الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
المرجع:.....

البنيات الأسلوبية في ديوان ملاك رجيم لمحمد بوطغان

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة :

****خلود بورافة***

إشراف الدكتور:

**** إبراهيم لقان***

غـاية

غايتي في الوصول عدائية ونهائية وهي تسكنني وبمطلق ماميتي ولكنما أبدية حاجتي للمسير

شكر وعرفان

إلى أستاذي الفاضل الدكتور إبراهيم لقان الذي منحني من علمه ووقته الكثير

الذي صبر معي وكان لي خير مرشد حتى أتممت دراستي

الذي تحمل عناء تقييم وتقويم هذه الدراسة

الذي ساندني وساعدن خلال مسيرة بحثي

لك مني أسمى الشكر والتقدير...

شكرا على صبرك شكرا على عطائك

مقدمة

مقدمة:

يعدّ الأدب تعبيراً فنيّا عمّا يختلج في النّفس البشرية من مشاعر وأحاسيس يُفرغها المبدع في قالب جماليّ شعراً أو نثراً، ويعد النقد أحد نتاجات الفكر الإنساني فهو ميزان الأدب ومقياس الحكم عليه، فالأدب والنقد متلازمان متى وجد الأدب صاحبه النقد وهما غير ثابتين إذْ يتطوران مع تطوّر الزمن ويتغيران بتغيره.

وقد تجلّت في الساحة الشعرية الجزائرية المعاصرة أقلام إبداعية فجّرت لغة مليئة بالجمالية، ومن بين هذه الأقلام نجد ديوان ملاك رجيم للشاعر محمد بوطغان.

بينما عدّت الأسلوبية من أهم المناهج النقدية انتشارا في الساحة النقدية تعمل على قراءة النصوص الإبداعية قراءة واعية متخذة الأسلوب موضوعا لها، تنطلق من اللغة مادة لها فتبحث في الواقع اللغوي وتكشف طبيعته وكيف أسهم في تشكيل الخطاب الشعري وإبراز جماليته وتميزه وتفرده واختلافه عن غيره.

وعليه كان موضوع بحثي الموسوم بـ: البنيات الأسلوبية في ديوان "ملاك رجيم" لمحمد بوطغان محل الدراسة والذي أردت من خلاله الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- ماهي أهم البنيات التي تأسس عليها الخطاب الشعري عند محمد بوطغان؟
- هل استطاعت الأسلوبية الكشف عن البنيات المميزة في الخطاب الشعري لمحمد بوطغان؟
- هل تمكنت اللغة من التعبير عما يريده الشاعر؟

ومن أسباب اختياري لهذا الموضوع:

-تسليط الضوء على الشعر الجزائري والنهوض به والتعريف بالقامات الأدبية الجزائرية وطاقاتها الإبداعية.

-والكشف عما بالديوان من لغة شعرية إيقاعًا وتركيبًا وصورةً.

وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن جوهر اللغة في هذا الديوان، وعن أسلوب الشاعر وما يميز خطابه عن غيره، والبحث في قيمه الفنية والجمالية وعن تجربة الشاعر

وما يرمي إليه من خلال ديوانه، معتمدة أدوات المنهج الأسلوبي استنادا على آليتي الوصف والتحليل.

وقد اقتضت طبيعة هذه الدراسة هندسة خطّة بحث تضم مقدمة ومدخلاً نظريًّا مفاهميًّا وثلاثة فصول تطبيقية وخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصّل إليها.

فالمدخل كان بعنوان: "مصطلحات ومفاهيم" تم فيه التعريف بـ: البنية والأسلوب والأسلوبية.

بينما تضمّن الفصل الأول الموسوم بـ:"البنية الصوتية" مبحثين الأول الموسيقى الخارجية المتمثلة في(الوزن والقافية)؛ حيث تطرقت فيه إلى أهم الأبحر التي انبنى عليها الديوان ومجموع الزحافات والعلل التي أدخلت عليها، والثاني: الموسيقى الداخلية المتمثلة في(التكرار،الطباق والجناس) .

أما الفصل الثاني المعنون ب: "البنية التركيبية" تضمن هو الأخر مبحثين: الأول بنية التقديم والتأخير والثاني بنية الحذف؛ بيّنت فيهما أنواع التقديم والتأخير وأنواع الحذف التي لجأ إليها الشاعر في ديوانه وما ترمي إليه من دلالات.

وفي الفصل الثالث الذي عنوانه:"بنية الصورةّ فقد عالجته في مبحثين: الأول الصورة الشعرية من حيث أساليبُ إنشائها عرضت فيه الصورة المفردة والصورة المركبة والصورة الكلية ، أما الثاني المعنون بالصورة الشعرية من حيث أنماطُ تشكلهافتضمن الصورة لحسية والصورة الذهنية(الرّمز).

وكانت عدّتي في هذا البحث جملة من المصادر والمراجع أهمها:ديوان الشاعر "ملاك رجيم"، وكتاب "الأسلوبية الرؤية والتطبيق" ليوسف مسلم أبو عدوس، "الأسلوبية والبلاغة العربية– مقاربة جمالية–" مسعود بودوخة، "بنية الصورة في شعر أبو حججوج" علا إبراهيم.

ولا يخلو جهد من مشقة. فمن الصعوبات التي واجهتني خلال إنجاز هذا البحث صعوبة الوصول إلى المصادر والمراجع والدراسات المعاصرة المتعلقة بالبحث، جائحة كورونا وما ترتب عنها من حجر أدى إلى تعطيل المواصلات، وغلق شامل للمكتبات.

ولا يفوتني أن أقول أنّ هذا الموضوع –على حد علمي– لم يدرس من قبل من هذه الزاوية، إلا أنه من ناحية المنهج المتبع فقد تناولته عدة دراسات أهمها البنى الأسلوبية لحسن كاظم وغيرها من الدّراسات، أما بالنسبة للديوان نجد بحوث أكاديمية ومقالات علمية نذكر منها: مقاربة تأويلية تقابلية لديوان ملاك رجيم لمحمد بوطغان لنادية العوبي ونور الهدى بلهوشات، العدول في ديوان ملاك رجيم لمحمد بوطغان لمباركة بوشاكيش وخضراء جفافلة، الكون المتقابل في ديوان ملاك رجيم لمحمد بوطغان –مقاربة تأويلية–للبشير عزّوزي.

وأخيراً أشكر أستاذي الفاضل الدكتور "إبراهيم لقان" الذي ساعدني في مسيرة بحثي وتابعني بكل صبر حتى النهاية دون أن أنسى كل من مد لي يد العون في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد وأخص بالذكر: أختي عقيلة التي تكبدت عناء كتابة هذه المذكرة.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى اللجنة المناقشة على جهدها المضني في تقييم و تقويم هذه المذكرة.

مدخـــــل(مصطلحات ومفاهيم)

أولا: مفهوم البنية

ثانيا: مفهوم الأسلوب

ثالثا: تعريف الأسلوبية

تعد البنيوية إحدى مدارس النقد الكبرى التي أفرزتها الحداثة الغربية، والتي شملت مختلف مناحي الحياة (الاجتماعية، الاقتصادية، والفكرية)، وقد انطلق من خلالها اللساني السويسري **فيرديناند ديسوسير** في بلورة فلسفة نقدية بنيوية عُدَّت طفرة في الدراسات اللغوية في مطلع القرن العشرين فقد اعتمد "البنية" كموضوعٍ لعلم جديد أرسى به قواعده وخط به مبادئه، ألا وهو **اللسانيات**"**Linguistiques**"[1]؛ وهي علم يعنى بدراسة اللسان البشري دراسة علمية موضوعية آنية محاولا صياغة القوانين العامة التي تحكم نظام اللغة داخل نسق مغلق بعيداً عن التطورات التاريخية والتصورات الخارجية.

ولقد تفرعت عن هذا العلم ـ فيما بعد ـ مناهج نقدية معاصرة كانت ثورة على المناهج التقليدية، والتي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالنقد الأدبي والتي تهدف إلى قراءة النصوص الإبداعية قراءة واعية ومن بين هذه المناهج الأسلوبية"**Stylistique**"[2] (وهي الدراسة العلمية والموضوعية للأسلوب) وعليه نفصل في المفاهيم التالية:

"**البنية**" و"**الأسلوب**" و"**الأسلوبية**" إذ لا يمكننا الولوج للأسلوبية دون الحديث عن الأسلوب.

أولا: مفهوم البنية:

1.في القرآن الكريم:

﴿أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَمْ مَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللَّهُ لا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ، لاَيَزَالُ بُنْيَانَهُم الّذِي بَنوَا رَيْبَة فِي قُلُوبِهِمْ إلاَّ أنْ تَقَطَّعَ قُلُوبُهُمْ وَالله عَلِيم حَكِيمٌ﴾. التوبة 110/109.

فالبنية في القرآن الكريم هي الكيان والوجود.

[1]– عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات مع مقدمة في علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، (د، ط)، 1984م، 207.

[2]– المرجع نفسه، ص182.

2.تعريف البنية لغة:

تعني كلمة "بنية" في لغتنا العربية "البناء؛ فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: "البني نقيض (الهدم) بنى البنّاء البِناء بنيًا وبِناءً وبِنى، مقصور، وبنيانًا وبنية وبناية. والبِنْية والبُنْيَةُ ما بنيته، وهو البِنىَ والبُنىَ"[1]. وقد تعني "التكوين"، "فيقال في حديث سليمان عليه السلام: من هدم بناء ربِّه تبارك وتعالى فهو ملعون، يعني من قتل نفسًا بغير نفسٍ, لأن الجسم بنيان خلقه الله وركبّه والبناء في اللغة. لزوم آخر الكلمة ضرباً واحداً من السكون أو الحركة. لم يتغير تغيُّر الإعراب".[2]

أما القاموس المحيط فيورد معنى آخر يحمل دلالـة اجتماعية "البنية بالضم والكسر، ما بنيته جمع البِنى والبنَى. وتكون البناية في الشرف، والمبناة: النّطع، والستر والغيبة"[3]. أما في معجم الوسيط فتأخذ دلالة الشخصية يقال: "بنى مجده وبنى الرجال"[4].

من خلال هذه التعريفات نجد لكلمة "بنية" في اللغة العربية دلالات متباينة، منها البناء المادي والتكوين والخلق، وبنية اللغة، وبنية اجتماعية، وبنية الشخصية.

أما في اللغات الأجنبية "فإن كلمة "Structure" مشتقة من الفعل اللاتيني "struere" بمعنى "يبني" أو "يشيد" وحين يكون للشيء "بنية",(في اللغات الأوروبية) فإنّ معنى هـــذا ـ أولا وقبل كل شيء ـ أنّه ليس بشيء (غير منظم) أو عديم الشكل "a morphe"، بل هو موضوع منتظم له (صورته) الخاصة ووحدته الذاتية"[5]. ومنه فإن البنية "هي البناء والتشييد" وفق شكل منتظم له صورته الخاصة ومستقل بذاته، والبنية في أبسط تعريف لها هي أن

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، م14، دار صادر، بيروت، لبنان(د.ط) (د،ت)، ص94/93.

[2]– المرجع نفسه، ص95.

[3]– الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرق سوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص126.

[4]– إبراهيم أنيس وآخرون: معجم الوسيط، م1، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4،2004، ص72.

[5]– زكرياء ابراهيم: مشكلات فلسفية، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، مصدر//(د،ط)، (د،ت)، ص29.

يقال:"(أنها نظام أو نسق من المعقولية) فليست البنية هي (صورة) الشيء أو (هيكله) أو (وحدته المادية) أو (التصميم الكلي) الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنما هي أيضًا (القانون) الذي يفسِّر تكوين الشيء ومعقوليته"[1]. إذن فالبنية ليست مجرد نظام مادي أو شكل خارجي فهي شبكة العلاقات التي تربط بين العناصر المكونة للنظام، وهي قانون يضبط وينظم هذه العناصر.

3.تعريف البنية اصطلاحا:

لقد تجاوز فيرديناند ديسوسير النهج الفكري السائد في عصره آنذاك وأعلن الثورة على المنهج التاريخي والدراسات المقارنة بإرساء علم جديد عُدَّ طفرة في الدراسات اللغوية، "فإن واسطة العقد في دروس سوسير تتمثل في ارسائه نقض مقولة التاريخ من حيث هي السلطة على صعيد المعرفة وذلك بترشيح البديل المنهجي لفحص الظواهر وهو مقولة **الآنية** التي ستكون النطفة التي حملت الجنين البنيوي، على حد ما مثّل **العلم اللغوي** الرحم الذي تخلقت فيه البنيوية[2]".

إذْ يعد فرديناند ديسوسير الأب الحقيقي للحركة البنيوية في العصور الحديثة، ويرجع له الفضل في ظهور المنهج البنيوي في **دراسة الظاهرة اللغوية** إلا أنّه استناداً إلى ما ذكره وسجّله بعض مستمعيه لم يستخدم كلمة **بنية**، وإنما استخدم **نسق** أو **نظام**[3]. إنّ سوسير في محاضراته لم يذكر كلمة البنية بشكل صريح وإنمّا كان يشير إلى تبنيه المنهج البنيوي في دراساته، فقد ذهب إلى أنّ الأصوات أو الصور المكتوبة والمعاني في لغة ما لا توجد إلاّ من خلال العلاقات القائمة بين بعضها البعض إنّها تنتمي إلى نظام من العلاقات، ولا وجود قبل هذا النظام لا للأصوات ولا للمعاني، فهي إنّما تصدر عند هذا النظام[4]،فمن خلال تبني

[1]– زكرياء ابراهيم: مشكلات فلسفية، مشكلة البنية ،ص29.

[2]– عبد السلام المسدي: قضية البنيوية –دراسة نماذج–، المطبعة العربية، تونس، ط1،1991، ص11.

[3]– زكرياء إبراهيم: مشكلات فلسفية –مشكلة البنية–، ص43.

[4]– ديان مكدولين: مقدمة في نظريات الخطاب، تر، عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2001م، ص76.

سوسير للمنهج البنيوي حدد مفهوم جديد للغة فهي عنده نظام من العلاقات التي تتشكّل داخل نسق مغلق يتحدد فيه مبناها ومعناها بعيدا عن التصورات والمؤثرات الخارجية.

كما يعرفها **جان بياجيه** بقوله:"أنّ البنية مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة(تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تعتني بلعبة التحويلات بنفسها دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية. وواضح من هذا النص أنّ البنية عند **جان بياجيه** نظام تحويلات له قوانينه من حيث أنّه مجموعة من العناصر وله قوانينه التي تضبط عناصره الداخلية بعيداً عن العناصر الخارجية".[1]

وبعبارة أخرى فإنّ ما عبر عنه جان بياجيه من خلال هذا التعريف يتّضح أنّه جعل للبنية مميزات ثلاثة وهي: الجملة(الكلية)، التحويلات، الضبط الذاتي.

***الجملة la totalité:** وتعني أنّ البنية تتشكّل من مجموعة عناصر تخضع لقوانين خاصة تميز هذه المجموعة، وأنّ البنية ليست موجودة في أجزاء ولا تتألف من عناصر تراكمية مستقلة عن الكل.

***التحويلات transformations:** والمقصود بها أنّ مجموع العناصر المكونة للبنية تنطوي على حركة ذاتية داخلية قادرة على إحداث سلسلة من التغيرات داخل نسق محدد دون الخروج عن حدودها أو الانتماء إلى عناصر خارجية.

***الضبط الذاتيl'autoréglage:** أي أنّ البنية قادرة على ضبط نفسها بنفسها، وهذا الضبط يضمن لها المحافظة على ذاتها ويحقق لها ضرباً من الانغلاق ويحفظ لها وحدتها مما يمنع الخروج عن وحدتها[2].

[1]– جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، زدني علمي، بيروت– باريس، ط4، 1985م، ص8.

[2]-المرجع نفسه، ص9-13.

ويقول بشأنها زكريا إبراهيم:" كلمة بنية واسعة فضفاضة لا تكاد تعني شيئاً، لأنها تعني كل شيء"[1].

فنتيجة تعدد معاني ومفاهيم هذا المصطلح من مجال معرفي إلى آخر أصبح غير مستقر لكنه ظلّ الأساس الذي يحكم كل علم.

كما يعرّفها سمير سعيد حجازي في كتابه قاموس مصطلحات النقد العربي المعاصر بأنّها:"مفهوم يشير إلى النظام المتسق الذي تتحدّد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلامات تتفاضل ويحدّد بعضها بعض على سبيل التبادل[2]". وبهذا نجد أنّ البنية في مفهومها العام هي موضوع منتظم متسق وكلٌّ مترابط ومتماسك، أمّا البنية اللغوية فهي مجموعة من الوحدات والعلامات التي يحدّد بعضها البعض وتتحرك داخل نسق منغلق مكثف بذاته.

ثم يشير إلى مفهوم **بنية النّص Structure du texte** يقول :"هي مفهوم يستخدمه الناقد للدلالة على مجموعة من العلامات أو أنسقة العلامات المضمرة في الأثر الأدبي باعتبار هذا الأخير نظاماً مكتفياً بذاته، لا يتأثر بالمجال أو البيئة التي ظهر فيها"[3]،فالبنية النصية هي مجموع الأنسقة المضمرة في النص الناتجة على العلاقات الناتجة عن االعلاقات المتكون داخل نظام مغلق مكتف بذاته بعيدا عن المؤثرات الخارجية .

ثانيا: مفهوم الأسلوب:

احتل مصطلح **الأسلوب** مكانة كبيرة بين حقول علمية ومعرفية مختلفة، لكنّه كان أشدَّ ارتباطاَ بالأدب نظراً إلى أنّه تطوّر جنباً إلى جنب مع الإبداع الأدبي منذ القديم، وقد تعدّدت مفاهيمه وحدوده عند العرب والغرب في القديم والحديث وصولاً إلى العصر المعاصر.

---

[1]– فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1،2010م، ص51.

[2]– سمير سعيد الحجازي: قاموس مصطلحات النقد العربي المعاصر، دار الأفق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2001م، ص134.

[3]– المرجع نفسه، ص133.

1.الأسلوب عند العرب:

عرّف العرب الأسلوب منذ القديم، وقد حدّد النقّاد واللغويون مفهوماً للأسلوب وإن لم يكن بمفهومه العلمي الحديث.

حيث جاء عن **ابن منظور(630هـ-711هـ)** في معجم لسان العرب" يقال للسّطر من النخيل أسلوب, وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء ويُجمع أساليب والأسلوب: الطريق تأخذ فيه والأُسلوب بالضم: الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإنّ أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرًا"[1].

أمّا في قاموس المحيط:" الأسلوب: الطريق، وعنق الأسد والشموخ في الأنف"[2].

كما عرّفه **معلوف اليسوعي** في قاموسه **المنجد**:" الأسلوب ج أساليب وهو الطريقُ والأسلوبُ الفنّ من القول والعمل الأسلوب الشموخ في الأنف، ومنه أنفه في أسلوب أي لا يلتفت يمنة ولا يسرة، ويقال للمتكبِّر"[3]. إذاً فالأسلوب يحمل مدلولات عدة ونستشف من خلال هذه التعريفات اللغوية أنّه ذو أبعاد، بعد مادي وهو السطر من النخيل، وعنق الأسد وبُعْدٌ أخلاقي وهو التكبر والشموخ في الأنف. أما البعد الأخير فهو بُعْدٌ فني، فالأسلوب هو الفن من القول والعمل، أي أنّه مهارة منظمة وإتقان وإبداع في الكلام وغيره فيما يختلف بهذا التنظيم عن الكلام العادي.

كما ارتبط مفهوم الأسلوب عند العرب القدامى بالتراث البلاغي والنحوي:

فربط **الجاحظ** في كتابة **البيان والتبيين** مفهوم الأسلوب بصناعة الشعر حيث يقول:" وأجود الشعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه قد أُفْرِغ إفراغاً

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ص299.

[2]- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ص98.

[3]- لويس معلوف اليسوعي: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان،ط15، 1956م،ص243.

واحداً وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان"[1]؛ فهو يربط جودة الشعر بحسن السّبْك، وتلاحم أجزاء القصيدة وتكامل بنائها، وسهولة ألفاظها فالأسلوب عنده تلاحم وترابطٌ وانسجام.

أمّا **ابن قتيبة** فعرض للأسلوب على أنّه مراعاة لمقتضى الحال، أي أنّ الخطيب يختار من الكلام ما يتناسب والمقال. فيقول:" فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً « ... » لم يأتي به من وادٍ واحدٍ، بل يَفْتَنُّ: فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السّامعين. ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكني الشيء وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال وقدْرِ الحفْل، وكثرة الحشْد، وجلالة المقام"[2].

كما ربط **البقلاني** تعريف الأسلوب بوجه من أوجه الإعجاز القرآني فيقول عن القرآن:" إنّه بديع النظم، عجيب التأليف متناهٍ في البلاغة إلى الحدِّ الذي يُعلم عجز الخلق عنه[3]". وقد شرح البقلاني هذا القول اتجاهات:

الاتجاه الأول ويرجعه الى تراكيب الجهل أو النظم يقول:" أنّ نظم القرآن على تصرُّف وجهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم أي كلام العماء. ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم وله أسلوب يختص به، ويتميّز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد"[4].

أما الاتجاه الثاني فيردُّه إلى البلاغة حيث يقول:" ومنها أنّه ليس للعرب كلام يشتمل على هذه الفصاحة والغرابة والتصرف والبديع والمعاني اللطيفة، والفوائد الغزيرة والحكم الكثيرة والتناسب في البلاغة والتشابه في البراعة، على هذا الطول وعلى هذا القدر"[1].

---

[1]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص67.

[2]– أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تعليق: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2007م، ص17.

[3]– أبو بكر محمد بن الطيب البلاقاني: إعجاز القرآن، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1971م،ص35.

[4]–المرجع نفسه ص35.

وفي ذلك اتجاه أخير:" وهو أنّه عجيبٌ نظمه، وبديع تأليفه لا يتفاوت ولا يتباين....."[2].

ومن خلال هذه النصوص نستنتج أنّ إعجاز القرآن كما أورده الباقلاني في أوجه، والأسلوب وجه من أوجه الإعجاز. فالقرآن مختلف عن كلام البشر متميِّز متفرِّد عجيب في نظمه، بديع في تأليفه، مُعْجَزٌ في بلاغته، كلام غير عادي وخارج عن المعهود والمألوف.

ونجد **عبد القاهر الجرجاني** في كتابه **دلائل الإعجاز** ربط تعريف الأسلوب بنظرية النظم حيث يقول:" أنّ النظم يكون في معاني الكلم دون ألفاظها، وإنّ نظمها هو توفي معاني النحو فيها"[3].

نجد الجرجاني خلال تعريفه هذا اعتمد ثنائية اللفظ والمعنى. فيعتبر أنّ وحدات اللغة ألفاظْ وأنّ النحو هو علم يعنى بتراكيب هذه الألفاظ، كما أنّه يقدم المعاني على الألفاظ فيعتبر أنّ الألفاظ رموز للمعاني، فالمعاني عنده سابقة للألفاظ. وأنّ النظم هو ترتيب هذه الألفاظ وتوفي معانيها، فالأسلوب عنده معان منتظمة قبل أن تكون ألفاظ مركبة.

و**ابن خلدون** تحدّث في الأسلوب في كتابه **مقدمة ابن خلدون** وتطرّق له في الفصل الذي تحدّث فيه عن صناعة الشعر ووجه تعلُّمه حين قال:"ولنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم. فاعلم أنّها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيهولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التركيب، الذي

---

[1]– الباقلاني: إعجاز القرآن، ص36.

[2]– المرجع نفسه، ص36.

[3]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق:أبو فهد محمود محمد شاكر مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2000م، ص415.

هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنّما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص"[1].

فالأسلوب عند ابن خلدون متعلّق بالمعاني، فالمعنى يتكون في ذهن الشخص ثم يختار له قالباً مناسباً، وينتقي التراكيب الصحيحة ليصب تلك المعاني بطريقة منتظمة مراعيا بذلك وظيفة الإعراب ووظيفة البلاغة والبيان ووظيفة العروض.

وصولا إلى العصر الحديث حيث تطرق مجموعة من النقاد لماهية الأسلوب نذكر منهم محمود عباس العقاد ومصطفى صادق الرفاعي.

تطرق **العقاد** إلى قضية الأسلوب في كتابه **مراجعات في الآداب والفنون** حيث ناقش آراء **أناتول فرانس** مقتبس بعض كلماته:" كلمّا أمعنت النظر بدا لي أنّه لا جميل إلّا السهل، فقد فرغت من الغوامض وصرت أرى أن الشاعر أو القاص الذي لا يعاب هو الذي يتجنب أن يكلف قارئه أي تعب ولو كان هينا وأن يجشمه أية صعوبة ولو كانت طفيفة..."

ويرى العقاد من خلال هذا القول أن " أناتوس فرانس" لم يقتصر حديثه عن أسلوب الفن وإنما في جميع مناحي الحياة، ويرى أن جمال الأساليب يكمن في بساطتها وبعدها عن التعقيد.

كما يقول معنى السهولة في الفن ليس أنه رخيص مباح لكل من يرمقه بجانب عينه ولا أنه غني عن التأمل والتفكير ولكن معناها أنها مستساغة لمن يستعد لها استعداده ويبذل فيها ثمنه من خلال تحليله لرسائل الأديب فرانس آناتول، فالعقاد يرى أن جمال الأسلوب الفني يكمن في بساطته وسهولته وسلامته، وإنّ أعذب الشعر أسلسه[2].

