الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
ـ قسنطينة ـ

كلّية الآداب و الحضارة الإسلاميّة
قسم اللّغة العربيّة

شعريّة الإيقاع في القصيدة الجزائريّة المعاصرة
- سنة ألفين و ما بعدها-

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطّالبة:
سلاف بوحلايس

إشراف الأستاذ:
ناصر لوحيشي

السّادة أعضاء لجنة المناقشة

لجنة المناقشة	الرّتبة العلميّة	الصفة	الجامعة الأصليّة
أ. زينب بوصبيعة	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة الأمير عبد القادر ـ قسنطينة ـ
أ. ناصر لوحيشي	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقرّرا	جامعة الأمير عبد القادر ـ قسنطينة ـ
أ. عزيز لعكايشي	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة الإخوة منتوري ـ قسنطينة ـ
أ. يحي الشيخ صالح	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة الإخوة منتوري ـ قسنطينة ـ
أ. صلاح عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة مولود معمري – تيزي وزو-
د. ليلى لعوير	أستاذ محاضر ـ أ ـ	عضوا مناقشا	جامعة الأمير عبد القادر ـ قسنطينة ـ

السنة الجامعية: 1437 هـ - 1438 هـ / 2016-2017م

مقدّمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ينتظم الإيقاع في حركة داخليّة دائريّة لامتناهيّة تلتفّ حول النصّ، وتتغلغل في نسيج مكوّناته لتنتقل بها من وضع سكوني إلى آخر يمتلك من الحراك والديناميّة ما يجعلها عناصر بانيّة للشّعرية تحول دون تلاشي النصّ وامّحائه فيما ليس بشعري حيث يعمل الإيقاع على إعادة ترتيبها وتجليتها داخل الخطاب فيشكّله ويتشكّل أثناءه مثلما يحقّقه ويتحقّق به.

ولأنّ الإيقاع كذلك، فإنّه لم يعد ذلك العنصر التكميلي المضاف إلى بقية المكوّنات النصّية، بل أساس ومكوّن رئيس يتخلّل اللغة بكافّة مستوياتها الصّوتية والتركيبية والدلالية، فيحرّرها من تراكماتها المادّية ويحوّلها إلى حالات إيقاعية مجرّدة، فالوزن الذي لطالما مثّل مكوّنا أعلى، وأصلا من الأصول الكبرى التي ظلّ الشعر محكوما بها فهما وممارسة بطبيعته المادّية تلك لم يعد سوى أحد تجليات الإيقاع، وأضحى في صيرورة مستمرّة بانتقاله من معطى جاهز إلى عنصر متغيّر قابل للتحوّل مع كلّ ممارسة شعرية يتلاحم فيها المكوّن العروضي إلى جانب الصوت لتحقيق الفاعلية الإيقاعية.

وحين نما الوعي بالإيقاع وأخذ الاهتمام به يتّسع بما كان معه خفيا مضمرا، أدركت الشعرية المعاصرة أنّها أمام خيارات جديدة تكسر بها المألوف، وتأكّدت من مدى أولية الإيقاع في النص بوصفه عنصرا محدّدا للشعرية.

هنا كان ميلاد فكرة " شعرية الإيقاع في القصيدة الجزائرية المعاصرة " موضوع هذا البحث الذي يجعل من الإيقاع متّكأ له بوصفه مهيمنا من مهيمنات الخطاب الشعري ودالّا من دوالّه الكبرى، مثلما أنّ مساءلة المتن الشعري الجزائري المعاصر واستبار قراراته من زاوية مغايرة للمتداول من البحوث قد يضعها إلى جانب شعريات أخرى عربية وإنسانيّة، ولأنّ ما بعد سنة ألفين مثّل مرحلة البحث عن الحداثة الحقيقية، وظهور جيل جديد من الشعراء الشباب بعد تراجع مختلف الأشكال الشعرية خلال مرحلة سابقة تحت ضربات المحنة، فقد تمّ تأطير البحث خلال هذا الامتداد الزمني –أي ما بعد سنة ألفين– بكلّ ما يحمله من خصوصيّة إبداعيّة.

وقد لاحظنا قلّة الدّراسات التي تتناول هذا الرّافد ما لم نستثن المحاولة الرّائدة للباحث محمد ناصر في الشّعر الجزائري الحديث التي ضمّت فصلا حول التشكيل الموسيقي وتطوّره، ليستقلّ موضوع الإيقاع بكتب ثلاثة: "الإيقاع في الشعر الجزائري" لحسين أبو النجا، و"البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر" لعبد الرّحمان تبرماسين، إضافة إلى "أوزان الشّعر العربي بن المعيار النظري والواقع الشّعري" لناصر لوحيشي.

ولعلّ البحث في شعرية الإيقاع في القصيدة الجزائرية يفرض جملة من الإشكالات لذلك قد نتساءل عن درجة وعي الشعراء الجزائريين بمنجزات الشعرية المعاصرة وتمثّلهم لمقولاتها، وهل أدرك هؤلاء ما به يكون الشعر؟ إلى أي مدى ساهم الإيقاع في تحقيق شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة؟ هل منح الإيقاع للنص الشعري الجزائري بشكليه العمودي والتفعيلي المرونة الكافية التي تتيح لمكوّن الوزن الانعتاق من أحادية التصوّر والتشكل لحظة الكتابة؟ ثمّ هل تمكّن الشعراء الجزائريون من استثمار مختلف التنويعات الإيقاعية التي توفّرها القوافي والانتقال بها من وجود سابق إلى وجود آني؟ ماهي أهمّ الامكانات اللغويّة التي ينفتح عليها الإيقاع تأكيدا لعدم انبنائه بالدّال العروضي وحده، فيوظفها سندا للوزن حينا وبحثا عن قيم إيقاعية أخرى حين يستغني عنه حينا آخر؟ ماهي أهمّ الدّوال اللغوية الإيقاعية المهيمنة؟ هل يمكن لتكرير عناصر لغوية أن يحقق عملية إيقاعية؟ وهل يمكن للتوازي أن يقدّم صورا إيقاعية لها تأثيرها في النص الشعري؟ كيف يمكن للإيقاع البصري أن يسهم في شعرية النص؟.

هذه الاشكالات وغيرها مطمح البحث أن يلامسها وفق تصميم يأخذ على عاتقه الإحاطة بالموضوع من شتّى جوانبه، ويقوم على: مقدّمة، مدخل وخمسة فصول وخاتمة ترصد أهم النتائج التي يمكن أن يخلص إليها البحث.

أمّا المدخل فمعنون بـ: أسئلة الشعرية و الإيقاع و مداره حول الشعرية و ممارساتها التطبيقية من خلال الآليات الإجرائية التي أفرزتها نظريتها، في حين يشكل الإيقاع محورا مهما للحديث حول

مصطلح شغل حيّزا واسعا من الاستعمال و التداول إضافة إلى حضوره في التراث النقدي العربي، و تقاطعه مع مصطلحات أخرى متاخمة له كان لا بدّ من وضع الحدود بينهما، ولأنّ البحث يستند إلى شعرية الإيقاع مثلما يؤسس لها الناقد الفرنسي هنري ميشونيك Henri Meschonnic فلابدّ من فهم النظرية الإيقاعية بوصفها خطابا وتاريخا.

و يأتي الفصل الأول بعنوان: إيقاع الوزن للوقوف عند أوزان الشعر الجزائري المعاصر والبحور الشعرية المستخدمة من لدن الشعراء الجزائريين في الشكلين الشعريين معا: العمودي و التفعيلي، وكذلك رصد أهم الظاهرات الإيقاعية التي يمكن أن تتيح للوزن الانفلات من أحادية التصور وشحنه بمفاهيم إيقاعية جديدة.

أمّا الفصل الثاني الذي يخصص لإيقاع النهايات فيعرض القافية بمختلف أنواعها وأقسامها ومختلف الأنظمة القافوية التي يوفرها المتن الإبداعي و ذلك بالاستفادة من الدرس العروضي القديم والاستناد إلى ما تطرحه الدراسات الصوتية الإيقاعية الحديثة من مقولات.

و يجيء الفصل الثالث المعنون بالموازنات الصوتية معقودا للحديث حول المقومات الصوتية التي يمكن أن تمتلكها اللغة فيما يشكل تجنيسا و تصريعا و هي التي بإمكانها أن ترفد النص بطاقات إيقاعية بما تمنحه من كثافة صوتية.

و يخصّص الفصل الرابع الموسوم: الدوال الإيقاعية المهيمنة للحديث حول التكرير المستمد من طبيعة الإيقاع ذاته الذي يقوم على المعاودة و النمطية إضافة إلى التوازي لما له من فاعلية إيقاعية في النص الشعري.

أمّا الفصل الخامس فيبحث في الإيقاع البصري، ذلك أن الشعر الذي بدأ شفويا فارتبط بالبعد الزمني ما لبث أن تحقق مكانيا حين تمظهر كتابة وفق دوال خطية على بياض الصفحة، محملة بإيقاعات مرئية تجسّدها نصوص من الشعر الجزائري المعاصر.

و تقتضي طبيعة البحث تطبيق آليات إجرائية لأكثر من منهج واحد فاشتغالات الشعرية متعدّدة تتجاوز نطاق المنهج الواحد سيميائيا كان أو بنيويا، و سيكون اللجوء إلى المقاربة الأسلوبية التي تتناول الظاهرة بوصفها تجاوز للنمط التعبيري المتواضع عليه، مثلما ستكون الاستفادة من الإجراء الإحصائي الذي يعمد إلى المقايسة و بغية إضفاء الموضوعية و الدّقة العلمية.

مادة البحث في كل هذا و دعامته المتن الشعري الجزائري الذي يعبّر عن نفسه إيقاعيا من خلال عيّنات منتقاة – ضمن المجال الزمني لما بعد سنة ألفين– والتي تمثل فرادة شعرية ونصوصا دالة مثلما تعكس تطور شعرية الإيقاع في أكثر جوانبها إضافة إلى كلّ ما يمكن أن يعضد الموضوع من مؤلفات غربية حيث أفاد البحث من نقد الإيقاع لهنري ميشونيك، النظرية الشعرية لجون كوهين، قضايا الشعرية لرومان جاكبسون و أخرى عربية قديمة و حديثة..

ولأن كل بحث لابد وأن تعترضه مصاعب، فإن أهم ما اعترض طريق هذا البحث من عوائق حداثة الموضوع في حد ذاته، فالثورة التي حدثت في علم الإيقاع العربي أدّت إلى نقلة في توجّه الدّراسات الإيقاعيّة المعاصرة ـ أو يفترض فيها ذلك ـ وندرة فيها في الآن نفسه.

إنّ هذا البحث يدين بالشكر والامتنان لمن كان يسايره في كل مرحلة منه الأستاذ الدكتور ناصر لوحيشي الذي شرفت به أستاذا ومشرفا، الكلمات لن تفيك حقّك، فشكرا على كل جهد بذلته، شكرا على طيبتك، شكرا على طول صبرك وسعة صدرك.. ولك مني سيدي كل الوفاء والامتنان.

سلاف بوحلايس

عين البيضاء: جانفي 2017م.

مدخل: أسئلة الشعرية و الإيقاع

أوّلًا: الشعرية

1. مفهوم الشعرية: لغة و اصطلاحًا
2. الشعرية في النقد العربي القديم
3. الشعرية في النقد الحديث
    1.3. شعرية الشعر
    2.3. شعرية النثر

ثانيًا: الإيقاع

1. مفهوم الإيقاع لغة و اصطلاحًا
2. الإيقاع في التراث النقدي العربي
3. مقاربة الإيقاع في التراث العربي
4. من الصوت إلى الإيقاع

ثالثًا: شعرية الإيقاع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أوّلا: الشعرية

تحتضن الشعرية المتعدد، فلا تحيل على الشعر وحده على الرغم من أنها مشتقة منه ودالة عليه، مثلما أنّ الاتجاه بها نحو النثر لم يجعلها مرتبطة به أيضا، فما هي الشعرية ؟

1. مفهوم الشعرية لغة واصطلاحا:

يبدو أن مفهوم الشعرية يرفض كل حصر، فهو يسعى إلى التجاوز المستمر لكل تعريف أو تحديد يمكن أن يوضع له من لدن الدراسات والبحوث العلمية على كثرتها، والتي عملت على عرض مقولة الشعرية ضمن توجهات نقدية مختلفة.

الشعرية هي ذلك الكل المختلف الذي لا تجد نظريات الأدب متسعا له بما صار مجالا خصبا يشمل "فنونا إبداعية أخرى منها الفن التشكيلي، والفن السينمائي، كما اتسع المدى أكثر فأكثر ليصل إلى البحث في شعرية الأشياء الواقعية وشعرية التصورات الذهنية.."[1]، ما يعني أن الشعرية قد تخطت حدود إطار البحث عن قوانين الإبداع الأدبي إلى أشكال إبداعية أخرى أكثر رحابة، فتعددت مفاهيمها بتعدد ميادين اشتغالها.

غير أنّ المعاجم اللغوية ترجع بكلمة "شعرية" إلى أصلها الاشتقاقي فهي "صفة، نسبة إلى الشعر، وخاصة به، أو الأسلوب الشعري وهي نظرية الابداع الأدبي أو مجموع المبادئ الأدبية التي تتحكم في كتابة وتأليف إنتاج أدبي"[2].

مثلما قد تتسع دلالتها لتشمل "البحث عن قوانين الشعر، شعرية أرسطو، فيدا، سكاليغر، بوالو، وشعرية الفن بمعنى أوسع، شعرية الفنون الجميلة، شعرية الموسيقى.. وهي عرض للقواعد الجمالية الخاصة بالفنون الجميلة "[1].

---

(1): يراجع: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ـ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ـ ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص5

(2): Le petit Larousse illustrés, librairie Larousse, paris,2007,p792

فمفهوم الشّعرية وهو البحث عن هذه القواعد الشعرية مفهوم آت من ماضي الثقافة الأوروبية، ممثلة في كتاب أرسطو الذي ظهر بعنوان la poétique، والذي يعد الخلفية المرجعية لكل الاتجاهات الشعرية التي أتت بعد ذلك، وهو مؤلف "حول الأنماط الشعرية يعرض ماهية الشعر، ويدرس فيما بعد مصدر الأنواع الشعرية مفرّقا بين الملحمة والتراجيديا التي تمثل النوع الأمثل بالنسبة له، واضعا لها القواعد"[2] وكون المؤلف يعد أهم ما كتب في الموضوع، فإن تودوروفTzvetan Todorov يقيم مفارقة أساسها أنها "تشبه إنسانا خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب"[3]، على الرغم من أنه يعده كتابا في المحاكاة عن طريق الكلام، وليس كتابا لنظرية الأدب، في حين يعد غريماس A.J. Greimas وكورتاسJ. courtes في معجمهما الشعرية نظرية للأدب "الشعرية تعني إما دراسة الشعر أو إدماج النثر أيضا، النظرية العامة للأعمال الأدبية "[4].

ويشير معجم آخر إلى علاقة الشعرية باللسانيات بوصفها وظيفة ضمن الوظائف التي يقدمها رومان جاكبسون Roman Jakobson في ترسيمته ذلك أنّ "الوظيفة الشعرية، واحدة من الوظائف الستة للكلام لمخطط الاتصال" [5] هكذا تم "دمج الشعرية في اللسانيات"[6] مثلما تم عد "كل شعرية هي شعرية بنيوية، لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها، مادام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاختبارية (الأعمال الأدبية)بل بنية مجردة هي الأدب"[7].

أما القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان فبعد أن يرجع الشعرية إلى أصولها الأرسطية الأولى، يقف عند علاقتها بعلوم أخرى مثل البلاغة، والسيميائية وحتى اللسانيات، فمن الصعب

---

(1): Dictionnaire encyclopedique, librairie aristide quillet, paris,1977,p5311

(2): Paul Robert, le petit Robert 2, paris, France, 9 édition, 1985, p1434

(3): تزيفيتان تودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص12

(4): A.J. Greimas, J. Courtes, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979, p p282

(5): Dictionnaire pratique, librairies aristide quillet, paris,p 5ème édition, 1974, p2251

(6): A.J. Greimas, J. Courtes, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, p 283

(7): تزيفيتان تودوروف، في الشعرية، ص27

الفصل بين الشعرية و البلاغة، "ليس فقط لأن البلاغة تلامس الأعمال مثل الصور التي تضطلع بدور هام في الفن الأدبي، ولكن أيضا لأن الخلق اللساني (وهذا ما يسميه الشكلانيون الوظيفة الشعرية) يعمل على مستويات مختلفة خارج الأدب في ميدان الممارسات الاستدلالية التي يقال إنها جدية"[1]، فإذا كانت الشعرية لا تعدو أن تكون امتدادا للبلاغة القديمة عند بعضهم، أو هي البلاغة ذاتها في ثوب جديد، فماهي القيمة المضافة التي يمكن أن تقدمها الشعرية إذن؟

غير أنّ علاقة الشعرية بالسيميائية تبدو وثيقة ذلك أن "الحدود في الممارسة تعد مسامية جدا وذلك لأن الخلق الأدبي يتموضع دائما في إطار مؤسساتي ولا يوجد إلا في عمق النسق الأدبي و بهذا المعنى، فإن المقاربتين لا تستطيعان أن تكونا مفترقتين"[2].

ويحدد القاموس نفسه موضوع الشعرية موظفا مصطلحا آخر وهو الأدبية حيث "إنّ موضوع الشعرية ليس العمل الفردي، ولكنه مجموعة الاجراءات التي تحدد الأدبية: الأبنية السردية والأعمال الأسلوبية، والبنى الإيقاعية والعروضية، وجدلية الأجناس، والبنى الموضوعية...إلى آخره"[3]، وبذلك تصبح الشعرية العلم الذي يبحث عن السمات الأدبية التي تجعل من الخطاب الإبداعي عملا أدبيا، حيث يؤكد ذلك رومان جاكبسون بقوله: "ليس موضوع علم الأدب هو الأدب، بل الأدبية، أي ما يجعل من أثر معطى أثرا أدبيا"[4]، فمجال اهتمامها إذن ليس المنجز الأدبي في حد ذاته، مثلما أن الشعر ليس خطابها الأوحد.

---

(1): أوروالد ديكرو، جان ماري سشايقر، تر منذر العياشي، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2007م، ص178

(2): المرجع نفسه، ص 183

(3): المرجع نفسه، ص178

(4): Roman Jakobson, questions de poétique, éd. du seuil, paris, 1973 p15

وبعد كل هذا يمكن أن نردد ذلك التساؤل الذي عرضه تودوروف حين حديثه حول الشعرية ماضيا ومستقبلا قائلا: ما حال الشعرية في كل هذا؟ ليجيب إنها في تحول وتلك أفضل علامات حيويتها[1].

هي إذن مفاهيم متعدّدة بتعدد وجهات النظر ، مثلت نظريات حول الشعرية، مثلما حملت قضايا لابد من الوقوف عندها بحسب ما يتعالق مع موضوع البحث في إطار شعرية الإيقاع، لكن قبل ذلك لا بدّ من البحث عن الشعرية في التراث النقدي العربي.

2. الشعرية في النقد العربي القديم :

إذا كانت الشعرية ـ مصطلحا ومفهوما ـ قد بلغت مرحلة تأسيسها الحديث منذ الأعمال الرائدة للشكلانيين الروس، وإن بدت في فترة ما من تاريخها استعادة للنظرية الشعرية الأرسطية، فإن التراث النقدي العربي لم يكن ليغيب عنه البحث حول القوانين التي تحكم إبداعات العرب شعراء وخطباء وغيرهم، غير أنّ هذا المفهوم لم يجد له مصطلحا علميا يمكن أن يصطبغ بصبغة الشيوع والاتفاق النسبي، وهو ما يقف عنده حسن ناظم في مؤلفه "مفاهيم الشعرية ـ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ـ" إذ يشخص وضعية مصطلح الشعرية بقوله: "يبدو أننا نواجه ـ من جهة أولى ـ مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، ويبدو ـ بارزا ـ هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء"[2].

لم تكن إذن الشعرية بوصفها علما يبحث في السمات العامة التي قد يتصف بها نص إبداعي ما حاضرة ضمن المنظومة الاصطلاحية للنقد العربي القديم إذ "لمن العبث بمكان أن نبحث عن مفهوم ناجز وتصور واضح لهذا الحد الاصطلاحي (بصيغة المصدر الصناعي) في تراثنا النقدي

---

[1]: تزيفيتان تودوروف، في الشعرية، ص19

[2]: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ـ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ـ ،ص11

العربي القديم، ومادام الأمر كذلك فإنّ من المسلمّات ـ إذن ـ أن يكون هذا الحدّ مشبعا بمفهوم وافد من الثقافة الأوروبية"[1]، ولعل استخدام أرسطو له في مؤلفه الشهير poétique الذي ترجم إلى العربية بعنوان فن الشعر [2] قد يقوم دليلًا على صحّة هذا الحكم.

وإذ تغيب الشعرية بهذه الحمولة المفهومية الغربية، فإنها تحضر لفظا بمعان أخرى مختلفة، حاول الناقد حسن ناظم أن يحصي نصوصا من تراثنا النقدي التي وردت فيها لفظة الشعرية محددا دلالاتها المختلفة لدى الفلاسفة المسلمين أمثال الفارابي ـ ابن سينا ـ ابن رشد، لينتهي إلى الحكم بأن "لفظة الشعرية لا تمتلك مقومات الاصطلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معين، كما أنها لم تكرس تماما في النصوص النقدية العربية القديمة، فضلا عن النصوص المترجمة عن أرسطو والنصوص التي شرحت كتابه (في الشعرية)، ولهذا لا يمكننا أن نعدها مصطلحا ناجزا ولّدته الكتابات العربية القديمة"[3].

مثلما وجدت كلمة الشعرية بمعان مختلفة، فقد وجد مفهومها العام بمصطلحات أخرى مغايرة للفظها هذا مع تحديد مجالها الاستعمالي في أكثر الحالات ليدل على الشعر فقط وقد يدل على الأدب أحيانا، ولعل أشهر هذه التسميات: صناعة الشعر لدى ابن سلام الجمحي، الجاحظ وغيرهما ..، عيار الشعر لابن طباطبا، نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني، الأقاويل الشعرية لحازم القرطاجني و غيرها..

يسعى جابر عصفور بحسه التأصيلي إلى البحث في التراث النقدي العربي عن مفهوم للشعر وقوانين العلم به، فلا يجد فرقا بين مصطلح العلم ومصطلح الصناعة الذي شاع استخدامه لدى النقاد العرب القدماء، مثلما يجد صناعة الشعر غير مفارقة لفكرة علم الشعر، يقول: "قد ينصرف مفهوم الصناعة إلى الجوانب العملية المتعلقة بكيفية العمل، بينما ينصرف مفهوم العلم إلى الأصول

---

(1): يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 1429هـ، 2008م، ص272

(2): يراجع: أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، هلا للنشر، الجيزة، مصر،دط، 1999.

(3): حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص12

النظرية المتعلقة بإدراك الكليات، وبالتالي يرتبط العلم بالإدراك على الإدراك الكلّي"[1]، فالعلم يختص بالأصول التنظيرية بينما تختص الصناعة بالممارسة العملية، غير أن هذين المصطلحين يتداخلان في الاستخدام القديم "فيطلق العلم على إدراك المسائل وعلى المسائل نفسها وعلى الملكة الحاصلة عن هذا الإدراك، كما يوصف الاقتدار على استعمال الموضوعات بأنه علم وصناعة وصنعة في آن"[2].

وكما تلتقي صناعة الشعر بعلم الشعر ـ وهو موضوع الشعرية في أبرز توجهاتها، فإنها تتقاطع أيضا مع نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني، مثلما يرى محمد عبد المطلب[*].

أما الشعرية مصطلحا ومفهوما فإنّها تحضر عند حازم القرطاجني ضمن قوانين العلم بالشعر، يقول: "وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية، لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية تنحى بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله، أو التعريف بماهيته وحقيقته"[3].

يميز حازم بين الشعر وما ليس بشعر وذلك بالاحتكام إلى قواعد عامة تشكل ما يسمى العلم بالشعر بإمكانها أن تصبغ الصبغة الشعرية على القول الأدبي ككل شعرا وخطابة، على أن الاهتمام بهذه القواعد والقوانين ضرورة ملحة بعدما فسدت الطباع واختلت، حيث يرى حازم أن "تحس كل من المدعين صناعة الشعر ظنه أنه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع، وبنيته على أن

---

(1): جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مطبوعات فرح، مصر، دط، 1977، ص103

(2): المرجع نفسه، ص103

(*): يراجع محمّد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان، ناشرون، لبنان، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، مصر، ط1،1995، ص90-91

(3): أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008،ص119

كل كلام موزون مقفى شعر، جهالة منه أن الطباع قد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من القوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن"[1].

يبدو جليا موقف حازم تجاه ذلك القول الموزون المقفى الذي لا يمكن عده شعرا ما لم يلتزم قوانين البلاغة الممثلة أساسا في التخييل وهو أهم عرض يقدمه حازم القرطاجني يقوم عليه علم الشعر وذلك كله قد يكون وعيا مبكرا بنظرية غربية لم تتأسس إلا حديثا.

3. الشعرية في النقد الحديث:

تعددت اتجاهات الممارسات الشعرية وانقسمت إلى شعريتين اثنتين هما:

1.3. شعرية الشعر:

أسست شعرية تختص بجنس الشعر وحده أمكن تسميتها بشعرية جون كوهين Jhon Cohen، الناقد الفرنسي الذي تناول أهم قضاياها من خلال كتابه بنية لغة الشعر الذي يعد من أهم المؤلفات في الدراسات الشعرية الحديثة.

ينطلق جون كوهين في تحديد ميدان بحثه ومنهجه من قوله: "الشعرية علم موضوعه الشعر"[2] في إثبات منه لمجال هذا العلم الذي جعله حكرا على الشعر ونفيا لما سواه مثلما يصرح بذلك في مؤلفه الآخر اللغة العليا بقوله أيضا: "الشعر قوة ثانية للغة، وطاقة سحر وافتتان، وموضوع الشعرية هو الكشف عن أسرارها"[3].

---

(1): المرجع السابق، ص264

(2): جون كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000، ص29

(3): المرجع نفسه، ص259

ولعل افتتاحه لكتابين اثنين بفكرة واحدة ملحاحة حول موضوع الشعرية و تأكيد صارخ منه لموقفه من الطرح: هل الشعرية علم للأدب؟ أم هل هي علم للشعر فحسب؟

يرى جون كوهين أن مجال الشعرية إذ يحدد كذلك فإن السبب هو ذلك التحول العميق الذي حدث على مستوى المفاهيم حين تغير مفهوم الشعر تحديدا مع ظهور الرومانسية، و انتهاء الكلاسيكية التي تخضع الأشياء لسلطة العقل حيث "بدأ المصطلح يتحول أولا من السبب إلى الفعل، من الموضوع إلى الذات، هكذا أصبحت كلمة الشعر تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة، ومن هنا أصبح شائعا أن نتحدث عن المشاعر أو الانفعالات الشعرية"[1].

يشير جون كوهين إلى أهم إشكالية قامت عليها الشعرية القديمة وحتى الحديثة أيضا وهي التمييز بين الشعر والنثر من خلال الخصائص الموجودة في المستويين الصوتي والدلالي التي يمكن أن ترفد اللغة الشعرية، ثمّ إنّ "من أهم ما يميّز الشعر و النثر هو المستوى الصوتي، بحيث يتميّز الشعر بالقعقعة الصوتية المتجسّدة في تماثل الميزان العروضي و في القافية، و في استثمار كلّ الخصائص الصوتية الأخرى"[2].

و يتجسد المستوى الصوتي عبر أهم عناصره وهو الوزن إضافة إلى بقية الخصائص الصوتية الأخرى، أما المستوى الدلالي فلطالما مثل خيارا شعريا مقابل الوزن حيث "ظل الحجم الهائل للكلام الموزون وحده فقط يشهد بالتميز الكبير الذي حظيت به بصفة عامة الخصائص الصوتية الخالصة للقول الشعري"[3]، كما يستند جون كوهين إلى هذين المستويين الصوتي ـ الدلالي في تحليل اللغة ليقدم جدوله التصنيفي الشهير[4]:

---

[1]: المرجع السابق، ص29

[2]: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات – متابعة و تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كلية الأدب و العلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2008، ص56-57

[3]: جون كوهين، النظرية الشعرية، ص31

[4]: المرجع نفسه، ص32

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	−	+
النثر الموزون	+	−
الشعر التام	+	+
النثر التام	−	−

يقدم جون كوهين هذه الاحتمالات الأربعة التي تراوح بين خاصيتين ماثلتين فيهما وهما: الوزن والدلالة، أول صنف يقف عنده هو قصيدة النثر التي أثارت ولا تزال تثير كثيرًا من الاحتدام بين معترف بها و معارض لها، فهي ـ في رأيه ـ قصيدة أهملت المستوى الصوتي أي الوزن وأبقت على المستوى الدلالي، وهو القاسم المشترك بينها وبين ما يسميه الشعر التام غير أنّ قصيدة النثر بتخلّيها عن الوزن فقد بحثت عن أفق مغاير بالغ التقيّد و هو الإيقاع الذي يعتمد عن "التجمعات المنطقية، و المجموعات النبرية، و تعداد المقاطع اللّفظية، و المؤثرات المتنوعة الصوتية و الإيقاعية"[1]، ثمّ إن المستوى الصوتي لا يمكن الاستغناء عنه في مقابل الحضور الاختياري للوزن، والدليل على ذلك أن "قصيدة النثر موجودة من الناحية الشعرية في حين أن الشعر الحرفي (المعتمد على تناسق الكلمات فقط) لا وجود له إلا من الناحية الموسيقية فالشعر يمكن أن يستغني عن الوزن"[2].

أمّا ما تبقى من تصنيفه ذاك فإما أن يحضر الوزن والدلالة ليكون الشعر التام، وهو موضوع دراسته هذه، أو يغيبا معا فيما يسمّى النثر التام.

---

(1): سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر راوية صادق، ج2، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص141

(2): جون كوهين، النظرية الشعرية، ص73

إنّ هذه المقابلة بين ثنائية: الشعر/ النثر تستلزم اتباع منهج محدد هو المنهج المقارن، فإذا كان النثر يقدم اللغة في صورتها العادية فإن الشعر ما هو إلا انزياح عنه.

وقد لا يتسنّى للبحث في حاضر الشعرية استيعاب جانب مهم من قضاياها دون الرجوع إلى تلك النصوص لمعلم الشعرية الحديثة رومان جاكبسون ضمن كتاب "قضايا الشعرية".

ينطلق جاكبسون في عرض ماهية الشعر من قوله: "ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعراً، إلاّ أنّ تمييز ما ليس شعراً ليس اليوم بالأمر السّهل"[1] فتعيين الخصائص النمطية المشتركة بين جيل واحد من الشعراء لا يمكّن من وضع الحدود الواضحة للشعر و الفصل بين مختلف فنون القول التي تتداخل بشكلٍ لا يمكن وصفها إلاّ من خلال المقارنة التي يعقدها جاكبسون، إذ "الحدّ الذي يفصل الأثر الشعري على كلّ ما ليس أثراً شعرياً هو أقلّ استقرار من الحدود الإدارية للصين"[2].

ولأنّ اللّسانيات هي العلم الذي جمع تحت مظلّته مختلف الأنساق اللّغوية فقد وجد فيها جاكبسون حلاًّ للقضايا التي شغلته، من هنا "كانت الشعرية هي التي قادت جاكبسون إلى اللّسانيات "[3] التي انكبّ على دراسة علاقتها ببقية العلوم، و أبرز صلتها بنظرية التواصل التي سيكون لها أثرها الواضح في شعرية جاكبسون، إذ يعدّ "واحدا من هؤلاء الذين أسهموا في هذه النقلة العلمية في القراءة اللّسانية للخطاب الأدبي"[4].

---

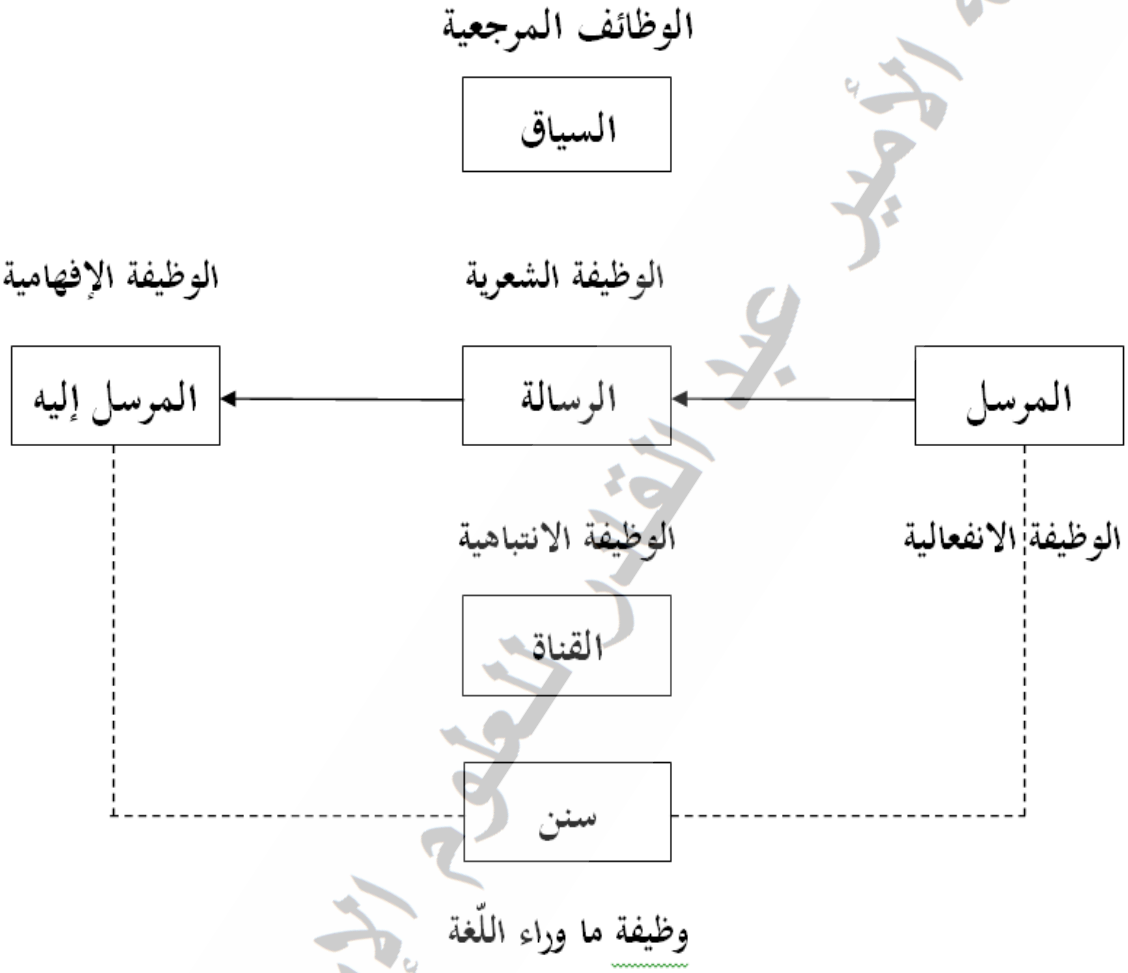
(1): رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر محمّد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص9

(2): المرجع نفسه، ص10-11

(3): رومان جاكبسون، مقدّمة كتاب قضايا الشعرية، ص6

(4): الطاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية – مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2007، ص14

و لأنّ الشعرية تهتمّ بالقضايا اللّسانية فإنّها جزء لا يتجزأ من اللّسانيات. و يعرّف جاكبسون الشعرية بأنّها "الدّراسة اللّسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللّفظية عموماً و في الشعر على وجه الخصوص"[1] ، و الوظيفة الشعرية هي إحدى الوظائف اللّغوية التي تنتجها العناصر التواصلية للخطاطة الآتية: [2]:



مخطط عناصر التواصل اللّغوي

يقوم كلّ عامل من هذه العوامل بوظيفة لسانية ما، و تركّز الرسالة على الوظيفة الشعرية التي تتوافر بدورها في كلّ رسالة لفظية على تفاوت فيها، لكنّها تصبح الوظيفة الأكثر هيمنة في الشعر.

---

[1]: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص78

[2]: المرجع نفسه، ص27

2.3. شعرية النثر:

قد يصعب تجاوز تلك الحدود الفاصلة التي عملت على ترسيخها الذاكرة النقدية العربية بين ثنائية شعر/نثر، خطان منفصلان بينهما برزخ لا يبغيان، مثلما قد يصعب معه الحديث حول تداخل الأجناس الأدبية ليصبح القول بشعرية النثر ضربا من الوهم !

غير أنّ تنامي توجه نقدي حديث كسر تلك الحواجز جميعها حين نادى بشعرية للأدب ككل، ليؤسس علما يختص بالبحث عن القوانين الداخلية للأدب لتنهض الشعرية بهذا الدور وتجعل من هذا الأدب مادة لها وليس الشعر وحده موضوعا لها، بل إن السرد بصفة خاصة يكاد يكون مجالها البحثي الأبرز.

يأتي تزيفيتان تودوروف في طليعة النقاد الغرب المنافحين عن هذا الاتجاه، تشهد بذلك مؤلفاته العديدة في علوم اللغة ونظرية الأدب، ولعل كتابه المعنون (الشعرية) أن يكون خلاصة تصوراته لهذا العلم بعدما أضاف إلى نصوصه مقدمة ثرية تصف نظرتين اثنتين الأولى حول ماضي الشعرية والأخرى حول مستقبلها.

ينتهي تودوروف بعد عرض تاريخي للأصول المعرفية للشعرية إلى تحديد مجال اشتغالها وهو الأدب سواء أكان منظوما أم منثورا، وهو ما تؤكده مختلف التوجهات الشعرية منذ شعرية أرسطو التي بحثت في أنماط متباينة من الخطاب الأدبي إلى جهود الشكلانيين الروس حديثا، يقول: "وستتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"[1].

الشعرية إذن، علم موضوعه الأدب أو بالأحرى الخطاب الأدبي، بدأت تتضح معالمه مع القرن العشرين وازدهار تيارات مختلفة في النقد ونظرية الأدب مع الشكلانية الروسية، والمورفولوجية الألمانية، والنقد الجديد في أمريكا وانجلترا، والبنيوية الفرنسية، كل هذه الاتجاهات التي وإن اختلفت

[1]: تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ص24

توجهاتها ومنطلقاتها الفكرية، فقد أدت إلى استقلالية نظرية الأدب كما أعلنت عن ميلاد الشعرية بوصفها علما قائما بذاته.

يمكن فهم الشعرية في إطار الدراسات الأدبية بالتمييز بين موقفين اثنين "يرى أولهما في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة"[1].

أمّا عن كيفية تعاملهما مع النص الأدبي فيرى الموقف الأول أن "العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحد ولنسمه من الآن فصاعدا التأويل"[2]، هذا المصطلح ـ أي التأويل ـ يجعله تودوروف بديلا للتفسير والتعليق والشرح والقراءة والتحليل والنقد ـ مع حفظ الفارق في المعنى بينها، فمهمة الشعرية ليست "الوصف أو التفسير الصائب للأعمال الأدبية الماضية، لكن مهمتها دراسة الشروط التي جعلت وجود هذه المؤلفات ممكنا، وبعبارة أخرى: ليس موضوع الشعرية الأعمال الأدبية، بل الخطاب الأدبي"[3].

يتضح ذلك من خلال الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه كل من يجعل العمل الأدبي مجال اشتغاله، وهو "تسمية معنى النص المعالج، ويحدد له هذا المرمى منذ الوهلة الأولى مثله الأعلى، وهو جعل النص يتكلم بنفسه، وبعبارة أخرى، إنه الوفاء للموضوع أي للآخر وبالتالي امحاء الذات، كما يحدد له مأساته وهي العجز عن بلوغ المعنى"[4].

---

(1): المرجع السابق، ص 20

(2): المرجع نفسه، ص20

(3): تزيفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1996،ص6

(4): تزيفيتان تودوروف، الشعرية ، ص20-21

لكن السعي لإصباغ الصبغة العلمية من خلال إقصاء التأويل وصياغة مشاريع هدفها الوصول إلى نقد علمي لم تكن بتعبير تودوروف إلا "وصفا محضا للأعمال"[1]، و لن يكون الوصف إذاك إلّا تكريرا للعمل الأدبي.

وبين السعي إلى تحديد معنى النص من جهة، والوصف الأمين له كان البحث عن هدف آخر وهو اكتشاف القوانين العامة التي تحكم الأثر الأدبي، الذي ليس في حد ذاته ميدان عمل الشعرية، وإنما هي تبحث في خصائص الخطاب الأدبي وسماته ككل المشتركة بين أعمال أدبية مجردة لا يشكل فيها هذا العمل إلا ممكنا من عدد لا متناه من ممكنات أخرى، لذلك فموضوع الشعرية هو "هذا الخطاب الذي يفترض، ويحدد، ويقتطع، وينظم موضوعه الواضح، أما الأدب فهو مجرد مرحلة وسيطة"[2]، و لكن لا يمكن إلا الاحتفاظ بها لمناقشة خطابه و الوصول إلى القوانين التي تحكمه.

ذلك كله يكشف عن الموضوع الحقيقي للشعرية وهو "الأدبية littérarité "هذا المصطلح المحاذي لمصطلح آخر وهو السمات الشعرية poéticité ، إذ يؤكد تودوروف أن هذا العلم "يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[3]، مثلما يرى ذلك أيضا في "شعرية النثر" إذ يقول "ليس ما تدرسه الشعرية هو الشعر أو الأدب، بل هو السمات الشعرية poéticité والأدبية"[4]، ليغدو استعمال المصطلحين واحدا في معجم غريماس و كورتيس[5] الذي يسوّي بين Poétricité و Litérarité على أنّ "الأدبية littérarité "و السمات الشعرية " poéticité يستويان ويتوازيان مترادفين موضوعا للشعرية، مع فارق يسير هو أن المصطلح الثاني

---

(1): المرجع السابق، ص21

(2): تزيفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص7

(3): تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ص23

(4): Tzveton todorov ,poetique de la prose,seuil,1971 ,p46,

(5): A.J. Greimas, J. Courtes, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, la literarité ou la poéticité",p283

غالبا ما يقتصر على جنس الشعر ليصبح مرادفا لجماليات النص الشعري، وتضيق دلالته إذن عن دلالات الأدبية"[1].

وقريبا من التنظير الغربي لمجال الشعرية وما حمله من تراكم في مفاهيم شكلت توجهات شعرية مختلفة، يقف النقاد العرب المعاصرون بمحاذاة ذلك بحثا عن رؤى شعرية مستفيدة من معارف شتى صاغتها الدراسات الحديثة في العالم، على غرار ما فعل الناقد كمال أبوديب في مؤلفه "في الشعرية" الذي خصه لجنس الشعر، وعده "صياغة نظرية مكثفة لأطروحات ودراسات تطبيقية تنامت عبر سنوات عديدة من الاكتناه الدائب لطبيعة الشعر في أبعاده المختلفة "[2].

يرى أبو ديب أن الشعرية لا يمكن أن ترتبط بمظاهر معزولة عن بقية الظواهر المصاحبة لها إذ "لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن، أو القافية، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري، أو العقائدي...إلخ، فهذه العناصر المنفصلة لا يمكن أن تحقق شعريتها إلا حينما تندرج ضمن مجموعة من العلاقات. فالوزن لوحده لا يمكن أن يحقق شعرية الشعر، وكذلك الإيقاع أيضا، إنه كل متكامل من العناصر التي تلتقي مع بعضها البعض، تتقاطع وتتضام لتصنع فرادة العمل الأدبي أو بالأحرى الشعري مثلما يعتقد كمال أبوديب إذ يركز على مفهومي العلائقية والكلية في تحديد الشعرية بوصفها "خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[3].

---

(1): يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،ص279

(2): كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص7

(3): المرجع نفسه، ص14

هذا التصور الذي تتبدى أمامه الظواهر المنفصلة هو التصور اللساني البنيوي الذي لا ينظر إلى الوحدات الجزئية إلّا في إطار علاقات نصية، عبر مستويات لغوية صوتية، تركيبية ودلالية، مستمدّة من طبيعة الشعر الذي لا ينأى عن كونه "جمع و ذات، و تباين، وترا و انسجام و انزياح، و خرق لغوي، يؤدّي إلى فتنة المتناقضات، أمّا الإيقاع، و الاستعارة، و المجاز، و التخييل فيه، فهي ليست محسنات، بل هي عناصر في البنيات، و الأهمّ من ذلك هو تفاعل العلاقات التي تؤدّي إلى فهم كينونة الشعر"[1].

يقدم أبوديب نظرته إلى الشعرية مستندًا إلى مفهوم الفجوة: مسافة التوتر في جمع منه بين مصطلحين اثنين يبدو أن الواحد منهما قاصر على تأدية وظيفته الدلالية منفردا، وقد يستوقفنا هنا مصطلح التوتر الذي ربما اقتبسه من علوم أخرى كالفيزياء ليحيد به عن دلالته ضمن هذا المجال المعرفي، ويوظفه بوصفه عاملا محققا للشعرية، غير أن مفهوم الفجوة: مسافة التوتر " لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه الأساس في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية، أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن ـ وقد يكون نقيضا ـ للتجربة أو الرؤيا العادية اليومية"[2].

ويحدد الفجوة: مسافة التوتر استعانة بنظرية رومان جاكبسون بأنها "الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة، أو لأي عناصر تنتمي لما يسميه جاكبسون نظام الترميز (codé) في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي:علاقات تقدم بوصفها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك

---

(1): عز الدين مناصرة، علم الشعريات ـ قراءة مونتاجية في أدبية الأدب ـ، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2007م، ص7-8

(2): كمال أبو ديب، في الشعرية، ص20

صفة الطبيعة والألفة، لكنها علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن العلاقات هي تحديد اللامتجانسة، لكنها في السياق الذي تقدم تطرح في صيغة المتجانس"[1].

هذه العلاقات السياقية بين مكونات مختلفة حين تخرج عن دلالتها المألوفة تكتسب طبيعة مخالفة لهي فجوة: مسافة التوتر بين كون عادي مألوف، وآخر فيه من التفرد والألفة ما بهما يتصير شعريا.

وهنا تصبح الشعرية وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر، وهو ما انتهى إليه أبوديب إذ يصرح بقوله: "أصف الشعرية بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها، بيد أنّ ما يميّز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية"[2].

ومثلما هي الشعرية وظيفة من إحدى وظائف اللغة فإنها أيضا ـ الشعرية ـ وظيفة تؤديها الفجوة: مسافة التوتر حين يصبح هذا المفهوم مظهرا لغويا بامتياز، هذا هو تصور أبوديب على الرغم مما يمكن قوله عن امتياح هذا الرجل لتلك الفكرة من التنظير الغربي لرومان جاكبسون وآخرين.

أمّا الفجوة: مسافة التوتر الإيقاعية فيمكن عدّ أبوديب من بين النقاد العرب المعاصرين الذين لا يرون في الوزن عنصرا كافيا لتحقيق الشعرية، يقول: "ثمة إذن شيئان باهران: وحدات لغوية دالة، غنية تجربة ومعنى وإنسانية، موزونة لكن صفة الشعر تنفى عنها، ووحدات لغوية دالة، لكنها تعليمية فقيرة تجربة ومعنى وإنسانية، موزونة وتنفى عنها صفة الشعرية، جلي إذن، أن الوزن ليس في هذه الثقافة، مكونا كافيا للشعرية"[3].

---

(1): المرجع السابق، ص20

(2): المرجع نفسه، ص21

(3): المرجع نفسه، ص 92، 93

الشعرية بهذا المعنى تتجاوز البحث في سمات العنصر الواحد لتفصح عن اهتمام بالمجموع النصّي الذي يتفاعل فيه أكثر من عامل لتحقيق قراءة النص حتّى لا تبقى أسيرة التصوّر الواحد، من هنا بدأ الاهتمام بالإيقاع، المقترح الشعري الذي بإمكانه أن يأخذ أبعادًا نصّية أكبر بدل الوزن.

ثانيا: الإيقاع

قبل الوقوف عند مختلف الدراسات التي حاولت مقاربة الإيقاع ينبغي تعريفه أولا.

1. مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا:

ينحدر الإيقاع من الفعل وقع، وقد جاء في لسان العرب ما يلي: "وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا: سقط، ووقع الشيء من يدي كذلك، وأوقعه غيره، ووقعت من كذا وعن كذا وقعا، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط.. وأوقع ظنه على الشيء ووقّعه كلاهما قدره وأنزله، والوقعة المرة من الوقوع السقوط، و وقعت الدواب ووقّعت: ربضت، ووقعت الإبل ووقّعت: بركت، والتوقيع: إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضا، والتوقيع في الكتاب إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه، وقيل: هو مشتق من التوقيع الذي هو مخالفة الثاني للأول"[1].

يأخذ الفعل وقع معاني مختلفة لكن تلتقي جميعها في مشترك دلالي واحد وهو النظام، وقوامه عنصران اثنان هما: التكرار من جهة والتعاقب الناتج من الفعل وما يقابله من جهة أخرى، و هما اللّذان يحققان نظاما ما.

---

[1]: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد15، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2004، ص260-262، مادة: (و ق ع).

وتتحدد هذه المعاني الفضفاضة أكثر حين تقترب من الدلالة الاصطلاحية للإيقاع، حيث جاء في اللسان أيضا أنّ "الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمّى الخليل رحمه الله، كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[1].

ولعل هذا المعنى الذي يورده ابن منظور للإيقاع أن يكون أكثر المعاني انتشارا من الناحية التداولية إذ إن أكثر المقاربات لمعنى الإيقاع هي في علاقته باللحن والغناء أو بالأحرى بالموسيقى.

ذلك يتفق مع ما يورده الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتاب العين مع إعطاء هذا الفعل بعدا صوتيا إذ يربطه بحاسة السمع وعلاقتها بالبيئة العربية يقول: "وقع: الوقع: وقعة الضرب بالشيء، ووقع المطر، ووقع حوافر الدابة، يعني: ما يسمع من وقعه"[2].

أما حديثا فقد جاء عن الإيقاع في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أن "الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود بها عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو القوة واللين أو القصر والطول أو الإسراع والابطاء أو التوتر والاسترخاء و غيرها، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي، وفي الشكل الفني، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية، فهو إذن كالقاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التكرار، أو التعاقب أو الترابط"[3].

---

(1): المرجع السابق، ص263.

(2): الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، المجلد4، ك ـ ي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424 هـ ـ 2003م ، ص 392

(3): مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، دط، 1979، ص42.

يوظف هذا التعريف مفهوم الثنائية الضدية التي بها يتم تحقيق شرط الإيقاع وهو التواتر والتكرير إذ به يكون الإيقاع الذي يشكل نقطة تقاطع الفنون جميعها باختلاف أشكالها، كما يقدم هذا المفهوم الأسس الثلاثة التي يمكن أن تكون صانعة للإيقاع في العمل الفني أو الأدبي وهي: إضافة إلى التكرير، التعاقب والترابط على أن حضور إحداها ـ في رأي صاحب المعجم ـ قد يكون كفيلا بتحقيق إيقاعية النص الأدبي.

أما المعجم الفرنسي le petit Larousse فيعرف الإيقاع le rythme بأنه "تنظيم للزمن بين الشدة والضعف بشكل تناسقي ومتكرر لبيت شعري، جملة موسيقية..وغيرها"[1].

في حين نجد أن المعجم السيميائي المعقلن لنظرية اللغة لألجيرداس غريماس وجوزيف كورتاس يعرف الإيقاع في علاقته بالبعد البصري للكتابة حيث " يمكن تعريف الإيقاع وذلك بالاستعانة بالطريقة التي تكتب بها قطعة موسيقية بأنها مجموعة عناصر غير متشابهة ومكررة، نختار هذا التعريف للإيقاع الذي نعتبره ذا معنى دال كغيره من ظواهر العروض، هذا المفهوم الذي يعرف الإيقاع من علاقاته المختلفة (مما سمح لنا بالتحدث عن الإيقاع في السيميائية البصرية مثلا) نحو الدلالة الصوتية"[2].

يتعدّى الاستعمال السيميائي للإيقاع المستوى الصوتي إلى مجالات أخرى كثيرة قد لا تقف عند سيميائية الإيقاع البصري فحسب ليصبح الإيقاع إيقاعات فمن إيقاع دقات القلب إلى إيقاع الليل والنهار إلى إيقاع الحياة...

من التعريفات التي حاولت مقاربة الإيقاع وإدراك ما يعرضه من قيم جمالية بعدما ظل مهملا ردحا من الزمن، ما نجده في الدراسات العروضية الإيقاعية المعاصرة، فمما جاء في كتاب موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس من تعريف للإيقاع قوله: "أما هذا الإيقاع الذي لم يدرس حتى الآن دراسة

---

(1): Le petit Larousse, p625

(2): A.J. Greimas, J. Courtes, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, p319

كافية، ولم يشر إليه أهل العروض، ففي رأيي أنه العنصر الموسيقي الهام الذي يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما وتواليها حين تكون في النثر"[1]، فبعد إقراره بما يطال الإيقاع من قصر وظيفته على التمييز بين مقاطع الشعر ومقاطع النثر، ثم إنه يتناول الإيقاع ضمن علاقته بالإنشاد مستفيدا مما تم تحقيقه في علم الأصوات فالمؤلف "بحث علمي مؤسس على الدراسات الحديثة للأصوات اللغوية"[2]، وهو عالم الأصوات قبل هذا وذاك.

أما كمال أبو ديب ففي الفصل الخامس من مؤلفه في البنية الإيقاعية للشعر العربي الذي عقده للحديث حول الكم والنبر وبعض الظواهر الإيقاعية، يعرف الإيقاع بقوله: "أما الإيقاع فهو شيء آخر، إنه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعا لعوامل معقدة"[3].

يميز كمال أبو ديب بين الوزن الذي يطلق عليه تسمية الكتلة الحركية وبين الإيقاع الذي نعته بمصطلحات هي أقرب إلى لغة الشعر منه إلى لغة العلم والضبط والاحكام وذلك ما عابه عليه ناقد آخر هو سعد مصلوح "أما لغة أبو ديب فقد كانت في كثير من المواطن لغة شعرية ذات كثافة مجازية عالية وهي بهذا تشير ولا تحدد، وتلمح ولا تفصح"[4].

و إذ يقدم كمال أبو ديب هذا التعريف فإنه يركز على فعل الإيقاع في المتلقي، كما يجعل من الموسيقى منطلقه في نظامه المقترح "الإيقاع بلغة الموسيقى، هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات

---

(1): إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 1972، ص385

(2): المرجع نفسه، ص05

(3): كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، ديسمبر 1974، ص230 ـ231.

(4): سعد مصلوح، المصطلح اللّساني وتحديث العروض العربي، مجلة فصول، م6، ع4، جويلية، أوت،سبتمبر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1986، ص181

الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية، واستخدام لغة الموسيقى هنا ذو فائدة كبيرة، ويمكن في الواقع أن تعين الموسيقى النظرية على تفهم طبيعة الإيقاع الشعري عونا كبيرا إذا استخدمت معطياتها بحذر ودون تعسف أو قسر للشعر نفسه."[1].

ينطلق هذا الناقد في تعريفه للإيقاع من مسلمة التلاقح المعرفي بين الفنون التي توصف عادة بأنها إيقاعية، فالإيقاع وإن بدا في الموسيقى واضحا جليا، فإنه في الشعر يبدو أكثر ضبابية، ولا أدل على ذلك من هذا التعريف المقدم الذي يعرف المصطلح الغامض بمفهوم أكثر غموضا وإبهاما مستخدما ألفاظا غائمة التي قد لا تفهم في سياقها هذا على الأقل.

تمضي تعريفات الإيقاع بين تشتت معانيه من جهة واتساع مجالاته التداولية من جهة أخرى، فمن إيقاع الموسيقى والشعر إلى إيقاع الرقص والرسم فإيقاع الطبيعة عامة ليستعمل عادة مرادفا للتكرار والتردد، أو السرعة والبطء، فلا يكاد يجد لنفسه استخداما مضبوطا، ذلك ما لاحظه مصطفى حركات في مؤلفه نظرية الإيقاع ـ الشعر العربي بين اللغة والموسيقى ـ ليصل إلى تعريف أقرب إلى الدقة العلمية منه إلى الإنشائية ـ وهو أستاذ الرياضيات ـ يقول: "التعاريف المبهمة للإيقاع كثيرة وهي لا تقود إلى أي مقولة إجرائية يمكن أن تجسد الإيقاع بواسطة رمز مكتوب أو منطوق"[2].

ويعرف الإيقاع بقوله: " الإيقاع هو حدث متكرر يقطع الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة"[3] ، فالحدث قد يكون حروف اللغة أو مقاطع لغوية تكرر في زمن ما وهي بتكرارها ذاك تقسم الزمن إلى سلسلة من الأزمنة تجمع بينها علاقة ذات دلالة ما.

هذا إذن ما أمكن الوقوف عنده من بعض تعريفات النقاد والدارسين حول الإيقاع، على أنّ بعضهم الآخر لم يحد عما سبق الوقوف عنده مما أفضى بنا إلى جملة من الملاحظات والنتائج:

---

[1]: كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص231

[2]: مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، دط، 2008، ص16

[3]: المرجع نفسه، ص18

- تَعرض أغلب الدراسات والبحوث العروضية الإيقاعية أهم القضايا في هذا المجال المعرفي من قضايا الصوت، الوزن والقافية ومختلف الإيقاعات التي يمكن أن يطرحها النص الأدبي، فيما تُعرض عن التعريف الدقيق للإيقاع، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى طبيعة الإيقاع ذاتها التي تأبى كل ضبط وتحديد مما أدى إلى غموض الرؤية لدى جل الباحثين والنقاد.

- ارتبط الإيقاع في الفكر اللغوي والنقدي بالموسيقى وهو ما كشفت عنه مختلف المعاجم في اللغة وتؤكده المؤلفات في النقد، مثلما ارتبط الوزن بالشعر وجعل انتقال المصطلح من حقل معرفي إلى آخر أمرا عسيرا ، كما طغى مصطلح الوزن على الدراسات العروضية منذ تأسيسه على يد الخليل بن احمد الفراهيدي، حتى إن حضوره في الموسيقى أكثر ضبطا ودقة، فدراسة تلك الأسس "وكشف هذه القوانين بسهولة فيها، لأنها فن زماني تتضح فيه الصورة الأولى ولا تختلط بشيء وكذلك الشأن في التصوير، حيث يمكن تمثل هذه القوانين في توزيع المساحات والأضواء والظلال، أما في الفن القولي فإن استكشاف هذه القوانين أمر من الصعوبة بمكان، لأن الصورة الأولى زمانية مكانية في وقت معا"[1]، فما كان للإيقاع هنا إلا أن يقدّم بصورة ضبابية غامضة.

- أضحى مصطلح الإيقاع من أكثر المصطلحات تداولا، فما زاد ذلك منه إلا غموضا وسطحية في توظيفه، لذا "ليست مشكلة الإيقاع مقصورة على الأدب بشكل نوعي أو حتى على اللغة، فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية"[2] فاستخدامه المجازي أوسع من استخدامه بمعناه الحقيقي.

---

(1): عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1974، ص223.

(2): رينيه ويليك أستن وارين، نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1987م، ص170

- لعلّ الملاحظ حين البحث عن كلمة الإيقاع في المعاجم الأجنبية ـ باللغتين الفرنسية والانجليزية ـ هو الترجمة الخاطئة لهذا المصطلح إذ تجعله مرادفا لمصطلحات أخرى مختلفة من قبيل الوزن والنغم، مثال ذلك ما أورده المنهل لسهيل إدريس حول كلمة Rythme التي تعني: إيقاع ـ وزن ـ و Rythmer بمعنى وقّع، أخضع للإيقاع[1]، ولكل مصطلح من هذه المصطلحات معنى مختلف، مما يؤكد ترجمة المصطلح الواحد بمصطلحات مختلفة من الناحية الدلالية.

ومن النقاد الغرب من يعد الإيقاع عصيا على التعريف رومان جاكبسون انطلاقا من كون مفهوم الشعر غير ثابت ومتغير مع الزمن[2] لذلك فإن الإيقاع يظل كلمة ملتبسة .

2. الإيقاع في التراث النقدي العربي:

إذا كان البحث عن مصطلح الإيقاع قد أفضى إلى أصله الإغريقي، فإنه لا يغيب عن المنظومة المصطلحية للنقد العربي القديم، حتى إذا قفزنا على مصنف مفقود للخليل ابن أحمد الفراهيدي المعنون كتاب الإيقاع تصادفنا تلك الإشارة المثبتة في عيار الشعر لابن طباطبا العلوي ، والتي جاء فيها " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه "[3]، وتلك نظرة شاملة تجاه الشعر، فبعد أن يقرن بين الوزن والإيقاع فيجعل لكل شعر موزون إيقاع، وهذا إقرار ضمني بالفرق البين بين مصطلحين اثنين يحملان مفهومين مختلفين هما: الوزن والإيقاع، يضع ابن طباطبا شروط تلقيه وإحداث الفهم لدى السامع فيحددها في : صحة الوزن، وصحة المعنى وعذوبة

---

(1): سهيل إدريس، جبور عبد النور، المنهل الوسيط، قاموس فرنسي ـ عربي، دار الآداب، دار العلم الملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1981م، ص 678

(2): رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص43.

(3): ابن طباطبا، عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص21

اللفظ، وهذه وحدات جزئية مكونة لبنية كلية هي البنية الإيقاعية، وهنا يمكن التمييز بين نوعين من الإيقاع:

إيقاع مسموع، وإيقاع معقول، مثلما يستنتج ذلك عبد اللطيف الورّاري[1]:

- إيقاع المسموع أو الأصوات، وهو ما يتكون من "الوزن"، و"عذوبة اللفظ" الذي يراعي انسجام التفاعيل وتجاورها، وتآلف الحروف وحسن الأخذ بها، ومراعاة اتساق أصوات الكلمات والحروف فيما بينها مع اعتدال أوزانها؛
- إيقاع المعقول أو المعنى، وهو ما يتكون من "وزن المعنى وصوابه" الذي يراعي الفهم والإبلاغ، فالعلاقة بين الصوت والمعنى وثيقة مثلما هي بين السمع والبصر هكذا يقدم ابن طباطبا فكرته حول الإيقاع واضحة المعالم صريحة العبارة مع الفصل بين المصطلحين: إيقاع / وزن اللذين سيشوبهما كثير من الضبابية حين يتداخلا مع مصطلحات أخرى متاخمة لهما في النقد العربي المعاصر من قبيل: عروض، موسيقى... وغير ذلك مما يكشف عن وعي مبكر بمفهوم لطالما ظل مبهما مهملا حتى في الكتابات النقدية الإيقاعية المعاصرة على كثرتها !

مثلما يحضر مصطلح "إيقاع" في كتاب آخر هو المنزع البديع للسجلماسي في القرن الثامن للهجرة حين يعرف الشعر بقوله: "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي"[2].

و لأنّ السجلماسي يجعل حد الشعر كلاما مخيلا موزونا مقفى، فإنه يوظف لفظين اثنين مختلفين بالمعنى الواحد فيجعل من الإيقاع وزنا، كما ذكر الجاحظ مصطلح "إيقاع" حين وصفه

---

(1): عبد اللطيف الوراري، نقد الإيقاع، في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب، دار أبي رقراق، المغرب، الرباط، ط1، 1432 هـ، 2011 م، ص103

(2): أبو محمّد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، دط، 1980، ص407

للحرف وتحديد مميزاته الصوتية " أبرز صفاته ـ أي الحرف ـ اثنتان: الجهار إذا كان فخما، جيد النغم، عذب الإيقاع، والدقة إذا كان خافت الترجيح غير مستساغ"[1].

وإن ندر حضور كلمة إيقاع بلفظها في التراث النقدي العربي، فإن ذلك لا يقوم دليلا واضحا على عدم معرفتهم بهذا المفهوم واستيعابهم له فقد يتخذ تسميات أخرى غير الإيقاع.

3. مقاربة الإيقاع في التراث العربي:

يكشف كثير من المؤلفات العربية عن حضور لفظ الإيقاع وقد عبر عنه نقادنا القدماء بمصطلحات أخرى مختلفة تقترب منه حتى أنّ الوقوف عندها تأكيد على إحاطتهم لهذا العلم من جهة وإستعصاء الإيقاع على القبض من جهة اخرى، على ان ذلك ليس استقصاء لكل الآراء وإنما إشارة إلى أهمها[*].

لقد عبر الجاحظ عن الإيقاع بما يوحي به في قوله: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وصحة الطبع، وكثرة الماء وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير."[2].

هذا النص بما يثيره من إشكالات نقدية فقد جمع كما مصطلحيا يمكن عده إشارة ضمنية إلى الإيقاع الذي يتأتى حتما من إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك، ثم لا يكون الشعر إلا بحسن الصياغة والتصوير وعلاقة هذه العناصر بعضها ببعض، كما يقر الجاحظ بدور المستوى الصوتي الإيقاعي في صناعة الشعر بقوله: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم

---

(1): عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1960م، ص58

(*): وقد سبقنا إلى ذلك عبد الطيف الوراري في كتابه نقد الإيقاع في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب، ومحمد المتقن في كتابه الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ـ دراسة للمفهوم في تعريفات النقاد ـ وقد بسط الحديث في ذلك لولا أنه يحمل بعض النصوص التراثية ما لا تحتمل !!

(2): عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان،ج1، تح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ، دط، 1992، ص13

الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[1]، ما يجمع بين هذه الأجزاء ويعمل على تنظيمها هو ذلك الإيقاع المتدفق بينها في حركة متناسقة، إذ هو "تأليف بين مجموعة من العناصر تجمع بين النسق والخروج على النسق، ويقيم بين هذه العناصر علاقة أو علاقات، فإذا خلت العناصر من النسق ومن العلاقات فهي كذلك خالية من الإيقاع"[2].

مثلما يفصح كثير من المصنفات اللغوية والبلاغية والنقدية عما يمكن أن يشكل مباحث جزئية من نظرية عامة هي نظرية الإيقاع، فإذا استقر لدينا أن الوزن جزء من الإيقاع أمكننا الحديث عن جهود مضنية لعلماء العروض عبر الأزمنة بدءا بالخليل بن أحمد الفراهيدي إلى من أتى بعده، كما فصلوا الحديث في علم البديع والتجنيس والنظم، إضافة إلى قضايا الموازنات الصوتية التي مافتئوا ينظرون إليها باستمرار.

على أن ذلك لا يعني أن هذه المصطلحات يمكن أن تكون مرادفات دلالية للإيقاع، الأمر الذي عابه عبد الملك مرتاض على النقاد العرب إذ "كثيرا ما يدعونه سجعا إن تحدثوا عن النثر، وبحرا أو رويا إن تحدثوا عن الشعر، ثم تكاد تراهم بعد ذلك يقعدون قعود صاحب الحطيئة، وإلا فمن من النقاد العرب تحدث عن الإيقاع في النص العربي الأصيل فوفاه حقه، وبسط فيه الحديث ونظّر حوله النظريات وأصل من حوله الأصول مع أن العربية ربما كانت أغنى لغة إنسانية بالطاقات الإيقاعية"[3].

وعموما فإن الاستقصاء العميق في المؤلفات العربية القديمة يمكن أن يفضي إلى نتائج علمية رصينة تشكل جذورا مؤسسة لنظرية في علم الإيقاع.

---

(1): عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين، ص79

(2): يراجع علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،دط، دت، ص19

(3): عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت، لبنان، د ط، 1986م، ص191

4. من الصوت إلى الإيقاع:

يقف مصطلح الإيقاع محاذيا لجملة من المصطلحات المتاخمة له من قبيل: الوزن، النبر، الموسيقى، المقطع الصوتي، النغم، العروض...وغيرها من هذه الألفاظ، حتى ليكاد الباحث المعاصر يصطنع لمؤلف ما عنوان الإيقاع محور موضوع لا يخرج عن البحور الخليلية إما جهلا بمعناه الوظيفي أو استغلالا لدلالته التداولية الشائعة تجاوزا، وفي كلتا الحالتين يلخص عبارة سوء الفهم.

وإذا كان الإيقاع يمثل ذلك الكل المتكامل الذي لا يقتصر على الصوت فحسب، فإنه إذن "النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما(حسي، فكري، سحري، روحي)، وهو كذلك صيغة العلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"[1]، هذه الوحدات الصوتية يمكن تقسيمها إلى ما يأتي:

1. **الفونيم** phonème: وهو الوحدة المتميزة الصغرى التي يمكن تجزيء سلسلة التعبير إليها، ويرى بعضهم أن الوحدة الصغرى هي الصوت الكلامي speech sound أو الفون phone[2].

وبالتدرج من البسيط إلى المركب، فإنه إذا ما اجتمع أكثر من صوت واحد، كان ذلك مقطعا.

2. **المقطع الصوتي**: قد يصعب وضع مفهوم محدد للمقطع الصوتي نظرا لماهيته التي تأبى كل ضبط، على الرغم من إمكانية تحديد المقاطع الصوتية المكونة لأية كلمة بسهولة ويسر ومع ذلك فالمقطع الصوتي هو وحدة صوتية أساسية يعرفها علماء اللغة المحدثون من الناحية

---

(1): خالدة سعيد، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1988، ص111

(2): يراجع: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، دط، 1418 هـ، 1997، ص162

الوظيفية بأنها "صوت لين يصاحبه صوت أو صوتان ساكنان بحيث يكون مظهرا لهما"[1]، ثم إن هذه المقاطع الصوتية "عليها تبنى في بعض الأحيان الأوزان الشعرية"[2] ، كما أنها تمكن من معرفة "نسيج الكلمة في لغة من اللغات"[3].

3. **النغم:** هو من الظواهر الصوتية التي تتراوح نطقا بين العلو والهبوط، كما تختلف نسبة شيوعها من لغة إلى أخرى، على أن "من عادة العرب التقليل من النغم"[4] ، وتحدد الأصوات التي تحمل النغم بأنها "الحركات الممدودة، وبعض الحروف كالميم والنون، أما الحركات القصيرة إذا كانت في وسط الأقاويل فلا تقع عليها النبرات والنغم، بينما إذا كانت في أواخر الأقاويل فإنها تصير ممدودة خاصة في الوقف"[5] ، وتحدد أهمية النغم في كون الإنشاد لا يتم ـ في رأي إبراهيم أنيس ـ "بمجرد مراعاة التفاعيل في الوزن أو إعطاء النبر حقه من الضغط بل لابد من النغمة الموسيقية"[6].

أمّا عن العلاقة بين النغم والنبر فإنه " إذا كان النّغم يقع على المقطع الطويل، فإنه يجب القول بأن النغم والنبر يتلازمان ويتراكبان"[7]، فإذا كان بالمقطع نغم فإنه منبور.

4. **النبر:** لعله المفهوم الأكثر إثارة للجدل المعرفي، بما أحدثه من خلخلة في الثابت عروضيا حين أريد له أن يكون بديلا جذريا لعروض الخليل مثلما ارتضاه له الناقد كمال أبو ديب[*]، وهي

---

(1): مجدي وهبة ـ كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 280

(2): إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 131

(3): المرجع نفسه، ص 131

(4): مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية ـ نموذج الوقف ـ دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1431هـ، 2010م، ص56

(5): المرجع نفسه، 56. 57

(6): إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص170

(7): مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، ص57

دعوة صريحة لإسقاط النظام الكمي الخليلي ليحل محله النظام النبري، إذ يرى أن ما يصنع الإيقاع ليس هو الوزن وإنما هو النبر "الذي يضعه الشاعر على أجزاء معينه من الكتلة الوزنية، والنبر يكون نوعين: نوعا قويا ونوعا ضعيفا"[1] كونه "فاعلية إيقاعية أساسية في الشعر العربي تطرح فرضية حول كون النبر الأساس الجذري للتشكلات الإيقاعية المعروفة في هذا الشعر"[2] "الفاعلية الأساسية في تحديد شخصية الوحدات الإيقاعية للكتل الوزنية في بيت من الشعر"[3] والنبر تلك الشدة على مقطع صوتي وجهد خاص يبذل عند نطق هذا المقطع، فيؤدي إلى وضوح نسبي فيه[4] وإذ يسعى الناقد إلى نفي صفة الكمية على الشعر العربي وإثبات أن النبر هو الفاعلية المركزية لإيقاع الشعر العربي، فإنه يتناسى بذلك جملة من العوامل المتحكمة في النبر منها الجغرافية الأدائية إذ كل مجموعة ثقافية تنبر بطريقة قد تكون مختلفة عن المجموعة الثقافية الأخرى إضافة إلى زمن الأداء المتحكم في النبر بتغيره من زمن إلى آخر، كما أنّ عملية التنبير خاضعة لحال المتلفظ وموقفه الفكري الشعوري وهو ما يؤكد أن فردية الأداء

(*): إذا كان كمال أبو ديب قد دعا إلى إحلال النظام النبري محل العروض الخليلي فإنه لا يعد بذلك أول من أشار إلى مفهوم النبر فقد سبقه إلى ذلك المستشرقان غويار وفايل، إضافة إلى محمد مندور في كتابه "في الميزان الجديد" مثلما نجد حضورا واضحا لهذه النظرية في تراثنا اللغوي العربي عند ابن جني الذي يسمي النبر بالمطل: يراجع ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، ج3، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، 2000، ص121

(1): كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص245

(2): المرجع نفسه، ص223

(3): المرجع نفسه، ص236

- (4) يراجع: علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1982م، ص10

بل وفرادته هي محدد النبر وجودا و عدما ومواضع[1]، وباختصار فإن الضغط على مقطع صوتي من مقاطع الكلمة المسمى نبرا له فعل إيقاعي متفاوت وغير محدد سلفا.

5. **الوزن**: كثيرة هي المقولات التي عمل على تكريسها النقد العربي القديم، و قد شكلت كمًّا معرفيا يصعب تجاوزه بما حملته من قضايا رسخت تنظيرا وإبداعا، وحين يتعلق الأمر بالوزن فهو "أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن"[2]، هذه النظرة إلى الأوزان التي جعلت الاهتمام ينصب عليها فانكب الدارسون العرب القدامى على تحليلها وتصنيفها منذ الخليل بن أحمد وحتى الجهود التي تلته، فحازم القرطاجني يعرف الوزن بقوله: "والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[3] ولعل توظيفه المبكر ذاك لألفاظ من قبيل: المقادير، والتساوي في الزمن، والترتيب يفضي إلى مفهومي النظام والتماثل بوصفهما شرطا تتطلبه مجموع التفعيلات لتحقيق الوزن.

وحين أثبت مصطلح الإيقاع حضوره في الدراسات العروضية الإيقاعية المعاصرة، برزت تلك الاشكالية القائمة بين الوزن والإيقاع تمثلت ـ عبر مستويات عدة ـ في المفهوم، العلاقة بينهما والحد الفاصل بين كلا المصطلحين، حتى إن كل تعريف للإيقاع يستلزم تعريف الوزن، وأضحى معه كل عود على بدء شرطا حتميا.

---

(1): يراجع: خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث ـ خليل حاوي نموذجا ـ ج1، دار الحوار، سوريا، ط1، 2005، ص102،103

(2): ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ج1، تح محمّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م، ص134

(3): حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص263

يفرق محمد مندور بين الوزن والإيقاع قائلا: "أما الكم (الوزن) هنا فقصد به كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل، حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث، والتفعيل الثاني التفعيل الرابع، وهكذا، وأما الإيقاع: فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية على مسافات زمنية متساوية ومتجاوبة"[1] فالوزن إذن كم التفعيلات أخذا بنظرية الكم في العروض العربي ـ متساوية كانت أم متجاوبة ـ، أمّا الإيقاع فهو تلك الظاهرة الصوتية الموجودة بين تلك التفعيلات، لذلك فما يفصل بينهما هو خط رفيع نتيجة التداخل الحاصل بين المفهومين[*].

على أن هناك من يفصل بينهما فصلا تاما بل ويعلن مع ميلاد شعر التفعيلة عن "انتهاء عصر "الوزن" وولادة عصر "الإيقاع"، فالوزن قالب، أي فضاء صوتي محدد ومغلق، في حين أن الإيقاع ليس إلا المبدأ الموسيقي للنظم الشعري"[2]، لكن قد نتساءل عن إمكانية وجود وزن شعري ضمن إطار مضبوط خال من إيقاعات صوتية، كما أن "الوزن نوع والإيقاع جنس، فكل وزن إيقاع ولا عكس"[3]، لذلك فإن الوزن جزء والإيقاع كل مشتمل عليه، يتضام الوزن وأشكال صوتية أخرى ليكونوا دائرة جمعية ما هي إلا ذلك الإيقاع الظاهر والخفي المستشعر به حين قراءة بيت من الشعر.

---

(1): محمد مندور، في الميزان الجديد، نهضة مصر، دط، 1973م، ص233،234

(*): وهو الاستنتاج الذي يصل إليه شكري محمد عياد حين تعليقه حول مفهوم كل من الوزن والإيقاع عند محمد مندور، فتعريف الوزن يتضمن الإيقاع أيضا، وأن الاصطلاحين لا يفهم أحدهما دون الآخر، يراجع: شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط1، 1964، ص62

(2): كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر ، بيروت لبنان، ط2، 1406 هـ، 1986م، ص 286

(3): سعد مصلوح، النقد الشكلاني، سلسلة عالم الكتب، الكويت، د ط، 2004، ص91

فالإيقاع يشمل العملية الشعرية بكاملها، مثلما يرى محمد العمري، فهو "صفة للمنجز لذلك يحتوي عناصر صوتية ودلالية وتركيبية" [1]

وهي النظرة ذاتها التي يؤكدها الناقد الفرنسي هنري ميشونيك إذ يرى أن "البحور أجزاء من الإيقاعات"[2].

إنّ عدم التفريق بين المصطلحين يضعنا أمام إشكالية كبرى وهي نفي الإيقاع عن بقية الأشكال اللسانية الفنية الأخرى، لعدم انبنائها على الأساس الوزني، وهنا بعدما كان الوزن المكون الأساسي للخطاب الشعري وصانع جماليته الأول "يصبح حاجزا موروثا ثقافيا، طريقة في الوصف تحجب نظرية الإيقاع باعتباره خطابا"[3] لكل ذلك وجب وضع الحدود الفاصلة بين المفهومين والخروج من دائرة ضيقة مثلها الوزن والقفز إلى فضاء إيقاعي غير محدود.

ثالثا: شعرية الإيقاع:

تنتقل الشعرية بين هذه النظرية وتلك، تتلبس بفكر يقترب من فكر آخر وقد ينأى عنه بعيدا، توضع لها المفاهيم وتحدد أطر اشتغالها، وسرعان ما تحدث خلخلة تهز كيانها من العمق فتهن وتضمحل، لتنهض من جديد وتثبت أنه لابد من انتظار ما هو آت، وتؤكد في ارتحالاتها تلك أنها ما تفتأ تتحول.

---

(1): محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر، الكثافة ـ الفضاء ـ التفاعل)، الدار العالمية للكتاب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص11

(2): Henri Meschonnic, critique du rythme anthropologie historique du langage, éd. verdier, 1982, p184

(3): ibid, p 244

وحين أخذ الاهتمام بالإيقاع يتسع بما كان معه خفيا مضمرا تحت إكراهات الوزن ومعيارية الممارسة النقدية، تأكدت الشعرية المعاصرة من مدى أولية الإيقاع في النص بوصفه عنصرا محددا للشعرية، بل "دال رئيسي في الخطاب"[1] و كادت أن تكون الشعرية شعرية الإيقاع.

فالدراسات التي بحثت قضايا الشعرية وأفاضت فيها ماهية، وظائف ومجالات كثيرة، وفي بحثها ذاك لم تقص الإيقاع من اهتماماتها، ولكن ثمة من تفردت كتاباته فجعل الإيقاع البؤرة الفاعلة في شعرية النصوص، و هو هنري ميشونيك، الناقد الفرنسي الذي يؤسس لتصور جديد لمسألة الشعرية/ الإيقاع، وذلك بسعيه إلى بثّ أفكاره من خلال مؤلفات[*] عدة امتدت أكثر من أربعة عقود مما يمكن وصفها بالمشروع العلمي.

لم يكن للشعرية أن تكتفي بدورها العام وهو البحث عن القوانين التي تحكم الأدب، بل تجاوزت ذلك لتبحث في عمق العلاقة الدائمة بين اللغة، الأدب والتاريخ، هذه هي الزاوية التي ينظر من خلالها ميشونيك إلى الشعرية "فمما لا شك فيه أن علم الاجتماع أكثر العلوم التزاما ومعلنا بالرهانات المجتمعية ولكن باعتبار الشعرية تتجاوز كونها التحليل الشكلي للأدب إلى كونها دراسة للتضمينات المتبادلة بين اللغة، التاريخ والأدب، فهي تشمل نفس الرهانات لكنها فيها تكون موسّطة، وقوتها في خفائها، ذلك أن الشعرية تقوم على نظرية للذات والمجتمع معا"[2].

انطلق هنري ميشونيك في التأسيس لشعريته من نقده للشعرية البنيوية، التي تسعى إلى مقاربة العمل الأدبي بالاستناد إلى أهمّ مرتكزاتها وهو الانطلاق من النص والعودة إليه والاستغناء عن كل ما يمثل سياقا خارجيا فأحدثت قطيعة في العلاقة بين اللسانيات والذات، وهي من أهم المبادئ التي

---

(1): هنري ميشونيك، راهن الشعرية، تر عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2003م، ص32

(*): Pour la poétique: 1.2.3, Gallimard, paris, 1970, 1973,
Le signe et le poème, Gallimard, paris
Critique du rythme, ed verdier, 1982
Les états de la poétique, PUF, paris, 1985

(2): هنري ميشونيك، راهن الشعرية، ص10.11

يشتغل عليها هنري ميشونيك في بناء نظريته القائمة على اللغة والذات والتاريخ "مما تظهر معه البنيوية كتراجع نظري عما حققه دو سوسير، إن قراءة الأوضاع الفكرية لسوسير، معناه إعادة هذه الأخيرة إلى تاريخيتها ومن ثم إعادة الصبغة التاريخية لنظرية اللغة، بعد أن جردتها البنيوية منها، وهكذا لن يعود ثمة مجال للخلط بين مفهوم النظام الذي يعود إلى سوسير، ومفهوم البنية الذي يعود إلى البنيويين"[1]، يرى ميشونيك أنّ البنيوية وإن تمثلت آراء دو سوسير اللسانية ولم تكن سوى امتداد له، فإن الإحاطة بتاريخ الأشكال الفردية يقرب التاريخ من هذه النظريات اللغوية التي تقصيه من دائرة اهتمامها.

وتقوم كلّ من الشعرية البنيوية و الدّلالية الأدبية على نظرية العلامة التي أساسها ثنائية الدال/المدلول، فإذا كانت البنيوية قد فصلت بين هذين الطرفين فإن السيميائية قد رفضت ذلك إلا أنها عدت الدليل سابقا على الدال " أما الدلائلية الأدبية فهي ثنائية دائما، إنها تتصور الأدب كلعبة كليات تتعالى على اللغات فنعثر لدى المحدثين على مفهومين الشكل والموضوع اللذين يعتقد أنهما وقف على القدماء، هكذا تسعى الدلائلية إلى تحقيق شكلنتها الذاتية، بواسطة مقولات أولية لا تخص الأدب كأدب، أي مقولات ظرفية توافق المقام"[2].

ضمن هذه الثنائية الشكل/ المضمون تم جعل الإيقاع عنصرا شكليا تابعا للمضمون والمعنى "وبمقتضاها تكون وظيفته تعبيرية محضة أي ترديد ما تقوله مدلولات القصيدة"[3]، وهذا التحديد لوظيفة الإيقاع في النص إنكار للدور المهم الذي يمكن أن يجسده إلى جانب بقية المكونات التي يمكن أن تحقق الشعرية، ثم إن هذا التقسيم الإيقاع/ المعنى، ما هو إلا تقسيم تقليدي تبسيطي يخدم

---

(1): المرجع السابق، ص24

(2): المرجع نفسه، ص25

(3): خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج1، ص175

أغراض المقاربة البنيوية، في حين أن المعادلة تنقلب في المقاربة الإيقاعية الجديدة إذ يكون الإيقاع المعنى وتكون الذات علما معمما للدلالة ووظيفة " لمجموع الدوال التي هي الدلالية"[1].

ننطلق من حيث انتهى ميشونيك لنرى كيف فعلت الذات فعلها في الإيقاع حتى لم يعد ذلك العنصر التكميلي المضاف إلى بقية المكونات النصية، بل أساس نصي ومكون رئيس به تتحقق الشعرية، هذا الإيقاع الذي يحدث حين تترك الذات آثارها الواضحة في اللغة ومن ثم في النص الإبداعي، فيصبح الإيقاع تجليًّا للذات من خلال اللغة.

هي ذاتها النظرية الإيقاعية التي يؤسس لها ميشونيك القائمة على ثلاثية الذات، اللغة والتاريخ التي تختلف عن التصور الآخر للإيقاع المتضمن الاطّراد المنتظم للأزمنة القوية والضعيفة، والذي لا يعدو أن يكون في نظره نظرية تقليدية بإهمالها دور الذات في بناء الإيقاع، ذلك أن "من لا ذات له لا موضوع له، ومن لا ذات له لا تاريخ له"[2]، و يعلن ميشونيك أنّنا أمام إيقاع ذاتي، فهو "إيقاع لا يقبل المحاكاة"[3].

وفي غمرة طموحها العلمي ذاك، تصب الشعرية اهتمامها على الخطاب لا على اللغة "فالشعرية تلامس في الأفراد والمجتمعات أكثر الجوانب هشاشة وإفشاء وانفعالا: لغتهم، لا يعني ذلك أنها تحول كل شيء إلى خطاب، بل إنها تطمح إلى معرفة كيف تتكون تلك الآثار التي من قوتها أنها تتجاوز العصور واللغات... والحال أن اللغة على الصعيد التجريبي ليست سوى خطاب"[4].

من هنا كان للشعرية أن تجد لها البديل الإيقاعي عوض العروض الذي أصبح "حاجزا موروثا ثقافيا، طريقة في الوصف تحجب نظرية الإيقاع باعتباره خطابا"[5]، فالاحتكام إلى العروض وحده

---

(1): Henri Meschonnic, critique du rythme, p72

(2): علي أحمد سعيد (أدونيس)، زمن الشعر، دار الفكر، لبنان، ط3، 1986، ص288.

(3): Henri Meschonnic, critique du rythme, p85

(4): هنري ميشونيك، راهن الشعرية ، ص32

(5): Henri Meschonnic, critique du rythme, p244

تأكيد للغة ونفي للخطاب، انتصار للفكرة الجمعية ورفض للذات الفردية، في حين أن الإيقاع ينتمي إلى الخطاب لا إلى اللغة، "وبذلك لا يعود الإيقاع معتبرا بمثابة اطّراد شكلي، بل تنظيما للمعنى، وتنظيما للذات داخل الخطاب، كما يستنتج من أعمال بنفنست، إنّه حركة المعنى وحركة الذات داخل الخطاب، ومن المتوقع لنظرية الإيقاع أن تغدو أحد الحقول النظرية الأكثر أهمية في نظرية الخطابات، أما الدليل واللغة فلا ينتجان سوى نظرية للإيقاع تظل سجينة التعريف ـ الاشتقاق القديم للإيقاع كانتظام، وللمعادلة: عروض ـ إيقاع مما يوجب مراجعة نظرية النثر بكاملها، على ضوء الإيقاع كدال رئيسي في الخطاب"[1].

أمّا النظرية النقدية الإيقاعية فهي "تعرض الإيقاع، كتنظيم للذات داخل اللغة"[2] ، ذلك إن فعل الذات في بناء إيقاعها هو "فعل محو وإعادة بناء، وهو فعل كتابة وليس فعل كلام، وحتى لا تعود الذات إلى الذوبان والاحتجاب، كما حدث في القصيدة العربية القديمة، فهي في الكتابة تصير في وضع سريان، لأنها أصبحت عنصر بناء، وليست مجرد ملفوظ، فهي تسري في ثنيات النص لتبني وجودها بما به يبني النص شعريته، فهي بمعنى ما اختفاء يشي بالظهور، أو ظهور في اختفاء بالأحرى"[3].

ومما سبق يمكن القول أنّ الانتقال من نظرة نقدية سابقة للإيقاع إلى رؤية جديدة تمنحه أوليته في النص مثّل تحوّلا عميقا في الوعي بشعرية الإيقاع، ومن ثم تلقي هذا النص الأدبي، ولعل ذلك التغيير الذي حدث على مستوى الأفكار حين تم التخلي الحاسم عن أسطورة الوزن بوصفه المعيار الأهم في تحديد شعرية الشعر و الذي لطالما ظل أسيرا له، وتبني أطروحة الإيقاع بوصفها نظرية علمية مؤسسة قد مثل كشفا جديدا في الأدب ونظرياته.

---

(1): هنري ميشونيك، راهن الشعرية ، ص32

(2): المرجع نفسه، ص18

(3): صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2012م، ص209

الفصل الأول: إيقاع الوزن

أوّلا: تشكيل الأوزان

ثانيا: شمولية الإيقاع و تنوع الأشكال

1. أوزان الشعر العمودي
2. أوزان شعر التفعيلة

ثالثا: ظاهرات إيقاعية

1. النسق التفعيلي
2. التوليف الإيقاعي و تعدّد الدّلالات
3. التوزيع الإيقاعي

رابعا: الوقفة

1. الوقفة التامة
2. الوقفة العروضية (التضمين)
3. الوقفة التركيبية الدلالية: التدوير

3. 1 التدوير المزدوج (الثنائي)

3. 2 التدوير الجملي

3. 3 التدوير الكلّي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أوّلاً: تشكيل الأوزان :

إن الاهتمام بالإيقاع لا يعني رفض الوزن والتنكر لما يؤديه من فاعلية إيقاعية، بل إنه الدال الذي يحضر إلى جانب دوال نصية أخرى حتى يتحقق الإيقاع، لذلك أتى هذا الفصل معقودا للحديث حول أوزان الشعر الجزائري المعاصر من خلال نماذج منه، وقد تكون قصائد المجموعات الشعرية التي وردت ضمن هذا الجدول الإحصائي نوعا من إثبات للعلاقة بين الجزء والكلّ، و إن كان ما ينطبق على الجزء المنتقى قد ينسحب على الكلّ المتمثّل في المنجز الشعري الجزائري في حقبة زمنية واحدة، و قد يعدل عنه، غير أنّ مطمح البحث ليس الوقوف عند السائد المألوف من الأوزان المستخدمة من لدن الشعراء الجزائريين (*) فحسب و إنّما الكشف عن انزياحاتها أيضا.

وإذ تم توظيف الإحصاء فلكونه يعدّ الإجراء الأكثر كفاءة تحليلية في الدّراسات العروضية، إذ يتواءم وطبيعتها القابلة للعدّ والقياس، وإن فقد جدواه في مواضع أخرى جعلت النقاد العرب يتردّدون في تبنّيه بين الأخذ والرّد.

ويأتي الجدول الإحصائي الآتي ليرصد البحور التي وظفها الشعراء الجزائريون في مدوناتهم الشعرية:

(*) : لم يكن اختيار المجموعات الشعرية إلاّ تأكيداً لنتائج تمّ استخلاصها بعد عملية إحصائية شملت دواوين أخرى فالتي أتت منها هي نماذج لها، وهنا يمكن الاستئناس برأي إبراهيم أنيس الذي يقول "ليس من الضروري للبحث عن نسبة شيوع الأوزان الشعرية أن نستقرئ كلّ ما قيل من الشعر في كلّ العصور و أن نستخرج النسبة منها، فقد يتطلّب مثل هذا العمل الزمن الطويل، ثمّ لا تكون النتيجة بعيدة عمّا نصل إليه عن طريق استقراء بعض هذا الشعر، و ليس يعنينا في مثل هذا المقام البحث عن الأرقام الدقيقة لنسبة الشيوع، بقد ما يعنينا معرفة أيّ هذه الأوزان أكثر شيوعاً"، يراجع: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952، ص188.

البحور / المدونات	الطويل	المديد	البسيط	الوافر	الكامل	الهزج	الرجز	الرمل	السريع	المنسرح	الخفيف	المضارع	المقتضب	المجتث	المتقارب	المتدارك
البذرة و اللهب	/	%18,18	/	/	%18,18	/	%18,18	%9,09	/	/	/	/	/	/	%9,09	%27,27
أنطق عن الهوى	%6,67	/	%13,33	/	%33,33	/	%13,33	/	/	/	%6,67	/	/	/	/	%26,67
حديث الجرح والكبرياء	/	/	%10,53	%5,26	%36,84	/	/	/	/	/	%21,05	/	/	/	%15,78	%10,53
غنائية آخر التيه	%16,67	/	%50	/	%5,56	/	/	/	/	/	%11,11	/	/	/	%5,56	%11,11
هناك التقينا ضبابا وشمسا	%13,63	/	%22,73	%4,54	%9,09	/	/	%4,54	/	/	%4,54	/	/	/	%9,09	%31,82
مدار القوسين	/	/	%27,27	%4,54	%18,18	/	%4,54	/	/	/	%18,18	/	/	/	/	%27,27
تجليات في زمن	/	/	%16,66	/	%16,66	/	%8,33	/	/	/	/	/	/	/	%50	%8,33
للحزن ملائكة	/	/	/	/	%42,10	/	%10,52	%21,05	/	/	/	/	/	/	%26,31	/
قال سليمان	/	/	%14,28	/	%14,29	/	%3,58	%3,58	/	/	/	/	/	/	%17,56	%46,43
أرى شجرا يسير	/	/	%5,88	/	%17,65	/	%17,65	/	/	/	/	/	/	/	/	%58,82
الشمس و	/	/	%7,69	%15,38	%23,07	/	/	%11,54	/	/	/	/	/	/	%19,23	%23,07
النخلة أنت والطلع أنا	/	/	%27,27	/	/	/	%9,09	/	%4,55	/	/	/	/	/	%22,72	%36,36
مرثية الرجل	/	/	%5,26	/	%21,05	/	%5,29	%15,78	/	/	/	/	/	/	%26,31	%26,31

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلا

بوح لنوارس	%7,14	/	/	%14,28	%21,43	/	%7,14	%28,57	/	/	/	/	%7,14	/	/	%14,28
مشيت في شارع	/	/	/	/	/	/	%16,67	%8,33	/	/	/	/	/	/	%25	%47,66
يطوف بالأسماء	/	/	/	/	/	/	%33,33	/	/	/	/	/	/	/	%6,67	%60
بلاغات الماء	/	/	/	%5.26	%10.52	/	%10.52	%5.29	/	/	/	/	/	/	%21.05	%47.36
معدّل النسبة %	%2.76	%1.14	%12.23	%3.08	%16.68	/	%9.55	%5.75	%0.28	/	%4.3	/	/	/	%14.27	%29.44

الجدول رقم: 01 جدول إحصائي لأوزان الشعر الجزائري

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلا

أفضي هذا الجدول الإحصائي إلى جملة من النتائج يمكن القول عنها بدءاً إنّها حمّالة دلالات تبعث على قراءتها من زوايا شتّى:

- أقبل الشعراء الجزائريون على أوزان الشعر العربي، فاستخدموا منها البحور الأكثر شيوعاً، بكل ما تحمله من تنوّع و ما تفرزه من ثراء إيقاعي.

ـ ومثلما وظّف هؤلاء الشّعراء بحوراً متعدّدة من قبيل: المتدارك، الكامل، الرجز، المتقارب، البسيط، الرمل، الوافر، الطويل، المديد، الخفيف، السريع، فقد تخلّوا عن بحور أخرى مثل: الهزج، المنسرح، المضارع، المقتضب، والمجتث.

- هكذا استثمر الشاعر الجزائري المعاصر الإمكانات التي تمتلكها الأوزان الخليلية فاستخدمها استخداما مغايراً تمثل بداية في الخروج من دائرة البحور الأكثر استعمالاً في حقبة سابقة من عهدي الثورة و بداية الاستقلال، و هو ما توصّل إليه محمّد ناصر من نتائج بعد إحصاءات عديدة في دواوين الشعر الجزائري، حيث إنّ ثمانية بحور هي التي كانت تستحوذ على اهتمامات الشعراء العموديين تتتابع حسب إقبال الشعراء عليها، و معظم أشعارهم على بحورها، و هي: الكامل، الخفيف، الرمل، البسيط، الطويل، المتقارب، الوافر، الرجز"[1] ، أمّا من يسمّيهم شعراء القصيدة الحرّة فإنّهم "لم يكادوا يخرجون عن مجزوءات الرجز، و الرمل، و المتقارب، و هي البحور التي نظموا فيها جميعاً"[2].

إلاّ أنّ التحوّل الذي حدث تمثل بداية في كسر هذا النسق العروضي بالتوجه إلى بحر آخر و هو المتدارك الذي أصبح البحر الأكثر إيثاراً من قبل الشاعر الجزائري المعاصر بنسبة 29,44 % من

---

(1): محمّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنّية و الموضوعية، 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص246.

(2): المرجع نفسه، ص246

مجموع البحور كلّها، يليه بحر الكامل بنسبة 16,68 %، فالرمل بنسبة 5,75%، ثمّ الخفيف 4,3%، الوافر 3,10 %، الطويل 2,76 %، المديد بنسبة 1,15%، السريع 0,3%.

وقد تصدّر المتدارك البحور في أغلب النصوص الشعرية المنتقاة، فهو يحضر في المجموعة الشعرية يطوف بالأسماء بنسبة 60%، و كذلك في مجموعة "أرى شجرا يسير 58,82%، و في "بلاغات الماء" بنسبة 47,36%، أمّا "قال سليمان" فيحضر بنسبة 46,43%.

وفي "مشيت في شارع زيغود يوسف" يمثل نسبة 41,66%، على أنّ المجموعة الشعرية الوحيدة التي لم توظف هذا البحر هي "للحزن ملائكة تحرسه" لخالدية جاب الله التي قصرت نصوصها على بحور أخرى، ويرى سيد البحراوي أنّ الاهتمام به بدأ في "العصر الحديث و ازداد جدّاً في الشعر الحرّ"[1].

أمّا بحر الكامل، فأتى بعد المتدارك مباشرة بنسبة 16,68%، و قد تصدّر أوزان الشعر الجزائري في معجم البابطين "إذ نظمت عليه ثمان و ثلاثون تجربة شعرية، فكانت النسبة 20,43%"[2] ، بل إنّ إبراهيم أنيس يصل إلى القول بأنّ "البحر الكامل في عصرنا الحديث قد أصبح معبود الشعراء، فإذا وصف القدماء الرجز بأنّه مطية الشعراء، يمكننا الآن و نحن مطمئنون أن نصف الكامل بأنّه مطيّة شعرائنا المحدثين"[3].

والسبب في توجه الشعراء إلى هذا البحر أكثر من غيره من البحور الشعرية ما يمتاز به من هدوء إيقاعي ناتج من ذلك الاطراد في تفعيلة "مُتَفَاعِلُنْ" كما أنّ "جزالة الكامل، و جهارة نبراته

---

(1): سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، محاولة للإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، د ط، 1993م، ص40.

(2): ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري و الواقع الشعري، الشعر الجزائري في معجم البابطين أنموذجاً تطبيقياً، دار الأمير خالد، الجزائر، د ط، 2010م، ص397

(3): يراجع: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص206.

وإيقاعه الصاعد الناتج من تلاحق حركاته و كثرة أضربه و تنوعها، كلّ ذلك كان سبباً في استمالة الشعراء إليه"[1].

و لعلّ هذا التعدد في أضرب الكامل و ما يلحقه من تغيّرات عروضية هو ما مكّن من تحقيق المختلف و كسر أحادية النوع الذي يتصيّر به هذا الوزن مبدعاً متجدّداً، و كذلك الشأن بالنسبة لبحر المتقارب الذي احتلّ المرتبة الثالثة في الاستعمال بعد المتدارك و الكامل بنسبة 14,27%، و يرى حسين أبو النجا أنّ هذا البحر في الشعر الجزائري الحديث يمثّل "النقلة الكبيرة التي يتميّز بها المتقارب في كلّ من التقليدي و الحديث على السواء"[2]، و بالنظر إلى نسبة حضوره في المجموعات الشعرية فأوّل ما يمكن ملاحظته أنّه استغرق نصف القصائد في (تجلّيات في زمن المنفى) حيث مثّل نسبة 50%، و تصل نسبته 26,31% في (للحزن ملائكة تحرسه) و (مرثية الرجل الذي رأى) مثلما تصل في (مشيت في شارع زيغود يوسف) 25% و (النخلة أنت والطلع أنا) 22,72% و هو حضور كثيف لا شك.

ويأتي بحر البسيط في المرتبة الرابعة بنسبة 12,23%، و قد عدّ حازم القرطاجني نظامه متشاكلا و تأليفه متناسبا إلى جانب الطّويل في قوله: "أوزان الشعر منها متناسب تام التناسب متركّب التناسب متقابله متضاعفه و ذلك كالطّويل و البسيط، فإنّ تمام التناسب فيها مقابلة الجزء بمماثله"[3]، و ما يميّز هذا البحر أنّه "عادة ما يقرن بالطويل في الجلالة و الفخامة و الشيوع

---

(1): ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري و الواقع الشعري، ص399.

(2): حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د ط، 2003م، ص187.

(3): أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص233

أيضاً"[1]، و يذكر كذلك سيّد البحراوي أنّه "سار مسيرة الطويل من حيث الشيوع حتّى الإحيائيين و لكنّه بدأ يتفوق عليه مع الرومانسيين"[2].

وإذا كان هذا البحر يغيب عن بعض الدواوين الشعرية الجزائرية غياباً تامّاً، مثل: "البذرة و اللّهب"، "للحزن ملائكة تحرسه"، "بوح لنوارس الغسق"، "مشيت في شارع زيغود يوسف"، "يطوف بالأسماء"، "بلاغات الماء"، فإنّه يستأثر بعدد من القصائد تصل نسبتها 50% من مجموعة (غنائية آخر التيه)، و بنسبة 22,73% من (هناك التقينا ضباباً و شمساً)، لياسين بن عبيد، الذي يكتب أغلب قصائده على البحور المركّبة مثل البسيط و الطويل، مثلما نجد نسبة البسيط في (مدار قوسين) 27,27% وكذلك النسبة ذاتها في (النخلة أنت و الطلع أنا).

وقد انبنى الشعر الجزائري المعاصر على بحور أخرى مثل الرجز، الذي قيل أنّه "مشتق من حركة الإبل، أي وقع أقدامها على الرّمال، و قيل إنّه أقدم أوزان العرب لارتباطه بهذه الحركة، و بالحداء المتوافق مع إيقاعها"[3] و قد اقتصر توظيفه على قصيدة التفعيلة دون العمودية، لذلك فممّا يلاحظ على هذا البحر هو التباين الواضح في استخدامه من قبل الشعراء، فهو يغيب بصورة مطلقة في "حديث الجرح و الكبرياء"، "غنائية آخر التيه"، "هناك التقينا ضباباً و شمساً"، و "الشمس و الشمعدان"، ليحضر في أكثر من نصّ في "يطوف بالأسماء" بنسبة 33,33%، "البذرة و اللّهب" 18,18%، و "أرى شجراً يسير" 17,65%، و لعلّ لذلك دلالة، إذ يعدّ الرجز من البحور البسيطة الصافية التي يبنى عليها شعر التفعيلة.

أمّا بحر الرمل فقد تمّ توظيفه بنسبة 5,75%، و هو البحر المفضّل من قبل الشاعرات الجزائريات، إذ يحضر لدى خالدية جاب الله بعد الكامل و المتقارب بنسبة 21,05%، و هو البحر الأكثر توظيفاً في (بوح لنوارس الغسق) لفضيلة زياية بنسبة 28,57%، و لعلّ استحضار قول الطيّب

---

(1): سيّد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص47.

(2): المرجع نفسه، ص47.

(3): المرجع نفسه، ص41.

المجذوب حول بحر الرمل هنا يكون وظيفياً، ففي هذا البحر منخوليا أي "هذا الضرب العاطفي الحزين من غير ما كآبة، و من غير ما وجع تجعله صالحاً للأغراض الترنمية الرقيقة و التأمّل الحزين"[1].

و يحضر بحر الخفيف بنسبة 4,30%، و لكن بصورة متذبذبة، فبينما يأخذ نسبة 21,05% في (حديث الجرح و الكبرياء) بعد الكامل مباشرة، و يتساوى معه في (مدار القوسين) بنسبة 18,18% و في (بوح لنوارس الغسق) بنسبة 7,14% و في (أنطق غن الهوى) بنسبة 6,67%، يغيب عن بقية الدواوين الشعرية – و هو سبب انخفاض نسبة حضوره – و علّة ذلك في رأي محمّد ناصر أنّ "بحر الخفيف من البحور الممتزجة، و قد تعوّد هؤلاء الشعراء ألاّ ينظموا شعر التفعيلة إلاّ على البحور الصافية"[2].

أمّا الوافر الذي يأتي في المرتبة الثامنة بنسبة ضئيلة تقدّر بـ 3,1%، فالسبب في ذلك هو "ثقل وحدات مفاعلتن أو ورود الثقيل بعد الخفيف مباشرة و توسّط خفيفين بين الثّقيلين، هو الذي أدّى إلى قلّة الاحتفال بالوافر"[3].

و لأنّ بحر الطويل من البحور المركبّة فإنّه لم يحضر إلاّ في القصائد العمودية، على الرّغم من أنّه "الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره و يتّخذونه ميزاناً لأشعارهم، و لاسيما في الأغراض الجدّية الجليلة الشأن"[4].

أمّا المديد، فلم يحضر إلاّ في البذرة و اللّهب بنسبة 18,18%، و قد عدّه إبراهيم أنيس "بقية من بقايا الأوزان القديمة التي اندثرت و فقدت مكانتها بين أوزان الشعر العربي"[5].

---

(1): عبد الله الطيّب المجذوب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1970م،ص 124

(2): محمّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص216.

(3): حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، ص223.

(4): إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص189.

(5): المرجع نفسه، ص190.

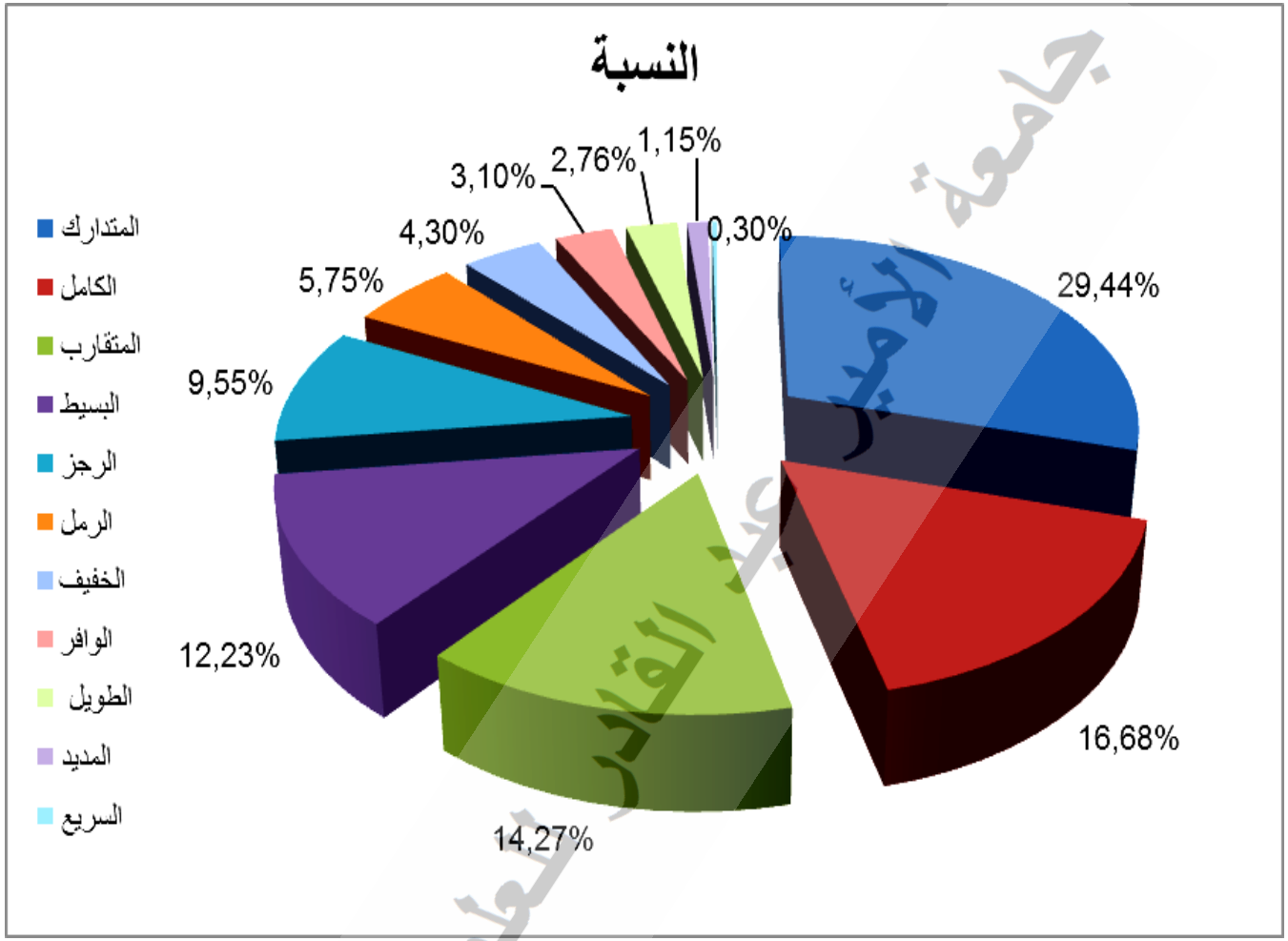
وكذلك السريع الذي حضر في (النخلة أنت و الطلع أنا) بنسبة 4,55%، و السبب في ذلك كما يرى إبراهيم أنيس أنّه "حين تنشد من هذا الشعر نشعر باضطراب في الموسيقى لا تستريح إليه الآذان إلاّ بعد مرّات طويلة، و هو من أقدم البحور و لكنّ ما روى منه قديماً قليل، و كذلك الأمر حديثاً"[1] .

أمّا بقية بحور الشعر و هي: الهزج، المنسرح، المضارع، المقتضب، و المجتث، فلم يتوجّه إليها الشعراء الجزائريون المعاصرون، و هذا هو ترتيب أوزان الشعر الجزائري في مدونة البحث:

[1]: المرجع نفسه، ص53.

الجدول رقم: 02 نسب تواتر أوزان الشعر الجزائري:

البحر	النسبة
المتدارك	%29,44
الكامل	%16,68
المتقارب	%14,27
البسيط	%12,23
الرجز	%9,55
الرمل	%5,75
الخفيف	%4,3
الوافر	%3,1
الطويل	%2,76
المديد	%1,15
السريع	%0,3



نسب تواتر أوزان الشعر الجزائري

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلا

ثانيا: شمولية الإيقاع و تنوع الأشكال:

يتّسع المنجز الشعري الجزائري المعاصر ليشمل الأشكال الإيقاعية التي أفرزتها الشعرية العربية منذ القصيدة الجاهلية و حتّى راهن الكتابة من شكل بيتي و آخر تفعيلي، فهو ليس محدّدا بشكل دون آخر مثلما يوضحه الجدول الآتي: **الأشكال الشعرية:** الجدول رقم:03

الدّيوان	عدد النصوص	القصيدة العمودية	شعر التفعيلة
بلاغات الماء	15	/	% 100
مرثية الرجل الذي رأى	16	/	% 100
النخلة أنت و الطلع أنا	22	% 22,73	% 77,27
أرى شجرا يسير	17	/	% 100
هناك التقينا ضباباً و شمسًا	22	% 45,64	% 54,36
الشمس و الشمعدان	26	/	% 100
أنطق عن الهوى	13	% 23,08	% 76,92
للحزن ملائكة تحرسه	19	% 21,05	% 78,95
قال سليمان	26	% 15,39	% 84,61
مدار القوسين	22	% 68,18	% 31,82
تجلّيات في زمن المنفى	11	% 36,37	% 63,63
غنائية آخر التيه	18	% 88,88	% 11,12
يطوف بالأسماء	14	/	% 100
حديث الجرح و الكبرياء	19	% 73,68	% 26,32
مشيت في شارع زيغود يوسف	12	/	% 100
البذرة و اللهب	10	%40	%60
بوح لنوارس الغسق	17	%52.94	%47,06

ارتبط الشعر في معظم تحوّلاته بإحدى المهيمنات و هو الوزن الذي يحيل على مفهوم القصيدة مثلما "حاولت النظرية النقدية العربية تحديده من خلال الكشف عن مكوّنات بنائها الأساسية، فالقصيدة ستظلّ هي المرجع و النموذج الذي تعود إليه هذه النظرية لتأكيد فرضياتها، رغم ما يعرفه الشعر من تعدّد و تنوّع في أشكاله"[1].

فالوزن أحد الشروط البانية للقصيدة العمودية و الممثّل لحدودها، و يبدو أنّ الشاعر الجزائري قد أدرك ذلك، فكيف تمّ استثماره له؟

1. أوزان الشعر العمودي:

يكشف الجدول الاحصائي الآتي مختلف البحور الشعرية التي وظفها الشعراء الجزائريون، وهي:

(1): صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2012م، ص18.

البحر / المدونات الشعرية	الطويل	المديد	البسيط	الوافر	الكامل	الرجز	الرمل	السريع	الخفيف	المتقارب	المتدارك
بلاغات الماء	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
مرثية الرجل الذي رأى	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
النخلة أنت و الطلع أنا	/	/	%100	/	/	/	/	/	/	/	/
أرى شجرا يسير	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
هناك التقينا ضبابا و شمسا	%30	/	%50	/	%10	/	/	/	%10	/	/
الشمس و الشمعدان	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
أنطق عن الهوى	/	/	%66,67	/	%33,33	/	/	/	/	/	/
للحزن ملائكة تحرسه	/	/	/	/	%75	/	/	/	/	%25	/
قال سليمان	/	/	%50	/	%25	/	/	/	/	%25	/
مدار القوسين	/	/	%40	/	%20	/	/	/	%26,67	/	%13,33
تجليات في زمن المنفى	/	/	%50	/	%25	/	/	/	/	%25	/
غنائية آخر التيه	%18,75	/	%56,25	/	%6,25	/	/	/	%12,50	%6,25	/
يطوف بالأسماء	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
حديث الجرح و الكبرياء	/	/	%14,29	%7,14	%35,71	/	/	/	%28,57	%14,29	/
مشيت في شارع زيغود يوسف	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
البذرة و اللهب	/	%50	/	%25	%25	/	/	/	/	/	/
بوح لنوارس الغسق	%20	/	/	%20	/	/	%40	/	%20	/	/
معدّل النسبة	**%4.04**	**%2.94**	**%25.13**	**%3.07**	**%15.02**	**0.00**	**%2.35**	**0.00**	**%5.75**	**%5.62**	**%0.78**

الجدول رقم: 04 أوزان الشعر العمودي

يمكن الخروج بملاحظات دالّة من خلال العملية الإحصائية التي تتعلّق بتوزيع النصوص الشعرية المقترحة وفق الشكل العمودي وهي:

- تتنوّع الأشكال الشعرية للمنجز الإبداعي ككلّ، و تتعدّد كذلك لدى الشاعر الواحد أيضاً، الذي لم يحصر نصوصه ضمن النمط الواحد و لم يكتف بالتوجّه الضيّق حتّى يمكن القول إنّ المشهد الشعري الجزائري مشهد غير قار.

- أمّا الملاحظة الأخرى، فتتمثّل في إلحاح الشاعر الجزائري على وفائه للشكل البيتي بنسبة 28,92% مثلما لا ينفي انفتاحه على أفق مغاير تمثّل في شعر التفعيلة بنسبة 71,08% على الرّغم ممّا يبدو من تباين النسبتين.

ومثلما تفرّد شعراء هنا بكتابة نصّ التفعيلة فحسب، أمثال مصطفى دحية في بلاغات الماء، و الأخضر فلّوس في مرثية الرجل الذي رأى، و عبد القادر رابحي في أرى شجراً يسير، و شوقي ريغي في الشمس و الشمعدان، و عبد الله العشي في يطوف بالأسماء، و أحمد عاشوري في مشيت في شارع زيغود يوسف، هناك من الشعراء من غلب على كتاباتهم الشكل العمودي، أمثال: ياسين بن عبيد في غنائية آخر التيه، حيث تصل نسبة القصيدة العمودية في هذا الديوان 88,88% من مجموع نصوصه، و كذلك عبد الملك بومنجل في حديث الجرح و الكبرياء الذي تصل نسبتها 73,68%.

أمّا ناصر لوحيشي في مدار القوسين، فالشعر العمودي لديه تصل نسبته 68,18%، هذه التجارب الشعرية التي تستعيد ذاكرة الشعر ممثلة في النصّ العمودي، تعانق مجده و تتبع نموذجه.

وقد كُتِبَتْ هذه القصائد العمودية على أوزان مختلفة يتصدّرها بحر البسيط بنسبة 25,13 % ليزيح الكامل عن المرتبة الأولى التي كان يحتلها، و لعلّ ذلك راجع إلى "طبيعة هذا البحر الذي يعدّ من أكثر بحور الشعر طولاً لكثرة مقاطعه، يساعد الشعراء على النظم في هذه الموضوعات

التي تتطلّب بطبعها الوقفة الطويلة، و النظرة المتأنّية، و النفس الطويل"[1]، و يذكر محمّد ناصر أنّ "كلّ الشعراء الجزائريين العموديين في مرحلة الإصلاح و الثورة و الاستقلال نظموا على البحر البسيط سوى شاعر واحد لم يقترب من هذا البحر قط، هو صالح خباشة"[2].

ليتراجع بعدها إلى المرتبة الخامسة بقصائد عددها 259 بنسبة 12,47% عدد أبياتها 6899 بيتا بنسبة 12,61%[3].

وها هو ذا البسيط في طليعة قصائد هذا المقترح الشعري بعدما بنى عليه الشعراء أغلب نصوصهم العمودية، فقد كتب حسين عبروس خمس قصائد عمودية في "النخلة أنت و الطلع أنا"، كلّها من بحر البسيط، و كانت نسبته في (أنطق عن الهوى) 66,67% و في (غنائية آخر التيه) 56,25%، أمّا في (هناك التقينا ضباباً و شمساً) فنصف القصائد العمودية كتبت على البسيط، ما يمثّل 50%، و كذلك النسبة ذاتها في (قال سليمان) و (تجليات في زمن المنفى)، و في (مدار القوسين) 40%.

كلّ هذه الأرقام التي توزعت على دواوين شعرية مختلفة تعكس مدى اهتمام الشعراء الجزائريين العموديين بهذا البحر و تعلّل تفوّقه على بقية البحور الشعرية بما فيها بحر الكامل.

ومن النماذج الشعرية التي كتبت وفق بحر البسيط قصيدة "يا طالعا من عيون المشتهى شجرا" لياسين بن عبيد يقول فيه[4]:

أينعتَ من ألف صبح فوق أضرحتي ماءً و عشبا .. لغاك المورِدُ و الغزلُ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

---

(1): محمّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص262.

(2): المرجع نفسه، ص261.

(3): حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، ص114.

(4): ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، منشورات أرتيستيك، القبّة، الجزائر، ط1، 2007م، ص69-70

ترعى طفولة أحلامـي و تنشـرها فوق الرمـوش تراتيـلا لها شغـل

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ما كـان قبلك محـزون تعهـدني ولا أرتـوي ألمـا ممّـا بـه أمـل

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

تلـوح .. تبحـر في عينيّ متشحـا بعض المـنى إذا أنا أبكـي و أنفعـل

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

حاطتك من كلّ وجه ألف سنبلـة حبـلى.. يرتلهـا الوجدان و المثُـلُ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

لم يبق وزن البسيط أسير النموذج الواحد بل تمظهر عبر ممارسة شعرية توظف أكثر من صيغة له حتى لا يساوي البيت مجموع القصيدة، والقصيدة مكرّر البيت المفرد[1]، وقد تجلّت هذه الصيغ العروضية على مستوى العروض و الضرب بتغيير التفعيلة من "فاعلن" إلى "فَعِلُنْ" بعد الخبن الذي طال هذه التفعيلة في الحشو و هو الزحاف الذي لحق تفعيلة "مستفعلن" أيضا فأصبحت "متفعلن" و عجز البيت الثالث و أوّل صدر البيت الرابع.

و يقول محمّد شايطة في نصّ "موال للوطن الجريح" على وزن البسيط أيضا[2]:

يا مبحرا في دمي و القلب يرعاه وساكنـا في ثنـايا الـروح أواه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ متفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

ماذا تخبئ لي ماذا ستكشف لي فالجرح أكبر لو شيـد و بـه الآه

(1): يراجع: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص 24.

(2): محمّد شايطة، تجليات في زمن المنفى، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 2007ص24-25

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلْ

يا من يعاتبني مهلا و خذ بيدي فالرقـم وشم هنا ما عدت أنسـاه

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

أدمنت حبـه لكـــن لم يثق أبدا فهيج النفس مـــا بت أرعـــاه

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

ألقيت في زخم الأمـواج أشرعتي ناديت،عاتبت،بل عانيت شكواه

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

يراوح الشاعر بين الصيغة الأصلية لوزن البسيط حينا و مختلف الأشكال التي يمكن أن تتخذها تفعيلتا "مستفعلن" و "فاعلن" حينا آخر، و لعلّ أكثر التغييرات العروضية قد مسّت الأعاريض و الأضرب، فالبيت الأول مقطوع العروض و الضرب "فاعِلْ"، أمّا بقية الأبيات فمخبونة العروض "فعلن" مقطوعة الضرب "فاعلْ"، أمّا تفعيلة "متفعلن" فقد أتت معوضة لتفعيلة "مستفعلن" في بداية عجز البيت الأول و الرابع حيث "يجوز الخبن في "فاعلن": حشوا و عروضا و ضربا و يجوز في "مستفعلن" ولكن أوّل الصّدر و أوّل العجز لأنّ الأذن لا تستسيغ "متفعلن" في وسط الصدر أو العجز، و ورود ذلك كان نادرا جدا، أمّا "متفعلن" في بدء الصّدر أو العجز فحسن جميل تميل إليه الأسماع و لا تمل منه"[1].

و مثلما أتى بحر الكامل في المرتبة الثانية من استخدام الشعراء له بمختلف اتجاهاتهم، يحافظ على الترتيب ذاته ضمن أوزان القصيدة العمودية و بنسبة 15,02%، و إذ يشيع توظيفه في الشعر الجزائري المعاصر، فقد انكبّ عليه الشعراء سابقاً انكباباً لافتاً، ثمّ إنّ "إيثار الشعراء الجزائريين لهذا البحر لم يكن من سمات جيل الإحياء فحسب، فقد كان أيضاً كذلك بالنسبة إلى الشعراء

(1): ناصر لوحيشي، المرجع في العروض و القافية، جسور، الجزائر، ط1، 1431هـ-2010م، ص79

الوجدانيين، و شعراء عهد الثورة و عهد الاستقلال"[1] ، بل ليست سمة خاصة بالشعراء الجزائريين فحسب، فكذلك الأمر بالنسبة إلى بقية الشعراء العرب المحدثين لتصدق هنا فعلاً مقولة إبراهيم أنيس بأنّ "اهتمام شعرائنا ببحر الكامل، و كثرة النظم فيه حتّى بدأ ينافس الطويل في منزلته القديمة"[2].

و قد احتل الكامل المرتبة الأولى في أوزان الشعر التقليدي وفق إحصائيات حسين أبو النجا بواقع 423 قصيدة، و قد كتبت خالدية جاب الله 75% من القصائد العمودية وفق بحر الكامل، و كانت نسبته في (حديث الجرح و الكبرياء) 35,71%، و في (أنطق عن الهوى) 33,33% و في (قال سليمان) و في (تجليات في زمن المنفى) و (البذرة و اللهب) 25% و في (مدار القوسين) 20%، و في (هناك التقينا ضباباً و شمساً) 10%، و في (غنائية آخر التيه) 6,25% .

مثال ذلك نصّ "أنوار الظلام" لعبد الملك بومنجل، يقول فيه[3]:

غضب..وتجهش في دمائي النار فلتلتهب عبراتها الأشعار

متفاعلن متفاعلن متْفاعل متفاعلن متفاعلن متْفاعل

غضب..وجلّ الله، جلّ جلاله جل البديع المبدع القهّار

متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعل

يا موقد النار في كبدي، دمي يزجي دما تذكر شجاه النار

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعل

الله! يا أحلى نداء في فمي يا نعمة نسماتها الأنوار

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعل

---

(1): محمّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص248.

(2): إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص198.

(3): عبد الملك بومنجل، حديث الجرح والكبرياء، منشورات مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر ط1، 2009، ص13.

إنّي لأجهش باللّهيب على حمى جهل العبيـد مقـامه فأغـاروا

متْفـاعلن متفـاعلن متفـاعلن متْفـاعلن متفـاعلن متفـاعل

إنّي أغار على جلالك أن يـرى صلف الوقاحة في حماه، أغار!

متْفـاعلن متفـاعلن متفـاعلن متفـاعلن متفـاعلن متفـاعل

يتجلّى وزن الكامل في هذه القصيدة و قصائد أخرى من الشعر الجزائري بأكثر من صورة، فمثلما يتبع الشكل الإيقاعي المألوف يخرج عن المعيار التقليدي لتفعيلة "مُتَفَاعِلُنْ" التي لا تحضر إلّا بين الحين و الآخر مثلما توضحه الكتابة العروضية.

و الصيغ الإيقاعية المختلفة التي اتخذتها تفعيلة متفاعلن هي: مُتْفاعلن بتسكين الثاني المتحرك والتي ترد في أكثر من موضع، إلى جانب تفعيلة مُتَفَاعِلْ التي أتت ضربا للبيتين الخامس و السادس بحذف ساكن الوتد المجموع و تسكين المتحرك قبله، وقد تمّ الخروج على التنويعات الإيقاعية المتاحة لوزن الكامل بتسكين ثاني مُتَفاعِلْ لتصبح مُتْفَاعِلْ، حيث مثلت الضرب في أغلب أبيات القصيدة و العروض و الضرب في البيت الأوّل الذي أتى مصرّعا حيث يحافظ الشاعر على الإيقاع الصوتي الناتج عن حروف القافية.

و هي التشكيلات الإيقاعية التي يتخذها نصّ "براءة" لنور الدين درويش[1]:

يا للقضاء و حكمة الأقدار هل كان عمري خارج الأعمار!

ها أخطأتني مرّة أخرى وكم قطعت رؤوسـا شفرة الجـزار!

مرت كبرق، خلفتني ها هنا كالشوكـة الصفـراء، كالمسمار

تجاوزت الخروجات الإيقاعية في قصيدة نور الدين درويش النموذج السابق إذ لم ترد تفعيلة مُتَفاعلن سالمة في هذا المقطع إلّا مرتين، ونابت عنها تفعيلة متْفاعلن إلى جانب تفعيلة

(1): نور الدين درويش، البذرة واللّهب، دار أمواج، الجزائر، ط1، 2004م، ص16

مُتْفاعل التي أتت في أواخر الأبيات إضافة إلى عروض البيت الأوّل، لتمثل أهم الصور التي يمكن لوزن الكامل أن يتخذها.

أما بحر الخفيف فقد شمل حيّزاً مهمّاً ضمن أوزان الشعر العمودي إذ يجيء في الترتيب الثالث بنسبة 5,75% و هو الترتيب ذاته الذي احتلّه في فترة سابقة[1]، ولعلّ إقبال الشعراء المعاصرين على هذا البحر مردّه إلى ارتباطه بظاهرة إيقاعية أخرى و هي التدوير الذي كثيراً ما يرد في الخفيف فيربط الصدر بالعجز ممّا يزيد في سرعة تفعيلاته فيتأثر بخيارات الشعراء الذين كثيراً ما يلجأون إلى مثل هذه البحور، فعبد الملك بومنجل جعل ما نسبته 28,57% لوزن الخفيف، و يخصّص ناصر لوحيشي نسبة 26,67% لهذا الوزن أيضاً، أمّا فضيلة زياية قد كتبت 20% من قصائد (بوح لنوارس الغسق) عليه كذلك، ليسجّل حضوره في (غنائية آخر التيه) بنسبة 12,5%، و في (هناك التقينا ضباباً و شمساً) 10%.

ومن النصوص التي كتبت وفق بحر الخفيف نص "سامقات القوافي" للشاعر ناصر لوحيشي، يقول فيه[2]:

أي لفظ أصوغه لانتهاء

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

واشتهاء، و ملء عيني افتضاحُ؟

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

فالغيابات أنتجت زفراتٍ

فاعلاتن متفع لن فعلاتن

---

(1): يراجع: حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، ص94.

(2): ناصر لوحيشي، مدار القوسين، منشورات فاصلة، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2013م، ص49، 50

و الرؤى طلعةٌ و فجرٌ صراحُ

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

وطيور الأصيل تشدو حنينا

فعلاتن متفع لن فاعلاتن

وعبير الصدى غد وصباح

فعلاتن متفع لن فعلاتن

وقوافيّ سامقات تداني

فعلاتن متفع لن فاعلاتن

خافقات السّها فلا تستباح

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

ذاك شعري وتلك رؤيا حنيني

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

نسجتها غمامة،، ووشاح

فعلاتن متفع لن فعلاتن

من شتيت الرؤى متحت قصيدي

فاعلاتن متفع لن فعلاتن

تغزل الصّفو مفرداتي الفصاح

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

لا أبيع الشعور،، شعري ثريا

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

يوسفي المدى،، تجليه ساح

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

يكتب الشاعر نصه هذا "مرسلات الجنى" أو "سامقات القوافي" ليقول أننا بصدد وزن متصير لا يستسلم للمعيار الأوحد، بل إنها الذات الشاعرة وحدها التي تعيد كتابته في كل مرّة لتعلن عن ميلاده مع كل نص جديد، فوزن الخفيف بتفعيلتيه فاعلاتن، مستفع لن يكتب هنا بأكثر من شكل:

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

فاعلاتن متفع لن فعلاتن

فعلاتن متفع لن فاعلاتن

فعلاتن متفع لن فعلاتن

هكذا يتسع النص وينشرح لتمظهرات وزن الخفيف ليؤكد فرضية أنّ الوزن في صيرورة مستمرة.

و يجيء بحر المتقارب في المرتبة الرابعة بفارق يسير عن سابقه بحر الخفيف و بنسبة 5,62% ممّا يجعل مركزه هذا غير قارّ، فربّما يتقدّم وزن الخفيف لاحقاً و قد يتأخره، هذا الاضطراب الذي كثيراً ما لحق المتقارب إضافةً إلى بحور أخرى من قبيل الرمل و السريع التي يصفها إبراهيم أنيس بأنّها "بحور تذبذبت بين القلّة و الكثرة يألفها شاعر و يكاد يهملها آخر.. و يمكننا مع قليل من التسامح أن نعدّها من الأوزان العربية المألوفة التي كانت الآذان تستريح إليها"[1].

[1]: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص190.

وقد حضر بحر المتقارب في (تجليّات في زمن المنفى) بنسبة 25%، و كذلك الشأن بالنسبة إلى (للحزن ملائكة تحرسه)و (قال سليمان) لسليمان جوّادي، الذي يبدي اهتماماً واضحاً بهذا الوزن في مختلف دواوينه، إذ يذكر حسين أبو النجا أنّ ديوانه "ثلاثيات العشق الآخر" أفرد للمتقارب وحده و لم يشاركه فيه بحر آخر"[1] ،أمّا في (حديث الجرح و الكبرياء)، فنسبته 14,29%، و في (غنائية آخر التيه) 6,25%.

ونموذج ذلك نصّ "لا تسألني" لمحمّد شايطة يقول فيه[2]:

كما الطيف جئت بلا موعـــد	و للنفس كنت كريح الصبـــا
فعولن فعولُ فعولن فعُـــــو	**فعولن فعولُ فعولن فعُـــــو**
و كالبدر أنت ملأت فـــؤادي	ضياء و كنت كمثل الـــــربى
فعولن فعولُ فعولُ فعولـــــن	**فعولن فعولُ فعولن فعُـــــو**
و من مقلتيك تجلّ حنيـــــــن	و في مهجتي حبك أعشوشبا
فعولن فعول فعولن فعولـــن	**فعولن فعولن فعولن فعُـــــو**
على شاطئ الشوق كان هوانا	شراعا و كان لنا مركبـــــــا
فعولن فعولن فعولُ فعولـــن	**فعولن فعول فعولن فعُـــــو**
كطفلين كنّا و كان لقانـــــا	تدغدغه همسات الصّبـــــــا
فعولن فعولن فعول فعولـــن	**فعول فعول فعولن فعُـــــو**
و نلهـو بأحلامنا الوارفـــات	نداعب دفء الشذى الأعذبا

(1): يراجع: حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، ص83.

(2): محمّد شايطة، تجلّيات في زمن المنفى، تجليات في زمن المنفى، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 2007م، ص15-16

فعولن فعولن فعولن فعولــن فعول فعولن فعولن فعُـــــو

أما آن للآه أن ينتهـــــــي و للقلب هذا بأن يطربـــــا

فعولن فعولن فعولن فعولــن فعولن فعولن فعولن فعُـــــو

تتضمن هذه القصيدة مجموعة من الصيغ الإيقاعية لوزن المتقارب إذ يوظف الشاعر تفعيلة فعولن التي تتردّد أربع مرّات في كلّ شطر، إلى جانب استخدامه لبديلين إيقاعيين آخرين هما: فعولُ، فعو، فتفعيلة فعولُ المقبوضة ترد في جلّ الأبيات، إضافة إلى الحذف الذي طال أواخر الأبيات فأدّى إلى تغيير التفعيلة من فعولن إلى فعو أو (فَعَلْ) التي مثّلت أواخر الأبيات في القصيدة حتّى يتمكّن الشاعر من تحقيق القافية فالوزن " كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدّة أفقيا بين مطلع البيت أو السّطر الشعري وآخره المقفّى"[1]، و يوضح علوي الهاشمي هذا التعريف للوزن هكذا[2]:

تفاعيل البحر وعروضه

الوزن ←——————————— القافية

ويقول سليمان جوادي في نص "لقيط"[3]:

أضاع الفـتى قلبـه و لسانــه وهمشه الناس و الدهر خانه

فعولن فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

أعـدّ لمصرعـه ألــف قبــر ولكنّما الموت أخطأ مكانه

فعول فعول فعولن فعولن فعلن فعولن فعولن فعولن

وحاول أن يدفن الهمّ في الكأس لكن غدا وهو للهم حانـه

---

(1): علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 24.

(2): يراجع: المرجع نفسه، ص 24.

(3): سليمان جوادي، قال سليمان، دار التنوير، الجزائر، دط، 2012م، ص51، 52

فعول فعولن فعولن فعولن ف	**عول فعولن فعولن فعولن**
يلملـــم في الليـــل أشـــلاءه	وفي الصبح يتركهـــا للإهانه
فعول فعولن فعولن فعُو	**فعولن فعول فعولن فعولن**
يقول له الصّحب أنت لقيـط	وإن أشفقوا قيل يا ابن فلانة
فعول فعولن فعول فعولن	**فعولن فعولن فعول فعولن**
وحاول أن يرفع الرأس لكـــن	هو الدّهر يزري ويخفض شانه
فعول فعولن فعولن فعولن	**فعولن فعولن فعول فعولـــن**

ينفلت النص من إسار النظام العروضي لبحر المتقارب فيستغل الشاعر البدائل الإيقاعية لتفعيلته الأصلية مثلما يوضحه التقطيع العروضي، والتي تتمثل في تفعيلة "فعولُ" الناتجة عن حذف الخامس الساكن، و قد توزعت عبر أجزاء القصيدة، ، أمّا تفعيلة "فعُو" فأتت عروضا للبيت الرابع، إضافة إلى انقسام تفعيلة فعول بين الشطرين الأول والثاني في البيت الثالث فيما يسمّى تدويرا.

أمّا أشيع البحور عند العرب قديماً فلم ينل من اهتمام الشعراء الجزائريين المعاصرين سوى ما نسبته 6,25% ألا و هو بحر الطويل، الوزن الذي "ظلّ محافظاً على مرتبته الأولى في الشيوع حتّى القرن الثالث الهجري، و بعد ذلك تراجع إلى أن قلّ منه الشعر الآن"[1]، فلم يكتب وفق هذا البحر من الشعراء المقترحين سوى ياسين بن عبيد و فضيلة زياية، الشاعرين اللّذين تمكّن إيقاع الشعر العربي القديم من ثقافتهما الشعرية بأوزانه و إيقاعاته، فقد مثّل ما نسبته 30% من (هناك التقينا ضباباً و شمساً)، و 18,75% من (غنائية آخر التيه)، و 20% من (بوح لنوارس الغسق)، أمّا بقية الشعراء فقد عزفوا عن هذا البحر.

---

(1): سيّد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص46.

وهذا مقطع من نص "مقطعة العشق الأخير" لياسين بن عبيد على وزن الطويل يقول فيه[1]:

لحزنك أحزان تطول و تنتفـــــي مراسي أطياب الهوى و التعلق

فعول مفاعيلــن فعول مفاعلــن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ألما انتحى نجمـــاك فوق غمامــة ألمت بك الأوعار إلمام مزلـق

فعولـن مفاعيـلن فعول مفاعلــن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

كأنّك إن يخطئـــك سهم توجــع جديد يعاودك اختناق مطـوق

فعول مفاعيـلن فعول مفاعلـــن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي

صحا العمر في عينيك نجما يفيء من فؤاد بإعصار الأسى متدفــق

فعولن مفاعيــلن فعول مفاعلــن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

ألا فاصدق النجوى و مت بسرابها وقل لي الذي في قلبك المتحرق

فعولن مفاعيــلن فعول مفاعلــن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلـن

ظلّ الشاعر مخلصا لنظرية وزنية متحققة و إلى نموذج شعري قائم على أسس مستحكمة، فهنا وزن الطويل لا زال يلقي بظلاله على القصيدة المعاصرة قادرا على استيعاب رؤى و تصورات الشاعر المعاصر، فلم يقدّم ياسين بن عبيد هنا مقترحا جديدا للوزن، بل أقدم على بحر الطويل بشتّى أشكاله و صوره المألوفة (فعول، مفاعلن) ولم يحد عنها، إنّها أصالة شعرية أو بقية من شعرية عربية قديمة.

و تقول الشاعرة فضيلة زياية في قصيدة "ليس للبيع"[2]:

---

(1): ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص 75، 76.

(2): فضيلة زياية، بوح لنوارس الغسق، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008م، ص13

جنين، و رام الله أغنى عن المدح و قومي لهم أعدادٍ تصلح للقدح

فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلـن فعولن مفاعيــلن فعول مفاعيــلن

وشعري، به من حرقة الوجد وثبة شرود، و لم تسكن به لغة الشـحّ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلـن فعولن مفاعيــلن فعول مفاعيــلن

بفوهــة بركــان، تعــالى أزيزهـا من أجلها للملأى، تفجّر بالطفـح

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلـن فعولن مفاعيــلن فعول مفاعيــلن

"من ميز داوود" لها أنّة الهـوى تكمّم صرخــاتي، بأوعيـــة الملــح

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعـول مفاعيــلن فعـولن مفاعيــلن

فما في فؤاد الصبّ، غير تـأوّه وما قيمة الأشعار، ما لم تكن لفحي؟

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعـولن مفاعيــلن فعـــولن مفاعيـلن

تقدم هذه القصيدة صورة عن شكل وزني تمّت صياغته مقدما، فلم تخرج الشاعرة بوزن الطويل عن تنويعاته الإيقاعية المعهودة التي تتخذها كل من تفعيلة فعولن/ مفاعيلن، وهي: فعول/ مفاعلن.

و يلي الطويل، بحر الوافر الذي أتت نسبته 4,04%، و هو من بين البحور التي فقدت منزلتها في الشعر الجزائري، فقد جاء في المرتبة السابعة مثلما انتهى إلى ذلك حسين أبو النجا بنسبة 6,74% [1]، مع أنّ الوافر إلى جانب الكامل، البسيط و الخفيف من "البحور الخمسة التي ظلّت في كلّ العصور موفورة الحظّ يطرقها كلّ الشعراء و يكثرون النّظم منها، و تألفها آذان

[1]: يراجع: حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، ص126.

الناس في بيئة اللّغة العربية"[1]، و قد كُتِبَ وفق وزن الوافر ثلاث مجموعات شعرية هي: (حديث الجرح و الكبرياء) بنسبة 7,14%، و (البذرة و اللّهب) 25%، و (بوح لنوارس الغسق) 20%.

مثال ذلك نصّ "الجرح و الكبرياء" لعبد الملك بومنجل[2]:

على قسماتك الألم الجليل و في عينيك لحن أسى بليلُ
و ملء ملامح النظرات عزمٌ كأنّ لك في المدى أبدا رحيل
توزع في الورى مرحا و بشرا و يفضح سرّ غربتك النحول
و أنت فتى تواعدك الأغاني و يُفتِح للمضاء لك السبيل
فأي شجني يسافر فيك وجْدًا و يرسم في الملامح ما تقول؟

لم يحدْ الشاعر بنصّه هذا عن النموذج الأصلي لوزن الوافر، و ما أتى من تغيير في تفعيلة "مفاعلتن" في بداية عجز البيت الأول فقد جاء عرضا لضرورة اقتضاها السياق الدلالي، على الرغم من أنّ أوزان الوافر تقدّم أكثر من إمكانية إيقاعية (مُفَاعَلْ، مُفَاعْلتن، مُفَاعَتُنْ، مُفَاعَلْتُ، فَاعَلَتُنْ). فهل هو اقتدار شعري أم رغبة في الاحتذاء بنموذج وزني أعلى و السير في طريقه؟

و يأتي بحر المديد في المرتبة السابعة بنسبة 2,94 % و قد مثّلت هذه النسبة قصيدتان فقط لنور الدين درويش كتبها على هذا البحر.

أمّا بحر الرمل فقد جاء في المرتبة الثامنة بنسبة 2,35 % مثّلتها أيضاً قصيدتان لفضيلة زياية، و قد كان هذا الوزن " شائعاً في العصر الجاهلي و حتّى العصر العبّاسي الأوّل، و لكنّه قلّ في العصر العبّاسي الثاني، ثمّ عاد للظهور مع الإحيائيين و خاصّةً على يد شوقي، أمّا مع

---

[1]: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص190.

[2]: عبد الملك بومنجل، حديث الجرح و الكبرياء، ص20

الرومانسيين فقد زاد جدّاً ليشغل المرتبة الثانية"[1] وعلى الرّغم من انتشاره هذا، إلاّ أنّ نصيب القصيدة العمودية الجزائرية المعاصرة منه ضئيل، يكاد لا يذكر.

أمّا بحر المتدارك فنسبة حضوره لم تتجاوز 0,78 %، و يكاد الحضور الذي حظي به هذا البحر في الشعر الجزائري المعاصر يأتيه من شعر التفعيلة فحسب، لولا قصيدتان اثنتان كتبهما ناصر لوحيشي في (مدار القوسين) مثّلتا 13,33% من شعره العمودي، فالقصيدة الأولى بعنوان "بابا والحلوى" هذا مقطع منها[2]:

ماذا أشتمّ؟ .. وما أجد؟

ممّا أرضاه .. أنا الولد

بابا قد حلّ بمجلسنا

هلّا وفّيت بما تعد!؟

أستنشق رائحة الحلوى

والأنف سيرفعها دعوى

افتح يا بابا علبتنا

آه، حلوى حلوى!

أما القصيدة الثانية فعنوانها "وطني...دمي"، يقول فيها الشاعر[3]:

وطني يا نجم الأوطان

يا رسما،، لاح لفنان

---

(1): سيّد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص42.

(2): ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص41، 42

(3): المصدر السابق، ص 57، 58

عنوانك تاج في عمري

وطني يا أفضل عنوان

يا نسمة شوق ردّدها

عصفور الشّرق بألحاني

يا بسمة فجر يبعثها

شعري روحا من أوزان

خيار إيقاع المتدارك الذي ارتضاه الشاعر لقصيدتين عموديتين اثنتين في مجموعة شعرية واحدة، هو كسر لحدود الوزن الذي كاد أن يحصر في شكل شعري واحد هو شعر التفعيلة وفق ضوابط محددة، وقد أتاح وزن المتدارك بمرونته للشاعر أن يستغل مختلف تنويعاته الإيقاعية التي تراوحت بين "فاعلْ" و "فَعِلن" مثلما يوضحه هذا الإحصاء:

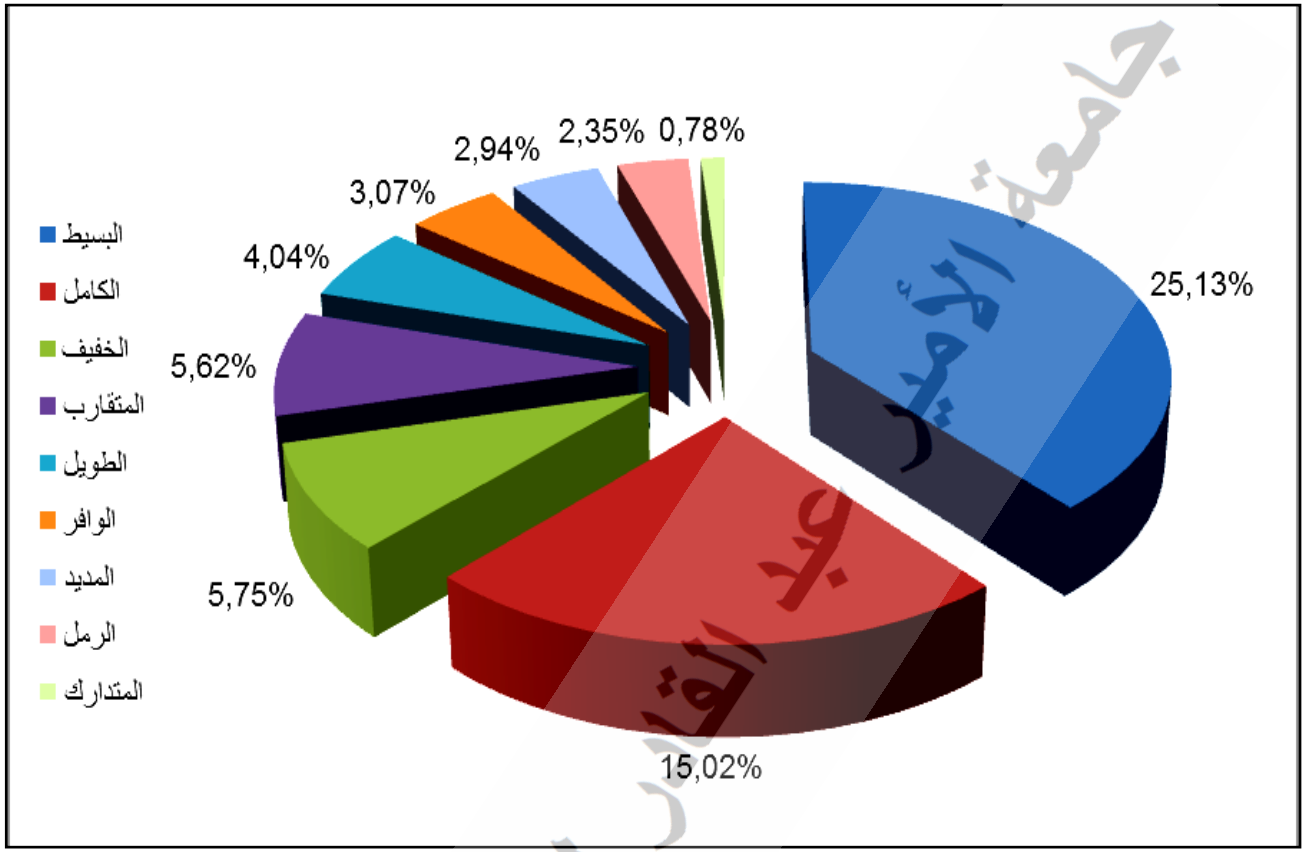
التفعيلة / القصيدة	فَعِلن	فاعلْ	فاعلن
بابا و الحلوى	%46,84	%51,9	%1,26
وطني...دمي	%38,64	%61,36	%00

استغرق هذان البديلان الإيقاعيان القصيدتين حيث تحضر تفعيلة "فاعلْ" بنسبة 61,36% بينما مثّل حضور تفعيلة "فَعِلن" ما نسبته 51,9% ، ولم تحضر تفعيلة "فاعلن" في النص الأوّل سوى مرّة واحدة، بينما تغيب في النص الثاني حتّى ليمكن القول أنّ التفعيلتين السابقتين لم تكونا هنا البديل الإيقاعي بقدر ما مثّلتا الأصل في هذا الوزن.

وأمّا بقية الشعراء فما كتبوه وفق بحر المتدارك هو شعر تفعيلي و ليس عمودياً.

الجدول رقم: 05 **نسب تواتر أوزان الشعر العمودي:**

البحر	النسبة
البسيط	%25,13
الكامل	%15,02
الخفيف	%5,75
المتقارب	%5,62
الطويل	%4,04
الوافر	%3,07
المديد	%2,94
الرمل	%2,35
المتدارك	%0,78



نسب تواتر أوزان الشعر العمودي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلا

2. أوزان شعر التفعيلة:

هجس الشعراء الجزائريون بتجارب إبداعية لم يعد عمود الشعر فيها هو المهيمن الذي يختزل كلّ التصوّرات في الشكل الواحد، مثلما لم يعد الوزن الدّال الأكبر الذي يتحدّد به هذا الشكل، فالنصّ الذي كان بالأمس محكوماً بشروط القصيدة و قوانينها، أصبح اليوم نصّ الانفتاح و الجمع و التعدّد.

و كان لا بدّ من تحويل الوزن إلى عنصر إيقاعي يمتلك من المرونة ما يجعله قابلاً للتشكّل لحظة الكتابة، فتمّ "تحويل اتّجاه الإيقاع من مبدأ اللّزوم إلى مبدأ التعدّي، و هكذا يتجاوز مفهوم الإيقاع مفهوم الوزن و ينطوي عليه في ذات الآن"[1].

هكذا منح الإيقاع النصّ الجديد الدّينامية الكافية التي تتيح لمكوّن الوزن من الانعتاق من أحادية التصوّر، و قد كان هذا النصّ ملاذ الشعراء الجزائريين الذين كتبوا 71,08% في الشكل التفعيلي، و لعلّ هذه النسبة كافية لتأكيد فرضية فعل الإيقاع في بناء النصّ وفي الذّات الشاعرة التي فعلت فعلها في الإيقاع حين انتقلت به من معطى ثابت جاهز إلى عنصر متغيّر قابل للتحوّل، مثلما يبينه الجدول الإحصائي الآتي:

---

(1): صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص135

البحور / المدوّنات الشعرية	الطويل	المديد	البسيط	الوافر	الكامل	الرجز	الرمل	السريع	الخفيف	المقتضب	المجتث	المتقارب	المتدارك
بلاغات الماء	/	/	/	%5,26	%10,52	%10,5%	%5,29	/	/	/	/	%21,05	%47,36
مرثية الرجل الذي رأى	/	/	%5,26	/	%21,05	%5,26	%15,78	/	/	/	/	%26,31	%26,31
النخلة أنت و الطلع أنا	/	/	/	/	/	%11,76	/	%5,80	/	/	/	%29,41	%47,06
هناك التقينا ضبابا و شمسا	/	/	/	%8,33	%8,33	/	%8,33	/	/	/	/	%16,67	%58,33
أرى شجرا يسير	/	/	%5,88	/	%17,65	%17,65	/	/	/	/	/	/	%58,82
الشمس و الشمعدان	/	/	%7,69	%15,38	%23,07	/	%11,54	/	/	/	/	%19,23	%23,07
أنطق عن الهوى	%10	/	/	/	%30	%20	/	/	%10	/	/	/	%30
للحزن ملائكة تحرسه	/	/	/	/	%33,33	%13,33	%26,67	/	/	/	/	%26,67	/
قال سليمان	%8,33	/	/	/	%12,50	%4,17	%4,17	/	/	/	/	%16,67	%54,17
مدار القوسين	/	/	/	%14,29	%14,29	%14,29	/	/	/	/	/	/	%57,14
تجليات في زمن المنفى	/	/	/	/	%14,29	%14,29	/	/	/	/	/	%57,14	%14,29
غنائية آخر التيه	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	%100
يطوف بالأسماء	/	/	/	/	/	%33,33	/	/	/	/	/	%6,67	%60
حديث الجرح و الكبرياء	/	/	/	/	%40	/	/	/	/	/	/	%20	%40
مشيت في شارع زيغود يوسف	/	/	/	/	/	%18,18	%9,09	/	/	/	/	%27,27	%54,46
البذرة و اللهب	/	/	/	/	%14,29	%14,29	%14,29	/	/	/	/	%14,29	%42,86
بوح لنوارس الغسق	/	/	/	%11,11	%33,33	%11,11	%22,22	/	/	/	/	/	%22,22
معدّل النسبة	**%1.08**	**0.00**	**%1.11**	**%3.20**	**%16.04**	**%11.07**	**%6.90**	**%0.34**	**%0.59**	**0.00**	**0.00**	**%16.55**	**%43.30**

الجدول رقم:06 أوزان شعر التفعيلة

يتبيّن من خلال هذه الإحصاءات أنّ هناك تغييراً عميقاً حدث في أوزان الشعر من القصيدة العمودية إلى شعر التفعيلة، و أوّلها تمثّل في دائرة الأوزان المستثمرة من قبل شعراء هذا الشكل الشعري، فقد تصدّر البسيط أوزان القصيدة العمودية تلاه الكامل فالخفيف ثمّ المتقارب، فالطويل فالوافر، فالمديد، فالرمل و أخيراً المتدارك.

أمّا شعر التفعيلة فقد استغرق بحر المتدارك المنجز الإبداعي بنسبة 42,77% ليمثّل بحضوره هذا ظاهرة في الشعر الجزائري المعاصر، و قد ندر المتدارك في الشعر العربي القديم، و لم يحصه الخليل ضمن أوزانه، غير إنّ تنامي الاهتمام بهذا الوزن بدأ في الشعر الحديث و ازداد مع شعر التفعيلة، و لعلّ السبب في ذلك راجع إلى الوحدات المكوّنة لبحر المتدارك إذ يتميّز هذا الوزن بخفّته و سرعة تلاحق أنغامه، و إنّ ما يثبت فيه هذه الصفة ما نراه من تقطّع أنغامه فكأنّ النغم يقفز من وحدة إلى وحدة[1]، إضافة إلى ما تميّزت به تفعيلة (فاعلن) المطّردة في المتدارك، فإنّ هذا البحر يعدّ من البحور الصافية التي يفضّلها شعراء هذا الشكل الشعري.

وقد اتّجه الشعراء الجزائريون إلى بحر المتدارك، فلم يكد يخلو ديوان من هذا الوزن، و ممّا يلاحظ هو ارتفاع نسبة حضوره في كلّ توظيف له، حيث يحتل المرتبة الأولى في هذه المجموعات الشعرية، ففي (غنائية آخر التيه) يحضر بنسبة 100%. فقد كتب ياسين بن عبيد قصيدتين اثنتين من شعر التفعيلة كلتيهما من بحر المتدارك، و في (يطوف بالأسماء) بنسبة 60%، و في (أرى شجراً يسير) كانت نسبته 58,82%، و كذلك في (هناك التقينا ضباباً و شمساً) بنسبة 58,33%، و في (مدار القوسين) بنسبة 57,14%، و في (قال سليمان) 54,17%، و في (بلاغات الماء) 47,36%، و في (النخلة أنت و الطلع أنا) 47,06%، و في (مشيت في شارع زيغود يوسف) 45,46%، و في (البذرة و اللّهب) 42,86%، و في (حديث الجرح و الكبرياء) 40%، و في (أنطق عن الهوى)

---

[1]: يراجع: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، د ت، ص132-133.

30%، و في (مرثية الرجل الذي رأى) 26,31%، و في (الشمس و الشمعدان) 63,07%، و في (بوح لنوارس الغسق) 22,22%، أمّا في (تجلّيات في زمن المنفى) نسبته 14,29%.

هكذا يكتب الشاعر الجزائري نصّ التفعيلة وفق بحر المتدارك بما يوحي بشبه اتّفاق بين هؤلاء الشعراء على التوجه إلى هذا الوزن الذي ينأى عن بحر المتقارب بفارق 26,22%.

نموذج ذلك نصّ "عودة سيزيف" لعبد القادر رابحي يقول فيه[1]:

أتربّث ...

فَعِلَنْ فعـ

حين يمرّ على كاهلي

لن فعلن فعلن فاعلن

جرح سيزيف

فاعلن فاعـ

أهجع حين يصدّقني

لن فعلن فعلن فعلن

حزنه

فاعلن

و هو يذرو جراحاته للرّياح

فاعلن فاعلن فاعلُ فاعلن فـ

و يصبرُ ...

علن فعـ

علّ الذي فات أكبرُ ممّا تبقى

---

[1]: عبد القادر رابحي، أرى شجراً يسير، ليجوند، الجزائر، ط1، 2011، ص20

لن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فا

و علّ الذي يتعلّمه الجرح ..

علن فاعلن فعلن فعلن فاعِـ

أجمل من حزن هذا المساء الكئيبْ ..

لن فعلن فاعلن فاعلن فاعلان

يمتلك وزن المتدارك من المرونة ما يمكنّه من الانفتاح على الكثير من الصيغ الإيقاعية التي تعدّ من بين أسباب طَرْقِ الشعراء الجزائريين له الذين وظّفوه بأكثر من صورة.

و من بين تلك التنويعات الإيقاعية تفعيلة فَعِلُنْ المخبونة التي كثيراً ما ترد في نصوص الشعراء الجزائريين، و قد استخدمها عبد القادر رابحي بكثرة في نصّه، هذه التفعيلة التي تقول عنها نازك الملائكة: "لا نراها تحدث إشكالات خاصّة بالشعر الحرّ، و قد ألف الشعراء أن يعزلوه في قصائد كاملة، و قلّما يستعملون فيها أصل التفعيلة (فاعلن) إلاّ في النادر"[1].

و يوظّف الشاعر تفعيلة أخرى هي "فاعلان" بوصفها إحدى صور بحر المتدارك بزيادة ساكن على الوتد المجموع لتفعيلة "فاعلن"، وقد أتت خاتمة لهذا المقطع مرّة واحدة و لم يلزمها الشاعر نصّه.

و من بين التشكيلات الإيقاعية لوزن المتدارك تفعيلة "فَاعِلْ" التي تحضر في نصّ "الفارس" لعبد الله العشي، يقول فيه[2]:

في التماع الصّباح الجميل

فاعلن فاعلن فاعلن فـا

---

(1): نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص110-111

(2): عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 05

حين يفتح أبوابه العالم

عل فَعِلْ فَعِلنْ فاعلن فَاعِلْ

سوف يفجؤكم

فاعلن فعلن

سوف يقبل فارتقبوا

فاعلن فعلن فعلن

قد يفاجئكم من وراء الغمام

فاعلن فعلن فاعلن فعلان

قد يفاجئكم في هديل الحمام

فاعلن فعلن فاعلن فاعلان

وردت تفعيلة "فَاعِلْ" في نهاية السّطر الأوّل المدوّر و بداية السّطر الثاني، و كذلك أتت في نهاية هذا السّطر، و تختلف هذه التفعيلة عن تفعيلة فَاعِلُ، مع أنّ كليهما يتكوّن من مقطعين صوتيين، إلاّ أنّ فَاعِلُ تنتهي بسبب ثقيل، و هي تفعيلة كثيرة الحضور في الشعر العربي الحديث مثلما يشير إلى ذلك كمال أبو ديب، حيث إنّ " المتدارك من الشكل فاعلن X م (م = عددا من المرّات يرد فيه في الشعر الحديث (فَاعِلُ)"[1]، إضافة إلى تفعيلة فاعلان التي تأتي نهاية السطرين الخامس و السادس، بعد التفعيلة الأصلية للمتدارك (فاعلن).

و لعلّ هذه الصور المختلفة للوزن الواحد ما يخرج به من صيغته الجاهزة إلى الإيقاع الذي يتصف بالمرونة و قابلية التشكّل.

---

(1): كمال أبو ديب، جدلية الخفاء و التجلّي، دراسات بنيوية في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984م، ص99

و يشيع حضور بحر المتقارب في الشكل التفعيلي إذ يأتي في المرتبة الثانية بعد بحر المتدارك بنسبة 16,55%، و ليس شيوعه هذا خاصّاً بالشعر الجزائري فحسب، بل إنّ سيّد البحراوي يعدّه "من أكثر البحور دوراناً في الشعر الحرّ"[1].

وممّا أسهم في ارتفاع نسبة المتدارك مجيئه إلى جانب بحر المتقارب في النصوص متعدّدة الأوزان، و هي السمة الخاصة بشعر التفعيلة التي وسم بها الشعراء الجزائريون نصوصهم من أكثر من مجموعة شعرية، و قد يسجل المتقارب كثافة حضورية قد تفوق المتدارك مثلما أتى ذلك في (تجليات في زمن المنفى)، فالمتقارب نسبته 57,14% بينما المتدارك 14,29%، و قد يتساوى البحران في نسبة وجودهما، ففي (مرثية الرجل الذي رأى) يسجلان كلاهما نسبة 26,31%.

و مثلما ارتبط حضور المتقارب بالمتدارك في كثير من المواضع، فقد غاب المتقارب عن (أرى شجراً يسير) و (أنطق عن الهوى) و (مدار القوسين) و (غنائية آخر التيه) و (بوح لنوارس الغسق)، لكنّ ما يلاحظ أيضاً هو مجيء المتقارب بنسبة 26,67% في (للحزن ملائكة تحرسه) و غياب المتدارك عنها، أمّا بقية المجموعات الشعرية فقد كانت نسبة بحر المتقارب فيها تتراوح بين: 21,05% في (بلاغات الماء)، أمّا (النخلة أنت و الطلع أنا) فنسبته 29,41%، و في (هناك التقينا ضباباً و شمساً) 16,67%، (الشمس و الشمعدان) 19,23%، (قال سليمان) 16,67%، (تجليات في زمن المنفى) 57,14%، (يطوف بالأسماء) 6,67%، (حديث الجرح والكبرياء) 20%، (مشيت في شارع زيغود يوسف) 27,27%، 14,29%.

ومن النماذج الشعرية التي كتبت وفق بحر المتقارب نص "هامش للفرح"[2]:

على هامش الحزن

فعولن فعولن ف

---

(1): سيّد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص39.

(2): خالدية جاب الله، للحزن ملائكة تحرسه، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2009م، ص53

نكتب شيئا عن الفرح المخملي

عول فعولن فعول فعولن فعولن

و نمضي، بحوزتنا انتفاضة قلب

فعولن فعول فعو فعول فعولن

يصرّ على الانتصار ..

فعول فعولن فعولن

و نستكمل الحلم منذ بدأناه صحوا

فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

كوجه، عرايا و وهج النهار ..

فعولن فعولن فعولن فعولن

وظّفت الشاعرة وزن المتقارب بأشكاله المختلفة (فعولن – فَعُولُ– فعو) من خلال التغييرات العروضية التي لحقت تفعيلة فعولن لتصبح فعولُ بعد حذف الخامس الساكن، و التي تتوزع على أسطر المقطع الشعري عدا السطر الأخير، وكذلك تفعيلة "فعو" التي حذف سببها الخفيف فإنّها تأتي في السطر الثالث بوصفها إحدى الإمكانات الإيقاعية التي تلجأ إليها الشاعرة مراعاة منها للسياق الدلالي للنصّ ورغبة في اضفاء الصبغة الإيقاعية على نص تفعيلي ارتبط بهذا المصطلح حتى سمي "قصيدة الإيقاع"[1] بدل "نص التفعيلة".

هذه الإمكانات التي تتردّد في نصّ "ترانيم في خريف الذاكرة" لمحمّد شايطة، يقول فيه[2]:

---

(1): مصطفى عراقي، تجدّد موسيقى الشعر الحديث بين التفعيلة والإيقاع، مجلّة علامات في النقد المجلد 18، ج71، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السعودية، ذو القعدة 1431 هـ ، نوفمبر 2010م، ص 12.

(2): محمّد شايطة، تجليات في زمن المنفى، ص29

هو الشوق يعتصر القلب

فعولن فعول فعولن ف

حين تباغتنا الذكريات

عول فعول فعولن فعول

بأي اللغات أترجم هذا اللظى

فعولن فعول فعول فعولن فعو

و من نبضات الحنين

فعول فعولن فعول

تفيض الجراحات

فعولن فعولن ف

يرسو الأسى يا صديقي

عولن فعولن فعولن

يؤسس الشاعر نصّه على وزن شعري متحرك قابل للتشكل وهو المتقارب، فتفعيلة فعولن تتجلّى بأكثر من صورة إيقاعية، حيث تجيء تفعيلة "فعول" ثمان مرات في أكثر من موضع بداية من السطر الأوّل و حتّى السطر الرابع، أمّا تفعيلة "فعو" المحذوفة فإنّها تأتي في نهاية السطر الثالث.

و يأتي بحر الكامل في شعر التفعيلة في المرتبة الثالثة بنسبة 16,04% بفارق ضئيل عن بحر المتقارب، و يحضر في أغلب المجموعات الشعرية عدا: النخلة أنت و الطلع أنا، غنائية آخر التيه، و يطوف بالأسماء، و مشيت في شارع زيغود يوسف، و لعلّ غيابه هذا مردّه إلى بحر الرجز الذي تنوب فيه تفعيلة "مُسْتَفْعِلُنْ" عن تفعيلة الكامل "مُتَفَاعِلُنْ" المضمرة، لذلك يغيب عنها الكامل

و يحضر فيها الرجز بديلاً عنه، و يحضر في وزن الكامل في (حديث الجرح و الكبرياء) بنسبة 40% يتساوى بذلك مع المتدارك، و يتفوّق عليه في (بوح لنوارس الغسق) بنسبة 33,33%، و في (أنطق عن الهوى) بنسبة 30%، و (الشمس و الشمعدان) بنسبة 23,07%، و في (تجليات في زمن المنفى) بنسبة 14,29%، بينما يسجل متفرّداً بنسبة 10,52% في (بلاغات الماء)، (مرثية الرجل الذي رأى) 21,05%، (أرى شجراً يسير) 17,65%، (هناك التقينا ضباباً و شمساً) 8,33%، (للحزن ملائكة تحرسه) 33,33%، (قال سليمان) 12,5%، (مدار القوسين) 14,29%، و في (تجليات في زمن المنفى) 14,29%، و النسبة ذاتها في (البذرة و اللّهب).

و لا يختلف كثيرا توظيف وزن الكامل في شعر التفعيلة عنه في الشعر العمودي مثلما يرد في نصّ "كلمات قبل الوفاء" لشوقي ريغي يقول فيه[1]:

ليل وراء الليل، أيَّةُ شعلةٍ

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

تجتاز هذا الغيب ؟ أيُّ سفين؟

متْفاعلن متْفاعلن متفاعل

في ما تبقّى من ضمير خافت

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

رفعته مئذنة بلا مأذون

متفاعلن متفاعلن متْفاعل

و الجرح في كتفي أنستُ لدفئه

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن

(1): شوقي ريغي، الشمس والشمعدان، منشورات فاصلة، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2013م، ص82

و النبض يغتني، و لا يحييني

متْفاعلن متفاعلن متْفاعل

و أكاد أسمعُ ما يهزُّ مطيّتي

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

يهتزُّ في خبزي .. و يستثنيني

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعل

تراوح هذه الكلمات في توظيفها لبحر الكامل بين تفعيلته الصحيحة مُتَفَاعِلُنْ و التفعيلتين مُتْفاعلن و مُتْفاعلْ و كثيرًا ما تحضر هاتان التفعيلتان في القصائد العمودية أيضا، فتسكين المتحرك الثاني منها يزيدها خفة و يكسب الإيقاع سرعة، و لعل ارتباط مُتْفاعِلْ بأواخر الأسطر أتى تحقيقًا للإيقاع الصوتي.

أمّا نصّ "عطسة في العراق" لفضيلة زياية فإنّه ينفتح على إمكانات إيقاعية أخرى حيث تقول الشاعرة[1]:

يا أمّتي، سقط العراق

متْفاعلن متفاعلان

و المجد أوردة تُراقْ

متْفاعلن متفاعلان

مرحى لخذلان الرّفاقْ

متْفاعلن متْفاعلان

[1]: فضيلة زياية، بوح لنوارس الغسق، ص 31

سقط العراقْ

متَفاعلان

حيّ الجماجم فوق أشلاء اليهود

متْفاعلن متفاعلن متْفاعلان

هذي "زليخا" ازيّنت

متْفاعلن متْفاعلن

بالعطر قالت هيت لك

متْفاعلن متْفاعلن

بالخمر قالت هيت لك

متْفاعلن متْفاعلن

بالجمر، و الهمس المدلّل هيت لك

متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن

تختار الشاعرة لنصّها هذا أكثر من شكل إيقاعي يتجلّى وفقه وزن الكامل الذي لا يحتفظ بتفعيلة (مُتَفاعلن) سوى في موضعين اثنين من هذا المقطع "فخط الوزن يغدو في نقطة تقاطعه بالإيقاع ذا خصوصية موسيقية تتصل بتجربة النص"[1] ، أمّا بقية التفاعيل فإنّها تتراوح بين مُتْفاعلن ومُتَفاعلان و مُتْفَاعلان، وتتوزع تفعيلة (مُتْفَاعلن) عبر مواقع مختلفة من النصّ الشعري لتأتي تفعيلة متَفاعلان في آخر السطر الأوّل و الثاني و الرابع، بزيادة ساكن على الوتد المجموع، أمّا السطر

(1): علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 23.

الخامس فقد تفرّد بتفعيلة مُتْفاعلان التي تمّ تسكين ثانيها المتحرك و أضيف لها ساكن آخر على وتدها المجموع، ممّا يكشف عن قابلية هذا الوزن للانفتاح على أكثر من إمكانية إيقاعية.

أمّا الرجز فيجيء في المرتبة الرابعة بنسبة 11,07%، و قد توجّه إليه أغلب الشعراء الجزائريين، عدا ياسين بن عبيد في مجموعتيه (غنائية آخر التيه) و (هناك التقينا ضباباً و شمساً)، و كذلك شوقي ريغي في (الشمس و الشمعدان)، و عبد الملك بومنجل في (حديث الجرح و الكبرياء)، أمّا بقية الشعراء فقد كتبوا وفق هذا البحر على اختلاف بينهم، و علّة ذلك هي ما يتمتّع به بحر الرجز من قابلية التغيير الذي يلحق تفعيلة مستفعلن من "الخبن و الطيّ و الخبل و القطع و التذييل إضافة إلى كثرة أعاريضه و أضربه"[1] .

كما أنّ إمكانية اختلاف عدد التفعيلات في السطر الواحد يجعله وزنا شائعا مطروقا من قبل شعراء التفعيلة، و قد توزعت نسبة حضوره في مختلف الدواوين الشعرية بين 33,33% في (يطوف بالأسماء)، 4,17% و في (قال سليمان)، بينما أتت نسبة في (أنطق عن الهوى) 20%، و في (مشيت في شارع زيغود يوسف) 18,18%، و في (أرى شجرا يسير) 17,65%، و في (مدار القوسين) 14,29% و في (تجليات في زمن المنفى)14,29%، و في (البذرة و اللّهب) 14,29%، و في (للحزن ملائكة تحرسه) 13,33%، و في (النخلة أنت و الطلع أنا) 11,76%، و في (بوح لنوارس الغسق) 11,11%، و في (بلاغات الماء) 10,50%، و في (مرثية الرجل الذي رأى) 5,26%، و في (قال سليمان) 4,17%.

وهذا نصّ "النوارس تسكن المقابر" لعبد الله حمّادي نموذج ذلك ، يقول فيه[2]:

أيتها الحبيبه

أيتها العجيبه...

---

(1): يراجع: ناصر لوحيشي، المرجع في العروض و القافية، دار جسور، الجزائر، ط1، 2010، ص99.

(2): عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011م ، ص99.

كيف للنوارس أن تسكن

المقابر

النور يا "سلافتي"

يحجبه المغيب عن أساور

يديْكِ.

لا يحافظ وزن الرجز بتفعيلته السباعية "مستفعلن" على صورته الأصلية في هذا النص دائما بل يتمظهر عبر أشكال عدّة بعضها مألوف و بعضها الآخر ناتج عن فعل الذات في إيجاده، فتحضر تفعيلة "مستفعلن" حضورا باهتا ولا يكاد الشاعر يحافظ عليها إلّا نادرا، و لعلّ هذه الندرة تمثل ظاهرة في الشعر العربي المعاصر ككلّ مثلما انتهت إلى ذلك نازك الملائكة[1].

أمّا تفعيلة "مُتَفْعِلُنْ" أو "مفاعلن" فإنّها تحضر هنا و قد رأت نازك الملائكة في هذه التفعيلة بعد دراسة نموذج من شعر صلاح عبد الصبور، تقول: " البيت أصبح بسبب هذا الزحاف الثقيل المتعب، ركيك الإيقاع، ضعيف البناء، منفرا للسمع[2]"، إضافة إلى تفعيلة "مُسْتَعِلن"، أمّا بقية التفعيلات فقد أضافها الشاعر إلى الإمكانات الإيقاعية لوزن الرجز التي يمكن استثمارها مثل: مُتَفْعِل، مستعل.

أمّا نصيب بحر الرمل في اهتمامات الشعراء الجزائريين في شعر التفعيلة فقد مثّل ما نسبته 6,91% ليأتي في المرتبة الخامسة، ففي مجموعة (للحزن ملائكة تحرسه) أتى إلى جانب المتقارب بنسبة 26,67% متصدّرا بقية البحور، و في (بوح لنوارس الغسق) تلا الكامل مباشرة بنسبة 21,22% إلى جانب المتدارك، بينما كانت نسبته في (البذرة و اللّهب) 14,29%، (مرثية الرجل الذي رأى) 15,78%، (الشمس و الشمعدان) 11,54%، (مشيت في شارع زيغود يوسف) 9,09%، (هناك التقينا ضباباً و شمساً) 8,33%، (بلاغات الماء) 5,29%، أمّا في (قال سليمان)

---

(1): يراجع: نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص115

(2): المرجع نفسه، ص110

فنسبته 4,17%، و ضآلة هذه النسب راجعة إلى أنّ عدد النصوص التي كتبت وفق هذا البحر لم تتجاوز في الكثير من المجموعات الشعرية النصّ الواحد، مثل: البذرة و اللّهب، مشيت في شارع زيغود يوسف، قال سليمان و هناك التقينا ضباباً و شمساً.

وعلى العموم فإنّ حضور بحر الرمل في شعر التفعيلة يتجاوز نسبة حضوره في القصيدة العمودية، و لعلّ سبب ذلك راجع إلى الوحدات الصوتية المكوّنة لتفعيلة (فَاعِلَاتُنْ) المتكوّنة من وتد مجموع يتوسّط سببين خفيفين عملا على تسريع حركة هذا البحر الذي يرتبط بالإنشاد مثلما لاحظ محمّد ناصر، إذ "أغلب ما نظم من شعر في شكل أناشيد، و لاسيما في الفترة التحريرية، إنّما جاء على هذا الوزن للإنشاد ممّا يؤكّد ارتباط هذا البحر بالإيقاع المطرب و علاقته بجانب الوجدان في الإنسان فرحاً كان أم قرحاً، و تناسبه مع التجارب الشعورية الفيّاضة"[1]، و ذلك لما تتّسم به تفعيلات بحر الرمل من سمات إيقاعية.

ومن ذلك نص لخالدية جاب الله تقول فيه[2]:

خارج الوجه الذي لا وجه يأتي بعده

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

كُنْتَ نبيّا يلمس الجرح فيشفى

تن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

و تأخرتُ قليلا عن ديار لن تعود ..

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

كم سأبقى في مكاني؟؟

---

(1): محمّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص258.

(2): خالدية جاب الله، للحزن ملائكة تحرسه، ص69

فاعلاتن فاعلاتن

يا نبــيّا

فاعلاتن

تؤسس الشاعرة نصّها وفق وزن الرمل بتكرير تفعيلة (فاعلاتن) التي تحافظ على مقولة الصفاء الوزني، فيما تأتي بصورة أخرى لهذه التفعيلة و هي "فعِلاتن" بعد حذف الثاني الساكن، على أن تصوّر الشاعرة لوزن الرّمل أتى مختلفا على مستوى التوزيع الإيقاعي للتفعيلات حيث يحوي السطر الأوّل أربع تفعيلات تليها ثلاث تفعيلات فأربع فتفعيلتان ثمّ تفعيلة واحدة.

وكذلك نص من"البذرة و اللهب" كتب وفق وزن الرمل حيث يقول فيه الشاعر[1]:

إقرئي شعري علي

أسمعيني ما أنا قلته في

ترجمي دقّات قلبي

إنّ للقلب رموزا و لغات أجنبية

إقرئي لا تسأليني

تتفاوت نزعة الخروج على الوزن بين تجربة شعرية و أخرى، ففي هذا النصّ يوظّف الشاعر تفعيلة أخرى لوزن الرمل إلى جانب فاعلاتن، فعلاتن، و هي فاعلا أو فاعِلُنْ بعد إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة و تظهر في السطر الرابع، و هنا يتّضح دور السياق النصّي في تحديد الوزن من خلال هذه الانزياحات التي تحيد به عن كلّ معطى جاهز.

[1]: نور الدين درويش، البذرة و اللهب، ص27

كتب الشعراء الجزائريون نصوصاً من شعر التفعيلة تتخذ بحر الوافر وزناً لها، مثّلت نسبة 3,2% ليحافظ على المرتبة السادسة، التي سبق و أن احتلها في القصائد العمودية، غير أنّ الوافر في شعر التفعيلة لا يستخدم تامّاً بل مجزوءاً بعد حذف تفعيلة (فعولن) ليصبح السطر منه صافٍ (مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ)، وقد عدّته نازك الملائكة من البحور الصافية التي يجوز نظم الشعر منها[1].

وقد كتب شوقي ريغي أربع قصائد على هذا البحر بنسبة 15,38%، وكتب ناصر لوحيشي وفق هذا الوزن، وكذلك الشأن أيضاً بالنسبة لفضيلة زياية، و ياسين بن عبيد، ومصطفى دحية.

يقول شوقي ريغي[2]:

تطاولنا على شرفات هذا الكون و ارتحنا

و في جنّاته كان اللقاء، و ما تفرّقنا

تخالفنا ... و لكن لم نقاتل بيننا معنى

و لم نسلم لساحرة

لها في كلّ حيّ قلب

يكاد النصّ كلّه يجنح للبديل الإيقاعي لوزن الوافر عدا موضع واحد من السطر الأول و آخران في السطر الثاني و الرابع، أمّا بقية التفعيلات فهي مزاحفة بعد تسكين الخامس المتحرك (مُفَاعَلْتن).

و يقول أيضا شوقي ريغي في نصّ "نبوءة"[3]:

بعيدا عن صحارانا

بعيدا بعد هذا الوقت

---

(1): يراجع: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص84.

(2): شوقي ريغي،الشمس والشمعدان، الشمس والشمعدان، ص15

(3): المصدر نفسه، ص37-38

بعيدا بعد أن نبني لنا

أوثان من اسمنتْ

ستسألك البراءة عن بريءٍ كنتَ قد ضيعت

و تسألك البراعم: من أنا؟

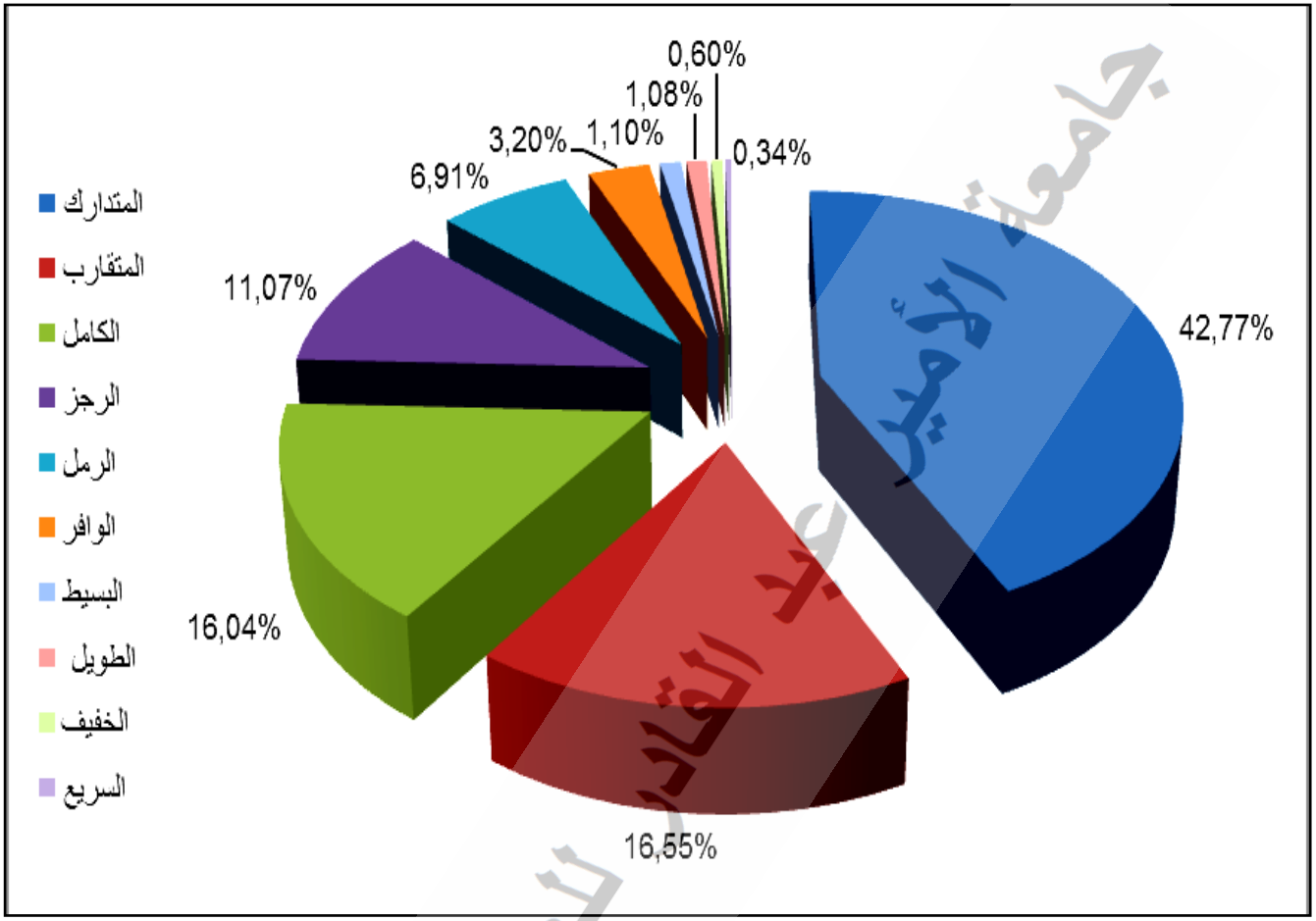
يقدّم الشاعر شوقي ريغي في هذه الأسطر صورًا ثلاثة لمجزوء الوافر بعد الاستغناء عن تفعيلة "فعولن" وتتمثّل في "مُفَاعَلَتُنْ" التي ترد في السطرين الخامس و السادس، بينما تسود تفعيلة "مفاعلْتن" المعصوبة في هذا المقطع ويطغى حضورها على تفعيلته الأصلية "مُفَاعَلَتُنْ"، ويتّخذ الشاعر لنصه نظاما إيقاعيا خاصا من خلال استحداث تفعيلة جديدة متمثلة في "مفاعلْتان" بزيادة ساكن على آخر التفعيلة بعد تسكين الخامس المتحرّك، وقد وردت هذه التفعيلة في آخر السطر الثاني والرابع والخامس.

وتتوالى البحور الشعرية بما يمثّل نسبة ضئيلة لا تتعدّى 1,1% للبسيط، و الطويل 1,08%، و الخفيف 0,6%، و السريع 0,3%، و هذه البحور جميعها هي من البحور الممزوجة التي نادراً ما يكتب الشعراء وفقها، أمّا بقية البحور الشعرية، فلم تسجّل حضورها في هذه المجموعات الشعرية المقترحة، وهي: المضارع، المقتضب، المجتث، الهزج، المديد و المنسرح.

و هذا هو ترتيب أوزان شعر التفعيلة:

الجدول رقم: 07 **نسب تواتر أوزان شعر التفعيلة:**

البحر	النسبة
المتدارك	%42,77
المتقارب	%16,55
الكامل	%16,04
الرجز	%11,07
الرمل	%6,91
الوافر	%3,20
البسيط	%1,10
الطويل	%1,08
الخفيف	%0,60
السريع	%0,34



نسب تواتر أوزان شعر التفعيلة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلا

ثالثا: ظاهرات إيقاعية:

لعلّ توقف الوزن عند الحدود المعرفية التي رسمت له جعلت منه العائق الذي يحول دون مسالك شعرية النصّ و يختزلها في النمط الواحد الذي يرفض التعدّد، لذلك كانت محاولات الانفلات من هذه المعايير إحدى متطلبات النصّ الجديد و إن ظلّت محكومة بكلّ ما يمثّل أسسها الأولى، فكان الإيقاع إحدى مقترحات هذه الكتابة الذي يجعل من المحتمل ممكناً.

1. النسق التفعيلي:

لقد تمّت إزاحة المعايير الواحدة التي تتحكّم في سلطة الوزن، لكن كان لا بدّ من الاحتفاظ بالتفعيلة، فالشكل الجديد مثلما يقول عز الدين إسماعيل: "لم يشتق من صورة النظام القديم للبيت إلاّ الوحدة الموسيقية الأساسية التّي تتكرّر فيه و هي التفعيلة، و هي أساس النظام الصوتي الذي يقوم بتكراره الشعر"[1].

مثّلت هذه التفعيلة التي تؤسس الوزن نقطة تحوّلات عميقة، و أداة بيد الشاعر المعاصر و الشاعر الجزائري ، الذي يتحكّم من خلالها بنوع التفعيلات و عددها و طبيعتها التي بإمكانها أن تفتح عوالم شعرية.

و أولى الخيارات المتاحة أمام الشاعر تتمثّل في النسق التفعيلي و النظام الذي يبني نصّه وفقه، فاختيار التفعيلة هو ما يمنح الملامح الإيقاعية للنص، و إذا كانت الأوزان العروضية بكلّ أشكالها و تنوع أنساقها قد قدّمت للشاعر خيارات متعدّدة يتحرّك وفقها، فإنّ بناء النصّ الشعري على نظام التفعيلة يبدو أنّه قد حدّ من هذه الخيارات بتحديد نوع التفعيلات منذ المشروع الحداثي الذي تقدّمت به نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر". فهي تجعل

---

(1): يراجع: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص83.

تكرير التفعيلة الواحدة في البحور الصافية أساس تفعيلات الشعر الحرّ، سواء ما تكرّر منها ستّ مرّات، مثل: الكامل، الرمل، الهزج[*]، الرجز، أو أربع مرّات، مثل: المتقارب و المتدارك، مثلما تضيف مجزوء الوافر، و وزناً يجري هكذا:

مستفعلاتن مستفعلاتن

مستفعلاتن مستفعلاتن[**]

ليصبح عدد البحور الصافية ثمانية بحور[1].

كما ترى الناقدة أنّ الأوزان الممزوجة التي تتعاقب فيها تفعيلتان لا يمكن الكتابة وفقها، عدا السريع و الوافر حيث تتكرّر إحدى التفعيلات. أمّا بقية البحور، مثل: الطويل، المديد، البسيط، و المنسرح فهي "لا تصلح للشعر الحرّ على الإطلاق، لأنّها ذات تفعيلات منوّعة لا تكرار فيها، و إنّما يصحّ الشعر الحرّ في البحور التي كان التكرار فيها قياسيا في تفعيلاتها كلّها أو بعضها"[2]، و لعلّ الواقع الشعري يثبت خلاف ذلك.

(*): بحر الهزج هو من البحور الصافية غير أنّ تفعيلته تتكرّر أربع مرّات و شطره: مفاعيلن مفاعيلن، و ليست ستاً مثلما تورده نازك الملائكة، و هي هفوة وقعت فيها الناقدة مثلما نبّهنا إلى ذلك الأستاذ المشرف ناصر لوحيشي .

(**): تقدّم نازك الملائكة لهذا الوزن بقولها: "كما أنّني في سنة 1974 قد وفّقت إلى ابتكار وزن صافٍ جديد يجري هكذا مستفعلاتن مستفعلاتن"غير أنّ هذا الوزن قد جاء ذكره عند حازم القرطاجنّي الذي يسمّيه اللّاحق، و هو "...وزن قائم بنفسه، و بناء شطره : مستفعلاتن مستفعلاتن"، و هي التفعيلة التّساعية التي يذكرها في تقسيمه للتفعيلات إلى خماسية، سباعية، ثمانية و تساعية، يقول: "تركيب لا يستثقل المتناسب منها و لا ينحلّ إلى غيره، فالقياس يوجب إثباته و قبوله، و هو تساعي نحو مستفعلاتن"، يراجع: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص228-230.

(1): يراجع: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص83-85

(2): المرجع نفسه، ص86.

إنّ الشاعر الجزائري المعاصر بسعيه الدّؤوب إلى ممارسة حرّية الكتابة الشعرية يعيد باستمرار صياغة أشكال جديدة تنقل الإيقاع من وضع إلى آخر، و هذا ما يتحقّق في نصّ "مصير" للشاعر عبد القادر رابحي، يقول [1]:

لا أحتمي بالحروف الحاملات دماً

لا أحتمي بالمرايا

لا بدّ .. تبزغ من قلبي

مكابدة ..

لا بدّ .. تصقلني طين الأعاصير

و أرتمي في أتون الحرب

يحصدني جرحي ..

و يعجبني جرح الجماهير ..

يتخذ هذا النصّ لنفسه وضعا إيقاعيا يتّسم بالسيرورة و الانفتاح على أكثر من إمكانية، هكذا يصبح "البسيط" الوزن الذي لا يمكن أن يتماشى و شعر التفعيلة: يجد له حضوراً هنا بتوزيع إيقاعي يختلف عدد التفعيلات فيه من سطر إلى آخر:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مسْ

تفعلن فاعلْ

مستفعلن فعلن مستف

علن فعلن

---

[1]: عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص80

مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل

متفعلن فاعلن مستفع

لن فعلن مستفْ

علن فعلن مستفعلن فاعل

إنّه النصّ الذي بإمكانه أن يستوعب مثل هذه الممارسات الشعرية التي تكتب وفق وزن مزدوج التفعيلة و هو البسيط الذي عدّته "نازك الملائكة" في وقت سابق من البحور التي ما ينبغي كتابة مثل هذا الشكل الشعري وفقها، على الرغم من أنّه يمكن إعادة كتابة هذا النصّ وفق الشكل العمودي حيث تكوّن كلّ ثلاثة أسطر بيتاً عمودياً، غير أنّ الشاعر قام بتوزيعها توزيعاً مختلفاً حيث تتناوب فيه كلّ من تفعيلة مستفعلن و فاعلن، مع استفادته من صيغهما العديدة، إذ تتنوّع تفعيلة فاعلن بين "فعلن" و "فاعل" كسراً للرتوب الذي يمكن أن ينجم عن تكريرها.

هذه التجارب الشعرية التي خرجت بالنصّ الشعري الجزائري من حالة الانغلاق الإيقاعي التي كان بالإمكان أن تحصر فيها أوزان محدّدة، و بصرامة مفاهيم ذهنية مسبقة إذ أغلب الأوزان التي كتب وفقها شعر التفعيلة في الجزائر لم تخرج عن البحور ذات التفعيلة الواحدة المتكرّرة، مثل: المتدارك، المتقارب، الكامل، الرجز – مثلما أكّدت ذلك الإحصاءات السابقة – إلى مغامرة إبداعية تعلن أنّها بصدد كتابة نصّ قابل للتحوّل في بحثه عن إمكانات شعرية متجدّدة.

2. التوليف الإيقاعي وتعدّد الدّلالات:

تمّت مواجهة وحدة الوزن بالخروج عنها إلى أفق آخر يؤمن بالتعدّدية في النسيج الإيقاعي، أفرزتها تلك التجارب الشعرية التي عملت على تكريس ممارسة نصّية قادرة على إنتاج

الشعرية فكانت المزاوجة بين التفعيلات في تشكيل وزني خاص، و من أمثلة ذاك التنويع نصّ يمتزج فيه وزنا المتدارك والمتقارب للشاعر عبد الله العشّي يقول فيه[1]:

لم يطل بيننا

غاب من قبل أن يكتمل

كنت أحرسه ببقايا الكهولة

أحميه من كلم

قيل أو لم يقل

دعوت له الله حتّى يطيل البقا

و أقسمت: بالله لا ترتحل

و لكنّه استلّ أشياءه من دمي

و مضى صامتا ...

في عجل

و ها أنا أرثي لأيامه

سائلا عن أبوابه

نازفا عند كلّ طلل

ليس للبحر من ساحل

كلّما غصت فيه اتسع

مالح ...

(1): عبد الله العشّي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، دط، 2008، ص37-38

و الذي قلت بعض الذي لم أقل

كم تمنّيته أن يطول

و لكنّه لم يطل

هذا هو الشكل الإيقاعي الذي يقدّمه الشاعر الجزائري عبد الله العشّي في مقترحه للوزن الذي ارتضاه لنصّه هذا، بوصفه أحد الدوال التي تحمل دلالة، حيث تجتمع تفعيلة (فاعلن) من بحر المتدارك مع تفعيلة أخرى لبحر المتقارب و هي (فعولن)، لقرابة إيقاعية بينهما أين يلتقيان في دائرة عروضية واحدة هي دائرة المتفق.

و قد تمّ المزج بين هاتين التفعيلتين وفق نظام خاص يحتكم إلى المقاطع الشعرية، حيث تتوزع (فاعلن) على المقطع الأول بكامله، بينما يحدث الانتقال إلى (فعولن) في الأسطر الثلاثة الأولى للمقطع الثاني، لتعاود تفعيلة المتدارك الظهور في ما تبقّى من المقاطع و التي تختتم بتفعيلة (فعولن) في آخر النصّ، و قد حدث تحوّل إيقاعي مفاجئ في السطر الأوّل من المقطع الثالث: "و ها أنا أرثي لأيامه" من وزني المتقارب و المتدارك إلى الرجز: مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلْ.

إنّ هذا التوليف الوزني يكشف عن طبيعة تركيبية مختلفة لكلّ من هاتين التفعيلتين و ارتباطهما بالسياق الدّلالي حيث ينتقل الشاعر من عرض وضعية إلى أخرى، ومن حالة شعورية إلى أخرى، على أنّ "الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسّس على تفعيلة أخرى لا يمكن تحقّقه وقبوله إلاّ في الحالات الآتية[1]:

-أن يكون السّطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة

-أو أن يعبّر هذا السّطر عن انتقال في الموقف الشعوري.

فكان التحوّل من وزن المتدارك، و هو الوزن المهيمن بإيقاعه السريع الذي يزداد خفّة في المقطع الثاني بعد التغيير الذي لحق (فاعلن)، فتحوّل إلى (فعلْ)، ثمّ يتغيّر الوزن إلى المتقارب

(1): عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص101-102.

ذي الإيقاع البطيء بحسب نظام التعاقب ممّا يجعل هذه النماذج آلية لإعادة تقسيم النصّ ضمن توزيع وزني جديد يحدّد مفاصله، غير أنّ هذا التغيير يكون مفاجئا بعد الشطر الثامن، ولعلّه انسجام من الشاعر مع الموقف النفسي الذي تطلّب تحولاً في حركة الإيقاع و أصبح المزج بين التفعيلات أكثر مرونة و طواعية.

3. التوزيع الإيقاعي:

ينبني نظام التفعيلة على عدد غير ثابت من التفعيلات التي تنتمي إلى وزن شعري ما، وللشاعر الحرية في اختيار عدد تفعيلات كلّ سطر، فقد تمثّل تفعيلة واحدة سطراً شعرياً و قد تزيد عن ذلك أو تنقص.

ومن النماذج الشعرية التي اختلفت أسطرها بين الطّول و القصر نصّ "أخيراً" لشوقي ريغي يقول[1]:

... و هذا الكفر ...
غادرْ أرض أحلامي
و هاك النحرْ
و زولي يا سنين القهر
غوري يا سنين القهر
تغذيْ بالجماجم كي أرى معبودتي في مصر
أقبّلها ...
و أدنيها إلى حضني
... فإنّي حرّ

---

(1): شوقي ريغي، الشمس والشمعدان، ص62.

تحكم تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ) لبحر (الوافر) النسيج الإيقاعي لهذا النصّ، فالشطر الأول يتكوّن من تفعيلة واحدة و أخرى انقسمت بين هذا السّطر و السطر الثاني الذي تكوّن من تفعيلتين، أمّا السطر الثالث فقد انبنى على تفعيلة واحدة، أمّا السّطر الرابع ففيه تفعيلتان اثنتان و ثالثة مجزّأة بين هذا السطر و السطر الخامس.

أمّا عدد التفعيلات في السطر السادس فقد بلغ أربع تفعيلات كاملة لينفرد السابع بتفعيلة واحدة تلتها تفعيلتان فتفعيلة واحدة، مع سبب خفيف، اختتم بها هذا النصّ الشعري الذي لم تتكرّر فيه تفعيلات وزن الوافر بشكل منتظم دون أن يحدث ذلك شعورا بثقل تباين عدد هذه الوحدات، لذلك فإنّ إطلاق الحرّية للشاعر في استخدام عدد التفعيلات و التحكم في طول الأسطر أسهم في "خلق إمكانيات إيقاعية للسطر غير منتهية، كما أنّ البنية الموسيقية لكلّ سطر، و إن كان لها استقلالها الخاص، قد صارت جزءا من تنويع موسيقي يشمل القصيدة كلّها"[1]، باعتبار بنيتها الإيقاعية العضوية التي تفترض عدم اكتفاء السطر الواحد إيقاعيا، مثلما لم يكتف بذاته على مستويات أخرى.

وتتأكد فرضية التنويع في التوزيع الإيقاعي بالاحتكام إلى القصيدة العمودية، وهذا نصّ للشاعر ناصر لوحيشي عنوانه "حرّك لسانك" يكشف عن ذلك، يقول [2]:

حرّك لسانك بالأسى و تنهّد
كالصبح أدرك سرّه و تجدّد
و انشر على حبل الوفاء قصيدة
منسوجة بحنينها ممزوجة بتسهد
لا ترتقب لمح الوفاء عشية

---

[1]: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص104.

[2]: ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص85-86

زيف الكلام يردّه لمح الغد

يتحرّك الإيقاع في هذا المقترح الشعري وفق وزن الكامل بتفعيلات ثلاث في كلّ شطر، لكن يأتي الشاعر باللاّمتوقع عندما تفوق تفعيلات البيت الثاني العدد المألوف، فتصبح سبعا:

منسوجة بحنينها ممزوجة بتسهد

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

و هو خروج صريح عن نمط سابق لبحر الكامل، الإيقاع النموذج الذي مثّل في وقت سابق قالبا وزنيا ثابتا يحكمه قانون البيت المتكوّن من شطرين لا بدّ أن يكونا متساويين، ثلاث تفعيلات في الشطر الأول لا بدّ أن تتكرر في الشطر الثاني، لكنّ هذا المفهوم للوزن سيتراجع أمام دينامية الإيقاع التي ستصبح مفتوحة على أكثر من احتمال.

هنا، يمكن استعادة نص آخر عنوانه "شوق و همسات" للشاعر ناصر لوحيشي، الذي خرج فيه الإيقاع عن مجرى وزن الكامل المعهود، يقول[1]:

أو كلّما لاحى وصالك موعـــــداً

ناحـــت حمائـــــم شوقـــا حبري همى

أو كلّما هتفت غيوم الفيض مـــــــن

عمق الجراح الخضر، كم فاضت دما؟

أو كلّما أبدلت بالوصل القديم عشية

همت الطفولة مدية بكت السّمـــــا

أو كلّما أرسلت كفّي كي تطـــــرّز

---

(1): ناصر لوحيشي، فجر الندى، منشورات ارتستيك، الجزائر، ط1، 2007، ص86. لم ترد هذه المجموعة الشعرية ضمن بقية المجموعات الشعرية المقترحة للدّراسة في هذا الفصل، إلاّ أنّه تمّ الرجوع إليها نظرا لتكرير هذه الظاهرة الإيقاعية في نصوص الشاعر.

يجسّد الشاعر تصوره للكتابة الشعرية التي قد تتجاوز النسق العروضي في صورته التنظيرية بكلّ حرّية و انطلاق لتترك المجال للكلمة و إن تغير الوزن في البيت الثالث الذي يتكوّن من سبع تفعيلات عوض ستّ، و هذه التفعيلات يمليها الموقف الشعوري و يحكمها السياق الدلالي بوصف الوزن ممارسة خاضعة لمنظومة من السياقات و العلامات التي تجعل منه أفقا واسعا و ليس وحده ممكن الخطاب.

رابعا: الوقفة:

درس النحّاة و علماء التجويد و القراءات القرآنية هذا المجال المعرفي تحت مصطلح الوقف الذي يعرّفه ابن الجزري بأنّه: " فنّ جليل، و به يعرف كيف أداء القرآن، و يترتب على ذلك فوائد كثيرة و استنباطات غزيرة و به تتبيّن معاني الآيات، و يؤمّن الاحتراز عن الوقوع في المشكلات"[1]، فالوقف هو بمثابة الحاجز الذي يفصل عناصر السلسلة اللّفظية و هو "توقف عن القراءة يتخلّل هذه المتواليات اللّفظية في أماكن و مواضع محدّدة و توقف يفصل بعض الكلمات المتجاورة عن بعضها البعض"[2]، و يكون هذا التوقف بانقطاع النفس أثناء عملية القراءة.

و يتحدّد هذا التوقف بعاملين اثنين هما: الدّلالة و التركيب حيث "يجب أن نقف متى تمّ المعنى و حصل الفهم و انتهى الكلام و تمّ، أي أن تتحقق الإفادة منه و لكي تتحقق الإفادة يجب أن يستغل الكلام بنفسه من وجهة نظر التركيب، كما يجب أن يستقل معنى و دلالة"[3].

---

(1): بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، مصر، د ط، 2006م، ص237

(2): مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، نموذج الوقف، منشورات الاختلاف، الجزائر، المغرب، الدّار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010م، ص74

(3): يراجع: المرجع نفسه، ص78

و يرى جون كوهين بأنّ "الوقف في الأصل هو توقف للصوت ضروري لكي يتنفس المتكلّم فهو في ذاته إذن ليس إلّا ظاهرة فسيولوجية خارجة عن المقال لكنّها بالطبع محملة بدلالات لغوية"[1].

و يختص الشعر بوقفة[*] يتحكّم فيها الوزن تسمّى "الوقفة العروضية" لأنّ "وظيفتها الإشارة إلى أنّ البحر قد تمّ و البيت قد انتهى"[2]، من هنا يمكن التمييز بين مستويات ثلاثة للوقفة و هي: المستوى العروضي ـ المستوى التركيبي ـ المستوى الدّلالي.

1. الوقفة التّامة:

يتخذ هذا النوع من الوقفات وضعية الانسجام التّام بين الوقفة العروضية، التركيبية و الدلالية، حيث يكتمل الوزن و يتمّ التركيب و ينتهي المعنى، فتكون الوقفة نتيجة التوافق التّام بين هذه العناصر الثلاثة.

ذلك ما يقترب بالشاعر المعاصر من المفهوم التقليدي للبيت الشعري الذي يقوم على استقلاله داخل القصيدة، فتحدث الوقفة التّامة عند نهاية هذا البيت، ممّا قد يلتبس معه الأمر نتيجة عدم التمييز بين الوقفة و القافية، مثلما يقول محمّد بنيس: "و ما اعتقادنا أنّ القافية هي الوقفة سوى عادة جرت عليها ملاحظاتنا للشعر المقفى، و هو ما يبطل في الوقت

---

(1): جون كوهين، النظرية الشعرية، ص77

(*): يستعمل محمّد بنيس مصطلح الوقفة بديلا للوقف الذي يراه مصطلحا قاصرًا عن وصف ما تختلف به القراءة السمعية عن الخطية ففعل الوقف تام و كامل أو هو حدث بسيط لا يحتمل أن يكون مركبا فيما هو فعل توقف الكتابة في النصّ الشعري مركب له الوزن و التركيب و الدّلالة، لذلك استبدل المصطلح من حالته المصدرية إلى حالة اسم الهيئة للفصل بين أنواع الوقف، ينظر محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها 1. التقليدية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص139

(2): المرجع نفسه، ص80

الذي نجد شعرا غير مصفّى وخاضعا مع ذلك للوقفة"[1]، و بعدما يبحث الناقد في آراء الفلاسفة المسلمين و النقاد العرب، يصل إلى نتيجة و هي أنّ "الوقفة أقوى من القافية في تعيين وحدة البيت"[2].

و من نماذج الوقفة التّامة في الشعر الجزائري نصّ "ترانيم في خريف الذاكرة" لمحمّد شايطة، يقول[3]:

على موجة الهمسات

ما الذي حجب الشمس عن عتمات السنا

ما الذي بدّل الأزمنة

ما الذي بدّد الحلم

تكمن الوقفة التّامة في هذا التوافق بين الوزن و الدلالة و التركيب، و إمكانية استغناء السطر الواحد عمّا قبله و ما بعده من بقية الأسطر الشعرية، و حتّى التقديم و التأخير بينها لا يخلخل بنية النصّ و لا يشتّت معناه، ذلك كلّه بسبب روح التقليد التي طبعت نصوصا لشعراء جزائريين معاصرين، لكن سرعان ما يستعيد الشاعر هويته الإبداعية المعاصرة، فيتمثّل إحدى آليات التجديد و هي عضوية القصيدة بدل وحدة البيت، لذلك لا تحضر الوقفة إلاّ في مقاطع محدودة من النصّ وتغيب عن النصّ بكامله، هكذا يتبع الشاعر هذه الأسطر بأخرى تنتفي فيها الوقفة الدلالية والتركيبية، فيتعلّق معنى السطر الواحد منها بالآخر في قوله[4]:

---

(1): محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها 1. التقليدية، ص140

(2): المرجع نفسه، ص14

(3): محمّد شايطة، تجليات في زمن المنفى، ، ص30

(4): المصدر السابق، ص 30،31

حين انتشى الحزن

تاهت بنا سفن العمر و الميجنا

دمعك الغائر الآن

في حشرجات السكوت

و خلف ابتسامات هذا التوجع

خلف الأسى

و تحضر هذه ظاهرة بشكل لافت في نصوص أحمد عاشوري الذي يقول[1]:

كانت متعبة ميموزا

كانت شاردة ميموزا

كانت خائفة ميموزا

المتأمّل في هذا المقطع الشعري يدرك أنّ نهاية السطر الواحد منه صنعه بحر المتدارك و نظم السطر و معناه أيضاً، فلم يبق منه ما يربطه ببقية الأسطر الشعرية.

ثمّ يقول الشاعر في النص ذاته [2]:

كانت تخفي عيناها آلاما

خدّاها كانا أثلاما

كانت متعبة حقّا

ما نامت أعواما !

إنّ ضمير الهاء في (عيناها، خدّاها) ربط هذين السطرين بما قبلهما، و كذلك التاء في (كانت، ما نامت) تحوّلت إلى رابطة لغوية حالت دون الوقفة التركيبية و الدلالية.

---

[1]: أحمد عاشوري، مشيت في شارع زيغود يوسف، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د ط، 2003، ص15.

[2]: المصدر السابق، ص15.

و هو الشأن نفسه في قوله أيضاً [1]:

يثابر الفتى

يكابر الفتى

يسافر الفتى

و يركب القطار

بعد الأسطر الثلاثة الأولى التي حوت وقفة تامّة، يأتي حرف "الواو" و ضمير الغائب (في يركب) ليربط هذا السطر بما قبله دلالياً، مثل قوله[2]:

هببنا معـــــا

هرجنا معـــا

نزلنا معـــــا

صعدنا معـا

و متنا معـــا

على الرّغم من عدم استكمال وزن المتقارب أجزاء وحدته (فعولن)، حيث اكتفى بحذف السبب الخفيف آخر هذه التفعيلة و لم يربطها بما بعدها، و يأتي (الواو) فيقيم رابطة دلالية بين ما قبله و ما بعده.

هكذا يندر حضور الوقفة التّامة في النصّ الشعري الجزائري المعاصر، فلا يتجاوز مواضع منه إلى نصّ بكامله.

---

(1): المصدر السابق، ص29

(2): المصدر نفسه، ص41

2. الوقفة العروضية (التضمين):

مثلما يمكن أن تتآلف الوقفة العروضية مع الوقفة التركيبية و الدلالية، فقد تحدث الوقفة العروضية فقط دونما إتمام للمعنى و استكمال للعناصر التركيبية للبيت الشعري، فيرتبط معنى البيت بالبيت الذي يليه.

هذا ما أتيح للشعراء توظيفه من الموروث النقدي العربي المسمّى "التّضمين"، الذي يعرّفه الخطيب التبريزي بقوله: "أن تتعلّق قافية البيت الأوّل بالبيت الثاني، و إنّما سمّي بذلك لأنّك ضمنت البيت الثاني معنى الأوّل، لأنّ الأوّل لا يتمّ إلاّ بالثاني" [1].

و قد عدّه من عيوب الشعر، إلاّ أنّ منه ما هو قبيح و ما هو جائز " فالأوّل ما لا يتمّ الكلام إلاّ به، كجواب الشرط و القسم، و كالخبر و الفاعل و الصلة، و الثاني ما يتمّ الكلام بدونه، كالجار و المجرور و النعت و الاستثناء، و غيرها، و سمّي تضميناً لاشتمال البيت الثاني على تمام معنى البيت الأوّل"[2].

و إن عدّ التضمين من عيوب الشعر و القافية، فلكونه يتناقض و مبدأ وحدة البيت التي تقوم عليها القصيدة العربية القديمة، فارتباط البيت الشعري بما يليه و حاجته إلى ما يتمّ معناه لا يتماشى و السياق النقدي القديم الذي يفرض استقلالية كلّ بيت شعري بذاته، أمّا و أن يتحوّل التضمين في الشعر المعاصر إلى سمة خاصّة وسمت بها الكتابات الإبداعية فذلك نتيجة تغيير حدث على مستوى الوعي بمفهوم الكتابة الشعرية و السير بها نحو عضوية النصّ بدل وحدة البيت، و هذه نماذج من الشعر الجزائري حول الوقفة العروضية:

---

(1): الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض و القوافي، تح، الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994، ص166.

(2): عدنان حقّي، المفصّل في العروض و القافية و فنون الشعر، دار الرّشيد، سوريا، لبنان، ط1، 1987، ص209.

يقول شوقي ريغي في نصّ " و يبقى هو البحر"[1]:

و يبرأ من لونه البحر ...

لكنّه في الأماسي السعيده

يحنّ إلى بدئه أبداً ... و يكافح كي يستعيده

يكثر هذا النّوع من الوقفات في مجموعة "الشمس و الشمعدان" التّي تبين عن اهتمام عروضي واضح من لدن الشاعر، هذا النص الذي يهديه إلى "الملاك نازك" والتي تحضر في كلّ سطر من سطوره فيتناص معها على أكثر من مستوى، فمن يغيّر ألوانه البحر إلى يبرأ من لونه البحر، صور تطفح شعرية و إيقاع خصب يتغذّى من ذلك التوليف الصوتي الذي يجمع بين السين و الحاء و الدّال في: البحر، الأماسي، السعيده، يحنّ، بدئه، أبداً، يكافح، يستعيده.. ثمّ إنّ للوقفة هنا نظامها الخاص حيث تنقسم تفعيلة فعولن لبحر المتقارب بين نهاية السطر الأوّل و بداية السطر الثاني فيما يسمّى تدويراً، فإنّ هذا السطر الثاني يحقّق اكتفاء عروضياً باستكمال تفعيلاته، إلاّ أنّه من الناحية التركيبية لا يتمّ إلاّ بالسطر الذي يليه، حيث يتأخر خبر (لكنّ) المتمثّل في الجملة الفعلية (يحنّ) و تتقدّم شبه الجملة مع الصفة (في الأماسي السعيدة)، ممّا جعل السطر الثاني يتعلّق تركيبياً و دلاليّاً بالسطر الثالث، و إن حقّق وقفة عروضية.

و يقول أيضاً في نصّ "ضياع"[2]:

تمهّل كؤوسك يا عقم إنّي

شربت الكثير و لم أسكر

أشمّ صحاري في داخلي

و في الأرض ذكرى عن المطر

---

[1]: شوقي ريغي، الشمس و الشمعدان، ص31

[2]: المصدر نفسه، ص128-129

و لازلت أشعر قبلتها

على شفتي حبّتي سكر

يقوم الشاعر بتحرير نصّه من الوقفتين التركيبية و الدّلالية، فيتعلّق السطر الأول بالثاني الذي يتضمن معناه و إن حافظ على الوقفة العروضية أين يستكمل كلّ سطر تفعيلات بحر المتقارب.

و كذلك في السطر السادس تتمة للسطر الخامس، الذي تضمّن معناه. و يتكرّر هذا النوع من الوقفات في موضع آخر من النصّ ذاته حيث يتوقّف الوزن باستكمال تفعيلاته في السطر الواحد، و تستمر الدّلالة دون ذلك، إذ يقول[1]:

إلى شجر للسبات و لما

تحنّ الطيور إلى الشجر

.....

متى يا متى أستقل شراعي؟

لأبحر كالعالم القذر

لأبحر حيث ارتضى قدري

للا شيء بالذات غير الرحيل

ليسمعني ذوبان الغيوم التي

وهبت نفسها للنخيل

.....

إلى عمر فارغ من وليد

جديد، و من مرفأ للوصول

---

[1]: المصدر السابق، ص128

هذه الوقفة العروضية التي تنتفي إلى جانب الوقفتين الدّلالية و التركيبية في السطر:

ليسمعني ذوبان الغيوم التي

فعول فعول فعولن فعولن فعو

وهبت نفسها للنخيل

فعلن فاعلن فاعلان

لكنّ سرعان ما يرجع الوزن إلى حالة الانغلاق التي تحدث في نهاية كلّ سطر، بينما تسيل الدلالة و ينفتح التركيب في:

إلى عمر فارغ من وليد

فعول فعولن فعولن فعولن

جديد، ومن مرفإ للوصول

فعولن فعولن فعولن فعولن

مثلما يمكن تلمس الوقفة العروضية في القصيدة العمودية المعاصرة التي كان يمتنع خرق وحدة البيت فيها في وقت سابق ، يقول عبد الملك بومنجل في قصيدة "رغم الدّاء[1]:

لسميه طلـــل بربـــع نـــــــاء عكفت عليه عواصف الظلمـــاء

عكفت تعفي رسمه بجنونهـــــا غربيـــة الأحقـــاد و الأهـواء

و عكفت أبكي غربتي و تشردي حتّى بكت أطلالها لبكـــــائي

لسميه الخضراء حـــبي و الجـوى و لها شجوني، حرقتي، برحائـي

---

[1]: عبد الملك بومنجل، حديث الجرح و الكبرياء، ص17

و لها دمي المفجوع في أحلامـه و تفجّري غضباً على الأعداء!

تنبني هذه القصيدة وفق نظام التوازي بين الأبيات الشعرية الذي يفترض قيام كلّ بيت بذاته و استغنائه عمّا سواه، لكنّ استقلاله ذاك لم يكن سوى من الناحية العروضية، إذ إنّ من أهم خصائص الوزن أنّه "خط أفقي يمتدّ من أوّل البيت أو السّطر الشعري، وينتهي بنهايته التي عادة ما تكون حرف روي يتّصل أو يمثّل إيقاع القافية في النص، ثمّ يبدأ من جديد بعد أن يفرغ نفسه، وهكذا"[1]، فوزن الكامل الذي يتكوّن من ثلاث تفعيلات في كلّ شطر استوفى أجزاءها و اكتفى بالتغيير العروضي الذي طال أواخر الأبيات، فتحوّلت التفعيلة من متفاعلن إلى متفاعلْ، و على الرغم من نفحة التقليد التي ميّزت هذه القصيدة و موضوعها و بنيتها، فإنّ ما يحسب للشاعر من لمسة تجديدية تمثّل في انتفاء الوقفة التركيبية و الدّلالية و تشظي وحدة البيت و قد تمّ هذا الربط بين أبيات القصيدة بتوظيف مجموعة من الآليات اللّغوية، أهمّها:

أ. **التّكرير**: و يساهم تكرير وحدة لغوية ما في مواضع مختلفة بربط أجزاء النص بعضها ببعض، و من ثمّ تحقيق عضويته، حيث يرد الفعل "عكف" في عجز البيت الأوّل و يتكرّر مباشرة في صدر البيت الثاني و الثالث أيضاً، مثلما يعمل على ربط الرابع بالخامس تركيبيا و دلالياً.

ب. **أدوات الربط و العطف**: تتمثّل في حرف الواو الذي يجيء مع بداية الأشطر، فقد ورد في صدر البيت الثالث و عجز البيت الرابع، و كذلك في البيت الخامس تكرّر في صدره و عجزه، ممّا عمل على شدّ هذه الأجزاء و استمرار الدّلالة بينها.

ج. **الضمائر المتّصلة**: و قد أدّت ضمائر هذا النص وظيفة بنيوية دلالية تمثّلت في تحقيق عضوية النص و تماسك الأبيات فيما بينها مثل: تاء التأنيث وتاء المتكلّم في عكفتْ

(1): علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص23.

وعكفتُ، هاء الغائب في رسمه العائد على الطلل، و في جنونها التي تعود على عواصف الظلماء، أمّا الهاء في أطلالها و لها فتعود على الاسم سمية.

كلّ ذلك مجتمعاً ساهم في جريان الدّلالة حتّى و إن تحقّقت الوقفة العروضية في كلّ بيت منفصل.

3. الوقفة التركيبية الدّلالية (التدوير):

قد يجد الشاعر نفسه أمام خيار يتعارض و النموذج العروضي المكتمل الذي لطالما استغرق المنجز الإبداعي بتبنيه مفهوم البيت التّام المغلق، هذا البيت الذي لا يمكنه استيعاب تصوّر الإيقاع بوصف حركة انسيابية قد ترفض التوقف عند حاجز التركيب أو الدّلالة، لذلك كان لابدّ من تجسير العلاقة بين السطر و الآخر، و التي لم تتعد في وقت سابق البيت الواحد في علاقة الشطر بما يقابله، و هذا ما جعل النصّ يبدو أكثر وحدة من ذي قبل من خلال استثمار مفهوم التدوير.

مثّل التدوير أحد أهمّ المفاهيم التي أفرزها النصّ الشعري المعاصر الذي يرفض حاجز الوقفة بشكل أو بآخر، و قد قارب النقّاد المعاصرون التدوير بمفهوم مختلف عمّا أقرّه الدّرس العروضي القديم الذي عدّه إحدى الظواهر التي ميّزت القصيدة العمودية، حيث يتعلّق الصدر بالعجز من خلال انقسام الكلمة بينهما قسمين اثنين، هذا المفهوم الذي يطلق عليه ابن رشيق القيرواني مصطلحي "المداخل" و "المدمج" في باب التقفية و التصريع حيث يقول: "و المدخل من الأبيات: ما كان قسيمه متصلاً بالآخر غير منفصل عنه قد جمعتهما كلمة واحدة، و هو المدمج أيضاً، و أكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، و هو حيث وقع من

الأعاريض دليل على القوة، إلاّ أنّه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، و قد يستخفونه في الأعاريض القصار: كالهزج و مربوع الرمل، و ما أشبه ذلك"[1].

يقترب التدوير من هذين المصطلحين و يشحن بمفهوم إيقاعي مغاير، فليس هو انقسام للكلمة بين شطري البيت الشعري، بل هو انقسام للتفعيلة بين سطر و آخر "فيكون التدوير في القديم عبارة عن تضحية باللّفاظم لفائدة اكتمال التفعيلة، و في الحديث عبارة عن تضحية باكتمال التفعيلة لفائدة تمام اللّفظة"[2].

و قد وقفت نازك الملائكة موقف الرافض لهذه الظاهرة الإيقاعية و استنكرت على الشعراء المعاصرين استعمالهم لها، فحسمت الموضوع بقولها: "إنّ التدوير يمتنع امتناعًا تامّاً في الشعر الحرّ، فلا يسوّغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شعراً مدوّراً"[3].

و لعلّ في هذا بقية من رواسب التصوّرات التقليدية حول البيت الشعري المستقل بذاته – و إن وجدت رابطة تصل صدره بعجزه – غير إنّ الرؤية المغايرة التي بني عليها شعر التفعيلة تؤكّد على أنّ قيمة العنصر الواحد في العمل الإبداعي تتحدّد في علاقته ببقية العناصر.

وقد أدرك الشاعر الجزائري المعاصر ما للتدوير من طاقة إيقاعية يحققها للنص الشعري فعمل على تشغيل هذه الآلية بأشكال مختلفة، يمكن رصدها بحسب ذلك الحضور إلى أشكال ثلاثة وهي:

---

(1): ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص105

(2): خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج2، ص248

(3): نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص116

3. 1 التدوير المزدوج (الثنائي):

يقوم هذا النمط من التدوير على رابطة تجمع بين سطرين اثنين، وهي إمّا عروضية أو دلالية تركيبية أو هما معا، ومن نماذج التدوير العروضي المزدوج قول الشاعرة خالدية جاب الله[1]:

من يرجع الوجه الذي كنّا فقدنـــــــاه
و هذا الليلك البري في أعماقنا اعتكفا

تقوم الشاعرة بمشاكسة الإيقاع حيث تبدي في لحظة ما انتهاء الدّلالة بانتهاء السطر الأوّل، لكنّ سرعان ما توصل هذا السطر بسطر آخر عروضياً فتجزئ تفعيلة وزن الكامل (متفاعلن) إلى جزءين، فيأتي:

مُتْفَاعلن مُتْفَاعلن مُتْفَاعلن مُتْفَـ
علن مُتْفَاعلن مُتْفَاعلن مُتْفَاعلن

وكذلك تفعل الشاعرة في هذا النموذج الشعري:

إيه يا صحراء..
فاعلاتن فاع
هاجرتَ وما استطعتَ بقاء
لاتن فعلات فاعلات

تخاطب خالدية جاب الله (عصي القلب) وتتحدّث إلى الصحراء، وهنا تقوم نقاط الحذف بقول ما لم تقله الشاعرة، فتفصل بين المخاطبين وتوصل بين السطرين في الآن نفسه

---

[1]: خالدية جاب الله، للحزن ملائكة تحرسه، ص11

برابطة عروضية تمثلت في تفعيلة وزن الرمل "فاعلاتن" فيما يشكل تدويرا تحقق على المستوى العروضي.

ويقول سليمان جوّادي[1]:

حنانيك كن شاعرا مثلما كنت

فعولن فعولن فعولن فعولن ف

كن جذوة ترفض الانطفاء

عولن فعولن فعولن فعول

لعلّ قيام السّطر الواحد بذاته على مستوى التركيب والدلالة لم يكن ليتوافق و اكتفائه على المستوى العروضي إذ هو بحاجة إلى ما يتمّه، حيث ينقسم الوتد المجموع في تفعيلة "فعولن" بين نهاية السّطر الأول وبداية السّطر الثاني.

ويحضر التدوير المزدوج بين الحين و الآخر في نصوص شوقي ريغي لكنّه يحدث على المستوى العروضي والدلالي التركيبي أيضا، يقول الشاعر[2]:

بعيدا بعد أن نبني لنا

أوثانن من اسمنت

ويقول كذلك[3]:

خبرا عن ثلاثين ماتوا

بقنبلة .. لا أريد

---

(1): سليمان جوادي، قال سليمان، ص17

(2): شوقي ريغي ، الشمس و الشمعدان، ص37

(3): المصدر نفسه، ص 113

من البيّن أنّ كلّ سطر يتعالق بالآخر من ناحية التركيب النحوي و المعنى أيضا، فالجملة الفعلية (نبني) لا تكتمل إلّا بالمفعول به (أوثان) الذي يأتي في سطر ثان منفصلا طباعيا و نحويا و عروضيا كذلك إذ الجامع بينهما تفعيلة وزن الوافر "مفاعلتن"، وكذلك بالنسبة للمثال الشعري الآخر حيث يأتي السطر الثاني تتمّة للسطر السابق له تركيبيا ودلاليا وعروضيا أيضا من خلال تفعيلة المتدارك "فاعلن" التي تنشطر بينهما.

وتحفل نصوص من الشعر الجزائري بهذا النمط من التدوير الذي يجمع بين سطرين اثنين عروضيا ودلاليا، حيث تنقسم التفعيلة بين سطر وآخر مثلما تنشطر الدلالة بينهما أيضا، ومن العينات الدالّة على ذلك نص "خلف أسوار الذهاب" للشاعرة خالدية جاب الله التي كثيرا ما تستخدم هذا النمط من التدوير، تقول[1]:

وانزوى في سكرة

فاعلاتن فاعل

الموت الثقيلة

اتن فاعلاتن

مثل أحلام السبايا

فاعلاتن فاعلاتن

هجم الليل

فعلاتن ف

وقد كان عجوزا

---

(1): خالدية جاب الله، للحزن ملائكة تحرسه، ص 16.

علاتن فعلاتن

أسقطت أسنانه الصفراء

فاعلاتن فاعلاتن فاع

أيّام عرايا

لاتن فاعلاتن

تجمع السّطر الأوّل بالثاني رابطة عروضية تتمثل في تفعيلة بحر الرمل "فاعلاتن" التي تنقسم بينهما، ثمّ إنّ التركيب في السّطر الأوّل لا يستكمل عناصره والدلالة تجد تتمتّها فيما يليه "الموت الثقيلة"، وكذلك الشأن بالنسبة للسطرين الرابع والخامس حيث يأتي الوتد المجموع والسبب الخفيف في بداية السطر الخامس، أمّا السطران السادس والسابع فإن التقديم والتأخير الذي أتى في بنيتهما التركيبية ساعد في تحقيق التدوير، إلى جانب الدلالة فتأويل هذين السّطرين:

أيّام عرايا

أسقطت أسنانه الصفراء

غير أنّ مجيء القافية في السطر السّابع جعل التدوير عند كلمة "عرايا" بوصف القافية أشدّ أنواع الوقفات.

2.3. التدوير الجملي:

قد يصبح الشاعر غير قادر على التوقف عند نهاية السطر أو السطرين فيصبح منساقا مع الدفقة الشعورية والفكرية التي تتحكّم في بنية الجملة الشعرية، وهنا "يقوم التدوير الجملي

على تدوير الجملة الشعرية الكاملة بحيث ينتهي التدوير بنهاية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها"[1].

ومن النماذج الشعرية الدّالة على ذلك قول الشاعر عبد الله العشي[2]:

كنت سلطانا و كانت ملكة

ثمّ يا .. كم كنت أعمى

ليتني ما سرت هذا الدّرب

ما امتدت أمامي السنبلة

يقدّم هذا المقطع من النصّ صورة عن الإيقاع الممتد المتواصل عبر الخط العروضي الذي يربط تفعيلة بأخرى من وزن المتدارك، و الوحدة الدلالية التي أسهم في تحقيقها الأسلوب السردي الذي طغى على نصوص هذه المجموعة الشعرية ككلّ، ضمن العلاقات الدلالية الممكنة التي تربط أجزاء النصّ بعضها ببعض و لا تستسلم للأطر المسبقة التي يصير فيها السرد متقطعا و ينتهي معها ذاك التواصل الإيقاعي، ما يعني أنّ نظام الوقفات أصبح خاضعا لضرورات داخلية أملتها الشعرية المعاصرة.

و يقول سليمان جوادي في نصّ "قال سليمان"[3]:

أفتش عنك سليمان

يا رجلا صنيعة المدينة

و المشكلات الصغيرة و الحب

---

(1): محمّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد و الستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001م، ص171

(2): عبد الله العشي،يطوف بالأسماء،21

(3): سليمان جوادي، قال سليمان، ص12-13

أي والذي نفس قاتلتني بيديه

.....

سليمان

يا رجلا كان يسكنني

قبل سنين

.....

سليمان

قد قيل و العلم لله

أنّك ترفض عصرك

ترفض جيلك

ترفض جسمك

ترفض أن تفضل العمر ظلا

.....

سليمان

بلقيسك الآن راحلة

سليمان آخر

النصّ عبارة عن جمل إيقاعية، كلّ جملة فيه تحوي مجموعة من الأسطر الشعرية الجامع بينها عروضي تمثّل في تفعيلة وزن المتقارب "فعولن" التي تربط الجمل بعضها ببعض وهنا يحقق التدوير"تواصلا في السطور يؤدّي إلى سرعة في الإيقاع ويضمن كذلك وحدة المقاطع أو الأجزاء

التي يرد فيها"[1]، وبذلك يكون النص قد تجاوز التحديدات الوزنية و تمكّن الإيقاع من الانفلات من حالة الانغلاق التي تقف به مع نهاية كلّ سطر.

نصّ "سليمان" هو نصّ ذو بنية إيقاعية مرنة، ينفتح فيها الإيقاع على أكثر من احتمال، فالتدوير لا يحدّد بعدد ثابت من التفعيلات، و كلّ ما هنالك هو جمل إيقاعية قد تطول و قد تقصر انسجاما مع الحالة الشعورية من جهة، و الفكرية الدلالية من جهة ثانية.

3.3 التدوير الكلّي:

يستغرق التدوير الكلّي النص بكامله في امتداد متواصل لا تقطعه وقفة، تتواتر فيه التفعيلات في أسطر متتالية لا يحدّها طول معيّن، لكنّ قلّما يتمثّل الشعراء هذا النوع من التدوير، لذلك فقد ندر حضوره في النصّ الشعري الجزائري المعاصر، و من ذلك النادر نص لعبد القادر رابحي عنوانه " أرى شجراً يسير" الذي اختاره عنواناً لمجموعته الشعرية ككل، هذا مقطع منه، يقول[2]:

لاَ صَمْتَ

لاَ ضَوْضَاءَ

لاَ أَسْمَاءَ تَلْهَثُ خَلْفَ أَسْئِلَةِ النَّهَارِ

وَ كُلُّ مَا فِي الأَمْرِ

عَاشِقَةٌ

---

(1): سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل مقابلة خاصّة مع ابن نوح، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 52

(2): عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص 56

وَ لَمْ تَفْرَحْ بِمَأْتَمِهَا ..

صَبِيٌّ فِي المِتَاهِ ..

وَ لَمْ يُوَدِّعْ صَمْتَ غَفْوَتِهِ ..

طُيُورٌ ..

لاَ تُزَيِّنُ ظِلَّهَا بِمَرَاسِيم المَوْتَى

وَ لاَ تَرْتَاحُ فِي مَا يُشْبِهُ الوَطَنَ المغَلَّفَ بِالوَرَقْ ..

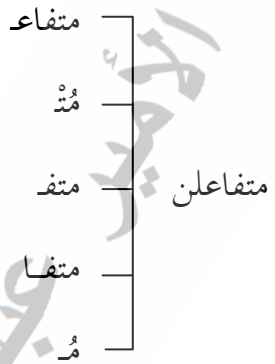
يمتدّ النصّ عبر خمس عشرة مقطعاً، هذا واحد منها تتعالق أسطره عبر خاصيّة التدوير الذي أتى إلى جانب ظواهر إيقاعية أخرى صنعتها لغة النصّ ببساطتها و كثافتها في آن، إنّه نصّ يرفض التوقف، يبدأ فلا ينتهي و لا ينتهي إلاّ ليبدأ ليقول إنّه لا شيء دون إيقاع التدوير. وتمثّل الوحدة الوزنية لبحر الكامل "متفاعلن" حلقة الوصل بين كلّ سطر من الأسطر، هذا البحر الذي رأت نازك الملائكة التدوير في مجزوئه بأنّه " يضيف إليه موسيقية و نبرة ليّنة عذبة"[1]، و إن قصرته على الشعر العمودي فإنّه ينسحب على هذا النصّ الذي لا يكاد يشعر قارئه أو المستمع إليه بأنّ السطر منه ينفصل عن الآخر، بل إنّ السابق يسلّم إلى اللاّحق تسليما ليّناً طيّعاً، ومع تناول الشعراء المعاصرين لهذه الآلية والتوسع في استثمارها ولدت أشكال شعرية جديدة تغذت بصورة مباشرة من الرونة الانسيابية التي منحها التدوير للشعر"[2]

---

(1): نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص115

(2): مسعود وقّاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهّاب البيّاتي، دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، مخطوط بحث مقدم لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي ونقده، جامعة باتنة، 2010م، 2011م، ص117.

و قد اتّخذت تفعيلة "متفاعلن" وضعيات إيقاعية مختلفة بدأ التدوير منها حيث مثّلت نقطة المنعرج الذي تتّخذه هذه الحركة.



يتبدّى واضحًا كيف تمكّن الشاعر من أن يطوّع الوزن فيخترق معاييره في كلّ مرّة يحدث فيها التدوير كسراً للرتوب الذي قد يحدثه تواتر تفعيلة الكامل التّي عدّت نازك الملائكة إحدى أمثلتها الشعرية "نظماً سمجاً، ميّتاً لا يحتمل، إنّ قراءته غير ممكنة و هو لترادفه السريع ممثّل رتيب يتعب السّمع و يضايق الحسّ الجمالي لدى القارئ، و أبرز ما سنقصه هو الوقفات"[1]، لدلك كانت نهاية المقطع فسحة زمنية منحها الشاعر للمتلقي حتّى يستردّ أنفاسه و يستمرّ التدوير في الأسطر القادمة، و بهذا المعنى يحتلّ التدوير مكاناً أثيرا في تكوّن شعرية الإيقاع في هذا النصّ الذي يتغذّى من تجربة نفسية روحية بدت أولى ملامحها من خلال إحدى عتباته و هي الإهداء [إلى أمّي رحمها الله]، عمل فيها على تشغيل التدوير بحذق و مهارة "و هذا لا يتأتّى إلّا لشاعر متمكّن يكون في حالة شعورية مفعمة بالحزن أو بالوجد، أو لشاعر متمرّس

يجيد التحكّم في فنّه"[1] أو هما السببان معًا، فهذا التدفق في الحالة الشعورية لا يمكن أن يحدّه حاجز الوقفة التي يصبح توظيفها بمثابة خنق للمؤلّف و الوقوف دون عملية الإشباع الشعري التي يشترك فيها المبدع و المتلقي على حدّ سواء، و من ثمّ قتلاً للنصّ.

هكذا يحقّق الشاعر من خلال التدوير الكلّي فتحا مبينا على مستوى تجربة الكتابة الشعرية قلّما أثبت حضوره في راهن الإبداع الشعري الجزائري المعاصر.

وإجمالا يمكن الخروج بالنتائج الآتية:

- يعدّ الوزن من أهم روافد الإيقاع في النصّ، و قد استخدمه الشعراء الجزائريون بأكثر من صورة لعلّ أهمها يتمثل في الخروج من دائرة البحور الأكثر استعمالًا و التوجه إلى بحر آخر و هو المتدارك فلم تكد تخلو مدوّنة شعرية منه، يليه بحر الكامل ثم المتقارب ، ثم البسيط الذي يأتي في طليعة القصائد العمودية، لتتفاوت بعد ذلك نسبة حضور بقية الأوزان: الرمل ثم الخفيف، الوافر، الطويل، المديد و أخيرا بحر السريع، أمّا بقية البحور فلا تجد لا حضورا في مدوّنة البحث.
- وظّف الشعراء الجزائريون الصورة الأصلية للوزن مثلما استثمروا ما يمكن أن يقبله الوزن من تغيّرات عروضية تمّت وفق طريقتين اثنتين:

إمّا باستثمار الامكانات الايقاعية المختلفة للوزن الواحد بوصفها بدائل إيقاعية أو باستحداث إيقاعات جديدة بعيدة عن الصيغ العروضية الصارمة.

---

[1]: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص121.

[1]: عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط3، 2003، ص142

- قدّمت الممارسات الإبداعية الجزائرية صورة للتعدّدية الإيقاعية، فكان المزج بين تفعيلات أوزان كثيرة ما يعني أنّ الوزن أصبح قابل للتشكل يرفض الصيغة النهائية.
- مثّلت الوقفة إحدى أهم المفاهيم التي استثمرها الشعراء الجزائريون بأشكالها المختلفة إضافة إلى التدوير الذي أتاح للإيقاع إعادة بناء شكل النص فاستخدمه الشعراء بأكثر من شكل بوصفه أسّا من أسس الإيقاع ومأتى وحدة النص في كثير من حالاته.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني: إيقاع النهايات

أولا: القافية: المفهوم و المسار

ثانيا: نظام القافية

1. القافية الموحدة
2. القافية المزدوجة
3. القافية المتناوبة
4. القافية المقطعية
5. القافية المتعانقة
6. القافية الحرّة

ثالثا: الروي

رابعا: أنواع القافية من حيث حركة حرف الروي

1. القافية المقيدة
2. القافية المطلقة

خامسا: حدود القافية

1. المتكاوس
2. المتراكب
3. المتدارك
4. المتواتر
5. المترادف

سادسا: أنواع القافية باعتبار ما قبل حرف الروي

1. القافية المردفة
2. القافية المؤسسة
3. القافية المجرّدة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أوّلاً: القافية: المفهوم و المسار

يتخذ الشعر العربي – بمختلف أشكاله – موضعاً خاصّاً تلتقي فيه عناصر نصيّة كثيرة تشكل بؤرة صوتية و مركزاً إيقاعياً، حيث تضطلع القافية بهذا الدّور في نهاية البيت أو السطر حتّى ليمكن عدّها الدّال الأكبر الذي به يتحقّق إيقاع النهايات.

و ممّا جاء في لسان العرب أنّ "قافية كلّ شيء آخره، و منه قافية بيت الشعر، و قيل قافية الرأس مؤخره، و القافية من الشعر: الذي يقفو البيت، و سميّت قافية لأنّها تقفو البيت"[1] بمعنى تأتي في آخره، غير أنّ المعنى اللغوي لا يحدّد بدقّة موضع القافية من آخر البيت الشعري، فقد تمثّل حرفا أو كلمة و قد تزيد عن ذلك، فممّا أورده ابن منظور عن الخليل بن أحمد الفراهيدي أنّ "القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع الحركة التي قبل السّاكن، و يقال مع المتحرّك الذي قبل الساكن"[2].

أمّا القافية عند الأخفش فقد جاء قوله عنها: "اعلم أنّ القافية آخر كلمة في البيت"[3].

و قد استحسن الخطيب التبريزي الرأيين معاً بعدما وجد أنّ هناك "من يسمّي البيت قافية، ومنهم من يسمّي القصيدة قافية، و منهم من يجعل حرف الروي هو القافية، و الجيّد المعروف من هذه الوجوه قول الخليل و الأخفش"[4]، ثمّ إنّ الدّراسات العروضية الإيقاعية المعاصرة تثبت دقّة تحديد الخليل للقافية مثلما يعتقد سيد البحراوي، الذي يقول: "حين نراجع ما يتّفق العروضيون على لزوم تكراره في نهاية كلّ بيت، نجد أنّ تعريف الخليل بن أحمد هو التعريف الدّقيق بالفعل"[5].

---

(1): ابن منظور، لسان العرب، م12، ص165-166، مادة (ق-ف-ا).

(2): المرجع نفسه، ص166.

(3): أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، كتاب القوافي ، تح أحمد راتب، دار الأمانة، الرياض، السعودية، ط1، 1974م ص3.

(4): الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، ص149.

(5): سيّد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص86.

و يعرّف هذا الناقد القافية بأنّها "تكرار منتظم لصوت معيّن و نسق وزني معيّن". و تكمن أهميّة هذا النظام الصوتي و الوزني في كونه يعد ملتقى عناصر إيقاعية مختلفة. أمّا إبراهيم أنيس فلا يرى في القافية سوى "عدّة أصوات تتكوّن في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، و تكرّرها هذا يكون جزءا هامّاً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع تردّدها، و يستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، و بعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن"[1].

هكذا يعرف إبراهيم أنيس القافية مبرزا بعدها الصوتي الذي يحقق إلى جانب الوزن موسيقى النص الشعري.

وقد استأنس العرب بهذا النوع من الإيقاع المنبعث من القافية، فأولوها اهتماماً كبيراً و أنزلوها منزلة تكاد تضاهي منزلة الوزن في الشعر الذي يعرّف بهما منذ قدامة بن جعفر، إذ يقول: "إنّه قول موزون مقفّى يدلّ على معنى، فقولنا قول دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، و قولنا موزون يفصله عمّا ليس بموزون، إذ كان من القول موزون و غير موزون، و قولنا مقفى فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف و بين ما لا قوافي له و لا مقاطع"[2]. فالقافية شريكة الوزن في تحقيق حدود والشعر، إلى جانب تمام الدّلالة، و بها تستوفي القصيدة شروط كتابتها.

و يرى ابن رشيق أنّ "الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، و أولاها به خصوصية، و هو مشتمل على القافية و جالب لها ضرورة"[3]. فإذا كان الوزن ركن الشعر الأهمّ فإنّ القافية عنصر تبع له، فمتى كان الكلام موزونا فهو مقفى ضرورة، و متى وُجِدَ الوزن وجدت القافية ـ غالبا ـ، و إن تنوّعت و اختلفت في النصّ الواحد.

---

(1): إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص244

(2): قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1302 هـ، ص03

(3): ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص134

و قد قضت الشعرية العربية القديمة بملازمة القافية للوزن و أن تكون إحدى الأصول الكبرى التي لا غنى للشعر عنها، غير أنّ هذا الحكم بدأ يتلاشى و يتراجع أمام من يرى أنّ "الشعر عبارة عن كلام موزون مقفى، و ألغى بعضهم لفظ المقفى و قال:إنّ التقفية، و هي القصد إلى القافية و رعايتها لا تلزم الشعر لكونه شعراً بل لأمر عارض ككونه مصرعاً أو قطعة أو قصيدة، أو لاقتراح مقترح، و إلّا فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون، و أنّه أمر لا بدّ منه، جارٍ من الموزون مجرى لكونه مسموعا، و مؤلفه و غير ذلك، فحقه ترك التعرّض، ولقد صدق"[1]، فالقافية عند السكّاكي ليست ضرورة مفروضة و لا اختياراً نهائياً، بل إنّ حضورها في القصيدة لا يكون إلّا لأسباب عارضة مثل التصريع.

و لعلّها البداية المبكّرة التي خرجت بالنصّ الشعري من دائرة التحديدات المغلقة التي تختصره في الأساس المحوري و هو الوزن و ما يتبعه من قافية تتردّد في نهاية كلّ بيت.

و قد رأت الشعرية العربية الحديثة في القافية القيد الحديدي الذي لا بدّ من أن ينكسر حتّى تتحقّق شعرية الشعر، فالشاعر في البنية التقليدية للبيت "يخضع لقافية تملي عليه كتابة النصّ الشعري، فهو مقهور بوجودها، و من ثمّ لا يستطيع أن يتحرّر من بنية البيت التقليدية دون التخلّص من القافية كعامل قاهر لحرية الكتابة و الإبداع"[2]، و هو الموقف ذاته الذي يقفه كثير من النقاد الغربيين حيث ينقل جون كوهين عن بيير جيرو P. Guiraud قوله بأنّ "خلود القافية و سلطانها و كذلك البحر ذي التردّد العددي المماثل يعود إلى طبيعة اللغة ذاتها، فالقافية هي النتيجة الطبيعية لأبيات

---

(1): السكّاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص515-516

(2): محمّد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014 ص64

مبنية على نفس عدد المقاطع، و هذا البناء المتساوي خاصيّة غير كافية في نفسها لإقامة الشعر"[1]، فالقافية عنصر لازم ينضاف إلى عناصر أخرى حتّى تتحقّق شعرية الشعر.

هكذا تشتت القافية بين تنظيرات النقاد و ممارسات الشعراء المتباينة حدّ التناقض بين من يرى في وحدة القافية الكثافة الإيقاعية التي لا تتحقّق دونها، و بين آخر وجد في عدم الالتزام بها دائماً شعرية النصّ الضائعة، و راح فريق ثالث يبحث عن قيم إيقاعية أخرى بعيداً عن القافية و التحلّل منها على أنّ الذي لا يمكن إلّا تأكيده هو المكانة التي شغلت بها القافية اهتمام هؤلاء قديما و حديثا رغم أنّ النظرية العروضية و النقدية مثلما يرى سيد البحراوي[2] لم تستطع أن تقدم تحليلاً لهذه الأهمية.

ثانياً: نظام القافية:

لم تعد القافية رهينة التصور الواحد الذي يقتضي قيام قصيدة بأكملها على قافية واحدة تتردّد في كلّ أبياتها، فقد توسّع هذا المفهوم مع كلّ ممارسة نصيّة تبحث عن الشعرية من خلال القافية.

لقد حمل النظام القافوي القديم بذور رفضه بكلّ ما يمارسه من إكراهات من قبل الشاعر العربي المعاصر ما أدّى به إلى اختيار ممكنات إيقاعية أخرى خارج هذا النظام الصارم، و قد كانت دعوة إبراهيم أنيس إلى التنويع في القوافي بدل التنكّر لكلّ ما لموسيقى القافية من أثر صوتي بقوله: "و إنّما تكون الحكمة و القصد في الأمور بأن نعالج النظام القديم بتنويع القافية على النحو الذي بدأه

---

(1): P. Guiraud, Language et versification, Paris, 1953, p107

نقلا عن جون كوهين، النظرية الشعرية، ص101

(2): يراجع: سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل:مقابلة خاصّة مع ابن نوح، ص85

الشعراء العباسيون و نمّاه الأندلسيون، و نهض به شعراء المهجر"[1]. و يقدّم إبراهيم أنيس مثالاً عن نظام القافية في الشعر الإنجليزي "من نظام السباعي الذي يرمز له: أ ب أ ب ب جـ جـ، و قد نظم منه تشوسر، و التساعي الذي نظم منه سبنسر، و يرمز له: أ ب أ ب ب جـ ب جـ، ثمّ تختتم المقطوعة بالقافية جـ و لكن بوزن آخر، و المقطوعة التي تسمّى Sonnet و تتكوّن من 14 سطراً و تختلف في نظام قوافيها باختلاف الشعراء"[2].

و يأمل الناقد في إيجاد نظام مستقر للقافية يألفه كلّ الشعراء كثير الشيوع في أشعار المحدثين، غير أنّ هذا الطموح النقدي لا يمكن أن يخرج بالشعر العربي من دائرة المعيار المتمثل في القافية الموحدة إلى مأزق يحمل التصور ذاته نتيجة و استقراره ذلك.

و للبحث في أنظمة القافية في الشعر الجزائري أتت هذه الإحصاءات:

القوافي / المدونات الشعرية	الموحدة	المزدوجة	المتناوبة	المقطعية	الحرّة	المتعانقة
البذرة و اللّهب 412	63 %15,29	185 %44,90	26 %6,31	4 %0,97	130 %31,55	4 %0,97
أنطق عن الهوى 218	80 %36,7	34 %15,60	0 %0	18 %8,26	86 %39,45	0 %0
بلاغات الماء 93	5 %5,37	32 %34,40	5 %5,37	8 %8,60	43 %46,24	0 %0
حديث الجرح و الكبرياء 506	417 %82,41	0 %0	0 %0	0 %0	89 %17,59	0 %0
يطوف بالأسماء 223	7 %3,14	36 %16,14	8 %3,58	51 %22,87	121 %54,26	0 %0
بوح لنوارس الغسق 551	201 %36,48	74 %13,43	4 %0,72	0 %0	272 %49,36	0 %0

(1): إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص291

(2): المرجع السابق، ص290

مدار القوسين	358	221 %61,73	38 %10,61	0 %0	0 %0	99 %27,65	0 %0
قال سليمان	245	188 %56,32	38 %15,51	4 %1,63	4 %1,63	57 %23,26	4 %1,63
أرى شجراً يسير	131	0 %0	36 %27,48	0 %0	46 %35,11	45 %34,35	4 %3,05
الشمس و الشمعدان	714	86 %12,04	8 %1,12	9 %1,26	551 %77,17	60 %8,40	0 %0
تجلّيات في زمن المنفى	167	85 %50,9	4 %2,4	0 %0	13 %7,78	65 %38,98	0 %0
مشيت في شارع زيغود يوسف	358	9 %2,51	148 %41,34	16 %4,47	8 %2,24	177 %49,44	0 %0
للحزن ملائكة تحرسه	183	78 %42,62	16 %8,74	4 %2,18	6 %3,28	79 %43,17	0 %0
غنائية آخر التيه	354	344 %97,17	0 %0	0 %0	0 %0	0 %0	10 %8,83
مرثية الرجل الذي رأى	209	22 %10,53	26 %12,44	25 %11,96	52 %24,88	76 %36,36	8 %3,83
النخلة أنت و الطلع أنا	418	152 %36,36	48 %11,48	2 %0,48	26 %6,22	190 %45,45	0 %0
هناك التقينا ضباباً و شمساً	206	164 %79,61	2 %0,97	0 %0	0 %0	40 %19,42	0 %0
معدّل النسبة		**%37.01**	**%15.09**	**%2.23**	**%11.71**	**%33.23**	**%1.08**

الجدول رقم: 08 **نظام القافية في الشعر الجزائري المعاصر**

- أعلى الخانة: عدد القوافي
- أسفل الخانة: معدّل نسبة القوافي

تفضي الإحصاءات المختلفة للأنظمة القافوية المتبعة إلى مجموعة من النتائج، يمكن قراءتها من زوايا شتّى:

1. احتضنت التجارب الإبداعية المختلفة كافة الأنظمة الإيقاعية المستمدّة من التنوع القافوي بكلّ ما يحمله من ثراء، ممّا مكّن الشعراء من استثمار مختلف الإمكانات التي توفرها هذه

القوافي، و إذ ذاك يمكن القول باطمئنان إنّ الشاعر الجزائري المعاصر قد كرّس مبدأ التعدّد حين سار بالنصّ نحو الاختلاف القافوي من قافية موحّدة إلى مزدوجة، متناوبة، مقطعية، متعانقة فحرّة، و لم يقتصر شاعر من شعراء المدوّنة على نظام واحد.

2. مثلما يعدّد الشعراء في أنظمة القافية، فإنّ نِسبَ كلّ قافية تتفاوت من نظام إلى آخر لدى الشاعر الواحد، فقد كتب نور الدين درويش مثلا قصائد موحّدة القافية بما يعادل نسبة 15,29 %، أمّا النصوص مزدوجة القوافي فنسبتها 44,90 %، و ما اعتمد فيها على توزيع حرّ غير منتظم فنسبته 31,55 %، أمّا القوافي المتناوبة فنسبتها 6,31 %، لتتساوى نسبتا القوافي المقطعية و المتعانقة بـ 0,97 %.

و هذا التفاوت بين معدّلات حضور كلّ نظام قافوي يختلف من مجموعة شعرية إلى أخرى، يتّضح ذلك جليّاً في "غنائية آخر التيه" التي اعتمد فيها صاحبها على قوافٍ موحّدة تصل نسبتها إلى 97,17 %، و يتخلّى عن الأنظمة القافوية الأخرى و لا يبقي منها سوى ما نسبته 2,83 % للقوافي المتعانقة.

3. تبين القراءة المتفحّصة لاستخدام الشعراء لكلّ نظام قافوي عن ملاحظات عديدة تفسّر هذه النسب، فإذا كانت كثافة حضور القافية الموحّدة تصل في "غنائية آخر التيه" 97,17 %، و في "حديث الجرح و الكبرياء" 82,41 %، و 79,61 % في "هناك التقينا ضباباً و شمساً"، و 61,73 % في "مدار القوسين"، و 50,90 % في "تجليّات في زمن المنفى"، و 42,62 % في "للحزن ملائكة تحرسه"، و 36,70 % في "أنطق عن الهوى"، و 36,48 % في "بوح لنوارس الغسق"، و 36,36 % في "النخلة أنت و الطلع أنا"، فإنّ لذلك علاقة بالشكل الشعري حيث ترد أغلب القوافي الموحّدة في القصائد العمودية التي تعدّها أساساً من أسسها المبنينة لها، و يتضاءل استخدام هذا النظام في بقية المجموعات الشعرية إلى أن يغيب تماماً في "أرى شجراً يسير" لعبد القادر رابحي.

4. اعتمد الشعراء الجزائريون على القافية المزدوجة في تحقيق إيقاعية نصوصهم الشعرية حتّى بلغت في "البذرة و اللّهب" نسبة 44,90 % من مجموع الأنظمة القافوية الأخرى في الشكلين الشعريين معاً، العمودي و التفعيلي، و قد وظفها أيضاً أحمد عاشوري في "مشيت في شارع زيغود يوسف" في كثير من نصوصه الشعرية لتبلغ 41,34 %، وكذلك يفعل مصطفى دحية في مجموعته "بلاغات الماء" التي تصل نسبة القوافي المزدوجة فيها 34,30 % من مجموع نصوصه المقفاة – و إن قلّت –، و قد انعدم توظيف هذا النظام من القوافي في "حديث الجرح و الكبرياء" لعبد الملك بومنجل، و في "غنائية آخر التيه" لياسين بن عبيد، إذ يعتمد كلا الشاعرين على وحدة القافية.

1. القافية الموحّدة:

يلحّ الشاعر الجزائري المعاصر على حضور مجموعة من الدوّال النصيّة التي بها ينبني الخطاب الشعري، فإلى جانب الوزن تتردّد القافية في نهاية كلّ بيت امتداداً للقصيدة العربية القديمة التي تجعل من وحدة القافية إحدى شروط بنائها. نموذج ذلك قصيدة "غنائية آخر التيه" لياسين بن عبيد، يقول فيها[1]:

تيهي على قمري يشرقْ بك القمـــر ... في حزن عينيك طال اللّيل و السفر
الماء عيناك لولا الماء مـا نضجـــت ... يدي الخضيبة أو ما شقّني الحجـــر
و الضوء عيناك ما ابتلت به ظلمـي ... رؤى شربتهما تنـدى و تنكســـر
يا روضة تعبي المعطـاء يعزفهـــــا ... قصيدة بطيور القلـب تنتشـــر
في نبضها ليلتي حلم و أجنحـــتي ... فاضت تلوّح في بعـد و تسـتر
فاضت لتوقد جرحي عندما انسكبت ... ذكراك نازفة يروى بهـا العمـــر
و استنشقت لغة الأحلام عطر دمي ... لما أطلّت بليلٍ كـان يُحْتَضَـــرُ

(1): ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص47-48

يتحقّق التماثل القافوي في هذه القصيدة التي يبلغ عدد أبياتها واحدا و ثلاثين بيتا ما يلغي بداية فكرة ارتباط وحدة القافية بقصر النّفس الشعري و ينفي هذه الخاصية عن القصائد العمودية المعاصرة الطّوال التي غالباً ما ترمى بالتكلّف لصعوبة حفاظها على القافية الموحّدة و كلّ ما تحمله من شحنة شعرية تؤدّيها إلى جانب الصورة و اللّغة والإيقاع"، و قوافي هذا النصّ هي: والسفر، ن الحجر، تنكسر، تنتشر، تستتر، ها العمر، يحتضر، دي شرر، ينهمر، والوطر، تعتذر، منحدر، ه النظر، ه كدر، والشجر، منتظر، معتصر، مدّكر، لي خطر، أ العطر، من كدروا، والضجر، والغِيرُ، تتزر، يختصر، والمطر، ك السفر، ه السهر، ها أثر، والعصر، لي قمر.

هذه القوافي التي تمثّل إمكانية لغوية من جملة الإمكانات التي تقع على محور الاختيار، ترتبط ببقية العناصر تركيبا و دلالياً و ليس صوتياً فحسب حتّى يصعب استبدال وحدة لغوية أخرى بها و إن جمعتها الخصائص الصوتية و الموسيقية ذاتها، ما يؤيّد فكرة أنّ القافية تأخذ وضعية انكتابها لحظة ميلاد النصّ لوجود حبل وصال بينها و بين المكوّنات النصّية الأخرى التي يقوم الإيقاع بتنظيمها مثلما يرى محمّد بنيس إذ يقول: "تتحوّل القافية في تصوّرنا لهيمنة الإيقاع على البناء النصّي إلى دالّ يندمج في النسق كما لا يوجد خارج السياق، و بالتفاعل بين طول القصيدة و القافية تنجلي وضعية البيت المؤسّس على الحركية، حيث تنتج الدّلالية من خلال بناء القافية مع غيرها في الخطاب وبالخطاب"[1]، هذا الإيقاع الذي يؤدّي دوره باستعادة ذاكرة القافية بشكلها الموحّد وتوظيفها لإنتاج الشعرية لتصبح عامل إغناء و ليس مدعاة للنبذ مثلما نظر إليها الكثير من دعاة التجديد و الحداثة.

(1): محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ، 1.التقليدية، ص196

و لا تحضر القافية الموحّدة في نصّ التفعيلة إلاّ نادراً و ما يرد منها فإنّه يأتي في نهاية الجملة الشعرية، وهذا نصّ "مرآة لسفر مشبوه" لفضيلة زياية، نموذج عن ذلك[1] :

أيـــــن السوار؟
تنهّد الطيب، و في أنفاسه
لفحـــات نار
تنهّد الطيـــب، و في أنّاته
ريح البيـــــاض، و القفار
مئذنتي، موت و رقص بالجوار
ضائق، ذرع الصّبا
حِ، حين يقرأ السّهى كفّ الرّبا
عنـــد الغســـــق
عرّافة الحيّ انتهت
من نسج آلاف الحكايا للصّغار
تخيفهم بالغول من
وجه تشظى، هاتكا
عـــفّ الخمـــــار

يعتمد شعر التفعيلة على نظام التنويع في القوافي بعدما رفض كثير من الشعراء المعاصرين القافية المتكرّرة الثابتة مع نهاية كلّ بيت كونها تفقد النصّ كثيراً من شعريته التي تصنعها كثافة الصورة الشعرية ووحدة النصّ الشعورية و غير ذلك، على أنّ تعدّد القوافي لا يعني رفض الشاعر لها وجعل النصّ في حِلّ منها ولعلّه بالقافية يحافظ على ما تبقّى من قيم

(1): فضيلة زياية، بوح لنوارس الغسق، ص63-64

إيقاعية ضائعة، فنازك الملائكة ترى أنّه "مهما يكن من فكرة نبذ القافية و إرسال الشعر، فإنّ الشعر الحرّ بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصّاً، و ذلك لأنّه يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر السطرين الشائع"[1]، بسبب ذلك التباين بين الأسطر في عدد التفعيلات ممّا "يصيّر الإيقاع أقلّ وضوحًا و يجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه"[2].

لذلك أقدم الشعراء على توظيف القافية في نصوصهم مع اختلاف طرائقهم في ذلك، ويتبع هذا النصّ نظاما قافويًا خاصًّا، إذ تجعل الشاعرة لكلّ جملة شعرية مع نهايتها قافية و قد ساعد على تحقيق ذلك التدوير، إذ تستند الجملة الشعرية على هذه الظاهرة الإيقاعية التي ترفض كلّ أشكال الوقفات، إلى أن تجيء القافية إيذانا بانتهائها، ومن هنا يمكن إعادة تقسيم النصّ إلى جمل شعرية تنتهي بالقوافي:

أين السوار؟

تنهّد الطيّب، و في أنفاسه لفحات نار

تنهّد الطيّب، وفي أنّاته ريح البياض، و القفار

مئذنتي، موت و رقص بالجوار

ضائق، ذرع الصّباحِ، حين يقرأ السّهى كفّ الرّبا

عند الغسق عرّافة الحيّ انتهت من نسج آلاف الحكايا للصّغار

تخيفهم بالغول من وجه تشظى، هاتكا عفّ الخمار

لقد مثّلت هذه القوافي فواصل واضحة تفصل بين جملة شعرية و أخرى. و هذا الارتباط بين أسطر الجملة الشعرية الواحدة النّاجم عن التدوير ينسجم مع الوحدة

---

(1): نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص190

(2): المرجع نفسه، ص191

الإيقاعية لبحر الرجز التي تقبل التدوير، و هي "مستفعلن"، و قد أصابتها علّة التذييل بزيادة ساكن على آخر التفعيلة المقفاة.

2. القافية المزدوجة :

تنتظم نصوص من الشعر الجزائري المعاصر وفق ثنائيات من الأبيات و الأسطر يجمع بينها قافية واحدة يمكن وصفها بأنّها قافية مزدوجة.

و قد حضر هذ النوع من القوافي في نصوص "مشيت في شارع زيغود يوسف" بكثافة، و هذا مقطع من نصّ "من خرّب الحديقة" لأحمد عاشوري يقول فيه[1]:

ما حيلة العشّاق؟
في زمن الفسوق و النفاق!
ما حيلة العصفور؟
أمام صكّة الحمير!
ما حيلة الغنا الرقيق؟
أمام شهقة النّهيق!
ما حيلة الشاعر؟
أمام ألف فاجر

(1): أحمد عاشوري، مشيت في شارع زيغود يوسف، أحمد عاشوري، مشيت في شارع زيغود يوسف، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د ط، 2003م، ص22-23

يتّضح جليًّا الشكل الشعري القافوي الذي ارتضاه الشاعر لنصّه هذا حيث يأخذ بعدين اثنين؛ مكانيا و آخر زمانيا، فقد أسهم فضاء الكتابة في تشكيل هذه الثنائيات التي كتبت بها الأسطر من خلال البياض الذي يفصل بين كلّ ثنائية و أخرى.

أمّا زمانيا، فإنّ هذا النّظام حققته القافية المزدوجة التي تتشاكل في نهاية كلّ سطرين بطريقة متساوية متخذة الشكل (أ أ- ب ب – أ أ – ب ب)، و قد وردت في هذه الكلمات على النّحو (العشاق، النفاق، العصفور، الحمير، الرقيق، النهيق، الشاعر، الفاجر) مثلما أتت في مقاطع أخرى من النصّ نفسه على هذه الشاكلة (الحديقة، الوميقة، الريحان، الزمان، الصخرية، الفخارية، الميزان، الأقحوان، السماء، المساء، التمثال، الرّمال، الجدار، النوار، هاهنا، من هنا، الجميلة، الضليلة)، و قد تحقق التشاكل في هذا المقطع بين كلّ قافيتين اثنتين نتيجة لتشاكل يحدث على مستوى الروي أوّلاً الذي يتميّز بتردّده الصوتي المزدوج المنبعث من طبيعة ماهيته الصوتية و الإيقاعية التي تفتح أفق التوقع أمام المتلقي في نهاية كلّ سطر شعري باستدعاء الحرف ذاته، و قد اختار الشاعر روياً حرفي القاف و الراء المجهورين الصاخبين ممّا ساعد على بروز الكلمات المقفاة صوتياً و أضاف إلى القافية مركزية إيقاعية و حتّى دلالية، على أنّ بقية حروف الرّوي قد أدّت الدّور ذاته مع اختلاف خصائصها الصوتية باختلاف هذه الأحرف التي راوحت بين النّون، الهمزة و اللّام و قد تمّ التشاكل القافوي المزدوج أيضاً على مستوى الصيغة الصرفية التي ميّزت بعض الكلمات، مثل:

فعيل: رقيق / نهيق

فاعل: شاعر / فاجر

فعيلة: حديقة / وميقة ...

مثلما اتفقت القافية المزدوجة في الحروف المكوّنة لها:

الكلمة المقفاة	مستوى التشاكل المزدوج
العشاق النفاق	روي + ردفا بالألف
العصفور الحمير	روي + ردفا بالواو والألف
الرقيق النهيق	روي + ردفا بالياء
شاعر فاجر	روي + تأسيسا + دخيلا

تمثّل هذه الخصائص العروضية القدر المشترك بين كلّ ثنائية من القوافي ممّا أضفى إيقاعاً خاصًّا على أفق النصّ، ربّما لن يتأتّى له دون القافية التي يصعب للإيقاع أن يتخلّى عنها.

و حين تعالت الأصوات بالدعوة إلى إلغاء القافية كتب نور الدّين درويش نصّ "حمامة السّلام" من البذرة و اللّهب يقول فيها[1]:

تخيّلي قليـــــلا مدينـــــة كبيـــرة
من حزنها يا أمّي تنام في الظّهيـــرة
أمّاه بعد عـــام أطلّت الحمامـــة
رأيتها بعيـــني تعانق اليتامـــى
تناشد الثّكـــالى و تمسح الدّمـــوع
في حلكة اللّيالي و تشعل الشموع

(1): نور الدين درويش، البذرة و اللهب، ص66-67

هو نصّ عمودي بصيغة حداثية أصبغها الشاعر على نصّه هذا، و قد كان للقافية دورها في تحقيق ذلك من خلال النّظام الذي كتب وفقه و هو النّظام القافوي المزدوج. فإذا كانت وحدة القافية أهمّ ما يميّز النسق العمودي، فإنّ الشاعر يفجّر هذه الوحدة حتّى لا يبقى منها سوى بيتين متماثلين حيث يتكرّر هذا التماثل على امتداد النصّ بكامله حتّى يصل عدد قوافيه المزدوجة ثمانية و ثمانين (88) قافية مزدوجة، فالشاعر المعاصر فيما "يرفض احترام مبدأ القافية الواحدة يهمّه أن يحافظ في قوافيه على توزيع منتظم قائم على التتابع أو التكرار أو التعاقب بشكل يفصح في مجموعه عن انتظام تناظري صارم"[1].

و ما يميّز قوافي هذا النصّ أنّها متعدّدة الروي من ثنائية إلى أخرى مختلفة الخصائص لكنّ لا اختلاف بين طرفيها مثلما توضحه الكلمات الآتية التي وردت فيها القوافي (كبيرة/الظهيرة، الحمامة/اليتامى، الدّموع/الشموع،سواها/أبهاها، وقتي/بيني، أشغالي/تعالي، ماما/حمامة، حمامة/غمامة، ماء/سماء، الجمال/الخيال، البداية/الحكاية، الغيوم/النجوم، نومي/حلمي)، هكذا تتماثل كلّ قافيتين اثنتين تماثلاً لغويًا صرفياً و صوتياً إيقاعياً، حتّى ليمكن القول إنّ القصيدة أضحت معها أقرب إلى الإنشاد، و قد أسهم في ذلك وزنها و هو مجزوء الرجز بسرعة إيقاعه و خفّته.

إنّ هذا التنويع في قوافي القصيدة العمودية أدّى إلى كسر الرتوب الإيقاعي الذي يمكن أن يؤدّي إليه وحدة القافية، فجاءت قوافي النصّ مثنى مثنى.

3. القافية المتناوبة:

يجنح الشاعر المعاصر في سياق التنويع القافوي إلى توزيع يتخذ شكل التناوب بين قافية وأخرى، و تتمظهر القافية المتناوبة وفق صورتين اثنتين هما:

---

(1): كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر المعاصر، ص299

أ- القافية الأحادية المتناوبة: و تأخذ الشكل: (أ – ب – أ – ب ..) و تتجلّى في مقطع من "مقاطع من سيرة الفتى" لعبد الله العشي[1]:

مرّة حوّلوه حجر

فاستحال ضياء

مرّة حوّلوه شجر

فاستحال عطاء

مرّة حوّلوه تراب

فاستحال سماء

مرّة سكبوه

كما يسكب الماء

غير أنّ الفتى

إن أضاعوه ما ضيّع الكبرياء

تتعدّد قوافي هذا النصّ المطوّل و تتجلّى عبر عدّة أنواع، ففي هذا المقطع يراوح الشاعر بين قافيتين اثنتين لكلّ منهما خصائصها التي تميّزها، حيث ينتهي السطر الأول بقافية (هو حجر)، متبوعة بـ (ياء) ثمّ (هو شجر) فـ (طاء)، تتناوب القوافي و تختلف ليختلف معها الإيقاع و يكون الانتقال من صورة إلى أخرى و من حالة شعورية إلى أخرى، أمّا عن العلاقة بين القافية و الدلالة، فإنّ النظام القافوي المتناوب يحيل على التفاعل بينهما، إذ يحدث الانتقال السريع من معنى إلى آخر حيث تقوم القوافي بدور التنبيه على ذلك، و يعبّر الشاعر عن حالتين مختلفتين تصلان إلى حدّ التناقض (حجر، شجر≠ ضياء، عطاء). فقد ارتبطت الأولى بمعاني الاستسلام واليأس والقنوط،

(1): عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص73

وارتبطت القوافي الثانية بالأمل و الحياة و التفاؤل، فالقافية بهذا المفهوم "دال يتظافر مع دوال إيقاعية أخرى مساهمة في إنتاج دلالية القصيدة وتكريس تاريخيتها"[1].

وتنهض القافية المتناوبة في أفق دينامي متغيّر، تقوم فيه الذات الشاعرة بحركة متحوّلة يكشف عنها الفعل (استحال) بوصفه المفصل الإيقاعي و الدّلالي الذي يتغيّر عنده مسار الكتابة ما يؤكّد أنّ "الإيقاع هو الصورة المنقوشة في كلام الإنسان ككلّ، جسداً و روحاً، عضلات و ذهناً"[2]، تشكله الذات بفعل بنائها فيه، لذلك فالقافية تبدأ حين يبدأ النصّ و ليست عنصرا سابقاً عنه.

ب – القافية الثنائية المتناوبة: و تأخذ هذه القافية الشكل: أب – أ أ – ب ب – أ في مقطع من نصّ "في بلادي" لحسين عبروس[3]:

في بلادي كلّ شيء محكوم بوثاق

تدوير: خاتـــــــم الملـــــــــك / و تـــاج الملـــــوك العظـــام

تدوير: كـلّ شيء من تدابيـر الرفـــاق / كلّ شيء يباع في حوانيت الزقاق / الجهـــل و الجبـــن و الغبـــن / خبـــز لكـــلّ صغيـــر هنـــا / أو كبير هنـاك لا يطيـق الفطـام

تدوير: فلـذا عـاش شعـــبي وسيمـــا / و عـــلى الـــدّرب دام النظـــام

(1): خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ص283

(2): Henrie Meshonic, Critique du rythme, p648

(3): حسين عبروس، النخلة أنت و الطلع أنا، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007، ص22

يتيح هذا النصّ النظر إلى نظام إيقاعي مغاير صنعته القافية المتناوبة لكنّ بشكل مزدوج حيث ينفرد السطر الأول بقافية يمكن الرمز إليها بـ (أ) متبوعة بالقافية (ب) التي يختتم بها السطران المدوران الثاني و الثالث لتعاود القافية (أ) الظهور مرّتين متتابعتين لتتكرّر بعدها القافية (ب) أيضاً بعد تدوير لحق السطر السادس، السابع و التاسع، ثمّ القافية (أ) مرّة أخرى.

و كلّها إمكانات عمل الشاعر حسين عبروس على توظيفها بمفاهيم الشعرية الحديثة الرافضة للتحديدات التاريخية التي أرست قوانينها الشعرية العربية القديمة، و ذلك باختراق صلابة وحدة القافية و السير بها من خلال التنويع نحو حداثة الخطاب الشعري.

4. القافية المقطعية :

يأتي هذا النّوع من الأنظمة ضمن المقترحات التي سعت إلى مساءلة القافية باتخاذها وضعاً خاصّاً ضمن بنية النصّ الشعري، يتمثّل في نهاية كلّ مقطع منه، مثلما يوضحه نصّ "السقوط" لعبد القادر رابحي، يقول فيه[1]:

1- تسقط التوتة الجبلية وشماً على ساعد امرأة

.....

.....

يسقط الجرح

و الانحناءة

و المئذنه ...

---

(1): عبد القادر رابحي، أرى شجراً يسير، ص 85 و ما بعدها

2- يسقط اللّحم

في أوّل الحلم

و العدل

ثمّ تصبح في هذه المدن المستغيثة

نافورة آسنه ...

3- من قمقم المجد

لا مجد

غير الذي كان يحمله هؤلاء

.....

.....

في رخام الحديث

و في طينه المدن الرّاحله

4- لن أغنّي كثيراً

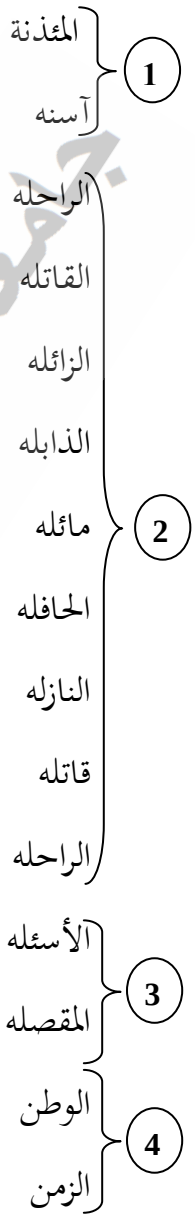
و لن أفتح الجرح ثانية ...

.....

.....

بالطلقة القاتله ...

يعثر القارئ في هذا النصّ على توزيع مقطعي للقافية، حيث يختتم كلّ مقطع منه بقافية حتّى يبلغ عددها خمس عشرة قافية، و يحافظ فيها الشاعر على مسافات منتظمة باستمرار باستثناء المقطعين الثالث و العاشر اللّذين تغيب عنهما القافية، و لا تخرج قوافي هذا النصّ عن كونها قوافٍ متماثلة تشكل مجموعات أربعا:



يكشف هذا النّظام القافوي عن تصوّر الشاعر للنصّ باعتباره كلاًّ متكاملاً، و تقوم القافية هنا بوظيفة بنيوية من خلال شدّها لمختلف مقاطع الخطاب الشعري بما يشبه حلقة صلة تجمع شتات النصّ، حيث تلتقي قافيتا المقطعين الأوّل و الثاني، بينما تجد قافية المقطع الثامن صداها في المقطع الخامس عشر، أمّا قافية المقطع الرابع فتعثر على مثيلاتها في بقية المقاطع و تشترك جميع هذه القوافي في الخصائص العروضية و الصوتية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

و ممّا يمكن ضمّه إلى القوافي المقطعية نصّ آخر ينتهي كلّ مقطع منه بقافية موحّدة تختلف عن بقية قوافي المقاطع، و هو نصّ عنوانه "رياء" لشوقي ريغي، يقول فيه[1]:

كنّا هنا نقتفي في زهرة أمـــــلا

و نستعير لغصن أخضر، قبـــلا

و دمعة من ندى، تروي براعمــه

و ألسنا ليلوم الشوق ما فعـــل

.....

.....

كنّا هنا كلّ ما ينتابنـــا نـــزق

وكلّ ما يختفي كالإثم ... نأتيه

في مكّة العشق، شيّدنا لنا صنما

مثل الحقيقة ... مبتــور أياديــه

.....

.....

كنّا هنا و التي ننوي مفازتنـــا

لو تستريح بظلّينا، و لو تقســو

في كلّ عمر، لنا خرق، و خاتمة

و للبقية هذا البؤس، و اليــأس

---

(1): شوقي ريغي، الشمس و الشمعدان، ص9 و ما بعدها

ذهب الشاعر المعاصر بالقصيدة العمودية صوب التعدّد القافوي بوصفه أحد متطلبات الحداثة للقصيدة العربية المعاصرة، ومراعاة لسياق نفسي وآخر دلالي، وهو ما يمكن العثور عليه في هذه القصيدة العمودية التي تنفلت من التقفية الموحدة، ويفضل صاحبها نظاما آخر تتعدد فيه القوافي بتعدد المقاطع: (قبلا – فعل – نأتيه – أياديه – تقسو – اليأس – ...).

إنّ هذا التقسيم الذي يهدف إلى التنويع في توزيع القوافي هو نتيجة لتحول حدث على مستوى المعنى وتغيّر في الحالة الشعورية بين أمل يتغذّى على ذاكرة الماضي وحاضر يعبه اليأس، هكذا تمحي الحدود بين عناصر العمل الإبداعي، الشكل، المعنى، الخيال، الإيقاع، الكلّ ينصهر خدمة لشعرية النصّ.

5. القافية المتعانقة:

يعدّ هذا النوع من الأنظمة القافوية أحد تمثلات القافية المتعدّدة التي تروم الخروج بها من الوحدة إلى التنوّع لكونها تقدّم شكلا جديدا من أشكال توظيفها، نموذج ذلك نصّ "سبع شمعات" للأخضر فلّوس يقول فيه[1]:

عربون الوفاء:

شدني شهرا إلى دفء يديه، و انطفا

قلت: يا سيدنا أعطيك أشجار شراييني وقودا

لم يجبني – بعد أن طار بعيدا

و اكتفى

على الرغم من ضيق مساحة الإبداع الشعري المستثمر للقافية المتعانقة فإنّها تعدّ من بين الإمكانات التي اختارها الشعراء لنصوصهم في ظلّ الاختلاف القافوي و تتخذ

(1): الأخضر فلّوس، مرثية الرجل الذي أرى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص45

القافية المتعانقة الشكل: (أ ب ب أ) حيث تتجلّى في هذا المقطع من خلال الكلمات: انطفا – وقودا – بعيدا – واكتفى.

و يكون الانتقال من قافية إلى أخرى تشاكلها عبر قافيتين اثنتين متماثلتين متعالقتين، مثلما يتجلّى ذلك في نصّ "السقوط" لعبد القادر رابحي، يقول فيه[1]:

ليس ثمّة ما يزعج القافله ..

الطريق

تجاعيد مقلوبَةٌ

و الجراحات

مصلوبَةٌ،

و الحروف

قرى مائلَهْ

يفصح الشاعر عن القافية التي أرادها لهذه الأسطر حيث يعانق السطر الثالث السطر الخامس من خلال القافيتين مقلوبة، مصلوبة، و لا يتم المعنى و يستكمل الإيقاع إلّا باستدعاء القافية الواحدة للأخرى لينفرد السطران الأوّل و الأخير بالقافيتين: القافله، مائله.

وهنا يقوم التدوير بمشاكسة المتلقي فيوهمه بأسطر مستقلة (الطريق، والجراحات)، غير أنّ الوقفة العروضية و الدلالية و التركيبية تحدث بالقافية: (مقلوبة، مصلوبة).

هكذا اتّسع أفق توظيف القافية باكتسابها دينامية التفاعل مع بقية عناصر الخطاب الشعري و انتقالها من وجود سابق إلى وجود آني.

---

(1): عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص93

6. القافية الحرّة:

إذا كانت تنويعات القافية في جانب من المنجز الشعري قد ظلّت رهينة تصوّر سابق يحمل معنى النظام و لا يتخطّاه. فإنّ جانباً آخر منه قد تمثل مفهوم حريّة القافية فراح يوظفه مثلما يتبيّن في نصّ "الدّخول إلى الكهف الثاني"[1]:

1. أمزج الماء بالنّار حتّى يكـون الضياء ..
2. و أقرأ ما كتب الأقدمون من الخلف حتّى أرى لغتي
3. أستعيـد النبـوءة:
4. هـذي يـدي تصنع الطّين في ..
5. علـى هيئـة الطّيـر ..
6. ثمّ عيونك – في البعـد – تملأ بهجـة
7. فيغني علـى أوّل الغصـن ملتهبـا بالحنيـن
8. إلى أن تعـــودي ..
9. فيـــا أنـت،
10. يـا رعشـــة في الرياحيـــن،
11. يـا نخلـة البـال،
12. يـا امـرأة تتسلل رقراقة بالحنـــان
13. تـوزع أشياءها في الفضـــاء،
14. إلى أن تصيـر السماء مطرّزة بالـورود،
15. أرتّل ما وقعتـــه الرياح على خاطري ..
16. فتداهمني حرقـتي ..
17. و أغـني وحيداً على حائط مائل ..

---

[1]: الأخضر فلّوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص29-30

يقدّم الشاعر الأخضر فلّوس في مقترحه الشعري هذا تصوّره لمفهوم القافية الذي يتجاوز التحديدات الصارمة التي قد ترهق الشاعر و المتلقي على حدّ سواء بحمولة تفضي أحيانا إلى رتوب الإيقاع.

لقد وعى الشعراء الجزائريون أهميّة انفتاح الشكل الشعري بكلّ أبعاده، مثلما وعى هؤلاء أنّ الحاجة أصبحت ملحاحة إلى كتابة نصّ جديد يرفض صيغته النهائية، لذلك أقدم الشعراء على تجارب إبداعية يحوي كلّ نصّ منها قانونه الدّاخلي الذي لا ينطبق بالضرورة على نصّ آخر، هذا المقطع الشعري يتكوّن من ستة أسطر مقفاة غير أنّ البحث في العلاقة بين هذه القوافي لا يقبل كثيرا من المسوغات إذ يفصل الشاعر بين كلّ قافية و أخرى بعدد من الأسطر غير المقفاة، فالسطر الأوّل لا تجد قافيته ما يشاكلها إلاّ في السطر الثالث، و قافية السطر السابع تلتقي مع قافية السطر العاشر، أمّا قافية السطر الحادي عشر فتتشاكل مع قافية السطر السابع عشر، وأمّا نهايات بقية الأسطر فليس لها ما يوافقها من القوافي.

إنّ القول بحرية القافية في هذا النصّ الشعري إلى جانب نصوص أخرى للشاعر الأخضر فلّوس لا يعني التخلّي المطلق عن القافية، بل هو التنوّع القافوي الذي تجلّى عبر أكثر من نظام في المجموعة الشعرية "مرثية الرجل الذي أرى".

ثالثا:الروي:

تلتقي مجموعة من الحروف و الحركات لتصنع القافية: "فالحروف: الروي، والوصل، والخروج، والرّدف، والتأسيس والدّخيل"[1].

[1]: الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض و القوافي، ص150

و قد تشترك هذه الأصوات فيما بينها مثلما قد تغيب لتشمل القافية حرفا قارا و هو الروي بوصفه "أقل قدر يجب التزامه في أواخر الأبيات، و لا يكون الشعر مقفى إلّا به"[1]، و قد لقي الروي اهتماماً من قبل النقّاد العرب القدماء بوصفه "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة و تنسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو دالّية، و يلزم في آخر كلّ بيت منها، و لا بدّ لكلّ شعر، قلّ أو كثر، من روي"[2].

و للبحث في كيفية توظيف الشعراء الجزائريين للروي أتت هذه الإحصاءات:

(1): إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص245

(2): الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، ص149

حروف الروي / المدونات الشعرية	الراء	الفاء	الباء	العين	الدّال	الألف	النون	السين	الياء	التاء	الحاء	الميم	الهمزة
البذرة و اللّهب 371	82 %22,10	12 %13,23	6 %1,62	30 %8,09	62 %16,71	12 %3,23	54 %14,55	10 %2,69	4 %1,08	17 %4,58	7 %1,89	16 %4,31	16 %4,31
يطوف بالأسماء 196	32 %16,33	2 %1,02	35 %17,86	0 0	17 %8,67	2 %1,02	7 %3,57	0 0	0 0	13 %6,63	0 0	25 %12,75	20 %10,20
بلاغات الماء 88	6 %6,82	2 %2,27	8 %9,09	0 0	12 %13,63	0 0	12 %13,63	0 0	0 0	14 %15,90	0 0	2 %2,27	21 %23,86
أنطق عن الهوى 193	31 %16,06	0 0	7 %3,62	0 0	27 %13,99	29 %15,02	19 %9,84	4 %2,07	7 %3,62	0 0	0 0	2 %1,04	9 %4,66
بوح لنوارس الغسق 571	140 %24,52	2 %0,35	29 %5,08	51 %8,93	9 %1,58	0 0	35 %6,13	4 %0,70	10 %1,75	23 %4,03	73 %12,78	34 %5,95	8 %1,40
حديث الجرح و الكبرياء 438	89 %20,32	3 %0,68	54 %12,33	0 0	37 %8,45	4 %0,91	33 %7,53	0 0	24 %5,48	0 0	107 %24,43	19 %4,34	51 %11,64
للحزن ملائكة تحرسه 228	25 %10,96	3 %1,31	18 %7,90	5 %2,20	38 %16,66	2 %0,88	93 %40,79	0 0	18 %7,90	11 %4,82	2 %0,88	5 %2,20	0 0
مدار القوسين 380	21 %5,53	80 %21,05	18 %474	17 %4,47	71 %18,68	3 %0,79	71 %18,68	2 %0,53	12 %3,15	9 %2,37	25 %6,58	8 %2,10	6 %1,58
قال سليمان 254	19 %7,48	4 %1,57	17 %6,69	0 0	9 %3,54	19 %7,48	31 %12,20	7 %2,75	8 %3,15	25 %9,84	0 0	8 %3,54	35 %13,78
أرى شجراً يسر 146	12 %8,22	0 0	21 %14,38	2 %1,37	9 %6,16	3 %2,05	13 %8,90	0 0	4 %2,74	3 %2,05	0 0	35 %23,97	10 %6,85

الروي / المدونات الشعرية	الراء	الفاء	الباء	العين	الدّال	الألف	النون	السين	الياء	التاء	الحاء	الميم	الهمزة
الشمس و الشمعدان	165	0	45	5	71	3	101	9	15	80	8	35	19
678	%24,33	0	%6,64	%0,74	%10,47	%0,44	%14,90	%1,33	%2,21	%11,80	%1,18	%5,16	%2,80
تجليات في زمن المنفى	14	0	15	3	0	7	49	0	5	10	0	19	0
151	%9,27	0	%9,93	%1,99	0	%4,63	%32,45	0	%3,31	%6,62	0	%12,58	0
مشيت في شارع زيغود يوسف	96	14	28	17	9	66	52	2	3	19	12	11	15
409	%23,47	%3,42	%6,84	%4,15	%2,20	%16,13	%12,71	%0,48	%0,73	%4,64	%2,93	%2,69	%3,66
غنائية آخر التيه	36	22	106	17	12	0	37	0	0	0	0	5	0
354	%10,17	%6,21	%29,94	%4,8	%3,39	0	%10,45	0	0	0	0	%1,41	0
مرثية الرجل الذي رأى	43	13	16	0	43	0	40	0	12	8	10	17	7
252	%17,06	%7,14	%6,35	0	%17,06	0	%15,87	0	%4,76	%3,17	%3,97	%6,74	%2,77
النخلة أنت و الطلع أنا	34	4	64	9	36	0	57	9	8	25	24	32	20
447	%7,60	%0,90	%14,31	%2,01	%8,05	0	%12,75	%2,01	%4,76	%5,59	%5,37	%7,16	%4,47
هناك التقينا ضبابا و شمساً	31	0	20	0	61	0	5	0	7	3	3	15	3
222	%13,96	0	%9,00	0	%27,47	0	%2,25	0	%3,15	%1,35	%1,35	%6,76	%1,35
معدّل النسبة	%14.36	%3.48	%37.39	%2.28	%10.39	%3.09	%13.95	%0.74	%2.81	%4.91	%3.61	%6.17	%5.49

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلا

الروي / المدونات الشعرية	اللاّم	القاف	الكاف	الزاي	الثاء	الصاد	الشين	الجيم	الهاء	الغين	الواو	الخاء
البذرة و اللّهب 371	21 %5,66	13 %3,50	3 %0,80	2 %0,54	2 %0,54	2 %0,54	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
يطوف بالأسماء 196	31 %15,82	12 %6,12	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	4 %2,04	0 0	0 0	0 0	0 0
بلاغات الماء 88	7 %7,95	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	2 %2,17	0 0	0 0	2 %2,27
أنطق عن الهوى 193	54 %27,98	2 %1,04	0 0	0 0	0 0	0 0	2 %1,04	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
بوح لنوارس الغسق 571	45 %7,38	58 %10,16	17 %2,98	0 0	0 0	0 0	0 0	7 %1,22	4 %0,70	0 0	0 0	25 %4,38
حديث الجرح و الكبرياء 438	62 %14,15	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
للحزن ملائكة تحرسه 228	8 %3,50	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
مدار القوسين 380	30 %7,90	4 %1,05	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	3 0,79	0 0	0 0	0 0	0 0
قال سليمان 254	37 %14,56	6 %2,96	35 %13,78	0 0	3 %1,18	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
أرى شجراً يسر 146	18 %12,33	14 %9,59	2 %1,37	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلا

الروي / المدونات الشعرية	اللاّم	القاف	الكاف	الزاي	الثاء	الصاد	الشين	الجيم	الهاء	الغين	الواو	الخاء
الشمس و الشمعدان 678	27 %3,98	61 %8,99	23 %3,39	0 0	0 0	0 0	3 %0,44	0 0	8 %1,80	0 0	0 0	0 0
تجليات في زمن المنفى 151	5 %3,31	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	24 %15,90	0 0	0 0	0 0
مشيت في شارع زيغود يوسف 409	36 %8,80	21 %5,13	2 %0,49	0 0	0 0	2 %0,49	0 0	0 0	2 %0,49	0 0	2 %0,49	0 0
غنائية آخر التيه 354	74 %20,90	21 %5,93	24 %6,79	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
مرثية الرجل الذي رأى 252	15 %5,95	19 %7,54	0 0	0 0	0 0	0 0	4 %1,58	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
النخلة أنت و الطلع أنا 447	50 %11,18	60 %13,42	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	13 %2,90	0 0	2 %0,44	0 0	0 0
هناك التقينا ضبابا و شمساً 222	50 %22,52	8 %3,60	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	16 %7,20	0 0	0 0	0 0
معدّل النسبة	**%11.40**	**%4.65**	**%1.74**	**%0.03**	**%0.10**	**%0.06**	**%0.18**	**%0.41**	**%1.66**	**%0.03**	**%0.03**	**%0.39**

الجدول رقم: 09 **حروف الروي في الشعر الجزائري المعاصر**

- أعلى الخانة: عدد تواتر حرف الروي
- أسفل الخانة: نسبة تواتر حرف الروي

تقدّم هذه الإحصاءات جملة من النتائج لعلّ أهمّها ما يأتي:

1. تمتدّ مساحة أصوات الروي في الشعر الجزائري المعاصر لتشمل أغلب حروف اللّغة العربية ممّا يصّح أن يكون رويّا مثلما جاء في عرف علماء العروض، فالأخفش الأوسط يرى أنّ "جميع حروف المعجم تكون رويّاً إلّا الواو، و الياء، و الألف، اللّواتي يكنّ للإطالات، و هاء التأنيث، و هاء الإضمار إذا تحرّك ما قبلها، وألف الاثنين، وواو الجمع إذا انضمّ ما قبلها"[1]، وقد بلغت حروف الروي في مدوّنة البحث خمسة وعشرين حرفاً.

2. يعدّ التفاوت القاعدة المهيمنة التي تحكم توزيع حروف الروي في المنجز الشعري، حيث تسلم هذه الإحصاءات إلى سيطرة أصوات و ندرة بعض و غياب بعضها الآخر. و يرى إبراهيم أنيس أنّ كثرة الشيوع أو قلّتها لا تعزى إلى ثقل في الأصوات أو خفّة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة [2].

و من باب مقارنة روي الشعر الجزائري، بالسائد من الشعر العربي يمكن الاستناد إلى جهود إبراهيم أنيس في تقسيمه لحروف الهجاء التي تقع رويّاً حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي حيث يجعلها في أربعة أقسام[3]:

أ. حروف تجيء رويا بكثرة و إن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، و تلك هي: الراء، اللّام، الميم، النون، الباء، الدّال.

ب. حروف متوسطة الشيوع، و تلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

---

(1): الأخفش، كتاب القوافي، ص16-18

(2): يراجع: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246

(3): المرجع نفسه، ص246

ج. حروف قليلة الشيوع: الضاد، الطاء، الهاء.

د. حروف نادرة الشيوع في مجيئها رويا: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو.

و تفضي إحصاءات ورود حروف الروي في مدونة البحث إلى نتائج تقترب كثيرا من حضور حروف الروي في الشعر العربي، فقد أخذ حرف الدّال ما نسبته 18,08% من حروف الروي في "مدار القوسين" للشاعر ناصر لوحيشي، نموذج ذلك هذه القصيدة[1]:

أبغي القصيدة أم أبغيك تجديداَ
و السّر يزرعني – سرّاً – مواعيداَ
رتّبت أمتعة الآتي ، ، ، فعطّلني
طيف من المبتدا الوهمي تسهيداَ
لقد لقينا من الأسفار منصبةً
و الشوق يسلك في بحري أخاديداَ
أريج دمعك قد فاحت نسائمه
و رجع سمعك ظلّ اليوم غرّيداَ
عرار نجد دنا منّي و عاتبني
و راح يجرحني حسّاً ، ، و تجريداَ
خالفت حين استوت أمواجنا سحراً
رجّعت همسك إيماءً ، ، و ترديداَ

عنوان هذا النصّ "مدار القوسين" و هو الاسم الذي أطلقه الشاعر على المجموعة الشعرية ككلّ لعلاقة موجودة بين الجزء و الكلّ، و قد اختار لهذه القصيدة العمودية روياً

(1): ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص45

حرف الدّال، الذي يؤدي فاعلية إيقاعية من خلال تكريره على امتداد النصّ بكامله، والذي من سماته أنّه نصّ عمودي، موحّد القافية و الروي، و الدّال: "صوت شديد مجهور، يتكوّن بأن يندفع الهواء ماراً بالحنجرة فيحرّك الوترين الصوتين، ثمّ يأخذ مجراه في الحلق و الفم حتّى يصل إلى مخرج الصوت فينحبس هناك فترة قصيرة جدّا لالتقاء طرفي اللّسان بأصول الثنايا العليا التقاءً محكماً، فإذا انفصل اللّسان عن أصول الثنايا، سمع صوت انفجاري نسمّيه الدّال"[1].

و قد شاع استخدام الدّال في الشعر العربي كونها "تجيء في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة، و لكنّ شيوعها في اللغة عامّة ليس بالكثير، بل ربّما قلّ عن (العين) و (الفاء)، و مع هذا فمجيء الدّال رويّاً يزيد كثيراً عن مجيء كلّ من العين و الفاء"[2]، و لأنّ الروي يعدّ نقطة ارتكاز صوتي مهمّ ينتهي عندها البيت الشعري، فإنّ الشاعر حينما ينتقي رويّاً لنصّه يختار ـ غالبا ـ من الأصوات اللغوية أكثرها شدّة و تأثيراً.

رابعاً: أنواع القافية من حيث حركة حرف الروي:

تنقسم القافية بحسب حركة حرف الروي قسمين اثنين: مقيدة و مطلقة

1. القافية المقيدة:

والمراد بالقافية المقيدة "ما كان رويها ساكنا"[3]، والمقيد عند الخطيب التبريزي " ما كان غير موصول"[4] أي أنها تنتهي بروي ليس بعده حرف آخر، ويرى الأخفش أن سبب التقييد هو اكتمال

---

(1): إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص51

(2): براهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246

(3): السكاكي، مفتاح العلوم، ص572

(4): الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص146

صورة التفعيلة فلا يجوز حينئذ إطلاقها، ويستدل على ذلك بتمام التفعيلة إذ يقول: " اعلم أن الجزء إذا تمّ بحرف الروي لم يكن فيه إلا التقييد، نحو: وقاتم الأعماق خاوي المخترقْ[*].

فقوله: "والمخترق": "مستفعلن" فلو أطلقته جاء اكثر من "مستفعلن"، لأنه يجيء "ترقي" فيكون الجزء: "مستفعلتن" وهذا لا يكون"[1] لذلك حدث التقييد بتسكين آخر حرف في القافية وهو الروي فلا يكون بعده حرف مدّ.

2. القافية المطلقة:

والمطلق من القوافي "ما كان رويها متحركا"[2]فتنتهي حينئذ بحرف روي متبوع بحركة مدّ، و هو عند التبريزي " ما كان موصولا"[3].

وللتقييد والإطلاق في القوافي علاقة بالوزن فلا يجوز إطلاق ما ينبغي أن يكون مقيدا أو تقييد ما يجب أن يكون مطلقا، غير أن هناك مواضع تحتمل الأمرين معا ذكرها الأخفش في قوله: "فأما ما يجوز فيه التقييد والإطلاق: المتقارب، الرمل والكامل"[4]مثلما أجاز تقييد الطويل "إذا كان آخره مفاعيلن لأنه إذا قيد جاء مفاعيلْ بين مفاعيلن و فعولن"[5].

(*): يذكر المحقق في تخريجه لهذا الشطر من البيت أنه أتى مطلعا لأرجوزة رؤبة المشهورة، ديوانه، ص 104، وهي من أكثر الشواهد دورانا في الكتب، ينظر: الأخفش، كتاب القوافي، ص38

(1): المرجع نفسه، ص 97

(2): السكاكي، مفتاح العلوم، ص572

(3): الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص146

(4): الأخفش، كتاب القوافي، ص 99

(5): المرجع نفسه، ص 102

لذلك فالقافية المقيدة مرتبطة بمبدأين اثنين هما: الإلزام و الاختيار فمتى اكتمل الوزن وتمت التفعيلة كان الشاعر ملزما بالتقييد، وقد يختار التقييد أو يمدّه بالاطلاق في مواضع ثلاثة اتفق حولها علماء العروض و هي: المتقارب، الرمل، الكامل، واختلفوا في تقييد الطويل(*).

أما عن نسبة تواتر كل نوع لدى الشعراء الجزائريين المعاصرين يوضحها الجدول الاحصائي الآتي:

	القصائد العمودية		نصوص التفعيلة	
القوافي / المدوّنات الشعرية	المطلقة	المقيّدة	المطلقة	المقيّدة
البذرة و اللّهب	157 %100	0 0	156 %70,90	64 %29.10
أنطق عن الهوى	87 %100	0 0	81 % 73.64	29 % 26.36
حديث الجرح و الكبرياء	421 %100	0 0	82 %76.63	25 %23.37
مدار القوسين	231 % 100	0 0	92 %63.01	54 %36.99
قال سليمان	21 %100	0 0	108 %50.99	104 %49.06
أرى شجرا يسير	0 0	0 0	73 %56,15	57 %43.85
الشمس و الشمعدان	170 %98.26	3 %1.74	343 %62.82	203 %37.18
تجلّيات في زمن المنفى	85 %100	0 0	58 %71.60	23 %28.40
مرثية الرجل الذي رأى	0 0	8 100	137 %58.05	99 %41.95
مشيت في شارع زيغود يوسف	0 0	0 0	203 %53.28	178 %46.72
يطوف بالأسماء	0 0	0 0	78 %36.97	133 %63.03
بوح لنوارس الغسق	154 %100	0 0	222 %62.71	132 %37.29

(*): إذا كان الأخفش يجيز تقييد قافية الطويل، فإن الشعراء الجزائريين حافظوا على الصيغة الأصلية لوزن الطويل وهي "مفاعيلن" ولم يستخدموا قط مفاعيلْ.

بلاغات الماء	0 0	0 0	22 %24.72	67 %75.28
للحزن ملائكة تحرسه	43 %100	0 0	107 %71.81	42
غنائية آخر التيه	324 %94.19	20 %5.81	5 %50	5 %28,19
النخلة أنت و الطلع أنا	130 %84.97	23 %15.03	51 %18.61	223 %81.39
هناك التقينا ضباباً و شمساً	142 % 92.20	12 %7.8	38 %62.29	23 %37.70
معدّل النسبة	**%68.80**	**%7.67**	**%57.24**	**%45.48**

الجدول رقم: 10 **القوافي المقيّدة و المطلقة في الشعر الجزائري المعاصر**

- أعلى الخانة: عدد القوافي
- أسفل الخانة: نسبة القوافي

يتبين من خلال هذا الاحصاء أن الشعر الجزائري قد كتب بقواف مطلقة بما يعادل 63،02% مقابل نسبة 26,57% من الشعر الذي بني على قواف مقيدة، ولعل في هذه النتائج ما يكشف عن ملامح النص الشعري الجزائري المعاصر الذي يستمد روحه من القصيدة العربية على امتداد العصور، إذ يشيع استخدام القافية المطلقة مقابل قلة شيوع القافية المقيدة التي لا تكاد نسبتها تتجاوز 10 % مثلما توصل إلى ذلك إبراهيم أنيس، وتقل في الشعر الجاهلي عن الشعر العباسي، والسبب الذي أدّى بالشعراء إلى توظيف القوافي المقيدة في رأيه هو انسجامها مع الغناء، لطواعية ويسر تلحينها[1]، غير أن هذا السبب غير كاف لتفسير ظاهرة نصية معقدة متمثلة في القافية بنوعيها المطلقة والمقيدة تتداخل فيها جوانب متعدّدة: لغوية، نفسية، موسيقية وإيقاعية لتحقيق جمالياتها الشعرية.

1. تكاد تغيب القوافي المقيدة عن القصائد العمودية فلا تحضر إلا في أربع مجموعات شعرية وبنسب ضئيلة أعلاها 15,03% وبثلاث وعشرين قافية مقيدة في "النخلة انت والطلع أنا"

(1): إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 258

لحسين عبروس وأدناها 1,74% في الشمس والشمعدان ، أما ياسين بن عبيد فكتب قصيدتين عموديتين بقافية مقيدة في مجموعته " غنائية آخر التيه" بنسبة 5,81% وقصيدة أخرى في " هناك التقينا ضبابا وشمسا بنسبة 7,8%.

وللبحث في علاقة هذه القوافي المقيدة بالأوزان لابدّ من استحضار هذه الشواهد الشعرية:

يقول حسين عبروس[1]:

لم أكن غافيا لم أكن قاسيـــا ذات يوم على وردها في الصباح

غير أن الهوى قادني نحوهـــا فاحتملت الهوى والنوى والرمـاح

وعبرت المدى مسعفا بالشذا قربها فاحتملت بقايـا المـــــزاح

وقرأت المواعيـــد في عينهـا عبر خط الأثير النـدي الوشـــاح

مرّة جئتها عابرا في سنـــــا بوحها فأبحت الـذي لا يبـــاح

القافية والوزن رديفان لا ينفصل أحدهما عن الآخر، وللكشف عن خصائصها الإيقاعية ينبغي العودة إلى النظام الوزني، فقد كتبت هذه القصيدة العمودية وفق بحر المتدارك حيث تتردّد تفعيلة "فاعلن" أربع مرات في كل شطر لتنزاح تفعيلة الضرب عن صورتها الأصلية إلى "فاعلان" بإدخال تغيير عروضي تمثل في علة التذييل وبتقييد القافية، وقد اختار الشاعر ذلك عوض إطلاقها بزيادة سبب خفيف على آخر التفعيلة "فاعلن"، لتصبح بعد علة الترفيل "فاعلاتن"، ولعلها رغبة منه في إضفاء كثافة صوتية على حرف الروي الساكن "الحاء" ومنه تركيز إيقاعي أكبر.

ويحافظ كذلك الشاعر ياسين بن عبيد على مبدإ الاختيار في بناء نصه على القافية المقيدة في قصيدة " قطرة حزن"، يقول[2]:

---

(1): حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، ص73

(2): ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص 55، 56

على كفك الطير خارت بلادا وعرّس في شفتيـك الرّمـــاد

وألقيت قبل الإياب شراعـــا على الموج تمشي وراءك المراد

فأين.. إلى أين.. خطوا غربيـــا يمـدّ إلى المستحيـل القيـــاد

وحتّام ليلك يمتـــدّ نصفـــــا نزيفا.. ونصفا لسـوق المزاد

فأنت.. كأنّك أنت..امّحـــاء وبينكما الموت عادي الجياد

لك الله.. لست المعذّب بعدي وليس لغيرك غيـــم الفـــؤاد

وزن هذه القصيدة هو "المتقارب" وقد كان بإمكان الشاعر أن يبقي على تفعيلة "فعولن" بصورتها السالمة الصحيحة، غير أنه فضل تفعيلة "فعولْ" المقصورة التي تحيل القافية مقيدة واهتماما صوتيا أكبر لحرف الروي الساكن "الدال" فبحر المتقارب الذي اجاز فيه الأخفش سابقا التقييد والاطلاق يعدّه إبراهيم أنيس كذلك من البحور التي وظفها الشعراء بقواف مقيدة على تفاوت بينهم حيث يقول: "وقد تجيئ هذه القافية بنسب قليلة في بحور مثل: الطويل، الرجز، المتقارب، السريع، وتكاد تنعدم في البحور الأخرى"[1].

وهي الظاهرة نفسها التي بنى عليها شعراء آخرون نصوصهم.

2. ترتفع نسبة القوافي المقيدة في نصوص التفعيلة لتبلغ 45,48%، فقد كانت نسبتها عند حسين عبروس 81,39%، أمّا عند مصطفى دحية فنسبتها 75.28% وفي يطوف بالأسماء 63,03%، أما ياسين بن عبيد فتتساوى عنده القوافي المقيدة بالمطلقة 50%، ونموذج ذلك نص "إبحار في ثنايا السؤال" لحسين عبروس الذي يقول[2]:

رنّ هاتف وبكى

---

(1): إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 258

(2): حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، ص19

مبحرا في عين الجمال

واستحال المدى ثورة

توقظ الروح في ثنايا السؤال

هو ذا الكون لي

يرسم صورة للجلال

كلما أبحر الناس في ثنايا السؤال

يستخدم الشاعر المعاصر القافية في شعر التفعيلة بوصفها وقفة عروضية نظمية ودلالية تمنح النص قيما إيقاعية، بعدما تخلى عن نظام الشطرين بكل ما يفرزه من إمكانات إيقاعية، وقد وجد الشاعر نفسه مجبرا هنا على تقييد القافية، إذ إن تفعيلة بحر المتدارك "فاعلن" تغيرت بعد علة التذييل إلى "فاعلان" ثمّ إنّه لا يمكن إطلاق القافية حيث تتغير صورة التفعيلة.

3. تأخذ القوافي المطلقة النصيب الأوفر من قوافي الشعر الجزائري بشكليه العمودي والتفعيلي، فقد بلغت نسبتها في القصائد العمودية 68,80%، حتى إن أغلب القصائد العمودية اقتصر توظيفها على القوافي المطلقة فحسب مثل: البذرة واللهب، أنطق عن الهوى، حديث الجرح والكبرياء، مدار القوسين، قال سليمان، تجليات في زمن المنفى، بوح لنوارس الغسق، للحزن ملائكة تحرسه.

بينما تصل نسبة القوافي المطلقة في نصوص التفعيلة 57,24%، ومنها هذا النص المعنون "نورس يأتي قبل الإبحار بقليل"لخالدية جاب الله التي تقول[1]:

أفكر والرأس مملوءة بالثقوب

وأشعر أن البلاد التي تسكن القلب

[1]: خالدية جاب الله، للحزن ملائكة تحرسه، ص21

موغلة في الشحوب

وأبصر عينيك ذات انكسار

تفتش عنا

ألا إنني اليوم أرقب حلم الشعوب..

يُغَيِّبُ هذا السواد مدانا

تؤدي القوافي في هذا النص دورا أكثر تعقيدا لاختلاف حروف الروي فيه بين النون والباء والدال، إضافة إلى توزيعها توزيعا غير منتظم تتداخل فيه القوافي التي وردت خمس وثلاثين مرّة وتتشابك من خلال إطلاق حرف الروي ممّا يولّد سلاسة إيقاعية في الانتقال من سطر شعري إلى آخر "استمرارا للتلاحق النغمي والدلالي بين نهايات الأبيات والابتداءات الموالية لها في نظام التدرّج النصي المخصوص بالقوافي المطلقة وحدها"[1]، ومن ضرورات الاطلاق القافوي هنا أيضا استكمال الوزن فتفعيلة المتقارب "فعولن" قد تمّت في صورتها السالمة دون تغيير عروضي فاختارت الشاعرة الاطلاق دون التقييد.

خامساً: حدود القافية:

مبتدأ القافية و منتهاها ساكنان بينهما عدد غير ثابت من المتحرّكات قد يصل الأربعة أصوات متحرّكة، و قد يقلّ عن ذلك فيجتمع هذان الساكنان، لذلك فحدود القافية غير قارّة، تتّسع حيناً و تضيق آخر لتقدّم صوراً قافوية شتّى و تنويعات إيقاعية مختلفة، و قد سمّى الخطيب التبريزي صور القافية تلك "حدود الشعر" ، وهي خمسة [2]:

---

(1): عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق، الرباط، المغرب، ط1، 2002، ص 131

(2): يراجع: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، ص147-148

1. المتكاوس:

و يتمثّل في التقاء أربعة أحرف متحرّكة بين ساكنين في آخر البيت، و قد سمّي متكاوساً للاضطراب و مخالف المعتاد، و منه كاست الناقة إذا مشت على ثلاث قوائم، و ذلك غاية الاضطراب و البعد عن الاعتدال.

2. المتراكب:

و هو أن تجتمع ثلاثة أحرف متحرّكة بين ساكنين، و سمّي متراكباً لأنّ الحركات توالت فركب بعضها بعضاً، و هذا دون المتكاوس، لأنّ مجيء الشيء بعضه على إثر بعض دون الاضطراب.

3. المتدارك:

و هو حرفان متحرّكان بين ساكنين، و سمّي متداركاً لتوالي حرفين متحرّكين بين ساكنين، و التدارك دون التراكب، لأنّ الخيل و غيرها إذا جاءت متداركة كان أحسن من أن يركب بعضها بعضاً.

4. المتواتر:

و تطلق هذه التسمية على حرف متحرّك بين ساكنين، و سمّي متواتراً لأنّ المتحرّك يليه السّاكن، و ليس هناك من تتابع الحركات ما في المتدارك و ما فوقه. يقال تواترت الإبل إذا جاء شيء منها ثمّ انقطع ثمّ جاء شيء آخر منها كذلك.

5. المترادف:

و هو اجتماع ساكنين في القافية، و إنّما سمّي بذلك لأنّ أحد الساكنين ردف الآخر.

هذه هي الحدود الخمسة للقافية، فكيف هو حضورها في الشعر الجزائري المعاصر؟

القوافي / المدونات الشعرية	المتراكبة	المتداركة	المتواترة	المترادفة	المتكاوسة
البذرة و اللّهب 347	6 %1,73	21 %6,05	272 %78,39	48 %13,83	0
بلاغات الماء 92	3 %3,26	15 %16,30	15 %16,30	59 %64,13	0
للحزن ملائكة تحرسه 193	0 0	54 %27,98	109 56,48	30 %15,54	0
أنطق عن الهوى 213	30 %14,08	4 %1,87	150 %70,42	29 %5,93	0
حديث الجرح و الكبرياء 489	48 %9,81	87 %17,79	325 %66,46	29 %5,93	0
مدار القوسين 373	72 %19,30	92 %24,66	151 %40,48	58 %15,55	0
قال سليمان 283	18 %6,36	88 %31,09	106 %37,45	71 %25,09	0
أرى شجراً يسير 138	23 %16,67	47 %34,06	19 %13,77	49 %35,50	0
الشمس و الشمعدان 719	88 %12,24	133 %18,49	266 %36,99	229 %31,85	0
تجلّيات في زمن المنفى 164	0 0	83 %50,61	77 %49,95	4 %2,44	0
مشيت في شارع زيغود يوسف 317	42 %13,25	64 %20,19	121 %38,17	90 %28,40	0
يطوف بالأسماء 215	15 %6,98	59 %27,44	40 %18,60	101 %46,98	0
بوح لنوارس الغسق 593	76 %12,81	83 %13,99	340 %57,33	94 %15,85	0
غنائية آخر التيه 354	207 %58,47	48 %13,56	87 %24,57	12 %3,39	0
مرثية الرجل الذي رأى 229	6 %2,62	81 %35,37	104 %47,11	38 %16,59	0
النخلة أنت و الطلع أنا 426	142 %33,33	109 %25,60	17 %3,99	158 %37,09	0

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

هناك التقينا ضباباً و شمساً	222	38 %17,11	37 %16,66	104 %46,85	43 %0,19	0
معدّل النسبة		**%13,41**	**%22,45**	**%41,39**	**%21,88**	**% 0**

الجدول رقم: 11 **حدود القافية في الشعر الجزائري المعاصر**

- أعلى الخانة: عدد القوافي و مجموعها
- أسفل الخانة: نسبة القوافي

تقدّم هذه الإحصاءات صورة عن التنوعات الإيقاعية التي يمكن أن تمنحها التشكيلات القافوية المختلفة من المتكاوس، المتراكب، المتدارك، المتواتر و المترادف، و التي تمثل عدد المتحركات بين الساكنين فيما يكوّن قافية من هذه القوافي.

و يبدو أنّ النصّ الشعري الجزائري بشكليه العمودي و التفعيلي، قد احتضن أكثر هذه الأنواع، ليذهب بذلك نحو تحقيق مبدأ الفرق في الشكل الإيقاعي و تجاوز فكرة هيمنة النمط الواحد, فرغم أنّ أحد هذه الأنواع يغيب عن مدوّنة البحث و هو المتكاوس، إلا أنّ حضور بقية الأنماط قائم في جلّ المنجز الإبداعي بنسبة 13,41 % للمتراكب، 22,45 % للمتدارك،41,39% للمتواتر، و 21,88 % للمترادف، و هذا ممّا يعكس أحد أوجه الاختلاف و التغيير في الإيقاع.

تمثل القافية المتواترة أكثر صور القوافي تردداً في الشعر الجزائري، فقد شكّلت في "البذرة واللّهب" لنور الدين درويش ما نسبته 78,39 %، مثلما يصل هذا النوع من القوافي نسبة 70,46% في "أنطق عن الهوى"، أمّا عبد المالك بومنجل فقد مثّلت قوافيه المتواترة في "حديث الجرح و الكبرياء" 66,46 %، و مثّلت في "بوح لنوارس الغسق" 57,33 %، و في "للحزن ملائكة تحرسه" 56,48 %، أمّا أدنى نسبة لها فهي 3,99 % في "النخلة أنت و الطلع أنا"، حيث يقلّ حضورها مقارنة ببقية الأنواع القافوية مثل المترادفة التي كتب منها 37,09 %.

ومثال ذلك نص "افترقنا" لخالدية جاب الله، تقول[1]:

---

[1]: خالدية جاب الله، للحزن ملائكة تحرسه، ص77

افترقنا

كيف عُدْنَا فالتقينا

و اعتصرنا كلّ حلمٍ داهم القلب بشوقٍ

فانتهينا ..

افترقنا

أي دمع كاذب قد صغت يوماً

بكتابات الهوى

حين احترقنا؟

قافية هذا النص متواترة، وقع حرف الروي فيها و هو النون المتحركة بين ساكنين اثنين، أحدهما ألف الوصل، أمّا عن علاقة القافية بالوزن، فإنّ بحر الرمل هو الوزن الذي كتب وفقه هذا النص بتفعيلة "فاعلاتن" التي هي إحدى القوافي السبع للمتواتر، و هي: فاعلاتن، مفاعيلن، فعلاتن، مفعولن، فعولن، فعلن، فَلْ إذا اعتمد على حرف ساكن نحو "فعولن فلْ" مثلما يعدّد ذلك الأخفش[1].

أمّا القافية المتداركة، فإنّها الأكثر حضوراً في "تجلّيات في زمن المنفى" لنور الدين درويش بما نسبته 50,61 % بثلاث و ثمانين قافية، أخذت النصوص العمودية 56,62 % والتفعيلة 43,37%، وفي "مرثية الرجل الذي أرى" يأخذ هذا الشكل القافوي ما يعادل 35,75 %، ويقترب من ذلك بـ 34,06 % في "أرى شجراً يسير"، أمّا في "قال سليمان" فنسبة القوافي المتداركة 31,09 % بعد القافية المتواترة و بثماني و ثمانين قافية متداركة، على أنّ حضورها يقلّ في "أنطق عن الهوى" لعبد الله حمّادي ليصل 1,87 % و بأربع قوافٍ متداركة فقط.

---

[1]: يراجع: الأخفش، كتاب القوافي، ص12

و من نماذج القوافي المتداركة نص "أوراس .. الزمن الأبدي" لمحمّد شايطة[1]:

من قمّـــة الأوراس من جنباتـــــه قبس تجلّى في المدى و تبخترا
و تناثرت خصلات ضوئه في الدنى فكأنّما نبـع الشهيـد تفجـــرا
أوراس يـــا لغـة تفـرّع حرفهـــا وردا، و في عمق الفؤاد تجذرا
أوراس يـــا نغمـا يهـزّ مواجـدي و يفيض وقعه من هوانا أنهرا
أشرقت من وحي الزمـــان منـــارة و طلعت في أفق البطولة نيّرا
و بقيـت في نبض العروبـة قصّـة جيل يردّدها و يروي للـورى

تلتقي حركتان اثنتان في آخر كلّ بيت شعري بين ساكنين لتتحقق القافية المتداركة في قصيدة "أوراس .. الزمن الأبدي"، حيث يصنع إيقاعها هذه القوافي متعاضدة بوزن الكامل من خلال تفعيلته الوحيدة "متفاعلن"، التي تتناسب و القوافي المتداركة، إضافة إلى خمس قوافٍ أخرى من خلال تفعيلات: مستفعلن، مفاعلن، فاعلن، فَعَلْ مع حرف ساكن يسبقها، و فَلْ بمتحرّك و ساكن قبلها[2].

و إذا كانت هذه الصورة القافوية قد مثّلت ما نسبته 22,45 % من مجموع الأشكال القافوية الخمسة، فإنّ كثافة حضور القوافي المترادفة لا تنأى بعيداً عنها لتمثّل نسبة 21,88 %. ففي "بلاغات الماء" أتت نسبته 64,13 %، و في "يطوف بالأسماء" 46,98 %، و في "النخلة أنت والطلع أنا" 37,09 %، وفي "أرى شجراً يسير" 35,50 %، وفي "الشمس و الشمعدان" 31,85%، بمائتين و تسع و عشرين (229) قافية مترادفة، على أنّ أدنى نسبة لها كانت في "هناك التقينا ضباباً و شمساً" بـ 0,19 % و ثلاث و أربعين (43) قافية مترادفة.

---

(1): محمّد شايطة، تجلّيات في زمن المنفى، ص47-48

(2): يراجع: الأخفش، كتاب القوافي، ص11-12

نموذج هذه القافية نص "مرآة سفر مشبوه" لفضيلة زياية، تقول[1]:

يبكي قرنفل الجوى مبتهجاً

كما طلوع الموت من كفّ الغبارْ

فقف مكانا لا تسددا

سهم الموت

القيد أدمى أضلعي

و الضعف أضنى معصمي

أين السّوار؟

تنهّد الطيّب، و في أنفاسه

لفحات نارْ

تنهّد الطيّب، و في أنّاته

ريح البياض، و القفارْ

وزن هذا النصّ بحر الرجز، و قد تغيّرت تفعيلة "مستفعلن" في الأسطر المقفاة إلى "مستفعلان" بعد علّة التذييل بزيادة ساكن على آخرها ليلتقي مع الساكن الأصلي فتكون القافية المقيّدة حينئذ مترادفة، و قد أحصى الأخفش اثنتي عشرة قافية يجتمع في آخرها ساكنان، مثلما تبنيه العرب في أشعارها فتجعل الأوّل منهما حرف ليّن و هي:

فاعلانْ في الرمل

مستفعلانْ و زحافه في البسيط

متفاعلانْ و زحافه في الكامل

فاعلانْ و مفعولانْ في السريع

---

(1): فضيلة زياية، بوح لنوارس الغسق، ص63

مفعولانْ في المنسرح

فعولْ في المتقارب

و قد أدخل المدّ الليّن ليكون عوضا من ذهاب التحريك، و قوّة على اجتماع الساكنين، وعدّ الأخفش ممّا جاء بغير حرف الليّن شاذا لا يقاس عليه[1].

أمّا القافية المتراكبة التّي تحضر بنسبة 13,41 %، فإنّها في "غنائية آخر التيه" تجيء بـ 58,47%، و في "النخلة أنت و الطلع أنا" 33,33 %، و في "مدار القوسين"19,30 %، وفي "هناك التقينا ضباباً و شمساً" بـ 17,11 %، و في "أرى شجراً يسير" 16,67 %، ليغيب هذا النوع من القوافي تماماً عن "تجلّيات في زمن المنفى" و "للحزن ملائكة تحرسه"، و لا يحضر في "البذرة واللّهب" إلّا ست (6) مرّات بـ 1,73 %.

ونموذج القافية المتراكبة قصيدة "نسيج القوسين"، لناصر لوحيشي، يقول[2]:

أبغي لشعـــري أن يزدان، يا عبقـــا بذكر لطفك، أم جذع النخيل هفا؟!

صامتْ قوافي عن ذكر السموق هوى واستنكفت خجـلا غيّرت منعطفـا

وحين قامـــت و كان الحبر خاذلهـــا عيناي قد هملت، والقلب قد رجفـا

في مفرق الدمع أشعـــاري أخبئهـــا وأرتجـي موعـــدا يغدو لهـا غرفـــا

يا من وسيلتـــه الزهـــراء تجرحـــني والسؤل وهن على أوهانه قد عزفـــا

من مورد المستحيـــل الآن منسكب غيث من الميم والأخرى روت كلفـا

قوافي هذه القصيدة هي إحدى الروافد التي تصب في مجرى الإيقاع، و قد اكتسبت حركتها من خلال الشكل الذي ارتضاه لها الشاعر و هو المتراكب، إذ تتوالى ثلاثة أحرف متحرّكات بين ساكنين، أحدها حرف الروي الفاء، و تتجلّى هذه القافية من خلال تفعيلة فعلن المزاحفة المنقلبة عن

---

[1]: يراجع: الأخفش، كتاب القوافي، ص107

[2]: ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص91-92

فاعلن و هي إحدى تفعيلتي البسيط "مستفعلن فاعلن"، و للمتراكب أربع قوافٍ و هي: مفاعلتن، مفْتَعِلُنْ، فعلن، فَعَلْ مسبوقة بمتحرّك[1].

أمّا القوافي التي تتكرّر فيها أكثر الحركات، و هي المتكاوس، فإنّها لا تحضر في مدوّنة البحث بكلّ المجموعات الشعرية، و لعلّ ذلك لا يمكن تفسيره إلّا بعدد الحركات الأربع المتردّدة في تفعيلة واحدة. و هذا نادر الحضور في المنجز الإبداعي و في أوزان الشعر المتمثّلة في تفعيلة مُتَعِلُنْ من وزن الرجز المنقلبة عن مستفعلن بعد زحاف الخبل المزدوج.

سادسا: أنواع القافية باعتبار ما قبل الروي:

و للقافية تقسيم آخر يبقى فيه حرف الروي هو المؤشر الذي يستند إليه في تحديد هذه الأقسام، لكنّ بالنظر إلى ما قبله حيث يقف عند أنواع القافية تلك السكاكي بقوله: "و أمّا تنوعها باعتبار ما قبل الروي فهي كونها إمّا مردفة أو مؤسسة، أو مجرّدة"[2]. و قد حضرت هذه الأنواع الثلاثة في الشعر الجزائري بنسب متفاوتة يؤكّده هذا الجدول الإحصائي:

القوافي / المدونات الشعرية	المردفة	المؤسسة	المجرّدة
البذرة واللهب	29 %35,36	0 0	53 %64,64
بلاغات الماء	83 %73,45	0 %0	30 % 26.55
للحزن ملائكة تحرسه	177 %66.81	15 %5.75	69 %26.44
أنطق عن الهوى	115 %70.55	5 %3.07	43 %26.38

(1): يراجع: الأخفش، كتاب القوافي، ص11

(2): السكاكي، مفتاح العلوم، ص571

حديث الجرح و الكبرياء	246 %62.44	28 %7.10	120 %30.46
مدار القوسين	193 %69.42	4 %1.44	81 %29.14
قال سليمان	137 %53.94	1 %0.39	116 %45.67
أرى شجرا يسير	39 %41.05	7 %7.37	49 %51.58
الشمس و الشمعدان	386 %64.33	35 %5.83	179 %29.83
تجلّيات في زمن المنفى	78 %52.35	8 %5.37	63 %42.28
مشيت في شارع زيغود يوسف	158 %40.83	40 %10.33	189 %48.84
يطوف بالأسماء	104 %48.37	14 %6.51	97 %45.11
بوح لنوارس الغسق	267 %50.86	3 %0.57	255 %48.57
غنائية آخر التيه	75 %22.19	22 %6.50	241 %71.30
مرثية الرجل الذي رأى	134 %54.69	27 %11.02	84 %34.29
النخلة أنت و الطلع أنا	199 %48.42	11 %2.68	201 %48.90
هناك التقينا ضباباً و شمساً	116 %52.25	4 %1.80	102 %45.95
معدّل النسبية	**% 53,43**	**% 4,45**	**% 38,93**

الجدول رقم:12 **أنواع القوافي باعتبار ما قبل الروي في الشعر الجزائري المعاصر**

- أعلى الخانة: عدد القوافي
- أسفل الخانة: نسبة القوافي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تباين حضور هذه القوافي من نوع لآخر، فالقافية المردفة بلغت نسبتها 53,43%، و القافية المجرّدة 38,93%، أمّا القافية المؤسسة فلم تتجاوز 4,45%، مثلما اختلفت نسبتها في المدوّنة الشعرية الواحدة، فكيف يمكن تفسير ذلك؟

1. القافية المردفة:

المقصود بالقافية المردفة "ما كان قبل رويها ألفا مثل: عمادا، أو واو، أو ياء مدّتين مثل: عمود، عميد، أو غير مدّتين، مثل قول قيل، و تسمّى كلّ هذه الحروف: ردفا و حركة قبل الردف حذواً"[1]، و يرى السّكاكي أنّ "الردف بالألف يجامعه الردف بغيرها، فخلاف الواو و الياء فإنّ الجمع بينهما غير معيب، و الردف بالواو و الياء المدتين لا يجامعه الردف بالواو و الياء غير المدتين"[2].

و تتواتر القافية المردفة في الشعر الجزائري بشكل مكثّف يفوق النصف 52,25 % من مجموع القوافي. و تفسير ذلك هو ارتباط هذا النوع بالقوافي المتواترة التي حضرت في مدونّة البحث بنسبة 41,39% بين بقية القوافي الخمس الأخرى، ففي "بلاغات الماء" تبلغ نسبة القافية المردفة 73,41%، وفي "أنطق عن الهوى" 70,55%، وفي "مدار القوسين" 69,42%، على أنّ أدنى نسبة لها كانت في "غنائية آخر التيه" بنسبة 22,19%، حيث يفضّل صاحبها القوافي المجرّدة، وقد أتت القوافي المردفة بأكثر من صيغة في "مدار القوسين" يمكن رصدها في هذه النماذج الشعرية، حيث يقول الشاعر[3]:

أي لفظ أصوغه لانتهاء

واشتهاء، و ملء عيني افتضاحُ؟

---

(1): المرجع السابق، ص572

(2): المرجع نفسه، ص572

(3): ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص49

فالغيابات أنتجت زفراتٍ

و الرؤى طلعةٌ و فجرٌ صراحُ

تمثّل كلّ من كلمة "افتضاح" و "صراح" القافية المردفة، فقد سبق حرفَ رويها "الحاء" ألف الردف، و هي قافية متواترة بالنظر إلى تلك الحركة التي تتوسّط الساكنين، تلازم القافية المردفة في أكثر صورها، أمّا الصيغة التي وردت بها هذه القافية فهيّ فَالُ" و هي إحدى صيغ القافية المردفة التي يمكن وصفها صوتياً بالاستناد إلى المقاطع الصوتية المكوّنة لها و التي يمكن من خلال ذلك التمييز بين المردفة و المجرّدة و المؤسّسة، و هناك ثلاثة أنواع من المقاطع المقبولة في الكلام العربي و هي[1]:

أ. **مقطع قصير**: و هو الذي يتكوّن من صامت + صائتا قصيرا (م + ص)

ب. **مقطع طويل**: و له صورتان:

1. صامت + صائتا طويلا (م + صَ)
2. صامت + صائتا قصيرا + صامتا (م + ص +م)

ج. **المقطع الثالث**: يمكن أن ينتج عند الوقف، و هو مقطع زائد الطول و له صورتان:

صامت + صائتا طويلا + صامتا (م + صَ + م)، نحو بابْ

صامت + صائتا قصيرا + صامتا + صامتا (م + ص + م + م)، نحو شعبْ.

و بالاستناد إلى هذا التركيب المقطعي يمكن تقسيم صيغة "فَالُ" إلى المقاطع الآتية:

(م صَ + م صَ ⟸ مقطع طويل مفتوح + مقطعا طويلا مفتوحا)

---

[1]: ينظر: محمّد أحمد نخلة، لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1981، ص356-357

أمّا الصيغة الأخرى تتجسّد في قول الشاعر الأخضر فلوس[1]:

رأيت بياض المساجد والدور ينأى

.....

ولكن سورا من الليل قام وأسلمني للسواد

مسكت الريح، جعلت لها منفذا في وريدي،

.....

بتلك الربى وبتلك الوهاد..

و يقول أيضاً[2]:

جسد ذاق أعاصير.. ونارا

فتحرق..

وصل السيل إلى الأعصاب فاهتزّ السكارى

القوافي في هذين النموذجين مردفة متواترة، حدث الردف بالألف، و قد أتت بصيغتين مختلفتين هما: "فَالِ" و "فَالَا" بوصفهما من بين صور القوافي المردفة، و تتكوّنان من مقطعين طويلين مفتوحين، حيث " يختلف نظام توالي المقاطع في الكلمة العربية حسب اختلاف صورة المقطع، فقد تسمح الكلمة بتوالي خمسة مقاطع قصيرة، كما أنه قد يتوالى مقطعان طويلان"[3].

---

(1): الأخض فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص67

(2): المصدر نفسه، ص72.

(3): عبد الرحيم عزاب، بنية الإيقاع في الخطاب القرآني . مقاربة أسلوبية ـ، مخطوط بحث مقدم لنيل دكتوراه العلوم في اللغة العربية والدراسات القرآنية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، .2009. 2010، ص139

و في موضع آخر يقدّم الشاعر ناصر لوحيشي القافية المردفة بشكل مختلف إذ يقول[1]:

لا تجانف دمي فأنت الدّليـــل أنا بين الرؤى مـــدى وتليـــل

أنا ما خنت موعدي إذ تراءت نكتة القلب حين جفّ المسيل

يجيء الردف في قافية "تليل" و "مسيل" بالياء و بصيغة "فِيلُ" التي لا تختلف عن الصيغ القافوية الأخرى من حيث المقاطع الصوتية.

و يقول[2]:

أبغي القصيدة أم أبغيك تجديدا

و السر يزرعني سرّاً — مواعيدا

رتبت أمتعة الآتي، ، فعطّلني

طيف من المبتدا الوهمي تسهيدا

وردت قوافي هذا النصّ التي تمثّلها كلمتا "مواعيدا"، "تسهيدا" متواترة، مردفة بالياء أيضاً لكنّ بصيغة "فِيلَ" التي تتكوّن من مقطعين طويلين مفتوحين.

هكذا يقدّم الشاعر تنويعاً إيقاعيا من خلال الصيغ المختلفة للقافية المردفة، وهي الأكثر تواترا في الشعر الجزائري المعاصر، أمّا بقية الصيغ بعد إضافة الهاء للتذكير أو التأنيث مثل: فاله، فوله، فيلهو... فهي نادرة الحضور.

2. القافية المؤسسة:

المراد بالقافية المؤسسة "ما كان قبل رويها بحرف واحد ألف، والروي، وتلك الألف من كلمة واحدة مثل: عامدا، أمّا إذا كانتا في كلمتين كنت بالخيار، إن شئت ألحقت ذلك

---

(1): ناصر لوحيشي، مدار القوسين، ص65

(2): المصدر نفسه، ص45

بالتأسيس، و إن شئت لم تلحقه، اللهم إذا نزلتا منزلة كلمة واحدة للوجوه المعلومة في ذلك في علم النحو، فيكون الحكم للتأسيس، و تسمّى هذه الألف التأسيس، و الفتحة قبلها: رسّاً و الحرف المتوسط بين هذه اللف و بين الروي تسمّى: الدّخيل، و حركته: إشباعاً"[1].

و تتجلّى القافية المؤسسة من خلال بنيات مختلفة يمكن الوقوف عند تمظهراتها الشعرية الآتية:

يقول ياسين بن عبيد[2]:

حملت رياحي و الجنوب هو الهوى غريبين سرنا ضائعا إثـر ضائـــع

هواي الجنوب الحرّ ورْداً تنهد الحسيـ ن به باقـات ضـــوء المنـابـــع

كأنّك .. آه .. يا مهاجر سربهـــا بلادي – مزادا – في معارض بائع

وردت قافية هذه الأبيات في كلمات: ضائع، تابع، نابع، بائع، و هي قوافٍ مؤسسة متداركة، أتت بصيغة فَاعِلِ التي تتكوّن من مقطعين صوتيين طويلين مفتوحين ممّا جعل الإيقاع يميل إلى الثقل مثلما تضطلع المقاطع المفتوحة بدور آخر يتمثل في إطلاق الآلام والزفرات من أجل التنفيس[3]، إضافة إلى مقطع قصير:

(م صَ) + (م ص) + (م صَ)⟸مقطع طويل مفتوح + مقطعا قصيرا + مقطعا طويلا مفتوحا.

---

(1): السكاكي، مفتاح العلوم، ص573

(2): ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص59

(3): حفيظ بولخراص، التلوينات الصوتية وأثرها في إنتاج الدلالة سينية ابن حمديس الصقلي أنموذجا، مجلّة الآداب والحضارة الإسلامية، ع18، كلّية الآداب والحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، ربيع الأوّل 1436هـ، جانفي 2015م.

مثلما تجيء القوافي المؤسسة بصيغة أخرى في "مرثية الرجل الذي رأى"[1]:

ولدته رياح الجنوب بلا قابله

جاء منتصبا كالنخيل

تذوب الحجارة في كفّه

و تضوع عليها شذا وردة ذابله

يضم هذا المقطع قافيتين هما: قابله، ذابله على وزن فَاعِلَه بإضافة الهاء المنقلبة عن تاء التأنيث بعد الروي، و هي إحدى صيغ القافية المؤسسة، و التي يمكن وصفها صوتياً بما يلي:

(م صَ) + (م ص) + (م صَ) ⟸ مقطع طويل مفتوح + مقطعا قصيرا + مقطعا طويلا مفتوحا.

وهناك صيغة أخرى مختلفة للقافية المؤسسة وردت في "مشيت في زيغود يوسف"[2].

تفجّر يوماً جداولْ

و راح يصفر مثل العنادلْ

أحبك شيئا محالاً،

و لكنّه ممكن لأني أحبك

و بالحبّ تلغى جميع الفواصِلْ

الكلمات المقفاة هي: جـداول، عـنادل، فـواصل، حيث أتت القافية مقيّدة متواترة على وزن فَاعِلْ، التي تتكوّن ممّا يلي:

(م صَ) + (م صَ م) ⟸ مقطع طويل مفتوح + مقطع طويل مغلق

---

(1): الأخضر فلّوس، مرثية الرجل الذي أرى، ص81

(2): أحمد عاشوري، مشيت في شارع زيغود يوسف، ص51-52

تمثل هذه النماذج الشعرية القافية المؤسسة في بعض صورها التي اتخذتها صيغ فَاعِلِ، فَاعِلَه، فَاعِلْ، على أنّ هناك صيغا أخرى لهذا النوع من القوافي بإضافة هاء الوصل للتذكير أو للتأنيث أو هاء الوصل مع الخروج مثل: فَاعِلُهْ، فَاعِلُهُ، و تقبل القوافي المؤسسة المتدارك و المتواتر.

3. القافية المجرّدة:

تكون القافية مجرّدة "ما لم يكن قبل رويها ردف و لا تأسيس"[1]، و هي من أكثر القوافي تنوعاً في صيغها، لذلك أقبل عليها الشعراء الجزائريون لتبلغ نسبتها 45,95 %، ففي "غنائية آخر التيه" تشكّل 71,30 % من مجموع القوافي، و في "البذرة و اللهب" 64,64%، وفي "أرى شجراً يسير" 11,58 %، على أنّ أدنى نسبة لها كانت في "أنطق عن الهوى" بنسبة 26,38 %، وقد وظّفها هؤلاء الشعراء بصيغ شتّى، حيث يقول ياسين بن عبيد[2]:

للحزن سرُّ اشتهاءاتي له العَلَـنُ للشعر كلّ انكساراتي .. و ما أهِنُ
كلّ القصائد عمر ظلّ يومضه فانوس أمنيةٍ لم تُطْفِـــــه المِحَــنُ

و يقول في موضع آخر[3]:

تيهي على قمري يُشرقْ بك القمر في حزن عينيك طال اللّيل و السفرُ
الماء عيناك لولا الماء ما نضجـــت يدي الخضيبة أو ما شقني الحجــر

تتمثل القافية في هذه الأبيات في: ما أهن، المحن، و السفر، الحجر، و هي قوافٍ مجرّدة من الردف و التأسيس، مطلقة، متراكبة، أتت بصيغة: فَعِلُ، فِعَلُ، فَعَلُ، التي تتكوّن من ثلاثة مقاطع صوتية قصيرة: (م ص) + (م ص) + (م ص).

و تقول خالدية جاب الله[1]:

---

(1): السكاكي، مفتاح العلوم، ص573

(2): ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص17

(3): المصدر نفسه، ص47

عدني بألّا نَفْتَرِقْ

يا ذا الوَطَنْ

عِدْنِي بأن نَبْقَى سَوِيًّا

عاشِقين تَخَطَّيا حدَّ الزَّمَنْ

عِدْني وَ قُلْ للبحرِ أن يبقَى إلى جَنْبِي

لكي لا أرتَمِي عبثًا بأحضان الوَهَنْ

تأخذ القوافي المجرّدة في هذا المقطع البنية: فَعَلْ في كلمات: الوطن، الزمن، الوهن. و يمكن وصف هذه القافية المقيّدة المجرّدة المتداركة صوتياً كالآتي:

(م ص) + (م ص) + (م ص م) ⟸ مقطعان صوتيان قصيران + مقطعا قصيرا مغلقا

و تقول الشاعرة كذلك[2]:

هؤلاء النّاسُ كانوا

يَشْتَرونَ الظِّلَّ ظُهْرا

يُثْخِنُونَ الوَجْهَ قُبْحا

ثُمَّ يمضونْ

تاركين الجُرْحَ جُرحا

تختلف بنية القوافي المجرّدة في هذا المقطع عن المقطع السابق، حيث تأتي بصيغة فُعْلَا، إضافة إلى كونها مطلقة متواترة و تتكوّن صوتياً من:

(م ص) + (م ص م) + (م صَ) ⟸مقطع قصير + مقطعا قصيرا مغلقا + مقطعا طويلا مفتوحا

---

(1): خالدية جاب الله، للحزن ملائكة تحرسه، ص61

(2): المصدر نفسه، ص15

لذلك كلّه، اتّسمت القوافي المجرّدة بتنوّع أبنيتها إضافة إلى انفتاحها على أكثر من شكل قافوي: المتواتر، المتدارك، المتراكب ..

- ومن خلال كل ما سبق يمكن القول أنّ مفهوم أن القافية قد توسّع مع كلّ ممارسة شعرية ليتخذ تنويعات قافوية شتى مما مكّن الشعراء من استثمار مختلف الإمكانات الإيقاعية التي توفرها هذه القوافي.
- شملت حروف الرويّ أغلب حروف اللغة العربية ممّا يصلح أن يكون رويًّا، و قد اقترب حضورها كثيرًا من حضور حروف الرويّ في الشعر العربي و لم تحد عنه.
- يحتضن الشعر الجزائر أكثر تشكيلات القافية الممثلة لحدودها من المتراكب، المتدارك، المتواتر، المترادف فلا يغيب سوى المتكاوس ليتجاوز بذلك فكرة أحادية التصور القافوي.
- وقد كان للدراسة الصوتية فاعليتها في وصف أقسام القوافي من المردفة، المؤسسة و المجرّدة، و التمييز بين مقاطعها الصوتية في مختلف صيغها.

الفصل الثالث: الموازنات الصوتية

أولا: مفهوم الموازنات الصوتية

ثانيا: أنواع الموازنات الصّوتية

1. التجنيس الصوتي و الاختلاف الدّلالي

1.1.مفهوم التجنيس

2.1.أنواع التجنيس

1.2.1 ائتلاف الدّال و ائتلاف المدلول (تجنيس الاشتقاق)

1. 2.2 ائتلاف الدّال و اختلاف المدلول

- المماثلة
- التجنيس المحقق
- تجنيس المضارعة
- تجنيس العكس
- تجنيس التصريف
- تجنيس التصحيف

2. الترصيع

1.2. مفهوم الترصيع

2.2. أنواع الترصيع

2.2. 1 ترصيع التصريف

2.2. 2 ترصيع التقطيع

2.2. 3 ترصيع التسجيع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا: مفهوم الموازنات الصوتية:

ينفتح الإيقاع على إمكانات لغوية متعددة مرتبطة بالمستويات الصوتية التركيبية و الدلالية، التي تؤكد أنّ الإيقاع لا يتحقق بالمكون العروضي لوحده، بل إنّ الوزن ذاته يعد أحد العناصر الثلاثة للمقوّم الصوتي الإيقاعي، وفي التصور الذي يقدمه محمّد العمري، يقسّم المادة الصوتية المنضوية تحت مبحث الإيقاع إلى ثلاثة أقسام[1]:

1. الوزن العروضي: وهو ذو طبيعة تجريدية مكون من توالي الحركات والسكنات في وحدات سميت أسبابا وأوتادا تمثل بصيغ صرفية أو تفعيلات حسب نظام الخليل
2. الأداء: ويضم كل صور تجليات الإنجاز الشفوي أو التأويل الشفوي للنص، بما فيه من مدة وشدة وارتفاع...وهو مجال الدراسة المختبرية.
3. الموازنات: وتضم كل صور تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات

تبدو هذه المكونات لوهلة أنّها منفصلة، غير أنّها عناصر مترابطة تكسب النص شعرية إيقاعية في نظامها ذاك إنّ دراسة الموازنات لا تتم خارج أسئلة العروض الذي هو فضاؤها، وأسئلة الأداء المؤول لها، حيث يجد الدارس نفسه في موقع القارئ المحلل لمؤشرات النص المتكهن لمقاصد المؤلف[2] والانطلاق من الموازنات لا يبعد المستويين الأخريين، بل يستحضرهما، فالأوزان فضاء تقع التوازنات

---

(1): محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر، الكثافة ـ الفضاء ـ التفاعل)، الدار العالمية للكتاب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص11

(2): محمّد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة و الشعر، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، د ط،2001، ص11

فوقه، والأداء تأويل لذلك التركيب، وتجسيد له وتحيين، ولذلك يبقى الانطلاق من الموازنات مجرد تحديد لمركز البحث في البنية الصوتية، لا يقوم بذاته، بل بالتفاعل مع المستويات الأخرى[1].

وحين البحث عن الاستعمال اللغوي للفظ "الموازنات" تمّ الوقوف عند معنى "وازنت بين الشيئين موازنة و وزانا [بكسر الواو]، وهذا يوازن هذا، إذا كان على زنته أو كان محاذيه، ووازنه عادله و قابله، و هو وزنه و زنته و وزانه، و يوازنه أي قبالته"[2]، فالموازنة لغة لا تخرج عن معنى التعادل و التقابل الذي يقترب بها من مفهوم الترصيع القائم على التقابل الصرفي و الوزني بين صيغتين، مثلما يعرفه قدامة بن جعفر في نقد الشعر، يقول: "ومن نعوت الوزن الترصيع، و هو أن يتوفر فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف"[3].

وتستمد الموازنات الصوتية مرجعيتها من مباحث البلاغة العربية القديمة، حيث تمت معالجة القضايا الشعرية و تحديد المصطلحات التوازنية ضمن الحركة النقدية التطبيقية و على يد البديعيين حتّى غدت "كبثّ البديع و نقد الشعر التطبيقي هي المصدر الرئيسي لدراسة الخصوصية الشعرية و على رأسها الموازنات الصوتية"[4].

كما ورد في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ذكر مصطلح الموازنة و مشتقاته اللغوية حين حديثه حول خصائص السجع و أوجهه بوصفه أحد تحققات الموازنات الصوتية – قوله: "فمنها أن يكون الجزءان متوازنين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر مع اتفاق الفواصل على حرفٍ

---

(1): محمّد العمري، اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي ـ مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ الأشكال ـ منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، دط، 1990، ص7

(2): ابن منظور، لسان العرب، المجلد 15، ص206، مادة (وزن).

(3): قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص11

(4): محمّد العمري، الموازنات الصوتية، ص51

بعينه"[1]، فهو يستثمر معنى التعادل و التقابل في كلمة موازنة ليجعله دالاً على التجنيس الذي لا يعدو أن يكون سوى توازن طرفين لغويين متقابلين في صوامتهما.

أمّا ابن رشيق القيرواني فيجعل الموازنة فرعا من فروع المقابلة التي يقول فيها: "و أصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطي أوّل الكلام ما يليق به أوّلا و آخرا، و يأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه"[2] و ما يميز الموازنة عنده القيم الصوتية و العروضية التي تحتويها حيث يقول: "المقابلة ما ليس مخالفا و لا موافقا، كما شرطوا إلاّ في الوزن و الازدواج فقط، فيسمّى حينئذ موازنة[3]، هذه المفاهيم المختلفة التي قدّمت عدّة أنواع للموازنات.

ثانيا: أنواع الموازنات:

اختلفت رؤى البلاغيين العرب القدماء حول مفهوم الموازنة الذي تأرجح بين كفتي الوزن العروضي من جهة أولى، و مباحث علم البديع من جهة ثانية، تجلت في التجنيس و الترصيع.

1. التجنيس الصوتي و الاختلاف الدّلالي:

وقبل عرض أهم تجليات التجنيس في الشعر الجزائري ينبغي تعريف التجنيس أولا

1.1. مفهوم التجنيس:

يعد التجنيس ركيزة إيقاعية مهمّة يستند إليها النص الإبداعي في إثارة جرس لغوي ناتج من تشابه في الحروف و الكلمات المعادة، و لا تكاد تخلو كتب البلاغة العربية من الوقوف

---

(1): أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة و الشعر، تح، على محمّد البجاوي، و محمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت 1998، ص262

(2): ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص19

(3): المرجع نفسه ص18.

عند التجنيس، و قد عدّته لونا من ألوان البديع، مثلما جعلته أخرى نوعا من أنواع التكرير الذي يعدّ جوهره الأساس، و قد جاء بمسميات شتّى، فمن التجنيس إلى الجناس فالمجانس.

و كلّها "ألفاظ أطلقت في البديع على لون من عودة الحروف المتّحدة الجنس مرة أخرى في الكلام على قرب، و قد اختلف العلماء في تعريفه لكثرة أنواعه التّي لو جمعت تحت تعريف واحد لثقل و استرذل فجاء أكثر ما وقع لهم من التعريفات غير حاصر"[1].

و لعلّ السبب في تعدد تعريفات التجنيس تعدّد أنواعه وأضربه، فقد اكتفى ابن الرشيق بتقديم أضربه دون الوقوف عند حدّه بقوله: "التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة، و هي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى..."[2].

وأمّا ابن الأثير فيشترط في التجنيس "أن يكون اللفظ واحدا و المعنى مختلفا"[3].

وقد نظر عبد القاهر الجرجاني إلى التجنيس بوصفه ظاهرة صوتية – دلالية لا يمكن قراءتها إلاّ من خلال المعنى في قوله: "فإنّك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلاّ إذا كان وقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، و لم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً"[4].

وفي اعتقاد محمّد العمري أنّ هذا التوجه في النظر إلى التوازن "قد حال في البداية دون دراسته دراسة كمية خالصة، كأنّ الكمّ تحصيل حاصل، ومن هنا ارتبط التجنيس بالكلمة،

---

(1): عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير و التأثير، عالم الكتب، بيروت،لبنان، ط2، 1407هـ – 1981 م، ص200

(2): ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج1، ص321

(3): ضياء الدين ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، أحمد الحوفي، بدوي طبالة، ج1، دار نهضة مصر، القاهرة، ط4، دت، ص262.

(4): عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز،ص4

و قامت التقسيمات الأولى على اعتبار الموقع و المعنى كما هو الشأن في التمييز بين التجنيس و التصدير، و التجنيس و الاشتقاق"[1].

و مثلما أكّد الجرجاني على حتمية التفاعل بين اللفظ و المعنى في التجنيس فقد جعل شرط استحسانه عدم الاستكثار منه "فإنّ ما يعطي التجنيس من الفضيلة، أمر لا يتم إلاّ بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسنا، و لما وجد فيه معيب مستهجن، و لذلك ذمّ الاستكثار منه و الولوع به، و ذلك أنّ المعاني لا تتبين في كلّ موضع لما يجد بها التجنيس إليه"[2]، فمتى أتى التجنيس اللّفظي خدمة للمعنى كان أمره مستحسناً.

2.1. أنواع التجنيس:

مثلما اختلف علماء البلاغة في التحديد المفهومي لمصطلح التجنيس، فقد اختلفوا أيضاً في كثير من مظاهره[*]، فالجناس "يقوم على مفارقة بين وجهي العلامة اللغوية، إذ الأصل فيها أن يطابق وجهها الحسي (الدّال) مدلوله، و لكن الجناس يشوّش ذلك التطابق فيفتق تلك اللحمة و يحيل بوحدة صوتية بين ألفاظ متباعدة في الخطاب، ولكنّها تخفي اختلافا في الدلالة، فتكون للمستقبل لذّتان[3]:

الأولى: صوتية موسيقية يحدثها التناغم الذي يوجده الجناس

الثانية: دلالية، إذ يبحث عن المعنى المخفي وراء تشابك صوتي صيغي

---

(1): محمّد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، ص107.

(2): عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، ص5

(*): يمكن تلمس هذا الاختلاف في تسميات أنواع التجنيس من خلال معجم المصطلحات البلاغية لمحمّد مطلوب الذي أحصى ثلاثة وستين (63) نوعا للتجنيس يراجع: محمّد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، دط، 2007م، ص 450-455.

(3): الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص156

و على العموم، نقترح تصنيف الأنواع التجنيسية ضمن العلاقة بين الدّال و المدلول إلى صنفين اثنين[*]:

1. 2. 1 ائتلاف الدّال و ائتلاف المدلول:

يحدث التجنيس هنا على مستوى الدّال اللفظي و على مستوى المدلول الذي تتفق هاتان اللفظتان فيه، و هو ما يسمّى بتجنيس الاشتقاق.

- **تجنيس الاشتقاق**: و قد أورده أبو هلال العسكري في ذكر فضل التجنيس وأنواعه، في قوله: "فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظاً و اشتقاق معنى"[1].

فإذا كان الاشتقاق بين الكلمتين في الألفاظ، فإنّ الاشتقاق يكون في المعاني حيث يشتق بعضها من بعض، على أنّ هناك خلافاً بين علماء البلاغة في تحديد طبيعة هذا الاشتقاق ممّا حدا بكثير منهم على رفض هذا النوع من التجنيس و قصره فقط على ما اختلف ركناه لفظا و معنى[2].

ويمثل العسكري[3] لهذا النوع من التجنيس الاشتقاقي بقوله تعالى:

﴿و أسلمت مع سليمان﴾[4]، و قوله عزّ و جلّ ﴿فأقم وجهك للدّين القيّم﴾[5]،

---

[*]: وقد استوحينا هذا التصنيف من التقسيم الذي وضعه ابن المعتز للتجنيس: ما تجانست فيه الكلمات في الحروف و المعنى – ما تجانست فيه الحروف دون المعنى. يراجع: عبد الله بن المتوكّل ابن المعتز، البديع، تح أغناطيوس كراتشفوسكي، دار المسرّة، ط2، 1982م، ص25

[1]: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص215

[2]: يراجع: تقي الدين بن حجة الحموي، خزانة الأدب و غاية الأرب، المطبعة الخيرية، مصر، د ط، 1304 هـ، ص25.

[3]: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 250.

[4]: سورة النمل، الآية 44

[5]: سورة الروم، الآية 43

و قوله تعالى: ﴿**تتقلب فيه القلوب و الأبصار**﴾[1]، و قوله سبحانه و تعالى: ﴿**و التفت الساق بالساق إلى ربّك يومئذ المساق**﴾ [2]...

ومن أمثلة تجنيس الاشتقاق في الشعر الجزائري نص لعبد الحميد شكيّل: حالات للخفق و الفداحة !! يقول فيه[3]:

وردة كنت،

أم جنّة من حبق المحبّة ؟

أم مطراً،

تهاطل،

بالهطول،

المتهاطل،

على الطلل الذي أمتعني بالصمت

تلتقي كلمات (تهاطل، بالهطول، المتهاطل) من تقرّبها من بعضها البعض الوحدات الصوتية المكوّنة لها و الدّلالة المشتركة بينها أيضا، و قد عمد الشاعر إلى هذه الظاهرة التوازنية المتمثّلة في تجنيس الاشتقاق كونه يمثّل أحد صور التفاعل بين الصوت و المعنى بتوافره على قدر من الاتفاق بين البنية الصوتية للكلمات من وجه، و اشتقاق معناها من وجه آخر.

---

(1): سورة النور، الآية 37

(2): سورة القيامة، الآية 30

(3): عبد الحميد شكيل، يقين المتاهة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامّة، الجزائر، ط1، 2005م، ص44-45.

هكذا يحتضن الإيقاع اللغة في حالة من الاحتواء تعلن عن قصيدة تبحث عن مغامرة الكتابة حين تصبح شكلاً حداثياً آسراً، قصيدة النثر التي وجدت ضالتها في الإيقاع، وهو الذي لا يكفّ عن التحوّل و البحث الدائم عن أفق مغاير.

و من النص ذاته هذا المقطع الذي حوى نوعين من التجنيس: تجنيس الاشتقاق والتجنيس المحقّقِ يقول الشاعر[1]:

باء : البوح الذي تلبس تمتمات الدراويش

واو : الود الذي أتعبني في زمن التلون و الكمون !

نون : النسوة اللائي تعالين بالشروق،

و تراشقن باللذة في ارتفاعات السامق

بالبذخ !!

تاء : التباريح التي هجّت في المشتبه،

والمشبّه،

والشبهة،

والشبيه.

يقوم التجنيس هنا على ظاهرة تكرير حروف اتفقت كلمات [المشبّه، الشبه، الشبيه] فيها مثلما اتفقت في حقل دلالي واحد، و قد بدا التوازن الصوتي في بداية النص مقتصراً على نتوء في أصوات محدّدة هي الباء، الواو، النون، التاء ليسير في تصاعد مستمر و يتقوّى مع التجنيس في آخر النصّ ليبوح الشاعر باسم المكان الذي يتجاذبه و يشبهه حسًّا و معنًى و هو اسم (بونة) أو (عنّابة).

---

(1): المصدر السابق، ص46-47.

1. 2. 2 ائتلاف الدّال و اختلاف المدلول:

و هنا يحدث التجنيس على مستوى الدّال فقط دون المدلول، و يشمل بقية أنواع التجنيس الأخرى.

و قد وضعت شروط محدّدة لهذا الاتفاق اللفظي بين طرفي التجنيس، و هي أربعة: نوع الحروف – عددها – ترتيبها – هيآتها من الحركة والسكون. و يلخصها محمّد العمري في عبارة واحدة: "تماثل الأصوات (الصوائت و الصوامت) المتقابلة في الطرفين المتجانسين"[1].

و بتوافر هذه الشروط الأربعة في تجنيس الطرفين يكون التجنيس تامّاً، و بغياب أحدها يصبح غير تام.

أمّا التجنيس التام فتندرج ضمنه عدّة أنواع:

- **المماثلة:** و هي "أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى"[2].
- **التجنيس المحقق:** ويسميه الجرجاني المستوفي، و هو "ما اتفقت فيه الحروف دون الوزن، رجع إلى الاشتقاق أو لم يرجع"[3].

ومن أمثلة ذلك نص عنوانه "ميتا" لمصطفى دحية، يقول[4]:

طفلة / نملة

حبس / أفعوان

---

(1): محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص107.

(2): ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص321

(3): المرجع نفسه، ص 323

(4): مصطفى دحية، بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م، ص53

غيمة / خيمة

هدهد / أرجوان

اللبان من اللب

الحباب من الحب

العين في الشيب

الساق في السقي

في ظلمة السرّة السرّ

يمارس الشاعر لعبة الكلمات من خلال جملة من التوليدات اللفظية (اللبان ← اللب، الحباب ← الحب، الساق ← السقي، السرّة ← السرّ)، هذا التجنيس الذي يتداعى مولدا الإيقاع و إن اختلفت فيه المعاني فقد اتفقت الحروف، لا يفرّقها سوى الألف وتاء التأنيث.

- **تجنيس المضارعة:** وهو على ضروب كثيرة: منها أن تزيد الحروف وتنقص، ويسميه الجرجاني التجنيس الناقص، ومنها أن تتقدم الحروف وتتأخر، وأصل المضارعة أن تتقارب مخارج الحروف.

نموذج ذلك مقطع من نص "كاف الكون" لعبد الله حمّادي[1]:

فإن كان التستّر في التفـــاني فذا وقت الحضور لملتقاهـــا

وإن كنت اهتديت لوقع حرفٍ يخطّ موقعي في مشتهاهـــا

فذاك من تعشقنا لجســـــرٍ يشد مستواي لمستواها ...

---

[1]: عبد الله حمّادي، أنطق عن الهوى، ص32-33

ينتشر الإيقاع عبر مفاصل النص الشعري غير أنّ مواطن منه تكتسب شحنة إيقاعية أكبر حين يجنح الشاعر إلى أواخر أبياته فيمنحها كثافة صوتية من خلال التجنيس الذي مسّ مركز الثّقل الإيقاعي كونه يمثل جزءا من القافية، فهذا التعالق بين الدوال بإمكانه أن يفعّل حركة الإيقاع داخل النص فتؤدّي اللغة دورها إلى جانب الوزن.

- **تجنيس العكس**: وهو أن تكون الكلمة عكس الأخرى و قد ورد ذلك في قصيدة "جرس لسموات تحت الماء" لعثمان لوصيف يقول[1]:

آمنت **بالوجه الوهج**

تحت المياه يشف ..تهفو من حواليه

اللآلئ و السرج

و يسيل من تحنانه غبش .. أرج

هو صورة أخرى لوجه الله

يا وجه طفلتي ابتهج

كثيراً ما تتدافع تشكيلات لغوية في قصائد عثمان لوصيف الذي تكتسب اللغة عنده كثافة صوتية دلالية قلما تأتت لشاعر آخر، و حجة ذلك هذه التنويعات الصوتية المختلفة التي شكلت مظاهر إيقاعية ، و منها تجنيس العكس: الوجه – الوهج، الذي سيكون بعد حين كلمة اختلف معناها لاختلاف ترتيب حروفها فتجيئ حيوية، موقعة.

- **تجنيس التصريف:** هو أن تنفرد كل كلمة من الكلمتين عن الأخرى بحرف.

مثاله نص "أنطق عن الهوى" لعبد الله حمّادي[1]:

---

[1]: عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء متبوعة بـ: يا هذه الأنثى، جمعية البيت للثقافة و الفنون، منشورات البيت، الجزائر، دط، 2008م، ص65

كنت أهذي في ساعات

الفجر الليلية

و سراب يخرج في موكبه

يتقصّى أثر الموت

الموشوم

على أهداب خواطرها ...

أنطق **لهواً** ... أنطق **سهواً**...

أنطق **لغواً**

يستند عبد الله حمّادي إلى الكلمة فيطلق العنان لها لتتمظهر بصور شتّى تنفتح على المتعدد الذي يعمل على تغذية النص إيقاعيا و إثرائه صوتياً، حيث يتحوّل آخر المقطع إلى بؤرة استقطاب صوتي صنعته ألفاظ: [لهواً، سهواً، لغواً]، يسعفها في ذلك التكرير الذي لحق الفعل (أنطق)، إذ الفعل بطبيعته يعمل على كسر الثابت المستقر، ممّا يعمل على إضفاء حركية إيقاعية على النص تتجدد مع كلّ فعل يتكرّر، و هنا يكتسب الإيقاع فاعليته من تكرير الكلمات التي تمثّل قوّة ضخّ إيقاعية نواتها الأولى الحرف الذي يصبح قابلاً للتحوّل باستمرار: اللّام ـ سينا / الهاء ـ غيناً، مع الحفاظ على الصيغة الصرفية الواحدة (فعلن).

و يقول أيضاً[2]:

---

(1): عبد الله حمّادي، أنطق عن الهوى، ص135

(2): المصدر نفسه، ص29

من شرفة الرجاء و **الحنين** ،،،

من شرفة مبلّلة بآية النقاء

و**الأنين**.

يمكن استشعار حركة الإيقاع الداخلية للتجنيس من خلال الحروف و حركة الحروف إضافة إلى الوزن الصرفي للكلمات، فبين الحنين و الأنين، اختلاف صنعه الحرفان الألف و الحاء، و لا شك في أنّ هذا النوع من التجنيس بإمكانه أن يفتح أفضية للصوت و الدلالة في إبداع نص شعري مشحون بالإيقاعات.

- **تجنيس التصحيف**:هو أن تكون النقط فرقا بين الكلمتين.

ومن "جرس لسماوات تحت الماء" هذا المقطع[1]:

و الرحيل ... النار و الشبق المريز

جرس **خرير** أو **حرير** أو ذباب

من سماوي دريز

و يقول أيضاً[2]:

و أنا أطير ... أطير مشتعلاً

أسائل كلّ **مزمار** يضيء الليل عن **معنى**

و أبحث في فضاء الروح عن **مغنى**

أغنّي أو أصلّي أو أبوح.

مثلما يصنع اختلاف الحرف الواحد في الكلمة اختلافا في المعنى فكذلك الحركات، فالحروف قد تتشاكل كتابة فلا يفصلها عن بعضها إلاّ النقط، فتغدو

---

(1): عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص16

(2): المصدر نفسه، ص25

الكلمة إذ ذاك شكلاً من أشكال التجنيس لحظة التحوّل تلك، فمن معنى إلى مغنى، و من خرير إلى خرير، كان البحث عن أفق شعري يطفح بالإيقاع الذي تصنعه اللغة بين الحين و الحين.

2. الترصيع:

تتعدد روافد الإيقاع بما تمنحه إيّاه اللفظة من طاقات غير محدودة و ظواهر غير محدودة، ليصبح الترصيع أحدها بما يوفره من تكرير يحدث على مستوى الصوائت.

1.2.مفهوم الترصيع:

و الترصيع "مأخوذ من ترصيع العقد، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر، و كذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع، و هو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن و القافية[1].

هكذا ارتبط الترصيع بالوزن فاستمد شرعيته من حضور الوزن الطاغي حتّى غدا ظاهرة مميزة للقصيدة العربية القديمة.

فقدامة بن جعفر يعرفه بقوله: "و من نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف، كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول و غيرهم، و في أشعار المحدثين المحسنين منهم."[2]

---

(1): ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ص277

(2): قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص11

فتجتمع أركان الترصيع لعلاقة سجع محدثة إلى جانب الوزن الإيقاع، و قد اشترط قدامة لنجاح الترصيع أن يأتي على سجية دون تكلف من الشاعر الذي قد يستحضره استحضارا فيطغى عليه التعمل، "و إنّما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فإنّه ليس في كلّ موضع يحسن، و لا على كلّ حال يصلح، و لا هو أيضاً إذا تواتر و اتصل في الأبيات كلّها بمحمود، فإنّ ذلك إذا كان دلّ على تعمل وأبان عن تكلف"[1] .

و هي إشارة واضحة من قدامة إلى دور الموقع و التراكم و حتّى الكثافة في الإتيان بالترصيع. هذه المفاهيم التي ينظّر لها محمّد العمري في مؤلفاته في الموازنات الصوتية.

ويتحدّث جون كوهين حول هذه الظاهرة الصوتية في إطار علاقتها بالقافية فيعقد مقارنة بينهما حيث "يشكل الترصيع أو التجنيس الداخلي وسيلة مشابهة للقافية، و هو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية يستخلص منها تجانسا صوتيا، والفرق بينهما أنّ الترصيع يعمل داخل البيت، يشابه بين كلمة و كلمة، على حين أنّ القافية تعمل بين بيت و بيت"[2].

و النتيجة أنّنا أمام نوعين متقابلين من التجانس الصوتي "تجانس صوتي داخلي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية"[3].

و يعرّفه ابن الأثير بقوله: "هو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن و القافية"[4].

هكذا نظرت البلاغة العربية القديمة إلى الترصيع بوصفه ظاهرة لغوية بإمكانها تحقيق إيقاعات صوتية عبر تمثلاتها تلك، فماذا عن تجلياتها التطبيقية؟

---

(1): المرجع السابق، ص13

(2): جون كوهين، النظرية الشعرية، ص109.

(3): المرجع نفسه، ص109

(4): ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ج1، ص264.

2.2.أنواع الترصيع:

يقسم البلاغيون القدماء الترصيع على ثلاثة أقسام: المتوازي، المطرّف، المتوازن مراوحين بين هذه الأنواع الثلاثة في استخدامها لعنصري الوزن و الروي.

فمتى حضر كلاهما فذلك المتوازي، و إن غاب الوزن فهو المطرّف، و إذا حضر الوزن دون الروي فإنّه المتوازن.

أ- المتوازي:

وهو من أشرف الأقسام، حيث "أن تتفق فيه الكلمات في الوزن و الروي"[1].

ب- المطرّف:

و هو "اتفاق كلمتي القرينين في الروي لا في الوزن"[2].

ج- المتوازن:

ينبغي في هذا النوع من الترصيع "أن يراعى في مقاطع الكلام الوزن"[3].

و يقترح محمّد العمري تصنيفا جديدا للترصيع مستفيدا من آراء القدماء و استجابة لنزوع المحدثين لاقتناعه أنّ "تقسيمات القدماء لا تتكئ على أسس تصنيفية كفيلة باحتواء جميع الظواهر الترصيعية ولذلك نرانا مضطرين إلى تقديم تقسيم جديد لأنواع الترصيع"[4]، وهذه الأنواع ثلاثة:

---

(1): الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج1، ص75.

(2): يراجع: المرجع نفسه، ص76.

(3): يراجع: المرجع نفسه، ص76

(4): محمّد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص111

1.2.2.ترصيع التصريف:

ويقوم على "توازي الصوائت بالنوع في نطاق الكلمة أو في مستوى القرينة أو الشطر أو البيت، و يسمى ترصيع التصريف: تعميما للجزء البارز من الظاهرة على عمومها"[1].

و قد ورد هذا النوع من الترصيع في قصيدة "الجزائر" لعبد الله حمّادي[2]:

فرعاء ... أنبتها التراب ظليلـة لتلين حرّاً لا يطاق، و تقهـــرا
و تهزّ من عرف البطولة فتنـــة و تصوغ من ألق الفداء تجمهرا
سمراء ... أفرزها المكـان بريئـة من كلّ عيب أيقنوه تحجّـــرا
عرباء...أودعها الزمان وصيـــة ان لا هان...ولا تضار وتنهـرا
بيضاء...أوفدها السلام حمامة لتفك قيداً للنضال و تكســـرا
حمراء أسرجها الجهاد مطيّـــة لتصدّ كيدا للظلام و تغفـــرا

غير خاف أنّ ما يميّز هذه الأبيات هو ظاهرة الترصيع التي ترد فاتحة كلّ بيت شعري ويستمر مع الصّدور منها باستثناء البيت الثاني، حيث تتطابق صيغ صرفية إيقاعية ضمن نسق من الصوائت و في مستوى القرينة أيضا (الهاء)التي تعود على الجزائر، عنوان هذا النص الذي تتحقق فيه كثافة صوتية ناتجة عن أكثر من ظاهرة صوتية لعلّ أهمّها التوازي و حسن التقطيع أو التقسيم.

فرعاء	أنبتها	التراب	ظليلة
فعلاء	افعلها	الفعال	فعيلة
سمراء	أفرزها	المكان	بريئة
فعلاء	أفعلها	الفعال	فعيلة

(1): المرجع السابق، ص111.

(2): عبد الله حمّادي، البرزخ و السكين، دار هومة، الجزائر، ط3 ، 2002، ص29-30

عرباء	أوفدها	السلام	حمامة
فعلاء	أفعلها	الفعال	فعالة
حمراء	أسرجها	الجهاد	مطيّة
فعلاء	أفعلها	الفعال	فعلة

من هذه الصيغ ما هو متطابق و منها ما انزاح عن سابقه تفاديا للرتوب الصوتي الذي يمكن أن يقع فيه بعضها، إذ تتكرر صيغتا (فعلاء – أفعلها) طيلة هذه الأبيات، أمّا بقية الصيغ فقد اختلفت حركاتها و إن تعاودت مدودها (الفعال، الفعال، الفعال) لتتباين حركات أواخر و مدود هذه الأشطر الأولى (فعيلة، فعالة، فعلة) على أنّ التوازن الصوتي الذي حوته هذه الأبيات قد صنعه تضام هذه الصيغ جميعها.

و يقول عبد الله حمّادي كذلك في مقطع آخر من نص "كاف الكون"[1]

... ماذا بوسعي أن أكون لو أكون

و أنت يا سيدتي بكفّك الجبّار

الجهر و المكنون ؟؟...

حاملة لعرشـه /

ناقلة لهمســه !

لرجحة الميزان /

لقطرة وعيدها الأمان...

يتخذ الترصيع شكل التطابق التام بين صيغتي (فاعلة – لفعله) في السطرين:

حاملة لعرشه / ناقلة لهمسه

[1]: عبد الله حمّادي، أنطق عن الهوى، ص27

ممّا أضفى صبغة التوازن الصوتي على المقطع الشعري ككلّ و أكسبه إيقاعا نتج من ترصيع التصريف.

2.2.2.ترصيع التقطيع:

و يمكن تعريفه بأنه "تكافؤ مجموع المقاطع التي تتكون منها القرينتان (أو القرائن) بقطع النظر عن توازي هذه المقاطع توازيا نوعيا"[1].

يمكن التمثيل له بمقطع من نص "كاف الكون" لعبد الله حمّادي الذي يكشف في ديوانه "أنطق عن الهوى" عن إيقاع صوتي آسر لما تأتى له من تشكيل و صياغة لغوية، يقول[2]:

حبيبتي و الورد من عينيك

مفازة جريمة / اغتراب

يذرعها المغامر

يقطعها المسافر

يطالها المجازف ...

فأين مرفأ البراءة المطل

من شرفة الرجاء و الحنين ،،،

من شرفة مبلّلة بآية النقاء

و الأنين ؟؟؟

يتوافر هذا المقطع الشعري على كثافة صوتية صنعتها مجموعة الكلمات المرصّعة، (يذرعها المغامر، يقطعها المسافر، يطالها المجازف)، إذ تتحقّق فاعلية الترصيع من خلال

---

(1): محمّد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص111

(2): عبد الله حمّادي، أنطق عن الهوى، ص29

توازي أنواع الحركات و المدود القرينة و هي التي قامت عليها الصيغ الصرفية حيث تتقابل صيغتان صرفيتان هما (يفعلها، المفاعل):

يذرعها	المغامر
يفعلها	المفاعل
يقطعها	المسافر
يفعلها	المفاعل
يطالها	المجازف
يفعلها	المفاعل

فقد توالت هاتان التفعيلتان مع كلّ سطر شعري في اتفاق تام لتحقّق إضافة إلى الترصيع الصرفي توازنا تقطيعيا أيضا من خلال هذا التقسيم للأسطر يفصل بينها القرينة الهاء.

3.2.2.ترصيع التسجيع:

ويسميه محمد العمري أيضا الترصيع السجعي، و يقوم على "تردّد صائت (أو صائتين متجانسين) في بيت أو مقطوعة أو قصيدة وغلبته على غيره حسب المعيار العام لتردّد كلّ صائت"[1].

والتسجيع جمع أسجاع و قد قال عنها السكاكي "هي في النثر كما القوافي في الشعر"[2].

و يعرّفه أحمد مطلوب في معجمه بقوله: "سجع، يسجع، سجعاً، و سجّع تسجيعا: تكلّم بكلام له فواصل الشعر من غير وزن"[1].

---

(1): محمّد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص111

(2): السكاكي، مفتاح العلوم، ص203.

ومن أنواعه التسجيع المرصّع: و هو مقابلة كلّ لفظة بلفظة على وزنها و رويّها، كقوله تعالى: ﴿**إنّ الأبرار لفي نعيم و إنّ الفجّار لفي جحيم**﴾[*]، وسمّاه الحلبي والنويري الترصيع[2].

يقول الشاعر عاشور بوكلوة في نص "وداعا ... إنّي انطلقت!! "[3]:

تغامزوا .. تهامسوا ..

تشاوروا .. تصالحوا ..

تعاوروا .. تباطحوا ..

تعاقروا .. تخاصروا ..

تناكحوا .. تكاثروا ..

تصايحوا .. تسابقوا ..

وحضنوا روائع النساء

يؤدي هذا المقطع الشعري فاعليته التوازنية من خلال تردد الصوائت، إذ تتكرر الفتحة فيغلب حضورها ويطغى على الصائتين المتبقيين، إذ تمثّل نسبة 74%، أمّ الضمّة فتمثّل 22% لتشكّل الكسرة 3% من مجموع الصوائت .

هذه الكثافة الحضورية للفتحة هي ما منح توازنا صوتيا للكلمات والصيغ الصرفية المرصّعة التي أتت على وزن (تفاعلوا).

وعليه يمكن القول:

---

(1): أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص311.

(*): سورة الانفطار، الآية 13-14

(2): أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص315

(3): عاشور بوكلوة، الشفاعات، دار أمواج، مطبعة NIR، سكيكدة، الجزائر، ط1، 2006م، ص20

اختلف البلاغيون في تحديد أنواع التجنيس ما فرض تقديم تصنيف لها من خلال العلاقة بين الدّال و المدلول، و قد جسّدت نصوص من الشعر الجزائري كلّ هذه الأنواع بما تثيره من جرس لغوي ناتج من التشابه بين الحروف و الكلمات، أمّا الترصيع فإنّه يرفد النصّ بطاقات إيقاعية غير محدودة من خلال تكرير الصوائت، و قد استفاد البحث من تصنيف محمّد العمري للترصيع لاحتوائه على أهمّ الظواهر الترصيعية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الرابع: الدّوال الإيقاعية المهيمنة

أوّلاً: التكرير

1. التكرير: المفهوم و المصطلح

2. أنواع التكرير

1.2.التكرير الصوتي

2.2.التكرير اللّفظي

3.2.التكرير التركيبي

4.2.التكرير المقطعي

ثانياً: التوازي

1. مفهوم التوازي في الشعرية الحديثة

2. أنواع التوازي

1.2 التوازي التّام

- التوازي المقطعي
- التوازي العمودي
- التوازي المزدوج
- التوازي الأحادي

2.2.شبه التوازي

- التوازي الشطري
- شبه التوازي الظاهري الكلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أوّلًا: التكرير:

يستمر الإيقاع في الحفاظ على طبيعته المتمثلة في ذلك الانتظام ضمن سيرورة زمنية مضبوطة وفي حركة تقوم على المعاودة والنمطية، هكذا يصبح تكرير عناصر لغوية معينة تحقيقا لعملية إيقاعية بامتياز، بل هو الإيقاع ذاته.

1. التكرير: المفهوم و المصطلح:

لا يكاد النص الشعري يخلو من هذه الظاهرة الإيقاعية التي يوظفها الشاعر سندا للوزن حينا، و بحثا عن قيم إيقاعية أخرى عندما يغيب هذا الوزن أحيانا أخرى.

وبين مصطلحين اثنين تراوح توظيف التكرير لدى النقّاد العرب القدامى و المعاصرين أيضا، وبحثا عن المسوغات الكافية التي تقف دعامة كافية في تبنّي مصطلح دون آخر يمكن الوقوف عند نص أورده السجلماسي في منزعه البديع يفرق فيه بين التكرار و التكرير، بقوله: "و التكرار هو مثال أوّل لقولهم: كرّر تكريراً: ردّد و أعاد، و التكرار فيه: هو بنية مبالغة و تكثير، وهو من باب ما تكثر فيه المصادر من "فعّلت" بلحاق الزيادة و هي الفاء المفتوحة من أوّله لقصد المبالغة فصار بناؤه بناء آخر على غير ما يجب للفعل كالتهدار و التلعاب و التعناق و الترداد – المفتوحة – للمبالغة كما استقر في موضوع اللفظة نكبنا؟ عن ترجمة الجنس بالتكرار، لأنّ الغرض إنما هو مطلق المثال فقط"[1].

غير أنّ الكتابات البلاغية والنقدية القديمة أقرب إلى مصطلح التكرار في الاستخدام و التداول منه إلى التكرير، مثلما تؤكده كذلك المعاجم اللغوية، ففي لسان العرب ورد: "كرّه، يقال: كره، وكرّ بنفسه، والكرّ مصدر كرّ عليه، يكرّ كرّاً و كروراً و تكراراً، عطف عليه، و كرّ عنه: رجع وكرّر الشيء و كرْكَرهُ أعاده مرّة بعد أخرى، و الكرُّ: الرجوع على الشيء و منه التكرارُ"[2].

---

[1]: السجلماسي، المنزع البديع، ص 476

[2]: ابن منظور، لسان العرب، المجلد 13، ص45، 46، مادة (كرّر).

مصطلح التكرير الذي يزداد شيوعا لدى النقّاد المعاصرين، و هنا يمكن إحصاء أسماء نقدية من قبيل محمّد بنيس في مؤلفه: "الشعر العربي الحديث بنياته، و إبدالاتها، الشعر المعاصر"، العربي عميش في كتابه "خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر"، حيث يقف عند صفة لغة الشعر التكريرية.

و على الرغم ممّا يتمتّع به لفظ التكرار من الاستخدام الواسع ممّا يمكّن من الأخذ بقاعدة الشيوع و التداول في حقل المصطلحات، إلاّ أنّ الاحتكام إلى الدلالة اللغوية هنا لكلا اللفظين يصبح الفيصل في تبنّي مصطلح التكرير دون التكرار.

و يميّز ابن الأثير بين مصطلحات التكرير، التطويل و الإطناب، و الذي حدّه يحدُّ به أن يقال: هو زيادة اللفظ عن المعنى لفائدة، فهذا حدّه الذي يميّزه عن التطويل، إذ التطويل هو: زيادة اللفظ عن المعنى لغير فائدة، و أمّا التكرير فإنّه دلالة للفظ على المعنى مرددا، كقولك لمن تستدعيه "أسرع أسرع" فإنّ المعنى مردد و اللفظ واحد[1]...

و إذا كان التكرير هو إيراد المعنى مردّدا فمنه ما يأتي لفائدة و منه ما يأتي لغير فائدة، فأمّا الذي يأتي لفائدة فإنّه جزء من الإطناب و هو أخصّ منه ، فيقال حينئذ: إنّ كلّ تكرير يأتي لفائدة فهو إطناب، و ليس كلّ إطناب تكريراً يأتي لفائدة، و أمّا الذي يأتي من التكرير لغير فائدة فإنّه جزء من التطويل، و هو أخصّ منه فيقال حينئذ: إنّ كلّ تكرير يأتي لغير فائدة تطويل و ليس كلّ تطويل تكريرا يأتي لغير فائدة[2].

---

(1): يراجع: ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص344-345

(2): يراجع: المرجع نفسه، ص345

و يفرق أحمد عبد المطلب بين التكرار و التكرير، فيربط التكرار بالإطناب وهو: "البلاغة في المنطق و الوصف مدحاً كان أو ذمّاً، و أطنب في الكلام: بالغ فيه، و أطنب في الوصف: إذا بالغ واجتهد، و أطنب في الكلام أيضا إذا أبعد"[1].

و يحدث الإطناب بعدّة أساليب و طرق حدّدها القدماء وفق تقسيماتهم لفنون البلاغة، "الإطناب بالاعتراض، و الإيضاح، و الإيغال، و الإطناب بالبسط، بالتقسيم، بالتذييل بالتكميل، بالتوشيع، بذكر الخاص، بالزيادة"[2].

وضمن هذه الأنواع كلّها يكون الإطناب بالتكرار، و هو من الأساليب الشائعة في اللغة العربية و قد تعرّض له معظم والنقّاد والبلاغيين، الذين كشفوا عن جملة من الآليات اللغوية و الفنّية التي تحكم العمل الأدبي، و يعدّ التكرير من بين تلك التقنيات التي تحدثت عنها كتب البلاغة و نقد الشعر بسطاً أو إيجازاً.

و لعلّ أولى الملاحظات التي يمكن تسجيلها حول هذا الموضوع هو ارتباط التكرير بالنصّ القرآني، فقد تناول ابن قتيبة هذه الظاهرة في سور من القرآن الكريم بالوقوف عند الأغراض البلاغية منها، فمن التكرير في سورة الكافرون يقول: "إنّ الكفّار أرادوا مساومة الرسول –عليه السلام– بأن يعبد ما يعبدون، ليعبدوا ما يعبد، وأبعدوا في ذلك، وأعادوا، فأراد الله –عزّ وجلّ– حسم أطماعهم، أطماع ظنونهم، فأبدأ و أعاد في الجواب"[3].

هكذا كان التكرير ضمن الدراسات البلاغية و اللغوية عامّة و هي التي سعت إلى تفسير النصّ القرآني و إبراز مواطن الإعجاز فيه.

---

(1): أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، ص132-133

(2): المرجع نفسه، ص134-143.

(3): يراجع: ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تح السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2،1393 هـ، 1973م،ص 135-137

و ممّن التفت إلى ظاهرة التكرير في الشعر و عدّه خاصيّة من خصائصه، ابن رشيق القيرواني، الذي عقد له باباً في عمدته، يقول: "و للتكرار مواضع يحسن فيها، و مواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، و هو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرّر اللفظ و المعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه."[1]

ثمّ يعدّد ابن رشيق المواضع التي يمكن للشاعر أن يكرّر فيها فيربطها بالأغراض الشعرية المختلفة، من غزل و مدح و هجاء و عتاب و غيرها، مستشهداً بنماذج من الشعر العربي.

لقد أدرك ابن رشيق مثلما أدرك ابن الأثير الحلبي و غيره من علماء البلاغة و النقد، أنّ التكرير يمسّ طرفي ثنائية اللفظ و المعنى، فهو إمّا أن يكون تكرير:

- اللفظ دون المعنى؛

أو

- المعنى دون اللفظ؛

أو

- اللفظ و المعنى.

و تلك هي أنواع التكرير التي تجعل من العلاقة بين اللفظ و المعنى أو الصوت و الدلالة وثيقة، يتحقّق التكرير عبر مستوييها و كلّ كشف عمّا يمكن أن تمنحه اللغة من إمكانات و إن تحولا ـ أي اللفظ و المعنى ـ إلى كيانين مستقلين قد يتكرّر أحدهما دون الآخر، و المؤالفة بينهما تجعل منه أسوأ أنواع التكرير.

وقد أطلق السجلماسي مصطلحي المشاكلة و المناسبة على التكرير اللفظي و الآخر المعنوي، بقوله: "و التكرير اسم لمحمول يشابه شيء شيئا فيه جوهره المشترك لهما و لذلك هو جنس عال تحته

---

[1]: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج2، ص73-74

نوعان، أحدهما: التكرير اللفظي و لنسمّه مشاكلة، و الثاني: التكرير المعنوي و لنسمّيه مناسبة، وذلك لأنّه إمّا أن يعيد اللفظ و إمّا أن يعيد المعنى. فإعادة اللفظ هو التكرير اللفظي و هو المشاكلة، و إعادة المعنى هو التكرير المعنوي و هو المناسبة"[1].

و تأتي المشاكلة عند السكاكي ضمن أقسام البديع المعنوي " مثل قوله تعالى: ﴿**وجزاء سيئة سيئة مثلها**﴾[*] ، وهي أن تذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته"[2].

هكذا تتكرّر الأصوات، و تتكرّر المعاني أيضاً، و ليس من شكّ في أنّ لذلك علاقة بالإيقاع، فلعلّ للتكرير دورا مهمًّا في تحقّق إيقاعات نصيّة لها أثرها الواضح في المتلقي.

ذلك كلّه اهتمام من البلاغة و النقد العربي القديم بهذه الظاهرة اللغوية التي سيزداد حضورها طغيانا في المنجز الإبداعي و النقدي المعاصر أكثر من ذي قبل، و لعلّه أن يكون مسوغا كافيا يجعل من اهتمام القدماء به أكثر محدودية، فقد بذل البلاغيون العرب مجهودات كبيرة في رصد التكرار والبديعيات عموماً، و لكنّهم اكتفوا بالتصنيف و التقليب دون البحث عمّا وراء ذلك من مقاصد وحوافز جعلت تلك المحسنات تتمظهر في أنواع مختلفة، و في كيفيات متنوعة[3].

و السبب في ذلك ترجعه نازك الملائكة إلى أنّه "لم يصدر هذا عن إهمال مقصود، و إنّما أملته الظروف الأدبية للعصر، فقد كان أسلوب التكرار ثانويا في اللغة إذ ذاك فلم تقم حاجة إلى التوسع في تقويم عناصره و تفصيل دلالته"[4].

---

(1): أبو محمّد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص476-477

(*): سورة الشورى، الآية 40

(2): السكاكي، مفتاح العلوم، ص 424

(3): يراجع: محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 1986م، ص39-40.

(4): نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص275.

أمّا التكرير في الدّراسات النقدية و اللغوية حديثا فقد حقّق انتشاراً أوسع من ذي قبل بعدما وقع حضوره المتميّز في النصّ الشعري الحديث و المعاصر، إلى جانب بقية العناصر اللغوية التي جعلت من الخروج عن السائد المألوف وسيلتها.

ويعدّ رومان جاكبسون من أهمّ النقّاد الغرب الذين أولوا عناية بهذه الظاهرة اللغوية الإيقاعية حين انطلق من الطبيعة التكريرية للإيقاع التي يقوم عليها النصّ الشعري، ذلك "أنّ البيت دون شكّ هو دائما و قبل كلّ شيء صورة صوتية تكرارية"[1].

و يعدّ بول فاليري "- القصيدة هي ذلك التردّد الممتدّ بين الصوت و المعنى- أكثر واقعية وعلمية من كلّ أشكال النزعة الانعزالية الصوتية"[2].

و قد اهتمّ جاكبسون بالمستوى الدلالي للصيغ الصوتية على الرّغم من أنّ معظم جهود الشكلانيين الروس انصبّت على مستوى الصوت في صورته الشكلية. يقول: "لو أخذنا بعين الاعتبار أنّ الكلمة تقدّم عنصراً دلالياً، فإنّ كلّ وسيلة صوتية تقوم بتبيين حدود الكلمات ، أو عدد الكلمات في وحدة نحوية ما، تبين في ذاتها حدود العناصر الدلالية أو عددها، و هكذا يبين الإيقاع نهاية وحدة المعنى التي تقدّمه الجملة وقوع التنغيم"[3].

تبدو العلاقة بين الصوت و ما يدلّ عليه أو بين الدّال و المدلول من أكثر الموضوعات إثارة للجدل منذ إطلاق فاردينان دوسوسير رأيه القائل باعتباطيتها، مثلما تثير الوظيفة التعبيرية للصوت أو الرمزية الصوتية النقاش، فجاكبسون يرى أنّ الشعر يقدّم صورة مثلى عن المعنى الذي يولد مع كلّ صوت يرمز له. فاللغة الشعرية هي لغة رمز و دلالة، يقول: "ليس الشعر هو المجال الوحيد الذي

---

(1): رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص46

(2): المرجع نفسه، ص46

(3): رومان جاكبسون، ست محاضرات في الصوت و المعنى، تر حسن ناظم و علي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء،المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص90-91

تخلّف فيه رمزية الأصوات آثارها، و إنّما هو المنطقة التي تتحوّل فيها العلاقة بين الصوت و المعنى من علاقة خفيّة إلى علاقة جليّة، و تتمظهر بالطريقة المهووسة جدّا و الأكثر قوّة."[1]

يطبّق جاكبسون مبدأ التماثل على استهلاليات الحكايات الشعبية، و مثال ذلك الاستهلال المعهود لقد كان هذا – و لم يكن- فتكرير هذه المتوالية يجعل "تكرار الرّسالة ذاتها في شموليتها شيئا ممكنا، إنّ إمكان التكرار هذا، المباشر أو غير المباشر، و هذا التشيؤ للرسالة الشعرية و عناصرها المكونة، و هذا التحويل للرسالة إلى شيء يدوم كلّ ذلك يمثّل بالفعل خاصية داخلية و فعّالة للشعر"[2].

يأخذ –إذًا- التكرير مكانة مهمّة في تنظيرات رومان جاكبسون لقضايا الشعرية، غير أنّ سلطة التكرير محكومة بقيام دعامتين اثنتين هما:

السياق الذي يرد فيه التكرير و **موقعه** من النصّ، إلى ذلك ينتهي جاكبسون فيقول: "و مهما كانت فعالية التشديد على التكرار في الشعر، فإنّ النسيج الصوتي بعيد أن يحصر في تأليفات عددية لا غير، و يمكن لفونيم لا يظهر إلاّ مرّة واحدة، و لكنّ في كلمة رئيسية، و في موقع مميّز، في خلفية متباينة، أن يتخذ بروزا دالاً، و كما يقول الرسّامون فإنّ كيلو من اللّون الأخضر ليس أكثر اخضراراً من نصف كيلو"[3]، لذلك فالتكرير يكون مستحسنا إذا ما استدعى السياق ذلك.

2. أنواع التكرير:

يتمظهر التكرير في النص الشعري وفق أشكال عدّة، فنازك الملائكة تقدم ثلاثة أصناف من التكرير هي: التكرار البياني، تكرار التقسيم و التكرار اللاشعوري.

---

(1): رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص54.

(2): المرجع نفسه، ص51-52.

(3): المرجع نفسه، ص55.

أ. التكرار البياني:

و ترى الناقدة أنّ هذا الصنف "أبسط الأصناف جميعا، و هو الأصل في كلّ تكرار تقريباً، وإليه قصد القدماء بمطلق لفظ "التكرار" الذي استعملوه"[1].

و يبقى التأكيد معنى الكلمة أو العبارة هو الغرض من هذا الصنف و تمثل له بنماذج من الشعر العربي قديمه و حديثه لتخلص إلى أهمية مراعاة السياق الفنّي و الجمالي و الهندسي معاً لنجاح التكرير.

ب.تكرار التقسيم:

و ما تعنيه نازك من تكرار التقسيم هو " تكرار كلمة أو عبارة في ختام كلّ مقطوعة من القصيدة، أو في أولها"[2].

و من الأمثلة التي تقدمها على ذلك، قصيدة "الطلاسم" لإيليا أبي ماضي، و قصيدة المواكب" لجبران، و "قمر الزوال" لمحمود حسن إسماعيل...

ج. التكرار اللاّشعوري:

لا يعمل التكرير على الإلحاح والتأكيد من جهة المعنى فحسب، بل إنّه يصبح أيضاً وسيلة لبعث دفقة شعورية مع كلّ عبارة تتكرّر، هكذا يستثمر الشاعر العربي المعاصر التكرير في حالة لا شعورية، غير أنّ "هذا الصنف لم يرد في الشعر القديم الذي وقف نفسه – فيما يلوح – على تصوير المحسوس و الخارجي من المشاعر الإنسانية"[3].

---

(1): نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص280

(2): يراجع: المرجع نفسه، ص284.

(3): المرجع نفسه، ص287

وتشترط نازك الملائكة في هذا النوع من التكرير " أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة "[1]، على ألاّ يكون السياق الذي يصنع فيه الشاعر تكريره اللاّشعوري مفتعلاً.

أمّا محمّد بنيس فيتناول التكرير في عيّنة المتن الشعري التقليدي عبر مرحلتين: الأولى، ما هو قابل منه للعد والقياس، والأخرى ما يستعصي على الضبط[2]، فيصنف التكرير إلى:

أ. تكرير الأبيات:

يتألّف البيت الشعري التقليدي يتألّف من وحدات وزنية متساوية، قابلة للعدّ لذلك فإنّ " وجود البيت ضمن سياق أبيات أخرى معناه أن يتكرّر في سائر القصيدة، فيعيد بذلك إنتاج نفسه"[3].

فتكرير التشكلات الوزنية يوفّر تكرير الأبيات الشعرية، ويمكن عدّه شكلاً من أشكال التكرير، و ما يجمع بين هذه العناصر المتكرّرة هو روابط نصيّة تتكرّر بدورها محقّقة وظيفة التنسيق بين تلك الوحدات و هو ما يسمّيه في موضع آخر تكرير الترابط[4]، و يعدّه نوعاً من أنواع التكرير.

---

(1): المرجع السابق، ص287

(2): يراجع: محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، التقليدية، ص191

(3): المرجع نفسه، ص181.

(4): محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث، بداياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، ص154

ب. تكرير المجموعات:

تتعدّد المقاطع في القصائد إذا ما طال عدد أبياتها، لذلك يصبح طول القصيدة سمة إيقاعية، حيث تتكرّر هذه المجموعات تكريراً غير متساو "الفصل بينها هو إيقاع الذات الكائن غير المقيس"[1]، فالإيقاع بطبيعته المجرّدة غير قابل للعدّ.

ج. تكرير القافية والرويّ:

تغيّر مفهوم القافية، فلم يعد ينظر إليها تقديسا تارة، أو تهميشاً لوظيفتها الإيقاعية الدلالية و قصرها على مهمّة شكلية تارة أخرى، بل تحوّلت القافية حين "هيمن الإيقاع على البناء النصّي إلى دالّ يندمج في النسق كما لا يوجد خارج السياق، وبالتفاعل بين طول القصيدة والقافية تنجلي وصيغة البيت المؤسّس على الحركية حيث تنتج الدلالية من خلال بناء القافية مع غيرها في الخطاب وبالخطاب"[2].

هكذا تصبح للقوافي المتكرّرة فاعليتها الدلالية والبنائية، ويسمّيها محمّد بنيس القوافي المتواطئة"[3].

ومثلما يؤدّي الروي دوره، أيضاً فهو "عنصر من عناصر الإيقاع و وحدة القافية في سائر أبيات القصيدة التقليدية، متجاوبة مع وحدة الروي"[4].

ويقف محمّد بنيس عند "التكرير الحر"[1] و يستشهد بنماذج شعرية لأدونيس في الكتابة الجديدة التي تستثمر تكرير أسماء الأعلام و الأماكن، إضافةً إلى تكرير الوحدات المتساوية[2] وحدة صوتية أو سلسلة من الأصوات.

---

(1): محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث، 1 التقليدية، ص193-194

(2): المرجع نفسه، ص196

(3): محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث،3 الشعر المعاصر، ص160

(4): محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث1، التقليدية، ص196

و على العموم، تلك من أشكال تجليات التكرير في الشعر العربي المعاصر التي وقف عندها النقاد العرب(*) بالدّراسة و التحليل، لا تكتفي بالنوع الموحد بل تختلف من دراسة إلى أخرى، و في مؤلف آخر حول (جمالية التكرار في الشعر العمودي المعاصر) لعصام شرتح وقوف مسهب عند التكرير و أنواعه: التكرير الاستهلالي – اللزومي – التقابلي – التراكمي – التكرار النصّي – التكرار الإيقاعي، و التكرار الختامي[3].

و هو التقسيم الأقرب إلى تلك الأشكال التكريرية التي يرصدها محمّد صابر عبيد في كتابه: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إذ يحدّد منها الأوسع انتشاراً و الأكثر أهمية، و هي: التكرار الاستهلالي، التكرار الختامي، التكرار المتدرج (الهرمي)، التكرار الدائري، تكرار اللازمة، التكرار التراكمي[4].

عموماً، ما يمكن استنتاجه حول أنواع التكرير مثلما وردت في جملة من الدّراسات النقدية المعاصرة التي قاربت هذا الموضوع، أنّ أشكال التكرير قد حدّدت وفق أساسين اثنين:

- إمّا بحسب عدد الأصوات في السلسلة الصوتية (صوت، كلمة، تركيب، مقطع)؛
- و إمّا على أساس موقع التكرير (استهلالي، ختامي، دائري، حلزوني،...).

---

(1): محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث4، الشعر المعاصر، ص157

(2): المرجع نفسه، ص158

(*): على أن هناك من النقاد الغرب من يقدم أنواعا أخرى للتكرير أمثال سوزان برنار التي ترى أن أشكال التكرير متنوعة جداً: منها عودة لازمة على فترات منتظمة، واستعادة مقطع الدراسة في الخاتمة، ممّا يسمح للفكرة الشعرية بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة، وهكذا تشدد على انطباع الـ (حلقة) و الـ (دائرة المغلقة)، ينظر: سوزان برنار، جمالية قصيدة النثر، ص31.

(3): يراجع: عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، دار رند، دمشق، سوريا، ط1، 2010م، ص73 وما بعدها.

(4): يراجع: محمّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى – اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001م، ص192.

إلاّ أنّ المجموعتين يمكن أن تتداخل الأنواع فيهما لتبنى على الأساسين معاً، و هو ما يكشف عنه المنجز الشعري الجزائري المعاصر من خلال نماذجه الآتية:

1.2. التكرير الصوتي:

تكرير الصوت أبسط أنواع التكرير وأشدها فعالية في النص الشعري، إذ هو كفيل بتحقيق فضاء يحبل بالإيقاع، والصوت "ظاهرة طبيعية ندرك أثرها، دون أن ندرك كنهها، فقد أثبت علماء الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشك، أن كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز"[1].

وقد أتى الاهتمام بالصوت من طبيعة اللغة ذاتها حتى "ذهب بعضهم إلى أن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات والمسموعات"[2].

من هنا كانت محاولات علم الأصوات للكشف عن إمكانات الصوت والآثار التي يحدثها في المتلقي ودور وظائفه الفنية والدلالية والنفسية وغيرها، عبر عملية تواصلية معقدة بين باث تمثله الذات الشاعرة ومتلق مهمته فك شفرة ذلك الصوت بما يحدثه من إيقاعات، حتى إذا ما تكرر حقق توازنات جمالية دلالية يمكن الاهتداء إليها من خلال نماذج من الشعر الجزائري.

يقول الشاعر ناصر لوحيشي في نص عنوانه "همس العشيات"[3] *:

---

(1): إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، 1999م، ص09

(2): عبد الرحمان جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح مجموعة من الباحثين، دار إحياء الكتب العربية، ط4، 1988م، ج1، ص14.

(3): ناصر لوحيشي، جدد خلاياك، دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2016م، ص25.

(*): و قد ورد هذا النص في "مدار القوسين" بهذا العنوان غير أنّ الشاعر قام بتغييره إلى "بوح العشيات" في: مجموعته جدد خلاياك.

العشيات ماثلتني رؤاهـــــــــا

فانحنى موعدي، وظل وريـــــف

فترشفت من حنيني قليـــــــلا

وتنسمته..فنعم الرشيـــــــف

وتسقطت ثمرة الشوق نجـــوى

وسؤالا قد غار منه الخريـــــف

قال تدري؟! فقلت: لسـت أراني

موسميّ الرؤى، فشعري رهيـــف.

بحروف من الهمس كان (بوح العشيات) وبها وسم الشاعر نصه بطابع إيقاعي ينبئ عن وجدان تداعت فيه العواطف لحظة بوح عارمة، فحروف الهاء والسين والشين حروف رقة وهمس إذ إن "الهواء يندفع مارا بالحنجرة دون أن يتذبذب معه الوتران الصوتيان، ثم يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت"[1]، مما أضفى على النص هدوءا وعذوبة فكان مدعاة للتأمل من قبل المتلقي ودافعا للرغبة في الإصغاء.

تتكرر حروف السين، الشين، الحاء، الهاء والفاء أكثر من غيرها من الحروف التي بنيت عليها كلمات القصيدة لتتخذ شكلا تنظيميا، ويحقق لها ذلك التوازن الصوتي الذي يمنح النص شعرية إيقاعية، ففي مقارنة يعقدها لوتمان بين الشعر والكلام غير الفني يعتقد أن "التكرار الصوتي في الشعر يخضع لقوانين تختلف إلى حد ما عن تلك التي يخضع لها الكلام غير الفني،

(1): إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية، ص46

فإذا كان الكلام العادي ينظر إليه باعتباره كلاما غير منتظم، بمعنى أنه لا يؤخذ في الحسبان تميز بنائه بوضع لغوي خاص، فإن اللغة الشعرية تتجلى كلغة قد رتبت على نحو خاص، بما في ذلك المستوى الصوتي"[1].

فكيف رتب الشاعر أصوات لغته الشعرية؟

تكرر حرف الفاء المهموس تسع مرات في هذا المقطع من القصيدة، وتكرر حرفا السين والشين خمس مرات وحرف النون تكرر ثماني مرات، أما حرف الهاء الذي أتى وصلا في مستهل النص يأتي أيضا في كلمة رهف، والهاء أيضا لها من الرخاوة ما "يسمع لها نوع من الحفيف عند النطق"[2]، فتكرير هذه الحروف يؤدي وظيفته الصوتية الإيقاعية ضمن السياق الدلالي والشعوري الذي وردت فيه، ذلك أن "تأثير الصوت يتحدد بالظروف التي يندرج فيها أكثر بكثير مما يتحدد بالصوت نفسه"[3].

هكذا يقدم الشاعر هندسته الصوتية ليسير في توافق مع جملة الدلالات التي يفضي بها نصه فمثلما تكررت الصوامت تتكرر الصوائت أيضا التي منها حرف المد الألف وكذلك الياء التي بإمكانها أن تكون أداة شعرية هامة مناسبة لحالة البوح والافصاح، ليكون للتكرير دوره في منح هذه الأصوات قيما فنية ودلالية إضافة إلى موقعها السياقي إذ "ليست هناك معان جوهرية للأصوات، ولكن المرسل هو الذي يمنحها إياها بناء على التكرار والتراكم، وعلى السياق العام والخاص"[4]، وكذلك ارتضى لها الشاعر أن تكون.

---

(1): يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص97

(2): إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص87

(3): شكري عياد، موسيقى الشعر العربي ـ مشروع دراسة علمية ـ، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1968م، ص 142

(4): محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2006م، ص67

2.2. التكرير اللفظي:

يمتلك التكرير المقدرة على التجلّي بأكثر من مظهر، فقد تتكرّر اللفظة الواحدة أكثر من مرّة لترتسم نقطة دلالية مهمّة تصب فيها باقي الدلالات التي يطرحها النص، هذا النمط التكريري يأخذ فيه موقع اللفظة أهميّة خاصّة، فتختلف فاعلية التكرير باختلاف موضعه، فقد تتنامى الدلالة حينا وقد تضمحل حينا آخر.

و هنا يمكن استثمار خاصيتين اثنتين يتحرّك وفقهما التكرير، و هما: الموقع والسياق.

أ. المستوى الموقعي:

فممّا ينبغي التنبيه عليه حين الوقوف عند التكرير هو جملة القوانين التي يخضع لها "حيث يتجلّى التكرار في النص الأدبي باعتباره إحداثًا لمبدأ التنظيم على المستوى الموقعي"[1] فقد يرد التكرير لفظة أو عبارة في بداية النص الشعري أو في نهايته أو بين ذلك.

هذا النوع من التكرير الذي تسمّيه نازك الملائكة بـ (تكرار التقسيم)، و تعني به "تكرار كلمة أو عبارة في ختام كلّ مقطوعة من القصيدة، و من هذا الصنف نوع يرد فيه التكرار في أوّل كلّ مقطوعة "[2].

و إذ نتحدّث حول هذا النوع من التكرار لا بدّ من الرجوع إلى التراث العربي الذي أولى هذه الظاهرة الفنيّة عناية، إبداعاً و نقداً، و سمّاها مسمّيات شتّى، حسن المطلع أو براعة الاستهلال، و غير ذلك من المسمّيات، فهذا ابن رشيق القيرواني يقول: "إنّ حسن الافتتاح داعية الانشراح و مطية النجاح"[3].

---

(1): يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص63.

(2): يراجع: نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 284.

(3): ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص217

فلا بدّ للتكرير الافتتاحي من فاعلية في إنتاج المعنى و توجيه المتلقي نحو نصّ يجبره على ممارسة فعل القراءة، من هنا كان إحساس الشاعر بضرورة إذكاء شعلة نصّه منذ لحظته الأولى، و هذه عيّنات من الشعر الجزائري تتكرّر فيها الألفاظ وفق نظام خاص.

و من نماذج تكرير الكلمة المفتاحية، نص عنوانه (جماد) للشاعرة خالدية جاب الله تقول فيه[1]:

جمادٌ

و ثمة شيء أنا لا أراه

يحاصر وجهي

.....

..... وجهي مداه

.....

.....

جمادٌ

تتاجر بي الأمسيات

.....

.....

.....

من الصّدف و الخوف يوم اعتراه

جمادٌ

و ليلٌ أطل على دمعتي

و رأى مهجا شارداتٍ

---

[1]: خالدية جاب الله، للحزن ملائكة تحرسه، ص29-30

تتسرب كلمة (جماد) و هي العنوان هنا لتنتشر عبر باقي مقاطع النص بدءاً من مستهلّها، بما يجعلها مداراً لفظياً مهيمناً تلتف حوله الألفاظ الأخرى ذلك أنّ "من خصائص الإيقاع الجوهرية الانتظام في نسق يحدّد هويته أو في عدد من الأنساق المتّصلة أساسا بعنصر الزمن، كالمعاودة والتكرار والترجيع والفواصل والحركة والسكون ممّا يشير إلى حركة الجزء في الكل واللّحظة في الزمن"[1] ، و هو ما يسوغ اختيار الشاعرة (جماد) كلمة هي العنوان، هكذا يؤدّي التكرير دوره في النصّ فيخرج من دائرة اللاّجدوى من مجرد تقديم ألفاظ تتماثل إلى تكرير يسهم بقوة في بناء النص و توجيه الدّلالة نحو محور أساس و منح النص بعداً صوتياً و إيقاعياً في آنٍ.

و يكرّر عز الدّين ميهوبي لفظة (خضراء) في نصّ (شيء من الطفولة) في قوله[2]:

خضراء كوني للشهيد وفيـــــــة فمن الوفاء أقدّ منك روافــدَا

....

....

خضراء جئتك هل نسيت ملامحـي وأنا الأصيل أراك جداً..والــدًا

خضراء يا أمّ العيــون توهّجـــي في الكون لاهبة وجمراً واقـــدَا

خضراء يا أرض الشهادة إنّـــني ما زلت أذكركم رددت شدائدَا

هكذا يحتفي عز الدّين ميهوبي ب(خضراء) و لعلّه يلمّح إلى بلدته الأولى (عين الخضراء) مهد الطفولة فيكرّرها في أكثر من موضع من النص، أين تجاهنا مع بداية كلّ بيت شعري، وقد أتى هذا النوع من التكرير الذي ورد في مستهل الأبيات مصاحباً بظاهرة صوتية إيقاعية أخرى وهي "التوازي":

---

(1): علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 21، 22.

(2): عز الدّين ميهوبي، منافي الروح، منشورات ثالة، الأبيار، الجزائر، ط1، 2007م، ص27-28

خضراء يا أمّ العيون توهّجي

خضراء يا أرض الشهادة إنّني

حيث تنخرط خضراء الأولى و بقية التركيب في علاقة تواز مع (خضراء الثانية) فتتكرّر هذه الكلمة و يتكرّر النظام التركيبي أيضاً ممّا يمكن القول معه أنّ تكرير البدايات يسهم في بناء التوازي ممّا يحقّق هندسة إيقاعية منسقة نتيجة ذلك التقابل.

أمّا التكرير الختامي فيمكن عدّه شكلاً من أشكال حسن الختام الذي تحدّثت عنه كتب البلاغة و نقد الشعر، فهذا ابن رشيق يقول عنه: "و خاتمة الكلام أبقى في السمع، و ألصق بالنفس، لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، و إن قبحت قبح"[1].

يتجلّى التكرير الختامي في نصّ "نهر القدرة" لنصيرة محمّدي، التي تقول[2]:

الأمير نودي من نهر القدرة

الرؤى ما انصاعت له و ما ارتوى

في الأرض التي تشبه موته

أحاط بي، و مثل ما يعرف القبر

عشّاقه ارتميت في أبديته

الأمير مذ أبدني في الأبيض تدفقت

تلجأ الشاعرة إلى هذا الشكل التكريري رغبة في جعل نصّها وحدة متكاملة لا ينفصل آخرها عن أوّلها، إذ "الغرض الأساسي من هذا الصنف من التكرار إجمالاً أن يقوم بعمل

---

(1): ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص217

(2): نصيرة محمّدي، روح النهرين، موفم للنشر، الجزائر ، دط، 2007م، ص30

النقطة في ختام المقطوعة و يوحّد القصيدة في اتّجاه معيّن"[1]، مثلما جعل من خاتمة النص الشعري مركزاً دلالياً و إيقاعياً.

ب.المستوى السياقي:

يخضع التكرير لقانون السياق الذي بوسعه أن يقيم تكريراً ناجحاً مثلما بإمكانه أن يحكم عليه بالفشل، فإذا ما استطاع الشاعر أن ينظّم ألفاظه فتأتي مكرّرة حين يستدعي السياق ذلك، فإنّ التكرير هنا يستطيع أن يحافظ على خاصية الشعرية فيه، فكلّ تكرير ناجح حاصل ذلك التوافق بينه وبين السياق النصّي الدلالي والإيقاعي، يؤكّده هذا النموذج الشعري لفضيلة زياية[2]:

يا أيّها الدمع المشتت في الفلاة

ضاع الأنا، ضاعت سطور الأغنيات

ضاع الأباة

و الرسم يبحث عن أناه

تتبدى صورة الضياع واضحة، أمام تكرير الفعل ضاع، الذي يخضع لهندسة لفظية خاصة، حيث تقيم الشاعرة طرفين اثنين تبتغي من ورائهما تحقيق ما تسمّيه نازك الملائكة بالتوازن "ففي كلّ عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلّها"[3]، فكلّ فعل ضياع و بحث عن الأنا من جهة يتقابل مع فاعل من جهة أخرى، أصابه ذلك التيه (الأنا، سطور الأغنيات، الأباة)، فأتى التكرير في سياق ملائم لذلك محافظاً على توازن كفتي المعادلة.

---

(1): نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص284

(2): فضيلة زياية، بوح لنوارس الغسق، ص33

(3): نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص277.

و من العيّنات الدّالة أيضاً على حسن التكرير السياقي، مقطع من نصّ "عثرة زعزعت الرئيس"[1]:

رحل الذين نحبهم

بعزائنا، رحلوا

بفؤادنا رحلوا

بدموعنا رحلوا

و بحزننا و دمائنا

رحلوا بعيداً، لم يبالوا بالرّحيل

يا للرّحيل

جليّ الطابع الإيقاعي الذي أكسبتها ملفوظات: رحل، رحلوا، الرّحيل، هذه المقطوعة الشعرية إذ تكرّر مع كلّ لفظة ألم، مثلت رجع صدى لها، و كلّ طرف منها وجد مقابلاً له في الآخر، ما يشي بضرورة إقامة توازن لا يحقّقه سوى تكرير لفظي يستوجبه السياق العاطفي واللغوي والإيقاعي أيضاً، فالسياق سياق تكرير.

3.2. التكرير التركيبي:

يزداد التكرير بذاخة و توهجاً حين لا يقتصر على اللفظ الواحد فيكون جملة أو تركيباً يشتغل على خاصية تفجير الدلالة التي تنتشر عبر النص بكامله لتجعل منه شبكة من العناصر يتفاعل بعضها مع بعض.

---

[1]: فضيلة زياية، بوح لنوارس الغسق، ص48

ويوظف عبد الرحمان تيبرماسين مجموعة من المفاهيم الهندسية في وقوفه عند مستويات التكرير في القصيدة الجزائرية المعاصرة المعبّر عنها بالأبعاد الثلاثة؛ الطول و العرض و العمق، "و البعد Dimension في الفن هو بعد في الرؤيا و عرض في عمق الإبداع لاشتقاق مكنوناته، والعرض يطرح قضية العمق Le fond ومن ثم فالأبعاد في التكرار ثلاثة: طول، عرض وعمق"[1]، وهذه الأبعاد ارتبطت بمفهوم آخر و هو "الامتداد Prolongement الذي يكون في التكرير التركيبي عرضياً لا طولياً، فإذا تكرّر التركيب أكثر من شطرين فإنّه يكون متعامداً"[2].

وثمة نماذج شعرية جزائرية كثيرة تبين عن كثافة حضور هذا النمط التكريري، و هذه قصيدة في حبّ الجزائر لعز الدين ميهوبي يقول فيها[3]:

قل أيّ شيء صديقي لا تقف وسطا واختر مكانك صحّاً كان أو غلطا

قل أيّ شيء فإنّي لا أرى وطـــنا للمرء غير الذي في قلبه ارتـــبطا

قل أيّ شيء فإنّ الصمت أتبـعـــا والصمت موت إذا ما زدته شططا

قل أيّ شيء فإنّ الصمت أتــعبــا ورحلة النهر تبداها ببضع خـــطا

قل أيّ شيء فإنّ الصمت أتعبـــا والصمت أصبح للمأساة خير غطا

يتكرّر شطر بكامله أو جزء منه فيحيل هذا التكرير على الفكرة المتسلّطة على الشاعر، إذ يعمّ (الصمت) في كلّ مكان من النصّ، فيرتسم التكرير عمودياً و أفقياً، و الدعوة إلى كسر ذلك الصمت من خلال فعل الأمر (قل)، ما كان ليؤدي المعنى لولا سمة التكرير الذي حقّق -إضافة إلى ذلك- نظاماً إيقاعياً خاصّاً، و إن كان متوقعاً، إذ غالباً ما يصبح التكرير كذلك بعد البيتين من الشعر.

---

(1): عبد الرحمان تبرماسين، بنية الإيقاع في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص213

(2): المرجع نفسه، ص213

(3): عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص 8ـ9

و هناك نوع تكريري آخر لافت للنظر يحضر في نصوص كثيرة من شعر نصيرة محمّدي في "روح النهرين" إذ يتكرّر العنوان في آخر النص و هو شكل من أشكال التكرير- إذا أمكن عدّ العنوان جزءاً من النص لا ينفصل عنه ــ، و مثال ذلك قصيدة عنوانها "ما كان لي أن أخرج في غفلة عنكم" و ختامها: لماذا كان عليّ أن أخرج في غفلة منكم"[1]، وتقول أيضا في نص "عجلوا رحيلي كثيراً"[2]:

أدنو من الغيـــــــاب

أتعثر في التراب و أرى

.....

سرقوا بلدتي و شعري

عجلوا رحيلي كثيـــراً

و كذلك نصّ "لم ينس"[3]:

العابر الجنوبي

في مشيئته الأخيرة

ضل وداعه إليّ

العابر الذي لم أمهله

لم ينس

و كذلك نصّ "عميقاً أنا" الذي ينتهي بعبارة العنوان نفسه، ونصوص أخرى.

---

(1): نصيرة محمّدي، روح النهرين، ص45 وما بعدها

(2): المصدر نفسه، ص52

(3): المصدر نفسه، ص69-70

ويؤدّي التكرير أكثر من دور، حين تكون العبارة التي يفتتح بها النصّ الشعري هي الجملة ذاتها التي تكون خاتمة له، فهذه قصيدة "يا شعبنا ما أروعك"، من (قال سليمان) مثال ذلك، يقول الشاعر[1]:

يا شعبنا ما أروعك

يا شعبنا قلبي معك

جلّ الذي بعزيمة كبرى

يراك و أبدعك

إلى أن يقول:

يا شعبنا يا ذا الملاحم دائما

قلبي معك

قلبي معك

قلبي معك

إنّه نوع من هذا النسق التكريري الذي يرد العنوان في مستهل النصّ الشعري (يا شعبنا ما أروعك) تتلوها جملة (قلبي معك) التي ستكون بعد حين آخر ما يختتم به الشاعر قصيدته، و هنا تكرّر ثلاث مرّات لتؤدّي مهمّة التوكيد، غير أنّ استثمار هذه الخاصيّة الإيقاعية الدلالية التي يظهر فيها التركيب في بداية النصّ ليختفي بعدها، فلا يعاود الظهور إلاّ في الختام، غرضه تحقيق عضوية النصّ الشعري و ربط أوّله بآخره و ختامه ببدئه.

و الوحدة العضوية هنا شاملة للإيقاع أيضاً صانعة لتوازن صوتي يبدو واضحاً جليّاً من خلال تكرير التركيب في مستهل النص وفي ختامه.

---

[1]: سليمان جوادي، قال سليمان، ص19 و ما بعدها

4.2.التكرير المقطعي:

لا يكف هذا النوع من التكرير عن ترداد لفظة أو تركيب بل يمتد ليشمل مقطعاً بكامله، ولعلّ أوّل ما يمكن ملاحظته حول التكرير المقطعي هو وظيفته البنيوية في ربط أجزاء النصّ الشعري بين مقطع افتتاحي يستهل به ليعاد مع نهايته فيختتم به ذلك النصّ.

يتكرّر مقطع من قصيدة "عزف على الوتر الأخير" مع بداية المقطعين الأوّل و الأخير منها[1]:

تفتتح بـ :

يا شوقي الأخضر هل تأتي

إنّي أتوارى من جسدي ..

و تختتم بـ:

يا شوقي الأخضر هل تأتي ..

إنّي أتوارى من جسدي ..

و على ظهري يتوالد داء ..

هل تأتي..

إنّي منتظر..

و الحبّ و الوفاء

---

[1]: الأخضر فلّوس، حقول البنفسج، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2009م، ص12-15

هكذا يكرّر الشاعر الأخضر فلّوس مقطعه الشعري ذلك رغبة في جعل نصّه بنية متراصّة يشدّ بعضها بعضًا، و هو الغرض من هذا النوع من التكرير تركيبًا كان أم مقطعًا، و بعد تكرير السطرين الأولين يخرج الشاعر بالسطر الموالي عن الإعادة الحرفية (و على ظهري يتفتّت طين / و على ظهري يتوالد داء ..)كسرا للرتوب الصوتي الدلالي و خرقاً لأفق توقع السامع/ القارئ.

و يكرّر مصطفى دحية مقطعاً من نصه الموسوم (أحلام) مع نهاية كلّ مقطع[1]:

النبوءات و الوقت و الانثيال

الرهبات و الليل و الابتهال

يسلّمنا هذا النمط التكريري مع كلّ سطرين يتكرّران إلى المقطع الموالي فيتحوّلا إلى ما يشبه اللّازمة التي تمدّ النصّ الشعري بقوّة دفع إيقاعية جديدة للاستئناف و الإطالة في النفس الشعري فيما يشكّل توازياً بين السطرين.

هكذا يشتغل التكرير بوصفه نسقاً صوتياً دلالياً لا يفتأ يمارس فعل تنظيم الخطاب الشعري بالحفاظ على خاصتي التماثل و المعاودة، استثمرها المتن الشعري الجزائر المعاصر بكافة أنماطه مما يكشف عن غنى هذه التجارب الشعرية التي وجدت في رحابة الايقاع ضالتها فاستثمرت الصوت حين استغنت عن الوزن العروضي، مثلما حققت الكثافة الإيقاعية بالحفاظ عليهما معا.

ثانيًا: التوازي:

1. مفهوم التوازي في الشعرية الحديثة:

التوازي سمة إيقاعية بارزة توقّع حضورها باستمرار في شتّى أنواع الخطابات، شعراً و نثراً و حتّى الخطابات الدينية، ففي القرآن الكريم يكثر التوازي بأنواعه المتعدّدة، مثلما "كان معروفاً بشكلٍ جيّد

[1] مصطفى دحية، بلاغات الماء، ص61 و ما بعدها.

هذا النمط من التنظيم المتماسك للنصّ بواسطة بيتين في النظم التوراتي الذي تمّ فيه استخدام مصطلح التوازي نفسه منذ مائتين سنة بالضبط"[1] مثلما يحدّد ذلك رومان جاكبسون.

إلاّ أنّ التوازي لم يرد في كتب البلاغة العربية القديمة مصطلحا لمفهوم قائم بذاته [*] مثلما ورد في الدراسات الشعرية الحديثة، لكن على الرغم من حداثة هذا المفهوم، فإنّ به من معاني التجنيس والتسجيع و المقابلة و التكرير و حسن التقسيم ما يمكن عدّه خلفية مرجعية لمصطلح لم يبشر بميلاده إلاّ حديثاً.

و قد اختلفت تعريفات التوازي باختلاف زاوية النظر إليه، فهو[2]:

- التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية،
- التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة،
- يشمل العناصر الصوتية و التركيبية و الدلالية، و أشكال الكتابة و كيفية استغلال الفضاء
- يفرض عادة أنّ الطرفين متعادلان في الأهمية.

ما يمكن استخلاصه من هذه التعريفات هو جملة من الخصائص يتميّز بها التوازي، و لعلّ أهمّها انبناؤه على صفة التكرير الخاصّة بالوحدات الصوتية، التركيبية و الدلالية، فكثيرًا ما تمّ النظر إلى

---

(1): رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص105

(*): لم يرد مصطلح التوازي في الكتب البلاغية القديمة، مثلما لم يرد في المعاجم اللغوية القديمة أيضاً، و كلّ ما جاء في لسان العرب هو الفاظ مثل الموازنة، و الميزان، الوزن، و الزنة التي وقفنا عندها سابقاً، على أنّ معجم المصطلحات البلاغية لأحمد مطلوب يورد مصطلحي المتوازن و الموازي بوصفهما أحد أنواع التسجيع، و هو أن يراعي في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اختلاف ألفاظ الحرف الأخير منهما، ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص587

(2): محمّد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1996م،ص97

"التوازي بوصفه ضرباً من التكرار"[1] يشمل هذه المستويات الخاصّة بطرفين متقابلين لا يمكن أن يتقاطعا، تجمع بينهما علاقة خاصّة هي "أقرب إلى التشابه، نعني أنّها ليست علاقة تطابق كامل، و لا تباين مطلق، و من ثمّ فإنّ هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامّة بما يميّزه الإدراك من الطرف الأوّل، و لأنّهما في نهاية الأمر –طرفا معادلة و ليسا متطابقين تماماً، فإنّنا نعود و نكافئ بينهما على نحوٍ ما، بل و نحاكم أوّلهما بمنطق خصائص و سلوك ثانيهما"[2].

و يخلص يوري لوتمان بعد مقاربة هذه الخصائص إلى تعريف التوازي بأنّه "مركّب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلاّ من خلال الآخر"[3].

و يعدّ موضوع التوازي أحد النصوص الخمسة التي جمعها مؤلف "قضايا الشعرية" لمعلم الشعرية الحديثة رومان جاكبسون الذي يعدّ من أهمّ الدّراسات الشعرية في العصر الحديث، و قد أتى حديث جاكبسون حول "التوازي" إجابة عن مجموعة من الأسئلة الموجّهة إليه انطلاقاً من بدايات الاهتمام بهذه الظاهرة وصولاً إلى الكشف عن الطبيعة المعقدة لها.

و يعدّ الشعر الشعبي أولى المدوّنات الإبداعية التي لفتت أنظار الدّارسين إلى بنيتها القائمة أساساً على التوازي حيث يقول رومان جاكبسون: "لقد استرعى انتباهي منذ كنت طالباً التنظيم الدّاخلي البالغ الوضوح دوماً لشعر المنشودات الشعبية الروسية، و قد استرعى انتباهي على وجه الخصوص هذا التوازي الذي ربط من البداية إلى النهاية أبياتاً متجاورة"[4].

على أنّ الفرق بين التوازي الموجود في الآثار الأدبية الشعبية يبدو أكثر جلاء منه في الآثار الشعرية التي تمتلك نسقاً ثابتاً لهذه الأشكال من التوازي، لكنّ يبقى التوازي ميزة مهمّة في الشعر شفوياً كان أم مكتوباً، و قاسماً مشتركاً بين مختلف أشكال الشعر العالمي.

---

(1): يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص129

(2): المرجع نفسه، ص129

(3): يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص129

(4): رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص105

إنّ حضور التوازي في الشعر لا يلغي الدّور الذي يمكن أن يجسّده في النثر الأدبي، إذ إنّه ليس قصراً على الشعر وحده دون بقية الأجناس الأدبية، لكنّ ما ينبغي التساؤل حوله هو عمّا يمكن أن يمثّل فارقاً في مفهوم التوازي في الشعر عنه في النثر الأدبي.

يرى جاكبسون أنّ هناك "فارقاً تراتبياً ملحوظاً بين توازٍ في الشعر و بينه في النثر، ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي، البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية و تكرار البيت و الأجزاء العروضية التي تكوّنه تقتضي من عناصر الدّلالة النحوية و المعجمية توزيعاً متوازياً، و يحظى الصوت هنا حتماً بالأسبقية على الدّلالة"[1]، بخلاف العمل النثري الذي تصبح فيه "الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية"[2].

و عليه، فإنّ ما يكشف عن التوازي في النصوص الشعرية هو ما تحتويه من موازنات صوتية، فالتوازي إذن عند رومان جاكبسون عنصر أساس يشمل بقية الأساليب الشعرية التكريرية الأخرى مثل: التسجيع، الترصيع، المقابلة، ... إلخ.

2. أنواع التوازي:

على الرغم من الدراسات التي أفرزتها البلاغة العربية و الغربية حول موضوع التوازي إلّا أنّها لم تحدّد الآليات الإجرائية الكفيلة بالكشف عنه، لذلك يقترح محمّد مفتاح تصنيفا لأنواع التوازي من حيث طبيعته، ثم يبرز درجات التوازي إلى أن يصل في النهاية إلى نوع العلاقة الجامعة بين أطرافه، وهذه الأنواع هي:

2. 1 التوازي التّام:

و يتحقّق ضمن هذا النوع التوازي مفهوماً و خصائص، و يتفرع إلى أنماط عدّة و منها:

---

[1] المرجع السابق، ص108

[2] المرجع نفسه، ص108

- **التوازي المقطعي:**

و هو أوّل نمط يمكن إدراجه ضمن التوازي، و يقصد به "ما يتكوّن من بيتين فأكثر"[1]، على أنّ المقطع في التوازي قد يختلف عن المقطع الطباعي، ممّا يقتضي إعادة ضبط المقاطع وفق هذا المفهوم، و هذا نموذج عن ذلك لزينب الأعوج التي تقول[2]:

أيّها الموزع

على عتبات الفرح

أيّها الموزع

في ماء البدء

أيّها الموزع

على مواويل الشوق

أوّل مائك

لم يكن عكراً

أوّل مائك

لم يكن عفناً

أوّل مائك

لم يكن قحطاً

أوّل مائك

---

(1): محمّد مفتاح، التشابه و الاختلاف، ص100

(2): زينب الأعوج، رباعيات نوارة لهيلة، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، دط، 2010م، ص10 و ما بعدها

لم يكن يياساً

أوّل مائك

لم يكن خراباً

أوّل مائك

لم يكن عطشاً

أوّل مائك

لم يكن جوعاً

أوّل مائك

لم يكن سراباً

مولعة هي الشاعرة زينب الأعوج بالتوازي، بعدما تأتّى لنصّها "رباعيات نوارة لهبيلة" من تدبير لغوي انمازت به، و ما كان لهذا التوازي من وميض حضوري يمكن التمثيل له بهذه المقاطع، و هنا تصدق عبارة رومان جاكبسون بأنّه "يمكن للتوازي أن يتخطّى حدود البيت أو المقطوعة ليشمل القصيدة بأكملها"[1].

و أوّل ما يلفت الانتباه هي تلك المزاوجة الفنية بين أسلوبين اثنين كثيراً ما يلتقيان، و هما التوازي و التكرير، لكنّ المبدع هنا أن يسيران في خطين متوازيين، يقترب أحدهما من الآخر، فلا يكاد القارئ يميز أيّهما سابق، مستدع للآخر.

و تكرير الألفاظ يكشف عن علاقة التطابق بين:

أيّها الموزع = أيّها الموزع

---

(1): رومان جاكبسون، مقدمة كتاب قضايا الشعرية، ، ص8

على عتبات = على عتبات

أيّها الموزع = أيّها الموزع

على أنّ الانزياح الأوّل حدث على مستوى الألفاظ من الطفولة إلى الفرح إلى مواويل الشوق، أمّا الانزياح الآخر فحدث على مستوى الدلالة:

في ماء البدء / على مواويل الشوق

و هو تماثل حدث على مستوى آخر و هو المستوى النحوي (جار و مجرور) في حين أنّ الصيغة العروضية المتماثلة هي التي تجمع بين البدء – الشوق.

و كلّها صور مختلفة يتجلّى من خلالها التوازي ليجبر القارئ على البحث فيها و فكّ تركيبتها المعقّدة، و لعلّ بقية من المقاطع الشعرية تفعل ذلك أيضاً.

فلا سبيل إلى إخفاء ما تبديه هذه الأسطر الشعرية من توازٍ، إذ تسترسل الشاعرة في وصف أوّل الماء ، فتصفه و تكرّر و توازي حتّى إنّه يمكن عدّ هذه المقاطع مقطعاً واحداً لا مقاطع أربعة، و قد تمثل التوازي المقطعي في ذلك التطابق الذي مسّ التركيب (أوّل مائك) المتكرّر ثماني مرّات تتلوها مباشرةً جملة (لم يكن)، و ما لم يتطابق كذلك فقد تماثل صوتياً، عروضياً و صرفياً.

الكلمة	الصيغة الصرفية	التقطيع العروضي
عكراً	فَعِلَن	0 / / /
عفناً	فَعَلن	0 / / /
قحطاً	فَعْلَن	0 / 0 /

عطشاً	فَعَلَن	/ / / 0
جوعاً	فُعْلن	/ 0 / 0
ياساً	فَعَالَن	/ / 0 / 0
خراباً	فَعَالَن	/ / 0 / 0
سراباً	فَعَالَن	/ / 0 / 0

أمّا بقية الكلمات (ياساً، خراباً، سراباً) فقد تماثلت صرفياً وعروضياً مثلما جمعتها هذه المدود التي أكسبتها إيقاعا خاصاً، ليعمل حرف الروي الذي تشترك فيه لفظتا (خراباً – سراباً) على إضفاء بعدٍ صوتي.

- **التوازي العمودي:**

يتعدّى التوازي هنا البيتين إلى الثلاثة أبيات وقد يتجاوزهما، و هنا تكون "صورته الإيقاعية أشدّ وقعاً على النفس و أكثر تأثيراً فيها للمعاودة الدورية للأصوات المكونة له، وللترديد الذي تحدثه بعض الحروف و الألفاظ و شكلها الطباعي أيضاً"[1]، و يمكن التمثيل له بالنموذج الآتي لمصطفى دحية يقول فيه[2]:

يا شعاليل رغبتها ...

يا انتباه بهاراتهـــا ...

يا تنمر شهوتهـــــــا

يا عراجين غيبتها ...

---

(1): عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة الجزائرية المعاصرة، ص260

(2): مصطفى دحية، بلاغات الماء، ص38

يا تماثيل أوبتهـــــــا

يبدأ التوازي في هذا المقطع الشعري بأداة النداء (يا) التي تتكرر خمس مرّات مع بداية كلّ سطر شعري لتكون فاتحة المتشابه، أمّا كلمة شعاليل فتتوازى مع كلمتي (عراجين، تماثيل) في صيغة صرفية صوتية واحدة.

ويمكن رصد مختلف الصيغ الصوتية والعروضية من خلال الجدول الآتي:

الكلمة	الصيغة الصرفية	التقطيع العروضي
شماليل	فَعَاليلَ	/ 0 / 0 / /
عراجين	فَعَاليلَ	/ 0 / 0 / /
تماثيل	فَعَاليلَ	/ 0 / 0 / /
رغبتها	فَعْلَتها	0 / / / 0 /
بهاراتها	فَعَالاتها	0 / / 0 / 0 / /
شهوتها	فَعْلَتها	0 / / / 0 /
غيبتها	فَعْلَتها	0 / / / 0 /
أوبتها	فَعْلَتها	0 / / / 0 /

وهناك من الصيغ الصرفية ما ليس متطابقا وربما قد يكون الشاعر تعمّد ذلك مثل كلمتي (انتباه ـ تنمر)، أمّا أواخر السطور الشعرية فحوت الكلمات المتوازية أيضاً (رغبتها، بهاراتها، شهوتها، غيبتها، أوبتها) ليعمل تكرير مجموعة من الأصوات التي شكّلت قافية لها بدءاً بحرف الروي (التاء) إلى هاء الوصل، فألف الخروج في إشاعة إيقاع ناتج من هذه الهندسة الصوتية.

- **التوازي المزدوج:**

و يتكوّن هذا النمط من التوازي من بيتين من الشعر، و قد وظفه كثير من الشعراء الجزائريين، يمكن التمثيل له بهذه النماذج:

يقول يوسف شقرة في نص الانفجار[1] الذي يميّزه هذا التوازي:

أنا ما خنت بلادي

أنا ما بعت شبابي

إنّه التوازي المزدوج الذي يرتسم وفق سطرين شعريين إثارةً للقارئ ليتوقف عند ما يجمعهما من علاقة إذ إنّ الترتيب في توازيات و مشابهات داخل أزواج من الأبيات يجعلنا نهتم أكثر بأية مشابهة و بأي اختلاف يدرجان بين الأزواج المتجاورة للأبيات، و بين الأشطر ضمن نفس البيت"[2].

فالفاعل واحد هو الذات الشاعرة (أنا)التي تتكرّر رفقة (ما) و بين (خنت – بعت) رابط دلالي و صوتي واحد، أمّا (بلادي – شبابي) فتشتركان في الصيغة الصرفية و العروضية لتكتمل هنا كلّ أطراف التوازي.

و يقول عثمان لوصيف[3] – الذي يستثمر بقوة التوازي المزدوج – :

تهمي عليه المعجزات

سهراً يؤجّجه .... عاشقاً

تمشي إليه الكائنات

---

(1): يوسف شقرة، المدارات ـ مقام الرفض ـ، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2007م، ص45

(2): رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص106.

(3): عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص13

و يقول كذلك[1]:

من هنا نزحت قبائل

من هنا زحفت جحافل

و ممّا جاء في قصيدة (قالت الوردة) أيضاً[2]:

هي ذي سدم أنا صادمها

هي ذي جزر أنا راسمها

و يقول في القصيدة نفسها[3]:

آه .. معبودتي

آه .. أنشودتي

هكذا يقوم نظام التوازي في هذه النماذج الشعرية على تقابل صورتين اثنتين مثلتا طرفي معادلة ينهض وفقها التوازي:

المعجزات / الكائنات

قبائل / جحافل

سدم / جزر

معبودتي / أنشودتي

---

(1): المصدر السابق، ص24

(2): عثمان لوصيف ، قالت الوردة، ص13

(3): المصدر نفسه، ص90.

هذه الثنائيات المتقابلة التي تشكل في مجموعها كلّاً متكاملاً تقدم تشاكلا من أشكال التوازي و هو المزدوج:

يقول عبد الله حمّادي في نص "ستر الستور"[1]:

هوى بنفسك

يهواني ... فأهواه ...

و طيف عرشك يلقاني

فألقاه

ينتشر التوازي المزدوج في المنجز الإبداعي للشعراء الجزائريين المعاصرين مانحاً إيّاه قيماً إيقاعية تتوالد مع كلّ سطرين من الشعر متوازيين، قد لا يكفّ التوازي هنا عن أداء وظائفه التي بإمكانه أن يؤدّيها حين يتمظهر وفق أشكال أخرٍ، بل إنّ المزدوج منه يعمل على بحث الإيقاع في ثنايا النص الشعري الذي يتجدّد مع كلّ دفقة إيقاعية تحدث مع هذا النمط من التوازي الذي يعدّ إنجازاً صوتياً جمالياً، يمدّ النص كثافة شعرية.

- **التوازي الأحادي:**

و لا يتعدّى هنا التوازي البيت الواحد إلى البيتين أو أكثر، فيوازي شطره الأوّل شطره الآخر، لذلك فإنّ مجاله الشعر العمودي.

نموذج ذلك قصيدة "كالريح هي ..." لياسين بن عبيد، يقول فيها[2]:

للحزن سرّ اشتهاءاتي له العلن للشعر كلّ انكساراتي .. و ما أهن

و يقول أيضاً في قصيدة (حلمان .. و افترق الصدى)[1]:

---

(1): عبد الله حمّادي، أنطق عن الهوى، ص55

(2): ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص17

نروى و نظمأ و الجفون قتيلة نمضي و نترك غيمة و طلولا

و يقول أيضاً[2]:

ودّعتني و لم تودّع سواها و استقلّت و لم تغادر كياني

يتضح التوازي الأحادي جليّاً هنا:

للحزن	**سرّ**	**اشتهاءاتي**	**له العلن**
للشعر	**كلّ**	**انكساراتي**	**و ما أهن**

يؤتي الشاعر ياسين بن عبيد نصوصه الشعرية من العناية والاهتمام ما يستقيم معه التوازي و تستكمل كلّ عناصره فلا مجال لما يسقط منها سهوا، فيهندس أبياته هندسة دقيقة، وقد حدث التوازي على المستوى العروضي، الصوتي، و كذلك على مستوى الصيغ الصوتية.

و يقول يوسف شقرة[3]:

جمال بلادي يفوق الجمالا و حبّك أنت يزيد اشتعالا

جمال	بلادي	يفوق	الجمالا
و حبّك	أنت	يزيد	اشتعالا

(1): المصدر السابق، ص23

(2): المصدر نفسه، ص89

(3): يوسف شقرة، المدارات، ص24

فعادة الشعراء أن يدبّجوا قصائدهم تدبيجاً فيحسنوا صياغة مطالعها، و كذلك فعل الشاعر يوسف شقرة حين أتى بهذا البيت من الشعر الذي يوازي شطره الأوّل شطره الآخر، أمّا ما تبقّى من الأبيات فقد حدث فيها التوازي عروضياً و صوتياً و صرفياً أحيانا.

على أنّ هناك في هذا النص الشعري ما اقترب من التوازي فشبه به، يمكن رصده في العنصر الموالي، يقول يوسف شقرة[1]:

بغصّة حقد تفشت مجوجا بجسم عليل فصار وبالا

بغصّة	حقد	تفشت	مجوجاً
بجسم	عليل	فصار	وبالا

ويقول كذلك[2]:

و أنّك للشعر روح القصيد و أنّك سرّ الجمال كمالا

و أنّك	للشعر	روح	القصيد
و أنّك	سرّ	الجمال	كمالا

وهنا يتوازى الصدر مع العجز عن طريق التكرير وتقسيم الكلمات التي تقابل بعضها ممّا يمنح البيت إيقاعا خاصّا منبعه التوازي.

ومما جاء قول الشاعر أيضا[1]:

---

(1): المصدر السابق، ص25

(2): المصدر نفسه، ص25

فأنت الجمال و أنت المحال وأنت المكان يشع دلالا

فأنت	الجمال	و أنت	المحال
و أنت	المكان	يشع	دلالا

يحدث التوازي بين الشطر و الآخر مثلما يحدث في الشطر الواحد و هنا يتظافر التوازي و خصائص صوتية أخرى مثل التجنيس في (الجمال/المحال) و تكرير الكلمات (أنت) والأصوات كذلك: الجيم، اللّام، الميم، النون، لتظهر جميع هذه الظواهر الإيقاعية ضمن خاصيّة التوازي.

2.2.شبه التوازي:

و يتجلى شبه التوازي من خلال أهم أوجه وهي:

- **التوازي الشطري:** و هنا يحدث التوازي في الشطر الواحد فحسب بحيث "لا يتوازى الشطران و لا يتعادلان، و إنّما يتوازى و يتعادل أحدهما مع نفسه"[2].

و مثال ذلك نص إبحار (خاتمة الكتاب) ليوسف شقرة، يقول[3]:

فأنت الحياة و أنت الممات و فيك قسمنا سنبقى الجبالا

ف	أنت	الحياة
و	أنت	الممات

(1): المصدر السابق، ص27

(2): محمّد مفتاح، التشابه و الاختلاف، ص105

(3): يوسف شقرة، المدارات، ص28

و يقول كذلك[1]:

سنبقى الوهاد و نبقى العماد لنبني قلاعاً و مجدا تعالى

ف	نبقى	الوهاد
و	نبقى	العماد

لنبني	قلاعا	.....
.....	و مجدا	تعالى

يتوازى في البيت الأوّل الشطر الأوّل منه مع نفسه، بينما يغيب ذلك عن الشطر الآخر، و يحضر التوازي الشطري في البيت الذي يليه، حيث تتوازى كلمات صدر البيت بعضها مع بعض توازياً تامّا، و يتوازى عجز البيت مع نفسه و إن لم يكن تام الأطراف، فتقدير ذلك:

لنبني قلاعا تعالت

لنبني مجدا تعالى

والذي يمكن عدّه توازيا مضمراً.

- **شبه التوازي الظاهري الكلمي:**

يقسّم محمّد مفتاح شبه التوازي إلى ما هو ظاهري و آخر خفي، فما كان تصديراً و ترديداً ظاهرين، فهو شبه التوازي الظاهري، و ما كان خفيا مثل أنواع من التجنيس فيدعوه شبه التوازي الخفي.

---

(1): المصدر السابق، ص29

أمّا **الترديد**، فقد عدّه ابن الرشيق من المجانسة، و يعرّفه بقوله: "و هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثمّ يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسم منه"[1].

و ممّا جاء منه في الشعر الجزائري قول عبد المالك بومنجل في نصّ (ماض)[2] :

ماضٍ على الدرب، يا أحقاد فانتحري ماضٍ مع الريح و الأنسام و المطر

....

ما عاد لحن الهـــوى يخضـلُ زنبقــة يا غربةَ الـروح! بل يا غربةَ الوتــر!

علّق الشاعر لفظة "ماض" في صدر البيت بالدرب، و علّقت في عجز البيت بالريح والأنسام والمطر، بينما علّقت كلمت غربة الأولى بالروح و غربة الثانية بالوتر، هذه الألفاظ المتردّدة التي تؤدّي دورها الإيقاعي الصوتي.

و يقول كذلك الشاعر عبد المالك بومنجل في (دكتـ (ا تـ) ور)[3]:

كلّما أوغل في الوهم رأى في وهمه المشغوف بالهالة

تتردّد كلمات معينة متعلقة بمعانٍ محدّدة لتمنح إيقاعاً خاصّاً للبيت الشعري وإن اختلفت أغراضها البلاغية.

أمّا **التصدير**: فهو ردّ الأعجاز على الصدور، و يرى ابن رشيق أنّ بعضه يدلّ على بعض، وهو يسهّل استخراج قوافي الشعر، إذا كان كذلك وتقتضيه الصنعة ويكسب البيت

---

(1): ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج1، ص323

(2): عبد الملك بومنجل، حديث الجرح والكبرياء، ص5

(3): عبد الملك بومنجل، دكتـ (ا تـ) ور، ص42

الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجية، ويزيده مائية وطلاوة"[1]، هذه الظاهرة البلاغية الإيقاعية التي تحضر إلى جانب الترديد بشكل لافت في شعر عبد الملك بومنجل، الذي يشتغل عليهما في أكثر من موضع، يقول[2]:

تنصبُّ فيئا على الأزهار وا ألمي الزهر يذبل، وا لهفي على الزّهر!

و يقول أيضاً[3]:

و قلت لهم، و قد صفت الحنايا: يدايَ لكم .. ضعوا اليد في يديَّا

يعدّ التصدير الذي تجلّى في لفظتي (الزهر)، (يديّا) تشكيلا صوتياً متجانساً حين خُتم البيتان بهذه الطريقة ممّا أضفى إيقاعاً مستساغاً إضافة إلى الدلالات المحقّقة.

ومن خلال كل ما مرّ في هذا الفصل يمكن استخلاص ما يأتي:

- تتحدّد أشكال التكرير في الشعر الجزائري المعاصر من خلال التقطيع الهرمي لعدد الأصوات في السلسلة الكلامية من: الصوت و الكلمة و التركيب و المقطع.
- يقدّم التوازي صورا إيقاعية مهمّة لها تأثيرها في النصّ الشعري لما يحتويه من توازن صوتي كشفت عنه نصوص من الشعر الجزائري المعاصر.

---

(1): ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ج2، ص3

(2): عبد الملك بومنجل، حديث الجرح و الكبرياء، ص6

(3): عبد الملك بومنجل، الدكتـ (ا)ور، ص42

الفصل الخامس: الإيقاع البصري

أوّلاً: الخطاب البصري والخطاب السمعي.

1. الزمان / الفضاء (زمانية الفضاء)
2. المركزية الصوتية
3. نقد المركزية الصوتية
4. تأسيس علم الكتابة

ثانياً: التشكيل البصري

1. مظاهر التشكيل البصري

1.1.التشكيل الزمني للقصيدة (الشكل النموذجي)

2.1.التشكيل الطباعي

3.1.التشكيل الإيقاعي المتقطع

4.1.تشكيل اللقطة

5.1.التشكيل المونتاجي

2. الفضاء النصي

1.2.البياض و السواد

2. 2.دلالات الخط

3.2.علامات الترقيم

3. الفضاء الصوري

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أوّلاً: الخطاب البصري والخطاب السمعي.

بدأ الشعر شفويا، فارتبط بالبعد الزمني، وما لبث أن تحقق مكانيا حين تمظهر كتابة وفق دوال خطية موقعة على بياض الصفحة، محملة بإيقاعات مرئية استطاعت أن تحرر الشعرية العربية من تقاليد الشفوية وتنقل النص من ثقافة السمع إلى ثقافة البصر.

والفارق بين الثقافتين شاسع فالعين "لا ترى موضوعها رؤية جيدة إلا إذا استطاعت أن تثبته وتحدد أبعاده، إنها حاسة المكان فيما الأذن حاسة الزمان، والثقافة التي تعتمدها ثقافة تاريخ وسرد ورواية، ثقافة شفوية لا ثقافة الكتابة والصورة، ثقافة الصوت لا ثقافة الأثر"[1].

غير أن هذا الاختلاف لا يلغي التكامل بينهما، فبين الصوت والأثر امتداد أثبته العروض العربي الذي بني على أساس العلاقة الإدراكية بين السمع والبصر كما تنبه إلى ذلك حازم القرطاجني في قوله: "ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيبها في إدراك البصر، تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورا وأركانا وأقطارا وأعمدة وأسبابا وأوتادا، فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر، وجعلوا اطراد الحركات فيها الذي يوجد للكلام به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء، وجعلوا ملتقى كل قطرين–وذلك حيث يفصل بين بعضها ويختص بالسواكن– ركنا، لأن الساكن لما كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطرين اللذين هما ملتقاهما عن مساواة الآخر ومسامته، ولأن الساكن له حدة في السمع كما للركن في رأي العين، وجعلوا الوضع الذي ينى عليه منتهى شطر البيت وينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه، وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من أخرهما"[2].

---

(1): بن عبد العالي عبد السلام، ثقافة العين وثقافة الأذن، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص07.

(2): حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص250، 251.

إن هذه المماثلة بين بيت الشعر وبيت الشعر لهي تأكيد واضح على التناسب والتكامل بين نسقين اثنين في إيجاد الشعر هما النسق السمعي والنسق البصري .

وقبل الكشف عن كيفية تحقق شعرية الإيقاع البصري من الضروري إثبات شرعية هذه الشعرية التي منشؤها البصر وذلك بالتمييز بين مجموعة من الحدود الاصطلاحية المبنينة له وهي (الزمان، المكان، السمع، البصر) ومحاولة فهم شبكة العلاقات بينهما ضبطا للمفاهيم، وبرهانا على الفرضية التي انطلقنا منها وتأكيدا لعلاقة النسق البصري بالنسق السمعي.

1.الزمن/ الفضاء: (زمانية الفضاء)

إذا كانت الطبيعة الصوتية (السمعية) للنص الشعري تمنحه بعدا زمانيا، فإن الصورة البصرية للنص ذاته تتحقق في فضاء محدد، مما لا يلغي العلاقة بين السمعي/ البصري من جهة أولى، والزمان/ الفضاء من جهة أخرى، فكيف يمكن الكشف عن مختلف هذه العلاقات؟ وهل يمكن الحديث عن زمانية الفضاء؟

لعل أول ما ينبغي الوقوف عنده هو مصطلح الفضاء وما يثيره من إشكالات مع وجود كم من الدوال تلتقي حينا وتختلف أحيانا، فللمكان والفضاء والفراغ والحيز استخدامات متباينة قد تبدو متماثلة، يقول غريماس وكورتاس في معجمهما عن الفضاء: "إن مصطلح الفضاء مستعمل في الدلائلية بمفاهيم متباينة قاسمها المشترك هو اعتباره كموضوع مبني يتضمن عناصر متقطعة انطلاقا من الامتداد المعبر كاتساع مملوء، ممتلئ، دون حلّ للاسترسال، إن بناء الموضوع ـ الفضاء يمكن فحصه من وجهة نظر هندسية (بإخلاء أي ملكية أخرى)، ومن وجهة نظر اجتماعية ثقافية (كتنظيم ثقافي للطبيعة مثل الفضاء المعمّر)، وإذا أضفنا جميع الاستعمالات الاستعارية لهذه الكلمة نلاحظ أن استعمال مصطلح الفضاء يتطلّب حذرا شديدا من طرف الدلائليين"[1].

(1): A.J. Greimas, J. Courtes, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, p132

إنّ هذه الكثافة الدلالية التي يكتسبها الفضاء جعلت من الصعوبة القبض على مفهوم محدد له لاختلاف طبيعته من هندسية واجتماعية وثقافية وحتى مجازية، على أن كثيرا من النقاد العرب المعاصرين يجعلون مصطلح الفضاء مقابلا للمفهوم الأجنبي space/espace مع تمييزهم بين الفضاء والمكان، وهما المصطلحان الأكثر تداولا في الدراسات المنصرفة إلى الأعمال الشعرية والسردية معا، ذلك "إن المكان يعني الجغرافيا، وإن الفضاء يعني الأجواء العليا الفارغة مما يكون فوق وطن ما، والذي يكون في متناول الطيران، وتحت سيادة ذلك الوطن وسلطته، إن كان وطنا سيدا حقا...وإن الخلاء والخواء يعنيان الفراغ المطلق في حين أن الحيز في تصورنا وفي تمثل استعمالنا الذي دأبنا عليه هو قادر على أن يشمل كل ذلك"[1].

يبدو المكان جزئيا محدودا بينما "الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء ويقتصر على الجغرافي منه فحسب"[2]، إلا أن هذه الجغرافيا يمكن أن تتسلل إلى النص الإبداعي لتتخذ شكلا أخر متمثلا في الفضاء الذي يتسع معناه ليحتوي مساحة ما يشغله النص على امتداد صفحاته فيمنحه بعدا بصريا قد يكون كفيلا بتحقيق شعرية إيقاعية، إلا أن هذا التمثل الفضائي لنص ما لا يمكن أن يتم بمعزل عن النص، فإذا سلمنا بالطبيعة اللغوية لهذا النص أمكن القول بأنّ للغة طابع زمني إيقاعي.

لقد ظل الزمن يوقع باستمرار حضوره في النص الشعري العربي حتى مع بروز الكتابة التي جعلت المكان في مواجهة الزمان، إلا أنّ ارتباط الزمن بما هو سمعي والفضاء بما هو بصري قد يوحي بلازمانية الفضاء أو الأشكال البصرية، إلا أن هذه العلاقة تستند إلى أسس علمية يتساءل عنها اسماعيل شكري في مؤلفه "في معرفة الخطاب الشعري، دلالة الزمان وبلاغة الجهة" فيقدم تصور رومان جاكبسون حول تلك العلاقة بقوله: " إن إدراكنا للوحة التشكيلية على سبيل المثال، يعتمد كذلك

---

(1): عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص175، وقد أكد هذا الناقد في أكثر من مؤلف من مؤلفاته على التمييز بين هذه المصطلحات على أنه يؤثر مصطلح الحيز بالاستعمال من بين هذه المصطلحات كلها.

(2): يراجع: عبد الملك مرتاض، ألف ـــ ياء الحيز الشعري، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط2، 2004، ص173

إجرائيا على التوالي الزمني والسيرورة، انطلاقا من بعض الجزئيات المختارة نحو كلية اللوحة المعروضة"[1].

كل ذلك لا يلغي الاختلافات الواضحة بين العلامتين السمعية والبصرية.

المركزية الصوتية:

تمتاز اللغة بالطبيعة الصوتية التي جعلت منها الموضوع الأكثر استقطابا في الدرس اللساني الحديث، إذ تحصر أغلب الدراسات اهتمامها في دراسة اللغة المنطوقة مقابل إقصائها للكتابة من مجال اللسانيات، ولعل مرتكزها في ذلك يرجع إلى أطروحات مؤسس اللسانيات الحديثة فردينان دو سوسير وما قدمه في كتابه دروس في الألسنية العامة، إذ يخص الباب السادس منه بعنوان " تمثيل اللغة بواسطة الكتابة"[2]، فيقر بداية بهامشية الكتابة التي لا تعدو أن تكون مجرد وسيلة تعكس ذلك النتاج الاجتماعي المودع في دماغ كل فرد، وهو اللغة، وإن كانت وسيلة ضرورية ينبغي البحث فيها إذ يعنون الفصل الأول من هذا الباب ب " ضرورة دراسة هذا الموضوع "[3].

وإذا كانت مهمة اللساني هي دراسة اللغات وما تقتضي من معرفة بها على اختلافها، فإن الكتابة تصبح سنده الأول في ذلك إذ "لا نعرف تلك اللغات إلا عن طريق الكتابة، بل إننا نلجأ في كل حين و أوان، حتى في لغتنا الأولى إلى الوثائق المكتوبة، أما إذا تعلق الأمر بلسان يتكلمه الناس في مكان بعيد عنا بعض البعد فإن اللجوء إلى الشواهد المكتوبة يصبح أكثر ضرورة وإلحاحا، ومن باب أولى وأحرى أن يكون ذلك ضروريا بالنسبة إلى الألسن التي انقرضت"[4].

---

(1): اسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشعري، دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009م، ص 35.

(2): فردينان دوسوسير، دروس في اللسنية العامة، تر صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1985م، ص42.

(3): المرجع نفسه، ص42.

(4): المرجع نفسه، ص42.

تحضر اللغة إذن في دروس دوسوسير بوصفها تجسيدا للنظام اللغوي و حسب، فإذا كانت اللغة كيانا جوهريا، فإن الكتابة نسق ثانوي خارجي و كما أنّ لها فوائد فلها كذلك عيوب ومخاطر، ثمّ إنّه " لا مجال لتقديم تعريف صواتي للغة لأنّ المستوى الصواتي يهتم بالمظهر الصوتي من حيث دوره في تمييز الدلالات العقلية، بينما تشمل اللغة مستويات أخرى، ومن ثمة لا يمكن اختزال اللغة إلى مكوّن واحد من مكوّناتها"[1].

ويؤكد دو سوسير على أن "موضوع الألسنية لا يتحدد في كونه نتيجة الجمع بين صورة الكلمة مكتوبة وصورتها منطوقة، بل ينحصر هذا الموضوع في الكلمة المنطوقة فقط"[2] التي هي صورة سمعية أو دال لمفهوم ما أو مدلول، والكلمة المكتوبة هي تمثيل لهذه الصورة السمعية، فهي إذن بعد ثالث ينبغي إهماله ولا يصلح أن يكون موضوعا للسانيات السوسيرية القائمة على ثنائية الدال والمدلول لا ثالث لهما، ثم إن التراث اللغوي الشفهي ـ منذ أقدم العصور ـ ينهض دليلا واضحا على مدى استقلالية اللغة عن الكتابة فوجودها وبقاؤها واستمرارها ليس رهينا بوجود الكتابة "فللغة إذن صورة شفوية مستقلة عن الكتابة وأكثر منها ثباتا بكثير، ولكن تعظيم الناس للصورة المكتوبة يمنعهم من تبين ذلك، وقد أخطأ الألسنيون الأوائل في هذا الشأن كما أخطأ من قبلهم المختصون في دراسة الآداب واللغات العتيقة"[3].

ويتساءل دو سوسير عن أسباب الرفع من شأن المكتوب على حساب المنطوق في الدراسات اللغوية التقليدية ويفسر ذلك بـ[4]:

---

(1): مبارك حنون، في الصواتة البصرية من لسانيات المنطوق إلى لسانيات المكتوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص 24، 24.

(2): فردينان دوسوسير، دروس في الألسنية العامة، ص 45.

(3): المرجع نفسه، ص 43.

(4): المرجع نفسه، ص 43، 44.

1. صورة الكلمات في الخط تسترعي انتباهنا من حيث هي شيء ثابت، متين، وهي أكثر قدرة من الصوت على تشخيص وحدة الكلام عبر الزمان.

2. الانطباعات المرئية أوضح وأبقى لدى معظم الناس من الانطباعات الأكوستيكية.

3. تضفي اللغة الأدبية على الكتابة مزيدا من تلك القيمة التي هي غير جديرة بها، فللغة معاجمها وكتبها النحوية، والتعليم في المدارس إنما يكون بالإحالة إلى الكتب وبوساطة الكتب، فللصورة التي تتجلى عليها اللغة قانون ينظمها، وما هذا القانون في حد ذاته سوى مجموعة من السنن المكتوبة الخاضعة في الاستعمال لقواعد صارمة هي قواعد الرسم.

4. نتيجة الاختلاف بين اللغة وقواعد الرسم تحتم تغلب الصورة المكتوبة على الصورة المسموعة، وذلك لأن في الالتجاء إلى الصورة المكتوبة ركونا إلى أيسر السبل.

ذلك كله مجتمعا، كان وراء أولوية المكتوب على المنطوق قبل دوسوسير مع أن الكلام سابق عن الكتابة، فقد يمكن امتلاك لغة دون كتابة لكن لا يمكن اكتساب كتابة دون لغة.

وقد تخون الكتابة اللغة حين لا تحسن تمثيلها فتختلف خطية الحرف عن النطق به ولا يكون هناك تطابق بينهما، ويقدم دوسوسير أمثلة من مختلف اللغات عن عدم التطابق ذاك حتى لم يبق من الصورة الحقيقية للغة شيء .

ومع كل هذه المزالق التي وقع فيها علماء اللغة الأوائل بسبب تمسكهم بالكتابة وجهلهم لفيزيولوجيا الأصوات، فقد كان على اللسانيات الحديثة أن تتجاهل الكتابة وتعلن القطيعة معها وتتجه إلى دراسة الأصوات في ذاتها لكن الذي حدث أنها عملت على تكريس تمركز حول الصوت.

2.نقد المركزية الصوتية:

بعدما تنبه فردينان دوسوسير إلى أن اللغة لا يمكن قصرها على ما هو منطوق فحسب، بل إن الكتابة أيضا نسق مبنين لها، أكّد على كونها ثانوية ولا دور لها سوى تمثيل الكلمة المنطوقة، فهي كيان خارجي ينبغي استبعاده عن مجال اللسانيات، فنشأ توجه انتقادي لهذا الطرح مثله جاك دريدا، ففي كتابه "في علم الكتابة "[1] de la grammatologie" يسعى إلى التأسيس لهذا العلم ردّا على تصور فردينان دو سوسير ونقدا للمركزية الصوتية التي لطالما طبعت النظريات اللسانية الحديثة.

إنّ اهتمام فردينان دو سوسير بالكتابة بوصفها طريقة مهمة لتقديم اللغة، وإلحاحه على ضرورة البحث في هذا الموضوع ليوحي بالمكانة التي منحها إياها في دراسته اللسانية تلك إذ يؤكد أنه "من الضروري إذن ان نعرف فائدة الكتابة وعيوبها ومخاطرها"[2]، لكن جاك دريدا يعمل على تفكيك هذه المقولة وإعادة بناء فهم جديد لها، فيعد دفاع دوسوسير ذاك عن الكتابة دفاعا غير برئ، فهو ليس حماية للكتابة بل حماية للغة منها، فينبه إلى أنه "بدلا من ان يعالج سوسير هذا التصوير الخارجي في الملحق أو الهامش نجده قد خصص له فصلا مهما في بداية كتابه دروس، إن الأمر لا يتعلق بتحديد ملامح النظام الداخلي للغة وإنما بالأحرى يتعلق بحمايته واستعادته في نقاء مفهومه من العدوى الخطيرة والمخادعة والمستمرة التي لاتكف عن تهديده بل وتشويهه، وذلك في إطار ما يريد سوسير أن يعده تاريخا خارجيا وسلسلة من الحوادث تصيب اللغة وتأتيها من الخارج في أثناء لحظة التدوين"[3].

يرجع دريدا إلى الأسس التي بنى عليها دوسوسير موقفه من المنطوق والمكتوب في جعل الكتابة دون الصوت وتابعة له، وهي أسس ـ في رأيه ـ ميتافيزيقية ولاهوتية، ذلك إن نظرية دوسوسير حول العلامة اللسانية تحمل بين ثناياها فرقا بين الدال والمدلول وإن اعتبرهما وجهان لعملة واحدة

---

(1): جاك دريدا، في علم الكتابة، تر أنور مغيث، منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط2، 2007م.

(2): فردينان دوسوسير، دروس في اللسنية العامة، ص42.

(3): جاك دريدا، في علم الكتابة، ص107.

وهذا صورة عن المفهوم التقليدي لكل من الكلام والكتابة الذي لا يعدو أن يكون تمركزا حول الصوت أو ما يسمى بمصطلح دريدا تمركزا حول اللوغوس "إن حقبة اللوغوس تضع الكتابة في منزلة سفلى وتراها واسطة لواسطة وسقوطا في خارجية المعنى، وإلى هذه الحقبة ينتمي الاختلاف بين الدال والمدلول، أو على الأقل تنتمي إليها تلك الفجوة الغريبة لتوازيهما ولخارجية كل منهما بالنسبة للآخر"[1].

يصل دريدا إلى نتيجة أنه لا يمكن دراسة اللغة دراسة علمية إلا بانتهاء الميتافيزيقا، مثلما أن العلاقة الاعتباطية بين الدال ومدلوله تستدعي علاقة اعتباطية أخرى بين الكلمة المنطوقة والكلمة المكتوبة التي تعد تمثيلا لها، فهي دال لدال، وما يؤاخذه دريدا على فردينان دو سوسير العلاقة الطبيعية بين الكتابة والدال الصوتي، وهذا ما يؤكد – في رأيه – وجود تعارض في نظريته اللسانية.

تأسيس علم الكتابة:

يستند جاك دريدا إلى ما يراه ثغرات في لسانيات فردينان دوسوسير التي أعلت من شأن المنطوق وهمّشت المكتوب، ليؤسس علم الكتابة، فيعرض جملة من المزايا التي يمكن أن تجعل من مفهوم الكتابة مجالا لعلم خاص به في تساؤل عما يعنيه علم الكتابة ـ لو كان متاحا ـ[2]:

1. إن فكرة العلم نفسها قد ولدت في مرحلة معينة من تاريخ الكتابة.
2. وقد تم التفكير في الكتابة وصياغتها بوصفها مهمة، وفكرة ومشروع في إطار لغة تتضمن نمطا ما من العلاقات المحددة ـ بنيويا وقيميا ـ بين الكلام والكتابة.
3. وبناء على هذا، ارتبطت فكرة العلم أولا بمفهوم الكتابة الصوتية ومغامراتها، ونظر إلى هذه الفكرة بوصفها غاية كل كتابة، في حين أن الرياضيات التي كانت دائما النموذج الأرقى للعلم لم تكف عن الابتعاد عن الكتابة الصوتية.

---

(1): المرجع السابق، ص 74.

(2): المرجع نفسه، ص 97.

4. إن الفكرة الضيقة عن علم للكتابة قد ولدت لأسباب عرضية في حقبة ما من تاريخ العالم (تدور حول القرن الثامن عشر) وداخل إطار محدد من العلاقات بين الكلام الحي والتسجيل.

5. إن الكتابة ليست فقط مجرد وسيلة مساعدة في خدمة العلم ـ وبالتالي في خدمة موضوعه ـ ولكنها أولا، وكما بين هوسرل في "أصل الهندسة" هي شرط إمكانية الموضوعات المثالية وبالتالي الموضوعية العلمية.

إذا كانت اللغة أوسع دائرة من الكتابة، فإن الكتابة ـ في عرف جاك دريدا ـ تبدو أشمل من اللغة إذ لم تعد تمثل ذلك الدال على الدال "سواء فهمنا مفهوم الكتابة على أنه اتصال أو علاقة أو تعبير أو دلالة أو تشكيل لمعنى أو لفكر...إلخ، وعبر توقفه عن الإشارة إلى القشرة الخارجية أو إلى من يخون الدال الرئيسي خيانة مزدوجة، وهو الدال على الدال، إن الكتابة تحتوي اللغة بكل معنى الكلمة"[1] .

إن علاقة الكتابة بالكلام التي تفترض انفصال كل منهما عن الآخر ناتجة من تغيير حدث على مستوى المفاهيم، حتى لم تعد اللغة سوى دالٍّ ضمن منظومة أكبر هي الكتابة، وحين تصبح الكتابة كذلك فإنها تنفتح على أكثر من مجال مثل الكتابة التصويرية وموسيقية وغيرها.

وما يزيد من ترسيخ الكتابة سلطة متموضعة ضمن زمان ومكان محددين يسميه جاك دريدا سلطة الأثر و تلك إحدى المفاهيم التي يستند إليها في عرضه ذاك "ينبغي الآن الاعتقاد بأن الكتابة هي في آن خارجة عن الكتابة بما أنها ليست صورته أو رمزه، وداخلة في الكلام الذي هو في ذاته كتابة، إن مفهوم الخط حتى قبل أن يرتبط بالخدش أو بالنقش أو بالرسم أو بالحرف أو بدال يحيل

(1): المرجع السابق، ص 66.

بوجه عام على دالٍّ آخر يكون هو مدلولا له، يتضمن كما هو الحال مع الإمكانية المشتركة لكل نظم الدلالة، سلطة الأثر المؤسس"[1].

يقف محمد الماكري في كتابه الشكل والخطاب ـ مدخل لتحليل ظاهراتي ـ عند مجال آخر من المجالات التي أثرت موضوع الكتابة وهو الغرافولوجيا Graphologie أو علم الخط وهو علم قديم نسبيا يعود إلى بداية القرن التاسع عشر مع محاولة لافاتيرLavater ، وقد نحا منحى تأويليا ربط بين الخط والطبائع والشخصيات في إطار توجه سيكولوجي ساذج[2].

ذلك أبرز طرح انتقادي للفكرة اللسانية القائلة بأولوية الصوت على الكتابة، وتأسيس لعلم جديد هو علم الكتابة الذي حتما له أثر مهم في الدراسات اللغوية والنقدية المعاصرة بما أحدثه من خلخلة على مستوى المفاهيم وجهت الوعي من الخطاب المنطوق إلى الخطاب المكتوب.

---

(1): المرجع السابق، ص 124، 125.

(2): يراجع: محمد الماكري، الشكل والخطاب ـــ مدخل لتحليل ظاهراتي ـــ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1991م،ص 83ـــ86

ثانياً: التشكيل البصري

يمكن الوقوف عند مختلف التشكيلات البصرية التي كان لها دور في تحقيق شعرية النصوص من خلال هذه المظاهر:

1. مظاهر التشكيل البصري:

يأخذ النص الابداعي الجزائري أكثر من شكل بصري يمكن رصده في الأتي:

1.1.التشكيل الزمني للقصيدة (الشكل النموذجي):

تبنى الشاعر الجزائري في قصائده التشكيل التناظري الذي يتقابل فيه الشطران و تتوازى الأبيات في تنظيم صوتي محكم، نموذج ذلك قصيدة عنوانها "تاج الياسمين"، لعز الدين ميهوبي، يقول فيها[1]:

تاجك العزة و المجد الفـــرح يا بلاد ملكت منّا العيــون

واستحالت في الدنا قوس قزح و تراءت ملكا من زيزفــون

مثل حسناء تجلّت لم تبـــح و أنا أسأل قلبي من تكـون؟

خمرتي أنت و عيناي القـدح و شفاهي أغنيات من جنون

قمر يكبر في كفي افتـــــح و أنا أكبر في صحو الجفون

يا بلادا زرعت فينا الفــرح أنت شمس تعبت منها العيون

تتوزع تفعيلات وزن الرمل على امتداد النص بكامله حيث يكتفي الشاعر بتكرير وحدتي هذا البحر: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن مع ما يدخلهما من تغييرات عروضية، و لعلّ هذا الحرص على

(1): عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص106.

الوزن "كآلة بها يتحدد انتساب الشعر لذاته، أو بها تتحدد شعريته و وجهته نحو بنائه الشفاهي أي نحو القصيدة"[1]، و من مكوّنات هذه القصيدة كذلك القافية التي تتردّد في آخر كلّ بيت و تنتهي بحرف الروي (النون) الذي يتكرّر عموديًا، و بذلك تكون هذه الخصائص الصوتية المميّزة للقصيدة هي المتحكّمة في بنيتها الخطية التي تجعل منها نصًّا محدّدا مسبقًا بوصفه معطى قبليا، وفضاء مغلقا واضح المعالم بالنسبة إلى الشاعر الذي يقوم باستحضاره بكلّ حمولاته الزمنية تلك ولا يحيد عن هندستها البصرية الصارمة.

وكذلك الشأن بالنسبة لقصيدة "عناب أخير لهوية هاربة" للشاعر ناصر معماش، يقول فيها[2]:

للبدء غايات و لي لغة الفنا

لي هاجس متورّم الأسباب

لقد اكتشفت بأنني لا منتمي

هذه الحضارة زوّدت أتعابي

و بأنّ أهل مدينتي لم يعرفوا

شرف القصيدة حين تطرق بابي

هذا الزمان لفتنةٌ منسيةٌ

عادت لتوقظ هوّة الأحساب

عبثت بي الأشواق حين منحتها

---

(1): صلاح بوسريف، الكتابي و الشفاهي في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف، المغرب، ط1، 2007م، ص25

(2): ناصر معماش، اعتراف أخير، دار هومة، الجزائر، د ط، 2001م، ص61

قلبي المعنّى بالهوى الغلاّب

فدخلت نفسي كي أفتّش عن دمي

و دم العروبة من بني الخطاب

ينفصل الشطر الأوّل من كلّ بيت عن الشطر الثاني من خلال البياض، مثلما ينتهيان به أيضا بعد وقفة زمنية تنبئ عن انتهاء البيت عروضيا – على الأقل– و استقلاله عمّا يليه، حيث يتمكّن المكوّن العروضي المتمثّل في وزن الكامل:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

إضافة إلى القافية و عناصر أخرى، من تنظيم بنية القصيدة و منحها البعد البصري الثابت الذي لا يقبل التغيير مع الحفاظ على زمنية هذه البنية و تشبثها بمركزية الصوت و شفاهية النص الشعري التي لا تعني " ممارسة الكلام خارج الكتابة، بل إنّ الشفاهية هي بنية في الكتابة تجرّ خلفها رواسم و صيغا تعبيرية، هي في أصلها امتدادا الممارسة الشفاهية في الكتابة، بما يمثّله من أدوات ظلت في بعدها الصوتي مرتبطة بهذه البنية"[1]، و هي بنية في جوهرها شفاهية بقيت رهينة التصور النقدي العربي القديم و كلّ ما أفرزه من مفاهيم لعلّ أهمها مفهوم القصيدة ذاته.

2.1.التشكيل الطباعي:

برزت الكتابة بوصفها إحدى أهمّ محدّدات شعرية النص إبداعًا و تلقيًّا أمام تراجع الوعي الزمني الذي فرض هيمنته على هيكل القصيدة العربية، و تمّت إزاحة هذا الصرح المعماري المنيع من قبل الشاعر المعاصر الذي أقدم على كتابة نص جديد من خلال عمليتي الهدم

(1): صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص170

وإعادة البناء، فصار للصفحة دورها في تشكيل هذا النص الذي يرفض كلّ بنية مغلقة، مثلما فعل الشاعر عبد الله العشي بنص "عين على شرفة الوقت"[1]:

أخرج الآن من آخر الشعر

أختار فجرًا على شاطئ الأرض

آوي إليه

أنحني، مثلما تنحني نجمةٌ للمغيب

و ألقي السلام عليه

و أمرُّ كما الغيم ...

أسكبُ مائي بين يديه

يقدّم الشاعر مفهوما جديدا لشعرية النص التي لم تعد تحتكم إلى أسس صوتية زمنية بل إلى ما هو خطي أيضا، حيث خرجت الكتابة بالنص من البناء العروضي المغلق إلى البناء الإيقاعي المفتوح على أكثر من احتمال، فالوضع التقابلي، التناظري للبيت أصبح ملغى، وحلّت محلّه أسطر لكلّ واحد منها قانونه الخاص، والشطر الشعري الذي كان يتحكّم في طوله عدد من التفاعيل لم يعد له شكل محدّد، ذلك أنّ فضاء النص يكتب مع ميلاد النص وليس قبله، فمن أربع تفعيلات في الشطر الأوّل إلى خمس، فتفعيلتين، فواحدة.. إنّه الإيقاع الذي يتجاوز سلطة الوزن ويترك للذات الشاعرة وحدها حريّة ملء الصفحة بما يناسب الدّلالة و الشعور.

(1): عبد الله العشي، صحوة الغيم، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2014م، ص.89

3.1.التشكيل الإيقاعي المتقطع:

يتدخل السواد الموزّع على بياض الصفحة في تحقيق الفضاء البصري للنص الشعري بما يمليه الإيقاع، حيث تصبح الكتابة ذاتها إحدى تجلّيات الدّال الإيقاعي، و يحضر هذا النوع من التشكيل الإيقاعي المتقطع في نص "مأمأه.." للشاعرة حسناء بروش، تقول فيه[1]:

عدمٌ ..

ي

ق

ط

ر

شهوتيها المكفأه ..

صوتان في غوريهِمَا ..

تطفو الوجوه

على الوجوه ..

و محْرَقهْ..

ت

س

(1): حسناء بروش، للجحيم إله آخر، فصوص، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012م، ص49.

ا

ق

ط

إلى أن تقول[1]:

و الموتُ ...

ي

ذ

ر

ف

ضِفّتيه على الوجود ..

جَمَاجِمَا ...؟

وا موْتاها .. المرهقه ..

سنّوْرَهَا ..

طفل ..

ي

س

[1]: المصدرالسابق، ص52.

ي

ل

على الوجود ..

واضح كيف أنّ النص الشعري الجزائري المعاصر لم يعد يمتلك هيكلا بصريا جاهزا، فلكلّ نصّ شكله الخاص، ففي نص حسناء بروش هذا تتداخل الأصوات فتنبعث الكلمات متخذة هيئة جديدة لم تألف العين رؤيتها، و هذه الحروف التي تسبح في فضاءات مائية: ي ق ط ر / ت س ا ق ط / ي ذ ر ف / ي س ي ل تجسيد مادّي لجريان الماء و سيلانه في حركة شاقولية من الأعلى إلى الأسفل، و"يحيل فعل السيلان على حركة متغيرة بانتظام ينتج من خلالها إيقاعات متناسقة تصحبها أصوات على شكل نغمات يطرب لها السمع"[1] وهو توجيه للقراءة كذلك ،حيث يصبح القارئ مجبرا على ممارسة التأمل و تتبع حركة كتابة كلّ حرف.

وتقول الشاعرة في النص ذاته[2]:

في فراغ / مَأْمَأَهْ ..

و الأقصى ي ف ت ح

ب ا ب ه .. ب ا ب ..

ا ل ي ق ي ن ..

---

(1): صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر . فترة التسعينات وما بعدها. مخطوط بحث مقدم لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010م، 2011م، ص8.

(2): المصدرالسابق، ص52.

ا ل م ط ل ق هْ ...

تغير طريقها الكلمات لتتخذ سبيلا آخر حيث تنفصل الحروف عن بعضها البعض، وتحتفظ بأفقية اتجاهها، ولعلّ بهذا النمط الكتابي تتأكّد الدلالات وتترسخ المعاني.

4.1.تشكيل اللقطة:

يحيل البحث في شعرية الرؤية على مجال آخر و هو علاقة الشعر بالسينما، حيث يشتغل الشاعر العربي المعاصر على توظيف تقنيات سينمائية في نصوصه بوصفها ضرورة ملّحة فرضها عصر التلاقح المعرفي الرّهيب، ويتحدّث أحد النقاد العرب عن شعرية لغة الصورة السينمائية بقوله: "مفهوم الشعرية هنا يتحوّل إلى لحظة من الخطاب تمفصل الفيلم واستعماله للصور السينمائية من خلال لقطة واحدة أو عدّة لقطات متتالية استعمالا مجازيا، و عندما نقارب بعض الأفلام نكتشف أنّ هناك العديد من اللقطات تحيد عن نظام الكتابة النمطي الخطي المتبع و تلجأ إلى خرق هذا النظام عن طريق الإتيان بصورة أو لقطة – لقطات – مكثّفة تعمق مرسلة الفيلم"[1].

ويمكن عدّ نص "شيزوفرينيا" لأحمد عبد الكريم أحد النصوص التي تقدّم لقطة بصرية في قوله [2]:

أحدّق ملء السماء الرمادية

علَّ طيورًا ترِفُّ

و لا أَحَدٌ في عُوَاءِ الجهات

سوى سقرِ الأصدقاء

(1): القمري بسير، السينما و الشعر، مجلة علامات ، المجلد 12، ج46، جدّة، السعودية، ديسمبر 2002م، ص131.

(2): أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، د ط، 2002م، ص61 .

و هيمنة الجنّ فوق جبيني

يصوّر الشاعر إحدى المشاهد التي يقع عليها بصره فيوظف الفعل "أحدّق" ليصف مكوّنات اللقطة الخارجية التي يشكّلها عبوس السماء، غياب الطيور.. ، غير أنّ هذا الخارج السّطحي ما هو إلّا انعكاس للباطن النّفسي الدّاخلي، وقد جسّد ذلك طباعيا فكان يخصّص لكل وحدة بصرية سطرا شعريا بكل حمولته الخطية والعروضية الإيقاعية التي لا تنفصل الكلّ النصّي.

5.1.التشكيل المونتاجي:

تشير هذه الكلمة المعرّبة المونتاج Montage إلى المجال السينمائي الذي يهتم بتأليف الصور و تركيبها، و بذلك يكون "المونتاج نظاما بنائيا يقوم على اللقطات"[1]، و هنا يصبح للسياق دوره في منح الوحدة البنيوية دلالتها "فإذا كانت الكلمة المفردة لا تحمل إلّا دلالتها المعجمية فإنّ اللقطة المفردة لا تحمل غير دلالتها المشهدية / المعجمية، و إذا أدخلت الكلمة المفردة في سياق تركيب لغوي و اللقطة المفردة في سياق مونتاج سينمائي فإنّ السياق يكسبها دلالات جديدة"[2].

و تجسّد هذه التقنية الإيقاع المونتاجي تجسيدا بصريا مثلما ورد في نصّ "طائر في الإيقاع" لعبد الله العشي، يقول فيه:

هذي زهور النرجس الجبليّ ..

تقفز من مخابئها

و تدخل في حقول الخيزران

---

(1): محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، الرياض، جدة، السعودية، المركز الثقلفي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008م، ص247.

(2): المرجع نفسه، ص 248.

و حمامتان تحلّقان على البياض

و تخرجان إلى فضاء الأقحوان

و على سفوح التلّ ..

ماء و أحصنة و عشب طالع

من غبطة الريحان

و على ضفاف الرّوح ..

بحرٌ أخضرُ الإيقاع و الألوان

و تسيل أمواهٌ مذهّبةٌ

على إيقاعها

يتراقص الوجدانْ

مطر على الغابات منهمرٌ

و نارٌ في حدائقنا

و موجٌ من دخانْ

سرنا على الطرقات ..

صرنا واحدا

مالت بنا الأحوال

اثّاقلت خطواتنا ... و هوت

و كان الكون لا بابٌ و لا جدرانْ

بابي لبابك مُشْرَعٌ

و مراكبي أبدًا أغانْ

يعرض الشاعر أكثر من لقطة بصرية في هذا النص، فيركّب بينها باستخدام وسائط لغوية تمثلت في أداة الربط "الواو" فينتقل من مشهد إلى آخر بصريا ولغويا وحتى عروضيا حيث تنتهي

التفعيلة مع نهاية كلّ لقطة، أما القافية الموحدة فإنها تؤدي وظيفة بنيوية تركيبية لتصل بين هذه اللقطات جميعها فيما يسمى مونتاجا.

2.الفضاء النصي:

و هو الفضاء الذي يشغله النص على الصفحة باعتباره طباعة إذ "الكتابة ليست تنظيما للأدلّة على أسطر أفقية و متوازية فقط، إنّها قبل كلّ شيء توزيع لبياض و سواد على مسند و هو في عموم الحالات الورقة البيضاء"[1]، و يتسع الفضاء النصّي ليشمل كلّ ما يتوسّل به من تقنية في وضع الكلمات و الجمل و خطوط الكتابة و ألوانها و مستوياتها و كلّ ما يدفع القارئ إلى اكتشاف معاني النصّ و دلالاته و فكّ شفراته.

و يبرز المنجز الإبداعي للشعراء الجزائريين مجموعة من الاختيارات النصّية التي تقع على مستويات ثلاث: مستوى البياض و السواد و مستوى الخطّ ومستوى علامات الترقيم.

1.2.البياض و السّواد:

لم يعد النصّ الشعري ذلك النسق اللغوي الذي يحتفى به وحده، بل أضيفت إليه دوال نصّية أخرى ليست لغوية، مثلما "لم تعد القصيدة الحديثة تقدّم للقارئ أفكارا و معاني، شأن القصيدة القديمة، و إنّما أصبحت تقدّم له حالة أو فضاء من الأخيلة و الصور و من الانفعالات و تداعياتها .. إلى هذا كلّه ينطلق الشاعر العربي الحديث من نظرة إلى الشعر تغاير النظرة القديمة، و يمارس طرق كتابية تغاير، جذريا، الطرق القديمة"[2].

هذه الممارسات الكتابية التي يعكسها بوضوح نصّ "في غيابك" للشاعرة منيرة سعدة خلخال الذي يخضع لرؤية خاصّة و هندسة مغايرة تختلف عن بقية القصائد النصوص التي

---

(1): محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، ص111.

(2): أدونيس، زمن الشعر، ص278.

ضمتها المجموعة الشعرية و التي كان للبعد المكاني فيها ارتباط وطيد بالبعد الزمني، تقول الشاعرة [1]:

ليس في عرف النهار

أن يصمت

توقّدت بأساريره

أمنية

من صنيع صخبك

و تقول في المقطع الثالث[2]:

فوضاي فيكَ،

يرتبها السرُّ

ذانعا .. في نشيد الرّوح

و تقول في المقطع السابع[3] و هو الأطول بصريا من حيث عدد الأسطر الذي يصل ست عشرة سطرا:

في غيابك،

---

(1): منيرة سعدة خلخال، لا قلب للنهار، دار ميم، الجزائر، ط1، 2015م، ص09.

(2): المصدر نفسه، ص11

(3): المصدرنفسه، ص15.

توشحني الكوابيس ذعرها

منشوراتي مسامات الوقت،

أنزوي في صهيل الصّمت:

"هب هب كيف لرياح و قبل

هجهج كيف الموج المهوّل

سير بالدهم سير

و بحوافرك دوّي الصحراء"

الصحراء، لون غيابك،

فجيعة الفقد

حين الهوى موصول

بكثبان بابك

و الغزالة شرّدت عن آخر الحكاية

فاح بروحها دم أسلمته لعينيك

قصيدة

مسك

و تقول في النص نفسه[1]:

في غيابك،

كيف أقولها:

أحبّك

و للغة كبوتان:

حديثك و صمتكَ.

نصّ مطوّل يمتد اثنين و عشرين صفحة.

إنّه نص حداثي يرفض كلّ فضاء مغلق، تمتد الأدلة الخطية فيه على المسند بشكل متفاوت و إن جاءت كلّها وفق خطوط أفقية متوازية، و هو شكل أيقوني يتميّز باستطالة سعة نفسه.

إنّ توزيع الكلمات على بياض الصفحة توزيعا مضطربا يخفي وراءه دلالات غائبة كما يعكس وجها آخر لصراع داخلي و قلق عميق في حيز مفتوح على المتاهة الغامضة لا تحدّده علامات واضحة، و لا يجمده إطار مغلق، و إنّما هو لعبة المتغيرات الهندسية و الدلالية التي يواجهها القارئ، فقد جاءت (أحبك) في سياق شعوري أدّى بها إلى الانفلات عن بقية الأسطر الشعرية ممّا يوحي بقوة الشحنة الدلالية التي تحملها اللفظة، و كذلك هو الشأن بالنسبة لحديثك وصمتك.

يرتبط هذا التوزيع أساسا بالتجربة النفسية للشاعرة لأن حقيقة المكان من الداخل أنّه "حيز نفسي قبل أن يكون حيّزا في صفة النصّ"[2]، و حتّى تزيد الشاعرة من إيحاءات القصيدة فإنّها تلجأ مرّة أخرى إلى تغيير شكلها الكتابي فتوظف مختلف علامات الترقيم النقط والفاصلة والنقطتان

---

(1): المصدر السابق، ص19

(2): فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النصّ الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص101

وغيرها لتفتح المجال لاحتمالات أخرى ذلك أنّ "تصوير الألفاظ وحده لا يؤدّي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمّم"[1].

ثم إنّنا نسجل تراجعا لحركة الكتابة بين الفينة و الأخرى ممّا يجعلنا نقف عند فضاءين بصريين متباينين، لكلّ فضاء منهما تشكيله العلامي الخاص، يتميّز الأوّل باتساع مساحة السواد و كأننا بالشاعرة راغبة في القول ثم القول فسلطت فعل الكتابة على الصفحة الشعرية مثلما تفعل مع المقطع السابع ، بخلاف المستوى الفضائي الثاني الذي يصبح للبياض فيه أهميته الخاصة والذي يتوزع بين بقية المقاطع الشعرية.

الأبيض هنا قد يدلّ على شعاعه الأمل المتبقي من تلك الأحزان و ذلك اليأس كما قد يوحي بانتصار الطفولة عالم البراءة و العفوية و العبث، و حتّى تعيد الأنا تنظيم تلك العلاقة مع هذا الواقع الجديد كانت بحاجة إلى مساحة من البياض تصمت فيها فيكون الانتقال من حالة شديدة التداخل و الاحتدام إلى حالة من الوضوح و النصاعة.

ومع كلّ هذا البياض هناك مساحة سواد في كلّ صفحة من المجموعة حيث يجتاح الليل، يسكن القلب حتّى لا يبقى هناك قلب للنهار، هو صراع بين السواد و البياض تعلن عنه منذ البدء صفحة العنوان التي يتقاسمها هذان اللونان حتّى النهاية، فختام النصوص انكماش للنهار، مغيب، و يتم يجسّده سواد بصري و قليل من البياض الباهت.

ثمّ إنّ السواد هذا الفضاء السيميائي يمكن من خلال التأمّل في مستويات اللّون داخل الصفحة حيث جاء "**في غيابك**"، و هو العنوان بأسود قاتم، و هي ظاهرة تميّز كلّ النصوص بوصفها تقنية فنّية جمالية و لافتة إشهارية، بينما كتب النص بخط أقل سمكا و سوادا، و هي دعوة لأجل القفز من قراءة العنوان إلى قراءة القصيدة بإمعان النظر فيها، و هنا نسجل

---

(1): محمّد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص90

الأهمية التي يكتسبها النص من خلال هندسته و الدور الذي يلعبه العامل الطباعي في توجيه المتلقي.

2.2.دلالات الخطّ:

ينفتح الفضاء النصّي على شبكة من العلاقات الدّالة الناتجة عن شكل الخطّ على الصفحة من النصّ الشعري والذي يعرّفه الماكري بأنّه "مجموعة من الأدلّة الخطية التي تنتجها حركة خاصّة، و تسجّلها الواحد بعد الآخر و تمنحها شكلا معيّنا، و بهذه الصورة لا يمكن إخضاع أي جزء منه لتغيير أو تعديل دون أن يؤثّر ذلك في المجموع"[1]، لهذا فإنّ اختيار الخطّ يصبح اختيارا دالّا إذا امتلك الشاعر حريّة ذلك، حيث يؤدّي وظيفة بنيوية إلى جانب وظائف أخرى "فالبنية الخطيّة تبرز هيكل الكتابة و تكوينها، و تحلّ شبكة العلاقات بين الأدلّة"[2]. و للخطّ أكثر من معنى و دلالة في عيّنات شعرية جزائرية تأتي ضمن الاشتغال الفضائي.

هكذا يمكن قراءة نصّ "**بوح ... لنوارس الغسق**" للشاعرة فضيلة زياية، وهذا مقطع منه[3]:

و تحطّ النوارس في مرفئتي

تنشد الدّفء في خافقي

أملا في شفاء فؤاد كليم

تلا جرحه، آية للسّفر

آية للأنين

---

(1): محمّد الماكري، الشكل و الخطاب، ص233.

(2): المرجع نفسه، ص233.

(3): فضيلة زياية، بوح لنوارس الغسق، ص55

و أخرى لذات الوجع.

البوح كشف و تجلّ و إظهار، و ليس تكتّم و تستّر و إخفاء، هو انفتاح على عوالم داخلية و خارجية، و هو بعد هذا النثيث من النقاط وسمت الخط الأسود الداكن، انفتاح على الكثير من الدلالات المسكوت عنها، ولو قدمت هذه الأسطر " بالاستغناء عن علامات الترقيم فإن النص يفقد جوهره وروحه التي تعطيه إياها جملة الغيابات ذلك أن الغائب يؤدي دوره بغيابه أكثر من حضوره"[1] و تبدو هذه الدلالات بشكل أكثر إدهاشا و أشد مباغتة حين تنجح الشاعرة في تخييب أفق الانتظار فتأتي بالوحدة النواة (نوارس) لتقود المعنى إلى تخوم الإيحاء، فالنورس طائر مائي يعلو في الجوّ لكن سرعان ما يزجّ بنفسه في الماء، تختطف الشاعرة هذا المعنى و تشحنه بدلالات جديدة فتجمع بين الضدّين، و هذا دليل على خصوبته و حيويته، و تربطه بوحدة أخرى تمثّل مركز الثّقل الدلالي و هي (الغسق)، و الغسق هنا أعمق من ظلمة عابرة، هذا الدّال الذي يكتسب تنوّعا دلاليا حين يكون مطرا يوحي بالبعث و النماء و الحياة، إلّا أنّه علامة أيضا للظلام و الموت، حتّى إذا ما ارتبط بالدّموع يصبح معادلا للألم في عالم حالك السّواد.

قد يعمد الشاعر إلى إبراز مكوّن نصّي إبرازا خطيّا و ذلك بإحداث تغيير في سمت الكتابة شكلا أو نوعا أو حتّى حجما بهدف توجيه القراءة إلى مناطق أكثر كثافة و أشدّ عتما و لاكتشاف جوهر الكتابة.

و بالنظر إلى المنبور خطّيا من هذا النصّ الشعري يمكن تحديده بتمركزه على محورين اثنين: محور العنوان و محور النص.

---

(1): سلاف بوحلايس، صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى محمد الغماري، مخطوط بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009م، 2010م، ص 133.

يبرز العنوان بوصفه علامة أيقونية خاصّة متميّزة بشكلها الجمالي الجلّي و حضورها البصري الواضح منذ لحظة ارتطامها الأوّل بعين القارئ فتشدّه بصورتها تلك و تستقرّ على قراءتها من زاويا كثيرة لما يحمله العنوان من بعاد جمالية و دلالية كان لخطّ كتابته دوره الأوّل في إثارتها.

و تتأكّد هذه الدّلالات إذا ما تساءلنا عن علاقة العنوان بالنصّ أو باقي مقاطع القصيدة أين تصادفنا عدّة موجّهات فنّية و معنوية تنهض بدور وصل العنوان بالنصّ و تسهم بالتالي في تجسير العلاقة بينهما ممّا يجعل منها عنصرا بنائيا و مكوّنا تشييديا، و لعلّنا نجد في العديد من الوحدات السيمائية ما يمثّل تشظيا للعنوان في هذا النصّ مثل (ألم، أنين، وجع، دمعة ودموع، نوح و جراح، كئيب و حزين، ...) و قد لعبت دورا في تغذية صور الألم الذي تردّد بلفظه و معناه.

و يطلّ رمز النورس في أوّل سطر من هرم القصيدة رابطا بين العنوان و جسد النصّ، محمّلا بالمعاني نفسها، كما يحضر الطّائر في المتن فضلا عن إثرائه العنوان، فعندليب المساء كما النورس، أمّا الحمامة فهي الأمل المستعاد، الأنس و الألفة و المحبّة و هي بذلك تتماهى مع الشاعرة في حسّ أنثوي طافح، فالحمامة تمجيد لها .. و سمو بشخصها، و هي من ناحية أخرى تمثّل طائر أفروديت بما هو إشارة للحبّ و البهجة السنّية.

هكذا يخترق العنوان بنية النصّ يعكسه بأمان و لا يختلف معه.

3.2.علامات الترقيم:

هي مجموعة من الأدلة الخطية التي لا تنتمي إلى مجال اللغة غير أنها يمكن عدها تتمة له، فقد لا تؤدي العلامات اللغوية وظائفها إلا بعلامات الترقيم فهي "كل ما يوظف في الكتابة دون أن يكون من حروفها، كالنقطة والفاصلة والقاطعة والأقواس والوصلة والمزدوجتان وعلامة

الاستفهام والتعجب ونقاط التعليق أو الاكتفاء.."[1]، وعلى الرغم من تطور مجال اللسانيات "فقد ظلّت علامات الترقيم، ولفترة طويلة مبعدة ومقصاة من المجال الحيوي للسانيات، شأنها في ذلك شأن الكتابة، بل لأنها رموز خطية مثل الرموز الكتابية"[2] لذلك فإن اهتمام اللسانيات بها حديث العهد.

ومن النصوص التي تحضر فيها علامات الترقيم بشكل لافت نص "الهدهد" للشاعر أحمد عبد الكريم، يقول فيه(3):

لو أنك تُبصِرني يا (دُيُوجينْ)

لو أنك تبصر عين العين،

رئة الصوّان

و مهماز القَفْرِ.

الهدهدُ كنتُ،

و كانت ريحُ الله ترِفُّ على الغَمْرِ.

لكنْ ...،

من يمنحني نارًا لفراشاتي؟!

منْ ... يمنحني لُغَةً بشساعَةِ أَهْوَالِي؟!

هكذا كانت عناية الشاعر بالنقاط و الفاصلة و علامة التعجب و المزدوجتين التي تفصل بين كلمات الجملة نفسها، و التي لها اثر في سلسلة الكلام أثناء القراءة كعلامات صوتية ودلالية وعروضية كذلك حيث تد النقطة في السطرين الرابع و والسادس على وقفة عروضية

---

(1): يحي الشيخ صالح، قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي "الأهمية والجدوى"، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، ع7، 1425هـ ، 2004م، ص56.

(2): مبارك حنون، في الصواتة البصرية، ص 83.

(3): أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص13-14.

و"بما أن وقفة نهاية البيت هي أطول الوقفات النغمية، وبما أنها الوحيدة التي لابد أن تلاحظ في كل الحالات، ينبغي إذا أريد تقليل الخلاف بين البحر الشعري والتركيب أن تتطابق مع وقفة معنوية قوية أي مع نقطة، أو على الأقل مع فاصلة"[1]، فالنص يضج بالنقاط المتتالية التي نجدها تحتمل أكثر من معنى، و التعجب أيضا الذي يسأل فيه (من يمنحني نارًا لفراشاتي؟! منْ ... يمنحني لُغَةً بشساعَةِ أَهْوَالِي؟!)، كأنّنا بالشاعر ينتظر إجابة من المتلقي و مشاركة وجدانية.

و هكذا يصبح النص عبارة عن تشكيل علامي تلتقي فيه كلّ من الذات الشاعرة والمتلقي.

3.الفضاء الصوري:

إذا كان الفضاء النصّي يقدّم معطيات لغوية و أخرى قد لا تنتسب إلى مجال اللغة لكنّها تفصح عن أكثر من قراءة، فإنّ الفضاء الصوري يمنح تميّزا تشكيليا خاصّا هدفه إثارة الرؤية و شدّ البصر، ذلك أنّ "ما نتلقّاه لنقرأه بصريا ليس نصّا، فداخله يوجد سمك، و بالتالي اختلاف تكويني، ليس معطى للقراءة، و لكنّ للرؤية"[2]، فهو الفضاء الذي يتطلّب المشاركة من قبل المتلقّي و زمنا لاستيعاب تشكيله المركّب و إدراك تفاصيله، و إذ يعمد الشاعر إلى مثل هذا الاشتغال الفضائي فإنّه يضيف بعدا آخر إلى نصّه و هنو البعد التصوّري إضافة إلى ما يمكن أن يحمله النصّ مكن أبعاد جمالية، دلالية، و شعرية و غيرها إذ "يمنح اللغة قوّة جديدة تمثّلها قابليتها أن تشاهد لا أن تقرأ وتسمع فقط، و ذلك بتعريتها من الوظيفة النثرية للتواصل و إضافة قوّة التصوّر إلى قوّة الدّلالة"[3]، وكلّها عوالم حداثية معاصرة اقتحمها الشعراء العرب على تفاوت بينهم في الاشتغال عليها.

---

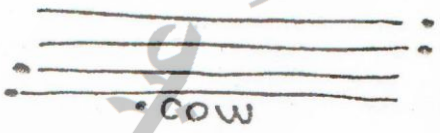
(1): جون كوهين، النظرية الشعرية، ص 93.

(2): محمّد الماكري، الشكل و الخطاب، ص241

(3): المرجع نفسه، ص113

و من ضمن النصوص التي تحمل علامات تشكيلية صورية نصوص "من دسّ خفّ سيبويه في الرمل" لعبد الرزاق بوكبّة[1] الذي يرتحل في فضاءات من التجريب ليوقّع مختلف أشكاله بنفسه دون وسيط يخطّها مثلما يفعل شعراء آخرون أمثال الشاعر ميلود خيزار الذي يرفق نصوصا من "شرق الجسد" بلوحات تشكيلية موقّعة باسم "مودع"، فيما يُعرض أغلب الشعراء الجزائريون عن ممارسة هذه التشكيلات الفضائية والاكتفاء بالبنية الخطّية البصرية.

و هذه هي الصور التشكيلية التي ترد في نصوص " من دسّ خفّ سيبويه في الرمل":

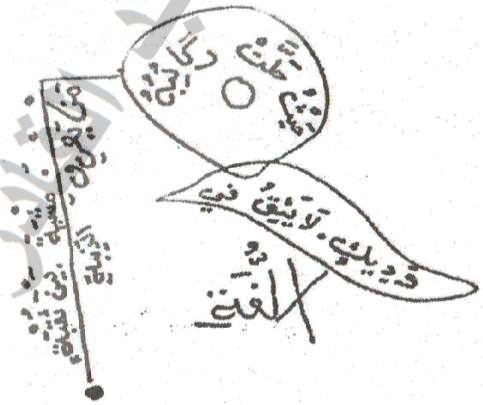


وقد وردت هذه الصورة البصرية في الغلاف الخلفي للكتاب مع تحوير لغوي بسيط

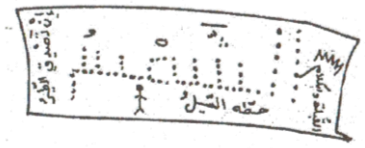
أمّا الشكل الثاني فقد جعله عبد الرزّاق بوكبّة على صفحة الغلاف الأمامي ليشدّ بها انتباه المتلقي ويفتح له أفقا تأويليا.

(1): عبد الرزاق بوكبة، من دسّ خف سيبويه في الرمل، فيسيرا للنشر، الجزائر، ط2، 2011م.

جعل الشاعر هذه الصورة حاملة لمحتوى لغوي تمثّل في جملة: نموت لنختبر الفهم، والتي أتت بخط يد المؤلّف ذاته لتعبر عن سؤال الكينونة والوجود، وكذلك يفعل بهذه الصورة:



تمتزج اللغة بالتشكيل الصوري لتقدّم لوحة شعرية لكل قارئ حرّية تفسيرها.



يقدّم الشاعر رسما يدويا يحيل على كثير من البساطة والعفوية بوصفه علامة أيقونية ودالّا صوريا يؤدّي فاعليته الشعرية إلى جانب البصر واللغة، ويقتضي الفضاء الصوري تأويلا من قبل القارئ الذي يقبل على النص فيفسّر بنيته اللغوية وفضاءه البصري وبعده الصوري أيضا مثلما تؤكّده عيّنات من المتن الابداعي الجزائري المعاصر، ولكلّ ذلك روح إيقاعية تسري بين ثناياه.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أفضي البحث حول "شعرية الإيقاع في القصيدة الجزائرية المعاصرة" إلى النتائج الآتية:

- تتخطّى الشعرية حدود البحث عن سمات الإبداع الأدبي لتصبح متّسعًا يشمل بقية الفنون الإبداعية، لذلك اختلفت مفاهيمها باختلاف مجالاتها، فهي ليست هي مرتبطة بالشعر وحده على الرغم من أنّها مشتقة منه و لا بالنثر أيضًا، فمجال اهتمامها القوانين العامة التي تحكم الخطاب الإبداعي ككلّ.
- يغيب مصطلح الشعرية بمفهومه الغربي عن الدراسات النقدية العربية القديمة، لكنّه يحضر بمعانٍ أخرى مثلما وجد مفهومها بألفاظ مغايرة من قبيل: صناعة الشعر، عيار الشعر، إلى ما سوى ذلك..
- يعتمد جون كوهين Jhon Cohen في التأسيس لشعرية الشعر على التمييز بينه و بين النثر من خلال المستويين الصوتي و الدلالي ليخلص إلى أنّ الشعر ما هو إلّا انزياح عنه بينما يجل رومان جاكبسون Roman Jakobson الوظيفة الشعرية إحدى الوظائف اللغوية التواصلية، أمّا تزيفيتان تودوروف Tzvetan Todorov فإنّه يمثل ذلك التوجه النقدي الذي يبحث في القوانين الأدبية عامة و يجعل من السرد مجال اهتمامه، و تنبع شعرية كمال أبو ديب من التصور اللّساني البنيوي الذي ينظر إلى النصّ بوصفه شبكة من العلاقات، و هي الشعرية التي تستند إلى المفهوم اللّغوي الفجوة: مسافة التوتر بالخروج عن المألوف.
- يشغل الإيقاع حيّزًا واسعًا من الاستعمال و التداول فلم يزده ذلك إلّا غموضًا وضبابية، وينحسر حضوره في التراث النقدي العربي لكنّه يأخذ مصطلحات أخرى يمكن أن تشكل مباحث جزئية في نظرية الإيقاع، ثمّ إنّ البحث في هذا التراث بإمكانه أن يقدّم نتائج مهمّة في علم الإيقاع.

- يتقاطع الإيقاع مع مجموعة من المصطلحات المتاخمة له من قبيل: الوزن، النبر، النغم، المقطع الصوتي التي لا تعدو كونها دوائر جزئية ضمن دائرة الإيقاع الكبرى التي يشكل الفونيم وحدتها الصوتية الصغرى، من هنا يتلاشى مفهوم الوزن بوصفه حدّ الشعر المهم ليحل محلّه الإيقاع بوصفه الدّال الأهم في الخطاب مثلما يؤسس لذلك هنري ميشونيك Henri Meschonnic.

- يستمد هنري ميشونيك شعريته من عمق العلاقة بين اللغة و، الأدب و التاريخ، ويصبح الإيقاع تجليا للذات التي تترك آثارها في اللغة و في النصّ و هو أهم مرتكز قامت عليه النظرية الإيقاعية.

- التوجه بالاهتمام إلى الإيقاع لا يعني التنكر للوزن الذي يعدّ من أهم روافد الإيقاع في النصّ، و قد أفضى إحصاء استخدام الأوزان من لدن الشعراء الجزائريين إلى نتائج عديدة لعلّ أهمها يتمثل في الخروج من دائرة البحور الأكثر استعمالًا في حقب سابقة و التوجه إلى بحر آخر و هو المتدارك الذي يتصدّر البحور بنسبة 29,44% و قد مثّل ظاهرة في الشعر الجزائري المعاصر بحضوره في شعر التفعيلة بنسبة 42,77% فلم تكد تخلو مدوّنة شعرية منه عدا المجموعة "للحزن ملائكة تحرسه" للشاعرة خالدية جاب الله، يليه بحر الكامل بنسبة 16,68% حيث يأتي في الترتيب الثاني ضمن أوزان القصائد العمودية بنسبة 23,21% و المرتبة الثالثة في شعر التفعيلة بنسبة 16,04% ثم المتقارب بنسبة 14,27% الذي يأتي بعد المتدارك في الشكل التفعيلي بـ 16,55%، ثم البسيط بنسبة 12,23% البحر الذي يأتي في طليعة القصائد العمودية بنسبة 38,83% ، ثم بحر الرجز بنسبة 09,55% و يأتي في المرتبة الرابعة في شعر التفعيلة بنسبة 11,77%، لتتفاوت بعد ذلك نسبة حضور بقية الأوزان: الرمل ثم الخفيف، الوافر، الطويل، المديد

و أخيرا بحر السريع، و قد سعى البحث إلى الوقوف عند أسباب ذلك التفاوت و تقديم تفسير له.

- و قد وظّف الشعراء الجزائريون الصورة الأصلية للوزن مثلما استثمروا ما يمكن أن يقبله الوزن من تغيّرات عروضية يمكن عدّها بدائل إيقاعية يلجأ إليها الشاعر رغبة في الخروج من إسار النظام الوزني، مثلما قام هؤلاء الشعراء باستحداث تفعيلات جديدة غير تلك التي أجازها المعيار العروض.
- بقي الشعر الجزائري المعاصر وفيًّا للشكل العمودي فكتب ما نسبته 28,92% مثلما انفتح على الشعر التفعيلي بنسبة 71,08% ممّا أتاح للوزن الانفلات من أحادية التصور و السير نحو أفق إيقاعي مغاير، و قد مثّلت التفعيلة نقطة تحوّل عميق من خلال التحكم في نوع التفعيلات، عددها و طبيعتها، فكتب عبد القادر رابحي نصًّا تفعيليًا بوزن ممزوج و هو البسيط.
- قدّمت الممارسات الإبداعية الجزائرية صورة للتعدّدية الإيقاعية، فكان المزج بين تفعيلات أوزان كثيرة مثلما يستثمر ذلك عبد الله العشي في نصوص "يطوف بالأسماء"، أمّا توزيع التفعيلان فإنّه يستند إلى الموقف الشعوري و السياق الدّلالي، لذلك كان الخروج عن النمط المسبق للوزن النموذج إلى إيقاع أكثر دينامية وظفه الشاعر شوقي ريغي في نصٍّ تفعيلي و الشاعر ناصر لوحيشي في قصيدة عمودية، ما يعني أنّ الوزن أصبح قابل للتشكل يرفض الصيغة النهائية الصارمة.
- مثّلت الوقفة إحدى أهم المفاهيم التي استثمرها الشعراء الجزائريون بأشكالها المختلفة و قد شحن التدوير بمفهوم إيقاعي جديد تمثل في انقسام التفعيلة بين سطر و آخر استخدمه الشعراء بأكثر من شكل لكن قلّما تمثّل هؤلاء التدوير في نصّ بكامله ليحقق نصّ "أرى شجرًا يسير" لعبد القادر رابحي فتحا إيقاعيًا في هذا النوع من التدوير.

- اختلفت آراء النقاد و مواقفهم تجاه القافية بين مؤيد لها و معارض غير أنّ مفهومها قد توسّع مع كلّ ممارسة شعرية ليتخذ أنظمة قافوية متعدّدة توزعت بين القافية الموحدة، المزدوجة، المتناوبة، المقطعية، المتعانقة ثم الحرّة ما مكّن الشعراء من استثمار مختلف الإمكانات الإيقاعية التي توفرها هذه القوافي.

- شملت حروف الرويّ أغلب حروف اللغة العربية ممّا يصلح أن يكون رويًّا، و قد اقترب حضورها كثيرًا من حضور حروف الرويّ في الشعر العربي و لم تحد عنه، مثلما تحدد حركة حرف الرويّ القوافي المطلقة التي تعادل نسبتها 63,02% و تأخذ النصيب الأوفر في الشكلين الشعريين، بينما تكاد تغيب القوافي المقيّدة عن القصائد العمودية بنسبة 26,57% و تحضر بكثافة في نصوص التفعيلة.

- يحتضن الشعر الجزائر أكثر تشكيلات القافية الممثلة لحدودها من المتراكب، المتدارك، المتواتر، المترادف فلا يغيب سوى المتكاوس ليتجاوز بذلك فكرة أحادية التصور القافوي.

- كان للدراسة الصوتية فاعليتها في وصف أقسام القوافي من المردفة، المؤسسة و المجرّدة، و التمييز بين مقاطعها الصوتية في مختلف صيغها.

- يتحقق الإيقاع من خلال المكوّن العروضي و كذلك المقوّمات الصوتية التي تمتلكها اللغة و التي تشكل ما يسمّى بالموازنات الصوتية التي تتجلى في التجنيس و الترصيع، و قد اختلف البلاغيون في تحديد أنواع التجنيس ما فرض تقديم تصنيف لها من خلال العلاقة بين الدّال و المدلول، و قد جسّدت نصوص من الشعر الجزائري كلّ هذه الأنواع بما تثيره من جرس لغوي ناتج من التشابه بين الحروف و الكلمات، و قد احتضنت قصيدة النثر هذه الأشكال التجنيسية و هي التي لا تكفّ عن البحث الدّائم عن أفق إيقاعي مغاير خارج حدود الوزن، أمّا الترصيع فإنّه يرفد النصّ بطاقات إيقاعية غير محدودة من خلال

تكرير الصوائت، و قد استفاد البحث من تصنيف محمّد العمري للترصيع لاحتوائه على أهمّ ظواهره التي منحت النصوص الشعرية الجزائرية كثافة إيقاعية باستثمارها لها.

- لا تكاد تخلو هذه النصوص الإبداعية من ظاهرة إيقاعية أخرى مستمدّة من طبيعة الإيقاع ذاته التي تقوم على المعاودة و النمطية ألا و هي التكرير، الذي يشير إلى إشكالية مصطلحية تكتنفه، وبعد البحث عن المسوّغات الكافية لتبنّي المصطلح الأكثر دقّة اختار البحث هذه التسمية، و تتحدّد أشكاله في الشعر الجزائري المعاصر من خلال عدد الأصوات في السلسلة الكلامية من: الصوت و الكلمة و التركيب و المقطع.
- يقدّم التوازي صورا إيقاعية مهمّة لها تأثيرها في النصّ الشعري صوتًا و كتابةً لما يحتويه من توازن صوتي كشفت عنه نصوص إبداعية جزائرية معاصرة.
- يفصح النص الشعري الجزائري عن مجموعة من الاختيارات البصريّة التي أقدم عليها الشعراء ضمن اشتغالاتهم الفضائية المتعدّدة والتي لها علاقة حتمية بالجانب العروضي الإيقاعي إضافة إلى البعد اللغوي.

ذلكم ما أمكن الوصول إليه من نتائج طال البحث فيها، وهو بعض من كدّ عسى أن يؤتي أكله بأن يشدّ إليه من أراد الاقتراب من تجارب شعريّة واعدة وإيقاعات ساحرة قد لا تنتهي.

لائحة
المصادر و المراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
المصادر و المراجع

* **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

أولا: المصادر:

1. أحمد عاشوري، مشيت في شارع زيغود يوسف، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د ط، 2003م.
2. أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2002م.

- الأخضر فلّوس:

3. حقول البنفسج، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2009م.
4. مرثية الرجل الذي أرى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.
5. حسناء بروش، للجحيم إله آخر، فصوص، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012م.
6. حسين عبروس، النخلة أنت و الطلع أنا، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007م.
7. خالدية جاب الله، للحزن ملائكة تحرسه، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2009م.
8. زينب الأعوج، رباعيات نوارة لهيلة، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، دط، 2010م.
9. سليمان جوادي، قال سليمان، دار التنوير، الجزائر، دط، 2012م.
10. شوقي ريغي، الشمس والشمعدان، منشورات فاصلة، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2013م.
11. عاشور بوكلوة، الشفاعات، دار أمواج، مطبعة NIR، سكيكدة، الجزائر، ط1، 2006م.
12. عبد الرزاق بوكبة، من دسّ خف سيبويه في الرمل، فيسيرا للنشر، الجزائر، ط2، 2011م.
13. عبد الحميد شكيل، يقين المتاهة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامّة، الجزائر، ط1، 2005م.
14. عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ليجوند، الجزائر، ط1، 2011م.

- عبد الله العشي:

15. يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، دط، 2008م.
16. صحوة الغيم، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2014م

- عبد الله حمّادي:

17. البرزخ و السكين، دار هومة، الجزائر، ط3، 2002م.

18. أنطق عن الهوى، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011م.

- عبد الملك بومنجل:

19. حديث الجرح و الكبرياء، منشورات مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر ط1، 2009م

20. دكتـ (ا ت) ور، منشورات مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر ط1، 2009.

21. عثمان لوصيف، جرس لسموات تحت الماء متبوعة بـ: يا هذه الأنثى، جمعية البيت للثقافة والفنون، منشورات البيت، الجزائر، دط.، 2008م.

22. عز الدّين ميهوبي، منافي الروح، منشورات ثالة، الجزائر، ط1، 2007م.

23. فضيلة زياية، بوح لنوارس الغسق، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008م.

24. محمّد شايطة، تجليات في زمن المنفى، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 2007م.

25. مصطفى دحية، بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.

26. منيرة سعدة خلخال، لا قلب للنهار، دار ميم، الجزائر، ط1، 2015م.

- ناصر لوحيشي:

27. فجر الندى، منشورات ارتستيك، الجزائر، ط1، 2007م.

28. مدار القوسين، منشورات فاصلة، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2013م.

29. جدد خلاياك، دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2016م.

30. ناصر معماش، إعتراف أخير، دار هومة، الجزائر، د ط، 2001م.

31. نصيرة محمّدي، روح النهرين، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2007م.

32. ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، منشورات أرتيستيك، القبّة، الجزائر، ط1، 2007م.

33. يوسف شقرة، المدارات ـ مقام الرفض، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2007م.

ثانيا: المراجع العربية

المراجع القديمة:

1. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح محمّد الحبيب بن الخوجة، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م.
2. أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، كتاب القوافي ، تح أحمد راتب، دار الأمانة، الرياض، السعودية، ط1، 1974م.
3. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414 هـ.
4. تقي الدين بن حجة الحموي، خزانة الأدب و غاية الأرب، المطبعة الخيرية، مصر، د ط، 1304هـ.
5. الجاحظ عمرو بن بحر:
   - البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، ج1،، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر ط 2، 1960م.
   - الحيوان ، تح عبد السلام هارون،،ج1، دار الجيل، بيروت ، لبنان، دط، 1992م.
6. الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض و القوافي، ت ح، الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994م.
7. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مجلد 4، ك ـ ي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424 هـ ـ 2003م.
8. السكاكي، مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م.
9. ابن طباطبا، عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

10.ضياء الدين ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، أحمد الحوفي، بدوي طبالة، ج1، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط4، دت.

11.عبد الرحمان جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح مجموعة من الباحثين، ج1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر،ط4، 1988م.

12.عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح محمّد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.

13.عبد الله الطيّب المجذوب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1970م.

14. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، تح محمّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م.

15.ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تح السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2،1393 هـ، 1973م.

16. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1302هـ.

17. أبو محمّد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، دط، 1980م.

18. أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة و الشعر، تح، على محمّد البجاوي، و محمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، دط، 1998م.

- **المراجع الحديثة:**

- إبراهيم أنيس:

1. الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، 1999م.

2. موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط4، 1972م.
3. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، دط، 1418 هـ، 1997م.
4. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، دط، 2007م.
5. اسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشعري، دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009م
6. الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.
7. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مطبوعات فرح، مصر، دط، 1977م.
8. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ـ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ـ ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.
9. حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د ط، 2003م.
10. خالدة سعيد، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1988م.
11. خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث ـ خليل حاوي نموذجا ـ ج1،ج2، دار الحوار، سوريا، ط1، 2005م.
12. سعد مصلوح، النقد الشكلاني، سلسلة عالم الكتب، الكويت، د ط، 2004م.
13. سهيل إدريس، المنهل قاموس فرنسي ـ عربي، دار الآداب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1981م.
14. سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، محاولة للإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، د ط، 1993م.

15. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل دراسة لقصيدة أمل دنقل مقابلة خاصّة مع ابن نوح، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.

16. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي ـ مشروع دراسة علمية ـ، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1968م.

17. صلاح بوسريف:

18. حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2012م.

19. الكتابي و الشفاهي في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف، المغرب، ط1، 2007م.

20. فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النصّ الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

21. بن عبد العالي عبد السلام، ثقافة العين وثقافة الأذن، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.

22. عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط3، 2003م،

23. عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق، الرباط، المغرب، ط1، 2002م.

24. عبد اللطيف الوراري، نقد الإيقاع، في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب، دار أبي رقراق، المغرب، الرباط، ط1، 1432 هـ، 2011م.

- عبد الملك مرتاض:

25. بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت، لبنان، د ط، 1986م.

26. قضايا الشعريات – متابعة و تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كلية الأدب و العلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2008م.

27. ألف ـ ياء الحيز الشعري، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط2، 2004م.

28. عدنان حقّي، المفصّل في العروض و القافية و فنون الشعر، دار الرّشيد، سوريا، لبنان، ط1، 1987م.

- عز الدين إسماعيل:

29. الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3، 1974م.

30. الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1981م.

31. عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير و التأثير، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1407هـ - 1981م.

32. عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010م.

33. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

34. علي أحمد سعيد (أدونيس)، زمن الشعر، دار الفكر، لبنان، ط5، 1986م.

- علي يونس:

35. النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1982م.

36. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،دط، دت

- كمال أبو ديب:

37. جدلية الخفاء و التجلّي، دراسات بنيوية في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984م.

38. في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، ديسمبر 1974م.

39. في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

40. كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر، بيروت لبنان، ط2، 1406 هـ، 1986م.

- مبارك حنون:

41. في التنظيم الإيقاعي للغة العربية ـ نموذج الوقف ـ دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1431هـ، 2010م.

42. في الصواتة البصرية من لسانيات المنطوق إلى لسانيات المكتوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.

43. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، دون دار نشر، دط، 1979م.

44. محمّد أحمد نخلة، لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1981م.

45. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، الرياض، جدة، السعودية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008م.

46. محمد الماكري، الشكل والخطاب ـ مدخل لتحليل ظاهراتي ـ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

- محمّد العمري:

47. اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي ـ مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ الأشكال ـ منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، دط، 1990م.
48. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، د ط، 2001م.
49. تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر، الكثافة ـ الفضاء ـ التفاعل)، الدار العالمية للكتاب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

- محمّد بنيس:

50. الشعر العربي الحديث، 1. التقليدية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 2001م.
51. الشعر العربي الحديث، بنيته و إبدالاتها 3. الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001م.
52. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014م.
53. محمّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد و الستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001م.

- محمّد مفتاح:

54. تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 1986م.
55. دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2006م.

56. التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط1، 1996م.

57. محمد مندور، في الميزان الجديد، نهضة مصر، القاهرة، مصر، دط، 1973م.

58. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنّية و الموضوعية، 1925م-1975م، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006م.

59. مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، دار الأفاق، الجزائر، دط، 2008م.

60. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، د ت.

ثالثا: المراجع المترجمة

1. أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، هلا للنشر، الجيزة، مصر،دط، 1999م.

2. أوروالد ديكرو، جان ماري سشايقر، تر منذر العياشي، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2007م.

- تزيفيتان تودوروف:

3. الأدب والدلالة، تر محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1996م.

4. الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.

5. جاك دريدا، في علم الكتابة، تر أنور مغيث، منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط2، 2007م.

6. جون كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000م.

- رومان جاكبسون:

7. ست محاضرات في الصوت و المعنى، تر حسن ناظم و علي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.
8. قضايا الشعرية، تر محمّد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.
9. رينيه ويليك، أستين وارين، نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1987م.
10. فرديناند دوسوسير، دروس في اللسنية العامة، تر صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1985م.
11. هنري ميشونيك، راهن الشعرية، تر عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط2، 2003م.
11. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1995م.

رابعا: المراجع الأجنبية

1. A.J. Greimas, J. Courtes, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage,
2. A.J. Greimas, J. Courtes, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, la littérarité ou la poéticité", Hachette, Paris, 1979
3. Dictionnaire encyclopédique, librairie aristide quillet, Paris, 1977
4. Dictionnaire pratique, librairies aristide quillet, Paris, p 5 édition, 1974
5. Henri Meschonnic, critique du rythme anthropologie historique du langage, éd. verdier, 1982
6. Petit Larousse illustrés, librairie Larousse, paris, 2007
7. Roman Jakobson, questions de poétique, éd du seuil, paris, 1973
8. Tzveton Todorov, poétique de la prose, seuil, 1971

خامسا: الرسائل الجامعية

1. عبد الرحيم عزاب، بنية الإيقاع في الخطاب القرآني ـ مقاربة أسلوبية ـ، مخطوط بحث مقدم لنيل دكتوراه العلوم في اللغة العربية والدراسات القرآنية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، 2009م. 2010م.
2. سلاف بوحلايس، صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى محمد الغماري، مخطوط بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009م، 2010م.
3. صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ـ فترة التسعينات وما بعدها. مخطوط بحث مقدم لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010م، 2011م.
4. مسعود وقّاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهّاب البيّاتي، دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، مخطوط بحث مقدم لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي ونقده، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010م، 2011م.

سادسا: المجلات و الدوريات

1. مجلّة الآداب والحضارة الإسلامية، ع18، كلّية الآداب والحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، ربيع الأوّل 1436هـ، جانفي 2015م.
2. مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسم اللغة العربية، قسنطينة، ع7، 1425هـ، 2004م.
3. مجلّة علامات في النقد النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية:

-المجلد 18، ج71، ذو القعدة 1431 هـ، نوفمبر 2010م.

-المجلد 12، ج46، جدّة، السعودية، ديسمبر 2002م.

4. مجلة فصول، م6، ع4، جويلية، أوت، سبتمبر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1986م.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات:

أوّلا: الشعرية 6

1. مفهوم الشعرية لغة واصطلاحا: 7

2. الشعرية في النقد العربي القديم: 10

3. الشعرية في النقد الحديث: 13

1.3. شعرية الشعر: 13

2.3. شعرية النثر: 18

ثانيا: الإيقاع 24

1. مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا: 24

2. الإيقاع في التراث النقدي العربي: 30

3. مقاربة الإيقاع في التراث العربي: 32

4. من الصوت إلى الإيقاع: 34

ثالثا: شعرية الإيقاع: 39

أوّلاً: تشكيل الأوزان : 44

ثانيا: شمولية الإيقاع و تنوع الأشكال: 55

1. أوزان الشعر العمودي: 56

2. أوزان شعر التفعيلة: 76

ثالثا: ظاهرات إيقاعية: 95

1. النسق التفعيلي: 95

2. التوليف الإيقاعي وتعدّد الدّلالات: 98

3. التوزيع الإيقاعي: 101

رابعا: الوقفة: 104

1. الوقفة التّامة: 105

2. الوقفة العروضية (التضمين): 109

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

3. الوقفة التركيبية الدّلالية (التدوير): 114
3. 1 التدوير المزدوج (الثنائي): 116
3.3 التدوير الكلّي: 122
أوّلاً: القافية: المفهوم و المسار 127
ثانياً: نظام القافية: 131
1. القافية الموحّدة: 135
2. القافية المزدوجة : 139
3. القافية المتناوبة: 142
4. القافية المقطعية : 145
5. القافية المتعانقة: 149
6. القافية الحرّة: 151
ثالثا:الروي: 152
رابعاً: أنواع القافية من حيث حركة حرف الروي: 160
1. القافية المقيدة: 160
2. القافية المطلقة: 161
خامساً: حدود القافية: 167
1. المتكاوس: 168
2. المتراكب: 168
3. المتدارك: 168
4. المتواتر: 168
5. المترادف: 168
سادسا: أنواع القافية باعتبار ما قبل الروي: 175
1. القافية المردفة: 177
2. القافية المؤسسة: 180
3. القافية المجرّدة: 183

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثانيا: أنواع الموازنات: **189**
1. التجنيس الصوتي و الاختلاف الدّلالي: **189**
1.1. مفهوم التجنيس: 189
2.1. أنواع التجنيس: 191
1. 2. 1 ائتلاف الدّال و ائتلاف المدلول: 192
1. 2. 2 ائتلاف الدّال و اختلاف المدلول: 195
2. الترصيع: **200**
1.2.مفهوم الترصيع: 200
2.2.أنواع الترصيع: 202
1.2.2.ترصيع التصريف: 203
2.2.2.ترصيع التقطيع: 205
3.2.2.ترصيع التسجيع: 206
أوّلًا: التكرير: **209**
1. التكرير: المفهوم و المصطلح: **210**
2. أنواع التكرير: **216**
1.2. التكرير الصوتي: 221
2.2. التكرير اللفظي: 224
3.2. التكرير التركيبي: 229
4.2.التكرير المقطعي: 233
ثانيًا: التوازي: **234**
1. مفهوم التوازي في الشعرية الحديثة: **234**
2. أنواع التوازي: **237**
2. 1 التوازي التّام: 237
- التوازي المقطعي: 238
- التوازي العمودي: 241

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

- التوازي المزدوج: 243
- التوازي الأحادي: 245
2.2.شبه التوازي: 248
- التوازي الشطري: 248
- شبه التوازي الظاهري الكلمي: 249
1. الزمن/ الفضاء: (زمانية الفضاء)..... 254
2. المركزية الصوتية: 256
3. نقد المركزية الصوتية: 259
4. تأسيس علم الكتابة: 260
1. مظاهر التشكيل البصري: 263
1.1.التشكيل الزمني للقصيدة (الشكل النموذجي):..... 263
2.1.التشكيل الطباعي: 265
3.1.التشكيل الإيقاعي المتقطع:..... 267
4.1.تشكيل اللقطة: 269
5.1.التشكيل المونتاجي: 270
2. الفضاء النصي: 273
1.2.البياض و السواد: 273
2.2.دلالات الخطّ:..... 277
3.2.علامات الترقيم: 280
3. الفضاء الصوري: 282
خاتمة: 284
لائحة المصادر و المراجع:.....290
فهرس الموضوعات: 307

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملخص:

يحتفي هذا البحث بالإيقاع، الدال الذي يتحكّم في سيرورة الخطاب الشّعري فلا تقوم شعريته في أكثر وجوهها إلاّ به، مثلما يؤسّس لذلك الناقد الفرنسي هنري ميشونيك Henri Meschonnic حيث يصبح الإيقاع تجلّيا للذّات من خلال اللّغة، من هنا لم يعد للوزن السّلطة المهيمنة في النّص الشعري مثلما عملت الذاكرة النقدية العربية على تكريسها، بل صار مكوّنا جزئيا بانيا لشعرية الإيقاع إلى جانب المكونات الجزئية الأخرى، فكان لابد من جعل الوزن عنصرا إيقاعيا يمتلك قابلية التحوّل لحظة ميلاد النص وليس معطى جاهزا تمت صياغته مقدما.

لقد تمثل المتن الشعري الجزائري المعاصر هذه المفاهيم جميعها، فكان أن تراجعت أوزان مقابل تقدّم أوزان أخرى، ولم يمس التحوّل الإيقاعي نسق التفعيلة نوعا وعددا فحسب مثلما لم تتحقق الفرادة والتميز باستحداث تفعيلات جديدة بل طال التغيير إيقاع النّص في كلتيه.

وقد انفتح إيقاع النهاية على أكثر من احتمال فلم تعد القافية أسيرة التصوّر الواحد الذي يفرض قيام قصيدة بأكملها على قافية متشاكلة ونظام موحد بل توسّع هذا المفهوم مع كلّ ممارسة نصيّة تقدّم صورا قافوية شتّى وتنويعات إيقاعيّة مختلفة، مثلما استثمر الإيقاع مختلف الإمكانات الصوتية التي توفرها اللّغة بوصفها روافد مهمّة، على أنّ هذا النسق اللّغوي بإمكانه أن يتضامّ ونسق آخر ينتمي إلى مجال البصر لتحقيق شعريّة الإيقاع.

و لأنّ الوعي بالنص الإبداعي أصبح مرتبطا بالكتابة بدل المشافهة، و بالفضاء بدل الزمن، فإنّ المقترح الجديد الذي يقدّمه المنجز الشعري الجزائري المعاصر يسير إزاء إيقاع بصري.

Abstract:

The research sought to delve into the question of rhythm , the cadence that conducts the process of any poetic discourse, as the French critic Henri Meschonnic assumes. Rhythm is quite literally the heartbeat of a poem and serves as the backdrop from which the ideas and imagery can flow, thus rhythm becomes a manifestation of the self through language. It is the fact which discarded the supreme dominance of meter in the poetic text which the Arabic critical memory upheld and worked on. As a result meter constitutes a component part of rhythm and combine together with other partial components to produce the overall effect of a poem. In order to give predictable pleasure, meter altered considerably in along with rhythm instead of being a traditional consistent component.

This change affects the contemporary Algerian poetry in which several types of meter changed. The new consideration of meter did not touch upon the foot and its uniqueness, through offering new types of feet, but it affects the rhythmic change in the poetic text as a whole.

External rhyme has finally opened up to more prospects. Now is no longer a captive rhyme that imposes the entire rhyme scheme of poetry. Rhyme functions in much the same way as rhythm in which the latter is the pulse of poetry and the former is its echo.

As rhythm invested various patterns of language, it becomes the musicality behind the words and the way the phrases come together. In this sense rhythm is what we expect from music and certainly from poetry.

Because the sensitization of the creative text has become associated with writing instead of verbalization, and space instead of time, the new proposition provided by the contemporary poetic Algerian march accomplished towards the visual rhythm.

Résumé:

La thèse a cherché à approfondir la question du rythme, la cadence qui mène le processus de tout discours poétique, comme l'a conçu le critique français Henri Meschonnic. Le rythme est tout à fait littéralement le cœur battant du poème et sert de toile de fond à partir de laquelle les idées et les images peuvent circuler, de sorte que le rythme devient une manifestation du soi à travers le langage. C'est le fait qui a mis la domination suprême sur le texte poétique que la mémoire critique arabe a soutenu et a travaillé sur. En conséquence, le compteur constitue une composante du rythme et se combine avec d'autres composants partiels pour produire l'effet global d'un poème. Afin de donner un plaisir prévisible, le compteur a considérablement changé avec le rythme au lieu d'être un composant traditionnel cohérent.

Ce changement affecte la poésie algérienne contemporaine dans laquelle plusieurs types de compteurs ont changé. La nouvelle considération du compteur n'a pas touché le pied et son caractère unique, en offrant de nouveaux types de pieds, mais elle affecte le changement rythmique du texte poétique dans son ensemble.

La rime externe s'est finalement ouverte à plus de prospects. Maintenant, il n'y a plus de rime captive qui impose tout le système de rimes de la poésie. Rhyme fonctionne de la même manière que le rythme dans lequel ce dernier est le pouls de la poésie et le premier est son écho.

Comme le rythme a investi divers motifs de langage, il devient la musicalité derrière les mots et la façon dont les phrases se rejoignent. En ce sens, le rythme est ce que nous attendons de la musique et certainement de la poésie.

Parce que la sensibilisation du texte créatif est devenu associé à l'écriture au lieu de la verbalisation, et l'espace au lieu du temps, la nouvelle proposition fournie par la marche contemporaine algérienne poétique accompli vers le rythme visuel.