وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجلفة
كلية الآداب و اللغات والعلوم والإنسانية و الاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها

البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر

" قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر "

1990م - 2007م

مذكرة لنيل شهادة الماجستير تخصصّ:" أدب مغاربي حديث في ضوء مناهج النقد المعاصر "

إعداد الطالبة:
واكي راضية

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد خليفة

لجنة المناقشة

اسم و لقب العضو	الدرجة العلمية	مؤسسة العمل	الصفة في اللجنة
د. محمد خليفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأغواط	مشرفا مقرّرا
د. محمد الأمين خويلد	أستاذ محاضر	جامعة الجلفة	رئيسا
د. عيسى أخضري	أستاذ محاضر	جامعة الجلفة	عضوا مناقشا
د. أحمد قنشوبة	أستاذ محاضر	جامعة الجلفة	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 1432هـ-1433هـ/ 2011م-2012م

شكر و عرفان

*أشكر الله سبحانه و تعالى على حسن التوفيق و السداد

**يقتضي الوفاء والتقدير أن أؤدي واجب الشكر الجزيل لأستاذي المشرف الدكتور محمد خليفة، الذي أولاني من فضله و علمه و كتبه و وقته و بإشرافه الجاد على هذا البحث.

***كما أسجّل امتناني لأستاذي الدكتور مصطفى حركات الذي أمدّني بكلّ كتبه و دعمه و تشجيعه.

****و الشكر موصول لكلّ من ساعدني على أنجاز هذا البحث.

الإهداء

* إلى كلّ من يحاول العمل بدون ضجّة أو إعلان..

**إلى كلّ باحث يتعبّد في محراب العلو بعيداً عن بريق الشهرة و صخب الإنسان..

***إلى كلّ من يرتّل تسابيح العلو من حلوك اللّيل إلى طلوع الفجر بهدوء و سلام..

***إلى كلّ طالب علو شغوفٍ يسبح في أمواج بحر العلو المتلاطو و تيّاراته، فرحاً في استئناس و دوام..

****إلى كلّ من يبحث وراء الحقيقة، و مساعدة الغير في حبٍّ، و بدون مقابلٍ أو امتنان..

*****إلى من يبتغي مرضاة الله سبحانه و تعالى رغبةً لا رهبةً في النظر إلى وجه الديّان.. و الفوز بالدرجات العلى في الجنان.. و صحبة خير الأنام المصطفى العدنان.. عليه و على آله و صحبه و من التحق بركبه أفضل صلاة و أزكى سلام..

******إلى روح والدي رحمه الله.. و إلى والدتي حفظها الله.. إلى زوجي وأولادي و كلّ الأهل و الخلّان..

المقدمة

أحمد الله أولا، حمدا كثيرا متواليا، و إن كان يتضاءل دون حق جلاله حمد الحـــامديـــــــن، و أصلي و أسلم على رسله ثانيا، صلاة تستغرق مع سيد البشر محمّدٌ الأمين سائر المرسلين.

و أشكره تعالى ثالثا فيما أعطانيه من عزمٍ و يقين لتحرير مشروع علمي خدمة للوطن و لهذا الدين، عنوانه : البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر - قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر - من سنة :(1990م – 2007م) .

1- أهمية البحث:

إن المدخل الحقيقي لدراسة النص الأدبي يتمثل في دراسة كل المستويات الدلالية و الموضوعية للغة، بداية من المستوى الصوتي و دوره في كشف أبعاد النص، و نهاية باكتشاف مقاصده الدلالية الكلية، ذلك أن أية دراسة على أي مستوى من مستويات النص الأدبي تعتمد في كل خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية النطقية، و ذلك بالطبع أمر يمكن إدراكه إذا عرفنا أن الأصوات هي المادة الخام لتراكيب النص اللغوية و السياقية و الدلالية.

ومن ثمة فإن دراسة المؤثرات الصوتية على النص الأدبي و بخاصة الشعر تشكل اللبنة الأولى في دراسة النص الشعري، و لا تنفصل عن البنى الأخرى لأن النص الشعري عالم متكامل لا تنفصم عراه، و يشكل رؤية جمالية كلية من خلال تضافر ركنين أساسيين لا يستغني أحدهما عن الآخر، هما " الصورة " و " الإيقاع الصوتي".

نعني بالمؤثرات الصوتية المكونة للإيقاع الشعري تلك الظواهر الصوتية المتنوعة التي تحدث أثرا على المستوى الدلالي و تتمثل في المقاطع الصوتية المتناسبة المكونة للنغمات (الأوزان و التفعيلات)، و الموازنات الصوتية و تماثلاته بتكرارتها و توازياتها، و الأداء الشفوي الذي تمثله أنظمة الوقف(السكتات) و التنغيم و صفات الحروف.

لقد دأبت بعض الدراسات القديمة، و المعاصرة على الربط بين الموسيقى و الإيقاع الشعريين و بين المضامين التي تصاغ فيها، فقد أكد الصلة العضوية بين الوزن و المعنى قديما " حازم القرطاجني "، و سار على دربه دارسون معاصرون، و إن كان بعضهم لم يكتف بالربط بين الأوزان و الأغراض أو المعاني، بل تجاوزوا ذلك بالبحث في دلالات الإيقاع، و ما يمكن أن تضيفه عناصره (الوزن و القافية و التراكم الصوتي) من معان جديدة إلى النص الشعري. و إن كانت الدراسات في هذا المجال لا تزال قليلة، و في بداياتها.

إذن الدراسات النقدية العربية الحديثة و المعاصرة لا تزال ضئيلة الإنتاج في قضايا المؤثرات الصوتية الإيقاعية، و أثرها في تحليل الخطاب الشعري، بل إنّ أكثرها اهتم بدراسة بنية الكلمة أو الجملة وصولا إلى النص، و قليلة جدا تلك الدراسات التي عنيت بمستوى تفاعل الإيقاع بالدلالة داخل القصيدة أو الديوان.

إنّ الإيقاع من الخصائص الشعرية الأساسية الثابتة في الشعر الفصيح والموشحات والأزجال منذ القدم و هو مقوم أساسي في قصيدة التفعيلة (الشعر الحر) و حتى قصيدة النثر المعاصرتين، و لكن الشعراء المحدثون أكثروا من تنويعاته استجابة لتلون حالاتهم النفسية و لاختلاف مقصدياتهم، و هكذا فإننا نجد القصيدة الواحدة قد تحتوي على إيقاعات متعددة.. وقد أغرى هذا التنوع الدارسين المعاصرين من نقاد و لسانيين فحاولوا أن يضعوا بعض الضوابط العامة التي تحكمه انطلاقا من النظام اللغوي الصوتي الذي يحتوي على البناء الموسيقي و النغمات الباعثة على الانسجام و التجاوب مع النفوس، في محاولة للتأصيل و التنظير في مجال الإيقاع و موسيقى الشعر، لكن العيب الذي يكتنف هذه الدراسات أنها في إجراءاتها التطبيقية غيبت المتون المغاربية، و اقتصرت على دراسة الشعر المشرقي و الشعر القديم، و هو تقصير نعزوه للدارس المغاربي الذي لم يهتم بظاهرة الشعر المعاصر في أوطانه و لم يحاول تقييم هذه التجربة و ما يميزها من خصوصيات نابعة من ثقافة المنطقة.

ومن هذا المنطلق ارتأيت أن أدرس بعضا من الشعر المغاربي المعاصر الذي يتسم بغزارة المادة، و أكشف بنيته الإيقاعية و عناصرها و مدى تأثيرها في دلالات القصيدة، و قد بذلت كل ما لديّ من وقت و جهد و مال في سبيل تحقيق هذا المشروع الأدبي المغاربي، و قد حددت الفترة تاريخيا من سنة 1990م إلى سنة 2007م، و هي الفترة التي ظهرت فيها جائزة " مفدي زكريا المغاربية للشعر" تكريما لروح مؤسسها الروائي الجزائري الكبير الراحل علينا سنة2010م " الطاهر وطار"، و التي سنتخذها كمدونة تطبيقية لهذه الدراسة النقدية.

2- ***أسباب اختيار الموضوع:***

و لعلّ من أهم الأسباب الذاتية و الموضوعية التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع و الخوض في غمار هذه الدراسة رغم صعوبة البحث، و انحصار الوقت ما يلي:

- شغفي بالشعر العربي الحديث و المعاصر، و إعجابي و أنا في سن مبكرة بالموسيقى و الخيال اللذين يملآن شعر الشعراء الرومانسيين أمثال إيليا أبي ماضي، جبران خليل جبران صلاح عبد الصبور، بدر شاكر السياب، محمود درويش، نزار القباني، و خاصة خاصة الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي.

- اهتمامي بالشعر المغاربي الحديث و المعاصر على وجه الخصوص بحكم التخصص المتبع في دراسات ما بعد التدرج و هو:" الأدب المغاربي الحديث في ضوء مناهج النقدية المعاصرة "

- كان يحز في نفسي دائما إغفال دراسة الشعر المغاربي المعاصر، و افتقار المكتبة المغاربية و العربية إلى الدراسات الجادة عن هذه التجربة الهامة التي لم تحظ بالدراسة الأكاديمية سواء من لدن الباحثين المغاربة، أو من جانب الكتاب المشارقة الذين كانوا ينشرون دراسات توحي عناوينها بكثير من الشمولية، في حين أنها إنما تقتصر على دراسة الشعر إما في مصر أو في

سوريا، أو في العراق. و لطالما عزوت ذلك إلى تقصير من جانب الدارس المغاربي في حق هذه التجربة الشعرية التي أفرزت و ما تزال تفرز عطاءات شعرية في مستوى عطاءات التجربة الشعرية في المشرق العربي، التي سنحاول إظهارها للعيان.

- كل هذا جعلني أحس بالغيرة على هذا الشعر، و رأيت أنّه على الدارسين المغاربة أن ينهضوا بعبء دراسته الدراسة الأكاديمية الجادة، و حقيقة لقد ظهرت دراسات جامعية سارت في هذا الاتجاه في العقود الأخيرة حاولت أن تسد الفراغ الحاصل في مجال الأبحاث الشعرية التي عنيت بدراسة الإنتاج الشعري المغاربي، و لكنها تتميز بالخصوصية الجهوية؛ أي أنّها تمس التجربة الشعرية لكل حيّز جغرافي مكون للمغرب الكبير على حدا، و أقصد بذلك : الشعر التونسي المعاصر، الشعر الجزائري المعاصر، الشعر الليبي المعاصر، الشعر المغربي المعاصر، الشعر الموريتاني المعاصر، لكن دراسته كلحمة و كحلم لوحدة المغرب الكبير في الإنتاج الثقافي الأدبي المشترك، فلم أجد أي دراسة أكاديمية جامعة للإنتاج الشعري المغاربي.

- و قد لاحظت أيضا أن الأبحاث و الرسائل الجامعية التي اهتمت برصد التجربة الشعرية المعاصرة في الجزائر، أو في المغرب، أو في تونس، أو في ليبيا، أو حتى في موريتانيا رغم رصدها لبعض الظواهر الفنية، و دراسة الخطاب الشعري انطلاقا من مفاهيم و مناهج نقدية معاصرة، إلا أنها مع ذلك لم تمس قضية الإيقاع إلا مسّا رقيقا، و لم يخصص لها إلاّ حيزا ضيقا من البحث، و لعلني باختياري لهذا المشروع أساهم مساهمة متواضعة في مجال" الإيقاع الشعري"، و أضيف حلقة أخرى في سلسلة الأبحاث و الأطروحات التي تضطلع بمهمة إثراء البحث النقدي في الشعر المغاربي المعاصر.

3- سبب اختيار المدونة (المتن الشعري):

" جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر" هي جائزة مغاربية عربية دولية تنظمها سنويا الجمعية الثقافية " الجاحظية " ، أطلقت لأول مرة سنة 1990م، أسسها الكاتب و الروائي الكبير" الطاهر وطار" قطب الجاحظية و ناسكها، أو من عرف بـــ " عمي الطاهر" -كما كان يحب أن يلقب- حتى من طرف أقرانه.

و المفارقة الجميلة هنا، أنّ الروائي الراحل " الطاهر وطار" عاشق الرواية و القصة القصيرة، صاحب النثر الجاحظي يخصص جائزة للشعر المغاربي تقديرا منه، و إجلالا لعراقة و أهمية و نبالة هذا الفن الأدبي في الذاكرة العربية و الوجدان المغاربي، و كان اختيار اسم الشاعر الجزائري المغاربي الكبير " مفدي زكريا " ذا دلالة رمزية عالية، و عروة شعرية وشعورية وثقى بين الأجيال الشعرية المغاربية.. كان ذلك في غرة التسعينات من القرن الفارط و الجزائر تمر بأحلك أيّامها من العشرية السوداء، إلاّ أنه منذ الإعلان عن الجائزة تهاطلت على "الجاحظية" أعداد عديدة من المشاركين والمشاركات من كل فج مغاربي: تونس، المغرب

الجزائر..،و كانت دورية كلّ سنة، ومؤخرا أصبحت الجائزة عربية تزامناً مع الجزائر عاصمة للثقافة العربية عام (2007م) مع انتظام دورات هذه الجائزة و تضاعف أعداد المشاركين.

و في الأخير يمكننا أن نقول أن هذه القصائد الفائزة بالجائزة، و التي تختار من بين الآلاف، تمثل أجمل ما جادت به قريحة الشعراء المغاربة في كل سنة، لذلك هي تعتبر بحق مدونة أنموذجية مثلى للدراسات التطبيقية النقدية في مجال الشعر المغاربي المعاصر.

و لقد جمعت هذه القصائد الفائزة في ديوان سمي بديوان " الجاحظية " طبع من طرف وزارة الثقافة ، طباعة المؤسسة الوطنية للنشر و الإشهار، بمناسبة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية" في 2007م، لكننا لم نكتف بقصائد الديوان وطلبنا القصائد التي فازت بعد 2006م من الجهات المنظمة؛ لأنها تضم ثلاثة مغاربة فائزين في 2007م ، والتي سلمتها إيّانا متمنية لنا التوفيق في إنجاز هذا البحث.

4- إشكالية البحث :

و قبل التطرق إلى خطوات الموضوع و ضبط خطته نجد أنفسنا أمام جملة من الإشكالات، التي كثيرا ما استوقفتنا و ارتسمت أمامنا نرصدها فيما يلي:

**** ما شكل القصيدة المغاربية المعاصرة؟ أو بعبارة أكثر دقة : كيف اختار الشعراء المغاربة المعاصرون الأنماط الشعرية التي كتبوا من خلالها قصائدهم ؟ كيف بني إيقاعها ؟ و كيف وزعت موازناتها الصوتية و التركيبة ؟ و كيف يظهر هذا الإيــقاع دلالاتها ؟***

**** هل الخروج على الوزن و القافية في الشعر المغاربي المعاصر يحقق تشكيلا فنيا أغنى و أكثر جدة ؟ و هل تساهم الأشكال الجديدة بتنوع و ثراء إيقاعها في إظهار معان جديدة ؟***

**** هل تكشف الحداثة الشعرية في قصيدة التفعيلة، و قصيدة النثر عن فهمنا الخاطئ لمعنى " الإيقاع " في الشعر العربي ؟ ما هي مقوماته و عناصره ؟***

**** هل اكتفت القصيدة المغاربية المعاصرة في شكلها و إيقاعها بما أخذته من التجربة الشعرية المشرقية الحديثة ؟ ما هي عناصر إبداعها ؟ و ما هي عناصر إتباعها ؟***

**** كيف نفسر عودة القصيدة العمودية التقليدية في بعض القصائد الفائزة بالجائزة ؟***

**** لماذا يسيطر الهاجس الحداثي على البنية الفنية للقصيدة المغاربية المعاصرة و بنائها الإيقاعي ؟***

هذه الدراسة " قراءة "، أو بالأحرى " مقاربة " لذلك ستظل سؤالا مفتوحا، إذ تتعذر الإجابة عن مثل هذه القضايا إجابة نهائية قاطعة، و قد اخترت دراسة الإيقاع وفق مناهج النقد المعاصر، فهي إذن فهم جديد يؤصل و ينظر نقديا لإيقاع القصيدة المغاربية المعاصرة ساعدني في تذليل خطاه، و جمع معارفه، و تطبيق مدوّنته أستاذي المشرف، الذي تعهّد البحث منذ أن

كان بذرة فكان نعم الموجّه، و نعم المصوّب، و استعمالي لنون الجمع تأكيد على أنّ هذا البحث شراكة، و ما كان ليكون في هذه الصورة لولا مساعداته الجمّة.

5- منهج البحث :

اخترنا لمواجهة القصائد الفائزة في جائزة "مفدي زكريا" المغاربية للشعر عدة مناهج هي: المنهج البنيوي الوصفي، و المنهج الإحصائي الأسلوبي، و المنهج التاريخي المقارن، و بعض آليات القراءة و التأويل، و إجراءات التحليل و الاستقراء و الاستنباط.

فاعتمدنا على المنهج البنيوي الوصفي لتحديد الأنماط (الأشكال) الشعرية التي كتب وفقها الشعراء الفائزون بالجائزة (القصيدة العمودية/قصيدة التفعيلة/ قصيدة النثر/القصيدة الممزوجة) و البحور التي استعملوها في هذه الأشكال الموزونة، و الظواهر المختلفة في البنية العروضية من تنويع الأضرب، و تفاعيل حشو الأبيات، و تمازج البحور (في القصيدة الواحدة)، واعتمدناه أيضاً في دراسة بنية الإيقاع الداخلي (القافية، و الموازنات، و التكرار)، و لما كان للإحصاء لغته الدالة؛ اعتمدنا عليه لبيان أساليب الشعراء في البحور الشعرية و التفاعيل التي اختاروها، و مدى نفسهم في كل منها، و محاولة نحت إيقاعات متمازجة كمحاولة للتجديد كيف تأثّروا بالموشحات الأندلسية، و في رصد العلل و الزحافات، و أنواع القوافي و الأروية، و قد لجأنا في الفصول التطبيقية إلى المنهج التاريخي للمقارنة بين العصور الشعرية و بعض فطاحلة الشعر الحديث خاصة، و بين الشعراء الذين تم اختيارهم للفوز بالجائزة سواء في الشكل العمودي، أو القصيدة الحرة، أو قصيدة النثر، و هذا ما تحتمه طبيعة الدراسة، و النتائج التي تروم بلوغها، ومن أهمها إبراز عبقرية الشاعر المغاربي و طاقته الإبداعية، و هل هو مقلد للمشارقة، أم أنّ هناك ما يمكن أن يطبعه بطابعه المغاربي الخاص و نكهته المتميزة ؟ أما إجراءات الاستقراء و التحليل فاستعنا بها في تحليل النصوص الشعرية التي اخترناها كشواهد و الجدير بالإشارة أنّنا اعتمدنا في هذا كلّه الرؤية الشمولية المنفتحة في دراسة البنية الإيقاعية فحاولنا قدر المستطاع ربطها بالمستويات اللغوية الأخرى الصوتية و المعجمية، و الصرفية والتركيبية، مع إبراز كيفية تلقي الإيقاع، و كيفية إنتاجه للدلالات بشكل ملتحم لا يقبل الانفصال.

6- الهوامش و الحواشي:

لقد استخدمنا في هذا البحث مجموعة من الهوامش كان من أهمّها:

أ-**عزو الآيات القرآنية إلى سورها**، و ذكر أرقامها كما في المصحف الشريف برواية ورش عن نافع.

ب-**توثيق النقول**: و قد كان متمثّلا في الآتي:

1- عند الإحالة إلى كتاب نصدّر باسم المؤلف، ثمّ عنوان الكتاب كاملاً، ثم دار النشر أو الطبع ثم البلد ثمّ تاريخ الطبعة ثمّ الجزء و الصفحة.

2- عند تكرار النقل من مصدر البحث (وهو الديوان) أو أحد المراجع و لم يفصل بين النقلين حاشية أخرى أوثّق النّص بعبارة (المصدر نفسه)، (المرجع نفسه)، و أمّا إذا قلبنا الصفحة فنستعمل عبارة(المرجع السابق)، أمّا إذا فُصل بين النقلين بحاشية واحدة فأذكر المؤلف ثمّ أقول (المرجع السابق) و أذكر الجزء و الصفحة، أمّا إذا فصل بين النقلين أكثر من حاشية فأذكر المؤلف باختصار، و عنوان الكتاب الأصلي ثمّ أقول(مرجع سابق) و أذكر الجزء و الصفحة.

ت-**الترجمة للشعراء المغاربة الفائزين بالجائزة**: فكلمّا نذكر الشاهد الشعري من القصائد الفائزة نذكر اسم الشاعر كاملا، و نترجم له من متننا الشعري (الديوان) أو من موقع معجم ديوان البابطين للشعراء المعاصرين أو من صفحات الشعراء أنفسهم و مدوّناتهم عبر الإنترنيت.

ث- **الفهارس**: عنينا في ختام البحث بوضع مجموعة من الفهارس المفصّلة تكون مفاتيح للبحث، و هداية للقارئ فكانت:

- فهرس الآيات القرآنية حسب ترتيبها في السور مع الإشارة إلى مكانها في البحث.
- فهرس الشعراء؛ اقتصرت في الغالب على ترجمة من له علاقة بمتن الموضوع.
- فهرس المصادر و المراجع مرتبة على حروف المعجم ترتيبا ألف بائيا انطلاقا من اسم المؤلف ثمّ اسم الكتاب، فالمحقّق، ثم دار النشر و البلد و تاريخ الطبعة.
- فهرس الموضوعات.

7- *خطة البحث*:

وقد تناولنا البحث وفق الخطة التالية:

يتكوّن البحث جملة من : **المقدّمة، الباب التنظيري الأوّل، الباب التطبيقي الثاني،** و **الخاتمة**.

الباب التنظيري الأوّل: مفهوم البنية الإيقاعية

لقد جعلناه مدخلا نظريًا نحدّد فيه نطاق هذه الدراسة، و الذي يظهر من عنوانها، و على هذا الأساس قسّمنا الباب إلى فصلين منتقلين من العام إلى الخاص:

الفصل الأول حاولنا فيه البحث عن **ماهية الإيقاع و علاقة الموسيقى بالشعر** فتضمّن ثلاثة مباحث ذكرنا فيها **مفهوم الإيقاع** عموما راصدين ظاهرة الإيقاع و تجلياتها في الطبيعة و الفنون و عرّفنا لفظة **الإيقاع** لغة و اصطلاحا، و قمنا بتقسيم **الإيقاع الأدبي** إلى أنواع منبّهين إلى أهم النقاط التي تؤدّي إلى صعوبة تلقيه، و قد اشتملت المباحث أيضا على دراسة

تأريخية تأصيلية حول **علاقة الموسيقى بإيقاع الشعر** في التراث الإنساني و العربي الإسلامي و في السيميائيات و في النحو التوليدي التحويلي.

أمّا **الفصل الثاني** فخصّصناه **لمفهوم البنية الإيقاعية في الشعر** و ضم أربعة مباحث حول التباس **الإيقاع الشعري** الدائم بمفهومي **الوزن و التوازن**، فشرحنا ا**لوزن كمكون عروضي** في البناء الخليلي و كلّ من جاء بعده، ثمّ رصدنا كلّ **الموازنات الصوتية** ببعديها **التوازي** و **التكرار** أمّا المبحث الرابع فوقفنا فيه عند **أهم المفاهيم و المصطلحات الإيقاعية في الشعر**.

الباب التطبيقي الثاني: البنية الإيقاعية في القصائد الفائزة بالجائزة

و هو صلب الموضوع من الناحية التقنية النقدية؛ ففي خضم هذا الباب حاولنا استنطاق نصوص المتن، و حاورناها بالتحليل الإيقاعي، و التفسير و التعليق النقدي، و قد قسّمنا هذا الباب إلى ثلاثة فصول تطبيقية:

الفصل الأول حول **البنية الإيقاعية الخارجية للقصائد الفائزة** و نقصد بها الدراسات العروضية البحتة، و يضمّ **مدخلا:** نبرّر فيه اختيار المصطلح (داخلي /خارجي) و خمسة مباحث في: **أنماط القصائد** و **توزيع البحور** و في **خصائص البحور** و **العلاقة بين البحور المتمازجة** و **إيقاع الزحافات و العلل**

الفصل الثاني حول **البنية الإيقاعية الداخلية للقصائد الفائزة** و درسنا فيه كلّ ما يمكن أن يندرج تحت مصطلح (الموازنات) الأسلوبي، و (التشاكلات) السيميائي، و يضمّ مدخلا عن **القيمة الموسيقية للصوت** و ثلاثة مباحث خصّصناها لدراسة **إيقاع الموازنات الصوتية** و **إيقاع القافية** و **إيقاع التكرار**.

الفصل الثالث حول كيفية **تفاعل الإيقاع بالدلالة** أو بعبارة أخرى كيفية تلقي الإيقاع و مستويات إنتاج الدلالة و يضمّ مدخلاً عن آليات **القراءة والنص** و أربعة مباحث رصدنا فيها **دلالات الإنشاد و تلقّي الإيقاع السماعي** و كيفية **تلقي الإيقاع التركيبي**(إيقاع التدوير و التضمين) و **تلقي الإيقاع اللغوي و الضرورة الشعرية** و سمات **الإيقاع** في **التشكيل الفضائي للخطاب البصري المكتوب**.

الخاتمة: و قد أنهينا فيها هذا البحث بتلخيص و مجموعة من النقاط تعدّ أهم النتائج المستنبطة من هذا البحث، و أهم التوصيات و المقترحات.

و قد أدرجنا في هذا البحث مجموعة من الملاحق هي:

الملحق الأول :التعريف بالجمعية الثقافية " الجاحظية "

الملحق الثاني: التعريف بجائزة" مفدي زكريا المغاربية للشعر"

الملحق الثالث: التعريف بمؤسس الجائزة الروائي الجزائري الراحل " الطاهر وطّار "

الملحق الرابع: القصائد المغاربية الفائزة بالجائزة في 2007م و لم ترد في الديوان.

8- <u>الدراسات السابقة و أهم المراجع :</u>

إنّ هذا الموضوع بوصفه دراسة نقدية مغاربية متخصّصة جديد كلّ الجدّة، فعلى حدود علمنا هذه أوّل دراسة تطبيقية للإيقاع في الشعر المغاربي المعاصر، و مع ذلك نقول إنّ دراسة الإيقاع في أعمال شاعر معيّن أو في قصيدة مختارة ليس بكراً بل هو مطروق نوعا ما، فهناك بعض الأطاريح و بعض الكتب- التي هي رسائل أصلاً - درست البنية الإيقاعية عند شاعر معيّن كأنموذج تطبيقي، و بالمقابل نجد مع توفّر الكتب على المستوى التنظيري و شهرتها أمرين اثنين:

الأمر الأوّل السطحية العلمية للدراسة النقدية و كأنّ بعض الكتب لتعليم العروض، الأمر الثاني لا توجد الدقّة العلمية و الخلط في المصطلحات و كثرة الأخطاء الناجمة عن الانتصار المفرط للمنهج الحداثي، كالتأثر الأعمى بأفكار المستشرقين دون تمحيص، فما أكثر الدراسات الإيقاعية عن النبر في اللغة العربية و هي لغة غير نبرية أصلا ؟!!!

اعتمدنا في هذه الدراسة على بعض الدراسات النقدية المعاصرة في الإيقاع الشعري، وموسيقى الشعر، و كتب في المؤثرات الصوتية، و كتب تراثية في العروض العربي، و في الفلسفة و الموسيقى و علم البديع البلاغي، يمكن أن نوجزها فيما يلي:

**** كتب التراث:***

كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي، نقد الشعر لقدامة بن جعفر، الخصائص لابن جني، كتاب الصناعتين للعسكري، كتاب الموسيقى الكبير للفارابي، كتاب الشفاء لابن سينا، دلائل الإعجاز للجرجاني، سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي، مفتاح العلوم للسكاكي، منهاج البلغاء و سراج الأدباء لحازم القرطاجني، أبو الحسن العروضي في الجامع في العروض و القوافي...

**** المراجع الحديثة و المعاصرة:***

- اعتمدنا على كتابي محمد العمري، الموازنات الصوتية "في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية"، و كتابه تحليل الخطاب الشعري، و كل مقالاته الإيقاعية الواردة في موقعه الإلكتروني.

- أغلب كتابات محمد مفتاح النقدية مثل تحليل الخطاب الشعري، و التشابه و الاختلاف و مفاهيم شعرية موسّعة.

- كلّ كتب مصطفى حركات في العروض و الإيقاع.

- كتاب البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، لمقداد محمد قاسم شكر
- كتاب موسيقى الشعر، لإبراهيم أنيس.
- كتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة.
- كتاب الشعر العربي المعاصر " قضاياه و ظواهره"، لعز الدين إسماعيل
- كتابات محمد بنيس النقدية خاصة ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب ، الشعر العربي بنيته و إبدالاتها...
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، و جدلية الخفاء و التجلّي لكمال أبو ديب.

و هناك كتب و دراسات و مقالات و أطروحات لها اتصال بالموضوع لا يتسع المجال لذكرها جميعا؛ لأن رصد الدراسات العربية التي عنيت بموضوع الإيقاع و موسيقى الشعر و تناولتها بالدراسة و التحليل يحتاج وحده إلى دراسة خاصة، و بحث أكاديمي موسع.

9- العوائق و العقبات:

إنّ موضوع الإيقاع في الخطاب النقدي يتجنبه الكثيرون لأنّه من أكثر الموضوعات تعقيداً و إشكالية، بل و من القضايا العصيبة حقا على التحليل و الدرس النقدي.

و قد بلغت إشكاليات الإيقاع مستويات من التناول النقدي الدقيق و من التجريد و التعمـــيم و التنظير و التطبيق ما يستعصي فهمه أحيانا على صغار المتخصصين في النقد أمثالنا، و ما أكثر المشكل و المجمل و المؤول و ما يفيد العموم علينا لهذا نقول إنّ هذه الدراسة محاولة لملامسة بعض إشكالات الإيقاع و لا نقول بحثها بعمق لأنها تحتاج إلى زمن كمي ليس هو الزمن المحدد لإنجاز مذكرة ماجستير. و منه، من أهم العوائق التي واجهتني في هذا البحث:

- كثرة المصطلحات و المفاهيم التي تندرج تحت الإيقاع.
- التشتت بين العدد الكبير لكتب الإيقاع و الفلسفة و الموسيقى و العروض و البلاغة و الصوتيات.
- التقطيع العروضي لسبعين قصيدة(70) أغلبها من المطوّلات، و فرز بحورها، و إحصاء نسبها و تصنيف قوافيها و قياس نسبة تواتر الروي في كلّ قصيدة أخذ مني وقتا كبيراً أثناء البحث(خمسة أشهر بدون انقطاع).
- انحصار مدّة المذكرة في سنة فقط، مع هذا الإتّساع الرهيب لهذا الموضوع.
- الكتابة في هذا الموضوع تحتاج إلى خبرات طويلة و جهود مضنية من طرف أهل العلم و التخصّص، و أنّى لي هذا الرصيد و أنا في بداية الطريق؟!

اعتذار:

و إنّي إذ أقدّم هذا البحث فإني معترفة بالتقصير في تناوله لقلّة الزاد و التكوين، و صعوبة الدراسة، غير أنّي أعتبر هذه الدراسة بداية الطريق في ولوج باب البحث العلمي و اكتساب خبراته في مجال الإيقاع.

فالله أسأل العون و الصبر و السداد و الثبات، فإنّها نعم الزاد، و أسأله أن يتقبّـل هـذا العمل و أن ينفع به أمّتنا، و الله الموفق و المستعان و الهادي إلى سبيل الرشاد، ونتوجه إلى الله تعالى بالحمد والشكر على خير نعمائه، و الشكر موفور و موصول لأستاذنا الأستاذ الـدكتور " محمد خليفة " على مساعدته لنا، و على تحبيبه لنا البحث في الإيقاع الشعري، الذي اكتشـفنا أنّ معلوماتنا عنه سطحية، رغم غزارة مادته والتي حقيقة تحتاج من يظهرها للوجود و يجليها للدارسين.

أم محمد الطاهر

الجلفة في: 2012/02/10م

الباب التنظيري الأوّل
مفهوم البنية الإيقاعية

ويضم فصلين :

الفصل الأول: ماهية الإيقاع و علاقـــة الموسيقى بالشعر

الفصل الثاني: مفهوم البنية الإيقاعية في الشعر

الفصل الأول: ماهية الإيقاع و علاقة الموسيقى بالشعر

و يضمّ ثلاثة مباحث :

المبحث الأوّل: مفهوم الإيقاع

المبحث الثاني: الإيقاع الأدبي

مدخل:

سننطلق في هذه الدراسة النظرية للإيقاع من أفكار للناقد الأمريكي (روبرت شولز) وردت في كتابه (السيمياء و التأويل) تحدّد الجدوى المعرفية للتنظير النقدي[1] نلخّصها في المقولة التالية:

" قد لا يكون فيما سنقوله هنا جديد، لكن مجرّد إعادة صياغة ما يعرفه أيّ معلّم أدب، قد تكون فيه جدوى التجديد من خلال أهميّة إعادة إنتاج النصوص و تنظيمها عند طلاب الأدب و ضرورة بنائهم لخطاب تأويلي عليها k

إنّ الإيقاع على سلاسته و غزارة استعمالنا إيّاه، ينطوي على قدر من الغموض في حيّز الدراسات الأدبية و الشعرية خاصة، فرغم أنّ الإيقاع أكثر المصطلحات النقدية جريانا في الخطابات النقدية المعاصرة. " و لكنه في ذات الآن أكثر المفاهيم ضبابية و تعميما إلى حد يصحّ معه وسم الوضع بالسديم المعرفي، فإذا المصطلح في صلب الدراسة الواحدة واحد، بينما المفهوم متنوع. أما بين باحث و آخر فالتنوع و الاختلاف يصلان حدّ التناقض "[2]. و بعد مراجعة العديد من الكتب النقدية الحديثة و المعاصرة تبيّن لنا ما يلي:

يعتبر الإيقاع أقلّ الظواهر المدروسة في الشعر العربي الحديث رغم كثرة الكتابات النقدية المشيرة إلى أهميته، و إلى كونه يمثل القطيعة الكبرى في تاريخ الشعر العربي. لكن أغلب هذه الدراسات سطحية سريعة. فلا نجد فيها تحليلا مستفيضا للظاهرة بمختلف مستوياتها، و إنما عموميات تكاد لا تعكس حقيقة ملموسة و أحكاما لا استدلال لصدقها إلا إعادته و تكرارها بأشكال شتى[3]. و لم لا نقول إنّ أغلب الدراسات إنشائية محض تتبني على مقتضيات التقبل لا على مظاهر انسجام الخطاب و منها كتب كنا نعتبرها ذات شأو عظيم في الدارسات الإيقاعية لكن تهافتت مفاهيمها و تقزمت معارفها بعد ملاحظة التناقضات و التكرارات الممجوجة التي لا طائل منها[4]، فبعد فرحتنا بوجود المئات من الكتب في الإيقاع و موسيقى الشعر ، وجدنا أنفسنا في مغبة و تعبٍ علمي لم نشهد له مثيل .. و كم بلغ منا الجهد

---

[1] روبرت شولز، ***السيمياء و التأويل***، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان (الأردن)، ط1، 1994م، ص25 و ما بعدها.

[2] خميس الورتاني، ***الإيقاع في الشعر العربي الحديث*** (خليل الحاوي نموذجا)، دار الحوار للنشر و التوزيع، دمشق(سورية)، ط 1، 2005م،ص13.

[3] ينظر: المرجع نفسه،ص14.

[4] يمكن أن نرصد هذه القائمة من الكتب التي عناوينها أكبر حجما من محتوى لفظة "إيقاع" أو "موسيقى الشعر"فاكتفت برصد الظواهر العروضية فقط - مع احترامنا الكبير لواضعيها:

*د. عبد العزيز شرف و د. عبد المنعم خفاجي، ***النغم الشعري عند العرب***، دار المريخ، الرياض(م ع س)، ط1407هـ-1987م.

*د عبد الرضا علي، ***موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه***(دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر)، دار النشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م.

*صابر عبد الدايم، ***موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطوّر***، مكتبة الخانجي، القاهرة(مصر)، ط3، 1993م.

*حسن عبد الجليل يوسف، ***موسيقى الشعر العربي***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1989م.

*عبد العزيز نبوي،***الإطار الموسيقى للشعر***(ملامحه و قضاياه)،الصدر لخدمات الطباعة، مصر، ط1987م.

في محاولة جمع المفاهيم و فرز المكرر منها و ترتيبها ترتيبا منتظما يوافق مبادئ ابستيمولوجيا المعرفة و تصنيفها من الأصول إلى الفروع. وبعد الغربلة و الفرز و تتبع الظاهرة في الطبيعة، و في الجمال و الفنون، و في الموسيقى و الشعر و النثر...كانت النتيجة هذه العناصر المقتضبة:

المبحث الأوّل: مفهوم الإيقاع

و يضم مطلبين حول الإيقاع كظاهرة كونية و أهم تجلياته، و تعريف الإيقاع اللفظي و الموسيقي لغة و اصطلاحا.

المطلب الأول: الإيقاع ظاهرة كونية و تجليات

الفرع الأول :ظاهرة الإيقاع

الإيقاع بوصفه ظاهرة، و تجليات، ومقاييس عسير جدا تحديد إحداثياته، و مردّ ذلك إلى اتّساع المفهوم أولا، و تنوّع الأذواق في تقبله ثانيا، و لعلاقته بالدلالات ثالثا.

و جماع الأمر أن الإيقاع مجال لعلوم و اختصاصات متعـدّدة و متمازجـة؛ فنجـد الإيقاع في العلوم الطبية في نشاط القلب، و الدورة الدموية، و الساعة البيولوجية للانتظـام الهرموني[1]، و نجده في علم النفس في مراحل النمو النفسي، و دورة حياة الإنسان[2]، و فـي الموسيقى نجده في النوتات و النغمات، و في العروض نجـده فـي الأوزان و البحـور و الترددات الصوتية، و في الرقص و المسرح نجده في بعض الحركات و الإيماءات الجسدية و اللوحات التعبيرية، بالإضافة إلى اهتمام بعض العلوم المتمازجة الحديثة به؛ كعلم الـنفس الفيزيولوجي، و علم النفس الاجتماعي، و لسانيات الخطاب، و النقد المعاصـر[3]. و رغـم ورود هذا المصطلح في مجالات متنوّعة إلاّ أنّ هناك رابط مفهومي واحد، أو(سمة دلاليـة محددة) للمصطلح "إيقاع" مشتركة بين كل هذه المجالات متمثلة في انتظام الحركة و التناسب في الاستغراق الزمني، من هنا يمكننا تعريفه كظاهرة بمايلي: " الإيقاع هو الحركة المنتظمة في الزمن، المرتبطة بالتكرار و المعاودة، المحدثة للانسجام و التناغم بواسطة تقطيع الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة تقوم على مبدأ التناسب الرياضي "[4].

يبدو أن الإيقاع ضرورة كونية و إنسانية له علاقة بانتظام الحركة و الزمن، فيمكن أن نعرّفه أيضاً بقانون السرعة فيزيائيا على أنّه المسافة التي يقطعها شعاع ضوئي فـي مـدد

---

[1] Garnier delmare, ***Dictionnaire illustré des termes de Médecine***,28 édition Maloine ,Paris,2004, p:774.

[2] ينظر:موريس روكلن، ***تاريخ علم النفس***، ترجمة:د. علي زيعور، دار الأندلس للطباعة و لنشر و التوزيع،ط4، 1981م،ص131-143.

[3] ينظر: خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص23

[4] هذا التعريف اجتهاد فردي، و محاولة متواضعة لتحديد ماهيته.

زمنية متجاورة، تتميز بالتناسب و الدوران مما يحدد الانتظام و التكرار أو معاودة تشكل الطاقة؛ أي أنّه وفق مبدأ الديناميك[1] من الحركات الدورانية التي يمنحها التكرار صفة الدورية؛ حيث يمكن تقسيم الإيقاع إلى سلسلة عددية متواترة و رتيبة أصغر وحدة تكرارية فيها تسمى دورة[2] .

و لأهمية مقولة الزمن في وعي و لاوعي الإنسان نجد أنّ الإيقاع معقود دائما بالزمن الذي وصفه أرسطو بأنّه تكرار و تواتر في شكل دائرة[3]؛ و الحقيقة أنّ الزمن ذلك المستوى الذي تنحل فيه جميع الظواهر هو الذي نفهم من خلاله الإيقاع باعتباره منظومة كونية، لأنّ جميع تشكلاته تظهر فيه، ذلك أن الميزة الأساسية للإيقاع " مردّها فقط إلى فعل تناسقي مركز على الأزمنة المتراكبة الخاصة بمختلف العناصر"[4] و ذلك يوحي بشساعة المنظومة الإيقاعية التي تظهر في الكون بكامله، لأنّ جميع العناصر حين تنتظم حركتها عبر الزمن تحدث إيقاعا، لكن بعضها يمكن تحسسه لأنه مرتبط بالحواس البشرية كالسمع و البصر، و بعضه الآخر لا يمكن الإحاطة به، بل يجب أن نفكر فيه بعمق و تبصّر.

ومن هنا يمكننا أن نستشف أنّ إشكالية الإيقاع من إشكالية الزمن نفسه، و بما أنّ الزمن يحيط بنا و لا نحيط به فإنّ الإنسان باعتباره " مفطورا على حاستي الذاكرة و التوقع - إذ أنّه ينظم حياته داخل شبكة نسيجها الماضي و الحاضر و المستقبل-"[5]؛ فهو نازع إلى المطلق، و منخرط في اليومي، و باحث عن الدائم، ومدفوع إلى التفكير في الحركة من حوله[6]، و هو يستخدم منظومة الإيقاع كمحطات و تقاطعات للقياس الكمي " تشبه تثبيت الزمن الهارب من خلال المقاطع، بشكل عفوي و فطري "[7]، الأمر الذي يهب الإيقاع مفهوم الناموس الكوني، فالكون منخرط في إطار الإيقاع باعتباره تكرار لتكرار. و وجوده يحصل في الذهن بداهة بعدما اكتشفته الذات البشرية و استعملته مقياسا تحلّل به الأشياء و تفهم به الماهيات. و من هنا فهو مفهوم به نستعين لتعريف الأشياء و تحليلها لكن لا سبيل إلى تعريفه بماهيته أي بما يكون هو هو[8].

لقد خلصنا إلى نتيجة مهمّة جدّاً: إنّ حياتنا كلها ملفوفة بالإيقاع؛ الدنيا موزونة منتظمة، و العالم متناسب متماثل مموسق[9]، و الكون في انتظامه يشبه الكورال الأزلي الكبير، سنعتبر

---

[1] **الديناميك**: هو مبدأ الحركة و السرعة و الطاقة في العلوم الفيزيائية.
[2] ينظر: مصطفى حركات، ***نظرية الإيقاع*** (الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى)،دار الآفاق، الجزائر، ط1، 2009م، ص37-39.
[3] ينظر: كولن ولسون و آخرون، ***فكرة الزمان عبر التاريخ***، ترجمة:فؤاد كامل، دار المعرفة، الكويت، ط1992م،ص14.
[4] غاستون باشلار، ***جدلية الزمن***، ترجمة: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1989م، ص154.
[5] كولن ولسون و آخرون، مرجع سابق،ص5.
[6] ينظر: خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق،ص24.
[7] المرجع نفسه،ص24.
[8] محمد علي التهانوي، ***كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم***، تحقيق: علي دحروج، و ترجمة النصوص الفارسية:عبد الله الخالدي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت(لبنان)، ط1996،1م، ص964.
[9] بمعنى هارموني أي تناغم.

الإيقاع موسيقى للوجود، فهو المعادل المطلق للحركة و النماء و الاستمرارية المتجلية في الظواهر المختلفة، إنّه الناموس الأعظم للحركة عبر الزمن في تساوٍ و انتظام و تعاقبٍ و تكرار، إنّه " ذلك النبع الشامل للمعادل البصري (والسمعي) المتوازن، للفن بوصفه مقاربة إبداعية تحايث الموجود، و تنزاح بالقلوب و الأفئدة صوب المدى المفتوح.."[1] إنّه السمة المشتركة بين الفنون جميعا " كالرسم و النحت و الرقص و الموسيقى و الشعر، و كلها إبداعات تقوم على نظام من علاقات التوازي أو التوازن، أو التكرار أو التناسب أو الانسجام "[2] هذه العلاقات التي هي الخصائص الجوهرية للجمال منذ القدم[3]، و كما يرى الفيثاغوريون في علم الكونيات الجمالي ***العالم هو: انسجام و موسيقى و عدد***[4] .

ومن هنا يمكننا أن نقول إنّ الإيقاع هو أعمق بكثير من أن يكون إيقاعا مسموعا تستجيب له الأذن فقط، يخصّ الأصوات فقط؛ فالجسد كله يستجيب للإيقاع، و يتفاعل معه؛ العين تبصره، و ترتاح لرؤيته، الأذن تترنّمه، النفس تشعر به، ملكة الإبداع تجسّده و تتذوقه، له تجليات عدّة نختصرها فيما يلي:

الفرع الثاني : تجليات الإيقاع

أ* الإيقاع في الطبيعة:

لقد خلق الله مبدأ الإيقاع و جعله أساسا لتثبيت أركان الكون، و إرساء قواعد استمرارية الحياة، و هو في جوهره مبدأ أزلي إلهي يضمن دوام حركة الظاهرات المادية بما يوفره لها من التوازن و التناسب و النظام هذا هو الإيقاع في جوهره و مصدره و غائيته و وظيفته[5]؛ فهو أهم عنصر في الحياة بحدوثه تنتقل حالة الإنسان من السكون إلى الحركة، ومن الجماد إلى الروح.

الإيقاع ظاهرة من ظواهر الحياة الطبيعة، تعددت مظاهره فيها من اختلاف اللّيل و النّهار، و تعاقب الفصول الأربعة، و مراحل نمو النبات، و دورة الأرض حول الشمس، و دورة القمر حول الأرض، لكلّ هذا إيقاعات زمانية..و لحدث التنفس شهيقا و زفيرا، و لإحداث الأصوات في جهاز النطق و لنبضات القلب، و توزيع الهرمونات و مختلف النشاطات البيولوجية و الحيوية النفسية الإنسانية إيقاعات زمانية أيضا،..كلّ نواميس الكون لها إيقاعات للريح و الرعد وزقزقة العصافير و اهتزازات الفراشات إيقاعات معقدة جدا لا تسمح لنا بملاحظة زمنيتها و نسيجها فيزيائيا من طرف الحواس، لكنها قيست بواسطة أجهزة

---

[1] د.عمر عبد العزيز، ***موسيقى الوجود***، مجلة الدوحة، السنة الأولى، العدد:12،
[2] د. عز الدين اسماعيل، ***الأسس الجمالية في النقد العربي***، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1955م، ص115.
[3] روز غريب، ***النقد الجمالي و أثره في النقد العربي***،دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، ط1983م،ص78.
[4] غيورغي غاتشف، ***الوعي و الفن***، ترجمة د. نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت، فبراير1990م،ص51.
[5] ينظر:محمد العياشي، ***نظرية إيقاع الشعر العربي***، المطبعة العصرية، تونس، ط1976م،ص40-42.

حسّاسة جدّاً، و فسّرت من طرف العلماء في آخر النظريات التي جاءت بعد نسبية آينشتاين، فهذه الإيقاعات أو الذبذبات ذات القيم العددية اللوغارتمية الصغيرة جدا لا تتلاشى عبر المدى و الأثير كما نعتقد، بل تحكم فعلها في مظاهر حياتية أخرى.

بقي أن نقول: إنّ إيقاع الزمن عندما يكمل الدورة في الحياة معناه انتهاء الشيء، فهو ببساطة مبدأ النماء و الفناء معا لأنّ كل ساعة تمضي تحمل الفناء لنا، و صدقت الحكمة العربية التي تقول: " تمام الشيء دليل نقصانه ".

ب*الإيقاع في الفنون الجميلة:

الجمال موجود في الطبيعة.. موجود في الفنون النفعية كالصناعات الحرفية، و العمارة و الزخرفة و تخطيط المدن.. موجود في الفنون الجميلة كالموسيقى و الرقص و النحت و الأدب و الرسم[1]، و قد اضطلعت الفلسفة قديما، و علم الجمال حديثا بدراسة التجربة الجمالية كموضوع للجمال و كفلسفة للفن[2]، و درستا أثرها في الثقافة و الحضارة، وفي النفس من حيث تفاعل الذات معها، و من حيث ما تتركه من إحساس باللذّة و الراحة و الطمأنينة الناجمة عن الأشياء الجميلة[3]، التي اتفق الجميع على حكم تقديري واحد، و هو أنها الأشياء التي تتوفر فيها عناصر الانتظام و التناسق و الانسجام من حيث الألوان و الأصوات و الأطوال و الأحجام و الأضواء[4]، و التي تحقق في النهاية وحدة العمل الفني، من حيث هو وحدة في الشكل و المضمون، و وحدة في الحركة و السكون[5]، لذلك نجد ذكرا للإيقاع في الفنون الإنسانية قديما كـ (الموسيقى و الرقص و المسرح و الأدب و التصوير) و حديثا كـ (الأفلام السينمائية و السينوغرافيا[6] و برامج التلفزيون).. و اعتبر منذ القدم العنصر المولّد للجمال.. و المبدأ الأساسي للعبقرية الفنية الخلاّقة بما يلهمنا به من إحساس بالحركة، و بما يوحي به من حياة نابضة يلتقي فيها المادي بالنفسي.

نقسم الإيقاع الفني منذ البداية حسب تقسيم الفنون الجميلة إلى إيقاع مسموع يحتكم إلى الصوت، إيقاع مرئي بصري يحتكم إلى الصورة.

---

[1] ينظر:راوية عبد المنعم عبّاس، ***دراسات في الفلسفة العامة***(رؤية نقدية لقضايا الفكر الفلسفي)، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت(لبنان)، ط1، 1998م، ص375-376.

[2] ينظر: زكريا فؤاد، ***آراء نقدية في مشكلات الفكر و الثقافة***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1975م، ص269.

[3] ينظر: راوية عبد المنعم عبّاس، المرجع السابق، ص363.

[4] ينظر: د.محمّد زكي العشماوي، ***فلسفة الجمال*** (في الفكر المعاصر)، دار النهضة العربية، بيروت(لبنان)، (د،ت)، ص153.

[5] عرّف السيميائيون **العمل الفني** بوصفه ممارسة سيميائية تواصلية " علامة و بنية و قيمة في الوقت نفسه " تتميز بالخصوصية التي تجعله يرفض المماثلة و يتعالى على الاستنساخ، و تربطه بالكون من خلال علاقات غير مباشرة تتميز بطابعها العدولي المنحرف، مما يضفي على علاقته بالموضوع الجمالي نوعا من الاستعارية التي تجعل العمل الفني ابداعا متطرفا تصل فيه التجربة الجمالية إلى حدودها القصوى. ينظر: السيمائيات، مجموعة من المؤلفين، ***سيمائيات التواصل الفني***، د. طاهر روابنية،عالم الفكر، الكويت، العدد 3 المجلّد35،يناير،مارس 2007م،ص 251-256.

[6] **السينوغرافيا:**العلم الذي يدرس طرق الإضاءة و المؤثرات الصوتية و الموسيقية في العروض الفنية.

الإيقاع الفني المسموع: و تندرج ضمنه الفنون التي تعتمد على الصوت كأداة للتعبير كالموسيقى و الألحان و الغناء و الأدب.

الإيقاع الفني المرئي: و تندرج ضمنه الفنون التي تعتمد على الصورة أو التشكيل البصري كأداة للتعبير كالرسم و النحت و المسرح و الرقص و الأدب.

و بما أنّ النص الشعري عالم متكامل لا تنفصم عراه، و يشكل رؤية جمالية كلية من خلال تضافر ركنين أساسيين لا يستغني أحدهما عن الآخر، هما "الصورة " و "الإيقاع الصوتي"، سندرس الإيقاع الشعري كفن أدبي مسموع يعتمد على المؤثرات الصوتية، و كفن أدبي مرئي مكتوب يعتمد على التشكيل البصري.

و التشكيل البصري في الدراسات الأدبية هو:" كلّ ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجرّدة، أم على مستوى البصيرة/ عين الخيال "[1]، أي دراسة الأدب كفنّ خطي مكتوب، و كفنّ يعتمد على شعرية الصورة من تشبيهات و استعارات و كنايات تخييلية.

وسنركز على الإيقاع البصري المكتوب، و لن ندرس الإيقاع التصويري التخييلي للشعر لكثرة الدراسات في مجال الصورة الشعرية من جهة، و لإغفال هذه الدراسات مجال الإيقاع التصويري من جهة أخرى، فاستنباط هذا الإيقاع بدءاً على غير مثال تجديد علمي يحتاج منا جهداً و مدّة أطول تتضمنه درجات أعلى كأطروحات الدكتوراه .

المطلب الثاني: تعريف الإيقاع (الموسيقي واللغوي/ اللفظي)

الفرع الأول:تعريف الإيقاع لغة:

الإيقاع من الجذر اللغوي و/ق/ع ، و قد ورد في جميع المعاجم القديمة مقرون بالألحان و الموسيقى و الغناء؛" الإيقاع إيقاع ألحان الغناء، و هو أن يوقّع الألحان و يبنيها"[2]، و رغم أن الكثير من الدارسين و المؤرخين القدماء قد ذكروا أنّ للخليل بن أحمد الفراهيدي مؤسس العروض العربي كتابا موسوما بـ " الإيقاع" في الموسيقى و الألحان للأسف لم يصلنا[3]، و بصرف النظر عن صحة هذه النسبة إلى المؤلف، فإنّه لم يرد في معجم العين للخليل ذكر للمسمى "إيقاع" في تقليبات المادة: (و/ق/ع)، بل وردت ملفوظات

[1] د.محمد الصفراني، ***التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث***(1950-2004م)،النادي العربي، الرياض، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء و بيروت، ط1، 2008م،ص18.

[2] الفيروابادي، ***القاموس المحيط***، مادة و ق ع ، ج3، باب العين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1399هـ 1979م، ص94.

[3] ينظر: *ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة و ق ع ، المجلد السادس، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص4897.
*محمد بن إسحاق النديم، ***الفهرست***، تحقيق: مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985م، ص200.

توحي إليه من الأصوات الموقعة كـ "الوقع: الضرب بالشيء، و قع المطر، و قع حوافر الدابة: ما يسمع من وقعها، و التوقيع: إقبال الصيقل على السيف يحددّه بميقعته "[1].

و في المقابل الإيقاع (Rythme) في اللغات الأجنبية مشتق من الجذر اليوناني (Rythm) الذي يعني الجريان و التدفق[2]، ثمّ تطور معناه ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية (Mesure) المعبرة عن المسافة الموسيقية[3]، و منه الإيقاع في اللغات الأجنبية هو انتظام الصوت في المسافة و الزمن.