---

[1]– عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تح: أبو عبد الرحمان عادل بن سعد الدّار الذهبية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2006م، ص669.

[2]– عباس محمود العقاد: مراجعات في الآداب والفنون، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2012م، ص56/55.

تحدث **الرافعي** عن نظم القرآن في كتابه **إعجاز القرآن والبلاغة النبوية**، حيث تطرق في مباحث عدة إلى إعجاز القرآن من حيث نظمه ووجه تركيبه وإطّراد أسلوبه.

"وإن أسلوب القرآن هو مادة الإعجاز العربي في كلام العرب فرأو في طريقة نظمه ووجوه تركيبه ونسق حروفه ما أذهلهم عن أنفسهم من هيبة رائعة وروعة مخوفة وخوف تقشعر منه الجلود حتى أحسّوا بضعف فطرتهم وملكتهم، ورأى بلغاؤهم أن القرآن جنس من الكلام غير ما هم فيه... إذ هو وجه الكمال اللغوي الذي عرف أرواحهم وأطلع على قلوبهم"[1]... فإن طريقة نظم القرآن كانت بأسلوب معجز لم تعهده العرب من قبل.

كما عرّفه فيما بعد **أحمد شايبي** في كتابة **الأسلوب- دراسة بلاغية تحليلية الأصول الأساليب الأدبية:** "الأسلوب معانٍ مرتبّة قبل أن يكون ألفاظاً يجري به القلم"[2]. فلأسلوب حسب رأيه معانٍ منتظمة في الذهن قبل أن يكون ألفاظًا مركبة، ونجد تعريفه يقترب من تعريف عبد القاهر الجرجاني لنظريته "النظم".

كما نجد تعريف آخر لأحمد شايب يقول "أنّ الأسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء، وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب"[3]. يُبين هذا التعريف خصوصية وفردانية الأسلوب، أي أنّه لكل شخص طريقته في التفكير، وفي النّظر إلى الأشياء. ولكلٍّ طبيعته في التعامل وهو متعلّق بذاتية الفرد ويميزه عن الآخرين.

والأسلوب **عند إبراهيم فتحي:**" هو نمط له خصوصية في الصياغة والتعبير وفي لغة الكتابة أو لغة الحديث، أو هو طريقة وضع الأفكار في كلمات أو هو الخصائص المميزة

[1]- مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مطبعة المقتطف والمقطع، مصر، ط3، 1928م، ص249 وما بعدها.

[2]- أحمد شايب: الأسلوب- دراسية بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية-، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط8، 1991م،ص40.

[3]- المرجع نفسه، ص134.

لنص أدبي المتعلِّقة بشكل التعبير أكثر من تعلُّقِها بالفكرة التي يقوم النص الأدبي بتوصيلها"[1].

فالأسلوب عنده في ثلاثة أوجهْ: أولاً؛ هو نمط أو نوع مميز ذو خصوصية. ثانيا؛ هو طريقة انتقاء واختيار الأفكار وقولبتها عبر رموزٍ وألفاظْ. ثالثا؛هو مجموع الخصائص التي تصبغ النص الأدبي بصيغة مميزة.

أمّا **عبد السلام المسدي** فيعرفُه: "بأنّه قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه"[2]. نلحظ من خلال التعريف أن الأسلوب عنده هو تبيان وإيضاح طريقة تفكير الفرد.

كما يعرِّفه أوب جرجيس العطية بقــوله:" والأسلوب في أبسط تعريف له وأوضحه هو ؛ طريقة الكاتب في التعبير عن مواقفه والإبانة عن شخصيته باختيار ألفاظه، وصياغة جمله وعباراته والتأليف بينها للتعبير عن معانٍ القصد منها الإيضاح والتأثير"[3].

الأسلوب هنا يعني طريقة المخاطَب في التمييز وقدرته على اختيار وانتقاء الألفاظ والجمل والعبارات الملائمة؛ هدفه بذلك الإبانة والتأثير في المخاطِب.

2.الأسلوب عند الغرب:

مر مفهوم الأسلوب عند العرب عبر مراحل عديدة ومختلفة وتطور عبر العصور حتى اكتملت معالمه وصار مصطلحاً نقدياً ومبحثاً في الدراسات الأدبية، وكذلك الشأن عند الغرب.

تشير الدراسات إلى أنّ كلمة "Style" "ترجع إلى الكلمة اللاتينية "Stilus". حيث كانت تعني عصا مدبــبة تستعمل في الكتـــابة على الشمع"[4]. ثم أصـــبحت فيما بعد تــعني

[1]– إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس،(د.ط)، 1986م، ص68.

[2]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس/ ط3، (د.ت)، ص64.

[3]– أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط 1،2014م، ص11.

[4]– المرجع نفسه، ص11.

"الريشة والقلم أو أداة الكتابة ثم انتقلت الكلمة من معناها الأصلي الخاص بالكتابة واستخدمت في فن المعمار وفن التماثيل، ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الكتابة لعنى آلة مستدقة الرأس تستعمل للكتابة"[1].

ومفهوم الأسلوب عند الغرب في بداياته ارتبط بالجانب المادي وأطلق على الوسائل المعتمدة للكتابة.

كما كانت هذه الكلمة "Style" تدل على السمة الشخصية لخط اليد ثم استُخدمت فيما بعد للدلالة على النوعية الخاصة لرسم خطوط الكلمات المكتوبة ومنها انتقلت إلى النوعية الخاصة للتعبير اللغوي لما هو مكتوب"[2]. ومنه فإن كلمة Style تعد الصفة المميزة لخط اليد ثم أصبحت فيما بعد ميزة خاصة للكتابة والتعبير. وهذا ما كان عند اليونان فقد عرّفه لأفلاطون بقوله:" الأسلوب شبيه بالسِّمة الشخصية "[3].

أمّا في القرون الوسطى فقد اقترن مدلول هذه اللفظة بالحالة الاجتماعية التي عاشها المجتمع الغربي آنذاك "فارتبطت بالطبقات، فالبسطاء لهم أسلوبهم ومن فوقهم لهم أسلوبهم ومن يقف على السلم الاجتماعي لهم كذلك أسلوبهم ومن ثم هناك الأسلوب الوسيط والمتوسط والرفيع"[4].

ثم بعدها أصبح يطلق على الأعمال الأدبية. حيث انقسم إلى ثلاثة أقسام أيضاً: "البسيط أو الوطيء، والوسيط والسامي أو الوقور، وعدّوا أعمال الشاعر فرجيل نماذج الأقسام الثلاثة فالرعائيات نموذج للوسيط، والإنياذة نموذج للسامي أو الوقور"[5]، فقد

---

[1]– مسعود بودوخة وآخرون: الأسلوبية– مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية–، بيت الحكمة ، الجزائر، ط1، 2015م، ص10.

[2]–المرجع نفسه، ص10.

[3]– بيرجيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 1994م، ص37.

[4]– مسعود بودوخة و آخرون: الأسلوبية، ص37.

[5]– يوسف مسلم أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط3، 2013م، ص35.

استُعملت كلمة أسلوب كمعيار جمالي لإصدار الأحكام على الأعمال الأدبية، فأصبحت تحمل قيمة نقدية.

وفقدت الكلمة كل قيمة نقدية فيما بعد، ذلك أنّها أُسقطت في غمار الأوصاف الحسية،... فكانت لا تعني غالباً أكثر من لفظٍ كلامي، ومن ذلك قول:" وبوسبيه ذو أسلوب خطابي ونابليون ذو أسلوب عسكري، الأول تفخمي والثاني حازم"[1].

تبلورت معالم اللفظة واستعملت كمصطلح نقدي في القرن التاسع عشر حيث تعددت الدراسات والأبحاث حول مفهوم الأسلوب واختلف النقاد والباحثون في تحديد تعريفاته فبعضهم يرى الأسلوب من جهة المخَاطِب منطلقين في ذلك من مقولة بيفون الشهيرة: "الأسلوب هو الرجل نفسه"[2] ونجد أيضاً الباحث الألماني قوته يعرّفه بقوله:" الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط والرفيع، الذي يتمكن به الكاتب النفاث إلى الشكل الداخلي للغته والكشف عنه"[3]. إذ يستعمل هذين التعريفين كتعبير عن شخصية الكاتب أو المرسل ومنطلقاته الفكرية وطريقته الرّفيعة.

ومنهم من يرى الأسلوب من جهة المخاطَب؛ فالأسلوب عندهم يتكون أو يتجسد حين ينفعل المتلقي أو القارئ ويحدِث الخطاب في نفسه تأثيراً، اِذْ يعرِّفه **ريفاتير** بقوله:" الأسلوب هو ذلك الإبراز mis en relief الذي يفرض على القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية"[4].

وهناك من يرى الأسلوب من جهة الخطاب، نورد التعريفات التالية:

---

[1]– بيرجيرو: الأسلوبية، ص39/38.

[2]– هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية – نحو نموذج سيميائي لتحليل النص–، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1999م، ص52.

[3]– عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية – بين النظرية والتطبيق – (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 200م، ص44.

[4]– ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة – الدار البيضاء، المغرب، ط1، مارس 1993م، ص16/5.

فالأسلوب عند سوسير:"هو علامة الفردانية أو التفرد في الخطاب، وهو عنده منتسب للكلام؛ إنّه اختيار المتكلمين في كل التصرفات اللغوية وكيفما كان الاختيار قصداً أو دون شعور فإن الأسلوب يبقى في معزل بين الكلام الفردي واللغة".[1]

الكلام عند سوسير هو الممارسة الفردية، والأسلوب عنده مرتبط بالكلام فهو بذلك تميز الفرد وتفرده في انتقاء المفردات اللغوية الخاصة به وحدهْ، ويبقيه بمعزل عن اللغة كظاهرة اجتماعية. كما أنّه يعرُّف الأسلوب في العلاقة الخطاب بالمخاطِب.

كما يعتبره شارل بالي:" انزياحا فردياً، أي طرقة في الكتابة خاصة بواحد من الأدباء وكان هو نفسه يدعوه انحراف اللهجة الفردية "[2].

فالأسلوب عنده هو التجاوزات التي يقول بها الفرد أثناء الكلام تميزه عن غيره من الأفراد والمتكلمين.

ويعرّفه **ريفاتير** بكونه:" انزياحاً عن النمط التعبيري المتواضع عليه"[3]. كما يعرِّفه تودوروف بأنّه:" لحنٌ مبرَّرٌ "[4]،إذا كانت اللغة هي تلك الأصوات المتتالية الخاضعة للقواعد النحوية، فإنّ الأسلوب حسب ريفاتير وتودوروف هو ذلك التدمير أو الحرف لتلك القواعد والانحراف والخروج عنها.

---

[1]– مجموعة من المؤلفين: المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات – انجليزي– فرنسي– عربي، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2002م، ص141

[2]– جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،ط1986،1م،ص16/15

[3]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب،ط3،،(د.ت)،ص103.

[4]– المرجع نفسه، ص102.

ثالثا: مفهوم الأسلوبية:

لقد ظهرت "الأسلوبية" في القرن العشرين، وارتبطت ارتباطاً وثيقاً بعلم اللغة الحديث أو اللسانيات ـ تعنى بـدراسة النصوص المكتوبة والمنطوقة ـ ومـن ثم يمكن تعريفـها بأنّها:"فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للتحليلات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكُتّاب في السياقات الأدبية والبيئات الأدبية وغير الأدبية"[1].

1.الأسلوبية عند الغرب:

يعتبر **شارل بالي Charles Bally** المؤسس الفعلي لمصطلح الأسلوبية عند الغرب وعليه سنورد تعريفه للأسلوبية بقوله:"هي دراسة وقائع التعبير اللغوية من وجهة نظر انفعالية "[2]أي أنّها تدرسها بالنّظر إلى الإعراب عن الإحساس بواسطة اللغة، وبالنظر إلى تأثير اللغة بالإحساس"[3]. فالأسلوبية عند بالي ترتبط باللغة كوسيلة للتعبير عن العواطف والانفعالات.

والأسلوبية حسب فردينان ديسوسير هي :"فرع من اللسانيات يعنى بالنظر إلى تأثيرات الأسلوب، وهو دراسة علمية للأسلوب المبثوث في الأعمال الأدبية، حيث نجد في كل نص منسوب الى الكلام ابداعاً شخصيًّا متميِّزاً عن المعتاد ويشكِّل انزياحاً "[4].

أمّا ريفاتير فيعرِّف الأسلوبية: "بأنّها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبِّل، والتي بها يستطيع أيضاً أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية"لسانيات"

---

[1]– يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط3، 2013م، ص35.

[2]– فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003م، ص33

[3]–مجموعة من المؤلفين: المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، ص141.

[4]– المرجع نفسه،141.

تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[1]. ويتّضح من خلال هذا التعريف أنّ الأسلوبية عنده هي البحث عن مجموع الاختيارات المميزة لدى المؤلف ومدى توافقها مع وعي وإدراك المتلقي، فالفهم المعين والإدراك المخصوص مرتبطان بالعملية الإبلاغية، إذاً فالبحث الأسلوبي عند ريفاتير قائمٌ على التفاعل بين القارئ والمؤلف.

كما يعرّفها **ياكبسون:** "بأنّها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً"[2]. فالأسلوبية بالنسبة إليه تعنى بالبحث عن الخصائص النوعية المبثوثة في الأعمال الأدبية التي تنفرد بها عن غيرها من أنواع الخطابات والفنون الإنسانية الأخرى.

2.الأسلوبية عند العرب:

انتقل مصطلح Stylistique إلى العربية بتسميات قليلة متقاربة والشائع هو"الأسلوبية" والأكثر تداولاً في الدِّراسات العربية. حيث نورد لها عدّة تعريفات:

نذكر أولاً تعريف **عبد السلام المسدي** باعتباره السبّاق إلى نقل المصطلح وترويجه بين الباحثين والنُّقاد العرب. حيث أورد تعريف في كتابة الأسلوبية والأسلوب:" تعرّف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[3]. والمتمعن في كتاب عبد السلام المسدي، يلحظ أنّ هذا التعريف يعتبر نقلاً وترجمة عن تعريف في مقدمة دولاس لكتاب Essais de stylistique structurale إلا أنّ جل الدراسات تنسبه للمسدي ومع ذلك يورد تعريفاً خاصّاً به بقوله: "الأسلوبية علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرّف في حدود القواعد لبنيوية لانتظام جهاز اللغة جهاز اللغة"[4].

[1]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص49.

[2]– أيوب جرجيس عطية: الأسلوبية في النقد المعاصر، ص31.

[3]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص34.

[4]–المرجع نفسه، ص56.

أماّ الأسلوبية عند **صلاح فضل** فهي: "وريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، ينحدر من أصلاب مختلفة هذا العلم ترجع إلى أبوين فتيين هما علم اللغة الحديث أو الألسنية ـ إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشدّ توافقاً مع دورها في أمومة علم الأسلوب من جانب –وعلم الجمال– الذي أدّى مهمة الأبوة من جانب آخر"[1].

كما نجد **عدنان بن ذريل** يحدّد الأسلوبية بأنّها:"علم لغو حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره"[2]. يتّضح من خلال هذا التّعريف أنّ الأسلوبية عنده هي البحث في النّتاج اللغوي عن مجموع الخصائص التي تتميز بها الخطابات عن بعضها البعض.

والأسلوبية **عند سمير سعيد حجازي:**"هي الدراسة الموضوعية المنظمة للغة الأثر الأدبي وأصواتها، ومفرداتها وتراكيبها وولاتها، وينطوي هذا العلم على الرّبط المنطقي بين ملاحظات الناقد، ونمط في الملائمة الموضوعية"[3]. فالأسلوبية هنا دراسة علمية منظمة تعنى بدراسة النتاج الأدبي من حيثُ أصواتُه ومفرداتُه وتراكيبُه ودلالاتُه، مع مراعاة الربط المنطقي بين رؤية النّاقد والنص.

ونستنتج من خلال التعريفات سابقة الذكر أنّ للأسلوبية اتجاهان أساسيان؛ أحدهما يتمثل في أسلوب التعبير وتدرس العلاقة بين الصيغ والفكر وعمومه...، والثاني هو أسلوبية الفرد، وهي في الواقع نقد الأسلوب بدراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التي تبدعه وتستخدمه.

---

[1]– صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر،ط1 ،1998م، ص05.

[2]– أيوب جرجيس عطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص32.

[3]– سمير سعيد الحجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص128.

فالاتجاه الأول لا يخرج عن نطاق اللغة ولا يتعدّى وقائعها في حد ذاته أمّا الاتجاه الثاني فهو يدرس نفس هذا التعبير في علاقته بالأشخاص المتحدّثين به[1].

وعليه فالتحليل الأسلوبي يتعامل مع ثلاثة عناصر:

-**العنصر اللغوي**؛ إذ يعالج نصوص قامت اللغة بوضع شفراتها.

- **العنصر النّفعي**؛ الذي يؤدي إلى أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية مثل: المؤلف والقارئ والموقف التاريخي وهدف الرسالة وغيرها.

- **العنصر الجمالي الأدبي**؛ ويكشف عن تأثير النص على القارئ والتفسير والتقويم الأدبيين له[2].

فقد تعدّدت البحوث الأسلوبية، فمنها من تعامل مع العنصرين الأول والثالث مع إغفال العنصر الثاني، كون الأسلوبية منهج نسَقي ينفي السّياقات الخارجية. إذ أنّه لا يهتم بالمؤلف والمواقف التاريخية، إلاّ أن بعض البحوث تجاوزت أيضاً اللغة إلى مقولات غير لغوية، وإلقاء الضوء على المبدع أو الكاتب أو المتكلم، وهذا ما نجده عند ليو سبيتزر رائد اتجاه " الأسلوبية الفردية ".

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية... والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، مصر، لبنان، ط1، 1992م، ص13.

[2]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص132/131.

أشرنا آنفاً إلى ارتباط الأسلوبية بالبنيوية والدراسات اللغوية السوسيرية، حيث بلور العالم فيردينان ديسوسير مجموعة من المستويات اللسانية، لدراسة اللسان البشري المتمثلة في(المستوى الصوتي، المستوى الصرفي، والمستوي التركيبي والدلالي...)، حيث استفاد المنهج الأسلوبي من هذه المستويات في دراساته وتحليلاته مستفاداً من حقول معرفية أخرى كالــبلاغة والعروض وغيرها، والتي أسهــمت في بلورة مستويات التحليل الأسلوبي (المستوى الصوتي، المستوى الصرفي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي، المستوى المعجمي، مستوى الصورة أو المستوى البلاغي).

لنفصّل في بعضٍ منها في الفصول اللاحقة.

الفصل الأول(البنية الصوتية)

أولا:الموسيقى الخارجية

ثانيا:الموسيقى الداخلية

تعد البنية الصوتية أولى مستويات التحليل الأسلوبي والتي تعنى بدراسة التغيرات الصوتية داخل النص الشعري ومدى توافقه وتأثيرها على السّامع والمتلقي، "وعند دراستنا للنصوص الشعرية نجد كلمة صوت التي تعبر عن مكون رئيسي لبنية الشعر مما ينتج عن ذلك موسيقى شعرية تمثل ميزة خاصة يتميز بها الشعر"[1]. وهي على نوعين موسيقى خارجية وموسيقى داخلية.

إذْ تتحد الموسيقى الخارجية مع الداخلية، مشكلتان البناء الإيقاعي الذي يعمل على خلق إيحاء شعوري مؤثر يتوافق وينسجم مع موضوع النّص.

أولا:الموسيقى الخارجية:

ويقصد بها الإيقاع الخارجي للقصيدة وهي التي يحكمها البناء العروضي والمتمثل في الوزن والقافية.

1.الوزن:"هو الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، أو هو الموسيقى المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري، والوزن هو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم ومقطوعاتهم وقصائدهم "[2].ولقد حظي الوزن بأهمية كبيرة في القديم والحديث، "مردّها إلى مقدار التناسب الذي يحققه في القصيدة؛ بذلك التناظر بين الأفقي والرأسي بين التفعيلات وإطراد هذا التناظر في جميع القصيدة، وهذا الذي يحققه الوزن من تناسب هو ذاته سر ما يعزى إلى الشعر من مزية وفضل وتأثير"[3]. والوزن فضلا عن تحقيقه التناسب الصوتي فإنّه يحدث توازناً دلالياً يسهم في تأدية المعنى المنشود من موضوع الشعر، " فلكل واحد من الأوزان الشعرية المعروفة نغم خاص يوافق لوناً من

[1]– أحمد علال ومنال مرواح: دراسة أسلوبية لقصيدة مفدي زكرياء–صلوات بنت العشرين–، شهادة ماستر، تخصص أدب جزائري قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة، الجزائر، 2016م،2017م، ص32.

[2]– إيميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص458.

[3]– مسعود بودوحة: الأسلوبية والبلاغة العربية – مقاربة جمالية–، ص174/173.

ألوان العاطفة الإنسانية والمعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها"[1]، وهذا ما أسعى للكشف عنه في ديوان **ملاك رجيم** للشاعر الجزائري **محمد بوطغان**. ولأعرض نماذج شعرية له بالدراسة والتحليل، حيث يقول في قصيدته مفتتح الديوان **جنّة الورق:**

ها بلغ الجرح أخيراً أوّله
هَـاْ بـلـغَ لْجُرْحُ أَخِيْرَنْ أَوْوَلَهْ
0//0/0/ 0///0/ 0///0/
مفتعلن مفتعلن متفاعلن
وتفتح عن آخـر ما يمتكه الأفق
وَتَفَتْتَحَ عَنْ أَأْخِرِ مَاْ يُمْكِنُهُلْأَفْقُو
0/0/0///0/0///0/0///0///
فعلن فعلن متفعلن متفعلـن فعلـن
المد،العتمة، أشياء لا اسم لها
اَلْمَدْدُ،لْعَتْمَتُوْ، أَشْيَاْءُلَاْ اِسْمَ لَـهَاْ
0///0/0//0/0/0//0/0/0/0/
فعلن متفاعلن متفاعلن متفعلن
والحلم يراوده حلم مخطوفا
وَلْحُلْمُ يُرَاْوِدُهُوْ حُلْمنْ مَخْطُوْفنْ
0/0/0/0/0/0///0///0/0/
فعْلن فعِلن فعِلن متْفاعلْ فعْلن
يلبسه القلق
يَلْبِسُهُ لْقَلَقُوْ
0///0///0/
متفعلن فعلن

[1]–إيميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص458.

من خلال هذه الأسطر نجد أن الشاعر قد استخدم بحر الكامل، "وهو أحد البحور المشهورة في الشعر الحر، وقد كان يسمى قديماً الكامل لكماله في الحركات. لأنه أكثر بحور الشعرية حركات، في البيت التام منه على ثلاثين حركة، وفي البحور ما هو كذلك وقيل لأن أضربه(في الشعر العمودي) زادت عن أضرب غيره من البحور، لأنّه لم يكن لبحر آخر تسعة أضرب مثله"[1].

وتفعيلاته هي متَفاعلن متفاعلن متفاعلن مكررة 6 مرات، تطول وتقصر حسب النفس الشعري للشاعر.

وقد تدخل هذه التفعيلات زحافات وعلل تعتمد الذوق الفني وتوخي الإيقاع تحقيقا للانسجام والتناسب بين أجزاء القصيدة وما ترمي إليه. فقد وردت تفعيلات بحر الكامل في هذه القصيدة:

***مضمرة:** أي دخل عليها زحاف الإضمار فالزحاف؛ تغيير يدخل على ثوان الأسباب فلا يدخل على أول جزء ولا على ثالثه، ولا على سادسه، والإضمار لغة: هو«الإخفاء»[2]. أما في العروض فهو إسكان ثاني التفعيلة المتحرك[3]، وسمي مضمراً لأنه أخذت حركته وتُرك ساكناً.

← فقد وردت التفعيلة: مُتَفاعلن على صورة متْفاعلن

***مخزولة:** (إضمار+طي)؛ فالخزل لغة: "الخَزَلُ محركة: مشية في تثاقل، والخُزْلة بالضم: الكسرة في الظَّهرِ"[4]. والخزل في الشعر: "هو «اجتماع الإضمار والطيْ معاً»[5].

فقد أصبحت متَفاعلن← بالإضمار←متْفاعلن

وبالطي تتحول←متفعلن ثم تنقل←مُفْتعلن

***معلولة:** أي أنّ الشاعر استعمل في قصيدته علّة الحذذُ؛ فالحذذُ لغة: يعني "الخفة"[1]. أما في العروض:"حذف وتد من مجموع آخر التفعيلة"[2]، فقد استعمل متفاعلن←

---

[1]– محمد علي السمان: العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، القاهرة، مصر،(د.ط)، 1983م.

[2]–عبد الكريم خليل: دروس وتطبيقات في علمي العروض والقافية، مطبوعة قيد التوجيه لطلبة الجامعات والمعاهد، جامعة بسكرة، الجزائر،2005م، ص45.

[3]– محمد مصطفى: علم العروض وتطبيقاته – منهج تحليلي مبسط–، أبو شارب/كلية التربية، جامعة الإسكندرية، مصر، 2006م ، ص45.

