الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
Faculté : des lettres et des langues
Département de langue et littérature Arabe

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــر

(تخصص تحليل الخطاب)

الخصائص الأسلوبية في شعر بغداد سايح - تهاليل البكاء و سيدة الهيام - انموذجًا

مقدمة من طرف الطالبة:

سعاد توايسية

تاريخ المناقشة : جوان 2014

اللجنة:

حدة روابحية	رئيسا	أستاذ مساعد أ	جامعة 8 ماي 45 قالمة
وردة بويران	مقررا	أستاذ مساعد أ	جامعة 8 ماي 45 قالمة
أنيس قرزيز	ممتحنا	أستاذ مساعد أ	جامعة 8 ماي 45 قالمة

السنة: **2014**

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: البنية الإيقاعية

تمهيد 05

أولا: الإيقاع الدّاخلي 05

1- الصوامت 06

أ- الصوامت الانفجارية 06

ب- الصوامت الاحتكاكية 06

ج- الصوامت الانفجارية الاحتكاكية أو المركبة 06

د- الصوامت الجانبية 07

هـ- الصوامت المكررة 07

2- الصوائت 07

أ- أشباه الصوائت 07

ب- أنصاف الصوائت 08

- جدول إحصائي يبين تواتر الأصوات في القصيدتين 09

- الوظيفة الإيقاعية للأصوات المتواترة في القصيدتين 11

3- المقاطع الصوتية 17

ثانيًا: الإيقاع الخارجي 20

1- الوزن 20

- زحافات بحر الكامل 23

2- القافية 25

- حروف القافية 26

- الروي 26

- الوصل 26

- الردف 26

– الانزياح 30
أولاً: الانزياح التأليفي 31
1– التقديم والتأخير 32
أ– التقديم 32
ب– التأخير 34
2– الوصل والفصل 34
3– الحذف 38
ثانيًا: الانزياح الاستبدالي 40
1– الإستعارة 41
2– الكناية 47
3– المجاز المرسل 52
خاتمة 57
ملحق 61
قائمة المصادر والمراجع 67
فهرس الموضوعات 71

إهداء

الحمد لله الذي هدانا وثبت خطانا، والذي علّم الإنسان وهداه بعد ظلال

والصلاة والسلام على من لا نبي بعده محمد صلى الله عليه وسلم

أمّا بعد:

أهدي هذا العمل المتواضع إلى التي تحت أقدامها الجنة

إلى التي أنجبتني وسهرت الليالي من أجلي

وغمرني عطفها وأغرقني حنانها إلى أغلى إنسانة في الوجود

"أمي الغالية" حفظها الله وأطال عمرها

إلى من أحاطني برعايته وضحى من أجلي وأحسن تربيتي

إلى أغلى وأسمى ما أملك في هذا الوجود

"أبي العزيز" أطال الله في عمره

إلى من بادلوني الحب والتقدير إخوتي وبالأخص أختي العزيزة "شهرة"

إلى صديقاتي

وإلى كل طلبة السنة الثانية ماستر

وإلى كل طلبة الأدب العربي

سعاد

مقدمة:

شهد الأدب العربي تحولات متعددة على مرّ العصور وبخاصة منه الشعر المعاصر الذي حمل معه رياح التغيير والغموض؛ من حيث أنّه يكشف في ثوبه جوانب تعتريها الضبابية الجمالية والخصوصية الفكرية، وإذ نحن نقدم على هذا النوع من الشعر على ضوء الشاعر الجزائري المعاصر "بغداد سايح" في ديوان "قناديل منسية"، استندنا في دراستنا على المنهج الوصفي التحليلي في إطار المنهج المعاصر الذي نؤمن بجدواه في فك ألغاز النص الشعري على قصيدتين من الديوان "**تهاليل البكاء**" و "**سيدة الهيام**"، وعليه ما هي أهم العناصر التي شكلت بروزًا في شعر "**بغداد سايح**" ؟.

ولم يكن اختيارنا لهذا الموضوع عشوائيًا، وإنما جاء إيمانًا منّا بجدوى هذا المنهج وتناسبه مع ما يلفه النص المدروس من غموض، قد يكون مادة خصبة للمنهج بغية الكشف عن المدلولات الجمالية في نصه، ومنه وسمنا بحثنا بالخصائص الأسلوبية في شعر "**بغداد سايح**" "**تهاليل البكاء**" و"**سيدة الهيام**".

ونهدف من وراء هذا المعبر المنهجي إلى تكشف الظواهر الأسلوبية والقيم التعبيرية والجمالية التي يكتنفها شعر "بغداد سايح" في قصيدتيه المختارتين؛ والتي سجلت حضورًا لافتًا، والتي تسهم في الكشف

عن طريقة الشاعر في استخدام أدواته التعبيرية.

ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في دراستنا:

- موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه لعبد الرضا علي.
- الأسلوبية بين النظرية والتطبيق ليوسف أبو العدوس.
- الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي.

ومنه اقتضى البحث أن تكون الخطة في مقدمة وخاتمة تتخللهما فصلين:

ففي المقدمة عرضنا لما أُتيَ في البحث حول الأسلوب وأهمية الشعر، وأشرنا فيها لدوافع اختيارنا لهذا المنهج وأهميته وأهم المصادر والمراجع بالإضافة إلى أهداف هذه الدّراسة.

أمّا الفصل الأول؛ فتطرقنا فيه إلى البنية الإيقاعية، وقد درسنا فيه الإيقاع بنوعيه: الدّاخلي الذي يتضمن الصوامت والصوائت والمقاطع الصوتية بالإضافة إلى التكرار ودلالته في شعر بغداد. أمّا الخارجي فقد تطرقنا فيه إلى الوزن والقافية وأهم الزحافات والعلل التي وردت بكثرة في شعره.

واعتنينا في الفصل الثاني بالبنية الانزياحية بالظواهر اللغوية والجمالية الناتجة عن الخرق والانزياح، وذلك في مستويين؛ الأول تأليفي والثاني استبدالي، وقد تضمن هذا الفصل توطئة للتعريف بمصطلح الانزياح ثم بيان ما شكل من ظواهر أسلوبية على المستويين: الأول وما يتضمنه من مباحث التقديم والتأخير والوصل والفصل ثم الحذف.

ففي التقديم استعرضنا أشكال التقديم والتأخير في أسلوب الشاعر ودلالات ذلك على القصيدة، أمّا الحذف بينا فيه أهم المواضيع التي شكلت فيها هذه الظاهرة اختبار بإرادة الشاعر، كذلك بينا مواضع الوصل والفصل في شعره.

أمّا المستوى الثاني فقد ركزنا فيه على الصورة الشعرية من استعارة وكناية ومجاز مرسل، حيث أضفت هذه الصور على المعنى رونقًا وجمالاً.

أمّا الخاتمة فعرضنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها.

وقد واجهتني بعض الصعوبات كمحاولة البحث والحصول على عناوين مهمة لم تكن موجودة في مكتبتنا، كذلك عدم وجود دراسات تطبيقية في أشعار "بغداد سايح"، مما صعب عليَ الغوص في المضمون، كما أنّ موضوع البحث متشعب ومفتوح على عدة جوانب، بالإضافة إلى ضيق الوقت.

فكلّ هذه الصعوبات تغلبت عليها بفضل الله، وتوجيهات ونصائح الأستاذة المشرفة "**وردة بويران**" التي أتوجه إليها بعظيم الشكر والتقدير وأرجوا أن نكون قد وفقنا في الإحاطة بالموضوع، ونسأل الله أن يوقفنا إلى ما فيه الخير والصلاح.

خاتمة:

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات والسلام على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، وعلى آله وصحبه ومن والاه أمّا بعد:

قد وقفنا في بحثنا هذا عند مجموعة من الخصائص الفنية للغة الشاعر، وحاولنا الكشف عن الخصائص الأسلوبية التي ميزت لغته، في صلب البنيتين: البنية الإيقاعية والبنية الإنزياحية، وقد توصلنا بعد ذلك إلى النتائج الآتية:

1/ البنية الإيقاعية: شهدت قصائد الشاعر تنوعًا هائلاً في الأصوات والمقاطع الصوتية من حيث تنوعت الصوامت باعتبار صفاتها ومخارجها بين الهمس والجهر ولاحتكاك والانحراف ،وكان لذلك وقعه الخاص على قوة لغة الشاعر وصرامتها حينًا وانصرافها إلى الليونة والرّقة حينًا آخر، فما التكرار إلاّ منفذٌ ننفذُ به إلى أحوال النفس وتقلباتها.

وقد شكلت الصوامت خاصية أسلوبية في قصيدتيه من ذلك صوت اللام والرّاء والألف والياء، والتاء والميم، إضافة إلى الصوائت الطويلة من ألف وياء وواو. فقد أكثر الشاعر من حرف الألف لأنه يخرج النفس من الصدر وهو مناسب للحالة التي عليها الشاعر وهي الحنين والافتخار بالوطن، هذا ما هيأ للشاعر فرصة استطاع من خلالها أن يعبر عن مشاعره وأحاسيسه العميقة، كما عملت المقاطع الصوتية بنوعيها على تشكيل الموسيقى الداخلية للخطاب ،باختيار المقاطع المناسبة في كلا القصيدتين، وقد أدى هذا التنوع المقطعي بين المفتوح والمغلق إلى تنوع النغم الداخلي وتنوع العاطفة.

كما شكل الإيقاع الخارجي هو الآخر خاصية أسلوبية في شعره ،بدءًا من الوزن وصولاً إلى القافية والروي، حيث اختار الشاعر بحر الكامل لقصيدتيه، لما فيه من اسنجام وتوافق مع طريقته الفنية في الفخر، وبقي محافظًا على الوزن الخليلي.

كما أحسن الشاعر اختيار القافية وتنويعها بين مطلقة ومقيدة، حيث حرص على أن يكون لحرفها وما قبله وقع على الأذن، كما سلمت من العيوب وهو ما يضمن سلامة الموسيقى الشعرية.

قام الشاعر بتنويع حرف الروي، بين الساكن والمتحرك والحرف الذي يسبقه، وهو مازاد الموسيقى الشعرية جمالاً ورقة، كما أكثر من الزحافات والعلل فيه قصيدتيه.

لقد كانت الاختيارات الإيقاعية على اختلاف أشكالها بمثابة صرخات معبرة عن حالة الشاعر، والسياق المطروق، كما اتخذ الشاعر هذه التقنية لتجسيد دلالات إيحائية، تنسلُّ باتقان إلى ذاته ومحطّات إبداعه.

2/ البنية الانزياحية: توصلنا من خلال دراستنا للبنية الانزياحية التي تقوم على محورين: التأليفي والاستدلالي.

أولاً المحور التأليفي:

1- التقديم والتأخير: تمثلت هذه الظاهرة فيما يلي:

أ- تقديم عبارة جواب الشرط على الأداة وعبارة شرطها.

ب- تقديم الجار والمجرور.

ج- تقديم المفعول به عن الفاعل.

د- تأخير الفاعل عن المفعول به.

هـ- تأخير الفعل عن الفاعل.

وظّف الشاعر التقديم لأنه يدل على أهمية المقدّم وعلو شأنه، فالوطن بالنسبة إليه أغلى شيء.

2- الفصل والوصل: استخدم الشاعر الفصل والوصل ليؤكد شدة حبه واعتزازه لوطنه، فهذه الظاهرة عملت على ارتباط أجزاء الخطاب الشعري بعضها ببعض.

3- الاضمار (الحذف): برزت هذه الظاهرة على مستوى المسند إليه لاسيما الفاعل الذي أضمر بنسبة كبيرة وللإضمار دور كبير في تنشيط الإيحاء إذ يترك المتلقي في حيرة لمعرفة الشيء المضمّر.

ثانيًا: المحور الاستدلالي

أ- الاستعارة: طغت الاستعارة المكنية على القصيدتين وذلك لقدرتها على تصوير الحدث، ونقل المعاني المجردة إلى معاني محسوسة عن طريق اعتمادها على التشبيه، فالشاعر مثلاً في قصيدة "تهاليل البكاء" صوّر الوطن وكأنه إنسان يضّرم النار.

ب- الكناية: أضفت الكناية على القصيدتين سحرًا عجيبًا حيث أثرت في المتلقي وجعلته منفعلاً لمعرفة المقصود.

ج- المجاز المرسل: تتجلى القيمة الجمالية للمجاز في إيهام القارئ وجعله في حيرة باحثًا عن المعنى الحقيقي الذي يريد الشاعر الوصول إليه.

تعتبر لغة الشاعر فنية جميلة ومؤثرة لها نبرة وإيقاع منتظم ولها دلالات إيحائية تعبر عن مكنوناته ومشاعره الجياشة اتجاه وطنه.

وفي الأخير نأمل أن نكون قد وفينا حق هذه الدراسة، وأن تبقى قراءتنا لشعر الشاعر مفتوحة، ونتمنى أن تستمر الأبحاث وتكمل ما لم نستطع انجازه.

تهاليـل البكاء

وطنٌ بقلبي أضرمَ الأزهارا
وبروضِ عشقي أنبتَ الأفكـارَا
هوَ يزرعُ الأحلامَ في حدقاتهِ
ويصبُّ منْ قبَس الرؤى أنـوارَا
إنّ العيون تسيرُ فوق دروبهِ
حلماً بوادِ الـموتِ يُبصرُ نارَا
ولعلّها تأتي بـجذوةِ مجدِها
عينٌ بكفّ الدمعِ تغسلُ عـارَا
كلّ الـمواجعِ في شواطئ حيرتي
لبستْ رمالاً فارتديتُ بـحارَا
وبداخلي موجُ الـحكايةِ صامتٌ
يغتالُ في زبدِ الشفـاهِ حِـوارَا
كالـخمرِ عتّقني هيامٌ قاتلٌ
فسكنتُ بالكبت الجميل جِرارَا
كسّرتُ قوقعة الطفولة يا أبي
لألمَّ من ليلِ الشتاتِ نهــارَا
تهتزُّ أغنيتي غصون مودّةٍ
ويطيرُ منها الـمستحيلُ هزارَا
خوفي يـجفُّ بـحـلقِ أمنيتي و كمْ
سقتِ المنى عذبَ اللحونِ صغارَا
هربتْ دموعي من شتائي..ليتها
حطبتْ بغاباتِ الأسى أشجارَا
فأنا رعودٌ في سماء تـمرّدي
مني الخطوبُ تهاطلتْ أمطارَا
الـحبُّ يقرأ جرحَ قومي في يدي
ويخيطُ من سُحُبِ المدى أشعارَا
ما زلتُ أرسمُ للجزائرِ قُبلةً
بفمي تُعشّشُ حينَ شعريَ طارَا
كمْ منْ مقابرَ للفراقِ حفرتها
لمّا هدمتُ من الهوانِ جِـدارَا
أنا في بلادي ماءُ شوقٍ دافقٌ
غادرتُ صُلبَ غرامها أنهـارَا
تنسابُ من هدُبي تهاليلُ البُكا

حتى تُفجِّرَ في الـحشا آبـارَا
للماء يا ظمأ الـمشاعرِ نظرةٌ
في مُقلـتيَّ تُبرعـمُ الأقــدارَا
فأرى ذبول الذكرياتِ على دمي
يـمتصُّ من رئةِ الـمدى أسرارَا
سكبتْ جزائرُ في شراييني الغِنا
وجعلتُ أوردتي لها أوتـــارَا
قولي جزائرُ ما تقولُ لنا الوُرودْ
قولي المحبّة سوفَ يسمعُكِ الوُجودْ
لكِ حُبّنا والمجدُ كلّهُ والخُلــودْ

شرح الكلمات:

1) أضرم: النار أوقدها وأشعلها والشيء جعله يضرم أو يضطرم.
2) حدقاته: الحدقة: السواد المستدير وسط العين (ج) حَدَقٌ وحِدَاقٌ
3) القبس: النار أو شعلة منه.
4) عتّقني: عتّق: الخمر، تركها لتقدم وتطيب فهي معتّقه.
5) الهيام: الجنون من العشق.
6) الهزار: طائر حسن الصوت فارسي معرب، ويُقال له هزار دَسْتان، لأنه يغني ألحانًا كثيرة وهزار في الفارسية بمعنى الألف.
7) الخطوب: الخطب: الحال والشأن والأمر الشديد يكثر فيه التخاطب (ج) خطوب.
8) الهوان: هَانَ: فلان هونًا وض هوانًا ومهانة ذُلَّ، الشيء عليه هونًا سَهُلَ وخفّ، فهو هيّنٌ وهَيْنٌ.
9) الهُدْبُ: شعر أشفار العين.

