة "متفاعلن" سواء جاءت

سالمة أو مخبوبة "فَعِلُنْ////"، قد انتشر على مساحة تسع قصائد، يليها بحر المتدارك بثماني قصائد المؤسس على تفعيلة " فاعلن /0//0 " السالمة والمخبونة والمقطوعة.

ومن مكونات القصيدة الحديثة، الإيقاع لخلق فضاء يغطي كل الحالات النفسية والشعورية تجتمع فيها النغمات المختلفة وتفترق لتشكّل انسجاما بين جميع الدفقات الشعورية والأحاسيس المبعثرة من دفق الوجد والشكوى وغيرها.

وقد غطى الكامل والمتدارك نسبة**65.22/100**من مجموع الديوان، أي مساحة تسع قصائد للكامل وثماني قصائد للمتدارك من مجموع ثلاث وعشرين قصيدة بـ (503) سطرا مما يعطيهما نسبة حضور لافت على بقية البحور الموظفة في الديوان التّي بلغت نسبة حضورها**34.78/100**

هذا الحضور اللافت كما نرى يستمد مشروعيته من طبيعة المواضيع المطروقة في هذه النصوص والتي طغت عليها مشاعر وعواطف فياضة أملاها حبّ الوطن وما آلت إليه أوضاعه جراء القهر والتعسف، فالشاعر بثّ أحزانه ومعاناته وشكواه فاستخدم إيقاعات تساعد على إثارة العواطف والأشجان عند المتلقي لينقل إليه تلك الحالات الشعورية وتحسيسه بآلامه.

1/1 – بحر الكامل:

هو من البحور الأكثر استخداما في الشعر القديم والحديث لسلاسته وإيقاعه الجميل، استخدم في الغزل على وجه الخصوص فهو من البحور الدالة على الشجن والعشق والرومانسية يتناسب مع الأشجان والسّهد والتلهف، فإيقاعه جليل وموسيقاه عالية وقد سجل حضورا معتبرا في ديوان "عادات سيف الدولة" وذلك على فضاء تسعقصائد هي:

"أم الحزانى"و**"فكربها"**و**"كان وهما"**و**"القوارير"**و**"صار وجهك قبلتي"**و**"ليس ذلك ما يهم"** و" **كنت أعمى**"و**"ظل الجدار الأزرق"** و**"الغوي"**.

في مجموع هذه القصائد تجسّد بحر الكامل في تفعيلة"متفاعلن" بكل تغيراتها وقد اتضح لي بقراءة التفعيلات وعملا **بما يوصى به العروضيون** "من يقرأ قصيدة من هذا

البحر ويرى أن أبياتا، قد سكن في تفعيلاتها الحرف الثاني من كل تفعيلة - ألا يسارعوا إلى الحكم بأن القصيدة من الرجز، بل عليهم أن يبحثوا في أبيات أخرى من القصيدة عن تفعيلة حرِّك فيها الثاني الساكن، فإذا وجدوا هذه التفعيلة- ولو مرة واحدة- كانت القصيدة من بحر الكامل"[1].

وقد ظل الشك عندي قائم بين الرّجز والكامل حتى وصلت إلى التفعيلة المتحركة الثاني (متفاعلن) وهذا لا يجوز في الرجز ومن هنا يتحتم أن يكون هذا البحر هو الكامل.

2/1– بحر المتدارك:

يسمى أيضا بالمخترع أو بالمحدث أو بالخبب - إذا خبن فقط - وبركض الخيل وبضرب الناقوس[2] وهذا البحر لا تسلم تفعيلاته من العلة والزحاف فقد "يدخل الخبن بحسن في غير العروض والضرب حتى لو جاء بيت أو أبيات القصيدة من بحر المتدارك سالما من الخبن أو القطع يكون شاذا.

ويدخل القطع وقيل التّشعيث في جميع تفاعيل بحر المتدارك ويجوز اجتماع الخبن مع القطع في تفعيلتين متجاورتين"[3].

فإذا أصابه الخبن وهو حذف الساكن الثاني لتصبح (**فَعِلُنْ**) أو إذا أصابه القطع أو التشعيث ليصبح (فَعْلُنْ).

وقد وظف علوي إيقاع " فَعِلُنْ" الجهير الذي يتناسب مع إثارة المشاعر ودغدغتها كما أنه ينسجم مع حالته النفسية التي يرى فيها أنه غريب في وطنه ولكن لا يشكو وطنه

[1] - عبد العليم إبراهيم، صفوة العروض.مكتبة غريب للطباعة، القاهرة.مصر.ص56.د.س.ط

[2]- نفس المرجع.ص303.

[3]- موسى بن أحمد بن المليانى الأحمدي، المتوسط الكافي في العروض والقوافي،دار المعلم للملايين، بيروت،لبنان،الطبعةالثانية،1969ص205.

وإنما يشكو دولته " لدينا حساب نريد أن نصفيه بالحبر والكلمات، كي لا يأتي من بعدنا جيل يائس يقرر أن يصفيه بالخناجر والدماء"[1].

وهذا ما يتوافق مع قوله:

أنا يا كرام بلادي قصيدة

وعشٌّ حزينٌ على غصن زيتونة في العراء

تموت وحيدة

يجرّني عطرها اللّيلكي

إذا لم يضمّخ شوارعها كلّها والربي

والبيوت البعيدهْ

وكاذبة شمسها والنّجوم

إذا لم يكن يرف لها كل قلب كسير

ويبتّل من نورها كالغصون الوليدهْ

وزائفة كلّ أقمارها المشتهاة و أخبارها

كلّ أعيادها

وبطولات أجدادها

وأيامها الخالدات المجيدة

إذا لم يكن للملاعين منها نصيب

وللواقفين على شرفة الريح والموت في حبها

كالشموع العنيدة

بلادي قصيدة

ولم أر فيمن أرى بينكم من يصيد القصيدة[1]

[1]- عبد اللطيف علوي، خيبات طفل عظيم، ديوان شعر،ص:99،طالأولى،دار النشر والتوزيع،تونس2014.

ومن هذا الموقف الهادئ الرزين من الشاعر انسحبت معه الإيقاعات السريعة واستوطنت بدله تفعيلة "فاعلن" إيقاعا هادئا ذا النّبرة الخافتة ، يتخلله من حين لآخر إيقاع حاد"فَعِلُنْ"، هذه المزاوجة أنتجت حركة إيقاعية متماوجة مكنته من التنفيس عن حاله في شكل توقيعات نفسية تماوجتها نفسه المتألمة، ففي قصيدته "**لست منهم**" تتجلى تلك الحركة الإيقاعية المتماوجة يقول:

لست منهم...

لست من هؤلاء الذين يتيهون مثل السكارى

ويرغون مثل الزبد

شعراء، يزكون أنفسهم في مجالسهم،

ويديرون فوق الرؤوس كؤوس النكد !

شعراء يحطون مثل الذباب على الدم،

أويغمسون أصابعهم في....مواضع شتى...

ويأتون شعرا رديئا ، بذيئا قميتا...

بلا والد أو ولد !!لست منهم أنا

0//0/.0//0/

فاعلن.فاعلن

لست من هاؤلاء للذين يتيهون مثلسسكارى

0/.0//0/.0//0/.0// /.0//0/.0//0/.0/ /0/

فاعلن. فاعلن. فاعلن. فعلن. فاعلن.فاعلن.فا

ويرغون مثل زززبد

0//0 /.0/ /0/.0//

علن.فاعلن . فاعلن

شعراء يزككون أنفسهم في مجالسهم

0///.0//0/. 0///.0/ /0/.0// /.0///

فعلن.فعلن.فاعلن. فعلن. فاعلن.فعلن

ويديرون فوقررؤوسكؤوسننكد

0// 0/.0// /.0//0/.0/ /0/.0///

فعلن.فاعلن. فاعلن.فعلن فاعلن

شعراء يحططون مثل ذذبابعلددم

0/.0// /.0//0/.0/0 /.0// /.0///

فعلن.فعلن.فعلن. فاعلن.فعلن. فع

أويغمسون أصابعهم في...مواضع شتتى...

0/.0/ //.0//0/. 0///.0// /.0/ /0/.0/

لن.فاعلن. فعلن. فعلن.فاعلن. فعلن.فا

ويأتون شعرن رديئنبذيئنقميتن...

0/.0// 0/.0// 0/.0// 0/.0/ /0/.0//

علن.فاعلن. فاعلن. فاعلن. فاعلن. فا

بلا والدن أو ولد

0//0/. 0//0/.0//

علن.فاعلن.فاعلن

بحيث تبدأ الحركة الشعورية هادئة بتفعيلتين في السطر الأول ثم يطول السطر الثاني طولا لافتا ليصل إلى 06 تفعيلات منتهية بـ (فا) ثم يعود ليقصر قليلا ب03 تفعيلات ثم يعود ليطول في السطر الرابع ليصل إلى ست(06) تفعيلات منتهية ب(فعلن) ثم بخمس

(05) تفعيلات ثم ست(06) تفعيلات لتنتهي الدفقة إلى ثلاث(03) تفعيلات وهكذا يتغير عدد التفعيلات وفقا للحالة الشعورية التي ينقلها الشاعر، فالتجربة بين الحركة السريعة التي يريد الشاعر أن يهيئ بها الجوّ النفسي للسطر الطويل الذي يرغب من القارئ التركيز عليه (شعراء مثل السكارى شعراء يرغون مثل الزبد،شعراء يزكون ...شعراء يديرون...شعراء يحطون...أو يغمسون...شعراء يأتون...).

هذا وإن أهمّ ما يلاحظ في هذه الأسطر الشعرية من قصيدة "لست منهم" أن تفعيلة"فاعلن" تواترت (41)مرة جاءت في(26) مرة سالمة وجاءت مخبونة في(15) مرة فالصحيحة جاءت بعدد كبير مما أدى إلى انكسار المدّ التّسارعي لإيقاع الخبن، إذِ الخبن يعرف بأنه تسارع خطى الحصان أي بزيادة الحركات في التفعيلة إذا ما قيست بالسواكن، والمتحرك صورة حركية وإيقاعية في ذات الوقتمما أدى إلى إيقاع هادئ متوازن تشكل من الموازنة بين إيقاع التفعيلتين معا مدعما بتقنية التدوير العروضي وهذا ما ساعد الشاعر على التعبير عن تجربته الشعرية.

3/1- بحر المتقارب:

فما جاء على إيقاعه، لم يتجاوز الأربع قصائد وهي "عادات سيف الدولة" و"رسالة تهنئة ص73" و"غيمة سكر ص79" و"إذاعة صوت العرب ص87" ومجموع اسطرها الشعرية هو على التوالي (76) إذا ما استثنينا البيت الأول الذي جاء على النظام الخليلي+(56+115+49)، تكررت على فضائها تفعيلة (فعولن) سالمة ومتغيرة؛ مقبوضة (فَعُو) وتنقل إلى (فَعِلُ) وإيقاع هذا البحر متدفق متعاقب يتوالى وقعه غير أن هذا الإيقاع لا يتناسب مع تجارب الشاعر التي التصقت بمحن الوطن الكبير والصغير وآلامه فجاءت تجاربه موسومة بالمرارة والحسرة ولنقرأ ما جاء في قصيدته"**<u>إذاعة صوت العرب</u>**"[1].

[1]- الديوان.ص87-88.

صوت العرب

هنا صوت العرب..صوت كل العرب

سادة أو عبيدا

صغارا كبارا

خفافا ثقالا

من كان منكم سليل الكرام

ومن كان منكم عديم النسب

وهنا بيتكم

بيت كل العرب

آمن من يحج إليه

ومن يستجير بظل العمائم

مهما استباح،ومهما استحل

آمن من يحج إليه

ومن يستجير بظل العمائم

مهما استباح،ومهما استحل

ومهما اغتصب

كلنا واحد

في السلام أوالحرب، في الشرق والغرب

في حضرة الشعب

نحن بكم أوعليكم فلا تيأسوا..كلنا واحد

فالوطن مهما تغيرت جغرافيته فالحال واحدة والأمم واحدة تجتمع في جغرافيته المتنوعة كلّ صور الألم، غير أن الشاعر يكسّر هذه المسحة ببعض تجاربه العاطفية كما في قصيدة "غيمة سكر" والموسومة بإهداء كتبه بخط يده (إليها ... في ذكرى زواجنا العشرين)

مرت بنا السنوات

كأرجوحة في مهب الحرائق تعلو وتسفل

شابكت فيها يديك،

وشابكت فيها يدي،

وطارت بنا الذكريات

كما لو رأيتك للتو منذ ثلاثين عاما أو أكثر

مضت سنوات

ولا شيء فيك تغير [1]

2- **التفعيلة وانزياحاتها:**

إن المجموعة الشعرية لعبد اللطيف العلوي أسست على بنية إيقاعية للتفعيلات:

فاعلن (سالمة و متغيرة)، فعولن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلاتن.

1/2- فاعلن: بالعودة إلى الجدول رقم02 يظهر لنا جليا أن تفعيلة (فاعلن) السالمة قد جاءت سالمة 848 مرة وجاءت متغيرة572 مرة من مجموع تواترها الذي بلغ1420 مرة، و بغلبة السّالمة على المتغيرة فإن ذلك يعد انزياحا عروضيا إذ المتعارف عليه في تقليد

[1] - الديوان.ص79.

العروضيين أن تفعيلة (فاعلن) قليلا ما ترد صحيحة في الحشو والغالب أنها ترد مخبونة (فعلن) أو مشعثة (فالن).

وأهم ما طرأ على التفعيلة من تغيرات هي:

***فَعِلُنْ**= حذف الثاني الساكن.

***فَعِلُنْ**= حذف آخر الوتد المجموع و إسكان ما قبله.

***فاعلان**= زيادة ساكن على آخر التفعيلة.

***فاعلاتن**= زيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة.

***فعلان**= حذف الثاني الساكن و زيادة ساكن في آخر التفعيلة.

***فعلاتن**= جذف الثاني الساكن وزيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة.

والجدول الموالي يوضح أهم التغيرات التي طرأت على تفعيلة (فاعلن) المتغيرة وطبيعة هذه التغيرات.

جدول رقم02

بحرها	التفعيلة وتغيراتها	طبيعة التغيير
المتدارك	فعلن ///0	خبن(زحاف)حذف الثاني الساكن
المتدارك	فعلن/0/0	القطع(علة)
المتدارك	فاعلان/0//00	تذييل(علة)زيادة ساكن في آخر التفعيلة
المتدارك	فاعل/0//	قبض(زحاف)لا يسمح به في العروض
المتدارك	فاعلاتن/0//0/0	ترفيل(علة)زيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة

بقراءة بيانات الجدول السابق،فإن التفعيلة (فاعلن) يهيمن عليها انزياح الخبن- حذف الثاني الساكن- وذلك أن تفعيلة (فاعلن /0 //0) تتركب من سبب خفيف + وتد مجموع ووظيفتها القرائية ثلاثية المقاطع الصوتية فهي وهي(مقطع طويل/0 +مقطع قصير /+مقطع طويل /0) بمعنى فا /0 تتكون من حرف صامت + حرف صائت طويل والمقطع الثاني

يتكون من حرف صامت(ع) والثالث من حرف صامت+حرف صائت قصير+حرف صامت(العين+اللام+النون الساكنة) لكن الخبن وبدلالة تسميته تتسارع فيه الحركة وبذلك يكسر رتابة الإيقاع الطويل فتتغير المقاطع الصوتيةمن (مقطع قصير +مقطع قصير + مقطع طويل) و"غلبة المقاطع القصيرة تؤدي إلى إيحاء بالحركة السريعة، بخلاف المقاطع الطويلة"[1] أما بقية التغيرات الأخرى فهي علل رفعت من نسبة السواكن والمتحركات.

ومن الانزياحات العروضية المتنوعة والكثيرة(فعلن.فعلن.فاعل.فعلان):

1/ حين دار بها العمر دورته الكاملة

الرموز: ⇦ /0//0.///0.//0/.0///0.//0/0/0/.0

التفعيلة: ⇦ فاعلن/فعلن/فاعلن/فعلن/فعلن

2/ ويعرف كم مرة أتيقظ في الليل مرتعبا خائفا

الرموز: ⇦ //0.///0.//0/.0///0.///0.//0/.0///0.//0/0

التفعيلة: ⇦ فعو/فعلن/فاعلن/فعلن/فعلن/فاعلن/فعلن/فاعلن

3/ فينام قريرا على صدر زوجته في سلام

الرموز: ⇦ ///0.///0.//0/.0//0/.0///0.///.0//0/00

التفعيلة: ⇦ فعلن/فعلن/فاعلن/فاعلن/فعل.فاعلان

4/ فكيف اذن لم يكن يعرف

الرموز: ⇦ //0.///0.//0/.0//0//

التفعيلة: ⇦ علن/فعلن/فاعلن/فاعل

5/ إنني كنت في كل يوم أموت ليحيا بنوه[2]

الرموز: ⇦ /.0//0/.0///0.///0.//0/.0//0/.0/0/

التفعيلة: ⇦ فعلن/فاعلن/ فاعلن/فعلن/فعلن/فاعلن/ف

[1] - علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي،ص:122.
[2] - الديوان ص:63

واللّافت للنظر أن علوي تصرف في هذه التفعيلة وما يلحقها من تغيرات تصرفا تجاوز به ما يتيحه العروض كما يقرّ بذلك محمود فاخوري نقلا عن نازك الملائكة قولها:"ذلك أننا نحوّل (فعلن) إلى(فاعل) وليس في الشعراء من يرتكب هذا سواي..."[1] وهذا انزياح عروضي آخر وذلك ما يتكرر عند علوي، يقول:

1/ وقفت على قبره ذاهلا

الرموز: ⇦ //0/.//0/.0///.0//0

التفعيلة: ⇦ علن/فعلن/**فاعل**/فاعلن

2/ استبعد لخطى خطوتن خطوتن

الرموز: ⇦ /0//0/.0//0/.0//.0//.0/0

التفعيلة: ⇦ فعلن/فعو/ فعو/فاعلن/فاعلن

3/ ولاكننه لا يراني وما عاد يعرفني

الرموز: ⇦ //0/.0//0/.//0/.0//0/.0/0///.0//0

التفعيلة: ⇦ علن/**فاعل**/فاعلن/فعلن/فاعلن/فعلن

4/ بلا لغتن أو كلام

الرموز: ⇦ //0/.0///.0//00

التفعيلة: ⇦ فعو/فعلن/فاعلان

5/ وسط هاذ زززحام

الرموز: ⇦ /0/ /0./ /0//00

التفعيلة: ⇦ فاعلن/ فاعلان

[1] - محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب،1996، د.ط،ص:212.

إن الزحافات والعلل التي طرأت على البنية العروضية لتفعيلة (فاعلن) قربت بين المقاطع الموسيقية الطويلة والقصيرة مما أعطى تنغيما إيقاعيا منسجما مع الدفقات الشعورية وفق مقتضيات التجربة.

2/2- متفاعلن:

وهي في المرتبة الثانية بعد تفعيلة (فاعلن) من حيث الاستخدام، والجدول التالي يوضح انزياحاتها العروضية:

جدول رقم03

بحرها	التفعيلة وتغيراتها	طبيعة التغيير
الكامل	متفاعلن /0//0/0 ←	إضمار (زحاف)إسكان الثاني المتحرك
	متفاعلان ///0//00 ←	تذييل(علة) زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع
	متفاعلان /0//0/00 ←	إضمار تذييل(زحاف علة).
	متفاعلاتن ///0//0/0 ←	ترفيل(علة) زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع
	متفاعلاتن /0//0/0/0 ←	إضمار ترفيل(زحاف علة).
	متفا /0/0 ←	إضمار حذذ.
	متفاعل ///0/0 ←	قطع(علة) حذف السابع الساكن و إسكان ما قبله.
	متفاعل /0/0/0 ←	إضمار قطع((زحاف علة).
	متفاعل //0/0/ ←	إضمار+كف+و الكف هو حذف السابع الساكن و هو لا يلحق هذه التفعيلة

وإذا ماحاولنا القيام بعملية إحصائية لأهم التغيرات الطارئة على تفعيلة (متفاعلن) فإننا نلاحظ أن زحاف الإضمار غلب على مجموع تغيرات هذه التفعيلة، مما يجعلنا نقول أن

المقاطع الصوتية الطويلة قد زادت وارتفعت مقارنة بالمقاطع القصيرة وهذا دلالة على الحد من سرعة حركية التفعيلة.

3/2- فعولن:أمّا توظيف هذه التفعيلة فقد سجلت حضورا باهتا في المجموعة الشعرية غذ لم يتعد أربع قصائد أي في فضاء 260سطرا شعريا، وهذا مردّه أنها لم تدخل في حسبان التجربة الشعرية باعتبار أن ما تناوله في هذه القصائد الأربعة تتعلق كلّها بالحاكم وأوامره بقطف الرؤوس وأثداء النساء كما في قصيدة "عادات سيف الدولة" و"إذاعة صوت العرب" فتفعيلة "فعولن" تتناسب مع الشجن والطرب والشاعر ليس في معرض الطرب ومن ثم لم تكن حاجته لهذا الإيقاع الجهير.

ومن الجدول الموالي تتوضح الانزياحات العروضية للتفعلية "فعولن":

جدول رقم04:

بحرها	تغيراتها	طبيعة التغيير
المتقارب	فعول //0/	قبض(زحاف)حذف الخامس الساكن
	فعول //0	قصر(علة) حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله
	فعو //0	حذف(علة) إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة.
	فع /0	البتر(علة) وهو اجتماع الحذف والقطع.

وما يلاحظ أن الحذف هيمن على انزياح هذه التفعيلة وذلك لكونه من العلل الجارية مجرى الزحاف – في عدم اللّزوم-" فدخوله فيها كثير جدا، وسلامتها منه – أو من القبض- عزيزة[1]

[1] - موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي، بيروت، لبنان طثانية1969 ص:296.

ومن أمثلة هذه الانزيحات العروضية:

قوله في قصيدة " رسالة تهنئة إلى جناب المشير":

جناب المشير !

00//.0/0//

فعولن/ فعول

واعني تماما:جناب الرئيس الذي كان أمس...

/0//.0/0//.0/0//.0/0//.0/0//.0/0//

فعولن/فعولن/فعولن/فعولن/فعولن/فعول

جناب المشير

00//.0/0//

فعولن/فعول

واعني كذلك... !

