الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

بناء القصيدة في شعر علي ملاحي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص : نقـــد أدبـــي

إعداد الطالب:

صليح عليش

إشراف الدكتورة:

سامية آجقو

السنة الجامعية: 1437/1436هـ

2016/م2015م

بسم الله الرحمن الرحيم
إنه من سليمان وإنه

مقدمة

مقدمـــــة:

مما لا شك فيه أن التطور سنّة مطردة في الأشياء، تتغير بتغير ظروف الحياة وملابساتها، والقصيدة العربية من الأشياء التي طرأ عليها التطور والتغير، حيث أصبحت القصيدة العربية التقليدية في رأي الناقد الحداثي ليست إلا قالبا شكليا كان يستجيب لاحتياجات إنسان ذلك العصر.

أما الشاعر المعاصر فقد تعددت تجربته الشعرية فلم تعد قوالب القصيدة العربية التقليدية صالحة لاستيعابها، فكان عليه تقديم بدائل في التراكيب اللغوية، والنحوية بالإضافة إلى استحداث قوالب موسيقية جديدة تتماشى مع التجربة الشعرية الجديدة.

لذا فقد حاول الشعراء استثمار كل الأدوات اللغوية والفنية واستخدامها في بناء القصيدة العربية الجديدة حتى يحققوا لنصوصهم الشعرية قدرا من الإبداع والفرادة.

وتبعا لهذه الدوافع والأسباب جاءت الدعوة إلى تجاوز قوالب القصيدة التقليدية والدخول ضمن مطالب القصيدة الحديثة التي اندفع الكثير من الشعراء المعاصرين إلى تأسيسها أو الكتابة وفق قواعدها، فأدى هذا إلى ميلاد قصيدة عربية حديثة زعزعت بنية القصيدة العربية التقليدية لغة، وصورة، وموسيقى، لترسم في مكانها ملامح قصيدة جديدة توافق الواقع اليومي الذي يعيشه المبدع.

وهكذا فقد أتاحت القصيدة العربية الحديثة للشاعر إمكانات كبيرة للتعبير عن نفسيته، حيث أصبحت القصيدة وكأنها عجينة في يد الشاعر يشكلها كيفما شاء، وأصبح الشاعر الحداثي يفتتح آفاقا جديدة تجريبية في ممارسته للكتابة، وابتكار أساليب تعبيرية مختلفة بطرق انحرفت عن السائد المألوف، واعتمد في ذلك على تطور العقل واتساع الرؤية ونمو الفكر.

وبما أن الشعر الجزائري المعاصر يعد رافدا من روافد الشعر العربي المعاصر، فقد تأثرت القصيدة الجزائرية كذلك برياح التغيير والتطور والخروج عن المألوف في عمود الشعر التقليدي. ونظرا لقلة الدراسات التي تناولت الشعر الجزائري، وكذا ظاهرة التهميش

التي تعرض لها من طرف أبنائه الذين انصبوا على دراسة الشعر المشرقي غافلين أو متناسين الشعر الجزائري، الذي أصبح يحتل مكانة هامة في ظل التأصيل الفني للشعر العربي.

آثرت أن يكون موضوع بحثي والموسوم " بناء القصيدة في شعر علي ملاحي" محاولة لاستكشاف أبرز البنيات المكونة للنص الشعري الجزائري، وقد قادني لاختيار هذا الموضوع جملة من الأسباب والدوافع أهمها: هل عنى الشاعر الجزائري ببناء القصيدة أم غلّب المعنى على المبنى؟، وماهي أهم العناصر التي ارتكز عليها الشاعر الجزائري في بناء قصيدته؟، وماهي الموضوعات التي عالجها الشعراء الجزائريون في قصائدهم؟. بالإضافة إلى إعجابي بشعر الشاعر علي ملاحي الذي يتميز بلغته الشعرية المرنة المستوعبة لفيض مشاعره.

وقد عملت على هندسة هذا البحث في خطة منهجية تكونت من فصلين زاوجت فيهما بين النظري والتطبيقي، يسبقهما مدخل تحت عنوان "مفاهيم أولية : البنية – القصيدة– وتطورها عبر العصور" تناولت فيه تعريف البنية والقصيدة لغويا واصطلاحيا، وتتبعت فيه المسار التاريخي لتطور القصيدة العربية من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث والمعاصر، وتليهما خاتمة جمعت فيها أهم النتائج والمحصّلات التي أفضى إليها البحث.

يعنى الفصل الأول المعنون " ببنية اللغة الشعرية " بوصفها كيانا لغويا بالدرجة الأولى، وعلى مستوى اللغة تتشكل وتنعكس سائر البنى التي تسهم في بناء النص الشعري على حد تعبير إبراهيم السامرائي، بدراسة اللغة الشعرية والمعجم الشعري الذي يتميز به الشاعر بما أن لكل شاعر معجمه الشعري الذي يميزه عن باقي الشعراء، بالإضافة إلى تتبعنا للأساليب الإنشائية التي وظفها الشاعر بطريقة تنم عن معرفته الواسعة بأسرار اللغة العربية، كما تطرقت في هذا الفصل كذلك إلى الأفعال ودلالتها، والأسماء ودلالتها، ثم التقديم والتأخير باعتباره أحد أبرز العناصر التركيبية للغة العربية

وأهم عناصرها، وتطرقت كذلك إلى ظاهرة توالي الجمل، وأشباه الجمل التي أضحت ظاهرة أو سمة بارزة في بناء الشعر الحديث.

أما الفصل الثاني والمعنون" ببنية الإيقاع الشعري" فقد تطرقت فيه أولا للحديث عن الإيقاع بصفة عامة، ثم قسمته إلى قسمين: موسيقى داخلية، وقد انصب اهتمامي فيها على الأصوات المجهورة والمهموسة وبيان خصائصها ودلالات استخدامها، بالإضافة إلى التركيز على ظاهرة التكرار بأنواعه: (التكرار الإستهلالي)، (تكرار الصيغة)، (تكرار اللازمة)، (التكرار المقطعي)، (التكرار الختامي) لما له من خصائص تتمثل في تأكيد المعنى وإضافة شيء من الجمالية للنصوص الشعرية، وكذا الدور الكبير الذي يلعبه في بناء القصيدة وتلاحمها بما يكشفه من علائق ربط وتواصل بين الأسطر الشعرية التي تتشكل منها لحمة القصيدة. وموسيقى خارجية تناولت فيها الوزن، والقافية، والرويّ باعتبارهما أهم العناصر المكونة لموسيقى الشعر.

وقد استعنت في إنجاز هذا البحث بالمنهج الوصفي التحليلي في تحليل ودراسة قصائد الدواوين المدروسة، بالإضافة إلي المنهج التاريخي الذي اعتمدت عليه في المدخل لتتبع تطور القصيدة عبر العصور الزمنية الأدبية.

وقد اتكأت في إنجاز هذا البحث على جملة من المصادر والمراجع أسهمت في إثراء المادة العلمية والأدبية لهذا البحث، ومن المصادر الأساسية دواوين الشاعر علي ملاحي " أشواق مزمنة"، " البحر يقرأ حالته"، العزف الغريب".

أما المراجع فقد تنوعت بين كتب تراثية وأخرى حداثية أهمها: العمدة لابن رشيق القيرواني، الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، مفتاح العلوم للسكاكي، الشعر والشعراء لابن قتيبة، نقد الشعر لقدامة بن جعفر، الأساليب الإنشائية في النحو العربي لعبد السلام هارون، المفصل في العروض والقافية لعدنان حقي، الصوت القديم الجديد لمحمد الغدامي، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية لمحمد صابر

عبيد، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري لمراد عبد الرحمان مبروك، موسيقى الشعر والأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس.

ومما لاشك فيه أنه وخلال مسار بحثي قد واجهتني بعض الصعوبات والعراقيل، تمثلت خصوصا في طبيعة اللغة التي يتمتع بها الشاعر علي ملاحي، التي صعبت علي قليلا فهم نصوصه الشعرية ولا سيما وأني قد خصصت لدراستي هذه ثلاثة دواوين من شعره ،وهذا ليس بالأمر الهيّن في ظل ضيق الوقت المخصص للبحث.

وفي الأخير لا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذتي المشرفة "سامية آجقو" التي كانت عونا وسندا للبحث، كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا بقراءة هذا البحث وتصويبه إلى الأحسن.

مدخل: مفاهيم أولية: البنية- القصيدة - وتطورها عبر العصور

1- تعريف البنية:

أ- لغة:

ب- اصطلاحا:

2- تعريف القصيدة:

أ- لغة:

ب- اصطلاحا:

3- تطور القصيدة عبر العصور:

3-1- العصر الجاهلي

3-2- العصر الإسلامي والأموي

3-3- العصر العباسي

3-4- العصر الأندلسي

3-5- العصر الحديث والمعاصر

1 ــ تعريف البنية:

أ ــ لغة:

ورد تعريف (البنية) في معجم لسان العرب لابن منظور على أنها« البني نقيض الهدم بنى البناء بنيا و بناءا وبنى مقصورة، وبنيانا وبنية وبناية وابتناه وبناه، والبناء: المبني والجمع أبنية أبنيات جمع الجمع واستعمل أبو حنيفة البناء في السُّفن»[1]. والبنية كذلك هي« البنية والبنية: ما بنيته وهو البني والبنى. كأن البنية الهيئة التي بنى عليها»[2].

البنية هي إذن التشييد والبناء والإقامة وقد تكون بنية الشيئي وتكوينه أو كيفية تشييد البناء.

ب ــ اصطلاحا:

إن مصطلح (البنية) (stuere) يرادف في المعنى مصطلح البناء، والبنية والبناء عند اللغويين يعتمد على ترتيب العناصر فبنية الجملة أو بناءها مثلا هو التنسيق بين عناصرها[3].

يعرف إبراهيم زكريا البنية بقوله « البنية عندهم جميعا (...) هي ذلك النظام المتسق الذي تتحدد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك وتوقف، تجعل من اللغة مجموعة منظمة من الوحدات – أو العلاقات المنطوقة – التي تتفاضل وتحدد بعضها بعضا على سبيل التبادل »[4].

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، ، دار صادر، بيروت، لبنان، ج 14، (د ط)، (د ت)، ص93–94. مادة " بنى".

[2] –المرجع نفسه، ص94.

[3]– ينظر: عبد الوهاب جعفر: البنيوية في الانثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1980، ص94.

[4]– إبراهيم زكريا: مشكلات فلسفية (8) مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة والنشر، (د ط)، (د ت)، ص8.

وقد استخدم النحاة كلمة بنية للدلالة على المبني والمعرب وبنية الأفعال والأسماء وأبنية المصادر كما استخدم كذلك النقاد القدامى هذه الكلمة للدلالة على بناء اللفظة يقول بن طباطبا: « إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الالفاظ »[1].

ووردت كذلك عند قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر في حديثه عن الشعر حيث قال:

« بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية »[2].

أما في اللغات الأجنبية فكلمة بنية تشتق من الأصل اللاتيني (stuere) الذي يعني البناء، أو الطريقة التي يقوم بها مبنى ما، ثم امتد المفهوم ليشمل كذلك الفن المعماري فقد أكدت المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة مند منتصف القرن السابع عشر وسرعان ما تطور استخدام هذه اللفظة وتسع ليشمل كذلك الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلا ما سواء كان جسم حيا أو معدنيا أو قولا لغويا[3].

فالبنية إذن تعني مجموعة العلاقات الداخلية التي تميز مجموعة أو مبنى معين.

ـــ تعريف القصيدة:

أ ـــ لغة:

---

[1]– محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص11.

[2]– قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، (د ط)، 2006، ص113.

[3]– ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1919، ص 120، 121.

جاء تعريف القصيدة عند بن منظور على أنها « استقامة الطريق قصد يقصد قصدا فهو قاصد (...) والقصد إتيان الشيء»[1].

« وقصد الشاعر الشعر، نقحه وجوده وهدبه (...) والقصيدة من الشعر العربي سبعة أبيات أو أكثر جمع قصائد»[2].

من التعريفين نفهم أن القصيدة هي القصد والنظم والحرص على التجويد في النظم.

ب ــ اصطلاحا:

يعرف ابن منظور القصيدة بقوله: « وليس القصيدة إلا ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة »[3].

أما أحمد مطلوب فيقول في تعريف القصيدة في معجمه:« القصيدة مجموعة من الأبيات الشعرية ترتبط بوزن واحد من الأوزان العربية وتلتزم فيها قافية واحدة (...) فالقصيدة مأخوذة من القصد وهو استقامة الطريق (...) ولابد للقصيدة أن تتألف من سبعة أبيات على الاقل »[4].

من خلال التعريفين نلحظ أن النقاد ربطوا تعريف القصيدة بعدد أبياتها، ولذلك نجدهم قد اختلفوا في ضبط مفهوم موحد لها فمنهم من اشترط سبعة أبيات من الشعر، ومنهم من اشترط عشرة أو خمسة عشر بيتا من الشعر لكي تكون قصيدة، ومنهم من احتكم إلى جملة من المعايير الواجب توفرها في القصيدة لكي يمكننا أن نطلق عليها هذا

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، ص264 مادة " قصد".

[2]– مجمع اللغة العربية: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 738.

[3]– ابن منظور: لسان العرب، ص264، "مادة قصد".

[4]– أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص323.

النعت فمثلا « لابد أن تكون أبيات القصيدة من بحر واحد حتى تسمى قصيدة فالأبيات إذا كان بعضه من الطويل وبعضها من الكامل وبعضها من الرجز مثلا لا تسمى قصــيدة »[1].

3 ــ تطور القصيدة عبر العصور:

طرأ على القصيدة العربية مند ظهورها إلى الآن عدة تغيرات شملت البناء الفني والهيكلي وكذا التغير على مستوى الأغراض التي تناولتها القصيدة عند ظهورها الأول، وهذا راجع إلى تطور الحياة الاجتماعية، والثقافية التي سادت مختلف العصور، وكذلك إلى عامل البيئة الذي اختلف من عصر إلى عصر ومن منطقة إلى أخرى.

3 ــ 1 ــ العصر الجاهلي:

« بدأت القصيدة بأبيات قليلة أو مقطعات صغيرة ووصلت إلى سبعة أبيات وعشرة ثم زادت على ذلك حتى وصلت إلى صورة القصيدة المعروفة، وبدأ ظهور هذا النمط على يد المهلهل كما يقولون إذ يروي أنه أول من قص القصائد»[2].

كان العرب في الجاهلية ينظمون أبيات أو مقطعات من الشعر عند الحاجة أو تعبيرا عن مشاعرهم يقول بن قتيبة في هذا الصدد: « لم يكن لأوائل الشعراء إلا الأبيات القليلة يقولها الرجل عند الحاجة »[3].

ثم تطورت القصيدة إلى شكل جديد تميز بخصائص جديدة تختلف عن تلك الخصائص التي كانت تعرف في القصائد والمقطوعات العربية الجاهلية القديمة فقد أصبح « للقصيدة في الجاهلية (...) نهج فني خاص فكانت تبدأ ببكاء الأطلال، ثم يتحدث الشاعر عن حبه وأحبابه، ثم يصف الصحراء والناقلة (...) ثم ينتقل إلى الغرض

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي: القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1914، ص41.

[2]– المرجع نفسه، ص، 48.

[3]– ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ج1، (د ط)، 1919، ص104.

المقصود من القصيدة »[1]. وهذا النوع من القصائد عرف بالمعلقات، وهو النمط الجديد للقصيدة العربية.

وقد ظل هذا النمط من القصائد هو المهيمن في العصر الجاهلي، وكان أغلب الشعراء ينظمون على منوال المعلقات، فتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة ساعدهم على تدوين تاريخهم فقد أصبح الشعر يدون الأحداث والوقائع اليومية ويصور الحياة التي يعيشها العرب في الجاهلية.

3 ــ 2 ــ العصر الإسلامي والأموي:

ظل الشعراء في العصر الإسلامي ينظمون الشعر على الصورة الجاهلية فقد تضاربت الآراء حول قضية « تطور الشعر في العصر الإسلامي فهناك من قال بضعف الشعر كما و كيفا وهناك من قال بأن الشعر قد استمر، وتطور في هذا العصر»[2].

وهذا التضارب في الآراء راجع إلى عدة أسباب أهمها انشغال المسلمين بالفتحات الإسلامية وانصرافهم عنه فقد عنوا بالجهاد في سبيل الله هذا من جهة ومن جهة أخرى نزول بعض الآيات التي تنمي عن الشعر وعن اتباع الشعراء يقول الله عز وجل: « ﴿ وَالشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ﴾ 224 ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾ 225 ﴿ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾ 226 »[3]. وقوله كذلك منزها رسوله ونافيا عنه صفة الشعر « ﴿ وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ﴾ 69 »[4].

---

[1]– عبد المنعم خفاجي: القصيدة بين التطور والتجديد، ص71.

[2]– نور الدين السد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتي العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص125.

