

## الجملة في شعر أبي قاسم سعد الله من خلال ديوانه (النصر للجزائر)

ط. إكرلف نزيهة/المشرف أ.د بسناسي سعاد

### جامعة وهران 1

مما لا شك فيه أن الجملة الشعرية تختلف عن الجملة النثرية لا من حيث طبيعة العلاقات بين عناصر التركيب في الجملة، فذلك أمر تحكمه الضوابط التحويلية والدلالية العامة في سائر النصوص ولكن الاختلاف بينهما يجري في أمور وقضايا أهمها:

1- إن الجملة في الشعر ذات ميزات صوتية، وإيقاعية تفرضها طبيعة الشعر نفسه، لأنّ الشعر يخضع للوزن والقافية وأنه قيل أساسا للإنشاد والتغني به.

2- إنّ الكلمة في الشعر، مع نظيراتها سبقًا أو لحاقًا لها نغم خاص، نحسّه ونشعر به أثناء الترتيم، وترجيح الصوت، وهذا ما يقتضي الترتيم، وترجيح الصوت، وهذا ما يقتضي بعض التغيرات في الأبنية، ولا سيّما في أواخر الأبيات<sup>(1)</sup>.

3- قد يلجأ الشاعر إلى خرق بعض الضوابط التحويلية لإحداث الانسجام الصوتي بين الكلمات وإرضاء متطلبات القافية.

4- للقافية أهمية كبيرة في تحقيق التلوينات الصوتية، المتناغمة بين الأبيات، وبالعودة إلى الديوان يمكننا أن ندرس بعض الأمثلة، يقول سعد الله في قصيدة (الطين) ص: 43 من الديوان:

يا أخي والكون منّا في صراعٍ واصطخّاب ضجّت الرّيح وثار اللّيل وارتجّ الغباب  
نحن من طينٍ ولكنّ حولنا تعوي الذّئاب نحن من طينٍ ولكنّ يؤمنا ظفّر وناب

هل هذان البيتان يشكّلان جملة واحدة؟ أم أكثر؟ ولماذا؟

اعتمادًا على المقاييس المذكورة سابقا لتحديد الجملة، يمكننا القول:

إسنادية، والحكم عليها بجملة واحدة هو أنّها تضمّنت معنى محددًا، يمكن الاكتفاء به والسكوت عنده، وإذا ما حاولنا صياغتها نثرًا

تبيّن لنا ذلك، فنقول: يا أخي نحن من طين والكون منّا في صراع واصطخّاب وقد ضجّت الرّيح، وثار الليل وارتجّ الغباب ولكن

حولنا تعوي الذئاب ويومنا ظفر وناب

- (يا أخي) ← (جملة فعلية بسيطة)، حذف فعلها ونابت عنه ياء النداء

- (نحن من طين) ← (جملة اسمية بسيطة) ← مبتدأ (نحن)، خبر (من طين)

- (والكون منّا في صراع واصطخّاب) ← (ج.ا.ب) ← حال (1).

- (وقد ضجّت الرّيح) (ج.ف.ب) ← حال (2) ← بيان للحال (1)

- (وثار اللّيل) ← (ج.ا.ب) ← حال (3) ← بيان للحال (1)

- (وارتج العباب) ← (ج.ف.ب) ← حال(4) ← بيان للحال(1)

- (ولكن حولنا تعوي الذئاب) ← (ج.ف.ب) ← استدراكية معطوفة (1)

- (ويومنا ظفر وناب) ← (ج.ا.ب) ← استدراكية معطوفة(2)

والأداة(لكن) في هذا السياق تفيد العطف لأنها مخففة من(لكن)، ومعناها الاستدراك وهو نفي ما يتوهم إثباته أو إثبات ما يتوهم نفيه<sup>(2)</sup> والمعنى الثاني هو المقصود منها في البيت، لكن الشاعر يتفاعل مع الكلمات ويضفي عليها ظلالاً من الدلالات تظهر في كيفية ترتيبه للكلمات وما يحدثه فيها من تقديم أو تأخير أو حذف أو تجاوز أحياناً للضوابط التحوية، وفي هذا البيت يلاحظ ما يلي:

-أخذ الشاعر صوت (الباء الساكن) قافية،إلتزمها في الصدر والعجز في البيتين معاً.

-صوت (الباء)وقفي شفوي مجهور<sup>(3)</sup>سلسل المخرج عذب،وهو كثير التشكيل في ألفاظ اللّغة العربية،فأحياناً يقع صدرًا كما في بَرّ، وِبَرّ، وِبْر، ووسطاً كما في كِبْر، وكِبَر، وقَبْر، وثالثاً كما في حلب وعيب وصخب.

-نجد الشاعر قد استعمله قافية في:اصطخاب،وعباب،وذئاب وناب،مسبوفاً بحرف مدّ ليحدث الكمية الصوتية اللازمة،والكمية الصوتية هنا محصورة في الامتداد الصوتي،أو في ما يُعرف بالصّوائت الطويلة<sup>(4)</sup> والصّائت الطويل هنا هو (الألف) .

-تساوي أصوات القوافي في الحركة والسكون

في البيت الأول(الصدر) اص/طخاب ← ص ع ص ع ع ع

(العجز)عُباب ← ص ع ص ع ع ع

في البيت الثاني(الصدر) ذئاب ← ص ع ص ع ع ع

(العجز) ناب ← ص ع ص ع ع ع

وهذا ما أحدث تناغمًا موسيقيًا بينها سببه الباء الساكنة،ولو التزمنا أثناء قراءتها الإعراب لجاءت (اصطخاب)مجرورة و(العُباب)،و(الذئاب)مرفوعتين من غير تنوين،و(ناب)مرفوعة منونة:فيزول التناغم بينها الذي جاء من السكون على أواخرها،"والانسجام بين الأصوات حقيقة واقعة ومظهر من مظاهر الفن والتعبير،ولكننا لا يمكن أن نتجاهل الحقيقة والواقع في دلالة أحوال الإعراب"<sup>(5)</sup>.

والملاحظ أنّ النصوص الشعرية كالنثرية تطرد فيها ظاهرة الإعراب وتنسجم،فكل مرفوع فيها فهو في موقع الإسناد لفظاً أو تقديرًا؛وكل منصوب هو ممّا يقع عليه الحدث أو يجري فيه أو بسببه أو يبيّن حالة وقوعه،وكل مجرور فيها فهو في موقع الإضافة أو المفعولية غير المباشرة،ولكن الشاعر قد يجدو به أحياناً الإلتزام بالنغم الموسيقي الناتج عن الانسجام بين الأصوات إلى مخالفة الإعراب أو النظام الصّري للّغة.

تجاوب الأصوات مع المعاني:

لقد تجاوزت الأصوات مع الدلالات والمعاني ويظهر ذلك في اختيار الشاعر لألفاظ تنتمي إلى حقل دلالي واحد دال على الثورة والقوة، وهي: (الكون، صراع، اصطخاب، ضج، الرّيح، نأر، اللّيل، ارتج، العباب، طين، تعوي، الذّئاب، ظفر، ناب)، حيث تكررت فيها الأصوات المطبقة (كالصّاد)، و(الضّاد)، و(الطاء)، و(الظاء)، والأصوات الحلقية (كالعين) و(الحاء)، وهي من الأصوات القوية، والألفاظ معبّرة وموحية، تفتتح على معاني كثيرة، تصوّر عظمة الثورة الجزائرية .

أمّا من حيث ترتيب الوحدات الصرفية فنلاحظ في صدر البيت الأول، أنّ الشاعر استعمل حرف الجرّ من (منا) للدلالة على السبب الذي صيّر الكون في صراع واصطخاب، وهو هذا الحدث العظيم المتمثل في قيام الثورة الجزائرية، التي عمّت الأفاق وذاع صداها في العالم، ثم أعقبه بحرف جرّ آخر (في)، وجاء بعده بمصدرين متعاطفين بالواو، وهو صراع على وزن (فعال)، واصطخاب (افتعال)، مع إبدال (الناء) (طاء) لتناسب (الحاء) المفخّمة، مع تسكين (الباء) بعد المدّ، فارتفع الصّوت بحرف المد في (اصطخاب)، واجتماع أصوات (الضّاد) و(الطاء) و(الحاء) أعطى قوة صوتية مشفوعة بقوة في الدلالة التي يؤدّيها اللفظ.

وفي عجز البيت الأول تفرّيع وتفصيل لمعنى الصراع والاصطخاب في ثلاث جمل متعاطفة (ضجّت الرّيح، نأر اللّيل، ارتج العباب)، وهي جمل فعلية بسيطة تصوّر تعاقب الأحداث وتسارعها، وتلاحقها للتعبير عن سرعة انتشار الثورة وقلب الأوضاع واختلاط الأمور وتداخلها ممّا جعل العدوّ في حيرة، فالأفعال (ضج، ونأر، وارتج)، أدّت معاني مجازية هوّلت من الواقع وصوّرتة تصويراً أعمق من التصريح المباشر.

- في البيت الثاني: نحن من طين ← (ج.ا.ب) متلوة بـ (لكن) للاستدراك كما سبق، وتكرر في عجز البيت (نحن من طين) لتقابل الجملة الأولى في الصدر الجملة الثانية في العجز، كما تكررت أداة الاستدراك (لكن) لتقابل جملة الاستدراك في الصّدر (حولنا تعوي الذّئاب)، جملة الاستدراك في العجز (يومنا ظفر وناب) لتصوير طبائع الذّئاب، وهي العواء وتحامي الفريسة لتمزيقها وأكلها، وهكذا كان تكالب القوى الاستعمارية .

### الأزمة الحديثة:

الزمن حلقة متصلة تجري فيه الأحداث والوقائع، وأمّا تقسيمه إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل، فراجع إلى تحديد موقعيتنا منه بالنسبة إلى الأحداث التي نقوم بها أو تجري علينا دون إرادتنا ف: "الحدث هو كلّ ما يملأ الزمن ويتحدّد له موقعاً فيه"<sup>(6)</sup> و(قد قسّم النّحاة الزمن إلى ثلاثة أقسام)<sup>(7)</sup>، فجعلوا الفعل المضارع هو ما دلّ على الحدث في الزمن الحاضر أو في المستقبل، وذلك إذا تصدّره حرف من الأحرف الدّالة على فاعله أو المتّصف به لبيان جنسه ذكرًا كان أو أنثى، أو عدده مفردًا كان، أو مثنى أو جمعًا، أو لبيان ما أسند إليه الحدث متكلمًا كان، أو مخاطبًا، أو غائبًا، وهذه الأحرف هي (ا.ن.ي.ت)<sup>(8)</sup>، وكأَنَّ في هذه الأحرف التي تتصدر الفعل المضارع إشارة إلى وقوعه الآن أو في المستقبل كما جعلوه مرفوعًا يكتب ويخرج ويدخل) وحركة الرّفع الضمّة، والرّفع دليل القوة، وجعل المضارع مرفوعًا دليل حدوثه في الآن أو في ما هو آت، من الزمن أي أنّه لم يكن قد وقع في الزمن وافرغ منه، بل هو واقع الآن أو في الآتي من الزمن، أمّا الفعل الماضي فهو ما دلّ على حدث مضى وانقضى، فلم يتصدّره شيء ممّا سبق ذكره بل يتّصل به ويتبعه ما يبيّن المسند إليه أو المنسوب إليه الفعل، (كالنّاء) الدّالة على الفاعل متكلمًا كان أو مخاطبًا أو مخاطبة أو يُراد إليها ما يدل على المثنى كالألف، أو الجماعة (كالواو)، أو جماعة الإناث كالنون، أو (نا) لجماعة المتكلمين، أمّا الأمر فعلاّمته أن يلحق به ما يشير إلى فاعله كياء المخاطبة وألف الاثنين، وواو الجماعة، ونون النّسوة، والأصل في الأمر أن يكون مبنياً على السّكون في حالة توجّهه إلى المخاطب، وقطعه عن الحركة دليل على وقوعه بعد زمن التّلفظ به.

من هنا فإنّ الأفعال دلّت على الأزمنة بصيغها الصّوتية المتفق عليها، والأزمنة متداخلة كما يفهم من الكلام السابق، لذلك قال سيبويه "وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء، ووثبت لما مضى، ولما يكون ولم ينقطع، وما هو كائن لم ينقطع"<sup>(9)</sup>، فالماضي ما وقع وفرغ منه، وأما الأمر والمضارع فمتداخلان لدلالة المضارع على الحال أو الاستقبال واشتراك الأمر مع المضارع في الاستقبال<sup>(10)</sup>.

وعلى كل حال فإنّ أزمنة الأفعال لا تتقيّد بالصيغ الموضوعه لها قياسًا بقدر ما تكون دلالاتها الزمانية مستفاداة من التراكيب والنصوص.

**إقتران الأزمنة:** للصيغ الحديثة أزمنة خاصة تتقيّد بها حسب هيئتها القياسية كما سبق، ولها فوق ذلك أزمنة سياقية تفهم من خلال القرائن التي تؤدّيها أدوات الرّبط بين الجمل والتراكيب ومن هنا قد تتداخل الأزمنة في النصوص ويقتزن بعضها ببعض، ولقد درس (تمام حسن) هذه القرائن تحت عنوان (الزمن والجهة) وحصرها في ثلاثة محاور:

- 1- الزمن النحوي الذي تبيّنه صيغة الفعل ماضيًا كان أو مضارعًا أو أمرًا.
- 2- زمان الاقتران: وهو الملحوظ في أدوات الرّبط كإذا، وإذ، ولما، وأيان، ومتى، وهي عبارة عن ظروف يستفاد منها زمن وقوع الحدث.
- 3- زمان الأوقات: وهو المستفاد من الأسماء المنقولة عن معنى الظروف وتستعمل استعمالها، كما هو الحال في المصادر الدّالة على الأوقات: كقدوم ومقدم، وظلوع ومطلع، وشروق ومشرق... وكذا الأسماء الدّالة على الأعداد والمقادير...<sup>(11)</sup>، وفي المدوّنة ما يدل على إقتران الأزمنة وتداخلها كما في قوله ص: (34) من الديوان:

إِذَا هِيَ تَأْرَثُ عَلَيَّ غَاصِبِيهَا رَأَيْتَ الْبُطُولَةَ مِلْءَ الْجِيَاهِ

فالأداة (إذا) وهي ظرف زمان خلّصت المعنى إلى الاستقبال، وأما الفعلان (ثارت) و(رأيت) فهما فعلاّن ماضيان من حيث الدلالة التحويلية، ولكن وقوعهما في حيز الأداة (إذا) أكسبهما الدّالة على المستقبل. وكذلك الأداة (إن) في قوله ص: (35).

وَإِنْ هِيَ هَشَّتْ إِلَى نَاطِرِيهَا وَشَفَّتْ عَلَيَّ رُوحَهَا الطَّيِّبَةَ

رَأَيْتَ الْكِرَامَ الْأَلَى جَمَلُوهَا وَأَضْفُوهَا عَلَيْهَا الْحُلَى الْمُسْتَهَبَةَ

خلّصت المعنى إلى الزمان المستقبل بالرغم من مجيء الأفعال (هشتت) و(شفتت) و(رأيت) و(أضفوها) ماضية نحوياً. أمّا في قوله ص: (39): فارتكبت الحمق ريجًا تصحّب، حيث أسند الفعل ارتكب إلى الاستعمار، وهو فعل ماضٍ نحوياً، غير أن الجملة الحالية (ريجًا تصحّب) قد قلبت الدّالة الزمانية إلى الحال أي المضارع، وكأنّه قال: (ترتكب الآن).

أمّا في قصيدة (بربروس) يُوظف الكلمات الآتية: (هيهات) وهي اسم دال على البعد، وزمانه ماضٍ<sup>(12)</sup> و(ألف) الدال على الكثرة وتكررت ثلاث مرات في قوله ص (53):

وهيهات بألف قفل حديد

ويا ألف سوط شديد

## ويألف زلزلة مظلمة

### ستنهار جدرانك الشاخنة

صوّر في هذا المقطع الشعري بشاعة سجن بربروس، مستعملاً ثلاث نداءات من نوع المنادى المضاف الذي يأتي منصوباً وشفع كل نداء منها بصفة، وهذه الصفات هي (حديد، شديد، مظلمة)، كل نداء منها كناية عن هذا السجن، فهو وصف له يُبيّن الحالة الرهيبة التي هو عليها الآن، ووقوع هيهات في الصّدارة، أفادت: بَعُدَتْ يا أَيُّهَا السّجن أن تبلغ منّا ما أراد جلاّدوك، وأن حالتك الرهيبة لا تُخيفنا، لأننا نعلم أن جدرانك الرهيبة ستنهار بعد مدة، وقد تكرر صوت (الهاء) مرتين في هيهات، و"الهاء صوت مهموس حيث تكون فتحه المزمار في حالة انفتاح ولا يتلاقى الوتران الصوتيان ولا يهتزان" (13) وهو صوت هوائي نَفْسِي (14)، حيث ترتفع كمية الصوت أثناء النطق بحرف المدّ بعد الهاء الثانية لأن الكمية هي عبارة عن مقدار معيّن من الشحنات التي يحملها أي صوت فتميّزه عن غيره، وتعتبر العربية لغة كميّة، تميّز بدقة بين الطويل والقصير في الحركات والمقاطع (15) فهنا ثلاثة أزمنة:

1- الزمن الماضي وقد تضمنته الصيغة (هيهات)

2- الزمن الحاضر يرمز إليه العدد ألف المذكور ثلاث مرات.

3- الزمن المستقبل المتمثل في المضارع (ستنهار) وهو المستقبل القريب كما تفيد السين.

يتبيّن ممّا سبق أن الجملة الشعرية عند أبي القاسم سعد الله تتميّز بلامح صوتية توحى بعمق الدلالة وتكثيف المعاني، وتتجلّى من خلالها ثقافته التي يدعمها رافدان أساسيان هما التراث العربي من جهة، والتيارات الأدبية الحديثة من جهة ثانية

### المباني التركيبية الحديثة في قصائد الديوان "أ"

المجموع	أنواع الجمل		الصفحة	القصائد
	ج.ف.م	ج.ف.ب		
07	01	06	29	1- الثورة
05	04	01	33	2- الجزائر الخالدة
07	02	05	36	3- الثأر المقدس
23	14	09	38	4- الخطف
30	05	25	42	5- الطين
17	05	12	51	6- بربروس

02	00	02	55	7-شاعر حر
08	03	05	57	8-برقية من الجبل
02	02	00	61	9-النصر للشعب
26	04	22	63	10-ثورة الأرض
18	02	16	71	11-القرية التي أحرقت
13	03	10	75	12-الثائر الأسير
158	45	113		المجموع

### تفسير:

يلاحظ من خلال الجدول أعلاه أن عدد الجمل الفعلية الدالة على الأحداث بقسميها البسيطة والمركبة، قد توزع على مجموع قصائد الديوان بنسب متفاوتة، بلغ مجموعها مئة وثمانية وخمسون جملة، بعد هذا الإحصاء العام ، يمكننا أن نتوقف عند إحداها، وهي قصيدة الخطف لبسط القول فيها.

المباني التركيبية الحديثة في قصيدة (الخطف)\*

### 1-الجمل الفعلية البسيطة:

زمانه			الحدث	الجملة	البيت
أمر	مضارع	ماضي			
		×	نزل	نزل الأرض الحنون القشعم	01
	×		لن يُفت	لن يفت الخطف فينا والعذاب	13
	×		لن يسقط	أبدا لن يسقط الشعب العُقاب	15
		×	آمن	آمن الشعب بنصر القائد	16

		×	آمن	آمن الشعب بنصر خالد	16
×			حطمي	حطمي السدّ	19
×			غتي	وغتي بالندور	19
×			احضني	واحضني الأفق أكتفاً وصدور	20
×			فجري	وفجري الثأر رصاصاً وسعير	20

تفسير: بالنظر إلى الجدول أعلاه نرصد أزمنة الأفعال، وهي تتوزع بين الماضي والحاضر والمستقبل، فهناك فعلاان في الزمن الماضي هما: (آمن) المكرر، وقد جاء على صيغة (أفعل)، وأصله (أامن) بمزتين أولاهما متحركة وهي الحرف الزائد، وثانيهما ساكنة وهي فاء الفعل وقد حذفت للخفة وعض بما المدّ على الأولى وقد جاءت الزيادة في وزن (أفعل) هنا للدلالة على الصيرورة<sup>(16)</sup>، أي صار الشعب مؤمناً بنصر القائد، ويوم خالد وهو النصر وقلب الهمة الثانية حركة مدّ كما سبق فيه إطالة للصوت وتكثيفه وفي ذلك تناسب مع محتوى الإيمان الذي تزيد قوته بانعقاد العزم عليه، وقد تكرر الفعل آمن لتوكيد فكرة النصر الذي هو آتٍ لا محالة والتعبير عنه بالفعل الماضي دليل على التأكد من تحقيقه.

أما الفعلان المضارعان (يفت، ويسقط) فقد جاء مسبوقين بأداة النصب (لن) المركبة من حرفين هما (اللام المشبعة بالفتح والنون الساكنة)، وزعم الخليل أنّها (لا أن) ولكنهم حذفوا لكثرة في كلامهم، كما قالوا: وَيُلْمُهُ يُرِيدُونَ وَيِي لَأْمِهِ<sup>(17)</sup>، ف(لا) نافية للمضارع في المستقبل و(أن) ناصبة، ولما أدغمنا حَقَّقَتْ همزة أن فقبل (لأن)، ثم حذفت الألف فقبل (لن) فأصبحت دالة على نفي المضارع في الزمن المستقبل، وقد جاء الفعلان (يفت) و(يسقط) منصوبين بها، وأصل يفت يفتُّ ك يسقط على وزن (يفعل) وهما متقاربان أيضاً من جهة المعنى، إذ نفي الفت ونفي السقوط عن الشعب دليل على بقائه قوياً.

أما أفعال الأمر الأربعة (حطمي، غتي، احضني، فجري) فقد جاءت مسندة إلى ياء المخاطبة وهي ضمير (بلادي) التي يناديها الشاعر، ويأمرها أن تحطم السدّ وتغتي بالندور، وتحضن الأفق وتفجر الثأر، أي أن تحطم القيود التي فرضها العدو عليها وتنتقل نحو الحرية، وقد قابل بين (حطمي وغتي) من جهة، وبين (احضني وفجري) من جهة ثانية: وصيغتهما (حطمي وفجري) فيهما من القوة والثورة والعنف ما توحى به أصوات (الحاء والطاء والفاء والجيم)، وصيغتهما (غتي واحضني) دللتا بأضوائها على النصر والحرية وما يتبعهما من فرح وسرور.

### الجمل الفعلية المركبة (ج):

البيت	الجملة	الحدث	زمانه	
			ماضي	مضارع
1-	يا عقاباً لم لم تقبص جناحك	- فعل النداء	×	أمر

	×		-تقبص		
	×		-فعل النداء	يا فضاء لم تشهر يلاحك	-1
	×		-تشهر		
	×		-فعل النداء	يا سماء لم أمسكت رياحك	-2
		×	-أمسكت		
	×		-فعل النداء	يا نديما لم حطمت قداحك	-2
		×	-حطمت		
	×		-فعل النداء	وطني قد آست الدنيا جراحك	-3
		×	-آست		
		×	-علا	فعلا يسكب في الجو الرحيقا	-5
	×		-يسكب		
×			-فعل النداء	وطني شُب من الدمع حريقا	-6
×			-شُب		
	×		-لم تحطمه	لم تُحطمه قيود تصدم خلفه الشعب	-8
×	×		-تصدم		
	×		-فعل النداء	ما وراء الخطف يا معتصب	-10
	×		-فعل النداء	ما وراء الجزم يا مرتكب	
		×	-فكرت	أترى فكرت فيما تحطب	-11
	×		-تحطب		
		×	-ارتكبت	فارتكبت الحق ريحا تصخب	-12
	×		-تصخب		
		×	-حسئ	حسئ المختل قد خاب صواب	-13



		×	-خاب -فعل النداء -أدركي	يا بلادي أدركي يوم التّشور	-14
×	×				

تفسير: من خلال الجدول أعلاه: نلاحظ أن الجمل الفعلية المركّبة قد تراوحت أفعالها بين الزّمانين الماضي والمضارع: ثمانية منها في الماضي وست عشرة في المضارع، ولم يرد بصيغة الأمر إلا فعالان هما (شُبِّ وأدركي).

### تداخل الأزمنة:

بالنظر إلى الجدول الأول نجد أن عدد الجمل الفعلية المركّبة يفوق عدد الجمل الفعلية البسيطة، إنّ طبيعة الجملة الفعلية البسيطة تتمثل في إسناد الفاعل إلى الفعل سواء دلّ الفعل على حدث، أو دلّ على صفة مع ما يلحق الإسناد، من متمّات كالجّار والمجرور أو الإضافة والتوابع، أمّا في الجمل الفعلية المركّبة فغالبا ما تكون العلاقة الإسنادية الأولى متصلة بعلاقة إسنادية أخرى ثانية، وقد تحتوي الجملة الفعلية المركّبة، على أكثر من علاقيتين، وقد تداخل هذان النوعان من الجمل في هذه القصيدة، حتّى لم يبقَ للجمل الاسمية إلا حوالي خمس جمل.

إنّ طبيعة هذه القصيدة التي عنوانها الشاعر بـ(الخطف) وهو طائر مثل السنونو كما سبق جعلته يتصوّر الثورة الجزائرية بعد عام من اندلاعها ثورة عارمة في الأرض والجوّ وفي كل مكان، إنّها ثورة نائرة، لذلك استعار لها الألفاظ والأسماء التي توحي بالقوة كالخطف والعقاب والسماء والرياح والصّبح والجوّ، والعملاق، والدّم، والثّار والرّصاص والنار...، هذه العناصر كلّها في حركية دائمة تبرز من خلال تعاقب الأحداث وتصوير المشاهد والمواقف وقد استوحى الشاعر ألفاظه من الطبيعة ليصوّر طموحات الشعب وآماله وثورته ولم تأت الأحداث في القصيدة مرتّبة زمنيّاً حسب وقوعها لأنّها فعلاً ثورة والزّمن التّحوي هو الذي يُبيّن العلاقات الزمانية للأقوال من خلال الصيغ الفعلية <sup>(18)</sup>، غير أن الزمن التّحوي غالباً ما يكون مقصوّراً على التّركيب اللّغوي المنفرد. أمّا في حال انسجام التراكيب في التّصوّر، فإنّ مفهوم الزمان يغدو أمراً آخر ومجالاً أوسع لتفاعل الأحداث وسريانها وربّما غدت الأحداث أمراً يفوق الزّمن ويتطاول عليه، إذ استطاع الشاعر أن يمزجها مزجاً عميقاً بالزّمن حتّى كأنّ لا زمان .

لننظر إلى قوله في مطلع القصيدة: يا عُقاباً، يا فضاء، يا سماء، يا نديماً، وطني، حيث صدر كلّ شطر بجملة فعلية ندائية تقدّر بفعل مضارع دال على الحال والاستقبال، ثم أعقب الجملة الأولى بقوله: "لمْ لمْ تُقبِضْ جناحك؟" جاء الفعل (تقبض) منفياً بلم الجازمة التي تقلب المضارع إلى الماضي، واللوم والعتاب موجهان إلى الاستعمار وهو يقوم بأعمال وحشية يستحوذ بها على الشعب ويبسط جناحيه على فريسته، ومضمون الاستفهام هنا هو الأمر أي (اقبض جناحك) وكُفّ عن أعمالك ! وأعقب الجملة الثانية بقوله: "لمْ لمْ تُشهر سلاحك" وهي كالأولى من حيث نفي المضارع بلم وقلبه ماضياً، لكن الزمن السياقي في النص يشير إلى الحاضر والمستقبل، ومضمون الجملة أمر، أي (أشهر سلاحك) وهذا المضمون يعاكس المضمون الأول أي اقبض جناحك عكسه أشهر سلاحك، وتوظيف الفضاء يُؤدّي عدّة دلالات منها (الأرض، السماء، الشعب) وبعد الجملة الثالثة جاء قوله: "لمْ أمسكّت رياحك"، والفعل الماضي (أمسكّت) ماضٍ نحوياً لكنه لا ينسجم نصّياً مع ما تقدّمه إلا إذا أفاد الزّمن الحاضر أو المستقبل، ومفاده نَهْي أي (لا تمسكي رياحك)، وهنا يتم الانسجام بين إشهار السلاح ونشر الرّياح؛ وبعد الجملة الرابعة جاء قوله: "لمْ حطّمتْ

قِدَاحِك" بصيغة الماضي للدلالة على التَّهْيِ، أي (لا تحطّم قِدَاحِك)، وصيغة التَّهْيِ بالأداة (لا) والمضارع المجزوم نظيرة لفعل الأمر الصَّريح، فالأمر في الموضعين الأول والثاني (اقبض وأشهر) نظير النهي في الموضعين الثالث والرابع (لا تمسكي، ولا تحطّمي).

وبعد الجملة الخامسة جاء قوله: "قد آست الدنيا جراحك" بمعنى أشغل العالم بثورتك وغضبك، وشجاعتك، وقد جاءت الجملة الفعلية تقريرية بخلاف الجمل الثلاثة السابقة مؤكدة بالأداة (قد) قبل الماضي، والدلالة الزمانية لهذا الفعل مطلقة غير مقيدة بالصيغة الصرفية الماضية.

ينتهي هذا المقطع بقوله (جراحك) ليحدث الانسجام بين القوافي

الأربعة (جناحك، سلاحك، رياحك، قداحك، جراحك) المختومة بصوت (حاء) الحلقيّة الاحتكاكية المتحرّكة بالفتح، والكاف الحلقيّة العليا الانفجارية الساكنة، وقد سبقها حرف مدّ يطول معه النَّفس ثم صائت ومدّ قصير يتّم بعده الوقف على (الكاف)، وفي ذلك كلّ تناغم وتجاوب مع الدلالة المقصودة.

إنّ المقطع الأخير من القصيدة (يا بلادي أدركي.... إلى قوله إنّ خَلَفَ الثَّارِ نَارٌ ثم نُورٌ) ينسجم مع مطلعها الذي سبق الحديث عنه من حيث اختيار الألفاظ التي تُوحى بالثورة (النشور، النَّدور، الصَّدور، سعير، نور) والتي تصبّ في حقل واحد هو الثورة على المستعمر، وقد ورد كلّ شطر من هذا المقطع الشعري مشتملا على فعل أمر (أدركي، حطّمي، احضني، فجّري) ماعدا المقطع الأخير، فهو جملة اسمية مؤكدة تقريرية، فمن خلال هذه الأحداث التي تملأ فضاء القصيدة، نسعى إلى التعمق أكثر في الحديث عن القيمة الجمالية التي تكمن في التلوينات الصوتية.

### التلوين الصوتي:

مما لا شك فيه أنّ النظام الصوتي في جميع اللغات قائم على المفارقات بين الأصوات في اللّغة أي على الفرق بين كل صوتٍ وآخر، سواء من جهة المخرج والصّفة، أو من جهة تأثير الأصوات بعضها في بعض، وما ينتج من تلوينات صوتية كالإدغام والتماثل والإشمام والحذف وغيرها، ويجدر بنا أن نتوقف عند ثلاث ظواهر من هذه، هي الكمية والإعلال والتماثل الصوتي، لدراستها من خلال نصوص المدونة.

### الكمية:

الكمية في اللّغة اسم مأخوذ من لفظ (كم)، و"كم اسم، وهو السؤال عن عدد...، ويقال إنّها في الأصل من تأليف كاف التشبيه ضمّت إلى ما، ثم فُصرت ما فأسكنت الميم..."<sup>(19)</sup>، فقالوا (كم)؛ وأما اصطلاحاً فهي مفهوم تقديري مقيس من كلّ شيء، ولكل شيء، ولما كان الصوت مدركاً سمعياً موجوداً، فهو مقيس<sup>(20)</sup>، لذلك فالكمية الصوتية تقاس بما للصوامت والصوائت، ومن هنا قسمها بعض علماء الأصوات إلى نوعين: كميات الامتداد، وهي أفقية، وكميات الاتساع وتكون عمودية، فكميات الامتداد تقاس بما للصوائت وكميات الاتساع تقاس بما للصوامت<sup>(21)</sup>، وتمايز الكميات الصوتية سواء منها كميات الامتداد أو كميات الاتساع بحسب حاجات الناطقين وقدراتهم على الأداء الجيّد، وإعطاء المقاطع الصوتية حقها من النبر والارتكاز، وما إلى ذلك، ومن هنا فإن الزمن يدخل في مفهوم الكمية باعتبارها قابلة للقياس.

إنّ هذا النوع من الدّراسات الصوتية، بحاجة إلى تعميق مفاهيمه وضبط أدواته، وإذا كان من السّهل علينا التمييز بين الأصوات من حيث الطول والقصر، أي كمية الصوت المستغرقة لنطق كل نوع من النوعين، فإنّه لا محالة يصعب علينا ضبط المقادير

والكميات التي نتخذها مقياساً لأصواتنا، وذلك لعدم تعميق هذا النوع من الدراسة، ومن أهمّ التلوينات الصوتية التي تدرس في هذا المضمار، الروم و الإيتمام والاختلاس، و نتناول منها ظاهرة الاختلاس.

#### أ. الاختلاس:

في اللغة يفيد الإخفاء والستر، وتناول الشيء خفية<sup>(22)</sup>، أما اصطلاحاً، فهو مصطلح صوتي يفيد التقليل من مقدار الحركة، والميل بما نحو السكون وهو "مدرّك سمعي... والاختلاس هو التقليل من المقادير والشحنات الصوتية لأي صائت مع صامتة"<sup>(23)</sup>؛ ولذلك قال (سيبويه) عن الذين يميلون إلى الاختلاس في كلامهم: "الذين يسرعون اللفظ"<sup>(24)</sup>، فقد فسّر (سيبويه) الاختلاس بالإسراع في اللفظ، أي إن الإسراع في اللفظ يؤدي إلى اختلاس الحركة وتقريبها من السكون؛ كما نلمس ذلك في قصيدة (الجزائر الخالدة) ص: (34) في قوله:

أَصَاءَتْ بِلَادِي طَرِيقِ الْخَلَّاصِ \*\*\* لِمَنْ يَسْأَلُ اللَّيْلُ أَنْ يَنْحَلِي

حيث تختلس حركة اللام في (يسأل)، فتقترب من السكون أثناء النطق، وقد تولدت عملية الاختلاس هذه من إلتقاء (لام) الليل و (لام) يسأل، حيث توالى في اللفظ ثلاث لامات، الأولى مضمومة، والثانية ساكنة، والثالثة مفتوحة هكذا (دثم- ثم-)، فأثرت السكون في الضمة التي قبلها فأمالتها نحو السكون، ولو نُطِقَتْ (لام) الليل بضمة صريحة، لاستتقل ذلك على اللسان، وقد أشار (ابن جني) إلى الاختلاس واعتبره ظاهرة صوتية، دعت إليه الحقة والهروب من الاستتقال، يقول: "وَحَقُّقُوا عَنْ أَلْسِنَتِهِمْ بِأَنْ اِخْتَلَسُوا الْحَرَكَاتِ اِخْتِلَاسًا، وَأَخْفَوَهَا فَلَمْ يُمْكِّنْهَا فِي أَمَاكِنَ كَثِيرَةٍ، وَلَمْ يَشْبَعُوهَا"<sup>(25)</sup>، وقد مثل لذلك بآيات منها قوله تعالى: ﴿فَتُوبُوا إِلَى بَرِّئِكُمْ"<sup>(26)</sup>، حيث يختلس النطق بالهمزة المكسورة نحو السكون، وكذلك يحتمل الاختلاس في قول الشاعر:

وطني شُب من الدّمع حريقاً ص: (38)

الاختلاس في فعل الأمر (شُبّ)، لنا أن نرويّه بالسكون على الباء (شُبّ)، أو نرويّه بفتح الباء المشدّدة (شُبّ)، فروايته بالسكون قياساً على أفعال الأمر في غير الفعل المضعف وهذا هو الأصل، ولكن ذلك يلاقي بين سكونين، السكون الأول لصوت (الدال) الأولى والسكون الثاني للدال الثانية، لأن الأمر مبني على السكون، وروايته بفتح الدال المشدّدة (المدّحة)، هروب من التقاء ساكنين، لذلك حُسِّنَ في هذا الموضع، اختلاس الدال المشدّدة وتقريبها من السكون.

ب- الإعلال: من العلة، و"علّ واعتل بمعنى مَرَضَ" والإعلال تغيير الحرف بقلب أو تسكين أو حذف"<sup>(25)</sup>، وأما تسمية الألف والواو والياء حروف علة، فلأنها تتغير بتغير الصيغ الصرفية للفعل أو بنقل الاسم من أفراد إلى تثنية، أو جمع، والمقصود بذلك الفعل أو الاسم الذي يحتوي على حرف علة، فمثال الفعل قولنا: قال، ويقول، وقيل، وقول، فأصل الألف واو، ومثال الاسم دار، وديار، ودور، وداران، فأصل الألف واو أيضاً، وقد عرّف علماء الصوتيات الإعلال تعريفاً ينسجم مع طبيعته الصوتية، "الإعلال منطوق يوحى بالضعف... مادته حروف العلة، وهدفه التحقيق ولتحقيقه طرق ثلاثة هي القلب والحذف والإسكان... وهو مقصور على الألف والواو والياء عندما يكون صائت الصامت السابق لها من جنسها في مثل (قال، وقول، وبيع)<sup>(27)</sup>، وقد تناول علماء الصرف ظاهرة القلب في الأسماء والأفعال، والمقصود التغيير الذي طرأ على حرف العلة فيقلبه إلى حرف آخر من حروف العلة كقلب الألف (واو) أو (ياء)، وقلب (الواو) (ياء) أو (ألفا)، وقلب (الياء) (واو) أو (ألفا)، ويكون ذلك في الأسماء والأفعال على السواء، ومن أمثله في الأفعال (تُوبِع، فُوبِل، حُوسِب، حُورِب)، حيث قُلبت الألف (واو) في البناء للمجهول، لأن الحرف الذي قبلها مضموم، وفي (رُضِيَ، ودُعِيَ، وقُوي) حيث قُلبت (الواو) (ياء) وأصله (رُضِيَ، ودُعِيَ، وقُوي) وقد سمي بعضهم الإعلال بالنقل (الإعلال

بالتسكين)<sup>(28)</sup>، وبالرجوع إلى المدونة يمكننا: إحصاء جميع الأفعال التي دخلها إعلال في قصيدة(الثائر الأسير)ص: (75)، وهي  
مرقمة حسب ترتيبها في القصيدة:

1) دِمَاءٌ وَجْهَكَ نُورٌ \*\*\* به تسيّر الجزائر

3) ونازٌ جِقدك تشوي \*\*\* وجوه تلك المناظر

6) ولن نعود لـخلف \*\*\* ولن نخاف المجازر

7) مهما قسا المستبد \*\*\* فلن يُمسُّ الضمائر

8) أخي فدتك حياتي \*\*\* ومُنيتي وسلاجي

9) كما فدّيت الجزائر \*\*\* بدمك التّضاح

12) يَحْوَطُكَ الغاصبون \*\*\* بِهالةٍ مِنْ سلاح

13) يا طالما خُضتَ فيها \*\*\* معارك الإصباح

15) لكنْ عَدَوْتُ أسيرًا \*\*\* فأنت حرٌّ طليقٌ

21) وعُدْ إلينا ضيَاءً \*\*\* كما يفيض الشروقُ

### الصيغ الحديثة المعتلة

الأصل	الإعلال			ماضيه	الفعل
	اللام	العين	الفاء		
سَيَّرَ أجوف		×		سَارَ	تسيّر
شوي لفيف مقرون	×	×		شوى	تشوي
عَوَدَ أجوف		×		عاد(م)	تعود
خَوَّفَ أجوف		×		خاف	نخاف
قَسَوَ ناقص	×			قسا	قسا
فَدَيَ ناقص	×			فدى	فدتك
حَوَطَ أجوف		×		حاط	يحوطك
خَوَّضَ أجوف		×		خاض	خضت

غَدَوَ ناقص	×			غدا	غدوت
عود أجوف		×		عادَ	عُدَّ
فَيْضُ أجوف		×		فاض	يفيض

**قراءة في الجدول:** نلاحظ من خلال الجدول أن هذه القصيدة احتوت على عشر أفعال معتلة منها ما هو معتل

العين ومنها ما هو معتل اللام؛ وتفصيلها كالاتي:

1- الفعل سار: ورد بصيغة المضارع تَسِيرُ، وأصل القياس تَسِيرُ على وزن (تَفْعَلُ)، ونقلت حركة العين وهي الكسرة إلى الحرف الساكن قبلها دفعا للاستثقال، فأصبح تسير وأصله في الماضي سِيرَ.

2- تَشَوِي: ورد بصيغة المضارع (تشوي)، وأصل القياس (تشوي) فاست نقلت الحركة على الياء، فقالوا (تشوي)، وهكذا فعلوا في جميع الأفعال المعتلة الآخر بالياء، كما فعلوا في جميع الأفعال المعتلة الآخر الواو، كيبغزو، ويذنو، وقد قال (عبد القاهر الجرجاني) في الفعل المضارع (تدعو): "والواو لا يتحرك في (تدعو) للاست أصله (تدعو)، ومثله (تشوي) السابق وتعليل ذلك صوتيا أننا نقف على ساكن، ولو تحركت الياء والواو في (تشوي) وتدعو لاقتضى ذلك تسكينها في حال الوقف عليها فتسمع (تشويُنْ وتدعوُنْ)، فتخالف بذلك المعنى المقصود منها وهو إسنادها إلى المخاطب وإلى الغائب والغائبة .

3- نعوذ: ورد بصيغة المضارع وأصله (نَعُوذُ)، ثم نقلت حركة الواو إلى الساكن الذي قبله (نُعُودُ)، وهو إعلال بالنقل<sup>(30)</sup>.

4- نَحَاف: ورد بصيغة المضارع، وأصله نَحَافٌ على وزن (يَفْعَلُ)<sup>(31)</sup>، ونقلت حركة الواو إلى الساكن قبله فأصبح نَحَافٌ، ثم قلبت الواو ألفًا لتناسب فتحة الحاء فأصبح (نحاف)، والفرق بينه وبين قال وعاد، أن مضارعهما على وزن يَفْعَلُ، أي يَقُولُ، ويعُوذُ لذلك عند الإعلال أصبحا يقولُ، ويعود.

5- قَسَا: ورد بصيغة الماضي وأصله قَسَوَ، ثم انقلبت الواو ألفًا لمناسبة الفتحة قبلها، فأصبح قَسَا، فأصل الألف واوًا، يقال قَسَوَهُ وقَسَوًا وقساوَةً، وقساءةً، بمعنى صَلَبَ<sup>(32)</sup>، و"القاف) صوت وقفي حلقي مهموس"<sup>(33)</sup> ولحقه صوت (السين) وهو صوت احتكاكي لثوي مهموس<sup>(34)</sup>، وبالرغم من اختلاف مخرجيهما وصفاتيهما الصوتية، فهنالك تقارب، مُشبع بالمأساة الذي انتهى بنغمة صاعدة؛ معبرة عن زفريات الشاعر وآلامه تجاه شعبه.

6- فَدْتُكَ: ماضيه فدا يفدي، كرمى يرمي، وأصله فَدَيْ، يُفَدِي، وقد تقدم تعليل ذلك في (شوى)، فقد انتقل الشاعر من صيغة (قَسَا) الدالة على القساوة والتصلب من طرف المستعمر، إلى صيغة (فَدْتُكَ) حيث يقول (فَدْتُكَ حياتي...)، ثم يكررها في البيت الذي يليه ويقول (كما فديت الجزائر...)، ثم في البيت الموالي فيقول (فداك كلّ أبي...)؛ فقد تجلّت وظيفة تكرار هذه الصيغة في قيمتين معاً جمالية وفعالية، وأنتج الإيقاع الذي حفظ التوازن والالتزام للقصيدة، وتكرار العنصر عدّة مرات يحوله إلى ملحمة<sup>(35)</sup>، حيث صور إضطراب النفس الدالة على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو إيقاع صوتي يعمل على الإثارة التي تميز الأحاسيس لدى المتلقي أو السامع، ويُفضي إلى التأكيد ولفت الإنتباه، ويساعد على التذكّر، "كلما زادت تكرارات وحداته زادت جمالياتها، وترابطت ارتباطاً وثيقاً"<sup>(36)</sup>، حيث تتجاوب الأصوات اللغوية عند تموجها في العلو والهبوط، والشدة واللين، فتمنح للقصيد إيقاعها الذي يستجيب للمشاعر، والاستحواذ على فكر المتلقي وهو "التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية..."<sup>(37)</sup>، بمعنى أنها التالي في الحركات أثناء النطق، وأثناء تدوينها.

7- يحوطك: ماضيه حاط، يحوط، وأصله حَوَطَ، يَحْوُطُ .

8- يفيض: ماضيه فَيَضُ، يَفِيضُ، كسار يسيّرُ.

يمكننا أن نرصد الوظائف الصوتية لهذه الصيغ من خلال المدوّنة، في البيت الأول (دماء وجهك نور، به تسير الجزائر)، أي أن هذا النور هو الذي يجعل الجزائر تسير نحو الحرية، وقد استعمل صيغة المضارع (تسير) وهو نظير (تصير) بالصاد، فصار يفيد الانتقال من حالة إلى حالة، أما (سار) فتفيد الانتقال من مكان إلى مكان، وأصل السّير أن يكون ليلاً<sup>(38)</sup>، وقد استعمله الشاعر في هذا السياق بدليل أنّه جعل الدماء نورا، تسير في ضوءه الجزائر، وقد استعمله في صيغة المضارع، فقدم التاء الدالة على أن الفعل في الحال والاستقبال، أي أن ثورة الجزائر آنية ومستمرة إلى غاية تحقيق الاستقلال؛ فالفعل (تشوي) المضارع، فاحتواؤه على (الشين)، يوافق معناه، حيث أسنده الشاعر إلى نار الحقد المنبعثة من نظرات هذا النائر الأسير، تلك النظرات التي تلفح جلاذيه، وتخيفهم منه، حتّى وهو تحت العذاب، كما أنّها تلهبّ العزم وتقوي الهمم عند أمثاله، وتزيدهم صبراً على العذاب حتى ينالوا حريتهم؛ فكلا الصيغتين الحداثيتين (تسير)، (تشوي) تصحبهما إثارة قوية بسبب التّبر على (السين) في الأولى، وعلى (الشين) في الثانية، لتحقيق معنيين متضادين هما: السّير نحو الحرية في الأولى، وتقهر الاستعمار، واندثاره في الثانية، أمّا الصيغتان الحداثيتان (لن نعود، ولن نخاف)، فقد وردتا متعاطفتين منفيتين (بلن)، لإفادة استمرار النفي في الزمن المستقبل، أي نفي الرّجوع والتقهر، وإثبات السّير إلى الأمام لتحقيق النّصر، ونفي الخوف من البطش والعذاب، وإثبات اقتحام المخاطر إلى النهاية، أي الصيغتان وقعتا جواباً مقدّماً لشروط مؤخر، وهو (مهما قسا المستبد...) وتقدم الشرط في هذه الحالة أفاد التعجيل بذكر ما هو أهم أي عدم الرّجوع وعدم الخوف، وهما فعلان مضارعان أحوجان أحدهما (نعود) انقلبت عينه في المضارع (واو)، وثانيهما (نخاف) بقيت عينه في المضارع على حالها ألفاً، كما في الماضي؛ فحقيقة الحدوث الانقطاع والتجدد، وهو ما يختص به المضارع، أمّا الماضي فمنقطع، والأمر طلب الوقوع؛ فلا صحة لاقتران حدث بزمان، "لأنّ الفعل لم يوضح دليلاً على الاقتران بنفسه، وإنما وضع دليلاً على الحدث المقترن بالزمان، والاقتران وُجد تبعاً فلا يؤخذ في الحد"<sup>(39)</sup>، أي جعل الحدث للدلالة الزمنية بحيث امتد الصوت فيهما مع حرف العلة (الواو، والألف) فطال النفس ووقع النبر فيهما على (العين) و(الحاء)، فيزيد ذلك في وضوح القصد وتأكيد المعنى، والفعل (قسا) الأجوف الذي هو فعل الشرط ورد ماضياً أجوف مكوّناً من صوتين (القاف) الحلقية، و(السين) الممدودة، وفي القاف قوة، وفي (السين) همس، وكأثماً إجتماعاً معاً ليعبّر عن قسوة المستبد، وإتماماً لما قلناه عن أسلوب الشرط، نضيف هنا، أن جملة (فلن يمسّ الضمائر) تصلح لتكون جواباً أيضاً، أمّا الفعلان: (يحوطك، وخضت)، الأجوفان، فقد جاء أحدهما بصيغة المضارع، والآخر ماضياً، فقد تقدمهما، وتلاهما في السياق ما يوحي بالقوة، والبطش، والصبر، والثورة وقوة التحمل، فألفاظ البيت المتقدم توحى بالقوة (الدم، النّضاح، مغامر، طماح، أسير، صقر، جناح)

وكذلك ألفاظ البيت المتأخر (معارك، إصباح، تمزّ، كفاح، بطاح) بتكرار هذه الأصوات، صورت هول الموقف وعظمتها من بشاعة المستعمر وبسالة المقاوم، فتكررت الأصوات الآتية:

-الطاء ثلاث مرات، الضاء مرتين، الحاء ست مرات، الهاء أربع مرات، الغين مرتين، السين مرتين، الصاد ثلاث مرات.

وهذه كلّها أصوات قوية تصلح لتصوير مظاهر القوة والعنف والهول، واقتحام المصاعب، واحتمال المصائب.

في آخر القصيدة وظف الشاعر الفعل الأجوف الواو (وعد) مرتين في صيغة أمر، والأمر هذا غالباً ما يأتي بحذف الفاء (فعد) على وزن (عُل)، يتألف من صامتين الأولى متحرك بالضم والثاني ساكن، وفيه حُفّة في النطق، وسرعة في التصويت به، فالأمر منه يُطلب به سرعة الإمتثال والتنفيذ، وكأن الشاعر يطلب من هذا الأسير المضرّج بالدماء، وهو رمز لتضحيات الشعب وصبره أن ينقضّ على جلاّديه ويصبح نارا تحرق الأعداء، ونورا يشع على الوطن نماءً وازدهاراً، وحرية تحرق الأعداء، وقد صوّر هذا الفعل (عُد) مقابلة طريفة بين البيتين:

20 وعُد عليهم خراباً \*\*\* كما يشبُّ الحريق

21 وعُدّ إلينا ضياءً \*\*\* كما يفيض الشروق

فهو مرّة خراب سببه اشتعال الثورة على الغاصب، ومرّة ضياء يفيض شروقاً جديداً على الوطن، كما استعمل شبه الجملة (عليهم) في الأولى، و(إلينا) في الثانية، فالخراب واقع عليهم لأنهم هم الذين تسببوا فيه، والضياء آت إلى الوطن وأهله، فالخراب عليهم، والضياء لنا، كما أنّ هذا المركب الصوتي (إلينا) من الجار والمجرور، يحمل قيمة حديثة محذوفة غير منطوقة، أي (آت إلينا) تنفيذ زمن الاستقبال.

أما من حيث توزيع الأفعال وانتشارها، فأَنَّ الفعل المضارع هو المسيطر على القصيدة بنسبة 88.88/ والماضي بنسبة 12.12/، ولا نجد الأمر إلا في البيتين الأخيرين بتكرار الصيغة الحديثة (عد)؛ وهذا التناسب الموسيقي في القصيدة، ذو بنية متجاوبة إيقاعياً قائمة على الاختلاف، لتنوع النغم خاصة في نهاية الأبيات، و"سيطرة المضارع على أجواء القصيدة، دليل على أن الحركة بصدد التنفيذ والإنجاز" (40)؛ مما يبيّن الثقل المتسلط على القصيدة وتواتر حركتها؛ الذي يصوّر ثقل المسؤولية الملقاة على عاتق هذا الأسير الفدائي، والصدّ في وجه العدو بكلّ عزيمة، وقوة ثبات، وبناء القصيدة يقوم على الجملة الفعلية التي تعمل على التنفيذ، لأن الحركة هنا قبل أن نقول عنها حركة إيقاعية؛ فهي حركة الفداء والنضال، المحاطة بالمخاطر، ونجد الحركة تتجه نحو المستقبل، أقوى من الرجوع إلى الوراء (الماضي)، وهذا الحراك متمثل بتوظيف الفعل المتميز بالثقل، المبني على إستراتيجية ممتدة في خط زمني بين الحاضر والمستقبل.

### التمائل الصوتي:

يختزن مصطلح التماثل عدّة معانٍ، حيث يشترك مع غيره من المصطلحات للتعبير عنها، مثل التشابه، والتجانس، والتلاؤم، والتضارع والتناسب وغيرها، والشائع من هذه المصطلحات لدى المهتمين بالدراسات الصوتية هو التماثل، لذلك سنقتصر على الأقوال التي تبين قيمته في الدراسات الصوتية؛ منها التماثل الصوتي: هو "تحول الفونيمات المتخالفة إلى متماثلة، إمّا تماثلاً جزئياً أو كلياً" (41) ويُفهم من هذا التعريف أن التماثل عملية صوتية، يقوم بها المتحدث مادتها الأصوات اللغوية، وسيلة تحقيقها النطق، وهدفها التخفيف ومن هنا، فالتماثل الصوتي كالإدغام، وربما يُعدّ الإدغام جزءاً من التماثل، ومنه نقول: "يشترط في الإدغام التماثل، ولا يشترط في التماثل الإدغام، أي: كل إدغام تماثل، وليس كل تماثل إدغاماً" (42) لأن

المماثلة، كالمشابهة، فالمثل، والمثيل، والمثل كالشبه والشبيه، والشبه، وجاء في لسان العرب: ماثل الشيء شابهه<sup>(43)</sup> وتجدر الإشارة إلى أن هناك فرقاً بين التماثل الصوتي، والتغاير الصوتي، فالتماثل الصوتي كما سبق عملية تغيير صوت ما في الكلمة، أو في التركيب، ليصبح أكثر تماثلاً مع صوت آخر يجاوره، أما (التغاير الصوتي فيحدث بين صوتين متماثلين، كل التماثل في الكلمة، فيقلب أحدهما إلى صوت آخر، لتتم عملية المخالفة بين الصوتين المتماثلين)<sup>(44)</sup>، ومن أمثلة التماثل الصوتي: ازدهر في ازهر، واضطرب في اضطرب، وأما التغاير فمنه: تسربت في تسررت، وتظنيت في تظننت.

فيما يلي نقف عند مواضع من المدونة لنعالج بعض قضايا التماثل الصوتي منها قوله:

-وَبِرَاكِيْنُ بِلَادِي هَزَتْ الدُّنْيَا وَمَارَتْ (قصيدة الثورة) (30)، حيث نجد في كلمة (مارت) الصامت (الراء)، قد أثر في الصامت الذي قبله، وهو (الميم) فأكسبه التفخيم، كما أثرت (الراء) في (براكين) في (الباء) التي قبلها في أول السطر ليناسب تفخيمها في البدء، وتفخيمها في الاحتتام فيكون لصوت (الراء)، بروز خاص في البدء والختام، كما أنّ للكلمتين (براكين) و(مارت) بينهما تناسب من جهة المعنى، إذ المور يفيد الحركة، والاضطراب والميلان<sup>(45)</sup> وهذه من صفات الأرض والبراكين حين تندلع .

إنّ تأثير صامت في صامت آخر له طريقتان (إما أن يكون المؤثر قبل الصامت المؤثر فيه، وهذا ما يسمى بالتأثير المقبل وإما أن يكون المؤثر بعد الصامت المؤثر فيه، وهو ما يسمى بالتأثير المدبر، والتأثير إذن يرجع إلى الراء)<sup>(46)</sup>.

-تَمْنَحُ الأَعْدَاءُ وَفَرًا مِنْ رِصَاصِ (من قصيدة الثورة ص: 31) حيث وقع الإدغام بين الحرفين (الراء) في (وفرًا)، والميم في (من) أي (مِرصاص)، وهذا ما أكسبها نبرة خاصا على حرف الراء؛ فأحدث تناغما مع النبر الآخر في أول الشطر على الميم في (تمنح)، والنبر الثالث في الوسط على (الفاء) من (وفرًا)، وهذا ما زاد المعنى العام قوة وتأكيذا.

-بِلَادِي الَّتِي تَطْلُعُ الشَّمْسُ فِيهَا دِمَاءُ تُضِيءُ الرُّبِّيَّ الْيَانِعَةَ (من قصيدة الجزائر الخالدة) ص: 33.

حيث تأثرت (الشين) في (الشمس) مع (اللام) (ال)، وكذلك (الراء) في (الرُّبِّي)، و(اللام) في (ال)، فاحتضن الصامت (اللام)، وشدّدت (الشين) و(الراء) بدله.

وفي البيت (أنا للأرض التي غدت شبابي) (قصيدة الثأر المقدس) (ص: 37)، تماثل (التاء) و(السين) في (غدت وشبائي)، أذى إلى اختفاء صوت التاء و بروز صوت (الشين).

- (وطني شُبَّ من الدَّمع حريق ص: 38) أستعمل الفعل المضعف (شُبَّ) في الأمر، وأصله (أشْبَبْتُ)، فادغمت (الباء) في (الباء) لتتمام تماثلهما.

ختاماً نستطيع أن نقول: أنّ المباني التركيبية الصوتية الدالة على الأحداث قد أضفت على المدونة حركة دائبة من خلال النماذج التي تمّ الوقوف عندها، وجعلت الأحداث تتسارع وتتعاقد في أزمنتها المتداخلة، وكأن الشاعر يشاهد الثورة الجزائرية لحظة بلحظة، وساعة بساعة، فأحسن التعبير عنها، واختار ألفاظه اختياراً معبّراً ودقيقاً.



### الهوامش:

- 1- ينظر الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة عبد اللطيف، ط1 (1410-1990)، مكتبة الخاجي بالقاهرة ص: 115.
- 2- ينظر معجم الإعراب والإملاء ص: 373.
- 3- ينظر الأصوات اللغوية محمد علي الخولي ص: 89.
- 4- المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية دراسة تحليلية تطبيقية د. بسناسي سعاد ود. مكّي درار ط2/مكتبة الرشاد ص: 62.
- 5- العربية والوظائف التحويلية د. ممدوح عبد الرحمن الرّمالي ص: 53/52.
- 6- التحويلات الصوتية والدلالية في المباني الإفرادية سعاد بسناسي عالم الكتب الحديث، الأردن، ط12012، ص: 13.
- 7- ينظر اللغة العربية معناها ومبناها. د. تمام حسان - دار الثقافة المغرب - ص: 241.
- 8- ينظر الكتاب ج1/13.
- 9- الكتاب سيبويه ج1/12.
- 10- ينظر اللغة العربية معناها ومبناها ص: 204-241.

- 11- جاء في حاشية الصبّان أن الأمر مقتطع من المضارع ينظر حاشية الصبّان ج4/341.
- 12- ينظر شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب جمال الدين بن هشام الأنصاري -تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد-ص:402.
- 13- الأصوات اللغوية محمد علي الخوري عمّان 1990 ص:49.
- 14- ينظر المرجع السابق 42.
- 15- التحولات الصوتية والدلالية في المباني الإفرادية ص: 173 نقلا عن الإيقاع في السجع العربي محاولة وتحديد محمود المسعدي ص:112.
- \*-الخطف: الديوان ص:34. والخطف طائر أسود الجناحين يشبه السنونو ينظر المنجد في اللغة والأعلام ص:187.
- 16- ينظر حاشية الصبّان ج4/342.مخّمّد بن علي الصبّان الشافعي،على شرح الأشموني،على ألفية ابن مالك ج4،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان ص:342.
- 17- ينظر الكتاب ج3/05.
- 18- ينظر المدخل إلى علم العربية لكارل ويدر بونتنج ترجمة د.سعيد حسن بحيري مؤسسة المختار،مصر ط2/151.
- 19- لسان العرب: مادة(كمم)(ف،ي)،ص 297.
- 20- المقررات الصوتية بسناسي سعاد،مكي درار،ص 62.
- 21- ينظر المرجع السابق ص:62.
- 22- ينظر لسان العرب،مادة(خلس)ص:877.
- 23- التحولات الصوتية والدلالية ص:438.
- 24- الكتاب ج4/438.
- 25- الخصائص ج1/ص:72.
- 26- منجد اللغة والأعلام:ص:523.
- 27- ينظر المقررات الصوتية:ص:105.
- 28- ينظر المدخل إلى علم النحو و الصرف،عبد العزيز عتيق،ط2،(فريدة منقحة)1974،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،ص:27-28.
- 29- المنهج الصوتي للبنية العربية،شاهين عبد الصبور،مؤسسة الرسالة بيروت،1980،ص:196.
- 30- المفتاح في الصرف:عبد القاهر الجرجاني،تحقيق د.علي توفيق أحمد،مؤسسة الرسالة،دار الأمل بيروت ص:76.
- 31- ينظر المدخل إلى علم النحو والصرف،ص:14.
- 32- ينظر المفتاح في الصرف ص:41.

- 33- المنجد اللغة والإعلام، ص: 629.
- 34- الأصوات اللغوية: محمد علي الخولي، عمان الأردن 1990، دار الفلاح للنشر والتوزيع ص: 90.
- 35- الأصوات اللغوية: ص: 91.
- 36- ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، مصطفى عبد الرحيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997، ص: 11.
- 37- التشابه والاختلاف، محمد مفتاح ط1 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ص: 97.
- 38- ينظر منجد اللغة والأعلام: ص: 368.
- 39- شرح المفصل، لابن يعيش، إدارة الطباعة المنبرية بمصر، دار صادر ج 7 ص: 02.
- 40- نظرية إيقاع الشعر، محمد العياشي، المطبعة العصرية تونس 1976 ص: 155.
- 41- دراسة الصوت العربي، أحمد مختار عمر، ط1/ القاهرة 1976 ص: 324.
- 42- المقررات الصوتية: ص: 101.
- 43- لسان العرب، (م، ر، ج) 3، ص: 548.
- 44- ينظر علم الأصوات النطقي: دراسات وصفية تطبيقية ص: 147.
- 45- لسان العرب (م، ر، ج) ص: 548.
- 46- ينظر المنهج الصوتي، شاهين عبد الصبور، ص: 209.