0/0//0/0//

فعولن/فعولن

وقوله في مطلع قصيدة "عادات سيف الدولة" وهي الوحيدة في المجموعة الشعرية التي استهلها ببيت شعري عمودي الوزن:

لكل امرئ من دهره ما تعودا**وعادة سيف الدولة الطعن في العدا

0//.0//.0/0//.0/.0/0//./0//******0//.0/./0//./0/.0/0//.0/0//

فعولن/فعولن/فعل/فعول/فع/فعو *****فعول/فعولن/فع/فعولن/فعو/فعو

3/2- فاعلاتن: تواترت هذه التفعيلة خمسا وعشرين مرة(25)، في قصيدة واحدة هي آخر قصيدة من المجموعة الشعرية من بحر الرمل وبذلك يكون إيقاع (فاعلاتن) هو الإيقاع الأدنى حضورا وبيان ذلك من الجدول التالي:

جدول رقم(05)

بحرها	تواترها25 مرة المتغيرة و تواترها	طبيعة التغيير
الرمل	فعلات (01) ///0/	القصر(علة)وهو حذف ساكن السبب و إسكان ما قبله.
	فعلاتن (04) ///0/0	الخبن هو(زحاف)حذف الثاني الساكن

وإذا عدنا لبيانات الجدول فإننا نلاحظ أن الشاعر وهو ينظم على هذا البحر لم يخرج على نظام التفعيلات في هذا البحر ولم تطرأ على تفعيلاته سوى تغيرات طفيفة تمثلت في القصر وهو علة من علل النقص ويكون بحذف ساكن السبب وإسكان ما قبله ولا يكون إلا في المديد والرمل والمتقارب والخفيف وقد جاء في موضع واحد في قصيدة "تحية"[1] وذلك في قوله:

ربّما كنت صديقا محتمل

0//0/.0/0///.0/0//0/

فاعلاتن/ فعلاتن/ فاعلا

[1]- الديوان، ص:118.

أوربّما كنت عذّوا مخلصا منذ سنين

/0///.0/0//0/.0/0///.0/0//0/.0/

تن /فاعلاتن/ فعلاتن/فاعلاتن/ **فعلات**

أو نبيا

:0/0//0/

فاعلاتن

والخبن وهو زحاف مفرد يقع على الحرف الثاني الساكن و ذلك بحذفه وجاء في قوله:

كل ما يحزنني اليوم،و إن كابرت، أنا...

كلل ما يحزنن ليوم و إن كابرت أنا

0/0/ /0/.0/0///.0/ 0///.0/ 0/ /0/

فاعلاتن/ **فعلاتن/ فعلاتن/** فاغلاتن

ثانيا: القافية والرّوي

1-حول مفهوم القافية:

جاء في الخزرجية:

وقافية البيت الأخير بل من ال**محرك قبل الساكنين إلى انتهى[1]

وقال الصبان بن محمد بن علي المتوفى سنة 1206 هجري[2]:

وقافية مما تحرك قبل سا**كنين إلى ختم على مذهب علا

[1] - موسى بن محمد المليانى الأحمدي- المتوسط الكافي في علم العروض و القوافي، بيروت،ط2،1969،ص:353.
[2] - نفس المرجع.ص:253.

وهي بهذا المعنى وقد حفظناها – منذ المرحلة الثانوية– أنّها الساكنان الأخيران وما بينهما من متحرك زائد المتحرك الأول قبل الساكن الأول.

وقد أكد بعض العروضيين بأنّ الأخفش عرف القافية بأنها آخر كلمة من البيت كما ذكر في السياق ذاته أن الفرّاء عرفها بأنها أي القافية هي حرف الروي لأنّه الحرف الذي تنسب إليه القصيدة وأنّ ابن السراج الشنتريني[1] يعرفها بأنها كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة ويخلص إلى أنّ أنسب تعريف للقافية هو في نظره تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي حدد القافية بأنها الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أولساكنين في آخر البيت الشعري، وبناء على هذا التعريف فإن القافية كلمة أوبعض كلمة أوكلمة وبعض حروف كلمة أحرى.[2]

وإذا كان شعراؤنا القدامى التزموا التقفية في شعرهم إحساسا منهم وبفطرتهم أنّ القافية تكمّل موسيقى الشعر وأن الوزن لا يكفي وحده لكمال هذه الموسيقى، فإنّ الشعراء الجدد لم يلتزموا بالقافية الرتيبة على الرّغم من أن مجيئها ولو من غير التزام برتابتها–قد يصبح ضروريا – لأنّ للقافية نغما موسيقيا متساوقا تستريح لسماعه الأذن، والشعر موسيقى كما قالوا[3].

هذا ويرى بعضهم الآخر "...وفي أيامنا نفر من الناس يولهون في الشعر أفرادا ينظمون بقافية و بغير قافية، وبوزن وبلا وزن..."[4].

وحتى لا يكون هناك خلط في المصطلحات ارتأيت أن يكون التركيز على"المقطع الصوتي" كمفهوم للقافية.

ولما كانت القصيدة الحرة أوالمطلقة، شعر موزون ولكنه غير مقفى إلا أنّ ذلك لم يمنع من أن تتفق فيه التقفية وأن تأتي في كل مقطع بشيء من النغم مما منح للشعراء

1

[1]- فوزي سعد عيسى- العروض العربي و محاولات التطور والتجديد فيه.دار المعارف،ط1 ،1982،ص:73.
[2] - نفس المرجع.ص214.
[3]- عمر فروخ - هذا الشعر الحديث...- دار لبنان للطباعة و النشر-بيروت، لبنان.ط 1985.2.ص:33.

رخصة التنويع في أنماط قافيتها بحسب تجاربهم الشعرية وهذا المظهر يتجلى في المجموعة الشعرية محل الدراسة.

2/نمط القافية

الشعر المحدث يتوحد فيه الوزن مع اختلاف في عدد التفعيلات ولكن بانتظام وبحسب الدفقات الشعورية للشاعر وتنوُّع القافية فيه منظّم هو الآخر، فالتفعيلة تستخدم فيه باعتبارها وحدة وزن وهذا شكل من أشكال الموسيقى ولهذا انصب اهتمام الشعراء الجدد على القافية لكونها جزء من الإيقاع، ليس الإيقاع الواضح للوزن العربي وحده ولكن إلى جانب ذلك استخدموا كما يقول بعض العروضيين: " إيقاع الأفكار الذي يقوم على التوازي والترديد ليحقق الانسجام والوحدة والتعويض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية..."[1]، فالقافية تحقق في شعرهم الإيقاعات الرشيقة والعلوي في مجموعته الشعرية لم ينأ عن هذا التوجه ولذلك اهتم هو الآخر بالوقفات الإيقاعية من خلال الاهتمام بالقافية تعددا وتنوعا فجاء مجموع القوافي في مدونته "عادات سيف الدولة " سبعين (70) قافية من أصل1116 سطرا وبيتا واحدا(01) وبهذا العدد من القوافي يتجلى حرص الشاعر على الإيقاع الشعري موازنة بين نمطين من التقفية، القافية المطلقة وهي المتحركة الروي والقافية المقيدة وهي الساكنة الروي بنوعيها والجدول الموالي يوضح ذلك:

جدول رقم06:

نمط القافية	القافية المجردة	القافية المردفة	عددها
القافية المطلقة	21	25	46
القافية المقيدة	15	09	24
مجموعها	36	34	70

[1]- فوزي سعيد عيسى –العروض العربي و محاولات التطور والتجديد فيه..ص117.

بقراءة الجدول تتجلى طبيعة التقفية ونمطها، فالقافية المطلقة مجموعها46 قافية تواترت فيها21 قافية مجردة و25 قافية مردفة، و36 قافية مقيدة تواترت فيها15 قافية مجردة و 09 قوافٍ مردفة وبهذا تكون القافية المقيدة المردفة قد تواترت 34مرة، 25 منها مطلقة و09 منها مقيدة، وهذا ما يكسبها السمة الغالبة في هذه المجموعة الشعرية ومن نماذج من القافية المقيدة المردفة، هذه الأسطر من قصيدة "رسالة تهنئة إلى جناب المشير"[1]

1-جناب المشيرْ !] **جملة شعرية.**

2-و أعني تماما :جناب الرئيس الذي كان أمس..] **جملة شعرية.**

3-جناب المشيرْ!

4-و أعني كذلك.. !

5-جناب الفريق الذي أعلن الحرب يوما على شعبه، **جملة شعرية.**

6-و غزا كلّ ساحاته...

7-ساحة ساحة، شارعا شارعا..،

8-وسريرا سريرْ

9-فقط كي يصيرْ:

10- جناب المشيرْ[2] **جملة شعرية.**

يتألف هذا المقطع من ثلاث جمل شعرية، تنتهي كلها بقافية موحدة(شيرْ..ريرْ..صيرْ) الجملة الأولى جاءت بسطر والثانية بأربعة اسطر والثالثة بسطرين مما ييسر عملية التباعد بين القوافي فيكون لها الوقع الطيب على الأذن.

[1]- الديوان، ص:73.
[2]- الديوان، ص73.

هذه القافية المقيّدة (شير..رير..صير)- جاءت بطيئة الإيقاع تتواءم مع الهدوء الذي يطبع كما العادة في تقديم التهنئة لمن هو أعلى مرتبة فالموقف يستدعي شيئا من الهيبة و الخجل والانكسار وحتى الرهبة زيادة على التملُّق عند الكثير من الناس.

ومن القافية المطلقة ما جاء في قصيدة " القوارير":

1-رفقا بهنّ.. ⟸ **جملة شعرية من سطر واحد.**

2-فمالهنّ..

3- إذا تراخت ريحهنّ.. ⟸ **جملة شعرية.**

4-سوى وجيف دموعهنّ..

5-و ما لهنّ...

6-إذا مددت يديك تغصب مالهنّ..

7-أو استهنت بما وراء جمالهنّ.. ⟸ **جملة شعرية.**

8-سوى عجائب مكرهنّ و كيدهنّ..

9-لتعرف ما عليك..

10- وما لهنّ..

11- رفقا بهنّ[1] ⟸ **جملة شعرية من سطر واحد.**

وهذا المقطع يتشكل من أربع جمل شعرية،الأولى تتكون من سطر والثانية من ثلاثة أسطر وأمّا الرابعة فتتكون من خمسة أسطر والأخيرة من سطر واحد انتهى كل سطر من هذه الجمل بقافية واحدة(هنّ) ما عدا السطر التاسع من الجملة الشعرية الثالثة فهو ظاهريا انتهى بالكاف ولكن فعليا وعمليا فهو مقفى بنفس القافية إذا ما عدنا لدلالة النقطتين التي تفيد الحذف وتقدير المحذوف من سياق الكلام هو(**لتعرف ما عليك** و**ما عليهنّ**) وهذا لم يفسد الإيقاع والموسيقى بل كسّرشيئا من الرتابة الناشئة من تقارب الحركة البطيئة.

[1]- الديوان، ص:38.

3- أشكال التقفية:

1/3-تقفية الجملة الشعرية:

الجملة الشعرية، في هذه المجموعة الشعرية لا تتحدد سطورها بعدد معين وإنما الأساس فيها هو الدفقة الشعورية تتراوح بين الطول والقصر في موجتها تبعا لما يتناسب مع التجربة الشعورية لنفسية الشاعر ويمكن أن نستأنس بالقافية لتتوقف الدفقة الشعورية وعليه فقد تكون بالقدر الذي يرسم موقفا أو صورة أو جانبا مؤثرا ومن ثمّ فقد تكون سطرا أو مجموعة أسطر وهي في النهاية مكتفية بذاتها موسيقيا وبالرجوع إلى الأسطر السابقة فإن:

1- رفقا بهنّ.. هي قافية الجملة الشعريةالأولى
2- فمالهنّ.. / وقفة الأولى
3- إذا تراخت ريحهنّ .. قافية الجملة الشعرية الثانية
4- و ما لهنّ... / وقفة أولى.
5- سوى و جيف دموعهنّ.. / وقفة ثانية.
6- وما لهنّ... قافية الجملة الشعرية الثالثة.
7-إذا مددت يديك تغصب مالهنّ../ وقفة أولى
12- أو استهنت بما وراء جمالهنّ.. / وقفة ثانية
13- سوى عجائب مكرهنّ وكيدهنّ../ وقفة ثالثة
14- لتعرف ما عليك.. / وقفة رابعة.
15-

هذه هي الجمل الشعرية، كل جملة منها تكتفي بنفسها وتشكّل مقاطع صوتية منظمة موسيقيا زادها حرف الروي المتمثل في النون المشددة حدة يتحقق معه الإيقاع القويّ..
ومن أمثلة التقفية بالشكل السابق أورد نموذجا آخر تجسد في قصيدة "سيرة مخبر"[1] من المجموعة الشعرية وهي قصيدة أتى فيها على المعاناة التي لحقته من جراء المراقبة و يصف وصفا دقيقا المخبر الذي كان يمشي معه كظله يبحث عن أشارة، عن مكان، عن أثر لقصيدة فيقول أنهما يمشيان متوازيان يقول:

[1]- الديوان، ص:60.

1-كان يعرفني..] **جملة شعرية من سطر واحد**

2-منذ عشرين عاما،

3-كأنه يلبسني مثل معطفه الكشميريّ القديم] **جملة شعرية**

4-و يألفني.. **جملة شعرية من سطر واحد**

5-مثل قهوته المرة الباردةْ.. !

6-كان يعرفني من بعيد،.

7-برغم الّذي كان من غبش الصّبح، **جملة شعرية**

8-من دون كلّ الّذين يجرّون أرواحهم كلّ يوم

9-إلى المسلخ البلديّ،

10-و يعرفني من خلال الضباب،] **جملة شعرية من سطر واحد**

11-بدون التباس ولا ريبة.. !

12-كان يعرفني عيبا ظنوني.. **جملة شعرية**

13- وعاداتي البائسةْ..

خمس جمل شعرية بمجموع ثلاثة عشر سطرا تنتهي بالقوافي التالية(يعرفني، يألفني، ظنوني، الباردةْ، البائسةْ) وهي نهايات موسيقية غير أنه ومن منظور دلالي فهي خمس جمل كما هو مبين من خلال الحاضنة وأمّا السطر الأول والرابع والعاشر فهي الجمل الشعرية وقد كتبت بالخط الغليظ لفتا للانتباه.

2/3- التقفية السّطرية الموحدة:

وقصدا من علوي في تنويع التقفية، يلجأ من حين إلى آخر إلى التقفية السّطرية وهذا ما تجسّد في قصيدة "هل تعرفني"[1]التي اعتمد في بنائها على الحوار انطلاقا من الاستفهام التعجبي؟ ! يقول:

1- هل تعرفنِي..؟ !.
2- و قرأت خطابك ثانية، وأنا في شبه عمىً..
3- هل يعقل أنّك تعرفنِي..؟ !
4- هل صادف أن قابلتك قبل اليوم،
5- هنا و هناك..؟
6- وأن خضنا في أيّ حديث ذي شجنِ؟ !
7- وقطعنا نصف الدّرب معًا
8- و أخذنا منه معًا..
9- شيئا للصدفة و الزّمنِ..
10-هل تعرفنِي..؟ !

نلاحظ في هذه الأسطر تكرار لحرف النون المكسور(نِ أو نِي المشبعة) والذي جاء متواترا بشكل تراكمي يعطي نوعا من الرتابة والملل غير أن الشاعر كسّر هذه الرتابة وهذا الملل الذي قد يحس به القارئ، بقافية (النون الساكن)كما في السطر الثاني(عمًى) والسطر التاسع(الزمنْ) وهكذا استمر الحال في بقية الأسطر من القصيدة.

3/3- التقفية المتغيرة:

وإذا كانت القافية كما أسلفت لا تحدد نهاية السطر الشعري وإنما تكون هي القدر الذي يرسم موقفا أو صورة أو جانبا مؤثرا" وبذلك فإنها لا تحضر إبداعا قبل حضور النص بل تظهر معه وبه ومن خلاله"[2] ومن ذلك فقد يستخدم الشاعر قافية متغيرة وذلك بحسب ما يتناسب مع الحالة النفسية فنراه يوظف النغمة المنسجمة مع تلك الحالة وهذا يتحقق بحروف القافية ولذلك فهو ينتقل من قافية إلى أخرى كلّما كان ذلك ملائما للحالة الشعورية والقافية السابقة واللاحقة ترتبطان في انسجام وتآلف وقد تتداخل من غير نظام ثابت هذا من جهة ومن جهة ثانية فقد يلجأ الشاعر إلى ذلك إذا رأى بأن القافية تلاحقت وصار وقعها رتيبا

[1] - الديوان، ص:91.
[2] -محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين النية الدلالية و البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق2001 ص:23، ينظر الرابط التالي:httpM//www.avu-dam.org/book/01/study01/101-m-ind-boom01-sd001.htm

مملا فيكسر تلك الرتابة بتغييرها ومنه فالقافية تلعب دورا في نقل الإحساس بالملل والضجر والفراغ والرتابة وتبقى في النهاية أنها في الشعر الحر انسب نهاية له من الناحية الإيقاعية وهذا ما تؤكده نازك الملائكة بقولها" إن الشعر الحر يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا"[1] والنموذج الموالي خير دليل على ذلك:

يقول في قصيدة" كم كنت أعمى"[2]

1-كم كنت أعمى.. !!

2- و أقول لم أخسر سوى ما ليس لِي..

3-و أقول: هم مثلِي..

4- معلقة أياديهم بذات المشعلِ..

7-و أقول..نحن على الغريب كواحدٍ..

8-و إن اختلفنا ذات يومٍ..

9-حول أفضال الذئاب على الكلابِ

10- و حول طعم الحنظلِ.. !

11- و إن اختلفنا دائمًا..

12- سنظل نحفظ دائمًا

13- عهد الحبيب الأولِ

14- لكنّنا قد نلتقي... !

15- في البدء، أو في المنتهى- لاشك –

16- أو في المنتصفْ..

17- وإن اعتصرنا الملح في أحداقنا

18- والنبع جفْ.. !

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الطبع للملايين،ط6،مارس1961 ص:190.

[2]- الديوان ،ص:101

19- وأقول:ذاك عدونا..

20- حتما هنا لن نختلفْ

21- أولم نكن يوما صغارا نركب الوادي معاً..؟

22- أولم نكنْ...؟

23- فرخي يمامٍ ذاهلين عن الرِّياحِ..

24- ترّف إن كلّ الجناحُ و لم يرفْ

25- أو لم يكنْ..؟

ويستمر الشاعر في هذه المقطوعة على هذا الحال إلى غاية البيت الخامس والأربعون أين ينتقل إلى قافية أخرى:

45- أو بعدها..؟

46-القى الشهيد مصافحا...

47-و يهش في وجهي

48- ويسأل مثل كل الناس عن حالي..

49- وأحوال الولدْ.. !

50-لا تسألني دام عزّك عن أحدْ..

51-هان الولدْ... !

52-ضاع البلدْ.. !

53-لا تسألني دام عزّك عن أحدْ.. !

فقد وزع الشاعر في هذه الأسطر الشعرية، قافيته بحسب التفاوت الزمني فاستخدم قافية اللّام المطلقة الموصولة بياء ممدودة (لي،مثلي،نلتقي)واللام المشبعة(المشعل الحنظل،الأول) في الأسطر(2،3،4،8،11) ثم قافية مقيدة(المنتصفْ، جفْ، نختلفْ، يرفْ) في

السطر(15،19،23،17) والقافية الثالثة هي القافية المقيدة وهي النون الساكنة(يكنْ، يكنْ) في السطر(21،24)وأخيرا قافية رابعة تمثلت القافية المقيدة،الدّالُ الساكنة(الولدْ، أحدْ، الولدْ، البلدْ، أحدْ) في السطر(49،50،51،52،53).

4- الرويّ:

للقافية حروف مخصوصة بها إذا دخل أحدها أول القصيدة لزم بقية أبياتها وهي ستة أحرف يأتي على رأس هذه الحروف المخصوصة الرويّ، وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر بتكرار أبياتها، وربما نسبت إليه القصيدة، فإذا كان الرويّ "لاما" سميت "لامية"، أو "راء" سميت "رائية"، وهكذا[1].

وسمي الرويّ رويّا "لأنه مأخوذ من الروّية وهي التفكير لأن الشاعر فكر فيه فهو فعيل بمعنى مفعول، أو سمي روّيا أخذا من الرّواء بكسر الراء وهو الحبل الذي يضم به شيء إلى شيء، لأن الشاعر يضم به أجزاء البيت ويصل بعضها ببعض"[2].

ويعرفه البعض مما اشتغلوا بالعروض بالقول:"هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر بتكرار القافية"[3].

ويعرفه أخر بالقول:"هو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة، والملازم لها.."[4].

ولما كان الروّي حرفا من حروف القافية فهو مرتبط بها ويدخل ضمن إطارها ولايمكن الاستغناء عنه مدام هو أحد مكوناتها غير أنه من المفيد التذكير بأن هناك حروفا لا تصلح روّيا لذلك يختارالشعراء لقصائدهم الحروف التي تصلح روّيا وعلوي في مجموعته الشعرية "عادات سيف الدولة" لم يستخدم إلا الحرّوف الأكثر استعمالا عند الشعراء ومن الجدول الموالي نوضح ذلك.

جدول رقم06:

[1]- محمود علي السمان، العروض القديم، ص:218.
[2]- نفس المرجع، ص:218.
[3]- فوزي سعد عيسى، العروض العربي، ص:74.
[4]- موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي ،المتوسط الكافي،ص:355.

حرف الروي	تواتره	خصائصه الصوتية
الدال	52 مرة	مجهور، أسنانيّ
الهاء	59 مرة	مهموس، حنجريّ
الرّاء	51مرة	مجهور، لثويّ، متكرّر
النون	88 مرة	حرف أشدّغنة، لساني حنكي علوي
اللّام	29 مرة	مجهور، أسنانيّ لثويّ
الباء	06 مرات	مجهور، شفويّ
الفاء	07 مرات	مهموس، شفويّأسنانيّ
الكاف	04 مرات	مهموس، حنكيّ(طبقيّ)
الميم	44 مرة	مجهور، شفويّ

وقبل الحديث عن الحروف التي استخدمها علوي في مجموعته من المفيد الإشارة إلى صفات الحروف وهي الهمس والجهر، فأمّا الهمس فهو جريان النفس بالحرف عند النطق به لضعفه وضعف الاعتماد عليه في مخرجه وهي 10 أحرف تجمع في ثلاث كلمات هي **(فحثه.شخص.سكت)** والجهر،هو ظهور الحرف وانحباس النفس معه عند النطق به لقوة الاعتماد عليه في مخرجه وحروفه 19 حرفا وهي الباقية من حروف الهجاء.

