

Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human
and Social Sciences



مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية
والاجتماعية

EISSN: 2253-0363
ISSN : 1112-9751

جمالية اللغة في النص الشعري الجزائري المعاصر: قراءة في الظواهر التركيبية و
الظواهر فوق التركيبية

**The aesthetic of language in contemporary Algerian poetry: Reading in
synthetic and ultrasynthetic phenomena.**

وسيلة مرباح wassila merbah

أستاذ محاضر "أ"، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، معهد الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي
lecturer professor "A", University Center Abdelhafid Boussouf Mila, Institute of Letters
and Languages, Department of Arabic Language and Literature
merbah.wassila@centre-univ-mila.dz

تاريخ القبول: 2022-03-27

تاريخ الاستلام: 2021-10-22

المخلص:

تعالج هذه الدراسة موضوع اللغة الشعرية في النص الشعري الجزائري المعاصر، باعتبار أن التجربة الشعرية تجربة لغة، وأن أولى مميزات الشعر استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية تربط عناصرها علاقات داخلية، تأخذ هذه العلاقات في الشعر معايير خاصة، لتؤدي وظيفة واعية كثيرا ما اقترنت بالجمالية والإثارة، ولهذا فإن تفاوت النصوص يكمن في كيفية اختيار اللفظ والقدرة على حسن توظيفه، والمهارة في تشكيله.

وتهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على الظواهر التركيبية و الظواهر فوق التركيبية في النص الشعري الجزائري المعاصر، والكشف عن خصائصها الجمالية، وبعد معالجة الإشكال المطروح توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج أهمها: الانزياح التركيبي وآلياته أحد أهم أساليب الإثراء اللغوي والتكثيف الدلالي، يشغل عليه النص الشعري بهدف الحد من الحضور، والسعي إلى تغييب الدلالة الأمر الذي يستوجب تحفيز الذهن، وتبئير المعنى. كما أن للظواهر الصوتية فوق التركيبية أثر بارز في توجيه الدلالات، والتفاضل فيما بينها والتمييز بين المناسب منها والأنسب .

الكلمات المفتاحية: اللغة الشعرية، النص الشعري، الانزياح، التنعيم، النبر

Abstract:

This study dealing with poetic language in contemporary Algerian poetry. Considering that the most important feature of poetry is the special use of language their elements are linked to unfamiliar criteria, to play an aesthetic role, Therefore, the difference in text is based on the way the word is used and good selected.

The aim of this study is to learn about synthetic and ultrasynthetic phenomena in contemporary Algerian poetry, After studying the forms, the study found the following results: The deviation is one of the most important tools of semantic condensation, It aims to conceal the meaning of the text, deepen the meaning, Ultrasynthetic phenomena also play a prominent role in determining the connotations of the text, The difference between them and the distinction that is appropriate and most appropriate.

Keywords The poetic language ,The poetic text, The deviation, The tune, The tone .

والصدمة، والخلخلة وكسر بنية التوقعات، وعلى مستوى التركيب حيث يمارس النص كل شعائره المنحرفة، فيبجح كسر البنية أو خرقها بحذف أو تقديم أو تأخير...

إن الحديث عن اللغة الشعرية في منجز شعري ما يقتضي الحديث عن طاقاتها الإبداعية، ومستوياتها التركيبية وظواهرها الأسلوبية أي صورة اللغة المتحققة في شعر هذا الشاعر، وهي صورة تتميز عن غيرها من الصور بسمات كثيرة، كالمعجم اللغوي، والطريقة الخاصة في بناء الجمل،

مقدمة:

بما أن القصيدة الحدائية تعد تجربة لغوية جمالية، فإن تشكيلها الجمالي لا يبرز إلا من خلال حملتها الجمالية والدلالية للغة الشعرية، ويتجلى التكثيف اللغوي على مستويين، على مستوى الكلمة في استعمالها الإيحائي ونقلها إلى سياقات جديدة غير معهودة، فيحدث التوتر النصي والتكثيف الدلالي، وتتسم اللغة حينها بالانحراف والفجوة

وللقيام بهذه التحولات لا بد من تقدير عناصر محذوفة غائبة عن ظاهر الصياغة¹.

ويعد الحذف بمثابة فرصة يتركها المؤلف للقارئ ليساهم معه في عملية التأليف فيشاركه خياله وفنيتته وإحساسه، وهو بهذا الدور يجد المتعة المبتغاة منه.

ومما يقع فيه الحذف على السلسلة الخطية للجملة حذف المسند إليه في الجملة الاسمية، وممكن الجمال في حذف المسند إليه في الجملة الاسمية "هو أننا حين نحذف المبتدأ من العبارة إنما ندعي أن ذلك المبتدأ حي في ذهن المخاطب، ومعلوم، ولسنا بحاجة إلى أن نورده مرة أخرى"².

ومن أمثله نورد هذا النص لنور الدين درويش الذي يقول فيه³:

في الشارع المهجور أسئلة مريرة

وعلى امتداد الجرح قافلة مطاعة

_ من أنت فينا ؟

قلت طفل ضيع الدنيا و أخراه وضاع

_ عما تفتش ؟

قلت أبحث عن بريق النجمتين

_ أأنت فرد في المدينة؟

قلت فرد في رؤاي'

إن تشكل الخطاب على هذا النحو مجردا من الضمير " أنا " يومئ إلى عدة قراءات، أولها: أن المتكلم معروف لدى المتلقي

لا يحتاج مع هذه المعرفة أن يعرف نفسه بالضمير "أنا"، فإسقاطه من الخطاب والاكتفاء بالأخبار (طفل، فرد) ضَمِين حضور المتكلم، ولو كان الضمير موجودا لاتخذ الأمر شكل الادعاء، والمعروف لا يعرف، وثانها: لو صرح الشاعر بالضمير "أنا" لوضع الخطاب في إطار محدد، تكتمل فيه الجملة إسناديا ووظيفيا، ولكن مضمون الخطاب يوحي بالطلاقة والانفتاح، لأن الضياع والتيه يهيكلانه، وبذلك يتفق الأسلوب

والربط بينها وسوى ذلك كثير، وهي السمات التي تكون الأسلوب، باعتباره بنية مكونة من عناصر شتى تتأزر متفاعلة لتحقق شكل المعنى، والأسلوب لا يتوقف هنا فحسب بل هو جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصية لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا.

وفي ضوء ما تقدم سوف نحاول دراسة اللغة الشعرية في نماذج شعرية جزائرية معاصرة، وكشف بعض مميزات الفنية، وخصائصها الأسلوبية، وأثارها الجمالية، وذلك بالوقوف على محورين أساسيين هما: الظواهر التركيبية، والظواهر فوق التركيبية.

انطلاقا من هذين المستويين للغة ستحاول هذه الدراسة الوقوف عند آليات التشكيل اللغوي، وكشف بؤرها الدلالية، بالإجابة عن الإشكالية الآتية:

كيف تشكلت اللغة الشعرية في النص الشعري الجزائري المعاصر؟ وما هي آليات التكتيف الدلالي؟

المحور الأول: الظواهر التركيبية:

أولا- الانزياح التركيبي:

يعد الحذف، والتقديم والتأخير، والالتفات، من أهم الخروقات التي تطرأ على السلسلة اللسانية العادية، فتحدث بذلك تجاوزا على المستوى النحوي، ومتعة على المستوى الأسلوبية، وسنبرز هذه الانزياحات في مستوياتها على النحو الآتي:

1- الحذف:

يعد الحذف من أبرز صور الانزياح التركيبي، لأنه عبارة عن إسقاط أحد عناصر البناء اللغوي، قد يكون مسندا أو مسندا إليه "ويؤدي [هذا الإسقاط] إلى عدول النسق التعبيري عن الاستعمال المألوف، بحيث إذا تعاملنا مع العبارة التي تشمل على جزء محذوف نرى هناك خلافا واضحا خلافا لما هو معهود يحكم به العقل أو السياق أو مقتضيات اللغة، ولا يمكن تجاوزه إلا باستكمال العنصر المحذوف (...). ومن ثم لا بد من البحث فيما وراء ظاهر الصياغة، والوصول إلى صورتها المثالية أو بنيتها العميقة التي تحمل أصل المعنى،

مع مقصدية النص ليتحقق البعد الشعري المطلوب والإفادة الفكرية المرتجاة.

وفي نص آخر يحذف الشاعر المسند فيقول⁴:

أيها الشاهد العدل حلفتك الآن بالله فاشهد

على غربي وضياع البلد

دمي...

كلما صحت جاؤني الظل: وحدك تبحت عن نجمة

لا سواك هنا ،

لا أحد

أن تصدقه الشعوب.

إن الحذف في هذا المقطع يتفق مع الإشارات التي مهدت له في سياق الأسطر الأولى وهي إشارات التعجيز والتينيس (الشمال # الجنوب)، (الحلول # سلطان كدوب)، ولتكثيف هذا السياق التعجيزي عمد الشاعر ممارسة فعل الاختزال على مستوى اللغة ليحقق بدوره استحالة تحقيق الوعود والأمال على مستوى السياق، ولعل الشاعر أسقط جملة " ضرني" في السطر الرابع من التركيب بغية تعددية الدلالة وانفتاح الخطاب على آفاق غير محدودة، لأن التحديد يجر النص إلى الانغلاق على نفسه، وسياق هذا النص يتطلب مشاركة القارئ بتأويلاته ليعمق إشارات الخطاب.

2- الالتفات:

تحدث البلاغيون العرب عن الالتفات مبكرا، وإن اختلفت تسميته عندهم، فقد عرض له "ابن وهب" تحت اسم "الصرف"، وسماه "قدامة بن جعفر" "الالتفات"، وجعله أقرب إلى مفهوم الاعتراض⁶، كما عرض له "ابن جني"⁷ وأفاض فيه (ابن الأثير)، معرفا إياه بقوله: "وحيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض، أو غير ذلك"⁸، وقسمه إلى ثلاثة أقسام⁹:

1- الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة.

2- الرجوع من الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر.

3- الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي.

وهذا الفهم يصبح الالتفات أسلوبا يعطي النص حيوية تساعد على إبراز رؤى خلاقة عند المبدع، ويساهم أيضا في إغناء النص دلاليا وجماليا، ونظرا لهذه الأهمية عني به نص نور الدين درويش، فبرز في خطابه الشعري بأنماط مختلفة، كالانتقال من الغيبة إلى الخطاب، أو التحول في الأزمنة من

يجيء هذا الحذف (حذف الخبر)، لا أحد ... في قطعة تشكل حديثا داخليا للنفس، تمثل محاولة من الشاعر للخلاص من هواجس الخوف والتشبث بالأمل، كونه يعاني ألما خارجيا وداخليا بان، فالألَم الخارجي يتمثل في الخوف من الآخر، والداخلي انعكاس لهذا الألم على شكل خواطر نفسية ذات حس توجسي، ويساند الحذف هنا هذا الحوار الداخلي (المونولوج) ليبرز دلالات مختلفة.

إن الأصل في العبارة أن تكون على هذا الشكل (لا أحد هنا) أو (لا أحد موجود) لكن الشاعر أراد أن يطلق العبارة ولا يقيد رغبتها منه في بيان حالة التشرذم والتشتت التي لا طاقة للخبر في هذا الموقف أن يعبر عنها، والسر في جمال هذا الخروج عن القاعدة التركيبية العادية أن الشاعر نقلت إلى حاله فعلا، فهو لا بد حاول الإخبار ولم يستطع، فإنك أيها المتلقي حاول إن استطعت، فتعرف بذلك حال مخاطبك من غير إخبار.

وفي نص آخر يسقط الشاعر المسند والمسند إليه معا فيقول⁵:

فلما تفتش يا صديقي عن شمالك في الجنوب

ولما تفتش عن حلولك عند سلطان كدوب

ما ضرني أن يكذب السلطان ،

لكن

يا قلب اختر من تشاء
احرقهما إن شئت
احرق ما تبقى منها
أو شئت فاحرقني.

الماضي إلى الحاضر، أو الإخبار عن الماضي بالمستقبل، مشكلا بذلك صورا انزياحية أسهمت مع الظواهر الأسلوبية الأخرى في تغذية الإحساس الجمالي وتقويته، ومن أمثله قوله في قصيدة "الحب والنار"¹⁰:

بكي صاحبي

ضمني وبكى مثل طفل صغير

إلى أين تذهب والنار في أوجها؟

لم أجهه ابتسمت،

مددت يدي للوداع

مددت يدي كي أصفح فيه البراءة والحب

لكنه ضمني وبكى.

نلاحظ في هذا النص أن الالتفات حدث على عدة مستويات، فقد تحول الخطاب من الماضي إلى المستقبل، والتفت من الغيبة إلى الخطاب، وانتقل من الماضي إلى الأمر، أما في تحوله من الماضي إلى المستقبل، فإن الشاعر يريد أن ينبه أن المستقبل من صنع الماضي، فإذا تشتت القلوب، وتبعثرت النوايا، فلا عجب بعد ذلك من أن يسود الحقد والكره و التنازع، وعندما التفت النص من الغيبة إلى الخطاب فإنه أظهر دلالة اليأس، فبعد أن أنهكت الذات من حدة الشتات والتشطر (وانقسم الفؤاد) يتحول الشاعر إلى الخطاب (يا قلب اختر، احرقهما، احرق، احرقني)، وفي تترى مشتقات (الحرق) تأكيد على القنوط. وفي التفات الشاعر عن الفعل الماضي إلى الأمر، توكيد للفعل في نفسه، فبعد أن يأس الشاعر من تحقق الوحدة والألفة بين الجميع، التفت إلى ذاته التي لم يستثنها من العقاب أيضا.

المحور الثاني: الظواهر فوق التركيبية:

إذا كان "ريفاتير" قد أشار إلى الدوافع التي تجعل الكاتب يلجأ إلى تجاوز الإجراءات اللسانية في سلسلتها الخطية العادية، ومن بينها "المراقبة" ورأها الإجراء الوحيد الموجود رهن إشارة المسن عندما يريد أن يفرض تأويله الخاص لنتاجه الأدبي son poeme ، وبالمراقبة يمنع المسن القارئ من أن يستدل أو يتوقع أي سمة مهمة، لأن التوقع يمكن أن يؤدي إلى قراءة سطحية، بينما سيجيز عدم التوقع على الانتباه، عندئذ ستتوافق شدة التلقي مع شدة الإرسالية، فإننا سنحاول إبراز أهم الاختيارات فوق التركيبية في نماذج شعرية جزائية، واستقراء آليات تشكيلها، ومدى استطاعتها مباغته المتلقي وكسر أفق توقعه.

تعد الظواهر الصوتية فوق التركيبية وسائط إنجازية تستوجب تخطي حدود النظام الصوتي التركيبي لتتأني الفاعلية الأدائية للسلسلة الكلامية، لذلك لا يمكن أن

يتناوب في تشكيل هذا النص ضميران هما: هو- أنا، وقد أدى التقابل بين (الغيبة # والمتكلم) على المستوى التركيبي، إلى التقابل بين (البكاء # والتبسم) على المستوى الدلالي، فقد تجلت دلالة البكاء مع "الهو" الذي بدا ضعيفا يتوسل المساعدة والحماية، متشيعا للهروب غير قادر على المواجهة، ولأنه كذلك فهو "صغير"، ثم ينتقل الشاعر إلى خطاب آخر يسنده إلى ضمير المتكلم المفرد "أنا" وقد أظهره متفائلا متبسما، وأكثر من ذلك شجاعا غير ممارس للوداع لكنه قادر على تقبله، والذات بهذه المواجهة فهي "كبيرة"، وبهذا يكون الالتفات قد حقق نوعا من المقابلة التي تبدو على هذا الشكل: هو هارب فهو صغير # أنا مواجه فأنا كبير.

وفي نص آخر يلتفت الشاعر من الماضي إلى الأمر وينتقل من الماضي إلى المستقبل ولا شك أن هذه التحولات تقتضي فائدة، التي هي غاية الانتقال من أسلوب إلى آخر، غير أنها لا تخضع لقاعدة ثابتة، تجعلها صالحة لكل التفات، وإنما للسياق أهمية كبرى في بيان قيمة كل التفات، وهذا ما نتبينه في قول نور الدين درويش¹¹:

وانقسم الفؤاد

الصاعد، ويستعمل النسبي الهابط للإثبات غير المؤكد ومن ذلك التحية والكلام التام، وتفصيل المعدودات، والنداء، وما عبر به عن فكرة مكمله لكلام سابق مباشرة، والاستفهام بغير هل والهمزة، أما إذا كان الاستفهام بهل والهمزة، أو بلا أداة فالمستعمل النسبي الصاعد، ويستعمل السليبي الهابط في تعبيرات التسليم بالأمر وعبارات الأسف والتحسر، فإذا كان الكلام تمنيا أو عتابا فالمستعمل السليبي الصاعد.¹⁷

ولعل من الأمثلة التي توضح دور التنغيم باعتباره ظاهرة صوتية فوق تركيبية في إجلاء وإظهار صور المشاعر والأحاسيس من غضب وأمل وألم وتأثر وانفعال ما ورد في قصيدة "يوسف" ليوسف شقرة¹⁸:

يا قدسية الأنام

يا رسم الإله،

وحرقة الأهات

يا وجهنا المبعثر،

كما التاريخ

العابث بالأوراق،

والزعامات.

تصدّر هذا المقطع الشعري في أسطره الثلاث الأولى بنغمة النداء "يا قدسية، يا رسم الإله، يا وجهنا، ويمتلك النداء من الناحية التنغيمية قدرة تعبيرية عالية تتميز بالشدة، والحدة، والطول، وبتعاضد هذه العناصر تشكلت صور فوق تركيبية محملة بشحنات شعورية مكثفة بدلالات الذاكرة، والضياح، والعبث بالانتماء، لتتناسب مع أسلوب النداء الذي انحرف عن وظيفته الحقيقية وهي التنبيه، إلى وظيفة أخرى وهي الندبة، بنغمة نسبية هابطة متناسبة مع سياق القصيدة، وهو سياق الحسرة والأسف، وتزداد النغمة هبوطا لتصور لنا مشهدا عبوسا أكثر حسرة "يا وجهنا المبعثر كما التاريخ..."، لترسم ما في الكلام من أسى فضيع وحسرة لا تتحمل.

وتواصل الأصوات فوق التركيبية توالها في هذه القصيدة بنماذج تنغيمية متباينة بين الصعود والهبوط، وموازين صوتية إيجابية ونسبية وسلبية:¹⁹

هل نكتب خيبتنا في "غزة"

هل نقطع أصابعنا،

الخائنات

تشكل في هذا المقطع الشعري صورة فوق تركيبية ذات تنغيم إيجابي صاعد، ناتج عن الاستفهام بأداة "هل"، وهو

تجاوز القيمة اللسانية التي تؤديها هذه المقاطع عبر متاليات الكلم من خلال وظائفها التعبيرية والانفعالية والإيقاعية كما سنوضحه فيما سيأتي:

أولا: التنغيم:

يعد التنغيم من الظواهر الصوتية فوق التركيبية وآلية من آليات التكتيف الدلالي، ويعرف بأنه: "درجة الصوت التي تصدر عن المتكلم وتتحكم فيها آلة داخلية هي الأوتار الصوتية (شدة أو ضعفها) فتجعل الصوت شديدا أو ضعيفا حسب كمية الهواء الخارج عبر تلك الأوتار، وشدته أو ضعفه عند احتكاكه بها"¹² هذا من الناحية الفيزيائية، أما من الناحية التشكيلية فهو عبارة عن "الصور العامة التي تتمثل في مجموعة النغمات التي تشمل نوع خاص من أنواع الحديث اللغوي"¹³.

ويستخدم التنغيم في اللغات "للدلالة على المعاني الإضافية كالتأكيد والانفعال والدهشة والغضب"¹⁴.

ويرى تمام حسان أن التنغيم العربي يمكن تقسيمه من وجتي نظر مختلفتين "إحدهما شكل النغمة المنبورة الأخيرة في المجموعة الكلامية، والثانية هي المدى بين أعلى نغمة وأخفضها"¹⁵، فأما من الوجهة الولى فينقسم إلى قسمين:

1- اللحن الأول الذي ينتهي بنغمة هابطة.

2- اللحن الثاني الذي ينتهي بنغمة صاعدة.

وأما من الوجهة الثانية فينقسم إلى ثلاثة أقسام:

1- المدى الإيجابي.

2- المدى النسبي

3- المدى السليبي

فمجموع التقسيمات إذا يقع في ستة نماذج تنغيمية مختلفة هي:

1- الإيجابي الهابط.

2- الإيجابي الصاعد.

3- النسبي الهابط.

4- النسبي الصاعد.

5- السليبي الهابط.

6- السليبي الصاعد.¹⁶

ولكل من هذه النماذج استعمالات، فالنموذج الإيجابي الهابط يستعمل في تأكيد الإثبات، وتأكيد الاستفهام بكيف وأين ومتى وبقية الأدوات فيما عدا هل والهمزة، أما إذا كان الاستفهام بهل أو الهمزة فإن النموذج المستعمل هو الإيجابي

وفي سياق آخر مضمع باللوم والتأسف، وبأداة تنغيمية فوق مقطعية، وبنموذج سلمي هابط يقول يوسف وغليسي:²¹

تساءل أبناء أمي حيارى
غداة رأونا ندافع عن عرضها
ولما تساءلت عن سر امرأة
من بلادي
على الآخرين توزع فتنها
قيل لي:

"لكم دينكم ولها دينها"

إن مشاعر الغيرة والأسف في هذا النص متلازمة مع الموازين التنغيمية المنبعثة من أصداء ظلية لصورة ما ورائية تفرض حضورها خلف أصوات فوق مقطعية، وبأسلوب التعجب المغيب الأداة "وتنغيم التعجب متذبذب بين ارتفاع وانخفاض، يكون الارتفاع في البداية وما قبل الآخر، ويكون الانخفاض في الوسط والنهاية"²²

لنقرأ صورة مهتزة يتصارع فيها السواد والبياض، اهتزاز الأصوات النغمية بين ارتفاع وانخفاض، في ظل تزعزع النوايا واختلال المعطيات وأنانية الاستحواذ.

وبنغمة سلبية صاعدة تتجلى لنا صورة ميتاتركيبية متجاوزة الممكن إلى اللاممكن، محاطة بسياق التمني، يقول يوسف وغليسي:²³

أه لو يهجر العقل رأسي..

يسافر في اللاحدود..

ليته يفلت الآن مني،

وبعد انتهاء الحوار

يعود

يصور هذا النص جوا داخليا متأزما انعكس على محيط المساحة الورقية التي اسودت ظاهرا بتوالي الأسطر الشعرية، وتترى الملامح الصوتية غير التركيبية من تنغيم بالتعجب، و بالتمني، وغيبا بصورة ورائية منفصلة وبمؤشر سلمي صاعد متناسب مع أهات داخلية، عتبها "الجنون"، وتفصيلها بعد "الحوار" ستعود.

ثانيا: النبر:

يعد النبر مكونا صوتيا فوق مقطوعيا "وسميت بذلك لكونها لا وجود لها مستقلة عن الكلام، ولا يمكن التعبير عنها أو تمثيلها عن طريق الكتابة إلا برموز غير لغوية"²⁴ يندرج ضمن منظومة صوتية وظيفية تساهم في إحداث تعميق الأثر

استفهام انزاح عن غرضه الحقيقي وهو طلب المعرفة، ليؤدي وظيفة أخرى وهي الحسرة على الفقد بعد العطاء، وعلى الخسارة بعد التمكين وعلى الفرقة بعد الألفة.

وفي زخم هذه الصور الانفعالية ذات الموجات النغمية المتفاوتة تعترض تنغيمات تتباين عما اعترضتها كما في قوله:²⁰

لا تتعجبي..

يا من كنت ملهمتي

من أحزاني..

ومن وخراتي

إني لقلتك..

حين اختفى صوتي..

من صوتي

وتاه في البطولات

فأنت ملاذي..

والسما قاتمة

وأنت حماي مني..

ومن سماواتي

أنا ضائع في ذاتي..

ولذاتي

أكتئبي القصائد..

أم هي آخر الطرقات

أم تحيا وأحيا مثلما العنقاء

يضم هذا النص درجات صوتية متتابعة، ومتفاوتته في الآن ذاته، لتعكس صورة الذات الشاعرة وهي ناهية، ومعتزضة، ومستفهمة، بنغمات متوسطة ثم قوية لتصل إلى الضعف، وبنموذج إيجابي صاعد في نغمة النهي "لا تتعجبي"، وبنغمة هابطة في تأكيد الإثبات "إني لقلتك، فأنت ملاذي، أنت حماي"، وبنموذج إيجابي هابط، تتلوها نغمة اهتزازية صاعدة ذات نموذج إيجابي صاعد ناتج عن الاستفهام بالهمزة "أكتئبي".

وبالرغم من تترى هذه النغمات الصوتية فوق المقطعية المتوارية خلف المكتوب إلا أنها مفعمة بمدلولات أكبر من أن تحتويها الطبيعة الفيزيائية للحروف، إلا أنها تشكل في وعي المتلقي صورا ما ورائية دالة على الانتماء المحفور والهوية المتوارية، فالذات الشاعرة منشطرة ومتصارعة، لا تكاد تعثر عن ذاتها لولا نداء الملاذ، والإلهام الذي منحها الثقة في نواة كينونتها لتنبعث وتتجدد.

والنبر يقع في العربية على المقطع الطويل المغلق، فإذا لم يكتم في الكلمة مقطع من هذا النوع، غلب وقوعه على ما يأتي:

1- المقطع الثاني من الأخير نحو: استعان (اس/ت/ع/ن).

2- المقطع القصير إذا لم يسبق بشيء قبله مثل (ك/ت/ب).

3- المقطع القصير إذا سبق بمقطع قصير مغلق نحو: (يك/ت/ب).

4- على المقطع الثالث من الأخير بشرط أن يكون قبله طويل مفتوح نحو: (قا/ت/لو/هم).

5- إذا كانت الكلمة من مقطع واحد نحو بان وقع النبر على الحركة الطويلة وهي هنا الألف.

6- إذا انتهت الكلمة بمقطع طويل مغلق أو قصير مزدوج الإغلاق، وقع النبر عليه نحو "نس/ت/عين.

وبحسب ما سبق ذكره سنحاول تحديد مواضع النبر في نصوص شعرية مختارة من المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة، ونرصد صورها الانفعالية، والتعبيرية وكذا قوتها الإنجازية.

ويعد النبر من آليات تشكل الصورة الميتاتركيبية، وأبرز أنواع النبور تلك التي تقع على حروف المد ضمن المقاطع الطويلة المفتوحة منها والمغلقة، وتحمل هذه المقاطع النبرية شحنات صوتية ضاغطة، ومراكز دلالية ظاهرة وغائرة، تتمخض عنها صوراً غيبية شديدة الحضور، من ذلك قول مصطفى الغماري³¹:

يا قدس والراكضون اليوم زوبعة

من الظنون تلوك الصممت..أواها

تسكعت ودموع الزيف دمعتهما

وحشرجات الزمان المر مأواها

ورعشة (الأوف) كم تختال أخيلة

تصحو.. ويغفو على حلم ندا ماها

القاتلون رموز الفتح صاهلة

والصالبون على الأيام ذكراها.

مركز السياق في هذا النص في مطلعته، مع المقطع فوق التركيبي "يا"، بما يمتلكه من صائت مدّي، له كامل القدرة على إنجاز النبر ذو المقطع الطويل، وهذا ما هيأ النص ليتناسل مقاطع نبرية منتشرة

الأدائي للخطاب المنطوق يستوجب الضغط الفيزيولوجي كشرط أساسي لتحقيق البعد الإنجازي للمكون النبري، إذ تتكشف المقاطع المنبورة في "شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة"²⁵.

وضمن هذه العلاقة القائمة بين ظاهرة النبر وفعل الضغط، تبرز المقاطع المنبورة "أوضح في الأسماع من غيرها"²⁶، وذلك لن "النبر هو نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد، فعند النطق بمقطع منبور، نلاحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط، إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطاً كبيراً، كما تقوى حركات الوترين الصوتيين ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحاً بتسرب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سمة الذبذبات، ويترتب عليه أن يصبح الصوت عالياً واضحاً في السمع"²⁷.

والثابت في مفهوم النبر أنه: "تركيز كمي على أحد الأصوات أو المقاطع في الكلمة قياساً لما قبله أو بعده"²⁸، أو هو "شدة إضافية في الصوت تزداد على أحد مقاطع الكلمة، ويمكن ملاحظة ذلك بوضوح عندما نقارن بين كلمتي كتب، وكتبا، فالنبر في الأولى على الكاف، وفي الثانية على المقطع الأخير "با" إذ عليه المعول في إفادة السامع أن المسند إليه، وهو هنا الفاعل، مثنى"²⁹.

ولا يخلو البروز الصوتي للنبر من فاعلية إيقاعية تندرج ضمن الملامح الصوتية الخاصة (المميزة) التي تساهم في تنظيم وهيكله البنية الصوتية للغة، حينها تصبح للنبر "وظيفة نطقية تتصل بنظام أداء الكلام، أي بتوقيعات المتكلم الذي يقسم الحدث المنطوق إلى أقسام ترتبط بأهمية المقاطع التي يؤديها من ناحية، وبإيقاع تنفسه الطبيعي من ناحية أخرى"³⁰.

موقع النبر:

_ قبل تحديد مواضع النبر يستوجب الحديث عن المقاطع في العربية، وقد حددها إبراهيم خليل بستة مقاطع هي:

1- القصير المفتوح: كالكاف في كتب.

2- قصير مغلق مثل لم في لمتك.

3- طويل مفتوح مثل: كا في كاتب.

4- طويل مغلق مثل بال في استقبال.

5- قصير مزدوج الإغلاق نحو بنت.

6- طويل مزدوج الإغلاق نحو رادّ وقاصّ.

- 2- إبراهيم خليل: مدخل إلى علم اللغة، ط2، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، 2014م.
- 3- أحمد البايبي: القضايا التطريزية في القراءات القرآنية، دراسة لسانية في الصوتيات الإيقاعية، ج2، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2012م.
- 4- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصر والتراث، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.
- 5- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، دط، عالم الكتب القاهرة، 1997م.
- 6- تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، دط، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999م.
- 7- ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طباعة، ج2، ط2، دار نهضة مصر للطبع والنشر، دت.
- 8- عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية، ط2، مكتبة وهبة، القاهرة، 1996م.
- 9- عطية سليمان أحمد: في علم الأصوات (الفونيمات فوق التركيبية في القرآن الكريم، دط، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، دت.
- 10- أبو الفتح عثمان بن جني: المحتسب في تبين شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج1، تحقيق: علي النجدي، دط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1386هـ.
- 11- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، دت.
- 12- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1974م.
- 13- محمود صلاح زكي أبو حميدة: البلاغة والأسلوبية، دط، جامعة الأزهر، القاهرة، 2007م.
- 14- مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- 15- يوسف شقرة: اليوسفيات، دط، دار الحكمة، الجزائر، 2007م.
- 16- يوسف وجليسي: تغريبة جعفر الطيار، ط1، جسور للنشر، الجزائر، 2013م.

المواقع الإلكترونية:

- رضا زلاقي: التنغيم في اللغة العربية- رؤية فيزيائية
 revue.umtو، تاريخ التصفح: يوم 10 أكتوبر 2021م، الساعة:
 13:00.

على كامل الأسطر الشعرية، خاصة الطويلة المفتوحة منها والمغلقة، والأبرز منها المزدوجة "الراكضون، الظنون، حشرجات، الزمان، القاتلون، مأواها، أوها، نداماها"، فالمقطع المزدوج (ص ح ص ص) في نهاية الكلمات السالفة الذكر هي الأثقل نبأ والأبرز في المقطع من النبور الأخرى، فكان النبر بذلك مكوناً فوق تركيبياً لصورة ميتاتركيبية تجاوزت الحضور البراني متسريلة الطاقة الجوانية للضغط النبري، وبتلاحم الكثافة النبرية والحمولة المعنوية في هذا النص، تشكلت الصورة الانفعالية للذات الشاعرة، وتعرزت الإثارة الشعورية لدى المتلقي.

ومن هنا تبرز أهمية النبر في توضيح المعنى المقصود، توجيه القدرة الذهنية لدى المتلقي لتنتفح على التأويل وكشف المضمّر.

خاتمة:

قدمت هذه الورقة البحثية قراءة لبعض الظواهر التركيبية، والظواهر فوق التركيبية في بعض النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، والوقوف على الطاقات التعبيرية التي تخفيها بعض الاستعمالات التركيبية وفوق التركيبية، فخلصنا إلى النتائج الآتية:

- الانزياح التركيبي وآلياته أحد أهم أساليب الإثراء اللغوي والتكثيف الدلالي، يشتغل عليه النص الشعري بهدف الحد من الحضور والسعي إلى تغيير الدلالة الأمر الذي يستوجب تحفيز الذهن، وتبئير المعنى.
- للظواهر الصوتية فوق التركيبية أثر بارز في توجيه الدلالات، والتفاضل فيما بينها والتميز بين المناسب منها والأنسب.
- إن تغيير النغمة أثناء الأداء الكلامي أمر يتوقف عليه تكثيف الوظائف الدلالية.
- للنبر مراكز قصدية تستوجب الضغط النبري ومنه التكثيف الدلالي.

قائمة المراجع:

الكتب:

- 1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، دت.

الهوامش:

- 1- محمود صلاح زكي أبو حميدة: البلاغة والأسلوبية، جامعة الأزهر، القاهرة، دط، 2007م، ص 117.
- 2- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصر والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998م، ص 172.
- 3- الديوان: ص 98.
- 4- الديوان: ص 67.
- 5- المصدر نفسه: ص 36.
- 6- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص 150.
- 7- أبو الفتح عثمان بن جني: المحتسب في تبين شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج 1، تحقيق: علي النجدي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1386هـ، ص 145.
- 8- ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبابة، ج 2، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط 2 دت، ص 167.
- 9- المصدر نفسه: ص ص 181، 168.
- 10- الديوان: ص 19.
- 11- الديوان: ص ص 104، 105.
- 12- عطية سليمان أحمد: في علم الأصوات (الفونيمات فوق التركيبية في القرآن الكريم، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، دط، دت، ص 291.
- 13- نفسه، ص 291.
- 14- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب القاهرة، دط، 1997م، ص 366.
- 15- تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلومصرية، دط، 1999م، ص 164.
- 16- ينظر تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، سبق ذكره، ص 165.
- 17- ينظر: نفسه، ص 169.
- 18- يوسف شقرة: اليوسفيات، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2007م، ص 50.
- 19- يوسف شقرة: الديوان، ص 50.
- 20- نفسه: ص 51، 52.
- 21- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، جسور للنشر، الجزائر، ط 1، 2013م، ص 77.
- 22- رضا زلاقي: التنغيم في اللغة العربية- رؤية فيزيائية revue.ummo.dz، ص 79.
- 23- يوسف وغليسي: الديوان، ص 74.
- 24- إبراهيم خليل: مدخل إلى علم اللغة، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط 2، 2014م، ص 166.
- 25- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1974م، ص 220.
- 26- عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 2، 1996م، ص 216.
- 27- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلومصرية، ط 5، دت، ص 169.
- 28- إبراهيم خليل: مدخل إلى علم اللغة، سبق ذكره، ص 166.
- 29- نفسه: ص 167.
- 30- أحمد البايبي: القضايا التطريزية في القراءات القرآنية، دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية، ج 2، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2012م، ص 75.
- 31- مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 22.