

يُعتبر الشعر الجزائري الوجداني ميدانا إبداعيا لازم حياة الشاعر الجزائري وصور عدة جوانب تتعلق به وبوطنه، فقد أصبح جزءا من حياته وتفكيره وباعثا لحضوره الوجداني. وهذا الحقل الإبداعي استلزم وجود دراسات نقدية كشفت عن مضامينه وشكله وغالبا ما كانت هذه الدراسة تحليلات وصفية بسيطة، ولكن نادرا ما نجد دراسة سيميائية أو تفكيكية مقارنة استوفت كل شروطها. وبدورنا حاولنا أن نسلك هذا المسلك علنا نحدّد معالم بسيطة في تحليل قصيدة جزائرية متّبعين منهاجا معيّنا، وهذا ما دفعنا للتساؤل: هل هناك قراءة نموذجية تحدّد خصائص الأسلوب في النص؟ في الواقع لا توجد قراءة فعلية للنص وإنما تقاربه.

وفي هذا الصدد اخترنا المنهج الأسلوبي الذي يُعتبر من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي أرجعت للنصوص الشعرية الجزائرية حيويّتها ونفضت عنها الغبار بعدما كانت في طي النسيان وذلك من خلال المزاوجة بين العناصر الإجرائية للبلاغة القديمة وبين الوسائل الحديثة للأسلوبية المعاصرة.

وقد وقع اختيارنا على قصيدة "لماذا خلقت؟" لمبارك جلواح، فهي من القصائد غير المعروفة وربما لم يسبق لأحد قراءتها ومعرفة قوة لغتها و رصانة أسلوبها و عاطفتها المشحونة، ولعلّ الكثير يجهل شاعرنا أيضا لأنّه لم يجد العناية الكاملة حتى من قبل الدارسين الجزائريين الذين عنوا بالشعر الجزائري، فارتأينا أن نعرّف القارئ بالقصيدة وبصاحبها علّه يطلع على باقي شعر جلواح ويبثّ فيه الروح من جديد، وقمنا باختيار هذا الشاعر بالذات لأنّه وجداني حتى النّخاع.

ونظرا لاحتواء القصيدة على عشرين بيتا حاولنا استثمار آليات التحليل الأسلوبي لاستظهار مزايا شعر جلواح، فركّزنا على الجانب التركيبي والصوتي والدلالي لعلمهم بهذا يقفون عن كُتب على مظاهر التناغم بين الجمالية والوجدانية، وتفكيك البنى التركيبية والإيقاعية تفكيكا أسلوبيا جماليا. وقد اخترنا المنهج الأسلوبي لأنّ الأسلوبية بما تملكه من أدوات إجرائية نقدية تبحث في

النص وتؤكد على دراسة خصائص الأسلوب والصّور الشعريّة والنّعوت والمجازات والإيقاع وما فيه من جناس وأصوات ونظام وغموض"¹. ولطالما بقي البحث الأسلوبي غامضاً في إجراءاته التطبيقية بالنسبة للطلبة الباحثين، لذلك تعمّدنا إجراءه حتى يسهّل على الطلبة فهمه ومعرفة تقنيّاته وتوظيفه في دراساتهم وبحوثهم العلميّة.

التعريف بالشاعر مبارك جلواح:²

هو مبارك بن محمد جلواح العبّاسي المولود في قلعة بني عباس بسطيف بالجزائر سنة 1908 أو 1910 يعود إلى أولاد ماضي بالمسيلة. عاش في الجزائر والمغرب وفرنسا، حفظ القرآن الكريم على يد والده وتعلّم علوم الدّين واللّغة على يديه أيضاً، غير أنّ والده لم يتفرّغ له لكثرة ترحاله بسبب التجارة. لقد كان أصغر إخوته والمدلّل لديهم، وكان خفيف الرّوح، ذكياً، محبوباً لدى الجميع وأكثر نشاطاً كما أنّه يتمتّع بذاكرة قويّة.

أُجبر على الالتحاق بالجيش الفرنسيّ لأداء الخدمة العسكريّة في المغرب من سنة 1928م إلى 1929م فاطّلع حينها على كثير من العلوم بمساعدة ضابط مغربيّ - كان جلواح ملازماً له - يملك مكتبة زاخرة من أمّهات الكتب فنهل منها كمّاً هائلاً ثم عاد إلى وطنه حاملاً زاده العلميّ ليُجادل به علماء بلده خاصّة والده. كما درس على يد ابن باديس وانظّم إلى جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريّين وحينها أرسلته الجمعيّة إلى فرنسا للتّرويج لمبادئها والتعريف بقضايا الوطن. وقد أدّى عمله على أكمل وجه ثم التحق بالخدمة العسكريّة مرّة ثانية في عام 1939م في الحرب العالميّة الثانية وبعد انتهاء خدمته سنة 1941م عاد إلى باريس طواعيّة وأشرف على أنشطة جمعيّة التّهذيب

¹ مسعود بودوخة، مختار ملاس، حسين تروش، صافية دراجي "الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية"، ص 138

*ينظر عبد الله الركيبي "الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار"، ص 72...100. وينظر عبد الملك مرتاض "معجم الشعراء الجزائريّين في القرن العشرين" دار هومه، الجزائر، 2007، ص 341...348.

التي تأسست بفرنسا عام 1936م؛ حيث درس اللغة العربية فيها وكان الشرقيون يتوافدون إليهم لما عُرف به من بيان وفصاحة وحسن الخلق إضافة إلى مسؤولياته وعضويته في جمعية العلماء المسلمين، كما أنه كان كاتباً عاماً للقلم العربي لجمعية "إخوة آقبو" بفرنسا. وظلّ بهذا البلد الأخير إلى أن عُثر عليه جثة هامدة تطفو على نهر السين سنة 1943م. وثمة شكوك حول أسباب غرقه ومازالت لحدّ الآن غامضة فالبعض يرى أنه قُتل من قبل فرنسيين متطرفين لأنّ شاعرنا كان متعاطفاً جداً مع ألمانيا أو لأنّه تمكّن من أداء دعوته الإصلاحية بنجاح، والبعض الآخر يزعم أنه انتحر لظروف قاسية جداً منها القلق الشديد الدائم الذي عاشه، فكم مرّة كان يصرّح في شعره معاناته ورغبته في الانتحار وتمنيه الموت بحرارة، أضف إلى هذا الفقر المقذع والظروف المادية الحرجة، والتشرّد في الغربة والضيق والألم وشوقه الكبير إلى وطنه واكتوائه بنار الغربة. ومن جهة أخرى مروره بتجربتين عاطفتين فاشلتين إحداهما في الجزائر والأخرى في فرنسا، دون أن ننسى خصامه مع والده وفراقه عنه. وما زاد الطّين بلة هو وفاة والده بعيداً عنه فلم يتسنّ له حضور جنازته فرثاه في قصيدة مطوّلة بعنوان "أي أبي" وكلّ هذه الظروف أحاطت بحياته بالحنن والغموض. عبد الله الركيبي يصرّح أنه لم يعثر على ما يشير إلى حياته إلا القليل وأنه تمكّن من معرفة أحداث حياته من خلال شعره الذي يُعتبر المرجع الأول. ومع هذا فنحن نستبعد فكرة انتحاره لوازعه الدّيني فهو حافظ للقرآن الكريم ومعروف بأخلاقه الحسنة. وكلامنا قد يحتمل الصدق أو قد لا يحتمله.

إنتاجه الشعري:

له ديوان مخطوط بعنوان "دخان اليأس" يحتوي على 137 صفحة، كُتب بخطّ يده ولكن انتزعت منه بعض الصفحات حوالي عشرين صفحة. ويذكر الركيبي أنه توجد في الديوان حروف تخلو من التتقيط يصعب قراءتها وفهمها. جمع عبد الله الركيبي أعمال جلواح الشعرية في كتاب "الشاعر

جلواح من التمرّد إلى الانتحار" وله قصائد أخرى نشرتها صحف زمانه مثل "جريدة الأمة" و "جريدة البصائر" و "مجلة الشّهاب" وغيرهم ما بين 1935م و1940م. وله مقالات أدبية نُشرت في جريد "الأمة" بالجزائر مثل "البلبل المقتوص" و "بين الشلف والرحيل".