وانطلاقا من التمييز بين صفات الأصوات فإن عبد اللطيف العلوي اختار لقوافيه حروف روي شاع استعمالها عند القدامى والمحدثين وحرص كل الحرص على توظيف الأصوات التي لها شدة وقع لتناسب غايته ومشاعره التي يريد تبليغها من خلال خطابه إلى المتلقي فكانت في غالبيتها أصوات ذات تأثير عالٍ مثل النون والهاء والدال والرّاء والميم كما هو ثابت من الجدول أعلاه.

ثالثا:مكمّلات التّشكيل الموسيقي

1 – التدوير:

التدوير في القصيدة عند العروضيين هو الذي يشترك سطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في سطر وبعضها في السطر الثاني وهو عند نازك الملائكة ممتنع امتناعا تاما في الشعر الحر فلا يسوغ حسبها للشاعر أن يورد سطرا مدورا فهي من الشعراء الرافضين لهذه الظاهرة في الشعر وتوجه انتقادات لهذه الظاهرة الإيقاعية ومع ذلك تسجل اعترافها و تأكيدها على أن التدوير (قد أسبغ على البيت فائدة غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته)[1] وقد ذهب بعض النقاد أبعد من ذلك في رفض التدوير بالقول:"إن التدوير غير موجود في الشعر العربي ولا حاجة إليه في معالجته ما دمنا نسم بأنّ البيت في الشعر الحر لا حدّ لطوله"[2] بينما يرى آخرون من النقاد أن التدوير من خصائص القصيدة الحديثة وليس موضة وإنما هو محاولة **إسطاطيقية**اقتضتها تجربة ذات طبيعة درامية ومهما كان الخلاف بين النقاد في قبول ورفض هذه الظاهرة إلا أن التدوير يتيح تعدد الأصوات داخل القصيدة الواحدة ويمنحها بعدا دراميا كما يسمح بتعدد النغمات وسرعة الإيقاع والجدير بالذكر أن التدوير ضربان، تدوير كليّ وهو أن تكون القصيدة كلّها مدورة من أولها إلى آخرها كما لو أنها سطرا واحدا متصلا عروضيا والتدوير في السطر مهما بلغ طوله وعدد تفعيلاته لكن بشرط ألاّ يشمل القصيدة كلّها أي تدوير جزئي وهو الشائع في الشعر الحديث كما أنه سمة في مجموعة علوي الشعرية إذ أن اهتمامه بتنويع الإيقاع والموسيقى جعله يوظف هذه الأداة الفنيةللربط بين الأسطر للزيادة في تماسك البنية العروضية الأمر الذي يعززالإيقاع الداخلي، كلما استدعت لذلك تموجاته النفسية طولا وقصرا ويظهر في أشكال مختلفة بحسب هندسة النص.

1/1 نمط التدوير:

[1]- رجاء بنحيدا، التدوير في الشعر الحر، انظر الرابطhhps//portal.arid.my

[2]- محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب-القاهرة، د.ط 2006، ص:168.

لما كان التدوير ظاهرة إبداعية تتعلق ببنية البيت العروضية فإن الشاعر ووفقا لاختار بنائي يعمد فيه إلى المقطع المدوّر فترد القصيدة مدورة كلّيا أوالتدوير الجملي وهو افتقار السطر الشعري لاستقلاله العروضي بمعنى انقسام الوحدة الوزنية أي التفعيلة بين سطر وسطر آخر يليه وهذا النمط هو المتجلي في هذه المجموعة الشعرية " العلوية" فقد آثره الشاعر طبقا لمقتضيات البناء الهندسي لنصوصه الشعرية ومن النماذج الأكثر تجسيدا للتدوير الجملي قصيدة "صار وجهك قبلتي"[1]إذ بلغ عدد استدارتها العروضية 88 استدارة، من106سطرا وبمعدل استدارة واحدة لكل 03 سطر.

يقول:

- عاد الشتاء

/-0//0/0/

مُ

- وبرّدت كفناه أطراف المدينة كلّها

0//0/0/-0//0/0/-0//0/0/-0//0//

تفاعِلَنْ

- الآحنيًا ظلّ يذكو

0/-0//0/0/-0//0/0/

مُتْ

- مثل تتّور يفورُ

/-0//0/0/-0//0/

فاعِلنْ مُ

- و رقصة الضوء الحزينة فوق شالك

[1] - الديوان، ص:42.

//-0//0///-0//0/0/-0//0//

تفاعِلَنْ مُتـ

تقوم هذه الأسطر الخمسة على تفعيلة" متفاعلن" سالمة و متغيرة، فالسطر الأول جاء ببنية تفعيلة متغيرة جزء منها في السطر الثاني وجاءت تفعيلة السطر الثالث هي الأخرى متغيرة تنتهي وزنا في السطر الرابع وتفعيلة السطر الرابع هي الأخرى تنهي عند السطر الخامس وهذا ما يمثل جملة شعرية مترابطة وزنا مما يسهل معرفة الدّفقات الشعورية والتّموجات النفسية للشاعر، ومع ذلك فإن بعض الجمل يطول مداها مما يسبب للقارئ قلقا وجهدا زائدا قد يدفعه للتوقف و عدم الاستمرار في القراءة ومن ذلك قوله في القصيدة السابقة:

فلا تغيبي...

0/-0//0//

متـ 1

أقبلي مطرا يرفّ كطائر الزّيتون،

/0/0/-0//0///-0//0///-0//0/ 2

فاعلن متفاعـ

فوق أصابعي...

/0-///0//0/// 3

لن

مطرا يذوّب قهوة الأحزان،

///0//0///-0//0/0/-0/0/

متفاعـ 4

يشربها معي...

/0-///0//0 5

لن

وتذكّري قمرا أضعته تحت شعرك

///0//0-///0//0-///0//0-// 6

متـ

كلّما ناديت من لهفٍ عليك و لم تجيبي...

/0//0-//0/0/0-///0//0-///0//0-/0 7

فاعلن متـ

لا تغيبي. !

/0//0-/0 8

فاعلن/ متـ

هي أسطر تسعة مؤسسة على بنية (متفاعلن) من بحر الكامل مترابطة وزنا بخمس استدارات، السطر الأول موصول بالثاني والثاني بالثالث وهكذا دواليك مع أنه بالإمكان أن نصل السطر الثاني بالسطر الثالث والرابع بالخامس ولا نشعر بأي اضطراب في الوزن و لا في الدلالة :

فلا تغيبي...

أقبلي مطرا يرفّ كطائر الزّيتون، فوق أصابعي...

مطرا يذوّب قهوة الأحزان، يشربها معي...

وتذكّري قمرا أضعته تحت شعرك

كلّما ناديت من لهفٍ عليك و لم تجيبي...

لا تغيبي. !

2/1- التكرار:

التكرار ظاهرة فنية عرفها الشعر العربي القديم وهي ليست وليدة الحداثة باعتبار أن توظيفها يكون للتعبير عن ما يجيش بنفسية الأديب كما أنها أي فنية التكرار أداة تدخل ضمن التشكيل الموسيقي أو الإيقاع الداخليولا يمكن الاستغناء عنها،غير أن الشعراء الجدد أقبلوا على هذه الظاهرة بشكل لافت ولايخلو نص شعريّ من هذه الظاهرةوالمجموعة العلوية لا تشذ عن هذه القاعدة وقد تجسد التكرار في معظم قصائد الشاعر بنمطيه، تكرار اللفظ وتكرار الجملة.

1/2/1- تكرار الكلمة:

ظاهرة التكرار اللفظيّ في مجموعة علوي الشعرية تكاد تكون سمة غالبة في مجموع قصائده ومرد ذلك أنه يتخذها بعدا نفسيافيستخدم التكرار كتقنية في تشكيل موسيقاه و إحداث الإيقاع المنسجم مع حالته الشعورية،والتكرار عنده إمّا أن يجيء لا شعوريا وإمّا أن يكون تأكيدا منه لكلمة مكررة فيقوي بها الخطاب المراد تبليغه إلى المتلقي.

يقول[1] :

كان يعرف غيبا ظنوني..

وعاداتي البائسهْ..

ويراني بعينيّ قفاه ولوفي الظلام الثقيل،

يميّز ظلي ووقع خطاي..

على بعد ميل.. !

ولو سرت مستخفيا حافيا، فوق رمل السّبيل..

ويعرفني..

[1]- الديوان، ص:61.60. -

كان يعرفني..

حين أحتال دوماعليه بأيّ طريقهْ !

لقد كرر الشاعر كلمة(يعرف) ثلاث مرات مما شكّل زخما صوتيا ألقى بظلاله وإشعاعاته على معانية التّي رتبتها جملة من العلامات جاءت مرتبطة بدلالة الفعل (يعرف).

ومنها قوله أيضا[1]:

لست من هؤلاء أنا...

لست فيهم أحد !

و لست من السادة العابثين،

ولا أستسيغ حديث الحداثة والمحدثين..

ولا أحمر الشّفتين على طرفالكأس،

أو بذخ الجنس في أي ناد..

بلا خجل أو عقدْ

لست منهم أنا أو إليهمْ

ولست أنا من يقول:

"نحب البلاد كما لا يحب البلاد أحدْ !

في هذه الأسطر تكرر الفعل(ليس) المقرون بتاء المتكلم خمس مرات، ثلاث منها جاء تواليا ليعود الشاعر لتكراره مرتين متتاليتين بعد أربعة اسطر، وهذه الكثافة الصوتية تنم عن إيحاءات عديدة، فالشاعر حين يكرر الفعل فهو في معرض التأكيد على الموسيقى الشعرية أكثر من التأكيد على الدلالة، كما أن الأسطر الثلاثة الأولى تتابع فيها تكرار الفعل(لست)في أبيات متتاليات بشكل منسق وثابت وكثيف وهو ما يوحي برفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية وهي لفت انتباه القارئ إلى قصد دلالي، هو

[1]-الديوان، ص8.

الإلحاح والتشدد في تنزيه ذاته عن الخنوع والتملق للسلطة، فالشاعر يؤكد على تمايزه عن الشعراء الآخرين، شعراء الحداثة و المقطع الموالي يجسد ذلك بوضوح، يقول[1]:

لست منهم أنا..

لستمن هؤلاء الّذين يتيهون مثل السّكارى..

ويرغون مثل الزبد !

شعراء، يكون أنفسهم في مجالسهم،

ويديرون فوق الرؤوس كؤوس النكد !

شعراء يحطون مثل الذباب على الدّم،

أو يغمسون أصابعهم في....مواضع شتىّ..

ويأتون شعرا رديئا، بذيئا قميئا..

للتكرارأهمية إيقاعية تحدث من تجانس الأصوات وانتظامها بشكل منسق كما في (لست منهم/ لست من هؤلاء) شعراء، يزكون..../ شعراء يحطّون...) هذا الانتظام والتتابع زيادة على ما أنتجه من إيقاع موسيقيّ فهو يعكس أيضا إرادة الشاعر في التركيز على الدلالة المقصودة كما ذكرت.

2/2/1-تكرار الجملة:

لعل ما يلفت الانتباه في ديوان"عادات سيف الدولهْ" هو تكرار الجملة، هذا النوع يتكرر في كثير من قصائد المجموعة العلوية بل في أكثر من موضع في القصيدة الواحدة مما يجعل منه سمة أسلوبية لافتة في هذه المجموعة، ففي قصيدة "عادات سيف الدّولهْ"، كثّف الشاعر من تكرار عبارة (ومن عادات سيف الدّولهْ) وهذا تكرار غايتهإيقاعية، فالجملة تقوم على بنية تفعيلة(فاعلن) من بحر(المتدارك) سالمة ومتغيرة، بتشكيل مقطعيّ يتراوح بين الطول والقصر ينتج عنه إيقاع خافت وثابت وبطيء ينسجم مع حالة الشاعر النفسية في التركيز على العادات السيئة التي يعجز المدّاح المتملّقون في عدّها.

[1]-الديوان، ص:7.

يقول[1]:

لسيف الدّولة العربيّ عاداتٌ..
ومن عاداته أن يسرج الشّعب الكريم
وأن يشّد له اللّجام ! 1
ومن عاداته في كلّ عصر أن تخرّ له الجبابر
كلّما بلغ الفطام !

ومن عاداته صيد الأرانب:
كان يطلق بعضها فينا كلابا..
يطلق الباقين منّا في الفلاة طرائدا مفجوعة.. 2
ويظلّ يرقبنابلهفة عاشقٍ...
حتّى إذا سقطت طريدته زها طربًا، وعشنا في سلامْ !!

ومن عاداته أن تمرح القطط الجميلة في فراشه، 3
كي ينامْ

ومن عاداته أن تأكل الطّير الكواسر من موائده العليّة
بينما... 4

تتآكل الأسماك جوعا تحت مائدة اللئامْ !!

ومن عاداتهأن يستتاب إذا تكلم، من يخالفه الكلامْ ! 5

ومن عاداته قطف النهود، أو الرؤوس
إذا هي أينعتْ...
وتلاوة القرآن، و الشعر
ورقصة الديك الذبيح إذا تقاطعت الحسامْ ! 6

[1]- الديوان، ص:16.15.14

ومن عاداته أن يَدْخِل الأعداء غرفة نومه..
ويطلّ من شرفاتها أسدا علينا 7
لا يطال و لا يضامْ !

ومن عاداته أن يركب الأشلاء،
يأتي قاتلا لأبيه، أو متمردا...
ويموت مقتولا على الخازوق أو تحب الرّكامْ 8

يلاحظ في هذه المقطوعة التكرار المنسّق والمنتظم لجملة (ومن عادات سيف الدّولة) وهي جملة مركبة، بعدد (8 مرات) وتكررت (11) مرة على مدار القصيدة كلّها، مشكّلة مقاطعَ موسيقية متباعدة تارة وتارة على مسافة قريبة، تنسجم تماما مع الدلالة التي يركز عليها الشاعر (العادات) وهي فيمجملها، الشائنة التي داوم عليها الحاكم في بلاده الموصوف بسيف الدّولة وأهم هذه العادات الطعن في أبناء وطنه والتضييق عليهم مما يعطي الانطباع بالحسرة والألم القاتل الذي يبتغي تحسيس المتلقي.

الفصل الثاني

البنية التركيبية

توطئة

البنية التركيبية تقوم على عناصر تشدّ بعضها بعضا ولا يمكن الاستغناء عن أي عنصر منها وإلا جاءت الدراسة من هذا الجانب قاصرة لأن السمات الأسلوبية تكشف من خلال دراسة البنية التركيبة والتعابير المختلفة، منها بنية التركيب الاسمي والتركيب الفعلي لإبراز الجوانب المختلفة كالجانب التقريري والحدثي والفضاء الزّمني الّذي له تأثير على المستوى الدلالي، كما لا يخفى ما للظواهر البلاغية من قيمة أسلوبية ل في إبراز القيم الجمالية للنصوص التّي يتحقق بها الإبداع الأدبي، وإن الحديث عن البنية التركيبية في المجموعة الشعرية يجرّنا حتما لدراسة بنية الجملة ومكوناتها كظاهرة تركيبية لكشف السّمات الأسلوبية.

الجملة و بنياتها:

إن دراسة الجملة وبنيتها لا تعني الجملة من منظور نحوي بل نتناول دراستها كظاهرة تركيبية لها تقنياتها وفنياتها أي دراسة الجملة من حيث تكوينها وأنواعها وأشكالها، وبعبارة أخرى البحث في طريق الجملة ذاتها وكيفية تكوينها وأسباب جمالها وطريق الأسلوب الموجه للمتلقي ومدى مطابقته لمقتضى الحال بما يفهم من الخطاب صراحة أوضمنيا ، وما يحيط به من قرائن قد تخرجه عن أصل وضعها فتفيد معانٍ أخرى تستفاد من سياق الكلام وذلك بطريق الكشف عمّا تنطوي عليه من بنيات أسلوبية في هذه المجموعة الشعرية "عادات سيف الدّولة".

والجملة تبنى أساسا على ركنين هما المحكوم عليه والمحكوم به، فالأول يسمى المسند إليه والثاني يسمى المسند وما عداهما فهو"قيد" أي أنّه لو أغفل هذا التقييد لفاتت الفائدة المقصودة على خلاف الإطلاق في الجملة، فالمسند إليه هو شيء نتحدث عنه، وأشكاله: الفاعل– نائب الفاعل – المبتدأ الذي له خبر– اسم إنّ وكان وأخواتها، والمسند هو شيء نتحدث به، ومنه: الفعل التّام –المبتدأ المكتفي بمرفوعه– خبر المبتدأ – ما أصله خبر

المبتدأ كخبر كان وأخواتها وخبرإنّ وأخواتها – اسم الفعل – والمصدر النائب عن فعل الأمر وأمّا القيد فهو ما عدا المسند والمسند إليه في الجملة كأدوات الشرط وأدوات النفي والمفاعيل والحال والتمييز والتوابع والنواسخ والجدير بالذكر فإن المضاف لايعتبر قيدا لأنه من الضرورة المكملة لمعنى الجملة.

والجملة بالمفهوم الّذي اجمع عليه جمهور النحويين هي الجملة المركبة تركيبا إسناديا (مسند ومسند إليه)، بمعنى أنها " الكلام المفيد بالقصد كأن تتألف من فعل وفاعل (قام زيد) أو مبتدأ وخبر مثل (التلميذ مجتهد) وما هو بمنزلتهما (ضَرْبًا اللّصّ) أو (إنّ زيدا مجتهدٌ)"[1]

والجملة العربية عرفت تقسيمات كثيرة فمنهم من يجعلها أربعا ومنهم من يجعلها ثلاثا و لكل فريق اعتباراته في التقسيم غير أنني آخذ بالتقسيم الذي يرى أنها " تنقسم إلى أربعة أقسام صغرى وكبرى وذات وجه وذات وجهين"[2]:

<أ> الجملة الصغرى؛ وهي التي تتألف من فعل وفاعل أو مبتدأ وخبر دون زيادة مثل (انطلق الغلام) (واللّه ربي).

<ب>الجملة الكبرى، وهي الجملة الاسمية التّي يكون خبرها جملة سواء أكانت فعلية أواسمية مثل (أنا آتيك به) والاسمية مثل (لكنّا هو اللّه ربي) فجملة اللّه ربي صغرى وجملة هو اللّه ربي كبرى.

<جـ>والجملة ذات الوجه؛ ما كانت تتألف من جملتين متجانستين الصغرى اسمية والكبرى اسمية مثلها (زيد أبوه قائم) أو كانت الصغرى فعلية والكبرى مثلها (ظننت الشبحَ يقترب)

<د> الجملة ذات الوجهين؛ وهي التّي تكون اسمية الصدر فعلية العجز؛ الكبرى اسمية والصغرى فعلية أو العكس نحور (زيد يقوم أبوه).

---

[1]- أحمد قبش، الكامل في النحو والصرف والإعراب، ط4.د.س.ط. ص:221. -

[2] - نفس المرجع، ص: 221.

ويتفق البلاغيون مع النحويين في تقسيم الجملة العربية، إذ أنها عندهم مكونة من ركنين أساسين هما المحكوم عليه والمحكوم به، أي المسند إليه والمسند، ولا تعدو أن تخرج عن أحد اثنين فهي إما خبر أو إنشاء؛ فالخبر هو الكلام الذي يحتمل الصدق و الكذب وأمّا الإنشاء هو ما لا يصح أن يقال لقائله إنّه صادق فيه أو كاذب، والخبر إمّا جملة اسمية وإمّا جملة فعلية " فالجملة الاسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء ليس غير، وقد يكتنفها من القرائن ما يخرجها عن أصل وضعها فتفيد الدوام و الاستمرار"[1] وهذا لا يتحقق إلّا إذا كان خبرها جملة فعلية،أمّا الجملة الفعلية فالأصل فيها أنها "موضوعة لإفادة الحدوث في زمن معين مع الاختصار، فإذا قلت: "أمطرت السّماء" لم يستفد السامع من ذلك إلا حدوث الأمطار في الزّمن الماضي، وقد تفيد الاستمرار التجددي بالقرائن"[2].

هذا بالإضافة إلى أنّ البلاغيين زادوا على التقسيم، تصنيفا آخر للجملة يقوم على اعتبار التغيرات التي تطرأ على ترتيب عناصر الجملة وهو ما اصطلحوا عليه بالعدول أوالانزياح التركيبي ومن أمثلته تقديم ما حقّه التأخير وتأخير ما حقّه التقديم لأغراض بلاغية والحذف والإحالة وغيرها من الظواهر الأسلوبية وبناءً على هذا فإن دراسة البنية التركيبية لمجموعة" عادات سيف الدّولة " سترتكز على المباحث التالية:

- الجملة الخبرية
- الجملة الإنشائية
- العدول في البنية التركيبية

[1]- علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، القاهر، مصر، د.س.ط، ص:139.
[2]- نفس المرجع، ص:139.

أولا: الجملة الخبرية

1-الجملة الفعلية:

تعرف الجملة الفعلية بأنها كلّ جملة بدئت بفعل، فهو العامل في التركيبواليه تنسب الجملة، وهو تعريف لا خلاف فيه وقد يعد تعريفا ساذجا عند بعض النحويين كونه يقوم على أساس التفريق اللفظي المحض، وقد أسس بعضهم الجملة الفعلية على الإسناد "هي الجملة التي يدل فيها المسند على التجدد أوالتّي يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافا متجددا، بعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند فعلا، لأن الدلالة على التجدد إنما تستمد من الأفعال وحدها"[1]وانطلاقا من هذا الطرح فإن الترتيب الأصلي لعناصر الجملة الفعلية كما أسلفت يخضع لمقتضى العامل الذي هو الفعل وذلك إذا كان الفعل لازما اقتضى التركيب أن تكون الجملة (فعل+ فاعل) وإذا كان الفعل متعديا اقتضى التركيب أن تكون الجملة مبنية على أساس (فعل+ فاعل+ مفعول به أو أكثر بحسب طبيعة التعدية)وإذا كان الفعل مبنيا للمجهول بنيت على أساس(فعل مبني للمجهول + نائب فاعل) والأصل في ترتيب هذه العناصر أن يذكر الفعل أولا ثم يليه الفاعل ثانيا والمفعول ثالثا إن وجد وأمّا التقديم والتأخير فيخضع للأغراض البلاغية إن جوازا وإن وجوبا، وبالعودة إلى الأنماط السابقة لصيغ الجملة الفعلية فإنها ترددت في الديوان بشكل يجعلها تمثل أكثر من ثلثي مساحة القصائد الشعرية للمجموعة ويمكن إبراز نماذج منها بما يلي:

1/1-النمط: فعل+ فاعل (أو ما ينوب عنه)

هذه الصيغة في التركيب القائمة على بنية (فعل لازم + فاعل)أو ما ينوب عنه هي الأصل في التركيب وتتمظهر في المجموعة محل الدراسة بالصور التالية:

[1]- اسماعيل ياقوت، النواسخ في كلام العرب،أصولها ووظائفها و تفسير أثرها الإعرابي،دار المعرفة الجامعية،اسكندرية، مصر،1990،ص 21.