سيدة الهيام

الليلُ أبيضُ في فضاء قلوبنا
والنـور إن فُقدتْ محبَّتنـا ظلامْ
والثلجُ أسودُ فوق قمّةِ بؤسنا
والعيشُ تـحت نزيف نخوتنَا حِمامْ
والبحرُ أخضرُ في ربيعِ دروبنا
والـموجُ أجملُ ما يكونُ إلى الأمامْ
تتدحرجُ الكلماتُ في أفعالنا
وعلى جسورِ عيوننا سقط الـكلامْ
جسدٌ يسيلُ كدمعتينِ فمنْ رأى
جسـداً تُمزّقهُ الدقائقُ ألف عـامْ؟
تتنهّدُ الأضواءُ إذا تتعطّرُ الْـ
ـأشواقُ بالألمِ المعشّشِ في العِظـامْ
تتسلّقُ الأحلامُ أجفانَ التمـ
ـردِ و التمرّدُ كالـحقيقةِ لا ينَامْ
تتوقّدُ الأحزانُ..تنطفئُ ابـتسا
مةُ مُقلتينِ..فكيفَ يشتعـلُ السـلامْ؟
النازلاتُ صعدنَ أبراج السما
ء..خطفنَ بُرج الـحوتِ فانتحرَ الغرامْ
والزاكياتُ من الدماء تطايرتْ
وجَعـاً يُلوّنُ بالذّهـولِ وجـوهَ حـامْ
واللامعاتُ من البنودِ على الـحبا
ل يهزُّهـا خفقـانُ أجنحـةِ الـحمامْ
والشامخاتُ من الـجبال تشاكسُ الـ

ـشّهقـاتِ في رئةٍ تُطاردهـا السِّهـامْ

تـمتدُّ أرصفةُ البكاءِ خليّةً
ضـاعتْ ضيـاعَ نواتهـا أَلِـفٌ و لامْ
للذّكرياتِ غُبارها و عليهِ تُكْـ
ـتبُ في زجاج الشكّ ذاكرةُ الـحُطامْ
السنبلاتُ السبعُ تـحصدُ همسها
والـجبُّ يبحـثُ في جيـوبه عـن غلامْ
لا ذئبَ يركضُ في براءته إذا
مـزج العـواءُ روائـحَ الـدّم بالـخزامْ
لا تعجَبنَّ إذا تآكل صوتُنا
فخرائـطُ الطـاعـونِ تنتظرُ الـجـذامْ
السمّ يا سقراطُ ليس بقاتلٍ
لـكنّهـا بالبـوح تقتلنـا الــمُدامْ
عيناىَ تبتكرانِ صمتاً آخَراً
لا نظرتي الـخرسـاءُ تـخترقُ الزّحـامْ
و إذا اقترفتُ حديقتينِ فمنْ يُحا
كِـمُ وردتينِ سـواكِ سيّـدة الهُيــامْ؟
قولي جزائرُ ما تـقـولُ لـنـا الـوُرودْ
قولي الـمحبّة سوفَ يسمعُـكِ الوُجـودْ
لكِ حُبّنا و المجدُ كلّهُ و الـخُلـــــودْ

شرح الكلمات:

1) حام: حَامَ حَوَل الشيء، حام في الأمر استدام النظر فيه.
2) الخزام: يقال لقيته خذامًا وِجَاهًا: يضرب في قرب الشبه
3) الجذام: داء يصيب الجلد والأعصاب الطرفية يسبب فقدًا بقعيًا قد تتساقط منه الأطراف.
4) الخرساء: الأفعى والداهية (ج) خُرْسٌ.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

1- ديوان بغداد سايح، المجموعة الشعرية قناديل منسية، د ط، د ت.

ثانيًا: المراجع

1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، د ط، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1961م.

2- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، لبنان، 1998م.

3- أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة في البيان والمعاني والبديع، ط$_3$، دار الكتب العالمية، بيروت، 1993م.

4- بشير كحيل: الكتابة في البلاغة العربية، ط$_1$، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004م.

5- بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم المعاني، ط$_1$، ج$_1$، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2004م.

6- جورج مارون: علما العروض والقافية، د ط، المؤسسة الحديثة للكتاب، د ت.

7- حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب خوجة، ط$_2$، دار الغرب الإسلامي، بيروت، د ت.

8- رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993م.

9- سمير إستيتية: الأصوات اللغوية رؤية عضوية وتطبيقية وفيزيائية، ط$_1$، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، 2002م.

10- صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية،د ط، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د ت.

11- طارق حمداني: علم العروض والقافية مفاهيم ومصطلحات عامة قواعد التقطيع العروض بحور الشعر الحر، القافية وعيوبها، مختارات شعرية، د ط، دار الهدى، الجزائر، د ت.

12- طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي، ط$_1$، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996م.

14- عاطف فضل: مقدمة في اللسانيات، ط$_1$، دار الرازي للطباعة و النشر، عمان، 2005م.

15- عبد الحميد زاهيد: علم الأصوات وعلم الموسيقى، دراسة صوتية مقارنة، ط1، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ت.
16- عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، ط1، دار الشروق، عمان، 2007م.
17- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتاب الحديث، طرابلس، لبنان، 2006م.
18- عبد العزيز عتيق: علم البيان، د ط، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2004م.
19- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ط3، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2006م.
20- عدنان بن دريل: اللغة والأسلوب دراسة، ط2، 2006م.
21- العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري ، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ط1، دار الأديب، وهران، الجزائر، 2005م.
22- علي السيد يونس: جماليات الصوت اللغوي، ط1، دار غريب، القاهرة، 2002م.
23- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د ط، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2008م.
24- كمال بشر: علم الأصوات، د ط، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م.
25-محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، ط2، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، 2006م.
26- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، د ط، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة، (د ت).
27- محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص الشعري في شعر الحداثة، ط1، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، 2001م.

28- محمد محمود داود: العربية وعلم اللغة الحديث، د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2002م.
29- محمد الهادي بوطارن وآخرون: المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية، د ط، دار الكتاب الحديث، 2008م.
30- مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011م.

31- ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، د ط، دار المعرفة الجامعية، 2006م.
32- منير سلطان: الفصل والوصل في القرآن الكريم، دراسة في الأسلوب، ط2، منشأ المعارف، الإسكندرية، 1997م.
33- مهدي محمد مناف: علم الأصوات اللغوية، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1989م.
34- موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي للنشر، عمان، 2003م.
35- نزار قباني: قصتي مع الشعر سيرة ذاتية، ط1، منشورات قباني، بيروت، د ت.
36- نصر الدين بن زروق: دروس ومحاضرات في اللسانيات العامة، ط1، مؤسسة كنوز للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011م.
36- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري، ط1، دار هومنة، الجزائر، 1997م.
37- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ط1، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007م.
38- يوسف محمد الكوفجي: اللغة الإبداعية دراسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران، د ط، العربية عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011م.
39- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب الشعري العربي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008م.

- ثالثًا: المعاجم

- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد مكرم بم منظور الأنصاري)، لسان العرب، ط6، دار صادر، بيروت، 1997م.

تمهيد:

تعد بنية الإيقاع من البنى المركزية والجوهرية التي تنهض القصيدة العربية على أساسها، وهي من أهم الأسس في اللغة العربية، والملاحظ أنّ الشعراء المحدثين والمعاصرين قد أكثروا من تنويعات الإيقاع استجابة لتغير حالاتهم النفسية واختلاف مقاصدهم.

يقول نزار قباني: "إني أفكر بالنغم قبل أن أفكر بمعناه وأركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات"[1].

فالبنية الإيقاعية هي الضابط الأساسي لمسار الكلمة والجملة كما أنها تتكفل بضبط حركة النفس في تموجها صعودًا أو نزولاً، لذلك فإنّ أي دراسة للبنية الإيقاعية الموسيقية تقتضي البحث في مستويين: الأول خاص بالإيقاع الدّاخلي والثاني خاص بالإيقاع الخارجي.

أولاً: الإيقاع الدّاخلي:

فمن شروط المنشد مثلا حسن الصوت، وذلك باعتماده على نبرات القوافي الشعرية ومخارج الحروف وموسيقى الألفاظ مترنمًا بأحرف الترنم، فالصوت هو الأساس في كل اللغات والركيزة في تنويع الأداء، فكان لكل لغة مخارج أصوات خاصة، وهي تمثل نقطة التقاء الطرفين من أعضاء النطق (السلبي والإيجابي) ليمرّ الهواء بينها وكذا يتمايز في كيفية حدوث الالتقاء، وهذا ما يعرف بصفات الأصوات، إذ لا يتمّ السيطرة على اللغة دون أصواتها، "فالصوت هو المرآة التي تعكس الانفعالات النفسية والوجدانية للشاعر"[2].وتصنف الأصوات اللغوية باعتبار ذلك إلى قسمين: الصّوامت والصّوائت.

1/ الصوامت: وهي التي يحدث عند النطق بها انسداد جزئي أو كلّي في موضع من جهاز النطق[3]. وتصنف وفق الصفات و المخارج إلى:

(1) نزار قباني: قصتي مع الشعر سيرة ذاتية، ط1، منشورات قباني، بيروت، د ت، ص 61.

(2) صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، دت، ص 135.

(3) المرجع السابق: ص 136.

أ- الصوامت الانفجارية: الصوت الانفجاري أو ما يسمى بالوقفي وذلك لانحباس النفس عند النطق به، ويصاحب خروجه انفتاح المخرج دفعة واحدة مما يعطي الصوت قوة، لذلك ارتبط بالحالات الانفعالية، والصوامت الانفجارية هي: الباء، التاء، الدال، الطاء، الضاد، الكاف، القاف، الهمزة[1].

ب- الصوامت الاحتكاكية: يوصف الصوت بأنه احتكاكي إذا كان احتكاك الهواء عند إنتاج ذلك الصوت احتكاكًا موضعيًا، لذلك فإنّ مصطلح احتكاك يشر إلى احتكاك الهواء بجدران القنوات الصوتية لا إلى احتكاك جزيئات الهواء بعضها ببعض في القنوات الصوتية ذاتها، وتكون حجرة النطق عن إنتاج الأصوات الاحتكاكية ضيقة جدًّا، والصوامت الاحتكاكية هي صوامت مهموسة وصوامت مجهورة، فالمهموسة هي: الفاء,الثاء،السين، الصاد، الشين، الخاء, الحاء والهاء. وأمّا المجهورة فهي: الذال، الظاء، الغين، الزاي، والعين[2].

ج- الصوامت الانفجارية –الاحتكاكية أو المركبة :

وتتكون أن يرتفع مقدم اللسان في اتجاه الغار فيلتصق به، وبذلك يحجز وراءه الهواء الخارج من الرئتين، ثم لا يزول هذا الحاجز فجأة كما في الأصوات الانفجارية، وإنما يتم انفصال العضوين ببطء، فيترتب على ذلك أن يحتك الهواء الخارج بالعضوين المتباعدين احتكاكًا شبيهًا بالاحتكاك الذي نسمع صوته مع الشين المجهورة، ومثل الصوامت الانفجارية الاحتكاكية الجيم في اللغة العربية[3].

د- الصوامت الجانبية:

يتم إنتاج هذا النوع من الأصوات بإغلاق المسرب الأمامي لتيار الهواء، وفتح مسرب بديل على جانبي اللسان، ويظل تيار الهواء مستمرًا في السريان دون توقف، الأمر الذي لا يجوز

(1) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، د ط، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1961م، ص 111.

(2) سمير شريف إستيتية: الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، ط1، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، 2002م، ص 137.

(3) ينظر :كمال بشر: علم الأصوات، د ط، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م، ص 247.

معه اعتبار هذه الأصوات وقفية، ويظل الطريق الأمامي مغلقًا مدة نطق الصوت، ومن الأصوات الجانبية، اللام المرققة مجهورة ومهموسة، واللام المفخمة[1].

هـ- الصوامت المكررة:

وهي الأصوات التي يتم إنتاجها بطرق مستدق اللسان خلف اللثة، أو بطرق اللهاة جذر اللسان، وتسمى هذه الأصوات أحيانًا بالأصوات الطرفية، ويمثلها صوت الراء، ويتم إنتاج هذا النوع من الأصوات نتيجة ضغط تيار الهواء ودفعه إلى موضع الطرق من اللسان أو اللهاة، فإذا كان تيار الهواء قويًا والضغط شديدًا فإنّ أداة الطرق (اللسان أو اللهاة) تتجه نحو الموضع القريب لتضربه، ولما كان اللسان واللهاة على درجة كبيرة من المرونة، فإنّ الواحد منهما سيرجع إلى وضعه الطبيعي ولكنه يعود بفعل الضغط إلى الطرق ثانية[2].

2/ الصوائت:

وهي الأصوات التي يجري معها الهواء طليقًا لا يعترض طريقه شيء حتى يخرج من الفم، وهي الفتحة والضمة والكسرة، وتعرف بالحركات القصيرة، وما تولد الألف والواو والياء وتعرف بالحركات الطويلة[3]. وتصنف بدورها إلى قسمين رئيسيين هما:

أ/ أشباه الصوائت:

لقد عد العلماء الأصوات المحدثين اللام والنون والميم والراء من الأصوات التي تشبه الصوائت، وذلك لقرب المخرج، تشترك معها في صفة الوضوح السمعي، وتعد من أوضح الصوامت في السمع، وهي أيضًا إلى جانب ذلك ليست انفجارية ولا احتكاكية.

ب/ أنصاف الصوائت: و تمثلها في العربية الواو والياء[4].

جدول إحصائي يبين تواتر الأصوات في القصيدتين

(1) سمير شريف إستيتية: الأصوات اللغوية رؤية ونطقية وفيزيائية، ص 157.

(2) م ن، ص 157.

(3) صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 142.

(4) إبراهيم أنس: الأصوات اللغوية، ص 63-64.

