

تاريخ القبول: 2025/10/18

تاريخ الإرسال: 2025/07/11

تاريخ النشر: 2025/11/30

الدلالة الصوتية في شعر بغداد سايح قصيدة زنبقة الإباء

Phonetic Significance in the Poetry of Baghdad

Sayeh: The Poem Zanbaqat al-Ibā'

د. مشوار مصطفى¹، د. قمري لحسن²¹ mechouar.mostefa@cuniv-naama.dz، المركز الجامعي النعامة (الجزائر)،² lahcenegamri481@gmail.com، (الجزائر)، جامعة وهران 1

الملخص:

يهدف هذا المقال إلى البحث عن الدلالة الصوتية في النص الشعري المعاصر عبر قصيدة الشاعر بغداد سايح "زنبقة الإباء" من ديوانه قناديل منسية، ومن خلال معالجة أبرز الملامح الصوتية، من بنية الإيقاع الخارجي كالوزن والقافية، وبينية الإيقاع الداخلي كالتكرار، ويتجلى الإيقاع كبنية سمعية في العديد من الظواهر الصوتية التي ترتبط مباشرة بالمد الدلالي، ويتدفق عبر جسم النص بطريقة خفية لنشر حركة إيقاعية هي أحد المكونات الأساسية للقصيدة المعاصرة التي استغلت القيم الصوتية بأفضل طريقة، وبدأت في استخدامها لإثارة مشاعر مختلفة في روح المتلقي، وبغية الكشف عن الدلالة الصوتية استخدمنا المنهج الأسلوبي، من خلال المستوى الصوتي الإيقاعي.

الكلمات المفتاحية: الدلالة؛ الصوت؛ الشعر المعاصر؛ بغداد سايح؛ زنبقة الإباء.

Abstract

This article aims to explore the phonetic significance in contemporary poetic texts through the poem "Zanbaqat al-Ibā'" by the poet Baghdad Sayeh, from his collection "Forgotten

Lanterns" (Qanādīl Mansiyya). The study addresses the most prominent phonetic features, focusing on the structure of external rhythm such as meter and rhyme, as well as internal rhythm elements like repetition. Rhythm emerges as an auditory structure through various phonetic phenomena that are directly linked to semantic extension, flowing subtly through the body of the text to generate a rhythmic movement—one of the essential components of contemporary poetry. This kind of poetry has skillfully utilized phonetic values to evoke a range of emotions in the reader's soul. To uncover the phonetic significance, the study adopts a stylistic approach, focusing particularly on the phonetic-rhythmic level.

Keywords : Significance; Sound; Contemporary Poetry; Baghdad Sayeh; Zanbaqat al-Ibā'.

المؤلف المرسل: مشوار مصطفى، الإيميل: MECHOUAR.MOSTEFA@CUNIV-NAAMA.DZ

1. مقدمة:

يُعدّ الصوت مكوّنًا جوهريًا في النسيج الشعري، إذ يتجاوز كونه مجرد وسيط لفظي ناقل للمعنى ليغدو عنصرًا دلاليًا فاعلاً يسهم في إنتاج التأثير الفني والإيقاعي للنص، وقد حظيت الدلالة الصوتية باهتمام النقاد والدارسين لما تنتجها من إمكانات تعبيرية عالية تُثري البنية الشعرية، خصوصًا في الشعر العربي الذي ارتبط منذ نشأته بالإيقاع والنغمة والجرس، وتأتي هذه الدراسة لتحلّل قصيدة "زنبقة الإباء" للشاعر الجزائري "بغداد سايح"¹ من زاوية صوتية دلالية، مركّزة على عناصر الإيقاع الخارجي والداخلي، مثل الوزن والقافية والروي، إلى جانب تقنيات بلاغية كالنصريع، والتكرار، والجناس، بوصفها مكوّنات أسلوبية تتخرط في تشكيل المعنى وتعكس التجربة الوجدانية للشاعر، وترتكز هذه المقاربة على فرضية أساسية مفادها

أن البنية الصوتية في القصيدة ليست ترفاً زخرفياً بل تحمل طاقة إيحائية تعبّر عن الانفعال، وتُعزّز من الحضور الجمالي والدلالي للنص، وانطلاقاً من هذا المنظور، تسعى الدراسة إلى الكشف عن كيفية توظيف الشاعر للمستوى الصوتي في خدمة الفكرة، والانفعال، والهوية النصيّة.

