الجمـــهوريـــة الجزائـــريـــة الديـــمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم

تخصص: البلاغة والأسلوبية

موسومة بـ:

شعر عمر أزراج الجزائري
-دراسة أسلوبية موسيقية-

إعداد الطالبة:
صفية بوعناني

إشراف الأستاذ
د. وهيبة بن حدو

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د. محمد عباس	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
د. وهيبة بن حدو	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة تلمسان	مشؤفا
أ.د طرشي سيدي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا
أ.د. حسنية عزاز	أستاذة التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا
د. محمد العميش	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تيارت	عضوا
أ.د. أحمد دواح	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي مغنية	عضوا

السنة الجامعية: 2020-2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

من لم يشكر الناس لم يشكر الله، وعليه أتقدّم بالشكر الجزيل والخير الوفير لكل من أرشدني

وساعدني على إتمام هذا العمل المتواضع، ومن ساقهم الله لمدّ يد العون لي من أساتذة

وزملاء .

أشكر أستاذي المشرف رحمة الله عليه على توجيهاته السديدة والقيّمة في الدفع بهذا

العمل إلى الأمام، كما أشكر الأستاذة بن حدو وهيبة التي ساقها القدر لي على رحابة

صدرها .

وأسأل الله عز وجلّ لهم جميعا التوفيق والنجاح وتمام العافية والصحة ودمتم ذخرا لنا

وللعلم وطالبيه .

شكر خاص لخديجة وهجيرة ومنار وليلى .

إهداء

إلى حبيبي وقائدي وقدوتي وقرّة عيني محمد ﷺ صلى الله عليه وسلم

إلى من أحمل اسمه بكل فخر ومن فقدته منذ الصغر والدي

إلى من أرضعتني الحب والحنان وحملت الرسالة من بعده أمّي حفظها الله ورعاها .

إلى القناديل التي تنير دربي أبنائي .

إلى من كان لي سندا وعونا زوجي

إلى كل من أعرفهم ولن يعرفوني وأتمنّى أن أذكرهم إذا ذكروني ومن أرجو أن تبقى صورهم في عيوني .

أساتذتي، إخواني، زملائي، أحبتي

إلى كل طالب علم وباحث

إلى كل من يشقى من أجل قطف عناقيد العلوم، ويسعى إلى

رشف مناهل المعرفة، لا يسكنه الملل .عن أهل العلم ينتقي

المثال يبحث بين الحفر ولا يخشى لدغ الخطر . لا يغدر به الكسل ولا يقضي عليه الغرور .

يطلب المعالي ولا ينسى حمد صاحب النعم . إلى هؤلاء جميعا و إلى :

روح أستاذي رحمه الله

أهدي ثمرة عملي

مقدمة

مقدمة:

إنّ تناول النص الشعري المعاصر بالدراسة والتحليل والكشف عن مظاهر شعريته وتجليات جمالياته مغامرة لا تخلو من الخطورة نظرا لما يتميّز به هذا الشعر من حركية وصعوبة في فهم دلالاته وجمالياته، فهو يحتضن نصوصا كثيفة الطاقات جريئة المواقف تستفز المتلقي بتشكيلها البصري وتثير أفق نظره بمضامينها المفعمة بالرموز والإيحاء والغموض.

والنص الشعري يتميز عن غيره من الفنون الأدبية بقدرته على العطاء المتدفق الذي لا ينحبس ولا ينضب، ويظل أرضا خصبة قابلة للبحث والاستكشاف من قبل الدارس، ويتميز هذا النص أيضا بأنه متمنع وصعب المنال ولا ينصاع إلا لدارس يتعب ويبحث حتى يتمكن من آليات القراءة وأساليبها التي لا شك ستؤدي إلى الوقوف على جماليات النص وهندسته وموسيقاه.

وعليه فإنّ التوق إلى اكتشاف أدبية النص وفك مغاليقه بعث محاولات جادة تفسر عناصره وتسلم إلى منهجية طبعها النظام وأداتها اللغة، وأهدافها دراسة حقيقة التشكيل الفني في أبعد مداه. وهذا الفرع من فروع اللغويات هو الأسلوبية وهي نتاج تلك الرغبة التي ساعدتني على تجلية أسلوبية النص الشعري لدى الشاعر عمر أزراج من خلال ديوانه الذي جمع أعماله الشعرية من 1969 إلى 2007 وذلك لغزارة مادته وتنوعها .

وارتأيت أن يكون موضوع رسالتي " شعر عمر أزراج الجزائري دراسة أسلوبية موسيقية " لأقف على طبيعة تشكل بنى نصه الشعري الأسلوبية، لأن المعاناة التي قسمت حياته ماضيا يحن إليه وحاضرا يفر منه، لم تؤثر فقط في مضمون نصه وإنما في شكله أيضا و موسيقاه .

وقد ساعدتني هذه الدراسة على التقرب من الأسلوب كونه قالبا تنصب فيه التراكيب اللغوية، والأسلوبية هي العلم الذي يدرس الظواهر اللغوية جميعها ويعنى بدراسة النص ووصفه، وأفق الدراسة بها أوسع من أفق الدراسة البلاغية لذا وقع اختياري عليها كوسيلة علمية حديثة .

ومن دوافع اختياري للشاعر عمر أزراج أنه جزائري معاصر، فأردت أن أعرف بهذا الشاعر الذي لم يعرف الاستقرار في حياته وعاش غربة الوطن فتمرد على الواقع وعلى القاموس الشعري، اتسمت قصائده بالقوة والتحدي والرفض، فكأن شعره قصة حياته التي عصفت بها الظروف في وطنه . رصانة لغته وكثافة ما بطن به قصائده من تراث ورموز تاريخية أعطى لشعره مكانة يجهلها من لم يطلع وبعمق على تراثه الشعري .

وتتضح إشكالية البحث في معرفة الأسلوبية ومما تتشكل، وماذا تنتج للقارئ من بنيات لغوية، وكيف تؤثرلغة الأسلوب في متلقيه ؟ و كيف يمكن أن نواجه القوانين المتطورة للغة النص الأزراجي ببلاغة معيارية تنطوي على قوانين مطلقة أو كيف يمكن أن نعرض لغة نصوص أزراج على قوانين الأسلوبية الحديثة و لا نجعلها مقيدة بالجداول الإحصائية فقط . الكشف عن خصائص أسلوبه وموسيقاه وكذا ملامح الوطن والإغتراب لديه، وهذا ما حاولت الوصول إليه كما تعرفت في دراستي على علماء الأسلوب والأسلوبية .

ولقد اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج الوصفي الاستقرائي الذي ينطلق فيه الفعل الوصفي إلى استقراء مقاصده ، وهو لا شكّ وسيلة ناجحة تغذي الدرس الأدبي، وتعيد كشف بواطن القصيدة من صوتية (إيقاعية) إلى تركيبية (بلاغية) إلى دلالية ورمزية. إضافة إلى المنهج الإحصائي الذي ساعدني على إحصاء الظواهر الأسلوبية والبلاغية والموسيقية في قصائد أزراج.

مهدت للوضوع بمدخل مختصر كشفت فيه عن منهج الدراسات الأسلوبية، وعرفت الأسلوب ثم الأسلوبية بين تراثنا العربي القديم والدراسات الغربية القديمة، وأشهر مدارسها وروادها ومناهجها ، ثم محددات الأسلوب التي تجسدت في دراستي النصية من تركيب واختيار وانزياح .

وقسمت عملي إلى فصول ثلاثة وتحت كل فصل مباحث، خصصت الفصل الأول للمستوى الإيقاعي أو ما يسمى البنية العروضية التي تأتي في أوّل مراتب ومجالات الدرس الأسلوبي وأدرجت فيه مبحث الإيقاع في التراث النقدي لأحدد علاقته بالشعر والموسيقى، ثم مفهومه في النقد الحديث عند الدكتور شكري عياد الذي حاول التمييز بين الإيقاع

الشعري والإيقاع الموسيقي وكذا الدكتور محمد مندور والدكتور محمود المسعدي، ثم مبحث لموسيقى الإطار التي تتصل بالبحور الخليلية وتفاعيلها المختلفة، وخصائص البنية العروضية لدى أزراج ثم نسب تواتر البحور في أشعاره المقسمة إلى مدونات أربع وأرفقت الدراسة بجداول فيها رتبت الأوزان الشعرية المعتمدة حسب النسب بعدما تتبعت كل قصائده بالتقطيع العروضي وحددت الأوزان بتفعيلاتها ،ثم قدمت مبحثا خاصا بالبحور أو الأوزان التي اعتمدها أزراج وهي سياق الرجز والرمل والمتقارب والمتدارك.

المبحث الثاني درست فيه القافية من حيث علاقتها بالوزن ثم تشكيل القافية، وتعرفت في هذا العنصر على أنواع القوافي التي تشكل القصيدة الحديثة " القوافي المتوالية والمتعانقة والمتقاطعة والمتغيرة " أتبعته بمبحث لدراسة خصائص الروي تعريفا وتمثيلا وتحليلا أسلوبيا يعتمد على صفات الروي الصوتية، ثم صفات كل الحروف الهجائية، وتمييز التي طغت على النص الأزراجي مع التعليل .

وأدرجت مبحثا آخر لموسيقى الحشو (الموسيقى الداخلية) لبروز ظاهرة التكرار في قصائد أزراج اللافت للإنتباه ثم التجنيس بوظيفته الصوتية والدلالية، أيضا الطباق والمقابلة لبروزها كظاهرة أسلوبية أثرت الجانب الصوتي الإيقاعي لقصائد شاعرنا .

اهتم الفصل الثاني الموسوم ب : خصائص أسلوب أزراج بدراسة المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي وقسم إلى ثلاثة مباحث؛ الأول المستوى الصوتي وقدمت فيه مفهوم الصوت واخترت قصيدتي " العودة إلى تيزي راشد، وقصيدة العزلة" لأقف على الأصوات المهيمنة وخصائصها من مجهورة ومهموسة، احتكاكية وانفجارية في جداول أتبعتها بالتعليق والشرح وذلك لصعوبة دراسة كل القصائد، وكذا الظواهر الصوتية البارزة من توازي وتصريع وتشابه الأطراف. المبحث الثاني للمستوى الصرفي، وقفت فيه على بعض الصيغ الصرفية التي طغت على نص أزراج (فعول ،فعيل ،فعل، اسم الفاعل) التضعيف وعنصر القلب والإبدال، والإعلال. وأما المبحث الثالث فخصصته للمستوى التركيبي وفيه عرفت الخبر كأسلوب وكجمل نحوية مؤكدة وغير مؤكدة ومنفية ثم شرطية بأدواتها، تليها

الأساليب الإنشائية بنوعيها الطلبية وغير الطلبية وصيغهما دون أن أنسى عنصر التقديم والتأخير والحذف والالتفات.

وشمل الفصل الثالث المستوى الدلالي في شعر أزراج وأدرجت هنا القاموس الشعري الموظف ودلالاته وقد قسمت الفصل إلى أربعة مباحث وعلاقات، علاقة المقاربة (التشبيه) علاقة التداعي (الاستعارة) علاقة اللزوم (الكناية) وعلاقة التفاعل (المجاز) تعرضت في هذا الفصل بالدراسة والتحليل لتجليات الصورة الشعرية عند أزراج انطلاقا من التشبيه والاستعارة ثمّ الكناية والمجاز بنوعيه المرسل والعقلي، وتتبعت كل قصائده لأقف على جماليات تشكيل هذه الصورة الشعرية.

أتبعت هذه المباحث بدراسة عنصر الرمز والأسطورة ثمّ عنصر التناص الأدبي والديني والتاريخي وتوظيف أزراج للتراث الشعبي في بعض نصوصه .

وختمت رسالتي بخاتمة حاولت الإلمام فيها بأهم النتائج التي وصلت إليها الدراسة، وبعدها ملحق تضمن السيرة الذاتية لأزراج عمر: مسار حياته واكتشاف هويته واغترابه ومهنه وأشهر أعماله.

هذه المادة تناولتها باجراءات تحليلية أخذتها من مصادر ومراجع كان أهمها كتاب "حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر"لدكتور لحسن الغرفي، وكتاب"البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر" لحسن ناظم، وكتاب "شعر عمر بن أبي ربيعة دراسة أسلوبية"، للدكتور ممدوح عبد الرحمان الرمالي، وكتاب "علم الأسلوب مدخل ومبادئ" للدكتور شكري عياد، وكتاب"البلاغة والأسلوبية" لهنريش بليث، ترجمة الدكتور محمد العمري، واعتمدت على كتب إبراهيم أنيس في علم الأصوات، وموسيقى الشعر.

وقد بذلت قصار جهدي من أجل القيام بتحليل يحيط بشتى جوانب النص الأزراجي، وواجهتني مصاعب اعترضت طريقي وأنا أحاول دراسة النص الشعري من قلة المراجع التي تناولت بالدرس والتحليل أشعار أزراج خاصة الدراسات الأسلوبية التي قد تكون نموذجا أقتفي أثره، فحاولت البحث الجاد عن الدراسات الخاصة بالشعر الحر في الجانب الأسلوبي

والاستفادة منها قدر الإمكان في دراستي من حيث الإيقاع والتراكيب. وفهم الغموض الذي يكتنف الشعر العربي المعاصر.

والدارس إذا تسلح بالعدة المنهجية والصبر في تتبع النص الشعري بيتا بيتا، وبنية بنية، ظفر بصيد جمالي يشبع ذوقه ورغبته.

ولا أنكر هنا جهود الأستاذ المشرف – رحمه الله – الذي لم يتوان في مدّ يد العون لي في التصحيح والإرشاد والتوجيه النقدي، وأنا أكنّ له الشكر والاحترام على رحابة صدره وصبره، وعلى توجيهاته العلمية، أسأل الله له الأجر العظيم وأن يوسع له في قبره ويكون من أهل الجنان، كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة بن حدو وهيبة التي حملت المشعل من بعده وقادت هذا العمل نحو الأمان بتصويباتها و بملاحظاتها الدقيقة وآرائها السديدة فهي بحق بعثت الروح في عملي من جديد ولها منّي خالص الشكر والامتنان، وإلى السادة الأساتذة المناقشين شكر عظيم على تحمّلهم جهد القراءة والمناقشة والتوجيه العلمي، ونسأل المولى عزّ وجلّ أن يجعل هذا العمل شفيعا لنا يوم نلقاه ودعما لكل باحث عن ضالته، وصلى الله وسلم على نبيّ الهدى محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

الطالبة: صفية بوعناني

تلمسان يوم: 2021/02/27

المدخل:
الأسلوب والأسلوبية

لابدّ أوّلا أن نعترف بوجود صعوبة في تحديد مفهوم الأسلوب، ذلك أنّ مفاهيمه اختلفت من حقبة إلى أخرى، والأمر نفسه بالنسبة لتجليات المحلّل الأسلوبي بشأن الأسلوب. فتاريخ الأسلوبية يحوي كثيراً من العناصر والموروثات المرتبطة بالأسلوب عرفها العرب بصورة غير مقننة واتّخذت أشكالا وصورًا محدودة ولكنها لم تكن قائمة على أساس علمي.

لقد حظي الدّرس البلاغي عند العرب بكثير من الاهتمام، وذلك لأنّ البلاغة كانت تحمل منذ نشأتها بذور العبقرية العربية في جلالها وقدرتها على استكشاف مواطن النفس الإنسانية حين تقول فتجيد، وحين تتلقى فتحسنُ التَّلَقي، وحين تكتب فتبدع فتحسن الإبداع، وقد أدرك العرب قيمة الدّرس البلاغي من حيث كشفه عن أسرار بنية الخطاب وأثره في المتلقي، وقدرة الكلمة على التأثير والتعبير باعتبارأنّ البلاغة هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ.

والأسلوب من أمهات القضايا البلاغية العربية التي تجسّدت من خلال درسها مدى قدرة البلاغي العربي قديمًا على التّفطّن لسير جمالية الخطاب سواءً أكان شعرًا أم نثرًا، فربط الدرس البلاغي في نظرته إلى الأسلوب بين النحو من حيث هو درس لآليات ومكوّنات الجملة العربية وبين توليده للدلالة داخل النّص.

1 - مفهوم الأسلوب:

قبل الخوض في تحديدات الأسلوب المختلفة لابدّ من معرفة الجذر اللغوي لكلمة"أسلوب" في اللغتين العربية والإنجليزية.

ففي جمهرة اللغة لابن دريد المتوفى سنة (321هـ/933م) ورد للأسلوب التفسير التالي:" سلبت الرجل وغيره أسلبه، سلبًا، والأسلوب الطريق.."[1]

وفي لسان العرب لابن منظور المتوفى سنة (711هـ/1311م) يعرف الأسلوب بقوله: "سلب: سلبَهُ الشيء سلبًا واستلبَهُ إيَّاه، الاستلاب الاختلاس، ويُقَالُ للسطر من النخيل أسْلوبُ، وكُلَّ طريقٍ ممتدٍّ فهو أسلُوب. قال: والأسلوب، الطريق والوجه والمذهب،

[1] أبو بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدي: جمهرة اللغة، تحقيق وتقديم د. رمزي منير بعلبكي، مادة " سلب، ط1، دار العلم للملايين، لبنان، 1987.

والأسلوب الطريق تأخُذُ فيه والأسلوب بالضّمّ الفنُّ. يقال: أخذ فُلاَنٌ في أساليب من القول: أي أفانين منه "[1]..

ولا يختلف "القاموس المحيط" للفيروز آبادي المتوفى سنة (817هـ/1414م) عن – لسان العرب – وجمهرة اللغة لابن دريد في فهمه للأسلوب حيث نجده يقول:" سلبه سلَبًا وسلبا اختلَسَهُ السلُوبُ: الطريق"[2]

فالمعاني نفسها اتفقت عليها المعاجم العربية حول مادّة الأسلوب

وفي أساس البلاغة للزمخشري نجده يفسّر معنى الكلمة بقوله:"سلكتُ أسلوب فلان: طريقَتَه وكلاَمَهُ على أساليب حقه"[3].

ومن هنا يمكن القول إنّ كلمة (أسلوب) حسب المعاجم العربية تدلّ على الطريقة أو الفنّ أو المذهب "أي أنّها تدلُّ على طريقة تدمغ الشيء الذي تطلق عليه بسمةٍ محدّدة"[4]، أمّا الجذر اللساني لكلمة (style) في اللغة الإنجليزية فقد اشتقّت من الشكل اللاتيني (stylus)، إبرة الطبع (الحفر) وتعني الريشة، وكلمة (style) تشير إلى (مرقم الشمع) وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع، ولقد اشتقت من الشكل اللاتيني(style) إبرة الطبع (الحفر) واتخذت في اللاتينية الكلاسيكية العام نفسه، وكذلك الأمر في اللغات الحديثة كلها "[5].

وتظهر كلمة (stylus) صورتها المصغرة في الكلمة الإيطالية Arilettoثم حدث أن خلعت الآلة اسمها على نوع من الوظائف التي تقوم بها"[6].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، طبعة جديدة محققة.مادة سلب، المجلد السابع، ص225.

[2]القاموس المحيط للفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي – مؤسسة الرسالة مادة سلب، ص 98.

[3]محمود بن عمر الزمخشري جار الله أبو القاسم، أساس البلاغة – تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، – الطبعة الأولى 1419ه – 1998م أساس البلاغة، مادّة سَلَب، ص478.

[4]ناظم حسن، البنى الأسلوبية – دراسة في "أنشودة المطر" – للسياب – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – الطبعة الأولى – 2002.، ص15.

[5]- Sebeak ;Thomas A ;Ed –Encyclopedic Dictionary of semoities Tome 2-p ;1022."

نقلا عن البنى الأسلوبية – دراسة في "أنشودة المطر" – للسياب – د. حسن ناظم – ص 15.

[6] ستيفين أولمان – دور الكلمة في اللغة – ترجمة د. كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ص163.

فلا توجد علاقة بين الجذر اللساني لكلمة "أسلوب" في اللغة العربية والجذر اللساني لكلمة (style) في اللغة الإنجليزية، ولعلَّ المفهوم اللاتيني أقرب إلى المعنى الملموس لعلم الأسلوب الذي يعني أداة الكتابة، وأكثر تلاؤمًا من حيث الجذر اللساني مع المجال الذي عنيت به.

حتى وإن تتبّعنا مفهوم الأسلوب عند النقاد العرب قديمًا لا نجده يختلف عن المعنى اللغوي، أو الجذر اللساني لهذه الكلمة فابن طباطبا المتوفى سنة (322هـ) يعدّ من الأوائل الذين التمسوا للأسلوب مفهوما رغم عدم تسميته لفظا بالأسلوب، حيث نجده يشير إلى ذلك عند حديثه عن طريقة الشاعر إذا رغب النظم قائلا:

"المعنى الذي يريد بناءَ الشعر عليه فكره كثيرًا، وأعدَّ له ما يلبسهُ لرجاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه،والوزن الذي يسلس له القول عليه.."[1].

وكذا أنّ الأسلوب يتنوّع بتنوّع الموضوعات " فإنّ لكلّ فنّ من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاءٍ مختلفة، فللنثر أسلوبه كما للشعر أسلوبه"[2].

وقد توقف حازم القرطاجني المتوفى سنة (684هـ) عند الأسلوب في قسم رئيس من كتابه (المنهاج) باعتباره من النقاد العرب، درس الأسلوب من حيث ماهيته ومهمته.." أمّا على صعيد الماهية، فلم يمكن الأسلوب عند حازم إلى منحى في التناول وطريقة في المعالجة تقوم على (الاطراد) والمراودة (طفرة الانتقال) أو التناسب والوسطية.

وينفعِل الأسلوب بكلّ ما يتطلّب حازم فيه بعناصر الشعر من مبنى ومعنى ووزن ونظم، ويتفاعل معها فيختلِفُ بهذا الفهم من غرض لغرض ومن معنى لمعنى، ويكشف الأسلوب بهذا الفهم عن صاحبه ويكون بعد ذلك الأسلوب أصلاً يعتمد في المفاضلة عند الشعراء"[3].

---

[1] أحمد بن طباطبا محمد العلوي – عيار الشعر – تحقيق عباس عبد الساتر مراجعة نعيم زرزور – دار الكتب العلمية ط2 – 1426ه – 2005م. ص11.

[2] علي بوملحم – في الأسلوب الأدبي – المكتبة الجامعية– دار ومكتبة الهلال بيروت 2008.– ص11.

[3] بلقاسم المومني، شعرية الشعر –المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2002، ص 59.

أمّا على صعيد المهمة فإنّ الأسلوب في تصور حازم "يسهم في إيقاع الأثر الذي يرومه الشعر وينحو نحوه، ويساهم في إيقاع الاستعانة المصاحبة له"[1].

وعندما نتحدّث عن نظرة حازم في البحث الأسلوبي فإنّما نتحدّث عن مبحث يتألف عنده بنفس القدر الذي يتألف فيه عند المباحث الرئيسية التي يتشكّل باجتماعها تصور حازم النقدي الخاص بالشعر.

فلقد وقف في (المنهاج) عند المعاني فالمباني ثمّ الأسلوب وبخصوص علاقة الأسلوب بالمعنى والمبنى يقول حازم :"إنّ نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ "[2].وحازم يرَى أنّ الأسلوب ينصبُّ على الجوانب المعنوية حيث يقول: "ولّما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الإطِّرادِ والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة والصيرورة من مقصد إلى مقصد ما يُلاحظ في النظم من حسن الإطّراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة"[3].

وهذا يعني أنّ حازم يجعل الأسلوب مقابلاً للنظم، والمعاني مقابلة للألفاظ وهو بهذا يحصر الأسلوب في إطار المعنى، ويفصل بين المعاني والألفاظ، كما أنّ مصطلح النّظم عنده يشير إلى انتظام الألفاظ – دون المعاني – في هيئة معينة، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة "[4].

وقد ترددت كلمة "النظم" بأقلام البلاغيين العرب القدماء قبل أن يعالجها عبد القاهر الجرجاني المتوفى(ت 471هـــ) على عادته في أحد الألفاظ المتداولة فيحلّل معناها ويبني عليها نظريته في الأسلوب.

---

[1]– حازم القرطاجني – منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، تحقيق د. محمد الحبيب بن خودة تونس، (1966م)، ص 363

[2] – منهاج البلغاء المصدر السابق، نفس الصفحة.

[2] – المصدر السابق نفس الصفحة

[4] بلقاسم المومني شعرية الشعر المصدر السابق ص 59

تحدّدت فكرة النظم عند عبد القاهر تحدّدًا واضحًا، واستقت من منابع كثيرة، استقت من المنطق فكرة ارتباط الألفاظ بالمعاني، فارتقت إلى البحث عن سرّ الجودة في الكلام المنظوم، ثمّ استقت من النحو نظرة خاصّة إلى العمل على أنّه ارتباط معنوي بين العامل والمعمول، وقد ارتقت من هذا الأصل إلى البحث في وجوه التصرف في هذه العلاقات لمعرفة أنحاء الحسن في الكلام، واستقت أصلاً آخر فتيا هو اعتبارالحسن القولي في وحدة الكلام أي في مجموع أجزائه المترابطة التي لا يقوم جزء منها بمعزل عن الأجزاء الباقية، والتي لا يسقط جزء منها من مكانه أو يزل عن موضعه إلا انتقض الكل "[1]،وقد اختلف عن حازم في أنه لم يفصل بين الألفاظ ومعانيها في نظرته للأسلوب لأنهما في نظره عنصرا العمل الأدبي اللذان يكونان ماهيته[2].يقول عبد القاهر الجرجاني : "و اعلم أن الإحتذاء عند الشعراء, و أهل العلم بالشعر ة تقديره و تمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا – والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه– فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثاله "[3].

وممّن كان لهم نظر في الأسلوب في التراث النقدي العربي، الباقلاني – (338ه-463هـ) صاحب كتاب "إعجاز القرآن" كشف كتابه عن جهوده النقدية، اهتمّ بداية بإيضاح فكرة الأسلوب من خلال الكلام عن الشعر والنثر، ويرى أنّ من الشعراء والكتاب من يعرفون بطرائق كتابية، وهذا معناه أنّ الأسلوب الشخصي للكاتب أو الشاعر يعكس صفاته الذاتية، وقد أكد الباقلاني أنّ أسلوب كلّ شاعر أو ناثر متأثر بشخصيته وطبيعته النفسية[4].

ويعدّ ابن خلدون المتوفى سنة (808ه/ 1405م) هو المفكّر الوحيد الذي تكلّم عن الأسلوب بشيء من التبسيط يقول في مقدّمته، وهو يتحدّث عن الشعر والأدب"، ولنذكر

[1] – عياد محمد شكري – أرسطو طاليس فن الشعر –تقديم زكي نجيب محمود (مترجم) الناشر – دار الكتاب العربي للنشر والطباعة – ط1 – 1967. ص 271.

[2] – د .فتح الله أحمد سليمان الأسلوبية مدخل نظري ص 34

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز بحث وتقديم علي أبو زقية، موفم للنشر، 1991 ص : 417 .

[4]د. إبراهيم خليل، الأسلوبية، ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر –ط1– 1997، ص17.

هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة – صناعة الشعر- وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنّها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه"[1].

فالأسلوب في نظر ابن خلدون قالب ذهبي تنصبُّ فيه التراكيب اللغوية وأنّ الأسلوب "صورة ذهنية للتراكيب يخرجها الخيال كالقالب أو المنوال"[2].

ويحرص ابن خلدون " على تأكيد المراد بالمنوال والقالب هنا شيء غير النحو، بل غير البلاغة، والبيان، وإنّما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال"[3].

وقد قام شكري عياد بعد استقرائه لكتابات القرطاجني[4]، وابن خلدون بالوصول إلى" أنّ الأسلوب عند حازم القرطاجي مقابل للنظم إذ يشمل بوصفه خصائص فردية وقد سار ابن خلدون على الطريق نفسها التي سار عليها القرطاجني، إذ جعله متعلقا بالمعاني وعبارة عن مناهج اللغة الفنية"[5].وقد أكّد الدكتور محمد عبد المطلب ذلك بقوله: "أنّ ابن خلدون يربط بين الأسلوب والقدرة اللغوية والتي تمكّنه من التعبير عما يريد بجمل جديدة"[6].

2- الأسلوبية:

لا شكّ أنّ الأسلوبية تعني وتهتمّ بالأسلوب، فهي تحليل لغوي موضوعه الأسلوب، وهي كما يرى الدكتور نور الدين السد: "دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب

[1] ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية – بيروت لبنان – ط2 – 1982، ص504

[2] المصدر السابق، نفس الصفحة.

[3] – د محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان – ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان – الطبعة الأولى 1994، ص 34.

[4] عياد شكري، علم الأسلوب مدخل ومبادئ مكتبة زهراء الشرق ط 1 – تاريخ النشر 1998ص 25-26.

[5] ناظم حسن، البنى الأسلوبية، المصدر السابق، ص16.

[6] د.محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص34.

عن سياقه الإخباري ووظيفته التأثيرية والجمالية"[1] ومن خلال هذا القول نجد أطياف البلاغة ممّا يؤكّد أنّ الأسلوبية هي امتداد للبلاغة، ومتطورة عنها.

" فهما تقيمان منذ زمن علاقات وطيدة، تتقلص الأسلوبية أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءاً من نموذج التواصل البلاغي، وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج وتتسع حتى لتكاد تمثل البلاغة كلّها باعتبارها بلاغة مختزلة"[2]. "ولقد عرف التراث العربي الظاهرة الأسلوبية، فدرسها ضمن الدرس البلاغي، ولو تأمل المتأمل لتأكد أنّ الدرس البلاغي العربي إنما كان درسا أسلوبيا على وجه الإجمال، وما كان ذلك ليكون إلاّ لأنّ الدرس اللغوي واللسانيات كان سابق على الدرس البلاغي في التراث العربي"[3].

3- الأسلوبية في إطار البلاغة:

بين الأسلوبية والبلاغة علاقة وثيقة تتمثّل أساسًا في أنّ محور البحث في كليهما هو الأدب، إلاّ أنّ النظرة إلى هذا الأدب تختلف في المنظور الأسلوبي عنها في المنظور البلاغي:"فالأسلوبية تتعامل مع النّص بعد أن يولد، فوجودها تالٍ لوجود الأثر الأدبي، وهي لا تنطلق في بحثها من قوانين مسبقة، أمّا البلاغة فتستند في حكمها على النص إلى مقاييس ومعايير معيّنة، وهي موجودة قبل وجود العمل الأدبي"[4].

وتقوم بعد خروج النّص إلى الواقع بتقييمه، لتحكم بمدى مطابقته لمقتضى الحال، ولما قنّنته له، وإلى أيّ حدّ يراعي صاحبه القواعد البلاغية.

"وهذا يعني أنّ علم البلاغة ذو هدفين:

هدف تقويمي قبل خلق العمل الأدبي، وآخر تقييمي بعد خلقه، كما يعني أنّ البحث الأسلوبي لا يتمّ إلاّ من خلال عمل أدبي مبحوث"[5].

---

[1] د. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة – الجزائر – ط1 – 1977، ص93.

[2] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية – ترجمة الدكتور محمد العمري، ص13

[3] – مقال للدكتور منذر عياشي – الأسلوب والأسلوبية، أسواق المربد، www.merbed.net 2004/08/05.

[4] د.فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية– دار الآفات العربية – الطبعة الأولى 1428ه – 2008م.ص31.

[5] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 31.

وقد وقف الدّكتور شكري عياد على جملة من الفروقات بين البلاغة والأسلوبية تدعم هذا الجانب أهمها:

"أنّ البلاغة علم لساني قديم، والأسلوبية علم لساني حديث، ومن هنا يصبح الاختلاف في المنهج ذلك أنّ العلوم القديمة، تنظر للغة بوصفها منطوية على ثبات حقيقي، في حين تنظر إليها العلوم اللسانية الحديثة بوصفها متغيرة ومتطوّرة"[1]. وفي هذا الصدد يقول الهادي الجطلاوي : " الأسلوبية موضوعها النظر في الإنتاج الأدبي وهو حدث لغوي لساني"[2].

ويضيف د شكري عياد قوله: علم البلاغة علم معياري بينما تعد الأسلوبية علمًا وصفيًا ذلك أنّ البلاغة تنطوي على قوانين مطلقة تقوم على الاختيار بين إمكانيات عدّة تتمثّل في التراكيب النحوية الخاضعة لقوانين معينة، ولهذا تنصبّ معيارية البلاغة على العدول عن التراكيب النحوية المناسبة.

يقرّر علم البلاغة أنّ الكلام ينبغي أن يطابق (مقتضى الحال)، في حين تقرّر الأسلوبية أنّ نمط الكلام يتأثر (بالموقف)، ومقولة الموقف في الأسلوبية تنطوي على عوامل خارجية تعود إلى المنشئ والمتلقي ويكون بعضها مشتركًا كالجنس والبيئة والمركز الاجتماعي والمنشأ.

وتنطوي كذلك على عوامل فردية تعود إلى المنشئ كالمزاج والحدّة والهدوء والرزانة...

إنّ أفق الدراسة الأسلوبية أوسع من أفق الدّراسة البلاغية، فالأسلوبية تدرس الظواهر اللغوية جميعها بدءًا من الصوت وحتى المعنى مرورًا بالتراكيب وهذا ما خلص إليه الدكتور شكري عياد.

---

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط 1 - 2002 ، ص18.

[2]- عن مجلة العلوم الإجتماعية - مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا – الدار البيضاء منشورات عيون، ط 1، نقلا عن: www.swmsa.net.

تصميم وتطوير حتوم ديازن 2009/10/29.

4 - مفهوم الأسلوبية:

تعدّدت اتّجاهات الأسلوبية منذ ظهورها في مطلع هذا القرن، فكان منها علم الأسلوب العام، الذي يعني بالتنظير لدراسة الأسلوب، وعلم الأسلوب التطبيقي وهو ذو فرعين:

أولهما: يتناول بالدّراسة الأنماط التعبيرية في حقل لغوي يعنيه مثل لغة المشتغلين بمهنة معينة أو لغة الصحافة.

والآخر:يدرس خصائص الأسلوب عند كاتب بعينه فيكل إنتاجه الأدبي أو بعضه أ وأخذ ومؤلفاته. وينبغي أولا أن نحدد مفهوم الأسلوبية في اللغة :

اشتقت كلمة (stylistics) أسلوبية من كلمة (أسلوب) (style) وهي"تستخدم غالبا للإشارة إلى عدد من الأشكال المختلفة اللغة "[1] وهذا المصطلح خاص بطريقة الكتابة. فكلمة أسلوبية كما يقول الدكتور عبد السلام المسدي :" تحمل ثنائية معرفية فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما يتولد عنه في مختلف اللغات الفرعية وانطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركب جذره "أسلوب" « style » ولاحقته "ية" « ique" فخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة ...فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي وبالتالي النسبي واللاحقة تختص بالبعد العلمي العقلي وبالتالي الموضوعي لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[2]." وهي كما قال الدكتور منذر عياشي في مقاله السابق " علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب ولكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدإ هوية الأجناس، لذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات،مختلف المشارب، متنوع الأهداف والإتجاهات " ويضيف قائلا في ذات السياق :"

[1]J.P Thorne " Generative Grammar and stylistic Analysis " in "new Horizons in linguistics" edited by John Lyons Penguin Books 1972,p.185.

نقلا عن البنى الأسلوبية، حسن ناظم، المصدر السابق، ص 15.

[2]- عبد السلام المسدي – الأسلوب والأسلوبية – د. الدار العربي للكتاب تونس – 1982، ص31 – 32.

الأسلوبية علم يرقى بموضوعه أو هو يعلو عليه لكي يحيله إلى درس علمي، ولولا ذلك لما حازت الأسلوبية على هذه الصفة، ولما تعددت **مدارسها** ." الأسلوبية و تحليل الخطاب د – منذر عياشي دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع سوريا دمشق الطبعة الأولى 2015

5- اتجاهات الأسلوبية:

حسب بيير جيرو تنقسم الأسلوبية المعاصرة إلى اتجاهين كبيرين متعارضين هما: " الأسلوبية التقليديةو رائدها بالي، والأسلوبية الجديدة التي نبعت من البنيوية عن طريق جاكبسون وكلاهما يعرف الأسلوب بأنه الشكل المميز للنص "[1].

ويختلف الاتجاهان في بحث الأسلوب " فبينما تبحث الجماعة الأولى عن مصدر تحديده في دراسة الخواص الأسلوبية للرمز" الشفرة" فإن الجماعة الأخرى تبحث عن طريق وصف البنى الداخلية للرسالة "[2]. وهذا ما سأفصل البحث فيه مع المدارس الأسلوبية .

6- مجالات الأسلوبية :

وتتحدد في ثلاثة مجالات رئيسية :

أ) الأسلوبيةالنظرية :

و تسعى إلى التنظير للأدب من منطلق اللغة المستخدمة في النص الأدبي ،و تطمح للوصول يوما " إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعي بالإعتماد على مكنوناته اللغوية وهذا ما يجعل لها التعويل المطلق على اللسانيات بمختلف فروعها "[3].

ب) الأسلوبية التطبيقية :

[1]- Pierre Guirayd – Immanence and Transitivity of StylisticCriteria , in « Literaty Style : ASymposium , edited by seymour Chatman,P, 16

نقلا عن الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د. فتح الله أحمد سليمان، دار الآفاق العربية ط -1 2008- ص 40.

[2]- د فتح الله أحمد سليمان الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 40

[3]- عبد السلام المسدي : التظافر الأسلوبي وإبداعية الشعر نموذج " ولد الهدى " مجلة فصول، المجلد الثالث العدد الأول 1982.

و غايتها تعرية النص الأدبي وإظهار خصائصه وسماته من حيث هو شكل يبغي المنشئ عن طريقه التأثير والإقناع، ومدخلها في التطبيق هو لغة الأثر الأدبي .و هي على خلاف الأولى تعاني من تعدد اتجاهاتها وتشعبها .

ج) الأسلوبية المقارنة :

وتعتمد على المقارنة، ولاتتجاوز حدود لغة واحدة وهي تدرس أساليب الكلام في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة لتبين خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها بالبعض الآخر، وتقتضي عملية المقارنة الأسلوبية حضور نصين فأكثر، ولا بد من وجود عناصر اشتراك بين النصوص المقارنة للاشتراك في الموضوع "[1].

7- المدارس الأسلوبية:

أ) الأسلوبية التعبيرية:

ارتبطت بثنائية اللغة والكلام عند "دي سوسير"Ferdhnqnd De Squssure (-1913 1857م) العالم السويسري من حيث "البحث عن الخصائص النوعية التي تميّز نصًا أدبيًا متحقّقًا من غيره من النصوص الأدبية،ولذا فهي تعتني بما هو منجز أي أنها تعنى بالنّص الذي يرتبط من ناحية تحققه بالكلام"[2].

فلقد دعا دي سوسير إلى دراسة اللغة كبناء متكامل في فترة زمنية محدّدة قبل دراسة التطورات الجزئية التي تطرأ على نطق حرف من الحروف مثلاً فتؤدي إلى التغير في بعض القواعد أو بعض المفردات.[3]

وأثّر هذا المدّ الأسلوبِي في " Charles Bally" (1865-1947م) مؤسس علم الأسلوب الفرنسي وخليفة "سوسير" في كرسي علم اللغة العام بجامعة "جنيف"، نشر عام 1902 كتابه الأول يبحث في علم الأسلوب الفرنسي ثم اتبعه بعدة دراسات أخرى مطولة، نظرية وتطبيقية، أسس لها علم أسلوب التعبير الذي يعرّفه بقوله: "هو العلم الذي يدرس وقائع

[1]- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ص42-43.

[2] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة أنشودة المطر، ص26.

[3]عياد شكري: علم الأسلوب مدخل ومبادئ، ص27.

التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[1].

فقد حدّد هذا العالم مجال رؤيته للأسلوبية في إطار حقله اللغوي حيث كان اهتمامه بالمعطى الأدائي وما يحمله من منحنيات عاطفية يمكن ملاحظتها بواسطة مراقبة التغيرات، وما تثيره من مشاعر مختلفة ومتعدّدة، وفي الوقت نفسه فإنّ ذلك كله يظلُّ في حدود اللغة المنطوقة"[2].

ركّز "بالي" على الطابع العاطفي للّغة وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل فكان يرى أنّ الاحتكاك بالحياة الواقعية يجعل الأفكار التي تبدو موضوعية في الظاهر مفعمة بالتيار العاطفي فالمتحدّث الفردي يحاول دون تحليل أن يترجم ذاتية تفكيره ثمّ يتولى الاستعمال الشائع تكريس هذه اللافتات التعبيرية.

ويرى "بالي" أيضا أنّ الأسلوبية تدرس الوقائع المتعلقة بالتعبير اللغوي من وجهة محتواها الوجداني أي التعبيرات اللغوية عن وقائع الوجدان وأثرها بالتالي على حساسية الآخرين، وبذا يتجلى تأكيده على أنّ مضمون اللغة العاطفي هو العلامة الفارقة في عمليات التواصل.

أمّا الأسلوب عنده "فيتجلى في مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثراً معيّنا في مستمعها أو قارئها، ومن هنا يتمحور هدف الأسلوبية حول اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي"[3].

و"علم الأسلوبية في مصطلح بالي لا يتدخّل إلاّ عندما يمسّ التعبير وسطا اجتماعيًا أو شكلاً معيّنا للحياة أو طريقة التفكير الجماعي مثل اللغات الشعبية أو لغة الطّفولة أو الحياة الزوجية أو التفكير العلمي أو ما عدا ذلك"[4].

---

[1] د. صلاح فضل علم الأسلوب والنظرية البنائية، المجلد الأول، ص30.

[2] رجاء عيد، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، ص32.

[3] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المصدر السابق، ص31.

[4] د.صلاح فضل علم الأسلوب، المصدر السابق، ص38.

وقد تجاوزته الدّراسات الأسلوبية بعده فيما وصل إليه من تصورات تقصر بحثه الأسلوبي على القيم الوجدانية فقط للبحث عن جماليات النصوص الأدبية، والسعي للاستفادة من الجهود النقدية والتطورات العلمية، وهذا ما أدى إلى وجود اتّجاه ثاني يسمى بالأسلوبية النفسية.

ب) الأسلوبية النفسية:

لقد كان الاهتمام بظاهرة الشحن الوجداني في اللغة مظهرًا بارزا ساعد انفتاح الدراسة الأسلوبية على الجانب الأدبي التأثيري لتوفر أدوات لفظية وملائمة لطبيعة السلوك اللغوي بالتحرك من سطح النص إلى لبّه من أجل الكشف عن نفسية المؤلف من خلال بناء اللسانية [1].

ويعدّ "ليوسبتزر Leo Spitzer (1887-1960م)[2] من رواد هذا الاتجاه الذي أحدث تحوّلا أساسيا وجوهريا في الإفادة من اللغة لتحليل النصوص الأدبية، ودراسة الأسلوب الفردي للأديب.

ترصد أسلوبية سبتزر علاقات التعبير بالمؤلف لتدخل من خلال هذه العلاقة في بحث الأسباب التي يتّوجّه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة في ضوء دراسة العلاقات القائمة بين المؤلف ونصّه الأدبي، فهو يبحث بأسلوبيته عن روح المؤلف في لغته" ولذا اتسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني"[3].

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المصدر السابق، ص31.

[2] عالم هولندي نشأ في النمسا وتكوّن في ألمانيا وتخصص في فرنسا من مؤلفاته (دراسات في الأسلوب، "الأسلوبي والنقد الأدبي"د. عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب، ص195.

[3] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص34.

وقد استند منهج سبيتزر في التحليل الأسلوبي إلى التذوق الشخصي فهو يحدّد نظام التحليل بما يسميه "منهج الدائرة الفيلولوجية "وهذا المنهج استقرائي أي " ذو طبيعة استقرائية يؤدّي إلى إقامة البرهان على ما يبدو في الظاهرة"[1].

تبتدئ هذه الدائرة بالقارئ الذي يتأمّل النص كما يصل إلى شيء في لغته بلفت نظره "إنّ إدراك ما يلفت النظر في لغة النّصّ إنّما ينبع من الحدس"[2].

ويرى الدكتور، صلاح فضل "أنّ منهج سبيتزر يمثل أهمّ اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي، لكنه يحرص على أن يعكس المثيرات التي تصل من النّص إلى القارئ، ويحاول أن يحدّد نظام التحليل على هذا الأساس، ويطلق عليه اسم منهج الدائرة الفيلولوجية"[3].

وهذه الدائرة مكونة من ملاحظة منعزلة يهتدي إليها القارئ بفطنته تتبعها قناعة بأنّ هذه الظاهرة المنعزلة يكمن فيها سرّ الأسلوب، وهي تمثّل روح العمل الأدبي في شموليته.

ومن المبادئ التي انطوت عليها أسلوبية سبيتزر:

" 1.معالجة النّص تكشف عن شخصية مؤلفه.

2. الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.

3. التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم"[4].

ومن خلال ما سبق فإنّ الأسلوبية التي دعا إليها سبيتزر هي أسلوبية الكاتب وتهدف إلى الكشف عن شخصية المؤلف عبر تفحّص أسلوبه.

أمّا دراسته النفسية لا يستهدف من ورائها نقص الوجود الواقعي للكاتب أو معطيات سيرته ومقاصده بل كانت آليات التحليل الممارس مقصورة على مستوى المشاعر المتضمنة في الأثر الأدبي مباشرة، وعليه " فإنّ أسلوبيته تقوم على البحث عن الجذور النفسية لظاهرة

[1] د. صلاح فضل علم الأسلوب، ص67.

[2] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المصدر السابق، ص36.

[3] د. صلاح فضل علم الأسلوب والنظرية البنائية، ص64-65.

[4] أبو منصور، د. فؤاد، النقد البنيوي بين لبنان وأوربا، ص64.

الانزياح في الأسلوب مقارنة بالاستعمالات الشائعة،والنظر إليه باعتباره سمة معبرة، ثم الملاءمة بينه وبين الأثر الأدبي وطابعه العام لاستخلاص الخصائص الفردية للعبقرية المبدعة"[1].

ج) الأسلوبية البنيوية:

مع تطوّر اللسانيات برزت توظيفات لمصطلحات ترتبط بالتحليل الأدبي، وطرق المعالجة النصية من بينها مصطلح البنية، وينسب إليه اتّجاه نقدي عرف بالبنيوية وقد مثلها "رومان جاكبسون"[2] الذي ركّز على الوظيفة الشعرية للغة.

وقد حاول الدّارسون في هذا الاتّجاه مدّ جسور معرفية بين الأسلوبية والبنيوية،والخروج بمركب وصفي تنصهر فيه الرؤى وتذوي المسافات المحدّدة لخصوصيات كلّ منهما، فتأكّدت آفاق الدّراسة فيما عرف بالأسلوبية البنيوية،، هذا إذا تذكرنا بأنّ البنيوية اتجاه نقدي ينظر إلى الأعمال الأدبية باعتبارها نُظُمًا رمزية دلالية تقوم على مجموعة من العلاقات المتبادلة بين البنى الجزئية وعلى العناصر المهيمنة على غيرها في العمل الأدبي"[3].

والبحث الأسلوبي البنيوي لايتوخى مصداقية النص أو مدى محاكاته الدقيقة للواقع، لكنّه يبحث عن انسجامه الداخلي برصيد وحداته المتنامية، وإظهار جماليات مكنوناته من خلال التعامل مع تراكيبه اللغوية الواردة بالإشارة إلى علائقها وتتابعها والوقوف على الفروق المتولدة عن سياق الوقائع الأسلوبية.

ويدخل في هذا الاتجاه أيضا(ميشال ريفاتير) Michael Riffaterre[4] تنطلق أسلوبيته من مبدإ أساسي يمثل الأسلوب فيه كلّ شيء مكتوب وفردي قصد به أن يكون أدبًا،والمهم عنده هو ما يتولّد عن النّص من ردود فعل لدى القارئ الممارس لعمل القراءة.

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج3، ص71.

[2] ولد في موسكوسنة 1896، اهتم باللغة واللهجات والفلكلور، اطّلع على أعمال سوسير وأسّس النادي اللساني في موسكو سنة 1915 بمعية ستة طلبة، نقلا عن الأسلوبية والأسلوب د. عبد السلام المسدي، ص191-192.

[3] د.صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص96.

[4] عالم لغوي وباحث أسلوبي فرنسي، أستاذ في جامعة كولومبيا أهم جامعات نيويورك من أهم مؤلّفاته: إنتاج النص، ومحاولات في الأسلوبية البنيوية.

وهذا القارئ المقترح سمي القارئ العمدة أو القارئ الأوفى "مفترضًا" أن يكون متكئًا على مرجعية ثقافية صلبة ومقدرة أدبية مميزةوله ذوق جمالي، فيمكنه من الاستجابة للنص بما يتناسب وقيمة الظاهرة الأسلوبية التي يفرضها سياق النّص.

ولقد عني ريفاتير بالوظيفة الاتصالية في معاينته الأسلوب ولكي يكشف الظاهرة الأسلوبية يقول د. حسن ناظم: "ينبغي للأسلوبية أن تضع معايير مقاميه يقع على عاتقها التمييز بين الواقعة اللسانية والواقعة الأسلوبية، ومَهَمَّةُ التمييز هذه تحال حسب ريفاتير على المخاطب بوصفه قطبًا رئيسيا في عملية الاتصال وتحال على القارئ الذي يتلقى النّصّ الأدبي بطريقة مخالفة للطريقة التي يتلقى بها اللسانيون النّص نفسه، ومن هنا تنصبّ عناية ريفاتير على الطريقة التي بها يفك القارئ شفرة النص"[1].

ولقد بقي (ريفاتير) في دراسته الأسلوبية مستندًا إلى بنية النص اللسانية، ولم يقصر عنايته عليها، بل حاول وضع بؤرة أخرى للتحليل الأسلوبي تنظر إلى العوامل المقامية والوظيفة الاتصالية وتمثلت هذه البؤرة في القارئ"[2].

تتقاطع جهود ريفاتير في تركيزه على المتلقي انطلاقا من الوقائع النصية المتفاعلة والمؤثرة مع ما قام به (رومان جاكبسون Roman Jakobson) من تحليل البنى اللسانية في النص الشعري دون مراعاة العوامل المقامية أو الظروف النفسية للمؤلف أو القارئ، بينما يبني ريفاتير موضوعيته على استجابات القارئ التي وإن تكن في جوهرها ذاتية إلاّ أنّ منابعها لسانية في الأصل.

إنّها أسلوبية تتعامل مع النصوص كنظم إشارية متضمنة لأبعاد دلالية.

د) الأسلوبية الإحصائية:

تحاول الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص عن طريق الكمّ وإبعاد الحدس لصالح القيم العددية وقوام عملها بإحصاء العناصر اللغوية في النص"[3]. وهذا ما أكده بكاي

[1] تايلور – ريفاتير والأسلوبية العاطفية ص6– نقلا عن د. حسن ناظم البنى الأسلوبية، المرجع السابق، ص73.

[2] د.حسن ناظم – البنى الأسلوبية، المرجع السابق، ص74.

[3] الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، فرحات بدري الحربي، ص19.

أخذاري بقوله :" كلما كانت المقاييس المعتمدة متنوعة كلما كانت الإجراءات الإحصائية دقيقة، وكلما كان المتن المحلل واسعا، كلما كانت نتائج الإحصاء أكيدة "[1].

وقد جعلت من الأسلوب ظاهرة قابلة للقياس كميًا، وعمل الدكتور سعد مصلوح على عرضها وإبراز أهمية الإحصاء فيهذا المجال، وعلى ما في الإحصاء من عيوب كإهمال القياس وتقديم الكم على الكيف وكثرة الأرقام والجداول والبيانات إلاّ أنّه مهم وله جوانبه الإيجابية"[2].

وقد ذكر الدكتور "سعد مصلوح" في كتابه "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية" الجمل الاسمية والفعلية، والتراكيب والمجازات واستخدام وحدات معجمية معينة، طول الجمل حين تحظى هذه السمات اللغوية بنسبة عالية من التكرار، وحين ترتبط بسياقات معينة على نحو له دلالاته تصبح خواصًا أسلوبية تظهر في النصوص بنسب وكثافة وتوزيعات مختلفة، وهذا ما يبرز أهمية القياس الكمي باعتباره معياراً موضوعيًا منضبطًا وقادرًا على تشخيص النزعات السائدة في نصّ معين أو عند كاتب معيّن.. ويطلق على هذا النوع من الدراسة مصطلح علم الأسلوب الإحصائي"[3].

كما أكّد الدكتور صلاح فضل "أنّ بعض الباحثين العرب من اللغويين خاصّة قد أولع بتوظيف المنهج الإحصائي في دراسة لغة الشعر وقدّموا ما يمكن تسميته قاعدة بيانات تصلح أساسا لاستخلاص بعض النتائج المهمة المرتبطة بطبيعة اللغة الشعرية ومظاهرها المتعددة"[4].

فالأسلوبية الإحصائية مزاياها إذًا " تعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص، وتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه، وعليه يمكن للإحصاء أن يكمّل مناهج أسلوبية أخرى بشكل فعّال"[5].

---

[1]- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية ترجمة محمد العمري ص 59.

[2] بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة "قذى بعينيك" الخنساء، ص 23.

[3]د. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص34.

[4]د. صلاح فضل، في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ص63.

[5]هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية ترجمة د.محمد العمري، ص37.

8-محدّدات الأسلوب:

يستند الأسلوب إلى محدّدات تشكّل في جوهرها، منطلقات أساسية لتراتبية منهجية يتوخّاها المبدع في تعامله مع ما توافر من قدرات لغوية تتيح له إمكانية ممارسة عملية البناء بطريقة منتظمة، تمارس عليها عملية الكتابة بالمرور على الاختيار والتركيب والانزياح. " فهذه العناصر الثلاث تساهم في تكوين العمل الأدبي، وهي مقولات الأسلوبية الهامة في رصد الإبداع الأدبي وتتبع التميز فيه وأن مقاربة أي نص أسلوبيا لابد أن تطرق هذه العناصرالثلاثة"[1].

أ) الأسلوب بوصفه اختيارًا:

شاع في الدراسات أن الأسلوب اختيار" فالمنشئ يستطيع أن يختار من إمكانيات اللغة ما يستطيع ومايرى أنه الأقدر على خدمة رؤيته وموقفه، وما يمكن أن يكون قادرا على خلق استجابة معينة عند المتلقي "[2].

إنّ النظر إلى الأسلوب بوصفه اختيارا يعود إلى توظيفه لمفردات اللغة والبُنَى النحوية المختلفة وتشكيلها بشكل خاص، فاللغة وسيلة تلفت الانتباه إلى ما تشير إليه، وتقوم بوظيفة تواصلية، وتسمح بإمكانية الانتقاء الحرّ من مخزونها الممتدّ والثابت في مستواه القاموسي.

لقد ميّز الدارسون بين نوعين من الاختيارات، "اختيار نفعي يهدف إلى تحقيق هدف عملي محدّد، وربّما يؤثر فيه المخاطب كلمة أو عبارة أخرى أكثر مطابقة للحقيقة أو لغاية ما في نفسه رابطًا فيها مقالة بمقالة، والآخر نحوي يقوم على مراعاة نظام الجملة وخضوعها لقواعد اللغة الصوتية والصرفية والدلالية"[3]، ويتضمن موضوعات بلاغية كالتقديم والتأخير والحذف والذكر..

---

[1]- مدخل إلى الأسلوبية – مجلة العلوم الإجتماعية – جامعة عمار ثليجي الأغواط ص 61.

[2]-الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها الأستاذ الدكتور موسى ربابعة ص 35.

[3]نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج3، ص22.

إنّ هذه العملية المعقدة تتحول آليا بين ثابت لغوي ومتقبل يتصرف في اختياراته دون زعزعة هذا النموذج المتكامل أو المسن بنواميسه المتعارف عليها، ويعتمد ذلك بالأساس على ثروة المنشئ اللغوية، وقدرته على الانتقاء من النظام اللغوي وما يقدّمه من احتمالات كثيرة.

وجميع مستعملي اللغة والكتاب والشعراء يتساوون بالنظر إلى الاختيار "كمبدإ لساني، ويعتبره "جاكبسون" محورًا نبني عليه المتتالية اللسانية إضافة إلى محور التأليف، ومن هنا فإنّ كلّ مستعملي اللغة على اختلاف أغراضهم مضطرين إلى اعتماد الاختيار محورًا لبناء متتالية لسانية بمعونة محور التأليف"[1].

فالاختيار نوعان أحدهما لساني، والآخر أسلوبي، فالأوّل لساني كلامي يستخدم في الاستعمال الاعتيادي للغة، والثاني يستخدم في الاستعمال غير الاعتيادي للغة، والاختياران يوحدان على مستوى آلية كلّ منهما باختيار مفردات وبُنى نحوية أو نحوها لتأليف متتالية لسانية،وتختلفان على مستوى كيفية تحققها، فآليتُها الواحدة لا تفضي إلى متتاليات لسانية ذات نمط واحد، بل تفضي إلى متتاليات لسانية ذات نمطين، اعتيادي وغير اعتيادي.

ب) الأسلوب بوصفه انزياحًا:

ويسمى أيضا الانحراف، ظاهرة الانزياح حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ممّا يسمح بالتعرف على طبيعة الكتابة الإبداعية عند المؤلف، إنها فلسفة تقوم على استخدام المادّة اللغوي بما يتجاوز نمطية تركيباتها التقليدية التي كما قال رجاء عيد: "تكتسب فعالية تكسر سكونية البناء النحوي في نسقه المتسم بجهات ثباته ورتابة نظامه"[2] فالانحراف هو انتهاك لغوي قائم على الإتيان باللامتوقع واللامنتظر من التعبير يعوّل عليه المنشئ لغايات جمالية وفنية"[3]. وتعريف الأسلوب بأنه انحراف من أكثر تعريفات الأسلوبية شهرة وانتشارا،

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر، المرجع السابق، ص54.

[2] رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص229.

[3] د. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص25.

ويرتبط الانحراف كما قال الدكتور موسى ربابعة بالاختيار" ارتباطا وثيقا لأن الاختيار يقوم على إمكانيات متعددة تفتح المجال لحدوث الانحراف وتحققه وتجليه"[1].

"يبدو أن تعريف الأسلوب بأنه انحراف من أكثر تعريفات الأسلوبية شهرة وانتشارا، و لم يبق هذا التعريف خاصا بالدراسات الأسلوبية، بل إنّه تعلق بالشعرية تعلقا كبيرا"[2].

وقد صنف الغربيون الانزياحات في خمسة نماذج أساسية طبقا للمعايير التي يعتدُّ بها في تحديد الانزياح[3] وهي:

1-تصنيف الانزياحات استنادا إلى درجة انتشارها في النص بوصفها انزياحات متموضعة في سياق النص، كالاستعارة التي تعدُّ انزياحا موضعيا، عن النظام اللساني أو بوصفها انزياحات تشمل النص الأدبي في عمومه كالتكرار الذي يمكن تحديد درجة انزياحه طبقا لعمليات إحصائية.

2- قد يتم تصنيف الانحرافات طبقا لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية، حيث نعثر على انحرافات سلبية تتمثل في تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات، وتوجد انحرافات أخرى ايجابية تتمثل في إضافة قيود معينة إلى ما هو قائم بالفعل، وفي الحالة الأولى تنجم تأثيرات شعرية بالاعتداء على القواعد اللغوية، كما تنجم في الحالة الأخرى بإدخال شروط وقيود على النص كما هو الحال في القافية مثلا.

3- ويمكن تصنيف الانحرافات بالنظر إلى علاقة القاعدة بالنص المحلل، فتبرز لنا انزياحات داخلية تتمثّل في انفصال وحدة لسانية عن القاعدة المهيمنة على النص، وانزياحات خارجية تتمثل في اختلاف أسلوب النص عن القاعدة التي كُتبَ بلغتها.

4- تصنيف الانزياحات بالنظر إلى المستوى اللساني أو اللغوي الذي تستند إليه تلك الانزياحات، فتبرز لنا انزياحات خطية وصوتية، وصرفية ونحوية ودلالية.

---

[1]- الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها المصدر السابق ص 44.

[2]- موسى ربابعة، المصدر السابق، نفس الصفحة .

[3]- ينظر –حسن ناظم- البنى الأسلوبية، المرجع السابق، ص 46 - 47 وصلاح فضل علم الأسلوب والنظرية البنائية، المجلد الأول ص 196-197.

5- وفي نهاية الأمر يمكن تصنيف الانحرافات طبقا لتأثيراتها على مبدإالإختيار والتركيب في الوحدات اللغوية طبقا لفرضية "جاكوبسون" في إسقاط مبدإ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف، فتبرز لنا انزياحات استبدالية تحطم قواعد الاختيار كوضع المفرد مكان الجمع، والصفة مكان الموصوف، واللفظ الغريب بدلا من المألوف.

ويؤكد الدكتور صلاح فضل على أنّ الفصل القاطع بين الانحرافات السياقية والاستبدالية، لا يمكن الإصرار عليه في التحليل الأسلوبي، فالانحراف الاستبدالي في وضع المفرد مكان الجمع مثلا لابدّ أن يترتب عليه انحراف تركيبي يتصل بضرورة التوافق في العددين أطراف الجملة، ومن هنا فقد يحسن قصر الانحرافات الاستبدالية على عمليات الاختيار المعجمية"[1]

وقد تعددت الرؤى الاصطلاحية للانزياح، ممّا أثر على طبيعته المفهومية، باعتباره مصطلحا نقديا فشارل باليعدّه خطأ، وليوسبتزر آثر استخدام الانحراف، وهناك من فضّل استعمال عبارة (الكسر) أو (الانتهاك) بل نظر إليه رولان بارت على أنه فضيحة.[2]

وقابل هذا التعدد الضيف، مصطلحات نقدية عربية كالعدول والابتعاد والنشاز صارت مقترنة بما أشار إليه البلاغيون العرب في معرض حديثهم عن المجاز والحقيقة والاستعارة وغيرها من القضايا البلاغية والنقدية الأخرى.

ج) الأسلوب بوصفه تركيبا:

إنّ النص الأدبي عالم لغوي متكامل وأدبيته تتحقق بمدى انتظام وحداته، وإحكام تركيب كلماته المختارة، وفق امتداد خطي ذي أثر وفعالية بما يتضمنه من قيم جمالية أو فنية.

وإذا كانت اللغة كما يقول رجاء عيد "تحوي أعدادا لا تحصى من العبارات والجمل، فإنّ القضية المثارة هي البحث عن الدلالات المتعلقة بأسباب اختيار جملة بدل جملة أخرى، وتفضيل تركيب على تركيب سواه".[3]

---

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية 196-197.

[2]- موسى ربابعة- الأسلوبية مفاهيمهما وتجلياتها ص 47.

[3]- رجاء عيد- البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ص 120.

والمسألة – من هذا المنطلق– تتعلق بمرحلة من مراحل التعامل مع اللغة في تغير بنية التركيب بتقديم أو تأخير في بعض وحداته اللغوية، ويكون ذلك بهدفيقصده المنشىء إذلا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية دون قصد، ويظهر ذلك في طريقة صياغة الكلام مراعاة لعوامل ذاتية فرضت بنية من دون أخرى.

أما إجرائيا فإنّ مقارنة النص الأدبي انطلق لدى بعض الدارسين من منحنيين تجزيئيين للتركيب فهناك تراكيب نحوية وأخرى بلاغية تسمو بالإبداع إلى مستوى فني منير .

إنّ محددات الأسلوب الثلاثة (اختيار–انزياح– تركيب) تتظافر لتشكل بناء لغويا تتقاطع بداخله مستويات صوتية ومعجمية ودلالية وأخرى تركيبية تجعلنا نتعمق في دراسة النص الأدبي وقراءته قراءة تغوص في باطنه وتبتعد عن السطحية، والأسلوبية تتولى هذه المهمة بتركيزها على تحديد سمات النص المتفردة ووظائفه الجمالية.

الفصل الأول:

المستوى الإيقاعي

أ) مفهوم الإيقاع

– موسيقى الإطار

– خصائص البنية العروضية

ب) سياقات الأوزان

ج) القافية

د) خصائص الروي

هـ) موسيقى الحشو

المبحث الأول: مفهوم الإيقاع.

1-مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا.

تمثل الموسيقى جوهر الشعر، لاسيما الشعر العربي، حيث أنّها المدخل الذي تُفتح به شفرات النص الشعري، وذلك لارتباطها بالشعر منذ نشأته "فهي التي تجعل القارئ للشعر يستمتع بجمال القصيدة[1]، فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثّر بها القلوب"[2].

والشعر متعة، وهذه المتعة تتمثّل في موسيقاه، وإلى جانب الوزن هناك الإيقاع ويعني "انتظام النصّ الشعري بجميع أجزائه في سياق كلّي ..."[3]. ومصطلح الإيقاع حسب بعض الدراسات الحديثة "يُعدّ من أكبر المصطلحات استعصاءعلى التحديد الدقيق، إذ إنّه لم يحدد تحديدا دقيقا، لا في القديم، ولا في الحديث"[4].

ويُمكننا فهم المصطلح من خلال تعريفه لغة واصطلاحاً.

الإيقاع في اللغة :من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها.[5]

الإيقاع في **الاصطلاح**: لا يوجد للإيقاع في الاصطلاح الفني عند النقاد تعريف جامع، بل تعدّدت التعريفات حسب ثقافة المعرف وخبراته.

وإذا تتبّعنا هذه المفاهيم في تراثنا النقدي نجد ذلك التعدد. فهذا سيبويه (ت 170ه) يعرفه بقوله: "أما إذا ترنّموا – أي العرب – فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما يُنوّن وما لا يُنوّن، لأنهم أرادوا مدّ الصوت، وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروي، لأنّ الشعر وضع للغناء والترنّم"[6].

---

[1] د. شريف سعد الجيار، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، ص 21.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 17.

[3] د. علي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 53.

[4]عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ص 21،. ،.

[5] ابن منظور، لسان العرب، مادة (**وقع**) المجلد الخامس عشر. ص 263

[6]- سيبويه، الكتاب، ج4/ ص 204–206..

ومع ظهور الفلسفة اليونانية، انتشر مصطلح الإيقاع بين شراح الفلسفة اليونانية المسلمين من "الكندي (ت 257ه) إلى ابن رشد (ت 595ه)، ثم ابن طباطبا (ت 322ه)، والفارابي (ت 339ه) وأبي هلال العسكري (ت بعد 395ه) وأبي حيان التوحيدي (ت نحو 400ه) وحازم القرطاجني (ت 684ه)، وصار مصطلحاً متداولاً ومتشعب المعاني[1]. فقد مزجوا بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع العروضي.

ولا بأس أن نقف عند تعريفات بعض النقاد العرب قديما لهذا المصطلح.

يقول ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر": "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه ...".[2]

فالإيقاع عند ابن طباطبامرتبط بالشعر الموزون لا يتعداه إلى غيره، وهو مقياس لجودة النصّ الشعري، ومصدر من مصادر الطرب، وهو مصطلح أعمّ وأشمل للوزن الشعري.

ويرى أبو هلال العسكري أنّ من فضل الشعر على النثر أنّ "الألحان التي هي أهنأ للذات إذا سمعنا ذوي القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتهيّأ صنعتها إلا على كلّ منظوم من الشعر"[3].

فهو يربط بتعريفه للإيقاع بين فنّي الشعر والموسيقى في إبداع الغناء الذي يقوم أساساً على الإيقاع النغمي اللفظي.

أمّا القرطاجني حازم فقد تعرّض للإيقاع من خلال حديثه عن العروض، فربط الإيقاع بتحسين الكلام حين قال: " لشدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامها، اختصّ كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي، لأن في ذلك مناسبة زائدة ..."[4].

---

[1] الإيقاع في شعر الحداثة، د، محمد سالمان، ص 16.

[2] ا أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار مواجعة نعيم زرزور دار الكتن العلمية ط2 2005 ص 53.

[3] أبو هلال االحسن بن عبد اله بن سهل لعسكري، الصناعتين، حققه و ضبط نصه د مفيد قميحة دار الكتب العلمية ط 1 1981 ص 144.

[4] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 122.

فوجود الإيقاع في العروض له هدف جميل وأثر نفسي حرص على توافرهما الشعراء طلباً للتحسين، فالقرطاجني يستعمل مصطلح "المسموعات" بدل الإيقاع، فالمسموع هو الشعر المنشد والمسموع هو الإيقاع اللذيذ، وهو الغناء الشجي.

وهكذا صار مصطلح الإيقاع بمفهومه الضيق والمتشعب من المصطلحات المتداولة بين الموسيقيين وهم الأصل والعروضيين وهم الفرع والشعراء المنتجون، والناقدون وهم المقيمون.[1]

2-مفهوم الإيقاع في النقد الحديث:

حاول الأدباء البحث في إشكالية الوزن والإيقاع والتفرقة بين المصطلحين كالدكتور محمد مندور حين قال بهذا الصدد: "أمّا الوزن فقصد به هنا كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمناً ما، وكلّ أنواع الشعر لابدّ أن يكون البيت فيها مقسّما إلى تلك الوحدات. وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل، حيث يساوي التفعيل الأول الثالث، والتفعيل الثاني الرابع وهكذا

أما الإيقاع فهو عبارة " عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[2]. فقد نظر د. مندور إلى الوزن الشعري على أنّه قالب يحدده كم التفاعيل.[3]

أما د. شكري عياد، فقد عرّف الإيقاع، وخلص إلى أنّ الوزن يتضمّن الإيقاع أيضاً، وأنّ المصطلحين – الوزن والإيقاع – لا يفهم أحدهما بدون الآخر.[4]

فالإيقاع ليس مجرّد تلوين صوتي، وإنما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة.

وحاول الدكتور شكري عياد، التفرقة بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، حين نبّه إلى النبر قائلاً: "فالنبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي، أما الإيقاع الشعري، فإنه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر"[5].

---

[1] الإيقاع في شعر الحداثة، المصدر السابق، ص 21.

[2] محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 233.

[3] د. جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 265.

[4] انظر د. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 62.

[5] المصدر نفسه، ص 62.

في حين أكّد محمود المسعدي أن ظاهرة الإيقاع غير مختصة بالشعر فقط، وإنما هي قاسم مشترك بين الشعر والنثر على تباين نسبة تجليها، وقد تفطّن إلى أنّ العربية من حيث هي لسان موقعه بطبعها ذلك من ناحية الاشتقاق، ومعنى هذا أنّ جزءا من مفرداتها ينقسم إيقاعيا إلى مجموعة سمتها التماثل الصيغي كالمشتقات والسجع، فهي تحدث إيقاعا، حتى أنّه قال:" بأن الإيقاع في السجع قائم على أركان منها، الازدواج وهو ألا تتركب وحدة إيقاعية في السجع إلا بفقرتين أو أكثر أحياناً، تجمع بينهما قافية. مؤكدا أن القافية عنصر جوهري في ماهية السجع لأنها لو فُقِدت لخرج النثر من باب السجع، كما أنّها ذات أهمية بالغة في نسيج الإيقاع".[1]

والمفاهيم تعددت على يد أدباء النقد الحديث.

كان لابدّ من هذه الوقفة بين القديم والحديث لمعرفة مصطلح الإيقاع قبل الولوج في دراسة موسيقى الإطار أو ما يعرف بالوزن أي البنية العروضية التي بنى عليها أزراج قصائده.

3-موسيقى الإطار:

وهو ما يتّصل بالوزن الخارجي المتكون من البحور العروضية وتفاعيلها المختلفة[2]. فالوزن هو كمية التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة أفقياً بين مطلع البيت أو الشطر الشعري ولآخره المقفى. وأوّل خصائص عنصر الوزن أنّه خطّ أفقي يمتدّ من أوّل البيت أو السطر الشعري، وينتهي بنهايته التي عادةً ما تكون حرف روي يتّصل أو يمثّل إيقاع القافية في النص، وثاني خصائصه أنّه مكوّن من وحدات موسيقية متساوية تُسمّى التفعيلات. فثاني خصائص الوزن يقوم على التكرار، ومن هنا تتولّد ثالثة خصائصه المتمثلة في التكرار والرتابة المتمثلات أصلاً في التفاعيل الصحيحة، والبحور التامة الكاملة في علم العروض[3].

[1] محمد المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتجديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996.ص 181.

[2] د. شريف سعد، الجيار، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، ص 23.

[3] د. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 24.

ومما سبق سيبدأ البحث بدراسة الموسيقى في شعر عمر أزراج الجزائري لأنها البيئة الأكثر ضبطاً ووضوحاً من سواها. وفي هذا الصدد يقول صلاح فضل: "أما البنية الإيقاعية فهي أوّل المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعليقاته الدلالية"[1].

وعليه، فإنّ البناء الموسيقي هو أوّل ما يصادف السامع، ومن ثمّ وجب الاهتمام به، وسوف يتناول هذا الفصل البنية الصوتية بما فيها من البحور والقوافي، وهذا ما يطلق عليه "موسيقى الإطار" ثم موسيقى الحشو، فالنتائج والتعليقات التي ستتوصّل إليها الدراسة من خلال توظيف الموسيقى أو البحور توظيفاً أسلوبياً يتجلّى من خلال قصائد أزراج عمر.

الموسيقى وبخاصة الوزن من أعلق الأمور بالشعر وأشدها ارتباطاً به، وعدّها العرب من مقومات الشعر يقول ابن رشيق القيرواني في هذا الصدد: "فالوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها بها خصوصية"[2]، والشعر "هو قول موزون مقفى يدل على معنى"[3].

4-خصائص البنية العروضية:

ترمي هذه المعالجة إلى استجلاء خصائص البنية العروضية عبر استكناه موسع للتمظهرات الإيقاعية والموسيقية التي تولدها الأوزان الشعرية المستخدمة في قصائد أزراج عمر موضوع الدراسة.

يحتوي ديوان أزراج على أربع مجموعات شعرية تحوي كلّ مجموعة بدروها على أكثر من قصيدة هي على التوالي:

1. الطريق إلى أثمليكش، تتألف من 35 قصيدة.
2. العودة إلى تيزي راشد، تتألف من 08قصائد.
3. الجميلة تقتل الوحش، تحتوي على 11 قصيدة.
4. وحرسني الظلّ، تتألف من 16 قصيدة.

[1] صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص 35.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و نقد ه تحقيق محمد بن محي الدين عبد الحميد دار الجيل 1972، ص 120.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر،ة تحقيق و تعليق محمد عبج المنعم خفاجى دار الكتب العلمية لبنان د ت ص 17.

ويمكن أن نصنّف قصائد أزراج المأخوذة من ديوانه: "الأعمال الشعرية، 1969-2007" قيد الدراسة ضمن الشعر الحر، بمعنى أنها لا تتضمن أيّ تداخل على المستوى الشكلي (تداخل الشعر الحر والشعر العمودي)، وهذا ما سماه حسن ناظم "مواشجة شكلية"[1].

لم يخرج شعر عمر أزراج على الأوزان الخليلية التقليدية، حيث إنّه استخدم البحور الصافية بما أنّه من رواد الشعر الحر (شعر التفعيلة) الذي يبنى على تفعليه واحدة مكررة. وقد وظّف ستة بحور، وهي المتدارك الرجز، الرمل، المتقارب، الكامل، الوافر، وهذا ما سيوضّحه الجدول الآتي حسب المجموعات الشعرية الأربعة:

المدونة	الوزن					
	المتدارك	الرجز	الرمل	المتقارب	الكامل	الوافر
الأولى	11	05	06	02	01	00
الثانية	00	02	03	02	00	00
الثالثة	00	05	01	01	01	01
الرابعة	03	07	06	10	01	00

يتبيّن من خلال ما سبق غلبة تفعيلة المتدارك (فاعلن) على قصائد المجموعة الأولى بنسبة 31.42%، ثم الرمل بنسبة 17.14%، ثم المتقارب بنسبة 5.71%. أما المجموعة الثانية فقد تنوّعت قصائدها بين تفعيلة الرجز (مستفعلن) في قصيدتين. وتفعيلة الرمل (فاعلاتن) في ثلاث قصائد، وتفعيلة المتقارب (فعولن) في قصيدتين كلها تخلو من مواشحة وزنية، ولم يتميّز وزن على آخر.

وفي قصائد المجموعة الثالثة، غلبت تفعيلة الرجز في خمس قصائد على باقي الأوزان الشعرية بنسبة 45.45%، في حين غلبت تفعيلة المتقارب على قصائد المجموعة الرابعة في عشر قصائد بنسبة 62.5% من باقي القصائد، يليه الرجز في سبع قصائد بنسبة 43.75%، ثم الرمل

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية – دراسة في أنشودة مطر – لبدر شاكر السياب ص 86.

في ستّ قصائد بنسبة 37.5%، ثم المتدارك في ثلاث قصائد بنسبة 18.75% وأخيراً الكامل في قصيدة واحدة بنسبة 06.25%.

وإذا أردنا تقسيم الأوزان (البحور) حسب نسبها، ندرجها في الجدولين الآتيين:

جدول –1–

الأوزان الشعرية	نسبة تواترها حسب مجموع قصائد المدونات
1- المتدارك	%30.58
2- المتقارب	%66.66
3- الرجز	%46.66
4- الرمل	%40

جدول –2–

ترتيب الأوزان الشعرية	نسبتها في كلّ القصائد
1-الرجز	%26.76
2-الرمل	%22.53
3- المتقارب	%21.12
4- المتدارك	%19.71

الجدول الأول يظهر نسب كلّ بحر برز في كلّ مجموعة، أما الجدول الثاني فيظهر نسب الأوزان في كلّ الديوان.

أما الكامل والوافر، فقد قلّ النظم عليهما ما عدا ثلاث قصائد، الأولى للكامل في المدوّنة الثالثة، وهي قصيدة "الجميلة تقتل الوحش"، والثانية والثالثة للوافر، أي مجزوء الوافر في المدونّة الثانية، قصيدة "سفر" وقصيدة "رؤيا" في المدوّنة الثالثة.

ما يعادل نسبة 04.34% من مجموع الأوزان والقصائد.

وحساب النِّسب تمّ بناء على العملية الحسابية التالية:

عدد القصائد × 100 / عدد القصائد الكلي = النسبة المئوية من إجمالي القصائد.

ثانياً: القصائد ذات المواشجة الوزنية حسب المجموعات:

المدونات	عناوين القصائد	المواشجة الوزنية
المدوّنة الأولى		
الطريق إلى أثميلكش	- هايستينغز. - حلم. - مترل ليس للحبّ. - رماد السماء. - المطلق. - البرج. - الصراط. - وطن الخوف	- المتدارك والمتقارب. - المتدارك والمتقارب. - المتدارك والرجز. - المتقارب والمتدارك. - الرمل والمتدارك. - الرجز والمتدارك. - المتدارك والرمل. - الكامل والمتقارب والرمل.
المدونة الثالثة		
الجميلة تقتل الوحش	- أغنيات. - الموت في الحبّ.	- الرجز والهزج. - الرمل والمتقارب.
المدونة الرابعة		
وحرسني الظلّ	- وحرسني الظلّ	- الرمل والمتقارب.

مما سبق، يتبيّن لنا أنّ قصائد المدوّنة الأولى هي التي غلبت عليها المواشجة الوزنية في ثمانية قصائد لم تخلو من المتدارك، مما يؤكّد شيوع تفعيلة المتدارك على قصائد المدوّنة الأولى.

وتقلّ هذه المواشجة مع باقي المدوّنات الثالثة والرابعة ولا نكاد نجدها في قصائد المجموعة الثانية.

والملاحظ أيضاً كثرة التواشج بين وزنين، خاصة بين المتدارك والمتقارب، وبين المتدارك والرجز، ثم الرمل والمتدارك والرمل والمتقارب، وقليلا ما نجد تواشجاً بين ثلاثة أوزان كما هو الحال بين الكامل والمتقارب والرمل في المدوّنة الأولى في قصيدة "وطن الخوف".

الآن سنجدول كلّ القصائد التي جمعت بين أكثر من وزن :

جدول رقم01:

الترقيم	عنوان القصيدة	الوزن وطبيعة المواشجة الوزنية
1	هايستينغز	المتدارك + المتقارب
2	حلم	المتدارك + المتقارب
3	مترل ليس للحبّ	المتدارك + الرجز
4	رماد السماء	المتقارب + المتدارك
5	المطلق	الرمل + المتدارك
6	البرج	الرجز + المتدارك
7	الصراط	المتدارك + الرمل
8	وطن الخوف	الكامل + المتقارب + الرمل
9	أغنيات	الرجز + الهزج
10	الموت في الحبّ	الرمل + الرجز
11	وحرسني الظلّ	الرمل + المتقارب
	المجموع: 11	النسبة: 18.49%

– إحدى عشرة قصيدة حرة الوزن ذات مواشجة وزنية من مجموع قصائد الديوان، جمعت المتدارك والمتقارب والرجز والرمل بكثرة.

وبعد هذه الإحصاءات الإجمالية للبحور الواردة في قصائد أزراج عمر، ستحاول الدراسة إلقاء الضوء على كلّ بحرٍ على حدة بتقديم الإحصاءات التفصيلية لكل وزن حسب

تواتره في أشعار أزراج. ثمّ أحاول الربط بين هذه الإحصاءات الأسلوبية وبين التجربة الشعرية، حتى أظهر أنّ تجربة الشعر التي ظهرت في موضوعات أزراج المختلفة هي التي تتحكّم في شيوع بحر أو قلّته أو حتى انعدامه.

وقد اعتمدت الإحصاء لأنه هو العلم الذي يدرس الانحرافات "ولا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب"[1].

وليس الإحصاء هنا هدفٌ في ذاته، بل هو من الوسائل التي تساعد على فهم الظاهرة المترددة في شعر الشعراء.

[1] بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص 60.

المبحث الثاني:سياقات الأوزان :

بما أنّ لكلّ كاتب معياره الخاص في الوزن صار لزاما علينا إماطة اللثام عن الأوزان المتداولة أو المختارة لتعيين السمات الأسلوبية في الإنتاج الشعري لأزراج، والبحث عن الكيفية التي بها قدّم نتاجه من خلال هذه الأوزان. ولأجل ذلك فهذا الجدول يكشف عن نسب النصوص ذات الوزن الواحد، والنصوص المتداخلة الأوزان:

نوع النصوص	أعدادها	نسبتها
على وزن واحد	69	%97.18
على أكثر من وزن	11	%18.49

يكشف هذا الجدول عن نسب النصوص ذات الوزن الواحد والنصوص المتداخلة الأوزان، وإمعان النظر في الجدول المذكور يكشف أنّ أزراج عمر اعتمد في أغلب نصوصه على الأوزان المفردة، وحتى نتبيّن هذه الأوزان في حدود تصنيفها فهذا جدول آخر يكشف عن الأوزان المتداولة ونسبها مرتّبة.

جدول رقم 02

الوزن	أعداده	نسبته
الرجز	23	%26.76
الرمل	20	%22.53
المتقارب	20	%22.53
المتدارك	19	%19.71
الكامل	03	%4.16
الوافر	01	%1.38

تم حساب النسب تبعاً للمخطط التالي:

عدد قصائد البحر × 100 / العدد الكلي للقصائد 71 = % النسبة المئوية.

وفيما يأتي سياقات الأوزان المفردة:

1- سياق الرجز:

شكل وزن الرجز حضورا متميزاً في قصائد أزراج، إذ ظهر بنسبة 26.76%، وإن كان ظهوره بارزاً في المجموعة الثالثة، ونستطيع أن نتمثل أعداد حضوره على خارطة قصائد أزراج خلال الجدول الآتي :

الجزء	الطريق إلى أثمليكش	العودة إلى تيزي راشد	الجميلة تقتل الوحش	وحرسني الظلّ
أعداد حضور النصوص على وزن الرجز	07	02	06	07

والرجز موحّد التفعيلة، ويتكوّن حسب وروده في دائرة المجتلب الخليلية من "مستفعلن" ستا وهو في الاستعمال يسدّس تارة على الأصل ويربّع مجزوءا أخرى، ويثلّث مشطوراً ويثنى منهوكا رابعة ..."[1].

ويسمى الرجز (بالمشطور) إذا كان تاما ذا قافية واحدة ويسمى (منهوكا) إذا كان مجزوءا ذا قافية واحدة، و(بالمزدوج) إذا كان كلّ بيت يشتمل على قافية تخالف البيت قبله والبيت بعده"[2].

وسمي الرجز رجزا لأنه تتوالى فيه حركة وسكون يشبه بالرجز في رجل الناقة ورعدها، وهو أن تتحرّك وتسكن ثم تتحرك وتسكن، ويقال لها حينئذٍ رجزاء.[3]

[1] السكاكي، مفتاح العلوم، حققه و قدم له و فهرسه الدكتور عبد الحميد الهنداوي منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط1- 2000 المصدر السابق، ص 545.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 138، 138.

[3] د. إبراهيم أنيس، المصدر السابق، ص 119.

وقد استعمله عمر أزراج في 23 قصيدة بنسبة 23.76% بمعدّل 05 قصائد في المجموعتين الأولى والثالثة وقصيدتين (02) في المجموعة الثانية و(07) سبع قصائد في المجموعة الرابعة. وكتب العروض تقدم لنا صورة معيارية لهذا الوزن ينطلق منها الناظم للشعر والمتلقي، ففي المستوى الأفقي لهذا الوزن فإن الرجز يتشكّل من ثلاث تفعيلات سباعية (مستفعلن)، أما على المستوى العمودي فالرجز أربع أعاريض وخمسة أضرب:

الأولى صحيحة ولها ضربان صحيح ومقطوع، والثانية مجزوءة صحيحة ولها ضربان الأول صحيح والثاني مقطوع. أما العروضة الثالثة مشطورة صحيحة وهي الضرب في الوقت ذاته والعروضة الرابعة مشطورة ومقطوعة وهي في الوقت نفسه تمثّل الضرب أما العروضة الأخيرة منهوكة صحيحة ومثلها ضربها.[1]

وقد حاول أزراج عمر بتجربته الجديدة–ـــ كونه من رواد الشعر الحر– أو ما يعرف بشعر التفعيلة الحفاظ على تفعيلة الرجز بهندستها الأفقية، لكنه تمرّد على عددها وحركاتها، كمحاولة لتأسيس أسلوبه الشعري. وهذا ما ستكشف عنه نماذجه الشعرية.

يقول أزراج في قصيدته "أمنية":[2]

أحلم أن أشربها حتى الظمأ الأخير
..00// 0/// 0/0/ 0///0/ 0/ //0/.
مستعلن مستعلن مستفعل متفعلان
أحلم أن يستيقظ العراء داخلي
0// 0//0// 0//0/0/ 0/ //0/
مستعلن مستفعلن متفعلن متف (قطع وتد)

و يقول في قصيدة "**عيناك**":[3]

[1] ينظر فن التقطيع الشعري، خلوصي صفا، المصدر السابق ص 131

[2] الديوان، ص 75.

[3] المصدر السابق، ص 111.

1- الصمت في بوابة العينين يغسل الرعود
2- وينقر الدفون في حذر.
3- يجنّح الوتر.
1- /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 //00...
مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلان
2-//0//0 //0// 0//
متفعلن متفعلن متف (قطع الوتد)
3-.//0//0 //0..
متفعلن متفــ (قطع الوتد).

ولا بأس أن نستدلّ بنصٍّ آخر: قصيدة "**الحلزون**":[1]

يقول أزراج:

لأنّ هذا النهر رقصة الزمان
//0/ /0 /0/0/ 0/ //0//00
متفعلن مستفعلن متفعلان
ها هو يأتي وردة السبيل
/0//0/0 /0//0/0 //00
مستفعلن مستفعلن متفع

ويمنحها أساور الندى
./0///0 //0// 0//0..
مستعلن متفعلن متف (قطع وتد)

[1] المصدر نفسه، ص 191.

لتدخلي مدينة الحلم
..0//0 //0// 0//0//.
متفعلن متفعلن متف (قطع وتد)

فالملاحظ على تفعيلة الرجز (مستفعلن) في هذه النماذج المقدّمة أنه حذف رابعها الساكن /0///0 فتنقل إلى (مستعلن) إذا لحقها "طي" وهذا في جلّ قصائد الرجز. وقطع الوتد المجموع نهاية بعض الأسطر، كما تلحقها علّة الزيادة (تذييل) نهاية الأسطر فتصبح متفعلن←متفعلان بزيادة ساكن على سبب خفيف.

ومن أمثلة المواشجة الوزنية بين الرجز ووزن آخر، أين حدث تداخل تفعيلي لكن بطريقة متعددة، فربّما تأتي تفعيلتان لبحرين مختلفين متجاورتين أو تطغى إحداهما على الأخرى أو يبدأ نصّه بتفعيلة للرجز مثلا ثم يختمه بتفعيلة لوزنٍ آخر، وقد كشفت هذه الدراسة عن تواشج الرجز مع المتدارك ثمّ مع الرمل، والهزج.

يقول شاعرنا في قصيدته "منزل ليس للحب":

هذا الفضاء ليس ملائما لنفخ الماء (مستفعلن، متفعلن، متفعلن، مستفعل)

0/0/0 /0// 0//0//0// 0//0/ 0/

هذا الفضاء صدى تهوي فيه الكلمات (مستفعلن، مفتعلن، مستفعل، مستفعلان)

00/// 0/0/ 0/0/ 0// /0// 0/0/

في برزخه حاولت أن أجمع النخلات (مستفعلن، مستفعلن، فاعلن، فاعل)

..0/0/ 0//0/ 0/ /0/0/ 0//0/0/

حاولت أن أسدل البحار وأن (مستفعلن، فاعلن، متفعلن)

0// /0// 0//0/ 0/ /0/0/

ألقي الضفيرة على الكون (فاعلن، متفعلن، فاعلن مس)

0/0/0/ //0// 0//0/

أن أقص الحكايات في نبضة (تفعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن

...0//0/ 0/ /0/0//0 /0// 0/

واحدة أن أحزم المجرات (مستعلن، مستفعلن، متفعل، مس)

/0///0 /0 /0//0 0/0/0/0...

يلاحظ على هذا المقطع سيطرة تفعيلية الرجز (مستفعلن)، وقد زاحمتها تفعيلة المتدارك (فاعلن) في بعض الأسطر. ومن المواشجة أيضا قوله في قصيدته. " الموت في الحب[1]"

1- حينما كنت كسيحا أتبع الأصداء في ليل الحزانى

2- أشرب النار وأهذي

3- أقرع الأجراس، وأنات السعال

4- آه ربي

5- تشنق الفرحة في أوديتي، تصلبها الريح وتدميها الليال .

1. /0/0//0 0/0/0/// 0/0/0//0 0/0/0//0 0/0//0

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

2. /0///0 0/0/0//0 ///0//00

فاعلاتن مفتعلن مفتعلان

5. /0/0//0 0/0/0/// 0/0/0/// 0/0/0/// 0/0/0//0 0/0///0 0/0//0

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

لقد مزج بين الرمل والرجز، غير أنّ تفعيلة الرمل هي التي طغت وغلبت لأنها ممدودة تناسب ألم الموت. في الحبّ تحتاج إلى طول نفس، على خلاف تفعيلة الرجز التي تناسب الحركة والفرحة والغناء.

– تفعيلة الرجز (مستفعلن) ساعدت على نمو الإيقاع الخارجي لنصوص أزراج لتكشف عن حزنه ورفضه لواقع الذلّ والصمت والخنوع.

[1] – الديوان ص 159.

2- سياق الرمل:

حضر الرمل بوصفه وزنا متداولا في قصائد أزراج بنسبة 22.53% يلي الرجز في رتبة تواجده، ونستطيع أن نتمثّل أعداد حضوره على خارطة قصائد أزراج من خلال الجدول الآتي:

الجزء	الطريق إلى أثيلكش	العودة إلى تيزي راشد	الجميلة تقتل الوحش	وحرسني الظلّ
أعداد حضور النصوص على وزن الرمل	09	03	01	07

والصورة المعيارية في الهندسة الصوتية لهذا الوزن (الرمل) على المستوى الأفقي منه تتضح من خلال تكرار المقياس الصوتي (= فاعلاتن) بواقع ثلاث مرات (= فاعلاتن × 3). أما التمظهرات الصوتية على المستوى العمودي لهذا الوزن، فتتجلّى من خلال ما تُصاب به تفعيلتا الضرب والعروض من تحولات عروضية، وللرمل عروضان وستّة أضرب[1]، الأولى تامة محذوفة وجوباً، ولها ثلاثة أضرب صحيح ومقصور ومحذوفٌ مثلها، أما العروضة الثانية فهي مجزوءة صحيحة، ولها ثلاثة أضرب، الأول مسبغ*، والثاني صحيح مثلها والثالث محذوف .

ولا بأس أن نعرّج على الدوائر الخليلية، **الرمل** يتكوّن حسب وروده في دائرة المختلب من "فاعلاتن ستّ مرات، وأنّه يسدّس على الأصل تارةً و.يربع مجزوءاً أخرى[2]. ...".

ومن أمثلته في أشعار أزراج ما جاء في قصيدته "القطار".[3]

[1] ينظر: فنّ التقطيع الشعري ص 138.

* التسبيغ زيادة حرف ساكن على سبب خفيف بعد مدّ، فتصبح فاعلاتن فاعلاتان

[2] – السكاكي، مفتاح العلوم، المصدر السابق، ص 545

[3] الديوان، ص 43.

يقول فيها:

سائر أنا إلى حيث يسير قطار البكاء /0// /0// /0/ 0// 0// 0//0/ 00//0	(فاعلات فاعلاتن فعلاتن فاعلان
سائر إلى حيث يذهب هذا الرماد /0//0/ //0/ /0/ 0// 0//0/ 00//0/0/	(فاعلات فاعلت فاعلتن فاعلان
في المحطات أقيم الأعراس /0/0//0/ //0/ /0/0// 00/0/0	فاعلاتن فعلاتن فعلان
أشعل النار حولي /0//0/ /0/ 0//0/ 0/0/	فاعلاتن فعولن
سائر أنا إلى حيث يراني الظلام /0//0/ / /0/ 0// 0/ / 0/0// 00//	فاعلات فاعلاتن فعلاتن فعول

– لقد تمرّد الشاعر على تفعيلة الرمل، فلحقتها تغيرات عديدة كما هو مشاهد على هذا المقطع، حتى أنّه يصعب على الدارس تحديدها بسهولة، اختار هنا أزراج تفعيلة الرمل فاعلاتن، تماشياً مع مضمون قصيدته "قطار" ليمدّ في سفره الذي طال زمنه وبَعُدَ أمده بدليل اسم الفاعل سائِر المكرّر، فدلالة الرمل هنا ضمّت حزن الشاعر وطول ألمه.

ويقول في نصٍّ آخر تمظهر فيه وزن الرمل بعنوان "المونااليزا":[1]

هي لا تدري، ولكن الغيوم /0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/	(فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات)
كبّلت أجنحة الضوء وعرّت ./0/0//0/ 0/0/// 0/0/// 0/0..	(فاعلاتن فعلاتن فعلاتن)

[1] الديوان، ص 219.

جسد الموال في عزّ صباه	(فعلاتن فاعلاتن فعلان)
...00///0/ 0//0/ 0/0///	
آه، لو يدري المساء	فاعلاتن فاعلان
00//0/ 0/0/ /0/	
كيف تبكي الروح في سجن الشّقاء	(فاعلاتن فاعلاتن فاعلان)
..00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/.	

نرى من خلال هذه الأسطر الشعرية التغيرات التي لحقت تفعيلة الرمل (فاعلاتن) في كلّ سطر، من تسبيغ* في السطر الثالث و الخامس، حيث أصبحت (فاعلاتن) (فاعلاتان). خبن في (السطر الثاني والسطر الثالث والملاحظ أيضاً، زيادة حرف ساكن على سبب خفيف في قافية بعض الأسطر (الثالث والرابع) (صباه، لمساء //00 – 00//0). والمتوقع أن تستمر العملية على نفس الوقع الموسيقي في الأبيات الخطية المتبقّية. فهذه الألفاظ التي احتضنت الهندسة الصوتية لإحدى التحولات العروضية لـــ (فاعلاتن) = (فاعلان) (مساء – شقاء) توافقت في صيغتها الصرفية والقياسية، وختمت كلّ واحدة بهمزة ممدودة، أي بروي ساكن سبق بمد (الألف). وهذا ما انعكس بدوره على المستوى الدلالي لهذه المفردات، "فالحرف ما زال يحمل سرّ التاريخ وسرّ الحضارة فهو مكتنز بالإيحائية"[1]، كما أنّ السجن من جنس المساء في الظلمة والغيوم، والبكاء والشقاء، هذا يعني أنّ الأصوات والكلمات في هذا النصّ شكلت لحمة دلالية إيحائية وصوتية موسيقية. وكلّ ذلك انعكس على تفعيلة الرمل، فلوّنها، وتمرّد على بعض حروفها، لكنه سدّ هذا النقص الحاصل في عدد التفاعيل وحروفها بدقة انتقاء الأصوات والكلمات.

* الخبن هو حذف الثاني الساكن، تصبح (فاعلاتن) (فعلاتن).

[1] الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، المصدر السابق، ص 65.

– وبما أنّ الرمل من البحور التي امتزجت تفعيلاتها بتفعيلات أوزان أخرى، وجدت أنه لزاما عليّ تقديم نموذج جمع فيه أزراج الرمل بالمتدارك. يقول شاعرنا في قصيدة بعنوان: "الصراط"[1]: (سأقف على الأسطر التي حدثت فيها المواشجة)

ثُغرها مثل صراط الذين يؤمنون بالضيق	فاعلاتن فعلاتن متفعلن متفعلن مستف
0/0/ 0//0// 0//0// 0/0/// 0/0//0/	
حتّى مطلع الفجر	فعلن فاعلن فِعلن
0/0/ 0//0/ 0/0/	
ها أنا أبني كوخي ظليلا حوله	فاعلاتن فاعلن فعلن فاعلن
0//0/ 0/0// 0/0/ 0//0/	
إنّني أبحث عن الصراط وشأني شأن الذين	فاعلن فاعل فاعلن فعلن فعلن فاعلن
/0//0/0/ 0/0// /0//0///0/ 0//0/	
كفروا بالنوم على مقربة من حفيف جسمها	فعلاتن فاعل فعلن فعلاتن فعول فاعلن
0//0/ /0// 0/ 0/// 0/0/ / /0/ 0/0///	

حاولت أن أضبط التفعيلات حسب الكتابة العروضية لكل سطر، فحصلت على مزيجٍ من تفعيلات الرمل مع الرجز ومع المتدارك. والملاحظ غلبة تفعيلتي الرمل فاعلاتن والمتدارك فاعلن على هذا النصّ الشعري. ومع ذلك، وفّق الشاعر في هذه المواشجة الصوتية والوزنية، فدائما أزراج يبحث عن مخرج من أزمته وغربته، وحتى يصل إلى منفذ عليه أن يقطع طريقا طويلا ممدودا، فجلّ الكلمات فيها مدّ: (ثغرها، صراط، يؤمنون، ها، ظليلا، كوخي، كفروا، حفيف جسمها)، ألا يمكننا قراءة الرمل الطويل بتفعيلته السباعية خلال هذا المدّ الذي حاول تقليصه بإدخال تفعيلة المتدارك (فاعلن مضمرة، ومقبوضة[*] تارة أخرى، ذلك أنّ المتدارك فيه خفة وسرعة).

[1] الديوان، ص 91.

[*] الإضمار : هو تسكين الثاني المتحرك، القبض هو حذف الخامس الساكن.

حتى أنّه أدخل تفعيلة المتقارب (فعولن) التي تتكوّن من نقرتين سبب ووتد (فعو / لن) أقلّ بكثير من تفعيلة الرمل (فا / علا / تن) ثلاث نقرات، زمن أطول بين النقرة الأولى (فا) والثانية (علا) والثالثة (تن).

3-سياق المتقارب:

حضر المتقارب بوصفه وزنا متداولاً في ديوان أزراج بنسبة 21.12% نجده منفردا أو ممزوجا، توزع على كلّ المجموعات الشعرية الأربعة وأكثر بروزه كان في المجموعة الرابعة (وحرسني الظلّ)، ونستطيع تمثّل ذلك الحضور على خريطة الديوان كما في الجدول الآتي:

الجزء	الطريق إلى أثميلكش	العودة إلى تيزي راشد	الجميلة تقتل الوحش	وحرسني الظلّ
أعداد حضور النصوص على وزن المتقارب	02	02	01	10

والصورة المعيارية في الهندسة الصوتية لهذا الوزن"المتقارب "على المستوى الأفقي منه تتضح من خلال تكرار المقياس الصوتي (فعولن) بواقع أربع مرات (فعولن × 4)، أما التمظهرات الصوتية على المستوى العمودي لهذا الوزن فتتجلّى من خلال ما تصاب به تفعيلتا الضرب والعروض من تحولات عروضية.

وبالرجوع إلى الدوائر العروضية، فبحر المتقارب من دائرة المتفق الخليلية يتكوّن حسب وروده من "فعولن ثمانية أو هو في الاستعمال يُثمّن على الأصل تارة، ويُسدّس مجزوءا تارة أخرى ..."[1].

[1] السكاكي، مفتاح العلوم، المصدر السابق، ص 560.

ونستطيع تمثيل تفعيلة المتقارب (فعولن) تامة أو لحقها تغيير في نصوص أزراج على النحو التالي: يقول شاعرنا في قصيدة بعنوان "على باب قصر الحكومة":[1]

وأحمل بين يديّ عصاي وأرحل	فعول فعول فعول فعولن
0/0// /0// /0// /0/ //0//	
وأعلم أني سأتعب في الطرقات	فعول فعولن فعول فعول فعول
00///0/ //0// 0/0/ //0//	
وأعلم أنّ المساء	فعول فعولن فعول
/0//0 /0/ //0//	
سيخرج روحي	فعول فعولن
0/0/ //0//	
ووجه الأغاني	فعولن فعولن
0/0// 0/0//	
وأعلم يا صوت عصفورة لم تغنّي	فعول فعولن فعولن فعولن فعولن
0/0// 0/ 0// 0/0/ / 0/0/ / /0//	
بأني أظلّ أسير وزادي صدى الذكريات	فعولن فعول فعول فعولن فعولن فعولن
0/0//0/0// 0/0// /0// /0// 0/0//	
لنرحل بعيداً	فعولن فعولن
0/0// 0/0//	

لقد حاول أزراج الحفاظ على تفعيلة المتقارب تامة، حتّى أنّها فاقت في نسبة تواترها المقبوضة بحذف آخرها الساكن (فعول). كما أنّه حافظ على آخر تفعيلة في كلّ سطر بنفس الوتيرة (فعولن)، وكأنّه يحنّ إلى التراثية العروضية من جهة، ومن جهة أخرى أنّ انتقاء

[1] الديوان، ص 225.

"

الشاعر لتفعيلة المتقارب في هذا المقام النصي ليس من باب المصادفة، بل بدقة وعناية ودلالة. فالمتقارب بنقرتيه سبب ووتد قصير يناسب الخفّة والسرعة والحركة، والسير والرحيل، في طرقات الغربة والشجن.

– وحتى لا نثقل الدراسة بالشواهد، نمرّ مباشرة إلى المواشجة الوزنية، أين مزج الشاعر المتقارب مع وزن آخر، ولعلّ أكثرها حضوراً المتقارب والمتدارك. جاء ذلك في نصّ بعنوان "حلم"[1].

لم تؤرجحك الصوفية تحت زهو ظلّ الزهو	فاعلن فاعل فاعل فعلن فعول فعلن فعلن
0/ 0/0 /0/ /0/ //0/0/0 /0/0//0/	
بدّدت ريح الحرب ألوانك	فاعلن فعلن فاعلن فاعل
//0/0/ /0/ 0/0/ 0//0/	
في البراري سرت خلف خطى	فاعلن فعلن فعول فعل
0// /0/ /0/ 0/0//0/	

أجداد يزدادون غيابا	(فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فا)
/0/0/0 /0/0/0/ //0/0/....	
وفي الطين غصن //0 /0/ 0/0/ /0/	(فعولن، فعولن)

إلى أن يقول:

رأيت الملوك يعاقبون	(فعولن، فعول، فعول،فاع)
/0/ /0// / 0//0 /0//	
العشب في الأقفاص 0/0/0/0/ /0/0	(ل، فاعلن، فعلن، فا)

[1] الديوان، ص 23.

لقد برزت هذه المواشجة متجاورة في الأسطر بين تفعيلة المتدارك (فاعلن) وتفعيلة المتقارن (فعولن)، لونها أزراج بكلّ التغيّرات جاءت تفعيلة المتدارك بأربع نقرات، في جلّ الأسطر فعلن بدل فاعلن. فربما جنح أزراج إلى هذه الازدواجية بين بحرين مربعين أو على الأرجح قصيرين تعبيراً عن مضمون القصيدة – حلم – ونحن نعرف حلم الشاعر ومعاناته. هذا المزج ضرب من الموسيقى الخارجية القوية.

4- سياق المتدارك:

"سمي بهذا الاسم لأنّ الأخفش تدارك به على الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي لم يذكره من جملة البحور"[1]. وسمي بالمحدث لحداثة وضعه ويُسمّى بالركض لأنه يشبه صوت وقع الفرس على الأرض، ويسمى بالمخترع لحداثة اختراعه، ويُسمّى بالخبب تشبيها له في السرعةوالخبب نوع من السير"[2]، وهو من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة و"التفعيلة هي النواة المكوّنة للبنية الإيقاعية للشعر العربي"[3]. وهذا البحر من دائرة المتّفق ورتبته بعد المتقارب لأنّ المتقارب أوّله وتدٌ وجب تقديمه على المتدارك على أصل ما بُنيت عليه الدوائر"[4].

أجزاؤه: فاعلن ثماني مرات في كلّ شطر أربع تفعيلات،" وكان من البحور النادرة في الشعر العربي ويأتي تاما ومجزوءاً أو مشطوراً"[5].

غير أنّه شاع وكثر على يد رواد الشعر المعاصر، وأزراج عمر واحد من هؤلاء، وظّفه أحد عشر مرة في المدوّنة الأولى، وثلاث مرات أي قصائد في المدوّنة الثالثة، وأربع قصائد في المدونة الرابعة.

[1] العمدة، لابن رشيق ج1، ص 269.

[2] الدكتور هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، ص 277.

[3] د. شريف سعد الجيار، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية وبنائية، ص 61.

[4] التبريزيالخطيب، الوافي في العروض والقوافي،تحقيق د فخر الدين قباوة 2011 ص 196، 197.

[5] د. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص 120.

القصائد التي وردت على وزن المتدارك دون مواشجة وزنية:

أعراسٌ	المتدارك (فاعلن)
المطهر	المتدارك (فاعلن)
ساعي البريد	المتدارك (فاعلن)

الملوك	المتدارك (فاعلن)
الشاعر	المتدارك (فاعلن)
الريح	المتدارك (فاعلن)
توحيد	المتدارك (فاعلن)(04 أسطر)
الأفول	المتدارك (فاعلن)
ترصيع	المتدارك (فاعلن)(08 أسطر)
الجلادون	المتدارك (فاعلن)
الطريق إلى أثميلكش	المتدارك (فاعلن)
سقوط حوار	المتدارك (فاعلن)
يوميات مغترب	7-المتدارك 10-المتدارك

"يوميات مغترب" نص فيه أكثر من مقطوعة شعرية مختلفة الوزن، منها المجموعتان السابعة والحادية عشرة على وزن المتدارك.

أما القصائد التي حملت مواشجة وزنية جمعت المتدارك مع وزن آخر، فهي كالآتي من كلّ المجموعات الأربعة:

1-هايستينغر← المتدارك والمتقارب.
2- حلم ← المتدارك والمتقارب.
3- مترل ليس للحب ← المتدارك والمتقارب.

4- رماد السماء ← المتقارب والمتدارك.

5- المطلق ← الرمل والمتدارك.

6- الصراط ← المتدارك والرمل.

وكما سبق الأمر مع الأوزان الأخرى سنقف على نسبة هذا البحر في قصائد أزراج وتمثيله على خريطة الديوان في جدول:

حضر المتدارك بوصفه وزنا جديدا متداولا في الديوان بنسبة 19.71%.

الجزء	الطريق إلى أثميلكش	العودة إلى تيزي راشد	الجميلة تقتل الوحش	وحرسني الظلّ
أعداد حضور النصوص على وزن المتدارك	11	00	03	04

الصورة المعيارية لهذا الوزن هي الوزن الرباعي التشكيل (= فاعلن × 4) "وإذا كانت هذه صورة الوزن على المستوى الأفقي فإنّ المتدارك على المستوى العمودي له عروضان وأربعة أضرب"[1]، الأولى تامة صحيحة، وقد يدخلها الخبن والتشعيث*، ولها ضرب واحد تام صحيح، أما الثانية فمجزوءة صحيحة ولها ثلاثة أضرب، الأول مرفل*، والثاني مذيل* أما الثالث فصحيح مثلها"[2].

[1] ينظر فن التقطيع الشعري والقافية،المصدر السابق ص 199، 200

* التشعيث هو قطع رأس الوتد المجموع المتوسط وبه تصبح فاعلن (فالن).

* الترفيل: زيادة سبب خفيف على وتد مجموع بعد مدّ وبه تصبح (فاعلن) فاعلاتن.

* التذييل: زيادة حرف ساكن على وتد مجموع بعد مدّ وبه تصبح تفعيلة (فاعلن) فاعلان.

[2] الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس المصدر السابق، ص 58.

وسنحاول تجسيد تفعيلة المتدارك مثلما اعتمدها أزراج في نصوصه، وهي كما سبق وأشرت قصائد المدونة الأولى: يقول شاعرنا في رباعية تحت عنوان "توحيد"[1].

كلما أشعلنا بروق الوجد		(فاعلن فاعل فاعلن فاعل)
0/ 0/ 0// 0/ 0/0/ 0//0/		
هامت في البراري خيول الظنون		فعلن فاعلن فاعلن فاعلان
..00//0/0// 0/0//0/ 0/0/.		
كلما جمعتنا المساءات اخترقنا الحدس		فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن
..0// 0/0//0 /0/0//0 /0/// 0//0/.		
وذوينا في مهبّ الشفتين 00//0 /0// 0/ 0/0///		فعلن فعلن فعلن فعلان

وضعت الرموز على أساس الكتابة العروضية دون رسمها وتحديد التفعيلات جاء وفق معيار الكتابة الموسيقية المنطوقة، فالأبيات كما نلاحظ فعل زمني بدأ بلفظ (كلّما) ثم ردّ فعل جاء كجواب في قوله: (هامت، اخترقنا وذوينا).

تم هذا الإجراء عبرتفعيلة المتدارك، فلم تظهر هذه التفعيلة سالمة بقدر ما لحقها الحذف والتغيير، وغياب سلامة الترتيب الصوتي في هذا النص، يرتبط بغياب دلالته أو ربما ضياعه في كلمات غامضة (بروق الوجد، خيول الظنون، اخترقنا الحدس)، وقليلا ما نجد تفعيلة المتدارك سالمة من كلّ تغيير.

[1] الديوان، ص 57.

"

يقول شاعرنا في تموضع آخر لوزن المتدارك من قصيدته "البرج"[1]:

الأمازيغيات ينصبن فخاخا		(فاعلن فعلن فاعلن فاعل فعلن)
/0//0/0/0/0/ /0/0/ /0/0/ ...		
للطيور المهاجرة		فاعلن فاعلن فعل
/.0//0// 0/0//0..		
مبعد أنت عن كربلاء /0//0 /0/ /0/ 0/ /0//00		فاعلن فاعلن فاعلان

هنا لم يتمرّد أزراج كثيراً على تفعيلة المتدارك إلا بعض الكلمات المضغوظة (فِعلن، وفعل) ربما ذلك عائد لطبيعة النص ومضمونه، ولا ننسى زيادة التذييل في تفعيلة فاعلان ... كلّ هذه التغيرات لم تؤثّر على مضمون النص وإيقاعه، فدائماً يشير إلى غربته وإبعاده عن وطنه حين قال: مبعد أنت عن كربلاء، فربما رمزية كربلاء هي بلده ووطنه، ولعله وجد في وزن المتدارك سرعة وخفّة.

وكما سبق الأمر مع الأوزان السابقة وحضورها مع المواشجة الوزنية، سنمثّل لوزن المتدارك من النصّ الأزراجي، وقد مزجت تفعيلاته مع تفعيلات وزن آخر. نكشف عن هذا التو اشج بين المتدارك والمتقارب في نص "هايستينغز".[2] يقول شاعرنا

ما الذي جرّني فجأة نحو هذا المكان(فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلان)
/.0//0 /0//0 /0/ /0/0 //00..
ما الذي جعل القلب سحابا وبيتي خلاء (فاعلن فعلن فاعل فعلن فعول فعول)
/0//0 ///0/.0../0///0 0 //0//0// 00

في الظلام تسلسلت خلف الزمان		(فاعلن فعلن فاعلن فاعلان)
/0//0/ //0/0// /0/ 0//00...		

[1] المصدر السابق، ص 70.

[2] الديوان، ص 21.

فاستدار إليّ يسوق جبال الألم		(فاعلن فعلن فعلن فعلن فاعلن)
/0//0/. //0/ //0/ //0/ 0//0..		
فالتجأت إليّ ثوب الوليّ /0//0/ //0/ /0/ 0/0//0		(فاعلن فعلن فعولن فعولن)

وفي غفلة المجرات راح جبيني يقاسم سرب الطيور
//0 /0// 0//0/0/ /0/ //0// 0/0// /0/ 0//00...
فعولن فعول فعلن فعول فعولن فعول فعولن فعول
وصدى الأصدقاء
///0 /0//0/ 0//00...
ولماذا لم يبق لي سرج حصاني يُسلّي ضباب المساء
///0/ /0/ /0/ 0 /0/ //0/0/ //0/0/ /0// 0//00...
فعلن فعولـــن فعـــولن فعلن فاعلن فاعلـــــن فاعـــلان

لقد مزج الشاعر بين الوزنين بطريقة رائعة متجاورة. فالقارئ لا يشعر بفجوة وهو ينتقل من وزن لآخر. بدأ أسطره باستفهام إنكاري يرفض أزراج من خلاله مصيره مع الحياة والغربة. ما الذي جرّه نحو الغربة؟ وما الذي جعل قلبه سحاباً وبيته خلاء؟ يصف ببراعة كيف أبعد عن وطنه تاركاً وراءه ذكرياته وأهله وفرحه، يسوق معه جبال الألم دليل على ثقل همومه، ثم يظهر أنّه لم ينقطع حنينه لوطنه وأهله، فسرب الطيور رمز للحنين والعودة إلى الوطن، لذا وجد في تفعيلتي المتدارك والمتقارب حركية وسرعة. انتقى من الأصوات السين، وهو من حروف الصفير التي تجمع بين الحزن والحركة أي العودة – بدليل قوله: (يسوق، سحابا، سرب، سماء، حنين). كلها اتخذت من (فاعلن)، سالمة ومضغوطة بالتغيرات و(فعولن) سالمة ومقبوضة و....سلما يطلّ به على ذكريات الوطن والطفولة ورائحة التراب بدلالة هايستينغز البربرية.

المبحث الثالث :القافية.

إن موسيقى الشعر تقوم على عنصرين أساسيين: أولهما الوزن ويشمل امتداد البيت حشوا وعروضا وضربا، وثانيهما القافية وتشمل أضرب الأبيات ونظرا لأهمية هذه الأخيرة، فإنها تطلق مجازا على القصيدة وتعد الركيزة الأساسية لأنها تختزل كل موسيقى البيت أو السطر الشعري وقد عرفها الدكتور إبراهيم أنيس بقوله:"ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون مهما من الموسيقى الشعرية"[1].

وقد انتعشت القافية في إطار الشعر المعاصر أكثر من الشعر القديم حين كانت محكومة بالوزن والتركيب، أما في الشعر المعاصر فقد أصبح اللفظ هو الذي يقود التركيب.[2]

يقول عنها الدكتور عز الدين إسماعيل:"والحقيقة أن الشعر الجديد لم يهمل القافية إذا كنا نقصد الدور الفني الذي تلعبه في موسيقى القصيدة، فالقافية قائمة في الشعر المعاصر الجديد وإن أخذت شكلا آخر هو في الحقيقة أصعب مراسا من القافية القديمة".[3]

ولعل هذه الصعوبة ترجع لكون القافية حددت علاقتها في الشعر المعاصر بالوزن من جهة وبحرف الروي من جهة أخرى لتنوعه واختلافه، وسأحاول دراسة القافية في شعر عمر أزراج من خلال هذه العلاقة المزدوجة بالوزن من جهة وبحرف الروي من جهة أخرى.

1- القافية في علاقتها بالوزن:

أ- باعتبار المسافة الزمنية:

إن عملنا في هذا القسم، ليس أكثر من إبراز أنواع القوافي التي ارتبطت تسمياتها بتيار النقد القديم، من خلال قصائد شاعرنا، وهذه الأنواع ذات علاقة بالبحر العروضي لأنها عبارة عن عدد من الحركات يؤطر بين ساكنين، وهذه الأنواع خمسة حسب التصنيف النقدي للشعر نمثل لها بما يأتي حسب تواترها في قصائد أزراج عمر.

---

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص233.

[2]- د.حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص135.

[3]- د. عز الدين إسماعيل" الشعر العربي المعاصر، ظواهره الفنية وقضاياه المعنوية "،ص :113.

- القوافي المترادفة:

سميت بالمترادفة لاجتماع ساكنين في آخرها، كما عرفها د.حسن عبد الجليل يوسف: "وهو أن تنتهي القافية المردوفة بساكنين"[1] وعليه فالقوافي المترادفة مناسبة لإيقاع (فاعلان- متفاعلان-مستفعلان) وأمثلتها كثيرة في أشعار أزراج منها قصيدة "أمنية" التي يقول فيها[2]:

أحلم أن أشربها حتى الضمأ الأخير./00

أن أملكها حتى الفقدان. /00

أحلم أن يستيقظ العراء داخلي.

أن يلبسني الصقيع. /00

الملاحظ أن قافية السطر الأول والثاني والرابع انتهت بحرف لين يتبعه روي ساكن وهو هنا (الراء، النون والعين).

ونجدها أيضا في قصيدة أخرى بعنوان "العزلة".[3]

أنا البربري النحيل /00

أدق على الطبل ليلا

وأخفض للغرباء جناح الهديل /00

فيا أيها البربري خلفك برد الزمان. /00

وصخر على شفة تستغيث ببرق النخيل /00

إذن كيف ترحل أبعد من وطن يمطر

الموت في الصيف /00

و في قصيدة "انتظار"[4].

كوردة جريحة الشفاه /00

---

[1]- موسيقى الشعر العربي، الأوزان والقوافي والفنون،ص150.

[2]- الديوان، ص75.

[3]- المصدر السابق، ص85.

[4] - الديوان، ص 134.

ينام فوق خدها شعاع /00

يغزل من جفونها شراع /00

كبذرة تنتظر المطر

وتخمش التراب في حذر

أنا انتظرت يا نحيلة النداء. /00

وهنا نلاحظ على جل قوافي هذه الأسطر (النحيل، الهديل، الزمان، بخيل، الصيف) انتهت بحرف لين ساكن (الياء أو الألف) يتبعه روي ساكن وهو هنا(اللام،، النون، الفاء)، ولولا سكون الروي ما حقق الشاعر هذه القيمة الصوتية في القافية بهذا المقطع.

- القوافي المتواترة:

سمي هذا النوع من القوافي بالمتواتر نتيجة لوجود حركة بين ساكنين، وهو " أن تنتهي القافية بحرف واحد متحرك وبعده ساكن"[1] وإيقاع هذا النوع من القوافي مناسب لإيقاع (مفاعيلان–فاعلاتن–فعلاتن) ومثالها قول شاعرنا عمر أزراج في قصيدة "الهرم"[2]

ليس الكلام إلا ما نشتهيه ويرحل /0/0

ليس الفن سوى التاريخ تدركه الصدفه /0/0

هل أجلنا موعدنا كي نمزج الموت

ونجدها أيضا في قصيدة أخرى بعنوان "الموت في الحب"[3]

ها هو الطيف يغني في الظلام

ويخيط سروة الليل لباسا /0/0

ونباح الريح معاشا 0/0/

وقتها قلت وداعا للمدينة **/0/0**

آه إنني جد حزينة 0/0/

[1]- موسيقى الشعر العربي –المصدر السابق ،ص 150.

[2]- الديوان، ص 51.

[3]- المصدر نفسه ،ص160.

إنني أبصر جسرا يلبس الدم ودخانا في الفجيعة. /0/0

فالملاحظ أيضا وجود حرف متحرك بين ساكنين في القصيدة الأولى (يرحل-الصدفة). وفي النص الثاني (المدينة – حزينة- الفجيعة). مما أحدث موسيقى بتواتر المتحرك بين ساكنين.

- القوافي المتداركة:

سميت بهذا الاسم نظرا لاجتماع حركتين بين ساكنين، ولذلك فإن إيقاعها يلائم إيقاع "مفاعلن- متفاعلن- مستفعلن- فاعلن" يعرفها د. حسني عبد الجليل يوسف بقوله: "هو أن تنتهي القافية بمتحركين بعدهما ساكن"[1]

نجدها في قول الشاعر من قصيدته "التكوين" [2]

هل تولد الاستعارات من موتنا /0//0

أم سوف نأتي يوما من أقاصي المعرفة /0//0

هنالك وقت لتعداد درجات السلم 0//0

وفي ظلمات الريح أدركت /0//0

خداع صدى الوقت.

- القوافي المتراكبة:

وهي قوافي تتكون من ثلاث حركات أطرت بين ساكنين يناسبها إيقاع الوافر، "مفاعلتن" أمثلتها قليلة في قصائد أزراج لأنه لم ينظم بكثرة على تفعيلة الوافر، إلا بعض الأسطر أو بالأحرى القصائد، وهذا ما جاء في قصيدة رؤيا إلى جمال عبد الناصر، المجموعة الثالثة حيث قال[3]:

وفي بوابة الأحزان شر راح ينتحر 0///0

أيا كبدي

[1]- موسيقى الشعر الأوزان والقوافي والفنون المرجع السابق، ص149.

[2]- الديوان، ص47.

[3]- الديوان ،ص 147-148.

زفير الريح يحرقني. 0///0

إلى أن يقول:

ويتركني غريقا في وحول الليل يوحشني 0///0

ويغرس خنجر الهجران في عيني

فآه وآه من ألمي 0///0

فالقوافي(ينتحر، يا كبدي، يحرقني، يوحشني، في عيني، من ألمي).كلها متراكبة وتتكون من متحركات، مسبوقة بساكن ومنتهية باتساع الياء الناتج عن كسر الروي، والواو الناتج عن ضم الروي.

- القوافي المتكاوسة:

"وهو أن تجتمع أربعة حروف متحركة بعدها ساكن"[1]

وهذه القافية مناسبة لإيقاع "فعلتن"، وبتتبعي لقصائد أزراج عمر يلاحظ أن هذا النوع يكاد ينعدم في شعره، لأنها قافية ثقيلة لا تتماشى وقصائد أزراج التي كلها خفة وطراوة في الوقع.

- استنتاج :

- الملاحظ على هذه القوافي أنها قد تمتزج في نص واحد على خلاف الشعر العمودي الذي يلح على نوع واحد في النص الشعري كله، فالشعر المعاصر (قد كسر هذا النظام الرتيب بالجمع بين هذه الأنواع، ليس فقط في النص الواحد، بل في المقطع الواحد وهذا يدل على أن الشاعر أصبح متحكما في لغته بما أنه خالق كلمات...)[2]

وهذا نموذج لعمر أزراج يمزج فيه أكثر من قافية- كما في قصيدة "انتظار" [3]

كوردة جريحة الشفاه /00 مترادفة

ينام فوق خدها شعاع /00

يغزل من جفونها شراع /00

[1]- أ-د حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص149.

[2]- د.حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ص138.

[3]- الديوان، ص143.

كبذرة تنتظر المطر
وتخمش التراب في حذر
أنا انتظرت يا نحيلة النداء /00
أسندت رأسي فغفوت مثلما يغفو الندى على أراجيح الشجر
وقلت إنها ستعم الشوارع الزرقاء...
همست في ضميره
يا أنت قم
لكن ريح الحزن أعولت 0//0 متداركة
فانهدم الذي رسمت 0///0 متراكبة

هكذا نجد الكلمة أي القافية لها دور رئيسي في الشعر الحر، في التشكيل الإيقاعي وهذا ما يجعلها تتلاءم مع الموقف النفسي لذات الشاعر.

القافية الأكثر تواترا في قصائد أزراج، هي المترادفة المناسبة للمد والإطالة في شعور الاغتراب والضياع والرغبة في العودة إلى أرض الوطن ليشعرنا الشاعر بمعاناته النفسية وتعلقه الدائم بالشراع والشعاع، الرصيف، ذراع، وجود. تليها القوافي المتواترة مع الرمل والهزج، فالقوافي المتداركة مع تفعيلة الرجز (مستفعلن) والكامل والمتدارك ثم القوافي المتراكبة القليلة نسبتها لقلة النظم على تفعيلة الوافر. في حين لم نعثر على القوافي المتكاوسة في قصائد أزراج لأنه يميل إلى السرعة والخفة وانطلاق الشعور، فنفسه دائما كما قلت تهفو إلى السفر والوداع والعودة للوطن.

ب- التشكيل القافوي:

تعد القافية كما قال الدكتور حسن الغرفي "من مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر تبعا لعلاقتها العضوية بلحمة اللغة الشعرية، حيث تختزل أبلغ سمة للشعر وهي التوازن الصوتي"[1]

لهذا تفنن الشعراء في تشكيل القافية التي انتقلت من النظام الواحد في ظل قيود الالتزام التقليدية إلى أنظمة متعددة في إطار ما يبيحه الشعر المعاصر من حرية إبداعية كفيلة بأن تقاوم

[1]- د. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص68.

تلك القيود الملزمة، وبما أن أزراج عمر من الشعراء المعاصرين، سنمر مباشرة لنسق الشعر الحر مع التشكيل القافوي أي أنواع القوافي.

لقد أدرك الشاعر المعاصر أهمية القافية ودورها العضوي في بناء القصيدة، وتعامل معها بحرية، مما أدى إلى خلق نوع من الانسجام والموسيقى، لأنها تشكل مع الوزن في تحديد الانفعال الشعري، والتأثير في السامع، لا شك أن شاعرنا قد أدرك هذه الميزة القافوية، ففجر كل طاقاته ليجعل من القافية وسيلة إيقاعية مختلفة تحققت عبر مجموعة من الأنماط نجملها فيما يلي:

– القوافي المتوالية:

سأقتدي بطريقة الدكتور حسن الغرفي في وضعه لأحرف الهجاء تتبعا لتعدد أو تكرار القافية، الأولى أو تفاوتها.

فالقوافي المتوالية وضعها وفق هذا النظام (أأب ب ج ج...) حيث تتماثل القوافي على مستوي الصوت والصيغة كما هو الشأن في هذين النموذجين من شعر عمر أزراج.

الصمت في بوابة العينين يغسل الرعود
وينقر الدفوف في حذر (أ)
يجنح الوتر (أ)
يمسح دمعة الأحزان عن مفاتن القبور (أ)
الصمت صار راية تعانق الآفاق (ب)
وتكسب الموال قطرة فقطرة ....تشتاق (ب) [1]
أن تسكن العينين، أيا منهما يامرفآ العشاق. (ب)
عيناك يازرزورتان تحلمان بالزيتون (ج)
وموعد الغناء حينما الصغار في الحقول يركضون (ج)
عيناك والسكون خمرة ترى الذي لا تبصر العيون (ج)
القمر العجوز ينسج العباءه (د)

[1]- الديوان، ص111-112.

يهذي ويرضع السحابة (د)

2- ليس الشهيد (أ)

علما على فخذ النشيد (أ)

زيتونتي وقعت على النيران فاحتجت سامت (ب)

زيتونتي ملت طحالبها فصاحت (ب)

ليس الشهيد ذبول صوت (ب)

ليس الشهيد ضمور وقت (ب)

رؤياي سيدة الرؤى (ج)

يا أيها الزمن – الهوى (ج)

رؤياه تختطف الحواس

وتبيد أزمنة النوى. (ج) [1]

فالقوافي المتوالية في هذين النموذجين وغيرهما كثير في قصائد أزراج تتم بفعل الانتقال من زوج قافوي أو مثلث قافوي إلى زوج أو مثلث قافوي آخر (النموذج الأول) مثلث قافوي (أأأ) مثلث قافوي آخر (ب ب ب) ثم مثلث ثالث (ج ج ج) يليه زوج قافوي (دد) والأساس الذي يقوم عليه كل مثلث قافوي هو التماثل الصوتي والمقطعي (راء.راء.راء) (قاف.قاف.قاف) (نون.نون.نون) (هاء.هاء).

النموذج الثاني زوج قافوي (أأ) إلى مربع قافوي (ب ب ب ب) ثم زوج قافوي (ج ج) وقد نجد في نفس النص تنوع قافوي آخر بأحرف أخرى (دد.وو) لأن شاعرنا ممن ينوّع في أحرف القافية، فتأتي متوالية بأحرف أخرى غير الأولى.

– القوافي المتعانقة:

ويتم هذا النمو وفق نظام (أب ب أ) كما في قول أزراج:

ذراعك يصرخ: يا أنت أدن مني، تحرقت شوقا إليك (أ)

[1]- الديوان ،ص186.

وغنيت عينيك... والعطر أغراه شدوي فغناك حتى احترق (ب)
لأجلك انتظر القلب دهرا وآوى إليه قطيع الشفق (ب)
أنا الآن بين يديك (أ) [1]

تقوم القوافي المتعانقة في هذا النموذج على التماثل الصوتي والمقطعي في السطر الأول والرابع (إليك –يديك) واكتفت في السطرين الثاني والثالث على التماثل الصوتي (احترق، الشفق).

– القوافي المتقاطعة:

يتم هذا النمط وفق نظام (أب أب)

ومثاله قول أزراج عمر: في قصيدته "أغنية السعادة "[2]

هو لا يعرفها، كان المساء
يسحب الذيل، ويمتد جسورا في الفضاء
حيث مرت
والعيون (أ)
كلها تبحث عن سر قديم في الخطى في جسمها ويرحل (ب)
حقل الياسمين (أ)
تقف الأرض، وتنسى لحن ميعاد الرحيل (ب)
هو لا يعرفها كان الحنين (أ)
عشبة في قلبه تنبت في كل الفصول (ب)

فالقوافي المتماثلة في هذا النموذج بنيت على أساس التقاطع الصوتي بين (أ/أ/أ) (العيون، الياسمين، الحنين) والتقاطع الصوتي أيضا بين (ب/ب/ب) (يرحل، الرحيل، والفصول) وقليلا ما تعثر على تقاطع مقطعي في مثل هذا النوع من القوافي المتقاطعة.

[1]- الديوان، ص171.

[2]- المصدر نفسه، ص205.

- القوافي المتراسلة:

الذي يتم وفق نظام (أ،أ،أ،أ،أ...) حيث يتواتر التماثل الصوتي ربما بتكرار نفس القافية في المقطع نفسه مثل قول أزراج عمر : في قصيدته" أذكريني".[1]

عندما ينساني البشر (أ)

أنقشيني فوق الحجر (أ)

ربما ينبت الزهر (أ)

حوله ربما المطر (أ)

يرتديه حين السفر (أ)

عندما يحزن القمر (أ)

والسحابات تنتظر (أ)

استطاع الشاعر أن يحافظ على نفس الصوت ليثبت على نفس القافية ونفس الموقف الناتج عن الإحساس بالتكرار والرغبة في البقاء والتمسك بالحياة والأمل قد تكون هذه القافية مسبوق رويها بمد في كثير من مواقف الشاعر كما في قوله أيضا: [2]

ينام فوق خدها شعاع (أ)

ينسج من جفونها شراع (أ)

تحلم أن تنال بالذراع (أ)

ولا ذراع (أ)

ولا ذراع (أ)

تكراره هنا للصائت نفسه، المسبوق بمد في أكثر من سطر أكد على وجود نفس الإحساس "حيث يشكل التراسل إيقاعا لتجسيد الأثر النفسي الذي يوحد التجربة في إطار متماسك" [3]

[1]- الديوان،ص 167.

[2]- الديوان، ص145.

[3]- د. حسن الغرفي، حركية الإيقاع... ص77.

– القافية المتغيرة:

في هذا النوع يحافظ الشاعر داخل النص على قافية أساسية محورية يتم تغييرها بين الحين والآخر، بقافية جانبية حتى نشعر بخلل أو دونما انتظام في استخدام القافية، ثم يعود الشاعر للقافية المحورية حتى يرجعنا إلى الموسيقى والإيقاع المعهود في دور القافية. ومثلها كثير في قصائد عمر أزراج منها هذا النموذج [1]

أنا البربري النحيل
لعلي أضيء دروب الذين أضاعوا السبيل
وداستهم خيلهم المريضة في منحنيات الممرات حيث يباع ويرهن برق الصهيل
وفي الرمل يخفون ذكورتهم والخناجر الصدئات
ويلقون في الحب بشعر النساء
مخافة فقيرالفحولة بين الرصافة والأطلسي الذليل
إذن كيف نرحل أبعد من لغة يرتديها العويل
ويدنو من الجرس الذي نام في خصلات النخيل؟
لنطلق سرب الجبال إذا أسرت
والنجوم إذا كبلتها الرياح أمام العتبه
فها هي لحظة موتي تضيء انبعاثي
وهاهو حلمي يلون رجع الصدى
الجمال مكاشفة الكلمات لحال الدليل
أنا البربري النحيل
أدق على الطبل ليلا
وأخفض للغرباء جناح الهديل
فيا أيها البربري خلفك برد الزمان
وصخر على شفة تستغيث ببرق بخيل

[1]– الديوان،ص84-85 .قصيدة" العزلة "

إذا كيف ترحل أبعد من وطن يمطر
الموت في الصيف
أمامك روم
فهل من جبل يرتديك،
ونحو صباه تميل؟

فالملاحظ على هذا النص الشعري وجود قافية واحدة أساسية تبنى صوتيا على روي اللام المردوف غالبا بالياء على صيغة فعيل:

(النخيل–الهديل– السبيل– الصهيل– الذليل– العويل– النخيل–الدليل– النحيل–الهديل– تميل)، تخللت هذه القافية الأساسية قواف جانبية تراوحت بين الهمزة المردوفة بالألف، السطر الخامس (الشتاء) التاء الساكنة السطر 10 (أسرت)أيضا(الهاء الساكنة، الثاء الموصولة– الدال الممدودة – اللام – النون المردوفة –الراء –الفاء–الكاف) في قوله :

(العتبه– انبعاثي– الصدى –ليلا–الزمان–يمطر–الصيف– أمامك– يرتديك)

فقد استقلت بعض الأسطر هنا بقافية مختلفة صوتا ومقطعا كما أشرنا سابقا.

ليعود الشاعر بين الفينة والأخرى إلى القافية الأساسية التي تقوم على صوت الألم لتآزر الحالة النفسية للشاعر، الذي يشعر بالعزلة، والغربة والحزن ورغبته في التخلص من هذا الشعور بدليل قوله في النص نفسه :

"وهل من ينابيع تشفي صحاري المتصوف القروي؟"

فقد حققت هذه القافية، رغم تغيرها رغبة الشاعر في الخروج من واقعه المظلم، والبحث عن منفذ للخروج من عزلته، وربما تهميشه.

وما يمكنني قوله على قوافي أزراج عمر تنوع حروف هذه القوافي وتفاوتها، في النسبة، وكأنه يرغب في الفرار من الرتابة ويسعى دائما إلى التنويع كسرا لهذه الرتابة الموسيقية غير أنه حافظ على البناء الموسيقي للقصيدة وهو القافية.

المبحث الرابع : خصائص الروي:

يطلق علماء العروض على الصامت المتكرر والأخير في القصيدة اسم حرف الروي وهو يكسب النص الشعري لونا موسيقيا تميزت به القصيدة العربية عن غيرها من قصائد الأمم الأخرى، كما "أنّها تعطي إشارة للسامع بانتهاء البيت والاستعداد لتلقي معنى جديد"[1]، وباعتبار أنّ مجموع النصوص الشعرية لعمر أزراج تنتمي إلى شعر التفعيلة فإنّ تعدّد حرف الروي على مستوى القصيدة الواحدة هو السّمة البارزة، إذ أنّ النص الواحد يزخر بتعدّد حرف الروي، ومثال ذلك في نصّ (تيزي راشد) حيث نسجل استعمال تسعة أحرف روي (الكاف، الدال، النون، التاء، الهاء الساكنة، الراء، القاف، اللام، الميم)، ويتمّ الاستعمال بالكيفية التالية، حيث ينتقل الشاعر في إطار تشكيله للنص من حرف إلى آخر وفق ما يقتضيه البناء، ثمّ تتمّ عملية العودة إلى استعمال نفس الحرف السابق استعماله وهكذا إلى أن ينتهي بناء النص بناء إيقاعيا على وتيرة متماوجة. وقد لجأ أزراج إلى هذا التعدّد في إطار ما يسمح به بناء القصيدة الجديدة على مستوى الإيقاع الخارجي للنصّ، كهذا المقطع2:

ويهجرني وجهه فأراه
يتيما على الأضرحه
ينكس رايتنا المطرقه
ويهرب صوتي
وفِيٌّ يسير دروبا...صفوف نخيل
فأحلب ضرع المسافات يا وطني القصبة
وآتي إليك
دخلت إلى مدن الذكريات
تساءلت: أين الذي أسكت الأغنيات الوديعه

[1] – د. ممدوح عبد الرحمان الرمالي، شعر عمر بن أبي ربيعة، دراسة أسلوبية، ص 74.

2- الديوان ص 232

بكاؤك أم شاطئ مرتعش؟

سقطت على ظهر غرناطة الغاربه

فالروي الغالب هنا هو الهاء كما نرى[1].

كما نشير في هذا الصدد إلى طغيان استعمال حرف الراء كحرف روي فلا يكاد يخلو أي نصّ من نصوص الديوان من هذا الحرف، وصوتيا فإنّ هذا الحرف يتسم برنّة قوية باعتباره حرفا أو صامتا تكراريا، انحباسيا، مجهورا متوسطا بين الشدّة والرخاوة، ممّا يوحي أنّ استعمال الشاعر لهذا الحرف بعينه وبهذا الشكل جاء على سبيل ترك إيقاع صوتي قوي في نفسية القارئ، ولإثبات ذلك سنتتبّع تواتر هذا الصائت في الديوان حسب المجموعات الشعرية الأربعة، ثمّ نكمل مع باقي الحروف الهجائية.

جدول رقم 01: يبيّن عدد الأسطر التي تنتهي بصوت الراء.

المجموعة الأولى: الطريق إلى أثميلكش	عدد تواتر حرف الراء في الأسطر 723	عدد الأسطر التي تنتهي به 45
المجموعة الثانية: العودة إلى تيزي راشد	عدد تواتر حرف الراء في الأسطر 272	عدد الأسطر التي تنتهي به 21
المجموعة الثالثة: الجميلة تقتل الوحش	عدد تواتر حرف الراء في الأسطر 877	عدد الأسطر التي تنتهي به 70
المجموعة الرابعة: وحرسني الظل	عدد تواتر حرف الراء في الأسطر 1164	عدد الأسطر التي تنتهي به 106
	المجموع : 3035	**المجموع : 242**

يبيّن الجدول رقم (01) عدد تواتر حرف الراء في قصائد أزراج عمر خلال الأسطر الشعرية حيث كثر استعماله في المجموعة الرابعة بعدد 1164 بنسبة 38,35% تليه المجموعة الثالثة بعدد

[1] – الديوان، ص 272.

877 بنسبة 28,89%، ثمّ المجموعة الأولى بعدد 723 أين بلغت النسبة 23,82% وقلّ استعماله في المجموعة الثانية بعدد يقدر بـــ 272 ونسبته 8,96%.

أمّا عن توظيفه رويا فقد تكرّر 106 مرّة في المجموعة الرابعة "وحرسني الظل" بنسبة49,80% من مجموع تواتره رويا لقوافي أزراج ثمّ في المجموعة الثالثة وظفه 70 مرة بنسبة تعادل 28,92%، تليها المجموعة الأولى 45 مرة وبنسبة 18,59%، بينما لم يوظفه أزراج بكثرة في مجموعته الثانية "العودة إلى تيزي راشد" إلاّ 21 مرة في قوافي قصائده فقلّت بذلك نسبته إلى 8,67%.

فهذا الجدول يكشف عن كثرة تواتر الراء رويا في مجموعته الرابعة، مكثرا من كلمات أو بالأحرى مكررا لكلمات تختم بهذا الصائت (كالسفر والمطر والشجر)، فتباين نسب الراء رويا له تأثير على المستوى الصوتي، ومن ثمّ الدلالي. فالراء صوت دال على عمق الأزمة التي كانت تحيط بأزراج في اغترابه من خلال نصوصه الشعرية، وفي الوقت نفسه يخفف من وطأة هذه الأزمة لأنّه يبعث على الانطلاق والتجدّد والحركية.

وبالنظر إلى هيمنة صوت الراء على قصائد الشاعر فإنّه من المناسب فحص نظم تشكل هذا الصوت عبر اندراجه في القوافي، وقبل ذلك التعرف على سماته اللغوية.

(الراء) من الأصوات الذلقية وهي كما قال الدكتور إبراهيم أنيس :"نوعان مرققة ومفخمة... والراء صوت مكرّر، لأنّ التقاء طرف اللسان بحافة الحنك ممّا يلي الثنايا العليا يتكرّر في النطق بها، كأنّما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقا ليّنا يسيرا مرتين أو ثلاثا لتكون الراء العربية"[1].

نعود الآن إلى النص الأزراجي ونتتبع نظام تكرار الراء في القافية بشكل مباشر وعبر سطرين شعريين أو ثلاثة:

ويمكن أن نمثل لهذا النظام بـــ (ر–ر).

1- لنصمت فعرس الشجر

يتمّ بلا رقصة أو قصة تبتكر

[1] – إبراهيم أنيس، الأصوات العربية، ص 65 – 66.

قصيدة حب، ص 288.

2- عندما يهطل المطر
والسحابات تنتظر

اذكرني، ص 167.

3-أبحث عن الدور على
أرض يسوسها الحجر
أبحث عن الدور في بلاد
ينام في عيونها التتر.

كأنني أحلم، ص 178

4- وأنّ الحب يا حبيبي سفر
لكنني كفرت بالذي يقيّد المطر

سيناء، ص 214.

5- خذي مني زهورا تغنت في دمي وصانت رموش مطر
أتيت إليك مجروحا بسيف سفر

سفر، ص 113

6- في عينيك يا حبيبي أحلم أنّ الليل شاخ والنهار آت ولو تخلف القطار
في الحلم أوقفت القمر

سيناء، ص 213

وهناك أمثلة كثيرة تتوفر عليها قصائد أزراج تكرر فيها هذا الصائت رويا مرتين متتاليتين، وحتى لا نثقل الدراسة اكتفينا بهذه النماذج فقط.

2- نظام تكرار القافية أو صوت الراء في أكثر من سطر: (مباشرة بهذا الشكل) (ر-ر-ر-ر-ر) أو (ر-ر-ر)

أ- عندما ينساني البشر
انقشيني فوق الحجر
ربما ينبت الزهر
حوله ربما المطر اذكريني ص 167
يرتيده حين السفر

ب- رأيت في المنام غادة تغازل القمر
هتفت: ياحبيبتي والريح تعزف الوتر
فقالت : أنتظر
ودق ناقوس الخطر
فانكسر القمر . انتظار، ص 142

ج- قال لي: جاء وقت النهر
وعلى طبوله دق "سيدي بوسعيد" كي يوقظنا في الفجر
قال لي: ها هي لغتي تلدُ السحر

أعراس، ص 19

ه- وحشة الريح تعريني وترميني هلالا باكيا فوق الصخور
فأرى سحر المرايا يتكسر
زبدا في وحشة الليل المعفّر

وحشة الريح، ص 119

وحتى نثبت اختيار أزراج لحرف الراء رويا مكررا وبنسبة فاقت حروف الهجاء الأخرى، عثرت على نموذج تكرر فيه هذا الروي سبع مرات لم ينكسر هذا الإيقاع إلا بعد السطرين الأوليين . سأذكرها كما هي (ر-ر) (ر-ر-ر-ر-ر)

عندما يهطل المطر

والسحابات تنتظر
اذكريني تعبدي
ياهوى كان معبدي
عندما ينساني البشر
انقشيني فوق الحجر
ربما ينبت الزهر
حوله ربما المطر
يرتديه حين السفر اذكريني ص 167

لقد حاولت تجزئة نص توالت فيه قافية الراء سبع مرات وهو نص " اذكريني " ،لأنه بني على نظام سطرين تقطعهما قافيتان مختلفتان ثمّ يعود لتكرار هذا الصائت في خمسة أسطر متتابعة ذكرناه سلفا.

لقد أثبت الإحصاء لصوت الراء رويا أن أزراج اعتمده في جل نصوصه مكررا بشكل ثنائي أو ثلاثي وصولا إلى تكراره في أكثر من خمسة أسطر . لكن الغالب هو حدوث الإنكسار الإيقاعي ربما دفعا للملل أو كسرا للرتابة ورغبة في التحرر من قيد القافية الموحدة.

ويمكننا بالمقابل إثبات فرضية التوازن برصد نسب تواتر هذا الصائت التكراري الذي شاع في متواليات قافوية تتجاوز السطرين الشعريين أو ثلاثة أسطر وأكثر وهذا ما يخدم حزنه وحسرته . فالمماثلة الصوتية بين (شجر، وسفر ومطر وحجر، قمر) دلت بتكرارها في أكثر من نص على نزوع أزراج نحو الهروب والفرار من الحزن الذي يلفه . فدلالة (المطر، الحزن ،و دلالة الشجر الوطن، والسفر دلالته العودة إلى الوطن، أما القمر فرمز لأمل أزراج في احتضان وطنه). هذه الظاهرة كان لابد من الوقوف عندها ،لذا لم تخل قصائد أزراج من حرف الراء رويا وصوتا في كلماته .

فالنماذج المختارة مثلت نظام تكرار حرف الراء في أكثر من قافيتين من ثلاثة إلى أربعة أو أكثر وهناك حالات أخرى فيها ينكسر هذا الصوت بتغير القافية ثم تعود القافية إلى صوت الراء باتخاذ الشكل التالي (ر – ر – × – ر)(*)

وأنت تسير[1]

تسير

خطاك على الجسر والأصدقاء غبار

خطاك على الجسر والجسر يقطع كانوا مشانق

وكنت خناجر

وهناك نظام آخر لقافية الراء بأن ينكسر (الراء) بين قافيتين وينوب عنه حرفان آخران كهذا النموذج باتخاذ الشكل التالي (ر – ×– × – ر)

العالم الخنـــزير

يفقأ عين الشمس

يحطم المرايا

في مدن الغناء والشجر[2].

وهكذا يستمر النظام القافوي في قطع إيقاع الراء ليعود إليه بعد سطرين أو أكثر .

كما عثرت على شكل آخر لصوت الراء منحصر بين قافيتين متتاليتين بين صائتين مختلفين بهذا الشكل (×– ر –ر ×) كما في هذا النموذج :

لم يف الآن سوى صدر التراب

كان ثديا، واستحال الآن مهدا وسمير

آه يا وجهي الصغير

(*)تمثل هذه العلامة (×) غياب الراء واستبداله بحرف آخر ومن ثمّ حدوث انكسار إيقاعي.

[1] – (الوصية)، الديوان، ص 247.

[2] – قصيدة أغنيات، ص 152.

لم يف الآن سوى صدر التراب[1] .

جدول رقم (02): الحروف الهجائية ونسبتها المئوية في أشعار أزراج مع صفتها :

ت	الحرف	عدد مرات تواتره	صفته
1	الهمزة	144	حلقي، شديد، لا هو بالمجهور ولا هو بالمهموس
2	ب	74	مجهور، شديد، شفوي
3	ت	94	مهموس
4	ث	لا يوجد	
5	ج	4	مجهور وقليل الشدة
6	ح	45	مهموس صوت حلقي
7	خ	07	مهموس رخو صوت حلقي
8	د	90	مجهور وشديد متوسط
9	ذ	01	بين الرخو والشدة صوت لثوي
10	ر	242	مجهور رخو
11	ز	00	مجهور مكرر رخو من أصوات الصفير
12	س	20	مهموس رخو من أصوات الصفير
13	ش	05	مهموس ورخو
14	ص	11	مهموس ورخو من أصوات الصفير
15	ض	11	مهموس ورخو
16	ط	08	مجهور وشديد من حروف الإطباق
17	ظ	00	شديد مهموس

[1] – قصيدة وحشة، ص 281.

18	ع	52	مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة صوت حلقي صوت حلقي
19	غ	02	مجهور رخو
20	ف	29	مهموس رخو شفوي وأسناني
21	ق	59	مهموس شديد
22	ك	46	مهموس شديد
23	ل	183	مجهور ومتوسط بين الشدة والرخاوة
24	م	143	مجهور شفوي متوسط بين الرخاوة والشدة
25	ن	153	مجهور ومتوسط بين الشدة والرخاوة
26	هـــ	223	مهموس رخو صوت حلقي
27	و	17	حرف لين ومد شفوي مجهور
28	ي	186	مجهور من حروف المد واللين
29	ألف لينة	139	مجهور من حروف المد واللين
	المجموع: 1553	**النسبة:59,038%**	

أما دراستنا للجدول رقم (2) فيكشف عن نسب حروف الهجاء التي وظفها شاعرنا رويا لقوافيه بدءا من الهمزة إلى ألف اللين، وعليه يمكن تسجيل ملاحظات أهمها :

1- استخدم أزراج ستة وعشرين (26) حرفا من حروف الهجاء رويا لقصائده .

2- اعتمد الشاعر في قافيته على الحروف المجهورة فاستخدم منها (16) حرفا وهي :

(الراء ،و النون والباء والدال والجيم والضاد والعين واللام والميم والياء والألف والواو)

و ذلك بنسبة 84,21%في مقابل 57,89% للأصوات المهموسة التي اقتصرت على إحدى عشر حرفا فقط وهي (التاء ،الحاء ،الخاء، السين ،الشين، الفاء والقاف ،الكاف والهاء، والصاد والضاد) وقد أظهر الجدول تباين نسب كل حرف .

ولا يخفى وضوح الأصوات المجهورة في السمع، وهذا يعني حرص أزراج على أن يكون إيقاع النهاية مسموعا وواضحا لدى المتلقي، وهو بهذا لاشك يتفق مع شعراء القصيدة المعاصرة الحريصين على استعمال الأصوات المجهورة في روي قوافيهم .

– تتنوع حروف الروي في مجيئها بين القلة والكثرة، إذ يلاحظ أن (الراء والهاء والنون اللام والياء والميم، الهمزة وألف اللين)تجاوزت المئة وهي في معظمها حروف مجهورة ماعدا الهاء وهي حرف مهموس ثم تليها حروف أخرى وهي (الباء ،التاء ،الدال ،العين، القاف) وهي مجهورة، فنسبها كانت بين الخمسين والتسعين، ثم المرتبة الثالثة لحروف أخرى وهي (السين، والفاء والكاف والواو والصاد والضاد) بين الحادي عشرة والتاسعة والعشرين وأخيرا حروف قلت نسبها وهي أقل من العشرة (الخاء، الطاء، الجيم، الشين والغين) وهي كما أشرت في الجدول حروف مهموسة بين الشديد والرخو لذا لم أسجل نسبها .

ما لاحظته أيضا كثرة هاء السكت رويا والتي لو نطقت كانت تاءا وكثرة الياء وألف اللين وهي كما نعلم تلي الاسم الصحيح قد تكون أصلا في الكلمة أو نائبة عن الضمير كالياء مثلا . وجنوح أزراج إلى حروف اللين له دلالة، خاصة ألف اللين التي تكررت رويا 139 مرة بنسبة 9,05% ربما ليمد في معاناته وآلامه كما في قوله[1] :

لكي ترى الملاك كن شيطانا
لكي تصير واضحا كن غامضا

و في نص آخر يقول[2] :

يذري خبزه في بريد الدنيا
أيها الأولياء كونوا له بيتا

وفي موضع آخر يقول شاعرنا[3]:

وأزراج يرسل قلبا إلى حقله اليائس

[1] – الديوان، ص 198

[2] – المصدرر السابق ص 107

[3] الوصية ص 254

يرتب وجها

ويفتح عينا

وكل الملاعق في الريح تأخذ شكل العرائس

ويحضن رزقا جديدا

وماء جديدا

وملحا جديدا

ما لاحظته الدراسة على قوافي أزراج أيضا أنها مردفة أي يكثر فيها حرف لين قبل الروي مما أحدث توازيا صوتيا في قوافي سأذكر بعضها:

(يدور ،أدغال ،حقول ،الطويل ،ينابيع ،الغيوم ،الغياب ،الظلام ،الخلخال ،الحزام، الصفصاف، الأقفاص، المجرات، النمور، الصومام، قرونا، التغاريد، اليمين) فالردف من حروف القافية وهو حرف لين يسبق الروي مباشرة .

جدول رقم (03) يمثل ترتيب الحروف الهجائية في الديوان بنسبها :

ت	الحروف الهجائية	عدد تواترها	نسبتها
1	الراء	242	15.76
2	الهاء	223	14.52
3	الياء	186	12.11
4	اللام	183	11.92
5	النون	153	9.96
6	الهمزة	144	9.38
7	الميم	143	9.31
8	ألف لينة	139	9.05
9	التاء	94	6.12
10	الدال	92	5.99
11	الباء	74	4.82

12	القاف	59	3.84
13	العين	52	3.38
14	الكاف	46	2.99
15	الحاء	45	2.93
16	الفاء	29	1.88
17	السين	20	1.30
18	الواو	17	1.10
19	الصاد	11	0.71
20	الضاد	11	0.71
21	الطاء	08	نسبها قليلة
22	الخاء	08	
23	الشين	05	
24	الجيم	04	
25	الغين	02	

في الجدول رقم 03، حاولت ترتيب الحروف الهجائية حسب نسبها، من الراء إلى الضاد أما الأحرف الأخرى فنسبها جد قليلة لكن الأمانة العلمية تتطلب ذكرها . ولا بد أيضا من ذكر الخصائص الصوتية لحروف الهجاء المهيمنة التي وردت في قوافي أزراج ومخارجها :

الراء : انحباسي مجهور

النون :أنفي مجهور

اللام : احتكاكي مجهور

الهمزة : حنجري مهموز

الميم :شفوي مجهور

الياء : شجري مجهور

الهاء: حلقي مهموز

ألف اللين :أقصى الحلق

هذه برزت كظاهرة أسلوبية في قوافي شاعرنا وهناك حروف قل توظيفها وأخرى لم أعثر عليها وهي (الزاي والثاء والظاء) ميل أزراج كما رأينا كان لأحرف المد والهمز أو الحلق والحروف الشفوية.

– ألف التأسيس :

وهي ألف مد يفصل بينها وبين الروي حرف، وقد التزمها الشعراء وأهل العروض التزاما وسموها ألف التأسيس من حروف المد الأخرى ،" مما يدل على أن ألف المد أوضح في السمع لا حين تقع قبل حرف الروي بل حين يفصل بينها وبين الروي حرف من الحروف أيضا "[1]. من نماذجها قول شاعرنا في قصيدته "[2].

خرجت في الليل أطارد الأوهام في الشوارع
وأغزل السكون راية تصافح التراب والصوامع
أضمد الجراح بالغناء ...أشعل الشموع
.....
غنت دموع الشهداء في المقابر
أغنية تقول : من يموت بحثا عن منارة السلام
يحضر– دائما — في أعين الإنسان والأعوام

لقد وفق أزراج في الالتزام بألف التأسيس بنفس الوزن العروضي هي تفعيلة "فعولن" ليمد في تألماته كما كان لألف التأسيس دور في إحداث نبر صوتي بصيغة جمع التكسير (فواعل) في (شوارع — صوامع) أما باقي القوافي مردفة بالواو تارة وبالألف أخرى .

ما نلاحظه أيضا أن شعراء القصيدة المعاصرة كسروا قيد القافية، ونوعوا بين حروفها مؤسسة مرة ومردفة أخرى، وهذا ما قد لانجده في القصيدة العمودية التي تلزم الشاعر بقيد واحد .

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 258

[2] – أغنيات أخرى " الديوان ص 153

المبحث الخامس: موسيقى الحشو.

للصوت أهمية خاصة في الشعر العربي، فعليه يقوم الإيقاع في تشكيل البنية الصوتية للنص الشعري بتآزر الإيقاعات والصور وفق نسب جمالية عن طريق انتظام تكرار المقاطع الصوتية، إذ يشكل التلاؤم الصوتي من تآلف الحروف وتركيب الألفاظ ضروبا من التناغم أحس القدماء بها ووجدوا فيها : " إيقاعا يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتداله "[1]،وتعمل البنية الصوتية التي تمثل الإيقاع الداخلي وفق قانون التوازي وما يندرج تحته من أشكال بلاغية وما يلتقي مع هذا المفهوم مما يسهم في تشكيل هندسة البيت الشعري . وفيه من المباحث التكرار والمحسنات البديعية.

أولا:التكرار.

يشكل التكرار "نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السمات الشعرية ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهّف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة"[(2)].

وترى الناقدة نازك الملائكة أنّ "التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها...فالتكرار يُسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[(3)].

فهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة، تقيّد الناقد الأدبي الذي يدرسُ النصّ ويحلّل نفسية الكاتب، إذ يصنع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلّطة على الشاعر.

وقديما عرّفه علماء البلاغة والنقد في أكثر من موضع. قال ابن النقيب: "أنّ حقيقة التكرار أن يأتي المتكلم بلفظ ثمّ يعيدهُ بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا أو يأتي بمعنى ثمّ يعيده"[(4)]. وهذا ماذكره القاضي الجرجاني في تعريفه للتكرار قائلا : " بأنه إثبات شيء مرة بعد أخرى[5] ".

---

[1] – ابن طباطبا عيار الشعر ص 15 .

[(2)] د. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 81.

[(3)] قضايا الشعر المعاصر، عز الدين اسماعيل ص 242.

[(4)] ينظر: د. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 81.

[5]– القاضي الجرجاني " التعريفات". دار المعارف بيروت ج 5 ص 3251

ونجد الإمام السيوطي قد ربطه بمحاسن الفصاحة كونه مرتبط بالأسلوب وهذا ما ورد في كتابه " الإتقان في علوم القرآن " وذلك بقوله : "هو أبلغ من التأكيد وهو من محاسن الفصاحة "[1].

وقسّمه ابن الأثير إلى مفيد وغير مفيد، وقال: "المفيد أن يأتي بمعنى وغير المفيد أن يأتي بغير معنى، واعلم أنّ المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدا وتسديدامن أمره"[(2)].

وقال ابن رشيق عن التكرار: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يُقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرّر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه"[(3)].

ولقد اعتنى شعراء الحداثة بالجانب البديعي وأولوه اهتماما كبيرا، ولكن بدرجات متفاوتة بين أقسام علم البديع، ومن تلك الأقسام التي اهتمّ بها الشعراء التكرار الذي يقوم بالدرجة الأولى على الناحية الإيقاعية التي تتسع وتضيق حينا وتعلو وتهبط أحيانا أخرى[4].

ويتحقق التكرار بوصفه بنية أسلوبية كما يرى الدكتور حسن ناظم على مستويات عدّة أهمّها التكرار على المستوى الفونيمي ويضفي هذا التكرار بُعدا نغميا يُعدّ مكوّنا تتضمنه العناصر اللسانية، الأمر الذي يفضي إلى اكتساء هذه العناصر إيقاعا خاصا هو مكوّن ذاتي في اللغة ينبثق من طبيعة الفونيمات نفسها[5].

وللتكرار في قصائد عمر أزراج صورا كثيرة ومزايا فنية وأسلوبية على مستوى التجربة بناء وصورة وموسيقى، وأنا هنا سأحاول التركيز على الموسيقى الداخلية التي يحدثها التكرار للكلمات أو الأبيات، وأقسمه حسب الأنماط المتواترة في النص الأزراجي إلى عدّة جوانب:

أولا: تكرار الحرف.

---

[1] – جلال الدين السيوطي " الإتقان في علوم القرآن" المكتبة المصرية بيروت لبنان 1988 ص 199

[(2)] ينظر: د. حسن عبد الجليل يوسف، علم البديع بين الاتباع والإبتداع، ص 71.

[(3)] ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة – دار النهضة – مصر – القاهرة، ج 3/2، ص

[4] – د. محمد سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص 340.

[5] – د. حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 98.

ثانيا: تكرار الكلمة.

ثالثا: تكرار التركيب

رابعا: أنماط أخرى من التكرار.

1- تكرار الحرف.

أو ما يسمى: التكرار الصوتي أي تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة، و"هو من الظواهر الإيقاعية التي استفاضت في شعر الحداثة بشكل كبير، ذلك أنّ تكرار الحرف الواحد خلال مساحة ضيقة يعطي المقطع كثافة إيقاعية عالية يتقصّدها المبدع حتى يلفت إليها نظر المتلقي ومن ثمّ تصل رسالته الإبداعية والشعرية"[1].

ومن خلال تتبعي لهذه الظاهرة، لاحظت أنّ الحرف المكرر بكثرة هو حرف الراء، على مستوى الكلمات والأسطر والقافية، وحاولت إحصاءه حسب المجموعات الشعرية الأربعة ونسبة تكرار حرف الراء فاقت عدد الأسطر.

المجموعات	تكرار حرف الراء	النسبة
المجموعة الأولى: الطريق إلى أثميليكس	600مرة	%20.68
المجموعة الثانية: العودة إلى تيزي راشد	315مرة	%10.86
المجموعة الثالثة: الجميلة تقتل الوحش	626مرة	%21.58
المجموعة الرابعة: وحرسني الظل	971مرة	%33.48%

والملاحظ أن نسبة تواتر هذا الصائت في المجموعة الرابعة كانت أكثر من المجموعات الثلاث الأخرى .

[1] – الإيقاع في شعر الحداثة، المصدر السابق، ص 341.

ونشير أيضاً إلى اختلاف الوضعيات التي ورد فيها هذا الحرف، فهو تارة يأتي في بداية المفردة اسماً كانت أو فعلاً ومثل ذلك (رعود، ربى، ريح، راكباً، رعن، رشقنا، ربّ، رصيف، رمز، راية، ركض، رعشة، رفاق) وتارة في وسط المفردة، ومثل ذلك: (شراعي، زرزورتان، غربتي، القرمزي، ذِراعك، أجراسٌ، شراييني، ترحال، فراق، ...) كما ورد هذا الحرف بكثرة في آخر المفردات ومثل ذلك قوله: (الشجر، التتار، القفار، فجر، حوار، اخضرار، صخور، عمر، مطر، قيثار، وتر، نقر، قمر، سفر، طير، نارٌ، حجر، تسير، خناجر، جسر، ...).

وسأستدلّ ببعض النماذج الشعرية.

يقول أزراج في قصيدته "انتظار":[1]

كوردة جريحة الشفاه
ينام فوق خدها شعاع
يغزل في جفونها شراع
كبذرة تنتظر المطر
وتخمش التراب في حذر
أنا أنتظر يا نحيلة النداء
أسندت رأسي فغفوت مثلما يغفو الندى على أراجيح الشجر
وقلت أنها ستعبر الشوارع الزرقاء
وتخلع الحداد عن مدينة البكاء
فتزهر الطفولة الجرداء
الله يا سمراء

فقد تكرر حرف الراء "16" مرة داخل الأسطر.

[1] الديوان، ص 143.

وفي موضع آخر تمظهر فيه هذا الحرف بكثرة،حيث يقول أزراج في قصيدته "اذكريني":[1]

يهطل المطر
والساحات تنتظر
اذكريني ... تعبّدي
يا هوى كان معبدي
عندما ينساني البشر
انقشيني فوق الحجر
ربما ينبت الزهر
حوله ربما المطر
يرتديه حين السفر

فقد تكرر حرف "الراء" في قافية كل سطر كما رأينا، في جلّ القوافي المتواترة: [المطر، تنتظر، البشر، الحجر، الزهر، المطر، السفر].

فهو لاشك يدلّ على عمق الأزمنة التي كانت تحف بأزراج وبنصّه الشعري في الوقت الذي يحاول فيه هذا الصوت أن يخفف من وطأتها بخصائصه التي تبعث على الانطلاق والخركية .

والراء حسب الدكتور إبراهيم أنيس: "صوت مكرر؛ لأن التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكررفسمي النطق بها"[2]، والراء حرف متوسط بين الشدة والرخاوة، مجهور و"الصفة المميزة للراء هي تكرر طرق اللسان للحنك عند النطق بها"[3].

[1] المصدر نفسه، ص 167.

[2] د. إبراهيم أنيس، الأصوات العربية، ص 66.

[3] المصدر نفسه، ن. ص.

لذا وظفه الشعراء المحدثون بكثرة لتناسبه مع التكرار وإحداث ايقاع صوتي وايقاع داخلي.
وإضافة إلى خصائص الراء الصوتية التي تميزه عن غيره من الحروف، فإنه حرف ناري مجلجل.

كما نشير أيضاً إلى تكرار عدة أصوات أخرى على مستوى نصوص أزراج ومنها النون والحاء والشين والعين والصاد.

كهذا النموذج من قول أزراج:[1]

وكل النوافذ فيها جريحه
تعانق، كانت، ضفائر طلقه
وصوت شهيده
وصارت بأيدي البغايا
شظايا مرايا
طيوراً عراة
أبابيل وهمٍ تدقّ الرماد
وصاح دمي
لذلك يندلع الجرح، يجهش شباك وجهي
المطل على الطلقة المطرقة
وها أنني أبصر الأغربه
على جسمك الخيمة الضائعة
فأبكي

هنا برزت أحرف أخرى كالصاد والشين والجيم والطاء.

وهكذا في باقي النصوص لكن حرف الراء كان أكثر الحروف بروزا وظهوراً.

[1] الديوان، ص 238.

2- تكرار الكلمة:

هو تكرار الشاعر لاسم أو فعل أو حرفٍ من حروف المعاني، فمن المعروف أن المبدع يحاول جاهداً أن يحقق لنصه درجة من درجات الإجادة. لذا يحاول تكثيف الدلالة بأقلّ لفظ، ولكن قد يفرض النص نفسه على المبدع فيحتاج إلى تكرار كلمات معينة بهدف تثبيت المعنى الدلالي أولا وتحقيق الغنائية[1]. وقد يكون تكرار هذه الكلمة في البداية أو الوسط أو النهاية. وعلى هذا الأساس سأقسم تكرار الكلمة إلى:

تكرار البداية، التكرار اللفظي ثم تكرار النهاية.

أ) تكرار البداية:

وقد أحصينا ذلك في جدول يكشف عن أعداد ما جاء في الديوان و.بنسبه في تكرار البداية على الوجه الآتي:

صنف اللفظ	فعل	اسم	حرف
العدد	138	79	74
النسبة	%47.42	%27.14	%25.42

138 × 100 / المجموع، 79 × 100 / المجموع، 74 ×100 / المجموع.

ونظرة مقارنة في هذا الجدول تظهر تقاربا ملحوظا في نسب ما جاء فيه من أسماء وحروف. وكثرة الأفعال المكررة، بعدما تتبعت ذلك في كامل القصائد. ولعلّ تفسير هذا، يعود إلى أن الشاعر محترف تأثر بأساليب الحداثة. ففي الشعر المعاصر "ينفرد الفعل بالتكرار المتراكم تأكيداً على الحدث والزمن بصوت الفعل وحده" [2].

ونستطيع أن نتمثل هذا اللون من التكرار على وفق تصنيف الجدول المذكور آنفاً وعلى الوجه الآتي:

[1] الإيقاع في شعر الحداثة، المصدر السابق، ص 349.

[2] د. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 159ا.

أ- فيما يتعلّق بتكرار الفعل في البداية، نرصد ذلك من خلال قول أزراج في نصه"حديث حبيبتي".[1]

حدثتني عن بكاء الطفل في "يافا" الغريقة
عن جريح عانق التربة مشتاقاً إلى صدر الوطن
عن دنا الحزن وعن ذكر المحن
حدثتني ... وهي تبكي وتمدّ الرمش جسر الذين
قتلوا لكنهم قالوا: "وعدنا لو عظاما نحن نأتي".
و أمالت ر أسها نحوي ومرت في السماوات عصافير الوطن
فهفت ... ضمن ذراع الصمت والتحنان في لهفة من
عانق أحلام صباه
حدثتني في بساطة
عن زمان صار فيه الرأس ممدودا إلى القبو
عن زمان الموت، والموت وقوفا

وهنا نلاحظ تكرار الفعل الماضي (حدثتني) بمسافات متقاربة على خارطة النص، حيث يظهر متصدراً لثلاثة أسطر وأربعة أسطر بتفعيلة (فاعلاتن) للرمل وهذا ما يؤكد جهد الشاعر التخطيطي على إظهار هيكلة نصه بهذه الصورة الهندسية والموسيقية.

وقد أفاد تكرار الشاعر لهذا الفعل "حدثتني" تفسيره لما قالته المخاطبة وكأنّه يسرد حديثها وبتكرار الفعل ألحّ أزراج على مرارة الحكاية وآلام الأحداث برمزية شفافة، في مثل قوله: "يافا، جريح، عصافير الوطن، أحلام صباه ...".

وفي موضع آخر كرر الفعل "تظنّ" قائلاً:[2]

تظنيني غازيا للعيون؟
تظنيني سارقاً للجفون؟

[1] الديوان، ص 201.

[2] الديوان، ص 296.

لكي نقطن العمق ... نهدم السطح كي نفهم الفرحة النادرة.

هنا في تكراره للفعل "تظنيني" إلحاح في صيغة استفهام حذفت أداته "الهمزة" بغرض التعجب والتأكيد على براءته ورفضه التهمةالموجهة إليه، على إيقاع المتقارب "فعولن" الدال على السرعة والخفة في الحركات.

ب- أما ما يخص تكرار الاسم في البداية فالأمثلة كثيرة في نصوص أزراج، نجد ذلك في نصه "المطلق" حيث قال[1]:

جسمها مسيج بغابة النمور

جسمها رذاذ الأجراس

يأتيني متلعثماً

جسمها يكسو الينابيع ويطرزها بالأوشام

كالعشبة الظمأى في منحدرات "بني مليكش" جسمها

وهل من شباك تؤوي الصفصاف؟

جسمها راقص أخضر

في محطة مهجورة.

فقد تكرر الاسم "جسمها" في البداية وأحدث إيقاعاً موسيقياً، تكرر بمقاييس متقاربة بعد سطر أو سطرين إذ يتخيل أزراج هذا الجسم من وطنه وربما كان وطنه الذي يحنّ إلى لقائه. أو امرأة من قريته. أيضا تذكره بوطنه. يصف هذا الجسم بالمهدد بالخطر، والمتلعثم، بالعشبة الظمأى راقص في محطة مهجورة ...

وفي نص آخر تحت عنوان "التكوين" يقول[2]:

هنالك ينابيعٌ في تثاؤب المغارة

هنالك وقت لتعداد درجات السلم.

[1] – الديوان ص63

[2] – المصدر نفسه، ص 47

هنالك وقت لانكسار الرذاذ على أرخبيل الرعاة
وفي ظلمات الريح أدركت
خداع صدى الوقت

تكرار اسم الإشارة المقترن بها التنبيه "هنالك" متصدراً كلّ سطر بدلالة ظرفية أفاد الإلحاح على وجود الينابيع في تثاؤب المغارة فهناك وقت لتعداد درجات السلم، هناك وقت لانكسار الرذاذ، فيها دلالة الثقل والبطء والتراجع والضعف في تحصيل المعرفة والتكوين، فنحن أمة لا تعرف قيمة الوقت بل تضيعه.

ج- ومما يتعلق بتكرار الحرف في البداية فإننا نقدم نماذج من قول أزراج في قصيدته "صليحة"[1].

متى تجلس الريح جنبي لأعرف شكل السماء؟
وأنهي مغامرتي في بلاد البكاء
وحان لكي أكتب الآن عنك
وأعلم أن الحقيقة رمز سحيق
وأنّ بلاداً تخون أحبتها، وتقابلهم في العراء
هل الأنبياء حقيقة؟
هل البحر ماء، وأشرعة، وسفينة؟
أليس حواس؟
أليس ذراع مهاجر؟
هل الأنبياء حقيقة؟

فقد تكرر حرف العطف (الواو) وأداتي الاستفهام (هل) و(الهمزة).

أفادت الواو الربط والجمع بين أحداث متتابعة (أنهي مغامرتي، أكتب، أعلم الحقيقة، أن بلاداً تخون أحبتها). أكدّ تكرار "الواو" رغبة أزراج في إنهاء رحلته هناك، حتى صار يتساءل بتعجّب عن حقيقة ما حوله من موجودات.

[1] - الديوان، ص 291

فهل الإستفهامية هنا جاءت لتكشف عن محاولة فرار الشاعر من واقعه الذي آله كثيراً، حتى دفعه للاستفهام عن حقيقة شيء موجود: هل الأنبياء حقيقة؟ هل البحر ماء ...؟ ونحن نعرف أن الجواب نعم. ليعود ويجيب بهمزة استفهامية أليس حواس؟ أليس ذراع مهاجر؟ وهنا ليؤكد على عمق همومه واشتياقه وحزنه.

من خلال ما سبق، نجد أنّ أساس التكرار لدى أزراج وحدات نغمية مؤتلفة تدخل تنوعا قويا في كل وحدة، وهذا التنوع في الأفعال والأسماء والحروف، لا يعطل الوحدة البنائية للنص بل يعطيها نموا عضويا من خلاله تستمدّ التجربة الشعرية تماسكها وتآلفها. فالشاعر بتكراراته، أعطى للمقطع الشعري جرسه الصاخب مبرراً تساؤلاته. فحالة الفرار التي يلوذ بها أزراج ترتكز على عمق المأساة والمتناقضات التي أرّقته، بحيث أنّ السفن، والشراع، التي توحي بالنجاة والعودة لا تؤدي وظيفتها ودلالتها بل تتراح إلى الخوف واللاأمان، والشعور بالغربة، ومع ذلك يعبّر الشاعر عن الفرار من واقعه، فيكرر ويكرّر الأفعال والأسماء والحروف والعبارات.

وقبل أن أنهي هذا الباب – ومن الأمانة العلمية – فقد شاع من أسماء الاستفهام (لماذا) شأنه شأن الشعراء المعاصرين ويرجع البعض استعمالها إلى "اضطراب الرؤى واختلال المفاهيم، والإحساس بالغربة والدأب في البحث عن المثال".[1]

كما يتضح في المقطع التالي من قصيدته "على باب قصر الحكومة":[2]

لماذا تفرّ المدينة مني؟
وترعبني بنشيج القطط
لماذا تفرّ كراسي المقاهي؟
وشرطة هذي المدينة كأعمدة الملح لا توقف الخونة.
لماذا تفرّ المدينة مني؟
ولست بغاز غريبٍ

[1] د. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية، المصدر السابق، ص 150.
[2] الديوان، ص 225.

لكنني أمنح الليل صوت البلابل
على شفرة الورد والمقصلة
لماذا تفرّ المدينة مني؟

وفي نصٍ آخر كرّر لماذا قائلاً:[1]

لماذا صار أنفي قابلا للمحو في جوف المدينة؟
لماذا هرب *الدري* من كفي، ونبع السحر من حرفي
لماذا يُصبِح الكاتب ظلاً؟
لست أرثي أحداً، لكنني أشكو الجفاف.

تساؤلات أزراج سببها شعوره بالغربة في وطنه ثم يجيب في كلّ مرة على هذه التساؤلات، وفي. النص الثاني يتعجّب ويستغرب بالاستفهام المكرّر.

فهذا التعاقب بين أصناف هذه الدوال المكررة في بدايات النص "لا تمارس في المتلقي شحنا دلالياً وحسب، بل شحنا إيقاعياً أيضاً"[2].

ب)**التكرار اللفظي:**

وهو تكرار لفظ بعينه أو تركيب معين أثناء النص، إذ أنّ الشاعر يلح على إظهاره، لم يكثر في قصائد أزراج مقارنة مع النمط الأول لكنه وجد في بعض النصوص، كقصيدة المطهر[3]، جاء فيها قول الشاعر:

المساء يتدلى رويدا ... رويداً
مناقير الطير تدخل في السخام
المساء يفرك الفضاء
إهدئي ... إهدئي الموجة
تمتحن الروح، والأجراس.

[1] المصدر نفسه، ص 129.

[2] الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس ص 249.

[3] الديوان، ص 31.

وفي مقام ثاني جاء قوله في قصيدة "تيزي راشد"[1]

تساءلت: فارتدّ صوتي غريبا بدون عيون،

على النعش أبصرت أمس الطفولة أسود أسود.

وقال في مقام ثالث:[2]

لو كان للسلام

سفينة بلا شراع

لكنت ذلك الشراع

لكنت ذلك الشراع

واليوم أمسيت أغني شقوتي

يا شقوتي

يا شقوتي

وهناك تكرار لفظي أيضاً في قصيدة "الطريق إلى أثميليكش"[3]

في الطريق إلى (بني مليكش) فقد الرجالُ الرجالَ.

وغاب الفجر في أفواه النمور.

ماذا تريد المليكشيات من غيم يسرح في أكف فارغة؟

هو لم يكن يلبس الصوف

نايه جاء مرتديا بحاراً سبعة

وسبع غابات في السموات السبع

هذا النمط من التكرار الذي يجنح بالكلمة إلى احتلال الصدارة تارة أو وسط السطر أو نهايته "يعتبر عاملاً من عوامل الربط النظمي، إذ غالباً ما يصاحب التوازي"[4].

---

[1] الد يوان، ص 239.

[2] المرجع السابق، ص 141.

[3] المصدر نفسه، ص 105.

[4] د. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 50.

فتكرار "المساء" والفعل "اهدئي" في النص الأول، وتكرار "أسود" و"شراع" و"الرجال" و"سبعة" بصيغٍ مختلفة في باقي النصوص لاشكّ قد ساهم في نقل الصورة، ومن ثمّ الحالة النفسية من المبدع إلى المتلقي، وساهمت ببنائها الصوتي في استحضار إيقاع يتلاءم مع طبيعة الموقف الدلالي ومن ثمّ "فقد أسهم التكرار هنا في البناء الدلالي والإيقاعي"[1]، وقد تنوع هذا المكرر بين الأسماء والأفعال.

– هناك مفردات تكررت في نصوص أزراج مثل (الريح، الضياع، غربة، شموع،الوداع،دمي، الشجر، المطر، عيون، عصافير، حجر، اخضرار، الشتاء، السفينة، ذراع الشراع، غراب، ...)، ومفردات أخرى من نفس الحقل الدلالي. فمثلا مفردة (الوداع) نجدها مكررة اثنتا عشر مرّة في نص (العودة إلى تيزي راشد)، حيث يقول فيه:[2]

لكل امرأة غامضة
وداعاً لكلّ دالية لا تثمر إلا في الذكر أو الحلم
وداعاً للاستمناء
عاصمتي قلوب الناس، لغتي تفاصيل علاقاتهم بالكون.
وداعاً أيها النقاد
وداعا يا من سيحتفلون هذه الليلة
بموت العصافير في قارتي
وهجرة الروح بعيداً عن حقول القصيدة
وداعاً يا من سيختلفون في تحديد مساحة قبري
وداعاً لكم أيها النقاد
وداعاً يا قرائي القدامى
وداعاً يا غزالات الخزامى
وداعاً أيها الحكام

[1] د. محمد سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص 350.
[2] الديوان، ص 126 – 128.

الجالسين على الأرائك
والباحثين عن الحب خارج الأرض
وداعا ولا شيء أجمل من هذا الرحيل
وداعاً ولا شيء أقدس من هذا الغناء
قل وداعاً إن غرناطة روحي في ملفات المقاول
قل وداعاً، إن غرناطة في مبنى الدرك
هكذا ضاعت بلادي.

فهذا التكرار المتنامي لمفردة (وداعاً) يوحي بحالة اليأس التي تملكت اللحظة الشعرية في اطرادها، فلم يجد الشاعر خلاصا من تلك اللحظة غير الانسياق للدفقة الشعرية تاركاً إيقاع المفردة المكررة يصنع نغمته إلى النهاية.

إن إيقاع هذه الأسطر يأسرنا بنموه المتدفق، إذ نلاحظ تكرار لفظة (وداعاً) عدة مرات، هذا التكرار ولّد نغمة ذات انسجام صوتي، في حين تجد حاسة القارئ السمعية خيبة في توقعنا المبدئي، فقد ننتظر بعد السطر الأول (وداعا لكلّ امرأة غامضة) مفردة تأتي ملازمة لنهاية السطر الثاني (وداعاً لكلّ دالية لا تثمر إلا في الذكر أو الحلم) دون أن يكون هناك أيّ ربطٍ موسيقي ظاهري بين القوافي. وحتى السطر الثالث ربما لأن أزراج أراد أن يودع أي شيء أو كلّ أحد على حدة. فالإيقاع ولّدته لفظة (وداعاً) بتكرارها، أما الإيقاع العام فقد بُني على نسيج يتألف من التوقعات والإشاعات وخيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع، ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات أقصى قوته، إلا من خلال هذا الإيقاع.

ج) **تكرار النهاية:**

وهو أن تأتي النهايات في النص وقد تكرّر فيها فعل أو اسم أو حرف، غير أننا لم نحصل على تكرار الحرف في النهاية، لذا جاءت شبكة التكرار ضمن هذا النوع موزعة على الفعل أو الاسم. ويبدو أن أزراج قد رجح كفة الاسم على الفعل لأسباب عروضية. فالاسم يرتبط بمنظومة القافية من الناحية الصوتية والدلالية ... وكذا يرتبط بمنظومة الأداء التفعيلي،

إذ أن الأسماء أكثر تلاؤما مع التحولات العروضية التي تشغل المساحات الصوتية لقصائد أزراج:

جاء في قوله:[1]

أفهم صمت الشجره

ألبس عري الشجره

أملك صبر الشجره

أحلم حلم الشجره

أبصر رؤيا الشجره

هنا تكرار لاسم (الشجرة)، وهي قافية تكررت وكسرت قانون الايطاء الذي يمنع تكرار قافية بعينها في الشعر العمودي، فربما اختيار أزراج للفظ الشجرة صمودها وإن تعرت صمتها صبرها في وجه الطبيعة القاسية، وكأنها إنسان يحلم ويتأمل يرى رؤى صائبة، ولو كانت لا تتكلم.

وفي مواضع أخرى كثيرة كرّر أسماء في نهاية الأسطر بعينها.

كهذا النموذج:[2]

" شواهد قبرك: سيدي الكبير

نريد الصغار حماما!

نريد فنحن أتيناك عاما فعاما

وعاما فعاما رجوناك ... لكننا قد يئسنا

غسلنا مراثيك عاما فعاما

ذبحنا على قدميك حماما

و"بسنا الصغار سلاما

يطرق وادي الشريعة

[1] الديوان، ص 178.

[2] أنظر الديوان، ص 229.

يسير كقافلة راجعة

وأرسم وجهك فوق المياه

نخيلا ...

نخيلا ...

نخيلا ...

فقد كرر أزراج وهو يزور ضريح "سيدي الكبير" أسماء عديدة (عاما فعاما) (الصغار)، وختم بتكرار اسم (نخيلا) ثلاث مرات نهاية النص.

فالنخيل رمز العلو الذي لا نظير له، وفي الوقت نفسه الجمالا، فهذه الأسماء المكررة حزم صوتية ذات دلالات متواضع عليها تفعل فعل الإيقاع بحكم تموضعها في النص، بتفعيلة المتقارب "فعولن" التي تخدم الخفة والقصر في الحركات.

والآن سنذكر نموذجاً لتكرار الفعل في قصائد أزراج، وقد عمدت إلى هذا النص (تيزي راشد) وفيه يقول الشاعر:[1]

تظل تسافر أركض خلفك

أمامك أركض أركض

وها أنني أعشق الجرح والضوء، الجرح كوكب يسير على قدميه.

ألا تجلس الآن لحظة

أظل أسير

أسير

أسير

خطاك على الجسر، والجسر يمتد، نار هنا، وهناك حفرة

وأنت تسير

تسير

[1] المصدر نفسه، ص 246 و247.

فقد كرّر فعلي (أركض) و(أسير ثم تسير) ليعمق دلالة ما يمارسه الفاعل المستتر من خلال وجوده المقدر في الفعل أركض العائد على الشاعر، وأسير العائد على نفس الفاعل، فقد جسّد لنا الفعل الأول مشهد الجري والسعي الحثيث لتحصيل شيء ما، وهذا هو حال أزراج مع غربته. والفعل الثاني سبق بفعل الديمومة والسيرورة (أظلّ)، ليؤكد ما يعيشه شاعرنا في رحلته وجريه المتواصل بحثاً عن وطن لفظه ذات مرة.

فاللفظة المكررة في هذا النص ذات بعد وجداني مثير، عبرت عن غربة أزراج وقلقه، فوظف وحدتين نغمتين (نار هنا، وهناك حفرة) و(تسير، تسير) ليصف الخطر الذي يحيط به والقلق الذي يلفّه مما ينتظره أو يعيشه هنا وهناك.

3-تكرار التركيب : تكرار العبارة

وفيه يعمد الشاعر إلى عبارة معينة يكرّرها في ثنايا النص، ويشكل لها فرصة أن تكون قرارا أو لازمة. فتكسب النص صبغة إيحائية، وقد تجلت هذه الصورة بنسبٍ كثيرة في ديوان أزراج عمر. سأحاول رصد بعضها بعدما تتبعتها في كلّ القصائد، مع العلم أن هذه النماذج لا يمكن أن تتضح مهمتها الصوتية إلا بعرض النص كاملا، كقصيدة "أغنيات أخرى" التي جاء فيها قول أزراج:[1]

الشمعة المضاءة
تنقل من دار إلى زنزانة
والنورس الحزين يعزف الربابة
لحنا يطارد العناكب السقيمة
ويشرب الصمت ويُعلن الظلام والجنية اللعينة
الشمس المضاءة
صارت بيارقاً على القباب
وفوق معبد المجاهدين .

[1] الديوان، ص 151.

فالعبارة المكررة (الشمس المضاءة)، وهي جملة اسمية إخبارية أكدت بتكرارها على الأغنيات التي يسمعها أزراج في وطنه وكلها توحي بالسوداوية والحسرة.

الشمس المضاءة وليست المضيئة فهي تسجن في زنزانة وتقيّد، ويعزف النورس الحزين الربابة لحنا يطارد العناكب السقيمة، ويشرب الصمت و...

ونلمس هذا النمط التكراري في نصوص أخرى، لتكون العبارة المكررة هي ذاك الخيط الشعوري الذي يربط القصيدة.

لا بأس أن نذكر نموذجاً آخر تمظهر فيه هذا النمط التكراري في قصيدة "العزلة"[1].

جاء في قوله:

أنا البربري النحيل
أدق على الطبل ليلا
وأخفض للغرباء جناح الهديل
***
لعلي أضيئ دروب الذين أضاعوا السبيل
وداستهم خيلهم المريضة في منحنيات الممرات حيث يباع ويرهّن برق الصهيل

إلى أن يقول:

أنا البربري النحيل
أدق على الطبل ليلا
وأخفض للغرباء جناح الهديل
فيا أيها البربري خلفك بردّ الزمان
وصخر على شفة تستغيث ببرق بخيل
إذا كيف ترحل أبعد من وطن يمطر
الموت في الصيف

إلى أن يقول:

[1] – الديوان، ص 83.

أنا البربري النحيل
أدق على الطبل ليلا وراء ثلوج الزمان
لكي توقظ الكهف اصعد إلى الشمس وحدك
وصح في الذين أذاعوا السبيل
لتجعل الماء يمشي على النار، اطلق
عناء حناجرنا فيردّ الصدى
أنا البربري النحيل
إذا ضاقت الدنيا على أوسع حظ الحلم ...

وهكذا يتوالى تكرار أزراج لعبارة (أنا البربري النحيل) ليعرف بنفسه وبعزلته وغربته في وطنه، وكرر معاً عبارتي: (أدق على الطبل ليلا واخفض للغرباء جناح الهديل ...)كلها جاءت لتذكرنا وتخبرنا بحقيقة الشاعر فهو بربري نحيل حزين مهموم. أضافت هذه العبارة على النص جوا من الأسى على كلّ مقطع من مقاطعه، وعلى كل مشهد في واقعه ووطنه، لأنها حوت معاناة أزراج وشعوره بالغربة والتهميش.

وقد تكررت جمل شعرية كثيرة. مثال ذلك (لماذا تهاجر؟) التي تكررت مرتين في نص "الوصية "وجملة (لم يعد سحر الكلام) وجملة (متى أيها النهر تركض)، (ليس الشهيد علماً على فخذ النشيد) ...

4- أنماط أخرى من التكرار

و هناك انواع أ خرى من التكرار برزت في قصائد أزراج لابد من الإشارة إليها منها

- التكرارالإشتقاقي :

"يعتمد هذا التكرار على جذر ما يتكرر من الألفاظ أي أننا قد نجد مفردتين مشتقتين من نفسه "[1]، وشكل هذا النوع من التكرار نسبة قليلةمقارنة مع أنواع التكرار المذكورة،

[1] – الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، ص 262 .

حاولت أن أبحث عنها فعثرت على بعض الأمثلة جاء في قصيدة "الموت في الحب "قول أزراج:[1]

بلى، لا فصول هنا غير فصل الشتاء
هناك فصول عديدة
وعضّ على خاتمه
وشطّب ذكرى، ومرّ ربيع وحلّ خريف
وأقبل صيف هناك
ولا فصل إلا الشتاء هنا، يحلم الآن بالزوجة النائية
تعال ...
إلى أين؟ إنّك عندي
قريب هو القلب، أالعين أبعد؟
أخوك يُريد الزواج بي: هل سمعت؟
وفرّ وصار صدى والصدى صار نهراً .

هنا اشتق الفصل من الفصول، وقرن الصدى بالفعل صار مرتين لاشتراك الفعل والمصدر في حرف الصاد القوي، فالقصيدة برز فيها صدى الصاد، المكرر، وكأن هذه الكلمات اشتقت منه.

ومثال آخر من نصه "قصيدة الحب" نظمها أزراج في 10 مارس 1974، جاء فيها قوله:[2]

لأن بلاد الأحبة قد مزقتها الذئاب
فصاروا الثياب
لأن الأحبة قد بدأوا الحبّ من خبب الشهداء
فهيوا معي ابتدأوا العشق من الخلود.

[1] الديوان، ص 262 و263.
[2] المصدر نفسه، ص 289.

فتكرار (الأحبة – الحب) يعود إلى جذر واحد وهو المحبة، وأحبّ وهذا الظهور للمفردات المكررة الجذر يعمق دلالة تلك المفردات في سياقه. فالأحبة من جنس الحب، والحب إذا قوى صار عشقاً. جاء ذلك مناسبا في دلالته مع عنوان النص.

– تكرار المشتقات:

منها:

أ) اسم الفاعل:

"وهو ما اشتق من مصدر المبني للفاعل، لمن وقع منه الفعل أو تعلّق به"[1]، وظفه أزراج مكرراً في مطلع قصيدته "القطار" قائلاً[2]:

سائر أنا إلى حيث يسير قطار البكاء
سائر أنا إلى حيث يذهب هذا الرماد
لماذا تسليني جرار الليل وتوحشني أصداء الأمل؟
في المطارات أخطب نساء البرق
في المحطات أقيم الأعراس
أشعل النار حولي
وفي دفتر الاغتراب تنمو حكايات فؤادي البعيد
وحولي يسوق الغمام الغمام
سائر أنا إلى حيث يراني الظلام .

فاسم الفاعل هنا (سائر) اشتق من فعل ثلاثي لذا جاءت الصيغة المشتقة ملتزمة حالة واحدة (رنة فاعل) لتعبر بالصوت والدلالة عن الحالة المتعلقة بالشاعر وهي حالة الإفصاح عن شعوره بالغربة الذي لم يبارحه ففي سفره ألم وسراب ووحدة ووحشة، وكأنه قضى حياته وأحداثها في المطارات والمحطات دون استقرار، ربط سفره بالبكاء وذهابه بالرماد، وبالظلام، وللظلام في ذاكرة أزراج رمزية الغربة والألم و...

[1] الشيخ أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، الطبعة السادسة عشر، ص 75.
[2] الديوان، ص 139.

ب) **صيغةالتعجب**:

نأخذ صيغة التعجب الأكثرها شيوعا، ما أفعله! يقول شاعرنا أزراج عمر في قصيدته "أغنيات":[1]

فتسقط الأمطار فوق مقلة الحدائق
وتولد الحياة في العطور
ويغلط الربيع والطيور
***
ما أروع العذاب!
ما أروع العذاب!
من أجل إنسانٍ حبيبٍ كالمطر.

وفي مقام آخر تعجب بنفس الصيغة قائلاً في قصيدته "الريح":[2]

ليس لنا جدران لنقفل هذا الظلام
ليس لنا نوافذ نطلّ منها على الذات
ليس لنا من وقتٍ لترويض الظلال
ماذا لو هبّت الريح على هذا الفراغ
آه ما أشبه المعرفة بالخطر!
وما أقصى قطرات الخوف وهي تتدلى من كتب الأجداد!

تكررت صيغة التعجب ما أفعله! في النص الأول مرتين بنفس العبارة، وفي النص الثاني تكررت مرتين لكن باختلاف الخبر بعد "ما" الأولى، و"ما" الثانية. في النص الأول تعجّب أزراج كان من روعة العذاب لأجل إنسان حبيب كالمطر.

وفي الثاني تعجب من تشابه المعرفة بالخطر، ثم من بعد قطرات الخوف وهي تقرأ في كتب الأجداد من بعيد. فقد أحدث هذا التعجب المكرر معاني دلالية وإيقاعية.

[1] الديوان، ص 139.
[2] المصدر نفسه، ص 41.

- **التكرار الفعلي:**

وهناك ميزة أسلوبية ميزت عنصر التكرار الفعلي لدى أزراج وجدت أنه من الواجب ذكرها. فقد فاقت أفعال الأمر المكررة في نسبتها وتمظهرها الأفعال الماضية والمضارعة. وذلك في جلّ قصائده شأنه في ذلك شأن الشعراء المعاصرين. يقول أزراج في قصيدته "رباعبات":[1]

... ولكني سأغني لكل العيون التي في انتظار الصباح.
تعالي لنرسم عصفور برق على شرفات الطفولة
ونحكي إذا شئت للياسمين أماني الجديلة
تعالي لنحمل شمساً إلى كل بيت
تعالي ... تعالي ... لنصنع درع غدٍ ضدّ الموت.
***
تعالي لنركض مثل الجداول.
ونحرق كل السجون ... نفك القيود ... ونكسر كلّ السلاسل.
تعالي لنجعل من كل قيد وتر
تعالي ... تعالي فحكمة جدي تقول: إذا اسودّ أقف تغنوا
هلا يا هلا بالقمر!!

تكرار الشاعر للفعل "تعالي" الموجه لمخاطب واحد وهي "العيون التي تنتظر الصباح" مثله وتنتظر الإفراج من سجن الغربة والوحشة خاصة أن مطلع نصّه ذكر ذلك:

أعيش بعيدا ... أموت غريبا
بكل المنافي ... وأحمل فوق رموشي صليبا .

فهو يؤكّد رغبته في الانفصال عن عالمه ونزوحه إلى الحلم بغدٍ أحسن وأجمل فالعصفور والشمس يرمزان للأمل والفرحة.

تكرار هذا الفعل يعتبر خيطاً شعورياً متنامياً بكامل النص أحدث إيقاعا داخلياً راقياً.

[1] الديوان، ص 209 – 211.

وحتى نثبت غلبة الأفعال الأمرية المكررة، سندعم الدراسة بشواهد أخرى متفرقة كما جاء في قصيدة "المعجزة":[1]

أنا شهيد شعرك الذي يراقص الصدى
ارميه ... ارميه بعيداً لو لآخر المدى
ارميه ... ارميه لو رميته ثانية كنت له مطارداً
ارميه ... للرياح للعواطف الحمقاء تلك المعجزة.

تكرار فعل الأمر ارميه فيه ايقاع وحركية، وحث على القيام بالفعل.

وفي موضع آخر من قصيدة (رؤيا) يقول شاعرنا:[2]

فيا عيني
أعينيني
أعينيني

وسلي أنهرا لهفانة تروي حكاية عاشق الأرض.

- **تكرارالضمير:**

تصنف في السوابق التي تتصدر الجملة وتتكرر بين ضمائر المتكلم والغائب منها ضمير المتكلم" أنا "الذي صادفني في نصوص عديدة مكررا بداية الجمل.

يقول أزراج:[3]

أنا: الآن أنت، وصوتي نداك.
أنا: الآن أنت وكفي رباك.
أتيت إلى شجرك
مضيت كطير يلمّ شتات ليالي الشتاء
إلى أن يقول:

[1] الديوان، ص 121.
[2] المصدر نفسه، ص 149.
[3] المصدر نفسه، ص 171.

أنا الآن أنت بين يديك

أذوب كمثل الصدى في الهواء

أنا الآن بين يديك حقول غناء .

جاء هذا الضمير منفصلاً بكثرة مكررا بنفس الصيغة الصرفية، ومتصلاً أخرى في صيغة كاف الخطاب (يديك – يديك)، فقد اكتست هذه الأسماء جزءاً من الدلالة المكانية المنبثقة عن الدلالة الزمنية (أنا الآن). فقد بينت جهة الزمان والمكان معاً.

وكرر ضمير الغائب في جمع المؤنث السالم في "الطريق إلى أثميليكش"[1]، وهو يقول:

هاهنّ يلقين بالنهر في الجرة، ويدرن الحزام.

حول رجال فقدوا الرغيف واعتصموا بالأكمام.

هنّ لا يرقصن حول الفحولة الرخوة

هنّ يشعلن النار في الغابات

كرر "هنّ" ليؤكد على شجاعة المليكشات، هن يلقين بالنهر في الجرة وليس العكس. إشارة إلى قوتهن وعدم خوفهنّ حتى استحوذن على ماء النهر وألقينه في الجرة.

والأمثلة كثيرة، أحدث تكرار الضمير فيها إيقاعاً داخلياً عذباً وشعوراً بالانتماء أو ربما التحرر من قيود التبعية للآخر. والجهر بالحرية الفكرية وحرية التصرف والفعل.

هناك نوع آخر من التكرار برز في شعر أزراج، وهو:

- تكرارالتجاور:

وطبيعة هذا النمط أنه يقوم على أساس "التجاور بين الألفاظ المكررة، أي أنّ النطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو التقريرية".[2]

والنماذج من هذا النمط كثيرة في شعر عمر أزراج، ويكفينا للتمثيل فقط أن نفرق بين ما ينبني منها على أساس التجاور الاسمي مثل قوله:[3]

---

[1] الديوان، ص 104.

[2] د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، 1988، ص 416.

[3] الديوان، ص 141.

هنا، هنا .. كم بحت؛ يا حبيبتي
فاحترق السكون
وغنت العيون
هنا، هنا أيتها الريح الحزينة الغناء.

وقوله أيضاً في قصيدة "المطهر":

المساء يتدلى رويداً ... رويداً
مناقير الطير تدخل في السخام
المساء يفرك الفضاء

وفي موضعٍ آخر تكرار التجاور الإسمي جاء في قول أزراج:[1]

أنت عصفور غريب في الخليج!!
وبكت والحيرة الحيرى دخان في الوريد .

وهذا الضرب من التجاور الإسمي الذي يجمع بين صيغتين للاسم الواحد منكراً أو معرفاً، الهدف من ورائه: "هو تجريد الصورة الشعرية"[2]، وتوضيحها كما هو الشأن في تكرير نفس الاسم بصيغة واحدة ... (هنا، هنا)؛ (رويداً رويدا).

ومن هذا النمط ما يتمّ على أساس التجاور الفعلي مثل قول أزراج في قصيدته "أغنية"[3]:

أرى القمر القرمزي بجفنيك يلبس عشب الطفولة
ويعزف لحنا لسرب الجديلة
أراك أراك جميلة

[1] المصدر نفسه، ص 220.
[2] د. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 93.
[3] الديوان، ص 115.

- تكرار "كم" الاستفهامية

يقول أزراج في قصيدته "وطن الخوف":[1]

كم مرة يمكن أن أضيع حتى أراك؟
كم مرة يمكن أن أخسر حتى أملكك؟
كم مرة يمكن أن أموت حتى نلتقي؟
كم مرة يا أيها الوطن؟!

تصدر هذا الاسم الإستفهامي عبارة (مرّة يمكن) أربع مرات، وهو كما تعلم يستفهم به عن العدد، فأزراج يخاطب وطنه الذي ضاع منه بسبب غربته، وفي كلّ مرة يشير إلى ما يعانيه أو قد يعانيه مقابل العودة إلى حضن الوطن، قد يضيع وقد يخسر الكثير، بل قد يموت ويواجه الخوف والأخطار ليرى ويملك ويلتقي وطنه.

- تكرار "هل" الاستفهامية:

في قصيدة "الهرم" التي نظمها شاعرنايقول:[2]

هل ستلوم اللغات على ما تؤجّله؟
هل ستلوم الضفاف قاربا يمضي؟
إلى أن يقول:
هل كان موعدنا
مختفيا في أنحاء الوقت؟
وهل سيكون النيل أبانا الذي يعوي
في السموات، وأمنا التي تنثر الأرض حول خصرها؟
وهل سنرقص الآن مع الظلال
وتوازي الأشياء؟

[1] الديوان، ص 270.

[2] الديوان، ص 52 و53. (لندن، 1989- 1969)

فالاستفهام تكرر بوصفه إجراءا أسلوبياً يكشف من خلاله الشاعر عن مصر التي مازالت الأهرامات شاهدة على تاريخ الفراعنة فيها، فاستفهامه هنا تعجبـــي أحدث اندفاعا صوتيا يتلاءم مع المعنى الدلالي للنص. ولصائت الهاء وجود في كلمة الهرم. فهناك علاقة دلالية بين العنوان واسم الاستفهام "هل".

ثانيا: مظاهرصوتية أخرى "المحسنات البديعية "

سأحاولاستثمار المستوى الصوتي بوصفه أحد مكونات النص الشعري لدى أزراج من حيث الوقوف على المحسنات البديعية اللفظية وتجلياتها في نصوص شاعرنا حسب ورودها.

1- التجانس: "التجنيس":

أسهب البلاغيون في درس الجناس بوصفه ملمحا من ملامح علم البديع إسهابا واسعا، حتى قسموه إلى أكثر من عشرين نوعا[1]، قال ابن المعتز أن الأصمعي (ت 216 هـــ) ألف كتابه "الأجناس" بمعنى أن تجانس الكلمة أخرى في بيت شعر وكلام أي تشبهها في تأليف حروفها"[2].

وسنحاول رصد التجانسات الصوتية في النص الشعري لأزراج من حيث القافية بالوقوف على عنصر التكرار.، كان أبرزها:

التام المفرد: وهو الذي يتفق ركناه في أنواع الحروف وأعدادها وترتيبها وهيأتها من غير تركيب فيهما ولا في أحدهما ويسمى الكامل والفصيح والحقيقي[3].ويسمى المطابق وهو الجناس التام[4].

وهناك **الناقص** الذي اختل فيه شرط من الشروط السابقة وهذا النوع هو الأكثر تواترا في قصائد أزراج وهو كما قال عنه الدكتور منير سلطان : "مقطعان صوتيان مختلفان في

[1]– مختار عطية، علم البديع ودلالات الاعتراض في شعر البحتري، دراسة بلاغية ص 130.

[2] – ابن المعتز، البديع، ص 25.

[3]– انظر السيوطي، جنى الجناس، ص 73، نقلا عن المصدر السابق علم البديع ودلالات الإعتراض في شعر البحتري 130 .

[4] – قدامة بن جعفر – نقد الشعر – ص 185.

الإيقاع مختلفان في المدلول "[1]، لذا سنحاول رصد هذه التجانسات الصوتية في قصائده بالوقوف على القافية وتكرار حرف الروي، فالتكرار "يضفي بعدا نغميا يعد مكونا تتضمنه العناصر اللسانية الأمر الذي يفضي إلى اكتساء هذه العناصر إيقاعا خاصا هو مكون ذاتي في اللغة ينبثق من طبيعة الفونيمات نفسها". [2]

ويمكن أن يتحقق هذا الرصد على مستوى الأصوات المتناثرة في السطر الشعري، أو على مستوى الروي الذي قد يتكرر باستمرار أو بانفصال تبعا لطريقة الشعر الحر، وسنقف على القافية التي حوت هذه الأصوات المتجانسة في قصائد أزراج بين قافيتين أو أكثر عبر مجموعة من الأمثلة:

1- الليل يطرد الشعاع في شوارع المساء
والعاشق الجريح يترف الدماء.
ويكتب الأشعار في دفاتر البكاء
والطائر الجميل يوقد الشموع
في مدن الدموع

– مرآة البحر المكسورة، ص 163.

2-كالهلال المجنح الأهداب ينقر الدفوف
الشاعر الأعمى
يغازل أميرة تطوف
ويغزل الأوتار من لعابها المترف
الشاعر الذي يطارد الزمان
لم يبق منه غير ريشه على الرفوف

–أغنيات أخرى–ص156-157 .

[1] – منير سلطان – البديع تأصيل وتجديد – ص 76

[2]– د. حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المصدر السابق ،ص 98.

3- فؤادها حجر
وكل ما فيها ضجر
أغنيات أخرى، ص 154.

4- تترف كالشموع
يشهق كالشراع
فتزهر الدموع
–أغنيات، ص 140 .

5- أحسست أن خنجرا غار لعظمي فاخترق
أبعاد هذا الجسد الذي شدا هواك فاحترق
–ملحق لقصيدة تشيسوا ميووش،ص 89

6- حين صدقت الكلام
أواني بيت الظلام

7- كأنه يقطف تفاح الرؤى، هاهو يبتعد
ها هو يرتعد
–قصيدة الحلزون، ص 194 .

8- يغني في الدروب
عن غريق في الكروب
–حديث حبيبتي ص 202.

9- أعيش بعيدا ...أموت غريبا. –رباعيات ،ص 209.

10- كونا دليلي والوفاء والطريق
في زمن الوحشة والحريق
–وطن الخوف ،ص 270 .

11- كفي خريطة أظافري حدود
دمي يرى الطريق، يهدم السدود.
– نبؤة ،ص 278.

بالنسبة للمقطع الأول، المأخوذ من قصيدته " مرآة البحر المكسورة" هناك تجانس صوتي وآخر دلالي بين القوافي والأسطر، فهنا الأسطر الثلاثة الأولى انتهت بصوت الهمزة الممدودة وانتهى السطران الأخيران بصوت العين المسبوق بالميم والواو.... وبداخل الأسطر :

–الليل والمساء
الجريح يترف الدماء
يكتب الأشعار في الدفاتر
يوقد الشموع
الدموع –رمز حزن الشاعر هناك.

أما المقطع الثاني فأيضا اشتمل على تجانس صوتي ودلالي:

فقافية السطر1 الدفوف والسطر2تطوف، والسطر 3المترف، والسطر4الرفوف جاءت مردفة وانتهت بصوت الفاء، ثم كسر هذه الرتابة بصوت آخر قبل حرف العلة وهو الياء، في السفراء 5و 6 "الوريد وتريد" قائلا:

كشفرة سوداء تقطع الوريد
صورتك الحزينة التحديق

ماذا يا ترى تريد؟[1]

ثم انتقل إلى صوت قافوي آخر وهو العين في السطرين الأخيرين شراع وشعاع وجاء مردفا بالألف حين قال:

أبحرت في عيونها بلاشراع

سألت صمتها الدفين عن شعاع[2].

هنا أزراج حافظ على نغم الوزن والقافية معا: عدا ذلك هنا انسجام وتجانس دلالي داخل الأسطر فالفعل ينقر يناسب الدفوف والعكس صحيح، الأوتار والألعاب، مناسبان للفعل يغزل، الشفرة لونها أسود... الصورة تناسب في نظرتها التحديق.. والإبحار يحتاج إلى شراع: الصمت الدفين من مات و لم يعد يتكلم.

وتتوالى هذه التجانسات الصوتية في باقي الشواهد بين الحجر والفجر، اختلاف فقط في حرف واحد ... وبين الضجر والحجر، قسوة وشدة.

– الشموع والشراع والدموع قوافي متجانسة صوتيا، سفينة الشاعر دموعه وآماله شراعه وشموعه، ولا أرى هنا انسجاما دلاليا بين الأفعال وما بعدها من مشبه به.

– وكذا بين اخترق واحترق وبين الكلام والظلام انسجام وتجانس دلالي وصوتي على مستوى القافية.

– الدروب والكروب قافية انتهت عند صوت الباء تشعرنا بالضياع والحزن.

– بعيدا وغريبا بينهما تجانس دلالي، وهو يعيش بعيدا عن وطنه ويموت أي يتعذب من ألم الغربة غريبا عن وطنه.

– وفي المقطع الأخير حدود سدود، قافيتها دلالية مردفة بالواو وقبلها دال أخرى عدا ذلك الكف يتطلق وحدود أصابع تحيط به، بأظافرها والطريق قد يهدم السدود.

– دائما نرى في رسائل أزراج رغبته الملحة في العودة في أحرفه في كلماته، التي يختارها بعناية: كالشراع، الطريق، الدموع...إلخ.

---

[1] – الديوان، ص 157.

[2] – المصدر نفسه، الصفحاة نفسها.

– ومن خلال هذه الشواهد المقدمة، تبين لنا طبيعة التقارب الدلالي بين قوافي نصوص أزراج، وقليلا ما يمكننا استبدال قافية بأخرى، أو كما كان يفعل أزراج يكرر القافية نفسها . فقد تحقق مبدأالإختيار الأسلوبي لدى أزراج حين كان يختار كلمات بنى عليها قوافيه.

والآن سأذكر نموذجا لقافية تكررت بنفسها لكن في بعض الأسطر:

يقول أزراج :[1]

ألا تجلس الآن لحظة

أظل أسير

أسير

أسير

خطاك على الجسر والجسر يمتد نار هنا، وهناك حفرة.

وأنت تسير

تسير .

هنا تكررت القافية (تسير) نفسها وإن تغيرت مرجعية الضمير فيها من المفرد المتكلم "أنا" إلى المفرد المخاطب "أنت"

ونموذج آخر من الديوان جاء فيه قوله :[2]

أحلم أنْ

أفهم صمت الشجره

ألبس عري الشجره

أملك صبر الشجره

أحلم حلم الشجره

أبصر رؤيا الشجره

[1]– الديوان ،ص 247 .

[2]– المصدر نفسه، ص 178.

هنا تأسست قوافي المقطع من نفس الكلمة، وإن اختلفت دلالة الفعل قبلها : "أفهم، ألبس، أملك، أحلم، أبصر".

-بعد تصفحي لقصائد الديوان وجدت أن معظم قصائد أزراج تتوفر على تكرارات- لمطلع القصيدة تارة وأخرى لبعض المقاطع، اكتسى النص من خلالها طابعا صوتيا خاصا:

لنسلك منعطفا آخر[1]

الوقت ملائم تماما للنفخ في الريح

إذا ذهبنا باتجاه القلعة وجدنا

الصحراء، وملوكا يصنفون القرويات في قبو

لنسلك مدارا آخر

الوقت ملائم تماما لصيد الينابيع

وخلاخيل المساء

الحلم ملائم تماما لإشعال فضاء الحدس

لنسلك منعطفا آخر

الجمال يوحد العالم.

لقد تكرر السطر الأول وكأنه يذكرنا بطلب من الشاعر لاتخاذ طريق اتجاه آخر كل مرة، فالتكرار جعله مثيرا للانتباه.

ومقطع آخر أثار الانتباه أيضا:[2]

وإني أقول الذي لا يقال:

قرأنا...كتبنا.

فجعنا

قرأنا...كتبنا

وبعد سقطنا.

[1]- المرجع السابق، (قصيدة ملوك)، ص 35.

[2]- الديوان، ص 243.

قرأنا...كتبنا

وها نحن أسرى .

تكراره لنفس السطر أكد شعوره بالتهميش رغم أنه كاتب وشاعر وتعلم لكنه احتقر وهمش، فهذا هو الانتباه الذي أثارته عبارة "قرأنا...كتبنا"

– لنتأمل هذا النموذج من قصيدته .. مترل ليس للحب[1]

هذا الفضاء ليس ملائما لنفخ الماء

هذا الفضاء صدى تهوي فيه الكلمات.

نلاحظ في هذه القصيدة توالي المقطع الصوتي الأول مطلع السطرين، وإن اختلفت دلالة الفضاء المنفية في السطر الأول "ليس ملائما لنفخ الماء "، عن دلالة الفضاء المعرف به في السطر الثاني، "صدى تهوي فيه الكلمات" والهدف من هذا التكرار إثارة الانتباه.

–وسأختم هذا الباب بنص مثير للانتباه جاء فيه قول أزراج .[2] من قصيدته " يوميات مغترب يمزق الخريطة "

تزوجت كهفا

فأنجبت ظلمة

تزوجت هما

فأنجبت فرحة

تزوجت ذاتي

فأنجبت غربة

تزوجت بحرا

فأنجبت غيمة

تزوجت كل الأغاني

فأنجبت ذله

[1]– المرجع السابق ،ص 45.

[2]– الديوان، ص 276

-الزواج، من قصيدة (يوميات مغترب يمزق الخريطة).

هنا نقرُ الشاعر على لفظ تزوجت وأنجبت المكرران أحدثا انتباها صوتيا مقطعيا ودلاليا، فالإنجاب من جنس الزواج، نتيجة حتمية، غير أنَ أزراج، زواجه أحزان وإنجابه آلام لم تكن تنتهي.

هذه الظاهرة الأسلوبية المثيرة للانتباه قبل تكرارها أشار إليها ريفاتير بقوله:" فتردد كلمة سبق أن أثارت الانتباه سيدرك أسرع من تردد كلمة أسندت لها قيمة فقط عن طريق تكرارها ".[1]

فقد تحققت هذه الظواهر الأسلوبية الجمالية بتكرار الأسطر والمقاطع في أشعار أزراج .

وكما سبق وأشرت إلى تكرار بعض القوافي بعينها سأتوسع في هذا الباب، فالملاحظ وجود مماثلة صوتية على مستوى القافية تخرق قانون القافية الذي أقره مقعدوا هذا المستوى العروضي، وعدوه عيبا إذ لا يسمح بتكرار الكلمة القافوية إلا بعد سبعة أبيات، وإلا فإن النص يسقط في عيب "الإيطاء" كما هو معروف، وأزراج اخترق هذه القاعدة في بعض قصائده كهذا النموذج.[2]

وتبحر كل العيون...وتبقى

وتغرق كل القلوب... وتبقى.

وقوله أيضا:

إذا جاء جوعان هل تمنحوه ؟

رموز القصائد ؟

أقول الحقيقة ؟ لم تقطن القصر إلا القصائد

و لم تشرب النور إلا القصائد.[3]

[1]- ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب ترجمة وتقديم وتعليقات د . حميد لحمداني منشورات دراسيات سال ص 77،.

[2]- الديوان، ص 252.

[3]- الديوان، ص 292.

هنا تكررت لفظة (تبقى) في المقطع الأول ثم تكررت لفظة (القصائد) ثلاث مرات متتالية في المقطع الثاني- فهنا مماثلة صوتية رائعة كسرت تلك الرتابة التقليدية خرجت عن المألوف في الشعر العمودي وأعطت للنص الأزراجي جمالية صوتية، وهي بحق تعد سمة أسلوبية اتصف بها أزراج في أشعاره الحرة الوزن التي لم يخالف بها الشعراء المحدثين، بانقلابه إيقاعيا على بنية الشعر العربي.

2-التقابل والتضاد:

لم يعد الشاعر المعاصر يهتم بالمضادات الجزئية والمتناقضات اللفظية التي لا تعمق النظرة ولا تخصب الشعور، وإنما لجأ إلى المقابلة في إطار الفقرة أو المقطع.[1]

- الطباق:

الطباق من البنى البديعية ذات التأثير الدلالي، عن طريق إبراز المغايرة والمخالفة، كما أن لها تأثيرا إيقاعيا، وخاصة عندما تدخل في إطار من النسق الصوتي بفعل التماثل الصرفي بين طرفي التطابق.

الطباق من المحسنات البديعية المعنوية التي وظفها عمر أزراج في أشعاره وتنوع بين التضاد اللغوي: "وهو الذي يضاد فيه اللفظ لفاظاً آخر معجميا والذي يعرف في علم اللغة الحديث بالتضاد الحاد"[2]. وهناك لون آخر من الطباق وهو طباق السلب، الذي يتمّ باستخدام أدوات النفي.

ومن أمثلة الطباق ما سنذكر شواهد وأمثلة:

يقول عمر أزراج:

1-وهناك توحّد بين الحضور وبين الغياب ... الوصية، ص 254.

2-أزراج يبكي على زوجة نائية ...

غابت سماء وجاءت سماء الوصية، ص 253

[1] شعر عمر بن أبي ربيعة، دراسة أسلوبية، د. ممدوح عبد الرحمان الرمالي، ص 111.

[2] البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د. مصطفى السعديني، ص 227.

3 – ضياع حجارة

سقوط وقوف ذهول أغاني البطولة . الوصية، ص 253

4- ماذا تريدون منا، ومن طرق وزعتنا أرصفة ثم جمعتنا مسبغة ...؟

الطريق إلى أثميليكش، ص 106.

5-لكي ترى الملاك كن شيطانا

لكي تصير واضحا كن غامضا ... الحلزون، ص، 198.

6-وحين ابتعدت اقتربت

وحين اقتربت ابتعدت ... الوصية، ص 265.

7-... آه ما أقرب خطوي من تراب كان ينأي

ما أبعد صوتي من تراب صار أقرب ... العودة إلى تيزي راشد، ص 12.

والملاحظ أن الطباق هنا من النوع الأول – التضاد الحاد – أو ما يعرف بطباق الإيجاب. فقد وظف كثيرا من الثنائيات الضدية (الحضور والغياب، غابت وعادت، تبكي وتضحك، وزعتنا وجمعتنا، ملاكا وشيطانا، واضحا وغامضاً، ابتعدت واقتربت). وقد تنوعت هذه الثنائيات الضدية بين الأسماء، وتارة أخرى بين الأفعال. فالنموذج الأول والخامس والسادس جاء على صيغة أسماء، والباقي أفعال ماضية، مثل: (غابت وعادت، وزعتنا وجمعتنا، وأفعال مضارعة مثل: تبكي وتضحك) .

والملاحظ أيضا أنّ هذا التضاد الذي اختلف فيه اللفظان معجما ومعنى، عاشه الشاعر في حياته بين حاضر الغربة وماضي الحنين يبكي تارة ويضحك أخرى، يبتعد وقد يقترب، ... ساعد على إحداث موسيقى داخلية، ما عدا المثال السابع فقد اشتمل على مقابلة بين سطرين:

ما أقرب ما أبعد، كان ينأى صار أقرب.

ولا بأس أن نضيف شواهد أخرى عن الطباق في النص الأزراجي:

عندما كنت طفلا حدّثتني أمي.

عن سماء تحكمها أسماك
وحدثتني أن أصدّق خدعة الشهب.
وأكذّب نظام القمر ... ساعي البريد[1].

[1] – الديوان، ص 33.

الفصل الثاني:

خصائص أسلوب عمر أزراج.

أ) المستوى الصوتي

ب) المستوى الصرفي

ج) المستوى التركيبي

المبحث الأول: المستوى الصوتي:

1-مفهوم الصوت:

"إذا كانت اللغة منظومة تشتمل على أنظمة رمزية، فإنّ النظام الصوتي هو أحد هذه الأنظمة المتشابكة المعقّدة، والصوت من هذه الناحية يُمكن أن يؤدّي إلى وظيفتين: إحداهما إيجابية والأخرى سلبية. أما الأولى فحين يساعد في تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه، وأما الثانية بحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمة والكلمات الأخرى".[1]

من هذا المنطلق، فإن علم الأصوات هو العلم الذي يعنى بالأصوات وإنتاجها في الجهاز النطقي وخصائصها الفيزيائية، ويهتم بالجانب الصوتي فيها، ويأخذ هذا العلم على عاتقه أموراً كثيرة. منها إحصاء الأصوات اللغوية وحصرها في أعداد وتصنيفها إلى أنواع مختلفة، فيها الأصوات المجهورة والمهموسة والإحتكاكيةوالانفجارية.

وعلم الأصوات يرى الأصوات اللغوية من حيث مخارجها وصفاتها وكيفية صدورها، ويطلق على هذا العلم أيضا الصوتيات أو علم الصوتيات، وهو فرع من فروع علم اللغة.

يقوم علم الأصوات بدراسة شيئين، هما مخارج الأصوات، أي تحديد منطقة كلّ صوت على جهاز النطق، ويسمون الأصوات بحسب مخارجها، فيقولون هذا صوت لثوي، وذاك أسناني وآخر شفوي ورابع لهوي وهكذا، والشيء الثاني هو صفات الأصوات، وهنا يقومون بوصف الصوت بناء على ملاحظة طريقة احتكاك الهواء بعضلات جهاز النطق، وتتغيّر طريقة النطق (طريقة احتكاك الهواء، وطريقة وضع العضو الناطق) في نفس المخارج، ويؤدي ذلك إلى أن يتصف الصوت بسمات مختلفة تحدد صفاته النطقية، مهموس، مهجور، رخو، شديد وهكذا ...

ودراسة الصوت غدت عنصرا هاما من عناصر دراسة أي نصّ أدبي، وأيضاً من عناصر الأسلوبية وعلم الأسلوب. لذا سنحاول دراسة بعض قصائده دراسةصوتية لنتبيّن طبيعة الأصوات في الديوان.

[1] حلمي خليل، الكلمة، دراسة لغوية ومعجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ص 43.

أ) قصيدة العودة إلى تيزي راشد:

حوت هذه القصيدة ما مجموعه 1159 صوتا مجهورا و575 صوتا مهموسا و612 صوتا انفجاريا و392 صوتا احتكاكيا، وهذا ما سنفصل الحديث فيه .

أولا – الأصوات المجهورة:

الأصوات المهجورة هي التي يصاحب تكونها في مخرجها تذبذب أو اهتزاز الوترين الصوتيين في الحنجرة، فإذا تذبذب الوتران حدثت نغمة صوتية مصاحبة لتكون الصوت في مخرجه تسمى الجهر، ويسمى ذلك الصوت مجهوراً. كما قال إبراهيم أنيس " الصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان"[1].وهذا ماذكره د. مصطفى السعدني بقوله :"الصوت المجهور صوت يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية "[2].

وهي الأصوات المهيمنة في القصيدة، وقد تنوعت كما يبينها الجدول التالي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتشديد	الاستعمال بالتنوين
اللام	126	70	15	26	11	4	/
النون	109	54	06	16	23	10	/
الميم	115	39	10	15	39	2	/
الهمزة	132	95	06	20	10	/	01
الباء	89	40	16	16	15	2	01
الراء	126	41	37	15	28	05	/
الدال	99	41	07	12	28	08	03
العين	80	23	11	10	12	/	14
الزاي	26	10	01	05	10	/	/
الواو	136	98	18	03	17	/	/

[1] – الأصوات اللغوية – إبراهيم أنيس ص 20 .

[2] – البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث د، مصطفى السعدنى ص 33

الجيم	24	15	04	05	10	1	...
الياء	83	30	02	19	77	17	/
الضاد	14	07	1	03	1	/	2
المجموع	1159	563	134	165	281	49	21

ثانيا– الأصوات المهموسة

" الهمس أو الصوت المهموس هو الذي لايهتز معه الوتران الصوتيان ولايسمع لهما رنين حين النطق به ....و المراد بهمس الصوت هو صمت الوترين الصوتيين معه "[1].

يبينها الجدول التالي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
التاء	95	49	15	16	07	6	01
القاف	78	34	18	11	10	1	1
الكاف	47	22	12	11	/	/	2
الحاء	64	17	12	13	20	1	1
الهاء	69	33	05	05	26	/	/
الفاء	48	27	4	8	7	/	2
الشين	24	13	2	3	4	2	/
السين	61	26	08	08	16	03	/
الطاء	34	11	06	05	10	/	2
الصاد	36	14	02	09	08	/	3
الخاء	19	9	4	4	2	/	/
المجموع	575	255	88	93	110	13	12

[1] – الأصوات اللغوية، المرجع السابق ص 20.

ثالثا–الأصوات الانفجارية:

في اللغة العربية الأصوات الانفجارية هي الأصوات الشديدة وفيها " تلتقي الشفتان التقاء محكما فينحبس عندهما مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن بعدها تنفصل الشفتان انفصالا فجائيا يحدث النفس المنحبس صوتا انفجاريا "[1].

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	132	95	6	20	10	0	1
الكاف	47	22	12	11	00	00	02
التاء	95	49	15	16	07	06	01
الباء	89	40	16	16	15	02	01
الدال	99	41	07	12	28	8	3
الطاء	34	11	6	05	10	/	2
الضاد	14	07	01	3	1	/	2
القاف	78	34	18	11	10	1	1
الجيم	24	15	04	05	1	1	/
المجموع	612	314	79	99	81	18	14

[1] – الأصوات اللغوية، المرجع، ص 23.

رابعا–الأصوات الاحتكاكية:

هي الأصوات الرخوة عند النطق بها لاينحبس الهواء انحباسا محكما ،و إنما يكتفي بأن يكون مجراه عنده ضيقا جدا ويترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعا من الصفير أو الحفيف تختلف نسبته تبعا لنسبة ضيق المجرى . وكل صوت يصدر بهذه الطريقة اصطلح القدماء على تسميته بالصوت الرخو والمحدثون أطلقوا عليها تسمية الأصوات الإحتكاكية "[1].

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهاء	69	33	05	05	26	/	/
الحاء	64	17	12	13	20	1	1
الخاء	19	9	4	4	2	/	/
الشين	24	13	2	3	4	2	/
الصاد	36	14	02	09	08	/	3
الضاد	14	07	01	03	1	/	2
الزاي	26	10	01	05	10	/	/
السين	61	26	08	08	16	03	/
الفاء	48	27	4	08	07	/	2
الثاء	10	1	3	04	2	/	/
الدال	21	9	2	10	/	/	/
المجموع	392	166	44	72	96	6	08

[1] – الأصوات العربية إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص 24 .

تعليق على الجداول السابقة :

كما نلاحظ في الجدول رقم 01 فقد استعمل الشاعر المفتوح من الأصوات المجهورة بكثرة، إذ وصل استعمالها إلى 1159 مرة، والأصوات الأكثر تكرارا هي الهمزة والواو والراء واللام، ثم الميم والدال والنون، تليها العين والياء، والباء ثم الجيم والزاي، وهي أصوات لها الأثر الواضح في إظهار حالة الشاعر النفسية، وأيضا استعملها لخفتها كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس: " ....ثمّ إلى لأصوات الأنفية، خاصة الميم والنون لخفتها وقلّة ما تستلزمه من الجهد العضلي في النطق، ولما فيها من طاقة نغمية وغنائية غير محدودة"[1].

ثمّ يلي تلك الأصوات صوت الراء وصوت الهمزة. وكما استعمل أزراح الأصوات المجهورة، استعمل أيضاً الأصوات المهموسة التي بينها الجدول الثاني، حيث تواترت 575 مرة، وكثرت فيها الأصوات المفتوحة بـــ 255 مرّة، ثم الساكنة بـــ 110 مرة. وهي نسبة كشفت عن التباين الموجود بين الجدولين، فالأصوات المجهورة قد طغت، وهذا التباين يدلّ على الحالة الشعورية للشاعر ومضمون القصيدة التي حوت صراعاً بين الشوق والحنين، وبين السخط والغضب، والاستياء. وكلها دلالات تجمعت في القصيدة كأفعال قابلتها أسماء بدلالات رمزية، "الطفل، لم تسعك الطرقات، سفر البكاء، وداعا، المشرد، النار، ظل الطير، قنط، يصبح الكاتب ظلا ...). حوت هذه القصيدة اضطرابات نفسية، تقاسمها التكرار، والنداء، والأمر، والنفي.

وقد كان للأصوات الانفجارية حظها في هذه القصيدة، إذ استعملها 612 مرة، وهو عدد كبير يلي في رتبته الأصوات المجهورة. كثرت الأصوات المفتوحة بـــ 314 مرة ثم المكسورة بـــ 99 مرة، فالساكنة بـــ 81 مرة، تليها المضمومة بـــ 79 مرة. وهذا الاستعمال لاشك يخدم حركة الانفعال والتوتر النفسي المستمر الذي يعايشه أزراج الناطق بهذه الأصوات. وهذا ما وضحه الجدول رقم 03، فالمركب النفسي أدى إلى بروز هذه الظاهرة الصوتية. تتميز هذه الأصوات الانفجارية بأن يحبس مجرى الصوت الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح

[1] د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط3، القاهرة، دار المعارف، 1965، ص 15.

المجرى الهوائي فجأة فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا. وهذه الأصوات باعتبار الحبس والوقف، يمكن تسميتها بالوقفات، ولكنها باعتبار الانفجار تسمى الأصوات الانفجارية، وباعتبار الخاصيتين يطلق عليها علماء الصوت (الوقفات الانفجارية) والمواضع التي يقف فيها مجرى الهواء وقفا تاما عند إحداث الأصوات.

وقد شكّل صوت الهمزة أكبر نسبة بـــ 132 مرة، ثم الدال بـــ 99 مرة والتاء بـــ 99 مرة، الباء بـــ 89 مرة، لما لهذه الأصوات من قوة في الانفجار والصراخ في وجه الواقع الوطني والسياسي.

أيضا وظف الأصوات الاحتكاكية التي بينها الجدول الرابع، وهي أصوات يحدث عند صدورها احتكاك مسموع عند نقطة المخرج بسبب ضيق مجرى الهواء فيه، وتوزعها في القصيدة جاء قليلا بالمقارنة مع الأصوات السابقة بمجموع 392 مرة، المفتوحة 166 مرة والساكنة 96 مرة، ثم المكسورة 72 مرة. حيث سجل صوت الهاء والحاء والسين حضوراً، إضافة إلى صوت الفاء والصاد والشين والزاي، وهي أصوات لها دلالتها الخاصة، توحي بشيء لا يقتضي أن يبوح به الشاعر أو له به علاقة حميمية، مثلا "تيزي راشد" بلدته. فقد وفق أزراج في توزيع هذه الأصوات توزيعا محكما على خارطة النص، أيضا لا ننسى دور حروف الصفير التي تناسب الحزن والرحيل والسفر.

"أيها الطفل المشرد
لم تسعك الطرقات
والقطارات وأمواج الإذاعات
لم تسعك نقطة أو فاصلة
...
سأغادر الآن لغة الهمهمة
أكسر طبل الرمز، وعكاز الأغاني، أفقس سجادة التجريد".[1]

[1] العودة إلى تيزي راشد، ص 124 و126.

فلحرف السين المتردد لون موسيقي تستريح له الآذان رغم أنه يوحي بمعاناة أزراج النفسية "فليس تكرار الحروف قبيحا إلا حين يبالغ فيه، وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرا، فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرّر، كما يوزع الموسيقى الماهراالنغمات في نوتته، وليس هذا يتأتى لكل شاعر، كما لا يكون مع كلّ الحروف".[1]

ب) قصيدة العزلة:

ستحاول الدراسة تتبّع الأصوات بصفاتها المجهورة والمهموسة والانفجارية والإحتكاكية كما القصيدة السابقة فقط لنتعرف أكثر عن تمظهرات الأصوات على خارطة النص الأزراجي

أولا – الأصوات المجهورة :

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
اللام	97	31	15	22	24	4	1
النون	71	44	9	3	15	/	/
الهمزة	63	42	4	15	2	/	/
الميم	71	31	7	8	16	2	1
الباء	62	40	2	9	9	/	2
الراء	67	16	7	16	20	2	07
الدال	22	9	7	5	1	/	/
العين	19	11	6	1	1	/	/
الواو	44	36	05	2	1	/	/

[1] د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 35.

الزاي	9	7	/	/	2	/	/
العين	19	11	6	1	1	/	/
الجيم	16	10	3	3	/	/	/
الياء	106	13	12	16	45	/	10
الضاد	07	4	2	1	/	/	/
الغين	12	4	4	3	1	/	/
المجموع	691	318	99	110	139	8	21

ثانيا:الأصوات المهموسة:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
التاء	58	23	07	18	7	3	/
القاف	21	5	5	2	4	1	4
الكاف	15	10	1	3	1	/	/
الحاء	13	8	3	2	/	/	/
الهاء	34	17	5	5	7	/	/
الفاء	40	22	3	12	3	/	/
السين	20	11	/	4	4	/	1
الشين	9	6	/	3	/	/	/
الطاء	10	5	/	1	4	/	/
الصاد	21	13	/	5	3	/	/
الخاء	09	4	/	1	4	/	/
الثاء	04	/	/	3	1	/	/
المجموع	254	124	24	59	38	04	05

ثالثا الأصوات الانفجارية

توزعت في القصيدة حسب الجدول التالي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	63	42	4	15	2	/	/
التاء	95	49	15	16	07	06	01
الباء	62	40	2	9	9	/	2
الكاف	47	22	12	11	/	/	2
الدال	23	9	7	5	1	/	1
الطاء	31	11	06	05	10	/	/
الضاد	7	4	2	1	/	/	/
القاف	21	5	5	2	4	1	4
الجيم	16	10	3	3	/	/	/
المجموع	365	192	56	67	33	7	10

رابعا:الأصوات الاحتكاكية:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهاء	34	17	05	05	7	/	/
الحاء	13	8	03	02	/	/	/
الخاء	9	4	/	1	4	/	/
الشين	9	06	/	3	/	/	/
الصاد	21	13	/	05	03	/	/
الضاد	8	4	/	1	1	/	/
الزاي	9	7	/	/	2	/	/

السين	19	11	/	4	4	/	/
الفاء	40	22	3	12	3	/	/
التاء	4	3	1	1	/	/	/
الذال	16	11	1	2	2	/	/
المجموع	232	126	21	53	33	3	00

التعليق على الجداول الأربعة لقصيدة "العزلة":

من خلال الجدول (01) نلاحظ أن الأصوات المجهورة قد طغت، حيث استعملها 691 مرة في قصيدة شعرية تحتوي على 61 سطراً ... من المجموعة الشعرية الأولى "الطريق إلى أثميلكش". وجلّ قصائد هذه المدونة متوسطة أو صغيرة الحجم، وهذا العدد يتناسب ومضمون عزلة أزراج وغربته، وكذا معاناته النفسية، وما عاشه من فرقة عن وطنه الأم، مما استلزم الجهر والقوّة بأصوات أحدثت صدى داخل أعماق القارئ.

نسب الحروف كانت متقاربة تصدر حرف الياء المجموعة ب (106)مرة، ثم اللام (97)، النون والميم (71)مرة، الهمزة والباء (63)و (62) الراءوهو صوت تكراري مجهور (67) مرة، وتقاربت أيضاً نسب الأصوات الأخرى.

هذه الأحرف المتصدّرة لها طاقة نغمية فليست مصادفة أن تتكرر الياء واللام والميم والراء أكثر من ستين مرة، حيث وزعت توزيعا عادلاً على معظم أسطر النص.

وهناك أصوات ختم بها أزراج هذه القصيدة وسبقت بحرف مدّ انسجم مع الحالة الشعورية التي تأخذنا إلى الفراغ والضياع من ذلك قوله: (النخيل، الهديل، السبيل، الصهيل، الذليل، العويل، النخيل، الدليل، بخيل، ...) حتى أنّ بعضها تكرّر، فهذا المدّ أو الردف ساهم في إبراز الحركة العامة الانسيابية، التي تصاحب صورة العزلة والابتعاد وتشعرنا بألم الفراق، ولا بأس أن أمثل لذلك بأسطر[1]:

أنا البربري النحيل

[1] - الديوان ص ،140.

أخفض للغرباء جناح الهديل
لعلي أضيء طريق الذي أضاعوا السبيل
وداستهم خيلهم المريضة في منحنيات الممرات حيث يباع ويرهن برق الصهيل
وفي الرمل يخفون ذكورتهم، والخناجر الصدئات
و يلقون في الحب بشعر النساء
مخافة فقر الفحولة بين الرصافة والأطلسي الذليل
إذن كيف نرحل أبعد من لغة يرتديها العويل
و ندنوا من الجرس الذي نام في خصلات النخيل ؟

و هكذا تتوالى هذه القوافي بنفس الحرف وهو اللام مسبوقا بمد ربما ليمد شاعرنا في تألماته ويشعرنا بطول عزلته .

أما إذا تتبعنا الأصوات المهموسة في قصيدة "العزلة" نجد انكسارا بارزاً في المنحنى البياني لهذا النص، فالنظام الصوتي جاء حاملاً لـــ 254 صوتا مهموسا مقابل 691 آخر مجهوراً، وفي هذا التباين ما يناسب مضمون القصيدة. تصدر (التاء) المجموعة بـــ 58 مرة ثم الفاء40 مرة، الهاء 34 مرة، تقارب في الأصوات الأخرى، وقلة تمظهر وتوظيف لصوت الثاء.

وهناك أصوات برزت بكثرة على ساحة هذا النص مثل السين والصاد والقاف والفاء في مثل قول أزراج. (أدقّ، برق، فقر، القروي، لنطلق، عقبة، سيفه، السبيل، النساء، الأطلسي، الجرس، سرب، أسرت، الصهيل، الصدئات، الرصافة، الصدى، الصيف، الحيف، ...) زادت هذه الأصوات جلجلة الإيقاع الداخلي للتعبير عما يعانيه الشاعر من تشنّج وانفعالات داخلية صعدها الحنين إلى الوطن.

كما وظّف شاعرنا الصوت الانفجاري ونوّع فيه كما هو مبين في الجدول رقم 3، حيث بلغ عدد هذه الأصوات 365 وهي نسبة تفوق عدد الأصوات المهموسة، وتلي في رتبتها الأصوات المجهورة الشاعر يريد الخروج من عزلته، وإسماع معاناته وذلك كله يحتاج إلى الصوت القويّ والعنيف كما قلت ليُسمع إيقاع حالته النفسية المتألمة .

تصدرالتاء المجموعة بـــ 95 مرة ثم الهمزة بـــ63 مرة ثم الباء بـــ 62 مرة وهكذا الأصوات المتبقية تتوسط وتضعف نسبتها. والملاحظ أنّ الهمزة ظهرت كصائت انفجاري في جلّ الأسطر لأن أزراج أراد التعريف بهويته وعزلته قائلا:

أنا البربري الأشدّ عزلة من الصحراء
في حضرة من لا أهوى
ومن لا أهوى هو المنفى
أنا ابن الملوك وبرق الزيتون
وصيحات الأوراس وهو يلبس
البرزخ قفطانا
ها أنا أرى "عقبة" يبيع سيفه في الحانات
إلى أن يقول:
أنا البربري النحيل
أدقّ على الطبل ليلا
وأخفض للغرباء جناح الهديل
لعلي أضيء دروب الذين أضاعوا السبيل.[1]

كما وظف أزراج الصوت الاحتكاكي الذي تتبعته بالبحث والإحصاء في الجدول الرابع، حيث جاء النظام الحرفي حاملا ل 232 صوتا احتكاكيا من الهاء إلى الذال، تصدرت الفاء المجموعة بـــ 40 مرة ثم الهاء 34 مرة، أدناها تواترا هوصوت الثاء، 4 مرات .

وكان لحرف الهاء الغلبة على خارطة النص، في مثل قوله : (أهوى، لاأهوى ،ها أنا، الهديل ،داستهم خيلهم ،هاهى، هاهو .....) أغلبها الضمير المنفصل والمتصل . كما ظهر صائت السين في أسطر متوالية كهذا النموذج :

ولعلّي أضيء دروب الذين أضاعوا السبيل
وداستهم خيلهم المريضة

[1] الديوان، قصيدة العزلة، ص 83 و84.

ويلقون في الحب بشعر النساء

مخافة فقر الفحولة بين الرصافة والأطلسي الذليل.[1]

وقبل إنهاء هذا المبحث سأثري دراسة الجانب الصوتي بالتأكيد على أن دور الأصوات المجهورة لا يقل عن دور الأصوات المهموسة توظيفا لإنتاج دلالة النص وربما يزيد من الإحساس بالأصوات المهموسة إيحاء بالألم المكتم " الدراسات المخبرية الصوتية كشفت أن الأصوات المهموسة تنتج بجهد مضاعف، وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة التي تنتج بجهد ووقت أقل لذا يكشف تجمع الأصوات المجهورة والمهموسة في أسطر القصيدة الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب، وفقا لمبدإ الوقت والجهد المتاحين للشاعر وقد يحاكي هذا التنوع نوعا من الانفعالات والمضامين التي يريد الشاعر أن يثيرها"[2] .

2-المحسنات البديعية البارزة :

أ) التوازي:

يعدّ التوازي من بين أهمّ مقومات الأدبية عند علماء الأسلوب ومنظريه، إذ لا يقلّ أهمية عن مبدإ الانزياح.[3]

هو من المفاهيم اللسانية التي تسربت إلى النقد الأدبي الحديث عن طريق كتابات جاكبسون، ومانلي هوبكتس الذي يعتبر التوازي المبدأ المنظم للغة الشعر.[4] قصد جاكبسون بمصطلح التوازي "تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة"[5].

---

[1] الديوان، قصيدة العزلة، ص 84.

[2]– البريسم – منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب – دار الكنوز الأدبية 2000، ط1 ص 114

[3] الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، مسعود بودوخة، ص 48.

[4] أنظر: القضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 47.

[5] – أنظر العمري محمد، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، ص 12.

ومن الواضح كما يرى الدكتور حسن الغرفي: "أن مظاهر التوازي ليست حكراً على النقد الحديث، وإنما نجد الكثير من هذه الظواهر متداولة في نقدنا البلاغي، مثل: المساواة والطباق والترصيع والتكرار والمقابلة ...الخ".[1]

وقد هيمن التوازي الصرفي والنحوي الذي ستوضّحه هذه النماذج المختارة من أشعار أزراج:

– عندما هام نجمي في سماك.

ارتدى جسدي صلوات غناك

ترصيع، ص 67

هنا تماثل صرفي بين "سماك وغناك "

– الشاعر الأعمى يروض الحروف

كالهلال المجنح الأهداب ينقر الدفوف

ويغزل الأوتار من لعابها المتروف. ... أغنيات أخرى، ص156

هنا تماثل نحوي بين (الحروف – الدفوف) نصبت لأنها مفعول به.

أنا مهاجر مهاجر مع الرعود اشتاق المطر

مهاجر كي أسرق الضياء من منازل الخطر "أغنيات أخرى، ص 155".

هنا تماثل أو توازي صوتي بين المطر والخطر مع اختلاف في الإعراب.

قالت لك المرأة التي أعادتك

إلى براري طفولتك، وبعثرتك "التاريخ، ص 25".

هنا تماثل نحوي بين أعادتك وبعثرتك. الثانية معطوفة وتابعة لصلة الموصول التي لا محلّ لها من الإعراب.

فالتماثل الصرفي والنحوي هنا قائم على أساس التماثل الصوتي الذي أحدث موسيقى داخلية.

[1] د. حسن الغرفي، حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 100.

ب) التصريع:

هو ظاهرة شعرية ذات قيمة إيقاعية وهو مأخوذ من المصراعين اللذين لديهما بابا البيت، فالتصريع في الشعر هو جعل نهاية السطر الأول مشابهة لنهاية الشطر الثاني. "وهو لون من التسجيع يعني استواء آخر جزء في الصدر وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية، وهو في الأشعار كثير لاسيما في أول القصائد"[1]، وفي الشعر الحر يختلف الأمر من نظام البيت إلى نظام السطر أحدث ظواهر صوتية بارزة خاصة في أوائل القصيدة، كهذه النماذج :

- ليس الشهيد ذبول صوت

ليس الشهيد ضمور وقت الجميلة تقتل الوحش ،ص 186

- كم مرة يمكن أن أضيع حتى أراك؟

كم مرة يمكن أن أضيع حتى أملكك؟ وطن الخوف، ص270

- وكان المطر

يرتل آخر تعويذة للشجر الموت في الحب ،ص 260

- وأكثر المرات في سيناء

يقرأ أسفار المساء

فتنطق الدماء رحلة القلب، ص216

- سأغادر المدن التي تنسى مواعيد الفصول

كي أعبر النهر القديم إلى السهول

إني أغني تحت أنقاض الهزيمة للحقول مقاطع، ص217

فهذه النماذج أخذت من الديوان في مواضع متفرقة وجدت أنه من اللازم ذكر ما فيها من الخصائص الصوتية.

[1]- علم البديع ودلالات الاعتراض في شعر البحتري دراسة بلاغية د.مختار عطية، ص126.

فالنموذج الأول خُتم سطره الأول والثاني بتاء مسبوقة بساكن، (صوت- وقت) وفي الموضع الثاني بالكاف (أراك- وأملكك) وفي الثالث بالراء (المطر والشجر) وبالهمزة (سيناء، مساء، دماء) وباللام في النموذج الخامس(الفصول السهول الحقول) وكل حرف وله خاصيته الصوتية. لا بأس أن أختم بنموذج آخر أخذ من قصيدة بعنوان " انتظار"

ينام فوق خدها شعاع

ينسج من حنينها شراع

يحلم أن تنال بالذراع الديوان ،ص 145

ج)تشابه الأطراف:

ويسمى حديثاً التكرار الطرفي، وفيه يعتمد الشاعر على جعل "قافية بيته الأول أول بيته الثاني"[1]. ولقد سمى أهل البلاغة هذا اللون من التكرار في الشعر بـــ "تشابه الأطراف".

تعريف تشابه الأطراف: قسمان: معنوي ولفظي، فالمعنوي هو "أن يختم المتكلم كلامه بما يناسب ابتداءه في المعنى"[2]. واللفظي نوعان: "أن ينظر الناظم أو الناثر إلى لفظة وقعت آخر المصراع الأول، أو الجملة فيبدأ بها المصراع الثاني، أو الجملة التالية بـــأن يعيد الناظم لفظة القافية من كلّ بيت أو البيت الذي يليه".[3]

وحقق هذا اللون من التكرار أدنى حضورا قياسا بغيره من ظواهر التكرار المقدمة من قبل. وسأعرض لتمظهره القليل في بعض قصائد أزراج: خاصة اللفظي منه.

أ- تعبت روحي من غبار المكاتب، ومن

حفلات ترويض البراكين، شحبت ضفافي "الطريق إلى غرناطة، ص 135".

من وقتٍ بلا معنى

ومن معنى خارج الوقت.

[1] الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، المصدر السابق، ص 263.

[2] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 311.

[3] المصدر السابق، ص 312.

ب- نريد اصغار

فنحن أتيناك عاما فعاما

وعاما فعاما رجوناك، لكننا قد يئسنا "

على باب قصر الحكومة، ص 229.

ت- وطن يكافئنا بالنسيان

والنسيان يكافئنا بالأقفاص وطن الخوف، ص 94.

فقد انتهى في النموذج الأول، سطره الثالث بمفردة "معنى" وبها ابتدأ السطر الموالي "ومن معنى" بنفس المقدرة المذكورة، وهذا التشكل المكاني لهذه المفردة يعكس دلالة النص القائمة على الملل والضياع بدليل قوله : "من وقت بلا معنى، ومن معنى خارج الوقت".

فهذا التكرار يشبه إلى حد كبير تشابه الأطراف في القصيدة العمودية، ونفس الأمر مع تكرار قافية النسيان أول السطر الثاني، تمسكُ أزراج بهذه اللفظة فيه تأكيد على ما يلفّ به من خوفٍ وألمٍ في وطنه الذي نسيه يوما وكافأه بالغربة التي سجنته زمنا من عمره. أيضاً النموذج الثاني "عاما فعاماً" "و عاما فعاماً" يؤكّد من خلالها أزراج على طول السنين أو الأعوام التي أسرت عمره، وحاول فيها العودة إلى وطنه لكنه يئس. كما قال هو: "رجوناك لكننا يئسنا"، فبُعْدُ هذه اللفظة زماني، وكأني بالشاعر حين كرّر هذه الكلمات وفق هذا التشكيل الهندسي في ثنايا النص أراد تجسيد معنى الحيرة والضياع والتهميش من خلال إعادة ما يشعر به داخل نفسه وما انتهى إليه في غربته عن وطنه.

فكما سبق الذكر، اعتمد أزراج على تشابه الأطراف اللفظي في النظم، وهو من المحسنات البديعية المعنوية التي أحدثت نوعاً من الموسيقى الداخلية، وإن جاء بلغة التكرار الطرفي.

– الملاحظ على بعض قصائد أزراج عمر توظيفه نوعا من الأفعال الرباعية التي تتماثل فيها الأصوات بطريقة خاصة، وهي أن يجتمع صوتان في كلمة واحدة بشكل سماه جان بيير شوسري لابري (التنسيق المتصل في التكرير المعجل) ورمز له بالآتي: أ+ب/أ+ب [1]
ورد ذلك في شعر أزراج سبع مرات (07) سأحاول الوقوف على هذه النماذج :

ورفرف فوقي، وكان حجر
وقال:
خرجت لأدخل فيك
هربت بعيدا لكي ألتقيك الوصية–ص.257

فلملمتُ ثوبي
ونمت على راحتيك تيزي راشد ،ص.249

ونحنح بابا لغرفتها
بكى ظلها الهبوط إلى القصبة ،ص 237

مددت يدي لأصافحه، صلصل القيد مُدي يديك
لأشعر بالدفء... هاتي يديك. الهبوط إلى القصبة ،ص234.

حينمارفرف في عيني هلال
وأنا كنت أغني وصدايا الموناليزا ،ص219.

لكنت مثل زهرة لا تعرف الذبول
أهدهدُ الحقول أغنيات، ص140.

[1]– نقلا عن البنى الأسلوبية، د. حسن ناظم، ص135.

يا أيها العشاق

إن ولادة الأضواء، وزلزلة الدجى الجميلة تقتل الوحش ،ص189

وهناك أفعال رباعية أخرى، من نوع آخر أحدثت ميزة صوتية بارزة منها: (هللوا-تزررت- تدحرجت).

ويقول أزراج في هذا الصدد :

هجرتُ سماء تفاءلوا

ترجلَ الحلم البعيد فهللوا الجميلة تقتل الوحش، ص189.

تدحرجت من جيل الأمس/ كان فلان يحبك كثيرا صليحة، ص296

ركبت على سبع، تزرزرت العقارب

وحزامها أفعى، رعيتها مخالب الحلزون،ص196 .

إذا عدنا إلى النماذج السابقة نجد الكلمات ذات التنسيق المتصل في التكرير المعجل وردت سبع مرات غلبت عليها الصيغة الفعلية في قصائد (الوصية) و(تيزي راشد) و(الهبوط إلى القصبة) و(المونااليزا) و(أغنيات) في قوله: "رفرف- لملمت-نحنح- صلصل- رفرف- أهدهد" وهي كلها جمل فعلية، والتعليق على مثل هذه الكلمات هو أن يستنبط منها إيقاعا متمخضا عن تماثل الأصوات المنتظم فيها، وتقوية الدلالة وهناك صيغة اسمية واحدة في قوله: "زلزلة الدجى" فهي تحمل إيقاعا صوتيا قويا. أما الأفعال الأخرى المضاعفة، "هللوا-تزررت -تدحرجت" فقد أعطت أيضا نغما صوتيا مميزا وقويا، اعتبرت هذه الخصيصة الأسلوبية في شعر أزراج ميزة لم يخالف بها شعراء القصيدة المعاصرة والملاحظ أن وطء هذه الكلمات لم يتكرر بل ورد مرة واحدة في النص إلا القليل منها، كالفعل " دحرج" تكرر مرتين، وقد أفضت هذه الأفعال إلى جو إيقاعي مشبع بالأصوات القوية والعالية.

المبحث الثاني :خصائص المستوى الصرفي:

يتكون الأسلوب الأدبي من وحدات هي الجمل، والجملة تتكون من مفردات تكون أسماءً أو أفعالا أو حروفا وأدوات، وتحديد نوعية وطبيعة أي أسلوب يجب أن تقف على هذه الوحدات دراسة وتحليلا، ويقول الدكتور عبد المالك مرتاض: "إن المفرد أو المونيم أو اللفظهي التي تشكّل قاعدة الجملة من حيث هي نحوية كانت أم أدبية أو ألسنية، ثم إنّ الجملة هي التي تمثل قاعدة النص الأدبي والنص هو الكلام الأدبي الذي تتخذ منه المناهج الحديثة مجالا فسيحا لكشف الأسرار الغامضة وإبراز الدقائق الكامنة".[1]

وإذا كانت الجملة هي الأساس الذي ينطلق منه النص، من الناحية أو المنهجية الأسلوبية فعليه تحليل هذه الجملة إلى عناصرها الأساسية المكونة لها والتي شكلت نسيجها العام وبناءها الكلي.

ونبدأ هنا بالأسماء لنرى كيف جاءت في معظم نصوص أزراج.

أولا سأطبق دراستي على قصيدة "**وطن الخوف**".

أخذت من المدونة الأولى تنبني على 56 سطراً تتقاسمه الأسماء والأفعال، كشف الإحصاء عن وجود (101) اسماً مقابل (43) فعلاً، (73) اسما منها معرفا والباقي نكرة، منها 28 اسما مبنيا بين ضمائر منفصلة وأسماء إشارة وأسماء موصولة. و"أيها "المنادى المحذوفة أداته. وبالتالي فنسبة الأسماء أكبر من نسبة الأفعال، كما فاقت الأسماء المعرّفة الأسماء النكرة دائما لأن شاعرنا يريد التعريف بوطنه، وبمعاناته، وبخوفه في وطنه الذي كافأه بالنسيان.

وطن يحاصرنا بالليل[2]

وطن يكافئنا بالنسيان

والنسيان يكافئنا بالأقفاص

وطن يكافئنا بالرصيف وبالطفولة البكماء.

هي أسطر انتقيتها متقاربة وغير مرتّبة من النص ذاته.

---

[1] عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، § ص 66.

[2] الديوان، ص 95، (وطن الخوف).

وبما أنّ العنوان وطن الخوف، فالاسم المكرر هو وطن – ثم نسيان – كما تنوّعت الأسماء الأخرى بين الطبيعة والحيوان، والجماد، وكذا الأمكنة. مثل قوله: "طيراً، ريشاً، أسراب، الوحوش، الطيور، الحوافر، ..." حقل الحيوانات. وقوله: "الغابات، حجر، الليل، شجري، الأرض، الصحراء، النجم، قمراً، الفضاء، ..." حقل الطبيعة. كلها تخدم المعنى من وراء وطن الخوف فيها سوداوية وحزن يلفّ الشاعر بل يكاد يقتله بدليل قوله:

هل يبقى لنا سوى حجر على أكفنا؟

هل لم يبق لنا سوى وطن يكافئنا بالنسيان؟

لماذا كلّ الذي نويناه جرّه الليل؟[1]

تساؤلات أزراج تكشف عن حزنه ويأسه ...

أما عن كثرة الأسماء المعرّفة وطغيانها على النكرة فهذا يدل على شدّة الارتباط بالواقع وبالعالم الخارجي من جهة، ومن جهة أخرى على عمق الإحساس، والوعي بذات الأشياء المحيطة بالأنا.

وإذا توسّعنا في دائرة النصوص الأخرى يلفت انتباهنا هذه الخاصية الأسلوبية الصرفية طغيان الأسماء، وإن كانت أسماء استفهام أو إشارة على الأفعال، سأذكر أكثر الأسماء تمظهراً:

"الضياع، الصمت، عيناك، البربري النحيل، يسفر، قمر، شراع، مطر، شجر، النساء، أيها الطفل، أمير مدينته، المساء، رويدا رويدا، الأمازيغيات، تيزي راشد، قطار الزمان، أسفار الشقوة".

أما الأفعال المكررة فجاءت بصيغة الأمر في معظمها:

تعالي لنركض مثل الجداول

تعالي لنجعل من كل قيد وتر

تعالي – تعالي:فحكمة جدّي تقول إذا اسودّ أفق تغنوا.[2]

وفي قصيدة "المعجزة" يقول:

---

[1] الديوان، ص 97.

[2] الديوان، ص 211.

ارميه ... ارميه بعيداً لو لآخر المدى

ارميه ... ارميه لو رميته ثانية كنت له المطاردا

ارميه ... للرياح للعواصف الحمقاء تلك المعجزة[1]

ففي صيغة الأمر المكرر إلحاح وحثّ على وصف ما تقاسيه ذاته الحزينة جراء الغربة والتهميش.

ولعلّ هذا النص الذي جمع بين الأسماء والأفعال والحروف يجسّد واقع أزراج، حيث يقول في قصيدة "الزبد":[2]

صرت تقيس أيامك بظلّ المطارات

هل أنت مشغول بترويض خيل العزلة؟

عِد إلى الكلمات لا ملك خارج الحروف

منحنية هي الطريق، المصباح يتضاءل

الريح تمطر من قلبك

الأرض تتشقّق في صوتك، وتهوي كالجثة

هل أدركت أخيراً أنّ كلّ البلاد قبض الرياح؟

ما سطر تحته أفعال تقلّ نسبتها عن الأسماء والحروف، لكنها ترجمت ما يعانيه شاعرنا ووصفته: كما أذاقتنا جزءاً من عزلته (صرت تقيس أيامك بظلّ المطارات) دليل على كثرة السفر والهروب من الواقع.

فالشاعر هنا يمدّ حبال الوصال مع واقع جديد غريب عن عاداته وتقاليده، بعدما كان يمدّها مع واقعه وتراثه العربي والوطني.

إذن، فالأسماء جاءت منسجمة مع الأفعال في دلالتها، وستكشف الدراسة في أحد مباحثها الدلالية عن ذلك الانسجام والإيحاء.

---

[1] الديوان، ص 121.

[2] المصدر نفسه، ص 29.

1- بعض الصيغ المتواترة:

أ) صيغة فُعُول:

لقد تمظهرت في الديوان في عدّة قصائد، وأكثر الشاعر من استخدامها مما أعطى للمعنى نبرة خاصة، تواترت هذه الصيغة في قصيدته "انتظار" في الكلمات التالية:

(النجوم، الشموع، الدموع، الذبول، الفصول، العيون، السكون، الهجوع، ...) وتعرضت بعض الكلمات للتكرار قصد إبراز المعنى.

كما نجد هذه الصيغة في قصيدة "مقاطع" في كلمات (الفصول، السهول، الحقول، ...) مما أحدث تصريعاً تطرب له أذن السامع.

سأغادر المدن التي تنسى مواعيد الفصول[1]

كي أعبر النهر القديم إلى السهول

إنّي أغنّي تحت أنقاض الهزيمة للحقول.

ب) صيغة فعيل:

كثرت هذه الصيغة الصرفية خاصة في أواخر الأسطر، ربما ليطيل أزراج في شعوره الذي لم يعد يبرحه أو يغادره.

تواترت هذه الصيغة في قصيدة "العزلة" في كلمات (النحيل، الهديل، السبيل، الدليل، ...)، وأخرى غير معرّفة (صهيل، بخيل، ...).

يقول أزراج:[2]

أنا البربري النحيل

أدق على الطبل ليلا

وأخفض للغرباء جناح الهديل

فيا أيها البربري خلفك برد الزمان

وصخر على شفة تستغيث ببرق بخيل

[1] مقاطع، الديوان، ص 217.

[2] الديوان، ص 85.

سبق وأن مثلت بهذه الأسطر في المستوى الصوتي.

ونجده يمزج بين صيغتي "فعول" و"فعيل" في قصيدة "الجميلة تقتل الوحش" قائلاً:[1]

الليل قبّعة المهاجر في السهوب
وعيوننا سفن القلوب
الآن يبتدئ الرحيل
وظنونا زهر الحلم
الآن يبتدئ الرحيل

فهذا التناغم الصوتي بين الصيغتين أحدث إيقاعاً قوياً أكّد على بدء العزف الحزين على سنفونية الرحيل لأزراج.

وتواترت صيغة "فعيل" في هذا النص في كلمات (السبيل، الرحيل، القتيل، النخيل، الجنين، الجليد، شهيد البريد) مما أحدث توازيا صوتيا. لنتأمل ذلك في هذه الأسطر:

الآن يبتدئ الرحيل
من حزننا عاد القتيل
في صمتنا ولد النخيل
من جرحنا بدأ السبيل
يا صيحة الشهداء كوني قامة الوطن النحيل
يا خضرة الجرح العميق تشكّلي مرحا على بصر الجنين
من أين يأتي الحزن؟ ... ودعني الجليد
ومضى، ومزّقت التعاسة يا شهيد
من أين يجيء الحزن يا ساعي البريد؟[2]

إنها براعة صرفية وطاقة صوتية ودلالة نصية قوية نطق بها حزن الشاعر، الذي صار يتأرجح بين غربته ووطنه، بخيط الحنين والأسى.

---

[1] الديوان، ص 181.

[2] الديوان، قصيدة "الجميلة تقتل الوحش"، ص 185.

ج) صيغة فَعَلْ:

تواترت هذه الصيغة الصرفية في نصوص أزراج فبرزت كظاهرة أسلوبية لابدّ من ذكرها والوقوف على تمظهراتها. نجدها مكررة عادة معرفة أو نكرة في مثل هذه الكلمات (حذر، الوتر، القمر، سفر، شجر، المطر، الخطر، ...). يقول أزراج في قصيدته "أغنيات أخرى":[1]

تموت مدينتي
في الصباح والمساء
فؤادها حجر
وكل ما فيها ضجر
إلى أن يقول:
أنا مهاجر، مهاجر مع الرعود أشتاق المطر
مهاجر لكي أسوق الضياء في منازل الخطر

ونجد هذا الوزن أيضا في قصيدة "الوصية":[2]

قل للنخيل تعال
فيركب ناقته ويجيء ثمر
وقل للتراب تعال فيأتي زهر
وقل للصحاري تعالي
فتأتي بحر

هذه الكلمات (ثمر، زهر، بحر) جاءت على وزن "فعل" دون تعريف بالألف واللام. هنا نظرة تفاؤلية، جاء بها أزراج ليحول النخيل إلى ثمر، والتراب إلى زهر، والصحاري إلى بحر. هي نظرة حميمية إلى واقع وطنه الذي يتمنى له الخير والنماء.

[1] من الديوان، ص 154 و155.
[2] الديوان، ص 262.

وفي نصّ آخر بعنوان "أغنيات" أيضا برزت هذه الظاهرة الصرفية في قول أزراج:[1]

رأيت في المنام غادة تغازل القمر

هتفت: يا حبيبتي والريح تعزف الوتر

فقالت: انتظر

ودق ناقوس الخطر.

هناك صيغ صرفية أخرى، كتوظيفه لبعض الأسماء الممدودة، التي أحدث فيها صوت الهمزة الانفجاري قوّة وصوتا، رقيقا في كلمات (السماء، البكاء، العراء، الصحراء، الفضاء،...).

تجلت هذه الظاهرة الصرفية في قصيدة "رماد السماء"[2]، حيث يقول:

فتحنا أصابعنا في الفضاء

ومنها هوى وطن كان يوهمنا

برحيل الشتاء

وبالصيف يقرع أجراسه مثل لسع الغناء

فتحنا هوانا بكلّ جوارحه في الفضاء

ظلال الخيول

وبقّعها برماد المساء.

أيضا تمظهر هذا الوزن الصرفي في قصيدة "انتظار"[3]، حيث يقول شاعرنا:

وقلت أنها ستعبر الشوارع الزرقاء

وتخلع الحداد عن مدينة البكاء

فتزهر الطفولة الجرداء

الله يا سمراء

[1] المصدر نفسه، ص 61.

[2] المصدر السابق، ص 142.

[3] الديوان، ص 143.

كما نشاهد الروي هو الهمزة ختمت به هذه القوافي، فأحدث انسجاما صوتيا ودلاليا بالحفاظ على هذا القالب الصرفي المهموز الذي تفجّر قوة وصخبا.

د) صيغة اسم الفاعل:

يدلّ اسم الفاعل على الحدث والحدوث وفاعله، فهو وسط بين الفعل والصفة المشبّهة[1]: حيث جاءت بعض القصائد تعجّ بتوظيف هذه الصيغة منها قول شاعرنا .

سائر أنا إلى حيث يسير قطار البكاء.

سائر أنا إلى حيث يذهب هذا الرماد

سائر أنا إلى حيث يراني الظلام.[2]

إن توظيف صيغة اسم الفاعل للفعل الثلاثي "سار" جاء حاملا في طيّاته دلالة تلك الفاعلية المتواصلة، فكثّف أو كرّر الشاعر من استعماله لهذه الصيغة لما تثيره من حركية ناسبت عنوان القصيدة "القطار"، كما خدمت الحالة النفسية المتألمة لأزراج الذي سار به قطار الغربة إلى الحزن والكآبة.

وفي قصيدته "الهبوط إلى القصبة" تناثرت أسماء الفاعل في الأسطر من أفعال غير ثلاثية تارة وأخرى من أفعال ثلاثية، حيث يقول:[3]

وتبحر عيني

على سفن الدهشة الضائعة

ولست إماما

وأنزل أنزل محترقا

....

أنا طائر الليل ... أين بلادي

ووجه النخيل يحاصرني بالحنين

---

[1] فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2006، ص 41.

[2] قصيدة "قطار"، الديوان، ص 43.

[3] الديوان، ص 236 و237.

يبست على اسمك يا طائرامغترب !
وراحت تعدّ على الأصابع
جراح فم جائع
لبرق طفولتها الضائع.

2- التضعيف:

وهو من الصيغ الدالة على وضوح المعنى وتثبيته في الذهن، وله الأثر الواضح في إثراء القصيدة بنغم أكثر قوة والتحاما بنفس المتلقي، فاللفظة المشددة تمنح البيت أو السطر الشعري الجزالة والقوة والتأكيد. يقول ابن جني: "جعلوا تكرير العين في المثال دليلا على تكرير الفعل فقالوا: كسّر، قطّع، فتّح، علّق، ... وذلك أنهم جعلوا الألفاظ دليلة المعاني، فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل"[1].

ويبرز دور التضعيف أيضاً في إضفاء الحركة والتنوع في الإلقاء وتلوين طريقة الأداء معها (تاء الفاعل) كما في قصيدة "ساعي البريد":

تشرّدت الأرض و لم أجد غير الأشياء في ذاتها وتجاراً.
يروّجون لبكائي
عندما كنت طفلا حدّثتني أمي
عن سماء تحكمها أسماك
وحثّتني أن أصدّق خدعة الشهب
وأكذب نظام القمر.

فالكلمات المشددة توزعت على خارطة النص بين البداية والوسط، حتى تمنح الحدث حركة وديمومة أكثر منها لو جاءت في نهاية السطر.

نلاحظ في نص آخر ما الذي يحدثه التضعيف في نهاية السطر:

وكلّ الشجر
يغني ويبكي عليّ

[1] الخصائص لابن جني، المكتبة العلمية، القاهرة، تحقيق علي النجار، ط2، ج2، ص 104.

ويحرسني الظل يهرب طير إليّ.[1]

وكأن الحدث مخصص للشاعر وحده، بكاء عليه، وهروب إليه، لنعد إلى تضعيف البداية والوسط في موضع آخر أختم به هذا العنصر من قصيدة "كأنني أحلم":

لأنني مياه أمسكم

ماذا أغنّي للمسافات وللعشب الذي يؤنس فجر الموت؟

قلت لكم:

كي تملكوا الزمان

تمرّدواتمرّدواتمرّدوا

على زمان بؤسكم

فالكهف لا يزال كهفا

اسمعوا نبض علاقة الغراب بالعرق

تقمّصوا العلاقة.

إن صيغة (تمرّدوا) المكررة لما تحتويه من تضعيف تنتصب كبنية لغوية انتصابا واضحا، بحيث ارتكزت عليها الجملة الشعرية، فصورة التمرّد تغدو جاذبة لما يجاورها من صور ودلالات خاصة عندما ارتبطت بحرف الجر "على" على زمان بؤسكم. فالتمرد لا يكون إلا على الظالم والقاهر، مما زاد الفعل قوة ودلالة، شكلت خاصية أسلوبية لها أهميتها في النسيج العام للنص. وليس بعيدا عن هذا المعنى تمرّد أزراج على الحزب الواحد المحجر بصيغة التضغيف، وبلغة فاقت التحمل والصبر، وانفجرت غضبا وسخطا وشدة في قصيدته "العودة إلى تيزي راشد".

أيها الواحد كالقفر فإنا

نرفض الترهة في السجن والإنجاب في المنفى المشجّر

أيها الحزبالمحجر

[1] الديوان، ص 244.

إننا نطلب شيئا واحدا منك / تجدد أو تعدد أو تبدّد.[1]

نجد للتضعيف دورا واضحا في الأسماء "المشجر والمحجر"، وفي الأفعال "تجدّد، تعدّد، تبدّد" وصف + إلحاح وحثّ، كما نلاحظ أن تموضع التضعيف جاء في النهاية، خطاب صارخ موجّه لذات واحدة لكن بأكثر من لغة " التجدد أو التعدد أو التبدّد" انسجام صوتي وتماثل صرفي جعل النسيج الشعري متسقا، وكأن الشاعر كان لديه إحساس خاص تجاه رسم النص لدى المتلقي، لغة التضعيف هنا فيها تأكيد على رفض الواقع وحرص على التغيير. هذه الميزة الصرفية أو الخاصية الأسلوبية تجلت في النهاية، بعد المنادى "أيها" الذي تصدّر السطر، ليظهر للقارئ هوية المخاطب، ثم يلقي له الرسالة عبر شفرات نصّه وبلغة التضعيف، ليصبح التضعيف هنا بنية مهيمنة على كلّ النص الشعري من حيث الإيقاع والدلالة.

3- القلب والإبدال:

أ) القلب:

القلب ظاهرة صرفية صوتية، ميدانها إحلال صوت مكان غيره في الصيغة الإفرادية، وهو أنواع:

1- قلب يصيب جميع عناصر الصيغة بالتقديم والتأخير للحصول على صيغ جديدة لمعانٍ جديدة "كالذي يقال في كتب وكبت، وبكت"، وأكثر الأمثلة التي قلبت هذا القلب اللغوي على طريقة الاشتقاق الكبير ثلاثية الأحرف.[2]

2- قلب دون الأول: وهذا يصيب بعض أصوات الصيغة، فيزحزحها عن مواضعها تقديما أو تأخيراً لغاية صوتية غير دلالية، كالذي يقال في: "جذب وجبذ"، ويعرف هذا النوع بالقلب المكاني عند الصرفيين.

3- قلب خاص بأدوات المدّ، وهو من صور الإعلال عند الصرفيين، لأنّ "الإعلال تغيّر حرف العلة للتخفيف، ويجمعه القلب والحذف والإسكان"[3].

---

[1] الديوان، ص 128.

[2] صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، ص 205.

[3] ابن الحاجب، متن الشافية، ج3، ص 66.

وتكثر هذه الظاهرة في المعتلّ والمهموز، وشاع هذا الإعلال بالقلب، لأن القلب فرع منه، واختصّ القلب (بإبدال حروف العلة والهمزة بعضها مكان بعض، والمشهور في غير الأربعة لفظ الإبدال).[1]

ب) القلب المكاني:

هو تقديم بعض حروف الكلمة على بعض، وهو من سنن العرب في كلامها هو" تغيّر فونولوجي يؤثّر في ترتيب الأصوات داخل الكلمة، وقد عرّفه النحاة واللغويون بتعريفات متقاربة، حيث ذكر الرضيّ أنّ القلب تقديم بعض حروف الكلمة على بعض مخصصا أثره بالتقديم، والنقل يشمل التقديم والتأخير"[2]. وعرفه قاموس لونجمان للمصطلحات بأنه: "تغيير ترتيب صوتين في الكلمة"، ونص القاموس:

"Change in the order of two sounds in a word"[3]

ومهما يكن من أمرٍ، فإنّ القلب المكاني ليس منكوراً باعتباره ظاهرة لغوية، غير أنّه يحتاج إلى دراسة منهجية، غير تلك التي تعرضه بها كتب الصرف العربية .

ستحاول الدراسة في هذا المبحث تتبّع هذه الظاهرة الصرفية في قصائد أزراج عمر – حتى وإن لم تكثر –. نبدأ بالفعل "جاء"، وهو فعل أجوف مهموز اللام، اسم فاعله "جائي" على وزن "فالع" لاجتماع الهمزتين في نهاية الكلمة، انتقلت اللام التي هي الهمزة مكان العين قبل قلبها همزة، فتكون "فالع" بدل فاعل.

يقول أزراج في قصيدته "الوصية":[4]

لتصطاد حلما

وحين يجيء المساء

ينوح على صدره

---

[1] ابن الحاجب، متن الشافية، ج 3،المصدر السابق، ص 67.

[2] مأمون عبد الحليم وحية، القلب المكاني في البنية اللغوية – دراسة تحليلية –، مستلة من مجلة بكلية دار العلوم، جامعة الفيوم، 2010، العدد 24.

[3] Richards J. and Schmidt, R. (2002), Lougman dictionary of language reaching applied linguistics 3Kd edition, p. 32 of ut. Peas. Son. Education.

[4] الديوان، ص 258.

ويفهم أنّ الذئاب تظلّ ذئاباً .

ورد هذا الفعل أيضاً في قصيدة "أغنيات أخرى":[1]

في ليلها الجريح تسمع النواح

يطارد السماء

يا طائرا متى تجيء؟

أيضا وظف هذا الفعل بنفس الصيغة الصرفية في قصيدة "الوصية"، جاء فيه قول شاعرنا:[2]

وحين يجيء "الصومام" نساء الغيوم

يودع أشجاره ومرايا العشب.

فإذا تأملنا الفعل "جاء" في هذه الشواهد النصية نجدها أفعالا مضارعة اسم فاعلها "جائي" الذي حدث فيه القلب المكاني.

دلالته نفسية ساعدت على تطور الموقف الشعوري لأزراج، فقد خدم الفعل ما يختلج في داخل الشاعر.

هناك قلب مكاني على مستوى الفعل الأجوف "يئس" الذي تمظهر في أسطر من قصيدة "على باب قصر الحكومة"[3]، حيث يقول أزراج:

فنحن أتيناك عاما فعاما

وعاما فعاما رجوناك لكننا يئسنا

وفي نصّ **الوصية** يقول[4]:

وأزراج يرسل قلبا إلى حقله اليائس

ويرتب وجها

---

[1] الديوان، ص 154.

[2] المصدر نفسه، ص 255.

[3] نفس المصدر ص ،299

[4] – الديوان ص 251.

"اليأس" مقلوب عن الفعل "يئس"، والأصل فيه "أيِس" الذي وزنه "عَفِل"، ودلالة الفعل هنا التذمّر والاستسلام للقنوط والتشاؤم، فيأس أزراج من طول غربته، وفي المثال الثاني، يائس أصلها آيس، على وزن "عافل"

وفي أقوال العرب "تقديم العين على الفاء كما في "جاه" أصله من الوجه "أينق" جمعه "أنيق" بتقديم النون جمع ناقه و"آراء" أصله "أراء" جمع صحيح و"آبار" أصله "أبآر" أو بتقديم الفاء كما في "أشياء".[1]

وسأتوسع في ذكر أنواع أخرى للقلب حسب ما تواتر ذكره في النص الأزراجي.

ج) الإعلال وأنواعه:

الإعلال: "هو تغيير حرف العلة بقلبه إلى حرف آخر أو تسكينه أو حذفه".[2]

لغة: مصدره من الفعل المزيد أعلّ وعلّ الرجل من المرض، وعلّه الله، أي أصابه بعلة، والعلة المرض".

يؤدي الإعلال إلى حذف أو تسكين أو قلب حرف العلة حرفا لآخر، لذا قسّم إلى ثلاثة أقسام:

أولاً: الإعلال بالحذف.

ثانياً: الإعلال بالنقل (التسكين).

ثالثاً: الإعلال بالقلب.

ما كثر في خارطة النص الأزراجي الإعلال بالنقل، والإعلال بالقلب، لوجود الفعل "يمشي" بصيغٍ متعدّدة، وكذا الفعل "قال" و"قام".

1* الإعلال بالنقل:

من أمثلة **الإعلال بالنقل**، أو ما يسمى بالتسكين توظيفه للفعل "مشى" في أكثر من نصٍّ شعري، بصيغٍ صرفية متعددة: "أمشي، يمشي، تمشي، نمشي".

[1] مدونة التعليم الاعلال والقلب والإبدال ابن السكيت " القلب والإبدال ".

[2] د. محمد فاضل السامرائي، الصرف العربي، أحكام ومعان، ص 217.

ورد في قصيدة بعنوان "حلم":[1]

أظلل ظلي، وأسحبه في الدروب الطويلة

وأمشي لعلّ المسافة تعيد لي الفرحا.

وقوله أيضاً:[2]

وها أنني داخل الكتب الآن أمشي

ولست أرى غير نار.

الأصل في الفعل "أمشي" "**أَمْشِيِّ**"، أي حذفت حركة حرف العلة، ونقلت إلى الحرف الصحيح قبله "الشين"، فجاء مكسورا وناسبته الياء.

وورد نفس الفعل في نصّ "انتظار":[3]

الله يا غريبة الأسرار

إني هنا سيمفونيه

تمشي على الرصيف تسأل الظلام.

والأصل في "نمشي" "تمشي" حذف للحركة ونقلها إلى الحرف الصحيح قبلها.

وظف هذا الفعل في قصيدة أخرى "العودة إلى تيزي راشد".[4]

أختفي داخل نفسي ضدّ يأسي ثمّ أمشي

نحو سعدية أمشي وبذكر

الحبّ تزداد الخطى عشقا وزهواً.

وظف هذا الفعل أيضا في قصيدته "يوميات مغترب يمزق الخريطة"[5]:

وها أنني داخل الكتب أمشي

ولست أرى غير نار

---

[1] الديوان، ص 273.

[2] المصدر نفسه، ص 268.

[3] الديوان، ص 144.

[4] المصدر نفسه، ص 125.

[5] الديوان، ص 268.

تحاصر ورده

فلا يستقيم النطق بغير أمشي. لقد أحدث هذا الإعلال خفّة في النطق وجمالا، وانسجاما بين الحركة المنقولة وحرف العلة "الياء". وتكرار الفعل " أمشي " يناسب قصة أزراج مع السفر والغربة .

2* الإعلال بالقلب:

كثر توظيفه في النص الأزراجي خاصة مع الفعل "قال" الذي يخدم لغة الحوار والخطاب، لأن شاعرنا يخبرنا عن قصته مع الحياة ومع الاغتراب والمعاناة. إذا كان الأصل في الفعل" قال" هو " قَوَلَ" فقد ابتعد شاعرنا عن الثقل في النطق وغير المألوف، وانتهج الخفة في النطق في العديد من النصوص والمواقف.

جاء هذا الفعل في قصيدته "قصيدة حب":[1]

يا أيها الفقراء

فما قال رب السماء اعبدوني وأنتم حزانى

وما قال وجه الشهيد اصفعوني رثاء

أيرثني الخلود فناء؟

هنا قلب حرف العلة (الواو) إلى حرف علة آخر هو (الألف) لتناسبها مع الفتحة قبلها.

كما قلب (واو)" قام " ألفا لتناسبها مع القاف المفتوحة، فوظّف الإعلال بالقلب الذي جرت عليه الألسن العربية، بطريقة تلقائية، قائلاً في قصيدته "الهرم":[2]

عندما غنّت خطاك على الأدراج

قام الحمام من سباته، والحصى

من كهفه وارتدى السماء

الأصل في "قام" "قوم" قلبت الواو ألفا للتخفيف والانسجام.

[1] المصدر السابق، ص 287.

[2] الديوان، ص 52.

و"مصدره (قوام) فوقعت الواو بين القاف المكسورة والألف قلبت ياء لتصير (قياما)".[1]

قلب أو نطق بأصل ما هو مقلوب في الفعل "ساق" حين أرجعه إلى المضارع، فقلب "الألف" واوا، أي أرجعها إلى أصلها لأن المقام يتطلب ذلك في الجمع "يسوقون" الواو تناسب الضمة، قائلاً[2]:

كلّ من أحببناهم غادروا من متردم إلى الأقفاص

هاهم يسوقون الشهداء في "سوق الحراش"

ودائما في باب القلب، أي الإعلال بالقلب وظف أزراج "الفعل صاح" المعتل الوسط بالياء "لأن مصدره" "صياح" ماضيه "صَيَحَ" لثقل النطق، ولعدم تناسب الياء مع الفتحة قلبت "ألفا". جاء ذلك في قصيدته "يوميات مغترب يمزق الخريطة":[3]

هل الحروف درب؟ هل البحر مع الأحبة؟ قل لي

كشفت جراحي – وصاح المدى – فاستحلت منار.

والأصل "صيح المدى"، غير أنّ المنطوق والمعروف على خارطة النص أبلغ وأقوى وأجمل.

د) أنواع أخرى للقلب:

هناك أنواع أخرى للقلب منها:

– **قلب الواو والياء** همزة "إذا وقعتا عينا لاسم فاعل قد أعلّ في عين فعله الماضي مثل (قائل وبائع) وأصلها قاول وبايع، لأن فعلها: قال يقول وباع يبيع، فالأول واوي العين، والثاني يائي العين، لذا قلبت الواو والياء همزة في اسم الفاعل".[4]

يقول أزراج:

---

[1] د. محمد فاضل السامرائي، الصرف العربي، أحكام ومعانٍ، ص 228.

[2] – **الديوان** ص 78

[3] المصدر نفسه، ص 268.

[4] محمد فاضل السامرائي، الصرف العربي، أحكام ومعان، المصدر السابق، ص 217.

أيها الحزب المحجر

إننا نطلب شيئا واحدا منك تجدّد أو تعدّد أو تبدّد

فأنا القائل لا واحد إلا الشعب والباقي زبد.[1]

والأصل فيها "القاول" قلبت الواو همزة لتناسبها مع الألف قبلها.

- قلب الواو والياء همزة:

إذا تطرفتا بعد ألف زائدة، أي إذا وقعت إحداهما في آخر الكلمة وقبلها ألف زائدة مثل كساء وسماء ودعاء. فالهمزة في هذه الكلمات مبدلة عن واو إذ أن أصلها – كسا وسما ودعا – ولأنها من "كسوت وسموت ودعوت" فلما جاء حرف العلة (الواو) متطرفا وقبله ألف زائدة قلبت همزة.[2]

وشاعرنا وظف كلمة "سماء" بكثرة في قصائده، سأحاول ذكر بعض النماذج:

1- يا أيها الشجر الجريح

مدّ الفروع إلى السماء وغصّ بجذرك في التراب وغنّ أسرار الملاحم.[3]

2- حدّثتني في بساطة

عن زمانٍ صار فيه الرأس ممدودا إلى القبو

وساقٍ للسماء

عن زمان الموت، والموت وقوفا.[4]

3- في ليلها الجريح تسمع النواح

يطارد السماء

يا طائر الماء من تجيء؟[5]

---

[1] الديوان، ص 128.

[2] الصرف العربي، أحكام ومعانٍ، ص 218.

[3] مقاطع، ص 217.

[4] قصيدة "حديث حبيبتي،" ص 202.

[5] قصيدة " أغنيات أخرى" ص 154.

4- وأحمل هذي السماء الوديعة ...[1]

فالسماء هنا أصلها سما ولأنها من الفعل سموت، وإنما قلبت الواو همزة لأنها متطرفة مسبوقة بألفٍ.

– تقلب الواو والياء همزة أيضاً إذا وقعتا في جمع تكسير بعد ألف (مفاعل) وما يشبه هذا الوزن في عدد الحروف وحركاتها كفعائل وفواعل، بشرط أن يكون كلّ من الحرفين مدة ثالثة زائدة في المفرد.[2] كما في لفظة عجوز وعجائز وهو مثال واوي، لأن الواو في كلمة (عجوز) حرف مدّ زائد ليس من أصل الكلمة، وحين الجمع نقول: (عجاوز) ثمّ نقلب الواو همزة فتصبح (عجائز) لمناسبتها للألف.

هاهو شاعرنا يوظفها في قوله:[3]

أيها الصديق، نحن الباحثين عن المجد في هذا الزمان

وعن الصلصال بين أيدي العجائز.

– ربط العجائز بالصلصال لأنهنّ يشتغلن بصناعة أواني فخارية منه، وهذا رمز للأصالة، والحنين للأهل والوطن.

– "فعجائز"، لو بقيت مثالاً واوياً لصعب النطق بها "العجاوز" لذا قلبت همزة.

– هناك ظاهرة صرفية برزت في قصيدة واحدة بتكرار اسمي الفاعل "جائع وضائع".

يقول أزراج:[4]

بكى ظلها

وراحت تعدّ على الأصبع

جراح فم جائع

لبرق طفولتها الضائع.

---

[1] قصيدة "تيزي راشد" ص 242.

[2] د. محمد فاضل السامرائي، الصرف العربي، أحكام ومعانٍ، ص 219.

[3] الديوان، ص 96.

[4] الديوان، ص 237 و238.

إلى أن يقول:

ها أنني أبصر الأغربه

على جسمك الخيمة الضائعة.

- ثم يوظّفها في نصٍّ آخر قائلاً:[1]

أيها الوطن الذاكرة

إننا نرحل.

أيها الوطن الجائع الضائع

إنهم يقبلون.

هناك تجانس صوتي ودلالي بين هذه الأسماء، بالإضافة إلى ما حدث فيهما من قلبٍ، حيث قلبت الواو في الجائع إلى همزة، لأنها من الفعل "جاع يجوع" فهو جاوع لثقل النطق، ولعدم تناسب الواو للألف قلبت همزة فصار الاسم جائع. كذا "ضائعة أو ضائع" مثال يائي من الفعل "ضاع ضيع فهو ضايع"، قلبت الياء همزة فصار الاسم – ضائع – وهو الأحسن نطقاً وصرفاً.

مع الإشارة إلى أنّ أزراج كرّر توظيف لفظة ضائع في أكثر من نصّ، ليعبّر عن تذمّره من ضياعه وسط وطنه وبعيداً عنه، وحتى ضياع وطنه.

هـــ) الإبدال:

لغة:بدّل الشيء وبدله وبديله الخلف منه، والجمع أبدال واستبدله واستبدل به كلّه اتخذ منه بدلا، وأبدل الشيء من الشيء وبدّله اتخذه منه بدلا، وأبدلت الشيء بغيره. وبدّله الله من الخوف أمناً وتبديل الشيء تغييره وإن لم يأتي ببدلٍ، واستبدل الشيء بغيره وتبديله به، إذا أخذ مكانه.

[1] الديوان، ص 224.

اصطلاحاً: قال الجرجاني "هو أن تجعل حرفا موضع حرفٍ آخر لدفع الثقل، وهو التغيير الحاصل في لفظ من الألفاظ بتطوّر أحد الأصوات فيها إلى صوت آخر مع بقاء المعنى واحدا، نحو: رجل مهذرب ومهذرم، أي كثير الكلام"[1].

والإبدال يخص الأحرف الصحيحة بمعنى أن نضع حرفا صحيحا مكان حرفٍ[2] صحيح آخر، أو مكان حرف علة.

الإبدال الصرفي قسمان:

أ- إبدال صرفي (المطرد).

ب- إبدال لغوي (غير مطرد).

المطرد: وهو الذي ينضبط بقاعدة معينة وله حروف محددة (الصاد –الضاد – الطاء – الظاء) وجب إبدالها طاء كقولك : اصطبر، واضطجع، واظطعنوا، واظطلموا، والأصل (اصتبر واضتجع) فأبدل من تاء الافتعال طاء، وإن وقعت تاء الافتعال بعد الدال والذال والزاي قلبت دالا نحو ازداد وادان وادكر الأصل : ادتان وادتكر ،فاستقلت التاء بعد هذه الأحرف فأبدلت دالا يحدث هذا الإبدال إذا وقع الفعل على صيغة افتعل وكان جذره الثلاثي مبدوءا بأحد الحروف التالية: (الواو، الباء، الهمزة، الزاي، الدال، الذال، الطاء، الظاء، الصاد).

غير المطرد: أمّا النوع الآخر هو الإبدال اللغوي، هذا النوع لم يتقيّد بقاعدة و لم يقف عند حدّ وإنّما جاء وفق ما كان يحكمه السماع، حتى ولو مرّة أو كلمة واحدة على العكس من النوع الأول، كما في قولهم: في القسم هيّم الله وأيم الله، وهياك إياك، وقولهم أيضا: الهاء من هرقت أصلها همزت وهي مبدلة منها للتخفيف وكثرة الاستعمال والأصل أرقت.

ومن أمثلة الإبدال المطرّد عثرت على فعل أبدل فيه حرف صحيح بآخر صحيح، سنترك المثال الشعري يكشف عن هذه الظاهرة الصرفية في قول أزراج:

لنرحل

[1] – الكنـــز اللغوي في اللسين العربي نقلا عن نسخ قديمة حققه أغست هفنر المصدر السابق.

[2] الكنز اللغوي في اللسين العربي نقلا عن نسخ قديمة، حققه أوغست هفنر، معلم اللغات السامية في كلية قينا الحمية .

أعده فأعطيك "غدو" شباكا لاتسجل هنا

لتصطاد حلماً

وحين يجيء المساء

ينوح على صدره

في الفعل "تصطاد" أبدل التاء "طاءً" لتناسبها مع الصاد وهو إبدال واجب، والأصل في الفعل "تصتاد" فلا يعقل أن يرتفع اللسان نطقه ويقوى مع الصاد ليعود وينخفض مع التاء. فالتاء وقعت حرفاً ثالثاً في الفعل لذا وجب إبدالها "طاء". فهنا جاء الإبدال بدافع الانسجام.

المبحث الثالث: خصائص المستوى التركيبي.

يرمي هذا الفصل إلى دراسة المستوي التركيبي، وذلك بتحليل البنى التركيبية في نصوص أزراج عمر- وسنعتني هنا بمحاور عدة نحاول أن نستطلع البنى الأسلوبية عن طريق رصد الكيفية التي يتشكل بموجبها النص الشعري لأزراج عمر.

وفي هذا الفصل مباحث عدة:

1-الخبر.

الخبر هو ما يحتمل الصدق والكذب لذاته[1] ويقصد بصدق الخبر مطابقته للواقع، وبكذبه عدم مطابقته له.[2]

والجمل الخبرية هنا هي جزء من الصياغة الأدبية لقصائد أزراج بما تحمله من دلالات وطنية ومعاناة نفسية غلبت على أشعاره، لها بصماتها الجمالية والدلالية.

والجمل الخبرية حسب تواترها في قصائد أزراج تنوعت بين الابتدائية أي غير المؤكدة والمنفية والشرطية، والملاحظ غلبة الجمل الخبرية المصدرية أي المقترنة بأن، وكذا الجمل الخبرية المبتدئة بالضمير.

أ) الجمل الخبرية غير المؤكدة:

وفيها يكون المخاطب "خالي الذهن من الحكم وفي هذه الحال لا يؤكد له الكلام، لعدم الحاجة إلى التوكيد"[3] . وبما أن أزراج يخبرنا كقراء عما يشعر به من غربة هنا وهناك، وهو مقتنع بذلك، فلا أجده بحاجة إلى توكيد ذلك لأن نبرة الذاتية والمتكلم طغت على أشعاره من ذلك ماورد في قصيدته "مترل ليس للحب".[4]

هذا الفضاء ليس ملائما لنفخ الماء

هذا الفضاء صدى تهوى فيه الكلمات

---

[1]- جواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي ص51 .

[2]- عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص20.

[3]- جواهر البلاغة، المصدر السابق، ص53 .

[4]- الديوان، ص 45.

في برزخه حاولت أن أجمع النخلات
كلها في زفرة واحدة
في قبضة واحدة في بكاء الصفصاف
حاولت أن أسدل البحار وأن
ألقي الضفيرة على الكون
أن أقص الحكايات في نبضة
واحدة، أن أحزم المجرات
وأطلقها على الزمان المطلق
أن أقنع النمر بالقبض على الدهشة

هنا يخبرنا أزراج عن استيائه ورفضه لواقعه المؤلم محاولا الجمع بين واقعه وأصالته وبيئته التي اشتاق لأحضانها، موظفا اسم الإشارة "هذا" ومعبرا عن رغبته بتوظيفه لحرف النصب والمصدر "أن" أكثر من مرة (أن أجمع، أن أسدل، أن أقص، أن أحزم، أن أقنع...) وكأني به يسرد قصته مع قدره بالجمل الخبرية المعبرة عن ذلك.

– وها هو أزراج يخبرنا عن عزلته ورغبته برمزية رائعة في قصيدة بعنوان "العزلة" [1] قائلا:

أنا البربري الأشد عزلة في الصحراء
في حضرة من لا أهوى
ومن لا أهوى هو المنفى
أنا ابن الملوك وبرق الزيتون
وصيحات الأوراس وهو يلتبس
البرزخ قفطانا
ها أنا أرى "عقبة" يبيع سيفه في الحانات
في آخر الليل يبكي الغمد
على النصل الذي يراق على جوانبه الفقر

[1]– المصدر السابق ،ص 83 .

فلماذا نحن هكذا ننام على الطوى

أو يجرنا "الموالي" ويغر بنا الاسم ؟

هنا أخبرنا أزراج عمر عن شعوره بالعزلة وعكس ذلك على الصحراء المعزولة لشدة حرها، وهو يعيش مع الناس ويشعر بالغربة، يذكرنا بنسبه الجزائري ويتحسر على ضياع زمن الأبطال من قبله فكأن زمن عقبة الفاتح لم يعد له مكان في وطنه، ويتساءل عن مصيره الذي أخذت الغربة من حياته زمنا طويلا، كل ذلك جاء بجمل خبرية اسمية في معظمها مكونة من مبتدإ وخبر "أنا البربري، أنا ابن الملوك، ها أنا أرى ..."

ب) الجمل الخبرية المؤكدة:

وإن كانت الجمل الخبرية غير المؤكدة أكثر تواترا في أشعار أزراج عمر، لكن هذا لم يمنع من وجود جمل خبرية مؤكدة . فالمقام يعطي الذوق الشعري توهجا قويا بتفاعله مع الألفاظ والتعابير في دلالتها، ومن المؤكدات التي وظفها أزراج عمر في قصائده:

"إن" : حيث يقوم توظيف (إن) التوكيدية على صورتين تمثلان حضورا خطيا لهذه الأداة في قصائد أزراج عمر بالنظر إلى اسمها ظاهرا أو ضميرا متصلا.

الصورة الأولى :إن + اسمها (ظاهرا) + خبرها (ظاهرا أو جملة أو شبه جملة) يتضح حضورها بهذه الصورة في قول أزراج عمر :

يا امرأة تحرق ظل عاشق كي لا يكون، أقالت النبوءة[1]

إن عشق الإنسان في أواخر الأزمان

في نية الحملان

تفترس العقبان

أحلامه.

فقد جاء اسمها مفردا ظاهرا، ومثال آخر جاء في قوله:[2]

أيها الحزب الذي يدعي الوسط

---

[1]- الديوان : ص192.

[2]- المصدر السابق، ص 130 .

إن شعبي قد قنط

كل شعبي قد قنط

صدق الكافر بالجنة إن كان بها قواد

وشرطي ولص وسوط

هنا يؤكد أزراج عمر قنوط الشعب الجزائري من الحزب الوحيد الحاكم في البلاد (كل شعبي قد قنط).

الصورة الثانية: إن + اسمها (ضميرا متصلا) + خبرها (ظاهرا أو جملة). ويبدو أن هذا المظهر أكثر ورودا من الأول من ذلك ما ورد في قوله في:[1]

إنني من ملكوت الجرح جئت

موسمي ليس صراخا، محزن أن تشرح الغربة زهوا

أو جوادا يقفز الحاجز والنار مياها.

فقد جاء اسمها ضميرا متصلا وهي ياء المتكلم، وخبرها الجملة الفعلية "جئت"

كما جاء توظيف إن مع الضمير المتصل اسمها أيضا في قصيدته "الطريق إلى غرناطة"[2].

أيها الحزب الوحيد

أدرك الشيب الصغار

أيها الحزب الوحيد

غزت النار الديار

أيها الجالس كالقفر علينا

أيها الواحد كالقفر فإنا

نرفض الترهة في السجن والانجاب في المنفى المشجر.

أيها الحزب المحجر

إننا نطلب شيئا واحدا منك تجدد، أو تعدد أو تبدد.

---

[1]- الديوان، ص195 .

[2]- المصدر السابق ص128 .

فقد أكد الشاعر بهذه الأداة الموصولة بالضمير المتصل اسما لها على رفضه التام للحزب الواحد الحاكم بعد الاستقلال ورغبته في التجديد أو تعدده أو تبدده.

– وتحدد التوكيدات أيضا بتوظيف "قد" وإن كان تمظهرها قليلا لكنه لم ينعدم.

قد : "تفيد التحقيق أمام الماضي"[1] أي تحقق مابعدها بلاغيا. غير أنها قي بعض أشعار أزراج الحزين والمغترب أفادت التحقيق أمام المضارع كما في قوله: [2]

قد يرحل النخل يوما إلى قلبها
ويطرق وادي الشريعة
وأحلم فوق الصخور بوجه صليحة
وأسكن قطرة ماء

فقد أفادت "قد" نظرة الشاعر المستقبلية "قد يرحل" وإيمانه بتحقق أمنيته وعودته إلى أحضان بلدته وأهله وأحبته.

– وعثرت عليها أيضا متبوعة بالمضارع في قوله :[3]

كان ميعادي مع البرق قديما والبريد
أغلق الأبواب من عهد بعيد
ولذا صرنا غريبين ولو في الحلم يا لوحة صبح
قد تعفر.

هنا أفادت تحقق ما بعدها على وجه التمني أو الإيمان أو اليقين بالتحقق.

ج) الجمل المنفية:

والنفي خلاف الإثبات وهو من الحالات التي تلحق المعاني المتكاملة المفهومة من الجمل التامة، وأما المعنى فهو المضمون الذي وقع عليه النفي على الجمل الاسمية أو الفعلية، ويتم ذلك بأدوات تتموقع حسب حاجة الشاعر إلى استعمالها بما يتوافق ومقتضى الحال.

---

[1]– نصر الدين تواتي، مفتاح التراكيب اللغوية –د.ط. دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1994، ص47.

[2]– الديوان ص230 .

[3]– المصدر السابق ص220 .

لا: "تدخل على الجملة المثبتة، بتعدد أشكالها فتنفى مضمونها وتخلصها إلى زمن معين"[1].

– هذا المثال من قول الشاعر أزراج عمر من قصيدته "سقوط حوار"[2].

هي لا تدري بأني عاشق الوجه المؤطر.

هي لا تدري بأني عاشق الجرح المغني في القيود

وبأني قمر يهزأ بالغيم الحقود .

هنا يؤكد بالتكرار عدم دراية المخاطبة بعشق الشاعر للوجه المؤطر وعشقه الجرح المغني في القيود.

– وها هو أيضا يوظف "لا" النافية في موضع آخر قائلا:[3]

يا أيها الوجه الشجر

يا أيها الوجه المطر

علمتني كيف أموت واقفا

لا هاربا

علمتني كيف أطارد الأشباح صارخا

لا ساكتا

فالشاعر يثبت وينفي : أموت واقفا لا هاربا

صارخا لا ساكتا.

ثم يعود ويخبر مثبتا لا منفيا:

يا أيها الوجه الوطن

أنا سحقت

أنا بكيت

---

[1]– عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب د.ط. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1987 .

[2]– الديوان ص220 ص 220. ج2–ص203.

[3]– المصدر السابق نفسه ص158 .

– وقد وظف هذه الأداة أيضا في قصيدته أغنية السعادة.[1]

هو لا يعرفها، كان المساء
يسحب الذيل، ويمتد جسورا في الفضاء
حين مرت
والعيون
كلها تبحث عن سر قديم في الخطى في جسمها يرحل
حقل الياسمين
هو لا يعرفها، كان الحنين
عشبة في قلبه تنبت في كل الفصول
هو لا يعرفها

فقد كرر أزراج "لا "النافية مع نفس الفعل "يعرفها" ليخبرنا عن نفيه لمعرفة معنى السعادة، فقد حرمته الغربة من الفرحة والسعادة في ربوع وطنه، وكسرت حاجات قلبه بتكراره لهذه الجملة الخبرية المنفية "هو لا يعرفها" ليؤكد أن الغربة أدخلته في دوامة الحزن فجاءت قصيدته محكمة التركيب بنفي فكرة عاشها.

لم: وهي من أدوات النفي العاملة، وعملها الجزم في الفعل المضارع وصرف معناه إلى الماضي[2] وقد عثرت عليها في بعض قصائد أزراج عمر بأغراض بلاغية، كما في قوله من قصيدته "الجلادون":[3]

لم يبقوا لنا من أصدقاء
كل من أحببناهم نشروهم رمادا في الريح
لم يعد لنا في هذا البر من صفصاف
عليه سيل محل أحلامنا

[1]– الديوان ص205 .

[2]– انظر عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج2، ص221.

[3]– الديوان ص77.

ها هم الشهداء يخرجون من قبورهم يصنفون مخداتهم
وفجأة يخنقون
ولا ترى سوى طيور تنام على أعمدة التلغراف
لم يبقوا لنا في هذا البلد البردان
سوى القتل الموزع بالعدل على المساكين فقط
ها أنا أغمس في ليل التاريخ أجنحتي
لم يبقوا لنا من هذا البلد الأمين للجاهلية الأولى
غير صف من القرب الجوفاء

فأزراج هنا مزج النفي مع القصر، إذ أدخل "لم" على الفعل المضارع "يبقوا" فكانت علامة الجزم حذف النون، ليؤكد لنا ويخبرنا عن عمل الجلادين بأصدقائه سوى الفراغ والهجران، كما قال: سوى طيور تنام على أعمدة التلغراف إشارة منه إلى الفراغ، والشعور بالأسى والحسرة، ثم نجده يوظف معه أدوات الاستثناء، سوى وغير وكأنه يجيب على دلالة الفعل الذي نفاه ماذا بقي بعده.

وها هو يوظفها في موضع آخر من قصيدته "حلم".[1]

لم تؤرجحك الصوفية تحت زهو ظل الزهو
بددت ريح الحرب ألوانك

ثم تتوالى الأسطر يعود الشاعر لتكرار الجملة المنفية بلم قائلا :

لم تلدك الصوفية تحت زهو الظل
وفي الحلم فرت الأرض
مرة أخرى، وصرنا بعيدين، وأدركنا شيب الصحراء

هنا الشاعر غير الفعل المجزوم "بلم" لم تؤرجحك، لم تلدك.

وكلا الفعلين ناسبا عنوان القصيدة، "حلم" الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق فهو بعيد عن الواقع ويبقى مجرد حلم، في اعتقادي أن أزراج نفى "بلم" أحلام طفولته وشبابه في

[1]- الديوان، ص23.

بلاده، تحت زهو ظل الزهو حتى أنه نفى ولادته هو أو من يخاطب في أرضه وقد تكون الصوفية هنا إمرأة قصدها الشاعر.

وعثرت عليها أيضا قبل الناسخ كان حيث يقول شاعرنا في قصيدته "الطريق إلى أثمليكش" [1]

وفي الطريق إلى "بوجليل" سارت إلى جبال "إغيل " حافية
لم يكن له زاد سوى صرخات نهر الصومام
في الطريق إلى (بني مليكش) فقد الرجال الرجال
وغاب الفجر في أفواه النمور
ماذا تريد المليكشيات من غيم يسرح في أكف فارغة ؟
هو لم يكن يلبس الصوف
نايه جاء مرتديا بحارا سبعة.

في هذه القصيدة، رغبة من الشاعر في العودة إلى أثمليكش وحنين جارف إلى رؤية نسائها وهن يحملن الجرات، كما أخبرنا عن مداشرها وجبالها وكيف أنه اغترب عن أهله وناسه وحرم من رؤية هذه المشاهد، فجاء نفيه مقترنا تارة بالاستفهام المكرر، ماذا تريد المليكشيات لماذا يلدن لحى وأطفالا ؟

وتارة أخرى قرن نفيه بالحصر، " هو لم يكن يلبس إلا النار" دائما نزعة رفضه للغربة ماثلة في أسطره الشعرية.

وسأختم هذا الجانب بمثال آخر أكثر فيه الشاعر من "لم" يقول في نصه العودة إلى تيزي راشد:

أيها لطفل المشرد 2
لم تسعك الطرقات والقطارات وأمواج الإذاعات ولبلاب الشفه
لم تسعك نقطة أو فاصلة

[1]- المصدر نفسه، ص105.
2- المصدر السابق، ص 124

فلن تحكي إذن قصة أشجان الطفولة؟

لم يعد سحر الكلام- خبزة أو مزرعة

هكذا ضاع اليمام

بين يدي غابتنا المحترقة.

هنا عبر أزراج عن ضياعه في بلاد الغربة...

ما النافية : "تدخل على الجملة الفعلية المثبته فتنفيها في الزمن الماضي إذا كان فعلها ماضيا أو في الزمن الحاضر إذا كان فعلها مضارعا"[1]

ومع أن توظيفها في أشعار عمر أزراج جاء قليلا إلا أني عثرت على بعض تمظهراتها كما في نصه "قصيدة حب":[2]

أرى الأرض تشرق قمحا ووردا

فيا أيها الفقراء

لنذكر بأن البكا ما بنى وطنا

لنذكر بأن الدموع غيوم

تقيد صبحا دنا

ويا أيها الفقراء

فما قال رب السماء اعبدوني وأنتم حزانى

وما قال وجه الشهيد اصفعوني رثاء

أيرثني الخلود فناء؟

هنا النفي "بما" أفاد التوجيه وتصحيح نظرة سوداء حزينة بأخرى سعيدة، فيها خير ونفع فالبكاء أبدا ما بنى وطنا بل علينا بالجد والحب لنحصل على السعادة.

وها هو يوظفها في موضع آخر من أشعاره المتمردة على واقعه.[3]

---

[1]- عبد الله بوخلخال، المصدر السابق ص 216.

[2]- الديوان ص287 .

[3]- المصدر نفسه، ص297 .

البلاد تخون أحبتها وتقاتلهم في العراء
أنا ما قتلت الحمام
تريدون أن أوضح ؟ بالشرط أن تحرقوا المقصلة
تريدون أو أوضح ؟ بالشرط أن ترجعوا الغرباء
أنا ما أحترفت الكذب
لذا أكثر القاتلون

وتتوالى نظرته الناقمة والساخطة على من تسببوا في غربته وابتعاده عن وطنه "فما" هنا دخلت على الجملة الفعلية الماضية فنفتها لأن الشاعر هنا يبرئ نفسه وذمته من القتل للسلام، ومن احتراف الكذب.

د) الجملة الشرطية:

الشرط "هو كل حكم معلوم يتعلق بأمر يقع بوقوعه فيتحقق الأمر الآخر".[1]

ولا يتم ذلك إلا بأدوات تتباين محالها الإعرابية بحسب طبيعتها النحوية واستعمالاتها البلاغية التي تمثل ظاهرة أسلوبية لها حضورها المقامي في أشعار أزراج عمر.

وفي وجود العلاقة بين المستوى النحوي والغرض البلاغي وجدنا نماذج كثيرة بأدوات شرطية متنوعة متباينة نسبها بين القلة والوفرة لكنها ارتبطت بجوابها، لأن الجواب نتيجة حتمية للشرط.

الأداة + فعل الشرط + جواب الشرط

وبما أن قصائد أزراج من الشعر الحر فقد تكررت أداة الشرط حسب مقامها في كثير من الأسطر منها:

إذا : فهي تستعمل بحسب أصلها في ل ما يقطع المتكلم بوقوعه في المستقبل ومن أجل هذا لا تستعمل" إذا" إلا في الأحوال الكثيرة الوقوع".[2]

[1]- التعبير الزمني عند النحاة العرب، المصدر السابق، ص159.

[2]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص143 .

وهي من أدوات الشرط الدالة على الاستقبال والتي تفيد ربط جملتين، وجعل الجملة الأولى سببا لوقوع الثانية والأصل فيها أن يكون الشرط مقطوعا بوقوعه"[1].

كما جاء في قول شاعرنا عمر[2].

أنا البربري النحيل
إذا ضاقت الدنيا علي، أوسع حظ الحلم
إذا حاصرت شفتي صخرة الغم
أدق على الغيم
وأخف للغرباء سحاب الهديل
وأشعل نهرا وراء ثلوج الزمان

فقد ارتبط الجواب بالشرط وكانت الجملة الأولى "ضاقت الدنيا علي" سببا لوقوع الجملة الثانية "أوسع حظ الحلم " كما تحقق ذلك في الجملة الشرطية الموالية: "إذا حاصرت شفتي" جوابها تحقق في الجملة "أدق على الغيم"، والحقيقة التي أكدها أزراج في هذه الجمل الشرطية هي تفاؤله ورفضه للغم والتشاؤم حتى يستمر في الحياة ولا يموت قنوطا ويأسا.

قد لا تصادفنا "إذا" الشرطية كثيرا لكنها تمظهرت للدارس ما في هذا النص الشعري الآخر "الملوك"[3]

لنسلك منعطفا آخر
الوقت ملائم تماما للنفخ في الريح
إذا ذهبنا باتجاه القلعة، وجدنا
الصحراء، وملوكا يصنفون القرويات في قبو
لنسلك مسارا آخر
الوقت ملائم تماما لصيد الينابيع

[1]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص97 .
[2]- الديوان، ص 87.
[3]- الديوان، ص35 .

هنا الشاعر يقدم أو يعرض لوحات ومشاهد ينتقد بها واقع وطنه وبالأحرى مدينته، موظفا إذا الشرطية في مقام الحقيقة المكانية التي تناسب الملوك، إذا ذهبنا باتجاه القلعة، جوابها وجدنا الصحراء، دلالة على الضياع وعطف عليها الملوك، وملوكا يصنفون القرويات في قبو، دلالة على الظلم والظلمة. هنا يبدوا أزراج ناقما ورافضا.

لو: الأداة الشرطية الأكثر تواترا في الجمل الشرطية عند أزراج. فهي" للشرط في الماضي مع القطع بانتفاء الشرط فيلزم انتفاء الجزاء كانتفاء الإكرام في قولك: لوجئتني لأكرمتك، ولذلك قيل هي امتناع الشيء لامتناع غيره".[1]

ويلزم كون جملتيها فعليتين، وظفها شاعرنا أزراج في الكثير من القصائد كهذا النموذج.[2]

وأمضي إلى شاعر
وأحمل هذه السماء الوديعه
على راحتي كان يعشق "ثيزي راشد"
ويحتضنها حجرا حجرا
ولو أنها عرفت، لبكت
وأبكت جميع الصغار

هنا دخلت على جملة اسمية منسوخة واقترن جوابها باللام قرن امتناع بكاء ثيزي راشد بامتناع معرفتها لمدى شوقه وعشقه لمسقط رأسه أو بالأحرى بلدته

وفي موضع آخر دخلت على فعل ماضي ناقص في قول أزراج من قصيدته تيزي راشد [3]

لو كان للسلام
حبيبة تهوى القبل
لكنت شمسا فوق جفنها
لو كان للسلام

[1]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ،ص102.

[2]- الديوان ،ص242.

[3]- المصدر السابق، ص140.

حديقة مهجورة
لكنت مثل زهرة لا تعرف الذبول
أهدهد الحقول
وأفرح الفصول
لو كان السلام
سفينة بلا شراع
لكنت ذلك الشراع
لكنت ذلك الشراع

هنا أفادت "لو" الامتناع للإمتناع لنفس الفعل "كان للسلام" لذا امتنع الجواب المقترن باللام لكنت شمسا، مثل زهرة... لكنت ذلك الشراع

دائما نزعة أزراج هي حنين جارف إلى وطنه يفدي الفراغ الحاصل في وطنه الذي تسبب في امتناع حصوله على السلام والاستقرار .

– نفس النبرة الحزينة ذكرها في أسطر أخرى بعنوان "الشاهدة"[1] (من قصيدته يوميات مغترب يمزق الخريطة)

لو تعرف الأشجار أني ابنها
لو تذكر الأحجار
كم نام حلمي فوق صدرها واكتشف الأسرار
لو عرفت ما صرت هكذا غبار

– هنا أيضا تمرد على وجيب الغربة القاسي وعبر عن حنينه لوطنه للأشجار وللأحجار لأحلام طفولته في أحضانها، ليجيب بمرارة لو عرفت ما صرت هكذا، أفادت "لو" هنا استمرار أحزانه وتألماته في الحاضر.

[1]– الديوان، ص280.

إن: "هي للشرط في الاستقبال، فإنها تخلص التركيب الشرطي دائما للإستقبال، [1]، لم يوظفها أزراج في قصائده بكثرة و لم أعثر إلا على نموذج أو اثنين منها قوله:[2]

ونقول أكثر في زمان الاحتراق

ونقول أكثر في زمان الإنعتاق

إن تفهموني تبصروا دمنا جسورا

– فقد دخلت على فعلين مضارعين (تفهموني وتبصروا) فجاء شرطها كما نرى للاستقبال.

– ربما لم يوظفها كثيرا لأنه ينقم على الماضي وبالتالي أكثر من الأدوات الشرطية المتعلقة بالأفعال الماضية ليأسه من المستقبل.

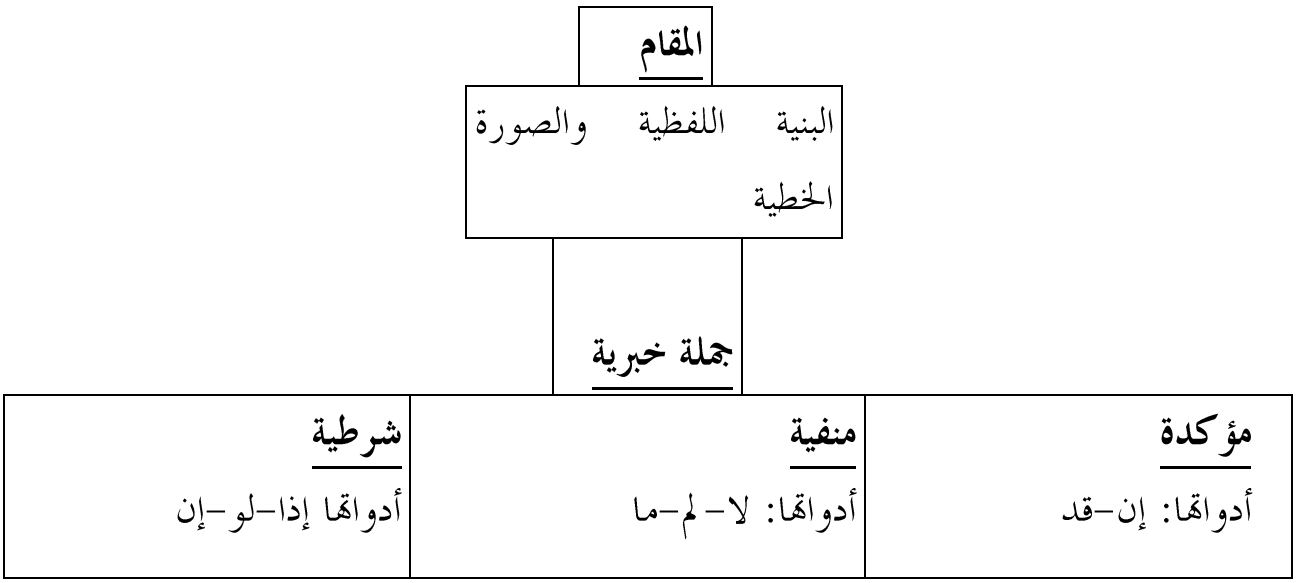
– استنتاج :

فقد تحددت الجملة الخبرية في شعر أزراج انطلاقا من مستويين أولهما: المستوى النحوي بتوظيفه للأدوات التي ذكرنا وعثرنا عليها .

ثانيهما: المستوى البلاغي الذي يفسره هذا التنوع في صور الجملة الخبرية وأشكالها اللفظية، من الجملة المؤكدة إلى المنفية ثم الشرطية وكل نوع فيها تركيبة أدوات تمظهرت في أشعار أزراج عمر ووافقت الموقف المراد ومقتضى الحال. ونمثلها في هذا الرسم التوضيحي:

[1]– انظر عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج2–ص183.

[2]– الديوان .ص184.



2-الجمل الإنشائية:

- هي جزء من الخصائص النصية الأسلوبية في شعر أزراج عمر، تنوعت صورها وأدواتها، وتباينت نسبها.

ويقصد بدلالة الإنشاء التعبيرية إنشاء المعنى الذي يحرك مخيلة القارئ ... وقد اصطلح عليه البلاغيون بقولهم : " الانشاء هو الذي لا يمثل الصدق والكذب لذاته، ذلك لأنه ليس فيه تقرير أو وصف يمكن أن يقارن بالواقع فإن طابقه قيل إنه صادق أو خالفه قيل إنه كاذب".[1]

وعرفه القزويني بقوله:

"الكلام ضربان : طلب وغير طلب، والطلب يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب لامتناع تحصيل الحاصل"[2].

وقد ورد الإنشاء بكثرة في شعر عمر أزراج تواشج هذا اللون التعبيري بنفسية الشاعر في اضطرابها وحزنها، وفي هدأتها، مما أدى إلى تنوع أساليبه وسنقسمها إلى طلبية وغير طلبية.

[1]- ابن عبد الله شعيب أحمد، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية ص242.

[2]- الخطيب القزويني-الإيضاح في علوم البلاغة : ص131

أ) **الجملةالإنشائيةالطلبية** :

وهي التي كما ذكرنا تستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب-وأنواعه كثيرة- يكون بالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء." [1]

سأبدأ بالأسلوب الأكثر تمظهرا في قصائد أزراج وهو الاستفهام، حتى لا تكاد تخلو قصيدة منه.

- الاستفهام:

وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأدوات خاصة.[2]

وعنه يقول القزويني "والألفاظ الموضوعة له: الهمزة –وهل-وما-ومن-وأي-وكم-وكيف- وأين-وأنى-ومتى-وأيان."[3]

وبعد إحصائي لهذه الظاهرة البلاغية والأسلوبية تبين لي أن أزراج أكثر في استفهامه "بماذا" في جل استفهاماته تليها أدوات أخرى كالهمزة مثلا وقد أفضى تنوع هذه الأدوات ولو بنسب متفاوته في شعر أزراج إلى تنوع الغرض البلاغي، مع العلم أن لكل أداة خاصيتها الأسلوبية.

1-**ماذا:** اسم مركب من ما الاستفهامية و"ذا" اسم إشارة وظفه شاعرنا من ذلك ما جاء على لسانه مكررا بحكم طبيعة شعره أو دون تكرار، كهذا المثال أين سبقبلام التعليل:[4]

لماذا كنت أعلى عندما كنت صديقا لهديل ركبتيها؟

لماذا صار أنفي قابلا للمحو في جوف المدينة؟

ولماذا هرب الدري من كفي ونبع السحر من حرفي

لماذا يصبح الكاتب ظلا؟

---

[1]- ابن عبد الله شعيب أحمد، المصدر السابق ص243.

[2]- الدكتور بسيوني عبد الفتاح فيود "علم المعاني" ص 305.

[3]- الخطيب القزويني-الإيضاح في علوم البلاغة-ص129.

[4]- الديوان ص 129.

تساؤلات تفصح عن رغبة أزراج في إيجاد جواب لحزنه وغضبه، ثم عثرت عليها متجردة من اللام، في هذا النص الشعري "الريح"[1]

ماذا لو هبت الريح على هذا الفراغ.

آه ما أشبه المعرفة بالخطر

ماذا لو هب الفراغ على الريح .

هنا "ماذا" أفادت التوقع المستقبلي أي نفهم الجواب دون ذكره.

ثم يعود ويسبقها باللام في موضع آخر من الديوان في نصه "على باب قصر الحكومة"[2]

لماذا تفر المدينة مني؟

وترعبني بنشيج القطط ...

لماذا تفر كراسي المقاهي؟

وشرطة هذه المدينة

كأعمدة الملح لا توقف الخونة

ولا تسجن القمر الأسود المروحه

لماذا تفر المدينة مني ؟

ولست بغاز غريب

ولكنني أمنح الليل صوت البلابل.

وتتوالى تساؤلاته ب"ماذا" وكأنه يعرف الجواب ويفهمنا إياه... فلماذا تفر المدينة منه ؟ وهو ابن الجزائر، لماذا تهمشه وهو ولد هذا الوطن ويبقى أزراج يخبرنا بمعاناته النفسية آنذاك لذا استفهم واستنكر.

– وقد مزج استفهام "لماذا مع "هل" في مواضع كثيرة ودلالة التنويع في أسماء الاستفهام له دلالات نحوية وبلاغية كدفع الملل واجتناب التكرار ومن جهة أخرى اختلاف الدلالات والتأثير بين اسم استفهام وآخر.

[1]– المصدر نفسه ص 41.

[2]– الديوان، ص 227.

من ذلك قوله في قصيدته "الطريق إلى غرناطة" إلى مونيكا هارتر[1].

لماذا تُفقس اللحظات هكذا؟

هل خاطبت الناس من حولك و لم يلتفوا؟

هل أصرخت في بعدهم و لم يقتربوا؟

هل أكسرت وهم رؤياهم لم يبصروا؟

فقد أفادت "لماذا" هنا التعجب والاستنكار بدليل كلمة "تفقس". وخاطبت "هل" شخصا في خيال الشاعر أو أي إنسان وكأنها خصصت.

هل: " ويطلب بها التصديق أي معرفة وقوع النسبة أو عدم وقوعها، لذلك تفيد جهل السائل بالحكم لأنها لطلبه[2] والأصل في "هل" التي تفيد التصديق أن تكون قوية الاتصال بالفعل، فإن عدل بها عن الفعل إلى الاسم كان هذا العدول أبلغ في إفادة المقصود.[3]

وقد وجد فيها أزراج ضالته في قصائده فوظفها بكثرة تارة لوحدها وتارةأخرى مزجها مع أدوات استفهامية أخرى، كهذا النموذج من قصيدته "صليحة":[4]

متى تجلس الريح جنبي لأعرف شكل السماء؟

و أنهي مغامراتي في بلاد البكاء

وحان لكي أكتب الآن عنك

وأعلم أن الحقيقة رمز سحيق

وأن البلاد تخون أحبتها وتقاتلهم في العراء

هل الأنبياء حقيقة؟

هل البحر ماء، وأشرعة وسفينة؟

أليس حواس؟

---

[1]- المصدر نفسه ،ص132.

[2]- السيد أحمد الهاشمي –جواهر البلاغة، ص78.

[3]- عبد اللطيف شريقي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة ،ص35.

[4]- الديوان، ص 291.

أليس ذراع مهاجر؟

هنا توالت استفهامات أزراج بأدوات متنوعة بين متى الزمنية وهل، والهمزة، وهتين الأداتين الأخيرتين يطلب بهما التصديق لذا لا توجد بينهما مواشجة كبيرة، وكأنه يجيب بالهمزة عن استفهام. هل قبلها

"هل البحر ماء... وسفينة ؟

أليس حواس؟

أليس ذراع مهاجر؟ "

وقد تمظهرت "هل" في مواضع أخرى كثيرة ناسبت وضع أزراج في غربته فكثيرا ما نجده يُسائِل نفسه ثم يعطي حلولا تطفئ نار غربته كهذه الأسطر من قصيدته "الزبد"[1] التي يقول فيها :

صرت تقيس أيامك بظل المطارات

هل أنت مشغول بترويض خيل العزلة ؟

عد إلى الكلمات لاملك خارج الحرف

منحنية هي الطرق، المصباح يتضاءل

الريح تمطر في قلبك

الأرض تتشقق في صوتك، وتهوي كالجثة

هل أدركت أخير أن كل البلاد قبض الرياح؟

لا شك أن المخاطب هنا هو" أزراج لشخصه" المغترب المعزول الحزين (الريح تمطر في قلبك، الأرض تتشقق في صوتك، تهوي الجثة) في كل هذه التعابير حزن وألم يعتصر قلب أزراج، ويختم وجعه باستفهام يحوي حقيقة استنتجها الشاعر وهي "أن كل البلاد قبض الرياح" أي تبخر أحلامه، أي أنمصيره سيبقى معلقا، بمعنى أن الرياح ستضيع طريق عودته إلى بلاده، وربما تحمل دلالات أخرى . والنصوص الشعرية التي اشتملت على هذه الأداة كثيرة غير أن المقام لا يكفي لذكرها.

[1]- الديوان، ص 29.

3- الهمزة: "ويطلب بهاأحد أمرين، تصورٌ يدرك به عدم وقوع النسبة ويذكر معه معادل مع لفظه "أم" وتسمى متصلة، أو تصديق تدرك فيه حصول نسبة تامة بين شيئين من عدمهما فيجاب بواحد من حرفي الجواب "نعم" أو "لا".[1]

وفي الإيضاح للقزويني:"الهمزة لطلب التصديق كقولك : أقام زيد وأزيد قائم؟ أو التصور كقولك: أدبس في الإناء أم عسل؟ "[2]

وفي أشعار أزراج وردت الهمزة الاستفهامية لكنها لا تقاس بنسبة ما سبقها من أدوات .

فقد أفادت الهمزة التصديق في هذا الموضع من قصيدة أزراج "الهرم"[3]:

أليس الفن سوى الصدفة يدركها التاريخ؟
عندما غنت خطاك على الأدراج
قام الحمام من سباته والحصى
من كفه وارتدى السماء.

ثم يردف استفهامه بالهمزة استفهامات أخرى "بهل" في نفس السياق ثم ب"ماذا" لا أدري ،ربما، الهمزة لا تشفي آلام المغترب

ثم وظفها في موضع آخر قائلا :[4]

وها أنني أعشق الجرح والضوء، والجرح كوكب يسير على قدميه
ألا تجلس الآن لحظة؟ أظل أسير.

هنا دخلت على "لا" وأفادت العرض

دلالة على رغبة أزراج في الاستقرار بوطنه قد يكون الجواب هنا "بلى" فتفيد التصديق.

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 78-77.

[2]- الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة، ص 132.

[3]- الديوان، ص52.

[4]- المصدر نفسه، ص 246-247.

وقد أفادت التصديق أيضا بعد دخولها على الفعل المضارع "تذكر" في قصيدته "الجميلة تقتل الوحش"[1]

أتذكر غضبة القمر السجين ؟

وسقوط أجفان الطفولة، واحتراق الظل والشجر البري؟

الجرس موسم خلفنا

الليل سلمنا، "أتذكر كيف كتفوا أباك ثم جره العساكر"

إلى أن يقول:

الليل يعتقل المكان.

دمي يحاور قيدهم، ذاب الحديد، غدا صلاه.

وجدت المخاض الصعب جاء، تريد ليلى؟، والمقصود أتريد ليلى؟.

هنا برمزية يطلب الشاعر من مخاطبه تذكر ما مضى من معاناة وإجرام بكل حزن وسوداوية، ثم يحذف الهمزة غير أنها فهمت ؟ لأنها كما نعلم يجوز حذفها، وتفهم من سياق الكلام، قد يكون الجواب هنا نعم أو بلى.

وقد حذفت همزة الاستفهام في العديد من المواضع كهذا المثال [2]

أنا ما قتلت الحمام، تريدون أن أوضح بالشرط أن تحرقوا المقصلة

تريدون أن أوضح ؟ بالشرط أن ترجعوا الغرباء

و التقدير أتريدون ؟ وكأنه قرب المسافة بينه وبين مخاطبيه بحذفه لهمزة الاستفهام.

أين:"ويطلب بها تعيين المكان"[3] وفي الإيضاح "أما أين فللسؤال عن المكان "[4]

---

[1]- الديوان ،ص 182.

[2]- المصدر نفسه، ص297.

[3]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص81.

[4]-الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 136.

ولعل أزراج عمر كان سجين مكانين، وطنه الذي أبعد عنه فحن إلى رحابه، ومكان غربته الذي كرهه ورفضه لأنه قيد حريته وأبعده عن وطنه زمنا طويلا، لم تتمظهر بنسب كثيرة مقارنة مع الأدوات السابقة لكنها ظهرت في بعض الأسطر الشعرية لأزراج.

وردت في قوله: [1]

الآن يبتدئ الرحيل

من حزننا عاد القتيل

من صمتنا ولد النخيل

من جرحنا بدأ السبيل

يا صيحة الشهداء كوني قامة الوطن النحيل

من أين يأتي الحزن؟ ودعني الجليد

ومضى ومزقت التعاسة يا شهيد

من أين يجيء الحزن؟ يا ساعي البريد

برقيتي ميلاد عيد.

دلالة "أين " هنا مكان أحزانه، ويترجم آلامه في كل سطر(من حزننا في صمتنا من جرحنا، ودعني –الجرح العميق، مزقت التعاسة) ثم يتبعها بتساؤله من أين يجيء الحزن؟ هنا استنكار وتأسف.

– كما عثرت عليها في قصيدة أخرى بعنوان " الوصية" .[2]

و شطب ذكرى ومر ربيع، وحل خريف.

وأقبل صيف هناك

ولا فصل إلا الشتاء هنا، يحلم الآن بالزوجة النائية

تعال...

إلى أين ؟ إنك عندي.

---

[1]–الديوان، ص185.

[2]–الديوان، (الوصية) ص263.

هنا جاءت "أين" في سياق قصصي حواري رد بها بعد فعل الأمر "تعال" .
ثم وظفها في موضع آخر قائلا.[1]

أنا طائر الليل... أين بلادي؟
ووجه النخيل يحاصرني بالحنين
فأسكن في الحلم قطرة ماء
لتجمعني بالوطن.

هنا تتضح دلالة "أين" وهي مكان الشاعر الذي يحن إليه، بلاده وطنه الجزائر.

متى:"فللسؤال عن الزمان، كما عرفها الخطيب القزويني".[2]

استهل بها أزراج قصيدته "صليحة" قائلا [3] ومزجها بهل والهمزة؟

متى تجلس الريح جنبي لأعرف شكل السماء؟
وأنهي مغامرتي في بلاد البكاء.
وحان لكي أكتب الآن عنك
وأعلم أن الحقيقة، رمز سحيق
وأن بلادا تخون أحبتها، وتقاتلهم في العراء
هل الأنبياء حقيقة؟

هنا استفهامه مجازي " متى تجلس الريح جنبي لأعرف شكل السماء؟ " أي متى تهدأ المشاكل والفتن لتصفو السماء والبلاد، فقد أفاد الاستفهام "بمتى" هنا الزمن المرغوب والمطلوب حصوله في وجود الشاعر المغترب والحزين.

ثم وظفها مرة واحدة في موضع آخراقائلا .[4]

"أيا ذكريات متى ألتقي وجه أمي؟

---

[1]- نفس المصدر (الهبوط إلى القصبة)، ص 236.
[2]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 136.
[3]- الديوان، ص 291.
[4]- الديوان، ص237.

دلالة "متى" هنا الشوق إلى زمن اللقاء بأمه.

وفي قوله أيضا[1]:

متى يركض النهر فيه؟

متى أيها النهر تركض؟

متى أيا النهر تركض؟

فالنهر لا يجري يريده الشاعر أن يركض ويعيده إلى وطنه، وقد يكون الغرض من الاستفهام التعجيل بالعودة إلى الوطن.

كيف: "فللسؤال عن الحال".[2]

لم يكن استعمالها كثيرا لدى أزراج لكنه لجأ إليها ليكشف عن حالته المتأرجحة بين هنا وهناك بين وطنه وغربته، كهذا النموذج من قصيدته "العزلة".[3]

لعلي أضيء دروب الذين أضاعوا السبيل

وداستهم خيلهم المريضة في منحنيات الممرات حيث يباع ويرهن برق الصهيل

وفي الرمل يخفون ذكورتهم والخناجر الصدئات

إذن كيف نرحل أبعد من لغة يرتديها العويل

وندنو من الجرس الذي نام في خصلات النخيل؟

لنطلق سرب الجبال إذا أسرت...

والنجوم إذا كبلتهاالرياح أمام العتبه

إذا، كيف ترحل أبعد من وطن يمطر

الموت في الصيف

و يسقي الحناجر بالرمل والحيف؟

فقد وظف أزراج "كيف" هنا في موضعين:

---

[1]- المصدر السابق، ص 234-235

[2]- الخطيب القزويني: الايضاح في علوم البلاغة، ص 133.

[3]- الديوان، ص 84-85.

كيف نرحل أبعد من لغة يرتديها العويل

وكيف ترحل أبعد من وطن يمطر

هنا استفهام يستنكر الشاعر من خلاله وضعيته المحزنة ولغته التي يرتديها العويل والبكاء، ثم ترحل أبعد من وطن يمطر حزنا وفراقا وألما.

أما باقي أدوات الاستفهام الأخرى فقد قل توظيفها في قصائد أزراج، منها : (ما- أي- من) وسأحاول التمثيل لكل أداة بعد تحديد خاصيتها النحوية :

ما: "يستفهم بها عن غير العقلاء فيطلب بها بيان الذات، كما يطلب بها بيان **حقيقة** المسمى."[1]

وردت في قول أزراج من قصيدته هايستينغز[2].

ما الذي جرني فجأة نحو هذا المكان ؟

ما الذي جعل القلب سحابا وبيتي خلاء؟

في الظلام تسللت خلف الزمان

فاستدارإليَ يسوق جبال الألم

فالتجأت إليَ ثوب الولي.

هنا يتساءل عن سبب هجرته وغربته، وجره إلى مكان غريب عن وطنه .

ما هذا الشيء الذي جعل قلبه سحابا يهفو للرحيل، وبيته خلاء وسافر في الظلام، وكأنه يتسلل هاربا خلف الزمان، وهو يجر ألمه وحزنه وشوقه.

من:" يطلب بها تصور من يعقل أو من يعلم".[3]

وظفها أزراج في بعض أشعاره حسب المقام، مزجها مع أدوات استفهامية أخرى كهذا المثال من نفس القصيدة السابقة.[4]

---

[1]- د. بسيوني عبد الفتاح فيود، علم المعاني، دارسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني ص 315.

[2]- الديوان، ص 21.

[3]- علم المعاني، المصدر السابق، د. بسيوني عبد الفتاح فيود، ص 314.

[4]- الديوان، ص 21.

من ذا الذي ذبح يوسف في العيد وعلولة في وقت الغذاء؟
ولماذا في الريح تناثر حزن الأهله
وصدى الأصدقاء؟

هنا الشاعر يبحث بسؤاله عن الشخص المتسبب في جريمة يوسف وعلولة وقد تكون رمزيتها ذات دلالة لدى الشاعر.

أي : "للإستفهام، ويطلب بها تميز أحد المشاركين في أمر يهمهما، ويسأل بها عن الزمان والمكان والحال والعدد والعاقل وغيره على حسب ما تضاف إليه".[1]

وظفها شاعرنا في مواضع قليلة كهذا المثال من قصيدته " الحلزون" جاء فيه قوله :[2]

فأي مجرى يا ضفاف الزوبعة؟
و أي مجرى يسلك الجنون ؟
إنني من ملكوت الجرح جئت
موسمي ليس صراخا...

أي هنا استفهم بها أزراج عن المكان، (أي مجرى؟) مرتين.

استنتاج : لقد وظف أزراج أدوات الاستفهام بنسب متباينة ولعل أكثرها ورودا" ماذا وهل"بينما قل توظيفه لباقي الأدوات الأخرى المذكورة.

– النداء.

" إذا كان الخبر يجسد اللغة في جانبها القار، ومضمونه يحتمل الصدق والكذب لذاته، فإن الإنشاء يمثل جانبها المتحرك" [3] والنداء نموذج لهذا الحراك اللغوي في دلالته وفي توظيفه. وأسلوب النداء ينبني على عنصرين أساسيين هما: الأداة والمنادى وتترجمه هذه العلاقة، أسلوب النداء= أداة + منادى.

– وقد ظهرت هذه العلاقة في قصائد أزراج عمر في غالبيتها بوجهين :

---

[1]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 81.

[2]– الديوان، ص 195.

[3]– محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 349.

1- نداء تذكر أداته.

2- نداء تحذف أداته.

وأكثر أدوات النداء توظيفا هي "الياء"

والوجه الأول هو الغالب على أشعار أزراج وإن تعدد المنادى وتنوع بين الوطن والناس والواقع والغربة والأمل، كل هذا الفضاء أكد على رغبة شاعرنا في التخفيف من عناء الغربة والتعجيل في العودة، وسأكتفي ببعض النماذج لأن المقام لا يسع لذلك.

1- نداء ذكرت أداته :نماذج متفرقة في الديوان.

أبحرت في عيونها بلا شراع.[1]

سألت صمتها الدفين عن شعاع

يا أيها الوجه الذي علمني كتابة الأشعار.

ياأيها الوجه الذي علمني كيف أعانق التراب والأشجار

يا أيها الوجه الحبيب هل أراك؟

يا أيها الوجه الشجر

يا أيها الوجه المطر.

علمتني كيف أموت واقفا

لا هاربا

يا أيها الوجه الوطن

أنا سحقت

أنا بكيت

– وقال أيضا:[2]

أراك يا مدينة

لم تسمعي السفينة

[1]- الديوان ص 157-158.

[2]- ديوان الشاعر، ص 165.

تركض في عباب هذه الشوارع التي ترفض أرجل الخيانة

أراك يا مدينة

لغما أخافه على الطفولة.

يا أيها البحر ويا مرآتنا القديمة الجديدة.[1]

في موضع آخر يقول شاعرنا مناديا.[2]

يا أيها العشاق إن ولادة الأضواء زلزلة الدجى

يا أيها الفقراء انبهر الحصى

فتأملوا

يا أيها العشاق إن الدائرة مفتوحة.

والنداء المقترن بالأداة ظهر في قصائد كثيرة ربما لأغراض بلاغية ودلالية، ناسبت شعور الشاعر بالوحدة والوحشة أراد أن يخلق مخاطبا يناديه كلما اقتضى الأمر ذلك، ليخفف عن نفسه.

خاطب بالوجه أكثر من طرف، وجه امرأة، علمه وجهها كتابة الأشعار ثم خاطب الوجه الشجر والمطر، إلى أن وصل إلى الوجه المطر الذي هو شغله الشاغل، وما الأوجه السابقة إلا طريق يوصله إلى وطنه ويذكره به.

وفي النموذج الثاني : خاطب المدينة التي لم تسمع صوت السفينة ولم تأذن له بالعودة إلى بلاده وخاطب البحر الذي هاجر على متنه منذ زمن بعيد بدليل قوله : يا مرآتنا القديمة وكأنها سكنت في مخيلته تلك الرحلة وسجلت ملامح وجهه الحزين.

-أما النموذج الثالث:

فقد خاطب العشاق مرتين وخاطب الفقراء .

لا أدري ما العلاقة بينهما لكن لا شك أن ثمة علاقة، وقد يكون العشاق هم أنفسهم نعتهم بالفقراء.

---

[1]- نفس المصدر، ص 123.

[2]- المصدر السابق، ص 189

ونختم هذا الجانب بأسطر رائعة جاءت في ديوانه [1]

أيها الوطن الرغوة الصاعدة

إننا نذبل

أيها الوطن الذاكرة

إننا نرحل

أيها الوطن الجائع الضائع

إنهم يقبلون.

هنا نداء حذفت أداته لشعور الشاعر بوطنه القريب منه وهذا المثال يتبع النداء الذي حذفت أداته .

2- نداء حذفت أداته:

حذف الأداة يحذف المسافات بين المتكلم والمخاطب ويقربها، تمظهر في أشعار أزراج والأمثلة التي سأذكرها –لا شك- ستوضح جمال بلاغتها وخصائصها الأسلوبية.

كهذا النص الوارد في ديوانه.[2]

هكذا ضاعت بلادي

أيها الحزب الوحيد

أدرك الشيب الصغار

أيها الحزب الوحيد

غزت النار الديار

أيها الجالس كالقفر علينا

أيها الواحد كالفقر فإنا

نرفض الترهة في السجن والإنجاب في المنفى المشجر

أيها الحزب المحجر

---

[1]- ديوانالشاعر ،ص 224.

[2]- الديوان، (العودة إلى تيزي راشد) ص 128.

إننا نطلب شيئا واحد منك، تجدد، أو تعدد، أو تبدد.

وهناك نموذج آخر جاء فيه قول أزراج :[1]

أيها الطفل المجرب

أيها الطفل الذي يلبس في الظلمة كوكب

لم تسعك الطرقات

والعمارات وأكياس اللغة.

أنت أوقفت السحابات على زندك، أجلست الهواء

ثم غنيت له حتى ارتدى سفر البكاء.

نظم هذه القصيدة الأخيرة عام 1967 .

فالملاحظ على النموذجين كما أشرنا سابقا ،تقريب لمسافة المخاطب في الزمان والمكان، فالشاعر يترجل النقد للحزب الواحد في البلاد فيعنفه ويعارضه ويطلب منه التغيير أو التجدد أو التبدد، بنزعته السياسية الداعية للتعددية الحزبية، وفي النص الثاني دلالة الطفل المخاطب ربما هو الشاعر العائد إلى بلدته تيزي راشد، خاطب نفسه بالطفل الذي أبعد شابا عن وطنه وهو لم يشبع من حنان بلده وعاد شاعرا أو سيعود كبيرا، لا تسعه اللغة لوصف فرحته، (لم تسعك الطرقات ،و العمارات وأكياس اللغة).

– الأمر:

هو حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء مع الالزام وللأمر كما نعلم أربع صيغ.[2]

1- فعل الأمر المطلق كقوله تعالى: ﴿ يَـٰيَحۡيَىٰ خُذِ ٱلۡكِتَٰبَ بِقُوَّةٖۖ ﴾[3].

[1]- المصدر السابق، ص 123.

[2]- السيد أحمد الهاشمي – جواهر البلاغة، ص 69.

[3]- سورة مريم الآية 12

2- والمضارع المجزوم بلام الأمر والمقترن بها، كقوله سبحانه وتعالى: ﴿ لِيُنفِقْ ذُو سَعَةٍ مِّن سَعَتِهِۦ ... ﴾ [1]

3- واسم فعل الأمر نحو "صه" و"آمين".

4- والمصدر النائب عن فعل الأمر نحو : "سعيا في سبيل الخير".

– وإن كان الأمر قد كثر في قصائد أزراج غير أنه اقتصر على النوعين الأول والثاني – حسب تتبعي لنصوصه.

فمن أمثلة فعل الأمر المقترن مضارعه باللام، ما ورد في قوله : [2]

لنصمت أمام رحيل المطر

ليسكن صدر التراب

لنصمت فعرس الشجر

يتم بلا رقصة أو قصة تبتكر

لتسقط أغان تقلد صوت النباح

إلى أن يقول:

لنصمت أمام نزيف السماء

فصدر التراب يسليه خفق الهواء .

ففي هذه الأفعال الأمرية المقترنة باللام (لنصمت–ليسكن– لتسقط– لنصمت) حث من الشاعر لمخاطبيه بالتزام الهدوء والصمت أمام ضجة الطبيعة، (المطر–التراب– الشجر–صوت النباح...).

وسأذكر مثالا آخر من نفس النوع جاء في قصيدة الشاعر:

"يوميات مغترب يمزق الخريطة" [3]

وقالت لنمض معا، فرأينا الجبال تسافر والبحر ينطق فينا.

---

[1]–سورة الطلاق الآية 7.

[2]– الديوان، ص 288.

[3]– المصدر السابق، ص 267.

وكل المسافات صارت عصا في يدينا

صرخنا وجاء الصراخ سفينه

إلى أن يقول:

سمعت الجذور تعاتبني، والرجوع ضياع.

وقالت لنمض لأن السماوات ليست طليقة.

فالفعل المضارع "نمضي"، جزم مرتين بلام الأمر فحذف حرف علته، وفيه يحث أزراج نفسه على السفر في الجذور والغصن، وكأنه يمزق الخريطة وهو في غربته ويأمر نفسه بالعودة وتحدي الحدود.كل أوامر شاعرنا تنطق بألم اغترابه وسعيه للعودة ولو بالتصور والاعتقاد .

والآن سأحاول الاستدلال بأمثلة، لفعل الأمر المطلق وهي كثيرة، ومتنوعة في نصوص الديوان، بمجموعاته الأربعة.

منها قول أزراج :[1]

أعيدوا لنا صوتنا

أعيدوا لنا وجهنا

أعيدوا لنا ظلنا

أعيدوا

أعيدوا

وصار الصدى طائرا أخضر

ومنقاره أحمرا

فيا طائرا أخضرا

تعال...

ويا هزة تسقط البرتقال.

تعالي...

تعالي...

[1]- الديوان، ص 256.

فقد كرر الشاعر فعلي الأمر أعيدوا وتعال أو تعالي... وانزاح في خطابه من الجمع إلى المخاطبالمفرد المذكر ثم إلى المخاطبة المفردةالمؤنثة. دون أن يحدث خللا في شعوره ولا رسالته، فطلب إعادة الصوت والوجه، والظل هو رمز الوجود والاستقرار الذي ظل يبحث عنه الشاعر، في جل قصائده.

سأضيف نموذجا آخر، لفعل الأمر المطلق جاء في قصيدة أزراج "المعجزة" 1968.[1]

أنا شهيد شعرك الذي يراقص الصدى
ارميه... ارميه بعيدا لو لآخر المدى
ارميه...ارميه لو رميته ثانية كنت له المطاردا
ارميه للرياح للعواطف الحمقاء تلك معجزة
أن أوقف الرياح والعواصف المهاجره.

ففي التكرار حث للمخاطب وتأكيد علىشيء يريده الشاعر ويستشعره من وراء تكراره لفعل "ارميه".

استنتاج: كانت تمظهرات الأمر في قصائد أزراج تفوق الحصر حتى لا تكاد تخلو قصيدة واحدة من أمر أو نداء أو استفهام، لأن طبيعة حياة أزراج فرضت عليه الانشغال بمخاطب يخفف من رغبته.

-النهي:

" هو كل أسلوب يطلب به الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء والإلزام فيكون من جهة عليا ناهية إلى جهة دنيا منهية، وله صيغة واحدة وهي المضارع المقرون بلا الناهية ".[2]

لم يوظفه أزراج في قصائده في ارأيي أن النفي مناسب للإخبار عن مقامه وواقعه القاسي، فلم يكن بحاجة إلى نهي.

[1]- الديوان، ص 121.

[2]- دكتور بسيوني عبد الفتاح فيود، علم المعاني، ص 299.

– التمني:

"هو طلب الشيء المحبوب الذي لا يرجى ولا يتوقع حصوله"[1]، وعرفه السيد أحمد الهاشمي بقوله: "هو طلب شيء يستحيل تحقيقه، أو طلب شيء ممكن غير مطموع في نيله[2]" وأداته الأصلية "ليت" و" قد يُتمنى بثلاث ألفاظ أخرى لغرض بلاغي، وهذه الأدوات هي :"هل"، "**لعل**"، "لو".[3]

أولا التمني ب"ليت":يقولشاعرناأزراج في قصيدته " حديث حبيبتي" :

ليت هذا العالم المحزون كوخ.[4]

وأنا ضوء فرح

ليت هذا العالم الضمآن حقل

وأنا قوس قزح

ليت يا صاحبتي تنقلب الأرض سماء.

إننا آه مللنا عفن العالم... عصر الموت والموت جياعا

وهران 1971/02/23 م

هنا كرر "ليت" في ثلاث أسطر مجريا حواراً مع نفسه أو بالأحرى مقارنة بينه وبين العالم المحزون والضمآن، يتمنى أن يسد نقص هذا العالم ويكون بلسما لجراح غيره، يتمنى أن يتغير هذا العالم نحو الأحسن والأفضل.

2- التمني "بلو":

يقول أزراج : [5] في أسطر عنوانها ب"الشاهدة"

لو تعرف الأشجار أني ابنها

لو تذكر الأحجار

---

[1]– عبد اللطيف شريقي–زبير دراقي– الحاطة في علوم البلاغة، ص 41.

[2]– السيد أحمد الهاشمي جواهر البلاغة، ص 68.

[3]– عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص 89.

[4]– الديوان، ص 204.

[5]– الديوان، ص 280.

لم نام حلمي فوق صدرها واكتشف الأسرار

لو عرفت، ما صرت هكذا عبار.

"فلو" الشرطية هنا أفادت التمني لأنها اقترنت بالفعل و لم تقترن بالجواب يتمنى أن تعرفه أشجار طفولته في بلدته وأحجارها ويتمنى "لو" نام حلمه فوق صدرها واكتشف الأسرار، هذا في نظري حلم المشتاق والمغترب عن وطنه .

استنتاج :

إن لهذه الأساليب الانشائية حضورها المقامي المراعي لمقتضى الحال، والمعبر عنه بطرق فنية متعددة وبأدوات لغوية ذات أبعاد ودلالات تشكل أغراضا بلاغية، تنطلق من مستوى تركيبي تراعى فيه قدرة الشاعر على تصوير نفسيته وواقعه وانشغالاته بما يتناسب ومقامه.

ب- الجملة الإنشائية غير الطلبية:

"الإنشاء غير الطلبي هو مالا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب"[1] والجملة الإنشائية غير الطلبية. "لها صيغ كثيرة منها القسم وأفعال المدح والذم، والترجي والتعجب".[2]

وبعد اطلاعي على ديوان أزراج عمر لفت انتباهي أسلوب التعجب، والترجي والقسم، و لم أعثر على أفعال المدح والذم، ربما لأن غربته دفعته للتعجب من حال الناس والدنيا ورجاء العودة لأحضان وطنه.

- التعجب:

"وهو استعظام فعل فاعل ظاهر المزية بسبب زيادة فيه، خفي سببها، وانفعال يهز النفس فيحدث فيها أثرا ويعبر عنه بإحدى الصيغتين قياسا حينا، ما أفعله وأفعل به، وسماعا حينا آخر".[3]

جاء على لسان أزراج في قصيدته "أغنيات"[4]:

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 67.

[2]- الدكتور بسيوني عبد الفتاح فيود، علم المعاني، ص 284.

[3]- معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مادة التعجب لمحمد سمير نجيب البلدي، ص 143.

[4]- الديوان، ص 139.

3- المصدر نفسه، ص 123

ما أروع العذاب

ما أروع العذاب

من أجل إنسان حبيب المطر.

هنا تعجب بصيغة قياسية وهي ما **أفعله** . يتعجب من روعة العذاب إذا كان من أجل إنسان حبيب كالمطر، ولا أدري من يكون المطر في مخيلة أزراج هنا فربما هو وطنه .

كما وظف التعجب القياسي بنفس صيغته السابقة في نص آخر بعنوان : العودة إلى "تيزي راشد".3

العصافير سواقي لأغانيها،ونقاع القرى يسري إليها خببا

لست أراض وكفى، لست ندى أو صدفا، مالت إلى قلبي شظايا الشيب فجأة تركت شمس يديها.

آه ماأقرب خطوي من تراب كان ينأى

آه ماأبعد صوتي من تراب صار أقرب

كم تغيرنا إلهي كم تغيرنا وأضحى العشب مخلب .

هنا تعجب بطريقة معبرة عن شعوره بقرب خطاه من تراب أرضه الذي نأى عنه ثم يتعجب بطريقة تناقض الأولى من بعد صوته من تراب صار أقرب أي حتى وإن شعر بقرب خطاه فإن تراب أرضه وبلده لا يسمع صوته، حقا إنه لتعجب رائع وراقي ناسب معاناة أزراج.

– الترجي:

هو أسلوب إنشائي غير طلبي من أدواته: لعل، عسى، وقد وظف أزراج في بعض قصائده "**لعل**" دون غيرها من أدوات الترجي: كما في قوله:[1]

لعلي أضيء دروب الذين أضاعوا السبيل.

وداستهم خيلهم المريضة في منحنيات الممرات حيث يباع ويرهن

برق الصهيل.

[1]– الديوان، ص 84.

وفي موضع آخر من قصيدته "حلم"[1] يقول:

فأسكن صوتي وأبكي

لعل الدروب تصير أمومه

لعل الدموع تصير سحابة

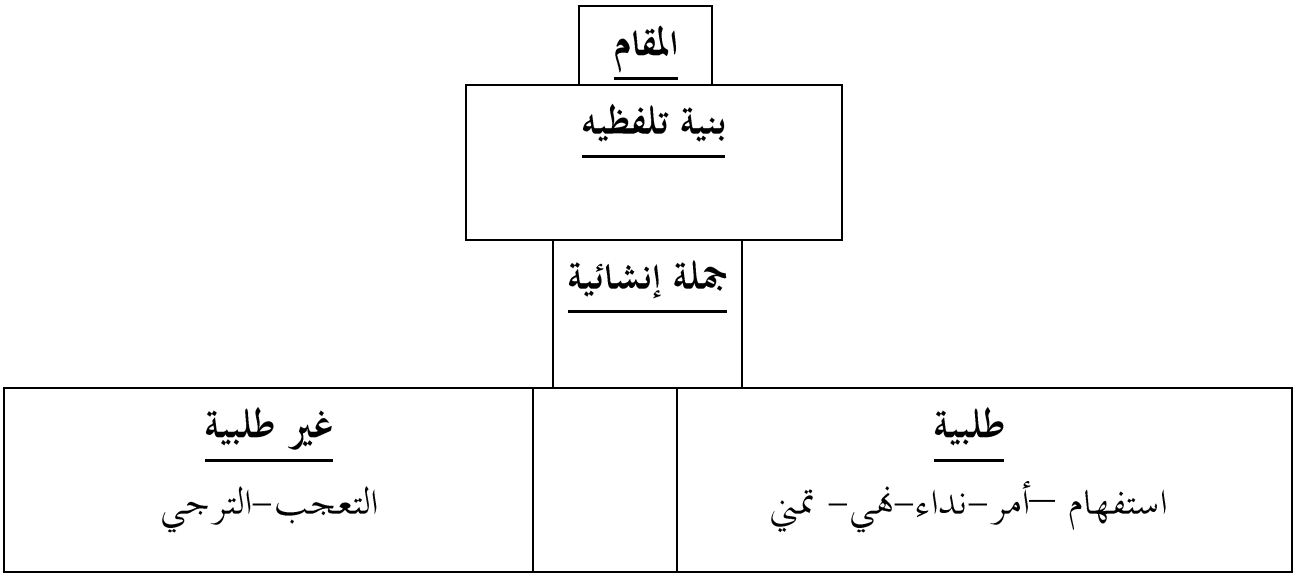
فتحملني لبلادي البعيدة

بلادي التي علمتني الضياع.

يرجو أزراج من الدروب أن تصير أمومه والدموع تصير سحابة ترجعه على وجه السرعة لبلاده البعيدة، التي علمته الضياع، ومع ذلك يحبها و لم يصبر على فراقها.

إن استعمال شاعرنا أزراج للجمل الانشائية طلبية كانت أم غير طلبية، شكلت مستوى تركيبيا مفعما بأبعاد دلالية حسب ما يقتضيه المقام.

وهذا ما يمثله الرسم البياني التالي:



[1]- الديوان، ص 273.

3- القصر:

ومعناه لغة "الحبس" واصطلاحا هو تخصيص أمر بآخر بطريق مخصوص[1]" وقد تمظهر في قصائد أزراج كعنصر أسلوبي وبلاغي لافت إلى المعنى المؤكد بطرق أدائية تتمثل في :

– النفي والاستثناء/ القصر بلا وإلا:

يقوم نفي الجملة على أداتين هما: "ما" و"لا"، كما يستند الاستثناء إلى ثلاث أداوت هي : "إلا، سوى، غير) ،أما القصر فيتكون من طرفين هما:

مقصور، ومقصور عليه، والقصر من هذا المنطلق ضربان: "قصر الموصوف على الصفة، وقصر الصفة على الموصوف والمراد الصفة المعنوية لا النعت".[2]

ولقد اعتمد عليه أزراج كثيرا في أشعاره سأكتفي بذكر بعض نماذجه:[3]

جاء في قصيدته الطريق إلى" أثمليكس" قوله :

هو لا يملك إلا الليل عصا بين يديه والمليكشيات يصطدنا

الأصدقاء ويعلقن الفجر في الخلخال.

فالمقصور في لفظه "يملك" والمقصور عليه "الليل".

وفي نص آخر، بعنوان "الهرم" وظف القصر أيضا قائلا:

ليس الفن سوى التاريخ تدركه الصدفة؟

قصر الكلام على ما نشتهيه ويرحل، وقصر الفن على التاريخ تدركه الصدفة .

والملاحظ على أسلوب القصر لدى أزراج أنه تنوع في أدوات النفي حيث أكثر من "لم" في أكثر من موضوع كهذه الأمثلة:

أصدقائي لم يبق إلا أن أدمر الأزمنة.[4]

يا أصدقائي لم يبق إلا أن أتوغل في عويل هذا الليل

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي جواهر البلاغة، ص 157.

[2]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 121.

[3]- الديوان، ص 103.

[4]- المصدر السابق، ص 132-133.

وفي موضع آخر يقول:[1]

إذا جاء جوعان هل تمنحونه

رموز القصائد؟

أقول الحقيقة؟ لمتقطن القصر إلا القصائد

و لم تشرب النور إلا القصائد

و لم تنحر سوى في سماء القصائد.

وفي نص آخر نفس صيغة القصر:[2]

قرأنا ...كتبنا.

وها نحن أسرى

وأعلن: إن الحبيبة خانت

و لم يبق إلا الفراق

وداعا يا رفاق

هنا وظف أداة نفي واحدة وهي "لم" مع أداة استثناء تنوعت بين "إلا" و"سوى" مما يؤكد تملك وتمكن أزراج من طرف القصر وأساليبه.

وسأختم بمثال آخر فيه قصر بلا وإلا جاء في قوله:[3]

وأقبل صيف هناك

ولا فصل إلا الشتاء هنا، يحلم الآن بالزوجة النائية.

فهو يخبرنا أن الصيف أقبل في بلاده (الجزائر) وفي بلاد الغربة لا فصل إلا الشتاء، ربما قصد بالشتاء الأحزان والصعاب والآلام جاء ذلك بلا وإلا.

---

[1]- قصيدة"صليحة".ص 292.

[2]- قصيدة " تيزي راشد" ،ص 243.

[3]- قصيدة " الوصية " ص 263.

4- الفصل والوصل:

جاء في الإيضاح "الوصل عطف بعض الجمل على بعض ،و الفصل تركه".[1]

الفصل الوصل من أهم أبواب علم المعاني، وقد عرف البلاغيون الوصل : "بأنه عطف الجمل التي لا محل لها من الإعراب بعضها على بعض بالواو خاصة، والفصل ترك ذلك العطف"[2]

وقد قدم الإمام عبد القاهر الجرجاني حديثه عن الفصل والوصل بقوله:

"اعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها، والمجيء بها منثورة تستأنق واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة، وبما لا يأتي لتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخلص، وإلا أقوام طبعوا على البلاغة وأوتوا فنا من المعرفة في ذوق الكلام هم به أفراد، وقد بلغ الأمر في ذلك أنهم جعلوه حدا للبلاغة، فقد جاء عن بعضهم أنّه سئل عنها فقال : هي معرفة الفصل من الوصل، ذلك لغموضه، ودقة مسلكه، وأنه لا يكمل لإحراز الفضيلة فيه أحد إلا كمل لسائر معاني البلاغة."[3]

كل هذه التعاريف تشير إلى براعة وبلاغة هذا الباب، وقوة أساليب من يوظفه. وقد وفق أزراج عمر في توظيف الوصل لأن قصائده من الشعر الحر ذات الأسطر المتلاحمة والمتواصلة والمعطوفة، في جل قصائده، كهذا النموذج، "الطريق إلى أثمليكش".[4]

جاء فيه قوله :

في الغابات نار تزهى مهده
والزيتون يمسح الظلام دائما
إنها قصص تنفخ النار، والبرد على ريش الطير إبر، الثلج يطيل لحيته.
وهو في طريقه إلى أقبو
هو لا يملك إلا الليل عصا بين يديه، والمليكشيات يصطدنا.

---

[1]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 145.

[2]- بغية الإيضاح ج6 ص 26/ نقلا عن المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتبيين/أ.د فوزي السيد عبد ربه ،ص 210.

[3] - دلائل الإعجاز، ص 154.

[4]- الديوان، ص 103.

الأصداء ويعلقن الفجر على الخلخال.

إنّ أول مفصل يواجهنا في المقطع السابق يتمثل في أداة الربط "الواو" في السطر الشعري الثاني ومادامت الجملة الشعرية في السطرالأول إنما هي جملة خبرية، (خبرها شبه جملة) فإن وظيفة الواو تحدد بكونها ربطت وعطفت جملة على جملة أي وصلت جملة بأخرى، وجعلت القارئ يشاهد أوصاف طبيعة أثمليكش المتتابعة، قصص أزراج مع طبيعة بلدته، ثم تعود (الواو) مرة أخرى لتصل مشهد عودة أزراج إلى أقبو حزينا لا يملك إلا الليل عصا بين يديه، والمليكشيات، يصطدنا الأصوات، يعلقن الفجر على الخلخال زينة لهن.

ويقول في موضع آخر: [1] في قصيدة بعنوان"سفر"

وجئت تلفني الدهشة
وفي صدري تموج قياثر الرعشة
خذيني واحمليني أينما شئت
وغنيني لحونا سرها يزهي شفاه قمر
خذي مني زهورا تغنت في دمي وصانت رموش مطر
أتيت إليك مجروحا بسيف سفر
فضميني دعيني يا بحيرة هذه الدنيا
أوسد ساعديك، وشعرك المغزول من عناية الضوء .
أواخر 1967.

هنا عنصر الوصل ظاهر إن على مستوى الشكل بالأكثر من حرف العطف "و" أو على مستوى المضمون الذي استرسل قصته مع السفر.

إذن هناك سلسلة من الإتصال على نحو منتظم بضميري المتكلم والمخاطب "أنا-أنتِ".

ننظر أيضا إلى هذا النص الشعري بعنوان "صليحة" جاء فيه قوله :[2]

متى تجلس الريح جنبي لأعرف شكل السماء؟

---

[1]- الديوان، ص 113.

[2]- الديوان، ص 291.

وأنهي مغامرتي في بلاد البكاء
وحان لكي أكتب الآن عنك
وأعلم أن الحقيقة رمز سحيق
وأن بلادا تخون أحبتها وتقاتلهم في العراء .

ثم ينقطع هذا الاسترسال ويأتي الفصل في الأسطر الأخرى

هل الأنبياء حقيقة؟
هل البحر ماء، وأشرعة، وسفينة؟
أليس حواس؟
أليس ذراع مهاجر؟
سؤالك برية، ومدينة قد قدمت استقالتها في الحلم.
هل الأنبياء حقيقة؟

فقد عطف ووصل السطر الثاني على الأول، ثم الثالث على الثاني ثم الرابع على الثالث، والخامس على الرابع .

ثم نراه قد انقطع في حديثه، كأنه فصل فكرة عن أخرى، موظفا الإستفهام الإنكاري والتعجبي، محاولا التشكيك في حقيقة ما حوله .

وفي الحقيقة كما قال د . حسن ناظم، "فإن هذا الانقطاع الاستطرادي لا يفتت انسجام المقطع ووحدته، بل إنه يهيئنا لدراسة النص بوصفه "وصلا ممتدا" فالوصل يتيح إمكانية دراسة النص بوصفه كلا منسجما".[1]

ونحن بهذه النماذج نبحث في الوصل عن موضوع مشترك يربط مفاصل النص جميعها، إن طرفي الوصل ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي واحد، يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل موضوعهما المشترك.[2]

[1]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية : دارسة في "أنشودة المطرللسياب ص 158.

[2]- ينظر حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المصدر السابق، ص 158.

فقد التأم شمل هذا النص عبر سلسلة من التساؤلات وعبر أحرف العطف والواو المكررة، والضمير البارز أنا.

في قصائد أزراج وصل تركيبي لأنها تعبر بكاملها عن موصوف واحد مغترب حزين مشتاق لوطنه وأهله ظل يمزق وجوده وجيب الغربة القاسي، لذا ربط لغته وتراكيبه وأوصافه بحالته وواقعه.

5- التضمين :

وهو تعلق سطر شعري بآخر واقتضاء أحدهما الآخر، وقد كان القدماء يسمون هذه الظاهرة بالتضمين في العروض. [1]

وسأدرج التضمين ضمن المستوي التركيبي لأن قصائد أزراج من الشعر الحر الذي كسر قالب الوزن العروضي القديم، الذي يقتضي الالتزام بعدد معين من التفعيلات وأصبح عدد تفعيلات السطر الشعري يخضع إلى جوانب صوتية ودلالية وتركيبية تحدد نهايته، فقد بات من الضروري شيوع ظاهرة التضمين في الشعر الحر.

وهو كثير في أشعار أزراج سأحاول تحديده في أكثر من نص:

1- قالت لك المرأة التي أعادتك

إلى براري طفولتك، وبعثرتك

في البرزخ : أسكن خارج مداري.

التاريخ، ص 25.

2- داخل شبكة الألم

لا يعصمني غير البرزخ

وحده البرد مخول أن يضيء

حتى الأحلام في المنفى

ساعي البريد، ص 33.

3- أحلم أن أشربها حتى الظمأ الأخير

[1]- السكاكي/ مفتاح العلوم، ص 273.

أن أملكها حتى الفقدان.

أمنية، ص 75.

4- فأرى سحر المرايا يتكسر
زبدا في وحشة الليل المعفر
وأرى شعر الحبيبة
يرتدي الظلمة أجراسا وخاتم

وحشة الريح، ص.120 .1967 .

5- ولا مكان يؤوي جنوب قلبي
سوى هديل الحمام.

التاريخ، ص 28 .

6- العالم الختزير:
يركض فوق وردة الأمطار
ويطلق الإعصار

أغنيات أخرى، ص152.

7- ولذا إني أقول:
إن حلمي يبصر الآن سجونا
تتردى تحت صيحات السيول.

قصيدة الحلزون، ص 196.

8- أنا البربري النحيل
أدق على الطبل ليلا
وأخفض للغرباء جناح الهديل

العزلة، ص 84 .

9- الثلج ذاب والقمر
يخفي ضلوعه في أذرع السحابة

ينسج من رموشها عباءة للحلم.

مرآة البحر المكسورة، ص 166.

10- يا روعة أن يزهر الإنسان

على رموش من يحبه مدى الأزمان

أغنيات، ص139.

لقد تتبعنا في الأمثلة السابقة التضمينات الثنائية والمتسلسلة في كل قصيدة أو بالأحرى معظم قصائد الديوان، واكتفينا بذكر مثال واحد في كل قصيدة حرصا على عدم إثقال الدراسة بالشواهد الشعرية.

ورأينا كيف تعلق كل سطر بآخر واقتضائه له، ومن هنا "فإن التضمين يضفي على النص الشعري سمة تركيبية من ناحية توقف سطر شعري على آخر".[1]

وهنا يمكننا القول بأن القصيدة أصبحت مجموعة من التضمينات، وإن كسر الشعر الحر وحدة البيت فإنه قد بنى وحدة كبرى للقصيدة بوصفها كلا متكاملا وكأنك تقرأ نصا واحدا متتابعا.

فمثلا المقطع رقم (9) من قصيدة مرآة البحر المكسورة بدأ بمبتدإ عُطف عليه مبتدأ آخر (القمر)، يتبعه خبر جملة فعلية (يخفي ضلوعه) ثم ينسج عباءة للحلم من رموشها أحداث أو أفعال متتابعة ومتراسلة، يُكمل بعضها الآخر نحويا ودلاليا وتركيبيا.

6- ظواهر تركيبية أخرى:

وسندرس في هذا المبحث الحذف، والتقديم والتأخير،ثم الالتفات، كل حسب تواتره في قصائد أزراج، وذلك باعتبار هذه الظواهر النحوية والصرفية من أهم الظواهر الأسلوبية التي ألحت عليها الدراسات الحديثة .

[1]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 190.

أ) الحذف:

إن الحذف ظاهرة تتسم بها جميع اللغات البشرية [1] وتتميز بها اللغة العربية لميلها إلى الإيجاز قصدا للبلاغة، ويكون ذلك بوجود قرائن دالة على هذا الحذف [2] والحقيقة أن هناك ضروبا من الحذف في اللغة العربية تعرف بالحذف الواجب مثل حذف فعل الكينونة وحذف خبر "لولا" إذا كان كونا عاما [3]، وهذا الضرب من الحذف لا يدخل في دراستنا لأنه خاص بنظام اللغة العربية وليس خاصا باستخدام أزراج . وبما أن دراستنا لأشعار أزراج تنص على الجانب الأسلوبي فقضية الحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية والبلاغية" بوصفها انحرافا عن المستوى التعبيري العادي [4] ويستمد الحذف أهميته من حيث إنه لا يوجد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود [5]

ولذا أولى البلاغيون اهتمامهم بالحذف لوعيهم بتأثير الحذف وقيمته في التركيب ولا يختلفون على أنه أكثر بلاغة من الذكر، فالحذف ظاهرة بلاغية أسلوبية تخرق السنن اللغوية لتخرج عن النمط الشائع لدى النحاة.عرفه عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز بقوله :"هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر "[6].

وقد ترددت في أشعار أزراج ضروب من الحذف في التراكيب منها حذف المبتدأ وحذف الفعل ولعل أبرز ظاهرة هنا هي حذف أداة النداء، وحذف همزة الاستفهام وهي مواضع كثيرة موزعة على الديوان.

- حذف أداة النداء:

تردد حذف أداة النداء "يا" عشر مرات في قصائد أزراج

---

[1]-John Lyons : New Horison in linguistic p191,193,195,196.

[2]- طاهرسليمان – ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي ،ص 104.

[3]- سيبويه، الكتاب ج1، ص24.

[4]- د، فتح الله أحمد سليمان الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص137.

[5]- المصدر السابق، ن،ص.

[6] – عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص. 149.

جاء ذلك في نماذج متفرقة من أشعاره، كما في قوله:[1]

أصدقائي لم يبق إلا أن أُدمر الأزمنة.

والتقدير" يا أصدقائي" لتقريب المنادى من الشاعر

إلى أن يقول في القصيدة نفسها:[2]

أيها النبع الوحيد في هذه الصحراء، يا من

يلمسني، فيلف حول عنقي قلادة

من حنيني إليك عمري ابتدا

أيتها المرأة التي تختصر المدى

والتقدير يا أيها النبع، يا أيتها المرأة.

ثم يواصل حذفه للأداة قائلا:

ليست مصادفة أن نصير حكاية يقصها كتاب

أيتها المرأة الأسطورة

أيتها الجنة والجحيم

فالغرض البلاغي من الحذف هنا تحقق باختفاء الأداة قصد التخصيص والتقريب للمخاطب.

وحذف أداة النداء في قصيدته- العودة إلى تيزي راشد- قائلا : [3]

كم تغيرنا إلهي كم تغيرنا وأضحى العشب مخلب

أيها الطفل المجرب

أيها الطفل الذي يلبس في الظلمة كوكب

لم تسعك الطرقات

فالشاعر قصر المسافة بينه وبين ذاته التي خاطبها بالطفل دون ذكر الأداة، ليقربنا من معاناته وربما من شعوره بالفرحة وهو عائد إلى تيزي راشد.

---

[1]- الديوان،ص133.

[2]- المصدر نفسه، ص 134-135.

[3]- الديوان، ص 123.

- حذف همزة الاستفهام:

حذفت هذه الأداة ثلاث مرات في أشعار أزراج وإن لم تكثر لكنها لفتت الانتباه كظاهرة تركيبية.

جاء ذلك في موضعين الأول قول أزراج: [1]

أنا ما قتلت الحمام

تريدون أن أوضح؟ بالشرط أن تحرقوا المقصلة

تريدون أن أوضح؟ بالشرط أن ترجعوا الغرباء.

والتقدير:

أتريدون أن أوضح؟ مرتين... وقد فهم حذفها من سياق الكلام، لأن الهمزة الاستفهامية كما أشرنا سلفا يطلب بها أحد أمرين التصور أو التصديق.

وهنا أفادت التصديق، لأن أزراج يريد من المخاطب أن يصدقه بشروط وضعها هو.

والموضع الآخر جاء في قصيدته " الجميلة تقتل الوحش". [2]

حين قال أزراج:

دمي يحاور قيدهم، ذاب الحديد غدا صلاه

وجاء جديلتها على النيران، روضت اللهب

وجدت المخاض الصعب جاء، تريد ليلي؟

والتقدير أتريد ليلي؟

هنا أيضا أفادت التصديق، وبحذفها أكدت وقربت المعنى .

- حذف الفعل:

كما في قول أزراج من قصيدته "حديث حبيبتي"[3]

حدثتني عن بكاء الطفل في "يافا" الغريقة

---

[1]- المصدر السابق، ص297.

[2]- المصدر نفسه ،ص 183.

[3]- الديوان، ص 201.

عن جريح عانق التربة مشتاقا إلى صدر الوطن

عن دنا الحزن وعن ذكر المحن .

والتقدير هنا، حدثتني عن جريح عانق .... حدثتني عن دنا الحزن. وإنما حذف الفعل هنا دفعا للتكرار.

إلى أن يقول : حدثتني... وهي تبكي وتمد الرمش جسرا للذين قتلوا...

وتموضع هذا الحذف مرة ثانية في قصيدة "أمنية".[1]

يقول الشاعر:

أحلم أن أشربها حتى الظمأ الأخير

أن أملكها حتى الفقدان

أحلم أن يستيقظ العراء داخلي

أن يلبسني الصقيع.

والتقدير هو:

أحلم أن أملكها حتى الفقدان

أحلم أن يلبسني الصقيع

ففي حذف الفعل جمالية أسلوبية وتركيبية ودفعا للتكرار فقد حذف الفعل في ثلاث قصائد.

ب) التقديم والتأخير:

لما كان النظم هو توخي معاني النحو بعلاقاته [2] حسب ما يختلج في نفس الشاعر من مشاعر ومعاناة هي صدى لتجربته الشعرية، لذا فهو يلجأ إلى التصرف بالتقديم والتأخير، والفصل بين المتعلقات التي يلازم كل منهما الآخر في لغة الكلام العادية.[3]

وتتميز أشعار عمر أزراج بتقديم شبه الجملة من جار ومجرور، وتبعا لسياق الحدث الذي يعرض له، فقد تردد تقديم أشباه الجمل ذات الجار والمجرور (98) مرة، وتلاها في الترتيب

[1]- المصدر نفسه، ص75.

[2]- عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، ص86.

[3]- د، ممدوح عبد الرحمن الرمالي، شعر عمر بن أبي ربيعة، دراسة أسلوبية، ص247.

تقديم شبه الجملة الظرفي بنوعيه الزماني والمكاني، (28) مرة، ثم تلاها في الترتيب تقديم المفعول به الذي لم يتردد تقدمه كثيرا، إلا في بعض الأبيات فلم يشكل بذلك ظاهرة أسلوبية بارزة .

وكذا تأخير المبتدأ عن خبره لم يرد ذلك إلا في حالة أو أكثر.

والملاحظ مما سبق ذكره إكثار الشاعر من تقديم شبه الجملة من جار ومجرور في جل نصوصه الشعرية كما في قوله:[1]

فرحت

وفي الليل نمت.....

هنا عجل بذكر زمن النوم قبل العامل." نمت"

كما نجد هذه الظاهرة الأسلوبية في قوله: [2]

الآن يبتدئ الرحيل

من حزننا عاد القتيل

في صمتنا ولد النخيل

من جرحنا بدأ السبيل

فقد قدم شبه الجملة من الجار والمجرور في ثلاثة أسطر متراتبة ليخصص أو ربما يؤكد على مصدر حزنه وصمته وجرحه وعلى معاناته، فجاء الأسلوب أبلغ وأقوى .

ويقول في قصيدته "التاريخ"[3]:

في المنام سلحت القرى وهزمت الفراغ

في البرزخ أسكن خارج مداري .

ماكان التعبير ليستقيم لو لم يقدم الشاعر شبه الجملة في سطريه .

---

[1]- الديوان، ص 295.

[2]- المصدر السابق ،ص185.

[3]- ديوان الشاعر، ص25.

ج) الالتفات:

يعني في اصطلاح البلاغيين التحول عن معنى إلى آخر أو عن ضمير إلى غيره أو عن أسلوب إلى آخر، وفي اللغة معناه يدور حول الانصراف عن الشيء .

ويعد الأصمعي المتوفى (211ه) أول من اقترح للالتفات اسمه الاصطلاحي في البلاغة.[1]

وشرح ابن رشيق (ت463 ه) في كتابه العمدة كيفية حدوث الالتفات فيرى أنه يتم حين يكون الشاعر آخذا في معنى ثم يعرض له فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول"[2].

وقد ورد الالتفات في ديوان عمر أزراج في 115 موضعا حوت معظم صور الالتفات. أهمها:

– الالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب:

وقد وردت هذه الظاهرة في أربعة وثلاثين (34) موضعا من الديوان كهذا النموذج من قول أزراج عمر في قصيدته "الريح" [3]

ليس لنا جدران لنقفل هذا الظلام.
ليس لنا نوافذ نطل منها على الذات
ليس لنا من وقت لترويض الظلال
ماذا لوهبت الريح على هذا الفراغ
آه ما أشبه المعرفة بالخطر.
وما أقصى قطرات الخوف وهي تتدلى من كتب الأجداد
رصاص الصمت يذكي الحنين إلى الغناء.

ففي هذه الأبيات الالتفات عن ضمير المتكلم –نحن– في الأبيات الثلاثة الأولى في قوله:"ليس لنا جدران، ليس لنا نوافذ، ليس لنا..." إلى ضمير الغائب "هي"و "هو" في الأبيات الثلاثة اللاحقة في قوله: "ماذا لو هبت ... ما أشبه المعرفة، وهي تتدلى . يذكي الحنين.." والالتفات

[1]– د، شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص30.
[2]– ابن رشيق، العمدة، ص275.
[3]– الديوان، ص41.

هنا يفيد نفي الشاعر وتأكيده على عدم وجود هدوء أو استقرار في حياته ولاشيء جديد طرأ على حياته فيغيرها، لذا يتمنى أن تأتي ريح تغير هذا الفراغ وهذا الجمود الذي يحيط به.

– الالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب:

ورد في واحد وأربعين موضعا "41" وهو أعلى وأكبر نسب الالتفات تواترا في نصوص أزراج، وربما لهذه الظاهرة الأسلوبية تفسير تكشف عنه قصائد الديوان.

يقول أزراج :[1]

ماذا أغني للمسافات والعشب الذي يؤنس فجر الموت؟

كيف أعبر الجحيم

مادام خطوي ذنبكم ؟

قلت لكم

لكي تملكوا الزمان

تمردوا، تمردوا، تمردوا.

– الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب:

يجيء في ستة عشر موضعا " 16" موزعة على قصائد الديوان.

كما في قول أزراج من قصيدته "الهرم"[2]

عندما غنت خطاك على الأدراج

قام الحمام من سباته والحصى.

من كهفه وارتدى السماء.

فقد تم الانتقال من المخاطب إلى الغائب دون أن يحدث انفصال في المعنى لأن المعنى بين السطر الأول والسطرين الثاني والثالث متكامل دلالة الظرفية المكانية عندما أجابت عن حدثها جملة "قام الحمام والحصى من كهفه ".

[1]- الديوان، ص176.

[2]- الديوان، ص52.

– الالتفات من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم:

ورد في ثلاثين موضعا "30" وهي نسبة كبيرة، والأمثلة عليها متعددة منها قول أزراج في قصيدته "مترل ليس للحب".[1]

هذا الفضاء ليس ملائما لنفخ الماء
هذا الفضاء صدى تهوي فيه الكلمات
في برزخه حاولت أن أجمع النخلات
كلها في زفرة واحدة
حاولت أن أسدل البحار، وأن
ألقي الضفيرة على الكون
أن أقص الحكايات في نبضة .

فالالتفات عن ضمير الغائب في الأسطر الخمسة الأولى إلى ضمير المتكلم في الأسطر الثلاثة الأخيرة، في قوله: "حاولت أن ألقي ،أن أقص..." وهكذا في الأسطر الموالية يعني تعريفه بهذا الفضاء وربطه بالطبيعة التي اشتاق إليها أزراج وهو في غربته، ليدخل ذاته وموقفه ورأيه ويقنع من حوله هناك ومن سيشتاق إليهم هنا، بدليل قوله:" أن أسدل،أن أقص، أن أحزم، أطلقها، أن أقنع..."

– الالتفات من ضمير المخاطب إلى المتكلم:

وقد ورد في تسعة عشر موضعا "19" من الديوان كهذا النموذج من قول أزراج :

لست سيلا وكفى، يا أهل تيزي راشد الأفيون
والحمى، وأغصان الشعاع
إنني أهجر سنفونية البجع وأوتاد الخيام
أرتدي خوفي من الوحش وقطاع الطرق
أختفي داخل نفسي ضد يأسي ثم أمشي

[1]– الديوان ،ص45.

هنا يخاطب أهل تيزي راشد مشتاقا إليهم، وإلى بلدته مظهرا حزنه وخوفه وبعده عن وطنه في قوله:"لست سيلا... أهجر أرتدي خوفي، أختفي داخل نفسي"
إلى أن يقول في النص نفسه:[1]

وداعا يا غزالات الخزامى
وداعا أيها الحكام
الجالسين على الأرائك
وداعا ولا شيء أجمل من هذا الرحيل
عندما يضحي الآلام
كذبا أو ذكريات وأساطير غمام
تفقد الأرض وأبراج الحمام
في طريقي نحو تيزي راشد الزهو وأجراس الكرز
أوقفتني نسوة القرية قرب النبع .

فقد انتقل من ضمير المخاطب أنت وأنتِ ليعود إلى ضمير المتكلم نحن في قوله "نفقد" ثم ضمير المتكلم المفرد أنا حين قال: في طريقي نحو تيزي راشد... فالشاعر هنا تتنازع نفسه أحاسيس الشوق وأمل العودة إلى وطنه وقريته بنبرة الحزن والحنين.

أما باقي أنواع الالتفات فكانت نسبها قليلة، فمثلا الالتفات من الغائب إلى المخاطب 15 مرة والالتفات من المتكلم "نحن إلى أنا "ورد ذكره في ست قصائد، والالتفات من الغائب هو إلى الغائب هي ورد في تسع "9" مواضع.

وسأقدم نموذجا لكل حالة:

من الغائب إلى المخاطب: أخذ هذا النموذج من قصيدة "عيناك" جاء فيه قول أزراج[2]:

القمر العجوز ينسج العباءة
يهذي يرضع السحابة

[1]- الديوان،ص127.

[2] - الديوان ص 111، (قصيدة أغنيات).

وأنتما...وأنتما أيتها العينان يا عصفورتان غنتا

على شجرة الطفولة.

الالتفات من الغائب إلى الغائب:

يقول أزراج عمر في قصيدته "أغنية السعادة"[1]

هو لا يعرفها كان المساء

يسحب الذيل، يمتد جسورا في الفضاء

حين مرت...

والعيون...

كلها تبحث عن سر قديم في الخطى، في جسمها يرحل.

فقد انطلق من ضمير المفرد الغائب "هو" حين قال: "هو لا يعرفها كان المساء- يسحب الليل يمتد" إلى ضمير المفردة الغائبة "هي" مرت، تبحث، العائد على العيون" فهنا رمزية رائعة أخبرت عن زمن الحدث حين قال:" هو لا يعرفها" متى؟ حين كان المساء يسحب الذيل..." اكتمل المعنى.

الالتفات من ضمير المتكلم نحن إلى ضمير المتكلم أنا:

لم تكن نسبته كبيرة لكنه مع ذلك ورد في بعض القصائد، كهذا النموذج من قول أزراج عمر في قصيدته "الهرم"[2]

وهل سنرقص الآن مع الظلال

وتوازي الأشياء؟

ولماذا لا نغسل بالمجرات

أقمار أبي الهول

وذراع أوديب دفعة واحدة؟

في مصر رأيت في الرؤيا

---

[1]- الديوان، ص205.

[2]- المصدر السابق نفسه، ص 53.

ضفائرها قطيع من الزرافات
والطير يدني الشمال بالجنوب
وهل نسكت الآن؟

هو انطلق من ضمير المتكلمين "نحن " إلى ضمير المفرد "أنا" موظفا الأسطورة، منتقلا عبر الأزمنة والأمكنة ليعود إلى ضمير الجمع "نحن" حين قال "وهل نسكت الآن؟"

استنتاج:

لعل أكثر صيغ الالتفات تواترا في قصائد أزراج عمر الالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب ومن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ثم الالتفات من ضمير المتكلم إلى المخاطب.

- دلالة المتكلم تعود على الشاعر والغائب على وطنه وأهله.

-دلالات الغائب تعددت بين (الوطن، تيزي راشد، الأهل، نساء القرية، لغربة) .

- المخاطب في قصائد أزراج، أيضا تنوعت دلالاته بين أمور خاصة عاطفية ووطنية سياسية، خاصة في قصيدة العودة إلى تيزي راشد.

- المخاطب أيضا (ألمه، غربته، الشارع، الوحدة،امرأة أجنبية...)

- الالتفات أعطى لقصائد ازراج لمسة أسلوبية خاصة كشفت عن معاناته النفسية التي دفعته إلى البحث عمن يخرجه منها ويقاسمه أحزان الغربة ويذكره بطفولته في أحضان بلده الذي لفظه يوما إلى الغربة.

الفصل الثالث:

المستوى الدلالي

1- القاموس الشعري

2- الصورة الشعرية وتجلياتها

أ- علاقة المقارنة

ب- علاقة التفاعل

ج- علاقة اللزوم

د- علاقة التداعي

هـ- الرمز والأسطورة

و- التناص والتراث

1-القاموس الشعري:

عمد أزراج عمر في قصائده إلى توظيف قاموس شعري يناسب غربته وحنينه ورفضه لواقع بلاده، فهو يتعامل مع اللغة تعاملا دلاليا، حيث أنه لايوظف اللفظة من أجل اللفظة بل يعطيها أبعادها النفسية والدلالية فلغته تحمل بداخلها حزنه وألمه تتمرد أحيانا وتبحث عن الحرية أحيانا أخرى ولم تخرج نع حدود حنينه لطفولته ولوطنه . هي لغة التمرد والرفض التي لم تسعها الأسطر الشعرية. كثيرا ما نجده ناقما حزينا، "فالتسكع والاغتراب داخل الألفاظ وتأثيراتها الفيضية ذات القانون الخاص المرتبطة بلغة معبرة وتناسبات لها مع المضمون، بحيث تحدث استجابة طبيعية نحسّها ولا نجد لها أقيسة متواترة، ولكنّنا نبقى نحسّها"[1].نعيشها وكأنها تعنينا نحن بالضبط، وتترجم واقعنا فنيا، كما لو أنّ زمنها هو زمننا وحاضرها هو حاضرنا، لأنّها لغة لم تخضع لواقعها فقط، بل كشفته لنا وكشفت عن علائق الناس مع هذا الواقع، فكانت بذلك لغة للتعرية، وهي لغة استمدت طاقتها من عمق المعاناة وشتّى مظاهر الاغتراب، وتعدّت ظاهرة الحزن والضياع لتفضح الواقع الاجتماعي وتنتقده بقوة، بل حتى الواقع السياسي. ها هو أزراج يتساءل منتقدا واقع وطنه:قائلا :

متى يجلس الغيم خلفي
وأنهي مغامرتي في بلاد الضياع
وحان لكي نسكن الآن... يكفي الكتابة
عن الفقراء
فهم يعشقون
وهم ينجبون
وهم يحرثون
ونحن نموت ضياعا وراء كراسي المقاهي[2].

[1] – الخواجة (دريد يحي)، الصفة والمسافة، ص 83.

[2] – أزراج عمر، الديوان قصيدة " صليحة " ص 301.

هنا لغة التمرّد والرفض بادية، ضدّ الشعراء الذين كتبوا عن الفقراء في قصائدهم بدعوى التقدمية، وتسلموا بذلك مناصب على حساب معاناة هؤلاء الفقراء، هنا يصرخ أزراج في وجههم مؤكدا أنّ الحديث عن الفقراء بهذا الشكل لا يترجم حقيقة معاناتهم في الواقع.

كما انتقد أزراج غربته في أكثر من سطر ومن نصّ، ومن لفظ.

أيها الطفل المشرّد
لم تسعك الطرقات
والقطارات وأمواج الإذاعات ولبلاب الشفة
لم تسعك نقطة أو فاصلة
فلهنّ تحكي إذن دهشتك القصوى؟ لماذا تنسج الروح قفص؟
كلّهم قد غادروا الحلم وقرط العاشقة
كلّهم استسلموا أو صعدوا خيط الوظيفة
فلن تحكي إذن قصة أشجان الطفولة؟[1]

إنّه يذكرنا بمعاناته في طفولته داخل وطنه، كما عاشها وينتقد وطن الحاضر كما يراه هو ويعيشه.

"لست عائدا إلى الزمن الذي صار دخانا
ولست الباحث عن تفاحة الحروب
لكنّني كلّما قرصني البرد، التجأت إلى هديل يديها
التجأت مثل البرق إلى سماوات لا تعرف الانحناء
اهدئي...لا تسأليني عن أعشاب طفولتي
رجاء لا تسأليني عن الطرقات التي نسيت
صراخي وغنائي[2].

[1] – ديوان أزراج، ص 124 (العودة إلى تيزي راشد).

[2] – المصدر السابق، ص 131 (الطريق إلى غرناطة).

هناك مفارقة زمنية مبنية على التضاد بين زمن الوطن في طفولة الشاعر، وزمن الوطن في حاضره، هذان الزمنان اختزلتهما اللغة في خمسة أو ستّة أو سبعة أسطر، وهنا تكمن قوة المفردة التي تختزل زمنا بأكمله "فالمفردة قد تختزل سطورا قد تعني حقبا، تغطي مفردات وفيرة قد تلقتها وحدها دهرا بكامله"[1]، يقول شاعرنا في قصيدته " رحلة القلب " [2]:

"عندما يبكي المطر
يرحل القلب الجريح
راكبا زورق ريح
باحثا في الليل عن وشم بلادي
في ذراعك
في جفونك"

فهذه الأسطر المشحونة بالغربة والحنين إلى الوطن تعكس تطوّر اللغة مع الشاعر، وامتلاكه لها، فقد اختزل المسافات بينه وبين وطنه في كلمات (يبكي- يرحل- الجريح- باحثا...وشم بلادي) وطنه الذي يرغب في رؤيته والعودة إلى أحضانه، فسقوط المطر اقترن بالرحيل كما اقترن بالبلاد المنتظرة، كواقع جميل يعيد للقلب الجريح وطن الطفولة. لكن هذا الوطن سيبقى بعيدا عنه، وتبقى اللغة في مدينة الشاعر يسكنها في لحظات اغترابه، وتشرّده حتى يصير هو الآخر مدينة متعبة وحزينة قائلا:

أصير مدينه
لا شيء يرحمني، لا النعاس ولا الشجر المرتعش
يعيش بداخل عيني، يا شجر الحلم أورق
في جبهتي تألق
كواكب ورد
تشعب

[1] – الخواجة (دريد يحي)، الصفة والمسافة، ص 83.

[2] – الديوان، ص 117.

على جسدي وشم مقهى
أسير وحيد ا "[1]

لم يعد يملك الشاعر غير الحلم في مدينة تسير فوق ما تقتضيه الفوضى على حساب اللغة الكاشفة التي يوظفها، فهذه الأسطر كشفت للقارئ عمق المعاناة اليومية التي يحياها شاعرنا في مدينة متعبة وحزينة، لا شيء يريحه ويرحمه من العذاب الذي يطارده في الليل، لا النعاس ولا البرد (الشجر المرتعش) حتى أصبحت المقاهي ملجأه الوحيد (وشم مقهى) الموشوم على جسده.

إنّه يسير في هذا المقطع وحيدا إلى الاضطهاد الذي يعيشه كلّما خرج على الناس بلغة تخالف السائدة، يحاول بلغته المتمردة الخروج عن السائد والمألوف إلى لغة المعاناة لذلك جاءت صارخة تفيض مفرداتها بالوحشة والحنين تارة والسخط والرفض تارة أخرى، مستمدة طاقتها من الاغتراب والتمرد.

فلغة الرفض والانتقاد تحاول أن تخالف الواقع المعاش في الاغتراب إلى العودة للوطن لينقل له هذا الشعور قائلا: في قصيدته ' كأنني أحلم "

إلى البعيد يا دمي
أيا نبينا الصغير
أبحث عن الدور
أرض يسوسها الحجر
ينام في عيونها التتر[2]

إنّها لغة يمزقها الانتقاد والتمرّد، شاعر جزائري غيور على وطنه حريص على فضح من يقوده (أرض يسوسها الحجر–ينام في عيونها التتر)، ليستيقظ من غفلته، ويعرف أن من يحكمه ويسوسه هم مجرد حجر لا غير، فهنا تجاوز لغة القاموس إلى اللغة الايحائية المصورة

[1] – الديوان،" الهبوط إلى القصبة ،" ص 231.
[2]– الديوان ص 178 " كأني أحلم"

للواقع السياسي، وهي خاصية نجدها عند شعراء القصيدة المعاصرة، ها هو أيضا يصرخ في وجه السياسة قائلا[1]:

هكذا ضاعت بلادي

أيّها الحزب الوحيد

أدرك الشيب الصغار

أيّها الحزب الوحيد

غزت النار الديار

أيّها الجالس كالفقر علينا

أيّها الواحد كالقفر فإنا

نرفض الترهة في السجن والانجاب في المنفى المشجر

أيّها الحزب المحجر

إننا نطلب شيئا واحدا منك/ تجدّد أو تعدّد أو تبدّد

إنّه كما نرى ينتقد ويندد ويطلب، فروحه المتمردة لم تسعها الكلمات وتجاوزت الإيحاء إلى الرمز وتارة أخرى إلى اللغة الصريحة كما رأينا.

لننظر إلى هذا المقتطف الذي جاء فيه قول أزراج:

إنّ السّحابة الوفية

أذوب فيها، أحلم الحصى يغني، السحابة البغية

أفرّ منها، يا دما ليس دمي لتحترق

أكون أو أصير... يا دمي لننطلق

إلى البعيد حيث زرقة الرياح

تمنح هاتيك الصحاري صيحة اخضرار"[2]

[1]–العودة إلى تيزي، راشد الديوان ص 128.

[2]– أزراج عمر، الديوان، (قصيدة التكوين)، ص 47.

هنا لا توجد لغة خطابية، بل صرخة رافضة لدم غير دمه، وعشقه للسحابة الوفية التي تحيلنا على الرجال الأوفياء الذين تمسكوا بأصالتهم ونخوتهم وغيرتهم على وطنهم، الذين بإمكانهم تحويل الصحاري القاحلة إلى اخضرار ونماء... "فالمعنى القاموسي ليس ما يريده الشاعر، ولكن ايحائية الكلمة"[1].

هذه اللغة الايحائية تمثلت في "السحابة الوفية، البغية، زرقة الرياح، اخضرار..."، فهي لا تفقد هدفها بالرّغم ممّا تحمله من صراخ وتبقى ثابتة حتى وإن فقد الشاعر ضبط توازنه إذا غضب أو انفعل، ومع ذلك فقد حافظت على ايحائها محطمة في نفس الوقت "أبوَّة الكلمات، وهيمنة الأنساق اللغوية، وضغط القنوات المعرفية... تطير بالحرية وتدخل التجارب من أبوابها التي لم تُفتح بعد"[2].

كما قرأنا هذه اللغة الايحائية في عناوين قصائده التي تنطق معظمها بالعودة، أوّلها: "الطريق إلى أثمليكش: فوات يليه فوات آخر"، وهي كما قال محمد علي شمس الدين في مقدمة الديوان "جوهرة متألقة، الجملة الشعرية الناضجة والمشعة التي يكتبها أزراج عمر".هناك أيضا :

" الريح- صراخ في برج شيل- الأفول- العزلة- سفر- العودة إلى تيزي راشد- وطن الخوف- الهبوط إلى القصبة- تيزي راشد- الطريق إلى غرناطة- يوميات مغترب يمزق الخريطة -وحشة"

أليست هذه اللغة تنطق بالغربة، وتترجم واقع أزراج بين حاضره وأمسه بين حزنه واشتياقه، إنّ لهذا الشاعر الجزائري البربري قدرة على التصويب إلى المناطق الأكثر عمقا وقلقا في النفس، وشعره يتسم بمغناطيسية وميزة، قلّما نجدها عند شعراء عصره كما قال مقدم ديوانه محمد علي شمس الدين . سأختم هذا المبحث بهذه الأسطر المستلة من قصيدته " على باب قصر الحكومة " :

---

[1]- المقالح(عبد العزيز) الشعر بين الرؤيا والتشكيل ص 90.

[2]- الخواجة دريد يحيى الصفة والمسافة- المصدر السابق ص 79.

لنرحل مَعًا بظلال النخيل[1]

فزادي قليل

ودربي طويل... طويل

لماذا تفرّ المدينة منّي؟

وترعبني بنشيج القطط

لماذا تفرّ كراسي المقاهي؟

وشرطة هذي المدينة

كأعمدة الملح لا توقف الخونة

ولا تسجن القمر الأسود المروحة

لماذا تفرُّ المدينة مني؟

ولست بغاز غريب

تساؤلات أزراج تنطق برفضه للمعاملة التي لقيها في وطنه ففضل الرحيل، حتى لا يخسر وطنه وإن تخلى عنه هو مدّة. كان لابد من التعرف على هذا المعجم لفهم نصوص أزراج.

[1]- الديوان ص 227.

2- الصورة الشعرية:

إنّ الحقول المهيمنة على نصوص أزراج الشعرية لم يقتصر تجليها على مستوى توظيف القاموس الشعري والإيقاعي فحسب، إنّما ذلك التجلي قد تبلور أيضا على مستوى الصور الشعرية التي أبانت عنها نصوصه في بنائها، والصورة الشعرية كما يعتقد الكثير من الدارسين تعتبر العنصر الجوهري للشعر، فهي بذلك "عمل تركيبي يقوم الخيال الشعري ببنائها مما خلفه الإدراك من خبرات"[1].

وهذه الخبرات تخضع لعمل الخيال باعتبار أنّ تشكيل الصورة في القصيدة الجيّدة، ليس تسجيلا فوتوغرافيا للطبيعة أو مكاناتها صحيح أنّ الشاعر يغلغل من خلال أحاسيسه في طبيعة الأشياء فيقع على المشهد أو الحركة الخفية كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل ولكنه "لا ينقلها كما هي بل يخضعها لتشكيله فتأتي صورة لفكرته وحالته هو وليس صورة لذاتها"[2].

إذ إنّ التجربة الشعرية تفرض في غالب الأحيان تشكيلاً خاصًا للصور، تشكيلاً يقوم على التداعي الفيضي لجميع الخبرات، كي يقدّم بناء الصورة تقديمًا متكاملاً، فالشاعر لكي يبدع يجب أن يكون غائبًا ومالكًا ذلك الامتلاك الانسيابي المتكامل الحلقات بمعنى أن يفقد حواسه العادية وينادي بأعلى صوته حواسه الغامضة، كي يتدفق النبع الشعري بصوره، وإذا عدنا إلى نصوص أزراج نجدها حافلة بتمثيل هذه الصور التي تأخذنا بسحرها كلّ مأخذ، من خلال تشكّلها ونموها وغرابتهافي بعض الأحيان، فما هي مظاهر تجلي الصورة الشعرية في نصوص الديوان وما هي الأدوات التي وظفها الشاعر في بناء هذه الصور؟ وما وظيفتها؟ وإلى أيّ مدى وفق فيما طرحه من صور شعرية؟

3- تجليات الصورة الشعرية:

[1] البطل علي الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، ط2، دار الأندلس، 1981- ص 27.

[2] المصدر السابق نفسه، ص 31.

تتجلى لنا الصورة الشعرية عند أزراج عمر في نصوصه في عدّة تشكلات سواء تعلق الأمر بالتشبيهات أو الاستعارات أو الكنايات أو المجازات التي كان يلجأإليها الشاعر في بناء صوره أو إلى ما عرفت القصيدة الحديثة من توظيف للرموز والأساطير والتراث، لذلك فإنّ نصوص الديوان لم تخل في بناء صورها وتشكيلها من هذه التوظيفات، وسنتطرق إلى الوسائط المستعملة لبناء هذه الصور.

المبحث الأول: علاقة التشابه:

التشبيه لغة: التمثيل والمماثلة، يقال: شبهت هذا بهذا تشبيهاً أي مثلته به، والشَّبَهُ والشِّبْهُ والشَّبِيهُ: المَثَلُ، والجَمعُ أشْبَاهُ، وأَشبَهَ الشَّيْءُ، الشَّيءَ ماثَلَهُ..."[1].

المعنى الاصطلاحي: التشبيه هو صورة تقوم على تمثيل شيء (حسّي أو مجرّد) بشيء آخر (حسّي أو مجرّد) أو أكثر"[2].

والتشبيه في اصطلاح البلاغيين له أكثر من تعريف، يعرفه ابن رشيق القيرواني بقوله: "التشبيه صبغة الشيء، قارنه وشَاكَلَهُ من جهةٍ واحدةٍ أو من جهاتٍ كثيرةٍ لا من جميع جهاتِهِ، لأنّه لو ناسَبَهُ مناسبة كلية "لكَانَ إيَّاه"[3]، ويعرفه الخطيب القروييني بقوله: "التشبيه دلاله على مشاركة أَمْرٍ لآخرَ في المعنى"[4]. والتشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة واحدة أو مجموعة من الصفات"[5] ولقد تجلت الصورة الشعرية عند أزراج عمر في عدد من التشبيهات التي وظّفها في بنائه لتلك الصور، لوجود علاقة ذاتية أو نفسية.

بين طرفي التشبيه... ومن ذلك قوله في قصيدته "كأنّي أحلم"

"هل يدمَعُ الرَصِيفُ؟ الغناءُ في الليل ذراع أمي

يا أيُّها الوفيُّ احملها عَني

دربي معبَّد بوادِ الحزن"[6]

ففي هذا المقطع شبَّهَ الشاعر الغناء بذراع الأمّ، وهو تشبيه بليغ حذف فيه الأداة ووجه الشبه، حيث أتى بالمشبه والمشبه به فقط، ثمّ ترك الصورة مفتوحة على البحث عن

---

[1] انظر ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم – لسان العرب دار صادر بيروت، 1998م (مادة شَبَهَ). المجلد الثامن ص 17:

[2] انظر، يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، ص15.

[3] ابن رشيق القيرواني العمدة ج1، ص256.

[4] الخطيب القروييني، الإيضاح في علوم البلاغة ص188.

[5] د. أحمد جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص208.

[6] الديوان، ص173.

وجه الشبه بين الغناء، وذراع الأم فتشكيل الصورة هنا تمّ بناءًا على مساءلة سابقة (هل يدمع الرصيف؟) ليعقبها التعليل (الغناء في الليل ذراع أمي)، فالصورة اِنْبَنَت على تجربة عميقة زاخمة بالمعاناة، تفسرها لنا العلاقة القائمة بين الغناء وذراع الأم، وهي صورة مشحونة بخبرات واقع حياتي مفعم بالضياع والوحدة في ليل المدينة.. فهذا الشاعر يتساءل عن سبب بكاء الرصيف فهل ذلك البكاء ناتج عن شفقة رصيف المدينة لغربة أزراج، أم أنه نتاج الشاعرالحزينوقدرته على التأثير في الرصيف؟ كما نتساءل عن الكيفية التي صار فيها الغناء تعويضاً لذراع الأم، الذي يحيل على الدفء والحنان، فهذه الغربة والوحدة التي يكابدها الشاعر في ليل المدينة، والتي نستشفها من دلالة الصورة الشعرية المقدمة بحرارة تبدي لنا آلام الشاعر وفجائعه، فهذه الصورة الشعرية القائمة على التشبيه هي حركة دافئة لكنها مؤلمة وقاتلة، عندما يصبح الغناء لدى أزراج هو الملجأ والمتنفس الوحيد لتعويضه فقدان الأم، فلقد وضعنا الشاعر أمام حنينه لطفولته الأولى، ووجه الشبه المحذوف هنا يتمثل في المواساة، فهي صورة شعرية تجانست عناصرها وتآلفت أجزاؤها.

لعلّ أكثر صور التشبيه تواترا هو البليغ، وعليه سأذكر بعض الأمثلةكما في النموذج السابق يقول أزراج:

1- وإذا الحُبُّ رماد
في سراديب الجريمة الوصية ص161

2- لأنّ هذا النهر رقصَةُ الزمان قصيدة الحلزون ص191
برغم من رمادِ يأسه فحاصر المكان

3- جبيني كتابُ، وقلبي رسول هايستينغز ص22
وخصلة سارا بكاء حقولٍ

في الصورة الشعرية الأولى شبه شاعرنا الحُبَّ بالرّمادِ في سراديب الجريمة، وهو تشبيه بليغ، حذف فيه الأداة ووجه التشبيه حيث أتى بالمشبه (الحب) والمشبه به (رماد) ليبحث

القارئ عن وجه الشبه بين الحب والرماد، سبق هذا التشبيه بنموذج آخر غير بليغ جاء فيه قول أزراج:

وإذا القوم كطوفانِ حريق

في ميادين القتال[1]

فالصورة هنا انبنت على يأس وشعور بالضياع في زخمٍ من الجريمة كبير عاشه شاعرنا، لذا شبه الحُبَّ وكأنّه رماد أي لا وجود له والمشاعر والأحاسيس الرقيقة في عالم الجريمة.

وإذا انتقلنا إلى النموذج الثاني نجد الصورة الشعرية تزخر بتشبيه بليغ رائع فيه حركية، وإيقاع، حيث شبه النهر في جريان مائه برقصة الزمان متجاوزًا الأداة ووجه الشبه الذي يظهر أنّه من خلال عنوان القصيدة "قصيدة الحلزون" الالتواء كون النهر الذي قصده الشاعر في مخيلته قد يكون حقيقياً أو مجازيًا أي معاناته التي طالت و لم تتوقف وهو في غربيته.

أمّا النموذج الثالث الذي وقفت عليه فهو صورة شعرية جمعت أكثر من تشبيه بليغ، حيث شبه جبينه بالكتاب، وقلبه بالرسول، وشبه خصلة سارا ببكاء حقول، دون ذكر الأداة ووجه الشبه ليقصر المسافة بينه وبين المعاناة، نقرأ ها على جبينه، ونسمعها من دقات قلبه وما يخفيه من ألم وكلّ ما تبع هذه الصورة في نصه برسم ألمه ومعاناته، فوجه الشبه الإظهار والإفصاح، حتى وإن حاول إخفاء ما يشعر به، تمامًا كالكتاب وكالرسول يعلنان ويفصحان عمّا أراد الكاتب إظهاره لغيره أو لقارئه.

فهذه الصور الشعرية المنتقاة كلها تشترك في وجه شبه واحد وهو آلام الشاعر، وحرقه قلبه، لكنّها حركة دافئة وتزخر ببلاغة أزراج وأسلوبه الراقي في ترجمة تجربته بطريقة الشعراء المعاصرين.كما حقق بلاغة التشبيه التي كما قال الدكتور مصطفى الصاوي الجويني :" تنشأ من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء ظريف يشبهه ،و صورة بارعة تمثله

[1] الديوان ص 161.

،وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الحضور بالبال أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها "[1].

وقد رفع النقاد القدامى من التشبيه فعدوه من أشرف كلام العرب وفيه تكون الفطنة والبراعة، لذا جعلوه أبين دليل على الشاعرية، ومقياسا تعرف به البلاغة"[2]. ولقد لمسنا هذه الشاعرية عند أزراج لأنه وفق في انتقاء صوره التشبيهية فجاءت متماشية مع حالته النفسية والعاطفية مخالفا بذلك القدماء الذين تعاملوا مع التشبيه على أساس المقارنة بين طرفين يشتركان في صفة أو أكثر " وهذه الصفات هي في الغالب خارجية لا تتصل بالقيمة النفسية للأشياء، أو المحتوى المعرفي للكلمات بقدر ما تتصل بالتناسب المنطقي بين الأطراف "[3]، إذا لقد أبدع الشاعر وجدد في تشبيهاته حتى يقربنا من نفسيته المتألمة والمشتاقة.و" يبقى أسلوب التشبيه من الأساليب الأدبية ليس في اللغة العربية فحسب وإنما في سائر اللغات، ولقد عني به العرب وجعلوه أحد مقاييس البراعة الأدبية، وتوالى علماء البلاغة على التشبيه كل ينظر إلية من زاوية ويقسمه تقسيمات مختلفة "[4].

والملاحظ من خلال تتبعي لقصائد أزراج ميله الكبير للإستعارات والرمز وتوظيف التراث أكثر من ميله إلى التشبيه، فبناء الصورة الشعرية عنده يقوم على حسن الاستعارة.

[1]- مصطفى الصاوي الجويني ⊢ البيان فن الصورة – دار المعرفة الجامعية .ص 33

[2] – مصطفى ناصف الصورة الأدبية .ص48

[3] – جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص 213

[4] – البيان فن الصورة د.مصطفى الصاوي الجويني المرجع السابق ص 24

المبحث الثاني: علاقة التفاعل

– الاستعارة

والمقصود هنا أنّ اللفظة مستعارة لغير ما هي له، إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرَتْ له، وتليق به، لأنّ الكلام مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه، وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة بفائدة النطق فلا وجه لاستعارتها. ولا بأس أن نعرف الإستعارة لغة واصطلاحا .

هي في اللغة من عارَ الشيء يعوره ويُعيرُهُ أي أخذه وذَهَبَ به كَمَا تُؤْخَذُ العارية – وهي ما يتمُّ تداوُلُهُ بين الناس، ومعنى أَعَارَ الشيءَ رفعَهُ وحوله من مكان إلى آخرحتى تُصبح تلك العارية من خصائص الـــمُعَار إليه "واستعار فلانٌ من فلان شيئا بمعنى أنّ الشيء المستعار قد انتقل من يد الـــمُعير إلى يد المستعير للإنتفاع به، ومن ذلك يُفْهَمُ ضمنا أنّ عملية الاستعارة لا تتمّ إلاّ بين متعارفين تجمع بينهما صلة ما تسمح بهذه الاستعارة"[1].

وعلى المستوى الاصطلاحي نالت الاستعارة عناية كثير من البلاغيين قديمًا وحديثاً فلم يتجاوز تعريفها قبل الجرجاني فكرة النقل أي نقل اللفظة من استعمال لغوي إلى استعمال آخر وظلت هذه الفكرة مسيطرة على مفهوم الاستعارة حتى جاء عبد القاهر الجرجاني، وركز على فكرة المشابهة حيث قال: "الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيرُه المشبه وتجريه عليه"[2] ويُعَدّ تعريف الجرجاني أكثر عمقًا من سابقيه حيث عدَّ الاستعارة ضربًا من المجاز القائم على التشبيه، تبعه من جاء بعده من البلاغيين كالسكاكي الذي يقول في هذا الشّأن: "الاستعارة أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مُدَّعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[3].

---

[1] رؤى في البلاغة العربية دراسة تطبيقية لمباحث علم البيان: –أ– د– زين كامل الخويسكي ود–أحمد محمود المصري ص– 101.

[2] الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص80.

[3] مفتاح العلوم للسكاكي، ص 201

وفي المنظور الحديث الاستعارة "تسمح للمبدع باستغلال اللغة استغلالاً حَسنًا، حيث تُعطيه الفرصة كي يتعامل مع اللغة تعاملاً خاصًا يتّسم بالمجازية، فهذا التعامل يثري اللغة، ويجعل المفردة الواحدة تتسم بالتنوّع في معانيها وفقًا لسياقها الذي ترِدُ فيه والذي يمنحها التجديد[1].

ويرى صلاح فضل "أنّ الاستعارة تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة وتحقق تلاؤمًا مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق"[2].

وهذا ما أكّده عبد القاهر الجرجاني في قوله:

"وإنّكَ لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضيع ولها في كلّ واحد من تلك المواضيع شأنًا مفردًا"[3] وأضاف قائلاً: "اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفًا تَدُلُّ الشواهد على أنّه اختصَّ به حين وُضِعَ، ثمّ يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازِمٍ، فيكون هناك كالعارية"[4] ويقسمها إلى قسمين: "أحدهما أن يكون لنقله فائدة، والثاني أن يكون له فائدة"[5]، وقد صنّفها الدّارسون حديثًا إلى تركيب نحوي ودلالي سيحاول البحث التعرض إلى نماذجه لاحقًا وفي هذا الصدد يقول الأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس: "إنّها اختيَارٌ معجميّ تقترنُ بمقتضَاه كلمتان في مركب لفظي اقترانًا دلاليًا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي ويتولّد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تُثير لدى الـــمُتلقي شُعُورًا بالدّهشة والطرافة"[6].

وهذه الالتفاتة البلاغية كان لابدّ من ذكرها لربط المفاهيم قديمها وحديثها ببعضها البعض، ونحن هنا لن نتقيد بالتحديدات البلاغية للاستعارة وأصنافها بل سننظر إلى الاستعارة

---

[1] د. شريف سعد الجيار شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية، ص 298.

[2] صلاح فضل – علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ص257.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 36-37.

[4] أسرار البلاغة، الإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد الفاضلي، ص27.

[5] المصدر السابق، نفس الصفحة.

[6] ينظر التشبيه والاستعارة منظور مستأنف أ-د-يوسف أبو العدوس، ص139.

بوصفها صورة شعرية تنقل المعنى بأوسع معاني هذا النقل من دون وضعها تحت أصناف تجعلها قريبة مرة وبعيدة أخرى، وسأقف على النوع البارز من أنواع الاستعارة، لكن قبل الولوج في المجال الأسلوبي التطبيقي، أريد التنبيه إلى منهجي المتّبع حول الاستعارة آثرت التشخيص الأسلوبي البنيوي حتى يسهل على الولوج في الصور الشعرية وبنائها الدلالي والتركيبي والنحوي ولعلّ ذلك يؤكد أنّ نصوص أزراج تكثر فيها الاستعارة واللغة المجازية حتى ليصعب على الدارس تمييز عددها أو إحصائها خاصّة الاستعارة المكنية بقسميها التشخيصي والتجسيدي، وعليه سأفرد هذا الجانب بالاستعارة المكنية التي يحذف فيها المشبه به، ويرمز له بأحد لوازمه "فهي كُلٌّ استعارة لا يذكر فيها المشبه به وإنّما يُكَنَّى عنه بذكر أحد لوازمه وإسناده إلى المشبه المذكور في الكلام"[1] وسأعتمد التصنيف الآتي:

أوّلا: التصنيف الدلالي:

وهو يعتمد على نقل أحد الخواص الدلالية من أحد عناصر التركيب إلى العنصر الآخر، وتُقَسَّمُ الاستعارة المكنية فيه حَسَب تواجدها في قصائد أزراج إلى تشخيصية وتجسيدية.

أ) الاستعارة التشخيصية:

"تتشكل من اقتران كلمتين تُشير إحداهما إلى خاصية بشرية والأخرى إلى جماد أو حيّ أو مجرّد"[2]، وقد تنبّه لهذا المعنى عبد القاهر الجرجاني قبل عصور بقوله: "فإنّك لترى الجماد حيًّا ناطقًا والأعجَمَ فصيحًا والمعاني الخفية بادية جلية"[3]، وقد كَثُرَ تموضعها في قصائد أزراج في صور شعرية راقية، ستكشف عنها هذه الدراسة في نماذج من بين تلك الاستعارات التشخيصية التي زخر بها النص الأزراجي قوله: في قصيدته: "صليحة"[4]

متى يجلس الغيم خلفي

[1] ينظر رؤى في البلاغة العربية دراسة تطبيقية لمباحث علم البيان، المصدر السابق، ص109.

[2] د.شريف سعد الجيار، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية، ص300.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص33.

[4] الديوان، ص24.

لأنهي أسباب حزن الشجر

و أبدأ في رسم تفاحة.. خصرك البحر بيتي"

فهذه الصورة الشعرية تستفزنا بغرابتها، وخروجها عن المألوف، حيث استعار الشاعر الجلوس والقعود وهي من حركات الإنسان،ومنحها للغيم وكأنه إنسان يجلس "متى يجلس الغيم خلفي" استعار أزراج هذه الحركة للغيم لفائدة حقيقية وهي (إنهاء أسباب حزن الشجر) فهذه الصورة الاستعارية تطرح أمام المتلقي قوة بلاغتها وخيالها، ووحدة دلالتها المرتبطة بوحدة الشعور المفجوع الذي استطاع الشاعر من خلاله أن يعيش لحظة القبض الكلي على أسباب حزن الشجر، الذي هو نحن، هذا الشجر لا يمثل شيئًا غيرنا في حالة جدب وافتقاد للمطر والعطاء فنهاية الحزن مرهونة بالغيم الذي يمرّ دون أن يمطر.

وفي تتمة الصورة السابقة قوله: "خصرك البحر بيتي" فيها غرابة وطرافة، ومع ذلك فإنّها نابعة عن إحساس الشاعربالضياع وهذا ما يفسّر "الاغتراب أحيانًا في تركيب الصورة"[1]، فهذا التداخل بين الخصر والبحر لا يساعدنا على تمثيل الصورة الشعرية في ظاهرها، ومع ذلك تبقى صورة حادّة في دلالتها، إذ يحاول التأكيد على أنّ البحر هو المنفذ الوحيد الذي يعيد أزراج إلى حضن وطنه.

ومن الاستعارات التشخيصية الكثيرة أيضا قول[2] أزراج: في قصيدته "انتظار"

الله يا غريبة الأسرار

إني هنا سنفونية

تمشي على الرصيف تسأل الظلام

كم ذا تمنت أن تعانق الغمام

وترضع الرضاب من شفاه الناي

لقد شخّص وصوّر السيمفونية في صورة امرأة تمشي على الرصيف، وتسأل الظلام وتتمنى أن تعانق الغمام وترضع الرضاب من شفاه الناي، وهل للناي يا ترى شفاه ترضع؟

[1] شراد عبود، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص185.

[2] لديوان الوطني، ص144.

إنّها صورة شعرية تكاثفت فيها الاستعارات المجازية، إنه يستند إلى ظهور مشية لهذا العزف، وسماع سؤاله، والشعور -برغبته في معانقة الغمام، وكأنّ الغمام هنا إنسان تظهر رومنسية أزراج واعتماده على سمات أسلوبية بارزة في تمكنه من اللغة المجازية، لتشكل لنا صورًا شعرية ذات فائدة لدى الشاعر.

وأنا أتصفح قصائد أزراج صادفتني هذه الاستعارة الرائعة في قصيدته" الوصية":[1]

رأيت الأنين

يدوس على حلمك

لماذا تعود؟

لتبق. لنمضغ ترابًا

لنشرب سحابًا .

وكأن أزراج يلوم نفسه بلغة استعارية تشخيصية دائما حين شبه الأنين بالإنسان الذي يدوس بقدميه على شيء فيهلكه وهذا الشيء هو حلم أزراج، هذا يفسّر ألمه أو تألّمه من حنينه إلى وطنه الذي وقف أمام تحقيق حلمه، ثم يطرح تساؤلا وهو قوله: لماذا تعود؟ أي لماذا تفكر بالعودة إلى وطنك.ابق هنا ليعلل أو يعقبها باقتراح فيه نوع من الغرابة والمرارة لنمضغ ترابًا، لنشرب سحاباً، وهل التراب طعام يمضغ أم ألم نتحمل مرارته في المهجر، وهل السحاب ماء يشرب أم صبر وتحمل لمشاق الغربة، يحاول شاعرنا مواساة نفسه بصورة شعرية مجازية، قربت القارئ من معاناته وغربته. هذا على الأقل تفسير لعلاقة الأنين بلفظة يدوس بجامع الألم وبين نمضغ والتراب، ثمّ بين نشرب وسحاباً فالتراب يناسبه المضغ أي تجرع مرارة المكان وقسوته، والسحاب يناسبه الشرب لأنه يعطي المطر أو مطر في حدّ ذاته، عليه تجرعه أيضا وتحمله.

ودائما مع الاستعارة التي لا يكاد يخلو نصّ منها يقول أزراج:[2]

آه لويدري المساء

---

[1] المصدر السابق، ص261.

[2] الموناليزا – الديوان، ص219.

كيف تبكي الروح في سجن الشقاء
هي لا تدري لماذا انتحر العاشق في نهر العزاء؟
كان يومًا داكنًا والشمس تغفو فوق أهداب غزالي
حينها زخرف في عيني هلال
وأنا كنتُ أغني، وصدايا
يرضع التحنان من شهد الرمال

لقد بدأت هذه الحركة الاستعارية التشخيصية من أوّل سطر حين قال شاعرنا: لويدري المساء، وكأن المساء شخص عاقل يدري ويعلم قوله. والشمس تعفو فوق أهداب الغزال: وهل الشمس تغفو فوق أهداب الغزال؟ إلى أن يكتمل المشهد بأجمل وأبلغ تجسيد للتحنان الذي شبهه بالطفل يرضع الحنان من شهد الرمال كون الرمال صابرة على تحمل حرّ الصيف، فهي مصدر التحنان، كما الأم في صبرها.

ففي السطرين الأخيرين نجد أنّ الاستعارة قد خفف من غلوائها وحدّتها قليلا بجعل ماهية الصدى أي رجع الصوت يتحول إلى مشهد طفل رضيع يرضع التحنان من شهد الرمال، وكأنه أمه التي تعلمه الصبر وتمنحه القوة.

بمعنى أنّ صدى غناء الشاعر صار مسموعًا وقويًا، فالسمة الأسلوبية البارزة هنا أن الاستعارة أسندت إلى أفعال حركية تتمخض عن دالة صوتية.

وأمثلة ذلك كثيرة من ذلك قول أزراج.

1- آه يا صاحبة الدار افتحي الباب.. دمي سوف يظل
يقرع الباب، ويروي أغنياتي[1] وحشة الريح

2- وقلت: غدًا يستحي الدهر من بُخله فيمُدَّ الشعاع
وأقرع طبل الودَاعِ
لأرضِ الضياعِ[2] قصيدة الحلزون

[1] الديوان، ص 119.

[2] المصدر السابق، ص197

3- وصَاحَ دَمِي[1]

لذلك يندلع الجرح يجهَشُ شُبَّاكُ وجهي

المطِلُّ على الطلقة المطرقة الهبوط إلى القصبة

فإذا حاولنا تتبع الصور الشعرية في كلّ نموذج سبق نجدها تنبثق عن أفعال ذات دلالة صوتية (يقرع الباب، أقرع طبل الوداع، صاح دمي) ونحن نستغرب من هذه الاستعارات، ونتساءل هل الدّم شخص يقرع الباب أم أنه شُبِّه بالشّخص؟ لا نستغرب خاصة وأنّ الاستعارة سبقت بتمهيد تنمو معه الصورة الشعري وهو قول شاعرنا يا صاحبة الدار افتحي الباب، ففتح الباب يتطلب قرعة أوّلا، ويبدو أنّ صاحبة الدار هي وطنه الجزائر التي سيظلّ الشاعر بدمه وروحه ينتظر العودة إليها يومًا ما وإن طال قرعه الباب بدليل لفظة (سَيَظَلُّ).

أمّا النموذج الثاني، فالمركب الفعلي الصوتي جاء في قول أزراج

"أقرع طبل الوداع"، هنا نطرح السؤال بقولنا: هل للوداع طبل يقرع فيسمع أم تراه منذر للحزن والفراق يريد أزراج أن يسمعنا تألماته، وبعده عن وطنه أو هو ربّما تمنيه العودة قريباً وإنهاء رحلته في بلاد الضياع، حيث غربته بدليل قوله: (أقرع طبل) والطبل لا يقرع إلاّ للفرح أو الشعور به.

أيضا تلمس هذا المركب الفعلي الصوتي في الاستعارة الثالثة: حين قال شاعرنا: يندلع الجرح، يجهش شُبَّاك وجهي، جاء ذلك كنتيجة لقوله : صاح دمي، هل الدّم يصيح أو يصرخأو حتى يتكلم؟ ففي تتابع الأفعال الصوتية إكمال للصورة الشعرية الإستعارية التي أراد أزراج أن يترجم بها معاناته، وكأنه وجد في اللغة وسيلة للإفصاح عمّا تشعر به نفسه فتمرّد على اللغة بل على الواقع واختار له أفعالاً صوتية تسمعنا آهاته، وترينا أشواقه.

حاولت أن أقف على هذه السمة الأسلوبية التي ميّزت استعارات أزراج، فلقد نوع وأبدع مثل الشعراء المعاصرين تمامًا.

[1] – نفسه ص .231

ب) الاستعارة التجسيدية:

التجسيد هو "التعبير عن المعاني المجردة بسياقات تجعلها محسوسة، وتخرجها بذلك من معناها الاصطلاحي إلى معنى جديد غير مألوف، وهذا التجسيد الذي يضفيه الشاعر على المجردات يعطي الصورة الشعرية نوعا من الحيوية والعمق"[1] هي لا تعادل الاستعارة التشخيصية في نسبة تواترها لكنّها وجدت نسب قليلة مقارنة مع سابقتها، كهذا المثال الذي تجسد فيه أزراج، الذكرى في صورة مطر ينهمر قائلا في قصيدته تيزي راشد[2]:

يا أيّها الليل تنهَمِرُ الآن ذكرى جريحة.

على وحشة الروح، تنهمر الآن دون غياب"

فالذكرى معنى مجرد، جسدها الشاعر في صورة مطر استعار منه صفة السقوط بقوة وغزارة في لفظة "تنهمر" ليؤكد على كثرة مايختزنه في داخله من ذكريات أليمة بين ماضيه في وطنه وحاضره في غربته.

الملاحظ في هذا الباب قلة الاستعارة التجسيدية.

ثانيا: التصنيف الاستعاري حسب التركيب النحوي:

أ) المركب الفعلي:

يعتمد في تشكيله على الفعل والاسم حيث يقترن أحد طرفي الاستعارة بالفعل والآخر بالاسم سواء أكان الاسم مؤخرًاعن الفعل (الفاعل) أو مقدما عليه (المبتدأ)

ويشمل فعلاً مبنياً للمعلوم + فاعل ومثاله قول شاعرنا في قصيدته "صليحة":

متى تجلس الريح جنبي لأعرف شكل السماء؟[3]

وأنهي مغامرتي في بلاد البكاء.

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص201.

[2] الديوان، ص241.

[3] المصد رنفسه، ص 291.

ففي قوله (تجلس الريح) جمع بين الفعل المبني للمعلوم (تجلس) والفاعل (الريح) حتى يشكل صورة شعرية تعكس مدى اشتياق الشاعر للعودة وإنهاء مغامرته في غربته التي كنّى عنها بعبارة: بلاد البكاء.

وفي موضع آخر، نجد هذا المركب الفعلي حين قال أزراج متفائلاً في قصيدة بعنوان: الجميلة تقتل الوحش.

يأيّها الفقراء انبهر الحصى فتأملوا[1]

هجرت سماء تفاءلوا

وترجل الحلم البعيد فهللوا.

جاء هذا السياق الاستعاري بطريقة نحوية قدّم فيها الفعل وردّ الفعل، عرضٌ وطلب، فعقب كلّ سطر بفعل أمر لصيغة الجمع "تأملوا – تفاءلوا – هلّلوا": سبق ذلك المركب الفعلي للاستعارة في قوله : انبهر الحصى (الفعل + فاعل) وترجّل الحلم (الفعل + فاعل) وكلها صورة تشخيصية جعلت من الحصى إنسانا ينبهر ويتعجّب ومن الحلم إنسانا يترجل في مواقفه وأقواله.

2- اسم + فعل- ومثاله قول أزراج في قصيدته – "أغنيات أخرى"[2]

الليل يرضع الرماد والسكوت

وذلك النورس يكتب الأشعار

في مرآة شمعة تموت

هنا أَرْدَفَ الاسم (الليل) بالفعل (يرضع) في السطر الأول، ثمّ عطف عليها استعارة ثانية بنفس المركب (اسم+ فعل) في قوله : النورس يكتب الأشعار، بعد النظر عن رمزية أزراج من لفظة الليل التي كثر توظيفه لها، والنورس الذي قد يكون هو الشاعر، فإنّ الاستعارة حققت التركيب النحوي المطلوب (اسم + فعل)، ليبني صورة شعرية جمعت بين التشخيص والتجسيد، فهل الليل طفل يرضع؟ وهل الرماد والسكوت حليب يرضع؟ ثم هل بإمكان

[1] الديوان، ص 189 .

[2] المصدر السابق ص152.

النورس وهو طائر أن يكتب ويروي الأشعار؟ ونحن نعرف أنّ الشاعر وحده هو الذي يمتلك اللغة ويحسن انتقاء الأوصاف المجازية ليحقق من استعارته فائدة أو معنى.

ب) المركب المفعولي:

ويتركب من (فعل +مفعول) حاولت أن أقف على نموذج نصي من قول أزراج في قصيدته: تيزي راشد.

ويحرصني الظل

هل تشرب الشيح بعد قليل؟[1]

بإمكاننا إعطاء الصورة معنيان أو تفسيران الأول تجسيد الشيح في صورة ماء أو سائل يشرب وهو كما نعلم مُرُّ المذاق.

والثاني كناية عن تحمل أو تجرّع مرارة الواقع أو كناية عن اشتياق أزراج لطبيعة تيزي راشد وأصالته، فالمركب هنا مفعولي جمع الفعل (تشرب) بالمفعول به (الشيح) بمعنى مجازي.

وفي موضع آخر جاء فيه قول شاعرنا في قصيدته الوصية[2]:

وكُلُّ الملاعق في الريح تأخذ شكل العرائس

وتحضن رزقًا جديدًا

وماء جديد

وملحًا جديد

المركب المفعولي للاستعارة هنا جاء مكمّلا للسطر الأوّل حين قال: وتحضن رزقًا– فعل + مفعول به – مجازي – وتحضن ماء جديدًا أيضًا الفعل المحذوف نفسه عطف على مفعول به ثاني وهو الماء الجديد، ويتبعه مفعول ثالث، وهو الملح الجديد لنفس المركب الفعلي حتى تكتمل الصورة الشعرية بنفس الدلالة الفعلية (تحضن) وكأن الرزق والماء الجديد والملح الجديد وهي رموز الأصالة والوجودا انسان آخر تعانقه الملاعق صور غريبة لكنها طريفة وذات دلالة وفائدة.

[1] المصدر السابق، ص244.

[2] من الديوان، ص254.

ج) الاستعارة التخييلية :

" قد يضمر التشبيه في النفس فلا يصرح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبه، ويدل عليه بأن يثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به، من غير أن يكون هناك أمر ثابت حسا وعقلا ،أدرى عليه اسم ذلك الأمر فيسمى التشبيه استعارة بالكناية أو مكنيا عنها، وإثبات ذلك الأمر للمشبه استعارة تخييلية .

كقول لبيد :

وغداة ريح قد نشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

فإنه جعل للشمال يدا ومعلوم أنه ليس للشمال يد وليس هناك أمر ثابت حسا أو عقلا تجري اليد عليه، فقد أثبت للشمال يدا على سبيل التخيير"[1].

وبما أن قصائد أزراج عمر غنية باللغة المجازية وخاصة الإستعارة حاولت أن أدرج في دراستي الإستعارة التمثيلية (التخييلية) كهذا النموذج المأخوذ من قصيدة "حديث حبيبتي"[2].

ضمت ذراع الصمت والتحنان في لهفة

من عانق أحلام صباه .

فإنه جعل للصمت ذراعا، وأيضا للتحنان ذراعا يعانق به أحلام صباه . فقد تخيل ومثل الصمت والتحنان وهما معنيان بشيء ملموس من غير أن يكون هناك أمر ثابت حسا أو عقلا للصمت أو التحنان . ولاشك أن دلالة هذا التمثيل هو الحنين والشوق الذي قاسم الشاعر حياته منذ شبابه .

وهناك مثال آخر لهذا النوع من الاستعارة رائع في تشكيله حين جعل شاعرنا للثلج ضلوعا وللسحابة أذرعا ورموشا وهو يقول :

الثلج ذاب والقمر

يخفي ضلوعه في أذرع السحابه

---

[1] – جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني – الإيضاح في علوم البلاغة –قدّم له وجوبه وشرحه – الدكتور علي بوملحم –منشورات مكتبة الهلال بيروت – لبنان الطبعة الأخيرة 2000، ص 164.

[2] – حديث حبيبتي، الديوان، ص 201.

ينسج رموشها عباءة الحلم

والشمس أيقظت جبال الوهم[1]

تخيل القمر كائن يخفي ضلوعه أي نوره في أذرع السحابة التي ستحضنه وتخفي أو تحجب نوره، ينسج من رموش السحابة عباءة للحلم، فقد استعار للقمر والسحابة والشمس ما ليس لها في الحقيقة من باب التمثيل والتخييل . جهد كبير بذله الشاعر ليجعل من الطبيعة برمزية شفافة ترجمانا لمعاناته ورغبته في أن يعود إلى حضن وطنه . قد يكون القمر هو أزراج بدليل قوله :" عباءة للحلم – أيقظت جبال الوهم " .

و سأعزز هذا الباب بمثال آخر فيه نوع من المرارة يقول فيه أزراج[2] :

هيا لنرحل أيها الوفي لي

كالفقر

كالذعر

يجلس في مفاصل القفار.

تخيل القفار وهي الأماكن الخالية كالصحاري من السكان وكأن لها مفاصل والمقصود هنا أنه ينظر إلى وطنه البعيد عنه خال من المبادئ ومن القيم، ينظر إليه نظرة ازدراء وهي لاشك نظرة المتأزم من تهميش الوطن له . والأمثلة كثيرة اكتفيت ببعضها عسى أن أصيب . لأظهر قدرة شاعرنا على التنويع في صوره الشعرية .

[1] – الديوان، ص 166.

[2] – الديوان، ص 175

المبحث الثالث: علاقة اللزوم

– الكناية:

تمثّل الكناية أداة من الأدوات التي تشكّل الصورة الشعرية عند عمر أزراج لكن نسبتها لا تضاهي الاستعارة والمجاز، وقد جاءت مبثوثة في ثنايا قصائد أزراج، واعتمد عليها في بعض الجوانب لعلّه وجد فيها القدرة على حمل الأفكار بأقلّ لفظ ذلك أنّ الكناية كما عرفها البلاغيون "هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه الحقيقي"[1] ويرى ابن رشيق أنّ الكناية نوع من أنواع الإشارة"[2] أو ما يعرف بالإيماء لأنها ترمي للمتلقي بالمعنى المقصود من خلال لفظها، وهذا يتطلّب إعمال الفكر، نجد هذا المعنى عند عبد القاهر الجرجاني في تعريفه الكناية قائلاً: "المراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه"[3]: ويضيف قائلا " إنّها إثبات المعنى، أنت تعرف ذلك عن طريق المعقول دون طريق اللفظ، وما دمنا نتحدث عن الكناية فالواجب أن نقوم بإحصاء عام لمعظم الكنايات الواردة في الديوان ثم أمثل له بنماذج شعرية:

الصلصال: كناية عن الأمان والأصل

القمر العجوز: كناية موصوف وهو الضعف.

أيّها الطفل المشرّد: كناية عن موصوف وهو أزراج.

بكاء الطفل في يافا الغريقة، كناية عن موصوف وهي الجزائر .

تفرّ كراسي المقاهي: كناية عن عزلته وتهميشه.

أفتش عن وطن في المزابل: كناية عن انعدام الوطنية.

أسكن في سلة المهملات: كناية عن غربته وعزلته.

متى أسلخ الجلد عني: كناية عن صفة تنكره لواقعه.

---

[1] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص273.

[2] ابن رشيق، العمدة، ص302.

[3] عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص 79.

الشرطة النائمة: كناية عن احتقاره للأمن مقابل ما وجده فيه من تقصير.

يحرقوا المقصلة: كناية عن إنهاء المحاسبة في وطنه.

أفواه النمور: كناية عن انتشار الخوف وانعدام الأمن في بلدته وانتشار الخونة.

ثلوج الزمان: كناية عن برودة المشاعر والجفاء.

والآن سأقف على المواضع التي مثلتها الكناية وهي كثيرة تنوعت بين الكناية عن صفة والتي "تكون الصفة فيها هي المحتجبة المتوارية"[1].

كهذا النموذج المأخوذ من قصيدته: "الطريق إلى أثميلكش" أين كثرت الكناية عن صفة في قوله:[2]

ماذا تريد المليكشيات من غابات لا يحرصها الصلصال؟

لماذا يلدن لحى وأطفالا مهيئين للمنفى؟

ماذا تريد المليكشيات من غيم يسرح في أكفٍ فارغة؟

هو لم يكن يلبس الصوف

نايه جاء مرتديًا بحارًا سبعة

وسبع غابات في السماوات السبع

هو لم يكن يلبس إلاّ النار.

شكلت الكنايات في هذا المقطع صورة شعرية متنامية انبثقت من تساؤلات أزراج المتتابعة والمستنكرة لواقع أثميلكش، يتعجّب من مصيره في بلدته، مما تفعله نساء أثميلكش، لماذا يرغبن في البقاء هناك، في بلدة لا يحرصها الصلصال، لا وجود للأمان ولا بقاء للأصل هناك، لماذا يسلمن أولادهنّ ورجالهنّ للمنفى وأزراج واحد من هؤلاء، إلى أن يقول: "من غيم يسرح في أكفّ فارغة" كناية عن جحود أهل قريته وضعف إيمانهم فالأكف الفارغة كناية عن الضعف أي ضعف الإيمان وعدم التذرع لله، ثم يعود للحديث عن نفسه فدلالة قوله "لم يكن يلبس الصوف" أي أنّه لم يجد من يحميه هناك من غدر الزمان في بلدته، فهاجر

[1] ابن عبد الله شعيب، بحوث منهجية في علوم البلاغة، ص208.

[2] الديوان، ص105.

تاركًا وراءه كلّ أحلامه وذكرياته.. ودلالة السماوات السبع، وسبع غابات وبحارًا سبعة هي الغربة والابتعاد أو الرحيل بعيدًا عن أهله ليعيش مع أحزانه وغربته وحيدًا هناك، وهذا ما يفسّره قوله "هو لم يكن يلبس إلاّ النار"، فالكناية استطاعت أن تترجم واقع أزراج القاسي بالمعنى دون اللفظ"فهي إثبات المعنى عن طريق المعقول دون طريق اللفظ"[1].

ومن الكنايات عن صفة أيضا قوله في قصيدته "الزبد"[2]

صرت تقيس أيامك بظلّ المطارات

هل أنت مشغول بترويض خيل العزلة؟

عد إلى الكلمات، لا ملك خارج الحرف.

منحنية هي الطريق، المصباح يتضاءلُ.

الريح تمطر في قلبك.

الأرض تتشقق في صوتك، وتهوي كالجثة.

هل أدركت أخيرًا أن كلّ البلاد قبض الرياح؟

-هنا يخاطب أزراج نفسه الضائعة في وجيب الغربة القاسي

-كنى عن كثرة سفره، بقوله (صرت تقيس أيّامك بظلّ المطارات).

- وكنى عن شعوره بالضياع والغربة بقوله (مشغول بترويض خيل العزلة) أيضا كناية عن كثرة ألمه وشعوره بقسوة العزلة.

الريح تمطر في قلبك كناية عن ألمه فالريح لا تمطر إلاّ مطرًا.

وكنى عن اشتياقه لوطنه وعدم نسيانه أرضه بقوله (الأرض تتشقق في صوتك، وتهوي كالجثة) أي بدأت تبعد عن نظرك وتنساك ويختم هذا المشهد بتساؤل فيه مرارة واستهزاء (هل أدركت أنّ كلّ البلاد قبض الرياح) كناية عن عدم وجود بلاد تحزن – في نظره- على رحيل أبنائها، فكأني به يلوم وطنه.

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص431.

[2] الديوان، ص29.

ومن أمثلة الكناية عن موصوف "و التي يطلب بها الموصوف نفسه شريطة أن تكون الكناية مختصة بالمكنى عنه لا تتعداه ليحصل الانتقال منها إليه..."[1] قول شاعرنا في قصيدته "عيناك"[2]

القَمَرُ العجوز ينسجُ العباءة.

يهذي ويرضع السحابة.

فالقمر العجوز كناية عن موصوف، وهو انتهاء ضياء أو اكتمال القمر وهو في مخيلة أزراج قد يكون نفسه أو وطنه، والعجوز كناية عن كبر همومه وكثرتها.

وفي موضع آخر من قصيدته "حديث حبيبتي"[3] يقول شاعرنا

- حدثتني عن بكاء الطفل في "يافا" الغريقة.

عن جريح عانق التربة مشتاقًا إلى صدر الوطن.

فلا شكّ أنّ "يافا" التي هي مدينة فلسطينية هي كناية عن الجزائر الغريقة في مشاكلها، والجريح هو الشاعر المجروح بهموم الغربة والتهميش المشتاق إلى صدر وطنه وحتى الطفل هو لا شكّ أزراج. وسأختم هذا الباب بنثال رائع لكناية استلهمها شاعرنا من واقع وطنه قائلا في قصيدته[4]:

تعلمت أن الكتابة صحراء والأدباء رمال

إذا لاتحب عيوني ؟

سأشكوك للشرطة النائمة

وماذا ؟

يموت سجينا

أنا الآن – قبل– سجين هواك

[1] عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص165.

[2] الديوان، ص112.

[3] المصدر السابق، ص201.

[4] – الديوان (صليحة) ص 297

تقول الحقيقة ؟

وداعا إلى فرصة مقبلة

البلاد تخون أحبتها وتقاتلهم في العراء

أنا ما قتلت الحمام

تريدون أن أوضح ؟ بالشرط أن تحرقوا المقصلة

تريذون أن أبوح ؟ بالشرط أن ترجعوا الغرباء .

فالشرطة النائمة في نظر أزراج كناية عن ضعف الأمن وغفلتهم من باب استهزائه بهم. وفي قوله " تحرقوا المقصلة " كناية عن صفة إنهاء المحاسبة والظلم غي بلاده هذا ما نطق به قلمه .

والملاحظ من دراسة هذا الباب إكثار شاعرنا من الكناية عن صفة ولعلّ مردّ ذلك هو كلّ ألوان الضعف والخوف والعزلة التي عاشها الجزائري أزراح في وطنه أفصح عنها بالمعنى والصورة .

فالملاحظ أنّ كنايات أزراج لم تخرج عن واقعه المؤلم بين طفولته وشبابه فيوطنه وغربته، وبالتالي تعدّ الكناية كغيرها من الصور من آليات تشكيل الصورة الشعرية والعدول بالألفاظ عن معناها الظاهر إلى معنى خفي وهي: "من ألطف أساليب البلاغة وأدقّها وهي أبلغ من الحقيقة والتصريح لأنّ الانتقال فيها من الملزوم إلى اللازم، كما أنّها تمكن الإنسان من التعبير عن أمور كثيرة يتحاشى الإفصاح بذكرها لدواع فيها احترام المخاطب أو الإيهام على السامع"[1]

وقد وظفها أزراج عمر في قصائده لبلاغتها كما شاهدناها صورًا متتابعة لا مفردات، أو المقام لا يكفي لحصر جميع صورها...

[1] عبد اللطيف شريقي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص167.

المبحث الرابع: علاقة التداعي.

– المجاز:

لقد عمد شاعرنا إلى كثير من التعابير المجازية في تشكيله لصوره الشعرية، كما سنرى بعد هذا الباب مع الرمز والأسطورة، وقبل الوقوف على هذه الصور ينبغي تعريف المجاز وذكر وجوهه في النصّ الأزراجي عرفه القزويني بقوله: "هو ما استعمل فيما لم يكن موضوعًا له لا فياصطلاح به التخاطب ولا في غيره، كلفظة أسد في الرجل الشجاع"[1]، وعرفه السكاكي في المفتاح بقوله: "المجاز هو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة من إرادة معناها"[2].

ومن أنواع المجاز بعد الاستعارة لأنها من المجاز اللغوي هناك المجاز المرسل والمجاز العقلي.

أ) المجاز المرسل:

وهو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير المشابهة[3] ويعرفه عبد القاهر الجرجاني بقوله. كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأوّل فهي مجاز"[4]، وهذا الضرب من المجاز يقع على وجوه عديدة تعرف بالعلاقات وهي: السببية والمسببية الحالية والمحلية الجزئية والكلية، اعتبار ما كان، اعتبار ما سيكون، اللزومية، البدلية، والمبدلية والآلية، اكتفى أزراج عمر بتوظيف بعضها كالجزئية" وفيها يسمى الشيء باسم جزئه، ورد هذا الجزء في قصيدة "عيناك" حيث قال شاعرنا:[5]

وأنتُما، أنتُما أيتها العينان يا عصفورتان غَنَّتَا

على شجيرة الطفولة.

مازلتما عذابي.

---

[1] عبد الرحمن القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص229.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، ص170.

[3] الإيضاح في علوم البلاغة، المصدر السابق، ص233.

[4] أسرار البلاغة، ص281.

[5] الديوان، ص112.

مازلتما ضياعي.

مازلتما في بحر غربتي، إن شئتما شراعي.

المجاز تنامى منذ أوّل سطر طفح بدموع الشاعر وأحزانه في بحر غربته، فهما أي عيناه الباكيتان شراع سفينة أحزانه في بحر الغربة، أليس الشراع جزء من السفينة، وهي لا تمشي بدونه، فإعطاء الجزء وإراد الكل مجاز مرسل علاقته الجزئية.

وليس بعيدًا عن هذا المعنى وظف أزراج المجاز المرسل بنفس الضرب من العلاقة في قوله:[1]

كعادته ينصب الفخاخ على الموج

فتأتي إليه أشرعة فرّت منها المراكب.

القرينة الدالة على الشيء المحذوف هو الفعل "تأتي" الأشرعة لا تأتي لوحدها دون مراكب أو سفن، وإن كان المقصود هنا انعدام الاستقرار.

ثم هذا المثال الرائع من قصيدته "سيناء"[2]

طفولتي تهجر في المنافي.

كطائر والموت ينمو كالزمان في سيناء.

طفولتي تبحث عن رموشها... وقلبي ضائع.

بين المراثي والقبور البيضاء والسماء.

تصور شعري بليغ، جسّد الطفولة في صورة امرأة تبحث عن عينيها وذكر الرموش، مؤشر للعيون كونها جزء من العيون ودلالتها هنا الضياع والحيرة، والحنين إلى الطفولة الضائعة والمنسية. دائمًا يبحر بنا أزراج في سفينة دموعه وأحزانه ووجد في المجاز محطّة علّها تترجم هذه المعاناة، فالعلاقة هنا أيضًا جزئية.

هذا ما عثرت عليه من علاقات للمجاز المرسل تقريبًا كغيره من شعراء القصيدة المعاصرة.

[1] قصيدة "أعراس" الديوان، ص17.

[2] الديوان، ص213.

ب) المجاز العقلي:

وهو "إسناد الفعل أو معناه من اسم الفاعلأو اسم المفعول إلى غير ما هو له في الظاهر من حال المتكلم لعلاقة مع قرينة تمنع من أن يكون الإسنادُ إلى ما هو له"[1]." ويسمى المجاز الحكمي أو المجاز في الاثبات أو الاسناد المجازي والدلالة في هذه المسميات تجري في الحكم أو الإثبات أو الإسناد وكلها تذهب الدلالة معها إلى شيء واحد هو نسبة شيء إلى شيء "[2].

وللفعل ملابسات شتى فهو يلابس الفاعل والمفعول به، والمصدر والزمان والمكان،والسبب، ومنه فعلاقات المجاز العقلي هي: السببية والزمانية والمكانية، والمصدرية والمفعولية والفاعلية. وظّف أزراج من علاقات المجاز العقلي الزمانية، وفيها يلابس الفعل الزمان، ويُسنَد إليه . ورد ذلك في بعض المواضع منها قوله في قصيدته على "باب قصر الحكومة"[3].

وأَعْلَمُ أَنِّي سأتعب في الطرقات.
وأَعْلَمُ أنَّ المساءَ
سَيَجْرَحُ روحي
ووجه الأغاني.

فالمجاز العقلي واضح في قوله: ".. أنّ المساءَ سيجرح روحي" مساء الشاعر يذكره بأحزانه التي تجرح روحه باعتباره زمانا يتجدّد على الشاعر ليقتله حين ينفرد أزراج مع آلامه وأحزانه، فإسناد الفعل للزمان هنا مجازي والمقصود ما سيذكره في المساء من ذكريات أليمة.

وتقريبا بنفس الإسناد الزماني "الليل" يقول شاعرنا في موضع آخر:[4]

أيّتها المرأة الأسطورة.
أيتها الجنة والجحيم.

---

[1] عبد اللطيف شريقي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص142.

[2]– د عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 444

[3] الديوان، ص225.

[4]المصدر نفسه، ص135.

إنّ الليل يلسعني، فلا دفء التاريخ أيقظ دمي

ولا خرير الحضارة قرّب نفسي من نفسي.

أسند الفعل إلى الزمان في قوله: "إنّ الليل يلسعني"، برد الليل أو قسوة الجو في ليل الشتاء هو الذي، يلسع ولا شكّ أنّ ليل الشاعر شتاء قاسي ببرودة الغربة وألم الفراق، كلها تعابير مجازية شكلت صورًا شعرية رائعة جعلتنا نقاسم الشاعر شعوره أو ربّما نشعر بألمه، فالمجاز هنا عقلي كون الإسناد الفعلي للزمان.

طبعًا لم أعثر على إسنادات أخرى للمجاز العقلي وحاولت ألاّ أحرم الديوان حقه من الدراسة البلاغية بهذا الخصوص.

ج) أمثلة أخرى للمجاز:

وهناك أمثلة أخرى للمجاز ساعدت على تشكيل الصورة الشعرية وكعينة على تلك المجازات ما قام على التضاد كقوله:

وداعًا ياأيّها الأزراجُ يانصفي الخبيث[1]

في هذا السطر تتشكل صورة شعرية رهيبة قائمة على التضاد في بنائها، فالشاعر يطرح هنا إشكالية الذات المبنية على التضاد الحامل لثنائية الخير والشر، إنّه يتبرّأ من نصفه الخبيث ليثبت نصفه الآخر الخير، فهو بهذا التعبير يتمرّد على ذاته، وذلك بلغة المجاز، إذ لا يوجد في الواقع أزراج خبيث وأزراج خير، فقد استعمل الشاعر هنا الصيغة المجازية ليكشف لنا أنّ المقصود من أزراج الخبيث هو أزراج الوظيفة التي كلفته تبعاتها الابتعاد عن وطنه زمنًا طويلاً.وفي مشهد سياسي مجازي يقول أيضا:

أشعل نار الغابة المختنقة

أوقظ الأرنب أدعوه إلى الحرب ضدّ اللص

والقص في مجزرة المرتزقة"[2]

[1] الديوان، ص64 .

[2] نفسه، ص 130.

هذه الصورة تقوم على التضاد بين (الأرنب واللص)، فالأرنب هو الشعب، واللص هو الحاكم، في الصورة تحريض على الثورة الشعبية ضدّ الحاكم.. أو الحكومة، أخذ من الأرنب صفة الوداعة، وأعطاها للشعب في مقابل اللصوصية والسطو التي يمثلها الحاكم اللص، فهروب أزراج لا يعني انهزامه، بل رفضه للوضع الذي يعيشه شعبه، والذي عرفه وفهم قذارته، كلّ ذلك يعود إلى وظيفته التي قربته من هذا العفن ومعرفة أصل البلاء، لذلك نجده دائمًا يتمرّد ويرفض واقع وطنه الذي كلّه ظلم وتعسّف واستعباد، ذاكرًا الحل وهو أن يعرف الشعب الحقيقة، ويقتصّ من هؤلاء المرتزقة.

فالصور التي يبنيها أزراج ذات أبعاد دلالية مفعمة ببذور الغربة والضياع والإحساس بالألم والتمرّد على الجزائروطنه الحبيب الذي تنكّر له وألقاه بعيدًا.

وفي سياق حديثه عن تيزي راشد بين ماضيها وحاضرها يقول:

"على النعش أبصرت أمس الطفولة أسود أسودا
ولكن جئت عينيك .. بيتي
على الرمش أقسمت أن أغسل الروح والشجر المتعبا
وكنت طلبت جناحين فيك
غسلت مراثي يديك بعطر الندم"[1]

فالصورة الشعرية تكشف عن مفارقة موجودة بين ماضي تيزي راشد وحاضرها، وكيف عاشهما أزراج، يبدو نادمًا على ماضي تيزي راشد تبدو الأمور مأساوية تزل من سيء إلى أسوأ، ويتمنى في حاضر عودته أن يصلح هذا السواد ويغسل هذا الشجر، والشجر في مخيلة أزراج يرمز للأرض والمدينة، بلغةتحمل دلالات الندم والاستياء، ومن خلال ما سبق فإنّ اللغة المجازية لدى أزراج والتي شكّلت جانبًا من صوره الشعرية لم تخرج عن حقول دلالية عاشت معه وهي (الغربة، الحنين، الرفض، الحرية) استطاعت هذه الصور أن تكشف عن المعاناة النفسية والاجتماعية للشاعر في غربته ورفضه لواقعه، وطلبه للحرية أو في حنينه لوطنه وللعودة.

[1] الديوان، ص33.

المبحث الخامس: الرمز والأسطورة.

اعتمد الشاعر على الرمز لما فيه من قدرة على حمل الكثير من المعاني العميقة وقد جاءت الرموز الموظفة متنوعة بين طبيعية وتاريخية، لذا فقصائد أزراج تطفح بسلسلة من الرموز والأساطير بعضها من واقع وطنه والأخرى من التاريخ. رموز شخوص، أو ما يدلّ على شخص أسطوري في زمن مضى، وينبغي الإشارة هنا إلى أنّ من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة الأكثار من استخدام الرمز والأسطورة، أداة للتعبير "وليس غريبا أن يستخدم الشاعر الرموز والأساطير في شعره فالعلاقة القديمة بينهما وبين الشعر ترشح لهذا الاستخدام"[1]. ولقد " كشفت التطورات الجوهرية في بنية القصيدة العربية المعاصرة عن دور الأسطورة في تطور الحداثة الشعرية وإن اختلف الشعراء في مقدار توظيفهم للأسطورة وشغفهم بها فبعضهم يكثر منها والبعض الآخر ينتقي ويختار أو أحيانا يبتعد عنها "[2].

ومن بين الرموز التي استند عليها أزراج لتشكيل صوره أحسن تشكيل (المطر) رمز الخصب، (الشجر)رمز الخير، (الطوفان) رمز للتدمير، (الدم) رمز التضحية، (العصافير) رمز الحرية، (السلاسل) رمز للعبودية، (الوحل) رمز للتدنيس، (الخيل الفرس، والصلصال) رمز للأصل، (الشهداء) رمز للوفاء، (غرناطة) رمز للملك الضائع في وطنه والمفقود، (التتر) رمز الظلم، (السيف) رمز للقوة المفقودة.

من بين تلك الرموز المستعملة قول الشاعر:

و أحلنا القِفَارْ

جَنَّة سَقفُهَا جلنار

فإذا السيف يمشي يتيمًا[3]

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص195.

[2] – أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013-2014، ص 97.

[3] الديوان، ص224.

فالجلنار رمزٌ للتسلّط والظلم، والسيف اليتيم يرمز لانعدام الشجاعة والقوة التي كان العربيّ قديمًا يحققها بسيفه، وبرمزية شفافة يقول شاعرنا في قصيدة "الريح"[1]

ليس لنا جدران لنقفل هذا الظلام
ليس لنا نوافذ نطل منها على الذات
ليس لنا من وقت لترويض الظلال
ماذا لوهبت الريح على هذا الفراغ ؟

"ليس لنا جدران" رمز لانعدام الأمان أمام الظلم "ليس لنا نوافذ" ترمز لانعدام الثقة، و"الريح "ترمز للتغيير.

كما كشفت الأساطير الموظفة عن الاحتفال الواضح بها، وسعة تنوّعها بانتمائها إلى ثقافات مختلفة وحضارات متباينة مثل:

(أبي الهول–أديب– قابيل وهابيل –عمر المختار – غرناطة) وغيرها من الرموز والأساطير والشخصيات التاريخية وتوظيفها يدل على ذلك الفعل الداعي في استخدامها، وكأن أزراج يريد بهذا التنوع الفكري أن يعمم تجربته الشعرية لتشمل الإنسانية جمعاء.

ولابأس أن أمثل بشواهد لبعض هذه الأساطير منها قول أزراج في قصيدته "الهرم"[2]

لماذا لا تغسل بالمجرات
أقمار أبي الهول
وذراع أوديب دفعة واحدة؟
في مصر رأيت في الرؤيا
ضفائرها قطيعا من الزرافات .

وظف شاعرنا اسميْ أبي الهول وأوديب وهو في صدد حديثه عن مصر ولايهمنا هنا معرفة مصدر الأسطورة التاريخي الروحي من حياة الإنسان وإنّما نودّ مجرّد التعرّف على طبيعة الاستخدام الشعري لهذا الرمز أو الأسطورة.

[1] نفسه، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص53.

ويبدو أنّ الرموز الأسطوريين أو غير الأسطوريين لدى الشاعر المعاصر كما يقول الدكتور عزّ الدين إسماعيل "الرمز الشعري مرتبط كُلَّ الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصًا"[1].

لذا فشاعرنا يبدو مستاءًا من عدم تغيير الواقع وتجديده بدليل قوله:

لماذا لا تغسل؟

وعلى هذا المنوال سنكشف عن التجربة الشعورية في موقف شعري أسطوري آخر، حيث ورد ذلك في قصيدته "الطريق إلى غرناطة"، وغرناطة لا شكّ ترمز إلى وطنه الجزائر قائلاً:[2]

فأنا لست معنيًا بالأندلس، فكلّ سنوات العمر أَندلَسُ، وغرناطَة
الروح محتلة، وغرناطة التاريخ صارت كلامًا
اهدئي.. إنّ شبابيك روحي مفتوحة كي أرى
تراتيلك في فقري يمامًا
أنا لست عبد الله
أنا لست غرناطة
اهدئي ولا ترتعدي
فنحن الأرض في توحدها، والآخرون رياح .

ذيّل هذه القصيدة، بتوثيق – لندن – غرناطة – شهر فيفري 1984 الأندلس، وغرناطة رموز تاريخية من التاريخ الإسلامي، غرناطة آخر مدن الأندلس التي سقطت في يد الإسبان – وعبد الله هو آخر ملوك الأندلس الذي سلم مفاتيح غرناطة للإسبان تحت ضغوط سياسية، والشاعر يرفض أن يكون عبد الله الذي فرط في ملك المسلمين بالأندلس، ويرفض أيضا أن يكون غرناطة التي سلبت حريتها وعزها، وعليه الرمز التاريخي لغرناطة هو

[1] د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص198.

[2] **الديوان**، ص 136

الجزائر المسلمة التي يحبّها أزراج ويرسم في الغربة طريق العودة إليها، "فالوظائف هنا وظائف أسطورية تتلاءم وطبيعة الحدث الأسطوري"[1]، وترفض تكراره في واقع الشاعر من وطنه.

وليس بعيدًا عن غرناطة، وبنفسية متألمة يعبر أزراج عن تجربته الشعورية: قائلا في قصيدته "العزلة"[2].

ها أنا أرى "عقبة" يبيع سيفه في الحانات
في آخر الليل يبكي الغمدُ
على النصل الذي يراق على جوانبه الفقر
فلماذا نحن هكذا ننام على الطوى
أو يجرّنا الموالي ويغربناالأسر؟

عقبة رمز تاريخي عربي إسلامي في الجزائر عرف بشهامته وشجاعته، يرمز به الشاعر الجزائري أزراج إلى غياب القوة والغيرة على الوطن وتاريخه بدليل عبارة "يبيع سيفه في الحانات"، والفراغ الذي أحدثه غياب مثل هذه الشخوص الأسطورية عبّر عنه أو رمز له بقوله: "يبكي الغمد على النصل الذي يراق على جوانبه الفقر". غابت الشهامة وضعفت قيمة السيف .

وسأختم هذا الجانب بمثال آخر رمزيته عربية انطلقت من تجربة الشاعر الشعورية في هذه الأسطر الشعرية من بغداد انطلق شاعرنا، ليرمز بها دائمًا إلى وطنه الجزائر قائلا في قصيدة بعنوان: "البرج"[3].

وفي جبل ينحني له الغيم أبْصَرْتَ
الأمازيغيات ينصبن فخاخا
للطيور المهاجرة
معبّد أنت عن كربلاء

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المصدر السابق، ص231.

[2] – الديوان ص 83

[3] المصدر السابق، ص70.

وبين خيام خُصُور النساءِ
علقت كوفيتَكَ، وفي الليل
رحت تضيء البرج بالصرخات
عندما فقدت بغداد احتميت بالفكره
وحين انهارت عرصاتها في الغربه
نِمْتَ في العراء و لم تُعْلِنْ عن حكومة المنفى
ولا عن حدود الدّولة .

هنا أسقط واقع كربلاء الفتنة على الجزائر، وبغداد ترمز كما قلت للجزائر التي فقدت قوتها، وفقدهاالشاعر أو فقد حمايتها له "ونمت في العراء" تؤكّد شعور أزراج بالغربة والعزلة، هنا وهناك.والأمر نفسه يوظفه في قصيدة "السلم " قائلاً:

وهاهم أوفياء الحداثة يدعوننا لبيع خيلنا في وسط النهر
إنها قبورهم عُدَّت للرائين في زمام العماء
نحن في هذا الفلك المتبخر نمشي
فخفف الوطء فأوطاننا كُلُّها كربلاء[1]

هنا يبدو شاعرنا مستاءا من واقع الأمة العربية التي أخذت تنسلخ من أصالتها وتاريخها (بيع خيلنا) الأمر الذي جعلها تعيش في فتن وحروب (أوطاننا كلها كربلاء) رمزية سياسية وقومية .

فالملاحظ من هذه اللوحات الأسطورية والرمزية المستعملة أنّها بالفعل ترجمت الحالة الشعورية لأزراج، وظفها بدقة وعناية حسب حدثها التاريخي والديني ليسقطها على ذاته ومعاناته وينبغي أن ندرك بوضوح "أنّ استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعرياً بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية"[2].

[1]الديوان، ص79.

[2]د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المصدر السابق، ص200.

وأنا أبحث في هذا الباب انتهيت إلى شيء مهم وهو تكرار أزراج لبعض الرموز التي تعني له الكثير كالمطر والشجر والشتاء والمدينة في أكثر من نصّ شعري ربّما ليذكرنا بمعاناته ويترجم لنا معالم غربته أو لينادي وطنه برموز من الطبيعة تذكره به، سأعرض بعض نماذجها:

سأغادر المدن التي تنسى مواعيد الفصول

1- كي أعْبر النهر القديم إلى السهول

إنّي أغني تحت أنقاض الهزيمة للحقول مقاطع ص 217

يا أيّها الشجر الجريح

2- وكان المطر

يرتل آخر تعويذة الشجر

وأحسست شيئًا يموت بقلبي

رأيت البحار تسير وراء جنازه

رأيت بلاد الغصون الأسيره

تردعني والعصافير تبكي الشجرة الوصية ص260

3- وهل أعجز الآن ؟ هذي الحقيقة مثقلة بالدموع

وكيف أغادر؟

و كل الشجر

يغني ويبكي علي

ويحرسني الظل تيزي راشد، ص244

4- بلى لا فصول هنا غير فصل الشتاء

هناك فصول عديدة

وعَضَّ على خاتَمه

وشطب ذكرى، ومَرِّ ربيع، وحَلَّ خريف
وأقبل صيف هناك
ولا فصل إلاّ الشتاء هنا... يحلم الآن بالزوجة النائية الوصية ص263.

إنّ كلّ تلك الحالات التي تعبر عنها كلمة (شجر) في المقاطع الثلاثة الأولى، نجد لها دلالتها داخل النص (فالشجر الجريح) هو وطنه في نظري، وفي المقطع الثاني رمزية الشجر مقدسة (آخر تعويذة للشجر) ربما هو الوطن أو الحنين للوطن، في حين وظف هذا الرمز في المقطع الثالث توظيفًا طبيعيًا لكن بدلالة إنسانية تبكي وتغني وتحزن (يغني ويبكي علي).

أمّا كلمة (المطر) فقد وظفها كثير من الشعراء المعاصرين بدلالات مختلفة أهمها، التعبير عن الأحزان، كما هو الشأن، لدى الشاعر بدر شاكر السياب، صاحب "أنشودة المطر" وشتاء، الشاعر يرمز إلى قسوة الغربة عليه حتى صارت باردة حياته برودة الشتاء وشدّته.

وسأختم هذا المبحث بمثال رائع جمع فيه الشجر والمطر قائلا في نفس السياق:

سينمو على كلّ جرح شجر
وتضحي الدموع على الخدّ عرس مطر
وها أنّني ألمح الآن كُلّ المياه تدقّ السّدود
وتفتح شباك حلم
لتنسل للمرج حنجرة ونغم[1]

فتوظيف أزراج لكلمة (شجر) كثيرًا له دلالات فهي بلا شكّ تخرج من معناها الاصطلاحي إلى رمز للخير والعطاء والوطن، وتبقى قصائد أزراج مفتوحة للقارئ برمزية وطنية وعربية وإيحاء يستهوي الدارس للبحث عن مدلولاتها.

[1] الديوان، ص35.

المبحث السادس: التناص والتراث.

إنّ ما يميّز التجربة الشعرية الحديثة هو طريقة تعاملها مع التراث بمختلف أبعاده وروافده، هذه الطريقة تختلف جذريًا عن طريقة الشعراء القدامى، فقد اتبع رواد الشعر المعاصر "منهجاً توظيفيًا، منهج يعايش التراث ويعيش فيه، ويوظفه في القصائد لأهداف إنسانية واجتماعية عليا"[1].

وهكذا صارت علاقة الشاعر المعاصر بالتراث حسب الدكتور عز الدين اسماعيل "علاقة استيعاب وإدراك للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث وليست بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف، ومن خلال هذه النظرة كان استخراج الشاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث"[2]

لعل نجاح الشاعر المعاصر في هذا الباب يرجع إلى تركيزه على التراث الحي في ضمائر الأمة وهذا ما يسمى في النقد بالتناص.

1- مفهوم التناص:

يعتبر التناص من أهم المفاهيم النقدية التي حظيت بالدرس والاهتمام في مجالات عدّة كالشعرية اللسانية النصية والدراسات الأسلوبية لما له من فعالية في تفكيك النص وتركيبه.

فهو دراسة فنية تتبع كل العلائق التي تربط النص بنص آخر سواء أكان ذلك في الموضوع اللغة، الإيقاع، المفردات، الأفكار أم الشفرات التعبيرية التي تخص العملية الإبداعية .

التناص مصطلح نقدي سيميولوجي، ويقصد به تداخل النصوص بعضها البعض أي أن المبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، وقد تجلت هذه الفكرة بوضوح عند جوليا كريستيفا، حيث نفت وجود نص خال من مداخلات نصوص أخرى عليه بقولها : "إنّ كلّ نص خال هو عبارة عن لوحة فسيفسائية وكلّ نص هو تشرُّب وتحويل لنصوص أخرى"[3]

---

[1] التراث الإنساني في شعر أمل ونقل د.جابر قميصة، ص:15.

[2] – الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل ص38.

[3] – عبد الله محمد الغدامي – الخطيئة والتكفير – ص322.

ويرى "جريماس" أنّ أوّل من استعمل مصطلح التناص هو السميائي الروسي "**باختين**"، ثم طوره مجموعة من الباحثين منهم "رولان بارت" وريفاتير وغيرهم حيث قال "بارت" بأنّ التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه[1] وقد أصبح موضوع التناص من المواضيع الهامة في الدراسات الأسلوبية الحديثة عند الغرب، وعند العرب، ويرى صبري حافظ أنّ لهذه الظاهرة بذورا في ثقافتنا العربية القديمة حيث يقول: "التناص واحد من المفاهيم الحديثة التي نجد لها بعض البذور الجنينية الهامة في نقدنا العربي القديم، والتي تطرحها المحاولات النقدية المعاصرة في سعيها الدائب لتأسيس نظرية أدبية حديثة"[2].

والتناص لا يعني ظاهرة السرقات الأدبية المعروفة في تراثنا كما أنّه لا يعني المحاكاة والتقليد، لأنّ ذلك يذهب أصالة الكاتب، ويسلب إرادته، والسر في التناص "يكمن في طاقة الكلمة، وقدرتها على الإنعتاق فالكلمة هي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر لها قدرة الحركة أيضا بين المدلولات، بحيث إنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق، والسياق مجهود إبداعي يصدر عن المبدع نفسه"[3] وطبيعي أن يتكئ الشاعر على نصوص من سبقه ويجعلها غايته لسبب بسيط وهو أن المرء لا يصير شاعرا إلا إذا حفظ أقوال وأشعار من سبقه وتمثلها، ومن شأن هذا الحفظ والتمثل أن يترك بصمته وعلامته وتمثلها، ومن شأن هذا الحفظ والتمثل أن يترك بصمته وعلامته وأثره على إبداع الشاعر، وهكذا فتقاطع النصوص وتداخلها حتمي لا فرار منه " إذ لا يتصور النص الذي ينطلق من الصفر أو من العدم، لأنها جميعا تتفاعل فيما بينها، سواء ما كان منها واضحا حاضرا، وما كان منها غامضا غائبا"[4]

ورغم ذلك تبقى روح الشاعر حاضرة وأسلوبه ملقيا بظلاله وهذا لايلغي إبداعية النص وربما استقلاليته أي تميزه عن غيره من خلال تجربة صاحبه وقدرته على الكشف

---

[1] – يوسف وغليس، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي لجديد ص390.

[2] – رابح بوحوش، اللسانيات التطبيقية ص 24 عن مجلة البلاغة المقارنة " مقال لصبري موسى " التناص وإشارات العمل الأدبي، ع 4 1984 الجامعة الأمريكية القاهرة .

[3] – د.عبد الله محمد الغدامي، المصدر السابق ص 324.

[4] – د.عباس الجراري، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب 1830 -1990 ص 541.

عنها"[1] وعلى هذا فالتناص قدر مقدور لكل نص، ولا يكاد ينجو منه أحد من الشعراء إلا القليل.

وإذا عرجنا ناحية قصائد أزراج سنجد أن مجال التناص خصب حيث نوّع الشاعر في مصادره من شعر، وقرآن ووقائع تاريخية وبعض المصطلحات القديمة كالسيف مثلا، وهذا ما يؤكد سبغة ثقافة الشاعر، وعمق اطلاعه، وقدرته البارعة على الاستفادة من المخزون الفكري وجعله في خدمة الغرض الحديث.

2- أنواع التناص وصوره:

ظهر في الديوان التناص من التراث بأشكال ثلاثة:

أ) التناص مع الشخصيات الأدبية أو التراثية :

قد يستحضر الشاعر بعض الشخصيات التراثية للتعبير عن تجربته المعاصرة وليؤكد على التواصل الحضاري والفكري بينه وبين أسلافه، وهذه الوسيلة لجأ إليها أغلب الشعراء المعاصرين لأنّ الشخصية التراثية كرمز تحمل دلالات متعددة تجذرت ورسخت في الذاكرة العربية، وهو يدل من جهة أخرى على انفتاح النص الحديث على أبعاد ثقافية واسعة . "يشكل توظيف التراث الشعري في عصور مختلفة مجالا رحبا لعلاقة الشاعر المعاصر بتراثه"[2]. وذلك لأمر طبيعي يرتبط بعلاقة الشاعر بمنابع التجربة الشعريةالقديمة و"هي علاقة تكسب المعاصرين قدرة خاصة على التعبير والإمتداد في تاريخ الجنس الشعري"[3].ويتمثل أسلوب التناص مع الشخصيات باستدعاء الشخصية الشعرية ويذكر اسم الشاعر نصا صريحا في الغالب الأعم سواء أكان في متن القصيدة أم في عنوانها،ومن الشخصيات التراثية–الأدبية عنترة بن شداد الشاعر الجاهلي فقد تأثر أزراج بمعلقته التي جاء في مقدمتها:

[1] – المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[2] – أحمد مجاهد، مسرح صلاح عبد الصبور، قراءة سيميولوجية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2001، ص 27.

[3] – أحمد جبر شعث، جماليات التناص، المرجع السابق، ص 87.

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدّار بعد توهّم؟[1]

أسقط شاعرنا شعور عنترة الحزين وهو يفارق من أحبهم على نفسه قائلا:

كلّ من أحببناهم غادروا من متردّم إلى الأقفاص

ما هم يسوقون الشهداء في "سوق الحراش"

وعتبات القصّبة وفي مساءات وهران[2]

فمتردّم الشاعر تعني الحرية إلى القيد والحزن تماما كما شعر عنترة، فكما لاحظنا استحضار أزراج لهذه الشخصية التراثية، عبر بها عن تجربته الحزينة والمعاصرة. والملاحظ أنّ الشاعر بحسه اللغوي المتميز لم يعمد إلى نقل البيت حرفيا وإلاّ كان وقع في سوء الاستخدام التراثي، وهذا ما لم يحصل، "وقد يتخذ استخدام التراث الشعري وجها مغايرا لما سبق ذكره، كأن يستخدم الشاعر المعجم القديم ويسخره لخدمة المعنى الجديد"[3].

وليس بعيدا عن عنترة... أخذ أزراج من قصة قيس وليلى التي ظلت حية في ضمير الأمة كونها من التراث الأدبي ربما ليسقط شعوره الحزين على قيس وليلاه هي وطنه الذي حرم منه، يقول في قصيدته "نقش على الماء"[4]

أيتها المدينة المأهولة بأوتار العشب

سأكون الليل قيسا وتكون

بحيرات الشدو ليلى

دقّت ساعة النار

اقتبسها من التاريخ أو التراث الأدبي –قيس بن الملوح وليلى العامرية صاحبته– حيث أسقط الليل على قيس لأنّه تألم في حبه وقاس الكثير فكان يشدو ليله بذكر ليلى والتغزل بها

[1] – ديوان عنترة بن شداد، إعداد محمد عبد الرحيم، دار الراتب الجماعية، لبنان، موسوعة مملكة الشعراء، ط1، 2008، ص 203.

[2] – ديوان أزراج، ص 78.

[3] – سعيد محمد بكور– تفكيك النص– مقارنة بنيوية أسلوبية منفتحة بين المتنبي وأمل نقل ص 106.

[4] – الديوان، ص 41.

وليلى أزراج كما قلت سلفا هي وطنه (بحيرات الشدو ليلى) الذي غنى له وتألم لأجله. ومن أمثلة التناص التاريخي قول شاعرنا[1]:

لكن قتل عمر المختار لطخة
على جبين الأزمنة
كان معلقا على الصليب كاليمامة القتيلة .

أسبق هذا المقطع بعبارات أوصلتنا إلى هذا الإسقاط التاريخي حين قال :

الموت أعدل القضاء
الموت ياربابتي ولادة الحياة
ورقصة عجيبة
تغري خصورنا فيرقص الجميع .

ثم استدرك بـــ "لكن" متأسفا على مصير رجالات الأمة العربية . فلا يزال قتل عمر المختار لطخة عار على جبين الازمنة ليؤكد أن الأمة ستحمل هذا العار مدى حياتها . لا أدري ربما أدخل هذا التراث التاريخي ليسقطه على واقعه وواقع وطنه، أمة فقدت أبناءها ولم تحرك ساكنا، ربما عمر المختار هنا هو أزراج . لكنه يبقى توظيفا رائعا له فائدة، لتبقى شخصيات الأمة حية في ضميرها "لأن الشخصيات التاريخية والفكرية ليست مجرد ظواهر انسانية تنتهي بنبانتهاء دورها في الحياة، ولكنها تبقى ذات دلالة وشمولية قابلة للتجدد على امتداد التاريخ"[2].

ب) التناص من التاريخ الإسلامي:

كما وظف بأسلوب التناص التاريخ الإسلامي في قوله أيضا:[3]

وليكن جند القبيلة ألقوا بسلمهم الممتد من عتبات ملوك
الطوائف حتى أنوف الرجال

[1] – الديوان، ص155

[2] – سلمى الخضراء الجيوسي، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر،المؤسسة العربية، بيروتن لبنان، ط1، 1997، ص76

[3] – قصيدة السلم، الديوان ص 81.

فشُدّوا بظلي إليهم واعتصمتُ بفرق التشابه

هنا أيضا هو مستاء من فرق ما كانت عليه الأمة العربية ووصلت له اليوم، وهناك تناص من ووقائع تاريخية سبق وأن ذكرتها في عنصر الرمز والأسطورة حين عاد بنا إلى سقوط الأندلس ذاكرا غرناطة والسلطان عبد الله آخر ملوكها.

وغرناطة التاريخ صارت كلاما[1]

أنا لست عبد الله

أنا لست غرناطة

هنا تناص من واقعة تاريخية ختمت بها الأندلس رحلتها مع آخر ملوكها عبد الله الذي سلم مفاتيح غرناطة لملك اسبانيا وإسقاط أزراج أو استحضاره لهذه الحادثة بأسلوب النفي جاء ليؤكد إخلاصه لوطنه فهو لن يسلم أرضه أو يتخلى عنها، جاء ذلك بعد قوله:

فأنا لست معنيا بالأندلس، فكل سنوات العمر أندلس[2]

سنوات العمر أندلس في نظري حديثه عن تشرده وعدم استقراره كما كان الحال بالنسبة للمسلمين في الأندلس.

ج) التناص الديني من القرآن الكريم :

وهو أن يقتبس الشاعر كلامه أو شعره من القرآن الكريم أو الأحاديث النبوية الشريفة بطريقة نسبية أو كاملة أو ناقصة للنص القرآني في نص آخر، والاقتباس كما عرفه القزويني هو: "أن يضمن شيئا من القرآن أو الحديث لا على أنّه منه"[3]، وقد تجلى هذا النوع من التناص في بعض النصوص لإحاطة أزراج بالمعجم القرآني خاصة السور القصار:

– النص القرآني كما هو معروف فريد بنموذجه البياني، وحضوره الجمالي، ويعتبر مصدرا مؤثرا من مصادر الإلهام الشعري الذي يفيء إليه الشعراء ويلجأون، ويأخذون منه إن على مستوى الدلالة أو على مستوى الصياغة، فهو نص مقدس فاق قدرة البشر، واخترق طاقتهم

[1] – الديوان ص 136.

[2] – الديوان نفس الصفحة.

[3] – الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة.ص 350

الأدبية شعرا ونثرا. " والتناص في القرآن الكريم يعمد إلى تحويل المقتطفات القرآنية إلى صور مشوشة، لكم تنسجم مع النص الشعري ومتطلباته الدلالية . ويتم ذلك باختيار وحدة أو أكثر من القرآن الكريم، وتغيير بعضها وتحويرها وإخضاعها لاختبارات التركين الشعري وشروطه بحيث تظل حاملة لشفرات لغوية منتمية لمرجعها الذي اقتبست منه وتحولت عنه دون إلغائه أو طمسه تماما "[1].

إن مستوى التناص من القرآن الكريم يأخذ شكل الاقتباس الذي اعتبرته الدراسات النقدية الحديثة وجها من أوجه التناصية، ولونا من ألوان الإبداع والتجاوز بين الشعراء بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الشعري وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا[2]

قال الشاعر عمر أزراج في قصيدته "أعراس":

في بيت الشعر تكلم الرعد
أيها الدليل قربني من الزيتونة
قبل أن يجف حلق الكناية
بالله عليك أسكن في صوتي لأجعل من النهار لباسا
ومن الليل معاشا

-أعراس ص19-

لقد أخذ تناصه من سورة النبأ في قوله تعالى: ﴿ وَجَعَلْنَا ٱلَّيْلَ لِبَاسًا ۝١٠ وَجَعَلْنَا ٱلنَّهَارَ مَعَاشًا ۝١١ ﴾[3]، فالشاعر عكس المعنى في قصيدته، وكأنه يريد أن يسكن في النهار ويحيا في الليل ليعيش وحده مع عزلته وغربته، أو ربما ليسهل عليه التفكير في وطنه وقت الليل.

وفي نص آخر يقول:

وها هم الزعماء يتدربون على تكنولوجيا محق الذات

[1] – أحمد جبر شعث، جماليات التناص، المرجع السابق، ص 222.

[2] – رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر، 2006 ص280.

[3] – سورة النبأ، الآيتان 10-11.

لم يبق لنا في هذا البلد الأمين للقبيلة الأولى

سوى الشرف الوضيع يراق على جوانبه الفقر

-الجلادون ص79-

اقتبس هذا النص من سورة التين في قوله تعالى:

﴿ وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيۡتُونِ ۝١ وَطُورِ سِينِينَ ۝٢ وَهَٰذَا ٱلۡبَلَدِ ٱلۡأَمِينِ ۝٣ ﴾[1] .

والبلد الأمين في النص القرآني هو مكة المكرمة، وفي النص الأزراجي هو وطنه الجزائر، الذي فقد الكثير من النخوة العربية والأصالة، (لم يبق لنا سوى الشرف الوضيع يراق على جوانبه الفقر لا الدم) وكأن الفقر جعل الناس يكفرون بالشرف فقد يتخلون عنه، دلالة التناص هنا الاستياء والتذمر على ما وصل له وطن الشاعر.

- يواصل أزراج تناصه القرآني بطريقة ناجحة إلى حدّ بعيد –تعجيزي- حين قال:

لستم عصا موسى، وقلبي شاطئ لا ينطفئ

الجميلة تقتل الوحش ص 187

هي معجزة موسى عليه السلام تدل أو ترمز إلى الاتيان بالشيء المعجز للسحرة والكهنة قال تعالى: ﴿قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُاْ عَلَيۡهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَـَٔارِبُ أُخۡرَىٰ ۝١٨ ﴾[2] وفي نفس السياق القرآني قوله تعالى: ﴿فَأَلۡقَىٰهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٞ تَسۡعَىٰ ۝٢٠ ﴾[3] في "سورة طه" فهو هنا يعجز مخاطبيه "لستم عصا موسى السحرية".

فقد وفق أزراج في إحالتنا إلى المرجع القرآني الذي صاغه المولى عزّ وجلّ بأسلوب إعجازي هذا التوظيف أعطى شحنة إيحائية وفنية.

ومن تناصه كذلك مع معاني القرآن الكريم قوله:

ها هي الجدارات تغلق مصابيحها

[1] - سورة التين، الآيات من 1 إلى 3.

[2] – سورة طه الآية 18.

[3] – سورة طه الآية 20 .

وتلك هي أيام نداولها بين الموتى

وطن الخوف ص 93

– اتكأ على معنى الآية الكريمة: ﴿ إِن يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ ٱلْقَوْمَ قَرْحٌ مِّثْلُهُۥ ۚ وَتِلْكَ ٱلْأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ ٱلنَّاسِ وَلِيَعْلَمَ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَيَتَّخِذَ مِنكُمْ شُهَدَآءَ ۗ وَٱللَّهُ لَا يُحِبُّ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿١٤٠﴾ ﴾[1].

غير أن أزراج لسوداويته وحزنه أو ربما يأسه عكس دلالة الآية بقوله: نداولها بين الموتى، في حين سبقت هذه الدلالة القرآنية بين الناس: "فتلك الأيام نداولها بين الناس" قابلة للانبعاث والتجدد والخلود، يبدو أن أزراج مستاء ومتذمر من واقع شعبه لذا نطق بهذا التناص وتصرّف في الآية بحكم وطن الخوف.

واستقى تناصه أيضا من سورة الفجر من قوله تعالى: ﴿ إِرَمَ ذَاتِ ٱلْعِمَادِ ﴿٧﴾ ﴾[2] جاء معنى الآية في قصيدة أزراج "الموت في الحبّ " قائلا:

ويصيح

آه يا ذات العماد

طالما أغريت قلبا من تراب

طالما كنت لحونا والمغني والرباب

آه يا ذات العماد

الموت في الحب ص160

"فذات العماد" هنا ربّما وطنه الجزائر .

– وفي نص آخر امتصّ من سورتي الفاتحة والقدر قوله:

ثغرها مثل صراط الذين يؤمنون بالضيق

حتى مطلع الفجر

[1] – آل عمران الأية 140.

[2] – الفجر، الآية 07

الصراط ص 91

- تقول الآية الأولى: ﴿ صِرَٰطَ ٱلَّذِينَ أَنۡعَمۡتَ عَلَيۡهِمۡ ...﴾[1]

- والآية الثانية: ﴿ سَلَٰمٌ هِيَ حَتَّىٰ مَطۡلَعِ ٱلۡفَجۡرِ ۝ ﴾[2]

أسقط ضيق ثغر الموصوفة على الصراط الذي يوصف بالرقة لكنه ليس ضيقا إلا على الذين عصوا الله، ولن ينفرج ضيق هذا الصراط الشعري حتى مطلع الفجر، إسقاط فني وصفي حسي جمع بين الضيق والفرحة الفرحة بليلة القدر المباركة.

غير أن الزمن القرآني للآية الثانية: ﴿سلام هي حتى مطلع الفجر﴾ الذي هو أمن وبركة إلى مطلع الفجر، وهو زمن قصير محدّد بليلة واحدة يختلف عن زمن النص الأزراجي (... حتى مطلع الفجر) فهو متعلق بزمن (الذين يؤمنون بالضيق) وهو زمن غير محدد وكأنّه لا يوجد انسجام بين السياق الشعري وسياق النص القرآني.

ونجد مثالا آخر للتناص من القرآن الكريم في قصيدة "الهبوط إلى القصبة" حيث يقول:[3]

وصارت بأيدي البغايا

شظايا مرايا

طيورا عراة

أبابيل وهم تدق الرماد

وكأن القصبة ذاك الحي العتيق صار وهما، وأصابها الوهن والتهميش بعدما كانت زمن الثورة التحريرية الكبرى تخيف المستعمرين وتهدد أمنهم، عنصر التناص هنا لم يكن منسجما من حيث الدلالة القرآنية والدلالة الشعرية، جاءت في النص القرآني كعقاب وسلاح ضد من أرادوا تحطيم الكعبة، فكانت الطيور الأبابيل تحمل معنى القوة، أمّا في النص

[1] – الفاتحة الآية 06

[2] – سورة القدر الآية 05

[3] – الديوان ص238.

الأزراجي جعل القصبة طيورا عراة أبابيل وهم لا تدق البشر والحجر بل تدق الرماد وهو رمز للوهم والضعف.

و لم يقتني تناص قرآني آخر أخذه أزراج من سورة مريم حين قال:[1]

يا امرأة توضأت بالرمل والدموع

وجاءها المخاض في سفينة الخضوع

من ذلك الوقت القريب في السراب

اقتبسه من الآية الكريمة: ﴿ فَأَجَآءَهَا ٱلۡمَخَاضُ إِلَىٰ جِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ ...﴾[2] أسقط قصة ولادة مريم البتول لابنها عيسى حين جاءها المخاض عند جذع النخلة فولدت طفلها على معاناة الجزائر.

د) التناص من التراث الشعبـــي :

لجأ إلى توظيف التراث الشعبي، ومثال ذلك استعماله لبعض المقطوعات الغنائية المتداولة:

"إذا طاح الليل وين تباتو"[3]

والشاعر يلجأ هنا إلى توظيف مثل هذه المقاطع الغنائية التراثية، لتقوية صورته الشعرية، وتشكيلها تشكيلا فيه حميمية واقعية ذات سبغة محلية، ومثال ذلك قوله:

يا رايح لبني منصور

قل لهم خلاه البابور

وراح في القصبة يتسول

وينشر أحزان من سور لسور"[4]

---

[1] – كأني أحلم، الديوان ص 174.

[2] – سورة مريم الآية 23.

[3] – الديوان ص 41.

[4] – الديوان ص 59.

ومع ذلك فهذه المقاطع الغنائية الشعبية تحمل إيقاعا داخليا يتماشى وواقع معاناة أزراج (يتسول، وينشر أحزان من سور لسور) حاول أن يقف على صوت الراء المناسب لمثل حالته، ويترجم أحزانه، إذا فهذا التراث لم ينقص من قيمة أزراج الأدبية بل أعطى لصوره الشعرية واقعية، وإن لم يرق بها أحيانا إلى مستوى الصورة الشعرية لقصيدة التفعيلة وهو يطعم بعض صوره أو قصائده بألفاظ عامية تذكره بيوميات الجزائري في بلده من مثل قوله: "على وجه ربي". في بعض نصوصه .

الخاتمة

الخاتمة:

يتميز الشعر عن غيره من الفنون الأدبية بقدرته على العطاء المتدفق الذي لا ينحبس ولا ينضب، ويظل أرضا خصبة قابلة للاستكشاف والبحث من قبل الدارس وبأية مقاربة كانت، ويتميز الشعر أيضا أنّه متمنع وصعب المنال، يبدي الكثير من المقاومة ضدّ الراغب في اختراق أغواره، ولا ينصاع إلا لدارس يبلي بلاء حسنا، ويتعب ويبحث ويتمكن من آليات القراءة وأدواتها التي تضيء الدّروب المؤدية إلى القبض على جماليات النص وهندسته، والنص الشعري يحتاج إلى دارس خبير بالمناهج والأساليب والدراسات النقدية واللسانية والأسلوبية.

لقد تناولت في بحثي "شعر عمر أزراج الجزائري دراسة موسيقية أسلوبية" أخذت مني قراءته زمنا طويلا حيث اعتمدت على الإجراء الاحصائي كأداة لحصر الأساليب والبنى والبحور وكل ما له صلة بالدرس الأسلوبي إلاّ وسهل علي الإحصاء الإحاطة به، كما استعنت بالمنهج البنيوي في شرح المستوى الصوتي والتركيبي وخاصة الدلالي، واستعنت في دراسة القاموس اللغوي الذي بنى عليه أزراج قصائده وهو في معظمه متمرد على القاموس التواصلي ليتعداه إلى المعاناة والشوق والاغتراب.

إذا كان معنى خاتمة هو تلخيص النتائج التي توصلت إليها فإنّه من العسير علي أن أفي النص الأزراجي حقه، وألخص نتائج دراستي حوله، وسأحاول الوقوف على أهم النتائج انطلاقا من أوّل مبحث إلى آخر نقطة في الدراسة، وستكون خاتمة دراستي كالتالي:

أولا: البنية العروضية لقصائد أزراج تتحدد من جهة طبيعة الشعر المعاصر، الذي لم يتضمن أيّ تداخل على المستوى الشكلي كما أنّه لم يخرج عن البحور الخليلية التقليدية، خاصة البحور الصافية كالمتدارك والرجز والرمل والمتقارب والكامل والوافر.

ثانيا: كشف الإحصاء أن تفعيلة الرجز هي التي تهيمن على قصائد أزراج وهي بنية عروضية بارزة.

ثالثا: كشف تحليل البنية الصوتية عن استعمال روي الراء بكثرة بنسب متفاوتة بين المجموعات الأربعة، وهو صوت مكرر لا يحدث إلاّ بطرقات عدة يقوم بها طرف اللسان على

حافة الحنك الأعلى، وهذه السمة الأسلوبية فيها محاولة الانفلات من هذا التأزم عبر خلق مماثلة تنتهي بها قافية الراء.

رابعا: هناك حروف نظم عليها أزراج قوافيه مع الراء وهي النون واللام والهمزة والميم والياء والهاء وألف اللين، وبالمقابل قل النظم على حروف أخرى في النص الأزراجي.

رابعا: **نوع** في قوافيه من حيث علاقتها بالوزن، وكانت القافية المترادفة هي الأكثر تواترا وظهورا، لأنها تناسب المد الذي يحيل القارئ على طول المعاناة والشعور بالضياع والاغتراب.

خامسا: في التشكيل القافوي: لم أجد صعوبة في تطبيق طريقة الدكتور حسن الغرفي بوضع أحرف الهجاء كلما تكررت القافية، وجدت النص الأزراجي غنيا بهذا التنوع القافوي... وكأنه يريد الفرار من القيد والرتابة المألوفة في القصيدة التقليدية.

سادسا: كشفت التحليلات الأسلوبية في موسيقى الحشو عن طغيان ظاهرة التكرار بكل أنواعه اللفظي والحرفي (الصوتي) وجدته في البداية في الوسط وفي النهاية، حتى التكرار الاشتقاقي، وتكرار التجاور.

كان النص الأزراجي فضاء واسعا لاستلهام كل ما بحثت عنه وجدته بيسر حتى أني أكثرت من الشواهد لأأكد على كثرة هذه الظواهر الأسلوبية.

سابعا: برزت أفعال تكررت حروفها أحدثت تشكيلا صوتيا مميزا وجدت لزاما علي ذكره.

ومن دراسة المستوى التركيبي والصوتي والصرفي نتبين:

1- أن الشاعر استطاع أن ينوع بين الجمل الخبرية والانشائية بصيغ نحوية وبلاغية، وكرر أدوات معينة خاصة أدوات الاستفهام.

2- إكثاره من الأساليب الإنشائية الطلبية، ولعل أهمها الأمر والاستفهام، كرر أفعال الأمر ربما لرغبته في العودة ورفع كلّ الحواجز أمامه، ويستفهم بدافع قلقه.

3- حاولت الدراسة في هذا الفصل أن تبرهن على أن مقاربة الوظائف الجمالية، التي يفضي إليها التحليل الأسلوبي المستند إلى اللسانيات، إنّما هي محاولة لربط الأسلوبية بالنقد الأدبي من خلال رصد الوسائل الأسلوبية التي تظهر على سطح النص.

4- عالجنا عنصر التضمين الذي كان يسمى في العروض بالتدوير في المستوى التركيبي وليس المستوى العروضي، وهذا تبعا لطبيعة الشعر الحر.

– وظف شاعرنا التقديم والتأخير والحذف والالتفات والتوازي والتصريع، وهي خصائص حاولت أدراجها في المستويين التركيبي والصوتي.

– ومن دراستي للمستوى الصرفي وقفت على أهم الصيغ الصرفية البارزة والمكررة كغلبة الأسماء على الأفعال وكذا بروز صيغ فعول وفعيل وفعل والتضعيف الذي كثر بدلالة الإلحاح والحث إذا تكرر .

– أما القلب والإبدال فقد برز كظاهرة صرفية صوتية حاولت تتبعه من خلال تمزهراته على مستوى الحرف أي حروف العلة وعلاقتها بالقلب .

–ولم أكد أعثر على التوشيح والتسهيم والتطريز وغيرها من الظواهر التي لا تنطبق على الشعر الحر الذي لا يقيده لا صدر ولا عجز ولا القافية الموحدة.

ثالثا: ومن دراسة المستوى للدلالي: حاولت الدراسة الوقوف على الصورة الشعرية وتجلياتها وتشكلاتها في التشبيه والاستعارة والمجازات والكناية، وهنا برزت الاستعارة بكثرة، وقل المجاز المرسل والعقلي.

– قسمت دراسة الاستعارة إلى تصنيفين هما الدلالي والنحوي فوجدت المادة الشعرية غريزة سهلت علي البحث والتحليل الأسلوبي.

– صور أزراج الاستعارية جاءت تشخيصية أكثر منهاتجسيدية حاول أن يشخص الطبيعة ويستنطقها، علها تشعره بالدفء وتقربه إلى وطنه كالشجر والمطر و...

– كنايات أزراج لم تخرج عن واقع وطنه السياسي وواقع غربته.

– اختار من علاقات المجاز المرسل الجزئية، وفي علاقات المجاز العقلي الزمانية، هذا بعد عملية إحصاء لكل قصائده.

– كشف التحليل الأسلوبي للرموز والأساطير والشخصيات التاريخية الواردة في النص الشعري لأزراج عن أنّ حدتها تكمن في ذلك التحويل الواعي الصحيح لوظائفها، فالنص الأزراجي يشحن رموزه بدلالة جديدة تنسجم مع متطلبات النص وواقع صاحبه.

– استخدم رموزا من الطبيعة وكررها في قصائده كالمطر والشجر و**السر** والشوارع وغيرها.

– وفي وقوفي على عنصري التراث والتناص دليل على أن الشعر العربي الحديث لم يقطع صلته بالتراث الشعري والتاريخي القديم بل ربط معه أواصر خاصة، قامت على أخذ نماذج بارزة وحية منه في ضمير الأمة العربية بينها وبين واقع الشاعر المعاصر قواسم اشتراك ونقاط التقاء كثيرة، وعليه فإذا كان شعراء الحداثة قد ثاروا على البنية الشكلية القديمة معتبرين إيّاها مقيدة لانطلاق دفقات الشاعر الشعورية وتموجاته النفسية والشعورية، فإنهم ظلوا متمسكين بمقومات هاته القصيدة، ومعجبين بتجارب الشعراء والأبطال والرجال خاصة الأحداث التاريخية التي أكدت إلمام شاعرنا بتراث أمته.

– أمّا التناص الديني ففي استلهام الشاعر من آيات النص القرآني وإدراجه بطريقة صحيحة تستدعي منا التحليل والانتباه فجاء الاقتباس سمة أسلوبية دلالية أكثر منها صوتية.

– جماليات التناص الديني في أنّه أخذنا في جولة في فضاء النص القرآني الذي ترسخ في ذاكرة هذا الشاعر عمر وتشرب معينه في صغره، أحسن توظيف مواطن التناص وإسقاطها على واقعه الاجتماعي والوطني والفكري.

وخلاصة القول تظل قصائد وأشعار أزراج قابلة للدراسة والبحث عن سائر الجهات، وأن تضع لمناهج أخرى قد ترى فيها ما لم يستطع المنهج الوصفي الإستقرائي الوصول إليه في هذه الدراسة.

آمل أن تكون هذه القراءة قد حققت هدفا تعليميا يضاف إلى الدراسات الأسلوبية الحديثة، واستطاعت فهم قصائد أزراح وملامسة الجانب الفني فيها، وتبقى هذه النماذج الشعرية مجالا واسعا للدارس وباحث اللغة والتراث الوطني والعربي والسير به نحو الشهرة والنجاح، والحمد لله ربّ العالمين.

ملحـــق

ملحق: مسار حياة أزراج عمر:

ولد الشاعر الجزائري عمر أزراج في قرية أقتتور وهي قرية هادئة بولاية بجاية، المدينة الساحلية الممتدة في عمق التاريخ والحضارة الجزائرية، كانت ولادة الطفل عمر في تلك القرية الجبلية من قرى أثمليكش أو بني مليكش في 28 أيلول (سبتمبر1949) وبمجرد أن بلغ الطفل عمر الخمس سنوات حتى قال له والده الفلاح: "يا ابني عمر، عليك أن تختار بين دراسة اللغة العربية التي تفتح لك أبواب الدنيا والآخرة وبين الفرنسية التي تفتح لك أبواب الدنيا فقط"، ودون تردد قال الطفل لوالده: "إنني يا والدي أختار العربية لتفتح لي أبواب الدنيا والآخرة"

انكب الطفل يدرس القرآن الكريم واللغة العربية بشغف وشوق كبيرين، وكانت المدرسة التي آوته هو وزملاءه، في تلك الفترة المبكرة تقع في العراء وعلى الأرض، هي شجرة الزيتون المباركة فقد كانوا يستظلون بأغصانها صيفا، ويحتمون بها شتاء من البرد القارص، ومن زخات المطر المتساقطة ومن حبات البرد والثلج، وهم يدرسون القرآن والعربية وعيونهم ترقب هناك مشدودة للمعلم تارة ونحو السماء تارة أخرى، خوفا من أن تمطر في فصلي الخريف والشتاء أو تلسع لفحات شمسها الوجوه الصبيانية البريئة في فصل الصيف، و لم يكن هؤلاء الأطفال الصغار يفترشون شيئا سوى الأرض المبللة تارة أو الحارة تارة أخرى.

كان الطفل عمر وزملاءه التلاميذ يذهبون إلى الجبال الشاهقة المحيطة بقريتهم لجلب الصلصال ليصنعوا به لوحات للقراءة مثلما يصنعون الصمغ أو المداد من الصوف ويصنعون من القصب عيدانا للكتابة.

اكتشاف الهوية:

بمجرد أن أكمل الطفل السادسة من عمره حتى انضم إلى المدرسة النظامية التي أقامها المستعمر لكن هذه المرة في مدينة (تازمالت) وهنا تبدأ لدى الطفل عمر عملية البحث عن الهوية العربية الأمازيغية، ففي مدرسة شجرة الزيتون وجد الطفل نفسه وهويته الحقيقية وروحه الأمازيغية والعربية التي كانت تتعرض للتلف والتزييف، وفي المدرسة النظامية الفرنسية اكتشف شخصية أخرى مغايرة تماما.

لم يرتح عمر للمدرسة النظامية الفرنسية، فقد وجد نفسه كمن يعيش الغربة في وطنه، وكمن يقتات السموم ليتجرعها لاحقا بموت بطيء، بدأ الطفل عمر يتساءل: هل نحن حقيقة جزء من فرنسا؟

كانت الأكذوبة تكبر يوميا لديه من تلك الدروس التي كان يتلقاها في المدرسة الفرنسية، وكان الشك يزداد كلّ يوم.

ومع فجر الاستقلال شدّ الطفل عمر الرحال إلى مدينة برج بوعريريج ليصبح أحد طلبة ثانوية إبن باديس.

هناك عرف الشاب أساتذة جدد، عدد كبير منهم جاءوا من المشرق العربي من سوريا والعراق ومصر، وفلسطين وكان من بين هؤلاء الشاعر أفنان القاسم الذي سيصبح لاحقا، أحد أصدقائه المخلصين له، بعد أن أصبح أستاذا بجامعة السربون بباريس، وكان يزوره في لندن من حين لآخر.

كانت مرحلة التعليم الاكمالي مدمجة مع التعليم الثانوي تمتد لسبع سنوات، درس خلالها الشاب –عمر- بكل عناية واهتمام وأصبح ينظم الشعر، بعد أن التهم عشرات الكتب للرافعي والعقاد وطه حسن، وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وغيرهم.

وراح يراسل الجرائد والمجلات الجزائرية على قلتها، وينشر بها بعض قصائده في تلك الفترة المبكرة.

الشيخ أمشطوح:

بمجرد انتهائه من مرحلة التعليم الثانوي حتى توجه الشاب عمر وهو في سن السابعة عشرة والنصف ليكون مدرسا بها حيث تم تعيينه في مدرسة تيزي راشد، وفي الطريق إلى هناك توقف صاحب السيارة وجلس بجانبه الشاب و لم يسأله عمّا سيفعله في تيزي راشد، ولما وصل السائق إلى تيزي راشد قال لعمر أين تذهب؟

ردّ عمر إلى مدرسة المنطقة، ودخل صاحب السيارة وبجانبه المعلم عمر إلى المدرسة، وعندها فقط سأله السائق، وما هي وظيفتك في المدرسة؟ فأجابه عمر أنا معلم، فرد صاحب السيارة الذي لم يكن سوى مدير المدرسة متعجبا: أنت صغير يا بني لتكون معلما؟!

وفي اليوم الموالي راح التلاميذ بعد أن عرفوا أنّ الوافد الجديد إلى مدرستهم هو معلّمهم ينادونه "الشيخ أمشطوح"، ومعناها بالمازيغية "المعلم الصغير" لكن همّة عمر أصبحت كبيرة وصار تلاميذه يقبلون على دروس معلمهم "أمشطوح" بكل حب وشوق.

فتحت تلك المدينة الساحرة المجال "لأزراج عمر" كي يكتب أجمل قصائد الشعر وأرقاها دون أن يكتب قصيدة واحدة بالأمازيغية التي رضعها منذ صغره.

يقول عمر: إنه عكس الآخرين يرى أن ملاك الشعر قيمة جمالية وروحية كبيرة، فقد نفخت فيه الطبيعة والماء وطيبة الناس والوجه الحسن حُبه للحياة والشعر والجمال، فصار يهندس ذلك في أروع القصائد، بل راح كما يقول يُعرِّب الطبيعة والتقاليد الأمازيغية، ويدخلها في النسيج الروحي للثقافة العربية.

وفي هذه الفترة بالذات، بعث الشاعر الشاب أزراج بمجموعة من قصائده للعديد من الأسماء المعروفة في الإذاعة والصحافة المكتوبة التي كانت تصنع المشهد الثقافي بالجزائر، وكان من بين هؤلاء الدكتور عبد الله الركيبي ومحمد عبد القادر السائحي، وصاروا من أعزّ أصدقائه بعد أن أخذوا بيده.

كبر المعلم "أمشطوح" وانتقل إلى مدن أخرى، في الأخضرية بولاية البويرة أصبح الشاب المعلم مفتشا للتعليم، لكن وضعه الاجتماعي جعله ينظم إلى أسرة الصحافة بجريدة المجاهد أصبح صحفيا بها، وتضاعف مرتبه مرتين بفضل نصيحة أحد صحفي المجاهد علاء الدين رقيق مكي المشرف على القسم الثقافي بمجلة المجاهد الأسبوعي.

قبل انضمامه إلى عالم الصحافة كان الشاعر عمر خالي الذهن من عالم السياسة في بلادنا والعالم الخارجي، كان يرى في السياسة النقاء والطهر والأخلاق والفضيلة، كان يرى في السياسة قبل معرفة خباياها عالما آخر غير العالم الذي عرفه بفعل الاحتكاك مع بعض رجال الحكم والسياسة، فكان مجرد الجلوس إلى مسؤول كبير في الحزب يعني لعمر قبل الاحتكاك به شيئا كبيرا، لكن نظرة الصحفي تغيرت، إذ أصبح عمر يسمع من حين لآخر من المواطن العادي "هم ونحن"، كانت المفردات تصدمه في بداية الأمر ولا يتقبلها، لكنه صار يحس بوقعها المر بعد أن عرف حقيقة بعض المسؤولين في تكالبهم على السلطة.

الصحفي القصيدة والمنفى

نظم خلال العام 1983 ملتقى أدبي بمدينة بسكرة السنوي محمد العيد آل خليفة، كان عمر أزراج ممن حضر هذا الملتقى، وطلب منه المنظمون المشاركة بقصيدة فنظم قصيدته "العودة إلى تيزي راشد" كتبها في طريقه إلى الملتقى في الفندق، وفيها انتقد الوضع السياسي في بلاده، قائلا:

هكذا ضاعت بلادي
أيها الحزب الوحيد
أدرك الشيب الصغار
أيها الحزب الوحيد
غزت النار الديار
أيها الجالس كالقفر علينا
إلى أن يقول
إننا نطلب شيئا واحدا منك تجدّد أو تعدد أو تبدد
فأنا القائل لا واحد إلا الشعب والباقي زبد

وكان من بين الحاضرين بعض أعضاء الاتحاد الذين يوالون التيار السياسي، وقد انتقده الدكتور العربي الزبيري واعتبر قصيدته مبالغة من الشاعر، غادر ازراج القاعة، وأدخلته هذه القصيدة في السؤال والجواب فاضطر لمغادرة الوطن نحو منفاه في بريطانيا سنة 1986.

خلال السنوات الأخرى واصل أزراج عمله الابداعي والفكري في مجلة المجاهد التي كانت اللسان المركزي لجبهة التحرير الوطني إلى غاية سفره نحو لندن.

وبالرغم من كل هذا فإن أزراج عندما يعاين الواقع المر للسياسة اليوم يقول بكل أسف وحسرة مبتسما بأنه يكاد يندم على عهد الحزب الواحد وعلى ما طرحه آنذاك من أفكار في قصيدته وفي كتاباته حول ضرورة مسألة التعددية والتغيير خاصة بعد أن تحولت التعددية اليوم في الجزائر إلى تناحر وعنف.

أزراج في بريطانيا:

انضم عمر إلى فريق مجلة الدستور التي كان يرأس تحريرها الناقد السوري خلدون الشمعة، ثم جريدة العرب، كما انكبّ يدرس الانجليزية مثلما انضم إلى الجامعة إلى أن نال شهادة الدكتوراه في بريطانيا، هناك عرف بلده، واكتشف ذاته وأمنيته العلمية والدينية وحتى الأخلاقية، حيث راح يعيد تركيب شخصيته من جديد.

كما اكتشف تاريخ الجزائر بعد أن قرأ هذا التاريخ عبر مئات الكتب على مدى العصور والأزمان وتفاعل معه، ومع حقائقه.

كما اكتشف هنا العديد من الأسماء الجزائرية الفكرية الكبيرة منها المفكر مالك بن نبي، وغيره من نجوم الفكر، ويؤكد أن الثقافة لا تنتصر ولا تنتعش إلاّ في ظل الاختلاف والتعدد الثقافي، والتنافس مع الآخر ومع ثقافته.

يكبر حب الوطن في نفس أزراج عندما ينسى ذاته وهمومه، لقد أمضى أزراج ربع قرن خارج الوطن، لم يكن كما قال معارضا لبلده، لكنه كان مقاوما ضد الفساد وانحراف الأخلاق السياسية في الوطن، وتحجر الأفكار، وطغيان المادة، ورغم أنّه كان يعتبر نفسه مقاوما ضد النظام، إلاّ أن وطنيته ظلت متقدة لم تلوثها المدينة وهو ممن ضمتهم كلمة الرئيس الراحل هواري بومدين سنة 1975 "الشعراء الفحول في التراث العربي كانوا من أبناء الريف والقرى فلا تأت للمدينة حتى لا تتلوث"

عاد الشاعر أزراج عمر إلى أرض الوطن سنة 1997 بعد غياب دام ربع قرن ومنذ خمسة أعوام مضت وأزراج عمر موجود بالجزائر للتدريس بجامعة تيزي وزو، لكنه لن ينقطع عن ضباب لندن كلما اشتاق له عاد إليه، ويعود كلما أحس بمرارة الغربة ولوعة الشوق إلى تربة وطنه، وله اصدارات كثيرة.

مسيرته المهنية:

انطلقت مسيرة الشاعر الجزائري أزراج عمر في الجزائر كمستشار تربوي بالتربية الفنية بولاية البويرة بين عامي 1973-1880 بعد ذلك تم انتخابه في عام 1981 كأمين وطني مكلف بالعلاقات الدولية لإتحاد الكتاب الجزائريين بالجزائر، وقد شغل هذا المنصب إلى غاية

1985، وفي نفس الفترة تلمس طريقة الصحفي، حيث عمل في مجلة المجاهد الأسبوعي (1981-1981) انتقل بعد ذلك إلى العمل الصحافي ومعلق سياسي وثقافي في مجلة الدستور بلندن بريطانيا ما بين (1986-1990) وأصبح منذ عام 1990 يعمل لصالح صحيفة العرب اللندنية كصحفي وكاتب يومي، ومازال يجود بكتاباته في صحيفة العرب إلى اليوم.

كما شغل العديد من المهام من ذلك عضو إتحاد كتاب آسيا وإفريقيا في الإتحاد السوفياتي السابق عضو مؤسس لجمعية الفلسفة القارية ببريطانيا.

كل كتاباته باللغة العربية وأهمها:

- ديوان وحرسني الظل سنة 1975.
- الحضور (مقالات أدبية) سنة 1977.
- الجميلة تقتل الوحش (ديوان شعر1978).
- أحاديث في الفكر والأدب (حوارات فكرية وأدبية) سنة 1984.
- العودة إلى تيزي راشد (ديوان شعر1984).
- منازل من خزف (دراسات في السياسة الثقافية الجزائرية1995).
- ديوان الطريق إلى أثميلكش وقصائد أخرى 2005 [1].

[1] - أخذت هذه المعلومات من "عمر أزراج، من خيبة الحزب الواحد إلى مرارة التعددية"، نشر بواسطة محمد بوعزارة في الجزائر نيوز يوم Djazairess.com.2013/03/09
بوابة الأدب، عمر أزراج، شاعر جزائري، أعمال بارزة، العودة إلى تيزي راشد: ar.m.wikipedia.org

ثبت المصادر

والمراجع

ثبت المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

المصادر والمراجع:

1. الإتقان في علوم القرآن جلال الدين السيوطي – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة المصرية لبنان – ج 3 – د.ط–1988.
2. الإحاطة في علوم البلاغة – عبد اللطيف شريفي – زبير دراقي – ديوان المطبوعات الجامعية – الساحة المركزية بن عكنون الجزائر.
3. أرسطو طاليس فن الشعر – عياد محمد شكري – تقديم زكي نجيب محمود (مترجم) الناشر – دار الكتاب العربي للنشر والطباعة – ط1 – 1967.
4. أساس البلاغة – محمود بن عمر الزمخشري جار الله أبو القاسم – تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، - الطبعة الأولى 1419ه – 1998م.
5. الأساليب الشعرية المعاصرة – فضل صلاح – سلسلة كتابات نقدية الهيئة العامة لقصور الثقافة عدد 54 – 1987.
6. أسرار البلاغة - تأليف الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني – تحقيق محمد الفاضلي – المكتبة العصرية – صيدا – بيروت، المطبعة العصرية 1424ه – 2003م.
7. الأسلوب والأسلوبية – د.عبد السلام المسدي – الدار العربي للكتاب تونس – 1982.
8. الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس – نذير الحساني عادل – جامعة كربلاء دار الرضوان للنشر والتوزيع 2010.
9. الأسلوبية في النقد العربي الحديث – دراسة في تحليل الخطاب –فرحان بدري الحربي، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع مجد 2003.
10. الأسلوبية مدخل نظري، ودراسة تطبيقية – الدكتور فتح الله أحمد سليمان – أستاذ العلوم اللغوية المساعد – دار الآفات العربية - الطبعة الأولى 1428ه – 2008م.
11. الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها – موسى ربابعة – جامعة الكويت دار الكندي – الطبعة الأولى، 2003.

12.الأسلوبية وتحليل الخطاب – نور الدين السد – دار هومة – الجزائر – ط1 – 1977.
13.الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية – عبد الجليل عبد القادر – دار صفاء للنشر والتوزيع-الأردن – عمان – الطبعة الأولى – 1422ه – 2002م.
14.الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية – مسعود بودوخة – أستاذ اللغويات بجامعة سطيف الجزائر – عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع جدار الأردن–ط 1 – 2011.
15.الأسلوبية ونظرية النّص – إبراهيم خليل – المؤسسة العربية للدراسات والنشر –ط1– 1997.
16.إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد – وغليس يوسف – الدار العربية للعلوم – ناشرون منشورات الاختلاف 2008.
17.الأصوات اللغوية – الدكتور إبراهيم أنيس – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة 2013.د.ط.
18.الإيضاح في علوم البلاغة – جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني – قدّم له وجوبه وشرحه – الدكتور علي بوملحم –منشورات مكتبة الهلال بيروت – لبنان الطبعة الأخيرة 2000.
19.الإيقاع في السجع العربي، محمد المسعدي. محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996.
20.الإيقاع في شعر الحداثة – سلمان محمد – دراسة تطبيقية على دواوين (قاروق شوشة – إبراهيم أبو سنة – حسن طالب – رفعت سلامة) – دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ط1 – 2010.
21.البحث الأسلوبي معاصرة وتراث – عيد رجاء – مؤسسة المعارف للطباعة والنشر-1994.
22.بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية – أحمد بن عبد الله شعيب – ابن خلدون للنشر والتوزيع.مؤسسة المختار 2016

23.البديع – لابن المعتز عبد الله أبو العباس المتوفى (296ه) اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناتيوس – كراشتقو فسكي – عضو أكاديمية العلوم في لينيا فراد دار المسيرة – طبعة ثانية منقحة 1399ه – 1979م.

24.البديع تأصيل وتجديد – أ.د منير سلطان – الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية – 1986.د.ط

25.بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة – عبد العالي الصعيدي مكتبة الآداب ط1 و2 د.ت.

26.البلاغة تطور وتاريخ – ضيق شوقي – دار المعارف – الطبعة الحادية عشرة .

27.البلاغة والأسلوبية – عبد المطلب محمد – مكتبة لبنان – ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان – الطبعة الأولى 1994.

28.بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي – عبد المطلب محمد – دار المعارف مصر – ط1 – 1993.

29.البنى الأسلوبية – دراسة في "أنشودة المطر" – للسياب – د. حسن ناظم – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – الطبعة الأولى – 2002.

30.البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث – مصطفى السعدني منشأة المعارف ط1– 1998.

31.البنية الإيقاعية في شعر البحتري – دراسة نقدية تحليلية – عمر خليفة بن إدريس جامعة قاريوس الطبعة الأولى بنغازي ليبيا – 2003.

32.البيان والتبيين – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255ه) – تحقيق عبد السلام هارون – مكتبة الخانجي القاهرة – الطبعة الخامسة– 1985.

33.تحليل الخطاب الشعري قراءة أسلوبية في قصيدة "قذى بعينيك" للخنساء بكاي أخذاري وزارة الثقافة 2007.

34.التراث الإنساني في شعر أمل دنقل – د جابر قميحة – وكالة الأهرام ط1 – 1998.

35.التشبيه والاستعارة منظور مستأنف – الأستاذ الدكتور – يوسف أبو العدوس- دار المسيرة للنشر والتوزيع - الطبعة الأولى 2007 - الطبعة الثانية 2010.

36.تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب من 1830 إلى 1990 د.عباس الجراري – منشورات النادي الجراري، مطبعة الأمنية الرباط – 1997.

37.التعبير الزمني عند النحاة العرب – عبد الله بوخلخال – دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر – د.ط – 1994.

38.التعريفات – القاضي الجرجاني علي بن محمد بن علي – تحقيق عبد الله علي الأكبر وآخرون – دار المعارون الناشر – لبنان.

39.تفكيك النّص - مقاربة بنيوية أسلوبية منفتحة – مقاربة بنى المتنبي وأمل دنقل لسعيد محمد بكور – دار مجدلاوي للنشر والتوزيع - عمان الأردن- الطبعة الأولى --2014 2013م

40.جماليات التناص، أحمد جبر شعث، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014-2013.

41.جمهرة اللغة – أبو بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدي، تحقيق وتقديم د. رمزي منير بعلبكي، مادة " سلب، ط1، دار العلم للملايين، لبنان، 1987.

42.جواهر البلاغة – تأليف السّيد أحمد الهاشمي (1295-1362ه) قرأه وقدّم له – الدكتور يحي مراد – مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.

43.حركة الشعر الحرّ في الجزائر – عبود شرّاد شلتاغ – المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر – 1985.

44.حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر – حسن الغرفي – إفريقيا للشرق المغرب – 2001.

45.الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سيبويه (خلفيات وامتداد) د. مكي درار – دمشق اتّحاد الكتاب العرب – ط1 – 2007.

46.الخصائص – أبو الفتح عثمان بن جنى الموصلي (ت 392ه) تحقيق محمد علي النجار – الناشر – المكتبة العلمية عن دار الكتب المصرية – القاهرة– ط2-

47.خصائص الأسلوب في الشوقيات – د.محمد الهادي الطرابلسي – منشورات الجامعة التونسية – السلسلة السادسة – الفلسفة والأدب – الجزء 20 – 1981.

48.الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) – عبد الله الغدامي – النادي الأدبي الثقافي. ط 1 ، 1985

49.دراسات في فقه اللغة – صبحي الصالح – دار العلوم للملايين لبنان –بيروت– ط3– 2009.

50.دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجاني – موفم للنشر – 1991 – الأنيس السلسلة الأدبية تحت إشراف محمد بلقايد.

51.ديوان الشاعر عمر أزراج (1969-2007). الطريق إلى أثميلكش وقصائد أخرى، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع 2007 جميع الحقوق محفوظة للمؤلف.

52.ديوان عنترة بن شداد، إعداد محمد عبد الرحيم، دار الراتب الجماعية، لبنان، موسوعة مملكة الشعراء، ط1، 2008.

53.رؤى في البلاغة العربية – دراسة تطبيقية لمباحث علم البيان – د. الخويسكي زين كامل، ود – أحمد محمود المصري – دار الوفاء للطباعة والنشر – الطبعة1– 2006.

54.الشافي في العروض والقوافي – هاشم صالح مناع – دار الفكر العربي، بيروت الطبعة الرابعة 2003.

55.شذا العرف في فن الصرف – الشيخ أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي – قدّم له وعلّق د.محمد بن عبد المعطي د.ت د.ط.

56.شعر إبراهيم ناجي – دراسة أسلوبية بنائية – د. سعد الجيار شريف – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ط1 – 2008.

57.الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – د. عز الدين إسماعيل دار الفكر العربي القاهرة – الطبعة الثالثة1995..

58.الشعر بين الرؤيا والتشكيل – عبد العزيز المقالح – دار طلاس للدراسات والنشر ط1- 1985.

59.شعر عمر بن أبي ربيعة دراسة أسلوبية – عبد الرحمن الرمالي ممدوح- مؤسسة حورس الدولية الطبعة الأولى – 2012.

60.شعرية الشعر – بلقاسم المومني – المؤسسة العربية للدراسات والنشر و التوزيع 2002.

61.الصرف العربي – أحكام ومعان -كتاب منهجي يجمع بين الأحكام الصرفية ومعاني الأبنية د.محمد فاضل السامرائي دار ابن الكثير - الطبعة الأولى - 1434ه – 2013م.

62.الصفة والمسافة دراسة في الشعر العربي السوري – الخواجة دريد يحي دمشق- اتّحاد الكتاب العرب 1981.

63.الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب –جابر عصفور-المركز الثقافي العربي لبنان – الطبعة الثالثة – 1992.

64.الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها – علي البطل – دار الأندلس - ط2 – 1981.

65.ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي – سليمان حمودة طاهر – الدار الجامعية – طبع ونشر وتوزيع رمل الإسكندرية – 1998.

66.علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته – فضل صلاح – منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت – ط1-1985.

67.علم الأسلوب والنظرية البنائية – المجلّد الأول – الدكتور صلاح فضل – دار الكتاب المصري – طباعة نشر – توزيع دار الكتاب اللبناني – بيروت – الطبعة الأولى 1428ه – 2007م.

68.علم البديع بين الإتباع والابتداع – دراسة نظرية وتطبيقية في شعر الخنساء – عبد الجليل حسن يوسف – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الطبعة1 – 1993.

69.علم البديع ودلالات الاعتراض في شعر البحتري دراسة بلاغية – عطية مختار – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر - الإسكندرية – الطبعة الأولى – 2006.

70.علم المعاني – عبد العزيز عتيق – دار الآفاق العربية – نشر وتوزيع وطباعة القاهرة – الطبعة الأولى 1427ه – 2007م.

71.علم المعاني "دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني "- عبد الفتاح فيود بسيوني – مؤسسة المختار – 2016.

72.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – ابن رشيق القيرواني – تحقيق محمد بن محي الدين عبد الحميد – دار الجيل ط-1972.

73.عيار الشعر – أحمد بن طباطبا محمد العلوي – تحقيق عباس عبد الساتر مراجعة نعيم زرزور – دار الكتب العلمية ط2 – 1426ه – 2005م.

74.فلسفة الإيقاع في الشعر العربي – علوى الهاشمي – مملكة البحرين وزارة الإعلام الثقافة والتراث الوطني – الطبعة الأولى 2006.

75.فن التقطيع الشعري والقافية – خلوصي صفا – منشورات مكتبة المثنى ببغداد ط5 – 1397 ه – 1977م.

76.في الأسلوب الأدبي - علي بوملحم – المكتبة الجامعية- دار ومكتبة الهلال بيروت 2008.

77.في الميزان الجديد – محمد مندور – دار النشر مؤسسات ابن عبد الله تونس د. ط 1982.

78.في النقد الأدبي – فضل صلاح – اتّحاد الكتاب العرب – ط1 – 2007.

79.القاموس المحيط – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي – دار العلم للملايين – بيروت د.ت.

80.الكافية في علم النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ لابن الحاجب – المحقّق صالح عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب، 2010.

81.الكتاب أبو بشر بن عمرو بن عثمان بن قنبز الملقب بسيبويه – تحقيق عبد السلام محمد هارون الجزء الأول، الطبعة الثالثة – مكتبة الخانجي القاهرة.

82.كتاب الصناعتين الكتابة والشعر لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري المتوفى سنة (395ه) حقّقه وضبط نصّه الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية الطبعة الأولى 1401ه – 1981م.

83.كتاب القلب والإبدال – من الكتر اللغوي في اللسين العربي – نقلا عن نسخ قديمة – أبو يوسف يعقوب بن السكيت – سعى في نشره وتعليق حواشه – أوغست هفنر، بيروت 1903.

84.الكلمة دراسة لغوي ومعجمية – حلمي خليل –الهيئة العامة للكتاب – ط1– 2001.

85.لسان العرب – للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري - دار صادر بيروت، طبعة جديدة منقحة .1998.

86.اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري – رابح بوحوش – دار العلوم للنشر 2006.

87.المثل السائر – ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة – دار النهضة – مصر – القاهرة.

88.مدخل إلى الأسلوبية تنظيرًا وتطبيقا –للهادي الجطلاوي – الدار البيضاء – منشورات عيون ط1 – 1992.

89.مدخل إلى علم الأسلوب – عياد محمد شكري – مكتبة زهراء الشرق ط1 – 1998.

90.مسرح صلاح عبد الصبور، قراءة سيميولوجية، أحمد مجاهد، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2001.

91.معجم المصطلحات اللغوية والصرفية – سمير نجيب محمد اللبدي – دار الفلاح للنشر والتوزيع – 2011.

92.مفتاح التراكيب اللغوية – تواتي نصر الدين – دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر 1994.

93.مفتاح العلوم - تأليف أبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي المتوفى سنة 626ه- حققه وقدّم له وفهرسه الدكتور عبد الحميد الهنداوي- منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية بيروت لبنان-الطبعة الأولى 1420ه – 2000م.

94.مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي –جابر عصفور – الهيئة المصرية العامة للكتاب– 1995.

95.المقاييس البلاغية عند الجاحظ –في البيان والتبيين – أ.د.فوزي السيد عبد ربّه – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة – 2005 د.ط

96.المقدمة – تأليف العلامة عبد الرحمان بن خلدون المتوفى سنة 808ه – دار الكتب العلمية – بيروت لبنان – ط2 – 1982.

97.مناهج النقد المعاصر – فضل صلاح – أطلس للنشر والإنتاج العلمي – ط5 – 2012.

98.منهاج البلغاء، وسراج الأدباء– حازم أبو الحسن القرطاجني المتوفى بتونس (684ه – 1285م) تقديم محمد الحسين ابن الخوجة – دار الغرب الإسلامي – بيروت– لبنان – الطبعة الثانية 1981.

99.منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب – قاسم البريسم – دار الكنوز الأدبية ط1 – 2000.

100. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسات الشعرية محمد العمري – أفريقيا للنشر بيروت لبنان ط1 – 2001.

101. موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، سلمى الخضراء الجيوسي، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

102. موسيقى الشعر – الدكتور إبراهيم أنيس – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة – الطبعة 2 – 2010.

103. موسيقى الشعر العربي الأوزان والقوافي والفنون – د.عبد الجليل حسني يوسف – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – الطبعة الأولى– 2009.

104. موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة عالمية – عياد محمد شكري – عمار دار المعرفة ط1.د.ت.

105. النّص الأدبي من أين وإلى أين؟ – د. عبد المالك مرتاض – محاضرات ألقيت على طلاب الماجستير في الأدب العربي (1980-1981) ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر.

106. النقد البنيوي بين لبنان وأوروبا د . فِؤاد أبو النصر دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع بيروت الطبعة الأولى 1985.

107. نقد الشعر – قدامة بن جعفر –تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي دار الكتب العلمية لبنان – د.ت د.ط.

108. الوافي في العروض والقوافي – التبريزي الخطيب – تمهيد الأستاذ عمر يحي تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة د.ط 2011.

المراجع المترجمة :

– الأسلوب والأسلوبية بيير جيرو ترجمة، منذر عياشي، منشورات مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر حلب سوريا ط2، 1994.

– هنريش بليث – البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سميائي لتحليل النص – ترجمة وتقديم الدكتور محمد العمري منشورات دراسات سال الطبعة الأولى، 1989.

– ستيفن أولمان – دور الكلمة في اللغة – ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، ط12، 1997 .

– القضايا الشعرية – رومان جاكبسون – القضايا الشعرية– ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر الدار البيضاءن ط1، 1988.

– ريفاتير مايكل، معايير تحليل الأسلوب – ترجمة وتقديم وتعليقات د . حميد لحمداني منشورات دراسات سال الطبعة الأولى، 1993 دار النجاح الجديدة المغرب .

المراجع والمعاجم الأجنبية:

1. Thorn, J. P , “ Generative Grammare and Stylistic Analysis” , in new Horizons in linguistics “ editeb by Johne Lyons Penguim Books 1972
2. John Lyon, New Horizon in linguistic, Ponguin, 1970 "books Google.dz".
3. Guiraud, Pierre - Immanence and Transitivity of stylistic Criteris , in « literary style : A symposium , edited by Seymour Chatman .
4. Richards J . and Schmidt , R (2002) Longman dictionary of Language tec ching applied Linguistics 3 k d edition of ut Peas . Son . Education .
5. Sebeok , Thomas A . Ed. – Encyclopedia Dictionary of semiotics – Berlin, New York , Amstrdam -1986 .

المقالات والمجلات :

- مقال للدكتور منذر عياشي – الأسلوب والأسلوبية – أنطولوجيا السرد العربي مارس 25- alantologia . com. 2018

- مجلة العلوم الإجتماعية جامعة عمار ثليجي الأغواط مقال حديث . 2019www Swmsa net

- مجلة فصول مجلة النقد الأدبي محكمة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد الثالث العدد الأول 1982. " التظافر الأسلوبي وإبداعية الشعر – نموذج "ولد الهدى" د . عبد السلام المسدي "

- مجلة البلاغة المقارنة مقال لصبري حافظ – التناص وإشارات العمل الأدبي – العدد 4، 1984، الجامعة الأمريكية القاهرة . www.univer.bejaia.dz

- مجلة كلية العلوم – القلب المكاني في البنية اللغوية دراسة تحليلية – عبد الحليم وجيه مأمون جامعة الفيوم العدد 24 – 2010 .www.Fayoum.edu.eg

الأطروحات:

- الحقول المعجمية ودلالتها في شعر محمد مهدي الجواهري في أعماله الكاملة، ميلود قناني، دراسة أسلوبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الدراسات البلاغية والأسلوبية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، 2013-2014.

الفهرس

الفهرس:

مقدمة: .....أ
المدخل: 1
الأسلوب والأسلوبية..... 1
1 - مفهوم الأسلوب: 2
2- الأسلوبية: 7
3- الأسلوبية في إطار البلاغة:..... 8
4 - مفهوم الأسلوبية: 10
5- اتجاهات الأسلوبية: 11
6- مجالات الأسلوبية : 11
أ) الأسلوبيةالنظرية :..... 11
ب) الأسلوبية التطبيقية : 11
ج) الأسلوبية المقارنة :..... 12
7- المدارس الأسلوبية: 12
أ) الأسلوبية التعبيرية:..... 12
ب) الأسلوبية النفسية: 14
ج) الأسلوبية البنيوية: 16
د) الأسلوبية الإحصائية:..... 17
8-محدّدات الأسلوب: 19
أ) الأسلوب بوصفه اختيارًا: 19
ب) الأسلوب بوصفه انزياحًا: 20
ج) الأسلوب بوصفه تركيبا: 22
الفصل الأول: 24

المستوى الإيقاعي. 24
المبحث الأول: مفهوم الإيقاع. 25
1-مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا. 25
2-مفهوم الإيقاع في النقد الحديث: 27
3-موسيقى الإطار: 28
4-خصائص البنية العروضية: 29
المبحث الثاني:سياقات الأوزان : 35
1- سياق الرجز: 36
2- سياق الرمل:..... 41
3-سياق المتقارب: 45
4- سياق المتدارك: 48
المبحث الثالث :القافية. 54
1- القافية في علاقتها بالوزن: 54
أ- باعتبار المسافة الزمنية:..... 54
- القوافي المترادفة: 55
- القوافي المتواترة: 56
- القوافي المتداركة: 57
- القوافي المتراكبة:..... 57
- القوافي المتكاوسة: 58
- استنتاج : 58
ب- التشكيل القافوي:..... 59
- القوافي المتوالية: 60
- القوافي المتعانقة: 61

– القوافي المتقاطعة: 62
– القوافي المتراسلة: 63
– القافية المتغيرة:..... 64
المبحث الرابع : خصائص الروي: 66
جدول رقم 01: يبيّن عدد الأسطر التي تنتهي بصوت الراء. 67
جدول رقم (02): الحروف الهجائية ونسبتها المئوية في أشعار أزراج مع صفتها : 73
جدول رقم (03) يمثل ترتيب الحروف الهجائية في الديوان بنسبها :..... 76
– ألف التأسيس : 78
المبحث الخامس: موسيقى الحشو. 79
أولا:التكرار. 79
1- تكرار الحرف. 81
2- تكرار الكلمة: 85
أ) تكرار البداية: 85
ب)التكراراللفظي: 90
ج) تكرار النهاية: 93
3-تكرار التركيب : تكرار العبارة 96
4- أنماط أخرى من التكرار 98
– التكرارالإشتقاقي : 98
– تكرار المشتقات: 100
أ) اسم الفاعل: 100
ب) صيغةالتعجب: 101
– التكرار الفعلي:..... 102
– تكرارالضمير: 103

- تكرارالتجاور: 104
- تكرار "كم" الاستفهامية..... 106
- تكرار "هل" الاستفهامية:..... 106
ثانيا: مظاهرصوتية أخرى "المحسنات البديعية " 107
1- التجانس 107
2-التقابل والتضاد: 116
– الطباق:..... 116
الفصل الثاني: 119
خصائص أسلوب عمر أزراج..... 119
المبحث الأول: المستوى الصوتي: 120
1-مفهوم الصوت:..... 120
أ) قصيدة العودة إلى تيزي راشد:..... 121
أولا – الأصوات المجهورة:..... 121
ثانيا– الأصوات المهموسة..... 122
ثالثا–الأصوات الانفجارية: 123
رابعا–الأصوات الاحتكاكية: 124
تعليق على الجداول السابقة : 125
ب) قصيدة العزلة:..... 127
أولا – الأصوات المجهورة : 127
ثانيا:الأصوات المهموسة:..... 128
ثالثا الأصوات الانفجارية 129
رابعا:الأصوات الاحتكاكية: 129
التعليق على الجداول الأربعة لقصيدة "العزلة": 130

2-المحسنات البديعية البارزة : 133
أ) التوازي: 133
ب) التصريع: 135
ج)تشابه الأطراف: 136
المبحث الثاني :خصائص المستوى الصرفي: 140
1- بعض الصيغ المتواترة: 143
أ) صيغة فُعُول: 143
ب) صيغة فعيل: 143
ج) صيغة فَعَلْ: 145
د) صيغة اسم الفاعل: 147
2- التضعيف: 148
3- القلب والإبدال: 150
أ) القلب: 150
ب) القلب المكاني: 151
ج) الإعلال وأنواعه: 153
1* الإعلال بالنقل: 153
2* الإعلال بالقلب: 155
د) أنواع أخرى للقلب: 156
هـ) الإبدال: 159
المبحث الثالث: خصائص المستوى التركيبي. 162
1-الخبر. 162
أ) الجمل الخبرية غير المؤكدة: 162
ب) الجمل الخبرية المؤكدة: 164

ج) الجمل المنفية:..... 166
د) الجملة الشرطية: 172
– استنتاج :..... 176
2-الجمل الإنشائية: 177
أ)الجملةالإنشائيةالطلبية : 178
– الاستفهام:..... 178
– النداء. 188
– الأمر:..... 192
–النهي: 195
–التمني:..... 196
استنتاج :..... 197
ب– الجملة الإنشائية غير الطلبية:..... 197
– التعجب: 197
– الترجي: 198
3- القصر:..... 200
4- الفصل والوصل:..... 202
5- التضمين :..... 205
6- ظواهر تركيبية أخرى:..... 207
أ) الحذف:..... 208
ب) التقديم والتأخير:..... 211
ج) الالتفات: 213
استنتاج:..... 218
الفصل الثالث:..... 219

المستوى الدلالي 219
1-القاموس الشعري: 220
2- الصورة الشعرية: 227
3- تجليات الصورة الشعرية: 227
المبحث الأول: علاقة التشابه: 229
المبحث الثاني: علاقة التفاعل..... 233
– الاستعارة 233
أوّلا: التصنيف الدلالي: 235
أ) الاستعارة التشخيصية: 235
ب) الاستعارة التجسيدية: 240
ثانيا: التصنيف الاستعاري حسب التركيب النحوي: 240
أ) المركب الفعلي:..... 240
ب) المركب المفعولي:..... 242
ج) الاستعارة التخييلية :..... 243
المبحث الثالث: علاقة اللزوم 245
– الكناية:..... 245
المبحث الرابع: علاقة التداعي. 250
– المجاز:..... 250
أ) المجاز المرسل: 250
ب) المجاز العقلي: 252
ج) أمثلة أخرى للمجاز: 253
المبحث الخامس: الرمز والأسطورة. 255
المبحث السادس: التناص والتراث..... 262

1- مفهوم التناص:..... 262
2- أنواع التناص وصوره:..... 264
أ) التناص مع الشخصيات الأدبية أو التراثية : 264
ب) التناص من التاريخ الإسلامي:..... 266
ج) التناص الديني من القرآن الكريم :..... 267
د) التناص من التراث الشعبـــي : 272
الخاتمة: 274
ملحـــق..... 278
ملحق: مسار حياة أزراج عمر: 279
ثبت المصادر والمراجع:..... 285
الفهرس: 296

ملخص:

تطرقت في رسالتي الموسومة "شعر عمر أزراج الجزائري – دراسة أسلوبية موسيقية – إلى دراسة قصائد هذا الشاعر الذي مرّ في حياته بمحن ومعاناة طويلة كان لها أثر بالغ في إضفاء مضمون يتناسب وتلك المعاناة، وأثّر في طبيعة تشكّل بنى نصّه الشعري الأسلوبية من حيث الإيقاع الموسيقي والبنى الصوتية والصرفية والتركيبية، ثمّ المستوى الدلالي وفيه عالجت الصورة الشعرية وتجلياتها على مستوى التشبيه والاستعارة والكناية، ثمّ المجاز ومبحث للرمز والأسطورة وآخر للتراث والتناص.

أخذت هذه التمظهرات من قصائده التي حوت أعماله الشعرية من 1969 إلى 2007.

حاولت هذه الدراسة البحث عن البنى والخصائص الأسلوبية وإحصائها، ثمّ استنتاج القيم الجمالية والبلاغية التي تنتج عن هذه البنى.

الكلمات المفتاحية: موسيقي، الأسلوب، الأسلوبية، الإيقاعي، التركيبي، الدلالي، رمز، تناص.

Abstract :

I have dealt in my doctorial dissertation which is entitled "Poems of Algerian Omar Azradj's – stylistic and musical study".

This poems had reflected what M. Omar Azradj's had endured in his life we feel a lot of distress and difficulties that have had significant impact in giving concrete content that goes in line with those sufferance and effect the nature making up the structure and stylistic of his poems. I am going to talk about the phonetic style properties, morphology and syntax and about poetry slam and its manifestation at the level of comparison, metaphore, personification and addition to free metaphore. I also talked about symbolism, a legend, cultural, heritage and contextualization.

The chosen poems are those published between 1969 to 2007.

In my dissertation I have tried to find and to count the components and the characteristics of Omar Azradj's style then to deduce it's beautiful as well as its Rhetorical values.

Key words: musical, style, stylistic, characteristics, rhythms, syntax, symbolism, contextualization, slam.

Résumé:

Dans ma thèse intitulée la poésie d'Omar AZRAJ AL JAZAERY « une étude stylistique musical » a examiné les poèmes de ce poètes qui a traversé sa vie avec de longues souffrances qui on eu un effet profond sur la transmission d'un contenu proportionnè à ces souffrances et un compact sur la nature , de la structure : de son texte poetiqua stylistique en terines de quartiers musicaul et les structures sonnes , morphologiques et sytaxiques puis le niveau semontique , dons le quel l'image poetique traitait ses manifestation au néveau . de la comparaison , la metaphore et une etude du symbole et de patrimoine et de l' entertexctualitè stygistique et ses statistiques , puis la synthèse des valeurs rhétorique ; esthétiques qui produisent les structures .

Les mots clés : Musique , Style , Stylistiques , Rythme , Syntaxique , Symantique , symbole , Caractéristique . Contaxtualisation .

الجمـــهوريـــة الجزائـــريـــة الديـــمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

ملخص:

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم

تخصص: البلاغة والأسلوبية

موسومة:

شعر عمر أزراج الجزائري
-دراسة أسلوبية موسيقية-

إعداد الطالبة:
صفية بوعناني

إشراف الأستاذ
د. وهيبة بن حدو

السنة الجامعية: 2020-2021

ملخص:

تعالج هذه الأطروحة شعر عمر أزراج الجزائري دراسة موسيقية أسلوبية، افتتحتها بمقدمة فيها شرحت مخطط الرسالة والمنهج المعتمد وهو الوصفي الاستقرائي ثم مدخل تطرقت فيه لمفهوم الأسلوب والأسلوبية، وصعوبة تحديد هذه المفاهيم، ثم علاقة الأسلوب بالبلاغة التي حظيت باهتمام العرب قديما فهي التي أنتجت لنا عمالقة ونقاد ودارسين تفجرت قرائحهم بلاغة وفصاحة مع عبد القاهر الجرجاني وابن طباطبا، وابن قتيبة ثم ابن خلدون وقابله حازم القرطاجي عرفوا باسم علماء البلاغة لأنهم تذوقوا معانيها، وأحسنوا فهم صورها التي تصل معانيها إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ، وبما أنّ الأسلوب يعدّ من أمّهات القضايا البلاغية فقد تفطن لسير جمالية الخطاب الشعري أو النثري علماء البلاغة والفصاحة.

بدأت هذا المدخل بتحديد مفهوم معجمي للأسلوب في اللغتين العربية والإنجليزية باعتماد معجم لسان العرب لابن منظور، وجمهرة اللغة لابن دريد ثم القاموس المحيط للفيروز آبادي وصولاً إلى أساس البلاغة الزغشري حول مادة سلب، وجميعها اتفقت على أنّ معنى "أسلوب"، هو الطريقة أو الفرج أو المذهب في حين نجد اختلافا في المعنى في اللغة الإنجليزية حيث دلت كلمة"أسلوب" على أداة الكتابة، وهذا المعنى هو الأقرب إلى وظيفة الأسلوب الذي هو وسيلة أو أداة الكتابة، نجده أكثر ملاءمة للجذر اللغوي الإنجليزي.

ثمّ حاولت إعطاء لمحةتاريخية لسير درس الأسلوب عند النقاد العرب بدءا بابن طباطبا ثم عبد القاهر الجرجاني، الذي تطرقت لموقفه بعد توقف حازم القرطاجني المتوفى سنة (684)هـ ذلك أنه خصّص للأسلوب قسما رئيسيا في كتابة (المنهاج) دارسا الأسلوب من حيث مهمته وماهيته وصل إلى فكرة مفادها أن الأسلوب هو أصل "يعتمد في المفاضلة عند شعراء من حيث الماهية، أمّا على صعيد المهمة، فهو في نظر حازم يسهر في إيقاع الأثر الذي يدومه الشعر وينحو نحوه، كما وقفت على النظرة الأسلوبية بين حازم وعبد القاهر قبلا (ن 471هـ) الذي كان ينظر للأسلوب بمصطلح النظم هذا المصطلح استقى من المنطق والنحو، وأخذت من فكرة اعتبار الحسن القولي في وحدة الكلام أي ترابط أجزاء الكلام بحيث لا يقوم جزء منها بمعزل عن الآخر، اختلف عن حازم في أنه لم يفصل بين الألفاظ ومعانيها لأنهما في نظرة عنصرا العمل الأدبي اللذان يكونان ماهيته.

ثمّ شدّ انتباهي بعدهما صاحب كتاب "إعجاز القرآن"الباقلاني (ن 463هـ)حيث اهتم بإيضاح فكرة الأسلوب من خلال حديثه عن الشعر والنثر، فهو يرى أنّ لكل كاتب أسلوبه أو أنّ الأسلوب

الشخصي للكاتب أو الشاعر يعكس صفاته الذاتية، أمّا الناقد الذي تحدث عن الأسلوب بشيء من البسط فهو المفكر المغربي ابن خلدون (ت808هـ/1405م) إذ يرى أن الأسلوب هو المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه تلك التراكيب، مؤكّدا أنّ المراد بالمنوال، شيء غير البلاغة بل غير البلاغة والبيان إنّما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة، ثم أَتبعت هذه الدراسات القديمة بوجهات نظر بلاغية ونقدية حديثة مع الدكتور شكري عياد فيكتابه علم الأسلوب مدخل ومبادئ الذي يرى أنّ الأسلوب عند حازم القرطاجي يقابل النظم وسار ابن خلدون على منواله إذ جعل الأسلوب متعلقا بالمعاني، وهذا ما أكّده الدكتور محمد عبد المطلب في كتابه البلاغة والأسلوبية.

بعد هذه الرحلة في تاريخ الأسلوب تطرقت لمفهوم الأسلوبية التي تعني وتهتم بالأسلوب كما عرفها د.نور الدين السد بأنّها تدرس الخصائص اللغوية التي يتحوّل بها الخطاب عن سياقه الإخباري ووظيفته التأثيرية والجمالية.

وهذا الذي أدخلني في علاقة الأسلوبية بالبلاغة إذ تعدّ الأولى امتدادا للثانية منذ زمن بعيد إذ تتقلص الأسلوبية حتى لا تعدو أن تكون جزءا من نموذج التواصل البلاغي – لأتطرق بعد هذا العنصر إلى الأسلوبية في إطار البلاغة فكلاهما يبحثان في الأدب إلا أنّ النظرة تختلف إلى هذا الأدب بين المنظورين البلاغي والأسلوبي ذلك أنّ الأسلوبية تتعامل مع النص بعد ولادته، أمّا البلاغة موجودة قبل وجود العمل الأدبي، وقفت بعد هذه الموازنة على جملة الفروقات التي ذكرها الدّكتور عمادشكري بين البلاغة والأسلوبية، ولعلّ أهمّها أن البلاغة علم لساني قديم، أمّا الأسلوبية فعلم لساني حديث، الأول علم معياري، والثاني علم وصفي أفق الدراسة الأسلوبية أوسع من أفق الدراسة البلاغية.

بعد هذا المبحث أو العنصر كان لابدّ من تعريف الأسلوبية عند الغرب لأنها البيئة التي نشأت فيها أوّلا ونشطت وتنوعت اتجاهاتها تطرقت إلى جذرها اللغوي (style) لأنها اشتقت من هذه الكلمة (أسلوب) إذ أنّها تقارب الأسلوب في طريقة الكتابة في المصادر اللغوية الغربية، دفعني هذا المفهوم إلى المدارس الأسلوبية، بدءًا بالتعبيرية مع دي سوسير(1857-1913) فالأسلوبية عنده تعني بالنص الذي يرتبط من ناحية تحققه بالكلام، فهو يدعو إلى دراسة اللغة كبناء متكامل في فترة زمنية محددة قبل دراسة اللغة كبناء متكامل في فترة زمنية محددة، أثّر هذا المسرّ الأسلوبي على "مثال بالي" (1865-1947) مؤسس علم الأسلوب الفرنسي وخليفة سوسير بجامعة جنيف، كانت رؤيته الأسلوبية في إطار حقله اللغوي، حيث كان اهتمامه بالمعطى الأدائي وما يحمله من شحنات عاطفية يمكن ملاحظتها بواسطة مراقبة التعبيرات وما تثيره من مشاعر مختلفة...ركز بالي على الطابع العاطفي للغة، والأسلوب عنده

يتمثل في مجموعة من الوحدات اللسانية التي تؤثّر في مستمعها ثم الأسلوبية النفسية مع ليوستزر (1960-1887).

استند منهجه في التحليل الأسلوبي على التذوق الشخصي، وهو يحدد نظام التحليل بما يسميه "منهج الدائرة الفيلولوجية" التي تبدأ بالقارئ الذي يتأمل النص كما يصل إلى شيء في لغته يلفت نظره.

وقد انطلق من مبادئ أهمها أن الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة، ويهدف بالدراسة النفسية إلى قصر آليات التحليل الممارس على مستوى المشاعر المتضمنة في الأثر الأدبي مباشرة وقد أشرت إلى أن أسلوبيته تقوم على البحث عن الجذور النفسية لظاهرة الأسلوب مقارنة بالاستعمالات الشائعة، أتبعتها بالأسلوبية البنيوية أين أدخل اللسانيون مصطلح البنية ونسب إليها اتجاه نقدي عرف بالبنيوية، وقد مثّلها "رومان جاكسون" الذي وقف على الوظيفة الشعرية للغة، والبحث الأسلوبي البنيوي يبحث عن انسجام النص الداخليبرصيد وحداته المتنامية وإظهار جماليات مكنوناته ، من خلال التعامل مع تراكيبه اللغوية، يدخل في هذا الاتجاه (ميشال ريفانير) والمهم عنده هو ما يتولد عن النص من ردود فعل لدى القارئ الممارس لعمل القراءة.

عني هذا العالم بالوظيفة الاتصالية في معاينته للأسلوب لكي يكشف الظاهرة الأسلوبية التي عنده تتعامل مع النصوص كنظم إشارية متضمنة لأبعاد دلالية خاتمة هذه المدارس في دراستي هي الأسلوبية الإحصائية التي يحاول أصحابها تحديد الملمح الأسلوبي للنص عن طريق الكمّ وقوام عملها إحصاء العناصر اللغوية في النص، إذ جعلت الأسلوب ظاهرة قابلة للقياس الكمي، اعتمدت على دراسات الدكتور سعد مصلوح في كتابه "الأسلوب دراسة إحصائية"وعرضت مفاهيم الأسلوبية الإحصائية التي توكل أمرها إلى حدس منهجي موجه، وهي التي تماشت مع مضمون أطروحتي لأنّ الإحصاء ساعدني على بحث خصائص المستوى الموسيقي ثم المستوى التركيبي والدلالي، فهناك مواضع يصح فيها الإحصاء ممّا يسهل على الباحث الإلمام بمحتويات النص الأدبي أتبعت دراسة المدارس بمحددات الأسلوب الثلاثة الاختيار والانزياح والتركيب، فالأديب أو الشاعر يختار مفرداته وبناء النحوية حسب الموقف، فهناك نوعان من الاختيار:نفعي وآخر نحوي يهدف الأول إلى تحقيق هدف عملي محدد وفيه المخاطب قد يُؤْثر كلمة أو عبارة أخرى أكثر مطابقة للحقيقة لغاية في نفسه أمّا الثاني فيتضمن التقديم والتأخير والحذف والذكر.

وكل ما يحقق نظام الجملة وخضوعها لقواعد لغوية صوتية وصرفية ودلالية، وكذا وقفت على مفهوم الانزياح أو العدول وهو أن يبتعد الشاعر أو الأديب عن العادي والمألوف ويغيره بما يخدم موقفه

الشعري والنفسي، وكذا التركيب الذي يحرص أيّما حرص على تركيب عناصر الجملة أو الخطاب الشعري والنص.

و لم يُنسني هذا العنصر الوقوف قبله على اتجاهات الأسلوبية ومجالاتها.وهي الأسلوبية النظرية والتطبيقية، والمقارنة، تسعى الأولى إلى التنظيم لأدب من منطلق اللغة المستخدمة في النص الأدبي، وتطمح للوصول إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعي باعتماد على مكنوناته اللغوية، أما الثانية فغايتها تعرية النص الأدبي وإظهار خصائصه وسماته عن طريق التأثير في المنشئ وإقناعه، في حين تعتمد الثالثة على المقارنة وتقابل بين خصائص اللغة الواحدة بعضها ببعض، وذلك بحضور تصنيف أو أكثر مع وجود عناصر اشتراك بينهما.

هذا كل ما أدرجته في مدخل الرسالة، وقبل الولوج في النص الشعري الأزراجي كان لابدّ من دراسة معجم هذا النص الذي ناسب غربت وحنينه لوطنه الجزائر ورفضه لواقع قسم حياته إلى طفولة في أحضان تيزي راشد وغربة طال أمدها في الخارج، فوجدته في "جل" قصائده ينطق بهذا الألم وتلك المعاناة، لذا كان تعامله مع اللغة تعاملا دلاليا إذ أنّه لا يوظف اللفظة من أجل اللفظة بل يعطيها أبعادها النفسية والدلالية، فلغة أزراج عمر تحمل في طياتها طاقة رهيبة من الحزن والألم، تتمرّد أحيانا وتبحث أحيانا أخرى عن الحرية والانعتاق من غربته، دائما في إطار حنينه إلى طفولته وبلدته قنعت نفسه بأكثر من صفة البربري القيل

أيها الطفل المشرّد أمير مدينته

فلم تكد قصائده تخلو من هذا الحزن أو الحنين، وقد ضمت هذه الرسالةجلّ قصائده حاولت ترجمة معاناته حتى يسهل عليّ فيما بعد تحديد الخصائص الأسلوبية والموسيقية بكلّ سهولة.

قسمت عملي إلى فصول ثلاثة هي كالآتي:

1- المستوى الإيقاعي.

2- خصائص أسلوب عمر أزراج.

3- المستوى الدلالي.

أمّا المستوى الإيقاعي فأدرجت تحته مباحث كثيرة أوّلها:

مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا وعدت في تعريفه إلى ابن طباطبا صاحب كتاب "عيار الشعر" وأبو هلال العسكري صاحب كتاب "الصناعتين" ثم حازم القرطاجني صاحب كتاب "منهاج البلغاء

وسراج الأدباء" وهي مصنفات قديمة – ترى أنّ الإيقاع مرتبط بالشعر الموزون لا يتعداه إلى غيره، ومنهم من ربط الإيقاع بالموسيقى وتعرض حازم للإيقاع من خلال حديثه عن العروض فربط الإيقاع بتحسين الكلام – ثم تطرقت لمفهوم الإيقاع في النقد الحديث، مع الدكتور محمد مندور، الذي يرى أنّ الوزن هو كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما، أمّا الإيقاع هو التفاعيل التي بتكرارها ونغمها نحدد نوع الوزن.

أما د.شكري عياد فقد خلص إلى أن الوزن يتضمن الإيقاع أيضا وهما مرتبطان لا يفهم أحدهما بدون الآخر، وهناك إشارة هامة في هذا الباب وهي تنبه هذا الناقد إلى عنصر النّبر الذي يفصل بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري هذا الأخير الذي يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر.

وأكّد الناقد محمود المسعدي أنّ ظاهرة الإيقاع لم تقتصر على الشعر وحده بل هي قاسم مشترك بين الشعر والنثر من حيث عنصرا السجع الذي يختص به النثر دون الشعر، في كتابه "الإيقاع في السجع العربي".

وفي الرسالة تفصيل أكثر لهذا العنصر كان لابدّ من هذه المفاهيم قبل التطرّق إلى عنصر موسيقى الإطار وهو يدرس الوزن الخارجي من البحور وتفاعيلها الممتدة أفقيا من مطلع البيت أو الشطر الشعري ولآخره المقفى الذي ينتهي عادة بحرف روي يمثل إيقاع القافية في النص، ومكوّن من وحدات موسيقية متساوية تسمى التفعيلات.

لأنتقل إلى عنصر خصائص البنية العروضية وفيما عمدت إلى استجلاء التمظهرات الإيقاعية والموسيقية التي تولّدها الأوزان الشعرية المستخدمة في قصائد أزراج عمر موضوع الدراسة.

اعتمدت على قصائد ديوانه الذي حوى كلّ أشعاب من 1969 إلى 2007. وهي مقسمة إلى مجموعات أربعة:

1- الطريق إلى أثميليكش

2- العودة إلى ثيزي راشد.

3- الجميلة تقتل الوحش

4- وحرسني الظل

جل قصائد أو أكثرها عددًا كافي مجموعته الأولى (35 قصيدة) و(16 قصيدة) في مجموعته الرابعة (11 قصيدة) في مجموعته الثالثة و(08 قصائد) في مجموعته الثانية.

كشفت الدّراسة في هذا الباب على أنّ شعر عمر أزراج لم يخرج من الأوزان التحليلية التقليدية، غير أنّه اعتمد البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة باعتبار طبيعة أشعاره حرّة الوزن، ووجدنا المتدارك، والرجز، والرمل، والمتقارب بكثرة حتى برزت هذه الخاصية الأسلوبية -بتباين نسب كلّ وزن – اعتمدت هنا الإحصاء وجدولة هذه الأوزان ، في كلّ المدونات الأربعة ثمّ ترتيبها حسب نسبة تواترها وأخيرا ترتيب كلّ وزن وغلبته ، فكاد الرجز أولها بنسبة 26,76% يليه الرمل بنسبة 22,53% ثم المتقارب بنسبة 21,12% وأخيراً المتدارك بنسبة 19,77%، أتبعت الجداول الثلاثة بتعقيب وتعليق وحددت القصائد التي ناسبها وزنا الكامل والوافر – وهي ثلاث – ما يعادل نسبة04,34% من مجموع الأوزان والقصائد.

وقبل تفصيل الدراسة في سياق كلّ وزن، ذكرت القصائد ذات المواشحة الوزنية أي التي مزجت بين وزنين أو أكثر، وكان المتدارك أكثر الأوزان تماشيا مع هذه المواشحة في جلّ القصائد مع المتقارب والرجز والفرج والرمل والكامل أرفقت رسالتي بجدول لكل تلك القصائد في جميع المدونات ثم تعليق على هذا الجدول، بلغ عدد هذه القصائد 11 قصيدة حرّة الوزن، ثم تعليق كالعادة على ما كتبت.

العنصر الموالي هو سياقات الأوزان حتى أدقق الدراسة، حاولت إحصاء النصوص التي خلّت من المواشحة،والأخرى التي وجدت فيها المواشحة في جدول نسبة97,18% الأولى، و18,49% للثانية لنظهر الفرق ونتطرق لكلّ وزن على حدة.

أوّلها الرجز نسبة 26,76% بتفعيلته الموحدة "مستفعلن" وحقيقة تعريفه بالرجز ودائرته الخليلية وهي المختلب – استعمله أزراج في كلّ مدوناته لكن بنسب مختلفة، كثر توظيفه في المجموعة الرابعة – تتبعته بالتقطيع العروضي في كلّ القصائد ثم عمدت إلى عملية الإحصاء، طبقت على أكثر من نموذج خلا من المواشحة الوزنية، وأظهرت التغييرات التي لحقت بتفعيلته.

و لم يفتني أن أمثل للمواشحة الوزنية ليمر الرجز مع المتدارك لأنّ هذه الخاصية طفت على جلّ قصائد الرجز.

أتبعته بسياق الرمل الذي حضر بنسبة 22,53% في قصائد أزراج ورسمت تمظهره على خارطة نصوص أزراج في جدول، ثم عرفت بالرملفي صورته المعيارية بتفعيلته (فاعلاتن) وهو من دائرة المختلب الخليلية، وأمثلته كثيرة يناسب طول معاناة أزراج، وسفره حين قال:

سائرًا أنا إلى حيث يسير قطار البكاء

فاعلات فاعلاتن فعلاتن فاعلات

مع أنّ الرمل لم يتنصل من المواشحه الوزنية، كالرجز فقد امتزج بالمتدارك في بعض النصوص ربّما ليسارع أرزاج في العواة، وإيقاف قطار البكاء كما قال هو ، كما مزجه مع المتقارب، الذي تتكون تفعيلته (فعولن) من نقرتين (فعو/لن) سيب ووتد أقلّ بكثير من تفعيلة الرمل بثلاث نقرات (فا/علا/تن)

يليه وزن المتقارب بنسبة 21,12% أيضا ورد مفردًا وممزوجًا، كثر في المجموعة الرابعة بعشر قصائد، عرفت به وبصورته المعيارية وهو من دائرة المنفق الخليلية، طبقت هذا الوزن على بعض قصائد أزراج فوجدتها تعجّ بتفعيلية المتقارب، سالمة ومقبوضة:

وأحمل بين يديّ عصاي وأرحل

فعول فعول فعول فعول فعولن

وأعلم أنّي سأتعب في الطرقات

فعول فعولن فعول فعول فعول

هنا ناسب السفر والحركة والسرعة، وبأنّ حياته كلّها سفر وحركة لا تنقطع لم أكثر من الشواهد ومثلتd أيضا بالمواشحة الوزنية حيث مزجه مع المتدارك بكثرة.

ختمت هذا لباب بسياق المتدارك، وهو المحدث لحداثة وضعه ويسمى أيضا بالمخترع لحداثة اختراعه، وهو من البحور الصافية يدرج ضمن دائرة المتفق شاع وكثر على لسان رواد الشعر المعاصر، ومتعة تكثر المواشحة لدى أزراج "ربّما ليقصّر من معاناته، قدمت جدولاً لتمظهراته على خارطة النّص الأزراجي ثم قدمت نماذج شعرية، وهنا عرفت التغيرات التي لحقت بهذا الوزن، كالتشعيث والغبن والترفيل والتذييل، ومثلت له صافيا وممزوجًا مع أوزان أخرى وهي هذا المتقارب وختمت هذه الدراسة بتعليق.

أتبعت سياق الأوزان بالقافي التي تكمل موسيقى البيت الشعري بل هي الركيزة الأساسية لأنها تختزل كلّ موسيقى البيت أ السطر الشعري، نوّع فيها شاعرنا ليكسر تلك الرتابة التقليدية التي قيّدت البيت بقافية موحدة وروي واحد، شأنه شأن الشعراء المعاصرين الأمر الذي ساعد على التنويع في أحرف الروي كما سنرى فيما بعد، لذا قسمت القافية في علاقتها بالوزن إلى أنواع:

أ- القافي باعتبار المسافة الزمنية – وهي خمسة أنواع:

1-القوافي المترادفة -/00

2- القوافي المتواترة -/0/0

3- القوافي المتداركة ./0//0

4- القوافي المتراكبة 0///0

5- القوافي المتكاوسة. /00

عرفت كلّ قسم، ثم مثلت بأسطروذكرت الحركات، لأظهر هذا التنوع البارز في قوافي أزراج، اعتمدت على دراسة للدكتور حسن الغرفي "حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر"، فكانت القوافي المترادفة هي الأكثر تواترا في هذا الباب لتناسبها مع المدّ في شعور الاغتراب والضياع، وكثيرا ما كانت القوافي مردفة بهذا الشكل [ذراع – شراع – شعاع..]

ب–التشكيل القافوي تمثل في:

القوافي المتوالية حين تختم بنفس الحرف، ورمزت لها ب [أأ، ب ب، ج ج...] اقتديت بطريقة د.حسن الغرفي في مرجعه السابق

- ثم القوافي المتعانقة وفق نظام (أ ب ب أ)
- القوافي المتقاطعة (أب أ ب)
- القوافي المتراسلة: (أ.أ–أ.أ–أ.أ...) حيث يتواتر التماثل الصوتي بتكرار نفسالقافية وقدمت أمثلة على ذلك.
- القوافي المتغيرة وفيما يحافظ الشاعر على قافية أساسية محورية يتم تغييرها من الحين والآخر بقافية جانبية، ثم يعود للقافية المحورية حتى يرجعنا إلى الموسيقى والإيقاع المعهود في دور القافية.

المبحث الرابع: في هذا الفصل خصص للرويّ بكلّ خصائصه، مع العلم أنّ الروي هذا الصامت المتكرر والأخير في القصيدة، تنوعت حروفه عند أزراج بين الكثرة والقلة، و الانعدام لبعض الأحرف.

أكّدت الدّراسة إلى ميل أزراج لاستعمال حرف الراء رويًا بكثرة، وصامتًا تعجّ به الأسطر، فلم يكد يخلّ سطر من هذا الصائت التكراري والمجهور بمجموع:3035 مرّة و242 رويًا.

حاولت إحصاءه في كلّ المجموعات الشعرية الأربعة في جدول بنسب متباينة ثمّ مثلت له بأسطر، لكل – حالة تكرر فيها هذا الصائت.

بنظام (رر) أو (ر.xر .ر)- (ر-x-x-ر) (x-ر-xر)

أحرم باقي الحروف حقها من الدراسة، تتبعت نسبها على مستوى الروي وحددت نسبة تواتر كلّ حرف في جداول أدرجتها دراستي، لم أحرم هذه الأحرف من التمثيل.

ختمت هذا المبحث بألف التأسيس لأنها برزت كظاهرة أسلوبية في قوافي أزراج – وهي كما ذكرت "ألف مدّ يفصل بينها وبين الروي حرف" في مثل كلمات "شوارع – صوامع – مقابر..."

أمّا المبحث الخامس فعنونته بموسيقى الحشو أي الأمور التي أحدثت موسيقى داخلية، وهي التكرار الذي كثر في قصائد أزراج، وتنوع بين تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار التركيب ثم تكرار المشتقات،وغيرها من مظاهر التكرار.. ركزت على النسب باعتبار الدراسة إحصائية استقرائية فتتبعت هذه الظواهر في كلّ مجموعة وجدولت ثم استنتجت وعلقت وخلصت إلى التمثيل كشفت الدراسة على تكرار حرف الراء، مع التمثيل دائما أمّا تكرار الكلمة فوزّع على البداية، والتكرار اللفظي، وتكرار النهاية، أيضا أرفقت كلّ عنصر بجدول مصنف إلى نوع الكلمة من اسم وفعل وحرف نسب متباينة وقفت على وجه هذه الألفاظ المكررة وحددتها لأساعد القارئ على تموقعها في صدارة الكلام.

تظنيني غازيا للعيون؟

تظنيني سارقا للجفون؟

تنوع هذا التمثيل بين الأفعال، والأسماء والأحرف.

أمّا التكرار اللفظي فمثلته ألفاظ تكررت في ثنايا النصوص مثل:الشراع -شنقوني- يسير – المساء، هذا التكرار الذي يجنح بالكلمة إلى احتلال الصدارة تارة أو وسط السطر أو نهايته يعتبر عاملا من عوامل الربط والنظمي، إذا غالبا ما يصاحب التوازي، كتكراره للفظة الوداع، أكثر من عشر مرات في قصيدة أدرجتها في الرسالة منها قوله:

وداعاً أيّها النقاد

وداعًا يا من سيحتفلون هذه الليلة

وداعًا يا من سيختلفون في تحديد مسحة قبري

أيضا كرّر في النهايةكلمات كثيرة وبارزة، قدمت لها شواهد،

وأرسم وجهك فوق المياه

تخيلا...

تخيلا...

تخيلا...

لفت انتباهي أيضا تكرار العبارة ليشكل لها فرصة أن تكون قرارا ولازمة فتكسب النص صبغة إيحائية، وجدت أزراج يكرّر عبارة "أنا البربريُّ النّحيل"، ذكرت النص الذي وردت فيه هذه العبارةفي الدراسة.

لم أهمل تكرار بعض المشتقات أي الكلمات التي اشتقت من مصادرها مثل قوله: "فصل- فصول، صار- الصدى، الحبّ الأحبة" أسميته التكرار الاشتقاقي، أمّا المشتقات فمنها تكرار اسم الفاعل، وصيغ التعجب – التكرار الفعلي، وميله كان لأفعال الأمر "ارميه – تعالى – تمرّدوا..).

كثرت أيضا على تكرار الضمير وتكرار التجاوز، وتكرار كم وهل الاستفهاميتين مع التمثيل، وختمت هذا المبحث بالتعليق والاستنتاج.

موسيقى الحشو أمترها أيضا بعض المحسنات البديعية مثل التجانس وعرفته بنوعية غير أنّ الغلبة كانت للجناس الناقص لأنّ أزراج يجنح دائمًا إلى التحرر طبعًا طعمت دراستي بشواهد نصه نطقت بهذا التجنيس وأثارت الانتباه – أيضا التقابل والتضاد برز الطباق كظاهرة بلاغية أسلوبية على أقوال شارعنا لأنه عاش عراقيل في حياته وتناقضات كالوضوح والغموض – الابتعاد والاقتراب

الفصل الثاني: عنون بخصائص أسلوب عمر أزراج

وقسمت إلى المستوى الصوتي والمستوى الصرفي، وأخيراً المستوى التركيبي.

تطرّقت في المستوى الصوتي لمفهوم الصوت، باعتبار النظام الصوتي هو أحد أنظمة اللغة المعقدة.. وعلم الأصوات هو العلم الذي يعني لأصوات وإنتاجها في الجاهز النطقي وخصائصها الفيزيائية، عرفت بهذا العلم، وحتى يسهل عليّ العمل وقف اختياري على قصيدتين هما:

1- العودة إلى تيزي راشد، وقصيدة -العزلة- ونسب توافرهما على الأصوات المجهورة والمهموسة، والانفجارية والاحتكاكية، واستندت على الجداول بعدما عرفت كلّ نوع من هذه الأصوات من كتاب علم الأصوات لإبراهيم أنيس منحيث عدد تواتر كلّ صائت، واستعماله مفتوحا ومضمومًا ومكسورًا وساكنًا ومشدّدًا ثم منونًا، طبقت العملية على كل نوع في القصيدتين كونها تنطقان بالشوق والحنين من جهة ومن جهة أخرى العزلة والتهميش والعزلة، أتبعت كل دراسة بتعليق – ضمّ معظم النتائج حتى لا أثقل دراستي بالتمثيل.

المبحث الثاني هنا – خصص للمحسنات البديعية، ذات التأثير النحوي والصرفي وهي التوازي وهو من المفاهيم اللسانية التي تسربت إلى النقد الأدبي الحديث، عن طريق كتابات جاكسون ومايلي هوبكتس الذي يعتبر التوازي المبدأ المنظم للغة الشعر، ومن خلال تتبعي لهذه الظاهرة فقد هيمن التوازني الصرفي والنحوي على نصوص أزراج، ومثلت كهذا النموذج من قصيدته التاريخ.

قالت لك المرأة التي أعادتك

إلى براري طفولتك وبعثرتك

فالتماثل الصرفي والنحوي هنا قائم على أساس التماثل الصوتي

ثاني محسن بديعي برز في الجانب الصوتي "التصريع" الذي يعدّ ظاهرة شعرية ذات قيمة إيقاعية، وهو جعل نهاية الشطر الأول مشابهة لنهاية الشطر الثاني عرفته ومثلت له بأكثر من شاهد. من ذلك قول شاعرنا في قصيدته و"طن الخوف"

كم مرّة يمكن أن أضيع حتى أراك؟

كم مرّة يمكن أن أضيع حتى أملكك؟

ثالث هذه المحسنات البديعية تشابه الأطراف أو ما يعرف بالتكرار الطرفي، عرفته بلاغيا وأسلوبيا، و لم يكثر تواتره مقارنة مع صيغ التكرار المذكورة سلفا: ومن ذلك كثرت بعض نماذجه.

نريد أصغار

فنحن أتيناك عاما فعاما

وعاماً فعامًا رجوناك على باب قصر الحكومة

وفي هذا المبحث الصوتي لفت انتباهي وجود أفعال رباعية تكرّر فيها حرفان، مثل (زلزل – هلّل – رفرف –صلصل – كمكم – وخرج ..)وما أحدثته من حركية وإيقاع صوتي مميز.

المبحث الثاني كان لخصائص المستوى الصرفي وقفت على عناصر الجملة من أسماء وأفعال وحروف وأدوات وطبقت دراستي على قصيدة "وطن الخوف" المأخوذة من المدونة الأولى وأحصيت ما فيها من أسماء وأفعال معرفة وحركة ومثلت بأسطر من هذه القصيدة وأكّدت الدراسة بروز الأسماء على الأفعال ربّما ليعرفنا أزراج بواقعه وبالعالم الخارجي من حوله، وإحساسه تجاهه أمّا الأفعال فهنا تكررت الأمرية بكثرة يعرض الإلحاح والحث.

انتقلت بعد ذلك إلى الصيغ الصرفية المتواترة – وهي : صيغة فَعُولُ (سُهُول – فُصول – حقول) صيغة فعيل (النحيل –الهديل بخيل..) كثرت في قصيدة "العزلة" وتكررت بعض الكلمات بنفس الصيغة.

ثمّ صيغة اسم الفاعل للثلاثي بكثرة [سائر – ضائعة – طائر..]

درست عنصر التضعيف أين وظّف شاعرنا بعض الحروف المشدّدة في مثل قوله: "تشرّدت – حدّثتني – تمرّوا – تجدّد – تعدّد – تبدّد]

أمّا ما تبقى خصّص لعنصر القلب والإبدال والإعلال – وما فيهما من قلب مكاني، عرّفت به ومثلت ودرست الإعلال بالعقل والقلب لشيوع "هذه الخاصية الصرفية" وحاولت الوقوف على كلّ أنواع القلب مع حروف العلّة، وكيف يحدث فيها القلب دائما مع التمثيل مثل [قائل – بائع – قام – قائم]

أمّا الإبدال فكان آخر عنصر عرفته لغةً واصطلاحًا، اعتمدت الكتر اللغوي في اللسانالعربي، وكتاب الصرف العربي أحكام ومعاني للدكتور محمد فاضل السامرائي.

المبحث الثالث لخصائص المستوى التركيبي الذي أخذت مني دراسته وقتا طويلا لثراء النص الأزراج بكل ما يحتاجه هذا الباب من عناصر، فكلّ ما بحثت عنه عثرت عليه ليس في نصّ واحد فحسب بل في أكثر من نص.

عرفت بالخبر كأسلوب يحتمل الصدق والكذب لذاته إذ طابق الواقع أو لم يطابقه وقسمته إلى: جمل خبرية غير مؤكّدة، وجمل خبرية مؤكّدة الأولى تخلو من أدوات التوكيد أمّا الثانية فتبني على أدوات التوكيد مثل "إنّ وقد"وثالث هذه الجمل الخبرية المنفية وهي كثرة في نصوص شاعرنا تناسب تمرّده على

واقعه ورفضه للظلم والمحسوبية وغيرها من السلبيات كالاغتراب مثلاً، من أدوات النفي "لا ، لم " رابعها الجمل الشرطية – وهي كلّ حكم معلوم متعلّق بأمر يقع بوقوعه فيتحقّق الأمر الآخر، من أدواتها: "إذ – لو إن" اتبعتها باستنتاج جددت فيه مخطّطا للجمل الجبرية.

أمّا الشّق الثاني فخصّص للجمل الإنشائية – الطلبية وغير الطلبية – فوجود الاستفهام والأمر والنداء والنهي والتمني كمؤشّر للإنشاء الطلبي ولتوافر أدوات كلّ أسلوب وعرفت بها وبخاصيتها "البلاغة ومثلت وأكثر الأساليب توافرا، الاستفهام والأمر أتبعت كلّ أسلوب باستنتاج لا تنقل إلى الإنشاء غير الطلبي مع التعجّب والترجي، وختمت هذا العنصر بمخطط يبين تمركز أساليب الإنشاء على مستوى نصوص شاعرنا.

أدرجت مبحثا آخر للقصر وذكرت مظاهره – النفي والقصر بلا وإلاّ ومثلت ثم الفصل والوصل "الوصل وهو عطف بعض الجمل على بعض والفصل تركه"وفق شاعرنا توظيفه فجاءت أسطره متلاحمة، ومتواصلة ومعطوفة أيضا عنصر التضمين، وهو تعلق سطر بآخر واقتضاء أحدهما فالآخر مثلث له بأكثر من نموذج متوزعة على أكثر من مصدر ثمّ شرحت وعلّقت واستنتجت.

أدرجت في المستوى التركيبي ظواهر أخرى كالحذف والتقديم والتأخير والالتفات عرفت بكلّ ظاهرة أسلوبية وأحصيت تمظهر على مستوى النّص الشعري لأزراج، وقد أخذ مني الالتفات حيّزًا كبيرًا وحاولت تصنيفه حسب الغائب والمتكلّم والمخاطب، ثم تقديم الجار والجرور في أكثر من قصيدة، وحذف بعض الأدوات كهمزة الاستفهام وأداة النّداء.

أيّها النبع الوحيد في هذه الصحراء

أيتها المرأة التي تختصر المدى (حذف)

الآن يبتدئ الرحيل

من حزننا عاد القتيل ⟸ (تقديم ما حقه التأخير)

في صمتنا وُلد النحيل

ماذا أغنّي للمسافات..

كيف أعبر الجحيم

مادام خطوي خطوكم؟ (نوع من الالتفات)

قلت لكم

لكي تملكوا الزمان

تمرّدوا، تمرّدوا تمرّوا

طبعًا أتبعت هذا المبحث باستنتاج فيه ذكرت أهمّ النتائج.

أما الفصل الثالث فهو المستوى الدّلالي

أثريته بسبع مباحثوهي:

- الصورة الشعرية و تجلياتها
- قاعدة المقارنة (التشبيه)
- قاعدة التفاعل (الاستعارة)
- قاعدة اللزوم (الكناية)
- قاعدة التداعي (المجاز)
- الرمز والأسطورية
- التناص بصورهوتمظهراته – التراثية والتاريخية والدينية

عرفت بالصورة الشعرية التي تجسدت في صور متعددة منها التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، حاولت الدراسة إعطاء كلّ علاقة حقّها من التمثيل والتحليل، عرفت بهذه الصّور لغة واصطلاحا.

وحصرت بحثي حول أكثرها تواترًا مثلاً من التشبيه البليغ

أمّا الاستعارة فكثرت وتنوعت بين التشخيصية والتجسيدية حسب التطبيق الدّلالي، ثم حسب التركيب النحوي، المركب الفعلي والمركب المفعولي مع تباين النّسب بينهما – وتطرقت للاستعارة المكنية والتمثيلية.. أمّا الكناية عرفت بها وذكرت تمظهراتها كونها كانت لغة الشاعر التي بها يقصف واقع بلده، وينعت نفسه بالطّفل المشرّد، فجاءت كناياته نلطقه بغضبه ونقمته تنوعت بين الصفة والموصوف، وفي الرسالة أمثلة مجسّدة لكنها قليلة إذا ما قيست مع ما لم يذكر.

ثمّ تطرقت إلى المجاز بنوعيه المرسل والعقلي لم أكثر على كثير من صوره لكنها ظهرت بعلاقات الجزء من الكل المرسل، والزمانية للعقلي.

فتأتي إليه أشرعه فرت منها المراكب مرسل

طفولتي تبحث عن رموشها وقلبي ضائع مرسل

وأعلم أنّ المساء

سيجرح روحي عقلي

ووجه الأغاني

لكن هناك نوع آخر من صور المجاز عرف به هذا الشاعر المغترب والحزين، رمز بها إلى وطنه، تارة حين قال:

أوقظ الأرنب أدعوه إلى الحرب ضدّ النص

واللصّ في مجزرة المرتزقة

الأرنب هو الشعب – والنص هو الحاكم في الصورة تحريض على الثورة ضدّ من نصبوا أنفسهم حكما على حرية الشعب.

أما المبحث الموالي فخصّص للرمز والأسطورة، لمتخل قصائد أزراج من الرموز بمختلف دلالاتها شأن شأن السياب وغيره من شعراء المعاناة.

انتقى من القديم بعض رموزه كالسيف اليتيم الذي يرمز لانعدام، الشجعان ومن الأسطورة القديمة أخذ بعض رموزه كأوديب وأبى الهول وقابيل وهابيل ذلك أنّ الرمز الشعري مرتبط بالتجربة الشعورية التي معانيها الشاعر كما أشار الدكتور عزّ الدين إسماعيل

لم يفته أن يمثل من تراث الأمة وأمجادها التيسقطت ليسقطها بدوره على واقع الأمة اليوم: "الأندلس –عبد الله غرناطة" وهي كما نعلم عناصر لمشهد تاريخي واحد، وهو سقوط آخر مدن الأندلس – أيضا كرّر شاعرنا بعد المفردات الرمزية كالمطر والشجر والسفر لرغبته الملحة في تغيير واقع حياته المرّ.

وكان المطر

يرتل آخر تعويذة للشجر

تكررت هذه الرموز فصارت ظاهرة أسلوبية بارزة وجب ذكرها.

آخر مبحث هو التراث والتناص لوجود علاقة تربطهما فلا تناص بدون تراث، عرفت بهذا المصطلح النقدي السميولوجي الذي يبيح للشاعر أن يأخذ من شعر غيره وبأنه لا يعني ظاهرة السرقات

الأدبية المعروفة، كما أنّه لا يعني المحاكاة، وطبيعي أن يتكئ الشاعر على نصوص من سبقه ويجعلها غايته، وجدت أزراج عمر قد نوّع في تناصه من التراث الأدبي، أخذ من معلقة عنترة مطلعها، ومن قصة قيس وليلى العامرية بعض الملامح – ثم عرج على التارخ الإسلامي فأخذ منه القويوالضعيف، وأخذ في الاقتباس من النص القرآني ليحول النصوص القرآنية إلى صور مشوشة حتى تتجسم مع النص الشعري ومتطلباته الدلالية، ومثلت لكل صور التناص الديني وحاولت قدر المستطاع تفسير ذلك.

وآخر نوع من التناص أخذه أزراج من التراث الشعبي ليعطي لقصائد واقعية وحميمية لوطنه وطفولته، مثلت لذلك

وختمت دراسة بخاتمة أجملت فيها نتائج كلّ فصل وكل مبحث علي بذلك أن أكون قد أعطيت لقصائد أزراج عمر المثقف الحزين والمتمرد والقوي حقها من الدراسة مع العلم أنّى أحملت الكثير من الشواهد الأخرى خوفا من أن أثقل من الدراسة بمعذرة يا شاعرنا إن أخطأت في وصفك، وتسلطت بقلمي على أشعارك، ربّما فهمت القليل منها لكنّي استمعتبمعانيها، وأخذت الكثير من جماليات أساليبها على أفيد بها الباحث والقارئ.

مقدمة وخاتمة
مترجمة بالإنجليزية

INTRODUTION

The study of poetry analysis and aesthetic aspects , is considered a dangerons adventure because the literary text – in general – is difficult to understand its implications and aesthetic sides .

For this reason , ther are serions attempts to discover the literary text ,,,,,,,, to explain its elements and leads to the systematic methodology using the language as atool and its objective , is the reality of the artistic structure . Stylistics is the result of that desise for an objective ,,,,,,,,,, to stydy helped me grasp this style technique which consists literary work and its study as alinguistic phenomenon characterized by communica,,,, and aesthetic qualities consisting of functional levels that reflect the integration of the literary text and its harmony . This stylistic

Consist of linguistic structures . This is the reason which makes him different from the art of (egequence) and that of poetic music . The linguistic structurs are the tools used in style though the latter arts study the criteria of these structures . And to get satisfying results for my study , and to reveal the aesthetics of the poetic text , Imust use,,,,

The suitable approach that can deepen in the hidden literary artistic parts of poetry .

This is due to usefulness of the approach that provides the ways necessary for the analysis and the study of its aersthetics .

This study targets the clarification of Azraj poems style and music thro,,,,, his poetry collection works (since 1969 to 2007) which is rich and biverse .

Itried to follow the vocal , syntactic and structural sty lism to give answers to the following :

- why did I choose this theme ? Ihad ,,,,,,, motives to choos stylistic studies , and to apply them to the poems of Azraj . These motives are related either of the approach ,,,,the poet's lyrics . Asfor as the approach , we trusted the ,,,analytical one which depended on uses description in order to analyse its objectives . He helps throngh partial tools to facigitate the difficultres in the poem . It's surely a successful

way to feed tge text and to reveal the poem interior at the levels of rythem , figurative language , semantics and symbolism .

As well as my choice for the poet Omar Azraj , it is because he is acontemporary Algerian and agso his poems are strong , full of challenge rebelling on reality and even thongh on the dictionary of poetry .

Azraj 's types of poems are modern and free from ancient restrictions and at same him , the theme of his poems is about his past and present as if they were the telling the story of his life which facet ,,,,, ,,,,,cuùstances in his beloved land . His sober language , his dense heritage and histirical symbols???? Azraj's poems agreat value thah is unkno,,,,, to those who

have not been peeply aware of his potic heritage The psychological suffering of Azraj and his agienation immigration influenced both the content and the form of his poems .

My study of " Omar Azraj EL JAZAIRI " poems is stylistic ,,,,,,, objective of this study is to make the poet knovon whom alienation divided his life into ,,,,,: Amissing past and a rejected present . Therefore ,and in order to cgaracterize theproperties of his style and to understand the stylistic differences , Ihave to answer the following questions :

- How is the style formed ?
- What benefits the reader from linguistic structures ?
- Why does the style affect the recipient ?

Through this study , I

The answers these questions led me know about the scholars and of learners of style . And Ihave introduced the topic by exposing a brief summary about the methodological studies of style . Idefined the style and stylistic in ourancient Arabic heritage and in ancient western studies , and its most important schools andleaders pioneers . Imentioned also the stylistic's methods in studying and analyzing , as well as the determinants of style explained in my textbook like editing , choice ,…… And Ihave divided my work into three chapters with sub – classes each .

1 - In the first chapter , Itreated the rhyth and rhyme poem template science rohich coms first in the fields of stylistic studies .

I defined the word " rhythm" in critical Arabic heritage to limit ,,,,,
Its relationship with poetry and mus. Then , I haved defined it in modern criticism with : Drchokri Ayed woho tried to differenirate between poetic rhythm and musicol rhythm . Also with D's Mohamed Mandhour and Mohamed EL Mesaadi . Then , Idealt with frame music which is related to metrical patterns beat of ELKhalil and its virions feet .After that, coms the rhythmic structure of Azraj and the descent,,,
Of the beats occuravce in his poems which are divided into four blogs .

My study is attached with charts consisted of the chronology of the poeic ,,,,,,,,rhyhm types according to their ratios descent . Brfor this I made the syllabic partition of the verses in the poems of Azraj .

I also defined the types of metres and their patterns of feet . I introduced aspecific chapter about metres , beats used by Azraj in hise poem : EL Rajez , EL Ramel , EL Motadarek , EL Motakarib .

In the second rubric , I targetedelation hytme in its r the relation ship with rhythm and its forms . My reference here is the study of Dr . EL GHORFI . In this rubric , Irec ognized the types of rhythm used in modern poery . This subject is devoted to study the (rui) (oy) characterisyics as its definition , its presentation and its analysis . Methodicolly , it depends on the sound criteria of the roy , and tgen all the characteristics of the other

distinguish withe alphabets . I could distinguish with argument the most used ones by Azraj .

I assigned / allocated another rubric for the study of the rhythm of the beats which is famous for the plenty / abundance of repetition in the poems of Azraj . What's interesting is the use of :

Contextualization , counterpoint ,,,,,,,,

2 - In the second chapter , I have dealt with the characteristics of A eraj 's style . Ihave divided it into three rubrics : a – editing , b- sound potry , c- syntax and vocabulary . ,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,

Some phenomena emerged ; like audio parallelization , submission and delay and deletion . I dedicated the third chapter for " semantics" and Idivided it into four rubrics :

- the relationchip of " similarity "
- the relationship of " need / obligation / necessity "
- the relationship of interaction

These rubrics were followed by study of symbol, the myth, literary and religions intertextuality which was employed for heritage . and I have transformed the abundant exerption into acriticol phenomenon colled : "intertextuality "

And in this chapter , Idelt in my study and analysis with image in A Zradj's poetry , like : simile , metaphor with abl its types hy perbole …

I have introduced also the autobiography of Azraj to build his poems . Finally , I concluded by a deduction of my study findings .

This material was made in analytical procedures based on important references as the book of " Kinetic Rhythm " by hacen EL Ghorofi , " Styistice structures" study in the rain antherm by Hassen Nadhim .

" The poetry of Omar Ibn – Abi Rabia " stylistic study .

" Chokri Ayed " The science of style .

"Mamdouh Abderrahman EL rimali " entry and Principles introduction

" Heinrich Bleeth " his book " Rhetiric and Stylistic " translated into Arabic by " Mohamed EL – Omari " .

And Ireckoned on the books of I brahim Anis dealing whith the sciences interested in sound system and poetic music . and I also reckoned on the ancient Arabic dictionaries in order to define the concept of " style " .

AS "the Tongue of the Arabs " by Ibn Manthour and other references mentioned to confirm and strengthen my resources .

I have done my utmost all my best to carry out a comprehensive analysis of the various aspects of the Azrajic ;;;;;;;; . And Ifaced lots of difficulties and hardships in my attempt to decode the locks of the poetic text with a lack of references that dealt with study and analysis the poems of Azraj , especially the applied works that may be a model that follows its impact . For this reason , I attempted serious research interested in free poetry and

its styles , and reversed it on the poems of Azraj at the level of rhythm and structures .

If the learner ‘(scholar) were armed by the theory and patience when tracing the poetic text , verse by verse and structure by structure, he surely would win (harvest) resultin on aesthetic taste and desire .

And here , I should mention the serions of the professor supervisor who did his best in : giving help , correcting , and ,,,,,,,, guiding . For this reasm , Ipull him the hat of thanks and respect

I would like thank - very much the lecturers for theirofforts in reading , discussion and scientific guidance . And we pray allah to accept this humble work in the afterlife , and peace be upon our prophet “ Mohamed “ .

CONCLUSION

Poetry is disimguished from other literary arts its ability to give flowing , non-stop and inexhaustible , and it semains a fertile ground for explartion and research the learner and by any approach . poetry is agso characterised by it is reluctant and difficult to reoch , it shows a lot of resistance against . it oleys only the learner doing well , hard and that who looks for reading seeks mechanisms and tools that illuminate the paths laiding to her capture the aesthetics of the poem and its art .

Moreover , the poetic text needs expert in the curriculum , methods and studies of monitory , linguitiec and stylistic .

In my research, istudied thepoetry of omar azradj al jazairi ,a musical study that took me long time of learning and reading . I relied – in this study – on the statistical procedureas tool to master the styles , structurrs poitic metres and every thing related to the method ologicol study .

I olso used the strucurol approach to explain the level of soud , of editing and especially of semantics . andi used thr linguistic dictionary that azradj bwilt his poetic potterns on . it is mostly arebel on the communication dictionary to go further to express the feelings of suffering from longing and alienation

If the meaning of " conclusion is to summarize the results reached " so , it 's

Difficult to summarize azragis poems . for this reason , ivoill do my best to stand on the most important results and they are as follow from the first section to the last one ;

First , the presentation structure of the poems of azraj , which is determined by the nature of the contemporary poetry , and which did not in clued any overlat on the firmal level as it did not go on of the traditional metes of elkhelilian rhythm especially the net seas such el motadarek , el rajaz , el ramel , el motaktrib and el wafer .

Second , the statistics show that the rhythm of el rajaz is dominating

The poems of azraj , and it is a prominent musical structure . display

Thid , the analysis of the vocal structure revealed the use of ;;;;;in many different percentages among the four gronps . this is a reprtitive sound that occurs onl in several tracks . these traks are performed by the tip of the tongue on the ede of the upper palate . this stylistic feature consists of atry of escapimg from this tension therongh a simslar creation ending with the rhytme .

Fourthe , ther are letters on which azraj arranges the rhytmes with the lettes ,,,,,,, these letters are

contrast they lackon other characters in the poety of azraj .

fifth , ther s avariety in the looks (rhymes) in terms of relation with the musicol rhythm , and the rhyme is the most frequent synonymous

accumugated and visible because it suits the reader refers to the length of suffering the feeling of loss and alienation .

Sixth , ididn t find it difficult to apply Dr Al al ghoraf s method , the more the rhythm is found the more the azraj poem is rish in this rhythmatic diversity as if he want s to escape the restriction and momotomy of the traditionag poem .

seventh , the stylistic analysis in the music of the padding revraled tyranny of repetition in all its forms : verbal and vocal , ……. I found it at the egining , in the center and the end . The azraj poem was a wide spase to inspire every thing I looked for . I found it so easy that I went over the exemples to ascertain the abundance of this stylistic phenom enon .

eigth , ther have come up with verbs of repetitive letters that yave created a distinctive vocal form thatdeswes to mention .

and according t the study of the syntactic , phonetic and morphologice keveg , we dednce thah :

1 – The poetwas ableto vaty betwttn the declaratide affitmative statements using grammatical rhetorical forms. He used specific tools especially question tools.

2 - ther areabot of unusual expressions of most of demand t thehe most important of which is the imperative order and question . he repeated the imperative verbs , perhaps for his ,,,,,,,,,to return home back .he used the question to express the feeling of anxiety .

3 – in this chapter , the study attem combination of the aesthetic functions of linguistic analysis based on linguistic is an attempt to link stylistic literary criticism by monitoring the stylistic methods that appear in the poem .

4 – We dealt with the element of(inclusion , which was called according to the music of edging montage) . This depend on the nature of free poetry .

5 – Our poet employed advancing , delaying , circumvention , parallelism and framing . These are criteria that i tried to include in the morphological and vocal level .

It ‘s noticed that all criterion , which do not suit fro poetry , are generally absent .

Thi rd , the study of the semantic level reveal s that :

- Ihe study treid to focus the poetic image and its figures and , formation in metaphor personification , per bole simile , alliteration , and here personification emerged a lot and simile diminished .

I divided the study of personification metaphor into

Two categories : semantic and grammatical, and I found rich ,,,,,,,,,that facilitated the search and mythological molly the metaphoric figures of Azraj have come moose personified than being embodiment

He tried to embody nature and interrogate it be , it makes him feel warm and close to his homeland ,like speaking trus and rain .

Thelyrics of Azraj did not escape the politicag reality and his exile from his homeland .

Aftera census of all his poems he chose free metaphor . and mental metaphor.

Theanalysis of the stylistic symbols and hystoricol figures in the poems of Azraj reveold that the novelty lies in that conscion and correct conversion of its functions . the Azraj text chargrs symbols In new sense consistent with the requi;;;;;; of the poem and the real life
Of the poet .

He used symbols of nature and repated the them in his poems such as trees , rain , travel , streets ,……and others .

When Idealt with elemens of heritage and harmony , I saw an evidence that the original arab poety did not ut the link to the poetic historical heritage ; but linked with it speciag tres bazed on toking prominrnt and vivid models from it .

There are denominators and points between it and the temporary
Poet . Therefore if the poets of modermity have rebelled against the old formal structure , considering it constrained to free the feelings of the poet , they are ,,,,,,,, ,,,,,,,,, to the ehemens of this poem and admire the experiences of the poets , ,,,,,,,, and men , especially the hesyoricolevents that confirmed the poet's heritage of his nation .

,,,, for religions harmony , the poet ,,,,,,inspiration from the verses of the "Quran" and included it in a way that quires analysis and attention therefore , the quote seem to be ,,,,,,,, stylistic than being vocal .

The aesthetics of the religion text in that it us in a tour around the world of tge Quranic verces , which were deeply rooted in the memory of the poet since childb,,,,,,

It was good by him the way he employed convergence and ,,,,,,,it on the his , social , politicol and intellectwol ;;,,, lif .

To sum up : poems and lyrics of Azraj are still available for study and research in oll their sides . These poems can be subject to other different approaches , These study using approaches can find new achievements things in Azraj poems that the descriptive anolyticol approach conhd not reach befor .

Ihope that this analysicol utudy has ,,,,,,,, an additional objective in modern stylistic studies and that it could understand Azraj's poems deeply and the artistic aspect in them . These poetic potterns remain awide field for the researcher who is interested in learning the language , the national.

مجلة أنتروبولوجية الأديان

دورية علمية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات المتخصصة يصدرها مخبر أنتروبولوجيا الأديان

ومقارنتها دراسة سوسيو أنثوبولوجية، جامعة تلمسان، الجزائر

المجلد 17 العدد01 (28)

15 جانفي 2021م

إدارة المجلة والعنوان

الرئيس الشرفي للمجلة: أ/د عكـــاشة شايف

مـــدير المجلـــة: أ/د محمد مـوسـوني

رئـــيسة التـــحرير: أ/د نعيمة رحـماني

نائب رئيسة التحرير الأول: د. قدور وهـراني

نائبة رئيسة التحرير الثانية: أ/د نصيرة بكوش

مخبر أنثروبولوجيا الأديان ومقارنتها

جامعة تلمسان

ص. ب 138 تلمسان – الجزائر

الهاتف /الفاكس: 043 21 64 50

البريد الإلكتروني: laboanthropol@gmail.com

الموقع الالكتروني: https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/559

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

مجلة أنثروبولوجية الأديان

دورية علمية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات المتخصصة يصدرها مخبر أنثروبولوجيا الأديان

ومقارنتها دراسة سوسيو أنثروبولوجية

جامعة تلمسان

الهيئة الاستشارية (محرر مساعد ومراجع)

Prof. MUCCHIELLI Laurent, Aix-Marseille University - France
Prof. Haci Duran, Gelisim, University - -Turkey
Prof. Ahmet Uysal, Director of the Middle East Studies Center -Turkey

أ.د/ محمد جبر السيد عبد الله جميل، جامعة المدينة العالمية- فرع القـــاهرة –مـــاليزيا

ا.د/ دقسي محمد، الجامعة الأردنية – ومركز ربوع الأقصى للدراسات والتدريب –الأردن

أ.د/ وجدان فـــريق عنـــاد العارضي، جـــامعة بـغداد، العـــــراق

أ.د/ فريق وجدان، جامعة بغداد ، مركز احياء التراث العلمي العربي ، العراق

أ.د/ شادي عدنان الشديفات، جامعة الشارقة –الامارات العربية المتحدة

أ.د/ محمد الناصري، جامعة السلطان مولاي اسماعيل بني ملال –المغرب

أ أ.د/ نعمان صالح، جامعة الملك خالد – أبها المملكة العربية السعودية

ا.د/ محمد خروبات، جامعة القاضي عياض، مراكش –المغرب

.د/. بوقرة نمان، جامعة أم القرى –المملكة العربية السعودية

أ.د/ احمد محمود مساعده، جامعة المجمعه – السعوديه

أ.د/ عبد النبي ذاكر، جامعة ابن زهر – أكادير– المغرب

أ.د/ مسعودي الحواس، جامعة السلطان قابس –عـمان

أ.د/ رشيد كهوس، جامعة عبد المالك السعدي، المغرب

ا.د/ رحيم حلو محمد، كلية البنات –العراق

أ.د/ قصي التركي، جامعة دهوك –العراق

أ.د/. احمد عبد العالي، جامعة قسنطينة –الجزائر

أ.د/ شعيب مقنونيف، جامعة تلمسان –الجزائر

أ.د/ بن عمر حمدادو، جامعة وهران1، الجزائر .

أ.د/ عبد الحق زريوح، جامعة تلمسان –الجزائر

أ.د/ عبد الحق شرف، جامعة تيارت –الجزائر

أ.د/ زازوي موفق، جامعة تلمسان –الجزائر

أ. د/ بن معمر محمد، جامعة وهران–الجزائر

Dr. Saleh Mohammed Ashraf, University of Ibn Rushd - Netherlands
Dr. Belguidoum Saïd Aix-Marseille University - France.
Dr. Vus Viktor, National Academy of Educational Science -Ukraine
Dr. Manzano Miguel Angel, University of Salamanca – Spain
Dr.Alsheaany Abdelah, European Islamic University -Netherlands
Dr. Sempere JD, University of Alicante – Spain

د. محمود محمد السيد خلف، الجامعة الإسلامية، منيسوتا –أمريكا

د. يوسف ناصر، الجامعة الإسلامية العالمية– ماليزيا

د. بدرا بن لحسن، كلية الدراسات الإسلامية، جامعة حمد بن خليفة –قطر

د. هيثم عبد الرحمن عبد القادر علي، الجامعة الإسلامية بولاية منيسوتا –أمريكا

د. خالد الجندي، الجامعة اللبنانية – الفرع الثالث – طرابلس – لبنان

د. رمضان عاشور حسين سالم، كلية التربية جامعة الباحة –المملكة العربية السعودية

د. رؤوف أبو عواد، جامعة الاستقلال – فلسطين

د. الحايس عبد الوهاب جودة، جامعة عين شمس، القاهرة، – مصر

د.ربابعة ادريس، جامعة الملك عبد العزيز –جدة– المملكة العربية السعودية

د. خالد صلاح حنفي محمود، كلية التربية – جامعة الإسكندرية –مصر

د. محمد هادي علي الشهري، جامعة أم القرى بمكة المكرمة – المملكة العربية السعودية

د. سعيد المصري، الأمين العام للمجلس العلى للثقافة، وجامعة القاهرة، مصر

د. بن عيسى زغبوش، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، بفاس –المغرب

د. العزاوي حقي حمدي خلف جسام، وزارة التربية – المديرية العامة لتربية ديالى –العراق

د. نور الدين السافي، جامعة الملك فيصل –المملكة العربية السعودية

د. زين العابدين سليمان، مركز المولى إسماعيل للدراسات والأبحاث مكناس –المغرب

د. هاشم الحمامي، الجامعة العربية المفتوحة_ المملكة الاردنية الهاشمية

د. سرداوي طارق، جامعة المنستير –تونس

د. محمد علي الشباطات، جامعة الشرق الاوسط – المملكة الاردنية الهاشمية

د. عبيدات هاني، جامعة اليرموك –المملكة الاردنية الهاشمية

د. علي دعاء، جامعة حائل، المملكة العربية السعودية

د. محمد صبري صالح، جامعة دهوك–اقليم كوردستان العراق

د. مولاي علي سليماني، جامعة السلطان مولاي سليمان بني ملال –المغرب

د. طرشاني ياسر محمد عبد الرحمن، جامعة المدينة العالمية– ماليزيا

د. صقلي خالد، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس –المغرب

د. عبد القادر محمد الداه، جامعة نواكشوط العصرية –موريتانيا

د. عبد الواجد يوسف، كلية التربية – جامعة قناة السويس – مصر

د. عبد المجيد بوكير، جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس –المغرب

د. المساعيد فرحان، جامعه ال البيت – المملكه الاردنيه الهاشميه

د. آيت ميهوب محمد، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية –بتونس

د. عمار الفريحات، كلية علجون، المملكة الأردنية الهاشمية

د. يوسف سليمان عبد الواحد، وزارة التربية والتعليم – جمهورية مصر العربية

د. فداء المصري، الجامعة اللبنانية معهد العلوم الاجتماعية –لبنان

د. عبادة محمد لمين، جامعة شنقيط العصرية –موريتانيا

د. هاني فؤاد، جامعة حلوان–كلية التربية–جمهورية مصر العربية

د. العمراني محمد، جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس –المغرب

د. غانم اسلام، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية والأفريقية، الإسكندرية –مصر

د. مجري لزهر، كلية الآداب والفنون والانسانيات منوبة –تونس

د. صقلي خالد، جامعة سيدي محمد بن عبد الله – فاس

د. حسن مجدي عز الدين، جامعة النيلين –السودان

د. أحمد أسيا ريس، جامعة سينز – ماليزيا

د. مقداد محمد، جامعة البحرين –البحرين

د. مراح محمد، جامعة قطر– قطر

د.بوحرور حبيب، جامعة قطر –قطر

د.رضا لبيض، جامعة قابس –تونس

د. سعيد كفايتي، جامعة فاس –المغرب

د. عبد الباقي إبراهيم –الكويت–

د. نصيرة بكوش ، جامعة تلمسان –الجزائر

د. موسوني عبد اللطيف، جامعة تلمسان –الجزائر

د. يوسف القاسمي، جامعة قالمة –الجزائر

د. وهراني قدور، جامعة تلمسان –الجزائر

د. بن دودة شريف الدين، جامعة سعيدة –الجزائر

د. لكحل مصطفى، جامعة سعيدة –الجزائر

د. موسم عبد الحفيظ، جامعة سعيدة –الجزائر

د. بولخراص كريمة، جامعة وهران السانية –الجزائر

د. بوروبة حميد، جامعة تلمسان – الجزائر

د. طاهير عبد الكريم، جامعة الشلف –الجزائر

د. بلعلياء محمد، جامعة تلمسان –الجزائر

د. جلول دراجي عبد القادر، جامعة شلف –الجزائر

د. سليمان بوراس، جامعة المسيلة –الجزائر

د. دبيحي حياة، جامعة تلمسان –الجزائر

د. سي عبد القادر عمر، جامعة تلمسان –الجزائر

د. معيرش موسى، جامعة خنشلة –الجزائر

د. نورة رجاتي، جامعة قسنطينة –الجزائر

د. يحياوي نور الهدى، جامعة تلمسان –الجزائر

د. الكبار عبد العزيز، جامعة تلمسان –الجزائر

د. توهامي سفيان، جامعة سعيدة –الجزائر

د.صغير حياة، جامعة تلمسان –الجزائر

د. بن صالح بشير، جامعة تلمسان –الجزائر

د. بركة مصطفى، جامعة تلمسان –الجزائر

د. يماني رشيد، جامعة تلمسان –الجزائر

د.بوعلاوي محمد، جامعة المسيلة –الجزائر

د. حجال سعود، جامعة تلمسان –الجزائر

د.خثير عيسى، جامعة عين تموشنت –الجزائر

د. بوزيدي رجاء، جامعة تلمسان –الجزائر

د. ربيعي ميلود، مركز النعامة –الجزائر

د. عمارية بلقايد، جامعة تلمسان –الجزائر

د. كبداني فؤاد، جامعة سعيدة –الجزائر

د. عثمان بلخير، جامعة تلمسان –الجزائر

د. فضة ميلود، جامعة الجلفة –الجزائر

د. محمد بن معمر، جامعة وهران –الجزائر

د. معيرش موسى، جامعة خنشلة –الجزائر

د. بوشلالق عبد العزيز، جامعة المسيلة–الجزائر

د. بودنة بلقاسم، جامعة الجلفة–الجزائر

د. علاوية حسيبة، جامعة تلمسان –الجزائر

د.بوخاري عمر، جامعة تيارت–الجزائر

د. معيفي عبد الحميد، جامعة الطارف–الجزائر

د.حاكم مليكة، جامعة تلمسان –الجزائر

د.عليلي محمد، جامعة تيارت–الجزائر

د.قباطي حفيظة، المركز الجامعي عين تموشنت–الجزائر

د. طهير عبد الكريم، جامعة الشلف–الجزائر

د. محمد بن جبور، جامعة وهران 1 احمد بن بلة –الجزائر

د. عمر بخاري، جامعة تيارت، –الجزائر

د. آمال يوسفي، جامعة تلمسان –الجزائر

د. آيت حبوش حميد، جامعة وهران 1 احمد بن بلة–الجزائر

د. مصطفاوي مصطفى، المركز الجامعي لمغنية–الجزائر

د. بوحسون عبد القادر، جامعة سعيدة –الجزائر

د.فائزة بوسلاح، المدرسة العليا للأساتذة بوهران–الجزائر

مجلة أنثروبولوجية الأديان

دورية علمية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات المتخصصة يصدرها مخبر أنثروبولوجيا الأديان
ومقارنتها دراسة سوسيو أنثروبولوجية
جامعة تلمسان

فهرس

كلمة مدير المخبر	ص15
نحو دراسة علمية للنص الصوفي الحدود الإبستيمية للتصوف بكيري عبد الله	ص16
وعدة الوليّ أحمد المجذوب من رمزية تاريخية إلى فضاء عموميّ – دراسة ببلدة عسلة (ولاية النعامة – الجزائر) نابتي علي	ص33
أصل الدين: المشكل المقصود للأنتروبولوجيا الدينية د. بن معمر عبد الله د. شويتي أمينة	ص62
أنثروبولوجيا الدين واللغة مسلم ضياء الدين د. خالدي سمير	ص109
أهمية المعتقدات الدينية في تعزيز الأمن الفكري لمواجهة التطرف د. بن دهنون سامية شيرين	ص118
إثنوغرافيا الكلام في اللسانيات الأنثروبولوجية بين اللغة والثقافة والدين د. واكي راضية	ص137
إدوارد سابير " مقاربة في ضوء الممارسة الأنتروبولوجية الثقافية والدينية " عبد الحميد معيفي	ص165
إشكالية تلقي وتأويل الخطاب الصّوفي: – محيي الدّين بن عربي أنموذجا – أوبشير إيمان أ.د بلقاسم محمّد	ص184

ابستمية فهم النصوص الدينية وتأويلاتها في الدراسات الانتروبولوجية بوشنافة سحابة	ص197
إعادة التفكير في الانثروبولوجية الدينية أي انثروبولوجيا دين اليوم؟ حاكم مليكة	ص208
الأبعاد الأنثروبولوجية في منطقة بوسعادة: التَّاريخ، المجتمع والثَّقافة د. عمر جادي د. عبد العزيز بوشلالق	ص230
الأسرة الجزائرية بين تأثير المعتقدات الدينية والثقافية والقيم الحداثية دراسة أنثروبولوجية على بعض الأسر بمدينة تلمسان أنموذجا علايوية حسيبة بلمكي فتيحة	ص247
الأسطورة وإشكالية القداسة في فهم الخطاب القرآني محمد أركون انموذجا د. يوسف رحيم	ص258
البعد الأنثروبولوجي الديني للأسطورة في النص الأدبي -الحضور و المنهج- رزيقي الحاج ساعد أ.د/ عبد الوهاب المسعود	ص272
البعد الأنثروبولوجي في روحانية الخط العربي-الخط المغربي أنموذجا خالدي خالد د.بلبشير عبد الرزاق	ص286
البعد الأنثروبولوجي والشّعبي في رواية (الشّيباني) لأحمد فال ولد الدّين. د. عبد الله لاطرش دة.فاطنة يحياوي	ص306
البعدان الأنتروبولوجي والديني في المنهاج التعليمي الجزائري (منهاج المدرسة الابتدائية الجزائرية المحسن 2016) محمد بوزيدي د. دنيا باقل	ص323
الجانب الأنثروبولوجي الديني في إدارة الخلافات الزوجية واستثمارها لصالح الزوجين في ضوء القرءان الكريم خالدي أحمد أ.د محمد موسوني	ص342

الجانب الأنثروبولوجي الدّيني للتّواصل الاجتماعي بمنظّمات العمل "رؤية نفسية" د. سيفي يوسف أ. عباسي أسماء	ص364
الجذور الأنثروبولوجية لاستراتيجية الجندر* داخل النسق الجامعي،– الأستاذة الجامعية نموذجا – دراسة ميدانية بقسم العلوم الاجتماعية كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة أبي بكر بلقايد تلمسان بلمقدم يحيى جلطي مريم	ص385
الحب الالهي في الشعر الصوفي عند ابن الفارض، دراسة انثروبولوجية كادي قادة عبد الجبار أ.د زاير ابو الدهاج	ص399
الدرس الأنثروبولوجي الديني في الأبعاد الرمزية لدى جماعة أوشام (دراسة انثروبولوجية فنية) سعادي محمد ياسين	ص424
الدور الديني الثقافي في تكريس الحوار والتعايش الاجتماعي بلبول نصيرة	ص445
الدين والعشق الصوفي عند جلال الدين الرومي من قبض الرسم إلى رحابة المعنى نوال لعريبي	ص461
الدين وعلاقته بالسلطة والمجتمع بالأندلس . مملكة غرناطة أنموذجا . د. بوحسون عبد القادر	ص478
نظرة على السلطة الدينية (المتصوفة) في الجزائر خلال العهد العثماني د. بعارسية صباح	ص488
السنة والشيعة بين التفاهم والتصادم في العصر البويهي خلال يوم عاشوراء دراسة تاريخية أنثربولوجية – محمد قاوي	ص509

السياق الأنثروبولوجي الديني في فكر السنوسي الإصلاحي والتربوي وأثره في التواصل بين الجزائر وباقي الأقاليم المغاربية والإفريقية د. مطهري فطيمة	ص530
الطقوس والممارسات الدينية في مدينة أولاد ميمون (ألتافا) من القرن الثاني الى السادس ميلاديين وابل امحمد عيساوي رابح	ص555
العقائد السنوسية في الشعر الملحون الجزائري –قراءة في الأنثروبولوجيا الدينية في النص– د. عبد القادر لصهب	ص576
الفكر الأصولي عند الإمام أبي العباس القرطبي في كتابه المفهم الأزهاري دمانة عبد القادر سليماني	ص589
المخططات الصليبية الفرنسية لوأد الثورة الجزائرية بالجهة الغربية وتعامل الثورة معها (خط موريس أنموذجا) محمد بن ترار نور الدين ايلال	ص613
الممارسات الصوفية في البيئة الأندلسية من خلال موافقات الشاطبي –دراسة أنثروبولوجية دينية– حسناوي عيسى	ص629
الممارسة الدينية وأشكال التدين الشعبي في فضاء الزاوية بمنطقة القبائل مقاربة سوسيوانثروبولوجية نقروش حميد	ص644
تماسك البنى الأنتروبولوجية في الشعر الجاهلي – نحو وحدة نصية للقصيدة – موساوي عمار خثير عيسى	ص673
تمظهرات الأنثروبولوجية الدينية في الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة –نماذج سردية مختارة– سيلت نعيمة د. بن دومة كرفاوي	ص692

تنوع الأنساق والدلالات في الخطاب الشعري الشعبي خلال العهد العثماني – المديح النبوي أنموذجا – هاجر حمداوي	ص701
ثورة التيجانية في بايليك الغرب الجزائر إبّان القرن التاسع عشر –دراسة تاريخية أنثروبولوجية– أ.د. خالد بلعربي أ.د.شعيب مقْنونيف	ص716
دراسةٌ نقديةٌ حول أنثروبولوجيا القدّيس بولس إسماعيل نحناح	ص725
صورة الأنا والآخر في شعر مفدي زكريا قراءة في مظاهر البعد الجمالي والديني للصورة من خلال الإلياذة د.كريمة بولخراص	ص748
قراءة انثروبولوجية لظاهرة الصلاة في الأديان العنوان باللغة العربية حلباوي إبراهيم د.رباحي مصطفى	ص769
قراءة تاريخية نقدية في الدراسات الأنثربولوجية الاستعمارية د. بوقرين عيسى	ص786
قراءة في أعمال المستشرق الفرنسي المنتمي إلى دائرة المعارف الإسلامية "موريس جودفروا ديمومبين" نادية بولقدام	ص799
مراعاة الفروق الفردية في التشريع الإسلامي دراسة دينية أنثروبولوجية بلجيلالي زينب	ص810
مقاربة أنثروبولوجية في تحليل بنية الموروث الثقافي الديني وعلاقته بالتنمية شوية فاطمة الزهراء د. ملوكي جميلة	ص829
– مقاربة سوسيو أنثربولوجية لممارسات تعدي ظاهرة العنوسة بمدينة قسنطينة – الجزائر– إيمان سايحي	ص850

ص867	الفكر الأنثروبولوجي عند المعتزلة الجانب الديني واللغوي – أنموذجا – صفية بوعناني
ص880	مكانة المرأة بين الخطاب الديني والموروث الثقافي دراسة أنثروبولوجية للمرأة العربية بن مامو عتوية
ص895	مناهج الحداثيين في قراءة النص القرآني –المنهج الأنتروبولوجي عند محمد أركون أنموذجا– شعبي محمد أمين حمودي موسى
ص913	الولاء التنظيمي بين القيم الدينية والقيم التنظيمية د. بن عمر عواج شهرة عامر
p927	**La transmission de la moralité religieuse à travers les « Maqâmat » d'Al-Harîrî : étude anthroplogique** **Khaldi Ibtissem**
p941	**La djedda protectrice de la mémoire collective : Approche anthropologique** **Brahmi Souad Belkaid Amaria**
p954	**La tombe en Algérie, une lecture anthropo-psychanalytique du symbole de la terre-mère** **Abdelkrim Kaddouri**

مجلة أنثروبولوجية الأديان المجلد 17، العدد 01، 15 جانفي 2021، ص ص867-879

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

الفكر الأنثروبولوجي عند المعتزلة

الجانب الديني واللغوي – أنموذجا –

An article about the anthropological thought of the Mu'tazilites The religious and linguistic side -a model-

صفية بوعناني*

جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان–الجزائر–

safiabouanani71@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/11/20 تاريخ القبول: 2020/09/24

ملخص:

ساعدتني هذه القراءة على معرفة ما أحدثه المعتزلة بين العصرين الأموي العباسي من نشاط ديني وفلسفي أثروا به الفكر العربي الديني واللغوي باجتهاداتهم التي تصدت لأعداء الدين بدليل مجهوداتهم القولية والفعلية التي اعتمدت العقل حكما واستغنت عن النقل.

فأردت أن يكون عنوان مقالي" الفكر الأنتروبولوجي عند المعتزلة الجانب الديني واللغوي أنموذجا " لأمزج بين نشاط هذه الفرقة الديني والاجتماعي واللغوي وصداهم البلاغي فالمعتزلة مدرسة فكرية عظيمة و عريقة شكل ظهورها مع باقي الفرق الكلامية الأخرى نقطة تحول في تاريخ الفكر الإسلامي و العربي ، فإلى أي مدى بلغ صداها و تأثيرها ؟ هذا ما ستحاول الدراسة الوصول إليه .

الكلمات المفتاحية: الأنتروبولوجيا، نشاط ديني، نموذج، ديني، لغوي، المعتزلة.

Abstract

This reading helped me to know what happened to the Mu'tazilites , which is a verbal band that emerged at the beginning of the second century in Basra late Umayyad and flourished in the Abbasid era , of religious and philosophical activity that influenced the Arab religious and linguistic thought with their studiousness which confronted the stopped transmitting the hadith of our prophet peace be upon him that 's the why I entitled my article as follow , the Islamic anthropological though at Mu'tazila from both sides religious and linguistic sides as a model . To mix religious as well as activity of this sect and rhétrice résonnance. the Mu'tazila is a great (famous) ancient school of thought.Tt's appearance, a long with other verbal groups was a turning point in the history of

* **المؤلف المرسل:** صفية بوعناني، **الايميل:** safiabouanani71@gmail.com

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

both Islamic and Arabic thought .How for it known ? This is what this study will try to chieve.

Key words : Anthropology; religious activity; model; sect; linguistic; Mu'tazilites

مقدمة :

تسعى هذه القراءة الأنثروبولوجية إلى دراسة الجانب الديني واللغوي لدى المعتزلة باعتبارها من الفرق الكلامية التي نشطت في الجانب الديني والفلسفي لامتلاكهم ناصية اللغة العربية وعلومها قصد توضيح الكثير من المباحث والمسائل العقائدية في الفكر الإسلامي. ولقد حظي المعتزلة – دون غيرهم – من الطوائف والفرق الإسلامية المختلفة بنصيب كبير من عناية الباحثين والمؤرخين في الشرق والغرب، وتعدّدت الدراسات والبحوث حول هذه المدرسة الفكرية الكبيرة التي كان ظهورها نقطة تحوّل واضحة في تاريخ الفكر الإسلامي، ولعلّ هذه العناية هي نتيجة لأهمية هذه المدرسة ومكانتها من تاريخ الحركات العقلية في الإسلام، لذا سأخص هذه القراءة بالتعرّف على المعتزلة نشأتها – وفكرها – ولغتها.

أولا: التعريف بالمعتزلة ونشأتها :

1- نشأة مدرسة الاعتزال وأطوارها ومبادئها:

المعتزلة فرقة كلامية ظهرت في بداية القرن الثاني الهجري في البصرة أواخر العصر الأموي، نشطت وازدهرت في العصر العباسي، ولعبت دورا رئيسيا سواء على المستوى الديني أو السياسي، ولقد غلبت على المعتزلة النزعة العقلية لاعتمادهم على العقل في تأسيس عقائدهم وتقديمه على النقل، وقالوا بالفكر قبل السمع، ورفضوا الأحاديث التي لا يقرّها العقل حسب وصفهم من أشهر كتّاب المعتزلة الزمخشري صاحب تفسير الكشاف والجاحظ والقاضي عبد الجبار.

2- سبب التسمية:

ارتبط ظهور هذه الفرقة الكلامية باسم واصل بن عطاء والحادثة التي وقعت بينه وبين أستاذه الحسن البصري في مسجد البصرة حينما اختلف معه حول حكم مرتكب الكبيرة ثمّ اعتزل واصل مجلس أستاذه، حينما انفرد بحكم يخالف حُكمه في هذه القضية.

واختلفت الآراء في تاريخ نشأتها، ففي "دائرة المعارف الإسلامية" أنّ مدرسة المعتزلة قد بدأت بمواطنين من البصرة هما واصل بن عطاء، وعمرو بن عتبة، وكانت فترة نشأتها أثناء خلافة هشام وخلفائه الأمويين أي من سنة 105هـ إلى سنة 131هـ byden .1953. p 422)

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

وحاصل القول وممّا رددته معظم المصادر العربية أنّ ظهور المعتزلة كان بالبصرة بين نهاية القرن الأول وبداية القرن الثاني الهجري للسبب نفسه الذي ذكرته سلفا هو تلك الحادثة المشهورة التي وقعت بين واصل وأستاذه الحسن البصري (عبد الحكيم بلبع ، 1969، ص11)

كما اختلفت الروايات في أصل المعتزلة، فقد ذكر المرتضى في أماليه: "أنّ أصول المعتزلة مأخوذة من كلام عليّ رضي الله عنه فيقول: اعلم أنّ أصول التوحيد والعدل مأخوذة من كلام أمير المؤمنين عليّ وخُطبه".(السيد المرتضى 1907، ص11)

وفريق آخر يرى أنّ فكر المعتزلة استمده واصل بن عطاء من إمامه الحسن البصري ذلك أنّ مخالفة واصل لأستاذه في مسألة واحدة لا يعني أنّه خالفه في أصول الاعتزال الأخرى التي أقرّها الحسن البصري.

و فرقة المعتزلة التي ارتبط اسمها بواصل بن عطاء – وإن اختلفت ظروف نشأتها – فقد قامت على أسس فلسفية دينية، إذ إنّ مذهب الاعتزال في أصوله الخمسة الأساسية المعروفة وهي: التوحيد، والعدل والوعد والوعيد، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، المنزلة بين المنزلتين، يؤكد صيغة هذا المذهب الدينية، وبعده عن السياسة.

3- العوامل التي هيأت لظهور المعتزلة:

قبل أن يأخذ المعتزلة وضعهم في المجتمع الإسلامي بصفة مستقلة، وقبل أن يعلنوا مبادئهم وآراءهم ويطبقوها من الناحية العملية على حياتهم الدينية والسياسية كانت هناك تيارات دينية وسياسية مختلفة، وكانت هناك مناقشات، ومجادلات خطيرة لم يكن لها وجود من قبل، ولم يلتفت إليها المسلمون الأوائل؛ لأنّهم كانوا يتلقون مبادئ شريعتهم من القرآن الكريم ومن الرسول صلى الله عليه وسلم، فيؤمنون به إيمانا مطلقا، دون أنّ يتعرّضوا له بالنقاش والمجادلة شريطة أن تنطبق أعمالهم، وأقوالهم مع مبادئ الشريعة الإسلامية.

لكن الدين الإسلامي جاء للناس عامة، كافة للبشرية، فما لبث أن انطلق من تلك البقعة الضيقة إلى الآفاق الرحيبة الواسعة يغزو الأقطار ويخضع الممالك، وما هي إلاّ سنوات حتى أشرقت شمسه على معظم أقطار الشرق الأدبي[1]. (ابن قتيبة ، 1992 ، ص 192)

فتأثر المسلمون بأهل هذه المناطق التي كانت تزخر بديانات متعدّدة منها ما كان يخالف تعاليم الدين الإسلامي االسمح فكَثُر الجدل واحتدم النقاش.

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

ثانيا : فكـــر المعـــــتزلة:

1- أهمية الفكر المعتزلي وأهمّ ملامحه:

تنبع أهمية المعتزلة في كونهم ركزوا على قيمتين أو مبدأين أساسيين هما:

1- حرية الاختيار للإنسان ومسؤوليته عن أعماله.

2- إعطاء أهمية كبرى للعقل البشري.

وهو ما تجلى في أفكارهم ودفاعهم عنها، ومناظراتهم التي وثّقتها لنا الكثير من كتب التراث الإسلامي، منها كتاب "الملل والنحل" للشهرستاني، وكتاب "الفرق بين الفرق" لعبد القاهر البغدادي، وكتب الجاحظ: الحيوان، ورسائل الجاحظ، حيث تناول الكثير من أفكارهم في كتبه.

من مبادئ المعتزلة اعتمادهم على العقل في تأسيس عقائدهم، حيث قدّموه على النقل تحت شعار "العقل أوّل الأدلة"، وقالوا بأنّ العقل والفطرة السليمة قادران على تمييز الحلال من الحرام بشكل تلقائي.

ويؤمن المعتزلة أنّ الإنسان مسؤول عن كل ما يفعل، وأنّ مسؤوليته تقتضي أن يكون حرّا في اختيار طريقه وأفعاله ومعتقداته ، و لمعرفة الفكر الانتروبولوجي الديني لدى المعتزلة لابد من الوقوف على سلوكها هذا الجانب .

2- صدى الاعتزال في الفكر الإسلامي:

يوحي لفظ الاعتزال حسب الأستاذ حمادي ذويب بكل ما هو خلاّق ومبدع ومتجدّد في النظر إلى أحوال الدين والدنيا إذ اقترن محموله الدلالي بفضائل التفكير والعقل، وهي أعلى الفضائل جميعا بحسب الموقف السقراطي القديم.

إنّ الاعتزال قد خلق وعيا في صميم الثقافة الإسلامية سواء عبر منهجية النظر إلى العقيدة أو عبر الفلسفة التي تحكم مقاربة أهل الاعتزال "إيديولوجيا رسمية للدولة العباسية" (عبد الله العروي 1994 ، ص 20) على مدى جيل كامل (32 عاما من حكم المأمون إلى حكم الواثق مرورا بحكم المعتصم).

ويضيف ذات المصدر قائلا: "إنّ المؤكد لدينا أنّ في الاعتزال تقاليد تأسيسية أولية في الحوار مع الأديان الأخرى، ولنا في هذا المعنى مصدران لا غنى عنهما وهما "الودّ في النصارى" في رسائل الجاحظ، وكتاب "تثبيت دلائل النبوّة" للقاضي عبد الجبار"[2].(مقال للأستاذ حمادي ذويب . WWW .MOMINOUM . COM ،2017)

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

وفي كل الأحوال فإنّ دراسة الأديان من منظور اعتزالي يؤشر إلى إمكانية الحوار مع الآخر لاسيما أنّ الاعتزال نشأ أصلا في بيئة متعدّدة الأديان والطرائق.

3- أصول الاعتزال الدينية:

إنّ للاعتزال أصولا خمسة حدّدها بوضوح القاضي عبد الجبار وهي بالترتيب: "التوحيد، العدل، الوعد والوعيد، الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، المنزلة بين المنزلتين" وهذه الأصول كشفت لدى الدارسين والباحثين دور هذه الفرقة في تأسيس علم الكلام وفي ريادتها في كل ما يتّصل بالعقل في النظر إلى مسائل العقيدة، يقول عنهم الملطي وهو أحد خصوم المعتزلة: "إنّهم أرباب الكلام وأصحاب الجدل والتمييز والنزر – أي راجح النظر – والاستنباط والحجج على من خالفهم وأنواع الكلام والمفرقون بين علم السمع وعلم العقل والمنصفون في مناظرة الخصوم ".(هائم إبراهيم يوسف ، 1993 ، ص 12)

غير أنّ المتلقي الحديث يدعو إلى تغيير الترتيب التفاضلي لتلك الأصول الخمسة، اتفقوا على تقديم الأصول التي تتصل بالعقل والاختيار، واستبعاد أصل الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، لأنّ هذا الأصل هو الذي جعل أهل الاعتزال يضطهدون مخالفيهم ويقسون عليهم، لادعائهم أنّهم بمخالفتهم قد أتوا منكرا ففضلوا العقل.(هائم إبراهيم يوسف ، 1993 ، ص 44)

4- أثر المعتزلة في التفكير الإسلامي:

كان ظهور المعتزلة يمثل الاتحاد التمردي الصاعد في التفكير الإسلامي وكانت عقليتهم التي تمت في ظلال ذلك المزيج الهائل بين الثقافات العقلية المختلفة مؤذنة لقيام مرحلة ثقافية جديدة تتسم بالعمق والخصوصية وتمجيد العقل والاعتزاز بحرية التفكير لتختط مسارا جديدا للثقافة العربية التي أزهرت بفضل حركات الترجمة وأخذت من التيارات الفكرية الفلسفية الأجنبية.

ولم يكن من الممكن أن يقوم أهل السنة بأي أمر في تفهم الثقافات ودراساتها لأنّها قد لا تتوافق مع ثقافتهم القرآنية، لذلك ظلوا بعيدين حذرين يشتغلون بكتاب الله وسنّة نبيّه صلى الله عليه وسلم ولا يلتفتون إلى أحد كما قال الإمام أحمد بن حنبل للخليفة حين ضيّق عليه الخناق في مسألة خلق القرآن "أعطوني شيئا في كتاب الله عزّ وجلّ وسنّة رسوله صلى الله عليه وسلم أقول به.(عبد الحكيم بلبع ، 1969 ، ص 168)

فكان لابدّ من وجود قوّة أخرى تسدّ تلك الفجوة التي كانت موجودة ما بين الثقافة الإسلامية والثقافة الهيلينية المعقدة، تمثلت هذه القوة في ظهور جماعة من المفكرين الأحرار أخذوا على عاتقهم ذلك

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

العبء، فانكبوا على الثقافات الجديدة يفهمونها ويحاولون التوفيق بينها وبين مبادئ دينهم، وهؤلاء هم المعتزلة الذين كانوا من أكبر الطوائف الإسلامية إقبالا على هذه الثقافات.

تمثل دورهم في التوفيق بين الدين و الفلسفة الجديدة و أن يعرضوا هذا الدين في صورة مقبولة لدى المثقفين الأجانب (MOHAMEDE NISME 1955. P 88) كما استطاعوا الوقوف في وجه الزنادقة و الملحدين ، و هذا ما يؤكد دورهم في نصرة الإسلام و الدفاع عن مبادئه و تعاليمه و تأييده بالحجة الدافعة و المنطق السديد ، لأنهم تسلحوا بنفس سلاح أعداء الدين فتعلموا فلسفتهم و سائر العلوم العقلية للرد على خصومهم ، و التاريخ الإسلامي جمع بعض مواقفهم الحثيثة في الدفاع عن الإسلام ، فهذا واصل بن عطاء ألف كتابا في الرد على المانوية (أحمد بن يحي المرتضى 1903،ص 21) ويعقد المناظرات لمناقشتهم و تفنيد آرائهم ، ثم يرحل إلى البلدان مع أصحابه لهذا الغرض و قد نوه أحد الشعراء بذلك قائلا :

ملقن ملهم فيما يحاوله جمّ خواطره جوّاب آفاق.

(ياقوت الحموي ، 1939 ، ص 249 ، ج 19)

لم يكن واصل وحده الذي تولى هذه المهمة، بل لقد كان ذلك هو همّ أصحابه من بعده فأبو الهذيل العلاف كان من أشدّ رجال المعتزلة صلابة عود وقوة حجة، وكان أكبرهم دأبا في الدفاع عن الدين والردّ على المعاندين، ومناظرة المخالفين. رُوي أنّه ألّف ستين كتابا ليبطل حججهم، ويفند أقاويلهم (أحمد بن يحي المرتضى ،1903 ، ص 25)، وأنّه ألزم الحجة يهوديا قدم إلى البصرة فناظر طائفة مشايخ المتكلمين فيها فقطعتهم وأفحمهم. (السيد المرتضى ، 1907 ، ص 124 ، ج1)

وهكذا فالمعتزلة لم يدخروا جهدا في الدفاع عن الإسلام ومناظرة مخالفيه ومردّ ذلك إلى ثقافتهم الواسعة لأنّهم جمعوا مع ثقافتهم الدينية ثقافات الأمم الأجنبية وفلسفتهم فقربوا مثلا بين الدين والفلسفة بطريقة خففت كثيرا من اشتداد حركة المجون والزندقة آنذاك التي ارتبط وجودها بوجود تلك الفجوة بين ديننا الإسلامي والثقافة الأجنبية، فحينما اطلع المسلمون على الفلسفات والعلوم العقلية الجديدة أخذ ضعاف الإيمان يشكون في قيمة عقائدهم وثقافتهم، ولكن المعتزلة استطاعوا سدّ تلك الفجوة.(MOHAMEDE ANISME ,1955. P88)

وخلاصة ما سبق قوله فإنّ المعتزلة وحدهم تصدوا بحماسة للدفاع عن الدين وحمايته من تلك الصراعات والنزاعات، فقد قاوموا المسيحية واليهودية والمجوسية بفرقها المتعدّدة كما قاوموا الزندقة والإلحاد وسلاحهم في ذلك لغتهم و بلاغتهم التي اشتهروا بها.

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

ثالثا: المعتزلة واللغة: .

1- منهج المعتزلة في تعاملهم مع اللغة لتقرير العقائد:

بدأ هذا التيار مع ظهور المعتزلة في القرن الثاني الهجري، وما بعده ويعود بروزه إلى عناية المعتزلة باللغة العربية واهتمامهم بها طلبا لدعم أصولهم باللغة واحتضن بعض خلفاء بني العباس المعتزلة وعملوا على مساعدتهم قصد ترويج بضاعتهم الفكرية، وبلغ هذا التيار أوج مجده في القرن الرابع الهجري زمن الدولة البويهية أيام عضد الدولة البويهية (ت 372هـ) والصاحب بن عباد (ت 388هـ) وابن جني (ت 392هـ) والرماني (ت 384هـ) والشريف الرضي (ت 406هـ)، وبدأ هذا التيار يضعف بعد القرن السادس الهجري نظرا لتقلص دور المعتزلة بوجه عام وبروز الأشعرية كقوة منافسة لهم.

2- الاعتماد على اللغة المجردة والأشعار في تفسير النصوص الشرعية:

تعتبر الطريقة اللغوية لدى المعتزلة المبدأ الأعلى في تفسير القرآن بعد العقل، لذلك يحاولون إبطال المعنى الذي يرونه مخالفا لمبادئهم باللغة المجردة فإذا لم يخالفهم الحظ أثبتوا للفظ معنى آخر موجودا في اللغة يُزيل الاشتباه ويتفق مع مذاهبهم فيستشهدون عليه بأدلة من اللغة والشعر. (الذهبي بتصرف ، 2000، ص 274- 275)

ولقد استخدم أهل الكلام ومنهم المعتزلة اللغة العربية وعلومها لتوضيح الكثير من المباحث والمسائل العقائدية في الفكر الإسلامي ولكي نُلقي الضوء على هذا التوظيف اللغوي لابدّ من سرد بعض الأمثلة.

فمثلا في شرح معنى الوحدانية كمفهوم عقائدي أصيل في الفكر الإسلامي يوضح العلامة الباجوري نسبة هذا اللفظ لغويا قبل شرحه اصطلاحا فيقول: مفهوم الاشتقاق استعمل في أدق مبحث كلامي ألا وهو علاقة الصفات بالذات الإلهية، حيث يرى المعتزلة خلاف ما يراه الأشاعرة بأنّ الصفات موجودة وليست زائدة في الذات الإلهية، أمّا الأشاعرة فيرون معنى ثبوت هذه الصفات وزيادتها وأنّ معنى سميع وعليم وقادر ومحي وعالم...الخ. ذات ثبت لها السمع والبصر والكلام والعلم، إلخ، لأنّ من لم يقم به وصف لا يشتق له منه اسم، فلا يقال قائم إلاّ لمن قام أو اتصف بالقيام وهكذا.(الشيخ ابراهيم بن محمد الباجوري، 1955 ، ص 27)

ورغم هذا الاختلاف، فاللغة تبقى أساسا وظفها علماء الكلام وأظهر من وظفها هم المعتزلة والأشاعرة، وأنّ الزمخشري أظهر من وظفها من المعتزلة وذلك عن طريق تفسيره القرآن الكريم، فاللغة العربية

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

هي مفتاح لفهم نصوص هذا الدين، أمّا الأسس اللغوية فتتمثل في دلالة محاور أربعة: الدلالة المعجمية والنحوية والصرفية والمجازية، فقد حاول الزمخشري وهو لغوي متكلم معتزلي أن يعالج قضايا العقيدة بجعل الدلالة اللغوية شافعة للمذهب العقلي، وينطلق من أصول دلالة الألفاظ ويوظف النظريات الدلالية في غالب مناقشاته و ردوده.(مقال لوليد جبار إسماعيل نعمان العبيدي ،1992)

3- قضايا اللفظ والمعنى بين اللغويين والبلاغيين:

إنّ المتأمل لأشكال الثقافة الإسلامية يلاحظ أنّ العلوم الإسلامية جميعها لغوية وشرعية على "ما بينها من تفاوت واختلاف في التناول والأداء وفي عرض الظواهر وتحليلها، وقد جعلت النص القرآني محطّ اهتمامها ومنطلقا لدراستها" (د- محمد المالكي،1996 ص21) و إذا كان القرآن الكريم منطلق كل هذه المجهودات الفكرية كان لابدّ لهذه العلوم أن تتداخل وتتواصل فيما بينها، ويفيد بعضها الآخر في تكامل مثمر لتعكس أثره على كل فروع الثقافة العربية الإسلامية بالثراء والخصوبة، ممّا يجعل ميدان البحث في أي علم من علوم لغتنا فسيحا والعطاء غزيرا.

"فلم تكن العلوم اللغوية مستقلة أو منفصلة عن غيرها من العلوم، بل كانت من المقدمات الضرورية للمفسر والأصولي والمتكلم والبلاغي، وتأثرت في المقابل بمناهج الفقه والكلام والفلسفة والأصول، فالمتكلمون مثلا كانوا – رغم ثقافتهم فلسفية الطابع – أصحاب اجتهادات وتأثيرات واضحة في اللغة والنحو، وهل كان للمعتزلة أن يمضوا في تأويل المجاز دون استناد إلى أساس لغوي متين".(د جابر عصفور، 1992 ص 102-103)

4- الأثر المذهبي المعتزلي نموذجا في تصوّر العلاقة بين اللفظ والمعنى:

من خلال جهود العلماء والبلاغيين القدامى حول دراسة معاني القرآن الكريم وألفاظه حاول بعضهم الفصل بينهما، فمنهم من اهتمّ باللفظ والصياغة، ومنهم من وجّه عنايته للمعاني وأحوال التراكيب. فقد كانت فكرة الفصل سائدة في تصوّر الجاحظ المعتزلي باعتباره أول بلاغي وناقد أثار جدلية اللفظ والمعنى في قولته الشهيرة: "المعاني مطروحة في الطريق"[3].(د محمد المالكي ،1996ص 42) وقد عزّز هذا القول عبد القاهر الجرجاني حين قال: "وكيف يُتصوّر أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى، وأنت وإن أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال، وإنّما تطلب المعنى وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء نظرك"[4](عبد العزيز حمودة،2001 ، ص275) . وفي الحقيقة فإنّ هذا التفضيل للمعنى على اللفظ أو العكس ليس سوى انعكاسا لخلاف جوهري.

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

رابعا: المعتزلة وفنون النثر عندهم:

1- الجدل والمناظرة :

أخذت حيّزا كبيرا من نثرهم كما أشرنا، لكن هذا لم يبعدهم عن الحياة. فقد كان الكثير منهم من أعمق الناس وعيا بها، فانفعلوا معها وأبرزوا جوانب الخير والشر فيها، ورصدوا أحداثها، وتعمّقوا أسرارها، فغنيت تجاربهم وانفعلت عقولهم ونفوسهم، ثمّ كتبوا هذا كلّه من خلال ثقافة واعية وفنيّة رائعة. إذن لم يكن الجدل حول قضايا الدين ومذاهب الكلام هو كل ما يصل المعتزلة بفنّ النثر، فقد خلّف الجاحظ كتبا كثيرة هو والنظام وأبو حيان التوحيدي والصاحب بن عباد، وسجّل المعتزلة في نثرهم قضايا العقل والنفس وصوّروا الحياة الاجتماعية بواقعها، وتغلغلوا في أعماق النفس الإنسانية فوصفوا أحوالها ، وكشفوا أسرارها و في كل مجال كانوا يستلهمون ثقافتهم ومعارفهم . فأضافوا إلى فنون النثر الوصف فلم يقفوا في وصفهم عند حدود الأمور المادية المحسوسة، ولكنهم تجاوزوا حدود المادة إلى عالم المعاني فوصفوا اللذة والألم والعشق والفراق والسعادة والشقاء والكرم والبخل والخوف والجبن، وكافة أحوال النفس كما وصفوا اللسان والكتاب والقلم والمنطق والكلام. وما إلى ذلك من الأمور الكثيرة . عندهم الوصف الحسي ووصف المعاني فمثلا الجاحظ يصف اللسان قائلا: "هو أداة يظهر بها البيان و شاهد يعبر عن الضمير و حاكم يفصل الخطاب، وناطق به الجواب، وشافع تدرك به الحاجة وواعظ ينهى به عن القبيح و مغر يرد على الأحزان..."[5] (أبو بكر أحمد بن الخطيب البغدادي ،1931 ،ص 218 ج 12) والمجال هنا يضيق لسرد كل صور الوصف لدى المعتزلة و خاصة الجاحظ .

أما نثر المعتزلة من ناحية المضمون فقد وسع أفق نثرهم و عالجوا كل ما انفعلت به عقولهم وأفعمت به مشاعرهم من مشاهد هذا الكون و أسراره و حقائقه و كل ما حواه زمانهم من معارف. فقد عبر نثرهم عن قضايا الإنسان و الحيوان و الطير و النبات و الطبيعة و الطب و الفلسفة والدين والأخلاق والطباع والاجتماع وأحوال النفس ، والتعليم والبيان والتبيين والسياسة.

2- اشتهار المعتزلة ببلاغة القول :

اشتهر المعتزلة في التاريخ الأدبي ببلاغتهم، وشدة عارضتهم وفصاحة لسانهم، لأنّ مهمّتهم فرضت عليهم دراسة اللغة، والإحاطة بعلومها وطريق تعبيرها، فأكبوا على الآثار الأدبية يتدارسونها فقويت بذلك ملكاتهم وساروا مثالا يحتذى به في بلاغة القول وفصاحة اللسان.

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

ذكر الجاحظ في كتب البيان والتبيين ما قاله شاعرهم صفوان الأنصاري يصف بلاغتهم في قصيدة طويلة منها هذه الأبيات:

وما كان سحبان يشقّ غبارهم ولا الشدق من حيّ هلال بن عامر

ولا الناطق النخار والشمخ دنفل إذا وصلوا أيمانهم بالمخاصر

ولا القالة الأعلون رهط مكحل إذا نطقوا في الصلح بين العشائر[6]

(الجاحظ تحقيق أحمد زكي ،1914 ص 42 ،ج1)

ويشيد ابن العميد بفصاحة الجاحظ قائلا: "ثلاثة علوم الناس كلّهم فيها عيال على ثلاثة أنفس: أمّا الفقه فعلى أبي حنيفة، وأمّا الكلام فعلى أبي الهذيل، وأمّا البلاغة والفصاحة واللسن والعارضة فعلى أبي عثمان الجاحظ"[7].(ياقوت الحموي ص 103 دت -ج 15)

وفي معجم الأدباء إشارة إلى ما يعزّز بلاغة الجاحظ المعتزلي الذي قال في حقّه ثابت بن قرة : "ما أحسد هذه الأمة العربية إلاّ على ثلاثة أنفس فإنّه

عقم النساء فلا يلدن شبيهه إنّ النساء بمثله عقم

فقيل له أحصي لنا هؤلاء الثلاثة، فقال: أوّلهم عمر بن الخطاب والثاني الحسن بن أبي الحسن البصري والثالث أبو عثمان الجاحظ خطيب المسلمين وشيخ المتكلمين ومدره المتقدمين والمتأخرين، إن تكلّم حيّ سحبان في البلاغة، وإن ناظر ضارع النظام في الجدال"[8].(ياقوت الحموي ، 1936 ، ص 95-97 ، ج16)

3- أدب المعتزلة:

لقد كان أدب المعتزلة انعكاسا لبيئتهم الفكرية الخاصة وما كان يتردّد فيها من ألوان الجدل وفنون المناقشة حول قضاياهم الدينية التي نضجت على أيديهم، بقوة الحجة وسداد المنطق وبراعة الدليل وحول مذاهبهم الكلامية التي اقتبسوا بعضها من الثقافة العقلية، فاستطاعوا أن يلائموا بينها وبين ثقافتهم القرآنية التي كانت هي أساس تأملاتهم الدينية[9]. (عبد الحكيم بلبع ،1969 ص 110)

انحصر أدب المعتزلي في الحديث عن مذهبه والدفاع عن دينه بالدليل والبرهان لا بالتعسف والقوة، وقلّما نجده يمدح أو يهجو أو يتغزّل أو يكتب رسالة في تهنئة أو تعزية أو استعطاف.

ولعلّ أبرز لون أدبي نراه عند المعتزلة فيما بقي من آثارهم هو المحاورة والجدل، تصدوا للفاسقين والزنادقة والمخالفين في بيئتهم من مجوسية ودهرية وأصحاب الديانات والمذاهب الأخرى، ولهم كتب في هذا المجال.

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

يقول الدكتور محمد هيثم غرّة في كتابه (البلاغة عند المعتزلة): "بأنّ الاعتزال مدرسة فكرية كلامية، لا فرق سياسية، ولم تقم دعائمها إلاّ على الجدل والحوار، لا على السيف أو التصدي لمحاربة فرق أخرى، دافعوا عن القرآن بما يملكون من فصاحة ولسن، وبثقافتهم اللغوية الواسعة وبمعرفتهم بالبيان واللغة"[10]. (محمد هيثم ،2009 ، مجلد 1)

- تحليل النتائج :

من أهمّ النتائج التي خرجت بها القراءة:

- أنّ المعتزلة كانوا أوّل دعاة في الإسلام إلى منهج النظر العقلي، وأوّل من قام بتطبيق هذا المنهج في الدفاع عن الدين والوقوف في وجه أعدائه، وأنّهم القوة التي استطاعت أن تلائم بين الثقافة العقلية كالمنطق والفلسفة وبين الشريعة الإسلامية.

- أنّ المعتزلة كانوا أوّل من وضع أسس كثير من العلوم العربية وعلى رأسها البلاغة وعلم المناظرة والجدال.

- ثقافتهم الواسعة منحتهم طاقة فكرية وأدبية كبيرة استطاعوا بها تطوير النثر العربي من ناحية الألفاظ والمعاني.

- أنّ نثرهم جاء انعكاسا لثقافتهم المزدوجة ولاستعدادهم العقلي التي هيّأته له بيئة الحجاج والمناظرة.

- أمّا شعرهم فلم يرق إلى منزلة نثرهم ولم يمثّل خصائصهم وثقافتهم لذا لم أتطرق إليه.

- فكر المعتزلة واسع الأغوار يعدّ ذخرا في تاريخ أمّتنا واجتهادا لعلمائها، زاوج بين الدين واللغة من جهة، وبين الدين والعقل من جهة أخرى.

خـــاتمة :

في نهاية الدراسة خلصنا الى أن الفكر الاسلامي كان واسعا في أغواره ونشاطه الديني والفلسفي خاصة في العصر العباسي بفضل علماء البلاغة ومناظروا الفلسفة الاسلامية ومجادلتهم لأهل الملل والنحل من عرب وعجم . ولعل المعتزلة التى عرفنا سبب تسميتها ومن أس مبادئها وأهدافها تعد من أبرز وأقوى الفرق الكلامية التي اعتمدت الغفل حكما وامنت بالتنوع والاجتهاد.

لهذا فقد مكنتني هذه القراءة المتواضعة من الوقوف على نشاط هؤلاء المفكرين وتاريخ نشأتهم وكذا ماقدموه للغة والبلاغة من اضافات وانجازات ومؤلفات لازالت الى يومنا هذا مرجعا للباحث والدارس . فبيئة المعتزلة شكلت مع الجبرية والأشاعرة فكرا اسلاميا وفلسفيا بفضل اللغة والبلاغة، فرغم اختلاف هؤلاء في وجهات نظرهم الا أن اللغة العربية تبقى أساسا وأداة وظفها علماء الكلام. ولا ننسى أيضا

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

موقفهم من الدين فقد جعلت هذه الفرق النص القراني محط اهتمامها ومنطلقا لدراستها.وأنا ادعوا الطلبة التعرف أكثر على الفكر الاسلامي خاصة الدين والفلسفي.

قائمة المراجع :

1- باللغة العربية

–**أبو بكر أحمد** بن الخطيب البغدادي ، سنة 1931،تاريخ بغداد طبع بالقاهرة

–**أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ** ،1914، البيان و التبيين تحقيق أحمد زكي طبع بالقاهرة ، الطبعة الأولى .

– **أحمد بن يحيى ابن المرتضى** ، سنة 1979، المنية و الأمل في شرح الملل والنحل ، الناشر دار الفكر ، .

– **أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري**، كتاب المعارف تحقيق الدكتور شروت عكاشة ، دار المعارف الطبعة الرابعة.

–**ابراهيم بن محمد الباجوري** ،سنة 1955 حاشية الباجوري على السنوسية ، شركة مصطفى البابى الحلبي و أولاده ، القاهرة مصر 1955.

– **جابر عصفور**،سنة 1992 ، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي ، المركز الثقافي العربي بيروت الطبعة الثانية .

– **الشريف المرتضى**، سنة 1907 ،علم الهدى علي بن الحسين ، أمالي السيد المرتضى في التفسير والحديث والادب ، طبع بالقاهرة ، الطبعة الأولى.

– **عبد الحكيم بلبع** ،سنة 1962، أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع هجري ، دار النهضة مصر للطبع و النشر ط2 .

– **عبد العزيز حمودة** ،سنة 2001، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية ،مطابع الوطن الكويت .

– **عبد الله العروي**،سنة 1994، العقل العربي المعاصر ،بيروت منشورات المركز العربي .

_ **محمد حسين الذهبي**، سنة 2000، التفسير والمفسرون_ مكتبة وهبة ، القاهرة .

_ **محمد المالكي**،سنة1996 ،دراسة الطبري للمعنى من خلال تفسيره جامع البيان عن تأويل آي القرآن منشورات وزارة الأوقاف مطبعة فضالى المغرب.

– **محمد هيثم غرة**،سنة1991 ، مجلد واحد ،البلاغة عند المعتزلة دار الكتب الوطنية.

_ **محمد بن علي بن الجوزي أبو الفرج**، مناقب الامام أحمد بن حنبل، المحقق عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر 1409.

_**هائم ابراهيم يوسف**،1993. أصل العدل عند المعتزلة، دار الفكر العربي.

_ **ياقوت الحموي**،1936 ، معجم الادباء ج 19 مطبوعات دار المأمون القاهرة .

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

2- باللغة الاجنبية :

- Alexander Rosskeen Gibb Hamilton, A. R. Mohamed, anisme, British1955
-Chorter Incy Clopeadia of Islam, Byden, **Gibb, H. A. R., Kramers, J. H.** 1961

المقـــالات :

_ مقال **الأستاذ حمادي ذويب** قراءة الاعتزال من منظور الأفية الثالثة: ،www. Mominoum.com 2017

مجـــلات :

- **وليد جبار اسماعيل نعمان العبيدي**، الفكر اللغوي عند المعتزلين كلية الامام الاعظم نينوي قسم أصول الدين.
- Academic sientific journals