الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
The people's Democratics Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
المركز الجامعي صالحي أحمد – النعامة - Naama University Center Salhi Ahmed
معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي بعنوان

بناء القصيدة في الشعر، ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" للأخضر بركة أنموذجًا

ميدان اللغة والأدب العربي شعبة دراسات نقدية تخصص نقد أدب عربي

بإشراف الدكتور:
رخروخ عبد المجيد

من إعداد الطالبة:
باقـــي مـــروى

اللجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الصنف
أ.لخضربوخال	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
أ.رخروخ عبد المجيد	أستاذ التعليم العالي	مشرفا مقررا
أ.عبد القادر ضيف الله	أستاذ محاضر –أ-	مناقشا

الموسم الجامعي 1446هـ الموافق ل 2025/2024

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

المركز الجامعي صالحي أحمد – النعامة –

معهد الآداب واللغات — قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي

خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله :

السيد (ة) : مروى باقي

الصفة (طالب – أستاذ – باحث) : طالبة

الحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم : 204192080

الصادرة بتاريخ : 12 فيفري 2019

المسجل (ة) بكلية / معهد : الآداب واللغات

قسم : اللغة والأدب العربي

والمكلف (ة) بانجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج – مذكرة ماستر – مذكرة ماجيستير – أطروحة دكتوراه) عنوانها : بناء الوصية في الشعر ديوان لا أحد يرثي الربيع في الأوقيانوس الأخضر بركة

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية في إنجاز البحث المذكور أعلاه .

التاريخ : 4 جوان 2025

توقيع المعني

PDF Scanner ACE Scanner

الإهداء

بسم لله الرحمان الرحيم

إلى كل من كان لهم الفضل بعد الله في كل خطوة من حياتي .....

إلى والدي العزيزين، رمز التضحية والعطاء...

إلى أخواتي وكل من دعمني بكلمة أو دعاء أو إبتسامة...

إلى كل من أمن بي وشجعني....

أهديكم ثمرة هذا الجهد.....

مروى

تشكرات

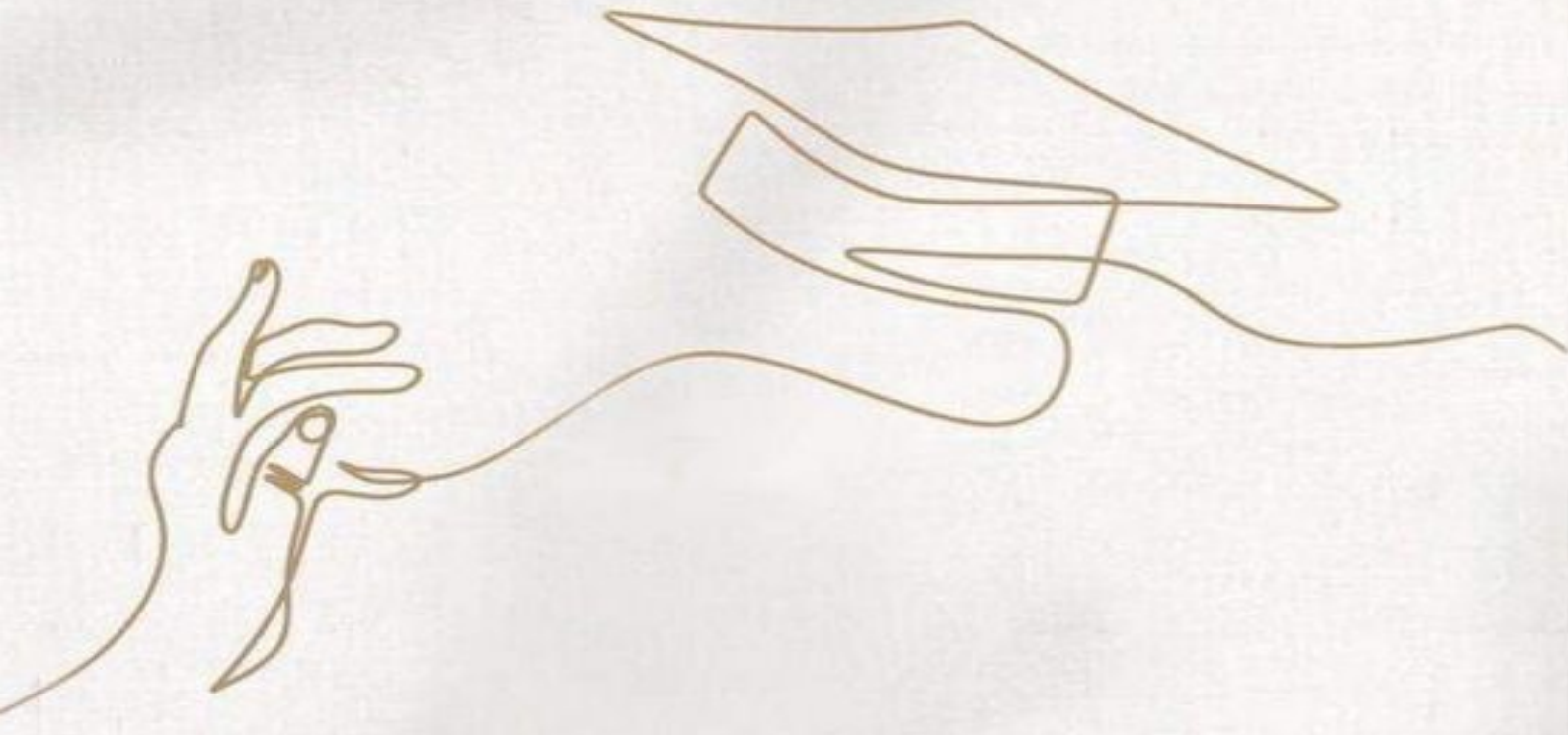
الحمدلله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبفضله وتوفيقه أنجز هذا العمل.

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساندني ووقف إلى جانبي طوال رحلة الدراسة والبحث.

شكرًا لكل أساتذتي الكرام على ما قدموه من علم وتوجيه ولكل من ساهم في إثراء هذا العمل بملاحظاته ومداخلاته القيمة.

كما لا يفوتني أن أخص بالشكر إلى مشرفي الدكتور "رخروخ عبد المجيد" على دعمه المتواصل وصبره وتوجيهه الثمين.

فشكرًا لكم جميعًا على كل ما قدمتوه لي في حياتي.



مقدمة

يُعد موضوع البناء في النصوص الأدبية من الواضيع الأساسية التي لفتت انتباه الدارسين والنُقّاد، وذلك نظرًا لما تحمله من أهمية في فهم كيفية تَشكُل النصوص وتنظيم عناصرها، فالنص الأدبي لا يُبنى بطريقة عشوائية، بل يخضع لترتيب داخلي دقيق يجعل من كل مكون فيه من الكلمات، الصور، الإيقاع، الأسلوب.... جزءًا من كيان متماسك، حيث يظهر هذا الأمر بوضوح في النصوص الشعرية التي تعتمد على التكثيف والتركيب والجمالية، حيث لا يمكن فصل الشكل عن المضمون، ولا اللغة عن الدلالة، فالبناء في الشعر لا يعني فقط الشكل الخرجي أو الوزن، بل يشمل الطريقة التي يتم بها اختيار الكلمات، وتنظيم الصور، وصياغة الأسلوب والإيقاع، مما يجعل القصيدة تجربة فنية متكاملة.

وقد زادت أهمية هذا المفهوم في العصر الحديث خاصة مع تطور الشعر العربي وخروجه من القوالب التقليدية نحو آفاق جديدة من التجريب والتجديد، حيث أصبح الشاعر أكثر حرية في توظيف اللغة، وأكثر انفتاحًا على أشكال تعبيرية مختلفة ، حيث برزت الحاجة إلى دراسة النصوص الشعرية من الداخل، عبر التركيز على بنيتها وأسلوبها، وليس فقط على مضمونها أو موضوعها.

ومن بين الدوافع التي جعلتنا نختار هذا الموضوع، نجد أسبابًا ذاتية تتعلق باهتمامنا الشخصي بعالم الشعر وتحليل النصوص الأدبية، ورغبتنا في اكتساب أدوات لفهم البنية العميقة للنصوص الشعرية، بعيدًا عن القراءة السطحية ، كما أننا وجدنا متعة خاصة في التعامل مع النصوص التي تتسم بالغموض والتكثيف الرمزي، والتي تتطلب قراءة تحليلية دقيقة.

أما الأسباب الموضوعية فتعود إلى ملاحظتنا لوجود نقص في الدراسات التي اهتمت بديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص "للشاعر الأخضر بركة، رغم ما يحمله هذا العمل من غنى فني ولغوي، وتنوع في الصور والإيقاع والأسلوب. وقد رأينا في هذا الديوان تجربة شعرية جزائرية تستحق الاهتمام والبحث، لما فيها من جرأة في اللغة، وتجديد في البناء، وتعبير صادق عن رؤية شعرية معاصرة.

وانطلاقًا من هذه الخلفية قمنا بصياغة إشكالية محورية نحاول من خلالها فهم جوهر هذا العمل الشعري، وهي كالتالي:

كيف يظهر البناء الفني بمستوياته المختلفة (اللغوي، الإيقاعي، الأسلوبي) في ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص"؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية، قمنا بإعداد خطة بحث متكاملة، تتكون من ثلاثة فصول رئيسية، بحيث يتناول كل فصل جانبًا من جوانب البناء الفني في الديوان:

- الفصل الأول خصصناه لدراسة البناء اللغوي والأسلوبي، حيث توقفنا عند نوعية الألفاظ التي يستخدمها الشاعر، وكيفية تشكيل الجمل، وخصوصية التعبير، والأسلوب المعتمد في إيصال الصور والمعاني.
- أما الفصل الثاني فقد ركّزنا فيه على البناء الإيقاعي، سواء من حيث الوزن العروضي، أو الإيقاع الداخلي الناتج عن تكرار الأصوات أو الكلمات، أو توزيع الحروف والنبرات داخل النص، وذلك من أجل فهم كيف يساهم الإيقاع في خلق موسيقى شعرية داخل النص.
- في الفصل الثالث تطرقنا إلى الصورة الشعرية والخيال، باعتبارهما من أبرز المكونات التي تمنح النص عمقه الجمالي والدلالي، وحاولنا الكشف عن آليات تشكيل الصورة الشعرية، ومصادر الخيال لدى الشاعر، وطبيعة الرموز والأساليب البلاغية التي يوظفها.

وأثناء إعدادنا للدراسة، اطّلعنا على مجموعة من الدراسات السابقة، ولاحظنا أن هناك أبحاثًا عديدة تناولت مفهوم "البنية" أو "البناء" في الشعر العربي عمومًا، لكنها غالبًا ما كانت نظرية أو عامة، أو تطرقت إلى شعراء معروفين بشكل تقليدي ، بينما وجدنا أن ديوان الأخضر بركة لم يحظَ بنفس القدر من التحليل، خصوصًا من زاوية أسلوبية دقيقة، وهو ما شجّعنا على التوجه نحو هذه التجربة الشعرية وإعطائها ما تستحق من عناية نقدية.

ومع تقدم العمل واجهتنا بعض الصعوبات، أهمها قلة الدراسات الأكاديمية التي تتناول هذا الديوان تحديدًا، ما جعلنا نعتمد بشكل كبير على التحليل الشخصي والمباشر للنصوص ، كما أن طبيعة اللغة التي يستخدمها الشاعر والتي تتسم بكثافة رمزية وانزياحات لغوية، شكّلت تحديًا تطلب منا وقتًا وجهدًا مضاعفين لفهمها وتأويلها. أضف إلى ذلك التعدد الكبير في المصطلحات والمفاهيم النقدية، واختلاف استعمالها بين الباحثين، ما فرض علينا توخي الدقة والوضوح في اختيار المصطلحات وتطبيقها.

أما من حيث المنهج المعتمد، فقد اخترنا المنهج الأسلوبي، لأنه الأنسب لتحليل النصوص الأدبية من الداخل، وملاحظة العلاقة بين اللغة والمعنى، وبين الشكل والمضمون. كما استفدنا من بعض أدوات المنهج البنيوي، خاصة في تحليل العلاقات الداخلية بين مكونات النص الشعري، وفهم كيفية تماسكه ككل متكامل.

باقي مروى النعامة في: 2025/05/25

الفصل الأول: البناء اللغوي والأسلوبي

1/ مفهوم البناءStructure

أ. اصطلاحا:

تعاريف عديدة للفظ "البناء"، فقد عرفه ابن منظور على أنه "والبُنى بالضم مقصور، مثل البُنى، يقال بُنية وبنى، وبنيته ومفردة بنى بكسر الباء مقصورة، مثل جزية وجزى، وفلان صحيح البنية أي الفطرة" [1]، كما قال فيه الجوهري "بنى فُلانٌ بيتا من البُنيان وبَنَى على أهله بناءً فيهما، أي زفها، وابتنى دارًا، وبَنَى بمعنى، والبُنيانُ الحائط والبِنَى بالضّم مقصورٌ من البِنى، وبِنْيةٌ وبِنىً بِكَسْر البَاء مقصورٌ وفُلانٌ صحيح البِنْيَةِ، أي الفِطرة، وابْتَنَيْتُ فُلانًا، أي جعلته يَبْنِي بيتًا" [2]، حيث تتفق المعاجم العربية على أن لفظ "البناء" يدل على التركيب والإنشاء المتماسك، سواء في البنية المادية أو المعنوية. ففي "لسان العرب" لابن منظور، يُستخدم اللفظ للدلالة على الفطرة والتركيب الجسدي، كما في قوله: "فلانٌ صحيح البنية"، وهو ما يشير إلى التكوين السليم والمتكامل. أما الجوهري في "الصحاح" فيوضح أن "البنيان" هو الحائط أو البيت، بما يعنيه من تجميع منظم لعناصر متماسكة تشكّل كيانًا وظيفيًا. كما تظهر اشتقاقات الكلمة في سياقات مثل: "بنى بيتًا"، و"ابتنى دارًا"، و"بنى على أهله"، لتؤكد ارتباط البناء بالفعل القائم على التنظيم والهيكلة. ومن خلال هذه التعاريف يظهر أن "البناء" في أصله اللغوي لا يقتصر على المعنى العمراني، بل يمتد ليشمل أي تكوين منسجم في أجزائه يقوم على الترتيب والتماسك، وهو ما يشكل قاعدة لفهم استخدامه في السياقات الأدبية والفنية لاحقًا.

كما ورد في قوله تعالى ﴿ وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ ﴾[3] وقال تعالى ﴿ وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا﴾[4]ويقول ابن منظور "البناء واحد الأبنية، وهي البيوت التي تسكنها العرب في الصحراء، فمنها الطراف والخباء والبناء والقبة والمضرب، وفي حديث سليمان -عليه السلام- :من هدم بناء ربه تبارك وتعالى فهو ملعون، يعني من قتل نفساً بغير حق لأن الجسم بنيان خلقه الله و ركبه "[5]، فكلمة "بناء" في السياق القرآني واللغوي دلالة على الخلق المتقن والتكوين المحكم، سواء في خلق السماء أو الإنسان، بما يعكس معنى التنظيم والتركيب المتناسق الذي يمتد من البنيان الحسي إلى البنيان المعنوي والوجودي.

---

[1] محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب ن ي)، دار التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 3، ج 1، 1999، ص 509.

[2] إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، مادة (ب ن ي)، تح: أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، مجلد 6، ط 4، 1990،ص 2286.

[3] سورة الذاريات ،الآية 47

[4] سورة النبأ،الآية 12.

[5] ابن منظور، لسان العرب، ص510.

أما في الفكر الغربي فهي "تركيب ويقابله دائمًا بالفرنسية (structure) ونقول بنية عميقة (Structure Profonde) وبنية روائية (Structure Narrative) وبنية سطحية (Structure Superficielleou Structure de Surface)"[1]، فالبناء في المفهوم الاصطلاحي الغربي يُحيل إلى فكرة "التركيب المنظم"، حيث لا يُنظر إليه ككُتلة جامدة، بل كنسق داخلي تتفاعل فيه العناصر وفق منطق معيّن، ونظرًت لما تعبّر عنه المصطلحات الفرنسيةالتي تكشف عن العلاقات الدفينة التي تحكم النص أو الخطاب ، والتي تُجسد المظهر الخارجي لهذا التركيب، مما يجعل من "البناء" أداة لفهم كيفية اشتغال المعنى لا مجرد شكل أو إطار خارجي .

[1] بسام بركة، معجم اللسانيات، فرنسي عربي، منشورات حروس، طرابلس، لبنان، 1985، ص 193.

ب. مفهوما:

يشكل مفهوم البناء محورًا أساسيًا في الدراسات الأدبية، حيث يرتبط بتنظيم عناصر النص وتناسق لتحقيق وحدة متكاملة، حيث يعتبر عند الباحث "صلاح فضل" أنه هو "الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي" [1]، فقول "صلاح فضل" يعكس كيفية انتقال مفهوم "البناء" من مجرد إنشاء مادي إلى عملية فنية معمارية، حيث يصبح ترتيب الأجزاء وتنظيمها جزءًا من الجمالية والتنسيق الذي يحقق التوازن والتناغم في الشكل النهائي، كما يقول "بلقاسم دفة" في البنية أن هي "كل تماسك بنظام مع العلاقات اللغوية، سواء أكانت ألفاظًا تؤلف جملة أم جملًا أم أصواتًا تؤلف ألفاظًا، وأن عناصرها تخضع لمبدأ التغيير والتحويل بسبب ترتيب عناصرها" [2]،فقد أشار الباحث "بلقاسم دفة" في مفهوم البنية إلى أن البنية تمثل التماسك الذي يتشكل من خلال النظام والترابط بين العناصر اللغوية، سواء كانت كلمات تشكل جملًا أو أصواتًا تؤلف ألفاظًا، حيث شدد الباحث على أن هذه العناصر تخضع لمبدأ التغيير والتحويل نتيجة لترتيبها وتفاعلها مع بعضها البعض، مما يعكس مرونة البنية وقدرتها على التكيف وفقًا للسياق.

فمفهوم البنية في الأدب العربي والنقد ليس بعيدًا عن المعنى الذي تم توضيحه في المفاهيم اللغوية، بل يتقاطع معه بشكل كبير في كيفية ترتيب العناصر وتماسكها ، حيث قيل كذلك في مفهوم البنية أنه "قد استعمل لفظ بنية لمدة طويلة واتخد معاني شتى قبل أن تعطيه البنيوية معناه الاصطلاحي، إن الميدان المعماري هو الأصل الذي جاء منه هذا اللفظ، فقد كان يعني الكيفية التي شيد عليها بناء معين، وعليه فالبنيوية معجميا مشتقة من النص اللاتيني Streets الذي يعني البناء أو التشييد" [3]، يمكننا القول أن مصطلح "البنية" قد مر بتحولات دلالية متعددة قبل أن يستقر في المفهوم البنيوي الحديث، حيث كانت جذوره في المجال المعماري تشير إلى طريقة التشييد والتنظيم. ومع تطور الفكر النقدي انتقل المفهوم ليعبر عن منهج في دراسة النصوص يقوم على تحليل العلاقات الداخلية بين عناصرها باعتبارها كيانًا متماسكًا.

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط 3، 1987، ص 175.

[2] بلقاسم دفة، بنية الجملة الطلبية ودلالاتها في السور المدنية، مشنورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ج 1، ط 1، 2008، ص 6.

[3] مؤيد عباس حسين، البنيوية، دار رند للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2010، ص 29.

أما البنية يقول فيها "فندريس- Vendryes" نقلا عن "فنك- Fiknk" أن "...الاختلافات في البنية بين اللغات تنتج من الكيفيات المتنوعة التي تتوقف عليها عملية التأليف" [1]، فالبناء في اللغة يدل على التكوين والتركيب والهدم ويستخدم مجازًا في مجالات متعددة لها دلالة على التأليف والتنظيم، يربطه اللغويون بتركيب الكلمة والجملة، كما يشير إلى المعنى الثابت والخلق في النصوص الدينية ويتجاوز المفهوم المادي ليشمل البناء المعنوي واللغوي للنصوص. لذلك يُعد البناء عنصرًا أساسيًا في تشكيل الدلالة والأسلوب داخل النص، حيث أن النص يوضح أن البناء الفني في النص الأدبي لا يقتصر على المعنى الظاهري للكلمات، بل يشمل طريقة ترتيبها وصياغتها لتكوين دلالة جديدة ومختلفة ويبين كيف أن اللغة الأدبية تستخدم بشكل خاص يبتعد عن التداول اليومي مما يمنحها قدرة على التعبير الرمزي والإيحائي، كما أن هذا الاستخدام الفني يجعل القارئ شريكًا في فهم النص وتأويله لذلك يتحول النص الأدبي من أداة تواصل عادية إلى فضاء إبداعي مفتوح للمعنى.

ج-المعنى الفني:

يتجلى المعنى الفني للبنية في كونها الإطار الذي تتجسد من خلاله الفكرة أو المعنى، فهي ليست مجرد شكل خارجي بل عنصر جوهري في توليد الأثر الفني ، حيث قال الباحث "عبد النور جبور" في هذا الصدد "أن الكاتب قادر على نقل فكرته إلى الآخرين بتعبير واقعي، قائم على مفردات واضحة الدلالة، وبدقة علمية موضوعية، وقادر أيضًا على إنزالها في صورة رمزية مُلونة، وكذلك أمر الرسام، والنحات، والملحن، وأشباههم. ومع هذا فثمة أمر ثابت هو استحالة نقل مَعنى أو مضمون إلا عن طريق المبنى أو الشكل لأنهما متلازمان تلازمًا عُضويًا، وتزاوجهما أو تناغمهما يؤدي إلى خلق الأثر الفني" [2]، ما يؤكد أن البنية ليست مجرد إطار خارجي ثابت، بل هي مكوّن فاعل يشارك في تشكيل المعنى وتوجيهه، إذ لا يمكن فصل المضمون عن الشكل دون الإخلال بجوهر العمل الفني. فتمازج المبنى والمعنى يخلق وحدة عضوية تُكسب النص قيمته التعبيرية والجمالية، وتمنح الفكرة عمقها وتأثيرها.

كما يُعد البناء الفني في النص الأدبي تحولًا مقصودًا للغة من وظيفتها التواصلية العادية إلى أداء جمالي وتعبيري مغاير، حيث " يمكن القول:إن المقصود بالبناء الفني في النص اللغوية عن مدلولاتها الأصلية "الاصطلاحية"، المتعارف عليها في الاستعمال العادي، إلى مدلول فني خاص. ذلك أن اللغة حتى تكون أدبية ينبغي أن تكون مغايرة للمستوى العادي الجماعي الذي من صفاته السبق في الوجود،و المثالية في

[1] بلقاسم دفه، مصدر سابق، ص 8.

[2] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1979، ص 234.

الاستعمال، فهو يتميز بكونه اصطلاحي عرفي شائع الاستعمال، المقصود به واحد لدى الجميع، لأن التواضع لم يترك للمتكلم في هذا الاستخدام العادي حرية التعبير، كما لم يمنح السامع إمكانية التصرف في فهم ما يسمع فيزيد و ينقص من دلالته، بخلاف المستوى الأدبي الفني الذي يتميز بكونه استخداما فرديا خاصا، لاحقا على المستوى العادي، و منحرفًا عنه بالقياس إلى المعايير التي تتحكم في المستوى العادي لأن اللغة الفنية تتكون من نتاج الفرد المبدع،وهي بذلك شخصية تصدر عن عبقرية البليغ، وتتجاوز ما هو نمطي اصطلاحي إلى ما هو أدبي خاص "[1]،فاللغة في مستواها العادي تظل مقيدة بالعرف الاجتماعي والوضوح المشترك، بينما في المستوى الفني تتحرر من هذه القيود لتصبح أداة فردية، تصوغها ذات المبدع بما يخدم رؤيته وخياله. ومن هنا فإن البنية الفنية لا تقتصر على تنظيم الشكل، بل تنبع من قدرة المبدع على شحن اللغة بدلالات جديدة تتجاوز المألوف، مما يجعل كل نص أدبي تجربة لغوية فريدة، تتسم بالخصوصية والتفرّد وتُحدث الأثر الجمالي والمعنوي المنشود.

2.البناء اللغوي-Structure Linguistique

أ- مفهوم اللغة - Langue

"اللغة واللغات واللغون، اختلاف الكلام في معنى واحد" [2]، هذا ما قاله "أبو علي القالي" في مادة (ل غ ا) في "البارغ في اللغة"، أما "مصطفى الغلايين" فقد قال في كتاب "جامع الدروس" أن " اللغة هي ألفاظ يع بر بها كل قوم عن مقاصدهم"[3]، تبُرز هذه الأقوال تنوع تعريفات اللغة بين من يراها تعددًا في الأساليب للتعبير عن معنى واحد، كما عند "أبي علي القالي"، ومن يركز على وظيفتها كأداة للتواصل بين أفراد الجماعة، كما في تعريف "الغلايين" مما يعكس طبيعتها المرنة بوصفها وعاءً للتفكير والتعبير.

وقد جاء في سورة فصلت ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُواْ لَا تَسمَعُواْ لِهَذَا القُرآنِ وَالغَواْ فِيهِ لَعَلَّكُم تَغلِبُونَ﴾[4] وكذلك في قوله تعالى ﴿وَالَّذِينَ هُم عَنِ اللَّغوِ مُعرِضُونَ ﴾[5]،فيتجلى لنا من هاتان الآيتان القرآنيتان أن "اللغو" يُستخدم للدلالة على الكلام الباطل أو الذي لا فائدة فيه، سواء كان في سياق

[1] بوطيبة سعاد، البناء الدرامي في المسرحية الشعرية "مأساة الحلاج" أنموذجًا، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، كلية الآداب اللغات والفنون، جامعة وهران، 2010-2011، ص 17.

[أ] بي علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي، البارع في اللغة،، مادة (لغا)، تح: هاشم الطغيان، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط 1، 1975، ص 401.

[3] مصطفى الغلاييني. جامع الدروس العربية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان،ج 1، ط 30، 1994،ص 07.

[4] سورة فصلت، الآية 26.

[5] سورة المؤمنون، الآية 03.

إفساد السمع والتشويش كما في سورة فصلت، أو في سياق مدح من يتنزه عن الخوض فيه كما في سورة المؤمنون، مما يعكس نظرة القرآن للغو على أنه انحراف عن الجدّ والحق.

أما "ابن جني" فقد قال فيها "أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم" [1]،حيث أن اللغة من منظور " ابن جني "هينظام صوتي يتخذه كل قوم وسيلة للتعبير عن أغراضهم، مما يركّز على الجانب الصوتي كأصل في التكوين اللغوي، ويُبرز وظيفتها الأساسية في نقل المعاني بين أفراد الجماعة ، أما اللغة عن " دي سوسير" فقد عرفها بأنها "مقدرة فطرية بطبيعتها يوزد بها كل مولود بشري وفي من أهم السمات الفطرية التي تميز الإنسان عن الحيوان" [2]، فاللغة عند " دي سوسير" ليست مجرد أداة مكتسبة، بل هي قدرة فطرية يولد بها الإنسان وتُعد من الخصائص الجوهرية التي تميّزه عن باقي الكائنات، مما يُبرز البُعد الإنساني العميق للغة بوصفها جزءًا من الطبيعة البيولوجية والعقلية للإنسان.

ومنه يمكننا القول أن تعاريف اللغة متعددة ، فمنهم من يراها نظامًا من الأصوات أو الألفاظ يُستخدم للتعبير عن المعاني والمقاصد داخل الجماعة، و منهم من يعدّها قدرة فطرية يولد بها الإنسان وتميزه عن باقي الكائنات. كما تُظهر النصوص القرآنية الفرق بين الكلام الهادف واللغو، مؤكدة أن اللغة أداة أساسية في التواصل والتأثير، وأن قيمتها تتحقق بارتباطها بالمعنى والغاية.

ب- مفهوم البناء اللغوي:

يُعدّ البناء اللغوي من المفاهيم الجوهرية في الدراسات اللسانية والأدبية، حيث يشير البناء اللغوي إلى الكيفية التي تُبنى بها اللغة داخل النصوص لتؤدي وظائفها الدلالية والتواصلية ، حيث "تقوم البنية اللغوي على وحدتي (الصوت والصرف)، وهما (الفونيم -Phonème) و(المورفيم-Morphème) ويُعرّف الأول بأنه أصغر وحدة صوتية غير قابلة للتجزئة، ويعرّفه آخرون، أنه كل صوت قادر على إيجاد تغيير دلالي." [3]، فمن خلال ما قاله "عبد القادر عبد الجليل" يُعد البناء اللغوي قائم على وحدتي الفونيم والمورفيم، حيث تُبرز العلاقة بين الصوت والمعنى، كما يُجسد البناء اللغوي في طريقة صياغة الجملة نفسها التي توظف التعريف والتقابل لعرض المفهوم بشكل دقيق ومترابط.

أما البناء اللغوي عند "وليد قصاب" فهو عبارة عن "مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تحكم الكلام الفردي، وتمكنه من أن يكون ذا دلالة، ومن دون هذا النسق يصبح الكلام أصواتًا بلا دلالة ولا معنى" [4]،

[1] ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب العصرية، ج 1، ص 33.

[2] فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يونيل يوسف عزيز، دار آفال العربية، بغداد، العراق، 1985، ص 26.

[3] عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2001، ص 96.

[4] وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 2، 2009، ص 125.

حيث يعتبر أن اللغة لا تكتسب معناها إلا من خلال قوانين وقواعد تحكم إنتاج الكلام، فالكلام الفردي لا يكزن دا دلالة إلا إذا خضع لنسق لغوي منظم، أما في غياب هذا البناء فإن ما يتنج لا يتجاوز كونه أصواتًا بلا معنى، فيبرز البناء اللغوي بوصفه الشرط الأساسي لتحقق المعنى والتواصل داخل أي نظام لغوي.

فالفونيم له وظيفتان الأولى تتعلق بتغيير التركيب، والثانية تتعلق بالحفاظ على التباين بين التراكيب، بشكل عام اللغةتعد أداة أساسية للتفكير، وتحمل تاريخًا طويلًا يفوق عمر العلوم وهي أساس لبناء المفاهيم الإنسانية حيث تعتبر البنية اللغوية وفق لـ "دي سوسير" نظامًا متزامنًا يعتمد على التوازن بين العناصر وتطابق المعنى مع الشكل اللغوي حيث تتداخل المعاني ضمن شبكة مترابطو تؤلف نظامًا متكاملًا يعتمد على مقابلات والتمايزات بين الكلمات.

البناء اللغوي في الأجناس الأدبية يعتمد على المفردة التي تشكل أساس أي تحليل لغوي، سواء كانت فصيحة أو عامية وهي تعكس الشخصية وأبعادها الفكرية والاجتماعية، كما أن الأسلوب اللغوي يعد عنصرًا أساسيًا في العمل الأدبي ما يتيح للناقد فهم التباين بين الشخصيات والتعمق في تحليل النص.

كما وردت دراسة بخصوص البناء اللغوي بعنوان "مفهوم البناء ومستوياته في اللسانيات العربية الحديثة" بمجلة المجمع الجزائري للغة العربية حيث قسمت البناء إلى خمس مستويات، فالمستوى الأول ترتبط وحدات اللسان فيه بعلاقة بنائي صوتيى دقيقة، بحيث يؤدي اندراج الحروف الأصلية في صيغة معينة إلى تكوّن الكلمة ذات المعنى، "فالعلاقة بين هذه الوحدات في ارتباطها ببعضها هي علاقة بناء في هذا المستوى وهي أشد أنواع البناء إحكامًا بحيث لو سقط حرف منها انهدم البناء أو تحول إلى بناء آخر"[1]، أما المستوى الثاني يكون البناء أقل إحكاماً من البناء الصوتي، إذ يتعلق باتصال العناصر اللفظية كضمائر الرفع أو أدوات التعريف والعطف، "ويكون البناء في هذا المستوى بدرجة أقل من البناء الأول؛ كاتصال ضمائر الرفع بالأفعال مثل كتبتَ وكتبنا وغير ذلك من أنواع العلاقات بين عناصر الكلم في مستوى الوضع" [2]، المستوى الثاني هو المستوى التركيبي من البناء، حيث تعتبر الروابط في هذا المستوىروابط يمكن فصل بعضها دون الإخلال بالبنية الأساسية للكلمة أو الجملة.

أما المستوى الثالث في الدراسة هو المستوى الإفرادي، حيث ترتبط الوحدات اللسانية المستقلة في اللفظ بعلاقات بنائية أقل شدة من المستوى التركيبي، وتظهر في تراكيب مثل المركبات العددية والنحتية، "لذلك

[1] جهاد براهيمي، عبدالمجيد سالمي، مفهوم البناء ومستوياته في اللسانيات العربية الحديثة، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، الابيار، الجزائر، المجلد 17، ع 1، 2021، ص 14.

[2] نفس المصدر، ص 14.

نلجأ فيها إلى اتباع طريقة اللغات الأخرى فيقال (ام ال دي) عوض (لام ميم دال) وهو الأصوب والأنسب لنظام اللغة" [1]، حيث يكون الارتباط بين الكلمات أقرب إلى البناء منه إلى الإعراب، المستوى الرابع في الدراسة مبني على ما أشار إليه سيبويه في تحليله اللفظي، حيث يرتبط البناء في هذا المستوى النحوي بعلاقة بين وحدتين: المبني والمبني عليه، وهو ما فسّره الحاج صالح بالتفريق بين تبعية البناء وتبعية الوصل، "أي أن العلاقة بينهما علاقة بناء غير علاقة الوصل التي تربط بين العناصر التي تدخل على نواة اللفظة في المواضع قبلها وبعدها" [2]، فالعلاقة بين الاسم وما يدخل عليه تُعد علاقة بناء، بخلاف العلاقة بين المبتدأ والخبر التي تُعد علاقة وصل. وتُعد العناصر الداخلة على نواة اللفظة قبلها أو بعدها جزءًا من هذا البناء، مثل "أل" التعريف والمضاف إليه، بينما تظهر علاقات الوصل في تراكيب أخرى كالحال وبعض الفواعل. كما يشير الحاج صالح إلى ظاهرة "الخلو من العلامة" أو "العلامة العدمية"، وهي غياب العلامة اللفظية في موضع معين يقابله ظهورها في موضع آخر، كما هو الحال في تمييز المفرد عن الجمع أو المذكر عن المؤنث، وهي من الظواهر الدقيقة في بنية اللغة[3].

أما المستوى الخامس والأخير في الدراسة فقد ركز على علاقة جملة بجملة وما يربط بينهما في البنية بناءًا على قول الحاج صالح "ويوجد مستوى تركيبي آخر أعلى من هذا (يقصد مستوى التركيب)، وهو مستوى التصدير وما فوق العامل فإن هناك أدوات تدخل على بنية العامل والمعمولين والمخصص، ويعني أن هناك موضعا آخر يتجاوز هذه المواضع" [4]، حيث ترتبط جملتان بعلاقة بنائية تُكمل إحداهما الأخرى، وتدخل أدوات ذات صدارة كأدوات الشرط والاستفهام دون أن تعمل في الجملة مباشرة، بل تربطها ببنية أعلى. ويميز الحاج صالح بين التحليل اللفظي والتحليل الدلالي، حيث تنقسم المعاني إلى أصول لفظية وفروع سياقية تُدرس في علمي المعاني والبيان، وتُعد البلاغة امتدادًا للنحو في جانب الدلالة.

3. البناء الأسلوبي - Structure Stylistique:

أ- الأسلوب اصطلاحا :

تعددت معاني الأسلوب في اللغة، فقد قال "ابن خلدون" في "مقدمة" أن "الأسلوب هو عبارة عن (المنوال) الذي ينسج فيه التركيب أو القالب الذي تفرغ فيه، وهو يرجع إلى الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان

[1] نفس المصدر، ص 15.
[2] جهاد براهيمي، عبدالمجيد سالمي،، ص 15.
[3] ينظر، المصدر نفسه ، ص 15 .
[4] المصدر نفسه ، ص 16، نقلا عن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج 1، 2012، ص 225.

التركيب وأشخاصها، وهي الصورة الصحيحة باعتابرها ملكة اللسان العربي" [1]، عرفه "الجرجاني" أنه هو "الضرب من النظم والطريقة فيه" [2]، أما "ابن منظور" فقد عرفه أنه " يقال السطر من النخيل أسلوب ، كل طريق ممتد، فهو أسلوب ، قال: والأسلوب الطريق، والوجه ، والمذهب ، يقال : أنتم في أسلوب سوء ، و يج مع أساليب ، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب، بالضم، الفن؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أيأفانين منه ؛ وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا "[3]، يظهر لنا من خلال مختلف التعاريف أن الأسلوب في الغة له عدة دلالات، حيث يُفهم أحيانًا كمنوال أو قالب يُفرغ فيه الكلام، وأحيانًا أخرى كطريقة في تنظيم القول وضرب من النظم، كما يدل أحيانا على الطريق والمذهب والفن في التعبير. ومن خلال هذه المعاني المتنوعةندرك أن الأسلوب ليس مجرد شكل لغوي، بل هو بنية تعبّر عن خصوصية المتكلم، وتكشف عن مستوى ذوقه وتمكنه من أدوات اللغة.

وقد قال "الفيومي" في مادة (س ل ب) "سلبته ثوبه سلبا من باب قتل أخدت الثوب منه فهو سليب ومسلوب واستلبته وكان الأصل سلبت ثوب زيد لكن أسند الفعل إلى زيد وأخر الثوب ونصب على التمييز ويجوز حذفه لفهم المعنى والسلب ما يسلب والجمع أسلاب مثل: سبب وأسباب قال في البارع ولك شيء على الإنسان من لباس فهو سلب والأسلوب بضم الهمزة الطريق والفن وهو على أسلوب من أساليب القوم أي على طريق من طرقهم" [4]، حيث يتضح لنا من خلال ما قاله "الفيومي" في مادة (س ل ب) أن المعنى الأصلي لجذر "سلب" يدور حول الأخذ والنزع، ثم تطوّر ليشمل دلالات أوسع ترتبط بالتمييز والطريقة .ويُفهم من ذلك أن كلمة "أسلوب" مأخوذة من هذا الجذر بما تحمله من معنى الطريق أو النمط الذي يُسلك في التعبير أو الفعل، وهو ما يعكس أن للأسلوب بعدًا ديناميكيًا يتضمن اختيارًا وانتقاءً من بين طرق متعددة، ويكشف عن طابع خاص أو فنّ تعبيري مميز.

ب. الأسلوب مفهوما

أعطى الباحث "جون ميشال رفاتير" تعريف شامل للأسلوب كما ورد في كتاب "الأسلوبية والأسلوب" فقال أنه "ابراز بعض عناصر سلسلة الكلام وَحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النص وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة،. مما يسمح بتقدير أن الكلام يُعبّرُ والأسلوب يُبَرِزُ" [5]،حيث يتضح

[1] ابن خلدون، مقدمة، تح لونان، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، تح: لونان، بيروت، لبنان، 2004، ص 234.
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005، ص 345.
[3] ابن منظور،لسان العرب، مادة (سلب)، ص299
[4] أبو العباس الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ص 284.
[5] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط 3، 1977، ص 83.

لنا من خلال ما نقله الباحث "عبد السلام المسدي" عن "رفاتير" أن الأسلوب بتمثل في ابراز عناصر محدد داخل الكلام لإضفاء دلالة مميزة، تجعل المتلقي منتبهًا لها مما يعني أن الأسلوب يضطلع بوظيفة تفسيرية تُبرز النص وتعمق معناه. أما عند "بيير جيرو" فهو "كل جنس يتناسب مع طرق للتعبير ضرورية، ومحددة بدقة، وهي تعين، ليس التركيب فقط، ولكن أيضًا المفردات، والنحو، والصور، والمحسنات." [1]، أما الأسلوب عند الباحث "رابح بن خوية" فهو "الطريقة التي يعتمدها الأديب في تاليف كلامه للتعبير عن المعاني الدائرة في نفسه، منذ إشراقها في الذهن إلى صدورها ألفاظًا، فالموازنة بين هذه الألفاظ واختيار أفضلها، وترتيبها وتكوين جمل منها فربط هذه الجمل وتأليفها." [2]، فيتضح لنا أن الأسلوب في الاصطلاح يُفهم بوصفه نظامًا متكاملًا يتحكم في إنتاج الخطاب، يجمع بين اختيار المفردات وتنظيم التراكيب وتوظيف الصور والمحسنات، كما يمثل طريقة شخصية للأديب في التعبير عن أفكاره انطلاقًا من لحظة تشكل المعنى في الذهن إلى تحويله إلى كلام منظم، فالأسلوب يجمع بين ما هو تقني فني وما هو نفسي ذاتي مما يمنح النص طابعه الخاص والمميز.

كما قد ذكر "ابن قتيبة" عن الأسلوب قائلًا " أن فضل القرآن الكريم لا يعرفه إلا من كثر نظره، وفهم مذاهب العرب، وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس في جميع الأمم، أمة أوتيت من العارضة والبيان، واستاع المجال ما أوتيت به العرب" [3]، وقد قدم "ابن طباطبا" مفهوم آخر عن الأسلوب حين قال "والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه؛ وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطبتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المسدلة منها، وتعريضخا، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولفظها وخلابتها، وعذوبة الفاظها، وجزالة معانيها وحسن مبانيها، وحلاوة مقاطعها، ولإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة، وأجتناب ما يشينه" [4]، فالأسلوب عند القدماء لم يكن مجرد وسيلة للتعبير بل كان فنًا مركبًا يقوم على فهم عميق لمذاهب العرب في البيان، وتمثل طرقهم في التصوير والتعبير، كما يظهر في وصفهم الدقيق لفنون القول من إطناب وإيجاز، وبلاغة وبيان، وجزالة وعذوبة، فهما يُجمعان على أن تميز الأسلوب مرهون بالتمكن من أدوات اللغة العربية وذوقها البياني، مما يجعل الأسلوب انعكاسًا لثقافة المتكلم وعمق معرفته بتراث اللغة وجماليتها.

---

[1] بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1، 1994، ص 23.

[2] رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2013، ص 23.

[3] ابن قتيبة، تأويل مشطلة القرآن الكريم، دار التراث، القاهرة، مصر، ط 2، 1973، ص 78.

[4] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 2005، ص 10.

أما الأسلوب عند قدماء اليونان فهو "ثمرة الجهد الذي يبذله الكاتب في صنعه للكتابة" [1]، فقد كان يُنظر إليه عند قدماء اليونان على أنه ثمرة الجهد الشخصي الذي يبذله الكاتب في تشكيل كتابته وصقلها، فهو ليس مجرد وسيلة لنقل الأفكار، بل هو تعبير عن البراعة الفردية، ومجال تتجلى فيه قدرة الكاتب على الإقناع والتأثير، من خلال اختيار الألفاظ وتنظيمها بما يخدم المعنى ويمنحه طابعًا خاصًا. لقد ارتبط الأسلوب لديهم ارتباطًا وثيقًا بالبلاغة، فكان يُعد مقياسًا للفصاحة ومرآة لشخصية الكاتب وثقافته.

فالأسلوب ليس مجرد طريقة في التعبير بل هو جوهر الكتابة وروحها، حيث يتجاوز الوظيفة الإخبارية للغة ليشكل علامة فارقة في هوية النص، حيث يرى فيه "ريفاتير- Michael Riffaterre" أنه آلية لتسليط الضوء على عناصر دلالية تميز النص وتعمق معانيه، بينما "بيير جيرو- Pierre Giraud" يربطه بنظام تعبيري دقيق يشمل المفردات والتركيب والصور البلاغية، أما "رابح بن خوية" فيمنحه بعدًا نفسيًا ذاتيًا، حيث يُعد انعكاسًا لكيفية تشكل المعنى في ذهن الكاتب واسنيابه نحو التعبير اللغوي.

أما عند القدماء فالعرب لا يفصلون الأسلوب عن الذوق العربي وبلاغة البيان، إذ يعد مرآة للتمكن من اللغة ومذاهبها، حيث يعتبر عندهم فنًا قائمًا على الاتساق والجمالية تتشابك فيه المعرفة بالتراث مع حنس التوظيف الفني، وفي الفكر اليوناني القديم نجد أن الأسلوب قد صور كنتاج للجهد الفردي في الصياغة، ومجال لتجلي القدرة البلاغية والإقناع مما يربطه بالفكر الخطابي والبياني.

وعليه فإن الأسلوب يُفهم في ضوء هذه المقاربات بوصفه تفاعلًا بين البنية اللغوية والبعد الشخصي الثقافي للكاتب، مما يتنج نصًا متفردًا في صيغته، مميزًا في أثره، جامعًا بين الصنعة الفنية والبصمة الذاتية.

ج. البناء الأسلوبي

يُعد البناء الأسلوبي من أبرز المكوّنات الفنية التي تُشكّل البنية الجمالية للنصوص، إذ يُمثل الطريقة التي يُصاغ بها الخطاب من خلال اختيار الألفاظ، وتنظيم الجمل، وتوظيف الصور البلاغية، والإيقاع، والنغمة، وكل ما يمنح النص خصوصيته التعبيري ة. "الأسلوب طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، والإبانة من خلال هذا الموقف عن شخصيته الأدبية، وتفردها عن سواها في اختيار المفردات ةتأليفها وصياغة العبارات وسحرها، وما إلى ذلك من الاستخدام المتميز للتشبيهات البلاغية" [2]، حيث لا يُعنى البناء

[1] عدنان بن ذربل، اللغة والأسلوب، تخ؛ حسن حميد، مجد لاوي للنشر والتوزيع، ط 2، 2002، ص 151.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرين (دراسة في الأصول والمفاهيم)، اربد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010، ص 149.

الأسلوبي بالمحتوى فقط، بل بكيفية تقديم هذا المحتوى بطريقة تؤثر في المتلقي وتكشف عن شخصية الكاتب أو المتكلم ، حيث البناء الأسلوبي يُعد مدخلًا لفهم عمق النصوص، وتحليل البنية الفنية التي تجعل اللغة تنبض بالدلالة، وتتحوّل من مجرد أداة تواصل إلى وسيلة إبداع.

وقد ورد في كتاب "البلاغة والأسلوبية" أنه "والأسلوب، ليس إلا اختلافًا من اختلاقات العلماء، الاختلاق الذي لا يقابله شيء في الواقع، وبرغم هذه العدمية لا يمكن أن ننكر ارتباط بعض المظاهر المشتركة بين جميع مجالات الممارسة المذكروة بكلمة (أسلوب)، يمكن أن نذكر من بينها: ... 2 الأسلوب خاصية فردية (للنص)."[1]، فمفهوم البناء الأسلوبي يعبر عن حقيقة أدبية تتمثل في كونه خاصية فردية مميزة للنص، فكل نص يحمل طابعه الأسلوبي الخاص الذي يعكس شخصية منتحه، مما يجعل الأسلوب علامة فارقة في جوهره، فهو ليس مجرد بنية لغوية بل هو اقر فردي يتجلى من خلال طريقة التعبير ويمنح النص فرادته، فالبناء الأسلوبي هو "طريقة للتعبير بوساطة اللغة" [2]، فللبناء الأسلوبي يُمثّل الأسلوب الذي يتخذه الكاتب أو الشاعر للتعبير عن أفكاره ومشاعره عبر اللغة، فهو ليس مجرد اختيار لغوي عشوائي، بل هو نهج تعبيري مقصود يختار فيه المبدع ألفاظه، وتراكيبه، وإيقاعاته بعناية، ليُنتج نصًا يحمل بصمته الفردية، ويكشف عن خصوصية الرؤية وطرق التصوير التي تميز كل كاتب عن غيره.

وقد قال "عدنان بن رذيل" أنه "لذلك هم يقولون في الأسلوب الأول ، "البسيط أو السهل" أنه يصلح للرسائل، والحوار، وفي الثاني "المعتدل أو الوسيط" أنه يصلح للتاريخ والملهاة، في حين أن الأسلوب الثالث "الجزل أو السامي" يصلح للمأساة، إلا أن هذا الرأي خلافي، بدليل أن الأنواع الأدبية الحديثة كالرواية، والمسرحية الاجتماعية، تستهل عدة أساليب تظل فيها ناجحة" [3]، فيتّضح لنا البناء الأسلوبي لا يخضع لتقسيم ثابت أو حتمي، بل هو بنية مرنة تتكيّف مع طبيعة النص والغاية منه. حيث رغم ما قيل عن تصنيف الأساليب إلى بسيط ومعتدل وجزل،إلا أن الواقع الأدبي المعاصر خاصة في الرواية والمسرح يُثبت أن النجاح الأسلوبي لا يتوقف على النمط، بل على حسن توظيفه داخل السياق .فالنص الحديث أصبح يوظّف عدة أساليب داخل البنية الواحدة، مما يعكس تطور البناء الأسلوبي ليُصبح أداة دينامية تُعبّر عن تعقيد التجربة الإنسانية وتنوعها.

1 - مستويات التحليل الأسلوبي

[1] هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999، ص 51.
[2] رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية،ص 31.
[3] عدنان بن رذيل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 47.

تُستمد مستويات التحليل الأسلوبي من تعريف "دي سوسير" للكلام، حيث وصفه استخدامًا أو توظيفًا للوسائل الصوتية، والتركيبية، والدلالية التي يتيحها اللسان.

1.1 - الصوت :

يمثل المستوى الصوت أولى درجات التحليل الأسلوبي، حيث "يعد الصوت المفتاح الأول الذي من خلاله نكتشف دلالات الكلمة ومنه إلى معاني النص الشعري فهو بمثابة العتبة أو اللبنة الأولى للنص" [1]، حيث يُعد الصوت بمثابة العتبة الأولى لفهم النص الشعري، فمن خلاله تُس لئتشف دلالات الكلمات، وينفتح المعنى عبر الإيقاع والنغم الذي يُضفي على النص بعده الجمالي والتعبيري ، فالتحليل الأسلوبي للصوت "هو علم يهتم بالجانب الصوتي والفونولوجي في النصوص الجملية، حيث يساعد على كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة شارحًا أبعاد التكرار والتقابل والتوازي في مستوى الأصوات المفردة ومستوى السياق الصوتي" [2]، فالتحليل الأسلوبي للصوت يركز على البنية الصوتية للنص من خلال دراسة الفونيمات وتوزيعها داخل السياق، من أجل الكشف عن أبعاد جمالية وتخييلية تتجلى في التكرار، التقابل، والتوازي، حيث هذا التحليل لا يكتفي بوصف الأصوات فقط، بل يبين كيف تسهم الأصوات في تشكيل الصور الشعرية وتعميق الدلالة، مما يجعل الصوت أداة فنية فاعلى في البناء الأسلوبي للنص.

فالمستوى الصوتي هو أول مراحل التحليل الأسلوبي، حيث يُمثل الصوت المفتاح الأساس لاكتشاف دلالات الكلمات وفهم المعاني الشهرية عبر الإيقاع والنغم، و يهتم التحليل الأسلوبي للصوت بدراسة البنية الفونولوجية للنص، كالتكرار والتقابل والتوازي، بهدف الكشف عن التوظيف الجمالي والتخيلي للصوت في بناء الصورة وتعميق الدلالة، مما يجعل من الصوت عنصرًا فنيًا فعّالًا في تشكيل الأسلوب الأدبي ، فالمستويات في تحليل الأسلوب تشمل الصوت والإيقاع والنغمة والنبرة حيث يشمل الإيقاع تنظيم الأصوات حسب نمط زمني محدد بينما يشمل التنظيم التدرجات الصوتية والنبر يبرز المقاطع الصوتية بوضوح.

2.1- التركيب - Structure

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء دينا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002، ص 70.

[2] محمد الصالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002، ص 15.

يُعد المستوى التركيبي من أبرز مستويات التحليل الأسلوبي، إذ يكشف عن الكيفية التي يُنظ م بها الكاتب عناصره اللغوية لتوليد دلالة فنية وتعبيرية تتجاوز المعنى الظاهري، فيُصبح التركيب أداة لتجسيد الحس والرؤية الذاتية،حيت الأسلوبية "ترى أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقًا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبًا يقضي إلى إفراز الصورة المنشودة والانفعال، المقصود، والانطباع النابع من الذات عبر النص من خلال اللغة، ليحتضنه القارئ بحرارة" [1]، فالتركيب يشير إلى أن الكاتب لا يُفصح عن تصوراته إلا عبر تركيب لغوي دقيق، يُفضي إلى توليد الصور والانفعالات والانطباعات، ما يعني أن اللغة في مستواها التركيبي ليست محايدة، بل محمّلة بطاقة تعبيرية. فالتركيب يُسهم في نقل الوعي الذاتي للكاتب إلى القارئ، عبر نص لغوي مشحون بدلالات وجدانية وفكرية، مما يُبرز أهمية هذا المستوى في تحقيق التفاعل الجمالي بين النص والمتلقي.

أما "نعوم تشومسكي- **Naom Chomsky**" يقول في التركيب أنه "يتكون النظام اللغوي من مجموعة من العناصر التي تتآلف فيما بينها لتشكل سلسلة من مجموعة العلاقات الملائمة التي تربط هذه العناصر بعضها ببعض" [2]، حيث تشومسكي يقصد أن اللغة عبارة عن نظام يتكوّن من عناصر مثل الكلمات تتفاعل مع بعضها بترتيب معيّن، لتكوّن جُملاً مفهومة. فكل عنصر لغوي لا يعمل وحده، بل له علاقة بما قبله وما بعده، وهذه العلاقات هي التي تجعل الجملة لها معنى ، فالتركيب يعد اساسًا في تحليل الأسلوب حيث يتناول تنظيم الجمل وعناصرها مثل ترتيب المبتدأ والخبر، الفعل والفاعل، ويدرس الروابط والتغيرات مثل التفديم والتأخير من استخدام النحو التوليدي لفهم التفاعلات اللغوية العميقة.

3.1 –الدلالة - Sémantique:

يركز تحليل المستوى ال دلالي في الأسلوبية على الكشف عن أسرار الأسلوب بوصفه أداة لغوية تحمل دلالات اجتماعية وتواصلية بين المرسل والمتلقي، حيث "الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء اخر والشيء الأول والثاني هو المدلول، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى "[3]، فللدلالة هي العلاقة التي تربط بين لفظ ومعناه، بحيث يؤدي العلم باللفظ إلى استحضار المعنى في الذهن، وهي بذلك عملية ذهنية يتلازم فيها المدلولان. وتُعد كيفية دلالة اللفظ على المعنى من القضايا الأساسية في الدراسات اللغوية والبلاغية، إذ تختلف باختلاف السياق والعرف اللغوي، فقد تكون وضعية أو عقلية أو طبعية.

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر العاصمة، الجزائر، ج1 ، 2010،ص 187.
[2] نعوم تشومسكي، المعرفة اللغوية أصولها واستخدامتها، تر؛ محمد فتيح، دار الفكر العربي، ط 1، ص 1993، ص 110.
[3] الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة 01، 1983، الصفحة 104.

ومن هنا تبرز أهمية الدلالة بوصفها أداة لفهم الخطاب وتأويله، وجسرًا يصل بين الشكل اللغوي والمضمون الفكري.

فالدلالة في التحليل الأسلوبي تقوم على إطار العلاقة بين الدال والمدلول. فالأسلوب ليس مجرد شكل تعبيري بل هو نظام مقصود يسعى من خلاله الشاعر أو الكاتب إلى صياغة تجربته الشعورية بطريقة تجذب المتلقي وتثير تفاعله مما يمنح القصيدة تميزًا وتفردًا ، كما يُنظر إلى المتلقي هنا على أنه طرف فاعل، يفكك النص ويدرك دلالاته ضمن شبكة من العلاقات، وبهذا تكتمل عملية التواصل بين عناصر الخطاب الثلاثة :المرسل، الرسالة، والمتلقي. إن علم الدلالة يدرس تطور معاني الكلمات من خلال السياق اللغوي، مع التركيز على العلاقات بين الدال والمدلول وتحديد الدلالات المباشرة أو الإيحائية في النص.

د. الأسلوبية- Stylistique

تركز الأسلوبية على ا لكشف عن الخصائص اللغوية والتعبيرية التي تُكوّن البناءين اللغوي والأسلوبي للقصيدة، مما يُظهر فرادة النص الشعري وجماليته ، فالأسلوبية عند "جان كوهين" هي "علم الإنزياحات اللغوية"[1]، والأسلوبية عند "عبد السلام المسدي" هي "تأتي الأسلوبية في هذا المقام لتتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية" [2]، حيث يتّضح أن الأسلوبية تُعنى بدراسة اللغة في حالتها غير العادية، أي عندما تنزاح عن الاستخدام اليومي المباشر لتؤدي وظائف جمالية وتأثيرية، كما هو الحال في الشعر. فهي تركز على الانزياح بوصفه آلية أساسية لتحويل الخطاب من مجرّد إخبار إلى فن تعبيري، مما يجعلها أداة لتحليل البنية اللغوية للنص من حيث التفرّد، والتميّز، والانحراف المقصود عن القاعدة. وبالتالي، فالأسلوبية ليست فقط دراسة للأسلوب، بل هي تحليل علمي لجمالية اللغة داخل السياق الأدبي.

إذ انقسمت الأسلوبية إلى عدة اتجاهات نتيجة لتعدد النظرة إلى مفهوم الأسلوب، فظهرت بذلك اتجاهات مختلفة مثل: الاتجاه التعبيري، والاتجاه النفسي، والاتجاه البنيوي، والاتجاه الإحصائي، حيث تناول كل منها الأسلوب من زاوية خاصة تتماشى مع خلفيته النظرية ومنهجه التحليلي.

فالأسلوبية التعبيرية- Stylistique expressive هي "ليست بلاغة وليست نقدًا إنما مهمتها البحث في علاق التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله" [3]،

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 146.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 36.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر العاصمة، الجزائر، ج1 ، 2010، ص 69.

فلأسلوبية التعبيرية تُركّز على البعد الذاتي في إنتاج الخطاب، حيث تنظر إلى الأسلوب بوصفه نتيجة للتوتر بين الفكرة والتعبير عنها . فهي لا تُعنى بجماليات اللغة فحسب بل تُسلّط الضوء على الجهد الذي يبذله المتكلم أو الكاتب في تحويل ما يدور في ذهنه إلى كلام يُعبّر عنه بدقة وخصوصية ، فالأسلوب هنا يُفهم كأثر نفسي وفكري، يُجسّد الصراع بين الرغبة في القول والقدرة على القول.

أما الأسلوبية النفسية - Stylistique psychologiqueهي "اتجاه منهجي في تحليل الخطاب وتُعنى بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي" [1]، حيث الأسلوبية النفسية تتجاوز الشكل اللغوي الظاهري لتربط بين الخطاب ومضمونه من جهة، والبُعد النفسي للمتكلم أو الكاتبمن جهة أخرى. فهي تُعنى بكيفية تَشكُّل الأسلوب نتيجة لحالة نفسية أو انفعال داخلي، مع مراعاة السياق الذي نشأ فيه الخطاب ومكوّناته الأدبية، حيث تُقدّم الأسلوبية النفسية قراءة تُبرز التفاعل بين اللغة والشعور، وتجعل من الأسلوب مرآة تعكس التجربة النفسية للمبدع.

ومن بين اتجاهات الأسلوبية نجد الأسلوبية البنيوية - Stylistique structurale حيث هي " امتداد لآراء دي سوسير الشهيرة التي قامت على التفرقة بين ما يعى اللغة وما يسمى الكلام، هذه التفرقة جعلت الباحث الاسلوبي يرى أن المناهج للظاهرة الأسلوبية تقوم على اللغة ونمطيتها وإنما أيضا على وظائفها داخل النص"[2]، حيث تعتبر الأسلوبية البنيوية قائمت على أساس نظري لساني وضعه اللساني الشهير "دي سوسير"، من خلال ا لتمييز بين اللغة كنظام والكلام كاستعمال فردي لهذا النظام ، حيث لا تكتفي هذه الأسلوبية بدراسة الشكل اللغوي في عموميته بل تُركّز على كيفية توظيف العناصر اللغوية داخل النص، أي على وظائف اللغة ضمن السياق النصي. فالأسلوب في نظر البنيويين ليس مجرد زخرفة لغوية بل هو نمط منتظم من العلاقات داخل النص يكشف عن بنيته العميقة وطريقة بنائه للدلالة.

وأخيرا الأسلوبية الإحصائية - Stylistique statistique فقد قال "نور الدين السد" نقلا عن "فول فوكس" أننا "نقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميًا في التركيب الشكلي للنص" [3]، فلأسلوبية الإحصائية تُعالج النص بأسلوب كمي وموضوعي، إذ تنطلق من فكرة أن الأسلوب يمكن أن يُقاس من خلال معطيات قابلة للإحصاء، مثل تكرار الكلمات، وطول الجمل، وأنواع التراكيب ، فهي تعتمد على تحليل الخصائص الشكلية للنص بلغة الأرقام، دون التركيز المباشر على المعاني أو الانفعالات، مما يجعلها قريبة من المنهج العلمي ، حيث تُعد الأسلوبية

[1] نفس المرجع، ص 70.

[2] مسعود بدوخة، الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، مركز المتاب الأكاديمي للطباعة والنشر، 2017، ص 27.

[3] نور الدين السد، مصدر سابق، ص 103.

الإحصائية محاولة لتقنين دراسة الأسلوب وتحويله إلى مجال يمكن ملاحظته وتفسيره بشكل دقيق ومنهجي.

هـ- الانزياح -Deviation:

يُعدّ الانزياح -Deviation أحد أبرز الأساليب الفنية في البناء اللغوي للشعر الحديث، حيث يُمثل خروجا مقصودًا عن اللغة المألوفة لخلق الدهشة وتكثيف الدلالة ، فالانزياح لغة عن "ابن منظور" هو "نزح الشيء، ينزح نزحًا، ونُزوحًا، أي بعُدَ، وشي نزحٌ ونزوحٌ، ونازحٌ، أنشد ثعلب:

إن المذلة منزلٌ نزح عن دار قومك فاتكري شتمي،

ونزحت الدار فهي نزحٌ ونزوحًا إذا بعُدت، وقوم منازيحٌ، قال ابن سيِّده وقول أبي ذويب يقول:

وصرَّح الموت عن غلبٍ كأنهمُ جربٌ يدافعها السّاقي، منازيحٌ

وهو جمع منزاحٌ وهي تعني التي تأتي إلى الماء عن بعد ونزح به أنزحه وبلد نازحٌ بمعنى بعيدة والنزح بالتحريك هي البئر الذي أخد ماؤها، ونزحتني أي انفدت ما عندي ولا ينزح بمعنى لا ينفد والنزح هو الماء الكدر وقد نزح بفلان أي بعد عن دياره غيبة بعيدة" [1]، حيث يدل معنى "النزوح" في لسان العرب عن البُعد والانفصال، سواء مكانيًا أو معنويًا، وهو ما يمنح الانزياح الشعري جذورًا لغوية عميقة، تجعل منه تعبيرًا عن الابتعاد المقصود عن المألوف لتحقيق أثر دلالي أو جمالي.

أما الانزياح اصطلاحًا فهو "الاستعمال المبدع للغة المفردات والتراكيب والصور استعمالا يخرج عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع" [2]، وهو كذلم" خروج عن المالوف أو ا يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة" [3]، حيث الانزياح في الاصطلاح يُمثل تحولًا إبداعيًا في استعمال اللغة، يقوم على الخروج عن المألوف في المفردات أو التراكيب أو الصور، إما عن قصد بلاغي أو بدافع شعوري تلقائي، ليُضفي على النص طابعًا فنيًا خاصًا ويمنحه تفردًا دلاليًا وجماليًا يتجاوز التعبير العادي.

الانزياح التركيبي:

يُعد الانزياح التركيبي - SyntacticDeviation من ابرز أشكال الانزياح الشعري، إذ يتمثل في الخروج عن الترتيب النحوي المألوف للجمل بهدف تحقيق أثر فني أو دلالي مميز، حيث يعتبر الانزياح التركيبي عن

[1] ابن منظور، لسان العرب، مجلد 14، ص 231.

[2] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص 7.

[3] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط 1، 2007، ص 180.

الباحثين "مخالفة للقاعدة النحوية المتعارف عليها، ويحدث هذا مثل الانزياح من خلال طريقة في الربط بين الدول بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على النحو الخاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي، فعلى حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادًا أو تركيبًا من كل مثيرة أو قيمة جمالية، فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في علاقة من علاقاته قيمة جمالية، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليًا بما يتجاوز إطار المالوفات" [1]، فلانزياح التركيبي يُبرز قدرة الشاعر على كسر القوالب النحوية المألوفة، ليُعيد تشكيل اللغة بطريقة إبداعية تمنح التركيب قيمة جمالية تتجاوز التعبير العادي وتُميز الخطاب الشعري عن النثر العلمي أو اليومي.

أولا- التقديم والتأخير: فالتقديم عند الزمخشري هو " من قدمته وأقدمته فقدم بمعنى تقدم، ومن مقدمة الجيش ومقدمته للجماعة، والإقدام في الحرب" [2]، أما التأخير عند الجرجاني هو "باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفترلك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قد فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان على مكان" [3]، حيث بيّن كل من الزمخشري والجرجاني أن التقديم والتأخير أنه ليس مجرد تغيير في ترتيب الكلمات، بل هو وسيلة فنية تُضفي على النص بُعدًا جماليًا ودلاليًا، إذ يُكسب الكلام قوة التأثير ويكشف عن مهارة الشاعر في توظيف اللغة بما يخدم الإيقاع والمعنى.

فقد وظف الشاعر "الأخضر بركة" التقديم والتأخير في ديوانه "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" من أجل إعادة ترتيب عناصر الجملة الشعرية بشكل غير مألوف، فقد وظف الشاعر الانزياح التركيبي في قصائده على عدة أشكال منها:

1 - تقديم الفاعل على الفعل: مثلا في قصيدة " صيف ما ببلعباس" قال الشاعر:

"رَبُ بِغَالٍ وأحمرةٍ تسحَبُ العَرباتِ مُحملةٍ يتذكرُهَا
الآنَ هَذا الزُّقاقُ"[4]

[1] أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص120.
[2] الزمخشري، أساس البلاغة، تح؛ محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 2، 1998، ص 58.
[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح؛ محمود محمد شاكر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1996، ص 106.
[4] الأخضر بركة، لا أحد يربي الريح في الأقفاص، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، 2016، ص 134.

في قصيدة "صيف ما ببلعباس" وظّف الشاعر الأخضر بركة الانزياح التركيبي من خلال تقديم الفاعل على الفعل في أكثر من موضع، كقوله" :الآن هذا الزقاق يتذكرها"، حيث خالف الترتيب النحوي المعتاد ليُضفي على التركيب نغمة تأملية، مُجسّدًا الزقاق ككائن حيّ يملك الذاكرة والحنين، مما يعمّق العلاقة الحميمية بين المكان والذكرى. ويتكرر هذا الأسلوب في قوله " :رَبُ بِغَالٍ وأحمرةٍ تسحبُ العرباتِ محملةٍ "...، إذ قدّم الفاعل "بغال وأحمرة" على الفعل "تسحب"، ليمنح المشهد البصري مركزية دلالية ويُبرز تفاصيل الحياة اليومية في المدينة. هذان النموذجان يعكسان قدرة الشاعر على توظيف التقديم والتأخير لتكثيف المعنى وإثراء البنية التصويرية للنص.

2 - **تقديم الخبر على المبتدأ:** اعتمد الشاعر في نصه على توظيف ظاهرة تقديم الخبر على المبتدأ، وهو نوع من الانزياح التركيبي الذي لجأ إليه بشكل ملحوظ في العديد من قصائده، ومن بينها قصيدة "الريح"، حيث يقول:

"عطرُ الرّيح مُوسيقى الرذاذ على التُّراب
حليّها الأجْراسُ في شجر الصنوبر
في أعَالي السّرو ضِحكَتهَا، هوادجُها السُّرى
فُستَانُها حقلُ الشَّعير"[1]

يحدث الشاعر خلخلة متعمدة للتركيب اللغوي المألوف، إذ يقدّم ما يُنتظر تأخيره في الجمل ، فالأصل النحوي سيكون: "الأجراس حليُّها"، "ضحكتها في أعالي السرو"، "السرى هوادجها"، و"حقل الشعير فستانها"، لكنّ إعادة ترتيب هذه التراكيب على نحو غير مألوف يُضفي عليها بُعدًا دلاليًا وجماليًا جديدًا ، حيث يمنح التركيز للألفاظ المتقدمة، مما يرفع من قيمتها الشعرية ويجعلها بؤرًا دلالية تستقطب انتباه القارئ. فعندما يقول" :حليّها الأجراس"، تكتسب "حليّها" مركزًا دلاليًا مهمًّا في الصورة، إذ تصبح الأجراس جزءًا متممًا لحلية متخيلة، لا مجرد موضوع مستقل ، وكذلك في قولهِ: "فستانها حقل الشعير"، يصبح الفستان مشهدًا حيًّا من الطبيعة، لا مجرد لباس، ما يعمّق التداخل بين المرأة والطبيعة في بنية الصورة الشعرية.

إن هذا الانزياح في التركيب لا يُعدّ خرقًا للقاعدة النحوية فحسب، بل هو أسلوب فني واعٍ يهدف إلى إعادة ترتيب العلاقات بين الألفاظ لإنتاج دلالات غير مألوفة، تُحرك خيال القارئ، وتمنح النص كثافة شعرية

[1] المصدر نفسه، ص 07.

موحية. إنه خروج عن المألوف يُفضي إلى فضاء تعبيري أكثر حرية وتنوعًا، يعكس موقف الشاعر الجمالي ورؤيته الخاصة للعالم.

3 - تقديم المفعول به عن الفاعل: من مظاهر الانزياح التركيبي التي يوظفها الشاعر في نصه، تقديم المفعول به على الفاعل، وهو أسلوب يخرج عن البناء النحوي المألوف، ليُحدث انزياحًا دلاليًا وجماليًا. يتجلى ذلك في المقطع الآتي:

"النّارُ موسيقى تُرى بالعين
تعزفها لنا الظلماءُ
ينحتُ خصرهَا الطيفيّ سكّين النّسيم"[1]

في هذا النص، يلاحظ القارئ تقديمًا للمفعول به على الفاعل، كما في قوله:

"تعزفها لنا الظلماءُ"، حيث الأصل :تعزف الظلماءُ لنا إياها (أي الموسيقى)،و"ينحتُ خصرها الطيفيَّ سكّينُ النّسيم"، حيث الترتيب المألوف :ينحت سكّينُ النّسيم خصرها الطيفيّ، لكن الشاعر يختار عن قصد كسر هذا النمط اللغوي المألوف، ليُقدّم المفعول به ، مما يمنح الصورة الشعرية قوة إيقاعية ومفاجأة دلالية ، فـ"تعزفها" و"ينحت خصرها" تضع المفعول به في موضع الصدارة، فتلفت الانتباه إلى ما يُمارَس عليه الفعل لا إلى من يقوم به.

يؤدي هذا التقديم إلى تركيز القارئ على الأثر لا الفاعل، وعلى النتيجة الجمالية للفعل لا مصدره، وهو ما يتماشى مع طبيعة الشعر الحديث الذي يسعى إلى تقويض مركزية الفاعل، ويفسح المجال لانفعالات مبهمة وأحاسيس مجردة تتجاوز منطق الفعل التقليدي ، كما أن تقديم المفعول به في: "ينحتُ خصرها الطيفيَّ سكّينُ النّسيم"، يعمّق البعد الحسي للصورة، فيجعل "الخصر الطيفيّ" هو النقطة التي يبدأ منها التخييل، قبل الكشف عن أداة التشكيل: "سكين النسيم" ، حيث تكتسب الصورة بعدًا دراميًا، يُضفي على المشهد نوعًا من الغموض والتشويق.

ثانيًا – الحذف: تُعد ظاهرة الحذف من الأساليب البلاغية الدقيقة التي تسهم في تكثيف المعنى وإغنائه، حيث لا يكون البلاغة دائمًا في الإفصاح، بل قد يكون في الإضمار والسكوت بيانٌ أبلغ من الكلام.

ففي "لسان العرب"، يعرّف ابن منظور الحذف بأنه " :قطع الشيء من طرفه، ويُقال للحجّام إذا قصّ الشعر إنه قد حذفه[2]"، مما يدل على أنّ الحذف فعل ماديّ يتعلّق بالاجتزاء والاختصار.

[1] الأخضر بركة، نفس المرجع، ص 14.
[2] ابن منظور، لسان العرب،مادة (ح ذ ف)، المجلد 9، ص 39.

أما عبد القاهر الجرجاني، فينظر إلى الحذف من زاوية بلاغية أكثر عمقًا ودهشة، فيصفه بقوله :

"بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمات عن الإفادة أزيد من الإفادة، وتجد أنك أقنع ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبيِّن"[1].

في هذا التصور، يصبح الحذف فنًّا تعبيريًا راقيًا، لا يُقاس بما يُقال، بل بما يُفهم دون أن يُقال. فالمسكوت عنه في بعض المقامات أبلغ من الملفوظ، والصمت قد ينطوي على دلالات لا تحتملها الكلمات نفسها ، حيث يعكس الحذف في هذا السياق مبدأ "الاقتصاد في اللغة"، حيث يُكتفى بالضروري من الألفاظ، ويُترك للعقل والخيال أن يكمّلا ما حُذِف، مما يجعل القارئ شريكًا فعّالًا في بناء المعنى. فبلاغة الحذف لا تكمن في غياب العنصر المحذوف، بل في الإيحاء به بطريقة تجعل تلقيه أكثر عمقًا وتأثيرًا.

كما يمثل الحذف أحد المرتكزات الأسلوبية البارزة في ديوان "لا أحد يُربّي الريح في الأقفاص "للشاعر الأخضر بركة، حيث يتجلّى في كثير من القصائد بوصفه أداة بلاغية واعية، تُعبّر عن رؤيته الشعرية القائمة على الاختزال والإيحاء والتكثيف ، حيث لا يظهر الحذف كضرورة لغوية أو اقتصادية فقط، بل كشكل من أشكال المقاومة الجمالية ضد المباشرة والشرح، بما ينسجم مع مناخ الديوان الذي تتقاطع فيه الرؤية الحلمية واللغة المنفلتة من ضوابط القول المألوف ، حيث كلما يكتب الأخضر بركة قصيدةً لا تستنفد معناها في حدود المبنى، بل تعتمد على التلميح أكثر من التصريح، وعلى الإضمار أكثر من الإظهار، فيترك للقارئ مساحات فارغة يستشعر من خلالها ما لم يُقل، ويستكمل بصمت النص ما غاب عنه صوت الشاعر.

1 - **حذف المبتدأ:**ضمن بنية الانزياح الأسلوبي الذي يطبع ديوان "لا أحد يُربّي الريح في الأقفاص "للشاعر الأخضر بركة، يبرز حذف المبتدأ كوسيلة للتكثيف والتركيز على الموصوف أو الخبر، بما يخلق نوعًا من الانزلاق الدلالي والتأجيل المقصود للفهم، ويمنح النص بعدًا غامضًا وانسيابيًا يتماشى مع الطابع الحلمي والانفعالي للقصيدة، حيث نجد هذا الحذف بشكل جلي في المقطع التالي:

"الرّيح معماريةُ الهذيان،

أمشاط لعذراوات غابات البداية، ربّما،

تنهيدةُ النّهدين في حمى احتكاك البحر بالشرفات،

فرشاةٌ لأسنان الطبيعة،

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 146.

رقصة الدّفلى على إيقاع الصوت الذئب في الوديان،
جيشٌ من مقصات الغمام/
الرّيح...
قمصانٌ ممزقة على أسلاك بيتِ الروحِ،"[1]

حيث يبدأ الشاعر بجملة تعريفية واضحة " :الريحُ معماريةُ الهذيان "، ثم تنقطع سلسلة الجمل الاسمية عن مبتدأها الأصلي، وتبدأ مجموعة من الصور المنفصلة ظاهريًا، المتصلة باطنًا، تُقدَّم على شكل أخبار مجردة، دون مبتدأ ظاهر.

ففي جميع الصور الواردة بالمقطع، يُفترض نحويًا وجود مبتدأ محذوف يُقدَّر غالبًا بـ"هي" التي تعود على الريح، أي أن التركيب الكامل سيكون مثلًا: "هي (الريح) أمشاط لعذراوات غابات البداية"، أو "هي (الريح) تنهيدة النهدين...". غير أن الشاعر يتعمّد حذف هذا المبتدأ ليُبقي القارئ في حالة من الانزلاق الدلالي والتأرجح التأويلي، حيث تعود كل صورة إلى الكلمة المحورية "الريح" التي وردت في افتتاح المقطع ثم ظهرت مجددًا في منتصفه كنوع من التذكير، من دون أن تُذكر صراحة في كل تركيب لاحق. هذا الحذف يسمح بتركيز القارئ على الصورة الشعرية بحد ذاتها دون إثقالها بالتركيب النحوي التقليدي.

من الناحية الدلالية، تتحوّل "الريح" في هذا السياق من مجرد عنصر طبيعي إلى كيان ميتافيزيقي متعدد التجليات، يظهر في شكل أمشاط، تنهيدة، فرشاة، رقصة، جيش... إلخ. كل صورة تُمثّل وجهًا من وجوه هذه الذات المتحوّلة، التي تُحسّ ولا تُقال، تُلمس دون أن تُعرّف مباشرة ،حيثُيصبح الحذف جزءًا من استراتيجية شعرية كبرى، تُراهن على الإيحاء لا التصريح، وعلى ما يُخفى لا ما يُقال ، إذ يتجلى ما أشار إليه الجرجاني بقوله إن "ترك الذكر أفصح من الذكر"، و"الصمت عن الإفادة أزيد من الإفادة"، فالحذف هنا ليس غيابًا بل أداة لخلق المعنى عبر الصمت والبياض.

[1] الأخضر بركة، نفس المرجع، ص 5.

الفصل الثاني: الإيقاعين العروضي والصوتي

1.البناء الإيقاعي- Structure Rythmique

البناء الإيقاعي هو الهيكل الموسيقي الذي تنتظم من خلاله الألفاظ في القصيدة، ليمنحها تناغمًا صوتيًا وإحساسًا فنيًا يُثري المعنى ويشد المتلقي ،فالإيقاع لغ ة " من إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يُوقع الألحان ويُبيِّنها تبيينًا، "[1]، حيث الإيقاع في اللغة يُحيل إلى تنظيم الأصوات وتبيينها بوضوح، كما في إيقاع ألحان الغناء" مما يعكس جوهره كفن يقوم على الانتظام والتنغيم الموزون الذي يُظهر الجمال الصوتي في التعبير.

أما الإيقاع في الجانب اللغوي في "لسان العرب" فهو مأخود من (و ق ع) "وقع على الشيء ومنه يقع وقعًا ووقوعًا، سقط: ووقع الشيء من يدي كذلك، وأوقعه غيره، ووقعت من كذا عن كذا وقعا، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط هذا قول أهل اللغة: وأوقع به الدهر: سطا، وهو منه، والوقعة: الداهية والواقعى: النازلة من صروف الدهر، والواقعة: اسم من أسماء يوم القيامة وقوله تعالى: ﴿ و إِذَا وَقَعَت الوَاقِعَة لَيْسَ لِوَقْعَتِهَا كَاذِبَة ﴾"[2]، فلإيقاع في جانبه اللغوي، كما ورد في "لسان العرب" مأخوذ من الجذر (وَقَعَ) الذي يدل على السقوط أو الحدث المفاجئ والمؤثر، مثل قولهم "وقعت الحادثة" أو "وقعت الواقعة"، مما يُضفي على الكلمة إيحاءً بالقوة والوقوع الفعلي في الزمن والمكان ، حيث يحمل مفهوم الإيقاع في اللغة بُعدًا دلاليًا يتجاوز مجرد الترتيب الصوتي، ليعبر عن التأثير والوقع النفسي والسمعي الذي تُحدثه الأصوات المنتظمة، سواء في الكلام أو الشعر أو الموسيقى، وكأن الإيقاع هو الحدث الصوتي الذي "يقع" في أذن المتلقي ويترك أثره فيه.

كما ورد الباحث " عبد المالك مرتاض" نقلًا عن "رشيد شعلال" أنه "إيقاع (و ق ع) 1. معنى أوقع، 2. هو اتفاق الأصوات والألحان وتوقيعها في الغناء والعزف، 3. هو نقرات التي تتوالى من خفيف وثقيل مصاحبة للنغم"[3]، فإن الإيقاع المستمد من الجذر (وَقَعَ) يحمل دلالات متعددة تتكامل في تشكيل معناه الفني، فهو أولًا يدل على الفعل "أوقع" أي حَدَث أو أنزل شيئًا، وثانيًا يُشير إلى اتفاق الأصوات والألحان وتناغمها كما في الغناء والعزف، وثالثًا يُجسِّد ذلك في صورة نقرات صوتية تتوالى بين الخفيف والثقيل، لتواكب النغم وتُشكّل بنيته الداخلية. حيث إن الإيقاع في هذا التصور ليس مجرد انتظام صوتي، بل هو تجسيد حركي

[1] مصطفى ناصف،نظرية المعنى في النقد الأدبي؛دار القلم 1965 م،ص30.

[2] ابن منظور،لسان العرب، مادة (و ق ع)، ص 260.

[3] عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أحزان يمينة، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط 1، 19876، ص 9، نقلا عن رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، ط 1، 2011، ص 17.

وسمعي للفعل والوقع والوزن، يُحدِث أثرًا حسِّيًا وفنيًا في المتلقي، ويُعدّ عنصراً جوهريًا في بناء النص الشعري والموسيقي على حد سواء.

أما الإيقاع اصطلاحًا يقول الدكتور محمود فاخوري: "الإيقاع يُقصد به وحدة النغمة التي تتكرَّر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي: توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فِقَر الكلام، أو في أبيات القصيدة..... أما الإيقاع في الشعر فتمثِّله التفعيلة في البحر العربي، فمثلاً "فاعلاتن" في بحر الرمل تُمثِّل وحدة النغمة في البيت - أي توالي متحرك، فساكن، ثم متحركين، فساكن، ثم متحرك، فساكن - لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها من الكلمات في البيت، من غير تَفرِقة بين الحرف الساكن اللّيّن، وحرف المد، والحرف الساكن الجامد "[1]، حيث يُمكن القول إن الإيقاع في الشعر ليس مجرد ترديد لأصوات متناغمة، بل هو نظام صوتي دقيق يُبنى على أساس وحدة نغمية تتكرّر بانتظام داخل بنية البيت الشعري أو الفقرة اللغوية. هذه الوحدة تتمثل في الشعر العربي، بالتفعيلة، مثل "فاعلاتن" في بحر الرمل، حيث يُراد بها توالي الحركات والسكنات على نسق معين يُحاكي النظام الموسيقي، ويُضفي على القصيدة بعدًا سمعيًا وجماليًا يُسهم في إيصال المعنى وتعميق الأثر ، حيث يعد الإيقاع عنصرًا أساسيًا في توليج الإيحاء الشعري والتعبير عن تجربة الشاعر.

فالإيقاع كما يوضح فاخوري ، يتجسد في تطابق تفعيلات الأبيات من حيث ترتيب الحركات والسكنات، دون الالتفات إلى طبيعة الحرف (لين، مد، جُمود)، مما يعكس جوهر الشعر العربي التقليدي في محافظته على الإيقاع المنتظم كركيزة أساسية تضمن ترابط النص وانسيابه، وتمنح القارئ أو السامع إحساسًا بالنظام والتناغم ، والإيقاع كذلك "ليس مجموعة من القوالب الجاهزة المضافة إلى الكلام ليتحول إلى شعر، ولكنه مكون عضوي من مكونات الشعر" [2]، الإيقاع ليس قوالب جامدة تُفرَض على اللغة لتجعلها شعرًا، بل هو عنصر عضوي ينبع من صلب التجربة الشعرية نفسها، يتكوَّن ويتشكَّل مع نمو الفكرة والصورة، ويُعبِّر عن الحالة الشعورية للنص بقدر ما يُضفي عليه من جمال موسيقي .فالإيقاع في هذا المعنى ليس مجرد زخرفة صوتية، بل هو بنية داخلية حية تتناغم مع المعنى، وتخضع لتحولات الانفعال والإحساس، ما يجعله في الشعر الحقيقي ناتجًا طبيعيًا لا إضافة سطحية ، يعكس النص تنوع الإيقاع في بناء الجمل الشعرية، من خلال استعمال التكرار والنتغيم والتقطيع الصوتي لإبراز المعاني وتعميق الأثر

[1] محمد فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996، ص 165.

[2] صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر- فترة التسعينات وما بعدها، أطروحة دكتوراه، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2011/2010، ص 7.

الجمالي، كما يظهر كيف يساهم هذا الإيقاع في تجديد اللغة الشعرية والتاثير في المتلقي عبر موسيقى داخلية متوازنة.

أما الإيقاع عند "هربرت ريد –Herbert Read" إن شيئًا واحدًا في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يقيني ثابت، وهو أن الشعر، تاريخيًا وإبداعيًا، يكتسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي، بعيدًا عن أي تفكيك إلى تفعيلات وأوزان. تأتي الشاعر أولا، ثم يأتي بعده العروضي" [1]، فإن الغيقاع في الشعر ليس مجرد يركيبة عروضية تخضع لتفعيلات وأوزان جامدة، بل هو عنصر ينبثق من جوهر التجربة الشعرية ذاتها، فالشعر بحسب "ريد" لا يولد من قواعد مسبقة بل من حركة داخلية تنبع من حس الشاعر وتدفقه الشعوري، حيث يكون الإيقاع نتيجة طبيعية لهذا التدفق، وليس إطارًا يُفرض عليه من الخارج، فالإيقاع ليس ما يقرره العروضي بل هو ما يخبقه الشاعر من انسجام داخلي بين الفكرة والإحساس والنغمة، حيث هو ليس تكرارًا ميكانيكيًا للوزن بل هو نبض حي يعكس شخصية الشاعر وفرادته.

أما ما قيل عن الإيقاع في الاصطلاح الموسيقي أنه " النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مت رادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم. وكما أن عروض الشعر متفاوتة االوضاع م خلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوي أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جبل عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر وقد لا يحصل بكد واجتهاد"[2]، حيث يتجلى البناء الإيقاعي في النص الموسيقي من خلال ضبط الزمن وتوزيعه بنحو دقيق يعكس التناسب بين النغمات، ويُحدث تناغماً داخلياً يُشعر المتلقي بالانتظام والجمال. وفقًا لما قيل عن الإيقاع في الاصطلاح الموسيقي، فإن الإيقاع لا يقتصر على مجرد طرق أو نقر متتالٍ، بل هو نقلة على النغم في أزمنة محسوبة ومحدودة المقادير والنسب، وهو ما يُكسب العمل الموسيقي بنية زمنية منتظمة تنبع من حس داخلي فطري أكثر مما هي خاضعة لقياسات رياضية أو حسابية. فالإيقاع كما العَروض في الشعر، يعتمد على ذوقٍ سليمٍ وطبعٍ موسيقيٍ فطريٍ لا يتطلب دائماً أداة خارجية لضبطه، إذ يمكن أن تُدرك

[1] هربرت ريد، طبيعة الشعر، تر؛ عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص 51.

[2] صفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي، كتاب الأدوار، دار الرشيد للنشر، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، بغداد، العراق، 1980، ص ص 139-140.

تساوي الأدوار الزمنية وتناسقها بالحدس الغريزي، حيث يكون البناء الإيقاعي صياغة دقيقة للمفاصل الزمنية ضمن كل ميزان، ترتكز على التوازن بين القوة والفعل، وتُبرز جمالية التكرار والتنوع في الزمن الموسيقي مما يمنح اللحن حيويته وديناميكيته .، فيبرز تنوع الإيقاع الصوتي من خلال تنويع في الحركات والسكنات مما يمنح النص موسيقى داخلية متباينة، حيث قد ساهم هذا التنوع في تعريف المعنى وإبراز الفكرة بإنسيابية وإيقاع متوازن.

1.1 - بيان خصائص إيقاع الشعر وميزاته

يُعدّ الإيقاع من أبرز خصائص الشعر التي تمنحه تميّزه وخصوصيّته، إذ يضفي عليه موسيقى داخلية تنبع من انتظام الوزن وتكرار التفعيلات، فيبعث في النفس إحساسًا بالجمال والتناغم ، حيث "المعروف أن الشعر العربي تتداخل في صياغته التفاعيل والقافية والوزن، وتُلاحَظ هذه العناصر في بحوره وأبياته، وهو ما تميَّزت به اللغة العربية، فأصبح خاصَّةً من خواصها، ولونًا من ألوان قدرتها التعبيرية، لارتباطها بالموسيقى اللفظية التي تؤديها مخارج الحروف والحركات الإعرابية التي تولِّدها تراكيب الكلمات ومقاطع الجمل، وأشكال النهايات..... وقد وُهِب هذا الشعر من الأوصاف ما مكَّنه من الاستعانة بأجزائه عن كل حركة، وبأوزانه عن كل محاولة، للاستعانة بإيضاح التعبير أو التدليل عن الغرض، أو تجسيد الفكرة، وهو ما نراه في كثير من الأناشيد والأغاني والقصائد، فالإيقاع النغمي الثابت والاستمرار في الضغط على المقطع، والوقوف عند حدود النهايات المختومة بالحرف أو الحرف والحركة، أو الحرفين أو الثلاثة - قد مهَّد أمام الصوت فُسحة للامتداد، ومساحة للتعاقب والارتداد، أو الاهتزاز، وهو ما نراه في اللزوميات التي تُصبح في بعض الأحيان تراتيلَ متوافقة، وأنغامًا متلاحقة، تَسْحَر القارئ عند قراءَتها، وتُسبغ عليه من مقاطعها ما يجعلها قريبة من الأدوار الغنائية الرتيبة، وربما كان اختيار الشعر للأوزان الطويلة - وخاصة فيما يتعلق برواية الخبر المستفيض والحكاية المثيرة، والواقعة التي تُوجب التفصيل في الجزئيات، والحديث عن السيرة والملحمة - من الأسباب التي حفِظت لنا هذا الإيضاح الذي ظلَّ يعطي إيقاع التغنِّي بالمأثور حجمَه المطلوب، ويَحمل المستمع إلى الإنصات والإصغاء، كما ينطوي تحته هدوء التفعيلات، وتتوالى في أوزانه امتدادات الأصوات "[1]، فللإيقاع الشعري دورًا فعالًا في تعزيز الجمالية التعبيرية للشعر العربي من خلال التفاعل بين التفعيلات والقافية والوزن، مما يمنحه طابعًا موسيقيًّا فريدًا يُقربه من الغناء والترتيل. كما يُظهر كيف تسهم الأوزان الطويلة والتكرار الصوتي في توصيل المعاني وتكثيف الأثر النفسي، خاصة في السرد والملحمة عبر تناغم الأصوات وامتداد المقاطع.

[1] نوري حمودي،اللغة والشعر،كلية الآداب جامعة بغداد،ب.س، ص 120،119.

كما أن الإيقاع "يمثل الملمح الجوهري للغة الشعر، حسبما يهيئ ذهن المتلقي وإحساسه للاستجابة؛ بنزوعه التلقائي وتشكيلاته الفنية التي لا تنبث عن إثارة الروعة وتفجير المشاعر وفق آلية التواصل المتكئة في المقام الأول على سياق العصر، والناهضة على البحث الظهر للإعجاب والمدهش ، ومحاولة الإعلاء من سحر البيان بمدركات ومفاهيم جديدة "[1]، فالإيقاع يُعدّ جوهر اللغة الشعرية، إذ يُوجّه ذائقة المتلقي ويهيئه نفسيًا وفنيًا للتفاعل مع النص من خلال تأثيره العاطفي والتواصلي ، كما يؤكد أن الإيقاع لا يؤدي دورًا موسيقيًا فحسب، بل يُسهِم في توليد الدهشة وتحفيز الإعجاب، مستندًا إلى وعي العصر ومفاهيمه الجمالية المتجددة، مما يجعله أداة فنية متجددة تواكب تطور اللغة والشعر.

حيث أنه " الوصول لفهم هده الشعرية نستمده من مقولات الفلاسفة والبلاغيين العرب والقدماء حول الشعر العربي ، فإذا بحثنا في مقولات الفلاسفة حول الشعر ومنهم ابن سينا ،يتبينأن الإيقاعالشعريوأبعادالمختلفة من تناسب الأصوات وتأليف للمقاطع، والاتفاق الحاصل بين تلك المقاطع، وبين تلك التراكيب والأوزان التي تناسب الألحان ، وحبهم لذلك طبعا مجبولون عليه لا تطبعًا كان سببا في إنتاج الشاعرية"[2]، حيث يتضح من مقولات الفلاسفة والبلاغيين، كابن سينا، أن فهم الشعرية العربية ينبني على إدراك الدور المحوري للإيقاع في تشكيلها، حيث يُعدّ تناسق الأصوات وتآلف المقاطع وتوافق الأوزان مع الألحان عناصر أساسية تولّد أثرًا جماليًا فطريًا في النفس ، وقد بيّن ابن سينا أن هذا الانجذاب للإيقاع ليس مجرد اكتساب بل طبعٌ مغروس في النفس، مما يجعل الإيقاع سببًا جوهريًا في إنتاج الشاعرية وتلقيها بقبول واستحسان.

الإيقاع العروضيMetricRhythm

الإيقاع العروضي هو النظام الوزني الذي يُنظِّم تتابع التفعيلات في الشعر العربي، مانحًا القصيدة انسجامها الموسيقي وتوازنها الجمالي، فالإيقاع العروضي هو "صناعى يعرف بها صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها وما يعتريها من زحافات وعلل" [3]، حيث يعد الإيقاع العروضي نظامًا صناعيًا دقيقًا، وُضع لضبط أوزان الشعر العربي وتمييز الصحيح منها عن الفاسد، من خلال تتبّع ما يطرأ على التفعيلات من تغييرات تُعرف بالزحافات والعلل ،حيثأن الإيقاع في الشعر ليس مجرد إحساس سمعي أو موسيقى داخلية، بل هو بناء منهجي قائم على قواعد علمية وضعها العروضيون لضمان سلامة البنية الشعرية ، فالعَروض بهذا

[1] عزت محمد جاد، الإيقاعية نظرية نقدية عربية، مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، دار النشر العربي، كلية الآداب، جامعة حلوان، ص11.
[2] راشد فهد القثامي، شعرية الإيقاع، بحث في قصيدة محمد الثبتي، ط1 ،مؤسسة أروقة، دراسات وترجمة، القاهرة، 2014 ،ص 59.
[3] محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، الكويت، ط 1، 2004، ص 19.

المعنى لا يُعنى فقط بجمال الإيقاع، بل يسهم في حفظ هوية الشعر العربي من خلال ضبط موسيقاه الداخلية ومراعاة التناسب بين أجزائه.

كما أورد أحدث الباحثين في الإيقاع العروضي أنه " تزداد أهمية الوزن الشعري كلما أصبح عنصرًا دلاليًا في النص يلتحم ويتفاعل مع بؤرة المعنى يعمقها ويجسها لكي يعبر عن التجربة الشعرية بكل عمقها وثرائها وتعقيدها"[1]، فمن خلال ما سبق يتضح لنا أن الإيقاع العروضي لم يعد مجرد إطار شكلي ينظّم القصيدة، بل أصبح عنصرًا دلاليًا فاعلًا يتفاعل مع المعنى ويعزّزه. فكلما اندمج الوزن مع بؤرة المعنى أسهم في تعميق التجربة الشعرية وتجسيدها، معبّرًا عن ثرائها وتعقيدها ،حيثُظهر تطور النظرة إلى الإيقاع من كونه بنية صوتية فقط إلى كونه أداة تعبيرية تُسهِم في إنتاج الدلالة وإيصال الانفعالات بأقصى درجات التأثير.

أما الباحث "عبد العزيز عتيق" فقد قال عنه أنه "هو علم ميزان الشعر أو موسيقى الشعر" [2]، فهو ما يُبرز وظيفة الإيقاع العروضي في ضبط الأوزان وتحديد الإيقاع الموسيقي الذي يمنح الشعر طابعه الفني المميز. فالعروض بهذا المفهوم ليس مجرد قواعد جامدة، بل علم يُعنى بإبراز الجانب الموسيقي في النص الشعري، ويُسهم في تحقيق الانسجام بين الشكل والمضمون، مما يجعل الإيقاع أداة أساسية في تشكيل جمالية القصيدة والتأثير في المتلقي، فالإيقاع عكس لنا الكثير من التفاعلات بين طبيعة الأصوات والأوزان "فالشاعر يحاول عن طريق الإيقاع أن يخلق توافقًا نفسيًا بينه وبين العالم الخارجي، فيهيأ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجي تتفق مع انطباعاته النفسية" [3]، حيث يعكس الإيقاع في الشعر العربي تفاعلاً عميقًا بين الأصوات والأوزان، إذ لا يقتصر دوره على تنظيم بنية القصيدة، بل يتجاوز ذلك ليُعبّر عن التفاعل النفسي بين الشاعر والعالم من حوله. حيث يستخدم الشاعر الإيقاع كوسيلة لتجسيد حالته الشعورية، محاولًا أن يخلق توافقًا داخليًا مع الإيقاع الكوني والانسجام الموجود في الطبيعة، فيُولِّد بذلك حالة من الاندماج الوجداني لدى القارئ أو السامع. فالإيقاع هنا لا يُعدّ مجرد زخرفة صوتية، بل هو امتداد لوجدان الشاعر وتجسيد لانفعالاته وتصوراته تجاه الحياة.

[1] موفق قاسم الخانوتي، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، 2013، ص 33.

[2] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1987، ص 11.

[3] موفق قاسم الخانوتي، نفس المصدر، ص 19.

يتبيّن من مجمل ما سبق أن الإيقاع العروضي ليس مجرد عنصر شكلي في الشعر العربي، بل هو مكوّن جوهري يحمل طاقة دلالية وجمالية، تُسهم في نقل التجربة الشعرية بكل ما فيها من عمق وإحساس. فهو يربط بين الداخل الشعري والواقع الخارجي، ويُجسد بمرونته وقدرته التفاعلية تلاحم الشكل والمضمون في بنية القصيدة العربية.

الإيقاع والوزنRhythm and Metre

يُشكّل الإيقاع والوزن عنصرين أساسِيَّين في بناء القصيدة، إذ يُضفيان عليها انسجامًا موسيقيًا يُعزّز من تأثيرها الفني والتعبيري ، حيث يعرف الوزن أنه "مجموعة وحدات تسمى التفعيلات ينشأ إيقاعها ويعتمد على عنصر التكرار، والتي تتحدد بداخلها مكونات إيقاعية أصغر تعرف بالأسباب والأوتاد، ثم هناك كم أدق هوالمتحركات والسواكن، ولذلك فالتعاقب الزمني المتكرر تكرارًا متواصلًا للحركات والسكنات، هو الذي يصنع التشكيل العروضي للوزن الشعري" [1]، فالوزن الشعري يقوم على بنية دقيقة تتكون من وحدات إيقاعية تُسمى التفعيلات، وهي أساس الإيقاع في الشعر العربي ، حيث تعتمد هذه التفعيلات على التكرار المنتظم، الذي يُكسب القصيدة موسيقاها الداخلية ،كماتنقسم التفعيلة بدورها إلى مكونات أصغر تُعرف بالأسباب والأوتاد، والتي تتكون من المتحركات والسواكن، ما يدل على أن التشكيل العروضي للوزن ينبني على نظام صوتي دقيق يُراعي تعاقب الحركات والسكنات في تسلسل زمني منتظم ،كما أن هذا التكرار الإيقاعي لا يمنح القصيدة طابعها الموسيقي فحسب، بل يسهم أيضًا في إيصال المعنى والانفعال بصورة أقوى وأكثر تأثيرًا . فالإيقاع والوزن هما وجهان لعملة واحدة حيث "ثمة فارقًا دقيقًا بين ما يعرف اصطلاحًا بالوزن وما يدعى فنيًا بلاإيقاع ولكي يتضح هذا الفارق ينبغي أن نميز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثًا ينطقه المتكلم بطريقة خاصة، وفي ظروف لغوية واقعية وخاصة، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم، أو ضمة أو فتحة مثلًا، في الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية كدرجته علوًا وانخفاضًا، ومداه طولًا وقصرًا، ونبره قوةً وضعفًا، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة، وتلك خصائص نلحظ فيها طريقة النطق بالصوت، إضافة إلى السياق الذي ورد فيه، والنسق اللغوي الذي تضمنه مع غيره" [2]، فالعلاقة بين الإيقاع والوزن هي علاقة متكاملة في الشعر، فالوزن يُمثّل البنية المجردة من التفعيلات والمقاطع الصوتية المنتظمة، بينما الإيقاع هو التجلّي الفني الحيّ لتلك البنية عند نطقها وأدائها، إذ يتأثر بطريقة النطق والسياق الصوتي

[1] موفق قاسم الخانوتي، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ص 32.
[2] محمد فتوح، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، مجلة البيان، الكويت، ع 28، 1990، ص 42.

واللغوي. فالصوت في بنيته المجردة يُدرس من حيث نوعه (كالضمة أو الفتحة)، أما في مستواه الإيقاعي، فيُدرس من حيث خصائصه النسبية مثل النبر، والمدة، والتكرار، مما يعني أن الإيقاع هو الأثر الحيّ الناتج عن تجسيد الوزن في الأداء الصوتي ضمن سياق لغوي معيّن. وهكذا يُفهم أن الإيقاع والوزن رغم تلازمهما يعكسان بُعدين مختلفين أحدهما نظري والآخر تطبيقي فنّي.

فالوزن هو البحر الشعري حيث هو "سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطرانن التفاعيل، الأسباب والأوتاد" [1]، حيث يشير هذا التعريف إلى أن الوزن الشعري، أو ما يُعرف بالبحر هو الإطار الإيقاعي العام الذي تُبنى عليه القصيدة، ويتكوّن من تسلسل دقيق للسواكن والمتحركات، يتوزع على تفعيلات تتكرر بشكل منتظم داخل الشطرين ، وتتفرع هذه التفعيلات إلى مكونات صغرى هي الأسباب والأوتاد، التي تُشكل وحدة القياس الأساسية في علم العروض. فالوزن إذن ليس مجرد زخرفة شكلية، بل هو بناء متكامل تتحكم فيه قوانين صوتية دقيقة، تُضفي على القصيدة إيقاعها الخاص، وتؤطر تجربتها الشعورية ضمن نسق موسيقي متوازن.

وفي هذا الإطار، يمكننا التمهيد لتحليل البحور الشعرية في ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص"، حيث تتجلّى خصوصية الوزن في اختيار الشاعر لبحور متنوّعة تخدم رؤاه الشعرية وتُجسّد حالاته الشعورية. فاختيار البحر في هذا الديوان لم يكن اعتباطيًا، بل جاء منسجمًا مع مضمون النصوص وانفعالاتها، سواء عبر البحور الخفيفة التي تعكس الرهافة والاضطراب، أو البحور الثقيلة التي تُجسّد التأمل والعمق، ما يُظهر قدرة "أخضر بركة" على توظيف الوزن كعنصر دلالي وجمالي يثري التجربة الشعرية.

1.2- الإيقاع في ديوان"لا أحد يربي الريح في الأقفاص"

يشكل الإيقاع في ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص "عنصراً بنيوياً يضطلع بدور جمالي وتعبيري محوري، سواء تعلق الأمر بالإيقاع الخارجي المرتبط بالوزن والقافية، أو بالإيقاع الداخلي الذي يتولد من أنساق اللغة الشعرية وتوتراتها وتكراراتها.

1.1.2-الإيقاع الخارجي FormalRhythm

يتجلّى الوزن الشعري في ديوان "الأخضر بركة"بوضوح من خلال استخدام الشاعر لبحور الشعر العربي، حيث نظّم نصوصه وفق أوزان عروضية متنوّعة، تعبّر عن وعيه الموسيقي وقدرته على توظيف الإيقاع بما يخدم تجربته الشعرية ،حيثضمّ الديوان ثمانيًا وعشرين قصيدة، جاءت جميعها على منوال الشعر

[1] مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 7.

الحر، الذي وإن تحرّر من قيد القافية الموحدة وتكرار التفعيلات التقليدية داخل البيت، إلا أنه ظلّ محافظًا على وحدة الوزن من خلال الالتزام بتفعيلة واحدة أو أكثر ضمن كل قصيدة.

هذا الشكل الشعري، المعروف أيضًا بـ"شعر التفعيلة"، يُمثّل حلقة وصل بين البنية العروضية القديمة والروح التجديدية للقصيدة الحديثة، إذ يمنح الشاعر مساحة أوسع للتعبير دون الانفصال عن الجرس الموسيقي الأصيل للشعر العربي ،حيثختار الشاعر في هذا الديوان بحورًا تُتيح له التنويع في الإيقاع تبعًا لتنوّع الموضوعات والانفعالات، فكان الوزن أداة فنية تُعزّز الدلالة، لا قيدًا شكليًا يُقيّدها ، حيث تتجلى في "الأخضر بركة" شاعرية تقوم على توازن بين الحرية والإيقاع، وبين البنية والابتكار.

فيقول الشاعر في قصيدة "الريح"

الرّيحُ فَوْقَ الرَّمْلِ تَكْتُب ثمَّ تمْحَو

أرْرِيْحُ فَوْ قرْ رَمْلِ تكْ تُبُوثمْمَ تَمْحُوْ

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

مستفعلنمستفعلن متفعل متفعل

الرّيحُ فَوْق المَاءِ تَسكر ثمّ تَصْحُو[1]

أرْرِيْحُ فَوْ قَ لْمَاْءِ تَسكِرُوْثُمْمَ تَصْحُو

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

مستفعلنمستفعلن متفعل متفعل

يتجلى الإيقاع في قصيدة "الريح" من ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" من خلال اعتماد الشاعر على تفعيلة "مستفلن"، وهي التفعيلة الأساس لبحر الرجز غير أنه غير ملتزم بها بشكل صارم، حيث يترك لها المجال للتحول أحيانًا إلى "متفعل" بفعل الزحافات العروضية، وهو مي يضيف على النص إيقاعًا مرنًا ومتفاوتًا، لا يخضع لانتظام آلي بل ينبع من حس داخلي يتماهى مع صورة الريح في القصيدة.

فالبيت الشعري هنا يتكون من أربع تفعيلات لكنها ليست مستاوية الطول دائمًا، ما يُخرج القصيدة من الإطار الكلاسيكي إلى فضاء شعر التفعيلة (الشعر الحر)، حيث تُحترم وحدة الوزن لكن دون التقيد بعدد محدد من التفعيلات في كل سطر، حيث تمنح هذه المرونة الإيقاعية للشاعر مساحة أوسع لتوليد الدلالة، وتساعده على تدفق المعنى وتقلبات الإحساس، فالذبذبة بين "مستفلعن" ومتفعل" لا تبدو اعتباطية، بل تنسجم تمامًا مع موضوع الريح، الك القوة العابرة التي تكتب ثم تمحو، تسكر ثم تصحو،

[1] الأخضر بركة، لا أحد يربي الريح في الأقفاص، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، 2016، ص 6.

وكأن الإيقاع نفسه يحاكي حركتها حيث تتوحد الموسيقى الداخلية مع الصور الشعرية في خلق جو من التوتر والانسياب في آن واحد، ليصبح الإيقاع هنا تجربة شعورية لا بنية عروضية فحسب.

أما في قصيدة "يا ترابا" ورد فيها ما يلي

يَا تُرَابًا

يَاتُرَا بَنْ

0/ 0//0/

تَحْتَ جِلْدِ النّعْلِ مَنْسِيًا[1]

تَحْتَ جِلْ دِنْنَعْلِمَنْ سِيْيَنْ

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

تفعلن مستفعلن فعلن

في قصيدة " يا ترابًا" يتجلى الإيقاع كأداة حسية عميقة تترجم المعنى الشعري لا في انتظامه فقط، بل في تكسره وتفاوت أنغامه حيث يبدأ الشاعر بتفعيلة "تفعلن" القصيرة، ثم ينتقل إلى "مستفعلن" و"فعلن"، في مزيج عروضي يجمع بين بحري الكامل والرجز، ويستعين بزحافات متعمدة تكسر التناغم المنتظم لتخلق نوعًا من الموسيقى المتقطعة المتألمة والتي تتماهى بذكاء مع صورة "التراب المنسي تحت جلد النعال"، حيث هذا التأثير الإيقاعلي ليس اضطرابًا في البناء، بل هو اختيار فني واعٍ يعكس ببنيته الشكلية حالة التهميش والانكسار التي يعبر عنها النص، فالتفعيلات المتفاوتة تترجم حالة شعورية من الضياع، الحنين والانكسار الهادئ، لتصبح الموسيقى هنا مرآة داخلية لما يشعر به الشاعر لا مجرد بنية عروضية خاضعة للقياس.

كما يبدو واضحًا أن الشاعر يعتمد بشكل متكرر على بحر الرجز في ديوانه لما فيه من مرونة وسهولة في التفعيلة (مستفعلن)، والتي تتيح له التحكم الإيقاعي بما يتلاءم مع انفعالاته المتغيرة، فبحر الرجز بحيويته وقابليته للتشظي، يُمكنه من التعبير عن البوح الداخلي، والنفس التأملي، بل وحتى عن الصمت بين الكلمات مما يضيف بُعدًا إنسانيًا شفافًا للنص، جيث يصبح الإيقاع في "يا ترابًا" وسيلة فنية للتكثيف والتأمل، لا مجرد قالب يُصب فيه الكلام بل كائن حي يتنفس مع المعنى ويتلون بانفعالاته وينكسر حين ينكسر الشعور نفسه.

[1] الأخضر بركة، المصدر نفسه ، ص 26.

أما فيما يخص بحر المتقارب، فقد ورد في الديوان من خلال قصيدة واحدة فقط بعنوان "الأوراد"، يدل على حضوره المحدود مقارنة ببقية البحور. وقد جاءت القصيدة مقسّمة إلى أحد عشر مقطعًا، لكل منها عنوان مستقل، مما يمنح النص طابعًا تأمليًا وشبه طقوسي. ومن بين هذه المقاطع نذكر قول الشاعر في قصيدة "ورد لأمي"

أشَاهِدْ أُمّي مُطأطِأةً

أُشَاهِدْ أُمْمِيْ مُطَأْطَأ تَنْ

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

فعول فعولن فعولفعو

تَفْتِلُ الكُسْكُسَ الرَّطِبَ تَحْتَ سَمَاءِ يَدَيْهَا[1]

تَفْتِلُ لْكُسْكُسَ رْرَطِبَ تَحْتَ سَمَاءِ يَدَيْهَا

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

لن فعولن فعولن فعول فعول فعولن

يبتدى الإيقاع في قصيدة "ورد لأمي" من الديوان كهمس شعري حميم، حيث يعتمد الشاعر على بحر المتقارب، وهو بحر ذو نغمة هادئة وإيقاع دافئ يتكون من التفعيلة الموحدة "فعولن" والتي تتكرر بوتيرة تُشبه دقات القلب أو خطوات متأملة، ففي البيت الأول "أشاهد أمي مظأطئة" تتوزع التفعيلات بانسيابية مع زحاف خفيف (فعول بدلًا عن فعولن) مما أضاف تنوعًا إيقاعيًا دون أن يُربك البناء، فهذا الزحاف بما يحمله من خفوت مفاجئ يجسد خفض البصر وانحناء الأم، فيكون الوزن انعكاسًا موسيقيًا للصورة البصرية والوجدانية التي يرسمها الشاعر.

أما البيت الثاني "تفتل الكسكس الربط تحت سماء يديها" فيحدث الشاعر انزياحًا خفيفًا عن النسق العروضي الكلاسيكي في بدايته، ليعود تدريجيًا إلى الإيقاع المنتظم ما يحدث نوعًا من الارتجاف الموسيقي الرقيق، يحامي حركة اليدين وهشاشة الذكرى فالتفاوت بين "فعولن" و"فعول" يخلق ذبذبة خافتة في الإيقاع تشبه ارتعاشة الشعور الممزوج بالحب والحنين، خاصة في صورة الأم المنحنية تمارس فعلًا يوميًا بحنان شبه مقدس.

ومن الجدير بالذكر أن حضور البحر المتقارب في الديوان يبدو محدودًا مقتصرًا على هذه القصيدة، إلا أن الحضور المحدود لا يقلل من أثره بل يمنحه خصوصية طقوسية وتأملية، تتجلى في تقسيم القصيدة إلى

[1] الأخضر بركة، المصدر نفسه ، ص 113.

مقاطع معنونة وكأنها أوراد وجدانية تتلى في حضرة الأم والذاكرة، حيث اختيار هذا البحر بالتحديد يعكس حرص الشاعر على خلق نغمة داخلية هادئة ومتماسكة تلائم سكينة التأمل وحرارة العاطفة.

أما قصيدة "الخيول" وردت بالبحر "المتدارك" حسب ما ورد فيها:

" تتنهّد مثل غيومٍ يوتّرها"[1]

تَتَنَهْـ ـهَدُ مِثْ لَغُيُوْ مِنْ يُوَتْـ ـتِرُهَاْ

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

فعلن فعلنفعلنفاعلن فعلن،

في قصيدة "الخيول" ينبض الإيقاع بسرعة وارتجاج داخلي من خلال توظيف بحر المتدارك، المعروف بتفعيلته المتكررة "فعلن" والتي تمنح القصيدة إيقاعًا متسارعًا يوحي بالتوتر والانفعال، حيث تتلاحق التفعيلات كأنفاس متقطعة تحاكي تنهدات الغيوم المجهدة، فهذا التداخل بين الموسيقى والمعنى ينتج إحساسًا نابضًا بالحركة والانفعال، ويبرز قدرة الشاعر على تطويع الإيقاع لخدمة الجو النفسي للنص، فجاء البحر المتدارك هنا انعكاسًا دقيقًا للاضطراب الشعوري والاهتزاز الداخلي في لحظة شعرية مشحونة ومكثفة.

أما بخصوص بحر "الرمل" فقد ورد في بعض القصائد كقصيدة "برتقال برتقال" حين قال الأخضر بركة:

أخْضَرُ الأنْفَاس يَنْمُو

أخْضَرُ لْأَنْـ ـفَاسِ يَنْمُو

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

فاعلاتنفاعلاتن

مثقلًا بالغبطة الملأى بماء الفجر، ينمو[2]

مُثْقَلَنْ بِلْـ ـغِبْطَةِ لْمَلْـ ـأىْ بِمَاْءِ لْـ ـفَجْرِ يَنْمُوْ

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

فاعلاتنفاعلاتنفاعلاتنفاعلاتن

فقد استخدم الشاعر الأخضر بركة بحر الرمل ، وهو بحر يتميّز بإيقاعه الهادئ والمتدفق، بما ينسجم مع الأجواء الشعرية التي تنقل إحساسًا بالنمو، والامتلاء، والسكينة. فالألفاظ مثل "ينمو"، "الغبطة"، و"ماء

[1] الأخضر بركة ،المصدر نفسه ، ص 131.

[2] ، المصدر نفسه ، ص 41.

الفجر"، تأتي متناغمة مع الإيقاع لتُعزّز صورة الولادة والتجدّد ، حيث لا يكون الوزن مجرد قالب موسيقي، بل يتحوّل إلى عنصر فني فاعل يُسهم في تشكيل المعنى وتكثيف الإحساس الشعري.

في ديوانه "لا أحد يربّي الريح في الأقفاص " ينسج الشاعر "الأخضر بركة " تجربته الشعرية على إيقاع متنوع، يتصدره بحر الرجز بحضوره الكثيف، لما يتيحه من مرونة موسيقية وسرعة إيقاعية تتناغم مع توترات النص وتدفقه الشعوري ، حيث هذا الحضور المكثف للرجز لا يُقصي بحورًا أخرى، مثل الرمل، المتقارب، والمتدارك، والتي وإنْ ظهرت بدرجة أقل، فإنها منحت الديوان تنوعًا إيقاعيًا حيًّا، يعكس تنوّع الحالات النفسية والتصويرية التي تعبّر عنها القصائد ،فلقد تعامل الشاعر مع الإيقاع بوصفه أداة تعبيرية لا تقل أهمية عن الصورة أو اللغة، فكانت البحور وسيلة لإبراز النبرة الداخلية لكل نص، دون أن تفقد المجموعة وحدتها الإيقاعية العامة، بل ظلّ التوازن بين التنوّع والتماسك أحد ملامحها الجمالية البارزة.

2.1.2- الإيقاع الداخلي InternalRhythm

في تجربة الشاعر "الأخضر بركة" كما تتجلى في ديوانه "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" يتجاوز الإيقاع مفهومه التقليدي المرتبط بالعروض، ليتحول إلى طاقة داخلية تشكل جوهر القصيدة وتمنحها بعدها الجمالي والتأويلي، فالإيقاع عند بركة ينبع من عمق اللغة لا من سطحها، ومن طبيعة الانفعال لا من انتظام الوزن فحسب، حيث هو إيقاع متولد من التكرار، التنغيم الداخلي، وتوزيع الجمل، ما يجعل القصيدة تموج بتوتر موسيقي لا يسمع فقط بل يُحس ويُتذوق.

هذا الإيقاع الداخلي لا يأتي كبديل للإيقاع التقليدي بل ينصهر في بنية النص ليُعبر عن تقلب الذات وتوتراتها الوجودية، ويعكس رؤى الشاعر العميقة تجاه العالم، ومن هذا المنظور تتجلى مجموعة من التقنيات الأسلوبية والبلاغية التي يعتمدها الشاعر في تشكيل هذا الإيقاع، لعل أبرزها؛ التكرار، الجناس، والطباق، حيث تتحول هذه الوسائل إلى أدوات فنية تُغني التجربة الشعرية وتضيف عليها خصوصيتها الإيقاعية والدلالية:

أ- **التَّكرار Repetition:** يشكّل التكرار في ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص "أداة إيقاعية مركزية، تُضفي على النصوص موسيقى داخلية خفية، وتعكس توتر الذات الشعرية وتشبثها بالمعنى والانفعال ، فالتكرار هو "الإعادة، وأكثر ما يقع في الالفاظ وقد يقع في المعاني ولكل مواطن يحسن فيها أو يقبح، فإذا تكرر اللفظ والمعنى فذلك هو الخدلان بعينه، ويجب ألا يكرر الشاعر اسمًا إلا على جهة التشوق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب" [1]، حيث يعد التكرار رغم كونه إعادة إلا أنه لا يُعد محمودًا إلا

[1] محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشرق العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010، ص 119.

إذا خدم غاية جمالية كالتشويق أو الاستعذاب، وإلا انقلب إلى ضعف فني، ما يجعل استخدامه في الشعر محكًا دقيقًا لتمييز الإبداع من التكرار المتبذل.

فيتجلي التكرار في ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" حين قال الشاعر الأخضر بركة في قصيدته "عتبة البياض" حين قال:

بيضاء في الصبح السماء

كصوف حرفان المراعي، أم كقمصان الضباب فويق سهل...؟

لا نعوت ولا صفات للبياض

مذاق خبز الأم أبيض

ريشة العصفور في النسيم...."[1]، حيث يتجلى التكرار في ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" بوصفه أداة إيقاعي تحمل أكثر مما يبدو على السطح من تكرار لفظي، كما نرى بوضوح في قصيدة "عتبة البياض"، حيث تتردد كلمة "أبيض" ومشتقاتها بشكل ملحوظ يصل إلى اثنين وثلاثين مرة، فهذا التكرار لا يأتي من باب الحشو أو الزينة اللغوية بل ينكشف كآلية جمالية ودلالية عميقة، تمنح القصيدة إيقاعًا داخليًا مميزًا يشبه الترتيل، إيقاعًا لا يحتاج إلى وزن أو قافية كي يكون محسوسًا بل يتسلل من خلال تناغم الكلمة مع الصورة والانفعال.

إن تكرار كلمة "أبيض" يتحول تدريجيًا من وصف بصري إلى رمز وجودي مشحون بالدلالة، فالبياض هنا ليس لونًا فحسب بل هو حالة شعورية مكثفة، تستدعي النقاء، الطفولة، البدء، وربما الفراغ أو الحلم المفتوح، وهو الشاعر بهذه المفردة لا يُعد لغويًا بقدر ما هو هوس بالمعنى الذي يتسرب من الكلمة إلى التجربة الإنسانية برمتها، وبتكرار "البياض" بصيغ متعددة، يضعنا الشاعر أمام تجربة تأملية متواصلة، حيث تنكسر الأبعاد الحسية للكلمة لصالح أفق رمزي مفتوح، يغمر القارئ في حالة من السكون والتساؤل، حيث يتحول التكرار في قصيدة "عتبة البياض" إلى نبية صوتية ذات وظيفة نفسية وجمالية تعكس تشبث الذات الشاعرة بثيمة تتجاوز اللغة لتغدو تجربة شعورية معيشة في فضاء القصيدة.

أما التكرار في قصيدة "الغيم" قال الشاعر:

هل أقول الغيم قمصان البداهة

قد أقول الشمس مكواة الغيوم

[1] الأخضر بركة، نفس المصدر، ص 104 -107.

أقول هذا الغيم كيمياء المزاج..."[1]، ففي هذه القصيدة مارس الشاعر الأخضر بركة طقسًا شعريًا تأمليًا من خلال تكرار كلمة "الغيم" ثلاثًا وعشرين مرة، في تتابع لا يخلو من قلق داخلي وهوس رمزي، حيث يعتبر هذا التكرار ركيزة إيقاعية ومعنوية تنسج وحدة شعورية داخل النص، تجعل القارئ يسير في دوائر تأملية متدرجة من الصورة على المجاز، ومن الوضوح إلى الالتباس، فـ "الغيم" هنا لا يبقى مجرد ظاهرة طبيعية فقط، بل يتحول إلى كائن شعري متعدد الطبقات؛ فهو البداهة حين شبهه الشاعر بالقمصان، وهو التحول حين تمسه "مكواة الشمس"، وهو المزاج ذاته حين يُقال أنه "كيمياء"، فالتكرار هنا لا يرسخ المعنى فقط بل يراوغه، ويحاصره من كل الجهات دون أن يثبته، وهذا ما يجعل القصيدة مفتوحة التأويل، لا تبدأ من يقين ولا تنتهي إليه بل تمضي في فضاء لغوي قلق ومربك ومليء بالاحتمالات.

وما يزيد من توتر النص هو البنية المترددة التي تتكرر معها كلمة الغيم؛ "هل أقول، قد أقول، أقول..."، فالتكرار هنا ليس فقط في المفردة المركزية بل في آلية القول نفسها، وكأن الشاعر في صراع مع اللغة يحاول أن يُمسك بحقيقة الغيم، لكنه لا يصل بل يراوح، ويعيد، ويعيد في حركة دائرية تحاكي حركة الغيم ذاته، عابر، متحول، ولا يُمسك ولا يُثبت، حيث أصبح التكرار في هذه القصيدة أداة لبناء التوتر الشعري والقلق الوجودي بتعميق التجربة لا من خلال ما يُقال بل من خلال الإلحاح على قول لا يكتمل، في مشهد شعري يمزج بين الهشاشة والتكثيف، وبين الحضور والغياب.

فتحليل التكرار في ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" للشاعر الأخضر بركة يكشف عن وعي شعري عميق بتقنيات البناء الإيقاعي والدلالي، حيث يتحول التكرار من أداة شكلية إلى آلية جوهرية في التعبير والتكثيف، ففي نصوص الديوان لا يظهر التكرار بوصفه اجترارًا أو حشوًا لغويًا بل يتجلى كاختيار أسلوبي مقصود، يُعزز وحدة النص ويمنحه نبضًا داخليًا متسقًا مع الحالة الشعورية والفكرية التي يُعبر عنا الشاعر، ففي قصيدة "الريح" بتكرر لفظ الريح اثنين وثلاثين مرة ما يخلق تواترًا صوتيًا يُشبه زخم الرياح نفسها، ويُجسد إعجاب الشاعر بها، ليس فقط كظاهرة طبيعية بل كرمز للحرية، للكرحة، وللتمرد، فاختيار "الريح" عنوانًا للديوان يرسخ مكانتها الرمزية ويكشف عن مركزيتها في الرؤية الشعرية للأخضر بركة، إذ تُطل في أغلب القصائد بشكل أو بآخر حتى بلغ تكرارها ثمانين مرة خارج هذه القصيدة، حيث بهذا الحضور الكثيف تتحول الريح من صورة إلى أفق تأويلي مفتوح يوحد التجربة الشعرية ويمنحها عمقًا رمزيًا متجددًا.

[1] الأخضر بركة، المصدر نفسه، ص33 – 36.

أما في قصيدة "العواطف" فإن التكرار يلبس لبوسًا نفسيًا وإنسانيًا حيث تتكرر كلمة "العواطف" أربع مرات ضمن ثلاثة عشر سطرًا ما يخلق إيقاعًا وجدانيًا يُحرك مشاعر القارئ ويُسلط الضوء على جوهر التجربة البشرية التي يُؤمن بها الشاعر؛ أن الإنسان ليس فقط كائنًا عاقلًا بل أيضًا كائنًا شاعريًا متقلب المشاعر، يتكون من نسيج داخلي معقد من الأحاسيس والانفعالات، حيث لا يؤكد الشاعر أهمية العاطفة فحسب بل يجعلها محورًا في فهم الذات والوجود.

وفي قصيدة "الأطفال" نلمس التكرار يأخذ بعدًا أخلاقيًا وإنسانيًا، حيث تتكرر ألفاظ "طفل، طفولة، أكفال" ست عشرة مرة، ما يعكس الاهتمام المكثف لقضية الطفولة، ليس فقط بوصفها مرحلة عمرية بل بوصفها رمزًا للبراءة والأمل والمستقبل، التكرار هنا يشد انتباه القارئ ويحول الأطفال إلى رمز مركزي في الرؤية الشعرية، ينهض برسالة واضحة؛ أن احترام الأطفال هو احترام للإنسانية ذاتها وأن بناء الطفولة هو بناء للغد.

ب- **الجناس:** يُشكّل الجناس أحد العناصر البلاغية التي يُوظّفها الشاعر الأخضر بركة بذكاء في ديوانه "لا أحد يربي الريح في الأقفاص "، حيث لا يستخدم ه لمجرّد الزينة اللفظية بل يُسهم به في إثراء الإيقاع الداخلي وتكثيف المعنى، فالجناس هو "أن تكون في الشعر معاني متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة" [1] ومن خلال تشابه الألفاظ واختلاف المعاني، يخلق الجناس توازناً صوتيًا يُعزّز التوتر الدلالي داخل النص، ويُعمّق من البعد الرمزي للغة ،حيثيأتي هذا التوظيف في انسجام تام مع توجه الديوان نحو التكثيف، والانزياح، والانفتاح على التأويل، مما يجعل الجناس فيه أداة فنية تُثري التجربة الشعرية دون أن تُثقِلها.

فقد استعما الشاعر الجناس بكثرة في قصائده، حيث يتجلى ذلك في قصيدة "مساء الخير يا جسدي" حين قال الشاعر:

"...

من غسيل ثيابهم،مما تيسر في ترائب من غرائب" [2]، نلاحظ حضور جناس ناقص بين كلمتي "ترائب " و"غرائب"، حيث يتشابهان في الوزن والنغمة، لكنهما يختلفان في المعنى، ما يمنح العبارة توترًا شعريًا غنيًاK، حيث هذا التوازي الصوتي يخلق إيقاعًا داخليًا متناغمًا، يُض يف على النص موسيقى خفية تُلامس أذن القارئ دون ضجيج، كما يعزز حضور اللفظ في الذاكرة السمعية للقارئ ، حيث أن الأهم من

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح؛ عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 96.
[2] الأخضر بركة، المصدر نفسه ، ص 96.

ذلك هو البعد الدلالي للجناس، حيث أن "الترائب" تحيل إلى عمق الجسد أو جوف الإنسان أي إلى البُعد الداخلي أو الحميمي ، بينما "الغرائب" تدفع نحو الخارج، نحو المدهش وال غير مألوف. هذا التلاقي بين الداخل والخارج، بين المألوف والعجيب، يُنتج صورة شعرية مركّبة تُلخّص فلسفة الشاعر في إدراك الجسد والذات ، إذ أن الجسد ليس كيانًا ماديًا فحسب بل أيضًا موضعًا للأسرار، ومسرحًا للدهشة، ومكانًا تتقاطع فيه التجربة الشخصية مع الكوني.

الجناس في هذا السياق لا يخدم فقط الجانب الإيقاعي بل يحمل شحنة رمزية، مكثفًا التجربة الشعرية في عبارة موجزة وعميقة، مما يكشف عن براعة الشاعر في توظيف الأدوات البلاغية دون أن يقع في النمطية أو التزويق الفارغ، حيث استخدم الأخضر الجناسعن وعي شعري يزاوج بين الإيقاع والدلالة، بين الجمال الصوتي والمعنى الفلسفي، وهو ما يجعل من تجربته تستحق التوقف عندها بوصفها نموذجًا للحداثة الشعرية العربية التي لا تفرط في تراثها البلاغي، بل تُعيد توظيفه بحسٍّ جديد ورؤية معاصرة.

أما في قصيدته المعنونة بـ "كفاية" ورد فيها جناس على النحو التالي:

"...

حبل سلطان المذكر،

أن أصول وأن أجول كمثل ديكٍ

لا يرى سكينة القدر المرابط" [1]، هنا يشكّل الجناس بين "أصول "و"أجول" ما يعرف بالجناس الناقص، حيث تتشابهان صوتيًا جزئيًا وتختلفان دلاليًا بشكل واضح ، فـ"أصول" توحي بالثبات، بالوقوف في مواجهة الأشياء، وهي دلالة تقارب السكون والقرار، بينما "أجول" تفيد التنقل، الحركة الدائمة، والانفتاح على المجهول، حيث هذا التناقض الداخلي يُجسد صراع الذات بين الرغبة في الاستقرار والاندفاع نحو التشتت، بين الإقامة والارتحال، بين الانضباط والانفلات.

الصورة تتعقّد وتتكثّف حين يُقارن الشاعر حاله بـ"ديكٍ لا يرى سكينة القدر المرابط"، في إشارة إلى كائن متوتر، دائم القلق، يفتقد الطمأنينة في مواجهة قدرهبل يعمى عنها ،فهذه الاستعارة الحيوانية لا تنحصر في بعدها التشبيه ي فقط بل تنفتح على أبعاد نفسية وشعورية عميقة، حيث يتحوّل الجناس هنا إلى محرك داخلي للصورة، يُضفي على النص إيقاعًا دائريًا خافتًا يُحاكي التوتر الوجودي للذات الشاعرة ، فالجناس في هذا السياق لا يأتي على سبيل الترف الشعري، بل يتحول إلى بنية عضوية داخل النص، تعمل على ترسيخ المعنى وتكثيف الإيقاع.

[1] الأخضر بركة، المصدر نفسه،ص 142.

كما يحتلّ الجناس في شعر الأخضر بركة مكانة بارزة، ليس بوصفه مجرد تزويق لفظي أو لعبة بلاغية تقليدية، بل كوسيلة فنية تعكس عمق التجربة الشعرية وتكثّف أبعادها الإيقاعية والدلالية ، فالشاعر يوظف الجناس ليشكّل توازنًا بين الإيقاع الداخلي للنص وبين انفتاحه التأويلي، مانحًا القارئ مساحة واسعة للتأمل والانخراط الشعوري.

في قصيدة "يا ترابًا"، في قوله:

"لا ينفكّ يزداد بما ينفتّ من عظم الحياة "[1]، هنا نجد توظيفًا دقيقًا للجناس الناقص بين كلمتي "ينفكّ " و"ينفتّ"، حيث تتشابهان في البنية الصوتية وتختلفان في الدلالة ما يخلق إيقاعًا داخليًا هادئًا ومشحونًا بالدلالة، فمن جهة "ينفكّ "توحي بالتحرر والانفصال كأن الشيء ينحلّ أو يتحلل عن أصله، بينما "ينفتّ " تحمل معنى التفتت والتبعثر، كأن العظمة تنشأ من تراكم الشظايا وتكاثر الانكسارات ، حيث هذا التداخل في المعنى، وسط تشابه اللفظ، يمنح العبارة توترًا خفيًا بين الفقد والتنامي، بين التلاشي والنمو.

إذ لا يكون الجناس هنا مجرد تزيين لغوي بل أداة تعبيرية توصل فكرة جوهرية في القصيدة ، أن الحياة تزداد عمقًا وامتدادًا من خلال انكساراتها، وأن ما ينشطر ويتفتت في داخلنا هو ما يمنحنا قامة إنسانية أسمى، فهذا الجناس يصوغ الشاعر نظرة فلسفية للحياة، تتأسس على التناقض الظاهري بين التفكك والامتلاء، لتكشف أن العظمة لا تنبت من الصلابة، بل من الهشاشة المستنيرة.

أما في قصيدة "لن أنقح ملمترًا واحدًا من خطوتي في التيه"

"بائعو الأيام قرض البنك والضنك[2]"، حيث نلاحظ استخدام جناس ناقص في هذا البيت بين كلمتي "البنك "و"الضنك"، حيث تتقارب الكلمتان في البنية الصوتية ، إذ تشتركان في النهايات ذاتها (نك)، وتختلفان في الحرف الأول فقط ، ما يُنتج وقعًا صوتيًا متناغمًا على الأذن ، غير أن هذا التشابه الشكلي يخفي وراءه تباينًا دلاليًا صارخًا؛ فـ"البنك" يُحيل إلى منظومة اقتصادية رأسمالية، بينما "الضنك" يعبر عن الضيق والمعاناة، وكأن الشاعر يُشير إلى أن العلاقة بين البنك والضنك ليست فقط صوتية، بل هي واقعية ووجودية، إذ من يدخل عالَم القروض البنكية ينتهي إلى حياة الضيق والعسر.

حيث يتجاوز الجناس وظيفته البلاغية التقليدية كزخرفة لفظية، ليصبح حاملًا لمعنى نقدي اجتماعي بل ويؤدي دورًا في تفكيك البنية الرمزية للاقتصاد المعاصر الذي يحوّل "الأيام"أي الزمن الشخصي للإنسان إلى سلعة تُباع مقابل "قرض" ينتهي إلى "ضنك" ، حيث تتكثف في هذا السطر البسيط تجربة إنسانية

[1] الأخضر بركة، نفس المصدر،ص 30.

[2] نفس المصدر، ص 88.

مركبة من الاغتراب الاقتصادي، واحتلال الزمن من قِبل رأس المال، في صورة لغوية محكمة ذات إيقاع داخلي مشحون بالتوتر والمرارة.

ففي قصيدة "الريح" ورد الجناس بعدة صور نذكر أبرزها في قوله:

"الريح فوق الماء تسكر ثم تصحو" [1] ، فهنا استخدم الشاعر الجناس بوصفه عنصرًا إيقاعيًا ودلاليًا يُضفي على النص عمقًا شعريًا خاصًا ، حيث بين كلمتي "تسكر "و"تصحو" يتجلّى جناس ناقص، حيث تتقاربان صوتيًا وتتباعدان معنويًا، فتشكّلان ثنائية متضادة تُثري البنية اللغوية وتكشف عن توتّر داخلي في الصورة الشعرية،

فعلى المستوى الصوتي تشترك الكلمتان في الإيقاع الداخلي من خلال الوزن والقافية، بينما على المستوى الدلالي تعبّران عن حالتين متناقضتين ، "تسكر" توحي بالانفلات، بالجنون، بالاندفاع العاطفي، ،أما "تصحو "فترمز إلى اليقظة، والعودة إلى الوعي والانضباط.

حيث يرسم الشاعر حالة الريح بوصفها كائنًا حيًا يتأرجح بين الغيبوبة والصحو، بين الفوضى والنظام، مما يعكس التقلّب الوجودي الذي يتردد صداه في الطبيعة كما في النفس الإنسانية ، فالريح في هذا السياق لم تعد مجرد ظاهرة طبيعية، بل صارت رمزًا شعريًا لحالة وجدانية متقلبة، تستغرق في لحظة النشوة ثم تفيق على وعي جديد ، إذ يُعدّ الجناس في شعر الأخضر بركة عنصرًا بلاغيًا بالغ الأهمية، حيث لا يُوظف لأغراض زخرفية أو تزيينية فحسب بل يندمج في النسيج الشعري بوصفه أداة تعبيرية تُعمّق المعنى وتُغني الإيقاع الداخلي للنص، فالجناس لديه لا يقوم على مجرد التشابه الصوتي بل ينبثق من توتر دلالي يفتح اللغة على تعدد القراءات، ويُضفي على النص طابعًا تأمليًا يراكم التوتر والاختلاف داخل التشابه الظاهري ، حيث يتحول الجناس إلى آلية فنية تحمل بُعدًا فلسفيًا وجماليًا، تعكس ازدواجية المعنى، وتُجسّد صراعات الذات وتقلّبات الوجود، ما يجعله أحد ملامح الحداثة الشعرية في كتاباته، حيث يلتقي الإيقاع بالمعنى، والصوت بالفكرة، في لغة مشحونة بالعمق والوعي.

ج- **الطباق:** يُعدّ الطباق من أبرز الأساليب البلاغية التي وظّفها الشاعر الأخضر بركة في ديوانه "لا أحد يربي الريح في الأقفاص "، فالطباق هو "هو الجمع بين الضدين، أو بين الشيء وضده، وهو أنواع؛ طباق سلب، وطباق إيجاب، وطباق تضاد، ويكون في لفظين؛ أسود وأبيض، يحي ويميت، وهو من المحسنات المعنوية التي تقوي الكلام وتكسبه الرونق." [2] إذ يُسهم الطباق في خلق توتّر دلالي بين الأضداد، ويُضفي على

[1] الأخضر بركة، نفس المصدر، ص 06.

[2] محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ص 239.

النص طاقة شعرية ، فالطباق لا يأتي في هذا الديوان مجرد تزويق لغوي، بل يُستخدم لإبراز الصراع بين المتناقضات: بين الحياة والموت، السكون والحركة، الداخل والخارج، الأمل والانكسار. ومن خلال هذا التوظيف، يُعزّز الشاعر الإيقاع المعنوي للنص، ويُعبّر عن رؤيته الوجودية بلغة تتجاوز السطح إلى العمق، وتفتح المجال للتأمل والتأويل.

فقد ورد في قصيدة "شجرة الصفصاف" من الديوان حين قال الشاعر:

"يمكن أن يفيض النسغ فوق معدّل المعنى

ويمكن أن يغيض النسغ تحت معدّل المعنى" [1]، حيث في قصيدة "شجرة الصفصاف"، قد وظّف الشاعر الأخضر بركة الطباق بمهارة بين كلمتي "يفيض "و"يغيض" الذي هو طباق إيجاب ، لتوليد توتّر دلالي يُعزّز عمق الصورة الشعرية ، فالفعل "يفيض" يدل على الامتلاء والزيادة، بينما "يغيض" يعني النقصان والانحسار، وهما ضدّان متقابلان ، هذا الطباق لا يُستخدم هنا للزينة البلاغية فحسب، بل ليعبّر عن تقلب المعنى الشعري وتذبذب التجربة بين الامتداد والانكماش، بين الإشراق والانطفاء. فـ"النسغ" رمز للحياة والطاقة الداخلية في الشجرة، كما ورد في نفس البيت "فوق" و"تحت " وهما ضدّان مكانيان يعكسان البُعدين المتقابلين في حركة النسغ، أي الصعود والانخفاض، أو الامتلاء والنقص ، هذا التنافر الدلالي بين "فوق" و"تحت"، بالإضافة إلى "يفيض" و"يغيض"، فيُعبّر الشاعر عن حالة من التقلّب الوجودي والتوتر الداخلي، حيث يصبح نقطة مرجعية تتأرجح حولها التجربة الشعريّة ، فالفوقية ترمز إلى الامتداد أو السمو، والتحتية توحي بالانكفاء أو الانحسار.

كما ورد في قصيدة "الأطفال" على النحو التالي:

"ليكن شروقًا ما تيسّر من حرير حضورهم

ليكن غروبًا ما تشفر من سماء غيابهم" [2]، فنجد أن الطباق بين كلمتي "شروقًا "و"غروبًا"وهو طباق إيجاب، لأنه جمع بين لفظين متضادين في المعنى دون أن يتضمن أحدهما نفيًا ، فكلاهما مثبت: "شروق" يدل على البزوغ والظهور، و"غروب" يدل على الأفول والانحسار.

كما يتكرر الطباق الإيجاب بين "حضورهم "و"غيابهم"، حيث يُبرز الشاعر التناقض بين أثر وجود الأطفال وغيابهم دون استخدام أداة نفي، مما يضفي على النص توتّرًا شعوريًا واضحًا، ويعمّق الإحساس بالتقلّب الزمني والنفسي.

[1] الأخضر بركة، نفس المصدر،ص 46.

[2] نفس المصدر، ص 76.

ومنه يُعدّ الطباق في هذا السياق طباقًا إيجابيًا يخدم البنية الدلالية للقصيدة، ويجسّد المفارقة بين الفرح بالحضور والأسى الناتج عن الغياب.

كما حضر الطباق في قصيدة "يا ترابا" في البيت التالي:

"يا ترابا داخل المنزل

مربوطا بأقدام نبات قزم في أصص ملأى إلى النصف

ترابا خارج الوصف

يُرى أو لا يرى، سيان،

يا جلد المكان" [1]، وهنا يوظّف الشاعر طباق السلب، لأن التضاد يقع بين "يُرى "(فعل مثبت) و"لا يُرى" (فعل منفي)، وهو ما يُعدّ من أوضح أشكال الطباق السلبي.

هذا الطباق يُعزز المفارقة الدلالية حول حالة التراب، الذي يبدو حاضرًا/غائبًا، مرئيًا/خفيًا، فيتحول إلى رمز للوجود الملتبس أو الهامشي. كما أن التعبير بـ"سيّان" يوحّد النقيضين، وكأن الشاعر يلغي الفارق بين الرؤية واللا رؤية، في تأكيد لحالة من الضبابية واللاتحديد التي تحيط بكيان التراب، وربما بالوجود الإنساني أيضًا، حيث يُعدّ هذا المثال طباقًا سلبًا وظفه الشاعر لتجسيد التناقض بين الظهور والغياب، وللتعبير عن ضبابية الهوية والمكان في سياق شعري تأملي.

يُوظّف الشاعر الأخضر بركة الطباق في ديوانه "لا أحد يربي الريح في الأقفاص "بشكل فني يُعزز البنية الدلالية ويُجسّد التوتر والصراع في تجربته الشعرية. ويُعدّ هذا الأسلوب البلاغي وسيلة للتعبير عن التناقضات الوجودية التي تطبع رؤيته للعالم، من خلال تقابل الألفاظ مثل "يولدون / لا يولدون" و"يمشون / لا يمشون"، حيث تتحول اللغة إلى مرآة لواقع متشظٍّ ومأزوم. فالطباق في هذا السياق لا يأتي للزخرفة، بل يتجذر في عمق التجربة الشعرية ويعكس وعياً بلاغياً وظفه الشاعر لخدمة المعنى والرؤية معاً.

دراسة في عنوان الديوان

وردت مقالة في هذا الصدد تحت عنوان "شعرية العتبات في ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص"للأخضر بركة" بمجلة فصل الخطاب ، من إعداد الباحثتين "فضيلة دميل" و"فاطمة شريفي"، تُبرزهذه الدراسة أهمية العنوان كعتبة دلالية ومفتاح تأويلي يُضيء أفق القراءة ،حيثيشكّل عنوان ديوان

[1] الأخضر بركة، نفس المصدر، ص 27.

"لا أحد يربّي الريح في الأقفاص "أكثر من مجرد افتتاح لغوي؛ إنه نصّ موازٍ ومكثّف، محمّل بالتوترات الرمزية والوجودية التي تشكّل الخلفية الفلسفية والروحية للديوان بأكمله.

يمتاز العنوان بتركيب لغوي غريب ومفارق للمنطق الواقعي " :الريح"، هذا الكائن المتفلّت بطبيعته، لا يمكن بأي حال "تربيته"، كما أن "الأقفاص "هي نقيض جوهري لما تمثّله الريح من حرية وحركة وانفلات. وقد أُشير في الدراسة إلى أن الشاعر من خلال هذا العنوان "يكسر نسق اللغة المعتادة" ويقدّم تركيبًا انزياحيًا لا يُنتظر منطقيًا أو دلاليًا، بل يُقرأ في ضوء الشحنة الرمزية العالية التي يحملها ، حيث تتجلّى جمالية العنوان في تعبيره عن فكرة الترويض المستحيل، وهو ما ينعكس في مضمون الديوان، حيث تتكرّر صور الحرية، والانفلات، والاحتجاج على القوالب الثابتة. إن "لا أحد" تُحيل إلى غياب القدرة، أو ربما غياب الرغبة، في تقييد ما لا يُقيَّد. وقد ورد في الدراسة "فقد خرج العنوان من طوع نفسه وأخذ يتمرد على الإهمال الذي كان يغرق فيه من قبل [1]"،وهو ما يُفسر العلاقة المتوتّرة التي يقيمها العنوان بين الذات الشاعرة والعالم الخارجي.

ولعل حضور مفردات مثل "لا أحد"، و"يربّي"، و"الريح"، و"الأقفاص" في صيغة تركيبية واحدة، يمنح العنوان كثافة دلالية تتجاوز بعده اللغوي المباشر. فهو يجمع بين الغياب والحضور، الحرية والقيد، الذات والآخر، كما يرسم في خلفيته سؤالًا فلسفيًا وجوديًا: كيف يُمكن للذات أن تحافظ على حريتها في عالم يُصرّ على محاصرتها بالأقفاص، سواء كانت مادية، لغوية، أو رمزية؟

يتحول العنوان، بهذا المعنى، إلى مرآة للتجربة الشعرية بأكملها، حيث لا تتوقف القصائد عند وصف العالم، بل تسعى إلى خلخلته، إلى كشف هشاشته، وإعادة طرحه من منظور ذاتي وجودي. ومن هذا المنطلق، يبدو العنوان كما وصفته الدراسةبوابة للنص، لا تنفصل عن بنيته الداخلية، بل تشكّل اختزالًا رمزيًا لمحتواه ومناخه الشعري العام [2]، حيث نستطيع أن نقرأ عنوان الديوان بوصفه إعلانًا مبكرًا عن مشروع شعري يُراهن على الحرية والتفلت والانفلات من المألوف ،وهو بذلك لا يقدّم فقط مفتاحًا للقراءة، بل يفتح بابًا للتأمل في الوظيفة الجديدة للغة الشعرية المعاصرة، حيث الكلمة لا تصف، بل تُزعزع، وحيث العنوان لا يُمهّد، بل يُربك ويُوقظ.

[1] فضيلة دميل،فاطمة شريفي،شعرية العتبات في ديوان "لا احد يربي الريح في الاقفاص"للأخضر بركة، مجلة فصل الخطاب، مجلد10، ع 03،جامعة ابن خلدون ، تيارت،الجزائر، 2021،ص 165.

[2] ينظر، نفس المصدر، ص 164.

الفصل الثالث: الصورة والخيال

تُعدّ الصورة الشعرية القالب الذي يُفرغ فيه الشاعر المبدع أفكاره وتجربته، فهي نتاج التفاعل بين الذات الشاعرة وواقع القصيدة. ونظرًا لأهمية الصورة في البناء الشعري، كان من الضروري تقديم لمحة موجزة ومبسطة عنها من خلال هذا المدخل، بهدف التعرف على البدايات الأولى لمحاولات دراستها. وقد تزخر مصادرنا النقدية والبلاغية، قديمها وحديثها، بإشارات لامعة تُبرز الجهد الإبداعي الذي بذله النقاد العرب في تناول هذا الموضوع، مما يدل على أنهم لم يغفلوا مكانته وأثره في العمل الشعري.

مفهوم الصورة الشعريةPoetic Image

تتنوع التعريفات التي تناولت مفهوم "الصورة الشعرية"، لكنها جميعًا تلتقي في اعتبارها وسيلة يتجاوز بها الشاعر حدود اللغة العادية والمنطق المألوف .فعندما نقول إن"منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء"[1]، فنحن لا نتحدث عن وظيفة تزيينية أو زخرفية، بل عن أداة للرؤية والكشف، تمنح القارئ قدرة على إدراك ما لا يُقال مباشرة. إنها نافذة تفتح على أعماق الأشياء، فتُظهر حقيقتها لا كما تُرى بعين العقل، بل كما تُحسّ بعين الشعر، والصورة الشعرية كذلك "في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني، والأصالة ولا يتسير ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه، وحده، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور التابعى من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري" [2]، أما حين نربط الصورة بـ"الأصالة والخلق الفني"، فنحن نقترب أكثر من جوهر التجربة الإبداعية؛ فالصورة الجميلة لا تولد من الفراغ، بل من صدق الشعور وتفرّد الرؤية ، حيث جمالها لا ينفصل عن السياق، ولا عن موقف الشاعر النفسي والوجداني، إذ تتآزر مع بقية عناصر النص لتجسيد الفكرة في قالب فني ينبض بالحياة ، فتتحول الصورة إلى نبض داخلي للنص، لا مجرّد زخرف خارجي.

أما "القرطاجني" يقول في الصورة الشعرية " إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك جعلت له صورة في الذهن تطابق لماأدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة في الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم" [3]، وفي تعريفها المعرفي الأكثر عمقًا، تتجلى الصورة كتمثّل

[1] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط،3 ،1984 ص8.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص..287

[3] أبو الحسن حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار المغرب الإسلامي ،بيروت، (1)لبنان، ط2، 1981، ص18 .

ذهني للواقع، حيث تصبح اللغة وسيطًا يعيد تشكيل ما أدركه الذهن من العالم الخارجي. فالشاعر حين يعبر عن صورة ذهنية تكوّنت لديه، يحمّل اللغة طاقة تمثيلية، تجعل المتلقي يشكّل بدوره صورة مماثلة في ذهنه. وهكذا تصبح الصورة الشعرية حلقة وصل بين الذات والآخر، بين التجربة الفردية والوعي الجمعي.

أما الصورة عند "علي بطل" فهي "نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزًا، حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاهًا قائمًا بذاته في دراسة الأدب الحديث" [1]، حيث يرى علي بطل أن مفهوم الصورة في الأدب لا يقتصر على بعدها الحسي، كما ذهب إلى ذلك كثير من البلاغيين التقليديين، بل يتجاوزها إلى أفقين آخرين أكثر عمقًا وتركيبًا: الصورة الذهنية، والصورة الرمزية.

فالصورة الذهنية لا تُعنى فقط بما تراه العين أو تدركه الحواس، بل بما يتشكل في وعي المتلقي من تصوّرات وأفكار، وما تثيره اللغة من تمثلات ذهنية قد لا تكون مرئية، لكنها حاضرة بقوة في الخيال والتأمل. أما الصورة الرمزية، فهي أكثر تعقيدًا وتجاوزًا للمباشرة، إذ تُحمّل الأشياء والتفاصيل دلالات تتجاوز ظاهرها، وتُستثمر لتوليد معانٍ خفية، قد تكون نفسية أو وجودية أو ثقافية.

وبهذا التصور، لا ينظر علي بطل إلى الصورة بوصفها عنصرًا زخرفيًا في النص، بل بوصفها مفتاحًا تأويليًا يمكّن من فهم البنية العميقة للأدب الحديث، حيث يصبح لكل نوع من أنواع الصورة الحسية، والذهنية، والرمزية منهج خاص في القراءة والتحليل، واتجاه مستقل في الكشف عن جماليات النص ومعانيه المضمَرة.

باختصار، الصورة الشعرية ليست مجرد شكل، بل هي فعل وجودي ومعرفي وجمالي في آن واحد، تحمل في طيّاتها تجربة الشاعر، وتُترجمها بلغة قادرة على تجاوز المباشر والعادي، لتلامس الجوهر وتوقظ الإدراك.

التشبيه Simile:

عندما نتأمل مفهوم "التشبيه" في سياق الصورة الشعرية، ندرك أنه ليس مجرد تماثل بسيط بين الأشياء، بل هو أداة بلاغية دقيقة تسهم في بناء المعنى وتوسيع أفق الخيال. فالشاعر حين يشبّه شيئًا بشيء، لا يفعل ذلك لأنهما متماثلان تمامًا، بل لأن بينهما مسافة تُثير التأمل، وقاسمًا مشتركًا يفتح باب الدهشة، حيث تأتي أهمية التمييز بين التعريف اللغوي والتعريف البلاغي لهذا المفهوم.

[1] علي بطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للكباعة والنشر والتوزيع، حائل، المملكة العربية السعودية، ط 2، 1981، ص 15.

فالتشبيه عند ابن منظور هو الشّبْه والشبه والشبيه كالمثل والمثيل وزنًا ومعنًا وأن أشبهه وشابه بمعنى ماثله فهما متفقان معنىً ولا فرق بينهما [1]، فابن منظور يقدّم "التشبيه" في معجمه كمرادف للمثل والمثيل، مؤكدًا على التماثل في الوزن والمعنى، وأن فعل "شابه" يعني "ماثله"، دون فرق بينهما. هذا التعريف يندرج ضمن الرؤية المعجمية التي تنظر إلى الكلمات من زاوية استعمالها العام، حيث الشبه يعني التقارب أو التطابق في الصفة أو الهيئة. لكن هذا الفهم لا يكفي لفهم آلية اشتغال الصورة في النصوص الشعرية.

أما عند القزويني هو " الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى" [2]، فيضع تعريفًا أكثر دقة وعمقًا، حيث ننتقل من التماثل الكامل إلى المشاركة الجزئية، أي أن العنصرين مختلفان لكن بينهما قاسم مشترك. هذا التعريف هو الأساس الذي تُبنى عليه الاستعارات والتشبيهات، حيث لا تسعى الصورة إلى محاكاة الواقع، بل إلى خلق علاقات جديدة بين الأشياء، تُظهر ما هو خفي، وتُجسّد ما هو مجرد.

يُلاحظ أن البلاغيين القدامى حين تناولوا مفهوم التشبيه، ركّزوا على كونه صورة حسية تُستَخدم لتقريب فكرة ما وتوضيحها عبر إبراز صفاتها وتقويتها. وقد أجمعوا في تعريفاتهم على أن التشبيه يقوم أساسًا على ضرورة وجود صفة مشتركة بين طرفيه، أي بين "المشبّه" و"المشبَّه به". ولكي يتحقق هذا التشبيه، لا بد أن تكون الصفة واضحة جليّة في المشبَّه به، بل يجب أن تكون في أوج تجليها حتى تُعير المشبَّه بعضًا من حضورها وقوّتها، وإلا فسد الغرض البلاغي منه.

فمثلًا، حين نقول إن "زيدٌ كالأسد"، فإن هذا التشبيه لا يكتمل إلا إذا كانت صفة الشجاعة، وهي الصفة المقصودة هنا، بارزة في "الأسد" بحيث لا يجهلها المتلقي، وإن غابت عن زيد نفسه. وإذا لم تتوفر هذه الصفة بشكل واضح في المشبَّه به، فإن التشبيه يصبح غير مرجَّح، بل قد يكون باطلاً. ومع ذلك، قد يُقدِم المتكلم أحيانًا على قلب المعادلة، فيشبّه الأسد بزيد قصدًا للمبالغة في مدح زيد، بإضفاء صفة الشجاعة عليه بطريقة معكوسة.

وهنا تظهر أهمية الصفة في بناء التشبيه، فهي التي تمنحه قيمته البلاغية. وقد أبدع العلماء في تتبّع صفات المشبَّه به، لا سيما تلك التي تتعلّق بالشجاعة، والكرم، والدهاء، وغيرها من الصفات التي يعلو بها شأن الممدوح أو يهون بها أمر المذموم. لذا، نجد للتشبيه منزلة عظيمة في أبواب الخطابة، سواء في المدح أو الذم أو غيرهما من مقاصد الكلام [3].

[1] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ش ب ه)، ص 498.

[2] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة -المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص 164.

[3] ينظر، بيسوني عبد الفتاح، علم البيان دراسة تحليلية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهر، مصر، ط 4، 2015، ص 18.

في ديوان "لا أحد يربّي الريح في الأقفاص "، يحضر التشبيه بوصفه أداة مركزية في تشكيل الصورة الشعرية، لكنه لا يأتي دائمًا بصيغته التقليدية أو التقريرية، بل يتجاوز ذلك ليصبح وسيلة لتكثيف الدلالة وتوسيع أفق الخيال. فالشاعر الأخضر بركة لا يلجأ إلى التشبيه لمجرد تقريب المعنى، بل ليُحدث انزياحًا في اللغة، ويؤسس لعلاقة غير مألوفة بين الأشياء، تُحرّك الإدراك وتستفز الذائقة.

يتميّز التشبيه في هذا الديوان بكونه جزءًا من الرؤية الشعرية، لا يفصل بين الذات والموضوع، بل يوحّدهما في صورة واحدة تتردد بين الحسي والمجرد، بين الواقعي والمتخيل. أحيانًا يكون ظاهرًا بصيغته الكلاسيكية، وأحيانًا يكون مضمَرًا أو مندمجًا في الاستعارة، مما يمنحه طاقة إيحائية أعلى، ويجعله يتداخل مع بقية الأدوات البلاغية ليكوّن نسيجًا شعريًا غنيًا ومعقّدًا.

إن التشبيه عند الأخضر بركة لا يكتفي بعكس الواقع، بل يسعى إلى إعادة تخييله، إلى أن يجعل من الصورة الشعرية مجالًا لتوليد المعاني المتعددة والانفعالات المتراكبة، بحيث لا يظلّ القارئ في موقع المتلقي السلبي، بل يصبح شريكًا في تأويل هذا العالم الذي يخلقه الشاعر بالكلمات.

في قصيدة "أيها البحر" قال الشاعر

"يشربُ البحرُ من بحره

لا يدقّ على أحدٍ بابه

لا يفتّش عن فندقٍ فارهٍ في النصوص

***

باؤه بُحّة الماء في ليل بحّارةٍ يحتسون القمر

حاؤه حيرةٌ تحلب الضوء في لمعان الحجر

راؤه الرّيح، تجري وتعثر في ذيل فستانها فوق ماء السفر"[1]

في هذه المقاطع من قصيدة "أيها البحر"، ينحت الشاعر الأخضر بركة صورة للبحر لا من خلال أوصاف مألوفة، بل عبر تشبيه خيالي كثيف يُفرّغ المعنى السطحي للكلمة ويعيد ملأها بالدلالة الشعرية. لا يقدّم البحر كجغرافيا مائية فقط، بل ككائن أسطوري مستقل، مكتفٍ بذاته، غامض، وربما أزلي.

في قوله" :يشربُ البحرُ من بحره "، يبدأ الشاعر بما يشبه المفارقة: البحر، ذلك الامتداد اللامتناهي من الماء، يشرب من نفسهذا ليس وصفًا علميًا، بل تشبيه ضمني يكشف عن طبيعة البحر كرمز للوجود المكتفي بذاته، كذات لا تحتاج إلى غيرها. البحر هنا كائن مغلق على سره، لا يدقّ الأبواب ولا يطلب مأوى :

[1] الأخضر بركة، نفس المرجع، ص 50.

"لا يدقّ على أحدٍ بابه / لا يفتّش عن فندقٍ فارهٍ في النصوص "، هذا تجريد شعري للبحر بوصفه رمزًا للحرية والعزلة معًا، يتجول في النصوص دون أن يبحث عن مكان، لأنه هو ذاته نصّ متحوّل لا يمكن تأطيره.

ثم ينتقل الشاعر إلى تشريح الكلمة "البحر "عبر حروفها الثلاثة، في مشهد شعري مدهش يجمع بين التشبيه والتجريد والخيال:

- "باؤه بُحّة الماء في ليل بحّارةٍ يحتسون الق مر":الباء تُشبَّه بصوت مبحوح للماء، في ليل شعري يلتقي فيه البحر والبحّارة والقمر. البحّارة "يحتسون القمر"، في صورة خيالية شفيفة تنقلنا إلى مشهد رمزي حيث القمر يُشرب كما يُشرب الشراب، في إشارة إلى امتزاج الوعي بالبحر، وبالعتمة، وبالخيال.
- "حاؤه حيرةٌ تحلب الضوء في لمعان الحجر ":الحاء تتجسد كـ"حيرة"، لكنها ليست حيرة جامدة، بل فاعلة، "تحلب الضوء"، فعلًا مستعارًا من عالم الرعي، يُقحمنا في تشبيه حسيّ مجازيّ يوحّد الحيرة بالضوء بالحجر. كأن العالم نفسه يُفكّ شفرتُه بهذه الحيرة الشاعرة.
- "راؤه الرّيح، تجري وتعثر في ذيل فستانها فوق ماء السفر ":الراء تصبح الريح، لكنها ليست ريحًا مجردة، بل أنثى متموّجة، تجري بخفة، وتعثر في فستانها، فوق ماء السفر. هنا خيال أنثوي طاغٍ يلبس الريح جسدًا ويتحوّل البحر إلى مَسرح رقص وارتباك. التشبيه ضمني وجريء، حيث الريح تُرى ككائن حيّ، أنثوي، متعثر، شاعريّ.

في هذا المقطع، يوظّف الشاعر التشبيه ليس على نحو تقليدي، بل كوسيلة لاكتشاف الجوهر الخفي للأشياء .التشبيه يمتزج بالاستعارة، والخيال يحلّ محل الواقع، فيصير البحر وجودًا ذاتيًا، لغويًا، أنثويًا، فلسفيًا .الصورة هنا ليست "تشبيهًا لشيء بشيء"، بل "اختراع علاقة جديدة بين أشياء لا يجمعها شيء إلا الرؤية الشعرية."

إنها قصيدة تُقرأ بعين الخيال لا بعين المنطق، وتُدرك من داخل التجربة لا من خارجها، حيث تنبع الصور من ذاكرة اللغة وحيوية الذات الشاعرة.

في قصيدة "الأشجار" قال الشاعر:

"تطلّ من النوافذ هذه الأشجار
يحدث أن تطل من النوافذ
كي تصير الأرض أوسع من رؤى الاسمنت،

تلمع مثل ماء الاستعارة،
مثل أشرعة المراكب،
مثل قطعان الوعول، تسافر الأشجار
خلف زجاج ركاب القطار"[1]

في هذا المقطع من قصيدة "الأشجار"، ينسج الشاعر الأخضر بركة صورة شعرية تتجاوز المعنى الواقعي للأشجار، لتمنحها حيوية رمزية وقدرة على الحركة والانعتاق. لم تعد الأشجار مجرد كائنات جامدة ضاربة جذورها في الأرض، بل تحوّلت إلى كائنات شاعرة، فاعلة، تطلّ وتلمع وتسافر، كأنها تملك وعيًا ورغبة.

يبدأ الشاعر بقوله:

"تطلّ من النوافذ هذه الأشجار"،

ثم يعيد الصيغة:

"يحدث أن تطل من النوافذ."

هنا نلحظ تشخيصًا للأشجار؛ إذ يمنحها فعلًا إنسانيًا (تطلّ)، كأنها مراقب أو متأمل، تتطلع إلى الخارج، إلى العالم، إلى شيء أكبر ، هذا التشخيص يشكّل المدخل إلى الخيال الشعري، حيث تتحوّل الكائنات إلى مرايا للذات.

ثم يقول:

"كي تصير الأرض أوسع من رؤى الاسمنت"،

وهنا نرى بعدًا تأويليًا وتشبيهيًا عميقًا :الأشجار، بظهورها، توسّع الرؤية، تحرّر الفضاء من "رؤى الاسمنت"، أي من ضيق المدينة وجمودها، الطبيعة تُحرّر الوعي، تفتح نوافذ الخيال داخل جدران الواقع. وهذا هو جوهر الصورة الشعرية هنا :مقابلة بين الطبيعة والانغلاق الحضري.

في قوله:

"تلمع مثل ماء الاستعارة، / مثل أشرعة المراكب، / مثل قطعان الوعول"،

يوظّف الشاعر تشبيهات صريحة تتوسّطها أداة "مثل"، ليبني سلسلة تخييلية تتصاعد في دلالاتها وحركتها. يبدأ بـ"ماء الاستعارة"، وهي صورة مجازية عميقة تُحيل إلى جوهر اللغة الشعرية، حيث تكتسب الأشجار لمعة ليست مادية فقط، بل معنوية أيضًا، كأنها تتغذّى على البلاغة وتلمع من داخل المجاز ذاته. ثم ينتقل إلى "أشرعة المراكب"، ما يضيف بعدًا ديناميكيًا للصورة، فالأشجار لا تلمع فقط، بل تبحر أيضًا، تنفتح

[1] الأخضر بركة، نفس المرجع، ص ص 37-38.

على فضاء لا محدود مثل الأشرعة المشدودة بالريح. وأخيرًا، تأتي "قطعان الوعول" لتضفي على المشهد بعدًا فطريًا، بدائيًا، يوحي بالحرية والانفلات من القيود، فتغدو الأشجار في هذا السياق كائنات برية متحركة، لا ترتبط بالأرض بقدر ما ترتبط بالحياة والانطلاق. هكذا، تتكامل التشبيهات لتنسج خيالًا مركبًا يُخرج الأشياء من إطارها الطبيعي، ويدمجها في رؤية شعرية تجعل من كل تفصيل نافذة على المعنى، وعلى دهشة الإدراك الأول.

وأخيرًا:

"تسافر الأشجار خلف زجاج ركاب القطار"

هي صورة تجمع بين الحركة والثبات، الداخل والخارج، الواقعي والتخييلي. الأشجار لا تسافر فعلًا، لكن من خلال خيال الراكب، ومن خلف زجاج القطار، تبدو وكأنها هي التي تتحرك. هذه المفارقة تنقلنا إلى قلب الفعل الشعري، حيث الواقع يُعاد بناؤه من منظور الرؤية الداخلية.

في هذا المقطع، يعمل الخيال الشعري كعدسة تعيد تشكيل العلاقة بين الإنسان والعالم، بينما يُستخدم التشبيه كجسر بين المادي والمتخيل. الأشجار ليست مجرد نباتات، بل صور حية تحمل المعنى، تشعّ بالمجاز، وتسكن في الذاكرة البصرية والرمزية في آن.

الاستعارةMetaphor:

تُعدّ الاستعارة من أبرز الأساليب البلاغية التي تمنح اللغة الشعرية عمقًا دلاليًا وشحنة إيحائية عالية، إذ تنقل المعنى من دلالته المعتادة إلى أفق جديد مدهش وغير مألوف، فتُلبس الأشياء وجوهًا أخرى، وتُعيد تشكيل العالم وفق رؤية الشاعر الداخلية ، وهي ليست مجرّد لعبة لغوية، بل أداة تفكير وتخييل، تسمح للشاعر أن يرى ما لا يُرى، ويقول ما لا يُقال مباشرة، ولهذا حظيت بمكانة محورية في البلاغة العربية قديمًا وحديثًا، فقد عرفها الجرجاني بما يلي: "أما الاستعارة، فهي ضربٌ من التشبيه، ونمطٌ من التشبيه، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتُدركه العقول، وتستفتة فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان"[1]، حيث تُصور الاستعارة على أنها ضرب من التشبيه ووجه من أوجه القياس، لكن ما يميزها أنها تعمل على مستوى العقل والوجدان، لا على مستوى الحواس الظاهرة ، فالاستعارة لا تُدرك بالسمع، بل تُفهم وتُستشف بالعقل، وتُحلل بالقلب والبصيرة ، حيث إنها تقوم على عملية ذهنية دقيقة، يتخلّى فيها الشاعر عن الربط الظاهري بين الطرفين، ويُبقي فقط على العلاقة الباطنية، فيجعل من أحد الشيئين تجلّيًا للآخر، كأن لا فرق بين الأصل والفرع، بين المشبَّه والمشبَّه به . أما القيرواني فقد قال

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح؛ محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1991، ص 20.

"والاستعارة أفضل المجاز وأول أبواب البديع، وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها" [1]، حيث تُوصف بأنها "أفضل المجاز" و"أعجب ما في حُلي الشعر"، بما يبرز بُعدها الجمالي والإبداعي ، فالاستعارة هي لبنة أساسية في بناء الصورة الشعرية، شرط أن تُستخدم في موقعها المناسب، فينسجم مضمونها مع السياق النفسي والفني للنص، حيث جمالالاستعارةلا يكون في ذاتها فقط، بل في تلاؤمها مع نسيج القصيدة وتعبيرها عن عمق التجربة الشعورية.

يرى الناقد والمفكر اللغوي" إيلي كوهين Eli Cohen" أن الاستعارة لا تُعد مجرد آلية بلاغية أو صورة لغوية تُزيّن الخطاب بل هي في جوهرها المنبع الأساسي لكل شعر ، ففي تصوره لا تُوجد شعرية حقيقية من دون مجاز، ولا مجاز أعظم أثرًا في تشكيل المعنى الشعري من الاستعارة، التي يعتبرها "مجاز المجازات"، أي البنية المركزية التي تقوم عليها كل صور اللغة الشعرية الأخرى . يقول "كوهين " "إن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة" [2]، هذا التوصيف لا يُعطي للاستعارة مجرد قيمة جمالية بل ينظر إليها بوصفها وظيفة توليدية للمعنى، فهي اللحظة التي تنكسر فيها اللغة العادية، وتنبثق منها لغة جديدة متحررة من قيد الاستخدام اليومي، لتبني عالمًا رمزيًا خاصًا ، كما أورد كوهين في الاستعارة كذلك حين قال أنها "خرقًا لقانون اللغة أي انزياحًا لغويًا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة -صورة بيانية- وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها اللغوي" [3]، إن هذه العبارة تختصر موقفًا فلسفيًا لغويًا معقّدًا، يرى في الخرق والانزياح جوهرًا للشعر لا انحرافًا عنه. فحين تخرج اللغة عن مألوفها، وتتخلّى عن حيادها الإخباري، تُصبح شعرًا، وتُصبح أداةً لرؤية العالم بطريقة مختلفة.

من منظور "كوهين" لا يعود الشعر تكرارًا للواقع أو تسجيلًا له بل هو إعادة تسميته، وإعادة تكوينه لغويًا. فالاستعارة بانزياحها عن المعنى المباشر، تنتج توتّرًا دلاليًا، وتُجبر المتلقي على تأويل وتفكيك العلاقة الجديدة بين الألفاظ والمعاني، بين الصورة والفكرة ، حيث إن ما يجعل رأي كوهين عميقًا ليس فقط تأكيده على مركزية الاستعارة، بل اعتباره إياها الوسيلة الوحيدة التي تمنح الشعر موضوعه الخاص، أي لغته المختلفة وهويته المميزة عن النثر، والخطاب الوظيفي اليومي ، فاللغة في السياق العادي تَهدف إلى الإيضاح، أما في الشعر فهدفها التوتر، الدهشة، الانفتاح.

[1] أبو الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح؛ محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، دمشق، سوريا، ج 1،ط 5، 1981، ص 268.

[2] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 113.

[3] نفس المصدر، ص 112.

إن هذا التصور يتقاطع مع آراء فلاسفة اللغة المعاصرين، كريتشاردز، وريكو، وبول فاليري، الذين رأوا في المجاز عمق الفكر الإنساني، وليس مجرد زينة كلام ، فالاستعارة ليست تزويقًا بل ممارسة معرفية، تعيد بناء الواقع داخل اللغة، وترسم أبعاده من جديد.

في ديوان "لا أحد يربّي الريح في الأقفاص "، لا تأتي الاستعارة كزخرفة لغوية أو لمسة تزيينية، بل تؤسّس لرؤية شعرية كاملة يبني بها الشاعر عالمه الداخلي. فالريح، التي قد تبدو في الظاهر مجرد عنصر طبيعي، تتحوّل هنا إلى كائن متعدّد الوجوه :أنثى غامضة، مشتهاة، بريئة وعنيفة في آن، تتقلّب بين النعومة والعصف، بين الطيف والجسد.

يقول الشاعر:

"الرّيحُ فوق الرّمل تكتبُ ثمّ تَمحو،

الرّيح فوق الماء تسكر ثمّ تصحو،

هل تكون الرّيح كيمياء الملائكة الغنائيّين

في أوبرَا اندفاع الكوكب الأرضي حول الشّمس،

هل للرّيح ذاكرةٌ وحُفّاظٌ ولوحُ

هل يكونُ الكونُ معبَدَها والمُدوّر حولها،

من حوله دورانُها الصوفيّ شطحُ"[1]

يُبرز الشاعر الأخضر بركة قدرة الصورة الاستعارية على الانفتاح على الخيال الرحب، حيث تتحوّل الريح من عنصر طبيعي مألوف إلى كائن حيّ، شاعريّ، وكونيّ يتصرّف بما يشبه الوعي والشعور.

فعندما يقول:

"الرّيح فوق الرّمل تكتبُ ثمّ تَمحو،

الرّيح فوق الماء تسكر ثمّ تصحو "، فهو لا يصف الريح كما نعرفها، بل يخيّلها ككائن له يد تكتب، وذاكرة تنسى، وعقل يضطرب ثم يهدأ .هذا التصوير يفتح المجال أمام خيال القارئ ليتجاوز الإدراك الحسي المألوف، ويدخل في عوالم من الرمزية الشعرية، حيث الكتابة والمحو ليستا فقط فعلين فيزيائيين، بل استعارتان للحياة والموت، للحضور والغياب، للتجربة والنسيان.

أما حين يتساءل الشاعر:

"هل تكون الرّيح كيمياء الملائكة الغنائيّين

[1] الأخضر بركة، نفس المرجع، ص 6.

في أوبرَا اندفاع الكوكب الأرضي حول الشّمس؟ "، فإن الخيال يرتقي إلى مستوى غنائي ، حيث تبصح الريح جزءًا من تناغم كوني، وكأنها تُشارك في عزف أوبرا كونية، تشكّلها حركة الكواكب، وتُنشَد فيها الأرواح الشفافة "الملائكة الغنائيّون" ، إنها استعارة تمزج بين العلم والفن، بين الفيزياء والموسيقى، بين الروح والمادة، وهذا ما يمنحها عمقًا دلاليًا غير مألوف.

ثم يأتي السؤال الأكثر غرابة:

"هل للريح ذاكرةٌ وحفّاظٌ ولوح؟ "، حيث يتكثّف الخيال في بعده الصوفي والديني .فالريح تتماهى مع مفاهيم روحية عليا، مثل "اللوح المحفوظ"، وكأنها لم تعد فقط كائنًا طبيعيًا أو مجازيًا، بل وعاءً لحكمة كونية أو نصّ غيبي مكتوب في جوهر الوجود.

وأخيرًا، حين يقول:

"هل يكون الكون معبدَها والمُدوَّر حولها،

من حوله دورانُها الصوفيّ شطحُ "، فإن الخيال يصل إلى ذروته: الريح مركز للوجود، لا شيء يدور حول الشمس، بل حولها، وكأنها قطب الرحى في رقصة كونية دائمة ، هذه صورة تنتمي إلى الخيال الصوفي، حيث الشطح هو تجاوز المعقول، والرقص هو وسيلة اتصال بالخالق، فتتحول الريح إلى رمز للذات الشاعرة الحالمة، الباحثة عن المعنى عبر الدوران والانمحاء والانخطاف.

أما في قصيدة "شجرة الأكاسيا" قال الشاعر:

في كبد الظهيرة، مستغيرًا مفردات الضوء،

تجلس قربه شمسٌ، فيحسو

خمر ضحكتها على مهلٍ كأن الاصفرار

خطاطة الهذيان في كرّاسة الأطفال، قد تقسو

عليه الرّيح كي تتعطّر العتبات بالعبق الجريح

يكون أحيانًا شبيهًا بالمنام

يطلّ من شبّاك منزل قرية النسيان،"[1]

في هذا المقطع من قصيدة "شجرة الأكاسيا"، يقدّم الشاعر الأخضر بركة تجربة شعرية مشبعة بالصورة والخيال، حيث تتحوّل تفاصيل الطبيعة إلى رموز حيّة نابضة بالحسّ والرؤيا. فالقصيدة لا تصف الواقع كما هو، بل تعيد تشكيله من الداخل، انطلاقًا من تجربة ذاتية شديدة الثراء والانفعال.

[1] الأخضر بركة، نفس المرجع، ص 43.

يبدأ الشاعر بوصف الظهيرة، لا كزمن جامد، بل ككائن متحوّل:

"في كبد الظهيرة، مستغيرًا مفردات الضوء"،فالضوء هنا لا يسطع فقط، بل يغيّر مفرداته، أي أنه يتصرّف كلغة حية، تُبدّل دلالاتها ومعانيها. هذه استعارة أنسَنة الضوء، وجعلته كائنًا يتكلم ويتبدل، بما يعكس قدرة الشاعر على بث الحياة في العناصر الجامدة عبر خيال شعري خصب.

تتوالى الصور الحسية المركبة، حين تتحوّل الشمس إلى أنثى قريبة:

"تجلس قربه شمسٌ، فيحسو خمرَ ضحكتهاعلى مهلٍ "،في هذه الصورة، الضحكة ليست صوتًا بل شراب، تُشرب على مهل كما تُشرب الخمرة، ما يضفي على اللحظة بعدًا حسّيًا وشهوانيًا شفيفًا، يوحي بلذّة هادئة مختلطة بالدهشة ، حيث تتحوّل الضحكة من إحساس معنوي إلى مادة حسّية، تُلمس وتُذوق، وهذه إحدى أبرز خصائص الصورة الشعرية الخيالية في الديوان.

ثم يأتي أحد أروع مشاهد القصيدة وأكثرها كثافة رمزية:

"كأن الاصفرار خطاطة الهذيان في كرّاسة الأطفال "، في هذه الصورة، يمتزج اللون بالحالة النفسية، ويتداخل الطفولي بالجنوني، في استعارة تُجسّد كيف يمكن للون الشمس أن يُشبه رسومات طفل يهذي على الورق. إنّها رؤية جديدة للهذيان، لا بوصفه اضطرابًا، بل نوعًا من الإبداع الفوضوي البريء، وهو ما يُضفي على النص بعدًا جماليًا شفافًا، قائمًا على تلاقح البراءة باللاوعي.

يتابع الشاعر هذا الخط التصويري بقوله:

"قد تقسو عليه الريح كي تتعطّر العتبات بالعبق الجريح "، الريح في هذه الصورة تتصرّف بعنف متعمّد، لكنها لا تُدمّر، بل تفتح المجال لرائحة خفية، هي "العبق الجريح "، أن تنتشر. هنا تتجلّى استعارة تحمل التناقض: الألم يُنتج الجمال، والقسوة تُفجّر الذاكرة أو الحنين، في صورة شعرية تنضح بالتوتر العاطفي والرمزية.

وأخيرًا، يختم المقطع بصورة حالمة موغلة في التجريد:

"يكون أحيانًا شبيهًا بالمنام / يطلّ من شبّاك منزل قرية النسيان "،وهي استعارة تضفي على الشخصية طابعًا حلميًا، حيث لا يعود الإنسان جسدًا حسيًا، بل ظلًّا يطلّ من ذاكرة بعيدة، من مكان يُشبه النسيان أو الموت الرمزي .هذه الصورة تشكّل ذروة التخييل في المقطع، حيث تختلط الهوية بالحلم، والزمن بالنسيان، في حالة شديدة الشفافية.

الكنايةMetonymy:

تُعد الكناية من أهم الأساليب البلاغية التي تُثري النصوص الأدبية والخطابية بعمقها الدلالي وتعدد مستوياتها التأويلية، فهي تقوم على العدول عن المعنى الظاهر إلى معنى خفي غير مصرح به، مع إمكانية إبقاء الدلالة الأصلية ممكنة لغياب القرينة المانعة ، وقد لخّص السيد الهاشمي هذا المفهوم بقوله أنها "لفظ أريد به غير معناه الذي وُضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته"[1]،ما يجعل من الكناية آلية لغوية تنفتح على أكثر من معنى وتسمح بتعدد مستويات الفهم .

[1] السيد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والأدب والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1999، ص 297.

في هذا السياق، يرى الجرجاني أن الكناية ليست مجرد تقنية بلاغية تقليدية، بل هي مقام إبداعي لا يُدرك إلا بصفاء الذهن وسمو الذوق، حيث يقول "هي واد من أودية المبدعين، وغاية لا يصل إليها إلا من كان لطيف الطبع، صافي القريحة" [1] فالكناية تُخرج اللغة من حدودها الظاهرة لتُدخلها في فضاء من التلميح، يتطلب من المتلقي جهداً عقلياً في فك شفرة العلاقات الدلالية ، أما على المستوى البنيوي، يمكن فهم الكناية ضمن ما يُعرف بـ البنية الثنائية للإنتاج؛ فهي تتشكل من مستويين ، مستوى صِياغي يتمثل في اللفظ الظاهر الذي ينتجه النص، ومستوى دلالي موازٍ يتجاوز ظاهر الكلام ليكشف عن معانٍ أعمق. وقد صيغ هذا المفهوم في أحد النصوص التحليلية على النحو التالي "بنية ثنائية الإنتاج، حيث تكزن في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازي له تمامًا بحكم المواضعة، لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط اللازم والملزومات، فإن لم يتحقق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة" [2]

ويؤكد الجرجاني هذا الطرح حين يعرف الكناية بأنها "إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو مرادفه فيومئ إليه ويجعل دليلا عليه" [3]، وهذا الإيماء هو ما يمنح الكناية خصوصيتها البلاغية، إذ لا تعتمد على التصريح وإنما على الإشارة الذكية التي تفترض قارئًا نشطًا قادرًا على فكّ الترابط بين الدال والمدلول ، حيث تتجاوز الكناية حدود الزخرفة اللفظية لتغدو نسقًا دلاليًا عميقًا، يعمل على إنتاج المعنى من خلال التلاعب الواعي بالظاهر والمضمر، ما يجعلها أداة بلاغية عالية الفاعلية في التعبير، والتلميح، والإقناع، والإيحاء، وتُسهم في إثراء الخطاب وتكثيف معانيه بعيدًا عن المباشرة.

حيث يُعد ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص "للشاعر الجزائري الأخضر بركة من الأعمال الشعرية التي تنتمي إلى الحساسية الحديثة في الكتابة، حيث تتقاطع التجربة الذاتية مع هموم الجماعة، وتُعاد صياغة العالم من خلال صور مركّبة، نابضة، ومحمّلة بالرمز. إن هذا الديوان لا يعرض الواقع كما هو، بل يُعيد بناءه شعريًا بلغة مغايرة، حيث تُصبح الكناية إحدى أبرز الوسائل التعبيرية فيه، سواء في تشريح الداخل الإنساني أو في مقاربة التحولات الاجتماعية.

تبرز الكناية في هذا الديوان بوصفها لغة خلف اللغة، أي كأداة لحجب مباشر وتعرية غير مباشر، يتم من خلالها تمرير المعنى بطريقة تفتح أفق التأويل، وتُشرك القارئ في إنتاج الدلالة. من هنا، جاء هذا التحليل

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 236.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص 187.

[3] السيد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والأدب والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1999، ص 297.

ليرصد كيف تُفعّل الكناية في الديوان أبعادًا دلالية وجمالية، تعكس انزياحات الذات وانكساراتها، فضلًا عن ارتباك الواقع وتحولاته القيمية.

الكناية عن صفة من الحضور إلى الغياب في قصيدته "الكلام" يقول الشاعر،

"كلما حاولت أن تكتبه

كتبك[1]"، في هذه العبارة الموجزة تتجلى الكناية عن صفة خفية، وهي فقدان السيطرة على اللغة، بل والوقوع في أسرها ،حيثالكلام لا يُكتب بل هو من يكتب الكاتب ، إنها مفارقة تُجسد علاقة مقلوبة بين الشاعر ونصه، حيث تُصبح اللغة ذات سيادة، والشاعر مجرّد وعاء يُلقى فيه القول ، الكناية هنا تتجاوز التصوير إلى مستوى التمثيل الرمزي للعجز الإبداعي، وتُحيل على أزمة وجودية تعيشها الذات في مواجهة الكلمة.

كما قال في قصيدة "ليكن"

"القصيدة مرمية منذ شهرين، لا أشتهي أن أنقحها،

لستُ حيًا سوى حينما أكتب

لحظة الزوبعة"[2]، حيث تبرز الكتابة بوصفها شرطًا للوجود لا مجرّد فعل إبداعي ، لا تُصرّح الكناية بحب الكتابة، بل تتجاوز ذلك لتُصورها كشرط للبقاء، وكأن اللحظة التي لا يُكتب فيها هي لحظة موت رمزي.

أما "الزوبعة"، فهي تمثيل لانفعال داخلي جارف، يُصاحب تجربة الكتابة فيض يف عليها طابعًا وجوديًا شديد التوتر، الكناية هنا تكشف عن انصهار الكائن في الكلمة، حتى لا تعود الحياة ممكنة خارج لحظة الإبداع.

وكذلك في قصيدة "كفاية" حين قال الشاعر،

"أدري بأن...

سينزلني أعزّ الناس في قبرٍ وينصرفون،

فهل علي قبيل ذلك أن أمد إلى المؤنث

حبل سلطان المذكر،

أن أصول وأن أجول كمثل ديكٍ

لا يرة سكينة القدر المرابط،

[1] الأخضر بركة، نفس المصدر، ص 145.

[2] الأخضر بركة، نفس المصدر، ص 140.

أن أنظف ثوبي الروحي من زيت المعاصي "[1]"،حيثقدم الشاعر مشهدًا داخليًا بالغ الكثافة والدلالة، حيث تتشابك الرؤية الوجودية بالبعد الأخلاقي، ويتقاطع وعي الموت مع سؤال الذات عن سلوكها ومآلها ، فيبدأ النص بإقرار صريح " :أدري بأن أعزّ الناس سينزلني في قبرٍ وينصرفون ."هذه العبارة الكنائية تقرّ بحقيقة الموت بوصفه قدرًا شخصيًا، لا يُمكن لأحد أن ينوب فيه عن الآخر، حتى أقرب الأحبّة ،حيثكون الفعل "ينزلني" كناية واضحة عن الموت، لكنّه مغلّف بلغة العلاقات الإنسانية، حيث يكتسب الموت بعدًا وجدانيًا، يمرّ عبر يد "أعز الناس" ثم يُفضي إلى الوحدة المطلقة.

ينتقل النص بعد ذلك إلى تساؤلات وجودية تحمل طابعًا تأمليًا أخلاقيًا ، "فهل علي قبيل ذلك أن أمد إلى المؤنث

حبل سلطان المذكر "، فهذه العبارة المشحونة بالدلالة تُعبر عن صراع داخلي بين الغريزة والضمير، بين الرغبة والتسامي، فـ"المؤنث" هنا لا يُحيل فقط إلى المرأة، بل إلى كل ما هو متعلق بالشهوة، فيما "سلطان المذكر" يمثل رمزًا للهيمنة الذكورية المتعالية ، السؤال الذي يطرحه الشاعر ليس سطحيًا، بل يحمل نبرة شكّ مؤلمة في الجدوى من اللهاث وراء الغريزة قبل نهاية المصير.

ثم يقول ، " أن أصول وأن أجول كمثل ديكٍ لا يرى سكينة القدر المرابط "، الكناية هنا مشبعة بالرمزية"الديك" عادةً ما يُستخدم في الثقافة الشعبية كرمز للفحولة والصخب والغرور، لكنه في هذا السياق يظهر كشخصية مأزومة، لا يرى سكينة القدر، أي غير متصالح مع المصير ولا يعرف سكون الحكمة أو هدوء التسليم ، حيث هذه الصورة الكنائية تعمّق من أزمة الذات قبل الموت، حيث يبدو السلوك الجسدي أو الدنيوي عبثيًا أمام لحظة الانطفاء القادمة.

وأخيرًا، تأتي الصورة الكنائية الأكثر وضوحًا وعذوبة ، " أن أنظف ثوبي الروحي من زيت المعاصي " الكناية هنا تستحضر فعل التوبة بمجاز بالغ الجمال: "الثوب الروحي" رمز للذات أو الجوهر الداخلي، و"زيت المعاصي" يُشير إلى الذنوب والخطايا المتراكمة ، عملية التنظيف هنا ليست حسية بل طقس رمزي للتطهر، فيه بعد صوفي واضح؛ فالشاعر لا يبحث عن خلاص جسدي، بل عن نقاء روحي يُعيد له الاتزان قبل الرحيل.

من خلال هذا التداخل بين الكنايات المتسلسلة، يقدّم الشاعر بنية شعرية ذات طابع تأملي عميق، تتجاوز مجرد توصيف الموت إلى مساءلة الحياة نفسها ، إنها لحظة استبطان ذاتي تنفتح على سؤال: هل يستحق ما نفعله في الحياة أن يكون زادًا لما بعدها؟ فالكناية في هذا النص ليست أداة بلاغية فقط بل

[1] نفس المصدر، ص 142.

طريقة في التفكير، وأسلوب في التعبير عن القلق والرهبة والاعتراف. إنها تشكّل مرآة للوعي المعذّب، الذي لا يرى في الموت نهاية صامتة، بل فعلًا أخيرًا يتطلب استعدادًا داخليًا وشجاعة أخلاقية.

في مقاطع أخرى من ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص"، تتجاوز الكناية حدود التجربة الذاتية لتصبح مرآة للقلق الجماعي، ورمزًا لانهيار المنظومة القيمية التي كانت تشكّل نسيج الحياة الاجتماعية ، ففي قصيدة "ورد لساعي البريد"، يكتب الشاعر:

"سأسأل ساعي البريد

لم لست تجيء كما كنت فيما مضى [1]"، حيث تبدو العبارة استفسارًا بسيطًا في ظاهرها لكنها تنهض على طبقات دلالية عميقة، حيث يتحول "ساعي البريد" من مجرد ناقل للرسائل إلى كناية عن شبكة العلاقات الإنسانية القديمة التي كانت قائمة على الحميمية والتواصل والانتظار والمفاجأة ، لقد كان ساعي البريد يومًا ما رمزًا لحضور الآخر، ولأثره الحيّ فينا، لكنه في هذا النص يُصبح رمزًا للفقد والانقطاع.

السؤال الموجّه إلى ساعي البريد ليس استفهامًا واقعيًا بل هو استفهام استرجاعي مشبع بالأسى والحنين، يُسائل غياب دفء العالم القديم، ويُعبّر عن شعور داخلي بالخذلان بل وحتى بالاغتراب الوجودي ،إننا هنا أمام كناية عن زمن مضى، كان للناس فيه حضور حقيقي في حياة بعضهم، قبل أن تتراجع هذه الروابط أمام صعود المادية، وسرعة الحياة الرقمية، وانحسار المعنى.

حيث يتحول هذا الرمز البسيط إلى أداة كشف شعري لاضطراب الوعي الجمعي، ولما أصاب الحياة من تشوهات في منظومة القيم: تراجع الألفة، تفكك العلاقات، برودة العاطفة، وغياب المعنى في التواصل ، فبلغة موجزة وإيحاء كنائي بليغ، يُقدّم الشاعر صورة مجتمع يفقد تدريجيًا روابطه الإنسانية القديمة . والكناية هنا لا تستعرض أثر الفقد فقط، بل تؤرّخ له في وجدان الشاعر، وتُجسّده بلحظة شعرية من التوق، الحنين، والدهشة. إن هذا التحول من "الوصول" إلى "الغياب"، من "الرسالة" إلى "الصمت"، هو في جوهره تحوّل وجودي وثقافي، والشاعر يستنطقه من خلال رمزية الكناية، التي تقول الكثير بصمتها، وتفتح الجرح دون أن تصفه .

[1] الأخضر بركة، نفس المصدر، ص 116.

الخاتمة

بعد الانتهاء من هذه الدراسة وتحليل ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص "للشاعر الأخضر بركة، توصّلنا إلى مجموعة من النتائج والملاحظات التي نلخصها فيما يلي:

- **البناء الفني في الديوان متكامل ومتعدد الأبعاد**

لقد لاحظنا أن الشاعر لا يعتمد على عنصر واحد في تشكيل نصه، بل تتكامل عدة مستويات فنية مثل اللغة، الإيقاع، والأسلوب. هذه العناصر لا تعمل بشكل منفصل، بل تتفاعل فيما بينها لتُنتج قصيدة متماسكة فنيًا، ومفتوحة دلاليًا، ما يجعل المتلقي يعيش تجربة شعرية متكاملة تجمع بين الإحساس والفكر.

- **البناء اللغوي يتّسم بالمرونة والانزياح**

اتضح لنا أن الشاعر يوظف اللغة بطريقة غير مباشرة، بعيدًا عن التراكيب العادية والمألوفة. إذ يعتمد على الانزياح اللغوي – أي الخروج عن المألوف في الصياغة – لتوليد صور جديدة ومعانٍ أكثر عمقًا. كما استخدم الرموز والكلمات ذات الإيحاء لخلق أجواء شعرية مليئة بالغموض والتأمل.

- **الإيقاع الشعري متنوع ويتجاوز الوزن التقليدي**

لم يلتزم الشاعر في ديوانه بالوزن العروضي المعروف فقط، بل اعتمد أيضًا على ما يُعرف بالإيقاع الداخلي، مثل تكرار الأصوات والكلمات، وتنويع الجمل الموسيقية. وهذا ما أعطى النص طاقة صوتية مميزة، تُضفي عليه طابعًا موسيقيًا داخليًا يعزز المعنى، حتى في غياب الوزن الظاهر.

- **الأسلوب يعكس رؤية الشاعر وموقفه من العالم**

تميز أسلوب الشاعر بلغة رمزية مكثفة، تعبّر عن رؤيته الخاصة للعالم، وتُترجم مشاعره وأفكاره بلغة تتراوح بين البساطة أحيانًا، والتجريد أحيانًا أخرى. كما برزت في الديوان نزعة تجريبية واضحة، من خلال كسر الترتيب التقليدي للعبارات، واستخدام صور غير مألوفة، ما يدل على وعي فني متطور.

- **المنهج الأسلوبي كان مناسبًا لتحليل النص**

لقد ساعدنا هذا المنهج في تتبّع تفاصيل اللغة وتحليل مستوياتها المختلفة بدقة، وهو ما مكننا من فهم العلاقات بين عناصر النص، وكيفية بنائه من الداخل. كما وفّر لنا أدوات لفهم الإيقاع، والصورة، والأسلوب بشكل علمي ومنظم، مما زاد من فعالية القراءة النقدية.

- **ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" يمثل تجربة شعرية جزائرية متميزة**

تبيّن لنا أن هذا الديوان يحمل خصوصية صوت شعري جزائري معاصر، يستحق أن يكون موضوعًا لدراسات نقدية متعمقة. فالشاعر استطاع أن يُقدّم من خلاله نموذجًا لتجربة فنية تجمع بين العمق الشعري، والتعبير الرمزي، والتجريب الشكلي، مما يضعه في صفوف الشعراء المجددين.

- **نوصي بمواصلة البحث في شعر الأخضر بركة من زوايا جديدة**

نقترح على الباحثين أن يتناولوا شعر الأخضر بركة في دراسات أخرى، يمكن أن تركز على التناص الأدبي، أو البعد الرمزي، أو الأسلوب السردي داخل القصيدة، أو حتى تحليل التجربة الذاتية والشخصية في شعره. فديوانه لا يزال غنيًا ومفتوحًا أمام قراءات متعددة، نظرًا لما يحتويه من رموز وأفكار وأساليب تستحق مزيدًا من التأمل.

نأمل من خلال هذه المذكرة أن نكون قد قدّمنا قراءة نقدية مفيدة تسهم في فهم الشعر الجزائري المعاصر، وتُحفّز المهتمين على مواصلة البحث في هذا المجال الإبداعي الغني.

تمت بفضل الله وحمده

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المعاجم العربية

1. ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب العصرية، ج 1.
2. ابن خلدون، مقدمة، تح لونان، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، تح: لونان، بيروت، لبنان، 2004.
3. ابن منظور محمد بن مكرم ، لسان العرب،مادة (ب ن ي)، دار التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 3، ج 1، 1999.
4. أبي علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي، البارع في اللغة، مادة (لغا)، تح: هاشم الطغيان، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط 1، 1975.
5. أبو الحسن حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار المغرب الإسلامي ،بيروت، (1)لبنان، ط2، 1981.
6. أبو العباس الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان.
7. إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، ،مادة (ب ن ي)، تح: أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، مجلد 6، ط 4، 1990.
8. الزمخشري، أساس البلاغة، تح؛ محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 2، 1998.

الكتب العربية

9. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 2005.
10. ابن قتيبة، تأويل مشطلة القرآن الكريم، دار التراث، القاهرة، مصر، ط 2، 1973.
11. أبو الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح؛ محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، دمشق، سوريا، ج 1،ط 5، 1981.
12. أبو الحسن حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار المغرب الإسلامي ،بيروت، (1)لبنان، ط2، 1981.
13. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2005.
14. الأخضر بركة، لا أحد يربي الريح في الأقفاص، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، 2016.
15. بسام بركة، معجم اللسانيات، فرنسي عربي، منشورات حروس، طرابلس، لبنان، 1985.
16. بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرين (دراسة في الأصول والمفاهيم)، اربد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010.

17. بيسوني عبد الفتاح، علم البيان دراسة تحليلية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهر، مصر، ط 4، 2015.
18. بيير جيرو، الأسلوبية، تر؛ منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1، 1994.
19. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1979.
20. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة -المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003.
21. رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2013.
22. راشد فهد القثامي، شعرية الإيقاع، بحث في قصيدة محمد الثبتي، ط1 ،مؤسسة أروقة، دراسات وترجمة، القاهرة، 2014 .
23. السيد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والأدب والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1999.
24. الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة 01، 1983.
25. صفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي، كتاب الأدوار، دار الرشيد للنشر، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، بغداد، العراق، 1980.
26. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط 3، 1987.
27. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط 3، 1977.
28. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1987.
29. عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2001.
30. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح؛ محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1991.
31. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح؛ محمود محمد شاكر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1996.
32. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أحزان يمينة، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط 1، 19876، ص 9، نقلا عن رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، ط 1، 2011.
33. عدنان بن ذربل، اللغة والأسلوب، تخ؛ حسن حميد، مجد لاوي للنشر والتوزيع، ط 2، 2002.
34. عدنان بن رذبل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

35. علي بطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للكباعة والنشر والتوزيع، حائل، المملكة العربية السعودية، ط 2، 1981.
36. فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يونيل يوسف عزيز، دار آفال العربية، بغداد، العراق، 1985.
37. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح؛ عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
38. محمد الصالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002.
39. محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، الكويت، ط 1، 2004.
40. محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشرق العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010.
41. محمد فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996.
42. محمد فتوح، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، مجلة البيان، الكويت، ع 28، 1990.
43. مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء دينا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002.
44. مسعود بدوخة، الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، مركز المتاب الأكاديمي للطباعة والنشر، 2017.
45. مصطفى الغلاييني. جامع الدروس العربية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ج 1، ط 30، 1994
46. مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998.
47. مصطفى ناصف،نظرية المعنى في النقد الأدبي؛دار القلم 1965.
48. موفق قاسم الخانوتي، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، 2013.
49. مؤيد عباس حسين، البنيوية، دار رند للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2010.
50. نعوم تشومسكي، المعرفة اللغوية أصولها واستخدامتها، تر؛ محمد فتيح، دار الفكر العربي، ط 1، ص 1993.
51. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر العاصمة، الجزائر، ج1 ، 2010.
52. نوري حمودي،اللغةوالشعر،كلية الآداب جامعة بغداد،ب.س.
53. هربرت ريد، طبيعة الشعر، تر؛ عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997.

54. هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر؛ محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999.
55. وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 2، 2009.
56. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط 1، 2007.

المجلات والمقالات والأطروحات

57. بلقاسم دفة، بنية الجملة الطلبية ودلالاتها في السور المدنية، مشنورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ج 1، ط 1، 2008.
58. بوطيبة سعاد، البناء الدرامي في المسرحية الشعرية "مأساة الحلاج" أنموذجًا، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، كلية الآداب اللغات والفنون، جامعة وهران، 2010-2011.
59. جهاد براهيمي، عبدالمجيد سالمي، مفهوم البناء ومستوياته في اللسانيات العربية الحديثة، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، الابيار، الجزائر، المجلد 17، ع 1، 2021.
60. صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر- فترة التسعينات وما بعدها، أطروحة دكتوراه، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2011/2010.
61. عزت محمد جاد، الإيقاعية نظرية نقدية عربية، مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، دار النشر العربي، كلية الآداب، جامعة حلوان.
62. فضيلة دميل،فاطمة شريفي،شعرية العتبات في ديوان "لا احد يريي الريح في الاقفاص" للأخضر بركة، مجلة فصل الخطاب، مجلد10، ع 03، جامعة ابن خلدون ، تيارت، الجزائر، 2021.

فهرس المحتويات

إهداء

شكر

مقدمة .....أ

الفصل الأول: البناء اللغوي والأسلوبي

مفهوم البناء

اصطلاحًا.....9

مفهومًا 10

المعنى

الفني 11

البناء اللغوي

مفهوم

اللغة 12

مفهوم البناء

اللغوي 13

البناء الأسلوبي

الأسلوب اصطلاحًا 15

الأسلوب

مفهومًا 16

البناء الأسلوبي 18

مستويات التحليل

الأسلوبي 19

الصوت 19

التركيب 20

الدلالة 21

الأسلوبية 21

الانزياح 23

الانزياح التركيبي
.....24
التقديم
والتأخير 24
الحذف 26

الفصل الثاني: الإيقاعين العروضي والصوتي

البناء الإيقاعي
.....30
بيان خصائص إيقاع الشعر
ومميزاته 32
الإيقاع العروضي
.....34
الإيقاع والوزن
.....35
الإيقاع في
الديوان 37
الإيقاع
الخارجي 37
الإيقاع الداخلي
.....41
دراسة في عنوان
الديوان 49

الفصل الثالث: الصورة والخيال

مفهوم الصورة الشعرية
.....52
التشبيه 53
الاستعارة
.....58
الكناية
.....62
الخاتمة 68
قائمة المصادر
والمراجع 71
فهرس
المحتويات 76