الفرع الثاني: تعريف الإيقاع اصطلاحا:

إنّ المؤكد من التعريف اللغوي للإيقاع أنه عرّف مباشرة في المعاجم القديمة كمصطلح موسيقي؛ أي أنه وضع و أستحدث كاشتقاق للدلالة على مصطلح علمي رياضي موسيقي بحت[4] واضح المعالم ورد بكثرة في كتابات الموسيقيين و الفلاسفة العرب القدماء.

نقدم تعريفات الإيقاع عند الفلاسفة و الموسيقيين العرب القدماء:

*يقول فيلسوف الأدباء أبو حيان التوحيدي: " يقال ما الإيقاع؟ الجواب فعل يكبل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة "[5]؛ أي هو انتظام الصوت في المسافة و الزمن.

*يعرف ابن سينا الإيقاع:" الإيقاع من حيث هو إيقاع تقدير ما لزمان النقرات(...) و إذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا "[6].

* يعرف الفارابي الإيقاع بقوله:" إن الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير و النسب "[7].

و يقول أيضا:" إن نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل إلى النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل و وزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل "[8].

---

[1] أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، ***كتاب العين***،ج2، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم و الفهارس دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، ط1981م،ص176-177-178.

[2] ينظر: مجدي وهبة، ***معجم مصطلحات الأدب***، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1974م، مادة Rythm.

[3] ***Le qrand Dictionnaire Encyclopédique du 21" siécle***, édition philipe Auzou, Paris,2001,p:1010.

[4] وردت كلمة الإيقاع في باب الموسيقى التي هي من العلوم الرياضية (الحسابية) عند الفلاسفة العرب القدماء و لا نعرف إن كانوا هم واضعوا المصطلح أولا، أم وضعه الخليل بن أحمد نفسه في كتابه " الإيقاع "السالف الذكر، و الذي هو كتاب في الموسيقى أصلا، يمكن أنه ألفه بعد تأليفه لمعجم العين.

[5] أبو حيان التوحيدي، ***المقابسات***، تحقيق محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م،ص285.

[6] أبي علي الحسين ابن سينا، ***جوامع علم الموسيقى***، ضمن: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص251.

[7] أبو نصر الفارابي، ***الموسيقى الكبير***، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي،القاهرة(مصر)، ط1967م، ص437.
و ينظر:مصطفى الجوزو، ***نظريات الشعر عند العرب***، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1988م،ص69-67.
صالح المهدي، ***إيقاعات الموسيقى العربية و أشكالها***، بيت الحكمة، تونس، ط 1990م، ص12.

[8] أبو نصر الفارابي، ***النفس***، ص38، و ***رسالة في تفسير الرؤيا***، ص 278، نقلا عن: كمال ألفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مرجع سابق، ص249.

*يعرف الأرموي الإيقاع الموسيقى بقوله: " هو جماعة نقرات تتخللها أزمنة محـــدودة المقادير على نسب و أوضاع مخصوصة "[1].

*و يعرفه ابن زيلة باعتباره تقدير ما " لزمان النقرات، فإن كانت النقرة منغّمة كـــان الإيقاع شعريا، و هو نفسه إيقاع مطلق"[2].

و بغية توضيح المعنى الاصطلاحي للإيقاع في الموسيقى من الضروري تحديد مفهوم النقرة؛ النقرة " مدة زمنية يسمع من خلالها صوت أكان صادرا من الحنجرة أو مـــن الآلات الوترية أو النغمية أو من القرعية التي تحدّد الزمن"[3]. و تنقسم النقرة إلى ساكنة " و هي النقرة التي تعقبها وقفة "، و إلى متحركة " و هي النقرة التي لا تعقبها "وقفة، و إلى ثقيلة " و هـــي النقرة التي زمانها ضعف زمان النقرة الخفيفة "، و إلى خفيفة " و هي النقرة التـــي زمانهـــا نصف زمان النقرة الثقيلة "، و إلى ليّنة " و هي النقرة التي تشغل زمان سكوت الفاصلة "[4].

إنّ الإيقاع الموسيقي " يستمد تعريفه من ائتلاف أو تأليف الأنغـــام؛ فالأنغـــام تتـــألف فتتوالى مشكلة بذلك لحنا شريطة أن يتخلل النغمات المتوالية أزمنة، و إذا قسّم زمان اللّحـــن بنقرات أو بمدد زمنية منغّمة وفق مقادير متساوية و متناسبة، بحيث تترتّب عـــن ذلـــك أوزان للأزمنة النغمية المتوالية وفق مقادير و نسب محدودة حدث الإيقاع "[5].

بقي أن نعرف الوزن و التوزين كمصطلحين موسيقيين حتّى نفهم الإيقاع جيّدا:

أمّا الوزن اصطلاحا فهو "صياغة الجمل في اللحن حسب نقرات أي أجـــزاء زمنيـــة محدودة في كلّ الهواء.."[6]. و التوزين هو " تعادل أجزاء الكـــلام و الأصـــوات و تســـاوي مقاديرها الزمنية إذا قوبلت ببعضها جملة "[7] أثناء التنغيم خاصة في الغناء.

إذا كنا قد وقفنا عند تحديد مصطلح " إيقاع " في الموسيقى، فإنّه بات لزاما علينـــا أن نحدد المراد من مصطلح " إيقاع لفظي/ لغوي " و العلاقة بين هذين النوعين من الإيقاع مـــن خلال المطابقة بين المقولات التي توصلنا إلى النقاط التالية:

1- تعادل أجزاء الكلام.
2- تعادل أجزاء الأصوات.
3- تساوي مقادير أجزاء الكلام زمنيا.
4- تساوي أجزاء الكلام زمنيا[1].

---

[1] صفي الدين عبد المؤمن الأرموي ، ***كتاب الأدوار***، تحقيق: الحاج هاشم الرجب، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد(العراق)، ط 1980.،ص 189.

[2] أبو منصور الحسين ابن زيلة، ***الكافي في الموسيقى***، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، مصر، ط1964م،ص44.

[3] الأرموي، المرجع السابق،ص188.

[4] المرجع نفسه،ص188.

[5] مبارك حنون، ***في التنظيم الإيقاعي للغة العربية (نموذج الوقف)***، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1431هـ-2010م، ص49.

[6] ميخائيل الله ويردي، ***فلسفة الموسيقى الشرقية***، مطبعة ابن زيدون، دمشق، سوريا، (د،ت)، ص465.

[7] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و هكذا يتضح لنا أنّ الإيقاع اللفظي/ اللغوي مكوّن من أجزاء كلامية " مقسّمة تقسيما متعادلاً، و أنّ الأصوات اللغوية باعتبارها تشكّل الكلام تقسم إلى أجزاء متعادلة، و أنّ أجزاء الكلام متساوية المقادير تساويا زمنيا، و أنّ أجزاء الأصوات متساوية تساويا زمنيا، و مجمل هذا الطرح أنّ للكلام إيقاعا مضبوطا و محكما "[2]. " و مرد ذلك إلى نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، و إلى تساوي المقادير أو اختلافها؛ إذ من المفروض أن تكون متساوية متعادلة حتّى يتحقّق الوزن المعتدل، و في هذه النقطة يتلاقى الشّعر بالموسيقى؛ العروضيون يسمّون هذا التساوي و الاعتدال بالوزن، و الموسيقيون فيدعونه بالإيقاع "[3]؛ فالأشعار العربية " مركّبة من المصاريع، و المصاريع مركّبة من المفاعيل، و المفاعيل مركبة من الأسباب و الأوتاد و الفواصل، و أصلها كلها متحركات و سواكن "[4]، و العروض العربي " هو ميزان الشعر يعرّف المستوي و المنزحف "[5]. من خلال عملية " التوزين " لأجزاء الكلام، فالوزن هو أن تتساوى المقادير المقفاة " في أزمنة متساوية لاتّفاقها في عدد الحركات و السكنات و الترتيب "[6]. و على هذا فإنّ أيّ وزن شعري هو " زمان منظّم بتقطيع له تقطيعا متساويا "[7].

إذن بنى الإيقاعين الشعري و الموسيقي العربيين يعودان إلى أصول واحدة كما يؤكد إخوان الصفا من خلال هذه الموازنة بين المقاطع العروضية و الموسيقية والتي طوّرها د/أحمد رجائي في كتابه أوزان الألحان (بلغة العروض و توائم من القريض)[8]، حيث اعتبر المقاطع الثلاثة (السبب الخفيف و الثقيل و الوتد المجموع)[9] التي تكوّن أجزاء(التفعيلات) في العروض هي نفسها المكوّنة للجمل اللحنية في الموسيقى، و لخصها في النقاط التالية:

أ* المجموعة الأولى: الجمل اللحنية[10] التي استعملها الشعر التقليدي

1- لملا (فعلن) و هي جملة الخبب.

2- لابلى (فاعلن) و هي جملة المتدارك.

---

[1] ينظر: مبارك حنون، المرجع السابق، ص50.

[2] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص51.

[4] إخوان الصفا ، ***رسائل إخوان الصفا و خلان الوفا***، تحقيق: د.عارف ثامر، منشورات عويدات، بيروت(لبنان)، ط1995م، ج1،ص205.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] أبي الحسن حازم القرطاجني، ***منهاج البلغاء و سراج الأدباء***، تقديم و تحقيق: محمّد الحبيب ابن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط1966م، ص263.

[7] د. محمّد مفتاح، ***مفاهيم موسعة لنظرية شعرية*** (اللغة- الموسيقى- الحركة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2010م، ج1، ص195.

[8] : د.أحمد رجائي، ***أوزان الألحان بلغة العروض*** (و توائم من القريض)، دار الفكر للطباعة و التوزيع و النشر، دمشق، سوريا،ط1، 1999م ص78.

[9] رفض الوتد المفروق لأن العرب لا تتوقف على متحرّك، و هذا من خصوصيات اللغة، لذلك اقترح أوزانا جديدة للمنسرح و المقتضب و المضارع متأثرا بحازم القرطاجني، ينظر، أحمد رجائي،أوزان الألحان، ص70 .

[10] (لا لم بلى) هي المقاطع الثلاث المكوّنة للجمل اللحنية في أنغام الموسيقى، و استعمل د.أحمد رجائي لا (سبب خفيف)، لِمَ (سبب ثقيل)، بلى(وتد مجموع)، و نجد ذكرا لمصطلح آخر عند الفلاسفة و الموسيقيين العرب القدماء هو(تنْ=لا)، (تَنَ= لِمَ)، (تَنَنْ= بلى).

3- بلى لا (فعولن) و هي جملة المتقارب.

4- لالابلى (مستفعلن) و هي جملة بحر الرجز.

5- لابلى لا (فاعلاتن) و هي جملة بحر الرمل.

6- بلى لالا (مفاعيلن) و هي جملة بحر الهزج.

7- لملابلى (متفاعلن) و هي جملة بحر الكامل.

8- بلى لملا (مفاعلتن) و هي الجملة المميّزة لبحر الوافر.

9- بلى بلى (مفاعلن) و هي الجملة الرابعة في البحر الطويل.

10- بلى بلى لا (مفاعلاتن) و هي الجملة المميّزة لبحر المضارع.

11- لالابلى لا (مستفعلاتن) و هي الجملة المميّزة لبحر المنسرح.

ب* المجموعة الثانية: الجمل اللحنية المستعملة في الموشحات[1]:

1- جمل الإيقاع الموّصل: لابلى لا (فاعلاتنا)

لالالم لا (مستفعلتن) وهي الجملة المميّزة لدوبيت.

2-جمل الإيقاع الموصّل الثاني وهي نفسها الجمل التقليدية (لالا) أي(فعْلن)، و الثلاثي(لالالا) أي(مفعولن)، و الرباعي(لالالالا) أي(مفعولاتن)، أمّا الخماسي فهو وحدة إيقاعية مكوّنة من جزأين.

ت* المجموعة الثالثة : الجمل اللحنية المستعملة في الإيقاع الموسيقي المعاصر منها ثلاث و عشرون جملة مستحدثة

1- فئة الجمل التي بتر سببها الأخير[2]: و هي إحدى عشر جملة هي (فَعَلَ)، و(فعولُ)، و (مفاعلُ)، و(مفاعيلُ)، و(مُفتعلُ)، و (مُفتعلاتُ)، و (مفعولاتُ)، و(مُستفعلُ)، و (مُستفعلاتُ)، و (متفاعلُ)، و(مُتفاعلاتُ).

2- فئة الجمل اللحنية المنتهية بمتحركين[3]؛ أي سبب ثقيل نجم عن تضعيف السبب الخفيف الأخير، و هي: (فعِل فعِلـ=لمَ لمَ)، و (فعلاتك= لم لا لم)، و (فاعلاتكَ=لا بلى لمَ)، و(مفتعلك=لا لمَ لمَ)، و(مفتعلاتك=لا لمَ لا لمَ)، و(مستفعلتك=لالالمَ لمَ)، و(متفاعلتك=لمَ لا لمَ لمَ). و يدخل الطيّ (السكوت مكان النقرة)على عدد كبير من هذه الجمل[4].

في الأخير يمكننا اختزال مفهوم الإيقاع اللفظي- و خاصة الشعري- " في توالي متحركات و سواكن ترتب ترتيبا معينا تتألف منها التفعيلات التي تتألف تأليفا معينا لتشكل

[1] ينظر: أحمد رجائي، المرجع السابق ص78 -79.
[2] المرجع نفسه، ص82.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] المرجع نفسه، ص83.

المصاريع، و المصاريع تشكل الشعر(...) و من ثمة فإنّ هناك تساويا على المستوى الصوتي بين الحروف المتحركة و الحروف السواكن، و تساوي أجزاء الكلام "[1] بما فيه نهايات الفواصل و الوقفات، و بالتالي الإيقاع اللفظي يتضمن تناسبا في الحركات و السكنات، و تناسبا في أجزاء الكلام و تناسبا بين الكلام و الوقف[2].

المبحث الثاني: الإيقاع اللّفظي/ الأدبي و أنواعه

و يضمّ ثلاثة مطالب حول أنواع الإيقاع الأدبي و بعض الإشكاليات في تلقيه.

المطلب الأول: الإيقاع الأدبي المسموع:

الإيقاع اللّفظي مصطلح أدبي فني له حدوده وقوانينه في الشعر والنثر معاً فإنه ينطلق من مفهومه الاصطلاحي العام وهو التنظيم و الانتظام ليمارس مثل هذا الدور في سياق المستويات اللغوية ، إذ يناط به تنظيمها ليسهل أداء الوظائف المبتغاة من استخدامها . ولأنّ الأدب جزء من هذه اللغة، فإنّه يعد لغة فوق اللغة، بمعنى أنه يُوَظِّف اللغة جمالياً (فنياً) في مفارقة واضحة للمستوى المعياري لهذه اللغة، فيما سمي حديثا بالشعرية التي " هي إعادة تنظيم للغة العادية "[3]. و يتمّ هذا التنظيم من خلال مستويات عدّة أهمها المستوى الصوتي للغة، والذي يقوم بهذا الدور التنظيمي هو الإيقاع كمقياس لأنّه الميزان الحاكم لهذه العملية. فالإيقاع هو الميزان، والميزان هو الإيقاع، والعلاقة بينهما كعلاقة العين و البصر، وإذا أسندنا إلى الإيقاع وظيفة ما فإنّه يصبح ميزاناً ضابطاً لهذه الوظيفة[4].

وغالباً ما تكون الوظيفة المنوط بالإيقاع تنظيمها هي تحقيق (الشعرية) من خلال تشكيل العناصر اللغوية تقنيا، وشكليا. وهذا ما عُرِفَ في العصر الحديث عند جاكبسون بـ(نحو الشعر)[5]، فلا توجد كلمة في السياق الشعري منفصلة عن موسيقاها أو إيقاعها وذلك لأنها ليست مجرد كلمة ، بل هي مجموعة من التراكمات النصية على مستوى النص كله . ولذا فإن الكلمة تكون حاملة لخصائص هذه المستويات النصية ، وممثلة لها بما تحمله من خصائص[6].

---

[1] مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، مرجع سابق، ص51

[2] المرجع السابق،ص52.

[3] د. سيّد البحراوي، ***العروض و إيقاع الشعر العربي***(محاولة لإنتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1993م، ص111.

[4] ينظر: د. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص90.

[5] ينظر: رومان ياكوبسون، ***قضايا الشعرية***، ترجمة: محمد الولي و مبارك الحنون، دار توبقال، للنشر، الدار البيضاء(المغرب)، ط1988م ص19.

[6] ينظرك سيد البحراوي، الإيقاع و عروض الشعر العربي، مرجع سابق،ص245.

إذن الإيقاع " موجود في النثر و الشعر ، لأنّه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو تردّدها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة "[1]، و لقد توسّعت النظريات النقدية المعاصرة في دراسته " لتصل به إلى مستوى أشمل من إيقاع الدور أو التكرار(الوزني)، و تسمح لنا بدراسة الإيقاع الشعري و النثري معاً، لأنّها ترى أنّ الإيقاع شديد الصلة بالنغم "[2] الصوتي، و هذا ما يسمح بالعديد من الأجناس الأدبية التي تتميز بتوقيعات صوتية مبنية على تلوينات البديع بالدخول في زمرة الإيقاع الأدبي.

سنركز في هذا العنصر على الإيقاع في النثر و في القرآن الكريم – و نفرد للإيقاع الشعري فصلاً مستقلا- لأنّ الشعر العربي المعاصر(خاصة شعر التفعيلة و قصيدة النثر) يجمع بين مزايا النثر و الشعر جميعا؛ فقد أعفى نفسه من قيود القافية المتماثلة و صرامة الوزن الموحد، و التفعيلات التامة، و اختار لنفسه نسقا في الإيقاع شبيها بما يعرف في " النثر الفني" و " الفاصلة القرآنية " من خصائص صوتية نغمية تقوم على التماثل في عدد الكلمات و في صيغها و في أجراس حروفها.

<u>الفرع الأول:الإيقاع في النثر الفني:</u>

لقد أضفى العرب القدماء على نثرهم من عناصر الإيقاع ما قرّبه إلى الشعر، و لشدة ولعهم بالإيقاع و إدراكهم لقيمته الجمالية و التعبيرية لم يكتفوا باستعماله في صياغة الشعر، بل زيّنوا به كثيرا من أصناف كلامهم المنثور وأكثروا فيه من التوازن و التناسب و الازدواج و السّجع و غير ذلك من المحسنات التي يمكن اعتبارها من الإيقاع الذي يتشكّل فيما عُرف بالنثر الفني من الاعتماد " على التناسب بين الجمل المتتابعة، بحيث تصبح متساوية في الطول أو القصر، ثم توافق هذه الجمل في عدد ألفاظها، أو عدد حروفها على أن يكون هناك تناسب و توافق أيضا بين المقاطع الممدودة و المقصورة، و أن يتحقق التشابه بين المقاطع بوجه عام "[3]، يقول ابن سينا: " و للعرب أحكام أخرى في جعل النثر قريبا من النظم، و هو خمسة أحوال:

أحدها: معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول و القصر

و الثاني:معادلة ما بينهما في عدد الألفاظ المفردة

و الثالث: معادلة ما بين الألفاظ و الحروف، حتى يكون مثلا، إذا قال: بلاء جسيم، قال بعده و عطاء عميم، لا عرف عميم

[1] د. محمد مندور، ***<u>في الميزان الجديد</u>***، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1987م،ص187.
و ينظر كتابه ***<u>في النقد و الأدب</u>***، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د،ت)،ص30.
[2] رونيه ويلك، أوستين وارين، ***<u>نظرية الأدب</u>***، ترجمة: محي الدين صبحي، دمشق(سوريا)، ط1972م، ص170.
[3] إلفت كمال روبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة، مرجع سابق، ص239 .

و الرابع: أن يناسب بين المقاطع الممدودة و المقصورة، حتى إذا قال: بلاء جسيم قال بعده مثلا: نوال عظيم، و لم يقل موهب عظيم، و إن كانت الحروف متساوية العدد.

و الخامس: أن يجعل المقاطع متشابهة، فيقال: بلاء جسيم، ثم لا يقال منيخ عظيم، بل يقال: مناخ عظيم، حتى يكون المقطعان الممدودان يمتدان نحو هيئة واحدة، و هو إتباع الفتحة "[1]، و تكاد هذه الأشكال تمثل أطرا عامة للإيقاع في النثر، الذي يشتمل على فنّ الخطابة، و الأمثال و الحكم، و المقامات، و أسجاع الكهان.

و من الذين اشتهروا في الأدب العربي القديم بالنثر الفني و الفواصل المسجوعة و المقفاة و هم كثر: الكهنة،الخطباء، كتاب الديوان، الجاحظ، أبو الفرج الأصبهاني، أبو العلاء المعري، الطبري، أبو حامد الغزالي..

نموذج لخطب من أسجاع الكهان :

إنّ النثر الفني الإيقاعي يخضع لقوانين درسها بعض الفلاسفة العرب القدماء[2] عندما عالجوا النثر الخطابي الذي اعتبروه أضرب في الإقناع، و اعتبروا الشعر أضرب في التخييل، لكن رغم ذلك هو يأخذ من لغة الشعر ما يعينه على تحقيق الإقناع، فينتفع نفعا يسيرا من الوزن باستعمال الفواصل و المصاريع الموقعة المقفاة التي تعتبر أهم أداة لوصل المعاني، و لفت انتباه المتلقي، سنأخذ على ذلك أمثلة تطبيقية لمقاطع من خطب الكهّان و أسجاعهم و سنكتبها بالطريقة السطرية حتى نلاحظ مدى تشابههما بالقصائد المعاصرة في الموازنات الصوتية:

* الأولى لـ (شق بن صعب) و هو من أحناف أهل الفترة، يصف فيها يوم القيامة حيث يقول:

" يوم تجزى فيه الولايات ،
يدعى فيه من السماء بدعوات ،
يسمع منها الأحياء والأموات ،
ويجمع فيه الناس للميقات ،
يكون فيه لمن اتقى الفوز والخيرات "[3] .

* الثانية خطبة للأكثم بن صيفيّ و هو من الأحناف أيضا:

" الصدق منجاة،
و الكذب مهواة،

[1] ابن سينا، ***البرهان***، ص255. نقلا، عن ألفت كمال الروبي، المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[2] نقصد بذلك كلّا من: الرئيس ابن سينا و ابن رشد.
[3] د. جواد علي : ***المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام***، نشر جامعة بغداد، ط2، 1413هـ-1993م، ج 4، ص 71.

و الشّرّ لجاجة،
و الحزم مركب صعب،
و العجز مركب وطيء.
العجز مفتاح الفقر،
و خير الأمور الصّبر.
حسن الظنّ ورطة،
و سوء الظنّ عصمة"[1].

* و المقطع الثالث حكم قضائي للكاهن الخزاعي يقسم فيه بالقمر و الكوكب و الغمام ، و لقد ذكروا أن أميّة بن عبد شمس، وكان حسد عمه هاشماً على ماله، فدعا هاشماً إلى المنافرة فرضي هذا الأخير مكرهاً على أن يتحاكما إلى الكاهن الخزاعي . و كان ذلك ، فغلب الكاهن هاشماً على أميّة ، مصدراً قراره سجعاً يقول:

" والقمر الباهر ،
والكوكب الزاهر،
والغمام الماطر، وما بالجو من طائر ،
وما اهتدى بعلم مسافر ،
من منجد وغائر ،
قد سبق هاشم أمية إلى المفاخر."

أما هاشم فأخذ إبل أمية فنحرها وأطعمها من حضره، و أمّا أمية فخرج إلى بلاد الشام فأقام بها عشر سنين تنفيذاً لحكم الكاهن[2].

تتجلّى أطر الإيقاع في هذه المقاطع في وسائل أساسية[3] هي:

1- انتظام أصوات الكلمات داخل تقاسيم متعددة متتابعة للكلام على نحو ملذّ ممثلة في السجع يحدث نوعا من التجاوبات الصوتية في(الولايات/ دعوات/ الأموات/ للميقات/ الخيرات)، (تجزى/يدعى)، (يسمع/ يجمع)، (الأحياء/ السماء) في الخطبة الأولى،و(منجاة/ مهواة)،(الفقر/ الصبر) في الخطبة الثانية، (الباهر/ الزاهر/ الماطر/ طائر/ مسافر/غائر/ المفاخر) في الخطبة الثالثة، التكرير(فيه) في

[1] مقطع من خطبة مطولة لأكثم بن صيفيّ ينظر: حنا الفاخوري، ***الموجز في الأدب العربي و تاريخه***،المجلد الأول، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2 ، 1411هـ- 1991م، ص79.
[2] ينظر: د. جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، مرجع سابق، ج 4، ص 71.
[3] استمدينا بعضا من هذه الأفكار التي حاولنا تطبيقها في هذا الجزء، من بعض الشروح الواردة في كتاب: إلفت كمال الروبي، مفهوم الشعر عند الفلاسفة العرب المسلمين، مرجع سابق،ص233-240.

الخطبة الأولى، (مركب/ الظن) في الخطبة الثانية، التجنيس(الباهر/الزاهر)، (الماطر/طائر)، (طائر/غائر) في الخطبة الثالثة، المعطوفات (الصدق منجاة و الكذب مهواة)(حسن الظن.. و سوء الظن..)في الخطبة الثانية، (و القمر الباهر/ و الكوكب الزاهر/ و الغمام الماطر).

2- يجب أن يكون الكلام المكرر الموزن صرفيّاً مختلفا في المفهوم معنى لأنّه أهم وسيلة في تثبيت الكلام و تذكره مثل(الباهر/ الزاهر/ الماطر/ طائر/غائر)، (مسافر/المفاخر) في الخطبة الثالثة.

3- أن يكون الكلام النثري مقسما لجمل معطوفة لكل منها نهاية محددة، مع تناسب في الطول و القصر، و توافق في حروفها، و تشابه في حركاتها و سكناتها، و طريقة صياغتها صرفيا و تركيبها نحويا(الصدق منجاة/ و الكذب مهواة/ و الشرّ لجاجة)(العجز مفتاح الفقر/ و خير الأمور الصبر) في الخطبة الثانية، و الأسطر الأولى في الخطبة الثالثة.

4- التنغيم في القول الخطابي و هو مرتبط بعملية الآداء الشفهي من حيث تفاوت درجة صوت الخطيب من حيث الحدّة و الثقل و العلو و الانخفاض، و يحقق هذا التلوين الصوتي موسيقى مناسبة للانفعالات النفسية و الأخلاق(مثل النداء و التوكيد و الاستثناء و التعجب و الاستفهام).

نموذج من المقامة الحلوانية للحريري:

و سنكتبها بالطريقة السطرية أيضا حتى نظهر التشابه مع الشعر التفعيلة خصوصا لأنّ المقطع هنا لا يقوم على الموازنات الصوتية فقط بل هو مقطع موزون:

(حدّثنا المخبر بهذه الحكاية :
فلمّا رأيتُ تلهُّب جذوته،
و تألّق جِلوته،
أمعنت النظر في توسُّمه،
و سرّحت النظر في ميسمه،
فإذا هو شيخنا السروجيّ،
و قدْ أقمر ليله الدّجوجي،
فهنّأت نفسي بمورده،
وابتدرت استلام يده)[1].

[1] أبو العباس أحمد القيسي الشريشي ، ***شرح مقامات الحريري***، المقامة الحُلوانية، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت(لبنان)، 1413هـ-1992م، ج1، ص127.

من الذين درسوا الإيقاع المسجوع في المقامات الروائي التونسي محمود المسعدي في رسالة للدكتوراه في الخمسينات باللغة الفرنسية بعنوان " بحث في إيقاع السجع في العربية " (Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe) و هي لافتة للنظر في المقترحات و المقاربات الإجرائية[1]؛ خاصة في دراستها لقانون القافية في السجع، و اختزالها في ثلاثة وظائف(مهمة جدّاً في الشعر الحر)، وهي:

1- وسم نهاية تجمع إيقاعي؛ أي تحديد نهاية الوحدة الكلامية دلاليا، ففي الكلام المسجوع ومنه الشعر الحر الفاصلة الإيقاعية هي التي تحدّد لنا متى نواصل الإنشاد و متى نتوقف، ففي المثال السابق السطر الأول و الثاني وحدة كلامية متساوقة دلاليا و الرابط هو التقفية المسجوعة[2](جذوته../مورده)،(السّروجي/ الدّجوجي) .

2- اعتبار القافية المتشابهة مقياس لإبراز الزمنية التي تميز وحدة كلامية، على منوالها نقيس التجمعات الإيقاعية المقفاة، و نقارن بينها وزنيا[3].

3- التجمعات القافوية تؤشر إلى وحدة دلالية سواء أقامت على الترادف أم التفصيل أم التفريع و التنويع أم التناوب، فهي أول علامة على وجود ترابط دلالي بين وحدات دلالية تنتهي إلى معنى مشترك، و هذا مهم في الشعر المعاصر، لأنّ التحول على مستوى القوافي معناه تحوّل في مستوى المعنى[4].

و مما تفطن إليه الدكتور المسعدي هو اعتباره البناء الاشتقاقي الصرفي بمثابة الرحم الإيقاعي ، فهناك توزيع متساو و متناظر للصيغ الصرفية المتماثلة (تلهّب/تألّق/توسّمه/ميسمه)، (جلوته/جذوته)، (رأيت/سرّحت/هنّاتُ/ابتدرتُ) فيبدو أنّ اختيار الصرفي لبناء الكلمات لا يمكن تجاوزه إيقاعيا في نظم[5] المقامات و حتّى الشعر.

إضافة إلى القافية و الوزن الصرفي درس المسعدي التوازي على مستوى بناء المركبات الإسنادية، و أظهر أهميته في بناء إيقاع النص و توليده لتجاوبات إيقاعية؛ فنلاحظ أنّ الوحدات الكلامية المقفاة تبنى عادة بنفس التركيب الإسنادي كما هو وارد في السطرين(2/1)،(4/3)،(6/5) من النموذج السابق[6]

<u>الفرع الثاني:الإيقاع القرآني(الفاصلة القرآنية) :</u>

[1] ينظر: خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق،ص117. نقلا عن:
Messadi Mahmoud, ***<u>Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe</u>***,éd.Abdelkrim Ben Abdallah, Tunis, 1981.

[2] المرجع السابق،ص120-121.
[3] المرجع نفسه،ص121.
[4] لمرجع نفسه،ص121-122.
[5] لمرجع نفسه،ص122.
[6] المرجع نفسه،ص123.

القرآن الكريم يمتاز في كل سورة منه وآية ، وفي كل مقطع منه وفقرة ، وفي كل مشهد فيه وقصة ، وفي كل مطلع منه وختام بأسلوب إيقاعي فني[1]. فالعربية لغة موسيقية ، والقرآن الكريم يسير على سنن العربية وأساليبها في التعبير فتميز أسلوبه بالإعجاز الصوتي والجرس اللافت للنظر .

و الإيقاع في القرآن الكريم ليس غاية في حدّ ذاته و إنّما وسيلة فهو صورة للتناسق الفني، ومظهر من مظاهر تصوير معانيه، و أداة للتشخيص و الإيحاء، وآية من آيات الإعجاز التي تتجلى في أسلوبه المؤثر و المتميز. ويحوي القرآن الكريم إيقاعاً موسيقياً متعدد الأنواع ليؤدي وظائف جمالية متعددة إذ " إن الأثر الممتع للإيقاع ثلاثي : عقلي و جمالي ونفسي؛ أما العقلي فلتأكيده المستمر أنّ هناك نظاماً ودقة وهدفاً في العمل . وأما الجمالي فلأنه يخلق جواً من حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعاً من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله . وأما النفسي فإن حياتنا إيقاعية (فطرة): المشي والنوم والشهيق والزفير وانقباض القلب وانبساطه " [2] .

لقد جمع النسق القرآني بين مزايا الشعر والنثر- مثله مثل الكثير من الشعر المعاصر الذي نظن أنّه قد أخذ عنه هذه الخصيصة- ، و لعلنا لا نخطئ إن رددنا سحر هذا النغم و إعجازه إلى الجمع بين هذه المزايا جميعاً . يقول سيد قطب : " النسق القرآني قد جمع بين مزايا الشعر والنثر جميعاً ، فقد أعفى التعبير من قيود القافية الموحدة والتفعيلات التامة ، فنال بذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة ، و أخذ في الوقت ذاته من خصائص الشعر ؛ الموسيقى الداخلية ، والفواصل المتقاربة في الوزن التي تغني عن التفاعيل ، والتقفية التي تغني عن القوافي ، وضم ذلك إلى الخصائص التي ذكرنا فجمع النثر والنظم جميعاً "[3].

فالموسيقى القرآنية إشعاع للنظم الخاص في كل موضع، وتابعة لقصر الفواصل و طولها. كما أنها تابعة لانسجام الحروف في الكلمة المفردة، ولانسجام الألفاظ في الفاصلة الواحدة [4]. فالعطاء الموسيقي في القرآن الكريم يأتي من اللغة إذ إنّ الموسيقى فيه لا تتبع من وزن شعري كالذي عرفناه في تفعيلات الشعر العربي ، ولكنها تنبع من اللغة نفسها ، وهي ائتلاف الأصوات في اللفظة الواحدة ، وفي سياق الألفاظ وتناسقها وتناغمها وأدائها للمعنى ودلالتها عليه .

---

[1] ينظر: د. صبحي صالح، ***مباحث في علوم القرآن***، دار العلم للملايين،بيروت، لبنان، ط2، 1988م، ص334.
ود. حامد صالح القنيبي، ***المشاهد في القرآن***، دراسة تحليلية وصفية، مكتبة المنار، الأردن،ط1998م، ص273.

[2] د. عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص361.

[3] سيد قطب، ***التصوير الفني في القرآن***، دار الشروق ، القاهرة، ط14، 1993، ص103.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص102.

ولا شكّ أنّ الانتظام في الإيقاع النثري قابل للتحقق دون موازين الخليل ، وأكبر دليل على ذلك النّص القرآني . ولنتأمل سور القرآن - مع تحفظ لبعض السور القصار التي لها فواصل موزونة- حتى نلاحظ أنّ الانتظام هنا لا يتمثل في تكرار ظواهر صوتية معينة على مسافات زمنية معينة بقدر ما يتمثل في انتظام، و تزايد في النفس و زخم و تنوّع في أجراس الأصوات .

إن منابع الإيقاع القرآني / الإعجاز الصوتي يمكن ردها إلى ما يأتي[1] :

1- الموسيقى النابعة من تآلف أصوات الحروف في اللفظة الواحدة ، كما لا يخفى أن الأصوات متفاوتة في الجرس يقرع بعضها بعضاً حين تجتمع في اللفظ ، فينتج عن تقارعها المتناغم لغة موسيقية جميلة .

2- الموسيقى النابعة من تآلف الكلمات حين تنتظم في الترتيب جملا و فقرات ؛ فالألفاظ المفردة تقرع الألفاظ المفردة المجاورة لها سابقاً ولاحقاً ، وينجم عن تقارعها المتناسق لغة موسيقية جميلة[2] .

كما أن التلاؤم يكون في الكلام بتناسق النظم وتناسب الفقرات[3] . وليست آيات القرآن الكريم موزونة حسب قواعد السجع ، ولا يمكن أن نسمي ما فيه من جرس وإيقاع سجعاً ، لأن هذا الاسم مأخوذ من مصدر بشري هو سجع الكهان ، وسجعات القرآن توضع تحت اسم فاصلة؛" تقع الفاصلة عند الاستراحة بالخطاب لتحسين الكلام، و تسمّى فواصل لأنّه يُفصل عندها الكلام"[4].

<u>إعجاز النغم القرآني :</u>

اتفق جميع العلماء قديما و حديثا على أنّ الإيقاع القرآني جزء من إعجاز القرآن الكريم، فموسيقاه لا تخرج عن كونها موسيقى لغوية هدفها هز مشاعر النفس وإذكاء الروح حتى تستجيب لأمر الله وتنقاد لشرعه.[5]

ونحن عند قراءتنا للقرآن قراءة سليمة ندرك أنّه يمتاز بأسلوب إيقاعي ينبعث منه نغم ساحر يبهر الألباب، ويسترق الأسماع، ويستولي على الأحاسيس و المشاعر. وأن هذا النغم يبرز بروزاً واضحاً في السور القصار والفواصل السريعة، و مواضع التصوير والتشخيص بصفة عامة ، و يتوارى قليلاً أو كثيراً في السور الطوال ، و لكنّه يظل دوماً ملاحظا في بناء النظم القرآني .

---

[1] ينظر: إبراهيم جنداري، ***<u>الإيقاع في القصة القرآنية</u>***، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد:379، تشرين الثاني، 2002م،ص173-186.

[2] ينظر:د. عبد المجيد عبد الحميد ناجي، ***<u>الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية</u>***، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت(لبنان)، ط1985م، ص41.

[3] ينظر:د. بدوي طبانة، ***<u>قضايا النقد الأدبي</u>***، دار المريخ، الرياض، ط1998م، ص147.

[4] محمد حسين علي الصغير، ***<u>الصوت اللغوي في القرآن</u>***، دار المؤرخ العربي، بيروت(لبنان)، ط1، (د،ت)، ص143.

[5] مصطفى صادق الرافعي، ***<u>إعجاز القرآن</u>***،المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط7، 1381هـ-1961م،ص 167-168.

كما أنّ هذا النغم القرآني ليبدو في قمة السحر والتأثير في مقام الدعاء- الذي سنتخذه نموذجا للإيقاع القرآني- ، إذ الدعاء مخ عبادة المؤمن، بطبيعته ضرب من النشيد الصاعد إلى الله الذي هو أقرب من حبل الوريد؛ فلا يحلو وقعه في نفس المبتهل إلا إذا كانت ألفاظه جميلة منتقاة ، وجمله متناسقة متعانقة ، و فواصله متساوية ذات إيقاع موسيقي متزن .

والقرآن الكريم لم ينطق عن لسان النبيين والصديقين والصالحين إلا بأحلى الدعاء نغماً، و أروعه سحراً وبياناً. كما أنّ النّغم الصاعد من القرآن خلال الدعاء يثير بكل لفظةٍ صورةً ، و ينشئ في كل لحن مرتعاً للخيال فسيحاً. فتصور مثلاً ونحن نرتل دعاء سيدنا زكريا **u** شيخاً جليلاً مهيباً على كل لفظة ينطق بها مسحة من رهبة، وشعاع من نور، و نتمثّل هذا الشيخ الجليل ــ على وقاره ــ متأجّج العاطفة ، متهدّج الصوت ، طويل النفس صبرا ، ما تبرح أصداء كلماته تتجاوب في أعماق شديدة التأثير، بل إنّ زكريا **u** في دعائه ليحرك القلوب المتحجرة بتعبيره الصادق عن حزنه وأساه خوفاً من انقطاع عقبه بعد كفالته لمريم و إحساسه بطعم الأبوة ، و ها هو قائم يصلي في المحراب لا ينئ ينادي اسم ربه نداء خفياً ، ويكرر اسم (ربه) بكرة وعشياً ، ويقول في لوعة الإنسان المحروم ، وفي إيمان الصديق الصفي في هذه الآيات من سورة مريم : **(**قال رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً وَلَمْ اكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيّاً ^ وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِن وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِراً فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيّاً ^ يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيّاً ^ **)**[1].

إنّ البيان لا يرقى هنا إلى وصف العذوبة التي تنتهي في فاصلة كل آية بيائها المشدّدة وتنوينها المحول عند الوقف ألفا لينة كأنها في الشعر ألف الإطلاق . فهذه الألف اللينة المرخية المنسابة تناسقت بها كلمات (شقياً) و(ولياً) و(رضياً) مع عبد الله زكريا ينادي ربه نداء خفياً ، ولقد استشعرنا هذا الجو الغنائي ونحن نتصور نبياً يبتهل وحده في خلواته مع الله ، وكدنا نصغي إلى ألحانه الخفية تتصاعد في السماء، و نرى أنوار الاستجابة تتغشّاه.

ولو تصورنا جماعة من الصالحين الأخيار مختلفي الأعمار، وهم يشتركون ذُكرانا وإناثاً، شباناً وشيوخاً بأصوات رخيمة متناسقة تصعد معاً وتهبط معاً ، وهي تجأر إلى الله باكية تبغي وجهه و تخشاه، و تنشد هذا النشيد الفخم الجليل في آيات من سورة آل عمران : **(**...رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذَا بَاطِلاً سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ ^ رَبَّنَا إِنَّكَ مَن تُدْخِلِ النَّارَ فَقَدْ

[1] سورة مريم: الآيات: من(4-6).

اخْزَيْتَهُ وَمَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ أَنصَارٍ ^ رَبَّنَا إِنَّنَا سَمِعْنَا مُنَادِياً يُنَادِي لِلإِيمَانِ أَنْ آمِنُواْ بِرَبِّكُمْ فَآمَنَّا رَبَّنَا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَكَفِّرْ عَنَّا سَيِّئَاتِنَا وَتَوَفَّنَا مَعَ الأَبْرَارِ ^ رَبَّنَا وَآتِنَا مَا وَعَدتَّنَا عَلَى رُسُلِكَ وَلاَ تُخْزِنَا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّكَ لاَ تُخْلِفُ الْمِيعَادَ ^) [1]. ففي تكرار عبارة (ربنا) ما يلين القلب ، ويبعث فيه نداوة الإيمان ، وفي الوقوف بالسكون على الراء المسبوقة بالألف اللينة ما يعين على الترخيم والترنم .

و لئن كان في موقفي الدعاءين هذين نداوة ولين ، ففي بعض مواقف الدعاء القرآني الأخرى صخب ناتج عن ظلم رهيب؛ ها هو ذا نوح u يدأب ليلاً و نهاراً على دعوة قومه إلى الحق، ويصر على نصحهم سراً وعلانية السنين الطوال ، وهم يصرون على أن يكونوا كُفّارا، و يفرون من الهدى فراراً ، ولا يزدادون إلا ضلالاً واستكباراً ، فما كان من نوح ــ وقد أيس منهم ــ إلا أن يتملكه الغيظ و يمتلئ فمه بالدعوات الثائرة الغضبى تنطلق في الوجود مديدة مجلجلة ، بموسيقاها الرهيبة ، وإيقاعها العنيف ، وما تتخيل إلاّ و سرعة الاستجابة، فالسماء متجهمة عابسة والأرض مهتزة مزلزلة ، والبحار هائجة مائجة ، و الهلاك قادم لا محالة :(وقال نوح رَّبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّاراً ^ إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَاجِراً كَفَّاراً ^ رَبِّ اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ وَلِمَن دَخَلَ بَيْتِيَ مُؤْمِناً وَلِلْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَلَا تَزِدِ الظَّالِمِينَ إِلَّا تَبَاراً ^)[2].

أمّا الحناجر الكظيمة المكبوتة التي يتركها القرآن في بعض مشاهده تطلق أصواتها الحبيسة ــ بكل كربها وضيقها وبَحَّتِها وحشرجتها ــ فهي حناجر الكافرين النادمين يوم الحساب العسير ، فيتحسرون ويحاولون التنفيس عن كربهم ببعض الأصوات المتقطعة المتهدّجة ، كأنّهم بها يتخفّفون من أثقال أوزارهم، يدعون ربهم دعاء التائبين النادمين يوم لا ينفع الندم ويقولون في سورة الأحزاب : (وقالوا رَبَّنَا إِنَّا أَطَعْنَا سَادَتَنَا وَكُبَرَاءنَا فَأَضَلُّونَا السَّبِيلاَ ^ رَبَّنَا آتِهِمْ ضِعْفَيْنِ مِنَ الْعَذَابِ وَالْعَنْهُمْ لَعْناً كَبِيراً ^)[3].

إنّ الموسيقى الداخلية لتتبعث في القرآن الكريم حتى من اللفظة المفردة في كل آية من آياته، فتكاد تستقل ــ بجرسها و نغمها ــ بتصوير لوحة كاملة فيها اللون زاهياً أو شاحباً، وفيها الظل شفيقاً أو كثيفاً. أرأيت لوناً أزهي من نضرة الوجوه السعيدة الناظرة إلى الله ، ولوناً أشد تجهماً من سواد الوجوه الشقية الكالحة الباسرة في قوله تعالى في سورة القيامة : (وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ بَاسِرَةٌ تَظُنُّ أَن يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ)[4]. لقد استقل الإيقاع في لوحة السعداء بالتوازي بين لفظتي (ناضرة) و (ناظرة)

[1] سورة آل عمران: آيات من(191-194).
[2] سورة نوح: الآيات من (26-28).
[3] سورة الأحزاب: الآيتان رقم(67-68).
[4] سورة القيامة: الآيات من(22-25).

فيهما تصوير أزهى لون وأبهاه، كما استقل في لوحة الأشقياء بالتوازي بين لفظتي (باسرة) و (فاقرة) في رسم أمقت لون و أنكاه .

التشكّل الإيقاعي(مصادر الإيقاع) في القرآن [1] :

سنحاول البحث في حقيقة الإيقاع القرآني/ الإعجاز الصوتي للقرآن و سننطلق من مقولة مفادها: الإيقاع القرآني ذو هدف ديني من جانبين : جانب الحافظ وجانب المستمع ؛ فالأول يساعده على حفظ القرآن وتذكره وتلاوته ، والثاني يجعله ينفعل له ويتأثر به . ولعلنا نلمح أن إدراك الطفل لنغم الكلام وجرسه يسبق إدراكه لمعناه وأخيلته ، كما أن الإنسان لديه ميل غريزي أو استعداد فكري لالتقاط وتذكر جملة من المقاطع الصوتية المنغمة والمترددة أكثر بكثير من استعداده لالتقاط بعض المقاطع العادية غير الموسقة من الكلام[2] ، وكل من شاهد حفظة القرآن من الأطفال خاصة الأعاجم يعرف أنهم يجدون سهولة واضحة في حفظه وتذكره دون أدنى فهم لعباراته.

أحياناً قد نتساءل : ما مصدر الإيقاع في القرآن ؟ وإلامَ يرجع ؟ أو َيرجع إلى الآيات بما فيها من قيم موسيقية ؟ أم يرجع إلى التنغيم بما فيه من قيم إنشائية أدائية ، أم يرجع إلى إحساس السامع بسحره الخفي و تأثيره في النفس ؟ وبكلمات أخرى هل يعود الإيقاع في القرآن إلى النص ، أو إلى المقرئ (التالي) ، أو إلى المتلقي (السامع) ؟ ولنناقش المصادر الثلاثة -لأننا نرى أنها نفسها مصادر الإيقاع في الشعر-.

أولاً : مصدر النّص :

إيقاع القرآن ينشئ تدرجات صوتية مختلفة ، وكيفيات نغمية تتراوح بين الانتظام والتناسب ، وبين التوازن والتقابل ، تبعاً للفكرة أو للموضوع ، وللموقف أو للمعنى الذي يريد أن يعبر عنه أو يوصله .

ينبع الإيقاع في النص القرآني من اندماج عنصرين هما :

1 – انسجام في الترددات الصوتية للكلمات و العبارات داخل الآيات القرآنية.

2- الفاصلة القرآنية و تحديد مواقع الوقف.

ولعل التطبيق الإيقاعي على أحد السور القرآنية يكون مفتاحاً لتبيان التقرير التفصيلي لأنواع الإيقاع الصوتي للقرآن الكريم في الدراسات التي تروم البحث في الإعجاز البياني/ الصوتي للقرآن الكريم، و ليس هذا مناط بحثنا.

---

[1] للتفصيل أكثر في دلالات المصطلح ينظر: د. نعيم يافي، ***عودة إلى موسيقى القرآن***، مجلة التراث العربي تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، العدد26 ،أكتوبر 1407هـ-1987م، ص166-170.

[2] ينظر: د. عبد الفتاح أبو المعال، ***تنمية الاستعداد اللغوي عند الأطفال***(في الأسرة و الروضة و المدرسة)، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان ، الأردن،ط1، 2006م،ص163-164.

لقد ذكر العلماء الشرعيون أنّه لا ضير في التصريح بورود الكثير من المقاطع الموزونة وتردد القوافي في مواقع الوقف في الفاصلات القرآنية، لكنّهم اتفقوا " أنه ما وقع في القرآن من آيات موزونة أو مقفاة لم يكن عن عمد أو قصد، و إنّما هو الكلام العربي الموسيقي في أكثر نواحيه، و قد يقع كلام الناس موزونا دون إرادة الوزن "[1]. و قد أدرج د. إبراهيم أنيس في كتابه " موسيقى الشعر " شواهد لأوزان عروضية من الطويل و الكامل و البسيط و الوافر و الخفيف و الرمل و المتقارب و السريع و المنسرح و المديد و المتدارك و الرجز و مخلّع البسيط و الهجز و المجتث و مجزوء الرمل مطبقة على آيات من القرآن الكريم[2].

ثانياً: المصدر المقرئ (المجوّد) – التنغيم :

نميز تلاوة القرآن من تنغيمه ، فالتلاوة بطرائقها الثلاث : الترتيل والتدوير والحدر علم شرعي يتناول الحروف في مخارجها وصفاتها ، وهو علم قديم له أصوله وقواعده و فيه كتب عديدة، ولعل القرآن من هذه الجهة هو الحافظ الوحيد الذي حفظ العربية وطريقة نطق حروفها، ومن يستمع إلى المصحف مرتلا وفق أي قراءة من القراءات يستطيع أن يتمثل أحكام النطق ومواقع الوقف في لغتنا العربية [3] .

أما التنغيم أو التجويد فهو فن المقرئ الخاص، وكيفية أدائه للقرآن، مظهر من مظاهر الإبداع، أو محاولة من المرتل لإظهار براعته، علاوة على تعميق أثر النص الذي يقرؤه في نفوس سامعيه، وبهذه الدلالة يكون له جذر موسيقى، فهو والغناء صنوان يلتقيان في الأصل الإيقاعي وفي الجذر اللغوي ثم يفترقان أو يختلفان[4] .

لقد أشار الزركشي في كتابه البرهان في علوم القرآن إلى أنّ من أراد " أن يقرأ القرآن بكمال الترتيل فليقرأه على منازله، فإن كان يقرأ تهديدا لفظ به لفظ المتهدد، و إن كان يقرأ لفظ تعظيم لفظ به على التعظيم "[5] كما أشار إلى أنْ تُنَاسِب القراءة الوعد و موضع التخويف و الأمر و النهي و الاستمالة و الاستعطاف و الإغضاب و الترغيب و الترهيب[6] و منه لا يمكن قراءة القرآن بنغمة واحدة و لا بلحن واحد.

ثالثاً : مصدر المتلقي :

---

[1] إبراهيم أنيس، ***موسيقى الشعر*** ، دار القلم ، بيروت لبنان،ط4، 1973م،ص363.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص364-367.
[3] ينظر: مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، مرجع سابق، ص38.
[4] سنفرق بين الترتيل و التجويد و التلاوة في المبحث القادم.
[5] بدر الدين محمد الزركشي، ***البرهان في علوم القرآن***، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة(مصر)، (د،ت)، ج1،ص450.
[6] المرجع نفسه،ج1، ص312-317 وص450-452.

كما علمنا فإن الإيقاع يحدث بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات لإحداث التوافق الصوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات لتأدية وظيفة سمعية والتأثير في المستمع. و يأتي الإيقاع في اختيار الكلمات من حيث كونها تعبّر عن قيمة التأثير الذي تحدثه وظيفة الكلمة في مدلولها الإيقاعي، فهو إحداث استجابة ذوقية تمتع الحواس وتثير الانفعالات.[1] كما أنّ عدد الكلمات التي تكوّن الإيقاع بتركيباتها تعتمد تماماً على عدد الكلمات اللازمة لتوصيل المعنى في النثر .

لا شك أن في القرآن نوعاً من الموسيقى الخفيّة تلفظ فتأثر فينا، لكن **كيف ندرك هذه الموسيقى، وهذا الإيقاع ؟** وهذا التساؤل يلحق به تساؤل آخر مكمّل له هو : **كيف نتلقى القرآن؟** فالدراسات النفسية والجمالية لعملية التلقي تثبت أنّ تركيب الأثر الفني لا يكون تاماً ولا كاملاً إلا إذا التقت في رحابه وتداخلت طاقتان الطاقة الكامنة في النص والطاقة المنبثقة عن التلقي[2].

والتقاء عالَم النص وعالَم المتلقي أمر ضروري لحياة النص، فللنص حياة تعج بالحركة و الامتداد بما يحمله من كلمات تعبيرية وصور فنية، وقيم موسيقية، وتركيبات بلاغية. أمّا عالم المتلقي فله حياة وخبرات جمالية وثقافية تتصف هي الأخرى بالحركة والتقابل و الامتداد. ومن خلال عملية الإدراك تتصالح الحياتان، وتلتقي الطاقتان؛ الطاقة الكامنة في النص، والطاقة المنبثقة عن القارئ[3]، ولن يكون التلقي كاملاً ، ولن يدرك القرآن إدراكاً كاملاً، إلا إذا تداخل العالمان وتناغما. و مهما يكن على محلّل الخطاب القرآني أن يراعي أركانا ثلاثة: " **مخاطِب** يأخذ مبادرة الحديث، و **مخَاطَب** يكون له تأثير في اختيار المخاِطب ألفاظه و تعابيره و أسلوبه، و **ظروف** جرت فيها عملية الخطاب.."[4]

فالقرآن يملك قيمه الروحية والفنية الخاصة به ، وهذه القيم لا تحضر إليه أو تفرض عليه، والمتلقي الذي يكابد قراءته وتدبره، ويعيش عالمه، ويحلله لا يجلب معه قيماً يتخيلها ، أو لا يفترض في النص الذي بين يديه قيماً غير موجودة ، إنه يكشف القيم الكامنة فيه . وفي حالة القرآن تبدو العلاقة بين النص وقارئه أقوى لأن الأمر يتعلق بالإيمان، و بتلاوته في العبادات، بتلك الحالة النفسية التي اشترط بعضهم وجودها لإدراك ما في الكتاب من

---

[1] د. عبد القادر فيدوح،***الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي***، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، ط1992،ص335.

[2] ينظر: *حاتم الصكر، ***ترويض النّص***(دراسة للتحليل النّصي في النقد المعاصر إجراءات..و منهجيات، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1998م ، ص51 و ما بعدها.

- رامان سلدن، ***النظرية الأدبية المعاصرة***، ترجمة:جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة(مصر)، ط1998م، ص165-186.

[3] ينظر: حاتم الصكر، المرجع السابق، ص52.

[4] محمد مفتاح، ***دينامية النّص*** (تنظير و إنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م، ص196.

جمال ومن أداء ومن إعجاز. وحين يعايش المتلقي عالم الإيقاع القرآني يجد نفسه في واحد من أربعة مواقف[1]:

1- أن يشعر بالإيقاع وجوداً ونوعاً ويعلله .

2- ألاّ يلاحظ شيئاً اسمه إيقاع .