[4]– الفيروز الأبادي: قاموس المحيط، ص992.

[5]– عبد الكريم خليل: دروس وتطبيقات في علمي العروض والقافية، ص52.

أصبحت←متفا← تنقل فَعِلُنْ كما وردت التفعيلة فعْلُن، دخلت عليها علة الحذذ وزحاف الإضمار.

من خلال ما سبق نجد الشاعر استخدم بحر الكامل الذي يتميّز بسرعة كثرة حركاته إلاّ أنّ الشاعر، أدْخل عليه زحاف الإضمار ليبطئ من سرعة إيقاعية القصيدة ويزيد من سكنات النص، إضافة إلى زحاف الخزل المتكون بدوره من زحاف الإضمار+ الطي الذي يعني الجمع واللف، ومنه هنا نلاحظ أن الشاعر عمد إلى الإضمار+ الخزل والذي يعني التثاقل والانكسار ليُطوِّع الإيقاع تناسباً مع حالته النفسية وما يتوافق مع موضوعات قصائده فالشاعر، مسكون بالألم والحزن والخيبة والانكسار.... ويقول أيضا في قصيدة آيات :

أتراني سأفضحني
أتراني سأفضحني
0/// 0//0/ 0///
فعلن فاعلن فعلن
فالرحيل إليها استوى
فَرْرَحِيْلُ إِلَيْهَاْ اسْتَوَى
0//0/ 0/// 0//0/
فاعلن فعلن فاعلن
في المهب
فِلْمَهَبْبِ
/ 0//0/
فاعلن ف
وها تجدل الروح للحظة المشتهاة
وَهَاْ تَجْدِلُ رْ رُوْحُلِلْ لَحْظَةِ لْ مُشْتَهَاْتِيْ
0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//
علن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا
ضفائرها
ضَفَاْئِرَهَاْ
0/// 0//
علن فعلن

نجد أيضاً أنّ الشاعر قد بنى قصائد ديوانه على البحر المتدارك "وسمي بهذا الاسم لأن الأخفش تلميذ الفراهيدي تدارك به على الخليل ما تركه، ولم يذكره من جملة البحور"[1]. "فلما كان المتدارك في وزنه الشاذ رتيباً ذا إيقاع يعتمد على توالي التفعيلة السليمة (فاعلن) فإنّ الشعراء قديماً هجروه، لما فيه من سذاجة في الأداء هي أقرب إلى النثرية من الشعر"[2]. "وبالرغم من ذلك فإنّنا نلاحظ أن استعمال الشعراء المحدثين لهذا البحر في الشعر الحر كثيراً جداً"[3]. حيث استخدمه الشاعر في قصائده ووردت تفعيلاته:

*صحيحة : فاعلن.

*مخبونة: وهي إسقاط الثاني الساكن من التفعيلة فاعلن فتصبح فعِلن.

*مقطوعة: وهو حذف ساكن الوتد المجموع من آخر الجزء وإسكان متحركه الأول،[4] فتصبح التفعيلة فاعلن=فاعلْ ثم تنقل فعِلن، وذلك لزيادة حركاته وتسريع إيقاع القصيدة الّذي يعكس حالة اللاإستقرار التي يعيشها الشاعر

ونجد للمتدارك حضور في ديوان "ملاك رجيم"، ذلك أن الشاعر استطاع من خلاله الانفلات من الشعر الحر إلى قصيدة النثر، فنجد في ديوانه يمزج بين القصيدة النثرية والشعر الحر، حيث وجد في بحر المتدارك الـذي يميل إلى النثرية، أســهل للتنقل بين الشعر الحر وقصيدة النثر، وهذا ما نلحظه في الشعراء الحداثيين حيث مالوا إلى قصيدة النثر التي تتخلى عن الإيقاع العروضي، متخدة بذلك نطاقاً واسعاً بعيداً عن القيود العروضية حيث تكون لها القدرة على التعبير عن واقع الشاعر العربي آلامه، آماله، أحزانه تطلعاته، وانكساراته والوضع الصعب الذي يعيشه العالم العربي، في ضوء الحروب والأزمات من جهة وضياعه وتيهه وفقدان أصالته وتماهيه في حداثة غربية من جهة أخرى لا هو قادر على التمسك بأصالته ولا هو يستطيع تبني حداثة محضة.

[1]– محمود علي السمان: العروض الجديد، ص56.

[2]– عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م، ص82.

[3]– محمود علي السمان: العروض الجديد، ص65.

[4]– عبد الكريم خليل: مطبوعة العروض،ص59.

ويقول في قصيدة ذهول:

واقف

وَاْقِفُنْ

0//0/

فاعلن

دهشتي تحتويني

دَهْشَتِيْ تَحْتَوِيْنِيْ

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

فاعلن فاعلن فا

أرى كل شيء

أَرَىْ كُلْلَ شَيْئِنْ

0/ 0//0/ 0//

علن فاعلن فا

ولكن بغير عيوني

وَلَكِنْ بِغَيْرِ عُيُوْنِيْ

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

متفاعلن متفاعل

وأيضا قصيدة " أحبك":

أحبك

أُحِبْبُكِيْ

0//0//

متفعلن

لو تعلمين أحبك

لَوْ تَعْلَمِيْنَ أُحِبْبُكِيْ

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

متفاعلن متفاعلن

لم أستطع أن أبوح كما ينبغي
لَمْ أَسْتَطِعْ أَنْ أَبوْ حَ كَمَاْ يَنْبَغِيْ
0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/0/
متفاعلن فاعلن فعلن فاعلن
ما أسعد القلب يهوي
مَاْ أَسْعَدَ لْقَلْبَ يَهْوِيْ
0/0//0/0//0/0/
متفاعلن فاعلن فا

لقد عرضنا هاتين القصيدتين على سبيل المثال لا الحصر حيث نجد أن الشاعر يمازج بين بحرين هما المتدارك والكامل وهذه التقنية جديدة في الشعر استعملها الشعراء المحدثين، وقد اعتمدها محمد بوطغان مخلخلا بذلك القوالب النمطية الثابتة وانفتاحه على الراهن بكل تجلياته متحررا من جميع القيود ليجعل القصيدة متنفسه وملاذه الذي يرتمي في أحضانه، ويبوح فيه عن آلامه وآماله.

ملحوظة: تصنيف قصائد الديوان لمعرفة ما هو شعر حر وما هو قصيدة نثر:

الشعر الحر	قصيدة النثر
جنة الورق ص15، آيات ص19، بورتريه ص22، عرس الضفاف ص27، وقوف ص31، ميزوبوتاميا ص33، للهبوب مقام الـ ص43، غاية ص50، تيه ص51، صوفية ص54، ذهول ص55، خيبة ص57، حيرة ص59، حالة وجد ص61، ماذا ص63، ترجيعات البحر في سيدي يوشع ص65، معايدة نازار ص69، عندما راودتني رؤاي ص75، أحبك ص85، عفوا ص95، غايات الليل ص97، أيقونات	برقية ص17، بطاقة تعبئة ص52، Smsص53، Net.Hammad ص91، نوايا ناي ص137، عرس البحر ص138، موسيقى ص139، حالة غير مستقرة ص140، حكمة الموسم ص142، في مكتب مفتوح ص144، ماذا قالت الأعالي ص146، فراشة السكران ص148، أين أنا ص150، بكل ما اوتيت ص151، نخبك ص152، قرين ص154، شيفرة ص157، غرق ص158، بمقاس موحد ص158، ورع

ص99، غناء لكروم الحالة ص103، أوشام العدمية ص109، فهرس الديوان ص115، قبل كل شيء ص121، خرس ص123، بلاغ المسافر ص124، لا تنجز خيبتك ص125، حين بلغتني ص126، خير الصباح الأكيد ص127، نذر الهمهمة ص128، مانيفاستو ص129، وحي الرهبة ص130، لمصير آخر ص131، تعترينني ص132، منادمة ص133، لا تقصص حلمك ص134، على قيدها ص135، بوصلة ص136، تحيين ص141، مما لم نعد ص145، ميتامرفوز ص147، جغرافيا مالك السعيد ص149، شهادة ص152، سفر ص155، آدم ص161، ليس لي إلا هبوبي ص163، إلى شاعر زائف ص164، رفيق أسفل المجاز ص164، و.. دوني دربها ص164، إله هجين ص172، صحو ص174، ترمم صهيلها ص177، دهشة ص178، معايدة ص179	ص160،عري أصلي ص166، صفير مقس ص 168، تهبين شتى ص170، ضراعة وثنية ص171، في مزاد المجاز ص173، وجع ص175، قصب لمصيف الموت ص176

2.القافية:"لقد اختُلف في تعريف القافية، "إذ يرى قطرب أنّها الروي ورأى الأخفش بأنّها كلمة في البيت، إلاّ أنّ الذي اتفق عليه جمهور العروضيين هو قول "الخليل" القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن وقد ترد القافية مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[1].

[1]– الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003م، ص10.

قد سبقنا للإشارة أنّ الديوان الذي نحن بصدد دراسته جاء على الشكل الحر يمازج فيه الشاعر بين الشعر الحر وقصيدة النثر، وقد سمي الشعر بهذا الاسم ـ شعر حر ـ لأنّه يتحرر من القافية والوزن، أما قصيدة النثر فقد تخلت عنهما، ورغم وجود بعض المواضع التي فيها استخراج القافية إلاّ أننا لو نقوم بهذا سنكون قد أخرجنا هذا الديوان أو هاته القصائد من طبيعتها.

ثانيا– الموسيقى الداخلية:

إنّ إيقاع الشعر ليس مقصورا على الوزن والقافية فقط، فللموسيقى الدّاخلية دور بارز في تشكيله، فهي تقوم بدورٍ فعال في تشكيل تناسبات صوتية ودلالية في بناء الخطاب الشعري عموما و قصيدة النثر بشكل خاص، إذ تعتمد الموسيقى الداخلية في تشكلها على مجموعة من العناصـر تسهم جميـعها في فنـية القصيدة وتقوية معنـاها وكشف مقاصدها ودلالاتها ومن مكوّناتها نجد: التكرار، الطباق والجناس.

1.التكرار:يعدُّ التكرار ظاهرة أسلوبية في الشعر العربي الحديث والمعاصر وهو ذكر الشيء مرتين فصاعداً، له أشكال مختلفة، سواء كانت على مستوى الصوت(الفونيم)، أو الحرف أو الكلمة أو العبارة، فتوظيف التكرار ينتج توازناً إيقاعيا وبعداً دلالياً فالتكرار في معناه اللغوي؛ "يقال: كرّر الشيء: أعاده مرّة بعد أخرى، وكررت عليه الحديث إذ ردّدته عليه"[1].

أما في معناه الاصطلاحي؛ عند النقاد القدامى عُدّ شيئاً مذموما فيقول الفرّاء: التكرير في صورته العامة غاية في القبح وعند ابن الرشيق، هو الخذلان بعينه لم يعد لون من ألوان البديع ولم يكن محل إجماع البلاغيين إلا أنّه فرض نفسه في النصوص الأدبية الراقية عامة والقرآن الكريم خاصة. حيث حظي هذا النوع بالقبول وعدّ لوناً من ألوان البديع له قيمته الفنية لما يحققه من تناسب وانسجام بين مكونات النص[2]. إلى أن أصبح فيما بعد أحد أهم المباحث التي تشتغل عليها الأسلوبية، لما تحققه من تناسب وتناسق من أجاء العمل الفني.

[1]– ابن منظور لسان العرب، ص385.

[2]– مسعود بودوخة: الأسلوبية والبلاغة العربية ص198–202.

وقد أدّى التكرار دوراً أساسيا في ديوان **ملاك رجيم** مما يوحي على رغبته في التّأكيد على المعنى، ويسوقنا إلى الكشف عن حالات نفسية كالقلق والتيه والحيرة التي يعايشها الشّاعر. وقد يلجأ للتكرار ليبين مدى حزنه وألمه وضيقه، وقد يستعمله للفت الانتباه والتذكير بأهمية شيء ما، بالإضافة إلى أنّ التكرار يحدث توازناً إيقاعيا.

حيث وظف الشاعر التكرار في ديوانه على عدّة أشكال منها:

أ. على مستوى الصوت: يعد التكرار الصوتي من الأشكال الأكثر شيوعاً في الشعر، حيث تترابط جملة من الأصوات لتجسد المعنى وتخدمه فالصّوت وحدة أساسية في تشكيل المعنى إذ أنّه يعبر عن انفعالات نفسية للشاعر. ويفصح عما يرمي إليه مضمون شعره فالصوت حسب علماء الأصوات هو: "أثر سمعي يصدر طواعية واختياراً عن تلك الأعضاء المسمّاة تجاوزاً (أعضاء النطق)، والملاحظ أنّ هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدلة وموائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة"[1].

وقد قسّم علماء الأصوات الصوت إلى أقسام إمّا مجهوراً أو مهموساً وإمّا شديدًا أو رخوًا بحسب النّطق قوة أو ضعف، فالشّاعر يرتكز على الأصوات ليعبّر عن تجربته الشعرية وحالته النفسية. فقد يستعمل الهمس ليعبر عن حزنه وآلامه ويوظّف الشديد والجهر ليبن وفضه وسخطه. فهو يختار الصوت حسب ما تقتضيه موضوعات قصائده ونفسيته وانفعالاته.

وعليه نجد الشاعر **محمد بوطغان** وظف في قصائد ديوانه ملاك رجيم أصوات الجهر والهمس. فنجده يوظّف الجهر في مجموعة القصائد التي يعبر بها عن رغبته في التّحدي والتّغلب والانتصار.

ويقول في قصيدته جنة الورق:

لا أزعم أنّي وفق عمود الشعر
ولكني نص يكتب نصا

[1]– كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2000م، ص199.

تتنازعه الحكمة والنزق
سأحاول أرسم ما لأمكن مني
والحيرة في كنه الوحي الغرق
سأحاول أخرج عني
فأغاني الروح تلج على الروح
وتنبثق[1]

فالأصوات مجهورة في هذه القصيدة تعبر على أنّ أي شاعر يكتب قصيدته، فهو يثبت وجوده وكينونته فالشاعر يحيا بحياة قصائده. والتغلب والانتصار على الموت، ويقصد بها موت الإبداع وليس موت الروح .

كما نجد الشاعر يوظف أصوات الجهر للسخرية، فيقول في قصيدته بطاقة تعبئة:

باعت وكالة إشهار
لخولة أطلال
راح بعضنا يقتني بطاقات تعبئة ذات شفرة متعددة الأعراق
حتى يشاهد بورنوغرافيا
لا تجرح خلاعته الأصيلة [2]

فالشاعر هنا يسخر من الوضع الذي آل إليه العالم العربي وتماهيه في الثقافة الأخرى فيريد أن يقول أن هذا التماهي كاد يفقدنا أصالتنا، ولم تعد لنا هوية .

كما نجده في قصيدته لا تنجز خيبتك يوظف حروف الجهر، تحمل نبرة التحدي فيقول:

أيتها الريح...
هزي بجدع الخيبات كلها؛
لكن لن أساقط جنائزيا ملفوفا
في ورق النعي الأنيق
أيتها الريح..
هذا أوان غيابي..[1]

[1]– محمد بوطغان: ملاك رجيم، الجزائر تقرأ، الجزائر،(د.ط)، 2017م، ص15.
[2]– المصدر نفسه، ص52.

في حين نجد الشاعر أيضا يكرر الأصوات المهموسة فيقول في هذه القصيدة على سبيل المثال إلى شاعر زائف:

أيتها الريح..
تحت جنح النفاق،
وفوق(براق) حداثته الكاذبة؛
راح يحمل للطيبين كلاماً غبيا كثيرا..
حقودا كثيرا..
مملا كثيرا..
دعيا كثيرا..
يدين القذائف والدم والدمع في (إدلب) الشام
في شمال العراق..
وحين يعود إلى (ذاته) آمنا انتباه الرفاق
يخون الأحبة والأهل والأصدقاء..
ويغتال كل معارفه كذبا..
أيتها الريح..
بلغي عني ولو حقدا وحيدًا ساذجا..[2]

فقد تكررت حروف الهمس في هذه القصيدة بكثرة وهي: التاء، الثاء، الحاء، الجيم السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، القاف والكاف.

كما نلحظ غلبة الحاء حيث تكرر 12 مرة.

والمعروف أن أحرف الهمس لا تستدعي مجهوداً للتلفظ بها، ويهتز معها الوتران الصوتيان ولا يسمع لها رنين عنه النطق بها ولا توحي بالقوة. وذلك بما يتوافق مع حالة الضعف والوجع والحسرة والانكسار وفي هذا المقطع يتحسر الشاعر على ما آل إليه شعرنا العربي

[1]– المصدر نفسه، ص125.

[2]– محمد بوطغان: ملاك رجيم، ص164.

في ضوء حداثة غربية، راح كل واحد يكتب خزعبلات وأكاذيب وينشرها باسم الحداثة، زيادة على ذلك فإن الأصوات المهموسة تضفي على القصيدة خفة في الإيقاع.

ولعل ما يسترعي الانتباه في الديوان هو احتفاء الشاعر بحروف اللين الممدودة والمتمثلة في ألف المد، وياء المد، وواو المد، وعليه نورد أمثلة عن ذلك:

مقطع من قصيدة: "غناء لكروم الحالة":

عالق في ضباب مداي
أفسر ما يتدافق من صور
برموز عيونك
إذ لا لغات لدي تمكنني
من ولوج رؤاي
لا حضور بغيبك يمنحني
ما أشاء
غارق في متاه خطاي
أرواح همهمة الروح
تملأ أفق صلاتي
وقد ضيعت دربها للتجلي
على شرفات الغناء[1]

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص103.

كما نلاحظ كثافة حروف المد في قصيدة "وجع":

أيتها الريح..

كرونولوجيا مخبولة.. لا تهدأ.. لا تؤمن بالتقاعد..

فجعتني في ولدي.. وها تهشمت ساق أخي.. يا(التقاعد) لسنا سوى أبوين..

يا(التقاعد) لسنا نريد سواها..

لماذا إذن كل هذا الأنين؟؟[1]

ترتكز هذه القصيدة على حروف المد، ولاسيما المفتوحة منها والتي بلغت واحد وعشرون حرفا هي (ها، يا، لا، قا، ها، سا، يا، قا، نا، وى، يا، قا، نا، وى، دا، نا، وا، ها، ما، ذا، ذا) والحروف المكسورة بلغت ثمانية أحرف وهي:(ري، ني، دي، خي، ري، ني). ولم تظهر حروف المد المضمومة سوى أربع حروف(رو، نو، لو، بو).

وهذا التكثيف في حروف المد يشكّل إيقاعا داخليا يجسد عادة آهات وآلام الشاعر ومصحوبة بأداة النداء "يا" التي تعبر عن صرخة ألم (فقد ومرض) وبما أن ألف المد أضعف حركة عند النحاة، فقد عكست ضعف الشاعر.

كما أورد الشاعر في قصيدته في مزاد المجاز حروف المد بكثرة وخاصة المكسورة منها حيث يقول:

أيتها الريح..

ليس لي غير شكي/ يقيني..

ليس لي غير ما منحتني تأويل هذا المجاز..

ليس لي سوى هذي اللغات التي تعتريني..

ليس لي غير رعدة حماي.. حكمتي كغبي عظيم..

ليس لي غير ما أورثتني السياقات..

«سوف تا.. ستكو.. انتظر..ستح..»

[1]– محمد بوطغان : ملاك رجيم ،ص175.

ليس لي.. ليس لي.. غير ما كان.. عقلي/جنوني..

أيتها الريح..

هبي في الطرف الآخر من جهة الأحياء.. [1]

حيث عملت حروف المد المكسورة على إعطاء عمق دلالي للنص يجسد انكسار الشاعر.

ب. على مستوى الحرف: عمد الشاعر في ديوانه إلى تكرار حروف بعينها، فنجد حرف "الواو" يتكرر في عدة قصائد منها:

هذا المقطع من قصيدة "أحبك":

(...)

وما أسعد الروح

ما...

ولكن مشكلتي

لغتي الخائنة.

...

وكنت اهيئ نفسي من البدء

(...)

و أجول المواسم في...

أعدل ما ظلّفي عمر ذاكرتي

من يباس

وما ظل في أفقي من سماء

بلا سحب...

وبلا مطر أتقيه

وهيأتني

لأعدل ما ظل في الروح من

سفر ورحيل

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص173.

ومن غربة مزمنة.

...[1]

وقصيدة "ورع" حيث يقول:

(...)

وفقد القراصنة أصواتهم ولغاتهم.

ولم تعد بهم رغبة للحكي والقص والسرد..

وتمنوا على حوريات البحر إغراق الضفاف

والرياح كسيحة تزحف في كل صوب...[2]

(...)

وأيضا قصيدة "آدم" في مقطع يقول:

(...)

وكل الألقاب..

وكل لغات الأرض

وكل الألفاظ..

وكل الأصوات المحفورة[3]

لقد أكثر الشاعر من استخدام حرف الربط "الواو" في كثير من قصائده، ففيها ما جاء في مقاطع ومنها ما جاء موزعا على جميع أسطر القصيدة مما أضفى عليها ترابطاً وتسلسلاً وانسجاماً مما أسهم في توالي المعاني وتلاحق الصور،فضلا عن النغمة الموحدة التي يضيفها هذا التكرار...

وأكثر من استخدام حروف الاستفهام يقول في مقطع من قصيدة "ميزوبوتاميا":

(...)

أننا من عشرة آلاف عام

غرسنا حدائقنا في الفضاء

---

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ، ص86/85.

[2]– المصدر نفسه ، ص160.

[3]– المصدر نفسه، ص161.

وكنا حملنا للآدمية
أصواتها...
بماذا ستقنعهم أننا لم نكن
لحظة عابرة؟
(...)
فهل تتزوج «دجلة»
«حاسيس»
أم هي الآخرة؟
هل هي الآخرة؟[1]
وقصيدة "على قيدها" فيقول:
أيتها الريح..
لم هذا العصف؟
لم الارتجاج؟ لما السكون؟
(...)[2]

يرجع السبب لاستخدام هذا الكم الهـائل من حروف الاستفـهام إلى حالة التيه والذهول والحيرة والتشتت والتشظي لذات الشاعر، وعدم الاستقرار، وحالة الاستغراب التي يعينها الشاعر في هذا العالم (تاريخه، أصله، وذاته) والشك وعدم اليقين، هل هذا التاريخ الذي نعيشه هو تاريخنا؟ هل فعلا نحن بشر آدميون؟، هل نحن نملك ذواتنا؟، ويطرح من خلال هذه التساؤلات قضية مهمة هل الإنسان الذي يعد محور الكون هو في مستوى هذا الدور؟ وهل قدّم الإنسان للكون ما به يستقيم ويسعد؟وهل في زمننا هذا؛زمن الحروب والقتل والتشرد والظلم سنجد من يقتنع بأننا بشر طيبون؟ هذا ما يؤرق الشاعر.

كما نجده يكرر حروف النفي "لا"،"لم"،"لن"،"ليس"، و"ما"، يقول الشاعر في قصيدة "للهبوب مقام ال":

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ، ص33.
[2]– المصدر نفسه، ص135.

لا شجر في المهب
يرتل وحي عواصفها
لا طيور تفر إلى الصخر
لا سندباد يروي غرائبها
في صراع العباب.
...
لا قصائد مثل الذي
كنت أنوي
(...)
لم يبلغ المنتهى...
فخبنا العابرون
ولم يكتووا...
لم ينضج الجرح
في اللحظة الصاهدة.
(...)
لم يعد بمناراتها يهتدي التائهونْ
لا يغامر في فجرها أحد
...
لا صراخُ الذين يعودون
من صيدهم...
لا قراصنةٌ
تتراءى على البعد راياتهم
لا نوارسُ...
لا سفن وافدة.[1]

وقصيدة "في مزاد المجاز" يقول:

أيتها الريح..

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص47/43.

ليس لي غير شكي/ يقيني..
ليس لي غير ما منحتني تآويل هذا المجاز..
ليس لي سوى هذي اللغات التي تعتريني..
ليس لس غير رعدة حماي.. حكمتي كغبي عظيم..
ليس لي غير ما أورثتني السياقات..
«سوف تا.. ستكو.. انتظر..ستح..»
ليس لي.. ليس لي.. غير ما كان.. عقلي/جنوني..
أيتها الريح..
هبي في الطرف الآخر من جهة الأحياء..[1]

يعاني الشاعر من الضياع والتيه وعدم الاتزان، يعيش الوهم ويبحث عن الحقيقة يعيش الشكّ ويبحث عن اليقين، يعيش الشرود والغياب ويبحث عن الحضور يتخبط دائما بين تاريخه وأصله وذاته وما يعيشه الآن وكأنه يذوب في أنا جماعية، يقول: هل هذا هو أصلنا؟، هل هذا التاريخ تاريخنا؟، وأين هي ذواتنا؟.

كما نجد الشاعر يكرر "قد" في قصيدة "تحيين" والتي تبعث على الشك واللايقين والارتياب فيقول:

قد يرى النائم شمسًا في المنام؟
قد يرى قمراً على شفة الغمام، وقد يرى
وجهًا وخلخالاً ووشمًا.. قد يرى
بسذاجة الأحلام والرؤيا وليمة عرسه..
ويرى السعادة سرحت شعرًا خرافيًّا،
وراحت تعزف (الريغي) وترقص في المقام؟؟
قد يرى النائم ما يرضي سواد الليل..
قد يلهو عن الإغفاء.. لكن؛
أيتها الريح..
أحوال تحيين برنامج الحلم؛ لكن يا إلهي

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ، ص173.