الصوامت	القصيدة 1	القصيدة 2	النسبة 1 %	النسبة 2 %
الهمزة	37 مرة	22 مرة	% 0.02	% 0.01
الباء	34 مرة	32 مرة	% 0.02	% 0.02
التاء	34 مرة	59 مرة	% 0.02	% 0.04
الثاء	لا يوجد	مرة واحدة	/	% 0.00
الجيم	17 مرة	19 مرة	% 0.01	% 0.01
الحاء	17 مرة	23 مرة	% 0.01	% 0.01
الخاء	5 مرات	11 مرة	% 0.003	% 0.008
الدال	24 مرة	25 مرة	% 0.01	% 0.01
الذال	4 مرات	4 مرات	% 0.03	% 0.00
االراء	57 مرة	35 مرة	% 0.04	% 0.02
الزاي	7 مرات	9 مرات	% 0.005	% 0.006
السين	18 مرة	23 مرة	% 0.01	% 0.01
الشين	14 مرة	9 مرات	% 0.01	% 0.006
الصاد	8 مرات	5 مرات	% 0.006	% 0.003
الضاء	مرتين	6 مرات	% 0.001	% 0.008
الطاء	9 مرات	11 مرة	% 0.006	% 0.002
الضاد	مرتين	3 مرات	% 0.001	% 0.001
العين	18 مرة	21 مرة	% 0.01	% 0.00
الغين	9 مرات	مرة واحدة	% 0.006	% 0.001
الفاء	18 مرة	26 مرة	% 0.01	% 0.01
القاف	21 مرة	25 مرة	% 0.01	% 0.01

الكاف	16 مرة	20 مرة	% 0.01	% 0.01
اللام	57 مرة	104 مرة	% 0.04	% 0.07
الميم	43 مرة	58 مرة	% 0.03	% 0.04
النون	26 مرة	42 مرة	% 0.01	% 0.03
الهاء	24 مرة	17 مرة	% 0.01	% 0.01
الواو	30 مرة	46 مرة	% 0.02	% 0.03
الياء	59 مرة	44 مرة	% 0.04	% 0.03
المجموع	**610**	**701**	**1311**	
الصوائت				
أ	87 مرة	139 مرة	% 0.23	% 0.38
و	19 مرة	48 مرة	% 0.05	% 0.13
ي	29 مرة	41 مرة	% 0.07	% 0.11
المجموع	**135**	**228**	**363**	

للتكرار في شعر بغداد سايح مزايا فنية وظواهر أسلوبية على مستوى التجربة بناء وصورة وموسيقى، فهو يكرر أبنية صوتية ليحدث بذلك إيقاعًا جميلاً، ويحدث في النفس هزة كبيرة. وقد اهتم بظاهرة التكرار اهتمامًا بالغًا، فمن خلال الجدول نلاحظ تفاوتًا وتباينًا في تكرار الأصوات، وهذا التباين بين زيادة تردد بعض الأصوات وانخفاض بعضها الآخر يحدث تنغيمًا في النص، ما يتلاءم مع الحالات النفسية للشاعر.

ويعدّ صوت اللام من أكثر الأصوات تواترا في القصيدتين حيث تكرر في القصيدة الأولى 57 مرة وفي القصيدة الثانية 104 مرة، ثم يليه صوت الراء في القصيدة الأولى 57 مرة ،وفي الثانية 35 مرة، ثم يليه صوت الميم الذي تكرر في القصيدة الأولى 43 مرة، وفي القصيدة

الثانية 58 مرة، ثم يليه صوت الياء 59 مرة في القصيدة الأولى و44 مرة في القصيدة الثانية، أمّا صوت التاء فتكرر 34 مرة في القصيدة الأولى، بينما تكرر 59 مرة في القصيدة الثانية.

فصوت اللام والراء والتاء والميم كلها أصوات متقاربة في مخارجها، واللاّفت للانتباه أنّ مواقع هذه الحروف المتكررة قد جاءت في بداية ووسط الكلمة، وفي آخرها، و تكرار اللام يوحي بالتأكيد والتحدي، وإصرار الشاعر على بلوغ الغاية والهدف المتمثل في إحياء وإيقاظ الشعب والحفاظ على وطنه.

أمّا حرف الراء الذي هو لثوي مجهور، فهو يتردد بين الانخفاض والارتفاع، فقد أدى إلى انسجام الدلالة في القصائد الحداثية للشاعر. وأمّا عن حرف التاء، فهو يوحي بإحساس لمسي وصوت ينسجم مع التجربة الشعرية للشاعر وافتخاره بوطنه.

أمّا صوت النون فقد جاء ليدل على معنى الأسى والحزن والألم والأنين الذي عاشه الشعب الجزائري إبان الثورة التحريرية. من خلال هذا نخلص إلى أنّ "التكرار ظاهرة تبدوا في سطح البنية اللغوية وتؤول إلى إنتاج دلالية سياقية عميقة"[1].

واللافت للانتباه أنّ الشاعر قد وظف الصوائت (الألف والياء والواو)، التي تحمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة، فتكراره يعد ظاهرة أسلوبية تميزت بها القصائد الحداثية للشاعر "بغداد السايح"، وهذه الظاهرة قامت بتعميق الدلالة على مستوى المفردة والتركيب كما قامت بدور إيقاعي داخل النص الشعري.

– الوظيفة الإيقاعية للأصوات المتواترة في القصيدتين:

وردت في القصيدتين "تهاليل البكاء" و "سيدة الهيام" مجموعة من الأصوات المفردة المتكررة بشكل لافت للانتباه، ومن هذه الأصوات:

(1)– علي السيد يونس: جماليات الصوت اللغوي، ط1، دار غريب، القاهرة، 2002م، ص 68.

أ) **الصوت الانفجاري**: نلاحظ في قصيدة تهاليل البكاء تواتر الأصوات الانفجارية بشكل كبير، وهذا راجع إلى نفسية الشاعر ومن هذه الأصوات صوت "التاء" الذي تواتر حوالي "34 مرة" وبرز ذلك في قوله [1]:

وَطَنٌ بِقَلْبِي أضرَمَ الأَزْهَارَا * وبِروضِ عِشْقِي أَنْبتَ الأَفْكَارا

هو يَزْرَعُ الأَحْلامَ فِي حَدقَاتِهِ * ويَصبُّ مِنْ قَبَس الرُؤى أَنْوَارا

إنّ العُيُونَ تسيرُ فَوقَ دُروبِهِ * حِلمًا بوادِ المَوتِ يُبْصرُ نَارَا

كسرتُ قوقعة الطُفُولةِ يَا أبِي * لأَلّم من لَيلِ الشتَاتِ نَهَارَا

للتاء دلالة صوتية شديدة لدى الشاعر، فهو يوحي بإحساس لمسي، وهو حرف مرقّق يوحي بالجانب العاطفي في علاقته مع ذات الشاعر فقد حمل في هذه الأبيات معنى الافتخار والاعتزاز بالوطن، وأنّ هذا الوطن هو الصورة الشعرية لديه، وهو يعبر عن ارتباطه بتاريخه وإيمانه القوي بقدرات أبنائه عبر التاريخ، وهذا التكرار الكمّي له أوحى لنا بموسيقى معينة أضفت ضربات إيقاعية بارزة تشعر بحال الشاعر، وما يحمله من حب اتجاه وطنه الحبيب.

وفي قصيدة "سيدة الهيام" نلاحظ أنها وردت كثيرًا هذا ما يوحي بقوة الشاعر ومواجهته لكل المصائب كما في البيت التالي:

تَتَوَقَدُ الأَحْزَانُ .. تَنطَفئ إِبْتِسا * مَةً مُقْلتينِ .. فَكَيفَ يَشْتَعلُ السَلامْ ؟ [2]

فصوت التاء هنا يدل على شدة الأحزان وكثرتها وهو يتساءل عن كيفية انتشار السلام مع كل هده الأحزان،كما نلاحظ أنّ الهمزة هي الأخرى قد تواترت بشكل كبير في القصيدة وقد برز ذلك في الأبيات التالية[3]:

اللَيلُ أَبيَضُ في فضَاءِ قُلوبنَا * والنُورُ إِنْ فُقِدَتْ محبتنا ظلاَمْ

(1)- ديوان بغداد سايح: المجموعة الشعرية قناديل منسية، تهاليل البكاء، ص 26.

(2)- بغداد سايح: سيدة الهيام، ص 65.

(3) سيدة الهيام: ص 65.

والبَحرُ أخضر في رَبيع دُروبِنَا * والمَوجُ أجمَلُ ما يَكُون إلى الأمَامْ

تَتَنهدُ الأضْوَاءُ إِذْ تتَعَطرُ الـ * أَشواقُ بالألَمِ المعشَشِ في العِظَامْ

فالهمزة صوت شديد، فهو هنا يكشف عن معاناة الشاعر والآلام التي يعانيها، وما زاد هذه الألف قوة هو تجاورها مع الأصوات المجهورة لما فيها من شدة وقوة كما في "أبيض، أجمل، أخضر".

فمن خلال مجاورتها لحرف الباء والجيم تكتسب الهمزة معناها مما يدل على شدة الوجع الذي يجول داخل الشاعر وغيرته على وطنه الحبيب الجزائر.

وكذلك تجاورها لحرف النون الذي يجمل معنى الألم الذي يجول في نفس الشاعر كما في "قلوبنا، محبتنا، دروبنا".

وقد انبثق عن القاف في قصيدة "تهاليل البكاء" حدس ينبئ بالضيق الذي يعانيه الشاعر في الكلمات (قلبي، عشقي، قبس، فوق). فحرف القاف هنا يدل على القلق الذي يساور الشاعر نتيجة الأوضاع التي يعيشها الوطن.

وفي قصيدة "سيدة الهيام" حمل حرف القاف معنى الحب والعشق للجزائر في قوله:

قولي جزائر ما تقول لنا الورود [1]

كذلك حرف الدال في: دروبه، بواد، فارتديت. فهو مرتبط بالقوة والصلابة لدى الشاعر وتمسكه بوطنه الجزائر.

ب) الصوت الاحتكاكي:

تواترت الأصوات الاحتكاكية بكثرة واختلفت بين مهموس ومجهور هذا ما ساهم في بناء قصائده الشعرية وأضفى عليها سمة أسلوبية خاصة بالشاعر، وما تحمله من مدلول نفسي لديه ومثال

ذلك في قصيدة "تهاليل البكاء" ما ورد في الأبيات التالية[1]:

(1) م ن: ص 67.

الحبُ يقرأ جُرحَ قَومِي فِي يَدي * ويخيطُ منْ سُحبِ المَدى أَشعَارَا

مَازَلتُ أرسُمُ للجَزَائرِ قبلةٌ * بِفَمِي تعشّشُ حينَ شِعرِيَ طَارَا

كمْ منْ مقابر للفراقِ حَفَرتُهَا * لَمَّا هدمتُ من العُمرَانِ جدَارَا

تشكل عن التوالي الموسيقى للأصوات الاحتكاكية في هذه الأبيات بدءًا من "الخاء" و"الياء" و"اللام" و "الميم" و "الدال" في البيت الأول صورة حسية ناتجة عن انفعال الشاعر، وحبه الشديد لوطنه، فشعوره بروح الانتماء ووفائه لوطنه أجبره على تحمل المستحيل وصنع المعجزات بكلماته الشعرية.

كذلك أدى توالي الأصوات الاحتكاكية في قصيدة "سيدة الهيام" من القاف، العين، الخاء، الهاء، الضاء إلى رسم انفعال الشاعر، والمعاناة التي عاشها الشعب الجزائري إبان ثورة التحرير كما في المثال الآتي[2]:

وَالثَلجُ أَسْوَدُ فَوقَ قِمةِ بُؤْسِنَا * وَ العَيشُ تَحْتَ نزيف نخوتنا حِمَامْ

تَتَنهدُ الأَضوَاءُ إِذْ تَتَعَطرُ الـ * أَشْوَاقُ بالألَمِ المُعَشِشِ فِي العِظَامْ

وقد ساعدت أصوات الهمس من "الفاء"، "السين"، "الهاء"، "الكاف" في نقل التجربة الشعرية التي تصور لنا حالة تغزل الشاعر بوطنه كما في قوله:

وَإِذَا إقترفت حَديقَتين فَمنْ يُحَا * كمُ وَردتين سِواكِ سيدةَ الهُيام ؟ [3]

فالشاعر هنا يتغزل بالجزائر كما لو أنها حبيبته، بحيث لا يستطيع أن يفارقها، حيث ساعدت هذه الأصوات في إنتاج لحن شديد، وجرس موسيقي رائع كما في كلمة "تشاكسُ".

وفي قصيدة "تهاليل البكاء" ارتبطت "الشين" و "الغين" بمعاني الحب كم في قوله:

سَكَبْتْ جَزَائرُ في شَرَاييني الغِنَا * وجَعَلتُ أَوردتي لَهَا أوتارَا [1]

(1) بغداد سايح: تهاليل البكاء، ص 27.

(2) م ن: سيدة الهيام، ص 65.

(3) بغداد سايح: سيدة الهيام، ص 67.

فالشاعر هنا يتغنى بالجزائر، ومن شدة حبه لها يجعلها جزءًا منه.

ج) الصوت الجانبي (المنحرف):

ويمثله صوت اللام، وقد بلغ تواتره في قصيدة "تهاليل البكاء" و "سيدة الهيام" بشكل كبير حيث بلغ حوالي 51 مرة في القصيدة الأولى، فهو صوت له إيقاع متميز يصور الألم الحسي الذي يراود الشاعر ونجده في الأبيات التالية[2]:

وَلَعلّهَا تَاتِي بجذوةِ مَجدِها * عَينُ بكفِّ الدمعِ تَغْسِلُ عَارَا

كل المواجعِ في شَواطئِ حَيرَتي * لَبستْ رِمَالا فارتديتُ بِحارَا

وَبِدَاخِلِي مَوجُ الحِكايَةِ صَامتٌ * يَغْتَالُ في زَبدِ الشِّفاهِ جِوَارَا

كَمْ مِنْ مَقَابِرِ للفُرَاقِ حَفَرْتُهَا * لمَّا هَدَّمتُ مِنْ الهوَان جِدَارا

فالشاعر هنا ينحرف بسلوكه عن أولئك الذين يلحقون به المواجع والفراق الذي أحدثوه بينه وبين أحبائه من شدة القتل على الرغم من كل هذا فهو لديه القوة والعزيمة لمواجهة هؤلاء الذين يريدون السيطرة على وطنه.

كما بلغ تواتره في القصيدة الثانية حوالي 440 مرة ومن أمثلة ذلك[3]

قُولِي جَزَائِرُ مَا تقُولُ لَنَا الورودْ

قُولي المحبّةُ سَوف يسمعكِ الوجُودْ

لَكِ حُبّنَا والمَجدُ كُلُّهُ والخُلُودْ

ينقل الشاعر في هذه الأبيات انحرافه عن إتباع طريق المستعمر ورفضه الرضوخ للذهول والهوان، ويفضل العيش في وطنه دافعًا مقابل ذلك حبه ومجده وخلوده لأجل تطوره وازدهاره.

د) الصوت المكرر:

(1) م ن: تهاليل البكاء، ص 28.

(2) م ن: ص 26.

(3) م ن: سيدة الهيام، ص 26.

يمثله في العربية صوت الراء، ويتكون بأن تتكرر ضربات اللسان على اللثة تكرارًا سريعًا، كما ذهب إليه "Malmberg" إلى أنّ الأصوات المكررة هي الأصل للرائيات جميعًا، أي أنّ الأصل فيها أن تكون مكررة[1]، ويتضح في قصيدة "تهاليل البكاء" في:

وَطَنٌ بِقَلبِي أَضْرَمَ الأَزْهَارَا * وَبِرَوضِ عِشْقِي أَنْبتَ الأَفكَارَا [2]

جاء الراء المكرر في هذا البيت ليوحي بالافتخار والاعتزاز بالوطن وحبه الشديد له، الذي يكابد من أجله لكي يراه في أعلى المراتب، كذلك في قوله:

مَا زَلتُ أرسُمُ للجَزَائرِ قبلةٌ * بِفَمِي تعشّشُ حينَ شِعرِيَ طَارَا [3]

وقعت الراء في "أرسم" و "جزائر" و "شعري" للدلالة على تكرار الفعل واستمراره وهو ما يوحي بتكراره واستمراره لحب وطنه، وأنه يضحي دائمًا من أجله ومن أجل مقوماته الوطنية وهذا كله يؤكد صدقه الشعوري والعاطفي.

وقد تواتر صوت الراء في قصيدة سيدة الهيام "35 مرة" وذلك لما يحمله من دلالات في نفس المتلقي كما في قوله:

والبَحرُ أخضر في رَبيع دُروبِنَا * والمَوجُ أجمَلُ ما يَكُون إلى الأمَامْ [4]

فقد تكرر الراء هنا لدلالة على التفاؤل والأمل اللذان يصنعان المعجزات، كذلك التأكيد والإصرار والتحدي على بلوغ الغاية والهدف.

كما نلمس في هذا البيت تكرار لمعاني الافتخار والتغزل بالوطن كما في قوله:

النَازلاتُ صَعَدنَ أَبراجَ السَما * ءِ خَطَفْنَ بُرجَ الحوتِ فانتحَرَ الغَرامْ [5]

---

(1) سمير إستيتية: الأصوات اللغوية رؤية عضوية وتطبيقية وفيزيائية، ص 157.