3- أن يرى تناقضاً بين المعلومات التي يعرفها عن الإيقاع وهذا الذي يجده في النص.

4- أن يحس الإيقاع ولكنه لا يستطيع أن يشرحه ويعلله ، أو يحدد مصدره.

فالموقف الأول منطقي ومتماسك ، والثاني يشير إلى أن الطاقة الكامنة أو المنبثقة معطلة كأن يكون المتلقي أعجميا ، والثالث يوظف هواه و إحساسه المغلوط لذلك حكمنا بفساد قواه المعرفية ولو جزئياً إذا أدّت به إلى تناقضات ، أما الرابع فقد أغنانا عن التعليق عليه الخطابي حيث ذهب في رسالته عن إعجاز القرآن إلى أن" السبب قد يخفى و أثره في النفس واضح ، وهذا لا يُقنع في باب العلم"[2]؛ أي أنّ صاحبه من السواد الأعظم من العوام.

وتظل موسيقى القرآن هي موسيقى النفس، ويظل الإيقاع هو المعبر عن حالاتها، ويرتبط بحركة شعورها، لأنه في حقيقة الأمر هو صوت النفس البشرية، صوت حالاتها المتباينة، صوت فرحها وحزنها، أملها ويأسها، غضبها وسعادتها. لقد صوّر حركة إحساسها، وكان صدى مشاعرها وانفعالاتها، وبلغ في ذلك الغاية، وأربى على الغاية تعبيراً وتأثيراً- فتعالى جدّ ربنا الأعلى- .

المطلب الثاني: الإيقاع الأدبي المرئي:

إنّ الأعمال الفنية التي تعد فيها الصورة أو العلامة الأيقونية أساس كل تواصل أو تأويل فنّي، هي أعمال تحضى بحضور و هيمنة في الثقافة المعاصرة التي توسم بأنها ثقافة الصورة، أو ثقافة الخطاب البصري، و التي أحدثت تحولات عميقة في الفن، حيث " تحوّل الفن تحت تأثير الدراسات البصرية إلى عمل لا ينشد تأسيس حقيقة ما خلال العمل الفني، و إنّما ينشد زرع انطباع معين في رؤية المشاهد البصرية، و هو لا يؤسس حقائق داخل العمل الفني، و إنّما يوجه حقائق معينة من ظاهرةٍ إلى عين المشاهد "[3].

فبتطور تكنولوجيا الإعلام و الاتصال، و الدراسات اللسانية و السيميائية استعاضت الحضارة المعاصرة عن الثقافة المسموعة بالثقافة البصرية التي أصبحت " منظومة متكاملة

[1] د. نعيم اليافي، عودة إلى موسيقى القرآن، مرجع سابق، ص188-193.

[2] أبو سليمان حمد الخطابي، ***بيان إعجاز القرآن***، ضمن: ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله و محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة(مصر)، ط1387هـ-1968م، ص24.

[3] عبد الفتاح الديدي ، ***علم الجمال***، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط1، 1981م،ص53.

من الرموز و الأشكال و العلاقات و المضامين، و التشكيلات التي تحمل خبرات و رصيداً "[1] هاماً، و تتميز بالنمو و التجدد و الذاتية و الدينامية؛ تدرس: البحث الفلسفي في ايبستمولوجيا المشاهدة، و سيميائية الصور و العلامات البصرية، و تدرس البعد الإدراكي النفسي للمجـــال البصري، و علاقة التفاعل الإبصاري بالدرس الاجتماعي في صيغ العرض، و تهتم بالإثارة و البريق في الفرجة[2]، و تركز على تفاعل الإعلام البصري بالدرس الاقتصادي فيما يعرف الآن بسوق الإعلام الحرّة ممثلة في صناعة الإشهار و الأخبار و صناعة النجوم و المشاهير و ما يبث في القنوات الفضائية، و عبر الإنترنيت و التحكم في خطوط الموضة و التصاميم و الديكورات، و حتى التحكم في الذوق العام.. و الرأي العام و لم لا..الهيمنة علـــى الثقافـــة والسياسة و الفكر في هذا العصر.

" نعتقد أنّ الإيقاع، و إن كان بالأصل وضع للمسموع، فليس مرجع اختصاصه به عدم قدرة المفهوم على الانطباق على مجال المرئي كما رأينا سالفا. و إنما مرجعه تواتر استخدامه و حصره في المسموع[3]، بينما لا اعتراض –مبدئيا- على إجرائه على المجال المرئي، حتى إنّ ناقدا فيلسوفا في مرتبة ابن سينا يقرّ بوجود الإيقاع في الموسيقى و الشعر و وجوده فـــي الرقص "[4]،الذي مجاله الفنّ بصري يقول ابن سينا: " اللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقّع عليها الأصابع إذا سويت مناسبة و الإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص. و لذا فإنّ الرقص يتشكل جيّدا بمقارنة اللحن إياه حتّى يؤثر في الـــنفس "[5].

مما يمكننا فهمه من هذا القول أنّ ابن سينا " يعطي الإيقاع مفهوما أوسع ممّـــا هـــو شائع. فليس شرط الإيقاع الصوت. و إنما الحركة و ليست أي حركة. و إنما تلك المُبَنْيَنَـــةُ التي تقوم مع غيرها من الحركات على أساس من نسبة مولدة للانتظام "[6]. إنّ المبدأ الأساسي للإيقاع هو استرداد شكل معين يستطيع إثارة الذاكرة، و لا تهم مادة الشكل مادة صـــوتية، أو مادة لونية ضوئية، فقيمة البنى لا تأخذ إلاّ من خلال التكرير و هو أمر ينطبق على الـــزمن انطباقه على الأشكال الفضائية، لذلك ترى النظرية الجشطالتية أنّ الأشـــكال الراســـخة هـــي الأشكال الثابتة المكررة التي تشد الانتباه، و التي تخضع إلى مجموعة من الشروط أو القوانين و هي البساطة، و الانتظام، و التوازن، و التقابل[7].

---

[1] عزاب يوسف، ***المدخل للتذوق الفني***، دار أسامة للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1991م،ص127.
[2] ينظر:عبد الله الغذامي، ***الثقافة التلفزيونية***، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2004م،ص14.
[3] لهيمنة الثقافة السمعية على مستوى المعرفة في العصور السابقة.
[4] خميس ورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق،ج1،ص57.
[5] أبو علي الحسين ابن سينا، ***كتاب الشفاء***، الجملة التاسعة ضمن: عبد الرحمن بدوي، ***فنّ الشعر لأرسطوطاليس***، دار الثقافة، بيروت(لبنان)،(د،ت)، ص168.
[6] خميس الورتاني، المرجع السابق،ص58.
[7] محمد الماكري، ***الشكل و الخطاب***(مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت(لبنان)، الدار البيضاء(المغرب)، ط1، 1991م، ص25.

فهمنا سابقا أن الإيقاع مكوّن من بنية و نظام، و بهذا المفهوم يمكن التفطن للإيقاع في المعطى البصري؛ إذ يمكن أن نجده في تتالي الخطوط و المساحات و الأحجام الفارغة و المملوءة في الرسم الفضائي، و نحن نرى أنّ الحديث عن الإيقاع المرئي المكتوب عند الشاعر يمكن حصره في فعل الكتابة الواعي المقصود لأنّه طالما عمد إلى توزيع شكل قصيدته على نحو من الأنحاء ففي هذا التوزيع قصدية تحتاج إلى تأويل دلالي.

لقد كان و مازال للخط في فعل الكتابة بعد إبداعي مستقلٌ عن وظيفته المعهودة ممثلة في حفظ الإبداعات زمانيا من التلاشي بتثبيتها و تقييدها، لقد اعتبر الخط منذ الحضارة العربية مساهماً قوياً في تجسيد بلاغة النص[1]، و خاصة في النصوص الجديدة(المعاصرة) " فإذا بإفادته غير مقصورة على ما يشير إليه و إنما في وجوده ذاته، و كيفيات تجليه و توزيعه على النص "[2].

و لعلّ عسر الخوض في الإيقاع المرئي المكتوب راجع إلى أنّ الدراسات في سيميولوجيا الشكل و الصورة حديثة النشأة أو في بداياتها الأولى؛ فمكوناتها العلمية و مناهجها و مفاهيمها النظرية و أدواتها التحليلية غير واضحة بالنسبة لنا لأنّها ما تزال في طور التجريب، بل الكتابات في هذا المجال قليلة جدّاً خاصة في التشكيل البصري للشعر و الكاليغرافيا[3]، لذلك سنعتمد على أنفسنا في إجلاء مطالب هذا العنصر.

المطلب الثالث: إشكاليات في تحديد ماهية الإيقاع الأدبي و صعوبة تلقيه:

لقد تأخر تعريفنا للإيقاع الأدبي حتى الآن، فيما جرت العادة على أن تكون التعريفات أول ما يبدأ به تأسيساً للمفاهيم اللاحقة. لكن الإيقاع بوصفه إشكالية لم تستقر بعد يستعصي على التعريف النهائي ، لأنّ له صوراً وتجليات بعدد المختلفين حوله. لذا قيل إنّه لا يمكن ضبطه[4] أو لا ضابط له[5]. و غالباً ما ارتبط تعريف الإيقاع بعنصرين – دائما و أبدا - هما: هما: الموسيقى و انتظام الزمن.

لذلك سنرصد مجموعة من الإشكاليات التي تحول دون تعريفه التعريف الشافي الكافي نختصرها في العناصر التالية:

---

[1] تكلم ابن رشيق عن خروج فن الكتابة العادية للشعر التي تشبه عنده شكل مصراعي الباب فيما يعرف بالشكل القواديسي للشعر ينظر: أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، ***العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده***، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر و الطباعة و التوزيع، بيروت(لبنان)، ط1401،5هـ- 1981م، ج1،ص 178.
و ينظر: محمد الماكري، المرجع السابق، ص146 و ما بعدها.

[2] خميس الورتاني،الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص60.

[3] ***الكاليغرافيا:*** علم حديث النشأة في الدراسات السيميائية يهتم بدراسة الخطوط و علاقتها بمقاصد الكاتبين و نفسياتهم.

[4] محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، مرجع سابق،ص90.

[5] د. عز الدين إسماعيل، ***الشعر العربي المعاصر***،(قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)، دار العودة و دار الثقافة، بيروت،ط3، 1981م، ص53.

1." مشكلة الإيقاع الرئيسية تكمن في وقوعه على التماس بين الفيزيائي و النفسي، أو هو الاثنان معا. فلا ندري ما هو مجالات هذا و ما مجالات ذاك "[1]، و لا ندري كيف يُحدث في النفس أثراً جمالياً يعمل كموجهٍ للدلالات، و إن كانت جميع الدراسات المعاصرة تثبت أنّ " الإيقاع تابع للحالات النفسية التي ينتج عنها الشاعر قصيدته، ثمّ إنّه تابع للحالات النفسية لمنشد الشعر أيضا فيوقِّر أو يخفّف أو يروم أو يشم "[2] لذلك هو عبارة عن فضاء تتفاعل فيه الأصوات اللغوية بالقوالب الموسيقية و الوزنية بحسب انتقالات و امتزاجات تقبلها الفطرة، و من هنا يعتبر " أسبق من اللغة و من البحور الشعرية "[3].

2. ألهت الفرضية الموسيقية الكمية المضبوطة رياضيا عن معاينة إيقاع النثر، فاختص الشعر بالوزن لينفصل عن النثر تماماً و يتكرّس جنسه بعيداً عن أية مؤثرات. كما سُفّهت كلّ محاولات البحث عما يميز الشعر عن النثر غير الموسيقى-رغم إثباتنا لورود الموسيقى في النثر!- فأي بحث لا يعد مجدياً ما دام يلتمس حججه خارج الاشتراك الأولي و الأساسي: الموسيقى بمفهومها المستقر والمستنبط من تجارب شعرية قديمة محددة الزمن والبيئة!.

3.الإيقاع في أغلب الأحيان[4] لا يمكن أن يدرك إلا فرديا، و هو ذوقي من شخص إلى آخر، و مرتبط تاريخيا بلحظة التذوق و الاستيعاب؛ فالشخص الواحد لا يدرك عادة، في نفس النص الشعري مثلا، ذات الظواهر الإيقاعية في قراءتين، و مرجع ذلك أن القراءة ترتبط باللحظات التي نقرأ فيها، و بالأشخاص و نفسياتهم، و حساسياتهم، و ثقافاتهم، و تأويلاتهم، و كذلك بطاقاتهم الجمالية الفنية، و حتى الطاقة التنفسية، من حيث سرعة القراءة و كيفيتها، باعتبار أن الإيقاع أول ما يظهر في الأداء الشفوي.

4.التقطن للإيقاع على المستوى اللساني يفترض متلقيا منتميا إلى اللسان الذي صيغ به النص، و منخرطا في فضائه الثقافي؛ فهناك تناسب طردي بين الحساسية اتجاه اللسان و الحساسية اتجاه الإيقاع، و هناك العديد من الخصائص الإيقاعية الجزئية التي تخص بعض الألسن، و اعتبرت مكونا أساسيا في الإيقاع كالنبر؛ الذي قد يمس الشعر الإنجليزي و الفرنسي، و لكنه ليس شرطا في الشعر الصيني و العربي، و حتى العبري، فالتفريق الدلالي بواسطة الارتكاز الصوتي ليس خاصية متواترة في كل الألسن حتى يعمم أصوليا[5].

5.هناك عامل محبط لدارس الإيقاع المرهف الحس الذي يجبر على السكوت عن بعض الظواهر الإيقاعية الهامة لأنها قد لا تستوعبها الذائقة العامة، و تعتبر كتفرد إبداعي

---

[1] خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص25.
[2] محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة- الموسيقى- الحركة)، مرجع سابق، ج1، 197.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] **الإيقاع الكورالي و الأوركسترالي** يدرك جماعيا من طرف الجوقة الذين هم أناس متمرسون، و أهل تخصص موسيقي.
[5] حتى التوازي الوزني ليس خاصية مشتركة في كلّ اللغات، فلا يوجد الوزن في الشعر الصيني.

مرفوض أو كسر لأفق انتظار المتلقي[1]، و هذا ما يجعل الدارس مكرهاً على ألاّ يثبت إلا ما هو قاسم مشترك بين الجميع ليصح وسمه بالموضوعية و العلمية، أو لكي لا يكون هناك خروج عن المألوف؛ أو عما عرف منذ النقد القديم بعمود الشعر[2]، الذي يمكن أن نعتبره إنهاء للشعر لأنّه " تأصيل يقوم على تمجيد القديم، و يتنكّر لكل توليد، و ابتكار، و ذلك خشية إحداث الخلل في نظام متجانس من الأفكار قد استقرّ في العقول، و جرى عليه المطبوعون من الشعراء "[3] .

المبحث الثالث: في العلاقة بين الشعر و الموسيقى:

خلق الشعر ليتغنى به، وقد قال ابن خلدون في هذا الخصوص:" كان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفن، لأنه تابع للشعر، إذ الغناء إنما هو تلحينه، "[4] وتلحين الأشعار الموزونة يكون بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة، و أكبر دليل على التباس الغناء بالشعر عنده تأليف القاضي (الأصبهاني) على جلالة قدره و شدّة ورعه لكتاب الأغاني، و الذي" جمع فيه أخبار العرب و أشعارهم و أنسابهم و أيّامهم و دولهم، و جعل مبناه على الغناء في المائة صوت التي اختارها المغنّون للرشيد، فاستوعب فيه ذلك أتمّ استيعاب و أوفاه "[5]. لذلك سنركّز سنركّز في مطالب هذا المبحث على اشتراك الموسيقى و الشعر تاريخيا و تأصيليا.

المطلب الأول: اشتراك الموسيقى و الشعر و الغناء(الإنشاد) في أصول النشأة

الفرع الأول:تاريخيا

تبدو العلاقة بين الشعر و الموسيقى موغلة في القدم، و يمكن الاستدلال عليها من خلال الرسوم التي وصلتنا من الحضارات الشرقية البائدة، و من النصوص الغربية اليونانية القديمة، وما يؤكد ذلك أن الشعر لم يكن ينشد فقط، بل كانت تصاحبه دوما آلة موسيقية أو مجموعة من الآلات، مع طقوس دينية راقصة[6]، لذلك دوّن للشعر و الموسيقى نفس لحظة

---

[1] كل الدراسات النفسية تثبت أن الإبداع يكمن في التفرد الناتج عن الابتكار و التغيير، وأنه يلاقي التوجس و الريبة في البداية و بالتالي بعضا من الرفض.

[2] بعض المعايير التي قننت في شكل عناصر أي خروج عنها يعتبر شاعرها مولدا، و يتهم في صنعته كما جرى لأبي تمام ،عددت هذه المعايير في مصنفات كثيرة في القديم و كانت البداية مع كتاب قدامة بن جعفر "نقد الشعر"، و أهم من كتب في معايير عمود الشعر الآمدي في كتابه الموازنات، أبي هلال العسكري في كتابه الصناعتين، ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر، و هي مختلفة من ناقد إلى آخر، فقد حدّدها المرزوقي مثلا بـ " شرف المعنى، و صحّته، و جزالة اللفظ، و استقامته، و الإصابة في الوصف، و المقاربة في التشبيه، و التحام أجزاء النظم، و التئامهما على تخيّر لذيذ الوزن، و مناسبة المستعار منه للمستعار له، و مشاكلة اللفظ للمعنى، و شدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه الأبواب هي عمود الشعر، و لكل باب منها معيار" للتفصيل ينظر:أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي، ***شرح ديوان الحماسة***، تحقيق: أحمد أمين، و محمد عبد السلام هارون،مطبعة لجنة التأليف و النشر و الترجمة، القاهرة،ط1951،1م،ص9 .

[3] جودت فخر الدين، ***شكل القصيدة العربية***، دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط1، 1984م، ص59.

[4] عبد الرحمن بن خلدون، ***كتاب العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيّام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر*** المعروف بـ(***المقدمة***) ، دار الكتب العلمية،بيروت(لبنان)، ط1، 1413هـ-1993م، ص476.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] رغم أنّ بداية الموسيقى غير معروفة إلا أنّ ظهور الموسيقى البدائية اقترن باستعمال الآلات الموسيقية، فبدأت مع تقديم الموسيقى إلى إلى الموتى و ترتيل الكلمات الدينية بأنغام حزينة، و هكذا نشأت الآلات الموسيقية البسيطة كالطبول و الآلات القرعية، أعقبها استعمال

الولادة، بل "..إنّ الإيقاع الجسدي البدائي المعبّر عنه بالإيحـــاءات و القفــزات و بالكلمـــات المنطوقة عاليا و الصرخات الخالية من المعنى، و بالأصوات الاصطناعية التـــي تصـــدرها العصي و الحجارة هو الأب المشترك للرقص و الشعر و الموسيقى "[1] في الديانات الوثنية و هذا واضح فيما وصلنا من أساطيرهم الواردة في الشعر الملحمـــي و الشـــعر الغنـــائي و الدراما.

إنّ ارتباط الشعر بالإنشاد اقتصر على الأناشيد الدينية في البدء " فكانت جزءاً من الشعائر الدينية التي تقام لعبادة ربات الشعر"[2]، كما تصاحب الطقوس الدينية التي يجريها الكهنة حول مذابح الأرباب والربات. وربما خرجت الأناشيد أو الأغنيات عن إطار الشعائر الدينية لتلقى في المآدب والمفاخرات[3] أو احتفالات الخصوبة وتطهير الأرض و تمهيدها للزرع أو الحصاد. وتتمدد وظيفة المنشد لتضاف إلى رواة الشعر ومنشديه فضلاً عن كتابه وهم المعروفون بالمنشدين الملحميين أو المغنين[4] الذين كانوا يضيفون إلى (أو يعدلون في) النصوص لأنها شفاهية لم تدون بعد . كما تصاحبهم القيثارة أو الآلات الموسيقية الأخرى .

ويمكن قراءة مطالع بعض الملاحم الشعرية القديمة لنرى أنها تتوجه إلى مستمع ضمني يطابق المستمع الخارجي [المتلقي الحقيقي] وأنها تبدأ بعبارات الغناء[5] كما في ملحمة جلجامش والإلياذة والأوديسة:

فغنِّ بذكره يا بلادي ــ جلجامش[6] .

تَغنّي أيتها الربة بغضب أخيل ــ الإلياذة[7] .

غنِّ يا ربة الشعر عن الرجل الرحالة ــ الأوديسة[8] .

الآلات الوترية ثمّ المزامير، و حصل هذا حوالي ثلاثين ألف سنة و ألف و خمسمائة سنة قبل الميلاد، ينظر: نهى حنّا و يوسف طنّوس، ***الموسوعة الثقافية العامة***، جزء الفنون، دار الجيل، بيروت(لبنان)، ط1، 1426هـ-1999م، ص 39.

[1] محمد الماكري، الشكل و الخطاب، مرجع سابق،ص135.

[2] محمد صقر خفاجة، ***تاريخ الأدب اليوناني***، الألف كتاب، القاهرة(مصر)، ط1984م،ص36.

[3] ينظر: د.أحمد عثمان، ***الشعر اللاتيني و دوره الحضاري***، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، ط1989م، ص15.

[4] ينظر:د.أحمد عثمان، ***الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا و عالميا***، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، ط1984م، ص68.

[5] حاتم الصكر، ***الشعر و التوصيل*** (بعض مشكلات توصيل الشعر في شبكة الاتصال المعاصر)،سلسلة الموسوعة الصغيرة305، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد(العراق)، ط1988م،ص41.

[6] ***ملحمة جلجامش***(أوديسة العراق الخالدة)، تحرير و ترجمة: طه باقر، إعداد و نشر موقع أولف موقع أبناء اللغة السريانية، ص28. http:// www.A-Olaf.com .

[7] هوميروس، ***الإلياذة***، تحرير و مراجعة و مقدّمة و معجم أسطوري: أحمد عثمان، ترجمة مجموعة من الدارسين، المركز القومي للترجمة، القاهرة (مصر)، ط2، 2008م، ص119.

[8] هوميروس، ***الأوذيسة***، ترجمة دريني خشبة، مكتبة دار الكتب الأهلية، القاهرة(مصر)، ط2002م، ص4.

و غير بعيد عن لفظة الغناء استوقفتنا لفظة أخرى وردت بكثرة في الشعر اليوناني هي " الإنشاد " التي اقترنت بقول الشعر فنحن لا نقول إلقاء الشعر شفاهة بل إنشاد الشعر، أما بدءاً عند وصف عملية كتابة الشعر أو إبداعه فنستعمل لفظة نظم الشعر، و كلتا اللفظتان لها علاقة واضحة بمصطلح الإيقاع؛ ورد في الأوديسة:" عندما اقترب أوديسيوس بسفينته من جزيرة السيرينات الشاديات ، ضلّل صوت غنائهن الساحر بعض رفاق أوديسيوس ، وتحطمت سفنهم وغرقوا. فتذكر أوديسيوس نصيحة الساحرة كيركي (سيرس) فوضع قطعاً من الشمع في آذانهم ليعطل حاسة السمع عندهم مؤقتاً . أما هو فقد ربط نفسه بحبال قوية إلى صاري السفينة ليمتنع عن النزول إلى السيرينات وهن يغنين غناء جميلاً وسط أشلاء الضحايا الذين سحرهم غناؤهن. ولم يطلق رفاق أوديسيوس سراحه أو يفكوا وثاقه حتى ابتعدوا عن جزيرة المنشدات "[1] .

تلك الأمثولة تعيدنا إلى إغراء النشيد والتوقف عن الوصول إلى الغرض . فالغناء الجميل يعيق المبحرين إلى أوطانهم ، ويربطهم بنغماته العذبة فيلتهون بها عن مقاصدهم. وكأن النظم مسحورا بغناء المنشدات الجميلات في جزيرة السيرينات. والعظام الملقاة على شواطئ الجزيرة تشير إلى الضعف القوي إزاء غواية الغناء وإغراء الإنشاد..! **فما سرّ هذا السحر في تطريب الشعر وتلطيف مداخله إلى النفوس؟**

و هذا قادنا إلى البحث في المعجم على مستويات وضعية اصطلاحية تفتح أفقاً إلى مفهوم الإنشاد وما يختزن من مدلولات. فالنشيد في اللغة : رفع الصوت ويقال « الناشدون » لمن يطلبون الضوال التائهة من الإبل، فيأخذونها ويحبسونها على أربابها. و نشدت الضالة : ناديت وسألت عنها، أي رفعت نشيدي (صوتي) بطلبها . والنشيد أيضاً : الشعر المتناشد بين القوم واستنشدته الشعر أي تغنّى به، ونشد الشعر وأنشده : أشاد بذكره وأنشده إذا رفعه[2]. و بهذا المستند المعجمي نرى مطابقة واضحة بين الصوت و الشعر و الغناء، و بين رفع هذا الصوت و تجويده وإلقاء الشعر. وهي مستويات تؤكد التكيّف الفنّي للقصيدة لتصبح « نشيداً » توجهه جودة الصوت و تنغيمه وارتفاعه في محاولة للوصول إلى أذن المستمع وإبلاغه فحوى رسالة النص التي تسيرها القناة الاتصالية وتعدلها حسب مقتضياتها السماعية ممثلة في التأثير بالإطراب.

[1] المرجع نفسه، ص175-176. و ينظر: أحمد عثمان، الشعر الإغريقي،المرجع السابق، ص30.
[2] ابن منظور، لسان العرب، المجلد3، مادة(ن ش د)،مرجع سابق، ص634-635.

يبدو أن علاقة الشعر العربي بالموسيقى و الغناء و الرقص وطيدة متينة ثابتة أيضا، يقول د. شوقي ضيف: " ارتبطت موسيقى شعرنا تاريخيا لا بالغناء وحده، بل أيضا بالرقص، و أمّا الغناء فصلته بالشعر لا تزال ماثلة و مما لا يرقى إليه الشك أنها كانت صلة وثيقة عند قدمائنا، إذ يقال أنّ الغناء الجاهلي كان على ثلاثة أوجه هي النصب و السنّاد و الهزج، أمّا النصب فكان يخرج من أصل الطويل في العروض، و كان السناد كثير النغمات و النبرات، أمّا الهزج فكان يرقص عليه و يصحب بالدف و المزمار "[1] و قد عبر الشاعر حسان بن ثابت عن هذه العلاقة بقوله:

تغن بالشعر إمّا كنت قائله *** إنّ الغناء لهذا الشعر مضمار[2]

و بعيداً عن التأكيدات المتواترة في الدراسات الأدبية التاريخية المستندة أساسا إلى الافتراض و التخمين، وجدنا مادة مصطلحية تقيم دليلاً آخر على ارتباط الشعر العربي بالغناء و الموسيقى هي: الحداء و النصب و الركبانية و القلس و التهليل و التغبير و الرجز؛ و سنشرح هذه المصطلحات تباعا:

1. الحداء:"..من أقدم الأشكال الإيقاعية الموقعة المترافقة مع سير الإبل في الصحراء الحادية لها"، و هو مرتبط بدافع نفسي هو: ترويح الحادي عن نفسه و تنشيط إبله في رحلة طويلة، تخترق القفار الشاسعة.. و هو غناء يضم مقاطع توافق ضوابط الحركة الموقعة في سير الحيوان، و تختل و تضطرب باختلال هذا السير و اضطرابه[3].

و يقال أن أوّل من أخذ في ترجيع الحداء مضر بن نزار، و هناك عدّة روايات منها أنه سقط فانكسرت يداه فحملوه و هو يقول: وايداه، و وايداه، وأخرى ذكرها ابن قتيبة في رواية للزبير ابن بكار في حديث يرفعه أنّ النبي **r** قال لقوم من بني غفار سمع حاديهم بطريق مكة ليلا، فمال إليهم:**(** إنّا أباكم مضر خرج إلى بعض رعاته فوجدها قد تفرّقت، فأخذ عصا فضرب بها كفّ غلامه، فعدا الغلام في الوادي و هو يصيح(وايداه وايداه) فسمعت الإبل ذلك فعطفت، فقال مضر: لو اشتق مثل هذا لانتفعت الإبل و اجتمعت**)**، فاشتق الحداء[4] الذي كانت بدايته حسب هذه الروايات وفق بحر الرمل(فاعلات فاعلات)[5]، أما المصطلح الذي جعلته العرب مثالا يحدون به الإبل فهو على وزن المتدارك(هايدا هايدا)

---

[1] د.شوقي ضيف، ***تاريخ الأدب العربي***(العصر الجاهلي)، دار المعارف، القاهرة، ط24،(د،ت)، ص193.
[2] المرجع نفسه، ص195.
[3] ينظر:عبد المجيد عابدين، ***نشأة الوزن عند العرب***، نشر ضمن مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، ضمن:عبد الرحمن آلوجي، ***الإيقاع في الشعر العربي***، دار الحصاد للنشر و التوزيع، دمشق، ط1، 1989م،ص12-16.
[4] ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج2، ص314-315.
[5] أحمد رجائي، أوزان الألحان، مرجع سابق، ص223.

2.النّصب: شكل إيقاعي متطور عن الحداء وهو من الترنيمات الغنائية الأولى التي انبعثت من ظروف الرحلة الصحراوية المتعبة فواصله سريعة لأنّ مادته مستمدة من دافع نفسي قوامه حماس و جدّ لقطع الطريق الطويلة[1].

3.الركبانية: تعد من أشكال الإنشاد الجماعي تنشده جماعة من الركبان في الرحلة إذا ركبوا الإبل مستخدمين بعض الآلات الموسيقية النقرية و النفخية و الصنوج[2].

4.التقليس: من الطقوس الدينية الوثنية الجاهلية و هو عبارة عن غناء مصحوب بالضرب على الآلات الموسيقية، و هو مظهر من مظاهر الدعاء و التهليل استمر بعد ظهور الإسلام[3].

5.التهليل: رفع صوت المعتمر بالتلبية و الدعاء أثناء حج القبائل العربية لبيت الله الحرام في الجاهلية، و هي مقاطع إيقاعية مسجوعة حفظت منها تلبية قبيلة ثقيف "لبيك اللهم لبيك، إنّ ثقيفاً قد أتوك، و أخلفوا المال و قد رجوك " و هي لا تختلف كثيراً عن التلبية الإسلامية في الحج[4].

6.التغبير: و هو لا يختلف عن التهليل من حيث أنه دعاء من صنف الإنشاد الديني لكنه مقترن بطقوس تؤدى فيها رقصات و حركات تمرّغ في الأرض[5].

7.الرّجز: أقرب الأشكال الإيقاعية للشعر الجاهلي، و هو مقاطع مسجوعة منتظمة من وزن الرجز المعروف(مستفعلن مستفعلن) وردت بكثرة في أسجاع الكهان، و في مقاطع شعرية جاهلية محدودة الأبيات[6].

من أهم الوظائف الأدبية التي ظهرت قديما ما يعرف برواة الشعر و لا نستبعد أن تكون مهمّتهم عند العرب قريبة من وظيفة المنشد الملحمي على مستوى الإلقاء والتلقي، رغم أنّ منشدي السير الشعبية والمتون السردية الأخرى في فترات لاّحقة هم أقرب إلى أولئك المنشدين الذين تخصصوا في إنشاد الملاحم لدى الإغريق. فالمنشد في بعض المدن العربية يحث مستمعيه للمشاركة في الأحداث التي يرويها وجدانياً. كما ترافق قراءته الموقعة مقاطع موسيقية على بعض الآلات كالربابة، وذلك يعكس كون الثقافة العربية نشأت في حاضنة

[1] ينظر: عبد الرحمن الألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق،ص16-18.
[2] ينظر: المرجع نفسه،ص18-20.
[3] ينظر: المرجع نفسه،ص20-26.
[4] ينظر:المرجع نفسه، ص26 -29.
[5] ينظر: المرجع السابق، ص29-31.
[6] ينظر: المرجع نفسه،ص31-34.

شفاهية ذات مظاهر دينية وتاريخية ولغوية و أدبية[1] ، وما زال ذلك مستمراً في إنشاد الشعر بمصاحبة الربابة أو الدفوف لدى الغجر و البدو فيما يعرف بالشعر الشعبي و الشعر النبطي في مشارق الأرض العربية و مغاربها.

لقد بدأ العرب طور المشافهة في نظم الشعر وإلقائه إنشاداً حين لم يجدوا لهم كتاباً يتضمن أفعالهم، " فتدبروا الأوزان و الأعاريض فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء فجاءهم مستوياً .. "[2] كما يقول عبد الكريم النهشلي مشيراً إلى ما في الشعر من " التياط بالقلوب ومدخل لطيف إلى النفوس"[3] .

كلّ هذا يفسر ارتباط الشعر بالغناء والتوقيع الموسيقي مما انعكس بنائياً في الموسيقى الخارجية التي تشكلها التفعيلات وهيئة البيت وجرس القوافي ويعطي هذا الانتظام الفني سمة محددة للنوع الشعري ترتبط به. فلا يمكن تخيل (شعر) بدونها.

الفرع الثاني: دينيا في الكتب السماوية

إنّ متانة الارتباط بين القول الموقّع و الغناء أو تجويد الصوت نجد له دليلا في النصوص الدينية للكتب السماوية أو ممارسة المعتقدات الدينية خاصة في ترتيل الصلوات و قراءة الكتب المقدسة:

بدأت الصلاة الطقسية عند اليهود عندما وجدت أمكنة للعبادة، و هي خيمة الاجتماع ثم معبد الرب الذي يطلق عليه الهيكل، و هذا حسب ما ورد في أسفار التثنية و سفر اللاويين و سفر العدد[4]، و يبدو أن صلواتهم كانت تتبع فيها طقوس معينة بعد أداء الأعشار و تقديم ذبائح الكفّارة، كما ورد في سفر دانيال " و قد ترافق الكلام نثراً و شعراً مع الصلاة، و تدلّنا مزامير داود **u** (الذي وصف بجودة الصوت في الترتيل، و عزفه لآلة الناي) و سليمان **u** أنّ الصلاة كانت ترافق بالغناء و الموسيقى القانونية "[5] و نفخ الأبواق، و قد ورد في سفر سفر عزرا في العهد القديم أنّ ممن رجع من السبي كان يوجد مئتان من المغنيين و المغنيات، تقول التوراة: " و لهم من المغنيين و المغنيات مئتان"[6].

---

[1] ينظر:د. حاتم الصكر، ***الإنشاد و التلقي*** مقال مدرج ضمن موقع د/حاتم الصكر http:// www.hatemlsagr.net

[2] عبد الكريم النهشلي القيرواني، ***الممتع في صنعة الشعر***، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية(مصر)، ط1983م، ص19.

[3] المرجع نفسه،ص271.

[4] ينظر: حسن الباش، ***القرآن و التوراة***(أين يتفقان و أين يفترقان)، ج2، دار قتيبة للطباعة و النشر و التوزيع، المملكة العربية السعودية،(د،ت)،ص396.

[5] المرجع نفسه،ص370.

[6] ***الكتاب المقدّس***(العهد القديم و الجديد)،ج2 ،دمشق، ط1982،2م، ص65.

أما في الديانة المسيحية فتراتيل الصلوات و وجود القرّاء[1] في الكنيسة أثناء التعميد، و في أعياد القدّاس و أداء الصلوات يوم الأحد و في الأفراح و الأقراح دليل على التباس الغناء بترتيل كتابهم المقدّس، لكن ما استوقفنا في أداء هذه التراتيل أمر له علاقة بظاهرة الإيقاع ذاتها " إنّ نصوص الكتاب المقدس و الأناشيد الكنسية التي يعرفها الزنوج(Gospel) جيّدا إنما تلاقي على لسانهم مختلف أنواع التشويه لسبب واحد هو جعلها تتناسب مع الإيقاع، و من هنا ينبع ما يسمى التجاوزات الشعرية في مواضع النبر و توزيع الكلمات. و نجد في أداء فيدوسوقا للأغاني الدينية الروسية أنّ البيت الشعري ينطق عند آخر بيت منبور في الكلمة بينما يهمل المقطع التالي غير المنبور فلا ينطق و ذلك لتحقيق الانسجام مع نهاية الجملة الموسيقية "[2] و في ذلك تحريف لكتابهم المقدّس لم يؤاخذ عليه رهبانهم و أساقفتهم .

إنّ رحجان مبدأ الجانب الإيقاعي النغمي في بناء الفن الترتيلي المركب القديم (Syncrétisme)، أي المبدأ الذي لا يعطي للنّص الديني إلاّ دوراً ثانوياً هو إشارة إلى هذه المرحلة من تطور اللغات الهندوأوروبية عندما لم تكن بعد قد امتلكت وسائلها الخاصة حيث العنصر الوجداني فيها لا يزال أقوى من العنصر المضموني، و هذا ما يجعلنا نرى مع غاتشف أنّ الإيقاع باعتباره العنصر الوجداني حامل المضمون العميق[3]، و هذا ما نجده في خصائص إيقاع الكلمات العربية و خاصة المعجز منها أي كلمات(القرآن الكريم).

نجد في القرآن الكريم أمراً إلهيا للرسول **r** بترتيل القرآن **(**أَوْ زِدْ عَلَيْهِ و رَتِّلْ القُرْآنَ تَرْتِيلاً ^ **)** [4]؛ و أمراً آخر بقراءته على مكث **(** وَ قُرْآناً فَرَقْنَاهُ لِتَقْرَأَهُ عَلَى النَّاسِ عَلَى مُكْثٍ و نَزَّلْنَاه تَنْزِيلاً ^ **)** [5] و هذا ما أدى إلى ظهور علم القراءات و علم تجويد ؛ أي أداء القرآن بنغمية أثناء قراءته وفق أداءات موسيقية و آداب صوتية خاصة مقترنة بثلاث مصطلحات مهمة في علم القراءات القرآنية هي (التلاوة)، و(التجويد)، و(الترتيل)[6].

1.التلاوة: فهي القراءة المتأنية، بترسل، و تحقّق و تبيّن، و تمهّل في الأداء، يتحقق ذلك بإقامة الحروف، و بيان الحركات و تحقيقهما، و التمكن منهما في النطق من غير مبالغة و لا تكلف، و لا تطلق التلاوة إلاّ على القرآن الكريم.

2.التجويد: و معناه انتهاء الغاية في التصحيح، و بلوغ النهاية في التحسين، و هو حلية التلاوة، و زينة الأداء و القراءة القرآنية، و يتحقق ذلك بتحسين التلاوة عن طرق إعطاء

---

[1] و هم أفراد جوقة، أو ما يعرف بالكورال الغنائي مع عازف لآلة البيانو.
[2] غيورغي غاتشف، الوعي و الفن، مرجع سابق،ص58.
[3] المرجع السابق، ص58.
[4] سورة المزمل: الآية4.
[5] سورة الإسراء: الآية 106.
[6] و قد استندنا في معاني هذه المصطلحات إلى مذهبين لهما موقفين فقهيين مختلفين من الغناء و الموسيقى و التكلف في التجويد، و هما هما المالكي و الحنبلي.

الحروف حقّها من المخارج و الصفات الذاتية مع الصفات المكتسبة العارضـــة كالإظهـــار و الإدغام و التفخيم و الترقيق و غير ذلك.

3.الترتيل:حسن البيان و تنضيد الكلام مع حسن الصوت و التحزّن بالقراءة، و معرفة الوقوف، بتفسير الحروف و تقطيع القراءة؛ أي قراءة القرآن على مكث، و تمهـــل و علـــى رسلٍ، لأنّ الترتيل يكون للتدبّر و التفكّر و الاستنباط[1].

لقد اعتنت كتب التجويد و القراءات بأصول الأداء، " فأوفت الطول و الوقف و الإيقاع حقّها من العناية و الدرس "[2] و اعتمدت على معطيات علم الموسيقى و نتائجه من حيـــث أنّ " علم الأصوات و الحروف له تعلّق و مشاركة للموسيقى لما فيه من صنعة الأصوات و النغم "[3]، و أكبر دليل على ذلك أنّ الكثير من الآراء النحوية المستمدة من القراءات القرآنية مأخوذة من صناعة الموسيقى كقول النحاة :" الحركات أنواع صاعد عال و منحدر سافل، و متوسط بينهما "[4]

إضافة إلى علاقة علم القراءات و التجويد بالموسيقى و الإنشاد العربيين نجد سنداً في السنة النبوية فمعايشة الرسول **r** الأذان و إيكاله الأمر إلى بلال بن رباح صاحب الصـــوت الشجي لا إلى صاحب الرؤية[5].إلى جانب التلبية أثناء الحج، و التكبيرات في رمي الجمـــرات و الأدعية المأثورة عنه **r** ، و التي كلّها أقوال دينية موقعة؛ كل هذه تخريجات تثبـــت نفـــس الأصل أو العنصر المولد للكلام الموقع و الإنشاد(رفع الصوت)، و تجويد الصوت و الغناء و الموسيقى.

من كلّ ما سبق يمكننا أن تستنتج أنّ الكلام الموقع ومنه الشعر كصورة متطورة له " لم ينزع إلاّ بالتدريج الشديد من حلقة الثقافة المؤلفة من الغناء و الرقص و الشعائر الدينية التـــي يظهر أنّه تأصّل فيها "[6]

---

[1] ينظر:*أبو عمرو عثمان بن سعيد الداني الأندلسي، ***التحديد في الإتقان و التجويد***، تحقيق:د.غانم قدّوري الحمد، دار عمار، عمان، الأردن، ط1، 1421هـ، 2000م،ص68-70.
*الشيخ عبد الله الطويل، ***فن الترتيل و علومه***،مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة، و مركز الملك فيصل للبحوث و الدراسات الإسلامية بالرياض،ط1،1420هـ-1999م،ص131-132.

[2] مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، مرجع سابق، ص38.

[3] أبو الفتح عثمان ابن جني، ***سرّ صناعة الإعراب***،تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم ، دمشق(سوريا)، ط1، 1985م، ج1، ص9.

[4] جلال الدين السيوطي ، الاقتراح في علم أصول النحو، تحقيق: أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة، القاهرة(مصر)، ط1، 1976م، ص 95.

[5] ينظر: حديث عبد الله بن زيد بن عبد ربه قال:"لما أمر الرسول صلى الله عليه وسلم بالناقوس...فقال: إنّها لرؤية حق فقم مع بلال فألق فألق عليه ما رأيت فليؤذن به فإنّه أندى صوتا منك.."أي أرفع و أحسن صوتاً رواه أحمد و أبو داود و ابن ماجة و ابن خزيمة و الترمذي، حديث حسن صحيح.

[6] ينظر: عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص34.

المطلب الثاني: اشتراك الموسيقى و الشعر أصوليا

الفرع الأول: التنظير العربي لمسألة الإيقاع:

أوّل من كتب في الإيقاع من العرب المسلمين هو الخليل بن أحمد الفراهيدي، واضع علم العروض، المتوفى عام 791م، و كان مخضرم العصرين الأموي و العباسي. و لم يكن فيلسوفا، بل لغويا و عالما بالقرآن و الحديث، و من المؤسف حقا ضياع كتابه الموسوم بالإيقاع في الغناء و الألحان، و ما نظنه أنّه في مجال الإيقاع الموسيقي أكيد كان قريبا من الناحية العلمية التطبيقية من علم العروض الذي أسسه.

" إنّ هذا القول صحيح إلى حدّ كبير لارتباط الموسيقى بالشعر، و خصوصا أنّ واضع علم العروض الخليل بن أحمد كان موسيقيا رياضيا عاصر إبراهيم الموصلي و ابنه إسحاق الموصلي. و هذه المعاصرة أدّت، بلا شك، إلى التفاعل بين علمين ناشئين؛ هما علم العروض و علم الموسيقى. و هكذا كانت قوانين ألحان الموسيقى و إيقاعاتها و عروض الشعر و إيقاعاته متماثلة "[1].

بيد أنّ ما يهمنا هو إسهامه في الكشف عن البنيات الموسيقية المضمرة في الشعر العربي؛ هذا الإسهام الذي صار منهلا و ملهما للباحثين في موسيقى الشعر قديما و حديثا. سنركز في مقاربتنا على الموسيقى و على كيفية تجلياتها في الشعر العربي.

لقد قامت النظرية الخليلية على مجموعة من المبادئ العامة لخصها الدكتور محمد مفتاح في كتابه الأخير(مفاهيم موسعة لنظرية شعرية : اللغة- الموسيقى- الحركة) في النقاط التالية:

1*الموسيقى الفطرية: فنظرية الخليل قائمة على اعتبار الموسيقى سلوك إنساني و فعل فطري له باحات في الدماغ مثله مثل اللغة و الأعداد مع وجود تداخل واضح بين هذه الباحات الثلاثة كما أثبتت ذلك دراسات في علم التشريح و علم وظائف الأعضاء و فلسفات الذهن[2]. أو كما يقول إخوان الصفا إنّ استعمال الموسيقى في العادات و العبادات هو "استعمال للنواميس الإلهية كما رسمت "[3].

2*التوليف: إن مبدأ التأليف و التوالد خلفية ماورائية خاصة بنشأة الكون و كيفية انتظامه، و ما يهمنا أنّ التنظير لموسيقى الشعر العربي نما في ظل هذا التصور؛ فلا غرابة أن يفترض الخليل أن التفعيلة أو الجزء يتولّد من زواج الوتد و السبب[4] هذه هي النواة الأولى

[1] محمد مفتاح، ***الشعر و تناغم الكون*** (التخييل الموسيقى المحبة)، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1423هـ-2002م، ص57.
[2] ينظر: محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية ، مرجع سابق،ج1، ص182.
[3] رسائل إخوان الصفا، مرجع سابق،ج1، ص186.
[4] محمد مفتاح، المرجع السابق، ج1، ص183.

الأولى توالت و نمت عبر أسس رياضية منطقية حتى صارت عند حازم القرطاجني: [وتد و سبب، وتدان و سبب، و ثلاثة أوتاد و سبب][1] وفق نظرية النسبة و التناسب الرياضية التي بنيتها (أ : ب :: جـ : د) و التي بتطبيقها عروضيا يتحقق التناغم بين التفعيلات.

3*الإستحالة: و هو مبدأ عام يمزج بين كلّ أنساق العالم من عناصر و مكونات ما يحقق فيها **المنافرة** من جهة و **المناسبة** من جهة أخرى، و تأسيسا على هذا يمكن اعتبار التفعيلات المحققة للإستحالة كالتالي:

*وتد وسبب (فعولن) / سبب و وتد (فاعلن)

*وتد وسببان (مفاعيلن) / سببان و وتد (مستفعلن)

*وتد و فاصلة صغرى (مفاعلتن) / فاصلة ضغرى و وتد (متفاعلن)

*وتدان و سبب (مفاعلاتن) / سببان و وتد (مفعولاتُ).

*ثلاثة أوتاد و سبب (مفاعِلُنْ فاعِلُن) / ثلاثة أسباب و وتد (مُسْتَفْعلاتن).[2]

إن ما يبقي على المنافرة هو **الإبدال العكسي للوضع**، و ما يناسب بينها **التساوي في الكم** الذي يتجلى في عدد الأوتاد و الأسباب. أو ما يعرف في الرياضيات **بالتبديل الدوراني**.

4*الإتصال: هذا المبدأ يحقق التمازج و التداخل بين التفعيلات من جهتين:

أ-تناغم التفعيلات: يرى د. محمد مفتاح " أنّ هناك أربعة عناصر تولّد عنها كون موسيقى الشعر العربي؛ و هي فعولن، و مفاعيلن، و مستفعلن، و فاعلن، و أنّ هناك موصلات بين مولدات هذه العناصر الأربعة؛ و هي الطويل و البسيط "[3] و هذا التداخل و التواصل و التمازج يجوّز الانتقال من بحر إلى بحر و استحالة بحر إلى بحر، بشرط مراعاة الوسائط، و اشتقاق الأوزان من بنية والدة.

ب-توليد الأنغام : إذا سلّمنا بوجود تفعيلات أصلية فهذا يعني وجود تفعيلات فرعية تتولّد عنها، حينما تركّب تنتج أوزان عديدة متناسبة قليلا أو كثيرا " يميّز بينها المقدار، و وضع المقدار، و مظنة الاعتماد أو الإيقار، و نسبة عدد الحركات إلى السكنات "[4].

إنّ أمر توليد و توليف التفاعيل و أوزان البحور تقوم على إيجاد النسبة و التناسب أو ما يعرف في الرياضيات بنظرية التوليف و التقاليب عن طريق التبديل الدوراني بخواصها (أعراضها) المعروفة في كتب الرياضيات، و هي:

الاستقامة، مثل: أ ب: جـ د

الإبدال، مثل: أجـ : ب د

---

[1] ينظر:حازم القرطاجني،المنهاج، مرجع سابق، ص254.
[2] محمد مفتاح، المرجع السابق، ج1، ص184.
[3] المرجع السابق، ص186.
[4] حازم القرطاجني، المنهاج مرجع سابق،ص266.

القلب، مثل: ب أ : دجـــ

العكس، مثل: دجـــ : ب أ

التحليل، مثل: أ ب جـــ د يمكن أن تحلل إلى أ ب : جـــ د

التركيب، مثل: أ ب : جـــ د يمكن أن تركب ا ب جـــ د

الاستدلال، مثل أ ( ): جـــ د من خلال ما تقدّ م أو تأخّر من معطيات يمكن ملء الفراغ.

التوليد، مثل: اثنان تتولّد عنها أربعة، و ثلاثة ثمانية، و أربعة ســتة عشــر، و خمسة اثنان و ثلاثون[1] ؛ أي 2 : 2^1 : 2^2 : 2^3 : 2^n ...

إنّ هذه الخواص الرياضية هي المبادئ الأساسية التي بني عليها علمــا الإيقــاع الموسيقي و العروض العربي؛ " فكلاهما يتكوّن من المقاطع و التوليف بينها للحصــول على القدم، و التوليف بين الأقدام لإيجاد وزن، والإيقاع و الوزن يشتركــان في كثيــر من المكونات و العناصر لكنهما يختلفان في بعضها أيضا "[2]، و هذا ما سنرصــده فــي اشتراك الموسيقى و الشعر سيميائياً.

سنركز على مقاربة الفلاسفة و الموسيقيين العرب المســلمين فــي علاقــة الإيقــاع الموسيقي بالإيقاع الشعري ، -أما التفصيل في مساهمات الخليل فسنتركها للفصل الأول فــي دراسة الأوزان-و نستعرض مقولاتهم في نظرية الإيقاع، و التي تجمع بين الإيقاعين الشعري و الموسيقي، للتدليل على أنهما من نفس الأصل أو من نفس المادة (الجوهر)، فمهم جدّاً أن نلّم بما يراه غير النقاد، و المتخصوص في مجالات أخرى في موسيقى الشعر.

ميّز الفلاسفة العرب القدماء القول الشعري عن القول النثري و الخطابي بأنّه ينبنــي على (وزن عددي)؛" و يتحدّد مفهومهم للوزن العددي على أنّه تعاقب الحركات و الســكنات التي تشكّل الأسباب و الأوتاد و الفواصل و تكرارها على نحو منتظم، بحيث يتساوى عــدد حروف هذه المقاطع و أزمنة النطق بها في كلّ فاصلة من فواصل الإيقاع "[3].

لقد ركّز الفلاسفة في أغلب نظرياتهم على عنصر مهم جدّاً هو التناسب في الــزمن و العدد، حيث ينتقل الوزن بهذه الخاصية إلى التشارك مع مجال آخر هو الموسيقى، و من هنا يمكن القول أنّهم أقاموا تصوّرهم للوزن على أساس موسيقي، يشكّل عندهم الحدّ الفاصل بين الشعر و كل الفنون الأدبية الموقعة الأخرى.

<u>الكندي(185هـــ - 256ه)(805 - 865م):</u>

[1] هناك شرح شاف لكيفية تطبيق نظرية التناسب الرياضي على العروض العربي في كتاب : محمد مفتاح، ***<u>مشكاة المفاهيم</u>*** (النقد المعرفي و المثاقفة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 2000م، ص113-126.

[2] محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية ، مرجع سابق، ج1، ص147.

[3] إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مرجع سابق، ص247.

و أول من وصلتنا كتبه هو الكندي- مؤسس دار الحكمة- الذي عاصر المأمون، و قد كتب رسالة في الإيقاع للأسف لم تصلنا أيضا[1]، لكن رسالتيه " رسالة في حدّ التأليف" و " أجزاء خبرية في الموسيقى" وصلتنا و قد حققت من طرف باحثين في الموسيقى هما الدكتور محمود الحفني و زكريا يوسف،مع رسائل الكندي الفلسفية، و مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق زكريا يوسف.

عرّف الكندي الإيقاع العالق بالوزن بأنّه " فعل فصل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة "[2].

لقد ركّز على العلاقة المطردة بين الشعر و الموسيقى مطابقا بين المنطلق الأساسي لكليهما و هو الصوت، معتمدا الموازنة بين الحركة و السكون، و النقرة و الإمساك؛ و إذا كان يطابق بين هذه المفاهيم فإنّ هذا يعني أنّه لا ينظر إلى الحركة و السكون على نحو منفصل و لكن بشكل مقطعي وظيفي باعتباره أقل ملفوظ يمكن السكوت عنده من الناحية النطقية[3]، عبر عن مظاهر إيقاع الشعر بوسائط موسيقية؛ " فالسبب نقرة و إمساك.. و الوتد وتدان: الأول نقرتان و إمساك..و هذا الوتد المجموع، و الثاني نقرة و سكون ثم نقرة، و هو حرف ساكن بين متحركين..و هذا الوتد المفروق..و الغاية أربعة أحرف متحركة فساكن، و هي أربع نقرات وإمساك..فالكلمة التي تبتدئ بالسبب ثم بعد ذلك بالوتد مثل فاعلن هي خماسية: نقرة و إمساك و نقرتان و إمساك"[4].

يشكل الاستغراق الزمني لهذه العناصر الأساس الذي يقوم عليه الإيقاع سواء اللحني أو الشعري، لذلك يرى الكندي وجوب المطابقة بين صناعة التأليف (الموسيقى) و بين القول العددي الموزون (الشعر)، حتى يتم تخييل الحال المراد تقديمها. و العلاقة طردية بين هاتين الصناعتين. فكما أنّ القول العددي يتطلب ألحانا ملائمة له، كذلك فإنّ كل نوع من الألحان يستدعي قولا عدديا خاصا. و لهذا يجب كسوة المعاني في الشعر بما يناسبها من الألحان الموسيقية " فإنّه يجب أن تكسى الأشعار المفرحة مثل الأهزاج و الأرمال و الخفيفة، و ما كان من المعاني المخزنة فمثل ثقيل الأول و الثاني، و كان من المعاني الإقدامية و التحدية و شدة الحركة و التفحل فمثل الماخوري و أوزانه "[5].

ابن خرداذبه(205هـ - 256هـ) (820م - 913م):

---

[1] ينظر:د.أحمد رجائي، أوزان الألحان، مرجع سابق،ص106.

[2] أبو يعقوب الكندي، ***رسائل الكندي الفلسفية***، تحقيق و تقديم: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي و مكتبة الخانجي، القاهرة(مصر)، ط2،(د،ت)، ص168.

