سمياء الاختيار الصوتي في شعر بلقاسم خمار.

The semantic significance of the test of soundsIn the poetry of BelkacemKhamar

د.محمد مكاكي

mekaki.2012@gmail.com

جامعة الجيلالي بونعامة – خميس مليانة (الجزائر)

تاريخ الإرسال:.2020/11/20	تاريخ القبول:.2020/12./07	تاريخ النشر:.2020/12/21

ملخص باللغة العربية:

يعد الصوت ركنا مهما في بناء المعاني الشعرية، بوصفها إفصاحا عما يختلج في النفس من مقاصد و أغراض وتوضيحا لدلالة السياق، لذلك كان المسعى في دراستنا هذا التي تحمل عنوان " سمياء الاختيار الصوتي" ، رصد الدلالات المنبثقة عن جملة الاختيارات الأسلوبية على المستوى الصوتي آثرنا تطبيقه على قصائد الشاعر "محمد بلقاسم خمار"، و بناء على ذلك استهدف بحثنا دراسة الإيقاعين : الداخلي و الخارجي، و طبيعة اختيار الشاعر لعناصره الصوتية في القصائد، و الدلالة التي تنبثق عنها، لنتوصل إلى مدى تأثير الاختيار الفني للأصوات معنويا في توجيه الرؤية الشعرية، و فاعليته في بيان الأثر الأسلوبي في هذه القصائد على حسب موقعها واستجلاء الوقع الجمالي لها .

الكلمات المفتاحية: السمياء، الأسلوب، الاختيار، الدلالة، الموسيقى الداخلية، الموسيقى الخارجية.

Abstract:

Voice is of paramount importance in building poetic meanings, which helps in expressing intentions and purposes of what is deep in the soul, besides to clarify the significance of the context, and these are the main aims of our present study that carries the title "Semiotics of Voice Choice» that we have chosen to study and apply on Mohamed Belkacem Khimar poems.

Accordingly, our research aims to study the internal and external rhythm, the nature of the poet's choice of vocal elements in his poems, and their significance that the poet aims to, to reach the extent of the influence of the artistic choice of sounds morally in directing the poetic vision, and its effectiveness in showing the stylistic effect on these poems according to their location, and clarifying the aesthetic impact of them.

Keywords: semiotics, style, choice, significance, internal music, external music.

1- **مقدمة:**

تطرح هذه الدراسة دلالة اختيار الشاعر بلقاسم خمار للأصوات اللغوية ، و هو مبحث في نطاق فرضية تقوم على اعتبار وجود علاقة بين الصوت و الدلالة المراد التعبير عنها، وهذا الاعتبار سيفضي لا محالة إلى إعادة التساؤل عن مدى وعي الشاعر أو المبدع بعملية الاختيار من عدمها، فقد رافقت هذه المشكلة أي حديث عن الاختيارات الأسلوبية ، ولأن المقام هنا غير مناسب للخوض في ما شجر بين النقاد حولها من خلاف، فأننا نعتبر ولو تجاوزا أن ثمة علاقة واعية بين الدلالة العامة للقصيد وبين الدلالات الجزئية المنبثقة عن الأصوات المشكلة لها، وأن التفاوت في كثرة توظيف بعض الأصوات وقلة بعضها الآخر، إنما يستعين به الشاعر خدمة لغاية ما، كما أن الأصوات تحمل في خصائصها مجموعة من الدلالات التي ستؤدي إلى توجيه المعاني الشعرية توجيهات معينة باعتبار الطريقة التي يوظفها الشاعر بها.

وإن كان للبحث من أهداف، فإنها أهداف تسوقها الرغبة في مكاشفة مدى نجاعة القراءة الأسلوبية الصوتية مع تطعيمها ببعض إجراءات السيميائية التأويلية، قصد الوقوف على جملة الدلالات التي تنبثق عن الاختيارات الصوتية للشاعر "بلقاسم خمار "، عبر المستويات المشكلة للبنية الإيقاعية في قصائده ، وهذا المسعى قد تتاح لنا معالجته عبر طرح مجموعة من التساؤلات تكون مناقشتها نوعا من الإجابة عن مقصدنا الأساس من هذا البحث وهي المثبتة في مايلي:

- في ماذا تتمثل الاختيارات الصوتية و دلالتها في شعر بلقاسم خمار ؟
- هل هناك علاقة بين اختيار الصوت و الحالة النفسية للشاعر في نظم الأسلوب الشعري؟
- هل حقق اختيار الشاعر للإيقاع الأغراض و المقاصد الشعرية التي يتوخاها ؟

2. <u>محورية الاختيارات الصوتية في الصناعة الشعرية:</u>

جعل الجرجاني الاختيار معيارا أساسا من معايير الصناعة الشعرية، فبه يتفاضل أهل الصناعة ويتفاوتون، فإنك" ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي ملأ منها الصورة ، و النقش في ثوبه الذي نسج، إلى

ضرب من التخير و التدبر في أنفس الأصباغ ، و في مواقعها ، و مقاديرها ، و كيفية مزجه لها ، و ترتيبه إياه إلى ما لم يتهد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، و صورته أغرب كذلك حال الشاعر ، و الشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي عملت أنها محصول النظم"[1].

فالأسلوب الفني يعتزى – في تصور عبد القاهر الجرجاني – إلى البراعة في نظم الشعر، و التمرس في فنون السحر البياني، إذ يعد حسن الاختيار، و تشكيل الصورة الفنية برهانا على القدرة و الحذق الفني لدى الشاعرمن خلال إقامة معمار جمالي متفرد غاية في البراعة و الانسجام، وبه يفضل الشاعر على الشاعر ويجاوزه في الصناعة والنظم.

وغير بعيد عن تصور الجرجاني، يأتي ابن رشيق ليؤكد هذه المحورية التي يحوزها الاختيار بكل مستوياته إلى حد جعل البلاغة كلها منحصرة في " تخير لفظ وحسن إفهام"[2]، مما يجعل مباحثة الاختيارات الشعرية بكل مستوياتها مدخلا رئيسا لسبر أغوار الشعرية وبلوغ مكامن الجمال فيها عند أي شاعر من الشعراء.

ويجتمع الدارسون على أن مسألة الاختيار متعلقة بكل مستويات القول الشعري، ومكوناته، فهناك اختيارات غرضية[3] تكون متعلقة بالوظيفة التي يريد الشاعر خدمتها أو الرسالة التي يبتغي إيصالها الى المتلقي فقد تكون إقناعا أو إبلاغا أو تقريرا أو غير ذلك من الأغراض، وهناك الاختيار الموضوعاتي ونقصد به تحديد ما يتناسب من وحدات لغوية مع الموضوع المعالج ، ثم الاختيار النحوي والدلالي والايقاعي[4] وكلها مستويات تدخل في صلب تشكل بنية القصيدة لكن حسن الاختيار بما يتماشى مع الموقف البلاغي أو الأسلوبي يحدد القيمة الجمالية لها و هي القيمة التي ترتهن بقدرتها على كسر أفق توقع القارئ من عدمه.

اختارت هذه الدراسة بحث دلالات الاختيارات الصوتية ،لأن كل صوت يحتل موقعا خاصا في النظم الشعري، مؤديا وظيفة خاصة أيضا، منتجا به دلالة ستسهم في بناء الدلالة العامة ، و نستشف بعض هذا من قول السيوطي قديما " فانظر إلى بديع مناسبة الألفاظ لمعانيها، و كيف فاوتت العرب في هذه الألفاظ المقترنة المتقاربة في المعاني، فجعلت الحرف الأضعف فيها و الألين و الأخفى و الأسهل و لأهمس لما هو أدنى و أقل و أخف عملا أو صوتا، و جعلت الحرف الأقوى و الأشد و الأظهر لما هو أقوى عملا و أعظم حسا"[5]، فالقدامى من نقادنا العرب كانوا مدركين أن انتظام الأصوات وتشكلها على نحو معين في النصوص الأدبية ينتج أبعادا دلالية مكتسية بالطابع الجمالي، وأن الانتظام بينها منوط بقاعدة التناسب بينها وبين مقام

البوح الذي يرتضيه الشاعر، فكلما زاد التناسب زادت القيمة الجمالية للقصيدة ، وعظم دور الصوت في إضفاء دلالات هامشية تتعاضد في ما بينها مشكلة دلالة مركزية خادمة للغرض الشعري.

وتتم دراسة الاختيارات الصوتية سميائيا من خلال تلك الدلالات الهامشية للأصوات التي يرمي الشاعر إلى توظيفها، و طريقة تأديتها للمعاني في النسق الشعري استنادا على أن الصوت مستوى فعال من مستويات اللغة الوظيفية، ويرتكز عنصر الاختيار الصوتي على ميكانزمات تفاضلية يمكن استجلاؤها عبر درس الأصوات اللغوية و وظيفتها و طبيعتها أهي أصوات ساكنة أم حركية احتكاكية أم حنجرية مجهورة أم مهموسة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية يجب مكاشفة دلالة الكلمة التي استبدلت فيها صامت أو صائت من خلال السياق"[6].

يفضي هذا التخريج المنهجي إلى أن اختيار الصوت من طرف الشاعر يقتضي العناية بخصائصه المتمخضة عنه، و مدى الملائمة للغرض المراد الإفصاح عنه، ولا يتحصل ذلك إلا بالتركيز على مدارات التموقع الصوتي في البناء اللغوي، وذلك لأن "الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنهها ، وكل صوت مسموع يستلزم وجود جسم مهتز على أن تلك الهزات قد لا تدرك بالعين في بعض الحالات كما أثبتوا أن الهزات مصدرها الصوت الذي ينتقل في وسط غازي أو سائل أو صلب حتى يصل إلى الأذن والهواء هو الوسط الذي تنتقل خلاله الهزات"[7].

و على هذا الأساس،"يخضع علم الأصوات دون تخصيص لعدة تقسيمات أو تصنيفات بحسب مسيرة إصدار الكلام و أدائه نطقا، و بحسب طبيعة هذه الأصوات من حيث كونها أحداثا مادية منطوقة، أو كونها ذات وظائف معينة في بنية الكلمة ، وبحسب وجهات النظر في الدرس و التحليل و مجال الدراسة"[8].

شغلت دلالة الأصوات في الشعر العربي حيّزاً خاصّا في النسق الشعري ، ولقد استثمرها الشعراء في التعبير عن الرؤى و التصورات ، التي أسهمت في إثراء الفعل الشعري، ليبث منحى جماليا في مسار الصناعة الصوتية الأسلوبية، لذلك كانت مدار اهتمام واعتناء من قبل النقاد قديما وحديثا، حيث " فسر نقادنا العرب التشكيل الصوتي بتفسيرات لغوية ، و فزيولوجيّة من خلال مناقشة مخارج الأصوات ، و صفاتها ، و تحولاتها من حالة إلى حالة يدخلها في إطار التركيب أو السياق[9]، الذي يقتضيه الغرض المراد التعبير عنه، و بناء على هذا فإن " الطاقة الإيحائية لبعض الأصوات لتداعيات لا شعورية في بعض الأحيان وتعبيريّة

الحروف إنما هي ظاهرة مرتبطة بالسياق الصوتي في لغة معينة ، و الإيقاع هو الذي يبرر تأثير البنية الصوتية بوضعها في زمنية تمارس من خلالها الإيحاء"[10].

3.مستويات وأنواع الاختيارات الصوتية عند بلقاسم خمار:

استطاع الشعر الجزائري المعاصر أن يحقق ثراءً فنيّا متميزا، بما يحمل الكلام من أصوات، لها خصوصياتها وأماراتها التي تعبّر عنها، و من هذا المنطلق تسمح المقاربة الإدراكية للأصوات الرمزية بمعالجة الأصوات المتميزة التي كان لها دور في توجيه المعنى، و رسم المنحنى الجمالي، و من أجل ذلك يعرف الشعر بأنه" الخلق الإيقاعي للجمال"[11]، وقد اخترنا للتمثيل على بحث الاختيارات الصوتية بالشاعر محمد بلقاسم خمار وهو من الشعراء المحدثين، حيث يحرص في كل مرحلة من مراحل التجربة الشعرية، على أن يمثل توجها مغايرا، من خلال دواوينه، ليقدم لنا نماذج يتناغم فيها الوجود و يسبغ التجديد على معناها ، لتستأهل التحليل و المدارسة، لذلك سنحاول خلال بحثنا تحليل قصائد شعرية له، سعيا لتقديم رؤية تحليلية تبرز جمالية الاختيارات الصوتية التي وظفها شاعرنا، و دورها في كشف تمضهراتالأسلبة الشعرية لديه.

لا مناص من الإقرار بأن الاختيار الصوتي ركيزة أساسية في بناء الشعر، " فعند ابتداء مرحلة المخاض الشعري ، و بداية ظهور المعالم الأساسية للقصيدة، واتضاح الرؤية الإبداعية لدى الشاعر تأتي مرحلة اختيار الأصوات مع ما يناسبها من معاني ، وذلك حسب المعنى المراد الإفصاح عنه المرتبط بالحالة النفسيّة التي يتوقف في ظلها الخطاب"[12]، وهذا الارتباط بين الوقائع التعبيرية والحالة الشعورية الوجدانية للشاعر سيكون موجها لنا في عملية استكشاف الدلالات المتخفية وراء الاختيارات التي يرتضيها الشاعر، لذلك سنعمل في تحليلنا على هذه المفاهيم الصوتية ، و أشكالها، وما تعكسه طبيعة الأصوات و الإيقاع على حالة الشاعر ، و عاطفته الوجدانيّة، و اعتمدنا في تحليلنا على دلالة تكرار الصوت لرصد المكنونات الداخلية التي توحي في ثنايا نبراتها بجماليّة فنيّة.

1.3تكرار الصوت المفرد:

التكرار هو ظاهرة موسيقيّة للكلمة أو البيت أو المقطع ، يأتي على شكل لازمة الموسيقيّة الإيقاعيّة وعلى شكل النغم الأساسي الذي يخلق جوا ممتعا يستشعره القارئ داخليا بما يكسبه تفاعل مع القصيدة"[13]، بالاضافة كونه معطيا لمجموعة من الدلالات التي تتخالق التكرارات الصوتية في الكلام"[14]، ومن وجوه تكرار الصوت

المفرد أن يتكرر عند الشاعر حرف ما تكرارا ملفتا يجعل المتلقي يشعر بأن وراء تكراره معطى فنيا ودلاليا ما يدفعه فضوله الى محاولة فهم مقصد الشاعر منه ، وللتمثيل على هذا الأسلوب نورد هذا المقطع الشعري للشاعر:

يا شام..عندك من عذابي ما في حنيني من تصابي

فترفقي بي زائرا بالشيب..ابحث عن شبابي

ماذا بها حلب التي كانت إلى الأشواق بابي

هل أنا لحن صبابتي ما زال يمليها اكتئابي

أم أنها ملت مع الأيام أطياف ارتقابي

كانت لهيبي ثم في /الخابور/أغرقت التهابي

يا ظل / رأس العين/.. لا تقرأ لناسية كتابي"[15]

يوحي النسق الصوتي لصوت الباء في أبيات هذه المقطوعة من القصيدة بالقوة و الشدة، ذلك أن الباء صوت شفوي مجهور، و " الصوت المجهور ... هو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[16]، وانطلاقا من هذا التوصيف، فإن " صوت الباء يعطي صورة صادقة للانفعال المؤثر في البواطن، كما انه ينطق و كأنه يصعد من حفرة بشيء من المشقة و الجهد"[17]، و المتتبع لهذه الدلالة التي تعبر عنها هذه الأصوات يجد أن معانيها في النص تتحدد ، و بموجب هذا التفكير يعبر هذا الصوت عن الكآبة و الحزن كما في الألفاظ التالية (عذابي، تصابي، الشيب، شبابي، صبابتي، اكتئابي، ارتقابي، لهيبي، التهابي).

و جاء اختياره من طرف الشاعر تدليلا على الكمد الممض الذي يعتري جوارح الشاعر و يهز كيانه بالمشقة و المكابدة ويستمد الباء قوة الجهر من خلال مجاورته لبعض الأصوات الشديدة منها صوت الياء، كما أنه يعد صوت الباء من الصوامت الانسدادية " التي تصدر عن انسداد الممر الهوائي في أحد مواضع الآلة المصوتة، و ذلك بواسطة تحركات عضو من أعضاء الكلام"[18]، أما صوت الياء فهو من الصوامت

الانفتاحية " التي تصدر عن احتكاك تيار النفس بجدران الممر الصوتي في موضع من مواضع النطق، و يكون الممر الصوتي فيه ضيقا و لكن دون انغلاق، مما يسمح بمرور الهواء دون مانع"[19]، و بهذا أدت هذه اللفظة بهذه الأصوات صورة اللطمة الشديدة من جانبها الصوتي الإيحائي، الدال على الضرب الشديد، و هو ما يؤول من خلال الانسداد و تراكم الألم إلى محاولة الانعتاق منه. بحثا عن المنجى و المخرج.

إن التردد السمعي العالي لصوت الباء من خلال تناغمه مع الأصوات الأخرى أحدث ضجيجا خافتا في مجاورة الأصوات الشديدة " فالأصوات يشد بعضها بعض لخلق نوع من الانسجام و التماثل في صفتها و هو ما يسمى بقانون الأقوى ذلك القانون الذي صاغه اللغوي الفرنسي (جرامونت) إذا قال حينما يؤثر صوت في آخر فطغت الأضعف بموقعه في المقطع أو بامتداده النطقي هو الذي يكون عرضة للتأثير بالآخر"[20]، مما ساعد على إظهار المعنى الدلالي، و المتمثل في تشييد صرح الجوانية الوطيدة بين الصوت و الشعور في خضم التجربة الشعورية .

و على هذا الأساس، تردد في الأبيات السابقة صوت الباء و ما صاحبها من ضجيج حسي، و هو ما يمكّن أن يعبر به عن المناجاة الخفية، لتشير إلى محاولة الشاعر للإفصاح عن شعوره، و يعود سبب ذلك إلى أن الجهر يحدث نتيجة اهتزاز ، و ضيق في نفسيّة الشاعر ثم يحدث بعدها انفتاح الصوت ، و انطلاقه في الهواء ، وهذا يوافق تجربة الشاعر التي تتناسب مع المناجاة بواسطة الألم المتحجر الذي أدمى دواخله، و جعله كيانا مضطربا يحاول الإفصاح عنه، و إطلاقه في العنان بغية كسر صمته ، عن طريق رسم طريق لتدفق الجرح عبر مسارب الألم، و قد فجرت الأصوات المجهورة كل المواقف الشعورية من ألم، و حزن، و مرد ذلك أنّ الحافز الحسي كان له فاعلية في اختيار أصوات الكلمات، و ترتيبها لأن لغة التفجع تنبع من تراكمات نفسية تحاول الانفلات علها تجد مرهما يداوي جراحها، و هذا ما يفصح عن " العلاقة الوثيقة بين المشاعر و المؤثرات

الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها"[21]

و لعل الدلالة الصوتية في اختيار صوت على آخر له وقع نفسّي يعتمل في داخل الشاعر لأن اللغة حسب سوسير " لها جانبان: الأول : جانب عضوي: يتمثل في حركات أعضاء النطق في أثناء عملية الكلام **articulatorymovements**، و الثاني : نفسي : يتمثل في الانطباعات التي تصاحب عملية الكلام **auditoryimperession**"[22].

عطفا على ذلك، فإن الشاعر يوظف الأصوات " على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس في البعيد من المناطق اللاشعورية، و هي المناطق الغائمة الغائرة في النفس"[23]، و نسجها نسجا خاصة، حتى يحقق الإذعان و الانبساط الجمالي في النفس المتلقية، و تدليلا على ذلك يقول ابن الأثير :" مثال ذلك كمن أخذ لآلئ ليست من ذوات القيم الغالية فألفها، و أحسن الوضع في تأليفها ، فخُيِل للناظر بحسن تأليفها و إتقان صنعته، أنها ليست تلك التي كانت منثورة مبددة"[24].

من الملاحظ أن هندسة الاختيار تمس كل جوانب النسج الشعري، " فالجاحظ إذن يستعمل مصطلح النظم بمعنى حسن اختيار اللفظة المفردة اختيارا موسيقيا يقوم على سلامة جرسها ، واختيارا معجميا يقوم على ألفتها ، و اختيارا إيحائيا يقوم على الظلال التي يمكن أن يتركها استعمال الكلمة في النفس وكذلك حسن التناسق بين الكلمات المتجاورة تآلف، و تناسبا"[25]. و قد وظف بلقاسم خمار طائفة من الأصوات، تم اختيارها بما يتناسب مع أصدائها، معبرة عن ذاتها، وقد تبوأت الدراسات الصوتية مكانة مهمة من خلال الاهتمام بالدلالة النفسية، ذلك " أن نموذج الإيقاع يمكن أن يعبر عن تأثيرات مختلفة، و أن الوظائف الوجدانية يجب الحكم عليها في ترابط مع المعنى الذي توحي به سمات لغوية في القصيدة"[26]، و هو ما " يقصد بها النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف، و علاقة هذا النغم بالتيار الشعور، و النفسي في مسار النص الشعري"[27].

2.3 اختيار الوزن الشعري:

إن العبارات الموسيقية التي تمتاز بالوزن و القافية ورقّة الكلمات، وجزالتها، و تخّير التراكيب، و تجنب الفضول و الابتذال حتى عُدت العبارات أصلح للأسلوب الشعري الجامع بين التهذيب ، و قوة التأثير ، فالوزن أخص ميزان الشعر ، و أسلوبه ويقوم على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب ، الأوتاد و الفواصل وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها، والشعر العربي أوزان أو بحور أساسية بلغ عددها ستة عشر بحرا عدا ما استحدث من الأوزان المخترعة منها الطويل، البسيط المديد ، الوافر ، الهزج ، السريع ، الخفيف المجتث ، الرمل ، الكامل ، كما هو موضح في علم العروض"[28]، و لا غرو أن التعبير عن الفكرة و الإحساس يستدعي بحرا خاصا، بحيث يشكل معادلا حسيا تكاشف خلالها مضمرات البوح لدى الشاعر.

و نستدل على ذلك بقول الشاعر في قصيدة أسئلة...حائرة..؟

عربي

شوه الدود جبيني

و يميني انخفضت

شللت يميني

و يساريّ

لقد عرفت قصيدة بلقاسم خمار الشعر الحر من بين التشكلات التي مرت بها القصيدة، ومن خلال وزن القصيدة لاحظنا أنها اتخذت تفعيلة" مُتفاعلن"، المنسوبة للبحر الكامل عبر تقطيعنا لبعض الأسطر، و في نطاق توصيف البحر فقد اعتمد خمار على البحر الكامل ، و هو من البحور الصافية التي تتكون من تفعيلة واحدة ، و هي " متفاعلن" أي أنه اعتمد بحرا من البحور الخليلية في قالب حديث يسمى الشعر الحر ، و قد اختار هذا البحر لتميزه بالتسارع مما جعله يتصاقب مع تلك الاضطرابات النفسيّة التي تعكس تذبذب جوانياته.

و ما زاد البحر رونقا و جمالا الزحافات الداخلة عليه، و المتمثلة في زحاف " القطع متفاعل " أي حذف آخر الوتد المجموع و إسكان ما قبله"[29]، و زحاف الإضمار " مستفعلن" المتمثل في " تسكين الثاني المتحرك، و بذلك تصبح التفعيلة مكونة من سببين خفيفين و وتد مجموع"[30]، و توحي هذا الزحافات بحالة

انحباس الشعور، و إضماره بطريقة سلسة لا يسمع لها صوت، و من المهم الإشارة إلى أن " الأوزان ليست أكثر من آلات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألوانا متنوعة من الأنغام، تختلف و تتفاوت باختلاف قدرات الشاعر و تفاوت مواقفهم النفسية"[31].

من خلال هذا الاستقراء يتضح أن الشاعر تحرر من قيود التفعيلة ، وأن الزحافات أضفت إيقاعا خاصا على النمط الشعري حسب تواترها من اكتئاب، حنين ، شوق ، ثوران، لتتيح للشاعر حرية الإفصاح عن خلجاته الوجدانيّة، و" هكذا يتأنقون في تركيب لغة النفس لتأتي لائقة بها فهي لا تحفل بالأوزان و القوافي فقط بل بدقة ترجمة عواطفها ، و أفكارها "[32]، مرد ذلك أنّ " التنوع يوفر عذوبة موسيقيّة تتوافق مع الدافقات الشعوريّة"[33]، لأن الوزن هو التأليف الذي يشهده الذوق الذي يرجع بدوره إلى الحس"[34].

و حصيلة التحليل أن " النسق الصوتي لا يرد في النصوص الإبداعية اعتباطيا، بل يكون مقصودا لنفسه، لما يؤديها من وظائف دلالية و جمالية"[35]، تحاكي الشعور، و ما يختلج في ذات الشاعر من أحاسيس يراد به الإفصاح عنها، بمعنى أن " الشعر يوظف النظم الإيقاعية و أنماط التصوير العيني في التخييل الشعري كشفرات خاصة به"[36].

يفضي بنا الفهم الموضوعي إلى أن "غموض العالم الجديد الذي يتجه إليه الجسد ينعكس على صعيد البنى الدلالية لوحداته كما ينعكس على صعيد البنية الإيقاعية، و العالم الغامض عند الحداثيين عالم خصيب يبيح للإنسان أن يبني على أرضه كل ما يريده من معمارات[37]، جمالية، تبث في المتقي إثلاجا و تلطفا .

ومدار الأمر أن التأليف الصوتي يرتبط بتواقع جمالي بين المعنى وقالبه الملائم، حيث يستساغ على حسب مواطن الكلام، كما يهتم بدراسة العلاقات القائمة بين الشاعر من ارتباط عميق، و الظواهر الفنية و الخصائص الأسلوبية في النص الأدبي، و التي تسمح بمكاشفة أسلوب الشاعر أو الكاتب الخاصة و المتفردة باعتبار أن الأسلوب هو انعكاس لخوالج مبدعه عن طريق معنى تسوقه إليه، و غرض تجسد في شكل توقيع شعري، و ملاك المعنى في الدرس الأسلوبي هو " استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي، و حسب بالي وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية و الإرادية و الجمالية"[38].

من خلال هذا المنظور فإن " الأسلوب هو وجه الملفوظ ينتج عن اختيار أدوات التعبير، و تحدده طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده ، و هذا تعريف فضفاض فهو يضم التعبير، و منحناه، و المتكلم و طبيعته، وإنّ فن الكاتب بالمعنى التقليدي هو استخدام أدوات التعبير استخداما واعيا، للغايات الجماليّة[39]، و

يستمد هذا المعطى وجاهته على شاكلة أنه " لن تكون الأسلوبيات جزءا من البحث الأدبي إلا إذا كان الاهتمام الجمالي أساسا، و ستكون جزءا هاما لأن في قدرة المناهج الأسلوبية وحدها أن تعرف الخصائص النوعية للعمل الأدبي"[40].

3.3.اختيار الروي والقافية :

يعرف إبراهيم أنيس القافية بقوله" عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر و الأبيات من القصيدة، و تكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل التي يتوقع السامع ترددها[41].

اختار الشاعر قافية و روي موحد بقوله :

تغيب..ثمتأتي..فنذكر

و تغفو..فنسهو..ثم ترنو فننظر

فيا ليت تبقى دائما الوصل بيننا

لنحياك وجدانا فتنمو و تزهر

عرفناك يا تموز مذ كنت قاصرا

تمر حزينا دامي الجرح تزفر

فكنا نرى في وجهك الله غاضبا

و كنا نرى في زندك الشعب يكبر

إلى أن طغت منا الغيوم فأمطرت

بنا ثورة..و أنهال نهر نوفمبر[42]

إن الملاحظ هنا أن الشاعر اختار صوت " الراء" رويا في هذه المقطوعة، فهو " صوت تكرير بين الشدة و الرخاوة مجهور، و هذه الصفات من شأنها أن تدعم القرع الملحوظ في بنية النص الصوتية العامة و الصلابة الملحوظة في بنية تراكيبه المقطعية كما تعزز مقاطع النص المنغلقة، و تبرر في نفس الوقت كثرتها و قوة فعلها"[43]، فاختيار صوت الراء جاء لما يحمله هذا الصوت من نبرات ثورية ، و تكرار هعلى البنية اللسانية من أجل التغني بنوفمبر، و بالحرية، و استمرارية الدفاع عن قيمنا الوطنية، و من أجل ذلك، كان اختيار الشاعر لهذا الصوت أن يكون رويا، يحمل هدفا معنويا إشعاعيا يحرك خلجات القارئ و يؤثر فيها تأثيرا جليا.

و بناء على ذلك يمكن القول أن دلالة التوظيف لهذا الصوت كان توظيفا مبررا لا اعتباطيا مجردا، " فالصوت عند النطق يحتاج للإسراع، و الحركة في حين أن سمة التكرار تتضمن الإسراع و الحركة حين بروزها لأن صوت الراء للحركة و هي أكثر توافقا مع الجانب الحسي و الضميري، كما جاء عن تناسب المفهوم الدلالي بمفهوم الحسي شعورا و نفسا و حسا"[44].

إن ارتباط الإيقاع بالحالة الشعورية في النص يعود إلى الإعراب الحسي لهذه المشاعر ، ذلك أن الشاعر وظف الإيقاع ليبث ما في نفسه من غبطة، بمعنى أن يطفو " وتر الإيقاع التقليدي على السطح، و وتر الإيقاع الذاتي في العمق"[45]، إذ يحقق هذا الإجراء الأسلوبي تواصلا مع المتلقي، من خلال تحريضه على التفاعل مع النص من خلال إثارة تداعيات شعورية و انفعالية، فإن " موضوع التحليل الأسلوبي هو الوهم الذي يخلقه النص في ذهن القارئ، و هذا الوهم ليس بالطبع خيالا خالصا و لا تصورا مجانيا فهو مشروط ببنيات النص"[46]، وبهذا لا " تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى ضمير المتلقي لتهز أعماقه في هدوء و رفق"[47]، و تثير بدورها الغبطة و التأثر بالفعل الشعري.

أما في مجال التواصل، يرتبط المعنى مهما كان شكله و طبيعته بالحياة النفسية للأفراد و الجماعات نتيجة الغاية من التواصل، و نتيجة التحول الذي تحدثه العلامة التواصلية في نفسية المتكلمين ، أي أن الدلالة تشتغل في ضوء آليات فيزيولوجية و سيكولوجية إلى جانب ذلك فإن العلامة تربط واقعيا بالحياة الاجتماعية التي تقنن فعل التواصل من حيث الظروف و الحالات التي هي موضوعات التواصل و مواقفها"[48].

يقول شيللي في هذا الصدد أن " الشعر بالمعنى الخاص يعبر عن التنسيق اللغوي ، و خاصة اللغة الموزونة التي تخلقها تلك اللغة الملوكية التي يختفي عرشها وراء اللغة ، وهذا ينبع من طبيعة اللغة نفسها التي هي نقل مباشر لتصرفات كياننا الداخلي و عواطفه"[49]، إلى المتلقي، بمعنى أن " إهمال القارئ لهذه العناصر يؤدي إلى تشويه النص كما أن انتباهه إليها يشعره بضرورة أبعادها الدلالية و تميزها و في هذا تأييد جديد على ضرورة حضور المقصدية، هذا ما يعطي الأسلوبية ريفاتير بعدها السميائي غير مصرح به كما يؤكد علاقاتها غير المباشرة بجمالية التلقي بسبب اهتمامها بالقارئ ، و جعله شرطا ضروريا لتحديد الإجراءات الأسلوبية في كل إرسالية أدبية"[50]، ويتضح لنا بأن العلامة تشتغل بوصفها نسقا صوتيا تواصليا، و قوة ضاغطة بما تثيره من اختيارات " تتجاوزها إلى ربط علاقة نفسية أو اجتماعية بين مستخدمي الدال ، فالعلامة الدالة مثير يستدعي ردة فعل أو انفعال ينشط الذهن تجاه مثيرات أخرى "[51].

إن النسق الصوتي هو نسق البوح و علامة تستوجب من القارئ فك أسرارها، من خلال مكاشفة العوالم الخفية في الذات الشاعرة، " فكأن الواضع بوضعه الألفاظ إزاء المعاني لم يضعها اعتباطا، و إنما أخذ يختار لكل لفظ معناه الذي يوحي به أصواته فنرجح كفة هذا المعنى بإزاء اللفظ و هكذا"[52]، إلى أن يرسم صورة شعرية تسرح باللغة في المسارح الجمالية الواسعة.

إن استعانة الشاعر بالموسيقى الكلاميّة إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية ، لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح ، و التعبير عما يعجز التعبير عنه"[53]، لانكشاف التعتيم بكل " أشكاله مستغلا طواعيّة اللغة الشعريّة التي مرن قلمه عليها بنسج خيوط الحب عبر القصيدة بمعنى رؤية الجمال ، و ضروب الصراع في الحياة ، و مشاعر الألم كملاذ أخير لرابطة الحياة"[54]، بما يخدم رؤيته الشعرية عن طريق الإدراك، و تنسيق موادها الشعورية في العمود اللغوي باعتبار أن الكيان اللغوي أساس التعبير عما ما يكتنفها من معاناة ذاتية، و ذلك يتأسس على حسب تصور أنطولوجي يكاد يكون مشتركا بين الصوت و التجربة الشعرية للشاعر، ليطرح سياجا جماليا واسما للشعر الجزائري المعاصر.

و بناء على ما تقدم، فإنه يتم اختيار الشاعر للمواد الصوتية الداخلية " القائمة في نسج النص إما بالتقابل و إما بالتتابع هي التي أغنت النسج الشعري، و رقيت به إلى درجة الشعرية من الوجهة الإيقاعية"[55]، و ملاك الأمر في ذلك أن " علم الأسلوب هو الذي يتناول الاختيارات المحددة بالبواعث الجمالية"[56]، و عليه فإن " النقد يعنى بالاختيارات الفردية المتحققة في مادة اللغة، و يفهم من هذه الأخيرة النحو، و المؤسسات الاجتماعية الشرعية، فالنقد يعني بالاختيارات التي تتم من وجهة النظر الجمالية في تنظيم العمل الأدبي، و تعد هذه الرؤية بدورها تكييفا لمصطلحات "همبولت "عن الطاقة المقابلة للقصد الأسلوبي"[57].

من الملاحظ أن الشاعر نسّج شعره نسجا محكما على حسب مقتضيات الشعور، فاختار وفق ذلك الإستراتيجية الصوتية الملائمة لهذا الغرض و تنسيقه في نظام تركيبي خاص، حيث يقول الجرجاني "فإذا رأيت البصيرة بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول حلو رشيق، و حسن أنيق، وعذب سائغ، و خلوب رائع، فاعلم أنه ليس يُنبئك عن أحوالِ ترجع إلى أجراسِ الحروف ، و إلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده"[58]، و يسوقنا الفهم الموضوعي إلى أن توقيعات الشاعر الخارجية هي انعكاس لعملية نفسية نجتلي خصائصها من خلال المعاني التي توحي بها، ليتمخض عنه رؤية شفافة لهواجس الشاعر و همومه. " و ما الشعر غلا ضرب من الموسيقى، إلا أنه تزدوج نغماته بالدلالة اللغوية"[59]، و عليه " " و من مقتضيات مبدأ الاختيار، كذلك، حصول التطابق الآلي بين البنية الخارجية للفظ (أي البنية الصوتية) و بنيته الداخلية (أي الدلالية) بحيث يكون اقتران الدال بمدلوله اقترانا آنيا[60].

4- خاتمة البحث:

يعد الاختيار الصوتي تكنيكا فنيا مقصودا، تتبيّن قيمتها الجمالية في البوح و الإفصاح عما يحسه الشاعر، كون أن هذا الإجراء ينبعث من صميم روحه، و عليه فإن الإيقاع و الأصوات المختارة توحي بخصوصية الذات الشاعرة و أمارتها التي تعبر عنها، و نستشف دلالتها من خلال احتلالها موقعا حسنا في نفس المتلقي ، و يمكن القول أن بلقاسم خمار عمد إلى توظيف لأنماط الصوتية توظيفا متكامل الأبعاد، و التعبير عما يدركه، و بين ما يدرك يتوصل إليها القارئ من خلال قراءة سميائية للاختيارات الشعرية .

ومن خلال دراستنا لماهية الاختيار الصوتي و أثرها الأسلوبي في قصائد الشاعر بلقاسم خمار توصلنا إلى النتائج الآتية :

تم تشكيل النسق الصوتي في الأبيات تشكيلا مقصودا يحمل في ثناياه دلالات شعورية، حيث يجنح الصوت تارة إلى الانبساط، و تارة إلى القوة بحسب المعنى المراد من الشاعر التعبير عنه، كما ساعد اختيار الأصوات على إظهار دلالة الألفاظ في صورة فنية معبرة في إبانة معاني الكلمات في المقطوعات الشعرية، كما أن الوزن الشعري آلية من آليات الإفصاح و البوح في شعر بلقاسم خمار، ويبث تكرار صوت معين في النسق الشعري انفعالا خاصا يبتغي خلاله تحقيق مقصدية شعرية، هي المقصدية التي تحقق تواصلا بين الشاعر و المتلقي، و هو ما يصبو إليه الاختيار الشعري كونه حاملا لمغزى يستشعره القارئ من خلال فك مغالق النص و مكاشفة دلائله.

5-المراجع:

[1] – الجرجاني ، 1409هـ،1988م، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، ط1، دار الكتب علمية، بيروت لبنان، ص:70.

[2]ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح صلاح الدين الهواري وهدى عودة، ج1، دار ومكتبة الهلال لبنان 2002، ص: 393.

[3]يرتبط هذا التصور بتوظيف نظرية جاكوبسون في التواصل ضمن المنهج الأسلوبي فيكون تغير الاختيار مرتبطا بخدمة الوظيفة المهيمنة على النص ، ينظر: صلا فضل ، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، ص:116.

[4]للتوسع حول مستويات الاختيار يمكن العودة إلى : يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دار المسيرة ، عمان 2010، ص: 164.

[5]– فزاع عمير خميس ، أثر الاستبدال الصوتي في التعبير القرآني، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد 19، العدد 5، أيار 2012، ص 272.

[6] – نفسه، الصفحة نفسها.

[7] ـ أنيس إبراهيم، د ت، : الأصوات اللغوية ، ب ط: مكتبة النهضة ، مصر، ،ص:6

[8] – كمال بشر كمال، 2000، :علم الأصوات ، ب ط : دار غريب، القاهرة ، مصر ، ص:8.

[9] – سلوم تامر: 1983، نظرية الجمال في النقد الأدبي ،ط1،دار الحوار،سوريا، ص:13

[10] – فضل صلاح ، 1998، النظرية البنائية في النقد الأدبي ،ط1: دار الشروق، مصر، ص: 314

[11] – نسيب نشاوي نسيب، 1984، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، د.م ج، الجزائر، ص 465.

[12] – بديدة رشيد، 2012، البنيات الأسلوبية في قصيدة بلقيس –مذكرة ماجيستير– إشراف: بلقاسم ليبارير، كلية الأداب و اللغات، الجزائر، ص 22.

[13] – نبيلة تاولريريت نبيلة، 2012، : حداثة التكرار و دلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني ، مجلة اللغة العربية و آدابها ، الوادي، الجزائر، العدد4، ص: 29

[14] – أنيس إبراهيم، : الأصوات اللغوية ،ص: 22

[15] – بلقاسم خمار محمد، ب ت، ، الديون، الجزائر ، ج 1، ب ط، دار أطفالنا للنشر و التوزيع، الجزائر، ص 20.

[16] – بشر كمال،2000، علم الأصوات، د ط، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ، ص 174.

[17] – إبراهيم علي جابر ، 2010، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ط1، العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، كفر الشيخ، مصر، ص 342.

[18] – أحمد زرقة أحمد 1993، أسرار الحروف،ط1، دار الحصاد للنشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ص 43.

[19] – نفسه، ، ص 43.

[20] – عبد الله شنوف نسرين، 2012، ، في اللغة العربية دراسة وصفية تحليلية بين القدامى و اللسانيات العربية الحديثة، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، جامعة الكوفة، المجلد 20، العدد 2، ص 406.

[21] – فضل صلاح، 1998، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته،ط1، دار الشروق، مصر، ص 27

[22] – فرهاد عزيز محي الدين، 2013، أثر العامل النفسي في تغير دلالات الألفاظ، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد 8، العدد1،ص 1.

[23] – غنيمي هلال محمد،د ت، النقد الأدبي الحديث،د ط، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ص 418.

[24] – ابن الأثير محمد محي الدين عبد الحميد ، 1939م، 1308هـ، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، ج1: تحقيق:أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، دط: دار النهضة الفجالة، القاهرة، ، ص:209.

[25] – أحمد درويش، د ت، الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، دط: دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع، مصر، ص: 90 – 91

[26] – وايلز كاتي، 2014، ، معجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، لبنان، ص42.

[27] – عبد الدايم صابر، 1993، موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ، ط3:مكتبة الخانجي، مصر، ص: 28

[28] – الشايب أحمد، 1991، الأسلوب،دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط8، مكتبة النهضة المصرية، ،القاهرة، ص: 64– 65

[29] – عتيق عبد العزيز، 1407ه/1987م ، علم العروض و القافية، ب ط، دار النهضة العربية، بيروت، ص60.

[30] – نفسه، ص 59.

[31] – عبد المولى أحمد عادل، 2013، ، الأسلوبية التطبيقية التشكيلات اللغوية و الأنساق الثقافية في الشعر العذري نموذجا، تقديم: محمد عبد المطلب مصطفى، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، ص 25.

[32] – أبو العدوس يوسف، 2007، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ط1: دار المسيرة ، عمان الأردن، ص : 262

[33] – الخفاجي أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان ، 1982، سر الفصاحة، ط1 : دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص: 287

[34] – أبو العدوس يوسف، : الأسلوبية بين الرؤية و التطبيق، :264

[35] –

[36] – فضل صلاح، 2002، ، مناهج النقد المعاصر و مصطلحاته، ط1 ، ميريت للنشر، القاهرة ، 2002، ، ص 128

[37] – عدنان حسين بن قاسم،2001، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، د ط، الدار العربية ، فلسطين،ص 253

[38] – المسدي عبد السلام، 1982، الأسلوبية و الأسلوب ، ط3: الدار العربية للكتاب تونس، 1982.ص 41

[39] – غييرو بيير، 1994، : الأسلوبية ، ترجمة: منذر العياشي، ط2: دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا ، ص: 139– 140

[40] – عدنان حسين ، ، ص 48.

[41] – أنيس إبراهيم، 1985 ، موسيقى الشعر العربي، د ط، ، مطبعة أنجلو، مصر، ص 264.

[42] – بلقاسم خمار ، ص 354/353

[43] – الطرابلسي محمد الهادي، 1992، ، مفاتيح تحاليل الأسلوب، د ط، دار الجنوب للنشر و التوزيع، تونس، ص 36.

[44] – مرامي جلال، 1440ه ، سعيد سواري، صوت الراء ردوده الجمالية و الدلالية في سورتي التكوير و الانفطار (دراسة صوتية) ، مجلة اللغة العربية و آدابها، العدد3، ص528.

[45] – الطرابلسي محمد الهادي، ، ص 107.

[46] – ريفاتير ميكائيل، 1993، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحميداني، ط1، دار النجاح الجديدة، الدرا البيضاء، المغرب، ص 8

[47] – إسماعيل عز الدين، 1966، الشعر العربي المعا قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ط3، ،دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ص 66.

[48] – زرناجي شهيرة، 2009،2010، قصيدة عاشق من فلسطين لمحمود درويش، دراسة سميائية دلالية على مستويات اللغة، إشراف: بلقاسم ليبارير، مذكرة ماجستير في اللسانيات، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ص22.

[49] – أحمد حمدان ابتسام، :1994، الأسس الجمالية في الإيقاع البلاغي، ط1: دار القلم العربي، حلب، سوريا ، ص: 24

[50] – ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص 6/5.

[51] – زرناجي شهيرة، ص 23.

[52] – مجاهد عبد الكريم،ب ت، العلاقة بين الصوت و المدلول، مجلة المورد، وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، العراق، المجلد 14، العدد1، 35

[53] – غنيمي هلال محمد ، 1986، النقد الأدبي الحديث، د ط: دار العودة، بيروت، ص: 380

[54] – ينظر : عباس إحسان، 1978، : اتجاهات الشعر العربي المعاصر،إشراف: أحمد مشاري،ب ط،عالم المعرفة،الكويت، ، ص: 144

[55] – مرتاض عبد الملك ، 2009، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)،ط1، دار هومة، الجزائر، ص 132.

[56] – صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 46.

[57] – نفسه، ص 73.

[58] – الجرجاني ، 2001، أسرار البلاغة ، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، ط1: دار الكتب العلمية ،بيروت ، ص: 15

[59]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القهرة، مصر، 1997، ص437.

[60]– محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ب ط، ب ت، ص86.