شعره:

ارتبط شعرُ مبارك جلواح بالإيقاع القديم من وزن وقافية وعبر عن النفس الإنسانية وآلامها وعن قضايا وطنه، واكتسب شعره طابع الحزن وزاوج بين التجربة الذاتية والقضايا العامة، ونفث لنا من الحكمة ما نفت وكشف عن تجارب الحياة. في شعره نزعة خطابية وبعض قصائده ذات اتجاه وجدانيّ اقترب فيه من الطّبيعة وحاورها وقد تأثر بمذهب أبي العلاء المعريّ في الحياة وبإيليا أبي ماضي خاصّة في قصيدته "الطلاسّم" وبأحمد شوقي في بانيته الأندلسيّة.

"يقول عنه أحمد بن عاشور أنّ غزارة شعره تدلّ على قريحته الصّافية وذهنيته النّقيّة"¹. أمّا مرتاض يرى أنّه حالة استثنائية حيث تفرّد برومانسيّة في عصره لما تحمله من البرم بالحياة واليأس من السعادة منها؛ حيث يملك شاعريّة متدفّقة ولا يقول شعرا إلا في إيقاعات وقواف لا يصطنعها إلا كبار شعراء العربيّة، ويؤكّد عبد الملك مرتاض بعد قراءته لقصيدة "نظرة في الحياة" التي يُقال فيها:

أَتَشْكُو بذي الدّنيا المقام وهذه معاطبُها تُرنو وتلك قبـــــــــــــــــورُها
فهلّا اتّخذت القبرَ دارَكَ حينما جفّت منك في الدّنيا الإقامةُ دورُها²

يرى أنّ هذه الأبيات "رفيعة النّسيج عالية اللّغة جميلة الإيقاع ، متوهّجة القريحة وطافحة بالعاطفة

¹ ينظر، عبد الملك مرتاض "المرجع السابق"، ص342.

² عبد الله الركبي "المرجع السابق"، ص363.

ولو أنّ هذا الشعر وُجد في القاهرة أو دمشق أو بيروت لكانت له منزلة عالية، وذاع صيته فحُفظت أشعاره لذلك هو يدعونا إلى العناية بهذا الشعر¹

أمّا عبد الله الركيبي فيقول: "الأستاذ مبارك جلواح شاعر وجداني رقيق له نبرات مشجّية في التّفنّ بمحاسن اللغة العربيّة ومفاخر السّلف الأمجاد ، قليل العناية بالصّقل والتّمحيص... وأنّ ضعف اللّغة جاء من الظّروف التي تعلّمها فيها ومن حياته المضطّربة ولم يُتَحّ له أن يتلقّى تعلّماً منظمًا"². وسبق وأنّ أشرنا إلى دراسات تحليليّة لبعض أبيات الشّاعر في الفصلين الثّاني والثّالث حول المضامين والخصائص الفنّية.

ولو كُتِبَ لجلواح العمر الطويل لأمكنه أن يكون ظاهرة شعريّة عالية متفرّدة في الجزائر لا يضاهيه أحد في عصره. لقد كان شاعرا وجدانياً يميّز شعره بشعريّة متدفّقة تجعلك تحسّ أنّ شابّاً في سنّه كان يعترف من بحر لا حدود له، ومن المؤسف أن تفقد الجزائر شاعراً فتياً كجلواح ليساهم في دفع عجلة الشعر المعاصر إلى الأمام ويُنمّيهِ فكراً وأسلوباً ونظرةً، كما افتقدنا التّجديد بمفهوم تلك الحقبة من التّاريخ الأدبيّ الجزائريّ.

¹ ينظر، عبد الملك مرتاض "المرجع السابق"، ص 347.
² بتصرف، عبد الله الركيبي "المرجع السابق"، ص 278، 279.

القصيدة:

لماذا خلقت؟

- 1- لماذا خلقت لماذا أعود
- 2- تُراني أذنبت قبل النُشوء
- 3- فماذا جنيت وأين جنيت
- 4- لماذا أظُلُّ إذن شاردًا
- 5- يُرافِقني الوجدُ عند النُّهوض
- 6- أئنُّ إذا نابني بعضهم
- 7- لماذا أضحي لأجل حياة
- 8- وأمقتُ طولَ مقامي بها
- 9- أصبُّ لفرقة هذي البرايا
- 10- لماذا أخوضُ ضرام الشقا
- 11- وأبغي على الدهر حتى يثور
- 12- وأجفو سُعودي حتى تُصدَّ
- 13- لماذا أحتُّ لورد المشبَّب
- 14- وأهوى الشَّيبة لكن أزعجُ
- 15- و أرجو السَّعادة لكن أقيم
- 16- لماذا أغني بقرب المنون
- 17- وأقلِّ الصباية لكن أجود
- 18- فتنزلُ بي لمهاوي الهلاك
- 19- إلهي ضللتُ الرِّشادَ لماذا
- تُرابًا كما كُنت تحت اللُّحود؟
- فَجِئْتُ أعاقبُ في ذا الوجود
- وهل كُنت شيئًا بـماضي العُهود
- وأمسي على الأرض دامي الكبود
- ويصحبني السَّهْدُ عند الهجود
- ويأسى له القلبُ حين يعود
- برمتُ بها بجميع الجهود
- ولكن أحاذر منها الصِّدود
- وما طوّقتني فيها قيود
- وأبكي إذا مسَّ مني الجلود؟
- ضجرتُ وقلتُ زمانِي لـدود
- رجعتُ أنوحُ لصدِّ السُّعود
- رُكابي وأشجي لقُرب الـورود؟
- بها للبور وشِرَّ الحودود
- حوائلٌ من بيننا وسُودود
- و إن رام قربي طلبت الشُّرود
- لها بالحشاشة فيما أجود
- وأسمو بها لسماء الخلود
- خلقتُ وأين تُراني أعود؟

20 - فُجِدْ لي بهديك يا ذا الغيوب

فمنك الهدى وإليك السُّجود¹

شرح المفردات:

دامي الكبود = كئيب، حزين

أحاذر = أحتاط

الوجد = الحب

البرايا = الناس. مفردها بريّة

السَّهْد = الأرق

ضرام = اشتعال النار

الهجود = النوم

أزجّ = أسرع

ناب = رجع، عاد

البوار = الجحيم

برمتُ = سئمتُ

المنون = الموت

الصبابة = حرارة الشوق

الحشاشة = بقيّة الرّوح والحياة في المريض

التعريف بالقصيدة "لماذا خلقت؟"

قصيدة "لماذا خلقت؟" لمبارك جلواح تُصوّر تفكير الشاعر المستبطن وتأمّلاته للكون والحياة مرّة، وتفكيره في واقعه ومصيره مرّة أخرى، وعمّا وراء الوجود، فشعوره بالغبن - لأسباب سبق ذكرها - جعله يرى الحياة سرايا، فسجّل تجاربه بطريقة الحكماء والشعراء؛ حيث تساءل في بداية القصيدة كالمفلسين عن معنى الوجود وسببه في حيرة وقلق دائمين، وهو هنا يذكّرنا بقصيدة لإيليا أبي ماضي المعروفة بـ"الطّلاسّم" التي تحدّث فيها عن مواضيع متعدّدة منها فكرة العدم واليقين الفكرية والفلسفية وهذا حسب عقيدته الدينية. فقد طرح عدّة أسئلة حول الوجود والحياة والحظّ والألم وما هو مألّه في هذه الحياة، وهي أسئلة محيرة وظّفها قبله فلاسفة وشعراء، وكثيرا ما أرقتهم معرفة الحقيقة، و صاحبنا أبو ماضي لا يجدُ إجابة فيقول:

جنّتُ لا أعلم من أين، ولكني أتيتُ ولقد أبصرتُ قُدّامي طريقا فمشيت

¹ عبد الله الركبي "المرجع السابق"، ص 359، 360، 361

وسأبقى ماشياً وإن شئتُ هذا أم أبيتُ كيف جنّت؟ كيف أبصرتُ طريقي؟

لست أدري¹

وتأثّر جلواح بإيليا أبي ماضي شيء طبيعيّ لأنّه ينتمي إلى مدرسته؛ حيث يلتقيان في نظريتهما التشاؤميّة والتساؤلات الكثيرة.