[3] ينظر: د.محمد خليفة، ***نظرية العروض و موسيقى الشعر في الفكر الفلسفي النقدي عند العرب قديما و حديثا***،أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، نوقشت سنة 2004-2005م، مرقونة، ص191.

[4] أبو يعقوب الكندي، ***المصوتات الوترية ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية***، تحقيق:زكريا يوسف،مطبعة شفيق، بغداد(العراق)، ط 1962م.ص82.

[5] أبو يعقوب الكندي، ***رسالة الكندي في أجزاء خبرية***، ضمن: سليم الحلو،(تاريخ الموسيقى الشرقية) ، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت(لبنان)، ط1961م، ص263.

روى المسعودي في كتابه " مروج الذهب و معادن الجوهر " أنّ الخليفة المعتمد سأل نديمه ابن خرداذبه: فما منزلة الإيقاع و أنواع الطرائق و فنون الغناء؟ فقال: ".. إنّ منزلة الإيقاع من الغناء منزلة العروض من الشعر، و قد أوضحوا الإيقاع و وسموه بسمات و لقبوه بألقاب، و هو أربعة أجناس: الثقيل الأول و خفيفه، و الثقيل الثاني و خفيفه، و الرمل الأول و خفيفه، و الهزج و خفيفه، و الإيقاع هو الوزن، و معنى أوقع وزن "[1].

من القول السابق يمكننا أن نستنتج أنّ هناك ثمانية أنواع من الإيقاعات اللحنية هي الأصل و يتفرع عنها سائر أنواع الألحان، كما أن العروض يتكون من ثمانية مقاطع (تفعيلات) تتفرّع عنها سائر ما في الدوائر العروضية. لكننا عندما بحثنا عن تفسير الفلاسفة و الموسيقيين لهذه الطرائق اللحنية الثمانية وجدنا اختلافا كثيرا في كيفية توزيع النقرات إلى أسباب و أوتاد و فواصل؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر الثقيل الأول عند الكندي مختلف عما ورد عند إخوان الصفا وعما ورد في كتاب الشجرة ذات الأكمام و عما ورد عند الأرموي في الأدوار.

*الكندي: الثقيل الأول= ثلاث نقرات متواليات ثم نقرة ساكنة ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به؛ أي على وزن فعلتن مكررة[2]

* إخوان الصفا: الثقيل الأول= تسع نقرات ثلاث منها متواليات و واحدة مفردة ثقيلة ساكنة ثم خمس نقرات واحدة مطوية في أولها؛ أي (مفعولن مف مفاعيلن مف)[3].

*الشجرة ذات الأكمام: الثقيل الأول=ست عشرة نقرة تتكون من وتدين مجموعين و سبب ثقيل ثم سبب خفيف ثم سبب ثقيل ثم سبب خفيف ثم سبب ثقيل[4].

*الأرموي: الثقيل الأول=ست عشرة نقرة تتكون من وتدين مجموعين، و فاصلة، و سبب خفيف، و فاصلة[5].

يتبين مما تقدّم أنّ كلا من العروض و الموسيقى يقومان على القيم الخلافية: السبب و الوتد و الوسطى و البنصر، و الصوت الثقيل و الصوت الحاد، و السريع و الثقيل، و المرتفع و المنخفض، و الاتصال و الانفصال، و الحركة و السكون، و هذه القيم الخلافية ناتجة عن تكامل بين المتضادات، و رغم انفصال مجال الموسيقى و الشعر؛ مجال الشعر الذي يضبط بالعروض، و مجال الغناء الذي يضبط بالإيقاع، لكن خواص مشتركة بقيت

---

[1] علي بن الحسين المسعودي، ***مروج الذهب و معادن الجوهر***، تقديم و تعليق: قاسم وهب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق(سوريا)، ط1989م، السفر الثالث، ص273.

[2] رسالة الكندي في أجزاء خبرية، مرجع سابق، ص267.

[3] إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا، مرجع سابق، ج1، ص227.

[4] مؤلف مجهول، ***كتاب الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام***، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، د.إزيس فتح الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1983م، ص85-95.

[5] الأرموي، كتاب الأدوار، مرجع سابق،ص139-156.

بينهما هي " جودة التأليف و صحة القسمة، و حسن الوضع، و المشاكلة بين الأشعار و الألحان "[1]

الفارابي(260ه - 339ه) (ت950م):

أقدم و أدق تنظير عربي متكامل للإيقاع وصل إلينا هو كتاب "الموسيقى الكبير" الـــذي حققه غطاس عبد الملك خشبة.

عالج الإيقاع في علم العروض من منطلقات موسيقية بحتة، يمكن تلخيص مقولاته من خلال النقرة و الزمن فقد انطلق الفارابي من قياس الاستغراق الزمني الفاصل بين نقـــرتين، يقول الفارابي:" و الأقاويل إنّما تصير موزونة متى كان لها فواصل، و الفواصل إنّما تحدث بوقفاتٍ تامة، ذلك إنّما يكون بحروف ساكنة، فلذلك يلزم أن تكون متحرّكات حروف الأقاويل الموزونة متحرّكاتٍ محدودةً و أن تتناهى أبدا إلى ساكن، فإذا، نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصّل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل و وزن الشعر نقلة منتظمـــة على الحروف ذوات فواصل"[2]. " فلا تختلف البنية الوزنية في الشعر عن مثيلتها في اللحن لا من جهة طرق البناء الإيقاعي، و لا من ناحية الأسس الأولى التي يقوم عليها الإيقاع. فالوزن الشعري يتحقق من خلال حركة دورية منتظمة للمركبات يقوم فيها السكون بمحدد أساسي في تحديد كل دورة. و بالمثل فإنّ دورية الإيقاع في الموسيقى تتحقق من خلال النقـــرات التـــي تتكرر بانتظام و اطراد و يشكل الإمساك محددا لكل دورة فهو مقابل لمفهوم الســـكون فـــي الأقاويل الشعرية"[3]. و نتيجة لأهمية تحديد الدورة في الإيقاع قسّم الفارابي الإيقاع إلى موصّل و مفصّل:

*" الإيقاع الموصّل: هو ما كانت الأزمنة بين نقراته متساوية، و للتوضـــيح نمثّلهـــا بمجموعة من الأسباب(لالالا)أي(مفعولن)، أو(لالالالا)أي(مفعولاتن)"[4].

* الإيقاع المفصّل: هو ما كانت الأزمنة بين نقراته متفاضلة؛ أي تتناوب فيها الأزمنة الطويلة و القصيرة، و هكذا يمثّل الوتد(بلى=//0)، و الفاصلة(لِمَلا=///0) أزمنة متفاضلة[5].

يرى الفارابي وجوب تطابق نوع اللحن مع غرض الشعر و في الشـــعر المقـــروء أو الملحن. و لذا فإنّ صياغة الألحان تختلف بحسب أنواع الأقاويل الشعرية، و من هنا كانـــت أهميتها في زيادة التخييل الشعري، لأنّ الترنمات الشعرية قد تحدث اللذة و الراحـــة، و قـــد

[1] ابن خرداذبه، ***مختار من كتاب اللّهو و الملاهي***، نشر الأب أغناطيوس عبده خليفة اليسوعي، لبنان، بيروت، ط2، 1987م، ص55.
[2] الفارابي، الموسيقى الكبير، مرجع سابق، ص1085.
[3] د.محمد خليفة، نظرية العروض و موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص201.
[4] أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض، مرجع سابق، ص113.
[5] ينظر:المرجع نفسه، ص114.

تؤدي إلى زيادة الانفعالات أو إزالتها أو إنقاصها. و قد يقصد بها "معونة الأقاويل في التخييل و التفهيم "[1]. فللوزن دور في تخييل الصور، و الأحاسيس، و الانفعالات.

إخوان الصفا (967م-1017م):

كانوا معاصرين للرئيس ابن سينا، و قد كتبوا الرسالة الخامسة من رسائلهم في الموسيقى حددوا فيها بوضوح أنّ أصول الوزن الشعري و الإيقاع الموسيقي واحدة، و عبروا عن الإيقاعات العربية القديمة بتفعيلات عروضية[2]؛ " فالغناء يتركب من الألحان و اللحن يتركب من النغمات، و النغمات تتركب من النقرات و الإيقاعات، و مرد جميع هذه العناصر إلى الحركة و السكون "[3]. " كما أنّ الأشعار مركبة من المصاريع، و المصاريع مركبة من المفاعيل، و المفاعيل مركبة من الأسباب و الأوتاد و الفواصل، و أصلها كلها حروف متحركات و سواكن "[4].

لقد ركز إخوان الصفا على التطابق الحاصل بين بنية الشعر الأساسية و مثيلتها في الموسيقى، و من هنا تصبح قوانين الموسيقى و العروض متطابقة " إنّ العروض.. ثمانية مقاطع في الأشعار العربية، و هي هذه: فعولن، مفاعيلن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلاتن، فاعلن، مفعولات، مفاعلتن. و هذه الثمانية مركبة من ثلاثة أصول و هي السبب، و الوتد، و الفاصلة.. و أصل هذه الثلاثة حرف ساكن، و حرف متحرك.. و أما قوانين الغناء و الألحان فهي أيضا ثلاثة أصول، و هي السبب و الوتد و الفاصلة. فأما السبب فنقرة متحركة يتلوها سكون، مثل قوللك تن تن تن تن و يكرر دائما. و الوتد نقرتان متحركتان يتلوها سكون مثل قولك تتن تتن تتن يكرر دائما. و الفاصلة ثالث نقرات متحركة يتلوها سكون مثل قولك تتنن تتنن تتنن فهذه الثلاثة هي الأصل و القانون في جميع ما يركب منها النغمات، و ما يركب من النغمات في جميع اللغات و الألحان "[5].

انطلاقا من التراكيب السابقة(الأسباب و الأوتاد و الفاصلة) تنتج ثمانية أنواع من الإيقاعات اللحنية و هي:" الثقيل الأول و خفيفه و الثقيل الثاني و خفيفه، الرمل و خفيفه، و الهزج و خفيفه. و هذه الثمانية أجناس هي الأصل و منها يتفرع سائر أنواع الألحان، و إليها تنسب، كما أنّ من الثمانية مقاطع يتفرع منها سائر ما في دوائر العروض "[6]

الرئيس ابن سينا(370هـ-427هـ) (970م-1036م):

[1] الفارابي، الموسيقى الكبير، مرجع سابق، ص71.
[2] ينظر:د.أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض ، مرجع سابق، 114.
[3] د.مجمد خليفة، نظرية العروض و موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص194.
[4] إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا و خلان الوفا،ج1، مرجع سابق، ص205.
[5] المرجع السابق،ص205-206.
[6] المرجع نفسه،ص 206

كتب ضمن مجلدات كتابه الموسوعي الشفا جزءا خاصا بالرياضيات، فرّع منه كتاب" جوامع علم الموسيقى"، و قد حققه زكريا يوسف، ثم د. عبد الرحمن بدوي.

يعرّف ابن سينا الشعر على أنّه الكلام المخيّل المؤلف من أقوال موزونة مقفاة؛ " و معنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، و معنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، و معنى كونها مقفاة، هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدا "[1].

يتفق ابن سينا مع الفلاسفة قبله من حيث الأصل الواحد(المقطع الصوتي: الحركة و السكون) لكل من الإيقاع الشعري و اللحني، و ذلك أنّ " الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات. فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع لحنيا. و إذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام، كان الإيقاع شعريا "[2].

إنّ " القانون المعتبر في أمر الألحان، و الإيقاعات، هو حسن موقعها من الاستشعار، و ذلك الاستشعار يتبع كيفية تصورها في الخيال، و ذلك يتبع كيفية اجتماعها فيه، فإنّ التأليف يلذ من حيث هو تأليف، إذا كان بين المؤلفات اجتماع. و معلوم أنها لا اجتماع لها في الحس، و كيف لا تحس نغمتان متتاليتان معا بل إنما تضبط رسومها في الخيال فتجتمع، فأول ما يجب أن يوجد لها الاجتماع في الخيال، ثم بعد ذلك حسن الاجتماع في الخيال"[3]

استعمل التفعيلات توضيحا لبنية بعض الإيقاعات الموسيقية

<u>أبو منصور الحسين بن زيلة (ت 440ه - 1048م):</u>

تلميذ ابن سينا، له كتاب " الكافي في الموسيقى" تحقيق زكريا يوسف؛ تعتمد نظريته على العدد الكلي لوحدات الإيقاع مع إتاحة المجال لجميع التصرفات الممكنة في البنية ضمن هذا العدد؛ أي قياس المجموع الكلي للإيقاع بعدد وحداته الزمنية. " و هي في الواقع النظرية السائدة في أيّامنا بين الموسيقيين، و المعروف أنّها جاءتنا مع التدوين الموسيقي الغربي، غير أنّ ابن زيلة يثبت لنا أنّ أصلها عربي "[4].

نظرية ابن زيلة نظرية تعليمية بسيطة؛ فالإيقاعات العربية الثمانية عنده تُعرف بعدد مقاطعها و المقطع عنده يساوي السبب. فالثقيل الأول هو ثماني، و الثقيل الثاني سباعي، و ثقيل الرمل هو سُداسي، و خفيف الرمل هو خُماسي، و الهزج هو رباعي إذا نقرت نقراته

---

[1] ابن سينا، ***<u>فن الشعر من كتاب الشفاء</u>***، تحقيق عبد الرحمن بدوي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، ط1988م،ص161.

[2] المرجع نفسه،ص51.

[3] ابن سينا، ***<u>جوامع علم الموسيقى ضمن كتاب الشفا</u>***، تحقيق زكريا يوسف، بغداد (العراق)، ط1956، ص123.

[4] أحمد رجائي، أوزان الألحان، مرجع سابق، ص149.

الأربع كلّها، و إذا طويت الرابعة أصبح اسمه خفيف الثقيل، و خفيف الثقيل الثاني هو ثُلاثي، أما الثُنائي فهو نصف الهزج، و أما الأحادي فهو الماخوري[1].

يتحدث ابن زيلة في كتابه عن الوظيفة الانفعالية و التعبيرية التي تناط بالإيقاع و دلالاتها معتبرا " الانتقال إلى النغمة الحادة يحاكي شمائل الغضب، و الانتقال إلى الثقيلة يحاكي شمائل الحلم و الدراية، و الانتقال إلى الهبوط يُتدارك بصعود راجع يعطي النفس همّة شريفة مقويّة مع شجى مخيّل ، و ضدها يعطي هيئة لذيذة مائلة إلى الحقّ مع شجى أثيث "[2]، و يرى أيضا أنّ أفضل الانتقالات في تركيب النغم هو الانتقال المحدث للسرور، و هو الذي يكون فيه من ثقل النغمات إلى حدّتها، فيتبعه انتقال الصوت من خفض إلى رفع، و أمّا ما أشبهه فهو الذي يكون الانتقال فيه من حدة النغمات إلى ثقلها، فيتبعه انتقال الصوت من رفع إلى خفض. و منها انتقالات في تركيب النغم تحدث السخاء، و أخرى تُحدث الشجاعة، و أخرى تُحدث الحمية و الألفة، و أخرى تميل بالنفس إلى القوّة، و أخرى تميل بها إلى أضداد هذه الشمائل ..."[3]

ابن رشد(595هـ - 595هـ)(1126م - 1198م):

عدّ ابن رشد تمام الوزن الشعري " بالنبرات و الوقفات التي تكون بين المقاطع و الأرجل و بالعدد؛ أي أن تكون حروف المصراع الأول في البيت مساوية لحروف المصراع الثاني"[4]

يرى ابن رشد أنّ " المحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة، من الوزن و من قبل التشبيه نفسه"[5] و "التذاذ النفس بالطبع، بالمحاكاة و الألحان و الأوزان هو السبب في وجود الصناعات الشعرية و بخاصة عند الفطر الفائقة في ذلك"[6]. و على هذا النحو يعقد علاقة وجودية بين الشعر و الغناء لأنّ العلة الرئيسية لوجود الأول أي الشعر هو الثاني أي اللحن و الغناء، بل إنّه لا يرى ما يجعل الشعر خطابا تخييليا و يخرجه أحسن إخراج و يقرّبه من جوهره إلاّ المزج بين الأقطاب الثلاثة أي الوزن و اللحن و التخييل، و هو الذي يصل إلى حدّ اعتبارها (إسقاطات المحاكاة)[7].

---

[1] ينظر: ابن زيلة، الكافي في الموسيقى، مرجع سابق، ص33.
[2] المرجع نفسه،ص 43.
[3] المرجع نفسه،ص65.
[4] ابن رشد، ***تلخيص الخطابة***، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة،ط1967،ص 526.
[5] عبد الرحمن بدوي، فن الشعر لأرسطو طاليس، مرجع سابق،ص203.
[6] المرجع نفسه، ص207
[7] ينظر: المرجع نفسه، ص209.

و عليه فهو يتفق مع سابقيه في جعل الجانب الموسيقي(لحن و وزن) من الصناعات المخيلة، أي من وسائل التخييل. و تتحدد علاقة التخييلات و معانيها، بالأوزان على شكل تناسب مستمر بين الأوزان و المعاني. و ذلك لأنّ " من التخييلات و المعاني ما يناسب الأوزان الطويلة ومنها ما يناسب القصيرة. و ربما كان الوزن مناسبا للمعنى غير مناسب للتخييل، و ربما كان الأمر بالعكس، و ربما كان غير مناسب لكليهما. و أمثلة هذه مما يعسر وجودها في أشعار العرب، أو تكون غير موجودة فيها إذ أعاريضهم قليلة القدر"[1] . من هنا كان الشاعر عند ابن رشد " لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلاّ بالوزن"[2].

الحسن بن علي الكاتب(625هـ - القرن الحادي عشر ميلادي):

له كتاب " كمال آداب الغناء " حققه غطاس عبد الملك خشبة، سنة1975م، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة.

يعرّف الحسن بن أحمد بن علي الكاتب الإيقاع بقوله: " الإيقاع هو قسمة زمان اللحن بنقرات، و هو النقرة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية (...) و الإيقاعات هي أوزان أزمنة النغم، و الزمان إنّما سمي زمانا لأنّ على نهايته نقرتين يحصرانه بينهما، و هو الدوي الحادث من القرع الذي يبقى زمانه في السمع(...) و الأزمنة هي التي تحيط بها النقرات و التي كلّ واحد منها ينغّم به، و بائتلاف بعضها مع بعض يأتلف اللحن.."[3] و يقول في مكان آخر " و جملة فإنّ الإيقاع هو قسمة الزمان الصوتي، أعني مدّة الصوت المنغم بنقرات، إمّا كثيرة و إمّا قليلة..."[4].

و يقسّم النقرة إلى ثلاثة أنواع نقرة قوية هي المشبعة، و نقرة لينة و هي الغمزة و هي التي ترام أو تشمّ يسيرا، و نقرة متوسطة و هي المستحدّة "[5].

و يعتبر النقرات مجموعة من المقاطع المكونة من الحركات و السكنات؛ " فالألف و الواو و الياء حروف الأصوات التي تلزمها النغم، لأنّها في كلّ حال لا تخلو من مراتب الرقة و الغلظ اللازمة للأصوات و هي التي تسمى الشدّة و اللين (...) و لكن الصحيح أنّ النغمة لا تنفك من حركة، فحيث يكون الحرف تكون الحركة، و حيث تكون حركة الحرف تكون نغمة، و الحرف لا ينفك من حركة و سكون "[6].

يحاول الحسن بن أحمد الكاتب في الباب التاسع عشر من كتابه " كمال آداب الغناء" الربط بين كيفية تقسيم أجزاء الألحان و تقسيم أجزاء أوزان العروض فـ " الألحان لا تخلو

---

[1] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر ضمن فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص232.
[2] المرجع نفسه،ص214.
[3] الحسن بن علي الكاتب، ***كمال آداب الغناء***، تحقيق:غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1975م، ص92.
[4] المرجع نفسه، ص94.
[5] المرجع نفسه، ص100
[6] المرجع نفسه، ص64-65.

أن تكون في أشعار متساوية الأجزاء، أو متفاضلة الأجزاء؛ فالمتساوية هي المتشاكلة، و المتفاضلة هي المختلفة و المختلفة هي المخلوطة من أجزاء متساوية و غير متساوية، و يكون الخلف فيها إمّا بأجزاء كثيرة أو بجزء واحد "[1]، ثمّ يمثل بالمتقارب للأجزاء المتساوية، و بالطويل و البسيط للمختلفة، و بالسريع للمتفاضلة.. و يقرّر أن اللحن " يكون في البحور المختلفة أحسن و أمكن "[2].

<u>صفي الدين الأرموي(613ه - 693ه) (1216م - 1294م):</u>

كان مطرب آخر الخلفاء العباسيين المستعصم، ثم مطربا لملك التتتار هولاكو، و قد وصلنا كتابان له ربط فيهما الإيقاع الموسيقي بالعروض على مستوى المقاطع العروضية، أي السبب و الوتد و الفاصلة؛ الأول هو " الأدوار" الذي حققه غطاس عبد الملك خشبة في مصر، ثم الحاج هاشم الرجب في العراق، و كتابه الثاني " الرسالة الشرفية في النسب التأليفية"، و قد حققه الحاج هاشم الرجب أيضا.

يشرح الأرموي الأسباب الثقال و الخفاف و الفواصل كما عرّفها علم العروض؛ موضحا التساوي بين السبب الثقيل و السبب الخفيف، و يأتي بمثال على الفاصلة و ما يساويها من أسباب ثقال معتبراً ثمانية أسباب ثقال على التتالي مساوية لما تلفظ فيه بأربع فواصل، و قد اعتبره د/ أحمد رجائي حجة في هذا المجال لأنّه موسيقار و مغنّ[3].

لم يهتم الأرموي كثيرا بمسألة قوّة النقرة و ضعفها ، و إنّما اهتم كثيرا بالزمن بين النقرات أو ما يعرف في الموسيقى بالسكتات[4] أو أزمنة التوقّف، و زمن التوقّف بين النقرات الذي يساوي زمن النقرة هو ما يقابل زمن السكون في العروض.

يرى الأرموي اللحن واردا في الموسيقى و الغناء، و في ترنم القراء و الخطباء و الشعراء، و هو ذو وظيفة انفعالية تعبيرية؛ فاللحن " مجموع نغم مختلفة الحدة و الثقل رتّبت ترتيبا ملائما و قرنت بها ألغاز دالة على معان محركة للنفس تحريكا ملذًّا فيكون إذن ما يترنم به القرّاء و الخطباء لحنا. و قد يرسم بما هو أخصّ من ذلك بأن تكون ألفاظا منظومة يسمى شعرا في أزمنة يسمى إيقاعا "[5].

<u>الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام لمؤلف مجهول:</u>

هذا المؤلف من القرن الحادي عشر للهجرة حققه غطاس خشبة، و د.إزيس فتح الله حيث ربط صاحبه الإيقاع الموسيقي بالعروض ربطا محكما إلى درجة أنه سمى الإيقاعات

---

[1] المرجع نفسه، ص67.
[2] المرجع نفسه، ص79.
[3] ينظر: أحمد رجائي، أوزان الألحان، مرجع سابق، ص152-153.
[4] المرجع نفسه، ص153.
[5] الأرموي ، ،كتاب الأدوار، مرجع سابق، ص44.

الموسيقية بحورا لا أدوارا كما هو دارج عند الموسيقيين، و اعتبر أنه ما وجد في الموسيقى من أوزان و إيقاعات أريد بها محاكاة أجـزاء الشـعر، و محاكـاة الأسـباب و الأوتـاد و الفواصل[1].

و من الواضح أنّ مؤلف " الشجرة " كان مطلعا على كتاب الأدوار للأرموي، بدليل أنّه نقل عنه تعريف الإيقاع نقلا شبه حرفي، فعرّفه بأنّه " جماعة نقرات بينها أزمنـة محـدودة المقادير، لها أدوار متساويات الكمية على أوضاع مخصوصة، و يدرك تسـاوي الأزمنـة و الأدوار بميزان الطبع "[2] السليم.

كذلك من الواضح أنّه ينتمي إلى المدرسة العروضية حيث يعتمد الأسباب و الأوتاد و الفواصل، و يعتبر أن الفارق بين عروض الشعر و الإيقاع الموسيقي هو في التعبيـر فقـط؛ فعبارة (مستفعلن) هي من سببين خفيفين و وتد، و هي عند الموسيقيين (تنْ تنْ تَنَنْ)[3].

الفرع الثاني: المبادئ المشتركة بين الموسيقى و الشعر سيميائيا

النص الشعري مثل النص الموسيقي يقوم على تحديد سلسلة من الأصوات المنتظمة في الزمن، و هما خطابان رمزيان يعتمدان الصوت مادة، و يعتبران رسالة وظيفتها التوصـيل(الاتصال)، لذلك كان ضروريا في السيميائيات مقارنتهما بجملة الخطابات الأخرى اللسـانية و غير اللسانية[4].

تتضح الوشائج العميقة الرابطة بين الشعر و الموسيقى سيميائيا من خـلال بنيتهمـا و مكوناتهما و آليات اشتغالهما دون أن يصلا إلى درجة التماهي، فبينهما أوجه تشابه و لكنها تبدو محدودة أمام أوجه الاختلاف المتعددة " و لا نملك إلا أن نقر بأنّ الشعر يبدو بالفعل كما لو كان وسطا بين الصرامة المعنوية للفلسفة و اللغة الشكلية للموسيقى "[5]؛ لذلك سنرصد نقاط الالتقاء و نقاط الاختلاف لإثبات المغايرة و التمايز و الفرادة؛ فلكل منهمـا شـكله الفنـي و خصائصه الإبداعية.

<u>أولا؛ أوجه التشابه:</u>

1.**الماهية و المادة**: كلاهما يرتكز على مادة الأصوات؛ فلسان الإنسان عادة يوظـف مجموعة من الأصوات المحدودة عادة لا تتجاوز الثلاثين، و الموسيقى بدورها على اختلاف إيقاعاتها و مقاماتها و طبوعها و تعدّد الآلات وما يصدر عنها، تتبني على مجموعة محدودة

---

[1] مؤلف مجهول، ***<u>الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام</u>***، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة و د. إزيس فتح الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1983م، ص86.

[2] المرجع نفسه،ص86، و ينظر : الأدوار للأرموي، ص279.

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[4] ينظر:خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص48. نقلا عن:
Délande François, ***<u>L'analyse des conduites Musicale</u>***s, Sémiotica, N66, 1/3, 1987,p99.

[5] المرجع نفسه، ص56.

جدّاً من الأصوات هي سبعة رئيسية تعرف بأصوات السولفاج. " إلاّ أنّ محدودية الوحدات الأولية لا تمنع الشاعر و لا الموسيقي من تأليف خطابات هي مبدئيا مختلفة و لا نهائية، الأمر الذي يحقّق فردية كل إنجاز شعري أو موسيقي و إبداعيته فتاريخيته "[1].

2. **مبدأ التقطيع** : الانطلاق من وحدات صوتية محدودة العدد لبناء وحدات أكبر لا نهائية، لكن الفرق بينهما في التقطيع هو عدم وجود نظير للمستوى المورفيمي.

يرى بنفنيست وجود نظامين من الدلالة سيميائيا؛ الأول هو نظام من الوحدات الدالة علاماتها مقطّعة أو قابلة للتقطيع، و لكلّ علامة معنى، و هو حال لغة الكلام و الشعر، و النظام الثاني هو نظام خطاب لا وحدات فيه دالة على ذاتها، و إن كان للمجموع قدرة على التدلال و هو حال الخطاب الموسيقي[2].

اللغة / الموسيقى أنظمة سيميائية أو رسائل تتغيّى التواصل، و التبليغ، و هي خطابات أساسها الزمنية الخطية، إلاّ أنّ للغة أربع مستويات(الصوتي/ الصرفي/ التركيبي/ الدلالي) بينما للموسيقى مستويين فقط(الصوتي / الدلالي).

3. **الوظيفة**: كل الفنون معادل موضوعي للوجود، لعلّ جماعها تدلال و حكايات للبدايات، و آمال فيما هو آت، فيبدو أنّ الشعر و الموسيقى بما يحويانه من خصائص فنية وما يكتنزانه " من عمق وجودي نشاط عابر للأعصر و الثقافات"[3] و الحضارات، " و ما غاية الشعر و الموسيقى إن لم تكن سعيا إلى الانغراس في لحظة الخلود الأولى، و بحثا في العلل العميقة و العلاقات الخفية المستعصية على الإدراك العقلي لعجزه و جزئيته و ماديته "[4]. وهذا ما يفسّر تفاعلنا بالسنفونيات و القصائد القديمة و الآداب الأجنبية، فكلّ هذه الأشكال التعبيرية الفنية الصوتية تنطلق عن قاع فلسفي وجودي يعنى بمسائل ذات تعلّق بجوهر الإنسان، لذلك توصف بالعالمية و اللازمنية و التأبي على التاريخ.

4. **عدم القابلية للترجمة**: فلا يمكن تحويل الخطاب الموسيقي إلى خطاب من نوع آخر مع الوفاء بكل مميزاته و خصائصه، كما أنّه لا يمكن اختزال أو ترجمة نص شعري، مما يجعل تحوّل الخطاب الشعري أو الموسيقي إلى خطاب آخر ضرب من المستحيل[5].

5. **الإيحاء و التأويل الدلالي**: لكل من الشعر و الموسيقى قدرة على التدلال؛ إذ يتقارب النصان و يتشابهان في قيامهما على مبدأ الإيحاء و الغموض، وما ينجر عن ذلك من

---

[1] المرجع نفسه، ص44.

[2] ينظر: خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ص48. نقلا عن:
Escal Françoise, Reland Bartes: ***Fragment d'un discours sur la musique***, Sémiotica, N66,1/3, 1987,p67.

[3] المرجع السابق، ص 46.

[4] محمد الهادي طرابلسي، ***تحاليل أسلوبية***، دار الجنوب، مفاتيح ، تونس، ط1993م، ص20.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص47.

ثانوية للمرجع و المعنى و أولوية للتأويل الدلالي، و ليس معنى ذلك خلو الخطابين من الدلالة فكلاهما حاوٍ لها وجوبا، لكنها ليست علّة وجودهما، إذ تعتبر ثانوية قياسا بكيفية إنبناء المكونات و العناصر؛ فليست شعرية النص أو جمالية القطعة الموسيقية كامنة في الموضوع المعالج، أو مناسبة النص، أو الغاية أو الأهداف التي يرومها، و إنّما مدار الأمر في كيفية الصياغة و التلطّف في التركيب.

6. **عسر تقنين الخطابين الشعري و الموسيقي**: و أقصى ما يمكن بلوغه هو تفسير الآليات الكبرى لاشتغال كل منهما على مادته اللغوية أو الصوتية؛ و لما كان مبدأ الشعر الفجاءة و الإغراب، كان قصارى جهد الشاعر الوصف لا التكهن بما سيكون عليه النّص، و كذلك الأمر الموسيقى؛ إذ التحديد الدقيق لمواضع الأصوات و نظام تتاليها مما يستعصي عن كل قانون طبيعي/ ماقبلي، و مرد ذلك عدم وجود طريقة واحدة للصياغة و التركيب في الأعمال الفنية تحدّدها الممارسة الاجتماعية، و الحكمة في الفن هي الفرادة و المفارقة و الإبداع و التمايز و التنوع و التغيار[1].

7. **البنية السطحية و البنية العميقة**: يمكن أن نميز في اللغة و الموسيقى بين مستويين من الخطاب.

أما البنية السطحية للملفوظ الموسيقي أو الشعري فتتحدّد بواسطة العلاقات المتفاعلة و نمط وجودها بين الوحدات الصوتية الدنيا، و هي (المقطع الصوتي) الذي يتكون أقله من وحدتين: وحدة موجبة و أخرى سالبة.

الوحدة الموجبة +: هي الصوت المتحرك/ النقرة حيث يتكوّن الضجيج راسما حدثا صوتيا.

الوحدة السالبة -: هي الصوت الساكن/ السكتة حيث يكون الصمت و يرسم غياب للأثر الصوتي.

على مستوى البنية العميقة يعتمد الخطاب الموسيقي ذات الآليات التي يستخدمها الخطاب الشعري في التركيب؛ أي أنه ينجز بنياته بواسطة منظمات نظمية (des régulateurs prospkiques)، و منظمات نغمية (des régulateurs mélodiques)، إذ يقومان معا على المولدات التواضعية(les matrices conventionnelles) مثل البحر و الإيقاع و المؤسسات الشكلية الكلاسيكية في اللازمة(Motif)، الجملة، الفترة الزمنية، مجموع

[1] ينظر:خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص49. نقلا عن:
Escal Françoise, OP, cit, p67.

الفترات الزمنية، أشكال بسيطة، أشكال مركبة.. و كذلك يقومان معا على توظيف الوحـــدات الفوتقطيعيةSupra-ségmentales))[1].

ثانيا؛ أوجه الاختلاف:

1. تحديد الارتفاع خاصية مميزة للموسيقى، بينما تحديد التمفصـــلات و التقطيعـــات خاصية باللغة و الأدب.

2. للوقفة في الموسيقى قيمة توازي قيمة الأصوات (الوقفة فهي تشبه الصوت الساكن في العروض)، بينما الصمت في الدراسات الشعرية انتفاء للكلام و علامة لحظـــة ميّتـــة، أو هكذا يبدو الأمر في الدراسات الإيقاعية.

3. يقوم الشعر على بعدين لازمين هما: دال شكلي/ مدلول مفهومي، و بينهما علاقـــة حتمية، بينما الموسيقى جوهريا هي تنظيم للأصوات طبقا لنغم و إيقاع و زمن و لـــيس لهـــا حقيقة معنوية يمكن أن نردها إليها لغياب المرجع في كثير من الأحيان.

4. للمرجع و المعنى قيمة في الشعر، بينما دورهما في الموسيقى ثانوي، و أكبر دليل على ذلك إمكانية الحديث عن موسيقى تجريدية، و لا سبيل إلى ذلك في الأدب، فالتفريط في التجريدية يحيل إلى استحالة القراءة[2].

إنّ هذه النقطة بالذات حين نستثمرها جيدا في تفاعل الإيقاع بالدلالة الشعرية تحيلنا إلى إشكالية مهمة جدّا: "***هل العلاقة بين الموسيقى و الإيقاع عموما و الدلالات الشعرية خصوصا مما يفهم أم مما يحدس؟ هل من استدلال موصل إلى المعنى فالدلالة، خاصة فـــي القصـــائد المعاصرة التي يحومها الغموض؟ أم الأمر مباشرة و فعل في النّص في الذات المتلقية لحظة الاستقبال ؟***". سنحاول الإجابة عن هذا التساؤل المحير في الفصل التطبيقي الرابع (تفاعـــل الإيقاع بالدلالة).

الفرع الثالث: علاقة الشعر بالموسيقى في النحو التوليدي التحويلي

سنقدم أطروحات أساسية لنظريات أربع خرجت من مرتع دراسات النحـــو التوليـــدي التحويلي، و سنبتدئها من الأعم إلى الأخص:

[1] ينظر:خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص50. نقلا عن:
Mireanu Costin, ***Structures profondes, Structures superficielles, Structure de la manifésta‌tion en musique***, Sémiotica,N66,1/3, p44.

[2] ينظر:المرجع السابق، ص 54-56.

1* النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية: و هي عنوان لكتاب لـ(راي جاكيندوف وفريد ليرديهل) حلّل فيه مؤلفاه الخطاب الموسيقي وفق مكتسبات النظرية التوليدية التحويلية، و علم النفس الإدراكي، و السرديات..[1]

يحتوي الكتاب على تحاليل شديدة التفصيل و التعقيد للموسيقى التوافقية الكلاسيكية، باعتماد مفاهيم أساسية؛ هي **البنية التجميعية** التي تعني توليف و تحليلا في آن واحد عن طريق تجزيء وسيط إيقاعي إلى أجزاء بينها علاقات مجاورة و تناظر و توازي، تسمح باحتواء الكلّ لهذه الأجزاء و تتميّز بالاستقلالية و التغيّر[2]. و تنطلق من **النواة** فالخلية فالمكرورة فالموضوعة فالمقطوعة أو من المقطوعة إلى النواة، و قد تناول التحليل **البنية الوزنية** التي تتأسّس عن تبادل النقرات القويّة و الضعيفة بحسب شروط معيّنة، و اختزال المسافة الزمنية على أساس أهمية الدرجة و موقعها[3]، و **الاختزال التمطيطي** الذي يعتمد على كيفية تلقي المستمع لحكاية المقطوعة بمراحلها المعتادة في السرديات و التي تعتمد على(التوتر و الاسترخاء و الذروة التوترية)[4].

لقد كان لمفهوم البنية السطحية و البنية العميقة اللساني الدور الأكبر في إثقال الكتاب بالمناقشات و التفصيلات؛ إذ أدّت آليات الإدراك و المعالجة الذهنية للمبصرات و المسموعات إلى تأويل سطحي لمفاهيم التوازي و المماثلة و المشابهة و المجاورة، رغم اختلاف تجارب المتلقين و كذا المؤلفين والعازفين[5]. أما البنية العميقة فتنشأ من تراتب المجموعات وفق أسس رياضية و موسيقية و لسانية و فلسفية عن طريق **الاختزال**؛ أي إحلال شكل صغير أو بسيط أو سهل محل شكل كبير أو معقّد أو صعب، لأنّ القطعة الموسيقية بدءًا هي تطور متولّد عن نواة[6]، و الاختزال لا يعني الفصل التام بين الأجزاء و إنّما يكون هناك اتّصال و تجاور[7] و تناسب بين الحدود.

2* نظرية التعبير الإيقاعي: لقد قام أتباع النظرية التوليدية بدور هام في إظهار العلاقة بين الموسيقى و اللغة عموما و الشعر خصوصًا، و من بينهم ريتشارد كارتون في

---

[1] ينظر: :د.محمد مفتاح، مفاهيم موسّعة لنظرية الشعرية، ج2،(نظريات و أنساق)، ص51-119. نقلا عن:
Ray Jackendoff and Fred Lerdahl, ***A Générative Théory of Tonal Music***, Cambridge, MIT Press, 1985.
Ray Jackendoff, **Language of the Mind on Mental Représentation,** The MIT Press, 1992.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص64.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص65.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص67.
[5] ينظر: المرجع السابق، ص70.
[6] ينظر: المرجع نفسه،ص59-60.
[7] ينظر: المرجع نفسه، ص61.

كتابه (التعبير الإيقاعي في الشعر الإنجليزي)، و هو خلاصة مركّزة للدراسات العروضية و الإيقاعية في ضوء المقاربات و التحاليل الموسيقية المعاصرة[1].

استفاد المؤلف من مجالات معرفية متعددة كالنقد، و اللسانيات، و النحو التوليدي، و الموسيقى مكوّنا عملاً يحقّق شروط النظرية سمّاه (التعبير الإيقاعي) بما يعنيه من تقطيع للنص إلى أجزاء و كيفية حركة هذه الأجزاء في نفسها و علاقتها بأجزاء أخرى[2].

فرّق المؤلف بين النظم و الشعر من حيث إنّ النظم لا ينفكّ عن الإيقاع بما يعنيه من أشكال التكرار(تكرار توليفات الأشكال التعبيرية)؛ التكرار بما هو حافز إيقاعي تنتج عنه استجابة، و يتجلّى في نقرات مترتبة متبادلة، و في جمل ذات توتّر، و جهات و غايات، و تناظرات متعدّدة بحسب تتابعات وزنية مما ينتج عنه أيقاع زمني بصري في الحين نفسه؛ ذلك أنّ الإيقاع هو نتاج تناغمات شكلية للفكر صوتاً و صورة[3].

اهتدى المؤلف إلى مفهوم (الشكل الإيقاعي) المتجلي في الاختزال التجميعي، و في الاختزال التمطيطي؛ أي من حيث تقليص النّص تدريجيا من أعلى مستوى إلى أصغر مستوى، و من حيث تنميته من النواة فالمكرورة فالخلية فالموضوعة فالقصيدة كاملة موظّفا مجموعة من المفاهيم مثل (الوزن، الاستباق، الاسترجاع، أنواع التكرار)، و مجموعة قواعد التكوين السليم للتجميع مثل(المجاورة، التراتبية) ، و إلى قواعد التفضيل مثل (القرب، المماثلة، المناسبة)، و إلى قواعد البروز مثل(البداية، النهاية، الكثافة)، و إلى معايير التقطيع مثل(المقايسة، التناظر، التوازي)، و إلى البنية النصّية التي ترجّح تقطيعا على تقطيع، ثمّ طبّق هذا المفهوم في تحليل بعض النصوص الشعرية باللغة الإنجليزية مقترحا خطاطة شجرية ذات مستويات متعدّدة تنتهي بالنبضات و أنواع النقرات[4].

3* <u>النظرية الإيقاعية</u>: طرحت هذه النظرية نقطة جوهرية هي النواة الموسيقية التي تتولّد منها اللغة، لأنّها هي المحدّدة لروح اللّغة وجسدها؛ مراعاة قواعدها يؤدي إلى تناسب الأصوات و إغفالها يحصل عنه تنافرها، لذلك تدّعي هذه النظرية أنّ الموسيقى تتحكّم في تأليف الأصوات لتكوين هياكل صرفية، و في التعرّف على مقدار الزمن، و في ضبط النبر، و الوقف، و الصمت، و في تقطيع النّص[5].

من الذين يمثّلون هذه النظرية مؤسسي (نظرية الصرف النظمي) مكارثي و برينَس في كتابهما (التطريز المورفولوجي)[6]، و هما مختصان في الصوتيات الوظيفية ينطلقان من

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 83-120، نقلا عن:
Richard,D, Cureton, Rhytmic ***<u>Phrasing in English Verse</u>***, Longman, London and New York,1992.
[2] ينظر: المرجع نفسه،ص117.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص85.
[4] ينظر: المرجع السابق، ص92-116.
[5] ينظر: المرجع نفسه، ص185-186.
[6] ينظر: المرجع نفسه، ص126 نقلا عن:

تحليل الإيقاع/الوزن كقاعدة للتعرّف على طبيعة النظم اللغوي؛ أي وسيلة للعلم بكيفيات تشكّلها، و بهذا صار النظم اللساني صنفا من الوزن/الإيقاع التطبيقي، و أصبح علم الموسيقى بقوانينه و قواعده و تدويناته يقاس عليه و تردّ المكونات الشعرية إليه[1]، و قد طبقا الصرف النظمي على اللغة العربية لكنهما وقعا في أخطاء فادحة منها الخلط بين السبب الخفيف و الوتد، إهمال الوتد المفروق، اعتماد القافية على المقاطع الطويلة فقط، و عدم فرز الصيغ الأصلية من الصيغ الدخيلة في اللغة العربية...[2]

و من الذين يمثّلونها أيضا مؤسسة النظرية الوزنية(الصواتة العروضية)[3] إليزابيث سلكيرك[4] و مدرستها المهتمة بالوقف، و التي تعتبره قسيما للّكلام مثلما الصمت(السكتة) صنو الصوت في الموسيقى، فأصبح للوقف عاملا إيقاعيا له تمثيل صوتي وظيفي، و مواقع مدرجية صامتة ذات تناسق تام مع المقاطع المنطوقة[5].

4* نظرية العروض التوليدي(La Métrique Générative): لكل من(M. Halle et S. Keyser) طبّقها أصحابها على لغات مختلفة من بينها العربية[6].

يرى صاحباها أنّ الشعر الموزون معروف عند معظم الحضارات، لأنّه مستمد من حلقتي الغناء و الرقص، و مستند إلى معطيات الثقافة العالمية، و الشعر الموزون في أي لغة في العلم يمكن تجسيده بكلّ بساطة وفق المخططات التالية:

1- ط ط ط ط ط ط
ط ط ط ط ط ط
ط ط ط ط ط ط
ط ط ط ط ط ط

2- ط ط ط ط ط
ط ط ط ط ط ط
ط ط ط ط ط

John Mc Carthy, Alan Prince, ***prosodic Morphology***, in J. Smith (Ed). A Handbook of Phonological Théory, Oxford,1995.

[1] ينظر: المرجع نفسه،ص121.

[2] ينظر: المرجع نفسه،ص127،128،129.

[3] مصطلح النظرية الوزنية عند د.محمد مفتاح، ينظر:مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية، مرجع سابق، ص133. و مصطلح الصواتة العروضية عند د.مبارك حنون، ينظر: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، مرجع سابق، ص21.

[4] ينظر: مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي، مرجع سابق، ص289، نقلا عن:
Selkirk,E, Phonology and Syntax***: The Relation Between Sound and Structure***, MIT PreesK1984.

[5] ينظر:مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية،مرجع سابق، ص21.

[6] ينظر: Hall, M. et S.T. Meyser **Sur les Bases Théoriques de la Poésie Métrique: le shift sur L'Arabe** Classique et Autres Exemples, Revue Change, Paris,1975.

ط ط ط ط ط ط

3- ط د ط د ط د ط د

4- ط ط د ط ط د ط ط د ط ط د

5- د ط ط د ط ط د ط ط د ط ط د ط[1]

الرموز المجرّدة (ط د) التي تكون المخطط تنتمي إلى البنيـــة العميقـــة، و هـــي فـــي العروض مستوى الأسباب و الأوتاد التي تسمّى في هذه النظرية(**مواقع**)، أما العناصر التي تمثلها هذه الرموز فتنتمي إلى مستوى البنية السطحية، و هو مستوى السواكن و المتحرّكات(المقطع الطويل و القصير)، و الانتقال من المستوى العميق إلى المستوى السطحي يتمّ بواسطة قواعد تسمّى **قواعد التحقيق**. و قواعد التحقيق هي إمّا التعاريف الأصلية للسبب و الوتد و إمّا قواعد الزحافات و العلل[2]. " من ميزات هذه النظرية أنّها توضح عددا كبيرا مـــن المفـــاهيم الخليلية و تبسّط إلى أقصى حدّ ممكن باب الزحاف و العلل. كما أنّها تزيل بصفة جلية اللبس الموجود عند الكثير، بين النموذج العروضي و واقع الاســـتعمال الشـــعري "[3]. و قـــد اعتمدنا على هذه النظرية في وصف بناء النظام العروضي الخليلي في المبحث الثاني مـــن الفصل الثاني.

[1] د. مصطفى حركات، ***كتاب العروض*** (العروض العربي بين النظرية و الواقع)، دار الآفاق، الجزائر،(د،ت)، ص23.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص23-24.
[3] المرجع نفسه، ص25.

الفصل الثاني

مفهوم البنية الإيقاعية في الشعر

الفصل الثاني: مفهوم البنية الإيقاعية في الشعر
و يضم أربعة مباحث:

المبحث الأول: الإيقاع الشعري بين الوزن و التوازن

المبحث الثاني: الوزن كمكون عروضي

المبحث الثالث: الموازنات الصوتية

المبحث الرابع: في أهم المفاهيم و المصطلحات

المبحث الأول: الإيقاع الشعري بين الوزن و التوازن

و يضمّ أربعة مطالب تظهر المسارات الكبرى في دراسة الإيقاع الشعري، و التطوّر الحاصل فيه عند العرب و عند الغرب.

المطلب الأول: التباس الإيقاع بالوزن و القافية في النقد العربي القديم

اقترن الإيقاع الشعري بالوزن اقتران وجوب، حتى أن نُطْقَ كلمة" وزن" يُغْنِي عن التفكير في مستويات الإيقاع المفارقة للعروض والقافية و قد شاع الاعتقاد في النقد العربي القديم أنّ الوزن أشمل من الإيقاع وأقوى منه حضورا في القصائد، بل الأكثر من ذلك تم اختزال الإيقاع في الأوزان و القوافي نهائيا.

وقد كانت للتعاريف الموضوعة للشعر من طرف النقاد الدور الحاسم في هذا الاختزال؛ إذ إنّ بنية القصيدة الشعرية التي تقوم على نظام الشطرين المتساويين من حيث الكَمُّ، أسعف كثيرا في هيمنة هذا التصور و ذيوعه و تغذيته باستمرار.

يعرف المرزوقي عمود الشعر بقوله:" هو شرف المعنى و صحته، و جزالة اللفظ و التحام أجزاء النظم... و التئامهما على تخير من لذيذ الوزن و مناسبة المستعار منه للمستعار له، و مشاكلة اللّفظ للمعنى، و شدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما "[1]

و يعرف حازم القرطاجني الشعر بقوله:" إن الشعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية و عند العرب مقفاة؛ و معنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي؛ و معنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الأخرى..."[2]

إنّ الوقوف عند الملمح العروضي، وِفْقا لهذا الفهم للشعر، كافٍ لإلغاء العناصر الإيقاعية المختلفة، والأسوأ من كل ذلك، أن هذه العناصر غالبا ما تمت مناقشتها في مستوى آخر من مستويات الدراسة الشعرية، أي فَصْلُها عن مبحث الإيقاع وإدراجُها ضمن مباحث أخرى كان التَّوَهُّم كبيرا في أنها ليست من صميم الإيقاع، وأنّ الإيقاع ليس جزءًا منها[3]

لقد بلغ اهتمام القدماء بالوزن إلى أعلى درجاته، حتى أنهم تَواتَروا التعريف القديم للشعر: " قول موزون مُقَفًّى يدلّ على معنى" دون مراجعة حقيقية تُعَدِّلُ فيه وتستدرك تحولات

[1] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، ص9.
[2] حازم القرطاجني،منهاج البلغاء و سراج الأدباء، مرجع سابق، ص263.
[3] غالبا ما تمّ التمييز في الدراسات الشعرية بين العديد من المستويات؛ فنجد الدارسين يفصلون بين المستوى الإيقاعي و المعجمي و التركيبي و الدلالي، و هو ما رسّخ في الأذهان جزئية هذه المستويات و اختلاف حقول انتمائها، قبل أن يتم النظر في علاقاتها و تكاملها ضمن مبحث كبير هو البلاغة، ليصبح الحديث عن الإيقاع جزء من الدرس البلاغي بل جوهره، و هو ما قارب بين الإستعارة و التصوير و التشبيه و الترصيع و التجنيس ...

الكتابة الشعرية لإبراز جوانب أخرى تقوم عليها القصيدة من الناحية الشكلية اللهم إلاّ الإضافة التي قدّمها الفلاسفة بإضافتهم يدلّ على معنى يقوم على التخييل .

و قد تتبع قُدامة بن جعفر مفردات هذا التعريف بالتفسير في وقت مبكر، فأحال بالكلام على ما يناسب قول الشعر من الألفاظ، و أحَلَّ الوزن و القافية محل الخصِّيصة المميزة التي تُدْخِلُ الكلام إلى دائرة الشعر[1]، و قد ظل هذا التصور قائما مُتداوَلا بين جمهور النقاد العرب القدامى الذين اعتبروا عنصري الوزن و القافية حَدَّيْنِ فاصلين بين الشعر و غيره من الأجناس الأخرى لا يمكن استبدالهما و في هذا السياق أكدّ ابن رشيق أنّ " الوزن والقافية أعظم أركان الشعر وأولاهما به خصوصية، و هو مشتمل على القافية و جالب لها ضرورة "[2].

الوزن العددي[3] إذن هو ما لا يشترك فيه الشعر وباقي الأجناس الكلامية، ثم تدخل القافية لتكمل مشهد التميز لكن ليس من حيث هي ميزة خاصة بالشعر دون غيره، و لكن من حيث طريقة توظيفها و إلزامية ذلك، فقد تأتي كلمات مُقَفاة داخل كلام ما دون أن يكون ذلك كافيا لعدّه شعرا. يقول د. محمد العمري: " هناك أنساق من القوافي الحرة و غير المُطَّرِدة أو التَّسْجيع"[4] .فهذه مشتركة بين مختلف أجناس القول في النثر الفني كما رأينا سابقاً.

المطلب الثاني: التدرّج من الوزن إلى الإيقاع

استمرّ الالتباس طويلا حتى بدت ملامح التجديد تظهر على القصيدة العربية من الناحية الشكلية، ثم جاءت التحولات الجذرية مع حركة الحداثة لتعطي الحق في التفكير في حل هذا الالتباس وَفَكِّ شفرته. فقد بدأ التحلل واضحا من استثمار القوافي في القصيدة في وقت مبكر من القرن الماضي، بل كانت الدعوة إلى تَرْكِها ركيزة من ركائز هذه الحداثة و مشروعا من مشاريعها التأسيسية. في حين ظل الوزن صامدا رغم ما أصاب توظيف التفاعيل من تنويع في قصيدة التفعيلة، ليتم بعد ذلك الإجهاز على العنصرين معا في قصيدة النثر، لما صار التمرّد على الحدود الفاصلة بين الشعر و النثر مستساغاً.

لقد قطع الحديث عن الوزن و القافية و الإيقاع، و العلاقة بينهما، أشواطا مهمة حكمت بدخول مصطلح الإيقاع شريكا للمصطلح وزن في الدراسات النقدية المعاصرة، ثم تعميم الإيقاع واختزال الوزن إلى درجة تغييبه نهائيا في فترة لاحقة و ذلك في إطار التدرج في الحديث عن الشعر من وحدة الوزن و القافية إلى التنويع و الاختلاف تبعا لأفول نظام الشطرين كسمة مميّزة للمتن الشعري، و ما صاحب ذلك من توليدٍ لمصطلحات استُبْدِلَتْ بها

---

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر، ***نقد الشعر***، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة(مصر)، ط1987م ،ص17.

[2] ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق،ج1،ص134.

[3] كما هو وارد عند الفلاسفة العرب القدماء، ينظر الفصل الأول، المبحث الثالث.

[4] محمد العمري، ***الإيقاع في الشعر العربي الحديث***(مفاهيم و أسئلة)، نُشر في مجلة فكر و نقد،ع18، دار النشر المغربية،1999/04م، و قد نقلناه من صفحات الويب من موقع محمد العمري الإلكتروني: http: www.medlomari.fr

أخرى، فقد قام السطر مقام البيت وأصبح الحديث عن القوافي المُتناوبة و المتراوحة والمتباعدة ممكنا عِوَضَ التوشيح و القوافي المتتالية [1]، كما أصبحت الوقفة معيارا يقاس به ما يعادل البيت في النظام القديم. وأخذ الحديث عن الوقفة يتسع إلى دلالية، نظمية و عروضية... و يمتد إلى مراقبة ما بين هذه الوقفات من انسجام و اختلاف، كما أضحى ما كان عيبا و عاهة في الشعر القديم مثل التضمين، مستحسنا في القصيدة الحديثة، فكان الانتقال إلى ما لا حصر له من الإشكالات التي رافقت هذه التحولات بشكل سريع و مُطَّرِدٍ، دون الحسم فيها. إذ لا زال الكثير من القضايا على قدر كبير من الغموض و الالتباس نتيجة الإغراق في الآراء الشخصية، و التمادي في الانطباعات المُنْفَلِتة من أي ضابط نظري واضح.

