جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي
دراسات أدبية
أدب حديث ومعاصر

رقم: ح/56

إعداد الطالب:
يسرى دعاس

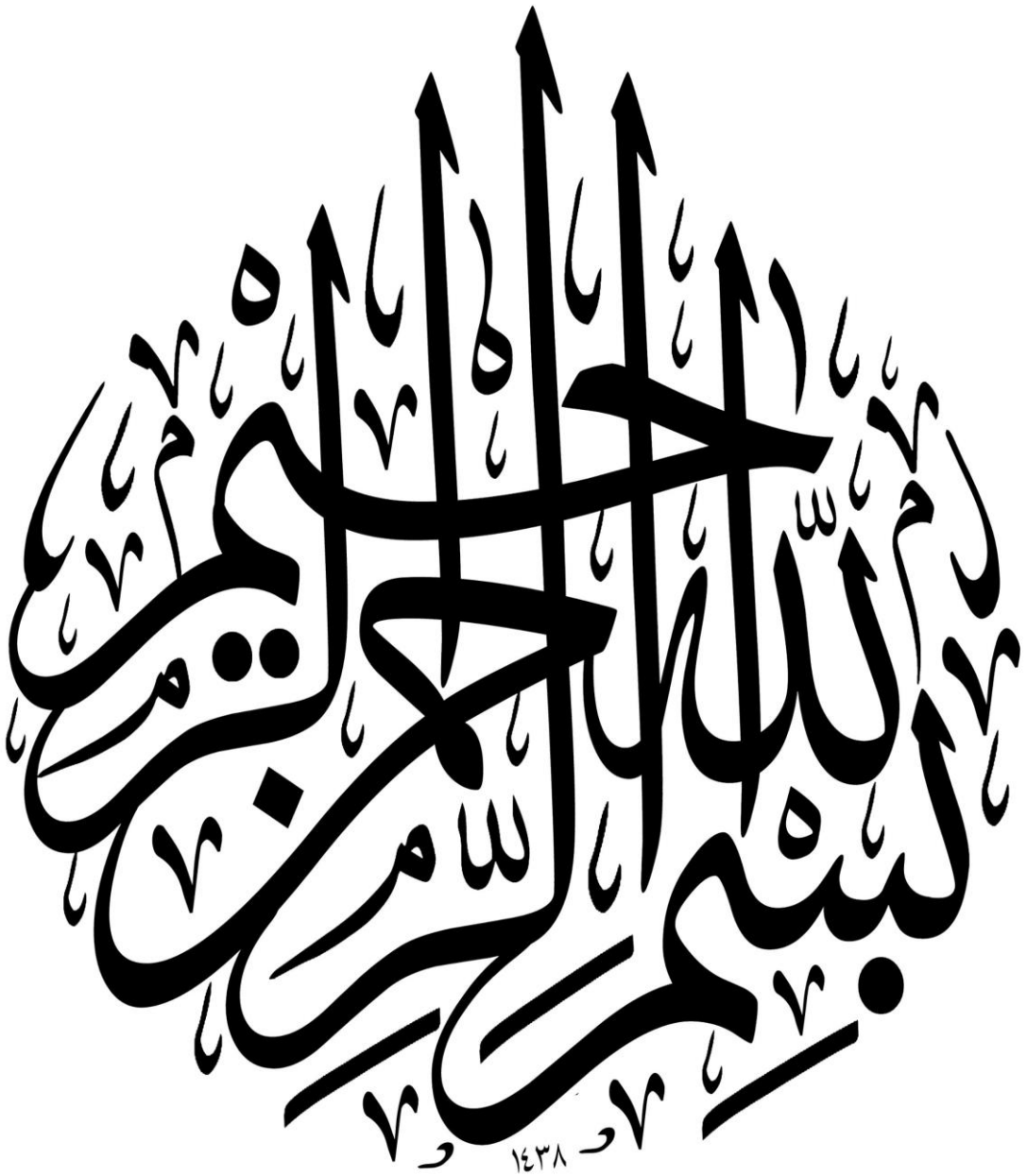
يوم: 13/07/2021

التشكيل الأسلوبي في ديوان قصائد من الأوراس إلى القدس للشاعر "حسين زيدان"

لجنة المناقشة:

صالح حوحو	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مقرر
علي بخوش	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيس
آسيا جريبي	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقش

السنة الجامعية: 2020-2021


بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

الشكر والعرفان

نشكر المولي عز وجل الذي ألهمنا القوة والصبر للإتمام هذا البحث "اللهم لك الحمد والشكر كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك" وكما قال سبحانه وتعالى بعد بسم الله الرحمان الرحيم

﴿ **لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ** ﴾سورة إبراهيم ﴿٧﴾. كما نتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد في انجاز عملنا ونشكر كذلك لمن قام بإرشادنا وصدق التوجيه) اختصنا بالنصح وصدق التوجيه، وتفضل عنا بقبول الاشراف على رسالة الماستر، أستاذي الدكتور "صالح حوحو"

وكما لا ننسى فضل جميع أساتذتنا في جامعة محمد خيضر بسكرة، ولكل من علمنا حرفا من أول يوم وطأة فيه أقدامنا ساحة التعليم، فلولاهم لما نحن الآن في هذا المقام.

مقدمة

مقدمة:

الشعر ضرب من الجمال رسم بالكلمات يجسد شعورا انسانيا سابقا يعبر به الشاعر باستعانة اللغة عما يختلج ذاته مركزا على مجموعة من العناصر الفنية التي تشكل من عمله نسيجا جماليا.

والشعر منذ أقدم عصوره كان قائم على كيفية التشكيل والتصوير، فهما الجوهر الدائم الثابت في الشعر مهما تعددت مدارسه واختلفت نظرة النقاد إليه فكل قصيدة تشكيل وتصوير.

ولقد استأثر النص الشعري في السنين الأخيرة باهتمام لكثير من الدارسين والمهتمين بحقول العلم والمعرفة، المعاصرة الكثيرة كاللسانيات والأسلوبيات فشاعت دراسة النصوص وتحليلها وفق أدوات منهجية وإجرائية مضبوطة ودقيقة، تكشف عن أسرار النص الشعري، وبما أن دراسة النص لا تستغني عن اللغة، يمكن القول بأن اللغة هي الوسيلة التي تجذب القارئ للنص تجعله معجبا به في الدراسة الاسلوبية، هي دراسة اللغة وللكائن المتحول باللغة، وهذا فإن التشكيل الاسلوبي هو زخرف لغوي، يدمج الفن مع اللغة ليعطي لوحة فنية جميلة. ونجد من الشعراء الذين نسجوا قصائدهم، في هذه اللوحة الفنية الاسلوبية نجد الشاعر الجزائري "حسين زيدان" الشاعر الرمزي، الذي يعد من الشعراء المعاصرين في الساحة الجزائرية، أطلق الفنان لقلمه وراح يكتب في كل ما له علاقة بواقعه الذي عاشه راسما انعكاسات مصورة للحياة المعاصرة، مشحونة بحرارة عواطفه ووجدانه، مشكلا خطابه

من عناصر وظواهر اسلوبية ، يتأثر بها المتلقي ومن خلال ديوانه قصائد من الأوراس إلى القدس، هذا الأخير الذي غص بقيم فنية اسلوبية جميلة، ذات ما قامات ابداعية في تشكيلات شعرية أسلوبية، جاءت الدراسة موسومة بالتشكيل الاسلوبي في ديوان" حسين زيدان" قصائد من "الاوراس إلى القدس"، فأثرنا الجهد للبحث في التشكيلات الاسلوبية، في هذا النص الشعري لما تميزت به لغته الشعرية، وتكمن أهمية الدراسة في استنتاج كل ما هو أسلوبي تشكيلي، وإبراز هاته العناصر على مستوى الديوان، وقد شغلتني مجموعة من الاسئلة قبل الخوض في الموضوع الأساس تحدده الإشكالية الرئيسية للبحث على النحو الآتي:

ما حدود تجليات التشكيل الأسلوبي في ديوان قصائد الأوراس إلى القدس للشاعر حسين زيدان؟

وقد تفرع عن هذه الإشكالية الرئيسية تساؤلات أخرى وهي:

- ما مفهوم التشكيل الأسلوبي؟
- ماهي أنواع التشكيل الأسلوبي؟
- ما العوامل التي قام عليها التشكيل الأسلوبي؟
- ما هي أدوات التشكيل الأسلوبي التي تجلت في ديوان الشاعر حسين زيدان؟

وتعود أسباب اختيارنا لهذا الموضوع، إلى جملة من البواعث الذاتية والعلمية الموضوعية.

أما الذاتية:

1. فتكمن في الرغبة لدراسة عمل فني جزائري واستنطاق عناصره التشكيلية الأسلوبية.

أما الموضوعية العلمية:

2. تتجلى في الكشف عن التشكيلات الأسلوبية في الشعر الجزائري

وللإجابة عن التساؤلات السابقة: قمنا بوضع خطة منهجية ترسم هيكل البحث، مكونة من: مدخل تسبقه مقدمة، وفصلان بين الجانب النظري والتطبيقي تعقبهم خاتمة.

وقد تطرقنا في المدخل إلى تحديد مصطلح التشكيل لغة واصطلاحا وإلى مفهوم الأسلوب أيضا لغة واصطلاحا وكذلك عوامل التشكيل الأسلوبي.

وخصصنا الفصل الأول لدراسة أدوات التشكيل الأسلوبي، فقسمناه إلى عنصرين، عالج العنصر الأول التقديم والتأخير، والعنصر الثاني التكرار، تكرار الصوت، تكرار الكلمة، تكرار الجملة.

ويأتي الفصل الثاني موسوما ب: التشكيل البلاغي، وقد قسم إلى ثلاث عناصر: عالج العنصر الأول الاستعارة بنوعيها، والعنصر الثاني الكناية، أما العنصر الثالث فقد عالج الرمز بأنواعه، الرمز الديني، الرمز الأدبي والتاريخي.

لينتهي البحث بخاتمة، أوجزت فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

ولأن الدراسة تقتضي منهجا علميا، وذلك من أجل البحث والكشف عن تلك العناصر التي يزخر بها الديوان، فقد كان المنهج الوصفي التحليلي بالاستعانة بالمنهج الاحصائي الذي اتبعناه ، وذلك لتحليل عناصر أسلوبية في جانبها اللغوي والبلاغي، وذلك باستخراج الشواهد الشعرية واستنطاقها.

1. وقد استقى البحث مادته من جملة مؤلفات متنوعة ومتفاوتة في الدراسة: اهمها:

3. احسان عباس فن الشعر.

4. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية.

5. التشكيل الفني في شعر النسائي الجزائري المعاصر لرزيقة بوشليقة.

6. بنية اللغة الشعرية لجان كوهن.

وكأي بحث علمي أكاديمي فإن بحثنا لا يخلو من صعوبة واجهتنا وتمثلت في:

صعوبة الظفر ببعض المراجع، وذلك طبيعة الموضوع الممزوق وما يحمله من تشعب وقد قمنا بحصره في صفحات محدودة وجعلني أحذف بعض عناصر الدراسة.

ومع هذا لا ننكر أن دراستنا لهذا الموضوع عادت علينا بالنفع، وذلك في اثراء رصيدنا المعرفي في بعض القضايا والتعرف على بعض المراجع كنا نجهلها.

وأخيرا نتوجه بثناء لله سبحانه وتعالى على اعانته وتيسيره كما التقدم بالشكر والجزيل والعرفان بالجميل لأستاذي الفاضل المشرف على البحث الدكتور: صالح حوحو على رحابة

صدره، وعظيم صبره، فله مني خالص التقدير والاحترام على نصائحه القيمة وتوجيهاته المرشدة التي يسرت له البحث.

وفي الأخير نرجوا التوفيق في هذا البحث، مع التماس العذر لما يعتريه من نقائص، فإن أصبنا فمن الله، وإذا أخطأنا فمن أنفسنا، ولله الحمد أولا وأخيرا.

والله ولي التوفيق

مدخل

مدخل:

يعد التشكيل سمة تتسم بها الفنون الإبداعية لما له من قيمة دلالية وجمالية في اثراء النص الأدبي وتعزز من قيمته التأثيرية في الملتقي، ويتجلى ذلك في الفنون التشكيلية المتنوعة من خلال تناغم الالوان، وتناسق الخطوط كما يتجلى في الإبداع الأدبي من خلال طبيعة التشكيل.

وقد كثر استعمال هذا المصطلح في الكتابات النقدية العربية المعاصرة ،خصوصا في تلك الحركات التي واكبت الشعر الحديث منذ ظهوره أواخر الاربعينات[1] وأن مصطلح التشكيل كغيره من المصطلحات اعترضته مشكلة مبدئية، تتمثل أساسا في تحديد ماهيته، ذلك لأن التشكيل صار حقلا مشتركا بين البيئات المتعددة في مختلف العلوم وهكذا أصبح هذا الأخير من القضايا الأدبية النقدية التي فرضت نفسها على الساحة الأدبية واللغوية وكذلك النقدية، وهذا ما أدى الى اختلاف النقاد حول ماهية التشكيل لأن كل عالم كانت لديه وجهة نظر خاصة به حول هذا المصطلح إلى درجة صارت فيها العديد من المواضيع والنقاشات وجدال بينهم عن حقيقة هذا الموضوع وجوهره وبهذا تعددت الأراء والتساؤلات حول مصطلح التشكيل هل نرجعه إلى التأليف؟ أم الصياغة أم التركيب؟ أم أنه يدل على القالب أم الأسلوب.

[1] جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي من القرن الثامن هجري، مشورات دار الأدب، ط1، بيروت، 1984، ص14.

ولفهم هذا المصطلح جيدا ورفع الغموض لابد من تعريفه لغويا في المعاجم اللغوية سواء أكانت قديمة أو حديثة وذلك من اجل التفحص والتدقيق فيه.

1. مفهوم التشكيل لغة واصطلاحا:

أ. **لغة:** ورد في معجم لسان العرب في مادة (شَكَلَ) الشَّكْلُ بالفتح الشبه والمثل والجمع أشكال وشكول والشَّكَلُ: المِثْلُ تقول: هذا على شكل هذا أي مثاله وفلان شكل فلان، أي مثله في حالاته ويقال: هذا من شكل هذا، أي من ضربه ونحوه، وهذا أشكل بهذا أي أشبه والمُشَاكَلَةُ: الموافقة والتشاكل مثله والشَاكِلَة: الناحية والطريقة والجدلية وشاكلة الانسان: شكله وناحيته وطريقته وفي التنزيل العزيز يقول سبحانه وتعالى "قُلْ كُلٌ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ" سورة الاسراء:((الآية (84):ص 290)) أي على طريقته ومذهبه وشكل الشيء تصور، وشكله، وشكله، صوره[1].

- إذا ما تتبعنا للمفهوم اللغوي لمفردة التشكيل عند ابن منظوره نجدها (أنه) تعبر عن التمثيل والتصوير والمشابهة للشيء.

وورد كذلك في معجم " مقاييس اللغة لابن فارس " في مادة (شَكَلَ) "الشين " و "الكاف " و "اللام" معظم بابه المماثلة، تقول هذا أي مثله، من ذلك (يقول) يقال امر مشكل، كما يقال مشتبه أي هذا شابه هذا، وهذا دخل في شكل هذا[2].

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، لبنان، بيروت، مج11، ط1، 2010.

[2] ابن الفارس، مقاييس اللغة، دار أحياء التراث العرب، (لبنان) بيروت، ط1، 2001، ص204.

وجاء في معجم "أساس البلاغة" "لأبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري" في أساس شكل هذا شكله أي مثله وقلت: هذه الأشياء أشكال وشكول وهذا من ذاك وليس شكله شكلي وهو لايشا كله ولا يشكلان كما تقول تمثال وهي أشكال الأمر وما يقول أشبه وتشابه[1].

ومن خلال هذا التعريف اللغوي الذي جاء به الزمخشري يتبين لنا أن التشكيل يأخذ مفهومين:

الأول: نقصد به الشبه والمماثلة.

الثاني: نقصد به التصور الذهني.

وبهذا نقول مما جاء من التعاريف السابقة لتشكيل نلحظ أنها تدل في أغلبها على المماثلة والمشابهة وصورة الشيء والتباس الأمر.

- ومن خلال هاته المفاهيم اللغوية في المعاجم القديمة لمصطلح التشكيل نلاحظ تقاربا في تعاريفه من حيث اتفاقهما في معنى المشاكلة والمماثلة لشيء، والجانب التصويري خاصة فيما يتعلق بمظاهر الشيء وشكله، ونستنتج من المفهوم اللغوي للتشكيل أنه يختص بالمظاهر الخارجية للشيء ولذلك فإذا واحداً من الفنون الجميلة هو "الفن التشكيلي".

[1] محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر لطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، د ط، 2006، ص325.

أما في "معجم الوسيط" لمجمع اللغة العربية فقد ورد مصطلح التشكيل في مادة (ش ك ل) حيث يقول: شَكَلَ الدابة: بمعنى قيدها بالشكل والكتاب ضبطه بالشكل والشيء صوره ومنه الفنون التشكيلية وشكل الزهر: ألف بين أشكال متنوعة منه، وشكلت المرأة شعرها: أشكلة شاكلاً أي تشابها وتماثلا وتشكل: مطاوع شكله، وشكل الشيء تصور وتمثل واستشكل الأمر: التبس الشكل الأمر. شكل الأمر شكولا[1].

أما في "معجم" " الوجيز" مجمع اللغة العربية جاء على النحو الاتي:

الشَكْلُ: هيئة الشيء وصورته يقال: مسائل شكلية، يهتم فيها بالشكل دون الجوهر، والشَبهْ والمِثْلُ والشَكْلُ: يعني المثلُ والشبيه والمشاكلة تعني المماثلة[2].

كما نجد لفظه التشكيل في مادة (الشكل) في معجم "نفائس الكبير" جماعة من المختصين: شَكَلَ: شكل المر شكلاً: التبس وشكل الكتاب: أي قيده بعلامات الإعراب وشكل الدابة بالشكل: أي شد قوائمها به، ومثله شكل الطائر وشكل عن البعير: شد شكاله بين التصدير والحقب وشكل الشيء صوره، ومنه الفنون والتشكيلية وشكل الأزهار، ألف بين أشكال متنوعة[3].

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 1425هـ، 2004، ص491.

[2] مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز، جمهورية مصر العربية، دار التحرير والطبع والنشر، د ط، 1989، ص349.

[3] جماعة من المختصين، معجم نفائس الكبير، اشراق أحمد أبو حاقة، دار النفائس، ط1، 1438هـ -2007م، ص990.

فسرت المعاجم اللغوية الحديثة مصطلح التشكيل بأن ربطه بالفنون التشكيلية وكذلك بالحركات الإعرابية، أي تشكيل الحروف وضبطها في النطق بالحركة الإعرابية التي تناسبها، ومن هنا نجد شيئاً مميزاً بين هاته المعاجم اللغوية القديمة والحديثة التقارب فيما بينهما من حيث البناء والتنظيم الحسن للشيء المشكل والتصوير والتمثيل.

- ونستنتج مما سبق أن المفهوم اللغوي للتشكيل يهتم بالمظهر الخارجي للشئ، وهو يتصل في ذلك مع الفنون التشكيلية (الأدب وبخاصة الشعر يلتقي في دائرة التشكيل الفني مع فن الرسم وهو فن تصويري وهو فن الموسيقى وهو فن صوتي ويلتقي مع فن النحت وهو فن تشكيلي تجسيمي)[1].

فالتشكيل بهذا المعنى والشرح مصطلح رحب فسيح نجد له وجود في النص الأدبي شعرا ونثرا وفي الطبيعة (المناظر الطبيعية الجميلة) وفي البيت من خلال (براعة المرأة في ترتيبه وفق رؤية جمالية معينة)، وفي الحقل (في ترتيب الأعراس ضمن تشكيلة معينة) وفي الملابس (من خلال تجانس الألون وتناسبها وفق مقاييس جمالية)، فالتشكيل هو التركيب المطفي إلى بنية معينة تركيبا فنيا له علاقة بالتكوين الإبداعي والجمالي لمعطيات مقصودة[2].

[1] ثابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ط2، 2007 –2008، ص56.

[2] ينظر، لحسن ملواني، التشكيل بحر يتجاوز ضفاف اللوحات، موقع صدى نت، 2018/02/20، 21:00، www.elsada.net.

ب. **إصطلاحا:** اختلفت التعاريف المقدمة لمصطلح التشكيل سواء أكان هدا المصطلح عند الغرب أو عند العرب حيث أن لكل فريق منظوره الخاص حول التشكيل.

وقد ظهر هذا المصطلح بوصفه مصطلحا أدبيا في مجال فن الشعر على نطاق واسع، وارتبط هذا الأخير في العصر الحديث بالفنون (كالرسم والنحت) كما ارتبط ايضا بالأدب في الدراسات النقدية الحديثة والفرق بينهما (هو أن التشكيل في الفنون التشكيلية (حسي) (senseous) في حيث انه في الفنون التعبيرية (وراء حسي) (suprosenseous) بمعنى أن الفنان التشكيلي إنما يشكل مادة وينتج عملا كلاهما تتلقاه الحواس)[1].

أي أن التشكيل في العمل الأدبي لا نلتمسه ولا نتبين له موقفا وإنما نشعر به ونتأثر به على عكس اللوحة الفنية التي تدرك عن طريق الحواس إلا أن ماهو مشترك بين عمل الرسام والشاعر هو التعبير عن الواقع واخراجه بطريقة بطريقة فنية ومدى تأثيره في نفسية المتلقي.

وبالتالي يعد مصطلح التشكيل من بين المصطلحات الإبداعية الجديدة التي شهدت ذيوعا وانتشارا في الأوساط النقدية والشعرية الحديثة، لذلك اهتم به النقاد بالبحث والدراسة ومن هؤلاء النقاد والدراسيين الذين قاموا بتفحص هذا المصطلح نجد فينوغرادوف (finogradof) الذي يقول: (أن الفكرة تبدو كمضمون للصورة، والصورة كشكل داخلي

[1] عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، مصر، ط4، ص49.

للعمل الأدبي، يبدو هو في حد ذاته كمضمون بالنسبة لشكل الخارجي "الصياغة اللفظية" ولهذا كانت القاعدة الفطرية (الفكرة مضمون وكل ما تبقى هو شكل صوري)[1].

جعل فينوغرادوف للشكل الأدبي شكلين، الأول "داخلي" والثاني "خارجي"، فالداخلي هو الصور والمضمون الصوري أما الشكل الخارجي هو السرد اللفظي معتمدا في ذلك على قول (بوسبيليون pospilophe): "المضمون هو فكرة العمل، وصورة مطابقة للحياة في صور عاطفية، والشكل هو التفضيلات المتصلة بالموضوع وبالتفصيلات التيركيبية واللفظية والتي تأخذ منها الصور والتي تتجلى الفكرة من خلاله"[2]، بمعنى أن الموضوع لا ينتج إلا بوجود الشكل، أي أن المضمون هو مجرد قالب أو وعاء يحتوي الشكل.

وقد نجد بعض الاتجاهات الفنية والنقدية الحديثة التي تلح على تقديم الشكل على أي مصطلح فيما يتعلق بالعمل الفني وهذا ما يؤكده "فيشر" (Fichre) في قوله: "إن التركيز إنتباهنا على المحتوى وارجاء الشكل إلى مرتبة القضايا الثانوية لضرب العبث، ذلك لأن الفن يقوم على تقديم الشكل والشكل وحده هو الذي يجعل من شيء المنتج أثرا فنياً وإن شكل الأثر الفني ليس عارضاً كيفياً أو غير ضروري، أكثر مما هو شكل جسم بلوري. فقوانين الشكل وشروطه هي تحقيق سيطرة الانسان على المادة، ففيها تنحفظ التجربة المنقولة، ويجد كل تحقيق عملي صيانته فيها، فهي النظام الضروري للفن"[3].

---

[1] فينوغرادوف، مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي، تر: هشام الدجاني، د ط، د ت، ص143.

[2] فينوغرادوف، المرجع نفسه.

[3] فيشر أرست، ضرورة الفن، تر: ميشال سليمان، دار الحقيقية، بيروت –لبنان، ط1، د ت، ص180.