ويتساءلُ جلواح في حيرة وسخطٍ عن سبب وجوده ويرى أنّ وجوده في هذه الدنيا عقاب له رغم أنّه لم يرتكب إثماً قبل وجوده، و تراه متردّداً في وجوده فمرة يتمنّى الموت والغيب، وكلّما اقترب منه الموت تجده يفرّ منها ويرغبُ في البقاء. وفي نهاية القصيدة تراه يتساءلُ عن مصيره بعد الفناء (وأين تُراني أعود؟) ويختتمها بطلب الهداية من الله عزّ وجلّ. ولن نسترسل أكثر فالقصيدة مشحونة بعواطف جيّاشة ولو تعمّقنا أكثر لن نفيها حقّها.

¹ إيليا أبو ماضي "الديوان"، قدّمه وشرحه صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال، دار البحار، بيروت، 2013، ص 89.

مقاربة أسلوبية في قصيدة "لماذا خلقت؟":

تقوم الأسلوبية في تحليلها للخطاب الشعري على ثلاثة مستويات (تركيبية، صوتية، دلالية) فالمستوى الأول نحّل فيه البنية التركيبية داخل القصيدة من تقديم وتأخير وحذف وانزياح واختيار الألفاظ بأنواعها. أما المستوى الثاني ندرس فيه البنية الموسيقية الشعرية (موسيقى داخلية وخارجية) من وزن وقافية ورويّ ومحسنات بديعية. بينما المستوى الأخير وهو الأهم يكشف عن مستويات مهمة في القصيدة إشارية، تعبيرية و سياقية ومعرفة أبعاده.

أ. المستوى التركيبي:

أ. 1- التقديم والتأخير: يُعتبر التقديم والتأخير أهم العناصر التركيبية للقصيدة؛ حيث يساعد المتلقي على فهم وإدراك بلاغة الجملة؛ حيث يعمل على توزيع الألفاظ بما يناسب الدلالة المطلوبة لدى المتكلم¹. ومن بين النماذج المذكورة في القصيدة نجد في:

البيت الأول:- " لماذا خلقت؟" قدّم الاستفهام لغرض الاستفسار أو العتاب

- "ترابا كما كنت" أصلها "كما كنت ترابا"، قدّم الخبر، والغرض هو التخصيص.

البيت الرابع:- "لماذا أظّل إذن شاردة؟" أصلها "لماذا أظّل شاردا إذن؟" لقد قدّم "إذن" للضرورة الشعرية.

- "أمسي على الأرض دامي الكبود" أصلها "أمسي دامي الكبود على الأرض"، أخر

الخبر على شبه الجملة والغرض هو مراعاة القافية.

البيت السادس:- "يأسى له القلب" أصلها "يأسى القلب له"، أخر الفاعل والغرض هو التخصيص.

البيت الثامن:- "أحاذر منها الصّدود" أصلها "أحاذرُ الصّدودَ منها" أخر المفعول به والغرض مراعاة

¹ ينظر، مختار عطية "التقديم والتأخير مباحث التراكيب بين البلاغة والاسلوبية"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية 2005، (د.ط)، ص63.

القافية.

البيت التاسع: "وما طوّقتني فيها قيودٌ؟" أصلها "وما طوّقتني قيودٌ فيها"، آخر الفاعل والغرض منها هو مراعاة القافية.

البيت العاشر: - "إذا مسّ مني الجلود" أصلها "إذا مسّ الجلود منّي" والغرض هو مراعاة القافية.

البيت الثالث عشر: "لماذا أحتُّ؟" قدّم الاستفهام والغرض هو التّخصيص والاستغراب.

- "أحتُّ لورد المشبّب رُكابي" أصلها "أحتُّ رُكابي لورد المشبّب" قدّم شبه الجملة للتّخصيص.

البيت الخامس عشر: "لكن أقيم حوائل من بيننا وسدود" أصلها "لكن أقيم حوائل وسدود من بيننا"

يجب أن يتبع المعطوف المعطوف عليه ولكن هنا تقدّم شبه الجملة والغرض هو مراعاة القافية.

البيت العشرون: "فجُد لي بهديك يا ذا الغيوب" أصلها "يا ذا الغيوب فجُد لي بهديك" قدّم جواب

النّداء وآخر المنادى مراعاة للضرورة الشعريّة.

- "فمنك الهدى" أصلها "الهدى منك" آخر المبتدأ والغرض هو التّخصيص بالتّعجيل والهداية.

- "إليك السّجود" أصلها "السّجود إليك" آخر المبتدأ والغرض مراعاة القافية.

والغاية من كلّ هذا هو الاهتمام ومعرفة أن المتقدّم أهمّ وأعرف من المتأخّر إمّا مراعاة للنّظم

أو للتّخصيص على أهمّيته، والتّقديم "لا يردُّ اعتباطيًا في نظم الكلام وتأليفه وإنّما يكون عملا

مقصودا يقتضيه غرض بلاغي"¹

أ. 2. الحذف:

ونقصد به الإيجاز وهو ظاهرة لغويّة يميل أصحابها إلى حذف العناصر المكرّرة في الكلام

أو حذف ما يقدر السّامع فهمه باستعمال قرائن، وهو "بابٌ دقيقُ المسلك لطيفُ المأخذ عجيبُ الأمر

شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر، أفصح من الذّكر، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجذبك

¹ محمد بوزواوي "دروس في البلاغة"، دار النفيس، الجزائر، ص51.

أنطق ما تكون إذا لم تنطق"¹ وهو يسعى لإعطاء المتلقي فرصة للتمعن وإعمال الفكر لاكتشاف المحذوف وله دور في عملية الفهم والإفهام. وسنعرض بعض مواضع الحذف في القصيدة:

البيت الأول: "كما كنت تحت اللّحد" أصلها "كما كنت ترابا تحت اللّحد" حذف الخبر والغرض هو الإيجاز.

البيت الثاني: "تراني" أصلها "أتراني" حذف حرف الهمزة للضرورة الشعرية.

- "في ذا الوجود" أصلها "في هذا الوجود" حذفت هاء التنبيه وغرضها مراعاة الإيقاع الموسيقي

البيت الخامس عشر: "وأرجو السّعادة لكن أقيم" أصلها "لكنني أقيم"، حذفت الياء غرضها مراعاة الموسيقى الشعرية.

البيت العشرون: "فمنك الهدى" أصلها "فمنك الهدى أت" غرضها الإيجاز.

لم يُطل الشاعر في كلامه كثيرا؛ بل اعتمد الإيجاز حتى لا يحسّ المتلقي بالملل، فخير الكلام ما قلّ ودلّ. ومن جهة أخرى وظّفه لضرورة شعرية ليكون فيها النغم متناسقا، فالشاعر عدل عن النمط العادي للغة، فالتقديم والتأخير والحذف والذكر أضفى لمسة انزياحية في شعره. والظاهرة الأسلوبية التي لمسناها هنا هي ظاهرة الانحراف الأسلوبي "ويرى الأسلوبيون أنه ظاهرة يتفرد بها الأسلوب الشعري عن غيره لأنه يمنح اللغة خصوصية وتوهجًا وتألقًا، له تأثير جمالي وبعْدُ إيحائي"²

والانزياح هو الخروج عن عمّا هو مألوف، وسنحاول الآن معرفة تموضعات هذا الانزياح في النصّ الشعري. استهلّ القصيدة بالسؤال "لماذا" وفي البيت الثاني انزاح عن البيت الأول حيث ذكر فعلا "تراني" وأردفها في البيت الثالث بسؤال أيضا، ثم يعود في البيت الرابع إلى السؤال وكأنته

¹ ضياء الدين بن الأثير نصر الله بن محمد "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة، مكتبة دار النهضة، مصر، 1960، ط1، ج2، ص279.

² موسى ربيعة "الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها"، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ط1، ص43، 44.

ينظم عقدا:

البيت 1 سؤال	البيت 6 فعل	البيت 11 فعل	البيت 16 سؤال
البيت 2 فعل	البيت 7 سؤال	البيت 12 فعل	البيت 17 فعل
البيت 3 سؤال	البيت 8 فعل	البيت 13 سؤال	البيت 18 فعل
البيت 4 سؤال	البيت 9 فعل	البيت 14 فعل	البيت 19 فعل (نداء)
البيت 5 فعل	البيت 10 سؤال	البيت 15 فعل	البيت 20 فعل

نجد كل سؤال يتبعه فعلا من متتاليان مضارعان ماعدا أربع أبيات الأخيرة، وهذا له علاقة بالانزياح التركيبي.