أمام اختلاط المستويات وعدم وضوح الحدود الفاصلة بينها، كانت الخطوة الأولى للتدرج من الوزن إلى الإيقاع الخارجي والداخلي، و جرّ القافية إلى هذا الأخير باعتبارها أصواتا؛ يقول د. العمري : " القافية جزء من البنية التوازنية، فمن الأجدى أن ننظر إليها نظرة شمولية باعتبارها تَرَدُّدا صوتيا في آخر الوحدات المتوازنة، و منها مستوى منتظم و مستوى حرٌّ و شبه حرّ"[2].

ينضاف التباس تجربة الحداثة الشعرية إلى التباس مفهوم الإيقاع و غموضه، لا سيما الجانب الذي سَمَّوْهُ داخليا، و الذي لا تُعْرَفُ محدداته بشكل يُمَكِّنُ من تجسيده عند كل دراسة . فإذا كان الإيقاع الخارجي محَدَّدا سلفا بالوزن و القافية قبل سَلْبِه إياها، فإن الإيقاع الداخلي مَصْدَرٌ للالتباس، فهو مفهوم " غامض، غير أن غموضه لم يصرف الدارسين عن استعماله برغم كل البدائل المقترحة حسب التوجّهات المعاصرة "[3].

إنّ إصرار الدارسين على ضرورة الحديث عن الإيقاع كعنصر مميّز للشعر، صادر عن الوعي بأهمية الالتزام بفكرة الأنواع الأدبية و مجافاة فكرة الكتابة التي تقلص من حجم النوع وتحد من خصوصيته وتُبارك الإدماج والتداخل بحلول نوع في آخر إلى درجة التماهي، حتى أنّ الحالَّ والمحل لا تعرف حدودهما؛ فيُنْتِجان جنسا ثالثا و ربما رابعا أو خامسا...و قصيدة النثر نموذج لذلك.

قد توضع عشرات التعاريف للشعر تحط من شأن عناصر و تُعْلي من حضور أخرى، حتى تصل إلى درجة التناقض. لكن الذي لا تناقضَ فيه و لا اختلاف هو ضرورة الإبقاء على ما يُذَكِّرُ بعنصر الإيقاع الذي هو " الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم، أو على الأقل ، هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم يُنازَع في شِعْرِيَّتِها ، و حين أقول: المميز ، لا

---

[1] هذه بعض أنواع القوافي في الشعر العربي القديم و الحديث.

[2] محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، موقع العمري.

[3] د. محمد العمري، ***بنية الإيقاع في الشعر الكويتي*** (خلال النصف الثاني من القرن 20)، مطبوعات المجلس الوطني الكويتي، الكويت، ط2003م، دراسة منشورة في موقع د.محمد العمري .http: www.medlomari.fr

أعني الكافي . بل أعني الشرط الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر، ثم تبدأ، التركيبات حوله. و يبدو، لحد الآن، أنه عنصر غير قابل للتعويض إلا من طينته ومادته"[1]، هكذا تبدو الحاجة مُلِحَّة إلى وجود إيقاع مميِّز للنص حتى يستوعب إصرار الدارسين على إدراجه في منطقة الشعر الذي تجاوز الوزن العروضي و القافية ليحتفي بعناصر أخرى اعْتُبِرَتْ بدائل لغياب العنصرين القديمين.

المطلب الثالث: التوازن الصوتي بديل عن الوزن العروضي

نتيجة لِتنوّع الوزن الإيقاعي و تنوّع القافية في القصيدة المعاصرة، و خروج قصيد النثر عن الوزن العددي العروضي كليّةً، بدت الحاجة ماسة إلى بدائل تعطي للحديث عن الإيقاع مشروعيته، فكان الصوت هو حبل النجاة الذي تمسك به الباحثون للإبقاء على هذا المبحث داخل الدراسات الشعرية و النقدية المعاصرة ، بحيث أصبح الصوت مكونا مركزيا و جوهريا في الإيقاع،" مكون موسيقي صوتي، و أقول المركزي و لا أقول الوحيد و هذا مُبَرِّرُ نعت البنية الإيقاعية بموسيقى الشعر حينا وبالمستوى الصوتي حينا آخر ..الخ، من هنا فلا نرى من المناسب جعل العروض والقافية مساويين للإيقاع، كما يفهم من العبارات الاختزالية لبعض الباحثين حين يقولون: الإيقاع أو الوزن أو القافية أو العروض عامة. بل إن الوزن نفسه لا يعني، في تعريف المدققين من القدماء، الوزن العروضي المجرد وحده "[2]؛ فَقُدامة بنُ جعفر الذي طالما حمل وِزْر تعريف الشعر باعتبار الوزن. يقول: " فالترصيع من نعوت الوزن "[3] و " الترصيع مُكَوِّن شعري حر"[4] و بالتالي فهو مكون عام و مشترك.

يبدو هذا النص مدخلا ملائما لتوسيع دائرة الإيقاع المبنية على الصوت لتمتد إلى كل أنواع " التقسيمات النحوية التوازنية (التوازي) داخل الأبيات(مما يسمى ترصيعا و تطريزا و تسميطا و التي نازَعَتِ العروض سلطته و لم تترك له أكثر من تمييز الفضاء الخارجي للنص، وهو الفضاء نفسه الذي يوفر اتساق التفعيلات في القصيدة الحديثة فأصبحنا ، كما قال د.العمري، أمام وزن (توازني) في وزن (عروضي) أي أمام وزن نثري يقوم على الأسجاع و المعادلات المقولية والنحوية و التوازنات الترصيعية الصوتية داخل الأوزان العروضية"[5].

لا يجد هذا التصور مرجعيته في التصور الغربي للشعر الذي اختزله رومان جاكبسون في كتابه : قضايا الشعرية في مقولته:" إنّ تحليل القصائد يوضح تضايفا مدهشا بين توزيع المقولات النحوية والتضايفات المقطوعية والعروضية (...) ، لكن إذا كان هذا التنظيم

[1] د محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق،موقع العمري.
[2] المرجع نفسه، موقع العمري.
[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق، ص40.
[4] محمد العمري، المرجع السابق، موقع العمري.
[5] المرجع نفسه.

للتوازيات و التباينات النحوية باعتباره خاصية مميزة للشعر لم يستخدم كوسيلة شعرية ، فإنّه يمكننا أن نتساءل عن الهدف الذي أدمج الشعراء على هذا التنظيم و حافظوا عليه ونوعوه بشكل ملحوظ "[1] بل تكمن مرجعيته الصلبة في التحققات النصية العربية، فالشعراء العرب المعاصرون أمام تحللهم من إسار العروض و القافية تَلَقَّفَتْهُم التوازنات بمختلف أشكالها، فَحَشَوا أشعارهم بها إلى درجة التُّخْمَة، و لا يُسْتَثْنَى من هذا التوجه أصحاب قصيدة التفعيلة، فهي ظاهرة شاملة ومشتركة بينهم و بين أصحاب قصيدة النثر، وتكاد تكون بالطريقة نفسها، و هذا ما سنثبته في دراسة التوازنات الصوتية للقصائد الفائزة بالجائزة في الفصل الثاني من الباب الثاني.

غير أن لهذا الانتظام قراءة إضافية تتجاوز العلاقة بين الوزن والتوازن، و هي أن هذه التوازنات تُلْغي سلطة الوزن العروضي، فلا يُنْظَر إليه إلاّ إذا أراد القارئ معرفة ذلك، لأنّ الإيقاع الذي يخلقه هذا التردد، يدفع إلى إغفال الوزن، أمّا إذا نُظِر إليه في علاقته بالوزن، فإنّنا هنا نصبح أمام " وزن نثري يقوم على الأسجاع و المعادلات المقولية و النحوية و التوازنات الترصيعية الصوتية داخل الأوزان العروضية "[2]. و يبدو أنّ هذا التوازن مُبالَغ فيه إلى درجة إلغاء الوزن العروضي و القافية، و ذلك بتردد مثير للقوافي الداخلية.

المطلب الرابع:التباس مفهوم الإيقاع في الدراسات النقدية الغربية

يبدو أنّ العرب ليسو وحدهم الذي يشتكون من زئبقية مفهوم الإيقاع و صعوبة وصفه و تحديده، يصف جاكبسون لفظة الإيقاع بأنها ملتبسة إلى حد ما[3] انطلاقاً من كون مفهوم الشعر غير ثابت و يتغير مع الزمن، كما يقر بأنه " من أكثر المفاهيم غموضاً قديماً و حديثاً إلى حد أنّنا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له "[4]. وقد لا حظنا في مقدمة المبحث أنّ الموسيقى و الوزن و العروض احتلت موقع (الإيقاع) في الدراسة القديمة، دون الانتباه إلى أنّ الوزن ما هــو إلا صورة الإيقاع كما يذهب إلى ذلك رتشاردز[5]؛ فهو جزء من الإيقاع، و الإيقاع سابق الموسيقى والشعر، أو هو بتشبيه حيوي كالعين ، أما الوزن فهو كالبصر، و لمّا كان البصــر وظيفــة العين كان الوزن وظيفة الإيقاع[6].

---

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص83.
[2] محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، موقع العمري
[3] رومان جاكبسون، المرجع السابق،ص106.
[4] المرجع نفسه،ص137.
[5] إ.آ.رتشاردز، ***مبادئ النقد الأدبي***، ترجمة و تقديم: مصطفى بدوي، مراجعة : د.لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة، القاهرة، ط1963م،ص33.
[6] ينظر:توفيق الزيدي، ***مفهوم الأدبية في التراث النقدي***، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1987م، ص60.

لقد وقع الخلط غالباً بين الوزن والإيقاع من جهة و الموسيقى و الإيقاع من جهة أخرى، فتقرر بعض الدراسات أسبقية الوزن على الإيقاع، و اعتباره نمطاً للإيقاع و ليس صورته المجسدة، مما يرتب أن يكون الإيقاع خارجياً يتحقق بالصوت[1]، ثم يوصف الإيقاع بالانتظام فيتحدد. و يكون هذا الوصف انحيازاً إلى مفهوم محدد للشعر كالقول " بأن الوزن أو الإيقاع المنتظم عنصر أساسي من عناصر الشعر لا غنى عنه، و من المغالطة التعامل معه و كأنّه قيد محض "[2] ، فوصف الإيقاع بالانتظام تحديداً يعكس مفهوماً محدداً لشعر يتسم بالمعيارية. و لا غرو أن يجد أدلّته في حركة الكون و تعاقب الفصول و دورة السنين، كما يجدها باحث آخر في انسجام العالم و قواعد الحياة[3].

إنّ ربط الشعر بالوزن و اعتباره الشكل المميز للشعر دعوة ترجع في أصولها النقدية الحديثة إلى الخلط بين المصطلحات الثلاث (وزن/إيقاع/بحر) في الفكر اليوناني و الخطأ الذي أسهمت فيه أسطورة مقارنة الإيقاع بحركة البحر[4]، و اعتبار الإيقاع سيلانا –لأنه مستمد من هذا الجذر اليوناني تدفق- مع أنّ البحر لا يسيل! و كانت البدايات في النقد الحديث مع كولردج[5] ، الذي يرى أن الشعر يصبح ناقصاً معيباً دون الوزن. محتجاً بأربعة أسباب تتعلق بمصدر الوزن (التوازن في العقل) وأثره (زيادة الحساسية وإثارة الانتباه) والغريزة والارتباط. وهذه الاشتراطات تلبي دون شك الفهم القائم على افتراض موسيقى محددة المصدر في الشعر، نعني تلك الموسيقى المتحققة بالوزن دون فحص الشعر وفق المستويات الأخرى: الدلالية أو التركيبية، والاكتفاء بمستوى إيقاعي واحد هو المستوى الصوتي، علماً بأن الشعر الحديث وقصيدة النثر تحديداً، يستثمر بعض الجوانب الصوتية دون اعتبار الزمن، و هذا ما سنلاحظه في الفصل الخاص بالتطبيقات من بحثنا هذا.

و مما يقرب الإيقاع من الموسيقى اعتماد الإيقاع على مقاطع صوتية منتظمة، أو كما ينقل جان كوهين عن سيرفان:" الإيقاع دورية زمنية ملحوظة "[6] و هذا هو مصدر اعتقاد

---

[1] ينظر: د.سعيد الغانمي: ***قصيدة النثر*** (أسطورة الإيقاع الداخلي)، مجلة الأقلام، العدد5، بغداد، أيار1985م.

[2] سامي مهدي، ***أفق الحداثة النمط*** (دراسة في حداثة الشعر بيئة و مشروعا و نموذجا)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1988م،ص105.

[3] ينظر: محمد العياشي، مرجع سابق، ص329.

[4] Henri Meschonnic, ***Critique du rythme***(Anthropologie historique du langage), édition Verdier,France, , janvier 2009, p149 .

[5] ينظر:سوزان برنار، ***جمالية قصيدة النثر***، ترجمة:د. زهير مغامس، بحوث مترجمة، بغداد،(د، ت)، ص178.

[6] جان كوهين، ***بنية اللغة الشعرية***، ترجمة: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1986م، ص86.

كوهين بأن النظم الشعري دوري، فيما وصف النثر لما فيه من استرسال بأنه خطي المسار[1]؛ إذن فالموسيقية والزمنية يتحكمان في عد الإيقاع غالباً كمرادف للوزن.

لقد تفطن الفيلسوف هيغل مبكرا للفرق بين الإيقاع و الوزن فاعتبر أنّه لإبراز الإيقاع كان القدامى يضيفون إلى الإنشاد المصاحبة الموسيقية، و ربما للحصول على تعبير للألفاظ أغنى بالتنغيم[2]، و هذا يعكس الحاجة إلى عامل خارجي غير الوزن والقافية.

و من الذين اكتشفوا هذه الأخطاء المنهجية و هذا الخلط المفاهيمي في المقاربات الغربية و حاول نقضها بشدّة هنري ميشونيك في كتابه "نقد الإيقاع"(Critique du rythme)، فإذا كان العروض من حيث الأصل جزء من الموسيقى فهذا لا يعني الاحتفاء بالعناصر المشتركة بينهما إلى درجة التماهي و التطابق المطلق، لذلك فهو يرى بأنّ كل مقارنة للشعر مع الموسيقى و للإيقاع في هذا معه في تلك هو أمر ضدّ اللّغة و ضدّ الشعر، لأنّه مفقر للغة بل محطم لها[3].

من هنا يمكننا أن نستنتج أنّه يجب البحث في عناصر الاختلاف بين الموسيقى و الشعر، و الفرق واضح بينهما في الجوهر الصوتي في حد ذاته، فالصوت الموسيقي غفل، و الصوت الشعري مثقل بالدلالات اللغوية لذلك يجب ربط الإيقاع بالخطاب و تنظيم العلامات المكونة له؛ فإيقاع الجرس الصوتي و إيقاع الكلمات و إيقاع الجملة و إيقاع الوقفات و التقطعات و التواصلات كلها إيقاعات بواسطتها يتحقق إيقاع الخطاب الكلي[4]، و بالتالي يصبح هو الحامل العميق للمعنى، لذلك يربط ميشونيك بين عناصر ثلاث هي:الإيقاع و الخطاب و الذات (مبدعة أو متلقية)[5].

تستدعي العناصر الثلاثة المرصودة مفهوم التاريخية؛ حيث يرى هنري ميشونيك أنّه لمّا كان الإيقاع عنصراً من نظام الخطاب، فإنّه يحافظ على تاريخ الخطاب. لذا فإنّنا نجد في صلب آثار المبدعين تاريخا لإيقاعاتهم خاصاً ينضاف إلى التاريخية العامة للخطاب، فهو تاريخ الذات و الفرد[6]، و تاريخ آداب و أشعار المجتمع باعتباره سنّة ثقافية[7].

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص96.
[2] هيغل، ***فن الشعر***، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1981م، ج2، ص324.
[3] Henri Meschonnic, ***Critique du rythme,*** p126.
[4] Ibid, p216-p225 .
[5] Ibid, p389.
[6] Ibid, p100.
[7] Ibid, p710.

و المقصود بالإيقاع عامة – في الدراسات الغربية و النقدية العربية المعاصـــرة- "هـــو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت و الصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة و الضعف أو الضغط و اللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء.. فهو يمثل العلاقـــة بين الجزء و الجزء الآخر، و بين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي "[1]

و هذا التعريف الأخير أتاح للدراسات النقدية الغربية المعاصرة تلمس الإيقاع فـــي مظـــاهر أخرى غير الموسيقى و الزمن فالصوت و الصمت مقترح خطي يمكن أن يترجم ــ إيقاعياً ــ إلى ميزة بصرية تتجسد في رسوم الكتابة وعلامات الترقيم المتاحة . أما الضغط واللـــين فيوجهنا إلى دراسة النبر كمقياس. أما الطول والقصر فيتعدى المقاطع الصوتية ليشمل الجمل. و أخيراً يمكن تلمس الإيقاع علائقياً أي في مظهره القائم بين جزء و جزء آخر داخل العمل، و بين جزء ما وكليّة العمل.

لقد لاحظ الشكلانيون الروس أن مفهوم الإيقاع يفقد صفته المجردة و يصبح مرتبطـــاً بالجوهر اللساني للشعر أي الجملة[2] ، من هنا استنتاجهم أن الخطاب يمكن أن يبقى شعراً حتى مع عدم المحافظة على الوزن، فالمبدأ الذي يؤديه الإيقاع و هو الانسجام يمكـــن أن يتحقـــق بطرق عديدة ليس الوزن إلا واحداً منها فيما يظل للنص الشعري في الأبنية الأخرى مجـــال لاستجلاء صور متعددة للإيقاع. يحققها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار و المعاني و إخفـــاء الدلالات، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جمالياً، أي إنّ المهمة الفنية للإيقاع يتولاهـــا الشاعر أثناء الكتابة فيما يستكملها القارئ جمالياً عند إنجاز قراءاته و قد ركـــز الشـــكلانيون الروس في هذا الصدد على فكرة التوازي للتعبير عن الإيقاع .

الشكلانيون هم الأوائل في دراسة التوازي (Parallisme) خاصة اللساني الشـــكلاني رومان جاكبسون في كتابه التوازي النحوي(Grammatical Parallism) و كتابه (أساسيات اللغة /Langue Fundamentale) الذي درس فيه التشابه و التجاور في المقاطع الشعرية.

و يرى جاكبسون في مقالته " شعر النحو و نحو الشعر" أن الـــنظم المتوازيـــة للفـــن الشعري تساعدنا على توضيح الرؤية النافذة إلى ما يعنيه المتحدثون للمفردات النحوية[3].

---

[1] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مرجع سابق، ص481.

[2] ينظر: إبراهيم الخطيب، ***نظرية المنهج الشكلي*** (نصوص الشكلانيين الروس)، الشركة المغربية للناشرين،الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1982م، ص52.

[3] Roman Jakobson, ***Huit questions de poétique***, (Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie),édition Seuil, paris, 1977, p 89-107.

و يؤكد في مقالته الرئيسية عن " التوازي النحوي و وجه الروسية "، أهمية التوازي لفهم التكافؤات(المتوازيات) اللغوية أو التطابقات، فالازدواجية تقوم على الترادف المفترض، أو الطباق، أو تحديدات تركيبية لمعنى اللفظة تتضمن كلها على التماثل و التمايز[1].

كما أنّ رومان جاكبسون قدّم تحليله الشهير لقصيدة القط(Les Chats) للشاعر الفرنسي بودلير(Charles Baudlaire) وفق مفهوم التكافؤات المتوازية[2].

تنبّه رتشاردز مبكراً إلى مسألة تلقي الإيقاع، فهو يرى أن الإيقاع هو "النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع"[3] ، مع اعترافه بأن الوزن يزيد تحديد التوقع، أمّا تأثيره عنده فيرجع إلى ناحيتين:

الناحية الأولى ناشئة من تكرار وحدة موسيقية معيّنة تنتشر في العمل الفنّي كلّه و تعمل على تشويق القارئ و دفعه للقراءة و إثارة حبّ الاستطلاع في نفسه، أمّا الناحية الثانية النغمة غير المتوقّعة، و التي لا تنشأ عن التشابه بين وحدات موسيقية متكرّرة و إنّما تلك التي تنشأ من عنصر المفاجأة أو خيبة الظّن كما يحلو لرتشاردز أن يسمّيها. فالإيقاع عنده لا يتحقّق من قانون التوقّع وحده و إنّما يتوقّف على قانون المفاجأة أو خيبة الظّن[4]، يقول ريتشاردز:" و النسيج الذي يتألّف من التوقّعات و الإشباعات أو خيبة الظّن أو المفاجآت التي يولّدها السياق المقاطع هو الإيقاع، و ربّما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألّف من عدد المفاجآت و مشاعر التشويق و خيبة الظّن لا تقلّ عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة، و هذا يفسّر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف في البساطة شيئاً تمجّهُ النفس "[5].

كما شبه والت ويتمان إيقاع النثر بأمواج البحر و سرعتها و انسيابها وإيقاعها المتراكم بحرية أكثر مما في الوزن[6]، لكن مؤلف كتاب "الوزن والقافية والشعر الحر" يرى أن ذلك يتحقق في الشعر كذلك ، مستعيراً المثال نفسه: فلو راقبنا الموج ، يقول المؤلف ، و هو يتكسر على الرمل و يعود من جديد لوجدنا ثمة تشابهاً أساساً في حركة كل موجه ، لكن ما من موجتين تتكسران في شكل متناظر تماماً هذا "التشابه في الاختلاف" قد ندعوه بالإيقاع[7]، و لقد تم التنبيه على ما يحمله الاختلاف أو التضاد من موسيقية إيقاعية ، وكان هذا منبهاً إلى

---

[1] Roman Jakobson, ***Huit questions de poétique***, (Fragment de « La nouvelle poésie Russe » p11-30.

[2] Ibid, (« Les chats » de Charles Baudelaire), p163-188.

[3] ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص192.

[4] د. محمد زكي العشماوي، ***فلسفة الجمال***، مرجع سابق، ص162.

[5] ريتشاردز، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[6] ينظر:س.موريه، ***الشعر العربي الحديث*** (1800-1970)، تطور أشكاله و موضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة و تعليق: شفيع السيد و سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1986م، ص43.

[7] ينظر:محمد العياشي، مرجع سابق،ص11.

غنى النصوص بإيقاعات متعددة و مختلفة فهي تحصى و تقنن أحيانا و لكنّها لا تخضع لتصنيف نهائي، و أصبح بمقدور الشاعر الحديث أن يوجه قارئه إلى إيقاع المعاني و الأفكار والصور و بهذا يصبح الإيقاع ذاتياً لا قالباً جاهزاً عاماً ، و بحسب مقصدية الشاعر و المحلل[1].

خرجت دراسة الإيقاع من الشعر حصراً إلى النثر و الفنون الأخرى في الدراسات الغربية المعاصرة و خاصة وفق المنهج السيميائي، فصار مبرراً اليوم الحديث عن إيقاع اللوحة (كما نتحدث عن شعريتها أي نظم تأليفها أو إنتاجها) وإيقاع المسرحية وإيقاع النثر الفني ... إذن أصبح الإيقاع مفهوماً شاملاً ، لا تحده أعداد أو أنغام. وصار كما يقول سنغور ".. الهندسة للكائن والديناميكية الداخلية التي تعطيه شكلاً، ومنظومة الموجهات التي يبثها للآخرين والتعبير النقي عن القوة الحيوية"[2].

[1] ينظر: محمد مفتاح، ***دينامية النص***(تنظير و إنجاز)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، ط3، 2006م، ص63.
[2] ليليان كيستلوت، ***اميه سيزير***، ترجمة: أنطوان الحمصي، وزارة الثقافة، دمشق، ط1970م، ص55.

المبحث الثاني:الوزن كمكون عروضي/ إيقاعي

مدخل:

لن نتعرض في هذا المبحث إلى الإرهاصات الأولى لنشأة العروض أو تطوره أو سيرة واضعه الأول الخليل بن أحمد الفراهيدي، بل سنركز على القيم المعرفية التي سعت منظومة "العروض العربي" إلى تحقيقها من خلال تحقيق نظام إيقاعي للشعر العربي، ذلك أنّ " العروض في أبسط تعريفاته تطبيق لنظام إيقاعي على نظام لساني، فهو ليس جزءًا من اللسانيات، و لا وظيفة من وظائف اللغة، و لا علما من علومها، و إنّما هو شيء آخر نسميه الإيقاع "[1].

و يقول ابن سينا:" الإيقاع من حيث هو إيقاع تقدير ما لزمان النقرات(...) و إذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا "[2]. و يقول الفارابي:" إن الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير و النسب "[3].

و يقول أيضا:" إن نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل إلى النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل و وزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل "[4].

نتساءل: هل الإيقاع هو المنظم الأعلى للوزن، حيث يكون الوزن أحد تجلياته التي تظهر في القراءة الشعرية؟ هل هو البنية السطحية للوزن تتجلى في المتغيرات اللغوية التي تضارع الانتظام المجرد للبحر؟ أم هو التجلي الفعلي للوزن في بنيته الذهنية المجردة؟ تماما مثل التقابل بين الأداء و المقدرة، أو البنية السطحية و البنية العميقة، أي تحقيق ما هو ممكن في إطار القواعد الخاصة بالتحويلات الإيقاعية[5].

---

[1] اسماعيل الكفري، **العروض العربي بين اللسانيات و الإيقاع**، مجلة جامعة دمشق للآداب و العلوم الإنسانية، المجلّد 17، العدد الأول، 2001م.

[2] جوامع علم الموسيقى، ضمن: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مرجع سابق، ص251.

[3] الفارابي، الموسيقى الكبير، مرجع سابق، ص437.
و ينظر:مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1988م،ص69-67.
صالح المهدي، ***إيقاعات الموسيقى العربية و أشكالها***، بيت الحكمة، تونس، 1990م، ص12.

[4] كمال ألفت الروبي، ص249.

[5] ينظر: د/ محمّد صالح الضالع،***الأسلوبية الصوتية***، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة(مصر)، القاهرة، ط2002م ، نقلا عن: Scoot,C***: The Poetics of French Vers***e: Clarendon Press Oxford, 1998

يرى لايفر أن إيقاع الكلام يتم من خلال تقسيم منطوقاته إلى أجزاء متساوية تقريبا و متماثلة في الانتظام الزمني؛ فإذا ظهر ميل إلى التساوي في الاستغراق الزمني بين المقاطع (كل حسب سرعة المتكلم أو الكلام) فإنّ تلك اللغة تعرف بأنّها من اللغات التي تستخدم المقطع عنصرا مكونا لإيقاعها، و يطلق عليها ذات إيقاع مقطعي، من أمثلة تلك اللغات: اللغة الإسبانية و اللغة الإيطالية و اللغة العربية. و إذا ظهر ميل في لغة من اللغات إلى التساوي في الاستغراق الزمني في الفواصل الزمنية بين كل مقطع منبور و آخر، فإن تلك اللغة تعرف بأنها من اللغات التي تستخدم النبر حدا من حدود وحداتها الإيقاعية، و توصف بأنها لغات ذات إيقاع نبري، و من أمثلتها اللغة الإنجليزية[1].

المطلب الأول: بناء نظام الخليل العروضي

إنّ إعادة بناء النظام الخليلي تستدعي بالضرورة واحدة من كليات ذلك النظام، وهي قاعدة الانتقال من الأدنى إلى الأسفل، و من الأبسط إلى الأعقد؛ فقد أقام منظومته القواعدية الوزنية في العروض على مبدأ الاستدلال من الأصول إلى الفروع، و هو المبدأ الذي اعتمده في الأجزاء ثمّ اعتمده في البحور و الدوائر، مستنداً في هذه العملية على فكرة رياضية هي مبدأ التقليبات، انطلاقا من مواقع الأجزاء، أي الأسباب و الأوتاد.

الفرع الأول: البنية العميقة

تتجسّد البنية الإيقاعية في البناء الخليلي في أربعة عناصر هي: الأصوات- المقاطع- الأسباب – الأوتاد- الأجزاء. و التي تدخل في ترتيب عناصر البنية السطحية.

تشكّل ظاهرة الزمن الأساس العميق الذي تقوم عليه ظواهر الإيقاع، و لا يخرج البناء الإيقاعي في الدراسات العروضية للشعر عن هذا المفهوم؛ فالشعر عروضيا " بناء لغوي يعتمد في بناء إيقاعاته على النظام الصوتي اللغوي مع مراعاة للمدد الزمنية التي يستغرقها كلّ صوت في أدائه مطلقاً، أو في طريقة تأديته بما يخدم المنظومة الإيقاعية، و من هنا اعتمد إيقاع الشعر في أساسه على رصد ظواهر الحركة و السكون و المدد الزمنية التي يستغرقها في ذاتها من جهة، و في ما بينها انتقالا من صوت إلى آخر "[2]

1.***<u>الأصوات</u>***: إنّ الزمن هو المكون الأساسي لأصوات اللغة بفعل الاستغراق الذي تحققه الحركة و الوقف الذي يحققه السكون؛ " إنّ اللّغة حقا أداة زمانية لأنها لا تعدو أن

[1] ينظر: د/ محمّد صالح الضالع،الأسلوبية الصوتية، المرجع السابق،نقلا عن:
Laver, J: Principles of Phonetics: Combridge University Press 1994, p157.

[2] د/محمد خليفة، نظرية العروض و موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص3.

تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثّل تتابعا زمنيا لحركات و سكنات من نظام اصطلح النّاس أن يجعلوا له دلالات بذاتها، و بهذا المعنى تكون اللغة الدّالة تشكيلا معيّنا لمجموعة المقاطع أو الحركات أو السكنات خلال الزمن أو في الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلا يجعل له دلالة معيّنة "[1].

الأصوات فقي اللغة العربية أربعة و ثلاثون صوتا تضمّ ثمانية و عشرين صامتا و ستة صوائت وزّعت في أبعة أنماط حسب التقسيم اللساني الحديث، و هي:

1- الحركات القصيرة (أبعاض الحركات): و هي الضمة و الفتحة و الكسرة، يرمز لها (ح-v) v=voyelle.

2- الحركات الطويلة (حروف المد): و هي الألف و الواو و الياء الليّنة و يرمز لها (ح ح) (v v).

3- أنصاف الحركات: تسمّى أيضا أنصاف الصوامت و تتمثل في الواو و الياء لغير المدّ كالواو المتحركة بالفتحة أو الضمة في (وَعْد) و الياء الساكنة في (ديْر)، الياء المتحركة بالفتحة في (يَلقى) يرمز له(c v)، و عروضيا تعامل أنصاف الحركات معاملة الصوامت المتحركة في حالة الحركة و معاملة الصوامت الساكنة في حالة السكون.

ينشأ من تلاحم الصامت مع الصائت الصّوت اللّغوي المتحقّق الذي هو جوهر الكلام، ومكوّنه الأصيل من جهة و أساس الدرس العروضي من جهة أخرى من حيث إنّه يدخل في تركيب المقاطع و الأسباب و الأوتاد.

2.***المقاطع*** : لم يولِ العرب القدامى في دراساتهم اللغوية و العروضية أهمية للمقطع، و لا لوظيفته اللّهم ما ورد في كتاب الموسيقى الكبير من قول الفارابي" المقطع مجموع حرف مصوت و حرف غير مصوّت "[2]، و ذلك هو المقطع برمزه اللغوي و مفهومه، و يصنّف الفارابي أنواع المقاطع في اللّغة العربية قائلا " كلّ حرف غير مصوّت قرن به مصوّت طويل فإنّا نسميه المقطع الطويل"[3].

المقطع الصوتي:يحتاج الباحث إلى تقسيم الكلام المتصل إلى مقاطع صوتية، عليها تبنى الأوزان الشعرية العربية، و بها يعرف نسيج الكلمة.

---

[1] د/عز الدين إسماعيل، ***الشعر العربي المعاصر***، مرجع سابق، ص47.
[2] الفارابي، ***الموسيقى الكبير***، مرجع سابق، ص1072.
[3] المرجع نفسه، ص1079.

" و المقاطع الصوتية نوعان: متحرك Open و ســاكن Closed . و المقطع المتحرك هو الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل، أما المقطع الساكن فهو الذي ينتهي بصوت ساكن. فالفعل الماضي الثلاثي (فتح) يتكون من ثلاثة مقاطع متحركة، في حين أن مصدر هذا الفعل (فتْح) يتكون من مقطعين ساكنين"[1].

" و اللغة العربية حين النطق بها تتميز فيها مجاميع من المقاطع، تتكون كل مجموعة من عدة مقاطع ينضم بعضها إلى بعض، و ينسجم بعضها مع بعض؛ فهي وثيقة الإتصال، و بذلك ينقسم الكلام العربي إلى تلك المجاميع من المقاطع. و كل مجموعة اصطلح عادة تسميتها بالكلمة. فالكلمة ليست في الحقيقة إلاّ جزءا من الكلام، تتكون عادة من مقطع واحد، أو عدة مقاطع وثيقة الإتصال بعضها ببعض، و لا تكاد تنفصم في أثناء النطق، بل تظل مميزة واضحة في السمع. و يساعد بلا شك على تمييز تلك المجاميع معانيها المستقلة في كل اللغة"[2].

و الكلمة العربية إذا اتّصل بها لواحق(Suffixe) أو سوابق(Prefixe) قد يزيد عدد مقاطعها على سبعة خلافاً لرأي د/إبراهيم أنيس فتصل إلى تسعة مقاطع كحدّ أقصى؛ مثلا في قولنا(أفسيكفيكهمو)، أو (أفنلزمكموها) مجموعة مكونة من ثمانية مقاطع." على أن هذا النوع نادر في اللغة العربية، و إنّما الكثرة الغالبة من الكلام العربي تتكوّن من مجاميع من المقاطع، كل مجموعة لا تكاد تزيد عن أربع مقاطع. و اللغة العربية تميل عادة في مقاطعها إلى المقاطع المتحركة، خصوصا حين تشمل على أصوات لين قصيرة "[3].

" و أنواع النسيج في المقاطع العربية خمسة فقط هي:

Open 1- صوت ساكن + صوت لين قصير

2- صوت ساكن + صوت لين طويل

Closed 3- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن

4- صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن

5- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان "[4].

3.***الأسباب و الأوتاد***:

الأسباب و الأوتاد أو ما يصطلح عليه بالمواقع، هي أس (نواة) البناء الخليلي، و إذا كان المقطع يدخل في تركيب المواقع إلاّ أنّه لا يملك القيمة التي تملكها الأسباب و الأوتاد باعتبارهما المشكّلين الأساسين للأجزاء بعلاقات ترتيب مخصوصة في كلّ تفعيلة، و الخاضعين للتغيرات أو ما يعرف بالعلل و الزحافات.

---

[1] د/ إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، المكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة (مصر)، ط3، 1999، ص131.
[2] المرجع السابق، ص133.
[3] إلمرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] المرجع نفسه ،ص 134.

ضُبط مصطلح السبب و الوتد على أساس مكوناتهما من الحروف الساكنة و المتحركة، يقول ابن عبد ربّه الأندلسي: " فالسبب سببان: خفيف و ثقيل: فالسبب الخفيف حرفان: متحرك و ساكن، مثل: مِن و عَن، وما أشبههما، و السبب الثقيل حرفان متحركان، مثل: بكَ و لكَ، و ما أشبههما "[1]، أما الوتد وتدان مجموع و مفروق؛ "..الوتد المجموع فهو ما كان على حرفين متحرّكين و الثالث ساكن نحو على و إلى و لدى و ما أشبه ذلك و الوتد المفروق ما كان على ثلاثة أحرف الأوسط منهما ساكن نحو طال و مال و ما أشبه ذلك "[2].

يمكن مقابلة هذين المصطلحين و نوعي كل منهما بالحركات و السكنات من جهة و بالمقاطع من جهة أخرى لذلك سنعتمد الرموز التالية: (/: حركة، 0: سكون، ق: مقطع قصير، ط: مقطع طويل)

السبب الخفيف: /0 : ط

السبب الثقيل: // : 2ق

الوتد المجموع: //0 :ق+ط

الوتد المفروق: /0/ :ط+ق

يرى الدكتور مصطفى حركات أنّ للأسباب و الأتاد فوائد كثيرة[3] نذكر منها:

1- تحديد بنية التفاعيل التي لولا الأسباب و الأوتاد لبقيت مجموعة من السواكن و المتحرّكات دون هيكل.

2- تحديد الدّوائر، هذه الوحدات مبنية على تبديل الأسباب و الأوتاد، و دون الأسباب و الأوتاد هذه الدوائر لا يكون لها حظٌّ في الوجود.

3- تحديد مواقع تغيير الوزن و هو العنصر الأساسي الذي يبرّر وجود مفهوم الأسباب و الأوتاد؛ فالوزن النموذجي يتغيّر دائما، و هذا التغيّر خاضع للمبدأ التالي: السبب يتغيّر في البيت، و الوتد لا يتغيّر (عموماً).

كما يمكن أن نضيف عاملان أساسيان وظيفيان هما:

1- مطابقة الواقع الافتراضي مع الواقع الحقيقي.

2- منع التداخل بين الأوزان المتداخلة للتحديد.

هذا الدور الوظيفي الذي رصدناه للأسباب و الأوتاد لا يمكن أن يملكه المقطع الذي استعاض به المستشرقون في دراساتهم العروضية لأنّ تفريع الأجزاء إلى أصول و فروع مبني أصلا على مواقع الأسباب و الأوتاد، و الأمر ذاته ينطبق على الوحدات الإيقاعية

[1] أحمد ابن عبد ربه الأندلسي، ***العقد الفريد***، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)،ط3،1987م،ج6،ص271.
[2] المرجع السابق، ص271.
[3] ينظر: مصطفى حركات، ***نظريتي في تقطيع الشعر***، دار الآفاق، الجزائر، (د،ت)،ص12.

و التبديل الدوراني للبحور على رأس كلّ دائرة عروضية هذا من جهة و من جهة أخرى فإنّ أوزان كلّ بحر تحدّد بفعل التغييرات التي تمسُّ مستوى الأسباب و الأوتاد من جهة العروض و الضّرب.

4. ***الأجزاء*** :

تتخذ الأجزاء تسميات مختلفة منها التفاعيل و الأركان و الأمثلة و الأوزان و الأفاعيل و التّفعيلات و هي بمثابة " وحدات موسيقية أو مقاطع صوتية مؤلفة من أسباب و أوتاد "[1]، و هي مؤلّفة من عدد محدود من الحروف فقد " اتّفق القدماء أن يوزن الشّعر العربي بموازين مؤلفة من ألفاظ قوامها: الفاء، و العين، و اللاّم، و النون، و الميم، و السّين، والتّاء، و حروف العلّة، و جمعها بعضهم في قوله: (لمعت سيوفنا) "[2].

يعتبر الدكتور مصطفى حركات الأجزاء تجميعاً من الأسباب و الأوتاد يحتوي على عنصرين أو ثلاثة مكوّنا التفعيلة التي عرّفها كالآتي: هي " سلسلة من الأسباب و الأوتاد تحتوي على وتد واحد "[3]. و يعرّفها وظيفيّا بأنّها أهمّ عنصر مكوّن للوحدة التكرارية في البيت؛ " قد تتكرّر هذه التفاعيل في البحور الصّافية و قد تتكرّر مع غيرها في البحور المركبة "[4].

و بما أنّ الأجزاء تتكوّن من وتد و سبب أو سببين تتعدّد أجزاء العروض العربي إلى عشر تفعيلات نقسّمها قسمين: قسم التفعيلات الخماسية و هي (فعولن، فاعلن)، و قسم التفعيلات السباعية و هي (مفاعيلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفاعلتن، متفاعلن، فاع لاتن، مفعولات، مستفع لن).[5]

نظرا لأنّ رتبة الوتد داخل الجزء تحتلّ قيمة معتبرة فإنّنا يمكن أن نصنّف الأجزاء إلى أصناف ثلاثة[6]:

-أجزاء يحتلّ الوتد فيها الرتبة الأولى: فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فع لاتن

-أجزاء يحتلّ فيها الوتد الرتبة النهائية: فاعلن، متفاعلن، مستفعلن، مفعولات

-أجزاء يحتلّ فيها الوتد رتبة متوسّطة: فاعلاتن، مستفع لن

---

[1] عيسى علي العاكوب، ***موسيقا الشعر العربي***، دار الفكر العربي للطباعة و التوزيع و النشر، دمشق(سوريا)، ط1، 1997م، ص24.
[2] محمود مصطفى، ***أهدى سبيل إلى علمي الخليل***، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة(مصر)، ط2، 1996م، ص8.
[3] مصطفى حركات، ***كتاب العروض***(العروض العربي بين النظرية و الواقع)،دار الآفاق،الجزائر،(د،ت)، ص38.
[4] مصطفى حركات ،نظريّتي في التقطيع، مرجع سابق، ص40.
[5] ينظر:العاكوب، موسيقا الشعر العربي، مرجع سابق، ص25، و ينظر: ابن عبد ربه، العقد الفريد، مرجع سابق، ص271.
[6] مصطفى حركات، المرجع السابق، ص44.

و رتبة الوتد في التفعيلة الواحدة كذلك لها دور في البيت فـ " إذا تأمّلنا بحور الشعر فإننا نرى أنّ تفاعيلها تحمل الوتد في نفس الرّتبة و يمكن أن نصنّف هذه البحور إلى بحور معلَّمة تعليما بدائيا مثل الوافر و الهزج و المضارع و بحور معلَّمة تعليما نهائيا مثل الكامل و الرّجز و المنسرح و بحور تحمل الوتد في الرتبة الثّانية مثل المديد و الخفيف "[1].

إنّ الأجزاء العشرة السالفة الذكر هي أجزاء أصلية في صورتها الأكثر اكتمالا، و قد تصبح غير أصلية إذا طرأ عليها تغيير بدخول ما يسمّى العلل و الزحافات[2]؛ مثلا الجزء (مستفعلن) هو جزء أصلي إذا دخل في تركيب أبحر مثل البسيط و الرجز و المنسرح، و هو غير أصلي إذا دخل في تركيب الكامل لأنّه متحول عن (متفاعلن) بواسطة الإضمار، و هو تحويل يقتضي إسكان المتحرك الثاني.

بقي أن نضيف أنّ البحور يمكن تصنيفها من جهة الأجزاء[3] إلى:

1*بسيطة/ صافية؛ و هي البحور التي تماثلت تفاعيلها؛ أي تكونت من تكرار التفعيلة نفسها كالوافر[في الواقع الافتراضي]، و الكامل، و الهزج، و الرجز، و الرّمل، و المتقارب، المُحدث.

2*مركّبة، و هي البحور التي اختلفت تفاعيلها؛ أي تكوّنت من نوعين من التفاعيل كالطويل و البسيط، و المديد، و السريع، و المنسرح، و الخفيف، و المضارع، و المقتضب، و المجتث.

الفرع الثاني: البنية السطحية

تتميز هذه البنية برسمها الحدود الأولية للإيقاع، فهي أول ما يبتدى منه وتحليل مظاهر الإيقاع ينتهي إلى عناصر هذه البنية، و هي على الترتيب: الوحدات الإيقاعية، الأوزان النظرية، الأوزان في الاستعمال.

1.الوحدات الإيقاعية:

يدخل الجزء في تركيب الوحدة الإيقاعية وفق قاعدة تضبط تركيب الأجزاء بعضها مع بعض أو ما يعرف بـ" مبدأ التجاور بين التفعيلات "[4]؛ هذا التجاور الذي يستند في أساسه إلى رتبة الوتد باعتباره العنصر الأساسي في كلّ الأجزاء وفق القاعدة التالية: " لا تتجاور التفعيلتان في البيت إلاّ إذا كان الوتد في رتب متجانسة أي في بداية التفعيلتين أو في نهايتهما أو في الرتبة الثانية "[5] و قد تكون بعض الأجزاء المتجاورة في الوحدات الإيقاعية المكوّنة

---

[1] المرجع نفسه، ص44.
[2] المرجع نفسه،ص42.
[3] العاكوب، ***موسيقا الشعر العربي***، مرجع سابق، ص26.
[4] ينظر: مصطفى حركات، ***المعجم الحديث للوزن و الإيقاع*** مادة(التجاور)، دار الآفاق، الجزائر، ط2009م، ص33.
[5] مصطفى حركات ، نظريتي في الوزن، مرجع سابق،ص45.

لأوزان البيت " محقِّقة للوصفين الأخيرين معا، مثل الجزء (فاعلن) الذي يحمل الوتد في الرتبة الثانية و الرتبة النهائية، لذلك يجوز أن يتجاور مع الجزء (فاعلاتن) الذي يقع فيه الوتد ثانيا، و مع الجزء (مستفعلن) الذي يقع فيه الوتد في الرتبة النّهائية "[1].

تدخل الأجزاء كوحدات تكرارية متماثلة أو متنوّعة في تركيب الوحدات الإيقاعية، و الفرق بين الوحدة التكرارية و الإيقاعية أنّ الأولى تمثل كما متساويا يتكرر بانتظام. أما الوحدة الإيقاعية فهي كم متساو يتكرر بانتظام و اطراد، و معنى الاطراد هو تتابع الوحدات المتماثلة دون أن يفصل بينها وحدة مغايرة، منه التكرار و الانتظام و الاطراد سمات أساسية في مفهوم الوحدة الإيقاعية التي أحصى الخليل ثلاثة إمكانات تكوينية لها، وهي[2]:

1*الوحدة الإيقاعية الأحادية البسيطة: يكون فيها الجزء الواحد وحدة إيقاعية تتجسّد في سماتها مثل (فعولن) في المتقارب، و (مفاعلتن) في الوافر، و (متفاعلن) في الكامل، و (مستفعلن) في الرجز، و (فاعلاتن) في الرمل؛ فهذه الأجزاء ضمن تلك البحور هي وحدات إيقاعية.

2*الوحدة الإيقاعية الثنائية المركّبة: فهي تلك الوحدات التي تتكوّن من جزأين مثل الوحدات الإيقاعية لبحور الدائرة الأولى؛ و التي هي الطويل (فعولن مفاعيلن)، المديد (فاعلاتن فاعلن)، البسيط (مستفعلن فاعلن).

3*الوحدة الإيقاعية الثلاثية المركّبة:فهي ما تكوّن من ثلاثة أجزاء يتشابه فيها اثنان معهما واحد مختلف، و هو ما عليه بحور الدائرة العروضية الرابعة؛ و هي المنسرح (مستفعلن مفعولات مستفعلن)، الخفيف (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن)، المضارع (مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن)، المقتضب مفعولات مستفعلن مستفعلن)، المجتث (مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن)، السريع (مستفعلن مستفعلن مفعولات).

تُشكّل الوحدات الإيقاعية نسبا معيّنة داخل الشطر الواحد فالوحدات الإيقاعية الثلاثية تشكّل نسبة الكلّ من الشطر، أما الثنائية فتشكّل نسبة النصف من الشطر، أمّا الأحادية فتختلف بحسب النوع الكمي فالسباعية تشكّل نسبة الثّلث بخلاف الخماسية التي تتحدّد نسبتها بالرّبع، و هذا كلّه ضمن المستوى الافتراضي للنظام العروضي، أما على مستوى الواقع الشعري (الاستعمال) فتخضع الوحدات لمعطيات أخرى تحدّدها طبيعة التغيرات البنيوية و البنائية لوزن البحر في صيغته التي تشكّل حدّاً نهائيا أقصى[3].

2.الدوائر العروضية:

---

[1] الشيخ شعثان، ***المستشرقون و العروض العربي*** (دراسة في ظاهرة التأثر و التأثير)،مذكرة ماجستير مرقونة، جامعة الجلفة، الموسم الجامعي:2009/2008م.

[2] ينظر:محمد خليفة، نظرية العروض و موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص31-33 .

[3]ينظر:شعثان الشيخ، المستشرقون و العروض العربي، مرجع سابق، ص19.

نظام الدوائر العروضية نظام خليلي محض يعبّر عن عبقرية فذّة، و سمو فكري عظيم، لا لأنّه جمع أوزان البحور الشعرية ضمن دوائر يتوالد بعضها من بعض، و لكن لأنّه استثمر كليات النظام العروضي في إنشاء أجزاء البحور عن طريق التبديل الدوراني للأسباب و الأوتاد، و لأنّه حصر ضمن هذه الدوائر جملة من الأوزان المهملة التي لم يستعملها العرب قبله- والتي استعملت بعده[1]-؛ و لعلّه سمّي هذا العمل بالدوائر " لأنّ الانتقال من بحر إلى آخر فيها يتم بطريقة دائرية، و لعلّ صفة الاسترسال في محيط الدائرة دون حواجز هو الذي أوحى له بنقل هذا الاسم من الهندسة إلى نماذجه،ذلك أنّ عملية استخراج البحور داخل الدائرة عملية مسترسلة متصلة تبدأ من نقطة لتعود إليها "[2].

إنّ الدوائر العروضية مصطلح يشمل عددا معيّنا من البحور بينها التماثل في المقاطع (الأسباب و الأوتاد)، تتوالد عن طريق التبديل الدوراني الذي هو فكرة رياضية تعمل على إحصاء التقليبات حسابيا، وفق مبادئ التناسب الرياضي، التي تقوم على علاقات هي: التجاور، التكافؤ، التقابل، الابدال، القلب، و العكس[3].

إنّ البناء المحكم للدوائر العروضية يثر فكرة المنطق العجيب الذي وفّق إليه الخليل حين اهتدى لنظام الدائرة، لأنّه " بنفس المنطق الرياضي الذي اعتمده ..في وضع التفعيلات صنّف بحور الشّعر إلى مجموعات كلّ مجموعة من البحور تلتقي في تركيب المقاطع، و تختلف في ترتيبها، فوضع كلّ مجموعة في دائرة أعطاها اسما خاصا بها.."، و هذا الذي يجعلنا نقول أنّ الدوائر العروضية ليست مجرّد تجميع لأوزان شعرية يستخلص بعضها من بعض و لكنها باب "..يقف به من يقف في العروض على حقائق أصوله "[4]، يقول أبو الحسن العروضي:" اعلم أنّك إذا أردت أن تفكّ بابا من باب فليس لك بدٌّ من أن تردّ البيت إلى أصله في الدائرة، إن كان مجزوًّا رددتَ إليه جزأه المحذوف، و إن كان قد نقص في عروضه أو ضربه شيء تمّمته، و لا ينفكّ لك من كلّ دائرة إلاّ أتمّ بيت فيها، فأمّا ما دخله حذف أو تغيير أو تجزئة فلا ينفك "[5]و في هذا القول إشارة إلى أنه لا يمكن استخلاص الأوزان بعضها من بعض و هي على صفتها في الواقع الشعري مجزوءة أو منهوكة أو مشطورة، أو مسّت عروضها أو ضربها عللٌ، أو دخلتها زحافات.

---

[1] مثل الموشحات التي استعملت المهمل ينظر: محمد بن أبي شنب، ***تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب***، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط4، 1411هـ-1990م

[2] محمد العلمي، ***العروض و القافية***، دار الثقافة،الدار البيضاء (المغرب)،ط1، 1983م، ص27.

[3] ينظر:* محمد مفتاح، ***الشعر و تناغم الكون*** (التخييل الموسيقى المحبّة)، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء،ط1، 1423هـ- 2002م، ص 73-90 .

* مفاهيم موسعة لنظرية شعرية،مرجع سابق، ص187-194.

[4] أبو الحسن أحمد العروضي، ***الجامع في العروض و القوافي***، تحقيق: د.زهير غازي زاهد و أ.هلال ناجي، دار الجيل، بيروت(لبنان)،ط1، 1996م،238.

[5] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

الدوائر العروضية خمسٌ؛ يقول ابن رشيق القيرواني: " و عدّ الخليل أجناس الأوزان فجعلها خمسة عشر جنسا على أنّه لم يذكر المتدارك، و هي عنده: الطويل، و المديد، و البسيط في دائرة، ثمّ الهزج و الرّجز، و الرّمل في دائرة، ثمّ السريع، و المنسرح، و الخفيف، المضارع، و المقتضب، و المجتث في دائرة، ثمّ المتقارب في دائرة "[1]، وهذه الدوائر هي:

***دائرة المختلف**: سميّت بذلك لاختلاف أجزائها بين خماسية و سباعية، تضم ثلاثة أبحر مستعملة هي الطويل، و المديد، و البسيط، و بحران مهملان هما المستطيل أو الوسيط، و الممتدّ أو الوسيم.

و البحر الطويل هو أصل هذه الدائرة؛ لذلك تسمى دائرة الطويل، و منه يفك المديد بترك الوتد المجموع (فعو) من أوّله، و من المديد يفكّ المستطيل بترك السبب الخفيف (فا) من أوّله، و من المستطيل يفكّ البسيط بترك الوتد المجموع (مفا) من أوّله، و من البسيط يفكّ الممتد بترك السبب الخفيف (مسْ) من أوّله[2].

***دائرة المؤتلف**: سمّيت بذلك لائتلاف جميع أجزائها، فهي كلّها سباعية(مفاعلتن) و (متْفاعلن)، و تشتمل على بحرين مستعملين هما الوافر و الكامل، و بحر ثالث مهمل هو المتوفّر أو المعتمد.

الوافر هو أصل هذه الدائرة؛ لذلك تسمى أيضا دائرة الوافر، و من الواقر يفكّ الكامل بإهمال الوتد المجموع (مفا) من أوّله، و كذلك يفكّ المتوفّر أو المعتمد من الكامل بعد ترك السبب الثقيل (متَ) من أول الكامل[3].

***دائرة المجتلب**: سمّيت بذلك لأنّ جميع أجزائها اجتلبت من دائرة المختلف، و هي تضمّ ثلاثة بحور: الهزج، و الرجز، و الرّمل، و كلّها بحور مستعملة.

و الهزج هو أصل هذه الدائرة، لذلك تسمّى باسم دائرة الهزج، و منه يفك الرّجز بترك الوتد المجموع (مفا) من أوّله، و من الرّجز يفكّ الرذمل بترك السبب الخفيف (مسْ) من أوّله[4].

***دائرة المشتبه**: سمّيت بذلك لاشتباه أجزائها؛ إذ تشتبه فيها (مستفعلن) مجموعة الوتد (علن) بـ (مستفعِ لن) مفروقة الوتد(تفْع)، و (فاعلاتن) مجموعة الوتد(علا) بـ(فاع لاتن) مفروقة الوتد(فاع). و تضم هذه الدائرة ستة بحور مستعملة هي: السريع، و المنسرح،

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، مرجع سابق،ج1، ص155.
[2] ينظر: العروضي، الجامع، مرجع سابق، ص243-238 و ينظر:أحمد بوزواوي، ***تاريخ العروض العربي*** (من التأسيس إلى الإستدراك)، دار هومة، الجزائر، ط2002م، ص93-94.
[3] ينظر: المرجعان نفسهما ، الأول ص246 و الثاني ص95-96.
[4] ينظر: المرجعان نفسهما ، الأول ص246 و الثاني ص96.