(2) بغداد سايح: تهاليل البكاء، ص 26.

(3) م ن: ص 27.

(4) بغداد سايح: سيدة الهيام ، ص 65.

(5) م ن: ص 65.

وقعت الراء في "أبراج" و "برج" و "الغرام" للدلالة على أمجاد الجزائر والبطولات التي قام بها الشعب الجزائري من أجل الحرية والتحرر.

هـ) الصوائت:

إذا كانت النزعة الوطنية قد خيمت بظلالها على شعر بغداد سايح فلا عجب أن الصوائت برزت بروزًا واضحًا في شعره، وأنّ الشاعر قد اعتمد عليها اعتمادًا كبيرًا وبرزت واضحة في قوافي الأسطر الشعرية، وذلك لأنّ امتداد الصوائت عامل أساسي في اتساع دلالاتها المتنوعة الأمر الذي هيأ للشاعر فرصة استطاع من خلالها أن يعبر عن مشاعره الممتدة وأحاسيسه العميقة.

ومن هذه الصوائت الطويلة هي: الألف، الواو، الياء، حيث نجدها في قصيدة "تهاليل البكاء" وردت الألف حوالي 87 مرة والواو 19 مرة، الياء 29 مرة، وفي قصيدة "سيدة الهيام" نجد الألف 139 مرة، والواو 48 مرة، والياء 41 مرة.

من خلال هذا الإحصاء نلاحظ أنّ الألف في القصيدتين أكثر حضورًا من الياء والواو، وهذا راجع إلى نفسية الشاعر لأنّ الألف عادة تخرج النفس من الصدر وكأنه يريد الشهيق والزفير، ومن أمثلة ذلك قصيدة "سيدة الهيام":[1]

وَالشَامِخاتُ منَ الجِبَالِ تُشَاكِسُ الـ * شَهِقَاتِ في رِئَةٍ تُطَارِدُها السِّهامْ

السُنْبُلاتُ السَبعُ تحصدُ هَمسَهَا * والحبُّ يبحث في جيوبه عن غُلامْ

الألف هنا يدل على مد الصوت بالعزم والإلحاح على تحطيم قوة المستعمر، باذلاً الشعب في ذلك قوة ومثابرة حتى من خلالها الثورة التحريرية التي توجت بانتصار عظيم.

كما نجد الواو في:

اللَيلُ أَبيَضُ في فضَاءِ قُلوبنَا * والنُورُ إِنْ فُقِدَتْ محبتنا ظلاَمْ [1]

(1) م ن: ص 66.

وردت الواو في هذا البيت للدلالة على معاناة الشعب الجزائري طويلاً وتحول ليلهم نهارًا، وبمجرد أن تتذوق هذه المعاناة والمواجع طعم التسامح والسلم ترسوا قارب قلبها في ميناء الاستقرار والأمان.

كما نجد الياء في قصيدة "تهاليل البكاء" قد وردت أربع مرات في هذا البيت في قوله:

خَوفِي يَجفُّ بِخلقِ أمْنِيَتِي وكمْ * سُقْتِ المُنَى عَذَب اللُحُونِ صِغَارَا (2)

وهو ما يدل على مد الصوت وخوف الشاعر أن تضيع كل أمنياته التي يحلم بها.

3) المقاطع الصوتية:

اختلفت تعريفات الصوتين للمقطع، سبب اختلاف نظرتهم إليه فكل يعرفه من زاويته الخاصة، ومن بين هذه التعريفات نجد بأنّ المقطع هو ذلك التتابع من الأصوات الكلامية له حد أعلى، وقمة سمعية طبيعية، بغض النظر عن العوامل الأخرى، ويعتبر المقطع الوحدة التي يمكن أن تحمل درجة واحدة من النبر كما في كثير من اللغات، لذلك يقول دي سوسير "بأنّه الوحدة الأساسية التي يؤدي الفونيم وظيفة داخلها"(3). فالمقاطع الصوتية في العربية خمسة أنواع:

1- المقطع الأول: وهو مقطع قصير يتكون من صامت + صائت قصير، نحو: واو العطف والكاف ويرمز له بـ (س ع).

2- المقطع الثاني: وهو مقطع طويل يتكون من صامت + صائت قصير، نحو: "لن" و "لم" ويرمز له بالرمز (س ع س).

3- المقطع الثالث: وهو مقطع طويل يتكون من صامت + صائت طويل، نحو: "لا" و "ما" النافيتين ويرمز له بـ (س ع ع).

---

(1) بغداد سايح: سيدة المياه، ص 65.

(2) م ن: تهاليل البكاء، ص 26.

(3) محمد محمود داود: العربية وعلم اللغة الحديث دط ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000م، ص 133.

4- المقطع الرابع: وهو مقطع مغرق في الطول، يتكون من صامت + صائت طويل + صامت، نحو: "قال" ويرمز له بـ: (س ع ع س).

5- المقطع الخامس: وهو مقطع مغرق في الطول، ويتكون من صامت + صائت قصير + صامت، نحو: "بحر" و "فقر" ويرمز له بـ: (س ع س س).

للمقاطع الصوتية وظيفة إيقاعية في تشكيل الموسيقى الداخلية للخطاب، إلى جانب موسيقى الألفاظ وترتيبها واتساقها مع معانيها[1].

ونهدف من وراء دراسة المقاطع – الأكثر تواترًا – تكشف الوظيفة الإيقاعية والدفعة النفسية التي يصف من خلالها الشاعر عواطفه وأحاسيسه ويظهر ذلك من خلال القصيدتين اللتين بين أيدينا فمن المقاطع الواردة في قصيدة "تهاليل البكاء" في هذه الأبيات[2]:

وَطَنٌ بِقَلْبِي أضرَمَ الأَزْهَارَا * وبِروضِ عِشْقِي أَنْبتَ الأَفْكَارا

هو يَزْرَعُ الأَحْلامَ فِي حَدقَاتِهِ * ويَصبُّ مِنْ قَبَس الرُؤى أَنْوَارا

إنّ العُيُونَ تسيرُ فَوقَ دُروبِهِ * حِلمًا بوادِ المَوتِ يُبْصرُ نَارَا

وَلَعلّهَا تَأْتِي بجذوةِ مَجدِها * عَينُ بكفِّ الدمعِ تَغْسِلُ عَارَا

ارتبطت المقاطع الطويلة المفتوحة في هذه الأبيات (بي، رَاقي، رَاْ، لاَ، هَاْ، قَا، ؤى، سي، تي، نا، عَا، يو) بمعنى الاعتزاز والفخر بالوطن الأم.

كذلك احتوت قصيدة "سيدة الهيام" على مجموعة من المقاطع الصوتية بأنواعها المختلفة، وهو ما نلحظه في هذه الأبيات[3]:

اللَيلُ أَبيَضُ فضَاءِ قُلو * والنُورُ إِنْ فُقِدَتْ محبتنا ظلاَمْ

وَالثَلجُ أَسْوَدُ فَوقَ قِمةِ بُؤْسِنَا * و العَيشُ تَحْتَ نزيف نخوتناحِمَامْ

(1) بن زروق نصر الدين: دروس ومحاضرات في اللسانيات العامة، ط1، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011م، ص 57.

(2) بغداد سايح: تهاليل البكاء، ص 26.

(3) بغداد سايح: سيدة الهيام، ص 65.

والبَحرُ أخضر في رَبيع دُروبِنَا * والمَوجُ أجمَلُ ما يَكُون إلى الأمَامْ

تَتَدحرجُ الكَلِماتُ في أَفعَالنَا *وعَلى جُسُورِ عُيونِنَا سَقَطَ الكلامْ

في هذه الأبيات ذات المقام الوصفي نجد المقاطع الطويلة المفتوحة: في (نو، ضَا، نَا، زِي، مَا بِي، كُو، سُو). فهذه المقاطع الطويلة في القصيدتين أعطت للشاعر مجالاً واسعًا ينقل كل ما يجيش في صدره وصدور شعبه من ألم وحزن ومعاناة والرغبة في الأمن والاستقرار.

كما شكلت المقاطع المغلقة هي الأخرى ملمحًا أسلوبيًا بارزًا في القصيدتين يدل على شدة الاعتزاز والحب من ذلك قوله[1]:

مَا زَلتُ أرسُمُ للجَزَائرِ قبلةٌ * بِفَمِي تعشّشُ حينَ شِعرِيَ طَارَا

أنَا في بِلادِي مَاءُ شَوقٍ دَافقٌ * غَادرتُ صُلبَ غَرَامِهَا أنْهَارَا

فالمقاطع المغلقة هنا: (أرْ، إعْ، قبْ، شِعْ، شُوْ، درْ، صُلْ، أنْ) حادة النبرة، تتبعها مقاطع مفتوحة (ما، زا، طا، لا، دا، غا) فنتج عن هذا التنوع بين المقاطع شعور عاطفي جميل، فقد حرص الشاعر على التوافق والانسجام بين الأصوات وانفعالاته.

ومن المقاطع المغلقة الواردة في قصيدة "سيدة الهيام" ما ورد في الأبيات الآتية[2]:

تَتَسلّقُ الأَحْلامُ أَجفَانَ التَمَـ * رُدِ والتَمرّدُ كَالحَقِيقَةِ لاَ يَنَـامْ

تتوقد الأحزَانُ .. تَنْطفئُ إبتسَا * مَةُ مُقْلَتينِ، فَكَيْفَ يشتعل السلامْ ؟

النَازلاتُ صَعَدنَ أَبراجَ السَما * ءِ خَطَفْنَ بُرجَ الحوتِ فانتحَرَ الغَرامْ

نلاحظ في هذه الأبيات أيضًا أنّ المقاطع الصوتية المغلقة (أحْ، أجْ، يَنْ، إبْ مُقْ، كَي، يش، أبْ، طفْ، بُرْ ...) ارتبطت بمعنى الاعتزاز والافتخار بأمجاد الجزائر وهذه المقاطع حادة النبر تصاحبها مقاطع مفتوحة، فمثلاً المقطع المغلق (أحْ) في قول الشاعر: "الأحْلام" يصاحبها

(1) م ن: تهاليل البكاء، ص 27.

(2) بغداد سايح: سيدة الهيام، ص 65.

المقطع الطويل، لَأْ، وهذا النوع من الاتصال بين المقاطع ولد شعور عميق وعاطفة إنسانية جياشة لدى الشاعر لأنه في موقف التغزل.

وجاءت المقاطع الصوتية بأنواعها دالة على اضطراب نفسية الشاعر وانفعالاته وعواطفه اتجاه وطنه، منتظرًا بريق أمل يسطع يومًا ما، حيث خلق مجالاً أكبر للتأثير على المتلقي، وذلك بتفخيم الحركات وسكون الألفاظ على نحو يمكنه من تحقيق أداة الصوت هذا ماجعل قصائده ذات تنوعًا موسيقيًا رائعًا وتماسكًا داخليًا مبهرًا.

إضافة إلى الوظيفة الإيقاعية للمقاطع التي تشكل الموسيقى الداخلية وموسيقى الألفاظ ومعانيها التي تقوم بالتأثير على المتلقين وجلب انتباههم، كما أنّ لدراسة المقاطع فائدة كبيرة في معرفة نسيج الكلمة، وتُعيننا على معرفة موسيقى الشعر العربي وموازينه[1].

ثانيًا: الإيقاع الخارجي:

1- الوزن:

اعتمدت نظريات حديثة خصوصًا الأسلوبية في تحليل النصوص الشعرية على أنّ الإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغة شعره، فقد يكون الإيقاع هادئًا مطمئنًا موحيًا بالسلامة أو الحزن وقد يكون متغيرًا حادًا يوحي باضطراب النفس بل قد يبدأ بإيقاع هادئ لا يلبث أن يتصاعد فيصير حادًا، وقد يختلف إيقاع بيت عن آخر في قصيدة واحدة، وقد ارتبط ذلك بحالة انتظام عبارات البيت عروضيًا أي بترتيب تفعيلات البحر الذي وردت عليه القصيدة[2].

وللوزن علاقة كبيرة بانفعال القصيدة وطبيعة موضوعها، حيث أنّ "الشعر ينطوي دائمًا على الانفعال، ولما كان لكل انفعال نبضه الخاص، فإنّ له -أيضًا- طرق التعبير التي تميزه، ومن

(1) مناف مهدي محمد: علم الأصوات اللغوية، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1998م، ص120.

(2) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ط1، دار الأديب، وهران، الجزائر، 2005م، ص 58-59.

هنا تصبح عملية التأليف الشعري حالة غير عادية من الاضطراب والانفعال وفي الوقت نفسه فإنها تولد هذه الحالة الانفعالية لدى الغير وتزيد انتباه القارئ، وقدرته على الاستجابة والتأثير.

والوزن الملائم للانفعال هو الذي يحدث قدرته الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت لآخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى"[1].

يتضح من هذا القول أنه لا بد من توافق النفسية مع الإيقاع الداخلي للبيت، لأنّ الانفعال العاطفي يمكن إدراكه من خلال القصيدة التي نقوم بدراستها.

يرى ابن رشد أنّ من تمام الوزن أن يكون مناسبًا للغرض، وممن ناصر قضية اختيار الوزن حسب الموضوع سليمان البستاني الذي راح يردد مقولة الربط بين الوزن والموضوع، لكنه لم يستطع أن يتقيد بهذه القاعدة. أمّا إبراهيم أنيس فعندما تكلم عن العلاقة بين العاطفة والوزن يقول: "نستطيع ونحن مطمئنون أنّ نقرر أنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنًا طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه"[2]، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرًا قصيرًا يتلاءم وسرعة النفس وازدياد النبضات القلبية.

ويؤكد رأي إبراهيم أنيس محمد غنيمي هلال عندما قال: "فقد يقع الشاعر على البحر ذي التفعيلات الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه محبًا كان أو راثيًا"[3].

وعليه اختيار الشاعر من بحور الشعر العربي بحر الكامل وقد اعتمد عليه في كل قصائده، لأنه مناسب مع طبيعة انفعاله وعواطفه، كذلك لأنه مناسب لموضوع القصيدة بما تحمله من تريث وتأني وسكينة، لذلك اعتمد على التفعيلات الطويلة التامة، رغبة في استيقاظ

(1) حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، د ت، ص 389.

(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 177-178.

(3) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، د ط، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة، د ت، ص 441.

عناصر أبعاد تجربته الشعرية وأنّ هذا البحر يصلح للموضوعات الواسعة كالفخر والحماسة، وهو ما يتلاءم مع كثرة الحركات وطول التفعيلات داخل البيت الشعري كما في القصيدتين اللتين بين أيدنا، حيث يتسنى للشاعر عرض فضائل الممدوح وحسن خصاله، وبالتالي يعمل على إيقاظ العقول وتحريك القلوب، وما نلاحظه عن تفعيلات هذا البحر غلبة المقاطع القصيرة على المقاطع الطويلة، لأنّ المقاطع القصيرة فيها خفة ورشاقة، كما تتفق مع الاضطراب الذي يتبعه سرعة في التنفس وفي دقات القلب.

وللبحر الكامل ستة أجزاء وهي:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وله ثلاث أعاريض وتسعة أضرب

العروض الأولى صحيحة (مُتَفَاعِلُنْ) ولها ثلاثة أضرب:

الأول صحيح (مُتَفَاعِلُنْ)

والثاني: مقطوع (فَعِلاتُنْ)

والثالث: مضمر (فَعْلُنْ)

والعروض الثانية: فَعِلُنْ ولها ضربان:

الأول: فَعِلنْ

والثاني: فَعْلُنْ

والعروض الثالث: مجزوءة صحيحة (متْفاعِلنْ) ولها أربعة أضرب:

الأول: مجزوء مُتَفَاعِلاتُنْ

والثاني: مجزوء مُتَفَاعِلان

والثالث: مجزوء مُتَفاعِلُنْ [1]

(1) جورج مارون: علما العروض والقافية، دط، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2008م، ص 75-76.

زحافه: "يجوز في مُتَفَاعِلُنْ أن يسكن تاؤه، فيبقى مُتْفَاعِلُنْ وينقل إلى مُسْتَفْعِلُنْ المساوية لها بالحركات والسكنات"[1]. ويسمى مضمرًا، ويجوز إذا صار مستفعلن أن يحذف سينه فيبقى "متْفعلن" فينقل إلى مَفَاعِلُنْ ويسمى موقوصًا.

وقد جسد الشاعر طول نفسه في بحر الكامل ذي الكثافة الصوتية المعتبرة (42 صوت) والمقاطع الصوتية الكثيرة (30 مقطعًا) وقد عمد إلى أن تكون تفعيلة الإضمار مسايرة ومتماشية مع التفعيلة الأصلية في القصيدتين، وأنّ الإضمار جد متوافق مع سياق الأفكار في الأبيات الشعرية كما في ما يلي[2]:

وَطَنٌ بِقَلْبِي أضرَمَ الأَزْهَارَا * وبِروضِ عِشْقِي أَنْبتَ الأَفْكَارا

وَطَنُنْ بِقَلْبيْ أَضرَم لْأَزْهَارَاْ * وَبِرَوْضِ عِشْقِيْ أَنْبَتَ لْأَفْكَارَاْ

مُتَفَاعِلُنْ مُتْفاعلن مُتْفاعِلْ * مُتَفَاعِلُنْ مُتْفاعلن مُتْفاعِلْ

كما نجد طغيان تفعيلة الاضمار مُتْفاعلن على قصيدة سيدة الهيام، كما في الأبيات التالية[3]:

اللَيلُ أَبيَضُ فضَاءِ قُلوبنَا * والنُورُ إِنْ فُقِدَتْ مَحبتَنَا ظلاَمْ

اَلْلَيّلُ أَبْيَضُ فِيْ فَضَاءِ قُلُوبِنَاْ * ونْنُورُ إِنْ فُقِدَتْ مَحَبتَنَاْ ظَلاْمْ

متْفَاعِلُن مَتَفَاعِلُنْ مُتَفَاْعِلُن * متْفاعلن متفاعلُنْ مُتَفَاعِلاَنْ

ففي هذا البيت: عروضه سالمة وضربه مظمرة مقطوعة والحشو سالمة، ويسمى هذا البيت بيت المضمر المقطوع.

كذلك نجد علة القطع وهي حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله فتصير تفعيلة مُتَفاعِلُنْ: متْفَاعِلْ كما في المثال التالي[4]:

---

(1) عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2007م، ص 171.

(2) بغداد سايح: تماليل البكاء، ص 26.

(3) م ن: سيدة الهيام، ص 65.

(4) بغداد سايح: تماليل البكاء، ص 26.

هُوَ يَزْرَعُ الأَحلامَ فِي حَدَقَاتِهِ * وَ يَصُبُّ مِنْ قَبَسِ الرُؤَى أَنْوَارَا

هُوَ يَزرع لْأَحْلَامْ فِيْ حَدَقَاْتِهِيْ * وَيَصُبْبُ مِنْ قَبَسِ رْرُءَىْ أَنْوَاْرَاْ

مُتَفاعِلُنْ مَتْفاعِلُنْ متَفاعِلُ * مُتَفاعِلُنْ مُتَفَاعـلُنْ مُتْفاعِلْ

وقد لجأ الشاعر إلى هذه الزحافات في القصيدتين وذلك من أجل إحداث توافق وانسجام في الأبيات الشعرية وإحداث نغم موسيقي يتلاءم وموضوعها الحماسي، إنّ العروض في هذا الوزن مُتَفاعِلُنْ لم تدخله أي علة، أمّا الضرب فقد جاء مقطوعًا مرة واحدة أي كان أصله متَفَاعلن فأسقطت النون وسكنت اللام فبقي متفاعِلْ، وحرف الميم والنون من حروف الغنة التي تحمل نغمة الحنين والرقة.

نستطيع أن نفهم أنّ استعمال الشاعر للتفعيلة المضمرة لهذه الكثافة لها دلالات خاصة ومختلفة من بيت لآخر، فمثلاً البيت الأول في قصيدة "سيدة الهيام" يدل على شدة معاناة الشاعر وما يحمل بداخله من حزن وألم.

فالوزن في القصيدتين له وظيفة جمالية فهو جزء هام من الوظيفة الشعرية للشاعر، وأنّ القصيدة في تشكيل بنيتها الموسيقية تقوم على عنصرين أساسيين هما الإيقاع والوزن، حيث أنّ كلاهما يكمل الآخر في تلاحم شديد.

في الأخير نستنتج أنّ "الوزن ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة الشعرية، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة وإنما هو جزء هام في تشكيل القصيدة، لأنه له علاقة كبيرة في تحديد انفعالاتها وطبيعة موضوعها"[1].

2- القافية:

في اصطلاح العروضيين علم بأصول يعرف به أواخر أحوال الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح، وقبيح، وهي مع هذا اسم لعدد من الحروف ينتهي بها كل بيت.

(1) نور الدين السيد: الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري، ط1، دار هومنة، الجزائر، 1997م، ص 139.

وهي في التعريفات للجرجاني: "الحرف الأخير من البيت وقيل هي الكلمة الأخيرة منه، أمّا حدودها فهي الحرفان الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما من متحركان مع الحركة التي تسبق الساكن الأول. ولا يسمى الكلام شعرًا ما لم يكن له وزن وقافية والقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، فهما الأساسيان في العشر حسب نظرية عمود الشعر عند المرزوقي، فهي تعطي نغمة موسيقية شعرية[1].

والملاحظ أنّ العرب لم تعرف من مواضع القافية إلاّ أواخر الأبيات فقط وقد احتفلوا بها احتفالاً كبيرًا، وعملوا على دراستها وتسمية كل حركة أو صوت ساكن فيها، وتحدثوا عن لوازمها وعن عددها، كما تحدثوا عن عيوبها، ووجهوا النصح للشاعر في كيفية اصطيادها[2].

وقد قسم العروضيون حروف القافية إلى:

1) الروي: وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويلتزم تكراره في كل بيت منها في موضع واحد، هو نهايته، وإليه تنسب القصيدة، والروي في هذه القصيدة التي بين أيدينا "تهاليل البكاء" هو "الراء"، لذلك فالقصيدة رائية. والروي في قصيدة "سيدة الهيام" هو حرف "الميم" و هو يحمل دلالة الحنين و الرقة.

2) الوصل: هو حرف مدّ (الألف أو الياء أو الواو) ناشئ عن إشباع حركة الروي في القوافي المطلقة، ففي قصيدة "تهاليل البكاء" لا يوجد الوصل لأنّ القافية مقيدة، أمّا في قصيدة "سيدة الهيام" فالوصل هو "الياء" الناشئة عن إشباع حركة الميم.

(1) طارق حمداني: علم العروض والقافية مفاهيم ومصطلحات عامة قواعد التقطيع العروضي بحور الشعر الحر القافية وعيوبها، مختارات شعرية، د ط، دار الهدى، الجزائر، د ت ،ص 124.

(2) محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، ط2، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، 2006م ص30.

3) الردف: حرف مد أو حرف لين ساكن قبل الروي مباشرة سواء أكان الروي مطلقًا أم مقيدًا[1]. فالردف في القصديتين هو الألف وهو حرف مد. نلاحظ أنّ الشاعر بغداد سايح قام بتنويع قوافيه بين مطلقة ومقيدة، كما أنها وردت صوتية وليست كلمة كما في قصيدة تهاليل البكاء، فالقافية جاءت مطلقة كما في ما يلي:

كَاْ را: /0/0، نَاْ رَ اْ: /0/0

وَ اْ رَ اْ: /0/0، عَاْ رَ اْ: /0/0

ووزنها المقطعي (ص ح ح + ص ح ح).

وفي قصيدة "سيدة الهيام" وردت القافية مقيدة، لأنّ رويها ساكن، وهذا ما نلخصه على مقاطع القصيدة من أول بيت إلى آخر بيت وبيان ذلك فيما يلي:

اللَّيلُ أَبيَضُ فضَاءِ قُلوبنَا * والنُورُ إِنْ فُقِدَتْ مَحبتَنَا ظلاَمْ

فالقافية في هذا البيت: لَاْمْ ووزنها العروضي، /00 وهي من النوع المترادف.

نلاحظ أنّ القافية في القصيدتين وردت صوتية، ويعود استخدام الشاعر لهذه القافية إلى إحداث نغم موسيقي يتلاءم وطبيعة القصيدة، كذلك لأنّ الشاعر في موقف واحد وهو الافتخار والتغزل بالجزائر وجعلها بمثابة حبيبته.

وما نلاحظه على قصائده هو وجود تواصل صوتي بين نهايات الأبيات وبين الطابع الموسيقي الجمالي، ومثال ذلك في قصيدة "تهاليل البكاء"[2]:

وَطَنٌ بِقَلْبِي أضرَمَ الأَزْهَارَا * وبِروضِ عِشْقِي أَنْبتَ الأَفْكَارا

هُوَ يَزْرَعُ الأَحلامَ فِي حَدَقَاتِهِ * وَ يَصُبُّ مِنْ قَبَسِ الرُؤَى أَنْوَارَا

إِنَّ العُيُونَ تَسيرُ فَوقَ دُرُوبهِ * حِلْمًا بوادِ المَوتِ يُبْصِرُ نَارَا

(1) عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، ص 171-174.

(2) بغداد سايح: تهاليل البكاء، ص 26.

وما نلاحظه على القافية في هذه الأبيات هو جمالها الموسيقي المتمثل في انتهاء كل أبيات القصيدة بحرف واحد، وهو ما يدعى بحرف الروي الذي ساعد على إحداث نغمة موسيقية واحدة من أول بيت إلى آخره، وما يزيد من جمال هذه الأبيات هو التنويع في حروف القافية التي تسبق حرف الروي من ألف وكاف ونون وفاء.

إضافة إلى إتحاد حركة حرف الروي التي تساعد على توافق وانسجام النغم حيث أنّ "الحركة هي المظهر الصوتي المصاحب للحرف، وبدون الإتحاد في الحركة يختل النغم وإن اتحد الحرف"[1]. وهو ما نلخصه في هذه الأبيات[2]:

والبَحرُ أخضر في رَبيع دُروبِنَا * والمَوجُ أجمَلُ ما يَكُون إلى الأمَامْ

تَتَنهدُ الأَضوَاءُ إِذْ تَتَعَطرُ الـ * أَشْوَاقُ بالألَمِ المُعَشِشِ فِي العِظَامْ

لاَ ذِئْبَ يَرْكُضُ فش بَراءتِهِ إذَا * مَزَجَ العُوَاءُ رَوَائِعَ الدّمِ بالخزَامْ

الملاحظ في هذه الأبيات أنّ الشاعر تجنب الوقوع في عيب من عيوب القافية وهو الإقواء، لذلك نجده جعل حركة حرف الروي كله سكون، على الرغم من المفروض أن يتقيد بالقاعدة المعروفة وهي أنّ الاسم الذي يأتي بعد حرف الجر يكون مجرورًا، وعلى الرغم من ذلك فقد كسر هذه القاعدة، وهذا من أجل إحداث نغمة موسيقية وصوتية منسجمة في كامل أبيات القصيدة، بحيث لا يحس السامع بالملل، من خلال هذا كله نلاحظ أنّ "شاعر الحداثة لم يقف عند القافية وإنما تطلع إليها من خلال قيمتها البنائية، وليس فقط قيمتها الإيقاعية فأضرب عنها وقتما ارتأى عدم افتقار النص إلى تلك القيم بنوعيها"[3].

لقد أحكم الشاعر قوافيه ووزعها توزيعًا رائعًا، بحيث جعل السامع يستمتع بعودة بعض القوافي التي سمعها سابقًا في القصيدة قبل أن ينتقل إلى قافية مغايرة، فقد نجد قافية ترددت مرة

(1) طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي، ص 396.

(2) بغداد سايح: سيدة الهيام، ص 65.

(3) محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص الشعري في شعر الحداثة، ط1، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، 2001م، ص 49.

واحدة أو مرتين في المقطع، ولكننا حين نواصل قراءة القصيدة تفاجئنا تلك القافية بظهورها من جديد لتضفي على النفَس الشعري نوعًا من الارتياح، لأنّ الأذن والنفس قد تعرفت على تلك القافية فيما سبق، والأمر الذي يجعل من عودة هذه القافية ممتعًا هو قلة ترددها فيما سبق، لذا فالنفس تبقى في اشتياق لها، كما أنها تعمل على التماسك الإيقاعي للقصيدة وربط أجزاءها ببعضها البعض، كما أنّ القوافي هنا ساعدت على معرفة نهايات الجمل أو الأسطر الشعرية.

كما نجد الشاعر قد جعل قافيته في القصيدة الأولى "تهاليل البكاء" حرف الألف الذي يعبر عن إخراج النفس من الصدر في آخر كل بيت ويبدأ ببيت جديد، فالألف عادة يخرج النفس من الصدر وكأنه يريد الشهيق والزفير لإخراج حزنه، وتجديد حياته، وهو مناسب للحالة التي عليها الشاعر، فأحرف المد تناسب حالة الحنين والشوق، لذلك نجد أنّ الشاعر بغداد سايح قد أكثر من هذه الحروف، وقد استخدم القافية المطلقة لأنها مناسبة للجو الموسيقي المتمثل في الحرية، وإطلاق الشاعر لقافيته إيذان بإطلاق يده، وترك العنان لنفسه وسريان موهيته على سجيتها دون تقيد.

شكر وعرفان

الحمد لله حمدًا كثيرًا نشكره على فضله وتوفيقه في إنجاز هذا البحث

وأتقدم بالشكر الجزيل وبكل احترام لأستاذتي المشرفة "وردة بويران" بقبولها الإشراف على هذه المذكرة والتي كانت نعم السند والتي لم تبخل عليَّا بالتوجيهات والنصائح القيمة

جزاها الله خير الجزاء

كما أشكر كل من الأساتذة "معلم وردة"، "السعيد مومني"

وجميع أساتذة اللغة والأدب العربي

وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد

الانزياح:

يشكل الانزياح قاعدة أسلوبية متينة، ومرتكزًا محوريًا لكمٍّ وافر من الكتابات الأسلوبية التي اتخذت من أسلوبية الانزياح تسمية لها موازية للأسلوبية الأدبية.

وقد نقل هذا المفهوم إلى العربية بما لا يقل عن 40 مصطلحًا، يمكن أن نجد شفيعاً لها في أنّ الغربيين أنفسهم قد عبروا عن هذا المفهوم الواضح لمصطلحات كثيرة، فجون ديبوا يشير إلى أنّ الانزياح حدث أسلوبي ذو قيمة جمالية يصدر عن قرار للذات المتكلمة بفعل كلامي يبدوا خارقًا لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى معيارًا، يتحدد بالاستعمال العام للغة المشتركة بين مجموع المتخاطبين بها [1] .

إنّ مفهوم الانزياح عند تودوروف: "هو لحن مبرّر" ما كان يوجد لو أنّ اللغة الأدبية كانت تطبيقًا كليًا للأشكال النحوية الأولى، وهذا يعني أن الانزياح مبرّرا في حدود القواعد النحوية، وأن تكون مبرراته معقولة، ومفهوم الانزياح عند جاكسبون "هو خيبة الانتظار من باب تسمية الشيء بما يتولد عنه"[2].

يعني هذا خرق أفق الانتظار لدى القارئ، وتشويش اللغة والمألوف وانتهاك المعرفة الأولية للقارئ، والإتيان باللامتوقع يجسد قدرة المبدع في استخدام اللغة.

أمّا سبيتزر فقد اتخذ من الانزياح مقياسًا رزينًا لتحديد السمة الأسلوبية المميزة التي تدل على العبقرية الفردية للكاتب.