أما الانزياح الدلالي فنجد مثلا في البيت الخامس "يرافقني الوجد عند النهوض" هي استعارة مكنية؛ حيث شبه الوجد بالإنسان فذكر المشبه وهو "الوجد" وحذف المشبه به وهو "الصاحب" وذكر إحدى لوازمه وهي "يرافقني".

أما في البيت الثامن عشر: "أسمو بها لسماء الخلود" كناية عن الجنة. فالكناية والمجاز والاستعارة والتشبيه ندرجهم في الانزياح الدلالي، وسنعود إلى هذا لاحقا.

وأثناء عرضنا لمحوري الاختيار والتركيب وجدنا:

أ. 3 - 1. محور الاختيار:

- اختيار الأفعال الماضية: كنت (2)، أذنبت، جنّت، جنيت (2)، نابني، برمت، طوّقتني، مسّ ضجرت، قلت، رجعت، رام، طلبت، ضللت، ألقى.

- اختيار الأفعال المضارعة: أعود (2)، أظّل، أمسي، يرافق، يصحب، أننّ، يأسى، يعود، أضي

أَمَقْتُ، أَحَاذِرْ، أَصْبُو، أَخَوْضْ، أَبْكِي، أَبْغِي، يَثُورْ، أَجْفُو، أَنُوحْ، أَشْجِي، أَحْتُ، أَهْوِي، أَزْجْ، أَرْجُو
أَقِيمْ، أَغْنِيْ، أَجُودْ(2)، تَنْزَلْ، أَسْمُو.

- اختيار فعل الأمر: جُدْ

اختيار أفعال مبنية للمجهول: خلقت(2)، أَعَاقِبْ، تُصَدِّ، تَرَى(2).

- تنوّعت الأفعال بين أربعة عشر فعلا صحيحا و اثنين وثلاثين فعلا معطلا.

اختيار الأسماء: تراب، اللّحد، النّشوء، الوجود، شيئا، ماضي، العهود، أجل، شارداء، الأرض
دامي، الكبود، الوجد، النّهوض، السّهد، الهجود، بعض، القلب، بين، حياة، جميع، الجهود، طول
مقامي، الصّدود، فرقة، البرايا، قيود، ضرام، ماء، الشّقاء، الجلود، الدّهر، زمني، لدود، السّعود(2)
صدّ، المشيب، ورد، ركابي، إذا(3)، الورد، قرب(3)، الشّيبية، البوار، شرّ، الحدود، السّعادة،
حوائل سدود، هذي، المنون، الشّرود، الصبابة، الحشاشة، مهاوي، الهلاك، سماء، الخلود، ذا(10)،
إله الرّشاد، هديك، الغيوب، الهدى، السّجود، تحت، قبل، أين(2)، عند(2)، حين.

هذا فضلا عن الضمائر المتّصلة.

برمت: التاء	إليك: الكاف	ركابي: الياء	بعضهم: هم
طوقتني: الياء	كنت: التاء(2)	بيتنا: النون	له: الهاء
ضجرت: التاء	أذنبت: التاء	قربي: الياء	بها: الهاء(4)
تراني: الياء	جئت: التاء	لها: الهاء	مقامي: الياء
طلبت: التاء	جنيت: التاء(2)	بي: الياء	مني: الياء
ضللت: التاء	يرافقتني: الياء	إلهي: الياء	منها: الهاء
خلقت: التاء	يصحبني: الياء	لي: الياء	فيها: الهاء

زمني: الياء	هديك: الكاف	سعودي: الياء	منك: الكاف
-------------	-------------	--------------	------------

اختيار الحروف:

ك - ف (5) - في (3) - و (22) - ب (10) - إذن - على (2) - ل (19) - إلى - من (4) - حتى (2) - لكن (4) - يا - إن - هل.

أكثر الحروف استعمالاً هي الواو واللام، وقد اختلفت وظيفتها مرّة لتبيين الحال ومرّة لتحديد العلاقة بين نقيضين ومرّة لتكوين علاقة تكاملية في الجمل.

لقد تمكّن الشاعر من اختيار الأسماء والأفعال المناسبة لتركيبه ووفق في ذلك، فالألفاظ كلها جاءت مشحونة بالعاطفة الحزينة لأنّ الشاعر ذو طابع وجداني، وطبيعة الموضوع تستدعي ألفاظاً كهذه، كما نجد أن حروف الهمس وجدت بكثرة في قصيدته هذه تعبيراً عن شخصيته ونفسيته منها التّاء والحاء فقد وُجدا بكثرة مثل (تحت، يصحب، أضحى، أحاذر، أنوح، أحت، اللحود، حياة حين، حدود، حوائل، الحشاشة). لو حاولنا تطبيق هذه العيّنة على محور التركيب نجد:

محور الاختيار

تحت
اللحد
يصحبني
حين
أضحى
أحاذر
حتى
حياة
أحس
حدود
حوائل
حشاشة

محور التركيب

ترابا كما كنت تحت اللحد

حتى يثور

يصحبني السهد

لماذا أحسّ

حين يعود

لكن أزج بها للبوار وشرّ الحدود

أضحى لأجل حياة

لكن أقيم حوائل

ولكن أحاذر منها

لكن أجود لها بالحشاشة

أمّا التاء فنجد (خلقت، ترابا، كنت، تحت، أذنبت، جنّت، جنيت، حياة، برمت، أمقت،

طوّقتني، حتى، تصدّ، رجعت، الشّيبية، السّعادة، طلبت، الصّباية، الحشاشة).

محور الاختيار

خلقت
ترايا
كنت
تحت
تراني
أذنبت
جنبت
جنيت
حياة
برمت
أمقت
فرقة

محور التركيب

لماذا خلقت؟

فإذا جنيت

لماذا أعود ترايا كما كنت تحت اللحد

لماذا أصغي لأجل حياة برمتها

تراني أذنبت

أمقت طول مقامي

فجنبت أعاقب

أصبو لفرقة هذه البرايا وما طوقتني

ونلاحظ أنّ الشاعر استعمل في الأغلب جملاً بسيطة مركبة فقد حافظ على التسلسل العادي لعناصر الجملة خاصّة الفعلية مثل: (أخوض ضرام الشقا) و(أرجو السعادة). كما نجد الانزياح لعب في بعض الجمل دوره في التقديم والتأخير، كما ذكرنا سابقاً.

لقد طغى على القصيدة طابع الحزن، لأنّ عاطفة الشاعر هنا منكسرة، وليثبت الشاعر هذا وظف الجمل الفعلية بنسبة كبيرة" فالجمل الفعلية تفيد التحوّل والحركة أمّا الجمل الاسميّة تدلّ على الاستقرار والثبوت"¹ ولأنّ رغبة الشاعر هنا هي محاولة التخلّص من هذا الاضطراب و التّغيير أو الانتقال من وضع إلى وضع، فهو يتحرّك في دوامة لا مفر منها، فيحاول الخروج ثم يجد الصّدّ

¹ عبد القادر فيدوح "دلالتية النص الأدبي" دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت)، (د.ط)، ص46

فيعود غارقاً في حيرته يبحث عن منفذ آخر أو حلّ أو جواب ... و هكذا يبقى شاعرنا في حركة دائرية مغلقة مستمرة باحثاً عن التّحول من حال إلى حال .

أ/ 2-3- محور التركيب :

حسن التركيب يكون من حسن الاختيار، وهذا ما لاحظناه قبل قليل، وهو من سمات الشاعر ولو عدنا إلى الجمل لوجدناه قد وظّف الجمل القصيرة فعلية كانت أم اسمية، و هذا جعل القصيدة أكثر تناسقا وترابطا ومطبوعة في النفس وحسنة في التأليف.

لقد وردت الجمل الاسمية سبع مرّات ما يقارب نسبة 12%

1- كنت تحت اللّحود	4- أمسي على الأرض دامي الكبود	7- فمك الهدى
2- كنت شيئاً	5- إليك السّجود	
3- أظّلّ إذن شاردا	6- زمني لدود	

نجد أربع جمل اسمية منسوخة، وجملتين اسميتين مبدوءتين - في آخر القصيدة - بشبه جملة، وجملة اسمية تبدأ بـ " مبتدأ + خبر". و نلمح أن الأفعال الناقصة كان يسندھا إلى نفسه: كنت, أمسي, أظّل ونلمس هنا ذاتية في هذه الأمثلة, وهذا ليثبت وجوده في الواقع, فهو يتحدّث عن حياته ووجوده وهمومه ونفسه, فاستعماله للجمل الاسمية يدلّ على استقراره و ثبوته, لكنّه سرعان ما يعود للحركة من جديد وذلك من خلال توظيفه للجمل الفعلية التي هيمنت على الجمل الاسمية والتي بلغ عددها أيضا 53 جملة فعلية أي بنسبة 88% ومن أمثلتها :

لماذا خلقت (2)	فتنزل	نابني	ما طوّقتني	أبغي
لماذا أعود؟ (2)	أسمو بها	يعود	أقيم الحوائل	يثور
ماذا أجنيت	إلهي	أقلّ صباة	أغني	مسّ منّي
يأسى له القلب	ضللت الرّشاد	أجودُ (2)	رام قلبي	ضجرتُ

تُراني(2)	جُد لي	لماذا أضحي؟	طلبتُ الشرود
أذنبْتُ	جَنَيْتُ(2)	برمتُ	أبكي
فجئتُ	يرافقني الوجد	أَمَقْتُ طول مقامي	تصدُّ
أعاقبُ	يصحبني السهد	أحاذرُ منها الصّدر	رجعتُ
يا ذا الغيوب	أئنُّ	أصبو لفرقة	أنوحُ
أرجو السّعادة	أهوى الشبيبة	لماذا أخوضُ ضرام الشقا؟	لماذا أحتُ
أزج بها	قلتُ زماني لدود	أشجي	أجفو سُعودي

وإذا عدنا إلى الأسماء بنوعها معرفة أو نكرة سنجد لها نصيبا في القصيدة ومن أمثلة ذلك :

الأسماء المعرفة : اللّحود (مضاف إليه)، النّشوء (مضاف إليه)، الوجود (مضاف إليه)، ماضي (معرف بالإضافة)، العهود (مضاف إليه)، الأرض (معرف بـ "الـ")، دامي (معرف بالإضافة) الكبود (مضاف إليه)، الوجد (معرف بـ "الـ")، النهوض (مضاف إليه)، السّهد (معرف بـ "الـ") كنت (التاء ضمير)، مقامي (معرف بالإضافة،الياء ضمير)، هديك (معرف بالإضافة و الكاف ضمير)، ذا (اسم إشارة) ... إلخ.

لقد تواترت الأسماء المعرفة 125 مرّة أي ما يقارب نسبة 95%

الأسماء النّكرة : ترابا، شيئا، شاردا، لدود، قيود، حوائل، سدود.

وردت الأسماء النّكرة سبع مرّات (7) أي ما يقارب 5%

غلبت الأسماء المعرفة على النّكرة، و ما يجب معرفته هو أنّه بالتّعريف يتّضح المعنى وتكتمل دلالته، كما ابتعد الشّاعر عن الألفاظ الغريبة و استعمل مفردات سهلة الفهم وبسيطة ومتداولة وواضحة، و تجنّب المفردات المُعقدة و التّراكيب المبهمة ولو حاولنا فرز الألفاظ المذكورة عن الألفاظ التي تدلّ على المؤنث لوجدنا :

1/ الأسماء المؤنثة: الأرض، حياة، فرقة، برايا، ورد، ورود، الشبيبة، السعادة، الصبابة، الحشاشة مهوي، سماء، المنون. وقد وردت الأسماء المؤنثة 13 مرة بنسبة تقارب 22%.

2/ الأسماء المذكرة: تراب، لحد، النشوء، الوجود، شيئاً، ماضي، العهود، شارداء، رامي، الكبود الوجد، النهوض، السهد، الهجوم، بعضهم، القلب، جميع، الجهود، مقام، الصّدود، قيود، ضرام الشّقاء، الجلود، الدّهر، زمان، لدود، سعود(2)، صدّ، المشبب، ركاب، البوار، شر، الحدود، حوائل سدود، قرب، شرود، الهلاك، الخلود، الرّشاد، الهدى، إلهي، الغيوب، الهدى، السّجود.

- وردت الأسماء المذكرة 47 مرة بنسبة 78%

- شمل النّص على ثلاثة ضمائر متّصلة متداولة (متكلّم، مخاطب، غائب)، مع غلبة كبيرة لضمائر المتكلّم بنسبة 68 %، والمخاطب 8 % أمّا الغائب 24 %. وحضور ضمائر المتكلم المتصلة بنسبة كبيرة دلالة على فرض حضوره في الواقع وهيمنة علاقته مع الزّمن. كما نلمح خُلُوعاً تامّاً للضمائر المنفصلة.

ب - المستوى الصّوتي:

يعتبر المستوى الصّوتي دعامة أساسية في النّص الشعري. ومن أهمّ المكوّنات الإيقاعية للنّص الشعري والوزن والقافية والكلمات؛ حيث كلّما كان الإيقاع عذبا كلّما دفع القارئ إلى تذوّق هذه النّكهة الموسيقية وسبب هذا هو:

موسيقى خارجيّة: وزن وقافية

موسيقى داخلية: كلمات

ب - 1 - الوزن: يُعدّ الوزن دعامة الصّوت الخارجيّ في الشعر العربيّ؛ بل هو الحجر الأساس في الموسيقى الخارجيّة، والشّاعر في قصيدته هذه يتحدّث عن موضوع حسّاس يغلب عليه الحزن والحيرة والغبن والضيق لذلك اختار ألفاظاً تفيض بالشّحنات النفسيّة تخدم المعنى ودلالة النّص وفي

الوقت نفسه تولّد إيقاعا يخدم الوزن؛ حيث " أنّ الشّاعر حين يكتب قصيدة ما في إيقاع عروضي ما عليه أن يختار من ألفاظ اللّغة ما يناسب الإيقاع الذي اختاره إطارا لها"¹

والواضح أنّ البحر الذي اختاره الشّاعر هو بحر المتقارب وهم من البحور الشعريّة المفردة وقيل عنه "عن المتقارب قال الخليل". وهو من البحور الشعريّة الأكثر استعمالاً لأكثر من غرض كالوصف والحكمة والفخر، وهو مفرد التّفعية، وقد ساعد هذا البحر كثيراً إضفاء طابع الحزن الشّامل على القصيدة. فهذا البحر يناسب الحالات الهادئة الحزينة الرومانسيّة. ومعروف عن جلواح أنّه وجدانيّ بمعنى الكلمة، فجعلنا نحسّ بالأسى والضياع الذي يمرّ به خاصّة أنّه صادق في عواطفه، فرسم لنا بشعره الذي يحركه الوزن لوحة حزينة يغلب عليها طابع التّشاؤم والحيرة والضّجر والنّواح والأسى.

وتتّضح تفعيلات البحر فيما يلي: فعولن فعولن فعولن *** فعولن فعولن فعولن فعولن ولا يرد بحر المتقارب كاملاً أحياناً نجد بعض الزّحافات والعلل: ومن الزّحافات نجد:

القبض وهو حذف النون أو الخامس الساكن من "فعولن" فتصبح "فَعُولُ" أو تكون محذوفة بوزن "فَعَوُ" وتنقل إلى "فُعَلُ".

أمّا العلة نجد القصر حيث تصبح "فعولن" فَعُولُ أي حذف الساكن الخفيف وإسكان ما قبله. ونجد في العلة أيضاً البتر "فعولن" تصبح "فَعَوُ" ثم "فَعُ" بسكون العين. وهناك علة تجري مجرى الزّحاف مثل الحزم وهو إسقاط أوّل الوجد المجموع في صدر المصراع الأوّل حيث تصبح "فعولن" عُولُنْ ثم تنقل إلى فَعْلُنْ.

¹ محمد السرغيني "محاضرات في السيميولوجيا"، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1987، ط1، ص152.

الأبيات	التفعيلة	فَعُولُنْ	فَعُولْ	فَعُولْ	فَعْلْ	فَعْلُنْ
3/1	5	2	1			
4	5	1	1	1		
20/17/5/2	4	2	2			
6	5	1	2			
19/16/7	4	1	3			
9/8	3	1	3	1		
10	3	2	2	1		
11	5	1	1		1	
15/14/12	4	1	2		1	
13	6	1	1			
18	3	2	3			

قمنا بتقطيع عروضي لكامل الأبيات وتمكنا من إحصاء التفعيلات الواردة في كل بيت مبينين الزحافات والعلل. ولا نلاحظ انضباطا أو انتظاما في التفعيلة؛ بل نجد الوزن قلعا مليئا بالزحافات والعلل، وهذا يعود إلى الحالة النفسية غير مطمئنة. ويبدو أن أكثر مهامه وانشغالاته لم تسمح له بتصحيح شعره وتنقيحه.

ب - 2 - القافية: إلى جانب وحدة البحر هناك وحدة القافية، رويها الدال من الحروف المهجورة و"هي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"¹ ونحددها بساكنين فمتحرك مثل:

لماذا خلقت لماذا أعود ترابا كما كنت تحت اللحد؟
لأعود
00/

القافية هي من نوع المترادف وهذا يعود إلى حرف الروي الساكن.

كما نلمح وجود تصريح في البيت الأول من القصيدة وهو ظاهرة نادرة؛ حيث أن هذا التناسب الصوتي تحقق على المستوى الأفقي أيضا فالحضور المزدوج للقافية في شطري البيت يعطي

¹ أبو علي حسن بن رشيق القيرواني "العمدة في محاسن الشعر وآدابه"، تحقيق محمد عبد القادر وأحمد عطاء، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 2001، ط1، ج1، ص159

صورة أكمل للنّاسب.

حرف الرّويّ: وهو الدّال " وصفه القدامى بالحرف النطعيّ لأنّه يخرج من نطع الحنك الأعلى وسمّاه المحدثون بالأسنانيّ اللّثويّ ومن صفاته الرّخاوة والقوّة والشّدّة لأنّه صوت ينسُدّ فيه الهواء بفعل حاجز عضويّ ثم ينفرج فيُحدث انفجاراً¹ وما دام الشاعر استعمل هذا الحرف الدال على الصفات المذكورة فإنّ مشاعره تتّبع هذا الحرف، فهو لم يكن ضعيفاً بقدر ما كان شديداً قوياً مرّةً وليّناً مرّةً أخرى.

إنّ أحاسيس الشّاعر بقيت ثابتة تتّبع إيقاع بحر المتقارب وهذا يبدو جليّاً في أواخر الأبيات (ورود، حدود، سدود، شرود، أجود، خلود...). لقد تُبع الدّال بحرف ردف واحد "الواو" ولم يتناوب عليه حرفان آخران (كألف المد والياء) وسمّي بالردف لأنّه يقع قبل حرف الرّويّ وهذا الثّبات جعل أفكار الشّاعر غير مشتّتة.

لقد وظّف الشّاعر حروف الهمس في شعره جُمعت في كلمة (سكت فحّته شخص) وهي أصوات خفيفة ضعيفة، وقد كان لها في القصيدة حصّة الأسد. مثلاً:

حرف السين: أمسي، السّهد، يأسى، مسّ، سعودي، سجود، سما، أسمى، سعادة...

حرف الكاف: كنت، كبود، كما، أبكي، ركابي، لكنّه، هلاك، هديك، منك، إليك...

حرف التّاء: خلقت، كنت، تحت، تراني، أذبت، جنّت، جنيت، حياة، برمت، فرقة، طوّقتني، تصدّ...

حرف الشين: الشّبية، الرّشاد، الحشاشة، شرّ، أشجى، مشبّب، النّشوء، شيئا، شارداء، الشّقا...

رغم أنّ الأصوات المهموسة تشكّل نسبة 20% من الكلام العربيّ فإنّنا نلمح هيمنتها في القصيدة وهذا حسب طبيعة الموضوع المطروق من حزن وحيرة، والهمس في حدّ ذاته يدلّ على الصّوت

¹ ينظر، الطيب دبة "مبادئ اللسانيات البنوية" دراسة تحليلية إبستمولوجية، دار القصة للنشر، الجزائر، 2001، ص167، 168، 169

الخافت وعلى النفسية المرفهة للشاعر لأنّ "الصّوت المهموس يتّصف بالرّهافة والهمس وهما صفتان تبعثان على التأمّل والتّقصّي العميق"¹

كما نجد الشّاعر وظّف حروف المدّ أو اللّين (الألف، الواو، الياء) التي نعثر عليها في وسط المفردات أو آخرها مثل: أعو، شارداء، حياة، جميع، أخوض، مهاوي، الهلاك، البرايا.... وهي من أكثر الحروف وجودا في النّص وتعبّر عن انفعالات الشّاعر وانشغالاته النفسية وخاصة ألف المدّ لسهولة مخرجه من الحلق، ونجد له تأثيرا معنويا فهو يساعد على استطالة الآهات ومن ناحية أخرى يعطي انسجاما نغميا تامّا من حيث توالي الكلمات المرتبطة فتتمدّد أصوات الشّاعر.

التكرار: لو تأملنا النّص نجد تكرارا في بعض الكلمات والحروف مثل: أعود وردت في البيت رقم 1 و 19، جنيت مرتان في (3)، لماذا (1،4،7،10،13،16)، سعود (12)، ترني (2،19) كنت (1،3) لكن (14،15،17)، أين (3،19)، ذا (2،20)، حتى (11،12)، هذا فيما يتعلّق بتكرار الكلمات أمّا تكرار الجمل نجد: "لماذا خلقت" وردت في البيت (1،19).

والتكرار هو إعادة اللفظة أو العبارة مرّة أخرى بنفس المعنى في البيت نفسه أو في النصّ الشعري. والتكرار ظاهرة موسيقية ومعنوية تقتضي إتيان المتكلم بلفظ متعلّق بمعنى، وللتكرار فوائد منها توضيح المعنى وتأكيدُه أو لإتمام إيقاع موسيقيّ، وله أيضا وظيفة تزيينية وبيانية، فقد حقّق توازنا هندسيّا بين الألفاظ وتوازنا عاطفيّا بين المعاني. مثلا نجد كلمات متقاربة في بنيتها الصّوتية كالسّعادة، السّعود وهذا ليؤثّر الشّاعر في المتلقّي فهو يعبّر عن غلبة الحزن عليه وعلى وجدانه.

الجناس: والمعروف عن الجناس أنّه له نوعان تامّ وغير تامّ. نجد غير التّام في (حدود، سدود، لدود) (شرود، ورود)، (أعود، أجود)، (هجوم، جهود)، (جلود، جهود)، (هجوم، وجود)، (السعود، السجود)

¹ مصطفى السعدني "البنات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث"، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت)، (د.ط)، ص33.

(أبغى، أبكى). والجناس هو اتفاق الألفاظ في الحروف أو في بعضها أو "هو تشابه كلمتين في النطق واختلافهما في المعنى"¹ وهو يجعل النغم قويًا ويساهم في تلوين مادّة الكلام ذي الإيقاع الموسيقي.

الطباق: "هو الجمع بين لفظتين بينهما تضاد في المعنى وهو نوعان طباق إيجاب وطباق سلب"² ويُطلق عليه في الدراسات الحديثة التقابل "وهو انعكاس لنقائص الذات وخلاصة جدلها بالواقع والزمن وتحديد علاقتها بتشخيص الحياة"³. ومن طباق الإيجاب نقرأ:

أَمَقْتُ ≠ أَبْغَى، أَجْفَوُ ≠ أَهْوَى ، قَرَبُ ≠ شَرُودُ ، النَّهْوضُ ≠ الْهَجُودُ، الْمَنُونُ ≠ الْحَيَاةُ، تَنْزَلُ ≠ تَسْمُو
مَهَاوِي ≠ سَمَاءُ ، هَلَاكُ ≠ خُلُودُ ، أَظَلُّ ≠ أَمْسَى.

والطباق يقوّي الجانب الإيقاعيّ فهو يرتبط كثيرا بالجانب النفسي للشاعر ويعمل على توضيح الفكرة، كما أنّه "يخدم قانون المفارقة الذي هو الثنائية في النص"⁴، والتجاء الشاعر إلى ثنائية التضاد يوضّح المعنى ويجعله أكثر جلاء.

ونجد المقابلة في البيت الثامن عشر: تنزل لمهاوي الهلاك = أَسْمُو بِهَا لِسَمَاءِ الْخُلُودِ.

"وهي أن يؤتى في الأسلوب بمعنيين أو أكثر ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب"⁵

التشاكل: ونعني به الاتفاق، ويكون على مستوى الألفاظ والجمل، وهو نوعان:

تشاكل مورفولوجي: هو اتفاق كلمات في الوزن الصرفي مثل: (عهود، سجد، سدود، غيوب

نهوض) على وزن فُعُول. (صباية، حشاشة، سعادة) على وزن فَعَالَة. (الوجد، السهد) على وزن

فَعْل . (جَنَيْتُ، رَجَعْتُ) على وزن فَعَلْتُ. (كُنْتُ، قُلْتُ) على وزن قُلْتُ

(أَصْبُو، أَجْفُو، أَرْجُو، أَسْمُو) على وزن أَفْعُلُ ، (ماضي، دامي، شارد) على وزن فاعل.

¹ ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز عتيق "البلاغة العربية بين التقليد والتجديد"، دار الجيل، بيروت، 1992، (د.ط) ص 162

² أحمد أبو المجد "الواضح في البلاغة والبيان والمعاني والبدیع"، دار الجيل للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ط 1، ص 175.

³ عبد القادر فيدوح "دلالية النص الأدبي"، ص 90

⁴ محمد السرغيني "محاضرات في السيميولوجيا"، ص 27

⁵ محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز عتيق "المرجع نفسه"، ص 166

تشاكل معنوي: هو اتفاق كلمات في المعنى أو هو تكرار للمعنى مع اختلاف الألفاظ مثل:

خلقت = جنّت ، يرافقتني = يصحبني ، أعود = رجعت = ناب ، أبغي = أهوى = أرجو
أجفو = أمقت ، حوائل = سدود = حدود، برمت = ضجرت.

ونعني بالتشاكل المعنوي أيضا الترادف وقد وظّفه الشاعر من أجل التأكيد والتدقيق. "و التشاكل ظاهرة نسيجية إيقاعية في المقام الأول ولكنه يتعدى الإيقاع إلى الدلالة"¹. هذه التّقابلات والتشاكلات تساعد على الإقناع، والشّيء لا يُدرك إلا بنقيضه، فطبيعة النصّ تستدعي مثل هذه التّقابلات والتشاكلات.

كما استعمل الشاعر صيغا دالة على اسم فاعل مثل: ماضي، شارد، دامي.

وكل ما ذكرناه ساعد الموسيقى الداخليّة على وضوحها وجعلها ملائمة لروح الإيقاع؛ حيث أصاب جلواح في اختيار الألفاظ المناسبة للنّظم والموسيقى والمعنى. أمّا الصّوت الخارجيّ لقصيدتنا فقد خضع لخصوصيّات القصيدة العموديّة وهي ثلاثة: وحدة البحر ووحدة القافية ووحدة البناء في الشّكل العمودي. والصّوت الداخليّ قام بدوره الموسيقي وتلاءم مع البحر والقافية ومع نفسية الشاعر ومع طبيعة الموضوع.

وخلاصة هذا المبحث أنّه ما زاد على الوظيفة الجماليّة للنّص هو جماليّة الإيقاع وقد مكّنه بحر المتقارب من أن يسبح بين شطريه كيف يشاء قبل أن تستقرّ به المعاناة عند حرف الرّويّ الدّالّ الساكنة التي تساعد على الاسترخاء والقوّة للمواجه والتّرداد للسّكون التي تساعد على التّنغيم والغناء. أمّا الإيقاع الداخليّ فنجدّه يعجّ في القصيدة نظرا لتشابه الحروف وتتابع البنى الإفراديّة وزنا وتشابها.

¹ عبد الملك بومنجل "تجربة نقد الشعر"، ص183.

ج - المستوى الدلالي:

استهلّ الشاعر قصيدته بجملة استفهامية شبيهة بالعنوان "لماذا خلقت؟" ثمّ أتبعها بجملة استفهامية أخرى "لماذا أعود؟"، وتساءل عن معنى الوجود، وهذا دلالة على الحيرة والضّياع الذي عاشه الشاعر. لقد تحدّث عن الحياة والموت وعن التأمّلات الفكرية والتّحسّر والتّفجّع والتّدبّر وقد أصبح ينظر إلى الدّنيا بمنظار أسود ونظرة عدائيّة ورعب. فالحياة بالنسبة له وهم وغرور وكدر ولم تعدّ تُطاق لأنّه "من الطّبيعيّ أن تكون الحياة مزيجاً بين الأمرين وخليطاً من الصّورتين وأن تصحب الثّنائيّة التّضاديّة حياة الخلق كلهم فمنهم شقيّ وسعيد، غنيّ وفقير، شريف وحقيّر مميّز وممتدّن، وهذه الأسباب هي التي ولّدت الغضب في النّفوس والشّنان في الصّدور والازدراء بالآخرين مما نتج عنه التّضايق والغبن"¹

وسبق وأنّ أشرنا في الفصل الأوّل مدى تأثّر الشعراء الوجدانيّين الجزائريّين بشعراء المهجر وهاهو جلواح يتأثّر بشعر إيليا أبي ماضي ووجدانيّته ورؤيته للحياة وفكره إلّا أنّ جلواح غلب عليه وازعه الدّيني الإسلاميّ، ولم يخرج عن تعاليم دينه فهو يعود في الأخير إلى الله لطلب الهداية. قصيدة شاعرنا مفعمة بالحيويّة والنّقد والتّذمر من سبب وجوده، والقصيدة موضوعها يتضمّن حواراً أقامه الشاعر مع نفسه فأحياناً يبدو كأنّه يُكلّم أحداً ينتظر منه ردّاً وأحياناً نجده هائماً. وقد تتابعت الأسئلة في شكل سلسلة مبنية على تأملات وحوارات؛ حيث نراه يتساءل عن الأمس الذي كان فيه وعن الغد المجهول وأسئلة أخرى مؤرّقة لها علاقة بالموت والحياة والجزء والماضي المخيف والمستقبل القلق.

وفي نفس الشّاعر صراع كبير يّتضح من خلال التّناقضات المذكورة في نفسه وفي وجوده وسلوكه وموقفه منها:

¹ محمد مرتاض "الشعر الوجداني في المغرب العربي"، ص 105.

ثنائية (الموت والحياة) لماذا أغني بقرب المنون*** وإن رام قُربي طلبت الشُّرود.

ثنائية (الكره والحب) وأبغي على الدَّهر حتى يثور***ضجرتُ وقلت زماني لدود.

ثنائية (الصدَّ والرجوع) أجفو سعودي حتى تُصدَّ***رجعت أنوح لصدَّ السَّعود.

ثنائية (الهلاك والخلود) فتنزل بي لمهاوي الهلاك***وأسمو بها لسماء الخلود.

إضافة إلى ثنائيات أخرى كـ(السعادة والحزن)،(الضلالة والهداية)،(البقاء والنفي). فالشاعر يتمنى الحصول على أشياء وعند وصولها إليه يهرب، ثم لا يلبث أن يشتهيها من جديد عندما تختفي.

و لم يُقحم الشاعر أي شخصية في القصيدة ما عداه لأنه يتحدث عن نفسه ودليل ذلك هو استعماله لضمائر المتكلم المفردة مثل (أمقتُ، يرافقتني، أصبو...).

وفي نهاية القصيدة يدعو الشاعرُ الله تعالى أن يهديه إلى الرِّشاد وقد وصفه بذِي الغيوب لأنَّ جلواح يجهل الغد، والله وحده يعلم الغيب. والشاعر في الحقيقة يعلم حق العلم لماذا خُلق وما الذي ينتظره بعد موته لكنّه يدّعي أنّه لايعلم، والسبب هو الظروف القاسية التي عاشها كالغربة والعيش في بلد يملكته وحنينه إلى وطنه وأهله وتجربته العاطفية الفاشلة ووفاة أبيه بعيدا عنه وخصامه معه كما أنّه لم يتمكّن من حضور مراسم دفن أبيه إضافة إلى الوضع المادي القاسي الذي عاشه، كلّ هذه الظروف المؤلمة جعلته تائها لا يعرف أين يجد راحته واستقراره، فهو يعيش صراعا مع نفسه ومع الحياة التي يحيهاها، ومع هذا فهو يسلم أمره لربّه ويستهدي بالله.