[3]– سورة الشعراء الآية 224–227.

[4]– سورة يس الآية 69.

ومع مرور الوقت وتوسع رقعة الإسلام زاد اهتمام المسلمين بالشعر وخصوصا حين دفعهم الرسول صلى الله عليه وسلام دفعا إلى نصرته إذ يقول لحسان بن ثابت : « أهج قريشا والله هجاؤك عليهم أشد من وقع السهام في غلس الظلام، أهجهم ومعك جبريل روح القدس»[1].

وعلى هذا الأساس عرفت القصيدة الإسلامية شكلا جديدا ونمطا مغايرا لما كان عليه في الجاهلية « فقد استبدل بعض الشعراء المقدمات الطللية و مقدمات النسب التقليدية بمقدمات دينية جديدة ظهرت وانتشرت في العصر الأموي»[2].

كما ثاروا كذلك على « بعض تقاليد القصيدة الجاهلية كمخاطبة الاثنين وتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة فساعدهم ذلك في الابتعاد في الحديث عن وصف الناقة وتجربة الرحلة ومعاناة الشاعر في البيداء»[3] كما كان يفعل الشعراء الجاهليون.

تأثر الشعراء المسلمون بالإسلام وبتعاليمه الفاضلة فراحوا يصفون معاركهم في سبيل الدود عن الدين الإسلامي، وفي الثناء على الله عز وجل وعلى الرسول صلى الله عليه وسلم والتفاخر بالأبطال ورثاء الشهداء الدين ماتوا في سبيل الله في قصائدهم

وبهذا اتخذت القصيدة الإسلامية نمطا جديدا خاضعا لتعاليم الدين الإسلامي الحنيف.

3 ــ 3 ــ العصر العباسي:

تميزت القصيدة العربية « في العصر العباسي الأول بمقاييس فنية أملتها طبيعة البيئة الحضارية بذوقها الفني و الجمالي الجديد »[4]. حيث تعددت وسائل الترف وكثرت

---

[1]– شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، ط 8، (د ت)، ص13.

[2]– المسعودي أبو الحسن علي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، مطبعة السعادة، مصر، ط 2، 1948، ص101.

[3]– نور الدين السد: الشعرية العربية، ص192.

[4]– نور الدين السد: الشعرية العربية، ص192.

مجالس اللهو والطرب مما جعل الشعراء « يخرجون عن نمطية القصيدة المركبة لأنها لم تعد تلائم هذه الأجواء التي عاش فيها هؤلاء الشعراء، ولم تعد قادرة على التعبير عن حياتهم وتجاربهم وخبراتهم فمالوا عنها إلى القصائد البسيطة المستقلة يعالجون من خلالها فكرة واحدة وموضوعا واحدا»[1].

فخرجوا بذلك عن القواعد التي وضعها النقاد القدماء بما في ذلك القافية يقول غازي بركس« حاول بعض الشعراء الخروج عن نظام القافية الواحدة، بعد أن وجدو فيها قيدا لا تحتمله موضوعاتهم الجديدة، فظهرت المزدوجات»[2].

ومع مرور الوقت ظهرت حركات تجديدية « في البناء الفني للقصيدة العربية (....) فضلا عن ذلك جاء بشار بن برد فأمد بطاقات تجديدية كبيرة ثم جاء أبوا نواس فأحدث ثورة فنية في نظم القصيدة العربية حيث دعا إلى افتتانها بأوصاف الراح بدل مساءلة الأطلال وبكاء الديار ومخاطبة الدمن الدوارس »[3].

بالإضافة إلى المولدين الدين حاولوا التجديد باستحداث بعض الأوزان الجديدة يقول إبراهيم أنيس « ويقول مؤرخو الأدب أن المولدين قد تملك بعضهم حب الابتكار والتغيير في الجمال والتفنن في أوزان الشعر وطرقه، فمزجو بين الأوزان المختلفة، وربما ألفوا بين وزن مخترع ووزن مألوف بل ويكاد يجمع أهل العروض على أن المولدين أوزانا مخترعة لم يسبقوا إليها»[4].

---

[1]– ا نور الدين السد: الشعرية العربية، ص192.

[2]– غازي بركس: القديم والجديد في الشعر العربي مجلة (شعر)، دار مجلة شعر بيروت، س3، ع13، 1959، ص112.

[3]– عبد المنعم خفاجة: القصيدة العربية، ص97–98

[4]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العرب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 3، 1981، ص209 .

لقد كانت حياة البذخ الترف دور هام في تطور القصيدة في العصر العباسي، حيث أصبح نمط القصيدة القديمة لا يتماشى والتطورات الجديدة التي حدثت في المجتمع مما أدى إلى ظهور حركات تجديدية مسّت مختلف جوانب القصيدة.

3 ـ 4 ـ العصر الأندلسي:

كان الشعر الأندلسي عند ظهوره الأول « يسير في اتجاه المدرسة المحافظة المشرقية فما حاولت الأندلس في القرنين الأول والثاني في حياتها أن تنفصل بشعرها عن المشرق(...)، فالشعراء الذين ظهروا لصقيع الأندلس في هذه المرحلة كانوا من الذين هاجروا من المشرق وجاءوا بكل مخزونهم الأدبي و العلمي إلى المغرب»[1].

لذلك « ظهرت في الأندلس ملامح المدرسة التقليدية المشرقية من الاستهلال بمقدمة طلليه أو غزلية أو وصف المطية ومشاق الطريق للوصول إلى باب المدح »[2]. ونظرا لحياة الترف والمجون التي سادت أواخر القرن الثالث ظهر العديد من المغنين والمغنيات واستخدموا نوعا جديدا من الشعر يعرف بالموشحات.

و« لقد ولدت الموشحات في أحضان الطبيعة الأندلسية المترفة وتخلقت أنفاسها في بيئة المغنين والمغنيات (....) وكان في حقيقتها تعبيرا عن شخصية الأندلس الفنية (...) كما كانت انعكاسا لما شاع في البيئة الأندلسية من ترف وتحضر»[3]. والموشحات كما عرفها ابن سناء الملك هي: « كلام منظوم على وزن مخصوص»[4].

---

[1]– عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص32، 33.

[2]– المرجع نفسه، ص33.

[3]– فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007، ص325.

[4]– ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودت الركابي، دمشق، ط 1، 1949، ص25.

نستطيع القول أن الموشحات « هي الفن الأندلسي الأصيل الذي استحدثه الأندلسيون، واغربوا به على أهل المشرق وظهروا فيه كالشمس الطالعة والضياء المشرق »[1]. وإلى جانب الموشحات ابتكر الأندلسيون لونا شعريا جديدا يعرف بالزجل « وهو نوع من الشعر العامي، وقد داع فن الزجل وتعددت لهجاته لتعدد الأماكن التي نشأ فيها، وتشمل على أنواع من الشعر كالغزل والوصف وكثيرا ما كان الزجل أصدق في التعبير عن النفوس من الشعر الفصيح، لقربه من تعبير العامة واشتماله على عباراتهم المألوفة وعدم احتياجهم للتكلف واختيار الألفاظ»[2].

ولقد سار الأندلسيون على نهج الموشح في ابتكارهم للزجل، فالزجل« وليد الموشح وتابعه ومقلده وثمة شواهد كثيرة تؤيد هذا الرأي فالزجالون يقتفون آثار الموشح في البناء والشكل والأوزان والقوافي (...) حتى لا يكاد الزجل يختلف عن الموشح إلا في استخدام اللغة العامية وفي بعض الفروق في أقفاله وقوافيه »[3].

لقد كان لحياة الترف التي سادت أواخر العصر الأندلسي الدور الكبير في استحداث قوالب جديدة تصلح للغناء فكانت الموشحات، والزجل أول حركة تجديدية شهدتها القصيدة العربية في هذا العصر.

3 ــ 5 ــ العصر الحديث والمعاصر:

عرف العصر الحديث حركات تجديدية عديدة وأولى هذه الحركات حركة الإحياء التي تزعمها كل من أحمد شوقي، وأبو القاسم الشابي، ومحمود سامي البارودي فقد

---

[1]– فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص325.

[2]– محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب الأندلسي التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص414.

[3]– فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص441.

سعى البارودي إلى إعادة إحياء الشعر العربي بكل مشخصاته « وتوجيه الأنظار إلى ما فيه من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار »[1].

فالبارودي حاول إعادة إحياء وبعث الشعر القديم في ثوب جديد يقول أدونيس: « وهذا الشاعر العظيم وإن يكن تخير لشعره الثوب التقليدي إلا أنه قد نسج خيوطه من خير ما وصلت إليه لغة الشعر العربي من قوة وجمال، واستطاع أن يخضر تلك اللغة التقليدية للتعبير عن أحاسيسه أو قص أحداث عصره »[2].

لقد حاول البارودي الحفاظ على ملامح القصيدة العربية والإسهام في بعث اللغة العربية والتعريف بأساليبها الأصلية، كما حاول تجديد الشعر ونفض ما علق به من رواسب عصر الانحطاط وذلك من خلال نماذجه القديمة.

وتطورت حركة التجديد وأخذت بعدا جديدا مع ظهور جماعة الديوان المألفة من محمود عباس العقاد، وعبد الرحمان شكري، والمازني الذين ثاروا على نظام القافية فنوعوا فيها وألغوها أحيانا كما عنو بالوحدة العضوية للقصيدة بخلاف القصيدة القديمة التي كانت تتميز بتنوع الأغراض الشعرية كما نادوا بضرورة التعبير عن الوجدان والعاطفة الجياشة التي تعتري الشاعر يقول العقاد« إنّ المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك هو شعر القصور والطلاء، وإن كان يلمح وراء الحواس شعورا حسيا ووجدانا يقود إليه المحسوسات كما تعود الأغدية إلى الدم»[3].

وحاولت جماعة الديوان البحث عن قيم جديدة للشعر من خلال اعتمادها قضايا جديدة تمثلت في الصدق الفني ودلالة الشعر على شخصية صاحبه والوحدة الفنية، ومن

[1]– علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 1، 1997، ص262.

[2]– أدنيس : الثابت والمتحول3، صدمة الحداثة ، دار العودة بيروت، ط 4، 1983، ص47.

[3]– عبد المنعم خفاجي: الأدب العربي الحديث، مكتبة الكلمات الأزهرية، القاهرة، (د ط)، 1940، ص321.

حركات التجديد في العصر الحديث أيضا نجد الرابطة القلمية التي أسسها الأدباء العرب في أمريكا من روادها جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، إليا أبو ماضي، والتي سعت إلى بث روح جديدة في الأدب العربي شعرا ونثرا والانفتاح على الآداب العالمية وتعميق صلة الأدب بالحياة.

أما جماعة أبولو فقد كان تجديدهم في القصيدة أنهم نوعوا في الوزن والقافية فقد مزجوا بين بحور مختلفة في القصيدة الواحدة واتخذوا موسيقى جديدة لا تتقيد بموسيقا الشعر القديمة يقول عادل ظاهر في ذلك « يجب تقديم الضرورة الموضوعية على ضرورة الوزن والقافية، أي ضرورات الإطار الخارجي»[1].

كما ثار جماعة أبولو على الأغراض الشعرية القديمة كالمدح والهجاء ... فقد كانت أشعارهم تدور حول مواضيع الحب والمرأة والطبيعة والحنين إلى الوطن والنزعة الإنسانية، كما شاع عندهم كذلك الشعر القصصي.

ظلت هده الحركات الشعرية مهيمنة على طبيعة الشعر في العصر الحديث والمعاصر ولكن بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ظهرت حركة جديدة أحدثت ضجة في الساحة الأدبية والنقدية عرفت بحركة شعر التفعيلة أو الشعر الحر وكان أول ظهور لها مع نازك الملائكة في قصيدتها " الكوليرا " وبدر شاكر السياب وقصيدته " هل كان حبا " وهو شعر« يعتمد على التفعيلة الخليلية كأساس عروضي للقصيدة. ويتحرر من البيت العمودي والتفعيلات المحددة مثلما يتحرر من الروي الثابت »[2].

[1]– عادل ظاهر: عناصر التجديد في شعر خليل مطران، مجلة شعر، بيروت، ع13، 1960، ص82.

[2]– عبد الله محمد الغدامي: الصوت القديم الجديد، دراسة في الجدور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د ط) 1987، ص11.

وتعتبر هذه الحركة أول محاولة للانفلات من قيود القافية والشعر القديم تقول يمني العيد :« كان بمثابة أول خطوة تعمل تهديدا في العنصر الموسيقي لا من حيث المبدأ، بل من حيث نمطية بديلة »[1].

ولكن محاولة التحرر هذه لم تكن تعني التحرر من القيود الخليلية للقصيدة نهائيا ولكن تدعو للتجديد في موسيقى الشعر تقول في ذلك نازك الملائكة : « ليست دعوة لنبد الشطرين نبذا تاما و لا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها إن كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوب جديد توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة »[2].

ومع مطلع القرن العشرين ظهر لون جديد من الشعر عرف بالشعر المنثور أو قصيدة النثر وهي في حقيقتها تمرد على القيود الشعرية الخليلية من وزن وقافية فهي تلغي هذه القيود نهائيا يقول جون كوهين: « ففي قصيدة النثر في الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة الشعر ليس هناك شك في أن الشاعر في قصيدة النثر متحرر من قيود الوزن وهو من ثمة أكثر طواعية لكي يلعب على المستوى المعنوي»[3].

وقصيدة النثر على حد تعبير أدونيس« هي نوع متميز قائم بذاته ليس خليطا. هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة لذلك لها هيكل وتنظيم ولها قوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة عضوية كما في أي نوع فني آخر»[4].

---

[1]– يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1985، ص97.

[2]– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 7، 1983، ص64.

[3]– جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط 4، 2000، ص33.

[4]– أدنيس : في قصيدة النثر – مجلة شعر ، بيروت س4، ع14، ص81.

لقد واجه العديد من النقاد والأدباء هذا النوع الجديد من الشعر بالرفض وعدم القبول ويعتبرونه تلفيقا وفي هذا السياق تقول نازك الملائكة « فلعلنا نستطيع أن نلاحظ كلنا أن تسميتنا للنثر شعرا هي في حقيقة الأمر كذبة لها كل ما للكذب من زيف وشناعة وعليها أن تجابه كلما يجابهه الكذب من نتائج »[1].

لقد رفضت قصيدة النثر الامتثال إلى القيود الخليلية ودعت إلى شكل جديد من الكتابة الشعرية التي تواكب روح العصر وما اعتراه من تطورات وتغيرات في شتى المجالات ولكنها تعرضت للرفض القاطع والانتقاد اللاذع من قبل العديد من الأدباء والنقاد. إن تطور القصيدة عبر العصور مند ظهورها الأول إلى يومنا هذا مرتبط بتغير الظروف الاجتماعية والثقافية والحضارية للمجتمع فلكل عصر ما يميزه ويجعله منفردا عما سواه.

[1]– نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص190.

الفصل الأول: بنية اللغة الشعرية

1- اللغة الشعرية والمعجم الشعري

1-1- اللغة الشعرية

1-2- المعجم الشعري

2- الأساليب الإنشائية

2-1- أسلوب الاستفهام

2-2- أسلوب النداء

2-3- أسلوب النهي

2-4- أسلوب الأمر

3- الأفعال ودلالتها

4- الأسماء ودلالتها

5- التقديم و التأخير

6- توالي الجمل وأشباه الجمل

1- اللغة الشعرية والمعجم الشعري:

1-1- اللغة الشعرية:

تلعب اللغة الشعرية دورا هاما في إبراز قيمة الشعر فهي التي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى من خلال التأثير في القارئ أو المستمع« فاللغة إذن هي أهم أدوات الفن الشعري فهي التي تلعب الدور الأساسي في إبرازه عن طريق نقل التجربة الشعورية وتوصيلها»[1].

فيجب علا الشاعر حسن استخدام الألفاظ التي من شأنها أن تكون لغة جوهرية تستطيع التوغل إلى أعماق القارئ أو المستمع، فاللغة هي العنصر الأول في كل عمل أدبي والتي تتخذ من الكلمة أو اللفظة عنصر أساسي في إبداع أي نص شعري لأنه« إنّما هو كيان لغوي بالدرجة الأولى وعلى مستوى اللغة تتشكل وتنعكس سائر البنى التي تسهم في بناء النص، فإذا كانت اللغة عنصر من عناصر الشعر المهمة فلابد للشاعر أن يسلك فيها مسلكا خاصا يستطيع فيها أن يؤدي المعاني بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول»[2] .

فقيمة الشعر تكمن في حسن استخدام اللغة التي تجعلها تكسب سمات فنية يمكنها التأثير في القارئ أو المستمع.

1-2- المعجم الشعري:

ورد تعريف المعجم على أنه« عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة بحيث تثير معانيها أو يراد لمعانيها أن تثير خيالا جماليا»[3]، فالمعجم الشعري يختلف عن

---

[1]- رجاء عيد: دراسات في لغة الشعر(رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر،(د ط)، 1979، ص48.

[2]- إبراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص48.

[3]- خالد سليمان : خليل حاوي – دراسة في معجمه الشعري (مجلة فصول) المجلد الثامن- ع 1- 2، ماي 1989، ص47.

المعجم اللغوي العادي من حيث اختيار الألفاظ المستخدمة وحسن استخدامها في مكانها الصحيح، وضرورة استنتاج ما سيحدثه هذا التوظيف من تأثير في القارئ.

والشاعر علي ملاحي كغيره من الشعراء يمتلك معجما شعريا يبين تجربته الشعرية، فالقارئ لشعره يلفت انتباهه مجموعة من المفردات قمنا بتوزيعها على الحقول الدلالية الآتية:

1-2-1- حقل الدين:

وقد اشتمل على مجموعة من المفردات منها :

مئذنة، الله، التراحم، الزكاة، الشهادة، العبادة، التورات، الله أكبر، السجود، الملائكة، ملك الوجود، سجادة، آيات، الوثن، الحلال، زمزم، الهدى، الخلود، البقاء، الجنان، الخد، الخطيئة، الصلوات، الرحمان، الدعاء، الزرابي، صرصر عاتية، قاب قوسين، المصطفى، الكعبة، المصحف، الإله ...الخ.

إنّ المتأمل لهذه الألفاظ والمفردات يدرك مدى الثقافة الدينية الواسعة التي يمتلكها الشاعر ومدى تأثره بالدين الإسلامي وبتعاليمه السمحاء، مما جعله يوظف هذه المفردات بشكل جيد في أشعاره وتغنيه بالمثل الإسلامية ودعوته إلى الأصول العريقة والنهل من النبع الصافي المتمثل في أحكام الشريعة الإسلامية في تسيير البلاد التي بات الطامعون في خيراتها يحومون حولها من كل جانب.

1-2-2- حقل الطبيعة:

ضم هذا الحقل مجموعة من المفردات كالآتي :

الريح، البحر، الأعشاب، الطيور، النسور، نعناعة، الأقحوان، الوردة، الحقول، النجوم، الرمال، الأرض، الدالية، السماء، الشمس، القمر، الليل، زيتونة، العناقيد، الحدائق،

الساحل، العنب، صفصافة، الفراشات، الرياحين، النهار، القرنفل، الينابيع، الفجر، الفضاء، الغدير، الجدول، الماء، الجبل، تفاحة، توتة، بساتين، الغزالة، البدور، الأشجار، الشلال، الوادي، الزهور، القمح، النخيل، التلال.

إن للطبيعة دورا فعالا في شعر علي ملاحي حيث نجده قد وظف منها عناصر متعددة منها عناصر نباتية، وعناصر كونية، وعناصر زمانية، وعناصر مائية وإن دل هذا على شيء فإنّما يدل على مدى حب الشاعر لوطنه الجزائر، وتعلقه به وإشادته بكل درة من ترابه.

1-2-3- حقل الشخصيات: ويضم القائمة الاسمية الآتية:

الحسين، ابن ثعلبة، أبرهة، قابيل، بلقيس، ابن زياد، يوغرطه، موسى، أيوب، يوسف، نوح، إقليدس، سيزيف، ولادة، فاطمة، عنترة.

وظّف علي ملاحي في معجمه الشعري مجموعة من الشخصيات تنوعت ما بين شخصيات دينية (رسل) وشخصيات تاريخية، وشخصيات بطولية، فأما الشخصيات الدينية فهي من الأنبياء والرسل الذين اتصفوا بالحكمة والصبر والثبات، وهذا دليل على أنّ الشاعر يأمل في تغيير الأوضاع التي آلت إليها الجزائر من تدهور، وأنه لا محالة بعد الضيق يأتي الفرج وهذا ما حدث مع هو هؤلاء الأنبياء. أما الشخصيات التاريخية فقد تنوعت ما بين حاكم، وأديب، وعالم، وزعيم، وكلهم أسهموا بشكل أو بآخر في إحداث نقطة تحول في تاريخ البشرية، فهذا التغير أو التحول هو الذي يطمح إليه الشاعر، أما الشخصيات البطلة فهي شخصيات ماتت في سبيل الوطن وتحريره من أيدي الغدر ومن أرادوا له الهلاك.

1-2-4- حقل البلدان: ويمتد جغرافيا ليحتوي:

بابل، بيزنطة، سبأ، الأندلس، قرطبة، يثرب، المغرب، طروادة، جرجرة، غرناطة، الكعبة، الأوراس.

استخدم الشاعر علي ملاحي مجموعة من أسماء البلدان وهي كلها أماكن تراثية محملة بعمق الماضي العريق المكتنز بالإيحاءات.

1-2-5- حقل وجداني مأساوي:

الغبن، أحزان، ظرني، غبنة، الجراح، دم، نكاية، مكسور، المشرد، الحثالة، ذبحة صدرية، المشانق، الممزق، التأزم، المأتم، لحية، الموت، مقصلة، المحن، أكفان، موتانا، القبو، المرضى، دفنوك، ظلموك، فراق، شقاق، المذبوح، الانكسار، الإبادة، الفقراء، الآهات، بكاء، الدمع، الصمت، انين، الشرور، الظلم، رصاصة، خناجر، البهتان، مهموم، كوابيس، المفجوعة، الأصفاد.

إنّ المتأمل في ألفاظ هذا الحقل يدرك مدى حجم المعاناة التي يحملها الشاعر في داخله و التي يكابدها من جراء المآسي التي تعرض لها وطنه والتي كادت أن تعصف به، فهو يعبر عن انفعال عاطفي وجداني يتوجه به من نفسه إلى ذات الآخرين.

2- الأساليب الإنشائية:

الكلام قسمين: إنشاء وخبر وأما الإنشاء « فهو ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاتـه، ولا يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب، لعدم تحقق مدلوله في الخارج وتوقفه على النطق به»[1]. أما الخبر فهو « ما احتمل الصدق والكذب لذاته بحيث يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب، (...) والمراد بالصادق ما طابقت نسبة الكلام فيه الواقــع

[1]- عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 5، 2001، ص13.

والكاذب مالم يطابق نسبة الكلام فيه الواقع » [1] والأسلوب الإنشائي الذي نحن بصدد دراسته ينقسم إلى قسمين: إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي.

الإنشاء الطلبي هو: « ما يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب (...)، وينقسم إلى تسعة أقسام هي: النهي، الأمر، الاستفهام، الدعاء، وعرض، وتحضيض، وتمن، وترجي، ونداء»[2].

الإنشاء غير الطلبي هو: « ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب كصيغ المدح، والذم، والعقود، والقسم، والتعجب، والرجاء، وكذا رب، ولعل، وكم الخبرية»[3]. ومن الأساليب الإنشائية الطلبية في شعر علي ملاحي نجد:

2-1- أسلوب الاستفهام:

أ- لغة:

فهم: « الفهم: معرفتك الشيء بالقلب، فهمه فهما وفهما وفهامة: علمه، وفهمت الشيء: عقلته وعرفته فهمت فلانا وأفهمته، وتفهم الكلام: فهمه شيئا بعد شيء. ورجل فهم: سريع الفهم، استفهمه، سأله أن يفهمه»[4].

ب- اصطلاحا:

« استعلام ما في ضمير المخاطب وقيل هو طلب حصول صورة شيء في الذهن، فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين الشيئين أولا وقوعها، فحصولها هو

---

[1]- عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص13.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص69.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، ج12، ص459.

التصديق، وإلا فهو التصور»[1].

وللاستفهام أدوات متعددة منها« الهمزة، وأم، وهل، وما، ومن، وأي، وكم وكيف، وأين، وأنى، ومتى، أيان بفتح الهمزة وبكسرها»[2].

ومن صيغ الاستفهام التي أوردها الشاعر علي ملاحي في شعره قوله :

من يا ترى يعطي الأساور للمحاور

والمنابر ..

والحنايا عابسة ؟

من يطلع السلم ؟

من يرى الكلمات ..في شفة الصباح ..؟

من يصنع اللؤلؤ .. ؟

من يدخل الخندق..؟[3].

استخدم الشاعر في هذه الأشطر الشعرية اسم الاستفهام " من " وهو اسم يستعمل في الغالب للعاقل ويستفسر به عن الجنس، فالشاعر هنا يبحث ويستفسر عن من يقوم بالتضحية في سبيل الوطن التي تكاد تعصف به أيادي الغدر و الخيانة التي تتربص به من كل جانب، وأبناؤه مكتوفي الأيدي، لهذا جاء الاستفهام بغرض استنهاض الهمم.

ويقول أيضا :

---

[1]– علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، تحقيق مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص18.

[2]– السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيرت، لبنان، ط2، 1987، ص308.

[3]– علي ملاحي : ديوان العزف الغريب، منشورات الجاحظية، الجزائر ص16.

هل ترى هذه الأرض فيها لنا بسملة ؟

هل لنا أن نرى بين أحضانها جدولا ؟[1].

من خلال هذين البيتين نلحظ أن الشاعر قد استخدم اسم الاستفهام "هل" للسؤال عن ما إذا كان له الحق في خيرات بلاده التي استولى عليها الحكام وأصحاب السلطة العليا ولم يتركوا للشعب الضعيف المقهور والمغلوب على أمره شيئا.

ويقول كذلك:

ما ترى يا أبي ...؟

نأكل الخبز أم نأكل المهزلة ؟[2].

نجد الشاعر في هذين الشطرين قد استخدم اسمي الاستفهام " ما" و" أم " ليدل على حالة التدهور التي آل إليها وطنه جراء سوء التسيير من طرف المسؤولين والحكام وكذلك حالة العوز التي أصابت الشعب حتى أنه لم يجد ما يأكله.

ومن صيغ الاستفهام التي وردها الشاعر كذلك :

كيف أنثر حبي على وطني ؟

كيف لي أتوسد إبريقه حين أسهر ،،

حين أجدد تاريخ بابل ،،

كيف ألهو بكل أصابعه

لحظة الحب

---

[1]– علي ملاحي : ديوان البحر يقرأ حالته، منشورات الجاحظية، الجزائر، ص23

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

كيف أولد في ضرسه كهرباء ،،؟؟

كيف أفتح قلبي على قزه المتلاطم ؟

كيف أهاجر من بابل[1].

في هذه الأشطر استخدم الشاعر اسم الاستفهام كيف للسؤال عن الحلول الممكنة التي من خلالها يخفف الهم والغم عن طنه الحبيب، ويبث فيه روح المحبة والتآخي التي تعتريه، فالشاعر في هذا المقطع في حيرة من أمره ونفسر ذلك من خلال تكراره لأداة الاستفهام " كيف " في المقطع كله .

2-2- أسلوب النداء:

أ – لغة:

النداء في أصل اللغة: الصوت وهو مشتق من الندى، جاء في لسان العرب لابن منظور« النداء الصوت ... قد ناداه ونادى به، ناداه مناداة، و نداء أي صاح به، وأندى الرجل إذ حسن صوته»[2]، والنداء كذلك هو« الندى: بعد الصوت، ورجل ندي الصوت: بعيده والأنداء بعد مدى الصوت، وندي الصوت، بعد مذهبه والنداء – ممدودة – الدعاء بأرفع صوت ... وفلان أندى صوتا من فلان أي أبعد مذهبا وأرفع صوتا »[3].

ب – اصطلاحا:

يعرف النداء على أنه « طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء وأدواته ثمانية : الهمزة، اي، آي، يا، ايا، هيا،

[1]– علي ملاحي : ديوان البحر يقرأ حالته ، ص69.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، ص425 مادة (ندي).

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وا »[1]. وهو كذلك « التصويت بالمندى لإقباله عليك، هذا هو الأصل في النداء، قد تخرج صيغة النداء إلى أن يكون المراد منه غير الاقبال » [2].

ومن أمثلة اسلوب النداء عند علي ملاحي نجد قوله:

يا أنت يا سحر المدائن والخرائط

يا بنية ..

يا فتية ..

يا ندية ..

يا قضية ..

يا طبيبة أمة ..

يا ثورة ... من ثورة

يا شهوة .. في ثمرة

يا ثمرة من عفة ...

يا سلسبيل إرادتي ...

يا أنت ... يا نور الجزائر

يا خريرا في السماء

يا نبض حلم ... لم يكن يوما لغيري سلما[3].

[1]– عبد الله بن يوسف ابن هشام: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ج4، (د ط)، (د ت)، ص4.

[2] – العلوي: الطراز: تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج 3، ط 1، 2002، ص161.

[3]– علي ملاحي: العزف الغريب، ص46.

استخدم الشاعر حرف النداء " يا " في هذا المقطع بشكل متكرر ليؤكد على حالة الصراع الداخلي التي يعيشها، فهذا النداء يمثل صرخاته المتتالية المتعالية لشد انتباه القارئ أو السامع إلى قضية هامة تمثل محور اهتمامه وتمثلت في قضية الوطن، فهو يطلق شعوره المكبوت في شكل صرخات متتالية ومتكررة.

ومن أمثلة النداء كذلك قوله:

قالوا ألا أيها الوطن الحبيب[1].

في هذا البيت وظف الشاعر أداة النداء " أي " مقرونة بالهاء التي تفيد التنبيه فهو يريد التنبيه عن حقيقة زعم بعضهم حبه لوطنه مجرد أقوال لا تصدقها الأفعال.

كما وظّف الشاعر كذلك أسلوب النداء دون أن يصرح بذكر أداة النداء حيث قال:

سيدي كيف تحلم عصفورة

بعريس الهنا لتطير[2].

وقوله كذلك :

سيدي يا بن كل نشيد[3].

حذف الشاعر في هذين الشطرين أداة النداء " يا " وذلك لجلب انتباه المتلقين للمندى (سيدي) الذي هو ربما محور اهتمامه فصرح به وحذف حرف النداء.

2-3- أسلوب النهي:

أ – لغة:

[1]- علي ملاحي، أشواق مزمنة، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص15.

[2]- علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص 54.

[3]- المصدر نفسه، ص73.

جاء تعريف النهي في معجم لسان العرب أنه « نهى: النّهي: خلاف الأمر: نهاه ينهاه نهيا فانتهى وتناهى: كف. (...) وفلان نهى فلان أي ينهاه »[1].

ب – اصطلاحا:

هو« طلب الكف عن الشيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام ».[2]

وللنهي صيغة واحدة يقول السكاكي: « للنهي حرف واحد وهو " لا " الجازم في قولك لا تفعل، والنهي محدو به حدو الأمر في أن أصل استعمال لا تفضل أن تكون على سبيل الاستعلاء »[3].

ومن صور أسلوب النهي الواردة في شعر علي ملاحي في قوله:

لا تسألوني ،، وسألو الآهات

لا تسألوني ،، فلأهالي والرفات

صاروا تراب ،،

صاروا تراب

وحلمي الخضيب في اضطراب

لا تسألني ،، وسألوا الصدور المكبحة

لا تسألوا وا حسرتي ،،

من أين تأتي الكلمات ،،؟

[1]– ابن منظور: لسان العرب، ، ج 50، ص 4564 مادة (نهي).

[2]– أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص76.

[3] – السكاكي: مفتاح العلوم، ص320.

لا تسألوا[1].

نلاحظ أنّ الشاعر في هذه الأبيات استخدم أسلوب النهي مقرونا بأسلوب الأمر للتدليل على ما آلت إليه نفسه من اضطراب وما يعانيه من آلام وجراح جراء ما أصاب أهله ورفاقه من بلاء.

وقوله كذلك:

لا تضنوا بي السوء[2]

فهو في هذا البيت ينهى الذين يظنون به السوء فقد حمل النهي دلالة الأمر.

2-4- أسلوب الأمر:

أ- لغة:

يعرف الأمر في اللغة على أنه « الأمر نقيض النهي، أمره به »[3]، وهو كذلك « طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء»[4]، أو« طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام »[5].

ب- اصطلاحا:

الأمر « في اصطلاح النحاة يسمون به كل ما يصح أن يطلب به الفعل من الفاعل المخاطب، سواء طلب به الفعل على سبيل (الاستعلاء)، وهو المسمى(أمرا) عند

---

[1]- علي ملاحي: أشواق مزمنة، ص54.

[2]- علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص37.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، ج4 ، ص62.

[4]- عيسى علي الكالوب: علي سعد الشتيوي، الكافي في البلاغة، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط 1، 1993، ص251

[5]- علي الجارم، مصطفي أمين: البلاغة الواضحة، (د ط)، (د ت)، ص179.

الأصوليين أو طلب به الفعل، بل كان إما على (الإبانة) أو(التهديد) أو غير ذلك من المعاني التي تخرج إليها صيغة الأمر»[1]، وللأمر أربع صيغ « فعل الأمر، والمضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر»[2].

نجد الشاعر قد استخدم أسلوب الأمر بصيغه الأربع، ولكن الغلبة كانت لصيغة فعل الأمر التي وردت بكثرة يقول:

فاستيقظي ملء الذي أرضى

.....

ردي بكل لغات هذا العصر بعض محبة

.....

و اضرب بالمحبة من يخون

ضمي سريرتك النقية للشهادة

وافتحي بوابة[3].

جاء أسلوب الأمر في هذه الأشطر مكونا من فعل الأمر وفاعل ضمير مستتر تقديره (أنت) الذي يعود على الوطن، فالشاعر هنا يأمر وطنه بأن يستفيق من الغيوبة التي أدخلوه فيها المتربصون الطامعون في خيراته، وأن يعيد بعضا من المحبة و الأخوة والتسامح الذي أضحى شبه منعدم فيها.

[1]- إسماعيل قيس الأوسي: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، دار الحكم، جامعة بغداد، (د ط)، 1979 ص90.

[2]- علي الجارم، مصطفى أمين : البلاغة الواضحة، ص179.

[3]- علي ملاحي : العزف الغريب، ص61.

أما بالنسبة لصيغة المضارع المقرون بلام الأمر فقد كان ورودها قليل جدا إذا ما قورنت بصيغة فعل الأمر يقول الشاعر:

فلتدركني بالأيادي والجفون

ويقول كذلك:

وردي الصلوات ....

فلتكسر هذه الرئات

ويقول أيضا:

في الله الشدة .....

فلتضرب بعصاها الريح الموبوءة[1].

في هذه الأمثلة نلحظ أن الشاعر، يخاطب وطنه من خلال صيغة الأمر(لام الأمر والفعل المضارع) وهي تحمل معنى التحدي فالشاعر هنا يأمر وطنه بأن لا يرضخ وألا يستسلم للطامعين في الاستلاء عليه، أما أسلوب الأمر من خلال صيغة المصدر النائب عن فعله كقوله:

رفقا هنا وطن .....هنا جدل .....هنا أمل[2].

وقوله أيضا

مهلا .....هنا اكتملت مسافات الذين

عرفتهم[3].

---

[1] – علي ملاحي : العزف الغريب، ص109.

[2]– المصدر نفسه، ص17.

[3] – المصدر نفسه ، ص 30.

وصيغة اسم فعل الأمر كقوله:

أمد إليك يدي

لعلي أفوز بوردة [1].

فحضورها كان نادرا جدا، إذا ما قارناهما بصيغتي فعل الأمر و صيغة لام الأمر المقرونة بالفعل المضارع.

لقد لعبت هذه الأساليب دور فعال في بناء نص الشعري لذى الشاعر علي ملاحي، حيث أنه استطاع أن يتفنن في استخدام هذه الأساليب الإنشائية بشكل دقيق ينم عن ثقافته اللغوية الواسعة و علمه بأسرار وخبايا اللغة العربية. وبالإضافة إلى هذه الأساليب توجد أساليب أخرى وظفها الشاعر في قصائده لم نذكرها لأنها لم تكن ذات أهمية تذكر مثل أسلوب القسم مثلا.

3- الأفعال ودلالتها:

ورد في تعريف الفعل على أنه « ما وضع ليدل على معنى مستقل بالفهم، والزمن جزء منه»[2]، ويتفرع إلى ماض ومضارع و مستقبل وأمر. فلتوارد الأفعال دور كبير في تكوين النص الشعري لما تضفيه عليه من حركية وحيوية وتجدد.

يقول الشاعر في قصيدة البحر يقرأ حالته:

جرحت النسيم المكابر

جرحت الطيور

جرحت النسور

---

[1]- علي ملاحي : العزف الغريب ، ص7.

[2]- أحمد الحملاوي: شذى العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان ، ط 2، 1957، ص19.

أفقت الشعور المصادر

وهذا الحنين ... المهاجر

جرحت الصبايا

جرحت القبور

جرحت الصخور نبشت الخواطر[1].

نلحظ أن هذا المقطع قد بني على تكرار الفعل الماضي (جرحت)، وهذا التكرار يدل على أن يد الفساد والتخريب قد طالت لتمس جميع مكونات هذا الوطن.

يقول الشاعر كذلك في قصيدة كيف لي أجد الوطن:

من يطلع السلم ..

على المأتم ..؟

من يرحم الكلمات .. في شفة الصباح .. ؟

من يصنع اللؤلؤ .. ؟

من يدخل الخندق ..؟[2].

استخدم الشاعر هنا الأفعال المضارعة (يطلع، يرحم، يصنع، يدخل) مقترنة بأداة الاستفهام " من " فهو يتساءل في نفسه عن ما إذا كان هناك من يستطيع أن يخرج هذا الوطن من المحنة التي أصابته والتي تكاد أن تعصف به.

ويقول أيضا:

---

[1]- علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص7- 8.

[2]- علي ملاحي: العزف الغريب، ص16.

يا موطني .. سد الشبابيك

الطرية ..

وارتقب ..

كن شاهدا

ثم اعترف ..

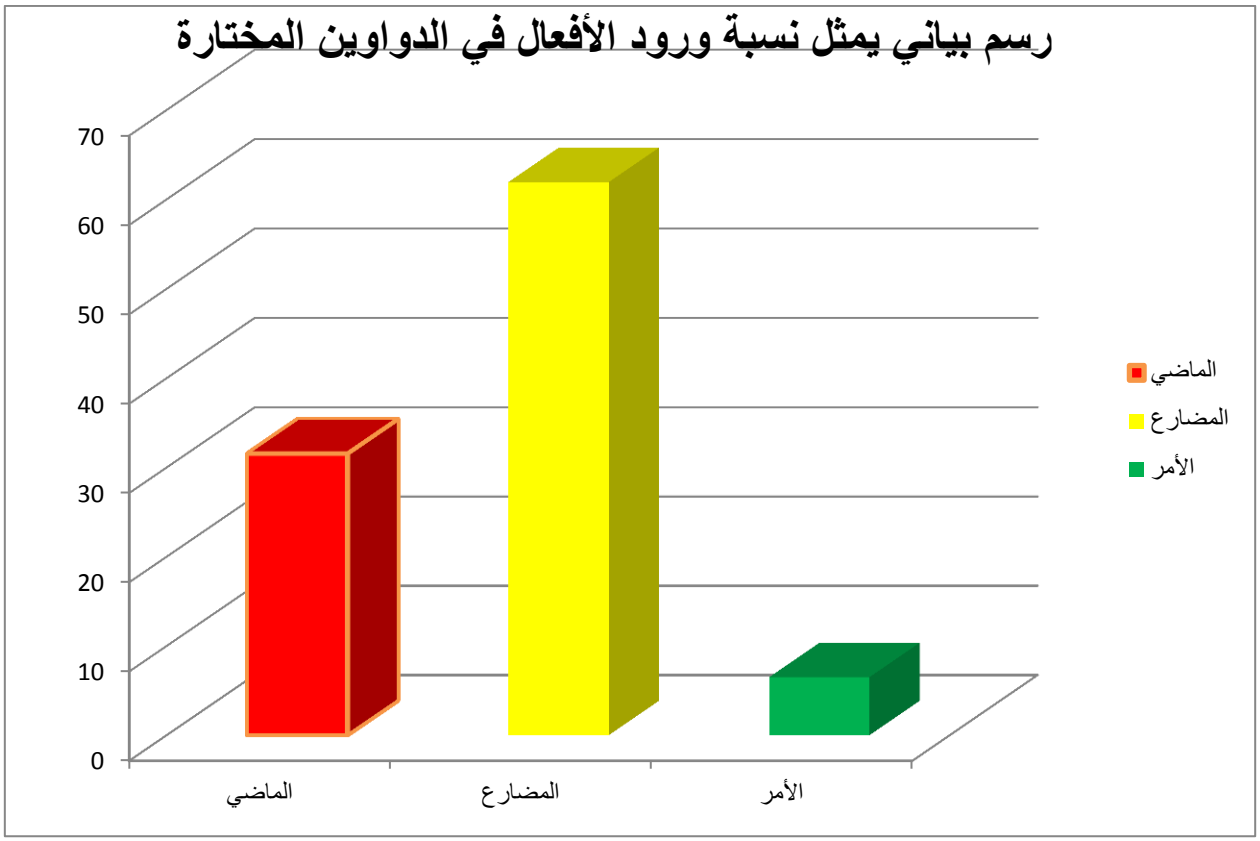
أنت البلاد بلا بلاد فاكتم الآهات [1].

يخاطب الشاعر في هذا المقطع وطنه مستخدما أفعال الأمر(سد، ارتقب، كن، اعترف، فاكتم) فهو يأمر وطنه بالثبات والصمود في وجه العابثين والطامعين في الاستيلاء على خيراته. وللوقوف على ظاهرة توارد الأفعال بأزمنتها الثلاث الماضي، والمضارع، والأمر في شعر علي ملاحي قمنا باختيار ثلاث قصائد من ثلاث دواوين مختلفة وعمدنا إلى إحصاء تواتر الأفعال والجدول الآتي يبين ذلك:

الـــديـــوان	عنوان القصـيدة	الماضي	المضارع	الأمر	المجموع
العزف الغريب	كيف لي أجد الوطن	73	123	22	218
أشواق مزمنة	الوهج و الحلم و المستحيل	21	98	2	121

[1]- علي ملاحي: العزف الغريب، ص41-42.

البحر يقرأ حالته		البحر يقرأ حالته	66	93	9	168
المجموع			160	314	33	508
النسبة المئوية			% 31.55	%61.93	%6.50	



من خلال الجدول والرسم البياني نلحظ هيمنة الفعل المضارع الذي بلغ نسبة 61.93% الهيمنة كانت في كل القصائد المختارة في حين أن الفعل الماضي كان بنسبة 31.55% محققا المرتبة الثانية أما فعل الأمر فقد كان وجوده محتشما إذا ما قورن

بالزمنين الماضي والمضارع وقد قدرت نسبة توارده ب 6.5 % فكان الترتيب كالتالي المضارع ثم الماضي ثم الأمر وهذا إن دل فإنما يدل على إرادة حب التغيير التي يتمتع بها الشاعر فهو في ذاته يأمل إلى تغيير الأوضاع التي آل إليها وطنه العزيز من تهميش ولامبالاة المسيرين والحكام المستبدين، فالشاعر تتملكه إرادة قوية وتدفعه ذاته المتفائلة للتطلع إلى مستقبل مشرق يتمناه لوطنه الحبيب.

4- الأسماء ودلالتها:

تتكون الكلمة عند النحاة من ثلاثة أقسام هي اسم وفعل وحرف و الاسم « كلمة تدل بداتها على شيء محسوس مثل بيت، نحاس، جمل، نخلة، محمد ... أو شيء غير محسوس، يعرف بالفعل مثل: شجاعة، مروءة، شرف، نبل، نبوغ، وهو في الحالتين لا يقترن بزمن »[1]. وللاسم علامات تميزه عن الفعل والحرف كالجر، والتنوين، والنداء والتعريف ب (ال) والإسناد إليه[2].

لقد احتلت الأسماء مكانة بارزة في شعر علي ملاحي فقد كان حضورها قويا في كل قصائده يقول في قصيدة كيف لي أجد الوطن:

وهواك مكسور .. ومغمور

وقدك آهة للآهلين بحزن نوح ..

أنت المواطن

والمهادن ،

المخاتل ،

[1]- عبد الله محمد النقراط: الكامل في اللغة العربية، دار قتيبة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص12.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المقاتل ،

والمجاهد ،

والمعاهد ،

والمكابد ،

والمساند ،

والمشرد ،

والمعدد ،

والملبد ، والمسود في مراسيم السنة

أوكلت أمرك للعدالة

والحثالة ..

والهواية ..

والنفاية ..

والغواية ..

لاكتساب المرحلة[1].

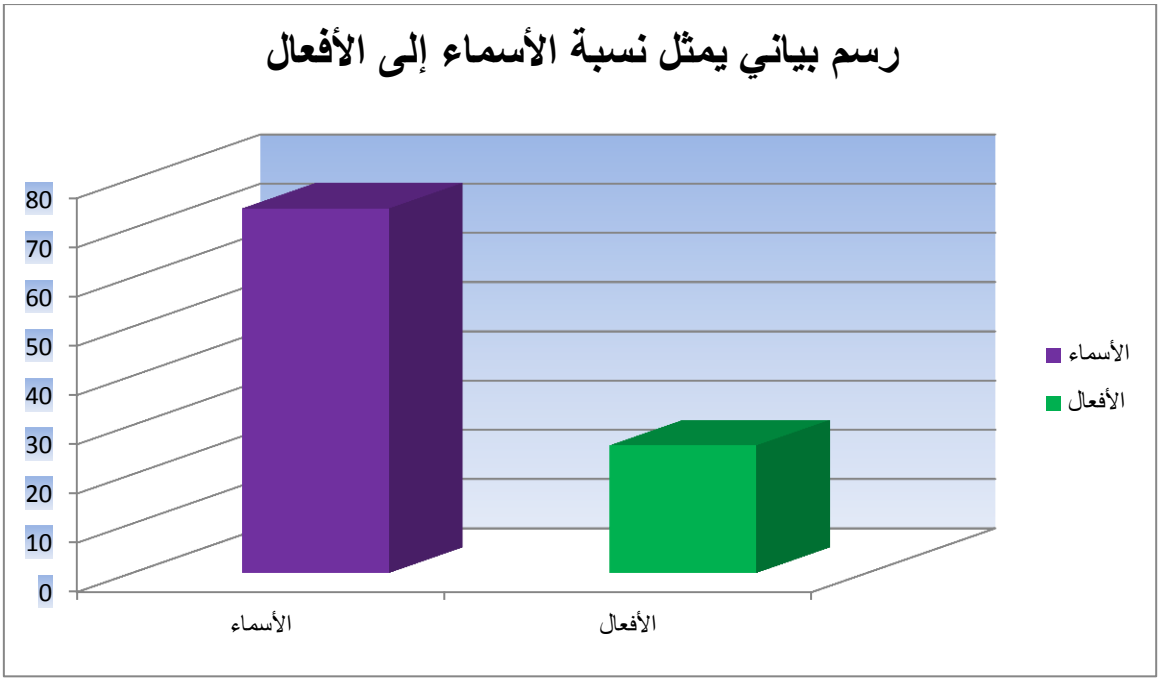
نلحظ في هذا المقطع حشدا كبيرا للأسماء من طرف الشاعر(المهادن، المخاتل، المقاتل...) توقف الزمن لتفتح بابا لوصف هذا المواطن، ففي حضورها المكثف ما يدل على حالة الحزن والأسى التي تتملك الشاعر اتجاه وطنه، فقد غدا هذا المواطن مشتتا

[1]- علي ملاحي: العزف الغريب، ص12- 13.

ممزقا يعاني الوحدة ويكابد المشقة في سبيل المواطنين الذين تخلو عنه. وفي هذا التكرار ضغط نفسي على المتلقي حتى يقف على المعاناة التي يعانيها الشاعر.

وقد جاء الجدول الآتي ليرصد الأسماء على مساحة القصائد المختارة:

الديـــوان	عنوان القصيدة	تواتر الأسماء	النسبة المئوية
العزف الغريب	كيف لي أجد الوطن	771	77.95
أشواق مزمنة	الوهج الحلم المستحيل	295	70.91
البحر يقرأ حالته	البحر يقرأ حالته	382	69.45
المجموع		1448	
النسبة الكلية		% 74.06	



من الجدول والرسم البياني نلحظ أنّ الأسماء مثلت أكبر نسبة من الأفعال، فقد حققت الأسماء نسبة 74.06% بينما الأفعال مثلت 25.94% وهدا ما يقودنا إلى القول إن الشاعر وطف تشكيلة لابأس بها من الأسماء.

ويمكننا كذلك أن نعمم هذه النتيجة على كل قصائده، فهذا الاستخدام المكثف للأسماء من طرف الشاعر يدل على استقرار نفسيته وثبوت موقفه المتمثل في حبه للوطن والاعتزاز به، و أن نظرته اتجاه وطنه لا تتميز بالارتياب أو التشويش ولا يشوبها الشك، فهي صارمة لا اضطراب او تحول فيها، فهو شاعر التزم برسالة الصدق مع وطنه يصف لسان حاله، ومآله.

5- التقديم والتأخير :

تزخر اللغة العربية بأنواع مختلفة من البنى التركيبية التي يتسنى للأديب أو المبدع من خلالها التعبير عما يريده بطريقة ملائمة، حيث يمثل التقديم والتأخير أحد أبرز هذه البنى، وهو خاصية من خصائص اللغة العربية التي تتيح للمتحدث أو الكاتب تقديم ما يريد تقديمه لغرض ما في نفسه إما يتعلق بالمعنى أو لأهمية المتقدم في الكلام، كما يعد التقديم والتأخير خاصية لغوية تدل على مرونة اللغة واتساعها وتواصلها.

يقول عبد القاهر الجرجاني في التقديم والتأخير أنه: « باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطُف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطُف عندك أن قُدم فيه شيء وحُول اللفظ عن مكانه إلى مكان »[1].

فالتقديم والتأخير إذن حسب رأي الجرجاني صبغة جمالية تحقق أغراضا دلالية للشاعر أو الكاتب لا يحققها الترتيب العادي والمألوف لعناصر الجملة. فالتغيير في

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: تحقيق الداية محمد رضوان وآخر، مكتبة سعد الذين، دمشق، سوريا، ط 2، 1987، ص135.

عناصر الجملة« من أبرز عناصر التحويل وأكثرها وضوحا، لأن المتكلم يعمد إلى مورفيم حقه التأخير فيما جاء عن العرب فيقدمه، أو إلى ما حقه التقديم فيؤخره طلبا لإظهار ترتيب المعاني في النفس»[1].

وقد تردد أسلوب التقديم والتأخير في شعر علي ملاحي بشكل واسع وخصوصا تقديم شبه الجملة(جار ومجرور) على الرتب النحوية الأخرى فقد قدم الخبر شبه جملة في قوله:

وعلى بركة هدهد من لهب[2].

وقوله:

في عينه خمسة [3].

تقدم الخبر شبه جملة (على بركة) على المبتدأ (هدهد) في المثال الأول وتقدم الخبر شبه جملة (في عينه) على المبتدأ(خمسة) في المثال الثاني فقد بدل بين الرتب في الجملتين بغرض لفت انتباه القارئ ووضعه في حيرة من أمره جراء ما يحدث داخل الوطن من تقلبات سياسية وقدم شبه الجملة على الفعل نحو قوله :

من هنا مرت الريح [4].

وقوله :

الهواء بأحضانها

---

[1]– خليل أحمد عمايرة : في نحو اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، جدة، ط1، 1984، ص88.

[2]– علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص53.

[3]– المصدر نفسه، ص87.

[4]– المصدر نفسه ، ص52.

يحتضن النار مزهوا[1].

في المثال الأول قدم الشاعر شبه الجملة (من هنا) على الفعل مرت تخصيصا للمكان الذي مرت منه الريح وتوكيدا عليه، وفي المثال الثاني قدم شبه الجملة (بأحضانها) على الفعل (يحتضن) وقد استخدم أسلوبا استعاريا حيث وظف الفعل (يحتضن) في غير موضعه الحقيقي للدلالة على درجة الانحطاط التي وصل إليها بعض سكان هذا الوطن. وقدم ايضا شبه الجملة على الفاعل كما في قوله:

حين تكسر في يدها كأس شاي[2].

وقوله :

تشتت فيها نسيم الصباح [3].

قدم الشاعر شبه الجملة (في يدها) على الفاعل (كأس) للدلالة والتأكيد على الموضع الذي تكسر فيه الكأس أو بالأحرى الوطن وهو اليد، وقدم شبه الجملة (فيها) على الفاعل (نسيم) للدلالة على مدى الخراب والضياع الذي لحق البلاد والتي أصبح فيها كل شيء مشتت حتى النسيم. كما نجده كذلك قد قدم شبه الجملة على المفعول به في قوله :

لم يجد في السبيل هدى[4].

---

[1]- علي ملاحي: البحر يقرأ حالته ، ص41.

[2]- المصدر نفسه ، ص58.

[3]- المصدر نفسه ، ص58.

[4]- المصدر نفسه ، ص47.

وقوله:

بسطت للظلام الجناح[1].

وقوله:

يصنعون

من الجمر فينيق أيوب [2].

قدم الشاعر شبه الجملة (في السبيل) على المفعول به هدى للدلالة على الضياع والتشتت الذي أصاب الرئيس الراحل محمد بوضياف من جراء ما أصاب الوطن من فتن ومحن، وقدم في المثال الثاني شبه الجملة (للظلام) على المفعول به(الجناح) لإبراز الخضوع والذل الذي أصاب هذا الوطن واستسلامه لما أصابه فقد بسط الجناح للظلام واستسلم ورحب بواقعه المر دون مقاومة تذكر. وفي المثال الثالث قدم شبه الجملة (من الجمر) على المفعول به (فينيق) ليدل على قوة الصمود الذي يتمتع به الشعب الجزائري، فالأطفال يصنعون من الجمر فينيق أيوب الذي يدل على التجدد و الاستمرار، وقد دمج الشاعر بينهما ليعطي لدلالة أوضح الصور. كما قدم الشاعر على ملاحي باقي عناصر الجملة ولكن بنسبة قليلة جدا إذا ما قورنت بتقديم شبه الجملة فنجده قد قدم الفاعل عن الفعل كقوله:

البلابل تعتصر حباتها الخاوية[3].

وقوله:

---

[1]- علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص47.

[2]- المصدر نفسه ، ص 59.

[3]- المصدر نفسه ، ص21.

جسدي صار قنديلا[1].

وقوله ايضا :

ولدي

صنع النار من حكمتي[2].

قدم الشاعر (البلابل) الفاعل على الفعل تعتصر في المثال الأول، وقدم الفاعل (جسدي) على الفعل (صار) في المثال الثاني، وقدم الفاعل (ولدي) على الفعل (صنع) فقد بث الشاعر من خلال هذا التقديم والتأخير قيم تأثيرية جمالية تخرج عن المألوف لتحقق الإنزياحية وتكسر أفق التوقع لدى القارئ أو المستمع.

6- توالي الجمل وأشباه الجمل:

تتوالى الجمل وأشباه الجمل في النص الشعري لدى شاعرنا علي ملاحي لتمنح النص الشعري بعدا جماليا وآخر دلاليا يثير في ذهن المتلقي عاطفة قوية وتداعب سمعه بأجراس موسيقية بفضل الانسجام الصوتي في البنية الموسيقية التي يحدثها هذا التوالي، وتتنوع هذه الجمل بين اسمية وفعلية ومثال ذلك يقول الشاعر:

أنت القصائد كلها .. أنت العوائق كلها .. أنت

الحدائق كلها .. أنت المرافق والمشانق كلها

أنت المرتق والمعتق والمغرب والمشرق

والممزق والموثق باسمنا

أنت الكراسي و المراسي ..

---

[1]- علي ملاحي: البحر يقرأ حالته ، ص40.

[2]- المصدر نفسه، ص70.

أنت صندوق العجب[1].

في هذا المقطع نلحظ توالي الجمل الإسمية دون رابطة فعلية، وبتكرار الضمير (أنت) حيث عمد الشاعر إلى رصف عبارات غامضة المعنى تثير القارئ الذي يصعب عليه فك رموزها بسهولة مما يؤدي إلى تشتت ذهنه وحيرته ويزيد فيه حب الاطلاع والتشوق لمعرفة المزيد بقراءة باقي القصيدة. ويلجأ الشاعر كذلك إلى توالي أشباه الجمل حيث يقول:

نحن اختلفنا في المحبة

في العناق

وفي اللقاء

وفي الفراق

وفي الأجور

وفي المهور

وفي القبور[2].

ويقول كذلك:

باسم الذين والشهداء ..

والتورات

باسم الخضروات

---

[1]- علي ملاحي: العزف الغريب، ص14.

[2]- المصدر نفسه ، ص20.

الطازجة ..

باسم العدالة كلها ..

باسم الزهور ...باسم اكتوبر

وباسم القائمين على الرقاب ..

باسم التجارة والعلوم

وباسم ربات الخدود [1].

عمد الشاعر في هذين المقطعين إلى توالي أشباه الجمل والتي تفتقر لفعلها الرئيس لتكوين نغمة موسيقية، وفي نفس الوقت يشير بطريقة غير مباشرة إلى مدى التشتت والاختلاف الذي يعاني منه الشعب سكان هذا الوطن، فعمد إلى توالي أشباه الجمل الذي يذل بدوره على تشتت الأفكار داخل النص عدم الاستقرار في الجملة. كما عمد كذلك إلى توالي الجمل الفعلية مثل قوله:

أخاتل كل عساكر هذا الدرب المكسور أمام المرآة

حاولت ببابك أن اعطيك الشمس ..

بعض الرايات

حاولت الموت .. بعينيك

مشبت على أشواك

العادات

حاولت استرداد الزئبق

[1]- علي ملاحي: العزف الغريب، ص 28-29.

حاولت الفهم الوافي[1].

ويقول أيضا :

أمد إليك يدي

لعلي

أفوز بوردة

تمرين في خاطري

تمرين مر السحاب

فادكر ما قد تداعى ، أقول لعل النهار

سيفتح قلبك ، ، ،

لعل الضياء

سيجلي سوادك

أقول كلاما

جريحا

وأبكي بكاء العذارى [2].

في هذين المثالين توالت الجمل الفعلية دون ربط وهي تصف الحركة المستمرة لذات الشاعر التي تلهث وراء الزمن الإنساني هروبا من الجو الخانق الذي صار يعيشه

[1]– علي ملاحي: العزف الغريب ، ص91– 92.

[2]– علي ملاحي: أشواق مزمنة، ص7.

الشاعر داخل وطنه بحثا عن الأمل والطمأنينة التي يصبوا إليها كل إنسان أو كل مواطن داخل وطنه.

الفصل الثاني: بنية الإيقاع الشعري

1- الإيقاع

2- الموسيقى الداخلية

2-1- الأصوات المجهورة

2-2- الأصوات المهموسة

2-3- التكرار

2-3-1- التكرار الإستهلالي

2-3-2-تكرار الصيغة

2-3-3-تكرار اللازمة

2-3-4-التكرار المقطعي

2-3-5-التكرار الختامي

3- الموسيقى الخارجية

3-1- الوزن

3-2- القافية

3-3- الروي

1- الإيقاع:

عُرف الإيقاع مند القدم واهتم به الشعراء والأدباء لأنه من أهم الخصائص المميزة للنص الشعري، حيث يعد أبرز عناصر التشكيل الفني في بناء القصيدة، كما أن للإيقاع علاقة وطيدة بحياة الإنسان لأنه « صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدوا واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني، والرقص، كما تبدوا أيضا في كل الفنون المرئية، فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن »[1].

وقد اختلف مفهوم الإيقاع من ناقد إلى آخر قديما وحديثا فهو عند الفارابي « عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل والدف وغيرها »[2]. أما عند صفي الدين الحلي فهو « جماعة نقرات تتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم »[3].

أما النقاد المحدثون فيرون أن الإيقاع « يرتبط بحياتنا الإنسانية إذ يمتلك صفة كونية، ويظهر في الطبيعة بأشكال متعددة، فسقوط حبات المطر يترك إيقاعا معينا ودوران الأفلاك عبر أنظمة محددة يشير إلى إيقاع خاص أيضا، فالصوت و الحركة إذا تناسبا مع الزمن فإنهما يحققان الإيقاع»[4].

---

[1]- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات الصرفية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984، ص 71.

[2]- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2006، ص19.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- سليمان أماني داود: الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص35.

كما عرف كذلك على أنه « عبارة عن تردد وحدة نغمية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، وهذه الوحدة في الشعر العربي هي التفعيلة »[1].

فلا جدال إذن في أن الإيقاع أو الموسيقى مكون أساسي من مكونات القصيدة يقول إبراهم أنيس« والشعر عده نواحي للجمال، أسرها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر. ويستمتع الصغار والكبار بما في الشعر من موسيقى، ويدرك الطفل ما فيه من جمال الجرس قبل أن يدرك ما فيه من جمال الأخيلة والصور»[2]. وينقسم الإيقاع إلى موسيقى داخلية وموسيقى خارجية.

2- الموسيقى الداخلية:

يمكن القول إن الموسيقى الداخلية هي« ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر ويتخيره ليتناسب وتجربته الخاصة، فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية »[3]. والموسيقى الداخلية هي طبيعة التركيب اللغوي للنص الشعري، وللموسيقى الداخلية عناصر تسهم في إثراء الإيقاع الداخلي للقصيدة وتضفي عليها جرسا موسيقيا مميزا يؤدي إلى تحقيق شعرية القصيدة.

ومن بين هذه العناصر نجد الأصوات، فقد عنى الباحثون بالصوت لما له من قيمة تعبيرية ووظيفة دلالية هامة داخل القصيدة فقد وقف ابن جني« على الوظيفة الدلالية التي تؤديها بعض الأصوات سواء من ناحية صفاتها ولم يقف عند هذا الحد بل

---

[1]- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 2، 1987، ص 374.

[2]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط 2، 1952، ص8- 9.

[3]- إيمان الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2008، ص 278.

عنى بالعلاقة بين الحرف والمعنى ثم بين فونيم الحركات والمعاني وأخيرا بين جرس الحرف و ترتيب الأحداث وفقا لترتيب أصواتها

في الكلمة »[1]. فاللصوت أهمية كبيرة في توضيح المعنى بما يتناسب والحالة الشعورية

والنفسية التي تتملك الشاعر أثناء كتابته للشعر والمتأمل لشعر علي ملاحي يلحظ وبدون عناء التنوع الواضح في استخدامه للأصوات وقد تنوعت بين أصوات مجهورة وأصوات مهموسة.

2-1- الأصوات المجهورة:

يعرف الجهر بأنه« اهتزاز الوترين الصوتيين عند النطق بالصوت، والأصوات المجهورة هي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ط، ع، غ، ل، م، ن »[2].

ومن أمثلة شيوع الأصوات المجهورة في شعر علي ملاحي قوله:

يَتَرقبُ الحُلمَ القَريب

وبين مقلتيه كان يرقد الوطن ،،

وفي الفضاء كانت الطيور ،،

جدلي تطارد السحاب ،

---

[1]- مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2002، ص23.

[2]- ينظر: عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوفي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 1998، ص97.

لعل كوكبا يلوح ،،

سكبت حليب فؤادها

فوق التراب ،

فاخضوضرت بصفائها

الدنيا ،، وتهللت القصائد

وارتدى التل السليب

ثوبا ربيعيا بديع ،،

وتبرعمت أهزوجة الإنسان في الأفق الرحيب.[1]

في هذا المقطع نلمح هيمنة صوت الباء« وهو صوت شديد مجهور يتكون بأن يمر الهواء أولا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتين ثم يتخذ مجراه الحلق ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين »[2]، فانتشار حرف الباء بهذه الطريقة في هذا المقطع يوحي بحالة التحرر والبحث عن أسباب الحياة التي ينشدها الشاعر في دواخله، كما يوحي بالتفاؤل والأمل بغد مشرق وتوديع مسافات الموت والزوال والهروب من الواقع المادي الخانق إلى عوالم فسيحة كلها إشراق وفرح.

وقوله:

تريث .. تريث

جرحت النسيم المكابر

---

[1]– علي ملاحي: أشواق مزمنة، ص19.

[2]– إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، منشورات مكتبة النهضة مصر، مصر، (د ط)، (د ت) ص، 20.

جرحت الطيور

جرحت النسور

أفقت الشعور المصادر

وهذا الحنين ،، المهاجر

جرحت الصبايا

جرحت القبور

جرحت الصخور

نبشت الخواطر سأعطيك من عزتي ما تبقى

تريث لأشبك زغرودتي ويقيني

سأعطيك من حالتي قدري[1].

يكثف الشاعر في هذا المقطع من توظيف صوت الراء وهو صوت « لثوي مكرر مجهور. وينطق هذا الصوت بتكرير ضربات اللسان على اللثة تكريرا سريعا، ولذلك سمي صوت الراء بالصوت المكرر، واللسان يكون مع نطق حرف الراء مسترخيا عن طريق الهواء الخارج من الرئتين »[2]. وقد حمل حرف الراء هنا صفات التكرار، والترجيع والمعاودة، ومن خلال خاصية الراء يؤكد الشاعر على تكرار الجراح وتراكم الآلام واختزانها في ذاكرة الوطن، وهذا الترجيع والتكرار اختص به حرف الراء المبثوث في جسد كل لفظة من ألفاظ السطر الشعري.

---

[1]– علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص7–8.

[2]– سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريخ ، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1988، ص59.

2-2- الأصوات المهموسة:

الصوت المهموس« هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لها رنين حين النطق به »[1]. والهمس كذلك هو « صوت أضعف الضغط في موضع الضغط أثناء نطقه حتى جرى الهواء المهموس معه، وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الصوت بنطقه مع جري النفس فإنك لا تسمع له جهرا »[2]. والأصوات المهموسة هي: « ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ »[3].

ومن أمثلة حضور الأصوات المهموسة في شعر علي ملاحي نجد:

هاذي الشهادة ..

والشهامة ..

فوق كوب من عطور

وجناح عصفور يهلل في السماء

يمشي على صدر الهواء

والأرض عطشى تشتهيه

هو الدواء

هو الأمام ،، هو الوراء

هو الفناء هو البقاء

---

[1]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص20.

[2]- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة ، مصر، ط 3، 1993، ص 62.

[3]- مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص23.

هو المناديل الجميلة والسخاء

وهو العناق .. المستباح

وهو انعطاف القلوب .. بلا جناح

وهو انكسارات .. تلاعبها الرياح[1].

