الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــم العـــالي والبـحث العـلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركـز الجـــامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلـــة

معهد الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

المرجع : .....

قصيدة القصيدة الخريفية لـ: عبد الله عيسى لحيلح

مقاربة أسلوبية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي

تخصص أدب عربي

إعداد الطالبات:
- بوطفيس آية
- معمر فريال
- بوحلي نسرين

إشراف الأستاذة الدكتورة:
بومالي حنان

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نشكر الله القدير الذي أعاننا على إتمام بحثنا هذا وبلغنا شكر عباده، فببالغ التقدير والعرفان نتقدم للأستاذة المشرفة الدكتورة حنان بومالي بأسمى عبارات الشكر والامتنان تقديرا لما أسدته لنا من نصائح وحسن توجيه وصبر ورحابة صدر.

وإلى كل من مد لنا يد العون من إدارة المعهد، وأساتذة، وزملاء ونخص بالذكر: الشاعر عبد الله عيسى لحيلح، والأساتذة: قمري حياة، بوذراع نعيمة، محمد قشي، طارق العايب.

كما يمتد شكرنا لكل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث ولو بكلمة.

مقدمة

ليس من السهل أن نلج إلى النصّ الشعري ونستنطق لغته ونصل إلى مكنوناته وخباياه وحتى إن كان ذلك من المستحيل أن يدلي النص لنا بكل ما في جعبته، ومع ذلك قد يفصح عن أشياء كثيرة متى استطعنا أن نتحايل على لغته وأن نجد السبل للولوج إليه.

والتحليل الأسلوبي هو تلك الطريقة التي جعلناها دأبنا في الولوج للنص الشعري الجزائري المتمثل في ديوان "وشم على رند قرشي" القصيدة الخريفية للشاعر الجزائري "عبد الله عيسى لحيلح"، فالنص يُترجم تقنيات جمالية وأدوات لغوية مميزة ومتفردة تشكل موضوعا خاصا وتجربة مثالية عاشها الشاعر، فقد وظف وحدات لغوية أفصحت عن دلالات متباينة بأنماطها المختلفة وهي اختيارات الشاعر التي أراد بها أن يبعث المتعة الفنية لدى المتلقي وأن يحفز القارئ ويستثيره لكي يستجيب للدلالات والايحاءات ويقف الحضور الشعري الذي تشكله الميزات الأسلوبية.

وعليه أتت دراستنا مهتمة بهذا الجانب وهو ما شكل لنا لوحة فنية جمالية للنص الشعري، ومن هنا يمكننا طرح الإشكال الآتي: إلى أي مدى يمكن للغة الشّعرية في ديوان وشم على زند قرشي "القصيدة الخريفية" أن تشكل بنيات أسلوبية مختلفة نحو المستوى (التركيبي، الصوتي، الدلالي) ؟ وقد أردنا بهذه الدراسة الوقوف على مواطن الجمال الأسلوبي في الديوان كونه نموذج شعري جزائري، ولعلّ الرّغبة الملحة لدراسة مثل هذه النصوص هو الدّافع الأول والمبرر في اختيارنا هذا الموضوع، بالإضافة إلى دوافع أخرى منها:

- انعدام وجود دراسات تستنطق هذا النص الشعري
- ديوانه يشكل مظاهر أسلوبية مهمة تحتاج إلى دراسة وتقصٍ
- ضرورة الاهتمام بالأدب الجزائري

أما الدراسات السابقة كان لها محل من الإعراب عند بعض من الشعراء الجزائريين، نذكر كل من الشاعر "مفدي زكرياء"، "محمد العيد آل خليفة"، بالإضافة إلى الشاعر "جمال الدين بن خليفة" الذين تطرقوا فيها إلى دراسات أسلوبية عالجت بعض قصائدهم أظهروا من خلالها أهم الخلجات التي مسّت تجربتهم الشّعرية، نجد مفدي زكريا في دراسة أسلوبية في قصيدة صلوات إلى بنت العشرين تجسد هذه القصيدة، ويفصح ويعبر لنا عن مشاعره في تجربته الشّعرية، هذه الدراسة صخر من خلالها الشاعر لسانه وقلمه لكي ينقل ويمجد ويصف مدى استطاعته من خلال قصيدته أن يجسد شحناته الشّعورية، وكيف للدراسة الاسلوبية أن تخلق أثرا جماليا في الخطاب الشعري، وهو الحال نفسه عند "محمد العيد آل خليفة"، اكتملت صورة

البحث بأن يكون تحت عنوان ملامح المقاومة ضد الاستعمار كدراسة أسلوبية فنية، هذه الدراسات أبدت لنا مشاعره وتجربته الشّعرية المتجسدة لنا من خلال الدراسة.

كما نجد جمال الدين بن خليفة في ديوان جرح آخر كدراسة أبدت لنا أهم الظواهر الأسلوبية وأهم الجماليات التي ينطوي عليها الديوان.

الهدف المراد منه من خلال دراستنا لهذه الأسلوبية هو التطلع على أهم أعماق النص الشعري والوقوف على عناصره اللغوية وعلاقتها بالعناصر الوجدانية في تشكيل دلالاتها مع اكتشاف القيمة الفنية والجمالية التي تحويها القصيدة الخريفية من ديوان "وشم على زند قرشي" واستنباط أساليبها.

وعندما أردنا أن نتمثل هذه الإشكالية في الديوان وجدنا أن المنهج المناسب للولوج في النص الشعري وتجسيد هذا الإشكال هو المنهج الأسلوبي، لأن طبيعة الموضوع تقتضي دراسة أسلوبية تطبيقية، ولأنه رصد لجماليات اللغة في الديوان، ولا نتمكن منها إلا بمنهج أسلوبي يعتمد على الإجراءات التطبيقية القادرة على دخول أسرار النص وفك شفراته.

ولقد كان عنوان البحث قصيدة، "القصيدة الخريفية" لعبد الله عيسى لحيلح مقاربة أسلوبية، حيث قسمنا بحثنا إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، درسنا في الفصل الأول المستوى التركيبي المتضمن الجمل الفعلية والاسمية، الأساليب الخبرية والإنشائية، التقديم والتأخير، أما الفصل الثاني فخصص للمستوى الصوتي والمتمثل في القافية، الروي، الأصوات المهموسة والمجهورة، في حين الفصل الثالث عرضنا فيه المستوى الدلالي الذي يتضمن الانزياح، التشخيص، والصورة الشعرية لعبد الله عيسى لحيلح.

من خلال الفصول الثلاث اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع المتنوعة التي تقدم لنا زادا معرفيا كافيا في شتى الجوانب اللغوية والأدبية، ومن أهم المصادر التي اعتمدنا عليها نجد: ديوان وشم على زند قرشي "القصيدة الخريفية" لعبد الله عيسى لحليلح،ط1، 1985م، ص20–ص29، المفصل في علم اللغة العربية للزمحشري، ط2.

فيما يخص الصعوبات التي واجهتنا نقص المادة المعرفية مع ضعف التعامل معها، رغم كل هذا نتمنى أن تجدوا ظالتكم المنشودة التي لا تكاد تروي عطشكم الأدبي هذا.

وفي الختام نقدم خالص الشكر والامتنان والتقدير لكل من ساهم في الإنجاز ولو بكلمة بسيطة وإلى كل من مدّ لنا يد العون في سبيل إنجاز هذا العمل المتواضع، ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة "بومالي حنان" على حسن توجيهها وصبرها ورحابة صدرها.

الفصل الأول

المستوى التركيبي في قصيدة القصيدة الخريفية

أولا :الجملة الفعلية و الإسمية

ثانيا: الأساليب الإنشائية و الخبرية

ثالثا: التقديم والتأخير

+

يعتبر المستوى التركيبي من أهم المستويات اللسانية التي وقف عندها اللغويون ، من أجل استخلاص أهم القواعد التي تحكم إنتاج الجمل والنصوص، ولعل أهم شيء أثار انتباههم في كل ذلك هو طبيعة التركيب اللغوي، وكيف ينشأ، وهل تكون نشأته ثابتة دوما أم أنها متغيرة بتغير الدلالات ؟

يرى "عبد الهادي بن ظاهر الشهري" أن المستوى التركيبي« من أنسب المستويات اللغوية التي تسمح المرسل بتوظيفه لإبراز استراتيجية الخطاب تداوليا، ويعد عبد القاهر الجرجاني من أبرز من بلور ذلك من خلال التعريف من جهة أخرى إلى ضرورة تكييف المستوى التركيبي وشكله بحسب ما يقتضيه الأبعاد الدلالية والتداولية التي تحكم إنتاج الخطابات والنصوص، وهذا دون مراعاة شروط ابتدائية في طبيعة التركيب وشكله، كانت نظرية النظم التي جاء بها عبد القاهر الجرجاني إشارة مبكرة لضرورة الاهتمام بالتركيب واعتباره السبيل المفضية إلى المعنى» [1]

كما نجد مجدي فرج يُقر بأن النص يتشكل عبر القراءة، مخالفا بذلك الرأي القائل باستقلالية الأثر الأدبي، فالنص عنده يتشكل« عبر القراءة، فتعد قراءة النص عملية بناء وإعادة بناء للحدث الدلالي» [2]

يعرض علمي خليل لمفهوم المستوى التركيبي، ويقرن بينه وبين النظام النحوي على أنهما شيء واحد، أو أن أحدهما يُفضي إلى الآخر، وذلك أن كل لغة « تعرض المعاني والدلالات بطرق خاصة ونحن نتلقى تلك المعاني والدلالات بالترتيب الذي يقدمه لنا الكلام؛ أي في الصورة والأشكال التي يظهر فيها الكلام. » [3]
أي هذه الصورة والأشكال أو لنقول التركيب والتأليف هو الذي يتمثل في النظام النحوي للغة ما.
ومنه فإن هذا المستوى الركيزة التي تقوم عليها الدلالة، حيث أن الجمالية في النص الأدبي ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص؛ أي في بنية تركيب الجمل والمفردات .

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2004، ص 71.

[2] مجدي فرج: القراءة النصية في الأدب والفن، دار الكتاب الحديث، الجزائر، ط1، 2008، ص15.

[3] حلمي خليل: مقدمة لدراسة علم اللغة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2007، ص 109.

أولا- الجملة

اهتم القدماء بالجملة من حيث العلاقات القائمة بين عناصرها وتأثير كل منها في الآخر، ويعد "المبرد" أول من استعمل مصطلح الجملة في كتابه المقتضب، حيث ربطها بالسكوت والحسن، وهو المقصود من الكلام المفيد. [1]

ونطلق الجملة في العربية على ما اشتمل من الكلام على ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه، ولو كان إحداهما أو كلاهما محذوفا لدليل سباقي لفظي أو مقامي، إذ تتمثل الجملة في الفعل والفاعل، والمبتدأ أو خبره وهذا التقسيم السائد عند النحاة للجملة إلى قسمين رئيسيين هما: الاسمية والفعلية، فالبناء اللغوي في التراث العربي يتكون من عنصرين فإما من مبتدأ وخبر فيسمى جملة اسمية، وإما من فعل وفاعله أو نائبه فيطلق عليه جملة فعلية، فتفيد الجملة الاسمية بوصفها الثبوت والدوام والجملة الفعلية بوصفها تفيد التجدد والحدوث.

أما "الزمخشري" فقد قال في معرض حديثه عن أنواع الجملة: «الجملة على أربعة أضرب، فعلية، واسمية، وشرطية، وظرفية. وذلك زيد ذهب أخوه، وعمر وأبوه منطلق، وبكر أن تعطيه يشكرك، وخالد في الدار »[2] وهنا "الزمخشري" قام بتقسيم الجملة على أربعة أنواع ذُكرت في الاقتباس كما تطرق إلى أمثلة ليبرهن ذلك ولو كان إحداهما أو كلاهما محذوفا لدليل سباقي لفظي أو مقامي، إذ تتمثل الجملة في الفعل والفاعل والمبتدأ وخبره.

[1] المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : المقتضب، تر: محمد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، ج1، ص10-46.

[2] الزمخشري: المفضل في علم العربية، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط2، ص 24.

1. الجملة الاسمية

يقول النحويون «بأن الجملة الاسمية تدل على الاستمرارية والثبات»[1].

وقد صرح هنا علماء البلاغة بأن الجملة الاسمية تفيد الثبات والاستقرار، وقد تخرج عن هذا الأصل في بعض الحالات، فتدل على الحدوث والتجدد، فإذا كان خبرها جملة فعلية، أو وجدت قرينة على دلالة الحدوث والتجدد، وكان خبرها مفردا أو جملة اسمية .

ورد في كتاب علم المعاني لمؤلفه"عبد العزيز عتيق" بأن الجملة الاسمية تفيد بأصل وصفها ثبوت شيء ما ليس غير، لكن الجملة الاسمية قد يكتنفها قرائن ودلالات ما يخرجها عن أصل وصفها فتفيد الدّوام والاستمرار كأن يكون الكلام في معرض المدح ويقول الخليل: « إذا ابتدأت الاسم فإنما تبتدئه لما بعده، فإذا ابتدأت فقد وجب عليك مذكور بعد المبتدأ لا بد منه وإلا فسد الكلام ولم يصغ لك. » [2] فالكلام لابد له من ركنين فإن بدأ الاسم فلا بد من الركن الأخير وهو الخبر، فالجملة الاسمية هي جملة المبتدأ والخبر .

أما سيبويه فقد قال بأن : «المبتدأ كل اسم ابتدئ به ليبنى عليه الكلام، والمبتدأ المبني عليه الرّفع، فالابتداء لا يكون إلا بمبنى عليه فالمبتدأ الأول والمبني ما بعده عليه، فهو مسند ومسند إليه. » [3] بمعنى أن الجملة الاسمية هي جملة المبتدأ والخبر .

وعليه فإن الجملة الاسمية هي التي يكون المسند دالا على الدوام أو هي التي لا يكون فيها المسند فعلا، أو هي الجملة التي تحمل الإسناد بأنواعها المثبتة والمنسوخة والمنفية، ولهذا فإن الجملة الاسمية تستعمل في الكلام للدلالة على إثبات الأمر ودوامه واستمراره وللدلالة على قوة اتصاف الموصوف بصفته، فهي أقوى من تصوير الحدث وأكمل في التعبير عنه وهذا مالا نلمسه في الجملة الفعلية الدالة على التغيير والتجدد المرتبط بالزمان [4]

والمتلقي لقصيدة "قصيدة الخريفية" للشاعر "عبد الله عيسى لحيلح" يقف على واقع وعالم الحزن والأسى في مجموعة من الجمل الاسمية كما في قوله:

---

[1] محمود أحمد نحلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1988، ص81-82.

[2] مصطفى (جطل): نظام الجملة، كلية الآداب، منشورات جامعة حلب، 1979،ص 17

[3] طاهر سليمان حموده: أسس الإعراب ومشكلاته، الدار الجامعية، ص 33

[4] المرجع نفسه،ص 33.

حين يأتي الخريف/ خشب الجسر احترق/ لهب النّار انطفا/ كالقناديل اليتيمة/ شبح الموت يحوم/ في اكتئاب واقتضاب/ فوداعًا ربّة الشّعر وداعًا... [1]

كلها جمل إسمية احتوتها القصيدة الخريفية، كرست سلبية العالم الداخلي للشاعر "عبد الله عيسى لحيلح"، والحالة الشعورية المعيشة، وذلك من حزن وأسى وصمته أمام الخيط العاطفي وعجز قلبه ووجدانه عن استعادة وعوزته للفعل والحركة.

فالجمل الإسمية جاءت متوافقة مع معطيات حالته الشعورية والنفسية، والجمل الاسمية في القصيدة تُعد بؤرة إيحاء وتجسيد لرؤية الشاعر (عبد الله عيسى لحيلح)، أسهمت بدور فعال وفاعل في إخصاب جمالية القصيدة، كما أسهمت في نموها وتطورها مما زادها رونقا وجمالا فنيا يواكب حالته العاطفية، فتنوعت الجمل الإسمية في النص الشعري بعدد 65 جملة نسبتها 38,92% والجدول التالي يوضح مدى فعالية الجمل الإسمية في النص الشعري للشاعر

المقطع	السطر	الجملة الاسمية	المسند إليه	المسند
1	1	حين يأتي الخريف	حين	يأتي الخريف
	7	كلنا نمضي لربي	كلنا	نمضي لربي
2	1	حين يأتي الخريف	حين	يأتي الخريف
	7	فقصوري من زبد	فقصوري	الضمير (أنا)
3	1	ويقتني من غلط	يقتني	الضمير (أنا)
	2	حين يأتي الخريف	حين	يأتي الخريف
	3	بسواد من حرير	بسواد	من حرير (ش ج)
4	1	حين يأتي الخريف	حين	يأتي الخريف
5	1	والترانيم هباء	الترانيم	هباء
	4	خشب الجسر احترق	خشب	احترق
	5	لهب النار انطفا	لهب	انطفى
6	1	حين يأتي الخريف	حين	يأتي الخريف

[1] عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وشم على زند قرشي، القصدة الخريفية، ط1، ص20-29.

	3	برد في ذات الذاتي	برد	في ذات الذاتي
8	1	حين يأتي الخريف	حين	يأتي الخريف
9	5	كالقناديل اليتيمة	القناديل	اليتيمة
10	1	حين يأتي الخريف	حين	يأتي الخريف
11	3	ظمأ الصيف ارتوى	ظمأ	ارتوى
12	1	حين يأتي الخريف	حين	يأتي الخريف
	2	أي حزن يحتوينا	أي حزن	يحتوينا
	5	أي شيء ضاع منا	أي شيء	ضاع منا
13	7	ذاك رب العالمين	ذاك ربي	الضمير (أنا)
14	1	شبح الموت يحوم	شبح	يحوم
15	1	حين يأتي الخريف	حين	يأتي الخريف
	2	ربة الشعر أدركيني	ربة الشعر	أدركيني
	3	ربة الشعر أرضعيني	ربة الشعر	أرضعيني
	5	أصحيح خالص العشق	أصحيح	خالص العشق
	7	ذاك دمعي	ذاك	دمعي
16	1	ذاك حبي	ذاك	حبي
	2	ربة الشعر انشريني	ربة الشعر	انشريني
	4	ربة الشعر توارت	ربة الشعر	توارت
	9	فوداعا ربة الشعر وداعا	وداعا	ربة الشعر
17	1	حين يأتي الخريف	حين	يأتي الخريف
	7	طور سيناء	طور سيناء	هي
18	11	أي نور قد تجلى	نور	تجلى

من خلال الجدول الذي يوضح لنا الجملة الإسمية، نخلص إلى ملاحظة مفادها أن الشاعر قد استعمل الجمل الإسمية بكثرة وفي هذا الجدول وضحناها تفصيلا وتدقيقا بذكر كل من مسندها والمسند إليه .

2. الجملة الفعلية

تحدث النقاد العرب القدامى عن الجملة الفعلية من أبواب نحوية كثيرة، وقد عرّفها "ابن هشام" بقوله: «تسمى فعلية لأنها بدأت بفعل سواء كان ماضيا أو مضارعا أو أمرا وسواء كان الفعل متصرفا، أم جامدا، وسواء كان تامًا أو ناقصا وسواء كان مبنيا للفاعل أو مبنيا للمفعول.» [1]

يقول النحويون هنا بأن الجملة الفعلية تبدأ بمضارع تدل على استحضار الحال أو تكراره، فالجملة الفعلية دالة في أصل وضعها على الاستمرار والحدوث، فإذا كانت مبدوءة بفعل مضارع مثلا دلت على حدوث الأمر في المستقبل مثلا، وكانت مبدوءة بالفعل الماضي دلت على حصول الشيء في الماضي.

وهي كما عرّفها "الغلابيني"« ما تكونت من الفعل والفاعل أو الفاعل ونائبه.» [2] والجملة الفعلية موضوعة لبيان علاقة الإسناد مع دلالة زمنية على حدث في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، وتشير إلى تجدد سابق أو حاضر (في الماضي والحال) كما تشير إلى استمرار دون تجدد. وقد تتنوع الجمل الفعلية بين الجملة الماضوية وأخرى المضارعية وجملة أمرية.

أ- الجملة الماضوية: الفعل الماضي دائما مبني، حيث لا يتأثر بما يسبقه من أدوات، وجعل جمهور النحاة بناء الفعل الماضي على الفتح دائما، سواءا أكان ظاهرا، إذا نطق آخره بالفتح أم كان مقدرًا ، إذا نطق آخره بغير الفتح. [3]

وقد تواتر هذا النوع في قصيدة "القصيدة الخريفية" بعدد 31 جملة ماضية وجاء منها: جفّ الكأس/ ارتمي في أمنياتي/ لفّ حولي/ لاح نور/ سّل سيفا/ حوّل الضوء غبارًا/ خان خيام/ سجّ الرّعد...[4]

فالأفعال هنا كلها أفعال ماضية جاءت مستوفية لمفاعيلها؛ أي أن الجملة وردت تامة، فالشاعر هنا يريد إثبات مشاعر وحالته النفسية وما يملؤها من حزن وأسى، فكانت الجمل الفعلية الماضية الملجأ الوحيد والمكان الذي يبوح فيه والذي يخفف عنه العذاب.

---

[1] هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تر: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2006

[2] مصطفى الغلاميني: جامع الدروس العربية موسوعة من ثلاثة أجزاء، ص604.

[3] ابراهيم بركات: النحو العربي، دار النشر للجامعات، القاهرة ، مصر،ج2، ط1، 2007،

[4] عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وشم على زند قرشي، القصيدة الخريفية، ص 20-29.

ب-الجمل المضارعة:

لا يختص الفعل المضارع بزمن إذ يجوز أن يعبر عن الزمن الماضي باستخدام قرائن خاصة، كما يعبر به عن المستقبل باستخدام قرائن وصور للزمن(...) إن تجرد من القرائ، لذا فإن له ثلاث أحوال إعرابية تختلف من الرفع والنصب والجزم. [1]

وقد تواترت الجمل المضارعة في القصيدة بمعدل 37 جملة وجاء منها : يورق الحزن/ يذبل الحب/ يجف/ تسقط الأوراق/ يسكن العظم/ يسقط الدفئ/ يمزج الرمل/ ينحت الصخر.. [2]

كلها أفعال مضارعة تفيد الاستمرارية في معنى الحدث، فالشاعر هنا وظف كل هذه الأفعال لتدل على التّجدد وتعكس حالته الشعورية، والبوح في هذه الأفعال من حالة اليأس ومدى حزنه، فكانت الملجأ الوحيد لوجدانه، حيث صبّ بها كل ما بداخله وهذا ممّا زاد النص الشعري رونقا وجمالاً استطاع من خلالها وصف ما يواكبه ويواكب حالته الشعورية والنفسية.

3.جملة الأمر

الأمر أسلوب لغوي يطلب به الأمر من المأمور فعل شيء ويكون لفظ الأمر بالصيغة أو الأمر باللّام أفْعَل أو ليفعل، وجملة الأمر قد تؤدي وظيفة نحوية في جملة مركبة. [3]

وقد ذكرت الجمل الأمرية في القصيدة الخريفية ما يعادل 7 جمل وجاء منها: أفيقو يا قشورًا من غباء/ قلبوا الكأس/ عطّروا الأرض/ فض علينا/ تُب علينا...[4]

كل هذه الجمل الأمرية تدل على إلحاح الشاعر عبد الله عيسى لحيلح وتحفيزه على النهوض والصّحو من الغباء.

وقد أتت الجمل الفعلية في "القصيدة الخريفية" لتكريس الإحساس الفاجع لعالم الحزن المحيط بالشاعر، فنجدها تفيض بالحيوية، فالشاعر يحاول التوحد معها والحلول فيها، ولقد لجأ إليها لتشخيص الأشياء وتأنيسها وبث الحركة والحياة فيها.

---

[1] ابراهيم بركات: المرجع السابق، ص37.

[2] عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وشم على زند قرشي، القصيدة الخريفية، ص 22

[3] رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص 155.

[4] عبد الله عيسى لحيلح: وشم على زند قريشي ،القصيدة الخريفية، ص 20-29.

فالجمل الفعلية قد أسهمت في توليد بنية القصيدة وتناميها وترابطها، كما أسهمت في تجسيد رؤية الشاعر لواقعه الحزين والإيحاء بها.

والجدول الآتي يوضح كل الجمل الفعلية التي توالتها القصيدة الخريفية للشاعر عبد الله عيسى لحيلح.[1]

المقطع	السطر	الجملة الفعلية	المسند	المسند إليه
1	2	يورق الحزن بقلبي	يورق	الحزن
	3	يذبل الحب يجف	يذبل	الحب
	4	تسقط الأوراق حبري	تسقط	الأوراق
	5	تغزل الصّمت رداءا	تغزل	الصّمت
	6	ينادي الحفيف	ينادي	الحفيف
2	2	يسكن العظم نعاشا	يسكن	العظم
	3	جف الكأس	جف	الكأس
	4	أتثاءب	أتثاءب	الضمير (أنا)
	5	ينبت الصوت عناكب	ينبت	الصوت
	6	أتماطى كالقطط	أتماطى	الضمير(أنا)
3	5	ينادي الخرير	ينادي	الخرير
	5	ثمل النادي	ثمل	النادي
	6	وارتمى في أمنياتي	ارتمى	الضمير(هو)
	7	فأفيقوا يا قشورًا من غباء	أفيقوا	الضمير(أنتم)
	8	قلت جهرا، قلت سرا	قلت	جهرا
	9	قلت نثرا، قلت شعرا	قلت	سرا
	10	أصبح الصبح مساءًا	أصبح	الصبح
5	2	لفّ حولي شبه طيف	لفّ	الضمير(هو)
	3	مدّت النفس جسورا	مدّت	النفس

[1] عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وشم على زند قرشي، القصدة الخريفية، ص 20-29.

	6	قال همسا واختفى	قال	همسا
	2	يسقط الدفئ سريعا	يسقط	الدفئ
	4	فأفرُّ	فأفرُّ	الضمير (أنا)
6	5	وأنادي أين أمي	أنادي	الضمير (أنا)
	6	• لا أخاف العمر حولي • يرصف القلب محارًا	لا أخاف يرصف	الضمير (أنا) القلب
	7	• يمزج الرمل برمل • ينحت الصخر مغاره	يمزج ينحت	الرّمل الصخر
	8	يستبدُ	يستبدُ	الضمير (هو)
	9	أن يراني فقر حال	أن يراني	الضمير (أنا)
	10	فأنادي	أنادي	الضمير (أنا)
7	1	انتصر إني ضعيف	انتصر	الضمير (أنت)
	2	لاح نور	لاح	نور
	3	قال أبصر	قال	أبصر
	4	قلت مولاي كفيف	قلت	مولاي كفيف
	5	قال أصبر	قال	أصبر
	6	قلت صبري من عطاياك	قلت	صبري
	7	سلّ سيفا	سلّ	سيفا
	8	حوّل الضوء غبارا	حوّل	الضوء
	10	سقط الضوء	سقط	الضوء
	11	جرى الماء ابدري	جرى	ماءًا
	12	سمعت أذني نشيجًا	سمعت	أذني
8	2	يسرّ الجو نجومه	يسرّ	الجوّ
	4	أتمنى قبلة	أتمنى	الضمير (أنا)

9	1	نشرب الأرض الضباب	نشرب	الأرض
	3	لا أريد	لا أريد	الضمير (أنا)
	4	حان ختام ندمه	حان	ختام
	5	قلبوا الكأس	قلبوا	الضمير (هم)
	7	قال صوت في وجوم	قال	صوت
10	2	ما أرى عبر الدخان	ما أرى	الضمير (أنا)
	3	وأرى قصدير بيتي	أرى	الضمير (أنا)
	4	ينقر الغيث عليه	ينقر	الغيث
	5	يلدُ الرّعد برقا	يلدُ	الرّعد
	9	فرّح الغيث غرامه	فرّح	الغيث
11	1	حضنته غيمتان	حضنته	الضمير (هو)
	4	أرضعته قطرة	أرضعته	الضمير (هو)
	5	سبّح الرّعد	سبّح	الرّعد
	6	قال قولا	قال	قولا
12	3	بطعم الرّوح همومًا	بطعم	الرّوح
	4	يصبح البشر	يصبح	البشر
	6	فأنادي مستجبرًا	فأنادي	الضمير (أنا)
	8	دثرينا	دثرينا	الضمير (نحن)
	9	تصبح الساعات حُبلى	تصبح	الساعات
	1	ينقر الحزن دموعي	ينقر	الحزن
	2	يكبر العمر سنينا	يكبر	العمر
	3	لاح في الليل ضياء	لاح	في الليل
	4	ألبس الدنيا	ألبس	الدنيا
	5	قد تدنى لبداري	قد تدنى	الضمير (هو)

13	7	ألبس الليل سماءا	ألبس	اللّيل
	8	أفل الضوء	أفل	الضوء
	9	قلتُ صدقا	قلتُ	صدقًا
	10	لاح قرص من وجوج	لاح	قرص
	11	رد القلب مناد	ردّ	القلب
	12	أرسل القرص سهامًا	أرسل	القرص
	13	عطّروا الأرض	عطروا	الضمير(أنتم)
	14	قد أتى شمس	قد أتى	شمس
	15	قد أتى محيي النفوس	قد أتى	محيي النفوس

تناول عيسى لحيلح في قصيدته الجمل الفعلية بكثرة وبطريقة لافتة فوظفها أكثر من توظيفه للجملة الاسمية، واستخدمها للتعبير عن الأحداث المرتبطة بالزمن، فاستعمل الفعل المضارع الدال على الحدوث والتجدد، وقد أتت الجمل الفعلية في القصيدة الخريفية لتكريس الإحساس الفاجع بعالم الحزن بالشاعر، كما تبدو الجمل حية تفيض بالحيوية وهذا لتشخيص الأشياء وتأنيسها وبث الحركة فيها .

ثانيا ـ الأساليب الإنشائية والخبرية

إعتمد الشاعر على مجموعة من الخصائص الأسلوبية التي ميّز بها أسلوبه الشعري عن بقية الشعراء ومن هذه السمات الأساليب الخبرية والإنشائية، فالأسلوب هو الطريقة التي يعبّر بها الإنسان عن أفكاره ومشاعره وهو أداة اتصال وحامل للمعلومات، فصياغة الأسلوب الجميل فن يعتمد على الطبع وممارسة الكلام البليغ ويتكون من الجمل والعبارات، والصور البيانية والأساليب أنواع: إنشائية وخبرية.

فالأسلوب الإنشائي هو كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به، وهذا ما اعتمده القدماء حينما فصلوا بين الخبر والإنشاء فقال القروينى: «ووجه الحصر أنّ الكلام إما خبر أو إنشاء لأنه إما أن يكون لنفسه خارج تطابقه أو لا لها خارج، الأول خبر والثاني إنشاء. »[1] إذن فالأساليب تنمي حركية النص وتنشط دلالاته وتقوي قنوات الإبداع بين أطرافه.

أما الخبر فعرّفه "قدامة بن جعفر" في كتابه "نقد النثر" بقوله: «الخبر كل قول أفدت به مستمعه ما لم يكن عنده، ومنه ما يأتي بعد سؤال يسمى جوابا.. وليس الصدق (...) القول وفنونه ما يقع فيه الصدق والكذب غير الخبر والجواب إلا أن الصدق والكذب يستعملان في الخبر والخطأ والصوّاب يستعملان في الجواب.» [2]

فالخبر ما نقصد فيه المطابقة بين النسبة الكلامية والنسبة الخارجية (الواقعية) ويقصد عدم المطابقة بينهما، فإن تطابقت النسبة الكلامية والنسبة الخارجية فهو الصدق، وإن لم تتطابق فهو الكذب .

مقطع	السطر	مثال من الأساليب الإنشائية	نوعه	غرضه
2	3	جف الكأس!	التعجب	الحيرة
3	4	وأخاف!	التعجب	الحيرة
	6	أنخاف؟!	استفهام	التساؤل
4	2	هل لنابي من هواء ؟	استفهام	الأمل والتفاؤل
	6	وارتمى في أمنياتي انتشاء !	التعجب	الحيرة
	10	أصبح الصبح مساء!	التعجب	الحيرة

[1] ابراهيم عبود السّمرائي: الأساليب الإنشائية في العربية، دار المناهج، الأردن، 2008، ص19.

[2] ابراهيم شمس الدين: مرجع الطلاب في الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، ص36.

5	1	والترانيم هباء!	التعجب	الحيرة
6	5	وأنادي أين أمي؟ أين أمي؟!	الاستفهام	الحيرة والتساؤل
	7	لا أخاف العمر حولي	النّهي	عدم الاكتراث
	10	فأنادي: يا إلاها طرف عين ينشر ...	النّداء	يُناجي
7	1	انتصر! إنّي ضعيف !	أمر	النصح
	3	أبصر	أمر	النصح
	4	قلت مولاي كفيف!	التعجب	الحيرة
	8	حوّل الضّوء غبارًا!	التعجب	الحيرة
	9	أين ولّى أين طار؟ !	استفهام	التساؤل والحيرة
9	3	لا أريد!	النّهي	عدم الاكتراث
12	2	أي حزن يحتوينا؟	استفهام	التساؤل
	5	أي شيء ضاع منّا، أي شيء ضاع فينا؟	استفهام	التساؤل
	6	فأنادي مستجيرًا	نداء	المناجاة
13	5	ذاك ربي، قد تدني ليداوي المؤمنينا!	/	/
	6	وفجأة!!	التعجب	الحيرة
	9	لا أجب الأفلينا!	النّهي	عدم الاكتراث
	14	عطّروا الأرض	الأمر	النصح والارشاد
	15	قد أتى شمس الشّموس!	التعجب	الحيرة
	16	قد أتى مُحي النّفوس !!	التعجب	الحيرة
	18	فجأة! في غيوم من وجوم	التعجب	الحيرة
14	3	• كان حبًا! • كيف مات؟	استفهام	التساؤل
	4	كيف فات؟	استفهام	التساؤل
	5	لا أحب الأفلينا !	النّهي	عدم الاكتراث

15	2	ربّة الشّعر أدركيني!	النداء	التضرع ولفت الانتباه
	5	أصبح خالص العشق يملُ؟!	استفهام	التساؤل
	6	أصحيح ربّة الشّعر المبين؟!	استفهام	التساؤل
16	2	ربّة الشّعر أنشريني !	النداء	التضرع
	3	أنقذيني ربّة الشّعر أنقذيني	النداء	لفت الانتباه
17	5	أين أنت... أيّها التّائب فينا؟!	استفهام	التساؤل
18	2	فض علينا !	أمر	النصح والإرشاد
	10	كل شيء صاح فينا: أنظروا.. ماذا ترونا؟!	استفهام	تساؤل
	11	أي نور قد تجلّى !!؟	استفهام	تساؤل
	12	عجبًا!!.. ما كان أحلى!!	استفهام	تساؤل
	13	قد رأينا.. قد رأينا!.. أبدا.. لا .. مارأينا!!	تعجب	حيرة
	14	يا إلهي، أنت تبقى بعدما يفنى الوجود	نداء	التضرع
		يا إلهي، أنت فينا !	نداء	لفت الانتباه
		تُب علينا !	أمر	الإرشاد

من خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر عبد الله عيسى لحيلح قد استعمل الأسلوب الإنشائي في قصديته ومن أبرز الأنواع الإنشائية التي تطرق إليها هي التعجب والاستفهام، وهذا يدل على كثرة التساؤلات التي تدور في مخيلته وتطغى على تفكيره، وتكبله من التفكير في إيجابيات الحياة بواقعها المحتوم، كما نجد أن أبرز الأغراض المذكورة هو غرض الحيرة والنصح والتضرع وهذا بسبب خوفه من ضياع صيته وزوال أعماله ونسيانها بعد موته.

المقطع	السّطر	الجملة	النوع	الغرض البلاغي
1	2	يورق الحر بقلبي	خبري	المعاناة والألم والأسى
2	3	جف كأس !	خبري	أتعجب

5	2	لو حولي شبه طيف	خبري	الحيرة
5	7	كلنا نمضي لربي	خبري يؤكد"كل"	الخضوع لله والاستلام لقدرته
13	1	ينقر الحزن دموعي	خبري	الأسى
		قد تدنى..لبداوي المؤمنينا	خبري مؤكد"قد"	تعجب
13	15 16	• قد أتى شمس • قد أتى محي	مؤكد خبري "بقد"	تعجب

ومما سبق نستنتج أن القصيدة الخريفية للشاعر "عيسى لحيلح" احتوت على أساليب إنشائية، ونوع فيها من مقطع لآخر من استفهام ونداء وأمر ونهي كما استعمل الأساليب الخبرية بأقل نسبة من الإنشائية ومنها الأسلوب الابتدائي فهو يخبرنا عن قضية يمثلها الحزن والأسى فهو في صراع داخلي وقد عرف هذا الصرّاع من خلال التجربة الشعرية التي مرّ بها.

ثالثا . التقديم والتأخير

يعد مبحث التقديم والتأخير من أهم مباحث التركيب لما يحققه من انزياح في الربط بين الدّوال اللغوية، ورصف الألفاظ في تركيب لغوي جديد، ونقله من مستواه المثالي المعياري إلى مستوى فني جمالي أكثر حرية وديناميةً، وقد اهتم به النحاة والبلاغيون القدامى وأولوه عناية كبيرة.

وقد ناقش النّحاة موضوع الرّتب المحفوظة والمتمثلة في القاعدة العامة التّي تحكم تركيب اللّغة والرّتب غير المحفوظة والتّي لا تملك معيارًا ثابتًا في تموقعها في الجملة، ومن الرتب المحفوظة« مرتبة العمدة قبل مرتبة الفضلة مرتبة المبتدأ قبل مرتبة الخبر، ومرتبة ما يتصل الفعل إليه بنفسه، قبل ما يصل إليه بحرف الجر ومرتبة المفعول به الأول قبل المفعول الثاني.» [1] ومن الرّتب المحفوظة التي تشكل معيارًا ثابتا لا يجوز الخروج عنه في تركيب اللغة « أن يتقدم الموصول على الصّلة، والموصوف على الصّفة، وحرف الجرّ على المجرور، وحرف العطف على المعطوف.» [2] وقد كانت هذه الرّتب بمثابة القاعدة التي لا يجوز الخروج عنها أثناء التعامل مع اللغة، حرصا على تحقيق مبدأ الموضوع أثناء التواصل، غير أن النحاة في مقابل ذلك سنّوا حالات يكون فيها تأخير ما حقّه التقديم أمرًا مشروعًا إقرارا منهم بأن اللغة لا يمكن أن تمتلك معايير ثابتة، إذ يمكن خرقها لأغراض معينة فالتقديم والتأخير «أداة أسلوبية يلجأ إليها الشاعر بصفة خاصة ليضفي على فنّه شعرية، تتميّز باللّطافة والبداعة، إظهارًا للمعاني بحسب ترتيبها في نفسه، وشدًّا لانتباه المتلقي وتحريكا لحسّه الفنّي وعواطفه »[3]، فالتقديم والتأخير من الممارسات التي تدل على مهارة الشاعر وقدرته على امتلاك ناصية اللغة وإثبات براعته في ابتكار تراكيب جديدة والنفس في خلق واستخدام مفردات طارئة في المعجم والتركيب الشّعري، لما فيه من جروح عن المألوف من جهة، ولحرصه على تنشيط ذهن المتلقي وتفاعله وتحفيز حواسه للبحث من جهة أخرى، وذلك باعتبار أن لغة الشّعر «في اختيارات حرّة يتحرك من خلالها وبها المبدع، حيث يكون اختياره للمفردات وتوزيعها في بناء تركيب عباراته الشّعرية توزيعًا

---

[1] عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص214.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمد عبد المطلب: البلاغة الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العلمية للنشر لونجمان، ط1، 1994، ص329.

خاصًا محكومًا بالبنية الجمالية»[1] ؛ وبذلك يُعد التقديم والتأخير هزّة لغوية تخلخل كيان القصيدة وتُربك تركيبها، هذا الارتباك الذي يصل صداه إلى المتلقي فيستشعر إثارة فنية حيال خروج تركيب الوحدات اللغوية للقصيدة عن قانون ترتيبها المعتاد وبهذا يكتسي التقديم والتأخير صبغة جمالية تحقق أغراضا دلالية، تتجاوز الأغراض التي يحققها الترتيب النمطي لأجزاء التركيب اللغوي.

فالانزياح الذّي تتميز به لغة الشّعر عن النّسق التّعقيدي، هو بمثابة منبّه فني يعمد إليه المبدع لخلق صورة فنية متميزة، فلا مجال للشّك في «أنّ الانحراف عن البناء الأصلي للجملة قد يُتيح للمبدع مساحة واسعة من القدرة على إيصال رسالته للمتلقي، إذ استدعي هذا الإيصال انحرافا، إلا أن هذا العدول لا يمثل قيمة ثابتة للنّص بحيث يكون التقديم لما حقّه التأخير أبلغ دائما، ولذلك ثار الأسلوبين على نظرية القيمة الثابتة» [2] فهذه الظاهرة اللغوية الأسلوبية تلعب دورًا هامًا في إعادة تركيب اللغة والانتقال بها من المستوى العادي إلى مجال أكثر انفتاحًا وتأثيراً.

- وفي المقطع الأول من القصيدة من السّطر السّادس (6) في جملة «ويناديني الحفيف» نجد هنا تقديم المفعول به لأنه ضمير والفاعل اسم ظاهر، فالشاعر هنا يُخيّل له من خلال تقديمه هذا على باقي عناصر الجملة أنه قد أضفى على الجملة رونقًا يواكب خبطه العاطفي وتجربته الشّعرية وذلك من حزن وحيرة...[3]
- أما المقطع الثاني فيتجسد في السّطر الثاني(2) في جملة «يسكن العظم نُعاس» اتضح لنا تقديم في الجملة تمثل في تقديم المفعول به وذلك لغرض دلالي يخص الشّاعر.
- في المقطع الرّابع من القصيدة من السطر الثاني(2) في الجملة «هل لنابي من هواء؟» تقديم زائد يتضح في تقديم الخبر (لنابي) على المبتدأ والمسبوق بحرف جر زائد فالشاعر هنا اختار تقديم الوحدة التعبيرية والتي من خلالها خرق القاعدة الأساسية في تركيب الجملة لتفضي على النص الشعري صورة فنية جمالية مرتبطة بالحالة الشعورية "لعبد الله عيسى لحيلح" من حزن وحيرة وأسى في الرمزية الخريفية

---

[1] هشام محفوظ: الخطاب الشعري في الستينيات، دراسة أسلوبية تحليلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2009، ط1، ص179.

[2] مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التركيب، بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، 2005، ص58.

[3] عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وشم على زند قرشي، القصدة الخريفية، ص20-29.

- نتابع مع المقطع الرّابع للقصيدة من السّطر السادس(6) في الجملة «وارتمى في أمنياتي انتشاءًا» حيث يظهر لنا تأخير الفاعل لغرض دلالي في المعنى يخص الحالة الشعورية للشاعر.
- وفي المقطع الخامس من القصيدة من السطر الثاني (2) في جملة « لف حولي شبه طيف » يتضح تقديم الظّرف على الفاعل وذلك لأنه يرد للدلالة على الاختصاص.
- أما المقطع السّادس من السّطر الخامس(5) للقصيدة في «أين أمي » هناك تقديم له حق الصّدارة والتعليل نفسه في المقطع السابع من القصيدة من السطر التاسع(9) في جملة «أين ولّى، أين طارًا ؟!»، حيث تم تقديم وله سبق الصدارة، فالتقديم هنا واجب.
- وفي المقطع الحادي عشر من القصيدة الخريفية من السطر الأول (1) في جميلة «حضنته غيمتان» يتجلى تقديم المفعول به لأنه ضمير والفاعل اسم ظاهر.
- في المقطع الثالث عشر من القصيدة من السّطر الثالث(3) « في ثوان، لاح من اللّيل ضياء من ذهب» هنا اتضح تأخير المبتدأ أضاء لأنه نكرة والخبر شبه جملة.
- في نفس المقطع الثالث عشر من السطر الحادي عشر(11) في الجملة « ردّ القلب مناه» اتضح وجود حالة تأخير تتمثل في تأخير الفاعل لأنه ضمير يعود القلب والضمير يعود بالإحالة لا البعدية.
- هناك بعض الحالات التي يجوز فيها التقديم ولكن الشاعر غير ملزم بذلك فهو يستطيع الإبقاء ومن هذه الحالات نجد الجمل التالية:

1. خشب الجسم احترق يجوز ⟵ احترق خشب الجسم

المقطع التاسع السّطر الرّابع من القصيدة.

2. لهب النار انطفا يجوز ⟵ انطفا لهب النّار

المقطع التاسع السّطر الخامس من القصيدة.

3. أصحيح خالص العشق يمل ⟵ أصحيح يمل خالص العشق

المقطع الخامس عشر من السطر الخامس.

4. ربّة الشعر نورات يجوز ⟵ نورات ربّة الشعر

المقطع السادس عشر من السطر الرابع.

من خلال استعراضنا لهذه الخروقات الطارئة على المواضيع التي تنزل فيها الوحدات اللغوية نرى أن هذا التركيب الجديد واكب التجاوز وأكسب العبارة شعرية أكثر فهي أبلغ من الأصل.

ومن هذا المنطلق نلحظ أن الشاعر يتنفس في اللعب بالكلمات من خلال ترتيبها ترتيبا نمطيا طبيعيا تارة وزحزحتها من مواضعها الأصلية تارة أخرى، وكأنه يملك جهاز تحكم لغوي يخول له انتقاء التركيب الذي يروقه ويحقق غرضه في الوقت ذاته فهذا التلاعب في توزيع مكونات الجمل يخلق شعرية خاصة يستشعرها المتلقي حين الانتقال من الترتيب الطبيعي إلى الترتيب المنزاح .

مجمل القول أن تقنية التقديم والتأخير المتحققة هنا على مستوى التركيب اللغوي متعدد الجوانب والتأثير، فهو يفضي إلى دلالات تختلف باختلاف ترتيب وحدات الجمل، ومن ذلك يمكن اعتبار التقديم والتأخير قضية أسلوبية تنتج عن مدى تحكم المبدع في الملكة اللغوية، وذكائه في الاحتيال على اللغة من خلال تغيير مواقع الكلمات وإخراجها في تركيب مبتكر غير مألوف، تقتضيه الدّلالة التي يريد إبلاغها وكذا إضفاء حركية وحيوية على التركيب، وبذلك يُثير ذهن المتلقي عن طريق كسر التتابع المألوف في النظام اللغوي وينشط حسّه الجمالي في إدراك الصّورة المتغيرة واستيعاب فارق التغيير في تحويل مجرى الدلالة .

الفصل الثانـي

المستوى الصوتي في قصيدة القصيدة الخريفية .

أولا: الوزن

ثانيا: القافية

ثالثا : الأصوات المهموسة و المجهورة

يعرف الصوت من الناحية الفيزيائية بأنه «الأثر السمعي الناتج عن ذبذبة متميّزة ومطردة لجسم من الأجسام. » [1]

فالصوت عبارة عن موجات تنتقل في المحيط الخارجي لتصل إلى الآذان الصاغية لها، وقد عرّفه "إبراهيم أنيس" باعتباره ظاهرة طبيعية عجيبة فقال عنه «ندرك أثرها ونحيط به من غير أن ندرك كنهها فقد أثبت علماء الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشك إن صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز.» [2] وعرّف أيضا «أنه أصغر وحدة منطوقة مسموعة يمكن الإحساس بها عند التحليل اللغوي.» [3]

إذن فالصوت أصغر وحدة في البناء اللغوي فلا بد أن يحتوي على دلالات ومعاني وأن لا يخل منها؛ أي أنها ضرورية وقد بدأ البحث الصوتي الحديث يتقدم تدريجيا منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، حيث يظهر لدى الباحثين أن أول من أنتج كتابا مفصلا في علم الأصوات هو "ابراهيم أنيس" بعنوان الأصوات اللغوية سنة 1955م وقد قسمت إلى فرعين اثنين هما:

1. الفونيتيكي: ويعني دراسة الصوت من حيث مخارجه وصفاته.
2. الفونولوجي: واهتم بأسس الوظائف التي يقوم عليها الصوت وسينصب اهتمامنا في هذا المستوى على دراسة البنية بغية الوصول إلى المفاهيم والظواهر وكيفية تطبيقها.

[1] أحمد حساني: مباحث في اللسانيات "مبحث صوتي"، "مبحث دلالي"، "مبحث تركيبي"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1999، ص69.

[2] ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو مصرية، ط5، 1975م، ص6.

[3] صبري المتولي: دراسات في علم الأصوات، مكتبة زهرة الشرق، مصر،ط1، 2006، ص 29.

أولا - الوزن

يعرف البحر بأنه « ذلك التشكيل الوزني ... الذي لا يؤبه فيه إلا لتساوي الوحدات العروضية التي تتكون كل وحدة من نظام معين من الحركات والسكنات » [1]

وقد نظم عبد الله عيسى لحيلح قصيدته على "بحر الرمل" ويقول بذلك "حازم القرطاجني": « .. ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيه، تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. » [2]

ويعد بحر الرمل في الشعر العربي من أكثر بحور الشعر شيوعا، وحتى التفعيلة التي يقوم عليها هي الأخرى الأكثر استخدامًا في الشعر الحر، إذ أن هناك العديد من القصائد تضمنت عليه أو نسجت، وهذا البحر الموسيقي الساحر لفت انتباه الكثير من الشعراء العرب، فراحوا ينسجون شعرا فيه ونذكر على سبيل المثال : "بدر شاكر السياب"، "نزار قباني"، "محمود درويش" ولا ننسى أن نخص في ذكرنا لهؤلاء الشعراء شاعر قصيدتنا "عبد الله عيسى لحيلح".

تمت تسميته بهذا الاسم لسرعة النطق به وهذه السرعة متأتية من تتابع التفعيلة الواحدة، والرمل في اللغة أي الهرولة وهي فوق المشي ودون العدو وقد عرّفه محمود قحطان بأنه« بحر أحادي التفعيلة يرتكز بناؤه على تكرار (فَاعِلاتُنْ) وهي تفعيلة تدخل في بناء بحور أخرى إضافية إلى الرمل. » [3]

وقد استعمل الشاعر عبد الله عيسى لحيلح هذا البحر للتعبير عن مكبوتاته ونزواته وحالاته الشعورية المتخبطة فنجده في بعض الأبيات متشتتا منعزلا تحتوي روحه آلاما عدة وكل هذا راجع إلى قلة إيمانه، ومن جهة أخرى يميل إلى الرضوخ لله تعالى والعودة إلى طاعته وإلى العقيدة الثابتة حتى تنزاح عنه هاته الآلام والنزوات أو السبق كما قام بذكرها في أحد أبياته، وينتمي هذا البحر إلى البحور الصافية لأنه يتلاءم وحالة الشاعر، وهو من دائرة المجتلب والتي تظم ثلاث أبحر مستعملة وهي: الرجز والرمل والهزج ومفتاحه رمل البحر ترويه الثقات

فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتْ

[1] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، لبنان، ط3، 1981، ص53.

[2] عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، جامعة باتنة، ط1، 1997، ص299.

[3] محمود قحطان: بحور الشعر العمودي، دار الفضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، 2020، ص4.

ويتتبع التقطيع العروضي للقصيدة نستخلص أنه بنى قصيدته على تفعيلة "فَاعِلاتُنْ" لبحر الرمل والتي تتضمن أو تضمنت حرية أوسع للشاعر وموسيقى أيسر، ولقد طرأ على تفعيلات هذا البحر بعض الزحافات والعلل.

1. زحاف الخبن: تصبح التفعيلة (فَاعِلاتُنْ= فاعلاتن)
2. علة القصر: تصبح التفعيلة (فاعلاتن= فاعلان)
3. علة الحذف: تصبح التفعيلة(فاعلاتن= فاعلن)
4. علة التسبيغ: تصبح التفعيلة(فاعلاتن= فاعلاتان)
5. علة التشعيث: تصبح التفعيلة(فاعلاتن= فالاتن= فاعاتن)

1. الوزن في القصيدة الخريفية على مستوى المقطع الأول:

حِينَ يَأتِينِ لْخَرِيْفُوْ

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

فاعلاتن فاعلاتن ملاحظة: التقاء السّاكنين لايجوز هنا وبالتالي حذف السّاكن الأول

يُوْرِقُ لْحُزْنُوْ بِقَلْبِيْ

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

فاعلاتن فاعلاتن

يَذْبُلُ لْحُبْبُوْ يَجْفُوْ

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

فاعلاتن فاعاتن

تُسْقِطُ لْأَوْرَاقُ حَيْرَىْ

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

فاعلاتن فاعلاتن

تَغْزُلُ صْصَمْتُوْ رِدَاْءَاْ لِدُرُوْبِيْ وَتَكْفُفُوْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

وَيُنَادِيْنِ لْحَفْبِفُوْذ

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

فعلاتن فاعلاتن

كُلُنَاْ نَمْضِيْ لِرَبْبِيْ

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

فعلاتن فاعلاتن

- نلاحظ من خلال تقطيع المقطع الأول من القصيدة (القصيدة الخريفية) أن هناك بعض التغييرات مسّت التفعيلة الشّعرية لبحر الرمل سميت هذه التغييرات بالزحافات والعلل.

ففي المقطع الأول من السّطر الثالث علّة سميت بعلّة التشعيث حذف أحد متحركي الوتد المجموع فالتفعيلة فاعلاتن /0//0/0 أصبحت فاعاتن /0/0/0 هذا الاضطراب أو التغيير (علة التشعيث) فهي تناسب حالة الشاعر النفسية معبرا عنها بالموسيقى الكلامية المناسبة للخبط والتدفق العاطفي الذي يملئ فؤاده وذلك من حزن وألم ومعاناة عايشها كشفتها هذه المتغيرات.

- أما السطر الخامس من المقطع الأول للقصيدة طرأ عليه تغيير يعرف بزحاف الخبن (زحاف الخبن حذف الثاني الساكن) التفعيلة فاعلاتن /0//0/0 أصبحت فعلاتن ///0/0 فبعد أن كان الشاعر يوظف تفعيلة فاعلاتن سليمة بشكل عام دالة على نضج تجربته، تغيرت التفعيلة هنا على غير العادة وأصبحت مخبونة، وقد أصابها زحاف الخبن، ويقال خبن الخياط الثوب إذا ضمّ ذيله إليه والخبن حذف الحرف الثاني الساكن من القصيدة .

كذلك الحال عند السطر السادس هناك تغيير مسّ البيت الشعري ، نسميه زحاف الخبن فبعد أن كانت التفعيلة فاعلاتن /0//0/0 مسّها وطرأ عليها تغيير أصبحت على غير العادة فعلاتن ///0/0 حذف الحرف الثاني الساكن وهذا راجع للحالة النفسية للشاعر فالتفعيلة تتغير بتغير مزاج الشاعر حسب تدفق الخيط العاطفي ، وهو الزحاف الذي مسّ مطلع البيت من القصيدة في السطر السادس من المقطع الأول وهناك تغيير طرأ على التفعيلة وهو زحاف الخبن فاعلاتن /0//0/0 أصبحت فعلاتن ///0/0 حذف الحرف الثاني الساكن من القصيدة، ويدل هذا التغيير على أن حالة الشاعر الوجدانية وتجربته الشعرية في تدفق غير ثابت يوحي لنا هذا التغيير بأن الشاعر في تغير مزاجي ويحمل هذا الزحاف مدى حزن الشاعر وبأسه ومآساته المرتبطة بمشاعره الجياشة.

2. الوزن في القصيدة الخريفية على مستوى المقطع الثاني

حِيْنَ يَأْتِيْنِ لْخَرِيْفُوْ

/0/0//0 /0/0//0 ملاحظة: التقاء الساكنين حذف الساكن الأول

فاعلاتن فاعلاتن

يَسْكُنُ لْعَظْمُوْ نُعَاْسُوْ

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

فاعلاتن فاعلاتن

جَفَ كَأْسُوْ

0/0////

فعلاتن

أَتْتَأْءَبْ

فعلاتن

يُنْبِتُ صْصَوْنُوْ عَنَاْكِبْ

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

فاعلاتن فاعلاتن

أَنْمْمَطَىْ كَلْقِطَطْ

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

فعلاتن فاعلن

فَقُصُوْرِيْ مِنْ زَنَدْ

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

فعلاتن فاعلن

هناك بعض التغييرات طرأت على التفعيلة لتتغير بتغير الحالة الشعورية للشاعر (عبد الله عيسى لحيلح) نوضحها كالآتي:

- في السطر الأول والسطر الثاني من المقطع الثاني للقصيدة وظف الشّاعر تفعيلة فاعلاتن /0//0/0 سليمة بشكل عام دّالة على نصح تجربته.

- أمّا السطر الثالث من المقطع الثاني بعد أن كانت التفعيلة فاعلاتن /0//0/0 طرأ عليها تغيير اتضح أنه زحاف سمي هنا بزحاف الخبن حذف الحرف الثاني الساكن فأصبحت التفعيلة على غير العادة فعلاتن ///0/0
- وهو الحال عند السّطر الرّابع في المقطع الثاني من القصيدة اتضح أنّ هناك زحاف الخبن فاعلاتن /0//0/0/ أصبحت فعلاتن ///0/0 حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة.
- في السطر الخامس شأنه شأن السطر الأول والثاني من القصيدة ثبتت الحالة الشعورية عند الشاعر بعد أن كانت مضطربة ، راجع للحالة الشعورية والنفسية التي عايشها البيت تفعيلة فاعلاتن /0//0/0/0 سليمة بشكل عام دالة على نضج تجربته.
- نجد أيضا في السطر السادس تغيير نصنفه زحاف ، زحاف الخبن حذف الحرف الساكن الثاني من التفعيلة فاعلاتن /0//0/0/0 أصبحت فعلاتن ///0/0 كما اتضح لنا تغيير آخر مسّ البيت الشعري نصنفه من جهة العلل ...

3. الوزن في القصيدة الخريفية على مستوى المقطع الثالث:

وَيَقِيْنِيْ مِنْ غَلَطْ

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

فعلاتن فاعلن

حِيْنَ يَأْتِيْنِ لْخَرِيْفُوْ

/0/0//0/ /0/0//0/ ملاحظة: التقاء الساكنين حذف الساكن الأول

فعلاتن فاعلاتن

بِسَوَادِنْ مِنْ حَرِيْرُوْ

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

فعلاتن فاعلاتن

وَأَخَافُوْ

///0/0

فعلاتن

وَيُنَادِيْنِ لْخَرِيْرُوْ

0/0//// 0/0//0/ ملاحظة: التقاء الساكنين حذف الساكن الأول

فعلاتن فاعلاتن

أَتَخَافُوْ

0/0///

فعلاتن

كُلْلُنَاْ نَمْضِيْ لِرَبْبِيْ

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

فاعلاتن فاعلاتن

أما الأسطر المتبقية من المقطع الثالث للقصيدة (الرابع، الخامس، السادس، السابع) مسّها أيضا تغيير نوعه زحاف، زحاف الخبن يُناسب هذا حالة الشاعر النفسية فبعد أن كانت التفعيلة فاعلاتن /0//0/0 أصبحت فعلاتن ///0/0 حذف الحرف الثاني الساكن.

4. الوزن في القصيدة الخريفية على مستوى المقطع الرابع:

حِيْنَ يَأْتِيْنِ لْخَرِيْفُوْ

0/0//0/ 0/0//0/ ملاحظة: التقاء الساكنين حذف الساكن الأول

فاعلاتن فاعلاتن

هَلْ لِنَاْبِيْ مِنْ هَوَاْءُوْ

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

فاعلاتن فاعلاتن

كَيْ يَذَرْرُ لْلَحْنِ رُوْحَاْ

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

فاعلاتن فاعلاتن

فِيْ صُدُوْرِنْ مِنْ حَوَاْءُوْ

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

فاعلاتن فاعلاتن

تَمُلَ نْنَاْبُوْ بِلَحْنِيْ

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

فعلاتن فاعلاتن

وَارْتَمَىْ فِيْ أُمْنِيَاْتِيْ إِنْتِشَاْءُوْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فَأَفِيْقُوْا يَاْ قُشُوْرَا مِنْ غَبَاْءُوْ

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

قُلْتُ نَثْرَنْ قُلْتُ شِعْرَنْ

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

فاعلاتن فاعلاتن

أَصْبَحَ صْصُبْحُوْ مَسَاْءُوْ [1]

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

فاعلاتن فاعلاتن

من خلال تقطيعنا العروضي للمقطع الرابع نجد أن كل من الأسطر من واحد إلى أربعة تبقى نفسية الشاعر ثابتة على تفعيلة واحدة وهي فاعلاتن /0//0/0 من بحر الرمل عبّر بها عن أهم الحالات النفسية التي يعيشها من حزن وألم ويوحي هذا بأن التفعيلة سليمة بشكل عام وتدل على نضج التجربة الشعرية.

- أما السطر الرابع من المقطع الرابع نجد أنه طرأ تغيير يوحي باضطراب نفسية الشاعر غيرت مجرى التفعيلة الأصلية سمي هذا التغيير بزحاف الخبن بعد أن كانت التفعيلة في بحر الرمل على النحو الآتي: فاعلاتن /0/0//0 أصبحت فعلاتن ////0/0، حذف الحرف الثاني الساكن، فالشاعر هنا قام بتصوير التجربة وإشباعها لتكون قادرة على التأثير وإثارة الانفعالات .

[1] عبد الله عيسى لحيلح: وشم على زند قريشي، القصيدة الخريفية، ص 20-29

- أما السطر الخامس من المقطع الرابع كما هو ملاحظ في تقطيعها العروضي اتضح أن هناك ثبوت واستقرار في نفسية الشاعر فالتفعيلة هنا مناسبة لبحر الرمل القائمة عليه القصيدة فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 يوحي هذا لنا بأن التفعيلة سليمة بشكل عام دالة على نضج التجربة الشعرية .
- السطر السادس من المقطع الرابع واضح أن هناك تغيير مسّ مطلع البيت الشعري هذا التغيير نوعه زحاف "زحاف الخبن" بعد أن كانت التفعيلة على النحو الآتي: فاعلاتن /0//0/0 أصبحت فعلاتن ////0/0 حذف الثاني الساكن.
- أما السطور المتبقية من القصيدة في المقذع الرابع بقيت التفعيلة على حالها ثابتة، مستقرة فاعلاتن /0//0/0 من بحر الرمل وهذا يمثل كل من السطر (السابع، الثامن، التاسع) يدل هذا ويوحي لنا بأن التفعيلة سليمة بشكل عام دالة على نضج تجربته الشعرية.
- السطر الرابع من المقطع الخامس يلاحظ تغييرات أخرى طرأت على تفعيلة بحر الرمل فاعلاتن /0//0/0 التغيير الأول كما هو ملاحظ هو زحاف سمي بزحاف الخبن حذف الحرف الثاني الساكن فأصبحت التفعيلة فعلاتن ////0/0، أما التغيير الثاني نصنفه ضمن العلل وهو هنا علة التشعيث (حذف أخد متحركي الوتد المجموع) فأصبحت التفعيلة فاعاتن /0/0/0 .
- السطر الخامس من القصيدة في المقطع الخامس مسّ التفعيلة فاعلاتن /0//0/0 تغييرين الأول سمي بالزحاف، زحاف الخبن حذف الحرف الثاني الساكن فأصبحت التفعيلة ///0/0 ، أما التغيير الثاني سمي بعلة الحذف فأصبحت التفعيلة فاعلن /0//0 حذف السّبب الخفيف من آخر التفعيلة.
- هو نفس الحال عند السطر السادس من المقطع الخامس للقصيدة تغيير نوعه علة ونقول أن هناك على الحذف فاعلن /0//0 .
- في السطر السابع من القصيدة استقرت نفسية الشاعر لم يعد هناك اضطراب يوحي بوجود تغييرات تطرأ على تفعيلة بحر الرّمل فاعلاتن /0//0/0 تمثل هذه التفعيلة سليمة بشكل عام دالة على نضج تجربة الشاعر الشعرية.

يَمْزُجُ رْرَمْلَ بِرَمْلِنْ يَنْحُتُ صْصَخْرَ مَغَأْرَهْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

يَسْنِبِدْدُوْ

0/0//0/

فاعلاتن

أَنْ يَرَاْنِيْ فَقْرَ حَاْلِنْ وَوَضِيْعَاْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

فَأُنَدِيْ يَاْ إِلَاْهَاْ طَرْفَ عَيْنِنْ يَنْشُرُ لْخَلْقَ جَمِيْعَاْ

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

التقطيع العروضي لبحر الرمل القائمة عليه القصيدة في التفعيلة، مثلا في السطر الأول من القصيدة في المقطع السادس التقعيلة فاعلاتن باقية على حالها لم يحدث أي اضطراب يبين لنا أن التفعيلة سليمة بشكل عام دالة على نضج تحربته الشعرية.

- السطر الثاني من المقطع السادس نفس الحال عند السطر الأول التفعيلة بقيت على حالها كما هي بحر الرمل فاعلاتن /0//0/0 .
- السطر الثالث من المقطع السادس نلاحظ هناك تغيير طرأ على تفعيلة فاعلاتن /0//0/0 نصنف على التغيير ضمن العلل وهنا علة التشعيث بعد أن كانت التفعيلة في بحر الرمل مبنية على فاعلاتن /0//0/0 أصبحت فاعاتن /0/0/0 حذف أحد متحركي الوتد المجموع.
- السطر الرابع والسطر الخامس والسطر السادس والسطر السابع نفس التغيير في كل منهم استخدم الشاعر تفعيلة فعلاتن ///0/0 يوضح بها اضطرابه النفسي وحالته الشعرية على غير العادة فتغيرت التفعيلة من بحر الرمل بعد أن كانت فاعلاتن /0//0/0 سمي هذا التغيير الذي طرأ بزحاف الخبن حذف الحرف الثاني الساكن.
- في السطر الثامن والتاسع للقصيدة من المقطع السادس للقصيدة التفعيلة كما هي من بحر الرمل لم يحدث لها أي تغيير ولم يطرأ عليها أي كان من زحافات أو علل استخدم تفعيلة فاعلاتن /0//0/0 يوحي هذا بأن التفعيلة سليمة بشكل عام ودالة على نضج تجربته الشعرية.

5. الوزن في القصيدة الخريفية على مستوى المقطع السابع:

اِنْتَصِرْ إِنْنَيْ ضَعِيْفُوْ

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

فاعلاتن فاعلاتن

لَاْحَ نُوْرُوْ وَدَنَاْ مِنْنِيْ هَفِيْفُوْ

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

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

قَاْلَ أَبْحِرْ

0/0//0/

فاعلاتن

قُلْتُ مَوْلَاْيَاْ كَفِيْفُوْ

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

فاعلاتن فاعلاتن

قَاْلَ أَصْبِرْ

0/0//0/

فاعلاتن

قُلْتُ صَبْرِيْ مِنْ عَطَاْيَاْكَ لَطِيْفُوْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

سَلْلَ سَيْفَاْ وَ أَشَاْرَاْ

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

فاعلاتن فعلاتن

حَوْوَلَ ضْضَوْءَ غُبَاْرَاْ

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

فاعلاتن فعلاتن

أَيْنَ وَلْلَىْ أَيْنَ طَاْرَاْ

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

فاعلاتن فاعلاتن

سَقَطَ ضْضَوْءَوْ بِقُرْبِيْ

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

فعلاتن فاعلاتن

وَجَرَىْ مَاْءَاْ بِدَرْبِيْ

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

فعلاتن فاعلاتن

سَمِعَتْ أُذْنِيْ نَشِيْجَاْ اِسْتَجَاْرَاْ

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

كُلُّنَاْ نَمْضِيْ لِرَبْبِيْ

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

فاعلاتن فاعلاتن

- من خلال التقطيع العروضي هذا للأبيات الشعرية نلاحظ أن كل من الأسطر (الأول، الثاني، الثالث، الرابع، الخامس، السادس، السابع، الثامن، التاسع، العاشر، الحادي عشر، الثاني عشر، الثالث عشر) كلها عرفت نفس التغيير في التفعيلة بعد أن كانت التفعيلة في بحر الرمل مبنية على فاعلاتن /0//0/0 طرأ عليها تغيير سمي زحافا، زحاف الخبن حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة، هذا التغيير أو الاضطراب الذي مسّ ثنايا القصيدة يناسب حالة الشاعر النفسية عبر بها عن حالة الألم والحزن .

8. الوزن في القصيدة الخريفية على مستوى المقطع الثامن:

حيْن يأْتيْنيْ لْخريْفوْ

/0/ 0/0/0/0/0/ ملاحظة: التقاء الساكنين حذف الساكن الأول

فاعلان / فاعلاتن

يسْتر لْجوْو نجوْمهْ

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

فاعلاتن / فعلاتن

كجوأريْ لْغرفأتوْ

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

فعلاتن / فعلاتن

أتمنْنىْ قبْلتنْ بلْ قبلأتوْ

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

فعلاتن /فاعلاتن / فعلاتن

* في السطر الأول من القصيدة في المقطع الثامن لم يطرأ أي تغيير البيت الشعري مبني على تفعيلة بحر الرمل فاعلاتن /0//0/0 يدل هذا على أن التفعيلة سليمة بشكل عام دالة على النضج تجربته الشعرية.

* أما كلا من الأسطر التالية (السطر الأول، السطر الثاني، السطر الثالث، السطر الرابع) طرأ على تغيير سمي زحافا أي زحاف الخبن ، فحذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة فبعد أن كانت التفعيلة فاعلاتن /0/0//0 أصبحت فعلاتن ///0/0 هذا الزحاف بين لنا كيف هي حالة الشاعر وهو يكتب الأسطر الشعرية في القصيدة، تدفقت حالته النفسية ورابطه وخيطه الشعري هو الذي أودى بالتفعيلة إلى الزحاف الطارئ على تفعيلة بحر الرمل.

9. الوزن في القصيدة الخريفية على مستوى المقطع التاسع:

تشْرب لْأرْض ضْضبأبوْ سرْر تبْدوْ لْحوْرياْتوْ

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

فاعلاتن/ فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

كلْعراْجيْن لْقديْمةْ

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

فاعلاتن/ فاعلاتن

لاْ أرْيدوْ

0/0//0/

فاعلاتن

خأن خيْباْ منْ نديْمهْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن

قلبوْ لْكأْس ومأْتوْ كلْقنأديْل لْيتيْمهْ

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

فعلاتن /فعلاتن/ فاعلاتن/فاعلاتن ملاحظة: التقاء الساكنين حذف الساكن الأول

منْ نجوْمنْ منْ كروْمنْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن

قأْل صوْتوْ فيْ وجوْمنْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن

كلْلنأ نمْضيْ لربْبيْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن

* نلاحظ من خلال تقطيعنا العروضي هذا للقصيدة الخريفية أن كل الأسطر التالية (السطر الأول، السطر الثاني، السطر الثالث، السطر الرابع، السطر الخامس، السطر السادس، السطر السابع) التفعيلة هنا مبنية على بحر الرمل فاعلاتن /0//0/0 ولم يطرأ أي تغيير سواء كان زحافا أو علة حالته النفسية هنا ثابتة مستقرة على تفعيلة فاعلاتن /0//0/0 من بحر الرمل وهذا ما يؤكد أن التفعيلة سليمة بشكل عام تبين نضج التجربة الشعرية لدى الشاعر.

فالشاعر هنا ويحكي بتعايش مع حزنه ولألمه ألح على أن تكون حالته نفسية مستقرة غير مضطربة تناسب تفعيلاته بحر الرمل.

* في السطر الخامس من المقطع التاسع للقصيدة شهد هذا الأخير تغيير طرأ على التفعيلة المعتادة من بحر الرمل فاعلاتن /0//0/0 وهذا التغيير من الزحافات زحاف الخبز أصبحت التفعيلة فعلاتن ///0/0 حذف الحرف الثاني الساكن.

10. الوزن في القصيدة الخريفية على مستوى المقطع العاشر:

حيْن يأْتيْنيْ لْخريْفوْ

/0/ /0/0/0 0//0/0 **ملاحظة:** التقاء الساكنين حذف الساكن الأول.

فاعلاتن / فاعلاتن

مأْ أرىْ غيْر دخأْنوْ

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

فاعلاتن / فعلاتن

وأرىْ قصْديْر بيْتيْ كمدأْسأْتيْ بيأْنوْ

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

فعلاتن /فاعلاتن/ فعلاتن/ فاعلاتن

ينْقر لْغيْثوْ عليْهيْ ألْف لحْننْ منْ بدأْيأْت زْزمأْنوْ

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

فاعلاتن /فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

يلد زْرعْد بروْقأْ و حروْفأْ منْ سْسمأْءيْ

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

فعلاتن/ فعلاتن/ فعلاتن/ فاعلاتن

وبسأْتيْن سنأْءيْ

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

فعلاتن/ فعلاتن

وغيوْماً منْ أريْج لْبيْلسأْنوْ

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

فعلاتن/ فاعلاتن / فاعلاتن

فيْ غمأْمهْ

0/0// 0/

فاعلاتن

فرْرخ لْغيْثوْ غرأْمهْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن

* السطر الأول من القصيدة المقطع العاشر التفعيلة لم يطرأ عليها أي تغيير سواء كان ذلك من زحافات أو علل ، فالتفعيلة فاعلاتن /0/0/0/ بقيت على حالها من بحر الرمل والتقطيع العروضي للسطر الأول من القصيدة ، يؤكد هذا على أن التفعيلة سليمة بشكل عام تبين لنا نضج التجربة الشعرية للشاعر. هو الأمر حاله عند السطر الرابع السطر الثامن السطر التاسع.

* السطر الثاني، السطر الثالث، السطر الخامس، السطر السادس، السطر السابع من المقطع العاشر للقصيدة ونظرا للتقطيع العروضي كما هو ملاحظ نجد طرأ بعض التغييرات التي مست القصيدة وذلك من زحافات غير مجرى التفعيلة المبنية عليها القصيدة بعد أن كانت التفعيلة أساسها وقوامها فاعلاتن /0//0/0 حدث زحاف، زحاف الخبز فأصبحت القصيدة فعلاتن ///0/0 حذف الحرف الثاني الساكن وهذا التغيير الطارئ راجع لنفسية الشاعر وتجربته الشعرية.

11. الوزن في القصيدة الخريفية على مستوى المقطع الحادي عشر:

حضنتْهوْ غيْمتأْهوْ

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

فعلاتن/ فاعلاتن

وهوىْ

0///

فعلا

ظمأ صْصيْفيْ ارْتوىْ

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

فعلاتن / فاعلاتن

أرْضعتْهوْ قطْرتوْ لاْ قطْرتاْنوْ

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

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

سبْبح رْرعْدوْ و فأتوْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن

قأل قوْلاْ ثمْم مأتوْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن

بعْد أنْ بلْلل ثوْبيْ

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

فاعلاتن / فعلاتن

كلْلناْ نمْضيْ لربْبيْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن

* السطر الأول من القصيدة في المقطع الحادي عشر تبين لنا من خلال تقطيعنا العروضي الواضح طرأ تغيير على مستوى السطر الأول هذا التغيير زحاف فتبين لنا زحاف الخبن ، حذف الحرف الثاني المتحرك من التفعيلة فبعد أن كانت التفعيلة في بحر الرمل فاعلاتن /0//0/0 طرأ عليها تغيير فأصبحت فعلاتن .0/0///

* السطر الثالث من المقطع الحادي عشر طرأ عليه تغيرين تبين لنا هذا من خلال التقطيع العروضي كما هو موضح ، فبعد أن كانت التفعيلة في بحر الرمل مبنية على فاعلاتن /0//0/0 طرأ عليها تغيير وهذا راجع للحالة الشعرية والنفسية للشاعر التغيير الأول سمي زحاف الخبن فحذف الحرف الثاني الساكن فأصبحت التفعيلة فعلاتن ///0/0.

أما التغيير الثاني كان من ناحيته العلل فتبين لنا أنها علة التشعيث فحذف أحد متحركي الوتد المجموع فأصبحت التفعيلة فاعلاتن /0/0/0.

* السطر الرابع من المقطع الحادي عشر والحال نفسه عند السطر الخامس والسطر السادس والسطر الثامن لم يطرأ عليها أي تغيير فالتفعيلة بنيت على فاعلاتن /0//0/0 من بحر الرمل يأكد هذا أن التفعيلة سليمة بشكل عام تبين لنا نضج التجربة الشعرية عند الشاعر.

12. الوزن في القصيدة الخريفية على مستوى المقطع الثاني عشر:

حيْن يأْتيْنيْ لْخريْفوْ

0/0//0 0/0/0//0/ **ملاحظة:** التقاء الساكنين حذف الساكن الأول.

فاعلاتن/ فاعلاتن

أي حزْنن يحْتويْناْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن

يطْعم رْروْح هْمْماْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن

يصْبح لْبشْروْ وشوْماْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن

أبْي سيْئنْ ضاْع منْناْ، أيْي شيْئنْ ضاْع فيْناْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

فأنادْيْ مسْتجيْراْ

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

فعلاتن/ فاعلاتن

هرْر بيْنيْ دشْتريْنيْ دشْتريْنيْ

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

فاعلاتن /فاعلاتن /فاعلاتن

دشْتريْناْ

/0//0/

فاعلاتن

تصْبح سْساْعاْت حبْلىْ تتمدْدوْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن / فعلاتن

* نلاحظ أن كل من الأسطر (الأول والثاني والخامس والسابع) لم يطرأ عليها أي من التغييرات سواء أكانت زحافات وعلل فالتفعيلة بنيت على بحر الرمل فاعلاتن /0//0/0 وهذا ما يؤكد أن التفعيلة سليمة بشكل عام تبين لنا فيها نضج التجربة الشعرية عند الشاعر.

* السطر الثالث والسطر التاسع من المقطع الثاني عشر في القصيدة تبين لنا تغيير مس بالتفعيلة من خلال التقطيع العروضي فبعد أن كانت التفعيلة في بحر الرمل مبنية على فاعلاتن /0//0/0 طرأ عليها تغيير وهذا راجع للحالة الشعرية التي مر بها الشاعر. فتغير التفعيلة تتغير بتغير الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

سمي هذا التغيير زحاف الجنن حذف الحرف الثاني الساكن فأصبحت التفعيلة مبنية على وزن فعلاتن

0./0///

13. الوزن في القصيدة الخريفية على مستوى المقطع الثالث عشر:

ينْقر لْحزْنوْ دموْعيْ يتجسْسدْ

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

فاعلاتن /فاعلاتن/ فعلاتن

يكْبر لْعمْر سنيْناْ

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

فاعلاتن /فعلاتن

فيْ ثوْانْنْ لاْح فيْ لْليْل ضياْءوْ منْ ذهبْ

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

فاعلاتن /فاعلاتن / فعلاتن/فاعلن

ألْبس ذْدنياْ دثاْراْ منْ عجبْ

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

فاعلاتن /فاعلاتن /فاعلن

ذاْك ربْبيْ قدْ تدنْنىْ ليداْويْ لْمؤمنيْناْ

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

فاعلاتن /فاعلاتن /فعلاتن/ فاعلاتن

فجْأتنْ

0//0/

فاعلن

ألْبس لْليْلوْ سمأئيْ معْطفاْ

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

فاعلاتن /فاعلاتن / فاعلن

أفل ضْضوْء وْ انْطفاْ

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

فعلاتن/ فاعلن

قلْت صدْقنْ لاْ أحبْب لْأفليْناْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن/ فعلاتن

لاْح قرْصوْ منْ وهجْ

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

فاعلاتن / فاعلن

ردْد للْقلْب منأهوْ فبْتهجْ

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

فاعلاتن /فعلاتن/ فاعلن

أرْسل لْقرْصوْ سهأماْ كخيوْل لْفاْتحيْناْ

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

فاعلاتن /فاعلاتن /فعلاتن /فاعلاتن

صحْت فيْهمْ

0/0/ /0/

فاعلاتن

عطْطروْ لْأرْض فْرشوْهاْ ياْسميْناْ

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

فاعلاتن /فاعلاتن/ فاعلاتن

قدْ أتىْ شمْس شْشموْسيْ

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

فاعلاتن/ فاعلاتن

قدْ أتىْ محْييْ نْنفوْسيْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن

ذاْك ربْب لْعاْلميْناْ

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

فاعلاتن /فاعلاتن

* طرأت بعض التغييرات على المقطع الثالث عشر من القصيدة وهذا راجع للحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر، فتتغير التفعيلة بتغير حالة الشاعر النفسية ومن خلال تقطيعنا العروضي هذا للمقطع نلاحظ أن تفعيلة فاعلاتن /0//0/0 من بحر الرمل طرأ عليها تغييرات أفقدت التفعيلة توازنها فمثلا في السطر الأول من المقطع حدث هناك تغيير فنجد أن التفعيلة في بحر الرمل بعد أن كانت مبنية على فاعلاتن /0//0/0 أصبحت فعلاتن ///0/0 وهذا زحاف حذف الحرف الثاني الساكن من القصيدة.

وهو الحال نفسه في باقي الأسطر المتبقية من القصيدة حدثت هناك اضطرابات ، وهذا ما يخص الحالة الشعرية التي عاشها الشاعر وذلك من ألم وحزن.

14. الوزن في القصيدة الخريفية على مستوى المقطع الرابع عشر:

شبح لْموْتيْ يحوْموْ

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

فعلاتن/فاعلاتن

أغْمض لْقرْص لْعيوْناْ

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

فاعلاتن/ فاعلاتن

وهناْ كاْن يضوْويْ كيْف فاْتوْ

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

فعلاتن /فعلاتن/ فاعلاتن

قلْت صدْقنْ لاْ أحبْب لْأفليْناْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن/ فعلاتن

* من خلال التقطيع العروضي هذا لبعض الأسطر من المقطع الرابع عشر من القصيدة يتضح لنا أن التفعيلة في السطر الأول طرأ عليها تغيير في مطلع البيت سمي زحافا ، فحذف الحرف الثاني الساكن وهذا ما نسميه زحاف الجنن فبعد أن كانت التفعيلة في بحر الرمل أساسها فاعلاتن /0//0/0 أصبحت فعلاتن ///0/0. بينما السطر الثاني اتضح أن التفعيلة بقيت على حالها كما هي في بحر الرمل فاعلاتن . لم يطرأ عليها أي من التغييرات يدل هذا على التفعيلة سليمة بشكل عام تبين لنا نضج التجربة الشعرية لدى الشاعر. بينما السطر الرابع حاله حال السطر الأول من القصيدة طرأ عليه هو الآخر تغيير نوعه زحاف الجنن. وهو الحال عند السطر الخامس.

15. الوزن من القصيدة الخريفية على مستوى المقطع الخامس عشر:

ربْبة شْشعْر دْركيْنيْ

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

فاعلاتن /فاعلاتن

كلْل منْ أحْببْت ولْلوْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن

أصحيْحوْ ربْبة شْشعْر لْمبيْنيْ

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

فعلاتن/فاعلات،ن /فاعلاتن

*التقطيع العروضي مس بعض الأسطر الشعرية من المقطع الخامس عشر من القصيدة نوضح فيه بعض التغييرات الطارئة على الأسطر الشعرية ، والمتغيرة بتغير حالة الشاعر النفسية وتجربته الشعري وما يربطها من خيط عاطفي يبين فيها ألمه وحزنه. فمثلا في السطر الثاني والسطر الرابع لم نلاحظ هناك أي من التغييرات بقيت التفعيلة على حالها في بحر الرمل فاعلاتن /0//0/0 وهذا يوضح مدى استقرار حالة الشاعر النفسية وأن التفعيلة سليمة بشكل عام تبين نضج تجربة الشعرية لدى الشاعر. أما بالنسبة للسطر السادس من القصيدة اتضح أن هناك تغيير طرأ على التفعيلة فاعلاتن /0//0/0 وأفقدها توازها فأصبحت التفعيلة فعلاتن ///0/0 تغيير سمي زحاف فحذف الحرف الثاني الساكن.

16. الوزن من القصيدة الخريفية على مستوى المقطع السادس عشر:

ربْبة شْشعْريْ توأرتْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن

سقط دْدمْعوْ عليْياْ

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

فعلاتن /فاعلاتن

سمعتْ أذْنيْ نشيْجاْ أنْثويْ

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

فعلاتن /فاعلاتن/ فاعلن

* السطر الرابع لم يطرأ عليه أي من التغييرات سواء كان زحاف أو علل فتفعيلة لم تتغير بقيت على حالها كما هي في بحر الرمل فاعلاتن /0//0/0 يدل هذا على أن التفعيلة سليمة بشكل عام تبين مدى نضج التجربة الشعرية عند الشاعر.

* أما السطر الخامس من القصيدة طرأ عليه تغيير مس مطلع السطر الشعري فبعد أن كانت التفعيلة فاعلاتن /0//0/0 طرأ عليها تغيير نوعه زحاف الجنن فحذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة وأصبحت فعلاتن ///0/0 وهذا ما يبين لنا مدى اضطراب وعدم استقرار حالة الشاعر النفسية. فالتفعيلة تتغير بتغير التجربة الشعرية لدى الشاعر.

* والسطر السادس كما هو واضح في التقطيع العروضي طرأ عليه تغييرين الأول زحاف الجنن أصبحت التفعيلة فعلاتن ///0/0 والثاني علة أصبحت التفعيلة فاعلن /0//0 وتسمى بعلة الحذف أي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

17. الوزن في القصيدة الخريفية على مستوى المقطع السابع عشر:

تكْسر دْدنْياْ عليْناْ تدْفن لْأوْراْق فيْناْ

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

فاعلاتن /فاعلاتن /فاعلاتن /فاعلاتن

يقْبض لْموْت لْخياْلاْ

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

فاعلاتن /فاعلاتن

أيْن أنْتوْ أيْيهاْ ثْثاْبت فيْناْ

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

فاعلاتن / فاعلاتن / فعلاتن

* السطر الثاني من القصيدة لم يطرأ عليه أي من التغييرات سواء أكانت من الزحافات أو العلل، لم تتغير التفعيلة بقيت على حالها كما هي في بحر الرمل فاعلاتن /0//0/0، فلم نلحظ أي من التغييرات وهذا ما يبين لنا أن التفعيلة سليمة بشكل عام توضح لنا مدى نضج التجربة الشعرية لدى الشاعر.

وهو الحال نفسه في السطر الموالي من القصيدة، التفعيلة سليمة.

* السطر السادس من القصيدة ومن خلال تقطيعنا العروضي اتضح وتبين لنا تغيير طرأ على آخر التفعيلة فبعد أن كانت التفعيلة مبنية على وزن فاعلاتن /0//0/0 تغيرت واختل وزنها لتصبح على وزن فعلاتن ///0/0 هذا التغيير سمي زحافا، زحاف الجنن فحذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة. وهذا الزحاف جاء بتغير الحالة الشعرية والنفسية لدى الشاعر وما عاشه من حزن وألم.

18. الوزن في القصيدة الخريفية على مستوى المقطع الثامن عشر:

غاْر حيْراْء وْ كتاْبيْ ومداْديْ

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

فاعلاتن /فاعلاتن/ فعلاتن

فضْ عليْناْ وتجلْل لْأن فيْناْ

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

فاعلاتن /فعلاتن/ فعلاتن

فسْسواْقيْ ترْضع لْماْء لْلجيْناْ

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

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

* من خلال تقطيعنا العروضي لبعض الأسطر الشعرية من القصيدة الخريفية في ديوان وشم على زند قرشي للشاعر عبد الله عيسى اتضح لنا بعض التغيرات طرأ على التفعيلة في بحر الرمل. فمثلا في السطر الأول من القصيدة هناك تغيير مس آخر السطر منها ، تبين لنا انه زحاف الجنن فحذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة وبعد أن كانت التفعيلة أساسها فاعلاتن /0//0/0 أصبحت على غير العادة فعلاتن ///0/0 وهذا ما يناسب حالة الشاعر النفسية فتغير التفعيلة جاء بتغير حالة الشاعر وما يناسب خيطه العاطفي.

وهو الأمر نفسه مع باقي الأسطر المتبقية من المقطع الثامن عشر.

من خلال كل هذا اتضح أن الشاعر قد استخدم في قصيدته تفعيلة فاعلاتن /0//0/0 من بحر الرمل رمل الأبحر ترويه الثقافات فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن وما طرأ عليها من تغييرات واضطرابات مست التفعيلة وأفقدتها وزنها وهذا جاء نسبة لحالة الشاعر النفسية والشعرية وخيطه العاطفي، معبرا عنها في هذه المقاطع التي تفيض بالموسيقى الكلامية التي توضح لنا ظاهرة الألم والحزن والمعاناة فالشاعر هنا قام بتصوير التجربة وإشباعها بالبعد الصوتي للغة لتكون قادرة على التأثير وإثارة الانفعالات والعواطف.

فتغيرت تفعيلة فاعلاتن /0//0/0 وطرأت عليها زحافات وتارة علل مرة تصبح فاعلاتن ///0/0 وتارة فاعلن /0//0 وأخرى فاعاتن /0/0/0 واختلفت هذه التفعيلات من سطر لآخر. « فالوزن في الشعر العربي يعتمد على الكمية الصوتية من جهة ويعتمد وقعا عروضيا مضبوطا من جهة أخرى »[1].

وعليه فالوزن الشعري العربي ليس تتابع مقاطع صوتية على نسب معينة بل هو تتابع إيقاع خاص في مواضع معينة من كل بحر.

[1]– أحمد كشك، الزحاف والعلل، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب، القاهرة، 2005، ص 90.

ثانيا . القافية والروي

يعرف علماء العروض القافية بأنها « هي المقاطع الصوتية التي تكون في أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت » [1] وسميت قافية الشعر قافية لأنها تقفوا البيت وهي خلف البيت كل.[2]

والقافية هي ركن من أركان القصيدة العربية القديمة في بناءها وموسيقاها، وهي عند الخليل آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن، أي أنهما الساكنان الأخيران في البيت، وقد استعمل الشاعر القافية المطلقة أو هي: « ما كان رويها وصل سواء كان الوصل بالمد أو بالهاء ساكنة أو متحركة » [3] فالشاعر يحاول مد صوته لتبليغ رسالته.

وتعد القافية الحد الفاصل بين الشعر والنثر، سواء أكانت موحدة أو منوعة فلا غنى للشعر العمودي عنها حيث أنها تؤدي إيقاعا موسيقيا في قصيدته تجلب انتباه القارئ أو السامع وقد جاءت موحدة على وزن "فاعل" واختلف مصطلح القافية عند علماء اللغة من بينهم قطرب النحوي حيث اعتبروا أن الروي هو الحرف الذي تتعاقب عليه أبيات القصيدة كلها ويقفوا أحدهما الآخر على أثره،وغيرهم لم يعتبر هذه التسمية صحيحة بل قالوا « القافية هي آخر كلمة من البيت » [4] إذن فهي المقطع الأخير من البيت أو السطر الشعري، أما ما قال به الخليل واضع أسس علم العروض يقول « ليست القافية حرف الروي، ولا المقطع الأخير من البيت ولا البيت نفسه بل هي الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما »[5] ونستخلص من هذا أن القافية هي المقطع الصوتي الأخير الذي ينتهي به البيت. لقد نوع الشاعر عبد الله عيسى لحيلح في ديوانه وشم على زند قرشي في قصيدته الخريفية في القافية من مقطع إلى آخر وهذا كما هو مبين في الجدول التالي:

المقطع	الأسطر الشعرية	أسماء القافية	
	1: ريْفو	قافية متواترة	0/0/

[1]– عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص 110.

[2]– الخليل ابن أحمد الفراهيدي: العين، ص 420.

[3]– سميح أبو مغلي: العروض والقوافي، دراسة البداية، عمان، ط1، 2009، ص 59.

[4]– ممدوح حقي، العروض الواضح، مركز الكتب العربية، ط 2، 1998، ص 114.

[5]– المرجع نفسه، ص 115.

1	2: قلْبيْ	قافية متواترة	0/0/
	3: يجْفوْ	قافية متواترة	0/0/
	4: حيْرىْ	قافية متواترة	0/0/
	5: كفْفوْ	قافية متواترة	0/0/
	6: فيْفوْ	قافية متواترة	0/0/
	7: ريْبيْ	قافية متواترة	0/0/
2	1: ريفوْ	قافية متواترة	0/0/
	2: عاْسوْ	قافية متواترة	0/0/
	3: كأُسوْ	قافية متواترة	0/0/
	4: ثاْءبْ	قافية متواترة	0/0/
	5: ناْكبْ	قافية متواترة	0/0/
	6: كلْقططْ	قافية متداركة	0//0/
	7: منْ زبدْ	قافية متداركة	0//0/
3	1: منْ غلط	قافية متداركة	0//0/
	2: ريْفوْ	قافية متواترة	0/0/
	3: ريْروْ	قافية متواترة	0/0/
	4: خاْفوْ	قافية متواترة	0/0/
	5: ريْروْ	قافية متواترة	0/0/
	6: خاْفوْ	قافية متواترة	0/0/
	7: ريْبيْ	قافية متواترة	0/0/
	1: ريْفوْ	قافية متواترة	0/0/
	2: واْءوْ	قافية متواترة	0/0/
	3: روْحاْ	قافية متواترة	0/0/
	4: واْءوْ	قافية متواترة	0/0/

4	5: لحنيْ	قافية متواترة	0/0/
	6: شأءوْ	قافية متواترة	0/0/
	7: بأءوْ	قافية متواترة	0/0/
	8: سرْراْ	قافية متواترة	0/0/
	9: شعْراْ	قافية متواترة	0/0/
	10: سأءوْ	قافية متواترة	0/0/
5	1: بأءوْ	قافية متواترة	0/0/
	2: وأءوْ	قافية متواترة	0/0/
	3: منْ شبقْ	قافية متداركة	0//0/
	4: احْترقْ	قافية متداركة	0//0/
	5: ونْطفأْ	قافية متداركة	0//0/
	6: وخْتفىْ	قافية متداركة	0//0/
	7: ربْبيْ	قافية متواترة	0/0/
6	1: ريْفوْ	قافية متواترة	0/0/
	2: ريْعاْ	قافية متواترة	0/0/
	3: ربْعاْ	قافية متواترة	0/0/
	4: فرْروْ	قافية متواترة	0/0/
	5: ضيْعاْ	قافية متواترة	0/0/
	6: حاْراْ	قافية متواترة	0/0/
	7: غاْرهْ	قافية متواترة	0/0/
	8: بدْدوْ	قافية متواترة	0/0/
	9: ضيْعاْ	قافية متواترة	0/0/
	10: ميْعاْ	قافية متواترة	0/0/
	1: عيْفوْ	قافية متواترة	0/0/

7	2: فيْفوْ	قافية متواترة	0/0/
	3: أبْصرْ	قافية متواترة	0/0/
	4: فيْفوْ	قافية متواترة	0/0/
	5: اصْبرْ	قافية متواترة	0/0/
	6: صيْفوْ	قافية متواترة	0/0/
	7: شأْرأْ	قافية متواترة	0/0/
	8: بأْرأْ	قافية متواترة	0/0/
	9: طأْرأْ	قافية متواترة	0/0/
	10: قرْبيْ	قافية متواترة	0/0/
	11: درْبيْ	قافية متواترة	0/0/
	12: جأْرأْ	قافية متواترة	0/0/
8	1: ريْفوْ	قافية متواترة	0/0/
	2: جوْمهْ	قافية متواترة	0/0/
	3: فأْتوْ	قافية متواترة	0/0/
	4: لأْتوْ	قافية متواترة	0/0/
9	1: بأْتوْ	قافية متواترة	0/0/
	2: ديْمةْ	قافية متواترة	0/0/
	3: ريْدوْ	قافية متواترة	0/0/
	4: ديْمةْ	قافية متواترة	0/0/
	5: تيْمهْ	قافية متواترة	0/0/
	6: روْمنْ	قافية متواترة	0/0/
	7: جوْمنْ	قافية متواترة	0/0/
	8: ريْبيْ	قافية متواترة	0/0/
	1: ريْفوْ	قافية متواترة	0/0/

10	2: خأنوْ	قافية متواترة	0/0/
	3: يأنوْ	قافية متواترة	0/0/
	4: مأنوْ	قافية متواترة	0/0/
	5: مأءيْ	قافية متواترة	0/0/
	6: نأءيْ	قافية متواترة	0/0/
	7: سأنوْ	قافية متواترة	0/0/
	8: مأمهْ	قافية متواترة	0/0/
	9: رأمهْ	قافية متواترة	0/0/
11	1: تأنوْ	قافية متواترة	0/0/
	3: ارْتوىْ	قافية متداركة	0//0/
	4: تأنوْ	قافية متواترة	0/0/
	5: فأتوْ	قافية متواترة	0/0/
	6: مأتوْ	قافية متواترة	0/0/
	7: ثوْبيْ	قافية متواترة	0/0/
	8: ربْبيْ	قافية متواترة	0/0/
12	1: ريْفوْ	قافية متواترة	0/0/
	2: ويْناْ	قافية متواترة	0/0/
	3: موْماْ	قافية متواترة	0/0/
	4: شوْماْ	قافية متواترة	0/0/
	5: فيْناْ	قافية متواترة	0/0/
	6: جيْراْ	قافية متواترة	0/0/
	7: ربْنيْ	قافية متواترة	0/0/
	8: ريْناْ	قافية متواترة	0/0/
	9:مدْدوْ	قافية متواترة	0/0/

13	1: جسْسد	قافية متواترة	0/0/
	2: نيْناْ	قافية متواترة	0/0/
	3: منْ ذهبْ	قافية متداركة	0//0/
	4: منْ عجبْ	قافية متداركة	0//0/
	5: نيْناْ	قافية متواترة	0/0/
	6: فجْأتنْ	قافية متداركة	0//0/
	7: معْطفاْ	قافية متداركة	0//0/
	8: ونْطفاْ	قافية متداركة	0//0/
	9: ليْناْ	قافية متواترة	0/0/
	10: منْ وهجْ	قافية متداركة	//0/
	11: فبْتهجْ	قافية متداركة	//0/
	12: حيْناْ	قافية متواترة	0/0/
	13: فيْهمْ	قافية متواترة	0/0/
	14: ميْناْ	قافية متواترة	0/0/
	15: موْسىْ	قافية متواترة	0/0/
	16: نرْسيْ	قافية متواترة	0/0/
	17: ميْنا	قافية متواترة	0/0/
14	1: حوْموْ	قافية متواترة	0/0/
	2: يوْناْ	قافية متواترة	0/0/
	3: مأتنْ	قافية متواترة	0/0/
	4: فأتوْ	قافية متواترة	0/0/
	5: ليْناْ	قافية متواترة	0/0/
	6: درْريْ	قافية متواترة	0/0/
	7: عرْرىْ	قافية متواترة	0/0/

	8: صنأبيْ	قافية متواترة	0/0/
	9: رأبيْ	قافية متواترة	0/0/
	10: ربْبيْ	قافية متواترة	0/0/
15	1: ريْفوْ	قافية متواترة	0/0/
	2: كيْنيْ	قافية متواترة	0/0/
	4: ولْلوْ	قافية متواترة	0/0/
	5: ملْلوْ	قافية متواترة	0/0/
	6: بيْنيْ	قافية متواترة	0/0/
	7: بيْنيْ	قافية متواترة	0/0/
16	1: قيْنوْ	قافية متواترة	0/0/
	2: ريْنيْ	قافية متواترة	0/0/
	3: ذيْنيْ	قافية متواترة	0/0/
	4: وأرتْ	قافية متواترة	0/0/
	5: ليْىْ	قافية متواترة	0/0/
	6: أنْثوياْ	قافية متراكبة	0///0/
	7: قلْبيْ	قافية متواترة	0/0/
	9: دأعاْ	قافية متواترة	0/0/
17	1: فيْناْ	قافية متواترة	0/0/
	2: يألاْ	قافية متواترة	0/0/
	3: وألاْ	قافية متواترة	0/0/
	4: أنْتوْ	قافية متواترة	0/0/
	5: فيْناْ	قافية متواترة	0/0/
	6: وأديْ	قافية متواترة	0/0/

18	1: دأْديْ	قافية متواترة	/0/0
	2: فيْناْ	قافية متواترة	/0/0
	3: ليْناْ	قافية متواترة	/0/0
	4: ريْديْ	قافية متواترة	/0/0
	باقي الأسطر من المقطع الثامن عشر القافية نفسها متواترة		

من الجدول نلاحظ أن الشاعر عبد الله عيسى لحيلح قد استعمل القافية المتواترة بكثرة في الأسطر الشعرية في كلا مقاطع القصيدة، وذلك من المقطع الأول إلى آخر مقطع (الثامن عشر) فالتواتر هو « كل قافية فيها حرف متحرك بين ساكنين وتسمى متواترا، لأن المتحرك يليه الساكن، وليس هناك من تتابع الحركات ما بين المتدارك وما فوقه »[1]. كما هو ممثل في الأسطر الشعرية (ريْفو /0/0، نأكبء /0/0، خأفوْ /0/0، روْحاْ /0/0، باِءوْ /0/0، ربْعاْ /0/0، موْسىْ /0/0، فأتوْ /0/0، بيْنيْ /0/0، دأعاْ /0/0، وألاْ /0/0، ريْديْ /0/0).

كما وظف القافية المتداركة بنسبة أقل نسبة من المتواترة، فالمتدارك هو « كل قافية فيها حرفان متحركان بين ساكنين وتسمى متداركا لتوالي حرفين متحركين بين ساكنين »[2]. كما هو واضح في الأسطر الشعرية التالية التي وظفها عبد الله عيسى لحيلح بنسبة خمسة عشرة 15 مرة (كلْقططْ /0//0، منْ زبدْ /0//0، منْ غلطْ /0//0، منْ شبقْ /0//0، احْترقْ /0//0، ونْطفاْ /0//0، وخْتفىْ /0//0، ارْتوىْ /0//0، منْ ذهبْ /0//0، منْ عجبْ /0//0، فجْأتنْ /0//0، معْطفاْ /0//0، منْ وهجْ /0//0، فبْتهجْ /0//0).

إضافة إلى ذلك وظف القافية المتراكبة، فوردت في السطر السادس من المقطع السادس عشر وكان ذلك مرة واحدة فنجدها على الشكل التالي: أنْثوياْ /0///0 إذن فالمتراكب هو ما يفصل بين ساكنيها ثلاث حركات.

إذن من الجدول يتضح أن الشاعر استعمل القافية المتواترة بكثرة كما هو وارد في الأسطر الشعرية، ثم وظف المتداركة بأقل نسبة من المتواترة. أما المتراكبة كانت متداولة مرة واحدة وذلك على مستوى المقطع السادس عشر. وهذا ما يوضح لنا أن القصيدة ترتكز على تفعيلة الرمل فاعلاتن /0//0/0 وهذا النص يعكس لنا الحرية التي تضحيها قصيدة التفعيلة والتي يسمح بها النظام الموسيقي للشعر الحر في أن يستعمل

[1]– سامي يوسف أبو زيد، مهارة علم العروض والقافية، دار عالم الثقافة، الأردن، ط 1، 2007، ص 165.

[2]– هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط 1، 2003، ص 274.

الشاعر من التفاعيل العدد الذي يتلائم مع دفقته الشعرية في كل سطر. فتميزت القافية في المقاطع الشعرية بعدم الانتظام وذلك كان حرفيا ونوعيا وشكليا وهذا التنوع يعود إلى الشاعر وتجربته الشعرية. فهو لم يتمكن من صياغته نظام محدد واحد لورود القافية لأنه مرتبط بإحساسه الخاص بالموسيقى المرتبطة بالحالة النفسية للشاعر وتجربته الواقعية المعيشة. فلقد بنى الشاعر نظام القوافي في قصيدته (الخريفية) على مقاطع شعرية تفيض بالموسيقى الكلامية التي توضح مظاهر الألم والحزن والمعاناة ويتمثل هذا البعد الصوتي في القوافي المستخدمة من خلال المقاطع، فهذا المد يخرج من أعماق نفس مجروحة مشتتة.

ومن هنا فموسيقى الشاعر كانت خاضعة لحركته النفسية، وما تموج بها نفسه الجياشة، فاستخدم الشاعر القوافي كوقفة موسيقية وذلك لإنتاج شعرية النص وطاقته الإيحائية سواء على مستوى الإيقاع أم على مستوى المبني.(تكرار لافت لمصطلح الشاعر لابد من التنويع بين الشاعر واسمه).

مما سبق يتضح أن المستوى الصوتي بما فيه من (قافية ووزن أصوات مجهورة ومهموسة) جاءت كتوظيف جمالي تتجلى في الكثير من الظواهر الموسيقية المستخدمة في شعره بطريقته الخاصة. ومن هنا فموسيقى عبد الله عيسى لحيلح كانت خاضعة لحركته النفسية، فكانت مطوعة للإيحاء بهذه الحالات النفسية، فاستخدم الشاعر الأصوات المجهورة والمهموسة والقوافي كأصوات تمد بألحان الألم والحزن والأسى.

ومنه نستنتج أن المستوى الصوتي في شعر الشاعر أو موسيقاه ارتبطت ببنائه الفني ارتباطا وثيقا، أدى دورا وظيفيا واضحا ممثلا حالته النفسية فكانت موسيقاه تعلو فيرتفع صوتها وتنخفض فيلين لحنها وبها لاحظنا تمدد تدفقه الشعري وخيطه العاطفي.

ثالثا . الأصوات المجهورة والمهموسة

بعد إحصائنا لهذه الأصوات المفردة في القصيدة تبين استعمالها حسب التوزيع المبين في الجدول الآتي:

الحروف	أ	ب	ت	ح	خ	د	ر	س	ع	ف	ل
التكرار	236	83	95	38	26	64	134	44	49	64	201
النسبة	13.64	4.80	5.49	2.19	1.50	3.70	7.75	2.54	2.83	3.70	11.62

الحرف	م	ن	ي	غ
التكرار	101	165	259	15

النسبة	5.84	14	14.97	0.86

وقد اعتمدنا في تصنيف الأصوات في هذا الجدول على كثرة تواترها في القصيدة وتنوعت الأصوات بين المجهرية مثل: الهمزة والباء والتاء بنسبة 51.02 % وكذا المهموسة بنسبة 27.8 % وسنعرض كل هذه الأصوات بالتحليل والتمثيل المبسط فيما يلي، وعبر منهجية واحدة ودقيقة.

الصوامت الإحتكاكية: (fricatif)

وهو الذي يحدث عندما يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من مواضع جهاز النطق، بحيث يحتك الهواء بجوانب المرر الضيق محدثا صوتا احتكاكيا مسموعا، والأصوات الاحتكاكية في اللغة العربية الفصحى ثلاثة عشرة صوتا. [1]

[1]– كمال بشر: علم الأصوات، ص: 297.

1. الأصوات المهموسة

الأصوات	ث	ح	خ	س	ص	ط	ق	غ	ف	هـ
عدد تواترها	11	38	26	44	26	11	71	15	64	30
نسبتها	0.63	2.19	1.50	2.54	1.85	0.63	4.10	0.86	3.70	1.73
مجموع النسب الكلي									% 19.73	

تمثل هذه الأصوات المهموسة نسبة هامة ولا بأس بها، إذ يجمعنا لنسب هذه الأصوات التي اخترناها في هذا الجدول، نسبة 19.73 %، وإن كانت أقل من نسبة الأصوات المجهرية، ونلاحظ من خلال هذا الجدول أن النسب متقاربة في البعض منها، كما أن هناك أصوات لها نفس النسبة " ث و ط " نسبة 0.63 ونجد أن الشاعر لم يكثر من هذه الأحرف في قصيدته باعتبارها « من الأصوات التي تحتاج إلى جهد صوتي أكثر من غيرها، وهذا يعني معاناة في نطقها، ولذلك فالأولى أن يتحاشى المتكلم الإكثار منها» [1]، وهذا لا يعني أنها لا تؤدي أية وظيفة، فقد أسهمت في بناء النظام اللغوي للقصيدة.

نتطرق إلى بعض المفاهيم للأصوات المهموسة يعرف الصوت المهموس بأنه: « الصوت الذي لا يتذبذب الوتران الصوتيان أثناء نطقه »[2].

والهمس في الكلام هو خفاؤه، فلا يكاد يسمع [3]، كما في قوله تعالى: « وخشعت الأصوات للرحمن فلا تسمع إلا همسا » [طه: 108].

وبالنظر إلى القصيدة تتجلى لنا النبرة الهادئة المعبرة، فالشاعر يصور لنا حالته الشعورية أو الأحداث التي يمر عليها بسلاسة وهدوء تام بصيغة حضارية تأملية في قدرة الله عز جل ونلاحظ ذلك في قول الشاعر:

ينقر الغيث عليه ألف لحن من بدايات الزمان

يلد الرعد بروقا وحروقا في السماء

[1]– يوسف أبو العدس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 267.

[2]– قاسم البريسم: علم الصوت العربي لضوء الدراسات الصوتية الحديثة، دار الكنوز الأدبية، بيروت لبنان، ط 1، 2005، ص: 190.

[3]– كمال بشر: علم الأصوات، ص 100.

وبساتين سناء ...

وغيوما من أريج البيلسان

فالشاعر في هذه الأبيات وكأن يصف حالة شعورية بالتقلبات المناخية وأحوال الطبيعة.

وبالعودة إلى الأصوات المهموسة بصفة عامة في القصيدة نجد نسبتها المئوية تقدر ب: 27.88 %، ونخرج بعض الأصوات لدراستها كالحاء والسين والفاء، والتي سنتطرق إليها بتفصيل الممل والدقيق، وهاته الأصوات الثلاثة تقدر نسبتها ب: 8.45 %.

فالأصوات المهموسة جمعها ابن جني سنة 392 هجري في كلمة « حثه شخص فسكت »[1].

*** صوت الحاء:**

صوت احتكاكي مهموس [2] وهو صوت يناظر العين فمخرجهما واحد ولا فرق بينهما إلا في أن الحاء صوت مهموس نظيره المجهور هو العين.

ولقد تواتر في القصيدة ثمانية وثلاثين مرة (38) مرة بنسبة 2.19 %، وهذا ما يظهر في هاته الأبيات:

حين يأتيني الخريف

أي حزن يحتوينا ؟

يطعم الروح هموما

يصبح البشر وشوما...[3]

فالشاعر في هذه الأبيات واقع تحت شجن مشاعره، متحيرا متسائلا عن هذا الحزن الذي يحتويه ويكدس روحه بالهموم، وهو منعدم النشاط أي أن الطاقة السلبية تطغى عليه رابطا كل هذا بفصل الخريف وهو يعود إلى فقدانه الاستقرار الذهني والنفسي.

*** صوت السين:**

صوت احتكاكي مهموس [4].

---

[1]– ابن جني (أبو الفتح عثمان). تج: محمد حسن محمد حسن إسماعيل: سر صناعة الإعراب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1421 هـ – 2000 م، ج 1، ص17.

[2]– حسام البهنساوي: الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، ص 82.

[3]– عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وشم على زند قريشي، القصيدة الخريفية، ص20–29.

[4]– ابن جني (أبو الفتح عثمان). تج: محمد حسن محمد حسن إسماعيل: سر صناعة الإعراب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1421 هـ – 2000 م، ج 1، ص17.

وقد تردد هذا الصوت في القصيدة أربعة وأربعين مرة (44) بنسبة 2.54 %، وتكون موسيقاه هادئة مهموسة، ومن أمثلة ذلك وروده في القصيدة:

سقط الدمع عليا

سمعت أدنى نشيجا أنثويا...

نتلقى في هذه الأبيات حالة من حالات الشاعر المتأججة بالمشاعر، حسن سمع الصوت الأنثوي، أو بالأحرى صوت محبوبته، حيث لم يتمالك نفسه وذرف الدموع. وهو بذلك يعيش تحت مكبوتات تحاول الطغيان عليه.

وقد بينت لنا حرف السين عن رقة أحاسيسه وعبرت عن معانيها.

*** صوت الفاء:**

صوت احتكاكي مهموس [1]، ويكون أصليا في الكلمة، وأصول أقسام الفاء ثلاثة: عاطفية وجوابية وزائدة.[2]

وقد تكرر هذا الصوت في القصيدة أربعة وستين مرة (64) بنسبة 3.70 %، ونذكر مثال مثل ما ذكرناه سابقا ونقول مما قاله الشاعر عبد الله عيسى لحيلح:

يستبد

أن يراني فقر حال، ووووصيفا

فأنادي: يا إلها طرف عين ينشر الخلق جميعا...

انتصر إني ضعيف !

لاح نور، ودنا مني هفيف [3]

وقد جاء الفاء في (فقر – طرف – ضعيف – هفيف) أصلية، أما في (فأنادي) فهي زائدة.

فالشاعر يحاول في ثنايا أبياته أن يستنجد بالله سبحانه وتعالى من حالته الميؤوسة والفقيرة، ليصل إلى شيء من الحقيقة، والتي توضحت في بصيص من الأمل كما ذكر في النور الذي لاح، فالكاتب اعتبر النور الذي سطع كأن الله أجاب له، كما نجد في هذه الأبيات سلاسة في النطق وسهولة في الفهم.

---

[1]– حسام البهنساوي: الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، ص 82.

[2]: المرجع نفسه . ص 82

[3]–عبد الله عيسى لحيلح : ديوان وشم على زند قرشي، القصدة الخريفية، ص 23.

2.الأصوات المجهورة:

الأصوات	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ص	ض	ع	غ
عدد تواترها	83	23	64	9	134	4	26	2	49	15
نسبتها	4.80	1.33	3.70	0.52	7.75	0.25	1.5	0.11	2.83	0.80

ل	م	ن	و
201	101	165	76
11.60	5.54	10.44	4.39

المجموع الكلي للأصوات المجهورة: **51.02**

تمثل الأصوات المجهورة النسبة الأعلى، إذ نجد أ، نسبتها أكبر من نسبة الأصوات المهموسة إذ وجدناها 51.02 % من عدد الأصوات إذ نلاحظ أن كل من الأحرف التالية « ج، ذ، ز، ص، ظ، ع، غ » هي أقل النسب وكذا هي نسب متقاربة، إذ أن « ذ » ب 0.52 % و « غ » ب 0.80 % فهما عددين متقاربين. أما اللام والنون فهي من أعلى النسب إذ أن اللام 11.60 % والنون 10.4 % وهذا لوظيفته الكبيرة والهامة فقد أسهمت في بناء القصيدة والسبب وراء إكثار الشاعر من هذه الأحرف راجع كتعريف من تعريفاتها وهو أن الصوت الذي تتذبذب فيه الأوتار الصوتية حال النطق به والأصوات المجهورة حوالي (15) صوتا قال سيبويه: « المجهور حرف أشبع الاعتماد على موضوعه ومنع النفس أن يجري معها عدد حتى يتقصي الاعتماد عليه » [1].

الأصوات الاحتكاكية المجهورة:

يعرف الجهر بأنه: « رفع الصوت أو إعلان القول » [2].

كما في قول الله تعالى: « وإن تجهر بالقول فإنه يعلم السر وأخفى » [طه: 7].

فالصوت المجهور إذن « هو الصوت الذي يتذبذب معه الوتران الصوتيان في أثناء نطقه »[3].

[1]– سيبويه. الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتب المصرية سنة 2014، الطبعة 02 ص 405.

[2]– كمال بشر: علم الأصوات، ص: 175.

[3]– قاسم البرسيم: علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة، ص: 190.

والأصوات الاحتكاكية المجهورة كثيرة نذكر منها: (الزاي – الذال – الظاء – العين). وقد اقتصرنا في دراستنا على أحرف قمنا باختيارها على اعتبارها من الأحرف التي حازت على أعلى النسب.

*** صوت العين:**

صوت احتكاكي مجهور [1]. وقد عدد الخليل هذا الصوت أصلح حروف الحلق للبدأ بها، وأنه أنصح الحروف.

وقد ورد صوت العين في قصيدة عبد الله عيسى لحيلح حوالي تسعة وأربعين مرة (49)، بنسبة 2.83 %، ومن أمثلة ورودها في القصيدة:

" ظمأ الصيف ارتوى...

أرضعته قطرة لا قطرتان

سبح الرعد وفات

قال قولا ثم مات...

بعد أن بلل ثوبي

كلنا نمضي لربي "

فالشاعر في هذه الأبيات الموجزة، ينتقل من فصل إلى فصل وكأنه ينتقل من حاله إلى حالته الشعورية، فتارة في فصل الخريف الذي هو غالب في القصيدة بقوله « حين يأتتي الخريف » وتارة أخرى في فصل الصيف الذي ارتوى منه الشاعر بعد وصوله، وهذا يعود إلى مكبوتاته التي شبهها بالرعد الذي يضرب ويمر، كما أنه لم ينسى حتميته أو ما سوف يرجع إليه في نهاية المطاف بعد كل هذه العواصف والمعيقات، والحالات الشعورية المتداخلة وهاته الحتمية هي العودة إلى الله سبحانه وتعالى.

*** صوت الباء:**

وهو صوت شديد مجهور [2]. ومن صفاته القوة والشدة ورد في هذه القصيدة حوالي ثلاث وثمانين مرة (83) بنسبة 4.80 % ولصوت الباء وظائف لغوية عدة يقوم بتأديتها منها: الوظيفة المعجمية بوقوعه حرفا أصليا في الكلمات ومن ذلك قول الشاعر:

---

[1]– إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 88.

[2]– حسام البهنساوي: الدراسات الصوتية عند العلماء والعرب والدرس الصوتي الحديث. مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط 1، 2005، ص: 73.

برد في ذات ذاتي يبذر الخوف المريعا.

فأفر...

فالباء في هاذين البيتين تكررت مرتين (02) وفيها يتجه الشاعر إلى الهروب من ما يعيشه، وهذا يسبب هرعه وخوفه الشديد من فقدان والدته. وهذا مذكور في البيت الذي يليه ورجاءه من أن يكون طفلا صغيرا لا يحس بما يحسه الآن من خوف وبرد فكان هذا البرد بمثابة الظلام والجو الرهيب الذي يطغى عليه ويعيشه. كما أدت الباء وظيفة نحوية بوقوعها حرف جر وقد ترددت في العديد من الأبيات مثل: سواد – بقربي فأسهمت بذلك في الاتساق، وأضفت الدلالات بين الأبيات والكلمات.

*** صوت النون:**

هو صوت مجهور [1].

ورد في القصيدة مئة وخمسة وستون مرة (165) بنسبة 5.54 % ونجد أن هذا الصوت من أكثر الأصوات توظيفا في القصيدة وذلك نظرا للوضوح السمعي في الأبيات ومثال عن ذلك قول الشاعر:

فأنادي: " يا إلها طرف عين ينشر الخلق جميعا ...

انتصر ! إني ضعيف !

والملاحظ في هذين البيتين أن الشاعر يرضخ ويستنجد بالإله، فيناديه ويطلب منه إخراجه من حالته الميؤوسة وينتصر له، متعجبا في ذلك، إذ كان هناك علامتين تعجبيتين، كما أنه قام بالإشادة في تضرعه هذا للخالق وهو الله عز وجل.

وتخص في دراستنا هذه على صوت واحد هو:

*** صوت الهمزة:**

فقد اختلف العلماء في صوت الهمزة، إذ عدها القدماء حرف مجهور شديد [2]. أما المحدثين فقد اعتبروها صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس [3].

---

[1]– إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 66.

[2]– سليمان أبو بكر سالم: اللسانيات والمستوى الصوتي والدلالي في علم اللغة المعاصر، دار كتب الحديث، الكويت – الجزائر، ط 1، 2009، ص 49.

[3]– كمال بشر: علم الأصوات، ص 288.

فالهمزة من أشق الأصوات وأعسرها حين النطق بها، ولقد فطن الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى أن الهمزة أعمق الحروف مخرجا [1].

ووردت في القصيدة حوالي مئتان وستة وثلاثين مرة (236) بنسبة 13 % وكون هذا الصوت من الأصوات الانفجارية يعني أن المتكلم لا يستطيع حبس ما بداخله، ورغم عسرها في النطق إلا أن الشاعر وظفها بكثرة فتارة متعجبا وتارة أخرى متمنيا ناهيك عن تساؤلاته الكثيرة مثل: أين أمي. أي شيء أي حزن. وهذا دليل على نفسية الشاعر المتأزمة الحائرة.

إذا ما قارنا بين الأصوات الاحتكاكية المهموسة والمجهورة التي وظفها الشاعر، والتي أسهمت في إنتاج دلالات كالحيرة والتخبط والإلحاح ليبلغ مشاعره، فالمهموسة عبرت على الرقة والنجوى والتحسر والحنين والضياع، في حين أحالت المجهورة إلى الانفعال والقوة والرفض لطغيان نزواته التي تخل بتوازنه الديني. فالجهر يتناغم مع ارتفاع الصوت في حين أن الهمس يتناغم مع انخفاضه وهدوءه وموضوع القصيدة لا يتضمن الهدوء ومنه فالهدوء الصوتي لا يتناغم مع مجريات القصيدة، فجاءت الأصوات المجهورة لتوضح عن رفض الشاعر الرضوخ لنزواته.

ونستنتج في تعليقنا هذا على القصيدة لما قاله إبرياهيم أنيس: « إن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على خمس وعشرين في المائة منه في حين أن أربعة أخماس الكلام يتكون من أصوات مجهورة »[2]. أي أن الأصوات الطاغية في الكلام هي الأصوات المجهورة فهي الأكثر استعمالا وذلك لسلاستها ناهيك عن الأصوات المهموسة فاستعمالاتها في الكلام قدرت بنسبة لا تتعدى خمسة وعشرين بالمئة.

[1]– الخليل بن احمد الفراهيدي: العين، ص 30.

[2]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 21.

الفصل الثالث

المستوى الدلالي في قصيدة القصيدة الخريفية.

أولا: الانزياح

ثانيا: التشخيص

ثالثا: الصورة الشعرية

أداة الدلالة هي الكلمة، وهذا العنصر من عناصر اللغة يدرس المعاني، سواء معاني الألفاظ أو الجمل أو العبارات، والدلالة في الاصطلاح كما عرفها الشريف الجرجاني (ت 816 هـ) بأنها: « هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول »[1].

وعليه فالدلالة هي علم دراسة المعنى وهو العلم الي يبحث في معاني الألفاظ وأنواعها وأصولها والصلة بين اللفظ والمعنى.

كما عرف ميشال بريال Michel Bréal علم الدلالة بقوله « هو فرع من علم اللغة يدرس العلاقة بين الرمز اللغوي ومعناه، ويدرس تطور معاني الكلمات التاريخية، وتنوع المعاني والمجاز اللغوي، والعلاقات بين كلمات اللغة »[2].

وموضوع علم الدلالة هو دراسة المعنى، وما يمكن أن يرتبط بالرموز اللغوية لتأدية المعاني الكافية للتواصل، وهذه الرموز ذات أهمية خاصة بالنسبة إلى الإنسان.

فالمستوى الدلالي في جوهره يمثل الجانب الأهم في اللغة لأنه يشكل الرسالة الفكرية التي تؤديها اللغة، وتضمن هذا المستوى عدة سمات من بينها الانزياح، التشخيص والصورة الشعرية.

[1]– خليفة بوجادي، محاضرات في علم الدلالة، بيت الحكمة للنشر، الجزائر، ط 1، 2009، ص 24.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص174.

أولا . الإنزياح

ركزت الدراسات الأسلوبية على عنصر الاستخدام اللغوي في النصوص الشعرية خاصة والنصوص الأدبية عامة، وقد أولت هذه الدراسات اهتماما بالغا بظاهرة الانزياح، هذا الأخير الذي عد من أبرز العوامل المشكلة لجماليات النصوص الأدبية.

والانزياح في مفهومه الاصطلاحي هو: « انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي ذاته » [1].

وحسب ما هو متعارف عليه لدى الأسلوبيين أن الانزياح هو: « كل تصرف يصدر عن مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها وأشكال تراكيبها، بما يخرج عن المألوف، فينتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية »[2]، فيمثل بذلك نقطة تحول من اللغة العادية المتاحة في التواصل اليومي إلى اللغة الإبداعية، وبتعبير آخر هو انتقال من اللغة المعيارية الاصطلاحية إلى اللغة الشعرية الأدبية.

فالانزياح عنصر وظيفي، تستيقظ فيه اللغة من ركودها ويكسبها طابعا ديناميكيا مرنا، فهو « يكسر الرتابة الأسلوبية، إذ يأتي تعبير فيه تنزاح اللغة عن المألوف وتتناءى عن المبتذل، فتوقظ الانتباه فيه وتبعث في النفس فضول التطلع إلى ما وراء هذا الخرق الذي وقع في نظام المعيار اللغوي »[3]. فالتعابير الانزياحية أو المنزاحة تخلق في نفس المتلقي مفاجأة ناتجة عن كسر أفق توقعه.

ومن هذا المنطلق عد الانزياح من « أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره، لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية، ويمنحها خصوصياتها وتوهجها وتألقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، وذلك بما للانحراف من تأثير جمالي وبعد إيحائي، ولما لهذه الظاهرة من أثر في النص الشعري »[4]. ومنه فالشعر لا يكسر النمط العادي للغة إلا لكي يعيد تشكيلها في قالب جمالي أرقى، وهو فضاء خصب تتطور من خلاله اللغة وتكتسي سمات جديدة، فالشاعر نجده يعمل جاهدا على تطوير اللغة وتطويعها في الوقت ذاته مع مقتضيات الحركة الأدبية، دون الإساءة إلى اللغة.

---

[1]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2000، ص198.

[2]– عبد السلام المسدي، الأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، يناير 2006، ط 5، ص 124– 125.

[3]– عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر الإسلامية، قسنطينة، ص 154.

[4]– موسى سامح ربابعة، الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، ص 43.

ولقد أسهم الانزياح في تشكيل جماليات النصوص الأدبية وننآى عما هو مبتذل ومتداول، وسنحاول من خلال هذا المصطلح (الانزياح) الوارد على المستوى الدلالي لديوان عبد الله عيسى لحيلح (وشم على زند قرشي "العقيدة الخريفية") تقضي أهم التغيرات والانزياحات المتناولة على مستوى القصيدة، الذي يعمد فيها الشاعر إلى خرق قوانين اللغة وتركيبها والخروج عن نظام رصف وحداته، وذلك لأغراض دلالية وجمالية محددة، حيث أن « أي تغير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر »[1].

ولعل أهم التغيرات الأسلوبية في ديوان وشم على زند قريشي " القصيدة الخريفية " للشاعر عبد الله عيسى لحيلح.

1.ظاهرة الحذف

تعد ظاهرة الحذف من أهم الظواهر التركيبية المنزاحة عن البناء اللغوي المعياري، الذي يتطلب حضور كل أطراف الجملة، وبذلك يحدث خلخلة على مستوى التركيب اللغوي من خلال غياب أحد مكونات الجملة. ويدخل الحذف ضمن الأنساق الشعرية التي يتم فيها الخروج بالكلام عن ترتيبه الأصلي واكتمال وحداته اللغوية، إلى تركيب تسقط منه بعض أجزاء الكلام لتحقق عرضا معينا، ولقد أدرك البلاغيون القدامى القيمة الفنية للحذف من بينهم الجرجاني الذي يرى أن الحذف « باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون بيانا إذا لم تبن »[2]. فالحذف من هذا المنظور يعد من اللطائف التي تستأنس بها النفس وتؤثر فيها أيما تأثير، فهو يزيد الكلام رونقا وجمالا.

ويتخذ الحذف في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة أنماطا عديدة فقد يسقط من تركيب الجملة حرف واحد أو كلمة أو يطال جملة كاملة أو يترك مساحة طباعية فارغة تتيح للمتلقي فرصة ملئها، وتفتح أمامه أفق التأويل ومحاولة الإمساك بالدلالة المتخفية، ومن ذلك يعد الحذف تقنية أسلوبية فنية، وجلت للفت انتباه القارئ إلى النقص الطارئ في التركيب.

---

[1]– محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ط 1، ص 250.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 146.

وسنحاول البحث عن مواطن الحذف وتقديره في الديوان وشم على زند قريشي " القصيدة الخريفية " للشاعر الجزائري عبد الله عيسى لحيلح باعتباره تناول انزياحا عن النمط الأصلي، وتتبع أهم الأنماط التي ورد فيها على مستوى الجملة الاسمية والفعلية.

* فالحذف الواقع في الجملة الاسمية، قد مس أغلب أركانها بشكل لافت، ففي كل مرة يلجأ الشاعر إلى الخروج عن النمط التعبيري الشائع من خلال إسقاط حلقة من حلقات السلسلة اللغوية المشكلة للجملة الاسمية. ويعد حذف الكلمة المفردة أكثر أشكال الحذف شيوعا في الديوان، إضافة إلى هذا نجد الشاعر في مواطن كثيرة يعدل عن ذكر الصفة ويغيبها من التركيب، وكأنه يمنح الحرية للمتلقي لاختيار صفة للموصوف المذكور ومن ذلك قول الشاعر في السطر الأول من القصيدة من المقطع الأول: حين يأتيني الخريف ...[1]

فلفظة (الخريف) تعد موصوفا، والأصل في الكلام أن يأتي الموصوف متبوعا بالصفة، لكن الشاعر عدل عنها ليترك القارئ يسبح في بحر من الأوصاف كأن يقال: حين يأتيني الخريف المحزن وغيرها من الأوصاف.

ومن نماذج حذف الصفة قول الشاعر:

* في السطر السادس من المقطع الأول **وينادِيني الحفيف**...

فأصل الكلام إلحاق الصفة بالموصوف كأن يقال **وينادِيني الحفيف الجريح** وغيرها من الأوصاف. فكان هذا الحذف من أجل ترك الفرصة للمتلقي ليختار صفة يراها أنسب لهذا الموصوف.

والأمر نفسه في المقطع الثاني من القصيدة من السطر السادس في المثال الشعري **أتمطى كالقطط**...حذفت الصفة.

* وهناك حذف على مستوى المقطع الخامس من السطر الثاني من النموذج الشعري **لف حولي شبه طيف، وطنين في الهواء**... كأن يقال وطنين في الهواء البهيج.

* أما المقطع السادس وبالتحديد السطر الرابع هناك حذف يخص الحال كقول الشاعر **فأفر**... هنا يكمن الحذف ويسبح القارئ في بحر من الأوصاف فنقول مثلا **فأفر هاربا، فأفر خائفا، فأفر باكيا**...إلخ.

* وفي المقطع نفسه في السطر الخامس حذفت ياء التمني في قوله: ...**ليتني كنت رضيعا** وفي أصل الكلام كأن نقول **يا ليتني كنت رضيعا**.

[1]– عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وشم على زند قرشي " القصيدة الخريفية "، ص 21.

* وهو الحال في السطر السابع من المقطع نفسه في قول الشاعر: **يمزج الرمل برمل....** اتضح أنه هناك حذف يخص الصفة باعتبار الصفة تتبع الموصوف وهو في أصل الكلام **يمزج الرمل برمل أصفر** وغيرها من الصفات. [1]

* أما في السطر الثامن من المقطع السادس فهناك حذفت على مستوى الجملة الفعلية كقول الشاعر **يستبد...** هنا الشاعر حذف المفعول به، فأصل الكلمة **يستبد القلب، الفؤاد، الروح** وغيرها... فحذف المفعول به يعد انزياحا عن معيار وقاعدة بناء الجملة الفعلية الذي رسخ في ذهن المتلقي، ومن ثم يحدث نوع من الدهشة والاستغراب ومحاولة لاستحضار مفعول به يقترب في المعنى مما يقتضيه التركيب.

* وفي المقطع الثامن من القصيدة من السطر الرابع يتجلى الحذف في حذف الصفة في قول الشاعر: **أتمنى قبلة...بل قبلات...** فأصل الكلام هنا إلحاق الصفة بالموصوف كأن يقال أتمنى قبلة لطيفة وغيرها من الصفات، فكان هذا الحذف كإتاحة للمتلقي ليختار صفة يراها أنسب لهذا الموصوف.

ويظهر في المقطع التاسع من السطر الثاني حذف شمل قول الشاعر **كالعراجين القديمة !...** الحذف يمثل الصفة أو بالأحرى وجه الشبه جاء هذا الحذف لترك القارئ يسبح في بحر من الأوصاف.

* وهو الحال عند المقطع التاسع من السطر الثالث في قول الشاعر: **لا أريد !!..** فالمتلقي هنا عندما يتأمل هذا التركيب من أول وهلة لا يجد أي حذف أو انزياح، لكن عندما ينفذ إلى البنية العميقة يدرك أن ثمة حذفا وقع على مستوى الجملة الثانية.

* في المقطع نفسه على مستوى السطر الخامس يظهر حذف وفي الصفة في قول الشاعر: **وماتوا كالقناديل اليتيمة...** هنا الشاعر حذفه كإتاحة للمتلقي ليختار صفة يراها الأمثل والأنسب لهذا الموصوف فأصل الكلام هنا إلحاق الصفة بالموصوف، وبذلك يشترك في عملية بناء النص من خلال سد الفراغات التي يتعمد الشاعر تركها، ومن الصفات التي يمكن أن تلحق بالموصوف قولنا: **ماتوا كالقناديل اليتيمة الحزينة، التعيسة...**

* نموذج آخر شمل الحذف وذلك في السطر الثاني من المقطع العاشر في قول الشاعر **ما أرى غير دخان...** فأصل الكلام هنا إلحاق الصفة بالموصوف كأن نقول **ما أرى غير دخان صاعد.** [2]

---

[1]– عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وشم على زند قرشي، القصدة الخريفية، ص 22– 23.

[2]– المصدر نفسه، ص24.

* نقرأ في المقطع الحادي عشر سمة الحذف وبالضبط على مستوى السطر الأول كقول الشاعر **حضنته غيمتان...** فأصل الكلام هنا إلحاق الصفة بالموصوف كأن نقول **حضنته غيمتان عابرتان،** فالحذف هنا جاء كإتاحة للمتلقي ليختار صفة يراها الأنسب لهذا الموصوف.

ويتجلى الحذف في السطر الثاني من المقطع الحادي عشر ليشتمل الجملة الفعلية في قول الشاعر **وهوى...**[1] حيث يعمد الشاعر من خلال إضماره إلى استفزاز ذهن المتلقي ومحاولة إشراكه في عملية البحث عن مرتكب الفعل في التركيب، فتتمثل فاعلية الحذف هنا في قدرته التأثيرية في القارئ فحذف الفاعل في هذا المقطع من غير وجود قرينة تدل عليه يعد خرقا واضحا لتركيب الجملة. فالشاعر ذكر الفعل وحذف الفاعل متعمدا إثارة المتلقي وتحريك فضوله لمعرفة الفاعل وهذا ما يسمى مبلغ الشعرية، تجعل القارئ عنصرا فاعلا في البحث عن مكامن الجمالية.

* أما المقطع الثالث عشر من القصيدة من السطر الأول في قول الشاعر:

ينقر الحزن دموعي...يتجسد. فهناك حذف وذلك على مستوى الصفة كأن نقول: **ينقر الحزن دموعي مقلتي** أصل الكلام هنا إلحاق الصفة بالموصوف.

* وفي المقطع نفسه يلاحظ حذف آخر الشاعر: **يتجسد** هنا الشاعر حذف الفاعل، ليوقع القارئ في حيرة وتساؤل عن القائم بالفعل ويبقى بذلك المعنى معلقا، وربما تكون تلك رغبة الشاعر في عدم التصريح بالفاعل وتوكيل مهمة الكشف عنه إلى المتلقي.

* وعندما نتوقف عند السطر الثالث في قول الشاعر: **في ثوان...** الحذف هنا مس سمة الصفة كأن نقول **في ثوان معدودة، في ثوان قصيرة...** فأصل الكلام هنا إلحاق الصفة بالموصوف.

* وفي المقطع السادس عشر من السطر الأول هناك سمة الحذف على مستوى السطر الشعري فذلك في قول الشاعر: **ذاك حبي، فانشريه آية للعاشقين...** فأصل الكلام هنا كأن نقول **فانشريه آية للعاشقين انشريه**[2]، هنا الحذف يتيح للمتلقي فرصة ملئها.

* وفي المقطع نفسه على مستوى السطر السادس كقول الشاعر:

سمعت أنني نشيجا أنثويا... فأصل الكلام هنا إلحاق الصفة بالموصوف كأن نقول **سمعت أذني نشيجا أنثويا همسا.** حذف الصفة هنا جاءت كإتاحة للمتلقي ليختار صفة يراها الأمثل لهذا الموصوف، وبهذا

[1]– عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وشم على زند قرشي، القصدة الخريفية، ص 26.

[2]– المصدر نفسه، ص 25

يتضح أن الشاعر مارس ظاهرة الحذف على مستوى القصيدة، ونوع في هذا الحذف تاركا للمتلقي خاصية الملأ وتأويله كل حسب قراءته الخاصة.

ثانيا . التشخيص

بالعودة إلى المعاجم اللغوية العربية لمعرفة معنى مصطلح التشخيص نجد أن التشخيص لغة مشتق من الفعل "شخص" لغة هو « سواد الإنسان وغيره من بعيد، تقول ثلاثة أشخاص، وكل شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شخصه »[1].

و « شخص من بلد إلى بلد شخوص، أي ذهب » [2].

و « أشخص لرامي إذا جاز سهمه، الغرض من أعلاه، وأشخص بسهمه، فأشخص سهمه، وقد شخص السهم، وسهم شاخص »[3].

وقد ورد في القاموس العربي « شخص الشيء: عينه وميزه عما سواه »[4]. وقد ورد في قاموس المحيط « شخص الجرح: اتتبر وورم » و « شخص النجم: طلع » [5].

من خلال عرضنا للتعريفات اللغوية السابقة، نستنتج أن التشخيص هو السواد الذي تراه من بعيد وهو الذهاب وهو كذلك التعيين والتمييز والاتتبار والورم وكذلك الطلوع إذن فهذا المصطلح يدل على الوضوح والظهور.

إن مصطلح التشخيص مصطلح بلاغي مستحدث، لذلك تعددت المصنفات الأدبية التي تناولته فالتشخيص هو: « إبراز الجماد أو المجرد من الحياة من خلال الصورة بشكل متميز بالشعور والحركة والحياة »[6].

* ورد تشخيص للدهر والزمن والحياة وذلك حين قال:

قلت نثرا، قلت شعرا...

أصبح الصبح مساءا...

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان، ج 3، ط 1، 1997 م، مادة شخص، ص 106.

[2]– عبد الله العلايلي: الصحاح، دار الحضارة العربية، بيروت لبنان، ج 1، ط 1، 1974 م، مادة ش.خ.ص، ص 552.

[3]– الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتاب العلمية، بيروت لبنان، ج 1، ط 1، 1998 م، مادة ش.خ.ص، ص 498.

[4]– معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 1، 2004 م، مادة ش.خ.ص، ص 475.

[5]– لفيروز أبادي: قاموس المحيط مؤسسة الرسالة بيروت لبنان، ط 8، 2005 م، مادة ش.خ.ص، ص 621.

[6]– عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1979 م، ص 67.

ومن قوله:

ينقر الحزن دموعي... يتجسد

يكبر العمر سنينا...

وأيضا في وصفه للزمن والدنيا حين قال:

حين يأتيني الخريف

تكسر الدنيا علينا تدفن الأوراق فينا [1]

أظهر الشاعر هنا في القصيدة نظرته إلى الحياة والزمن كيف مر وشعوره بالخوف من الموت ورغبته في أن يترك بصمة تدل عليه في الدنيا قبل رحيله. وقد كان مهتما بنهايته حيث أنها يمثل شعوره مشكلة ذاتية مرتبطة بعجزه عن تحقيق الآمال. وقد اهتم بظاهرة الزمان وذلك لتصوير بعض وقائع الحياة كالليل والصبح والمساء.

* كما أورد الشاعر وصفا للموت في إشارة منه إلى أن مصير الدنيا هو الفناء وأن لا أحد باقي فيها فشخص الموت وقال:

فجأة ! في غيوم من وجوم

شبح الموت يحوم... !

كان حيا ! كيف مات

وعندما قال أيضا:

يقبض الموت خيالا...

يطرح القلب سؤالا...

أين أنت ... [2]

" يهدف توظيف الموت في القصيدة الخريفية إلى إلزامية الوقوف عند ثنائية الحياة والموت وقد وصفها الشاعر بصورة لافتة واستخدم الشعر كوسيلة لتنوير الشعب وحثهم على بدل النفس وضرورة اليقين بأن للدنيا نقطة نهاية وأن مصيرها الفناء، فقد عبر تعبيرا صادقا عن رعشة الروح وانتفاضة النفس وهو مرآة أيضا تعكس همومه. فقد يتخذ فعل الموت للتعبير عن معنى ظاهر ملموس عن نهاية الحياة.

---

[1]– عبد الله عيسى لحيلح ، وشم على زند قرشي القصيدة الخريفية ، ص 22–23.

[2]– المصدر نفسه، ص .28.

شخص الشاعر الموت لتبقى فكرته يقينية في الأذهان وفهما علا للإنسان مقامه، فالنهاية هي الفناء الحتمي".

ولقد شخص الطبيعة أيضا في قوله:

تشرب الأرض الضباب السر... تبدو الحوريات

وفي قوله أيضا:

يلد الرعد بروقا وحروقا في السماء

وبساتين سناء...

وغيوما من أريج البيلسان

في غمامة...

فرخ الغيث غرامه...

كما نجد أن الشاعر لحيلح يرسم لنا لوحات تنطق بلسان حالاته النفسية المختلفة فيصف الليل في كثير من تشخيصه.

يقول عيسى لحيلح:

ألبس الليل سمائي معطفا

أفل الضوء ... انطفأ...

وفي قوله:

في ثوان لاح في الليل ضياء من ذهب...

ألبس الدنيا دثارا من عجب...[1]

ففي هذه القصيدة قد استطاع الشاعر عيسى لحيلح أن يناجي الطبيعة وذلك متجلي في وصفه لليل والرعد والشمس ليرسم لنا لوحات تنطق بحالاته النفسية بقوة الخيال ودقة الملاحظة وهذا التمازج بين الشاعر والطبيعة مرتبة التشخيص والأسنة. ودلالته أن الشاعر يشرح خلجاته النفسية بتشخيص الطبيعة وتصويرها على نحو إنساني تملؤه الحركة والنشاط فهو تشخيص حسي يعبر عن وجدان الشاعر.

[1]– عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وشم على زند قرشي، القصدة الخريفية، ص26.

ثالثا . الصورة الشعرية

وهي تركيب لغوي يقوم الشاعر عن طريقها بتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لوجود علاقة بين شيئين: وتعتبر الصورة العنصر الجوهري في لغة، فهي أداة الشاعر للتصوير والتخيل، وتكون إما حسية أو مدركة بالحواس مباشرة، وإما ذهنية من صنع الخيال.

ولقد حظيت الصورة الشعرية عند القدماء بالاهتمام والتحليل وقد أكد الناقد إحسان عباس هذا بقوله: «وليست الصورة شيئا جديدا، فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد إلى اليوم، لكن استخدام الصورة يختلف من شاعر إلى آخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن القديم في طريقة استخدامه للصور».[1]

أما من النقاد فقد درسها الكثير منهم مثل عبد القاهر الجرجاني إذ يقول: « ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع والصوغ فيه »[2] ومنه نقول أن المنهج الذي يتبعه الشاعر في شعره ليعبر ويصف ما بداخله يكون بالتصوير.

وللجاحظ قول هو أيضا في الصورة الشعرية حيث يقول: « الشعر فن تصويري يقوم جانب كبير من جماله على الصورة الشعرية وحسن التعبير »[3]. فالشعر عند الجاحظ يقوم ويبنى ويركب على الصورة الشعرية.

والصورة الشعرية هي عملية تفاعل متبادل بين الشاعر والمتلقي للأفكار والحواس، وذلك من خلال قدرة الشاعر على التعبير عن هذا التفاعل بلغة شعرية تستند مثلا إلى: التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وكذا الرمز وكل هذا بهدف استثارة إحساس المتلقي واستجابته وفيما يأتي بيان ذلك:

---

[1]– محمود دراسبة: مفاهيم في الشعرية، ط 1، الأردن، دار جرير، ص 28.

[2]– طالبة خطاب: الصرة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، جسور المعرفة. العدد العاشر، ص 188–191.

[3]– علي خرباشة: وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الأدب العدد 110، ص 97–99.

1 . التشبيه

التشبيه هو دلالة على شيء أو أشياء تتشارك وغيرها في مجموعة الصفات، سواء كانت واحدة أو أكثر، وذلك بواسطة أداة من الأدوات.

يقول جابر عصفور: « التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادها أو اشتراكها في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، وهذه العلاقة قد تشتد إلى مشابهة حسية أو مشابهة في الحكم والمقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة »[1].

ويرى ابن رشيق: « أن التشبيه صفة الشيء لما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبة كلية كان إياه... فوقوع التشبيه إنما هو بدا على الأعراض لا على الجواهر »[2].

إذن فالتشبيه هو اشتراك شيئين أو شخصيتين في صفة واحدة تقربهما من بعضهما، ويكون الأول أفضل من الثاني ويتم استخدام أداة التشبيه فيه والهدف منه استخدامه جماليا توضيحيا أو لتقريب الصورة أكثر.

ويتكون التشبيه من أربع عناصر هي: « المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه ». وعلى هذه العناصر يمكن معرفة درجة التفاوت في بلاغة هذه التشابيه فالأقل بلاغة هو التشبيه الذي نذكر فيه جميع الأركان، فكان هذا الشاعر يقدم صورة جاهزة للمتلقي لا تدفعه إلى إعمال خياله للوصول إلى دلالة المعنى، أما الأكثر بلاغة فهو التشبيه البليغ الذي يحذف فيه وجه الشبه وأداة التشبيه، وهذا لأن الشاعر يقدم للقارئ صورة تتطلب منه التعمق في معرفة العلاقة التي تربط بين طرفي التشبيه.

والمتمعن في قصيدة عبد الله عيسى لحيلح يجد أن التشبيه ورد في صور متعددة، وهذا ما يدل على ميولاته وكذا انطباعاته حول التصوير والوصف، ومن أبرز صور التشبيه ما يأتي:

1 . أ التشبيه المرسل:

وما يلفت الانتباه في " القصيدة الخريفية " هو وجود أداة التشبيه الواحدة بين الأحرف البسيطة حتى يسهل للمتلقي استخراجها وفهمها بوضوح تام، وهذه الأداة هي " الكاف " وهذا راجع إلى طبيعة موقف الكاتب وحالته الشعورية، والنفسية وأحاسيسه، وقد ارتأينا توزيع ذلك كالآتي:

---

[1]– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، ص 172.

[2]– أبو الحسن ابن رشيق: العمدة، ج 2، ص282.

– النمط الواحد: نواته الشعرية " الكاف ".

– تواتر التشبيه بهذه الأداة في القصيدة ست مرات (06)، ومن صورها قول الشاعر:

1/ **أتمطى كالقطط** [1]

وهنا شبه الشاعر حالته أو ذاته بالقط وهو يتمدد ويدور حول نفسه، لا يوجد ما يشغل به نفسه، فالمشبه هو " الإنسان " أو " ذات الكاتب " والمشبه به هو " القط " وأداة التشبيه هي " الكاف ". والصفة المشتركة بينهما هي الملل وعدم ملء الفراغ والانعزال.

2/ **أرسل القرص سهاما كخيول الفاتحينا** [2]

وفي هذا البيت شبه الكاتب الخيول بالجيوش التي تهم بتحرير الأسرى، وهو الحال في هذا البيت إذ أن الخيل بث الأمل في نفس الشاعر وهنا ذكر المشبه " الخيول " وحذف المشبه به " الجيوش " وترك قرينة تدل عليهم وهذا دلالة على التخبطات الذهنية التي يمر عليها.

3/ **يستر الجو نجومه كجواري الغرفات**

حيث رسم لنا الشاعر في هذين البيتين صورة متعلقة بالمرأة الجارية المتسترة في غرفتها كالسحاب التي تستر النجوم وتغطيها حيث ذكر المشبه به " الجارية " وحذف المشبه " السحاب " وترك قرينة تدل عليه.

وقد أسهم التشبيه المرسل في إبراز المعنى وإيضاحه وتقريبه إلى ذهن المتلقي، ومما زاد الصورة بهاءا وجمالا ربطها بأداة التشبيه. وقد اقترن المشبه به بالواقع الحسي الملموس حتى لنا صورة مألوفة وهذا كله بهدف واحد وحيد وهو الإثارة وجلب الانتباه ولفت عدد أكبر من القراء.

1.ب التشبيه البليغ:

في التشبيه البليغ محو لأوجه الاختلاف بين الطرفين حتى يكاد شيئا واحدا فاستخدام الشاعر لأدوات التشبيه في تشبيهاته لا يعني أن تشبيهه خلا من بعض التشبيهات التي تحذف فيها الأداة وهذا النوع من التشبيه يحدث صورا تتميز بقوة انطباعها في الذهن وجاء هذا النوع من التشبيه في وصفه الحسي في مثل قول الشاعر:

" طور سناء فؤادي

[1]– عبد الله عيسى لحيلح، وشم على زند قريشي " القصيدة الخريفية "، ص 20.

[2]– المصدر نفسه ، 26

غار حيراء كتابي ومدادي "... [1]

وفي هذين البيتين حذف الشاعر الأداة ووجه الشبه وأبقى على الطرفين. مما أزال المفارقة بينهما.

1 . ج التشبيه التمثيلي:

وهو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد، أو هو الذي يكون وجه الشبه فيه مركبا. ويعتبر التشبيه أبلغ من غيره، كما في وجهه من التفاصيل الذي يحتاج إلى تدقيق النظر، ومن ثم فهو يحتاج إلى كد الذهن فهمه أي بذل جهد في استدراكه واستوعابه بين الجمل، وذلك لاستخراج الصور المنتزعة من أمور متعددة.

مثل قول الشاعر:

حضنته غيمتان [2]

ويصور لنا الشاعر بتشبيهه للغيمتان وكأنهما يحتضنان لكل ما يمر به وكياته التي تسير على نفس المنوال، حيث حذف الأداة والمشبه وترك وجه الشبه ليوضح الصورة ويظفي عليها طابع التصوير.

والملاحظ كثرة استخدام الشاعر للصور التشبيهية التي استمد بلاغتها ووضوحها من الإيحاءات النفسية. وكل هذا يعود إلى التجربة الكبيرة التي مر بها الكاتب، حيث أن هناك العديد من الألفاظ التأثيرية التي جذبتنا في دراستنا هاته.

2. الاستعارة

لم يقف عبد الله عيسى لحيلح عند استعمال التشبيه فقط وإنما تجاوزه إلى لون آخر وهذا اللون هو الاستعارة التي هي: « مأخوذة من العاربة من خصائص المعار إليه والإلصاق به وبهذا المعنى كانت ذات صلة بالمعنى الاصطلاحي الذي عرفت به لدى علماء البلاغة. بما في نقل اللفظ من معنى عرف به في أصل اللغة إلى معنى آخر لم يعرف به هذا اللفظ، حتى يصبح هذا اللفظ من الدلائل عليه وذلك من معنى لوازم هذا اللفظ »[3].

---

[1]– عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وشم على زند قرشي، القصدة الخريفية، ص 29

[2]– المصدر نفسه، ص 25

[3]– محمود السيد شيخون: الاستعارة نشأتها، تطورها، أثرها في الأساليب العربية، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط 2، ص 139.

فالاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه، وتكمن قيمتها البلاغية في توضيح المعنى وتأكيده أو المبالغة فيه، إذ تجعل السامع يحلق في سماء الخيال للكشف عن جمالياتها وتصوراتها وهي تنقسم باعتبار ما يذكر من الطرفي إلى نوعين: تصريحية ومكنية.

ويتحدد نوع الاستعارة حسب الطرف المحذوف، فإذا كان المحذوف هو المشبه به كانت الاستعارة مكنية، وإن كان المشبه كانت الاستعارة تصريحية.

وقد استعمل الشاعر هذين النوعين من الاستعارة في قصيدته وقد احتلت المنزلة الأكبر على باقي الصور، ويعود ذلك إلى أن الاستعارة من أكثر الصور التي تبين نفسية الشاعر وتوضحها لنا، ونتطرق لها فيما يلي:

2.ألاستعارة المكنية:

ولكثرة استعمال الاستعارة المكنية تتطرق لها أولا حول تعريفاتها المبسطة، إذ تم توظيفها في القصيدة حوالي ستة عشرة (16) مرة.

وقبل ذلك نأخذ تعريف القزويني لها بأنها: « أنها ضمير التشبيه بالنفس فلا يصرح شيء من أركانه سوى لفظ المشبه، ويدل عليه أي على التشبيه المضمر في النفس، بأن يثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به» [1].

أي أنه لابد من وجود علامة تثبت العلاقة بين المشبه والمشبه به والاستعارة المكنية هي في غالبها استعارة تخيلية أي من الواقع الخيالي الذي يعيش به الشاعر أو المؤلف فهو شبه الشيء من أجل المبالغة به، وتلك المبالغة هي منطلق خياله الواسع.

والاستعارة هي مصطلح استخدمه البلاغيون من أجل التفرقة بين أنواع التشبيه وأول من أشار إليها هو الجرجاني. ومن ذلك نأخذ أو نقوم باستخراج الاستعارة المكنية المذكورة في القصيدة:

*** يسقط الدفىء صريعا [2]**

استعارة مكنية على سبيل تشبيه " الدفئ " ب " الإنسان " وترك قرينة تدل عليه وهي " صريعا " حيث الإنسان وهو من يقع عليه القيام بالفعل وليس الدفئ وذلك بتشبيه شيء مادي بشيء محسوس.

---

[1]– أحمد فتحي رمضان الحياني. الاستعارة في القرآن الكريم أنماطها ودلالاتها البلاغية، ص 96 – 99.

[2]–عبد الله عيسى: لحيلح ديوان وشم على زند قريشي، القصيدة الخريفية، ص 22.

*** تسقط الأوراق حيرى[1]**

وهي الأخرى استعارة مكنية حيث شبه لنا " الأوراق " بالإنسان " وذلك لعجز أصابه بسبب كبره أو مصيبة أصابت تفكيرة وفيها ترك المشبه وهو " الأوراق " وحذف المشبه به " الإنسان " وترك قرينة لازمة تدل عليه.

*** ثمل الناي بلحني [2].**

استعارة مكنية حيث شبه الكاتب " الناي " " بالسكران " أو " الإنسان المخمور " وهذا يدل على الألم والحزن وتفكيره العميق فحذف المشبه به " الإنسان " وترك المشبه " الناي " والقرينة الدالة عليهما هي " ثمل ".

*** تغزل الصمت رداءا لدروبي [3].**

شبه " الصمت " ب " الماكينة " وهذا لفكرته بأنه سينسى بعد مرور الزمن فحذف المشبه به " الماكينة " وترك المشبه " الصمت " أما القرينة الدالة فهي " الرداء ".

*** ينقر الحزن [4]**

استعارة مكنية وفيها ذكر المشبه وهو " الحزن " وحذف المشبه به " الطير " وهذا إن دل على شيء فيدل على الألم والأسى الذي لا يفارق الشاعر.

*** ألبس الدنيا دثارا [5].**

حذف المشبه به " المرأة " فهي التي تلبس الثوب أو الدثار وترك المشبه " الدنيا " على سبيل الاستعارة المكنية.

*** تصبح الساعات حبلى تتمدد [6].**

استعارة مكنية حيث حذف المشبه به " المرأة الحامل " وترك المشبه " الساعات " وهذا يدل على ثقل الوقت كثقل الحامل في أواخر شهر ولادتها أي أن الشاعر لا يتحمل الوقت فهو يتلاعب بأفكاره وصبره.

---

[1]– عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وشم على زند قرشي، القصيدة الخريفية، ص 22.

[2]– المصدر نفسه ، ص 21.

[3]– المصدر نفسه، ص 20.

[4]– المصدر نفسه، ص 26.

[5]– المصدر نفسه ، ص 25.

[6]– المصدر نفسه، ص26.

*** يسقط الدفئ صريعا.**

وشبه لنا " الدفئ " الذي ذكره كمشبه " بالمريض " الذي حذفه كمشبه به وترك القرينة الدالة على ذلك " صريعا ".

2.ب الاستعارة التصريحية:

استعملت هاته الاستعارة بشكل قليل حيث أننا لم نجدها بكثرة مثل الاستعارة المكنية، ومثال عنها ما يلي:

والاستعارة التصريحية تعتمد على أركان التشبيه فهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به وحذف لفظ المشبه، أي ما استعير فيه لفظ المشبه به للمشبه.

ووظف الشاعر هذه الاستعارة فيما يلي:

*** جرى الماء بدربي [1]**

استعارة تصريحية حيث حذف المشبه وهو " العداء " وترك اللازمة الدالة عليه.

*** ترضع الماء اللجينا [2]**

استعارة تصريحية حيث حذف المشبه وهي " الأم " وترك اللازمة الدالة عليه وهي " ترضع ".

*** يطعم الروح هموما [3]**

حيث حذف الشاعر في هذا البيت المشبه وهو " الجائع " وترك اللازمة الدالة عليه وهي " يطعم " وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية.

*** فأفيقوا يا قشورا من غباء [4]**

وتتضح الاستعارة التصريحية في الجملة السابقة من خلال حذف المشبه وهم الناس مع التصريح بوجود المشبه به وهي كلمة " يا قشورا ". إذ شبه الناس الضعفاء بالقشور والقرينة هنا أن كلاهما لا فائدة منهما في المجتمع.

---

[1]– عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وشم على زند قرشي، القصيدة الخريفية، ص 23.

[2]–المصدر نفسه ص 25.

[3]–المصدر نفسه ص 25.

[4]–المصدر نفسه ص 21.

وكحوصلة عامة حول الاستعارة ككل فنجد أن هذه الصور قد كشفت لنا مجريات الشاعر الداخلية وأثر ما يمر به على حياته، فقد صور لنا أشياء جامدة في قوالب حية. فتفاعلت أجزاء القصيدة ببعضها وأنتجت لنا شعر متين متلاحم. والملاحظ أيضا أن الكاتب قد اعتمد على الصورة التشخيصية التي خلع منها ماديتها وجعل جلها حسية وهذا ما أكسبها القوة والانجذاب والتمعن بها وبمفاهيمها وصورها الهادفة التي أفادتنا في دراستنا لها، خاصة ما اقترن بالاستعارة المكنية التي استعملت بكثرة فساعدت في إظفاء جمالية على السياق، وبها خلق للقراء عالم مجازي خيالي.

3 ـ الكناية

إن ما يدل على براعة عبد الله عيسى لحيلح في صناعة معاني ومصطلحات في عبارات موجزة وجمل بسيطة. لها دلالاتها وإيحاءاتها استخدامه لصور متعددة ومختلفة، فبعد استعماله للتشبيه والاستعارة، راح يعتمد على نوع آخر لا يقل أهمية يتمثل في الكناية، وهذا ما أضفى على شعره طابعا جماليا لا يهيئه له الأسلوب المباشر.

والكناية هي: « لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع إرادة ذلك المعنى، أو هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين، حقيقة ومجازا من غير واسطة لا على جهة التصريح » [1].

وتنقسم الكناية بحسب المعنى الذي تشير إليه إلى ثلاثة أقسام: كناية عن صفة – كناية عن عن موصوف – كناية عن نسبة، ومن بين الكنايات التي ظهرت في الشعر لعيسى لحيلح الكناية عن الصفة والتي نجدها في قوله:

لهب النار انطفا

وتبدو الكناية في هذا القول كناية عن صفة زوال النشوة وكذا الاندثار والاختفاء، وهذا يعود على الشبق وهي نزوات الشاعر وقد اختار كل من كلمتي " لهب " و " نار " ليعبر عن إحساسه وشدة ما يمر به. كما نجد كناية عن صفة في ما قيل:

يسقط الضوء بقربي

وهذه الكناية هي كناية عن صفة الأمل والتفاؤل فقد دعا الله واستجاب له بسقوط الضوء " فالضوء " كناية عن الأمل، فنجد وكأن الشاعر يرفض الرضوخ لنزواته فيتضرع لله عز وجل.

[1]– يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة، عمان، ط 1، سنة 2007، ص 212.

ولم يذكر الشاعر كناية عن صفة فقط بل تخطى ذلك إلى استعمال كناية عن موصوف فقال عنه: يورق الحزن بقلبي كناية عن موصوف وتتمثل في فصل الخريف حيث يتملك الشاعر الأسى والتشاؤم والاكتئاب كتغير الجو من فصل لآخر وقد استعمل كلمة " يورق " ليظفي طابعه الشعري الحساس.

لم يذكر عيسى لحيلح هذه الكنايات فقط بل هناك كنايات أخرى وهي كالتالي:

- أفل الضوء وهي كناية عن صفة الزوال.
- هز قلبي وهي كناية عن الهلع والخوف.
- ينبت الصوت عناكب وهي كناية عن القدم والتشاؤم والاكتئاب.
- كلنا نمضي لربي وهي كناية عن نسبة وهنا يرجع الشاعر أن كل ما يفعله الإنسان وكل ما ينتهكه في حق نفسه، من أعمال ونوايا سيعود به إلى الله عز وجل وأن مآله واضح وهذا دليل على إيمان الشاعر.

وقد كان لاستعمال الكناية أثر بالغ في معنى القصيدة ووضوح الأبيات، حيث أسهمت في إظهار المعنى وإخراج صور محسوسة ذات قيمة مميزة، كذلك ساعدت الشاعر في التعبير وإيصال للمتلقي ما يجول في خاطره وذلك ليترك مجالا للقارئ للبحث ومحاولة اكتشاف خبايا هاته القصيدة. وقد تطلبت جهد كبير في استدراك لمعانيها ودلالاتها المختلفة.

4 . الرمز

لجأ الشاعر المعاصر إلى الرمز بألوانه المختلفة ووظفه في قصائده، حتى أصبح أحد خصائص شعر التفعيلة، حيث أن الشاعر ينظر إلى الرمز بأنه يقوم بتجسيد رؤية تساهم في تجديد الشعر وحداثته.

ويكون الرمز إما أدبي أو لغوي:

لغوي: يستعمل للإيجاز والتجرد بفعل اكتساب بعض الألفاظ، والقدرة على الإيحاء وإثارة مدلولات خاصة لدى المتلقي.

أدبي: يستعمله الأديب للكشف عن تجربته الوجدانية ويمكن أن يكون إما لفظة أو صورة شعرية.

يقول قياني عبد المجيد: « اعتمد عليه الشعراء بصفة خاصة في صورهم إدراكا منهم أن لغة الشعر لا تحتمل الوضوح والتحديد، فاتخذوه وسيلة للتعبير، لأن اللغة العادية عاجزة على احتواء التجربة الشعرية» [1]. ومنه نجد أن الرمز مرتبط ارتباطا تاما بالتجربة الشعرية التي يعانيها الشاعر أو يعيشها

[1]– قياني عبد المجيد: الصورة الشعرية في بلقاسم حمار، مجلة الخير، عند 03 بسكرة، 2006، ص 262.

ويتخبط في خباياها وبواقعه الراهن فيه، فينتقل فيه من البلاغة والوضوح والانسيابية إلى الغموض والإيحاء.

الرمز الشعري في قول لزهر فارس: « للشعر عملية ترميز وللغة الشعرية واللغة الرمزية، لأن الشعر هو تعبير عن أفكار وعواطف مجردة يصعب على اللغة العادية تجسيدها »[1].

ومنه نجد أنه قد جعل من اللغة الرمزية واللغة الشعرية لغتان مرافقتان لبعضهما وذلك لعجز اللغة العادية من ترجمة اللغة الحسية أو المكنونات الحسية والشعورية.

ومنه فإن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا خاصا. بمعنى أن يكون أداة تنقل المشاعر والمواقف وكذا الأبعاد النفسية، والجدول الآتي يوضح أهم الرموز:

[1]– لزهر فارس: الصورة الفنية في شعر عثمان للوصف، رسالة ماجستير جامعة منتوري قسنطينة، 2004–2005، ص54.

الرمز	دلالاته	الرمز	دلالاته
الخريف	الحزن والشيخوخة	النجوم	
القلب	الألم	الضباب	كثرة الضغوطات وعدم اتضاح الرؤية
الأوراق	الزوال والاندثار	الجواري	التوابع والخدم
العناكب	القدم	العراجين	الحنين والغربة وزوال النعمة
القطط	الكسل والملل		
القصور		الخيام	عدم الاستقرار
السواد	الحزن والألم ويبرز إلى	القناديل	النور والضياء
	العنف	الغيث	الخير والعطاء والتجديد
الناي	اللحن الحزين والموجع	الرعد	القوة والصلابة
الخرير	الرحيل	البرق	ما فات من ضوضاء في مخيلة وحياة
الصبح	الحيرة		الشاعر
المساء	النهاية الغير معروفة	السماء	التطلع للأفضل
الطيف	الخيال	البساتين	
الجسور	التنقل والعبور من حالة	الغيوم	العلاقات
	إلى حالة مغايرة	الصيف	البهجة والسرور
البرد	الصعاب والمعيقات	الموت	الخوف والعودة لله
الرضيع	البراءة والحنين	الذهب	اللمعان والقيمة والشأن
إعجاز	السر	الليل	
الصخر	الصلابة وعدم الرضوخ	الخيول	الألم والعزلة
الرمل	التحرك وعدم الاتزان	الشمس	الحرية
النور	التفاؤل	التراب	الأصل والعودة
السيف	القوة	الشروق	الانبعاث والعودة وانزياح الهموم
الأم	الشوق	الأرض	الأصل
البيلسان		السنابل	الشموخ والبروز

ومن خلال هذا الجدول نجد أن الشاعر قد أكثر من استعمال الرمز، وهذا حتى يستطيع أن يوصل للمتلقي أحاسيسه وكذا أن يلفت انتباه أكبر قدر من محبي الغموض.

وقد حصينا بعض المصطلحات الرمزية في دراستنا هاته في تحليلها والتدقيق المبسط فيها. ومن ذلك نجد أن الأدباء تقاربوا في توظيفهم للرمز خاصة الطبيعي الذي أكثر منه الكاتب في هذه القصيدة. فالإنسان جزء من الطبيعة لا يستطيع الانسلاخ عنها وتجاهلها.

ومن الرموز الطبيعية نذكر:

* رمزية الغيث: وقد استدعى الشاعر هذا الرمز لما يتضمنه من دلالات تروي ظمأ الحياة: وتنعش الروح، ومدلول الغيث في استعمال عيسى لحيلح له هو تنفيس عما علق به من مكبوتات ونزوات ومن متاعب وهلع دائم.

* رمزية الليل: فإن كان النهار يقتضي السعي والعمل والتدبر، فإن الليل زمن السكينة والراحة والهدوء والخشوع، وليل عبد الله عيسى لحيلح ممول بالألم والغربة والوحشة والدجى القاتم، بل هو أشبه بالطيف المخيف الذي يرتسم في مخيلاتنا باستمرار، وهو الأمر الذي لا يستطاع التحكم فيه.

ولم يستعمل الشاعر الرمز الطبيعي في قصيدته فقط، بل تطرق إلى الرمز الديني والعقائدي ونستدل في ذلك بما يأتي:

أ/ طور سيناء: وهو سلسلة جبلية في مصر حدثت فيه معجزة النبي موسى عليه السلام إذ كلم الله وذهب للقياه مرتين وتوفي به. وسبب ذكر الشاعر له لقداسته وهو رمز للمنزلة، وكأن الشاعر يدعوا الله أن يثبته كما ثبت والجبل عندما حركه أو أن يعفوا عنه وأن يستقر بحياته كما هو الحال لبني إسرائيل حيث قال الله عز وجل في هذا المنوال: « بني إسرائيل قد أنجيناكم من عدوكم ووعدناكم جانب الطور الأيمن ونزلنا عليكم المن والسلوى » [طه: 80].

كما أنه ذكر رمز ديني آخر وهو: **غار حيراء كتابي ومدادي...**

وهذا الغار هو الذي كان يتعبد فيه الرسول محمد صلى الله عليه وسلم وفيه نزل عليه جبريل وقال له « اقرأ » وكذلك معجزة تنزيل القرآن الكريم وهذا يدل إن ربطناه مع توظيف الشعر نجد أنه يدل على العزلة والوحدة والتعبد وكثرة الطاعات ومنه نلاحظ وكأن الشاعر وكأنه ينتظر معجزة مثل باقي المعجزتين لما يعيشه وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على قوة إيمانه وحبه الشديد لدينه وعقيدته الجياشة.

ومن هذا كله نستنتج أن الشاعر عبد الله عيسى لحيلح قد وفق في جمع جملة من الرموز في قصيدة واحدة حيث كسب بها دلالات متنوعة، كما تلتمس المشاعر الجياشة وباستحضاره لكل هاته الرموز نصل إلى استنتاج هو كمية المورث الأدبي والديني لدى الشاعر.

والملاحظ في " القصيدة الخريفية " تأثر عبد الله عيسى لحيلح بالقرآن الكريم، إذ اعتمد عليه في بعض أبياته وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على الموسوع الثقافي، والاطلاع الكبير من قبل الكاتب.

5 . التكرار

وجاء الشعر الحر وبعث في ظاهرة التكرار بعدا جديدا، إذ لم تكن هذه الظاهرة مجرد تردد لمجموعة من الألفاظ والجمل الخالية من المعاني، وقد تحدثت نازك الملائكة في كتابها " قضايا الشعر المعاصر ". ولكن التكرار لم يكن ظاهرة مستحدثة أو وليدة الشعر الحر، بل له جذور متأصلة في غور التاريخ أي منذ أيام الجاهلية، لكن الدور الفعال في إظهاره هو الشعر العربي الحر الذي جعل منه لونا من ألوان التجديد.

ومنه فالتكرار ظاهرة يعتمدها الشاعر في نظم قصيدته وقد جاء في معجم الوسيط كرر الشيء تكريرا. أي أعاده مرة أخرى والصورة المكررة هي الصورة التي تتكرر على مستوى القصيدة الواحدة أو على مستوى الديوان ككل وقد يكون هذا التكرار عرفه الشعر التقليدي « ظاهرة فنية تلفت النظر في الشعر الجديد فهو خاصية هامة في بنية النص الشعري ومنه يمكن القول أن التكرار ظاهرة يستخدمها الشاعر في قصيدته، لإحداث إيقاعا موسيقيا وهو متنوع كتكرار الأصوات الحروف تكرار الأساليب جانب عنصر التكرار »[1]. ومن أمثلة عن التكرار ما يلي:

حين يأتي الخريف حيث قام الكاتب بتكرارها حوالي عشر مرات (10) وذلك ليظفي على أبياته، انطباعه الخاص. كما نجد التكرار في كل من الجمل التالية: " كلنا نمضي لربي " حيث كررت ثماني مرات (8) وعلى شكل تأكيد وتذكير كما نجد الطلب والتوسل في جملة " ربة الشعر " حيث كررت سبع مرات (7) إضافية إلى الكلمات الكثيرة التي أعاد صياغتها في أبياته مثل: " دثرني – الرعد – البرق – القلب – الحزن " وكأنه يؤكد أو يريد أن يوصل معنى أو شيء ما بهذه الكلمات والجمل المكررة.

[1]– رابح ملوك ريشة، الشاعر، ص 135.

خاتمة

خاتمة:

أثناء دراستنا الشيقة، والشاقة لمختلف البني الأسلوبية لقصيدة عبد الله عيسى لحيلح " وشم على زند قريشي ". خرجنا بعدة نتائج مفادها:

– تنوع الجمل ذات الوظائف النحوية أسهم في اتساع الدلالات داخل الديوان.

– طغيان الأساليب الخبرية والإنشائية من نداء واستفهام وأمر وبأنماطها المختلفة شكل وسيلة أسلوبية لإبراز قيمة الحدث.

– وقد تنوعت التراكيب في هاته القصيدة فشملت الجمل الفعلية والاسمية. وما أسهمت به الجمل الفعلية بجل أنماطها هو توضيح حالة أو ما يحدث للشاعر. وهذا ما يعبر عنه الفعل المضارع في المرتبة الأولى وذلك لما أسهم من تعابير عن معان راهنة وذلك لاستمرار الحدث وتجدده. أما الفعل الماضي فكان في المرتبة الثانية وذلك لما سجله من مخزون ثقافي ومحرك بطاقة أجزاء القصيدة، أما الأمر فكان في الأخير وذلك لتطلعات الشاعر المبهمة.

– كما اعتمد على التقديم والتأخير خاصة المتعلق بشبه الجملة.

– ومن مميزات القصيدة تصوير تجربته في المستوى الصوتي وهو ما عبر فيه عن مجموعة انفعالاته التي تعبر أو عبرت عن القلق والحيرة التي عاشها الشاعر بمجموعة من الأصوات المجهرية والمهموسة.

– كما وظف القوافي وفقا لحركته النفسية وذلك وفقا لألحان تساعد القارئ لفهم أو الإحساس بما يقرأه.

– والملاحظ أن التوظيف الكبير والعميق بين كل هذه المستويات هو في المستوى الدلالي وذلك لكثرة استخدام الشاعر للتشبيهات التي استمد بلاغتها من إيحاءاته الداخلية. حيث استخدم ألفاظ تأثيرية.

– ناهيك عن الصورة الاستعارية ودورها الذي لا يقل عن التشبيهية التي تمثلت أغلبيتها بالاستعارة المكنية التي ساعدت على إطفاء جمالية على الأبيات ومعانيها، وبذلك خلقت لنا عالما مجازيا خياليا.

– كما وظف الشاعر الكناية والمجاز والتناص والتكرار والصور الشعرية المعاصرة لكن ليس بكثرة.

– والملاحظ في دراستنا لهذه القصيدة " القصيدة الخريفية " أنها مليئة بالرموز تطلبت منا البحث والغوص في معانيها ودلالاتها المختلفة والمبهمة.

– ووجدنا الانزياح الذي تطرق إليه الكاتب بسبب ما يخلقه في نفس المتلقي من مفاجأة ناتجة عن كسر أفق التوقعات.

– ولا ننسى التشخيص الذي يظفي أو أظفى في الأشياء الجامدة بالقصيدة الحركة والحياة.

خاتمة

وكحوصلة عن كل ما سبق نصل إلى خلاصة مفادها أن أسلوب عبد الله عيسى لحيلح تميز بالسهولة والوضوح والبساطة، فشعره قريب من النفس وذلك لبعده عن التكلف ورغم كثرة إيحاءاته إلا أنه عبر عن تجربته وأحاسيسه بطريقة جعلتنا نحن كدارسين لقصيدته أن نشعر وكأننا نعيش نفس حالته وهذا بسبب تعمقنا وتدقيقنا كل معاني وتفاصيل شعره هذا.

وأخيرا نقول أن البني التركيبية والصوتية والدلالية في النص قد تكاملت أسلوبيا وتكاثفت موضوعيا. فكشفت لنا عن طاقات وسمات خاصة، ثم إن هذا الديوان فيه فضاءات كثيرة يمكن للباحثين التنقيب فيها.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية وش

المصادر:

1-عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وشم على زند قرشي، القصدة الخريفية، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1985م.

المراجع:

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو المصرية، ط $_1$، 1975.

2- إبراهيم بركات: النحو العربي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط $_1$، 2007، ج $_2$.

3- إبراهيم شمس الدين: مرجع الطلاب في الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط $_1$، 2002.

4- إبراهيم عبود السمرائي: الأساليب الإنشائية في العربية، دار المناهج، الأردن، ط $_1$، 2008.

5- أحمد حساني، مباحث في اللسانيات " مبحث صوتي " " مبحث تركيبي " " مبحث دلالي " ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، ط $_1$، 1999.

6- أحمد فتحي رمضان الحياني: الاستعارة في القرآن الكريم أنماطها ودلالاتها البلاغية.

7- أحمد كشك: الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار الغريب، القاهرة، 2005.

8- حسام البهنساوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث.

9- أبو الحسن ابن رشيق، العمدة، ج $_2$.

10- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي.

11- ابن جني، أبو الفتح عثمان، تج محمد حسن إسماعيل: سر صناعة الإعراب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط $_1$، 1421، 2000، ج $_1$.

12- خليفة بوجادي: محاضرات في علم الدلالة، بيت الحكمة للنشر، الجزائر، ط $_1$، 2009.

13- رابح ملوك: ريشة، دار ميم للنشر، سنة 2008.

14- سامي يوسف أبو زيد، مهارة علم العروض والقافية، دار علم الثقافة، الأردن، طبعة 1، 2007.

15- سميح أبو مغلي – العروض والقوافي، دار البداية، عمان، ط $_1$، سنة 2009.

16- سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتب المصرية، ط $_2$، سنة 2014.

17- سليمان أبو بكر : لسانيات والمستوى الصوتي الدلالي في علم اللغة المعاصرة ، دار كتب الحديث الكويت ، الجزائر ، ط/1 2003.

18- صبري المتولي: دراسات في علم الأصوات، مكتبة زهرة الشوق، القاهرة، مصر، ط $_1$، 2006.

19- عبد السلام المسدي: الأسلوب، دار الكتب الجديدة، بيروت، لبنان، ط $_1$، 2006.

20- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،مكتبة الخانجي مطبعة المدني المجلد 1 ،2008.

21- أبو العباس محمد بن يزيد المقتضب، تج: محمد عبد الخالق عقيمة عالم الكتب، بيروت، ج $_1$.

22- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.

23- قاسم الرسم: علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة.

24- قياني عبد المجيد: الصورة الشعرية في بلقاسم خمار، مجلة الخير عند 03 بسكرة، 2006.

25- كمال بشر علم الأصوات .

26- لزهر فارس : الصورة الفنية ، في شعر عثمان للوصف، رسالة ماجستير ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2005/2004.

27- ممدوح حقي : العروض الواضح ، مركز الكتب العربية ، ط/1 ، 1988.

28- موسى سامع ربابعة : الأسلوبية ، مفاهيمها ، وتجلياتها ، دار الكندي للتوزيع و النشر الأردن ، ط/1.

29- نورالدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث ، تحليل الخطاب الشعري والسردي ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر .

30- هاشم صالح مناع : الشافي في العروض والقوافي ، دار الفكر العربي بيروت ، ط/1 2003

31- ابن هاشم : معنى اللبيب عند كتب الأعاريب .

32- يوسف أبو العدوس : مدخل إلى البلاغة العربية ، علم المعاني ، علم البيان ، علم البديع ، دار المسيرة عمان ، ط/1 ، 2007.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ

الفصل الاول: المستوى التركيبي قصيدة القصيدة الخريفية 4

أولا- الجملة 5

1. الجملة الاسمية.....**6**

2. الجملة الفعلية **9**

3. جملة الأمر.....**10**

ثانيا. الأساليب الإنشائية والخبرية.....15

ثالثا . التقديم والتأخير 19

الفصل الثاني: المستوى الصوتي قصيدة القصيدة الخريفية ..... Erreur ! Signet non défini.

أولا . الوزن 25

ثانيا . القافية والروي 49

ثالثا . الأصوات المجهورة والمهموسة.....57

الفصل الثالث . المستوى الدلالي قصيدة القصيدة الخريفية . ..... Erreur ! Signet non défini.

أولا . الانزياح.....68

4. 1.ظاهرة الحذف **69**

ثانيا . التشخيص 73

ثالثا . الصورة الشعرية 76

5. 1. التشبيه.....**77**

6. 2. الاستعارة..**79**

7. 3. الكناية.....**83**

8. 4. الرمز.....**84**

9. 5. التكرار **88**

خاتمة 90

قائمة المصادر والمراجع:.....92

فهرس الموضوعات 95

الملخص: 98

الملخص

الملخص:

من خلال عملنا هذا نقول أننا قد اعتمدنا على مقدمة كتمهيد عام حول الموضوع وكذا طريقة بحثنا حول قصيدة في الشعر الجزائي الذي اهتم اصحابه كثيرا وذلك بهدف رد الاعتبار له والنهوض به، وفي دراستنا هذه اخذنا قصيدة "القصيدة الخريفية" لعبد الله عيسى لحيلح مقاربة أسلوبية، وهي قصيدة درسناها على ثلاث مستويات متبعين المنهج الأسلوبي بدقة وتفصيل تام وهاته المستويات هي:

الفصل الأول التركيبي: والذي كشفنا فيه عن التراكيب الفعلية والإسمية وكذا الجمل الخبرية والانشائية والتطرق إلى التقديم والتأخير، والتي وجدناها عاكسة لنفسية الشاعر وتطلعاته

والفصل الثاني: وهو المستوى الصوتي والذي عالجنا فيه الأوزان والقوافي والأصوات المجهورة والمهموسة، والتي جاءت كمحاولة من الشاعر أن يوصل آهاته وبأسه والخوف المرتبط به.

أما الفصل أخير: فهو المستوى الدلالي، وهو المستوى الأكثر تعمقا والأكثر تفصيلا للقصيدة الخريفية، إذ عالجنا كل خباياها من تشخيص إلى انزياح إلى صورة شعرية، التي تحتوي على كل من تشبيه واستعارة ورموز والتكرار والكناية ، وهذه الأخيرة ولدت في أنفسنا وظيفة انتاجية كبيرة.

ومنه نجد أن منهجية عبد الله عيسى لحيلح قد كانت مفعمة بالمشاعر والتراكيب اللغوية، فقد اهتم بالشكل والمضمون وهذا ما لاحظناه خلال الدراسة المعمقة لقصيدته.

****

<u>الكلمات المفتاحية:</u> القصيدة الخريفية – عبد الله عيسى لحيلح – الشعر الجزائري – التحليل الأسلوبي – البنيات الأسلوبية .

الملخص

Abstract:

Through our work, we say that we have relied on an introduction as a general introduction to the subject, as well as the method of our research on a poem in penal poetry, whose authors have taken great care, with the aim of rehabilitating and promoting it. In this study, we took the poem "The Autumnal Poem" by Abdullah Issa Laheleh, a stylistic approach, It is a poem that we studied on three levels, following the stylistic approach with precision and detail. These levels are:

The first synthetic chapter: in which we revealed the actual and nominal structures, as well as the declarative and construction sentences, and addressing the introduction and delay, which we found reflective of the poet's psychology and aspirations

And the second chapter: It is the vocal level, in which we dealt with weights, rhymes, and vocalized and whispered voices, which came as an attempt by the poet to convey his groans, his strength, and the fear associated with it.

As for the last chapter: it is the semantic level, which is the most in-depth and most detailed level of the autumn poem, as we dealt with all its secrets from diagnosis to displacement to a poetic image, which contains both similes, metaphors, symbols, repetition and metonymy, and the latter generated in ourselves a great productive function.

From it, we find that Abdullah Issa Laheileh's methodology was full of feelings and linguistic structures. He was interested in form and content, and this is what we noticed during the in-depth study of his poem.

Keywords: the autumn poem - Abd Issa Laheleh - Algerian poetry - stylistic analysis - stylistic structures