و الخفيف، و المضارع، م المقتضب، و المجتثّ، و ثلاثة أبحر مهملة هي: المتَّئد أو الغريب، و المنسرد أو القريب، و المطّرد أو المشاكل[1].

و البحر المنسرح هو أصل الدائرة على عكس ما أجمع عليه كثير من العروضيين[2]، لذلك الأصل أن تسمّى دائرة المنسرح[3]؛ و من المنسرح يفكّ بحر الخفيف بترك السبب الخفيف (مسـْ)من أوّله، و من الخفيف يفكّ بحر المُضارع بترك السبب الخفيف (فا) من أوّله، و من المضارع يفكّ بحر المقتضب بترك الوتد المجموع (مفا) من أوّله، و من المقتضب يفكّ بحر المُجتثّ بترك السبب الخفيف (مفْـ) من أوّله، و من المجتثّ يفكّ بحر المطّرد بترك السبب الخفيف (مسْ) من أوّله. و من المطّرد يفكّ البحر السريع بترك السبب الخفيف(فا) من أوّله، و من البحر السريع يفكّ البحر المتّئد بترك السبب الخفيف (مسـْ) من أوّله، ومن المتّئد يفك البحر المنسرد بترك السبب الخفيف (فا) من أوّله، و من المنسرد يفكّ بحر المنسرح بترك الوتد المجموع (مفاَ) من أوّله و هكذا.

***دائرة المتّفق**: سمّيت بذلك لاتفاق أجزائها؛ فكلّها خماسية، و تشتمل على بحر واحد عند الخليل و هو المتقارب[4].

و البحر المتقارب هو أصل هذه الدائرة، و هو الوحيد الذي تضمّه على رأي الخليل، و لذلك تسمى دائرة المتقارب، أمّا المتدارك فبحر أضافه الأخفش الأوسط -كما يروى[5]- على بحور الخليل، و المتدارك يفكّ بحذف الوتد المجموع (فعو) من أول المتقارب[6].

3.الأوزان:

كما عُلم سابقا العروض هو" نحو الأوزان " مهمّته بناء نموذج ينتج هذه الأوزان الشعرية؛ لذلك يجب أن نفهم معنى الوزن و تقسيماته.

الوزن في العربية وزنان: وزن صرفي مرتبط بعلوم اللغة، و زن عروضي مرتبط بالشعر، و الوزن العروضي لأيّ نصّ شعري هو سلسلة السواكن و المتحركات المرفقة به، و هو إيقاع خاص خاضع لقواعد مرتبطة بالتكرار على أحد مستوياته[7].

و للوزن وظائف هامة: الوظيفة الموسيقية المرتبطة بالإيقاع، الوظيفة الجمالية المرتبطة بالإنشاد، الوظيفة التعليمية المرتبطة بالقصائد العلمية، و وظيفة الحفاظ عليه من التحريف[1] أو الزوال.

---

[1] المرجعان السابقان، الأوّل ص256، و الثاني ص97-99.
[2] هناك كثير من العروضيين يتبنون رأي الخليل في أنّ السريع أصل الدائرة.
[3] ينظر:د. محمد خليفة، نظرية العروض و موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص77-81.
[4] لقد حاول العروضي تفسير إهمال الخليل لوزن المتدارك الذي يفكّ من هذه الدائرة لكنّه لا ينسجم مع نظام الخليل في التغيرات التي تلحق حشوه، ينظر: الجامع، مرجع سابق، ص95، و ص229.
[5] هذه الرواية ليست ثابتة تاريخيا، لأنّ كتاب عروض الأخفش وصلنا و لم يرد فيه ذكر للمتدارك ؟ !
[6] محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي، مرجع سابق، ص99-102.
[7] ينظر: مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، مرجع سابق، ص100-102.

و يقصد أحيانا بالوزن شيء مرتبط بالنموذج أو البحر؛ فكلّ بحر تمثّله مجموعة من الأوزان، و وزن البحر كأنموذج هو وزن نظري لا علاقة له بنصّ معيّن، و إنّما يمثّل كل هذه الأوزان في صيغتها التامة، لذلك قدّم د. مصطفى حركات هذا التعريف:" وزن البحر هو بناؤه "[2].

إنّ الأوزان المستعملة في الواقع الشّعري تتعدّد بتعدّد إمكانات التّحوّل في كلّ من العروض و الضرب في الصيغة التامة التي عليها الوزن في الدائرة العروضية؛ لأنّ علم العروض كما صنف: " خمس دوائر و خمسة عشر بابا وأربع و ثلاثون عروضا و ثلاثة و ستون ضربا " يمكن أن يضاف لها بحر(المتدارك) ليصل عدد الأضرب سبعة و ستين ضربا، و عدد الأوزان الشعرية في العربية بعدد الأضرب، وهذا التعدد يتمّ وفق نظام التغييرات، و الوجوب و الإمكان؛ و هي مجموعة من الأنظمة المؤسسة و المضبوطة التي ابتكرها الخليل للمواءمة بين الواقع الافتراضي للدوائر و واقع الاستعمال الشعري.

- ***البحر الطويل:***

(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)=(وس) (وس س) (و س) (و س س) × 2

بحر الطويل له عروض مقبوضة وجوبا، و ثلاثة أضرب: ضرب سالم، ضرب مقبوض، وضرب محذوف[3]؛ أي أنّ له ثلاثة أوزان كما يلي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعلن فعولن فعولن

- ***البحر المديد:***

(فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)=(س و س) (س و) (س و س) × 2

له ثلاثة أعاريض و ستّة أضرب، العروض الأولى مجزوءة صحيحة و معها ضرب صحيح (فاعلاتن)، و العروض الثّانية محذوفة و معها ضرب محذوف (فاعلا) و مقصور(فاعلانْ) و أبتر(فاعلْ)، العروض الثّالثة محذوفة مخبونة و معها ضرب محذوف مخبون (فعلا) و أبتر(فاعلْ)[4]، أي أنّ الأوزان هي:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلن فاعلا	فاعلاتن فاعلن فاعلان
فاعلاتن فاعلن فاعلا	فاعلاتن فاعلن فاعلا

[1] ينظر: مصطفى حركات، المعجم الحديث،مرجع سابق،ص129

[2] مصطفى حركات، ، نظرية الإيقاع، مرجع سابق، ص101.

[3] ينظر: ابن عبد ربّه، العقد الفريد، مرجع سابق،ج6، ص290.

[4] المرجع نفسه، ص293.و ينظر: أحمد الزواوي، تاريخ العروض، مرجع سابق، ص72-73.

فاعلاتن فاعلن فاعــلا فاعلاتن فاعلن فاعــلْ

فاعلاتن فاعلن فــعــلا فاعلاتن فاعلن فــعــلا

فاعلاتن فاعلن فــعــلا فاعلاتن فاعلن فاعــلْ

- ***البحر البسيط:***

(مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)=(س و س) (س و) (س و س) (س و)× 2

يجيء البحر البسيط تاما و مجزوءًا؛ له ثلاث أعاريض و ستّة أضــرب[1]، العــروض الأوّل مخبونة تامّة و لها ضربان، الأوّل مثلها (فعلن) و الثّاني مقطوع (فاعلْ)، العــروض الثانيــة مجزوءة صحيحة و لها ثلاثة أضرب؛ الأوّل مذال (مستفعلان) و الثّاني مثلهــا (مســتفعلن) و الثّالث مقطوع (مستفعلن) أمّا العروض الثالثة فمجزوءة مقطوعة (مستفعلْ) و لها ضــربان مثلها، و أوزانه هي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

مستفعلن فــاعلن مســتفعلن مستفعلن فــاعلن مستفعــلان

مســتفعلن فــاعلن مستفعلن مستفــعلن فاعلن مستفــعلن

مستفــعلن فــاعلن مستفــعلن مستفعــلن فــاعلن مستــفعلْ

مستفــعلن فــاعلن مســتفعلْ مســتفعلن فــاعلن مــستفعلْ

- ***البحر الوافر:***

(مفاعلتن مفاعلتن)= (و سَ س) (و سَ س) (و س) ×2

له عروضان و ثلاثة أضرب[2]، و العروض الأولى مقطوعة(فعولن) و لهــا ضــرب مثلهــا، و العروض الثانية مجزوءة صحيحة و لهــا ضــربان، الأوّل مثلهــا(مفــاعلتن) و الثــاني معصوب(مفاعلْتن)، و على ذلك تكون أوزانه كما يلي:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلْتن

- ***البحر الكامل:***

(متفاعلن متفاعلن متفاعلن)= (سَ س و)(سَ س و)(سَ س و) ×2

يستعمل تاما و مجزوءًا، و له ثلاث أعاريض و تسعة أضرب[1]، لذلك فهــو أكبــر البحــور أضربا؛ العروض الأولى تّامة صحيحة و لها ثلاثة أضرب؛ الضّرب الأولى مثلها(متفاعلن)

[1] ابن عبد ربه، المرجع السابق، ج6، ص295.
[2] المرجع السابق، ص298.

و الضّرب الثاني مقطوع(متفاعلْ)و الضّرب الثالث أحذّ مضمر (متْفا)، وز العوض الثّانيــة حذّاء (متفا) و لها ضربان الأوّل مثلها و الثّاني أحذّ مضمر (متْفا) و العــروض الثّالثــة مجزوءة صحيحة و لها أربعة أضرب؛ ضرب مرفّل(متفاعلاتن)و ضرب مثلها(متفــاعلن) و مذال (متفاعلان) و ضرب مجزوء مقطوع (متفاعلْ)؛ فتكون أوزان الكامل كالآتي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلْ

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متْــفا

متفاعلن متفاعلن مــتفا متفاعلن متفاعلن مــتفا

متفاعلن متفاعلن متفــا متفاعلن متفاعلن متْــفا

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان

متفاعلن متفاعلن متفاعلن مــتفاعلْ

- ***<u>البحر الهزج:</u>***

(مفاعيلن مفاعيلن) = (و س س) (و س س) × 2

مسدّس التفاعيل في الدائرة لكنّه لا يستعمل إلاّ مجزوءًا، و لــه عــروض واحــدة مجــزوءة صحيحة لها ضربان[2]؛ الأوّل مثلها (مفاعيلن) و الثاني محذوف (مفاعي)، ومنه له وزنان:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعــي

- ***<u>بحر الرّجز:</u>***

(مستفعلن مستفعلن مستفعلن) = (س س و) (س س و) (س س و) × 2

" يستعمل تّاما فتبقى له تفاعيله الستّ، و مجزوءًا فيبقى على أربع، و مشطورا فيبقــى علــى ثلاث، ومنهوكا فيبقى على اثنين "[3] له أربع أعاريض و خمسة أضرب؛ العــروض الأولــى تامّة(مستفعلن) و لها ضربان، ضرب مثلها و ضرب مقطوع ممنوع من الطيّ(مســتفعلْ) و العروض الثانية مجزوءة و ضربها مثلها، و العروض الثّالثة مشطورة لها ضــرب مثلهــا و العروض الرابعة منهوكة و الضّرب مثلها، و أوزان هذا البحر:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

---

[1] المرجع نفسه، ص299.

[2] المرجع السابق، ص305.

[3] محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مرجع سابق، ص58.

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلْ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن

- ***بحر الرّمل:***

(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)= (س و س) (س و س) (س و س) ×2

له عروضان و ستّة أضرب؛ العروض الأولى محذوفة يجوز فيها الخبن لها ثلاثة أضـــرب، ضرب تام و ضرب مقصور(فاعلان) و صرب محذوف مثل عروضه (فاعلا) و العروض الثّانية مجزوءة لها ثلاثة اضرب الأوّل مسبّغ (فاعلاتان) و الثّاني مجزوء مثل عروضـــه، و الثالث محذوف يجوز فيه الخبن[1]، و أوزانه هي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

- **البحر المنسرح:**

(مستفعلن مفعولاتن مستفعلن)= (س س و) (س س وَ) (س س و) × 2

له ثلاثة أعاريض و ثلاثة أضرب و يأتي تامّاً ومنهوك[2]ا؛ العروض الأولى صحيحة ممنوعة من الخبل و لها ضرب مطويّ، و العروض الثانية منهوكة موقوفة من الطيّ و لهـــا ضـــرب مثلها، و العروض الثالثة منهوكة مكشوفة لها ضرب مثلها، و أوزانه كالتالي:

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مفْتعلن

مستفعلن مفعولان

مستفعلن مفعولن

- ***البحر الخفيف:***

(فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) =(س و س)(س وَ س) (س و س) ×2

له ثلاثة أعاريض و خمسة أضرب، و العروض الأولى صحيحة لها ضربان، و الأوّل مثلها (فاعلاتن) و الثّاني محذوف(فاعلن)، و العروض الثّانية محذوفة (فاعلن) و لها ضرب مثلها

[1] ابن عبد ربه، العقد الفريد، مرجع سابق، ص308.
[2] المرجع نفسه، ص316.

و العروض الثالثة مجزوءة صحيحة و لها ضربان؛ الأوّل مثلها و الثّاني مخبون مقصـــور[1]، و أوزانه كما يلي:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلن

فاعلاتن مستفع لن فاعلن فاعلاتن مستفع لن فاعلن

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مستفع لن

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فعولن

- ***البحر السريع:***

(مستفعلن مستفعلن فاعلن) = (س س و) (س س و) (س و) × 2

له أربعة أعاريض و سبعة أضرب؛ العروض الأولى مكشوفة مطويّة، لها ثلاثـــة أضـــرب؛ ضرب موقوف مطويّ و ضرب مكشوف مطويّ مثلها و ضرب أصلم ســـالم، و العـــروض الثّالثة مشطورة موقوفة ممنوعة من الطيّ لها ضرب مثلها، و العروض الرّابعـــة مشـــطورة مكشوفة لها ضرب مثلها[2]، و أوزانه هي:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلان

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فعْلن

مستفعلن مستفعلن فعلن مستفعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن مستفعلن فعلن مستفعلن مستفعلن فعْلن

مستفعلن مستفعلن فاعلان

مستفعلن مستفعلن مفعولن

- ***البحر المضارع:***

(مفاعيلن فاع لاتن) = (و س س) (وَ س س) × 2

مجزوء وجوبا و له عروض واحدة صحيحة و ضرب مثلها[3]، ووزنه هو:

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن فاع لاتن

- ***البحر المقتضب:***

(مفعولات مستفعلن) = (س س وَ) (س س و) × 2

لا يستعمل إلاّ مجزوءا؛ له وزن واحد يكون فيه العروض و الضرب مطويان[4]؛ ووزنه:

---

[1] المرجع نفسه، ص317.
[2] المرجع السابق، ص311.
[3] محمود مصطفى، أهدى سبيل لعلمي الخليل، مرجع سابق، ص82.
[4] ينظر المرجع نفسه، ص83.

مفعولات مفتعلن مفعولات مفتعلن

- ***بحر المجتثّ:***

(مستفع لن فاعلاتن) = (س وَ س) (س و س) ×2

مجزوءا وجوبا؛ له عروض صحيحة و ضرب مثلها[1]:

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

- ***البحر المتقارب:***

(فعولن فعولن فعولن فعولن) =(و س) (و س) (و س) (و س) (و س) × 2

له عروضان و خمسة أضرب؛ العروض الأولى صحيحة يجوز فيها الحذف و القصر[2]، يقابلها أربعة أضرب؛ ضرب تامّ مثل العروض، و ضرب مقصور و ضرب محذوف و ضرب أبتر، و العروض الثّانية مجزوءة محذوفة لها ضرب مثلها، و أوزانه هي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولْ

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعْ

فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعو

- ***البحر المتدارك:***

(فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) = (س و) (س و) (س و) (س و) (س و) × 2

له عروضان و أربعة أضرب؛ العروض الأولى تامة و ضربها مثلها، و العروض الثانية مجزوءة صحيحة (فاعلن) و لها ثلاثة أضرب: الأوّل مجزوء مرفّل(فاعلاتن)، و الثاني مجزوء مذال(فاعلان) و يلزمه الرّدف، و الثالث: مجزوء صحيح مثل العروض، و أوزانه:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلان

فاعلن فاعلن فاعلُن فاعلن فاعلن فاعلن[3]

الفرع الثالث:كليات النظام الخليلي:

---

[1] المرجع نفسه، ص85.

[2] ينظر، ابن عبد ربّه، العقد الفريد، مرجع سابق، ص322.

[3] ينظر: موسى الأحمدي نويوات، ***المتوسط الكافي في العروض و القوافي***، دار الحكمة للطباعة و النشر، ط1994م، الجزائر، ص303-304.

1* **الانتقال من الأبسط إلى الأعقد**: يتم الانتقال في النظام الخليلي من الأبسط إلى الأعقد و من الأدنى إلى الأعلى و من الأقلّ تركيبا إلى الأكثر تركيبا؛ و الحروف العربية ساكنة كانت أو متحرّكة تشكّل المستوى الأدنى الذي ينطلق منه البناء، " ففي العروض العربي تجمع الحروف لتكوّن الأسباب و الأوتاد، ثمّ الأسباب و الأوتاد تجمع إلى تفاعيل، و من التفاعيل تتكوّن الوحدات الإيقاعية التي تكوّن الشّطر، و من الشطرين يتكوّن البيت؛ فللمرور من الحروف إلى البيت نمرّ بمستويات مختلفة مرتّبة ترتيبا صعوديّا. فهذا البناء العمودي لا يخصّ العروض العربي وحده و إنّما هو عنصر هيكليّ تبنى به كلّ النظريات الإيقاعية "[1].

ومنه " أقلّ ما ينطق به ما كان على حرفين الأوّل منهما متحرّك "[2]، و هذا ما يعرف بالمقطع القصير الذي هو سبب خفيف و ثلاثة حروف تشكل الوتد، و الوتد و السبب أو السببان يشكّلان الأجزاء، و الوحدات الإيقاعية الأحادية تتشكّل من جزء و الثنائية من جزأين و الثلاثية من ثلاثة أجزاء، و هذه الوحدات تتدخّل في تشكيل الشطر بنسبة الكلّ أو النصف أو الثلث أو الربع[3].

2* كليّة المحددات النهائية القصوى:

إنّ المحدّد النّهائي الأقصى مفهوم درج عليه الخليل في علم العروض ليؤكّد صرامة بنائه، لأنّه يعبّر عي البنية الإيقاعية المكتملة، بصفة تراتبية منطقية تنتهي إلى هذا المحدّد الذي يميّزها و يشكّل عنوانا لها؛ فالشّطر بما هو قيمة وزنية ضمن المستوى النّظري يمكن أن يعدّ محدّدا نهائيا أقصى لأنّ جميع أوزان الشّعر العربي يتشاكل فيها الشطران[4]. وبما أنّ الشطر الواحد قد تلحقه تغييرات بنيوية و لا تلحق الشطر الآخر في العروض و الضرب مما يعنى أنّ الشطر لا يعبّر عن الوزن في واقع الاستعمال الشعري وهذا يجعلنا نعتبر البيت كمحدّد أقصى لأنّه في الاستعمال هو الضابط الحقيقي للوزن و الحاضن لجميع مفردات العروض و القافية[5].

كما يمكن معاينة المحدّد النهائي في الدائرة في الكم المعتمد في الدائرة الذي تنطبق عليه كليّة التفريع عن طريق التبديل الدوراني لنحصل على الأوزان الأخرى. كما يمكن اعتبار التّام محدّدا نهائيا أقصى للمجزوء على مستوى الاستعمال؛ أي أنّ صور المتغيّرات تنتمي إلى صورة أكمل هي التي تشكّل المحدّد النهائي الأقصى.[6]

---

[1] مصطفى حركات،كتاب العروض، مرجع سابق، ص28

[2] العروضي، الجامع، مرجع سابق، ص 56.

[3] مصطفى حركات، كتاب العروض، مرجع سابق، ص20.

[4] ينظر: شعثان الشيخ، المستشرقون و العروض العربي،مرجع سابق،ص35

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص36

[6] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3* التفريع عن طريق التبديل الدوراني:

لقد حاول الخليل خلق نحو مولّد لأوزان الشعر العربي؛ تتوالد فيه الأجزاء و الوحدات و الأوزان عن طريق التفريع المدوّر الذي يحقّق مبدأ التناسب الرياضي الذي حدّه الشهير قول ابن بناء: القول المركب من أجزاء فيه متناسبة؛ نسبة الأول منها إلى الثالث كنسبة الثاني إلى الرابع..أو نسبة الأوّل إلى الثاني كنسبة الثالث إلى الرابع [1] و لا يتحقّق هذا إلاّ وفق مبدأ التبديل الدوراني لمواقع الأسباب و الأوتاد في الأجزاء، و مواقع الأجزاء في الوحدات، و مواقع الوحدات في شطري البيت.

4* مفهوم الوجوب و الإمكان:

مفهوم الوجوب هو الضابط لعملية التدوير يمكننا تلخيصها في الموجبات التالية:

- يجب أن يكون هناك أصل في الدائرة تتفرّع عنه باقي الأوزان؛ فللأجزاء العشرة خمسة أصول أربعة فقط و للوحدات الإيقاعية و الأوزان الستة عشر خمسة أصول فقط[2].
- يجب أن تكون هناك صور مغيّرة عن صورة الكمال (الأصل) في العناصر العروضية سواء على المستوى البنائي ممثلة في جزء بعض الأوزان، أو على المستوى البنيوي ممثلة في التغيّرات التي تلحق العروض و الضرب، و التخريج في هذا ربط المستوى النظري بالواقع الشعري، و جمع الظواهر العروضية المتّسعة في قواعد مبسّطة مضبوطة سهلة التعلّم.

5* الدور الوظيفي للتغييرات:

هناك نوعان من التغيير ؛ الأوّل يسمى التغيير البنيوي و هو التغيير الذي يمسّ الجزء(التفعيلة) و تدخل ضمنه كلّ الزحافات و العلل، أما الزحافات فتغيير يلحق ثواني الأسباب في الأجزاء بالحذف و الإسكان دون الأوتاد، ومواطن الزحاف تكون في حشو البيت و عروضه و ضربه و لا تتّصف باللزوم، و هناك الزحاف المفرد الذي يدخل السبب الواحد و الزحاف المركب الذي يدخل سببين في الجزء الواحد ، أما العلّة فتغيير يخصّ الأسباب الأوتاد في أجزاء العروض و الضرب، وهناك نوعان من العلل علل زيادة، و علل نقصان تتصف باللزوم اللّهم إلاّ الخرم و التشعيث لا يتصفان باللزوم.

أمّا الثّاني يسمّى التغيير البنائي و هو كل ما يمسّ بنية الشطر بالجَزء و الشطر و النهك فالمجزوء" ما حذف منه تفعيلة من الصدر هي الأخيرة، و تفعيلة من العجز هي الأخيرة

[1] ينظر: ابن بناء المراكشي، ***الروض المريع في صناعة البديع***، تحقيق:رضوان بن شقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء(المغرب)، ط1985م، ص105.
[2] العروضي، الجامع، مرجع سابق، ص238.

أيضا و البيت المشطور هو ما حذف نصف تفعيلاته.. و البيت المنهوك هو ما حذف ثلثا تفعيلاته و يبقى البيت بتفعيلتين "[1]. و يتّصف الجزء بالامتناع و الوجوب و الجواز؛ فهو مثلا ممتنع في الطويل و لازم في المديد و جائز في البسيط، أما الشطرو النهك فلا يتصفان بالوجوب بل بالجواز و الامتناع.

للتغييرات دوران بالغا الأهمية في البناء الخليلي؛ الأوّل توفيقي يتجلّى في المواءمة بين الواقع الافتراضي و الواقع الشعري، أو بعبارة أخرى الاستعمال الشعري دخل في علاقات تأصيل لعناصره بإلغاء التغييرات فانتهى إلى الواقع الافتراضي الذي هو قاموس وصفي مبسّط لكل الظواهر العروضية في اللّغة العربية.

أمّا الثاني فهو الجانب التفريقي الذي يملك وظيفة في تحديد طبيعة الأجزاء و الأوزان؛ فالإضمار و الوقص لا يدخلان إلاّ على تفعيلة الكامل(متفاعلن)، و العصب و العقل لا يدخلان إلاّ على تفعيلة الوافر (مفاعلتن)، كلّ هذه الغييرات لا تدخل إلاّ على السبب الثقيل الثاني الذي لا يوجد إلاّ في هاتين التفعيلتين اللتين تعبر إحداهما أصلا بالنسبة للأخرى و هي (متفاعلن)[2]، و الزحاف المفرد الخبن هو الوحيد الذي يدخل على خمسة أجزاء كلّها تبدأ بسبب خفيف فهو بذلك عنصر تقريقي.

المطلب الثاني:مظاهر الخروج عن البناء الخليلي:

لقد حاول بعض العروضيين مخالفة البناء الخليلي في بعض الفروع وفي أحيان أخرى كان نمط تغييرهم للمعايير الخليلية جذريا، و قد طرحوا مناهجهم بتبريرات تنطلق من واقع الاستعمال الشعري الذي هو في تطوّر دائم في تقنيات توزيع الإيقاع كـــ المزدوجات، الموشحات، المسمّطات، الأزجال و صولا إلى الشعر الحر .

الفرع الأوّل:مظاهر الخروج الجزئي نظرياً:

<u>أبو الحسن الأخفش (ت 211هـ):</u>

تلميذ الخليل و قد "زاد بحرا سماه المتدارك، و أنكر وجود بحرين من بحور الخليل لأنّهما في رأيه لم يردا فيما روي من شعر العرب الصحيح، و هذان البحران هما بحر المضارع و بحر المقتضب، فالبحور عند الأخفش أربعة عشرة بحرا لا ستة عشر "[3]، و قد قام ببعض التغييرات في أوزان البحور فأضاف للطويل ضربا رابعا هو المقصور[4]، و ذكر فاعلن غير المخبونة في ضرب البسيط[5]، و ذكر للوافر عروضا ثالثة مجزوءة مقطوعة لها

---

[1] صلاح يوسف عبد القادر، ***في العروض و الإيقاع الشعري***(دراسة تحليلية تطبيقية)، شركة الأيام، الجزائر، ط1، 1997م،ص41.

[2] ينظر: محمد العلمي، ***تأصيل عروض الشعر العربي***، مقال في موقع العروض العربي. http:// www.arabic-prosody.com

[3] أمين علي السيّد، ***في علمي العروض و القافية***، دار المعارف، القاهرة(مصر)،ط 1، 1974م، ص17

[4] أبو الحسن سعيد بن مسعدة المجاشعي(الأخفش)، ***كتاب القوافي***، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت(لبنان)، ط1974م، ص102.

[5] المرجع نفسه،ص111.

ضرب مثلها[1]، و اعتبر الرجز المشطور و المنهوك ليسا بشعر[2]، و قد نقلت عن الأخفش مخالفات عدّة لمذهب الخليل في العلل و الزحافات وردت في كتاب أبو بكر الشنتريني المعيار في أوزان الشعر[3]، كما انتقد فكرة الدوائر العروضية اعتبر إخراج شعر من شعر مذهبا ضعيفاً "..لأنّه لا يُدرى أنّ العرب أرادت هذا بعينه، أو أخرجت شعرا من شعر، و إن كان قد يقول الرجل منهم أعاريض لم يقلها أحد قبله، و لم نسمع بما زعم الخليل أنّها خرجت منه "[4].

ابن جنّي (ت392هـ):

خالف ابن جنّي الخليل في تسمية الدوائر، و مما جاء به أنّه سمّى الدائرة الثالثة(المجتلب) عند الخليل بالمشتبه، و تبريره " أنّ أجزاءها متماثلة فكلّ واحد من أجزائها يشبه الآخر "[5]، وهذا التبرير ذاته لدى الخليل للدائرة الرابعة التي اسمها عند الخليل(المشتبه) و سمّاها ابن جنّي (المجتلب) " لأنّ الجلب في اللّغة للكثرة، فلكثرة أبحرها سمّيت بهذا الاسم، و قيل سمّيت بذلك لأنّها أبحرها مجتلبة من الدائرة الأولى(مفاعيلن) من الطويل(فاعلاتن) من المديد(مستفعلن) من البسيط "[6] و قد وافقه في هذا الرأي الخطيب التبريزي، و جار الله الزمخشري.

أبو بكر بن السراج الشنتريني(ت549هـ):

اتّخذ في ترتيبه للدوائر ترتيبا معاكسا للخليل؛ فانتقل من الأقل إلى الأكثر أي من دائرة المتفق إلى المشتبه[7]. كما أنّه جعل المضارع على رأس الدائرة الرابعة ، على أساس أنّه مبدوء بوتد، و لأنّ أصول الدوائر كلّها تبتدئ بوتد وهذا الاختيار مخالف للواقع الشعري.[8]

السكاكي (ت626هـ):

وردت آراؤه العروضية في كتابه المفتاح؛ أولى مخالفاته في تسميته لدائرة المتفق بـ(المنفردة)[9] لاحتوائها على بحر المتقارب فقط، كما جسّد فكرة التمام في الأصل باختياره (الوافر) أصلا لتوليد البحور عن طريق التغيير و التبديل الدوراني و التفريع[10].

أبو بكر بن علي المحلّي(ت673هـ):

---

[1] أبو عبد الله الدماميني، ***العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرّامزة***، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة(مصر)، ط1973م،ص169.

[2] أبو الحسن الأخفش، الكتاب السابق،ص91.

[3] ينظر:أبو بكر الشّنتريني، ***المعيار في أوزان الشعر***، تحقيق محمد رضوان الداية، مكتبة دار الملاح، دمشق(سوريا) ط2، 1979م،ص42-73.

[4] أبو الحسن الأخفش، الكتاب السابق ، ص91.

[5] ابن جني، أبو الفتح عثمان، ***كتاب العروض***، تحقيق: فوزي عيسى، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية(مصر)،ط1998م،ص99.

[6] المرجع نفسه،ص136.

[7] جار الله الزمخشري، ***القسطاس في علم العروض***، تحقيق: فخر الدين قباوة، بيروت(لبنان)، 1989م،ص 52.

[8] الشنتريني، المعيار،ص19.

[9] أبو يعقوب السكاكي، ***مفتاح العلوم***، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987م، ص522.

[10] المرجع نفسه،ص564 و ما بعدها.

مظهر خروجه يتمثّل في إعادة ترتيبه للدوائر من البسيط إلى المركّب؛ فالدوائر عنده " ثلاث بسائط و اثنان مركّبان "[1]، ثمّ الانتقال من الأقل إلى الأكثر؛ أي من دائرة المتفق(المتقارب)، و دائرة(المجتلب)، ثمّ المؤتلف(الوافر)، ثمّ المختلف(الطويل)، فالمشتبه(المضارع مقتفيا مذهب ابن سرّاج)[2].

الفرع الثاني:مظاهر الخروج الكلي نظريّا:

<u>الجوهري (ت393هـ)</u>

يعتبر كتاب(عروض الورقة) للجوهري من أهم الكتب بالنسبة للمهتمين بالإيقاع، و قد أشيد به كثيرا من طرف العلماء لأنّه مصنّف له "منهج و موضوع أو نظرية مع تطبيقاتها "[3]، "[3]، و قد جاء بالجديد في مجال مركبات النظام الخليلي.

*الأجزاء: أقصى (مفعولات) من مجموع الأجزاء الثمانية عند الخليل لأنّه " ليس بجزء صحيح على ما يقوله الخليل و إنّما منقول من مستفعلن لأنّه لو كان جزء صحيحا لتركّب من مفرده بحر كما في سائر الأجزاء "[4].

*البحور: سمّى الجوهري البحور أبوابا ، و هي عنده اثنا عشر باباً "..سبعة منها مفردات فأوّلها المتقارب ثمّ الهزج و الطويل بينهما مركّب منهما ثمّ بعد الهزج الرمل و المضارع ثمّ بعد الرمل الرحز و الخفيف بينهما ثمّ بعد الرجز المتدارك و البسيط بينهما ثمّ بعد المتدارك المديد مركّب منه و من الرمل ثمّ الوافر و الكامل و لم يتركّب بينهما بحر لما فيهما من الفاصلة "[5].

هذا التصنيف مبني على أساس كم الوحدة الإيقاعية؛ فالبحور الصافية تتركب من وحدة إيقاعية مكونّة من جزء واحد و البحور المركبة مكوّنة من وحدة إيقاعية مركّبة من أكثر من جزء.

---

[1] محمد بن علي المحلي، ***<u>شفاء الغليل في علم الخليل</u>*** ،تحقيق: شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت(لبنان)، ط1991م، 124.
[2] المرجع نفسه، ص147.
[3] الجوهري، عروض الورقة، مقدمة المحقق، مرجع سابق، ص16.
[4] المرجع نفسه، ص55.
[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

*التفريع الداخلي: التفريع هو نوعان: تفريع خارجي يتم من خلاله استنباط البحور(الأبواب) المركّبة من البحور المفردة، أما التفريع الداخلي فيتمّ من خلاله استنباط بقية البحور التي عدّها الجوهري أوزانا من بحور، و هي السريع و المنسرح و المقتضب و المجتثّ، و يمكن تلخيص نوعي التفريع الخارجي و الداخلي وفق المخطّط التالي:

*مفهوم التغيير: " إنّ الجوهري لم يميّز بين الزّحاف و العلّة، و يسمّي كلّ التغيّرات اللازمة، و غير اللازمة زحافا[1]، وهذا التبسيط سيء جدّاً لأنّ النظرية في حاجة إلى معرفة ما هو اختياري من التغيرات، و ما هو إجباري، و لكلّ صنف من صنفي التحويل وظيفة أبرزها العروض الخليلي، فالعلّة نموذج القصيدة، و الزحاف داخلي مهمّته تسهيل النّظم "[2].

حازم القرطاجني(ت684هـ):

لقد خصّص حازم المنهج الثاني من القسم الثالث من كتابه (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) للحديث عن نظم الشعر، و في ثلاثة فصول من هذا المنهج تعرّض لصناعة العروض، و" كان الأكثر جرأة على نقد العروض الخليلي من دارسي العروض القدماء، فقد اعتمد في بنائه النظري أساسا قائما على المبدإ الكلي للتناسب "[3] في مقابل الأساس القائم على الاشتقاق و المبني على فكرة التبديل الدوراني.

مبدأ التناسب عند حازم القرطاجني ينبني على أساس التماثل و التضارع؛ أما التماثل تنسيق المتماثلات من الأجزاء تنسيق تتابع مع العلاقة العكسية بين كم الجزء و كم المقدار الوزني[4]، أمّا التضارع فهو تماثل في ترتيب صدر الجزء أو عجزه أو في نسبة تغيير الجزء بالنسبة لكلّ جزء في الوحدة الإيقاعية[5].

و من مخالفاته لأصول النظام الخليلي:

*الدوائر: اعتبر نظام الدوائر ينفّر العروضيين؛ "..فلهذا وجب أن يعتقد أنّ هذه الانفكاكات التي لهذه الأعاريض من الدوائر أمور عارضة...لذلك لم يقل بها كثير من العروضيين، و من أوردها فإنّما أوردها على أنّها مُلحة عروضية لحقت الأوزان اتّفاقا لا أنّها حقيقة بنيت عليها الأعاريض وضعا جديدا "[6].

---

[1] يقول الجوهري في عروض الورقة: " و أما الزحاف فهو كلّ تغيير يلحق الجزء من الأجزاء السبعة من الزيادة أوالنقصان، أو تسكين أو تقديم حرف أو تأخيره "، ص56.

[2] مصطفى حركات، ***نظريات الشعر***، دار الآفاق(الجزائر)، (د،ت)، ص96.

[3] د.محمد خليفة، ***النظرية العروضية عند حازم القرطاجني بين التأصيل و التجديد***، مجلة الدراسات اللغوية، مج 5، ع4، مارس 2004م، ص226.

[4] فربّع الخماسي(المتقارب) و ثلث السباعي(الكامل) و ثنّى الثماني(الخبب) و التساعي(اللاحق) ينظر: المرجع نفسه، ص253.

[5] مثلا الوحدة الإيقاعية للطويل(فعولن مفاعيلن) نلاحظ أنّ (فعولن) يضارع (مفاعيلن)في الصدر(فعو=مفا) ينظر: المرجع نفسه، ص254-304.

[6] القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق،ص232.

*تغيير بعض المصطلحات: و يتجلّى ذلك في قوله: " و لمّا قصدوا [العرب] أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية، و نظام أوزانها متنزّلة في إدراك السّمع منزلة وضع البيوت، و ترتيبها في إدراك البصر، تأمّلوا البيوت فوجدوا لها كسورا، و أركانا و أقطارا، و أعمدة و أسبابا، و أوتادا.."[1] فسمّى المتحرك في الشعر قطرًا، و السّاكن ركنا، و نهاية الشطر عمودا، و الساكن مرّة أخرى وتدًا، و الجزء كسرًا[2].

*الأوتاد و الأسباب: سمّاها مثل الفلاسفة أرجلاً، و هي " ..التي تتركّب منها أجزاء جميع الأوزان "[3] و هي عنده ستة أصناف[4]:

سبب ثقيل و سبب خفيف، و أضاف السبب المتوال و هو متحرّك يتعالى بعده ساكنان نحو: قالْ بتسكين اللام.

وتد مجموع و وتد مفروق، و أضاف الوتد المتضاعف و هو متحرّكان بعدهما ساكنان نحو: مقالْ بتسكين اللاّم.

*التفاعيل: عند حازم خماسية(فعولن/فاعلن)، سداسية(فاعلان)، و سباعية (مستفعلن/متفاعلن/مفاعلتن/مفاعيلن/فاعلاتن)، و ثمانية(متفاعلتن/مستفعلتن)، و تساعية (مستفعلاتن)[5].

*البحور: و يقودنا الحديث هنا إلى:

- تركيبات الأوزان الشعرية عنده "..منها ما تركّب من أجزاء خماسية و منها ما تركّب من أجزاء سباعية و منها ما تركب من أجزاء سباعية و تساعية، و منها ما تركّب من خماسية و سباعية و تساعية "[6] و إذا كان القرطاجني لا يصرّح بالوزن المتركّب من الأجزاء الثمانية فإنّه يذكر وزن الخبب على أساس تركّبه من أجزاء ثمانية بشطر مثنى "[7] (متفاعلتن مرّتان) مع ذكره أنه تساعي الأجزاء!.

- رفضه لبعض البحور مثل "..الذي سمّوه المضارع فما أرى أنّ شيئا من الاختلاف على العرب أحقّ بالتكذيب، و الردّ منه لأنّ طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها "[8] و تحفّظه من بحور أخرى و هي المقتضب و المجتثّ لأنّهما ".. ليس لهما تلك الشهرة في كلامهم "[9][أي العرب].

---

[1] المرجع نفسه، ص250.
[2] المرجع نفسه، ص250 و ما بعدها
[3] المرجع نفسه، ص236.
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[5] المرجع السابق،ص 227 -242.
[6] المرجع نفسه، ص227.
[7] محمد خليفة، النظرية العروضية عند حازم، مرجع سابق ،ص227-228.
[8] حازم القرطاجني، المرجع السابق،ص 244.
[9] المرجع نفسه، ص243.

- إلحاق أنواع من بحر ببحر آخر مثل مجزوء البسيط إذا كان صحيح الضرب مذال العروض(مستفعلن فاعلن مستفعلان) فمن الأحسن أن يلحق بالمجتثّ و يكون الوزن حينئذ (مستفعلن فاعلاتن فاعلان)[1].

- بحر جديد سمّاه اللاحق و هو البسيط المجزوء المقطوع المخبون، و الذي يُعرف بمخلّع البسيط و وزن شطره(مستفعلن فاعلن فعولن) يقترح أن يصبح بحرا مستقلاً بذاته تساعي الجزأين و وزن شطره (مستفعلاتن مستفعلاتن)[2].

- التنبيه لبحر جديد عند الأندلسيين تقدير شطره(مستفعلن فاعلن فاعلن)[3].

- تغيير تجزئة المنسرح ليتجنّب مخالفة مبدئه العام و هو عدم وقوع الوتد المفروق في نهاية الجزء فبنى شطره كتالي :(مستفعلاتن مستفعلن فاعلن)[4].

*الزحاف و العلّة: على خلاف مذهب الخليل أجاز خرم الكامل لأنّه يرى: "..حذف أول الوتد في صدور البيوت أحسن من حذف ثاني السبب الثّقيل "[5].

الفرع الثالث: مظاهر الخروج الكلّي تطبيقيا (عروض الشعر الحر):

نقصد بالشعر الحرّ (شعر التفعيلة)، و لن نهتم برواية نشأته فالكلّ يعرف أنّه ظهر مع بدر شاكر السيّاب و نازك الملائكة و البيّاتي – مع وجود تجارب شعرية تعتبر الإرهاصات الأولى [6]-، و الكل يعرف أنّ نازك الملائكة كانت أوّل من حاول وضع تنظير عروضي له في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) الذي انتقد نقدا كبيرا و اعتبر موقفها موقفا معياريا، و دراستها سطحية[7]، لهذا لن نعتمد على كتابها بل سنعتمد على ما ورد من محاولات لتقنين عروض التفعيلة في كتابات الدكتور مصطفى حركات.

يرى الدكتور مصطفى حركات أنّ الشعر الحرّ ضيّع على مستوى التركيب الإيقاعي الميزة الأساسية للقصيدة العمودية، و هي (التكافؤ العروضي للأبيات)، و ضياع هذا التكافؤ منع البيت العديد من مكوّناته العروضية؛ إذ انفصل البيت الصوتي عن البيت الخطّي، كما ضيّع البيت قافيته الموحّدة، و ضيّع له التدوير وحدته الوزنية، كما ضيّع تعليمه بواسطة الوزن، فالعلّة لم تصبح لازمة فيه[8].

---

[1] المرجع نفسه، ص243.
[2] ينظر: مرجع نفسه ، ص241 و 256.
[3] ينظر: المرجع السابق ،ص241.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص242.
[5] مرجع نفسه، ص262.
[6] ينظر:د. عبد الله محمد الغذامي، ***الصوت القديم الحديث***(دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة(مصر)، ط 1987م
[7] من الذين انتقدوها نقدا كبيرا عبد الله الغذامي في كتابه السالف الذكر.
[8] ينظر: مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع، مرجع سابق، ص202.

أمّا ما تبقّى: فهو الكتابة الخطية للبيت و التي لا تفي مستويات الوزن لأنّ، التدوير ينفي لنا ذلك، مع ورود بعض القوافي الحرّة دون قيد، كما تبقّت بعض التحويلات التي تنسب إلى العلّة، و لكنها يأتي هنا لتعليم البيت بصفة اختيارية[1]؛ كلّ هذا يجعلنا نقول بأنّ إيقاع الشعر الحرّ هو وزن حرٌّ في كمّ التفعيلات و كيفية توزيعها في الأبيات أو ما أصبح يُعرف بالأسطر.

النظام العروضي للشعر الحرّ:

أوّلا؛البيت في الشعر الحرّ: القصيدة الحرّة مبنية على وحدتين أو نمطين من الأبيات:

***البيت الخطي(السطر)**: يظهر من خلال الكتابة، و هو كلّ ما دوّن في سطر واحد، في شعر التفعيلة الشاعر حرٌّ في إعطاء القصيدة الهندسة التي يريد من حيث توزيع التفاعيل و في الرجوع إلى السطر؛ لكن هناك قاعدة على الشاعر أن يراعيها، و يسميها الدكتور مصطفى حركات (قاعدة الرجوع إلى السطر الإجباري) بعد كلّ علّة و كلّ وقفة، و كلّ قافية فهنا الشاعر ملزم بإنهاء بيته الخطي[2].

هناك مجموعة من الملاحظات على البيت الخطي[3](السطر/الشطر) وهي:

- البيت الخطي ذو شطر واحد.
- البيت الخطي يبتدئ ببداية كلمة و ينتهي بنهاية كلمة.
- كلّ علّة ممنوعة خارج نطاق نهاية البيت الخطي
- كلّ وقف ممنوع خارج نطاق نهاية البيت الخطي.
- عدد التفاعيل في البيت الخطي لبيت لها دلالة إيقاعيا، فيمكن أن تكون واحدة أو اثنان أو حتّى عشرة...
- لا ينتهي البيت الخطي حتمًا بنهاية التفعيلة
- إذا انتهى البيت الخطي بجزء من التفعيلة فإنّ البيت الذي يليه يبتدئ بما تبقّى من التفعيلة و هذا ما يعرف في عروض الشعر الحرّ بالتدوير.

البيت الصوتي العروضي(الجملة الشعرية): بيت خفي متغيّر الطول، و القاعدة الوحيدة التي يمكن أن يبنى عليها هذا البيت هي: (البيت الصوتي هو كلّ وحدة [إيقاعية] تنتهي بإحدى العلامات التالية: علامة وقف/قافية مكرّرة/تفعيلة معلولة) و يشترط فيه أن ينتهي بنهاية كلمة و نهاية تفعيلة[4] و هو ما يعرف عند نقاد آخرين بالجملة الشعرية.

ثانيا؛ مستويات عروض الشعر الحر:

---

[1] المرجع نفسه،ص203.
[2] ينظر: مصطفى حركات، كتاب العروض، ص118 و نظرية الإيقاع، ص204-205.
[3] لخّصها د. مصطفى حركات، ينظر: نظريتي في تقطيع الوزن، ص84 و المعجم الحديث للوزن و الإيقاع، ص90.
[4] ينظر:مصطفى حركات، كتاب العروض، ص119.، و نظرية الوزن، ص253.

أ* مستوى المقاطع (السواكن و المتحرّكات): مطابق للنظام الخليلي، و له نفس الكتابة العروضية.

ب* مستوى الأسباب و الأوتاد: الشعر الحر لا يستعمل إلاّ البحور الصافية - في الأغلب الأعم- أي التي تتكرّر فيه تفعيلة واحدة و هذه البحور يظهر فيها السببان الخفيف و الثقيل و الوتد المجموع أمّا الوتد المفروق لا يدخل في تكوين أي بحر بسيط لذا فهو غير موجود في الشعر الحرّ[1] إلاّ ما ندر.

*الأجزاء(التفاعيل) المستعملة: هي أجزاء البحور الصافية، و هي سبعة: (فعولن/فاعلن/مفاعلتن/مفاعيلن/مستفعلن/فاعلاتن)[2].

* بحور الشعر الحر: يكتفي في غالب الأحيان الشاعر الحرّ باستعمال تفعيلة واحدة في البنية الإيقاعية الواحدة، و هذا يعني أنّهم يميلون إلى الاكتفاء بالبحور البسيطة(الصافية)، و هي: الوافر، الكامل، الهزج، الرمل، المتقارب، المتدارك[3](الخبب)، لكن هذا لا يمنع ورود الكثير من القصائد المكوّنة من أوزان مركّبة كالبسيط و الطويل و السريع و الخفيف، و في بعض الأحيان يحدث تركّب جديد للوحدات الإيقاعية بواسطة أجزاء ونسب جديدة لم تركّب من قبل في الذائقة الشعرية القديمة فتصبح البنية الإيقاعية متمازجة بين بحرين أو ثلاث[4].

* التغيّرات(الزحافات و العلل): تدخل الزحافات في حشو الشعر الحرّ مثلما تدخل في الشعر العمودي و بنفس القواعد، أمّا العلّة فهي تغيير يقع في أسباب أو أوتاد التفعيلة الأخيرة من البيت فقط، و هي علامة اختيارية تدلّ على انتهاء البيت[5].

[1] ينظر: مصطفى حركات، نظريّتي في التقطيع، مرجع سابق، ص85.
[2] ينظر: مصطفى حركات، نظرية الوزن، مرجع سابق، ص254.
[3] ينظر:المرجع نفسه، ص253.
[4] البنية الإيقاعية الممزوجة بين تفعيلات بحرين أو ثلاث واردة بكثرة في القصائد الفائزة و تصل النسبة إلى النصف تقريبًا.
[5] ينظر، المرجع نفسه، ص254.

المبحث الثالث: الموازنات الصوتية

مدخل:

" الإيقاع الشعري لا ينتج من الوزن فحسب، و إنّما يتضافر الوزن مع مكوّنات أخرى تساهم مساهمة مباشرة في تكوينه و تناسقه، ليحدث التأثير الجمالي و الفنّي لدى المتلقي "[1] و التي تعرف بالإيقاع الداخلي الذي يتحقّق عندما يحسن الشاعر اختيار كلماته، فلا تكون متنافرة، تحدث نشازاً حيث يختار ما يتناسب و خلجات نفسه، و يستكمل بالموسيقى ما لم تستطع المعاني استكماله من أحاسيس و مشاعر، فتصبح البنية الصوتية الإيقاعية موظّفة لخدمة الدلالة و إبراز الحالة الشعورية للمبدع الذي " لا ينطق بشعره فحسب بل يحاول أن ينغم ألفاظه، و عباراته حتّى ينقل سامعيه و قارئيه من اللغة العادية التي يتحدثون بها في لغتهم اليومية إلى اللغة الموسيقية ترفعهم من عالمهم الحسّي إلى عالمه الشعريّ "[2] السحري.

الإيقاع جنس و الوزن و الموازنات الصوتية عنصران أساسيان في إطار هذا الجنس؛ إذ يشتمل الإيقاع على المستوى الصوتي الخارجي، المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة و المستحدثة، و توزيع الحزم الصوتية و درجات تموّجها و علاقاتها، كما تشمل ما

[1] د.محمد صلاح أبو حميدة،***الخطاب الشعري عند محمود درويش***(دراسة أسلوبية)، مطبعة المقداد، غزّة(فلسطين)، ط1، 1421هـ-2000م،ص326.

[2] د. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة ط1971، ص113.

يسمّى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني(التناغمي) الكامل للنص الشعري[1] ممثّلا في الموازنات بما فيها مدى انتشار القوافي و نظام تبادلها و مسافاتها، و التي سنتدرج في شرحها من الأعم إلى الأخص في المطالب الآتية:

المطلب الأوّل: مفهوم الموازنات:

بدأ الاهتمام بالموازنات الصوتية في العصر الحاضر حيث ازداد الوعي بأهمية الإيقاع، فقد أصبح من أبرز القضايا التي تناولها الباحثون بالدرس والتمحيص، وتصدى المجددون منهم إلى الخوض فيها. وربما كان عمل أو.بريك (الإيقاع والنظم) الذي ظهر ضمن حلقة جماعة الأبوياز سنة 1920، فاتحة للحديث عن أهمية الموازنات في الإيقاع الشعري، وهو الحديث الذي لم يتوقف بعد ذلك، ولم يعرف الكلل. إذ تغيرت النظرة إلى الإيقاع الذي أصبح لا يعتبر كملحق صوتي خارجي على سطح الخطاب، و أخذت نظرية الشعر في دراسة الإيقاع باعتباره أساسا بنائيا للشعر[2]. وقد ظل الشكلانيون الروس يضيفون إلى نظرية الإيقاع عبر امتداداتهم المتنوعة والخصبة حتى انتهى جاكبسون إلى ***مفهوم التوازي*** الذي اعتبره من أهم مقومات الخطاب الشعري. صحيح أن الإيقاع أشمل من الوزن، ولكن جاكبسون يقول: " ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا"[3].

واعتبر هنري ميشونيك أن الإيقاع في النص الشعري مستوى متميز لا يقل أهمية عن مستوى الدلالة أو مستوى التركيب أو الصرف أو غيره[4]. واهتمّت الدراسات الأسلوبية بفكرة التكرار عبر هذه المستويات؛ فانطلق قطبها يوري لوتمان من قناعة مفادها أن ***التكرار الإيقاعي*** ينظر إليه منذ أقدم العصور باعتباره أحد المعالم الأساسية للشعر[5]. وبلغ من تأكيد لوتمان على أهمية الإيقاع أن استشهد بإنشاد الأطفال، بحيث اعتبر أن مجرد التمييز بين "الشعر" وبين "ما ليس شعرا" يعد في حد ذاته شيئا ذا دلالة، بل يعتبر أهم من محتوى الشعر ذاته[6]. ولم يتساءل لوتمان فقط عن كيفية تنظيم إيقاع النص الشعري، ولكن أيضا عن وظيفة التقطيع الإيقاعي، منتهيا إلى أن البنية الإيقاعية تمارس على النص تأثيرا خاصا بها[7]. إن

---

[1] ينظر: د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، بيروت(لبنان)، ط1995م، ص22.
[2] إبراهيم الخطيب،نظرية المنهج الشكلي، مرجع سابق، ص53.
[3] رومان ياكبسون،قضايا الشعرية، مرجع سابق،ص108.
[4] ينظر: Hénri Méschonnic, Critique du rithme,p38.
[5] يوري لوتمان، ***تحليل النّص الشعري (البنية القصيدة)***، ترجمة:محمد فتّوح أحمد، دار المعارف، القاهرة(مصر)،ط1995م،ص73.
[6] المرجع نفسه،ص83.
[7] ينظر: Louri Lotman, La structure du texte artistique, traduit du russe sous la direction d'Hénri Méschonnic,Ed,Galimard,France,1973, p 173-174.

العروض عنصر من عناصر الإيقاع، وهذا معناه أن العروض دال يتفاعل مع دوال أخـــرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية الخطاب[1]. و أهم هذه الدوال الموازنات (التوازن)؛ الـــذي" .. يتألف من عناصر لغويّة مشخصة، فهو عبـــارة عـــن تـــردّد الصـــوامت(التجنـــيس) و الصوائت(الترصيع) اتّصالا و انفصالا في مستويات من التمام و النقص حسب تعبير القدماء "[2]. و تشكّل القافية جزءاً من هذا النظام باعتبارها تكرار صائت و صامت على الأقل.

ترتكز دراسة الإيقاع في هذا المبحث على دراسة الموازنات الصوتية، أي دراسة التماثل و التشابه عبر رصد الخواص الإيقاعية للصوت المفرد و الألفاظ و الجمل، و التي يشكّل فيها التكرار و التوازي العنصران الفاعلان في ارتفاع المستوى الإيقاعي في اللغة الشعرية، لأنّهما يسمحان بتكرار أصوات أو صيغ صرفية أو تركيبية بعينها على مسافات زمنية محددة، و في أماكن معيّنة تنتج نوعا من التناغم الصوتي، أو الترجيع الإيقاعي الذي يكثّف من الوظيفة الشعرية للقول. للموسيقى الداخلية دوراً مهما في تنغيم القول الشعري، حيث تدعم موسيقاه الخارجية، و تسدّ الخلل الذي قد يحدث في حال غيابها.

يمكننا أن نقول الموسيقى الداخلية في الخطاب الشعري تظهر كصور متعددة من التماثل و التشابه في الأصوات أو في الصيغ أو في التراكيب، بحيث يعتبر هذا التماثل العنصر المولّد للموازنات بشقيها التوازي و التكرار:

التماثل الصوتي: يتحقق عبر هندسة الأصوات و توزيعها، و إشباع الحركة، ثمّ عبر السجع و التكرار.

التماثل اللفظي والصيغي: يتحقق من خلال بنية الترديد، و ردّ الأعجاز على الصدور، ثمّ عبر الجناس، و عبر اتفاق البنية الصرفية و اختلاف الصوامت، ثمّ عبر الترصيع السجعي و عبر التصريع.

التماثل المقطعي: يتحقق عبر تكرار اللازمة في القصيدة، و عبر تكرار بناء التركيب النحوي عموديا أو أفقيا في القصيدة الواحدة.

---

[1] ينظر:محمّد بنيس، ***الشعر العربي بنياته و إبدالاتها***(الشعر المعاصر)، ج3، دار توبقال، الرباط(المغرب)، ط1، 1990م،ص107-147.

[2] محمد العمري، ***الموازنات الصوتية(في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية)***، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء(المغرب)، بيروت (لبنان)،ط2001م،ص9.

" و يتمّ ذلك كلّه في إطار حوار بين الصوت و الدلالة: بين الانسجام الصوتي و الاختلاف الدلالي، و بين التمفصل الدلالي و التقطيع النظمي من جهة ثانية؛ فالتوازن هو في الأساس اتفاق الأصوات و اختلاف الدلالة و هو التعريف الذي أعطاه القدماء للتجنيس "[1].

الموازنات[2] سلّم كثير الدرجات نرصد منه:

1- الموازنة بين طرفي الكلمة المفردة حيث يكسبها رونقا ويخفف من ثقلها مثل (دهدق)[3].

2- الموازنة بين الصوائت؛ أي بين أنواع المدّ و أنواع الحركات(الترصيع)

3- الموازنة بين أنواع الصوامت(التجنيس).

4- الموازنة بين الحركات و السكنات(التفعيلات في الأوزان العروض)

5- الموازنة في المقطع الأخير نهاية الكلمات (السجع) و نهاية الأبيات(القافية و الروي).

6- الموازنة بين مقاطع القصيدة كما في الموشحات مثلا بين الأقفال و الأبيات[4].

يمكن حصر مجموعة من المصطلحات البديعية المتعدّدة تدخل في زمرة (الموازنات)[5] في النقاط التالية:

1- اتّفاق الصوائت و الصوامت(المادة و الصورة)= مطابق/ مماثل/ تام/ كامل.

2- استعارة اللّفظ بسبب المجاورة= المزاوجة/ المحاذاة /المشاكلة/المقابلة.

3- تجاور المتجانسين = المجاورة/المزدوج/المكرّر/المردّد/الترجيع.

4- اختلاف الصوائت = المحرّف/المختلف.

5- تكرار كلمة منسوبة إلى جهتين مختلفتين= الترديد/الشّج/ المضاف/التعطّف.

6- اتفاق المركّب خطأ = الموافق/ المتشابه/ المشتبه.

7- اختلاف المركّب الخطأ = المفارق/ المفروق.

8- تركيب طرفين = الملفّق/التلفيق.

9- إعادة كلمة آجر البيت في أوّل الذي يليه: التسبيغ/تشابه الأطراف

10-مجانسة كلمة القافية لأخرى من البيت = رد العجز على الصدر/ التصدير.

---

[1] محمد العمري، الموازنات،مرجع سابق، ص11.
[2] هذه الموازنات تندرج تحت اسم التكرار الشعري عند يوري لوتمان.
[3] اينظر:الخليل الفراهيدي، العين، مرجع سابق،ج1، ص60-61.
[4] ينظر: محمد العمري، الموازنات، مرجع سابق، ص21.
[5] ينظر:المرجع السابق،ص21.

11-رجوع المتجانسين إلى أصل واحد في الاشتقاق = الاشتقاق/ المجانس(قدامة)/المقابلة(العسكري)/المناسبة(الرمّاني)/المطابق(أبو طاهر).

12-ما يشبه الاشتقاق و يلتبس به و ليس هو= شبه الاشتقاق/إيهام الاشتقاق/المشابهة/الاشتراك/المضارعة/المغاير/المغايرة.

إنّ أهم وظيفة للموازنات الصوتية هو تحقيق الهندسة الصوتية: " و هي عبارة عن تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة، على أن يكون لهذا التراكم في الأصوات مؤشرات مواكبة و سياق ملائم خاص و عام "[1]؛ فالأصوات في اللغة لا قيمة لها إن جاءت مفردة، بيد أنّها تحمل دلالات مختلفة ما نسجت داخل الشبكة التي يشكلها الكلام، و لكلّ حرف المخرج الذي يساهم في منحه صفته من همس و جهر، و من تفخيم و ترقيق، و استعلاء و إطباق، لذا يحملنا تداعي الأصوات و اتكاء الشاعر على حرف بعينه على البحث في معنى هذا الحرف، و علاقته في إنتاج الدلالة لأنّ لبعض الأصوات اللغوية إيحاء خاص في بعض السياقات المعينة، فحروف المدّ مثلا في سياقات معينة تقوّي من إيحاء الكلمات و الصور.

ومن هنا يمكننا أن نقول إنّ الوظيفة الشعرية لهندسة الأصوات تعدّ ظاهرة أسلوبية يتمّ من خلالها الإسهام في محاصرة المعنى العام للقصيدة؛ فالأصوات هي البنى الأساسية المشكّلة للغة الخطاب الشعري، و هي التي تشكّل التمايز الدلالي للكلمات و تحدّد الفروق بين الدوال و المدلولات، و بالتالي لها وظيفة مزدوجة : تناغم البنية الموسيقية و الإيحاء الدلالي.

لقد أصبحت الدراسات الصوتية "..تحتل مكاناً مرموقاً في المقاربات الشعرية [المعاصرة] سواء أكانت الأصوات مكتوبة على الصفحة ترى بالعين أو كانت متعلقة بما ينتجه المتكلّم من أصوات أثناء تلفظه، و النوعان معاً: المواد الصوتية و/أو الكتابية، يستثمران في دراسة الخطاب الشعري، فإذا ما استغلت كيفية النطق بالأصوات فذلك ما يدعى " بالأسلوبية الصوتية ". و إذا ما حاول القارئ أن يعزو معاني للوقائع الصوتية و/أو الكتابية فذلك هو " الرمزية الصوتية "[2] أو ما يعرف عند السيميائيين بـــ "رمزية تشاكل الصوت ".

الرمزية الصوتية هي القيمة التعبيرية للصوت،" و مجمل الأمر أن للأصوات قيمة تعبيرية، أحيانا تأتيها من خصائصها الفيزيائية(الطبيعية) و الأكوستيكية (السمعية) و من

[1] د.محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري(البنية الصوتية في الشعر)، مرجع سابق، ص63.
[2] د.محمد مفتاح، ***تحليل الخطاب الشعري***(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، ط3، 1992م، ص32.

التداعيات بالمشابهة مثل تشبيه شيء بشيء كمحاكاة بعض الأصوات الشفوية الاحتكاكية(ب م) لصوت الريح... ،و تشكّل صورة دائرة أو زاوية أثناء التلفّظ كالإشمام، و كالتشابه في الخط مثل (يفترع- يقترع) "[1] .

سنقسّم الموازنات حسب التعريفات السابقة و حسب ما درجت عليه الدراسات البنيوية و الأسلوبية إلى عنصرين هما: التوازي و التكرار.

المطلب الثاني: التوازي

حظي نسق[2] التوازي بأبحاث ودراسات متعددة وكان لكل فريق تفسيره الذي تمليه عليه رؤيته ، إلا أن هذه البحوث والدراسات تلتقي في المقاصد النهائية إلى شبه إجماع في فهمها لنسق التوازي ، وسنحاول في هذه الصفحات تأصيل مفهوم التوازي وتحديده بمعناه الـــدقيق انطلاقاً من معناه اللغوي.

التوازي لغةً:لمادة (وزي) في المعاجم العربية معانٍ متعددة والذي يهمنا من هذه المعاني الموازاة بمعنى المقابلة والمواجهة[3].

للتوازي تعاريف كثيرة فعُرِفَ بأنه : عبارة عن تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها ، وقد فُسِرَ ذلك بان هذين الطرفين عبارة عن جملتين لهما البنية نفسها ، بحيث يكون بينهما علاقة متينة تقوم أما على أساس المشابهة، أو على أساس التضاد[4] كما عُرِّفَ بأنه:" بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية (دلالية) "[5]. وهناك من عرَّفه بأنه:" تشابه البنيات واختلاف في المعاني"[6].وعُرِّفَ أيضاً بأنه:" توازن المنطلقات على مستوى التطابق أو التعارض "[7].كما عرِّفَ بأنه:" نسق التقريب والمقابلة بين محتويين أو سردين بهدف البرهنة على تشابههما أو اختلافهما . ويتم التشديد على تطابق أو تعارض الطرفين بواسطة معاودات إيقاعية أو تركيبية "[8]. وجاء في المعجم الفلسفي:" الموازاة عند الحكماء هي الاتحاد في الوضع وتسمى بالمحاذاة أيضاً "[9]. و " بالرجوع إلى معاجم الآداب الأجنبية تبين أن

---

[1] د.محمد مفتاح، المرجع نفسه، ص35-36.

[2] النسق: مصطلح بنيوي معناه " نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يشكّل كلاً موحّدا، و تقترن كليّته بآنية علاقاته التي لا قيمة لها للأجزاء خارجها".أديث كيرزويل، ***عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو***، ترجمة: جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد(العراق) 1985م،ص291.

[3] ينظر:القاموس المحيط مادة (و/ز/ي)،ج4، مرجع سابق، ص402.

[4] محمد كنوني، ***التوازي و لغة الشعر***، مجلة فكر و نقد، السنة الثانية،ع18، 1999م،،ص79.

[5]المرجع نفسه،ص80.

[6] محمد مفتاح، ***مدخل إلى قراءة النّص الشعري***، مجلة فصول، مجلّد16، ع1، 1997م،ص259.

[7] د.فهد محسن فرحان، ***التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة***(شعر سامي مهدي مقاربة تطبيقية)، مهرجان المربد الشعري الرابع عشر،بغداد1998م،ص29.

[8] إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، مرجع سابق، ص229.

[9] جميل صليبا، ***المعجم الفلسفي*** (بالألفاظ العربية و الفرنسية و الإنكليزية و اللاتينية)،دار الكتاب اللبناني، لبنان، دار الكتاب المصري، المصري، القاهرة، ط2، 1982 م، ص237.

للتوازي معنيين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي ، أما المعنى اللغوي فيقصد به المحاذاة أو المجاورة ، وأما المعنى الاصطلاحي للتوازي فهو عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية "[1]

يمكننا أن نعرّف التوازي بقولنا:" هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، ترتبط ببعضها و تسمى عندئذ بالمتطابقة ، أو المتعادلة، أو المتوازية، سواء في الشعر أو في النثر، خاصة المعروف بالنثر المقفى، أو النثر الفني، و يوجد التوازي بشكل واضح في الشعر، فينشأ بين مقطع شعري و آخر"[2].

التوازي عند العرب القدماء:

عُرِفَ التوازي في الكتابات النقدية والبلاغية العربية القديمة ومن ذلك ما جاء على لسان قدامة بن جعفر (ت337هـ) :" وأحسنُ البلاغةِ : الترصيعُ ، والسَّجعُ ، واتّساقُ البناء ، واعتدالُ الوزنِ ، واشتقاقُ لفظٍ من لفظ ، وعكسُ ما نُظِمَ منْ بناءٍ ، وتلخيص العبارةِ بألفاظٍ مستعارةٍ ، وإيراد الأقسام موفورة بالتَّمام ، وتَصحيح المُقابلة بمعانٍ متعادلةٍ ، وصحّةُ التقسيم باتفاق النُّظوم ، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلافِ ، والمبالغة في الرصف بتكرير الوَصف ، وتكافؤُ المعاني في المقابلة ، والتوازي ، وإردافُ اللَّواحق ، وتمثيل المعاني"[3].

غير أن كلام قدامة بن جعفر (ت 337هـ) جاء كلاماً عاماً تحدث فيه عن البلاغة وذكر قوانين تتعلق بالمعاني وأخرى بالألفاظ ولم يحدد مفهوم التوازي ، لذلك سنحاول الكشف عن هذا المفهوم وإبراز مزاياه عند النقاد والبلاغيين العرب الذين جاؤوا بعده.

ذهب أبو هلال العسكري (ت 395 هـ)[4] وابن الاثير (ت 637هـ)[5] والنويري (ت733 هـ)[6] والقزويني (ت 739 هـ)[7] والطيبي (ت 743 هـ)[8] والعلوي (ت 745 هـ

---

[1] موسى الربايعة، ***ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء***، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، مجلّد 22، ع5، 1995م،ص 2030.

[2] عبد الواحد حسن الشيخ ،***البديع و التوازي***، مكتبة و مطبعة الإشعاع، القاهرة، مصر ،ط 1999م،7-8، نقلا عن
Fox James . The Comparative Stady of Parallisme, p 60-61

[3] أبو الفرج قدامة بن جعفر، ***جواهر الألفاظ***، تحقيق: محيّ الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1، 1399هـ-1979م، ص3.

[4] ينظر: أبو هلال الحسن العسكري، ***كتاب الصناعتين***(الكتابة و الشعر)، تحقيق:د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)،ط2، 1404هـ-1984م، ص287.

[5] ينظر: ضياء الدين بن الأثير، ***المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر***،تحقيق و شرح:أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة (مصر)، ط2، 1403هـ-1981م، ج1، ص291-293.

[6] ينظر: شهاب الدين أحمد النويري، ***نهاية الإرب في فنون الأدب***، نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب مع استدراكات و فهارس جامعة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة والطباعة و النشر، القاهرة(مصر)،(د،ت)، ج7، ص104-105.

[7] ينظر: جلال الدين محمد القزويني، ***الآيضاح في علوم البلاغة***،تحقيق و شرح: محمد البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت(لبنان)، (د،ت)،ص389-399.

[8] ينظر:شرف الدين الحسين الطيبي، ***التبيان في البيان***، تحقيق: توفيق الفيل و عبد اللطيف لطف الله، طبع و تصميم ذات السلاسل للطباعة و النشر، الكويت، ط1، 1986م، ص420.

هـ)[1] وابن القيم إمام الجوزية (ت 751 هـ)[2] والسيوطي (ت 911 هـ)[3] إلى أن التوازي التوازي قسم من أقسام السجع ، قال النويري (ت 733هـ) : " والسجع أربعة أنواع وهي : الترصيع ، والمتوازي ، والمطرف ، والمتوازن. أما الترصيع : فهو أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز ، كقوله تعالى : (إِنَّ إِلَيْنَا إِيَابَهُمْ ^ ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ) [الغاشية :25ـ26] ...، وأما المتوازي : فهو أن يراعي في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اتفاق الحرف الأخير منهما ، كقوله عز وجل : (فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ ^ وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ) [الغاشية :13ـ14] ...، وأما المطرف : فهو أن يراعي الحرف الأخير في كلمتي قرينتيه من غير مراعاة للوزن ، كقوله تعالى : (مَا لَكُمْ لا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَاراً ^ وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَاراً) [نوح :13 ـ14] . . . ، وأما المتوازن : فهو أن يراعي في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اختلاف الحرف الأخير منهما ، كقوله تعالى : (وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ ^ وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ)[الغاشية :15ـ 16] "[4].

إنّ الأهم في هذا النص هو مصطلح المتوازي الذي يجمع بين المطرف و المتوازن، و الذي يبدو أنّ المتوازي يؤدي في النثر الوظيفة نفسها التي تؤديها القافية في الشعر ، نظراً لامتلاكهما الوظيفة الجمالية نفسها الناجمة عن وجود مبدأين متلازمين هما : مبدأ الجناس الصوتي أي اتفاق الفواصل في الحرف الأخير ، ومبدأ التجانس الخطي أي اتفاق الفواصل في الوزن.

و مِن الذين لم يأخذوا بهذا التقسيم قدامة بن جعفر (ت337هـ) الذي اعتمد على المفهوم اللغوي للتوازي أي : (المواجهة والمقابلة) قال في حديثه عن تصحيح المقابلة:" فيؤتَى في الموافقة بالموافقة ، وفي المضادة بالمضادة ، كقوله : (أهل الرّأي والنُّصحُ ، لا يُساوِيهم ذوو الأَفْنِ والغشِّ ، وليس مَنْ جمعَ إلى الكفاية الأمانة ، كمن جمع إلى العجز الخيانة) ، وإذا تُؤمّلت هذه المُقابلاتُ وُجِدَت في غاية المعادلة : لأنّه جَعل بإزاء الرّأي الأَفْن ، و بإزاء النُّصح الغشّ ، وفي مقابلة الكفاية العجز ، وفي مقابلة الأمانة الخيانة "[5]

---

[1] ينظر: يحي بن حمزة العلوي اليمني، ***الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز***، ضبط و تدقيق مجموعة من العلماء من طرف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)، ط1982م، ج3، ص18.

[2] ينظر:شمس الدين أبي عبد الله محمد المعروف بابن القيّم إمام الجوزية، ***الفوائد المشوّقة إلى علم القرآن و علم البيان***، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)،(د،ت)، ص226-227.

[3] ينظر:أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمن السيوطي:

* ***معترك الإقران في إعجاز القرآن***، ضبطه و صحّحه و كتب فهارسه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)،ط1، 1408هـ-1988م، ج1،ص39.

*__الإتقان في علوم القرآن__، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة العامة للكتاب، ط1978م، ج 3، ص356.

*__التحبير في علم التفسير__، تحقيق: زهير عثمان علي النوري، وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية، قطر، (د،ت)،ص499-500.

[4] النويري، نهاية الإرب ، مرجع سابق، ج7، ص104-105.

[5] قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، مرجع سابق،ص5.

أما العسكري (ت395هـ) فقد استعمل التوازي على أنّه جزءاً من السجع ولكنه هنا حاول أن يتوسع في مفهوم التوازي فجعل التوازي مرادفاً للتعادل ومن ذلك قوله :" و السجع على وجوه . . . فمنها أن يكون الجزآن متوازنين متعادلين لا يزيد أحدهما على الأخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه "[1].كما شرح التعادل بالتساوي في قوله :" فهذه الأجزاء متساوية لا زيادة فيها ولا نقصان والفواصل على حرف واحد "[2]، و بعد ذلك شرح التساوي بالتوازي في قوله:"... فهذه الفواصل متوازية لا زيادة في بعض أجزائها على بعض بلى في القليل منها وقليل ذلك مغتفر "[3].و قوله:" وإن أمكن أيضاً أن تكون الأجزاء متوازية كان أجمل و إن لم يمكن ذلك فينبغي أن يكون الجزء الأخير أطول "[4].فهو يساوي بين التوازي و التعادل و التساوي و استعملهم استعمالاً واحداً، كما استعمل الموازنة بمعنى المعادلة[5]،و ذلك في قوله :" أن تكون الأجزاء متعادلة وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج إذا لم يمكن أن تكون من جنس واحد كقول بعض الكتاب : (إذا كنت لا تؤتي من نقص كرم . وكنت لا أوتي من ضعف سبب . فكيف أخاف منك خيبة أمل . أو عدولاً عن اغتفار زلل . أو فتوراً عن لمّ شعث . أو قصوراً عن إصلاح خلل) ، فهذا الكلام جيد التوازن "[6].

و تبع ابن الأثير (ت637هـ) العسكري في استعمال التوازي بمعنى التساوي و قال: " فمما جاء من هذا النوع منثوراً قول الحريري في مقاماته:" فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، و يقرع الأسماع بزواجر وعظه، فانه جعل ألفاظ الفصل الأول مساوية لألفاظ الفصل الثاني وزناً وقافية ، فجعل (يطبع) بإزاء(يقرع)و(الأسجاع)بإزاء(الأسماع)و (جواهر) بإزاء (زواجر) و (لفظه) بإزاء (وعظه) "[7].

إلا أن ابن الأثير (ت 637هـ) اختلف عن العسكري (ت 395هـ) بأنه جعل الترصيع الشكل العام وجعل التوازي جزءاً منه قال في الترصيع:" و هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية "[8].أما العسكري (ت395هـ) فقد اخرج القرينتين الأخيرتين من الترصيع و اقتصر على حشو البيت قال في الترصيع :" وهو أن يكون حشو البيت مسجوعاً "[9]، فالتوازي يتداخل مع الترصيع كما يتداخل التوازن مع التماثل قال السيوطي :" فهو أي المتماثل ــبالنسبة إلى

[1] العسكري، الصناعتين، مرجع سابق ،ص287.
[2] المرجع نفسه، ص 288.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[5] محمد العمري، الموازنات، مرجع سابق، ص16-18.
[6] العسكري، كتاب الصناعتين،مرجع سابق، ص288.
[7] ابن الأثير، المثل السائر، ج1، مرجع سابق، ص277.
[8] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[9] العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص 416.

المرصع كالمتوازن بالنسبة إلى التوازي "[1]. على أنّه يمكننا الفصل بينهم وان كان هناك بعض الاختلاف بين العسكري و ابن الأثير، و شبه إجماع على حدِّه عند النويري، و القزويني، و الطيبي و العلوي، و الإمام إبن القيم الجوزية و السيوطي؛ " فالتوازي : أن تتفق الفاصلتان الأخيرتان وزناً وتقفيةً ، أما الترصيع : فأن تتفق الفاصلتان وزنا وتقفية ولكن في حشو البيت ، أما المتوازن فهو أن تتفق الفاصلتان الأخيرتان في الوزن من دون التقفية ، أما المتماثل أن يتساويا في الوزن دون التقفية في حشو البيت "[2]. و مما سبق نجد أنهم اتفقوا على على أن التوازي اتفاق الفاصلتين الأخيرتين في الوزن والتقفية ، أما حشو البيت فاختلفوا فيه فمنهم من عدّه توازياً و منهم من عدّه ترصيعاً ، كما نجد أنهم قد استعملوا التوازي وصفاً للألفاظ المركبة[3].

و كانت نظرة الكفوي (ت1094هـ) للتوازي مختلفة فلم يجعله قسماً من أقسام السجع و إنما نظر إليه على أنّه اتفاق الشيئين في الخاصة و في الكيفية و في الكمية و في النوعية ، فعنده " المشاكلة : هي اتفاق الشيئين في الخاصة، كما أن المشابهة اتفاقهما في الكيفية ، والمساواة اتفاقهما في الكمية ، و المماثلة اتفاقهما في النوعية... و الموازاة اتفاقهما في جميع المذكورات "[4].

التوازي في الدراسات الحديثة:

أما التوازي في الدراسات الحديثة فقد شهد تطوراً في المفهوم و اتساعاً و أخذت القافية و السجع يكوِّنان جزءاً منه، و عدّه بعضهم قانوناً من قوانين الإيقاع[5]؛ فالتوازي عندهم " تعادل فقرات الكلام وجمله كما في النثر المزدوج أو شطري البيت الواحد، من حيث الإيقاع والوزن ، أما التوازي فهو أن يستمر هذا التوازن في النص كله، كالذي نجده في القصيدة الشعرية، حيث يتكرر إيقاع كل شطر منهما في كل بيت منهما و يستمر حتى نهايتها، بحيث يكون الجناح الأيمن من القصيدة يوازي جناحها الأيسر من حيث الوزن والإيقاع "[6] و" التوازي قد ينظر إليه باعتباره ضرباً من التكرار لكنه تكرار غير كامل "[7].

---

[1] السيوطي، معترك الإقران، مرجع سابق،ج1، ص40.

[2] خير الدين الزركلي، ***من العرب و المستعربين و المستشرقين***، مطبعة كوستاتسوماس و شركاه، بيروت(لبنان)، ط2، 1379هـ-1956م، ج7، 17.

[3] ينظر: محمد العمري، الموازنات، مرجع سابق، ص 17.

[4] أبو البقاء الكفوي، **الكلّيات** (معجم في المصطلحات و الفروق اللغويّة)، ضبطه و وضع فهارسه:د.عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت(لبنان)، ط2، 1412هـ-1998م، ص843.

[5] ينظر:عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص221 و ما بعدها.

[6] مجيد عبد الحميد، ***الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية***، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت(لبنان)،ط1، 1404هـ-1984م،ص59.

[7] أحمد قاسم الزمر، ***معالم أسلوبية عند ابن الأثير***، مجلة المورد، ع2، 2002م، ص36.

و أخذ التوازي يشمل مستويات عدة منها الصوتي والنحوي والبلاغي والمعجمي[1]، و امتد ليشمل أنواعاً كثيرة، و اقترح بعضهم التوازي وسيلة للتحليل وحُللتْ التوراة في ضوء ثلاثة مظاهر من التوازي هي : التوازي الترادفي و التوازي الطباقي و التوازي التوليفي[2].

*التوازي الترادفي: درس فيه الترادف و التكرار و التوكيد.

*التوازي التوليفي: مظهر ملازم – و بصفة دائمة- للغة الشعرية حيث أن الأساس في جوهر البراعة الشعرية يتألف من منظومة متكررة من المقاطع المتوالية المتتالية المتوازية، و يعتبر التوازي بهذا المعنى امتدادا لمبدأ ازدواجية المستويات المميزة لنطق اللفظ، و للناحية الإعرابية، و الدلالية للتعبير، و من ثم تعتبر اللغة الشعرية هي أكثر الأنماط و الأشكال وضوحا للتقابل و التوازي.

*التوازي التقابلي: المظهر الثالث للتوازي، أنه يشير إلى ألوان من التقابل كوسيلة دقيقة منسجمة، و سائدة للتعبير في اللغة الشعرية، و بذا يصير التوازي مبدأ من المبادئ الفنية، وخاصة عندما تكون بعض المقابلات المتوازية سلسلة لفظية متتابعة، فتكون لها الأفضلية في التعبير"[3].

و من هذه المظاهر قسّم التوازي إلى مستويات حسب مستويات اللغة:

1- التوازي الصوتي: و هو " التوازي قائم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة أو القصيدة الشعري، توزيعا قائما على الإيقاع المنسجم"[4].

2- توازي اللّغوي التركيبي: التوازي الخاص ببناء الجملة (التوازي النحوي)

3-التوازي الدلالي(الافرادي المعجمي) وحدة الجذور، أي الأصول الثلاثية للكلمات، و الترادف و التضاد.

و لما كان التنسيق الصوتي في التوازي يتم عن طريق توزيع الألفاظ في الجملة أو العبارة، توزيعا قائما على الإيقاع المنسجم للأصوات، سواء في الجمل المتصلة ببعضها، أو في المرتّبة على بعضها عن طريق التضاد أو التشابه في المعنى، أو في الصياغة النحوية فإنه يتلاقى مع البديع[5] ، أو بعبارة أخرى هو إعادة تنظيم لأقسام البديع العربي كما يلي:

1- المحسنات البديعية اللّفظية الصوتية: قائمة على الناحية الصوتية التقطيعية، و هي الجناس، الترصيع، التكرار، التسميط، التصريع، السجع، لزوم مال يلزم.

---

[1] ينظر:فاضل ثامر، ***مدارات نقدية***(في إشكالية النقد و الحداثة و الإبداع)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد(العراق)،ط1، 1987م،ص242-243.

[2] محمد الكنوني، التوازي و لغة الشعر، مرجع سابق، ص79.

[3] عبد الواحد حسن الشيخ ،البديع و التوازي، مرجع سابق، ص9-8.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص24.

[5] ينظر: المرجع السابق، ص28.

2- محسنات الإيقاع الجملي: تقم على كيفية انتظام الجمل و تقسيم وحداتها، و توازن الوقفات، وهي التسهيم، رد العجز على الصدر، الإرصاد.

3- محسنات الإيقاع الدلالي: يقوم على توظيف المعنى عن طريق التقابل و التوازي المبني على التضاد، أو التقابل بين الألفاظ المفردة، و الجمل المركبة، ذلك مثل الطباق، و المقابلة، و التكافؤ، و الترديد.

ومنه يمكننا أن نعتبر التوازي في الإيقاع إعادة تصنيف لمادة البديع وفق مبادئ التماثل و التجاور و التكثيف؛ فأغلب الظواهر المرصودة و المدروسة تفطن لها التنيظر النقدي القديم، إلا أن اكتفى بتسميتها فحسب و أغفل بيان وظيفتها حين أعطاها إطارا جانبيا كماليا هو التحسين اللفظي فقط ، و قد ألحقها بمجالات لا تعلق لها بالإيقاع و إنما بالبلاغة و البديع على وجه الخصوص مثل الجناس و الموازنة(التقطيع) و التصدير و التذييل....

المطلب الثالث: التكرار

"***بين التوازي و التكرار**:

يفترق التوازي عن التكرار الذي يتطلب التماثل فقط، في حين التوازي يتطلب التماثل و التجاور و التقابل، و هكذا يصير التكرار أعم من التوازي و التوازي أخص من التكرار ، و ذلك لأننا في الآثار المبنية على التوازي، نضع في الاعتبار العلاقة التكرارية، و تكون العلاقة بينهما هي علاقة الاختلاف أو التفاوت بالثابت، فأي شكل من أشكال التوازي هو توزيع للثوابت و المتغيرات. و كلما كان توزيع الثوابت أدق كلما كانت القدرة على التمييز بين التوازي و التكرار أكبر"[1].

التكرار هو المظهر الأساسي لاتحاد الدال و المدلول في النّص الأدبي، و هو أسلوب يقوم على إعادة استخدام كلمة أو عبارة بلفظها أو معناها، في موضع آخر أو مواضع أخرى في سياق نص أدبي واحد[2].

و يعدّ التكرار الأدبي من الظواهر الأسلوبية المُحدِثة لفاعلية الأثر الشعري حيث يتحقّق عبرها جملة من الوظائف أهمّها إثارة انتباه المتلقي و تكثيف الإيقاع الموسيقي في النّص الشعري، و توكيد الظاهرة المكرّرة و التعبير عن مدى أهميّتها بالنسبة للمتلقي[3]. ففي التكرار

[1] Jakobson,R, Huit question de poétique(***Poésie de gramaire et gramaire de la poésie***), p91.

[2] ينظر: فؤاد زكريا، ***التعبير الموسيقي***، مكتبة مصر، مصر، ط1، 1980م، ص21.

[3] ينظر: نور الدين السد، ***المكوّنات الشعرية في بائية مالك بن الريب***، مجلة اللغة و الأدب، جامعة الجزائر، ع14، 1420هـ-1998م، ص38.

دلالة على الهوس بالشيء، فما لم ينطبع في مركز الذات يمر مـــروراً عابرا، أما ما يرسب فيها و يتجذر من أشياء فإنها تعاود الظهور بصورة ملحة.

يرى جاكبسون أنّ التكرار يمثل خاصية بنيوية ملازمة لطبيعة الشعر تعبّر عن الاستمرارية الدلالية للنّص الشعري فـــ " التكرار الذي يتم بغرض مبدأ التعادل لا يجعل الأجزاء المتكررة هي وحدها ذات الطابع الترجيعي بل ينسحب على الرسالة الشعرية بأكملها و هذه الكفاءة الترجيعية سواء أكانت مباشرة أم مكتسبة في الرسالة الشعرية مكوّناتها تحيلها إلى شيء مستمر"[1].

و الذي يهمّ في هذا المقام هو ما يصاحب التكرار من انبعاث للإيقاع، إذ إنّ جميع أنماط التكرار ترتبط ارتباطا وثيقاً و مطلقاً بقيمة سمعية ترفد الإيقاع[2]؛ لذلك قال بعض الباحثين: " التكرار بشتى أنواعه يُحدث نوعا خاصا من الإيقاع، تستلزمه العبارة، لأغراض فنية و نفسية و اجتماعية و دينية "[3].

التكرار عند العرب القدماء:

* كرّر لغة معناها ردّد و أعاد، و هو (تَفعال) بفتح التاء أي (تَكرار)[4].

التكرار كظاهرة أسلوبية درست بحفاوة كبيرة جدّاً من طرف العلماء الأقدمين، و السبب في ذلك " ما وجّه على القرآن المجيد من طعن بكثرة التكرار فيه "[5]، فكان حديث الكثير من النقاد و النحاة و البلاغيين و المفسرين و دارسي الإعجاز حول هذا السبب، و لدرء هذه الشبهة، ببيان الداعي إلى وجودها، و الاستشهاد لها من مأثور الشعر العربي.

أوّل من تكلّم في التكرار الجاحظ(ت255هـــ) و الذي كان من أظهر سمات أسلوبه التكرار الذي لم يعتبره عيّاً " مادام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبيّ أو الساهي...[و] ما لم يجاوز مقدار الحاجة و يخرج إلى العبث "[6]. و يقول في الحيوان:" و ضبط الحاجة إلى الترداد و التكرار غير ممكن، لأنّه أمر يتّصل بأقدار المستمعين، و من يحضر الحديث من

---

[1] د. صلاح فضل، ***علم الأسلوب*** (مبادئه و إجراءاته)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة(مصر)، ط2، 1985م،ص219.
[2] د. عزّ الدين علي السيّد، ***التكرير بين المثير و التأثير***، عالم الكتب، بيروت(لبنان)، ط2، 1986م، ص291 و293.
[3] د.حسين نصّار، ***التكرار***، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة(مصر)، ط1، 1423هـ-2003م، ص70.
[4] ينظر: القاموس المحيط مادة (ك/رّ)،ج2 ، مرجع سابق، ص124 .
[5] د.عز الدين علي السيّد، التكرير بين المثير و التأثير، مرجع سابق، ص86.
[6] أبو عثمان عمرو الجاحظ، ***البيان و التبيين***، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة(مصر)، ط3، 1968م.، ج1، ص104.

العامة و الخاصة "[1]. و لاختلاف المستمعين التكرار ".. ليس فيه حدّ ينتهى إليه، و لا يؤتى على وصفه"[2].

يمكننا أن نستنتج من أقوال الجاحظ أنّ التكرار و الترداد هو كالمثير النفسي، و الغاية منه تنبيه المستمع و تحريك وجدانه.

و لعلّ ابن قتيبة(ت276هـ) أول من ناقش ظاهرة التكرار في القرآن الكريم، يقول في كتابه تأويل مشكل القرآن:" و للعرب المجازات في الكلام و معناها: طرق القول و مآخذه، ففيها الاستعارة، و التمثيل، و القلب، و التقييم، و التأخير، و الحذف، و التكرار.."[3] و قد تحدّث عن الباعث من تكرار أخبار القرآن و قصصه في قوله:" و أمّا تكرار الكلام من جنس واحد و بعضه يُجزئ عن بعض كتكراره في (قل يا أيّها الكافرون) و في سورة الرحمن بقوله:(فبأيّ آلاء ربّكما تكذّبان) فقد أعلمتك أنّ القرآن نزل بلسان القوم و على مذاهبهم ومن مذاهبهم التكرار، و إرادة التوكيد و الإفهام "[4].

يذكر الخطابي(ت288هـ) البواعث النفسية الموجبة للتكرار فيقول:" و إنّما يحتاج إليه و يحسن استعماله في الأمور المهمّة، التي قد تعظم العناية بها، و يخاف بتركه وقوع الغلط و النسيان فيها و الاستهانة بقدرها "[5]؛ فالاهتمام، وخوف الغلط و النسيان و الاستهانة علل نفسية تدعو إلى تأكيد الكلام بتكراره[6].

وافق ابن فارس(ت295هـ) في كتابه (الصاحبي في فقه لغة) آراء سابقيه من أنّ التكرار من سنن العربية إرادة في الإبلاغ بحسب العناية بالأمر[7] لكنّه اعتبره آية من آيات الإعجاز القرآني إعلاما بأنّهم "..عاجزون عن الإتيان بمثله بأيّ نظم جاء، و بأيّ عبارة عُبّر، فهذا أولى ما قيل في هذا الباب "[8].

أما عند ابن جنّي(ت302هـ) فالباعث على التكرير هو التوكيد و نجده في الفخر و الوعظ و المدح و الهجاء..، ورد في الخصائص في باب الاحتياط:" اعلم أنّ العرب إذا

---

[1] أبو عثمان عمرو الجاحظ، ***الحيوان***، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة(مصر)، (د،ت)،ج1،ص92.
[2] الجاحظ،البيان و التبيين، مرجع سابق،ج1،ص105.
[3] ابن قتيبة، ***تأويل مشكل القرآن***، تحقيق: السيّد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة (مصر)، ط2، 1393هـ-1983م، ص20.
[4] المرجع نفسه، ص233 و ما بعدها.
[5] الخطابي ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، مرجع سابق،ص52.
[6] ينظر: المرجع نفسه،ص49 و ما بعدها
[7] أبو الحسين أحمد بن فارس، ***الصاحبي في فقه اللغة***، مكتبة السلفية، القاهرة(مصر)، ط1328هـ، ص177.
[8] المرجع نفسه،ص177

أرادت المعنى مكّنته و احتاطت له، فمن ذلك التوكيد، و هو على ضربين: أحدهما تكرير الأوّل بلفظه...أمّا الثاني هو تكرير الأوّل بمعناه..."[1] و قد أطال في أمثلته لكلّ من الطرفين.

حذا أبو هلال العسكري(ت395هـ) حذو ابن قتيبة، فنقل كلامه مع شيء من الاختصار، و ليس له من إضافة تذكر سوى استشهاده لرأيه في أنّ التكرار المتعدد في سورة الرحمن لتنوّع المتعلّق، أي المكرر ثانيا متعلّق بغير ما تعلّق به الأول و هكذا[2].

أدرج ابن سنان الخفاجي(ت466هـ) تكرار الحروف و الكلام من ضروب القبح، و اعتبره يذهب بشطر من الفصاحة[3]. اللّهم إلاّ أن يأتي التكرار في بيت شعري لا يتمّ المعنى إلاّ به "...سهل الأمر فيه و كان البيت مرضيّاً غير مكروه، و على ذلك يجب أن يحمل كلّ تكرار يجري هذا المجرى "[4].

و يبدو أنّ ابن رشيق القيرواني(ت456هـ)كان أكثر البلاغيين و النقاد العرب القدامى التفاتا إلى هذ الظاهرة، و حديثا عنها، و قد خصّص لها باباً كاملاً في كتابه العمدة سمّاه (باب التكرار)، و ليس معنى ذلك أنّ ابن رشيق قام باستيعاب جميع أساليب التكرار بل ركّز على تكرار الكلمة المفردة و التي قسّمها إلى ثلاثة أقسام: تكرار اللّفظ دون المعنى و هو الأكثر، و تكرار المعنى دون اللّفظ و هو الأقل، و تكرار اللّفظ و المعنى، و قد حكم عليه بالخذلان بعينه[5].

أما المواضع التي يحسن فيها التكرار فهي: التشوّق و الاستعذاب، التنويه بالمكرر تفخيما له في المدح، التقرير، التوبيخ، تعظيم المحكي عنه، الوعيد و التهديد في عتاب موجع، كما يحسن في الاستغاثة، و يقع في الهجاء على سبيل التشهير و الازدراء و التهكّم[6].

في القرن الخامس الهجري صنّف تاج القرّاء أبو القاسم محمود الكرماني(ت505هـ) كتابا حول أسرار التكرار في كلّ السور القرآنية ، و ذكر أنّ التكرار فيها لا يكون حرفيا " و لكن وقع في بعضها زيادة أو نقصان، أو تقديم أو تأخير أو إبدال حرف مكان حرف ذاكرا السبب في التكرار و الفائدة في الإعادة و الموجد للزيادة و النقصان، و الحكمة في التخصيص "[7].

---

[1] أبو الفتح عثمان ابن جني، ***الخصائص***، تحقيق: محمد علي النجّار، المكتبة العلمية، القاهرة(مصر)، (د،ت) ،ج3، ص101-102.
[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص199 و ما بعدها
[3] أبو محمد عبدالله ابن سنان الخفاجي، ***سرّ الفصاحة***، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1402هـ-1982م، ص102.
[4] المرجع نفسه، ص103.
[5] ابن رشيق، العمدة، ج2، مرجع سابق، ص 72.
[6] المرجع نفسه، ص73 و ما بعدها.
[7] ينظر:أبو القاسم محمود الكرماني، ***أسرار التكرار في القرآن***(البرهان في توجيه متشابه القرآن لما فيه من الحجّة و البيان)، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، دار الفضيلة، م ع السعودية، (د،ت)، ص64.

يرى ابن الأثير(ت637هـ) تكرار الألفاظ و المعاني من مقاتل علم البيان لدقّة مأخذه، و حدّه عنده:" دلالة اللفظ على المعنى مردّدا "[1]، و قد قسّم التكرار إلى ما يوجد في اللّفظ و المعنى، و إلى ما يوجد في المعنى دون اللفظ، ثمّ قسّم كلاّ منهما لإلى مفيد و غير مفيد.كما أنّنا لا نجد في تلخيص القزويني زيادة عمّا ذكر من آراء سابقيه.

اهتمت كتب علوم القرآن بهذه الظاهرة التي نجدّ لها ذكرا موسعا في باب التوكيد في كتاب البرهان في علوم القرآن للزركشي(ت 794ه) و تلخيصه الإتقان للسيوطي(ت911هـ) في النوع السادس و الخمسين(الإيجاز و الاطناب)، و رأيهما أن التكرير أبلغ من التوكيد لأنّ " الكلام إذا تكرّر تقرّر "؛ و قد يكون التكرار للتأكيد و بالتالي لا يزيد التكرير عن ثلاثة مرات في الموضع نفسه بدون فصل، و قد يكون لتعدّد المتعلّق و هذا ما يسمّى ترديداً و هو يزيد عن الثلاثة مع وجود فصل بين المكررين؛ أي ذكر المكرّر في مقامات متعدّدة و للتكرار فوائد عديدة منها التقرير، التأكيد، زيادة التنبيه، التعظيم و التهويل، الوعيد و التهديد، لتعدّد المتعلق (الربط بالترديد)، تكرار الأوامر و النواهي، تكرار الإضراب(الإبطال باستعمال بل بعد كلام موجب)، تكرار الأمثال و القصص[2].

التكرار عند المحدثين:

لقد ظهرت دراسات معاصرة على قدر كبير من الأهمية حول ظاهرة التكرار، و لعلّ من أهمّها – فيما نعلم- دراسة "يوري لوتمان " المتضمنة في كتابه (بنية النّص الفنّي)(*La structure du texte artistique*) و سنستعين ببعض الأفكار و المبادئ التي صاغها في كتابه:

*إنّ كلّ نصّ يتكوّن باعتباره تأليفا تركيبيا لعدد محدود من العناصر(الحروف مثلا)، لهذا فإنّ التكرار يصبح أمرا لا مفر منه[3].

*عندما نعتبر النّص نصا فنيا، فإنّ كلّ العناصر المكوّنة له و طريقة انتظامها داخله تصبح دالة، و يجب افتراض الدلالة المعنوية فيها، و تأسيسا على هذا، فإنّ التكرار أي تكرار لا يمكن أن يكون شيئا زائدا أو عارضا بالنسبة للبنية، و لذا، فإنّ تصنيف مختلف أنواع

[1] ابن الأثير، المثل السائر، مرجع سابق، ج2، ص345.
[2] ينظر: * بدر الدين محمد الزركشي، البرهان في علوم القرآن، مرجع سابق،ج2، ص8-29.
*جلال الدين السيوطي، الإتقان، مرجع سابق، ج2،ص144-150.

[3] ينظر: Louri Lotman, La structure du texte artistique, p163.

التكرار و انتظامها داخل النّص يصبح أمراً ضروريا لإدراك الخصائص الأساسية التي تميّز بنية النّص[1].

*تنشأ ظاهــرة التكرار من تكرار صوت، تكرار كلمة، تكرار صيغة صرفية أو تركيب نحوي أو العبارة، لذلك التكرار مستويات: تكرار صوتي، و لفظي، و صرفي، و تركيبي، ودلالي معنوي، و إيقاعي وزني، و هناك التكرار الخالص، و التكرار الجزئي، الاستبدالي، و شبه التكرار[2].

*يتعيّن على الدارس وصف كلّ مستوى على حدة أوّلا، ثمّ مقابلة التكرارات في مختلف المستويات و ربطها ببعضها البعض لإبراز وظيفة كلّ جزء، ليس في حدّ ذاته، بل في علاقته و تداخله و تراكبه مع الأجزاء الأخرى المكوّنة لظاهرة التكرار في كليّتها، و التي تسهم في انبثاق معنى النص و دلالته[3].

التكرار الصوتي: المستوى الأدنى في بنية النّص الأدبي، لكنّه يمكن أن يكون النتيجة الحتمية للتكرار في مستويات أعلى مثل: الجناس، أو البنية ردّ الأعجاز على الصدور، أو القلب، أو يكون بتكرار أوزان صرفية متساوية كما في التصريع، أو سجعات القوافي..الخ و يتفق الدارسون في الأسلوبيات على الموقع الخاص الذي يحتلّه في النّص الشعري.

لكن ما علاقة التكرار الصوتي بالبنية المفهومية للنّص؟

إنّ أيّ صوت(حرف) عندما نأخذه وحده، لا يمتلك معنى خاصا مستقلاّ، و إنّ تأويل الصوت في الشعر كما - يرى لوتمان- لا ينبثق من طبيعته الخاصة، بل هو أمر مفترض بالاستنتاج، و نحن بالإضافة إلى هذا، نواجه في الشعر بتكرار غير عادي للأصوات، و إنّ جهاز التكرار يبرز هذا الصوت أو ذاك في الشعر، لكنّه لا يبرزه في الكلام العادي خاصة و أنّ القارئ الذي يفرّق بين أنواع القول، و هو تفريق اتّفاقي، سيقابل تلقائيا بين النّص الشعري و الكلام العادي على الأساس التالي: نص منتظم(régularisé) و نص غير منتظم(non régularisé) و سينظر إلى النّص الشعري باعتباره نصّاً على درجة عالية من الانتظام، من هنا تنشأ امكانية تأويل إضافي للأجزاء المكوّنة له، فيبدأ القارئ في ملاحظة

[1] ينظر: Ibid,p163.
[2] ينظر: Ibid,p163.
[3] ينظر : Ibid,p164.

الظواهر المنتظمة، و التي قد تبدو عارضة في نصّ من نوع آخر، و محاولة منحها دلالة أو وظيفة ما[1].

*الشاعر قارئ أيضا و هو مثله، مسلّح بتلك الفكرة الاتفاقية التي تفترض أنّ التنظيم الصوتي تنظيم ذو معنى، لذا يلجأ إلى تنظيم نصّه، و في ذهنه ذلك المعنى المفترض لتلك الأصوات و عندما يحظى التكرار الصوتي باهتمام الشاعر يؤدي ذلك إلى اكتساب تلك الأصوات في أذهاننا معنى ما. و تولّد الرغبة في منحها دلالة موضوعية، و يرقى الحرف-الصوت عندها إلى مستوى العلامة(signe)، بل يصبح كلمة من نوع خاص[2].

و رغم أنّه من الواضح أنّ الربط بين الأصوات و المعاني هو ربط ذاتي، إلاّ أنّ تكرار و دوام محاولات الربط تلك هي ظاهرة لافتة للنظر، و لا تسمح لنا أن نرفض بكلّ بساطة كلّ التأكيدات على دلالة هذا الحرف أو ذاك، كما لا نستطيع أن نرفض دلالة اللون الأبيض للسلام و الأسود للحزن[3].

*تكرار القافية: القافية تكرار صوتي يؤدي دوراً تنظيميا في القصيدة، و القافية تنظم الإيقاع لأنّها إشارة تعلم نهاية البيت و هي من ناحية أخرى تربط الأبيات ببعضها حين تحقق الجناس اللّفظي في موضع متميّز(نهاية البيت)، و في هذا المستوى يكون التمييز بين الصوت و المعنى أمرا مستحيلا، فالجرس الموسيقى في الخطاب الشعري هو نمط خاص من أنماط توصيل المعلومات، أي المضمون، و لا يجب معارضة عنصر الموسيقى المتآتي من التكرار اللّفظي أو الوزني بمختلف أنماط التوصيل اللغوي الأخرى باعتبارها نظاما سيميائيا.

إنّ الالتقاء و التشابه الصوتي هو أداة من الأدوات التي تسمح بإبراز اختلاف المعنى، فالقافية في البيت تحيل المتلقي إلى قافية البيت أو الأبيات السابقة، ثمّ اللاحقة بفعل التشابه بينهما: إنّها لا تثير في ذهن المتلقي ظاهرة الجناس فحسب، بل كذلك معنى الكلمات في القوافي السابقة فتحدث مقابلة الكلمة بالكلمة التي تشترك معها في القافية، و هكذا فإنّ هاتين الكلمتين اللتين قد لا نجد بينهما علاقة نحوية أو معنوية مباشرة، يؤلف بينهما الاشتراك الصوتي في وحدة من نوع خاص تبرز بقوّة التشاكل الذي هو تناظر و تباين في الوقت نفسه[4].

*تكرار الكلمات/ الصيغ الصرفية / الجمل:

---

[1] ينظر: Ibid,p165
[2] ينظر: Ibid, p165-166
[3] ينظر: Ibid,p 166
[4] ينظر: Ibid,p167

هل يعني تكرار الكلمة أو البنى الصرفية للكلمات أو بعض الجمل التي تعرف باللازمات تكراراً آلياً للمعنى نفسه؟ هل يعتبر هذا التكرار حشواً أو تسطيح للنص و تنميطه (Uniformation)؟

يرى يوري لوتمان أنّ أي تكرار للكلمات و الجمل يضيف معنى مختلفا جديدا أكثر تعقيداً من المعنى الأوّل؛ فالعناصر نفسها(أي المتكرّرة) ليست متماثلة دلاليا و وظيفيا، إذا كانت تحتل مواقع مختلفة في البنية، و كلّما كان هناك تشابه، كلّما كان هناك اختلاف و تنوع، لأنّ تكرار العناصر المتماثلة يكشف البنية من خلال إبراز تباين العناصر المختلفة و تنشيط وظيفتها في بناء المعنى، و هو ما يؤكد لنا القاعدة التي وضعها لوتمان و صاغها بالطريقة التالية:(كلّما كان عدد العناصر و المظاهر المتماثلة كبيرا في مقاطع من نصوص لا تتكرّر حرفيا، كلّما ازداد النشاط و الأهمية الدلالية للعنصر المتباين)[1].

لكن ماذا عن الجمل المكرّرة تكراراً حرفيا؟ هل يعني هذا تكرار للمعنى تكراراً تاما؟ فتكون عندئذ بإزاء ضرب من ضروب الحشو المستقبح؟ الواقع أن التطابق النّصي يكشف الاختلاف الموقعي و هو ما يؤثر في دلالات النّص الكلية لأنّها في كلّ موقع تولّد معنى آخر غير مصرّح به، و لكنّه منبثق من البنية التكرارية خاصة إذا ربطنا تلك الجملة المكرّرة بالهيكل العام للنّص[2].

المبحث الرابع: في أهم المفاهيم و المصطلحات:

بحكم طبيعة المدونة و جدّتها، و اتجاهها المعاصر نرى من الضروري الإشارة بعجالة لأهم المفاهيم الإجرائية التي سنعتمدها في الأقسام التطبيقية،و هي:

1.المتن الشعري:تعتبر الظاهرة الشعرية من أبرز الظواهر الأدبية استجابة لمنطق التحول والاختلاف، وتاريخ الشعر العربي يشهد بتعدد لحظات التحول ، بل باطراد منعطفات حاسمة في طبيعة القصيدة ومقوماتها.

[1] ينظر: Ibid,p 168
[2] ينظر: Ibid,p 169

فقد أدرك الناس الشعر عموديا مَبْنِيًّا حسب مقتضيات نظام الشطرين، وهو بناء ظل يُوَجِّه شكل القصيدة ويحدده، بالرغم من الانزياحات المستمرة التي كانت تقع بالموازاة مع هذا البناء. وهي انزياحات لم يكن بوسعها خَلْخَلَةُ النظام العام لشكل القصائد، ولذلك ظلت هامشية لا اعتبار لها إلا بمعارضتها للمركز، فهُوِيَتها كامنة في مقارنتها به. نعني أن الحديث عن هوية مستقلة لهذه الهوامش هو اعتراف بمركزيتها وإقرار بتميزها وتوجيهها للمناخ الشعري المهيمن.

ولعل أكبر تحوّل شهدته القصيدة العربية هو الانزياح الشكلي الكلي الذي حققته قصيدة التفعيلة مُتَوِّجَةً حركة دَؤُوبَة ومتتالية انتعشت في بداية القرن الماضي مع ظهور الحركات الشعرية الرومانسية السابقة على تجربة الشعر الحر. فكان أن نتج شكل آخر مُفارِق لشكل القصيدة التقليدية، شكلٌ يُؤَسِّسُ لِمَرْكَزِيَّةٍ جديدة لا هوامش لها لأنها منفتحة على التعدد، مُغْرِقَةٌ في المرونة والتساهل، معادية للحصر والتقنين.

وربما كان هذا الإطلاق هو مبرر بعض الباحثين في ربط العلاقة بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر باعتبارها تتويجا لقانون التنوع. يقول نجيب العوفي : " ومن هنا أميل شخصيا إلى اعتبار قصيدة النثر تطويرا لقصيدة التفعيلة وتنويعها عليها ، وليس إلغاءً أو إقصاء لها ، ففي مجال الإبداع لا أحد يقصي أو يلغي أحد، ولا أحد ينوب عن أحد"[1]. و الفكرة نفسها نجدها عند باحث آخر يؤكد فيها أن فك حجم القصيدة الكلاسيكية أتاح الفرصة لإنتاج العديد من الأشكال .يقول مُشْتاق عباس مُعِنّ: " لقد بلغ التطور بالشكل الذِّرْوَة، ابتداء من فك التَّحْجِيم للشعر العمودي و مرورا بتنوع الإطار و القافية للشعر الحر و انتهاء بقصيدة النثر"[2]. وتبعا لهذا التتبع لدورات الشعر الكبرى عبر منعطفاته وقطائعه الحاسمة، نقترح ترسيمة ذات طابع شمولي تسعف في تحديد طبيعة المتن الشعري مع إمكانية التعديل فيها بما يلائم مميزات هذا المتن وخصائصه، فكل دراسة إنما تتحدد بطبيعة المُنْجَز الشعري وهيمنته في فترة قيام دراسة نقدية ما .

الشعر المنتظم:* الشعر العمودي

* الشعر المقطعي: المخمسات، المسمّطات،

الموشحات، قصيدة التفعيلة، القصيدة الهندسية.

الشعر الحر:* قصيدة النثر(شعر النثير)

* القصيدة الكاليغرافية.

وهناك متون شعرية معاصرة فيها تلوينات؛ تحتوي مقاطع منتظمة، و أخرى حرّة.

[1] د.نجيب العوفي، ***هوامش نظرية حول قصيدة النثر***، مجلة العلم الثقافي، المغرب، عدد 12 يناير 2002م.
[2] مشتاق عباس معن، ***شيزفيرينيا الشعر الحداثي***، مجلة علامات في النقد، المغرب، عدد11،ج41،ص461.

