دراسات الأدب المعاصر، السنة الثامنة، صيف ۱۳۹۵، العدد الثلاثون: صص۳۳-۵۷

قصائد الأديبة الجزائرية أحلام مستغانمی؛ دراسة أسلوبية لغوية وفكرية

تاريخ الوصول: ۹۴/۱۲/۲۷
تاريخ القبول: ۹۵/۳/۳

امير مقدم متقی*
جواد جرنگيان**
زهرا سهرابی‌کيا***

الملخّص

الأسلوبية تسعى إلى تحليل النص الأدبی، لاستخلاص أهم العناصر المكونة لأدبية الأدب؛ إذ تجعل النص الأدبی منطلقها الأساس؛ أی أن الأسلوبية تنطلق من النص لتصب فی النص أو قراءة النص بالنص ذاته. يهدف هذا البحث خلال المنهج التوصيفی- التحليلی إلى دراسة قصائد الأديبة الجزائرية *أحلام مستغانمی* باعتبارها من أبرز أقطاب الحركة الأدبية فی الجزائر دراسة أسلوبية، متناولاً المستوى الصوتی، والتركيبی والفكری. واختار من قصائدها نموذجاً: «لفرط ما كتبتنی» و«تحدّی» و«أن لهذا القلب أن ينسحب».

الكلمات الدليلية: أحلام مستغانمی، والأسلوبية، والمستوى الصوتی، والمستوى التركيبی، والمستوى الفكری.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* عضو هيئة التدريس فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدنی بأذربيجان، تبريز، ايران(أستاذ مشارک).
a.moghaddam1351@gmail.com
** الماجستير فی فرع اللغة العربية وآدابها من جامعة كاشان، كاشان، ايران. jarangiyanjavad@yahoo.com
*** الماجستيرة فی فرع اللغة العربية وآدابها من جامعة كاشان، كاشان، ايران. Sohrabikia91@yahoo.com
الكاتب المسؤول: امير مقدم متقی

المقدمة

الأسلوب فی الاستخدام العصری فیشیع فی مجالات شتی، فهو «من حیث المعنی اللغوی العام یمکن أن یعنی النظام والقواعد العامة؛ حین نتحدث مثلاً عن "أسلوب المعیشة" لدی شعب ما، أو "أسلوب العمل" فی مکان ما، ویمکن أن نعنی کذلک "الخصائص الفردیة" حین نتحدث عن "أسلوب کاتب معین" أو المیل إلی سماع "أسلوب موسیقی خاص" و ... عن طریق هذین التصورین الکبیرین دخل استخدام مصطلح "الأسلوب" فی الدراسات البلاغیة والنقدیة، سواء بوصفه نظاماً وقواعد عامة. کما تدین الدراسات الکلاسیکیة المعیاریة التی تسعی إلی إیجاد المبادئ العامة لطبقة من طبقات الأسلوب أو للتعبیر فی جنس أدبی معین»(منصوری،٢٠١١: ٢٨ـ٢٧).

أما الأسلوبیة فاُستخدم هذا المصطلح منذ الخمسینات ویقصد به «منهجُ تحلیل للأعمال الأدبیة یقترح استبدال الذاتیة والانطباعیة فی النقد التقلیدی بتحلیل موضوعی أو علمی للأسلوب فی النصوص الأدبیة»(الخفاجی، ١٩٩٢:١١). ویشیر الکثیرون إلی أن مصطلح الأسلوبیة لا یمکن أن یحدد بتعریف واضح، وذلک لارتباطها بمیادین عدیدة، ولکن جل من عرضوا لمفهوم الأسلوبیة أکدوا أنها تعنی بالتحلیل اللغوی لبنی النصوص وقد حدد *میشال ریفاتیر* مفهوم الأسلوبیة بأنه «علم یعنی بدراسة الآثار الأدبیة دراسة موضوعیة، وهی بذلک تعنی بالبحث عن الأسس الرئیسیة فی إرساء علم الأسلوب وهی تنطلق من اعتبار الأثر الأدبی بنیة ألسنیة تتحاور مع السیاق المضمونی تحاوراً خاصاً»(ریفاتیر،١٩٩٩: ٢٧٣).

واللافت للنظر أنّ الأسلوبیة تعنی بالتحلیل اللغوی للنصوص، والکشف عن فنیاته، فهی دراسة الخصائص اللغویة التی یتحول بها الخطاب عن سیاقه الإخباری إلی وظیفته التأثیریة الجمالیة(السد، د.ت: ٩٣) ما یعنی بأنها ترمی إلی تمکین القارئ من إدراک انتظام خصائص الأسلوب الفنی إدراکاً نقدیاً مع الوعی بما تحققه تلک الخصائص من غایات وظائفیة. فنظراً إلی الأهمیة البالغة للأسلوبیة فی الکشف عن جمالیات الأدب یهدف البحث الراهن إلی دراسة قصائد الأدبیة الجزائریة الشهیرة *أحلام مستغانمی* دراسة أسلوبیة؛ لفهم جمالیات هذه القصائد ومدی تأثیرها علی المخاطب وتشریح الدواعی وأسلوب الشاعرة لتفریغ حالاته الداخلیة فی الشکل الشعری.

خلفية البحث

البحث الحالی شأنه شأن أی بحث علمی لم يبدأ من فراغ؛ بل سبقته دراسات وبحوث؛ من أهمها:

«سورة طه؛ دراسة لغوية أسلوبية مقارنة»: *ابراهيم عوض*(۱۹۹۳م) قام الباحث بدراسة سورة "طه" من ناحية النحو واللغة والأسلوب وموضوعاتها وبنائها وما تنفرد به من ألفاظ وتعبيرات.

«البنية الأسلوبية فی سورة النحل»: *حسين مجيد رستم وأحلام عبد المحسن صكر*(۲۰۱۰م). حاول المؤلف تسليط الضوء على العناصر الأسلوبية المكونة سورة "النحل" وفهم فلسفتها الجمالية والدلالية ضمن سياق النص القرآنی محاولاً استجلاء مفاهيمه أسلوبية وأنساقه المكونة لبنية النصية.

«رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمی والأفق المفتوح»: *عاطف البطرس*(۱۴۲۵ق). عالج الكاتب رواية ذاكرة الجسد ويسلط الضوء على علاقة الكاتب بأبطاله، ومدى تأثيره على مخلوقاته الفنية، والشخصية الرواية ودورها فی العمل الروائی، واللغة الشعرية ومقتضيات السرد الروائی والرواية والمعرفة.

«مقايسه ساختار بازگشت زمانی در رمان دو دنيا نوشته گلی ترقی و رمان ذاكرة الجسد نوشته احلام مستغانمی»: *لأحمد رضا صاعدی والآخرين*(۱۳۹۲ش). هذا البحث معتمدا على مقترح الزمن *لجيرار جينت* يعالج النسق الزمنی الهابط فی رواية دو دنيا وذاكرة الجسد.

