



جمالية التشكيل الصوتي والتركيبي في قصيدة الصدى لمحمد الصالح باوية –مقاربة أسلوبية-

The aesthetics of vocal and compositional formation in the poem "Al-Sada" by Muhammad Al-Saleh Baouia - a stylistic approach

دة. خديجة سربوك

جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف (الجزائر)

serboukkhadidja@gmail.com

تاريخ النشر: 2021/12/01

تاريخ القبول: 2021/10/07

تاريخ الإيداع: 2021/08/30

الملخص باللغة العربية :

تهدف هذه الدراسة الموسومة بـ "جمالية التشكيل الصوتي والتركيبي في قصيدة الصدى لمحمد الصالح باوية" إلى البحث في جمالية بعض الظواهر الصوتية والتركيبية التي لها دلالات تمييزية خاصة في قصيدة الصدى لمحمد الصالح باوية، وأثرها في التشكيل الأسلوبي من خلال الكشف عن القوانين الجمالية التي ولّدتها بغية إبراز قدرة وفاعلية هذه الظواهر في التعبير عن تجربة الشاعر الجزائري محمد الصالح باوية الشعرية، واستخراج جملة من الخصائص الفنية التي أنتجت الرؤية الجديدة له المتفتحة على العالم الفني، تتخذ من الأسلوبية مسبارا نقديا تتذوق به جمالية النص الشعري عنده.

الكلمات المفتاحية: التشكيل الصوتي، التشكيل التركيبي، التكرار، الأسلوبية، الدلالة.

ABSTRACT :

This study, tagged with "The Aesthetics of the Acoustic and Synthetic Formation in the Echo Poem by Muhammad Al-Saleh Bawia" aims to investigate the aesthetics of some phonetic and structural phenomena that have special discriminatory connotations in the Echo poem by Muhammad Al-Saleh Bawia, and their impact on the stylistic formation by revealing the aesthetic laws that generated them in order to highlight the ability of And the effectiveness of these phenomena in expressing his poetic experience, and extracting a number of artistic characteristics produced by the poet's new vision that is open to the artistic world.

Keywords: vocal formation, syntactic formation, repetition, stylistics, semantics.

1-مقدمة:

استطاع النص الشعري الجزائري الحديث والمعاصر أن يفتك من قيود النموذج الشعري العربي التقليدي (القصيدة العمودية)، و يواكب الحداثة ومتطلباتها، ويكتب لنفسه حضورا مائزا في فضاء الإبداع الشعري، سواء على المستوى اللغوي أو البنية العامة؛ فالنقلة النوعية التي عرفها النص الشعري الجزائري من مستوى التقليد والتبعية إلى فاعلية الابتكار والتجديد أدت إلى فتح آفاق المتخيل الشعري وإمكاناته التعبيرية



اللامحدودة عبر مستوى فني لا يعترف بغير قوة اللغة، وقدرتها على التصوير، وتقديم نص مغاير يساير الحداثة، ولكي يحقق النص الشعري الجزائري أثره الفعّال في المتلقي كان لابد من التركيز على العنصر الصوتي والتركيب والدلالي الذي يضيف على التشكيل الأسلوب عناصر إبداعية جديدة، تخلق نسيجاً متماسكاً داخل النص الشعري يستمد كيانه من خصوصية العناصر التي تشمل اللغة والموسيقى والصور ومختلف العناصر التي تشكل تقنيات أسلوبية لها أثر كبير في صناعة الشعر، والواقع أن الشعر عمل فني يقوم على أشياء متعددة لا على شيء واحد، فلا بدّ له من الصورة الفنية والموسيقى المؤثرة والمعنى البارح حتى يستطيع أن ينهض من الأرض ويحلق في الآفاق العليا¹، لذلك يجب على الشاعر أن يتخيّر آلياته المناسبة لينقل لمتلقيه انفعالاته، ويحمّله على مشاركته عالمه الشعوري.

تقف هذه الدراسة التشكيل الصوتي والتركيب عند محمد الصالح باوية باعتباره أحد أبرز الشعراء الجزائريين الذين أغنوا القصيدة الجديدة بخصب إيقاعي وتركيب جديد لتمثيل التجربة الشعرية الحديثة والمعاصرة، وهذا ما تتوخاه هذه الورقة البحثية من خلال الإجابة على التساؤل الآتي: كيف ينتج النص الشعري الجزائري المعاصر جماليته من خلال التشكيل الصوتي والتركيب؟.

2. جمالية التشكيل الموسيقي:

يستوجب البحث عن موقع الإبداع داخل النص الشعري من الباحث الوقوف على البنية الصوتية التي تمثل جزءاً لا يتجزأ من هيكله، إذ تتجه الدراسة الأسلوبية إلى استقراء الظواهر الصوتية لدى الشاعر لتبرز من خلال ذلك مدى أهمية المستوى الصوتي كونه يهتم بالمادة الصوتية التي تخزن بداخلها الطاقات التعبيرية والفكرية والعاطفية لدى الشاعر.

وبذلك يحدث التفاعل بين المادة الصوتية والطاقات التعبيرية للشاعر من خلال تلك "المادة الصوتية التي تحتوي على الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي، وإذا ما توافقت المادة الصوتية مع الإحياءات العاطفية المنبعثة من مكانها لتطفو على سطح الكلمة، ولتتناسق مع المادة اللغوية في التركيب اللغوي، فإن فاعلية الكشف الأسلوبية للتعبير القارئ لتزداد لتشمل دائرة أوسع تضم التقويم بالإضافة إلى الوصف"².

يعدّ البحث في موسيقى الحرف واللفظ والتركيب عنصراً أصيلاً من عناصر الدراسة في المستوى الصوتي، فالموسيقى خصلة أصيلة في الشعر، لما تمتلكه من أثر فاعل في الكشف القيمة الدلالية والإيحائية للغة؛ فالموسيقى صحبت الشعر منذ نشأته وجرت مع طبيعته؛ فالشعر في أصله "بناء موسيقي باللغة، فالموسيقى سلسلة صوتية تنبعث عنها المعاني لأن الشعر في ذاته تنظيم لنسق من أصوات اللغة تنظيماً يحدث نوعاً من الإثارة، فالإنسان مفطور بطبعه على إثارة الصوت الموسيقي المنغموم"³، وأبرز العناصر التي يعتمد عليها الشاعر في بناء نصه الشعري، كونها تؤثر تأثيراً كبيراً في بلورة التشكيل الجمالي للنص



الشعري، فتعاضد الأصوات اللغوية وفق نظام خاص يحدث إيقاعات تنسجم مع مواقف الشاعر التي يريد الإفضاء بمكنوناتها، ولا يكون ذلك إلا بتضافر الموسيقى الخارجية والداخلية هذه الأخيرة الناتجة عن تضام الأصوات ببعضها وتعالق الكلمات والجمل، التي تتسع لتشمل اختيار الشاعر لحروفه وألفاظه وإبداع صوره وأخيلته لتحقيق التناغم بين أجزاء الجملة الشعرية وتحقيق الثراء الموسيقي، وسنقف فيما سيأتي على بعض هذه الظواهر.

3. موسيقى الصوت:

تعدّ المادة الصوتية من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير، إذ إن اتجاه المبدع نحو أصوات بعينها لها دلالة محورية في بنية دلالة نصه العامة، فيركز عليها عن طريق تكرار هذه الأصوات إما عبر مفردة كاملة وإما عبر جزء من المفردة، ويعتمد المبدع نحو تسليط الضوء على هذه الأصوات أمرا مقصودا في نصه وبيان مراداته منه⁴ وهي "أحسن الوسائل في عملية التواصل الإنساني إذا ما قورنت بالوسائل الرمزية والإشارية الأخرى الممكنة"⁵ فالأصوات أساس النسيج اللغوي في النص الشعري: فالشعر وسيلته الألفاظ والألفاظ من الحروف والحروف من الأصوات والأصوات جوهر كل شيء، منها تصاغ الألفاظ التي تشكل مجتمعة نظاما تركيبيا خاصا، وتكرارها يساهم في تشكيل بنية النص، ويمنحها قيمة جمالية تضيفي على العبارة حسا جديدا يساهم في تقوية الدلالة، فجمال الصوت وحسنه عند الشاعر شبيهة بجمال الألوان وبهائها عند الرسام، فالأصوات هي ألوان الشاعر وهو ملزم باختيار تلك الأصوات التي تلفت بقوتها الانتباه، وتستحوذ بملامحها المميّزة على الأذهان، وتناسب مضمون نصه، وتشحن معانيه، وتصبغه بتألفها بصبغة جمالية جذابة، فتحمل بذلك كلّ ما يريد الكاتب إيصاله على أتم حال فإرضة سيادتها على المتلقي⁶

وما يميّز الخطاب الشعريّ هو الإيقاع الذي ينتج الدلالة المنبعثة من الأصوات المكرّرة، هنا تتجلى مهارة وبراعة الشاعر في طريقة توظيف الأصوات بصورة مبدعة تنتج عن انفعالاته تجسد تجربته وموقفه، ويكمن ذلك في "حسن توزيع الحرف حين يتكرر، كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته، وليس يتأتى هذا لكل شاعر كما لا يكون مع كل الحروف"⁷ وهذا يعني أن لتكرار الصوت تأثيرا خاصا لا ينفصل عن الحالة النفسية للشاعر.

وقد استغل محمد الصالح باوية الحمولة الصوتية لبعض الحروف في قصيدته الصدى من خلال تكرارها "فالشاعر حينما يكرّر صوتا بعينه أو أصواتا مجتمعة إنّما يريد أن يؤكد حالة نفسية معينة، أو يبرز ظاهرة إنسانية ما بنسيج إيقاعي موسيقي تستحسنه الأذن"⁸



والتكرار يكسب النص جرسا موسيقيا تطرب له أذن المتلقي وتجعله يندمج مع تجربة الشاعر، وبالنظر إلى شعر محمد الصالح باوية نجده مدركا لجمالية الأصوات ودورها في خلق إيقاع النص، يقول في مطلع قصيدته الصدى:

...وتمضي السنون

وإنّي أحسّ

أحسّ الأسى وحبيس الألم

تدفع نورا ودمعا ودم

يفجّر آملنا المغلقة

فيدينو الصدى..⁹

تمكن الشاعر من خلال أسلوب التكرار أن يرسم بعض الصور التي تعادل فكره، والمشاعر المصاحبة له، ففي هذا المقطع الشعري المتشكل من ستة أسطر شعرية نلاحظ حضورا واضحا لأصوات تراوحت بين الجهر والهمس، والقوة والضعف، ومن أكثر الحروف حضورا حرف النون الذي تكرر (6) مرات في (السنون، إنّي، نورا، آملنا، فيدينو)، والسين والميم اللذان تكرر (5) خمس مرات في (السنون ، أحسّ، أحسّ، الأسى، حبيس، الألم، دمعا، دم، آملنا، المغلقة)، وتكرار هذه الحروف يعدّ جزءا من تجربة محمد الصالح باوية الشعرية التي تدفع المتلقي إلى التفاعل، وهي أصوات تحمل دلالة الحزن والألم والمعاناة، والخنوع والضعف، تضيف على هذا المقطع الشعري إيقاعا خفيفا حزينا يصور تلك المعاناة والإنكسار اللذان تملكا الشاعر فراح ينفث أنيه مع تكرار كل صوت، وما زاد المقطع رونقا وجمالا صوت السين الذي يوحي بنفس ضيق وقلق يدل على الحرقة، وهي حروف تتلائم مع الحالة النفسية للشاعر الذي يعيش الجرح الفلسطيني الدامي، كما نلاحظ تكرارا لحروف (التاء والياء والألف) التي اتصلت بالأفعال المضارعة في: (تمضي، أحسّ، تدفق، يدينو، يفجّر) وقد كانت هذه الأفعال أكثر قدرة على التصوير والتشخيص والتعبير عن مشاركة الشاعر إخوانه الفلسطينيين الرغبة في الانعتاق من نير الاحتلال، وتأكيد الرابطة القومية بين الشعبين الجزائري والفلسطيني. وكلّها أصوات ساهمت في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة، وقد اختارها الشاعر في مواضع بوعي مستغلا خاصية التكرار فيها لتأدية المعنى ورسم الصورة المقصودة، لما لها من دور في



إنتاج الدلالة التي يهدف إليها من خلال اختيار أصوات دون غيرها مما يصنع جوًا موسقا خاصا ينتج عن تلك الأصوات المكررة، ينسجم مع تلك الدفقات الشعورية والحالات النفسية التي تسيطر على الشاعر.

وفي موضع آخر يستغل الشاعر خاصية التكرار الصوتي بناء على مبدأ الاختيار في قوله:

...وتمضي السنون

وأذكر جدي

ينومنا بأغاني الطفولة

وتنسل من شعره الأبيض

كنوز الحكايات .. ذكرى البطولة

وتضحية الفارس الأسمر

بليلة حبّ

فهمزنا الشوق يا طفلي

ويعتصم الحب بالثقة

بكل حكاية"¹⁰

يتأسس في هذا المقطع في إيقاعه الداخلي على حروف اللين الممدودة (الألف والواو والياء) التي خصها الشاعر بدلالة مميزة في قصيدته، وهي حروف "تساهم في إيجاد نوع من النغم والإيقاع المؤثر عاطفيا في النفس، جراء ما تركه هذه الحروف وتكرارها المتناسق من استدلالات نفسية موحية"¹¹، ولا سيما المفتوحة منها التي بلغت ثمانية أحرف هي: (نا، غا، كا، يا، فا، نا، كا، يا) وحروف اللين المكسورة بلغت أربعة أحرف هي: (ضي، دي، تي، ني) ولم تتكرر حروف اللين الممدودة المضمومة إلا ثلاث مرات هي (نو، فو، طو)، وقد عمد الشاعر إلى توظيف حروف المدّ ليشكل شبكة صوتية متجانسة تؤلف مجتمعة الواقع العام للإيقاع الداخلي، الذي جنح إلى تجسيد حالة من الألم والإحباط، فقد اعتمد هذا المقطع الشعري اعتمادا كبيرا على الألف الممدودة التي تصاحب عادة حالة الألم والإنكسار، كما ساهمت في إضفاء نغم موسيقي داخلي من خلال الكلمات التي



وردت فيها منها (أغاني، الحكايات، الفارس، السنون، طفلي،...) فرغم صفة الجهر والقوة التي تمتاز بها هذه الحروف إلا أنها جاءت في سياق يعبر عن حالة الشاعر النفسية المتألمة والحزينة، التي تشد انتباه القارئ لمعرفة سر هذه الأنغام الحزينة، وسرّ وجع الشاعر، فقد استطاعت أن تصوّر لنا مشاعره وأحاسيسه، ومدى وعيه بالقضية الفلسطينية، وإدانتته للجرح الفلسطيني النازف.

4-موسيقى اللفظ:

وهي الموسيقى الناتجة عن تكرار ألفاظ وعبارات معينة يتولّد عنها قدر من التناغم الصوتي، والتألف الإيقاعي داخل النسيج اللغوي وهو ما يساعد على تعميق الدلالة الصوتية والمعنى العام للقصيدة، كما تحدث موسيقى اللفظ إيقاعا نفسيا وبعدا صوتيا "فموسيقى اللفظ لا تنشأ منه بل تنشأ أولا من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تتلوّه مباشرة، وثانيا من علاقته العامة بسائر السياق، وهي الأكثر غموضا، وهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ، هو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى، أي درجة اللفظ من إحداث ترابط الخواطر"¹²، وتتولد أيضا من "تفنن الشاعر في ترديد الأصوات في الكلام حتّى يكون له نغم وموسيقى، وحتّى يسترعي الأذان بألفاظه، كما يسترعي القلوب والعقول بالمعاني، فهو مهارة في نظم الكلمات، وبراعة في ترتيبها وتنسيقها"¹³

وتقع موسيقى اللفظ في مفردات وعبارات معينة تتمثل في نظام تركيبى له بنيته الخاصة، قادرة على رسم صور حيّة وتفجير طاقات النص الكامنة، فجمال اللغة في الشعر خاضع لنظام المفردات وعلاقتها ببعضها البعض، فتعاقب الألفاظ والعبارات وترديدها في سياق التعبير يشكل نغما موسيقيا رائعا وأثرا إيقاعيا ممتعا، كون الشاعر ينتقي من الألفاظ ما يراه مناسباً ومعبراً عن حالته النفسية ويكرّرها، فانفعالاته وأحاسيسه تشكل قوة ضاغطة على اختيارته الصوتية والتركيبية والدلالية وغيرها، التي تعمل على إثراء المقاطع الشعرية بالإيقاع الموسيقي والدلالة المكثفة.

المتأمل في قصيدة "الصدى" يجد أن الأسلوب الشعري فيها ينحو نحو الإعتماد على ظاهرة التكرار وتوظيف طاقاتها، بغية إثراء بنيته الشعرية، فالتكرار نمط من الأسلوب يرتبط بالطابع الذاتي للشاعر بوصفه أداة للتعبير عن الانفعالات والأحاسيس التي يعيشها المبدع وعليه سنقف على التكرار وأنماطه في قصيدة الصدى.



1-4- تكرار الكلمة:

في هذا النوع من التكرار يتم التركيز على ترديد وإعادة كلمة معينة أكثر من مرة بغرض إحداث "القطيعة الصارمة أي الجزم بالنتائج"¹⁴ من نماذجه قول الشاعر:

...وتمضي السنون

وأذكريا طفلي

بعينيك أنت...

بعينيك ترقد مأساتيه

وترقد يافا وحيفا وأصحابيه

بعينيك عمق كثيف الظلال"¹⁵

نلمس في هذا المقطع الشعري جمالا إيقاعيا بعثه تكرار لفظة (بعينيك)، التي تكررت ثلاث مرات، متجسدة في بداية الوحدة الشعرية، له صلة وثيقة بإحساس الشاعر، أفاد الحسرة والألم على الطفلة الفلسطينية التي عكست عيناها حجم المعاناة الفلسطينية.

2-4- تكرار التركيب (تكرار اللازمة):

في هذا النوع من التكرار يتم "انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستويها الإيقاعي والدلالي محورا أساسا ومركزيا من محاور القصيدة"¹⁶، وتتكرر هذه اللازمة وتتراوح عبر الشكل العام للقصيدة وسياقاتها الدلالية، فهي مرتبطة بتجربة الشاعر من جهة وبمدى تأثيرها في المتلقي وإحداث مستويات من الانفعال من جهة أخرى، يعمل هذا النمط من التكرار على تكثيف المعنى "لأن له خفة وجمال لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس، حيث أن الفقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية، يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة"¹⁷، وقد عثرنا في قصيدة الصدى على تكرار اللازمة كقوله:

...وتمضي السنون

وإنّي أحس



أحس الأسى وحبيس الألم

...وتمضي السنون

وأذكر جدّي

ينومنا بأغاني الطفولة

...وتمضي السنون

وأذكرك يا طفلي الوادعة

بعينيك أنت...¹⁸

تتوزع القصيدة على ثلاثة مقاطع، تبدأ جميعها باللائمة القبلية "...وتمضي السنون"، وهي لازمة تكرارية استغرقت النص ككلّ، مسبوقة بنقاط حذف تمثل فراغا فكريا، الغرض منه إشراك القارئ في إنتاج دلالة النص الغائب، وهو تكرار استوعب نبوءة واستشراف باوية صدى الثورة الجزائرية، وما ستتسبب به من دموع وألم، وثقل السنين.

أصرّ الشاعر على ترديد اللازمة "...وتمضي السنون" في مطلع كل مقطع من القصيدة، حتى يجعل كل لازمة بمثابة عتبة نصيّة، تفتح في ترددها عوالم القصيدة على سياقات مختلفة، كما كان لها دور إيقاعي متجدّد من شأنه التأثير في المتلقّي، حيث ساهمت في إقلاع الإيقاع العام للقصيدة، الذي كان يتردّد في كل مرة كاسرا الرتبة الإيقاعية، من خلال أوائل مقاطع القصيدة لتشكل عدم استقرار إيقاعي ودلالي يهيمن على التشكيل العام للقصيدة، فكانت اللازمة بذلك تمثّلا واضحا لانزياحية التكرار والخروج عن المألوف.

5-جمالية التركيب:

الإبداع تشكّل لغوي يحاول فيه المبدع إبراز مقدّراته على تحريك كوامن اللغة، فكان لكل أديب¹⁹ طريقة خاصة في استخدام الكلمة، وتركيب الجملة من حيث النحو، فالأديب لا يركب الجملة ليعبّر بها عن معنى تقريرى مألوف، إنّما يتعامل مع اللغة بطريقة تفجر خواص التعبير الأدبي "بما يسهم في تواشج مكوّنات النص بعضها ببعض حتى تكتمل في شكل عمل أدبي.



وتكمن الغاية وراء قراءة تركيب العمل الأدبي في تحديد البنى التركيبية المشكلة له، وهذا التحديد ليس بمنأى عن بقية مستويات اللغة لأنه يراقب اللغة في جميع مستوياتها في النص ليتلقى الأسلوب، فتحديد البنى التركيبية النحوية يرتبط بالضرورة بالنتائج الدلالية للنتاج الأدبي الذي يرمي إليه الشاعر، وهذا ما يلزم علينا تناول التراكم في سياقاتها الدلالية، ومكاشفة العلاقات التي تشكل نسقا تتناغم بداخله مجموعة من السمات التي تمكننا من معرفة نظام الكتابة عنده، وكيفية تعامل محمد الصالح باوية مع القواعد النحوية في نصه هذا، فكل عنصر نحوي يتحول إلى سمة داخل النص نتيجة ورود بصيغة مخالفة للمعيار النحوي.

1-5- التقديم والتأخير:

تقوم ظاهرة التقديم والتأخير في النص على تحطيم الرتبة المحفوظة التي أوجدتها قواعد النحو، بوصفها تقنية أسلوبية للتلاعب بالوضعيات وهي انحراف أوع دول عن النمط العادي للجملة يقصد بها تحقيق تأثير أسلوبى معين²⁰، فبنية التقديم والتأخير ترتبط ارتباط وثيقا بعملية الانتقاء والتركيب، حيث يقوم المبدع من خلال عملية الانتقاء باختيار المفردات بما تتيحه له اللغة من الإمكانيات التعبيرية، التي يتخيرها ويستثمرها وفق ما يلائم مقاصده، وبذلك يكتسب الخطاب الأدبي سمات خاصة تدخله دائرة التركيب الإبداعي الذي يتميز بخصائص تضمن خروجه عن الأصل، وتتيح فنية وجمالية التركيب بتغير مواقع أجزاء الكلام داخل التركيب النحوي، ليصبح التركيب الجديد مخالفا للمألوف ومغايرا للتوقعات، وما يشغل المحلل الأسلوبى هو السر الكامن على عمدة أو عمدة أخرى كتحديد الخبر على المبتدأ وتقديم الفاعل على فعله، فالمبدع بحاجة إلى تغيير نظام الجملة وكسر نمطيتها المألوفة ليكسبها "قيمة تعبيرية أو منها أسلوبيا"²¹، ومن أبرز مظاهر التقديم والتأخير الواردة في قصيدة الصدى - تقديم الجارو المجرور على المبتدأ - في قوله:

وأذكريا طفلي الوادعة

بعينيك أنت ...²²

القارئ لهذا السطر الشعري (بعينيك أنت...) يستوقفه الجار والمجرور (بعينيك) المتقدم، إذ أن الأصل (أنت بعينيك)، فتقديم الجار والمجرور على المبتدأ أخذا طابعا تصويريا مميّزا، وعمل على تكثيف الدلالة، وجاء تقديم الجار والمجرور على المبتدأ لإفادة التخصيص والقصر والاهتمام بالمتقدم والتنبيه إليه (الجار والمجرور) بما يحيل إليه بتخصيص النداء له، ولفت النظر إليه، إلى عيني تلك الطفلة الفلسطينية الحزينة اللتان تختصران المأساة الفلسطينية، لأن الشاعر ذو حسّ قومي عال يؤكد وعي الشاعر بالقضية الفلسطينية.



وهناك نموذج آخر للتقديم والتأخير-تقديم الجار والمجرور على الفعل- ونلمسه في قوله:

بعينيك ترعش مأساتيه²³

فأصل الكلام وفق مقتضى الظاهر القول:(ترعش مأساتيه بعينيك)، فقد قدّم الشاعر الجار والمجرور (بعينيك) على الفعل (ترعش)، حيث أراد الشاعر أن يؤكد الرابطة القومية التي تجمع الشعب الجزائري والفلسطيني، ورغبته في مشاركة الفلسطينيين في الانعتاق من نير الاحتلال. وهذه المخالفة في الترتيب كشفت لنا انزياحا في التركيب يتبعه معنى دلالي أوسع مما لوجاء على الترتيب اللغوي العادي، نتج عن قدرة الشاعر في استخدام إمكانات اللغة المختلفة التي تتيح له حرية تنسيق وتنظيم الدوال وفق ما يقتضيه هواه ومراداته.

2-5- الحذف:

يمثل الحذف الشكل الثاني من الانزياح التركيبي، وهو من أبرز الأساليب اللغوية وآليات التعبير الشعري "التي تعمل على خرق قوانين اللغة العادية، خالقة للشعر قوانينه الخاصة به بما أنه تعبير غير عادي"²⁴، وهو "وسيلة لغوية يعلق الشاعر من خلالها القول ولا يكاد يبين"²⁵، والأصل في الكلام ذكره لا غيابه، وهذا مدعاة الوضوح والإبانة، وإذا كانت اللغة في مستواها النفعي تسلم بهذه الخاصية، فإن لغة الأدب مع محافظتها على مهمة التوصيل غيرت في آليات التعبير عندما نشدت الطابع الجمالي الذي كان من متطلباته حذف ما يمكن حذفه ليدل الغائب على قيمة فنية.

والحذف أسلوب يعتمد على الإخفاء والتزميل بغية تعدد الدلالة، وهو لعبة لغوية مقصودة يلجأ إليها المبدع لإيصال الجزء المفقود من نصه إلى المتلقي من خلال الحذف، للوصول به إلى درجة عالية من الجمالية، معتمدا على التلميح الذي يكفل قراءات متعددة للنص.

يكمن الأثر الأسلوبي للحذف ويتحقق في التلميح والإيحاء ذلك أن "الجهل بالشيء يصيب النفس بالألم فإذا التفتت إلى القرينة تفتنت له، فيحصل لها اللذة بالعلم واللذة الحاصلة بعد الألم تكون أقوى من اللذة الحاصلة ابتداء وبذلك يدخل الحذف البنية دائرة الكثافة الدلالية بحيث لا يخترقها القارئ إلا بعد معاناة فيكون اكتساب المعنى شبيها باكتساب التصور فيزداد الكلام حسنا وتزداد النفس لذة"²⁶

من أبرز مظاهر الحذف في قصيدة الصدى الفراغ المنقوط في قوله:



...وتمضي السنون

وإني أحس

أحس الأسى وحبس الألم

تدقق نورا ودمعا ودم

يفجر آمالنا المغلقة

فيدنو الصدى..²⁷

المميز في هذه الأسطر الشعرية مسألة هذه النقاط(..)، التي تعرف بنقط التوتر التي شكلت مثيرا يتمثل في كلام محذوف جرّده الشاعر من نصه، لينقل المتلقي إلى النص المغيب في الحذف(..)، ويؤثر السكوت على التصريح، ليضع المتلقي على طريق التأويل واستحضار الغائب.

5-3- الالتفات:

الالتفات هو التحول من ضمير إلى آخر أو من صورة إلى أخرى "بالانتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر أو إنه الانصراف عنه إلى آخر"²⁸ ويكون هذا التحول كما شرحه ابن الأثير "بالانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب، ومن المخاطب إلى الغائب، ومن ضمير المتكلم إلى المخاطب ومن المخاطب إلى المتكلم، والرجوع عن الفعل المستقبل على فعل الأمر وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر، والإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل وعن المستقبل بالماضي"²⁹.

وهذا التحول مرتبط بوثاق أسلوبين متين يجري في النص مجرى الدلالة الكلية لينجم عن ذلك شكلا لصورة كبرى اجتمعت الصور الجزئية على خلقها وبنائها.

ومن صور الالتفات في قصيدة الصدى الالتفات من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، إلى ضمير المخاطب ومنه قول الشاعر:

...وتمضي السنون

وأذكريا طفلي الوادعة



بعينيك انت...

بعينيك ترعش مأساتيه

وترقد يافا وحيفا وأصحابيه

بعينيك عمق كثيف الظلال

رهيب، يغلف ألف سؤال

تطاردني

تصارع ذلي وغطرستي

تمزق ليلي..

وتغزو وجودي في خيمتي³⁰

نجد الشاعر في هذا المقطع يتلاعب بالضمائر ببراعة متناهية من المطلع الذي يتحول فيه من الغائب المؤنث (تمضي) ليعبر عن المدة الزمنية التي رزحت فيها مدينتا يافا وحيفا تحت أنقاض الدمار لسنين طوال، إلى التكلم عن مأساته ومأساة وطنه التي يستشف نبوءتها في هذه القصيدة بضمير المتكلم أنا (أذكر)، تلك المأساة المحملة بالدموع والألم والدم، وثقل السنين، وسرعان ما يتحول إلى الغائب المذكر والمؤنث (ترعش، ترقد، يغلف، تطاردني، تصارع، تمزق، تغزو) خوفه وقلقه من القادم المجهول، وعن إحباطه وحيرته التي لا يجد لها جوابا في ظل هاجس الخوف والموت والدمار.

6-الخاتمة:

نستنتج في الأخير أن محمد الصالح باوية في قصيدته الصدى التي تعكس حسّه القومي أجاد التنسيق ببراعة بين أصوات الكلمات، وانتقائها بعناية ما زادها تناغما وتآلفا، وانسجاما، فتمكنت من أن تترجم قدرته على التلاعب بالكلمات بوضعها في التركيب المناسب، وأقام بنيان نصه على تشكيل لغوي ساعده في إظهار انفعاله العاطفي، وحسه القومي الصادق، كما استطاع أن يوصل رسالته للمتلقي من خلال أنماط التكرار التي وظفها، وجعلها أهم روافد التشيل الإيقاعي، باعتباره خاصية أسلوبية تساهم في إبراز المعنى.



وقد وظف الشاعر في منجزه الشعري هذا ظواهر نحوية من تقديم وتأخير وحذف وإلتفات شكلت سمة أسلوبية كان لها بالغ الأثر في إنتاج الدلالة، وأظهرت براعة الشاعر في تمكنه من اللغة واستغلال طاقاتها بما يتماشى مع مقصده، ويلبي مقتضيات لغته الشعرية بإشراك المتلقي في إنتاج دلالة النص الغائب. وبهذا تكون هذا الخصائص الأسلوبية نقطة التقاء المبدع والقارئ مما عزز شعريته، وأكسبه فريدة أسلوبية متميزة.

هوامش البحث :

- ¹ شوقي ضيف، في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة، ص: 89، 90.
- ² يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، ص: 51.
- ³ رجاء بنحيدا، شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري، تقديم: إدريس مقبول، عالم الكتب الحديث، إربد، لبنان، 2020، ص: 36.
- ⁴ إبراهيم جابر علي، البنية الصوتية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014، ص: 191.
- ⁵ محمد صالح الضالع، علم الصوتيات عند ابن سينا، دارغريب، القاهرة، 2002، ص: 38.
- ⁶ مهدي عناد أحمد قهما، التحليل الصوتي للنص (بعض قصار سور القرآن الكريم أنموذجا)، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا بجامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2011، ص: 25.
- ⁷ وسيم حميد القبلاوي، أثر التكرار في موسيقى شعر البحري ودلالته، مجد للنشر والتوزيع، ص: 43.
- ⁸ ينظر: قاسم مقداد شاكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ط1، دار دجلة، عمان، الأردن، 2008، ص: 153.
- ⁹ محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص: 37.
- ¹⁰ المصدر السابق، ص: 38.
- ¹¹ عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982، ص: 146.
- ¹² محمد النويبي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالية، 1964، ص: 21.
- ¹³ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1952، ص: 42-43.
- ¹⁴ رجاء بنحيدا، شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري، ص: 105.
- ¹⁵ محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، ص: 38.
- ¹⁶ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 214.
- ¹⁷ نورة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2008، ص: 184-185.
- ¹⁸ محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، ص: 37-38.
- ¹⁹ طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1989، ص: 25.
- ²⁰ ينظر: علي أبو القاسم عون، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط2006، ج1، ص: 45.
- ²¹ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، ص: 6.
- ²² محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، ص: 38.
- ²³ المصدر نفسه، ص: 38.



- ²⁴ إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009، ص: 342.
- ²⁵ المرجع نفسه، ص: 343.
- ²⁶ محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، ط 2، 2008، ص: 221، 222.
- ²⁷ محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، ص: 37.
- ²⁸ جليل رشيد فالح، فن الالتفات في مباحث البلاغيين، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، العدد 9، 1984، ص: 66.
- ²⁹ أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنا ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص: 104.
- ³⁰ محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، ص: 38.