

دراسات الأدب المعاصر، السنة الثامنة، صيف ١٣٩٥، العدد الثلاثون: صص ٣٣-٥٧

قصائد الأدبية الجزائرية أحلام مستغانمي؛ دراسة أسلوبية لغوية وفكرية

امير مقدم متقى*

تاريخ الوصول: ٩٤/١٢/٢٧

جواد جرنغيان**

تاريخ القبول: ٩٥/٣/٣

زهرا سهرابي كيا***

الملخص

الأسلوبية تسعى إلى تحليل النص الأدبي، لاستخلاص أهم العناصر المكونة لأدبية الأدب؛ إذ تجعل النص الأدبي منطلقها الأساس؛ أي أن الأسلوبية تنطلق من النص لتصب في النص أو قراءة النص بالنص ذاته. يهدف هذا البحث خلال المنهج التوصيفي - التحليلي إلى دراسة قصائد الأدبية الجزائرية/أحلام مستغانمي باعتبارها من أبرز أقطاب الحركة الأدبية في الجزائر دراسة أسلوبية، متناولاً المستوى الصوتي، والتركيبي والفكري. واختار من قصائدها نموذجاً: «لفرط ما كتبتني» و«تحدّتي» و«أن لهذا القلب أن ينسحب».

الكلمات الدلّيلية: أحلام مستغانمي، والأسلوبية، والمستوى الصوتي، والمستوى التركيبي، والمستوى الفكري.

* عضو هيئة التدريس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدني بأذربيجان، تبريز، إيران (أستاذ مشارك).

a.moghaddam1351@gmail.com

jarangianjavad@yahoo.com

Sohrabikia91@yahoo.com

** الماجستير في فرع اللغة العربية وآدابها من جامعة كاشان، كاشان، إيران.

*** الماجستير في فرع اللغة العربية وآدابها من جامعة كاشان، كاشان، إيران.

الكاتب المسؤول: امير مقدم متقى

المقدمة

الأسلوب في الاستخدام العصري فيشيع في مجالات شتى، فهو «من حيث المعنى اللغوي العام يمكن أن يعنى النظام والقواعد العامة؛ حين نتحدث مثلاً عن "أسلوب المعيشة" لدى شعب ما، أو "أسلوب العمل" فى مكان ما، ويمكن أن نعنى كذلك "الخصائص الفردية" حين نتحدث عن "أسلوب كاتب معين" أو الميل إلى سماع "أسلوب موسيقى خاص" و... عن طريق هذين التصورين الكبيرين دخل استخدام مصطلح "الأسلوب" فى الدراسات البلاغية والنقدية، سواء بوصفه نظاماً وقواعد عامة. كما تدين الدراسات الكلاسيكية المعيارية التى تسعى إلى إيجاد المبادئ العامة لطبقة من طبقات الأسلوب أو للتعبير فى جنس أدبى معين» (منصوري، ٢٠١١: ٢٨-٢٧).

أما الأسلوبية فاستخدم هذا المصطلح منذ الخمسينات ويقصد به «منهج تحليل للأعمال الأدبية يقترح استبدال الذاتية والانطباعية فى النقد التقليدى بتحليل موضوعى أو علمى للأسلوب فى النصوص الأدبية» (الخفاجى، ١٩٩٢: ١١). ويشير الكثيرون إلى أن مصطلح الأسلوبية لا يمكن أن يحدد بتعريف واضح، وذلك لارتباطها بميادين عديدة، ولكن جل من عرضوا لمفهوم الأسلوبية أكدوا أنها تعنى بالتحليل اللغوى لبنى النصوص وقد حدد ميشال ريفاتير مفهوم الأسلوبية بأنه «علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهى بذلك تعنى بالبحث عن الأسس الرئيسية فى إرساء علم الأسلوب وهى تنطلق من اعتبار الأثر الأدبى بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضمونى تحاوراً خاصاً» (ريفاتير، ١٩٩٩: ٢٧٣).

واللافت للنظر أن الأسلوبية تعنى بالتحليل اللغوى للنصوص، والكشف عن فنياته، فهى دراسة الخصائص اللغوية التى يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخبارى إلى وظيفته التأثيرية الجمالية (السد، د.ت: ٩٣) ما يعنى بأنها ترمى إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفنى إدراكاً نقدياً مع الوعى بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية. فنظراً إلى الأهمية البالغة للأسلوبية فى الكشف عن جماليات الأدب يهدف البحث الراهن إلى دراسة قصائد الأدبية الجزائرية الشهيرة/حلام مستغانمى دراسة أسلوبية؛ لفهم جماليات هذه القصائد ومدى تأثيرها على المخاطب وتشريح الدواعى وأسلوب الشاعرة لتفريغ حالاته الداخلية فى الشكل الشعري.

خلفية البحث

البحث الحالي شأنه شأن أى بحث علمي لم يبدأ من فراغ؛ بل سبقته دراسات وبحوث؛ من أهمها:

«سورة طه؛ دراسة لغوية أسلوبية مقارنة»: /براهيم عوض (١٩٩٣م) قام الباحث بدراسة سورة "طه" من ناحية النحو واللغة والأسلوب وموضوعاتها وبنائها وما تنفرد به من ألفاظ وتعبيرات.

«البنية الأسلوبية فى سورة النحل»: حسين مجيد رستم وأحلام عبد المحسن صكر (٢٠١٠م). حاول المؤلف تسليط الضوء على العناصر الأسلوبية المكونة سورة "النحل" وفهم فلسفتها الجمالية والدلالية ضمن سياق النص القرآني محاولاً استجلاء مفاهيمه أسلوبية وأنساقه المكونة لبنية النصية.

«رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي والأفق المفتوح»: عاطف البطرس (١٩٢٥ق). عالج الكاتب رواية ذاكرة الجسد ويسلط الضوء على علاقة الكاتب بأبطاله، ومدى تأثيره على مخلوقاته الفنية، والشخصية الرواية ودورها فى العمل الروائي، واللغة الشعرية ومقتضيات السرد الروائي والرواية والمعرفة.

«مقاييسه ساختار بازگشت زمانى در رمان دو دنيا نوشته گلى ترقى و رمان ذاكرة الجسد نوشته احلام مستغانمي»: لأحمد رضا صاعدي والآخرين (١٣٩٢ش). هذا البحث معتمدا على مقترح الزمن /جيرار جينت يعالج النسق الزمني الهابط فى رواية دو دنيا وذاكرة الجسد.

«نقد جامعه شناسى رمان هاى سه گانه احلام مستغانمي (با تكيه بر رمانتيسم جامعه گرا)»: عزت ملا إبراهيمي وعلى صباغيان (١٣٩٣ش). هذا البحث يتناول آثار أحلام مستغانمي معتمدا على منهج النقد الاجتماعي.

«بررسی سه مؤلفه زمانى نظم، تداوم، بسامد در رمان ذاكرة الجسد أثر أحلام مستغانمي (بر اساس نظريه زمان روايي ژرار ژنت)»: على أصغر حبيبي (١٣٩٣ش). هذا البحث يعالج رواية ذاكرة الجسد معتمدا على مقترح الزمن /جيرار جينت فى ثلاث مستويات: الترتيب، والمدة الزمنية والتواتر.

«دراسة سوسيونصية في رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي»: فاطمة أكبرى زاده والآخرين (١٣٩٣ش). قامت هذه المقالة بالدراسة البناء الداخلي في رواية ذاكرة الجسد لمستغانمي بأسلوب وصفى تحليلي في ثلاث مستويات: الأساليب الكلامية، ونوعية الراوي وضمائر السردية، ومنظور الايديولوجي، لكشف أسلوب الرواية في إقامة العلاقات الحوارية بين الأصوات في مجتمع النص حسب النقد السوسيونصي.

إنّ في ضمن الدراسات المذكورة ليست هناك دراسة مستقلة قامت بتناول قصائد أحلام مستغانمي من منظور أسلوبى لغوى وفكرى؛ فهذه المقالة بصدده الفراغ في هذا المجال.

أسئلة البحث

١. ما هي ميزات البارزة للمستوى الصوتي في قصائد أحلام مستغانمي؟
 ٢. ما هي أهم السمات البارزة للمستوى التركيبي في قصائد أحلام مستغانمي؟
 ٣. ما هي أهم الجوانب المتميزة للمستوى الفكري في قصائد أحلام مستغانمي؟
- أهمية وقيمة هذا البحث ترجع إلى أنه يسعى خلال المنهج التوصيفي - التحليلي إلى دراسة أسلوبية للبعض القصائد التي تعتبر ممثلة للشعر العربي المعاصر، والتحليل والنقد وتبسيط الضوء على المحاسن الجمالية لهذه القصائد يمكن أن يكون خطوة بناءة في فهم أفضل للنظريات والمبادئ الأسلوبية ويقلل من الفجوة الحاصلة بين النظرية والتطبيق. إضافة إلى هذا، البحث الحالي يعطى قراءة جديدة من النصوص ويظهر الجماليات الخفية للمتلقي.

الأسلوب

علم الأسلوب هو الذى يطلق عليه فى الإنجليزية (Stylistics)، وفى الفرنسية (La Stylistique)، والباحث فيه هو (Stylistician)، والكلمة (Style) تعنى طريقة الكلام، وهى مأخوذة من الكلمة اللاتينية ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب (عبدالمطلب، ١٩٩٤: ١٨٥). وفى كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب يعدّ إحدى وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة وخاصة الجزء الخاص

باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال. وتكلم عنه *أرسطو* في الكتاب الثالث من بحثه في الخطابة، ثم تحدّث عنه *كوتيليانوس* في الكتاب الثامن من بحثه في نظم الخطابة وقد ورث علماء اللغة الأوروبيون في العصور الوسطى بعض مفاهيمها في تقسيماتهم للأساليب الممكنة في الكتابة، وقرروا انقسام الأسلوب لثلاثة أقسام البسيط أو الوطى، والوسيط، والسامى أو الوقور. ثم صار يعنى: أية طريقة خاصة لاستعمال اللغة بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة للكاتب، أو مدرسة، أو فترة زمنية، أو جنس أدبي ما (أبو العدوس، ٢٠١٠: ٣٥-٣٦). إذن لقد خضع مصطلح الأسلوب للتحوّل، وتطوّر دلاليّاً حتى صار مصطلحاً على مفهوم ما.

ولقد عرف مصطلح الأسلوب قديماً عند العرب كما عرف عند الغرب، قال *ابن منظور*: «يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو الأسلوب، والأسلوب هو الطريق والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان أساليب من القول أى: أفانين منه وإن أنفه لأسلوب إذا كان متكبراً. فالأسلوب من زاوية هذا الطرح لفظ استعمل في غير ما وضع له أصلاً من قبيل المجاز فانقل مفهومه عن المدلول المادى الذى يوازى سطر النخيل أو الطريق إلى معناه المعنوى المتعلق بأساليب القول وأفانينه» (ابن منظور، د.ت: مادة سلب).

لقد أفضى تعريف *ابن منظور* إلى معانٍ كثيرة تصب في حقل دلالي واحد وهو: «التألف المفضى إلى الانسجام، والنسق المفضى إلى حسن الانتظام، والامتداد المفضى إلى طول النفس» (أبو العدوس، ٢٠١٠: ٢٠). وقد استخدم علماء العربية هذا اللفظ في دلالات اصطلاحية متعددة فقد ذكر *ابن قتيبة* مصطلح الأسلوب في قوله: «إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب» (ابن قتيبة، ١٩٧٣: ١٢). ويقول *الباقلاني* في حديثه عن الإعجاز أيضاً: «وقد بينا في الجملة، مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ومزيتيه عليها في النظم والترتيب» (الباقلاني، ١٩٦٣: ٣٥). كما ذكره الخطابي في معرض حديثه عن إعجاز القرآن «وهنا نوع من الموازنة وهو أن يجرى أحد الشعارين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته» (الخطابي، ١٩٦٨: ٦٥) وقد تطرق *عبدالقاهر الجرجاني* للأسلوب فقال في تعريفه: هو «الضرب من النظم والطريق فيه» (منصوري، ٢٠١١: ٧) كما تعرض له *الحازم*

القرطاجنى وابن خلدون وهذا كله مما يؤكد وجود أصل هذا المصطلح قديماً. والذي يظهر من سياق كلامهم أنهم لا يستخدمون مصطلح الأسلوب بالمعنى المستخدم الآن وإنما يعنون به الطريقة الخاصة فى النظم والسمة المميزة لكلام عن كلام آخر وهذا يفيدنا أن أصل اللفظ وشىء من المعنى كان موجوداً عند علماء العرب قديماً.

أما عن الأسلوب فى العصر الحديث فإنه يعرف بعدة تعريفات نظراً لتعدد الاعتبارات وهى على النحو الآتى:

١. باعتبار المرسل أو المخاطب: هو التعبير الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه ولذلك قالوا الأسلوب هو الرجل.

٢. باعتبار المتلقى والمخاطب: هو سمات النص التى تترك أثرها على المتلقى أيا كان هذا الأثر.

٣. باعتبار الخطاب: هو مجموعة الظواهر اللغوية المختارة الموظفة المشكلة عدولاً، وما يتصل به من إحياءات ودلالات (بن ذريل، ٢٠٠٠: ٤٤-٤٣).

إنّ العرض لمفهوم الأسلوب ومجالاته يحيل إلى البحث فيه ما يفتح الباب للبحث فى الأسلوبية.

الأسلوبية

فالأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، لكنّها أيضاً علم يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هوية الأجناس. ولذا، كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات (عياشى، ٢٠٠٩: ٢٧). تأسيساً على هذا يمكننا أن نعرف الأسلوبية على أنّها منهج نقدى حديث، يتناول النصوص الأدبية بالدراسة، على أساس تحليل الظواهر اللغوية، والأسلوبية تكشف الظواهر الجمالية للنصوص، وتقيم أسلوب مبدعها، محددة المميزات الأسلوبية التى يتميز بها عن غيره من المبدعين. وهكذا تبدو أهم سمات المنهج الأسلوبى هى: «استكشاف العلاقات اللغوية القائمة فى النص، والظواهر المميزة التى تشكل سمات خاصة فيه، ثمّ محاولة التعرف على العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب، الذى يشكل مادته اللغوية وفق أحاسيسه ومشاعره التى تجعله يلجّ على أساليب معينة، ويستخدم صيغاً لغوية تشكل فى مجملها ظواهر أسلوبية

لها دلالاتها في النص الأدبي» (عودة، ١٩٩٤: ٩٩). إذاً فالأسلوبية «تتجاوز مجرد نقل المعنى إلى عمق الاستعمال اللغوي المتمثل في وضع الكلمات في أنساق معينة، وكيفية انتظامها، وانتظام الجمل والمفردات، ورسم الصور، وانتظام ذلك كله مع المعنى، فالكلمة مادة التشكيل الفني لدى الأديب» (السابق: ١١٣). من هنا تأتي أهمية توظيف اللغة في فهم النص الأدبي في الدراسات الأسلوبية، فهي الأداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية تشكيلاً يعكس أفكار الشاعر ومشاعره، فيضفي عليها بذلك ملامح جديدة وأبعاداً مختلفة.

تهتمّ الأسلوبية بالجانب العاطفي للظاهرة اللغوية، إذ تسعى الأسلوبية إلى تتبع كثافة الشعورية التي تميّز النص الأدبي، فهكذا فإنّ الأسلوبية تدرس «وقائع التعبير في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفي، أي تعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة، وفعل اللغة في الإحساس» (عبدالمطلب، ١٩٩٤: ١٨٧). أمّا البداية للأسلوبية فكانت قديماً عند العالم السويسري فرديناند دي سوسير، الذي أسس علم اللغة الحديث وفتح المجال أمام أحد تلاميذه ليؤسس هذا المنهج وهو شارل بالي (١٨٦٥-١٩٤٧م) فوضع علم الأسلوبية كجزء من المدرسة الألسنية، وأصبحت الأسلوبية هي الأداة الجامعة بين علم اللغة والأدب وبذلك فقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطاً واضحاً بنشأة علوم اللغة الحديثة.

ثم إنّ الأسلوبية كادت أن تتلاشى لأن الذين تبنا وصايا بالي في التحليل الأسلوبي سرعان ما نبذوا العلمانية الإنسانية ووظفوا العمل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي فقتلوا وليد بالي في مهده ومن أبرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية ج. ماروزو، ولكن الحياة عادت إلى الأسلوبية بعد عام ١٩٦٠م حيث انعقدت ندوة عالمية بجامعة أنديانا بأمریکا عن "الأسلوب" ألقى فيها ر. جاكسون محاضراته حول الألسنية والإنشائية فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين الألسنية والأدب. وفي سنة ١٩٦٥م ازداد الألسنيون اطمئناناً إلى ثراء البحوث الألسنية واقتناعاً بمستقبل حصيلتها الموضوعية عندما أصدر ت. تودوروف أعمال الشكليين الروسيين مترجمة إلى الفرنسية (فضل، ١٩٩٨: ١٠-٢٤). في الواقع ارتبطت نشأة الأسلوبية، من الناحية التاريخية ارتباطاً واضحاً بنشأة علوم اللغة الحديثة؛ ذلك أنّ الأسلوبية، بوضعها موضعاً أكاديمياً، قد ولدت في وقت ولادة اللسانيات الحديثة.

والآن بعد ما تحدثنا عن الأسلوب والأسلوبية فمن الجدير بالذكر أن نفرّق بين عالم الأسلوب والأسلوبى، فمن حلّل النص تحليلاً لغوياً ليلحظ جمالياته، ليس أسلوبياً؛ وإنما هو عالم الأسلوب، وهنا يتضح جلياً أنّ مصطلح الأسلوبية يختلف عن مصطلح علم الأسلوب؛ لأنّ علم الأسلوب يقف عند تحليل النص بناء على مستويات التحليل وصولاً إلى علم بأساليبه، بينما الأسلوبية هي التي تتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناء على منهج من مناهج النقد (أبوالعدوس، ١٠: ٢٠١٠: ٣٧). إذن الأسلوب وصف للكلام، أما الأسلوبية فإنها علم له أسس وقواعد ومجال، الأسلوب هو التعبير اللساني والأسلوبية دراسة التعبير اللساني، ولكن الذي يظهر أن الفرق بينهما ضئيل جداً وأنهما يلتقيان في كثير من الجوانب.

أما للأسلوبية اتجاهات مختلفة تستخدم فيها المستويات المتعددة للتحليل اللغوى فمنها المستوى التركيبى، والمستوى الدلالي، والمستوى الصوتى ومستوى الصورة والمستوى الفكرى ولكلّ من هذه المستويات صفات تميّزه عن الآخر وتساعد الناقد فى كشف جماليات النص وتعين المتلقى فى فهم أسرار النص. بالتالى تسعى هذه الدراسة إلى تحليل قصائد أحلام مستغانمى وفق مذهب الأسلوبية فى المستويات الآتية: المستوى الصوتى، والمستوى التركيبى، والمستوى الفكرى من أجل الكشف عن جماليات هذه القصائد ومدى تأثيرها على المخاطب.

أحلام مستغانمى

ولدت أحلام مستغانمى فى أسرة بسيطة وكان والدها محمد الشريف من قسنطينة بالجزائر، من مقاومى الاحتلال الفرنسى، ولكونه مطلوباً لدى السلطات الفرنسية لمشاركته فى أعمال المقاومة، فر مع أسرته إلى تونس حيث عمل بها مدرسا للغة الفرنسية. وهكذا قدّر أن تولد ابنته الأولى أحلام فى بيئة مشحونة بالعمل السياسى، وذلك قبل اندلاع الثورة عام ١٩٥٤ بسنوات قليلة. وكان بيت والدها فى تونس شبه محطة للمقاومين الجزائريين. وبعد حصول البلاد على الاستقلال عام ١٩٦٢، عادت أسرته إلى الجزائر للاستقرار فى العاصمة. فأرسل الأب ابنته إلى أول مدرسة معربة فى الجزائر، وبذلك تكون أحلام من أوائل الجزائريات اللواتى تلقين تعليماً بلغتهن الأم. غادرت أحلام مستغانمى

الجزائر في السبعينات متوجه إلى باريس حيث تزوجت صحفياً لبنانياً وأصبحت أمّاً متفرغة لرعاية أولادها. وأثناء ذلك داومت للدراسة في السوربون حتى نالت شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون في عام ١٩٨٢، نشرت روايتها الأولى «ذاكرة الجسد» عام ١٩٩٣. ثم تواصل نجاحها بإصدار «فوضى الحواس» في بيروت عام ١٩٩٧ و«عابر سرير» عام ٢٠٠٣ وكلاهما استكمالا للرواية الأولى «ذاكرة الجسد» بحيث صارت هذه الثلاثية من أشهر روايات الأدب العربي، والتي حققت لأحلام شهرة عالمية وترجمت إلى اللغات الكردية والفرنسية والإيطالية والصينية والانجليزية.

هكذا أصبحت أحلام مستغانمي فخرّاً للمرأة العربية المعتزة بعروبيتها والتي جعلت من نفسها سفيراً لبلادها في كل بلدان العالم بواسطة قلمها، فصارت كنبراساً منيراً ليس فقط في سماء مجتمع الأدب بل في سماء المجتمع العربي أجمع (راجع إلى الموقع التالي: <http://www.alkutubcafe.net/author2/.html>). إنّها تناولت في شعرها عدداً من الموضوعات وعلى رأسها موضوع الوطن الذي أولاهما اهتماماً ملحوظاً حيث بسطت هذا الاهتمام في معظم أشعارها؛ معبراً عن حبّها العميق لمصير شعبها، فظل حاضراً في أشعارها، فهي الشاعرة التي تضطرم بين جوانبها مشاعر جياشة بحب الوطن حيث وهبت لها قلبها وحبها وأنشدت فيها العذب من شعرها في سبيل الحرية والكرامة. إنّ شعرها انطلق من عمق المجتمع مقاوماً ثائراً من أجل تحطيم قيود الاستعمار، فبثت في شعبه روح الوطنية فثارت مقتلعة جذور الظلم، كما كان شعرها صدى لهذه الأحاسيس، وترجمة لهذه المشاعر التي تختلج في صدور الشعب.

تطبيق مستويات الأسلوبية على قصائد أحلام مستغانمي

في هذا المجال جاء بحثنا ليطبق المستويات الأسلوبية على قصائد أحلام مستغانمي مبتدئاً بالمستوى الصوتي، وعابراً بالمستوى التركيبي، ومنهياً بالمستوى الفكري.

المستوى الصوتي

المستوى الصوتي هو علم الفونولوجيا الذي يعنى بالأصوات وإنتاجها في الجهاز النطقى وخصائصها الفيزيائية وفي هذا المستوى يمكن دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على

تشكيله، والأثر الجمالي الذي يحدثه، كذلك يمكن دراسة تكرار الأصوات، والدلالات الموحية التي تنتج عنه (راجع أبو العدوس، ٢٠١٢: ٥٠). إذن فالدلالة الصوتية هي الدلالة التي تستنبط من الأصوات التي تألفت منها الكلمة وتختلف دلالة الكلمات بحسب طبيعة هذه الأصوات، فتدلّ شدة الصوت وجهره على المعنى القوي، كما تدلّ رخاوة الصوت وهمسه على معنى فيه لين ويسر (راجع عوض حيدر، ١٩٩٩: ٣٠). ولا شك أنّ الدراسة الصوتية تقع في صميم دراسة النصوص الأدبية، لأنّ التحليل الأسلوبى لهذه النصوص يساعد كثيراً في فهم طبيعتها، وفي الكشف عن الجوانب الجمالية فيها بالإضافة إلى ما فيه من كشف الانفعالات النفسية والعواطف التي تحكم مبدعها، والتي تدفعه إلى اختيار أصوات وإيقاعات بعينها و«ليس يخفى أنّ مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسى، وأنّ هذا الانفعال بطبيعته إنّما هو سبب في تنوع الصوت، بما يخرج فيه مدّاً أو غنة أو ليناً أو شدة» (الرافعى، ١٩٩٧: ١٦٩). وليس يخفى ارتباط مستويات اللغة المختلفة ببعضها، وتعتبر دراسة المستوى الصوتى الخطوة الأولى لدراسة المستويات الأخرى، فعلى سبيل المثال، لا يمكن دراسة الصرف دراسة صحيحة إلّا بالإعتماد على الوصف الصوتى (راجع هلال، ١٩٩٦: ١٥). ولا ينكر عاقل أثر الموسيقى و النغم فى شدّة المتلقى وجعله أكثر انتباهاً وأشدّ إصغاءً بل إنّ موسيقى الشعر هي أجمل ما فيه من عناصر وللشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام فى توالى المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكلّ هذا ما نسمّيه بموسيقى الشعر (راجع أنيس، ١٩٧٢: ١٣). وقد أدرك اللغويون قيمة الصوت، فاستعانوا به على قضاء حاجاتهم، وتلبية رغباتهم، وإيصال أفكارهم، لذلك أخذ الصوت حظاً وفيراً من الدراسات الأدبية، باعتباره يحدد الملامح الأدبية والخصائص الأسلوبية.

إذن فيتولد المستوى الصوتى فى النص من خلال إيقاع الجرس اللفظى وإيقاع الصيغ التكرارية إذ إنّ للألفاظ قيمة ذاتية تقدّم المتعة الحسية التي يجدها التلقى فنشأ من تتابع أجراس حروفها ومن توالى الأصوات التي تتألف منها فى النطق، وفى الوقوع على الأسماع، كما أن التلائم يكون فى الكلمة بإئتلاف الحروف والأصوات، وحلاوة الجرس، ويكون فى الكلام بتناسق النظم وتناسب الفقرات وحسن الإيقاع. يتجلى المستوى الصوتى فى قصائد أحلام مستغانمى من خلال انتقاء الأصوات المجهورة، والأصوات المهموسة،

وأصوات الشدة، والنبر، والتكرار. فيما يلي نماذج لهذه الملامح ودلالاتها في قصائد أحلام مستغانمي.

أصوات الشدة

تعرف أصوات الشدة بالأصوات الانفجارية، وبالأصوات الوقفية والصوت الشديد هو الذى يحدث فى أثناء النطق به اعتراض قوى يحبس الهواء أما الأصوات الشدة فهى: ط، وب، وث، ود، وج، وت، وص وء (فهى حجازى، ١٩٩٨: ٥٤). تمنح أصوات الشدة قوة واضحة، فيرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالات الانفعالية للشاعر.

تأسيساً على ما مرّ بخصوص أصوات الشدة نرى أن الهمزة بحضورها القوى وبكونها صوتاً انفجارياً قد زادت فى حالات الشاعرة فى قصيدة «تحدى» مثل أنى، أعلنت، أعماق، أحطّم، أحرّر، أعود، أريد، أمام، أهملت، أناشد، أعلى، أغدو، أنادى، اغترابى، سألقي، أزرع، احتراق، أموت، أنا:

لأنى رفضت الدروب القصيرة،
وأعلنت رغم الجميع التحدى،
أحطّم عاجية الشهر يار،
أحرّر من قبضتيه الجوارى،
أعود بلؤلؤة من بحارى، وأنى سأمضى،
لأنى صرخت أريد الحياة،
لأنى جهلت دروب النفاق
وأهملت عند ابتداء الطريق وكنت أناشد أعلى القمم،
يحاصرنى كل يوم قزم لأغدو شراعاً دون هوية،
وأنى أنادى بدون صدى،
ولكننى رغم كلّ اغترابى،
سألقي على مهرة من عذابى
وأزرع فى العمر ضوء الشباب
وعند بداية كلّ احتراق،

أموت أنا ويظلّ الحريق»

(راجع إلى الموقع التالي <http://www.adab.com>)

ومن الملاحظ أنّ الشاعرة اتّجهت إلى استعمال هذه الأصوات ومن توظيف هذه الحروف يمكن الاستنتاج بأنّ مستغانمي تريد الارتكاز على أنّ للأرض قيمة معنوية ومادية، ولكنها مسلوّبة ومحتلة يتواتر عليها الطغاة ويصبغونها بألوان الدماء، وفقدت أيّ معنى للحرية وأيّ معنى للشخصية، والموت في مثل هذه الأرض بحملتها الرمزية يغدو مقدساً ومطلوباً حيث راحت تطلب من الجماهير والشعوب التمرد على هذه الأوضاع القاسية.

النبر

إنّ من الظواهر الصوتية المفردة والمرتبطة ببنية اللغة، ظاهرتا النبر والتنغيم، والنبر «نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد» (أنيس، ١٩٦١: ١٦٩). وهذا الملمح يخلق تأثيراً صوتياً ذا فاعلية كبيرة في تحقيق جماليات صوتية عبر التحوّل في نبرة الصوت التي قد تحدث بدورها تحوّلًا في المعنى. والنبر مقترن بالمقطع وملازم له، فهو وضوح نسبي لمقطع من مقاطع الكلمة يفوق وضوح المقاطع الأخرى المجاورة له (تامر، ١٩٨٣: ٣٨). وهذا المبحث وليد البحث اللغوي الحديث؛ لأنّ «البحث الصوتي في التراث العربي يركز على بحث الأصوات المفردة وتغيّراتها» (فهمي حجازي، ١٩٩٨: ٨٠). أما في البحوث الحديثة فيربط النبر في العربية بأثار أخرى كاللحن الموسيقي المترتب عن تعاقب المقاطع وطبيعتها.

ومن تحصيل الحاصل أن يقال إن النبر يؤثر حسب تقاربه أو تباعده على النغمة والإيقاع الموسيقيين «فكلما تقاربت أعداد المقاطع بين النبرين أو انتظم اختلاف بعضها عن بعض حسن إيقاعها» (أنيس، ١٩٧٢: ٢٧٠).

أما بالنسبة للنبر فمن المعلوم أنّ الفعل لحقت زيادة تمثلت في حرف اللام، شكلت نبراً في الكلمة ووقعت إيقاعاً ملفتاً، فهذه الزيادة جاءت لتأكيد الطلب، وهي ذات العلاقة التي تربطها مع صيغة الأمر كما نلاحظ هذه في قصيدة «تحدي» مثل (لأغدو)، وفي قصيدة «ان لهذا القلب أن ينسحب»: لنثبت، لينظروا.

كذلك فإن الفعل قد لحقته زيادة الفاء واللام، فهي من جانب التأكيد والعزم في مثل: فليكن.

كذلك يظهر أثر اللواحق الصوتية في السطر الشعري في "أننى" حيث أدى فك الإدغام إلى تشكل نبر خلق ارتفاعاً في النغمة؛ مثل ما جاء في قصيدة «تحدى» حيث يقول:

«لأنى رفضت الدروب القصيرة،
وأنى سأمضى،
لأنى صرخت أريد الحياة،
لأنى وقفت أمام الغزاة،
لأنى جهلت دروب النفاق،
لأنى أنادى بدون صدى و...»

(السابق)

يחסّ نوعاً من النغمة الموسيقائية بين الألفاظ القافية التي تساعد الشاعر على انتقال مفاهيمه ومقاصده إلى المتلقى؛ مثلاً في قصيدة «ولفرط ما كتبتنى» يحدث إدخال حرف «ها» نوعاً من الإيقاع بين كلمات مثل: مواعيدها، وعشاقها، وإعقلاها وبواباتها. ولا غرو بأنّ الشاعر استغلت النبر والنغمة الموسيقائية الناتجة عنها لتحمل بواسطتها على قصائدها أحاسيسها ومشاعرها، بحيث تصبح أزمته الشخصية هي أزمة الوطن؛ لأنّ شعرها ينضج بهاجس الموت والخيبة والإحباط كما هو الحال في عالم السياسة، وهو يرسم لهذا العالم الذى يعيش فيه صورة قاتمة، فهو عالم يتحكم بالصدر والجبن والخيانة. وحاولت أن تنقل لنا مشهداً سينمائياً متكاملًا من صور مختلفة التي ترسم مظاهر بلدها ووطنها.

الجهر والهمس

إنّ اللغويين العرب يصنفون الأصوات العربية إلى مجهور ومهموس، أما الصوت المجهور فهو «اهتزاز الوترين الصوتيين اهتزازاً منتظماً يحدث صوتاً موسيقياً» (السيوطي، د.ت: ٢٦١). فالجهر حدة وارتفاع في شدة الصوت، ما يثير التنبيه بقوة التأثير وبقرع الأذن بجوهريته ومنها: (ألف، وب، وج، ود، وذ، ور، وز، وض، وظ، وع، وغ، ول، وم، ون) (حسان،

١٩٩٨: ٧٩)، أما الصوت المهموس «فهو الذى لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به» (أنيس، ١٩٦١: ٢٠). فهو صوت هادئ، ناعم، يتسم بالليونة ما يبعث على التأمل. فإذا الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد، بينما الأصوات المهموسة يتم التعامل معها عن طريق القراءة والتأمل ومنها: ت، و، ح، خ، و، ش، ص، و، ف، و، ق، و ك وه) (حسان، ١٩٩٨: ٧٩).

أما بالنسبة للجهر والهمس فمن المؤكد أن في شعر أحلام مستغانمي حضور كثيف لملمحى الجهر والهمس، وكلاهما مرتبط ارتباطاً وثيقاً بحالة الشاعرة النفسية والجسمية. تتكرر في النص أصوات مجهورة وأخرى مهموسة كالتالى:

في قصيدة «أن لهذا القلب أن ينسحب» قد أتت الأصوات المجهورة كما يلي: ألف (٢١١)، وب (٦٥)، وج (١١)، ود (٢٨)، وذ (١٦)، ور (٤٣)، وض (١٣)، وظ (٨)، وع (٥٨)، وغ (٥)، ول (١٣٤)، وم (٥٧) ون (١٣١).

والأصوات المهموسة كما تأتى: ء (٦٧)، وت (٤٨)، و، و (١٣)، وح (٣٠)، وخ (١٠)، وس (٢٨)، وش (١٨)، وص (٥)، وط (١٩)، وف (٣٩)، وق (٣٢)، وك (٣٦) وه (٢٢).

وفي قصيدة «تحدى» تأتى الأصوات المجهورة بهذه الكمية: ألف (٤٦)، وب (١٨)، وج (٥)، ود (١٦)، وذ (١)، ور (٣٣)، وز (٣)، وض (٤)، وظ (١)، وع (١٦)، وغ (٧)، ول (٥١)، وم (٢٤) ون (٢٨).

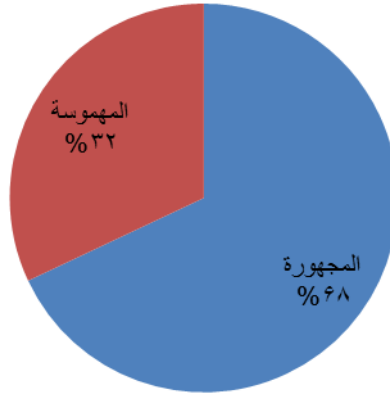
وأما الأصوات المهموسة فتأتى هكذا: ء (٣١)، وت (٢٠)، و، و (١)، وح (١١)، وخ (١)، وس (٦)، وش (٥)، وص (٧)، وط (٣)، وف (٤)، وق (١٣)، وك (٧) وه (٧).

وفي قصيدة «لفرط ما كتبتنى» نرى الأصوات المجهورة هكذا: ألف (١٢١)، وب (٧٧)، وج (٥)، ود (١١)، وذ (٨)، ور (٣٣)، وز (٥)، وض (٣)، وظ (٣)، وع (١٩)، وغ (٣)، ول (٦٩)، وم (٣٩) ون (٣٦).

والأصوات المهموسة كما يلي: ء (٢٧)، وت (٦٢)، و، و (٥)، وح (٨)، وخ (٦)، وس (١٠)، وش (١١)، وص (٩)، وط (٧)، وف (١٨)، وق (٢٠)، وك (١٧) وه (٢٣).

على هذا الأساس نلاحظ أن كمية الأصوات المجهورة يغلب على الأصوات المهموسة في القصائد لأن الشاعرة في موضع الرفض والثورة وتريد أن تنصح مخاطبها وتحركه للثورة والهجوم وتغيير الواقع بأى شكل من الأشكال حتى بالدم والموت. وأيضاً تريد أن

تحثهم لكي لا يصمتون تجاه ما يقع لهم في هذا العالم من الجور والظلم والعصيان؛ لهذا استخدمت هذه الأصوات المجهورة التي تتناسب مع مراميها أكثر من الأصوات المهموسة. فإذن الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد، بينما الأصوات المهموسة يتم التعامل معها عن طريق القراءة والتأمل.



التكرار

يلوح أن أسلوب التكرار «انعكاس للفكرة المسيطرة على ذهن الأديب ومحاولة تأكيدها بالألفاظ والعبارات المترادفة، وبلاغة هذا الضرب الأسلوبى فى قدرته على تأكيد المعنى دون الإساءة إلى جمال الأسلوب أو بعث الملل فى النفوس. والتكرار ضرب من التطويل وبذلك على المبدع أن يكون قادراً على المحافظة على إنشاد السامعين إليه وعدم الإخلال بجمال التعبير، وأن يأتى التكرار لفائدة» (خضير، ٢٠١٠: ٩٥).

أما تكرار بعض الحروف فيشكل إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ والمستمع «يعيشان الحدث الشعري المكرر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية إذا كان يضيف على بعض هذه التكرارات مشاعره الخاصة، أو وسيلة للتخفيف من حدة الصراع الذى كان يعيشه أو حدة الإرهاصات التى واجهها فى حياته سواء ما تعلق بمحيطة الأسرى أو محيطه الخارجى» (المنصور، ١٤٢١ق: ١٣٠٧). إذا أمعنا النظر فى قصائد أحلام مستغانمي نلاحظ أن بعض الحروف تكرر فى هذه القصائد أكثر من بقية الأحرف؛ على سبيل المثال

نرى في قصيدة «أن لهذا القلب أن ينسحب»: تأتي الحروف التالية أكثر من سائر الحروف: وألف، ول، ون، وب، وع، وم، ور، وف، و ك.

وفي قصيدة «تحدى»: الحروف التالية أكثر عدداً من سائر الحروف: ول، ور، ون، وم.

قصيدة «لفرط ما كتبتني»: الحروف: وألف، وب، ول، وت، وم، ون، ور.

الحديث عن الحرب والسلام محوراً رئيسياً في هذه القصائد، فوطنها كان وما زال موضع صراع تتهافت عليه القوى الاستعمارية بأشكالها المختلفة، وببذل أبناؤه أرواحهم لتلخيصه من تلك القوى. وكانت الشاعرة تغري أبناء شعبيها بالتحدي والمقاومة حتى الشهادة. وفقاً لذلك هي تأتي في أثناء هذه القصائد بالحروف التي تحمل في طياتها ميزات الشدة والقوة وتناسب للحث على الثورة والمقاومة وعدم الخضوع أمام الأعداء.

المستوى التركيبي

المستوى التركيبي يستنبط من خلال الجملة المنطوقة أو المكتوبة على المستوى التحليلي أو التركيبي ويطلق على هذا النوع من الدلالة الوظائف النحوية أو المعاني النحوية (راجع حسان، ١٩٩٨: ٧٨).

وجانب آخر من المستوى يمكن أن يستنبط من المعاني العامة للجمل والأساليب الدالة على الخبر أو الإنشاء، والإثبات أو النفي، والتأكيد والطلب كالاستفهام، والأمر، والنهي، والعرض، والتحضيض، والتمني، والترجي، والنداء، والشرط باستخدام الأدوات الدالة على هذه الأساليب (راجع عوض حيدر، ١٤١٩: ٤٣).

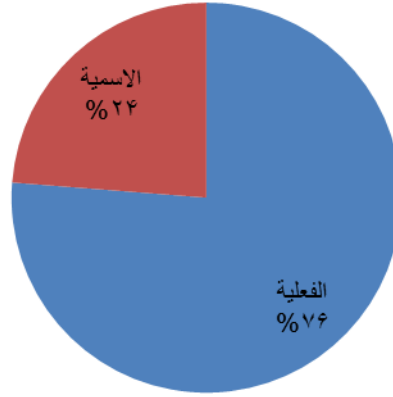
كما أن الباحث في هذا المستوى يتحدث عن الأزمنة الفعلية، كإحصاء عدد التواتر الأفعال الماضية والمضارعة في شعر ما أو قصة أو... (راجع منصورى، ٢٠١٥: ٤). إذن فالمستوى التركيبي يشمل بناء الجملة وما يتصل بها وفي هذا المستوى يمكن دراسة الجملة والفقرة والنص، وما يتبع ذلك مثل الاهتمام بطول الجملة وقصرها، ومبتدأ والخبر، والتقديم والتأخير، والزمن، والصيغ الفعلية... سيتناول البحث في هذا المستوى الجملة الفعلية والجملة الاسمية، وكيفية استخدام الأفعال (الماضي، المضارع، الأمر)، ومدى حضور الضمائر في قصائد أحلام مستغانمي.

الجملة الفعلية والاسمية

الجملة الفعلية هي الجملة متشكلة من الفعل والفاعل والجملة الاسمية هي الجملة متشكلة من المبتدا والخبر(المعري، ١٩٩٧: ٩). إن طبيعة أسلوب الشاعرة في خطابها الشعري، تميل نحو الاستغلال الفعال للبنية الفعلية حيث استخدمت في قصيدة «أن لهذا القلب أن ينسحب» ٤١ جملة فعلية و ١٨ جملة اسمية «أخذنا موعداً في حيّ نتعرف عليه لأول مرة، جلسنا حول طاولة مستطيلة لأول مرة، ألقينا نظرة على قائمة الأطباق، شوقنا في حقيقة يدنا، نحن الذين لم نتناقش قبل اليوم في شيء، يوم كان الحبّ مذهبنا الوحيد المشترك و...»(السابق) وفي قصيدة «تحدى» ١٤ جملة فعلية و ١١ جملة اسمية «أعلنت رغم الجميع التحدي، أحرر من قبضته الجواري، أعود بلؤلؤة من بحاري، أنى رفضت دروب القصيرة، أنى سأمضى لأعماق بحر دون قرار، لعلنى يوماً أحطم عاجية الشهرير و...»(السابق) وفي قصيدة «لفرط ما كتبتني» ٤٠ جملة فعلية دون استخدام أى جملة اسمية «كتبتني باليد التي أزهرت في ربيعك، كتبتني بمصقلة صمتك، تناثرت حباتها في زوابع خلافاتنا و...»(السابق) وهذا الجانب ذو أهمية بالغة؛ لأنّ الأسلوب الفعلى بطبيعته يمتاز بحيوية وتجدد مقارنة بالأسلوب الاسمي، للدلالة على الحركة وارتباطه بالزمن.

في الحقيقة البنية الفعلية «تعدّ إشارات شعرية سامية القيمة تضيء الحركة والتجدد على مسار النصوص وهي من أسباب انعتاق الإشارة وتحركها»(الشهروزي، ٢٠١٢: ٩٩). وربما تتطرق الشاعرة إلى استخدام الجملة الفعلية في القصيدة ليتحدث عن الأحوال الراهنة والمتوالية في بلدها لتبذل جهدها الوفير في سبيل الدفاع عن وطنها وإصلاح مجتمعتها. وكذلك توضح للشعبها أسباب تخلف وطنهم وتربيتهم طريق الخلاص مما هم فيه من الضعف والاستسلام أمام الأعداء. وتحاول إيقاظ أمتها في سبيل الوصول إلى مجدها الأصيل.

وهذا يرجع إلى ملامح التزام الشاعرة للدفاع عن الوطن وردّ فعلها تجاه الأحوال والأمور المفروضة عليها والدعوة إلى العدل والحرية والاتحاد ونبض الخلاف المدمر في سبيل الوصول إلى حياة أفضل وأرقى مما فيه أبناء شعبها.



الأفعال

يعرف النحاة الفعل بأنه «ما دلّ معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة، ويقصدون بذلك الماضي والحاضر والمستقبل، ولذلك قسموا الصيغ الفعلية باعتبار ارتباطها ودلالاتها على أقسام الزمن الثلاثة إلى ماضى ومضارع وأمر، وقالوا إن صيغة الفعل الماضى مرتبطة بالزمن الماضى، وهى بذلك تعبر عن الحدث التام المنقطع، وقد تفيد الحال أو الاستقبال بقرينة» (منصوري، ٢٠١١: ٨٥). وفى القصائد التى قمنا بتناولها يغلب حضور الزمن الماضى على الزمن الحاضر حيث ورد ٦٣ مرة، ما يوحي بإحساس الشاعر القوي بالزمن لماضى. كما نعرف أن الفعل الماضى يدل على الثبوت والاستقرار والمضارع يدل على التجدد والاستمرار.

وفى قصيدة «أن لهذا القلب أن ينسحب» وجدت الأفعال الماضية التالية: أخذنا، وجلسنا، وألقينا، وطلبنا، ووضعنا (٣ مرات)، وليست، وعلقنا، ومرّ، واختلفنا (مرتين)، ولم نتناقش، ولم نعد (مرتين)، وعودنا، ونظرنا، ونسينا، واعتذرنا، وأخذنا، وعدنا، وجاملنا، وصرنا، وكنا، واستدار، وأصبحنا، وما عدت، وغادرت، وذهبت، وناب، وتحول، وكانت وحن. «أخذنا موعداً فى حى نتعرف عليه لأول مرة، جلسنا حول طاولة مستطيلة لأول مرة، ألقينا نظرة على قائمة الأطباق، طلبنا بدلاً من الشاي شيئاً من النسيان و...» (السابق).

كما وجدت الأفعال المضارعة الآتية: نتعرف، ونلقى، ويتعرف، وتعنينا (٣ مرات)، وتحدثنا (مرتين)، وتناقشنا (٢ مرات)، ونتفق، ونعطى، وننظر، ونتجنب، ويتجاوز، وتفهم،

ويبدو (مرتين)، سأسافر، وترفع، وأسالك، وترتشفه، وتسرد، وأفهم، وتقول، ولاتسألني، وأقول، وينسحب، ويلبّي ونغادر. «في حيّ نتعرف عليه لأول مرّة، نغطى على صمت قلبنا، نرتشفه بين الحين والآخر و...»(السابق).

وأفعال الأمر التالية: لنثبت، وفليكن، وارفع، ولينظرا (مرتين). «لنثبت أننا لم نعد نسخة طبقه الأصل، فليكن، ارفع طاولتك أيها الحبّ و...»(السابق).

وفي قصيدة «تحدّي» أتت الأفعال حسب أزمانها كما تلي:
الماضي: رفضتُ، وأعلنتُ، وصرختُ، ووقفتُ، وثار، وجهلتُ، وأهملت، وكنت أناشد.
«أعلنت رغم الجميع التحديّ، رفضت دروب القصيرة، لأنى صرخت أريد الحياة، و...»(السابق).

المضارع: سأمضى، وأحطّم، وأحرّر، وأعود، وأريد، وتحاصر، وتمزق، ويحاصرني، وتغتال، وأنادي، وسأبقى، وأزرع، وأموت و يظلّ. «أحرّر من قبضته الجوارى، أعود بلؤلؤة من بحارى، أنى سأمضى لأعماق بحر دون قرار، لعلنى يوماً أحطم عاجية الشهرير و...»(السابق).

الأمر: لأغدو «لأغدو شراعاً دون هوية»(السابق).

وفي قصيدة «لفرط ما كتبتنى» أتت الأفعال كما تلي:

الماضي: نسيتُ و كتبتنى (٣مرات)، أزهرت، وأعطيتُ وكنت (٢مرات)، بعثر، وسرتُ، وأضاعوا، وذوت، وتناثرت، وتطايرت، وأخذت، ونهبت، وتركت، ولم تأخذ، ووهبت، ونسيت ولم أنس. «كتبتنى باليد التى أزهرت فى ربيعك، كتبتنى بمصقلة صمتك، تناثرت حباتها فى زوابع خلافتنا و...»(السابق).

المضارع: تنتظر(مرتين)، لاتوقيت، وتفضى، ويحرس، وينغلق، وتفرض، ولم تأبه، وأعطيتنى، وقتلتنى، وشئت، ومت، ويذكرنى. «بالمواعيد التى تنتظر عشاقها، بالطائرات التى لا توقيت لإقلاعها، بالبوابات التى تُفضى جميعها إليك و...»(السابق).

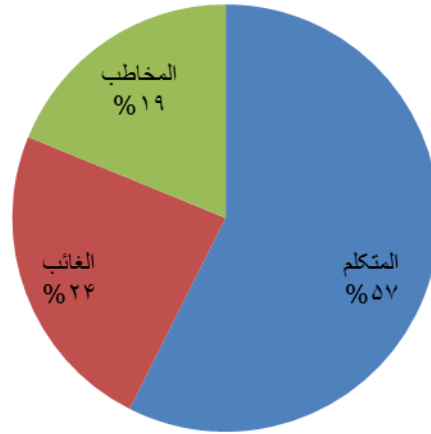
استخدمت الشاعرة فى هذه القصائد الفعل الماضي، والمضارع، والأمر وهذا يساعدها على بقاء القصيدة وتأثيرها فى القراء، لكنّه الفعل الماضي أكثر الأفعال انتشاراً فربما لأنّ الشاعرة أرادت من خلاله اعطاء جو العام عن أوضاع بلدها للمتلقى و المخاطب وتعكس ما مرّ بها من الدمار والقتل و الهلاك وترسم الوقائع والأحداث التى طرأت عليها من قبل

الأعداء والطغاة ويصف أحداث ما بعد الهزيمة ومعتمداً على هذه الخصيصة تحدّثت الشاعرة عن الوحدة العربية وأنّ أحد عوامل تقدّم الشعب الفلسطيني هو الحفاظ على وحدتهم وعلى قيمة الأرض العربية المحتلة. وأيضاً تحدّثت عن أرض العربية المسلوّبة وتدعو إلى التمسك بكلّ شبر منها وفرض سيادة الشعوب والمقاومة من أجلها بكلّ صمود. كما حاولت إحياء الضمير العربي الذي خاطبها من خلال الأحداث الحزينة التي عصفت على أبناء شعبها وبتجسيد هذه الوقائع تريد أن تدعوهم إلى الثورة والحركة وتبعدهم عن الغفلة وتستحضر ماضى العرب لأخذهم إيّاه بعين الاعتبار.

الضمائر

الضمير هو الرابط الذى يضم الجملة الثانية إلى الأولى فى وحدة تفسد العلم بطلب معين، وهذا ما نوّه اللغويين به تحت اسم الإحالة من حيث أنها أداة كثيرة الشيعوع والتداول فى الربط بين الجمل والعبارات التى تتألف منها النصوص وبذلك يكون الاختصار أى عدم تكرار الأسماء؛ فضمائر تغنى عن الكلمات. ويكون استخدام الضمائر أو الأدوات من عناصر تحسين الكلام فلا يقتصر دورها على الربط فحسب كما يضيف استخدامها على المعنى فيه شيئاً من القوة (الجرجاني، ٢٠٠١: ٦٩). أما بالنسبة لحضور الضمائر فى القصيدة «لهذا القلب أن ينسحب» جاء ضمير متكلم ٧٥ مرة، والغائب ١٩ مرة، والمخاطب ١٤ مرة «ألقينا نظرة علي قائمة الأطباق، فمرّ الحبُّ بمحاذاتنا من دون أن يتعرّف علينا، تحدّثنا فى الأشياء التى لا تعيننا، يوم كان الحبُّ مذهبنا الوحيد المُشترك؟ و...» (السابق)، قصيدة «تحدى» جاء ضمير متكلم ٣٨، والغائب ٦ والمخاطب ٢ مرة «لأننى رفضت دروب التحدى، لعلّى يا موطنى رغم قهرك، قراصنة البحر ثارت علىّ، يحاصرني كلّ يوم قزم و...» (السابق) وقصيدة «لفرط ما كتبتنى» جاء ضمير متكلم ١٥، والغائب ٢٧، والمخاطب ٢٦ مرة «كتبتنى باليد التى أزهرت فى ربيعك، بالورق اليابس الذى بعثره خريفك، بالأثواب التى تنتظر مواعيدها و...» (السابق)، وبما أن قصائدها هى قصيدة القناع نشاهد كثرة ضمير المتكلم فى أرجاء القصائد لأنّ الشاعرة تحاول لتشكّل من خلال تجربتها صورة الواقع، وتحاول أن تغرس الوعى لدى المتلقى ولا تنسى الشاعرة أن تسلط الضوء على واقع التمزق السياسى للأمة العربية، فالأمة عندها بيت وأسرة واحدة تمتلك

العديد من المقدرات الثمينة. وتحاول أن تستنهض العرب مذكراً بماضيهم التليد القائم على البطولات والعزة والإباء، وخصائصهم المتأصلة إلى رفض الظلم والذل والخنوع، وتحثهم على البقاء والداوم في البلاد، ليكونوا أحراراً يرفضون الذلة ويحافظون على ميراثهم وتجعلهم ينظرون إلى ماضيهم مع رؤية إلى المستقبل.



المستوى الفكري

الباحث في المستوى الفكري يتدخل عالم المتلقى والمخاطب عبر تركيزه على جزئيات النص وأهدافه وبالإمعان والتدقيق في هذا المجال يصل إلى هذه النتيجة بأن أثر المؤلف يبرز تحت عدة ميزات منها: الإنطوائية أم عدم الإنطوائية، وميل إلى الحزن أو السرور، والاتجاه نحو المنطق والعقل أو الإحساس والمشاعر، وعمق النظر أو عدمه، ورؤية التفاؤل أو التشائم ووجهة نظره حول مسائل مختلفة مثل الموت والحياة، العقل، والعشق، الصلح، والحرب و... كما يتضح فيه كيف يبنى الشاعر موقفه الفكري ورؤيته الشعرية، وذلك عبر عدد من الأدوات والوسائط الفنية المنبثقة من طبيعة هذا المجال ذي الصبغة الثقافية مثل الأسطورة، والقناع، والرمز التاريخي والموروث الشعبي (راجع شمييسا، ١٣٧٣: ١٥٦).

ما يمكن أن يستنتج من القصائد، هو أن الشاعرة استخدمت ضمير المتكلم «أنا ونحن» عبر لجوئها إلى القناع في قصيدة «تحدى» و«أن لهذا القلب أن ينسحب» الذي

يكون عندها «وسيلة درامية للتخفيف من حدة الغنائية والمباشرة، ويضفي على صوتها نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات التي يستعيرها من التراث أو من الواقع، لتتحدث من خلالها عن تجربته المعاصرة بضمير المتكلم، إلى درجة أن القارئ لا يستطيع أن يميز تميزاً جيداً صوت الشاعر من صوت هذه الشخصية، فالصوت مزيج من تفاعل صوتي أحلام مستغانمي والشخصية، و لذلك يصبح القناع عندها وسيطاً درامياً بين النص والقارئ، وهو وسط فيه من الشاعرة مثل ما فيه من الشخصية التراثية التي يمثلها القناع؛ لأن التفاعل بين الطرفين يضفي على الرمز الفني وضعاً جديداً ودلالات جديدة، ولا سيما أن الصوت الماضي يندغم في صوت الحاضر، ويندغم صوت الحاضر في صوت الماضي للتعبير عن تجربة شعرية معاصرة» (الموسى، ٢٠٠٣: ٢٠٩). وهذا يدل على نوع من الحوار الداخلي أو المونولوج الدرامي، حيث يقول:

«لأنّي رفضت الدروب القصيرة،

وأعلنت رغم الجميع التحدي،

أحطّم عاجية الشهر يار،

أحرر من قبضتيه الجواري،

أعود بلؤلؤة من بحاري، و ...

(السابق)

والجدير بالإشارة هنا أن مستغانمي تتخذ القناع رمزاً «لتؤدي على صوتها نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعرة من عصرها» (عصفور، ١٩٨١: ١٢٣) تتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيّل إلى القارئ أنه يستمع إلى صوت الشخصية.

إنّ الشاعرة قد نهجت منهج المونولوج الدرامي متحدثاً بضمير المتكلم عبر تقنية القناع «الذي يرفع في وجه الحاضر والماضي معاً، فهي تقوم على تفاعلها، ولا يمكن أن يخلو من الحاضر ومعضلاته كما لا يخلو من الماضي ومواقفه الإنسانية الخالدة، فالشاعرة حين تلجأ إلى شخصية أو رمز ما من الماضي لتتخذ قناعاً، فإنّها تختار من الملامح ما يناسب تجربتها المعاصرة حيث يمتزج وجود الشاعرة بوجود الشخصية القناع ويتوحدان معاً بقصد إبراز الفكرة المبتغاة في القصيدة، وهذه الفكرة لن تكون معاصرة ما لم تسهم في

تفهم الحاضر وتقدمه» (الكندى، ٢٠٠٣: ٨٣) والقناع عندها أحد الوسائل الأساسية التي تحاول بها اقتناص الواقع وإدخاله في شبكة الرمز، لعله يساهم بذلك في تغييره ويحقق في الوقت نفسه إحدى سمات القصيدة الحديثة.

نتيجة البحث

إن الأسلوبية منهج نقدي لسانی تقوم على دراسة النص الأدبي دراسة لغوية، لاستخلاص أهم العناصر المكونة لأدبية الأدب؛ فقمنا في البحث الحالي بدراسة قصائد الشاعرة الجزائرية أحلام مستغانمي ووصلنا إلى أن جماليات التعبير الصوتي للقصائد المدروسة ناجمة عن جرس الألفاظ، وموسيقى التكرار، فكانت الأصوات المتراوحة بين الشدة واللين، وبين الهمس والجهر ... مفاتيح تكشف عن الحالات الشعورية، وتبرز محاور الانفعالات النفسية.

إن غلبة الأصوات المجهورة على باقى الأصوات فى القصائد أمر طبيعى؛ لأنّ الشاعرة فى حالة ثورة وغضب وانفعال نفسى، فجاءت قصائدها الشعرية ترجمة لهذه الحالة النفسية الثائرة والمتأزّمة وانسجمت القصائد مع فكرة الشاعرة.

وبإحصاء الأزمنة المستعملة فى القصائد من الفعل الماضى أو المضارع أو الأمر، وصلنا إلى أنّ الفعل الماضى أكثر الأفعال انتشاراً، ووصلنا إلى أن كل هذا كان مرآة نفسية وتحليلاً شعورياً وكشفاً فكرياً عما يختلج أو يضطرم فى نفس الشاعرة حيث تستحضر ماضى العرب لأبناء بلدته لأخذهم إياه بعين الاعتبار وهذا من خلال تطرقها إلى الإتيان بتجاربهها مع استعمال أشكال عديدة منها استخدام ضمير متكلم عبر تقنية القناع.

المصادر والمراجع

- ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم. ١٩٧٣ق، **تأويل مشكل لقرآن**، شرحه السيد أحمد صقر، ط ٢، بيروت: دار التراث.
- ابن منظور، محمد بن مكرم. د. ت، **لسان العرب**، د. ط، بيروت: دار صادر.
- أبوالعدوس، يوسف. ٢٠١٠م، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، ط ٢، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع.
- أنيس، ابراهيم. ١٩٦١م، **الأصوات اللغوية**، د. ط، القاهرة: دار الطباعة الحديثة.
- أنيس، ابراهيم. ١٩٧٢م، **موسيقى الشعر**، ط ٤، لا. مك: مكتبة الأنجلو المصرية.
- الباقلاني، محمد بن جعفر. ١٩٦٣م، **إعجاز القرآن**، تحقيق سيد أحمد صقر، د. ط، القاهرة: دار المعارف.
- بن ذريل، عدنان. ٢٠٠٠م، **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، د. ط، لا. مك: اتحاد الكتاب العرب.
- تامر، سلوم. ١٩٨٣م، **نظرية اللغة والجمال في النقد العربي**، د. ط، اللاذقية: دار الحوار.
- الجرجاني، عبدالقاهر. ٢٠٠١م، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تعليق محمد رشيد رضا، د. ط، بيروت: دار المعرفة.
- حسان، تمام. ١٩٩٨م، **اللغة العربية مبناها ومعناها**، ط ٢، القاهرة: عالم الكتب.
- خضير، عبد الهادي. ٢٠١٠م، **النقد التطبيقي عند المرزوقي (شاعر الحماسة)**، د. ط، عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع.
- الخطابي، محمد بن إبراهيم. ١٩٦٨م، **بيان إعجاز القرآن**، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط ٢، القاهرة: دار المعارف.
- الخفاجي، عبدالمنعم. ١٩٩٢م، **الأسلوبية والبيان العربي**، د. ط، القاهرة: دار المصرية - اللبنانية.
- الرافعي، مصطفى صادق. ١٩٩٧م، **إعجاز القرآن والبلاغة والنبوية**، د. ط، القاهرة: دار المنار.
- السد، نور الدين. د. ت، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، د. ط، الجزائر: دار هومة.
- السيوطي، جلال الدين. د. ت، **الإتقان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل، ط ٥، القاهرة: دار التراث.
- الشهروزي، يادكار لطيف. ٢٠١٢م، **المفاتيح الشعرية؛ قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد**، د. ط، دمشق: دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع.
- شميسا، سيروس. ١٣٧٣ش، **كليات سبك شناسي**، ج ١، تهران: انتشارات فردوس.
- عبد المطلب، محمد. ١٩٩٤م، **البلاغة والأسلوبية**، ط ٢، بيروت: ناشرون.
- عصفور، جابر. ١٩٨١م، **أقنعة الشعر العربي المعاصر**، د. ط، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- العياشي، منذر. ٢٠٠٩م، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، د. ط، دمشق: دار المحبة.
- عوض حيدر، فريد. ١٤١٩م، **علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية**، ط ٢، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- فضل، صلاح. ١٩٩٨م، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، ط ١، القاهرة: دار الشروق.
- فهמי حجازي، محمود. ١٩٩٨م، **مدخل إلى علم اللغة**، د. ط، القاهرة: دار قباء.

كندی، محمد علی. ٢٠٠٣م، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب، نازك، البياتي)**، د.ط، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
المعري، شوقي. ١٩٩٧م، **إعراب الجمل وأشباه الجمل**، د.ط، دمشق: دار الحارث للطباعة والنشر والتوزيع.

الموسى، خليل. ٢٠٠٣م، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، دمشق: اتحاد الكتاب العربي.
هلال، عبد الغفار حامد. ١٩٩٦م، **أصوات اللغة العربية**، ط٣، القاهرة: مكتبة وهبة.

<http://www.alkutubcafe.net/author2/.html> المأخوذة في تاريخ: ١٠/٥/٩٤

<http://www.adab.com> المأخوذة في تاريخ: ٩٤/٩/٧

المقالات والرسالات

ريفاتير، ميشال. ١٩٩٩م، «محاولات في الأسلوبية الهيكلية»، حوليات الجامعة التونسية، العدد ١٠، صص ٢٠-٣٥.

عودة، خليل. ١٩٩٤م، «المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي»، مجلة النجاح للأبحاث، العدد ٨، صص ١٢٠-٩٨.

المنصور، زهير. ١٩٢١ق. «ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)»، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، العدد ٢١، صص ١٣٠٧-١٣١٠.

منصوري، زينب. ٢٠١١م، «ديوان أغاني أفريقيا لمحمود الفيتوري؛ دراسة أسلوبية»، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر- باتنة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها.