

البنى الأسلوبية في قصيدة " ميلاد شعب " لـ: سليمان العيسى

جامعة خنشلة /الجزائر



أ.نبيل قواس

جامعة باتنة 1/الجزائر



طالبة:ليلى قلاتي

الملخص:

تحاول الدراسة التي سنقوم بإجرائها أن نكشف عن البنى الأسلوبية في قصيدة ميلاد شعب لـ : سليمان العيسى. وذلك من خلال فحص كيفية تفاعل تلك البنى وتظايرها. وهي تسعى إلى اعتماد المنهج الأسلوبي البنيوي الذي يمثله ريفاتير بلجراته وآلياته التي يتعامل بها والنص الأدبي. والذي يركز على النص وجهازه اللغوي والوظيفة التواصلية. وهنا يقم ريفاتير وظيفه القارئ في تفكيك شفرات النص ، وتعيين الوقائع الأسلوبية التي تمثل منبهات للقارئ الذي لابد من الاستجابة لها.

والدراسة عمل تطبيقي يحاول الإجابة عن التساؤلات الآتية :

- هل أدت البنيات الصوتية والتركيبية وظيفتها في إبراز الدلالات المختلفة في النص ؟
- إلى أي حد أسهم الانزياح بثتى أشكاله في إثراء البنى الأسلوبية للنص الشعري لدى سليمان العيسى؟
- كل هذه التساؤلات وغيرها هو ما تهض هذه المداخلة للإجابة عنها وبسطها.

الكلمات المفتاحية:

البنى الأسلوبية - المنهج الأسلوبي البنيوي - النص الأدبي - الوظيفة التواصلية - القارئ .

Résumé

La présente étude vise à découvrir les structures stylistiques à partir de l'examen du poème de **Suleyman El Aissa** intitulé « **Naissance d'un peuple** » et cela en examinant comment différentes ses structures se sont conjuguées. Comme méthode, nous avons adopté la stylistique structurale de **Riffaterre** qui se concentre sur le texte en lui-même, son appareil linguistique et sa fonction communicative. **Riffaterre** a impliqué le lecteur dans un travail qui vise à déchiffrer le texte et désigner les réalités stylistiques qui se présentent comme des stimulus auxquels le **lecteur** doit réagir.

L'étude se veut aussi pratique et va essayer de répondre aux questions suivantes :

- Est-ce-que les structures phonétiques et constructivistes ont joué leurs rôles pour déterminer les différentes significations dans le texte ?
- Dans quelle mesure le déplacement (de toute nature) a contribué à l'enrichissement des structures stylistiques du poème de Suleyman El Aissa ?

Mots clés :

Stylistique – Texte littéraire – Stylistique structurale- Fonction communicative- Le lecteur.

مقدمة :

تسعى الأسلوبية كمنهج نقدي إلى الكشف عن بنى النص الأدبي ، إذ تقوم بتفحص أدواته وجهازه اللغوي، لتمكن القارئ من إدراك خصائص الأسلوب وما تحققه من غايات ووظائفية . وهي تعتبر النص رسالة لغوية مشفرة قبل كل شيء - حسب تقدير ريفاتير - فيأتي القارئ ليتفاعل والنص محاولاً تفكيك شفراته، والولوج في أعماقه من خلال عملية التواصل مع النص، ثم تفسير الظواهر الأسلوبية طبقاً لما يثيره النص من مثيرات موجودة فيه، مركزاً على السياق الذي يمنح الخروج عن القاعدة اللسانية سمته الأسلوبية.

هذا ما تسعى إليه دراستنا التطبيقية من خلال الكشف عن البنى الأسلوبية في قصيدة "ميلاد شعب" لـ: سليمان العيسى. على أن هذا الجانب التطبيقي يتأسس على جملة من الإشكالات الآتية :

- كيف يمكن الكشف عن البنى الأسلوبية من خلال تفاعلها وتضافرها في قصيدة سليمان العيسى؟

- هل بإقحام القارئ عند ريفاتير ، يمكن أن تبعد الدراسة الأسلوبية عن التحليل المحايط؟

المستوى الصوتي :

يرتكز المستوى الصوتي في الدراسة الأسلوبية على تفاعل البنيتين العروضية والصوتية، لما لهما من دور في الكشف عن الدلالات المتنوعة في النص الشعري، لذلك لا تحقق المقاربة نجاحاً إلا إذا استثمرت في ضوء علاقة الصوت بالدلالة، وعليه تكون " دراسة الإمكانيات الصوتية في الشعر إنما هي بحثٌ في بنية صوتية- دلالية"¹.

إنّ فكرة تفاعل الصوت والدلالة فكرةٌ شائعة منذ القدم، ولقد نبّه الجرجاني على هذا التفاعل حين درس التجنيس، فقال: " إنّ ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمرٌ لم يتم إلا بنصرة المعنى"². كما نبّه "جان كوهن" إلى ما أسماه بـ"النظم"، ولم يجعله كظاهرة صوتية فحسب بل نظر إليه على أنّه بنية صوتية دلالية"³.

إنّ طبيعة الأصوات في المقطع الشعري الأول من قصيدة سليمان العيسى توحى بالحسرة والألم العميقين انسجاماً مع ما يتضمنه المقطع من دلالة، فالحاء صوتٌ مُكرّر في كل أسطر المقطع ما يعني أنّ تكراره هو محاولةٌ للانفلات أو الخروج من هذا الألم أو الاختناق المضمّر في أعماق الشاعر، ويمكن أن نشير إلى هذا الانفلات من خلال خلق مماثلة صوتية في المفردات الآتية من المقطع الأول: جراحاً، جناحاً، كفاحاً.

والذي يدعم هذا الألم، هو تكرار صوت الراء في المقطع الثالث والرابع والسادس والعاشر من خلال الكلمات الآتية: خاطر، ثائر، هادر، شاعر، غبار، احتضار، صقور، ثبور، تمور، يثور. ذلك أنّ هذا الصوت من

الأصوات الذّقة، " ويبدو أنّ كلمة الذّاقة هنا لا تعني أكثر من معناها الشائع المألوف وهو القدرة على الانطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر أو تلعث، فذلاقة اللسان كما نعلم، جودة نطقه وانطلاقه في أثناء الكلام"⁴.

والملاحظ في قافية هذه المقاطع أنّ القافية فيها تردّ مرّة مقيّدة* ومرّة أخرى مطلقة**، ولهذا التنوع دلالات مختلفة... لعل أبرزها هي محاولة الانطلاق والتحرر، لكن الملاحظ أنّ هذا الانطلاق سرعان ما يخفّق وينكسر بقافية الدال، ليعود جوّ الألم مرّة أخرى، ويتجلى ذلك في المقطع الخامس وبخاصة في المماثلة الصوتية في كلمتي: الحدودا والسودا.

تتأسس قصيدة سليمان العيسى عروضيا على تفعيلة الرّمل "فاعلاتن" مكررة أربع مرات في كلّ سطرٍ من مقاطع هذه القصيدة، وهنا لا بدّ من تفاعلٍ بين البنيتين العروضية والدلالية، إذ اعتماده بحر الرمل وتلاحق تفعيلاته دلالةً على قوّة التدفّق الشعوري لدى الشاعر.

إنّ الإمكانيات الصوتية وبروزها في نصّ العيسى تهدف إلى كشف العلاقات المبنية بين الصوت والدلالة، وهذا ما استند إليه الجرجاني كما أسلفنا الذكر في أنّ الصوت لا يمكن أن يكون له صدى أو قيمة إلا إذا تمّ ذلك بنصرة المعنى. وعليه، لا يمكن تناول القافية من الجانب الصوتي فحسب، بل يجب تجاوز ذلك إلى رصد العلاقات الدلالية بين الوحدات التي تربط بينها. وقد أكّد ذلك جاكبسون أنّه "على الرغم من أنّ تعريف القافية يعتمد التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعة من الأصوات المتماثلة فإنّه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها. والقافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها"⁵.

إن التحليل الأسلوبي لم يعتمد دراسة القافية وعلاقاتها الدلالية فحسب، بل تعدى ذلك إلى فحص طبيعة الأصوات التي تساعد أو تعضد القافية في الأسطر الشعرية المحلّلة، لذلك نجد نصّ سليمان العيسى حافلا بتكرار الخاصية الصوتية التي تعتمد التنوع، وهنا لا بدّ للدارس أن يتتبع تأثير تلك الخصائص الصوتية على القارئ في الأسطر الشعرية، ونستطيع أن نمثّل لذلك من خلال المقطع التاسع في قول الشاعر:

وعذارى في حرابِ الجندِ أوصالُ جيوبِ
قُطعتْ بين ارتعاشاتِ شهيقٍ ونحيبِ
وقُرئْ تلقى بما فيها طعاماً للهيبِ
أيّها السّفاحُ ! ضاقَ الغدرُ بالجرمِ الرّهيبِ⁶

ينبني هذا المقطع من حيثُ القافية على صوت "الباء"، ويمكن أن تتلمس الصلة الدلالية بين القافيتين ، وهي (لهيب) و(رهيب). وتختلف هاتين القافيتين في بعض مواضع الأصوات، فالفرق في صوت (اللام) وصوت (الراء)، وتبقى سائر الأصوات في الكلمتين تتماثل بشكل تام.

ومن حيث الدلالة، نجد أنّ جلّ الكلمات الثلاث في خاتمة الأسطر الشعرية تحملُ معنىً مشتركاً وهو التّهويل بأفعال المستعمر تجاه الشعب الجزائري، لذلك اختار الشاعر هذه الأوصاف لتليق بالمقام وتناسب الوضع. وتجدر الإشارة هنا إلى بروز التفاعل الصوتي بالدلالي في هذا المقطع من خلال قوافيه.

وندم رأينا هذا إذا ما انتقلنا إلى المقطع الحادي عشر، لنجد التفاعل الجليّ بين الصوت والدلالة بخاصة في السطرين الرابع والخامس من هذا المقطع، يقول الشاعر:

والذّي زأرهُ فرسانٍ، وتسهالُ عِناق
وعُبابُ الزّخرِ الهدارِ يهفو للعناق
أيّها المجدُّ، لقد عدنا، فهيّء للسّباق⁷

الملاحظ في الأسطر هو ختمها بصوت من الأصوات المجهورة وهو القاف، الذي يتناسب والدلالة التي يرمي إليها الشاعر، فهو ساخط على المستعمر، والمقام يستدعي النبوة الساخطة في وجه الطغاة، واسترجاع المجد الذي كاد أن يضيع.

إنّنا نلمح تجانسا صوتيا وتقاربا دلاليا في قوافي هذا المقطع "عناق)، (عناق)، (سباق)، إذ نجد تساويا في عدد الأحرف، مما يؤدي إلى التقارب الدلالي، ومنه إلى الدلالة العامة، لهذا المقطع، إنها دلالة الاتحاد والثورة، والغضب ضد الطغاة.

إنّ التوظيف الصوتي في نصّ سليمان، يشكّل تقابلا مع الدلالة العامة للنص، ويبدو ذلك من خلال عنوان القصيدة "ميلاد شعب" وما يتضمنه هذا العنوان من إحياءات ودلالات على الثورة والغضب والتجدد والانطلاق إلى مناشدة الحرية والتحرّر، وبين الحالة المهيمنة على القصيدة، حالة الغضب والثورة في وجه الطغاة المستبدين في آن واحد. ومن ثمّ فإنّ التنويع في الروي هو محاولة لخلق توازن في القصيدة من خلال التقابل الذي يُقيمه بين طبيعة الأصوات والدلالة العامة للقصيدة.

لمعرفة ذلك نتأمل المقطع السادس في قول الشاعر:

هلّ هدأنا في نزالٍ، والأعاصيرُ تمورُ؟
هل غفا للظلم فيما بيننا طرفٌ قريّر؟⁸

تتخذ هذه الأسطر الشعرية صيغ أسئلة وتبني على أداة الاستفهام "هل"، وعليه فإنَّ السطرين يتضافران عبر البنية الاستفهامية، إذ كلُّ بنية تدعم الأخرى، وتتضافر من ناحية أخرى عبر الأفعال الماضية التي تليها: (هدأنا، غفا).

ولعلَّ تكرار أداة الاستفهام في السطرين يُظهر نوعاً ما شكلاً متماسكاً يشدُّ السطرين بعضهما بعضاً، " فالتكرار إنما هو نوعٌ من التأكيد أو التكريس سواءً أكان على مستوى البنية اللسانية أم التمثيل الدلالي الذي يتمخضُ عنها"⁹. وكل هذا ينبىء عن إصرار أو تصوير لثورة شعب أبي إلا أن يحقق حريته بنفسه. وإذا انتقلنا إلى السطرين الأول والثاني من المقطع السابع لوجدنا تلاحماً في ارتباط تركيب السطرين، وذلك بتوظيفه وتكريره لـ (كم) الخبرية في مستهل كل تركيب، يقول الشاعر:

كم تحمّلنا نيوبَ الوحشِ جيلاً بعد جيل !

كم صبرنا أيها الليلُ على نُومِ "الدخيل"

فالتركيبان يتلاحمان دلالياً في إبراز صفة التعجب بواسطة (كم) الإخبارية، ولعلنا نلمس في هذا انزياحاً على مستوى الدلالة، فالأصل في كم الخبرية أنها تفيد الإخبار. لكن الشاعر عدل عن ذلك إلى دلالة التعجب من أفعال المستعمر الدخيل، فالشعب وبالرغم من كلِّ ذلك إلا أنه متجلّد صابراً على كل هذا. والملاحظ في السطرين هو تضافر المتتاليتين اللسانيتين وتشكلهما عبر تماثل الأفعال الماضية بعدهما (تحمّلنا، صبرنا)، وهما يُنمّان على دلالة مشتركة، إنها دلالة التجلّد أمام المستبد في وجه الطغاة.

المستوى التركيبي:

ينبني هذا المستوى على تحليل التراكيب في نص سليمان العيسى، انطلاقاً من رصد الطريقة أو الكيفية التي تشكّلت بموجبها تلك التراكيب، والمحاولة لتبيين النظم التي من خلالها صاغ سليمان متتالياته اللسانية، ثم فحص كيفية تضافر تلك البنى وتماسكها واتساقها من خلال الانزياحات والتماثل التكراري والالتفات والحذف. والتحليل هنا لا يقف عند الوصف فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى البحث عن جماليات التركيب، وذلك بربط البنى الأسلوبية وكيفيات تشكلها بالدلالة من أجل عقد الصلة بين التحليل الأسلوبي والنقد الأدبي، لأنَّ " الوظيفة الجمالية هي الأصرة التي تربط الأسلوبية بالنقد"¹⁰.

الانزياح التركيبي:

نتوالى الانزياحات التركيبية في قصيدة سليمان العيسى بشكل لافت للنظر وذلك في الأسطر الآتية من المقطع الثالث في القصيدة، يقول الشاعر:

في عروقي أنت، في آهاتنا، في كل خاطر

بوميض النار تروي قصة المجد حناجر

بوميض النار.. يُملي نَفَحاتِ الخُلدِ شاعر¹¹

تتضمن هذه الأسطر انزياحات تركيبية تَمَثَلُ الأَوَّلُ في تقديم شبه الجملة (في عروقي) المتعلق بالخبر، على الضمير المنفصل (أنت) الواقع في محل رفع مبتدأ.

أما الانزياح الثاني فيتجلى في تقديم شبه الجملة والمضاف إليه (بوميض النار) على الفعل (تروي)، والأمر نفسه بالنسبة للانزياح الأخير، فقد قُدِّمَ الجار والمجرور (بوميض النار) على الفعل (يُملي). وهكذا تكون لهذه الانزياحات وظيفة جمالية تكمن في إبراز الموضوع الأساس للمقطع ومنه القصيدة ككل، وذلك ما يؤكد تماثل الدلالة بخاصة تكرار شبه الجملة: (بوميض النار) لتوحي هذه الدلالات بالتوجع والتأسف الذي آلت إليه الجزائر وما عانت من ظلم وجور الطغاة.

وهنا نلاحظ أنّ الشاعر استخدم التقديم والتأخير للدلالة أو الاهتمام بأمر المتقدم، ويتمثل هذا الأخير في: في عروقي، بوميض النار، (مكررة مرتين)، وذلك للدلالة على أنّ المتقدم في التركيب هو البؤرة أي نقطة التركيز والاهتمام.

ودعمًا لهذه الفكرة، يورد الشاعر سطرًا شعريًا في المقطع الرابع، إذ يتقدم فيه شبه الجملة (في ضلوعي) على الضمير المنفصل (أنت) في قوله:

في ضلوعي أنتِ يا قافلة الأحرار ساروا¹²

إنّ الوظيفة الجمالية التي تؤديها هذه الانزياحات التركيبية، إنما هو تأكيد من جهتين، تتمثل الجهة الأولى في تواليها في المقطع السابق، وتتمثل الثانية في أنها تمثل تكريسًا للمقاطع الأخرى التي تلي هذا المقطع، وكانت تؤكد الشيء نفسه، من مثل قوله:

ورَقَّتْ قُنْبُلَةٌ أَشْرَقَ فِي أَرْضِي نَهَارٌ¹³

فالانزياح التركيبي في هذا السطر أوجب على الشاعر توظيفه، ذلك أنّ نظام القافية استلزم ذلك، وقد أشرنا فيما سبق إلى النظام القافوي للقصيدة، فتعود قافية (الراء) التي يُلحُّ عليها المقطع. ومن هنا يؤدي الانزياح التركيبي وظيفة أخرى هي وظيفة صوتية إيقاعية؛ أي: "أنّ الانزياحات التي تحدث على مستوى التركيب لا تسهم خلخلة تركيبية فحسب، وإنما في إبراز سمة إيقاعية يقتضيها البعد النغمي في النص الذي ينتظم الأسطر الشعرية"¹⁴. وقد أشار الجرجاني إلى هذه الوظيفة بقوله: "وإنما يكون تقديم الشيء على الشيء نسقًا وترتيبًا إذا كان التقديم قد كان لموجب أوجب أن يقدم هذا ويؤخر ذاك، فأما أن يكون مع عدم الموجب نسقًا فمُحال"¹⁵.

الالتفات:

ينتقل الشاعر في قصيدته من صيغة الغائب في المقطعين الأول والثاني (لم أزرها...) (تغسلُ التَّربَ)... (لم أزرها...) إلى صيغة المخاطب في المقطعين الثالث والرابع (في عروقي أنت)، (في ضلوعي أنت)، ليعود إلى صيغة الغائب في المقطع الخامس (لم أزرها)، ثم ينتقل إلى صيغة الجمع في المقاطع الأخرى، (هل هداًنا...)، (كم تحملنا)، (كم صبرنا)،... ثم يستعمل ضمير المتكلم، (لكأني أبصر...)، (لكأني فوق كهف...)، (أذفع النار)... (لكأني أشهد) .

إنّ هذا التلاعب بالضمائر ينم عن قدرة الشاعر في استخدامها وتوظيفها، وهو تحسيس للقارئ بما يجول في خاطره، وجعل المتلقي يعيش الأجواء وكأنه يراها، أو هو محاولة لاستحضار القارئ أو المخاطب في النص.

الحذف:

تمارس قصيدة سليمان العيسى تنويعات تركيبية تتركز على خلخلة التركيب الذي تترابط بمقتضاه الجملة الفعلية (تمنيتُ لو أنني...)، فحين يحاول الشاعر في الأسطر الآتية حذف الجملة الفعلية الأنفة الذكر، فإنّه يحاول كسر نمطية الاقتران بطريقة جديدة، لتأمل الأسطر التالية :

لا تعاتبيني... تمنيتُ لو أنني جرحُ ثائر

طلقتُ حمراء، لحنٌ في فم الثَّوارِ هادر

في الهضابِ الشَّمِّ، حيثُ الموتُ عرسٌ وبشائر¹⁶

يبدو لأول وهلة، أنّ ثمةً حذفاً ارتكَبَ في السطرين الثاني والثالث، فبداية السطر الثاني لا تفتحُ أعيننا على تلك الجملة الفعلية المحذوفة المفقودة، وبهذا فنحن نصطدم بـ (في الهضابِ الشَّمِّ) وكما يبدو، فإنّ هذا السطر ناقصٌ أيضاً، ومن هنا يكون استكمال الجمل كالاتي:

تمنيتُ لو أنني طلقتُ حمراء، تمنيتُ لو أنني لحنٌ في فم الثَّوارِ هادر

تمنيتُ لو أنني في الهضابِ الشَّمِّ، حيثُ الموتُ عرسٌ وبشائر

إنّ غياب الجملة الفعلية (تمنيت لو أنني...) تتمخض عنها وظيفةً جماليةً محددةً إنّها تؤشر حالة غياب الشاعر عن ساحة المعركة، حالة التحسر ومن ثمة فإنّ هذه التراكيب إشارةً إلى تلك الدلالة.

لقد خضع المستوى التركيبي في قصيدة سليمان لمفارقات أسلوبية سواء على مستوى التركيب وما انجر عنه من انزياحات وخرق تارة، أو على مستوى الإيقاع تارة ثانية، وفي تفاعل التركيب والدلالة تارة أخرى، وسنحرص في المستوى الدلالي على معاينة شعر سليمان في ضوء هذه الأخيرة، أي (الدلالة).

المستوى الدلالي:

يلفتنا في القصيدة طغيان لغة الثورة والمعاناة على مفردات الشاعر ومعجمه الشعري، استمدها من واقعه وغيابه الأليم عن ساحة الثور. فكما احتلت المعاناة جزءاً من حياته فقد احتلت ألفاظها جزءاً من أبياته.

1- حقل الثورة (الحرب): ومن المفردات التي تمثل ذلك: وهي، السلاح، جراحا، الموت، جرحنا، ينزفُ الثَّارَ، الشهداء، ثورة الفداء، دويّ الصيحة، وميض النَّارِ، إصْصَارٌ، قنبلَةٌ، نائرٌ، نزال، جُنْتُ.

2- حقل الطغيان (الاستعمار):

المجرم، الباغي، الطغيان، الظلم، الوحش، الليل، اللص، الغاصب، مسعور النيوب، السَّقَّاح، الجُرم، فاجر، العِبءُ، المستعمرُ.

تكشفُ لنا فرضية السياق الأسلوبي سمة أسلوبية تنبني على ما لا يُتوقَّع وعلى المفاجأة، وذلك في تحويل معيّن للدلالة على مستويات مختلفة، ويمكن أن نُمثل لتلك السمة الأسلوبية من خلال معاينة كيفية توظيف النعوت في نص سلمان العيسى: لننأمل الأسطر الآتية:

يا دويّ الصَّيْحَةِ الحمراء في قلبِ الجزائرِ !

لا تُعاتبني.. تمنيتُ لو أنّي جرحُ نائرِ

طلقة حمراء، لحنٌ في فمِ الثُّورِ هادرِ

في الهضابِ الشَّمِّ، حيثُ الموتُ عرسٌ وبشائر¹⁷.

ينكشفُ النعتُ "الحمراء" هنا عن غرابة معينة، لأنّ المعنى المعجمي للفظة الحمراء لا يتناسب والمنعوت "الصحية"، إذ وصفُ الصحية باللون الأحمر مخالفٌ وخارجٌ عن المألوف، وهذا ما يسمى بالانزياح الدلالي. ولعلّ اقتران النعت بالمنعوت في هذا التركيب دلالة على هول المعركة وكثرة الدماء.

وهكذا، تنبني الأسطر الموالية على صيغ نعوية، إذ تتلاحق النعوت واحدا بعد الآخر، مشكلة سمة أسلوبية، ليس فقط عن طريق تتاليها أو تلاحقها، وإنما عن طريق طبيعة الانتقال من نعت إلى آخر خلال السطور

الشعرية، خاصة وهي تُشير إلى منحى استعاري، بيدَ أنّ الذي يُثيرُ فيها هو ذلك النظام الذي اتبعته في كيفية وطريقة ترتيب هذه النعوت. والأجدر لنا هنا الإشارة إلى هذه النعوت من خلال الأسطر الشعرية:

(طَلَقَةٌ حَمْرَاءُ)، (لَحْنٌ فِي فَمِ الثَّوَارِ هَادِرٍ)، (الْهَضَابُ الشَّمُّ) .

والملاحظ في النعت الوارد في السطر الثالث: لَحْنٌ فِي فَمِ الثَّوَارِ هَادِرٍ، أنه يكشف وظيفة جمالية في منتهى الروعة، تمثلت في ظاهرة التقديم والتأخير أي تقديم شبه الجملة (في فم الثوار) على الخبر (هادر) المتأخر، فالانزياح في هذا قد وقع على مستوى التركيب والدلالة معاً.

انبنى نصّ سليمان العيسى على كثير من النعوت العادية تارة، والتميزة تارة أخرى، وعليه يبيّن تنظيم هذه النعوت فُرادة النص لدى سليمان الذي يُلحُّ عليها إلحاحاً مُعبّراً عن نمط هذه النعوت، وعن الطريقة التي تنتظمها لتتمظهر على نحو متناسق له خصوصيته المُعبّرة عن المشاعر الأليمة، وتلك الروح النَّزّاعة إلى الثورة الذي يتمنى خوضها والحضور في وطيسها لمشاركة جراح الجزائر والثوار، ومن هذه النعوت التي أوردها في قصيدته ما يلي:

الصخورِ السمِرِ - البغيِ الوقاحِ - المجرمِ الباغِي - الدروبِ الحُمِرِ - الزّآخِرِ الهدّارِ - الغاصبُ السّفّاحُ .