-جملة "مهما **جفا**، أو **نأى**، أو**ابتعدْ** [1]!

- و كذلك جملة "**بغىأوطغى**أو**زنى**...أو **سجدْ** [2]!

ومنها أيضا"أن **تأكل الطير الكواسر من موائده** العلية"[3]

الأفعال الواردة في النماذج أعلاه (جفا- نأى – ابتعدْ -بغى – طغى – زنى – سجدْ – تأكل) كلّها أفعال لازمة تكتفي في معناها بمرفوعها أي الفاعل دون سواه، فهي جمل تمّ معناها ولا تحتاج إلى ما يكمل معناها، فالأفعال (جفا- نأى – ابتعدْ -بغى – طغى – زنى – سجدْ) جاء فاعلوها ضميرا مستترا تقديره هو يعود على (من غرّه الذئب من أبناء البلد) وجاء فاعل الفعل (تأكُل) اسما ظاهرا هو (الطير) وهذه بنية جملة قائمة غير أنها لم تحقق للجملة معناها يحسن السكوت عليه فهي بحاجة لاستكمال المعنى فجاء الجار والمجرور (من موائده) لإتمام هذا المعنى، فعلى الرغم من أنّ الجملة بسيطة غير أن الشاعر لجأ إلى ما يكملها بثلاث مكملات هي الجار والمجرور(من موائد) والمضاف (مدلول الضمير المتصل الهاء) ونفس الكلام ينطبق على:

- جملة " ومن عاداته أن **تمرحُ القططُ الجميلة في فراشه**، "[4]

"كي ينام"

هنا أيضا لجأ الشاعر إلى ثلاث مكملات للمعنى المراد تبليغه للمتلقي من خلال الجار و المجرور(في فراش) والمضاف(مدلول الضمير الهاء)وهذه المكملات هي في طبيعتها امتداد للتّموّجات التي تتساوق بها نفسية الشاعر.

ومن صوره، عندما يأتي الفعل متعديا مبنيا للمجهول، قوله:

" وأن يُشدّ له اللّجامْ !"[5]

[1] - الديوان، نفس المرجع، ص:12.
[2]- نفس المرجع، ص:12.
[3]- نفس المرجع، ص:15.
[4]- نفس المرجع، ص:15
[1]- الديوان، ص:15.

(يُشدُّ) فعل متعدٍّ، من الفعل (شدد) يتعدى مرفوعه إلى منصوبه، فلا يصح أن نقول(شدد الفارس) ونسكت، فالمعنى يطلب مُكمّلا لتمام المنى وإلا بقي الكلام مضغوطا لا ينجلي إلا بإعطاء الجملة ما يطلبه المعنى وهو المنصوب ممثلا في المفعول به، والفعل المبني للمجهول يحذف مرفوعه وهو الفاعل وينوب عنه المنصوب فيحل محله ويأخذ حركته الإعرابية لذا يعرب نائب فاعل، وهذه الصيغة لم ترد إلا في ست مواضعفقط من هذه المجموعة الشعرية.

واستخدام هذا النمط أي بنية الفعل اللّازم + فاعل أو ما ينوب عنه كتركيبة قصيرة الجمل، ينسجم مع التّموّجات التّي تتساوق بها نفسية الشاعر تباعا وتدافعا فكلما انتابته هذه الانفعالات لجأ إلى هذا التركيب من الجمل كما يظهر من النموذج الموالي[1]:

يعرف بالضبط كم **ينبغي** لي من الوقت،

كي **أتخلّص** من نبح ذاكرتي،

قبل أن **ارتخي** في فراشي تماما كأرجوحة... **وأنامْ**

وكم **ينبغي** لي من الوقت كي **أستعدّ** و أحلق ذقني..

إذا ما**صحوت**..

وحالفني الحظّ أنّي **صحوت**..

على بعض ما قد يرامْ.. !

ويعرف كم مرة **أتيقّظ** في اللّيل مرتعبا خائفا

أتحسس رأسي،

وحبل العدالة في عنقي...

فينام قريرا على صدر زوجته في سلامْ..

و يعرف أشياء أخرى..حميمية للنخاع..

[2]- الديوان، ص:63.62.

فكيف إذن ..لم يكن يعرف..

أنّني كنت في كلّ يوم **أموت،ليحيا** بنوّ

اشتمل هذا المقطع على اثنتي عشر (12) فعلا، منها (سبعة (7) أفعال لازمة،هي **(ينبغي، أستعد، صحوت، ينام،، أموت، يحيا)** وهي جمل قصيرة في تركيبتها، تنسجم تماما مع فوران النفس وتلاحق دفقاتها الشعورية(إذا ما صحوت، وحالفني الحظ إن صحوت، أتحسس رأسي،وحبل العدالة في عنقي، فكيف إذن لم يكن يعرف، أنني في كلّ مرة أموت، ليحيا بنوه)، وهذه التراكيب القصيرة إذا ماعدنا لبنيتها الإيقاعية نجدها تقوم على تفعيلة (فاعلن) من بحر المتدارك المناسب لبث الأحزان والشكوى والمعاناة فإيقاعاتهتساعد على إثارة العواطف والأشجان لدى المتلقي وتحسيسه بآلامه،والمقطع تواترت فيه تفعيلة(فاعلن) ثلاث وستون مرة(63) جاءت منها تسع وعشرون مرة مخبونة (فَعِلُنْ) فتوظيف إيقاع " فَعِلُنْ" الجهير والسريع والمتتابع الذي يتناسب مع إثارة المشاعر ودغدغتها وهذا ما يفسر تغليب المقاطع القصيرة على المقاطع الطويلة، الأمر الذي يجعلنا نراه أساسا في التجانس الكلي بين البنية التركيبية والبنية الإيقاعية.

إن بنية (**فعل+فاعل** أو ما ينوب عنه) في المجموعة العلوية قد بلغ عدد أفعالها أربعمائة و خمسا وتسعين فعلا (495 فعلا) منها ست(06) أفعال مبنية للمجهول وهذا مؤشر على أن عبد اللطيف علوي يبني الكثير من تركيبه بصيغة الجمل القصيرة التي يكون أساس بنيتها نمط (فعل +فاعل أو ما ينوب عنه).

2/1- النمط: (<u>فعل+ فاعل</u> + مفعول به، أو أكثر)

وبخصوص هذا النمط، فالفعل فيه يتعدى فاعله إلى مفعول به أوأكثر ليكتمل معناه وتراكيب هذا النمط تأتي طويلة مقارنة ببنية النمط السابق مما يعني أن علوي يستخدمها في الحالة التي تتطلبها الجملة الشعرية حينما تفور النفس وتتأجج الانفعالات وتتماوج، والمقطع الموالي يوضح ذلك:

<u>سننسى</u> الملاعين و المعدمين،

ومن أشعلوا شمعة فوق قبر الشّهيد..

وساروا على دربه واثقين..

سننسى حرائقنا كلّها...و نتوب اليكْ.. !

لعلك تغفر يوما،

وتطعمنا من يديكْ.. !

سننسى إذا شئت كلّ الّذي كان، أو سيكون..

ولكن أمرا بسيطا يحيّرنا حضرة الّجنرال..

بسيطا تماما..

نريد فقط أنّ تجيب لتخبرنا- إِنْ أَذِنْت -

فقط... كيف ننسى.. !؟[1]

نلاحظ أن الأفعال (**سننسى، أشعلوا، سننسى، شئت، يحيّرنا، نريد**) أفعال متعدية، معانيها لا تكتمل إلا بمفاعيلها أي بمكملات وهذا ما يجعل الجملة الشعرية تمتد طولا فتكون وعاءً تفرغ فيه تلك الشحنات الشعورية المتتابعة والمتتالية.

وتتضح السّمة الأسلوبية، للجملة الفعلية، في المجموعة الشعرية- عادات سيف الدّوله- من خلال تواتر الجملة الفعلية، حيث بلغ عدد جملها ألفا ومائتين واثنتي عشرة جملة(1212)والجمل الاسمية بعدد مائتين وأربعٍ وثلاثين جملة (234) هذا التباين في العدد يؤكد هيمنة الجملة الفعلية واتكاء الشاعر عليها في نقل تجربته الشعرية.

فطغيان الأفعال في هذه المجموعة دالّ على الحركية والتجدد وهي الوعاء الذي يحتوي المعاني والكلام بمعناه "مافي اللفظ لولا المعنى؟"[2] وهذا ما يعطينا الانطباع بأن الشاعر يتغير مزاجه تبعا للحالة النفسية التي تثير أشجانه وتهيّج انفعالاته، فالأفعال بتغير زمنها تعطي دلالات في خدمة المعنى والتذوّق الجمالي، فالماضي للدلالة على الثبات واستقرار الحال في نفسية الشاعر مما يسهل عملية إقناع المتلقي، والمضارع يفيد الاستمرار و

[1]- الديوان، ص:78.

[2]- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين،بيروت لبنان، الجزء الأول، ط 2،1984، ص:22.

التجدد والأمر يعكس انفعالات الشاعر، والمجموعة الشعرية العلوية جمعت بين الأزمنة الثلاث عكست ألم الشاعر ويأسه، وأمله وتحديه ، يقول[1]:

أنا شاعر فوضويّ
أصدّق حدسي فقط
رغم كلّ خياناته السّابقهْ.. !
وأعيد الحساب..
فأخطئ في الجمع والطّرح
واللّحظة الفارقهْ.. !
كلّ ما علّمتني الحياة تركته خلفي..
وطوّفت فيها بلا حكمة، عاريا من ظنوني..
ومن خمج العالم !
هو ذا عالمي.. !

ويقول كذلك[2]:

تركت عنواني عليه، وصورتي...

وقصائدًا مهجورة لم ينتبه أحدٌ لها..

وتركت قلبي نائما مثل الفراشة فوق كفّ النّار،

صار الآن لي بيت و درْب للرّجوع،

وصار لي، إن ضاق صدرٌ للغريب بدمعتي...

أهلٌ و جارٌ..

أنا الّذي فوّتُ منذ طفولتي كلّ القطارات التّي...

مرّت سريعا كالسّحاب ولم تعدْ

لم يبق الّا الجدار،

أنام وأصحو عليه كنبتة العُلَّيْقِ تَحْلُمُ بالسّفرْ

[1]- نفس المرجع، ص:100.
[2]- نفس المرجع، ص:112.

هذا الجدارُ !

وبما أن الجملة الفعلية – بنية التركيب الفعلي – تبرز الجانب الحدثي فهي بذلك تعد وعاءً يتمدد بحسب المعاني وبحكم خاصيتها الدلالية فهي تتجدد وتتحرك في فضاء الزّمن الماضي والحاضر، لذالجأ إليها الشاعر وعوّل عليها كثيرا في تحميلها مشاعره وأحاسيسه وفق ما تتماوج به نفسه، في حين أنّ الجملة الاسمية لا تنهض بذلك بحكم ثبوتالحكم فيها وبطبيعتها الهادئة.

2-الجملة الاسمية:

اختلف القدماء والمحدثين في وضع تعريف موحد لاسمية الجملة، غير أن هذا الخلاف ليس هو فيما نحن فيه من الباب وعليه فإن الجملة الاسمية وفق الشائع عند النحاة هي التّي تبدأ باسم والمعيار هوأن الجملة الاسمية "...هي التّي يدل فيها المسند على الدوام والثبوت أو التي يتصف فيها المسند إليه اتصافا ثابتا غير متجدد، أو بعبارة أوضح هي التّي يكون فيها المسند اسما على ما بينه الجرجاني فيما اقتبستاه من كلامه ههنا[1] "

فالجملة ترتبط بالإسناد، والمسند إليه هو الركن الأهم في البنية التركيبية للجملة سواء تركيبا فعليا أم اسميا وسبب أهمية ذلك انّه يمثل الركن الثابت في الجملة في حين يمثل المسند الركن المتحول، وبتعبير آخر "يمثل المسند إليه الذات ويمثل المسند الوصف وكما يقول علماء المنطق:<<الذات أقوى في الثبوت من الوصف>> ويعللون ذلك بأن الجملة – وإن كانت تعتمد على العنصرين معا – تحتاج إلى الدّال على الثابت أشدّ وأقوى من حاجتها إلى المتحول العارض"[2] ومثال ذلك: " المال زينة الحياة"، فالمال هو المسند إليه "الذات" وهو الثابت أمّا " زينة الحياة " فيمثل المسند " المتحول "، فالمال ثابت لا يتغير في جوهره لكن وضعه يتغير.

[1]- أحمد إسماعيل ياقوت،النواسخ في كلام العرب،أصولها ووظائفها وتفسير أثرها الإعرابي،دار المعارف الجامعية، إسكندرية، مصر1990.
[2]- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد،ج1،دار العلم للملايين،ط2، بيروت، لبنان،1984،ص:123.

وفي هذه الدراسة وحتى أكون منهجيا فإنّي آخذ بالشائع في تعريف الجملة الاسمية بتناول هذه البنية الاسمية بمختلف أنماطها الواردة في المجموعة الشعرية.

1/2-الجملة الاسمية المطلقة:

بلغ مجموع الجمل مائتين وأربعا وثلاثين جملة(234) وتمظهرت بصور مختلفة هي:

***الجملة الاسمية البسيطة (مبتدأ مفرد+خبر مفرد)**

وتواترت بهذا النمط خمس وأربعون مرةً (45) منها مرتان جاء المبتدأ محذوفا ومن نماذج هذا التركيب النمطي:

"**الحكايةُ مثخنةٌ بالتفاصيل والرّوحُ عارية**"[1]

"**هي فتنة**"[2]

" **ليلُنا قرٌّ**"[3]

" **ريحُنا صرٌّ**"[4]

فالجملة الأولى، جملة اسمية، المبتدأ فيها هو(الحكايةُ) والخبر هو(مثخنةٌ)والثانية، المبتدأ الضمير المنفصل (هي) والخبر(فتنةٌ) والثالثة مبتدؤها (ليلنا) وخبرها(قرٌّ) وأمّا الرابعة فالمبتدأ فيها هو(ريحُ) والخبر(صرٌّ).

وقد يرد أحد الأركان محذوفا في هذه البنية كما في قوله[5]:

عقلي بسيط..

كبير بحجم البلاد

وأضيق من خاتم.. !

فالجملة الأولى اسمية، المبتدأ فيها(عقلي) والخبر (بسيط) والجملة الثاني معطوفة على الأولى والمبتدأ فيها محذوف يقدر من سياق الكلام (عقلي) والتقدير (وعقلي كبير..) ونفس

[1]- الديوان، ص:26
[2]- نفس المرجع، ص:17.
[3]- نفس المرجع ، ص:42.
[4]- نفس المرجع ، ص:42
[5]- نفس المرجع ،ص:99.

التقدير مع الجملة الثالثة، فالمبتدأ محذوف تقديره (عقلي) أي (وعقلي أضيق من خاتم)فمثلما كان الإخبار عن المبتدأ الظاهر(عقلي) في الجملة الأولى بالخبر(بسيط) فهو مخبر عنه بالخبر(كبير) في الجملة الثانية ومخبر عنه بالخبر(أضيق) في الجملة الثالثة.

وحذف المبتدأ في الجملة الاسمية ذات البنية التركيبية(مبتدأ مفرد +خبر مفرد) لها دلالات تفسرها الحالة النفسية للشاعر الذي لم يعد يستوعب ما يحدث في بلاده، فعقله بسيط وكبير وأضيق من دائرة خاتم أصبع يده وهذا يدّل على التناقضات التي احتار فيها عقله، (كبير) خبر لمبتدأ محذوف تقديره(عقلي) يفسّر من الكلام السابقونفس الشيء مع (أضيقُ) خبر لمبتدأ محذوف يفسره السابق من الكلام (عقلي) لذا نرى الشاعر اكتفى بذكر المسند وحذف المسند إليه (عقلي) تجنبا لتكراره لوجود ما يدل عليه في الكلام السابق عليه.

***الجملة الاسمية المركبة:**

(مبتدأ مفرد + جبر جملة، أو شبه جملة)

هذه البنية التركيبة تكررت في المجموعة الشعرية ثلاث عشرة مرة (13) ومن أمثلتها قول الشاعر:

1/ وأنا [لم أر يوما عندليبا في حياتي]،

2/ وأنا[لم أر يوما وردة في الكون]،[1]

3/ أنا[كنت قبلك زاهدا][2]

4/ أنا[كنت قبلك زاهدا]وأصبحت كلّ النّاس:

5/ وأنت[تطفئ كلّ عام شمعة أخرى]

6/ أنت [المتنبي في قصري.]

7/ وأنا[سيف ُالدّولةْ...]

8/ لسيف الدّولة عاداتٌ

[1]- الديوان،ص:24.
[2]- الديوان،ص:47.

9/ أنا [من جلدِ ثورٍ]

فالجمل الأربعة الأولى، جمل اسمية؛ ورد الضمير(أنا) مبتدأ في الأولى والثانية والثالثة والضمير(أنت) في الرابعة أمّا الخبر فجاء جملة فعلية فيها؛ فالجملة الأولى خبرها الجملة الفعلية[لم أر يوما عنداليبا في حياتي] والثانية خبرها[لم أر يوما وردة في الكون] والثالثة خبرها[كنت قبلك زاهدا] وأمّا الرابعة فالخبر هو الجملة الفعلية[تطفئ كلّ عام شمعة أخرى].

والجملة السادسة والسابعة؛ جملتان اسميتان خبرهما جملة اسمية؛ فالسادسة خبرها الجملة الاسمية (المتنبي في قصري) والسابعة خبرها الجملة الاسمية(سيف الدولة ...) و المحذوف يقدر من الجملة السابقة(..في قصري) وأمّا الجملة الثامنة فخبرها جملة شبه جملة مقدم(لسيف الدولة) في محل رفع خبر والمبتدأ مقدم (عادات) وأمّا الخبر في الجملة التاسعة فهو شبه الجملة من الجار والمجروف (من جلد ثور) في محل رفع خبر المبتدأ (أنا).

واللّافت في هذه الجمل وفي غيرها من قصائد الدّيوان أنّ الشاعر باستعماله لهذا النمط من الجمل يعتمد كلّية على الضمير (أنا) و(أنت) كمسند إليه وأمّا المسند فيلجأ إلى الجمل الفعلية والاسمية المركبة التي تنهض بدلالات مختلفة تنسجم مع ما يريد تحسيس المتلقي به، وذلك من خلال عرض حاله هو كفرد أو كمواطنٍ تونسيٍّ و(أنت)إشارة إلى الحاكم في بلاده والهدف هو إبراز الهوة بين طرفي المعادلة، وبشيوع استخدام الضمير مسندا إليه في المجموعة الشعرية تصبح الظاهرة بنية من بنيات الأسلوب عند عبد اللّطيف علوي.

يقول[1]:

ماذا أقول:

أنا المدينُ بما ترى بعد الختام..

ولا أحبُّ الاعتذار لأنّه..

[1]- الديوان، ص:37.

رغم المودة يفسد الحزن العظيم !

وأنت مثلي...

لا تحبّ الاعتذار..

لنتفق أنّا فقط... لمْ نتفقْ !!

ويقول أيضا[1]:

أنا ما تجرأت يوما على الحلم إلّا..

أنا الكأس يرشح دوما بما ليس فيه..

ففي كل هذه الشواهد يجعل علوي الضمير مسندا إليه والجملة المركبة بعده مسندا وهذا لغايات دلالية إيحائية.

2/2- الجملة الاسمية المقيدة:

الجملة الاسمية المقيدة هي الجملة المنسوخة إمّا بأفعال ناسخة للابتداء – كان وأخواتها –أو بأحرف ناسخة – إن وأخواتها – والنسخ هنا المقصود به النسخ من حيث الإعراب غير أنّ استعمالاتها له أثر كبير في الجمل التي تنسخها:

*** – كان أو إحدى أخواتها + مبتدأ وخبر**

استخدم علوي هذه البنية التركيبية في مجموعته الشعرية وهذا للدلالة على الزمن الماضي فيكون التحديد الزمني دقيقا عندما يقترن الحدث بها وهذا يعد من وظائف النسخ من حيث المعنى والإعراب وترتيب عناصر البنية وفق نمطية الصوغ(فعل ناقص+ اسم الناسخ+ خبر الناسخ) بمعنى يدخل الناسخ طرفا جديدا في الإسناد وهذه النواسخ تتيح للشاعر إمكانية أكبر في تحميل الجمل المنسوخة شيئا زائدا مكثفا من عواطفه المشحونة ومن النماذج التّي تسند هذا قوله[2]:

لست منهم أنا..

[1]- نفس المرجع، ص:57.56.

[1] - نفس المرجع، ص:7.

لست من هؤلاء الّذين يتيهون مثل السكارى...

ويرغون مثل الزّبدْ !

شعراء، يزّكون أنفسهم في مجالسهم،

ويديرون فوق الرؤوس كؤوس النكدْ

أو يغمسون أصابعهم في...مواضع شتى...

في هذا المقطع نلاحظ أنّ الشاعر، زيادة على الدلالة الزمنية، فهو باستخدام الناسخ(ليست) يكون قد فجّر سلسلة من الدلالات أولها النفي القاطع من انتمائه لهؤلاء الشعراء (لست منهم) ثم يبرر ذلك بأوصافهم الشنيعة والشائنة التّي لا تليق بالشاعر بحيث يولد منها معاني الاشمئزاز والتقزز (يغمسون أصابعهم في...مواضع شتى) توحي بالكثير من المعاني والإيحاءات الدلالية التي أسهم في إبرازها الحذف والإحالات.