ويرى ريفاتير أنّ تحديد أسلوبية الانزياح على مستوى المعيار عملية محدودة وضعيفة وغير ملائمة أصلاً بالنظر إلى غموض ماهية المعيار من جهة، ولأنّ إجراءات الكُتاب وأحكام القراء لا تؤسس اعتمادًا على معيار مثالي، ولكن اعتمادًا على تصوراتهم حول ما هو مقبول

(1) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008م ص 204-205.

(2) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، لبنان، 2006م ص84.

كمعيار، وقد شاع الانزياح عند طائفة من الدّارسين المعاصرين منهم عبد الملك مرتاض وحميد لحمداني[1].

فالانزياح قد يتعدى وصف ظاهرة واحدة، ينعكس فيها خرق نظام اللغة المتعارف عليه، والمألوف إلى وصف منهجًا على الذين خرجوا عن المذاهب المألوفة وحادوا عن القواعد المتعارف عليها، قد جاء بغرض إخراج اللغة "من مستواها المثالي إلى مستواها العادي إلى مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها"[2].

ومن أهم الغايات المتوخاة من الانزياح لفت انتباه القارئ ومفاجأته بالجديد، والتحايل على اللغة يجذب المخاطب إلى الألفاظ وتمازجها.

والغرض من الانزياح الشعري هو السمو بالنص الشعري، ويعزز جماليتة فيضفي عليه حلة غاية في الجمال والروعة من خلال الخرق الذي له دورها في دراسة النص الشعري: "إنّ رصد ظواهر الانحراف في النص يمكن أن تعين قراءته قراءة استيطانية، جوانبه تبتعد عن القراءة السطحية والهامشية، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدهشة والمفاجأة، ولذلك يصبح حضوره في النص قادر على جعل لغته لغة متوجهة ومثيرة"[3].

وعليه فإنّ الانزياح يكون على مستويين، المستوى التأليفي والمستوى الاستبدالي.

أولاً: الانزياح التأليفي:

يتضمن التقديم والتأخير، الحذف أو الإضمار الوصل والفصل.

1) التقديم والتأخير:

(1) يُنظر: يوسف أوغلسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 206.

(2) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ط1، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007م، ص 184.

(3) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي للنشر، عمان، الأردن، 2003م، ص58.

يشغل باب التقديم والتأخير حيزًا كبيرًا من اهتمام علماء البلاغة واللغويين، وهذا ما جعله يصبح أداة في يد الأدباء والشعراء يسخرونه للعب باللغة كما يشاؤون، وهذا ما أكسب التقديم والتأخير قيمة بلاغية كبيرة، يقول الجرجاني في هذا الصدد "هو باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه، و فضيي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عنده أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان". فقد أوضح الجرجاني علميًا السر البلاغي للتقديم والتأخير في الكلام، وتظهر قيمته في النظم العربي فيعود ليوجه ما للتقديم من أثر في الوجدان، ويلف النظر إلى أنّ تلك التغييرات الظاهرة في النظم إنما تعود إلى ما في النفس من ترتيب ونظام[1].

فالتقديم كما هو معروف عند العرب قديمًا أنّ الكلام يأتي مركبا من فعل وفاعل ومفعول به ثم تأتي اللواحق، أمّا الاسمية فمن العادة أن يأتي المبتدأ ليليه الخبر، فالألفاظ تعد قوالب المعاني فيجب أن يكون ترتيبها الوصفي بحسب ترتيبها الطبيعي، وقد يتعرض الكلام لبعض المزايا ما يدعوا إلى تقديمه[2].

وقد ورد التقديم والتأخير في القصيدتين فيما يلي:

أ) التقديم:

– تقديم الجار والمجرور: ورد تقديم شبه الجملة في قصيدة تهاليل البكاء فيما يلي[3]:

وَطَنٌ بِقَلبِي أَضْرَمَ الأَزْهَارَا * وَبِرَوضِ عِشْقِي أَنْبتَ الأَفكَارَا

هو يَزْرَعُ الأَحْلامَ فِي حَدقَاتِهِ * ويَصبُّ مِنْ قَبَس الرُؤى أَنْوَارا

إنّ العُيُونَ تسيرُ فَوقَ دُروبِهِ * حِلمًا بوادِ المَوتِ يُبْصرُ نَارَا

(1) أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ط3، دار الكتب العالمية، بيروت، 1993م ص160.
(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ط3، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2006م، ص 85.
(3) بغداد سايح: تهاليل البكاء، ص 26.

ورد الجار والمجرور في البيت الأول (بقلبي) وفي البيت الثاني (مِنْ قبس) وفي البيت الثالث (بواد)، ورد هذا التقديم بغرض التعظيم والاهتمام بالمتقدم وهو الوطن، فالشاعر هنا في مقام الافتخار والاعتزاز بوطنه الجزائر، حيث أعطاه مكانة رفيعة وجعله في المقدمة، ويحلم دائمًا أن يراه متربعًا على عرش التقدم والازدهار.

كما ورد تقديم شبه الجملة في قصيدة سيدة الهيام في البيت التالي:

تَتَدحرجُ الكَلِماتُ في أَفعَالنَا * وعَلى جُسُورِ عُيونِنَا سَقَطَ الكلامْ[1]

تتجلى هنا أيضًا ظاهرة التقديم والتأخير، إذ تقدمت شبه الجملة (على جسور عيوننا) على الجملة الفعلية (سقط الكلام) أي على الفعل والفاعل، فالشاعر بهذا يؤكد ويقرر فكرة أنه في حالة غضب وتعاسة، وأنّ الأيام التي مرّ بها أبناء وطنه قاسية ومؤلمة، وجاءت رسالته معبرة وجدت بذلك طريقًا إلى نفسية المتلقي.

– تقديم المفعول به عن الفاعل: [2]

وَاللامِعَاتُ مِنَ البُنُودِ عَلى الجِبَا * لِ يَهُزّهَا خَفَقَانُ أَجْنِحَةِ الحَمَامْ

السُنْبُلاتُ السَبعُ تحصدُ هَمسَهَا * والحبُّ يبحث في جيوبه عن غُلامْ

اختار الشاعر تقديم المفعول به (الهاء في يهزّها، وفي همسها) لأنه يؤكد فكرة تزعزع الجبال واهتزازها أما قوة البنود، والمفعول به محط تأكيد، وهذا يبث في القارئ نوعًا من التفاؤل والتضحية.

– تقديم جملة جواب الشرط: يتمثل ذلك في[3]:

تَتَنهدُ الأَضوَاءُ إذا تَتَعَطرُ الـ * أَشْوَاقُ بالألَمِ المُعَشِشِ فِي العِظَامْ

لاَ ذِئْبَ يَرْكُضُ في بَراءتِهِ إذَا * مَزَجَ العُوَاءُ رَوَائِح الدّمِ بالجُزَامْ

لا تَعْجَبن إذَا تَآكَلَ صَوْتُنَا * فَخَرَائِطَ الطَاعونِ تَنْتَظِرُ الجُذَامْ

(1) بغداد سايح: سيدة الهيام، ص 65.

(2) م ن: ص 67.

(3) م ن: ص 65.

قام الشاعر في هذه الأبيات من قصيدة "سيدة الهيام" بتقديم عبارة جواب الشرط على عبارة الشرط والأداة، وذلك للتأثير على المتلقي، والتأكيد على فكرته التي تحمل معنى الصمود والتصدي بعد معاناة ومواجع أليمة.

ب) التأخير:

– تأخير الفعل عن الفاعل[1]:

وَالشَامِخاتُ منَ الجِبَالِ تُشَاكِسُ الـ * شَهِقَاتِ في رِئَةٍ تُطَارِدُها السِّهامْ

عَيْنَايَ تَبْتَكِرَانِ صَمْتًا آخرًا * لاَ نَظْرَتِي الخَرْسَاءُ تَحْتَرِقُ الزّحَامْ

إنّ الهدف من تأخير الفعل عن الفاعل في هذه الأبيات هو اهتمام الشاعر بالفاعل وإعطائه مكانة متقدمة لما يحمله من صفات ومعانٍ مؤثرة في القارئ.

– تأخير الفاعل عن المفعول به:

وَاللاَمِعَاتُ من البُنودِ على الحبَا * لِ يَهزُّهَا خَفَقَانِ أَجْنِحَة الحَمَامْ[2]

جاء الفاعل (خفقانُ) متأخرًا عن المفعول به (الهاء في يهزها) كون الشاعر يعبر عن مدى تأثير الانتصار في نفوسهم، أي أنه الوحيد الذي يصنع الحرية في حياتهم.

إنّ ظاهرة التقديم والتأخير التي اختارها الشاعر في هذه القصيدة، قد أشعت عليها بمعاني كثيرة، وأحدثت تأثيرًا بالغًا في المتلقي وملكت عواطفه.

2) الوصل والفصل:

هو العلم بمواقع العطف أو الاستئناف، والتهدّي إلى كيفية إيقاع حروف العطف في مواقعها أو تركها عند الحاجة إليها "وذلك صعب المسلك لطيف غامض السر، لا يوفق في

(1) بغداد سايح: سيدة الهيام: ص 67.

(2) م ن: ص 67.

الصواب فيه إلا من أوتي حظًا من حسن الذوق، وطبع على البلاغة ورزق بصيرة نافذة في إدراك محاسنها"[1].

يرى عبد القاهر الجرجاني من خلال هذا القول، أنه ليس هناك علم من علوم البلاغة أصعب وأدق وأغمض منه، بحيث أنه يجب على الدارس أن يكون حاذقًا وماهرًا في هذه الصنعة لكي يبين الجمل التي تفصل والتي توصل بين بعضها البعض، فلا يمكن لأحد أن يملك هذه المعرفة إلاّ من أوتي هذا الفن.

يقول عبد القاهر الجرجاني في الوصل والفصل: "الوصل في الجمل عطف بعضها على بعض، والفصل ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد الأخرى"[2]. فالمبدع يحتاج إلى ربط بين المعنى والمعنى برابط أو قطع معنى عن معنى بقاطع، وهو في وصله وفصله يهدف إلى تحقيق غاية جمالية يسمو إليها ،لأنه يحرص على أداء فكرته في وضوح لا لبس فيه لتصل إلى المخاطب في مجال وجلاء[3].

وقد ورد الوصل في القصيدتين في عدة مواضع منها[4]:

وَطَنٌ بِقَلْبِي أضرَمَ الأَزْهَـارَا * وبِروضِ عِشْقِي أَنْبتَ الأَفْكَارا

هو يَزْرَعُ الأَحْلامَ فِي حَدقَاتِهِ * ويَصبُّ مِنْٗ قَبَس الرُؤى أَنْوَارا

تَهْتَزُّ أَغنيتِي غُصُونَ مَوَدَّةٍ * وَيَطِيرُ مِنْهَا المُسْتَحيلُ هُزَازَا

الحبُ يقرأ جُرحَ قَومِي فِي يَدي * ويخيطُ منْ سُحبِ المَدى أَشعَارَا

(1) أحمد مصطفى المراغي: علم البلاغة والبيان في المعاني والبديع، ص 162.

(2) منير سلطان: الفصل والوصل في القرآن الكريم، دراسة في الأسلوب، ط2، منشأ المعارف، الإسكندرية، مصر، 1997م، ص 57.

(3) م ن: ص 191.

(4) بغداد سايح: تهاليل البكاء، ص 26.

لقد وصل الشاعر بين هذه التراكيب لاشتراكها في الحكم الإعرابي، وكون المخبر واحد فيها، وكل من الجملة الأولى والثانية جمل ابتدائية، ويخبر عن حالة الشاعر وافتخاره بوطنه وعشقه له، والأمنيات التي يتمناها له.

كما نجد الوصل أيضًا في قصيدة سيدة الهيام في عدة أبيات منها[1]:

اللَيلُ أَبيَضُ فضَاءِ قُلوبنَا * والنُورُ إِنْ فُقِدَتْ مَحَبتَنَا ظلاَمْ

وَالثَلجُ أَسْوَدُ فَوقَ قِمةِ بُؤْسِنَا * والعَيشُ تَحْتَ نَزيفِ نَخوتِنَا حِمَامْ

والبَحرُ أخضر في رَبيع دُروبِنَا * والمَوجُ أجمَلُ ما يَكُون إلى الأمَامْ

وصل الشاعر بين هذه الأبيات الثلاث لاشتراكها في الحكم الإعرابي، وقصد من وراء ذلك وصف شدة معاناته ومعاناة شعبه.

السُنْبُلاتُ السَبعُ تحصدُ هَمسَهَا * والحبُّ يبحث في جيوبه عن غُلامْ[2]

وصل الشاعر بين الجملتين المضارعتين "تحصدُ" و "يبحث" لاشتراكهما في الحكم الإعرابي، لأنّ كلتيهما وقعتا فعل مضارع.

أمّا الفصل "فيكون بكمال الاتصال بين الجمليتين، وهو أن يكون بين الجملتين اتحاد تام ،وذلك بأن تكون الثنية توكيدًا للأولى أو بدلاً منها أو بيانًا لها، كذلك أذا كان بين الجملتين تباين تام وذلك بأن تخلفا خبرًا وإنشاء وإذا كانت الثانية جوابًا لسؤال مذكور أو مقدر في الجملة الأولى"[3].

يقول الشاعر:

أَنَا فِي بِلادي مَاءُ شَوْقٍ دَافِقٌ * غَادَرتُ صُلْبَ غَرَامِهَا أَنْهَارَا[4]

(1) بغداد سايح: سيدة الهيام، ص 65.

(2) م ن: ص 67.

(3) بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم المعاني، ط1، الجزء 1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2004م، ص 183.

(4) بغداد سايح: سيدة الهيام، ص 65.

فصل الشاعر بين الجملتين (شوق دافق) و (غرامها) لاشتراكهما في المعنى ولأن الثانية تأكيدًا للأولى، الأولى تعني شدة حبه لوطنه وشوقه له، والثانية تعني أنه مغرم بوطنه.

كما نجد الفصل في القصيدة الثانية فيما يلي:

جَسَدٌ يَسِيلُ كَدَمْعَتَيْنِ فَمنْ رَأى * جَسَدًا تُمَزقُهُ الدَقَائِقُ أَلْفَ عَامْ ؟ [1]

فصل بين الجملتين لكمال الاتصال بينهما، وامتزاجهما المعنوي التام، فالجملة الثانية جاءت توكيدًا للجملة االأولى ،كذلك فصل بين الجملتين في البيت التالي:

النَازلاتُ صَعَدنَ أَبراجَ السَما * ءِ خَطَفْنَ بُرجَ الحوتِ فانتحَرَ الغَرامْ[2]

فصل بين الجملتين وذلك لاشتراكهما في المعنى:

– أنّ تكون الجملة الثانية جوابًا عن سؤال يدرك من الجملة الثانية، عندئذ تنزل منزلته، وهذا شبه كمال الاتصال، مثل[3]:

تَنهدُ الأَضوَاءُ إذا تَتَعَطرُ الـ * أَشْوَاقُ بالألَمِ المُعَششِ فِي العِظَامْ

وَالزَاكِيَاتُ مِنَ الدِمَاء تَطايَرَتْ * وَجَعًا يُلونُ بالذُهُولِ وُجُوه حَامْ

وَالشَامِخاتُ منَ الجِبَالِ تُشَاكِسُ الـ * شَهِقَاتِ في رِئَةٍ تُطَارِدُها السِّهامْ

في هذه الجمل بتساؤل المتلقي عن الإجابة:

1- من تتعطر؟ أهو الإنسان أم من هي ؟

فيكون الجواب أن الأشواق هي التي تتعطر بالألم

2- بماذا تطايرت الدماء ؟ فيكون الجواب: وجعًا وألما.

لقد كانت غاية الشاعر من توظيف ظاهرة الوصل والفصل لا تخرج عن تثبيت المعنى وإيضاحه واستحضار الصورة في ذهن المتلقي.

---

(1) بغداد سايح: سيدة المياه، ص 65.

(2) م ن: ص 66.

(3) م ن: ص 65.

إنّ الهدف من الوصل والفصل هو إبراز جمال المعنى لتحقيق كمال الفائدة، وقد اتخذ لذلك وسائل منها، الإيضاح والإيجاز، وتثبيت المعنى وحسن النسق "كما يسعى إلى جمال التركيب في الصياغة بأن يقطع الموضوع الواحد إلى أجزاء موصولة، أو يصور الهيئة المنفصلة أو المتصلة ،أو يحرص على تناسب الإيقاع الصوتي مع الإيقاع الدلالي"[1].

3) الحذف:

قضية الحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية بوصفها انحرافًا عن المستوى التعبيري العادي، ويستمد الحذف أهميته من حيث إنه لا يورد المنشطر من الألفاظ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود، وعملية التخيل هذه تؤدي إلى حدوث تفاعل من نوع ما بين المرسل والمتلقي، فالحذف عند النحاة والبلاغيين ليس نفيًا مطلقًا للمحذوف، وإنما هو عدم ظهوره في البناء الظاهري للجملة، حيث يرى البلاغيون أنّ إيجاز الحذف ينبغي ألاّ يؤدي إلى غموض المعنى، إذ به تكون صورة الجملة مؤدية للمقصد البلاغي، وفي ذلك دلالة على تناولهم لظاهرة الحذف، وأهميته تنبع من أنه يثير الانتباه ويلفت النظر ويبعث على التفكير فيما حذف[2].

ويعتمد الحذف اعتمادًا كبيرًا على دلالة السياق، تلك التي تدفع المتكلم إلى الاختصار والحذف لبعض عناصر الجملة، إمّا توسعًا في إيقاع العلاقات النحوية وإمّا اكتفاء ببعضها الآخر، ويقول الجرجاني "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، فالصمت عند الإفادة أزيد من الإفادة وتجدك ألطف ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر وتدفعها حتى تنظر"[3].

---

(1) منير سلطان: الفصل والوصل في القرآن الكريم، دراسة في الأسلوب، ص 220.

(2) فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل ودراسة تطبيقية، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2008م، ص 37-38.

(3) عاطف فاضل: مقدمة في اللسانيات، ط1، دار الرازي للطباعة والنشر، عمان، 2005م، ص 89.

وقد كان للحذف الحظ الأوفر من الاستعمال من طرف بغداد سايح في قصيدتيه "تهاليل البكاء" و "سيدة الهيام" متمثلاً في:

إضمار الفاعل في قصيدة تهاليل البكاء

البيت	التركيب الفعلي	الفاعل	دليل الفاعل	الرابط بين المضمر والدليل
01	أنبت	هو	الوطن	ضمير الغائب هو
02	يزرع، يصبُّ	هو	الوطن	ضمير الغائب هو
03	تسير	هي	العيون	تاء المضارعة للغائب المفرد
03	يبصر	هو	الحلم	ضمير الغائب هو
04	تغسل	هي	العين	تاء المضارعة للغائب المفرد
04	تأتي	هي	العيون	" " " "
05	لبست	هي	المواجع	تاء التأنيث الساكنة
06	يغتال	هو	الموج	ضمير الغائب
08	لأ لمّ	أنا	الشاعر	ألف المضارعة للمخاطب
11	حطبت	هي	الدموع	تاء التأنيث الساكنة
13	يخيط	هو	الحب	ضمير الغائب
14	تعشش	هي	القبلة	تاء المضارعة للغائب المفرد
17	تُفجر	هي	تهاليل البكاء	" " " "
19	أرى	أنا	الشاعر	ألف المضارعة للمخاطب
19	يمتص	هو	الذبول	ضمير الغائب

ورد إضمار الفاعل في هذه القصيدة بكثرة، لأنّ الشاعر يتحدث عن نفسه وعن وطنه الحبيب الجزائر، والغاية من إضمار الفاعل هو تجنب التكرار، وحرصًا من الشاعر للمحافظة على الوزن الشعري، فالشاعر عمد إلى الحذف لتشويق القارئ كما يأتي الإضمار عندما يكون الفاعل معلومًا لا حاجة لذكره.

إضمار الفاعل في قصيدة سيدة الهيام:

البيت	التركيب الفعلي	الفاعل	دليل الفاعل	الرابط بين المضمر والدليل
13	ضاعت	هي	أرصفة البكاء	تاء التأنيث الساكنة
16	يركض	هو	الذئب	ضمير الغائب هو
17	تنتظر	هي	الخرائط	تاء المضارعة للغائب المفرد
19	تحترق	هي	النظرة	" " " "
07	ينام	هو	التمرد	ضمير الغائب هو

قصد الشاعر من إضمار الفاعل الإيجاز، ولقد كان إضماره أفيد وأبلغ وإلاّ تحول الكلام من نظم إلى نثر، وقد حقق الإضمار جمالاً أسلوبيًا في القصيدتين.

ثانيًا: الانزياح الاستبدالي:

حظي الانزياح الاستبدالي باهتمام أكبر من قبل دراسي الأسلوب، وكوهن درس في هذا الباب ما سماه عدم الملائمة أو المنافرة ،وهو يرى أنّ أكثر صور عدم الملائمة ترددا ،يتم من خلال إسناد خواص مادية إلى ذوات روحية أو العكس، وفي الحالتين يمزج الشعر الأناسي بالأشياء[1].

ويتمثل الانزياح الاستبدالي في الاستعارة والكناية والمجاز المرسل وهي مدار اهتمامنا في هذه القصيدتين .

حيث يصبح الانزياح الدلالي (الاستبدالي) الشعري طريقة خاصة في إيقاع المعاني في النفس تحدث تأثيرًا وهزة لا تحدثها العبارة المجرّدة أو التعبير الحقيقي[2].

(1) مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2011م ص196.
(2) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 99.

1) الاستعارة:

هي تشبيه فقد احد طرفيه وهي من أكثر الأساليب البلاغية بلاغة وأصالة، فلها وقع مميز على النفس، "وهو أسلوب لا يستغني عنه شاعر من الشعراء أو أديب من الأدباء، فهي تشكل محور الدراسات البلاغية قديمًا، والدراسات الأسلوبية حديثًا، فالاستعارة فن راقٍ وإبداع محض، لما تقدمه من خدمة للمبدعين الذين يجدون ضالتهم بالاستعارة، فهي تصل إلى درجة من الإيحاءات والدلالات يستطيع بها المبدع أن يعبر عن حالته الانفعالية بدقة"[1].

إنّ الصورة الاستعارية تشكل ظاهرة من الظواهر الأسلوبية البارزة وذلك لأنها نمط من أنماط العدول الأسلوبي على تخطي العلاقات المنطقية في اللغة، والواقع وإنتاج معانٍ جديدة غير مألوفة نابعة من تفاعل السياقات القديمة لأطراف الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه.

تقدم الاستعارة للمخيلة شيئين في وقت واحد هما: المعنى الوصفي للفظ والمعنى الذي يشبه إليه بواسطة الفكر، فالاستعارة غالبًا ما تحوي على بذور التشبيه ،وتظهر نوعًا من الاشتراك في الطبيعة أو الوصف أو الحال بين الشيئين اللذين تقرن بينهما[2].

وتنقسم الاستعارة إلى نوعين:

1- الاستعارة التصريحية: هي ما صرّح فيها بلفظ المشبه، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه.

2- الاستعارة المكنية: هي ما حذف فيها المشبه به أو المستعار منه ورمز له بشيء من لوازمه[3].

---

(1) يوسف محمد الكوفحي: اللغة الإبداعية، دارسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011م، ص 108-109.

(2) عدنان بن دريل: اللغة والأسلوب دراسة، ط2، 2006م، ص 158.

(3) عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2004م، ص 33.

الاستعارة في قصيدة تهاليل البكاء:

وَطَنٌ بِقَلبِي أَضْرَمَ الأَزْهَارَا * وَبِرَوضِ عِشْقِي أَنْبتَ الأَفكَارَا

الدال: أضرم الأزهارا ← البنية السطحية

المدلول أ : الوطن كالإنسان ← الفجوة ← بؤرة التنافر

المدلول ب : الافتخار بالوطن ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تشخيصية

تبدو الفجوة بين البنية السطحية والعميقة واسعة، مما ينتج عنها منافرة حيث تجاوز الوطن مجرد لفظ إلى اتخاذه مكانة جميلة وحلوله في هيئة أزهار، لافتخار وعلو همته وبساقة مكانته، فهذا يوحي بأنّ الشاعر في حالة افتخار واعتزاز بوطنه، في فضاء من الشاعرية والتمنيات الجميلة، فالافتخار لهذه التمنيات يطوقها ويكبلها.

– أنبت الأفكار:

الدال: أنبت الأفكارا ← البنية السطحية

المدلول أ : الأفكار كالنبات ← الفجوة ← بؤرة التنافر

المدلول ب : نمو الطموح وعلوه ← البنية العميقة

← استعارة مكنية

انزاح الشاعر للتعبير عن نمو الطموح وعلوه، بأن وصف الأفكار بالنبات من صفاته النمو، وهذا إن وجد الفضاء المناسب والمفعم بالإرادة والعزيمة القوية.

الاستعارة الثانية:

إنّ العُيُونَ تسيرُ فَوقَ دُروبِهِ * حِلمًا بوادِ المَوتِ يُبْصرُ نَارَا

الدال: العيون تسير ← البنية السطحية

المدلول أ : العيون كالإنسان ← مسافة التوتر ← استبدال = منافرة

المدلول ب: السير والحركة ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تشخيصية

استعار الشاعر خاصية من خصوصيات الإنسان (السير) ونسبها للعيون التي هي الأخرى من خاصيتها الحركة.

- حلما بواد الموت يبصر نارا:

الدال: حلمًا يبصر ← البنية السطحية

المدلول أ : الحلم كالإنسان الذي يبصر الفحوة ← استبدال = منافرة

المدلول ب: حب رؤية الوطن وهو يزدهر ← البنية العميقة

← استعارة مكنية

انزاح الشاعر هذه المرة للربط بين شخصيته وطموحه، فهو لم يجد أفضل من حلمه كوسيلة يعبر من خلالها عن حبه لوطنه، فهو بحاجة على ما يحمله إلى مدى بعيد ويطوف به وسط سماء باسمة بالأمنيات، ليرى أرض وطنه خضراء بالتطور والازدهار.

الاستعارة الثالثة:

وَلَعلّهَا تَأتِي بجذوةِ مَجدِها * عَينُ بكفِّ الدمعِ تَغْسِلُ عَارَا

الدال: عين تغسل عارا ← البنية السطحية

المدلول أ : الدمع كالماء ← مكافحة التوتر ← بؤرة التنافر

المدلول ب: الرغبة في التخلص من كل دنس ← البنية العميقة

← استعارة مكنية

استعار الشاعر في دلالته على الدمع صورة حول من خلالها الدمع إلى الماء، فالدمع في أصله كالماء الذي من صفاته الجريان والانسياب.

الاستعارة الرابعة:

كُلُّ المَوَاجِعِ في شَوَاطِئِ حِيرَتِي * لَبستْ رِمَالاً فَارتَدَيتُ بِحَارَا

الدال : شواطئ الحيرة ← البنية السطحية

المدلول أ: الحيرة كالبحر ← الفجوة ← بؤرة التنافر

المدلول ب: عظمة المواجع وبلوغها قمة ← الحيرة البنية العميقة

← استعارة مكنية

تبدو الفجوة بين البنية السطحية والعميقة واسعة، مما ينتج عنها منافرة وانزياح حيث حول المعنوي المجرد وهو (الحيرة) إلى محسوس، وهذا يوحي بأنّ الشاعر يعيش حالة حزن ومواجع عميقة.

الاستعارة الخامسة:

تَهْتزّ أَغنِيَتِي غُصُونَ مَوَدّةٍ * وَيَطِيرَ مِنْها المُسْتَحيل هِزَارَا

الدال: يطير المستحيل ← البنية السطحية

المدلول أ: المستحيل كالطائر ← مسافة التوتر ← بؤرة التنافر

المدلول ب: بعد طموحه وعدم تحقيقه ← البنية العميقة

← استعارة مكنية إيحائية

وصف الشاعر المستحيل بالطائر الذي يطير بعيدًا وربما لن يعود مجددًا، كذلك تحقيق طموحه يعد مستحيلاً وبعيد المنال.

الاستعارة السادسة:

خَوْفي يَجِفُّ بِحَلْقِ أُمْنِيَتي وَكَمْ * سَقت المنىَ عَذْبَ اللُّحُونِ صِغَارَا

الدال: خوفي يجف ← البنية السطحية

المدلول أ: الخوف كالواد الذي يجف ← الفجوة ← استبدال = منافرة

المدلول ب: شدة حبه لوطنه وخوفه عليه ← البنية العميقة

← استعارة مكنية

وصف الشاعر الخوف بصفة الجفاف على سبيل التأكيد، فالخوف عنده مستمر فلا يستطيع أحد أن يمحوه، فهو بالنسبة له ليس كأي شيء يتسم بالحياة، فهو كالواد عندما يجف صيفًا تاركًا الأرض عطشاء، كذلك الخوف يجف في حلقه تاركًا آثار الحرقة والألم.

ويمكن أن نبين أسلوبية الانزياح الاستعاري في قصيدة "سيدة الهيام" من خلال أمثلة كثيرة منها:

الاستعارة الأولى:

تَتَدحرجُ الكَلِماتُ في أَفعَالنَا * وعَلى جُسُورِ عُيونِنَا سَقَطَ الكلامْ

الدال: تتدحرج الكلمات ← البنية السطحية

المدلول أ: الكلمات كالحجارة ← الفجوة ← تنافر

المدلول ب: ضرورة مصاحبة الكلمات للأفعال البنية العميقة

← استعارة مكنية

تبدو الفجوة بين البنية السطحية والعميقة واسعة، حيث نتج عنها منافرة على مستوى الاختيار، حيث تتحول الكلمات من مجرد تعبير إلى أن أصبحت كالحجارة التي تتدحرج من المرتفعات، وهذا ما يوحي بأنّ الشاعر يعيش حالة تعاسة وألم كبير.

الاستعارة الثانية:

جَسَدٌ يَسِيلُ كَدَمْعَتَيْنِ فَمنْ رَأى * جَسَدًا تُمَزقُهُ الدَقَائِقُ أَلْفَ عَامْ ؟

الدال: جسد يسيل ← البنية السطحية

المدلول أ: الجسد كالماء ← الفجوة ← استبدال

المدلول ب: الزوال والخسارة ← البنية العميقة

←استعارة مكنية

قصد الشاعر التعبير عن مدى حزنه وألمه لفشل أمنياته في التحقق بأن وصف لجسد بالسيلان.

الاستعارة الثالثة:

تَنهدُ الأضْوَاءُ إِذْ تتَعَطرُ الـ * أَشواقُ بالألَمِ المعشَشِ في العِظَامْ

الدال: تتنهد الأضواء ← البنية السطحية

المدلول أ: الأضواء كالإنسان ← مسافة التوتر ← استبدال

المدلول ب: التنفيس ← البنية العميقة

← استعارة مكنية

اختار الشاعر هذه المرة التواصل مع الفضاء الملموس، فلم يجد أفضل من الأضواء ليعبر من خلالها عن التنفيس، فهو في حاجة إلى من يشاركه عبئه.

2) الدال: تتعطر الأشواق ← البنية السطحية

المدلول أ: الأشواق كالإنسان الذي يتعطر ← مسافة التوتر ← تنافر

المدلول ب: المعاناة من شدة الشوق ← البنية العميقة

← استعارة مكنية

تتحقق المشابهة بين الإنسان والأشواق عبر صورة استعارية (التعطر) وتجمع هذه المشابهة بين الكائن الحي والمحسوس على سبيل الاستعارة المكنية.