- معنى هذا الشكل هو الركيزة الأساسية لكل عمل فني لذا يجب علينا أن نقدم الشكل على المضمون فالإنسان لا يستطيع السيطرة على الأشياء الملموسة من خلال اتباع قوانين وشروط، وبهذا يضمن سيطرته على الاشياء التي ينقلها من خلال المحافظة عليها كما هي دون زيادة ولا نقصان وبذلك يصبح العمل الفني متقناً بعيداً عن التزييف.

أما "هربت ماركوز" (Herbet Markos) فيعرف الشكل بأنه: (نتيجة التحويل مضمون معطى "واقعة حاضرة أو تاريخية شخصية أو اجتماعية" إلى كلية مكتفية بذاتها قصيدة مسرحية رواية .....)[1].

- ويتضح لنا من تعريف هربت ماركوز أن الشكل يسمح لنا بتحويل المضمون إلى عمل فني متكامل فمثلاً عند تأثرنا بشخصية تاريخية معينة نستطيع تحويلها إلى عمل روائي أو إلى مسرحية أو التعبير عنها بقصيدة في نمذجة شكلية جمالية أما "فاليري"(Volery) فقد عرف الشكل بأنه هو: (خالق المحتوى والسابق له والشاعر تنبعث الأفكار من أشكاله ومن هنا مثلاً تقدير القافية التي يفضل أن تعطي الفكرة لا أن تأتي وفقها)[2].

[1] ماركوز هربت، البعد الجمال نحو نقد النظرية الجمالية الماركية، تر: جورج طرابيشي، دار للطباعة، بيروت –لبنان، ط01، 1979، ص19.

[2] ينظر: جودت فخر الدين، المرجع السابق، ص185.

- يقصد فاليري من هذا القول إن الشكل هو الينبوع الذي ينبع من الموضوع أو المحتوى أو حتى من الأفكار لهذا أي أنه يجعل من الشكل مكوناً حقيقياً للعمل الفني.

كما أن فاليري نجده قد استعمل كلمة الهيكل في تعريفه للشكل وذلك في قوله: (الشكل هو هيكل العمل الفني فالأعمال التي ليس لها هياكل تموت ولا تبقى سوى تلك التي تملك الهياكل) "Squlette"[1].

- معنى هذا القول أن الأعمال الفنية التي ليس لها شكل لايبقى لها وجود وقد أوضح لوكاتش أن المحتوى العامل للعمل الفني يجب ان يتحول الى شكل حتى يمكن أن يكون للمضمون الحقيقي فعالية جمالية.

أما "لوكاتش " "Locatche" يعرف الشكل بأنه:" هو الذي يبين لنا النسب الدقيقة بين العناصر المختلفة التي تكون العمل الفني إذ أن العناصر الهامة تحتل في التشكيل مساحة أكثر من العناصر الثانوية وعلى ذلك فالشكل هو الصورة النهائية للمضمون"[2].

- نستنتج من خلال عرضنا لبعض أبرز الآراء أن مصطلح التشكيل في المفهوم الغربي مرتبط بقضية الشكل والمضمون بعيدا عن المفهوم التقليدي القديم فإذا كان المضمون عبارة أن افكار وعواطف يتضمنها العمل الأدبي فإن الشكل يضم كل

[1] جودت فخر الدين، المرجع السابق، ص187.

[2] ينظر: لوكاتش، علم الجمال، تر: رمضان بسطاوسي محمد غانم، مطابع الهيئة العامة للكتاب، مصر، د ط، 1991، ص120.

العناصر اللغوية التي يعبر بها عن المضمون، غير أن "رونيه ويلك " يرى أنه إذا حققنا الفحص في هذا التمييز بين الشكل والمضمون تبين لنا أن المضمون ينطوي على بعض عناصر الشكل[1].

ويضرب لذلك مثلا بالأحداث التي تحكي في قصة، فهي أجزاء من المضمون بينما الطريقة التي ترتب بها في النسج هي جزء من الشكل، فإذا فصل الأحداث عن الطريقة التي رتبت بها اصبحت غير ذات أثر فني[2].

وبهذا يمكن القول إن من خلال هذه التعاريف والأراء الفرنسية نستنتج أن الشكل عندهم هو الوعاء أما المضمون فلا معنى له ولا جمالية له دون الشكل أي أن الشكل هو الكل بينما المضمون هو الجزء، فلا يكتمل معنى المضمون دون الشكل والعكس غير صحيح.

ج. عند العرب:

- شهد التشكيل عند العرب توسعا كبيرا وذلك من خلال العديد من النقاد الذين لديهم وجهات نظر حول لهذا المصطلح بعد شيوعه وهذا ما نجده في الكتابات النقدية العربية المعاصرة وذلك باستعمال مصطلحي الشكل والتشكيل خصوصا في تلك الكتابات التي واكبت حركة الشعر الحديث منذ ظهوره في أواخر الاربعينات ولكن لم يردا في المؤلفات النقدية العربية القديمة ولم ينشأ المهتمون بالنقد حديثا البحث

[1] رونيه ويلك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض –السعودية، 1992، ص193.

[2] رونيه ويلك، المرجع السابق، ص194.

في مدى الفائدة التي تأتي من استعمال هذين المصطلحين الوافدين في الكشف عن خصائص النص الشعري ومقوماته[1].

وعلى هذا الأساس نستطيع القول بأن مصطلح التشكيل لم يعرف كمصطلح نقدي، ومعنى هذا أن التشكيل لم يعرف في النقد العربي القديم كمصطلح نقدي محض غير أنه كان يعرف باسم اللفظ والمعنى

فالمضمون لم يعرف في النقد العربي وكذلك مصطلح الشكل لم يعرف كمصطلح نقدي، وعنئذ يمكن القول أن النقاد العرب –باستثناء "عبد القاهر الجرجاني"–قد جعلوا ثنائية اللفظ والمعنى أي الشكل وعاء المضمون[2].

يعرف عبد القدر الجرجاني التشكيل بأنه تنظيم الكلمات وطريقة تأليفها في قوله: (إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش فكما انك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى الضرب من التخسير والتبذير[3].

فعملية التشكيل عند "عبد القاهر الجرجاني" تتجلي في اقبال المبدع على تنظيم الكلمات وتناسق دلالتها وذلك وفق قواعد نحوية وصياغتها بأسلوب جميل متميز ما يجعله يشبه

---

[1] جودت فخر الدين، المرجع السابق، ص21.

[2] تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط01، 1943، ص05.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تر: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط01، 1988، ص70.

الرسام الذي يشكل لوحته الفنية باستخدام الأصباغ التي يتخيرها وموقعها وكيفية مزجها وترتيبها.

يرى عبد القاهر الجرجاني حول تعريف التشكيل بأن عمل الشاعر والرسام في كيفية تشكيل مادتيهما وطريقتهما في إثارة المتلقي، فكلاهما يهدف إلى احداث التأزر والتألف بين عناصر مادتيهما فالشاعر يحدث هذا عن طريق الحروف والكلمات في القصيدة، أم الرسام فيحدثه عن طريق تباين الألوان واختلاف الخطوط في اللوحة. أي ان عبد القاهر الجرجاني جعل الشعر يماثل الرسم وأعمال النسج في طريقته اختيار الكلمات وتنظيمها، فقد ركز على تخير الألفاظ وانتقائها، وحسن ترتيبها وهدا ما يخلق انسجاما بين عناصر النص يبهر المتلقي بالصياغة اللغوية المتميزة ويمكن المعاني في النفس.

كما نجد "صلاح عبد الصبور" يعطي لمصطلح التشكيل تعريفا خاص وذلك من خلال ديوانه (حياتي في الشعر) المجلد الثالث حيث نال هذا المصطلح حظه من الشرح والتفصيل، وأهل الشعر أدرى بما يشكلون، فما رأيه في ذلك؟ يقول : (شعلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة، حق لقد بت أؤمن أن القصيدة التي تفقد التشكيل، تفقد الكثير من مبررات وجودها، ولعل إدراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير .... ومن الواضح أن التشكيل في الشعر يستطاع تلمسه في

الشعر الحديث أكثر مما يستطاع تلمسه في الشعر القديم سواء عندنا أو عند غيرنا بدرجات متفاوتة بالطبع)[1].

إن مصطلح التشكيل في نظر "صلاح عبد الصبور" قد اقترن حتما بفن التصوير وقد نبعت فكرة التشكيل عنده من إقراره بأن القصيدة بناء متكامل الأجزاء منظم تنظيما صارما وليس مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور لأنه بان على يقين بأن القصيدة بلا تشكيل تفقد سبب نظمها، وإدراك فكرة التشكيل تتطلب محاولات وذلك من أجل تذوق فن الصوير من وجهة نظره.

ويتضح لنا أيضا أن التشكيل عنده شيء ملموس في الشعر الحديث على غرار الشعر القديم لأن هاته الظاهرة الشعرية أمهر وأكثر في الشعر الحديث، ويوحي مصطلح التشكيل عنده أيضا إلى التداخل وترابط مجموعة من العناصر مع بعضها البعض حتى يتشكل قوام القصيدة، ولقد كان صلاح عبد الصبور في سابق تجربته الشعرية يتنبنى كلمة المعمار وقد استبدل هذا الأخير بمصطلح التشكيل أي أنه اتى بمرادف هذا المصطلح وذلك في قوله: {أريد أن أعرف تجربتي الشعرية مع التشكيل في الشعر وثد كنت إلى زمن قريب أتبنى كلمة (المعمار) التي يحبها ويؤثرها صديقي الناقد ولكني الآن أجد أن كلمة (التشكيل) أكثر دقة من كلمة (المعمار) ومن البديهي أن كلا الكلمتين لم تعرف العربية استعمالها بهذا المعنى الاصطلاحي فلنا إذن أن نتحدث عن دلالتها المعاصرة دون تحيز، فلنقل إن المعمار

[1] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت –لبنان، ط02، 1977، ص31–32.

ينبع من فن العمارة، بينما يتبع التشكيل من فن التصوير، ولنقل أن فن الشعر أقرب إلى التصوير منه إلى العمارة، ولكن هذه المسألة ذوقية يختلف عليها[1].

إن صلاح عبد الصبور يرى من خلال تجربته الشعرية أن كلمة التشكيل هي أكثر دقة من كلمة المعمار التي برزت في زمن قريب من زمن كلمة التشكيل غير أن الفرق الجوهري هو أن كلمة معمار تنبع من فن العمارة التي تميز بدرجة من العمد والتصميم وهذا مالا يتناسب مع الشعر لأن التشكيل أقرب إلى فن التصوير منه إلى فن العمارة.

وبعدما انتهينا من عند صلاح عبد الصبور وقصته من مصطلح التشكيل نشد مرة أخرى إلى ناقد وباحث أخر قد ذاع صيته في النقد الأدبي الحديث ألا وهو "عز الدين اسماعيل" حيث اتسع عنده هذا المصطلح وأخذ حيزا كبيرا حيث يرى أن: (مفهوم القصيدة عبارة عن كلمة ملتحمة، كونها تجمع بين الشكل والمضمون فشخصها وجعلها كائنا حيا قادرا على فعل الانسجام لتحقيق عنصري الجمالية والكيان في آن معا)[2].

فهنا تظهر مرونة اللغة وحيويتها لدى الشاعر وذلك من خلال التلاعب بمفرداتها وصورها كيفما شاء.

[1] صلاح عيد الصبور، المرجع نفسه، ص37.

[2] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1981، ص126.

ويتلخص مفهوم مصطلح التشكيل عند "عز الدين اسماعيل" في التحام الشكل والمضمون وتوافق الحركة النفسية مع العالم الخارجي، فنرسم شعرية النص بتآلف الصورة واللغة الإيقاع. فهو يرى بأن (القصيدة أصبحت أشبه ما يكون بلوحة فنية أو منحوتة إذا ما يسيطر عليها التشكيل الجمالي عليها)[1].

وهكذا فإن مصطلح التشكيل لم يستقر عند ناقد أو باحث واحد وفقط بل اتسع وشاهد تعريفات عدة أي أنه لم يتعلق في فن واحد فقط وأن كافة الفنون قد استعانت به، وهذا ما نلاحظه "فن الشعر" في النقد العربي الحديث، حيث نجد (عبد العزيز المقالح) حيث أشار في ندوة عربية إلى مفهوم التشكيل الأدبي وعناصره بقوله : (إذا إن التشكيل الزماني في القصيدة ينشأ عن الوقت أو المدى الذي تستغرقه قراءتها في اطار الزمن والتشكيل المكاني هو الحيز أو الهندسة المعمارية البصرية أو المرئية في إطار المكان، فإن التشكيل الموسيقي هو الناتج النغمي للقاء، والتضاد بين التشكيلتين السابقتين)[2].

نلاحظ من خلال هذا التعريف الذي قدمه (المقالح) لمصطلح التشكيل أنه قد ربط كل عنصر من عناصر التشكيل بمنشئه ودائرته، فالتشكيل الزماني متعلق بعنصر الزمن والمكاني متعلق بعنصر الفضاء، أما التشكيل الموسيقي نجده قد ربطه بعنصر النغم الذي

[1] ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص46.

[2] محمد الأمين شيخة، التشكيل الأسلوبي في الشعر المجهري، ص19، نقلا عن: عبد العزيز المقالح، الشعرية الرؤيا والتشكيل، دار طلاس، دمشق، ط1، 1981، ص230 -231.

يشكل القصيدة من خلال جانبها العروضي، وهذا الأخير يعد من جماليات التشكيل وأدواته التي يقوم عليها الفن الشعري والتي يبنى عليها ذلك.

وتذهب "سعاد عبد الوهاب" إلى أن مفهوم التشكيل (يضع أمامنا عناصر التكوين للقصيدة في حال تداخلها، بحيث تصنع بناء، أي شكلا له جماليات خاصة به) (وهذا ما نريد بوصفه الخصوصية) تكشف عن المعنى أو الفكرة أو الموقف بطرائقها التي تنفرد بها في هذه القصيدة المحددة عن أية قصيدة تشاركها إطارها الموسيقي المتحقق في البحر الشعري والقافية[1].

وخصوصية القصيدة تجعلها شكلا جديدا ونموذجها فريدا لذلك فإن التشكيل هو الصيرورة التي تؤول إليها الأشياء والمكونات لتحقق وحدة متماسكة مترابطة، ووجودا جديدا تحقق فيه مبادئ المزج والتوليف والتنظيم والتنوع والتوازن والتناغم والإيقاع والانسجام، فعلها الفني يمثل نزوعا جماليا لتحقيق التشكيل وتمثل هذا المبادئ قيم السلوك الفني وتقاليده الهادفة لتكوين التشكيل وتحقيق وجوده[2].

يمكن القول بأن مبدأ الصيرورة والتحول للأفكار وانتقالها هي تقنية يسلكها المبدع حتى يجعلها مجسدة ومتاحة في متناول إدارك المتلقي وهذا ما تقصده "سعاد عبد الوهاب".

---

[1] سعاد عبد الوهاب، النص الأدبي التشكيل والتأويل، دار جرير، عمان –الأردن، ط1، 2011، ص36.

[2] نواف قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن، ط1، 2000، ص27.

أما فيما يخص كلمة "التشكيل" وتواردها كمصطلح في النقد الأدبي الحديث فهي تحمل معنيين، معنى ظاهري وهو ما يصطلح عليه "بالبنية السطحية" للعمل الفني المشكل فهي لسانية لغوية، ومعنى آخر باطيني يتجسد في "الرؤيا" وهذه الأخيرة بقصد البنية العميقة أو البنية الذهبية الأيدلوجية، قد أفاض فيها النقاد دراسة وكتابة، وهي لا تكون إلى عند الشاعر المثقفاء تختلف من شاعر إلى آخر.

"والرؤيا" عند النقاد مصدرها الفن الذي يقوم على أساس التشكيل، والفن بدوره يكتشف عن قدرة الإنسان على التشكيل فهو لا يترك الواقع كما هو، وإنما يعمد دائما إلى إعادة بنائه بكيفيات أخرى فيغدو قوة مشكلة قبل أن يكون جميلا، فالشاعر لا يكتفي أن يحس بالأشياء المحيطة به وبمكامنها الداخلية، وإنما عليه أن يكسب أحاسيسه ومشاعره وجودا خارجيا ومشاعره وجودا خارجيا حيا[1].

وقد عرف "محمد بنيس" لفكرة الرؤيا على أنها تجربة لا تضبطها مقاييس المنطق المتعارف عليها، وإنما المجهول بعد أن تحررت بفضلها الحواس واختلطت ببعضها في وحدة سرية لا تدركها أعراف الرؤية البصرية[2].

ويتضح لنا من هذ الذي سبق أن "الرؤيا" لا تكون عند جميع البشر بل يتفرد بها بعض الشعراء، فهناك فرق بين بين الرؤية المتصلة بالبصر والرؤيا الحلمية والكشيفية المتصلة

[1] ينظر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، د ت، ص59.

[2] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي بنيانه وإبدالاتها، دار توبقال دار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص45.

بالبصيرة الإبداعية التي يتميز بها المبدع، ومادامت الرؤية متعلقة بالبصر فهي مرئية بينما الرؤيا هي غير مرئية وهي ما ورائية فلسفية.

ومن خلال عرضنا السابق لمفهوم التشكيل عند العرب نستخلص أن الشكل أو التشكيل مصطلح حداثي، في مقابل هذا القول لا يعني انعدامه في النقد العربي بل استخدام لفظة ومصطلح مغاير ألا وهو "اللفظ والمعنى" أو "الشكل والمضمون" كما يوضح هذا عبد القادر الجرجاني ويسانده في ذلك صلاح عبد الصبور.

2. مفهوم الأسلوب:

إن تحديد ماهية الأسلوب مشكلة اعترضت سبيل الباحثيين ذلك إن هذا العلم أصبح حقلا مشتركا بين البيئات المتعددة في مختلف العلوم، وبالتالي أصبح من الميادين التي يعتد بها ويعتمد عليها في البحث، ويعد هذا المصطلح من المصطلحات التس سلطت عليها من قبل الأقلام الناقدة، وتناولتها كل الأقلام الباحثة –تقريبا–لغوية كانت أم أدبية، وبل من المصطلحات التي لم تغادر أي حقل من حقول الفن الجميل. وبهذا يمكننا القول إن مفهوم الأسلوب لا يزال محاطا بالغموض لا لقلة ما قيل فيه أو كتب عنه، وإنما لكثرة تداوله بين النقاد الدراسيين فكل باحث يرجعه إلى مرجعتيه ويعرفه اعتمادا على الحقل الذي ينتمي إليه هذا الأخير الذي عرف بتعريفات مختلفة من قبل الدراسيين والنقاد الغرب والعرب.

أ. لغة:

فعلى المستوى اللغوي نجد "ابن منظور" في معجمه "لسان العرب" الجامع لجميع ما نطقت به الألسن العربية يحاول اثبات مفهوم هذا المصطلح يقول: (يقال السطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب قال: والأسلوب طريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في الأسلوب سواء وبجمع أساليب، والأسلوب الطريق التي تأخذ فيه. والأسلوب بالضم الفن يقال: أخذ فلان في الأساليب القول أي أفانين منه)[1].

وتصاور أيضا هذا المصطلح في معجم "الوسيط" لمجمع اللغة العربية يقال بأنه: (الطريق يقال سلكت أسلوب فلان في .. إذا: طريقته مذهبه وطريقة الكاتب في كتابته والفن، يقال: أخذ في الأساليب من القول فنونا متنوعة والصفا من النخيل)[2].

أما في المعجم "محيط المحيط" "لبطرس البستاني" يقول: إن الأسلوب من مادة (س ل ب) ومنها قولهم: (سلبه يسلبه سلب سلبا اختلسه، وفلان كونه سلب وقيل: السلب موضوع في الأصل الأخذ الشيء قهرا، ويطلق السلب عند المنطقيين والحكماء على ما يقال الإيجاب

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، مج 07، مادة سلب، ص225.

[2] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية ط4، 1425هـ، 2004م، ص441.

والجمع، سلوب والسلب والإيجاب في البديع أن يبنى الكلام على نفي الشيء من جهة واثباته من جهة أخرى)[1].

وورد مصطلح الأسلوب أيضا في مهجم "المصباح المميز" "لبن على الفيومي" يقول بأنه: "الأسلوب بضم الهمزة، الطريق والفن، وهو على أسلوب من أساليب القوم أي على طريق من طريقهم، والسلب ما يسلب والجمع أسلاب[2].

وعلى هذا الأساس يتضح لنا أن الأسلوب في المعنى اللغوي هو المنهج، والمسلك وكذلك السلب، أي ما يقابله الإيجاب كما أنه يدل "على الطريقة والفن والمذهب، أي أنها تدل على طريقة تدمغ الشيء الذي تطلق عليه بسمة محددة"[3].

وبالتالي فإن معنى الأسلوب يتضح لنا بأن معناه استعمل في غير ما وضع له أصلا بحيث انتقل من المدلول المادي الذي يعنى السطر من النخيل أو الطريق الممتد إلى المدلول المعنوي المتعلق بالأساليب المختلفة التي يشكلها المتكلم أثناء موضع حديثه.

أما في الدرس اللغوي "الغربي" فكلمة أسلوب لها صلة بالحذر اللساني لكلمة (Style) في اللغة الإنجليزية، فكلمة (Style) تشير إلى "مرقم الشمع" هي أداة للكتابة على ألواح

---

[1] بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول اللغة العربية، دار الكتاب الجديد المتحدة، دار أدب للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 2006، باب السين، ص291.

[2] أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المصباح المميز، مادة سلب، عن عبد القادر عبد الجليل، دار الصفاء، عمان الأردن، ط1، 2000، ص104.

[3] حسن النظم، البنى الأسلوبية، دراسة أنشودة مطر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص15.

الشمع ولقد اشتقت من الشكل اللاتيني (Style) ابرة الطبع (الحفر) واتخذت في اللاتينية الكلاسيكية المعنى العام نفسه أو كذلك الأمر في اللغات الحديثة.

تبدو كلمة (Style) متعلقة ولصيغة بالإطار العام لمفهوم الأسلوب مادامت متعلقة رمزيا بأداة الحفر والكتابة[1].

ب. اصطلاحا:

الأكبر من تحديد معيار اللغة هو إعطاء تعريف لمصطلح الأسلوب، بل لعل الأكثر إثارة للجدل في دراسة اللغة حيث يصف انكفيتش الأسلوب على أنه "مألوف يقدر ما هو مخادع، فمعظمنا يتحدث عنه برقة وحنان مع أن لدى القليل منا الاستعداد لتحديد معناه بدقة"[2].

وهذا جاء مفهوم مصطلح الأسلوب عند الغرب على النحو الآتي:

بوفون"Buffon" عالم في الطبيعات وأديب في الوقت نفسه (1707-1788) اهتم كثيرا بقيمة اللغة التي تكتب لها الأثار بعامة واعتبر ان اللغة في صياغتها ونظام الأفكار التي تحملها إنما تكشف عن شخصية صباحها، حيث يعرف الأسلوب بقوله: " الشخص هو الأسلوب أو الأسلوب هو الشخص"[3]، أي أن الأسلوب عنده مرتبط بالمتكلم فهو يساوي بين

[1] حسن النظم، المرجع نفسه، ص16 -17.

[2] مجلة كتاب الرياض، العدد 60، ديسمبر 1998، مقال، الأسلوبية والتأويل، والتعلم حسن غزالة.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطال الشعري والسردي، ج2، دار هومة، بوزيعة الجزائر، د ط، د ت، ص23.

انسان ما وأسلوبه، ذلك الأسلوب الذي يميزه عن غيره وهذا ما يبرز اختلاف الأسلوب من شخص إلى آخر.

كما يقول "بوفون" أيضا عن الأسلوب: (إن المعارف والوقائع والمكتشفات تنتزع بسهولة، وتتحول وتفوز إذا وضعتها يند ماهرة التنفيذ، هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان، إما الأسلوب فهو الإنسان نفسه ولذا لا يمكن أن ينزع أو يحمل أو يتهدم)[1].

وقد تمثل تعريف "بوفون" عدد من العلماء أمثال (ليسينغ Lessing) الذي رأى أن لكل فرد أسلوبه الخاص كأنفه الخاص به[2] و"غوتيه" الذي يرى: (أن الأسلوب عموما هو التعبير الدقيق عما في داخله) وكما يعرفه أيضا: "مارسيل بروست Marcel Proust " بقوله: (الأسلوب بالنسبة إلى الكاتب تماما كاللون بالنسبة إلى الرسام، إنه مسألة رؤية 'خيال')[3].

وبهذا الكلام الذي جاء به مارسيل بروست يلخص "فريديرك ديلفر" وجهة نظر مارسيل والتي يؤيد فيها أن: (كل فنان كبير ترك بصماته الخاصة فيما يكتب، لأنه يستخلص من كل شئ ما يناسب عبقريته الشخصية)[4].

---

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1985م، ص73.

[2] ساندريس، نحو النظرية أسلوبية لسانية، ص31. شلبر: علوم اللغة والدراسات الأدبية ص26 –27، ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص96.

[3] ساندريس، المرجع نفسه، ص29.

[4] بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر رعباشي، ص32.

ويرى أيضا "بيير جيرو" وهو واحد من اللسانيين أن كلمة "أسلوب" إذا ردت إلى تعريفها الأصلي، "فإنها الطريق التعبير عن الفكر بواسطة اللغة"[1].

وخلاصة ما يذهب إليه جيرو في مذهبه هذا يمكن في قوله: "إن أسلوبيتنا دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي وذلك لأن القواعد مجموعة من القوانين، أي مجموعة من الالتزامات التي يعرضها النظام والمعيار على اللغة، والأسلوبية تحدد نوعية **الحريات** داخل هذا النظام عليه فإن القواعد هي العلم الذي لا يستطيع مستعمل اللغة أن يضنعه، أما الأسلوب فهو ما يستطيع صنعه[2].

فهذا يعني أن الأسلوب هو مجال التصرف ثم يأتي جيرو بتعرف أخر للأسلوب أكثر تفصيلا لما فيه من عرض للجوانب مختلفة لظاهرة الأسلوب، يقول: (الأسلوب هو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب)[3].

فيعد هذا التعريف شاملا، حيث شمل التعبير ومظاهره والشخص المتكلم أو الكاتب وطبيعته ومقاصده، إلا أنه أفضل المتلقي ودوره في المظاهر المؤثرة عليه.

---

[1] بيير جيرو، المرجع السابق، ص37.

[2] بيير جيرو، المرجع نفسه، ص08.

[3] بيير جيرو، المرجع نفسه، ص58 –61.

أما "رولان بارت" فيعرف الأسلوب بقوله بأنه: (معطى فيزيقي ملتصق بذاتية الكاتب وبصميمته السرية، إنه لغة الأحشاد الدفقة الغريزية المنبثقة من أحلامها وعقدها وذكرياتها لذلك فإن الأسلوب هو ما يكشف روعة الكاتب وطقوسيته، والعنصر الذي لا يحده التعقل ولا الإختيار الواعي)[1]. إن هذا التعريف الذي يقدمه رولان بارت جاد فضفاضا فالأسلوب حقيقة يخضع لسيطرة العقل، ولعملية الإختيار الواعي من بين مجموعة من الإختيارات المتاحة أمام الكاتب وإلا أصبح الأسلوب بهذا المعنى الذي صرح به رولان بارت عبارة عن هذيان.

ج. عند العرب:

تعددت الدراسات الحديثة في تناولها لمفهوم الأسلوب بغية الوصول إلى مفهوم محدد يمكن أن يكون نواة لدراسة موسعة تستوعب أنواع الأداء في مستوياته المختلفة علما بأن الدراسات الحديثة قد تناولت هذا الجانب، وقد أسهم نقاد الأدب العربي المحدثون في بلورة هذا المصطلح وأولهم كان "عبد الرحمان بن خلدون" إذ تبلور الفكر النظري الأسلوبي عنده في مقدمته حيث حدد معناه الاصطلاحي وبحث عنه عند أهل الصناعة مستلهما خلاصات سابقية من البلاغيين والنقاد العرب فيقول: (ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة،

[1] رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر: د، محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص45.

وما يردون به في اطلاقهم، فأعلم أنها عبارة عندهم على المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه)[1].

إن التعريف الذي أطلقه أثناء الحديث عن خصوصيات الفن الادبي ليس ببعيد عن المعاني اللغوية و التعميمية السابقة، فالأسلوب عنده هو المنوال الذي تصاغ عليه التراكيب المختلفة و الوعاء الذي تكب فيه تلك التراكيب بعد الانتهاء من عملية النسج و الصياغة فهو القالب للذي تتصهر فيه المستويات النحوية و الصوتية و دلالية فالمنوال هو الإطار للمحدد لجميع القيم اللغوية و الفنية فالشاعر مثل النساج يتصرف في توسيعه كيفما شاء و مثلما أراد ومن هنا نقول بأن الاسلوب هو النقطة المركزية التي تنطلق منها الأديب و يعود إليها، فهو المبدأ و المنتهي.

أما "أحمد أمين" فينشر في هذا الإطار أن النقاد اجمعوا تقريبا على أن الأدب يتكون من عناصر أربعة: العاطفة، المعنى، الأسلوب، الخيال ويطلق على هذا الأسلوب عبارة "نظم الكلام" وهو عنده طريقه الكاتب في التعبير عن الأفكار واختيار الكلام بما يناسب بين مقاصد صاحبه ويعتمد نظم الكلام أولا على اختيار الكلمات لا من ناحيتها الفنية بما تحويه من أفكار ومن ناحية وقعها الموسيقي فقد تألف كلمة مع كلمة ولا تألف مع أخرى[2].

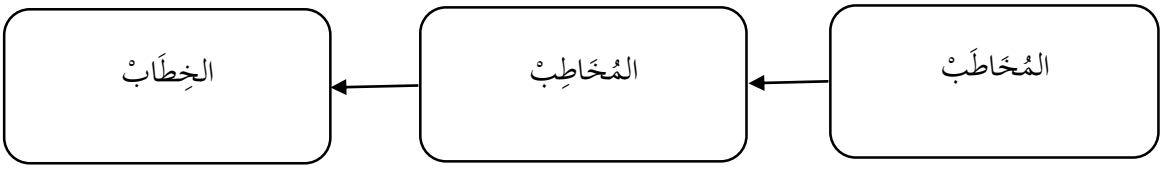
[1] ابن خلدون، المقدمة، تحقيق حجر عاصي، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان، 1988، ص353.

[2] أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب الغربي، بيروت، لبنان، ط4، د ت، ص167.

في حين نجد أن "أحمد الشايب" أيضا يعطي تعريفا خاصا للأسلوب يقول: "إذا سمع الناس كلمة أسلوب فهموا هذا العنصر اللفظي الذي يتألف من الكلمات فالجمل والعبارة وربما فصوروه على الأدب وحده دون سواه من العلوم والفنون. وهذا الفهم على صحته يعوزه شيء من العمق والشمول ليكون أكثر انطباقا على ما يجب أن يؤديه هذا اللفظ من معنى صحيح وذلك أن هذه الصورة اللفظية لا يمكن أن تحيا مستقلة وانما يرجع الفضل في نطقها اللغوي الظاهر الى نظام آخر معنوي انتظم وتألف في نفس الأسلوب"[1].

أما "صلاح فضل" فقد اختلف عنده مفهوم الأسلوب اذ يرى أننا بحاجة إلى تأصيل مصطلح علم الأسلوب في الدراسات العربية كي نستحصد أدواته ونجرب مناهجه وتكيفها مع عبقرية اللغة العربية لاكتشاف قدراتها على استثمار العناصر الجمالية في الرسالة اللغوية مما يجعلنا نؤثر مصطلح المستقر علميا وتدخل في نطاقه البحوث التي تصب فيه نهاية الأمر واذ وردت في بعض الدراسات الحديثة تحت مصطلح أخر[2].

ومن خلال ما جاء به صلاح فضل نجد "عبد السلام المسدي" يوسع النظر في مسألة الأسلوب ويرى بأن الأسلوب يرتكز على أسس ثلاثة هي:



[1] أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط5، د ت، ص 12-13.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 166.

فيقول: "فإذا فحص الباحث ما تراكم من تراث الفكر الأسلوبي ووثقه بمقطع عمودي يفرق طبقاته الزمنية اكتشف أنه يقوم على ثلاث أسس دعائمه هي: المُخَاطَبْ المُخَاطِبْ والِخطَابْ وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليا احدى هذه الركائز الثلاث"[1].

وحاول المسدي أن يرسم معالم هذا المصطلح وأشار بأن الأسلوب يقوم على ركائز ثلاث فقط ولا غير.

وما نستنتجه من هذه الماهيات أنه مهما تعددت تعاريف الأسلوب سواء أكانت عند الغرب أو عند العرب فقد اجمعو ا على أنه طريقة الكلام حسب المقام الذي يكون فيه المتكلم أو طريقة لدمج العطاء الفردي في عمل البناء اللغوي بالمنشئ والنسق الذي يتكلم به الكاتب في التعبير عن موقف ما والابانة من حلال هذا الموقف عند شخصية الأدبية وتقودها وتميزها عن سواها في اختيار المفردات وتأليفها وصياغة العبارات وسحرها وما الى ذلك من استخدام المتميز لتشبيهات البلاغية. وبعبارة موجزة فإن الأسلوب في نهاية المطاف عملية ابداعية تهدف إلى اظهار الابداع الكامن في اللغة. فهو الترتيب الذي يشمل معادلة رمزية دلالية تحمل في طياتها أبهى صورة من صور استخدام الكلام لدى أي كاتب.

[1] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، "نحو البديل الساني في نقد الأدب"، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1977، ص 88.

3. أنواع التشكيل الأسلوبي:

- **التشكيل بتراسل الحواس:** وتراسل الحواس معناه وصف مدركات حاسة أخرى فتعطي الأشياء التي ندركها بحاسة السمع مثلا صفات الأشياء التي تدركها بحاسة البصر ونصف الأشياء التي تدركها بحاسة التذوق بصفات الأشياء التي تدركها بحاسة الشم وهكذا تصبح الأصوات ألوانا والطعوم عطورا[1].
- **التشكيل بمزج المتناقضات:** المألوف في تشكيل الصور هو الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس [2]يعني هذا أن الشاعر قد يلجأ أحيانا وفي بعض الاوقات لتعبير عن أحاسيسه المبهمة الغامضة وحالته النفسية المستعصية فهنا يقوم بمزج المتناقضات في كيان واحد مضيفا عليه بعض اللمسات والسمات التي تمتزج به.
- **التشكيل بالمفارقة التصويرية:** المفارقة كما يرى (على عشيري زايد) " تكتيك فني يستخدمه الشاعر لإبراز التناقض[3]ويقصد "علي عشري "بهذا القول بان التناقض في المفارقه يقوم على فكرة معينة ألا وهي "الاستنكار" أي استنكار الاختلاف و التفاوت بين اوضاع كان من شانها ان نقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه اختلاف.
- **التشكيل بالزمن:** من القضايا والرؤى التي يصعب فيها الفصل بين الشكل والمضمون"التشكيل بالزمن"، فالزمن يمكن ان يسيطر على الشاعر فيعتصر من ماضيه

---

[1] علي عشيري زايد، بناء القصيدة العربية، مكتبة دار العلوم، ط2، 1979، ص 81.

[2] حافظ المغربي، التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي، شعر عبد القادر قط "نموذجا" النادي الأدبي في منطقة الباحثة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2011، ص45.

[3] علي عشيري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 137.

ما يقرر على حاضره و مستقبله، رؤى غائمه تنفرج جبينا و تضيق أحيانا وفق موافقة بين الواقع و الصراع اذ ما يحدث في الزمكاني الفني و الادبي هو انصهار علاقات الزمان و المكان في كل مدرك و مشخص فالزمان ينكشف ليصبح شيئا فنيا مرئيا ... فان المكان يدرك و يقاس بالزمان[1]

- **التشكيل بالتناص:** والتشكيل بالتناص صورة من صور الانفتاح على التراث بأشكاله والتناص عند "محمد مفتاح" "فيفساء من نصوص اخرى، إذا مجت فيه بتقتيات مختلفة ممتص لها، يجعلها عندياته، بتعبيرها منسجمه مع فضاء بنائه، ومع مقاصده محول لها تمطيطها او تكثيفها يقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها او بهدف تعضيدها"[2]، ومعنى هذا التناص هو التعالق ونصوص مع نص حدث، بكيفيات مختلفة.
- **التشكيل بالإيقاع:** ويكون بطرق بلاغية متنوعة كحسن التقسيم، رد العجز على الصدر ورد الاعجاز على الصدور: (وهو ان يكون أحدهما في اخر البيت والاخر يكون في صدر المصراع الأول أو حشوه أو في اخره، في صدر المصرع الثاني)[3].

ولهذا للفن البديعي الموسيقى دور هام في ابراز مضامن النص السغري تكثيف له، مما يأخذ على المتلقي كل سبل لمعايشها، لأنها تفتقد التكرار وتزيد ايقاعا بعينه يظل يتردد لي

---

[1] ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 1990، ص11.

[2] محمد فتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص 121.

[3] أحمد الهامشي، جوهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت لبنان، د ط، د ت، ص 33.

نفس المتلقي حفظا للمشهد النصي والجمالي وهكذا يتبين لنا أن التشكيل من السعة حيث يمكنه، **بمعية** عناصر أخرى من سائر الفنون تموج بالحركة والروح والحس والعاطفة، استيعاب الوسيط المستخدم، ورسم صورة للفكرة التي تتفق مع الطبيعة والحقيقة.

4. عوامل التشكيل الاسلوبي:

يخضع الاسلوب في تشكيله الى مجموعه من العوامل فلا يمكن أن نقصر اهتمامنا على النص كنسيج لغوي أو نظام من العلامات الدالة بمعزل عن منتجه، أو إلغاء دور القارئ إذ لا يمكن إنكار دور الملتقي في إنتاجه للنص خلال قراءاته المتعددة بالإضافة الى دور السياقات الخارجية ولها عوامل تساهم في تشكيل الأسلوب ومن اهم هاته العوامل نجد:

- **المؤلف:**

الأسلوب كما عرفناه سابقا ناتج عن ارادة و ذات مبدعه لان :« لغة الأدب لا تظهر عن تلقاء نفسها بل لابد من وجود الفرد المتميز الذي يستطيع أن يستخرجها و يبلور معدنها و يستخدمها استخداما جديدا»[1] و الأسلوب القوي يعكس قوة شخصية المؤلف أو المبدع و العكس فلكل طريقته في التشكيل أسلوبه من اختيار المفردات و صياغه العبارات فقبل أن تخرج في شكلها اللفظي فإنها تنبثق نفسية المبدع الذي يرتب المعاني و سنتقي الألفاظ التي تناسق لتنسجم و تشكل تركيباتاً ينفرد هذا التركيب من شخص لأخر ."ان هو سمة

[1] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، القاهرة . مصر، ط1، 2003، ص 88.

شخصية لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله باعتباره خاصية في الأداء اللغوي ولا يمكن تكرارها"[1] و الأسلوب لم يأت من العدم فعند دراستنا الأسلوب الأدبي لابد لنا من أن نربطه بالشخص صاحب الاسلوب و الذي نطلق عليه تسمية المؤلف "لأن الاسلوب في حد ذاته تشكيل فني ناتج عن إرادتين و عبقريتين إرادة الانسان و عبقرتيه و إرادة اللغة و عبقريتها"[2].

- **النص:**

النص نسيج من الكلمات يرتبط بعضها ببعض وقد اهتم الشكلانين الروس بالنص وألغوا كل الظروف الخارجية والمؤلف والملتقي أصبح عندهم مرتبطا بمفهوم الأدبية التي تعني دراسة الأدب كعلم مستقل بذته "حتى أصبحت الأدبية ي الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا هي محل الدراسة، وموضوع علم الأدب"[3].

- أما النص عند البنيويين المتأثرين بالفكر السويسري فهو بنية لغوية ضمن رؤية نسقية تنظر إلى النص الأدبي نظرة مستقلة عن سياقاتها الخارجية إذ أنها رفضت الفكرة السائدة أن النص الأدبي تعبير عن نفسية المؤلف، كما رفضت أن يمون مجسدا للواقع فالتحليل البنيوي تحليل ينبثق من النص نفسه[4].

---

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية للنشر، مصر، ط1، 1994، ص225.

[2] معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي، ص04.

[3] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2000، ص 27.

[4] ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2003، ص 97.

إلا أن هذه الأفكار لم تستمر طويلا إذ حاول مجموعة من الدارسين تجاوزها قصد تطوير مجال البحث اللغوي وإخراج النص من قوقعته التشكيلية أو نسيجه اللغوي الذي يبقى محصورا فيه، ومن خلال هذا يمكن القول إن المناهج ما بعد البنيوية لم تلغي فكرة النص كجزء أساسي في عملية التحليل والفهم إلا انها لم تجزم باقتصار هذا التحليل على الجانب اللغوي فقط.

- **المتلقي:**

من المسلم به أن المتلقي هو المستهدف في ي عمل أدبي و غاية المبدع من نصه في المتلقي ولا قيمة للنص الا اثناء تلقيه لهذا يعد المتلقي عنصرا هاما و عاملا مهما من عوامل التشكيل الأسلوبي، ليس باعتباره طرفا من أطراف عملية التواصل فحسب بل عنصرا منتجا له دوره في إنتاج الدلالة لأن قيمة النص نحدد عبره فهو صاحب الحكم و له القدرة على التحكم بالنصوص برفعها أو خفضها والمقصود بالمتلقي هنا هو ذلك الطرف المستقبل سواء أكان سامعا أو قارئا من العامة أو ناقدا ذا خبرة و دارية يرى "غازي مختار طليمات" أن المتلقي و إن كان ضئيل الحظ من الفهم فله حظ من الذوق و الفهم[1] و المتفحص لتراث العربي يجد للمتلقي حضورا قويا و إن كان يوظف بألفاظ غير هذا اللفظ و عدم استعمال المصطلح المتلقي.

[1] ينظر: عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 45.

نستطيع القول بأن للمتلقي دورا كبيرا حيث يلعب دور الوسيط بين المرسل والناقد الأسلوبي وأن يقوم الناقد بملاحظة النص وملاحظة انفعالات القارئ النموذجي تجاه النص ثم يجمع الظواهر الأسلوبية ويحاول الربط بينهما ربطا سببيا يقرن الانفعالات بمسبباتها، ومن مجموع تلك المسببات يحدد الخصائص الاسلوبية للنص وبالتالي يكون رأيا او يصدر حكما يتسم بالموضوعية، ومن هنا تكمن أهمية المتلقي في المساهمة في التشكيل الأسلوبي.

- ولعل هذه الدراسة حول عوامل التشكيل الاسلوبي قد بينت لنا تباين آراء الدارسين وتعدد المناهج النقدية التي ألغت بعض العوامل وقصرت اهتماماتها على البعض الآخر لذا لا بد من السعي إلى البحث عن منهج متكامل لا يقصي دور المبدع ويهتم بالمقابل بالأسلوب والأخذ بعين الاعتبار دور المتلقي وقراءته.

إن فكرة التشكيل الأسلوبي نهلت من الفنون التشكيلية الحميلة، فالتشكيل فن كما عرفه البعض والأسلوب كذلك فن، وأنه عندما يلتقي فني "التشكيل والأسلوب" في العمل الشعري الفني يصبح المعنى أعمق يؤثر في القارئ مم يؤدي إلى إجهاده في التفكير والبحث فيمنح بعدا جماليا على العمل الأدبي الإبداعي وحسا مرهفا، فالعمل الأدبي يعمل في صياغة مظاهر فنية وجمالية، والتشكيل الأسلوبي يولد لنا نصا جماليا، وهذا ما سنبرزه في متن بحثنا من خلال وقوفنا على أهم الظواهر وعناصر التشكيل الأسلوبي لديوان "قصائد من الأوراس إلى القدس" للشاعر حسين زيدان.

الفصل الأول: التشكيل اللغوي

1. التشكيل اللغوي:

2.إن الخطاب الشعري جسد لغوي ذو آلية متميزة الدلالة وهو مرهون بشرط التشكيل تفرضها قواعد الآداء اللغوي " فالشعر أولا وآخرا بنية لغوية دالة"[1]، فالشعرية تتمثل بالتشكيل اللغوي الخاص الذي يجسد التجربة، ولهذا فالتحليل بنية اللغة الشعرية تحليلا دقيقا يسمح لنا بالكشف عن حيازة الشاعر للعالم جماليا، فمهمة الشاعر في انجاز شعرية خطابه الشعري تتمثل في توضيح بعض المعالم اللغوية التي تمنح الخصوصية الفردية له، وعلى هذا الأساس فالشاعر الناجح يحقق شعريته من خلال استقلال أكبر قدر من الامكانات التي توفرها له اللغة.[2]

وهذا يعني أن التشكيل اللغوي في الخطاب الشعري، يحوي في ثناياه المؤشرات النفسية التي دفعت الشاعر إلى اختيار حزمة الأساليب اللغوية دون غيرها، وتتفاوت الأساليب اللغوية التي يتشكل منها النص في القدرة على رصد الدلالات في الخطاب الشعري.

[1] محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي في الشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات هيئة (الأمم) العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، (د م)،2013، ص9.

[2] ينظر محمد عبد المطلب، ص84.

فاللغة تعد ركيزة أساسية من الركائز التي يسس المعنى من خلالها يبني عليها الترتيب " فهي تحتل الدور الأخير في تشكيل الدلالة ".[1]

- **التقديم والتأخير:**

يعمد الشاعر في بناء وتشكيل نصه الإبداعي إلى تقنية نحوية تتمثل في خرق القوانين التي تمس بناء الجمل وخلخلة القواعد المعيارية من خلال تغيير المواقع الأصلية للكلمات المكونة لها قصد إضفاء لمسة فنية وجمالية متميزة قد لا تؤديها الجمل في حال امتثالها القاعدة المعيارية النحوية وتدعى هاته التقنية بالتقديم والتأخير التي تكون على مستوى الألفاظ داخل النص الأدبي نتيجة عمليات ذهنية سابقة لعملية الكلام والنطق به، وذلك قبل أن يتشكل كلاما منطوقا، أو في نسق النص الأدبي ويكمن وراء هذه الأخيرة لطائف قد لا تلمس أثرها وفق التربيب المعياري لتراكيب اللغة، وبدون شك فإن فسيفساء التركيب يعد نمطا أسلوب جميلا. فالتراكيب الشعرية حين يكثر فيها التقديم والتأخير فإنها تزيد النص الشعري جمالا ولذة ومتعة القراءة[2].

وبهذا فقد جاء الحديث مفصلا في دلائل الإعجاز للإمام "عبد القاهر الجراجاني" الذي عرفه بأنه: (باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعد الغاية ويقضي بك إلى لطيفه

[1] هاني علي سعيد محمد، شعر محمد الشهاوي، دراسة أسلوبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، د ط، 2009، ص123.

[2] ينظر: علاء مدني، الانزياح في شعر عمر أزراج، ديوان "العودة إلى تيزي راشد"، عينية مذكرة ماجستير في الأدب العربي، تخصص أدب حزائري معاصر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2011/2010، ص 179.

ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ولطف لديك موقعه، كم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك ان قدم شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان وللتقديم والتأخير فضل كبير وعناية بالكلام يجعلك تتوقع اللفظ فيروقك مسمعه كما كان عليه في صورته الأولى وما يلطف عند الملتقي تقديم اللفظ وتحويله من مكان إلى مكان[1].

فالتقديم والتأخير يجعلنا نستحسنه ونتذوقه، عند سماعنا وقراءتنا له نشعر بمتعة نفسية رائعة وتصور ذهني يجلي المعاني.

فباب التقديم والتأخير يمزج التراكيب اللغوية من البساطة إلى التعقيد والمخالفة وذلك من أجل إثارة المتلقي ودهشة وإدخاله في دائرة تتسع وتضيق من تركيب لأخر وبهذا يصف "فندريس Fendrs" هذا النوع من الدراسة بأنه: (غاية في الدقة ويتطلب حسا مدربا ولطفا عاليا في الذوق الأدبي)[2].

ويقول "محمد عبد المطلب" عن هذا الأسلوب (سبق أن أوضحنا أن الجملة الهربية لا تتميز في ترتيب أجزائها، وبرغم ذلك ترك لنا النحو رتبا تحفظ بالنسبة لهذه الأجزاء والعدول عن هذه الرتب يمثل نوعا من الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية، ومن هنا وجه البلاغيون اهتماما خاصا لهذا المبحث وصدور كثيرا من التغيرات التي توفرت فيها هاته

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تر: محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1413،1992، ص106.

[2] محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009، ص12.

الظاهرة، وما يمكن أن يفيد الدلالة، أو بمعنى أصح ما يمكن أن تتغير به الدلالة تغيرا يوجب لها المزية والفضلية)[1].

وعن أهميته يقول "عبد الجليل عبد الحفيظ": (وهو من الأساليب البلاغية التي لها أثر واضح في الكشف عن حقائق المعاني وتجلية المستور منها وراء الألفاظ... مقدرة المتكلم على استغلال الكلام في التغبير عن عوضه بأوجه عبارة وأحسنها وأشدها وقعا في النفوس وأبلغها)[2].

تبرز جماليات التقديم والتأخير إذا ما حصل في التقييم إبانة عن المعنى النفسي لدى المتفنن، وقوة العلاقة بين ما قدمناه والألفاظ الأخرى، ولا ينظر لجماليات التقديم والتأخير في الإطار الفردي للفظة المتقدمة، فلا تستحق لفظة التقديم على الأخرى للفظة مفردة ولكنها تستحق التقديم بعلاقاتها، وتآلفها مع الألفاظ الأخرى.

ويعد التقديم والتأخير من المسالك التي تدل على مهارة الأديب وأن لكل شاعر أو أديب قدرة تظهر مدى براعته على تملك زمام المفردات اللغوية بما يضمن له حسن الوصول إلى قلب المتلقي فقوانين الكلام تقتضي ترتيبا معينا للوحدات الكلامية، فيما التقديم والتأخير بترق هذا الترتيب وإشاعة فوضى منظمة بين إرتباطات لتلك الوحدات[3].

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، 1994، ص248.

[2] عبد الجليل عبد الرحيم، لغة الفرآن الكريم، مكتبة الرسالة، عمان، ط1، 1981، ص 331.

[3] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2013، ص 276.

ولذا فإن الشاعر أو الأديب عموما ليس مطالبا بأن يلتزم بقواعد الترتيب التي سنها النحاة وإنما يملك حرية التصرف والاختيار مع الحفاظ على العلاقة الدلالية وقيمتها التأثيرية[1].

فمن هذا المنطلق نجد التقديم والتأخير يكشف عن البنية العميقة، والدلالة البعيدة الموجودة في النصوص الأدبية، وبلد ركيزة أساسية في بناء الجملة لتحقيق بلاغتها وذلك بنقل الكلام من مستواه العادي إلى مستوى أرفع وأكثر إبداعا، ومن هنا يمكن القول بأن مظاهر التقديم والتأخير هي ظاهرة أسلوبية تفي الخروج عن القاعدة اللغوية النحوية والتي تنم عن تزاوج الفكر باللغة، أي توافق حركة الفكرة بحركة الصياغة، ومن هنا يصعب علينا تحديد أغراضها وفق الأغراض المعروفة والتأكيد والتردد وغيرها إنما علينا أن نربطها بالسياق الذي وردت فيه.

ومادامت هذه الظاهرة هي تكسير تراتبية النسق اللغوي فإن الأسلوبية تعنى بها عناية تامة لأنها تضع بين أيدينا عدد من الدلالات المتغيرة والمختلفة، ومن ثمة فإن الخطاب الشعري لا يعبر ترتيبه الطبيعي للجملة عن الدلالات التي تجيش في وعي مرسله ولهذا يجد مؤلفه في التقديم والتأخير واقعة لغوية جديدة تنبض بالمتعة الجمالية التي لا تنفصل عنها[2]، وأن لكل نص أدبي خصوصيته يتميز بها، حيث تجعله ينتظم في تراكيبه وأبنيته

[1] يوسف أبو العدوس، المرجع نفسه، ص276.

[2] ينظر: اسماعيل يوسف، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، اتحاد الكتاب العرب، ص129.

ولذا نجد بعض الأمثلة متنوعة من التقديم والتأخير، فالبعض منها يتوافق والبعض الآخر يتمايز، وهذا كله يرجع إلى طبيعة النص الأدبي المتنوع.

يخلص إلى أن التقديم والتأخير في الشعر لا يأتي عشوائيا إنما يكوم لأغراض بلاغية جمالية مقصودة ذلك أن الشاعر "يركب اللغة تركيبا مختلفا تماما عن التركيب كما يفهمه المنطيقيون وعلماء اللغة"[1].

وإذا ما أتينا إلى شعر "حسين زيدان" في ديوانه "قصائد من الأوراس إلى القدس" وحاولنا أن نستثمر المفاهيم السابقة في ضوء التقديم والتأخير، لألفينا أن الشاعر حسين زيدان ينصب على اللغة مستقلا كل طاقاتها وإمكاناتها المتاحة لتصبح اللغة إبداعية بكسرها لأصول القواعد النحوية وفروعها وذلك تقديم صورة خاصة بأفكار دقيقة رقيقة المسالك والمعاني ذات صياغة فريدة.

وقد استعان شاعرنا في صياغة ديوانه الموسوم بعنوان "قصائد من الأوراس إلى القدس" بلا شك بأيقونة التقديم والتأخير ونحن بدورنا سنحاول أن تكشف عن تلك التشكيلات الأسلوبية التي حققها الأسلوب في بناء القصيدة التي ظهرت بدلالات مختلفة وتأويلات متنوعة مع الإشارة أننا سنحاول أن نأخذ من تلك التشكيلات ما يقدم الفكرة التي نريد الكشف عنها، ونجد أن أسلوب التقديم والتأخير قد تردد بشكل لافت في الخطاب الشعري لحسن

[1] مايكال هامبورغ، حقيقة الشعر، تر: محمد عدنان حسين، مجلة اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1988، ص 8.

زيدان في ديوان "قصائد من الأوراس إلى القدس" وذلك لتعبير عن رغبات وأغراض عديدة والناظر في ديوانه هذا نجد أنه قد وظف بشكل واسع هاته الظاهرة قصد البوح بما يجول في خاطره والبوح بمكبوتاته ويعود هذا كله من أجل تحقيق قيمة جمالية ومعنوية في شعره من أجل اظهار مهاراته في استخدام اللغة، ومن صور التقديم والتأخير التي وردت نجد:

- **تقديم الجار والمجرور:**

إن أهم ما يميز شعر "حسين زيدان" في ديوانه هذا هو غلبة تقديم الجار والمجرور على باقي أنواع التقديم والتأخير وذلك في قوله، (قالوا لها فير عرس ثورة).

هو في عيوني لم تنبجس

وكواكب عطش تفتش عن سديم

هو لمسة الوجدان لما أشرقت

وقصيدة لم يفشها قلب كظيم

هو في أصابع فرحتي أنشودة

ورسالة كم أوهت قلب الكليم[1]

نلاحظ من هاته الأمثلة الموضحة أمامنا أن الشاعر حسين زيدان قد عمد إلى تقديم الجار والمجرور (في عيوني) على الخبر (نجمة) كما نجد في موضع أخر أيضا أنه قدم (في أصابع فرحتي) على الخبر (أنشودة) والغرض أو نقول الغاية من هذا التقديم الذي

[1] حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، منشورات SED، ص57 -58.

إعتمد عليه الشاعر أراد أ يبين لنا ويأكد للمتلقي عمق العلاقة الوطيدة التي تعد خط وصل بينه وبين القدس، وقد خصها حسين زيدان بمكانة رفيعة جدا فجعل منها نجمة ساطعة في أعالي السماء تنير وجدانه بشعاعها، وأنشودة متربعة على عرش كيانه، ونلاحظ من خلال هذا التقديم ما يدل على مكانة القدس في نفس الشاعر حسين زيدان:

وفي قصيدة (الشيء) يقول الشاعر:

بين طيني ..... وحجاره....

قل لدجاجات سكرى

وشخيرة زيتون صفرا....

أفق صيفي.... وستاره....

ورفوف فوضى.... وأواني.... يالسدة شئ مخطي....

وعلى (الكانون) هيوك دخان سوداء

أم ترضع مهجتها.... وتعد بيمناها (الطاجين)

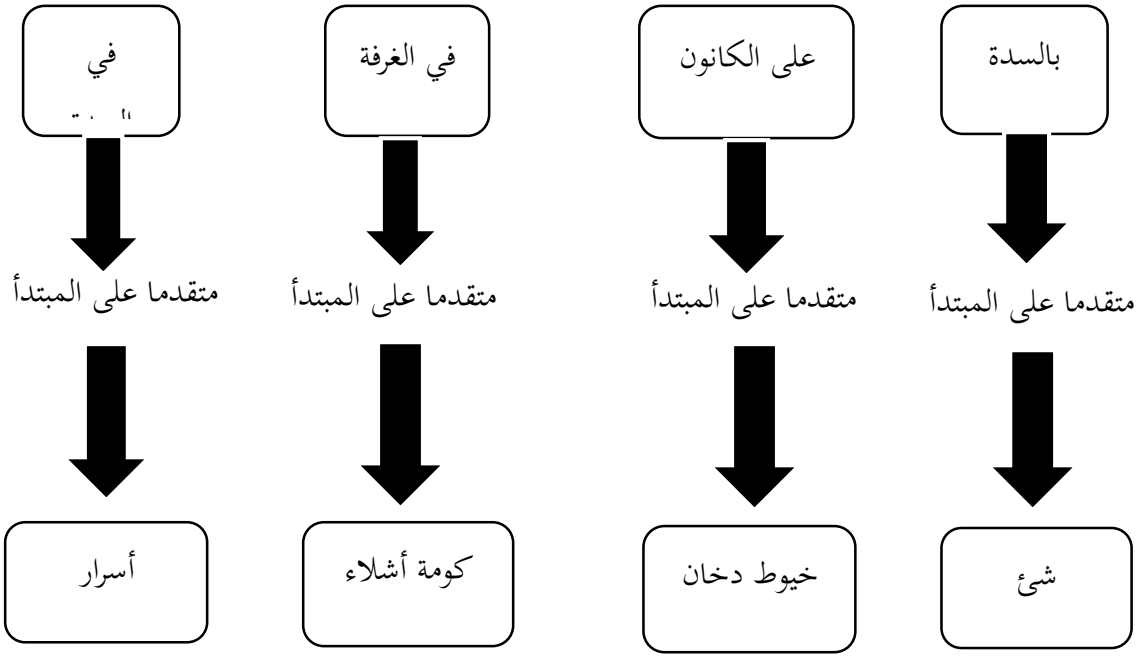
.....

في الغرفة كومة أشلاء (برنوس) أبيض صوفي

لكن.... في السدة أسرار: شئ بالسدة مخفي...[1]

من خلال هاته المقاطع نجد أن الشاعر خالف الترتيب الأصلي فجاء الخبر هنا شبه جملة (جار ومجرور) وهذا ما سنوضحه على النحو الآتي:

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص22.



عمد حسين زيدان من خلال هاته الأبيات إلى تقديم الخبر الذي جاء شبه جملة لإبراز خصوصية جد مهمة ألا وهي خاصية المكان الذي يعني له الكثير وذلك لشدة تعلقه به فقد تفاعل معه الشاعر وأورد هاته الخاصية في متنه الشعري لاستحضار صورة من صور انتمائه أنه البيت الأوراسي التقليدي الذي يرمز إلى ذاكرته الطفولية الممتزجة بالشوق والحنين ونفهم من خلال هذا أن حسين زيدان قد وظف الأوراس في هاته الأبيات دلالة على التشبث بالأرض والجذور وعمد إلى إبراز ذاته الجزائرية مما سبق أن المكان لدى الشاعر يعني الكثير فهو البيت الأول الذي يعيش فيه الإنسان فهناك علاقة وثيقة تربط الإنسان بالمكان فلا قيمة للمكان دون وجود الإنسان عليه وبدوره لا يستطيع الإنسان العيش من دونه فهما متلازمان فالبيت هو ركننا في العالم لا نستطيع التخلي عنه وهذا ما فعله حسين زيدان في أبياته السابقة وبهذا يصبح لتقديم الخير الذي جاء شبه جملة غرضه التخصيص.

كما نجد أيضا أن حسين زيدان لم يكتفِ بتقديم الخبر في القصائد السابقة بل عمد أيضا في أولى قصائده من الديوان إلى تقديم الخبر الذي جاء أيضا شبه جملة (جار ومجرور) وذلك في قوله من قصيدة (باسمك اللهم):

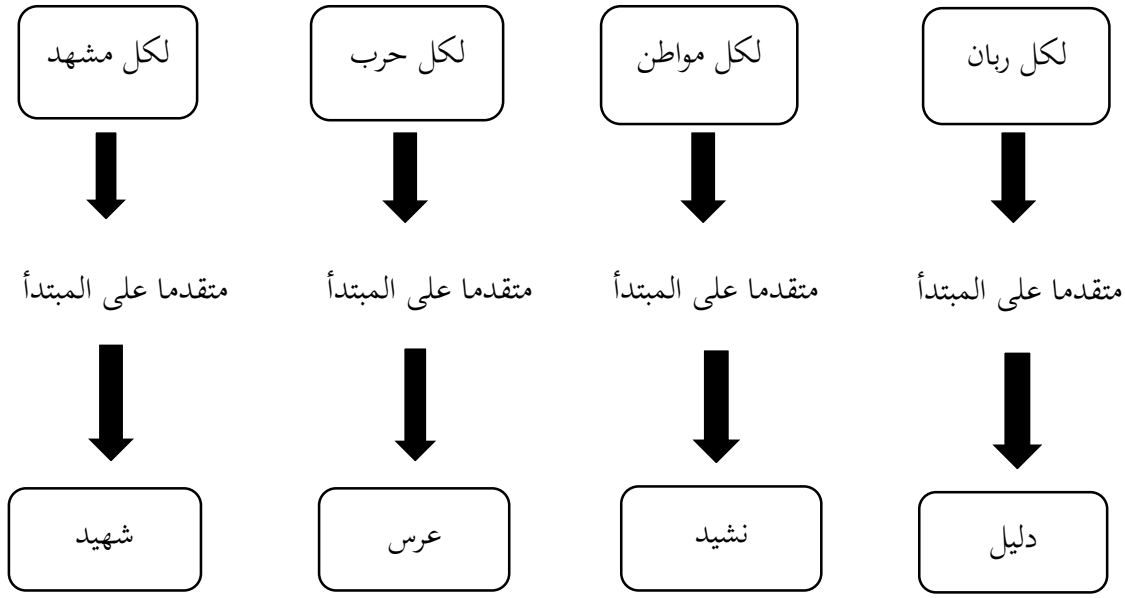
قلنا لهم:

لكل ربان دليل

لكل مواطن شهيد

لكل حرب عرسها/ زغرودة قبل المهيل

قلنا لهم: لكل مشهد شهيد[1].



قدم الشاعر أيضا هنا الخبر شبه جملة (جار ومجرور)، وذلك على النحو الآتي:

من خلال الأبيات السابقة وهذا المخطط نلحظ أن الشاعر وظف تقديم ما خصه التأخير وذلك من أجل لفت انتباه القارئ وقد لجأ الشاعر إلى هذا التقديم لدواع موسيقية فهذا التجانس الصوتي بين الأبيات أدى إلى خلق نغمة موسيقية متميزة تسهم في جذب انتباه السامع خلاف التركيب العادي الذي لن بترك أي انطباع لدى المتلقي، وهذا التناسق وهذا الانسجام

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص 04.

وهذا التناغم هو خاصية وميزة جمالية وفنية يضيفها أسلوب التقديم و التأخير على النص الشعري مما يجعله أعمق تعبيرا للمبدع أو أكثر تاثيرا في المتلقي و هذا يتجول الشاعر في مفرداته في نصه الشعري فيقدم كلامه و يؤخر أخرى و ذلك لغرض معين يريد الشاعر إيصاله من خلال هذا التقديم. إننا أيضا لا نزعم أن تقديم الجار والمجرور وحده هو الذي يضع هذه الدلالات لكنه بلا شك يسهم اسهاما كبيرا في اظهارها ذلك أن الدوال في الشعر عامة وفي شعر حسين زيدان من خلال ديوانه قصائد من الأوراس إلى القدس خاصة[1].

- **تقديم الفاعل عن الفعل:**

إن الفاعل أصله أن يأتي بعد الفعل من حيث الرتبة غير أنه قد يتقدم عليه لأغراض دلالية وأخرى جمالية وهذا ما نجده في هاته الأبيات من قصيدة (حديث جبل):

جبل من الأوراس حدث قال لي

إني أحن إلى عناق الكرمل

ثل قد نسيت مسافتي في دربه

ونسيت قمة فرحتي وتهللي

وتركت في كهفي الرسالة لم أرد

[1] رمضان صادق، شعر بن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 01/01/1998، ص 121.

ولو أفهم يوما بسر المرسل[1].

قدم الشاعر في هذا البيت الشعري الفاعل وأخر الفعل وكان غرض الشاعر من هذا التقديم تشويق المتلقي إلى الكلام المتأخر لأن هاته الأبيات توحي بنوع من الحنين و شعور حافل باليأس و القلق فنجد حسن زيدان يحن لفراق الكرمل و هو جبل في فلسطين لأن هاته المدينة لها مكانة عظيمه في نفسية الشاعر لذلك نجده يعيد شريط ذكرياته متذكرا مسافاته الأولى التي حملته إليها فيزداد بالشوق و الحنين، لذلك كان غرض الشاعر تشويق المتلقي وإثارة فضوله لو جاء التركيب على طبيعته و ترتيبه الاصلي لأحداث الملل في نفس المتلقي و في هذا الأثر النفسي الذي تحدثه ظاهرة التقديم و التأخير يقول منير سلطان: «حيث نقدم مالا حظ له في التقديم نكون قد احدثنا تغييرا في الموقع .... ثم يأتي الالفاظ الاخرى فتكون الشحنة التي استحوذ عليها اللفظ المقدم قد قلت»[2].

- **تقديم الخبر على المبتدأ:**

المبتدأ والخبر هما الركنان الأساسيان في الجملة الاسمية، والقاعدة النحوية تجعل الخبر في الرتبة الثانية بعد المبتدأ لكنه يمكن خرق هذا القانون إذا إنزاح عنصر الخبر على هذا المبدأ النحوي وهذا الأمر الذي يجعل المتلقي يهتم بالمتقدم أي الانزياح الذي حدث في

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص 44.

[2] منير سلمان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، 01/01/2000، ص 138.

ترتيب ركني الجملة الاسمية. فيتحول المتقدم إلى مثير يعمل على نقل الدلالة التي يريدها الشاعر ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة:

هائم انت، بين الأسنه...والسن خضرمه الحزن

ها أنت ... نصف .. ونصف ... بين الفصول: خريف ... شتاء ....[1]

نجد أن الشاعر في البيت الأول قد صاغ السياق في نظام تركيبي منسق، حيث تجاوز القاعدة المعيارية بتقديم الخبر (هائم) على المبتدأ (أنت) والفرق واضح بين إذ نقول أنت هائم وهائم أنت.

فالجملة الأولى نجد بأنها لا تتجاوز وظيفة الإخبار من حالة الذات الشاعر، بينما تتعدى الجملة الثانية تلك الوظيفة لتؤكد تعمق حالة الشاعر فذاته ضائعة هائمة في زمن غير زمانها، محصورة بين سهام الهموم والأحزان.

أن الشاعر حسن زيدان قد خرق هذا الأصل وعمد إلى خاصية التقديم والتأخير فغير هذا التركيب وذلك للفت انتباه المتلقي وتركيزه إلى أهمية ما ابتدأ به ومن ثمة فان التقديم الذي حصل في المثال السابق فإنه يدل على قدرة الشاعر الفنية وشعريته الإبداعية التي تظهر المعاني بحسب ترتيبها في نفسيته وهذا ما يشد انتباه المتلقي ويحرك وجدانه: «لأن

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص 07.

موهبة الشاعر الإبداعية تجعله ينقل الأفكار بتراكيب تتحرك أفقيا تقديما وتأخير بحسب ترتيب المعاني في نفسه»[1].

- و خلاصة القول أن الشاعر قد وظف أسلوب التقديم و التأخير في ديوانه بما يحقق غرضا فنيا وجماليا ودلاليا ويعد هذا الأخير من أهم الأشكال التي تحقق الانزياح والعدول على مستوى الجمله وهو خاصية من خصائص الشعر ووسيلة من وسائل التركيب وذلك من أجل بناء قصائده و إضفاء جمالية عليها مما يحرك عند المتلقي لذه أدبية نتيجة هذا الانحراف للترتيب الأفقي المعياري لوحدات التراكيب اللغوية و فقسموا دلالة الأنساق النص الشعري وباستقراء شعر حسن زيدان من خلال ديوانه قصائد من الأوراس إلى القدس لاحظنا أن ظاهرة التقديم و التأخير تمثل ظاهرة أسلوبية وظفها الشاعر لإثراء دلالته وتعميقها، فالشاعر يأتي بأسلوب التقديم والتأخير منزاحا عن الاصل اللغوي، تحقيقا لمقاضيات معنوية و أغراض دلالية تثري فعالية هاته الرسالة،الشاعر يستطيع التلاعب بالصيغ التركيبية للجمل حيث يستطيع التقديم والتأخير و ذلك بإضافة لمسات جمالية للنص الشعري.

فقد أظهرت الأمثلة السابقة براعة حسن زيدان في استخدام هذا الأسلوب حيث اتخذ منه وسيلة يتجاوز بها نمطية اللغة إلى حاجات دلالية وذلك بغية امتاع المتلقي ومراوغته بتراكيب جديدة خارجة عن المتداول وعن المألوف وهكذا اكتسبت لغه ال.

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية.

2. التكرار

التكرار هو أحد علامات الجمال البارزة وهو وسيلة من وسائل الفنية التي جنح إليها حسين زيدان، ليضفي على شعره ايقاعا داخليا جميلا معبرا، عن الذات الشاعر بمختلف تجارب فالتكرار هو : " أن يأتي المتكلم باللفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا شرط اتفاق المعنى الأول والثاني فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في اثباته تأكيد ذلك الأمر وتقرير في النفس وكذلك، إذا كان المعنى متحدا وإذ كان اللفظات متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الاتيان به للدلالة على المعنين مختلفين".[1]

تشير نازك الملائكة إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي، ترى بأن التكرار أسلوب يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من امكانيات تكبيرية، انه في الشعر مثله مثل لغة الكلام، يستطيع أن يعني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلا أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة.[2]

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، منشورات العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2001، ص86.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1993، ص231.

وكهذا فالشاعر لا يقرر عشوائي، فالكلمة المكررة يجب أن يكون لها وقع على نفس المتلقي حاملة شحنة دلالية عميقة وإلا صار الكلام مبتذلا باهتا.

إذن فالتكرار يعد من الظواهر الجمالية التي يعتمدها الأدباء والشعراء على حد سواء، فهو ظاهرة لغوية من حيث اعتماده على الكلمات والجمل البسيطة والمركبة، ويعرفه عمر محمد طالب: " بأن التكرار محققا على مستوى البيت وظيفتين في القصيدة الأولى دلالية، فالشاعر عندما يكرر وحدة معجمية بنفس اللفظ فإنه يقصد إلى الإلحاح والتأكيد على عنصر دلالي من عناصر الإرسالية ونقله إلى المتلقي مباشرة.[1]

إن التكرار له أهمية كبيرة عندما يوظف بطريقة دقيقة ولا يكون بطريقة الحشو الزائد على الحاجة كما أنه:" يقترن دائما بالهواجس والأحاسيس الحضور في نفسية الشاعر".[2]

وقد لجأ حسين زيدان إلى هذا التكرار فانه يهدف إلى توظيفه فنيا في نصه الشعري، وبدوافع فنية ونفسية معا، فالدوافع الفنية للتكرار تظهر في تحقيق التوازن في القصيدة، والانسجام التام في النغمة الموسيقية، التي تغذي المعنى وتشبعه ولا يخفى اعتناء حسين زيدان بلغته، أما الدوافع النفسي فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على سواء.

[1] ينظر : لرمضان صباغ.

[2] بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار المريخ، الرياض السعودية، ط3، 1986، ص217.

إن التكرار من الظواهر الشائعة في الشعر المعاصر وهو ظاهرة لغوية ووسيلة بلاغية ذات قيم اسلوبية مختلفة والتكرار لديه لمسة سحرية التي تضفي بنعومتها على النص الشعري مزيدا من الفاعلية " وطاقة تعبيرية وصدى موسيقيا وهو يمثل تقنية اسلوبية راسخة تتواصل مع سائر العناصر البنائية، وتتداخل معها لتسهم في تشكيل معمارية النص، وتوجيه المعاني نحو برة دلالية جوهرية".[1]

فالتكرار هو المفتاح الذي يفك أصعب المغاليق الدلالية، والضوء الذي يجلي أغمض الجهات النفسية والمهندس الذي يشارك في هندسة المعمار النصي، وشد مفاصله وتوكيد مضامينه وتقريرها في الأذهان والأسماع.

وقد برزت أنواع التكرار المختلفة في الديوان حسين زيدان سواء بتكرار الصوت أو الكلمة أو الجملة.

1.2. تكرار الصوت:

إن ظاهرة تكرار الصوت موجودة في الشعر العربي ولها أثرها الخاص في أحداث التأثيرات النفسية للمتلقي، وإن تكرار الصوت في المقطوعات له أثر واضح على المتلقي، نظرا لما يحدثه من جرس موسيقي وكذا الخواص التي تتميز بها تزيد من توضيح الدلالات الصغيرة.

[1] هدى الصحناوي: الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي، أنموذجا، ص117.

عن مشاعر الشاعر وأفكاره فقد يتكرر الصوت بعينه في أبيات القصيدة ويعد الحرف الصوتي الأصغر في التأليف الدلالي واختيار الشاعر للأصوات معينة والتركيز عليها لكشف مدى الطاقة التعبيرية التي تتضمنها الأصوات المهيمنة في الخطاب الشعري، وكما نجد الشاعر أنه قد يختار صوتا دون غيره في رسم تلك الصورة أو الكشف عن مشاعره وعواطفه، " وذلك لاحتوائه على طاقة جمالية وفنية يشكلها الشاعر على شاكلة متميزة ومنفردة تجعل النص الشعري مشحونا بطاقة موسيقية لا مثيل لها".[1]

ديوان حسين زيدان قد تضمن تنوعا وتباينا في الأصوات بين الجهر والهمس، وهذا التنوع هو دلالة واضحة على الطابع الحرفي المستمر الذي خيم على نفسية الشاعر، بين هدوء واضطراب أو فرح وحزن، لذا جاءت أصواته جامعة بين المتناقضات، وما يتطلبه الموقف الشعري المعبر عنه وينقسم الصوت إلى قسمين:

1.1.2. الأصوات المجهورة:

تعد ظاهرة الجهر من الظواهر الصوتية التي لها شأن تسير في تميز الأصوات اللغوية وتقابلها ظاهرة الهمس.[2]

[1] رابح بخوش: اللسانيات التطبيقية عن الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1،2006، ص44.

[2] نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث العلمي، الفتح لجليد الفني، الاسكندرية، العصافرة، د ط، 2008، ص92.

ويعرف الجهر " اهتزاز الوتران الصوتيين عند النطق".

الأصوات المجهور هي (ء، ع، غ، ي، ز، ض، ظ، ن، د، ذ، م، ب، و، ر، ل).[1]

بالنسبة لشيوعها في الكلام فانها تشكل أربع أخماس الكلام أما الأصوات المهموسة لا تكاد تزيد على خمسة أو العشرين من مائة من الكلام.[2]

تكرار الأصوات المجهورة في بعض قصائد من الديوان:

القصيدة	تكراراها
7. رحلة ضياع وأوراق. 8. اعتماد.	708 مرة.
العنقاء.	627 مرة.
قال الامام للمؤذن.	1012مرة.
رسائل من الأوراس للقدس.	1214 مرة.
اعترافات منتتم.	557 مرة.

[1] خولة مطالب: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2000، 2006، ص58.

[2] ابراهيم أنيس: الصوات اللغوية، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1987، ص21.

من خلال هذا الجدول نلاحظ تواترات الأصوات المجهورة التي كانت بكثرة في القصائد السابقة حيث قدر عدد الأصوات المجهورة ب: (4118) مرة وقد كانت الحروف المهيمنة هي: (اللام، الميم، النون) على التوالي، وكانت الحصة السائدة (صوت الميم والنون).

- **صوت اللام:**

احتل اللام أعلى نسبة في القصيدة من مجموع (الصوات المجهورة) وصوت اللام " صوت لثوي جانبي مجهور".[1]

وقد اقترن حرف اللام بكم هائل من الكلمات: ليل، ألم، ظلام، ظلم، ظل ...الخ.

فالظل عند الشاعر حيزا يلجأ إليه للهروب من الواقع المرير، الذي يتخبط فيه بما يحمله من ألم، إذ الشاعر في حالة اغتراب على الواقع الذي يرفض الانتماء إليه واقع موحش لا يعترف إلا بالظلم، لجأ الشاعر إلى توظيف لفظة الليل كأيقونة عن الشرور باعتبار الليل ستار لكل ما هو موحش وسيء، وهي كلها دلالات زادت من تفعيلها اقتران هاته الكلمات بحرف اللام الذي إن دل دلالة واضحة على الألم والحزن والمرارة، غير أن الشاعر قد جنح إلى توظيف المعنى وضده أي فطلما كان اللام صوتا للألم والأنين، كان أيضا شعاعا للأمل أيضا من خلال اقترانه ب: اللحن، الأمل ، الحلم، الطفل، وهي كلها اشارات دالة

[1] مناف مهدي الموسوي: علم الأصوات اللغوية، منشورات جامعة السابع من أفريل، ط1، 1993، ص67.

على التفاؤل بغد أفضل يغير فيه الشاعر عن واقعه القاسي إلى آخر مثالي يسود فيه الحب، السلم، إن الحلم مرآة لكل ما هو جميل والطفل رمزا للبراءة، وللغد مشرق، تضافر فيها صوت اللام مع غيره لتحديد هذه الدلالات وتعميقها أكثر، ان سيطرة اللام على القصائد بوجب بذلك الصراع الذي يحيط بالذات

الشاعرة، صراع بين أمل وألم، بين واقع معيش وآخر افتراضي مبتغى، ولتبقى الغلبة في الأخير للإصرار والمجابهة بلا شك (صوت الميم والنون).

وللام مكانة خاصة في اللغة العربية فهو من علامات التعريف، وهو يوحي أيضا بالليونة والمرونة والتماسك، مما أهله لتوسم هاته الصفات وإقامة برزخا بينها وحرف اللام في ديوان حسين زيدان، من نماذج مختارة يدل على الحزن والمآسي، وفي بعض الحيان نجده يعبر عن الأمل.

وهذا ننتقل من حرف اللام إلى حرفي الميم والنون الذين جاءا على التوالي بعد حرف اللام، فقد احتلا حيزا هاما في القصائد السابقة ، نجد أن صوت الميم بأنه صوت أنفي من أصوات الغنة، أما النون فيوصف بأنه صوت نواح يلجأ إليه الشعراء للتعبير عن حالات الحزن والأسى، ويعد صوت النون من الأصوات التي تمتاز بقوة الوضوح السمعي وسهولة الانتشار لذلك حقق من خلالها الغاية التعبيرية، فسهل انتقال الرسالة من الشاعر إلى المتلقي، مجسدة في الأمثلة اللآتية: الظمأ، الحزن، الذنب، الفتنة، وقد وظف الشاعر كذلك الألفاظ في موقف سلبت فيه الحقوق واغتصبت فيه أرض السلام، وسكت من سكت وثار

من ثار، لذلك حسين زيدان لم يجد إلا تلك الألفاظ متنفسا يخفف من آهاته وآلامه، فخرجت هذه الكلمات مدوية صادحة مشحونة بالمرارة والحرقة، فحرقة الشاعر جسدتها الكلمات: ظمآن ، فهذه الكلمة عبرت عن ظمأ الشاعر والعرب جميعا للحرية والتغيير، ملأت حزنا عصر قلوبهم مرارة على الوطن الضائع، وشعورا بالذنب على الباقي هي دلالات فعلها حضور صوت النون في هذه الكلمات عبرت بقوة لأنه صوت مجهور وبصدق لأنها نابعة من اعماق قلب أعياه حب الوطن والحرية.

2.1.2 الأصوات المهموسة:

نشير أولا إلى أن الهمس يتناغم مع انخفاض الصوت وهدوئه، والجهر سمة صوتية توحي بالقوة والرفض والتحدي، فهو يتناغم مع ارتفاع الصوت، وإذا نظرنا إلى الأصوات في القصائد السابقة يتعين لنا أن عدد من الأصوات المجهورة أكثر من عدد الأصوات المهموسة، وهذا يوحي أن الديوان يتضمن واقع الهدوء، فجاء زخم الأصوات المجهورة واضحا ليعبر عن الرفض، والكشف عن الحقيقة المأساوية.

القصيدة	تكراراها
رحلة ضياع وأوراق. اعتماد.	346 مرة.
العنقاء.	290 مرة.
قال الامام للمؤذن.	405 مرة.
رسائل من الأوراس للقدس.	499 مرة.

اعترافات متتم.	243 مرة.

- **صوت التاء**

فالتاء " صوت شديد مهموس مرقق مستقل"[1] ويتشكل مخرجه

ومن الأمثلة المجسدة في القصائد السابقة نجد الكلمات: تاه، نفقوا، افتقد، اغترب، لصوت، تختفي، لوحظ أن هذه الصوت سيطر على أجواء القصيدة وصوت التاء من الأصوات التي توحي بالخشوع لما يقتضيه.

فالتيه والاغتراب، والافتقاد والاختفاء توحي بالضياع للانتماء، والعيش في غربة عن الواقع، والبحث عن البديل المثالي ألطف دون جدوى، فلم يجد الشاعر حلا إلا الموت كحل يرضي كل الأطراف يتخلص به من كل مخاوفه وهواجسه التي سيطرت عليه، لذا فصوت التاء قد فعل هذه الدلالات وعمقها أكثر في النص.

- **صوت السين والصاد:**

تواترا في القصائد السابقة 513 مرة، والصاد 237 مرة، على التوالي فقد ورد نسب معتبرة والسين والصاد " صوت نحو مهموس مفخم مطبق ترتفع فيه مؤخرة اللسان ناحية الطبق".[2]

[1] حلمي خليل: مقدمة الدراسة، دار المعرفة الجامعية، د ط، 2003، ص62.

[2] رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط 3، 1997، س47.

أوحت بهذه الكلمات:

صوت، سراشا، سكت، صحوة، صبر وذلك في قصيدة رحلة ضياع وأوراق اعتماد يقول:

هائم أنت بين الأسنة ..... والسن خضرمه الحزن

ها أنت ..... نصف..... ونصف..... وبين الفصول

خريف ..... شتاء

هائم أنت.[1]

ويقول أيضا في قصيدة " رسائل من الأوراس إلى القدس"

أعرف أعداءك يا موسى

احفظهم ..... ابدا لا تنسى

لا تخدع بالسمات الحمر ..... فهم أشباح

أن ثقفوك بنور سما.[2]

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص7

[2] حسين زيدان، المصدر السابق، ص48.

فصوت السين والصاد من أصوات الصفير، عززت موسيقي الديوان الداخلية الداخلية ويعطيها طابعا خاصا، فلهذه الأصوات وظيفة دلالية، فكان الصفير خارج من نص الشاعر ليدل على تأزم حالته النفسية بشكل يتناسب مع الحزن والتجربة المأساوية العميقة.

- **صوت الفاء:**

ويحدث بأن: "تضغط الشفة السفلى على الأسنان العليا، بحيث يسمح الهواء بأن يشق طريقه بينهما خلال الثنايا".[1]

وقد ورد صوت الفاء بنسبة معتبرة في القصائد السابقة، إذ ورد 511 مرة، وقد ارتبط هذا الصوت بكلمات كانت بارزة الوضوح في النص وذلك في قوله:

قال المؤذن في فجر يمازحه:

تلج المدينة: مهلا سيدي مهلا

فلم يقارف إمام الحي مصحفه

حتى تفيأ في آياته المثلى.[2]

فالفراق والمصحف بؤرتان هيمنتا على أجواء النص الشعري كيف لا، والشاعر يفارق أمته العربية ذات المبادئ ليصحو على أنقاضها، فلم يبق غير الرموز، استكان فيها أبناؤها

[1] محمد السعدان ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ص144.

[2] حسين زيدان، المصدر السابق، ص37.

عن حماهم وأراضيهم ليكون الرجوع إلى المصحف. لكل الذي يعيد إيقاض هذه الأمة من سباتها الذي طال. أحالنا صوت الفاء هنا إلى الحميمية التي تجمع الصوت بمعناها لذا فقد وظفها الشاعر وفق نسق خاص، أوحى بالهمس، الخفة والانشراح، فهي دعوة وإن كانت جملة اعتراضية خفية، للعودة إلى التمسك بحبل الله الذي لا ينقطع، وتحمل في طياتها الدعوة إلى التغيير، ونفض الغبار عن الماضي في محاولة لصنع غد أفضل، وتصان الحقوق فيه. كما نجد صوت الحاء متكررا بكثرة، فصوت الحاء هو "صوت حلقي رخو مهموس مرقق فيه بحة".[1]

كما وظف كلمات: المحو، الريح، الحلم، فهي كلمات توحي بالانعتاق والحرية والخفة، جعلها الشاعر ملجأ ينفس بها عن آهاته ومكنوناته، إنها كلمات تشترك في لا حسيتها، فلا يمكن مجاراتها ولا الامساك بها، نثرها الشاعر في ثنايا قصائده ليضيف لها نوعا من السلاسة والخفة، ان خفة الريح محسوسة الروح، ولا متناهية الحلم جعلت منها أيقونات أحدثت التوازن في النص فلا بد لإنسان بعد كل هذه المجابهات من الاستكانة والهدوء، وهي علامات رمزت إلى الأمل الموجود داخل الشاعر الحالم بالهدوء

- **صوت الهاء:**

[1] محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، ص84.

تردد صوت الهاء في 420 موضعا في القصائد السابقة، والهاء " صوت حنجري رخو ومهموس، يتم نطقه عند احتكاك الهواء الخارج من الرئتين بالتضييق الحاصل في الأوتار الصوتية".[1]

فمخرجه إذن من اعماق الجهاز الصوتي يرتبط ارتباطا عميقا بالوظيفة الدلالية واتصاله بالفعل " تنهد" لعمق دلالته على اخراج النفس بعد مدة ألما وحزنا.

فالهاء " استطاع ان يعكس الحزن والقلق والفزع جميعا".[2]

ويستمر الوقوف على الهاء في تحديد الدلالة وإظهار المعنى:

يولد اللحن استعارة

.....

صار نبضا للإشارة

يولد اللحن استعارة

.....

مبهما مثل العصافير الطريدة

[1] مناف مهدي الموسمي، علم الأصوات، ص87.

[2] عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تخطيطية لقصيدة ابن لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992، ص13.

فإذا البحار أفتى في المصيدة[1]

إذ يلازم الحزن الذي يعتري الشخصية الشعرية الفزع والخوف فالوقوف على الهاء في " استعاره، الاشاره، طريده، مصيده....) وتتحول دلالة الهاء بعد أن ارتبط بلفظ الجلالة " الله" ليحدد وظيفة دلالية أخرى عند الصوت " اختصار ضمير الجلالة (هو) عند بعض المتصوفة وورده منفردا يقوي دلالة عمق الايمان والتوغل الروحي، وعلى حضور (الله) من وجهة اخرى في قوله:

باسمك اللهم تبقى

رغم انفهم المخيفة.[2]

بالإضافة إلى الوظيفة الايقاعية لهذا الصوت في نهاية الأسطر، فإنه يحمل دلالة العمق الإيماني وقيمته فيه ثبوت العقيدة وتجسيدها في مكامن النفس.

2.2. تكرار الكلمة:

لا يقتصر التكرار على تكرار الحرف فقط، بل يتعداها إلى تكرار الكلمات من الاسماء والأفعال، وغيرها:

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص13.

[2] حسين زيدان، المصدر السابق، ص4

وتكرار الكلمة يختلف تماما عن تكرار الحرف، فالتناسق والانسجام يشكل لنا دلالة سياقية للكلمة وبالتالي يكون تكرار الكلمة عدة مرات من قبل المتكلم، مراعاة للفت انتباه السامع، بحيث تتكرر هاته الدوال اللفظية داخل النسق الشعري يقول عبد الله الطيب: " قد يجاد التكرار لمجرد إظهار النغم وتقويته".[1]

والمعنى من هذا القول إن التكرار الكلمة قد يأتي إلا لإظهار النغمة الموسيقية في النص الشعري وما تضفيه هاته القصيدة نغما موسيقيا خاصا ومتميزا ولدلالات مختلفة في النص، كما أن ترددها في البيت الشعري، أو القصيدة ليشكل ظاهرة أسلوبية في السيق اللغوي، فتتوحد الصوات فيما بينها[2]، " فيزيد القصيدة جمالية وتناسقا وتشكيلا خاصا لأن تشكيل الكلمة في حد ذاته يعد مصدر من المصادر الأولى في شعر الحداثة التكرارية والتي تشكل من صوت معزول أو من جملة الأصوات المركبة الموزعة داخل السطر الشعري أو القصيدة بشكل يزيد من تثبيتها وتوكيدها".[3]

وهكذا فقد اخذت ظاهرة تكرار الكلمات مجالا واسعا في شعر حسين زيدان فلا تكاد تخلو هاته المدونة من التكرار، ولعل الشاعر أراد ان تؤدي هذه الكلمات المكررة، غرضا لأمر تقف عند عدد من النصائح إذ يظهر التكرار في هاته الكلمات التالية:

---

[1] عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج2، جامعة الخرطوم، ط 1 ، 1991، ص88.

[2] القاضي النعمان، أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل اجمالي، دار الثقافة والتوزيع، د ط ، 1987، ص105.

[3] عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ارند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط 1 ، 2010، ص477.

3.2. تكرار الفعل:

يرمي الشاعر من وراء تكراره للفعل إلى غرض أو هدف معين يؤديه يتجلى في تكثيف المعنى أحيانا على المقطع أو القصيدة سواء كان هذا الفعل في الماضي أو المضارع أو الأمر.[1]

يحضر هذا التكرار في قصيدة صورة في زمن ما، يقول:

جفت آبار ومياه

جفت صرخة معتصماه

جفت في الشام ..... وفي النيل

في مكة جفت..... في زمزم

متى الصياد مع المفتاح

وهذا القمقم إرث نمو..... يطفو..... يهرم[2]

من خلال هاته المقاطع الشعرية نلاحظ بأن الشاعر حسين زيدان الفعل الماضي جفت لصفة التقرير الوصف حيث يصف بواسطتها حال العرب ويدل تكرار فعل "جفت" معنى قوامه انتظار من يحيي أملا مات يوحد المستضعفين حول راية الوطن ليسعو إلى توحيده

[1] ينظر سعد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2004.
[2] حسين زيدان، المصدر السابق، ص23.

كما يكن الشاعر دعوة إلى عودة العرب لهويتهم قبل أن يسعى إلى غاية أبعد منها وهي فلسطين حيث يذكر الشاعر أن تخلي العربي عن ثرواتها للعدو جعلها تحت سلطته فلم تعد تملك تلك الثروات فلم نعد نرى معتصم يستنجد به وجفت مصادر الثروة والطاقة ومثل له الشاعر بالشام وخيراتها المختلفة و النيل وبدره من عوائد على أهله حيث أن المعاني التي وصل إليها العرب جعلت منابع خيراتها تجف.

كما ورد فعل الماضي أيضا في قوله:

برمز آخر قلنا: باع

من اغمد سيفا قلنا: باع

من شرب الخمر قلنا: باع

من لم يأوي جنود..... باع من صفق دون شعور..... باع

والآن لنا في الرمز مباع

في قهوتنا نضع الشيح ..... ونسخر من كل الأوضاع[1]

بالنسبة للفعل الماضي باع فهو يدل على زمن او حدث فات فتأتي لاسترجاع الأحداث الماضية والتفكير بها وهذا ما فعله الشاعر ويرمز الشاعر هنا الى تكرار فعل باع انه ليس للبيع بل أصبح يحمل دلالات عدة تتغير حسب موضع ذكره بين إما التخلي عن الهوية والاندماج مع المحتل وإما رفض للمقاومة المحتلة والاستسلام له وإما تركه لأخلاق

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص26.

دينه وإما رفضه من يناصر جند الوطن ضد الأعداء أو صفق لهم حين يستنفرون على بني وطنه بهذا فقد كان للفعل الماضي خصوصا حضورا فعالا عند الشاعر حسين زيدان بتزاحم الأحداث التي مر بها الشاعر في حياته وكثرة المصائب والهموم التي واجهته لأن الفعل الماضي عنده أكثر قدرة على التعبير عن هذا التحول الذي عاشه حسين زيدان ونقل تجربته الخاصة لتثير احساسا لدى المتلقي وتكسب الشاعر جمهور المتعاطفين نجد الشاعر استعمل أيضا الأفعال المضارعة فقد طغت على المدونة وهي تنم بذلك عن براعة الشاعر اللغوية ي اختياره للأفعال التي لها مدلولها وحركتها المعبرة عن حركة النفس الثائرة الرافضة.

وهذا ما نجده في قصيدة رسائل من الاوراس إلى القدس يقول:

ليكن في علم حثالتكم

أني أرفض جلدتكم

أرفض كل ضمير ينسى..... من أنتم

أرفض صلب سفينتكم

لو مطر ابن حفيدكم في ماء الورد وعطر الجان[1]

ويعبر الشاعر بتكراري هذا الفعل لا لأنه لم يعد يكتفي هو ومواطنه برفض من يتوانى في نصرة قضيتهم ويتناساها بل صار يعدهم اناسا بلا هويه يجب قبل التوجه إلى القضية

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص46.

المصيرية التخلص منهم لأنهم أكبر عقبة تواجه المصير المشترك للأمة وهكذا الحسين زيدان هذه الاسطر الشعرية دلالات عميقة فهي تعبر عن حالة نفسية وشعورية التي يعيشها الشاعر ونجد نوع من الحركية الديناميكيه الدالة على خبره الشعر وتفاعله مع الأحداث توفق في توظيف الزمن المضارع لأنه الأنسب للحالة وللأحداث يعنيها الشاعر.

وكما وظف الشاعر الفعل المضارع **بعث** وذلك في قوله:

أو ربما إن شئت نبعثها ....هنا قصرا

ونبعثه خلفه بحرا..... وخلف البحر غاب

ما ضرنا ما دام منشوءنا تراب

حين نبعث ما سنبعث بالتراب

حسنا .....سنلغي كل شيء من جديد [1]

يدل تكرار هذا الفعل على التجدد والاستمرار وذلك أنه من الأفعال المضارعة زمانها يدل على الحاضر وهو رمزهم في أنه يستحضر الواقع أو اللحظة الراهنة لذلك يقول من يملك وطنا ويبنيه ويعيد بنائه كما يشاء فإن لم يتمسك به أهله وهنا دعوة منه إلى بعث روح التمسك بهوية مرحبا بصلة.

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص17.

وهذا فتكرار اللفظة من أسماء وأفعال في المعنى اللغوي ويمنح النغم فقط بل يمنح امتدادا Prolomgemen وتناميا exroissance للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعدا نتيجة تكرار العنصر الواحد[1].

4.2. تكرار الجملة:

لا يقتصر التكرار في الشعر على الحرف أو الكلمة وإنما يتعداها كتكرار عبارة أو الجملة معينة، وهي تشكل ملمحا أسلوبيا ومرآة تعكس كثافة الشعور في نفس الشاعر، وهي بمثابة مصباح للقارئ الحالة النفسية والمعاني التي يرمي إليها الشاعر وإلى ما يريد إيصاله.