قد أخد العصف أيقوناتي![1]

استخدم الشاعر في ديوانه حروف الربط وحروف الاستفهام والنفي وغيرها وكررها في جل قصائده حيث ساعدت في إعطاء نغمة واحدة وإيقاعا داخليا، علاوة على ذلك إنتاجها لدلالات مقصودة وتأدية معاني شعرية فقد عبرت عن حالة التوتر وعدم الاستقرار واللاإتزان والضياع والتيه والذهول التي يعيشها الشاعر.

ج. على مستوى الكلمة (اللفظة):

قد جاء هذا النوع من التكرار في مختلف قصائد الديوان كما يبينها الجدول أدناه :

الكلمة	القصيدة	الصفحة
الروح	جنة الورق	15
ارقص، بكماء، البعيد	آيات	21
وحدي، رأيت، شاعر	بورتريه	26-25
المواسم	للهبوب مقام ال	49
مشيت له	خيبة	57 58
عامرة أصغي	ترجيعات البحر في سيدي يوشع	65 67
مشيت	معايدة نازار	74
تصهل	عندما راودتني رؤاي	82
حيث وهمي	عفوا	90 95
أحاول	غناء لكروم الحالة	107
الموت، الانتهاء الوصول	أوشام العدمية	112 114
الريح	خير الصباح الأكيد	127

[1]- محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص141.

أقول	نذر الهمهمة	128
توجعني	مانيفاستو	129
مجاز	آدم	161
كثيرا	إلى شاعر زائف	164
يأبى	ضراعة وثنية	171
الغيم	إله هجين	172
التقاعد	وجع	175

لقد كان لتكرار اللفظة دورا هاما في التناسب الموسيقي للخطاب الشعري.

د. على مستوى العبارة: لقد عمد الشاعر لتكرار العبارة في عديد من قصائده كما هو موضح في الجدول التالي:

العبارة	القصيدة	الصفحة
لو قرت، لاجنة سأحاول	جنة الورق	16 15
أتراني	آيات	19
لم أكن مرة لا ترى كلما كدت	بورتريه	22 23 24
بماذا سنقنعهم هي الآخرة	ميزوبوتاميا	38 42
أنا ميت	للهبوب مقام ال	44
لم أعرف	تيه	51
كنت سآتي أراني	ذهول	56 56-55

الليلة العامرة	ترجيعات البحر في سيدي يوشع	66-65
سافرت كم سافرت	عندما راودتني رؤاي	78-77
ما أسعد		85
على أن يعيش	أحبك	87
لا وقت لي		89
أنا لم أستطع	عفوا	96-95
ام أنتبه		95
هذا المرح، فاض على حاجة	غايات الليل	97
لا تتصدع		98
للريح ذاكرة	أوشام العدمية	113
لم يعد لي	خرس	123
حيث أجهل	لا تقصف حلمك	134
ستخيبين	بوصلة	136
وقد يرى	تحيين	141
هل علي	في مكتب مفتوح	144
تكفيني	قرين	154
هي الريح	سفر	155
وكل	آدم	161
أنا ليس لي	ليس لي إلا هبوبي	163
تهبين شتى	تهبين شتى	170
لم كل هذا الصحو	صحو	174
يالتقاعد	وجع	175
لسنا نريد		175
ياعام	معايدة	179

وما يلفت الانتباه في هذا الديوان تكرار الشاعر لعبارة "أيتها الريح" أكثر من100 مرة وخاصة الشق الثاني من الديوان فالريح توحي على عدم الاستقرار حيث تبعث دلالة عميقة لحالة الشاعر هذا من جهة، كما أنها وردت بصيغة النداء فالمتمعن للقصائد يلحظ أن الشاعر جعل الريح شريكته التي يفصح لها عن همومه هذا من جهة، كما أنها توزّعت على قصائد الديوان محققة بذلك وحدة صوتية ودلالية من جهة أخرى.

هـ.**على مستوى الصيغة الصرفية "فعللة"**: ومما أردت الإشارة إليه أيضا وما يسترعي الانتباه هو تكرار الشاعر للتفعيلة "فعلل، فعللة" موزعة في قصائد ديوانه كالتالي:

الكلمة	القصيدة	الصفحة
خلخلت هسهسة رفرفت	آيات	19 20 24
خلاخلها	عرس الضفاف	29
همهمة	وقوف	32
هدهدات تهمهم	ميزوبوتاميا	33 34
تهدهدني	للهبوب مقام ال...	44
همهمات	صوفية	54
همهمة يهدهدنا دندنة	ترجيعات البحر في سيدي يوشع	66 67 67
تحمحم، أكفكف	معايدة نازا	73
همهمت لملمت	عندما راودتني رؤاي	80 81
همهمة هسهسات	غناء لكروم الحالة	104 107

همهمات		108
همهمة	نذر الهمهمة	128
خلخال	تحيين	141
حمحمات	سفر	155
تتنحنح	شيفرة	157
همهمة، الحمحمات	ترمم صهيلها	177

والمعروف أن التفعيلة "فعلل" تدل على الاضطراب والحركة وعدم الاستقرار، وهذا ما يعكس دلالة الانكسار، الضياع، التيه، والدهشة التي تعتري نفس الشاعر.

لقد لجأ الشاعر محمد بوطغان إلى التكرار بالأصوات والحرف واللفظة والعبارة وكان هـدفه من هذا التـوظيف في ديـوانه إحداث توافـق صوتي ودلالي في نصوصه الشـعريـة؛ فالتوافق الصوتي يضفي على الديوان الفنية والشعرية أما التوافق الدلالي فيعكس نفسية وانفعالات وواقع الشاعر وما يعيشه من ضياع وعدم استقرار وألم وتيه وحيرة وذهول.

2. الطباق:

يعد الطباق العنصر الثاني الذي يرتكز عليه الايقاع الداخلي في الشعر العربي المعاصر"وهو الجمع بين معنيين متضادين، وذلك لإثارة القارئ وإيقاظ نفسه وتعميق الشعور بالمعنى عنده بطريقة إبراز المفارقة بشكل أكثر جلاء من خلال المجاورة بين الضديين"[1]، وعليه "فالطباق يكشف عن الأوجه المتناقضة في الحياة وأشيائها..."[2]

فذكر الشيء وضده يخلِّف أثرا في النفس فتتنبه وتتيقظ فالجمع بين المفارقات والمتناقضات يعمق شعور المتلقي وإحساسه بما يعرض عليه من خلال اللغة التي لا يقل ما

[1]– محمد على سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط1، 2008م، ص150.

[2]– مسعود بودوخة: الأسلوبية والبلاغة العربية –مقاربة جمالية–، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط1، 2015م، ص197.

يتوخى من إمتاع عما يراد بها من إبلاغ كما أن الطباق لا يخلو من المبدأ الجمالي فاجتماعها وتوحدها في النهاية يغدو نوعا من التناسب والتوافق الممتع[1].

ومثال عن ذلك ما جاء في ديوان "ملاك رجيم" كما يعرضه الجدول أدناه:

العبارة	الكلمة	ضدها	القصيدة	الصفحة
–ها بلغ الجرح أخيرا أوله –تتنازعه الحكمة والنزق –فأغاني الروح تلج على الروح وتنبثق.	الأول الحكمة تلج	الأخير النزق تنبثق	جنة الورق	15 15 15
–لو قرت للراحة تختنق	الراحة	تختنق	جنة الورق	16
–فسكرت بصحو الأباريق لما	السكر	الصحو	آيات	20
–ما في التباين من شبه	التباين	الشبه	بورتريه	24
–كدت ألمس صوتي في صمت غيري	صوت	صمت	بورتريه	24
–فأنكرت وهمي/ حقيقتها	الوهم	الحقيقة	بورتريه	25
–الصراخ/السكوت –أروح أجيء	الصراخ أروح	السكوت أجيء	وقوف	31 32
–بما كان.. أو لم يكن	كان	لم يكن	ميزوبوتاميا	34
–سألت أجبني..	سألت	أجب	ماذا	64
–ما بين الإسرار والإفصاح	الإسرار	الإفصاح	ترجيعات البحر في سيدي يوشع	66
–كنت كما بين الصحو	الصحو	السكر		68

[1]– مسعود بودوخة: الأسلوبية والبلاغة العربية –مقاربة جمالية–، ص197.

وبين والسكر –وبين الصخب البحري ويابسة تهذي	البحري	يابسة	ترجيعات البحر في سيدي يوشع	68
–يبوح بسر الكناية	البوح	السر	معايدة نازا	72
–وأنطق لليمين ال قلته سلفا على أفق الشمال	اليمين	الشمال	عندما راودتني رؤاي	79
–أنه سوف يحجب لو عرضت على العراء فجيعتي	يحجب	عرضت	عندما راودتني رؤاي	80
–على أن يعيش له ويموت إذا لزم الموت ممتطيا	العيش	الموت	أحبك	87
–وكنت من وهمي بوهمي موقنا	الوهم	اليقين	عفوا	95
–سينسيني الآن بصوفية المد جنون الجزر الساهر فينا...	المد	الجزر	غايات الليل	98
–لا صحو بوسعه أن يمنحني قدرا من صحو	لا صحو	صحو	غايات الليل	98
–ليقينية الوهم سرت	ليقينية	الوهم	غناء لكروم الحالة	105
–كنت في آخر السكر باغتني عنب يجمع الصحو في غفلة	السكر	الصحو	غناء لكروم الحالة	106

–تراني أخبئ في الروح رقمية البدء والانتهاء –أحاول أن أستفيق من الخدر المتوطن في لغتي	البدء أستفيق	الانتهاء الخدر	غناء لكروم الحالة	107 108
–قرأت كثيرا من الصمت لكنني ما حذقت سوى ما أتاح الكلام من الهمهمات –فتحت نهايات هذا المسار وجدت البدايات ماثلة	الصمت نهايات	الكلام البدايات	غناء لكروم الحالة	108
–والآن بعد رحيل من أحببت هل في صوتك الباقي كلام	رحيل	الباقي	أوشام العدمية	109
–لم الارتجاج؟ لم السكون؟	الارتجاج	السكون	على قيدها..	135
–يبدأ من مد أمواج (الريغي) وينتهي غريقا على ضفاف(المالوف)	يبدأ	ينتهي	موسيقى	139
–قد يرى النائم شمسا في المنام؟ قد يرى قمرا على شفة الغمام،	الشمس	القمر	تحيين	141
–صيفا هنديا..(هندو أحمر)..شريرا.. ملائكيا..	شريرا	ملائكيا	حكمة الموسم	142

–وترش الرماد على أفق الممكن/المستحيل	الممكن	المستحيل	خيول الريح	143
–هو حكمة الفيلسوف؟ أم عته المسحوق؟	حكمة	عته	غرق	158
–وأنا فيه الأبله أبحث عن غير هدى عن زيغي وصوابي؟	زيغي	صوابي	آدم	161
–أنا لا أروح ولا أجيء	لا أروح	لا أجيء	ليس لي إلا هبوبي	163
–أنا ليس لي سفن ستهديها نجوم القطب أو ستضل في فلك المدار	ستهديها	ستضل	ليس لي إلا هبوبي	16
–تحت جنح النفاق، وفوق (براق) حداثته الكاذبة	تحت	فوق	إلى شاعر زائف	164
–لا فرق بين الحقائق والوهم	الحقائق	الوهم	إشارات	169
–هل تهبين النهايات ما ينبغي من رموز؛ حتى يكون بمقدور هذي البدايات أن تتهدي للهبوب؟؟	النهايات	البدايات	تهبين شتى	170
–أيتها الريح .. ليس لي غير شكي/يقيني	شكي	يقيني		

–ليس لي غير رعدة حماي.. حكمتي كغبي عظيم..	حكمتي	غبائي	في مزاد المجاز	173
–ليس لي.. ليس لي.. غير ما كان.. عقلي/جنوني..	عقلي	جنوني	في مزاد المجاز	173
–لم كل هذا الصحو في صحوي؟؟ لمَ لمْ يعد يغفو كما كان الرحيل على مخدات المنام؟	الصحو	الإغفاء–المنام	صحو	174
–أتعبني التذكر والتفكير والتدبر والتبصر والتعثر والتقدم والتأخر والتكشف والتستر والتنكر والتشكر	التقدم التكشف التنكر	التأخر التستر التشكر	صحو	174
–أتعبني حضوري.. وتعبت من كينونتي الحيرى أمامي.. أيتها الريح الصحو عقوبة لآلهة يغسلون بها خطيئات قديمة.. هل لي ببعض الغياب؟؟	حضور	غياب	صحو	174
–لا صمتي يؤوب إلى مشتاقا.. ولا صخبي دعاني للرحيل..وللعويل..وللحياة.. وللممات..	صمتي الحياة	صخبي الممات	ترمم صهيلها	177

لقد شغل الطباق في ديوان "ملاك رجيم" حيزا كبيرا مما أصبح سمة أسلوبية بارزة فيه، ومن الملاحظ أن الشاعر عمد إلى توظيف نوع واحد من الطباق وهو طباق الإيجاب وهدفه بذلك تعميق المعنى وإحداث أثر في نفسه المتلقي وخلق نوع من المفاجأة والدهشة والغرابة وكسر أفق توقعه هذا من جهة، ويعكس كثرة المتناقضات في واقع الشاعر: الأصالة/ الحداثة، التاريخ/ الحاضر، اليمين/ اليسار، الحقيقة/ الوهم، الشك/ اليقين، الحياة والموت، من جهة أخرى إضافة إلى البعد الجمالي للطباق مما يحدث جرساً موسيقياً من خلال التقابلات الشكلية والدلالية... وتوازناً إيقاعياً.

3.الجناس: يعد الجناس نوعا من أنواع البديع وهو عنصر من عناصر الموسيقى الداخلية التي تسهم في إحداث تناسبات صوتية ودلالية داخل القصيدة،"وهو أن تتشابه اللفظتان في الشكل الخارجي وتختلف في المعنى، وإنما يأتي الأدبيين بهما هكذا ليثير السامع مرتين:

أولهما: حين يوهمه للوهلة الأولى بأن المعنى فيهما واحد والثانية:حين تنتبه قدرات السامع لمعرفة المعنى المراد من الكلمة الثانية، عندما يدرك أن المقصود بها معنى آخر"[1]. "فالجناس يقوم على تناسب صوتي يتجسد في تماثل وحدتين صوتيتين أو تقاربهما، ولكن هذا التشاكل الصوتي يرافقه اختلاف في الدلالة وهذا هو مكمن المفارقة التي يحققها الجناس، ويعزي إليها سرُّه الفني"[2].

وعليه فالجناس نوعان: "الجناس التام والجناس الناقص، ففي الجناس التام تتفق اللفظتان في كل شيء عدا المعنى، أي في نوع الحروف وترتيبها وحركتها وعددها ففيه تكمن قدرة الجناس الكاملة، لأن هذا الجناس التام في الظاهر بين اللفظتين لما يثير النفس بقوة للبحث عن وجوه الاختلاف في المعنى، وما وراء ذلك من مراد فتتحقق بذلك غاية المتكلم"[3]،أما الجناس الناقص فهو "أن يتفق اللفظتان في بعض الأمور المتقدمة في الجناس

[1]– محمد سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، ص163.

[2]– مسعود بودوخة: الأسلوبية والبلاغة العربية، ص193.

[3]– محمد سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، ص164.

التام أي أنه قد يتفق في بعضها ويختلف في بعضها الآخر، كعددالحروف وتركيبها وترتيبها"[1].

ولقد وردت ظاهرة الجناس في بعض قصائد الديوان وعليه نفصل في أمثلة منها وندرج الباقي في جدول:

يقول الشاعر في قصيدته" أين أنا":

أيتها الريح...
لم يعد لي غير هذا الصحو النابح
فلا هو يمنح أفق الرؤية.
ولا هو يتيح إغفاء الرؤيا..[2]

ورد الجناس في هذه الأسطر بين "الرؤية" و"الرؤيا" فالسامع هنا لهذه الأسطر يتبادر له قي الوهلة الأولى أنه يورد لفظتين متفقتين في الشكل والدلالة، ولكنه استعمل الرؤية الأولى وهي حاسة البصر وأما الثانية فهي البصيرة وهي الرؤيا بالقلب وتكمن قوة الجناس هنا في أن الشاعر جمع بين البصر والبصيرة، حيث أحدث في نفس المتلقي إحساساً بالمفاجأة والتفطن بأن النظر إلى الأشياء لا يكون بالبصر فقط وإنما بالقلب. والشاعر هنا في قصيدة يعبر بها عن ذهوله وتيهه، فهو يفتقدهما معا. فلا العين قادرة على الرؤية و ولا القلب متاحة له الرؤيا.

الجناس	نوعه	القصيدة	الصفحة
الحلم/ الحلم	جناس تام	جنة الورق	*15*
يقر/ قرت	غير تام	جنة الورق	16
عرشت/رعشة	غير تام	آيات	19
شهي / بهي	غير تام	آيات	21

[1]– محمد سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، ص167.

[2]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص150.

شاعر /شاعر	تام	بورتريه	26
الروح / البوح	غير تام	عرس الضفاف	28
شهقة / شفة	غير تام	وقوف	31
دمي / فمي	غير تام	وقوف	31
الحضور / البخور	غير تام	وقوف	32
العتاب / الغياب	غير تام	للهبوب مقام ال.	45
عدائية / نهائية	غير تام	غاية	50
الغروب /الغريب	غير تام	ماذا	64
مراسم /موسم	غير تام	ترجيعات البحر في سيدي يوشع	67
كان / الكان	تام	معايدة نازار	69
صداي / مداي	غير تام	عندما راودتني رؤاي	82
صعودي / رعودي	غير تام	عندما راودتني رؤاي	82 – 83
دخلت / عجلت	غير تام	أحبك	88
ممكنة/ كامنة	غير تام	أحبك	90
المعمور/ المعصورة	غير تام	غايات الليل	97
أرواح / الروح	غير تام	غناء لكروم الحالة	104
محنة / تمنح	غير تام	غناء لكروم الحالة	108
أناي / أين / أيني	غير تام	أوشام العدمية	110
الآيات / النايات	غير تام	أوشام العدمية	110
تقصيت / فحصت / أحصيت	غير تام	تعترني	132
أوراقه / أثوابه	غير تام	بوصلة	136
يصغي / يصوغ	غير تام	ميتامورفوز	147
الدم / الدمع	غير تام	إلى شاعر زائف	164

لافرق / لافروق	غير تام	إشارات	169
الكاهن / الكائن	غير تام	إله هجين	172
الرحيل / العويل	غير تام	ترمم صهيلها	177
الفجائع / المواجع	غير تام	معايدة	179
تقويم / أقيم	غير تام	معايدة	180

لقد عرض هذا الفصل أهم البنيات التي أسهمت في تشكيل البنية الصوتية والتي تسهم بدورها في بناء الخطاب الشعري، حيت تضافرت الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية مع الموسيقى الداخلية المتمثلة في التكرار والطباق والجناس مشكّلة تناسبات صوتية أكسبت الخطاب الشعري جمالية وفنية وتناسبات دلالية كشفت عن تجربة الشاعر وما يرمي إليه من وراء خطابه هذا.

الفصل الثاني: البنية التركيبة

أولا: بنية التقدم والتأخير

ثانيا: بنية الحذف

تعتبر البنية التركيبية إحدى أهم مستويات التحليل الأسلوبي، وهي بنية أساسية ذات أهمية في مقاربة ودراسة النتاج اللغوي، يتم من خلالها البحث عن السّمات الأسلوبية والتّعابير المختلفة والكشف عن الوحدات اللغوية المميزة التي تسهم في التنظيم الدّاخلي للنصوص الأدبية، وترمي دراسة البنية التركيبية إلى رصد مختلف التراكيب اللغوية استناداً إلى القواعد النحوية المتعدّدة. ومن أبرز هذه البنى نجد التّقديم والتأخير، الحذف، الفصل والوصل، كما تدرس فرع من فروع علم المعاني ألا وهو التراكيب الأسلوبية المحولة التركيب (الإنشائي، والتركيب الخبري)[1] وغيرها.

ضمن هذه السلسة ندرس البنى التركيبية في ديوان "ملاك رجيم" وتحليل البنى الصغرى المشكِلة للبنى الكبرى ورصد الوظائف الأسلوبية والدلالات التعبيرية التي تنتج عنها.

وقد حدا بنا هذا الديوان إلى دراسة بنية التقديم والتأخير وبنية الحذف وكيفية إسهامهما في تشكيل نصوص محمد بوطغان ومدى توافقها ونفسيته وتوارد دلالاتها بما يوافق نفسيته.

أولا: بنية التقديم والتأخير:

تعد اللغة أداة تواصلية خاضعة لنظام متشكلة من مجموعة بنى ـ صوتية ـ صرفية ـ نحوية ... وما إلى ذلك.

إذْ أنّ الجانب النحوي فيها يُعنى بدراسة تنظيم الجملة وترتيبها،" فالجملة العربية قائمة على ترتيب خطي منطقي هو: مسند + مسند إليه + متعلقات الإسنادْ"[2].

ففي الجملة الفعلية على سبيل المثال:

المسند هو الفعل

المسند إليه هو الفاعل

---

[1]– أحمد عيلام ونوال مرواح: دراسة أسلوبية لقصيدة مفدي زكرياء– صلوات بنت العشرين– رسالة ماستر، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة، الجزائر، 2017/2016م، ص45.

[2]– فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة آداب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م، ص203.

متعلقات الإسناد هي المفعول به + الجار والمجرور... وغيرها.

أما في الجملة الاسمية:

المسند هو الخبر .

والمسند إليه هو المبتدأ.

متعلقات الإسناد هي المضاف إليه والنعت... وغيرها.

"لكن هذا النظام المثالي في ترتيبها ليس مقدّسًا لا يجوز المساس به فثمة تغيرات تطرأ على طريقة الترتيب، حيث يقدم عنصر ويأخِّر آخر"[1].

فالتقديم والتأخير في الجملة العربية يعد من المباحث المهمة التي شغلت العديد من العلوم اللغوية. كالنحو والبلاغة والأسلوبية،" إنّه خرق لقانون رتبة الوحدات اللغوية، خرق ينتج علاقات جديدة ويفتح أفاق واسعة أمام المبدع والمتلقي أيضاً"[2].

فالمبدع عند خروجه عن القاعدة النحوية وانحرافه عن قانون الترتيب النمطي يكسب نصوصه فنية وجمالية تخلق لدى القارئ دهشة، إذْ يقول الجرجاني في حديثه عن التقديم والتأخير، "هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفترُّ لك عن بديعةٍ، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعُهُ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطُف عندك، أنْ قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[3].

"علاوة على ذلك فالتقديم والتأخير يأتي للعناية والاهتمام أو التأكيد والتنبيه، وأنه يكون أحيانًا لغير علة بلاغية"[4]، "إذ أنّ المبدع يأتي به لغاية دلالية وبلاغية فهو يقدم شيء كان محله التأخير، إما للعناية به، أو الأهمية، أو للتأكيد والتنبيه إما لعظمته أو

---

[1]– فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة آداب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م، ص203.

[2]– مسعود بودوخة: الأسلوبية والبلاغة العربية، مقاربة جمالية، ص134.

[3]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص106.

[4]– مسعود بودوخة: الأسلوبية والبلاغة العربية، مقاربة جمالية، ص134.

خطورته...الخ، لإثارة نفس المتلقي ولفت انتباهه...، كما أنّه عُدّ اختياراً أو نوعاً من الاضطرار، وهو اضطرار ترفضه بعض القيود العروضية أو المناسبات اللفظية"[1].

ويرى الجرجاني أنّ التقديم على وجهين:

"تقديم يقال إنّه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول اذا قدّمته على الفاعل "[2]يعني به كل ما يتقدم ويظل على حكمه وعلامته الإعرابية وجنسه...

"وتقديم لا على نية التأخير ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعل له باباً غير بابه، وإعراباً غير إعرابه"[3] ومثال ذلك: الاسمين زيدٌ والمنطلق، إذْ يحتمل كل واحدٍ منهما أن يكون مبتدأ أو يكون خبراً له: فتقدم تارة هذا على ذاك وأخرى ذاك على هذا.

حيث تقول مرة: زيدٌ المنطلق، وأخرى المنطلق زيد، فإنه عند التقديم يتغير حكمه الذي كان عليه عند التأخير، فيصير مبتدأ بعدما كان خبراً.

وقد عمدنا إلى تتبع ظاهرة التقديم والتأخير في ديوان "ملاك رجيم"، فوجدناها تتكرر في جل قصائده مما دفعنا إلى البحث فيها ودراستها لنعرف من خلالها الطاقات التعبيرية والإمكانات الصياغية والتركيبية للشاعر من جهة، والدلالات والغايات التي يرمي إليها خطابه الشعري من جهة أخرى. وقد ورد في عدة مواضع وصور مختلف تجلت فيما يلي:

1.تقديم المفعول به:

الصورة الأولى: تقديم المفعول به على الفعل والفاعل معاً، وذلك عندما يكون المفعول به اسم من الأسماء التي تكون لها الصدارة كما يقول في أسطر من قصديته آيات:

كم سوي تطرفها...
كم شهي...[4]

---

[1]– مسعود بودوخة: الأسلوبية والبلاغة العربية ، ص106.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز106.