2. الدلالة الصوتية في القصيدة:

يُعدّ الصوت عنصراً أساسياً في البناء الشعري، إذ يتجاوز وظيفته اللفظية ليصبح أداة دلالية تسهم في الأثر الفني والإيقاعي للنص، وقد اهتم النقاد بالدلالة الصوتية لما تمنحه من طاقة تعبيرية تُغني البنية الشعرية، خاصة في الشعر العربي المرتبط بالإيقاع والنغمة منذ نشأته، وتأتي هذه الدراسة لتحلّل قصيدة "زنبقة الإباء" للشاعر الجزائري "بغداد سايح"² من زاوية صوتية دلالية، مركّزة على عناصر الإيقاع الخارجي والداخلي، مثل الوزن والقافية والروي، إلى جانب تقنيات بلاغية كالتصريع، والتكرار، والجناس، بوصفها مكونات أسلوبية تتخرط في تشكيل المعنى وتعكس التجربة الوجدانية للشاعر، وترتكز هذه المقاربة على أن البنية الصوتية في القصيدة ليست عنصراً زخرفياً، بل طاقة إيحائية تعبّر عن الانفعال وتعزّز الجمال والدلالة، وتهدف الدراسة إلى بيان توظيف الشاعر للمستوى الصوتي في خدمة الفكرة والعاطفة والهوية النصية، باعتبار الصوت مكوناً أساسياً في تشكيل المعنى والإيقاع، بشقيه الخارجي المرتبط بالوزن والقافية، والداخلي الناتج عن تكرار الأصوات وتآلف الحروف.

3. الإيقاع الخارجي:

ويقصد به النغم أو الجرس الموسيقي للقصيدة من حيث الوزن والقافية، ولمعرفة ذلك قمنا بتحليل بعض أبيات القصيدة للكشف عن الجانب الصوتي فيها.

تَخِيَا الْجَزَائِرُ أَوَّلًا وَ آخِرًا شَاخَ الْغَرَامُ وَ لَا أَزَالَ صَغِيرًا³
 تَخِي لَجَزًا يُرَأَوَّلْنَ وَ آخِرًا شَاخَ لُغَرَامُ وَلَا أَزَالَ صَغِيرًا
 مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلْ مُتَفَاعِلْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلْ
 استعمل بغداد سايح بحر الكامل ومفتاحه⁴:

كَمَلُ الْجَمَالِ مِنَ الْبُحُورِ الْكَامِلِ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
 يُعَدُّ البحر الكامل من أشهر بحور الشعر العربي قديمًا وحديثًا، لما يتميز به
 من إيقاع واسع وتعبير مرن، وهو بحر أحادي التفعيلة يقوم على تكرار "متفاعلن"،
 وسُمِّي "الكامل" لاشتماله على ثلاثين حركة صوتية تمنحه اكتمالًا نغميًا وسعة أدائية
 جعلته محبوبًا لدى الشعراء⁵.

وللبحر الكامل مقياس واحد هو (مُتَفَاعِلُنْ)، ولا يرد هذا المقياس إلا في هذا
 البحر، ويشتمل شطر البيت من هذا البحر على ثلاثة مقاييس، فيصبح وزن البحر
 الكامل⁶:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وهذه التفعيلة الأساسية في البحر الكامل هي "متفاعلن"، وهي تفعيلة تخضع
 لرحاف واحد يُعرف بالإضمار، ويتمثل في تسكين الحرف المتحرك الثاني من
 التفعيلة، أي حرف التاء، فتصبح "مُتَفَاعِلُنْ" (عروضيًا: 0//0/0)، وقد عمد الشاعر
 إلى استخدام هذه التفعيلة المضمرة بشكل متكرر في جميع أبيات القصيدة، وهو
 تكرار لا يمكن اعتباره عشوائيًا أو مجرد خيار موسيقي، بل ينطوي على دلالات
 نفسية وانفعالية تختلف من بيت إلى آخر، فاختيار الشاعر لتفعيل مضمرة ومنكسرة
 الإيقاع نسبيًا، يشي برغبة في إضفاء نغمة حزينة أو متوترة، تتسجم مع أجواء
 القصيدة العاطفية أو الفكرية وتمنح الوزن بعدًا تعبيريًا يُسهّم في تشكيل المعنى لا
 يقل عن دور الكلمات نفسها.

ونجد أن الشاعر التزم بعلّة "القطع" في ضرب البحر، أي في التفعيلة الأخيرة من كل بيت، وهي علة تقوم على حذف الحرف الأخير من الوند المجموع وتسكين ما قبله، فتحول "متفاعِلن" إلى "متفاعِلْ"، وقد تظهر هذه التفعيلة في شكلها المضمّر والمقطوع معاً، أي "مُتَفَاعِلٌ"⁷، مما يزيد من شحنة الإيقاع المختوم، ويُضفي على نهاية البيت نوعاً من الحسم والتوقف الإيقاعي المناسب لختام المعنى أو لتكثيف الشعور الكامن فيه، إن هذا الالتزام الصارم بالبنية العروضية يعكس عياً إيقاعياً حاداً، ويوظف الوزن أداةً للتعبير، لا مجرد قيدٍ شكليّ.

فالوزن كما أشار إليه الدارسون لم يعد يُنظر إليه بوصفه بنية تفعيلية مجردة أو قالباً يُملأ بالألفاظ بل بات يُفهم على أنه ظاهرة صوتية تتداخل مع سائر مكونات النص الشعري، وتعمل بالتوازي مع المعجم، والصور، والبنية التركيبية لتوليد الدلالة، وقد عبّر عن هذا التصور أحمد الشايب بقوله إن الوزن هو ظاهرة طبيعية للعبارة حين تكون ذات معنى انفعالي، مستنداً إلى علم النفس الذي يرى أن الإنسان في حالات الانفعال يمرّ بتغيرات جسدية ونفسية، كاضطراب النبض وسرعة التنفس، وهي تغيرات تنعكس بدورها على إيقاع الكلام⁸، هكذا يصبح الوزن في القصيدة وسيلة لتجسيد الانفعال، وصدى لحركة الشعور في باطن الشاعر، تُترجمها الأصوات وترددها التفاعيل.

1.3 القافية/ الروي:

تمثل القافية خاصية شعرية أساسية ومكوّناً بنائياً لا غنى عنه في تشييد القصيدة العربية، وقد عُرِفَت القافية بأنها: «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن، ويقال: المتحرك الذي قبل الساكن»⁹، وهو تعريف يُبرز بدقة المجال الصوتي الذي تنتظم فيه القافية، وتعزز القافية حضور اللغة الشعرية من ناحيتين: فهي تُقوي موسيقى النص أولاً وتُرسّخ الإيقاع في ذهن المتلقي

من خلال التكرار ثانيًا، ما يجعلها أكثر من مجرد عنصر شكلي، ولذا شَبَّهها بعضهم بأنها «بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع تردها، ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»¹⁰ وهو تصوير يُضيء القيمة التوقّعية واللذة السمعية الناتجة عن تكرارها، ويذهب "عبد الرحمن الوحي" في نفس الاتجاه حين يقول: «أما القافية فهي تُعد من العناصر المكملّة للإيقاع الخارجي، وهي في غالب الظن متطورة عن نهايات الأسجاع في النثر... والقافية جزء إيقاعي خارجي متمم للوزن، ومُسهّم في ضبط نهايات الأبيات... فهي تُضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتُعطيهِ نبرًا وقوة جرسٍ يصب فيها الشاعر دفقه»¹¹، تُسهّم القافية في توحيد الإيقاع وتثبيت النهاية الموسيقية للبيت، ويُعدّ الروي أساسها الذي تُنسب إليه القصيدة، ويُعدّ «الحرف الذي تبني عليه القصيدة وتنسب إليه»، إذ يتكرر في آخر كل بيت، ويشكّل عصب القافية، وقد جاء في تعريفه: «فلا يكون الشعر مقفًى إلاّ بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرّر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات، عدّت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية»¹²، وهذا يدل على أن الروي يمثل الحد الأدنى لقيام القافية في الشعر العربي، ولهذا السبب يُنظر إلى الروي على أنه «حجر الركن وروح القافية في القصيدة العربية الخليلية، إذ أساس القافية الروي»¹³، ولذلك كان ثعلب يُطلق عليه اسم "قافية"، وظل كثير من الرواة والدواوين الشعرية يرتبون القصائد على حروفه، مما يُبرز مكانته البنيوية في تشكيل النسق الشعري، في نحو ما يظهره هذا المقطع الشعري:

تَحْيَا الْجَزَائِرُ أَوَّلًا وَ آخِرًا	شَاخُ الْعَرَامِ وَ لَا أَزَالُ صَغِيرًا
تَحْيَا الْجَزَائِرُ فِي الْقُلُوبِ جَمِيعُهَا	طَالَ الْهَوَى بَقِيَ اللِّسَانُ قَصِيرًا
تَحْيَا الْجَزَائِرُ حُرَّةً عَرَبِيَّةً	إِسْلَامُهَا سَكَبَ الْجَمَالَ غَدِيرًا

والروبي في القصيدة هو الرء وهو من الحروف المجهورة، وعلاقة الرء بالنص هو جهره العالي، والجهر وهو ضد الهمس ويعني في اللغة الإعلان أما في الاصطلاح هو «اهتزاز الحبلين الصوتيين بقوة كافية، حيث يتكيف الهواء المار من بينهما بالصوت، وهما في هذا الوضع يهتزتان اهتزازاً منظماً... ويحدثان صوتاً موسيقياً تختلف درجته حسب مدد هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية»¹⁴، اختار الشاعر بغداد سايح حرفاً مجهوراً رويّاً ليمنح القصيدة إيقاعاً قوياً واضحاً وسهل النطق، إذ يُوقف عليه بنبر في نهاية كل بيت، فيغدو الروبي علامة اكتمال البنية الشكلية والدلالية معاً¹⁵، فالروبي في بنيته الصوتية «يتشاكل مع دلالة النص ليقدم لنا جمالية شعرية تعتبر أساساً من أسس تقبل النص والإعجاب به لأن الشعر ليس مختلفاً عن باقي الفنون كما يطيب لنقاد الموسيقى والرسم أن يشيروا غالباً، فالمضمون فيها جميعاً أمر لا ينفصل بتاتا عن الشكل»¹⁶، ولأن حرف الروبي أهم حروف القافية فإن اختياره له صدى صوتي يكسب القافية إيقاعاً خاصاً، يبين عن الحالة الشعرية والعاطفة التي تملك الشاعر آنذاك.

2.3 الوصل:

يُعدّ الوصل عنصراً صوتياً مهماً في بناء القافية، خاصة في القوافي المطلقة، إذ يظهر في قصيدة "زنبقة الإباء" من خلال حرف الألف الناتج عن إشباع حركة الفتح في الروبي "الرء"، مانحاً القصيدة إيقاعاً موسيقياً ممتداً، ولا يقتصر دوره على الجانب العروضي، بل يعكس انفعالاً داخلياً وحنيناً عميقاً، فالألف بما تحمله من امتداد صوتي تعبّر عن الشوق والتأمل، ليغدو الوصل بالألف أداة دلالية تُضفي على النص انسياباً وتدقّقاً ينسجمان مع عاطفة الفخر والانتماء في القصيدة.

3.3 الرّدف:

يُعدّ الرّدف أحد العناصر الصوتية البارزة في الإيقاع الخارجي للقصيدة، وهو «حرف مدّ أو حرف لين ساكن يأتي قبل الروبي مباشرة سواء أكان الروبي مطلقاً

أم مقيداً»¹⁷، واعتمد الشاعر بغداد سايح في قصيدته "زنبقة الإباء" حرف "الواو" ردفًا لامتداده الصوتي وخفة نطقه، مما أضفى انسجامًا موسيقيًا وجمالًا واضحًا، إذ تُسهم حروف المد في إغناء الإيقاع ومنح الشعر طاقته النغمية والإيحائية.. ومن هذا المنطلق يرى "عز الدين إسماعيل" أن «جزءًا كبيرًا من قيمة الشعر الجمالية يُعزى إلى صورته الموسيقية، بل ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية، وكثير من الدارسين يعزّون ما نجده في الشعر من سحرٍ إلى صورته الموسيقية»¹⁸، وعليه فإنّ توظيف الرّدف بهذه الصورة لم يكن مجرد التزام عروضي، بل كان خيارًا فنيًا مقصودًا، ساعد في ترسيخ النغمة العامة للقصيدة، وفي إضفاء مسحة وجدانية تتناسب مع مضمونها الوطني المحتشد بالكرامة والتّحدي.

4.3 التصريع:

التصريع وفق التصور الذي حدده القدماء: «ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته»¹⁹، وهو في تصور "حازم القرطاجني" «التصريع في أول القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، والمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعيها لا تحصل لها دون ذلك»²⁰، فالتصريع هو توافق شطري البيت الشعري الأول في مطلع القصيدة وفي الحرف الأخير و وفي حركته، ويلح "ابن رشيق" على ضرورة الابتداء به في نحو قوله: «وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمتمسور الداخل من غير باب»²¹، والقصيدة تكرر فيها حرف الرّاء في عروض البيت وضربه يقول بغداد سايح:

تَحْيَا الْجَزَائِرُ أَوَّلًا وَ آخِرًا شَاخَ الْغَرَامُ وَ لَا أَرَأَى صَغِيرًا

ورد التصريع في مطلع القصيدة بين كلمتي "أخيرا" و "صغيرا"، فأحدث تماثلاً صوتياً عذباً منح الأبيات جرساً موسيقياً مميّزًا وأثّرًا نفسيّاً رقيقاً، ولم يكن هذا التوافق اعتباطياً، بل نتاج توازن دقيق في النغمة والإيقاع، يعكس ذائقة الشاعر

الفنية ووعيه بموسيقى الشعر، كما أضفى التصريح تماسكاً صوتياً وجمالاً دلاليًا، إذ جمع بين معنيي النهاية والبراءة في انسجام موسيقي يؤسس للنغمة العامة للقصيدة.

5.3 الجناس:

من المظاهر الصوتية الأخرى نجد ما يسمى الجناس، وهو تشابه كلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى، مما يحقق تجانساً صوتياً يثري الإيقاع ويزيد جمالية التعبير، وقد فطن إليه "عبد بن المعتز" وعده في كتابه ثاني أبواب البديع الخمسة وعرفه بقوله: «التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف الحروف، كما قسمه إلى قسمين: «فمنه ماتكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها... أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى»²²، وكما اختلفت مصطلحاته، وتنوعت وتفرعت أضربه فكان منه التام وغير التام، الجناس التام هو اتفاق كلمتين في الحروف وعددها وترتيبها وضبطها مع اختلاف المعنى، أما غير التام فيختلف اللفظان في بعض الحروف أو حركاتها²³، وقد ورد هذا النوع من الجناس في هذه القصيدة عبر هذا البيت الشعري:

كُونِي صَفَائِحًا-صَحَائِفًا مَعًا فَالسَّيْفُ يَكْتُبُ لِلرِّجَالِ مَصِيرًا

يُعدّ صدر البيت مثالاً للجناس الناقص في لفظتي "صفائحا" و"صحائفنا"، لتشابههما الصوتي واختلافهما الدلالي؛ إذ ترمز الأولى إلى القوة والسلاح، والثانية إلى العلم والمعرفة، ويبرز هذا الجناس رؤية الشاعر التي تمزج بين النضال بالقلم والسيف، مانحاً النص إيقاعاً موسيقياً وجمالاً فنياً يعمّق الدلالة ويكشف عن انسجام الشكل والمعنى في بناء شعري مؤثر.

4. الطباق:

وهو الجمع بين اللفظ وضدّه في جملة واحدة، ويطلق عليه عدة تسميات منها: المطابقة، والتضاد، والتكافؤ، ويأتي في التناسب بين المعاني، إذ يذهب أبو هلال العسكري إلى توضيح الطباق في نحو قوله: «قد أجمع الناس على أن

المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين السواد والبياض والليل والنهار والحر والبرد»²⁴، إن الطباق من المظاهر البديعية التي تشكل حضورا بارزا ولافتا في الشعر عامة وشعر الجزائري المعاصر خاصة، لماله من أثر في تحديد الدلالة المعنوية الواضحة النص بشحنات نفسية انفعالية كبيرة، يضاف إلى ذلك نظريته الخاصة التي يمتلكها هذا الشاعر والمتشكلة من حصيلة تفاعله مع مجتمعه الذي يعيش فيه، كل هذا أثر في بروز العديد من المتضادات في شعره، ومن خلال دراستنا للطباق في قصيدة "زنبقة الإباء" وجدناه قد حقق التفاعل بين الصوت والدلالة مشكلا بذلك الموسيقى الداخلية في هذه القصيدة وذلك في قوله:

شَاخَ الْعَرَامُ وَ لَا أَزَالَ صَغِيرَا

تَحَيَّا الْجَزَائِرُ أَوَّلًا وَ آخِرَا

طَالَ الْهَوَى بِقِي اللِّسَانُ قَصِيرَا

تَحَيَّا الْجَزَائِرُ فِي الْقُلُوبِ جَمِيعَهَا

طابق الشاعر في البيت الأول بين كلمتي "أولا" و"أخيرا"، وبين "شاخ" و"صغيرا"، كما طابق في البيت الثاني بين "طال" و"قصيرا"، ليوظف بذلك أسلوب الطباق توظيفاً فنياً يعزز التوتر الدلالي ويضفي عمقا على المعنى، ويُعد هذا من طباق الإيجاب، وهو طباق مباشر يجمع بين لفظين متضادين في المعنى من دون وسائط لغوية، مما يمنح النص بعدا بلاغيا يُثري جمالياته، فحضور هذا التضاد داخل السياق الشعري لا يأتي عبثا، بل يسهم في إبراز المفارقات الشعورية، ويجسد حالة التناقض النفسي أو الزمني التي يريد الشاعر التعبير عنها، ويُضفي على النص نغمة فلسفية تتأرجح بين بدايات ونهايات، بين الشيخوخة والطفولة، بين الامتداد والانكماش، في رسم شعري مكثف للمفارقات التي تختزنها الذات في علاقتها بالوطن والزمن، ويقول أيضا:

لَوْلَاكَ مَا فَقَّهَ الْمَدَى تَغْيِيرَا

نَامَ الْبَهَاءُ وَ قَامَ يُوقِظُ نَحْوَةً

في قوله "نام ويوقظ" نجد طباقاً بديعاً، إذ لا يتجلى المعنى الكامل لإحدى اللفظتين في ذهن المتلقي إلا بظهور نقيضها، فكما أن جمال لفظة "الخير" لا يبرز بوضوح إلا حين تُقارن بقبح "الشر" فإن إدراك المعنى العميق لأي لفظة متضادة يعتمد على مقابلتها بضدّها، وهكذا يتّضح أثر الطباق في إثراء المعنى وإبراز التباينات الدلالية، مما يمنح النص بعداً بلاغياً يزيد من تأثيره وجاذبيته، وهذا ما يتجلى في قوله :

أَنْتِ الضَّمَائِرُ مُعْجَزَاتُ رُجُولَةٍ رُوحُ الْأُنُوثَةِ تَشْتَهِي لِطَهِيرَا

استثمر الشاعر التضاد بين "الرجولة" و"الأنوثة" ليمنح نصه عمقاً دلالياً وجمالياً، إذ أوجد من خلاله توازناً إيقاعياً وثراءً تعبيرياً يعزّز حيوية النص ويبرز المعنى بالمقابلة بين الضدين، مما يضيف طاقة شعورية تنسجم مع الجو العاطفي للقصيدة وتزيدها تأثيراً وجمالاً. ويقول أيضاً:

الْحُبُّ سَيِّدَتِي مَغَامِرَتِي فَهَلْ لِي تَنْصُرِينَ وَتَهْزِمِينَ خَطِيرَا؟
قُودِي جُيُوشَ نِضَالِنَا لِنِزَالِنَا نَحْنُ الْأَسُودُ نَرَى النَّضَالَ زَهِيرَا
يَا أُمَّنَا شَهَقَ الْمُحِبُّ حَمَاسَةً مِنْ نَسَمَتَيْكَ وَ مَا اسْتَطَاعَ زَفِيرَا

يبرز الطباق بين "تنصرين" و"تهزمين"، وبين "شهق" و"زفيراً"، كأداة فنية وظفها الشاعر ليضيف تناغماً موسيقياً ويعمق المعنى، وقد تنوّع استخدام التضاد في شعر بغداد سايح بين الأسماء والأفعال، ما يدل على حسن تصرفه في اللغة، وأسهم هذا التضاد في إيقاظ انتباه المتلقي وتوكيد الفكرة، مما أضفى على النص جمالاً ووضوحاً وعمقاً شعورياً، وهكذا فقد أحدث الطباق والمقابلة تناغماً موسيقياً في الأبيات، وأسهم في تقوية المعنى وترسيخه في الذهن، إذ يكمن جمالهما في إبراز الفكرة من خلال الموازنة بين الشيء وضده، مما يحقق الإمتاع الفني ويزيد الأسلوب وضوحاً وجمالاً.

5. التكرار:

يعدّ التكرار ظاهرة بلاغية وأسلوبية تستخدم في كثير من النصوص الشعرية والنثرية، ولقد ساعد التطور في الشعر على الاهتمام بهذا العنصر بسبب دوره في تشكيل بنية النص، والاهتمام بهذا العنصر إنما هو «إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف اهتمام المتكلم بها»²⁵، وإذا كان التكرار «في رؤية القدماء قد انحصر في تكرار معنوي وآخر لفظي فيما تؤديه المفردة، أو المعنى المكرر في البيت الواحد أو البيتين، فالمحدثون ينظرون إليه ويتعاملون معه وفق رؤية جديدة تبتعد في كثير من الأحيان عن الجانب العقلي الذي استند إليه القدماء في محاكمة هذه الظاهرة»²⁶، حيث يدخل التكرار المجال الفني للقصيدة بشكل مقصود، ويصبح له دور في هندسة النص وتشكله.

وعندما ننظر إلى النص كنص فني، تصبح جميع عناصره المكونة وطريقة انتظامها من الداخل تصبح دلالة ويجب افتراض المعنى، وبناءً على ذلك فإنّ التكرار لا يمكن أن يكون شيء غير ضروري أو عرضي فيما يتعلق بالبنية، لذا فإن تصنيف أنواع التكرار المختلفة وانتظامها داخل النص يصبح ضروريًا لتحقيق الخصائص الأساسية التي تميز بنية ذلك النص، وقد أجملت نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر أهم القواعد الأولية للتكرار أولها أنّ اللفظ المكرر «ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنّه لا بدّ أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية»²⁷.

تكشف ظاهرة التكرار في القصيدة الجزائرية المعاصرة عن براعة الشاعر بغداد سايح في توظيفها إيقاعياً ودلاليًا، إذ أحسن اختيار الأساليب والأصوات والكلمات المكررة في بناء قصيدته "زينة الإباء".

1.5 التكرار الاستهلالي:

وهو أن تتكرر «فيه اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع»²⁸ يقول "بغداد سايح":

شَاخَ الْغَرَامُ وَ لَا أَزَالُ صَغِيرَا	تَحْيَا الْجَزَائِرُ أَوَّلًا وَ آخِرَا
طَالَ الْهَوَى بِقَيِّ اللِّسَانِ قَصِيرَا	تَحْيَا الْجَزَائِرُ فِي الْقُلُوبِ جَمِيعَهَا
إِسْلَامُهَا سَكَبَ الْجَمَالَ غَدِيرَا	تَحْيَا الْجَزَائِرُ حُرَّةً عَرَبِيَّةً

تجلى التكرار الاستهلالي في قصيدة "زنبقة الإباء" بتكرار عبارة "تحيا الجزائر" ثلاث مرات، مانحاً النص إيقاعاً ودلالة قوية، إذ يتحول التكرار إلى وسيلة لبناء المعنى وتوحيد البنية، معززاً الأثر الوجداني والانفعالي في كل بيت²⁹، ويواصل الشاعر تفعيل هذه الظاهرة أيضاً باستخدام عبارة "لولا" في مطالع أبيات أخرى:

مَا نِمْتُ هَانِيً مُقْلَتَيْنِ قَرِيرَا	لَوْلَا اسْتِلَامُكَ رَاحَتِي بِرَاحَةٍ
لَمْ تَسْقِنِيهِ وَ لَا سَمِعْتُ خَرِيرَا	لَوْلَا انْدِفَاعُكَ لِلْوَنَامِ كَجَدُولٍ
مَا اهْتَرَّ فِي يَدِنَا الْهِلَالُ كَبِيرَا	لَوْلَا انْعِتَافُكَ مِنْ قِيُودِ مَذَلَّةٍ

وهو تكرر يخدم غرض التأكيد والتوكيد، إذ يُبرز أهمية العبارة المتكررة ويجعل منها مرتكزاً صوتياً ومعنوياً تتوالد حوله الصور الشعرية، وبفضل هذا التكرار تنتمى الموسيقى الداخلية للنص، ويتولد الانسجام الإيقاعي، مما يمنح الأبيات حركية فنية متصاعدة ويُعمق المعنى في وعي المتلقي، ويُكسب القصيدة تماسكاً فنياً وجمالاً شعرياً لافتاً.

2.5 دلالة تكرار حرف النداء:

أسلوب النداء من الأساليب الإنشائية، وهو يعمل على تنبيه المنادى وطلب لإقبال منه بحرف من حروف النداء، وقد كان النداء من الأساليب التي التمسنا لها حضوراً و تكراراً في شعر بغداد سايح:

كَمْ كَمْ قَطَعْتَ إِلَى النُّجُومِ مَسِيرَا	يَا مَنْ مَشَيْتَ عَلَى رَصِيفِ مَحَبَّةٍ
نَلِيتِ الْمَكَانَ زَنَابِقاً وَ عَبِيرَا	يَا مَنْ قَطَعْتَ مِنَ الزَّمَانِ كَرَامَةً

يَا مَنْ لَنَمَتْ جِبَاهُنَا بِدِمَائِنَا كَمْ كَمْ وَهَبَتْ لِجِبْهَةِ تَحْرِيرَا

يبرز في مقطع قصيدة "زنبقة الإباء" أسلوب النداء من خلال تكرار العبارة "يَا مَنْ" في مطالع الأبيات، وهو تكرار ذو دلالة وجدانية وجمالية تعظيمية، لا يُراد به النداء الحقيقي بل التعبير عن التقدير والانفعال، ويُوَجِّه الخطاب إلى كيان أنثوي مجازي يرمز إلى الوطن، فتتكوّن من خلاله نغمة إيقاعية موحّدة تُعزّز الانسجام الموسيقي للنص، كما ارتبط النداء بأفعال تدل على البطولة والعطاء مثل "مشيت" و"وهبت"، مما رسّخ صورة الوطن رمزاً للفداء والكرامة، وهكذا يصبح النداء أداة تعبيرية تُفعل العاطفة وتعمّق الدلالة الوطنية في القصيدة.

3.5 تكرار الضمير:

يشكل تكرار الضمير المخاطب "أنت" ظاهرة لافتة في شعر بغداد سايح، خاصة مع بداية الأبيات الشعرية، إذ تكرر ثلاث مرات في القصيدة، وفق ما يظهره هذا المقطع الشعري:

أَنْتِ الْمَشَاعِرُ نَبْضُ كُلِّ عُرُوقِنَا	بَحْرُ الْمَوْدَةِ مُوجَةٌ وَ هَدِيرَا
أَنْتِ الضَّمَائِرُ مُعْجَزَاتُ رُجُولَةٍ	رُوحُ الْأُنُوثَةِ تَشْتَهِي لِتَطْيِيرَا
أَنْتِ الْجَزَائِرُ وَ الدَّقَاتِرُ هَا هُنَا	تُلْقِي الْحُرُوفَ رَيْرَجْدَا وَ حَرِيرَا

يتجلّى في مقطع قصيدة "زنبقة الإباء" حضور واضح لظاهرة التكرار من خلال تكرار الضمير "أنت" في مطالع ثلاثة أبيات متتالية، مما أضفى على النص إيقاعاً منتظماً وانسجاماً موسيقياً يؤكد وحدة البناء الفني، ويتجاوز هذا التكرار وظيفته اللغوية ليغدو رمزاً للوطن، حيث تتنوع الصفات المرتبطة به لتعكس أبعاد الهوية الوطنية ومشاعر الانتماء والاعتزاز، كما يكشف التكرار عن انفعال وجداني عميق لدى الشاعر، ويسهم في توليد صور شعرية غنية، فيغدو عنصراً بنائياً يعزّز القيمة الجمالية والدلالية للقصيدة

6. خاتمة:

يتضح من تحليل الإيقاع الخارجي في قصيدة "زنبقة الإباء" أن الشاعر بغداد سايح قد أحسن توظيف الموسيقى الشعرية توظيفاً فنياً يخدم تجربته الوجدانية، فاختار بحر الكامل بتفعيلته "متفاعِلن" لما تحمله من طاقة إيقاعية تعبّر عن الانفعال الوطني والعاطفي.

كما جاءت القافية المتمثلة في الروي المجهور "الراء" لتمنح القصيدة نغمة قوية متناسقة، مدعومة بالوصل والردف اللذين أضفيا انسجاماً صوتياً بين المقاطع، وقد عزّز الشاعر الإيقاع بتوظيف التصريع والجناس والطباق والتكرار، مما أضفى على النص نغمة حماسية تعبّر عن الانتماء والحنين، وهكذا يتكامل الصوت مع المعنى في بناء شعري يجسّد رؤية الشاعر للوطن، مؤكّداً أن الإيقاع في شعره عنصر دلالي وجمالي في الوقت نفسه.

7.المراجع:

8.الهوامش:

¹بغداد سايح: شاعر جزائري أنجبته مدينة مغنية ولاية تلمسان حاصل على شهادة الليسانس في الحقوق متحصل على عدة جوائز دولية ووطنية ومحلية في الشعر والرواية لديه 7 مجموعات شعرية أشهرها قناديل منسية 2011م.

²بغداد سايح: شاعر جزائري أنجبته مدينة مغنية ولاية تلمسان حاصل على شهادة الليسانس في الحقوق متحصل على عدة جوائز دولية ووطنية ومحلية في الشعر والرواية لديه 7 مجموعات شعرية أشهرها قناديل منسية 2011م.

³بغداد سايح، المجموعة الشعرية قناديل منسية، منشورات ليجوند، الجزائر، 2011م، ص: 29.

⁴إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط01، 1411هـ 1991م، ص: 106.

⁵ينظر: غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر، بيروت - لبنان، ط02، 1992م، ص: 91.

⁶إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص: 106.

⁷ينظر: غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، ص: 91.

- ⁸ أحمد الشايب، الأسلوبية: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط08، 1991م، ص: 86.
- ⁹ موسى الأحمد نويرات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط03، د.ت، ص: 353.
- ¹⁰ عبد الكريم الرحيوي، الشعر الجاهلي في ضوء الدرس اللغوي الأسلوبي الحديث قراءة في شعر زهير بن أبي سلمى، ط01، عمان، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2015، ص: 41.
- ¹¹ ينظر: عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، 1989م، ص: 71.
- ¹² إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط02، 1952م، ص: 247.
- ¹³ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م، ص: 38.
- ¹⁴ إبراهيم مجدي إبراهيم محمد، في أصوات عربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط02، 2006م، ص: 58.
- ¹⁵ ينظر: عادل محلو، الصّوت والدّلالة في شعر الصّعاليك -تائية الشّنفري أنموذجاً-، مخطوط رسالة دكتوراه، باتنة، الجزائر، 2006م-2007م، ص: 43.
- ¹⁶ هيغل، شوبنهاور، النظريات الجمالية عند كانط، تر: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط01، 1985م، ص: 168.
- ¹⁷ عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحر، دار الشّروق، عمان، ط01، 2007م، ص: 171-174.
- ¹⁸ عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، بيروت، ط04، 1981م، ص: 64.
- ¹⁹ محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، د.ت، ص: 62.
- ²⁰ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط01، 1981م، ص: 283.
- ²¹ محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، ص: 62.

²² عبد الله بن المعتز، البديع، تح: تع: اغناطيوس، كراتشكوفسكي، دار المسيرة، ط02، بغداد، 1979 م، ص: 25.

²³ ينظر: عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، دار الآفاق، القاهرة، ط01، 1420 هـ - 2000 م، ص: 153.

²⁴ أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، مصر، ط 02، 1998 م، ص: 316.

²⁵ تازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 07، بيروت، 1983 م، ص: 276.

²⁶ عاشور فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط01، 2004 م، ص: 35.

²⁷ تازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 31.

²⁸ ينظر: حسن العوفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2001 م، ص: 82-93.

²⁹ عاشور فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، ص: 41.