«نقد جامعه‌شناسی رمان‌های سه‌گانه احلام مستغانمی(با تكيه بر رمانتيسم جامعه‌گرا)»: *عزت ملا إبراهيمی وعلی صباغيان*(۱۳۹۳ش). هذا البحث يتناول آثار *أحلام مستغانمی* معتمدا على منهج النقد الاجتماعی.

«بررسی سه مؤلفه زمانی نظم، تداوم، بسامد در رمان ذاكرة الجسد أثر أحلام مستغانمی(بر اساس نظريه زمان روايی ژرار ژنت)»: *علی أصغر* حبيبی(۱۳۹۳ش). هذا البحث يعالج رواية ذاكرة الجسد معتمدا على مقترح الزمن *لجيرار جينت* فی ثلاث مستويات: الترتيب، والمدة الزمنية والتواتر.

«دراسة سوسيونصية فی رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمی»: *فاطمة أكبری زاده* والآخرين(١٣٩٣ش). قامت هذه المقالة بالدراسة البناء الداخلی فی رواية ذاكرة الجسد *لمستغانمی* بأسلوب وصفی تحليلی فی ثلاث مستويات: الأساليب الكلامية، ونوعية الراوی وضمائر السردية، ومنظور الايديولوجی، لكشف أسلوب الرواية فی إقامة العلاقات الحوارية بين الأصوات فی مجتمع النص حسب النقد السوسيونصی.

إنّ فی ضمن الدراسات المذكورة ليست هناک دراسة مستقلة قامت بتناول قصائد *أحلام مستغانمی* من منظور أسلوبی لغوی وفكری؛ فهذه المقالة بصدد سدّ الفراغ فی هذا المجال.

أسئلة البحث

١.ما هی ميزات البارزة للمستوی الصوتی فی قصائد *أحلام مستغانمی*؟

٢.ما هی أهم السمات البارزة للمستوی التركيبی فی قصائد *أحلام مستغانمی*؟

٣.ما هی أهم الجوانب المتميزة للمستوی الفكری فی قصائد *أحلام مستغانمی*؟

أهمية وقيمة هذا البحث ترجع إلی أنّه يسعی خلال المنهج التوصيفی- التحليلی إلی دراسة أسلوبية للبعض القصائد التی تعتبر ممثلة للشعر العربی المعاصر، والتحليل والنقد وتسليط الضوء علی المحاسن الجمالية لهذه القصائد يمكن أن يكون خطوة بناءة فی فهم أفضل للنظريات والمبادئ الأسلوبية ويقللّ من الفجوة الحاصلة بين النظرية والتطبيق. إضافة إلی هذا، البحث الحالی يعطی قراءة جديدة من النصوص ويظهر الجماليات الخفية للمتلقی.

الأسلوب

علم الأسلوب هو الذی يطلق عليه فی الإنجليزية(Stylistics)، وفی الفرنسية(La Stylistique)، والباحث فيه هو(Stylistician)، والكلمة(Style) تعنی طريقة الكلام، وهی مأخوذة من الكلمة اللاتينية ثمّ أخذت تطلق علی طريقة التعبير عند الكاتب(عبدالمطلب،١٩٩٤: ١٨٥). وفی كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب يعدّ إحدی وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة وخاصة الجزء الخاص

باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال. وتكلمّ عنه *أرسطو* فى الكتاب الثالث من بحثه فى الخطابة، ثمّ تحدّث عنه *كونتليانوس* فى الكتاب الثامن من بحثه فى نظم الخطابة وقد ورث علماء اللغة الأروبيون فى العصور الوسطى بعض مفاهيمها فى تقسيماتهم للأساليب الممكنة فى الكتابة، وقرروا انقسام الأسلوب ثلاثة أقسام البسيط أو الوطيء، والوسيط، والسامى أو الوقور. ثمّ صار يعنى: أية طريقة خاصة لاستعمال اللغة بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة للكاتب، أو مدرسة، أو فترة زمنية، أو جنس أدبى ما(أبوالعدوس، ٢٠١٠ :٣٥-٣٦). إذن لقد خضع مصطلح الأسلوب للتحول، وتطوّر دلالياً حتى صار مصطلحاً على مفهوم ما.

ولقد عرف مصطلح الأسلوب قديما 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 فى 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 فى غير ما وضع له أصلاً من قبيل المجاز فانتقل 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 فى حقل دلالى واحد وهو: «التآلف المفضى إلى الانسجام، والنسق المفضى إلى حسن الانتظام، والامتداد المفضى إلى طول النفس»(أبوالعدوس،٢٠١٠: ٢٠). وقد استخدم علماء العربية هذا اللفظ فى دلالات اصطلاحية متعددة فقد ذكر *ابن قتيبة* مصطلح الأسلوب فى قوله: «إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها فى الأساليب»(ابن قتيبة،١٩٧٣: ١٢). ويقول *الباقلانى* فى حديثه عن الإعجاز أيضا: «وقد بينا فى الجملة، مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ومزيته عليها فى النظم والترتيب»(الباقلانى،١٩٦٣: ٣٥). كما ذكره الخطابى فى معرض حديثه عن إعجاز القرآن «وهنا نوع من الموازنة وهو أن يجرى أحد الشاعرين فى أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته»(الخطابى،١٩٦٨: ٦٥) وقد تطرق *عبدالقاهر الجرجانى* للأسلوب فقال فى تعريفه: هو«الضرب من النظم والطريق فيه»(منصورى،٢٠١١: ٧) كما تعرض له *الحازم*

القرطاجنى وابن خلدون وهذا كله مما يؤكد وجود أصل هذا المصطلح قديما. والذى 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 وشيء من المعنى كان موجوداً عند علماء العرب قديما.

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

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

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

٣.باعتبار الخطاب: هو مجموعة الظواهر اللغوية المختارة الموظفة المشكلة عدولا، وما يتصل به من إيحاءات 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 نعرّف الأسلوبية على أنّها منهج نقدى حديث، يتناول النصوص الأدبية بالدراسة، على أساس تحليل الظواهر اللغوية، والأسلوبية تكشف الظواهر الجمالية للنصوص، وتقيّم 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 يلحّ على أساليب معينة، ويستخدم صيغاً لغوية تشكل فى مجملها ظواهر أسلوبية

لها دلالاتها فی الـنص الأدبـی»(عـودة،۱۹۹۴: ۹۹). إذاً فالأسـلوبية «تتجـاوز مجـرد نقـل المعنی إلی عمق الاستعمال اللغوی المتمثل فی وضع الكلمات فی أنساق معينة، وكيفيـة انتظامها، وانتظام الجمل والمفردات، ورسم الصور، وانتظام ذلک كله مع المعنـی، فالكلمـة مادة التشكيل الفنی لدی الأديب»(السابق: ۱۱۳). من هنا تأتی أهمية توظيـف اللغـة فـی فهم النص الأدبی فی الدراسات الأسلوبية، فهی الأداة التی يستخدمها المبدع فی تشـكيل مادته الفنية تشكيلاً يعكس أفكار الشاعر ومشاعره، فيضفی عليهـا بـذلک ملامـح جديـدة وأبعاداً مختلفة.