[3]– المرجع نفسه، ص106.

[4]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص21.

حيث نجد أنّ المفعول بيه "كم" تقدم على الفعل والفاعل معاً "تطرفها" ولهذا التقديم غايتان غاية تركيبية تقتضي الضرورة لأن المفعول به اسم له حق الصدارة، والغاية الثانية كم الخبرية التي تفيد الكثرة، فهو بذلك يحيلنا إلى شدة حبّه للشعر وكتابة قصائده الشعرية والرّحيل معها بأحلامه وآلامه... .

كما يقول أيضاً في قصيدته بورتريه:

فهل سوف أحكي الذي
ما رأيت[1]

فالمفعول به المقدّم هنا هو "ما" النافية، وشأنها شأن "كم الخبرية" فهي من الأسماء التي لها الصدارة، فتقديمها للضرورة التركيبة من جهة وأنّ الشاعر هنا يهدف بهذا التقديم إلى نفي فـعل الرؤية أنّه مفعول فيـقول أنـي وأنا أرتـحل مع قصائدي لا يمكنني أن أحكي مـا لم أره، فالشاعر هنا يكتب ما يرى ويعيشه من أمل وألم، وتاريخ (ماضٍ وحاضرٍ وما يطمح إليه في المستقبل).

الصورة الثانية: تقديم المفعول به على الفاعل، وقد ورد في عدة مواضع حيث يقول في أسطر من قصيدته ميزوبوتوميا:

وبما ظنّت الانتباه العصيِّ
سيرجعها من جديد إلى
برزخ الماء حتى
يعمِّد أجفانها الاشتهاءْ[2]

وفي موضع آخر من القصيدة:

وترش بِعطر الفرات بضفائرها
نسوة...
تعجن حنائها كربلاء...[3]

---

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص25.

[2]– المصدر نفسه، ص36.

[3]– المصدر نفسه، ص36 .

يتقدم المفعول به عن الفاعل عندما يكون أعظم شأناً منه، فقد قدّم الشاعر في هذه الأسطر "الضفائر" و"الحناء"على فاعليهما، وذلك لثقلهما الرمزي فالشاعر هنا وظف "الضفيرة" التي ترمز للتمسك والارتباط، والحناء التي ترمز للخضرة والخصوبة والحياة، في مقابل موضوع القصيدة الذي يعبر عن الذهول والضياع الذي يكاد الشاعر وذلك بسبب سقوط وتراجع الحضارة العربية، وتموقعها خارج التاريخ وتشتتها وضياعها وعقمها حيث أصبحت لا تنتج شيئا.

ويقول في موضع آخر:

ستروي لصبح «الرشيد» غرائبها.

"شهرزاد"

سيرسم لوحتها عاشق سومري.[1]

حيث أخّر الشاعر الفاعل "شهرزاد" و"عاشق سومري" على مفعوليهما "غرائبها" و"لوحتها" بغية لفت انتباه المتلقي بأن هذا التقديم السريع أفاد التشويق للمتأخر.

2.تقديم الجار والمجرور:

وما يلفت النظر كثرة ظاهرة تقديم الجار والمجرور في الخطاب الشعري لمحمد بوطغان ومردُّه إلى ذلك تمتّعه بالمرونة والسهولة في التحريك أفقيا، وقد ورد في عدة صور نذكر ما يأتي على سبيل المثال:

الصورة الأولى: تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

حيث يقول الشاعر في قصيدة "أيقونات":

عندما تعلن السياقات عن ماهيتها

تتبدّد في الاحتمال

مفاهيم الآتي..[2]

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص41.

[2]– المصدر نفسه، ص100.

تقدم الجار والمجرور "في الاحتمال" على الفاعل "مفاهيم الآتي" لغاية أرادها الشاعر وهي التأكيد والتخصيص وذلك أن هذه المفاهيم عندما تتبين ماهيتها، فجميع الاحتمالات الآتية ستزول، فهنا الشاعر ينفي طابع العشوائية على الشعر ولكل نص شعري سياق يتحرك فيه. ويتقدم الجار والمجرور مع مكملات أخرى على الفاعل في الحالات التالية:

*تقديم الجار والمجرور والمضاف إليه على الفاعل، ومنه قوله:

حدق لم يسعه المدى
يذهل الآن واشتعلت
في مداراته قامة الرّافدين[1]

الملاحظ هنا تقدم الجار والمجرور والمضاف إليه "في مداراته" على الفاعل" قامة الرّافدين.فقد ورد التقديم من باب التخصيص، كما أنّ تأخير الفاعل هدف إلى تشويق نفس "المتلقي" إلى من قام بالفعل.

*تقديم الجار والمجرور والمضاف إليه والمفعول به على الفاعل، حيث يقول الشاعر:

ستروي لصبح الرشيد غرائبها
«شهرزاد»[2]

فقد تقدم الجار والمجرور "لصبح" والمضاف إليه "الرشيد" والمفعول به "غرائبها" على الفاعل "شهرزاد" بغاية التحديد والتخصيص.

الصورة الثانية: تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

يقول في قصيدة "برقية":

صارع طويلا رغبة التأويل
ولكن بالنهاية أشهرت
مفاتيحها الصدئة
مداخل الأسر [3]

---

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ، ص36 .

[2]– المصدر نفسه، ص41.

[3]– المصدر نفسه ، ص19.

في الأسطر السابقة تقدّم الجار والمجرور " له" على المفعول به "مداخل" وإرادة التخصيص والتحديد. وبما أنّ اللام تفيد التملك فهو يخصص بذلك أن القصيدة تأسر الشاعر عندما تبدأ رحلته بالتأويل في عالمها.

كما يتقدّم الجار والمجرور مع مكملات أخرى على المفعول به:

*تقديم الجار والمجرور والمضاف إليه على المفعول به: حيث يقول:

هي صبّت لمد مشيتها خمرتي [1]

فقد تقدم الجار والمجرور "لمد" والمضاف اليه "مشيئتها" على المفعول به "خمرتي" لغاية هي التخصيص.

*تقديم الجار والمجرور المزدوج والنعت والمضاف إليه على المفعول به: في قوله:

نسيت بأني أحمل في دمي المتوزع
في شفرة الآخرين كلاماً[2]

يتقدم –هنا– الجار والمجرور والمضاف إليه المزدوج في دمي/ في شفرة الآخرين والنعت " المتوزع" ليفيد تحديد المكان إضافة إلى الاهتمام به وإرادة التخصيص. "أنه يحمل هذا الكلام في دمه وليس مكان آخر.

*تقديم الجار والمجرور والمضاف إليه والمعطوف على والمفعول به: في قول الشاعر:

قد يرى النائم شمسا في المنام؟
قد يرى قمرا على سفة الغمام، وقد يرى
وجهاً وخلخالا ووشماً.. قد يرى
بسذاجة الأحلام والرؤيا وليمة عرسه[3]

يلاحظ تقديم الجار والمجرور والمضاف إليه والمعطوف "بسذاجة الأحلام والرؤيا" على المفعول به "وليمة" وذلك بغرض التخصيص والتوضيح.

*تقديم الجار والمجرور والمضاف إليه والنعت على والمفعول به: في قول الشاعر:

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ، ص20.
[2]– المصدر نفسه، ص72.
[3]– المصدر نفسه، ص141.

كم عرضت لسري ملامحها
جبت في لحظات التجلي طويلاً
حدائقها[1]

من خلال هذه الأسطر يتقدم الجار والمجرور "في لحظات" والمضاف إليه "التجلي"، والنعت " طويلاً" على المفعول به "حدائقها" وذلك للتأكيد على المتأخر والتشويق لاكتمال دلالة الجملة.

*تقديم الجار والمجرور والنعت على والمفعول به: لقول الشاعر:

وها تجدل الروح للحظة المشتهاة
ضفائرها[2]

فقد قدّم الشاعر الجار والمجرور " للحظة" والنعت "المشتهاة" على المفعول به "ضفائرها" إرادة التخصيص.

*تقديم الجار والمجرور والمضاف إليه والظرف والبدل على والمفعول به:في قول الشاعر:

أيّتها الريح...
عبرت بي قدماي هذا الصباح درباً لم أمشي عليه منذ 30 عاماً أو يزيد...[3]

قدّم الشاعر ـ هاهنا ـ الجار والمجرور والمضاف إليه " بي قدماي" والظرف والبدل "هذا الصباح" على المفعول به. والمراد من هذا التقديم أولاً التخصيص؛ ليفيد ـ ثانيا ـ التحديد الزماني، أي زمن عبوره هذا الدرب.

الصورة الثالثة: تقديم الجار والمجرور والمضاف إليه على الفعل والفاعل معاً:

بقول الشاعر:

أيتها الريح..
في أيَّ بارٍ نسهر الليلة؟[4]

---

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص25.
[2]– المصدر نفسه ، ص19.
[3]– المصدر نفسه، ص141.
[4]– المصدر نفسه، ص133

حيث قدّم الشاعر الجار والمجرور "في أي" والمضاف إليه "بارٍ" على الفعل والفاعل "تسهر، وذلك للضرورة التركيبة، فالجملة استفهامية يراد بها السؤال عن المكان.

كما يقدِّم الجار والمجرور والمضاف إليه على الفعل والفاعل إرادة تحديد المكان. كما في قوله:

في هيوب سواي
تماثلت للوحي
خفت أن أحتمي بجنازة ضدي
فترسمني ريشة للمعزين[1]

فقد قدّم "في هبوب" الجار والمجرور "سواي" المضاف إليه على الفعل والفاعل "تماثلت".

*تقديم الجار والمجرور والمضاف إليه والمعطوف على الفعل والفاعل معاً:

لقول الشاعر:

أيتها الريح..
في بار قراصنة ورعين
ترنّح نادل أسكره مزاج مخدوع؛[2]

وقد ورد التقديم هنا إرادة التحديد والتخصيص.

الصورة الرابعة: تقديم الجار والمجرور والمضاف إليه على الفعل والفاعل والمفعول به:حيث يقول الشاعر:

بأنشودة البوح أسكبها
فوق خاصرة الأمكنة[3]

نجد الشاعر قدّم الجار والمجرور "بأنشودة" والمضاف إليه "البوح" على الفعل والفاعل "أسكب" والمفعول به "ها".

---

[1]– محمد بوطغان : ديوان ملاك رجيم، ص23.

[2]– المصدر نفسه، ص152.

[3]– المصدر نفسه، ص31.

كما يتقدم الجار والمجرور والنعت على الفعل والفاعل والمفعول به، حيث يقول الشاعر:

ويضعن ساعات يد مقلدة رخيصة
وبصوت أجش.. وفي صراخ مصم
يغنين نشيدا..[1]

حيث قدّم الجار والمجرور "في صراخ" والنعت "مصمٍ" على الفعل والفاعل "يغنين" والمفعول به "نشيدا".

ويتقدم أيضا الجار والمجرور والظرف على الفعل والفاعل والمفعول به، بقول الشاعر:

من أي أفق أقتني وجودي[2]

حيث قدّم الجار والمجرور "من أي" والظرف "أفق" على الفعل والفاعل "أقتني" والمفعول به "وجودي" للضرورة التركيبة، فالجملة استفهامية سأل فيها الشاعر عن التحديد "المكاني".

الصورة الخامسة: تقديم الجار والمجرور على الخبر:

في قول الشاعر:

كمن باغته صباح الفجيعة
راحت لذته بالعدمية تكبر[3]

نلاحظ ـ هنا ـ تقديم الجار والمجرور "بالعدمية" على الخبر "تكبر" إرادة التخصيص.

*و يتقدم في موضع آخر الجار والمجرور والمضاف إليه على الخبر، في قول الشاعر:

فرقة الشعراء
في أحداقها تلهو المجامر[4]

---

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ، ص138.
[2]– المصدر نفسه، ص144.
[3]– المصدر نفسه، ص17.
[4]–المصدر نفسه، ص30.

بغية التحديد المكان.

*كما نجد تقديم الجار والمجرور والمضاف إليه والظرف والنعت على الخبر، لقوله:

لا بد من سبب رشيق واضح..
حتى تكون الريح في أيدي المساء المستبد
وجيهة[1]

فقد تقدّم الجار والمجرور والمضاف إليه " في أيدي" و الظرف "المساء" والنعت "المستبد" على الخبر "وجيهة" ،تشويقا للمتأخر.

*تقديم الجار والمجرور والظرف على الخبر، في لقوله:

لا جنة في منعطف الآن
يثيرون مباهجها[2]

تقدّم الجار والمجرور "في منعطف" والظرف"الآن" على الخبر يثيرون مباهجها" بغية التحديد المكاني والزماني.

الصورة السادسة: تقديم الجار والمجرور على المبتدأ والخبر: كما في قول الشاعر:

حملت القصائد عن غير قصد
على شفتي...
وفي حدقتي الوقائع ترقص[3]

قدم الشاعر هنا الجار والمجرور "في حدقتي" على المبتدأ والخبر"الوقائع ترقص" بغية التخصيص والتحديد المكاني.

3.تقديم الظرف: تقدّم الظرف مع مكملات أخرى في الحالات التالية:

أ.تقديم الظرف والجار والمجرور المزدوج والمضاف إليه والنعت على الفاعل: حيث يقول الشاعر:

كلما كدت أعلن إني أعاشرها

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ، ص121.
[2]– المصدر نفسه، ص16.
[3]– المصدر نفسه، ص71.

رفرفت بيننا
في المدى المطلق المستباح لغيري
« شارة القرمز» الـ نسجتها[1]

يتقدّم ـ هنا ـ الظرف والمضاف إليه "بيننا" والجار والمجرور المزدوج "في المدى" و"لغيري"، والنعت المزدوج "المطلق" "المستباح" على الفاعل "شارة القرمز" بهدف تحديد المكان أولا والتخصيص ثانياً، والتشويق للمتأخر ثالثاً.

ب.تقديم الظرف المزدوج والمضاف إليه المزدوج على الفعل والفاعل والمفعول به: في قول الشاعر:

عند ماء البصيرة
حول ضفاف الجنون، وتحت تجل
يخون صدى الوحي فيه،
وقرب ضبابي
يجول انخطاف؛[2]

يتقدم في هذه المقاطع الظرف والمضاف إليه "عند ماء البصيرة" و"حول ضفاف الجنون" و"تحت تجلٍ" على الفعل والفاعل والمفعول به "يخون صدى الوحي فيه" حيث أسهم هذا التقديم في تشكل صور متتالية أفادت التحديد المكاني.

ج.تقديم الظرف والمضاف إليه على المفعول به: في قول الشاعر:

كأني أتكلّم همهمة الموج الضارع
يتلو تحت التلة
تعويذة «نون»[3]

يتقدم في هذه الأسطر الظرف "تحت" والمضاف إليه "التلة" على المفعول به "تعويذة نون" بغية التحديد المكاني.

د.تقديم الظرف المزدوج والمضاف إليه والنعت على الجملة المنسوخة: لقول الشاعر:

---

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص24.

[2]– المصدر نفسه، ص145.

[3]– المصدر نفسه، ص66.

أيتها الريح...
تحت جنح النفاق،
وفوق«براق» حداثته الكاذبة؛
راح يحمل للطيبين كلاما غبياً كثيرا..[1]

يقدم الشاعر الظرف والمضاف إليه المزدوج تحت "جنح النفاق" و "فوق براق حداثته" والنعت "الكاذبة" على الجملة المنسوخة "راح يحمل للطيبين كلاماً" إرادة تأكيد الكلام وزيادة المعنى قوة.

4. تأخير الخبر والإتيان به بعد عدة أسطر: يقول الشاعر في قصيدته غناء الكروم:

أنا في عيون التوجس
والشك...
والوحي يهمي مزامير من حقب
رغبت أن تكون غماما
لهذا الفضاء
عالق في ضباب مداي[2]

نجد في هذه الأسطر المبتدأ "أنا" لتتوالى الأسطر جاعلة المتلقي متلهفاً ومتشوقا لخبر هذا المبتدأ فيأتي بعد أسطر "عالق" فالشاعر بهذا التأخير يعمل على جدب المتلقي ويبتعد عن سذاجة الخطاب ورتابته فالمعتاد هو أن يرد الخبر بعد المبتدأ مباشرة.

5. تأخير اسم "لا": في قول الشاعر:

كأنّ المرافئ حنت إلى
غرق في الهجير
وحنت إلى رحلات الضياع
لم يعد بمناراتها يهتدي التائهون
لا يغامر في فجرها أحدُ[3]

---

[1]– محمد بوطغان: ملاك رجيم ،ص164.
[2]– المصدر نفسه، ص104.
[3]– المصدر نفسه، ص47.

عندما يتأخر اسم "لا" فذلك يستلزم تقديم خبرها فالشاعر هنا يخالف الكلام الأصلي ليشغل تفكير المتلقي ويجعله يتفاعل معه.

6. تأخير أداة النداء والمنادى: في قوله:

هي الريح يا صاحبي
محنة الحالمين يسيرون في خطوة
واقفة[1]

يؤخر الشاعر –هنا– أداة النداء والمنادى "يا صاحبي" وذلك بالإشادة على أهمية الموضوع المقدم "هي الريح" ليجعل القارئ أشد انتباها لما سيخبر به.

7. تقديم الخبر على الأداة الناسخة و اسمها: حيث يقول:

كيف لي أن أغني قليلا
فالمراحل ما هيأت للتجلي عناوينها[2]

يتقدم الخبر "فالمراحل"–هنا–على الأداة الناسخة واسمها "ما هيأت" ذلك للتأكيد والتخصيص.

رغم أنّ بنية التقديم والتأخير خروج عن الكلام الأصلي إلاّ أنّه لا يورد اعتباطا فالشاعر يقدّم ويؤخر لأغراض متعددة؛ فمنها ما هو للضرورة التركيبية ومنها ما هو لأغراض بلاغية أو لمعنى يريد المبدع إيصاله لمتلقيه ويجعله يتفاعل مع تجربته ويعايشها، وما أرى لدلالة غلبة تقديم الجار والمجرور مع مكملات وفروع أخرى سوى الحالة المتجرجرة والمتكركرة لنفس الشاعر التي تعاني الانكسار والضّياع هذا من جهة، والإنسان العربي الذّي صار يُعدُّ فرعا وتموقعه خارج التاريخ من جهة أخرى، والعالم العربي الذّي يعيش حالة من الانهيار والانهزام والانكسار والخيبات في ظل هذه الحروب والقتل والفقر والتشرّد فأصبح عقيما لا ينتج شيئا يعاني التبعية والتماهي في الآخر وفقد أصالته هذا من زاوية أخرى.

[1]– محمد بوطغان: ملاك رجيم ، ص55.

[2]– المصدر نفسه، ص48.

ثانيا: بنية الحذف

تعد ظاهرة الحذف من بين أهم الظواهر الأسلوبية واللغوية والبلاغية والنحوية، التي تعتري التركيب، ففي التقديم والتأخير يعتمد إلى تغيير ترتيب الوحدات لغايات أسلوبية وجمالية مختلفة.

ويعتبر الحذف انحرافًا على المستوى التعبيري العادي ويستمد أهميته من أنّه لا يُوردُ المنتظر من الألفاظ ومن ثمّ يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقد ذهنه وتجعله يتخيل ما هو مقصود[1].

فقد اهتم النّقاد القدامى بهذا المبحث ومنهم من يرى أنّ الذي ألجأ العرب إليه، إما طلب الخفة على اللسان، وإما اتساع الكلام والاختصار. ثم أضافوا فيما بعد أسباباً أخرى هي ضيق المقام والتعويل على شهادة العقل، واختبار تنبه السامع، والتنزه عن ذكره وترك سبيل إلى الإنكار أو لاعتبار آخر مناسب[2]، فقد تعددت أسباب الحذف عند علماء البلاغة والنحويين، فمنهم من يعتبره ذو طبيعة خطابية حجاجيه كاختبار تنبه القارئ، ومنهم من يرى أنّه دو طبيعة فنية لعل الأقرب من ذلك هو التعويل على شهادة العقل ومنهم من يرجعه إلى الاقتصاد اللغوي وغيرها...

إلا أنّه لا يمكن حصر مواضع هذا الحذف لأنّها لبست تعقيداً منطقياً، مقنّناً، وإنما هي مواقف فنية نذكرها من الموقف كله. فقد تكون هنالك أغراض أعمق وأذقٌ من تلك التي حصرها البلاغيون، وعلينا أن نستشف العطاء الفني لنسق التركيب من داخل العمل نفسه ومن بنيته الفنية الخاصة[3] .

وضمن هذا المبحث نتناول ظاهرة الحذف عند محمد بوطغان، وأهميتها ودورها في تماسك وتناسق النصوص الشعرية، وتبيان أسلوبه ولغته ولنورد المقاطع الآتية على سبيل

---

[1]– فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص17.

[2]– مسعود بودوخة: الأسلوبية والبلاغة العربية، ص145/141.

[3]– رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، ط3، (د.ت)، ص81.

المثال–لا الحصر– ونعرض الأنواع التي ارتكز عليها، مع إيراد الأثر الجمالي والأسلوبي لها:

1.حذف الحرف:

*إنّ واحدة من تقنيات الحذف في الخطاب الشعري عند محمد بوطغان هو إسقاط حرف العطف في قصيدته "وقوف":

معرض لمدار الحضور
(الواو) رخام التماثيل
(الواو) عطر البخور
(الواو) وميض الشموع
وهمهمة السادنة
أعد لي لهفتي[1]

ولقد حذف الشاعر "واو العطف" للدلالة على التكنيك الموظّف من قبل الشاعر والذي لا يعد من إنجازاته وحده، بل إنّه مُنجز حداثي مارسه الرّواد ومن تلاهم تأثراً بفعل الترجمة من اللغة الإنجليزية، وهذا واضحٌ بصفة الشّاعر المترجم لعدد من الأعمال الأدبية حيث مارس محمد بوطغان في هذا المقطع تقنية من تقنيات اللغة الإنجليزية هي أنّها لا تستخدم الروابط العاصفة بين التفاصيل إلاّ مع آخر معطوف (وهمهمة السادنة).

كما أنّه اعتمد أنواعاً أخرى من الحذف فقد تضمنت بنى متعددة إما للتخفيف، وإما للاقتصاد اللغوي أو عندما يكون السكوت أبلغ من الذكر، أو استدراج القارئ و إشراكه في العملية الفنية وجعله يتخيل ما هو مقصود. كما يقول في مثال آخر في قصيدته "ضراع وثنية":

أيتها الريح..
يأبى هذا الحضور الفادح الكلام..
يأبى كل أقواس قزح..

[1]–محمد بوطغان: ملاك رجيم، ص32.

يأبى الكنايات..
يأبى جوائز النصر على الرّوح الذبيحة..[1]

حيث أسقط الواو في بداية كل سطر مفادها الاقتصاد اللغوي وتجنب التكرار، وذلك لخفة الكلام.

*كما حذف الشاعر حروف الاستفهام في عدّة مواضع في ديوانه وذلك بحذف الحرف وذكر العلامة. ومن قوله:

تراها ستدركني
قبل موتي الأخير؟
وهل تسلمني للفناء الجميل على
عتبة الجنة المقفلة؟[2]

وفي موضوع آخر:

فهل تتزوج «دجلة»
«حاسيس»
أم (هل)هي الآخرة؟[3]

ويقول أيضاً:

هل ما أسمع
هو فعلا أسئلتي؟
أم (هل) أنّ العمر المنظور سأقضيه[4]

[1]– محمد بوطغان، ديوان ملاك رجيم، ص171
[2]– المصدر نفسه، ص21.
[3]– المصدر نفسه، ص42.
[4]– المصدر نفسه، ص59.

ويقول:

أيتها الريح..

(هل) بدائية هي الغابة؟

أم (هل) فاجر سحاقي هذا القصب[1]

حيث نجد الشاعر أسقط أداة الاستفهام في عدّة مواضع والتي يرد مكانها كما أشرت إليها بين قوسين وذلك إرادة الاختصار والاقتصاد للخفة في الكلام.

*كما عمد لحذف حرف النداء:

يقول في قصيدته "Sms":

فيديل

احمل عني شيئا

من وخز الأزرق

والزيتون غير المقدّس[2]

فقد أسقط الشاعر حرف النداء "ياء" وابتداء الكلام ب "المستغاث (المنادى)" "فيديل" إرادة لفت انتباه دون الإطالة وذلك لإنزال البعيد منزلة القريب، فإنّ الشاعر كان يطلب منه أن يحمل عنه شيئاً فقد كان متلهفا ومستعجلا فضيق الكلام هنا ألجأ الشاعر لحذف "ياء" النداء.

ولا يقف الحذف في الخطاب الشعري عند محمد بوطغان حد الحروف بل يتعدى إلى حذف الألفاظ والأفعال والعبارات وغيرها...

2. حذف الاسم: حيث يحذف اسم الإشارة: بقوله في قصيدة على "قيدها":

أيتها الريح...

لم هذا العصف؟

لم الارتجاج؟ لم السكون؟[3]

---

[1]–محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ، ص137.

[2]– المصدر نفسه، ص53.

[3]– المصدر نفسه، ص135.

وقد أسقط اسم الإشارة "هذا" من الجملتين الثانية والثالثة، وذلك للخفة في الكلام وعدم التكرار لأنّه أحال أليها في الجملة الأولى.

*وقد لجأ الشاعر لحذف الأسماء الموصولة بطريقة حداثية إذ يذكر بدايته ويحذف الباقي وذلك حيث يصبح السكوت أبلغ من الكلام. حيث تضيف العبارات حين يعجز اللسان عن الكلام. ومن ذلك قوله:

كلما كدت أعلن أني أعاشرها
رفرفت بيننا
في المطلق المستباح لغيري
«شارة القرمز» الـ نسجتها [1]

وفي مثال آخر:

رحت أفحص الطواسين
تهجيت في ثقة العارف
الـ يعتريه الحضور تعاويذَها[2]

ويقول في موضع آخر:

وأنطق لليمين الـ قلته
سلفا على أفق الشمال[3]

فقد ذكر الشاعر "ال"لكلام. ووحذف "تي" لغرض إشراك القارئ في العملية الإبداعية وإكمال عقله ليكمل هو الكلام ولمعرفة أن الشاعر يضيف به الكلام وذلك لما يعايشه فعندما يكون الإنسان مسكون بالآلام والأوجاع والانكسارات بفضل السكوت عن الكلام.

3.حذف الفعل: حيث يقول:

ولن تجدي ألا عرياً مطلقا

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ، ص24

[2]– المصدر نفسه، ص25.

[3]– المصدر نفسه، ص79.

فقد أوراقه.. (فقد)أثوابه.. و(فقد)دهشته[1]

ويقول في موضع آخر:

لا تجد الدموع..

ولا الكلام.. ولا الدعاء[2]

تم إسقاط الفعل "فقد" وذلك للاقتصاد اللغوي الذي يمنح النص خفة والابتعاد عن الرتابة التعبيرية المعتادة، مما ينتج توازنا موسيقياً.

4.حذف الفاعل "المسند إليه" في الجملة الفعلية:

يقول في قصيدته "آيات":

خلخلت للمساء أساورها

عرّشت للهيب تسابيحها[3]

حذف الفاعل في الجملتين "خلخلت" و"عرشت" وتركت تاء التأنيث للدلالة عليه، وذلك للمحافظة على السجع. ويقول أيضا:

صارع طويلا رغبة التأويل

ولكنها بالنهاية أشهرت

مفاتيحها الصدئة

أفسحت له

مداخل الأسر[4]

والمقصود: أشهرت "القصيدة" مفاتيحها،و أفسحت "القصيدة" مداخل الأسر

فالقصيدة: فاعل محذوف لجأ الشاعر لحذفه وذلك لتفعيل عقل القارئ فاكتفى بدلالة السياق عليه.

ومن حذف الفاعل أيضا قوله في قصيدة "شاعر زائف":

---

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ، ص136.

[2]– المصدر نفسه ، ص109.

[3]– المصدر نفسه، ص19.

[4]– المصدر نفسه، ص17.

تحت جنح النفاق
وفوق(براق) حداثته الكاذبة؛
راح يحمل للطيبين كلاما غبياً كثيراً.
حقودا كثيرا
مملا كثيرا
دعيا كثيرا[1]

فقد حذف الشاعر هنا الفاعل مشيراً إليه في عنوان قصيدته "شاعر زائف" وذلك غرضه التحقير، كما أنه حذف المفعول به "كلاماً": في هذه الأسطر لتفادي التكرار.

5. حذف المفعول به: في قوله:

أيتها الريح..
ما أغربه
ما أعنف هذا التناقض[2]

حيث حذف المفعول به للفعل "أغرب" للدلالة عليه بقرينة نحوية "هاء الغائب" وذكر فيما بعد قصد التشويق إليه.

6. حذف المسند إليه في الجملة الإسمية: حيث يقول في قصيدته "جنة الورق":

المد، العتمة، أشياء لا اسم لها[3]

وتقدير الكلام:(هو) المد، (هي) العتمة،.. يلجأ الشاعر لهذا النوع من الحذف عندما يكون الحذف أبلغ من الذّكر.

كما يقول في قصيدة "عرس الضفاف":

عرس فتوحات
وطيف قصيدة تأتي
ضفائرها الأغاني.[4]

---

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص164.
[2]– المصدر نفسه ، ص139.
[3]– المصدر نفسه، ص136.
[4]– المصدر نفسه، ص15.

وتقدير الكلام (هو) عرس فتوحات،

حذف المبتدأ "أنا" لعدم الإطالة في الكلام:

في قوله:

أيتها الريح..

أحلم بأن أكون اللحظة في(التيبت)

حيث أجهل مواعيد المواسيم وتقلباتها..[1]

تقدير الكلام "أنا" أحلم، (أنا) أجهل. للتعجيل بوصفه

حذف المسند إليه المبتدأ "للذم"، في قول الشاعر:

الغيم محيط مرتاب

والعراء لم يعد يعري سوْأته

لسخاء الدمع..[2]

وتقدير الكلام "هذا الغيم"، وذلك للتعجيل بذمّه

فقد حذف المسند إليه للتعجيل بذمه.

حذف اسم كان:

لتكن حياتي التي لا تساوي أكثر من

صيف..

فلتكن نايا[3]

وكان غرض الشاعر من حذف "حياتي" اسم كان في السطر الأخير هو ذكرها عدة مرات في الأسطر السابقة، وقد كانت القرينة التي تدل على هذا الحذف في قرينة نحوية تمثلت في تاء التأنيث، وقد عمد لهذا الحذف تفاديا للتكرار.

7. حذف المنادى وحذف النداء: في قول الشاعر:

يا جبلي

لا تتصدع

---

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص134.

[2]– المصدر نفسه، ص172.

[3]– المصدر نفسه، ص142.

قد لا تدرك أين الآن..
ولا أين الوحي..
لاتتصدع[1]

حذف الشاعر حرف النداء والمنادى "يا جبلي" في السطر الأخير من هذا المقطع وذلك للاختصار وعدم التكرار لأنّه ذكره في أوله.

8. حذف الجملة: في قوله:

أيتها الريح..
يأبى هذا الحضور الفادح الكلام..
يأبى كل أقواس قزح.
يأبى الكنايات
يأبى جوائز النصر في الروح الذبيحة[2]

لجأ الشاعر إلى حذف عبارة "هذا الحضور الفادح" وذلك لتفادي التكرار ولوجود قرينة تدل عليه. كما يقول أيضا:

أيتها الريح..
آدم يعرف كل الأسماء
وكل الألقاب..
وكل لغات الأرض وكل الألفاظ
وكل الأصوات المحفورة
عبر الأحقاب[3]

حذف الشاعر "آدم يعرف" في أسطر متتالية وذلك لتفادي التكرار والخفة في الكلام.

ويقول في موضع آخر:

والآن بعد رحيل من أحببت
هل في صوتك الباقي كلام
يقنع الباقين أنّ الشعر

---

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص98

[2]– المصدر نفسه ، ص171.

[3]– المصدر نفسه، ص161.

عطر الذاهبين من الحياة
إلى السماءْ
...
والآن...[1]

لقد حذف الشاعر جملة بأكملها في المقطع الثاني وترك "والآن" مع إيراد نقاط أولا لتفاديا للتكرار لأنّه ذكرها في المقطع الأول "بعد رحيل من أحببت" وثانيا أراد الشاعر بها لحظات صمت أطول حداداً وحزناً على رحيل من أحبب.

9. الحذف بالاختزال: لقول الشاعر:

ما أسعد القلب يهوي إليك
وما أسعد الروح
ما..[2]

وفي موضع آخر يقول أيضا:

كم سوي تطرفها
كم شهي..
بهي.....[3]

تقوم هذه البنية على إيراد البنية الكبرى في سطر واحد ثم الشروع في اختزالها لتصل إلى أصغر بنية ممكنة بتوظيف مفردات البنية الكبرى ذاتها، وذلك لتوارد مقاطع القصيدة وإحداث نغم إيقاعي خاص.

10.الحذف بالنقاط: تستخدم النقاط الثلاثة في شعر التفعيلة وقصيدة النثر لا للدلالة على حذف حقيقي بأغراضه المعروفة وإنّما إلى امتداد العاطفة حين لا تستطيع الكلمات والعبارات حملها فيورد الشاعر النقاط حيث تكون أقوى وأعمق فنجده يوظف هذه التقنية في العديد من قصائده نذكر منها:

[1]- محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ، ص109.
[2]- المصدر نفسه ، ص85.
[3]- المصدر نفسه، ص21.

قوله:

هل مازال الخلق يسهرون ويس...؟
أم أنّي وحدي الـ...؟[1]
ليس لي سوى ما أورثتني السياقات
«سوف تا.. ستكو.. إنتظر.. ستح..»[2]

وقوله أيضاً:

وعن انكسار الأغاني أروح أعد
و أخطئ..
هل ما أعد هو(الـ...)
مما يعدون؟[3]

وفي موضع آخر:

وماذا سأقول للقلب الـ..؟
يسأل عنها كثيراً[4]

وقوله أيضاً:

أن أعود إلى داخلي
وأجوب المواسم في..
وما ظل في أفقي من سماء
بلا سحب..
بلا مطر أتقيه[5]

[1]- ، محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ص156.
[2]- المصدر نفسه، ص173.
[3]- المصدر نفسه، ص145
[4]- المصدر نفسه ، ص128.
[5]- المصدر نفسه ، ص86.

ويقول ايضا:

وله أن يغير فيهم

عقائدهم

له... وله...

وله كيفما اتفق[1]

وقد أورد الشاعر في هذه الأمثلة الحذف بالنقاط وذلك لنقف معه لحظات صمت أو لعدم قدرته على الكلام فتعجز الألفاظ والعبارات عن التعبير مما يجعلنا نتحسس معه الألم والعجز والانكسار.

تعتبر بنية الحذف خرقاً للتراكيب النحوية، مما يخلق ذلك صورا تركيبة متميزة أسهمت في تشكيل الخطاب الشعري لمحمد بوطغان، مبرزة بذلك أسلوبه وقدرته على التلاعب بالألفاظ والمعاني فهو يلجأ للحذف؛ تجنبا للتكرار أوللاختصار أوللاقتصاد اللغوي، كما أنّه يلجأ إليه مفضلا السكوت عندما يكون عاجزا عن التعبير عندما تضيق به الكلمات عندما توجعه العبارات.

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ، ص58.

الفصل الثالث (بنية الصورة الشعرية)

أولا: الصورة الشعرية من حيث أساليب بنائها

ثانيا: الصورة الشعرية من حيث أنماط تشكلها

تعد الصورة الشعرية واحدة من المحاور التي يُعنى بدراستها المنهج الأسلوبي عند تعامله مع النص الشعري ومقاربته؛ وذلك لأنها مكون أساسي من مكونات النص الشعري من جهة، وأنّها تتكئ في إنتاجها على أسلوب المجاز باعتباره انحرافاً عن اللغة التقعيدية من جهة أخرى، حيث تأخذ بعض الدوال اللغوية مدلولات جديدة غير تلك التي اقترنت بها في أصلها اللغوي، وهذه المدلولات الجديدة تنتجها الصورة الشعرية التي تشكلها من خلال فكر الشاعر وخياله.

والصورة الشعرية عند جابر عصفور تتمثل في أنّها: "طريقة خاصة من طرق التعبير وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أي كانت هذه الخصوصية وذاك التأثير، فإنّ الصورة لن تغير من طبيعة المعنى ذاته إنها لا تغير إلاّ من طريقة عرضه وكيفية تقديمه"[1].

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أنّ "الصورة تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها الى عالم الواقع" [2].

كما يقول الصادق العفيفي عن الصورة: "هي تجسيم للأفكار والخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية حسية كانت أم خيالية على أساس التآزر الجزئي، والتكامل في بنائها، والتناسق في تشكيله والوحدة في ترابطها والإيحاء في تعبيرها"[3].

فالصورة الشعرية إذا: هي مركّب فكري، نابع من خيال الشاعر وأفكاره وأحاسيسه، يترجمها من كونها ذهنية مجردة إلى صورة بارزة للعيان، متكاملة في بنائها، مترابطة ومتناسقة الأجزاء، وتمتلك طاقات إيحائية وتعبيرية، يتذوقها متلقوها حيث

[1]– جابر عصفور: الصورة الفنية– في التراث النقدي والبلاغي عند العرب– المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص223.

[2]– خالد علي حصن الغزالي: أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العرب الحديث في اليمن، مجلة جامعة دمشق، المجلد27، العدد الأول+الثاني،2011م، ص268.

[3]– المرجع نفسه، ص268.

نقف عند أساليب بنائها وأنماط تشكيلها في ديوان ملاك رجيم ونعرض بعض النماذج لها بالدراسة والتحليل:

أولا: من حيث أساليب بنائها:

تتكون الصورة من حيث أساليب البناء من ثلاثة أنواع هي:

الصورة المفردة /الصورة المركبة /الصورة الكلية.

1.الصورة المفردة:"وتسمى صورة جزئية أو مبسطة، وهي أبسط مكونات التصوير ومن خلالها يمكن دراسة الصورة من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدَّد، يقدم للقارئ صورة بسيطة قد تدخل في بناء الصورة المركبة التي تكُونُ أشمل وأكثر تعقيدا، ويمكن لها أن تستقل استقلالا ذاتيا بكيانها وتنفرد عن غيرها من الصور التي في سياقها مما يمنحها كثافة في التصوير وعمق في الدلالة ومركزية في المشهد"[1].

وتبنى الصورة الشعرية المفردة من خلال ثلاثة أساليب هي :

التشخيص/ التجسيد/ التشبيه.

أ.التشخيص: "ويعني منح المحسوسات والأشياء المجردة صفات إنسانية، ونسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة"[2].

حيث نجد هذه الصورة مستخدمة بكثرة في ديوان "ملاك رجيم"، حيث يقول في مقطع من قصيدة "جنة الورق":

الأنجم كافرة...
والبحر يبدل فلسفة الأمواج تباعا
ويقر بأنّ قصائدنا
لو قرت للراحة تختنق
حتما لو قرت ستؤول إلى الموت[3]

[1]– علا إبراهيم علي الجديلي: بنية الصورة في شعر خضر أبو جحجوح، رسالة الماجستير، في الأدب والنقد، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2018م، ص108.

[2]– المرجع نفسه، ص111.

[3]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص16.

حيث وردت عدّة صور مفردة في هذا المقطع:

أولا: تشبيه "الأنجم" "بالإنسان" حذف "الإنسان" وألبس الأنجم صفة الكفر التي هي صفة تخص البشر دون غيرهم.

ثانيا: البحر يبدل فلسفة الأمواج تباعاً ويقر بأن قصائدنا

فقد شبه الشاعر هنا "البحر" ب"الإنسان" كأنـه هو صاحب القرارات هنا فمنح البحر عقلاً يقرّر به وقلباً يقرّ به.

ثالثا: بأنّ قصائدها

لو قرت للراحة تختنق

حتما لو قرت ستؤول إلى الموت

فقد نسب هنا صفتي "الاختناق" و"الموت" للقصيدة، فجعل للقصيدة "حياة" وأنها قابلة للاختناق والموت كما هو الحال مع البشر.

فالشاعر هنا يمنح قصيدته الحياة ليخبر المتلقي أن الشاعر كلما يكتب قصيدة يكتسب الحياة، وعندما يتوقف تتوقف الحياة، فكل قصيدة يكتبها هي انتصار على الموت.

كما يقول في موضع آخر:

أيتها الريح

قد يرى النّائم شمساً في المنام؟

.....

ويرى السعادة سرحت شعرا خرافيا

وراحت تعزف (الريغي) وترقص في المقام؟؟[1]

فقد جعل الشاعر "للسعادة" شعراً، وأيدي تعزف بها، وجسدا ترقص به، فالشاعر طبع على السعادة والتي هي شيء مجرد، طابع البشر وذلك ليصور السعادة بصورة تقريبية في ذهن القارئ.

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص141.

ب. التجسيد (التجسيم): "وهو تجسيد المعنويات المجردة، وإبرازها أجساماً أو محسوسات على العموم"[1].

وقد وردت هذه الصور في العديد من قصائد الديوان نذكر بعضها على سبيل المثال لا الحصر حيث يقول الشاعر:

توسدت الغيم
نامت على هدهدات التوجس
في خدر الوقت
كانت مراحلها قد تلبست الريح[2]

نجد الشاعر هنا جعل "الغيم" شيء مادي وهو "المخدة" إذ يمكن توسدها، كما جعل "المراحل" كالثوب الذي "يلبس" فيرسم لنا صورة حسية لحضارة "بلاد الرافدين" ومنظرها الكئيب الذي آلت إليه الآن، وبحثها عن صورتها الأولية عبر المنام و الأحلام.

ويقول أيضا:

أيتها الريح..
هزي بجدع الخيبات كلها
لكن لن أساقط جنائزيا ملفوفا[3]

يرسم لنا الشاعر هنا صورة للتحدي، حيث جعل "للخيبات" "جذع" الذي يعبر عن الصمود والقوة، بالإضافة إلى هبوب الرياح التي تأخذ كل شيء عادة وبالمقابل يبقى الشاعر "صامد"، فمهما بلغت قوة الرياح والخيبات فلن يتساقط.

ج.التشبيه:

يعد التشبيه عنصراً مهما في بناء الصورة الشعرية قديما وحديثا، "وهو التمثيل؛ والدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى مشترك بينهما بإحدى أدوات التشبيه المذكورة، أو المقدّرة المفهومة من سياق الكلام"[4].

---

[1]– سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط17، 2004م، ص72.

[2]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص33.

[3]–المصدر نفسه، ص125.

[4]– حسن محمد نور الدين وعلي جميل سلّوم: الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص103.

حيث يقول:

لأزعم أني وفق عمود الشعر
ولكني نص يكتب نصا
تتنازعه الحكمة والنزق[1]

صور الشاعر نفسه بأنّه "نصٌ" فقد شبه "نفسه" "بالنص" فتتنازعه الحكمة والنزق، ويريد أن يقول بأن النص صورة صاحبه.

يقول في موضع آخر:

سافرت كم سافرت
كنت أظنني
سأصير يوما مثلما
يجب المآل
إلى ذهول العارفين ومثلما
يجب التجلي في مقام الكشف
كشف الروح وهي تشرح للحضور عقيدتي [2]

شبّه الشاعر نفسه في هذه الصورة "بالمُريد أو المتصوف" الذي يسافر في رحلة عرفانية لكي تتكشف أمامه الحجب وتتجلى له الذات الإلهية، وهو يرجو أن يكون مثله وتتجلى له الحقائق لأنّه مسكون بالحيرة والتيه والزوغان والوهم.

ويقول في موضع آخر:

عفوا أنا لم أستطع
غير المكوث
وها هنا
أبقى أنا
مثل الهنود الحمر أبقى
عاريا إلا من الحلم المرصّع
بالمنى[3]

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص15.
[2]– المصدر نفسه، ص77.
[3]– المصدر نفسه، ص96.

شبّه ـ هنا ـ الشاعر نفسه "بالهنود الحمر" في العراء فلباسهم شبه عاري، والشاعر يورد هذه الصورة ليقول أنّنا عري "أصلنا" فقد فقدنا أصالتنا في ضوء هذه الحداثة ويحيل إليها بكلمة "الأنساق" ثم يضيف "إلاّ" للاستثناء ، فيستثني أحلامه وأمانيه لعلــنا نرجع كما كنا ونبقى كما نحن، بأصالتنا وعراقتنا.

2.الصورة المركبة:

تعتبر الصورة المركبة نتاج مجموعة من الصور الجزئية تتآلف فيما بينها لتشكل صورة أكثر تعقيداً وتشكيل معاني أنضج "فهي تفتح أمام الشاعر أفاقاً كبيرة لتوليد المعاني وإثرائها من خلال تزاوج الصور وتمازجها وتعزيز العلاقات بينها، وهي وليد صورتين فأكثر.

فالصورة الواحدة ترسم وتوطد بالكلمات التي تجعلها حسية وجلية للعين أو للأذن أو اللمس لأي من الأحاسيس ثم توضع صورة أخرى قربها فينبلج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منهما، ولا هو معنى الصورة الثانية ولا حتى مجموع المعنَيَيْن معاً بل هو نتيجة لهما، نتيجة المعنَيَيْن في اتصالهما وفي علاقتهما الواحد بالآخر"[1].

ولكي تكون الصورة المركبة ناجحة لابد من انسجام الصور المفردة فيها وتوافقها في انفعالاتها معاً. "فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا هي تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التفاعل الحيوية والخصب"[2].

وقد بنى محمد بوطغان معظم قصائد ديوانه على هذا النوع من الصور مما أكسبها حيوية ونضج و إثراء.

وتشكّلت الصورة المركبة عنده بأساليب متنوعة أذكر منها:

المفارقة/ المقابلة/ التراكم.

---

[1]– علا إبراهيم: بنية الصورة في شعر خضر أبوججوح، ص123.

[2]– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، (د.ت)، ص149.

أ. **المفارقة:**"وهذا النمط من الصور يبنى على المفارقة المبنية على التقاطع بين الصور أو يبنى على المفارقة المبنية على التبادل بين الصور"[1]، "وللمفارقة وظيفة مهمة في الأدب بشكل عام والشعر بشكل خاص، فهي في الشعر تتجاوز الفطنة وشدة الانتباه إلى خلق التوتر الدلالي في القصيدة عبر التضاد في الأشياء، الذي قد لا يأتي فقط من خلال الكلمات المثيرة المرّوعة في السياق بل عبر خلق الإمكانيات البارعة في توظيف مفردات اللغة العادية واليومية داخل الخطاب الشعري"[2].

حيث يقول محمد بوطغان في قصيدته "بطاقة تعبئة":

باعت وكالة إشهار
لخولة أطلال
راح بعضنا يقتني بطاقة تعبئة
ذات شفرة متعددة الأعراق[3]

كما يقول في قصيدته net.Hammad:

أنا ما رأيت شقائق الملك الرشيد
ولا شهدت عروضهن
وما سمعت(أبو نواس)
في شرائط الفيديو على
(غوغل) بين الطرق البليغة
للقصيدة [4]

وبعدها في مقطع آخر من القصيدة يقول:

ظهرت مشاهد من برمجيات لـ«حماد» يحينها
بعكاظ المرقمنة البضائع

---

[1]– دلال عنيتاوي: بدر شاكر السياب، قراءة أخرى الموقع الإلكتروني https//books.google.dz>books، 2016م، ص102.

[2]– قاسم الرسيم: المفارقة في شعر عدنان الصائغ– ديوان "صراخ بحجم وطن" أنموذجا– الموقع الالكتروني www.adnanalsayegh.com>ara

[3]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص52.

[4]– المصدر نفسه، ص91.

والمكان»[1]

نجد الشاعر ـ هنا ـ يجمع بين متناقضتان في جملة واحدة "باعت وكالة إشهار لخولة أطلال" "ما سمعت أبا نواس في شرائط الفيديو على غوغل" استدراجاً للسخرية فيستدعي ثنائية الغائب والحاضر، في صورة واحدة يرصد من خلالها الأصالة والتماهي، وما هو موقعنا في هذا الكون.

ومن المفارقة السياقية ما نجد في قصيدته "جغرافيا مالك السعيد":

أيتها الريح..
الريح تعوي من جهاتي كلها..
وأنا لا ريش لي..
لا جناح سوف يستر هاماتي..
لا ثعلب سيراوغ المكر المؤدي
لي..أنا..
أيتها الريح..
لن أراقب الرايات؛ لكن
سأقرأ شاهد قبر[2]

فقد أحدث الشاعر مفارقة سياقية استحضر قصة "مالك الحزين والثعلب والحمامة" ليعطي مالك الحزين تسمية أخرى وهي مالك السعيد ليحدث بها دهشة، ويقول في متن قصيدته، إنا لا ريش ولا جناح لي ولا ثعلب ماكر يمكر بي، فتظن بذلك أنّ الشاعر يعطينا صورة عن السعادة ليحدث مفارقة أخرى في الأخير، سأقرأ شاهد قبر فالشاعر هنا لم يمت كما مات مالك الحزين بمكر الثعلب، لكن الموت أخذ أحبابه أخذ "ولده".

ب. المقابلة: "وهي أن ترسم صورتين مركبتين متضادتين يقابل فيهما بين الواقع المر والواقع النقيض الذي يتطلع إليه من خلال رؤيته الخاصة للحياة والوجود"[3].

---

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص92.

[2]– المصدر نفسه، ص149.

[3]– دلال عنبتاوي: بدر شاكر السياب– قراءة أخرى–، ص102.

حيث نجده في قصيدته "خيبة" يتحدث عن اليسار واليمين، فيعبر عن وضع اليسار العربي الذي يتراجع بشكل مأساوي ولم يعد يعبر عن آمال شعبه، واليمين الذي هو مجرد "حكي" ويقع بين الاختيار ولكنه في الأخير يخرج من دائرة الاختيار ليختار لنفسه طريق آخر.

إذ يقول:

هذا اليسار الذي
نمت في حدْقتيه طويلا
تداعى
ولم يتبقى كما كان لي
أفقا
أخذت إليك دروب الفجاءة
والشعراء
ولكنني لم أصل
مشيت مشيت
ركبت إلى المنتهى
وهذا اليمين
مقاربة الحكي والسرديات التي
تتوالى تباعا
لماذا على أنا
أن اكون صريحا
وأن أنتقي جهة
تتبنى جنائزها جثتي
لماذا؟ لماذا؟
وغيري له أن يكون نبيا
متى شاء يعلن موسم بعثته
حين ينوي تجدد أتباعه
وله أن يغير فيهم

عقائدهم
له...وله...
كيفما اتفقا[1]

ج.التراكم: "ويقصد بالصورة المتراكمة، أنها صورة مركبة من مجموعة من الصور المفردة المتلاحقة دون وجود علاقة عضوية ظاهرة بينهما، فهي لا تتنامي لتكون صورة متكاملة ذات أصل واحد، لكنها تمثل صورا لواقع ما من زوايا مختلفة تفرضها رؤيا الشاعر تتداعى لتشكل في النهاية موضوعاً واحداً"[2].

حيث يقول الشاعر في قصيدة "ميزوبوتاميا":

توسدت الغيم
نامت على هدهدات التوجس
في خدر الوقت
كانت مراحلها قد تلبست الريح
وهي تجري إلى منتهى الانتفاء
إلى الصورة الأولية..
صورتها في أجيج الرواء[3]

الصورة الأولى: تمثل في صورة "ميزوبوتاميا" حيث أنسنها كأنّها إنسان "ينام" وأضفى للغيم صفات حسية فجعله "مخدة" توسدتها الميزوبوتاميا.

الصورة الثانية:"المراحل" مفهوم مجرد جعلها كالثوب يلبس كما أعطى الريح، صفة مادية فأصبحت مجسدة قابلة للمس "وتجري". فتضافرت هذه الصور مشكلة لنا صورة مركبة تحيلنا إلى الوضع الذي آلت إليه بلاد الرافدين "العراق" في ضوء الحروب وتراجعها بشكل مأساوي لعل النوم والأحلام سترجعها إلى صورتها الأولية صورة الحضارة والحسن والجمال، والنماء والخصب.

3.الصورة الكلية: ويمكن القول أنّها "أشبه بلوحة كبيرة تضم داخلها صوراً صغيرة لا تستقل بنفسها ولكنها تكوّن جزيئات هذه اللوحة الكبرى"[1].

---

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص57.

[2]–دلال العنبتاوي: بدر شكر السياب، قراءة أخرى، ص102.

[3]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص33.

فالصور المفردة تتظافر فيما بينها مشكلة صورة كلية تمثل "الفكرة العامة المجسّدة في شكل القصيدة، فالعمل الفني كل لا يتجزأ والصورة فيه عبارة عن إيقاعات كلها تعزف لحنا واحداً هو الفكرة الكلية للقصيدة"[2].

حيث نجد قصيدة "أوشام العدمية" في ديوان ملاك رجيم، تعرض لنا مجموعة صور تتنامى مشكلة لنا وحدة شعورية نفسية تمثل موضوع القصيدة، بداية من عنوان القصيدة "أوشام العدمية" الذي يوحي إلى كل ما هو سلبي، وإنكار كل ما هو إيجابي.

ثم يقول في المقطع الأول:

و الآن بعد رحيل من أحببت
هل في صوتك الباقي كلام
يقنع الباقين أنّ الشعر
صوت الذاهبين من الحياة
إلى السماء[3]

إذ يتضمن هذا المقطع أسلوب "استفهام" الذي يدل على الشك والتيه كما يرسم لنا صورة الموت ، ويقول أيضا في مقطع آخر:

والآن..
هل أدركت يتم اللحظة الحيرى
تجول بردهة الغايات
لا تجد الدموع...
ولا الكلام...ولا الدعاء[4]

فيورد جملة استفهامية كذلك ثم يورد "لا" النافية اللتان تدلان على الحيرة والنفي والإنكار.

ونجد في مقاطع أخرى:

الآن منفتح

---

[1]– علا إبراهيم: بنية الصورة في شعر خضر أبو جحجوح، ص128.

[2]– المرجع نفسه، ص128.

[3]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص109.

[4]– المصدر نفسه ،ص109.

على شطط السؤال
وليس غيره يجيب
ولا سواه استنطقته
دوائر العدمية الملأى
بأسئلة البقاءْ

الآن أسأل عن أناي
وأين أيني الآن

نرى الشاعر ـ هنا ـ مسكون بالأسئلة التي ليس لها جواب، يسأل عن "أناه" التائه.

ثم تتوالى الصور فيقول:

الوهم أخطأ في وصيته الأخيرة
حين أفصح للهبوب
بما يشاء...
والنبض أودع صياغته الأثيرة
شكل ما سيقوله الموتى لوجه الريح
ماضي الريح
وهي ترقص للهباء[1]

ثم يتحدث عن الوهم والهباء ثم يمتطي الرياح للعبور إلى المحال في مقاطع أخرى، ليصل إلى آخر القصيدة ويقول:

ماذا وراء بلاغة الأوشام؟
هل وشم يعير رموزه الأولى
لخمر الروح حتى
تستعيد شهيقها الأعلى
لماء الحالة الأخرى
إذا احترقت
لحفظ دهشة الآتين
من أفق الفناء؟

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص109.

ماذا يتيح الغيب
ماذا يكتب الآتي
وهل لغة الوصول هي الوصول
إلى رجاء؟[1]

فينتهى إلى طرح أسئلة تملؤها الدهشة والوصول إلى المجهول، فقد تواردت صور بعد صور حيث انطلق من العدمية ليدور في متاهات (الوهم، والحيرة، والتيه، والأسئلة والدهشة) ليصل في النهاية نحو المجهول.

فقد شكلت قصيدة "أوشام العدمية" صورة كلية تمثل أنا الشرود والغياب، أنا الذهول والدهشة والضياع، أنا الألم والانكسار.

ثانيا: الصورة الشعرية من حيث أنماط تشكلها:

في الشعر العربي المعاصر تتشكل الصورة الشعرية عن طريق صور حسية تعتمد على الحواس فنجد الصورة البصرية والصورة السمعية، والصورة الذوقية، والصورة الشمية والصورة اللمسية من جهة وصورة ذهنية؛ وهي عبارة عن رموز يستحضرها الشاعر في نصوصه الشعرية، ليضفي عليها دلالات جديدة تخدم تجربته الشعرية من جهة أخرى مما يحرك ذهن القارئ للاجتهاد والبحث عمّا يرمي إليه الشاعر فقد استعملها محمد بوطغان في ديوانه بكثرة، وسنتتبّعها في عنصرين بالوصف والتحليل ونعرض أمثلة منها:

1.الصورة الحسية:"وهي تستمد عمل الحواس ولا فرق بينها وبين الحقيقي والمجازي والحواس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن مواد التجربة الخام فيعيد تشكيلها بناءً على ما يتصوره من معان ودلالات"[2]، نذكر ما يلي:

أ.الصورة البصرية: تعد أهم صورة حسية في الشعر المعاصر "لما لحاسة البصر من تأثيرٍ وإحساسٍ بالمحيط الخارجي والواقع فتمثل العين أداة المعرفة ووسيلتها التي يُعبِّر بها

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص109.

[2]– عبد الرزاق بلغيت: الصورة الشعرية عند عز الدين ميهوبي– دراسة أسلوبية–، شهادة ماجيستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة بوزريعة، الجزائر،2010/2009م، ص81.

الشاعر عن رؤيته لعالمه"[1]،"فالشاعر يرى مالا يُرى...ومادة (رأى) تثمر صورة فنية بصرية"[2].

نجدها في شعر محمد بوطغان إذ يجسد صوراً حسية حيث يقول في قصيدته "تحيين":

أيتها الريح..
قد يرى النائم شمساً في المنام؟
قد يرى قمراً علي شفة الغمام، وقد يرى
بسذاجة الأحلام والرؤيا وليمة عرسه..
ويرى السعادة سرحت شعراً خرافيًّا،[3]

في هذه الأسطر يعرض لنا الشاعر صورة بصرية، إذ يصف لنا ما يمتلك النائم من رؤى وأحلام، فيتلاعب بالحسي والمجرد ويشكل لك صورة كأنك تراها وتشاهدها بالعين المجرَّدة.

ويقول في قصيدته "غناء لكروم الحالة":

ليقينه الوهم سرت
إلى أن بلغت عماي
تملّكني ما يزور المسافر من دهشة
عندما يشهد الراحلين
وهم يذهبون إذا حل هو
وسرت إلى
أن بلغت الفناءْ[4]

في هذا المقطع نسجت لنا عين الشاعر مشهدا، فقد وصفت لنا دهشة المسافر وما يعتريه من ذهول ثم يشّبه نفسه بالمسافر فيتبادر لنا شكل وصورة الشاعر، وما يعتريه هو أيضاً من ذهول في هذه الحياة.

---

[1]– أنوار مجيد سرحان السوداني وعبود توفيق عبود: أنماط الصورة الشعرية في المرية، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد 116، جوان2016، ص2.

[2]– عبد الرزاق بلغيت: الصورة الشعرية عند عزالدين ميهوبي– دراسة أسلوبية–، ص82.

[3]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص141.

[4]– المصدر نفسه، ص103.

ب. الصورة السمعية:"يعد الصوت من العناصر التي تشكل الصورة الشعرية، عن طريق حاسة السمع التي لا يستطيع أن يتحكم بها الإنسان فهي تعمل ليلا ونهاراً...، هذه الصورة يصوغها الشاعر في خياله بحسب ما يتوافر لديه من آليات ثقافية وبيئية محيطة به كان لها وقع حسن في مشاعره"[1]. فالصورة السمعية تقوم على توظيف حاسة السمع حيث يرسم الشاعر صوره انطلاقا من الألفاظ التي توحي لإصدار أصوات لها وقعها في النص الشعري، ويستوعبها المتلقي عن طريق حاسة السمع، فعندما يقرأ تتبادر أمامه صورة حية يسمع أصواتها وقد وظفها الشاعر في ديوانه بكثرة، وذلك لدلالة نفسية يبعثها الشاعر، وهي صراخ الألم والانكسار، صراخ الفقد والضياع.

حيث يقول:

أخرس مدٌّ هذا الفضاء..
وبكماء...
بكماء هذه التراتيل..
لا صوت يملأ هذا السديم سوى
وحي آياتها عندما
فجرت في البكاء ضمائرها
تملأ الأفق والمرحلة [2]

ويقول أيضا:

ناجيت أوشام المزار
وعمّني الخدر
رتلت شيئا جاء أنحاني
تذكرت التميمة علّني
سأقول أسمائي
وانطق لليمين الـ قلته
سلفا على أفق الشمال

[1]– أنوار مجيد وعبدو توفيق: أنماط الصورة في شعر المرية، ص12.

[2]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص19.

رددتُ مخطوفا
على الشرفات أدعيتي[1]

ويقول أيضا:

وبصوت أجش...وفي صراخٍ مصم
يُغَنين نشيداً[2]

في صورة مأساوية يضعنا الشاعر في صورة سمعية، تُولّد دلالات من خلال تركيب مفرداتها حيث يقول "فجّرت في البكاء ضمائرها" ثم يقول "ناجيت أوشام المزار" وقوله أيضاً "ردّدت مخطوفا"، "وبصوت أجش، وفي صراخٍ مصم" كل هذه الأصوات مجتمعة تحيل القارئ إلى صور مأساوية تحزّ في نفسه تحدث له ارتباكاً وخوفاً، يتفاعل معها يعايش فواجع الشاعر المسكون بالألم والصراخ.

ج. الصورة اللمسية: "بالرغم من أهمية حاستي البصر والسمع في تشكيل الصورة الشعرية وغلبتهما، إلا أنّهما لا يقومان مقام حاسة اللمس لذلك استعان بها الشعراء في تشكيل صورهم من الزاوية التي لا يستطيع غيرها القيام بها"[3].

لنعرض بعض الأمثلة من ديوان ملاك رجيم حيث يقول:

عبرت قليلا إلى الغيب لكن
حملت القصائد عن غير قصد
على شفتي...[4]

جسدت الصورة اللمسية هناا حين نقل الشاعر القصائد وهي شيء غير محسوس إلى شيء محسوس يمكن "حمله" فجعل القصائد تحمل على شفتيه يبوح لها ما يختلج نفسه من تيه وحيرة ففي القصائد متسع.

---

[1]–محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ، ص79.

[2]– المصدر نفسه، ص138.

[3]– عبد الرزاق بلغيت: الصورة الشعرية عند عزالدين ميهوبي– دراسة أسلوبية –، ص87.

[4]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص71.

ويقول أيضا:

لملمت في عجل شرودي
ولففت بالهالات بين ضوء المدار
مباهج الترتيل[1]

يستنبط الشاعر في هذه الصورة ذاته، حيث يصوغ صورة لمسية تعبّر عن حالة الشرود والذهول، فيجعل "الذهول" شيئًا ملموساً يمكن الإمساك به "وجمعه ولفّه" علّه يتخطى هذه الحالة.

د.**الصورة الشمية:**"وتلك الصورة التي يعتمد فيها الشعراء على حاسة الشم، فيصفون طبيعتهم كرائحة الأزهار والنباتات، ونسيم الرياح وغيرها من تلك الروائح...."[2]، كما أنّ الشاعر يجعل في شعره صوراً شمّية بعطورها ونسماتها ويستخدم الألفاظ التي تصاغ برائحة العطر وفي الوقت نفسه يجعل لشيء لا يعقل أن يعطّر عطراً نشتمّه.

حيث يقول في هذا المقطع:

والآن بعد رحيل من أحببت
هل في صوتك الباقي كلام
يقنع الباقين أن الشعر
عطر الذاهبين من الحياة
إلى السماءْ[3]

فقد أسند الشاعر كلمة "عطر" للشعر، فجعل للشعر عطراً ففي الواقع لا يمكن أن يكون الشعر عطراً يُتعطّر به، حيث تشكلت صورة شمية تجعلنا نتصور أنّ الشعرَ عطر أو مسك يُعطّر به الموتى.

ويقول أيضاً:

ترش بعطر الفرات ضفائرها
نسوة...[1]

---

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص181.

[2]– أنوار مجيد: عبدو توفيق، أنماط الصورة في شعر المرية، ص20.

[3]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص109.

فنلاحظ في هذا المقطع أيضاً أنّه جعل "الفرات" عطرٌ يتعطّر به النسوة، حيث يرسم لنا الشاعر صورا فنية وينقل لنا أفكاره بطريقة متميزة تجعلنا نتفاعل معها، يجعلنا نتصور أنّ الشعر عطراً وأنّ الفرات عطرٌ.

هـ. صورة ذوقية: "هي تلك الصورة التي يعتمد فيها الشاعر على حاسة الذوق في بيان عالمه الداخلي، لنعلق تلك الحاسة بالجوانب الداخلية له، عن طريق الفم ناقلا ذلك الشعور الحسي إلى تراكيب لغوية عبر نص يبدعه تلقائيا، ويجمع فيه المادي والمعنوي لتجربة شعورية أحس به، وأراد نقلها لمتلقٍ يثير فيه ما أثار في مبدعه"[2].

يقول الشاعر:

وتبدى العمى؛ نادمته الجهات
وصبّت له ما تيسر من قسوة[3]

يجسد الشاعر في هذه الصورة "القسوة"، كأنّه شيء يصبُّ ويُشرب، يجعلنا نتذوق معه مرارة القسوة.

ويقول أيضاً:

أقف على جراحتي...
مخدوعا من قبل أتباع زائفين
مطعونا من قبل أتباع زائفين
مطعونا بغناء محول الخلقة
أحتسي ثمالتي[4]

في هذه الصورة يذكر لفظ "أحتسي" دلالة على توظيف حاسة الذوق، فالشاعر هنا يحاول رصد صورة وهي شدّة الألم، والخداع الذي لاقاه وفي مقابلها يريد النسيان فيقول "أحتسي ثمالتي" وعادة إلاّ شارب الخمر يحتسيها لنسيان همومه و أحزانه.

---

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ، ص36.

[2]– أنوار مجيد: عبدو توفيق، أنماط الصورة في شعر المرية، ص17.

[3]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص147.

[4]– المصدر نفسه، ص146.

و. تراسل الحواس: "إنّ تراسل الحواس هو إحدى وسائل تشكيل الصورة الشعرية، وفيها يتم اكتساب حاسة ما صفة ليست من صفاتها، وهي وسيلة من سائل إثراء اللغة وذلك لما تتركه من إيحاءات، وما تخلفه من أجواء تدعم الغرض الشعري"[1]، ومن ذلك قول الشاعر:

كلما كدت أدرك
ما في التباين من شبه
كدت ألمس صوتي في صمت غيري[2]

ففي هذا المقطع يعطي الشاعر "الأذن" صفة ليست فيها وهي "اللمس" فالصوت يسمع "بالأذن" ولا يلمس.

ومن صور تراسل الحواس، كذلك قوله:

عرس الفتوحات الأغاني
بطاقة المعايدة
التواصل دهشة النايات وهي تقول
دمعتها[3]

فجاءت الدمعة وهي شيء ينزل من العين، كأنها تتكلم وتعبر، فالشاعر هنا أعطاها صفة غير صفتها وذلك لجعل الدمع يعبّر بالكلام فتارة يعبر عن الحزن وتارة عن الدهشة.

وأيضاً من الصور التي وظّف بها الشاعر تراسل الحواس قوله:

وأغنية البوح أكذوبة
وأنا لن أراها إذن[4]

فالأغنية أصوات تسمع بالأذن، ولا تبصر بالعين أما الشاعر –هنا– فقد جعلها تدرك بالعين.

---

[1]– علا إبراهيم: بنية الصورة في شعر خضر أبو جحجوح، ص120.

[2]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص24.

[3]– المصدر نفسه، ص30.

[4]– المصدر نفسه، ص48.

2.الصورة الذهنية:

تعد الصورة الذهنية أحد أهم أنماط الصورة الشعرية في الشعر المعاصر خاصة و أنّها ترتكز على "الرمز" بأنواعه؛ الطبيعي، التاريخي، الصوفي، الأسطوري... فقد أصبحت المنهل الذي يستقي منه الشاعر أفكاره، وإسقاط دلالاتها على تجربته وواقعه وحين نقول الصورة الذهنية "فليس المقصود بها المصطلح اللساني المقابل لدال وإنّما المقصود هو الصورة الشعرية العقلية التي تكون عناصرها مستمدة من الموضوعات العقلية المجرّدة فهي نتيجة لعمل الذهن الإنساني، في تأثره بالعمل الفني وفهمه له"[1]، فالصورة الذهنية تسهم في تشكيل تجربة الشاعر على نحو متوازن مع مكونات النص ولهذا ارتكز الشعر العربي الحديث على الصورة الرمزية في بعث دلالاته، إذ يمكن القول أنّ الرمز هو "من أخطر عناصر النص التي يجب أن يُوقف عندها طويلا ويُبْدَأ النظر فيها ويعاد، كونه محِز ما بين الأسلوب التصويري الذي يعمل فيه المبدع على تجنيد الكلمات فيشحنها بكم هائل من الدلائل"[2]، ومن خلال ديوان ملاك رجيم نتطرق لمجموعة من الرموز الطبيعية، والدينية والتاريخية، والصوفية والأسطورية.

أ.الرمز الطبيعي: "يشكل الرمز الطبيعي أهم عناصر التصوير الرمزي، يبرز رؤية الشاعر الخاصة تجاه الوجود، ويعمل على تخصيبها، كما أنّه يمكن للشاعر من استبْطان التجارب الحياتية ويمنحه القدرة على استكناه المعاني استكناها عميقاً مما يضفي على إبداعه نوعاً من الخصوصية والتفرد"[3]، وقد ورد كثيرا في ديوان الشاعر الجزائري محمد بوطغان وتمثلت في:"البحر، الريح، الليل، الشمس، الصباح، الأمس، القمر، الخيل، الماء، الزيتون، النوارس الخراب، الطيور، الصخر، الشجر"...

---

[1]– عبد الرزاق بلغيت: الصورة الشعرية عند عزالدين ميهوبي– دراسة أسلوبية –، ص98.

[2]– نواري سعودي أبو زيد: جدلية الحركة والسكون نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني «الغاضبون نموذجًا»، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م، ص90.

[3]– اليوسفي سوهيلة: الرمز ودلالاته في القصيدة العربية المعاصرة – قراءة – في الشكل خليل حاوي أنموذجا–، رسالة دكتوراه في اللغة العربية والأدب العربي،LMD، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس،– سيدي بلعباس–، الجزائر،2018/2017م، ص86.

ونختار أمثلة منها للشرح والتحليل:

*رمزية الريح: وردت الريح بكثرة في ديوان الشاعر "بصيغة المناجاة" "أيتها الريح" حيث شكلت حضوراً قوياً خاصة في شقه الثاني فالريح عامل طبيعي مهم في الشعر العربي المعاصر "ارتبطت بالإنسان منذ القدم فحمّلها دلالات متعدّدة ترتبط كلها بالريح كمؤثر طبيعي من شأنه أن يغيّر ويهدم ذلك أن عملية الهدم تعدّ إحدى مصاحبات التغيير وشعراؤنا في توظيفهم للريح لم يخرجوا عن هذا المفهوم والدلالة"[1]. وأنّ جل الشعراء يجعلونها رمزاً للتعبير عن الأسوأ لأن الريح متبوعة بالدمار والهدم.

أما عن محمد بوطغان واللافت في ديوانه أنّ الريح تبدو كخليل له يُشاركه همومه وأوجاعه كما أنها تمثل نقطة عبوره من هذا الواقع المرير المتعب الذي يعايشه من فساد وفقدٍ "فقد ولده" إلى عالم آخر، حيث يقول:

أيتها الريح...
«أنا» لا يرافقني
وستسافر تذاكري وحقائبي وحدها
إلى وجهة أعدمت ملامحها
أيتها..
«أنا لست » معي[2]

نجد الشاعر هنا يحاور "الريح" فيجعلها رفيقته برفعها إلى مستوى وعيه يبوح لها بما يختلج نفسه يعلن هروبه من هذا العالم إلى وجهة أعدمت ملامحها.

وهذا النمط من الحوار هيكله الشاعر في شقه الثاني من الديوان، فنجد كل القصائد يستهلها بعبارة "أيتها الريح" على صيغة النداء، وتحمل في ثناياها دلالات المناجاة والبوح والهروب من هذا الواقع.

[1]– اليوسفي سوهيلة: الرمز ودلالاته في القصيدة العربية المعاصرة ، ص86 .

[2]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص124.

*رمزية "الماء" و "البحر":

لقد اعتمد الشاعر الماء والبحر كرمزين حيث يقول في قصيدة "قصب لمصيف الموت" يبعث من خلالها دلالات مأساوية:

أيتها الريح
داخل هذا الماء الدامي
على هذه الضفة القاتلة
غناء القصب ليس إلا انتحابات
والنوارس راهبات خائنات...
أيتها الريح..
أبعدي هذا البريد الجنائزي
(أمقت البحر والنوارس)[1]

فقد اعتمد الشاعر "الماء" و"البحر" على رمزين مشحونين "بالأسى والشؤم" ويصور لنا صورة الموت على ضفة قاتلة فالبحر والماء أخذا فلذة كبده "قيس" تخطّفته الأمواج ومحت ضحكت أبيه إلى الأبد.

ب. الرّمزْ التاريخي: لقد وظّف الشاعر المعاصر الرمز التاريخي لأغراض فنية وحضارية كثيرة والذي يضم الرموز الدينية والأدبية والتراثية والسير الشعبية، فيستعير سياقها في الماضي ويدخلها في شعره تصريحاً أو تلميحاً لفظاً أو معنى ويحملها في ذلك السياق دلالات جديدة، فالشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي، ويتجلى الرمز التاريخي أيضا باستحضار شخصيات ومواقف من التاريخ قصد إعطاء المفارقة الأمس وانتصاراته واليوم و انكساراته[2]. ومن الرموز التاريخية وردت في ديوان ملاك رجيم؛ نذكر: خولة، معاطف غوغول، النبي سيدي يوشع، "نون"، الغزوات الراي، السفر، الآخرة، ابن الملوح، ابن زيدون، طوق الحمامة

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص176.

[2]– يوسف سوهيلة: الرمز دلالاته في القصيدة العربية المعاصرة، ص109/108.

نبيد فارس، الوحي، الملك الرشيد، أبا نواس، حماد الرواية، الهنود الحمر، العدمية، وضاح اليمن، الخليج، سوق عكاظ، الريغي، المالوف، آدم، إدلب، التام، العراق وغيرها.

ونعرض بعضها بالشرح والتحليل على سبيل المثال:

من الرموز الأدبية: نذكر "معاطف غوغول"؛ حيث يقول في قصيدة ذهول:

كنت سآتي
فمعاطف غوغول على كتفي
وتأشيرة دروش في جيبي
وأراني في عدمي مقبولا[1]

استحضر الشاعر "المعطف" كرمز أدبي وهو قصة قصيرة للروسي: "نيقولاي غوغول" ذات البعد الإنساني ومعطف غوغول تنعطف معه المشاعر بشيء من الرقة والخوف والحرمان، فقد يشيع به الدفء عندما يمتلكه صاحبه، وقد يكون مسلكا نحو برد لا نهاية له عندما يسلب منه، فالمعطف(حلم) كل فقير، وسرقته هو سرقة ذلك الحلم وقتله وموته، يستحضره الشاعر ليصف لنا حالة السلب والفقد والسير نحو المجهول التي يعايشها فقد أعدمت أحلامه وسلبت ضحكاته.

ومن الرموز الدينية نجده يستحضر شخصية "آدم".