يطفح المقطعان السابع والثامن في القصيدة بسلسلة من الرموز والشخصيات التاريخية، وهذا الكمّ أو الحشد من إيرادها في نطاق القصيدة ليدل دلالة واضحة بارزة على ذلك الفعل الواعي في توظيفها، إنّ ذكر الشخصيات التاريخية والبلدان، ليمتخّض عن سعي في محاولة تعميم التجربة الشعرية لتشمل الإنسانية جمعاء وبخاصة ذكره للبلدان (تونس، مراكش، الشام).

فالمرجعية الميثولوجية لهذه الشخصيات قد تحققت في هذه الأسطر، لأن الأعمال البطولية التي قامت بها هذه الشخصيات (عقبة، ابن زياد...) قد تحققت ببطولات الثوار في معركة الجزائر، وهنا الشاعر أراد استحضار التاريخ، للاقتداء به، والاهتداء برموزه البطولية، وهو يحاول التأثير في القارئ بجعله يُعايشُ الحدث ويتحسّس آلام الشعوب المستضعفة.

لقد أدت الدلالات المتنوعة في شعر سليمان العيسى دوراً فعّالاً في بناء المعجم الشعري لدى الشاعر، وكذلك في إثراء مختلف الحقول الدلالية، وعليه فإنّ هذا التنوع قد أسهم في إبراز الوظيفة الجمالية من جهة، والكشف عن الوظيفة التأثيرية في القارئ من جهة أخرى.

خاتمة:

إنّ نتائج أي دراسة تطبيقية لا يمكن ضبطها بدقة لسعتها وامتداداتها، فهي متماهية بالتحليلات، ومنتشرة في ثنايا الدراسة، ومع ذلك يمكن رصد بعض النقاط المتوصّل إليها، وهي كالآتي:

- 1- بناء شكل قصيدة سليمان العيسى على نظام الشعر الحر ذي بحر الرمل الذي تتناسب ودلالات القصيدة.
- 2- استنباط خصائص المستوى الصوتي لم يتم إلا بمحاولة ربط التحليل الصوتي بالوظائف الجمالية من جهة وبتمظهرات الدلالة من جهة أخرى.
- 3- إنّ التغيرات التي طرأت على الإيقاع العروضي كانت مدعاةً لتناول القافية مرةً أخرى على المستوى التركيبي لما في ذلك من تفاعل بين البنيتين العروضية والتركيبية.
- 4- توظيف الانزياحات بمختلف أشكالها الصوتية، التركيبية والدلالية كشف عن عمق الدلالة الكلية المتحولة في نص سليمان. ثم أبرزت ثراءً وغنى النص الشعري.
- 5- بروز ظاهرة الالتفات بشكل لافت للنظر، وما ورودها إلا دليلًا على قدرة الشاعر في حُسن توظيفها والتلاعب بالضمائر لتؤدي وظيفتها في بناء مختلف الدلالات.
- 6- كثرة النعوت في القصيدة سمة أسلوبية خاصة وفريدة كانت جديرة بالدراسة، وبخاصة في ممارسة تلك التحولات الدلالية عبر توظيفها.
- 7- كشف التحليل الأسلوبي للرموز والشخصيات التاريخية الواردة في النص عن جدّة توظيفها، ويتجلى ذلك في شحن هذه الرموز والشخصيات بدلالة جديدة تنسجم ومتطلبات النص ونواياه الخاصة.

الإحالات:

- 1- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 97.
- 2- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق، هريتر، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1983، ص 8.
- 3- ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص 52.
- 4- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، دار وهدان للطباعة والنشر، ط5، 1979، ص 109.
- * القافية المقيدة: هي التي يرد فيها الروي ساكنا أي على حركة واحدة.
- ** القافية المطلقة: هي التي يرد فيها الروي متحركا، إما مضموما أو مفتوحا أو مكسورا.
- 5- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 209.
- 6- ديوان سليمان العيسى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1995، الجزء1، ص 293.
- 7- الديوان، ص 294.
- 8- الديوان، ص 292.
- 9- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 147.
- 10- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 146.
- 11- الديوان، ص 291.
- 12- الديوان، ص 291.

¹³-الديوان، ص 291.

¹⁴-حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 167.

¹⁵-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 304.

¹⁶-الديوان، ص 291.

¹⁷-الديوان، ص 291.