تهمّ الأسلوبية بالجانب العاطفی للظاهرة اللغوية، إذ تسعی الأسلوبية إلـی تتبـع كثافـة الشعورية التی تميّز النص الأدبی، فهكذا فإنّ الأسلوبية تدرس «وقـائع التعبيـر فـی اللغـة المنظمة من ناحية محتواها العاطفی، أی تعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة، وفعل اللغة فی الإحساس»(عبدالمطلب،۱۹۹۴: ۱۸۷). أمّا البداية للأسلوبية فكانت قديما عنـد العـالم السويسری *فرديناند دی سوسير*، الذی أسس علم اللغة الحديث وفتح المجـال أمـام أحـد تلاميذه ليؤسس هذا المنهج وهو *شارل بالی*(۱۸۶۵-۱۹۴۷م) فوضع علم الأسلوبية كجـزء من المدرسة الألسنية، وأصـبحت الأسـلوبية هـی الأداة الجامعـة بـين علـم اللغـة والأدب وبذلک فقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطاً واضحاً بنشأة علوم اللغـة الحديثة.

ثم إن الأسلوبية كادت أن تتلاشی لأن الذين تبنوا وصايا بالی فـی التحليـل الأسـلوبی سرعان ما نبذوا العلمانية الإنسانية ووظفوا العمل الأسلوبی بشحنات التيار الوضـعی فقتلـوا *وليد بالی* فی مهده ومن أبرز هؤلاء فی المدرسة الفرنسية *ج.ماروزو*، ولكـن الحيـاة عـادت إلی الأسلوبية بعد عام ۱۹۶۰م حيث انعقدت نـدوة عالميـة بجامعـة آنـديانا بأمريكـا عـن "الأسلوب" ألقی فيها *ر.جاكبسون* محاضرته حول الألسنية والإنشائية فبشر يومها بسـلامة بناء الجسر الواصل بين الألسنية والأدب. وفی سنة ۱۹۶۵م ازداد الألسنيون اطمئنانـا إلـی ثراء البحوث الألسنية واقتناعا بمستقبل حصيلتها الموضـوعية عنـدما أصـدر *ت.تـودوروف* أعمال الشـكليين الروسـيين مترجمـة إلـی الفرنسية(فضـل،۱۹۹۸: ۱۰-۲۴). فـی الواقـع ارتبطت نشأة الأسلوبية، من الناحية التاريخية ارتباطاً واضحاً بنشأة علـوم اللغـة الحديثـة؛ ذلک أنّ الأسلوبية، بوضعها موضعاً آكاديمياً، قد ولدت فی وقت ولادة اللسانيات الحديثة.

والآن بعد ما تحدّثنا عن الأسلوب والأسلوبية فمن الجدير بالذكر أن نفرّق بين عالم الأسلوب والأسلوبى، فمن حلّل النص تحليلاً لغوياً ليلحظ جمالياته، ليس أسلوبياً؛ وإنّما هو عالم الأسلوب، وهنا يتّضح 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 هى التى تتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناء على منهج من مناهج النقد(أبوالعدوس، ٢٠١٠: ٣٧). إذن الأسلوب وصف للكلام، أما الأسلوبية فإنها علم له أسس وقواعد ومجال، الأسلوب هو التعبير اللسانى والأسلوبية دراسة التعبير اللسانى، ولكن الذى يظهر أن الفرق بينهما ضئيل جدا وأنهما يلتقيان فى كثير من الجوانب.

أمّا للأسلوبية اتجاهات مختلفة تستخدم فيها المستويات المتعددة للتحليل اللغوى فمنها المستوى التركيبى، والمستوى الدلالى، 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 أسرتها إلى الجزائر للاستقرار فى العاصمة. فأرسل الأب ابنته إلى أول مدرسة معربة فى الجزائر، وبذلك تكون أحلام من أوائل الجزائريات اللواتى تلقين تعليما بلغتهن الأم. غادرت *أحلام مستغانمى*

الجزائر فی السبعينات متوجه إلی باريس حيث تزوجت صحفياً لبنانياً وأصبحت أماً متفرغة لرعاية أولادها. وأثناء ذلک داومت للدراسة فی السوربون حتی نالت شهادة الدكتوراه فی علم الاجتماع من جامعة السوربون فی عام ۱۹۸۲، نشرت روايتها الأولی «ذاكرة الجسد» عام ۱۹۹۳. ثم تواصل نجاحها بإصدار «فوضی الحواس» فی بيروت عام ۱۹۹۷ و«عابر سرير» عام ۲۰۰۳ وكلاهما استكمالا للرواية الأولی «ذاكرة الجسد» بحيث صارت هذه الثلاثية من أشهر روايات الأدب العربی، والتی حققت لأحلام شهرة عالمية وترجمت إلی اللغات الكردية والفرنسية والإيطالية والصينية والانجليزية.

هكذا أصبحت *أحلام مستغانمی* فخراً للمرأة العربية المعتزة بعروبتها والتی جعلت من نفسها سفيراً لبلادها فی كل بلدان العالم بواسطة قلمها، فصارت كنبراساً منيراً ليس فقط فی سماء مجتمع الأدب بل فی سماء المجتمع العربی أجمع(راجع إلی الموقع التالی: http://www.alkutubcafe.net/author2/.html). إنّها تناولت فی شعرها عدداً من الموضوعات وعلی رأسها موضوع الوطن الذی أولاها اهتماماً ملحوظاً حيث بسطت هذا الاهتمام فی معظم أشعارها؛ معبراً عن حبّها العميق لمصير شعبها، فظل حاضراً فی أشعارها، فهی الشاعرة التی تضطرم بين جوانبها مشاعر جياشة بحب الوطن حيث وهبت لها قلبها وحبها وأنشدت فيها العذب من شعرها فی سبيل الحرية والكرامة. إنّ شعرها انطلق من عمق المجتمع مقاوماً ثائراً من أجل تحطيم قيود الاستعمار، فبثت فی شعبه روح الوطنية فثارت مقتلعة جذور الظلم، كما كان شعرها صدی لهذه الأحاسيس، وترجمة لهذه المشاعر التی تختلج فی صدور الشعب.

تطبيق مستويات الأسلوبية علی قصائد أحلام مستغانمی

فی هذا المجال جاء بحثنا ليطبق المستويات الأسلوبية علی قصائد *أحلام مستغانمی* مبتدئاً بالمستوی الصوتی، وعابراً بالمستوی التركيبی، ومنهياً بالمستوی الفكری.

المستوی الصوتی

المستوی الصوتی هو علم الفونولوجيا الذی يعنی بالأصوات وإنتاجها فی الجهاز النطقی وخصائصها الفيزيائی وفی هذا المستوی يمكن دراسة الإيقاع والعناصر التی تعمل علی

تشكيله، والأثر الجمالى الذى يحدثه، كـذلک يمكـن دراسـة تكـرار الأصـوات، والـدلالات الموحية التى تنتج عنه(راجع أبوالعدوس،٢٠١٢: ٥٠). إذن فالدلالة الصـوتية هـى الدلالـة التى تستنبط من الأصوات التى تألفت منها الكلمة وتختلف دلالة الكلمات بحسب طبيعـة هذه الأصوات، فتدلّ شدة الصوت وجهره على المعنـى القـوى، كمـا تـدلّ رخـاوة الصـوت وهمسه على معنى فيه *لين ويسر*(راجع عوض حيـدر، ١٩٩٩: ٣٠). ولا شـکّ أنّ الدراسـة الصوتية تقع فـى صـميم دراسـة النصـوص الأدبيـة، لأنّ التحليل الأسلوبى لهذه النصوص يساعد كثيراً فى فهم طبيعتها، وفى الكشف عن الجوانب الجماليـة فيهـا بـالإضافة إلـى ما فيه من كشف الانفعالات النفسية والعواطف التى تحكم مبدعهـا، والتى تدفعه إلـى اختيار أصوات وإيقاعات بعينها و«ليس يخفى أنّ مادة الصوت هى مظهـر الانفعـال النفسـى، وأنّ هذا الانفعال بطبيعته إنّما هو سبب فى تنويع الصوت، بما يخرجه فيه مدّاً أو غنّـة أو لينـاً أو شـدة»(الرافعـى،١٩٩٧: ١٦٩). وليس يخفى ارتباط مستويات اللغة المختلفـة ببعضـها، وتعتبر دراسة المستوى الصوتى الخطوة الأولى لدراسة المستويات الأخـرى، فعلـى سـبيل المثال، لا يمكن دراسة الصرف دراسة صحيحة إلّا بالإعتمـاد علـى الوصـف الصـوتى(راجع هلال،١٩٩٦: ١٥). ولا ينكر عاقـل أثـر الموسـيقى و الـنغم فـى شـدّ المتلقى وجعله أكثر انتباهاً وأشدّ إصغاءً بل إنّ موسيقى الشعر هى أجمل ما فيه من عناصر وللشعر نـواح عـدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام فى توالى المقـاطع وتـردد بعضها بعد قدر معين منها، وكلّ هذا ما نسمّيه بموسيقى الشعر(راجع أنـيس،١٩٧٢: ١٣). وقد أدرک اللغويون قيمة الصوت، فاسـتعانوا به على قضاء حاجاتهـم، وتلبية رغباتهم، وإيصال أفكارهم، لذلک أخذ الصوت حظا وفيرا من الدراسـات الأدبيـة، باعتباره يحـدد الملامح الأدبية والخصائص الأسلوبية.

إذن فيتولد المستوى الصوتى فى النص من خلال إيقاع الجرس اللفظى وإيقاع الصـيغ التكرارية إذ إنّ للألفاظ قيمة ذاتية تقدّم المتعة الحسية التـى يجـدها التلقـى فنشـأ مـن تتابع أجراس حروفها ومن توالى الأصوات التى تتألف منها فى النطـق، وفـى الوقـوع علـى الأسماع، كما أن التلائم يكون فى الكلمة بـإئتلاف الحـروف والأصـوات، وحـلاوة الجـرس، ويكون فى الكلام بتناسق النظم وتناسب الفقرات وحسن الإيقاع. يتجلى المستوى الصوتى فى قصائد *أحلام مستغانمى* من خلال انتقاء الأصـوات المجهـورة، والأصـوات المهموسـة،

وأصوات الشدّة، والنبر، والتكرار. فيما يلی نماذج لهذه الملامح ودلالتها فـی قصـائد أحـلام مستغانمی.

أصوات الشدة

تعرف أصوات الشدة بالأصوات الانفجارية، وبالأصوات الوقفية والصوت الشديد هو الذی يحدث فی أثناء النطق به اعتراض قوی يحبس الهواء أمـا الأصـوات الشـدة فهـی:ط، وب، وث، ود، وج، وت، وص وء(فهمی حجازی ،۱۹۹۸ :۵۴). تمنح أصوت الشدة قـوة واضـحة، فيرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالات الانفعالية للشاعر.

تأسيساً علی ما مرّ بخصوص أصوات الشدة نری أن الهمـزة بحضـورها القـوی وبكونهـا صوتاً انفجارياً قد زدات فی حالات الشاعرة فی قصيدة «تحدی» مثل أنّی، أعلنت، أعمـاق، أحطّم، أحررّ، أعود، أريد، أمام، أهملت، أناشد، أعلی، أغدو، أنادی، اغترابی، سـأبقی، أزرع، احتراق، أموت، أنا:

لأنّی رفضت الدروب القصيرة،
وأعلنت رغم الجميع التحدّی،
أحطّم عاجية الشهريار،
أحرّر من قبضتيه الجواری،
أعود بلؤلؤة من بحاری، وأنّی سأمضی،
لأنّی صرخت أريد الحياة،
لأنی جهلت دروب النفاق
وأهملت عند ابتداء الطريق وكنت أناشد أعلی القمم،
يحاصرنی كل يوم قزم لأغدو شراعاً دون هوية،
وأنّی أنادی بدون صدی،
ولكننی رغم كلّ إغترابی،
سأبقی علی مهرة من عذابی
وأزرع فی العمر ضوء الشباب
وعند بداية كلّ إحتراق،

أموت أنا ويظلّ الحريق»

(راجع إلى الموقع التالی http://www.adab.com)

ومن الملاحظ أنّ الشاعرة اتّجهت إلى استعمال هذه الأصوات ومن توظيف هذه الحروف يمكن الاستنتاج بأنّ *مستغانمی* تريد الارتكاز على أنّ للأرض قيمة معنوية ومادية، ولكنّها مسلوبة ومحتلة يتواتر عليها الطغاة ويصبغونها بألوان الدماء، وفقدت أیّ معنى للحرية وأیّ معنى للشخصية، والموت فی مثل هذه الأرض بحملتها الرمزية يغدو مقدساً ومطلوباً حيث راحت تطلب من الجماهير والشعوب التمرّد على هذه الأوضاع القاسية.

النبر

إنّ من الظواهر الصوتية المفردة والمرتبطة ببنية اللغة، ظاهرتا النبر والتنغيم، والنبر «نشاط فی جميع أعضاء النطق فی وقت واحد»(أنيس،١٩٦١: ١٦٩). وهذا الملمح يخلق تأثيراً صوتياً ذا فاعلية كبيرة فی تحقيق جماليات صوتية عبر التحوّل فی نبرة الصوت التی قد تحدث بدورها تحولاً فی المعنی. والنبر مقترن بالمقطع وملازم له، فهو وضوح نسبی لمقطع من مقاطع الكلمة يفوق وضوح المقاطع الأخرى المجاورة له(تامر،١٩٨٣: ٣٨). وهذا المبحث وليد البحث اللغوی الحديث؛ لأن«البحث الصوتی فی التراث العربی يركز على بحث الأصوات المفردة وتغيراتها»(فهمی حجازی، ١٩٩٨: ٨٠). أما فی البحوث الحديثة فيرتبط النبر فی العربية بآثار أخرى كاللحن الموسيقی 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 حسُن إيقاعها»(أنيس،١٩٧٢: ٢٧٠).

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

كذلک فإن الفعل قد لحقته زيادة الفاء واللام، فهی من جانب التأكيد والعزم فی مثـل: فليكن.

كذلک يظهر أثر اللواحق الصوتية فی السطر الشـعری فـی "أننـی" حيـث أدی فـک الإدغام إلی تشكل نبر خلق ارتفاعاً فی النغمة؛ مثل ما جاء فـی قصـيدة «تحـدی» حيـث يقول:

«لأنّی رفضت الدروب القصيرة،
وأنّی سأمضی،
لأنّی صرخت أريد الحياة،
لأنّی وقفت أمام الغزاة،
لأنّی جهلت دروب النفاق،
لأنّی أنادی بدون صدی و...»

(السابق)

يحسّ نوعاً من النغمة الموسيقائية بين الألفاظ القافية التی تساعد الشاعر علـی انتقـال مفاهيمه ومقاصده إلی المتلقی؛ مثلاً فی قصيدة «ولفرط ما كتبتنی» يحدث إدخال حرف «ها» نوعاً من الإيقاع بين كلمات مثل: مواعيدها، وعشاقها، وإعقلاها وبواباتها. ولا غرو بـأنّ الشاعر استغلت النبر والنغمة الموسيقائية الناتجة عنها لتحمـل بواسـطتها علـی قصـائدها أحاسيسها ومشاعرها، بحيث تصبح أزمتها الشخصية هی أزمة الوطن؛ لأنّ شـعرها ينضـج بهاجس الموت والخيبة والإحباط كما هو الحال فی عالم السياسة، وهو يرسم لهـذا العـالم الذی يعيش فيه صورة قاتمة، فهو عالم يتحكم بالغدر والجبن والخيانة. وحاولت أن تنقـل لنا مشهداً سينمائياً متكاملاً من صور مختلفة التی ترسم مظاهر بلدها ووطنها.

الجهر والهمس

إنّ اللغويين العرب يصنفون الأصوات العربية إلی مجهور ومهموس، أما الصوت المجهور فهـو «اهتـزاز الـوترين الصـوتيين اهتـزازاً منتظمـاً يحـدث صـوتاً موسـيقيا»(السـيوطی، د.ت:۲۶۱). فالجهر حدة وارتفاع فی شدة الصوت، ما يثير التنبيه بقوة التأثير وبقـرع الأذن بجوهريتهه ومنها:(ألف، وب، وج، ود، وذ، ور، وز، وض، وظ، وع، وغ، ول، وم، ون)(حسـان،

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. فإذن الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد، بينما الأصوات المهموسة يتم التعامل معها عن طريق القراءة والتأمل ومنها: ت، وث، وح، وخ، وس، وش، وص، وظ، وف، وق، وک وه)(حسان، ١٩٩٨: ٧٩).

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

فى قصيدة «أن لهذا القلب أن ينسحب» قد أتت الأصوات المجهورة كما يلى: 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)، وث (١٣)، وح (٣٠)، وخ (١٠)، وس (٢٨)، وش (١٨)، وص (٥)، وط (١٩)، وف (٣٩)، وق (٣٢)، وک (٣٦) وه (٢٢).

وفى 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).

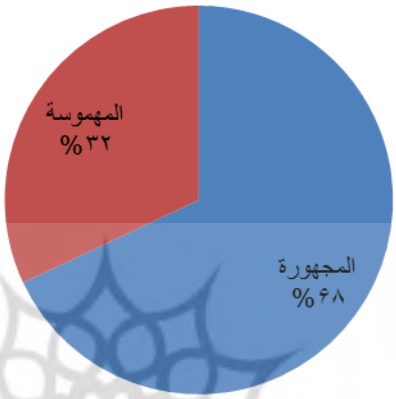
وأما الأصوات المهموسة فتأتى هكذا: ء (٣١)، وت (٢٠)، وث (١)، وح (١١)، وخ (١)، وس (٦)، وش (٥)، وص (٧)، وط (٣)، وف (٤)، وق (١٣)، وک (٧) وه (٧).

وفى 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 يلى: ء (٢٧)، وت (٦٢)، وث (٥)، وح (٨)، وخ (٦)، وس (١٠)، وش (١١)، وص (٩)، وط (٧)، وف (١٨)، وق (٢٠)، وک (١٧) وه (٢٣).

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

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



التكرار

يلوح أنّ 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 إنشداد السامعين إليه وعدم الإخلال بجمال التعبير، وأن يأتى التكرار لفائدة»(خضير، ۲۰۱۰: ۹۵).

أمّا تكرار بعض الحروف فيشكل إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ والمستمع «يعيشان الحدث الشعرى المكرر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية إذا كان يضفى 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،۱۴۲۱ق: ۱۳۰۷). إذا أمعنا النظر فى قصائد *أحلام مستغانمى* نلاحظ أن بعض الحروف تكرر فى هذه القصائد أكثر من بقية الأحرف؛ على سبيل المثال

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

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

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

الحديث عن الحرب والسّلام محوراً رئيسياً فی هذه القصائد، فوطنها كان وما زال موضع صراع تتهافت عليه القوى الاستعمارية بأشكالها المختلفة، ويبذل أبناؤه أرواحهم لتلخيصه من تلك القوى. وكانت الشاعرة تغرى أبناء شعبها بالتّحدی والمقاومة حتی الشهادة. وفقا لذلک هی تأتی فی أثناء هذه القصائد بالحروف التی تحمل فی طياتها ميزات الشدة والقوة وتتناسب للحث على الثورة والمقاومة وعدم الخضوع أمام الأعادی.

المستوى التركيبی

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

وجانب آخر من المستوى يمكن أن يستنبط من المعانی العامة للجمل والأساليب الدالة على الخبر أو الإنشاء، والإثبات أو النفی، والتأكيد والطلب كالاستفهام، والأمر، والنهی، والعرض، والتحضيض، والتمنی، والترجی، والنداء، والشرط باستخدام الأدوات الدالة على هذه الأساليب(راجع عوض حيدر،١٤١٩: ٤٣).

كما أنّ الباحث فی هذا المستوى يتحدث عن الأزمنة الفعلية، كإحصاء عدد التواتر الأفعال الماضية والمضارعة فی شعر ما أو قصة أو...(راجع منصوری،٢٠١٠: ٤). إذن فالمستوى التركيبی يشمل بناء الجملة وما يتصل بها وفی هذا المستوى يمكن دراسة الجملة والفقرة والنص، وما يتبع ذلک مثل الاهتمام بطول الجملة وقصرها، ومبتدأ والخبر، والتقديم والتأخير، والزمن، والصيغ الفعلية و... سيتناول البحث فی هذا المستوى الجملة الفعلية والجملة الاسمية، وكيفية استخدام الأفعال(الماضی، المضارع، الأمر)، ومدى حضور الضمائر فی قصائد *أحلام مستغانمی*.

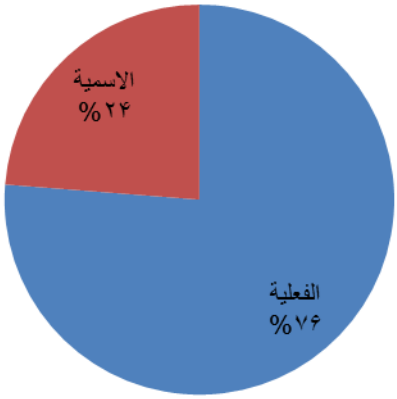
الجملة الفعلية والاسمية

الجملة الفعلية هى الجملة متشكلة من الفعل والفاعل والجملة الاسمية هى الجملة متشكلة من المبتدا والخبر(المعرى،۱۹۹۷: ۹). إنّ طبيعة أسلوب الشاعرة فى خطابها الشعرى، تميل نحو الاستغلال الفعّال للبنية الفعلية حيث استخدمت فى قصيدة «أن لهذا القلب أن ينسحب» ۴۱ جملة فعلية و۱۸جملة اسمية «أخذنا موعداً فى حيّ نتعرّف عليه لأولّ مرّة، جلسنا حول طاولة مستطيلة لأوّل مرّة، ألقينا نظرة على قائمة الأطباق، شوقنا فى حقيبة يدنا، نحن الذين لم نتناقش قبل اليوم فى شىء، يوم كان الحبّ مذهبنا الوحيد المشترک و...»(السابق) وفى قصيدة «تحدى» ۱۴جملة فعلية و۱۱جملة اسمية «أعلنت رغم الجميع التحدّى، أحرّر من قبضته الجوارى، أعود بلؤلؤة من بحارى، أنى رفضت دروب القصيرة، أنى سأمضى لأعماق بحر دون قرار، لعلنى يوماً أحطم عاجية الشهريار و...»(السابق) وفى قصيدة«لفرط ما كتبتنى»۴۰جملة فعلية دون استخدام أى جملة اسمية «كتبتنى باليد التى أزهرت فى ربيعک، كتبتنى بمصقلة صمتک، تناثرت حبّاتها فى زوابع خلافاتنا و...»(السابق) وهذا الجانب ذو أهمية بالغة؛ لأنّ الأسلوب الفعلى بطبيعته يمتاز بحيوية وتجدد مقارنة بالأسلوب الاسمى، للدلالة على الحركة وارتباطه بالزمن.

فى الحقيقة البنية الفعلية «تعدّ إشارات شعرية سامية القيمة تضفى الحركة والتجدد على مسار النصوص وهى من أسباب انعتاق الإشارة وتحركها»(الشهروزى، ۲۰۱۲: ۹۹).

وربما تتطرّق الشاعرة إلى استخدام الجملة الفعلية فى القصيدة ليتحدّث عن الأحوال الراهنة والمتوالية فى بلدها لتبذل جهدها الوفير فى سبيل الدفاع عن وطنها وإصلاح مجتمعها. وكذلک توضّح للشعبها أسباب تخلف وطنهم وتريهم طريق الخلاص مما هم فيه من الضعف والاستسلام أمام الأعداء. وتحاول إيقاظ أمّتها فى 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 المدمّر فى سبيل الوصول إلى حياة أفضل وأرقى مما فيه أبناء شعبها.



الأفعال

يعرف النحاة الفعلَ بأنه «ما دلّ معنى فی نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة، ويقصدون بذلک الماضی والحاضر والمستقبل، ولذلک قسموا الصيغ الفعلية باعتبار ارتباطها ودلالتها على أقسام الزمن الثلاثة إلى ماضی ومضارع وأمر، وقالوا إن صيغة الفعل الماضی مرتبطة بالزمن الماضی، وهی بذلک تعبر عن الحدث التام المنقطع، وقد تفيد الحال أو الاستقبال بقرينة»(منصوری،٢٠١١ :٨٥). وفی القصائد التی قمنا بتناولها يغلب حضور الزمن الماضی على الزمن الحاضر حيث ورد ٦٣ مرة، ما يوحی بإحساس الشاعر القوی بالزمن لماضی. كما نعرف أن الفعل الماضی يدل على الثبوت والاستقرار والمضارع يدلّ على التجدد والاستمرار.

وفی قصيدة «أن لهذا القلب أن ينسحب» وجدت الأفعال الماضية التالية: أخذنا، وجلسنا، وألقينا، وطلبنا، ووضعنا(٣ مرات)، وليست، وعلقّنا، ومرّ، واختلفنا(مرتين)، ولم نتناقش، ولم نعد(مرتين)، وعوّدنا، ونظرنا، ونسينا، واعتذرنا، وأخذنا، وعدنا، وجاملنا، وصرنا، وكنّا، واستدار، وأصبحنا، وما عدتُ، وغادرت، وذهبت، وناب، وتحوّل، وكانت وحان. «أخذنا موعداً فی حیّ نتعرّف عليه لأولّ مرّة، جلسنا حول طاولة مستطيلة لأوّل مرّة، ألقينا نظرة على قائمة الأطباق، طلبنا بدلاً من الشای شيئاً من النسيان و...»(السابق).

كما وجدت الأفعال المضارعة الآتية: نتعرف، ونلقی، ويتعرف، وتعنينا (٣مرات)، وتحدّثنا (مرتين)، وتناقشنا (٢مرات)، ونتفق، ونغطی، وننظر، ونتجنب، ويتجاوز، وتفهم،

ويبدو (مرتين)، سأسافر، وترفع، وأسالک، ونرتشفه، وتسرد، وأفهم، وتقول، ولاتسألنی، وأقول، وينسحب، ويلبّی ونغادر.«فی حیّ نتعرف عليه لأوّل مرّة، نغطی علی صمت قلبنا، نرتشفه بين الحين والآخر و...»(السابق).

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

وفی قصيدة «***تحدی***» أتت الأفعال حسب أزمانها كما تلی:

الماضی: رفضتُ، وأعلنتُ، وصرختُ، ووقفتُ، وثارت، وجهلتُ، وأهملت، وكنت أناشد. «أعلنت رغم الجميع التحدّی، رفضت دروب القصيرة، لأنی صرخت أريد الحياة، و...»(السابق).

المضارع: سأمضی، وأحطّم، وأحرّر، وأعود، وأريد، وتحاصر، وتمزق، ويحاصرنی، وتغتال، وأنادی، وسأبقی، وأزرع، وأموتُ و يظلّ. «أحرّر من قبضته الجواری، أعود بلؤلؤة من بحاری، أنی سأمضی لأعماق بحر دون قرار، لعلنی يوماً أحطم عاجية الشهريار و...»(السابق).

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

وفی قصيدة «لفرط ما كتبتنی» أتت الأفعال كما تلی:

الماضی: نسيتُ و كتبتنی (۳مرات)، أزهرت، وأعطيتُ وكنت (۲مرات)، بعثر، وسرتُ، وأضاعوا، وذوت، وتناثرت، وتطايرت، وأخذت، ونهبت، وتركت، ولم تأخذ، ووهبت، ونسيت ولم أنس. «كتبتنی باليد التی أزهرت فی ربيعک، كتبتنی بمصقلة صمتک، تناثرت حبّاتها فی زوابع خلافاتنا و...»(السابق).

المضارع: تنتظر(مرتين)، لاتوقيت، وتفضی، ويحرس، وينغلق، وتفضّ، ولم تأبه، وأعطيتنی، وقتلتنی، وشئتُ، ومتّ، ويذكرنی.«بالمواعيد التی تنتظر عشّاقها، بالطائرات التی لا توقيت لإقلاعها، بالبوابات التی تُفضی جميعها إليک و...»(السابق).

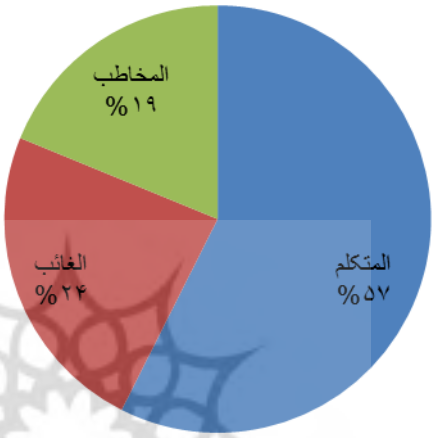
استخدمت الشاعرة فی هذه القصائد الفعل الماضی، والمضارع، والأمر وهذا يساعدها علی بقاء القصيدة وتأثيرها فی القراء، لكنّه الفعل الماضی أكثر الأفعال انتشاراً فربما لأنّ الشاعرة أرادت من خلاله اعطاء جو العام عن أوضاع بلدها للمتلقی و المخاطب وتعكس ما مرّ بها من الدمار والقتل و الهلاک وترسم الوقائع والأحداث التی 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 الفلسطينى هو الحفاظ على وحدتهم وعلى قيمة الأرض العربية المحتلة. وأيضا تحدثت عن أرض العربية المسلوبة وتدعو إلى التمسک بكلّ شبر منها وفرض سيادة الشعوب والمقاومة من أجلها بكلّ صمود. كما حاولت إحياء الضمير العربى الذى خاطبها من خلال الأحداث الحزينة التى 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 الشيوع والتداول فى الربط بين الجمل والعبارات التى تتألف منها النصوص وبذلک 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 يضفى استخدامها على المعنى فيه شيئاً من القوة(الجرجانى،٢٠٠١: ٦٩). أما بالنسبة لحضور الضمائر فى القصيدة«لهذا القلب أن ينسحب» جاء ضمير متكلم ٧٥مرة، والغائب١٩مرة، والمخاطب١٤مرة «ألقينا نظرة علي قائمة الأطباق، فمرَّ الحبُّ بمحاذاتنا من دون أن يتعرّف علينا، تحدثنا فى الأشياء التى لا تعنينا، يوم كان الحبُّ مَذهَبَنَا الوحيد الْمُشترک؟ و...»(السابق)، قصيدة«تحدى» جاء ضمير متكلم٣٨، والغائب٦ والمخاطب ٢مرة «لأنى رفضت دروب التحدّى، لعلّى يا موطنى رغم قهرک، قراصنة البحر ثارت علىّ، يحاصرنى كلّ يوم قزم و...»(السابق) وقصيدة «لفرط ما كتبتنى» جاء ضمير متكلم ١٥، والغائب ٢٧، والمخاطب٢٦مرة «كتبتنى باليد التى أزهرت فى ربيعک، بالورق اليابس الذى بعثره خريفک، بالأثواب التى تنتظر مواعيدها و...»(السابق)، وبما أن قصائدها هى قصيدة القناع نشاهد كثرة ضمير المتكلم فى أرجاء القصائد لأنّ الشاعرة تحاول لتشكل 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 تمتلک

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



المستوى الفكرى

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

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

يكون عندها «وسيلة درامية للتخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة، ويضفى على صوتها نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات التى يستعيرها من التراث أو من الواقع، لتتحدث من خلالها عن تجربته المعاصرة بضمير المتكلم، إلى درجة أن القارىء لا يستطيع أن يميّز تميزاً جيّداً صوت الشاعر من صوت هذه الشخصية، فالصوت مزيج من تفاعل صوتى أحلام مستغانمى والشخصية، و لذلک يصبح القناع عندها وسيطاً دراماياً بين النص والقارئ، وهو وسط فيه من الشاعرة مثل ما فيه من الشخصية التراثية التى يمثلها القناع؛ لأن ّالتفاعل بين الطرفين يضفى على الرمز الفنى وضعاً جديداً ودلالات جديدة، ولا سيما أن ّالصوت الماضى يندغم فى صوت الحاضر، ويندغم صوت الحاضر فى صوت الماضى للتعبير عن تجربة شعرية معاصرة»(الموسى،٢٠٠٣: ٢٠٩). وهذا يدل على نوع من الحوار الداخلى أو المونولوج الدرامى، حيث يقول:

«لأنّى رفضت الدروب القصيرة،
وأعلنت رغم الجميع التحدّى،
أحطّم عاجية الشهريار،
أحرّر من قبضتيه الجوارى،
أعود بلؤلؤة من بحارى، و ...

(السابق)

والجدير بالإشارة هنا أنّ *مستغانمى* تتخذ القناع رمزاً «لتؤدى على صوتها نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذى يحدد موقف الشاعرة من عصرها»(عصفور،١٩٨١: ١٢٣) تتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إلى القارئ أنّه يستمع إلى صوت الشخصية.

إنّ الشاعرة قد نهجت منهج المونولوج الدرامى متحدثاً بضمير المتكلم عبر تقنية القناع «الذى يرفع فى وجه الحاضر والماضى معاً، فهى تقوم على تفاعلها، ولا يمكن أن يخلو من الحاضر ومعضلاته كما لا يخلو من الماضى ومواقفه الإنسانية الخالدة، فالشاعرة حين تلجأ إلى شخصية أو رمز ما من الماضى لتتخذه قناعاً، فإنّها تختار من الملامح ما يناسب تجربتها المعاصرة حيث يمتزج وجود الشاعرة بوجود الشخصية القناع ويتوحدان معاً بقصد ابراز الفكرة المبتغاة فى القصيدة، وهذه الفكرة لن تكون معاصرة ما لم تسهم فى

تفهم الحاضر وتقدّمه»(الكندی،۲۰۰۳: ۸۳) والقناع عندها أحد الوسائل الأساسية التی تحاول بها اقتناص الواقع وإدخاله فی شبكة الرمز، لعلّه يساهم بذلک فی تغييره ويحقق فی الوقت نفسه إحدی سمات القصيدة الحديثة.

نتيجة البحث

إن الأسلوبية منهج نقدی لسانی تقوم علی دراسة النص الأدبی دراسة لغوية، لاستخلاص أهم العناصر المكونة لأدبية الأدب؛ فقمنا فی البحث الحالی بدراسة قصائد الشاعرة الجزائرية *أحلام مستغانمی* ووصلنا إلی أن جماليات التعبير الصوتی للقصائد المدروسة ناجمة عن جرس الألفاظ، وموسيقی التكرار، فكانت الأصوات المتراوحة بين الشدة واللين، وبين الهمس والجهر ... مفاتيح تكشف عن الحالات الشعورية، وتبرز محاور الانفعالات النفسية.

إن غلبة الأصوات المجهورة علی باقی الأصوات فی القصائد أمر طبيعی؛ لأنّ الشاعرة فی حالة ثورة وغضب وانفعال نفسی، فجاءت قصائدها الشعرية ترجمة لهذه الحالة النفسية الثائرة والمتأزمة وانسجمت القصائد مع فكرة الشاعرة.

وبإحصاء الأزمنة المستعملة فی القصائد من الفعل الماضی أو المضارع أو الأمر، وصلنا إلی أنّ الفعل الماضی أكثر الأفعال انتشاراً، ووصلنا إلی أن كل هذا كان مرآة نفسية وتحليلاً شعورياً وكشفاً فكرياً عما يختلج أو يضطرم فی نفس الشاعرة حيث تستحضر ماضی العرب لأبناء بلدته لأخذهم إيّاه بعين الاعتبار وهذا من خلال تطرقها إلی الإتيان بتجاربها 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، ط٢، بيروت: دار التراث.

ابن منظور، محمد بن مكرم. د. ت، **لسان العرب**، د.ط، بيروت: دار صادر.

أبوالعدوس، يوسف. ٢٠١٠م، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، ط٢، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع.

أنيس، ابراهيم. ١٩٦١م، **الأصوات اللغوية**، د.ط، القاهرة: دار الطباعة الحديثة.

أنيس، ابراهيم. ١٩٧٢م، **موسيقى الشعر**، ط٤، لا.مک: مكتبة الأنجلو المصرية.

الباقلانی، محمدبن 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.مک: اتحاد الكتاب العرب.

تامر، سلوم. ١٩٨٣م، **نظرية اللغة والجمال فی النقد العربی**، د.ط، اللاذقية: دار الحوار.

الجرجانی، عبدالقاهر. ٢٠٠١م، **دلائل الإعجاز فی علم المعانی**، تعليق محمد رشيد رضا، د.ط، بيروت: دار المعرفة.

حسان، تمام. ١٩٩٨م، **اللغة العربية مبناها ومعناها**، ط٢، القاهرة: عالم الكتب.

خضير، عبد الهادی. ٢٠١٠م، **النقد التطبيقی عند المرزوقی(شاعر الحماسة)**، د.ط، عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع.

الخطّابی، محمد بن إبراهيم. ١٩٦٨م، **بيان إعجاز القرآن**، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط٢، القاهرة: دار المعارف.

الخفاجی، عبدالمنعم. ١٩٩٢م، **الأسلوبية والبيان العربی**، د.ط، القاهرة: دار المصرية ـ اللبنانية.

الرافعی، 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.

السيوطی، جلال الدين. د.ت، **الإتقان فی علوم القرآن**، تحقيق محمد أبوالفضل، ط٥، القاهرة: دار التراث.

الشهروزی، يادكار لطيف. ٢٠١٢م، **المفاتيح الشعرية؛ قراءة أسلوبية فی شعر بشار بن برد**، د.ط، دمشق: دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع.

شميسا، سيروس. ١٣٧٣ش، **كليات سبک شناسی**، چ١، تهران: انتشارات فردوس.

عبد المطلب، محمد. ١٩٩٤م، **البلاغة والأسلوبية**، ط ٢، بيروت: ناشرون.

عصفور، جابر. ١٩٨١م، **أقنعة الشعر العربی المعاصر**، د.ط، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

العياشی، منذر. ٢٠٠٩م، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، د.ط، دمشق: دار المحبة.

عوض حيدر، فريد. ١٤١٩م، **علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية**، ط٢، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

فضل، صلاح. ١٩٩٨م، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، ط١، القاهرة: دار الشروق.

فهمی حجازی، محمود. ١٩٩٨م، **مدخل إلى علم اللغة**، د.ط، القاهرة: دار قباء.

كندی، محمد علی. ۲۰۰۳م، **الرمز والقناع فی الشعر العربی الحديث(السياب، نازک، البياتی)**، د.ط، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.

المعری، شوقی. ۱۹۹۷م، **إعراب الجمل وأشباه الجمل**، د.ط، دمشق: دار الحارث للطباعة والنشر والتوزيع.

الموسی، خليل. ۲۰۰۳م، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، دمشق: اتحاد الكتاب العربی.

هلال، عبد الغفار حامد. ۱۹۹۶م، **أصوات اللغة العربية**، ط۳، القاهرة: مكتبة وهبة.

http://www.alkutubcafe.net/author2/.html المأخوذة فی تاريخ:۹۴/۱۰/۵

http://www.adab.com المأخوذة فی تاريخ:۹۴/۹/۷

المقالات والرسالات

ريفاتير، ميشال. ۱۹۹۹م، «**محاولات فی الأسلوبية الهيكلية**»، حوليات الجامعة التونسية، العدد ۱۰، صص ۲۰-۳۵.

عودة، خليل. ۱۹۹۴م، «**المنهج الأسلوبی فی دراسة النص الأدبی**»، مجلة النجاح للأبحاث، العدد۸، صص ۱۲۰-۹۸.

المنصور، زهير. ۱۴۲۱ق. «**ظاهرة التكرار فی شعر أبی القاسم الشابی(دراسة أسلوبية)**»، مجلة جامعة أم القری لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، العدد۲۱، صص۱۳۰۷ـ۱۳۱۰.

منصوری، زينب. ۲۰۱۱م، «**ديوان أغانی أفريقا لمحمود الفيتوری؛ دراسة أسلوبية**»، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير فی الأدب العربی، جامعة الحاج لخضر- باتنه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی