وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور يحيى فارس ـ المدية ـ
كلية الآداب و اللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم اللغة والأدب العربي

بنية الخطاب الشعري عند سيدي لخضر بن خلوف
دراسة أسلوبية

مذكرة لنيل شهادة ماجستير في **الأدب العربي**
تخصص **أدب شعبي**

إعداد الطالبة :
زوليخة حنطابلي

السنة الجامعية : 2011 ـ 2012

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور يحيى فارس ـ المدية ـ
كلية الآداب و اللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم اللغة والأدب العربي

بنية الخطاب الشعري عند سيدي لخضر بن خلوف
دراسة أسلوبية

مذكرة لنيل شهادة ماجستير في **الأدب العربي**
تخصص أدب شعبي

إعداد الطالبة : **إشراف الأستاذ:**
زوليخة حنطابلي **د. محمد زوفاي**

أعضاء اللّجنة المناقشة :

الإسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
ـ د. نذير بولمعالي	أستاذ محاضر	رئيسا	جامعة المدية
ـ د. محمد زوفاي	أستاذ محاضر	مقررا	جامعة المدية
ـ د. حميد العلاوي	أستاذ محاضر	عضوا مناقشًا	جامعة الجزائر 2
ـ د. إبراهيم شعيب	أستاذ محاضر	عضوا مناقشًا	جامعة الأغواط

السنة الجامعية : 2011 - 2012


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى كثيرين ..

يعرفون أنفسهم

و أعترف بفضلهم ..

شكر وعرفان

شكرا لله تبارك وتعالى وحمدا كثيرا له على ما منحنا ويمنح كلّ لحظة ..

شكرا لأستاذي المشرف **د. محمد زوقاي** الذي شرفني بتعهد بحثي مذ كان فكرة أولية ..

شكرا للأستاذ **خالد السراج** الذي استأثر لنفسه بجزء كبير من الفضل في الذي أنا فيه ..

شكرا للأستاذين الكريمين **محمد مكي وخيرة ولد العزازي** اللذين كانا دوما الأحسن بالنسبة لي..

شكرا لأساتذتي الأفاضل فردا فردا .. ولكل من علّمني حرفًا أو غرس في رأسي فكرة أو رأيا .. وأخص بالذكر منهم :

د. ناجي شنوف و د. نذير بومعالي و د. الصادق خشاب ود. مبارك تريكي .. دكاترة هذا المعهد وأعلامه ..

فللجميع مني جزيل الشكر والامتنان .. و من الله عظيم الأجر والجزاء ..

مقدمة

طالما سمعنا عن الأدب الشعبي، ثم قرأنا عن محاولات حفظه والمضي به قدما من أجل دفع العملية الإبداعية للسير مجددا.

ولمّا كان النجاح في مسابقة الماجستير في هذا التخصص، تغيرت وجهة النظر وابتعد مركز الرؤية أكثر عن مجرد التحقيق والتصنيف والتوثيق، ولننتقل إلى معنى جديد واهتمامات أخرى ندخلها ـ ونحن في بداياتنا ـ علّنا نحدث ولو نقلةً بسيطة في دراسة الأدب الشعبي وتحليله.

فما الذي يعني أن يدرج هذا التخصص ضمن الدراسات العليا التي تحوي من طرق التحليل ومناهج الدرس الشيء العظيم، كيف لنا أن نزاوج بين أدبٍ شعبي عامي تقليدي، وبين منهجٍ حديثٍ وحداثي ..

تلك كانت بدايات الأسئلة ونحن نحاول أن نجد موضوعا يشفيها بدل أن تشفيه.. فبدأت الغاية تتضح لترسم لنا طريقًا بينا نسير فيه، طريقًا رأينا فيه كيف يعد الأدب الشعبي ـ وخاصة الشعر منه ـ أفصح متكلّم ومعبر عن حياة الناس والمجتمع، وأنه ليس مجرد خرافات مجتمعات بدائية فشلت في أن تنتج أدبا رسميا أو فصيحا .. طريقًا تلمسنا فيه فنون هذا الأدب وهي تمنح أديمها للأرض التي يقف عليها أدباء العصر؛ باعتباره الحجر الأساس الذي يرتكز إليه البناء الفني الحديث، والذي طالما ترك بصماته على الإنتاج المعاصر، مادمنا لا نستطيع ـ كيفما تحركنا ـ دراسة نتاج الأفراد بعيدا عن معطيات المجموع.

ومن هنا كان بحثنا هذا محاولة للربط بين حلقات الأدب الشعبي التي تآكاها صدأ النسيان واللاّمبالاة فتوقّفت في مكانها؛ وبين حلقات المناهج الحديثة التي تدور في سرعة مبتعدة عن كلّ هذا الزخم الثقافي والفكري الأصيل، إلاّ من محاولات فردية لباحثين مجدين،لربط هذا الأدب بعجلة الحضارة.

ولأنّ الشعر كان محطّة طالما شغفت بالوقوف عندها للاسترخاء متعةً بها والانحاء إجلالاً لها، أراني مدفوعة ـ بحبي قديم ـ إلى هذا اللون الخاص والجذّاب من ألوان الأدب الشعبي، خاصة عندما ألفيت الشعر منه أنموذجا أوليا قد يمنح فرصة الاحتذاء به للشعر الفصيح أو الرسمي .

ولأنّ استحضار التراث لا يتحقّق إلاّ بإعادة تشكيله وقراءته ودراسته بما يوائم المرحلة المعاصرة، كانت بداية المغامرة مع الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** وقصائده التي شكّلت مدونة هذا البحث؛ ومركز أخذ ورد لكثير من الآراء والرؤى التي فتحت لنا أبوابها تارة وأغلقتها تارة أخرى .

ولعلّنا نبرر اختيارنا لهذا الشاعر الشعبي الجزائري خصوصا دون غيره من الشعراء الآخرين الذين لم تعوزهم لا البراعة ولا الإبداع؛ لكونه استطاع الجمع بين كلّ ما هو شعبي، فقد كان وليا ومجاهدا وشاعرا .. مما قربه أكثر من الطبقات الشعبية حد التطابق معها ومع إحساساتها واعتقداتها وميلها الشديد للإيمان بكلّ ما هو بطوليّ وقداسي .. لتكتمل أوليات هذا البحث الذي جاء موسوما بـ :

" بنية الخطاب الشعري عند سيدي لخضر بن خلوف ـ دراسة أسلوبية "

ولتنطلق أولى الخطوات صغيرة ومحتشمة في مواجهة أسئلة كبيرة وجريئة ..

أيمكننا حقّا التوقّف عن النظر إلى الأدب الشعبي ـ شعرا ونثرا ـ تلك النظرة التي تتعدى الازدراء والتحقير إلى الشفقة والمداراة ؟

أيمكننا حقّا ونحن الذين ما فتئنا نقارن بين العامي والفصيح لغةً وأسلوبا؛ وضع القصيدة الشعبية ـ مدار بحثنا ـ على ذات الخطّ مع القصيدة الرسمية أو الفصيحة بحثًا ودراسةً وتحليلاً ؟

هل بالإمكان فعلاً البدء في تجديد الدراسات السابقة ـ والتي ركّزت أغلبها النظر

على جزئيات بسيطة لم تتجاوز اللهجة والمحلية والغرض الفني ـ لإشعال رغبة جديدة فيها تضع نصب أعينها دقائق الأمور لا عمومياتها؛ كما فعلت باقي الدراسات مع الأدب الفصيح تعليلاً وتفسيرا وتشريحا ؟

فكان أن اخترنا المنهج الأسلوبي من منطلق أنه الأقرب ـ في اعتقادنا ـ لمدونة البحث، والأنسب لاستيعاب مدته الزمنية المقررة .. ولرغبةٍ خاصة منا في دراسة النقد الحديث أولاً وبلاغتنا العربية ثانيا، فراحت تلك الرغبة تتجسد في دراسة مزدوجة من خلال الجدلية المتحقّقة في بوتقة الأسلوبية. حاملين في اعتقادنا مهمة الشروع في صنع أجوبة ـ ما استطعنا ـ لكلّ ما سبق من تساؤلات، فإذا بالانتظار إشكاليات أعمق وأدق من قبيل:

- هل من الممكن والمجدي إعادة قراءة الشعر الشعبي وفق ما تقتضيه مناهج الدرس الحديث ؟ وما هي الأدوات النقدية المناسبة لذلك ؟

- ما الذي قد يضيفه ويضفيه منهج كالأسلوبية لقصيدةٍ شعبية طالما انكفأت على نفسها واكتفت بما حولها من معطيات ؟

- كيف ستبدو معاني ومعالم القصيدة حينئذ ؟ .. وكيف لنا في الأخير أن نواجه شعرا شعبيا بلغة عامية لا تخضع لأية قاعدة أو معيار واضح ، مع بلاغة معيارية تنطوي على قوانين مطلقة في الصوت والتركيب والدلالة ؟ ..

وقد اعترضنا في سبيل الإجابة عن هذه الأسئلة ـ وبالتالي إنجاز البحث ـ بعض المشكلات التي تعلّق بعضها بلغة المدونة العامية التي وجدنا على بساطتها صعوبة في التعامل معها، والذي كان أول عهد لنا بها؛ من أجل استقرائها واستخراج ما يناسب البحث منها من شواهد ونماذج . وتعلّق بعضها الآخر بغياب الدراسات التأصيلية التي تناولت الأدب الشعبي من منطلق حداثي، لذا كان اعتمادنا كلّه على الطرف المقابل من الدراسات التطبيقية للشعر الفصيح، مما سبب لنا ضبابية في الرؤية ونحن نخوض هذه المغامرة الشيقة والشاّقة في آن واحد،

ونخص من المراجع بالذكر :

- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث لمصطفى السعدني.
- ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان لمحمد سليمان.
- الغزل في شعر بشار بن برد ـ دراسة أسلوبية لعبد الباسط محمود.
- البنية اللغوية لبردة البوصيري لرابح بوحوش .
- الأسلوبية ـ مدخل نظري ودراسة تطبيقية لفتح الله أحمد سليمان .
- المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي لرمضان عبد التواب.

أما المراجع الخاصة بالأدب الشعبي فنذكر منها :

- الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي لمصطفى حركات .
- الزجل في المغرب لعباس الجراري .
- قراءة جديدة في الشعر الشعبي لمرسي الصباغ .

هذا وقد قسمنا بحثنا إلى مدخل تمهيدي وثلاثة فصول ..

فالمدخل (في **الأسلوبية**) كان مقاربة تأسيسية للمنهج الذي اعتمدناه، مقاربة سريعة وموجزة ومركّزة بالقدر الذي يخدم البحث ويفيده.

أما الفصل الأول (**البنية الإيقاعية**) فقد خصصناه للكشف عن الإيقاع في شعر (**سيدي لخضر بن خلوف**) وطرق تشكّله وتأثيره، من خلال مبحثي الإيقاع الخارجي والداخلي ..

حيث تناول مبحث (**الإيقاع الخارجي**) قضايا العروض وما يتعلّق به من وزن وقافية، أما (**الإيقاع الداخلي**) فقد خصص للصوت وللطرق والكيفيات التي يحدث بها جرسه الموسيقي

ونغمه الإيقاعي في القصيدة .

وضمنا الفصل الثاني **(البنية التركيبية)** بعض ما تعلّق بمسائل التركيب والبلاغة، حيث ركّزنا نظرنا وجهدنا على الظواهر الأكثر بروزا في الديوان؛ والتي تمثّلت في: التقديم والتأخير، الحذف، التكرار. حيث أفردنا كلّ واحدة منها مبحثًا خاصا انقسم فيه العمل بين التنظير والتطبيق.

وجاء الفصل الثالث خاصا بـ **(البنية الدلالية)** أي بالمضمون، ليكون خير ما تختتم به الدراسة .. حيث خصصناه كذلك بثلاثة مباحث؛ جاء الأول منها في مفهوم نظرية الحقول الدلالية وأهم ما يحويه الديوان من حقول، أما الثاني فهو بيانٌ لشبكة العلاقات الدلالية التي شكّلت الحقول السابقة، ليكون المبحث الثالث استقراءً لأهم الأساليب الإنشائية التي أوصل بها الشاعر خطابه، مع أهم الدلالات الوضعية والمجازية التي أشارت إليها.

إنّ مشروعنا هذا لهو محاولة ـ وإن بقيت قاصرة ـ للإصغاء إلى أصواتٍ وهمهماتٍ تبين حينا وفي أحيانٍ أخرى لا تبين، لقصيدة شعبية كاد يصيبها الخَرس من وحدتها وقصور التعامل معها؛ فراح الجميع يعرض عنها لمّا لم يصلهم نطقُها ومنطقها ..

لذا كانت الغاية الكبرى من هذه الدراسة استنطاق هذه النصوص الشعرية علّها تفصح عن بعض ما تحويه، وليس كلّه .. في مقاربة منهجية لا تغفل جانبا على حساب الآخر، مقاربة تدرجت من الصوت إلى الكلمة إلى العبارة إلى المعنى والجمالية .. لتتجلّى مقصدية هذا المشروع في أبهى صورها ونحن نرى قصائد **(سيدي لخضر بن خلوف)** وهي تفيض حياةً وتنبض إبداعا ..

وفي الأخير هذا جهد المقلّ الذي إن أصاب فمن الله وإن أخطأ فمن نفسه، والذي لا يستأثر بفضلٍ لنفسه ولا ينسبه إليه، بل يقر في تواضع وحياء على أن هذا العمل ـ على قلّته وقصوره ـ هو ثمرة من ثمار توجيهات ومساندة الأستاذ المشرف **(د. محمد زوقاي)** الذي

كان نعم العون وخير المرشد لي بعمق رؤيته وسداد رأيه، وكذا صبره الطويل على تقاعس همّتي وقلّة حيلتي .. فله جزيل الشكر وبالغ الامتنان.

كما أتقدم بوافر الشكر ـ مسبقًا ـ إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على تحمل عبء قراءة هذا البحث ، قصد توجيه صاحبته إلى قواعد البحث العلمي الصحيح، فلهم مني كلّ الشكر والتقدير.

مدخل

في الأسلوبية

لا يهدف هذا التمهيد إلى الخوض في القضايا النظرية التي تتعلّق بالأسلوبية ومناهج البحث فيها، إلاّ بالقدر الذي يعين على تحديد مفهوم الأسلوبية الذي تعول عليه الدراسة عند النظر في شعر (سيدي لخضر بن خلوف) .

إذ ارتبطت نشأة علم الأسلوب في بداية القرن العشرين بالتطور الذي لحق الدراسات اللغوية، حيث كان علم اللغة يسعى لإقامة وتأسيس تصورات علمية تضاهي العلوم الطبيعية في دقّتها ومناهجها، لذلك تمّ الوقوف عند اللغة كوقائع مادية دون محاولة ربطها بأصولها النفسية والاجتماعية، فتم التركيز على الصوتيات والصيغ الصرفية والنحو، ذلك أن الأسلوبية تفترض في أساسيتها أن النص الأدبي نص لغوي يتعذّر سبر أغواره إلاّ بتحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها.[1]

و يعد (شارلز بالي) CHARLES BALLY أول من أرسى قواعد هذا العلم حين نشر كتابه (بحث في الأسلوبية الفرنسية) عام 1902 ثم (الوجيز في الأسلوبية)، معتمدا على دراسة القيم التعبيرية الكامنة في اللغة لمعرفة العلاقة بين المحتوى العاطفي والصيغ النحوية، وكاد أنُ يجزم معه أنّ قواعد علم الأسلوب النهائية قد تأسست.[2]

لتتوالى بعد ذلك الجهود عبر فترات طويلة من البحث، فظهرت في ساحة الدرس الأسلوبي اجتهادات (بنديتو كروتشه، كارل فوسلر، ليو سبيتزر، داماسو ألونسو ، ...) ليزداد بذلك اللسانيون ونقّاد الأدب اطمئنانا إلى ثراء البحوث الأسلوبية، واقتناعا بمستقبل حصيلتها الموضوعية.[3] إلى أن بارك الألماني (ستيفان أولمن) STEPHEN ULLMANN عام 1969 استقرار الأسلوبية كعلم لساني نقدي قائلاً : « إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد؛

(1) محمود عياد : الأسلوبية الحديثة ـ محاولة تعريف ، مجلة فصول ، م1 ، ع2 ، القاهرة ، 1981 ، ص 124 .

(2) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ط2 ، 1982 ، ص 20 .

(3) المرجع نفسه ، ص 24 .

و لنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللساني معا».[1]

1 ـ الأسلوب :

أ ـ لغة :

هو مشتق من الكلمة اللاتينية STYLUS التي تعني أداة الكتابة أو القلم باللاتينية.[2]

أما في اللغة العربية فيعني الطريق والمذهب، يقول (ابن منظور) :« ... ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكلّ طريق ممتد فهو أسلوب، و الأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، و يجمع أساليب . والأسلوب بالضم : الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه ... ».[3]

حيث وجدنا في هذا الصدد اتفاق أغلب المعاجم العربية على تعريف واحد للأسلوب، فهو لا يخرج عن كونه طريقًا وفنا في الكلام. ففي المصباح المنير للفيومي « الأسلوب بضم الهمزة الطريق والفن، وهو على أسلوب من أساليب القوم أي على طريق من طرقهم...»[4] وعند الزمخشري: « ... وسلكت أسلوب فلان طريقته، وكلامه على أساليب حسنة...»[5].

ب ـ اصطلاحا :

(1) المرجع السابق ، ص 24 .

(2) محمود عياد : الأسلوبية الحديثة ، ص123 .

(3) ابن منظور : لسان العرب ، م7 ، دار صادر ، ط1 ، بيروت ، 2000 ، ص 225 .

(4) الفيومي : المصباح المنير، دار صفاء، ط1، عمان، 2002، ص104.

(5) جار الله الزمخشري : أساس البلاغة، دار بيروت ، بيروت، 1984، ص304.

لقد اختلف مفهومه باختلاف المستعملين له عبر العصور والبيئات، فقد كانت له دوما دلالات تتواءم مع الظرف التاريخي، وتتصالح كذلك مع التحولات الثقافية والمساقات الفكرية، و من ثمّ تعددت مفهوماته وتخالفت تعريفاته.(6)

فقديما كان الأسلوب يستخدم كمرادف للبلاغة، وانطلاقا من معياريتها أصبح « الوسيلة الوحيدة لتقنين الأسس وتحديد القيم و إبراز المفارق بين الأنواع الأدبية، ثم ترسيخ المعايير بين الأدبي و اللاّأدبي ».(1)

وفي العصور الوسطى أصبح لكلّ مستوى اجتماعي أسلوبا يتناسب معه، فميز علماء اللغة الأوروبيون بين ثلاثة أقسام منه هي : الأسلوب البسيط أو الوطيء، والأسلوب الوسيط المماثل لعامة الناس، والأسلوب السامي أو الوقور.(2)

أما حديثا فقد استمر الجدل حول الأسلوب وحول تحديد مفهوم واضح وبين له، فمنهم من انطلق من المتكلّم أو من النص وحتى من المتلقي، إلاّ أن أول من عرف الأسلوب تعريفًا نال قسطًا كبيرا من الشهرة والانتشار، اللغوي الفرنسي (بوفون) حين قال إنّ الأسلوب هو الشخص نفسه . إضافة إلى تعاريف أخرى نجد منها :

- الأسلوب هو اختيار من جانب الكاتب بين بديلين في التعبير .
- الأسلوب هو قوقعة تكتنف من داخلها لبا فكريا له وجود أشبق .
- الأسلوب هو محصلة خواص ذاتية متسلسلة .
- الأسلوب هو انحراف عن النمط المألوف .
- الأسلوب هو مجموعة متكاملة من خواص يجب توفّرها في نص ما .

(6) رجاء عيد : البحث الأسلوبي ـ معاصرة وتراث ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، 1993 ، ص 8 .

(1) المرجع السابق ، ص 8 .

(2) حميد أدم ثويني : فن الأسلوب ـ دراسة و تطبيق عبر العصور الأدبية ، دار صفاء ، ط1 ، عمان ، 2006 ، ص21 .

- الأسلوب هو تلك العلاقات القائمة بين كلّيات لغوية تنتشر إلى ما هو أبعد من مجرد العبارة لتستوعب النص كلّه . [3]

والأسلوب في مجمله « نظام تؤدي اللغة فيه وظائف مخصوصة »،[1] و هو طريقة الشاعر أو الكاتب في اختياره الكلمات والألفاظ التي يؤلّف بها الكلام، و ربما عد هو طريقة خلق الأفكار و توليدها .

2 ـ الأسلوبيـــة :

أ ـ لغة :

يعود مصطلح الأسلوبية إلى لفظة(STYLISTIQUE)الغربية، وهي دال مركّب جذره(STYLE) ولاحقته(ISTYQUE)، [2] التي تشير إلى البعد المنهجي للعلم الذي يدرس موضوع الأسلوب، ويمكن تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق علم الأسلوب(SCIENCE DE STYLE). لذلك« تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب ».[3]

ب ـ اصطلاحا :

نالت الأسلوبية شأنها شأن كلّ المصطلحات النقدية الحديثة حظا وافرا من الجهود و الأخذ و الرد، لجعلها منهجا نقديا مستقلاّ. و هي تعرف « بالدراسة الموضوعية المنظّمة للغة الأثر الأدبي وأصواتها ومفرداتها وتراكيبها ودلالاتها، حيث ينطوي هذا العلم على الربط

(3) فيلي ساندريس : نحو نظرية أسلوبية لسانية ، تر: خالد محمود جمعة ، دار الفكر ، ط1 ، دمشق ، 2003 ، ص 14 .
(1) منذر العياشي : مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط1 ، دمشق ، 1990 ، ص 96 .
(2) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، ص 34 .
(3) المرجع نفسه ، ص 34 .

المنطقي بين ملاحظات الناقد ونمطٍ من الملاءمة الموضوعية ».[4] أو تعر ف اختصارا بأنها العلم الذي يدرس الأسلوب من خلال الأعمال الأدبية. [5]

وتنطلق الأسلوبية من مبادئ عامة ينضوي تحتها الأسلوبيون على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم، و لعلّ أول هذه المباديء وأهمها على الإطلاق، هو الاقتناع بأن أبعد ما يرمي إليه الشاعر وأعمق ما تنطوي عليه تجربته الشعرية كامن في مظاهر التعبير اللغوية.[1]

فعبد السلام المسدي يحدد للأسلوبية مجالاً لسانيا تتحرك فيه، طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلاّ عبر صياغاته الإبلاغية، لتتطور المفاهيم أكثر وترتبط الأسلوبية بالبحث عن نوعية العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول محتوى صياغته،[2] أين سيقصر التفكير الأسلوبي نفسه على النص في حد ذاته، بعزل كلّ ما يتجاوزه من مقاييس تاريخية أو نفسية .

ويعد شارلز بالي تلميذ دي سوسور (DE SSAUSSURE) أهم من نظّر للأسلوبية إن لم يكن منظّرها الأول، و هي« عنده تدرس وقائع التعبير اللغوي من حيث مضامينها الوجدانية، فتدرس بذلك وقائع الحساسية المعبر عنها لغويا و فعل الوقائع اللغوية على الحساسية ».[3] أي أنها تدرس الأفعال والممارسات التعبيرية في اللغة المنظمة إلى حد رؤية أثرها المضموني، وذلك من حيث التعبير عن الأعمال الوجدانية باللغة ورؤية أثر الأفعال اللغوية في الوجدان الحسي.[4] فإذا كانت عملية الإخبار علّة الحدث اللساني، فإن غائية

(4) سمير سعيد حجازي : قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (عربي . انجليزي . فرنسي) ، دار الآفاق العربية ، ط1 ، القاهرة ، 2001 ، ص 128 .

(5) JEAN DUBOIS ET AUTRE : DICTIONNAIRE DE LINGUISTIQUE , LIBRAIRE LA ROUSSE , 1973 , P 95 .

(1) محمد أحمد بريري : الأسلوبية و التقاليد الشعرية ـ دراسة في شعر الهذليين ، عين للدراسات و البحوث ، ط1 ، 1995 ، ص 14.

(2) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، 35 .

(3) منذر العياشي : مقالات في الأسلوبية ، ص 23 -33 .

(4) فيلي ساندريس : نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ص 33 .

الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، « لتتحدد الأسلوبية بدراسة الخصائص التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية ».[5]

أما رومان جاكبسون (ROMAN JAKOBSON) فيبلور الأسلوبية في مقارنة شمولية ويعرفها بأنها « بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا ».[1] فهو يختزل التحليل الأسلوبي إلى تحليل لساني يعنى فيه بالدرجة الأولى بالكشف عن خصائص اللغة الشعرية ، أي الخصائص و القوانين التي تصنع أدبية نص ما، فشعرية (جاكبسون) « تتكئ على الأسلوبية لكي تبحث أو تقدر أو تصحح الطرق المناسبة والملائمة لتحليل الملامح الأدبية بشكل أكثر تنظيما وأكثر حيوية ».[2]

ويعيد ميشال أريفي(MICHEL ARRIVE) الأسلوبية إلى دائرة اللسانيات لاعتباره إياها وصفًا للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات، شأنه شأن ريفاتير (RIFFATERRE) الذي ينطلق من تعريف الأسلوبية بأنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلّف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل، والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص.[3]

(5) عبد السلام المسدي : المرجع السابق ، ص 36 .

(1) المرجع السابق ، ص 37 .

(2) حسن ناظم : البنى الأسلوبية ـ دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 200، ص 63 .

(3) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، ص 48 – 49 .

أما (ستيفن أولمن) فيجعل من دراسة الأسلوب علما وسطًا، ليواجه الناس بتحد مزدوج « إذ لا يقتصر على أنه يقف على الحدود بين علم اللغة والنقد الأدبي واضعا إحدى قدميه هنا والأخرى هناك، بل إنه يتطلّب الجمع بين المواهب الفنية والصفات العلمية »[4].

وهو ما أشار إليه ليو سبيتزر(LEO SPITZER) سابقًا، و الذي كان همّه يتلخص في إقامة جسر بين اللسانيات وتاريخ الأدب، حيث كان يعول على الأسلوبية لإنشائه.[5] ويعد (سبيتزر) من أبرز أصحاب الأسلوبية التعبيرية، و يمكن عد اتجاهه ضمن الاتجاهات الأسلوبية الحديثة التي تمثّلت ظاهرة الأسلوب من وجهة نظر لسانية، وعملت على تحديد مفهوم الأسلوب من زاوية المتكلّم أي الباث للخطاب اللغوي، و هي ما اصطلح عليه بأسلوبية الفرد أو أسلوبية الكاتب .

إنّ أسلوبية (سبيتزر) تبدأ باللغة لتنتهي بالنفس، مستكشفة عبر اللغة أسلوبها الذي يترشح عنه وضع نفسي معين،[1] وهولا ينفي استعانة الدارس بأمور من خارج النصوص تتصل بشخص المبدع أو ظروفه العامة، على أن يكون « أساس التحليل هو الملاحظات المستخلصة من النصوص (...) والغاية في ذلك هي زيادة الفهم للعمل الأدبي وتعميقه، عن طريق النظر الموضوعي الذي يعتمد اللغة أساسا للتحليل والتفسير ».[2]

كلّ هذه الآراء والتعريفات والتنظيرات إن بدت في ظاهرها مختلفة أو متعارضة، فإنها كانت في باطنها تسعى لإقامة أعمدة حقيقية تقف عليها الأسلوبية كمنهج معاصر في تحليل الخطاب الأدبي؛ بطريقة موضوعية تعيد مجال الدراسة إلى مكانها الصحيح، و هو دراسة الأدب من جانب اللغة .

(4) شوقي علي الزهرة : جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر ـ دراسة فيلولوجية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ص 31 .
(5) حسن ناظم : المرجع السابق ، ص 34 .
(1) المرجع السابق ، ص 35 .
(2) محمد أحمد بريري : الأسلوبية و التقاليد الشعرية ، ص 15 .

وإذا كانت لسانيات (سوسور) ـ كما يرى عبد السلام المسدي ـ قد أنجبت أسلوبية (بالي)، فإن هذه اللسانيات نفسها قد ولّدت البنوية التي احتكّت بالنقد الأدبي، فأخصبا معا شعرية (جاكبسون) وإنشائية (تودوروف) وأسلوبية (ريفاتير). ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيد لساني من المعارف، فإن الأسلوبية قد تبوأت معها منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولاً و مناهج .[3]

3 ـ اتجاهات الأسلوبية :

لقد ارتبطت الأسلوبية ـ منذ نشأتها ـ بعديد العلوم الأخرى، فعكس الظن الذي ساد من أنها سريعا ما ستنفصل عن الدراسات اللغوية و اللسانية نظرا لدقّة الاختصاصات التي يضطلع بها ويتطلّع إليها كلّ علم؛ بقيت الأسلوبية تمد فروعها إلى هذا العلم وتستمد أفنانها من ذاك. و لهذا تعددت أنواعها وتنوعت اتجاهاتها من أجل إلمامٍ شامل بالنص الأدبي .

أ ـ الاتجاه البلاغي :

بين الأسلوبية والبلاغة علاقات وثيقة جاز معها عد البلاغة السلف الشرعي للأسلوبية،[1] تتمثّل أساسا في أنّ محور البحث في كليهما هو الأدب إلاّ أنّ نظرة البلاغة إليه تختلف عن النظرة الأسلوبية، فهذه الأخيرة تتعامل مع النص بعد ولادته، وهي لا تنطلق في بحثها من قواعد مسبقة أو افتراضات جاهزة، « فالأسلوبية تنفي عن نفسها كلّ معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية »،[2] فليس من شأنها الحكم على قيمة العمل المدروس بالجودة أو الرداءة .

(3) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، ص 51 .

(1) فيلي ساندريس : نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ص 94 .

(2) محمد سليمان : ظواهر أسلوبية في شعر مدوح عدوان ، دار اليازوري ، عمان ، 2007 ، ص 22 .

بينما تستند البلاغة في حكمها على النص إلى معايير ومقاييس معينة، فهي ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية لتكون بذلك علما ذا هدفين :« هدف تقويمي قبل قبل خلق العمل الأدبي، وهدف تقييمي بعد خلقه ».[3] فهي إذًا ترمي إلى تقنين طرق الإبداع و أُطُر خلقه، بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية وبيان جمالياتها .

ومن المفارقات أيضا أن البلاغة اعتمدت مبدأ فصل الشكل عن المضمون في الخطاب الأدبي، بينما رأت فيهما الأسلوبية وجهان لعملة واحدة ، كما نسجل كذلك احتفاء البلاغة بالمخاطَب عكس الأسلوبية التي وجهت اهتمامها إلى المخاطِب، إذ طالما شكّل المخاطِب والمخاطَب خلافًا بينهما. ففي الوقت الذي عنيت فيه الأسلوبية بالمخاطِب (المبدع) وبحالته النفسية والاجتماعية عناية كبيرة، فإن البلاغة أغفلت المخاطِب وحالته بشكل عام واعتنت بحالة المخاطَب اعتناءً بالغا،[1] و ذلك من خلال التركيز على مقتضى الحال ومطابقة الكلام له إلى درجة « افترضت فيها الدراسة البلاغية أن الإنسان لا يفكّر لوجه التفكير ولا يشعر لوجه الشعور، و إنما يفكّر و يشعر من أجل التأثير في المخاطَب أو التغلّب عليه ». [2]

إلاّ أنّ ذلك لا ينفي تواجد البلاغة والأسلوبية في الحقل النقدي كمتصورين فكريين يحملان شحنتين متنافرتين، « فالأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت، هي لها بمثابة حبل التواصل وخطّ القطيعة ». [3]

فالبلاغة وقفت في حدود دراستها عند حدود التعبير ووضع مسمياته وتصنيفها، و لم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي كاملاً، كما لم يتسن لها بالضرورة دراسة الهيكل البنائي لهذا العمل، ليكون ذلك بمثابة تمهيد لحلول الأسلوبية في مجال الإبداع كبديل حاول

(3) فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية ـ مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2004 ، ص 31 .
(1) يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ـ الرؤية و التطبيق ، دار المسيرة ، ط1 ، عمان ، 2007 ، ص62 – 63 .
(2) المرجع نفسه ، ص 63 .
(3) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص 52 .

تجاوز الدراسة الجزئية القديمة، و إقامة بناءٍ علمي يبتعد عن الشكلية البلاغية التي أرهقتها مصطلحات البلاغيين بتفريعات كادت تغطّي على كلّ القيم الجمالية للأعمال الإبداعية [4]. و من هنا كانت الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر .

ب ـ الاتجاه البنوي :

قامت الأسلوبية والبنوية على نفس المباديء التي استقت مرجعيتها الأولى من أفكار (سوسور) اللغوية حينما فرق بين اللغة والكلام، والبنوية عنيت منذ نشأتها بدراسة النص بمعزل عن أية مؤثّرات خارجية كانت تستهلك الأبحاث النقدية، ولذلك ابتعد النقد البنوي عن أحكام القيمة واكتفى بالوصف. [1]

وقد حدد تودوروف(TODOROV) النص الأدبي من داخله، أي بوساطة العلاقات الباطنية الموجودة بين الكلمات والتي تشكّل العمل الأدبي، فأي أسلوب إنما يتمثّل في نسيجه و بنيته الدالّة، وتحليله يقتضي التغلغل فيها .

لهذا اعتمد منظرو الأسلوب على البنية اللغوية للنص« بغية دراسة العمل الأدبي وبيان العلاقات بين وحداته المختلفة؛ النحوية والصرفية والمعجمية التي تتشكّل منها البنية العامة للشكل الأدبي »، [2] لتنصب الدراسة الأسلوبية على النص بوصفه وحدة واحدة ومن دون التعويل على أي جهة قبلية من جهات النظر خارجة عنه، وإذا كان للنقد أن يستنبط

(4) محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، الشركة المصرية العالمية ، ط1 ، 1994 ، ص 259 .

(1) محمد سليمان : ظواهر أسلوبية في شعر مدوح عدوان ، ص 27 .

(2) فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية ـ مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 18 .

مقولاته فليستنبطها منه دون سواه،[3] وهذا ما جعل البعض يرى أن الأسلوبية بنوية من حيث طبيعة مادتها. [4]

ومع (ريفاتير) بدأت الأسلوبية البنوية مسارا مهما في تناول الأسلوب في النص ، وقد أفرد كتابا خاصا لهذا الغرض وسمه بـ (محاولات في الأسلوبية البنوية) صدر عام 1981، تمثّلت غايته في قيام الأسلوبية البنوية على تحليل الخطاب الأدبي، لأن الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها، معتبرا الظاهرة الأسلوبية ظاهرة نصية ملغيا كلّ مرجعية خارجية .

ج ـ الاتجاه الإحصائي :

يقوم الاتجاه الإحصائي كوسيلة علمية لدراسة الأسلوب باعتباره يتسم بضوابط وقوانين تعين على الوصول إلى أحكام موضوعية، تساعد على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا، كما يسهم ـ هذا المنهج ـ في تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها؛ و« يكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية، كائنا ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث للأسلوب ». [1]

ويمكن أن نميز في مجال المعالجة الإحصائية بين تعريفين شهيرين للأسلوب، الأول يحد الأسلوب بأنه مفارقة أو انحراف عن أنموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه معيار أو نمط. و بالمقارنة بينهما يحصل التمييز بين النص المفارق والنص النمط مع شرط تماثل المقام بينهما، والثاني يحد الأسلوب بأنه اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية بعينها، من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة .[2]

(3) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، ص 167 – 168 .
(4) جورج مولينييه : الأسلوبية ، تر: بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، ط2 ، بيروت ، 2006 ، ص 86 .
(1) سعد مصلوح : الأسلوب ـ دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ،ط3 ، القاهرة ، 2002 ، ص 51 .
(2) سعد مصلوح : في النص الأدبي ـ دراسة أسلوبية إحصائية ، عالم الكتب ، ط3 ، القاهرة ، 2002 ، ص 24 -25 .

أي أنّ الاتجاه الإحصائي يقوم على فهم الأسلوب من خلال أنه مفارقة أو انحراف عن أنموذج يعد معيارا، وبوساطة المقارنة يتبين لنا النص المفارق من النص النمطي أو المعياري . كما يستند ـ كذلك ـ إلى مفهوم للأسلوب قائم على أنه اختيار من احتمالات متعددة في اللغة يقوم به المتكلّم أو المبدع .

ولقد مر استخدام الإحصاء في الدراسات اللغوية بمرحلتين، ساد في أولاها اتجاه يهدف إلى قياس الخصائص العامة أو المشتركة في الاستعمال، و في المرحلة الثانية ساد اتجاه مقابل هدفه التوصل إلى الخصائص الفَارِقَة أو المميزة بين الأساليب ، ليولي دارسو الأسلوب الاتجاه الثاني أكبر اهتمامهم ، أين تضافرت الجهود في محاولة لتطوير نظرية في علم الإحصاء الأسلوبي. [1]

وقد دأبت بعض الدراسات الأسلوبية الإحصائية على عد الظواهر النحوية وحصرها في أرقام ونسب، وأخذت تقيس نسبة الأفعال للصفات ومعدلاتها بالنسبة لعدد الكلمات في الجمل، وهي معادلات تستخدم « كمؤشر لقياس مدى انفعالية أو عقلانية اللغة المستخدمة في النصوص، و من ثمّ استخدمت مقياسا لتشخيص الأسلوب الأدبي ». [2]

إلاّ أن ثمة اعتبارات دعت الباحثين إلى الحذر من الاعتماد المطلق على الاتجاه الإحصائي في الدراسات الأسلوبية، منها :[3]

- يعد المنهج الإحصائي أشد غلظة وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظلال المرهفة للأسلوب، مثل الإيقاعات العاطفية والتأثيرات الموسيقية الدقيقة .

(1) سعد مصلوح : الأسلوب ـ دراسة لغوية إحصائية ، ص 52 .

(2) المرجع نفسه ، ص 65 -66 .

(3) أنظر محمد سليمان : ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، ص 24 .

- قد توصل الحسابات العددية الباحثين إلى نوع من الدقّة المخلّة، فتطلق أحكام على متشابكات في النصوص يصعب الحكم عليها بطريقة قاطعة .
- لا تهتم الدراسات الإحصائية ـ عادة ـ بتأثير السياق، رغم دوره الحاسم في التحليل الأسلوبي .
- أغلب النتائج الإحصائية نسبية وغير مطلقة، و لذا هي بعيدة عن وضع أسس للتغير الأسلوبي .

إلاّ أن ذلك لا ينفي الفائدة الكبيرة التي يمكن جنيها من هذا المنهج، منها : [1]

- المساعدة على حلّ المشاكل ذات الصيغة الأدبية الخالصة، كتحديد مؤلّفي الأعمال المجهولة النسب، ومدى وحدة بعض القصائد واكتمالها أو نقصها .
- التدليل على معدل تكرار أداة أسلوبية ما ودرجة تكثيفها في العمل الأدبي، فمثل هذا التكرار يعطي دلالات مختلفة .
- المساعدة على توزيع العناصر الأدبية داخل النص الأدبي .
- قياس كثافة الخصائص الأسلوبية عند مبدعٍ معين وفي عمل ما .

(1) المرجع السابق ، ص 25 .

((... وربما كان هناك أناس طيبون يقفون أمام القصيدة الشعرية ويأملون في دراسة جميع عناصرها ، ويسمون هذه الدراسة أسلوبية، لكن هذا الطريق لا يقود إلى أية نتيجة ... ليس هناك من حلّ سوى الاختيار المسبق ...))

صلاح فضل

الفصل الأول

البنية الإيقاعية

المبحث الأول : الإيقاع الخارجي

المبحث الثاني : الإيقاع الداخلي

الشعر كلام موسيقي تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب، وإنّ «لغة الشعر هي إعادة تنظيم للغة العادية »[1] وفق نظام مخصوص يمكن أن نطلق عليه مصطلح الإيقاع .

والإيقاع في اللغة مأخوذ من الجذر الثلاثي (و،ق،ع) : «... وقع على الشيء ومنه يقع وقوعا سقط . ووقع المطر بالأرض ومواقع الغيث مساقطه (...) ويقال سمعت وقع المطر وهو شدة ضربه إذا وبل، ويقال سمعت لحوافر الدواب وقعا وسقوطًا ».[2]

أما في الاصطلاح فهو « تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد »[3] أو هو عبارة عن « عودة ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة ».[4]

فالإيقاع الشعري ينمو من حركية تتابعات صوتية مانحًا الشعر تأثيره وجماليته، فليس خافيا على أحد ضياع القصيدة الشعرية ككل إذا ما ترجمت إلى كلمات نثرية دون موسيقى أو إيقاع، إذ أن المعنى في الشعر يتطلّب هذه الموسيقى حتى نفهمه الفهم الكامل ونتأثر به التأثر الواجب له، فالكلام الموزون ذو النغم الموسقي يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقّع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع كما يساعدنا على تذكّره وترديده دون إرهاق للذاكرة.[5]

ممثّلاً بذلك الفارق الرئيس بين الإبداع الشعري والكتابات الإبداعية الأخرى، حيث إنه يعد من أبرز وجوه التمايز وأوضحها بين الشعر والنثر؛ وهو عنصر حيوي لا يمكن أن يخلو منه شعر في أية لغة كتب. [6]

(1) سيد بحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي ـ محاولة لإنتاج معرفة علمية ، دار النصر ، القاهرة ، 2004 ، ص 111 .
(2) ابن منظور : لسان العرب ، م15 ، ص 260 .
(3) سيد بحراوي : المرجع نفسه ، ص 112 .
(4) مدوح عبد الرحمن : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر العربي ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، 2006 ، ص 71 .
(5) رجب عبد الجواد ابراهيم : موسيقى اللغة ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، 2003 ، ص 4 .
(6) كمال أبو ديب : البنية الإيقاعية في الشعر العربي ، دار الملايين ، ط1 ، بيروت ، 1974 ، ص71 .

والإيقاع ليس عنصرا واحدا قد نحدده في الوزن أو القافية أو البحر الشعري، بل هو كل مركّب يضعنا أمام العروض المقيس القابل للعد وإلى جانبه السمات الأخرى التي ليست قابلة للعد و لا للقياس.[1]

فالعناصر القابلة للعد والقياس تتجلّى في التشكيلات الوزنية التي يتساوى عددها في كلّ شطر من شطري البيت إضافة إلى تكرير القافية والروي، إلاّ أن هذا لا يكفي لحصر إيقاع قصيدة ما إذا ما سلّمنا بأن لكل قصيدة لمستها الإيقاعية الخاصة التي تتجاوز العروض إلى الصوت والتركيب، وحينئذ يمكننا أن نعد التجنيس والترصيع والتطريز والتكرير و الترديد والتسجيع والتقسيم من بين العناصر المكونة للإيقاع في البناء الشعري؛ [2] لنقر في الأخير بأنه « ميدان متشعب يشمل الوزن والكلمات والتراكيب وحروف الكلمات والجمل الموسيقية».[3]

ليكون بذلك للإيقاع وجهان : واحد خارجي وآخر داخلي، ودراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما تعني دراسة موسيقاها بنوعيها الخارجية والداخلية، وكلّ ما من شأنه أن يحدث نغما في الأذن و أثرا في النفس .

وهذا ما سنحاول رصده في شعر (سيدي لخضر بن خلوف) من خلال مبحثي الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي .

(1) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ـ بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، توبقال للنشر ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1990 ، ص 182.

(2) عمر خليفة بن ادريس : البنية الإيقاعية في شعر البحتري ـ دراسة نقدية تحليلية ، جامعة قاريونس ، ط1 ، ليبيا ، 2003، ص 38.

(3) أنظر : محمد زوقاي : العلاقة بين الشعر العامي والشعر الفصيح في ضوء العلاقة بين العامية و الفصحى ،رسالة لنيل شهادة دكتوراه، تحت إشراف: مصطفى حركات، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر ، 2009 .ص 112.

المبحث الأول : الإيقاع الخارجي

- ❖ إيقاع الوزن
- ❖ إيقاع القافية
- ❖ السمات العامة للإيقاع الخارجي

نعني بالإيقاع الخارجي ذلك القسم من الإيقاع الذي يهتم بالعروض وكلّ ما يتعلّق به من وزن أو قافية، والعروض هو « ميزان الشعر الذي يعرف به صحيحه من مكسوره(...) وقيل أنه سمي كذلك لأن الشعر معروض عليه، فما وافقه كان صحيحا و ما خالفه كان فاسدا ».[1]

وللإيقاع الخارجي عناصر أساسية لا يمكن التغاضي عنها لأنها هي التي تقوم بتجسيده وتمنحه الحركة والحيوية والنشاط والتنامي؛[2] من أهمها نجد الوزن والقافية .

أولا ـ إيقاع الوزن :

يحدد التركيب الوزني للشعر بأنه التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، التي قد تكون تفعيلة كما قد تكون شطرا أو بيتا.[3]

والوزن هو « الموسيقى المتولّدة من الحركات و السكنات في البيت الشعري، وهو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم ومقطوعاتهم وقصائدهم »؛[4] إنه الذي يعطي الكلام العادي صورته الشعرية التي من دونها لا يكون الكلام شعرا .

و تتجلّى العلاقة بين الوزن و الإيقاع في أن الوزن أحد تجليات الإيقاع المتعددة ، فهو وارد في الإيقاع إلاّ أنه ليس شرطًا له ، فإذا كان الوزن بناءً تشكّله التفاعيل المتكررة و المتسقة ؛ فإن الإيقاع ـ كما يرى كمال أبو ديب ـ هو « الفاعلية التي تنقل إلى المتلقّي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدةً

(1) الخطيب التبريزي : كتاب الكافي في العروض و القوافي ، تعليق : محمد أحمد قاسم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 2004 ، ص 13 .

(2) عبد الرحمن تيرماسين : العروض و إيقاع الشعر العربي ، دار الفجر ، ط1 ، القاهرة ، 2003 ، ص 86 .

(3) كمال أبو ديب : البينة الإيقاعية في الشعر العربي ، ص 230 .

(4) إميل بديع يعقوب : المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت، 1991، ص 458 .

نغميةً عميقة ».[1]

والأوزان الشعرية ـ في الشعر الفصيح ـ ستة عشر وزنا؛ وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة عشر منها، ويقال إنّ الأخفش أضاف إليها وزن المتدارك .

أما في الشعر الشعبي فإننا نجد له بحورا و أوزانا خاصة به؛ و إن كانت تسير على ذات التفعيلات العربية في تناسقها المعروف. فعروض الشعر الشعبي خاضع لإيقاع العروض العربي ولكن ليس إلى أوزانه وتفعيلاته، إذ أن أوزانه تختلف و تفعيلاته تتباين في العدد و المقدار. [2]

وبحور الشعر الشعبي الشائعة الاستعمال هي :[3]

ملحون الرجز الأول، ملحون الرجز الثاني، ملحون المتدارك، ملحون البسيط، ملحون الخبب، العروبي ، شبه العروبي ، المشرقي ، البدوي .

وسنكتفي هنا بوصف البحر نظريا وإيراد بعض الشواهد عليه من الديوان محلّ الدراسة؛ حيث تعذّرت علينا عملية إحصاء كلّ البحور ونسب استعمالاتها فيه وضبط التفعيلات، نظرا إلى التغير الدائم الذي يميز هذه الأوزان التي لا تستقر على حال، نتيجة تعرض القصيدة الشعبية إلى التصحيف والخطأ والتحريف الصادر عن الرواية والمشافهة. وهذا ما جعل دراستنا ـ في هذا المبحث ـ تبدو مقتضبة ومختصرة .

ويرجع مصطفى حركات تعقّد هذا الموضوع إلى كل المعطيات التي تخص قصيدة الملحون؛ فالمستويات المتعددة وتنوع الأشكال وغموض الأوزان صعبت مهمة الباحثين وحالت دونهم ودون التحليل المنظّم للقصيدة. إضافة إلى حركات التجديد التي أتت بنماذج مبتكرة حالت دون الاستقرار الإيقاعي، والتدوين السيئ والأخطاء في الكتابة وغياب الإملاء في العامية والتشكيل العشوائي والأخطاء في الوزن من طرف العديد من الشعراء ؛ كل هذا

(1) كمال أبو ديب : البنية الإيقاعية في الشعر العربي ، ص 230 .
(2) عباس الجراري : الزجل في المغرب ، جامعة القاهرة ، ص 132 .
(3) مصطفى حركات : الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي ، دار الآفاق ، ص 58 .

جعل قضية الأوزان تبقى من دون حل.[1]

وهذه بعض من البحور التي نظم عليها (سيدي لخضر بن خلوف)قصائده :

1 ـ ملحون الرجز الأول[*] :

سمي كذلك لأن تفعيلته الأولى (س س ط)[**] منقلبة عن تفعيلة الرجز (مستفعلن) بإسكان الخامس؛ وهو ملحون الرجز الأول لأن التفعيلة الإيقاعية تتصدر البيت، ووزنه :

(س س ط) (س س س س) (س ط ط) (س س س س) في كلّ شطر .

مستفْع لان مفعولاتن مستفْع لان مفعولاتن

مثاله قول (سيدي لخضر بن خلوف) :[2]

يا عين لا تنومِـي بتـ ـا أتفَكّري عذَاب الْقَـ ـبري

الساع تلْتقِـي بالْمُوتـى توجدِي النأس ألا تـدري

يا عين لا تنومِي بتَـتا أتفَكْرِي عـذَابـلْقَبـري

o/ o/ o/o/ o o/o/o/ o/o/ o/o/o o/ oo/ o/

س ط ط س س س س س س ط س س س

مستفع لان مفعولاتن مستفْعلْن مفعولاتن

أسساع تلْتقِـي بلْموتـى توجدِننـاس أَلْـلاَ تدري

o/o/ o/o/ oo/ o/ oo/ o/o/o/ o/ oo/ oo/ o/

---

(1) المرجع السابق ، ص 14 .

(*) اعتمدنا في وصف البحور و تعريفها على : مصطفى حركات : الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي ، ص 58← ص98 .

(**) **س** : مقطع طويل (IO) ، **ط** : مقطع متزايد الطول (OOI)

(2) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ـ شاعر الدين والوطن ـ جمع وتحقيق : محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 139 .

س ط ط س س س س ط س ط س س س س

مستفـع لان مفعولاتن مستـفَعلان مفعولاتن

2 ـ ملحون الرجز الثاني :

وهو كالبحر السابق تفعيلته الإيقاعية منقلبة عن بحر الرجز، وسمي بالثاني لأن التفعيلة الإيقاعية جاءت في الرتبة الثانية . وله وزنان :

عشري : (س س س س) (س ط ط) (س ط ط)

مفعولاتن مستفْع لان مستفع لان

وسباعي : (س س س س) (س ط ط)

مفعولاتن مستفع لان

مثاله قول (سيدي لخضر بن خلوف) :[1]

إذَا تحَيرت من ذْنـ ـ ـوبي نستغفَر و الإلَه نذْكُـر

يا ملك الملـ ـ ـ ـوك ربي سبحان الدايم المدبـ ـر

إيـذَ تحييرت منا ذْنـوبي نستغفَر و لإيـلاه نذْكر

o/o/ oo/o/o/o/o/o/ o/o /o o/o /o/o/ o/o/

س ط س س س ط س س س س س ط س ط س س

مفعـ ـ ـولاتن مستفع لاتن مفعولاتن مستفـع لاتن

يا ما لِيكـلْمولُوك ربـبِي سبحانـددايم ألْمدبـبر

o/o/oo/ o/o/o/o/o/ o/o/ oo/o/ o/o/ o/o/

(1) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 137 .

س س س س س ط س س س س س س س ط س س

3 ـ ملحون البسيط :

سمي بملحون البسيط لأن إشباع وتد البسيط في (مستفعلن فاعلن) يعطينا (مستفعيلن فاعيلن) . وهو كلّ ممدود في السابع وبناؤه :

(س س س س) (س س ط) (س س س) أي : مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

منه قول (سيدي لخضر بن خلوف) :[1]

محمد خِير الأنـ ـام من نوره ينفَجِي الظْلام

أسكَن حبه في عظَامِي قَبلَ ألا نبلُغْ الصْيـام

موحممد خير لآنـ ـام من نوره ينفَاجِـ ـظْلام

oo/o/o/o/ o/o/o/ oo/o/o /o/ o/o/o/

س س س س س ط س س س س س ط

مفعولن فعلن فعـلان مفعولن فعلن فعـلان

أسكَن حببو في عظامي قَبلَ ْلا نبلوغَ صيـام

oo/o /o/o/ o/o/o/ o/o/o /o/ o/o/ o/o/

س س س س ط س س س س س س س ط

مفعولن فعـلان فعلن مفعولن فعلن فعـلان

ومنه أيضا قوله :[2]

بعض الرجالْ عَقْلُوا وكْثيرهم ربحوا بكْثير الصلاةْ على سِيدِي البشِير

(1) الديوان ، ص 84 .

(2) المصدر نفسه ، ص 87 .

ربحوا بلا شقا المَلايكة حضـ ـ ـرا العشرة بالمِّيا تنكْتب دِينـ ـ ـار

بعض رجالْ عَفْلو وكْثيرهم ربحـو بكْثير صلاةَ على سيدي لبشيـر

oo/o/ o/o/ o/o/o/o/ o/o/ o/ o/ o/oo/o/ o/o/ oo/o/o/

س س ط س س س ط س س س س س س س س ط

مفعولان مفعولاتـان مفعـولن مفعـولاتن مفعـولاتن فعلان

ربحـبلا شقا ألْمالايكا حضـرا ألْعشرا بلْمِييـ ـا تنكْتب دينار

oo/ o/ o/oo/ o/o/o/o/o/o/ o/ o/ o/ o/o/o/o/ o o/ o/o/

س س ط س س س س س س س ط س س س س س ط س ط

مفعـولات مفعولاتن مفعـولن مفعـولاتن مفعولات مفعولات

4 ـ ملحون الخبب:

وهو كلّ ممدود في الثاني والسادس، وله وزنان :

سباعي : (س ط) (س س س) (س ط)

فعلان مفعولن فعلان

وتساعي : (س ط) (س س) (س ط) (س س س)

فعلان فعلن فعلان مفعولن

مثاله (سيدي لخضر بن خلوف) :[1]

مفْتاح خِير ألا ينفَـذْ و أعطاك الْفَردوس غْدا

(1) الديوان ، ص 79 .

واختارك الفَرد الصمد واهداك ملْكًا لا يهـدا

مفْتاح خِير لْلا ينفَـذْ وعطَاكَا لْفَردوس عْـدا

o/ o/o/o/ o o/o/o /o/o/ o/o/o/ oo/o/

س ط س س س س س س س ط س س س

فعـلان مفعولن فعلن فعلاتـان مفـعولاتن

وختارك لْفَرد صمـاد وهداك ملْكًا لا يهـدا

o/ o/ o/ o/o/ oo/o/ oo/ o/ o/o/oo/o/

س ط س س س ط س ط س س س س

فعـلان مفعـولن فعل فعـلان مفعـ ـولن فعلن

و قوله أيضا :[1]

لا تنوم يا نـَـ ـ ـايم صل وسلم علَى ظْريف لْعمامة

واسمع يا لايـَـ ـ ـم مداح شفِيع لْعباد يوم لْقْيامة

لا تـنوم يا نايـم صلِّي ـو سلْلام عالَظْريف لْعمامـة

o/o/ o/oo/oo/ o/ o/o/oo/o/o/o/ oo/o/ o/

ط ط س س س س س ط س س ط س س

وسماع يا لايـم مدداح شفِعـلْعباد يومـلْقْيامـة

o/ o/ o/ oo/o/ o/o/oo/o/ oo/ o/o / o/ o/o/

س ط س س س س س ط س ط س س

5 ـ العروبي :

(1) المصدر نفسه ، ص90 .

اشتقّت تسميته من كلمة (عرب) أو الأعراب، لأنه وزن أهل البادية. وهو كلّ ممدود في الرابع والخامس، وله وزنان :

عشاري : (س س س ط)(ط س س) (س س س)

مفعولاتان مافعولن مفعولن

وسباعي : (س س س ط) (ط س س)

مفعولاتان مافعولن

مثاله قول (سيدي لخضر بن خلوف) :[2]

لُو كُنت من الحْدِيد حِلْية	**ندخلْ لْلسوق ننشرى بالمِيزانِي**
شفِيع الخَلْق بورقِيـ ـ ـّة	**البارح** في **المْنام رايت الْعدنانِـي**
لْو كُنت من لْحديد حِلْيـا	ندخلْ لْسسـوق ننشرى بلْميزانِي
0/ 0/ 00/ 00/0/0/ 0/	**/ 0/0/0/ 0/ 0/ 00/ 00/0/ 0/0 /**
س س س ط ط س س	س س س ط ط س س س س س
مفعـولاتان مـافعولن	مفعـولاتان مـافعولن مفعـولن
شافيـع لْخلْق بورقِيـ ـيا	لْبارح قَلْمنـ ـ ـام رايت لْعدنانـي
0/ 0/ 00/ 00/ 0/ 0/0/	**0/ 0/ 0/ 00/0/ 00/00/ 00/0/0/**
س س س ط ط س س	س س ط ط ط س ط س س س
مفعـ ـولاتان مـافعولن	مفعـ ـولاتان مـ ـ ـافعولن مفعولن

(2) الديوان ، ص 93 .

خصائص الوزن عند (سيدي لخضر بن خلوف) :

إنّ انتماء قصائد (سيدي لخضر بن خلوف) إلى الشعر الشعبي يجعل أوزانها مخالفة للتي اعتدناها في الشعر الفصيح، فهي تختلف عنها ولكن ليس إلى درجة التناقض وتتوافق معها ولكن ليس إلى حد التطابق .

فالبحر في الشعر العمودي الفصيح ليس وزنا واحدا وإنما مجموعة أوزان وأضرب، وكذلك الشأن في الشعر الشعبي؛ فهي تصنف بالطريقة ذاتها ولكن لها ما يميزها . ومن أهم ما يميز التركيبة الوزنية في شعر (بن خلوف) نجد :

ـ أغلب الأوزان عند الشاعر تنتمي إلى الأوزان السباعية أو العشارية، أي أن عدد المقاطع فيها إما سبعة أو عشرة، وهو المتداول في أوزان الشعر الشعبي لتبنى عليها باقي الأوزان.

ـ يتكون البيت الشعري عند (سيدي لخضر بن خلوف) من شطرين أولهما الصدر وثانيهما العجز، وهما ما يصطلح عليهما شعراء الشعبي بالفراش والغطا؛ حيث أن الفراش هو الشطر الأول والغطا الشطر الثاني. [1]منتميا بذلك إلى الشعر العمودي ذي الشطرين وهو الأكثر تداولاً والذي اقتصر عليه معظم الشعراء الجزائريين. [2]

ـ جاءت قصائد الشاعر منظومة على أغلب البحور المعروفة في الشعر الشعبي كالبدوي والعروبي والمشرقي، مع بعض الاختلاف في عدد المقاطع وترتيبها.

ـ تختلف أشطار الأبيات أحيانا في الطول، فقد يأتي الشطر الأول أطول من الثاني كما في قوله :[3]

(1) محمد الفاسي : معلمة الملحون ، أكاديمية المملكة المغربية ،ج1، 1986 ، ص 118 .

(2) مصطفى حركات : الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي ، ص 55 .

(3) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 157 .

أجعلْنا في **حِمى شفِيع المُذْنِبين والمُذْنبات كُلْها**

كما قد يأتي الشطر الثاني أطول من الأول مثل قوله :(4)

محمد الطاهـْـر يا مفْتاح الباب حِين تركَب برافَكْ

يا نادر و باشر عند طُولْ الحَشر كُن لَمَن اشتاقَـكْ

وقد يتساوى الشطران طولاً كقوله :(5)

نبتدا بالكَلْمة مفْتاح النظَام قَاز من عظْمها واكْرم نزولْها

ـ قد يختلف الوزن وعدد المقاطع بين البيت الواحد عند (بن خلوف)، وقد يتساويان.

ففي قوله :(6)

نحمد رب السما ونعبد كافَاني بكْرامته وجـوده

نحمد ربب سما و نعبد كافَانِي بكْرامتـو جوده

o/o/ oo/ o /o/ o/o/ o/o/oo/o/o/o/o/

س س س س ط س س س س س س ط س س

تساوى الشطران في الإيقاع حيث جاء المقطع الطويل في كليهما في المرتبة الخامسة، إلاّ أنهما قد اختلفا في عدد المقاطع؛ فالشطر الأول جاء بسبعة مقاطع والثاني بثمانية .

أما في قوله :(1)

أستر يا مولاي عيبـي لا نضحى لْلناس عجبا

(4) المصدر نفسه ، ص 91 .

(5) نفسه ، ص 160 .

(6) نفسه ، ص 137 .

(1) الديوان ، ص 43 .

أُستر يا مولاي عيبـي لا نضحى لنناس عجبا

o/o/ oo/o/ o/o/o/ o/ o/ oo/ o/o/o/o/

س س س س ط س س س س س س ط س س

فقد تساوت عدد المقاطع بين الشطرين عددا ونوعا وترتيبا.

ثانيا ـ إيقاع القافية :

تحتل القافية بوصفها العنصر الثاني من عناصر الإيقاع الشعري مكانة هامة في البنية الإيقاعية للفن الشعري، حيث أفاض النقاد والدارسون ـ قديما وحديثا ـ في التنظير لها والإعلاء من شأنها، ولأهميتها في النسيج الشعري سمت العرب القصيدة قافية. (1)

فهي ليست مجرد زينة أو حِلية يمكن للشعر الاستغناء عنها، بل هي « العلم الثاني الذي يضبط الموسيقى الظاهرة في الشعر »(2) فضلاً عن قِيمها الأخرى التي تتجاوز الإيقاع إلى الدلالة والجمالية.

والقافية في اللغة من قَفَا يقفو. و « القفا مؤخر العنق (...) وقفا أثره اتبعه، وقفّى على أثره بفلان أي أتبعه إياه. ومنه أيضا الكلام المقفّى، ومنه قوافي الشعر لأن بعضها يتبع إثر بعض. واقتفى أثره وتقفّاه أي تبعه ».(3)

فمعنى الاتباع واضح في دلالة هذه المادة.

أما في الاصطلاح فيراد بها هذه « الأصوات التي تتكرر في آخر كلّ بيت أو كلّ مجموعة من أبيات القصيدة »(4) وتعرف كذلك بأنها « آخر البيت المشتمِل على ما يجب على الشاعر مراعاته وإعادته في كلّ بيت ».(5)

فهي اسم لمجموعة من الأحرف والحركات يلتزمها الشاعر في نهايات أبيات قصائده، وسميت قافية لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها. وهي وفق تحديد (الخليل) من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن .

---

(1) عيسى علي العاكوب : موسيقى الشعر العربي ، دار الفكر المعاصر ، ط1 ، لبنان ، 1997 ، ص 180.

(2) السيد أمين علي : في علمي العروض والقافية ، دار المعارف ، ط5 ، القاهرة ، 2005 ، ص 177 .

(3) محمد بن أبي بكر الرازي : مختار الصحاح، تعليق: مصطفى ديب البغا، دار الهدى، ط4، الجزائر،1990 ، ص 347.

(4) السيد أمين علي : المرجع السابق ، ص 177 .

(5) محمد عبد المجيد الطويل : القافية ـ دراسة في الدلالة ، دار غريب، ط1، القاهرة، 2006، ص 17 .

فهي مجموع الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من المتحركات والمتحرك الذي قبل الساكن الأول، فتكون حينئذ كلمة أو بعض كلمة أو كلمتان .

مما يعني أن للقافية حروفًا وحركات تجب مراعاتها وتكرارها هي : الروي والوصل والخَروج والردف والتأسيس والدخيل .

ـ **الروي :** وهو « الحرف الذي تبنى عليه القصيدة فيرد في كل بيت منها، ويشغل موضعا معينا لا يتزحزح عنه في أواخر الأبيات ».[1]

فهو أهم حروف القافية ولابد من وجوده فيها، ولذلك تنسب إليه القصيدة؛ فيقال الهمزية للتي يكون رويها همزة كهمزية البوصيري، أو لاميةً كلامية العرب للشنفرى أو سينيةً كسينية البحتري.

ـ **الوصل :** هو « حرف لين ناشئ من إشباع حركة الروي، أو هو الهاء التي تلي هذا الروي ».[2]

أي أن الوصل إما أن يكون حرفًا ساكنا ناشئًا عن إشباع حركة الروي؛ فينشأ بذلك الواو عن الضمة والألف عن الفتحة والياء عن الكسرة، وإما أن يكون هاءً ساكنةً أو متحركة تلي الروي المتحرك .

ـ **الخَروج :** هو « حرف المد الذي يلي هاء الوصل المتحركة نتيجة إشباع حركتها».[3]ويكون بثلاثة أحرف : الألف والواو والياء السواكن اللواتي يتبعن هاء الوصل، إذ أن حركة الهاء هي التي تحدد نوع الخروج؛ فيكون ألفا أو واوا أو ياءً تبعا لحركتها التي قد تكون فتحة أو ضمة أو كسرة .

---

(1) حسين نصار : القافية في العروض والأدب ، مكتبة الثقافة الدينية ، ط1 ، 2001 ، ص 40 .

(2) سيد بحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص 86 .

(3) حسين نصار : المرجع السابق ، ص 65 .

ـ **الردف :** وهو « أحد أحرف العلّة يسبق الروي دون حاجز بينهما، وسمي كذلك لوقوعه خلف الروي كالردف خلف راكب الدابة ».[1]

فالردف حرف مد يكون قبل الروي مباشرة فيأتي إما ألفًا أو واوا أو ياءً ، فإذا كان الألف التزمها الشاعر وإن كان واوا أو ياءً جاز التبادل بينهما.[2]

ـ **التأسيس :** هو « ألف بينها وبين الروي حرف متحرك ».[3]

ـ **الدخيل :** وهو« هذا الحرف المتحرك الذي بين التأسيس والروي ».[4]

أما حركات القافية فهي ست كذلك وهي :[5]

ـ **المُجرى :** وهو حركة الروي الذي يعقبه ألف أو واو أو ياء أو هاء ساكنة أو متحركة .

ـ **النفاذ :** هو حركة هاء الوصل .

ـ **الرس :** هو حركة ما قبل التأسيس .

ـ **الإشباع :** هو حركة الدخيل .

ـ **الحذو** : هو حركة ما قبل الردف .

ـ **التوجيه :** هو حركة ما قبل الروي الساكن .

و سنحاول دراسة القافية في ديوان (سيدي لخضر بن خلوف) عبر عدة نقاط، نبدأها بحرف الروي .

---

(1) المرجع السابق ، ص 66 .

(2) سيد بحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص 86 .

(3) حسين نصار : المرجع السابق ، ص 71 .

(4) المرجع نفسه ، ص 73 .

(5) محمد بن أبي شنب : تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب ، دار فليتس ، الجزائر، 2009 ، ص 110 .

1 ـ حرف الروي :

إنّ حرف الروي ـ كما أسلفنا ـ هو الصامت أو المتحرك الذي تبنى عليه القصيدة؛ ويتكرر في كلّ أبياتها وإليه تنسب، فيقال مثلاً قصيدة لامية إذا كان رويها لاما...وقد جاءت قوافي (بن خلوف) على خمسٍ وعشرين حرفًا من أحرف اللغة العربية حيث لم ترد قوافٍ على الصوامت التالية : الهمزة والغين والذال .

والجدول التالي يوضح قوافي (بن خلوف) مرتبة حسب ورودها في الديوان، وعدد الأبيات التي وردت فيها مع النسبة المئوية :

حرف الروي	عدد الأبيات	نسبة وروده	المرتبة
النون	346	% 21.84	1
اللام	261	**% 13.44**	**2**
الدال	251	% 12.93	**3**
الراء	209	% 10.76	4
الميم	206	% 10.61	5
الباء	136	% 7.16	6
الهاء	117	% 6.01	7
الفاء	57	% 2.93	8
التاء	50	% 2.56	9
الكاف	42	% 2.16	10
العين	41	% 2.11	11

القاف	38	% 1.95	12
الياء	28	% 1.43	13
الشين	25	% 1.28	14
الجيم	22	% 1.13	15
السين	17	% 0.87	16
الحاء	16	% 0.82	17
الضاد	15	% 0.77	18
الثاء	12	% 0.61	19
الزاي	12	% 0.61	19
الواو	12	% 0.61	19
الصاد	8	% 0.41	20
الخاء	6	% 0.30	21
الطاء	6	% 0.30	21
الظاء	5	% 0.25	22

حيث نتبين من الجدول السابق مايلي :

- لم تأتِ قافية واحدة على الصوامت (ء ، غ ، ذ) .
- يلاحظ أن الصوامت (ن ، ل، ر ، م ، ب) قد احتلّت المراتب الست الأولى من

حروف الروي في الديوان كله .

ـ احتل حرف (النون) ـ وهو أنفي مجهور [1]ـ المرتبة الأولى بين أحرف روي الديوان كله إذ بلغت نسبته 21.84 % . حيث جاء عليه 346 بيت إلاّ أنه لم يستقلّ بأية قصيدة كاملة .

واحتلّ حرف (اللام) ـ وهوجانبي لثوي مجهور ـ المرتبة الثانية في الديوان بنسبة 13.44 % وبتعداد 261 بيت .

ومثّل حرف (الدال) ـ وهو انفجاري مجهور ـ المرتبة الثالثة بنسبة 12.93 % حيث جاء عليه 251 بيت .

ومثّل حرف (الراء) ـ وهو تكراري مجهور ـ المرتبة الرابعة في الديوان بنسبة 10.76 % وجاء عليه من الأبيات 209 .

ومثّل حرف (الميم) ـ وهو أنفي مجهور ـ المرتبة الخامسة بنسبة 10.61 % وله من الأبيات 206 .

وجاء حرف (الباء) في المرتبة السادسة ـ وهو انفجاري مجهور ـ إذ بلغت نسبته 7.16 % وجاء عليه من الأبيات 139.

ومثّل حرف (الهاء) ـ وهو احتكاكي مهموس ـ المرتبة السابعة بنسبة 6.01 % وله

(1) اعتمدنا في وصف الأصوات في هذا المبحث على :

ـ رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي ، ط3، القاهرة ، 1997، ص 42 ← ص56 .

ـ بسام بركة : علم الأصوات العام ـ أصوات اللغة العربية، مركز الإنماء القومي ، لبنان، ص114← ص128 .

ـ قاسم البريسم : علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة، دار الكنوز الأدبية، ط1، بيروت ، 2005، ص 208 ← ص 214 .

ـ صبري المتولّي: دراسات في علم الأصوات، مكتبة زهراء الشرق، ط1، القاهرة، 2006، ص55 ← ص 78 .

و سنعود إلى الأصوات صفاتٍ ومخارج بتفصيل أكثر في المبحث الموالي .

من الأبيات 117 بيت .

ومثّل حرف (الفاء) ـ وهو كسابقه احتكاكي مهموس ـ المرتبة الثامنة في الديوان بنسبة 2.93 % وجاء عليه من الأبيات 57 .

ومثّل حرف (التاء) ـ وهو انفجاري مهموس ـ المرتبة التاسعة في الديوان بنسبة 2.56 % وله من الأبيات 50 بيتا.

واحتلّ حرف (الكاف) ـ وهو أيضا انفجاري مهموس ـ المرتبة العاشرة، إذ بلغت نسبته 2.16 % وأبياته 41 بيتا.

ومثّل حرف (القاف) ـ وهو انفجاري مهموس ـ المرتبة الثانية عشرة في الديوان، بنسبة 1.95 % وجاء عليه من الأبيات 38 بيتا.

وجاء حرف (الياء) ـ وهو نصف صامت مجهور ـ في المرتبة الثالثة عشرة، أين بلغت نسبته 1.43 % وأبياته 28 بيتا.

ومثّل حرف (الشين) ـ وهو احتكاكي مهموس ـ المرتبة الرابعة عشرة بنسبة 1.28%، وجاء عليه من الأبيات 25 بيتاً.

وجاء حرف (الجيم) ـ وهو صامت مركب مجهور ـ في المرتبة الخامسة عشرة بنسبة 1.13%، وأما أبياته فبلغ عددها 22 بيتا.

وجاء حرف (السين) ـ وهو احتكاكي مهموس ـ في المرتبة السادسة عشرة بنسبة 0.87% و بـ 17 بيتا.

ومثّل حرف (الهاء) ـ وهو احتكاكي مهموس ـ المرتبة السابعة عشرة، أين بلغت نسبته 0.82% وعدد أبياته 16 بيتا.

ومثّل حرف (الضاد) ـ وهو انفجاري مجهور ـ المرتبة الثامنة عشرة بنسبة 0.77%

وبخمسة عشرة بيتا.

واحتلّت الأحرف (الثاء والزاي والواو) نفس المرتبة، أي التاسعة عشرة بنسبة 0.61% وباثني عشر بيتا، مع العلم أن (الثاء) و (الهاء) مهموسان و(الواو) نصف صامت مجهور.

ومثّل حرف (الصاد) ـ وهو احتكاكي مهموس ـ المرتبة العشرين بنسبة 0.41% وله من الأبيات ثمانية.

ومثّل حرف (الخاء) ـ وهو أيضا احتكاكي مهموس ـ المرتبة الواحدة والعشرين مع حرف (الطاء) الانفجاري المهموس، بنسبة 0.30% و بستة أبيات لكل واحد منهما.

وجاء حرف (الظاء) ـ وهو احتكاكي مجهور ـ في المرتبة الأخيرة الثانية والعشرون، بنسبة 0.25% وبخمسة أبيات.

و الملحظ الأول الذي نسجله هنا أن أرواء (سيدي لخضر بن خلوف) تنتمي من حيث نسبة الورود إلى مجموعتين، ضمت المجموعة الأولى كلاّ من حرف النون واللام والدال والراء والميم والباء وهي الأكثر ورودا في الديوان؛ حيث تراوحت نسبتها من 21.84% إلى 7.16% . وضمت المجموعة الثانية بقية الحروف المستعملة كروي وهي التي اتسمت نسبة ورودها بالقلّة، فقد تراوحت بين 6.01% و 0.25%.

وما يمكن ملاحظته أيضا أن ما يفصل بين المجموعتين الصوتيتين هو صفتي الجهر والهمس، فالمجموعة الأولى جاءت كلّ صوامتها مجهورة أما الثانية ففيها خمسة عشرة حرفًا مهموسا من بين تسعة عشرة.

أي أن (سيدي لخضر بن خلوف) يميل إلى الحروف المجهورة أكثر من المهموسة فيما يتعلّق باختيار حرف الروي، وهذا يقودنا إلى حقيقة أن الأصوات المجهورة أكثر وضوحا من

الأصوات المهموسة، إذ أن الوضوح السمعي للصوت يتأثر بالجهر والهمس؛ فالجهر من العوامل التي تزيد من درجة وضوح الصوت سمعيا في حين أن الهمس ينقص منها.[1] ولعل هذا ما يفسر ميل الشاعر إلى الصوت المجهور أكثر من المهموس؛ خاصة إذا كان يعتمد في إيصال شعره إلى الآخرين على الإلقاء مشافهة، فمن أهم خصائص الشعرالشعبي إنشاده والتغني به من المداحين أو البراحين في الأسواق والأعراس وفي مختلف التجمعات والمناسبات.[2] ولهذا رأينا (سيدي لخضر بن خلوف) يعمد إلى الحروف المجهورة التي تتمتع بأقصى درجة من الوضوح السمعي، ليتمكّن من إيصال قصائده إلى أكبر عدد ممكن من المحيطين به.

والذي يمكن ملاحظته كذلك أن المجموعة الأولى ـ باستثناء حرف الدال ـ قد شكّلتها الحروف المسماة بالحروف الذلقية؛ وهي اللام والراء والنون والباء والميم لأنها تخرج من ذلق اللسان أو ذلق الشفة حيث أن المقصود بالذلق الطرف، وسميت بأحرف الذلاقة لأنها تخرج من الذلق بسهولة ويسرٍ وخفة.[3]

بمعنى أن غالبية قوافي (بن خلوف) تميل إلى سهولة النطق ولا تجهد القارئ عند إنشادها أو قراءتها، لأنها من الأحرف الذلقية التي تتصف بالخفّة والسلاسة في نطقها.[4]

أما في المجموعة الثانية فلم يحِد (سيدي لخضر بن خلوف) ـ وهو الشاعر الشعبي ـ عن تقاليد الشاعر العربي الفصيح في اختيار الحرف الذي يقول عليه قصيدته، فمن أقلّ الحروف ورودا في ديوان (بن خلوف) نجدها تنتمي إلى (الثاء ، الغين ، الواو ، الخاء ، الزاي ،

(1) سمير شريف استيتية : الأصوات اللغوية ـ رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية ، دار وائل، ط1، الأردن، 2003، ص 173 .

(2) أنظر عبد الكريم قذيفة : من فحول الشعر الشعبي الجزائري ـ أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة، منشورات أرتيستيك، ط2، الجزائر، 2007، ص 17 .

(3) صبري المتولي : دراسات في علم الأصوات ، ص66 .

(4) محمد حسن حسن جبل : المختصر في أصوات اللغة العربية ـ دراسة نظرية وتطبيقية، البربري للطباعة الحديثة، ط3، مصر، 2005، ص 67.

الصاد ، الطاء ، الياء ، الذال ، الشين ، الظاء) التي تتميز بتردد ضعيف في الكلام العادي،[1] ولهذا فإن (سيدي لخضر بن خلوف) قد هجر بعضها كالغين والذال التي لم يقل عليها شيئًا، ولم يحفل ببعضها الآخر فما جاء عليها لم تتعد نسبته 1%.

ولعل هذا يثبت ما ذهب إليه (العربي دحو) من الاعتقاد بعدم وجود فواصل بين الشعر أكان مدرسيا أم شعبيا كما كان سائدا إلى وقت قريب.[2] فطريقة (بن خلوف) في اختيار هذا الروي والابتعاد عن ذاك تشابه ـ كما رأينا ـ إلى حد كبير ما كان يفعله الشاعر العربي الفصيح في قصائده ومنذ عصرالجاهلية .

حركة حرف الروي :

يطلق على حركة الروي المجرى، وهي « حركة الروي المطلق (...) وسمى العروضيون هذه الحركة مجرى لأن الصوت يبدأ بالجريان في حروف الوصل منها ».[3]

وحركة المجرى إما الضمة أو الفتحة أو الكسرة أما إذا كان الروي ساكنا فلا مجرى له. وقد كانت حركات حرف الروي بديوان (بن خلوف) كما يلي، مرتبة حسب نسبة ورودها مع عدد الأبيات التي وردت فيها بالإضافة إلى نسبة الروي الخالي من المجرى :

حركة الروي	عدد الأبيات	نسبة ورودها
الفتحة	584	%30.01
الكسرة	384	%19.78
الضمة	98	%5.04
السكون	875	%45.07

(1) ممدوح عبد الرحمن : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط3، مصر، ص 58 .

(2) أنظر العربي دحو : مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص 29 .

(3) عيسى علي العاكوب : موسيقى الشعر العربي .

حيث نتبين من الجدول :

- مثّل الروي الساكن ـ الخالي من المجرى ـ المرتبة الأولى حيث كانت نسبته في الديوان 45.07% وجاء عليه ثمانمائة وخمسا وسبعين بيتا.

- احتلّت حركة الفتحة المرتبة الأولى في مجاري الديوان كلّه فكانت نسبتها 30.01% وعدد أبياتها خمسمائة وأربعا وثمانين بيتا .

- مثّلت الكسرة المرتبة الثانية في مجاري الديوان بنسبة 19.78% وبثلاثمائة وأربعا وثمانين بيتا.

- تقدمت الفتحة على مجاري روي (بن خلوف) وتلتها الكسرة ثم الضمة، فالفتحة تمثّل حالة من الاسترواح؛ ولهذا رأينا الشاعر يكثر منها خاصة أن أغلب حروف رويه ـ كما أسلفنا ـ تميل إلى اليسر والخفة والسهولة في النطق، وإلى الوضوح والإبانة في السمع.

2 ـ نظام القافية :

إذ أن انتماء قصائد (سيدي لخضر بن خلوف) إلى الشعر الشعبي جعل لقوافيه نظاما خاصا تسير عليه، كالذي سارت عليه معظم قصائد الشعبي منذ بدأ الزجل والموشح بالأندلس؛ والذي كان ثورة عاتية على الشكل الموروث للقصيدة العربية، تمثّلت خاصة في بنية الموشحة وفي أوزانها وقوافيها.[1]

هذا النظام الذي أمكننا حصره ـ بالنسبة لشعر (بن خلوف) ـ في شقّين، أولهما القافية المثناة أو المزدوجة وثانيهما القافية المتعددة.

(1) أنظر فوزي عيسى : في الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2004، ص 135 .

أ ـ القافية المزدوجة :

وفيها « يبني الشاعر قصيدته على قافيتين يلتزم أولاهما في آخر الأشطار الأولى والأخرى في آخر الأبيات ».[1]

مما يدلّ على التزام الشاعر بقافيتين : واحدة للأعجاز وأخرى للصدور؛ وهو ما اعتمده (سيدي لخضر بن خلوف) في كلّ قصائده كقوله :[2]

صلوا وسلّموا على طيب الأذكـار صاحب الشفاعة المدنـ ـ ـ ـي
صلوا وسلّموا سرا وجهـ ـ ـ ـار صلاةْ بالمُستقِيم نحْمد ونثْنـ ـي
بصلاةْ المصطفَى أحمد ماحِي الأوزار تبلُغْ مياةْ ألف بألف والمْئتـ ـي
قدر نفُوس العالمْ وما قِيلْ جهـ ـار و ما صور الرحِيم الرحمـ ـاني

أو قوله :[3]

نبتدا الكَلْمة مفْتاح النظْـ ـ ـ ـام قاز من عظْمها وأكْرم نزولْهـا
لا إلَه إلا الله سلْطانةْ الكلْـ ـ ـلام مِتني يا ربي مسلِم نقُولهَـ ـ ـا
والصلاةْ على سِيد الخلْق والسلام لِيلةْ الجمعة مع صباح يومهـ ـا

وهي تقفية دلّت على مهارة الشاعر وإبداعه، فعوض الالتزام بقافية واحدة والسير عليها زاد عليها قافية ثانية كشفت سِعة ما لدى الشاعر من مكونات لغوية وحسن تصرف بها، ليجعل منها قصائد تثنت فيها القوافي وتجملت، فالقافية كانت ـ وفق عباس الجراري ـ فرصة الشاعر الشعبي في إظهار براعته.[4]

(1) حسين نصار : القافية في العروض والأدب ، ص 149 .
(2) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 131 .
(3) المصدر نفسه ، ص160 .
(4) أنظر عباس الجراري : الزجل في المغرب ، ص 147 .

ب ـ القافية المتعددة :

وفيها يتغير حرف الروي ويتعدد وفق نظم مختلفة منها المشطّر والمربع والمخمس... بحسب عدد الأبيات، فقد يلجأ الشاعر إلى تنويع القوافي في القصيدة الواحدة ولكن مع الالتزام بنمط معين، حيث يكون لكل قصيدة نظام ما يتبعه الشاعر ويلتزم به.[1]

وفي الديوان ـ محل الدراسة ـ رأينا الشاعر يعتمد الطريقة التالية :

فهو يبدأ القصيدة بمقطع يتراوح عدد أبياته من البيتين إلى الخمسة يدعى الدخول ويتشكّل من أبيات تمهيدية لموضوع القصيدة[2] ويلتزم فيه قافية معينة. وفي المقطع الثاني الذي يبلغ عدد أبياته خمسةً أو ستةً يبدأ قافية جديدة في الأبيات الثلاثة الأولى من هذا المقطع، ليعود إلى قافية المقطع الأول أو الدخول فيما تبقّى من أبيات، وهكذا حتى تنتهي كلّ مقاطع القصيدة.

وكمثال على ذلك نأخذ قوله من قصيدة (لله الحمد زاد فيا) :[3]

لله الحمد زاد فيـ ـ ـ ـ ـا يملا حملي ثْقيلْ صافي زيـ ـاني

لُو كُنت من الحْدِيد حِلْيـ ـة ندخلْ للسوق ننشرى بالميزاني

شفيع الخَلْق بورقيـ ـ ـة البارح في المْنام رايت العدناني

البارح في المْنام رايتـ ـ ـه وأصحابه حاضرين جمـ ـلا

مدة لي ما ارمقْتـ ـ ـ ـه أهلا بالمصطفَى وسهـ ـ ـلا

تقَدم لشواري بذَاتـ ـ ـه وغْسلْ وجهي بزين عَسـ ـلا

في المَسند تصحْ كُلْ رؤيـ ـة داني مني وقَالْ مولىَ الفُرقَاني

(1) شعبان صلاح : موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب، القاهرة، 2007، ص 324 .

(2) عباس الجراري : الزجل في المغرب ، ص147 .

(3) الديوان ، ص 93 .

ما يتمثلْ خِيبثْ لِيـ ـ ـ ـا من شاهدني في أُمتي فَقَد راني

ففي الدخول الذي بلغ عدد أبياته ثلاثةً اعتمد الشاعر لقافيته حرف (النون) كروي، وفي المقطع الثاني بدأ قافية جديدة للأبيات الثلاثة الأولى هي حرف (اللام)، ليعود إلى حرف (النون) في البيتين المتبقيين من ذات المقطع. وهكذا يستمر في بقية المقاطع التي يبدأها بثلاثة أبيات على قافية جديدة ويعود في البيتين التاليين لقافية (النون)، ويبقى على هذا المنوال إلى أن تنتهي القصيدة.

وإنّ من أهم ما تتيحه القافية المتعددة للشاعر فرصة الإطالة في قصائده؛ فكثيرا ما حالت القافية الموحدة بينه وبين الاسترسال في معانيه.[1] لهذا رأينا « العرب يتخلّصون من عبء القافية الموحدة (...) فنشأ الموشح والزجل وفنون الشعر الشعبي، ودرجت الأغاني التي تستعمل أكثر من قافية واحدة »،[2] كما حاول كثير من الشعراء التخلّص منها مكتفين بنغم الإيقاع الناشئ عن تساوي عدد المقاطع في كل بيت؛[3] إضافة إلى الاعتماد على التنويع في الموسيقى الذي يأتي من تنوع القافية، وما قد يبثّه في القصيدة من تجديد وخفّة إيقاعية. ولاشك أنّ « تغيير الصوت المتكرر في أواخر الأبيات يجدد نشاط الشاعر ويعينه على الاستمرار ».[4]

(1) حسين نصار : القافية في العروض والأدب ، ص153 .
(2) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1965، ص 162 .
(3) محمد عوني عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية، مكتبة دار المعرفة، ط2، القاهرة، 2006، ص 178 .
(4) السيد أمين علي : في علمي العروض والقافية ، ص 242 .

3 ـ صور القافية :

تتشكّل القافية ـ كما أسلفنا ـ من أحرف محصورة بين ساكنين، فمرة تأتي أربعة أحرف هي : الخروج والردف والتأسيس والدخيل ومرة ثلاثة، كما قد تأتي حرفين أو حرفًا واحدا وقد لا تأتي أبدا فيلتقي ساكنا القافية دون أن يفصل بينهما فاصل.

فيكون بذلك للقافية خمس صورٍ تبعا لاجتماع المتحركات والسواكن هي : المتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف .

أ ـ المتكاوس :

وهي « القافية التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات »، [1] وهي قافية لم يقل عليها (سيدي لخضر بن خلوف) شيئًا إذ لم نجد لها أي شاهد في الديوان.

ب ـ المتراكب :

وهي « القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات »،[2] وهي الأخرى لم نجد لها أي شاهد في ديوان (بن خلوف).

ج ـ المتدارك :

وهي « القافية التي يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان »،[3]رصدنا لها في الديوان خمسة نماذج فقط إذ لم تتعد نسبة استعمالها 0.25% من مجموع القوافي التي قالها الشاعر، منها قوله:[4]

(1) حسين نصار : القافية في العروض والأدب ، ص29 .

(2) المرجع نفسه ، ص 29 .

ِاختارك الْواحد الأحد سبحانه الجَلِيلْ الْفَرد الصمد

لَم يِلد ولمْ يولَـ ـ ـ ـد ولم يكُن لَه كُفُوا أحَـ ـ ـد

فالقافية في البيت الأول (صصمد) وفي البيت الثاني (نـ أحد)، وقد فصل بين ساكنيها متحركان اثنان كانا في القافية الأولى (ص ، م) وفي الثانية (أ ، ح) .

د ـ المتواتر :

وهي « القافية التي يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد »[1] كقول (سيدي لخضر بن خلوف) :[2]

أحسن ما يقَالْ عنـ ـدِي بسم اللّه وبك نبـ ـ ـدا

حبك في سلْطَانْ جسـدِي ما عزك يا عين واحـ ـدا

قَدر النحلة اللي تسـ ـدي تبني شهدة فُوق شهـ ـدا

إذ فصل بين ساكني القوافي في هذا المقطع متحرك واحد هو حرف الدال المفتوح في (بدا، حدا ، ـهدا).

وسميت هذه القافية بالمتواتر لتواتر الحركة والسكون فيها أي لتتابعهما[3]، وقد سجلنا لهذه القافية بديوان (بن خلوف) أعلى نسبة من حيث الاستعمال فقد بلغت 66.5% و قال عليها 1291 بيتا وأربع قصائد كاملة هي :

(الرشيد مصباحي) و(الله الحمد زاد فيا) و(بك طابت الأثمار) و(دقّة الحب) .

---

(3) نفسه ، ص29 .

(4) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 74 .

(1) حسين نصار : القافية في العروض والأدب ، ص28.

(2) الديوان ، ص 41 .

(3) عيسى علي العاكوب : موسيقى الشعر العربي ، ص225 .

وإذا علمنا أن معظم القوافي المتواترة مردوفة بالألف كما في (رماِقي، تریاِقي، الباِقي) أو بالواو كما في (جود ، برود) أو بالياء كما في (حِلِيبو، حِيبو، انِحِيبو) ... تكشف لنا السر في ميل الشاعر إلى هذا النوع من القافية أكثر من الأنواع الأخرى؛ ذلك أن القوافي المردوفة ذات الروي المطلق ـ المتحرك ـ تلتزم في بنائها صوتين لينين : الأول هو الردف والثاني هو حرف العلة الناتج عن إشباع حركة الإطلاق في الروي، وهذا ما يمنحها من الإيقاع أكثر ما لغيرها، فحروف المد التي تشكّلها هي أكثر الأصوات حظا من الوضوح السمعي[1] وهذا ما يسهم بشكل كبير في إثراء إيقاع القافية وإبراز وقعها الموسيقي والصوتي.

د ـ المترادف :

وهي « كلّ قافية اجتمع في آخرها الساكنان »[2] أي أنها التي لا يفصل بين ساكنيها فاصل كقول (بن خلوف) :[3]

صلى اللهْ على الصادق الصدِيق الأمِين

قَدر ما يْتلا في محاضر **القَارِيـ ـ ـن**

قَدر الليلْ وما يِليه يا سامِعِيـ ـ ـ ـن

قَدر النخلة والدالية بثْمارها الْبِنيـ ـن

إذ جاءت سواكن القوافي ـ في هذا المقطع ـ متتابعة من غير أن يفصل بينها أي متحرك (ِمين، ِيين، ِعين، ِنين) . وبين أن اسم هذه القافية جاء من ترادف الساكنين فيها، وقد بلغت نسبتها بديوان (بن خلوف) 32.61% إذ قال عليها ستمائة وثلاثًا وثلاثين بيتا وقصيدتين كاملتين هما : (محمد خير الأنام) و (يا كوثر اللبن). لتأتي بذلك في المرتبة الثانية

(1) أنظر سمير شريف استيتية : الأصوات اللغوية ـ رؤية عضوية وفيزيائية ونطقية ، ص 175.

(2) حسين نصار : القافية في العروض والأدب ، ص28 .

(3) الديوان ، ص 51 .

ـ من حيث الاستعمال ـ بعد قافية المتواتر، ولعل ما يفسر هذا أننا مع شعر شعبي ذي لغة عامية لا تقبل إلاّ المقاطع الطويلة أو المتزايدة الطول أي الممدودة؛ حيث يتناقص عدد المقاطع القصيرة في النصوص التي تقرأ بدون حركات الإعراب.[4]

4 ـ عيوب القافية :

للقوافي عيوب نص عليها أصحاب العروض ونقّاد الشعر، وهي خروج الشاعر عن قواعد القافية ولكن غالبا دون الحياد عن النظام العام؛[1] فيكون ذلك بتغيير حرف بآخر يقاربه في المخرج أو باستعمال حركة بدل أخرى ...

فالقافية تعني التزام الشاعر بتشكيلة معينة من الأحرف والحركات، إلاّ أنه يحدث أن « يعجز الشاعر عن إيجاد الصيغة أو التشكيل الذي ألزم به نفسه؛ فيغير في حرف أو حركة »،[2] وهذا ما اتفق العروضيون على تسميته بعيوب القافية، وهي :

الإيطاء والتضمين والإقواء والإصراف والإكفاء والإجازة والسناد.

أ ـ الإيطاء :

هو « إعادة كلمة الروي لفظًا ومعنى من غير أن يفصل بين اللفظين المكررين سبعة أبيات ».[3]

(4) أنظر مصطفى حركات : الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي ، ص 24 – 25 .
(1) مصطفى حركات : نظرية الوزن ـ الشعر العربي وعروضه ، دار الآفاق ، الجزائر، 2005، ص 238 .
(2) عيسى علي العاكوب : موسيقى الشعر العربي ، ص 229 .
(3) السيد أمين علي : في علمي العروض والقافية ، ص 228 .

أي أنه تكرار كلمة الروي بلفظها ومعناها قبل مرور سبعة أبيات ، وقد رصدنا له في ديوان (بن خلوف) واحدا وعشرين موضعا. منها قوله :[4]

ما تبقى لُه غِيرجمعة ثم **يطِيب** **ويبشر بمناجلْ الحْصـ ـ ـ ـاد**

أمِنين تعواج الزْرَ ـ ـ ـ ـاب **وتضحى السبولْ سهم الحصاد**

ففي هذا المثال تكررت كلمة (الحصاد) بلفظها ومعناها لمرتين متتاليتين ودون أن يفصل بينهما فاصل.

ومنه قوله أيضا :[1]

في **الراس لهَا قْرونْ كمنَلْ الأوتاد** **وعيونْ لهَا شاعلة كالنيـ ـ ـرانْ**

لما رات النِي خرجت بالهَـ ـرة **وبكى سِيد الرسلْ بدموعه طُوفَانْ**

تفكر عند ذَاك لِيلةْ الهجـ ـرة **وحيات كْبار** في **تخوم النـ ـيرانْ**

حيث كرر الشاعر لفظة (النيران) التي كانت قافية لأبياته قبل مرور سبعة أبيات.

ولعل عيب الإيطاء هذا راجع ـ في نظرنا ـ إلى أمية الشاعر وعدم قدرته على الكتابة وتقييده لكلّ روي يقوله، حتى أنه قد ينسى كلمة الروي التي قالها فيعمد إلى تكرارها دون وعي منه، وهذا ـ ربما ـ ما يفسر شيوع هذه الظاهرة بشعر (سيدي لخضر بن خلوف).

ب ـ التضمين :

وهو « تعلّق قافية البيت بما بعده بحيث لا يستقلّ كل واحد من البيتين بالمعنى، بل يبقى الأول مفتقرا إلى الآخر لإتمام معناه ».[2]

(4) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص116 .

(1) المصدر السابق ، ص 121 .

(2) عيسى علي العاكوب : موسيقى الشعر العربي ، ص 232 .

أي أنه تعلّق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه بشكلٍ لا يكتمل معه المعنى إلاّ بوجودهما معا. وله من المواضع في ديوان (بن خلوف) اثنان فقط هما قوله :[3]

صلى اللهْ على النبي جدْ الشرفَـا الهَادِي جدْ لكُلْ تافِي ولُو كَـانْ

عبد أكْور من الحْبش تاقب الشفة قَالْ اللهْ المُومنين الكُلّ اخـ ـوانْ

وقوله :[4]

قَالْ الغلام يـ ـا محمد إذَا رأيت هذَا الواد ونظرت الحَية فِيـ ـه

تسجـ ـد وتصفق لك أنا ظنيت ندخلْ للدين الذِي تامرني بِـ ـه

ففي كلا المثالين نلاحظ تعلّق نهاية البيت الأول ببداية البيت الثاني إذ لا يمكن فهم المعنى كاملاً وعلى صورته الصحيحة إلاّ بقراءة البيتين معا . ولهذا عد التضمين عيبا؛ فمن « أسس الجمال الشعري (...) أن يستقلّ البيت في أداء معناه ».[1]

ج ـ الإكفاء :

وهو « اختلاف الروي بحروف متقاربة المخارج »[2] كالسين والصاد في قول (بن خلوف) :[3]

حررِلِـي ما صنات آدم قَدر شعر ذَاتي وراسِـي

البادية والأعراب وعجم كُلتها تافِي وعاصِـ ـي

و(الظاء) و(الضاد) في قوله:[4]

---

(3) الديوان ، ص 62 .

(4) المصدر نفسه ، ص 120 .

(1) عيسى علي العاكوب : المرجع السابق، ص 232 .

(2) السيد أمين علي : في علمي العروض والقافية ، ص 234 .

(3) الديوان ، ص 44 -45 .

من لا يتوب ولا ينـدم مفْروض يسكُن تلظـ ـا

من لا يقُولْ أنا مسلـم قَزدِير ماهوشِي قَضـ ـا

وقد تكرر هذا العيب ـ الإكفاء ـ أحد عشرة مرة عبر كامل الديوان، مكتفيا بالمراوحة بين الأحرف (س ، ص) و (ظ ، ض) و (ت ، ث) و (د ، ذ) . وما دمنا مع شاعر شعبي ـ وهو الإنسان الأمي ـ جاز لنا أن لا نعد هذه الظاهرة عيبا لأنه قد لا يفرق تماما بين مخارج الأصوات خاصة تلك المتشابهة منها كالسين والصاد .

د ـ الإجازة:

ويكاد يكون عكس الإكفاء، فهو « اختلاف الروي بحروف متباعدة المخارج »[1] كالياء والميم في قوله :[2]

من صاب لي عمهوج أحمـ ـر يسوى من اليبريزميـ ـ ـ ـ ـ ـا

معلُوم يخلِي ويعمـ ـ ـ ـ ـر لْلهاشِمِي يسرع ـِيـ ـ ـ ـ ـ ـ ـا

مقْطُوع من عرجونْ التمـ ـر محصود عند الوسِيمـ ـ ـ ـ ـ ـة

و الباء والدال في قوله :[3]

لْلقْبر لا غْنـ ـ ـ ـ ـا يدوني لُو عشت ما لبثْ نوح آخرتي لْلتراب

الأخوانْ هلْ يفْتكْـ ـ ـ ـروني يا مِلك المُلوك ارحم هذَا العبـ ـ ـد

---

(4) نفسه ، ص81 .

(1) السيد أمين علي : المرجع السابق ، ص 235.

(2) الديوان ، ص 79 .

(3) نفسه ، ص143 – 144 .

وقد رصدنا للإجازة في ديوان (بن خلوف) ستة مواضع .

هـ ـ السناد :

وهو « اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات »،[4] فهو كلّ عيب في القافية يحدث قبل الروي خاصة و فيه ينحرف الشاعر عن التزامه ببعض الحروف والحركات التي تأتي قبل الروي، ليكون بذلك للسناد خمسة أنواع : إثنان يلحقان الحروف وهما سناد التأسيس والردف، وثلاثة تلحق الحركات وهي سناد الحذو والإشباع والتوجيه.[5]

- **سناد الردف:** وهو إرداف قافية وإهمال أخرى، فأحيانا قد يستعمل الشاعر الردف في بيت ويتركه في آخر كما في قول (سيدي لخضر بن خلوف) :

كما في قوله:[1]

ما قَدمت الا ذْنوبـ ـي هب يا مولاي توبـَ ـ ـ ـا

باح السرْ وبانْ شِيـ ـبي من قُدام وصار عذْبـ ـ ـا

فقافية البيت الأول (توبا) وقافية البيت الثاني (عذبا) والباء روي لهما، إلاّ أن قافية البيت الأول مردوفة بالواو التي قبل الباء أما قافية البيت الثاني فغير مردوفة.

ولسناد الردف في شعر (بن خلوف) نماذج كثيرة، حيث رصدناها في أربع وثلاثين موضعا. وقد أجازه بعض علماء العروض وعدوه من العيوب الخفيفة.[2]

- **سناد التأسيس :** وهو تأسيس قافية وإهمال أخرى، مثاله قول (بن خلوف):[3]

(4) سيد بحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 89 .
(5) حسين نصار : القافية في العروض والأدب ، ص 100 .
(1) الديوان ،ص 43 .
(2) حسين نصار : المرجع السابق ، ص 101 .
(3) الديوان ، ص 136.

أعطاني اللهْ من المْخـازنْ وعطاهِ ليس نضيـ ـ ـ ـع

نوزنْ شعري بحرف وازنْ بسم اللهْ وبسم المْشفـ ـع

في **ذَهبي كُلْ يوم بايـ ـن** في **الوسطْ أمعلمه بطابـع**

إذ نلحظ أن قافية البيت الثالث مؤسسة بالألف التي يفصل بينها وبين الروي حرف (الباء) الدخيل، وأنّ قافيتي البيتين الأول والثاني من غير تأسيس.

وقد لمحنا سناد التأسيس في ديوان (بن خلوف) سبع مرات.

- **سناد الحذو :** وهو اختلاف الحذو بفتحٍ مع كسرٍ أو ضم، أي أنه اختلاف يقع في حركة ما قبل الردف كما في قوله:[4]

الطْلبة يكتبوا ويمحـ ـوا الأخضر يكْتب بلا افْلومة

ربي ذَا القُولْ زاد شرحـه محبوبي صاحب الغمـامة

فقد اختلفت حركة الحذو الذي قبل الردف ـ (اللام) في البيت الأول و(الميم) في البيت الثاني ـ بين الضم والفتح.

وقد تكرر هذا العيب بديوان (بن خلوف) خمس مرات.

- **سناد الإشباع :** وهو اختلاف حركة الدخيل ، و لم نجد له بالديوان أي شاهد.

- **سناد التوجيه :** وهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد كقول الشاعر:[1]

سيد المُهاجرين وسيد الأنصار والسْيد الذِي ما ربت مثْله سيد

في **البر والبحر سبحت الأطْيار والحُورِ ليه عْنات** في **جنانْ الخُلْد**

---

(4) المصدر نفسه، ص 136 .

(1) الديوان ، ص87 .

فحرف (الدال) هنا هو الروي الذي جاء مقيدا أي ساكنا، وقد اختلفت حركة الحرف الذي قبله فجاءت فتحة في البيت الأول (سيد) وسكونا في البيت الثاني (خلْد) .

و قد رصدنا لسناد التوجيه خمسة مواضع عبر كامل الديوان.

وإذا كان السناد في الشعر الفصيح من العيوب البينة فإنه في الشعر الشعبي أقلّ حدة وظهورا، نظرا لتغير قوافيه بحسب النطق والرواية والمشافهة واختلاف اللهجة من منطقة إلى أخرى... حيث لم يكن إدراجنا لها ـ عيوب القافية ـ لإظهارها كعيب فحسب، ولكن لتقصي كلّ ما يتعلّق بالقافية من دقائق وتفاصيل قد لا تظهر في القصيدة الشعبية بذات الوضوح الذي تكون عليه في القصيدة الفصيحة أو الرسمية، لذا وجب تتبعها بشيء من التفصيل من أجل رؤية مدى استجابتها للقوانين التي سنها علماء العروض لقافية الشعر الفصيح. مما مكّننا من ملاحظة أغلبها في قصائد (سيدي لخضر بن خلوف) ، وإن اختلفت حدةً وشكلاً.

السمات العامة للإيقاع الخارجي :

أمكننا مما سبق الوصول إلى أهم السمات التي ميزت الإيقاع الخارجي عند (سيدي لخضر بن خلوف)، وهي :

- تنتمي قصائد (بن خلوف) إلى الشعر العمودي ذي الشطرين.
- جاء الوزن في قصائد (بن خلوف) متراوحا بين السباعي والعشاري.
- اختلاف الأشطار في الطول والوزن وأحيانا تساويها.
- نظم الشاعر قصائده على أغلب البحور المعهودة في الشعر الشعبي.

- جاءت صوامت روي (بن خلوف) على كلّ صوامت الأبجدية العربية، عدا (ء،غ،ذ) فلم يرد أي منها في الديوان.
- جاءت نسبة الروي المقيد (الساكن) التي بلغت 45.07% أقلّ من نسبة الروي المطلق (المتحرك) والتي كانت 54.83%.
- مثّلت الفتحة المرتبة الأولى في مجاري شعر (بن خلوف) تلتها الكسرة ثم الضمة.
- جاءت قصائد الشاعر مشابهة في قوافيها لزجل الأندلس وموشحاته، فقد اعتمد على القافية المزدوجة والمتعددة.
- اقتصرت القافية في شعر (بن خلوف) على ثلاث صور هي : المتدارك والمتواتر والمتراتب، أما المتكاوس والمتراكب فلم يقل عليها أي شيء في الديوان.
- جاءت عيوب القافية في الديوان متمثلة في الإيطاء والتضمين والإكفاء والإجازة والسناد، وهي عيوب لم تكن ظاهرة بالشكل الملفت.

المبحث الثاني : الإيقاع الداخلي

- تكرار الصوت بعينه
- تكرار أصوات مجتمعة
- الموازنات الصوتية
- تقطيع الحروف
- السمات العامة للحذف

بعدما تناول المبحث الأول الجوانب الإيقاعية التي تندرج ضمن الإيقاع الخارجي ممثّلاً في الوزن والقافية، سنحاول في هذا المبحث الوقوف على الجوانب الأخرى التي هي من قبيل الإيقاع الداخلي انطلاقًا من قناعة مفادها أن العناصر الإيقاعية والموسيقية في الشعر العربي لا تقتصر على مجرد الوزن والقافية و الروي فحسب، بل هناك عناصر أخرى تتعدى التفعيلات العروضية[1] و التي من شأنها إحداث فعلٍ موسيقي داخل المساحة الإيقاعية للأبيات الشعرية؛ يتخلّل الكلمات وحتى الأصوات .

ويقصد بالإيقاع الداخلي ذلك « النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة مشتركة محكمة تلزمه ، و إنما يبتدعه الشاعر و يتخيره ليناسب تجربته الخاصة ».[2]

فهو كلّ موسيقى تتشكّل من غير الاعتماد على وزن عروضي أو قافية، بإمكانها أن تحدث جرسا قويا ونغما مؤثّرا في ثنايا القصيدة مهما كان مصدر هذه الموسيقى : صوتا أم كلمةً أم عبارة. ليشمل بذلك الإيقاع الداخلي الأصوات : ترددها وهندستها والتجنيس والتكرار و الترديد والتطريز والتشطير وما إلى ذلك ...[3]

وهو حركية إيقاعية تغني النصوص الشعرية و تزيدها جاذبية و شاعرية، انتبه لها النقاد القدماء و اهتموا بها، وخاصة بدور الصوت في تحقيق هذه الموسيقى الداخلية ، فعرضوا لسينية البحتري و لأشعار أبي تمام مما دفع الشعراء أنفسهم إلى الاعتناء بهذه الظاهرة؛ فزادت شعرية النصوص التي ربطت فيها الأصوات بمعانٍ معينة .[4]

(1) مقداد محمد شكر قاسم : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، ص 153 .

(2) إيمان محمد أمين الكيلاني : بدر شاكر السياب ـ دراسة أسلوبية لشعره ، دار وائل ، ط1 ، الأردن ، 2008، ص 278 .

(3) أنظر بكاي أخذاري : تحليل الخطاب الشعري ـ قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء ، منشورات عاصمة الثقافة العربية ، الجزائر ، 2007 ، ص 51 .

(4) محمد سليمان : ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، ص 92 – 93 .

فالإبداع الشعري سعي دائم ـ من الشاعر والناقد معا ـ لتبرير العلاقة بين الدال و المدلول و بين اللفظ والمعنى و بين الشكل و المضمون، و عملٌ دؤوب على وزن الأصوات و إيقاعها[1] من أجل الوصول إلى سبكٍ سلسٍ لمختلف أجزاء القصيدة ولفهمها الفهم الكامل والملاءم لها .

مفهـ ـوم الصوت :

الصوت اللغوي ظاهرة طبيعية تحيط بنا من كلّ جهة، فالإنسان حينما يحاول الاتصال بغيره أو الغناء أو نظم الشعر فإنه سيستعين بالأصوات، إذ أن الصوت اللغوي ضروري في الحياة لكونه يمثّل الجانب العملي للغة و طريقًا للاتصال المشترك بين جميع البشر . « فالوسيلة الصوتية أحسن الوسائل في عملية التواصل الإنساني إذا ما قورنت بالوسائل الرمزية والإشارية الأخرى الممكنة ، مثل الكتابة والتصوير والحركات الجسمية ».[2]

وهو«الأثر السمعي الحاصل من احتكاك الهواء بنقطة ما من نقاط الجهاز الصوتي، عندما يحدث في هذه النقطة انسداد كامل أو ناقص يمنع الهواء الخارج من الجوف من حرية المرور ». [3]

فالصوت يحدث عندما تتم إعاقة الهواء الخارج من الرئتين إعاقة تامة أو ناقصة. و تكون الإعاقة تامة عند النطق ببعض الأصوات الشديدة أو الانفجارية كالباء والتاء والكاف والقاف ... ، و تكون ناقصة عند النطق بالأصوات الرخوة أو التي هي بين الشدة والرخاوة كالسين والزاي والعين ... .

وتنقسم الأصوات بشكل عام إلى قسمين رئيسين : الصوائت و الصوامت .

(1) محمد الهادي الطرابلسي : تحاليل أسلوبية ، عالم الكتب ، تونس ، 2006 ، ص 37 .

(2) محمد صالح الضالع : علوم الصوتيات عند ابن سينا ، دار غريب ، القاهرة ، 2002 ، ص 38 .

(3) صالح سليم عبد القادر الفاخري ، الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، ص 135 .

1 ـ الصوائت (les voyelles) :

وهي«الأصوات المجهورة التي يحدث في تكوينها أن يندفع الهواء في مجرى مستمر من خلال الحلق والفم وخلال الأنف معهما أيضا، دون أن يكون هناك عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما، أو تضييق لمجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكًا مسموعا ».[1]

أي أنها الأصوات التي يجري معها الهواء حرا طليقًا لا يعترض طريقه شيء حتى يخرج من الفم، وهي في العربية الفصحى : الفتحة والضمة والكسرة التي تعرف بالحركات القصيرة، وحروف المد و اللين : الألف و الواو الياء .

أ ـ الفتحة(*) **: ـَـ / A / :** و هي حركة وسطية منفتحة منفرجة، يكون اللسان معها مستويا في قاع الفم مع ارتفاع خفيف في وسطه، حيث يبقى الفم مفتوحا بشكل متسع وحجرات الرنين فيه كبيرة أما وضع الشفتين معها فتكونان مسطّحتين ومنفرجتين .

ب ـ الضمة : ـُـ / U / : حركة خلفية منغلقة مضمومة، تتكون حين يصبح اللسان أقرب ما يمكن من الحنك اللين واللهاة وحجرة الرنين الفمية مع وضع اللسان ضيقة جدا، أما الشفتان فتكونان مفتوحتان فتحا خفيفًا ومتقدمتان نحو الأمام بشكل مدور.

ج ـ الكسرة : ـِـ / I / : حركة أمامية منغلقة منفرجة، ومعها يرتفع مقدم اللسان باتجاه الحنك الأعلى إلى أقصى حد ممكن مع انفراج الشفتين .

---

(1) رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ،ص 42 .

(*) اعتمدنا في وصف الحركات على :

ـ مصطفى حركات : الصوتيات و الفونولوجيا ، المكتبة العصرية ، ط1 ، بيروت ، 1998 ، ص 127 .

ـ عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية ، دار صفاء ، ط1 ، عما ن ، 1998 ، ص 209 – 210 .

وإذا كان موضع النطق يسمح بالتمييز بين ثلاث صوائت عربية فإن«طول الصائت أو مدته يرفع هذا العدد إلى ستة ».[1] فكل واحد من هذه الأصوات إما أن يكون قصيرا فينتمي بذلك إلى الحركات (الفتحة و الضمة و الكسرة)، وإما أن يكون طويلاً لينضم إلى حروف المد (الألف و الواو و الياء) .

والواقع أن الطول يعمل كسِمة مائِزة في اللغة العربية يتعدى طريقة النطق ومدته إلى المضامين الدلالية . فالمفردات (قَتلَ و قَاتلَ) ، (فنانُ و فنانو) ، (عِلم و عليم) لا يميز بينها سوى اختلاف الطول في أحد صوائتها ، ففي غالب الأحيان « يؤدي التقابل بين الصائت الطويل والصائت القصير إلى تغيير المعنى أو الصيغة ».[2] فيكون بذلك للحركات الثلاث الفتحة و الضمة والكسرة تأدية قصيرة و أخرى طويلة تجعل منها حروف علّة أو حروف مد أو أصواتا لينة .

إلاّ أن هناك أصواتا تبدو من الصوامت وهي من الصوائت تعرف بأنصاف الصوائت، و هي « تلك الأصوات التي تبدأ أعضاء النطق بالنطق بها من منطقة حركة من الحركات، ولكنها تنتقل من هذا الموضع بسرعة ملحوظ إلى موضع حركة أخرى ، ولأجل هذه الطبيعة الانتقالية أو الانزلاقية و لقصرها و قلّة وضوحها في السمع إذا قيست بالحركات الخالصة عدت هذه الأصوات أصواتا صافية لا حركات، على الرغم مما فيها من شبه واضح بالحركات ».[3]

و يوجد في اللغة العربية من هذا النوع صوتان هما : الواو و الياء . (الواو) في مثل (ولد ، حوض) و (الياء) في مثل (يترك ، يدع ، بيت) .

(1) بسام بركة : علم الأصوات العام ، ص 134 .
(2) المرجع نفسه ، ص 135 .
(3) كمال بشر : علم الأصوات ، دار غريب ، القاهرة ، 2000 ، ص 368 .

2 ـ الصوامت (LES CONSONNES) :

وهي « التي يحدث عند النطق بها انسداد جزئي أو كلّي في موضع من جهاز النطق ».[1]

فالصامت هو الصوت الذي يحدث أثناء النطق به اعتراض أو عائق في مجرى الهواء، فإذا كان هذا الاعتراض كاملاً فإنه يحدث قبل عملية النطق حبسة أو انسداد في الهواء ِليليه انفجار، فيسمى الصامت الناتج عندئذ بالصامت الانفجاري، وإما أن يكون هذا الاعتراض جزئيا فيمر الهواء من الموضع الضيق المتبقي بحيث يحدث احتكاكًا مسموعا، ليسمى الصامت حينها بالصامت الاحتكاكي، إضافة إلى صوامت لا يمر الهواء عند النطق بها من الفم بل من الأنف، وأخرى ينحرف هواؤها أو تتذبذب وتتردد عند النطق بها .

أ ـ الصوامت الانفجارية : و فيها « يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، و ينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة فيندفع الهواء محدثًا صوتا انفجاريا ».[2]

والصوامت الانفجارية هي : الباء ، التاء ، الدال ، الطاء ، الضاد ، الكاف ، القاف ، الهمزة.

ب ـ الصوامت الاحتكاكية : تتكون الصوامت الاحتكاكية عندما « يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، و يمر من خلال منفذ ضيق نسبيا يحدث في خروجه احتكاكًا مسموعا ».[3]

وهي : الفاء ، الثاء ، الذال ، الظاء ، السين ، الزاي ، الصاد ، الشين ، الخاء ، الغين، الحاء ، العين ، الهاء .

---

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

(2) كمال بشر : علم الأصوات ، ص 247 .

(3) المرجع نفسه ، ص 297 .

ج ـ الصوامت المركّبة (الانفجارية ـ الاحتكاكية) :

وتتكون بارتفاع 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 مؤديا إلى احتكاك الهواء الخارج بالعضوين المتباعدين، فينتج عن ذلك ـ في اللغة العربية ـ صوت واحد هو : الجيم.[1]

د ـ الصوامت المكررة : و يمثّلها في العربية صوت (الراء) فقط وهو يصدر بتكرار ضربات اللسان على مؤخر اللثة تكرارا سريعا، حيث يكون اللسان مسترخيا في طريق الهواء الخارج من الرئتين مع تذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به.[2]

هـ ـ الصوامت الجانبية أو المنحرفة : ويمثّلها في اللغة العربية صوت (اللام)، وينطق هذا الصوت باعتماد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، حيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم أو أحدهما، وهذا ما يعني جانبية الصوت . كما تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به .[3]

و ـ الصوامت الأنفية : تتشكّل هذه الأصوات من خلال حبس الهواء حبسا تاما في موضع من الفم مع خفض الحنك اللين فيتمكّن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف.[4] وتتمثل هذه الأصوات في الميم والنون .

بعد هذا العرض السريع للأصوات سنحاول أن نتبين أثرها في ديوان (سيدي لخضر بن خلوف) ، و أهم صفاتها و دلالاتها و المعاني التي تنجر عنها ، سواء بالتكرار أو بوسيلة أخرى كالتصريع و الترصيع و التطريز أو المقابلة ... حيث أن هذه الإيقاعية الصوتية تعتمد عدة

(1) المرجع السابق ، ص 310 .
(2) نفسه ، ص 345 – 346 .
(3) نفسه ، ص 347 .
(4) نفسه ، ص 348 .

طرق في الشعر، لذلك حاولنا تركيز النظر على أهمّها أو على التي تبدو بارزة أكثر من غيرها في الديوان محلّ الدراسة .

أولاً ـ تكرار الصوت بعينه :

يعتبر الصوت اللغوي أحد أهم الدعائم في تأدية المعنى، خاصة من خلال تلك العلاقة الوطيدة بين صوت الحرف وبين ما يدلّ عليه،[1] و القيام بتكرار هذا الصوت ـ بطريقة أو بأخرى ـ يعد المنطلق الأول في الإيقاع الداخلي الذي يحويه النص الشعري،« فالشاعر حينما يكرر صوتا بعينه أو أصواتا مجتمعة، إنما يريد أن يؤكّد حالة إيقاعية أو يبرز منطقة ما من مناطق النص »،[2] وكأنها حالة تأكيد أو إلحاح منه على جهة معينة من النص، ذلك أن العلاقة وثيقة بين لاوعي الشاعر و تجربته من جهة؛ و بين الأصوات التي يصوغ بها تجربته لتشكّل إيقاعا صوتيا منسجما. [3]

ولهذا التكرار شواهد كثيرة في شعر (سيدي لخضر بن خلوف)، يمكن حصرها في قسمين كبيرين : التكرار النسقي والتكرار الحر .

1 ـ التكرار النسقي :

وهو التكرار الذي يأخذ شكلاً منظما وكانت أنماطه بشعر (بن خلوف) كما يلي :

1 ـ 1 ـ الجناس الاستهلالي :

ونقصد به « تكرار الأصوات ذاتها في مفتتح الكلمات المتوالية »[4] أي أن تبتدأ الكلمات المتوالية بنفس الصوت .

(1) فضيلة مسعودي : التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية ـ قراءة نافع أنموذجا ، دار الحامد ، عمان ، 2007 ، ص 19 .
(2) مقداد محمد شكر قاسم : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، ص 157 .
(3) إيمان محمد أمين الكيلاني : بدر شاكر السياب ـ دراسة أسلوبية لشعره ، ص 286 .
(4) مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ص 41 .

هذه الوسيلة الصوتية يمكن ملاحظتها في أغلب قصائد (بن خلوف) وإن كانت لا تتصف بالامتداد، فهي لا تتعدى الثلاث كلمات أو البيت الواحد ، من نماذجها قوله :[1]

يَستَنشَق مَن عِبـ ـ ـ ـير عَنبَر يَشرَب مَن حَوض الحُور وَجبَـا

فقد تكرر صوت (العين) في الشطر الأول في الكلمتين (عبيق ، عنبر) وصوت (الحاء) في الشطر الثاني في (حوض ، الحور)، وكلاهما صامت احتكاكي حلقي غير أن الأول مجهور والثاني مهموس.[2] والشاعر هنا يجسد بهذا البيت و بما قبله رؤياه للنبي (صلّى الله عليه و سلّم) في منامه فيستعمل صوتا مجهورا ويكرره للجهر بما رآى خاصة و أن هناك[*] من يكذّب رؤياه هذه، إلاّ أنه يعدل عن الجهر إلى صفة مناقضة له ـ الهمس ـ حين يصف الرسول و هو يشرب من حوض الحور ، و المقام يستدعي فعلاً الهمس هنا، وكأنه يعبر عن حنين واشتياق وفرح و تأدب مع الرسول (صلّى الله عليه وسلّم) .

ومن ذلك قوله أيضا :[3]

أنقْسَم الصُنَم في الحِين صَار أشطَار رَانِي رَاوي حدِيثْ مَا سمَع لُه أحَد

فقد كرر الشاعر صوت (الراء) في بداية الشطر الثاني في كلمتين متواليتين (راني ، راوي) ، و (الراء) « صوت لثوي مكرر مجهور »[4] فهو حامل لصفتي الجهر و التكرار . و الشاعر هنا يروي حديثًا أو أحداثًا توحي بالقوة و الثقة ، خاصة إذا كان يتكلّم عن ميلاد الرسول (صلّى الله عليه و سلّم) و ما صاحبه من معجزات ، فكأنه يؤكّد حديثه أو روايته بهذا الصوت المجهور ، و « للأصوات المجهورة دور فاعل في إيقاعية الأداء الشعري (...) و في

(1) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 93 .

(2) بسام بركة : علم الأصوات العام ، ص 126 .

(*) ففي هذه القصيدة يلمح إلى أن هناك من أبناء عمه من يكذّب رؤياه للنبي . فيقول :

وَ بني عَمي كذْروا عِليا يَنتَقْموا مَن شَاعَر سِيد العَدنَاني

(3) الديوان ، ص 88 .

(4) كمال بشر : علم الأصوات ، ص 346 .

تجسيم الحدث أو التجربة صوتيا و دلاليا »، [1] أضف إلى ذلك صفة التكرار أو التردد التي يحملها صوت (الراء) ليكون في هذا البيت ذا ترديد مزدوج : ترديد عند نطقه وترديد بمستهلّ الكلمات، محدثًا بذلك تناسقًا أدائيا و دلاليا بين طريقة الأداء ومضمونه .

كما نجد نموذجا آخر للجناس الاستهلالي يكرر فيه صوت (الجيم) فيقول :[2]

لَو كَانْ بَالْمدِيح يَتفَكُّوا هَذَا الْعصَات تَمنَع جوَارحِي وَ جوَارِيح جِيرَانِي

فقد تكرر (الجيم) هنا ثلاث مرات في (جوارحي ، جواريح ، جيراني) وهوصامت احتكاكي انفجاري مرتبط بمعنى الخضوع والطاعة .[3]

إذ أن الشاعر هنا يحاول أن يستدر رحمة الله تعالى ـ له و لجيرانه ـ باستعمال المديح، عساه يفك عنه و عنهم أهوال القبر والقيامة . كما أن من صفات صوت (الجيم) أنه«رخو مجهور منفتح »[4] والجمع بين صفتي الجهر والرخاوة ينطبق تماما مع معنى البيت : الجهر بحالة الخضوع والاستكانة و طلب الرحمة والعتق .

و في قول آخر يستعين بصوت (الشين) للدلالة على انتشار الشيب في كامل رأسه ، فيقول :[5]

وَ الْيوم عَاد شِيبِي شَهبَة مجَـ ـردَة مَا صَبت مَا ندَرق في **الْعيب الوَادِي**

و (الشين) « صوت لثوي حنكي احتكاكي مهموس » [6] يتميز بصفة التفشي التي تنتج عن اندفاع الهواء الخارج من الفم و انتشاره ، أين يشغل اللسان مساحة أكبر ما بين الغار

(1) محمود عسران : البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، مكتبة بستان المعرفة ، 2006 ، ص 296 .
(2) الديوان ، ص 169 .
(3) أنظر رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البوصيري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993 ، ص 57 .
(4) مصطفى حركات : الصوتيات و الفونولوجيا ، ص 118 .
(5) الديوان ، ص 170 .
(6) كمال بشر : علم الأصوات ، ص 303 .

و اللثة،[1] لينسجم تكرار (الشين) المتفشية هنا مع معنى البيت و مع معنى انتشار الشيب و ازدياد بياض الشعرحتى صار أشهبا، كما أن اقترانها مع صوت (الباء) يعمق من دلالة الامتداد أكثر.[2]

كما نرى الشاعر كذلك يعتمد على صوت (الزاي) « الصفيري الرخو المجهور » [3] في قوله :[4]

في **آرَام ذَات الْعِمَاد بَنى كَم قْصور مَنَ الذُهَب وَ الْفَضة وزَبَردَج زَانهَا**

إذ كرره في مستهلّ كلمتي (زبردج ، زانها) للدلالة على المبالغة في الزينة التي لم يكتب لها أن تتم أو أن ترى النور، ففي صفيرية (الزاي) وفي رخاوته نجد بعض الأسى الذي يتخلّل جدران المدينة المزينة حين نعلم مصيرها المحتوم، ففي توظيف هذا الصوت وتكراره محاولة للجمع بين حالة الانبهار التي ترافق وصف مدينة (إرم) وحالة المعرفة المسبقة بما ستؤول إليه .

و في مثال آخر يقول :[5]

يَا رَب لا تحَاِفي مَسكِين جـ ـرَادَة رَاجَلْ هِميم هَايم وَحده مَقْـذُوف

فالهاء المكررة في كلمتي (هميم ، هايم) صوت « رخو مهموس مرقّق »[6] صور بدقّة و برهافة حالة الرجل (جرادة) الهائم على وجهه في دنيا لا يملك منها شيئا ، كما كشف إحساس الشاعر اتجاه الآخرين و هو يدعو لهم جميعا بالرحمة حتى (جرادة) الذي ربما لم يسبق له و أن تذكّره أحد .

(1) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية ، ص 274 – 275 .
(2) صالح سليم عبد القادر الفاخري : الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، ص 155 .
(3) مصطفى حركات : الصوتيات و الفونولوجيا ، ص 115 .
(4) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 173 .
(5) المصدر نفسه ، ص 192 .
(6) رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، ص 58 .

وهكذا ... فالملاحظ هو استغلال (بن خلوف) الجيد لإمكانات الأصوات وقدرتها على الإيحاء بالمعنى، لذا بدت الأصوات الموظفة على انسجام تام مع مكونات السياق و نفسية الشاعر .

1 ـ 2 ـ تكرار الصوت داخل الكلمة الواحدة :

ولهذا التكرار نوعان :

أ ـ الصوت المشدد :

يقول (سيدي لخضر بن خلوف) :[1]

نَستَهزَا وَ المُوت في **أثْري** **مَاذَا مَن سّيّة علّيـ ـ ـ ـا**

إذَا نَمت ٱنوم قَـ ـ ـبري **وإذَا قُمت نقُوم حّيّـ ـ ـا**

هَذَا قَاش فِنيت عمـري **نَرجَى الله يَعفُو عِلّيـ ـ ـا**

نَرجَى الله يقُولْ عَبـدِي **قَبلْ الا نَلْقَاه عَمـ ـ ـ ـدَا**

كِيف انكُونْ و كِي انوَدّي **هولْ اليوم و هولْ غَـ ـدا**

يَا محمد أنتَ سِيـ ـ ـدِي **صَلّى الله علِيك لبـ ـ ـدَا**

فالتشديد في الأبيات السابقة تمركز في (سية ، عليا ، انوم ، حيا ، الله ، الاّ ، انودي ، محمد ، صلّى)، وإذا ضيقنا مركز التشديد أكثر وجدناه يرتكز على أصوات معينة هي (الياء والنون و اللام و الدال و الميم)، و كلّها أصوات مجهورة دعت الضرورة إلى إدغامها . والإدغام هو « إدماج الصوتين المتتاليين و نطقهما دفعة واحدة قصد التيسير و التخفيف »[2] وفي هذا إيحاء من الشاعر بضيقه من نفسه وأسفه عليها خوف الموت والجزاء، ومحاولة للترويح عنها في ذات الوقت من خلال الرجاء بالعفو .

(1) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 43 .

(2) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية ، ص 301 .

ففي جدلية الحرف المدغم بين صعوبة نطق نفس الصوت لمرتين متتاليتين ، و بين التخفّف منهما بنطقهما دفعة واحدة؛ تجسيد لحالة الشاعر المتناقضة و هو يحاسب نفسه، ثم وهو يعلّلها بالعفو و النجاة .

كما يقول أيضا :[1]

رَاهم عَابوا وجوه المْلاح منَ الدنيَا مَغرور الِّلي يشَدْ فِيهَا بَالْيدين

حَسِّيت القَلْب ذَاب مَن ذَا الكّيّة بَعد المُصطفَى أحمد سِيد الثقْلِين

إذ نجد التشديد يزيد من مرارة هذه الدنيا وبؤس التمسك بها، إنه يجسد بالضغط على أصوات (الدال و اللام و السين و الياء و النون) درجة الخذلان التي لايحس بها إلاّ من كان ذا قلب سليم، إلى درجة الذوبان في إحساسه والانصهار في (كّية) لا تشفى ولاتغيب بعد أن غاب عن هذه الدنيا سيد الثقلين (صلّى الله عليه وسلّم) .

وكأن هذه الأصوات المشددة تسهم في تطويل معاناة لا تنتهي مع دنيا لا تؤتمن، فالصوت المشدد ليس في حقيقته إلاّ « صوت واحد طويل يساوي زمنه زمن صوتين اثنين ».[2]

ومنه قوله أيضا :[3]

قَضوه في السـ ـاع بَالصْوَاب وَ نقُص مَالْ البَخِيلْ وَ تشَين حَالُه

فتشديد الأصوات في هذا المثال جاء من قبيل المبالغة في وصف حال البخيل، والزيادة من إفراغ الشحنة الشعورية التي يحملها الشاعر اتجاهه، فالفعل (تشين) ـ بمعنى ساء ـ كان بالإمكان أن يعوضه الفعل (اشيان) إلاّ أنه ما كان ليؤدي نفس المعنى، فباستعمال الضغط

(1) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 112 .

(2) رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، ص 97 .

(3) الديوان ، ص 112 .

زادت قوة الصوت ومنه حدة الصورة التي وصلتنا أو التي كونا عن حال البخيل حين تؤخذ منه أمواله، فمالذي سيبقى له أو منه ؟

وهكذا نجد (سيدي لخضر بن خلوف) يحسن الاستفادة من طاقة التشديد، فإذا كان الإدغام في المستوى الصوتي ذو غرض قصدي يؤتى به للتخفيف والتيسير،[1] فإنه في المستوى الشعري نوع من الطاقة التعبيرية التي تولّدها بعض ألفاظ اللغة، والتي تنتج عن الامتداد التصويتي للصوت المضعف مادام مجرد صامت واحد طويل.[2]

ب ـ الصوت غير المشدد :

يقول (سيدي لخضر بن خلوف) :[3]

يوم وقوف الخلق ليس تغفل عن أبي وأمي وأهلي نريد وجه الحنينـ ـة

فكلمة (الحنينة) مثال لتكرار الصوت في البنية نفسها من غير تشديد، فقد تكرر صوت (النون) و هو مجهور مرقّق، [4] و تكراره على هذا النحو يعطي الأذن انسجاما موسيقيا يجسد في سياقه دلالة الشوق و البر الذي برز في صورة دعاء لأمه و ذِكره لها بأحب الصفات التي فيها .. صفة الحنان .

ومن ذلك قوله :[5]

فَهقَرتهَا بسِيف مهّنـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـد وَ هزَمت قُوم فَرعونْ ذَاوو الأونَانْ

فكلمة (قهقرتها) تكرر فيها صوتا (القاف و الهاء)، و مع هذه الموسيقى الناتجة عن هذا التكرار يبرز أكثر حجم الهزيمة التي مني بها أعداء الله .

(1) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية ، ص 299 .
(2) أنظر عبد الباسط محمود : الغزل في شعر بشار بن برد ـ دراسة أسلوبية لشعره ، ص 117 – 118 .
(3) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 67 .
(4) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية ، ص 173 .
(5) الديوان ، ص 77 .

ومنه أيضا :[1]

يَا كُلّ مَن سمَعِني نَعظم الوَهاب يَصفَف على المُرّمة إذَا كَانْ ذَا بَالْ

فالكلمتان (يصفف و المرمة) تكرر فيهما صوتا (الفاء و الميم)، وصوت (الفاء) بما يملك من قدرة على الإبانة و الوضوح [2] جعل من كتابة هذه الأشعار و تسجيلها ـ من يسمعها ويفهم شأنها و قيمتها خاصة و أنها في تعظيم الوهاب ـ على درجة من الدقة و الترتيب وكأنها نسيج من خيوط المرمة ،[*] فتكرر (الفاء + الميم) أعطى توليفةً موسيقية بين أشعارٍ تقال و أيادٍ تنسِج، وما الشعر والنسيج إلاّ نوعان من الفن لكلّ منهما جاذبيته خاصة في الفنون الشعبية .

كما يقول أيضا :[3]

مَن كُفّه المَسك وَ العَنّـ ـاب وَ شعَاع الشمس مَن جِبينه يَتلالوا

فالكلمتان (شعاع و يتلالوا) قد تكرر فيهماصوتا (العين و اللام)، والكلمة الأولى بما تشيعه من انسجام وتآلف داخل تركيبها قد جسدت النور وأعطته بعدا ساويا علويا، فغالبا ما ينزل الشعاع خطا رفيعا ثم ينتشر متلألئًا، ليزيد تكرار صوت (اللام) هذا النور بعدا موسيقيا وكأننا نستطيع رؤيته وسماعه في الوقت نفسه، لأن الفعل (لألأ) يصور بأصواته النور المنجلي للعين، فكأنه يحاكي صوتا يتبع النور.[4]

---

(1) المصدر السابق ، ص 98 .

(2) صالح سليم عبد القادر الفاخري : الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، ص 151 .

(*) المرمة : نوع من القماش أو النسيج ، و هي تسمية تطلق في الجزائر على (اللحاف) أو (الحايك) ، فيقال (حايك مرمة) .

(3) الديوان ، ص 109 .

(4) أنظر مقداد محمد شكر قاسم : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، ص 168 .

وفي موضع آخر يقول :[5]

مَا بَعد عذَابهم ءـ ـ ـ ـذَاب بَسلاسَلْ الحْدِيد زَايد غَلْغَـ ـ ـالُه

فمرة أخرى يلجأ الشاعر إلى تكثيف المعنى بواسطة الكلمات التي تتكرر أصواتها، خاصة وأنها تمتاز بصفات إيقاعية تتجلّى في هذا التمازج النغمي بين صوتين يتكرران بانتظام.[1] ففي هذا البيت لا يجد القاريء أو السامع بدا من أن يربط بين تكرار (السين و الغين و اللام) في كلمتي (سلاسل + غلغاله) و بين شدة العذاب وهوله وكأننا نجد له أصواتا نسمعها، فمثل هذا التكرار الذي يكون في الصيغة نفسها لمما يسهم في إنتاج المعنى إلى جانب مشاركته في إبراز الإيقاع. [2]

كما يبدو في قوله :[3]

إِذَا مدَحت جَدّ الشرفَا يتخَلْخَلْ الشهد في لْسَاني

فتكرار صوتي (الخاء و اللام) في كلمة (يتخلخل) منح هذا الفعل بعدا حركيا، جعل من مديح الشاعر للرسول (صلّى الله عليه و سلّم) منبعا من الشهد أو العسل . فكلّما زاد المديح زادت معه حركية العسل وهو يتراكم شيئًا فشيئًا في لسانه ثم في قوله .. لتزداد أشعاره حلاوةً وجودةً و إيقاعا .

وغير هذه الشواهد كثير،[*] مما يدلّ على أن الشاعر يتجه إلى اختيار ألفاظ تتكرر أصواتها داخل بنيتها من أجل تطعيم معاني القصيدة بشحنات إيقاعية ، تزيد من التمازج الحاصل بين الكلمات و بين ما توحي به من دلالاتٍ و معانٍ ، عن طريق حكاية أصوات

(5) الديوان ، ص 112 .

(1) مقداد محمد شكر قاسم : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، ص 169 .

(2) عمر خليفة بن ادريس : البنية الإيقاعية في شعر البحتري ـ دراسة نقدية تحليلية ، منشورات جامعة قاريونس ، ط1 ، ليبيا، 2003 ، ص 195 .

(3) الديوان ، ص 142 .

(*) ينظر المصدر السابق ، ص : 43 – 57 – 65 .

الشيء المراد التعبير عنه أو تصوير حركته أو نوره أو أثره في النفس بالأصوات ، ليكون هذا الاستعمال ـ تكرار الحروف داخل بنية الكلمة الواحدة ـ ذو إيقاع ذاتي ، و له القدرة على إفراز أنماطٍ إيقاعية أخرى بحسب السياق أو المضمون .[1] لتزداد بذلك الطاقة التعبيرية الكامنة قوة و إيحاءً .

2 ـ التكرار الحر :

وهو تكرار الحرف دون نسق ما من الأنساق الماضية، أي أنه ترديد للأصوات دونما نسقٍ معين بل وفق ما تقتضيه ضرورات الإيقاع والدلالة، والبحث فيه يساعد على كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة.[2]

2 ـ 1 ـ الصوامت الانفجارية :

بدت الصوامت الانفجارية في الديوان الأكثر شيوعا و انتشارا والتي تحقّق في أغلبها عنصر الانطباق الدلالي، من أمثلتها قوله :[3]

نَوريكُم قَصة جرَات الأيام القُوت مَا بين خوتين هَابوا المَالْ كْثـ ـير
عَاشوا حَتى قْضَى عِليهم الله بَالموت وَ تشّتت مَالهُم على حَدْ الغِيـ ـر

فصوت (التاء) المتكرر تسع مرات ـ من غير احتساب الشدة ـ و هو صوت « انفجاري مهموس مرقّق » [4] حمل معه معنى الأسى و الحسرة، و نهايةٌ بائسةٌ لأخوين جعلا من المال وجمعه طريقًا لهما ، فالتوت الطريق و انفض المال وانتقل لجمعٍ آخر .

فصوت (التاء) هنا يجسد بشدته وهمسه صورةً للضياع ما بين الحتمية والتعاسة .

(1) مقداد محمد شكر قاسم : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، ص 169 .
(2) أنظر محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ، دار غريب ، القاهرة ، 2002 ، ص 15 .
(3) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 111 .
(4) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية ، ص 161 .

ومنه أيضا قوله :[5]

أنتَبه يَا عَاقلْ بركًا منَ المُنـ ـ ـام وَ اترك شَهوَات النفْس تبرَا عيوبهَا

أفْتكر يومَا تَاتِيك المُوت كالسْـهَام بَغتَة تَاتِيك مَن بَعد بَعـ ـ ـ ـ ـدهَا

فمرة أخرى ترسم سلسلة صوت (التاء) المتكرر طريقًا للنهاية المحتومة، أو للنهاية العجلى التي تبدو في ظاهرها بعيدة ولكنها ما تلبث أن تنقض كسهم مسدد، تماماً كحبسة (التاء) المؤقتة التي يليها انفجار يعقبه صوت مهموس يوحي بإحساس ما وراء النهاية .

نفس هذا المعنى نجده يتكرر مرة أخرى مع تردد هذا الصوت في قوله :[1]

قُم صَلي وَقْتك الا يفُوت يَا ابنَ المُوت وَ لابدْ مَن سَكْرَاتهَا يَا الجَاهـَ ـ ـلْ

يَا غْوَاك الأيام تفُوت يَا المَـ ـوروت عِليك فَرضَ الرسم المَنعوت تعود وَاحَـلْ

أشحَالْ قبلك مَن هم أفْنوت رَاكب سروت وَ اللْبَاس يوزَنْ اليَاقُوت وَ الحْمَايـلْ

مَا بقَى مَنهم حَدْ يَبانْ يَا الغَفْـ ـلانْ شوف الحَيْ اللي كَانْ ملانْ عَاد خَالِي

فهاهو الإنسان الجاهل مرة أخرى يخال نفسه في طريق لا ينقطع أو لا ينتهي، إلاّ أن الركب كلّه سائر إلى (فات و مات و انقضى) .. سيرورة النهاية التي قصد الشاعر إلى التعبير عنها والتدليل عليها بصوت طالما ارتبط معناه بالقطع،[2] و لبعض الأصوات مكررةً قدرة إيحائية قد تتجاوز قدرة الكلمة أو العبارة .[3]

ومن ذلك قوله :[4]

---

(5) الديوان ، ص 165 .

(1) المصدر السابق ، ص 167 .

(2) صالح سليم عبد القادر الفاخري : الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، ص 148 .

(3) أنظر علاء اسماعيل الحمزاوي : البنية و التركيب ـ دراسة في الخصائص اللغوية لرواية حفص ، دار الهدى ، 2005، ص 49 .

(4) الديوان ، ص 140 .

يوم المَمَات نمْسِي وَحـ ـ ـ ـ ـ ـدِي في دَار مظْلَمَة مَسـ ـ ـ ـ ـ ـ ـدودَة

أيزيلف التَرَاب خـ ـ ـ ـ ـ ـ ـدودِي وَ الروح فَانَية مَفْقُـ ـ ـ ـ ـ ـ ـودَة

عَارِي عِليك يَا مَعبـُ ـ ـ ـ ـ ـ ـودِي عَند شدَايد المَوءـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـودَة

فصوت (الدال) المتكرر أحد عشر مرة ـ و هو انفجاري مجهور مرقّق [1] ـ أعطى من خلال انفجاريته و جهره لهذه الصورة التنبؤية **/** صورة القبر القادم بعدا واقعيا، رغم أنها حالة واقعة لا محالة .. إن اليوم أو غدا ..

ولهذا وظّف الشاعر صوتا مجهوراً ليدعم به كلامه الذي يبقى نوعا من التخيل، ولكنه صوت مرقّق كذلك جاء ليكشف أيضا حالة الإشفاق مما هو آت .

وفي مثال آخر يقول :[2]

نشبك فيك بالمخالب و المنقار ناكل لحمك و نكسر عظمك ثاني

فصوت (الكاف) وهو انفجاري مهموس مرقّق[3] قد تكرر ست مرات موحيا بحركة عنيفة لحيوان مفترس وليس بهجوم عادي؛ فهو[*] لم يكتفِ بأكل اللحم فقط بل زاد عليه كسر العظم أيضا، وهذه صورة لحيوان هائج ماكان ليساعد على تجسيدها صوت آخر مثل صوت (الكاف) الذي يدلّ قي أغلب أحواله على التمكّن في الشيء.[4]

وفي قول آخر :[5]

---

(1) رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، ص 46 .

(2) الديوان ، ص 132 .

(3) رمضان عبد التواب : المرجع نفسه ، ص 53 .

(*) في هذا البيت يصور الشاعر طائر الباز و هو يلاحق حمامة ليفترسها .

(4) صالح سليم عبد القادر الفاخري : الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، ص 151 .

(5) الديوان ، ص 179 .

الَموجود القْدِيم بَاقِـ ـ ـ ـي مخَالف عَما ء ـ ـ ـ ـ ـ ـدَاه

وَحده في **الملْك لا** شقِيقِـي **وَ القُدرَة نَعت مَن بـ ـ ـ ـ ـدَاه**

قَايم بَالنفْس وَ الأخـ ـلاق عَاني عَن كُلّ مَا سـ ـ ـ ـ ـوَاه

فصوت (القاف) المتكرر سبع مرات في (القديم ، باقي ، شقيقي ، القدرة ، قايم ، الأخلاق) قد صور تصويرا حسيا وحدانية الله في ملكه ، و الأول و الآخر فيه .. كما ولّد في معاني الأبيات جرسا قويا نتج عن صفاته كونه صوت انفجاري مهموس من أحرف القلقلة، و « القلقلة مبالغة في الجهر بالصوت »،[1] و إذا حاولنا الربط بين دلالة الأبيات وبين هذه الصفة وجدنا علاقة خفية تكشف قصد الشاعر في استغلال كلّ إمكانية للجهر بصفات الله تعالى .

2 ـ 2 ـ الصوامت الاحتكاكية :

من أمثلتها قول (سيدي لخضر بن خلوف) :[2]

نَمَدحَك يَا طْيب الأنفَـاس مَن مدَح رَايس يوكَد فِيه

مَن قْصَد شِي سَيد في **الناس يَكرمه وَ يزيد يكَافِيـ ـه**

كِيف مَن هو قَابض في **الراس رَايسِي كُلّ الناس** تِحِيـ ـه

وهنا نلمح بروز صوت (السين) وهو من أصوات الصفير التي تتميز بالحدة وشدة الوضوح السمعي،[3] ولهذا لجأ إليه الشاعر من خلال ترديده سبع مرات كاملة ليعلن في حدة وليونة ولاءه المطلق للنبي الكريم .

(1) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية ، ص 278 .

(2) الديوان ، ص 148 .

(3) عبد القادر عبد الجليل : المرجع نفسه ، ص 274 .

كما أنه مزج بين صوتي (السين) و (الفاء) في تكرارية متقاربة ـ (السين) سبع مرات و (الفاء) ست مرات ـ ليستفيد أيضا من دلالة (الفاء) على الإبانة و الوضوح،[4] من أجل مزيد من التأكيد والشفافية في المعنى ..

هذا الصوتان المتقاربان في المخرج والصفة ـ فكلاهما صامت احتكاكي مهموس يضيق الهواء عند النطق بهما [5] ـ نسجا معا في وقع موسيقي هادئ معنى لطيفًا للأبيات السابقة، عكس علاقة الشاعر الروحية بالرسول (صلّى الله عيه وسلّم) بين الولاء والمحبة .

وفي مثال آخر يقول :[1]

مَا تَمشِي مَشي سريع و لُو كُنت هَارَب مَن شَدةْ الخُوف جَري الوَحش عَادم

الحَكْمَة في الشيب بَانْ وَ أندمَر شبـَاِبي بِه اشريت القُوس قُلْت للشيخ حِينَا

لقد كرر الشاعر هنا صوت (الشين) ثماني مرات بمعدل مرتين لكلّ شطر، و(الشين) بما يملك من دلالة على الامتداد [2] أوحى باقتراب الهرم من الشاعر و امتداده في كامل جسمه شيبا وانحناءً .

ومنه أيضا قوله :[3]

احَتَاطُوا بَالأَمِير شَنظَاطُـ ـ ـ ـوش(*) بَالشِلِية وَ القُوس وَ البطُـ ـ ـاش

يَتنَادوا وَ تخَلّفُوا بجيـ ـ ـ ـ ـ ـوش جِيش القَنَا الكَافَر العَشـ ـ ـ ـاش

يَلْتَقْطُوا في الصيد وَ البَبـ ـ ـ ـوش مَا خَلاوا مَن فُوق البسَاطْ اخشَاش

(4) صالح سليم عبد القادر الفاخري : الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، ص 151 .
(5) كمال بشر : علم الأصوات ، ص 297 – 301 .
(1) الديوان ، ص 70 .
(2) صالح سليم عبد القادر الفاخري : الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، ص 155 .
(3) الديوان ، ص 182 .
(*) شنظاطوش : اسم لقائد اسباني .

فـ(سيدي لخضر بن خلوف) استطاع أن يصور تعداد الجيوش الهاجمة وانتشارها على مساحات واسعة من الأرض ما تركت فيها (لا ببوش و لا خشاش) [**]، من خلال طغيان صوت (الشين) المهموس المرقّق[4] الذي تكرر ثلاث عشرة مرة محاكيا في إيقاع خافت صوت زحف هذه الجيوش، وكأننا بدل أن نتصور المعنى رحنا نراه ونسمعه .

2 ـ 3 ـ الصوامت المركّبة :

يقول (سيدي لخضر بن خلوف)[1]:

طُولْ الدْجَا في **مدِيحه نَهجِـي** **نَترَجى** في **الحِبيب و** في **جَلّ جَلالـُـه**

ففي هذا البيت طغى صوت (الجيم) بتكراره ست مرات في (الدجا ، نهجي ، نترجى ، جلّ ، جلاله)، ليرسم ـ وهو الصوت المجهور المرقّق [2]ـ ليلةً من المناجاة والترجي والمديح يعلو فيها الصوت تارة و تارة ينخفض ، في خضوع و طاعة لحبيبٍ جلّ علاه ..

ففي الدجا حين تخفت كلّ الأصوات يعلو إيقاع من نوع خاص، جهر من خلاله الشاعر بأحاسيسه التي هجاها مديحا ورجاءً لله تعالى، ليرتبط استعمال هذا الصوت هنا بموسيقًى عذبة أوحت لنا بليلةٍ تسمو فيها الروح و تعلو وكأنها نغمة طائرة .

2 ـ 4 ـ الصوامت المكررة :

(**) البيوش : نوع من الحشرات ، الخشاش : خشاش الأرض ، أي ما يغطيها من فتات و أشياء صغيرة .

(4) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية ، ص 177 .

(1) الديوان ، ص 104 .

(2) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية ، ص 176 .

ويأتي استخدام صوت (الراء) و تكراره في ديوان (سيدي لخضر بن خلوف) منسجما مع الخصائص الصوتية له، ففيه «تتكرر ضربات اللسان على مؤخر اللثة تكرارا سريعا »[3] ليخلق ارتباطًا وثيقًا بينه وبين المعنى . كما في قوله :[4]

الآخرَة وَ الدْنيَا نَمثيلْهم اضرَايَر أمِنين نَرضَى الوَحدَة نَغضَب عِليك الأخرَى

مَن حرَس علَى الدنيَا دَار الغرور حَايَر وَ من غْبطْ في الدنيَا نَرجَع عِليه مـرا

فتردد (الراء) هنا بتعداد ثلاثة عشرة مرة ، جاء ليؤكّد معنى التكرار و ديمومة الحدث،[5] فالدنيا و الآخرة باقيتان ـ إلى ما شاء الله ـ في نزاع دائم ، لا يمكن للإنسان معه أن يظفر برضى الاثنتين معا، لذا سيطرت حالة من الحيرة على دلالة البيتين جعلنا صوت (الراء) بتكراريته و جهره [1] وكأننا نسمعها؛ في كر الإنسان و فره .. في غبطته و جهله .. وفي مرارة الدنيا التي تختفي وتظهر،مجسدةً بذلك فعل الرجوع والتكرار والديمومة .

2 ـ 5 ـ الصوامت الأنفية أو الغناء :

يقول (سيدي لخضر بن خلوف) :[2]

قَالت لُه يَا نِبي النفْس لْهَا وقَـار مَا رِينَا مَن يبِيع نَفْسه بَالفَانِـي

اوليدَاتي صغَار يَضحوا في ضرَار مَني يَتَيتموا و لا مَن يجِيرنِـي

رَاني غْدَا خصِيمتَك في ذِيك الدار بِين يَدي الله تَعطِيني دِينِـي

الحَق مَا خفَى علَى مَن هو دَبـار لُو كَانْ صَبرت أنتَ أولى تصَبرني

(3) كمال بشر : علم الأصوات ، ص 345 .

(4) الديوان ، ص 101 .

(5) صالح سليم عبد القادر الفاخري : الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، ص 150 .

(1) كمال بشر : علم الأصوات ، ص 346 .

(2) الديوان ، ص 171 .

في هذه الأبيات تكرر صوت (النون) سبعة عشرة مرة، أحد عشرة مرة في حشو الأبيات وأربع مرات كحرف روي ، قاصدا بذلك الشاعر إلى تشكيل تناغم رفيع بين معنى الأبيات وبين تركيبها اللغوي و الصوتي.

فالنون من أحرف الغنة التي يخرج معها الصوت من الخيشوم،[3] لتوحي بحالة من البكاء أو النواح .. ففي هذا المقطع[*] تستجدي حمامة النبي موسى ـ عليه السلام ـ لإنقاذها من طائر الباز الذي يطاردها محاولاً الفتك بها، لذا رأينا الشاعر أسند المهمة الإيقاعية إلى صوت (النون) الذي يملك طاقات نغمية عالية من أجل التنفيس عن انفعال الحزن الذي بدا واضحا في قول الحمامة من خلال دلالات (الضر و اليتم و الخصومة يوم القيامة)، وكأنه كلما زاد هذا الصوت زادت معه الحالة العاطفية انفعالاً .

وفي مثال آخر يقول :[1]

قُم صَلِّي فَجرَك وَ اعزَم رَاه علم اللَيلْ مسَى رَاه سَلم انطَوَى علامه

يَا الراقَد عَابطْ في النوم قُم سَلم لا عُنا مَن رَبي تَسلم نهَار هوا ـ ـه

لا تطِع نَفْسَك تَعدَم تعود نَادَم تَوصلك لُباب جهَنم وَ حطَام ـ ـه

وهنا تكرر صوت (الميم) خمسة عشرة مرة ، و هو صوت أنفي مجهور[2] نحس من تكراره واتساقه السمعي وكأنه رنة تحذير أطلقها الشاعر في حق كلّ غافل قبل أن تنقطع به هذه الحياة، و هذا سبب آخر جعل صوت الميم يؤدي وظيفة مزدوجة، ففضلاً عن دوره الكبير في الإيقاع رأينا له دورا كذلك في المعنى من خلال دلالته على الانقطاع والاستئصال.[3]

---

(3) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية ، ص 280 .

(*) هذا المقطع من قصيدة للشاعر تروي قصة (الحمامة و الباز) و خصامهما لدى النبي موسى ـ عليه السلام ـ

(1) الديوان ، ص 168 .

(2) كمال بشر : علم الأصوات ، ص 348 .

(3) صالح سليم عبد القادر الفاخري : الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، ص 151 .

هذا ولنا أن نجد عبر الديوان أمثلة أخرى كثيرة (*) صورت التكرار الحر، مما يدلّ على اقتراب الشاعر من فهمه لوظيفة هذه الأصوات وقدرتها على رفد معاني الأبيات بدلالات وإيقاعات مهمة تساعد على نقل الانفعال العاطفي من الشاعر لدى كتابته لشعره أو قوله له، إلى القارئ أو المتلقّي حين يقرأه أو يسمعه . فتتبدى له القصيدة صورة متعددة الأبعاد وفكرة عميقة الإحساس، وذلك من خلال تفسير العلامات والإشارات الصوتية التي ساعدت على إشراق المعنى وتعضيده داخل النص.(4)

ثانيا ـ تكرار أصوات مجتمعة :

وقد تتكرر بعض الأصوات مجتمعة من خلال بعض الألفاظ التي تحمل قدرا مشتركًا من الأصوات، هذا التشابه الصوتي ـ سواء كان كليا أو جزئيا ـ يحمل في ثناياه القدرة على توسيع الرقعة الموسيقية داخل البيت الشعري وعلى توليد إيقاع داخلي ذا قيم دلالية،(1) كما يؤدي إلى انسجام أكبر بين الشكل والمضمون، أو بين الأصوات المستعملة وبين ما ترمي إليه من صورٍ وخيالاتٍ وأفكار ...

1 ـ تكرار المادة و الصيغة معا :

(*) ينظر الديوان ، ص 67 – 69 – 70 – 87.

(4) محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ، ص 13 .

(1) عبد الباسط محمود : الغزل في شعر بشار بن برد ـ دراسة أسلوبية ، ص 129 .

هذا التكرار- بصيغته و مادته - لا نلحظه بكثرة في الديوان، فنماذجه قليلة لم تتعد الستة عشرة، لهذا لم يكن ليشكّل ظاهرة أسلوبية في شعر (بن خلوف) . وقد اخترنا منه الأمثلة التالية :

يقول (سيدي لخضر بن خلوف) :[2]

كِيف نكُونْ و كِي انوَدّي هولْ اليوم و هولْ غَدا

فالشاعر هنا كرر كلمة (هول) بصيغتها و بمادتها ليجعل منها كلمتين ارتبطت إحداهما باليوم والأخرى بالغد، و رغم أنهما يملكان نفس المعنى إلاّ أن الشاعر أراد - من خلال التكرار - أن يزيد من وقع هذا الهول وأن يفرق بين ماهو حاصلٌ اليوم وما قد يحصل غدا، أي بين الحاضر والمستقبل في إشارة منه إلى إمكانية تحكّم الإنسان بالحاضر وإلى انعدام هذه الإمكانية مع الغد **/** المستقبل .

ومن ذلك قوله :[1]

َيغفَر لأهِلي وَ لُوَالِدِي ـ ـ ـ ـ ـا َيغفَر ذَنب العَبَاد حرْ و سودَاني

فقد تكررت كلمة (يغفر) كذلك بكلا الشطرين، وبالمقابلة بينهما نجد أنّ (يغفر) الثانية أكثر شمولاً من الأولى، هذا التقابل أتاح لنا أن نعرف أحاسيس الشاعر اتجاه اللآخرين من خلال تخصيصهم كذلك بفعل (الغفران) ؛ الذي جعله في البداية وقفًا على أهله ووالديه .

كما يقول أيضا :[2]

(2) الديوان ، ص 43 .

(1) الديوان ، ص 95 .

(2) نفسه ، ص 192 .

مَا زَالت خَيمِتي كِالنجمَة وَافْدَة وَ تعود خَيمِتي بهَا الناس تطُوف

فالشاعر هنا يكشف عن أمنيةٍ أو عن وصيةٍ لحماية المكان الذي سكنه، فهو يرجو ويؤكّد على رجاءه بتكرار كلمة (خيمتي) كي تبقى هذه الخيمة ـ بعد وفاته ـ كما كانت أثناء حياته في رجاءٍ خفي لمن حوله بعدم النسيان، وكأنّ الحفاظ على المكان الذي حواه في حياته هو حفاظٌ له على ذكراه .

2 ـ تكرار المادة دون الصيغة :

وهذا التكرار يعد ظاهرة لافتة بشعر (بن خلوف)، لذا بإمكاننا عده سِمة أسلوبية ذات قيمٍ دلالية و حمولات موسيقية لابد و أن تساعد في إضاءة السياق الشعري وما وراءه، كما تؤدي إلى إيصال المعنى للقارئ أو السامع بصورة ممتعة.[3] منها قوله :[4]

هِي تَبري العِلِيلْ لابد أنْ يَـبرَا يَشفَى قَلْبَ العِلِيلْ بنور المُرسَلِي

فقد وردت الكلمة المكررة فعلاً مضارعا مسند تارة إلى الضمير (هي) ـ تبري ـ و تارة أخرى إلى الضمير (هو) ـ يبرا ـ في تأكيد من الشاعر إلى أن فعل الشفاء واقع إذا كان مصدره الصلاة على النبي، كما أن مجيئ هذا التكرار مقرونا بتكرار آخر لكلمة (العليل) ثبت هذا المعنى أكثر وجعل منه كلاما تقريريا .

و قوله كذلك :[1]

وَ اشهدوا لِي شهَادَةْ الخِير نَافعَة قُولُوا كَانْ هنا بن خلُوف القُلاني

(3) أنظر عبد الباسط محمود : الغزل في شعر بشار بن برد ـ دراسة أسلوبية ، ص 129 – ص 133 .

(4) الديوان ، ص 56 .

(1) الديوان ، ص 71 .

فقد كرر الشاعر مادة (شهد) بصيغتين مختلفتين، الأولى فعل أمر ـ اشهدوا ـ والثانية جاءت مضافًا ـ شهادة الخير ـ ليوازن بين حالتي الغياب والحضور .. فإن غاب هو ـ بالموت ـ فإنه يرجو أن تبقى ذكراه حاضرة بشهادة خير ينتفع بها من حوله .

و من ذلك قوله أيضا :[2]

يَا مَاذَا مَن عَين نَايمَـ ـ ـ ـ ـة يَرجَاهَا النوم الطَّوِيـ ـ ـ ـ ـلْ

فباختلاف الصيغة بين (نايمة ، النوم) أي بين الحال والفاعل عكس الشاعر هذه الحالة الغريبة لعينٍ تستعجل قدرها، أو لشخص يقضي على نفسه بالموت قبل أوانها؛ ليأتي التكرار هنا في صورة استغراب واستنكار لهذه الوضعية الشاذّة عن الحقيقة و الفطرة السليمة .

كما نجد قوله أيضا :[3]

أنت البَشِير مَبشر نَذِير و نَاصَح مَن بِيت ذُوَيب وَلْد حلِيـ ـ ـمَة

فورود صفة (التبشير) مكررة في صيغتين مختلفتين أعطاها بعدا حركيا من خلال انتقال البشارة من الله إلى الرسول إلى الناس، ليكون بذلك الرسول (صلّى الله عليه و سلّم) بشيرا حين بشره الله ومبشرا لمّا بشر هو الناس .

ومنه قوله كذلك :[1]

بَن خلُوف عَاشَق مَداح يَمدحَك لُن تَفْنى عمره

فالمدح قد صار قدرا على الشاعر منذ أن ارتبط بفعل العشق مع الرسول (صلّى الله عليه وسلّم)، لذا نلمح التكرار يتدرج بنا من صيغة الحال في (مداح) إلى صيغة الفعل المضارع (يمدحك)، لنصل إلى حالة من المدح لا تنتهي إلاّ بانتهاء الشاعر نفسه .

---

(2) نفسه ، ص 94 .

(3) نفسه ، ص 98 .

(1) الديوان ، ص 151 .

3 ـ التصديـ ـر :

وهو ظاهرة إيقاعية ذات صبغة تكرارية تحدث من خلال ترديد ألفاظ البيت الشعري، حيث يكون طرفه الثاني ثابتا في مكانه الذي يقع في القافية بينما يظلّ الطرف الأول قابلاً للحركة من موقع البيت.[2]

فالتصدير جنس من الأجناس الصوتية ترد فيه أعجاز الكلام على صدوره، و يكون فيه اللفظ الثاني مضبوط المرتبة لأنه يقع دائما في آخر البيت الشعري، في حين تختلف مرتبة اللفظ الأول وتتنوع، فقد تكون في أول الصدر أو في حشوه أو آخره، كما قد تكون في أول العجز أو حشوه . و بذلك يمكننا أن نضبط نماذج التصدير وفق الشكل التالي :[3]

ومن هذا الضبط نستطيع أن نحدد أشكال التصدير في ديوان (سيدي لخضر بن خلوف) كما يلي :

ـ **الشكل الأول :** و هو الذي يكون فيه اللفظ الأول في أول الصدر، وباستقراء الديوان لم نجد أي مثال أو شاهد له .

(2) أنظر عمر خليفة بن ادريس : البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، ص 212 – 213 .

(3) المرجع نفسه ، ص 213 .

ـ **الشكل الثاني :** وهو الذي يكون فيه اللفظ الأول في حشو الصدر، وكذلك لم نجد له أي مثال في الديوان .

ـ **الشكل الثالث :** وهو الذي يكون فيه اللفظ الأول في آخر الصدر، كقول (سيدي لخضر بن خلوف) في الأمثلة التالية :[1]

- **نَرجَى الله يدَوم فَرحِـ ـي نَزهَى بِيك وِلِيك فَـ ـ ـارَح**
- **الأبيَات مَن مدِيحَك نَجزِي وَ الخِير الكُلّ مَنك يجـ ـ ـزَا**

  مَشغولْ بِك مَاني رَايـ ـد سوَى الجْلِيلْ وَ انتَ نِعمَ المُرَاد
- **يَا عَين بَادري بَاليَقْظَـ ـة مَن نومَك الطْوِيلْ اتَيقْظِـ ـي**
- **مَعلُوم شَرطْ كُلّ نَعمَـ ـة بهَا اعتَرَف المَتنَعـ ـ ـ ـ ـم**

ففي هذه الأمثلة يكون البيت الشعري وحدة شعرية منفتحة في بدايتها ومنغلقة في نقطتين : آخر الصدر وآخر العجز .

وتكاد معاني التصدير في هذه الأبيات كلّها تدور حول تعزيز المعنى الذي حمله الشطر الأول : (فرحي ← فارح) ، (تجزي ← يجزا) ، (رايد ← المريد) من خلال إعادته ولكن بصيغ مختلفة، ليكون محورا للبيت الشعري يرد فيه عجزه على صدره .

أو حول النصيحة و الترجي : (اليقظة ← اتيقظّي) ، (نعمة ← المتنعم) . ومثل هذه الدلالة ـ دلالة النصيحة ـ تحتاج دائما إلى تكرار و إعادة خاصة إذا كان التكرار مرتبطًا بوقفتين : واحدة في نهاية الصدر والأخرى في نهاية العجز .

(1) الديوان ، على التوالي ص 46 – 74 – 138 – 141 .

ـ **الشكل الرابع :** و هو الذي يكون فيه اللفظ الأول في أول العجز . منه قول (بن خلوف): [1]

- **تَسعَة وَ تَسعِين رؤسَـة وَ العَاطِي مَا زَالْ يَعطِـ ـ ـي**
- **وَاختَارَك الفَرد الصمَد وَ اهدَاك ملْكًا لا يهـ ـ ـ ـدَا**
- **تقدم لشوَاري بذَاتـه وَ اغْسَلْ وَجهي بزين غَسـلا**
- **يَا عَجبي قَصْتِي قْصِيّـة يَرعَد مَنهَا السْمَا رعِـ ـ ـدَا**

اختص التصدير في هذه الأمثلة بالعجز فقط الذي مثّل وحدة شعرية منغلقة بدايتها أول العجز ونهايتها آخره . و قد جاء دالا على تكثيفٍ للمعنى و إقرارٍ بما حملته الكلمة الأولى من دلالة، من خلال ارتباط الكلمة الثانية هنا بفعل التأكيد .

ـ **الشكل الخامس :** وهو الذي يكون فيه اللفظ الأول في حشو العجز، من أمثلته قول (بن خلوف) :[2]

- **و أعطَاني الله عِلْم فَارَز مَن كَنزه عَالَم العلْـ ـ ـ ـ ـمَا**
- **أنا مدَحت سِيدَ الأمـة محمد يجود عنَ الأجـ ـ ـوَاد**
- **شَايَن عَشت لابد تنـدَم لُو كَانْ كُنت عَاقَلْ تَبكِي بكَاك**
- **أنتَ رَبحِي و رَاس مَـالي مَن قُربَك فَاز كُلّ فَايـ ـ ـ ـز**

و في هذه الأمثلة كذلك جاء التصدير مرتبطًا بالعجز ، أين كان اللفظان المرددان متقاربان فيما بينهما و أحيانا لا يفصل بينهما فاصل؛ مشكّلين وحدة مصغرة داخل البيت الشعري .

---

(1) الديوان ، على التوالي ص : 46 – 79 – 93 – 94 .

(2) نفسه ، على التوالي ص : 136 – 146 – 176 – 180 .

كلّ هذه المجموعات الصوتية المتكررة ـ في شكل ألفاظ ـ بطريقة إيقاعية نسقية وفق منطق التصدير ساهمت في تركيز الاهتمام على البيت الشعري أو على عجزه فقط، ليشكّل وحدة دلالية مغلقة يحيل بعضها على بعض .

فاللفظ المعتمد هنا هو بمثابة المركز الجامع للمعنى، ففيه تتولّد الدلالة وتتبلور إذا كان اللفظ الأول في بداية الصدر أو العجز، وإليه تعود وتنتهي إذا كان هذا اللفظ في آخر الصدر أو في حشو العجز .

فالتصدير إذًا عملية رصدٍ ينطلق فيها الناظم من المقطع لتحقيق غرضه والتأثير على المتلقي،[1] كما يوقظ فيه حاسة التوقّع الذي يسهل آلية استخراج القوافي من خلال الربط بين طرفي التكرار.[2]

وفي الديوان ـ محلّ الدراسة ـ شكّل التصدير ظاهرة أسلوبية لافتة توزعت على كامل قصائده، فلا تكاد تخلو قصيدة منه، نظرا للأهمية البالغة التي اكتساها من خلال وظيفة تكثيف المعنى التي أداها على مستوى البيت الشعري و أفكاره ، وكذا التأكيد والتركيز عليها .

4 ـ التسبيـغ :

و يكاد يكون عكس التصدير ، و فيه تتجاوب القافية مع ما يتلوها في بداية البيت الموالي،[3] فهو تكرار للقافية خارج حدود البيت و لذلك سمي بتشابه الأطراف .

وفي ديوان (سيدي لخضر بن خلوف) لم يكن التسبيغ ذا شأن كبير ، إذ اقتصر على أنموذجين اثنين تمثّلا في قوله :

مَعلُوم الخَلْق لَلْـ ـ ـ ـ ـرَاب الطير و لُو صَالْ يَقْصَـ ـ ـر[1]

(1) رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البوصيري ، ص 77 .
(2) عمر خليفة بن ادريس : البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، ص 215 .
(3) المرجع نفسه ، ص 217 .

يَقْصَرِ مَن جَناحه الغرَاِ ـ ـ ـي لا بد منَ الجْمِيع يَكْسَـ ـر

وقوله :[2]

صَبحَت في الحُوض الجْيوش الْأم نَزلت ذَاك خبَا و ذِي خِيمَة

الخِيمَة للترك غِيرَ الْنجـ ـ ـوم وَ الخُيام منَ الجَزْ مَقْيومَـة

ففي هذين المثالين كُررت القافية تكرارا مباشرا في بداية البيت الموالي : (يقصر، يقصر) و(خيمة ، الخيمة) ، وهو تكرار مستساغ لما له من انعكاسات تظهر على نشاط الذهن من حيث نسق الدلالة وعلى جهازي النطق والسمع ونشاطهما من حيث نسق الإنشاد.[3]

ورغم أنه تكرار متعلّق بالقافية إلاّ أن ذلك لم يمنع استحسانه عكس الإيطاء الذي عد عيبا رغم أنه تكرار للقافية كذلك.[4] ولكن بين تكرار القافية في بداية البيت الموالي وبين تكرارها في نهايته يتحدد نسق الإيقاع، الذي يكون مع التسبيغ مضبوطًا وموزونا ومع الإيطاء مفكّكًا ومختلا.

(1) الديوان ، ص 180.

(2) نفسه ، ص 184 .

(3) أنظر عمر خليفة بن ادريس : المرجع السابق ، ص 218 .

(4) سيد بحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص 89 .

ثالثا ـ الموازنات الصوتية :

للموازنات الصوتية مزية جليلة في تكوين الإيقاع الداخلي وإثارة انتباه المتلقي إليه، وفيها تبنى الأبيات بناءً صوتيا متماثلاً . وهي تعرف بأنها « تعادلٌ للقوى و تقابلٌ بين شيئين يتنازعان انتباه الناظر أو السامع بمقدار واحد ».[1]

كقول (سيدي لخضر بن خلوف) :[2]

لا غِيرَك مَناع يَمنَـع مَن سَطْوَةْ مولى المْوَالِي

لا غِيرَك شَافَع يَشفَع مَن هو عرّة بحَـ ـالي

فقد وازن الشاعر بين صدري البيتين المتتاليين وجعلهما نسيجا صوتيا متماثلاً، أكسب المتن الشعري بؤرة إيقاعية قامت بدور الرابط الصوتي بين البيتين؛ كما جاءت كلّ كلمات الشطرين الأوليين متفقة في الزنة الصرفية مع اختلاف بسيط في كلمتي (مناع و شافع)، إضافة إلى وجود تقفية داخلية بين الكلمات من خلال اتفاقها جميعا في نهاياتها :

لا / غيرك / مناع / يمنع

لا / غيرك / شافع / يشفع

كما جاءت هذه الموازنة مرتبطة بدلالة النفي، فالشاعر ينفي أي إمكانية للنجاة إلاّ بشفاعة الرسول (صلّى الله عليه وسلّم)، و هذا ما جعل من البيتين وحدة متناسقة إيقاعا ومعنى.

(1) مقداد محمد شكر قاسم : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، ص 207 .

(2) الديوان ، ص 44 .

وكقوله أيضا :[1]

لُولا محمد الشفِيع المشَفـّـع مَا نَزلت منَ السمَا مَن هِي سورَا

لُولا محمد الرّفيع المرَفـّـع مَا نَبتَت في الجُنانْ مَن هِي خَضرَا

لقد امتدت الموازنة هنا إلى البيتين بشطريهما معا من خلال اتفاقهما التام في المرتبة والوزن :

لولا / محمد / الشفيع / المشفّع ما / نزلت / من / السما / من / هي / سورا

لولا / محمد / الرفيع / المرفع ما / نبتت / في / الجنان / من / هي / خضرا

فقد جعل الشاعر من هذين البيتين بنية واحدة حملت مركز الثقل فيها، وجعلت المعنى العام ينساب إلى ذهن المتلقّي في وقع موسيقي يسهل معه فهم الفكرة المقصودة، والتي دارت كذلك حول دلالة النفي الذي جاء به الشاعر ـ قصدا ـ ، من أجل إثبات الحالة التي صارت عليها الدنيا بعد مبعث الرسول (صلّى الله عليه وسلّم) .

ومنه قوله كذلك :[2]

سبحانه خالقي خلقنـــي و جميع الكائنات خلقـــها

سبحانه رازقي رزقنـــي و جميع الكائنات رزقـــها

سبحانه باعثي بعثنـــي و الأرواح الفانية أحياهـــا

ففي هذا المثال امتدت الموازنة الصوتية لتشمل ثلاثة أبيات متتالية في شكل مرصوفة توازنت كلماتها وتعامدت خطوطها، ولتلتقي كلّها في معنى واحد: وحدانية الله تعالى في كونه وحكمه المطلق فيه .

إنّ الموازنات الصوتية بكلّ ما فيها من ألوان و ضروب ، هي في المقام الأول ذات فاعلية إيقاعية ووظيفة تأكيدية في المقام الثاني ، ربطت فيها المعاني مع بعضها البعض سواء في

(1) المصدر السابق ، ص 107 – 107 .

(2) نفسه ، ص 134 .

إطار الشطر أو البيت الواحد أو بين عدة أبيات متتالية، لتشكّل بؤرة صوتية تلقي بظلالها الموسيقية على القصيدة ككلّ . كما تعمل على أن يكون الإيقاع أكثر وضوحا وبروزا في سمع المتلقي وذهنه وتغرس فيه أثرا عميقًا للدلالة .

رابعا ـ تقطيع الحروف :

وهي تقنية يلجأ إليها الشاعر من خلال تقطيع كلماته إلى أصواتها والإلحاح على كلّ واحدٍ منها لغاية نفسية وفنية.[1]

وهي ظاهرة لاحظنا ترددها في ديوان (بن خلوف)، ولكن من خلال تقطيع كلمة واحدة فقط ترددت عبر خمسة مواضع مختلفة، وهي كلمة (محمد) أي اسم الرسول (صلّى الله عليه وسلّم) التي وردت مقطّعة كما يلي :[2]

- **صَلى اللهَ عِليك قَدرَ حروفَ الحَا حَا للرحمَة مِيم ملْك وَ الدالْ الـدْوَام**
- **مَقْرونْ اسمَك معَ الوَاحَـ ـ ـد الحَا بحَرف المِيـ ـ ـ ـ ـ ـم أبـدَا**
- **دَالْ بَعد مِيم المْشَـ ـ ـ ـ ـدد مِيمِين فيتلْك الشَـ ـ ـ ـ ـ ـدا**
- **إلاّ وَجه الحبِيب غَـ ـ ـ ـ ـاب مِيمِين و حَا و دَالْ في السْطر اتوَالُوا**
- **أَلِف خَصبَة و لام شَدوهَا مَرفُوع مِيمِين و حَا و دَالْ مجتَمعِين أقْرَانْ**
- **بَالمِيم الأولى و حَا وَ المِيم المْشَدة وَ الدالْ دَلني للتوبَة يَا بـَـ ـ ـ ـاري**

ففي هذه الأبيات نلحظ لجوء الشاعر إلى تقطيع اسم الممدوح محمد (صلّى الله عليه وسلّم) إلى الحروف التي يتشكّل منها : الميم و الحاء و الدال . حيث كان يوردها في كلّ مرة

(1) أنظر مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث ، ص 65 .

(2) الديوان ، على التوالي ص: 58 – 80 – 107 – 110 – 172 .

مرتبة وفق نطقها في الكلمة ـ محمد ـ و مقرونة بمعنى معين، فالحاء للرحمة والميم للملك والدال للدوام .

كما جعل كذلك من هذه الأصوات وسيلة للابتهال إلى الله تعالى، فبدل أن يستعملها مجتمعة في كلمة واحدة راح ينطق كلّ واحد منها على حدى، وفي شكل تهجيةٍ تطيل من عملية نطق اسم (محمد) . وكأنها حالة من التلذّذ تعتري الشاعر وهو يمدح رسول الله ، لهذا راح يتهجى الأصوات التي يتركّب منها اسمه صوتا صوتا، ليعيش أطول فترة ممكنة مع هذه الحالة الروحية وهو يمدح الرسول .. وهو يبتهل به و إليه .. و هو يشدو به معنى وكلمةً وصوتا .. ولعلّنا نرجع هذا إلى تأثر الشاعر بالقرآن الكريم وبالطريقة التي تبتدأ بها بعض السور فيه بحروفها مفردة ومقطّعة .

هذه الطريقة لها من الجمالية ما يساعد على فهم حالة الشاعر النفسية أكثر، وعلى التفاعل معها إيقاعيا ودلاليا . فحين يوحِد الشاعر معنى لكلّ صوت فذلك يعني أن (بن خلوف) يعي ما للأصوات من قدرة على الإفهام والتبليغ والتأثير؛ ولهذا راح يستغلّ كلّ طاقة تعبيرية تكتنف اللغة ولاسيما موادها الخام أي الأصوات .

مما يدلّ على أن الأصوات في الشعر الشعبي ـ كما في الفصيح ـ قد تميزت بالدلالة على الحساسية الموسيقية الملموسة التي تتفق مع كلّ تجربة يعيشها الشاعر ومع طبيعة كلّ مخرج صوتي.[1]

(1) أنظر مرسي الصباغ : قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي ، دار الوفاء ، الاسكندرية ، 2002 ،ص 93 .

السمات العامة للإيقاع الداخلي :

من خلال دراستنا للإيقاع الداخلي في ديوان (سيدي لخضر بن خلوف) بدا لنا واضحا ذلك التنوع الثري الذي فيه .. بدءًا بالتكرار وانتهاءً بالتقطيع ؛ حيث بينت النماذج التي تناولناها بالتحليل كيف أسهمت كلّ هذه العناصر ـ التي شكّلت الإيقاع ـ في إخراج المعاني بطرقٍ أكثر فنية و إيقاعية. ويمكننا أن نشير هنا إلى بعض السمات العامة :

- براعة التوظيف الموسيقي للصوت المفرد، أين كشفت هذه الموسيقى عن نفسٍ مرهفة وحساسة لدى الشاعر .
- ولّد التكرار الصوتي في الديوان طاقة دلالية خلاّقة وفق إيقاع متميز، ساعد على كشف المعاني وتقريبها أكثر من المتلقي .
- شكّلت أغلب التكرارات الصوتية في الديوان أنساقًا موسيقية، قد لا تعطي أفكارا ولكنها تبثّ في النفس رؤى وصورا وخيالات، ينزل معها السامع إلى قلب التجربة الشعرية حيث تكمن النشوة والإبداع.[1]
- ارتبطت أغلب التكرارات في الأصوات المجتمعة مع وظيفة التأكيد والتكثيف في المعنى.
- جاء التصدير في الديوان كأسلوب متميز أسهم في تركيز الاهتمام على البيت الشعري، كما جعل منه مركز ثقلٍ لكثير من الدلالات .
- كانت الموازنات الصوتية في الديوان بمثابة عملية شد لانتباه المتلقي، من خلال التقابل الإيقاعي والدلالي الذي يشكّلها .

(1) مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث ، ص 65 .

- أبدع الشاعر في تقطيعه لحروف كلماته وإن لم تتعد الكلمة الواحدة . فهذا التركيز على كلمة (محمد) وعلى تقطيعها صوتا صوتا و ربط كلّ صوت بما يدلّ عليه، أثبت بطريقة صوتية وإيقاعية و فنية على أن (سيدي لخضر بن خلوف) هو شاعر الرسول حقّا.

وهكذا فمجمل القول إن البناء الصوتي في ديوان (بن خلوف) لم يكن عنصرا مباشرا ولا هيكلاً ثابتا، بل كان أشبه بخطّ حركي يتغير من قصيدة لأخرى، حاملاً معه أعباء المعنى والإيقاع، من أجل التقريب أكثر بين مركزي التفكير والشعور لدى قطبي الإبداع : المرسِل والمتلقي، بهدف توصيل المعاني والدلالات على أحسن صورة وأيسرها .

و قد ساعد في ذلك عناصر تركيبية أخرى سنشرع في تفصيل القول فيها في الفصل القادم .

الفصل الثاني

البنية التركيبية

المبحث الأول : التقديم و التأخير

المبحث الثاني : الحذف

المبحث الثالث : التكرار

إنّ الأسلوبية هي محاولة لاستقصاء الخصائص اللغوية في النص الأدبي والتي تنتقل به من مستوى الكلام العادي إلى مستوى التأثير الفني، إذ أنها تتحرى العناصر اللغوية المؤثرة على مستوى النص الإبداعي دون النص الإخباري، لما فيه من خواص تعبيرية في الصوت أو التركيب أو الدلالة .

واللغة والأسلوب متلازمان يحدد أحدهما الآخر، فكما أن اللغة يرسمها الأسلوب فإنها هي التي تجسد وجوده في الواقع؛ و« لابد للغات عموما أن تمر من خلال معابره لكي تدلّ على ماهيتها »[1]. و لهذا ارتبطت الدراسة الأسلوبية بدراسة اللغة بغية كشف الطرائق التي بها تتشكّل النصوص الأدبية، فإذا كان « علم اللغة يدرس ما يقال (...) فإن الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد ».[2]

وهي بهذا تتحدد « بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية »،[3] بالاعتماد على منظوري الاختيار والانحراف حيث يمثّل هذان العنصران في مستوى الأسلوب مفاتيح جدليات العلاقة العميقة داخل بنية النص،[4] فيتبلور بذلك منظور الأسلوبيين للنص في مستويين : مثالي تحكمه القواعد النحوية وإبداعي يخترق هذه المثالية بصياغات وطرق متعددة، وهذا ما يبدو جليا على مستوى تركيب الكلمات والجمل، فالانحراف في الأسلوب هو « التغيير في بناء الجملة ومكوناتها (...) لتحقيق غاية الأديب فيما يرنو إليه من خلال النص ».[5]

---

(1) عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية ، دار صفاء ، ط1 ، عمان ، 2002 ، ص 117.

(2) ماهر مهدي هلال : رؤى بلاغية في النقد و الأسلوبية ، المكتب الجامعي الحديث ، الاسكندرية ، 2006 ، ص 135-136.

(3) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، ص 36.

(4) عبد القادر عبد الجليل :المرجع نفسه ، ص 117.

(5) مختار عطية : التقديم و التأخير و مباحث التراكيب بين البلاغة و الأسلوبية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الاسكندرية، 2005 ، ص 55.

والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، فالكلمات تتوزع داخل الخطاب على خط أفقي، ويكون لتجاورها تأثير صوتي وتركيبي ودلالي، إذ أن« قيمة اللفظ لا تلحظ في كينونته الذاتية، و إنما في التركيب المنتظم فيه ».[1]

وهنا يكون للمبدع حق التصرف في تراكيبه وفق معايير نحوية وفنية، فيلجأ إلى التقديم والتأخير والتعريف والتنكير والحذف والتكرار، حيث أن هذه « الإمكانية التعبيرية التي يتوافق فيها الغرض مع التعبير هي التي تحقّق بلاغة الكلام وأنساقه التعبيرية المختلفة »،[2] فإذا تغير سياق النظم تغير معه المعنى فتتعدد بذلك الأنماط التركيبية وتتنوع استعمالاتها .

وفيما يلي ـ من مباحث ـ محاولة لرصد الطرق والكيفيات التي بموجبها يتشكّل نص (سيدي لخضر بن خلوف) الشعري .

(1) ماهر مهدي هلال : رؤى بلاغية في النقد و الأسلوبية ، ص 201.
(2) المرجع نفسه ، ص 206.

المبحث الثاني : الحذف

- حذف المسند
- حذف المسند إليه
- حذف متعلقات الكلام
- السمات العامة للحذف

لقد أحس الإنسان بضرورة التعبير عن حاجته وعن الأحداث التي تحيط به وفي الوقت نفسه رأى صعوبة ذكر تفاصيل هذه الحاجة و تلك الأحداث ، إذ يتطلّب هذا مساحة كبيرة من الزمان لكلّ من المتحدث والمتلقي، إضافة إلى ما يحدثه هذا التفصيل من شيوع الملل والحشو الزائد، ولذلك توجهت اللغات الإنسانية إلى لون من الإيجاز عبر الحذف لبعض عناصر الكلام، ليصير ظاهرة لغوية لقيت عناية كبيرة من العلماء، وواحدةً من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية والبلاغية بوصفها انحرافًا عن المستوى العادي للكلام.

وهو « باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق و أتمّ ما يكون بيانا إذا لم تِبن ».[1]

فعبد القاهر الجرجاني يسعى من خلال قوله هذا إلى « منح النص هامشا من عدم التعرية والكشف المفضوح لكي يكون للمتلقي دور في عملية الفهم والإفهام »،[2] فنتبين أهمية الحذف من حيث إنه لا يورد المنتظَر من الألفاظ؛ ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه وتجعله يتخيل ما هو مقصود .[3]

وعملية التخيل هذه ـ التي يقوم بها المتلقي ـ تؤدي إلى حدوث تفاعل بينه وبين المبدع، يسعى فيه المتلقي إلى إتمام النقص الناتج عن حذف المبدع لبعض كلامه. فحذف

(1) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 146 .

(2) عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية ، ص 282 .

(3) فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية ـ مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 137.

بعض أجزاء الكلام أو إسقاط بعض أطرافه « يثير الانتباه ويلفت النظر ويبعث على التفكير فيما حذف، فتحدث عملية إشراك للمتلقي في الرسالة الموجهة إليه ».[4]

ويعني ذلك أن البلاغيين كانوا على وعي بتأثير الحذف وقيمته في التركيب، ولا يختلفون على أنه أكثر بلاغة من الذكر لأن الذكر سير فيما هو مألوف من أساليب التعبير، والمألوف ـ أيا كان ـ ليس له من الإثارة ما لغير المألوف.

فالحذف إذًا خروج عن النمط الشائع في التعبير أو هو خرق للسنن اللغوية، و من هنا كانت قيمته وتأثيره. وهو يحدث في الصوت والحرف والكلمة والعبارة و الجملة وفي عدة جمل كذلك. [1] أي أنه يدور بمنظوره العام على ثلاثة محاور رئيسة :

- حذف أحد أطراف التركيب .
- حذف التركيب .
- حذف أكثر من تركيب .

وقد قدر البلاغيون سياقات عديدة للحذف كالاحتراز عن العبث، وضيق المقام عن إطالة الكلام وتيسير الإنكار عند الحاجة وتعجيل المسرة وتكثير الفائدة والعلم والجهل،[2] في شكل إطارات ثابتة تنضوي تحت شرطين أساسيين : الأول وجود ما يدلّ على المحذوف من القرائن، والثاني وجود السياق الذي يترجح فيه الحذف على الذكر. [3]

(4) المرجع نفسه ، ص 138.

(1) صبحي ابراهيم الفقي : علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، ج2 ، دار قباء ، القاهرة ، 2000 ، ص 192 .

(2) مختار عطية : التقديم و التأخير و مباحث التراكيب بين البلاغة و الأسلوبية ، ص 136 .

(3) محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، ص 322 – 323 .

ومن خصائص اللغة العربية أن فيها أنماطًا متعددة من الحذف، فقد يحذف المسند إليه سواء كان فاعلاً أو مبتدأً، كما يحذف المسند الذي يكون قد يكون فعلاً أو خبرا، و لكل سياق ودلالةٌ معينة .(*)

و رغم ما في الحذف من إيجاز و إيحاء و إبداع إلاّ أنه لا يحسن في كلّ حال ، إذ ينبغي ألاّ يتبعه خلل في المعنى أو فساد في التركيب ، لذا لابد أن يتأكّد المرسِل من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي و إمكان تخيله ، و إلاّ لصار هذا النمط التعبيري المخالف إفسادا للأداء الفني(1).

الحذف في ديوان (سيدي لخضر بن خلوف) :

جاء الحذف في ديوان (سيدي لخضر بن خلوف) منوعا و على عدة مستويات، فمنه ما كان على مستوى المسند ومنه ماكان على مستوى المسند إليه، كما مس كذلك متعلّقات الكلام من ظرف ومفعول وحروف جر .

1 ـ حذف المسند :

تتكون الجملة المفيدة في اللغة العربية من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه، حيث يتمثّل المسند في الفعل والخبر، سواء كان خبر مبتدأ أو خبر فعل ناسخ .

أما المسند إليه فيشمل الفاعل ونائبه والمبتدأ واسم الفعل الناقص واسم الحرف الناقص. وسيتناول البحث هنا الحذف على مستوى المسند من خلال حذف الفعل والخبر .

أ ـ حذف الفعل :

بلغ عدد مواضع هذا الحذف سبعا وثلاثين موضعا. منه قول (بن خلوف) :(2)

(*) أنظر عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية ، ص 285 - ص 290 .

(1) مختار عطية : المرجع السابق ، ص 135.

نحتاجوك ألهيه وهنا يا من بيك الڤّساس مبني

حيث حذف الفعل هنا في صدر البيت، و تقدير الكلام :

[نحتاجوك الهيه و (نحتاجوك) هنا]. فالشاعر هنا حذف الفعل (نحتاجوك) الثاني المرتبط بزمن الحاضر (هنا) ، و أبقى على الفعل (نحتاجوك) الأول الذي جاء مرتبطًا بالزمن المستقبل (الهيه) ، لأن الشاعر يدرك يقينا أن الرسول (صلّى الله عليه و سلّم) سيبعث يوم القيامة شافعا لأمته ، ولا يمكن له ـ بأي حال من الأحوال ـ العودة إلى الدنيا ، لهذا أخفى الشاعر دلالة الفعل الثاني، وجعل البيت ككلّ مرتكزا إلى دلالة الفعل الأول .

كما نجد قوله أيضا :[1]

نهزم بيه القُـوم وحـ ـدِي نفْسِي و الشيطانْ الأعـ ـدا

لقد جاء الحذف هنا على مستوى العجز، وتقدير الكلام :

[(نهزم) نفسي والشيطان الأعدا]. فقد لجأ الشاعر إلى حذف الفعل (نهزم) حين كان المقصود بالهزيمة نفسه والشيطان، لأن بين الشاعر وبين هذين معركة خفية لا تستدعي انهزاما أو انتصارا بينين، في حين أبقاه في الصدر لمّا كان الفعل متعلّقًا بالقوم أي بمعركة حقيقية . كما أن في هذا الحذف دلالة خفية تكشف قوة الإنسان اتجاه الآخرين وضعفه اتجاه نفسه والشيطان، لهذا لم يجهر بفعل الهزيمة أمامهما كما فعل مع قومه.

وقوله كذلك :[2]

ثْلاثة أعراف تقْرقُوا من الشجرة الوتر أخذْ اليمِين و الشْفِع شمالي

(2) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 41.

(1) المصدر السابق ، ص 42.

(2) نفسه ، ص 62.

فقد حذف الفعل (أخذ) من عجز البيت، والتقدير [و الشفع (أخذ) شمالي]، نظرا لضيق المقام عن إطالة الكلام و للمحافظة عل الوزن الشعري. كما أن معنى البيت جاء من دون لبس و ليس بحاجة لمزيد من الإيضاح، فكثيرا ما « يسهم سياق الحال في توصيل المعنى بعد الحذف، و هو يقوم دليلاً على المحذوف ». [3]

وقوله أيضا :[4]

يغفَـ ـرلأهـلِي و لوالِدِيـا يغفَر ذَنب العباد حرْ و سوداني

وتقدير الكلام مع المحذوف : [يغفر لأهلي و (يغفر) لوالديا]. وفي هذا البيت لا نرى داعيا لذكر الفعل (يغفر) مرة ثانية لأن والدي الشاعر هم هم أهله أو جزء من أهله، ولهذا فمن الطبيعي أن تشملهما دلالة المغفرة، ليكون بذلك ذكر هذا المحذوف مجرد إعادة لا أكثر.

ومنه قوله كذلك :[1]

راني فَارح بالْنبي طيب الأرواح نربح أنا و كُلّ من يسعى لي

والمحذوف في هذا البيت هو الفعل (يربح)، وبذكره يكون تقدير الكلام: [نربح أنا و(يربح) كل من يسعى لي] .

وداعي الحذف هنا هو ذو شقّين، الشق الأول أنه جاء كإجراء عادي مادام المحذوف مشتقا من لفظ مذكور سابقًا ـ من الفعل (نربح) ـ أي ما من التباس في حذفه . و الشق الثاني أن الشاعر لعلّه بحذفه له يريد الابتعاد عن الكلام التقريري في أن يكون مصدرا لربح الآخرين ،

(3) أنظر محمد أحمد خضير : التركيب و الدلالة و السياق ، ص 162.

(4) الديوان ، ص 95.

(1) المصدر السابق ، ص 105 .

فحين تعلّق (الربح) بنفسه ذكره ، وحين صار مرتبطًا بالغير آثر الحذف كي لا يفهم الكلام على غير معناه .

كما نجد قوله :[2]

قُتـلُها بـابـاها و نـدم و دمـوعه حمـلـة

أي : [و دموعه (ولاّت)[*] حملة] . فالشاعر هنا لجأ إلى حذف الفعل (ولاّت) ليجعل من قوله هذا تشبيها بليغا يصور غزارة الدموع التي ذرفها هذا الأب بعد قتله لابنته ، إذ قد يرتبط نسق الحذف « بالصياغة الفنية ذاتها ، فلزوم الحذف يكون من أجل الكلام لا من حيث غرض المتكلّم به .»[1]

وقوله أيضا :[2]

ما افْواك رافْدة يـا عيني ما تفْتكْري رحِيلك و الرفْدة في الْتراب

في هذا البيت أيضا لجأ الشاعر إلى حذف الفعل (تفتكري) من عجز البيت، ليصير تقدير الكلام : [ما تفتكري رحيلك و (تفتكري) الرقدة في التراب]. لأن الشاعر هنا في مقام لوم و تقريع لنفسه وتهاونها، فلا مجال إذًا لإطالة الكلام. فهو سياق يرتبط بالموقف النفسي الذي يعايشه كأن يكون في حالة في حال توجع و ألم[3] تماما كما في هذا المثال، فكلّما ضاقت نفس الإنسان ضاقت معها قدرته على الكلام .

كما في قوله :[4]

---

(2) نفسه ، ص 129 .

(*) ولاّت بمعنى صارت .

(1) محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، ص 314.

(2) الديوا ن ، ص 138.

(3) محمد عبد المطلب : المرجع السابق ، ص 324.

(4) الديوان ، ص 139 .

نتوسْدوا ذْراعِي اليمـنى يضحى الثّرى غْطايا و فْراشِي من تراب

وتقدير الكلام هنا مع المحذوف (يضحى) :[يضحى الثرى غطايا و (يضحى) فراشي من تراب]. وهو حذف عمد إليه الشاعر لأنه أمر واقع، فمن جعل التراب غطاءه جعل التراب كذلك فراشه، وهذه هي الصورة الطبيعية التي يعرفها كلّ مسلم عن القبر ..ولهذا ما كان هناك من داعٍ لتفصيل الحديث فيه، فضلاً عن أنها تبقى صورة غيبية تتخوف كلّ نفس من إطالة الكلام فيها .

وفي مثال آخر يقول :[5]

راه تمَ عادلْ سلْطانْ يا الْغفْلانْ الطايع يبشر بالجْنانْ و أنت بالأهوالْ

وفي هذا البيت حذف الفعل (يبشر) من العجز، وتقدير الكلام مع المحذوف : [الطايع يبشر بالجنان و أنت (تبشر) بالأهوال]. وذلك لأن هذا الفعل لا ينطبق تماما مع المعنى المقصود، فلا يمكن لنا أن نطابق بين البشارة والأهوال. ولهذا فإن حذف الشاعر لهذا الفعل جعل مباشرِيةَ المعنى تتوارى خلف دلالة أخرى، فإمعان النظر نلمح وكأن هناك سخرية خفية من هذا (الغفلان) الذي سيبشر ولكن بالأهوال .

وقوله أيضا :[1]

اللّهْ يرحـم أهـلْ ذَا المَنظُـوم و القَـارِي و الحَافْظَة دِيـمة

ففي هذا البيت حذف الشاعر من بداية العجز الفعل (يرحم) لأنه هنا في مقام إنهاءِ لحديثه[*]، فقد وصل إلى ختام القصيدة أو ختام الجلسة، ولذا وجب عليه الإيجاز الذي قد يكون بحذف بعض أجزاء الكلام .

---

(5) المصدر نفسه ، ص 168.

(1) المصدر السابق ، ص 188 .

(*) فكلّ قصائد الشعبي تنتهي ـ غالبا ـ بالدعاء للشاعر و لمن حوله .

ب ـ حذف الخبر :

وهو حذف قليل جدا وله من المواضع اثنان فقط. أولهما قول الشاعر :[2]

من ِبه انْهزمت العساكر يوم حِنين كانت الأنصار حاضرة و المُهاجِرين

فقد حذف الخبر هنا في نهاية العجز وتقدير الكلام :[كانت الأنصار حاضرة و المهاجرين (حاضرة)] . لأن المعنى جاء بينا من سياق التاريخ و سياق البيت ، فالسياق التاريخي يكشف لنا مشاركة الأنصار و المهاجرين في كلّ الأحداث التي أعقبت هجرة الرسول (صلّى الله عليه و سلّم) ، أي أن الشاعر لم يأت بجديد فمن سياق البيت و تركيبه يتأكّد هذا المعنى ، ففي بعض الحالات لا يكون التعويل على مشاركة القارىء في معرفة المحذوف كبيرا لوضوحه بصفة عامة. [1]

وثانيهما قوله :[2]

الْعسلْ فَايضـة من لْسـانِي و الشهد اللي بلا نحلة و بلا قْصاب

وفي هذا البيت حذف خبر المبتدأ (الشهد) وتقدير الكلام : [و الشهد اللي (فايض) بلا نحلة و بلا قصاب] . ودلّ على هذا المحذوف قوله (العسل فايضة)، فالعسل والشهد متلازمان ولابد أن ينطبق عليهما الحكم نفسه . والشاعر هنا يصف شعره بالعسل والشهد معا فإذا فاض العسل فلابد أن يفيض الشهد معه، ولعلّ مسوغ هذا الحذف هنا هو الحفاظ على إيقاع البيت و ترك مساحة للقارىء من أجل المشاركة في كشف المعنى العام .

2 ـ حذف المسند إليه :

ونعني بالمسند إليه الفاعل والمبتدأ .

---

(2) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 63.

(1) أنظر عبد الباسط محمود : الغزل في شعر بشار بن برد ـ دراسة أسلوبية ، ص 261 .

(2) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 141 .

أ ـ حذف المبتدأ :

وقد ورد في أربعة مواضع، جاءت كما يلي :

يقول (سيدي لخضر بن خلوف) :[3]

و الرْضى على أهلُه الكْـرام بوبكْر الصديق و الحَسن و الحُسِين

و علْـى القَـارس الهْمـ ـام من طُوع الكُفار باللهْ المُعـ ـ ـين

وقد وقع الحذف هنا على مستوى البيت الثاني ، فقد أسقط المبتدأ من بداية الصدر و تقديره : [و (الرضى) على الفارس الهمام] .و هو حذف نستطيع تبينه من خلال تتابع الألفاظ في الكلام ، و قد استطاع الشاعر من خلاله أن يجعل البيت الثاني تابعا دلاليا للبيت الأول، محقّقًا بذلك نوعا من التماسك النصي بينهما ولهذا عدت « قضية الحذف من أهم وسائل التماسك النصي ». [1]

كما يقول أيضا :[2]

البْشِير النذِير سيدها من حِيف أسمه مختار في الأزلْ صـار أولْ

لقد حذف هنا المسند إليه ـ المبتدأ ـ في بداية البيت والتقدير فيه : [(هو) البشير النذير سيدها من حيف]. لأن الشاعر هنا يورد أهم صفات الرسول (صلّى الله عليه وسلّم) لهذا جاء الحذف بغرض التعظيم والتوقير وإضفاء المهابة على هذا الوصف، فالموصوف هو الرسول مما يعني أنه ليس بحاجة إلى تعريف أو إشهار .

كما يقول أيضا :[3]

---

(3) المصدر السابق ، ص 51 .

(1) صبحي ابراهيم الفقي : علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، ج2 ، ص 217 .

(2) الديوان ، ص 56 .

(3) المصدر نفسه ، ص 127 .

أسمـه في الجَنة **بو القَـاسم و أحمـد فـ ـي الأعـ ـ ـلى**

وهنا كذلك حذف الشاعر المبتدأ في بداية العجز لنفهم من سياق الكلام أن المحذوف هو (اسمه)، والتقدير[و (اسمه) في الأعلى]. وهو حذف يلجأ إليه أحيانا لتفادي التكرار مادامت كلّ القرائن دالّة على هذا المحذوف .

وقوله أيضا :[4]

لابدْ لي في **الاثْنين** المَكْتوبة **واحدا** **فَريق** في **النعيم و الآخر** في **النار**

و هو حذف استطاع به الشاعر أن يحفظ إيقاعه الشعري ، و أن يبعث من خلاله ـ في ذات الوقت ـ رجاءً خفيا لئلاّ يكون من هذا الفريق الذي ستكون النار مصيره ، لهذا رأيناه حين تعلّق الأمر بالنعيم يفصل الحديث ويطيله، في حين راح يعتمد على الحذف والإيجاز لمّا صار متعلّقًا بالجحيم ، فهو حذف يرجع بالأساس إلى نفسية المتكلّم والطريقة التي يحب بها إدارة كلامه وتوجيهه .

ب ـ حذف الفاعل :

وله من المواضع اثنان فقط ، أحدهما قول (بن خلوف) :[1]

يا معشر المُومنين صلوا و سلّموا **على من عزه و فَضْله و اصطفَاه**

وقد حذف الفاعل هنا كونه معلوما لهذا عمد الشاعر إلى إسقاطه في العجز، وتقديره : [على من عزه (الله) و فضله و اصطفاه]. لأن من البديهي والمعلوم أن الله هو خالق الرسول وباعثه وهو معزه ومفضله على العالمين أجمع، لهذا كان الحذف أولى بالفاعل هنا مادام غير خافٍ على أحد .

---

(4) نفسه ، ص 141 .

(1) المصدر نفسه ، ص 65 .

والثاني قوله :[2]

مفْتـاح خِـير لا ينـ ـ ـفَدْ و اعطـاك الفَـردوس غْـ ـدا

و اختـارك الفَرد الصمـ ـد و اهـ ـداك ملكًـا لا يهـ ـدا

وهو حذف مشابه لسابقه ، فقد أسقط الشاعر في هذين البيتين الفاعل ـ المتمثّل في لفظ الجلالة (الله) ـ لكونه معلوما ولأن كل القرائن جاءت دالّةً عليه، فلا أحد يعطي الفردوس أو يمنعه سواه كما أنه هو الفرد الصمد وهو الملك الذي كل المُلك بيده، لهذا فقد يلجأ أحيانا للحذف احترازا من العبث، ذلك أن ما قامت عليه القرينة وما ظهر عند المخاطب ظهورا بينا صار ذكره يعد نوعا من العبث.[3]

3 ـ حذف متعلّقات الكلام:

وهو حذف جاء مرتبطًا خاصة بالمفعول به و الظرف وحرف الجر .

أ ـ حذف المفعول به :

وهو حذف اتسم كذلك بالقلّة و له من الأمثلة اثنان فقط .الأول قول (سيدي لخضر بن خلوف) :[1]

أحسن ما يقَالْ عندِي بسم اللهْ وبِك نبـدا

فقد حذف المفعول به (قول) في بداية العجز وتقديره : [(قول) بسم الله و بك نبدا] وهو حذف جاء لإفادة التعميم، فلو ذكر الشاعر المفعول به هنا لدلّ أن مقولة (بسم الله) هي فقط أحسن ما يقال عنده، أما وقد حذفه فإن ذلك أعطى المقولة دلالة أخرى هي دلالة

(2) نفسه ، ص 79 .

(3) محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص 323 .

(1) المصدر السابق ، ص 41 .

الابتداء، وتقديرها (أحسن ما يقال عندي : الابتداء ببسم الله). وبهذا استطاع الشاعر ـ من خلال حذفه هذا ـ أن يعمم الدلالة و يوسعها أكثر .

و الثاني قوله :[2]

نرغَب المُعين المُبـْدِي نرغْبه كُلّ لِيلة و نهار

وهنا أيضا حذف المفعول به (كل) في عجز البيت و تقدير الكلام [نرغبه كل ليلة و(كل) نهار] . وهو حذف استطاع به الشاعر أن يتفادى تكرارا كان سيحدث ثقلاً في التركيب وخللاً في الوزن، إضافة إلى أن إسقاط المفعول به هنا أوحى بدلالة الاتصال بين الليل والنهار، وكأن الشاعر هو في حالة ذكرٍ متواصلة لله تعالى. هذه الدلالة التي ما كنا لنتبينها لو جاء بالمفعول به؛ الذي ـ ربما ـ كان سيوحي بنوع من الانقطاع بين هذا الليل و النهار .

ب ـ حذف الظرف :

وله من المواضع ثلاثة ، هي قوله :[1]

يا سيدها عَرب و مشرق أمامـها جـوف و قَبـ ـ ـلا

وتقدير الكلام: [أمامها جوف و(أمامها) قبلا]. فالشاعر قد حذف إذًا ظرف المكان (أمامها) لأن كلّ القرائن تدلّ عليه، كما أن ذكره لن يقدم أية إفادة و لهذا كان الحذف به أولى تفاديا لإعادةٍ قد تؤدي إلى ثقلٍ وتكلّفٍ في التركيب .

وقوله أيضا :[2]

ندعِيك لَلـذِي يحشـرني يومافِيه تغشى الأبصار و تولي ذْهاب

(2) نفسه ، ص 148 .

(1) المصدر السابق ، ص 79 .

(2) نفسه ، ص 138.

وتقدير الكلام : [يوما فيه تغشى الأبصار و (يوما فيه) تولّي ذهاب] . فقد حذف الشاعر ظرف الزمان + حرف الجر من العجز، لأن بذكرهما لن يحصل الشاعر على شطر شعري واحد، بل على اثنين؛ لهذا عمد إلى حذف جزء من التركيب ليحفظ به وزنه الإيقاعي، و هو حذف لم يؤد إلى غيابٍ للمعنى أو التباسٍ فيه مادام الدليل عليه قائما، وما الحذف إلاّ غياب للّفظ دون المعنى أي غياب عن البنية السطحية دون البنية العميقة .[3]

وقوله كذلك :[4]

يـوما نتهـيا لَلـ ـ ـحد يحملونـ ـ ـ ـي من دار لـدار

و في هذا البيت أيضا حذف الشاعر ظرف الزمان (يوما) من بداية العجز و تقديره : [(يوما) يحملوني من دار لدار] . و هو حذف ساهم في وصل دلالة الشطرين مع بعضهما من خلال اشتراكهما في كلمة (يوما) التي حضرت في الصدر وغابت في العجز، هذا الغياب الجزئي ـ ما دام اللفظ قد ذُكر من قبل ـ ساعد على هندسة وحدة البيت دلاليا و إيقاعيا .

ج ـ حذف حرف الجر :

ورد مرتين فقط، في قوله :[1]

في **سرور و فَرح وانطِـ ـراب و وجوهم نايرة كِالشمس يلألوا**

حيث حذف الشاعر في صدر البيت حرف الجر (في) وتقدير الكلام : [في سرور و (في) فرح و (في) انطراب] .وهو حذف يكاد يكون إلزاميا نظرا لتتابع الكلمات ولكونها أيضا مترادفات حملت نفس المعنى (سرور ، فرح ، انطراب) ،لهذا كان ذكر حرف الجر (في) مرة واحدة كافيا لإيصال الدلالة كاملة وعلى أحسن صورة .

(3) أنظر سامي محمد عبابنة : التفكير الأسلوبي ـ رؤية معاصرة في التراث النقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث ، عالم الكتب الحديث ، ط1 ، الأردن ، 2007 ، ص 151 .

(4) الديوان ، ص 151 .

(1) المصدر السابق ، ص 113 .

وفي قوله :[2]

يمِيني وعن شمالي الجْماجم رافْدة و الخَلْق رافْدة تحسب بالْألُوف

فمن سياق التركيب نلمح أن هناك حذفًا لحرف الجر (عن) من بداية الصدر وتقديره:[(عن) يميني و عن شمالي...]. وهو حذف يرد كثيرا إذا كان الكلام يتجه نحو خطاب سردي كما في هذا المثال، فالشاعر يسرد وقائع معركة تعددت فيها التفاصيل التي قد تكون مترابطة من غير أدوات ربط، فالحذف هنا تقنية فرضها أسلوب الكلام و توجهه .

4 ـ السمات العامة للحذف :

نستطيع في الأخير أن نخلص من المبحث بالنتائج التالية :

- وقع الحذف أغلبه في أعجاز الأبيات، مما ساهم في تجسيد وحدة البيت الدلالية والإيقاعية .
- جاء تقدير المحذوف في كلّ الحالات بينا وواضحا لكثرة القرائن الدالة عليه، فضلاً عن سياق الحال والتركيب الذي كان في كلّ مرة يكشف خبايا هذا المحذوف ويدلّل عليه .
- ارتبط حذف المسند بالفعل خاصة، وهو حذف قد تستدعيه حالة الشاعر النفسية التي قد تؤدي أحيانا إلى تضييق في مساحة الكلام .
- يأتي حذف المبتدأ أحيانا للتعظيم والتوقير، خاصة إذا جاء مترافقًا وغرض الوصف .
- يرد حذف المفعول به لإفادة التعميم مع الاختصار .

(2) نفسه ، ص 191 .

- كان الحذف على مستوى الحرف قليلاً جدا، وجاء مرتبطًا خاصة بالخطاب السردي .
- عمد الشاعر ـ في أغلب النماذج السابقة ـ إلى الحذف تفاديا للتكرار وحفاظًا على الصيغة الإيقاعية، كما قد يكون مبرر الحذف وجود قرينة اشتق منها المحذوف أصلاً .
- يأتي الحذف أحيانا كوسيلة للتماسك النصي، سواء على مستوى البيت الواحد أو عدة أبيات .

المبحث الثالث : التكرار

- ❖ تكرار الحرف
- ❖ تكرار الكلمة
- ❖ تكرار العبارة
- ❖ تكرار الصورة
- ❖ السمات العامة للتكرار

يعد التكرار من الظواهر البلاغية التي تتسم بها اللغات عامة ومنها اللغة العربية، وهو يعني في اللغة « الرجوع (...) وكرر الشيء وكركره : أعاده مرة بعد أخرى . وكررت عليه الحديث : رددته عليه. والكر : الرجوع على الشيء ومنه التكرار، والكرة البعث و تجديد الخلق بعد الفناء ».[1]

فمن أهم معانيه الرجوع أو العودة لما سبق ذكره في النص، وكذلك البعث وتجديد الخلق بعد الفناء، فإذا حصرنا هذا المعنى بفنون القول نجده يقصد أن المتكلّم قد يذكر عدة جملٍ متتالية قد تنسي السامع أول الحديث، فيعود المتكلّم ليكرر بعض ما قاله للتذكير أو للتنبيه، باعثًا إيّاه و مجددا له بعد أن كاد ينسى. فالتكرار هو « إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة من النص الأدبي ».[2]

وهو أسلوب التفت إليه النقاد القدماء ووقفوا أمام بعض نماذجه خاصة من القرآن والشعر، وتكاد الأغلبية منهم تتفق على تعريف واحد له، فهم لم يخرجوا به عن كونه إعادة للّفظ أو المعنى. فابن الأثير يعرفه بقوله :« هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا، كقولك لمن تستدعيه (أسرع ، أسرع) فإن المعنى مردد واللفظ واحد »[3]. أما عبد القادر البغدادي فيقول : «إن التكرار هو أن يكرر المتكلّم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى » [4] .

و أول من خص للتكرار بابا ابن قتيبة في كتابه (تأويل مشكل القرآن) ، فتوقّف عند بعض صور التكرار التي وجدها في القرآن الكريم مثل تكرار الأنباء و القصص و الآيات ،

(1) ابن منظور : لسان العرب ، م 13 ، ص 46 .

(2) شفيع السيد : النظم و بناء الأسلوب في البلاغة العربية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ص 54 .

(3) علي بن محمد بن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، ج2 ، تحقيق : أحمد الحوفي ، دار النهضة ، ط2 ، القاهرة، ص345 .

(4) عبد القادر البغدادي : خزانة الأدب و لب لباب العرب،ج1 ، تحقيق : عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، القاهرة ، 1979 ، ص 361 .

كآية فبأي آلاء ربكما تكذبان التي تكررت واحدا وثلاثين مرة في سورة الرحمن . وهو يفسر ذلك بأن هذا التكرار لم يخرج عن مذاهب العرب و غرضه التوكيد و الإفهام ، حيث يستشهد ببعض أبيات من الشعر ، كقول الشاعر :[1]

كـم نعمة كانت لكـم كـ ـم كـ ـم كـم

و قول الآخر :

هـلاّ سألت جمـوع كندة يـوم ولّوا أيـن أيـ ـنا

حيث كرر الشاعران أداتي الاستفهام (كم) و (أين) .

و التكرار ظاهرة بلاغية تميز بها الأسلوب الشعري منذ القديم ، فهذا (المهلهل بن ربيعة) حين فُجع بأخيه (كليب) يرثيه بقصيدة برز فيها التكرار و كأنه لازمة من لوازم التوجع و التفجع ، إذ ليس هناك ما يعدد المناقب أو يستدر الدموع سواه [2] ، فيقول :

على أن ليس عِدلاً من كليب إذا طُرد اليتيم عن الجـزور

على أن ليس عدلا من كليب إذا رجف العضاة عن الدبور

على أن ليس عدلا من كليب إذا ما ضيم جيران المجـ ـير

على أن ليس عدلا من كليب إذا ما برزت مخبأة الخـدور

حيث ينفي (المهلهل) ـ مؤكّدا بالتكرار على النفي ـ أي تشابه بين أخيه و غيره من خصومه، ليصل في آخر قوله بهذا « النسق من التعبير إلى ما يريد من وصف أخيه بقوة البأس

(1) شفيع السيد : النظم و بناء الأسلوب في البلاغة العربية ، ص 55 .

(2) أنظر صلاح الدين محمد عبد التواب : النقد الأدبي ـ دراسات نقدية و أدبية حول إعجاز القرآن ، ج3 ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، 2003 ، ص 42 .

(3) شفيع السيد : المرجع السابق ، ص 67 .

ونفاذ الكلمة وشهامة الفرسان، و هي أوصاف بقدر ما تحمل من دلائل الفخر (...) تشف عن عمق الأسى و هول الفجيعة ».[3]

فالتكرار يجسد إذًا سمة أسلوبية هامة ويكاد يكون أكثر السمات لفتا للنظر، وهو في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها.[1]

وللتكرار عدة أنواع، فمنه تكرار الحروف والكلمات والعبارات والجمل و الفقرات و القصص، [2] فهو بذلك ليس مقصورا على عدد من الألفاظ في الجملة، بل قد تتكرر جمل كاملة وقد تتكرر فقرات وقصص ومواقف ونصوص ... بحسب الغرض المنشود . إذ أنه قد يرد لعدة أغراض منها : « التوكيد و زيادة التنبيه و زيادة التفجع و التحسر، و زيادة المدح والتلذّذ بذكر المكرر و التنبيه بشأن المذكور، و التشوق و الاستعذاب والتهديد والوعيد والتقرير و التوبيخ »[3] فمثلاً نجد (امرئ القيس) يكرر اسم (سلمى) تشوقًا و استعذابا في قوله :

ديار لسلمى عافيات بذي الخـال ألحّ عليها كـلّ أسحم هطّـال

و تحسب سلمى لا تزال كعهدنـا بِوادي الخزامى أو على رأس أوعال

و تحسب سلمى لا تزال ترى ظلاّ من الوحش أو بيضا بميثاء محـلال

ليالي سلمى إذ تريك منضـ ـدا و جيدا كجيد الرئم ليس بمعطال

(1) أنظر إيمان محمد أمين الكيلاني : بدر شاكر السياب ـ دراسة أسلوبية لشعره ، ص 283 .

(2) صبحي ابراهيم الفقي : علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، ج2 ، ص 20 .

(3) فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية ، ط1 ، الأردن ، 2004 ، ص 30 .

إذ جعل (امرئ القيس) من تكراره للاسم (سلمى) نقطة ارتكاز واتكاء لبناء المعنى واستحداث معانيه الجزئية وتداعيها . فالتكرار في عنصر من عناصر النص اللغوي يجعل من النص بنية متماسكة متلاحمة الأجزاء، كان محورها في هذا المثال الاسم (سلمى). (4)

و الذي نتبينه من هذا أن التكرار قد يساهم في تماسك عناصر النص ببعضها خاصة إذا كانت متباعدة ، من خلال إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة ، و ذلك باللفظ نفسه أو بالترادف ، من أجل الوصول إلى أكبر قيمة أو إفادة يمكن أن يحقّقها التكرار و هي إحكام بنية الكلام، فضلاً عن الأبعاد الدلالية التي قد يضفيها عليه .

إلاّ أن هذا لا يعني أن كلّ تكرار في الكلام هو ذو قيمة أو فائدة، إذ أنه على ضربين « أحدهما مذموم وهو ما كان مستغنى عنه غير مستفاد به، لأنه حينئذ يكون فضلاً من القول أو لغوا (...) والضرب الآخر ما كان بخلاف هذه الصفة، و إنما يحتاج إليه ويحسن استعماله في الأمور المهمة التي قد تعظم العناية بها، ويخاف بتركه وقوع الغلط والنسيان فيها والاستهانة بقدرها ». (1)

وهناك من يدرج الإطناب والتطويل ضمن التكرار، فإذا جاء التكرار لفائدة فهو إطناب ويصبح ضربا من ضروب التأكيد التي يؤتى بها قصدا في الكلام لمعنى ما، أما إن كان لغير فائدة فهو يدخل في باب التطويل الذي لا يعدو كونه حشوا بلا طائل .

إلاّ أنه في الشعر يختلف عنه في النثر، فإذا كان في النثر أقرب إلى الحشو الزائد فإنه في الشعر ليس كذلك، فالصورة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها بل إنها تحمل دلالة ثانية لمجرد خضوعها إلى التكرار، فنقرأ في الصورة المكررة شيئًا آخر غير الذي سبق .(2)

(4) أنظر سامي محمد عبابنة : التفكير الأسلوبي ، ص 209 .

(1) صلاح الدين محمد عبد التواب : النقد الأدبي ـ دراسات نقدية حول إعجاز القرآن ، ج 1 ، ص 81 .

(2) عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ـ شعر الشباب أنموذجا ، دار هومة ، ط1 ، 1998 ، ص 46 .

وبهذا يصير التكرار واحدا من الأساليب التعبيرية الدقيقة التي تظهر بوضوح في نتاج الشعراء والأدباء، « تشف عن أبعاد مختلفة في العمل الأدبي، وتعكس جوانب غنية فيما يتعلّق بحضور الأديب وحالات تفاعله مع الأشياء من حوله، باعتبار المادة الأدبية هي وثيقة الأديب وبصمته الدالة عليه في الوجود ».[3] لذا يعد الكشف عن التكرار في نص ما من صميم الكشف عن حقيقة التشكّل الشعري وعلاقته بكثافة الشعور المتراكم زمنيا في نفس الشاعر، والذي يتبدى واضحا هنا أو هناك من فضاء النص أو النصوص الأدبية، من خلال تكرار هذه اللفظة أو تلك ؛ مما يسهم في عملية الإيحاء و تعميق أثر الصورة في ذهن القارىء .

التكرار في ديوان سيدي لخضر بن خلوف :

لقد شمل التكرار مساحة واسعة من شعر (سيدي لخضر بن خلوف)، تعددت فيه الصور وتنوعت المستويات، و تدرجت من الحرف إلى الكلمة إلى العبارة والصورة .

1 ـ تكرار الحرف :

وهو تكرار ستقتصر الدراسة فيه على حروف المعاني دون المباني،[*] و حروف المعاني هي « التي تفيد معنى (...) أو التي توصل معاني الأفعال إلى الأسماء ».[1] وهي تنقسم إلى حروف مفردة وأخرى مركّبة منها: حروف الاستفهام والعطف والمضارعة و النفي و النداء والجر والشرط ... وقد كثر ورودها في ديوان (سيدي لخضر بن خلوف) على نحو ملحوظ، حيث كان لتكرارها في كلّ مرة دلالات ومعانٍ سنحاول تبينها والكشف عن بناها الداخلية من خلال أبرز نماذجها .

أ ـ تكرار (الواو) :

يقول (سيدي لخضر بن خلوف) :[2]

---

(3) فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود دريش ، ص 11 .

(*) فقد سبق تناولنا لحروف المباني و لتكرارها . أنظر : الفصل الأول ـ المبحث الثاني : الإيقاع الداخلي .

(1) محمود عكاشة : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ـ دراسة في الدلالة الصوتية و الصرفية و النحوية و المعجمية ، دار النشر للجامعات ، ط1 ، مصر ، 2005 ، ص 106 .

(2) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 66 .

صلى اللهْ عليك قدر فَضلْ الجَمعة وفَضلْ عاشورة والْعيد يمضِي وياتي

ما دامت الأيام و ألْلياليِ تبـُوعة صِيفِية و خرِيف و الرْبيع و شاتي

والْاحد والاثْنين والثْلاثة والاربعة و خِميس و جمعة و في نهار السْبوتي

ففي هذا المقطع تكرر حرف (الواو) أربعة عشر مرة ، و هوتكرار أراد منه الشاعر أن يحصي عدد الصلوات على النبي و أن يقرنها بتكرار الأيام و الليالي ، و كأنها بعد آخر يوازي البعد الزمني في خلوده . مستعينا في ذلك بقدرة التكرار على توسيع الحيز الدلالي و بشكل تدريجي ، فقد بدأ الشاعر عده أو إحصاءه بالأعياد ثم بالفصول ليصل إلى الأيام .. الأكثر عددا و الأدوم بقاءً ، لتتسع بذلك مساحة المعنى و تكون أكثر شمولية . فقد يؤدي تكرار الحرف في كثير من الأحيان إلى«توسِعة الشيء المقترن به ضمن السياق الذي ورد فيه (...) وبشكل تدرجي تزداد التوسِعة فيه اطرادا بزيادة التكرار »[1].

و يقول أيضا :[2]

مكي و زمزمِي و هاشمِي و مداني سيد المُهاجرين و سيد الأنصـ ـار

يتكرر في هذا المثال حرف (الواو) أيضا، ولكن ليأتي هذه المرة مقترنا بدلالة التضييق حيث انطلق الشاعر من معنى واسع وراح يتدرج فيه باستعمال حرف (الواو) المكرر حتى وصل إلى أضيق معنى ممكن في هذا المثال .

إذ بدأ الشاعر في وصف الرسول (صلّى الله عليه و سلّم) من كونه مكّيا ـ وهي صفة عامة ـ ثم قال (زمزمي) ثم (هاشمي)، لتضيق الدائرة أكثر ونصل إلى (المداني)[*]ثم سيد المهاجرين والأنصار، وهو وصف لاينطبق إلاّ على الرسول الكريم .

(1) فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش ، ص 53 .

(2) الديوان ، ص 98 .

(*) المداني : نسبة إلى المدينة المنورة .

فالتضييق هو عكس التوسعة، إذ يؤدي تكرار الحرف أحيانا إلى « تضييق حيز أي شيء يقترن به، فيبدو وكأنه قد اختزل إلى أقصى درجة ممكنة وبأسلوب تدرجي يزداد اطّرادا بزيادة التكرار ».[3]

كما قد يتكرر حرف (الواو) لإفادة الجمع و التكثير، كما في قوله :

راني في حِمى الجِلاني و الشيخ أبو عزة مقَرج الكْروب

و الشادلي و القَيرواني و القَرطُوبي و التساجِي و حروف الكْتاب

فالشاعر أورد عدة أسماء لأولياء و مشايخ و يعلن أنه في حماهم ، لهذا راح يقرن كلّ واحد منهم بحرف (الواو) التي تنفرد بكونها تفيد مطلق الجمع ،[4] حيث نلمح الشاعر يكرر هذا الحرف الذي تكررت معه الأسماء و تنوعت و ازدادت عددا كذلك ، لتزيد بذلك حصانته ومناعته من أي أذى بعد أن أحاط نفسه بكلّ هؤلاء .

نفس هذه الغاية نجدها في قوله :[1]

نرغْبك يا ربي بجاه الشْفِيع مع الِبيت و جاه الركْن و الخْلِيلْ

و الصفَا و المَروة و الحُرم و الِبيع و الجْبلْ و المشعر و المنزلْ الحْفِيلْ

و قوله :[2]

يا قَادر يا كْرِيم لي عندك حاجة أغْفَر لوالْدِيا أيا متعالي

و جمِيع من حضر ومن حبْ ولا جا خلْفِي و قَبلْتي و يمِيني وشمالي

فالشاعر يلجأ إلى تكرار حرف (الواو) بصورة متتابعة كي يزيد من مساحة النص الدلالية، من خلال جمعه و إيراده لعديد المعاني التي يحيل بعضها على بعض والتي تشترك كلّها في الحكم الدلالي .

---

(3) فهد ناصر عاشور : المرجع السابق ، ص 54 .

(4) أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، دار غريب ، القاهرة ، ص 174 .

(1) الديوان ، ص 165 .

(2) المصدر نفسه ، ص 171 .

ب ـ تكرار (لا) :

حيث اقتصر عمل (لا) المكررة على النفي فقط . منها قول (بن خلوف) :[3]

باكِـي عِليك ما نصبرشِـي و لا نفْتـكر حِبيبـ ـا غِيرانتـ ـا

محمـد الحْبِيب القُرشِـ ـ ـي سيد العبـَاد و أُـ ـولا انتـا

لاشمْس لا صـ ـ ـوادق عرشِي لا ملْك لا ءـ ـوالمْ شتـ ـ ـا

لا وقْت لا صـلاةْ لا مسـجد لا سلْطنا انذكْـرت لا وقْت زاد

لا عين لا سـواني تجَبـ ـ ـد لا برْلا بحرلاحرثْ لاسلْسِيلْ واد

إن الشاعر في هذا المقطع يكرر على نحوٍ مطّردٍ حرف النفي (لا) ليجعل من كلّ المعاني التي تعقبه مستحيلة الحدوث و التحقّق ، مؤكّدا بذلك على أن أكبر نعمة من الله بها على عباده كانت مبعث رسوله الكريم ، الذي أشرق له نور السموات و الأرض و صلُح عليه أمر الدنيا و الآخرة، لهذا راح الشاعر يعدد كلّ مِنن الله الأخرى و يقرنها بحكم النفي الذي أسقط عنها كلّ وجود لولا وجود الرسول (صلّى الله عليه وسلّم) .

كما نجد قوله أيضا:[1]

يا ماذَا من قَلْب علِمـ ـي يهتف في بحر الظّـ ـ ـلام

لا تدِرـ ـ ـير و لااستِقَام و لا ترشِيـ ـ ـد و لا لُجام

فمرة أخرى يلجأ الشاعر إلى النفي من أجل استعماله كرابطة بين الألفاظ والمعاني التي يوردها، ففي هذا المثال ترددت (لا) النافية أربع مرات كتأكيد من الشاعر- في هذه الصورة - على دلالة العمى .. عمى القلب، التي تجسدت أكثر من خلال النفي المتكرر لأي فعلٍ سليم قد يصدر عن هذا القلب الذي اتخذ من الظلام بحرا يهتف فيه. فقد يعمد الشاعر إلى مثل هذا

(3) نفسه ، ص 75 .

(1) المصدر السابق ، ص 75 .

التكرار إما في مشاهد يطرح فيها حمولته النفسية، أو في أخرى تدور على فكرة يريد تأكيدها فيصر عليها وكأنه لا يرغب بالانتقال إلى غيرها .

كما في قوله :[2]

لا غْمامة يا صاحِبي في **الجَنة لا هَمْ و لا هرم و لا انِتقَالي**

وقوله :[3]

الساع تلْتـقِي بالْموتَـ ـى توجـدِي النـاس الا تدري

لا زايرِيـن كانـوا شتـى لا شمْس لا هـ ـوا لا قمري

ففي هذين المثالين يحاول الشاعر تجسيد صورتين مختلفتين، الأولى للجنة والثانية للقبر؛ ومن أجل الوصول إلى أقصى درجة ممكنة من التكثيف الدلالي فإنه يلجأ إلى التكرار عبر ترديده للنفي .

ففي الصورة الأولى وحتى يصل بنا إلى معنى الخلود نفى كلّ دلالة معاكسة له كالهرم والانتقال، و في الصورة الثانية كذلك أثبت ظلمة القبر ووحدته بنفي كلّ ما قد يتسرب إلى المعنى من هواء أو نور أو ألفة ... وبهذا وصل الشاعر بأفكاره ـ من خلال ترديد (لا) النافية ـ إلى درجة التشبع الدلالي .

ج ـ تكرار (فـي) :

يقول (سيدي لخضر بن خلوف) :[1]

زين الدرجة في **نهار العجاجة راني** في **الحْشا واقَد مشعـ ـ ـالُه**

طُولْ الدْجا في **مدِيحه نهجِـي نترجى** في **الحْبِيب و** في **جلّ جلالُه**

(2) نفسه ، ص 92 .

(3) نفسه ، ص 139 .

(1) المصدر السابق ، ص 104 .

فقد كرر الشاعر حرف الجر (في) خمس مرات من أجل التأكيد على حالة نفسية انتابته من الشوق والمديح والرجاء لله ورسوله، حيث كان الحرف (في) بمثابة وعاءٍ حوى هذه المعاني وأكّدها من خلال ترديده عدة مرات. إذ تعد هذه الدلالة ـ دلالة التأكيد ـ من أشهر دلالات التكرار وأكثرها شيوعا وانتشارا بين أشكاله المختلفة. [2]

ومثاله أيضا :[3]

في **يده اليمِين و** في **يده اليسرى** **و** في **العنق و** في **الرّجلْ زادوا حيرانْ**

بسلاسلْ من حدِيد شدوه الكُفار **على ظهر زايلة سارتِ به تهـ ـوم**

حيث يتكرر في هذا المثال حرف الجر (في)، وهو تكرار ذو دلالة واضحة قصد به الشاعر إلى التأكيد على قسوة الكفرة وهم يقيدون عدوهم من المؤمنين حتى لم يتركوا مكانا لم تلفّه سلاسلهم، وكأن الشاعر وهو يكرر الحرف (في) كانت تتكرر معه هذه العملية ـ عملية التقييد ـ لتتسع مساحتها المكانية أكثر فأكثر مع كلّ ترديد له .

د ـ تكرار (من) و (أين) :

حيث تتكرر الأداة (من) كاسم موصول في قوله :[1]

من لا يتوب و لا ينـ ـدم **مفْروض يسكُن تلظـ ـا**

من لا يقُولْ أنا مسلـ ـم **قَزدِير ماهوشِي قَضـ ـا**

من لا عملْ ِبما يعلـ ـم **سكْـرانْ من بعد اليقْـظا**

من صـاب عينا لا ترقُـد **و لسانْ بذِكْر اللّه لِـ ـبدا**

(2) فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش ، ص 52 .

(3) الديوان ، ص 124 .

(1) المصدر السابق ، ص 81 .

و يبـ ـات في الورد يجـدد حتى يبـ ـ ـانْ الفْجر غَدا

فقد بنى الشاعر مقطعه هذا على عدة احتمالات، تنطلق كلّها من الاسم الموصول (من) العائد في معناه على الذي لم يقر بتوبته ولا بإسلامه ولم يعمل بما يعلم، لنصل إلى نتيجة واحدة في شكل جواب شرط : أن (يسكن تلظّا) أي جهنم . فالشاعر قد بنى أبياته بذات البداية و النهاية ولكن بتفاصيل صغيرة أعطت لكلّ بيت رؤيته الخاصة، لتجتمع في الأخير على دلالة واحدة زادها التكرار كثافةً و تأكيدا .

ذات التكرار نجده في قوله :[2]

من عِليه الأوزار مثْلْ ما عِليـ ـنا و يريد مدح المُختار انعلْموه منـّه

من بحثْ عن حاجة تنعدْ لُه نصِيب من سمح في سهمه ما رايت ما حظا

من مدح سِيد الأمة ما يرى عْضِيب من حرس على الدنيا ما كانْ ما قْضا

فالشاعر عمد كذلك في هذه الأبيات إلى ترديد الاسم الموصول ممثّلاً في (من) االذي كان أداة ربط وصلت بين أبيات مختلفة المعاني و الدلالات، وجعلتها تشترك في فكرة رئيسية واحدة : فلكلّ امرئ ما نوى و ما تمنى ..

كما قد يكرر الشاعر ـ في مثال آخر ـ أداة الاستفهام (أين)، كما في قوله :[1]

واينهم السادة أعمام حيضـرة واين هو ابن عم الصادق الأمِين

واين هو العباس و حمزة القَيصرا فَاين ابن جعفَر الحَاذَق الوزيـر ن

ليجعل منها سلسلة تتوالى فيها التساؤلات عن مصير كلّ من سبق، في مرارة وسخرية من كلّ نفسٍ يمنيها صاحبها بالبقاء .

(2) نفسه ، ص 102 .

(1) المصدر السابق ، ص 162 .

فعبر استدعاء كلّ هذه الأسماء والشخصيات مقرونة بأداة الاستفهام (أين) إعلان من الشاعر عن بحثٍ عن مفقود .. سيبقى مفقودا . وما التكرار الذي جاء به إلاّ تأكيد من الشاعر على دلالة الفقد هذه .

2 ـ تكرار الكلمة :

ويعتبر تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة، إذ قد تتكرر اللفظة بعينها أو بصيغتها . ولهذا سنحاول تتبع الكلمات من حيث ورودها مكررة في شعر (سيدي لخضر بن خلوف) ضمن هذين القسمين .

أ ـ تكرار الكلمة بعينها :

ومثالها قول (بن خلوف) :[2]

صلى اللهْ على الصادق الصْدِيق الأمِين

قَدر ما يتلى في **محاضر القَارِيـ ـ ـن**

قَدر الليلْ و ما يِليه النْهار يا سامِعِـين

قَدر النخلة و الدالية بثْمارها اليِنِيـن

قَدر اللي في **القَريات و المْدنْ ساكْنِين**

قَدر ما صلات الناس على تاج المرسِلين

حيث جعل الشاعر من تكراره لكلمة (قدر) مرتكزا انبنى عليه مقطعه الشعري ، وهو تكرار لم يأتِ عفوا بل قصد من ورائه الشاعر التأكيد على فكرة معينة درجة الإلحاح عليها، فهو يحاول تركيز الرؤية ككلّ واختزالها في كلمة (قدر) التي حملت رغبته في ملء هذا الكون صلاةً و سلاما على النبي وفق منحى تصاعدي . فكلّما تكررت هذه اللفظة زادت

(2) نفسه ، ص 51 .

معها المساحة الكمية للصلاة، ليزداد النص ككلّ تمددا دلاليا و تأكيديا، فقد « يحمل الاسم المكرر على عاتقه زيادة المعنى وتكثيفها في المقطع الواحد، من خلال ما يرتبط به في كلّ مرة من معانٍ جديدة ».[1]

ويقول أيضا في نفس السياق :[2]

صلى اللهْ على المُصطفَى مِليح الوْـ ـلاح
عدد النحلة و الدود و العسلْ في الأجباح
و عدد الساعات من الوْسا للصْبـَ ـ ـاح
و عدد الجَنات و ما فِيها من لْقَـ ـ ـ ـاح
و عدد الزيتونْ و ما خرج من اصـ ـلاح
و ما ناح الحْمام من صمِيم قَلْبه و بـ ـ ـاح

فالشاعر هنا احتفظ بنفس البؤرة الدلالية وبنفس المعنى المكرر، مع تغيير في اللفظة التي ماكانت إلاّ مرادفًا للفظة السابقة والتي سارت في نفس التوجه معها .

فالشاعر لازال يحاول حصر شيء معنوي بآخر حسي، من خلال معادلة فعل الصلاة على النبي بـِ(عدد) ما في الكون من ساعات ومخلوقات ونباتات وأصوات...، لهذا عمد إلى التكرار الذي سمح له بهذه الموازنة من خلال تحقيق العلاقة المتبادلة بين العناصر المكونة للنص. [3]

(1) فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش ، ص 67 .
(2) الديوان ، ص 53 .
(3) صبحي ابراهيم الفقي : علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، ج2 ، ص 21 .

وفي نموذج آخر يكرر الضمير المنفصل (أنت) كتأكيد منه على فكرة تسيطر عليه وعلى النص الشعري، كما في قوله :[1]

أنت صدِيق الأمِير عِلِـي أنت هلاك ابن الهُـ ـ ـ ـرة

أنت إمـام المُصلـ ـي في **يوم الأزهر والغـ ـ ـ ـرة**

أنت عِمـاد المَتعمـ ـد أنت الشفِيـع من تلظـ ـ ـا

فهذه الأبيات قائمة على تكرار الشاعر للضمير (أنت)، الذي لم يكرره هنا إلاّ للتأكيد على هوية الرسول (صلّى الله عليه وسلّم) التي بدأت من الماضي حين كان صديقًا لعلي (رضي الله عنه) و إماما له، وتواصلت إلى الحاضر والمستقبل حين سيكون عمادا وشفيعا للمؤمنين جميعا .

ففي تكرار هذا الضمير بحثٌ عن هوية دائمة يتصل فيها (كان) الأمس بـِ (سيكون) الغد، ضمن حلقات دلالية كان الضمير المكرر (أنت) الرابط بينها .

نفس المعنى و نفس الغرض الدلالي نجده كذلك في قوله :[2]

أنت ربْ البساطْ الأسفَـلْ و أنت ربْ الأفْق الأعلـى

و أنت ربْ المْقام الأحقَـلْ و أنت ربْ العبـاد جمـلا

ففي هذا التكرار تأكيد ثانٍ لتحديد هوية أخرى .. تعلّقت هذه المرة بالله (عز و جلّ) التي بدأت جزءًا وانتهت جملةً .

ويتواصل تكرار هذا الضمير أكثر فيقول :[3]

أنت يامحمد أنهلى في **خيمـتي أنت كبِير داري و أنت مولاها**

(1) المصدر السابق ، ص 81 .

(2) نفسه ، ص 181 .

(3) نفسه ، ص 192- 193 .

و انت يا بالْقَاسم عمم بعمامتِي تضحى لَك هيبة لِمن يراهـا

و أنت يا احمد خذْ أدي سبحـ ـتي لِها افْتكرني وقْت تقْراهـ ـا

و أنت الحْبِيب ولْدِي نطْفَة من الكَبدة خذْ شملْتي و برانِيس الصوف

أتهلوا في **بعضكُم لا تشفُوا** فيّ **الأعدا قُوموا جنازتي واعطُوا المَعروف**

ففي هذا المقطع يجعل الشاعر لكلّ الأبيات منطلقًا واحدا هو الضمير المنفصل (أنت) الذي راح يتكرر مع كلّ اسم من أسماء أبناءه، فالشاعر هنا وهو على فراش مرضه وموته احتاج إلى التكرار و التأكيد معا لإعلان وصيته . ولأن « في التكرير تقريرا للمعاني و تثبيتا لها في الصدور »[1] اعتمده الشاعر مع النداء حتى يزيد من درجة الانتباه و الإدراك لدى من حوله .

ب ـ تكرار الكلمة بصيغتها :

فكما تتكرر الكلمة بلفظها فإنها تتكرر كذلك بصيغتها وقالبها الصرفي، فتغلب بذلك صيغة ما وتهيمن على مساحة النص بشكل ملحوظ، كتكرار صيغة اسم الفاعل في قوله :[2]

يا الزاهدِين يا عابدِين يا فُقَرا يا ذَا الساجدِين دخِيلْ هْمْتكُـم

يا الطايعِين يا عامِلِين يا ذُكَرا يا حافْظِين ذَا الْعلْم أنا عِبيدكُـم

يا فَايزِين و تالِْين يا فُـ ـرا يا خايفِين ربي راني نحشْمكُـ ـم

يوما نمُوت تدعوا لي **بالاِستِغفَار و بعدها افْتكْروا مداح** محمـ ـد

(1) صلاح الدين محمد عبد التواب : النقد الأدبي، ج2 ، ص 172 .

(2) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 89 .

و قد استعان الشاعر باسم الفاعل ـ تحديدا ـ لرسم صورته هذه لما يميزه عن غيره من المشتقّات ، فهو يدلّ على القائم بالفعل على وجه الحدوث و التجدد ، فالوصف قائم يدلّ على حدوثه في الحال واستمراره باستمرار هيئة الموصوف إلى أن يتحول إلى وصف آخر.[1]

فكل الذين استدعاهم الشاعر في مقطعه هذا ـ من خلال اسم الفاعل وتكراره ـ هم في حالة حياة مستمرة ومتواصلة من الطاعة والزهد والعلم والتلاوة، مما يشي بثقته فيهم وفيها ليدع لهم في الأخير أمانة الذكرى والدعاء له .

كما نجد قوله أيضا :[2]

يا مســ ـلك الغـ ـ ـارق مثْلْ سفِينةْ نوح من ركب فِيها ناجِي

محمـد الفَـ ـ ـ ـ ـارق ماِبين المستقِيم و اللي كانْ اعواجِي

آمِيـ ـن و صـ ـ ـ ـادق عند الاستِئْذَانْ قُلْ يا الاخضر آجِي

فالشاعر في هذه الأبيات يعدد بعضا من صفات الرسول (صلّى الله عليه وسلّم) التي جاءت على صيغة اسم الفاعل، لما له من قدرة ـ كما أسلفنا ـ على الدلالة على تجدد الحدث. فمحمد لطالما كان و لازال الفارق المبين ما بين الحق و الباطل، و هو الذي كان صادقًا وسيبقى .. لهذا فمجيئ هذه الصيغة مكررة على هذا النحو إنما كان بغرض الاستمرارية والدوام لما أورده الشاعر من دلالات ومعانٍ، إضافة إلى ما لمثل هذا التكرار من خفّةٍ وجمالٍ وأثرٍ في توفير الجو الإيقاعي، فالنقرات المتناسقة تشيع في القصيدة لمساتٍ جمالية لا يخفى أثرها في النفس. [3]

وفي مثال آخر يقول :[4]

---

(1) محمود عكاشة : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، ص 72 .

(2) الديوان ، ص 91 .

(3) إيمان محمد أمين الكيلاني : بدر شاكر السياب ـ دراسة أسلوبية لشعره ، ص 287- 288 .

(4) الديوان ، ص 129 .

تَمَ مشـى باباها سـارع شـاكِي للْعدنـان

جلس قْبـالُه يتضـرع بَـاكِي بالتحنـان

فمرة أخرى طغت صيغة اسم الفاعل التي جاءت هذه المرة لترسم صورة شاملة لهذا الأب(*)، ولتعبر بالصوت والدلالة ـ التي جاءت على زنة فاعل ـ عن حالته النفسية . فشكواه وبكاؤه وخطواته المتسارعة أفعالٌ لم تستدع فاعلاً عاديا ولكن اسم فاعل يدلّ بالدرجة الأولى على الاستمرار والدوام، ولأنّ حالته قد أصبحت على هذا القدر من البؤس واليأس، راح الشاعر يوردها في صورة واحدة هي صورة اسم الفاعل المكرر .

كما قد نجد صيغا أخرى مكررةً هنا وهناك في شعر (بن خلوف) ،كاسم المفعول في قوله:(1)

صلى اللهْ عِليه قدر حروف إلِيـم محمـد مصطفَى مدثر مزمـلْ

مطْهر مجتبي مشفّع معظـم مؤيـد متقِي مقَـدم مفَضـلْ

ممجد مرتضِي مذَكر معلـم محذر مفْتِـي محرم محـلّلْ

مغفُور الذنب ما بقَات عنه وزرة مرفُوع الذكْر في السْمااسمه عالي

ألَم نشرح لَك صدرك ِنعم السورة محمود الِاسم خصه ذُو الجَـلالي

ففي هذا المقطع أورد الشاعر سلسلة من صفات الرسول (صلّى الله عليه وسلّم)، ولكن هذه المرة على صيغة اسم المفعول الذي يدلّ على« الحدث والحدوث وذات المفعول»،(2) أي على الذي وقع عليه الفعل . وإنّ مجيئه مكررا بهذا الشكل ليشير إلى الفاعل الرئيسي لكلّ هذه الأفعال أو الأفضال التي خص بها الرسول. ومادام الفاعل واحدا ومعروفًا

(*) فالشاعر يورد هنا قصةً لأبٍ وأد ابنته ، ليتآكله الندم عليها فيما بعد .

(1) الديوان ، ص 61 .

(2) محمود عكاشة : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، ص 74 .

للجميع فقد اكتفى الشاعر بالتدليل عليه بأن أورد الكثير من أسماء المفعول التي تسارعت وتيرتها حتى وصلت بنا إلى مصدرها الرئيسي أو فاعلها : (الله) ذو الجلال .

3 ـ تكرار العبارة :

ومن أنماط التكرار التي نراها بارزة في شعر (بن خلوف) هو تكراره لعبارة معينة في صدر مجموعة متوالية من الأبيات. من أمثلتها قوله :[1]

صلى اللهْ عِليك قَدر الاوراق في **القَرع** **و عدد الشعر الرْفِيق مع من كْساه**
صلى اللهْ عِليك قَدر الانْمار و الزْرع **و فْراشه و غْطاه و المجَرد سقَـ ـاه**
صلى اللهْ عِليك قَدر اليأس و الطْمع **قَدر أياس ابِليس مؤيس** في **رجـاه**
صلى اللهْ عِليك يا محمـد حِبيـبي **يا من لا مثْلك حِبيب يا ابن آمِينة**
يوم وقُوف الخَلْق لِيس تغفَـلْ عن أبي **و أمي و أهِلي نريد وجه الحْنِيـنة**
صلى اللهْ عِليك يا النِبي العـ ـربي **يا سراج الدهر يا المرسلْ نِبينـ ـا**

فالشاعر يحدد في مقطعه هذا بداية واحدة للأبيات هي عبارة (صلّى الله عليك قدر..)، كمعنى رئيسي تتفرع عنه معانٍ أخرى لتعود في نهايتها إليه، جاعلاً منها مرتكزا لإضافة دلالات أخرى تدعم فكرته الرئيسية وتوسع منها .

كقوله :[2]

طُولْ السْنِين عرض هذِه المـَ ـائدة **وفي كُلّ نهار مياةْ سنة تنعـ ـ ـدْ**

(1) الديوان ، ص 67 .
(2) المصدر نفسه ، ص 155 .

طُولْ السِنين و النْعايم ممـ ـدودة وفي كُلّْ طْعام نسْبحوا و للهْ الحَمد
طُولْ السِنين دورها و لاتفْـ ـ ـدى صنع اللهْ العظِيم من الياقُوت أسود
فِيها نتنْعموا الـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـدْوام بإبراق من الذّْهب يطُوفُوا الوْلدانْ
لأهلْ الصْلاةْ و الصْيـ ـ ـ ـ ـ ـام و أهلْ الجِهاد و الزْكاةْ و الأذَانْ

ففي هذه البداية تنطلق الأبيات من إطار زماني واحد حددته عبارة (طول السنين) المكررة ، و مع كلّ تكرارٍ نلمح إضافةً جديدة للمعنى . فالبداية كانت مع نصب المائدة ثم ملْؤها بالطعام، لتزيد الدلالة توسعا وتصل إلى بيوت ياقوتية أعدها الله في جنته لعباده المؤمنين. وتأكيد الشاعر على هذه العبارة الزمنية ـ من خلال تكرارها المتواتر ـ إنما هو تركيز منه على دلالة النعيم الخالد والأبدي، فالجنة قد بدأت منذ الأزل وستبقى كذلك .

ومنه قوله أيضا :[1]

أمن درى واش يفْعلْ بي يوم نزور قبرالتراب ضيق مظْلام و نصراني
أمن درى واش يفْعلْ بي يوم النْشور يوم القْصاص بالكّفة و الميـ ـزان
أمن درى واش يفْعلْ بي يوم الثْبور الضحك بالبكّا و الفَرح بالأحزان

ففي هذا المقطع تتكرر عبارة (أمن درى واش يفعل بي يوم ...) ليتكرر معها السؤال حول مصير الشاعر، وليكثّف من حيرته وخوفه في صورة مطّردة توالت فيها الأيام من الممات إلى يوم النشور إلى يومٍ يضج حزنا وبكاءً ..

ورغم أن الشاعر يدرك يقينا أن لا إجابة عن سؤاله هذا، فإنه راح يكرره في إلحاحٍ من يريد الإجابة فورا، أو لعلّه استعاض عنها لاستحالتها بأسئلة تكرر نفسها وتجدد في كلّ مرة ارتباطها بالفكرة المركزية للأبيات، وبالإحساس المحوري الذي يستقطبها .. إحساس الخوف من الغد .

(1) المصدر السابق ، ص 169 .

كما قد يأتي التكرار أحيانا في شكل تضرع يستلزم الإعادة و الترديد ، كما في قوله :[2]

يا غَافَر الذْنوب اغْفَر لي **و لْلْوالْدِين و لْلْوالْدات و الشيخ الاـي رباني**

يا غَافَر الذْنوب اغْفَر لي **و لْلْمومنِين و الْمُومنات يا منِك الْغفْـ ـرانْ**

يا غَافَر الذْنوب اغْفَر لي **و الْمُسلِمين و الْمُسلِمات يا من لا غِيرك ثـَ ـان**

فالشاعر هنا في مقام دعاءٍ و ابتهالٍ يستدعي أن يكرر فيه قوله مرة بعد مرة ، عسى يلقى دعاؤه هذا طريقًا أو إجابة . فمن أهم شروط الدعاء الإلحاح فيه ، إضافة إلى أن دعاءه لم يأتِ كلّه مكررا أو معادا أو قاصدا شخصا بعينه، بل كانت دائرته تتوسع مع كلّ بيت لتشمل في كلّ مرة فئة أوسع .

كما قد تمتد العبارة المكررة حتى تكاد تشمل البيت كلّه، كما في قوله :[1]

في **الحْجر عشر آلاف ءـ ـام يوفْدوهـ ـا لْن اصفَـ ـ ـ ـ ـرت**

في **الحْجر عشر آلاف ءـ ـام يوفْدوهـ ـا لْن احمـ ـ ـ ـ ـرت**

في **الحْجر عشر آلاف ءـ ـام يوفْدوهـ ـا لْن اسـ ـ ـ ـ ـودت**

فنفس المتوالية من الألفاظ تتكرر من بداية الصدر إلى نهاية الشطر، أين تتغير الكلمة الأخيرة التي كانت لونا تدرج من الأصفر إلى الأحمر إلى الأسود .. ليكون عد جهنم قد اكتمل (للناس الفجار) .

وأحيانا يمتد التكرار بالشاعر أكثر ليشمل القصيدة كاملة ، كما في قصيدته (نبتدا الكلمة) التي تكررت فيها عبارة (لا إله إلاّ الله) كلازمة غطّت أغلب أبيات القصيدة . إذ يقول :[2]

(2) نفسه ، ص 172 .

(1) المصدر السابق ، ص 151 .

(2) نفسه ، ص 160 .

لا إله إلا الله الواحد العظيـم الأولى في الأزلْ الموصوف بالقْـدم

لا إله إلا الله الرحمن الرحيـم الدايم ما يفْنى ولا يلْحقُه عـ ـدم

لا إله إلا الله حِصني من الجْحِيم من دخلْ حِصن الله لا خوف لا ندم

لا إله إلا الله تبري من السقَـام ضـامنة المَغفِرة لمن يقُولْهـ ـ ـا

و هكذا يستمر تكرار (لا إله إلاّ الله) في بداية صدر كلّ بيت ، مشيعا بها الشاعر جوا من الذكر و الابتهال على كلّ معاني القصيدة . كما أنها صارت بمثابة نقطة ارتكاز في القصيدة جعل كلّ الدلالات تبدو وكأنها صادرة منها ، فمنها الشفاء و الحصانة و المغفرة .. و بهذا كان التكرار هنا كتأكيدٍ للتنوع الدلالي الذي تثيره هذه العبارة في نفس الشاعر والمتلقي على حد سواء، ومعادلاً رمزيا يوازي في قيمته كلّ ما قد يكون مصدرا لسعادة الشاعر .

4 ـ تكرار الصورة :

و هو تكرار يلجأ إليه الشاعر وهو بصدد خلق معادل رمزي لفكره وشعوره، [1] فتكثر تلك التراكيب التي تساهم مجتمعة في إنتاج مجال تعبيري واحد تسهل ملاحظته وتتبعه عبر الإبداع الواحد أو الإبداعات المختلفة للشاعر .

ولعلّ أهم ما يميز تكرار الصورة هو « كثافة الشعور المتراكم زمنيا في نفس الشاعر، فالصورة تبدأ بسيطة عند أول استعمال لها ثم تبدأ بالتكرار لشدة إلحاحها على الشاعر ». [2]

هذا وإن الاهتمام بالصورة وتكرارها مرده الأساسي ارتباطها الوثيق بالشعور، فالأديب يلجأ غالبا إلى التصوير الذي يجلي لنا جملة أحاسيس كان شعر بها و يريد أن ينقلها

(1) مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص 166 .

(2) فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش ، ص 133 .

فنيا إلى عوالمنا النفسية،[3] و إنّ تكرارها ليزيدها تأكيدا و ترسيخا في ذهن المتلقي و تأثيرا في نفسه .

وفي شعر (سيدي لخضر بن خلوف) استطعنا تتبع عدة صور مكررة جاءت مبثوثة هنا وهناك في ثنايا الديوان، وقد أمكننا حصرها في :

أ ـ صورة الواثق :

وفيها يبدو (بن خلوف) وهو يمني نفسه بالنجاة في اليوم الآخر، معتمدا في ذلك على رؤيته للنبي ووقفه الشعر كلّه على مدحه .

فيقول :[1]

يكْفَـ ـاني صِدقِي وِنيـ ـ ـة الأخضر كِيف يكُونْ خـ ـ ـ ـاطِي

تسعـ ـة و تسعِين رؤيـ ـ ـة و العاطِي مازالْ يعطِـ ـ ـ ـ ـ ـي

ففي البداية يعلّق الشاعر مصيره على نعمةٍ وهبها من الله لصدقه ونيته، نعمة رؤية النبي التي بلغت تسعا و تسعين مرة ولا زالت تراوده .

ولهذا نراه يتسائل في شبه تعجب : أنى له مع كلّ هذا أن يحيد عن الطريق أو أن يكون ضالا أو (خاطي) كما قال، فكأن هذه الر ؤية التي مكّنه الله منها لم تكن إلاّ شهادة على صلاحه وتقواه .

لتتواصل ذات الصورة ولكن مع إضافة أخرى، إذ نلمحه هذه المرة وهو يبحث عن العفو والمغفرة، زاده في ذلك مدح المصطفى والتغني به . فيقول :[2]

---

(3) أنظر عبد الحميد زوينة : بناء الأسلوب في المقالة عند الابراهيمي ـ دراسة وصفية تحليلية فنية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 46 .

(1) الديوان ،ص 172 .

(2) المصدر نفسه ، ص 102 .

قَالْ الأخضر مداح المُصطفَى نِبينا ابن الخْلُوفي الاكْحلْ يعفُو اللهْ عنـه

ما يرى بإذْنْ اللهْ لا شرْ لا غْيِبـنة و يشاهد في اليقْظة الحْبِيب يزيد يراه

ذات الصورة نلمحها مجددا في أكثر من موضع ولكن بتفاصيل جديدة، ففي قوله :[3]

خبره عند العبـاد تَـابْ شِين الافْعالْ بن خلُوف المرمادِي

يـوم الحسـاب و العقَـاب يِشفَع فِيه الرسولْ يوم المِيعـادِ

نراه يضيف إليها دلالة أخرى هي دلالاة الشفاعة التي ستلحقه من الرسول يوم المَعاد، ليكون النعيم داره وسكناه في قوله :[4]

هذَا مدحِي عِليك يا سِيدِي الزهرة قُلْ لي الاخضر بن خلُوف متهني

من يحفَظْ بِيت من مدِيحك يبرى يسكُن دار النعِيم يحشر جِيرانِـي

فالشاعر هنا يجعل من شعره ـ الذي قاله في مدح النبي ـ وسيلة تشفي النفوس وتقربها من الله أكثر، و لتبعدها بذلك عن عذابه . وهذا ما نلمحه في قوله :[1]

اللهم بالرسـولْ سِيـدِي من يحفَـظْ بِيت مـا يعذب

ليعلنها صراحة في الأخير وهو يطالب بمنزله في الجنة، بل وأكثر من ذلك رؤية الله ـ عز وجلّ ـ لمّا تكون قد زالت بينهما كلّ الحجب، فيقول :[2]

لِبـدا علَى الرسولْ نغني طَالب منزْلي في الجَنة بـلا حساب

و يزيد بالنظَر يكْرمـني بِيني وبِين ربي لا حايلْ لا حجاب

(3) نفسه ، ص 118 .

(4) نفسه ، ص 125 .

(1) المصدر السابق ، ص 136 .

(2) نفسه ، ص 146 .

متخلّصا بذلك من أي إحساس بالخوف، كيف لا وهو الشاعر الذي أحاط نفسه بآيات من المديح ومن الذكر الحكيم ، ليقول :[3]

يا رســـولْ اللهْ كِيف نكُونْ شاعرك في **الدنيا و نخـــاف**

دخِيلْ لك بآيـــــات نونْ و القْلم و اللُوح و الأءـــراف

فقد تدرجت بنا هذه الصورة من بدايتها راسمةً لنا سيرورة لأحاسيس الشاعر، من خوفٍ وتوجسٍ وأملٍ كان يزيد إشعاعا في كلّ مرة، ليقرب الشاعر من مبتغاه .. العفو والشفاعة والنجاة ..

إنها صورة مكررة لمونولوج داخلي بين الشاعر و نفسه ، ليمتد بهما الحديث الذي بدأ بـ (يكفاني صدقي و نية) و انتهى بـ (كيف نكون شاعرك في الدنيا و نخاف) . أي أنه ليس بتكرار عادي أو نمطي تعاد فبه الصورة بلا إضافة أو تفصيل ، « فالشاعر لا يبتكر صورة كلّ يوم، ولكنه قادر على امتلاك آلية يكرر فيها الصورة نفسها لتبدو جديدة في كلّ مرة »[1].

ب ـ صورة الخائف :

وهي صورة تكاد تكون مناقضة لسابقتها، سيطرت عليها نظرة مستقبلية متشائمة لما سيكون في عالم ما بعد الموت. فيقول :[2]

نستهزا و المُوت في **أثْري ماذَا من سية عِليـــا**

إذَا نمت أنوم فَـــبري وإذَا قُمت نقُوم حيّـا

هذَا قَاش فِنيت عمـــري نرجى اللهْ يعفُو عِليـــا

---

(3) نفسه ، ص 149 .

(1) فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش ، ص 133 .

(2) الديوان ، ص 43 .

ففي هذه الأبيات يحذّر الشاعر نفسه من غفلتها واستهزائها، قبل أن يفوت بها الأوان و يسبقها الموت .

أما في قوله :[3]

الروح من ذَنبي خـافَت يا سيد دبر عِليـ ـ ـا

خايف الا نتمـ ـ ـرمد و نزيد فُوق تمَرميـدا

فيعلن أن لديه ذنوبا أخافت روحه وحيرتها، فما الذي سيفعله مع خوفه وخوفها في يوم تتوجس منه كلّ نفس .. إذ يقول :[4]

يوم المَمات نمْسِي وحدِي في دار مظْلمة مسدودة

أيزيلف التراب خدودِي و الروح قَانية مفْقُـودة

عارِي عِليك يا معبودِي عند شدايد المَوتـودة

و ملايـ ـك السؤالْ تاتِينـي يتكْدْروا عِلي بوجوه سودا غْضـاب

همـ ـا اثْنين يختبرونـ ـ ـي على القْواعد المَفْروضة نعطِي الجْواب

إذ يفصل الشاعر هنا صورة خوفه أكثر، ويفك أمامنا كلّ خيوط هاجسه الذي ملك عليه نفسه وقلبه وروحه، إنه الزمن/ الغد .. اليوم الآخر الذي يبدأبعتبات القبر .. وحدةٌ وظلام وفناء وشدائد .. يزيد من وطأتها ملْكان وسؤال قد يكون في الإجابة عنه إجابةٌ لسؤال أكبر يطرحه الشاعر :[1]

يا من درى واش يفْعلْ بي ربي غْدا نار الجَحِيم و لا في الجَنة دارِي

(3) المصدر نفسه ، ص 82 .

(4) نفسه ، ص 140 .

(1) المصدر السابق ، ص 169 .

لتكتمل بذلك الصورة التي جسدت لنا حالة الشاعر النفسية وهو في صراعه الداخلي مع نفسه، واعظًا لها .. خائفًا منها .. ومشفقًا عليها، من مصيرٍ لن يعلم أحد منتهاه مادام لم يفارق دنياه بعد .

ج ـ صورة الشيب :

حيث لم تكن إلاّ امتدادا طبيعيا للصورة التي سبقتها، أو ِلنقل سببا غير مباشر فيها، فالشيب ليس إلاّ رمز لزمنٍ قد مضى بقوته وشبابه وأخطائه وهواه، و رمز لزمن قد أتى بما يفترض فيه من حكمة ووعي ورشد .. وإحساس خفي بالخوف من المجهول ومن النهاية التي لاحت قريبة .

هذه الصورة في إلحاحها ـ الملحوظ ـ على الشاعر وفي تكرارها النمطي والمتواتر ، عكست كثافة الشعور المتراكم زمنيا في نفسه، و جسدت رغبته ـ وهو يستبدل ثوب الشباب والقوة بثوبٍ للشيب والحكمة ـ في إحلال نوعٍ من السلام بين عمرين له .. واحد يبتدأ وآخر ينتهي .

و فيما يلي عرض لبعض المواطن التي وردت فيها :

ـ **باح السرْ و بانْ شِيـ ـ ـ ـبي من قُـ ـدام و صار عذْبـ ـ ـا**[1]
أستـ ـر يا مولاي عيـ ـبي لا نضحى للناس عجبـ ـ ـ ـ ـا

ـ **قدر الشيب اللي كانْ أسود غْرابي تتبدلْ الأنوار تعود متلونيـ ـ ـن**

ـ **الحِكْمة في الشيب بانْ واندمر شبابي بِه اشريت القُوس قُلت للشِيخ حِينـا**

ـ **شابوا جوارحِي و عـ ـ ـذَارِي في مدِيح صاحب الشفَـ ـاعة**

ـ **يا ما اعظم لأهلْ البدءـ ـ ـة يوما تشِيب فِيه صغـ ـ ـارِي**

(1) الديوان على التوالي: ص 43، 70،86 ،142، 145، 163،158 ،170، 173.

- اعتقْني شبت يا رحِيـــــم ارعَبتك حتى تزور ذَاتي الأَلحَاد
- بانْ شِيبي راه مستوجب الخْطَاب من غُرور الدنيا و دار الكْلاخِي
- و اليوم عـَـاد شِيبي شهبة مجْردة ما صبت ما ندرق في العيب الوادِي
بعد الغراب الأسود راه كْساني البياض بالنور و الدنس يا لاهِي عن راهب
- أو ياك راه عْلّم شِيبي في راسِـي واين الغراب الأسود صار رخامة

د ـ صورة الجنة و النار :

إنها الصورة / المصدر لكلّ الأحاسيس التي كانت تلف الشاعر وتدفعه لتكرار صوره السابقة، إنها اليد الخفية التي حركت في نفسه دوامات من الأمن والخوف.. الفرح والحزن .. الأمل والتشاؤم .. وجعلت لسانه يلهج بآيات الرجاء المتوجس أحيانا والمتفائل أحيانا أخرى، لتنطلق أبياته ضاجة بالحركية و الحياة وهو يحاول من خلالها تجسيد صورة الجنة .. الصورة / الأمنية التي لا يملّ كلّ قلب من تكرار تمنيها . فيقول :[1]

(1) المصدر السابق ، ص 113 .

أهلْ الدين الصحِيح طاعوا دِيما الرب تتباشر بالْقصور و جنانْ السنـداس

في **سرور و فْرح و انطِـ ـ ـ ـراب و وجوهم نايرة كالشمس يلالُـوا**

و أبكار كْواعب اتـ ـ ـ ـ ـراب من عشرة اميالْ يظْهرك حسن جمالُو

وأحيانا يحاول إضافة أبعادٍ أخرى لهذه الصورة حتى ليبدو وكأن الحياة قد دبت فيها، إذ يقول متخيلاً نفسه فيها :[2]

ـِنا يغدى النبي لحَضرةْ الفَـ ـردوس بهجة من نورها كَملْ نـور الجنات

يفْتح ـِيبانهَا وكِيلْ اسمه قَيطُـ ـ ـوس يراوا المُومنين ـِفيها مالا عيـنا رات

ـِفيها الريحانْ و المْلابس في الفَـردوس و الإِستبراق و الحُور و الهْـزارات

و المَقْصورات في الخْيـ ـ ـ ـ ـام قَاصرات الطرف صافْيات الأبدانْ

مسك وعنبر بالتمـ ـ ـ ـ ـ ـام المَا و الخَمر و العسـ ـلْ و اللبن

ليواصل مسترسلاً في وصفه و تشهيه :[3]

ـِفيها الدِيباج و القُصور والربـ ـانْ السندوس الاخضر العجِـ ـب

ـِفيها الياقُوت و الذْهب و المُرجـانْ كِالزعفْرانْ و الكْتِيـ ـ ـ ـ ـب

ـِفيها العفْيانْ و الكْـ ـواكب درانْ لأمةْ محمد الحْبِيـ ـ ـ ـ ـ ـ ـب

لتتغير كلّ هذه النظرة المتفائلة بأخرى رسمت خطوطها حالة من الخوف واللاّاطمئنان ، و هي تتدرج بالشاعر وبنا من نفح النعيم إلى لفح الجحيم . فيقول :[1]

مالي طَاقة و ما ننجـ ـ ـ ـم يوم الدِين كْثِـ ـير هوالُـ ـو

يوم العطْش ما ـِفيـ ـه وردِي و وجوه الكُفـ ـ ـار سـودا

(2) نفسه ، ص 155 .

(3) نفسه ، ص 156 .

(1) المصدر السابق ، ص 45 .

ينكبوا في **النـار تقْـ ـ ـدِي ما اشينها حـرة شدِيـ ـ ـدا**

لتزداد الصورة حدة وهي تتناثر كبريتا ورصاصا في قوله :[2]

يا ربي كِيف نكُونْ أنيا غْـدا يـ ـوم المِيزانْ و القْصـ ـاص

جهنم تكُونْ مظْلمة سـودا يضـ ـحوا جوارها رصـاص

من الكَبريت خطْها يطْلع لِبدا و خيـوطْ ديـَارها نحـ ـاس

مما حدا بالشاعر إلى العودة مجددا للصورة الأولى ـ صورة الجنة ـ كنوع من التوازن الداخلي بين الألم و الأمل .. في دعاء ورجاء قد يمكنانه أخيرا من إحلال السلام في نفسه . فيقول:[3]

المَاحِي شاِفعنا ما ينسـ ـانا في يوم الضيق ساعةْ الحِيزة يوكد

يمنعنا من لْهيب نِيرانْ الحَمرا و يسلْكْنا من حرِيقْها و الحُمانْ

يسرع نِا جمِيع لْلجنة الخَضرا الأخضر مداح سيد الأمة العدناني

السمات العامة للتكرار :

يمكننا مما تقدم أن نخلص إلى ما يلي :

- شغل التكرار كسِمة أسلوبية مساحة واسعة من شعر (سيدي لخضر بن خلوف)، تدرج فيها الشاعر من الحرف إلى الكلمة إلى العبارة والصورة .

(2) نفسه ، ص 117 .

(3) نفسه ، ص 125 .

- جاء تكرار الحرف في الديوان متعدد الأغراض والدلالات، فأحياناً يؤدي إلى توسيع المعنى وفي أحيانٍ أخرى إلى تضييقه .
- يأتي تكرار الكلمة في شعر (بن خلوف) على ضربين، إما تكرارها بلفظها أو تكرارها بصيغتها، وفي الحالتين معا يجعل التكرار من هذه الكلمة مرتكزا لبناء المعنى وتكثيفه .
- يؤدي تكرار الكلمة ـ في بعض المواضع ـ إلى خلق بؤرٍ دلالية تعمل على تركيز المعنى وتأكيده أكثر .
- قد يكرر الشاعر أيضا بعض العبارات التي تتردد واحدة منها في صدر مجموعة متوالية من الأبيات محملاً إياها معانيه الرئيسة ، لتتفرع عنها باقي المعاني الأخرى فيما يشبه المرتكز الدلالي .
- يأتي التكرار في العبارة كذلك بغرض إبراز التنوع الدلالي الذي فيها .
- تعد الصورة وتكرارها في الشعر بمثابة معادل رمزي لفكر الشاعر وأحاسيسه، كما تشير إلى كثافة الشعور المتراكم في نفسه .
- تنوعت الصورة المكررة في شعر (بن خلوف)، كما جاءت مشبعةً كلّها بحمولة نفسية كان الشاعر يحاول طرحها في كلّ مرة مع كلّ تكرارٍ لها .
- إنّ الشاعر لا يبتكر في كلّ مرة صورة جديدة، ولكن (سيدي لخضر بن خلوف) استطاع في ديوانه هذا أن يمتلك الآلية التي تمكّنه من إعادة الصور نفسها و تجديدها .
- يكشف التكرار ـ و على كلّ المستويات ـ عن إلحاحٍ خفي على جهة معينة من فكر الشاعر و إحساسه ، فيتعدد ظهورها الذي يحمل معه دلالات التأكيد والتنوع المعنوي .

الفصل الثالث

البنية الدلالية

المبحث الأول : الحقول الدلالية

المبحث الثاني : العلاقات الدلالية

المبحث الثالث : دلالة الأساليب الإنشائية

إنّ الاهتمام بقضايا المعنى قديم، ِقدم الإنسانية نفسها، وما اخترع الإنسان اللغة إلاّ ليعبر بها عن أغراضه، لتكون بذلك وسيلته إلى الفهم والإفهام و للإبلاغ و التبليغ . و من هنا كان علم الدلالة هو ذلك « العلم الذي يدرس المعنى »[1] أو الذي يهتم « بأي شيء أو كلّ شيء يقوم بدور العلامة أو الرمز »،[2]هذه العلامات والرموز قد تكون علامات على الطريق أو إشارة باليد أو إماءة بالرأس كما قد تكون كلماتٍ و جملاً .

ورغم اهتمام علم الدلالة بدراسة الرموز وأنظمتها حتى ماكان خارج نطاق اللغة، فإنه « يركّز على اللغة من بين أنظمة الرموز باعتبارها ذات أهمية خاصة للإنسان »؛[3] و لهذا عد فرعا من فروع علم اللغة، باعتباره يدرس اللغة من حيث دلالتها أو من حيث أنها أداة للتعبير عما يجول بالخاطر، من خلال دراسة معانيها، سواء على مستوى الكلمة المفردة أو على مستوى التركيب .

ولعلم الدلالة علاقات عديدة ووطيدة مع العلوم والاختصاصات الأخرى، فكما تستعين هذه العلوم به لإنشاء تحليلاتها، فإنه يحتاج إليها أيضا لأداء وظيفته وضبط نتائجه. فلكي يحدد المرء ـ مثلاً ـ معنى الحَدث الكلامي توجب عليه الرجوع إلى القوانين التي تحكم نظام العلامات، أي إلى نظام اللغة الذي يتوزع على عدة مستويات من صوتي وصرفي وتركيبي. ولهذا فقد حاولنا في الفصول السابقة ربط كلّ بنية بدلالتها، أي أن الدلالة كانت ملازمة لنا منذ الفصل الأول ، حيث كنا نصف الظاهرة الصوتية أو التركيبية ثم نشير إلى دلالة استخدامها من السياق الشعري، مما يعني أنه لا يمكن للمستوى الدلالي أن ينفصم عن باقي المستويات اللغوية الأخرى .

(1) رجب عبد الجواد ابراهيم : دراسات في علم الدلالة و المعجم ، دار غريب ، القاهرة ، 2001 ، ص11.
(2) أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط3 ، 1991 ، ص11.
(3) المرجع السابق ، ص12.

فإذا كان المعنى هو غاية كلّ نظام لغوي أو غير لغوي، والدلالة ـ كعلم ـ هي التي تعنى بدراسة هذا المعنى، فإنها بذلك ستكون غايةً أخرى وجب توخيها عند كلّ استعمال صوتي أو لفظي أو إشاري .

وسنحاول في هذا الفصل مواصلة ما بدأناه في الفصول السابقة، من خلال استخراج الدلالات التي قد تشير إليها الأبيات بصورة مباشرة أو غير مباشرة. ففي « الثراء الدلالي والتنويع في حقوله أسرار أسلوبية عميقة »،[1] تكشف أكثر عن التشكّل الفني و الإبداعي لنص (بن خلوف) الشعري .

(1) رابح بوحوش : الأسلوبيات و تحليل الخطاب ، منشورات جامعة باجي مختار ، عنابة ، ص105.

المبحث الأول : الحقول الدلالية

- ❖ حقل الألفاظ الدينية
- ❖ حقل الألفاظ الطبيعية
- ❖ حقل الألفاظ الشعورية
- ❖ السمات العامة للحقول الدلالية

نظرية الحقول الدلالية من النظريات الحديثة [*] التي حاولت دراسة المعنى و معالجته، معتمدة في ذلك على الحقل الدلالي أو المعجمي . ويقصد به " مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، و توضع عادة تحت لفظ عام يجمعها "،[1] أي أنها مجموعة من الألفاظ التي يمكن إدراجها تحت لفظ عام، مثل الكلمات الدالة على الألوان في العربية، إذ يمكن أن تقع تحت (اللون) وهي كلمة عامة .

ويعرفه أولمان(s.ullman) بأنه « قطاع من المادة اللغوية و يعبر عن مجال معين من الخبرة ».[2] و يرى جون ليونز (j.lyones) أنه « مجموعة جزئية لمفردات اللغة ».[3] فهي « مجموعة من ألفاظ اللغة التي بينها ارتباط في المعنى ».[4]

وتقول هذه النظرية أنه لكي تفهم المعنى المحدد للكلمة، يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا ، من خلال دراسة العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي،[5] وذلك بهدف جمع كلّ الكلمات التي تخص حقلاً معينا، وللكشف عن صِلاتها ببعضها البعض، وصِلاتها بالمصطلح العام الذي تندرج تحته .

فالحقل الدلالي يضم عددا من الكلمات التي تترابط مفاهيمها ، و يمكن أن توضع تحت لفظ عام يجمعها بهدف تحديد المساحة المفهومية لكلّ كلمة ، عن طريق دراسة العلاقات بين الكلمة و غيرها من الكلمات الأخرى التي تشترك معها في الحقل الدلالي أو المعجمي

(*) فهي لم تتبلور كنظرية دلالية إلاّ في عشرينيات و ثلاثينيات القرن الماضي ، على أيدي علماء سويسريين و ألمان . أمثال : إسبن 1924 (ispen) ، يولز (jolles) 1934 ، بروزيج (prowig) 1934 ، تريير (trier) 1934.

(1) رجب عبد الجواد ابراهيم : دراسات في الدلالة و المعجم ، ص25.

(2) s.ullman : meaning and style , oxford , 1973 p 26- .

(3) j.lyones : semantics , vol1 , cambridge university press , 1977, p 286 .

(4) مجدي ابراهيم محمد ابراهيم : بحوث و دراسات في علم اللغة . الصرف. المعاجم. الدلالة ، مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ، ص167.

(5) أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، ص 79- 80.

الواحد.[1] و من هنا كان معنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى ضمن الحقل الواحد .

ويتفق أصحاب هذه النظرية على جملة من المبادئ [2] :

- لا وحدة معجمية (كلمة) عضو في أكثر من حقل دلالي .
- لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة .
- لا توجد وحدة معجمية لا تنتمي إلى أي حقل .
- استحالة دراسة المفردات مستقلّة عن تركيبها النحوي، « فأحسن طريقة لفهم معنى الكلمة هو وجودها في التركيب الذي يسهم في إبراز معناها، ويجعلها متباينة عن تلك التي تقاربها أو تبدو مشابهة لها ».[3]

كما وسع بعضهم مفهوم الحقل الدلالي ليشمل :

- الكلمات المترادفة و الكلمات المتضادة .
- الأوزان الاشتقاقية .
- أجزاء الكلام و تصنيفاتها النحوية .
- الحقول السنتجماتية التي تشمل مجموعات الكلمات المترابطة بالاستعمال .

والذي نستخلصه من كلّ ما سبق أن اللغة نظام، وقيمة كلّ عنصر من عناصرها إنما تتحدد بمكانه وعلاقاته داخل هذا النظام، مما يؤكّد التراص القائم بين الكلمات وما يجاورها من كلمات أخرى داخل الحقل الواحد أو في مجموعة من الحقول . و لهذا رأينا هذه النظرية

(1) صلاح الدين صالح حسنين : الدلالة و النحو ، مكتبة الآداب ، ط1 ، 2005 ، ص63.

(2) أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، ص80.

(3) أحمد عزوز : أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002 ، ص 9- 10.

تعتمد على الفكرة المنطقية التي تقول بأن المعاني لا توجد منعزلة الواحد تلو الآخر في الذهن؛ بل لابد لإدراكها من ارتباط كلّ معنى منها بمعنى أو بمعانٍ أخرى .[4]

ومن هنا أظهرت دراسة الحقول الدلالية فوائد قيمة ونتائج هامة منها :[1]

- الكشف عن العلاقات وأوجه الشبه والخلاف بين الكلمات التي تنضوي تحت حقل معين .
- إنّ هذه النظرية تمدنا بكلمات عديدة لكلّ موضوع على حدى، كما تمدنا بالتمييزات الدقيقة لكلّ لفظ، مما يسهل على الشخص اختيار ألفاظه الملائمة لغرضه .
- إنّ هذه النظرية تضع مفردات اللغة في شكل تجمعي تركيبي، ينفي عنها كلّ انعزالية .
- إنّ تطبيق هذه النظرية يكشف عن كثير من العموميات والأسس المشتركة التي تحكم اللغات في تصنيف مفرداتها، كما يبين أوجه الخلاف بين اللغات بهذا الخصوص .
- في تطبيقنا لهذه النظرية في الدراسة تنظيم للمعاني والعبارات اللغوية، وتحديد دقيق لما تحيل إليه .

وفيما يلي محاولة لرصد أهم الحقول الدلالية في شعر (سيدي لخضر بن خلوف) .

(4) كريم زكي حسام الدين : التحليل الدلالي – إجراءاته و مناهجه ، ج1 ، دار غريب ، القاهرة ، 2000 ، ص119.

(1) أنظر أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، ص110 –113.

و أنظر هيفاء عبد الحميد كلنتن : نظرية الحقول الدلالية – دراسة تطبيقية في المخصص لابن سيدة (رسالة دكتوراه) ، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية ، 2001 ، ص40- 41.

الحقـول الدلاليـ ـة في ديوان (سيدي لخضر بن خلوف) :

لقد أمكننا تصنيف الدلالات الأسرية التي يجمعها لفظ عام في ديوان (بن خلوف) إلى ثلاثة حقول،(*) هي :

1 ـ حقل الألفاظ الديـنية :

و ضم مجموعة من الكلمات التي شكّلت فيما بينها مجالاً دلاليا واحدا ، من خلال تقاربها و اشتراكها في المعنى ، و الذي يندرج تحت لفظة عامة (الدين) ، و هي :

بسم الله ، محمد ، صلّى ، الله ، اللهم ، صل ، سلّم ، نبينا ، جنة ، نار ، إبليس ، أعوذ بالله ، القرآن ، الشيطان ، الدين ، الموت ، سية ، قبري ، ذنوبي ، توبة ، سياتي ، العبادة ، الكافر ، سجدة ، ملايك ، تاقي ، يوم الدين ، خلق ، مات ، صلاته ، الشفيع ، يوم القيامة ، حليمة السعدية ، جهنم ، الخلود ، الطاهر ، ملك الله ، السجدات ، الملايكة ، ربي ، عالم العالمين ، سبحانه ، الصادق ، الصديق ، الأمين ، المرسلين ، المسلمين ، بوبكر الصديق ، الحسن، الحسين ، الهاشمي ، الصلاوات ، الدينيـن ، الدينـات ، الذاكرين ، الذاكرات ، المومنين ، المومنات ، التوحيد ، العابدين ، العابدات ، بيت الحرام ، يطوفوا ، الكعبة ، المصطفى ، المؤذن ، المبعوث ، رحمة ، البشير ، النذير ، أحمد ، الرسول ، ذو الجلال ، الرضوان ،

(*) لقد أوردنا الألفاظ التي تشكّل هذه الحقول مرة واحدة فقط ، رغم مجيئها مكررة في الديوان أكثر من مرة ، تفاديا للتكرار الذي قد يوقعنا في تضخم الحجم بلا طائل .

الفرايض ، السنة ، الإسلام ، سورة نون ، سورة يس و قاف ، المومنين ، أصحابه الكرام ، المهاجرين ، الأنصار ، الصالحين ، الركعات ، مدثّر ، مزمل ، المعجزات ، الفرقان ، الإنس ، الجن ، الوتر ، الشفع ، جبريل ، المعراج ، الحرام ، الحلال ، الكوثر ، سلسبيل ، الآخرة ، الكرسي ، العرش ، الجمعة ، عاشورة ، ياجوج ، ماجوج ، اليوم الآخر ، موسى ، التوراة ، عيسى ، الإنجيل ، القرآن ، أهل الكتب ، الصوم ، استغفر ، توبتي ، توبة ، الناصحين ، المظالم ، الصدق ، الدين ، المحارم ، الهادي ، السجود ، الرحمة ، المتقين ، المغفرة ، محرمات ، الكفن ، الكتاب ، رب العباد ، رب العزة ، الجليل ، مسجد ، واضي ، ليلة القدر ، القيوم ، الفردوس ، المسلم ، إمام ، أبو جهل ، المصلّي ، يتغمد ، نصلي ، الفاجر ، منافق ، سبحت ، الحور ، جنان الخلد ، الشرك ، الزاهدين، عابدين ، الساجدين ، تالييـن ، المختار ، الحشر ، يحشرني ، شفيع الخلق ، العدنان ، حوض الحور ، النعيم ، ملايكة ، الرحمن ، جلّ جلاله ، خاتم الأنبياء ، البراق ، سورة ، الزبور ، سبع نيران ، سبع جنات ، الكرسي ، عرش الرحمن ، الكليم ، ابن عمران ، المسيح ، ذنوب ، مؤمن ، سلام ، واحد ، فتاح ، دعاء ، يوم الميعاد ، إسرافيل ، آدم ، بنت وهب ، الوهاب ، تسجد ، طه ، لبيك ، آمين ، التنزيل ، نور الهدى ، القيوم ، الإيمان ، الإحسان ، القهار ، أسلم ، شهد ، الأبرار ، ميكاييل ، قبري ، نعاشي ، عذاب القبر ، الموتى ، التوبة ، سني ، الممات ، ملايك السؤال ، فقيه ، رمضان ، التواب ، الصالحين ، الأوليا ، سورة الرحمن ، سورة الفرقان ، الركوع ، السجود ، آيات ، الصراط ، نسبحوا ، الجهاد ، الزكاة ، الآذان ، الجحيم ، الصفا ، التقوى ، الزهد ، الخليل ، عزرائيل ، النشور ، الثبور ، داود ، مسلم ، البخاري ، ابن باجة ، نساك ، سبحتي .

2 ـ حقـل الألفاظ الطبيـعية :

كثيرا ما كان الشاعر يلجأ إلى أحضان الطبيعة مستمدا منها العديد من المعاني والدلالات، التي أسهمت بشكل فني و إبداعي في إخراج أفكاره و أحاسيسه، و قد ضم ـ هذا الحقل ـ كلّ ما يمت للطبيعة بصِلة، من نبات و حيوان وجماد وتضاريس :

نجوم ، ليل ، أمطار ، نحلة ، حوت ، بحور ، خشبه ، حرير ، دودة ، نور ، نار ، يشرق، البادية ، الأنياق ، الأطيار ، ضفادع ، شط ، الواد ، نهار ، جلّنار ، هوايش ، حيتان ، الموجات، الرملة ، الأحجار ، الحَلْفة ، الدوم ، الزرع ، الربيع ، الأنوار ، زهرت ، الرياض ، الياس ، الياسمين ، الأرض ، سماها ، الصحو ، الغيام ، الأرياح ، الطاير ، الهوام ، وحوش ، غزلان ، الخلاء ، الريش ، البر ، البحر ، البرق ، النخلة ، الدالية ، ثمارها ، خيل ، الشعبات ، جبال ، الغابة ، الديس ، الورق ، الكبال ، الظبي ، الثور ، الدود ، العسل ، الزيتون ، الما ، الملح ، تراب، نخل ، الصحراء ، الرعد ، غيمة ، عشوب ، الزلازل ، عقارب ، الأبغال ، الشموس ، القمر ، الأودية ، أعراف ، الشجرة ، أنهار ، كلبة ، كلاب ، الأرضين ، مزروع، حب ، ورق ، الحشايش ، يابس ، سرِيس ، المحيط ، السهل ، الحنط ، النحل ، النمل ، الذباب ، عراجين ، نواوير ، عنكبوت ، الوحش ، حرث ، غرب ، مشرق ، النعمان ، الفجر ، البدر ، الورد ، عرجون ، التمر ، الأكوان ، الربوة ، غسيق ، الدجا ، بساتين ، يخضاروا ، جنان ، الْتُلولْ ، الجراد ، النخلة ، المجدبة ، النحلات ، عروقها ، هبت ، ارياحي ، ظلّها ، يسرح ، الرحيق ، حباب الرمل ، شهاب ، حدايق ، العيون ، عجاج الصيف ، ثمار ، الخريف ، شعاع ، الشمس ، الفلاة ، تهوم ، وبار ، الوحوش ، الأمواج ، صلْصالُه ، تذبال ، السْبول الأخضر ، الخنازير ، أفْراد ، الطوب ، الحيوان ، الإبل ، أرض ، القفار ، حية ، تثمر،غرس ، جوف الأرض ، زايلة ، العقبان ، الباز ، الحمامة ، الأمزانْ ، الكائنات ، حنوش، عنب ، الغراب ، حطب ، هوا ، الدوم ، حِير ، معدن ، الحرث ، البرد ، الصرصار ، أرياح ، طير ، وكره، الرعد ، العاصف ، الغروب ، أغصان ، نوارة ، خيولها ، الكواكب ، النجمة ، السبوع، الحملة ، برهم ، الببوش ، اخشاش .

3 ـ حقـل الألفاظ الشعوريـة :

وضم كلّ كلمة دلّت على إحساس أو شعور لدى (سيدي لخضر بن خلوف)؛ من فرح و حزن و أمل و ألم و سعادة ووحدة وحب وبغض ... وهي :

حبك ، نفخر ، سعيدا ، فرحي ، نزهى ، فارح ، السعادا ، قلبه ، ناح ، الدمعة ، الفؤاد ، الحب ، صميم القلب ، يخاف ، حنين ، أياس ، بنينة ، رجاه ، الحنينة ، الحزينة ، القلوب ، العشق ، الغبينة ، المحبة ، هوايا ، الخوف ، العواشق ، مشغوف ، الحبيب ، حبيبا ، محبوبي ، اشتاق ، قلبي ، خايف ، المحبين ، أسعد ، سعده ، خاف ، خافت ، حبه ، عشقي ، غرام ، الخايفين ، ينشرحوا ، جراحي ، الخاطر ، شوق ، اشتياقك ، اشتاقك ، هم ، تحزن ، يحزن ، المشغوفين ، الأمل ، تنشرح ، يحس ، أسعدنا ، اللطف ، تنطرب ، خوف ، حزن ، ابتهج ، ترضى ، تغضب ،تبتشر ، الأفراح ، السرور ، الأحزان ، الحب ، تنهادي ، تنوح ، الحشا ، توحشوه ، عاشق ، معشوق ، بحر الشوق ، المولّع ، حسيت ، ذاب ، الكية ، سرور ، فرح ، انطراب ، أحزاني ، هموم ، مولوعة ، روعه ، فارحة ، عشقوا ، الزهو ، أياسي ، شايق ، المشوق ، تشوقنا ، فارحين ، فارحة ، الجوارح ، الضحك ، البكا ، الوالع ، استشرح ، ارتعبوا ، مهموم .

يتضح من المجالات السابقة أن طاقة النص اللفظية أو المفرداتية قد أمكنها استيعاب عدة مجالات دلالية، جاءت متقاربة في الحجم و السعة ، محقّقة بذلك مبدأ التوازي بين العلامات اللسانية.[1]

فحقل الألفاظ الدينية ـ وهو الأوسع حجما ـ استطاع أن يغطي معظم الكلمات التي تحيل في معناها على الدين عامة و الدين الإسلامي خاصة، ولا عجب في ذلك، فالشاعر (سيدي لخضر بن خلوف) عرف منذ بداياته بمدح الرسول (صلّى الله عليه و سلّم) ، حيث « يعمر المدح الجزء الأوفر من أعماله الشعرية، فما تخلو قصيدة من ذكر النبي و الصلاة عليه والثناء بالسلام، ووصفه بأسمى الصفات »،[2] و هو القائل عن نفسه :[3]

(1) أنظر رابح بوحوش : الأسلوبيات و تحليل الخطاب ، ص 106.

(2) سيدي لخضر بن خلوف ـ حياته و قصائده ، ج2 ، جمعية آفاق مستغانم ، منشورات الألفية الثالثة ، ط1 ، 2010 ، ص 25.

طول الزمان رسـول الله نمدح عليك جاي و غادي

مشغوف بك لن تلقى الله تضم جسدتي الألحـ ـادي

وفي مدح الرسول ذكر لله و لفرائض الإسلام، وتذكير بالدنيا والآخرة، وترغيب وترهيب بما قد تحمله في ثناياها من نعيم أو جحيم .

فالانطلاق من مدح الرسول أو الاختصاص بذكره و التغني بشمائله، أدى بالشاعر إلى توسيع دائرة معانيه الدينية، بكلّ ما تشير إليه من دلالات و إيحاءات متنوعة ضمن المجال الواحد.

ففي قصائده اعتراف واستغفار ومدح وثناءٌ على الله تعالى، وابتهالٌ إليه بأسمائه الحسنى وصفاته العلى، طلبا للمغفرة والرضوان، و رجاءٌ للرسول (صلّى الله عليه و سلّم) للشفاعة يوم القيامة، و تضرع لله بالمغفرة، و دعاءٌ بالنجاة له و لأهله و شيوخه و جميع المسلمين . كلّ هذا جعل الشاعر يستنفر كلّ ما قد يحمله هذا الحقل الدلالي ـ الحقل الديني ـ من كلمات وألفاظ و وحدات معجمية، من أجل أن يغطي كلّ الثراء الموضوعي والتنوع الدلالي الذي لحظناه .

ورغم أن الشاعر قد رسم لقصائده طريقًا يكاد يكون واحدا ، تتشابه فيه البداية والنهاية من ذكرٍ للرسول و تذكيرٍ بتعاليم الإسلام، إلاّ أن ذلك لم يمنعه من خلق مجال دلالي آخر، ساهم في تصوير معانيه الدينية و إعطائها بعدا فنيا و جماليا .

فكثيرا ما كان الشاعر يلجأ إلى ما في الطبيعة من ليل ونجوم و بحار وحيوان ونبات وزهر...،كاشفًا بها عن قدرة الله ـ عز و جلّ ـ في كونه، و معبرا عن معجزاته في خلقه، والتي كانت آياتٍ أعاد (سيدي لخضر بن خلوف) صوغها شعريا عساها تكفي في اتساعها

(3) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 75.

وتنوعها لإفراغ كلّ ما قد يعتمل في نفسه ، من طاعةٍ و ولاءٍ لله و عشقٍ وولعٍ في رسوله، ومن رغبة جامحة في ملء هذ الكون صلاةً و سلاما عليه .. ثناءً و مدحا فيه، لعله يصل إلى موازنة هذا الكون وما فيه بفعل الصلاة على النبي، كنوعٍ من إرضاءٍ لله و لنفسه، التي عبر عنها الحقل الدلالي الثالث الذي عج بمختلف الأحاسيس الإنسانية، من فرحٍ وزهوٍ وطربٍ وانشراح، ولكن من أحزان وهمومٍ و نوحٍ أيضا .

فمن يعيش العشق و الولع ـ كالشاعر (سيدي لخضر بن خلوف) ـ لابد وأن يدرك جميع المشاعر التي تقف على حد النقيض، من جراح وانطراب و ضحك وبكاء وخوف وأمان ... .

لقد استطاعت المجالات الثلاثة السابقة مجتمعة مع بعضها أن تكون ديوانا كاملاً، اختلفت فيه القصائد، وتنوعت طرائق إخراجها وإبداعها. وإنّ تصنيف المدلولات بهذه الطريقة التي تصبها في قوالب متنوعة، « تهدف كلّها إلى خدمة المعنى والتوسع في مجالاته »،[1] و ما المعنى إلاّ « ما تحمله النفس من الدلالة على أشياء حسية أو معنوية (...) تظهر في صورة رموز صوتية أو كتابية ، أو حركات تعبيرية و صور رمزية ».[2]

السمـ ـات العـامة للحقول الدلالية :

أمكننا مما سبق أن نخلص إلى :

- توزعت ألفاظ ومفردات ديوان (سيدي لخضر بن خلوف) على ثلاثة حقول رئيسية، هي الحقل الديني والحقل الطبيعي والحقل الشعوري .

(1) لوشن نور الهدى : علم الدلالة ـ دراسة و تطبيق ، المكتب الجامعي الحديث ، الاسكندرية ، 2006 ، ص 183 .
(2) محمود عكاشة : الدلالة اللفظية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 2002 ، ص 21 .

- جاء حقل الألفاظ الدينية الأكبر حجما، نظرا لمواضيع القصائد ولتوجه الشاعر، الذي كان ينحو من البداية منحى دينيا بحتاً، من مدحٍ للرسول وتضرعٍ لله .
- جاء حقل الألفاظ الطبيعية مكملاً في دلالته للحقل الأول ومساعدا له، من خلال المزج بين عناصر الطبيعة والمعاني التي تدلّ على خالقها .
- كان الحقل الثالث ـ حقل الألفاظ الشعورية ـ بمثابة نتيجة للحقلين السابقين، ففيه تعبير من الشاعر عن خلجات نفسه، وكشف عن خباياها .. وهي تتوزع بين حقلي الدين والطبيعة ، مادحةً ، فرحةً و عاشقة .. متألّمةً ، حزينةً و نائحة .
- جاءت الحقول الثلاثة ـ كل في مجاله ـ غنيةً من حيث الدلالة، منوعة المواضيع والمعاني، لتختزل بين ثناياها ديوانا كاملاً حوى من القصائد والمشاعر الشيء الكثير .
- لقد استطاع (سيدي لخضر بن خلوف) أن يرسم بألفاظه ـ التي جاءت منتقاة حسب الموضوع والمعنى ـ طريقًا لشعره موازيا في هدفه لطريق حياته، التي أوقفها شعرا وعمرا خدمةً الله ورسوله ومدحهما.

المبحث الثاني : العلاقات الدلالية

- ❖ علاقة الترادف
- ❖ علاقة التضاد
- ❖ علاقة الاشتمال
- ❖ علاقة الجزء بالكل
- ❖ علاقة التنافر
- ❖ علاقة الاشتقاق
- ❖ السمات العامة للعلاقات الدلالية

هناك من يعرف الكلمة من خلال « مكانها في نظام من العلاقات التي تربطها بكلمات أخرى في المادة اللّغوية »، [1] مما يعني أنّ معناها ماهو إلاّ محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في نفس الحقل المعجمي، لذا كان من الضروري ـ عند أصحاب نظرية الحقول الدلالية ـ بيان أنواع العلاقات التي تجمع الكلمات ضمن الحقل الواحد، حتى يتحدد معناها و يتضح مفهومها. وهذه العلاقات هي : [2]

- الترادف .
- الاشتمال أو التضمن .
- التضاد .
- التنافر .

وليست كلّ الحقول سواء في احتوائها لهذه العلاقات، فبعض الحقول الدلالية تحوي كثيرا منها في أن حقولاً أخرى لا تحويها .

1 ـ الترادف :

الترادف هو « الاتحاد في المعنى »،[3] والمترادفات هي « ألفاظ متحدة المعنى و قابلة للتبادل فيما بينها في أي سياق ».[4]

حيث تتحقّق هذه العلاقة لمّا يكون هناك تضمن من الجانبين، فلكي يكون **(أ)** و **(ب)** مترادفين فإن على **(أ)** أن يتضمن **(ب)** و على **(ب)** أن يتضمن **(أ)** ، كما هو الحال في

(1) s. ullman : meaning and style , p 31.

(2) أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، ص 98.

(3) السيد الشريف الجرجاني : التعريفات ، علّق عليه : محمد علي أبو العباس ، مكتبة القرآن ، القاهرة ، 2003 ، ص 62.

(4) ستيفن أولمن : دور الكلمة في اللغة ، تر : كمال بشر ، دار غريب ، ط12 ، القاهرة ، ص 119.

كلمة (أم) و (والدة) .[1]

2 ـ الاشتمـال :

حيث تعد هذه العلاقة من أهم العلاقات في علم الدلالة التركيبي[2]، ويختلف الاشتمال عن الترادف في كونه تضمنا من طرف واحد، ففيه يشتمل العنصر **(أ)** على **(ب)** ولكن العكس غير صحيح [3] ، مثل لفظة (فرس) التي يتضمن معناها (حيوان) ، أي أنها علاقة بين الأنواع . فبعض الكلمات تتضمن دلالة كلمات أخرى [4] ، و مثال ذلك كلمة (حيوان) التي تتضمن (الإنسان) و غيره من أنواع الحيوانات وكلمة (نبات) التي تتضمن (شجر)، فيحدث بذلك أن تكون اللفظة متضمنة أو مشتملة على عدة ألفاظ أخرى، فتسمى باللفظة العليا الضامة، والأخرى تسمى باللفظة السفلى المتضمنة . فكلمة (زنبقة) تحتويها كلمة (وردة) و من ثمّ فإن التضمين يعني الاستلزام، فقولنا هذه زنبقة يستلزم أن نقول أيضا هذه وردة [5] .

3 ـ علاقة الجـزء بالكـلّ :

(1) حسام البهنساوي : التوليد الدلالي في ضوء نظرية العلاقات الدلالية ، مكتبة زهراء الشرق ، ط1 ، القاهرة ، 2003 ، ص20.

(2) أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، ص 99.

(3) نادية رمضان النجار : أبحاث دلالية و معجمية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ط1 ، الاسكندرية ، 2006 ، ص 139.

(4) فريد عوض حيدر : علم الدلالة ـ دراسة تطبيقية و نظرية ، مكتبة الآداب ، ط1 ، القاهرة ، 2005 ، ص 176.

(5) عبد الواحد حسن الشيخ : العلاقات الدلالية و التراث البلاغي العربي ـ دراسة تطبيقية ، مكتبة الإشعاع ، ط1 ، مصر ، 1999، ص 49.

أما علاقة الجزء بالكلّ فمثل علاقة اليد بالجسم والعجلة بالسيارة، والفرق بين هذه العلاقة وعلاقة الاشتمال أو التضمن واضح، فاليد ليست نوعا من الجسم ولكنها جزء منه، بخلاف الإنسان الذي هو نوع من الحيوان و ليس جزءًا منه. (6)

4 ـ التضاد :

« ضد الشيء خِلافه » (1) و« ضد كلّ شيء مانافاه، نحو البياض والسواد والسخاء والبخل و الشجاعة و الجبن ».(2)

وللتضاد أنواع متعددة منها (3):

- **التضاد الحاد :** الذي يقترب من النقيض، مثل : (حي ، ميت) و (متزوج ، أعزب) و(ذكر ، أنثى) ... .

- **التضاد المتدرج :** الذي لا يعني فيه إنكار أحد عضوي التقابل الاعتراف بالعضو الآخر، فكلمة (الحار) و (البارد) تتوزعان على درجات للحرارة و البرد .

- **التضاد العكسي :** وهو علاقة بين أزواج من الكلمات مثل : (زوج ، زوجة) و (باع ، اشترى) و (والد ، والدة) ... .

- **التضاد الاتجاهي :** مثل : (أعلى ، أسفل) و (يصل ، يغادر) و (يأتي ، يذهب) أي أنه حركة في اتجاهين متضادين .

---

(6) أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، ص 101.

(1) تاج اللغة محمد بن القاسم محمد : الأضداد في اللغة ، تحقيق : محمد ابراهيم الدسوقي ، مكتبة القرآن ، القاهرة ، 2004 ، ص3.

(2) محمد بن عثمان السجستاني : كتاب الأضداد ، تحقيق : محمد عودة أبو جري ، مكتبة الثقافة الدينية ، مصر ، 1994 ، ص 42.

(3) أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، ص102 ، 103 ، 104 .

- **التضاد العمودي :** مثل (الشمال) بالنسبة (للشرق) و (الغرب)، حيث يقع عموديا عليهما .

و يتحقّق التضاد عامة ـ في اللغة ـ بطريقين : طريق السلب و طريق الإيجاب ، حيث يبدو الطريق الأول أكثر ورودا في الاستعمال ، بسبب كثرة أشكاله ووسائله وسهولة تحقّقه.

5 ـ التنـافر :

وهو مرتبط أيضا بالنفي مثل التضاد، حيث تتحقّق هذه العلاقة ضمن الحقل الواحد، و ذلك إذا كان **(أ)** لا يشتمل على **(ب)** و **(ب)** لا يشتمل على **(أ)** أي أن الطرفان لا يشتملان على علاقة تضمن، [1] وذلك في مثل العلاقة بين (خروف) و (فرس) فهما ينتميان إلى حقل واحد (الحيوان)، و لكن لا (الخروف) يتضمن (الفرس) و لا (الفرس) يتضمن (الخروف) .

كما يدخل تحت هذه العلاقة أيضا ما يسمى بعلاقة الرتبة كالرتب العسكرية ، والمجموعات الدورية مثل الفصول والشهور والأيام، والألوان ماعدا اللونين الأبيض و الأسود.

وإضافة إلى كلّ هذه العلاقات ـ الاشتمال و التضاد و الترادف و ... ـ قد توجد علاقات أخرى كالمشترك اللفظي و الاشتقاق ... .

(1) أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، ص105 ، 106.

العـلاقات الدلالية في ديوان (سيدي لخضر بن خلوف) :

بعد الوقوف على ألفاظ ديوان (بن خلوف) وحصرها ضمن حقول دلالية، نحاول الآن تبين أهم العلاقات الدلالية التي جمعت مفردات الديوان وربطت فيما بينها، حيث أمكننا رصد العلاقات التالية :

1 ـ ءـلاقة التـ ـرادف :

وهي علاقة ربطت بين الكلمات التي فيها تماثل في المعنى، ولها في الديوان نماذج كثيرة منها قوله :[1]

عاجز كسلانْ مِثيـلهم مالي قُدرة عشرة مني تقُولْ يا عونْ رجالي

فالترادف حاصل في كلمتي (عاجز) و (كسلان) .

وقوله :[2]

من حرس في الدنيا مازالْ في الشْقَا تبتشر الزهاد بالأفْراح و السرور

(الأفراح) و (السرور) .

وقوله :[3]

يا ربي ما لنا عدوْ غِير الشيـطَانْ إبِليس الكَافَر اللعِـ ـ ـ ـ ـين

(1) ديوان سيدي لخضر بن خلوف ، ص 57.

(2) المصدر نفسه ، ص 102.

(3) نفسه ، ص 117.

(الشيطان) و (ابليس) .

وقوله :[4]

يا ربي كِيف نكُونْ أنيا عَـ ـدا يوم المِيزانْ و الْقِصـ ـ ـ ـاص

(الميزان) و (القصاص) .

وقوله :[1]

ـِدها و اقْتلْهـ ـا و اعزم لا تخرج علـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـة

(إدها) و (اقتلها) .

وقوله :[2]

نشرح لْلْماحِي و عَـادِي أبيض صافِي زلالْ عـ ـ ـ ـ ـاذَب

(زلال) و (عاذب) .

وقوله :[3]

نتوسْدوا ذْراعِـي اليمنى يضحى الثْرى غْطايا و فْراشِي من تراب

(الثرى) و (تراب) .

وقوله :[4]

و اللي عِليه من قَـالْ أنا يجِي هنا و يرجـ ـع عَـ ـ ـادِي

(يرجع) و (غادي) .

وقوله :[5]

---

(4) نفسه ، ص 117 .

(1) الديوان ، ص 128.

(2) نفسه ، ص 136.

(3) نفسه ، ص 139.

(4) نفسه ، ص 140.

(5) نفسه ، ص 149.

في **الْغزلْ ننسج و نسـدي و في الرفيق محكر تحكار يا المختار**

(ننسج) و (نسدي) .

وقوله :[6]

فَالْعبد الشايب الهْـ ـ ـرِيم كْبِير السن تعتقُه وصِيف و عبـد

(وصيف) و (عبد) .

وقوله :[1]

عِليه جبت أبياتي صافْية نافْية مرگّبة بالجُوهر في سلْك من الذْهب

(صافية) و (ناقية) .

وقوله :[2]

أنت المَوصوف بالكْمـ ـالْ و أنا عبدك ضعِيـ ـ ـ ـف عاجز

(ضعيف) و (عاجز) .

2 ـ علاقـ ـة التـضاد :

وضمت الكلمات التي ربطت بينها علاقة عكسية في المعنى، من أمثلتها قوله :[3]

البادية الاعراب و عجـ ـم كُلتها تِافي و عاصِـ ـ ـ ـ ـ ـي

فالتضاد حاصل بين كلمتي (تاقي) و (عاصي) .

وكقوله :[4]

قَدر الصحو و قَدر الغيـ ـام قَدر الارياح السبعة جـاوا متابِعين

---

(6) نفسه ، ص 157.

(1) الديوان ، ص166.

(2) نفسه ، ص 179.

(3) نفسه ، ص 45.

(4) نفسه ، ص 50.

(الصحو) و (الغيام) .

وقوله :[5]

و عدد الاسواق عامرة ألف مرة و ما يوبع من الرخِيس و من الْغالي

(الرخيس) و (الغالي) .

وقوله :[1]

ثْلاثَة أعراف تقَرْقُوا من الشجرة الْوتر أخذْ الْيمِين و الشْفِيع شمـ ـالْ

(اليمين) و (شمال) .

وقوله :[2]

بسم اللهْ نبتدا و بالْحمد نختمـو كِيف الْبادِي في الْكْتاب حتى فْضـ ـاه

(نبتدا) و (نختمو) .

وقوله :[3]

صلى اللهْ عِليك قَدر نقْش الْمناقَش ياجوج و ماجوج هابطِيـ ـن وطالع

(هابطين) و (طالع) .

وقوله :[4]

من طْـار يعـ ـلا و يهـ ـ ـود ويحـ ـاه في مصـ ـ ـ ـايب عَدا

(5) نفسه ، ص 57.

(1) الديوان ، ص 62.

(2) نفسه ، ص 65.

(3) نفسه ، ص 66.

(4) نفسه ، ص 81.

(يعلا) و (يهود) .

وقوله :[5]

محمـ ـ ـد خِير الأنـ ـ ـ ـ ـام من نوره ينفَجِـ ـ ـي الظـ ـ ـلام

(نوره) و (الظلام) .

وقوله :[6]

الآخرة و الدنيا تمثيلُهم اضرابـ ـر أمِنين **ترضى الوحدة تغضب عِليك الأخرى**

(ترضى) و (تغضب) .

وقوله :[1]

صبري كِمن تنوح عن باباها كِيف صبري على الرسولْ الهَـ ـادِي

(صبري) و (تنوح) .

وقوله :[2]

صاحب المَالْ لا غْنى عنه يسألْ كـانْ هو حـ ـرام و لا حـْ ـلالي

(حرام) و (حلالي) .

وقوله :[3]

في **يده اليمِين و** في **يده اليسرى و** في **العنق و** في **الرجلْ زادوا حيرانْ**

(اليمين) و (اليسرى) .

وقوله :[4]

---

(5) نفسه ، ص84.

(6) نفسه ، ص 101.

(1) الديوان ، ص 104.

(2) نفسه ، ص 106.

(3) نفسه ، ص 124.

(4) نفسه ، ص136.

الطُلْبة يكتبـ ـ ـوا و يمحـوا الاخضر يكْتب بـ ـلا اقْلُـ ـومة

(يكتبوا) و (يمحوا) .

وقوله :[5]

ـإذَا مرضت نعـ ـ ـ ـرف ربي وإذَا بريت نعمـ ـ ـلْ زلـ ـ ـة

(مرضت) و (بريت) .

3 ـ ءـلاقـة الاشتـمال :

حيث قد ترد كلمات تشمل كلمات أخرى في المعنى . كقوله :[1]

و استخلاف الحـُ ـوت الأبكم في **البحـ ـ ـ ـ ـ ـور الغامِقيـ ـنا**

فكلمة (البحور) تشتمل على كلمة (الحوت) .

وقوله :[2]

أرفَق بروحِي و جسـ ـ ـدِي داويـ ـ ـ ـني نبرى من الـ ـ ـدا

كلمة (جسدي) تشتمل على كلمة (روحي) .

وقوله :[3]

شعشع نـ ـ ـورك فُوق خدي جلْنار فَـ ـ ـ ـاتح فُـ ـ ـوق وردا

(5) نفسه ، ص 143.

(1) الديوان ، ص41.

(2) نفسه ، ص 42 .

(3) نفسه، ص 46.

كلمة (وردا) تشتمل على كلمة (جلنار) .

وقوله :[4]

صلى اللهْ عِليك قَدر رملْ الصحار و المَزروع من كُلْ حبْ و من لايناييش

كلمة (الصحار) تشتمل على كلمة (رمل) .

وقوله :[5]

لُو صبت يا عدِيـ ـ ـ ـد الثمد نقْدم لعندك بالزوجـ ـ ـة و الأولاد

(الزوجة) تتضمن (الأولاد) .

وقوله :[1]

أحلى من العسلْ في **مناسج النحلات و أبيض من اللبن كُلّها تقُولْ رويت**

(النحلات) تتضمن (العسل) .

وقوله :[2]

بألف من الصلاةْ راه الطِبيب داواني بمحمد رسولْ اللهْ و العزيز الجَبـار

(الطبيب) تتضمن (داواني) .

وقوله :[3]

و ابتهج النعمانْ الأحمر في **القْطِيب** في **حدايق مصنوعة لِيك حـ ـافْظة**

(4) نفسه ،ص 66.

(5) نفسه ، ص 78.

(1) الديوان ، ص 88.

(2) نفسه ، ص98 .

(3) نفسه ، ص 101.

(حدايق) تشتمل على (النعمان) .

وقوله :[4]

أنعزلت بالْغلاَم و عَبرت في **الْقْفَار** في **الصبح و** في **النهار و** تحْت **ضيا الْنجوم**

(النهار) تشتمل على (الصبح) .

وقوله :[5]

إِذَا عصِيته ربي يغفَر ما يحـ ـ ـإِفي رأض بحر الرحمة يا راكب السْفُـونْ

(بحر) تشتمل على (السفون) .

وقوله :[6]

ما نخمم فيِبيت **الـدود و التراب يا غْرِيب التفْرِيطْ مع التـ ـ ـراخِي**

(التراب) تشتمل على(الدود) .

4 ـ علاقة الجزء بالكلّ :

وتشكّلها الكلمات التي تعد جزءًا من كلمات أخرى، كما نراه في قول (بن خلوف):[1]

حبك في **سلْطَانْ جسـ ـ ـدِي مـ ـ ـا عزك يا عين وحـ ـدا**

فالعين جزء من (الجسد) .

وقوله :[2]

حرر لي **ما ضنـ ـ ـ ـات آدم قَدر شعر ذَاتِـ ـ ـي و راسِـي**

(الشعر) جزء من (الرأس) و (الرأس) جزء من (الذات) .

---

(4) نفسه ، ص 124.

(5) نفسه ،ص 162.

(6) نفسه ، ص 163 .

(1) الديوان ، ص 41 .

(2) نفسه ، ص 44 .

وقوله :[3]

الربح كْثير و العباد راهـ ـا خبتَا نسوا مفْتاح باب جنةْ الرضواني

(المفتاح) جزء من (الباب) .

وقوله :[4]

صلى اللهْ عِليه قَدر حـروف اللام لابدْ من السْلام من بعد الصْلاة

(السلام) جزء من (الصلاة) ، و هو يعني التسليم الذي بعد التشهد .

وقوله :[5]

صلى اللهْ عِليك قَدر الأشَار في النْخلْ و عراجِين منَفْلِين و فَتح النواوير

(العراجين) جزء من (النخل) .

وقوله :[6]

ننظْم عِليك تم فْصـ ـ ـ ـ ـ ـايد بأبيات معظْمة يا سِيد الأسيـَاد

(أبيات) جزء من (قصايد) .

وقوله :[1]

يغفَر لأهِلـ ـ ـي و لوالدِيـ ـا يغفَر ذَنب العباد حرْ و سـ ـ ـوداني

(الوالدين) جزء من (الأهل) .

وقوله :[2]

و فْدِيت نِاري و لا ظْهر دخـانها كَمْدت القَلْب و لا نقَع تكْمـ ـادِي

---

(3) نفسه ، ص 57 .

(4) نفسه ، ص 60 .

(5) نفسه ، ص 68 .

(6) نفسه ، ص 75 .

(1) الديوان ، ص 95 .

(2) نفسه ، ص 105 .

(الدخان) جزء من (النار) .

وقوله :[3]

شفِيعنا في **يوم الهُولْ و الزحـام أمته ينعرها من حرْ نـ ـ ـ ـ ـ ـارها**

(الحر) جزء من (النار) .

وقوله :[4]

جري الدموع يا العين اللي جامدة و ابكِي على نزولك في **اللحد الثاري**

(الدموع) جزء من (العين) .

وقوله :[5]

نطق للصادق الصدِيق الأمِين ذْراع الشاة محمد أنهمرت العيونْ من اصبـاعه

(الذراع) جزء من (الشاة) .

5 ـ علاقة التنافر :

فمن الكلمات ما تتنافر دلالاتها رغم انتمائها إلى نفس الحقل أو النوع ، كما في قول (سيدي لخضر بن خلوف) :[1]

كِيف نكُونْ و كِي أنـ ـودي هـولْ اليوم و هـ ـ ـ ـ ـولْ غدا

(اليوم) و (الغد) .

وقوله :[2]

(3) نفسه ، ص 166 .

(4) نفسه ، ص 169 .

(5) نفسه ، ص 107 .

(1) الديوان ، ص 43 .

كِي نشروا فِيها الع ـ ـ ـ ـلام أفْتح من كُلّ الوانْ الياس والياسمِين

(الياس) و (الياسمين) .

وقوله :[3]

قَدر الزاوش و الحْم ـ ـ ـ ـام و عدد اللي قَاتوا و عدد اللي جايّين

(الزاوش) و (الحمام) .

وقوله :[4]

صلى اللّٰه علِيه قَدر ذْكَر و انثَى و عدد الصوف و الشْعر في **الأوطَاني**

(الشعر) و (الصوف) .

وقوله :[5]

بالعبرانية و اللّسـ ـانْ العربي و الكَف مع الدفْ و الرْباب الحِْنين

(العبرانية) و (العربية) ، (الدف) و (الرباب) .

وقوله :[1]

صلى اللّٰه عِليك قَدرقَضلْ الجـَمعة و فَضلْ عاشورة و الْعِيد يمضِي و ياتي

(الجمعة) و (عاشورة) و (العيد) .

وقوله :[2]

قَدر جنود النْحلْ والنملْ و الذْباب و المَرجى و المَسك في **رياض السفِينة**

---

(2) نفسه ، ص 49 .

(3) نفسه ، ص 52 .

(4) نفسه ، ص 57 .

(5) نفسه ، ص 65 .

(1) الديوان ، ص 66 .

(2) نفسه ، ص 67 .

(النحل) و (النمل) و (الذباب) .

وقوله :[3]

زعزعتها وزيـ ـر و قايـ ـ ـ ـد نمدح النبي على رؤوس الأشهـ ـاد

(وزير) و (قايد) .

وقوله :[4]

من صايب عينـ ـ ـ ـ ـا لا ترقد و لسانْ بذَكْر اللهْ لِبـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـدا

(عين) و (لسان) .

وقوله :[5]

صلى اللهْ عليك قدر عجاج الصيف و ثْمار الخْريف و نواويـ ـ ـر الجْنود

(الصيف) و (الخريف) .

وقوله :[6]

يا سايلْني نعيد لكُـ ـم ذَا القصة مايين الباز و الحْمـ ـ ـ ـامة ماذَا صار

(الباز) و (الحمامة) .

وقوله :[1]

و اللي نراه جـ ـ ـ ـا في يدي ما قُلْت احنوش ولا اعقَـ ـارب

(حنوش) و (عقارب) .

و قوله :[2]

---

(3) نفسه ، ص 74 .

(4) نفسه ، ص 81 .

(5) نفسه ، ص 109 .

(6) نفسه ، ص 131 .

(1) الديوان ، ص 135 .

(2) نفسه ، ص 109 .

صلى اللهْ عِليه قَدر نبات حشِيش وعدد الأعوام والشهور لِيلا ويوم

(الأعوام) و(الشهور) و(الليل) و (يوم) .

وقوله :[3]

من قَرنْ الثْمانِية اديت سِنين أوزايع و الأيام هاملة و الجَالب مجلُوب

(قرن) و (سنين) و (الأيام) .

6 ـ علاقة الاشتقاق :

فمن النقاط ذات الصلة الشديدة بالدراسة الدلالية ما يعبر عنه بطرائق نمو اللغة،[4] فقد تتولّد دلالات متنوعة عن طريق هذه العلاقات التي من بينها علاقة الاشتقاق .

والاشتقاق هو « نزع لفظ من آخر بشرط مناسبتهما معنى و تركيبا ومغايرتهما في الصيغة ».[5]

وللاشتقاق عدة أقسام منها :[6]

ـ **الاشتقاق الصغير :** وهو أن يكون بين اللفظين تناسب في الحروف و الترتيب نحو ضرب من الضرب .

ـ **الاشتقاق الكبير :** وهو أن يكون بين اللفظين تناسب في اللفظ و المعنى دون الترتيب نحو جبذَ من الجَذْب .

حيث يؤدي هذا « الأسلوب الاشتقاقي إلى ظهور نوعٍ عجيب من الكلمات المشتركة في اللفظ ، المختلفة في الوظيفة النحوية في اللغة ».[1]

---

(3) نفسه ، ص 190 .

(4) لوشن نور الهدى : علم الدلالة ـ دراسة تطبيقية ، ص 105 .

(5) السيد الشريف الجرجاني : التعريفات ، ص 33 .

(6) أنظر المرجع السابق ، ص 33 – 34 .

فالاشتقاق هو العلاقة التي تجمع بين مختلف الصيغ الاشتقاقية، فمن الكلمة الواحدة قد نشتق عديد الكلمات الأخرى ، و هو ما نلحظه في ديوان (بن خلوف) . و من أمثلته قوله:[2]

إذَا نمت انوم قَبـ ـ ـري وإذَا قُمت أنقُـ ـ ـوم حيا

(نمت ، انوم) و (قمت ، انقوم) .

وقوله :[3]

باغِيـ ـ ـ ـك عِلي تبرم تبريـ ـ ـ ـ ـ ـمة من لا يولوا

(تبرم) و (تبريمة) .

وقوله :[4]

هو الشفِيع في **أمـ ـ ـ ـاته شـ ـ ـ ـ ـ ـافَعنا يوم القِيامة**

(الشفيع) و (شافعنا)

وقوله :[5]

يا لايم لا تلُوم الاكْحلْ بالجَهرة **إذَا زام الرعد و زاد غِيمه جلْجالي**

(لايم) و (تلوم) .

وقوله :[1]

صلى اللهْ عِليك ياكرِيم الكُراما يا مفْتاح الْخِير يا غَانِي كُلّ ساسِي

(كريم) و (الكُراما) .

---

(1) ستيفن أولمن : دور الكلمة في اللغة ، ص 162 .

(2) الديوان ، ص 43 .

(3) نفسه ، ص 45 .

(4) نفسه ، ص 46 .

(5) نفسه ، ص 58 .

(1) الديوان ، ص 65 .

وقوله :[2]

الْعارفين إِخـ ـ ـوانْ الدين الصافْيِـ ـ ـ ـ ـ ـ ـين الأَصفِيا

(الصافيين) و (الأصفيا) .

وقوله :[3]

يا أُونيـ ـ ـ ـ ـس الْخاطْر لمْ يخْطُر في **الْبالْ شوق مثْلْ اشتِياقَك**

(الخاطر ، يخطر) و (شوق ، اشتياقك) .

وقوله :[4]

و اللي قَالْ حيـ ـ ـا لِلإنسانْ أحسـن بالإحسـ ـ ـ ـ ـ ـانْ

في **صدره مضمـ ـ ـونْ مضمن ذُخـ ـ ـ ـره** في **الأكْنـ ـ ـ ـانْ**

(أحسِن ، الإحسان) و (مضمون ، مضمن) .

وقوله :[5]

مقلب الْقُلُـ ـ ـ ـوب ربي **وإِذَا عانْ الإِلَـ ـ ـ ـ ـه سبب**

(مقلّب) و (القلوب) .

وقوله :[1]

فَضلْ النعِيم نِعمتـ ـ ـ ـ ـ ـانْ من بعثْ النبي محمد لهَا سبـ ـاب

---

(2) نفسه ، ص 80 .

(3) نفسه ، ص 90 .

(4) نفسه ، ص 127 .

(5) نفسه ، ص 134 .

(1) الديوان ، ص 141 .

(النعيم)و (نعمتان) .

وقوله :[2]

الإخوانْ هلْ يفْتكْـ ـ ـ ـ ـروني يا مِلك المُلوك ارحم هذَا العبد

(ملك) و (الملوك) .

وقوله :[3]

يا رسولْ اللهْ لُومي فِيـ ـ ـ ـ ـك لا تخلـ ـ ـ ـ ـي روحِي تلْتام

(لومي) و (تلتام) .

وقوله :[4]

لا تقَصر من دونْ لـ ـ ـ ـ ـدونْ و لا تكلف روحِي تكْـ ـلاف

(تكلّف) و (تكلاف) .

وقوله :[5]

ما تنظْري يا عيني في ضعِيف الضعاف لاش يا عيني قَبلْ المُوت ماتقُوت

(ضعيف) و (الضعاف) .

وقوله :[6]

و الكْواكب تسطع من وسطْها سطِيع تغفَر للناظم ذَنبه ضحى ثْقِيـلْ

(تسطع) و (سطيع) .

وقوله :[1]

---

(2) نفسه ، ص 144 .

(3) نفسه ، ص 149 .

(4) نفسه ، ص 150 .

(5) نفسه ، ص 163 .

(6) نفسه ، ص 165 .

يا حارثين الدنيا و هِي أم الغرور غَرت من قَبلْ النمرود و شدادها

(الغرور) و (غرت) .

وقوله :[2]

الستار يستر لي **عيـ ـ ـ ـ ـوبي نحمـ ـ ـ ـ ـده و لابْدْ نشكُر**

(الستار) و (يستر) .

السمات العامة للعلاقات الدلالية :

اتسمت العلاقات الدلالية في ديوان (سيدي لخضر بن خلوف) بجملة من السمات يمكننا حصرها في :

- احتوت الحقول الدلالية في شعر (بن خلوف) على أغلب العلاقات الدلالية المعروفة : الترادف والاشتمال والتضاد و التنافر والاشتقاق وعلاقة الجزء بالكل .
- جاءت هذه العلاقات كرابط بين مختلف الكلمات التي حصرتها الحقول الثلاث (الحقل الديني و الحقل الطبيعي و الحقل الشعوري) .
- ربطت علاقة الترادف بين مختلف الكلمات التي بينها تماثل في المعنى، و التي عكست اتساع معجم (بن خلوف) الشعري ، الذي لم يكتفِ بإيراد اللفظة فحسب بل ومرادفاتها أيضا .
- علاقة الاشتمال و علاقة الجزء بالكل ضمت كل منهما ألفاظًا حوت ألفاظًا أخرى ، حيث ساهمت في توسيع الحيز الدلالي للمعجم الشعري، سواء على مستوى البيت الواحد أو القصيدة كاملة، وكأنها جاءت تعمل على تمديد المعنى .

(1) الديوان ، ص 173 .

(2) نفسه ، ص 179 .

- مثّلت علاقة التضاد نقطة الالتقاء بين الكلمة وعكسها، حيث كثيرا ما لمحنا الشاعر يلجأ إليها لتوضيح معانيه أكثر .
- مثّلت علاقة التنافر الوحدة في النوع والاختلاف في الفصيلة .
- تعد علاقة الاشتقاق من بين أهم العلاقات التي تثري اللغة عامة والمجال الدلالي الذي يحويها خاصة، وهو ما لاحظناه في شعر (بن خلوف) .
- استطاع الشاعر ـ من خلال شبكة العلاقات السابقة ـ أن يجعل من ألفاظه ومفرداته إبداعا شعريا و فنيا عكس ثراءه الدلالي وتنوعه اللغوي .

المبحث الثالث : دلالة الأساليب الإنشائية

- ❖ الأمر و دلالته
- ❖ النهي و دلالته
- ❖ الاستفهام و دلالته
- ❖ النداء و دلالته
- ❖ السمات العامة للأساليب الإنشائية

إنّ الأديب أو المبدع ـ أي أديب أو مبدع ـ إذا ما أراد التعبير عن أفكاره ومشاعره وأحاسيسه فإنه لن يخرج عن أحد أسلوبين إما خبري وإما إنشائي .

حيث يعد الإنشاء قسيم الخبر في تنوع الخطاب، فمعه يشكّل منظومة الكلام التي تتم بين طرفي الخطاب : المتكلّم والسامع أو المرسِل والمستقبل أو المبدع والمتلقّي؛[1] حتى وإن كانا يقفان معا على حد النقيض .

« فإن كان الكلام يحتمل الصدق والكذب بحيث يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب سمي كلاما خبريا؛ و المراد بالصادق ما طابقت نسبة الكلام فيه الواقع وبالكاذب ما لم تطابق نسبة الكلام فيه الواقع . وإن كان الكلام بخلاف ذلك، أي لايحتمل الصدق والكذب لذاته ولايصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب، لعدم تحقّق مدلوله في الخارج وتوقّفه على النطق به سمي كلاما إنشائيا »[2] .

فيكون بذلك الخبر ما احتمل الصدق أو الكذب، و الإنشاء ما لم يحتمل ذلك .

والإنشاء لغة : الإيجاد ، و هو مأخوذ من قولهم أنشأ الشيء : أوجده من بعد عدم[3].

أما اصطلاحا فهو « ما لا يحتمل الصدق و الكذب لذاته، نحو (اغفر و ارحم) فلا ينسب إلى قائله صدق أو كذب (...) أو هو مالا يحصل مضمونه و لا يتحقّق إلاّ إذا تلفّظت به، فطلب الفعل في (افعل) و طلب الكف في (لا تفعل) وطلب المحبوب في (التمني) وطلب الفهم في (الاستفهام) وطلب الإقبال في (النداء) .»[4]

(1) مختار عطية : علم المعاني و دلالات الأمر في القرآن الكريم ـ دراسة بلاغية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ،الاسكندرية ، 2004، ص 41 .

(2) عبد السلام محمد هارون : الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، مكتبة الخانجي ، ط5 ، القاهرة ، 2001 ، ص 13 .

(3) عبد الواحد حسن الشيخ : دراسات في علم المعاني ، مكتبة الإشعاع ، الاسكندرية ، ص 75 .

(4) أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، تدقيق : حسن نجار محمد ، مكتبة الآداب ،1999 ،ص 57 .

و الإنشاء قسمان : طلبي و غير طلبي .[1]

فالإنشاء غير الطلبي هو ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب و له صيغٌ كثيرة منها :

- صيغ المدح والذم :كـ (نِعم و بئس و حبذا ...) .
- صيغ التعجب مثل (ما أفعلَه) و (أفعِل به) .
- القسم الذي يكون بالفعل (أقسم) أو (أحلف) أو بالأحرف الثلاثة (الباء و التاء و الواو) .
- الرجاء الذي يكون بصيغة (لعلّ) أو بأفعال (عسى ، حرى ، ...) .
- صيغ العقود نحو (بِعت و اشتريت و وهبت ...) .

أما الإنشاء الطلبي ـ محلّ الدراسة ـ فهو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، وهو خمسة أنواع : الأمر و النهي و الاستفهام و التمني و النداء .

وهي الأساليب التي أولاها البلاغيون اهتماما كبيرا لاختصاصها بكثير من الدلالات[2]، و لإيحائها المباشر و غير المباشر بالأفكار و الخواطر و الأحاسيس، و هو ما حاولنا تتبعه في شعر (سيدي لخضر بن خلوف) ، أين وجدناه يستعمل أغلبها ماعدا التمني الذي لم نجد له أي شاهد في الديوان، و لعلّ مرجع ذلك اهتمام الشاعر نفسه ورغباته التي جاءت محصورة ما بين طلبٍ للرحمة و المغفرة ورجاءٍ في التوبة و الجنة . وهي رغبات باح بها الشاعر من خلال دلالة الدعاء التي جاءت ضِمنا في أساليب أخرى كالأمر والنهي والنداء .

(1) أنظر عبد العزيز عتيق : علم المعاني ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، 2005 ، ص 58 - ص 61 .

(2) المرجع نفسه ، ص 61 .

أولاً ـ الأمر و دلالته :

الأمر في اللغة يحمل رغبة الآمر في استجابة المأمور لشيء ما ، سواء كان فعلاً أم قولاً، و هو « قول القائل لمن دونه افعل ».[1] أما في الاصطلاح فهو « طلب حدوث الفعل على جهة الاستعلاء وجوبا أو ندبا ».[2]

و للأمر إسهام كبير في بناء دلالة الجملة و إدراك فحوى الكلام و بخاصة في النص الإبداعي، حيث جعل أول القواعد الأربع للشعر مع النهي و الخبر و الاستخبار [3] . و قد حدد له اللغويون طرقًا يتم بها و يتحقّق من خلالها وفق صيغ تميزه عن غيره ، هي :[4]

- صيغة فعل الأمر .
- الفعل المضارع المقترن بلام الأمر .
- اسم فعل الأمر .
- المصدر النائب عن فعل الأمر .

إلاّ أنه في الديوان ـ محلّ الدراسة ـ اقتصر على صيغة واحدة هي صيغة فعل الأمر، لكن استعماله جاء متعدد الدلالات . والتي حاولنا حصرها في :

1 ـ الدعـاء :

فقد تستعمل صيغة الأمر في الدعاء إذا كان الطلب على سبيل التضرع[5] ، كما في قوله تعالى

رب اغفر لي و لوالدي [نوح ـ 28] .

---

(1) السيد الشريف الجرجاني : التعريفات ، ص 42 .
(2) عبد الواحد حسن الشيخ : دراسات في علم المعاني ، ص 78 .
(3) مختار عطية : علم المعاني و دلالات الأمر في القرآن الكريم ، ص 218 .
(4) المرجع نفسه ، ص 223 – 224 .

وكقول (سيدي لخضر بن خلوف) :[1]

اللهـم صـل و سلـ ـ ـ ـم طُـ ـ ـ ـ ـ ـولَ الدهر على نِبينا

وقوله :[2]

صلي يا ربي عِليه و اثْني بالسلام سبحانْ من عطاه ربي حكْمة و رسالة
و اعْفَر لي كُلْ ما اذْنبته في الأعوام أعْفَر ذَنبي الخِبيثْ و كُلّ زلـ ـ ـ ـة

وقوله :[3]

أرحمِني وارحم العجوز أمِي خولَه و ارحم من هم الآنْ خلْفِي و أمـامِي
أرحم الشيخ والـدِي بن عبد الله و ارحم جدي الخْلُوفي و اعمـ ـامِي
أرحم الإخوانْ خاوتي والأخِـلا و أمةْ محمد الشفِيع التهـ ـ ـ ـامِي
أعتق جسدِي من الـعـ ـ ـذَاب يوما تشخص الأبصار من اهوالُـ ـ ـه
و اجعلْ لي في الهُدى سبـ ـ ـاب و الطُف بالعبد الضْعِيف و اصلح حالُه

وقوله :[4]

أعتقْنِي شبت يا رحِيـ ـ ـ ـ ـم أرغَبتك حتى تزور ذَاتي الألحَـ ـ ـ ـادِ
الطُف بالعبد يا كْـ ـ ـ ـ ـريم و اجعلْنِي في كْفَالةْ أحمد مـ ـ ـ ـرادِي

---

(5) سعود بن غازي آل تاكي : صور الأمر في العربية بين التنظير و الاستعمال ، دار غريب ، ط1 ، القاهرة ، 2005 ، ص 58 .

(1) ديوان سيدي لخضر بن خلوف، ص 41 .
(2) المصدر نفسه ، ص 113 .
(3) نفسه ، ص 114 .
(4) نفسه ، ص 158 .

2 ـ الاستعـطاف :

فقد يحمل الأمر معنى الاستعطاف للحصول على شيء يبالغ المرء في تمنيه، مثاله قوله :[1]

يا ربي بجـــــــــاه الأنبيا و الرسلا و التابعـــــــين
أغْفَرلي بجـــــــــاه الأتقيا و الأنصار و المُهاجـــــــرين
أمنعني من نـَـــــار حامية الأخضر و اللي حاضرينـــن

وقوله :[2]

يا سيد نرغْبك بالشفَـاعة لك حرر جوارحِي من لهيب تلظـات
باغِيك تقُولْ للنار أحذْري بالك لا تحرقي جسدهْ بن خلُوف هيهات

وقوله :[3]

يـــــا رسولْ اللهْ يا سِيدِي فَكْنا من خازنْ النار يا المختـار

وقوله :[4]

غِثْني واغْفَر لي ذَنبي يا محِيـطْ بجاه سليمانْ بن داود المُطِيـــع

3 ـ الرجـاء و الالتماس :

(1) الديوان ، ص 86 .
(2) نفسه ، ص 97 .
(3) نفسه ، ص 152 .
(4) نفسه ، ص 162 .

الذي قد يكون مستوحى من أمر موجه إلى من هو أعلى منـزلة، أو في نفس منـزلة طالب الأمر. والرجاء يشبه الالتماس الذي يرد على سبيل التلطّف فيما بين المتساوين في الرتبة و المنـزلة ،[5] كرجاء الشاعر لمعارفه ـ بالذكر والدعاء له .

كما في قوله :[1]

أستوصوا عني دخِيلكُم ياجمـ ـاعة عند خروج الروح تحضروا يا خـواني

أجتمعوا عندِي و عظّموا الحق ساعة وادعوا بالرحمة و صبروا من بكـاني

و اشهدوا لِي شهادةْ الخِير نافْعـ ـة قُولُوا كَانْ هنا بن خلُوف الفْـ ـلاني

وقوله :[2]

قَالْ يا موسى يا باز خذْ الرأي أخيار واترك سِيلْ ذَا الحمـ ـ ـامة يا برني

4 ـ النصح و الإرشاد :

فقد يرد الأمر حثا للمأمور على فعل ما ينفعه،[3] فيدلّ معناه حينئذ على النصح والحض على بعض الأعمال التي يدرك الشاعر تماما منافعها ومضارها. ومنه نصحه للغافلين عن الصلاة على النبي، وتذكيره للمسترسلين في نومهم وسهوهم . فيقول :[4]

صل عِليه مرة تجِيب لك عشـرة وإذَا كَملْت عشرة فَضلها مياةْ توجد

يا كُلْ من جلس في المْقام والحضرة صلوا كْثِير على سِيد البتـ ـولْ محمد

وكقوله :[5]

---

(5) سعود بن غازي آل تاكي : صور الأمر في العربية ، ص 58 .

(1) الديوان ، ص 71 .

(2) المصدر نفسه ، ص 131 .

(3) مختار عطية : علم المعاني و دلالات الأمر في القرآن الكريم ، ص 229 .

(4) الديوان ، ص 88 .

(5) المصدر نفسه ، ص 102 .

يا العبد استرجع لمولاك يا لِبيـــب قَبلْ ألا تتعرض لك المْعرضـــــا
و استيقَظْ من الغفْلة قَبلَ ألا تغِيب كِيف قَدر ربي بأحكـــامه أرضا

ويقول أيضا :[1]

لا إِلهِ إلا اللهْ للذاكر اغْتنـــام عمْروا منها ساداتِي أحمـــولها
خذْ حضك منها يا عَابطْ المْنـام يا الراقَد مثْلِي الليلة بطُـــولها
يا الغابطْ فِي النوم بركَا من الرْقَاد لا إِلهِ إلا اللهْ هِي العبـــادة

ويقول :[2]

أعملْ الزاد باش تســـافَر خذْ الطْرِيق و اسغِي لِيـــا

5 ـ التنبيـــه :

فقد يطلق الشاعر بعض أفعال الأمر التي تحوي تنبيها أو تحذيرا في سياقها، مثل قوله :[3]

خذْ العِلم يا لِبيب و خلي العـرة واستنفَع مما سمعته من اقْـوالي
أنا و إياك كُلنا نسكُن حفْـرة ما تنفَع شِي و لا تضرك أحوالِي

وقوله :[4]

صلوا و سلّموا على زين البشرة محمد صاحب الشفَاعة المْدانِي

(1) الديوان ، ص 161 .
(2) نفسه ، ص 176 .
(3) نفسه ، ص 60 .
(4) نفسه ، ص 119 .

6 ـ الزجر و التوبيخ :

وفي الأمر دلالة على الزجر والتوبيخ أيضا، و « يأتي في مقام سخط الآمر على المأمور وعدم رضاه ». [5]كما في قوله :[6]

يا الْغافَلْ بادر و اعملْ لْلَّقـ ـ ـا دع عنك الْقَانية أم الْغـ ـ ـرور

وقوله :[1]

يا عين يا مشومة و ابكِـ ـ ـ ـي بالدمع أزريي هـ ـ ـ ـ ـوطْلة

تضرعِي لسِيدك و اشكِـ ـ ـي لا بدْ ينظُر لْلحـ ـ ـ ـ ـ ـالة

وإذَا حصلْت ما تتفَكـ ـ ـ ـي ما تنفْعك معاه مسـ ـ ـ ـالة

وقوله :[2]

قُم صلي و اخزي الْلِّعين يا الْبخِيلْ سعدنا بسِيد الثقْلِين و الرسـالة

قُم وأطِع الرب الجْلِيلْ يـا الْبخِيلْ لا غْنا ياتِيك الْرْحِيلْ قَبلَ الزلْـة

ثانيا ـ النهي و دلالته :

النهي هو « ضد الأمر، و هو قول القائل لمن دونه لاتفعل » [3] وهو« طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء »[4] وله صيغة واحدة هي المضارع المقرون بـ (لا) الناهية .

(5) مختار عطية : علم المعاني و دلالات الأمر في القرآن الكريم ، ص 230 .

(6) الديوان ، ص 102 .

(1) الديوان ، ص 138 .

(2) نفسه ، ص 167 .

(3) السيد الشريف الجرجاني : التعريفات ، ص 238 .

(4) عبد السلام محمد هارون : الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، ص 15 .

إلاّ أن النهي قد يتجاوز دلالته الوضعية للتعبير عن بعض الدلالات المجازية التي تفهم من سياق الكلام . و من المعاني التي دلّ عليها النهي في شعر (بن خلوف) نجد ما يلي :

1 ـ الدعـاء :

وذلك عندما يكون صادرا من الأدنى إلى الأعلى منـزلة وشأنا، [5] كقوله تعالى ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا [البقرة ـ 286 ـ] . و كقول (سيدي لخضر بن خلوف) في الأمثلة التالية :

يقول :[1]

يوم الحْساب و العقَـ ـ ـ ـاب لا تحرمنا من النظْرِفيه فْبـالَه

وقوله :[2]

أنا وجملةْ القْريب و الإخـوانْ لا تحرمنا من النعِيـ ـ ـ ـم

وقوله :[3]

دخِيلْ لك بالعرش و ما فِيـ ـه و البِيت المعمور مكـ ـ ـ ـة
بالْمشفـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـع و بآلَه وكُلّ من تحَى و تزكـ ـ ـ ـى
لا تغرقْنـ ـ ـ ـ ـ ـ ـا في هذِه و لا تشوقنا فيِ تلْكَـ ـ ـ ـ ـا
و لا تسلـ ـ ـ ـ ـم فِي والدِي و القُربى و أهِلـ ـ ـي والجار

وقوله :[4]

---

(5) عبد العزيز عتيق : علم المعاني ، ص 71 .

(1) الديوان ، ص 108 .
(2) نفسه ، ص 117 .
(3) نفسه ، ص 150 .

لا تحرمنامن النعِيـ ـ ـ ـ ـم بجاه المُصطفَى أحمد محمـدِي

لا تحْرمنا من الجنانْ ولا الجنـة التِي كُلّ ما تراه إلا فِيـ ـ ـ ـها

و لا تجعلْ أهلْ جهنـ ـ ـم منا لا تجعلْنا من أهلها و لا لِيـ ـها

وقوله : [5]

يا سيد البشر لا تشفِي فيّ الأعدا جوزت في المدِيح ليالِي ونهارِي

وقوله :[6]

وجِميع من حضر لا تحْرم جلاسِي الإخوانْ الغايبين مع اللّي متلايمة

2 ـ الالتمـاس :

وذلك عندما يكون النهي صادرا من شخص إلى آخر يساويه قدرا و منـزلة ،[1] ففيه يكون النهي موجها من الشاعر إلى من هو في مثل مكانته و منـزلته دون استعلاء أو خضوع. كقوله :[2]

يا لايم لا تلُوم الاكْحلْ بالجَهـ ـرة إذَا زام الرعد وزاد غِيمه جلْجالي

وقوله :[3]

يا لايم لا تلُوم عاشق في معشوق خليه فِيما قْضى الله يتـوب عِليه

وقوله :[4]

قَالْ المُختار يا عِلِي كُن مِعي صبرا تعلم بأنْ الصبر يفْتح لِيبـ ـ ـانْ

---

(4) نفسه ، ص 157 .

(5) نفسه ، ص 169 .

(6) نفسه ، ص 175 .

(1) عبد العزيز عتيق : علم المعاني ، ص 71 .

(2) الديوان ، ص 58 .

(3) نفسه ، ص 110 .

(4) نفسه ، ص 119 .

لا تعجلْ بالغلام جوز لُه مـــرة جاهلْ و عاد صغِير لُه عـــذْرانْ

وقوله :[5]

أنهلوا في **بعضكُم لا تشقُوا** فيّ **الأعدا قُوموا جَنازتي و اعطُوا المَعـروف**

وقوله :[6]

هذِي وصِيْتي لا ناقص لا زايـــدة لا تقَركْتوا نظَامِي لَلي متأـــوف

3 ـ النصح و الإرشاد :

فقد يدلّ النهي على النصح والإرشاد، حيث أن« العلاقة بين النهي والإرشاد علاقة سببية؛ لأن النهي عن الشيء يتسبب عنه الإرشاد إلى غيره »[1]. حيث نرى الشاعر (بن خلوف) يلجأ إلى أسلوب النهي ناصحا لنفسه و غيره، كقوله :[2]

يا كُلّ من سمعِني نقُولْ فِي مـَدحه يصلي عِليه و لا يشتغـــلْ بالْغِير

وقوله :[3]

لا تنوم يا نـــــــــــــــايم صل و سلم علَى ظَريف الْغمامة

وقوله :[4]

(5) نفسه ، ص 193 .
(6) نفسه ، ص 193 .
(1) أنظر عبد الواحد حسن الشيخ : دراسات في علم المعاني ، ص 84 .
(2) الديوان ، ص 87 .
(3) نفسه ، ص 90 .
(4) نفسه ، ص 111 .

أسمع مني **الكْلام و اعْدا لا** تخْطُـ ـب **أولْ ما نرشدك الخَمسة وخمـاس**

من أجلْ الكْذَب لا تولّي شِي تضرب **و من شكْ اليقِين أنفُر الوسواس**

و إذَا اجتمعت لقْراشها اعداك لا تقْرب **و اشغلْ قَلْبك بأعمالْ من الخْلاص**

وقوله :(5)

لا تطِع نفْسك تعدم تعود نـ ـ ـ ـادم توصلك لْباب جهنم و احطَامه

لا يغرك راي الشيطَانْ الغفْـ ـ ـ ـلانْ و ما يدوم فِيها بنيانْ من العلالي

وقوله :(6)

يا تابع السْلف لا تلْتهى باشغـ ـ ـ ـالْ من لازم الصلاة كانت لُه مقْبولْ

وقوله :(1)

يا عيني لا ترقْدِي نوحِي ببكَاك وافْتكْري لِيـ ـ ـ ـ ـلةْ الْرفِين

4 ـ التحذيـر :

و قد يفيد النهي التحذير ، فيكون الغرض من الطلب هو ترك فعل فيه إساءة للناهي ، مثل قوله :(2)

للْحِيب تقْصـ ـ ـ ـ ـاحِي يا نفْسِي بالْغِير لا تكُوني اشتِغالي

وقوله :(3)

َيا عين لا تنـ ـ ـ ـ ـ ـومِي بتا أتفَكْري عذَاب القَـ ـ ـ ـبري

---

(5) نفسه ، ص 168 .

(6) نفسه ، ص 100 .

(1) الديوان ، ص 153 .

(2) نفسه ، ص 90 .

(3) نفسه ، ص 139 .

ثالثا ـ الاستفهام و دلالته :

الاستفهام هو « استعلام ما في ضمير المخاطَب، و قيل هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن ».[4] وهو « طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل »،[5] و ذلك بإحدى الأدوات التالية :

الهمزة ، من ، ما ، متى ، أيان ، أين ، أنى ، كيف ، كم ، أي .

إلاّ أنه في شعر (سيدي لخضر بن خلوف) ـ ونظرا لكونه ذا لغة عامية ـ لمحنا مزاوجة في أدوات الاستفهام بين الفصحى و العامية مثل : من ، كيف ، علاش (تعني لماذا) ، واش (تعني ماذا) ، واين (تعني أين) ... .

ولأسلوب الاستفهام قيمة دلالية و فنية، إذ قد يكون حوارا مع النفس أو مع الغير، فيخلق بذلك ثنائية وحركة في بنية العمل الأدبي، كما أنه يكشف عن نزوع الإنسان نحو التعرف على نفسه و عالمه و يجسد حيرته إزاء قضايا الوجود و المجتمع .[1]

حيث جاء هذا الأسلوب في شعر(بن خلوف) ليفيد كثيرا من الدلالات الجزئية التي ظهرت من خلال سياقاتها المختلفة . منها :

1 ـ التعظيـم :

فقد يفيد الاستفهام التعظيم و إعلاء القدر . كقوله :[2]

يا محمد بجاه جاهـ ـ ـك لُولا أنت من سـ ـ ـ ـ ـألْ فَيا

(4) السيد الشريف الجرجاني : التعريفات ، ص 25 .

(5) أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، ص 67 .

(1) أنظر حسني عبد الجليل يوسف : أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي ، دار المعالم الثقافية ، ط1 ، القاهرة ، 2001 ، ص 6 .

(2) الديوان ، ص 43 .

وقوله :[3]

قَالْها الرسولْ الأعظـ ـ ـم ترجـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـعِي لْلحيا

و إلا في الجَنة **تتنـ ـ ـ ـعم و قْصـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـور العلْيا**

وقوله :[4]

يا رسولْ اللهْ كِيف نكُـونْ شاعرك في **الدنيا ونخـ ـ ـ ـاف**

2 ـ التعجـب :

إذ قد يفارق الاستفهام دلالته الأصلية إلى دلالة التعجب ، منه قوله :[5]

قَالُوا يا غْلام حيْ أنت لْليوم راني **حي قَالْ و اللي ما مات** يموت

وقوله :[1]

يا عبد لاش تعصِـ ـ ـ ـي ربك من صوْرك بأحسن الصفَـ ـ ـة

3 ـ الندب و التحسر على الماضي :

فقد يفيد الاستفهام الندب والتحسر على الماضي ، الذي راح وولّى بكلّ ما كان فيه من أشخاص (أبطال و علماء) ، وقوة وصحة وشباب . إذ نرى الشاعر يتساءل تارة في حيرة عن أسنانه التي اهترأت وعن شعره الذي ابيض وتارة أخرى عن أهله و خلاّنه . فيقول :[2]

واينهم السادة أعمـ ـ ـام حيضرة واين هو ابن ءـمْ الصادق الأمِين

واين هو العباس وحمـ ـزة القَيصرا قَاين ابن جعفَر الحَـ ـاذَق الْوزين

---

(3) نفسه ، ص 129 .

(4) نفسه ، ص 149 .

(5) نفسه ، ص 124 .

(1) الديوان ، ص 176 .

(2) نفسه ، ص 162 .

ويقول :[3]

واين اللي كانوا في حرجهم اضياف معمرين المَسجِد ساداتنا بيـ ـوت

ويقول :[4]

واينهم من كانوا بالِعلْـ ـم عامِلين يامروا بالمَعروف و ينهوا عن الفْساد

وكقوله :[5]

ما بقَى في جسدِي وجوارحِي صدِيق واينهم أسناني من جـ ـزْروا ذَا وذَا

وقوله :[1]

واين رحلُوا الأبطَالْ الأصفِيا الكْرام بايعِين الدنيا و جمِيع أموالهَـ ـ ـ ـا

وقوله :[2]

أو ياك راه علم شيبي في راسِـ ـ ـي واين الغْراب الأسود من صار رخامة

وقوله :[3]

حسراه واين نجوم الدهر اللي فَايت فِيهم قَبلْتِي و أهِلي و الِعشـ ـرانْ

وقوله :[4]

(3) نفسه ، ص 163 .
(4) نفسه ، ص 163 .
(5) نفسه ، ص 164 .
(1) الديوان ، ص 164 .
(2) نفسه ، ص 173 .
(3) نفسه ، ص 191 .

واين الْحبِيب سِيـ ـ ـ ـ ـ ـد رفُية واين الْمهاجرين أصحـ ـ ـ ـ ـابه

و الصالْحِيـ ـ ـ ـ ـ ـ ـن و الأولِيا وجمِيع من فْراوا كْتـ ـ ـ ـ ـابه

4 ـ العتـ ـ ـاب :

إذ يكون في الاستفهام أيضا دلالة خفية على العتاب لمّا يوجه في سياق معين . كما في قوله :[5]

أصحابي ينظْروا ونشرب كِيف يجوز قَالْ الْغلام ما أشفَق ذَا محمـ ـد

5 ـ التوبيخ و التقريع :

وقد يحمل الاستفهام الكثير من دلالات الزجر و التوبيخ ، فهاهو (سيدي لخضر بن خلوف) يستعمله في أكثر من موضع زاجرا به نفسه أو غيره ، من خلال تساؤله عن بعض الأعمال والأمور التي يجب أو لا يجب القيام بها ـ مع الوضوح التام في حكمها ـ . فيقول :[1]

يا عين لاش ما تفْتكْـ ـ ـ ـ ـ ـري سكْنانْ الأرض وسطْ الحُفْـ ـ ـرة

ويقول :[2]

لاش يا عِيني ما تبكِي علَى الْدْوام أبكِي من هذِي الدار أشتطْفُوا حولهَا

وكقوله :[3]

ما تنظْري يا عيني في ضعِيف الضعاف لاش يا عيني قَبلْ الْموت ما تفُـوت

وقوله :[4]

---

(4) نفسه ،ص145 .

(5) نفسه ، ص 120 .

(1) الديوان ، ص 139 .

(2) نفسه ، ص 162 .

(3) نفسه ، ص 163 .

يا الْغافَلْ ماذَا رجاك قُم بركَـ ـ ـاك لُو تعرف اللي يرجاك تظَلْ تبكِـي

وقوله :(5)

فَازوا الراكْعِين بهداهـ ـ ـ ـ ـ ـ ـم هوما اسراع و انتيا واش خـ ـذَاك

6 ـ الخوف و الحيرة :

كما قد يستعمل الشاعر أسلوب الاستفهام للكشف عن حيرة و خوف داخليين، من كلّ مجهول هو آت كالموت والحساب و الجزاء ... كقوله :(6)

كِيف نكُونْ و كِي أنـ ـ ـ ـ ـودي هـ ـولْ الْيوم و هـ ـ ـ ـولْ غَدا

وقوله :(1)

يا ربي كِيف نكُونْ أنيا غَـ ـ ـ ـدا يوم الِميزانْ و القْصـ ـ ـ ـ ـاص

وقوله :(2)

يا من درى واش يفْعلْ بي ربي غْـدا نار الجَحِيم و لا في الجَنـ ـة دارِي

يا من درى وأش يفْعلْ ِبيا عند المَمات لِيلةْ القْبر من يومِي الطرقَانـ ـ ـي

وقوله :(3)

أمن درى واش يفْعلْ بي مولانـ ـ ـا إذا ضحى التراب فْراشِي و أوسادِي

---

(4) نفسه ، ص 167 .
(5) نفسه ، ص 177 .
(6) نفسه ، ص 43 .
(1) الديوان ، ص 117 .
(2) نفسه ، ص 169 .
(3) نفسه ، ص 170 .

أمن درى فَاين موضع قَبري كَانـ ـا و ما زمانْ نرقُد و يطِيب رقَـ ـادِي

أمن درى كِيف نضحى في الجَبـانة أمن درى كِيف تثْقَلْ الأَلحَـ ـادِي

وقوله :[4]

أمن درى الساعة اللي فِيها نتـوب حولي و قَوتي بِإذْنْ اللهْ الحَاكَـ ـم

أمن درى ينغسلْ لِي وسخ الذْنوب راجِي رحمته و شفَاعةْ بوالْقَاسـ ـم

7 ـ التحقيـ ـ ـر :

وقد يكون السؤال المطروح بغرض التحقير و الإنقاص من قيمة المخاطَب، للدلالة على ضآلة المسؤول عنه و صغر شأنه. [5] كتساؤل الشاعر عن الأعمال التي قام بها، و التي قد تنجيه من أهوالِ قادمة .

منها قوله :[1]

لا باش يا سيـ ـ ـ ـادِي ننجا مادرت باش نلْقَى ربـ ـ ـ ـي

وعن الذين مضوا إلى غير رجعة و ما كان المضي في حسبانهم، فيقول :[2]

واين اصحاب الْقَنا ذُو الإنسـ ـانْ واين أنصالُه واين جِسِيسـ ـا

واين الْقَساسِين و الرهبـ ـ ـ ـانْ اللي عبدوا سِيدنا عِيسـ ـ ـى

8 ـ التشـ ـ ـوق :

(4) نفسه ، ص 170 .

(5) عبد العزيز عتيق : علم المعاني ، ص 85 .

(1) الديوان ، ص 144 .

(2) نفسه ، ص 186 .

كما قد يعبر الاستفهام عن تشوق وتطلّع لدى الإنسان عمن يسأل عنه، كتشوق الشاعر لرؤية النبي (صلّى الله عليه وسلّم) في قوله :[3]

اعلاش بطا عليّ عنايتي سيد رفية شافع الخلق توحشوه رماف ـ ـي

رابعا ـ النـ ـ ـ ـداء :

النداء هو « طلب إقبال المنادي على المتكلّم، و يكون باستخدام حرف من حروف مخصوصة هي حروف النداء ».[4]

وتنقسم حروف النداء بحسب اختصاصها إلى قسمين :[5]

- قسم ينادى به القريب، و فيه : الهمزة و أي .
- قسم ينادى به البعيد، و فيه بقية الحروف :يا ، أيا ، آ ، آي ، هيا ، وا .

و قد يخرج النداء عن معناه الأصلي ـ طلب الإقبال ـ إلى معانٍ أخرى مجازية تفهم من سياق الكلام و قرائن الأحوال، ففي ديوان (بن خلوف) ـ الذي اقتصر فيه النداء على أداة واحدة هي (يا) ـ تعددت الدلالات التي تفهم منه . والتي نجد من أهمّها :

1 ـ التعظيـ ـم :

غالبا ما يستخدم (سيدي لخضر بن خلوف) أداة النداء (يا) بهدف التعظيم وإعلاء المكانة ، هذا التعظيم الذي أوقفه الشاعر لله ورسوله، و الذي كثيرا ماكان يأتي من خلال اقتران النداء بصفات المنادى . مثل قوله :[1]

(3) نفسه ، ص 105 .

(4) محمود أحمد نحلة : في البلاغة العربية ـ علم المعاني ، دار العلوم العربية ، ط1 ، بيروت ، 1990 ، ص 102 .

(5) يوسف أبو العدوس : مدخل إلى البلاغة العربية ، دار المسيرة ، ط1 ، الأردن ، 2007 ، ص 84 .

(1) الديوان ، ص 41 .

يا محمد أنت سِيـــــــدِي صلى اللهْ عِليك لِبـــــــدا

وقوله :[2]

صلى الله عِليك يا النبِي العـربي يا سِيراج الدهر يا أحمد بن يامِينه

وقوله :[3]

صلى اللهْ عليك يا المظللْ بالغمامة يا مولى أحمد شفِيع عرب المعاصِي

يا عزْ الأرمالْ يا كْفِيلْ اليتامـى يا فكاك المُسلِمين يوم القِصـاص

صلى الله عِليك يا كريم الكُـراما يا مفْتاح الخِير يا غَاني كُلّ ساسِي

وقوله :[4]

صلى اللهْ عِليك يا عظِيم الشْمايلْ يا من لا همْ لِيك غِير أمر الشفَاعة

صلى اللهْ عِليك يا خِير الوسايـلْ و على آلك في كُلّ حِين و ساعة

يا ترياق السم يا طِبيب العلايـلْ يا محاق الدغُلْ و الغش و البداعة

وقوله :[1]

أنت العزيز يا محمـــــــد ما أعزْ منك إلارب العبـــــاد

وقوله :[2]

يا مكللْ الرايـــــــــة يا صاحب التاج و اللوا و الوسِيلة

---

(2) نفسه ، ص 65 .

(3) نفسه ، ص 65 .

(4) نفسه ، ص 67 .

(1) الديوان ، ص 78 .

(2) نفسه ، ص 90 .

يا مشدد الآيـَـــــــــــة يا دمار الكُفْر بالعقُوبة الطْويـــلة

يا رسولْ مولايـــــــــــا أنت مشفِي النفُوس نفْسِي عِليـــلة

2 ـ الاستعطـــاف :

وقد يستخدم النداء استعطافًا لله من أجل التوبة و العتق و الستر، أو للرسول بغية الشفاعة والفكاك من النار .كقوله :[3]

ما قدمت الا ذْنوبـــــــــي هب لي **يا مولاي توبـــــــا**

وقوله :[4]

يا عبد يا نبي يا رسولْ يا فتـــاح يا خاتم الرسلا يا سيد فْطِيمـــة

تختم شاعرك عند خروج الارواح بلاإِلَه إِلا اللهْ العْظِيمـــــــة

وقوله :[5]

يا رسولْ اللهْ مالِي أحـــــــد غِير رب العزة و انتـــــــا

عِليكْ تكْلِي يا محمـــــــــد يا عظِيم الجُود البتـــــــا

يا مِنير الغرة و الخَـــــــــد يا شفِيع الأركانْ الستـــا

وقوله :[1]

يا رسول اللهْ يا سِيـــــدِي فكّنا من خازنْ النـــــــار

3 ـ الاستغـــاثة :

(3) نفسه ، ص 43 .

(4) نفسه ، ص 98 .

(5) نفسه ، ص 148 .

(1) الديوان ، ص 148 .

وقد يكون النداء للاستغاثة و طلب الرحمة و العون ، منه قوله :[2]

يا سيد من سبقْها و سيدها للآنْ أضمن نفُوسنا يا صديق لبيـ ـك

يا طاهر يا رسولْ يا حِبيب مولانا يا غَوثْ يوما تكُونْ صرختنا ِبيك

وقوله :[3]

اغِثْني بالحْبيب يا علام الغِيـب مالِك المُلوك لا ِإله ِإلا هـُ ـو

وقوله :[4]

نطق الباز و قَالْ يا نـ ـبي الله راني محتاج غِيثْني قَبلْ أنْ نعـ ـدم

4 ـ الدعـ ـاء :

و قد يفيد النداء الدعاء أيضا . كما في قوله :[5]

يا ربي يا دايم البقَـ ـ ـ ـ ـ ـا يا شفِيق و يا رفِيـ ـ ـ ـ ـ ـق

أجعلْني فِي الخِير سابقَـ ـ ـ ـا و ارشدِني نحو الطْرِيـ ـ ـ ـق

وقوله :[1]

يا مومن يا سلام يا واحد يا فَتاح نتوسلْ بالرسولْ في كُلْ دعـ ـاء

لا تجعلْ للأعدا سِبيلْ على المَداح و الخْلايق كافة عِلينا مجتمعـ ـة

---

(2) نفسه ، ص 98 .

(3) نفسه ، ص 104 .

(4) نفسه ، ص 132 .

(5) نفسه ، ص 85 .

(1) الديوان ، ص 114 .

وقوله :[2]

أجعلْنا يا الله في كْفَالةْ المُختـ ـار إِذَا عاد النهار لِيـ ـ ـ ـ ـ ـلْ

وقوله :[3]

يا شدِيد يا رؤوف أورثْت ابن باجة هب لي **من الْفَضلْ ما** يخْطُر في بالي

يا قَادر يا كْرِيم لي **عندك حاجـ ـة أغْفَر لْوالِدِيا أيا متعالِـ ـ ـ ـ ـي**

5 ـ التفجـ ـع :

وقد يدلّ النداء على التفجع و التحسر ، هذا التفجع الذي قد يكون على نفسٍ مذنبةٍ أو عينٍ غافلة ، كما قد يكون إشفاقًا من يوم مجهول آتٍ أو من (بيت الدود و التراب) كما يقول :[4]

يا ربي كِيف نكُونْ أنيا عَـ ـ ـدا يوم الْمِيزانْ و الْقْصـ ـ ـ ـاص

وكما في قوله :[5]

اليوم الكَافَر يقُولْ يـ ـا وِيلِي لِيت كُنت ماِبين الهَـ ـ ـ ـا و طُوب

وقوله :[1]

يا عِيني لا ترقْدِي نوحِي ببكـ ـ ـاك و افْتكْرِي لِيلةْ الدفِيـ ـ ـ ـن

وقوله :[2]

---

(2) نفسه ، ص 116 .

(3) نفسه ، ص 171 .

(4) نفسه ، ص 117 .

(5) نفسه ، ص 118 .

(1) الديوان ، ص 153 .

يا حسرة كُنت أنا في **الأَكْلْ و الشراب و الجَهلْ و الغفْلة و النوم يا أُخِي**

ما نخَمم فيِ**بيت الـ ـ ـدود و التراب يا غْرِيب التفْرِيطْ مع التـراخِي**

وقوله :[3]

حسراه يا الدنيا كِلي ما كـ ـ ـانت عديت شبوب صغري في **مزغْرانْ**

6 ـ التنبيـ ـه :

حيث قد يكون النداء وسيلة تنبيهية للمخاطبين من الشاعر، خاصة و أننا مع شعر شعبي؛ من أهم متطلّباته أو شروطه أن يلقى وسط جماعة من الحضور أو المستمعين، لهذا كثيرا ما نلمح الشاعر يلجأ إلى النداء بهدف لفت انتباههم أوزيادة درجة الحضور الذهني لديهم .

من أمثلته قوله :[4]

ووضع الأرض مثْلهن يا حضـ ـ ـرة محيِي العظام بعد ما ترجع بـ ـالي

وقوله :[5]

يا معشر المُومِنين صلوا و سلّمـ ـ ـوا على من عزه و فَضْله و اصطفَـاه

وقوله :[1]

يا كُلّ من سمعني **نقُولْ** في **مدِيحـُه يصلي عِليه و لا يشتغلْ بالغِيـ ـر**

وقوله :[2]

---

(2) نفسه ، ص 163 .
(3) نفسه ، ص 191 .
(4) نفسه ، ص 57 .
(5) نفسه ، ص 65 .
(1) الديوان ، ص 87 .

بسم اللهْ نبتدا القْصِيدة يا حضرة و الصلاةْ على الرسولْ العدنـ ـاني

وقوله :[3]

أسمعوا يا عباد مني ذَا الأبيـ ـات ما جا في قَصةْ الغلامِ ابن اليزيـ ـد

وقوله :[4]

أخرق جبريلْ سقْفْها حِينا يا حضرة و غْرسِ فِي لِيلْ سودها خِير البستانْ

وقوله :[5]

أدعوا لُه يا ناس بالغفْـ ـ ـ ـرانْ يجعلْ لُه ربي مسلك و طْريـ ـ ـ ـق

7 ـ التحذيـ ـر :

حيث قد يستعمل الشاعر النداء في دلالة تحذيرية سواء لنفسه أو لغيره من مغبة بعض الأمور التي قد تكون نهايتها وخيمة . كقوله:[6]

يا العبد أسترجع لمْولاك يا لِبيـ ـب قَبلَ الا تتعرض لك الْعرضـ ـ ـ ـ ـا

وقوله :[1]

يا الغابطْ في النوم بركا من الرقاد لا إِلهِ إِلا اللهْ هِي العبـ ـ ـادة

وقوله :[2]

(2) نفسه ، ص 119 .
(3) نفسه ، ص 119 .
(4) نفسه ، ص 123 .
(5) نفسه ، ص 187 .
(6) نفسه ، ص 102 .
(1) الديوان ، ص 161 .

من ذَا المْنام و الغفْلة و التفْريـــطْ ما تبتعدِي يا نفْسِي ردي بالك

وقوله :[3]

لله توب يا بونـــــــــادم و اتفكر الْقبر عذَابه يرجـاك

8 ـ التوبيـــخ :

فقد يعدل (بن خلوف) بالنداء عن دلالته الأصلية إلى الزجر والتوبيخ، كقوله :[4]

يا عين بادري باليقْظـــــــة من نومك الطْويلْ أتيقْـــظي

وكقوله :[5]

يا عين بادري بالتـــــــوبة من لاَ يتوب حتما ينـــــدم

وقوله :[6]

قُم صلي ذَا الدار أهِليك عَارةِيك يا قَاطع الْعملْ بيديك يا بن آدم

9 ـ التعجـــب :

كما قد يدلّ النداء ـ عند الشاعر ـ على التعجب من حاله أو حال الآخرين، ومن غفلتهم وسوء تقديرهم للأمور . منه قوله :[1]

---

(2) نفسه ، ص 171 .
(3) نفسه ، ص 176 .
(4) نفسه ، ص 138 .
(5) نفسه ، ص 139 .
(6) نفسه ، ص 168 .
(1) الديوان ، ص 94 .

يا عجِبي قَصتِي فْصِيـــــــــة يرعد منها السْما رعِيـــــــــدا

وقوله :[2]

خِلّي الحَاسد يزيد حســـــدِي يا وِيحه ما افْواه في الغتـــــــب

وقوله :[3]

ما افْواك رافْدة يا عيـــــــني ما تتفَكّري رحِيلك و الرفْدة في التراب

وقوله :[4]

ما أفْواك يا مشوم الغفْلـــــــة الا عِليك بطرف النّمـــــــد

وقوله :[5]

يا ما أعظم لأهلْ البدءـــــــة يوما فِيه تشِيب صغـــــــارِي

السمات العـــامة للأساليب الإنشائية :

يمكننا مما سبق أن نخلص إلى :

(2) نفسه ، ص 134 .
(3) نفسه ، ص 138 .
(4) نفسه ، ص 144 .
(5) نفسه ، ص 145 .

- جاءت الأساليب الإنشائية في ديوان (بن خلوف) متعددة الدلالات، فبالإضافة إلى دلالاتها الوضعية حملت معها الكثير من الدلالات المجازية والسياقية .
- اقتصر أسلوب الأمر ـ في الديوان ـ على صيغة واحدة هي صيغة فعل الأمر .
- جاءت صيغة الأمر في شعر (بن خلوف) لتدلّ على الدعاء والاستعطاف والرجاء والإرشاد و التنبيه والتوبيخ .
- دلّ أسلوب النهي في شعر (بن خلوف) على معانٍ عدة، كالدعاء والالتماس والنصح و التحذير و التوبيخ ؛ و التي جاءت كلّها وفق صيغة (لا) المقترنة بالفعل المضارع .
- جاءت صيغة الاستفهام في شعر (بن خلوف) معتمدة على المزاوجة بين الفصحى والعامية، إذ رأينا الشاعر يستعمل الأدوات : من ، كيف ، علاش ، واش ،... .
- حمل أسلوب الاستفهام ـ أيضا ـ عدة دلالات جزئية استطعنا تبينها من خلال سياقاتها المختلفة، ورصدناها في : التعظيم والتعجب والندب والتحسر والخوف والعتاب و التوبيخ و التحقير و التشوق .
- اكتفى (سيدي لخضر بن خلوف) في استعماله للنداء بأداة (يا) ، إلاّ أن دلالات هذا الأسلوب جاءت مختلفة ومنوعة، فمنها التعظيم والاستعطاف والاستغاثة والدعاء والتفجع و التنبيه والتحذير و التوبيخ و الاعتذار و التعجب .
- استطاع الشاعر ـ من خلال هذه الأساليب المختلفة ـ أن يبين أفكاره بمعانيها الوضعية والمجازية، و أن يخرجها على أحسن صورة توافقت فيها الغاية الدلالية مع الإبداعية .

الخاتمة

هل حقّق البحث مقصديته من خلال منجزاته السابقة ؟ هل وفّق ـ ولو بعض التوفيق ـ في الوفاء لإمكانات القصيدة الشعبية ؟ وهل أمكنه حقّا ترجمة ما افترضه في مقدمة هذا البحث واقعا معرفيا ؟

لقد انطلق البحث من فرضية هي : إمكانية قراءة الخطاب الشعري الشعبي وفهم رسالته من خلال إجراءات نقدية أردنا لها في بحثنا هذا أن تكون منتمية إلى المنهج الأسلوبي، فرضية أردنا منها أن نكتشف مدى مطواعية القصيدة الشعبية، ومدى استجابتها لهذا المنهج.

تلك كانت الفرضية .. فماذا أنجز البحث حِيالها وما هي نتائجه ؟

لقد كانت القصيدة الشعبية ممثّلة في مدونة (سيدي لخضر بن خلوف) مطواعةً إلى أبعد الحدود ونحن نحاول إعادة اكتشافها وفق الأدوات الأسلوبية من صوتٍ وتركيبٍ ودلالة .. فرحنا نكتشف أثناء ذلك بعض أسرارها الدفينة التي أكسبتها الصمود والمَنعة والألق؛ والتي تعود بالأساس إلى خصائصها الإيقاعية والتركيبية والدلالية .

فبالنسبة للإيقاع الذي لم يكن عنصرا واحدا ولا مباشرا ـ بل كلا مركّبا ضم العناصر المقيسة وغير المقيسة ـ كان أشبه بخطّ حركي ينفذ إلى ما وراء الخصائص الظاهرة حيث مواطن التفكير والشعور والمعنى .. والذي حاولنا أن نجلي بعض مميزاته من خلال الوزن والأصوات المكررة :

ـ جاء الوزن عند (سيدي لخضر بن خلوف) خاضعا لمنطق الشعر الشعبي من بحور وتفاعيل خاصة به، شابهت نظيرتها ـ من حيث الأصل ـ في الشعر الفصيح، وخالفتها عددا وترتيبا؛ إلاّ أنها جاءت تعكس رهافة موسيقية ومعرفة فطرية باللحن والإيقاع لدى الشاعر.

ـ كانت القافية الأكثر استجابة للسنن العروضي وقوانينه .. مكوناتها الصوتية والصرفية تشبه إلى حد بعيد طرائق العرب الفصحاء في اختيار قوافيهم، وحتى صورها وعيوبها

لم تتعد ما ألفوه في أشعارهم .

ـ شكّلت الأصوات المكررة مفردة أو مجتمعة أنساقًا موسيقية عكست الانفعالات النفسية؛ وارتبطت باهتمامات الناظم وأهدافه .

ـ أفضى ارتباط الصوت بالمعنى إلى طرح فكرة العلاقة المتينة بين الدوال والمدلولات، في شكل خطّ يوازي الاعتباطية بينهما؛ وليولّد فكرة التبرير في اللغة وخاصة في أعمالها الأدبية ومصطلحاتها الطبيعية .

أما التركيب فكان متنوعا معنى ومبنى :

ـ فالتقديم والتأخير آلية اعتمدها الشاعر في مدونته للتركيز على الأعظم شأنا ـ فاعلاً أو خبرا أو مفعولاً ... ـ ولتخصيص الدلالة المتعلّقة به، وتحديد الأطر الزمانية والمكانية التي تحمل الناظر على الرؤية أبعد مما هو في الظاهر.

ـ وكان الحذف وسيلته للتماسك النصي، ولجذب اهتمام القارىء أو السامع وإشراكه في عملية التوصيل من خلال إعطائه مساحة من التقدير والتأويل، وأداته التي ارتبطت بحالته النفسية؛ فراحت تارة تضيق في مساحة الكلام محقّقة التعميم مع الاختصار، وتارة أخرى تحافظ على الصيغ التي أرادها الشاعر لنصوصه من سردية وإيقاعية، مخفّفة في ذات الوقت من وطأة الإطالة والتكرار.

ـ أما التكرار فجاء كسمة أسلوبية بارزة في الديوان، ليكشف إلحاح الشاعر وإصراره على جهة أو جهات معينة من فكره وإحساسه وخطابه، لذا تعددت مظهراته وتدرجت من الحرف والكلمة إلى العبارة والصورة؛ حاملة معها في كلّ مرة دلالات التأكيد والتنوع المعنوي.

لتكون البنية الدلالية إسقاطًا لكلّ ما سبق :

ـ ضِمن حقول دلالية انتقى فيها الشاعر من الألفاظ والمعاني ما دلّ على توجه فكري وفني وحياتي لديه .. عبر حقول ثلاثة (دينية وطبيعية وشعورية) جسدت أحاسيس الشاعر وفعلت مناحيه النفسية بانتقاء هذه اللفظة أو تلك .

ـ وجاءت العلاقات الدلالية في المدونة متعددة الأبعاد والسياقات، من ترادف واشتمال واشتقاق وتنافر... قامت ـ خاصة ـ على ضبط معاني الكلمات وتحديد سياقها.

ـ أما الشاعر فقد استطاع الخروج بالأساليب الإنشائية الطلبية من أمر ونداء واستفهام ونهي ـ في سياقاته النصية والشعرية ـ من دلالاتها الوضعية إلى دلالات أخرى مجازية أظهرها السياق؛ وتوافقت فيها الغاية الدلالية مع الغاية الفنية الإبداعية.

وبهذا الشكل راحت تتوالى استجابة القصيدة الشعبية التي حاولنا قراءتها وفق منهجٍ أسلوبي حديث، معطيةً لنا ما تقدم من نتائج واستنتاجات؛ جسدت على أرضٍ معرفية واقعية مدى فعالية إعادة التعامل مع الأدب الشعبي وفق ما تمليه وما تعطيه مناهج الدرس الحديث، مجليةً في الوقت نفسه حقيقة العلاقة بين الفصحى والعامية ومدى ارتباط البيان والبلاغة وجمالياتهما باللغة الأم أم بلهجاتها أيضا؛ ليكون كلّ ذلك خطوة صغيرةً تسبق خطوات أكبر وأجلّ في هذا المنحى من الدراسات والبحوث.

قائمة المصادر والمراجع

ـ المصـ ـ ـادر :

1 ـ ديوان سيدي لخضر بن خلوف ـ شاعر الدين و الوطن ،جمع و تحقيق : محمد بن الحاج الغوثي بخوشة ، ابن خلدون للنشر و التوزيع ، الجزائر .

2 ـ سيدي لخضر بن خلوف ـ حياته و قصائده ، ج2 ، جمعية آفاق مستغانم ، منشورات الألفية الثالثة ، ط1 ، 2010 .

ـ المراجع باللغة العربية :

3 ـ أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، دار غريب ، القاهرة.

4 ـ أحمد عزوز : أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002 .

5 ـ أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط5 ، 1998 .

6 ـ أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، تدقيق: حسن نجار محمد ، مكتبة الآداب ، 1999 .

7 ـ إيمان محمد أمين الكيلاني : بدر شاكر السياب ـ دراسة أسلوبية لشعره ، دار طيبة ، ط1 ، الأردن ، 2008 .

8 ـ بسام بركة : علم الأصوات العام ـ أصوات اللغة العربية ، مركز الإنماء القومي، لبنان .

9 ـ بكاي أخذاري : تحليل الخطاب الشعري ـ قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء ، منشورات عاصمة الثقافة العربية ، الجزائر ، 2007 .

10 ـ تاج اللغة محمد بن القاسم محمد : الأضداد في اللغة ، تحقيق : محمد إبراهيم الدسوقي ، مكتبة القرآن ، القاهرة ، 2004 .

11 ـ حسام البهنساوي : التوليد الدلالي في ضوء نظرية العلاقات الدلالية ، مكتبة زهراء الشرق ، ط1 ، القاهرة ، 2003 .

12 ـ حسن ناظم : البنى الأسلوبية ـ دراسة في أنشودة المطر للسياب ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، 2002 .

13 ـ حسني عبد الجليل يوسف : أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي ، دار المعالم الثقافية ، ط1 ، القاهرة ، 2001 .

14 ـ حسين نصار : القافية في العروض و الأدب ، مكتبة الثقافة الدينية ، ط1 ، 2001 .

15 ـ حميد آدم ثويني : فن الأسلوب ـ دراسة و تطبيق عبر العصور الأدبية ،دار صفاء ، ط1 ، عمان ، 2006 .

16 ـ الخطيب التبريزي : كتاب الكافي في العروض و القوافي ، تعليق : محمد أحمد قاسم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 2004 .

17 ـ رابح بوحوش :

- الأسلوبيات و تحليل الخطاب ، منشورات جامعة باجي مختار ، عنابة .
- البنية اللغوية لبردة البوصيري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزئر ، 1993 .

19ـ رجاء عيد : البحث الأسلوبي ـ معاصرة وتراث ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، 1993 .

20 ـ رجب عبد الجواد إبراهيم :

- دراسات في الدلالة و المعجم ، دار غريب ، القاهرة ، 2001 .
- موسيقى اللغة ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، 2003 .

22 ـ رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، مكتبة الخانجي ، ط3 ، القاهرة ، 1997 .

23 ـ سامي محمد عبابنة : التفكير الأسلوبي ـ رؤية معاصرة في التراث النقدي و البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث ، عالم الكتب الحديث ، ط1 ، الأردن ، 2007.

24 ـ سعد مصلوح :

- الأسلوب ـ دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، ط3 ، القاهرة ، 2002 .
- في النص الأدبي ـ دراسة أسلوبية إحصائية ، عالم الكتب ، ط3 ، القاهرة ، 2002 .

26 ـ سعود بن غازي آل تاكي : صور الأمر في العربية بين التنظير و الاستعمال ، ط1 ، القاهرة ، 2005 .

27 ـ سمير شريف استيتية : الأصوات اللغوية ـ رؤية عضوية و نطقية و فيزيائية ، دار وائل ، ط1 ، الأردن ، 2003 .

28 ـ السيد أمين علي :في علمي العروض و القافية ، دار المعارف ، ط5 ، القاهرة، 1999 .

29 ـ سيد بحراوي :العروض و إيقاع الشعر العربي ـ محاولة لإنتاج معرفة علمية ، دار النصر ، القاهرة ، 2004 .

30 ـ شعبان صلاح : موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، دار غريب، القاهرة، 2002.

31 ـ شفيع السيد : النظم و بناء الأسلوب في البلاغة العربية ، مكتبة الآداب ، القاهرة .

32 ـ شوقي علي الزهرة : جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر ـ دراسة فيلولوجية ، مكتبة الآداب ، القاهرة .

33 ـ صالح سليم عبد القادر الفاخري : الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، مؤسسة الثقافة الجامعية .

34 ـ صبحي إبراهيم الفقي : علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، ج2 ، دار قباء ، القاهرة ، 2000 .

35 ـ صبري المتولي : دراسات في علم الأصوات ، مكتبة زهراء الشرق ، ط1 ، القاهرة ، 2006 .

36 ـ صلاح الدين صالح حسنين : الدلالة و النحو ، مكتبة الآداب ، ط1 ، 2005 .

37 ـ صلاح الدين محمد عبد التواب : النقد الأدبي ـ دراسات نقدية و أدبية حول إعجاز القرآن ، ج3 ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، 2003 .

38 ـ عباس الجراري : الزجل في المغرب ، جامعة القاهرة .

39 ـ عبد الباسط محمود : الغزل في شعر بشار بن برد ـ دراسة أسلوبية في ديوان بشار بن برد ، دار طيبة ، القاهرة ، 2005 .

40 ـ عبد الحميد زوينة : بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي ـ دراسة وصفية تحليلية فنية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر .

41 ـ عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر المعاصر ـ شعر الشباب أنموذجا ، دار هومة ، ط1 ، 1998 .

42 ـ عبد الرحمن تيرماسين : العروض و إيقاع الشعر العربي ، دار الفجر ، ط1 ، القاهرة ، 2003 .

43 ـ عبد السلام محمد هارون : الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، مكتبة الخانجي ، ط5 ، القاهرة ، 2001 .

44 ـ عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ط2 ، 1982 .

45 ـ عبد العزيز عتيق : علم المعاني ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ،2005 .

46 ـ عبد القادر البغدادي : خزانة الأدب و لب لباب العرب ، ج1 ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، ط4 ، القاهرة ، 1997 .

47 ـ عبد القاهر عبد الجليل :

- الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية ، دار صفاء ، ط1 ، عمان ، 2002 .
- الأصوات اللغوية ، دار صفاء ، ط1 ، عمان ، 1998 .

49 ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تعليق : محمود محمد شاكر ، دار المدني ، ط3 ، جدة ، 1992 .

50 ـ عبد الواحد حسن الشيخ :

- دراسات في علم المعاني ، مكتبة الإشعاع ، الاسكندرية .
- العلاقات الدلالية و التراث البلاغي العربي ـ دراسة تطبيقية ، مكتبة الإشعاع ، مصر، 1999 .

52 ـ عبد الكريم قذيفة : من فحول الشعر الشعبي الجزائري ـ أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة ، منشورات أرتيستيك ، ط2 ، الجزائر ، 2007 .

53 ـ العربي دحو : مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2007 .

54 ـ علاء اسماعيل الحمزاوي : البنية و التركيب ـ دراسة في الخصائص اللغوية لرواية حفص ، دار الهدى ، 2005 .

55 ـ عمر خليفة بن ادريس : البنية الإيقاعية في شعر البحتري ـ دراسة نقدية تحليلية ، جامعة قاريونس ، ط1 ، بنغازي ، 2003 .

56 ـ عيسى علي العاكوب : موسيقى الشعر العربي ، دار الفكر المعاصر ،ط1 ، 1997 ، لبنان .

57 ـ علي بن محمد بن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، تحقيق:أحمد الحوفي ، دار النهضة ، ط2 ، القاهرة.

58 ـ فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية ـ مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2004 .

59 ـ فريد عوض حيدر : علم الدلالة ـ دراسة تطبيقية و نظرية ، مكتبة الآداب، ط1 ، القاهرة ، 2005 .

60 ـ فضيلة مسعودي : التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية ـ قراءة نافع أنموذجا ، دار الحامد ، عمان ، 2007 .

61 ـ فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات ، ط1 ، الأردن ، 2004 .

62 ـ فوزي عيسى : في الأدب الأندلسي ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، 2004 .

63 ـ قاسم البريسم : علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة ، دار الكنوز الأدبية ، ط1 ، بيروت ، 2005 .

64 ـ كريم زكي حسام الدين : التحليل الدلالي ـ إجراءاته و مناهجه ، ج1 ، دار غريب ، القاهرة ، 2000 .

65 ـ كمال أبو ديب : البنية الإيقاعية في الشعر العربي ، دار العلم للملايين ، ط1، بيروت ، 1974 .

66 ـ كمال بشر : علم الأصوات ، دار غريب ، القاهرة ، 2000 .

67 ـ محمد أحمد بريري : الأسلوبية و التقاليد الشعرية ـ دراسة في شعر الهذليين، عين للدراسات و البحوث ، ط1 ، 1995 .

68 ـ محمد بن أبي شنب : تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب ، دار فليتس ، الجزائر ، 2009 .

69 ـ محمد بن عثمان السجستاني: كتاب الأضداد، تحقيق: محمد عودة أبو جري ، مكتبة الثقافة الدينية ، مصر ، 1994 .

70 ـ محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ـ بنياته و إبدالاتها ، ج1 ، توبقال للنشر ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1990 .

71 ـ محمد سليمان : ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، دار اليازوري العلمية، عمان ، 2007 .

72 ـ محمد صالح الضالع :

- الأسلوبية الصوتية ، دار غريب ، القاهرة ، 2002 .

▪ علوم الصوتيات عند ابن سينا ، دار غريب ، القاهرة ، 2000 .

74 ـ محمد حسن حسن جبل : المختصر في أصوات اللغة العربية ـ نظرية دراسية و تطبيقية ، البربري للطباعة الحديثة ، ط3 ، مصر ، 2005 .

75 ـ محمد عبد المجيد الطويل :القافية ـ دراسة في الدلالة ، دار غريب ، ط1 ، القاهرة ، 2006 .

76 ـ محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، الشركة المصرية العالمية ، ط1 ، 1994 .

77 ـ محمد عوني عبد الرؤوف : القافية و الأصوات اللغوية ، مكتبة دار المعرفة ، ط2 ، القاهرة ، 2006 .

78 ـ محمد الفاسي : معلمة الملحون ، ج1 ، أكاديمية المملكة المغربية، 1986.

79 ـ محمد الهادي الطرابلسي : تحاليل أسلوبية ، عالم الكتب ، تونس ، 2006 .

80 ـ محمود أحمد خضير : التركيب و الدلالة و السياق ـ دراسات تطبيقية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 2005 .

81 ـ محمود أحمد نحلة : في البلاغة العربية ـ علم المعاني ، دار العلوم العربية ، ط1، بيروت ، 1990 .

82 ـ محمود عسران :البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، مكتبة بستان المعرفة ، 2006 .

83 ـ محمود عكاشة :

▪ التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ـ دراسة في الدلالة الصوتية و الصرفية و النحوية و المعجمية ، دار النشر للجامعات ، ط1 ، مصر ، 2005 .

- الدلالة اللفظية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 2002 .

85 ـ ماهر مهدي هلال : رؤى بلاغية في النقد و الأسلوبية ، المكتب الجامعي الحديث ، الاسكندرية ، 2006 .

86 ـ مجدي إبراهيم محمد إبراهيم : بحوث و دراسات في علم اللغة . الصرف . المعاجم . الدلالة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .

87 ـ مختار عطية :

- التقديم و التأخير و مباحث التراكيب بين البلاغة و الأسلوبية ، دار الوفاء ، الاسكندرية ، 2005 .
- علم المعاني و دلالات الأمر في القرآن الكريم ـ دراسة بلاغية ، دار الوفاء ، الاسكندرية ، 2004 .

89 ـ مرسي الصباغ : قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي ، دار الوفاء ، الاسكندرية ، 2002 .

90 ـ مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الاسكندرية .

91 ـ مصطفى حركات :

- الصوتيات و الفونولوجيا ، المكتبة العصرية ، ط1 ، بيروت ، 1998 .
- نظرية الوزن ـ الشعر الشعبي و عروضه ، دار الآفاق ، الجزائر ، 2005 .
- الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي ، دار الآفاق .

94 ـ مقداد محمد شكر قاسم : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، دار دجلة ، ط1 ، عمان ، 2008 .

95 ـ ممدوح عبد الرحمن : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، 2006 .

96 ـ منذر العياشي : مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط1 ، دمشق ، 2003 .

97 ـ منى علي سليمان الساحلي : التضاد في النقد الأدبي ، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي ، 1996 .

98 ـ موسى سامح الربابعة : الأسلوبية ـ مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي ، الأردن ، 2003 .

99 ـ نادية رمضان النجار : أبحاث دلالية و معجمية ، دار الوفاء ، ط1 ، الاسكندرية ، 2006 .

100 ـ نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، 1965 .

101 ـ نور الهدى لوشن : علم الدلالة ـ دراسة و تطبيق ، المكتب الجامعي الحديث ، الاسكندرية ، 2006 .

102 ـ يوسف أبو العدوس :

- الأسلوبية ـ الرؤية و التطبيق ، دار المسيرة ، ط1 ، عمان ، 2007 .
- مدخل إلى البلاغة العربية ، دار المسيرة ، ط1 ، الأردن ، 2007 .

ـ المراجع المترجمة :

104 ـ جورج موليني : الأسلوبية ، تر : بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، الاسكندرية ، 2005 .

105 ـ ستيفن أولمن : دور الكلمة في اللغة ، تر : كمال بشر ، دار غريب ، ط12 ، القاهرة .

106 ـ فيلي ساندريس : نحو نظرية أسلوبية لسانية ، تر : خالد محمود جمعة ، دار الفكر ، ط1 ، دمشق ، 2003 .

ـ المراجع الأجنبية :

107 – j.lyons. meaning and styl. Vol1. cambridge university . 1977 .

108 – s. ullmann : meaning and style . oxford . 1973 .

ـ المعاجم بالعربية :

109 ـ ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، ط7 ، بيروت ، 2000 .

110 ـ اميل بديع يعقوب : المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت ، 1991 .

111 ـ جار الله الزمخشري : أساس البلاغة، دار بيروت، بيروت، 1984.

112 ـ سمير سعيد حجازي : قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (عربي ، انجليزي ، فرنسي) ، دار الآفاق العربية ، ط1 ، القاهرة ، 2001 .

113 ـ السيد الشريف الجرجاني : التعريفات ، تعليق : محمد علي أبو العباس ، مكتبة القرآن ، القاهرة ، 2003 .

114 ـ الفيومي : المصباح المنير، دار صفاء، ط1، عمان، 2002.

115 ـ محمد بن أبي بكر الرازي : مختار الصحاح ، تعليق : مصطفى ديب البغا ، دار الهدى ، ط4 ، الجزائر ، 1990 .

116 ـ jean dubois et autre : dictionnaire de linguistique . libraire larousse . 1973 .

ـ الرسائل و المجلات:

117 ـ محمد زوقاي : العلاقة بين الشعر الفصيح والشعر العامي في ضوء العلاقة بين الفصحى والعامية (رسالة دكتوراه)، جامعة الجزائر ، 2009.

118 ـ هيفاء عبد الحميد كلنتن : نظرية الحقول الدلالية ـ دراسة تبيقية في المخصص لابن سيده (رسالة دكتوراه) ،جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2001 .

119 ـ مجلة فصول، م1، ع2، القاهرة، 1981.

فهرس الموضوعات

مقدمة

مدخل : في **الأسلوبية** **1**

الفصل الأول : البنية الإيقاعية **16**

المبحث الأول : الإيقاع الخارجي **17**

1 **-**

إيقاع الوزن **20**

2 **-**

إيقاع القافية **30**

المبحث الثاني : الإيقاع الداخلي **54**

1 ـ تكرار الصوت بعينه..... **61**

2 **-**

تكرار أصوات مجتمعة **78**

3 ـ الموازنات الصوتية **86**

4 **-**

تقطيع الحروف..... **88**

الفصل الثاني : البنية التركيبية **92**

المبحث الأول : التقديم والتأخير **95**

1 ـ تقديم الجار والمجرور **99**

2 ـ تقديم الظرف **110**

3 ـ تقديم المفعول به 112

المبحث الثاني : الحذف 114

1 ـ حذف المسند 116

2 ـ حذف المسند إليه 122

3 ـ حذف متعلقات الكلام 125

المبحث الثالث : التكرار 129

1 ـ تكرار الحرف 134

2 ـ تكرار الكلمة 139

3 ـ تكرار العبارة 146

4 ـ تكرار الصورة 149

الفصل الثالث : البنية الدلالية 159

المبحث الأول : الحقول الدلالية 162

1 ـ حقل الألفاظ الدينية 166

2 ـ حقل الألفاظ الطبيعية 167

3 ـ حقل الألفاظ الشعورية 168

المبحث الثاني : العلاقات الدلالية 173

1 ـ علاقة الترادف 178

2 ـ علاقة التضاد 180

3 ـ علاقة الاشتمال **183**

4 ـ علاقة الجزء بالكل **185**

5 ـ علاقة التنافر **187**

6 ـ علاقة الاشتقاق **189**

المبحث الثالث : دلالة الأساليب الإنشائية **195**

1 ـ الأمر ودلالته **198**

2 ـ النهي ودلالته **203**

3 ـ الاستفهام ودلالته **207**

4 ـ النداء ودلالته **213**

خاتمة **223**

قائمة المصادر والمراجع **227**

فهرس الموضوعات **239**