عاش الشاعر ثنائية الموت والحياة في موقف أبرز فيه أحاسيسه الوجدانية من حيرة وحزن وشفقة وقسوة من خلال صراعه الداخلي. وعلى ضوء ما ذكرناه نجد الشاعر قد وظّف بعض المعاجم اللغوية التي عبّرت عن حالته كمعجم الفرح ومعجم الحزن وغيرهما. ومن خلال تتبّعنا لألفاظ النصّ الشعريّ نجد:

معجم الفرح: أبغي، أصبو، سعود، الوجد، أسمو، الهدى، أرجو، السجود، خلود، السعادة، أغني، أهوى

معجم الحزن: أبكي، شقاء، أنوح، أجفو، أمقت، ضجرت، صدّ، اللّحد، أذنبت، الهلاك، ضللت مهوي، لدود، المنون، الشّرد، سدود، قيود، الجلود.

معجم الطبيعة: تراب، الأرض، البرايا، سماء، ورود، ورد.

معجم الزمن: الدّهر، زمني، الغيوب، حياة، الوجود، ماضي، طول مقامي، خلود.

وقد تزاوجت هذه المعاجم فيما بينها وأعطت نسقا شعريّا مترابطا شكّل وحدةً فنيّة وعضويّة متكاملة تمّ فيها "انصهار جميع عناصر العمل الفنيّ في بوتقة واحدة لتعطي نصّا متكاملًا متماسك الأجزاء متظافرا في نسقه متتابعًا في سياقاته مشكّلا بعناصره اللّغويّة تماسكا وظيفيّا وبنويّا"¹ وهذا حسب طبيعة الموضوع.

أمّا الصّور البيانيّة المذكورة في النصّ الشعري نجد بعضها منها:

- 1- **الاستعارة:** وهي "وجه بلاغيّ تنتقل به دلالة اللفظ الحقيقيّة إلى دلالة أخرى لا تتناسب مع الأخرى إلا من خلال تشبيه مضمّر في الفكر وهي الصّورة المقتضية من صور التّشبيه"²، نجد في البيت (5): "يرافقني الوجد" استعارة مكنية حيث شبّه الوجد بالرّفيق فذكر المشبه وهو "الوجد" وحذف المشبه به وهو "الرّفيق" ودلّت عليه القرينة "يرافقني"
- "يصحبني السّهد" استعارة مكنية حيث شبّه "السّهد" بالصاحب فذكر المشبه وهو "السّهد" وحذف المشبه به وهو "الصاحب" ودلّت عليه القرينة "يصحبني".
- البيت (19): "إلهي ضللت الرّشاد" استعارة مكنية حيث شبّه "الرّشاد" بالطريق فذكر المشبه وهو "الرّشاد" وحذف المشبه به وهو "الطريق" والقرينة هي "ضللت".

¹ نور الدين السد "الأسلوبية وتحليل الخطاب" دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسرد، دار هوم، الجزائر (د.ب)، (د.ب)، ج2، ص43

² سعد بو فلاقة "في سيمياء الشعر العربي القديم" التحليل النصي لجزء من بائية ابن خفاجة الأندلسي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 23 جوان 2005، ص113.

و الاستعارة تجسّد المعنى في قالب محسوس، فتشخّص المعنى وترسم صورة محسوسة له فتزيده قوة وتأثيراً.

2 - الكناية: "هي لفظ أُريدَ به غير معناه الذي وُضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته"¹.

البيت (18): "سماء الخلود" كناية عن الجنّة. و "مهاوي الهلاك" كناية عن الفناء.

فالكناية إحدى مقومات الجمال و"هي إحدى صور الإيحاء وطرائقه"² والغرض منها هو "تأكيد المعنى بتصويره تصويراً واضحاً مصحوباً بما يؤيّده وتحسين المعنى وتجميله"³

3 - التشبيه: يوجد في البيت الأوّل "لماذا أعود تراباً كما كنت؟" تشبيه مرسل، المشبّه هو الشّاعر والمشبّه به هو التّراب، والأداة هي الكاف

البيت (11): "قلت زماني لدود" تشبيه بليغ، ذكر المشبه وهو "الزّمان" والمشبّه به هو "لدود" والأداة محذوفة. يقوم التشبيه بتوضيح المعنى والفكرة والتّدليل على صدقها.

4 - المجاز: هو "استعمال اللفظ في غير معناه الحقيقي"⁴. ومن الصّور الموظّفة في النّص نجد:

البيت (4): "أمسي على الأرض دامي الكبود"، مجاز مرسل علاقة كليّة فهو لا يمسي على الأرض كلها؛ بل على جزء منها، فالعلاقة هنا هي كليّة، فذكر الكلّ وأراد به الجزء.

البيت (6): "يأسى له القلب حين يعود" مجاز مرسل علاقة جزئية، ليس القلب وحده هو الذي يأسى بل سائر أعضاء الجسد، فذكر الشّاعر الجزء وأراد به الكلّ. ودور المجاز هنا هو إبراز المعنى في

صورة حسّية.

لقد وظّف الشّاعر هذه الصور البيانية لينقل إحساسه إلينا، ويعبّر عمّا يجول بخاطره، فقد صوّر لنا

¹ الإمام عبد القاهر الجرجاني "دلائل الإعجاز"، شرحه محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005، ط1، ص205.

² مسعود بودة "الأسلوبية والبلاغة العربية. مقاربة جمالية"، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ط1، ص247.

³ بتصرف، محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز عتيق "البلاغة العربية بين التقليد والتجديد"، ص154.

⁴ أحمد أبو المجد "الواضح في البلاغة والبيان والمعاني والبديع"، ص66.

ما يحيط به وكان صادقا في تعبيره وتصويره فامتاز أسلوبه بالخيال ممّا تلائم مع المعنى.

ولو عدنا إلى أزمنة الفعل فقد تنوّعت بين ماضية ومضارعة وأمر وهذا يبعث على الحركة والحيوية، فالأفعال الماضية وردت 27 مرّة أي ما يقارب 35.5 %. أمّا الفعل المضارع فقد تواتر 30 مرّة ما يعادل نسبة 62.5 % ، بينما فعل الأمر ذكر مرّة واحدة بنسبة 2 %.

ونلاحظ هنا غلبة الأفعال المضارعة على الأفعال الماضية، وهذا صبغ القصيدة بلون من الحركة والحيوية، فاستعماله للأفعال الحاضرة جعله يعيش حاضره ويعبّر عنه، وهذا الإدراك جعل مشاعره مرهفة حسّاسة ومتأثّرة. كما كان للأفعال الماضية حضور، والمعروف عن الماضي أنه ذو طابع سردي لذلك نجد نزعة سردية قائمة على الصّراع بين الشّاعر و الدّهر من جهة وبين الشّاعر و نفسه من جهة أخرى. وعليه نجد أنّ الأفعال المضارعة كان لها وقع كبير في النص أكثر من الأفعال الماضية وهذا حسب الموضوع المقدّم.

لقد عانى الشّاعر مبارك جلواح اليأس والحرمان والحيرة والحزن الذي يبدو ظاهرا من بداية القصيدة إلى نهايتها ليذكّرنا بإيمانه بالله ويدعوه الهداية لأنّها السّبيل الوحيد لخروجه من عالم الحزن والتّشاؤم والغبن.

وزبدة القول أنّه أمكننا ولو جزئيا الكشف عن بنيات النّص التّركيبية والصّوتية والدلالية ف"الدراسة الأسلوبية تتميّز بطابعها التّراكمي"¹، لهذا يمكننا القول أنّ التحليل الأسلوبي تمكّن من وضع بصماته في السّاحة النّقديّة خاصّة الشّعريّة منه، وقد قمنا بمقاربة أسلوبية على نص شعري وجدانيّ جزائريّ من بنيته السّطحية إلى بنيته العميقة. وهذه هي إحدى محاولتنا التي نسعى من خلالها إلى تجديد القراءة لنصوص من الشّعْر الجزائريّ الحديث، وهي في الأصل تجربة قدّمناها للطلّبة تدريبيّا لهم على تحليل النّصوص الشّعريّة بمناهج معاصرة كالمنهج الأسلوبيّ.

¹ صلاح فضل "مناهج النقد المعاصر"، دار الآفاق العربية، القاهرة، (د.ت)، (د.ط)، ص111.

