

بلاغة الخطاب في النص الشعري المغربي القديم
" شعر الشاعر محمد الجزائري " أنموذجا

*Eloquence of Rhetoric in the Ancient Maghrebian Poetic Text
"Poetry of Mohamed Eljazairy"*

أ. سليم بوزيدي

sifdawlamoutanabi@gmail.com

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة الجزائر

تاريخ قبول النشر: 2019/06/09

تاريخ الاستلام: 2018/03/30

المخلص:

يهدف هذا البحث إلى إبراز عناصر التشكيل البلاغي في الخطاب الشعري عند الشاعر المغربي القديم "محمد الجزائري"، حيث تعرض إلى المستوى الدلالي ممثلا في الاستعارة، والتشبيه والكناية، وإلى المستوى الصوتي ممثلا في القافية، والجناس، وهندسة أصواتهما من حيث صفات الجهر والهمس.

الكلمات المفتاحية: الحواضر المغربية- الحركة الأدبية - بكر بن حماد التاهرتي .

Abstract:

The present research paper aims at highlighting the elements of rhetorical formation in the poetic discourse of the Ancient Maghrebian poet Mohamed Eljazairy, where he incorporated the semantic level represented by metaphors, and the phonological level represented by the rhyme, the genus and the geometry of their voices in terms of features of expression and whispering .

Key words: rhetorical; discourse; the ancient Maghreb poet Mohamed El Jazairy

تمهيد:

يكاد النقاد والباحثون في تاريخ الأدب الجزائري القديم، يتفقون حول قضية واحدة، هي أن هذا الأخير تعرض للكثير من التهميش والإهمال، من طرف الدارسين المحدثين. وسواء أكان متعمداً أم غير مقصود، فإن النتيجة واحدة، هي بقاء الأدب الجزائري مغموراً في جُبة النسيان، أو مفرقا في بطون المصادر التاريخية والأدبية القديمة. وهذا بشهادة العديد من الأساتذة والدارسين، من أهل المغرب العربي أنفسهم؛ يقول عثمان الكعّك في حديثه عن اللغة والأدب الجزائري: "قد اعتنى الباحثون بالتقريب عن أدب اللغة العربية وتاريخها وتطوراتها في مختلف الأصقاع الإسلامية، غير أنهم لم يشتغلوا إلى الآن بالبحث عن تاريخ الأدب الجزائري حتى أنك لو سألت أحدهم والتمست منه أن يذكر لك أديباً أو غير أديب من الجزائريين لكان قُصارى جوابه الصمت والسكوت"⁽¹⁾.

والحقيقة هي أن الأستاذ عثمان لم يجاف الصواب في إطلاقه لهذا الحكم القاسي، لأن لديه المبررات الواقعية والسياسية والتاريخية ما يسنده ويُدعمه. فإذا نظرنا إلى الزمن الذي ألف فيه كتابه؛ "بلاغة العرب في الجزائر"، فإن العثور على مرجع أو دراسة في الأدب الجزائري يكاد يكون ضرباً من المستحيل، فبسبب اتجاه الدارسين إلى الأدب في المشرق، فإن نظيره في الجزائر بشكل خاص، وفي المغرب الإسلامي بشكل عام، ظلّ قابِعاً في رفوف المكتبات داخل مخطوطات لم ترَ النور إلا بعد أن تعالت صيحات من هنا وهناك، تطالب بالبحث في أدب المغاربة.

1- أبو العباس أحمد الغبريني (ت 711هـ-1315م):

أورد الغبريني ترجمة للشاعر الجزائري القديم، جاء فيها: "هو أبو عبد الله محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد الأريشي المعروف بالجزائري، من علماء أواسط القرن السابع الهجري"⁽²⁾. ويبدو أن الشاعر محمد الجزائري كان مُلمّاً بالفقه وعلوم الشريعة الإسلامية في زمنه، ولذلك قال عنه الغبريني حينما أورده ضمن فقهاء ينظمون الشعر إلى جانب تعلمهم الفقه: "ومنهم، الشيخ الفقيه، الكاتب الأديب البار، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن محمد ابن أحمد الأريسي المعروف بالجزائري: هو حفيد الفقيه الجليل عبد الله الأريسي، من أدباء الكتاب، وهو من نظراء شيخنا أبي عبد الله التميمي في علم النظم والقريض"⁽³⁾؛ فالشاعر محمد الجزائري سليل أسرة محافظة على علم الفقه

والدين، مما جعله يتأثر بجده أبي عبد الله الأريسي، وهذا أمر طبيعي، فقد كان تعليم الدين وتحفيظ المتون الفقهية، من الأساسيات التي تفرض على طالب اللغة العربية وعلوم القرآن، غير أن هذا التوجه العلمي أو الفكري لم يمنع الشاعر الجزائري محمد من النبوغ في الشعر.

ولذلك قال عنه الغبريني يصف بلاغة شعره: "كان حسن النظم والنثر، مليح الكتابة، حسن الوراثة في البطاقة، وكان سهل الشعر، وكان كثير التجنيس يأتيه عفواً من غير تكلف، ولأجل ذلك حسن نظمه، وكان مليح التواشيح، إن أطال في شعره أعرب، وإن اقتصر واقتصد أعجب"⁽⁴⁾.

في هذا النص النقدي يقدم أبو العباس الغبريني بعض القضايا البلاغية والأحكام النقدية والفنية، والتي أثارتي لدراستها والنظر فيها، لعلّي أخرج منها ببعض الفوائد في تناول شعر "محمد الجزائري"، الشاعر المغربي المغيب في بطون المصادر المغربية القديمة، وعلى رأسها: "عنوان الدراية". أجملها أبو العباس الغبريني في هذه النقاط:

أ- حسن النظم والنثر.

ب- مليح الكتابة.

ج- سهل الشعر.

د- كثير التجنيس يأتيه عفواً من غير تكلف.

هذه الأحكام النقدية تنم عن حس نقدي وبلاغي يتمتع به "الغبريني". غير أنه لم يعلل أيّاً منها، بل اكتفى بإيرادها هكذا دون أن يخوض فيها، على ما جرت به عادة النقاد الذين سبقوه، وكذا الذين جاءوا بعده. غير أنه نقل عن الشاعر بعض الأشعار تتجسد فيها بلاغة عالية، وشعرية أصيلة تدل على أن الجزائر أنجبت شعراء لا يقلون براعةً عن نظرائهم من شعراء المشرق العربي الذين حظيت أشعارهم بعناية النقاد والدارسين قديماً، وحديثاً.

وقد عثرتُ على دراسة وجيزة لعثمان الكعك، يشير فيها بشيء من الإعجاب بشعر محمد الجزائري، دون تحليل وبيان لبلاغة الخطاب الشعري عنده، على خلاف ما كنت أتوقعه أو أنتظره، بعد قراءتي لعنوان هذه الدراسة التي أطلعت عليها، والموسومة بـ: "بلاغة العرب في الجزائر"؛ إذ اكتفى عثمان الكعك بإيراد ما تيسر له من أشعار محمد الجزائري، وغيره من شعراء الجزائر، فقط. فكانت أحكامه النقدية عبارة عن

إشارات وتلميحات فنية، لا يجد فيها القارئ ما يشبع رغبته، في بيان مواضع لجمال في أسلوب الشعر الذي يرويه في دراسته، على شاكلة النقاد والبلاغيين القدماء. لهذه الأسباب، ولغيرها أردت مقارنة شعر "محمد الجزائري" مقارنة بلاغية أسلوبية، بغرض الوقوف على جماليات النص الشعري الجزائري القديم، وعلى التقاليد الفنية التي يسير عليها الشعر.

وفي البداية يتعين علينا أن نثبت نص القصيدة كاملة، كما رواها الغبريني في "عنوان الدراية"، وعنوانها: (أهل الحمى هل لكم عن قصتي خبر)⁽⁵⁾:

أَهْلَ الْحَمَى هَلْ لَكُمْ عَن قِصَّتِي خَبْرٌ * وَأَنْ لَيْلِي بَلِيلِي كُلُّهُ سَهْرٌ
وَفِي ضُلُوعِي نِيرَانٌ يُضْرِمُهَا * دَمْعٌ عَلَى صَفَحَاتِ الْخَدِّ يَنْهَمِرُ
لَمَّا رَأَيْتُ بُدُورَ الْحَيِّ سَافِرَةً * عَنِ النَّقَابِ بَدَأَ لِي أَنَّهُ السَّفَرُ
وَلَا عَوَالِي إِلَّا مِنْ قُدُودِهِمْ * وَلَا صَوَارِمَ إِلَّا مَا انْتَضَى الْحَوْرُ
سَأَلْتُكَ اللَّهُ يَا حَادِي الْمَطِيِّ بِهِمْ * رِفْقًا عَلَيَّ لَعَلَّ الصَّدْعَ يَنْجِيرُ
كَرَّرْتُ عَلَيَّ فَلَئِنْ قَلْبٌ يَمِيلُ إِلَى * حَدِيثٍ مَنْ قَتَلُوا مِنَّا وَمَنْ أَسْرُوا
وَأَنْتَ يَا سَعْدُ أَنْ غَنَّتْ ظِيَاؤُهُمْ * قِفْ تُعَايِنُ فُؤَادِي كَيْفَ يَنْفَطِرُ
وَرُبَّ لَيْلٍ بَلِيلِي بَتُّ أَسْهَرُهُ * وَحُسْدِي نَوْمٌ وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرُ
تَبْدُو كَشَمْسِ الضُّحَى تَعْلُو قَضِيبَ نَقَا * وَتَنْثِي مِثْلَ غُصْنٍ فَوْقَهُ قَمَرُ
تَقُولُ وَالْحُسْنُ يَطْغِيهَا فَتَظْلِمُنِي * وَلَا مُوَازِرَ إِلَّا صَارِمٌ ذَكَرُ
دَعِ الْحُسَامَ وَضَعِ حَمَلَ السَّلَاحِ فَمَا * فِي كُلِّ وَقْتٍ يُفِيدُ الْحَزَمَ وَالْحَذْرُ
مَا لِلْمُهَنْدِ حُكْمٌ فِي مَحَلَّتِنَا * بَلْ لِلْمُهَنْدِ فِيهَا الْحُكْمَ وَالنَّظْرُ
وَلِلطَّبَا فَتَكَاتٌ بَيْنَ أَرْحَلِنَا * تَرْتُونَا وَتَعْنُو الطَّبِي الْمَضْرُوبَةَ الْبُتْرُ
فَإِنْ طَمَعْتَ بَلِينٍ فِي لَوَاحِظِنَا * فَخَنُّ أَهْلُ قُلُوبٍ مِثْلَهَا الْحَجْرُ
وَإِنْ حَلَّتْ لَكَ أَلْفَاظٌ تَرَدَّدَهَا * مَا بَيْنَنَا فَهَذَاكَ الصَّابُ وَالصَّيْرُ
إِنَّا لَنْجَرُحُ مِنْ أَلْحَاطِ مُبْصِرِنَا * لَكِنَّا مِنْ سَوَادِ الْقَلْبِ نَنْتَصِرُ
فَارْحَمِ شَبَابَكَ وَارْحَلْ دُونَ مَغْلَبَةٍ * وَأَقْبَلْ مِنَ الْحُسْنِ مَا أَعْطَاكَ النَّظْرُ
فَعِنْدَهَا أَيْقَنْتَ نَفْسِي لَغَيْبَتِهَا * وَأَقْسَمْتُ مُهْجَتِي أَنْ لَسْتُ أَصْطَبِرُ
وَقَمْتُ أَلْقَطُ مِنْ أَلْفَاظِهَا دُرًّا * وَأَنْظِمُ السَّحْرَ حَتَّى أَقْبَلَ السَّحْرُ

تعد هذه القصيدة من عيون الشعر الجزائري القديم في القرن السابع الهجري، ودليل هذا أن أبا العباس الغبريني رواها في "عنوان الدراية" الذي خصصه في الأصل لنقل آثار العلماء، الذين أتموا بشتى فروع العلوم الشرعية واللغوية. ويبدو أن الشاعر محمد الجزائري ارتقى في درجات العلم -كما أسلفنا- وهذا لا يعدهم أن يبلغ منزلة مرموقة في فن الشعر، ونظمه. وهنا أؤدي ملاحظة أراها مهمة؛ وهي أن للفقهاء الجزائريين منظومات وقصائد شعرية ظلت مغيبّة لا يلتفت إليها النقاد في العصر الحديث. وهنا أقول إن التفقه في الدين لا يعني إلغاء أو نفي الموهبة الشعرية. وأن التعارض بين الفقيه والشاعر أو بالأحرى بين الفقه والشعر، لا أساس له، وليس لده ما يبرره في الواقع الشعري.

يبدأ الشاعر هذه القصيدة بخطاب الديار وأهلها، بقوله:

أَهْلَ الْحِمَى هَلْ لَكُمْ عَنْ قِصَّتِي خَبْرٌ وَأَنْ لَيْلِي بِلَيْلِي كُلُّهُ سَهْرٌ

حيث لم يُطل في وصف "الديار" والبكاء عليها، لكنه استطرد في الحديث عن المحبوبة، وعما يكابده من عذاب برحيلها عنه؛ وهي أنموذج فني لم يخرج الشاعر به عن عادة الجاهليين في افتتاح قصائدهم. ويرى نقاد الشعر في العصر الحديث أن المقدمة الغزلية، التي أولوها عناية كبيرة حيث يقول الدكتور عزة حسن: "يبدو لنا أن الوسيلة الفنية الكبرى عند الشعراء الجاهليين هو التغزل بالمرأة المحبوبة، وأن الوقوف على الديار والبكاء على أطلالها وسيلة فنية صغرى"⁽⁶⁾.

ولعل هذا هو السبب في اقتصاد الشاعر في حديث الديار والأطلال، وولوجه مباشرة في الحديث عن المرأة المحبوبة حيث اتصل هذا الحديث في الأبيات الثلاثة الأولى بحالته العاطفية، أثناء رحيلها من دارها. وفيها يقول:

وَفِي ضُلُوعِي نِيرَانٌ يُضْرِمُهَا نَمَعٌ عَلَى صَفَحَاتِ الْخَدِّ يَنْهَمُرُ
لَمَّا رَأَيْتُ بُدُورَ الْحَيِّ سَافِرَةً عَنِ النَّقَابِ بَدَأَ لِي أَنَّهُ السَّفَرُ
وَلَا عَوَالِي إِلَّا مِنْ فُؤُودِهِمْ وَلَا صَوَارِمَ إِلَّا مَا انْتَضَى الْحَوْرُ

ظلت المرأة حاضرة في مقدمة القصيدة العربية القديمة حتى في القرن السابع الهجري، في المغرب الأوسط -الجزائر- فللشاعر قصة حب عاشها مع حبيبته التي رحلت وتركته، فطلب من "أهل الحمى"، وسألهم ما إذا كانوا على علم بهذه القصة التي جعلته يسهر ليله كله، يبرز هذا في الاستفهام الوارد في البيت الأول:

أَهْلَ الْحَمَى: هَلْ لَكُمْ عَنْ قِصَّتِي خَبْرٌ وَأَنْ لَيْتِي بَلَيْتِي كُلُّهُ سَهْرٌ

هذا الإعلام لهم فيه رغبة من الشاعر في الاستعانة بأصحابه حتى يشاركوه مشاركة وجدانية تخفف عنه صدمة رحيل المحبوبة. (بدا لي أنه السفر).

تعد الاستعارة لونا أساسيا من ألوان المجاز الذي يصنع به الشاعر بلاغة خطابه الشعري، حيث تؤدي من المعاني والصور ما لا تؤديه العبارة إذا جاءت على وجه الحقيقة، ومن أجمل استعارات الشاعر محمد الجزائري ما جاء في قوله: (7)

لَمَّا رَأَيْتَ بُدُورَ الْحَيِّ سَافِرَةً عَنِ النَّقَابِ بَدَا لِي أَنَّهُ السَّفَرُ

حيث يتكئ الشاعر في إبراز هذا المعنى وتحويله إلى مشهدٍ محزنٍ مؤثِّرٍ في قلبه، ومحركٍ لوجدانه -على الاستعارة التصريحية: (رأيت بدور الحي سافرةً)

بُدُورُ النِّسَاءُ
(مُشَبَّهٌ بِهِ) (مُشَبَّهٌ)

وفيها يخفي المبدع لفظ المشبه: "النساء"، ويظهر لفظ المشبه به: "بدور" إدراكاً منه أن الصفة أقوى في المشبه به وأظهر، فإذا استعارها للنساء (المشبه)، فإن هذا مدعاة إلى الزيادة في خصائصه الجمالية من بياض وكمال وجمال، إن تلقي هذه الصورة ينقل خيال المتلقي من عالم الأرض إلى عالم السماء والنجوم، فالشاعر محمد الجزائري يختار دواله الشعرية بكل دقة من حقول دلالية متعددة، ويؤلف بينها في دائرة مجازية واحدة، ليخلق منها مجالاً دلالياً ذي أبعادٍ متعددة، يستعير فيها اللإنساني (عالم الفلك)، إلى الإنساني. يتضح هذا عندما ندرك أن هذه "البدور" سافرة عن النقاب، حينها نعلم أن المقصود بالبدور هنا هي "النساء"، وليست "الأقمار".

ويقول في استعارة جميلة، توحى بقوة بخصوصية الخيال وقوة الشعارية⁽⁸⁾:

وَأَنْتَ يَا سَعْدُ إِنَّ غَنَّتْ ظَبَاؤُهُمْ قَفَّ تَعَايُنُ فُؤَادِي كَيْفَ يَنْفَطِرُ

في البيت بنية استعارية هي: "غَنَّتْ ظَبَاؤُهُمْ"، تدعم البناء المجازي، الذي تأسس عليه بلاغة الخطاب في قصيدة الشاعر محمد الجزائري، تتشكل من العناصر اللغوية الآتية:

(غَنَّتْ ظَبَاؤُهُمْ) (النساء)

مشبه به مشبه

مُصْرَحٌ بِهِ محذوف

عندما نتأمل في بنية هذه الاستعارة نجد أن الشاعر يختار دواله اللغوية من مجالات أو حقول متباعدة، فالمشبه ينتمي إلى عالم أو حقل الإنسان: "النساء"، أما المشبه به، وهو الأبرز في البنية السطحية، (ظباؤهم)، فينتهي إلى حقل الطبيعة الحيوانية المتحركة، هذا المشبه به درج العرب على الاختيار صفاته الجميلة، وإظفائها على بناتهم، ونسائهم الجميلات؛ فالظباء ذات جماليات وصفات جمالية جسدية تأخذ بلب من يراها، كذلك المرأة أو النساء اللواتي يذكرهن الشاعر محمد الأريسي الجزائري. ويقول أيضا:

وَالظَّبَّاءُ فَتَكَاتٌ بَيْنَ أَرْحُلِنَا تَرْنُو وَتَعْنُو الظَّبِّي الْمَضْرُوبَةُ البُنْرُ

يستعير الشاعر محمد الجزائري من الطبيعة الحيوانية مادته اللغوية ليشكل صورا مجازية وصفات يضيفها المرأة المحبوبة، فيقول:

"للظَّبَّاءِ فَتَكَاتٌ... تَرْنُو، وَتَعْنُو".

وهو يعلم أن "الظباء" لا تأتي إلى قافلة الضغائن التي تحمل محبوبة الشاعر لتتنظر إلى الرجال، وتجرحهم في مشاعرهم. وبهذا يقوم الشاعر بنقل دلالات، أو صفات الدال المصرح به: "الظباء"، وإحاقها بالدال اللغوي المحذوف "المرأة"، "الضغينة"، وهي المشبه الذي أخفاه المبدع ولم يظهره في بنية السطح: (للظَّبَّاءِ فَتَكَاتٌ بَيْنَ أَرْحُلِنَا تَرْنُو وَتَعْنُو...).

المشبه المشبه به

"المحبوبة": محذوف "الظباء": مصرح به

إن الصورة تنتمي حسب تشكيلها اللغوي إلى عالم الطبيعة الحيوانية وهي -دون شك- من أجمل المشاهد التي يمكن أن نراها، لكن المقصود بها ليس "الطباء"، وإنما النساء الضعيفات، اللواتي أثرن بنظراتهن في قلب الشاعر، وفنكن به، بنظراتهن، وهنا نقول إن استعارات محمد الجزائري تقوم على استبدال ملفوظ مضمر في البنية الذهنية العميقة، بملفوظ آخر ظاهر في بنية السطح، من أجل التعبير عن حالته النفسية، وارتباط قلبه بمحبوبته، وهذا ما منح قصيدته هذه اللغة الشعرية.

وفي الصورة التشبيهية فيقول⁽⁹⁾:

تَبْدُو كَشَمْسِ الضُّحَى تَعْلُو قَضِيبَ نَفَا وَتَنْتَبِي مِثْلَ غُصْنٍ فَوْقَهُ قَمَرُ

وقبل أن أتناول هذه الصورة البيانية، المشرقة، بالتحليل، أعود إلى الصورة المظلمة في البيت الذي قبله، حينما يقول واصفاً سَهْرَهُ، وطول ليله⁽¹⁰⁾:

وَرُبُّضَ لَيْلٍ بِلَيْلِي بِتُّ أَسْهَرُهُ وَحَسَدِي نُومًا وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرُ

في هذا البيت ترد مجموعة دوال لغوية تصنع صورة مظلمة، هي: (لَيْلٍ، بِلَيْلِي، اللَّيْلُ مُعْتَكِرُ)، إنها دوال محملة بدلالة السواد والظلام، كما أنها ترتبط بنفسية الشاعر؛ فالليل له وطأة وشدة على نفس الشاعر العاشق فلا يستطيع أن ينام، ويطول سهره، والسؤال هنا هو: كيف يخفف الشاعر من ألم الهجر، ووطأة الليل على قلبه؟

لأجل هذا تأتي الشاعر بالصورة التشبيهية المشرقة، المناقضة للصورة السابقة القائمة السوداء، الحزينة، فيذكر لفظ "الشمس" جاعلاً منه مشبهاً به: (تبدو كشمس الضُّحَى)، في جمال وجهها، وهو هنا يشبه "المرأة" طَبْعًا، لكن اللافت أن الصورة الثانية تبعت على الفرح والسرور، فمن ذا الذي يرى فتاة بهذا الوصف، ولا يسرُّ بإشراقه وجهها الذي يشبه الشمس في وقت الضُّحَى: "شمس الضُّحَى" وبهذا فالصورة التشبيهية لها ظلالٌ نفسية في العمل الأدبي بصفة عامة وفي النص الشعري بصفة خاصة.

• الكناية:

إن الصور الكنائية أو التعبير الكنائي ركن أساس في الإبداع الشعري وفي الشعر القديم، ولذلك عدّها النقاد القدامى مؤشرا بلاغيا يقاس به أي شاعر، حيث يتميز بها

المتكلم البليغ، عن المتكلم العادي، فهي أسلوب لغوي فيه انزياح عن التعبير العادي إلى تعبير غير عادي، تبرز فيه شاعرية اللغة في القصيدة.

تقرض الكناية على اللغة الشعرية علاقات، منها ما يسميه النقاد الحدائون علاقة المجاورة بين المعنيين، وهذه العلاقة هي التي تصنع الكناية، وبها تتميز عن الاستعارة، وهذا ما يوضحه جون كوهين (Kohène Johne)، إذ يرى أن أسلوب المجاورة يتحدّد في الكناية، حسب طبيعة العلاقة بين الدوال اللغوية، ممثلة في المشبه والمشبه به - غالباً- فإن قامت بينهما العلاقة على المشابهة تكون الصورة استعارة، وإذا قامت العلاقة على المجاورة تكون الصورة كناية⁽¹¹⁾.

وقد الشاعر محمد الجزائري في توظيف التعبير الكنائي في رأيته التي ذكرها أبو العباس الغبريني، وفيها يقول⁽¹²⁾:

مَا لِلْمُهَنْدِ حُكْمٌ فِي مَحَلَّتِنَا بَلْ لِلْمُهَنْدِ فِيهَا الْحُكْمُ وَالنَّظْرُ

إن مشكلة الشاعر (مَحَلَّتِنَا) لا تُحَلُّ بِالْمُهَنْدِ (السيف)، لكنها تُحَلُّ بشيء آخر هو: (المُهَنْدُ)، فهو الذي له أن ينظر فيها، ويحكم بما يشاء، لقد ذكر تعبيراً كنايياً في قوله في الشطر الثاني: (بَلْ لِلْمُهَنْدِ). وهي لفظة تتناغم صوتياً مع اللفظة في بداية البيت: (ما للمهند)؛ إنَّ الأولى تحيل إلى السيف، وأما الثانية: (المنهد) فهي كناية عن موصوف هي المرأة، التي من صفاتها "النهود" أي الثدي (الأثداء). وقد ترك الشاعر التصريح بالموصوف مباشرة، وعمد إلى التلميح الكناية، وهذا ما يزيد لغة التصريح بالموصوف مباشرة، وعمد إلى التلميح بالكناية، وهذا ما يزيد لغة القصيدة قدرة على الإيحاء والتصوير لما في قلب الشاعر.

من الكناية قوله في وصف بيانه⁽¹³⁾:

وَقُمْتُ أَلْقَطُ مِنْ أَلْفَاطِهَا دُرّاً وَأَنْظِمُ السَّحْرَ حَتَّى أَقْبَلَ السَّحْرَ

يعتمد الشاعر محمد الجزائري على التعبير الاستعاري ليخرج منه كناية عن صفة، فيقول: (أَنْظِمُ السَّحْرَ)؛ فالتأمل في هذا التعبير يبدو له أنه استعارة تصريحية حُدِفَ منها "المشبه": (الشَّعْرُ)، وصرح بالمشبه به: (السَّحْرُ)، وهذا صحيح، لكن المعنى الذي يحمله المشبه به (السحر) يحيل إلى صفة الشعر لا إلى الشعر نفسه، حيث شبهه بالسحر لعظيم أثره في النفس، حتى يخيل للمتلقي أنه أمام سِحْرٍ يذهب بعقله وقلبه.

والدليل أن المشبه به لا يمكن رؤيته، وإنما يستنتج من "سياق البيت الشعري، ففي الاستعارة التصريحية يكون المشبه به مرئياً أي من دائرة الحواس، ولهذا قيل في البلاغة القديمة كل استعارة كناية وليس كل كناية استعارة.

• المستوى الصوتي:

يُسهّم المستوى الصوتي أو الموسيقي في صناعة بلاغة النص في الخطاب الشعري عند الشاعر "محمد الجزائري"، المتمثل في قصيدته: "أهل الحمى هل لكم عن قصتي خبر"، ونقصد بالموسيقى الداخلية منها والخارجية، وفي هذه القصيدة نجد طغيان الموسيقى الخارجية على الداخلية، وبخاصة القافية فهي الجزء الأكبر تأثيراً في المتلقي، وذلك لتتابعها إذ يقفوا لفظها بعضه بعضاً، يذكر علماء المعاجم أن قوافي الشعر سميت بالقوافي لأن بعضها يقفوا بعضاً أي يتلوه⁽¹⁴⁾. فإذا أحسن الشاعر اختيار قوافيه شد إليها أذن السامع، سواء من حيث دلالتها أو من حيث الأصوات التي تشتمل عليها، والمقاطع الصوتية التي تمنحها العذوبة والسلاسة في النطق، وفي السمع.

وقد شد في هذا الجانب "القافية" في قصيدة الشاعر محمد الجزائري، وهو أصوات حروف ما قبل الروي، وما تتميز به من خصائص الجهر والهمس وهندستها التي تعتمد على مبادئ التماثل والتنوع والتقابل، مكونة بذلك موسيقى ذات بعدين خارجي، وداخلي في آن واحد.

وفيما يأتي عرض لهذه الهندسات الصوتية وللمبدأ الذي يحكمها.

1- تماثل الصفة الكلي:

تقوم هندسة التماثل على مبدأ تشابه الحروف في الصفة الصوتية مثل:

ج + ب + رُ	يَنجِبِرُ
نَ + ظَ + رُ	النظر
نَ + ظَ + رُ	النظر
جهر + جهر + جهر	صفاتها

نلاحظ أن ألفاظ القافية: (ينجبر، النظر، النظر) تحمل الصفات الصوتية نفسها، أي صفة الجهر، فهي مجهورة كلها رغم اختلافها في نوع الحروف؛ (ينجبر: ج + ب + ر)، النظر مكررة: (ن + ظ + ر)، مع اختلاف الحركة الإعرابية الواضح بين الباء المكسورة في ينجبر (ب)، والطاء المفتوحة (المنصوبة) في النظر (ظ).

2- تماثل جزئي للصوت:

يقوم التماثل الجزئي في حروف ما قبل الروي على تشابه حرفين اثنين من مجموع الحروف الثلاثة، وفيما يلي الألفاظ القافية التي تحمل هذه الهندسة:

تَ + صَ + رُ	- نَنْتَصِرُ
تَ + كَ + رُ	- مُعْتَكِرُ
سَ + فَ + رُ	- السَّفَرُ
سَ + حَ + رُ	- السَّحَرُ
سَ + هَ + رُ	- السَّهَرُ
همس + همس + جهر	صفاتها:

من خلال تحديد صفات الحروف نجد أنها وردت بهندسة ذات إيقاع متناغم حيث يحدث فيها تماثل جزئي، تتشابه فيه الحرفان الأول والثاني في الهمس ويختلفان عن الروي: الراء المجهور على النحو الآتي: (همس + همس + جهر)، وإلى جانب هذا التماثل نجد تماثلا في الحركات في الروي الذي جاء مضموما، وتماثلا في الحروف التي قبله: (تَ + صَ) = (تَ + كَ) = (الفتحة + الكسرة)، وتماثل في حركات (س + ف) = (سَ + حَ) = (سَ + هَ) = (فتحة + فتحة) في الألفاظ: (السَّفَرُ + السَّحَرُ + السَّهَرُ).

ومن التماثل الجزئي أيضا:

حَ + وَ + رُ	- الحَوْرُ
حَ + ذَ + رُ	- الحَذْرُ
قَ + مَ + رُ	- قَمْرُ
طَ + بَ + رُ	- أَصْطَبْرُ
هَ + مَ + رُ	- يَنْهَمْرُ
حَ + جَ + رُ	- الحَجْرُ
صَ + بَ + رُ	- الصَّبْرُ
همس + جهر + جهر	صفاتها:

تتوافق الحروف الأولى بشكل رأسي في صفة الهمس، وهي (ح، ق، ط، ه، ح، ص) ولكنها تختلف عن الحروف الثانية ما قبل الروي: (و، ذ، م، ب، م، ح، ب) وهي مجهورة مثلها مثل حرف الروي: (ر) المجهور، وهذه هندسة أخرى يختلف إيقاعها عن سابقتها.

ومن التماثل المفروق:

بُ + تُ + رُ	- الـبُتُّرُ
ذُ + كُ + رُ	- ذَكَرُ
أُ + سَ + رُ	- أَسْرُوا
جهر + همس + جهر	صفاتها

حيث يتوسط الهمس بين جهرين؛ والحروف المهموسة هي: (ت - ك - س) أما المجهورة فهي: (ب + ذ - أ) مع حرف الروي (ر) الذي يتخذ موقعا ثابتا. وبهذا تشكل حروف ما قبل الروي هندسة صوتية ذات إيقاع متنوع، يؤسس لبلاغة التشكيل الموسيقي في قصيدة الشاعر الجزائري القديم محمد الأريسي، حيث يأتي الصوت متناغما مع الدلالة الظاهرة والخفية في النص وهذا بما يحمله من صفات تمنحه الطاقة اللازمة في صناعة إيقاع متوازن، وقد تشكلت هذه الهندسة الصوتية على الإيقاعات المتنوعة التالية:

- 1- إيقاع التماثل الكلي: (جهر + جهر + جهر).
- 2- إيقاع التماثل الجزئي: (همس + همس + جهر)
- (جهر + همس + جهر).

وللإشارة فإن ظاهرة "الجهر والهمس" موجودة في كل حروف وأصوات القصيدة لكن التركيز على القافية هو الأساس الذي يهنا لأن القافية هي سلك النظام الذي يصنع موسيقى النص الشعري في بعدها "الخارجي" و "الداخلي"، وأن عناية الشاعر باختيارها يرجع في الأساس إلى هذه القيم الموسيقية التي تحتوي عليها كوحدة موسيقية أساسية، لا يمكن أن تقوم القصيدة إلا بها.

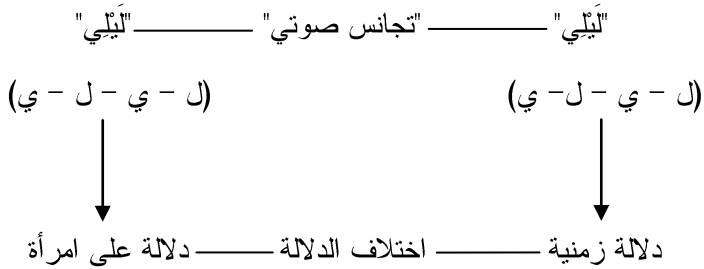
ومن مظاهر التشكيل الصوتي في النص الشعري عند الشاعر حمد الجزائري، "التجنيس"، وهو من علامات الجودة في النص يحمل من سمات الإيقاع الداخلي، وقد صنّف البلاغيون القدامى الجنس ضمن علم البديع، فقد جعله الباقلاني باباً من أبواب

البديع، ويعرفه بقوله: "وباب آخر هو التجنيس ومعنى ذلك ان تأتي بكلمتين متجانستين، فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى في تأليف حروفها"⁽¹⁵⁾ حيث يركز الباقلائي على الحرف، إن الحرف هو مادة الصوت وهو الذي يصنع الموسيقى الشعرية، ولا غنى للشاعر عنه إذا أراد لشعره أن يبلغ درجة البلاغة.

من مظاهر الجناس في رائية الشاعر محمد الجزائري، ما جاء في قوله:

أهل الحمى هل لكم عن قصتي خبر وأن ليلى بليلى كله سهر

حيث نجد فيه جناسا ناقصا في قوله: "ليلى = ليلى)، ويمكن توضيحه عن طريق التخطيط البياني الموسيقي الآتي:



تحدث الوجدتان الصوتيتان إيقاعا صوتيا منسجما داخل الشطر الثاني من البيت الشعري رغم اختلافهما في الدلالة؛ حيث تدل الأولى على زمان سهر الشاعر العاشق "ليل" لامرأة، والثانية تدل على المرأة المعشوقة (ليلى). وقد تجانست حروف الوجدتين كما يلي:

ل = تجانس في النوع والخصائص الصوتية : (مجهور).	ل
ي = تجانس في النوع والخصائص الصوتية : (مجهور).	ي
ل = تجانس في النوع والخصائص الصوتية : (مجهور).	ل
ي = اختلاف النوع (ألف مقصورة، ياء) : (مجهور).	ي

جاء هذان الحرفان: (الألف المقصورة) والياء ليجعلا من الجناس ناقصا، من الناحية الصوتية.

ومن نماذج الجناس في القصيدة قول الشاعر⁽¹⁶⁾:

مَا لِلْمُهَنْدِ حُكْمٌ فِي مَحَلَّتِنَا بَلْ لِلْمُهَنْدِ فِيهَا الْحُكْمُ وَالنَّظْرُ

تتشابه الوجدتان الصوتيتان: (المُهَنْد) (المُنْضِد) في حروف: (م، ه، ن، د) لكنها تختلفان في ترتيب حروف الهاء والنون؛ حيث تأتي الهاء قبل النون في الوحدة الأولى: (المهند)، وتأتي النون قبل الهاء في الوحدة الصوتية الثانية (المُنْضِد)، ويتشابه "الميم والدادل) في الوجدتين بمثابتهما في الترتيب.

أما خصائصهما الصوتية ففيها التماثل والتنوع.

"مَنْهَد"

"مُهَنْد"

(م + ه + ن + د) (م + ه + ن + د)

(مجهور + مهموس + مجهور + مجهور) (مجهور + مجهور + مجهور + مجهور)

(م + ه) = (مجهور + مهموس) = إيقاع تنوع = تقابل

(ه + د) = (مهموس + مجهور) = إيقاع تنوع = تقابل.

(م + ن) = (مجهور + مجهور) = إيقاع تماثل.

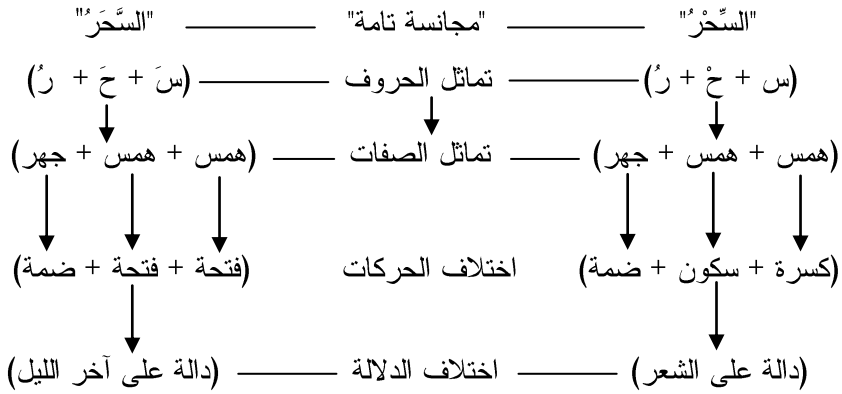
(ن + د) = (مجهور + مجهور) = إيقاع تماثل

حيث تنتج هذا التنوع في إيقاعات المقاطع الصوتية المجهورة والمهموسة، كما هو مبين، بسبب تغيير صوتي الهاء والنون بين الوحدة الأولى والوحدة الثانية: (المُهَنْضِد = المُنْضِد)

ومن الجناس التام قول الشاعر⁽¹⁷⁾:

وَقَمَّتْ أَلْقُطٌ مِنْ أَلْفَاظِهَا دُرّاً وَأَنْظِمُ السَّحْرَ حَتَّى أَقْبَلَ السَّحْرَ

حيث تشكل الوجدتان اللغويتان (السَّحْرُ، السَّحْرُ) جناساً تاماً تتماثل فيها الحروف (السين، الحاء، الرّاء) وتختلف في الحركات:



نلاحظ أن اختلاف الحركات الإعرابية يغير الدلالة المعنوية للدوال الشعرية المتجانسة، وفي الوقت نفسه يعطي تنوعاً صوتياً كما يلي: (س ≠ ح) (ح ≠ ح) ويتفق حرفاً وراء في الوجدتين فكلاهما مضمومة (ر = ر). هذه هي أهم الملامح الصوتية للموسيقى الداخلية التي تتأسس على الجنس بأنواعه.

في ختام هذا البحث أقول: إن دراسة التشكيل اللغوي للخطاب الشعري المغربي القديم لا يقتصر على تحليل المجاز (الاستعارة) والتشبيه والكناية، وأصوات النص فقط، فهناك جوانب أخرى يقوم عليها النص الشعري، أغفلتها، نظراً لضيق المجال في مثل هذه البحوث، لكن جرى البحث في العرف البلاغي والنقدي على استجلاء مواطن الجمال في النص، وهي في الأغلب الأعم تدور حول هذه العناصر أو المؤشرات، باعتبارها تترك أثراً في المتلقي، وتجعله يتفاعل مع هذا النص الشعري، من دونها لا يرتقي الشعر في ميدان البلاغة ولا في ميدان النقد.

وأعتقد أن الغبريني صاحب كتاب: "عنوان الدراية"، لم يكن لينقل هذا النص الشعري للشاعر محمد الجزائري، لو لم يكن مشتتماً على هذا التشكيل البلاغي الجميل، من استعارة، وتشبيه وكناية، وموسيقى مؤثرة.

الهوامش والإحالات:

- (1) - عثمان الكعاك: بلاغة العرب في الجزائر، مكتبة العرب بتونس، 1344هـ، ص 17.
- (2) - الغبريني: عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تح. عادل نويهض، ط2، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1979، ص 337.

- (3) - المصدر نفسه، ص 337.
- (4) - المصدر نفسه، ص 337.
- (5) - المصدر نفسه، ص 339، 340.
- (6) - عزة حسن: شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث دراسة تحليلية، الهيئة العامة للمكتبة الأكاديمية، دمشق، سورية، 1968.
- (7) - الغبريني: عنوان الدراية فيمن عُرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، ص 339.
- (8) - المصدر نفسه، ص 339.
- (9) - المصدر ، ص 339.
- (10) - المصدر نفسه، ص 339.
- (11) - ينظر، جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي، ومحمد العمري، ط1، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص ص108، 109.
- (12) - الغبريني: عنوان الدراية، 340
- (13) - المصدر نفسه، ص 340
- (14) - حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، مصر، 1998، ص 27
- (15) - الباقلائي: إعجاز القرآن، تح عماد الدين حيدر، مؤسسة الكتاب الثقافية للنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص ص 107، 108.
- (16) - الغبريني: عنوان الدراية، ص 339-340.
- (17) - المصدر نفسه، ص ص339، 340.