فتكرار العبارة تجعل تحكم القصيدة في وحدة بناءها " فتسهم هندسيا في تحديد شكل القصيدة الخارجي وفي اسم معالم التقسيمات الأولى لأفكار، لا سيما إذ كانت ممتدة، وهو بذلك قد يشكل نقطة انطلاق لدى الناقد عند توجهه إلى القصيدة بالتحليل".[2]

وهذا ما يتطلب لشاعر أن يوفر له السياق المناسب بحيث يصبح التكرار العبارة بشكل مكثف في الشعر الحديث يؤدي ايقاعية بفضل اتساع رقعتها الصوتية.

---

[1] عبد الرحمان ترماسين، البنية الايقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، 2003، ص211.

[2] حسن العرفي، حركة الايقاع في الشعر العربي المعاصر، افيرقيا الشرق المغرب، دط، 2001، ص85.

" يعتبر هذا النمط أشد تأثيرا من النمط السابق إذ يرى في صورة عبارة تحكم تمساك القصيدة ووحدة بناءها وحينما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما عن وروده في موقع البداية".[1]

وبالتالي فإن تكرار الجمل أو العبارات لها أثر بارز وذلك لأغراض متنوعة، تكشف تفاعل بين العبارات المتلاحمة في مقاطع القصيدة من قصائد الدوان، فالشاعر حسين زيدان من وراء تكرار هاته العبارة يحمل في طياته مرادا ما يريد ايصاله إلى القارئ لتجذره في ذاته ومشاركته فيما تحمله هذه الذات، من تجربة شعرية ومواقف شعورية أراد أن يتلقها المتلقي لمعرفة ذات الشاعر وأحواله النفسية، وما يحمله من خلجات في كيانه، ومن نماذج التي نجدها في ديوان حسين زيدان لهذا النوع من التكرار في ديوانه " قصائد من الأوراس إلى القدس"

يقول:

- **تكرار الجملة الفعلية:**

هذه الأخيرة التي في طابعها العام تدل على الحركة والتجديد والتغير وتفيد في ذاتها

[1] حسن العرفي، المرجع السابق، ص90.

الاستمرارية بحسب المقام وبمعونة القرائن لا بحسب الوضع خاصة في الأفعال المضارعة

أما الجمل الموجودة في القصائد التي سنتناولها ولما تدل على نفسية الشاعر والثائرة، وعن أحاسيسه بمكبوتاته، ويقول حسين زيدان:

قلنا لهم:

فلتحرقو المطابع

قلنا لهم

إذا خذلتهم الرسول .... فاخذلوا الصحابه

قلنا لهم: فلتحرسوا سوق عكاظ

وابعثوا فيها العيون

قلنا لهم: لا تأمنوا كعبا

فقد يسير في غد إلى الرسول

قلنا لهم: لينزل القرآن من جديد

لا بد من دفـء يحن للسماء

.....

قلنا لهم:

لكل دليل

لكل موطن نشيد

لكل حرب عرسها / زغرودة قبل الصهيل

قلنا لهم: لكل مشهد شهيد

قلنا لهم ... لكنهم ... – عفوا – بلا أذان.[1]

يرمي الشاعر من وراء هاته التكرارات المتعددة إلى هدف معين يريد تحقيقه، وقد كرر جملة " قلنا لهم " (09 مرات)، وهي جملة فعلية افتتح الشاعر ديوانه بها وتدل هاته الجملة ألا وهي قلنا لهم اصرار منه على تحدي العدو والتعبير عن شدة صلابتهم في مواجهته مهما رام مسخ الهوية، والجملة طبع فعلي والفعل للتجديد حيث نرى حسين زيدان يعطيه هاته الدلالة وذلك من أجل التحرر من زمن العيش تحت سلطة المستعمر.

وكما نجد في نموذج أخر أيضا يقول:

لا يوجد في أوراسي بحر .... أو مسبح

لا يوجد نهر متدهش .... أو بستان للأشواق.

[1] حسن العرفي، المرجع السابق، ص91.

لا توجد مقبرة جذلى ..... تتزين عصرا للعشاق

لا يوجد في أوراسي بيت لم يذبح

لا يوجد جرح لم يجرح

لا يوجد شرطي منا ... أو طرقي يترشح

.....

لا غزلان في التل ... وكلب الحارة لا ينبح[1]

نجد الشاعر حسين زيدان قد كرر هاته الجملة الفعلية حوالي (7 مرات)، التي جاءت منفية بحرف اللام، وذلك من أجل نفي الوجود عن مختلف ماله صلة بالمستعمر الذي ضحى أهله ومنه بكل ما يملكون يتخلصوا منه فخلق لهم تلك المقابر والجراح والمآسي لأنهم قالوا للمستعمر لا محل لك بيننا وقد كررت هاته الجملة الفعلية مشكلة توازي على مستوى القصيدة وما لهاته الأخيرة من جماليات وهذا التوازي كاف متعدد المظاهر في تكرار العبارة يلفظها وكذلك بتكرار الزمن المضارع بحدثه.[2]

وإن توظيف حسين زيدان للجملة الفعلية، هو رغبة في اضفاء طابع الحيوية والحركة على تجربته الشعرية فترتقي إلى مستوى الحدث الواقع مما يدفع بالمتلقي إلى التجاوب مع

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص4.

[2] حسين زيدان، المصدر السابق، ص25.

هاته التعبيرية ويواصل الشاعر توظيفه للجملة الفعلية بصفة مكثفة فهي تضفي معنى الحركة والحيوية حيث وظفها الشاعر ليبث على القصيدة روح الحياة، والحركة، في الزمن وتسارع الأحداث بشكل تدريجي.

ونلحظ من خلال ديوان حسين زيدان قصائد من الأوراس إلى القدس غلبة الجملة الفعلية، وهذا يعود إلى رية التي يقوم عليها الخطاب وهذه الرؤية تستند إلى حوار داخلي متسلسل الأحداث، وصراع نفسي وإن توظيف الجملة الفعلية في الخطاب الشعري قصائد من الأوراس إلى القدس جاء ليعبر عن احتدام الصراع في نفسية الشاعر، وبهذا يكون حسين زيدان قد استخدم الجملة الفعلية مضاعفا وفي هذا التفوق الفعلي على الأسمى دلالة على أن : " القيمة المعنوية للفعل تنبعث من كونه كلمة تدخل فيها عنصر الزمن والحدث، بخلاف الاسم الذي يخلو من الزمن، ولأن هذا العنصر داخل في الفعل، فهو ينبعث في الذهن عند النطق بالفعل وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامدا ثابتا لا تتحدد من خلاله الصيغة المراد اثباتها إذا فالتكرار بصفة عامة " يصنع الفضاء الشعري بمساهمة التوازي الذي يسهم في بناء معمار القصيدة.[1]

وهنا التكرار يشكل تشكيلا بصريا يأسر البصر والنفس والذهن فيلتمس القارئ ن الشاعر يعيش قضية وتجربة ما مكونة من حالة شعورية عميقة جعلها بين دفتي المدونة ليجعل

[1] ينظر سعد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص94.

القارئ يتعمق في هذا المضمون الذي يؤدي إلى تأويلات متعددة مكتسبا من خلال صدى التجربة الشعرية مولدا صورا ذات أبعاد دلالية نفسية.

الفصل الثاني: التشكيل البلاغي

1. التشكيل البلاغي:

عد التشكيل البلاغي سر صناعة العربي، وجماليات النصوص الأدبية، ويتم بفضل قواعد هذا الأخير تصحيح مسار الأدباء والشعراء المبدعين، وتعد البلاغة الطريقة الأنسب التي تساعد على بناء النص الأشعري لغوي صحيح يعيد عن كل الاسهامات والأخطاء التي تصادف الشاعر كما نجد أن البلاغة تساهم اسهام كبير في تقديم مجموعة من الأفكار للشاعر حتى يتمكن من استخدام بديع الألفاظ وبيان معاني الكلام بوضوح تام.

2. الاستعارة:

إذ موضوع الاستعارة من الموضوعات المهمة التي سلط عليها العلماء جل اهتماماتهم لما لها من أهمية كبيرة في توضيح الصورة، وتشخيصها وتقريبها، ويلاحظ أن أهم ما يشغل الدراسين حاليا هو موضوع الاستعارة، فهي موضع اهتمام من قبل اللسانيين وفلاسفة اللغة ونتيجة لهذه الاتجاهات المختلفة، فإن النظريات حول الاستعارة وتأويلها تنوعت واختلفت.[1]

لذلك نجد أن معظم العلماء قد أسهبوا في الوقوف على الاستعارة وتعريفها وشرحها، ويتفق فريق منهم في معنى الاستعارة وإن كانوا يختلفون في اللفظ، وآخرون خالفوهم في المفهوم وفريق منهم كان له اضافات على التعريف من ناحية المضمون، أو زيادة في

[1] مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، د ط، ص81.

الشرح والتفعيل ومن هؤلاء نجد السكاكي: يعرف الاستعارة في قوله: " أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه به ما يخص المشبه به".[1]

ونفهم من خلال تعريف السكاكي أنه أعطى تعريفا مفصلا وشاملا للاستعارة، فقد ذكر مفهوما دقيقا كانت فيه ثمرة جهود سابقية من العلماء وفي موضوع الاستعارة، وبذلك فقد كان لسكاكي بصمة جديدة في وضع هذا التعريف ولهذا اهتم القدماء بالاستعارة باعتبارها من أبرز أدوات الشاعر في تكوين صوره " فاعلوا من قيمتها وأظهروا فضلها لأنها أكثر تحقيقا لعملية الادعاء أي ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به، وأكثر قدرة على تحقيق المعنى المطلوب والتعبير عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات حين تعجز اللغة عن التعبير عن ذلك، وبهذا الفهم تخرج الاستعارة عن كونها أداة تزيين وزخرف، إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها".[2]

إذن تعد الاستعارة نوعا من التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة إذ انها تواجه طرفا واحدا يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيه بتلك التي يقوم عليها الشبيه.[3]

---

[1] أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية

[2] ابن الرشيف القيرواني، العمدة، ص239.

[3] عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط3، 1992، ص315.

ومعنى هذا أن الاستعارة أكثر وعيا لطبيعة الصورة وعلاقتها بالخيال، فهي من أبرز ملامح النشاط اللغوي الذي يخرج المعنى من نطاقه الضيق إلى نطاق أوسع حيث تستدعي فيه المخيلة وهي محاولة لتفجير الطاقات الكامنة، وتوظف الاستدلال في الشعر قصد اغناء الصورة الايحائية لأن النص " كلما ابتعد عن منطقة الحقيقة كانت البلاغة الاستعارة أشد وأقوى، في التأثير على المتلقين فهي رائعة الفن البياني وفضاء الشعراء، ومعها تنطق الجمادات وتتحرك الطبيعة الصامتة.[1]

ومن خلال ما سبق يمكن القول بأن الاستعارة لونا بلاغيا شائعا في الشعر من قديمه إلى حديثه، سواء أكان عربيا أو أجنبيا، وهي وسيلة لتجميل النص الشعري وهي مفهوم ذو قوة معرفية يؤسسها الخطاب الشعري، كما تعد أيضا انعكاسات لطاقة تعبير معرفية تخييلية أفرزتها كراكم الأرصدة ومن الاستعارات التي زينت ثنايا الديوان حسين زيدان نجد منها المكنية والصريحة.[2]

1.2. الاستعارة المكنية:

تتمثل هذه الصورة في الجمال الفني التي تكتبسها من النص حيث يتطلب من المتلقي تدخلا لبيان طبيعة هذا التدخل بين عناصر الصورة فتسلط الضوء على تلك الألفاظ التي تلفت انتباه القارئ وتجذبه بنغماتها الموسيقية ويعرفها السكاكي:" هي أن تذكر (المشبه)

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص320.

[2] ينظر ياقوت محمد سليمان، علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، قناة السويس، مصر، ط1، د ت، ص613.

المستعار له وتريد به (المشبه به) المستعار منه دالا على ذلك بنص قرينة تنصبها. أي أن الاستعارة المكنية هي التي (المشبه فيها) بذكر المشبه فيها وتحذف المشبه به وذلك مع ترك دالة على ذلك المشبه به الذي قام الشاعر بحذفه، وتعد الاستعارة المكنية سمة من سمات التشكيل الأسلوبي في النص الشعري، وذلك لإضافتها لمسة شعرية على ديوان حسين زيدان " قصائد من الاوراس إلى القدس" وهذا ما نجده في النماذج الآتية:

يقول في قصيدة حديث الجبل:

جبل من الأوراس حدث قال لي

إني أحن إلى عناق الكرمل

فلقد نسيت مسافتي في دربه

ونسيت قمة فرحتي وتهللي

وتركت في كهفي الرسالة لم

أرد ولم أفه يوما بسر المرسل[1]

فالاستعارة هنا في قوله: جبل من الأوراس حدث قال لي، فقد شبه الشاعر هنا الجبل بالإنسان ثم حذفه وترك قرينة تدل على ذلك هو الحديث على سبيل الاستعارة المكنية.

[1] حسين زيدان، المرجع السابق، ص93

فالشاعر هنا نقل اللفظ من مجال استعماله القريب المألوف إلى مجال آخر مبتكر، حيث اعتمد الشاعر في مقطعه هذا الذي ورده في الاستعارة، على وصف مدركات حاسة بصفة مدركات حاسة أخرى، وهو وسيلة مهمة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، ساعدت على نقل إثر الاحساس النفسي الخاص بالشاعر كما هو أو كما يفترض أن يكون. عبرت تشكيلة المقطع الشعري البنائي عن صورة دقيقة مثلت التجربة الشعورية التي كان يعيشها، وقد تجلت هاته الاستعارة بجمال أسلوب دلالي أبدع الشاعر في رسمه وترك صداه في متلقيه فكان في اسلوبه يمد القارئ بالمتابعة والمواصلة وبلهفة لإكمال النص وقد احتل اسلوب الاستعارة عند الشاعر صوتية مرموقة استطاع بجدارة أن يرسم صورة بلاغية دلالية جمالية شيد بها ذهن القارئ وتحثه على التأويل في كشف المعنى الباطني الذي لم يصرح به.

2.2. الاستعارة التصريحية:

عرفت الاستعارة التصريحية بأنها: " ما صرح فيها بلفظ (المشبه به) دون (المشبه)".[1]

أو كما يقول السكاكي: " هي إذا وجدت وصفا مشتركا بين ملزومين مختلفين في الحقيقة هو في أحدهما أقوى منه في الآخر، وأنت تريد إلحاق الأضعف بالأقوى، فتذكر الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو (المشبه به)."[2]

[1] عثمان مقيرش ، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف، دار الفكر العربي، المؤسسة الصحفية بالمسيلة، الجزائر، دط، 2011، ص132.

[2] علي السكاكي، المرجع السابق، ص375.

أي أن الاستعارة التصريحية هي التي يذكر في تركيبها (المشبه به) الذي هو " المستعار منه" صريحا (ايحاءات) ويحذف (المشبه) الذي هو " المستعار له" الذي يكتسب بحذفه من التعبير معان جديدة، وإيحاءات جمالية نتيجة تفاعل طرفي الاستعارة.

إذن الاستعارة التصريحية هي التي يصرح فيها بذات اللفظ المقصود الذي هو في الأصل المشبه به.

فما نلاحظه من خلال ديوان حسين زيدان " قصائد من الأوراس إلى القدس" قلة ورود الاستعارة التصريحية إذا ما قيس بالاستعارة المكنية، ولعل ذلك يرجع إلى سطحية تركيبها إلى ان المستعار يذكر بلفظه، وليس بصفاته مما يضيف حركة الشاعر في هذا المجال، ومن أمثلة الاستعارة التصريحية في قول الشاعر:

وقال في نموذج:

وقال لما امام الحي عاتبه

ابدأ بذا الجزء قبل ان تصلح الكلا

وايدته رياح لا اتجاه لها

فساقط الثلج من غصانه الشملى.[1]

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص40.

حيث استعار الشاعر من التأييد من جحافل البشر وحذف المشه به وترك لازمة ألا وهي التأييد.

ووظف أيضا استعارة تصريحية أخرى في قوله:

وحطت الشمس في كف الامام وقد

راع المؤذن فيها مصحف هلا.[1]

نجد ان الشاعر قد نقل لنا صفة خضت عن المكاثرة المحذوفة غلى الشمس وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية.

وهكذا نجد حسين زيدان قد عرف الاستعارة باعتبارها من أهم الوسائل التعبير الشعري بقدرتها على تصوير الأحاسيس الدفينة وتجسيدها تجسيدا يكشف ماهيتها وكنابتها، بشكل يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا، لما تضفيه من حيوية ووضوح.

ونستنج من ذلك أن الاستعارة قناة الشاعر الثانية التي شاركت في انشاء صور بعذوبتها التي تروق النفس، وأكثر قدرة على اثارة الخيال، وإجبار المتلقي على التأمل والتفكير، وتصور معاني جديدة.

3. الكناية

ثمة أسلوب آخر من أساليب التعبير الفني انملق البلاغيون في كشفهم عن فنية هذه الأسلوب وهو عندهم " أي يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص43.

في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورفده في الوجود فيومي به إليه ويجعله دليلا عليه ".[1]

ومعنى ذلك أن التواصل المروم ابلاغه يكون عبر وسائط ينتقل من خلالها الذهن كي يدرك مراد المنشئ.

إذن فالكناية هي بمثابة أدلو ممهدة للحكم القائم ولهذا قال " عبد القاهر الجرجاني": " أما الكناية فإن السبب في أن كان للإثبات بها مزية لا تكون للتصريح، أن كل عاقل يعلم إن رجع إلى نفسه أن إثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها هو شاهد في وجودها".[2]

يقصد عبد القاهر الجرجاني من هذا التعريف بأن الكناية هي التلميح إلى المعنى وعدم التصريح به وذكر معنى آخر يبوب عنه " فالكناية هي المعنى او الحال أو الصورة المنبثقة عن الأصل، او عن المحرك الأساسي لولا وجود لما وجد هذا المعنى وهذا الحال".[3]

فالكناية وسيلة من وسائل أبناء الصورة الشعرية لا تقل أهمية عن غيرها، من ألوان البيان فمن خلالها يستطيع الشاعر أن يعرض لنا الأفكار في صورة مكتملة العناصر، وبها يمكن لنا ان نتأثر وهكذا الغاية لم تغب عن عناصر التشكيل الأسلوبي بل كانت حاضرة تضفي عليها مظهرا بلاغيا، وتكسوها ثوبا فنيا رائعا وقد عرفها كذلك مصطفى الجونبي " هي تأدية المعنى بذكر لازم من لوازمه واللازم يستدعي وجود الملزوم حتما فإذا عدلت عن التصريح بالمعنى إلى الكناية عنه فقد أديته مصحوبا بدليله".[4]

---

[1] أحمد مصطفى المرغي، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 1993، ص308.

[2] عبد القهار الجرجاني، أسرار البلاغة، ص502.

[3] ينظر محمد بركات حمدي بوعلي، البلاغة العربية في ضوء المنهج المتكامل، دار البشير، عمان الدن، ط1، 1992، ص49.

[4] مصطفى الصاوي الجونبي، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الاسكندرية مصر، 1985، ص175.

وتكمن بلاغتها في أنها تأتي في الموضوع الذي لا يحسن التصريح فيه فهي تساعد في تصوير المعنى أحسن تصوير وتعمل على رسم الصورة الموحية في أسلوب بليغ موجز تتأل ألفاظه مع معانيه وهي من دلائل بلاغة الشاعر إذا أحسن توظيفها في الموقع الذي لا يحسن فيه التصريح، ولا يصل إليها إلا من صور كثيرة تعطك الحقيقة مصحوبة بدليلها.

يمكن القول بأن الكناية من عناصر التشكيل الأسلوبي، والجمالي للصورة لما تحمله هذه الخيرة من ألغاز يستلزم على متلقيها حلها والوصول إلى الدلالة التي ترمي من وراء هذا اللغز وعلى هذا الأساس تبرز براعة الشاعر في بناء صوره الشعرية وأكثر ما تتجلى براعة الشاعر في توليه الصورة من الصورة، كما تكشف النقاب عن خصائص هذه الصور من حيث إشكالاتها على مختلف فنون البيان إضافة غلى حسن الصياغة هذه الصور وما تتجلى به من جذب وطرافة.

ويتضح لنا أسلوب الكناية عند الشاعر من خلال النماذج الآتية:

في قصيدة رسائل من الاوراس إلى القدس يقول:

تحاول الهروب إلى الأمام

تأول التاريخ نم

كم أنجب التاريخ من حمام

لا شيء يغسل الحدود في فمك.[1]

فالشاعر في هذا المقطع يدعو الشعب الفلسطيني للكفاح والصمود في وجه العدو الصهيوني من اجل تحقيق انتصاره وحريته، ومن أجل وطنه، فجاء بدعوته هذه عن طريق

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص46.

صورة زادتها وضوحا وعمقا، وهي الكناية التي وردت في الشطر الثالث من هذه المقطوعة كما أنجب التاريخ من حمام.

وهي كناية عن العدو الذي برز عبر التاريخ ليزرع جشعه واحتلاله لهذا الشعب.

كما نستدعي نموذج آخر عن الكناية وذلك في قصيدة

أعرف أعداءك يا موسى

احفظ ..... أبدأ ..... لا تنسى

افعل شيئا يريكم

ضع في جيبك قاموسا.[1]

نجد من خلال هذا المقطع كناية عن المعرفة وذلك في قوله:

ضع جيبك قاموسا.

فالشاعر هنا بدأ كنايته بفعل أمر ضع أي يأمر الشعب الفلسطيني أن يكون على معرفة الاطلاع بمكائد والأساليب الاستعمارية التي يستعملها العدو الصهيوني كما ينهيه على ألا ينخدع بأفعاله التي يظهرها.

ويواصل الشاعر في وصفه وعرضه للمعاناة والمآسي الفلسطينية، وتأسفه على الوضع والوقاع الغير مرغوب فيه.

ونجد كذلك في قصيدة رسائل من الأوراس إلى القدس كناية يقول فيها الشاعر:

مللت صوت الثورة لا تنتمي للراجفة

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص48.

فالثورة الكبرى تحب يوم موت العاصفة.[1]

ففي هذه الأسطر الشعرية كناية عن القوة والاستغلال والحرية والشاعر من خلال هذه الصور عمل على عرض معانيه غير المصرح بها، واليت نجد فيها خفاء فني والذي يترك مساحة للمتلقي ليعمل ذهنه وليصل من خلال هذه الصور الخفية إلى معاني ودلالات ابلغ من التعبير المباشر.[2]

ويبقى ان ننوه إلى أن هذا الأسلوب الكنائي كان له حضور بارزا في التشكيل الأسلوبي في شعر، كما أنه ادى دورا فعالا في جلاء رؤياه، وإبراز مواقفه من الوطن العربي من اجل نصرة القضية الفلسطينية.

ونستنتج مما تقدم إلى ترك التصريح منتهجا التلميح، وإن جمال التعبير الكنائي جاء ليبين ويستظهر نفسية الشاعر، كما نلاحظ أن الكناية أضفت على النص الشعري شكلا حيويا فنيا يجعل التفاعل بينه وبين المتلقي أكثر وضوحا وانسجاما اضافة إلى ما تعكسه من قدر المبدع ونفسيته لذا قد استعان بها في تعبيره عن خلجات الحزن والحسرة واللم وغيرها من المشاعر.

4. الرمز:

الرمز ظاهرة فنية في شعرنا الحديث وتقنية من تقنياته الحديثة، فهو وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر الحديث عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف

[1] حسين زيدان، المصدر نفسه، ص53.

[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في علم المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، بيروت لبنان، د ط، 2008، ص297.

وسائل التعبير اللغوية يثري بها لغته الشعرية، ويجعلها قادرة على الايحاء بما يستعصيه على تحديد والوصف عن مشاعره وأحاسيسه.[1]

فالرمز يتسم بالغموض الذي يعطي بدوره بعدا جماليا، يؤثر في القارئ ويشكل الرمز في الأعمال الشعرية معلما يدل على القدرة التعبيرية التي يرمي من خلالها الشاعر إلى جعل القارئ يتجاوب مع النص ودلالاته ومن ثم يحقق المبدع غايته التواصلية التأثيرية.[2]

ومعنى ذلك أن الرمز يتمثل مثل الأشياء المعنوية والتي يتم تجسيدها في الشكل المادي المناسب لها.

" فليس الرمز إلا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة".[3]

ويعرف أدونيس الرمز بأنه:" اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، انه البرق الذي يتيح للوعي أن يستنزف عالما لا حدود له".[4]

فالرمز إذن من خلال هذا التعريف هو لغة ايحائية يعبر بها الشاعر عن ابعاد لا يستطيع الافصاح عنها، فيلجأ غلى الرمز كونه وسيلة يفصح بها عن تجربته.

---

[1] ينظر عباس احسان، فن الشعر، دار صادر، ط1، 1996، ص200.

[2] الكندي محمد علي، القناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة، بيروت، ط1، 2003، ص54.

[3] الكندي محمد علي، المرجع نفسه، ص56.

[4] أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي للطباعة والشنر، بيروت لبنان، ط6، 2005، ص160.

أما محمد غنيمي يعرفه بأنه: " معناه الايحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة، التي لا تقوى على أدائها اللغة، في دلالاتها الوصفية، والرمز هو الصلة بين التراث والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الاثارة النفسية لا عن طريق التسمية، والتصريح".[1]

أما تشارلز تشادويك فيعرفه بقوله: " الرمز هو تلك الجوهرة المشعة التي لا تعرف منها للإشعاع مصدرا أو مكانا ينبع منه بل هو انبعاث جميل ينبعث منها ويلقي ما حولها والرمز أنواع عديدة مثل: الاسطوري، الخيالي، السياسي، إلى غير ذلك من الرموز التي تتماشى وطبيعة الموضوع، وبهذا نجد قد تفش الشعراء في تلوين اللغة من خلال توظيف الرموز بظروبها، تبعا لمشاربهم وتجاربهم الشخصية اتجاه الحياة، وهذا ما نجده عند الشاعر الذي زخر بأنواع الرموز وحملت سمة البروز في المدونة لأن الديوان " حسين زيدان " حفل برموز مختلفة.

1.4. الرمز الأدبي:

إن الرمز الدبي العربي غني بالكثير من المعطيات والوقائع والشخصيات التي يمكنها تقديم الإضافة للشاعر، وتزويده بما يتوافق مع رؤيته وموقفه إذ أن الشاعر احسن استعمال ومحاورة هذه الرموز الأدبية، لذلك فشعرنا العربي مليء بالرموز الأدبية المستمدة من هذا

[1] غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت لبنان، ط1، 1997، ص398.

التراث وقد وقع اختيار الشاعر على هاته الشخصيات الأدبية ليخلق به رمزا ينبض بدلالات إيحائية وليعبر عن رأيه ولذلك من خلال تجربته الشعورية جديدة مثلما نجد انه استدعى بعض الشخصيات الأدبية من امثال (المثني، ليلى...) وذلك من خلال النماذج التالية وهذا ما نجده في قصيدة: رحلة الضياع .... وأوراق الاعتماد في قوله:

تائه .... بين أطلال (خولة) ..... تقرأ ظاهر (الوشم) اليدين وبين (الدخول فحومل): لا انت ودعت قلب (هريرة) .... أو (أم أوفى).

هي (القطبيات) تجود، وتبخل (خولة)، تخفي (الصحون) وتضحك (ليلى)، وتغلق في وجهك (الصبح/هند)

فيقض (ملحوب).... تخرج منديلك القلبي....

تجفف ماء الجبين.[1]

فهنا نجد أن الشاعر قد استدعى الشخصيات الأدبية لكن آلية الاستدعاء هنا كانت وفق استحضار بعض النصوص الشعرية لهؤلاء الشعراء وذلك من أمثال: طرفة بن العبد.

حيث قال حسين زيدان:

تائه .... بين أطلال (خولة) ..... تقأر ظاهر (الوشم) اليدين.

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص8.

وهذا باستحضار نص طرفة بن العبد الذي قال:

لخولة أطلال ببرقه تهمد

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد.[1]

وقال أيضا:

بين (الدخول فحوصل): لا أنت ودعت قلب.

باستحضار نص امرؤ القيس الذي قال:

قفانبك من ذكرى حبيبي ومنزلي

يسقط اللوى بين الدخول فحومل.

وقال:

هريرة .... (أو أم أوفى).

باستحضار نص زهير ابن أبي سلمى الذي قال في بيت القصيد:

أمن أم أوفى دمنة

لحومنة الدراج فالمتلتم.

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص8.

وظف الشاعر في هاته الأسطر الشعرية مجموعة من الشخصيات الأدبية من خلال استدعاء بعض أشعارهم واللافت للانتباه أن هذه الأبيات المنتقاة لهؤلاء الشعراء تتحدث عن الوقوف بالأطلال وبقايا الديار الأحبة.

فطرفة بن العبد مثلا بدأ مطلعه بالوقوف على الأطلال محبوبته خولة ويصف المكان الذي كانت تسكن فيه وكذلك إمر القيس وهو أيضا بدأ القصيد بالتحدث عن بقايا الديار التي تركها ورحل عنها مرغما وفذلك الأمر مع زهير ابن أبي الذي كان يتناول عن ديار أو اوفى وهي ديار محبوبته، فهؤلاء الشعراء قد تحدثوا عن ديار المحبوبة وماذا خلفوا ورائهم فنلحظ أن حسين زيدان يرى بأن الانسان المعاصر وبالتحديد الانسان العربي الضائع والتائه بين الزمنين ومن خلال هاته يهدف الشاعر إلى التواصل مع الماضي البعيد وغياب وتيه الذات الانانية المعاصرة واغترابها عن الواقع المعيش الراهن وتمرد عن واقع البؤس فمن خلال ما سبق من المقاطع التي قمنا بتناولها نلاحظ المزج بين الشخصيات التي يوحي لنا بتمثل زمنين مختلفين.

كما استدعى حسين زيدان شخصية أخرى من شخصيات الأدبية ألا وهي شخصية المتنبي حيث يقول من خلال قصيدة رحلة ضياع وأوراق الاعتماد:

فيا (المتنبي)

دنا السيق والقلم البرزخي

أقم.....

لست تدري المسافة بين المذاهب والارتجال.....

وبين الذين يصوتون لله.....نعم الرجال

أقم ..... حيثما مالت الريح كنت ..... وكان الضلال.[1]

تمثل شخصية (المتنبي) في هذا المقطع رمزا أدبيا اتخذه الشاعر ليصور من خلاله السلطة العائدة عن الطريق فهذه الشخصية الأدبية هي بمثابة المعادل الموضوعي للحاكم الطاغي التي كانت مواكبة لموجات سياسية، التي تجري أمامه تملطا وخداعا، وخذلانا، وهذا ما جعل ذات الشاعر تدخل في صراع مع شخصية المتنبي الذي يمثل الحاكم الضال الذي لا يفرق بين الجد والهزل بعيدا كل البعد عما يجري وهو متربع على عرش السلطة تاركا رعيته ضحية لمتاهات التي نسجها، لذلك نفى الشاعر بشكل غير مباشر صفات الرجولة والشهامة ويتجلى ذلك في قوله:

لست تدري المسافة بين المذاهب والآجال

وبين الذين يموتون لله ..... نعم الرجال.[2]

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص10.

[2] حسين زيدان، المصدر نفسه، ص10.

فمتنبي هذا العصر الذي يخاطبه الشاعر تفصل مسافة كبيرة جدا عن معاني الرجولة، ولا مجال له في ساحة الجهاد، فمكانه وسط أوحال النفاق والظلال، وإن شخصية المتنبي التي ظهرت في القرون الماضية، لا تزال حاضرة في عصر الشاعر حاليا، وما تحمله من اضطرابات سياسية وذلك إلى ان الحقبة التي عاشها الشاعر شهدت انتفاضة وثورات وانقسامات داخلية، " وكهذا فاستحضار شخصية المتنبي مثلت صورة استعارية في سبيل الحق سواء أكان ذلك بالقلم أو السيف للوصول إلى المتنبي ولقد كان يرى ان الوسيلة إلى الملك هي الكفاح والقتال ومصارعة الخطوب."[1]

وكذلك نجد شخصيات ادبية اخرى وهي شخصية ليلى العفيفة التي استهوت الشاعر في قصيدته شبكة لتعريب الكلمات قائلا:

كلهم خانوا الرسالة.....

يا زمان الغرباء القلب أدرى باتجاه الليل

يا قلب احتمل

ثم ..... هل ..... جاءتك ليلى تحمل الفجر استقالة؟

اختم الآن بصوتي ..... إنني لا ارتجل.[2]

[1] المتنبي، شعراؤنا، تر: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص27.

[2] حسين زيدان، المصدر السابق، ص14.

إلى أن يقول:

فإذا حيتك ليلى ... فلتمد اللحن جسرا

فهو نبض الاشارة

سيدي ..... هات البشارة

ولتقم لدين صرحا يغسل الشارات طورا.

ويداوي الجراح ناره ....[1]

اتخذ الشاعر في هاته المقاطع شخصية ليلى كمعادل موضوعي لأرض فلسطين التي احتلتها إسرائيل: ذلك أن شخصية ليلى في الرمز الدبي هي تلك العفيفة التي أسرها الفرس عندما زفت لبيت زوجها، فلما سمع ابن عمها بأسرها انطلق دون هوادة فخلصها من أيدي الفرس واستحضار الشاعر لهاته الشخصية كان من اجل استنهاض الهمم، فهو يريد أن يجد من ابناء العمومة وهم العرب من يخلص ليلى التي هي رمز لفلسطين المحتلة المغتصبة من ايدي المحتل ويتجلى ذلك في قوله:

فإذا حيتك ليلى ... فلتمد اللحن جسرا

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص15.

فهو نبض الاشارة[1].

وسيبقى الشاعر على المستوى القومي داخل شبكة تهريب الكلمات، ليجد من يخلص ليلى ألا وهي فلسطين المحتلة من قبل العدو الصهيوني.

إن الشاعر اتخذ من هاته الشخصيات رموزا ادبية في ديوانه، وذلك من أجل التعبير عن همه للأمة، وعن واقعه المرير وما مر به من اضطرابات وموجات سياسية، واجتماعية، ونفسية، وبذلك جاءت في قوالب مأساوية وبهذا جسدت المآسي والنكسات، فيتحد فيها صوت الشاعر بصوت الشخصية التي قام باستحضارها في النصوص التعبيرية ليكون مخاطبا إياها وبهذا فقد أضفى الرمز الدبي بعدا جماليا على شعر حسين زيدان.

2.4. الرمز الديني:

شكل الموروث الدني على تنوع دلالته واختلاف مصادره مصدرا الهاميا ومحورا دلاليا لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها حسين زيدان في ديوانه الشعري هذا، وحاول النفاذ من خلالها لتصوير آلامه ومعاناته وتعميق تجاربه والنهوض بالشعب من أجل فلسطين، حيث وجد الشاعر حسين زيدان في الموروث الديني ما يعينه على تأدية رسالته وتأكيد ما يريد في قضاياه الروحية وخاصة فيما يتعلق بقضية الصراع مع الاحتلال الصهيوني وتعميقها في وعي المتلقي ومنحه بعدا شموليا، وتعد الشخصية التي وظفها

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص15.

الشاعر هي أكثر الشخصيات الدينية شيوعا، واستعان بها الشاعر ليضفي على ديوانه تشكيلا جماليا وفنيا، ذلك لأن الدين يمس حياة البشرية جمعاء، بأوامره ونواهيه فهو الأساس في إكساء القصيدة طابع المصداقية والواقعية، يربطه الشاعر بتجربته الشعرية، ومن هاته الشخصيات التي استعان بها الشاعر شخصية " بلال" التي لها صدى في التاريخ الاسلامي وقد وظفها حسين زيدان في قصيدته المعنونة بـ: قال المؤذن للإمام **حيث قال:**

قم يا بلال ففي عينيك سوسة

ثغري الصهيل وحتما تجمع الشملا

صاح المؤذن: صوتي قد يحاصرني

ومن حملتهموا صاروا لنا غلا

أراهن العمر ان الشمس مبعدة

وأن من لم يبيع ضوءا شرى الظلا.[1]

إلى ان يقول أيضا في قصيدة:

لا بلال ..... سمت ارواحنا فكرتنا

وفكرة الروح لا نشتاقها عجلى

[1]حسين زيدان، المصدر السابق، ص40.

واغرس فؤادك في قلبي، فتريتنا

في قلب من يشتهي أن يبذل الأغلى.[1]

ويقول:

فأذن اليوم هذا الصوت يرعشنا

يعانق الروح في أجوائها الفضلى

ما يوقف الزحف ليل لا سماء له

فالقلب مزدهر والعقل ما زلا.[2]

وظف الشاعر شخصية بلال وقد ربطها بالإسلام وذلك من خلال وظيفة بلال الذي كانت مؤذن وهو بذلك يحاول احياء ما هو مفقود، أي صور الاسلام الحق بكل قيمه ومبادئه السامية والعادلة، موظفا اسلوب التصريح المجمل فهو هنا يضعنا أمام معادلة تقوم على طرفين متناقضين صوت الحق والعدل الذي يرفض الذل ، لتتفجر دلالات شتى تبرز مدى غنى هذه التجربة الشعرية وشخصية بلال استحضرها الشاعر لدلالة رمزية وهي الدعوة للعودة للدين الاسلامي وبعث قيمه لإصلاح المجتمع وحسين زيدان هنا يحاول العودة بهاته الشخصية إلى زمن الرسول صلى الله عليه وسلم وذلك بمحاورة شخصية بلال معبرا

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص41.

[2] حسين زيدان، الصدر نفسه، ص42.

من خلالها عن الوضع الراهن مستشرفا بالمستقبل المشرق ، وإن استحضار هاته الشخصية التي عرفت بصبرها على العذاب في سبيل الحق ورفض الباطل يأتي لإبراز أهمية العزيمة والإرادة وهذا ما يسمى بالوقوف في وجهه الطغيان ، وكما تتمثل أيضا هاته الشخصية في الرجوع إلى زمن يعلو فيه صوت الحق وكأنما الشاعر هنا يريد ان يعود ذلك الزمن ليمحوا ما في هذا العصر من عيوب ومفاسد ويقول أيضا:

يا ..... يا بلال من فوق قلبك صخرة

والآن توضع في فمي

هذا ..... وتاريخ الخلافة في دمي

للصخر نبض فوق قلبك فاتحد

أحد ..... أحد

وأميته من هول ما ذاق ارتعد

أحد ..... أحد

مرت عليك بنو قريضة ..... هل يمر بنو هشام أم أسد؟

أم لا أحد؟

أحد .... أحد.[1]

بنى شاعر مقطوعته هذه على استحضار شخصية بلال بألمه ليتوحد معه انطلاقا من كونهما يشتركان في العذاب والمعاناة، ليتخذ من مأساة بلال ومعاناته معادلا موضوعيا لتجربته الخاصة، إلا إن معاناة بلال قد انتهت بنور الإسلام، وهديه أما الشاعر فعذابه لم ينته فلا منجد له، وقد استدعيت الشخصية مفردة لتصبح محور تشكيل القصيدة حاملة لموقف الذات من هذا العالم ووظف حسين زيدان هاته الشخصية الدينية ليبرز من خلالها شدة عذابه الشبيهة بآلام بلال.

وكما وظف أيضا بعض الأنبياء التي وردت قصصهم في القرآن الكريم ومن هؤلاء نجد النبي " موسى عليه السلام"

يقول في قصيدة: رسائل من الاوراس إلى القدس

اعرف أعدائك يا موسى

فسيبعث في الكرمل طورا

وينادي الله: أيا موسى

.....

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص69.

واجهر بالدعوة يا موسى.[1]

فالشاعر في هذه الأسطر الشعرية، وظف الرمز الديني النبي موسى عليه السلام وقصة التكليم التي شرف بها موسى على جبل الطور، والذي كان فاتحة عهد جديد.

وتوظيف الاشعر لهاته الرموز الدينية واستحضارها تحيلنا إلى انه متمسك بتراثه الديني الزاخر والمرصع بالإيحاءات الدلالية الخصبة، التي يينع غرسها على مستوى قصائد الديوان

والهدف منه معالجة ما يعانيه الحاضر من انكسارات وخيبة أمل ويظهر ذلك أيضا في استحضاره لقصة سيدنا ابراهيم عليه السلام والنمرود وذلك في قصيدة **بساطة يقول:**

طاو .....ومجد حقيبة

أسرارها..... وقناعتي

والرعب في أجفان نمرود

أراه سلامتي

فحنين ابراهيم يطغى

فيمنه من طاقتي.[2]

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص49.

[2] حسين زيدان، المصدر نفسه، ص27.

فالشاعر في هاته المقطوعة الشعرية نجده استحضر قصة سيدنا ابراهيم عليه السلام الذي أرادوا قومه وقرروا أن ينتقموا منه لينصروا إلهاهم وكان هناك ملك ظالم اسمه " النمرود" فحصل هناك حوار بينهما ولكن النمرود لم ينطق أمام ما جاء به سيدنا ابراهيم عليه السلام.

فالشاعر ، من خلال هاته الرموز التي قام بتوظيفها يحاول بناء نص جديد يتفاعل مع النص الغائب فينصهران في علاقة وذلك باستخدام قرائن معجزة الشخصية الدينية واستعادة سيرتها من جديد فترتفع الذات إلى مصافها معانقة قداسة بما فيها الشخصيات النبوية بما تحمل من سير وعبر ، وهكذا فالشاعر نجده مشبعا بانتمائه للدين الاسلامي وثقافته الدينية، واعتزازه بإسلاميته، لهذا لم تخل قصائده من الرموز الدينية التي قام بتوظيفها في ثنايا قصائده فاستحضر الموروث الديني وذلك باستحضار بعض الشخصيات الدينية والأنبياء وهذا راجع لكونه تربى في بيئة محافظة نشأ وترعرع في احضانها متشبع بثقافته.

3.4. الرمز التاريخي:

يرتبط الرمز التاريخي ارتباطا وثيقا بشخصيات تاريخية كبرى، وبأحداث وأماكن لها دلالة في التاريخ وحققت انتصارات هامة، وبهذا " مهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ مرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية فإنها حين يستخدمها الشاعر المعاصر لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها.

وبهذا فالرمز التاريخي هو كل ما له علاقة بالتاريخ، ويريد الشاعر من وراء استحضاره بث روح الحياة والتجديد على مستوى الرمز الحاضر، خلفا للرمز الغائب فهو يشمل الرمز الثوري، ورموز الأمكنة التاريخية إلى غير ذلك، فتوظيف الأحداث التاريخية أو أماكن لها صلة بهذه الأحداث وارتبطت بوقائع تاريخية معينة تساهم في تكثيف وتعميق الدلالة.[1]

وإن من كمال العمل الشعري ونضجه هو استخدام الرمز التاريخي وهذا ما استخدمه شاعرنا في قصيدة: صورة في زمن ما.

يقول:

جفت آبار ومياه

جفت صرخة معتصماه

جفت في الشام ..... وفي النيل

في مكة جفت ..... في زمزم.[2]

استحضر الشاعر في قصيدة صورة في زمن ما شخصية المرأة المستغيضة بالمعتصم بالله وذلك في عهده فلبى نداءها ولهذا استخدم أو نقول استحضر الشاعر شخصية معتصماه في هاته المقاطع الشعرية، وذلك من اجل إثبات وتأكيد انعدام النصرة والنخوة،

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص23.

[2] نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط1، ص41.

في ذلك المكان المقدس ليؤكد من خلالها عن قلقه اتجاه الواقع الذي يعيشه من ظلم واستبداد، فكل الوطن العربي فنجد ان الشاعر ذاته مغتربة عن واقعه المعاصر الذي يعيشه والحنين إلى زمن غير زمانه، وكما يحاول حسين زيدان من خلال هذه الصورة التي ضمها في هذا المقطع بعث الهمم وحشها في المتلقي العربي أو الإنسان العربي لنصرة اخيه في أي مكان من هذا الوطن وهاته الصورة ماهي إلا زمن للماضي المنتصر وهكذا كان عنوان القصيدة صورة في زمن ما.

فجاء الشاعر بها ليكشف زيف الحاضر وانكساراته وتخاذله المتكرر، وعجزه عن تحقيق نصر يرتقي ويسمو إلى انتصارات ذلك الزمن، ودلالة معتصم هنا هو رمز للتضحية والجهاد ورمز للنجاة والنجدة.

وكما استحضر الشاعر بعض الأمكنة التي كان لها واقع تاريخي مؤثر، في النفوس ومن هاته المكنة نجد الأوراس وقد وظفه في العديد من قصائده في قوله من قصيدة نبضات صخرية

لا يوجد في أوراسي بحر .....أو مسبح

.....

لا يوجد في أوراسي بيت لم يذبح

.....

في أوراس ثلاثة أشياء تنفع:

- ريح
- وأذان
- وشعلعلع

.....

في الأوراس رمز ترمي مفحمة كالحجارة ترمي بالمقلاع.[1]

ويقول أيضا في قصيدة حديث الجبل:

جبل من الأوراس حدث قال لي:

أني أحن إلى عناق الكرمل

جبل من الأوراس ضم طفولتي

فتلون في أفيائه من منهلي

.....

جبل من الأوراس ضم وصية

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص25.1

فحملتها سوا ولم أتأول.[1]

فالشاعر في هذه السطر الشعرية وظف الأوراس الذي هو رمز للثورة الجزائرية والتحدي والصمود، والحرية، وقد استدعاه الشاعر هنا ليؤكد للشعب الفلسطيني على مبدأ التحدي وتحرير الأرض من قبضة العدو الصهيوني، لهذا وظف الشاعر الأوراس كرمز تاريخي لأنه ولدت الثورة في أحضانه ومنه هبطت لتبشر بالنصر لكل ربوع الجزائر لأن الاوراس في حد ذاته شاهد عيان على تاريخ الأمة بل محول مجرى هذا التاريخ.

فالأوراس إذن هي الخيط الرابط بين القدس وهو قلب الجزائر ولم يخلو ديوان حسين زيدان من ذكر هذا المكان لأن الأوراس هو تاريخ التي تنعم به الجزائر المعاصرة ويعد نقطة التحول والانتقال من وضع إلى وضع آخر ومن تاريخ إلى تاريخ آخر، فرمز الأوراس هنا يعد بمثابة الوسيلة الفنية التي اعتمدها الشاعر، وذلك للتعبير الغير مباشر كما يريد، ويقول ابن الرشيق القيرواني في كتابه العمدة وأصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يخلو لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار اشارة.[2]

نظرا لما لهذا الفن الايحائي من مميزات ولما يقدمه من ثراء لغوي اعتمده الشاعر في ديوانه وذلك من أجل إيصال المتلقي إلى إيماءات وإشارات.

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص44.

[2] ابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقدة.

ولم يتوقف الشاعر في استحضار الأمكنة التاريخية وهذا ما نجده أضفى على ديوانه حركة مستمرة ومن هاته الأماكن نجد القدس الذي زخر بها ديوان الشاعر ومن القصائد نجد: حديث الجبل

في قوله:

يا قابض الجمر المكهرب في يد

ومدينة القرآن فيك تمهل

إن لم تثر للقدس باسم كتابها

فاغسل فؤادك مرتين ونفل.[1]

وكما يقول في قصيدة رسائل من الاوراس إلى القدس

أنا لست أرفضكم فقط

أنا ضدكم، في القدس، أو في كوكب لم يلتقط

.....

يأن الحج مكتوب على الانسان في القدس

.....

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص45.

لقلت: الحج مبرور ..... وحج القدس أجران

وحج البيت ركن في قداسته ..... وحج القدس ركنان.[1]

تعد القدس في عيون الشاعر هي نجمة وكواكب فقد انطلق من عمق الأوراس إلى قلب القدس، وبعث لها رسائله الشعرية عبر ديوانه قصائد من الأوراس إلى القدس، فتاريخ الاوراس معطر بشذى القدس، ولم يتشكل تاريخه، إلا بهواه وقد رسم الشاعر للقدس صورتها الحقيقية في مخيلته وجسد حبه لها شعريا.

كما نجد الشاعر قد استحضر أيضا وقائع تاريخية ليدعم به أشعاره وليضفي لهم بعض الجماليات وقد نال هذا الحدث التاريخي حظا وافرا من تجربة، ويقول في قصيدة صورة في زمن ما.

يقول:

انطق انطق

أغرز سيفك في المنطق

أظهر زندك للأعداء ..... وزلزل قيمك في الأجواء

وذب في أوردة القيدين..... ففيأذانهم خلل

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص49

صماء.....صماء.....صماء.

فاحمل لغة ثانية ..... مادامت داحسهم غبراء.[1]

ومن المعلوم أن "داحسا" و" الغبراء" دام القتال بينهما 40 سنة وهذا ما جعلهما رمزا للعصية العربية، التي حاربها الإسلام وقضى عليها، ولكنها لا تزال متجذرة، ومتأملة في الشعوب العربية جمعاء، فقد استحضر هذا الرمز داحس"، " الغبراء" ليعبر عن وحشية هذا الواقع الذي يعيش فيه ونجده كأنه يذكره بأصوله السابقة، فرغم سلبية داحس ووحشيتها إلى أن هذا لا يمنع أن لها جانب ايجابي الذي يميز الانسان العربي الذي لا يتنازل عن حقه مهما كان الثمن باهظا.

وقد أضفى هذا الرمز على البيت جمالية بارزة من خلال حسين كوظيفة.

واستحضر أيضا حادثة كربلاء وذلك في قصيدة العنقاء

يقول:

زمن ابتغى رمح الشرارة في الحصاد، تنافرت أنفاسه.

أو ربما خذلوه ليلة كربلاء

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص23-24.

والطائر المعطي في زمن الصدى صدأ ..... وبوم.[1]

وظف الشاعر في هاته المقاطع الشعرية الحادثة التاريخية التي كان لها صدى كبيرا في الوطن العربي وتعد من أكثر المعارك جدلا في التاريخ الإسلامي، حيث تعد هاته المعركة أبرز حادثة من بين سلسلة من الوقائع التي كان لها دور محوري في صياغة طبيعة العلاقة بين السنة والشيعة عبر التاريخ، وأصبحت معركة كربلاء رمزا من الرموز التاريخ الإسلامي وبذلك يرفع التاريخ أصبعه رمزا تاريخيا ألا وهي واقعة كربلاء التي لا تستوفي دلالتها مهما كان الحديث عنها.

وخلاصة القول فإن شعر حسين زيدان يعد ثروة أو كنزا تراثيا يعكس شعاعه على الحاضر والمستقبل، ليظهر مأساته التي عاشها، وذلك عن طريق الايحاء والرمز لا المباشر، وهذه كانت مجموعة من الرموز التي وظفها الشاعر في قصائد ديوانه، والتي أضفت عليها جمالية فنية، وقد تمكن حسين زيدان من حسن توظيفها بطريقة إبداعية ساهمت إلى حد بعيد في إيصال مشاعر الشاعر إلى القراء.

[1] حسين زيدان، المصدر السابق، ص17.

خـــــاتمـــــة

خـــــاتمـــــة

من خلال بحثنا هذا، نضع قطراتنا الأخيرة في التعرف على عناصر التشكيل الأسلوبي في ديوان حسين زيدان وبعد الخوض في الموضوع توصلنا غلى مجموعة من النتائج سوف نطرحها على شكل عناصر كالآتي:

1. مصطلح التشكيل منبثق من حقل الفنون الجميلة، ثم رست دعائمه على فن الشعر فبات للشعر أشكال متعددة ساهمت في تصويره.
2. جاء مفهوم التشكيل عند جميع الباحثين في التصور والتمثيل.
3. استثمر حسين زيدان أسلوب التقديم والتأخير ليكون محور التقاء بينه وبين المتلقي فشكل هذا الخير خروجا عن الرتب المحفوظة للتعبير اللغوي المألوف، فكشف في كثير من النصوص الشعرية على أهمية اللفظ المقدم ومكانته لدى الشاعر.
4. ساهم التكرار في خدمة الموضوع وذلك في ابراز التشكيلات الجمالية التي يزخر بها الديوان.
5. شكل التكرار بأنواعه في خلق انسجام النص وتلاحمه من خلال التفاعل المكرر دلالته عن طريق الالحاح على الفكرة، والتأكيد عيلها، فكان وسيلة تعبيرية لها صلة بالناحية النفسية.
6. أسهمت الصورة في منح النص دلالات جديدة، فزادت في فنية النص الشعري وجماليته بخروجه عن المألوف وخلق شعريته شاغلا ذهن القارئ ومؤثرا فيه.

7. كان للكناية قوة وحضورا في النص الشعري لحسين زيدان حيث أضافت بعض من الجمالية على الخطاب.
8. كما كان للرمز حظ كبير في المدونة خاصة الرمز الدين والأدبي فلم تخلو أي قصيدة منه.
9. وقد قطف الشاعر الكثير من الرموز حظي بها الديوان حسين زيدان، وتعددها في النص الشعري، وقد أضفى على العمل الابداعي عراقة وأصالة تنم عن وعيه بموروثه وإدراكه له، كما يدل ذلك على اتساع أفق رؤياه وسعة اطلاعه.
10. كشفت قصائد الديوان عن واقع الشاعر الذي كان يعيشه وذلك من أجل معالجة القضية الفلسطينية التي تعد بمثابة قضية الأمة، وهكذا جاءت أفكاره متلاحمة متماسكة مبنية على وحدة موضوعية في نقله للتجربة الشعرية.

وفي نهاية البحث نرجو أن نكون قد أصبنا ولو بالقليل في هاته الدراسة، التي تهدف لخدمة الشعر الجزائري وتدفع عجلته لتكون الخاتمة نقطة انطلاق لبحوث جديدة، كما لا ندعي في موضوعنا الكمال ولكن عذرنا أن بذلنا فيه قصارى جهدنا، فإذا أصبنا فذلك مرادنا، وإن أخطأنا لنا المحاولة والتعلم والحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم

أولا: الكتب:

1. جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي من القرن الثامن هجري، مشورات دار الأدب، ط1، بيروت، 1984.
2. ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، لبنان، بيروت، مج11، ط1، 2010.
3. ابن الفارس، مقاييس اللغة، دار أحياء التراث العرب، (لبنان) بيروت، ط1، 2001.
4. محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر لطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، د ط، 2006.
5. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 1425هـ، 2004.
6. مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز، جمهورية مصر العربية، دار التحرير والطبع والنشر، د ط، 1989.
7. جماعة من المختصين، معجم نفائس الكبير، اشراق أحمد أبو حاقة، دار النفائس، ط1، 1438هـ2007–م.
8. ثابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ط2، 2007 –2008.
9. عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، مصر، ط4.

10. فينوغرادوف، مشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي، تر: هشام الدجاني، د ط، دت.

11. فيشر أرست، ضرورة الفن، تر: ميشال سليمان، دار الحقيقية، بيروت –لبنان، ط1، د ت.

12. ماركوز هربت، البعد الجمال نحو نقد النظرية الجمالية الماركية، تر: جورج طرابيشي، دار للطباعة، بيروت –لبنان، ط01، 1979.

13. ينظر: لوكاتش، علم الجمال، تر: رمضان بسطاوسي محمد غانم، مطابع الهيئة العامة للكتاب، مصر، د ط، 1991.

14. رونيه ويلك، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض – السعودية، 1992.

15. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط01، 1943.

16. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تر: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط01، 1988.

17. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت –لبنان، ط 02، 1977.

18. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1981.

19. محمد الأمين شيخة، التشكيل الأسلوبي في الشعر المجهري، ص19، نقلا عن: عبد العزيز المقالح، الشعرية الرؤيا والتشكيل، دار طلاس، دمشق، ط1، 1981.

20. سعاد عبد الوهاب، النص الأدبي التشكيل والتأويل، دار جرير، عمان –الأردن، ط1، 2011.

21. نواف قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن، ط1، 2000.

22. ينظر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، د ت.

23. ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي بنيانه وإبدالاتها، دار توبقال دار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.

24. مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية ط4، 1425هـ، 2004م.

25. بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول اللغة العربية، دار الكتاب الجديد المتحدة، دار أدب للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 2006، باب السين.

26. أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المصباح المميز، مادة سلب، عن عبد القادر عبد الجليل، دار الصفاء، عمان الأردن، ط1، 2000.

27. حسن النظم، البنى الأسلوبية، دراسة أنشودة مطر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

28. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطال الشعري والسردي، ج2، دار هومة، بوزيعة الجزائر، د ط، د ت.

29. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1985م.

30. ساندريس، نحو النظرية أسلوبية لسانية.

31. شلبر: علوم اللغة والدراسات الأدبية.

32. بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر رعباشي.

33. رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر: د، محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

34. ابن خلدون، المقدمة، تحقيق حجر عاصي، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت لبنان، 1988.

35. أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب الغربي، بيروت، لبنان، ط4، د ت.

36. أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط5، د ت.

37. ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، "نحو البديل الساني في نقد الأدب"، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1977.

38. على عشيري زايد، بناء القصيدة العربية، مكتبة دار العلوم، ط2، 1979.

39. حافظ المغربي، التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي، شعر عبد القادر قط "نموذجا" النادي الأدبي في منطقة الباحثة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2011.

40. علي عشيري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة.

41. ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 1990.

42. محمد فتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992.

43. أحمد الهامشي، جوهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت لبنان، د ط، د ت.

44. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان، القاهرة . مصر، ط1، 2003.

45. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية للنشر، مصر، ط1، 1994.

46. معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي.

47. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2000.

48. ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2003.

49. عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

50. هاني علي سعيد محمد، شعر محمد الشهاوي، دراسة أسلوبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، د ط، 2009.

51. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تر: محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1413،1992.

52. محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009.

53. عبد الجليل عبد الرحيم، لغة الفرآن الكريم، مكتبة الرسالة، عمان، ط1، 1981.

54. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2013.

55. حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، منشورات SED.

56. حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس.

57. رمضان صادق، شعر بن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 01/01/1998.

58. منير سلمان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، 01/01/2000.

59. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، منشورات العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2001.

60. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1993.

61. بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض السعودية، ط3، 1986.

62. هدى الصحناوي: الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي، أنموذجا.

63. رابح بخوش: اللسانيات التطبيقية عن الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1، 2006.

64. نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث العلمي، الفتح لجليد الفني، الاسكندرية، العصافرة، د ط، 2008.

65. خولة مطالب: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2000، 2006.

66. ابراهيم أنيس: الصوات اللغوية، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1987.

67. مناف مهدي الموسوي: علم الأصوات اللغوية، منشورات جامعة السابع من أفريل، ط1، 1993.

68. حلمي خليل: مقدمة الدراسة، دار المعرفة الجامعية، د ط، 2003.

69. رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط 3، 1997.

70. محمد السعدان، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي.

71. محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية.

72. عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تخطيطية لقصيدة ابن لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992.

73. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج2، جامعة الخرطوم، ط 1، 1991.

74. القاضي النعمان، أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل اجمالي، دار الثقافة والتوزيع، د ط، 1987.

75. عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ارند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط 1، 2010.

76. سعد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2004.

77. عبد الرحمان ترماسين، البنية الايقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، 2003.

78. حسن العرفي، حركة الايقاع في الشعر العربي المعاصر، افيرقيا الشرق المغرب، دط، 2001.

79. مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، د ط.

80. أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية.

81. عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط3، 1992.

82. ياقوت محمد سليمان، علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، قناة السويس، مصر، ط1، د ت.

83. عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف، دار الفكر العربي، المؤسسة الصحفية بالمسيلة، الجزائر، دط، 2011.

84. أحمد مصطفى المرغي، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 1993.

85. ينظر محمد بركات حمدي بوعلي، البلاغة العربية في ضوء المنهج المتكامل، دار البشير، عمان الدن، ط1، 1992.

86. مصطفى الصاوي الجونبي، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الاسكندرية مصر، 1985.

87. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في علم المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، بيروت لبنان، د ط، 2008.

88. عباس احسان، فن الشعر، دار صادر، ط1، 1996.

89. الكندي محمد علي، القناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة، بيروت، ط1، 2003.

90. أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط6، 2005.

91. غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت لبنان، ط1، 1997.

92. المتنبي، شعراؤنا، تر: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

93. نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر لا ط1.

94. ابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدبه ونقدة.

ثانيا: رسائل الدكتوراه والماجستير:

1. ينظر: علاء مدني، الإنزياح في شعر عمر أزراج، ديوان "العودة إلى تيزي راشد"، عينية مذكرة ماجستير في الأدب العربي، تخصص أدب جزائري معاصر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2011/2010.

ثالثا: المجلات والمقالات:

1. مجلة كتاب الرياض، العدد 60، ديسمبر 1998، مقال، الأسلوبية والتأويل، والتعلم حسن غزالة.
2. محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي في الشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات هيئة (الأمم) العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، (د م)،2013.
3. ينظر: اسماعيل يوسف، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، اتحاد الكتاب العرب.
4. مايكال هامبورغ، حقيقة الشعر، تر: محمد عدنان حسين، مجلة اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1988.

رابعا: المواقع الالكترونية:

1. ينظر، لحسن ملواني، التشكيل بحر يتجاوز ضفاف اللوحات، موقع صدى نت، 2018/02/20، 21:00، www.elsada.net.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ
مدخل	
1. مفهوم التشكيل لغة واصطلاحا	7
أ. لغة	7
ب. اصطلاحا	11
ج. عند العرب	15
2. مفهوم الَسلوب	23
أ. لغة	24
ب. اصطلاحا:	26
ج. عند العرب	29
3. أنواع التشكيل الأسلوبي	33
– التشكيل بتراسل الحواس	33
– التشكيل بمزج المتناقضات	33
– التشكيل بالمفارقة التصويرية	33
– التشكيل بالزمن	33
– التشكيل بالتناص	34
– التشكيل بالإيقاع	34
4. عوامل التشكيل الاسلوبي	35
– المؤلف	35
– النص	36
– المتلقي	37
الفصل الأول:	
1. التشكيل اللغوي	40

التقديم والتأخير	41
تقديم الجار والمجرور	46
تقديم الفاعل عن الفعل	50
تقديم الخبر على المبتدأ	51
2. التكرار	54
1.2. تكرار الصوت	56
1.1.2. الأَصوات المجهورة	57
– صوت اللام	59
– صوت التاء	61
– صوت السين والصاد	62
– صوت الفاء	63
– صوت الهاء	65
2.2. تكرار الكلمة	67
3.2. تكرار الفعل	68
4.2. تكرار الجملة	72
تكرار الجملة الفعلية	74
الفصل الثاني	
1. التشكيل البلاغي	80
2. الاستعارة	80
1.2. الاستعارة المكنية	82
2.2. الاستعارة التصريحية	84
3. الكناية	87
4. الرمز	91
1.4. الرمز الأَدبي	93
2.4. الرمز الديني	100

3.4. الرمز التاريخي	106
خاتمة	116
قائمة المراجع	119
فهرس المحتويات	131
الملاحق	
ملخص	

ملحق

ملحق

التعريف بالمدونة:

المدونة عبارة عن مجموعة شعرية اختار لها صاحبها عنوان " قصائد من الأوراس إلى القدس" خطابا ثوري يتجاوز المضامين الوطنية والشعارات السياسية القومية، خطابا تلتقي فيه المطالب العقائدية والوطنية والانسانية، ليحمل هما مؤرقا إسمه: النهضة الإسلامية، وعقبة القدس المحتلة عمق القضية الفلسطينية، الجرح الغائر في جسد الأمة الإسلامية.

قصائد من الأوراس إلى القدس، كلمات نارية مشحونة بنوع من التهجم تارة والترقب والمهانة تارة أخرى، تبرم بالواقع السياسي والثقافي للأمة وتبرؤ من المواقف المتخاذلة.

حسرة ولوعة في دهشة ترسم عالما لا متناهيا من الحيرة والذهول، غيرة تندفع بين جوانح محطمة نحو المطلق فتقود بلا خدود وجرح المة في جرح القدس، ينتظر الفرج الموعود، وثورة من جميع الجهات على كل الجبهات تتأجج نارا فلا تعرف النار طعما لها أشهى من ذات الشاعر.

أو ذات متنورة شاركتها مراسيم ضد تيار المراهنة

نور يغرك كم الظلام تحرك عشاق الفجر نحو ماء.

الحقيقة فتطهروا فكان الاحرام من الأوراس والتلبية في مكة والطواف في القدس.

1. قصائد من الأوراس إلى القدس تجربة فريدة مع الكلمة حكيت نصوصها بين سنتي 1984 – 1987 أنتج فيها صراع الكلمة " ثلاثة وعشرون" نصا شعريا دارت معانيها حولالمطالب والحقوق الاجتماعية للأمة، والرؤيا المستقبلية للأوضاع الاقتصادية والمنية، لأمة تكالبت عليها الأمم الأخرى من سين سارق لمجد ومغتصب لأرض ومتربص بثورة.

التعريف بالشاعر حسين زيدان:

ابصر النور فلم تعد الدنيا كما كانت قبله، أبصر النور ليرى الوطن الهائم بحبه المخلد لأمجاده وبطولاته، أبصر النور في ربوع الأوراس في يوم 22-02-1960 ليبدأ رحلته في الحياة، التي تكللت بالنجاح تلو الآخر، بدءا من حصوله شهادة الكفاءة للمدرسين عام 1981بتفوق، وبعدها تحصل على شهادة الكفاءة أيضا لأساتذة الرياضيات سنة 1982، ليكمل تعليمه الجامعي مكللا بحصوله وتفوقه على اللسانس في اللغة العربية وأدابها عام 1990م، يشارك بعدها في مسابقة الماجستير وينجح بتفوق بعد أن يتحصل على أكبر معدل فيها، وبعد أن كان على رأس دفعة التخرج في الدراسات التحضيرية للماجستير، يناقش رسالته المعنونة " الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية" مع كوصية بالتوظيف من طرف لجنة المناقشة عام 1996م، يسجل بعدها مباشرة لتحضير شهادة الدكتوراه بعنوان "

التحليل المستقبلي للأدب"، وتمت مناقشتها بشهادة اعتراف كل الأساتذة كما امتازت حياته[1] رحمه الله بعديد من النشاطات الأدبية والثقافية فقد كان:

1. عضوا عاملا في الاتحاد الوطني للكتاب الجزائريين.
2. عضوا عاملا بالمكتب البلدي لاتحاد الكتاب الجزائريين بباتنة.
3. رئيس تحرير مجلة "الرواسي" التربوية، ذات الطابع الأكاديمي جانفي 1991م.
4. يعد حسين زيدان من بين القلائل الذي ذاقوا لذة التدريس في أغلب الأطوار التعليمية، فهو ذا خبرة تدريسية في:
   2. التعليم المتوسط وبصفة رسمية من سنة 1983 إلى سنة 1985.
   3. التعليم الثانوي بصفة مستخلف من سنة 1994 إلى سنة 1995.
   4. جامعة التكوين المتواصل بتعاقد سنة 1995.
   5. كلية الآداب والعلوم الانسانية بباتنة، بوصفه أستاذا مشاركا من سنة 1998 إلى سنة 2000.
   6. جامعة أدرار بوصفه أستاذا محاضرا لمدة 03 سنوات.
   7. كلية الشريعة والعلوم الاسلامية بباتنة من 2004 إلى حين وفاته.
5. يعد حسين زيدان شاعر الصورة المكثفة والاستعارة الخصبة، والرمز الملتزم أرقته هموم الأمة الإسلامية وأضناه حب الوطن تغلب على شعره الفكرة النابضة بالحياة، ويسمو

[1] توفيق بن خميس، البنية اللغوية في شعر حسين زيدان ديوان قصائد من الأوراس إلى القس –انموذجا-، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، 2009/2008 ص 151.

نثره جمالا حتى تحسبه شعرا في صورة النثر، لم يتعبه شيء كأرذال الوافدة من الغرب، التي ما فتئت تهد عيان المة وتعمل على طمس معالم النور في قلوب أبنائها والتي بثها في مختلف دواوينه.

1. دواوينه المطبوعة:

2. فضاء لموسم الإصرار.

3. الاعتصام.

4. قصائد من الأوراس إلى القدس.

5. دواوينه المخطوطة:

6. شاهد الثلث الأخير.

7. نهار لأهل الكهف.

8. أهددكم بالسكوت.

9. قصصه المخطوطة:

10. يوم لك.

11. الرخصة

نصا له روايتان هما:

12. الحجوم.

13. الخير.

كما لا ننسى ما يسمى بالنثر الفني، والذي ألف فيه " من الدب الإسلامي إلى الأدب الروحي {شطحات} ومجموعة بحوث ودراسات الأدب الإسلامي من أفكار الصحوة إلى أفكار القيم" ومجموعة مقالات اخرى عنوانها " مقالات الروح والراحة".[1]

لقد اتسمت حياة حسين زيدان في البدء بالمعاناة وصدح شعرا ف الترنم بذلك حتى داهمه المرض توفي في يوم 3 أفريل 2007، ولم يكن الشاعر أيسر المحلية بل ظل يؤمن بأنه ينتمي إلى الأمة العربية الإسلامية، وكما يعبر الشاعر عن يومياته في قصيدة " قصائد من الأوراس إلى القدس" عن حياة ضجت بالحزان وسط مجتمع تقليدي لا يعرف لحين زيدان مكانه، ولا يذكر له سوى ما يؤلمه وينغص عنه صفو الحياة، **يقول:**

كرهت من جريدتي

كرهت من أشرطتي

من قهوة الحي الشقي، من مسافة الدروب

مللت شهقة الشروق، عفت زفرة الغروب

كرهت جلسة الرفاق، والحديث في الذنوب

وملني صوت المذيع، ملني طب الحبوب

[1] توفيق بن خميس، **المرجع السابق**، ص151.

كرهت انباء الصدى

كرهت (مغرب الشعوب)

كرهت لبنان الشمال..... مثل لبنان الجنوب

فالنور يا أخي هدى .... لشعلة يحي القلوب.

ملخص:

يحاول بحث " التشكيل الأسلوبي" في ديوان قصائد من الأوراس إلى القدس تتبع مصطلح التشكيل عند المحدثين من أمثال (صلاح عبد الصبور، عبد العزيز المفالح)، وكذلك في مفهوم الأسلوب وكشف علاقة هذا الأخير بالتشكيل والعوامل التي يقوم عليها التشكيل الأسلوبي ثم رصد أهم أدوات التي تميز ديوان " حسين زيدان" انطلاقا من التقديم والتأخير وصولا إلى التكرار، وهذا كان في الجانب اللغوي.

أما الجانب البلاغي فقد تربعت عليه الاستعارة التي كانت بمثابة المزج بين الواقع والمتخيل، من أجل إعطاء صورة استعارية تبعث حياة جديدة في تلك الملفوظات، وتجعلها أكثر حيوية، وكذلك الكناية التي ساهمت هي أيضا في زخرفة النص الشعري وإعطائه لمسة سحرية جديدة فكانت خاصية فنية في ديوانه، ومن جهة أخرى، شكلت الصورة الرمز قناعا صامتا يعبر عن ثنائية الحضور/ الغياب، بأضربه الدينية والأدبية والتاريخية.

وبهذا نكون قد وقفنا على معظم عناصر التشكيل الأسلوبي.

Abstract

The study of “stylistic formation” in the Diwan of Poems from Al-Auras to Jerusalem attempts to trace the term formation to the modernists such as (Salah Abdel-Sabour, Abdel Aziz Al-Mafaleh), as well as in the concept of style, revealing the relationship of the latter to the formation and the factors on which the stylistic formation is based, then monitoring the most important tools that The Diwan of "Hussein Zidan" was distinguished from the introduction and delay to the repetition, and this was in the linguistic aspect.

As for the rhetorical aspect, the metaphor was dominated by the metaphor, which was a mixture between reality and the imagined, in order to give a metaphorical image that breathes new life into those utterances, and makes them more lively, as well as the metonymy that also contributed to the decoration of the poetic text and giving it a new magical touch, which was an artistic characteristic in his office On the other hand, the symbolic image formed a silent mask expressing the duality of presence/absence, in its religious, literary and historical forms.

we have found most of the elements of stylistic formation.