زرع الشاعر في هذا المقطع حرف الهاء وهو« حرف صامت (...) وهو صوت حنجري احتكاكي مهموس، وتنطق الهاء العربية باتخاذ الفم الوضع الصالح للنطق حركة، كالفتحة مثلا ويمر الهواء خلال الانفراج الواسع الناتج عن تباعد الصوتين بالحنجرة، محدثا صوتا احتكاكيا يرفع الحنك اللين، فلا يمر الهواء من الأنف»[2]. ليدل على حالة تعبيرية تنبثق من ذاته مشكلة صوتا خافتا يحاول أن يقول في صمت حبذا لو يدرك الناس ما معنى أن يقول أحدهم للعالم هذا هو وطني هذه هي الجزائر.

وقوله أيضا:

أيها العازفون أناشيد حزني

وموتي

على وتر من ورق

قدري البحر

والحلم بعض أفق

يا دمي فانطلق

---

[1]- علي ملاحي: العزف الغريب، ص64-65.

[2]- سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية (معجميا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص114.

سابق العاشقين في ظلها

واعتنق

جسدي تبنها المشتهى

ومناديل عشقي

زرابي ألق،

فاحترق

بنداها وبلّل على مضض

شفة الواقفين على فجرها

زئبق ما ترى من نجوم

وأكوابها شهوة في نفق

أنت سجادة العابرين إلى قزها المتلاطم فوق حبيبات توت

قد يقول لك الذاهبون إلى زمزم ليس فيه لنا

بلسم أو هديل

قد يمر على ظهرك العابثون بما

أدخرت مقلتاك من

الياسمين ..[1]

[1]- علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص41- 42- 43.

في هذا المقطع نلحظ سيطرة حرف القاف وهو« صوت لهوي انفجاري مجهور عند الأقدمين، ولدى القراء المتخصصين، وهو الآن صوت مهموس لدى المحدثين »[1]. فصوت القاف ينطق في اللغة العربية ولهجاتها بثلاث صور: صوت لهوي انفجاري مهموس، وصوت حنكي قصى انفجاري مجهور، وصوت حنجري انفجاري مثل الهمزة[2]. إن سيطرة صوت القاف في هذا المقطع يدل على حالة الاضطراب والقلق التي يعيشها الشاعر في داخله، فالشاعر هنا يبدو قلقا و متوترا جراء الخطايا التي يرتكبها الناس في حق وطنه الجزائر.

2-3-التكرار:

التكرار ظاهرة أسلوبية تلعب دورا كبيرا داخل النص الشعري، يتمثل في إحداث تجانس صوتي بين العبارات من حيث الوزن الصوتي و الصرفي، متجاوزا وظائفه التقليدية كالتأكيد والفهم المعروفين في النقد التقليدي ليصبح في النقد الحديث أداة معرفية يستخدمها الشاعر لتطوير المعنى في نصه، والتعبير عما يريده بطريقة جميلة ومستأنسة من طرف المستمع، والتكرار أداة استخدمها الشعراء كأسلوب يثير عديد التساؤلات حول دلالاته « فالتكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر عناية بسواها (...) فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، دو دلالة نفسية قيمة تفيد النقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»[3].

---

[1]- سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص 96.

[2]- ينظر: المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[3]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص276.

كما يعد التكرار أيضا ظاهرة مميزة « تسهم في تشكيل إيقاع موسيقي ورنة إيقاعية متساوية تستطيع أن تسهم في تجسيد رؤية الشاعر، وأن تعبر عن موقفه في إلهامه على الفكرة التي يريد إيصالها إلى المتلقي»[1].

فالتكرار إذن يلعب، دورا هاما في البنية الإيقاعية للنص الشعري « لذلك فإن التكرار الشعري البارع الذي ينم عن وعي فني متقدم يجيئ في القصيدة وفق أشكال مختلفة موظفة أساسا لتأدية دلالتها بأسلوب يضفي على التشكيل عناصر إبداعية تحقق له شعرية أكبر»[2].

والتكرار عموما « أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده نفسه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحدا الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين»[3].

لقد تنوعت وتعددت أنماط التكرار في شعر علي ملاحي فقد أضحت عنصرا أساسيا وسمة بارزة في بناء قصائده وظاهرة مميزة خلقت توازنا وانسجاما في النسيج الدلالي واللغوي لأشعاره، ومن أنواع التكرار التي وظفها الشاعر:

---

[1]– سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن: الشعر العربي الحديث – البنية والرؤية – دار جرير للنشر والتوزيع، ط 1، 2011، ص121.

[2]– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص192.

[3]– المرجع نفسه، ص 200.

2-3-1-التكرار الإستهلالي:

يسمي التكرار الإستهلالي أو تكرار البداية « ويتم بالضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي»[1]، أي أن العبارة تأتي مكررة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

سأعطيك من عزتي ما تبقى ،

تريث لأشبك زغرودتي ويقيني

سأعطيك من حالتي قدري ..

لتكون البلاد التي سكنت مقلتين

سأعطيك من فرحتي أفقا للخلود

وأبدأ عرس الجماهير مستأسدا

بالوعود[2].

في هذا المقطع نلمس تكرار الفعل أعطيك ثلاث مرات في بداية الأسطر الشعرية وقد جاء هذا التكرار لغرض التأكيد والضغط النفسي على القارئ حتى تتأكد لديه فكرة أنه مستعد للدفاع عن وطنه بكل ما يملك ومستعد ليضحي بالغالي والنفيس في سبيله ويقول أيضا:

ولم يملك البحر حالته فاستوى غاضبا .. وشقيا

---

[1]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية ، ص 204.

[2]- علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص8.

ومند استوى حاصروه ..

ومند استوى بعثروه ..

ومند استوى قرقروا في يديه[1].

في هذا المقطع نقف على تكرار لفظة " مند استوى " وهذا التكرار يشكل موقفا مركزيا لمجموعة من الإيحاءات والدلالات فالشاعر يريد أن يبين لنا حالة الاضطراب التي يعيشها الوطن وأن هناك من هم وراء هذا الاضطراب فهم يمنعونه من الاستقرار والسكينة.

2-3-2-تكرار الصيغة:

يشتمل هذا النوع من التكرار على تكرار الدواخل مثل (حرف الجر، أدوات الشرط، والنداء) واللواحق مثل (الضمائر المنفصلة والمتصلة)، والخوالف مثل (التعجب، ولاستغاثة)، والسوابق مثل (حروف المضارعة) ومن أمثلة تكرار الصيغة في شعر علي ملاحي نجد نوعين بارزين هما تكرار الدواخل، وتكرار اللواحق.

أ- تكرار الدواخل:

مثل قوله:

أنت المفاخرة السعيدة والوحيدة ..

في التلال ..

وفي السهول

---

[1]- علي ملاحي: البحر يقرأ حالته ، ص17.

وفي الجبال

وفي ثنايا البحر

في أفق السماء.

أنت الرصافة تستفيق[1].

تكرر حرف الجر " في" في هذا المقطع خمس مرات متتالية وله دلالة بارزة فقد دخل على عالم الطبيعة (التلال، السهول، الجبال، البحر، السماء) ليؤكد حقيقة مفادها أن الشاعر يأمل في غد مشرق يستمتع فيه بطبيعة وطنه الخلابة، أو نقرأ من خلال هذا البساط الطبيعي التوجه الرومانسي للشاعر.

وقوله أيضا:

يا أجمل الأوطان .. والألحان

يا نبع الزهور

يا ألطف النبضات في روح الطيور

يا .. طلقة العرس الحبيب

يا أنت كم أحببت فيك محبتي[2].

كرر الشاعر في هذا المقطع حرف النداء " يا " خمس مرات فهذه النداءات توجه بها الشاعر إلى وطنه ليعمق دلالة الحب بينه وبين هذا الكائن المستأنس الذي يسكن

---

[1]- علي ملاحي: العزف الغريب، ص8.

[2]- المصدر نفسه، ص45.

كيانه والمتمثل في الوطن فهو أسير حب وطنه الذي يثير فيه مشاعر الشوق والحنين فالشاعر عبر هذه الأسطر الشعرية جسد لنا قصة عاطفية تمثلت في قصة عشقه لوطنه.

ب- تكرار اللواحق:

تمثل تكرار اللواحق في تكرار الضمائر المنفصلة يقول الشاعر:

أنت طلاقة الوجه الحميد ..

وساحة الشرف الحبيبة فوق ساعدنا ..

وأنت رسالة الشعب الشهيد

أنت الندى .. على الصدى

وشهادة عبر المدى

أنت الجزيرة .. مهجتي ..

حريتي وشموع من كانوا هدى

أنت الكبيرة والصغيرة ..

أنت ميلادي وراية فرحتي

أنت الصدى[1].

في هذا المقطع تكرر الضمير المنفصل "أنت " سبع مرات حيث أحدث تجانسا صوتيا من خلال ارتباطه بمجموعة من الكلمات المتجانسة صوتيا (الندى، المدى، هدى، الصدى) حيث أفرز هذا التكرار طاقة إيقاعية أدت وظيفة إقناعيه تواصلية تمثلت

[1]- علي ملاحي: العزف الغريب، ص 53- 54.

في محاولة الشاعر إقناع المتلقي بأن وطنه الجزائر الذي يمثل كل ما يملك في حياته وبدونه لا يستطيع العيش.

وقوله كذلك:

هو الدواء

هو الأمام ، هو الوراء ..

هو الفناء ، هو البقاء ..

وهو المحبة والوفاء ..

وهو المناديل الجميلة والسخاء ..

وهو العناق .. المستباح ..

وهو انعطاف القلوب ..بلا جناح

وهو انكسارات ... تلاعبها الرياح ..

وهو التطلع للرؤى العذراء[1].

تكرر ضمير الغائب " هو " كثيرا في هذا المقطع تأكيدا على أن الوطن بالنسبة للشاعر يمثل كل شيء جميل في حياته فالوطن يسكن أوصاله فقد شكل هذا الحب حركة قوية داخل ذات الشاعر وقوة انفعالية عالية فتحول الشاعر من حالة الصمت إلى حالة البوح بهذا الحب

2-3-3 تكرار اللازمة:

[1]- علي ملاحي: العزف الغريب، ص65.

إن تكرار اللازمة هو تكرار سطر شعري أو جملة شعرية في القصيدة فهي « تساعد على تدفق الإيقاع، وتخلق نوعا من الترابط القوي بين أجزاء القصيدة أو مقاطعها، ولا تكاد تخلو أغلب القصائد الطويلة من عنصر اللازمة»[1]، واللازمة نوعين قبلية وبعدية.

اللازمة القبلية:« يكون ورودها في بداية القصيدة واستمرار تكرارها في بدايات مقاطعها بحيث تشكل مفتاحا يلقي بضلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة »[2].

ومن أمثلة تكرار اللازمة القبلية قوله:

أحاول أن أختفي في المقادير[3].

حيث كرر الشاعر هذا السطر الشعري أربع مرات في بداية كل مقطع من قصيدة البحر يقرأ حالته ليشكل لازمة محورية يعود إليها الشاعر في بداية كل مقطع فالشاعر يحاول الهرب من الواقع الذي أصبح لا يطاق والعودة إلى الماضي وقد شكلت هذه اللازمة مدارا يعود به الشاعر إلى الماضي فهذه اللازمة التي يجب أن تكون الثابث الذي يرتكز عليه في كل مرة للاندفاع إلى الأمام لكن الشاعر جعلها تحمل دلالة الحركة نحو الخلف، نحو الماضي فقد ارتكز عليها للعودة إلى الماضي الذي يحن إليه.

اللازمة البعدية: هي« التي تتكرر في نهاية مقاطع القصيدة لتشكل لها استقرار دلاليا وإيقاعيا، يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتمحور، كما يضبطها بفواصل إيقاعية منتظمة »[4]. ومن أمثلة تكرار اللازمة البعدية قوله:

---

[1]– فيصل صالح القيصري: بنية القصيدة في شعر عزالدين لمناصرة، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، (د ط)، 2006، ص189.

[2]– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين البنية الإيقاعية و البنية الدلالية، ص204.

[3]– علي ملاحي البحر يقرأ حالته، ص4.

[4]– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية و البنية لدلالية، ص207.

كنت تسلية وأنت اليوم مئذنة المزاد..[1].

كرر الشاعر هذه اللازمة خمس مرات في نهاية كل مقطع من قصيدة " كيف لي أجد الوطن "وقد حقق هذا التكرار بعدا موسيقيا بفضل تناغم الحروف فيما بينها وتناغم المقاطع التي تنتهي بنفس النغمة الموسيقية التي أحدثها هذا التكرار على مستوى كل مقطع من القصيدة، كما أن لهذا التكرار دلالة في نفسية الشاعر فهو يريد إبراز الحالة التي أصبح عليها الوطن حيث كان ينعم بجميع وسائل الترف واللهو والحياة الرغيدة أما الآن فقد أصبح مئذنة المزاد.

2-3-4- التكرار المقطعي:

وهو أن يبتدأ الشاعر بمقطع في أول القصيدة، ثم يكرره في نهاية القصيدة ليختمها به ومثال ذلك في شعر علي ملاحي قوله:

سكبت حليب فؤادها

فوق التراب؟؟

فاخضوضرت بصفائها

الدنيا ؟؟

وهللت القصائد وارتدى

التل السليب

ثوبا ربيعيا بديع ؟؟

وتبرعمت أهزوجة الإنسان في

[1]- علي ملاحي: العزف الغريب، ص14.

الأفق الرحيب ،،. [1].

كرر الشاعر هذا المقطع في آخر القصيدة ليكون بمثابة قفل لها وهو يدل على التفاؤل والإيمان بأن ظروف هذا الوطن سوف تتغير إلى الأحسن لا محالة لذلك نجده قد كرر هذا المقطع تفاءلا وتيمنا بما يعتقده فهو يحلم بالتحرر من هذه الظروف الراهنة التي تسود الوطن بالإضافة إلى النغمة الموسيقية التي أحدثها هذا التكرار فالشاعر قد كرر هذا ليؤكد للقارئ إيمانه بمستقبل مشرق.

2-3-5-التكرار الختامي:

يشبه التكرار الختامي التكرار الإستهلالي من حيث الوظيفة التأثيرية إلا أنه « ينحو منحى نتاجيا في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة »[2]. يقول الشاعر:

كذا قال ابن باديس ،،

وفي سفن الحلم حل لكي يحتويني

ولا حول إلا لرب العباد

سنسجد لله،، ثم البلاد ،،

سنسجد لله ،، ثم البلاد ،،[3].

في هذا المقطع كرر الشاعر السطر الشعري " سنسجد لله ،، ثم البلاد" فالشاعر هنا يريد أن يؤكد لنا مدى قوة الاتصال القائم بين الإنسان وربه فالإنسان كلما ضاقت به

---

[1]- علي ملاحي: أشواق مزمنة، ص14.

[2]- محمد صابر عبيد: القصيدة الحديثة، سياسة الانبثاق الأولى جيل الرواد والستينات، ص208.

[3]- علي ملاحي: أشواق مزمنة، ص39.

الدنيا يسجد لربه لأنه هو الذي يعود إليه بعد انقضاء حياته وأن قدسية الله فوق كل اعتبار، ثم يكون سجوده للبلاد التي هي في نظر الشاعر شيء مقدس يأتي في المرتبة الثانية بعد قدسية الله عز وجل وهذا يدل على مدى تعلق الشاعر بوطنه وحبه الشديد له.

وقوله كذلك:

ماذا ستكسب .. كلنا عش الخطيئة ..

نحن اليتامى .. والوطن

في كف سادتنا وثن ..

من أين لي أجد الوطن ..

من أين لي أجد الوطن ...؟؟[1].

أضفى هذا التكرار على القصيدة مناخا إيقاعيا بالإضافة إلى الدلالة التي يصبوا إليها الشاعر من خلال تكراره لهذا السطر الشعري فالشاعر استخدم في هذا التكرار أسلوب الاستفهام للتساؤل عن مكان تواجد الوطن، الوطن الذي رسمه الشاعر في مخيلته ويأمل أن يتجسد على أرض الواقع.

وقوله كذلك:

لم ينتهي النور الأغر ..

فكيف لي أرضى الفتن ..؟

لازلت .. يا بلدي ..

أدير قصائدي رغم المحن ..

[1]- علي ملاحي: العزف الغريب، ص21.

لأشيء يعطيني الوطن ..

لا شيء يعطيني الوطن[1] .

التكرار الختامي في هذا المقطع يرتكز على أسلوب النفي، فالشاعر ينفي أنه لم يأخذ من الوطن شيئا وهذا لأن أصحاب المال والسلطة والنفود قد استولوا على كل شيئ ولم يتركو للشعب البسيط شيء ورغم هذا فالشاعر لم يتوقف عن العطاء فهو مازال ينسج قصائده رغم كل هذه المحن التي تعرض لها.

لقد لعب التكرار دورا بارزا وفعالا في بناء شعر علي ملاحي من خلال كسر الرتابة والسكون داخل نصوصه الشعرية بالإضافة إلى التناغم الصوتي الذي أسهم في تماسك البنية الإيقاعية بالإضافة كذلك إلى الدلالات الجديدة التي يعطيها التكرار في كل مرة.

3- الموسيقى الخارجية:

3-1- الوزن:

يحتل الوزن مكانة هامة في الموسيقى الشعرية إذ يعتبر الميزة الخاصة الفريدة التي تميز الشعر عن النثر، لهذا يعرفه ابن رشيق بقوله « من أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو يشتمل على القافية وجالب لها ضرورة »[2]. ويتشكل الوزن من« تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فلابد للوزن الشعري أن يستمد فاعليته من أداة صياغته داتها أي من اللغة »[3]. والوزن « جزء من

---

[1]- علي ملاحي: العزف الغريب، ص21

[2]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج 1، ط 5، 1981، ص134.

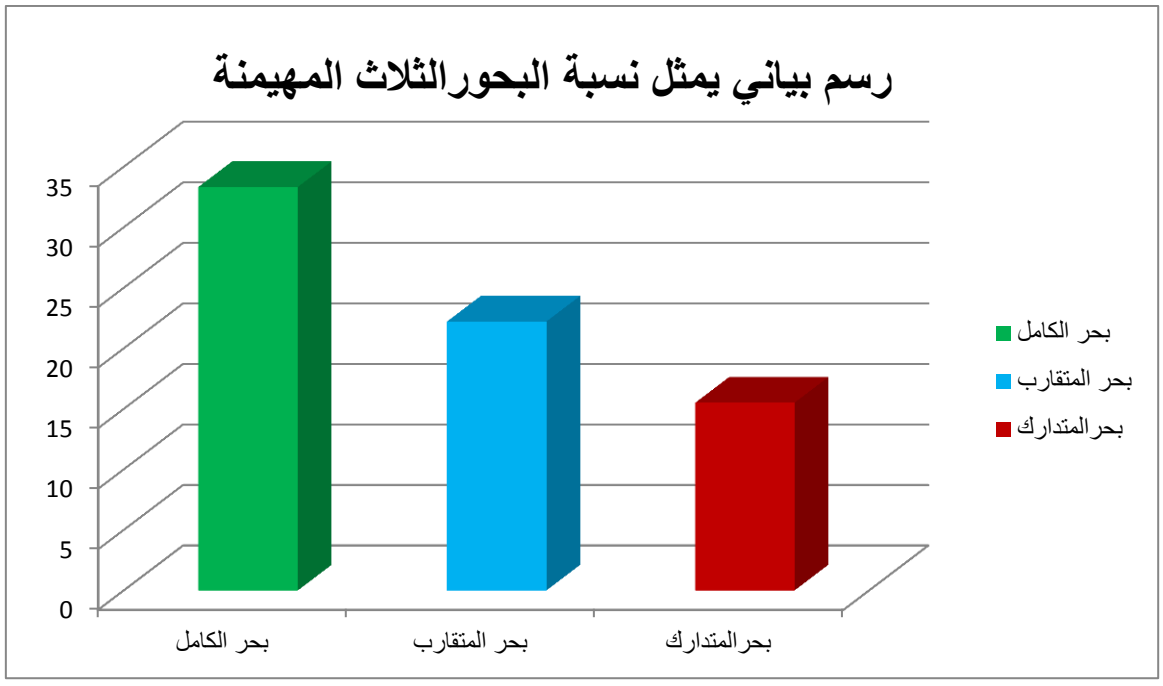
[3]- رمضان الصباغ: في نقد الشعر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 1998، ص173.

القصيدة لا ينفصل عنها لأنه ينشأ داخلها، مراوحا بين الحركات والسكنات، وينفصل عن سياق المعنى، فيرتبط به، وتضبطه قواعد معهودة، فيها من المرونة ما يتيح للشاعر أن يتعرف بدوقه وطبعه على سبيل الاختيار في مظاهر الاستعمال »[1]. وللوقوف على مدى استخدام البحور الشعرية والتفاوت بينها قمت بإحصاء القصائد من الدواوين (البحر يقرأ حالته، العزف الغريب، أشواق مزمنة) في الجدول الآتي:

الديوان	عنوان القصيدة	البحر
البحر يقرأ حالته	البحر يقرأ حالته	المتقارب
	البلابل تعتصر العنب	المتدارك
	إلى الشهيدة لالا فاطمة بلا وطن هل نعيش	المتقارب
	الاعتراف	الكامل
	الاستنشاق	البسيط
العزف الغريب	العزف الغريب	المتقارب
	كيف لي أجد الوطن	الكامل
	الدليل إلى يديك	الكامل
	قلت الحقيقة كلها	الوافر
	بوابات الحلم الوردي	المتدارك
	نوافد	المتدارك
	مناجات شاعر	الوافر
	لأني أحبك	المتقارب
	أغنية الوطن	الكامل
	موال العصافير	الهزج
	إلهام في لحظة عابرة	الكامل

[1]– محمد خان: بنية الخطاب الشعري، الإيقاع– المعنى، محاضرات الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 20–19 أفريل 2004، ص172.

أشواق مزمنة	الوهج والحلم والمستحيل	المتقارب
	تستيقظين	الكامل
	دقات على باب واحد	الكامل
	نافذة الاخضرار	الوافر
	الصوت الجريح	الكامل
	اشتغال الجرح والوطن	المتدارك
	القمر المستباح	المتدارك
	ومضات على باب الحزن	السريع
	غيراك يا ترنيمة البطل	الكامل
	عجبا لك	المتقارب
	مرايا الوهم	الوافر



من خلال الجدول والرسم البياني نلحظ أن بحر الكامل قد تصدر إنتاج الشاعر علي ملاحي في هذه الدواوين بنسبة 33.33% ويليه بحر المتقارب بنسبة 22.22% ثم بحر المتدارك بنسبة 15.51% ثم الوافر بنسبة 14.81% وفي الأخير يتساوى البسيط والهزج والسريع بنسبة 3.7% وفيما يأتي نتعرض للأنساق المهيمنة (البحور الثلاثة الأولى):

1- الكامل:

تصدر بحر الكامل إنتاج الشاعر علي ملاحي في الدواوين التي قمنا بإحصاء توارد البحور فيها بنسبة 33.33 % والكامل« من البحور الصافية (الموحدة البسيطة) ذات التفعيلة الموحدة، وهو بحر مسدس تتكون تفعيلته: مُتَفَاعِلُنْ من سبب ثقيل وسبب خفيف ووتد مجموع (فاصلة صغرى + وتد مجموع) »[1] ، وسمي كاملا « لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر»[2]. ومن أمثلة الكامل في شعر علي ملاحي قوله:

وتوقدت في كل قلب شمعة الوطن السليب

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

متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلاتن

وتمرد اللحن السجين

00/ /0/0 /0//0///

متفاعلن مستفعلان

[1]- ناصر لوحيشي: المرجع في العروض و القافية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2010، ص89.

[2]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص136.

نادى إلى سام الجهاد

00//0/0/0//0/0/

مستفعلن مستفعلن ن

تتحرك السفن الكبيحة

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

متفاعلن متفاعلاتن[1].

من خلال التقطيع العروضي لهذه الأبيات نلحظ أن تفعيلة الكامل(متفاعلن) قد طرأ عليها تغير فقد دخل عليها زحاف الإضمار وهو « إسكان الثاني المتحرك من جزء التفعيلة وسمي مضمرا لأنه أخدت حركته وترك ساكنا، ويكون الإضمار بإسكان تاء (مُتَفَاعِلُنْ) فتصير(مُتْفَاعِلُنْ) وتنقل إلى (مُسْتَفْعِلُنْ) ولا يدخل زحاف الإضمار إلا بحر واحد هو بحر الكامل. لأنه لا يوجد ثاني متحرك إلا في (مُتَفَاعِلُنْ) »[2]، ودخلت عليه كذلك علة الترفيل وهي « زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع. ويكون الترفيل بزيادة (تُنْ) على (مُتَفَاعِلُنْ) فتصير (مُتَفَاعِلُنْ تُنْ) وتنقل إلى (مُتَفَاعِلَاتُنْ)»[3]، وأصابت تفعيلة الكامل كذلك في هذا المثال علة "التذييل " وهو« زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع وسمي بالمدال كأنه له ديل »[4]، فأصبحت التفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ)(مُسْتَفْعِلَانْ) وهذا يدل على تقلب مزاج الشاعر وتوتره وإحساسه بالضياع داخل الوطن وافتقاده للاستقرار والطمأنينة فالزحاف يزداد في المواقف الانفعالية، فالشاعر عندما يكون مضطربا وغير مستقر الحالة النفسية يتميز شعره بكثرة الزحافات والعلل.

---

[1]- علي ملاحي: أشواق مزمنة، ص17-18.

[2]- أحمد حساني : الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، 2005-2006، ص203.

[3]- المرجع نفسه، ص206.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2-المتقارب:

جاء المتقارب في المرتبة الثانية في ترتيب البحور المهيمنة في شعر علي ملاحي بنسبة 22.22% والمتقارب « يتكون من تفعيلة واحدة " فعولن " ذات الوتد المجموع والسبب الخفيف، فهو من البحور الصافية البسيطة الموحدة وهو على ثمانية أجزاء وست أضرب»[1]. وقد سماه الخليل متقاربا « وذلك لتقارب أجزائه [لتماثلها] لأنها خماسية كلها بنية بعضها بعضا»[2]. ومن أمثلة المتقارب قول الشاعر:

أحاول أن أختفي في المقادير:

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

فَعُولُنْ فَعُوْلُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعْ

كان الذي بيننا دفترا عائليا ورسما

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

فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

وكان الوطن

0//0/0//

فَعُولُنْ فَعُو

ساعة من ذهب

0//0/0//0/

---

[1]- ناصر لوحيشي: المرجع في العروض والقافية، ص131.

[2]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص136.

لُنْ فَعُولُنْ فَعُو

كابد الناس أقدارهم

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

لُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو

وتجلو بلا لحية للزمان[1].

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

لُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

من خلال التقطيع العروضي لهذا المقطع الشعري نلحظ أن تفعيلة المتقارب فَعُولُنْ قد دخلت عليها بعض الزحافات والعلل ومنها علة البتر وهو « حذف السبب الخفيف في آخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله فيجمع بذلك بين علتي الحذف والقطع، ففي فَعُولُنْ يحذف لُنْ فتصير فَعُو ثم تقطع الواو وتسكن العين فتصير فَعْ»[2]، كما دخل عليها كذلك زحاف القبض وهو « حذف الخامس الساكن من جزء التفعيلة وسمي مقبوضا لأنه إذا حذف الحرف الخامس من جزء التفعيلة تقبض أجزاءه واجتمعت »[3]. كما أصابها كذلك علة الخرم وهو « حذف أول الوتد المجموع من أول تفعيلة في البيت ويكون في فَعُولُنْ فتصير بالخرم عولن وتنقل إلى فَعْلُنْ »[4]، فاستعمال الشاعر للمتقارب على هذه الشاكلة يدل على حالة اليأس والقنوط من جراء الأزمة التي تمر بها الجزائر إبان فترت الثمانينات وورود هذه الزحافات دليل على تقلبات ذات الشاعر ونفسيته مثل تقلب الأوضاع داخل

---

[1] علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص4

[2] أحمد حساني: الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، ص208.

[3] المرجع نفسه، ص204.

[4] المرجع نفسه، ص208.

الوطن فالذات الشاعرة تحاول الهرب من صخب الحياة فهي تبحث عن مخرج من هذه الهموم التي أحاطت بها من كل جانب.

3-المتدارك:

احتل هذا البحر المرتبة الثالثة من إنتاج الشاعر في الدواوين المدروسة بنسبة15.51%.

و« المتدارك بحر صاف بسيط تفعيلته فَاعِلُنْ تتكون من سبب خفيف ووتد مجموع وهي تفعيلة فرعية »[1]. ويعرف بأسماء كثيرة منها « المحدث، المخترع، والمنشق (...) الشقيق (أخو المتقارب)، الخبب (...) دق الناقوس، كما يسمى المتقاطر»[2]. ومن أمثلة المتدارك قول الشاعر:

شفقت أنت يا وطني

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

فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

أيها البحر[3].

0/0/0//0/

فَاعِلُنْ فَعْلُنْ

في هذا المقطع نلحظ أن التفعيلة " فَاعِلُنْ " قد دخل عليها زحاف الخبن فأصبحت فَعِلُنْ والخبن هو حذف الثاني الساكن كما دخلت عليها علة التشعيث وهي« حذف أول الوتد المجموع أو ثانيه أو ثالثه وتسكين ما قبله، وهي علة غير لازمة، تجري مجرى الزحاف »[4].

---

[1]- ناصر لوحيشي: المرجع في العروض والقافية، ص138.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص21.

[4]- ناصر لوحيشي: المرجع في العروض والقافية، ص63.

وقد استعمله الشاعر وبنى عليه بعض قصاده لكي يعبر عن عاطفة الحب الجياشة التي تعتريه اتجاه وطنه الجزائر الذي يمثل جزء من قلبه. فالمتدارك بحر مطواع يستطيع الشاعر أن يعبر من خلاله عن تجربته الشعرية ومن خصائصه التدفق في الإيقاع إذ ما توالت السواكن والحركات القصيرة وقلت فيه حروف المد ونظرا لهذه الخاصية فإن المتدارك يصلح للتعبير عن عاطفة متدفقة ومنطلقة[1].

3-2- القافية:

تلعب القافية دورا كبيرا في بناء القصيدة لذلك عنى بها العرب منذ القدم فقد قال بعضهم: « أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جريانه وإطراده، وهي موقفه، فإن صحت إستقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته»[2].

وقد اختلف القدماء في تحديد تعريف لها يقول الخطيب التبريزي « القافية قد اختلفوا فيها فقال الخليل: هي من آخر البيت إلى أول ساكن له مع المتحرك الذي قبل الساكن، وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفوا الكلام أي تجيئ في آخره، ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية »[3].

أما المحدثون من الشعراء فلهم تعريف مغاير للقافية حيث يقول إبراهيم أنيس أن القافية « هي عدة أصوات تكررت في آخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها. ويستمتع بمثل هذا التردد(...) ومن الواجب ألا تحدد القافية في أطول صورها،

---

[1]- ينظر: محمد إبراهيم عوض: الصورة والإيقاع في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2004، ص142.

[2]- محمد شكري عياد: موسيقى الشعر (مشروع دراسة علمية)، دار المعار، القاهرة، مصر، ط 2، ص113.

[3]- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي: تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة ، مصر، ط 3، 1994، ص149.

وإنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور. وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه »[1]. ومن أنماط القافية المهيمنة في شعر علي ملاحي نجد:

3-2-1- القافية المتداركة:

« هي كل لفظ قافية فصل بين ساكنيه حركتان متواليتان »[2]. (/0//0)

ومن أمثلتها قول الشاعر:

بلى والشوق يسكب في الخواطر كيف لا

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

وانت سفينة الغرقى ، ونافذة العلا

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

عنادا أيقظوك على صباح .. مثقل

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

وعنادا فيهم .. أيقظت نابلا مدهلا

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

صنعت .. لهم .. من الأجراس شايا ..

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

ثم اسئلة

---

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص244.

[2]- عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، سوريا، ط 1، 1987، ص203.

0///0//0/

وطرت بهم .. إلى ما يشتهون ..

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

وآخر الأمر اخترقت المغزلا ..[1].

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

نلحظ أنّ هذا المقطع قد تأسس على قافية متداركة إعتمدت على تفعيلة بحر الوافر فالأبيات الأربع الأولى إنتهت بحرف روي واحد هو " اللام" والذي يدل عادة على الإلتصاق والتعلق تعلق الشاعر بوطنه .

3-2-2 القافية المتواترة:

« هي كل لفظ قافية فصل بين ساكنيها حركة واحدة » [2]. (/0/0)

ومن أمثلة ورودها مايلي :

أنا وزعتني المرايا

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

وبات دمي شيقا في المقاهي

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

فقاعات حب

---

[1]- علي ملاحي: العزف الغريب، ص72.

[2]- عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص 202.

//0/0/0//

أنا شيدوا فوق قلبي ملاهي

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

وقالو سنعطيك من روضة وطن للتباهي

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

فلملمت في قفة حلة الحال

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

هذا عزائي وجاهي[1].

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

في هذا المقطع تأسست القافية المتواترة على بحر المتقارب (فَعُولُنْ) حيث نلحظ ذلك التجانس الصوتي بين الكلمات (المقاهي، الملاهي، التباهي، جاهي) الذي حقق نوعا من التقارب الدلالي المتمثل في معانات الشاعر وألمه من جراء المآسي التي تعرض لها داخل وطنه.

[1]– علي ملاحي: البحر يقرأ حالته ص9.

3-2-3 القافية المتراكبة:

« هي كل لفظ قافية فصل بين ساكنيه ثلاث حركات متوالية»[1] (/0///0).

ويقول الشاعر:

يا بلادي أمنحيني دقيقة حب[2].

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

وقوله :

كيف أحمل نبضي وأسكن هذا القدح[3].

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

القافية في هذين المثالين مثلت شدة القلق وقمة التعب والإنهيار التي أصبح الشاعر يحس بها فلم يعد حيويا نشيطا وطموحا كعادته لذلك جاءت القافية ثلاث حركات متحركة متواية ثابة من دون تغير تدل على الإرهاق الذي أصاب الشاعر فلم يعد يرغب في التغيير.

3-3- الروي:

يعد الروي من أهم العناصر المكونة للقصيدة فالقصيدة تبنى عليه يقول التبريزي: « الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو ذالية، ويلزم في آخر كل بيت منها، ولابد لكل شعر قل أو كثر من روي »[4]، وتعود تسمية حرف الروي رويا « لأن أصل روى في كلامهم للجمع والإتصال والضّم، ومنه الرواء

---

[1]- عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص202.

[2]- علي ملاحي : أشواق مزمنة ، ص59

[3]- المصدر نفيه، ص 57.

[4]- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص149.

الحبل الذي يشد على الأحمال أو المتاع ليضمها وكذلك حرف الروي ينضم ويجمع إليه حروف البيت، فلذلك سمي رويا »[1].

إن المتأمل لشعر علي ملاحي يلحظ تنوع حرف الروي من أول قصيدة إلى آخر قصيدة فهو شعر حر اعتمد على نمط التفعيلة ومن أمثلت تنوع الروي قوله:

لنا كلمات .. وطعم جميل

كفاية حبي رضاك

وكل السماء التي أشتهيها سماك

وكل الأماني التي أمتطيها ... مناك

وكل الرسائل أكتبها لتكون شداك

وقد عدبتني أنا عدبتني .... يداك

ولم يجمع القلب يوما خرير صداك[2]

وقوله:

ونحن هنا عاشقان

لنا طفلتان .... وحلم صغير

ولا نعرف النوم إلا على نغمة كالخرير

نداوي الحشايا .... بقصر كبير

سيأتي إلينا

---

[1]– الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص149–150.

[2]- علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص16.

ولكننا في الأخير

نولي الوجوه إلى حائط يتدلي على جنبه

بكاء ضرير

ونحن هنا عاشقان[1]

من خلال المقطعين الأول والثاني نلحظ تنوع في الروي على الرغم من أن المقطعين من قصيدة واحدة فالروي في المقطع الأول جاء موحدا وهو حرف الكاف وهو « من الحروف الصامتة، المستقلة، والموقفة الحركات، وهو صوت حنكي قصى إنفجاري مهموس (....) وينطق هذا الصوت برفع أقصى اللسان تجاه أقصى الحنك الأعلى (الحنك اللين) والتصاقه به مع ارتفاع أقصى الحنك الأعلى نفسه ليسد مجرى الهواء من الأنف، ثم يضغط الهواء لمدة من الزمن، ثم يطلق سراح المجرى الهوائي، فيحدث انفجار صوتي»[2].

وهذا يدل على الألم والحرقة الذي يعانيه الشاعر فقد عكس هذه المشاعر الوجدانية في شكل صرخات إنفجارية مثلها حرف الكاف أما المقطع الثاني فقد تنوع فيه حرف الروي بين حرف النون وحرف الراء وهما حرفان مجهوران دلقيان استخدمهما الشاعر كروي للجهر وإيصال صوته للشعب المتمثل في مرارة الوضع التي آلت اليه الجزائر من العنف والقهر وتسابق الحكام وأصحاب السلطة على كراسي الحكم.

لعبت الموسيقى بنوعيها الداخلي والخارجي دورا بارزا في تكوين إيقاع موسيقي في بنية النص الشعري لدى الشاعر على ملاحي مما يجعل القارئ يعجب بهذا الإيقاع الذي

---

[1]- علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص19.

[2]- سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية (معجميا ، صوتيا ، صرفيا، نحويا ، كتابيا)، ص99.

يمنحنا في كل مرة دلالات وإيحاءات جديدة تجعل من القارئ يتفاجئ في كل مرة بهذه الدلالات والإيحاءات التي تأتي عكس ما كان يتصوره وتجعله يواصل فعل القراءة لصبر أغوار هذا النص الشعري المعقد.

الخاتمة

خاتمـــــــة:

بعد تتبعي لمسار بناء القصيدة عند علي ملاحي وقفت على جملة من النّتائج والمحصلات التي تدل على مدى وعي الشّاعر الجزائري لمتطلبات التغيير، ومدى مسايرته لحركة التطور التي مسّت القصيدة العربية المشرقية والمغربية، فقد مسّ هذا التطور مختلف جوانب البناء في القصيدة من لغة شعرية، وصورة شعرية، وإيقاع موسيقي، ومن بين أهم هذه النتائج:

– لقد مرت القصيدة العربية بمراحل مختلفة ومتباينة من عصر إلى آخر وتحكمت فيها عدت عوامل منها عامل البيئة، والاستقرار الاجتماعي الذي ساعدها كثيرا على التطور والخروج من القوالب القديمة واعتناق قوالب حداثية جديدة.

– تنوع المعجم الشعري وثراؤه عند الشاعر علي ملاحي، وهيمنة الألفاظ الدينية على غيرها وهذا يدل على تأثره بالدين الإسلامي وبتعاليمه السمحاء، وتشبعه بالثقافة القرآنية.

– استخدم الشاعر لغة يومية مستوحاة من الواقع اليومي تعكس مدى انغماسه في قضايا وطنه.

– تفنّن الشاعر في وصفه لوطنه ذلك الكائن الذي يسكن أوصاله، ويسري في جسده سريان الدم في الشرايين .

– استخدم الشاعر الأساليب الإنشائية بطريقة تنم عن معرفته الواسعة بأسرار اللغة العربية، حيث استطاع أن يمنح نصوصه الشعرية القوة والرصانة، والتماسك في البناء الداخلي.

– إنّ الاستخدام المكثف للأساليب الإنشائية من طرف الشاعر أسهم في ترابط نصوصه الشعرية وتعميق دلالتها.

– عمل الشاعر على إضفاء الحيوية والحركية على قصائده من خلال استخدامه المكثف للأفعال، وذلك لكسر الرتابة وإزالة الملل عن القارئ، وإضفاء نوع من التشويق، بالإضافة إلى تعميق الأداء والتأثير في المتلقي.

– وظّف الشاعر كما هائلا من الأسماء كانت في أغلب الأحيان ترد دون ربط، وهذا يدل على ثبوت موقف الشاعر المتمثل في حبه لوطنه، فهو شاعر ملتزم برسالة هادفة.

– استخدم الشاعر تراكيب لغوية تراثية بطريقة حداثية، وأقحمها في سياقات جديدة، حيث عمد إلى إحياء اللغة التقليدية بواسطة لغة حداثية.

– وظّف الشاعر التقديم والتأخير لأغراض متنوعة منها توجيه المتلقي، وإثارة انتباهه إلى شيء يكون في الغالب محل اهتمامه كقضية الوطن التي كانت تشغل بال الشاعر.

– استخدم الشاعر التقديم والتأخير بوصفه أحد أبرز العناصر التركيبية للغة العربية في تشكيل بنية نصه الشعري، وذلك بغرض إنتاج دلالات وإيحاءات وتكثيف اللغة بصورة كبيرة.

– نظم الشاعر قصائده على البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة، حيث كانت السيطرة للبحر الكامل، وهذه سمة حداثية ميزت الشعر الجزائري الحداثي، كما أن النظم عليها أيسر لأنه يعطي للشاعر حركية أكبر وللقصيدة موسيقى أيسر، حيث يلائم إيقاع البحور الشعرية الصافية الحالة الشعورية للشاعر الحداثي.

– كسر الشاعر نظام القصيدة التقليدية وذلك من خلال تنويعه في الروي في القصيدة الواحدة.

– لجأ الشاعر علي ملاحي إلى ظاهرة توالي الجمل وأشباه الجمل دون رابط، وهذه سمة حداثية في الشعر العربي الحديث أدت إلى الانزياح عن المألوف، وهدم القاعدة النحوية، وإضفاء نوع من الفوضى التركيبية في عناصر الجملة.

– إنّ اعتماد الشاعر على التنويع في القافية قضى على الرتابة في الإيقاع، وحقق ترابطا نغميا، وانسجاما ووحدة موسيقية متناغمة إيقاعيا.

– إنّ توظيف الشاعر للأصوات المجهورة تارة والمهموسة تارة أخرى دليل على اضطراب نفسيته وصراعه الفكري مع الواقع.

– لعب التكرار دورا كبيرا في بناء قصائد الشاعر سواء من ناحية الأداء اللغوي، والأداء الموسيقي.

– وظّف الشاعر التّكرار بأنواعه (الّتكرار الإستهلالي)، (التّكرار الختامي)، (الّتكرار المقطعي)، (تكرار اللازمة)، (تكرار الصيغة)، وهو ما أضفى لمسة جمالية تجلت في بناء صورة موسيقية أسهمت في تماسك البناء الداخلي للقصيدة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر:

1- علي ملاحي: أشواق مزمنة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986.

2- علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، منشورات الجاحظية، الجزائر، 2011.

3- علي ملاحي: العزف الغريب، منشورات الجاحظية، الجزائر، (د ط)، 2011.

ثانيا: المراجع:

1- إبـراهيم السـامرائي: لغـة الشـعر بـين جيلـين، دار الثقافـة، بيـروت، لبنـان، (د ط)، (د ت).

إبراهيم أنيس:

2- الأصوات اللغوية، منشورات مكتبة النهضة مصر، مصر، (د ط)، (د ت).

3- موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 3، 1981.

4- موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط 2، 1952.

5- إبراهيم زكريا: مشكلات فلسفية (8) مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة والنشر، (د ط)، (د ت).

6- أحمد الحملاوي: شذى العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ط 2، 1957.

7- أحمـد الهاشـمي: جـواهر البلاغـة فـي المعـاني والبيـان والبـديع، المكتبـة العصـرية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

8- أحمد حساني: الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، 2005-2006.

9- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

أدنيس:

10- الثابت والمتحول3، صدمة الحداثة، دار العودة بيروت، ط 4، 1983.

11- في قصيدة النثر - مجلة شعر ، بيروت س4، ع14.

12- إسماعيل قيس الأوسي: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، دار الحكم، جامعة بغداد، (د ط)، 1979.

13- إيمان الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2008.

14- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة ، مصر، ط 3، 1993.

15- جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط 4، 2000.

16- الجرجاني: دلائل الإعجاز: تحقيق الداية محمد رضوان وآخر، مكتبة سعد الذين، دمشق، سوريا، ط 2، 2007.

17- خالد سليمان: خليل حاوي - دراسة في معجمه الشعري (مجلة فصول) مج 8- ع 1- 2، ماي 1989.

18- خليل أحمد عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، جدة، ط1، 1984.

19- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي: تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة ، مصر، ط 3، 1994.

20 - رجاء عيد: دراسات في لغة الشعر(رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 1979.

21- رمضان الصباغ: في نقد الشعر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 1998.

22- سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن: الشعر العربي الحديث - البنية والرؤية - دار جرير للنشر والتوزيع، ط 1، 2011.

23- السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيرت، لبنان، ط 2، 1987.

24- عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 5، 2001.

25- سليمان أماني داود: الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2004.

26- سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريخ ، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1988.

27- ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودت الركابي، دمشق، سوريا، ط 1، 1949.

28- شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 8، (د ت).

29- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1919.

30- عادل ظاهر: عناصر التجديد في شعر خليل مطران، مجلة شعر، بيروت، ع13، 1960.

31- عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، سوريا، ط 1، 1987.

32- عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوفي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 1998.

33- عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، لبنان، (د ط)،(د ت).

34- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2006.

35- العلوي: الطراز: تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج 3، ط 1، 2002.

36- أبوعلي الحسن ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج 1، ط 5، 1981.

37- علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، تحقيق مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

38- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 1، 1997.

39- عيسى علي الكالوب: علي سعد الشتيوي، الكافي في البلاغة، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط 1، 1993.

40- غازي بركس: القديم والجديد في الشعر العربي مجلة (شعر)، دار مجلة شعر بيروت، س3، ع13، 1959.

41- فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007.

42- فيصل صالح القيصري: بنية القصيدة في شعر عزالدين لمناصرة، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، (د ط)، 2006.

43- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ج 1، (د ط)، 1919.

44- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، (د ط)، 2006.

45- عبد الله بن يوسف ابن هشام: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ج 4، (د ط)، (د ت).

46- عبد الله محمد الغدامي: الصوت القديم الجديد، دراسة في الجدور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1987.

47- عبد الله محمد النقراط: الكامل في اللغة العربية، دار قتيبة، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

48- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات الصرفية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984.

49- مجمع اللغة العربية: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.

50- محمد إبراهيم عوض: الصورة والإيقاع في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2004.

51- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، 2005.

52- محمد خان: بنية الخطاب الشعري، الإيقاع- المعنى، محاضرات الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 19-20 أفريل 2004.

53- محمد شكري عياد: موسيقى الشعر (مشروع دراسة علمية)، دار المعار، القاهرة، مصر، ط 2، 1978.

54- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2001.

55- محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب الأندلسي التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، 1992.

56- محمد عبد المنعم خفاجي: القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1914.

57- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 2، 1987.

58- مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2002.

59- المسعودي أبو الحسن علي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، مطبعة السعادة، مصر، ط 2، 1948.

60- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج 14، (د ط)، (د ت).

61- عبد المنعم خفاجي: الأدب العربي الحديث، مكتبة الكلمات الأزهرية، القاهرة، (د ط)، 1940.

62- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 7، 1983.

63- ناصر لوحيشي: المرجع في العروض و القافية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2010.

64- نور الدين السد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتي العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

65- عبد الوهاب جعفر: البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دار المعارف، مصر، (د ط)، (د ت).

66- يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1985.

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة:..... أ – د

مدخل: مفاهيم أولية: البنية – القصيدة– وتطورها عبر العصور:

1– تعريف البنية..... 06

أ– لغة:..... 06

ب– اصطلاحا:..... 06

2– تعريف القصيدة: 07

أ– لغة:..... 07

ب– اصطلاحا:..... 08

3– تطور القصيدة عبر العصور:. 09

3–1– العصر الجاهلي:..... 09

3–2– العصر الإسلامي و الأموي: 10

3–3– العصر العباسي: 11

3–4– العصر الأندلسي: 13

3–5– العصر الحديث و المعاصر:..... 14

الفصل الأول: بنية اللغة الشعرية:

1– اللغة الشعرية والمعجم الشعري..... 20

1-1- اللغة الشعرية:..... 20

1-2- المعجم الشعري:..... 20

2- الأساليب الإنشائية:..... 23

2-1- أسلوب الاستفهام:..... 24

2-2- أسلوب النداء:..... 27

2-3- أسلوب النهي:..... 29

2-4- أسلوب الأمر:..... 31

3- الأفعال ودلالتها:..... 34

4- الأسماء و دلالتها:..... 38

5- التقديم و التأخير:..... 41

6- توالي الجمل و أشباه الجمل:..... 46

الفصل الثاني: بنية الإيقاع الشعري:

1- الإيقاع..... 51

2- الموسيقى الداخلية:..... 52

2-1- الأصوات المجهورة:..... 53

2-2- الأصوات المهموسة:..... 56

2-3- التكرار:..... 59

2-3-1- التكرار الإستهلالي:..... 61

2-3-2- تكرار الصيغة:..... 62

2-3-3- تكرار اللازمة:..... 66

2-3-4- التكرار المقطعي:..... 67

2-3-5- التكرار الختامي:..... 68

3- الموسيقى الخارجية:..... 70

3-1- الوزن:..... 70

3-2- القافية:..... 79

3-3- الروي:..... 83

خاتمة:..... 89

قائمة المصادر و المراجع:..... 91

فهرس المحتويات:..... 99

ملخص المذكرة:

خاض هذا البحث الموسوم " ببناء القصيدة في شعر علي ملاحي" التجربة الشعرية عند علي ملاحي بأبعادها الفنية، والجمالية التي فاضت شعريتها على مستوى اللغة، والإيقاع الذي أطّر للقصيدة في مناخها الحداثي الذي تتنفس فيه مشاعر وأفكار هذا الشاعر.

RESUME DU MEMOIRE:

Combattu cette recherche est marquée par "la construction du poème dans la poésie de Ali Mallahi " expérience poétique dimensions artistiques et esthétiques qui débordait Charitha sur la langue et le rythme du poème , qui encadre le climat moderniste qui respire les sentiments et les pensées de ce niveau de poète.