وقوله أيضا[1]:

كنّا نأتيه فراخا من حجلٍ،

ونردد خلفه:

عاشت تونس !عاشت تونس !عاشت تونس !

كنّا نهتف والأضلاع تصفّق:

عاشت تونس !

نرفع هاماتٍ مفعمةً بالوجد، وبالنّخوة..

ما **كنّا** ندرك أنّ علينا جميعا أن نفنى.. !

كي تحيا تونسُ...

أنّ علينا أن نعرى،

أنْ ندفن أجمل حبات العمرِ..

[2] - نفس المرجع، ص:71.

في قبر خلف القضبانِ.. !

في العام الثّمن قبل العقد الأولِ،

كنتُ صغيرا يا بلدي، وكبرتُ بلا أجلٍ..

تكرر الفعل(كنّا) في هذا المقطع بحيث ورد ظاهرا وورد محذوفا كما في السطر الثاني و السطر السادس، هذا التكثيف هو تعبير من الشاعر عن حالات النفس بالإضافة إلى أن كلّ جملة منسوخة بالفعل (كان) هي بمثابة سلسلة من الدلالات النفسية ما كانت بنية المبتدأ و الخبر لتنهض بها لولا دخول الناسخ عليها.

*** – إنّ أو إحدى أخواتها + مبتدأ وخبر**

على خلاف النسخ بـ – كان و أخواتها –التّي تغير من الإسناد فإن النسخ ب . إن و أخواتها – لا يغير في الإسناد شيئا باعتبارها حروف ولا تأثير لها على التركيب الإسنادي للجملة الاسمية غير أن معانيها تنصب على ما بعدها، فمعنى (إنّ) و(أنّ) التوكيد، فهما لتوكيد اتصاف المسند إليه بالمسند[1]و(كأنّ) للتشبيه و(لكنّ) للاستدراك و(ليت) لتمني و(لعل) للرجاء .

ومن تمظهرات هذه البنية التركيبية :

إنّ أواِحدى أخواتها + اسمها + خبرها (جملة فعلية)

جاءت هذه البنية التركيبية في مجموع المدونة في سبعٍ وعشرين موضعا(27) منها قوله[2]:

أنّني[لا أحب الكثير من النّاس] مهما استقاموا..

ويحزنني أنّهم...

ويقول:

أنأدخل القبر يا خالقي واثقا، شامخا..

أنّني[ما حنيت لغيرك رأسي]..

[1] - مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، ط2، 1986، ص:298.
[2] - الديوان، ص:59.58.

جاء في هذا المقطع، تركيبان من نمط الجملة المقيدة ببنية الناسخ(إنّ +اسمه+ خبره جملة فعلية) بحيث عمد الشاعر إلى وصف المسند إليه (أنا) بالمسند المركب، ففي الجملة الأولى، المسند هو جملة(لا أحب الكثير من النّاس) وفي الثاني هو جملة (ما حنيت لغيرك رأسي)وهذا المركب أشّع بظلاله على المعنى وأضفى علامات إيحائية ما كانت لتحدث باستخدام الخبر المفرد ولهذا يتكئ الشاعر على هذه الآلية خدمة لأغراض نفسية وجدانية اقتضتها تجربته الشعورية.

3/2– الجملة الاستفهامية:

هي الجملة التّي تصدرت باسم من أسماء الاستفهام لكون أدوات الاستفهام من أدوات الصدارة، وأدوات ليست كلّها أسماء فبعضها حروف وهي(هل– الهمزة) وفي هذه المجموعة الشعرية لم يتجاوز مجموع الجمل الاستفهامية اثنتي عشرة جملة(12) وهو ما يعد مقارنة بالجمل التعجبية، ضئيل جدا ما يجعل من الظاهرة سمة أسلوبية لافتة فرضها واقع الشاعر الغريبعلى الرغم من أن التعجب والاستفهام من الحالات النفسية المصاحبة لتجربة الشاعر الحائرة والمستغربة، تقتضيها طبيعة الموضوعات المطروقة في هذه المجموعة الشعرية ومن النماذج قوله[1]:

وأقول:

من العدى؟ !

من غيرنا نحن العدى؟

وقوله أيضا[2]:

هل أنت الجرؤ الشاعر؟

[1]- الديوان، ص:13.
[1]- الديوان، ص:68.

أخبرني: بما تشعر بين يدّي الآن؟ !

هذه الجمل الاستفهامية نلاحظ أنّها في بعض الجمل جاءت مقرونة بالتعجب وقد اقتضتها التجربة الشعورية ومع ذلك جاءت بقدر ضئيل يجعلني أتساءل عن استغناء الشاعر عنها رغم قدرتها على احتواء تموجات نفسه وانفعالاته المتأججة.

ثانيا: الجملة الإنشائية:

لمّا كان الخبر يتصل اتصالا وثيقا باللّغة فإن الإنشاء يتصل بالجانب الوجداني والعاطفي و لذا من المفيد أن يقترن بهما الأدب والشعر خاصة لاسيما وأن الأدب كما يعرفه البعض بأنه وجدان ومن ثمة لا يخلو أدب من العاطفة.

والإنشاء أسلوب كما يعرف عند البلاغيين هو الكلام الذي لا يحتمل الصدق والكذب بالنظر إلى ذات الأسلوب بغض النظر عمّا يستلزمه وإلاّ فإن كلّ أسلوب إنشائي يستلزم خبرا يحتمل الصدق والكذب.

كما أن الإنشاء ينقسم حسب البلاغيين إلى إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي.

1 – الإنشاء الطلبي:

وهو الإنشاء الذي يقتضي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ومنه:الأمر، والنهي، والاستفهام، والنداء، والتمني[1]وقد حظيت المجموعة الشعرية بهذه الأساليب حتى كادت تطغى في نصوصها الشعرية.

1/1– الأمر:

[2]- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد،ج1، دار العلم للملايين،بيروت، لبنان،ط2،1984،ص:77.

وهو – بحسب البلاغيين – طلب إتيان الفعل على وجه الإلزام والاستعلاء ويجري على أربع صيغ وهي: فعل الأمر – المضارع المقترن بلام الأمر – اسم فعل الأمر – المصدر النائب عن فعل الأمر.

وقد ارتأيت أن ابحث في معرفة المعاني التّي يخرج إليها عن معناه الأصلي وليس معرفة الصيغة التّي يجري بها ومن النماذج التّي استقصيت منها الحال التّي يكون عليها الشاعر و المتلقي، يقول:

فكّر بها.. !

وتذكّر العشق القديم[1]

في السطرين، الفعل(فكّر) والفعل(تذكّر) كلاهما أمر غير أصيل وإنما خرج إلى المجاز وغرضه الالتماس كونه صادر من الشاعر إلى المتلقي أي من ندّ إلى ندّ.

وفي قوله[2]:

فلا تغيبي...

أقبلي...

فعلان أمران صريحان غير أصيلين، خرجا من الحقيقة إلى المجاز وغرضهما الالتماس أيضا.

ومثله في قوله[3]:

لنقف ندّين تماما بعد الطعنة،

أو ضدين... فلا فرق.. !

وقليلا جدا ما ورد الأمر بصيغته الأصيلة بغرضه الحقيقي أي الأمر على وجه الإلزام و الاستعلاء و ذلك في قوله[1]:

[1]- نفس المرجع، ص:31.
[2] - نفس المرجع، ص:42.
[1]- نفس المرجع، ص:93.

"أنا راحلة !"

يا بنيّ **اسحبوني** برفق إلى قبلتي و**انهضوا**..

رتبوا البيت، لا وقت يا فتيتي للبكاء

سيأتي المعزون بعد قليل،

فصفّوا الكراسي ولا تغفلوا عن طعام الدّجاج ولا..

ثمّ أرخت على مهل رأسها واستراحت..

كنرجسة ذابلهْ !

هذه الأفعال الواردة بصيغة الأمر صدرت من الجدة الموصوفة بالآمرة الناهية فهي التي تزوّج الأبناء والشويهات وتعد الفراخ وتُنِيمُ الصّغار وتتحدى الكنَّائِن وربحت كلّالمعارك الصغيرة والكبيرة وحتى عند احتضارها كانت تأمر ومنه جاءت الأفعال (اسحبوني) و(رتبوا) و(صفّوا) أفعال أمرٍ حقيقيّ غرضها إتيان الفعل على وجه الإلزام والاستعلاء.

وأمّا الأمر الصادر بصيغة المضارع المقرون بلام الأمر فلم يرد إلاّ في سياق واحد في كامل المجموعة وذلك في قول الشاعر[2]:

لتقلْ أنّي أرخيت شراعي،

واستودعتُ الرّيح غبار الرّوح، وما عادتْ

وما عادت أوهام الصحبة تخدعني..

ونفس الشيء يقال للأمر الصادر بصيغة المصدر النائب عن فعل الأمر فقد ورد أيضا في مكررا عشر مرات م قصيدة واحدة وهي "القوارير"[3]في قوله:

رفقا بهن..

فمالهن..

---

[2]- نفس المرجع، ص:113.
[3]- نفس المرجع، ص:92.
[1]- الديوان، ص:38.

رفقا بهنّ، الجافيات الحافيات

رفقا بمن يبنين أوطانا تخون و لا يخنْ ..

الأمر الوارد بصيغة المصدر النائب عن الفعل الأمر جاء هو الآخر غير أصيل وخرج عن الحقيقة إلى المجاز وغرضه التماس رقيق هوالتعامل برفق مع القوارير.

2/1– النهي:

النهي كما يعرفه البلاغيون هو" طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء ".[1]

ويعرفه آخرون بأنه: " طلب الكفّ عن الفعل أوالامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام"[2].

والنهي قد يخرج عن معناه الحقيقي إلىمعانٍ مجازية تستفاد من السياق والقرائن وفي هذه المجموعة لم يحفل الشاعر كثيرا بالنهي إلّا ما جاء منه عفوا وفي مواضع قليلةجدا استدعته طبيعة الموقفومنها قوله[3]:

لا تغيبي !..

ليلنا قرٌّ طويلٌ،...

ريحنا صرٌ..

وسقفُ الرّوح عارٍ كالزّجاج،

فلا تغيبي..

وقوله [4]:

[1]-علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، القاهرة، مصر،1984، ص:187.
[2]- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد،ص:77.
[3]- الديوان، ص:49.44.43.42.
[4]- الديوان، ص:86.

فإذا متُّ قبلك..**لا تتركيني**.. !

وإن متِّ قبلي...

وقوله[1]:

لا تسألني دام عزّك عن أحدْ..

هان الولدْ... !

ضاع البلدْ.. !

لا تسألني دام عزّك عن أحدْ.. !

ويقول [2]:

سيأتي المعزّون بعد قليل،

فصفّوا الكراسي و**لا تغفلوا** عن طعام الدّجاج **ولا..**

من خلال الأسطر السابقة يتجلى عزوف الشاعر عن هذه الأداة الفنية في الأسلوب ومرد ذلك عدم حاجته إليهالعدم توافقه مع حالاته النفسية فهو ليس في معرض النهي،فالمقطع الأول تضمن الإنشاء وأداته (لا الناهية) غير أن النهي خرج عن حقيقته ولا يدخل في باب النهي بمعناه الأصيل إلى غرض الالتماس حقيقة وغاية، وفي المقطع الثاني جاء الإنشاء الطلبي بصيغة(لا تتركيني) جاء على صورة النهي ظاهرا وحمل معنى الالتماس باطنا، في حين أن المقطع الثالثجاء بصيغة النهي ظاهرا لكنّ الشاعر لا ينهى مُستعليا ولا مُلزما بل ناصحا مرشدا إلى حقيقة البلاد التّي هان فيها كلّ شيء فلم يعد السؤال عن الحال مفيدا.

وفي المقطع الأخير"فالسنديانة"وهو اللّقب الذي يحلو للشاعر إطلاقه على جدته الآمرة الناهية في كل شيء وحتى لحظة موتها لا زالت على عادتها تأمر وتنهى(لا تغفلوا..)

[2]- الديوان،ص:104.
[3]- الديوان،ص:113.

و(لا....) فالأسلوب إنشائي تضمن النهي بأداته الحقيقة (لا الناهية) وهو نهي أصيل جاء على وجه الاستعلاء والإلزام.

3/1– الاستفهام:

لئن عرّف البلاغيون الاستفهام على أنّه طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل أي مجهولا وقت السؤال، وهذا التعريف "يصح في بعض صيغ استفهامية، لكنّه لا يسري على كلّ استفهام في اللّغة العربية"[1] بمعنى أنّ الاستفهام قد يخرج عن دلالته الحقيقة إلى معاني مجازية يدرك المقصود منها بالذوق السليم والحسّ المرهف وقرائن الحال مع أنه ليس لمعاني الاستفهام حصر فالقاعدة في كلّ أساليب الإنشاء هي مقيدة بسياق الكلام وتجربة الشاعر وأحواله النفسية كما أنّ الاستفهام لا يتقيد بدلالة الأداة بل يتلوّن بلون الإشعاع الّذي يضفيه عليه السياق.

للاستفهام أدوات منها:

– **الهمزة** ويطلب بها أحد أمرين وهما:

* التصور وهو إدراك المفرد.

* التصديق وهو إدراك النسبة.

– **هل**ويطلب بها التصديق ليس غيرُ.

وللاستفهام أدوات أخرى وهي –ما – من – متى – أيّان – كيف –أين – أنّى –كم – أيّ ويطلب بها التصوّر ويكون الجواب معها بتعيين المسؤول عنه.

وظّف الشاعر عبد اللّطيف علوي في مجموعته الشعرية محل الدراسة الاستفهام بشكل لافت حتى جاء غالبا على الأساليب الإنشائية الأخرى وهذا له ما يبرره، فالتجربة الشعورية

[1]- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد،ص:94.

والانكسارات النفسية التّي عاشها والآلام التّي تكبدها تدفعه دفعا للكثير من التساؤلات و الكثير من التأوهات أخرجها في شكل دلالات مجازية ظاهرها الاستفهام وباطنها شحنات عاطفية كما سيتبين من النماذج التّي سأوردها لاحقا والتّي جاء البعض منها استفهاما أصيلا وبعضها خرج إلى المجاز ومنها قوله[1]

وأقول:

من العدى؟

فمن العدى؟

ويقول أيضا[2]:

سألتني..

لم لا تكتب شعرا عاطفيا..؟

ففي هذين الموضعين جاء الأسلوب إنشاءً طلبيا تضمن الاستفهام وأداته في المقطع الأول هي (من) التّي يستفهم بها المدرك المفرد العاقل وهو بذلك استفهام حقيقيّيتصور جوابه(نحن العدى).

وقوله[3]:

هل أنت الجروُ الشاعر؟

وقوله[4]:

نريد فقط أن تجيبنا لتخبرنا – إن أذنت –

فقط... كيف ننسى.. !؟.

وفي المقطع الثالث استفهام غرضه التحقير والحط من كرامة الشاعر أي أنت الشاعر الجروُ الحقير وأمّا المقطع الثالث فقد خرج هو الآخر عن الحقيقة والمراد إنكار الشاعر على

[1]- نفس المرجع، ص:14.13.
[2]- نفس المرجع، ص: 23.
[3]- نفس المرجع، ص: 68.
[4]- نفس المرجع، ص:78.

مخاطبه جناب المشير – إشارة إلى الرئيس بن علي –نسيان المآسي والآلام مع التعجب من رغبته في النسيان فالغرض استفهام تعجبي إنكاري، ومن الاستفهام الإنكاري قوله[1]:

فكّر قليلا قبل أن تبكي عليها...

هل سينفعها البكاءْ؟

وقد تعدد الاستفهام التعجبي وتردد في مواضع عديدة أورد بعضها على سبيل الذكر لا الحصر:

يقول[2]:

هل تعرفني؟ !

وقرأ ت خطابك ثانية، وأنا في شبه عمًى..

هل يعقل أنّك تعرفني..؟ !

وهكذا نلاحظ أن الشاعر ومن خلال استخدامه للاستفهام يكون قد فجّر العديد من العلامات الدالة على المعاني التّي استحضرتها تجربته الشعرية وتدفقت مع الشحنات العاطفية ومن ذلك في قوله[3]:

خريف البلاد الحزين...

لمنياخريفْ؟

تدور الفصول وتشتاق عاماً فعامًا..؟

تشيخ على شفتي الكلمات،

ويبلى السؤال..

ودربي محالً

[1] نفس المرجع، ص:28.
[2] نفس المرجع، ص:91.
[3]- نفس المرجع، ص:83.82.

وقوله[1]:

فبماذا جئت تذكرني؟؟

بحديث الصّقر الزّاهد أم أحزانك؟؟

أم بيدك الممدودة، أم ماذا؟

لا.. لست المنقذ ياهذا..

وقوله[2]:

ذرني أنا الكسموسُ كلّه، لا المضارب والّديار..

ومن أنا؟

هذا الجدارُ...

دمي عليه وشهوتي، وغريزة الذئب الوحيد..

مغردا أعوي إذا جن السكون و أثلجت قدماي،

المقاطع السابقة تضمن استفهاما؛ الأول أداته(من) والثاني أداته(ماذا) والثالث(أمْ) وهي كلّها مجازية فليس من قصد الشاعر السؤال وإنما الاستفهام في كلامه للتقرير.

4/1– النداء:

وهو طلب إقبال الشخص، بحرف نائب مناب الفعل (أدعو)،باسمه أو بصفة من صفاته؛ والصفة تتضمن الحلية والعيب، ويعرفه البعض من البلاغيين: "أنه طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء يحلّ الفعل المضارع (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء محلّه"[3].

[1]- نفس المرجع، ص:95.
[2]- نفس المرجع، ص:106.
[3]- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد،ص:113.

وله أحرف ستة هي:**الهمزة، وأيْ، ويَا،وآ،و آيا، وأيا، وهيا ووَا،** وقد يحذف حرف النداء إذا فهم من الكلام، وهذه الأدوات قد توظف على دلالتها الأصلية أي لما وضعت له من نداء سواء للقريب أو البعيد وحينئذ تكون جارية على مقتضى الظاهر[1].

ولاعتبارات نفسية قد ينادى القريب بأداة نداء للبعيد والعكس صحيح كما أنّ النداء قد يخرج من معناه الأصلي إلى معانٍ أخرى غير النداء تفهم بمعونة قرائن الأحول، من سياق الكلام وفي المجموعة الشعرية جاء توظيف النداء في خمسين موضعا، جاءت صيغه كلّها إمّا باستخدام حرف النداء(يا) ملفوظا أو ملحوظا وفي ماعدا ذلك فلم نعثر على نداء بصيغة مخالفة ومن النماذج التّي تسند ما لاحظته ما يلي:

يقول[2]:

يا ابن التّي انتظرت على أوجاعها ستين عاما

أن تبوح بحبها..

فكّر بها..

ويقول[3]:

يا غيميً المكدود لا تعْتبْ وأرخِ الظلّ،

إنّا هاهنا شجر على حجرٍ.

ويقول[4]:

أنا وردة من تراب..

وكفُّ الغياب كما الرّيح ممدودةٌ..

يا لًكفِّ الغيابِ . !

ستلهو ما تشاءُ..

---

[1]- المرجع نفسه، ص:113.
[2]- نفس المرجع، ص:28.
[3]- نفس المرجع، ، ص:48.
[4]- نفس المرجع، ص:55.

ومن هذه النماذج يتجلى استخدام الشاعر للنداء بواسطة الأداة الأكثر شيوعا وهي(يا) التّي ينادى بها إلّا البعيد كما في النموذج الأول حيث نادى الشاعر بأداة البعيد شاردا غافلا **(يابن)** كأنه رغم قربه الجغرافي بعيد عن قلبه عن الانتباه والعناية بأمّه أو بلده ويظهر ذلك من قوله:

أم ستبقى تائها مثل الصّدى،

في شرقها أوغربها[1].

وفي النموذج الثاني يستخدم الشاعر نفس الأداة لكنّه ومن قرينة الحال (غيمي المكدود) انكشف غرض الشاعر البلاغي وهو الحسرة، وأمّا في النموذج الثالث فقد خرج الشاعر عن المعنى الأصلي للنداء ووظف الأداة (يا) – لما ضاقت الدنيا ولم يجد من يعينه على دفع الشّدة فاستغاث بكفّ الغياب ليعينه على ذلك.

وهكذا تتجلى لنا سمة أخرى من سمات الأسلوب عند الشاعر وهي أن علوي وظف أداة النداء (يا) دون غيرها من أدوات النداء – رغم تنوعها –وعلى خلاف ما وضعت له بالأصل زيادة في إظهار عواطفه الجامعة والتّي تنوّعت كما بينت من النماذج التي استندت إليها.

ومن صور بنية النداء بأداة ملحوظة ما نقرؤه في قوله[2]:

أيّها العالقون كأوسمة من غبار،

على أوجه الواعظين...

وقوله[3]:

أيّها المتنبّي اشرب الآن كأسك وارحل

فلا شيء فيما ترى قد تغيّر، مازال فقه الموالي

[1]- نفس المرجع، ص:28.
[2]- نفس المرجع، ص:32.
[3]- نفس المرجع، ص:34.

يعلّقهم في القرون الوسيطهْ.

وقوله[1]:

قالت:" أخي.. !"

فغدوت من فرط الهيام بها أبًا

تظهر من الأسطر المستشهد بها أنّ علوي ماهر ليس بالجانب البلاغي فقط وإنما أيضا بالجانب النحوي وتجلى ذلك في أخذه بمواضع كثرة جواز حذف أداة النداء (يا) دون غيرها من أدوات النداء مع مراعاة عدم جواز ذلك في المنادى المندوب والمستغاث، فقد حذف أداة النداء مع المنادي (أيّها) والمنادى (المتنبّي) والمنادى (أخي) كما التزم الحذف أيضا مع اللّفظ الذي بالأصل لا يستعمل إلّا للنداء ومثاله في قوله[2] (الهي..حبيبي.. !) مع أنّه ذكرها في موضعين آخرين من الديوان مع نفس المنادى في قوله:

غدا يا الهي..

سآتيك فردا بما أدّعيه، كما يدّعي النّاس،

من عمل صالح..أو ذنوب صغيرهْ !

وقوله:

ولكن لي – قبل ذلك – ياسيّدي ياخالقي...

رغبة في البكاء..

وأمنية يا الهي...أخيرهْ

5/1- التمني:

التمني من الإنشاء الطلبي وهو طلب محبوب لا يرجى حصوله، إمّا لكونه مستحيلا، و مثاله قول الشاعر:

ليت الكواكب تدنو لي فأنْظمَها ** عقود مدحٍ، فما أرضى لكم كَلمي

[2] - نفس المرجع، ص:39.
[3] - نفس المرجع، ص:56.

وإمّا لكونه ممكنا غير مطموعٍ في نيله[1] ومثاله قول أبي فراس مخاطبا سيف الدولة الحمداني:

فليتك تحلو، والحياة مريرةٌ ** وليتك ترضى، والأنام غضابُ

واللّفظ الموضوع للتمني **(ليت)**، وقد يتمنى بـ (هل) و(لو) و(لعل)، لغرض بلاغيّ.

وقد جاء التمني في هذه المجموعة شحيحا جدا ولم يثبت للشاعر هذا الغرض على مدار قصائد الديوان كلّها.

أمّا ما ينوب عن التمني فقد ورد لفظ (لعل) في مواضع متفرقة، دون أن يحمل دلالة التمني وهذا في تقديري مرده يأس الشاعر من الأوضاع في الحياة مثلما يئس منها أهل القبور، فقد ومن الأمثلة قوله[2]:

فكّر بها.. !

وكبَرْت تحت سمائها يا ابن البلدْ..

و**لعلها** خذلتك مثلي،

جعت يوما،ربما، وشبعت يوما..

وأيضا:

أو**لعلك** كنت ترجو من جميع النّاس ما لم تعطهم

فاستذلّوك...

فـ (لعل) الواردة في السطرين لا تحمل دلالة التمني وإنّما تحمل معنى الشّك والتوقع.

2 – الإنشاء غير الطلبي:

أمّا الإنشاء غير الطلبي فهو الذي لا يتضمن طلبا أي" لا يستدعي مطلوبا،"[1] وله صيغ عديدة منها: التعجب و القسم و الرّجاء...وهي الأساليب التّي استخدمها علوي في مجموعته الشعرية.

[1] - علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص:207.
[2] - الديوان، ص:50.31.30.

1/2- التعجب:

التعجب وهو حالة نفسية مبعثها أننا نستعظم أمرا دون أن نعرف ما يثير دهشتنا فيه.
وهو بتعريف آخر"..أَنْ ترى الشيء يعجبك، تظن أنّك لم ترمثله؛ ويكون قياسا بصيغتين: ما أفعله، وأفعل به، ويكون سماعا بصيغ شتى نحو: للّه درّهعالما: وقوله تعالى في سورة البقرة من الآيةالثامنة والعشرين"وكيف تكفرونباللّه وكنتم أمواتا فأحياكم !"[2]

* **الصيغة الأولى:** تخضع لقاعدة ثابتة ولها صورتان وهما. **ما أفعله**، و**أفعل به** -

لم يرد للتعجب صيغ على وزنهما في كامل المجموعة الشعرية وقد زهد فيهما الشاعر.

* **الصيغة الثانية: التعجب السماعي:**

ونفس الأمر مع الصيغ السماعية، لم يوظفها علوي في مدونته ماعدا صيغة واحدة أراها تفيد التعجب وذلك من قرائن الحال وهي صيغة (لك اللّه) في قوله[3]:

لك اللّه يا حادي الكلمات...
فلا الرّوحُ مَسْرَاك إن ضاقت الأرض يومًا
ولا الجرحُ ينسى خناجرهم كي تخيطهْ !!.

فلفظ (**لكَ اللّهُ**) بالأصل موضوع لغير التعجب غير أنّه في الظاهر هو من جنس(**لِلّهِ درُّكَ**) وهو مستعمل عند أهل العلم خاصة وغيرهم بدلالة التعجب، ولمّا كنت صيغة(للّه درك) تفيد التعجب وهي صيغة سماعية فإنّ (لك اللّه) وطالمّا أنّها من جنسها تؤخذ مجراها وتفيد دلالتها وماعدا هذه العبارة لم يستخدم الشاعر التعجب لا بالصّيغ السماعية ولا بالقياسية

[1] - بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد،ص:78.
[2] - المرجع نفسه،ص:79.
[3] - الديوان، ص: 34.

ماعدا ما تضمنته أساليب الاستفهام كما تقدم في باب الاستفهام وذلك بغرض الاستفهام التعجبي.

والأمر الّذي استغربت له وأنا أبحث عن مواطن التعجب في المدونة هو تجاهل علوي للتعجب على الرغم من أنه يطرح الكثير من التساؤلات التّي ما انفكت تعبر عن حيرته واندهاشه مما يحصل له ولوطنه وقد صادفتني الكثير من علامات التعجب غير أنه يوردها في أشكال استفهامية تعجبية وقد أشرت إلى هذا في سياق الحديث عن الاستفهام.

ثالثا: العدول في البنية التركيبية

توطئة:

من موجبات علم المعاني أن يخاطب كلّ إنسان على قدر استعداده الفكري واللغوي والأدبي والمعرفي و بمعنى أخر وجوب مطابقة الكلام لحال كل سامع أو مخاطب، ومن بلاغة الكلام ملاءمته للمقام وقد قالت العرب قديما لكلّ مقام مقال، وقال بشار بن برد لمّا قيل له:إنك لتجيء بالشيء الهجين المتفاوت، وذلك لمّا قال أبياتا في جارته ربابة نزل بالشعر من مقامه العالي، فقال: لكلّ وجه موضع.

فمطابقة الكلام لمقتضى الحال هو البلاغة بعينها، فالإيجاز والإطناب لكلّ منهما مقام قولهما الذي يحسن فيهما بالإضافة إلى ما يتضمنه الكلام من قرائن الحال التّي تعين المخاطب وترشده إلى القصد من الكلام فقد " يفيد بأصل وضعه معنى ولكنه قد يؤدي إليك معنى جديدا يفهم من السياق وترشد إليه الحال التّي قيل فيها"[1]

[1]- علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص:262.

هذا العدول والخروج عن المعنى الذي وضع طبقا للبنية التركيبية هو مجال اهتمام علماء البلاغة ، ومن صور ومظاهر هذا الانزياح؛ التقديم والتأخير،والحذف والتكرار، وهي من أبرز السّمات الأسلوبية في مجموعة علوي الشعرية اللّافتة.

1 – التقديم و التأخير:

إنّ التصرف في البنية التركيبة للجملة والخروج على أصل بنائها وترتيب عناصرها لا يصوّغ إلّا للماهر بالتركيب العربي والمشتغل بالألفاظ، فالتصرّف في بناء اللفظ تقديما وتأخيرا يحقق الأغراض البلاغية " لكنّ التصرف في بناء اللّفظ يحدد القصد، ويوضح المعنى"[1]، فالتقديم والتأخير يرمي إلى دلالاتيقصدها المبدع ومن ثمّ تتجلى عنايته بترتيب عناصر جمله لتحقق له المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي وهذا ما سنلمسه في المجموعة الشعرية.

1/1–تقديم الجار والمجرور:

استخدم علوي في مجموعته الشعرية حروف جرٍ أصلية وعلّقها بعاملها– فعلها أوشبهه كاسم الفعل أوالمصدر– الأمر الذي جعل منها ومن معمولها – فضلة– فغدا تقديم الجار و المجرور سمة أسلوبية لافتة، فقد انزاح الجار والمجرور عن ترتيبه الأصلي في خمس و عشرين مرة (25) مرة مما سمح للشاعر بتحقيق الدّال المراد تحسيس القارئ به ومن النماذج قوله:

– ومن عاداته أن يسرج الشّعبَ الكريمَ

وأن يشد له اللّجامْ[2]

– لي عقل بسيط

يحاصره الفاتحون المغولُ[3]

[2]- عوض حمد القوزي، المصطلح النحوي،نشأته وتطوره حتى القرن3ه،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1983.ص:11.
[3]- الديوان، ص:15.
[1]- الديوان، ص:98.

فالسطر الأول يتكون من جملة فعلية تصرف الشاعر في بنيتها التركيبية بالتقديم شبه الجملة من الجار و المجرور[من عاداته] على الفعل والفاعل والمفعول به، وفي السطر الثاني جاء ببنية جملة اسمية غير أن الشاعر قدم الجار والمجرور[لي] عن المبتدأ[عقلٌ].

وما كان الشاعر أن يتصرف في بنية الجملة التركيبية النحوية إلا بما سمح به مقصده البلاغي وهو الاهتمام والتخصيص وذلك ترخيص وفّر للشاعر قدرة تعبيرية وإيضاحية زائدة تقوي معانيه وتجليها للمتلقي.

2/2- تقديم الخبر:

تقديم الخبر في هذه المجموعة لم يتعد صورة واحدة وهي تقدم الخبر عن المبتدأبغرض لفت الانتباهإليه وإبرازه وذلك في شكل شبه جملة؛ من صيغة جار ومجرور أو ظرفية حتى غدت سمة بارزة ومن نماذجه:

- وفي آخر الأفق فوق المدى غيمتان

وخفق من الرّيح في ساحة المعهد الثانويِّ[1]

- في الباحةِ كان زناة المعبدِ ينتظرون،

نظرت إلى أعلى...

اخترقت عيناها جمجمتي[2]

- ولي عالمي..

مترعٌ ياحبيبي أنا بالحنينِ

لأعراس قريتنا..[3]

[2]- نفس المرجع، ص:79.
[3]- نفس المرجع، ص:66.
[4]- نفس المرجع، ص:99.

جاء الخبر في السطر الأول شبه جملة من جار ومجرور[في آخر الأفق] تقدم عن المبتدأ[غيمتان] وأمّا في النموذج الثاني فقد ورد الخبر أيضا جارا ومجرورا [في الباحة] و هو خبر لجملة منسوخة بـ (كان) وتقدم عليها وعلى اسمها، وأمّا في النموذج الثالث فقد جاء في السطر الأول جار ومجرور[لي] متقدما على خبره[عالمي]بينما نلاحظه مفردا[مترع] متقدما على المبتدأ[أنا] في السطر الثاني.

2 – الحذف:

الحذف في الشعر الحديث ظاهرة شائعة ولها قيمة في النص من حيث صياغته التركيبية، حيث أنه أداة فنية طورها ووسع فيها الشعراء المحدثون خصوصا ووظفوها وقد تجاوزوا حذف المفرد إلى حذف الجمل وذلك بهدف إثارة النشاط الذهني للمتلقي وحثه على إعمال فكره وخياله لفك شفرات العلامات والدلالات والإيحاءات وقد تتعدد لارتباطها بالإبهام المقصود من الشاعر الذي ينتظر من المتلقي تفسيرها تبعا لثقافته ومقدرته الأدبية، وفي هذه المجموعة فإن الحذف طغى على كافة القصائد ولا تخلو قصيدة واحدة من هذه الظاهرة فغدا الحذف فيها سمة أسلوبية تدخل في البناء الهندسي لنصوصه.

ولما كان الحذف يدخل في بناء النص فإنّعلوي استخدمه في جمله بنوعها الاسمية والفعلية وتمظهر بصور مختلفة أبرزها حذف الكلمة ومن نماذجه :

لست منهم أنا..

لست من هؤلاء الّذين يتيهون مثل السَّكارى..[1]

ويرغون مثل الزبدْ !

وقوله[2]:

[1]- نفس المرجع، ص:7.

[2]- نفس المرجع، ص:28.

يا ابن التّي انتظرت على أوجاعها ستين عاما

أن تبوح بحبّها..

فكّر بها.. !

لست منهم أنا..وقوله:أن تبوح بحبّها.. وفكّر بها.. ،! ؛ ففي السطر الأول ينفي الشاعر أن يكون من فئة لم يخبر عنها وإنما لمّح إليها[لست من هؤلاء الّذين يتيهون مثل السَّكارى.. ويرغون مثل الزبدْ !] فالمحذوف، تقديره (الشعراء) وأمّا في السطر الثاني فالمحذوف كلمة في الكلام السابق عليه ما يدل عليها دلالة كافية [يا ابن التّي انتظرت على أوجاعها ستين عاما] ومنه فتقديره (أنت) ويكفي ذكر المسند ليحضر في الذهن المسند إليه فهي عملية ذهنية بسيطة تقتضي استحضار العقل.

فلنقرأ قوله[1]:

جناب المشير !

وأعني تماما: جناب الرئيس الّذي كان أمسِ...

جناب المشير !

وأعني كذلك..

جناب الفريق الّذي أعلن الحرب يومًا على شعبه،

وغزا كلّ ساحاته..

ساحة ساحة، شارعا شارعا..،

وسريرا سريا !

فقط كي يصيرْ:

جناب المشيرْ؟

[1]- الديوان، ص:73.

ففي السطر الثاني والرابع والسادس والسابع محذوفات تقع عليها عين القارئ، وبها شكّل الشاعر جزءا من تجربته الشعرية وخصّب دلالاته، فهو بعد أن صرح باللّفظ (المشير) و (الرّئيس) من قبل وذلك للإيحاء به لاحقا لجأ إلى أداة الحذف، ويتلاحق الحذف لتزداد معه القيمة الإيحائية، فقوله في السطر الثاني: **وأعني تماما: جناب الرئيس الّذي كان أمسِ...** فالمحذوف يقدّر بكلمة (المشير) وقوله في السطر الرابع: **وأعني كذلك..**، فالمحذوف هو كلمة (الرئيس) وذلك لينتهي المعنى في ذهن المتلقي بالقول: جناب المشير الذي صار الرئيس والرئيس الذي كان المشير والذي كسب الانتخابات بالقّهر والتسلط والتزوير وهكذا يغدو الحذف متعة فكرية وذهنية للقارئ يشارك المبدع أحاسيسه ومشاعره ويقتسم معه تجربته الشعرية بالوقوف على الجانب المبهم الغامض في شعره.

3- التكرار:

كما سبقت الإشارة وفي معرض الحديث عن الجانب الصوتي كنت ذكرت أن ظاهرة التكرار تحقق للنص الشعري جانبين؛ الجانب الأول يتحقق في تمثيل الحالة الشعورية للمبدع والثاني يحقق الإيقاع الموسيقي وقد سبق الحديث عنه في الفصل الأول من هذه الدراسة، والتكرار كظاهرة أسلوبية تعد طاقة إبداعية وقيمة جمالية راسخة تساعد على إبراز مقاصد الأديب التي يسعى إلى إيصالها إلى القارئ، غير أنّ للتكرار فنياته وآلياته فلا يحسن بالمبدع أن يستخدمه بشكل يدفع القارئ إلى الملل ويصبح أداة ضعف للمبدع.

ومن أبرز أنواع التكرار التّي وقفت عليها في دراسة للمجموعة العلوية تكرار الكلمة و تكرار الجملة أو العبارة أو حتى السطر بكامله ومن نماذجه:

1/3- تكرار "كلمة":

إنّ تكرار الكلمة يعد إلحاحا مقصودا من الشاعر، يستخدمه ليعبر عن حالات نفسية و انفعالات عاطفية تنتابه وهو بصدد الكشف عنها إبداعيا وبواسطة الرسم الكتابي فهي تتدافع وتتداعى في سياق شعريّ ومن النماذج التي جاءت الكلمة مكرورة قوله[1]:

لست منهم أنا..

لست من هؤلاء الّين يتيهون مثل السّكارى..

ويرغون مثل الزبدْ !

إلى أن يقول في نفس النص:

لست من هؤلاء أنا..

لست فيهم أحدْ !

ولست من السادة العابثين،

هذان مقطعان من قصيدة واحدة بعنوان "لست منهم" كرر الشاعر لفظة (لست) خمس مرات وأمّا في القصيدة كلّها فقد كررها باحتسابها في العنوان تسع مرات وهذا لاشك أنه إلحاح من الشاعر على ازدرائه للشعراء المنبطحين وتزكية نفسه من الصفة الشنيعة التي يتسمون بها، وقد جاءت اللفظة مكرورة على مسافات متقاربة تنسجم وتتداعى مشاعر الألم والحسرة وتتدافع في نفسية الشاعر.

2/3- تكرار "تركيب أو صيغة":

هو نمط آخر من أنماط التكرار التّي أعتمدها علوي في نصوصه الشعرية وبهذه الأداة يكون قد كشف عن تنوع في أساليب التعبير، ومن الشواهد على هذا النمط من التكرار ما نقرؤه في كثير من قصيده فنذكر بعضا منها على سبيل الاستدلال وليس الحصر:

يقول[2]:

فكّر بها.. !

[1]- نفس المرجع، ص:7.
[2]- المرجع نفسه، ص:28.

فكّر قليلا قبل أن تمضي و تتركها بلا شمس وماءْ

فكّر قليلا قبل أن تبكي عليها...

في هذا المقطع كرر الشاعر جملة(فكّر) ثلاث مرات متتاليات، كما تكررت عشر مرات في القصيدة كلّها على مدار سبع وخمسين سطرا وهو عدد كبير دالٌّ على تركيز شديد من الشاعر بإلحاح من حدة المشاعر.

ومن النماذج التّي ورد فيها تكرار العبارة أو التركيب "لا تغيبي" مع نهاية كل مقطع في نص بلغ عدد مقاطعه خمسا ، يقول[1]:

لا تغيبي !..

ليلنا قرّ طويل،...

ريحنا صرّ..

وسقف الرّوح عارٍ كالزّجاج،

فلا تغيبي..

وأمّا تكرار الجملة فأمثّل له بالنموذج التالي:

يقول[2]:

ومن عاداته أن يسرج الشعبَ الكريمَ

وأن يشّد له اللّجامْ !

ومن عاداته في كلّ عصر أن تخرّ له الجبارُ

كلّما بلغ الفطامْ !

ومن عاداته صيد الأرانب:

كان يطلق بعضنا فينا كلابًا..

[1]- المرجع نفسه، ص:42.
[2]- المرجع نفسه، ص:13.

في هذا المقطع تكررت جملة " ومن عاداته..." ثلاث مرات في خمس أسطر وتكررت إحدى عشرة مرة في النص كلّه وهذا التكرار، ما هو إلّا ارتداد لانفعالات وعواطف نفسية نتيجة لضغوط واقع سياسي مريض تجسّد في حاكم نرجسيّ السريرة.

الفصل الثالث

البنية الدّلالية

توطئة:

إنّ استخدام أيّ مفردة استخداما معينا في نسق لغويّ وبنية تركيبية بأبعادها الصرفية و النحوية والصوتية يكسبها المعنى في إطار التشكيل الذي وجدت فيه وما تنتجه من أبعاد و تخصيب للمعاني وهو ما يصطلح عليه بالدلالة أي دلالة اللّفظ في السياق العام للجملة ومن هذا المفهوم فإن المعجم الشعري والرّمز والانزياح الدلالي، والتّناص تعدّ كلّها من أهمّ المكونات الدلالية.

أولا: المعجم الشعري:

المعجم الشعري هو ذلك الزاد اللّغوي الذي يتوفر عليه الشاعر زيادة على مقدرته على تحويل المعاني الشائعة للمفردة من معناها العادي إلى معان مولدة توليدا تعبرعن فضاءاته وعوالمهوقد تتعدد هذه الحقول الدلالية في النص الواحد كما هو في المجموعة الشعرية العلوية إذ أنّه وبالقراءة الممعنة للمعجم اللّغوي لنصوصه الشعرية تتضح معالم الحقل الدلالي.

1 - الحقول الدلالية:

استقى الشاعر مفرداته من المحنة التّي عاشتها بلاده واكتوى هو على وجه الخصوص بنارها بحكم معارضته لواقع البلاد السياسي والاجتماعي ومع ذلك لازال يعطي لوطنه ولا يريد أن ينكسر – كما تنتهي الريح دوما كسيرة –حسب قوله، فالشاعر دوما يبقى في الطليعة يستشرف للأحداث ولذلك جاءت الحقول الدلالية في هذه المجموعة متعددة الأقطاب الدلالية، تعدد دروب الحياة الكثيرة، فهو يريد أن يموت على أيّ درب ولو مُوحِلٍ وقد استمد الشاعر لغته من أربعة معاجم وهي:

1/1- حقل الوطن والانتماء:

يمثل هذا الحقل أهم فضاء دارت في مساحته لغة دالة على الوطن، فاجتمعت في هذا الفضاء دلالة الوطن باللفظ الصريح الدّال على المكان الذي ينتمي إليه وبالمعنى المجرد و ذلك في مواضع مختلفة بلغت الأربع عشرة مرة في سياق محدد دال على وطن الانتماء كما في قوله[1]:

إنّي يا رفيقُ أحب **البلاد..**أجل !
غير أنّي..
أقدر أن الكثيرين مثلي
وأكثر منيأنا – ربما – أو أقل
يحبون هذا **البلد** !
ليس عيبا بأن لا نكون جميعا على شرعة واحدهْ..
إنّما العيب أنَّا..
نصادر حب **البلدْ**
ولست أحب **البلاد** التّي يمدحون..
بلاد.. نراها فقط في القصائد،

هذا وقد جاءت دوالٌ أخرى في هذا الحقل الدلالي تحمل معنى الوطن وهي ألفاظ مترادفة ولو أنّ ثمة فروقا لغوية دقيقة،ومن هذه الدّوال؛**الأرض والتراب وتونس والمضارب والدّيار**وكلّها تبرز بجلاء مدى ارتباط علوي بوطنه الذي يفضل أن يموت في درب من دروبه وهو القائل[2]:

عليك أن تختار معركة لكي تحيا لها..
أو تنحني حتّى تموت وأنت معتكف ذليلُ
وعليك أن تصغي لقلبك دائما
مهما يقال بأنّ أبواب السعادة كلّها..
ستظل تفتحها العقولُ !

ومن النماذج التّي تضمنت دوال "**الوطن**"
قوله[3]:

[1]- الديوان، ص:9.
[2]- المرجع نفسه، ص:53.
[3]- المرجع نفسه، ص:71.

ونردد خلفه:

عاشت تونس ! عاشت تونس ! عاشت تونس !

2/1- حقل السياسة:

وهو المعجم المرجعي وفضاء القصيدة الحقيقي وقد دلّ عليه الشاعر بالألفاظ المستمدة من صميم السياسة كلفظ **(السياسة) و(الانتخابات) و(التهاني) و(المعارضة) و(فقه الموالي)**يقول[1]:

لم كنت تحاول **قلب نظام الحكم**

بأغنية و كتاب..؟ !

وقوله[2]:

أهنئك اليوم يا حضرة **الجنرال، الفريق، الرئيس،**

المشير،

بفوزك في الانتخابات،

أقصد: **في الانتخابات**..

من دون ندٍّ لك أو نظيرْ.. !

3/1-حقل الشكوى والأحزان:

في تصوري أنّ الشاعر اختار هذا المعجم ليعرض من خلاله معاناته التّي لحقته جراء تعسف السلطة وملاحقة معارضيها مصورا إجراءات المراقبة التّي مورست عليه والزنزانات التّي سكنها كسجن" الكاف" وسجن "الرومية" دلّ على ذلك بلغة أوحت بالحزن والمعاناة والشكوى ومنها: **زرع الخناجر- أدمى أصابعنا – أطفأ جمرة الورد – من أنا – أنا المحاصر والحصار – هموم النّاس – ارحميني – نهاية المطاف – ليس ذاك ما يهمُّ...**

[2]- المرجع نفسه، ، ص:68.
[3]- المرجع نفسه، ص:73.

هذه اللّغة، كونت حقلا دلاليا أضفى على المجموعة الشعرية العلوية مسحة من الحزن و السوداوية طبعت غالبية نصوص الديوان ولننصت إليه وهو يقول3[1]:

حسنا..

لنقف ندين تماما بعد الطعنة،

أنا يا ذا المنة عشت فقيرا..

غير مدين للقدر..

أو التاريخ..سوى بمصادفة الميلاد،

أو الجنس الذّكر..

ويستطرد قائلا[2]:

وسكنت العتمة دون أبٍ يصطاد ليً القمرَ..

لا أذكر أنّه أورثني..

بيتا أو شجرا أو حجرا..

أو حتى كلبا يتبعني..

أو أنه حاول أن يبكي..

من أجلي.. حتّى لوكذبا..

4/1- حقل الحب والعشق:

- دال الحب والعشق ورد صريحا في سياقين مختلفين وهما حب الوطن أو الوالدة وحب العشيقة التّي صارت فيما بعد زوجة، فالصورة الأولى جاء مصدرا مرتين "حبّها أو الحبّ"[3] و"محبة"[4] ومرة وردت صفة"حبيبة"[5].

[1] المرجع السابق، ص:93.
[2] المرجع السابق، ص:94
[1] - المرجع السابق، ص:28.
[2] - المرجع السابق، ص:38
[3] - المرجع السابق، ص:40.

كما أنّ الشاعر وظف لهذا الدّال، مرادفاته منها دال" العشق" وجاء ثلاث مرات، في الأولى مصدرا والثانية فعلا مضارعا والثالثة فعلا ماضيا ودال" المودة والسكن" مرة واحدة، كما تردد الفعل "أحبّ" تسع مرات بصيغة المضارع دلالة على الاستمرارية في الحبّ وفاءً وإخلاصًا وتمسكا بهواه، والنماذج الموالية تسند ما سبق ذكره.

اليوم يومك كي تقول أحبّها

وبما استطعت من القليل أوالكثير..أحبّها..

وبساعدي الحرّ الفقير..أحبّها

وبكل ما يبقى من الأيام والأحلام من عمري القصير..

أحبّها... وأحبّها.. وأحبّها...

فكّر بها ..[1]

وقوله[2]:

ليس لي بعد الجنون حقيقةٌ

إلّاك أنت..

2 – الرمز:

استخدام الشعراء المحدثينللرمز في الشعر يعد سمة بارزة وهو أداة ترتقي بالنص الشعري وتزيد في إنتاج الدلالات، وحضور الرمز في الشعر يجعل المتلقي يتفاعل مع المواقف التّي استخدم فيها ويتذوق جماله، فمثلما أبدع الشاعر في تحميل الرمز مهمة نقل تجربته الشعرية فلابد للمتلقي أن يجتهد في الوصول إلى المفاهيم العميقة والغائرة على اعتبار أن الشاعر يغوص في أغوار مجردة فيأتي بالمعاني ويخلع عليها من تجاربه و عواطفه وانفعالاته حتى تصبح بُضْعةً منه فيلبسها الجمال الفني قبل أن يقدمها للقارئ ليتأمل فيها وفي جمالها،

[4] - الديوان، ص:31

[5] - نفس المرجع، ص:48.

وكلما كان الرمز منسجما مع تجربة الشاعر كان قيمة جمالية في النص الشعري وهذا ما يجعل" الرمز يرتبط بالدلالة ارتباطا وثيقا إذ أنّ الرمز يتخذ قيمته مما يدلّ عليه ويوحي به"[1]

وقد لجأ علوي في مجموعته هذه إلى الرمز وجعله من مكونات بنية نصوصه الشعرية وتنوعت الرموز المستخدمة مابين رموز دينية وتاريخية وحتى الفلسفية منها.

1/2- الرمز التاريخي:

يرتبط هذا النوع من الرّمز بالذاكرة التاريخية، وقد لجأ علوي إلى الموروث التاريخي يستخدمه مطية للتعبير عن مشاعره الكامنة، فقد استقى من شخصية النّبيّ صالح من التاريخ والدين على السواء كرمز للمقام في الأمة الذي كان يدعو إلى قومه إلى عبادة الواحد القهّار وترك عبادة الأوثان فأمنوا ثمّ ارتد أكثرهم وعقروا الناقة التّي أرسلها اللّه لهم آية وتحدوا نبيّهم أن يعجّل لهم بالعذاب الموعود ودبّر تسعة رهط منهم المكيدة لقتل صالح وأهله فأهلك اللّه قوم ثمود بظلمهم، فكذا هو حاله مع أمته يبتغي لها الصلاح فهو لا يدعى المقام الرفيع والمكانة العالية وإنّا حب الوطن يملي عليه الإسهام في إصلاح حال أمته يقول[2]:

ما أنا صالح في ثمود،
كي أزعم أنّي..
" أحبّ البلاد كما لا يحب البلاد أحدْ"

هذا إضافة إلى شخصيات أخرى استرجعها من التاريخ أذكر منها شخصية " سيف ذي يزن " التّي كان لها الفضل في طرد الأحباش الذين ظلوا يحكمون اليمن من عهد ذي نواس وكذا شخصية " سيف الدولة الحمداني " الذي تعاظمت شخصيته عبر التاريخ الأمة الإسلامية في العصر العباسي، حيث يستلهم الشاعر حال الأمة في عرضها ودمها المستباحان منذ اليمامة

[1] - ناصر لوحيشي، الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الطليعة، قسنطينة، ط1، 2004.ص:10.
[2] - الديوان، ص:8.

ويزيد في التعبير عن هذا الواقع بواقع الهنود الحمر في أمريكا غير أنه يستمد منه المعنى وهو واقع الاضطهاد والقمع حتى صرنا هنودا سمرا وهذا انسجام مع واقعنا اليوم فيقول[1]:

نحن الذين تشابهت أسماؤنا وسماؤنا...

منذ **اليمامة**،

لا نرى بأعينهم.. !

ولا صوت لنا غير الصدى..

نحن الّين دماؤنا ونساؤنا لا تُفْتدى،

من **سيف ذي يزن**،

وسيف الدولة العربيّ، والسّيف اليماني...

نحن أيتام الغواني..

كلّما ضحك الزّمان لنا بكت،

منّا العيون وأخلفت كم موعدا...

نحن **الهنود السّمرُ**،

وهناك رموز أخرى أسطورية لم يكن لها أهمية دلالية في النص وإنما ذكرت عرضا وبغير وعي ومنها "لبنى، عفراء، العامرية" غير أنها تلمح إلى العشق الأسطوري الطاهر العفيف.

2/2 -الرمز الفلسفي:

وجاء نادرا في هذه المجوعة الشعرية ولم يكن حضوره سوى في موضع واحد واستخدامه بطريقة منسجمة مع تجربة الشاعر ينم عن مرجعية فلسفية ثابتة لدى علوي، واستدعت تجربته استحضار الرمز "**الكوسموس**" وهو الفضاء المرئي لنا وهو مصطلح مستخدم في الفلسفة ويعني في دلالته التّي وضع لها أصلا "النظام" عكس الفوضى ثم أصبح يطلق على

[1]- الديوان، ص:13

الكون نظرا لانتظامه وقد استحضره الشاعر داعيا المتلقي إلى توظيف عقله وإسقاط الدلالة الرمزية لفهم غاية الشاعر من هذا الترميز، وقد يتساءل القارئ عن الغاية من هذا التوظيف فيحيله فضوله إلى الخلفية الفلسفية وفي ذلك ثراء للجانب المعرفي للمتلقي.

يقول[1]:

دربي أنا **الكُسْمُوسُ** كلُّه، لا المَضارِبُ والدّيارُ..

ومن أنا..؟

هذا الجدار...

3/2-الرمز اللّغوي:

الرمز اللّغوي هو من اللّغة التّي أطلقت هكذا جزافا واعتباطا في شكل منطوق ثم كتبت فأصبحت من اللغة المكتوبة يستحضرها الشاعر بدافع التجربة الشعرية فيمنحها بعدا تقتضيه تلك التجربة "عند استخدام اللغة في الشعر استخداما رمزيا لا تكون هناك كلمة هي أصلح من غيرها لكي تكون رمزا"[2]

وقد استخدمعلوي كلمات استخداما رمزيا ومنها لفظ "الملح" وكررها في سياقات كثيرة بلغ عددها ثماني مرات والملح في تعريفه البسيط مادة يستخدم في المطبخ وعندا لمّا تستخدم رمزا تكون بدلالة الطعام – أكل ملحنا – بمعنى صار منّا نأتمنه على عرضنا ومالنا ودمنا غير أنّ الشاعر يبدو أنّه استخدمها وفق ما يرمز إليه الملح في ثقافته التونسية يقول[3]:

غير أنّ ارتكاب القصيدة في ليل غزة.

كالموت فيها...

عناق طويل

[1] - الديوان، ص:106.
[2]- عز الّدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص:172.
[1]- الديوان، ص:26.

وملح ثقيل...

الملح في عرف الناس هو نكهة للطعام وبدونه يفقد طعمه ولذته غير أنّه يتحول الى سبب في فقدان تلك اللّذة فيصبح ملحا ثقيلا لا يستساغ ذوق طعمه ومن هنا حوّل الشاعر اللفظة من هذا الوضع إلى وضع رمزي وأطلقها على من ثقلت عشرته ولم يعد يطاق حضوره فقال عنه" ملح ثقيل " كما استخدما أيضا رمزيا للدلالة على الوفاء والإخلاص مستحضرا معناها من عادة تونسية هي "حق الملح " وهي عادة واضب عليها التونسيون اعترافا بفضل الزوجة التّي تعد الطعام لزوجها طيلة شهر رمضان فتضطر لتذوق الطعام، وقد تبتله، وأثناء العيد –الصغير – كما يطلق عليه التونسيون تنتظر زوجها عند عودته من صلاة العيد فتقدم له الحلوات مع فنجان من القهوة وبعد أن ينتهي من شربه يضع فيه حلية من الذهب عادة، إكراما لها تسمى كما أسلفت "حق الملح " كما أنهم ومن أشهر ما يقولون في الحياء "حط في عينك حصوة ملح" والشاعرعمد إلى استحضار هذه الألفاظ المنطوقة ووظفها في دلالات رمزية ومن النماذج قوله[1]:

وأقول: ليس لنا طريق واحد..

لكنّنا قد نلتقي... !

في البدء، أو في المنتهى– لاشك –

أو في المنتصف..

وإن **اعتصرنا الملح** في أحداقنا

والنبع جفْ.. !

كما استخدم الشاعر لفظا آخر استخداما رمزيا وكرره ثلاث مرات وهو لفظ "الأرجوحة " والأرجوحة كما يعرفها الجميع هي لعبة الأطفال المفضلة ومن منّا لم يتمتع بالتأرجح في الهواء بواسطتها فقد كانت مصدر سعادتنا صغاراوهيمثبتتة في كل ساحات اللعب العمومية

[2]- نفس المرجع، ص: 102.

في أحيائنا، والتأرجح معناه التمايل والتماوج وعدم الثبات والأرجوحة أخذت من دلالتها الأصلية ومنحها الشاعر معنى رمزيا انسجاما مع حالته النفسية غير الثابتة على حال واحدة ليعبر عن حركتها وتغير أحوالها مثل حال المتأرجح في الهواء لا إلى اليمين ولا إلى الشمال يستقر وقد يعلو ويسفل وهو بين هذه الأحوال مستمر في الحركة ومن النماذج التّي ذكرت في " الأرجوحة " على سبيل الرمز قول الشاعر[1]:

ذلك الواضح الفاضح الغامض المتحوّل..

يعرف بالضبط كم ينبغي لي من الوقت،

كي أتخلص من نبح ذاكرتي،

قبل أن أرتخي في الفراش تماما**كأرجوحة** ... وأنامْ

وقوله[2]:

ومرت بنا السنوات...

كأرجوحة في مهب الحرائق تعلو وتسفل.

وقوله[3]:

وما قيمة الانتخابات؟..

كانت مجرد **أرجوحة** للأرانب،

أو نزوة عابرة.. !

فالشاعر كلّما انتابته حالة نفسية غيرت حاله إلّا ومثلها بالأرجوحة، ففي النموذج الأول دلت كلمة الأرجوحة على رجحان حاله بين الغفوة والانتباه فلا هو نائم ولا هو صاحٍ ويسند هذا الرأي قوله في السطر الثالث من النموذج(قبل أن أتخلص من نبح ذاكرتي) فهو يجتر همومه الكثير التي تؤثر على نفسيته فتهزها وتؤرقه فتحرمه النوم و تلك حركة نفسية غير ثابتة، وأمّا في النموذج الثاني فالسنوات مرت سريعة مثل بكل متغيراتها وآثارها الشاقة على

[1]- نفس المرجع، ص:62.
[2]- نفس المرجع، ص:79.
[1] - الديوان، ص:76.

نفسه كما الأرجوحة تعلو وتسفل في مهب الحرائق وهنا نلاحظ أن علوي خرج عن المألوف وهو أن الأرجوحة تعلو وتسفل لمّا تكون في مهب الرّيح، وذلك بجعلها تعلو و تسفل في مهب الحرائق ليعطيها بعدا نفسيا دالا على المعاناة التّي عاشها، وأمّا في النموذج الثالث فقد أورد لفظ "أرجوحة" مضاف إلى كلمة الأرانبليمنحها بعدا سياسيا دالا على اللهو وعدم الجدية في المسائل الجادة والمتعلقة بالأمة فالانتخابات مسألة جادة ترتبط بمصير الأمة غير أنها عند المسؤولين الفاسدين حولوها إلى نزوات عابرة لسباق انتخابي محسوم النتيجة لصالح شخص وباقي المنافسين ما هم إلا أرانب سباق.

ثانيا :انزياح الصورة الشعرية

بنية الشعر تقوم على صوره الشعرية، فلغة الشعر ليست لغة عادية بل لغة انزاحت و انحرفت عن الاستخدام العادي المباشر وهذا ما يصطلح عليه جاك كوهين (الانزياح)، فنظرية بناء لغة الشعر عنده تتضمن عدة منطلقات منها الصورة الشعرية والمجاوزة، وقد جعل كوهين المجاوزة والانحراف مكونا ثابتا من مكونات الصورة[1] والانزياح قيمة جمالية وفنية من فنيات الخلق والإبداع ومن انزياح الصورة الشعرية التّي استخدمها الأديب في انحرافه عن المدلول العادي للغة أي الحقيقة هو المجازبأدواتهالفنية،كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل وكذا المجاز العقلي، والمجموعة الشعرية لعبد اللّطيف علوي تضمنت سياقات خلقها الشاعر بخرقه للغة وتحدى بها حاجز اللفظ، شكلت سيمات أسلوبية في مجموعته هذه ومن هذه العناصر البلاغية المشكلة للصورة الشعرية:

1- الصورة البلاغية:

ومن الصور البلاغية التّي حفل بها الديوان، التشبيه بنوعيه البسيط والبليغ وقد ورد منه أربع وثلاثون صورة منها إحدى عشرة مرة في صورة التشبيه البليغ ومنها وثلاث وعشرون مرة في صورة التشبيه البسيط ومن النماذج التّي جاء فيها:

[1] - ظواهر أسلوبية، الانزياح، والمفارقة، محاضرة، د.ذ ص.

نحن أيتام الغواني..

كلما ضحك الزمّان لنا بكت،

منّا العيون وأخلفت كم موعدا...

نحن الهنود السّمر،

كم عشنا ننغص هدأة السحر الجميل

على شبابيك الأميرة[1]

ففي السطر الأول تشبيه بليغ،ذكر فيه المشبه (مدلول الضمير نحن) والمشبه به (أيتام الغواني) وحذف الأداة ووجه الشبه، فالمشبه جاء به الشاعر من رحم معاناة الشعب التونسي فهو كالأيتام تتقاذفهم نفسيات مختلفة بين الشفقة والقسوة ونفس الموقف حينما شبه الشعب(مدلول الضمير نحن) بالهنود وهنا يريد معاناة و اضطهاد الهنود الحمر بأمريكا اللاتينية غير أنه انحرف عن ذلك وذكر السمر نسبة للملامح العربية، وهو موقف استدعاه الضمير الجمعي (نحن).

وقوله أيضا[2]:

هل **أنت الجرو** الشاعر؟؟

أخبرني: بما تشعر بين يدي الآن..؟ !

ستمدحني اللّيلة.. !

أنت المتنبيّ في قصري،

وأنا سيف الدّولة.. !

فالتشبيه الوارد في السطر الأول من النموذج في صورة لاحتقار الشاعر الذي شبهه رجل المخابرات بالجرو فذكر المشبه وهو الشاعر (مدلول الضمير أنت) والمشبه به وهو(الجرو) وحذف الأداة ووجه الشبه وفي السطر الرابع المشبه هو الشاعر والمشبه به هو(المتنبي) وفي

[1]- الديوان، ص:14.13.

[2]- المرجع السابق، ص:68.

السطر الخامس المشبه هو(رجل المخابرات) دلّ عليه الضمير(أنا) والمشبه به سيف الدولة، وكلاهما تشبيه بليغ أبرز مهارة الشاعر ومنح الأسلوب قيمة جمالية تمثلت في حذف بعض أركان التشبيه وسَمَا بيانه ووسع في أفق الصورة الشعرية حين غيّب الأداة ووجه الشبه فشمل كلّ شيء يخطر ببال المتلقي.

وبالخصوص الاستعارة والكناية فقد زهد فيهما الشاعر ولم يستخدم منهما إلّا القليل ومن النماذج الواردة فيها الاستعارة قوله[1]:

لكنّها كانت إذا خاصمتها يوما،

تنام كزهرة متكسرة.. !

وإذا تأخرت استثارت دمعها..

وإذا شجاك الليل كانت **تستحث اللّيل**،

ترجو آخره.. !

وقوله[2]:

ويرى في مفكرتي ما يراه الحواة بتنجيمةأوعِرافَهْ.. !

فينسخ بيتا أو اثنين ممّا أسوّد إن **جاع قلبي**

ويمحو خلافه ..!

فعبارة (تستحث اللّيل) من المجاز فاللّيل لا يستحث وإنّما الذي يستحث هو الراحلة تستحث على المسير، وقد شبه الشاعر الليل وهو شيء معنوي بشيء مادي وهو الراحلة فذكر المعنوي وحذف المادي ودلّ عليه بشيء من خصائصه وذلك على سبيل الاستعارة المكنية وفي ذلك تشخيص للمعنوي في صورة مادية محسوسة تدرك بالعقل وفي العبارة (جاع قلبي) فالقلب لا يجوع والذي يجوع هو الإنسان أو الحيوان، والشاعر بذلك يكون قد خرج عن

[2]- المرجع نفسه، ص:40.
[1]- نفس المرجع، ص:61.

الحقيقة و تجاوزها إلى التعبير المجازي فشبه القلب بإنسان يجوع فذكر القلب وحذف الإنسان ودلّ عليه بشيء من خصائصه وهو الجوع وذلك على سبيل الاستعارة المكنية و سر جمالها هو تشخيص المعنوي في صورة مادية وهو قيمة جمالية في حد ذاتها.

هذا ولم يحفل علوي في مجموعته بالانزياح الدلالي ولم يرد في كامل المجموعة شيء من ذلك كما أنّ الشاعر اكتفى بالأدوات التعبيرية المألوفة كأساليب الإنشاء والتقديم والتأخير وما إلى ذلك ولم يتوسع في استخدام لغتهبغير الوضع الأصلي للفظ في معناه ودلالتهكما أنّه لم يلجأ إلى التوليد والاشتقاق ماعدا في موضعين، في قوله[1].

نحن صوت لكم..

صوت كلّ العرب.. !

ومنّا **العُرُوبِيُّ** والاشتراكي،

منّا **الحداثيُّ** والجاهلي و منّا الشيوعيّ

فكلمة (العروبي) اشتقها الشاعر من كلمة (العُرُوبَةُ) و ذلك بصيغة النسب ومثلها (الحداثي) وفيما عدا ذلك ليس هناك في كامل المجموعة ألفاظ اشتقها الشاعر وولدها من قاموسه و نفس الشيء يقال عن النحت فلم أعثر في ثنايا كلّ نصوص المجموعة على لفظ

[2]- نفس المرجع، ص:90.

منحوت كما أنّ علوي جاءت كلّ لغته في ديوانه لغة عربية ولم يخرج عن هذا الإطار باستخدام كلمات مستعملة في لغة العامية.

2 – المعرّب:

أمّا فيما يتعلق بالدخيل والمعرب فلا نجد في كامل المجموعة الشعرية إلّا ألفاظا قليلة أدخلهما الشاعر إلى العربية وأعطاهما خصائص الاسم العربي ومنها التعريف وهما لفظ (cosmos) الّذي أصبح معرفا بـ (أل) التعريف(**الكسموس**) وهو لفظ مستجلب من اليونانية وكان يستخدم للدلالة الجمالية وارتبط بالمظهر الأنيق ثم انتقل للدلالة الفلسفية، وكذلك لفظ (البازلت) من اللغة الفرنسية (basalte) الّذي يعني الصخور النارية البركانية الصلبة السوداء والذي عرفه بإدخال (أل) التعريف عليه وهي خاصية للاسم العربي، ونفس الشيء مع الكلمة الفرنسية (châle) التي تعني قطعة ملابس فضفاضة توضع على الكتف أو الرأس والتي صارت(الشّالُ أو شَالُك) وكلمة (الجنرال) المنقولة عن اللغة الفرنسية(général)كما أنه قام بتعريف اللفظ الانجليزي أيضا (jeep) والذي يعني السيارة العسكرية المكشوف سقفها، وقد تجلى ذلك في قوله:

– وبكت طويلا..

تحت "برج الرّوم" ضمت **شالها** وبكت طويلا..[1]

–صارت تخاف هديرها، سيارة"**الجيب**" اللّعينة،

كلّما اقتربت... وحامت حولنا..[2]

– هذه الوجوه جميعها، ليست مرايا...

بعضها قطع من **البازلت** تسترها الجلود

وبعضها لثاني شظايا...

– أهنئك اليوم يا حضرة **الجنرال**، الفريق، الرئيس،

[1]- نفس المرجع، ص:19.
[2]- نفس المرجع، ص:21.

المشير [1]!

- دربي أنا **الكسموس** كلّه، لا المضارب والدّيار..

ومن أنا..؟[2]

3- التناص:

التناص، مفهوم نقديّ جديد يتصل بالنص ظهر حديثا في أدبنا العربيّ، وهو ترجمة للمصطلح الفرنسي(intertexte) الذي يعني التبادل(inter) أي البينية، و(texte) تعني النص، والمعنى التبادل بين النصوص، وقد استقر في النقد العربي على مصطلح التّناص الذي يعني التّعالق النصّي أو النصوص ببعضها، وهذه الظاهرة عرفها أدبنا العربي بمسمى التضمين أو الاقتباس، غير أنّه ومن خلال تزاحم التيارات الفكرية والغربية وتوافدها على أدبنا تبناها نقادنا تحت مسمى التناص لأنّ الذي يهم من هذه الظاهرة هو التأثير والتأثر فيما بين النصوص والكيفيات التّي حدثت طبقا لمفهوم التّناص عند النقاد المعاصرين الذين يرون أنّ التّناص " هو تعالق(الدخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة"[3]

وفي مجموعة علوي الشعرية،التّناص يعد ظاهرة أسلوبية لافتة، تزاحمت وتنوعت ما بين ديني إلى تاريخي إلى أدبي وهذا التنوع في الأصل والمنبع ينم عن سعة الموروث الفكري والثقافي للشاعر عبد اللّطيف علوي.

1/3-التناص القرآني:

استقى الشاعر بعضا من النصوص القرآنية وضمنها أفكاره فتناصت وتعالقت فيما بينها بكيفية التداعي لأفكار القرآن ونصوصه واستحضار لبنات منه وتركيبها في النص الأصلي بطريقة تحيل على النص المتواري ومن النماذج قوله[4]:

ومن عاداته أن **تأكل الطير** الكواسر من موائده العليّة

---

[1]- نفس المرجع، ص:73.

[2]- نفس المرجع، ص:106.

[3] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3،1992،ص:121.

[4]- الديوان، ص:15.

بينما...

فالسطر الأول ورد فيه القول:..تأكل الطير..وهو في الأصل مستحضر من النص المتواري من قوله تعالى في سورة يوسف الآية41 " يا صاحبي السجن أمّا أحدكما فيسقي ربه خمرا وأمّا الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه.." فقد استحضر الشاعر بعضا من عناصر الآية الكريمة.

وقوله[1]:

أين شيطان الخليليِّ،

إذا ألقى نشيده...؟

وصهيل **العاديات الموريات**

العاديات الموريات، عناصر من الآيتين الأولى والثانية من سورة العاديات في قوله تعالى: "والعاديات ضبحا فالموريات قدحا" فالعاديات هي الخيل تعدو في القتال في سبيل الله والموريات أي المخرجات النّار بصك حوافرها ووقعها على الحجارة، والشاعر استدعاهما من القرآن وجعلهما من بنيات تركيبه الشعري تضمينا للمعنى الذي يقصده، فكانت كلٌّ منهما خيطا دقيقا يحيل القارئ على النص الخفيّ.

وقوله[2]:

بنيناه في زهد أحلامنا قشّة، قشّة

وفرشناه من ورد أحزاننا ريشة ريشة...

وحملناه وهنّا على الوهن في نخوة وانكسار

العبارة المشار إليها بالخط الغليظ مستمدة من قوله تعالى في الآية14 من سورةلقمان: "ووصينا الإنسان بوالديه حملته أمّه وهنا على وهن وفصاله في عامين أن أشكر لي ولوالديك إليّ المصير" فقد أخذ الشاعر من الآية عناصر جملة كاملة من الآية صاغها بما يتناسب

[2]- المرجع نفسه، ص:13.
[3]- المرجع نفسه، ص:33.

مع فكرته صارت متداخلة مع المعنى الجديد غير أنّها تحيل على مصدرها وهو القرآن الكريم.

وهناك الكثير من المواضع في المجموعة تتضمن ظاهرة التناص من القرآن الكريم لم أتعرض لها لكثرتها حتى أفسح المجال لدراسة باقي أنواع التناص الأخرى.

2/3- التناص الأدبي:

يعد الأدب مصدرا خصبا وموردا لا ينضب مكّن الشاعر التزوّد من أفكار السابقين من الأدباء سواء كانوا قدامى أو محدثين، فقد استوحى من النصوص الأدبية للشعر الجاهلي بعضا من الأفكار ومنها قول[1]:

ومن عاداته في كلّ عصر **أن تخرّ له الجبابرُ**

كلّما بلغ الفطام !

فهذا التركيب استوحاه من قول الشاعر الجاهليعمرو بن كلثوم الذي قال في معلقته المرتبة خامسة في أغنى الشعر الجاهلي:

إذا بلغ الفطام لنا صبيًّا***تخرّ له الجبابر ساجدينا**

فالمقام جعل الشاعر من عادات سيف الدولة السّجود له كلّما بلغ الحاكم الفطام على اعتبار أن الفطام من نزوات الحاكم.

ومن العصر العباسي استدعى المتنبي في قوله[2]:

ستنزل في كلّ أرض مواعيدها زبد...

وتمرّ بها **وهي نائمة باشمات**

[1]- الديوان، ص:15.
[2]- الديوان، ص:34.

نواطير مصر اللّقيطة، وسوف ترى دولا،...

فهذا مستوحى من قول "المتنبي" في قصيدة له يذكر فيها حال مصر مع الحكم المملوكي.

نامت نواطير مصر عن ثعالبها ** **فقد بشمن وتفنى العناقيدُ**

فقد تصرف في ما استحضره بالدلالة على استمرا ر نوم نواطير مصر منذ أن أنامهم المتنبي وبقي الحال على ما عليه، فقد تصرف بالتعبير عن المعنى الجديد بتغيير في مواضع كلمات التركيب ليزيد دلالة إضافية لمعنى موجود.

***- وأمّا قوله[1]:**

هل شدا عبد الوهاب وغرّدت نور الهدى:

"**يا جارة الوادي طربت وعادني...**"؟ فقد استقاها من شعر أمير شعراء العصر الحديث أحمد شوقي بك الذي يقول:

يا جارة الوادي طربت وعادني ** **ما زادني شوقا إلى مرآك**

فقطّعت ليلي غارقا نشوان في ** **ما يشبه الأحلام في ذكراك**

فقد استخدم شطرا بكامله دون زيادة أو نقصان لا من حيث ألفاظه ولا من حيث بنيته التركيبية.

أمّ في قوله[2]:

رغم كلّ اختلافاتنا أو خلافاتنا

نشتري العبد منذ الصبا، والعصا معه..

فالنص المتواري هو قول المتنيّ:

لا تشتري العبد إلّا والعصا معه **إنّ العبيد لأنجاس مناكيد**

[1]- الديوان، ص:36

[2]- الديوان، ص:88.

فقد أفاد الشاعر من سطره فائدة جديدة، هي شراء العبد صبيا و معه العصا حتى يؤدب منذ صباه ولمّا يشب يكون قد نما على المبادئ التّي تعلمها رغما عنه وهذا ما كان ليكون لولا تصرف عبد اللّطيف علوي في النص الخفي بإضافة عناصر تداخلت من عناصر النص الأصلي.

*** - في قوله[1]:**

سقف بيتي حديد..

ركن بيتي حجر !

سقف بيتي مطر...

ركن بيتي أنا..

ليس لي مستقر

فالشاعر استعاد البيت بكامله من قصيدة للشاعر والناقد ميخائيل نعيمة فجعل البيت وهو من الشعر العمودي وأبقاه على بنيته وألفاظه ووزنه ولم يغير فيه سوى نظامه بحيث جعل من الشطرين سطرين لينسجا مع نظام النص ثم ينتقل إلى السطر الثالث ويبقي على بعض عناصر البيت (سقف بيتي مطر) لينقل إلينا وضعه فهو يسكن بيتا قصديريا كما يصرح في مواضع أخرة من مجموعته الشعرية كما يجعل ركن بيته مخالف لركن بيت نعيمة وبذلك ينتقل بنا من شعر يتغنى ببيته ويتحدى الأمطار والعواصف إلىوصف حاله فهو في العراء وأنّه هو عماد أسرته ومعيلها فلا يستقر حاله مع المطاردة والمتابعات فتبقى أسرته بلا ركن ولا معيل.

***- أمّا في قوله[2]:**

ومن عاداته **<u>قطف النهود، أو الرؤوس</u>**

[1] - الديوان، ص: 97.
[1] - الديوان، ص:16.

إذا هي قد أينعت...

فهذا المعنى مستجلب من خطبة للحجاج بن يوسف الثقفي الذي خطب في أهل الكوفة قائلا:" **إنّي أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها...**"أي بمنى نضجت فكرا صارت تفهم في السياسة لذلك صار لزاما إسكاتها بقطعها، والمعنى يكاد يبقى على حاله مع علوي غير أنّ أضاف إليه إضافة أراها لطيفة تتناسب مع عادات حكام العصر الحديث الّذين تفننوا في التنكيل بخصومهم رجالا أو نساءً وذلك بقطع الألسن والنهود والرؤوس.

3/3- التناص التراثي:

لم يعر علوي في مجموعته هذه اهتماما بالتراث ولذا لا نكاد نعثر على التناص المستوحى من التراث ماعدا في موضع واحد وذلك في معرض الحديث عن حبّه وتعلقّه بوطنه تونس وذلك في قوله[1]:

ليس لي بعد الجنون حقيقة

إلّاك أنتِ..

فهذا الارتباط والتعلق بالوطن يجعله بشكل جنوني لم يجد له الشاعر إلّا ما قاله عبد القادر الجيلاني صاحب الطريقة القادرية"..**وما اللّه إلّا أنا في جبتي..**" هذا الانصهار في الذات الإلهيةهي الفكرةالمستوحاة من النص المضمر والتّي أراد الشاعر أن يوصلها إلى المتلقي مع شيء من التصرف في النص المتواري.

[2] - الديوان، ص:48.

الخاتمة

الخاتمة:

سبحان الذي "علّم القرآن، خلق الإنسان، علمّه البيان" .

سبحان الذي "علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم".

تمت بنعة اللّه وتوفيقه هذه الدراسة، فالحمد لله على هذه النعمة واللّه أسأل أن تكون بالقدر الذي يرضي أستاذي،المشرف على بحثي ويرضي أعضاء لجنة المناقشة الأساتذة الأفاضل، وبقدر رضاهم يكون رضاي عن نفسي وعن الجهد الذي بذلته.

ففي البداية كانت تبدو لي المهمة صعبة وشاقة – وهي كذلك فعلا – غير أنّه وبعد أن تقدمت في البحث شوطا كانت هناك نشوة غريبة، هي من صميم اللّذة الفكرية التّي ما كنت أرغب في أنتنتهي،فقد أمضيت شوطا كبيرا وأنا أبحث تارة وأدوّن تارة واستكشف تارة أخرى، هذا الجهد أوصلني إلى جملة من النتائج أحوصلها في النقاط التالية:

1- الدراسة الأسلوبية، دراسة موضوعية ومنهجية والأحكام التي تصدر تحت لوائها لا تكون اعتباطية أو جزافية أو ذاتية بالقدر الذي تكون فيه عقلية.

2-الدراسة الأسلوبية تزيح الغطاء عن المخبوء والمبهم والغامض في الخطاب، وأهميتها تتجلى في النقد والتحليل والكشف عن الظواهر والسمات الأسلوبية اللافتة.

3-ديوان "عادات سيف الدولة" يحمل العديد من القيم؛ التاريخية، السياسية، الاجتماعية والجمالية فهو بحق وثيقة تؤرخ لفترة تاريخية من عمر الدولة التونسية، كما أنه يوثق للحياة السياسية والحياة الاجتماعية وتقلباتها.

4-ديوان "عادات سيف الدّولة "هو بحق ديوان هموم وطن فمثلما للعرب دوانهم الشعري الذي خلّد مآثرهم وتاريخهم القديم، فهذا الديوان فتح للمتلقي نافذة على تاريخ تونس الحديث .

5–المجموعة الشعرية "عادات سيف الدولة " أماطت اللّثام عن شاعر فحل ليس كبقية الشعراء، له مقدرة أدبية متعددة المناهل ومقدرة على تطويع الشعر وزنا وموسيقى لدرجة الخروج على ما تعارف عليه العروضيون لاسيما ما تعلق بالوزن فقدتعامل مع تفعيلة (فاعلن) بحسب ما يقتضيه الحال، فحولها بتصرف منه من(فَعِلُنْ) إلى (فاعلُ) وهذا لا يبيحه العروضيونلأنّ (فاعلن) قليلا ما ترد صحيحة في الحشو والغالب أنّها ترد مخبونة (فَعِلُن) أو مشعثة (فالن) والخبن حسن دخوله على تفعيلات الحشو، دون الأعاريض والأضرب واللافت أنّ هذا الانزياح العروضي غلب على تفعيلات بحر المتدارك.

هذا ما جاد به عقلي وفكري، في هذا البحث المتواضع، فإن وفقت فذاك رجائي وإن كنت خلاف ذلك فعذري أنّني اجتهدتوما توفيقي إلاّ باللّه.

ملخص:

البحث دراسة أسلوبية، لمدونة شعرية للشاعر الفذّ، التونسي عبد اللّطيف علوي"عادات سيف الدّولة"، تناولت فيها بالدراسة والتحليل البنيات الأسلوبية مع إبراز المظاهر الأسلوبية البارزة في هذا الديوان، وقد اتبعت في ذلك منهجية تمثلت قي ، مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة؛ فأمّا المقدمة فضمنتها حديثا عن الدواعي العلمية والنفسية لاختيار موضوع البحث وأمّا المدخل فخصصته لدراسة نظرية لمفهوم الأسلوب والأسلوبية وأمّا الفصل الأول تناولت فيه البنية الإيقاعية بالتركيز على الوزن العروضي والبحر اشعري وانزياحات تفعيلاته، في حين خصصت الفصل الثاني لدراسة البنية التركيبية بتناول الجمل الخبرية والإنشائية وأغراضهما البلاغية ومظاهر الأسلوب فيهما مع إبراز القيم الجمالية والفصل الثالث تناولت فيه البنية الدلالية بدراسة المعجم اللغوي والدلالي والرمز وأدوات التوسع اللّغوي والتناص وفي أخير خاتمة حوصلت فيها أهم ما توصلت إليه من نتائج.

الكلمات المفتاحية:

الأسلوب. الأسلوبية. الإيقاع. القيم الجمالية. التوسع اللّغوي. التناص

The summary

The reseach is concerning the study of style of poetry of the famousTunisan poet « abd –el–latif alwi »in his group of poems under the title « عادات سيف الدّولة » in which I talked about the study and the analysis of the structure of the style showing the main characteristics of this group following these ways.

It is about the introduction dealing with both the scientific and psychologic factors through which I have chosen the topic of the research , an entry,three chapters and conclusion.

The entry shows the theoretical study of the meaning of the style and styliste language and meaning. Respecting the main important views of the ancient and recent critics : The arabs and those of the orient , concerning the first chapter, I dealt with the study and the analysis of the rythm of the structure focusing on the poetic meters, for the second chapter, I talks about the manifestations of the style ; studing the form of syntaxe of the sentences and their purpose declarative, interrogative, negative, order ,recommendation…by showing their form of style and their aesthetic walues.The third chapters about the semantic structure in which I concentrated on the lexic field and semantic,symbols,language expansion tools and intertextuality, finally, the conclusion which includes the resuts I achieved.

قائمة المصادر

و

المراجع

- **القرآن الكريم، برواية ورش.**

أولاً : المصادر::

1)- عبد اللّطيف علوي، عادات سيف الدولة، الشركة التّونسية للنشر وتنمية فنون الرّسم، تونس،ط الأولى،2015.

ثانيا: المراجع:

1)- أحمد قبش، الكامل في النحو والصرف والإعراب،ط4،د.ت.ط.

2)- إسماعيل ياقوت، النواسخ في كلام العرب، أصولها و وظائفها وتفسير أثرها الإعرابي، دار المعرفة الجامعية،إسكندرية، مصر، د.ر.ط، 1990.

3)- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، لبنان، ج1، ط2، .1984

4)- عبد العليم إبراهيم، صفوت العروض، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، مصر، د.ر.ط، د.ت.ط.

5)- عبد اللّطيف علوي، خيبات طفل عظيم،ديوان شعر،ط1، دار النشر و التوزيع، تونس، 2014.

6)- اللّه الغذامي، الصوت القديمالجديد، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، أنظر الرابط:.http//www.damascusuniversity.edu.sy

8)- عزّ الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط5، 1994.

9)- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، النهضة المصرية العامة للكتاب، د.ر.ق، 1993.

10)- علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ر.ط، د.ت،ط

11)- عمر فروخ، هذا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب،د،ر،ط،1996.

12)- عوض محمد الفوزي، المصطلح النحوي، نشأته و تطوره، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، د.ر.ط، .1983

13)- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. د.ر.ط، 2005. ينظر الرابط:-http//www.awu dam.org/boom/01/study01/101-s/ind-book01-sd001.htm

14)-محمد علي السمّان، العروض العربي القديم وقوافيه، دار المعارف، القاهرة، د.ر.ط، 1984.

15)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط3، 1992.

16)- محمد حماسة عبد اللّطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب، القاهرة،د.ر.ط،2006 .

17)- محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، د.ر.ط، .1996

18)- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان،ط2، 1986.

19)- موسى بن أحمد الملياني الأحمدي، المتوسط الكافي في العروض والقوافي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، .1969

20)- رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020

21)- فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور و التجديد فيه، دار المعارف، ط1، 1972

22)- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الطبع للملايين،ط6، مارس1961.

23)- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر،ج1، دت ط.

24)- ناصر لوحيشي، الرمز الدّيني في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الطليعة، قسنطينة، ط1، 2004.

ثالثا: الرسائل الجامعية:

1)- محمد العربي الأسد، بنيات الأسلوب في ديوان "تغريدة جعفر الطيار" رسالة ماجستير، كلية الآداب و اللّغات، جامعة ورقلة،2010/2009

الفهرس

المقدمة.....(أ-ج)

المدخل.....(1-4)

الفصل الأول= البنية الإيقاعية.....(5-46)

أولا: الوزن العروضي.....(6)

توطئة.....(6)

1- البحر الشعري.....(8)

1/1 بحر الكامل.....(11)

2/1 بحر المتدارك.....(12)

3/1 بحر المتقارب.....(16)

2-التفعيلة وانزياحاتها.....(18)

1/2- فاعلن.....(18)

2/2- متفاعلن.....(22)

3/2- فاعلاتن.....(24)

ثانيا: القافية و الرويّ.....(26)

1-مفهوم القافية.....(26)

2-نمط القافية.....(28)

3-أشكال القافية.....(30)

1/3 تقفية الجملة.....(30)

2/3 التقفية السطرية الموحدة.....(32)

3/3 التقفية المتغيرة.....(33)

4- الرويّ.....(35)

ثالثا: مكملات التشكيل الموسيقي.....(37)

1-التدوير.....(37)

1/1 نمط التدوير.....(38)

2/1 التكرار.....(41)

1/2/1-تكرار الكلمة.....(42)

2/2/1-تكرار الجملة.....(44)

الفصل الثاني= البنية التركيبية.....(47-86)

توطئة.....(48)

أولا: الجملة وبنياتها.....(48)

1-الجملة الفعلية.....(51)

1/1-النمط(فعل لازم+فاعل).....(51)

2/1-النمط(فعلٌ متعدٍ+فاعل+مفعول به).....(54)

2-الجملة الاسمية.....(57)

1/2- الجملة الاسمية المطلقة.....(58)

2/2- الجملة الاسمية المقيدة.....(61)

3/2- الجملة الاستفهامية.....(64)

ثانيا: الجملة الإنشائية.....(65)

1-الإنشاء الطلبي.....(65)

/1 الأمر.....(65)

½ النهي.....(68)

3/1الاستفهام.....(70)

4/1 النداء.....(73)

5/1 التمنّي.....(76)

3-الإنشاء غير الطلبي.....(77)

1/2 التعجب.....(77)

ثالثا: العدول في البنية التركيبية.....(79)

توطئة.....(79)

1-التقديم والتأخير.....(79)

1/1 تقديم الجار والمجرور.....(80)

2/1- تقديم الخبر.....(81)

2-الحذف.....(81)

3-التكرار.....(84)

1/3 تكرار كلمة.....(84)

2/3 تكرار تركيب أو صيغة.....(85)

الفصل الثالث= البنية الدّلالية.....(87-108)

توطئة.....(88)

أولا: المعجم الشعري.....(88)

1-الحقول الدّلالية.....(88)

1/1 حقل الوطن والانتماء.....(89)

2/1حقل السياسة.....(90)

3/1 حقل الشكوى والأحزان.....(90)

4/1 حقل الحبّ والعشق.....(91)

2-الرمز.....(92)

1/2الرمز التاريخي.....(93)

2/2 الرمز الفلسفي.....(94)

3/2 الرمز اللّغوي.....(95)

ثانيا: الانزياح.....(98)

1-الصورة البلاغية.....(98)

2-المعرّب.....(101)

3-التّناص.....(102)

1/3التنّاص القرآني.....(103)

2/3التنّاص الأدبي.....(105)

3/3التنّاص التراثي.....(108)

الخاتمة.....(109-111)

ملخص.....(112)

قائمة المصادر و المراجع.....(114-117)

الفهرس.....(118-123)