الاستعارة الرابعة:

الدال: تتسلق الأحلام ← البنية السطحية

المدلول أ: الأحلام كالإنسان ← الفجوة ← استبدال

المدلول ب: إرادة التحدي ← البنية العميقة

← استعارة مكنية تشخيصية

استعار الشاعر صفة من صفات الإنسان ونسبها على الأحلام وهي (التسلق)، فجدار التسلق عنده يدرك بالإرادة والعزيمة.

الاستعارة الخامسة:

تَتَوَقَدُ الأَحْزَانُ .. تَنطَفِئُ إِبْتِسا * مَةً مُقْلتينِ .. فَكَيفَ يَشْتَعلُ السَلامْ ؟

الدال: تتوقد الأحزان ← البنية السطحية

المدلول أ: الأحزان كالنار ← الفجوة ← بؤرة التنافر

المدلول ب: قوة الأحزان وشدتها ← البنية العميقة

انزاح الشاعر للدلالة على شدة الأحزان لفظ "تتوقد" وهو لفظ مجرد، لكن الشاعر أكساه معنى حسي من خلال كلمة "الأحزان".

ظهر الانزياح الاستعاري في القصيدتين حيث ساعد الشاعر في تقريب الصورة الشعرية ،والوصول إلى المعنى العميق المقتصر على جهد المتلقي ،وذكائه في الانقلاب السريع من الإدهاش والغرابة التي تتصف بهما صوره لأجل التمويه والتأثير.

2) الكناية:

الكناية لغة: أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره يكنى كناية، يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه[1].

واصطلاحًا: هي مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه، والسر في بلاغتها أنها صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها.

والكناية هي الإرداف بعينه عند علماء البيان، وإنما علماء البديع أفردوا الإرداف عنها، "والكناية هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة"[2]، وخير مثال على الكناية قول الشاعر:

بَعيدَةٌ مهوى القِرْطِ أمَا نُوفل * أبُوهَا وأمَا عبد شمس وهاشم

وهو يقصد بذلك طول رقبتها.

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج1، ط6، دار صادر، بيروت، 1997م، ص 160.

(2) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998م ص206.

ولقد ازداد في العصر الحديث إدراك القيمة التعبيرية للكناية ليس باعتبارها شكلاً خارجيًا كبقية صور البيان فحسب، وإنما بما تحتويه من دلالات مختلفة، وبذلك "أضحت الصورة الكنائية مع غيرها من الصور تعرض منهجًا من التقويم المتكامل الذي يبحث في ثراء الدلالات وقيمتها التعبيرية المختلفة التي سلبت منها، وهو منهج ما كان ليرى النور لولا التفطن لتلك الأبعاد الرامزة الكنائية التي تشع بالدلالات الإيحائية"[1].

يعني هذا أنّ الكناية لا تخرج عن أغراض جميع الصور المجازية كلها، ومن أهمها التأثير والإقناع والمبالغة والإيجاز.

تمثلت هذه الظاهرة الأسلوبية في قصيدة "تهاليل البكاء" فيما يلي:

الكناية الأولى:

الدال أرسم للجزائر قبلة بفمي

المدلول أ: تفاءل الشاعر بغدٍ مشرق للجزائر ←البنية السطحية (اللازم)

المدلول ب: حبه ووفائه لأمه الجزائر ⟵ البنية العميقة (الملزوم) استبدال

انزاح الشاعر للدلالة عن المعنى المراد (الحب، الوفاء) عن طريق الوصف (أرسم قبلة) فعبر عن الصفة (الحب) بطريق الموصوف قبلة بفمي.

الكناية الثانية:

الدال: يسمعك الوجود

المدلول أ: وقوف أبناء الجزائر معها ومساندتهم لها ⟵البنية السطحية (اللازم)

المدلول ب: عظمة الجزائر وجبروتها ⟵ البنية العميقة (الملزوم) استبدال

لجأ الشاعر للدلالة عن المعنى المقصود (عظمة الجزائر وجبروتها) عن طريق طلب المساندة من طرف أبنائها، فعبر عن رغبته في الافتخار بعظمة الجزائر عن طريق (الوجود) فهو يريد تبين مكانة وطنه وهو على أرض الواقع حاضرًا ومستقبلاً.

(1) بشير كحيل: الكتابة في البلاغة العربية، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004م، ص 260.

الكناية الثالثة:

الدال: أنا رعود في السماء

المدلول أ: قوة الرعود وانتشارها ← البنية السطحية

المدلول ب: شجاعة الشاعر وقوته ← البنية العميقة ← استبدال

إنّ العلاقة بين المدلول (أ) والمدلول (ب) قائمة على الاستلزام، حيث قصد الشاعر من خلال هذه العلاقة تصوير شجاعته وقوته، من خلال وصفه لقوة الرعود في السماء.

الكناية الرابعة:

الدال: للماء يا ظمأ المشاعر نظرة

المدلول أ: الظمأ بسبب عدم الإحساس ← البنية السطحية

المدلول ب: الشوق واللهفة ← البنية العميقة ← استبدال

قصد الشاعر من خلال توظيفه لمعنى (ظمأ المشاعر) ليعبر عن مدى لهفته وشوقه الذي لا يعرف له سببًا، وما هو إلاّ امتزاج من أحاسيس ومشاعر.

الكناية الخامسة:

الدال: كَمْ من مقابر للفراق حفرتها

المدلول أ: تخلصه من الفراق ← البنية السطحية

المدلول ب: كثرة الأحزان وتحديه لها ← البنية العميقة ← استبدال

انزاح الشاعر للتعبير عن معنى المقصود (كثرة الأحزان) للتعبير عن مدى تخلصه من الفراق ومكوثه بين أحضان أمه الجزائر.

يمكن القول أنّ "الكنايات تصنع المعاني في صور المحسوسات، فإنّ المصور إذا رسم لك صورة للأمل أو لليأس بهرك ،وجعلك ترى ما كنت تعجز عن التعبير عنه واضحًا ملموسًا"[1].

يعني هذا أنها تجعل المحسوس في شكل ملموس.

(1) بشير كحيل: الكتابة في البلاغة العربية، ص 260.

وتمثلت هذه الظاهرة الأسلوبية في قصيدة "سيدة الهيام" فيما يلي:

الكناية الأولى:

الدال: الليل أبيض

المدلول أ: الليل وقت الراحة والسكون ← البنية السطحية

المدلول ب: المعاناة الشديدة ← البنية العميقة استلزام

انزلق الشاعر للدلالة عن المعنى المقصود (شدة المعاناة) عن طريق الرغبة في الراحة والسكون، فعبر عن ذلك بواسطة كلمة (الليل) والمعاناة التي يسببها.

الكناية الثانية:

الدال: البحر أخضر

المدلول أ: تفاؤل الشاعر ← البنية السطحية

المدلول ب: الأمل يصنع المعجزات ← البنية العميقة استلزام

اختار الشاعر للتعبير عن تفاؤله وطموحه الذي يتمناه عبارة (البحر أخضر)، لأنه يعيش أيام قاسية ويتمنى أن تمر هذه الأيام بسرعة ليجد نفسه ملكًا يتربع على عرش الحرية.

الكناية الثالثة:

الدال: النازلات صعدن

المدلول أ: علو وتزاحم الشهب والنيازك في السماء ← البنية السطحية

المدلول ب: بروز أمجاد الجزائر ← البنية العميقة استلزام

قصد الشاعر من خلال توظيفه لمعنى (النازلات صعدن) التعبير عن مدى شماخة أمجاد الجزائر، وهذه الشماخة نتجت عن علو وازدهار الأمل والطموح في قلوبهم.

الكناية الرابعة:

الدال: الزاكيات من الدماء

المدلول أ: طهارة ونقاوة الدماء ← البنية السطحية

المدلول ب: التضحية ← البنية العميقة استبدال

انزاح الشاعر للدلالة عن المعنى المراد (التضحية) عن طريق الوصف (طهارة الدماء) فعبر عن صفة التضحية بطريق الموصوف (الزاكيات).

الكناية الخامسة:

الدال: رئة تطاردها السهام

المدلول أ: كثرة القتل ← البنية السطحية

المدلول ب: المستعمر ← البنية العميقة استبدال

انزاح الشاعر للتعبير عن كثرة القتل عن طريق وصفه للرئة التي تطاردها السهام، فقد قصد من وراء ذلك بيان صورة المستعمر الذي يقتل دون رحمة.

الكناية السادسة:

الدال: السنبلات السبع

المدلول أ: التخطيط للثورة ← البنية السطحية

المدلول ب: الثورة التحريرية ← البنية العميقة استبدال

لجأ الشاعر للدلالة عن المعنى المقصود (الثورة التحريرية) عن طريق التخطيط لها، فعبر عن رغبته في النصر بواسطة لفظة (السنبلات السبع) فهو يريد أن يبين لنا مدة التخطيط للثورة ومصدر نجاحها.

الكناية السابعة:

الدال: النور إن فقدت محبتنا ظلام

المدلول أ: ضرورة وقيمة المحبة والنور في الحياة ⟵ البنية السطحية

المدلول ب: التسامح والسلم يولدن الأمن والاستقر ⟵ البنية العميقة استلزام

إنّ العلاقة بين المدلول (أ) والمدلول (ب) قائمة على الاستلزام، وقصد الشاعر من وراء ذلك ،رغبته في انتشار الأمن والاستقرار في وطنه بواسطة التسامح،وعمد الشاعر إلى توظيف الكنايات في قصيدتيه، وذلك لما فيها من قيمة بلاغية وجمالية مؤثرة في المتلقي.

3) المجاز المرسل:

هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له أصلا، أي نقله من دلالته المعجمية إلى دلالة علمية (مجازية) جديدة، على أن تكون هناك مناسبة بين الدلالتين، وهكذا تتحول الكلمة من الحقيقة على المجاز، وبما أنّ التعبير المجازي غالبًا ما يحوله إلى حقيقة، فإنّ الكلمة كأنها تكتسب معنى حقيقيًا جديدًا ،وتتحول من كلمة إلى مصطلح،ويصبح المجاز وسيلة مهمة تستعين بها اللغة ،كي تطور نفسها بنفسها مكتفية في ذلك بوحداتها المعجمية الثابتة (دوالها) والمتغيرة (مدلولاتها) التي تغدو ومن السعة الدلالية ،بحيث تستوعب دلالات جديدة لا تربطها بالدلالات الأصلية وله علاقات كثيرة أبرزها: السببية والمسببية، الجزئية والكلية، الحالية والمحلية[1].

ويتضح المجاز في قصيدة تهاليل البكاء فيمايلي :

1- إنَّ العُيُونَ تَسِيرُ فَوْقَ دُرُوبِهِ * حِلْمًا بِوَادِ المَوْتِ يُبْصِرُ نَارَا

الدال: العيون تسير فوق دروبه

المدلول أ: العيون تسير

المدلول ب: الإنسان هو الذي يسير = علاقة استبدالية قائمة على الجزئية

(1) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 84.

انتقل الشاعر من التعبير بالكل إلى الجزء في وصفه للعيون لأنها الجزء الممثل والبارز للإنسان.

2- هُوَ يَزْرَعُ الأَحْلامَ فِي حَدَقَاتِهِ * وَيَصبُّ مِنْ قَبَسِ الرُؤَى أَنْوَارَا

الدال: يصبّ من قبس الرؤى أنوارا

المدلول أ: القبس أنوارا

المدلول ب: القبس هو سبب في النور = علاقة استبدالية قائمة على السبب.

اعتمد الشاعر الانتقال من المدلول (أ) إلى المدلول (ب) في وصفه للقبس لأنه الدافع والسبب الأول للنور.

3- سَكَبَتْ جَزَائِر في شَرَايِينِي الغِنَا * وَجَعَلَت أَوْرِدَتِي لَهَا أَوْتَارَا

الدال: سكبت جزائر في شرايين

المدلول أ: سكبت في شرايين

المدلول ب: الدم هو الذي يسكب = علاقة استبدالية قائمة على المحلية.

قصد الشاعر التعبير عن المحل في وصفه للشرايين لأنها المكان الوحيد لسيلان الدم واتخاذه مجراه.

وتمثل المجاز في قصيدة "سيدة الهيام" فيما يلي:

أ/ المجاز في ضوء العلاقة الجزئية:

1) تَتَسلّقُ الأَحْلامُ أَجفَانَ التمَ * رُدِ والتَمرّدُ كَالحَقِيقَةِ لاَ يَنَامْ

الدال: تتسلق الأحلام

المدلول أ: علو الأحلام والأمل

المدلول ب: الإنسان هو الذي يتسلق = علاقة استبدالية قائمة على الجزئية.

إنّ الشاعر عبر عن الإنسان (التسلق) وهو الكل بجزء منه وهو (الأحلام) لأنّ الأحلام هي الأساس الذي يتطور من خلاله الإنسان للوصول إلى مبتغاه.

2) **تَتَنهدُ الأَضوَاءُ إذا تَتَعَطرُ الـ * أَشْوَاقُ بالألَمِ المُعَشِشِ فِي العِظَامْ**

الدال: تتعطر الأشواق

المدلول أ: الأشواق متعطرة

المدلول ب: الإنسان هو الذي يتعطر = علاقة استبدالية قائمة على الجزئية = خرق.

انتقل الشاعر من التعبير بالكل إلى الجزء في وصفه للأشواق، لأنها الجزء الموجود في قلب الإنسان.

3) الدال: انتحر الغرام

المدلول أ: موت المشاعر والأحاسيس

المدلول ب: الإنسان ينتحر = علاقة استبدالية قائمة على الجزئية = انزياح.

انتقل الشاعر من المدلول (أ) إلى المدلول (ب) للتعبير بالكل إلى الجزء، عن طريق وصفه للغرام لأنه جزء من الإنسان.

ب/ المجاز في ضوء العلاقة المسببية:

1) **وَالزَاكِيَاتُ مِنَ الدِمَاء تَطايَرَتْ * وَجَعًا يُلونُ بالذُهُولِ وُجُوه حَامْ**

الدال: وجعًا يلون بالذهول

المدلول أ: سيطرة الدهشة على الوجوه (المسبب)

المدلول ب: الألم بسبب الذهول (السبب) = علاقة استبدالية قائمة على المسببية.

اختار الشاعر الانتقال من المدلول (أ) إلى المدلول (ب) حيث عبر عن السبب (الألم) بطريق المسبب (الدهشة) وتكمن هذه العلاقة في الوجه والألم كونهما يشتركان في صفة الدهشة.

2) **تَتَوَقَدُ الأَحْزَانُ .. تَنطَفئُ إبْتِسا * مَةً مُقْلتينِ .. فَكَيفَ يَشْتَعلُ السَلامْ ؟**

الدال: تنطفئ ابتسامة

المدلول أ: انتشار التعاسة (المسبب)

المدلول ب: الانطفاء بسبب المواجع (السبب).

عبر الشاعر عن السبب (الانطفاء) بطريق المسبب (التعاسة)، مما أجبره الانزياح عن المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، وذلك لإثارة الانفعال لدى المتلقي.

من خلال ما سبق نستخلص أن الصورة الشعرية تعبير عن نفسية الشاعر، وهذا يتطلب منه موهبة أدبية وقدرة على التأمل، كما نلاحظ أن هناك تداخلاً بين الاستعارة والكناية والمجاز المرسل، ويتجلى في الانطلاق من عملية استدلالية لفهم الخطاب.

خطة البحث

مقدمـة

الفصل الأول: البنية الإيقاعية

أولاً: الإيقاع الدّاخلي

1) الصوامت

2) الصوائت

3) المقاطع الصوتية

ثانيًا: الإيقاع الخارجي:

1) الوزن

2) القافية

الفصل الثاني: البنية الانزياحية

أولاً: الانزياح التأليفي

1) التقديم والتأخير

2) الوصل والفصل

3) الحذف

ثانيًا: الانزياح الاستدلالي

1) الصورة الإستعارية

2) الصورة الكنائية

3) الصورة المجازية

خاتمـة