حيث يقول:

أيتها الريح..
آدم يعرف كل الأسماء
وكل الألقاب..
وكل لغات الأرض
وكل الألفاظ..
وكل الأصوات المحفورة
عبر الأحقاب
آدم يعرف بالفطرة

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص56.

والدرية والتعليم
جميع قواميس الدنيا،
وما يمكن أن يحويه متن كتاب..
كينونة
أيتها الريح..
هل إسمي.. لقبي.. وأنا بينهما
بعض من معنى لمعنى هل (كوني) هو مجاز مجاز؛
وأنا في الأبله أبحث من غير هدى
عن زيغي وصوابي؟[1]

يستحضر الشاعر هنا "آدم كرمز" للمعرفة والقوة والانتصار المطلق على جميع المخلوقات فقد اختاره الله ليكون خليفته في الأرض، وفي المقابل يعبّر عن حيرته وتيهه حيث يريد بهذا الرمز القول هل الإنسان الذي يُعدّ محور هذا الكون هو في مستوى هذا الدور، وهل قدّم الإنسان للكون ما به يستقيم ويسعد، فهو يسقط دلالة آدم التي ترمز للكونية والمعرفة والقوة والانتصار على الدنيا على هذا الراهن الذي بات يشوبه القلق والتيه والخوف من الآتي والسير نحو الجهول.

ج. الرمز الصوفي: يعتبر التراث الصوفي من أهمِّ المصادر التراثية التي ولج إليها الشاعر العربي المعاصر، والذي استسقى منها نماذج وموضوعات وصور أدبية عبّر من خلالها عن أبعاد تجربته فكان بذلك الملجأ والملاذ الذي أعطى للعمل الأدبي بعداً جماليا يبدو فيه الاتجاه إلى الرمز الصوفي أمراً غريباً في عصرنا، لأنّ أهم صفة تميز عصرنا الحديث هي نزعته العلمية ذات الصبغة المادية والطبيعة التجريبي في حين يمثّل التصوف تيار الشطح والأحلام، ويعبر عن نزعة مثالية في الإنسان، وموقف كلي من الكون والحياة أي أنّه يعبّر عن واقع الحلم[2].

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص161.

[2]– يوسفي سوهيلة: الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة، ص154/153.

وقد وظّف محمد بوطغان مجموعة من الرموز الصوفية نذكر: رابعة العدوية، المريد التجلي، الحلول، الشطح، الخمرة، السكر، العارف، الفناء، الغيب، الكشف، العشق...وغيرها.

حيث يقول في قصيدة "عندما راودتني رؤاي":

سافرت كما سافرت
كنت أضنني
سأصير يوما مثلما
يجب المآل
إلى ذهول العارفين ومثلما
يجب التجلي في مقام الكشف
كشف الروح وهي تشرح للحضور عقيدتي[1]

يقول في قصيدة أخرى:

أيتها الريح..
علق المريد مسوحه على وجه الهيكل
راح يدعو بلغة لم تفهمها شفتاه..
يشطح طلبا لقربان يليق بالنهايات..
ولكن..
أيتها الريح..
بأي معتقد تدينين؟[2]

ويقول في موضع آخر:

هي صبّت لمدّ مشيئتها خمرتي
فسكرت بصحو الأباريق لمّا
رأيت على البعد أوشامها.
موج احتمالاتها
خفق هذي الضّفاف...
وهسهسة الوحي والتيه

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص77.

[2]– المصدر نفسه، ص130.

والأسئلة.[1]

من خلال الأمثلة السابقة نجد حضوراً بارزا للرموز الصوفية كالخمرة والسكر والثمالة فهي ليست موظفة بدلالاتها الأصلية إنما تعبر عن الخمرة الصوفية كما يوظف أيضاً الشطح العرفاني التجلي، الكشف ،المريد فهي تعكس بعداً نفسيا فالشاعر يعبر بها عماّ ألم به من أوجاع وآلام وانكسارات فوجد في الألفاظ الصوفية معادلا موضوعيا يعلن بها هروبه من البشر وهَمَّه بالانسحاب من الحياة، فالسكر مثلا يغيب العقل من رؤية هذا الواقع فهكذا الشاعر يستعملها لنسيان هذا الواقع الذي تشوبه الحروب والنزاعات والصراعات والمتناقضات.

د.الرمز الأسطوري: يعد الرمز الأسطوري الأكثر شيوعاً في الأدب العربي الحديث والمعاصر إذ يحيل على دلالات متنوعة، اقتبسها الشاعر من مناهل مختلفة فبعضها من الحضارات اليونانية، وبعضها من الحضارات البابلية وأخرى من التراث العربي القديم وغيرها[2].

إذ يتعامل الشاعر مع الأسطورة برموزها وشخصياتها وأحداثها مثلما يتعامل مع الرموز الغير أسطورية، فلابد للرمز أن يرتبط بالسياق الشعري الوارد فيه وضرورة ارتباطه بتجربة الشاعر، ومن الرموز الأسطورية التي وظفها محمد بوطغان نجد: ميزوبوتاميا، بلاد الرافدين، بابل، رابي، جلجامش، شهرزاد، سومر، حاسيس، سندباد، بعل، كريشنا...وغيرها.

حيث يقول في قصيدته ميزوبوتاميا:

كان في وسعها..
غير أنّ طقوسهم
لم تعد تفتن القلب
والنبض والشفتين
حدق لم يسعه المدى
يذهل الآن واشتعلت
في مداراته قامة الرافدين

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم ، ص20.

[2]– يوسفي سوهيلة: الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة، ص137.

من الزمن البابلي
تهيء دجلتها
وترش بعطر الفرات ضفائرها
نسوة..
تعجن حناءها كربلاء..
زفاف الحسين.
الرقيم يرتل للأفق البربري
شرائع «رابي»...
رسائل «جلجماش»..
طينة البدء[1]

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن العراق وما آلت إليه من خراب وضمار فاستحضر نصوص غائبة هي أسطورة بلاد الرافدين (ميزوبوتاميا)، أسطورة بابل، حامورابي ، حاسيس وكلها أساطير التكوين والخلق فكانت لهم الأرض والسماء ووهبوا للشعب الضوء والحياة وعاشوا في سلام لا يأخد القوي حق الضعيف، فعرفت بلاد الرافدين بالحضارة و الازدهار كمعادل موضوعي يعقد به المقارنة بين الماضي والحاضر، والسلام والحرب حتى يكتمل المعنى ويتحقق الفهم في نصه الحاضر، ويجعل من نصه قضية حساب وعتاب وسخط على العالم العربي.

من خلال هذا الفصل توصلت إلى أنّ الصورة الشعرية في بنائها تعتمد على الصورة المفردة والصورة المركبة والصورة الكلية، تسهم كلها في تناسق وانسجام الخطاب الشعري كما أنّ لها أنماطا تتشكل ضمنها وهي الصور الحسية المتمثلة في الصورة البصرية والصورة السمعية واللمسية والذوقية والشمية وتراسل الحواس، حيث تجعل النص ينبض بالحياة وتجعل القارئ يتفاعل ويعايش تجربة الشاعر كما أنّها تعتمد الرموز(الطبيعية والتاريخية والصوفية والأسطورية) فالشاعر استعمل الرموز الطبيعية بدلالات جديدة تخدم تجربته الشعرية أما الصوفية فاستحضرها للهروب من واقعه واستعمل التاريخية والاسطورية لإسقاط الماضي على الراهن وإحداث تقابلات بين الماضي وإنجازاته والراهن وانكساراته فيستحضرها الشاعر في سياقات تخدم تجربته والمواضيع التي يريد التعبير عنها في خطابه الشعري.

[1]– محمد بوطغان: ديوان ملاك رجيم، ص37/36.

الخاتمة

الخاتمة:

من خلال هذا البحث توصلت إلى جملة من النتائج أهمها:

أولا :من خلال دراستي للبنية الصوتية توصلت إلى:

*أنّ الشاعر قد بنى قصائد ديوانه على بحرين هما الكامل والمتدارك.

*أنه مزج بين البحرين في القصيدة الواحدة، و إنّه اعتمد المتدارك لكون هذا البحر أقرب للنثرية مما ساعده على الانفلات من الشعر الحر إلى قصيدة النثر: فقد امتزج ديوانه بين الشعر الحر وقصيدة النثر.

*أنّه استعمل بحر الكامل المعروف بكثرة حركاته، وأدخل عليه زحاف الإضمار وعلّة الحذذ ليبطئ من حركية الإيقاع وذلك توافقا مع حالة الانكسار والخيبة التي يعيشها الشاعر.

*أنّه اعتمد المتدارك وأدخل عليه زحاف الخبن وعلّة القطع، لتسريع حركية الإيقاع مع ما يتوافق وحالة اللااستقرار التي يعيشها.

*أن العناصر الصوتية تنوعت بين التكرار والطباق والجناس، مما أسهم في تماسك وتناسق الخطاب الشعري عند محمد بوطغان حيث تواترت مشكّلة تناسبات صوتية ودلالية؛ فالأولى أكسبته فنية وجمالية والثانية؛ كشفت عن أنا الشاعر بأحلامها وانكساراتها وتناقضاتها.

*أن الشاعر اعتمد التكرار بأنواعه(الصوت، الحرف، اللفظة، العبارة...) مما ساعد على تشكيل تناسبات ايقاعية في الديوان، فمن تكرار الأصوات نجد غلبة (حروف اللين الممدودة؛ ألف المد، وياء المد، و واو المد)، والتي تدل على صرخة الفقد والانكسار والتيه، ومن تكرار الحروف نجد غلبة حروف الاستفهام وقد التي تفيد الشك والتي تدل على أنّ الشاعر مسكون بالوهم والتيه والأسئلة والشك واللايقين.

*أنّ الطباق علاوة على إسهامه في تشكيل إيقاع الديوان، فهو يعكس حالة نفسية تكبدت الشاعر وهي كثرة المتناقضات من حوله :الماضي والحاضر، الأصالة والتّماهي، الموت والحياة، الوهم والحقيقة ...

ثانيا: من خلال دراستي للبنية التركيبية تجلى ما يلي:

*أنّ الشاعر ركّز في ديوانه على نظام الجمل من حيث التركيب فقد أحدث خرقاً وعدولا للغة عن نظامها العادي معتمداً بنية التقديم والتأخير وبنية الحذف اللذان أسهما في فنية وجمالية خطابه.

*أنّ الشاعر اعتمد بكثرة تقديم الجار والمجرور مع مكملات أخرى وهذا يعكس الحالة المتجرجرة إثر انكساراته ، وانهيارات العالم العربي وتموقعه خارج التاريخ وفقدان أصالته.

*أنّ الشاعر لجأ إلى الحذف، مفضلا السكوت حين يكون عاجزاً عن التعبير لما تضيق به الكلمات، وعندما توجعه العبارات...

ثالثا: عند بحثي في بنية الصورة الشعرية خلصت إلى:

*أنّ الشاعر اعتمد في بناء خطابة على(الصورة المفردة، الصورة المركبة والصورة الكلية) حيث أسهمت في تماسكه.

*أنّ الشاعر استعمل الصورة الحسية المعتمدة على الحواس، والصور الذهنية المعتمدة على الرمز بأنواعه لإثراء خطابه وتعميق دلالاته واستحضارها لما يوافق رؤاه وتطلعاته.

*فقد استعمل الحواس ليجعل ديوانه ينبض بالحياة، يتفاعل معه القارئ ويعايش محنته وانكساراته، آلامه، آماله وتطلعاته.

* كما أنّه عمد إلى استنطاق رموز طبيعية وتاريخية ودينية و أسطورية لإسقاط الماضي وإنجازاته ونجاحاته على الحاضر وخيباته وانكساراته.

*أنّه استدرج هذه الرموز للسخرية فجمع بين المتناقضات مبيّناً للعالم العربي، تراجعه وانهزامه وتموقعه خارج التاريخ.

* أنّه اعتمد الصور لتعبّر عن خيباته وذهوله وحيرته، فجفل "الريح" شريكاً له يرتمي في أحضانه، وجعل "الموج والماء والبحر" محل بؤس وشؤم ورمز موتٍ.

* وأخيرا إنّ ديوان ملاك رجيم يعد مجموعة شعرية مهمة في الحداثة الشعرية الجزائرية عبر انفتاحه لغة ومضمونا وايقاعا على الراهن بكل تجلياته.

وبناء على ما تم التوصل إليه من نتائج يمكن أن أضع التوصيات التالية:

-ان الشاعر الجزائري يمتلك طاقات إبداعية لاتقل شأن على شعراء المشرق فجدير لنا نحن كباحثين إخراجهم إلى الساحة الشعرية العالمية.

-ان ديوان ملاك رجيم مجموعة شعرية فيها مافيها تستحق الدراسة والبحث.

ملحـــــــــــق

الاسم الكامل: محمد بوطغان

مولود في: 1960/04/25 بالمهير ولاية برج بوعريريج

المهنة: مدير متوسطة متقاعد

التعليم الابتدائي: بالمهير

المتوسط والثانوي: البرج

متخرج من المعهد التكنولوجي لتكوين الأساتذة بسطيف

المهام:

عضو مؤسس لبيت الترجمة الجزائري

عضو سابق بالمجلس الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين

الإصدارات:

1. تهمة الماء: ديوان شعر منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين200
2. شموس بحي الوهراني مختارات شعرية مترجمة عن الفرنسية لـ "جان سيناك" منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية 2004
3. أقنعة الرّوح: رواية مترجمة منشورات المكتبة الوطنية 2005 ترجمة عن الفرنسية للسّويْدي "بار لا جير كقيست"
4. كما رواية: رواية مترجمة للفرنسي "دانيال بيناك" منشورات "دار الهدى" 2012
5. الأغاد الحالمة: نص مسرحي مترجم للكونغولي "ماكسيم نديبيكا"
6. رحلة الشهيدة صليحة ولد قابلية لـ: علي عمراني ترجمة عن الفرنسية/ منشورات 2014ANEP
7. عطر الخطيئة: رواية مترجمة للجزائري: أسين الزاوي منشورات "دار العين" الإماراتية 2017
8. قوس قزح: رواية مترجمة للكاميرونية: ماري جولي نجتس منشورات "دار ورق" الإماراتية 2017.

المخطوطات:

- أعمال شعرية
- أعمال مترجمة

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

*القرآن الكريم، برواية ورش.

المصادر:

-محمد بوطغان: ملاك رجيم، الجزائر تقرأ، الجزائر،(د.ط)، 2017م.

المراجع

***المراجع بالعربية:**

1. أحمد شايب: الأسلوب- دراسية بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية-، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط8، 1991م.
2. أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن،ط1، 2014.
3. جابر عصفور: الصورة الفنية- في التراث النقدي والبلاغي عند العرب- المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.
4. حسن محمد نور الدين وعلي جميل سلّوم: الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.
5. الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003م.
6. رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، ط3، (د.ت).
7. زكريا إبراهيم: مشكلات فلسفية، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، مصدر/(د.ط)،(د.ت).
8. سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط17، 2004م.
9. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر،ط1، 1998م.

10. عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2012م.

11. عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تح: أبو عبد الرحمان عادل بن سعد الدّار الذهبية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2006م.

12. عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م.

13. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط3، (د.ت).

14. عبد السلام المسدي: قضية البنيوية –دراسة نماذج–، المطبعة العربية، تونس،ط 1،1991م.

15. عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: أبو فهد محمود محمد شاكر مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2000م.

16. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيّن، ج1، تح: علد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

17. عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية – بين النظرية والتطبيق – (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000م.

18. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، (د.ت).

19. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة آداب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م.

20. كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2000م.

21. أبو بكر محمد بن الطيب البلاقاني: إعجاز القرآن، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1971م

22. أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تعليق: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2007م.

23. محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، مصر، لبنان، ط1، 1992م.

24. محمد على سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط2008،1م.

25. محمد علي السمان: العروض الجديد- أوزان الشعر الحر وقوافيه-، دار المعارف، القاهرة، مصر،(د.ط)، 1983م.

26. محمد مصطفى: علم العروض وتطبيقاته – منهج تحليلي مبسط-، أبو شارب، كلية التربية، جامعة الإسكندرية، مصر،2006م.

27. مسعود بودوخة وآخرون: الأسلوبية- مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية-، بيت الحكمة ، الجزائر، ط1، 2015م .

28. مسعود بودوخة: الأسلوبية والبلاغة العربية -مقاربة جمالية- بيت الحكمة للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط1، 2015م.

29. مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مطبعة المقتطف والمقطع، مصر، ط3، 1928م.

30. نواري سعودي أبو زيد :جدلية الحركة والسكون نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني «الغاضبون نموذجًا»، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م.

31. يوسف مسلم أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط3، 2013م.

المراجع المترجمة:

1. بيرجيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 1994م.
2. جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، زدني علمي، بيروت– باريس، ط4، 1985م.
3. جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،ط1986،1م.
4. ديان مكدولين: مقدمة في نظريات الخطاب، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2001م.ذ
5. فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003م.
6. ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة – الدار البيضاء، المغرب، ط1، مارس 1993م.
7. هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية – نحو نموذج سيميائي لتحليل النص–، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1999م.

المعاجم:

1. إبراهيم أنيس وآخرون: معجم الوسيط، م1، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط2004،4م.

2. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، (د.ط)، 1986م.

3. إيميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

4. سمير سعيد الحجازي: قاموس مصطلحات النقد العربي المعاصر، دار الأفق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2001م،

5. عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات مع مقدمة في علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، 1984م.

6. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرق سوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

7. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1،2010م.

8. لويس معلوف اليوسعي: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطيعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان،ط15،1956م.

9. ابن منظور: لسان العرب، م14، دار صادر، بيروت، لبنان(د.ط) (د.ت).

10. مجموعة من المؤلفين: المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات – انجليزي– فرنسي– عربي، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2002م.

المطبوعات:

1.عبد الكريم خليل: دروس وتطبيقات في علمي العروض والقافية، مطبوعة قيد التوجيه لطلبة الجامعات والمعاهد، جامعة بسكرة، الجزائر،2005 م.

المذكرات والرسائل العلمية:

1. أحمد عيلام ونوال مرواح: دراسة أسلوبية لقصيدة مفدي زكريا – صلوات بنت العشرين– رسالة ماستر، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة، الجزائر، 2017/2016م.
2. اليوسفي سوهيلة: الرمز ودلالاته في القصيدة العربية المعاصرة – قراءة – في الشكل خليل حاوي أنموذجا–، رسالة دكتوراه في اللغة العربية والأدب العربي،LMD، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس،– سيدي بلعباس–، الجزائر،2018/2017م.
3. عبد الرزاق بلغيت: الصورة الشعرية عند عزالدين ميهوبي– دراسة أسلوبية–، شهادة ماجيستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة بوزريعة، الجزائر،2010/2009م.

4. علا إبراهيم علي الجيلي: بنية الصورة في شعر خضر أبو جحجوح ، رسالة الماجستير، في الأدب والنقد، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2018م.

المجلات والدوريات:

1. أنوار مجيد سرحان السوداني، عبود توفيق عبود: أنماط الصورة الشعرية في المرية، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد 116، جوان2016م.
2. خالد علي حصن الغزالي: أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العرب الحديث في اليمن، مجلة جامعة دمشق، المجلد27، العدد الأول+الثاني،2011م.

المواقع الإلكترونية:

1. دلال عنبـتاوي: بـدر شاكر السياب، قـراءة أخرى الموقع الإلكتروني https ://books.google.dz>books، 2016م.
2. قاسم الرسيم: المفارقة في شعر عدنان الصائغ– ديوان "صراخ بحجم وطن" أنمودجاً– الموقع الالكتروني www.adnanalsayegh.com>ara

Abstract ملخص

اعتمد البحث المقاربة الأسلوبية التي تعمل على قراءة النصوص الإبداعية قراءة نسقية وكانت مادة البحث الخطاب الشعري لمحمد بوطغان من خلال ديوانه "ملاك رجيم" بغية الكشف عن الظواهر الأسلوبية وطبيعة التشكيل الشعري لدى الشاعر.

وقد سار هذا البحث وفق خطة قوامها: مقدمة ومدخل وثلاث فصول وخاتمة.

أما المدخل فكان نظريّا مفاهميّاً عرّفت فيه بالمصطلحات والمفاهيم التالية (البنية، الأسلوب، الأسلوبية). والفصل الأول الموسوم بـ البنية الصوتية ضمّنته مبحثين: أولهما خصص للموسيقى الخارجية متمثلة(الوزن والقافية)، وثانيهما الموسيقى الداخلية متمثلة في(التكرار، الطباق، الجناس). أما الفصل الثاني وعنوانه: البنية التركيبية وقد تناولت فيه مبحثين أيضاً؛ الأول: بنية التقديم والتأخير، والثاني: بنية الحذف . وفي الفصل الثالث وعنوانه: بنية الصورة الشعرية، فقد عالجت فيه مبحثين هو الآخر، أولهما: الصورة الشعرية من حيث أساليب بنائها؛ والثاني: الصورة الشعرية من حيث أنماط تشكلها.

وختمت البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: البنية، الأسلوبية، البنية الصوتية، البنية التركيبية، بنية الصورة الشعرية.

The research adopted the style is tic approach that works on reading creative texts as a system icrea dingec, and the subject of the study was the poetic discourse of Muhammad Bout through his book a "Angel dieting" in order to reveal the stylistic phenomena and the nature of the poetic composition of the poet.

The research proceeded according to a plan consisting of :an acclamation, an introduction, three chapters and a conclusion :

As for the acclamation, it was conceptually theoretical, in which it was defined by the following terms and concepts : structure, style,

stylistics. The first chapter, marked phonemic structure, included two topics : the first was devoted to externelrhy them and the second : internal rhythm(repetition, counterpoint, alliteration), as for the second chapter, entitled(Grammatical structure), two topics wer ealso dealt with : the structure of presentation and delay and the structure of deletion.

And in the third chapter, entitled: The structure of the poetic image, in which I dealt with two topics, The first of which is the poetic image in terms of its construction methods, and the second is the poetic image in terms of the patterns of its formation.

Finally, I reached a set of results.

Key words : structure, stylistics, phonemic structure, Grammatical structure, poetic image structure.

الفهـــرس

العنوان	الصفحة
شكر و عرفان	-
مقدمة	أ- ج
مدخـــــل(مصطلحات ومفاهيم)	
أولا مفهوم البنية	06
1 .في القرآن الكريم	06
2 .تعريف البنية لغة	07
3.تعريف البنية اصطلاحا	08
ثانيا مفهوم الأسلوب.....	10
1.الأسلوب عند العرب	11
2.الاسلوب عند الغرب	16
ثالثا مفهوم الأسلوبية	20
1.الأسلوبية عند الغرب	20
2.الأسلوبية عند العرب	21
الفصل الأول (البنية الصوتية)	
أولا الموسيقى الخارجية.....	26
1.الوزن.....	26
2.القافية	33
ثانيا الموسيقى الداخلية	34
1.التكرار.	34
أ. على مستوى الصوت.	35
ب. على مستوى الحرف	40
ج. على مستوى الكلمة (اللفظة)	45
د. على مستوى العبارة	46
هـ. على مستوى الصيغة الصرفية" فعلة"	48

الفهـــرس

2 .الطباق	49
3.الجناس.....	55
الفصل الثاني البنية التركيبة	
أولا بنية التقديم والتأخير.....	60
1.تقديم المفعول به	62
2.تقديم الجار والمجرور.....	64
3 .تقديم الظرف	70
4 .تأخير الخبر والإتيان به بعد عدة أسطر.....	72
5 .تأخير اسم لا	72
6 .تأخير أداة النداء والمنادى	73
7 .تقديم الخبر على الأداة الناسخة واسمها.....	73
ثانيا بنية الحذف.....	74
1.حذف الحرف	75
2 .حذف الاسم	77
3.حذف الفعل	78
4.حذف الفاعل" المسند إليه" في الجملة الفعلية	79
5 .حذف المفعول به	80
6 .حذف المبتدأ" المسند إليه" في الجملة الإسمية.....	80
7 .حذف المنادى وحرف النداء.....	81
8 .حذف الجملة.....	82
9 .الحذف بالاختزال.....	83
10.الحذف بالنقاط.....	83
الفصل الثالث (بنية الصورة الشعرية)	
أولا الصورة الشعرية من حيث أساليب بنائها.....	88
1.الصورة المفردة.....	88
أ. التشخيص.	88

الفهـــرس

ب. التجسيد (التجسيم).....	90
ج. التشبيه	90
2.الصورة المركبة	92
أ. المفارقة.	93
ب. المقابلة.....	94
ج. التراكم.....	96
3.الصورة الكلية	96
ثانيا الصورة الشعرية من حيث أنماط تشكلها.....	99
1. الصورة الحسية	99
أ. الصورة البصرية.....	99
ب. الصورة السمعية.....	101
ج. الصورة اللمسية.....	102
د. الصورة الشمية.	103
هـ. صورة ذوقية.	104
و. تراسل الحواس.....	105
2.الصورة الذهنية.....	106
أ. الرمز الطبيعي	106
ب. الرّمزُ التاريخي.....	108
ج. الرمز الصوفي.....	110
د. الرمز الأسطوري.....	112
الخاتمة	115
ملحـــــــق	119
قائمة المصادر و المراجع.....	122
ملخص.....	