2.القصيدة: " القصيد أو القصيدة الشعر الذي جاء على بحر واحد من الأبيات، مستويا في عدد الأجزاء و في جواز ما يجوز فيها و لزوم ما يلزم و امتناع ما يمتنع، و يشترط فيها التزام الرّويِّ "[1]. وضع هذا المصطلح في الأصل لأداء مفهوم شكل نظمي قديم يقودنا إلى الحديث عن القصيدة العمودية التي درسها الخليل؛ فلفظة قصيدة على وزن فعيلة إمّا بمعنى فاعلة، أو بمعنى مفعولة، و يعلل ابن رشيق القيرواني القصيد قائلا: " و ليس يمتنع أيضا أن يسمَّى ما كثرت بيوته من مشطور الرجز[2]، و منهوكه[3] قصيدة لأنّ اشتقاق القصيد من قصدت إلى الشيء كأنّ الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة "[4]. تقوم القصيدة القديمة على" تتالي مجموعة من الأبيات تنبني على تناظر بين الصدر و العجز، و على وحدة القافية و الروي بالإضافة إلى الوزن. و هو بهذا يقابل مفهوم الرجز أو الأرجوزة و الرمل أولا ثم التشطير و التوشيح و ما تلاهما من أشكال نظمية ثانيا[5] " من تسميط و ازدواجات، و حتى شعر التفعيلة.و قد ضبطت المسألة في المعجم المفصّل في اللّغة و الأدب بالقول التالي: " و القصيدة في المأثور من الشعر العربي الأصولي منظومة على إيقاع أحد البحور الشعرية الخليلية المعروفة، و على حرف رويِّ القافية التي يلتزمها الناظم في أواخر الأبيات جميعا و التي تتشطّر في البيت الواحد شطرين: الصدر و العجز(...) و التي لا حد لعدد أبياتها، و إن يكن البلاغيون قد اشترطوا ألاّ تقلّ عن سبعة أبيات، أو تسعة "[6]. يمكننا أن نستنتج أنّ هذا المصطلح قد استخدم للدلالة على الخصائص الكمية التي يتصف بها الخطاب الشعري، الذي يجب ألاّ يقل عن السبعة أبيات[7]، و لا يزيد عن ثلاثين بيتا، و إلاّ أصبحت تعرف بالمطولات، أو المقطوعات[8]، و الملاحظ أنّ أغلب القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا هي من المطولات، و على سبيل المثال لا الحصر قصيدة " جناز البحر" للشاعر التونسي "مراد العمدوني" هي الديوان بأكمله.[9] لذلك استخدمنا هذا المصطلح للدلالة على مفهوم النص الشعري الحديث في كثير من الأحيان و نقصد به الديوان برمته على سبيل الترادف، و لأنّ لجان التحكيم تبنته.

3.البيت: " البيت مركب من مصراعين أو شطرين؛ و الشطر يسمّى صدرا و الشطر الثـــاني يسمى عجزا. و الشطر مركب من أجزاء أو تفاعيل أو تقاطيع أو أمثلة، و الجزء الأخير من

---

[1] محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب ، مرجع سابق، ص 10.
[2] مشطور الرجز: مستفعلن مستفعلن مستفعلن.
[3] منهوك الرجز: مستفعلن مستفعلن.
[4] أبوعلي الحسن بن رشيق القيرواني، ***العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده***،ج1،ص183.
[5] خميس الورتاني، مرجع سابق، ص217.
[6] ميشال عاصي و إميل بديع يعقوب: ***المعجم المفصل في اللغة و الأدب***، دار العلم للملايين، ط1، 1987م، ص983.
[7] و قد اخترق هذا الشرط في القصائد الحديثة التي منها من يتكون من سطرين أو ثلاث تأثرا بالشعر الغربي الذي يمكن أن يتكون من كلمة واحدة.
[8] ابن رشيق القيرواني، مرجع سابق،ج1،ص188-189.
[9] ينظر:مراد العمدوني، جناز البحر،

الصدر يسمى عروضا، و الجزء الأخير من العجز يسمى ضربا، و الجزء مركب من أسباب و أوتاد، و الأسباب و الأوتاد من حروف، و الحرف إما متحرك وإمّا ساكن ، فالمتحرك هو الحرف المصحوب بحركة، و الساكن هو العاري عن الحركة "[1]. و قد ذكر أبو بكر بن عبد الملك بن سرّاج الشنتريني الأندلسي أنّ هناك شبها بين بيت الشِّعر و بيت الشَّعر (الخيمة) " و أعلم أنّ العرب شبهت البيت من الشِّعر بالبيت من الشَّعر لأنّ بيت الشَّعر يحتوي على كل من فيه كاحتواء بيت الشِّعر على معانيه، فسمّوا آخر جزء من الشّطر الأول من البيت عروضا تشبيها بعارضة الخباء، و هي الخشبة المعترضة في وسطه... و سمي آخر جزء من البيت ضربا لكونه مثل العروض مأخوذا من الضرب الذي هو المثل، و شبهوا الأسباب و الأوتاد التي تتركّب منها بأسباب الخباء، و أوتاده لثبات الأوتاد، و اضطراب الأسباب في أكثر الأحوال بما يعرض فيها من الزّحاف، و الاختلال "[2].

للبيت الشعري أنواع: " البيت كلام تام يتألف من أجزاء، و ينتهي بقافية، و يسمّى البيت الواحد مفردا، و يتيما، و يسمّى البيتان نتفة، و تسمّى الثلاثة إلى الستة قطعة، و تسمى السبعة فصاعدا قصيدة " ، ويتألف البيت من شطرين متساويين وزنا يسمّى كل منهما مصراعا؛ " للبيت مصراعان الأول يسمّى صدرا، و الثاني يسمّى عجزا، و هو مذكر، و ما عدا العروض، و الضرب في البيت يسمّى حشوا "[3]. يمكننا أن نستنتج أنّ البيت هو نواة القصيدة، و لا وجود لقصيدة تقليدية دون بيت، كما أنّه لا وجود لبيت دون تفعيلات مكررة تشكل النواة الموسيقية للبيت الشعري، و للقصيدة ككل، أقلّها تفعيلتان، و أكثرها ثماني تفعيلات. مع العلم أن البيت الشعري أصبح في القصائد المعاصرة (التفعيلة وقصيدة النثر) يسمى سطراً، و يتكون من جملة أو جمل إيقاعية.

5.البحر (التشكيل الإيقاعي): إذا كان البحر مصطلحا مرتبطا بالتصور العروضي القديم يقوم على انتظام لتتابع تفعيلي على مستوى الصدر يعاد إنتاجه على مستوى العجز، و له أشكال معلومة، فإنّ الشاعر الحديث في قصيدة التفعيلة يعمد إلى ذات مكوناته إلاّ أنّه يتصرف فيها فيحوّر أزمان الصمت و الكلام و يراوح في استخدام التفعيلات من بحور مختلفة، و هذا ما يجعله مغايراً لصورته التي له في القديم. لذلك نرى مصطلح التشكيل الإيقاعي أنهض على أداء صورته في القصائد المعاصرة، مع العلم أننا استخدمناهما معا على سبيل الترادف للاختصار و بيان أنّ الأول تشقيق من الثاني ، و لأن بعض القصائد الفائزة بالجائزة من

[1] محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، مرجع سابق، ص 10.
[2] أبو بكر محمد بن عبد الملك السرّاج الشنتريني، ***المعيار في أوزان الأشعار***، تحقيق: محمد رضوان الداية، مكتبة دار الملاح، دمشق، ط2، 1979م،ص8-9.
[3] السيد أحمد الهاشمي، ***ميزان الذهب في صناعة شعر العرب*** ، دار السعادة، القاهرة، ط9، 1938م،ص19.

الشعر العمودي، و الأغلب الأعم من شعر التفعيلة المنوع و المتمازج في تشكيل التفعيلات و البحور.

6.الجملة الإيقاعية(الجملة الشعرية/ الجملة الموسيقية/ البيت الصوتي) : نقسم الإيقاع كمياً إلى مجموعة من الفواصل هي مقاطع مكونة من وحدات كلامية موزعة بكيفيات صوتية و نسب زمنية خاصة، و هي عبارة عن مجموعة من التجمعات القافوية المتماثلة أو المتشابهة أو المتناوبة أو المتراوحة؛ فأفضل النصوص إيقاعيا هي النصوص التي تقوم فواصلها على أسبقية الوحدات الكلامية الطويلة على الوحدات القصيرة لانسجامها مع الفيزيولوجية التنفسية، تليها النصوص التي فواصلها تتكون من وحدات كلامية متساوية الطول، و أقلها قيمة تلك التي تكون فيها الوحدات الكلامية اللاحقة أطول من السابقة.

7.مستويات الإيقاع وعناصره: إنّ الإيقاع عبارة عن ظاهرة مركبة و ليست مفردة؛ فهو في حقيقته ناتج عن تساوق مكونات أو عناصر من مستويات مختلفة و متراكبة، و هي: مستويات لغوية لسانية ممثلة في عناصر مستمدة من المستوى الصوتي و الصرفي و التركيبي، و مستويات موسيقية ممثلة في التجاوبات الزمنية(الأوزان و القوافي) و الكثافة الزمنية(التوازنات الصوتية)، و مستويات سيميائية بصرية ممثلة في التجاوبات الفضائية في طرقة الكتابة، فكل مستوى يؤدي إلى وظيفة من خلال تأثيره في صياغة الإيقاع الكلي و رسم ملامحه الكاملة.

الباب التطبيقي الثاني

البنية الإيقاعية في

القصائد الفائزة بالجائزة

ويضم ثلاثة فصول تطبيقية :

الفصل الأول: البنيـــة الإيقاعيـــة الخارجيـــة للقصائد الفائزة

الفصل الثاني: البنيـــة الإيقاعيـــة الداخليـــة للقصائد الفائزة

الفصل الثالث: تلقـــي الإيقـــاع ومستويـــات إنتاج الدلالة

الفصل الأول

البنية الإيقاعية الخارجية للقصائد الفائزة

و يضمّ :

مدخل: اختيار المصطلح

المبحث الأوّل : أنماط القصائد

المبحث الثاني : في توزيع البحور

المبحث الثالث : في خصائص البحور

المبحث الرابع : في العلاقة بين البحور المتمازجة

المبحث الخامس : إيقاع الزحافات و العلل

مدخل: اختيار المصطلح

اختلف الدارسون و تباينوا بخصوص انتقاء المصطلح الذي يحدّد أطر دراستهم للإيقاع ببعديه اللّذين ينقسمان إلى الإيقاع الوزني الذي يدخل في مباحث علم العروض، و ضمّوا له مباحث القافية، و إلى إيقاع التشاكلات الصوتية و ما فيه من ضروب التكرار و الموازنات، و غير ذلك من أوجه البديع، و لعلّ المصطلح الأكثر شيوعاً من غيره هو (الإيقاع الخارجي) الذي اختصّ بقضايا العروض و القافية عموما، في مقابل (الإيقاع الداخلي)، الذي اندرجت تحته العناصر الإيقاعية التي تختصّ بقضايا الموازنات الصوتية[1]. و مع ذلك نجدّ ذكراً لمصطلحات أخرى من قبيل(موسيقى الإطار و موسيقى الحشو)[2]، (الإيقاع الشعري الثابت و الإيقاع المتحرّك)[3]، (نحو الإيقاع الشعري و بلاغة الإيقاع الشعري)[4]**...**

إنّ هذا التقسيم لمادة الإيقاع أثناء التناول التطبيقي يسوّغ للباحث أن يشطّر العمل على شطرين؛ يستقل الشطر الأوّل منهما بـــ(الإيقاع الخارجي) و نقصد به الإيقاع الوزني و كلّ ما يدخل ضمن الدراسات العروضية قُبالة (الإيقاع الداخلي) و نقصد به إيقاع القافية و تكرار الحروف و المفردات و الجمل و الجناس و الطباق و توازن الجمل و غيرها من القيم الصوتية / الصرفية / التركيبية التي تلاحظ في نسيج النّص، معتمدين على رأي د/ محمد العمري الذي يعتبر فيه القافية جزءاً من الإيقاع الداخلي لا الخارجي لأنّها جزء من الموازنات الصوتية في شكلها العمودي[5]، و رأي يوري لوتمان الذي صنّفها كنوع أساسي من التكرارات الصوتية[6].

المبحث الأوّل: أنماط القصائد

المطلب الأوّل: إيقاع الوزن بين الحضور و الغياب

عديدة هي المفاهيم التي علقت بالشعر و متنوّعة طبقاً لتنوّع الحضارات و تعاقب الأزمان، إلاّ أنّ المشترك الرئيس بينها هو الإيقاع بما هو انتظام على نحو مخصوص، فهو شرطٌ عابرٌ للأعصر(Trans-historique) و الثقافات (Trans-culturel)[7]، كلّ ثقافة تعطي هذا المفهوم محتوى يتناسب مع لغتها، لذلك محتواه مختلف باختلاف اللّغات.

---

[1] نجد له ذكرا في أطروحات عدّة منها:د/ يوسف إسماعيل، ***بنية الإيقاع في الخطاب الشعري***(قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع و الثامن الهجريين)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق(سوريا)، ط1 ، 2004م.

[2] ورد لأول مرّة في كتاب محمد الهادي الطرابلسي المشهور، ***خصائص الأسلوب في الشوقيات***، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط1981م.

[3] ورد هذا المصطلح في كتاب: مقداد محمد شكري قاسم، ***البنية الإيقاعية في شعر الجواهري***، دار دجلة، عمان(الأردن)، ط1، 1429هـ-2008م.

[4] ورد ذكر هذا المصطلح في كتاب، حسن الغرفي، ***البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد***، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (العراق)، ط1 ، 1989م.

[5] ينظر: محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق.

[6] Louri Lotman, la Structure du Texte Artistique, p198.

[7] ينظر: خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر الحديث، مرجع سابق، ص227.

و أهمّ المفاهيم المشتركة المتفرّعة عن الإيقاع مفهوم (الوزن) الذي نجد له ذكراً في ثقافات عدّة، و لمّا كان الوزن جزءاً أساسياً من الإيقاع في كثير من الشعر العربي و فرعاً عليه، و بحكم طبيعته المنضبطة القابلة للتقنين، و لمّا كان له دوراً فاعلاً في إغناء الخاصية الإيقاعية للنّص الشعري عن طريق إحداث تهيؤ في نفس المتلقي ذي الحساسية المرهفة لاستقبال تتابعات متشابهة؛ فكلّ نقرة من نقرات الوزن تبعث في نفوسنا موجةً من التوقّع تأخذ في الدوران[1]. و لا يتسنّى هذا التوقّع إلاّ في إطار الهيئات الوزنية القارة في وعي المتلقي[2]، لذلك قيل: " إنّ نشوء الإيقاع المنتظر، إذن، محالٌ علمياً دون وجود قالب خارجي، أو نظام مسبق التشكّل يتوقّع أن تحقّقه الكلمات "[3].

و اعتمادا على مزية الوزن هذه، فضلاً عن مزاياه الأخرى، يمكن القول بأنّ معرفة العروض و ما يشتمل عليه من مباحث ليست من الترف الرياضي العقلي، بل هي مهمّة نقدية خالصة[4]، و عليه فإنّه يفترض في كلّ ناقد يتصدّى لتحليل النّص الشعري أن يمتلك أداتين: العلم بالعروض و القوافي و مصطلحاتهما و الأذن الموسيقية القادرة على التمييز بين الشعر الموزون و ما يعرف بنمط الكتابة[5](قصيدة النثر)؛ و بالتالي التقطيع العروضي هو الفيصل لتحديد النمط الموزون من غير الموزون.

إنّ ما نتساءل عنه في هذا التمهيد هو شرعية الحديث عن (البحر/ الوزن) "في شعر ينتمي إلى تيّارات قامت أساساً على ادّعاء أنّ الأطر الإيقاعية القديمة أضحت معطّلة للطاقة الشعرية، فركّزت نقدها لها و بنت تبريرها لخروجها على أساس من الخاصيات الشكلية و الفنيّة فيما هي تدّعي في ظاهر خطابها أنّ مشروعيتها مستمدّة من تصوّر مغاير لماهية الشعر و وظيفته "[6]. و هذا ما نرصده عند رواد الحداثة الشعرية بدءًا بنازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)[7] وصولا إلى كتابات (أدونيس:محمد على سعيد)[8]، و محمد بنيس[9].

لقد سعى د/ محمد بنيس في الجزء الثالث من أطروحته للدكتوراه، و في كتابه (الشعر المعاصر في المغرب) إلى تعديد التجليات الإيقاعية في الشعر المعاصر إلى: الشعر العمودي،

---

[1] ينظر: إ.آ.رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص195.
[2] ينظر: مفداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص50.
[3] كمال أبو ديب، ***في البنية الإيقاعية للشعر العربي***(نحو بديل جذري لعروض الخليل و مقدّمة في علم الإيقاع المقارن)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد(العراق)، ط1987م، ص322.
[4] ينظر: مفداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، المرجع السابق، ص51.
[5] هذا المصطلح وارد بكثرة في الكتابات النقدية لمحمد بنيس.
[6] خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر الحديث، مرجع سابق، ص227.
[7] ينظر، نازك الملائكة، ***قضايا الشعر المعاصر***، منشورات دار الآداب، بيروت(لبنان)، ط1962م، ص56 و ما بعدها.
[8] ينظر: محمد على سعيد المعروف بأدونيس :* ***الشعرية العربية***، دار الآداب، بيروت(لبنان)، ط1، 1985م، ص8-9.
و * ***الثابت و المتحوّل***(صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت(لبنان)، ط4، 1983م، ج3.
[9] ينظر:محمد بنيس، ***ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب***(مقاربة تكوينية بنيوية)، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1979م، ص79 و ما بعدها.

و شعر التفعيلة، و قصيدة النثر(الكتابة)[1]، و نضيف له القصائد الممزوجة بين التفعيلة و العمودي، والممزوجة بين الموزون و المنثور، و إن كنا نوافقه في تنميطه للبنيات، فإنّنا نحترز من الخلفية التي صدر عنها و هي في تصوّرنا غير علمية لقيامها على التعيير و الهرمية، لا الوصف و الحياد، و يمكننا ملاحظة ذلك من خلال ترتيبه التفاضلي بين الأنماط فاعتبر شعر التفعيلة (العتبة السفلى) و الكتابة(العتبة العليا)؛ أي منتهى تطوّر الكتابة الشعرية[2].

و ما نسارع إلى تأكيده أنّ سمة الشعر المغاربي المعاصر الأساسية من خلال المدوّنة المقترحة هي المغامرة لقيامه على التجريب الإيقاعي، و من هنا تتعدّد تجلياته الإيقاعية: من شعر قائم على الوزن مع توزيع جديد للوحدات الإيقاعية و للتفعيلات في فضاء القصيدة، إلى ثانٍ قائم على المزج بين بحرين فأكثر، إلى ثالث ينبني على أساس من المراوحة بين التزام الوزن وعدم الالتزام، إلى رابعٍ لا يبين عن نمط إيقاعي معروف لعدم خضوعه لوزن أو نظام تفعيلي بعينه، و هو ما يعرف حاليا بالكتابة أو قصيدة النثر، إلى خامسٍ محافظٍ على الانتظام التقليدي للأوزان و القوافي.

و منه يمكننا أن نطرح الأسئلة التالية: ***ما خصائص الإيقاع الخارجي (الإطاري) في القصائد الفائزة بجائزة (مفدي زكريا المغاربية للشعر)؟ و ما نسبها؟ و ما هو تصنيف أنماطها؟ ما طبيعة البحور المستخدمة في القصائد الموزونة؟ و هل صدر الشعراء في استخدامهم ذلك عن الجمالية القديمة؟ أم أنّهم خرجوا عنها؟ هل عمدوا إلى ذات البحور المستخدمة في الإيقاعية القديمة؟ أم وظّفوا المهمل و المهمّش؟ و ما دلالة ذلك؟ ثمّ هل للبحر في شعرهم تجلٍّ واحد متماثل؟ أم تجليات عدّة طبقا لتعدد القصائد و اختلاف الشعراء؟ هل حافظوا على مفهوم النقاء الإيقاعي للبحر؟ أم داخلوا بين تفعيلات لا تمازج بينها في الذاكرة الإيقاعية العربية؟ و ما الدلالات التي يمكن أن ترشّح عن ذلك؟***

و لمّا كان الإيقاع الوزني في الشعر المغاربي المعاصر له الحضور الأوّل – حسب قراءتنا للعديد من الدواوين الشعرية المغاربية – كان من المناسب الوقوف عند كلّ تشكيل إيقاعي، لمعرفة بعض خصائص استعماله، و لمراقبة امتداده على مساحة النّص الشعري عند الشعراء الفائزين بالجائزة، و لنتعرّف على أسلوبهم في استعمال البحر الواحد بأوزانه المختلفة، و قد كان السبيل إلى ذلك هو الإحصاء العددي التفصيلي للمتن الشعري كلّه دون

[1] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، ج3، مرجع سابق، ص21-25.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ج3، ص25.

استثناء، انطلاقا من قناعة مفادها أنّ الإحصاء ضروري للدراسات العروضية و الصوتية، كي نقتنع باطّراد الظاهرة[1]، فضلاً أنّه يسهم في تقريبنا من البنية الوزنية لهذا المتن[2].

إذن سنحاول الإجابة عن كلّ التساؤلات السابقة وفق المنهج الأسلوبي الإحصائي؛ و نبدأ بدراسة أنماط القصائد ثمّ نثني بأنواع البحور المستخدمة في القصائد الموزونة، و نثلّث بتوزيعها، و في آخر كلّ عنصر نستخلص بعض النتائج الأوّلية.

المطلب الثاني: تصنيف أنماط القصائد

يمكننا تصنيف أنماط القصائد الخمسة و الستون الفائزة بالجائزة إلى الأنماط التالية:

الفرع الأوّل: قصيدة التفعيلة

بمجموع خمسٌ و أربعون(45) قصيدة؛ أي بنسبة (69,96%) نوجزها في الجدول التالي:

عنوان القصيدة	اسم الشاعر الفائز	البلد
1- مرثية.. و اغتيال السفر المغناج	بوزيد حرز الله	الجزائر
2- أغنية لاحتفال بعيد	الطيب طهوري	الجزائر
3- من أين يأتي الفرح	جيلالي نجّاري	الجزائر
4- حورية الرمل	عثمان لوصيف	الجزائر
5- جنازة القمر	أحمد شنّة	الجزائر
6- الجزائر	عمّار مرياش	الجزائر
7- المطر الآتي	نجاح حدّة	الجزائر
8- شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا	عيّاش يحياوي	الجزائر
9- رماد اللحظات	عدنان ياسين	المغرب
10- مرثية لدمية الطين	حافظ محفوظ	تونس
11- نمنمات على عظام	محمد عمّار شعابنية	تونس
12- تجليات ساعة الصفر	حسن بن عبد الله	تونس
13- لغة واحدة	كمال قداوين	تونس
14- أغاني الدّم	علي معازي	الجزائر
15- نادية	نور الدين طيبي	الجزائر
16- بيني و بينك الماء	عبد الرحيم كنوان	المغرب
17- أمس منذ..ألف عام(فصول في سرداق الموت)	عادل المعيزي	تونس

[1] حاتم الصكر، ***ترويض النّص***(دراسة للتحليل النّصي في النقد المعاصر إجراءات ..و منهجيات)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، ط1998م، ص172.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، مرجع سابق،ج1، ص162.

18- نوال	محمد حسونات	الجزائر
19- آخر العتبات	حكيم ميلود	الجزائر
20- قصيدة الملكة	حكيم ميلود	الجزائر
21- الهشاشات	حسين زبرطعي	الجزائر
22- الصبح أنين ولادته	محمّد شيكي	المغرب
23- تلويحة النهر	مجدي بن عيسى	تونس
24- حوار باريس	عبد السلام بوحجر	المغرب
25- عراجين الخرائط الحديدية	رابح بوصبيعة	الجزائر
26- سليم	سليم درّاجي	الجزائر
27- في البدء كانت الكلمة	فاتح علاّق	الجزائر
28- البلاد التي اشتعلت	عبد الرحمن بوزربة	الجزائر
29- صدأ الظلال (اعتذارية إلى محمّد خدّة)	أحمد عبد الكريم	الجزائر
30-اشتباكات على حافة جرح قديم	عبد الرحيم سلسلي	المغرب
31-أربعون وسيلة و غاية واحدة	وسيلة بوسيس	الجزائر
32- العهد الثاني	المكّي الهمامي	تونس
33- أسمّي أصابعها ضحكتي	المكّي الهمامي	تونس
34- صباح الغواية(أبجديات جديدة)	المكّي الهمامي	تونس
35- بكائية للذاهبين خفافاً كفاتا	الطاهر لكنيزي	المغرب
36-إطلالة فوضوية على جسد الأسماء والمكان	مراد بن منصور	تونس
37- ظهري محمي...و دمي...!! (كم شاة تلزم كي يشبع ذئب بن الذئبة)	عاشور بلكوّة	الجزائر
38- وجعي يستضيء بأغنيتين	محمد علي الهاني	تونس
39- ذات...	أمينة المريني	المغرب
40- حروفي	فيصل الأحمر	الجزائر
41- ما الحبّ إلاّ لها	يوسف وغليسي	الجزائر
42- فيض من أسرار الحلاّج	عبد الله عيسى لحيلح	الجزائر
43- صفي لي دمي	مالك بو ديبة	الجزائر
44- كوابيس الشرق	سفيان رجب	تونس
45- شهقة الطيران	ميداني بن عم	الجزائر

الفرع الثاني: قصيدة النثر

بمجموع عشرة قصائد؛ أي بنسبة (15,15%) ندوّنها في الجدول التالي:

عنوان القصيدة	الشاعر الفائز بالجائزة	البلد
46- أشهيان	عادل صيّاد	الجزائر
47- لست حزينا	محمد زتيلي	الجزائر
48- آنية الزهر	عبد الفتاح بن حمّودة	تونس
49- كلّ هذا الخراب	رحيم جمّاعي	تونس
50- جنّاز البحر	مراد العمدوني	تونس
51- الديناصورات تشتم ستيفن سبيلبيرغ	جمال بدومة	المغرب
52- لقاء البدء و النهاية	نذير بوصبع	الجزائر
53- عائشة تقرع..أبواب العزلة	شكري بوترعة	تونس
54- الرواة	إدريس علوش	المغرب
55- وئيدا أحفر في جليد حيّ	طه عدنان	المغرب

الفرع الثالث: القصيدة العمودية

بمجموع خمسة قصائد؛ أي بنسبة (7,57%)، و هي كالآتي:

عنوان القصيدة	الشاعر الفائز بالجائزة	البلد
56- باخوس و الشاعر	محمّد مرّاح	المغرب
57- مأساة قدح	صلاح طبّة	الجزائر
58- إلى أبي نوّاس	إبراهيم صدّيقي	الجزائر
59- إرث الشهداء	الزبير دردوخ	الجزائر
60- ألا برّ لي يا خيمة العرب	مصطفى شلّيح	المغرب

الفرع الرابع: القصائد الممزوجة

و هي خمسة قصائد أيضاً بنسبة(7,57%)؛ لكن هناك نوعان من المزج في القصائد

1- قصائد تفعيلة ممزوجة بالعمودي: بعدد أربعة قصائد؛ أي بنسبة (6,06%) وهي :

عنوان القصيد	الشاعر الفائز بالجائزة	البلد
61- الجنوبي	ميلود خيزار	الجزائر
62- المدن الغامضة	عيسى قارف	الجزائر
63- نون وجهك الغارب	بشير ضيف الله	الجزائر
64- البلابل تعتصر العنب	علي ملاحي	الجزائر

2- قصيدة واحدة بنسبة(1,51%) مكوّنة من مجموعة من القصائد الفرعية المتنوّعة بين النظام الموزون ممثّلا في شعر التفعيلة، و النظام غير الموزون ممثّلا في شعر النثر؛ عنوان القصيدة (أوراق الوجد الخفية)، لـــ (جمال بو الطيّب من المغرب)، وهي مجموعة من الأوراق، كلّ ورقة قصيدة: نسبة التفعيلة فيها (60%)، و نسبة النثر (40%)

الأوراق	نمط الورقة
65- الورقة الأولى: فاس	قصيدة تفعيلة
- الورقة الثانية: وهران	قصيدة نثر
- الورقة الثالثة: القاهرة	قصيدة تفعيلة
- الورقة الرابعة: بغداد	قصيدة تفعيلة
- الورقة الخامسة: لبنان	قصيدة نثر

الفرع الخامس:

نمط القصيدة	عدد القصائد	النسبة الكليّة
قصيدة التفعيلة	45 قصيدة	%69,23
قصيدة النثر	10 قصائد	%15,38
القصيدة العمودية	05 قصائد	%7,69
القصيدة الممزوجة	05 قصائد	%7,69
القصائد الموزونة	55 قصيدة	%84,61

ما الذي يمكن أن نستنتجه من كلّ النسب السابقة؟

تمكننا الإحصائيات السابقة من الوقوف عند جملة من النتائج نلخّصها فيما يلي:

1*حظ الأنماط من الاستخدام متفاوت؛ إذ يتصدّر شعر التفعيلة الطليعة بمجموع(45) قصيدة بينما المرتبة الثانية كانت من نصيب قصيدة النثر بعشرة(10) قصائد، بينما يتساوى الشعر العمودي مع الشعر الممزوج بمجموع خمسة قصائد لكلّ نوع منهما.

2*ارتفاع نسبة شعر التفعيلة بـــ(69,23%) معناه ارتفاع الإنتاج وفق هذا النمط في الشعر المغاربي المعاصر و مكانته في الذائقة النقدية للمتلقين النموذجيين من طبقات الحكّام(النقاد) الذين اختاروا أكثر من خمسين (50) قصيدة فيها نمط التفعيلة.

3*حصول قصيدة النثر على المرتبة الثانية؛ معناه أنّ لها حضوراً و قبولاً في الذائقة المغاربية المعاصرة، رغم الانتقادات الموجّهة لها خاصة في غياب الإيقاع الخارجي.

4*ورود مجموعة من القصائد العمودية الفائزة، و بعض المقاطع العمودية في قصائد التفعيلة التي مزجها أصحابها بهذا النمط من الشعر، معناه أنّ الاتجاه التقليدي مازال مطبوعا في الذاكرة الشعرية للشعراء المغاربة، و ما زال له إقبال في الذائقة النقدية المغاربية للحكّام المعاصرين.

5*لا يوجد نمط إيقاعي نقيّ في خمسة قصائد فائزة معناه محاولات لابتكار أنماط جديدة، فيها تنويعات ناجمة عن رغبة في إثراء الإيقاعات في نسيج النّص الواحد.

6*كلّ الشعراء الذين حاولوا المزج بين شعر التفعيلة و الشعر العمودي هم شعراء من الجزائر

7*أغلب القصائد العمودية من نظم شعراء جزائريين، و الشاعران المغربيان اللذان نظما شعراً عمودياً كتباه بالطريقة السطرية، لكن بعد التقطيع وجدنا أسطر قصيدة عبارة عن أبيات، و أسطر القصيدة الأخرى عبارة عن أشطر.

8*تأتي تونس في المرتبة الأولى من حيث نظم قصائد النثر ثمّ المغرب و في الأخير الجزائر.

9*أهم نتيجة من هذه الاستبيانات أنّ أغلب القصائد الفائزة لها إيقاع خارجي بعدد خمسة و خمسون قصيدة(55)، و بنسبة(84,61%)، و هذا يعني أنّ أغلب الإنتاج المغاربي الفائز بهذه الجائزة من النمط الموزون، لذلك هو يستحق وقفة مستفيضة من الدراسة.

المبحث الثاني: إيقاع الوزن

المطلب الأوّل: في توزيع البحور

جرت عادة كثير من الباحثين في العروض الشعر العربي و إيقاعه أن يحصوا البحور و الأوزان التي استعملها (الشاعر/مجموعة من الشعراء)، ثمّ يستخرجوا نسبة استعمال كلّ وزن ليصدروا بعض الأحكام حول موسيقى شعر ما، و أمّا و إن كان الباحث من النقاد الجادين، فإنّه يخصّ كلّ بحر بغرضٍ، أو كلّ غرض ببحرٍ، فيسند إلى البحر خصائص و وظائف معيّنة.

و أمّا نحن فنعتقد أنّ أيّة دراسة إيقاعية علمية تفترض مثل هذه المقاربة في شقّها الأول، و هو إحصاء البحور و الأوزان، لكن الشقّ الثاني لا يصدق على مدوّنتنا التي هي لأكثر من ستين شاعر، حيث رأينا عدّة أغراض في بحر واحد، و عدّة بحور في غرض واحد، مع استعمال مختلف للبحور و أجزائه؛ لذلك استبدلنا الشقّ الثاني بدراسة خصائص البحور عبر المحور الزماني التاريخي (دراسة مقارنة مع العصور التاريخية السابقة و مع بعضٍ من مشاهير الشعراء)، و دراسة العلاقة بين الوحدات الإيقاعية للبحور الممزوجة بعضها ببعض، و كيفية هذا المزج و نسبته. إذن منطلقنا سيكون بالمعطيات، و نثنّي بالملاحظات التي نردفها بمجموعة من النتائج.

المـــعـــــطـــيـــات:

سنعتبر كلّ تشكّل إيقاعي لبحرٍ عبارة عن (بنية إيقاعية)، و كلّ قصيدة تتكوّن من بحرٍ واحد هي (بنية إيقاعية نقيّة)، و كلّ قصيدة تتركّب من عدّة بحور هي (بنية إيقاعية ممزوجة) مكوّنة من مجموعة من البنى الإيقاعية، البنية الإيقاعية الغالبة نصطلح عليها البنية الممزوجة، و البنية التي دخلت عليها و مُزجت بها نسمّيها (البنية المازجة)، و كما نعلم هذا المتن المغاربي مكوّن من (65)قصيدة؛ منها (55) قصيدة موزونة موزّعة بناها الإيقاعية وفق المخططات التالية :

أولا؛ بحور البنية الإيقاعية النقية:

النمط الإيقاعي	القصيدة	البحر
قصيدة تفعيلة	1-مرثية..و اغتيال السفر المغناج	المتدارك
قصيدة تفعيلة	2-من أين يأتي الفرح	المتدارك
قصيدة تفعيلة	3-الجزائر	المتدارك
قصيدة تفعيلة	4-نادية	المتدارك
قصيدة تفعيلة	5-آخر العتبات	المتدارك
قصيدة تفعيلة	6-الهشاشات	المتدارك
قصيدة تفعيلة	7-الصبح أنين ولادته في الماء	المتدارك(الخبب)
قصيدة ممزوجة	8-البلابل تعتصر العنب	المتدارك
قصيدة تفعيلة	9-عراجين الخرائط الحديدية	المتدارك(الخبب)
قصيدة تفعيلة	10-صدأ الظلال	المتدارك
قصيدة تفعيلة	11-بكائية للذاهبين خفافاً كفاتا	المتدارك

النمط الإيقاعي	عنوان القصيدة	البحر
قصيدة تفعيلة	1-جنازة القمر	المتقارب
قصيدة تفعيلة	2-المطر الآتي	المتقارب
قصيدة تفعيلة	3-لغة واحدة	المتقارب
قصيدة تفعيلة	4-أغاني الدم	المتقارب
قصيدة تفعيلة	5-تجليات ساعة الصفر	المتقارب
قصيدة تفعيلة	6-سليم	المتقارب
قصيدة تفعيلة	7-أسمّي أصابعها ضحكتي	المتقارب

النمط الإيقاعي	عنوان القصيدة	البحر
قصيدة تفعيلة	1- بيني م بينك الماء	الكامل
قصيدة عمودية	2- إرث الشهداء	الكامل
قصيدة تفعيلة	3- اشتباكات على حافة جرح قديم	الكامل
قصيدة تفعيلة	4- ذات...	الكامل
قصيدة تفعيلة	5- فيض من أسرار الحلاّج	الكامل
قصيدة تفعيلة	6- كوابيس الشرق	الكامل

النمط الإيقاعي	عنوان القصيدة	البحر
قصيدة تفعيلة	1- حورية الرمل	الرمل
قصيدة تفعيلة	2- قصيدة الملكة	الرمل
قصيدة تفعيلة	3- أمس منذ ألف عام	الرمل
قصيدة تفعيلة	4- حوار باريس	الرمل

النمط الإيقاعي	عنوان القصيدة	البحر
قصيدة عمودية	1- إلى أبي نوّاس	البسيط
قصيدة عمودية	2- ألا بر لي يا خيمة العرب	البسيط

النمط الإيقاعي	عنوان القصيدة	البحر
قصيدة عمودية	1- مأساة قدح	الطويل

<u>ثانيا؛ بحور البنية الإيقاعية الممزوجة:</u>

النمط الإيقاعي	عنوان القصيدة	البحور	
		البحر الممزوج	البحور المازجة
قصيدة ممزوجة	1- الجنوبي	الرمل	المتدارك الكامل(عمودي) المتقارب
قصيدة تفعيلة	2- أغنية لاحتفال بعيد	الرمل	المتدارك
قصيدة تفعيلة	3- شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا	المتدارك (الخبب)	المتقارب
قصيدة تفعيلة	4- رماد اللحظات	المتدارك	المتقارب
قصيدة تفعيلة	5- مرثية لدمية الطين	المتدارك	المتقارب
قصيدة ممزوجة	6- المدن الغامضة	المتدارك	الهزج الوافر ← عمودي و تفعيلة المتقارب البسيط(عمودي)

قصيدة ممزوجة	7- نون وجهك الغارب	المتدارك	الكامل الهزج
قصيدة تفعيلة	8- تلويحة النهر	المتدارك	الكامل
قصيدة تفعيلة	9- البلاد التي اشتعلت	المتدارك	المتقارب
قصيدة تفعيلة	10-اطلالة فوضوية على جسد الأسماء و المكان	المتدارك	المتقارب
قصيدة تفعيلة	10- في البدء كانت الكلمة	المتدارك	المتقارب
قصيدة تفعيلة	12-أربعون وسيلة و غاية واحدة	المتدارك	المتقارب
قصيدة تفعيلة	13- صفي لي دمي	المتدارك	المتقارب
قصيدة تفعيلة	14- حروفي	المتدارك	المتقارب
قصيدة تفعيلة	15- ما الحبّ إلاّ لها	المتقارب	المتدارك
قصيدة تفعيلة	16- العهد الثاني	المتقارب	المتدارك
قصيدة تفعيلة	17- وجعي يستضيء بأغنيتين	المتدارك	المتقارب
قصيدة تفعيلة	18- صباح الغواية	المتقارب	المتدارك
قصيدة تفعيلة	19- نوال	الكامل	المتدارك البسيط
قصيدة عمودية	20- باخوس و الشاعر	السريع	المقتضب
قصيدة تفعيلة	21- ظهري محمي...و دمي	المتدارك	المتقارب
قصيدة تفعيلة	22- نمنمات عظام	الوافر	الهزج
قصيدة تفعيلة	23- شهقة الطيران	الوافر	الهزج
قصيدة ممزوجة	24- أوراق الوجد الخفية *الورقة الأولى:فاس *الورقة الثالثة: القاهرة *الورقة الرابعة:بغداد	 الكامل الكامل الكامل	المتقارب/المتدارك

المطلب الثاني: الملاحظات

سنحدّد النسب النهائية لكلّ البحور في المدوّنة. ، ثمّ نحدّد النسب المئوية لكلّ بحر من البحور في كلّ من (البنية الإيقاعية النقيّة)، و (البنية الإيقاعية الممزوجة).

البحر	عدد القصائد	النسبة النهائية
المتدارك	33	%58,18
المتقارب	24	%43,63
الكامل	11	%20
الرمل	06	%10,90
البسيط	04	%7,27
الهزج	04	%7,27
الوافر	03	%5,45
الطويل	01	%1,81
السريع	01	%1,81
المقتضب	01	%1,81

النسب النهائية للبحور في المدوّنة

البنية الإيقاعية	عدد القصائد	النسبة الكلية
البنية الإيقاعية النقيّة	31	%56,18
البنية الإيقاعية الممزوجة	24	%43,81

نسب البنية الإيقاعية النقية و الممزوجة

البحر	النسبة في البنية الإيقاعية للتفعيلة	النسبة في البنية الإيقاعية كمزوج	النسبة في البنية الإيقاعية كمازج	نسبة البحر النهائية
المتدارك	%35,48	%58,33	%18,75	%58,18
المتقارب	%22,58	%12,50	%43,75	%43,63
الكامل	%19,35	%8,33	%9,37	%20
الرمل	%12,90	%8,33	%00	%10,90
البسيط	%6,45	%00	%6,25	%7,27
الهزج	%00	%00	%12,50	%7,27
الوافر	%00	%8,33	%3,12	%5,45
الطويل	%3,22	%00	%00	%1,81
السريع	%00	%4,16	%00	%1,81
المقتضب	%00	%00	%3,12	%1,81

* نسب البحور في البنى الإيقاعية المدوّنة *

المطلب الثالث: النتائج

ما الذي يمكن أن نستنبطه من نتائجٍ حول توزيع هذه البحور؟

1*عدد القصائد الموزونة في هذه المدوّنة خمسة و خمسون (55) قصيدة، موزّعة بحورها حسب الظهور: (المتدارك في 33 قصيدة)، (المتقارب في 24 قصيدة)، (الكامل في 11 قصيدة)، (الرمل في 6 قصائد)، (البسيط في 4 أربعة قصائد)، (الهزج في 4 قصائد)، (الوافر في 3 ثلاثة قصائد)، (الطويل قصيدة واحدة)، (السريع قصيدة واحدة)، (المقتضب قصيدة واحدة).

2*أمّا قوانين البنية الإيقاعية التي تخضع لها استعمالات البحور في هذا المتن المغاربي، فهي لا تتعدّى القانونين: أوّلهما قانون البنية الإيقاعية النقيّة حيث يستمد الإيقاع عناصر وجوده من اقتصار الشعراء على استعمال بحر شعري مفرد في القصيدة بكاملها، و ثانيهما قانون البنية الإيقاعية الممزوجة، و يعتمد فيه الشعراء على المزج بين البحور المتعدّدة في النّص الشعري الواحد.

3*القانون الأوّل (البنية الإيقاعية النقيّة) يغطّي العدد الأوفر من نصوص المدوّنة بـــ (31) قصيدة و نسبة (56,18%)، بينما يقلّ عدد استعمالات القانون الثاني (البنية الإيقاعية الممزوجة)، لكنّها نسبة معتبرة و مهمّة جدّاً في الإيقاع العربي المعاصر لأنها وصلت بالمزج بين البحور إلى أكثر من (43,81%)، و بالتالي ارتفاع ملحوظ في المزج بين الإيقاعات في الشعر المغاربي المعاصر.

4*إنّ استعمال البحور الشعرية الممزوجة ما هو إلاّ وليد رغبةٍ في تركيب النّص الشعري بأسلوب يصبّ في البناء الدرامي الذي تتعدّد فيه الأصوات و المواقف و التوترات النفسية[1]، و كلّ انتقال في الإيقاع هو تحوّل في الأحاسيس النفسية للشاعر، و لا شكّ أنّ خضوع عدد مهم من الشعراء(23 شاعراً) إلى القانون الثاني حيث المزج بين البحور، ذو علاقة وطيدة بمحاولات التجديد في البنية الإيقاعية.

5*كلّ القصائد العمودية تندرج ضمن البنية الإيقاعية النقيّة، أمّا المزج فنجده في قصيدة عمودية واحدة هي (باخوس و الشاعر)[2] لمحمّد مرّاح[3] من المغرب؛ حيث مزج فيها

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص91.

[2] ديوان الجاحظية، ***قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر(1990-2006)***، منشورات التبيين، الجاحظية، طبع المؤسسة الوطنية للنشر و الإشهار، ط2007م الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ص62-64.

[3] **محمد مراح**: شاعر مغربي من مواليد 1953م بإقليم الجديدة –المغرب- حاصل على دبلوم دراسات عليا في الصوتيات، أستاذ جامعي بكليّة الآداب بمراكش منذ1979م، صدر له ديوانان: (أغنية شجيّة على أطلال ليلى العامرية-2000م)، و(أنغام ذاوية-2003م)، ينظر: ديوان الجاحظية، ص61.

بين بحرين هما (السريع و المقتضب) متأثّراً بشكل القصيدة عند رواد الحداثة الشعرية خاصة الرومانسيين.

5*توضّح لنا الجداول السالفة الذكر الحدّ التصاعدي/ التنازلي لاستعمالات كلّ البحور في هذا المتن، خاصة أنّ أغلبه في شعر التفعيلة؛ و يحتل فيها **المتدارك** مرتبة مرموقة بين البحور الشعرية الأخرى، و هو بالتالي **أمير هذا المتن الشعري المغاربي المعاصر**، أما المرتبة الثانية فتعود إلى المتقارب الذي نلاحظ عليه تطوّراً أيضاً في الشعر العربي المعاصر، المرتبة الثالثة كانت من نصيب الكامل الذي حافظ بها على مكانته في الشعر العربي قديمه و حديثه.

6*نلاحظ عدم ورود بحر الرجز في هذه المدوّنة، مع العلم بأنّه من البحور المهمّة في الشعر الحر، لكنّه مع ذلك موجود بصورة لافتةٍ للنظر كبنية مزاحفةٍ عن تفعيلة بحر الكامل(متَفاعلن) التي يدخلها الإضمار فتصبح تفعيلة الرجز(مسْتفعلن)، حتّى أنّنا أصبحنا نشكّ أنّ بحر الرجز أصبح يستوعب الكامل من كثرة إضمار تفعيلة الكامل و دخول الحذذ (فعِلن) عليها؛ أو بعبارة أخرى أصبحت تفعيلة الرجز وحدة إيقاعية مازجة لبحر الكامل، و هذا ما سنفصّل القول فيه في إيقاع الزحافات و العلل.

7*آخر نتيجة هي أنّ المتقارب هو أقوى البحور كبنية إيقاعية مازجة (46,66%)، و هذا معناه قدرات هائلة على التمازج مع بنى إيقاعية متنوّعة (الرمل- المتدارك-الكامل..)، و هذا معناه طواعيةٌ على تغيير الإيقاعات الوزنية الأخرى.

و تبقى النتائج التي انتهينا إليها في حاجة إلى إضاءة يمكن تحقيقها من خلال بحث خصائص هذه البحور و مكانتها بالاحتكام إلى الشعر العربي القديم و الحديث.

المبحث الثالث: في خصائص البحور

لمّا كان الإيقاع الوزني في الشعر العربي ذا تشكيلات متنوّعة هي البحور الشعرية كان من المناسب الوقوف عند كلّ تشكيل لمعرفة بعض خصائص استعماله، و لمراقبة امتداده على مساحة النص الشعري عند الشعراء المغاربة، و لنعرف أسلوبهم في استعماله، و قد كان السبيل إلى ذلك هو الإحصاء و المقارنة لتتبّع تطوّره تاريخيا، و هذا انطلاقاً من التساؤلات التالية:" ***ما قيمة كلّ تشكيل في الذائقة الإيقاعية القديمة؟ و ما حظّها من التداول؟ و هل يمكن الحديث عن مواصلةٍ في خطاب هذه الذائقة و إعادة إنتاج لها؟ أم في الأمر انقطاع و تطوّر و تقديم لبعض التشكيلات التي لم تثمّن عالياً قديما؟*** "

نرى ضرورة تفريع الإجابة بحيث لا يكون حديثنا عنها شاملاً و عاماً، و إنّما إفراد كلّ تشكّلٍ بالبحث. **فما أمر المتدارك؟**

المطلب الأوّل: بحر المتدارك

المتدارك من البحور المفردة، يتألّف شطره من تكرار تفعيلة صافية خماسية الأجزاء هي (فاعلن)، و هو البحر السادس عشر تسلسلا عند العروضيين، و سمّي المتدارك كما يُجمعون لأنّ الأخفش(سعيد بن مسعدة) تلميذ الخليل تداركه على الخليل الذي لم يشأ أن يذكره على الرغم من كونه يتفرّع بسلاسةٍ عن الدائرة الخامسة (دائرة المتفق)، و هو أوّل البحور ظهوراً مع الحداء -كما علمنا سابقا-[1]، و السبب في ذلك على ما يبدو أنّه من الأبحر النادرة الورود في شعرنا العربي القديم، و قد هجره الشعراء قديماً " لأنّه من الأعاريض السذاجة المتكرّرة الأجزاء "[2] ، و هي أقرب إلى النثر به إلى الشعر.

و بقي نادراً حتّى في الشعر العربي الحديث، فلا نجد له ذكراً عند الجواهري[3]، أمّا نسبته عند أحمد شوقي فهي ضئيلة جدّاً (1,19%)[4].

و قد اعتبره بعض نقاد العصر الحديث رتيباً جدّاً، و لا يصلح إلاّ للحركة الراقصة المجنونة[5]، بينما رأى آخرون منهم (إبراهيم أنيس) أنّه منسجم الموسيقى حسن الوقع في الأذن لذلك شاع في الزجل، و هو يتساءل عن سرّ انصراف الشعراء في القديم عن هذا الوزن[6]، **و نحن نتساءل بدورنا: "كيف هو واقع المتدارك مع الشعر الحر؟ و ما سرّ اهتمام الشعراء المعاصرين به؟ و لماذا انقلبت الموازين رأساً على عقب؟ .**

---

[1] ينظر: المبحث الثالث من الفصل التنظيري الأول من المذكرة .

[2] القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق، ص286

[3] لم يذكره د/محمد مقداد شكر في توزيع البحور عند الجواهري، و اعتبره من البحور التي أعرض عنها الجواهري إعراضاً تاما، ينظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص66.

[4] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص27.

[5] نقصد بذلك عبد الله الطيّب المجذوب، في كتابه (***المرشد في فهم أشعار العرب***)، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت(لبنان)، ط1970م، ج1، ص80.

[6] ينظر:إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص118.

لقد أظهرت تفعيلة المتدارك السالمة(فاعلن)، و المخبونة (فعِلن)، و المضمرة(فعْلن)، و المقبوضة(فاعلُ) سيادة إيقاعية في البنية الإيقاعية للشعر الحرّ عموما، و للشعر المغاربي المعاصر خصوصا، إذ انتقلت ببحر المتدارك من المراتب الأخيرة ، إلى المرتبة الثالثة في الثمانينات في كلّ من الجزائر، المغرب، و تونس[1]، أماّ في التسعينات و بداية الألفية الثانية فقد قفز إلى المرتبة الأولى، و العيّنة هي هذه المدوّنة، و تأكيد د/ الطاهر الهمامي أستاذ الإيقاع بالجامعة التونسية، و أحد رعاة هذه الجائزة على أنّ أغلب القصائد التي وصلت للمشاركة في المسابقة من طرف الشعراء المغاربة وفق هذا البحر[2]، و قد جاء المتدارك في المرتبة الأولى من حيث وفرة النصوص بواقع إحصائي بلغ (32)قصيدة منها(29) قصيدة متدارك و (03) ثلاث قصائد خبب.

و لعلّه يمكننا أن نقول أنّ الشعراء المغاربة الفائزون بهذه الجائزة من أبرز الشعراء الذين طوّعوا هذه التفعيلة(الوحدة الإيقاعية)، و روّضوها لتلائم البنية المرنة للشعر الحرّ، صحيح أنّهم لم يكونوا الأقدم في اكتشاف القابلية الحركية التي تمتلكها و المرونة الإيقاعية البالغة لها داخل النّص الشعري، فقد كتبت بها نازك الملائكة قصيدتها (الكوليرا) أوّل نصٍّ من الشعر الحرّ- برأيها و رأي بعض الدارسين-[3]، كما أكثر من استخدامها السيّاب و نزار قباني، و صلاح عبد الصبور، و أمل دنقل، و سعدي يوسف، و يوسف الصائغ، و قاسم حدّاد، ومحمود درويش، و أحمد مطر، و مظفّر النوّاب[4]، و غيرهم من المشهورين و المغمورين، لكن، حين نتوقّف عند هذا المتن نجد القصائد الفائزة قد بعثت هذه الوحدة الإيقاعية من رقدتها التاريخية، فمنحتها شغفاً أكبر، و افتتاناً أشدّ، و تفنّناً مقتدرا؛ إذ انصهرت في سمفونيات مطوّلة سنسمّيها(ملاحم الإنسان العربي المعاصر)، و هي أمور تشهد عليها هذه النصوص المتداركية النقيّة و الممزوجة؛ أغلبها من المطوّلات مثل قصيدة(البلابل تعتصر العنب) للشاعر علي ملاحي[5]، حيث بلغت ثمانية مقاطع و (19) صفحة و (719) سطرا[6]، و قصيدة المدن

---

[1] ينظر:* د. حسين أبو نجا، ***الإيقاع في الشعر الجزائري*** (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط2003م.
*د.محمد بنيس، ظاهرة الشعر المغربي المعاصر، مرجع سابق.
* مجموعة من الباحثين، ***تاريخ الأدب التونسي***(الحديث و المعاصر)، المجمع التونسي للعلوم و الآداب و الفنون، بيت الحكمة، تونس.

[2] ينظر: الطاهر الهمامي، ***الرحلة الأوراسية*** (ورقات من الجدّ و الهزل)، مجلة التبيين تصدر عن جمعية الجاحظية للثقافة و الفنون، ع25، 2006م، ص204.

[3] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،مرجع سابق، ص21-22.

[4] للتأكد من هذا الحكم النقدي ينظر دواوين هؤلاء الشعراء.

[5] **علي ملاحي:** شاعر جزائري، ولد في 1961م بعين الدفلى، حاصل على شهادة دوكترا ه دولة في النقد، أستاذ المدارس النقدية(النقد المعاصر) بكلية الآداب بجامعة الجزائر، عضو بارز في جمعية الجاحظية فهو رئيس تحرير مجلة التبيين الثقافية الفكرية التي تصدر عن الجمعية، صدرت له مجموعتان شعريتان:(أشواق مزمنة-1987م) و (الأزمنة الخائفة-1989م)، ينظر: ديوان الجاحظية، مصدر سابق، ص201.

[6] ديوان الجاحظية، مصدر سابق، ص202-220.

الغامضة للشاعر عيسى قارف[1]، التي تتكوّن من (36) مقطعاً منها (29) مقطعا من المتدارك فيها (279) سطراً، و غيرها من المطوّلات كـــ(نون وجهك الغارب) للبشير ضيف الله[2].

حوّل الشعراء المغاربة الفائزون بالجائزة تفعيلة المتدارك الخاملة قديما، إلى وحدة إيقاعية بالغة الحيويّة و النشاط، تنسجم بتناغم مع المفهوم الجديد بطول النفس في القصيدة المعاصرة، فأصبحت لهذه التفعيلة وظيفة فعّالة في الربط السردي الملحمي ذو الحسّ التاريخي و الحدس الحداثي، كما أنّها انسجمت و تساوقت مع تفعيلات أبحر شعرية أخرى حيث نرى نسبة المتدارك الممزوج هي (56,52%)، و معنى هذا طواعية هذه التفعيلة للتمازج، و تناغما مع تفاعيل عدّة(من الكامل و البسيط و المتقارب و الهزج و الوافر...)

لقد فتح الشعراء المغاربة المعاصرون بتفعيلة المتدارك فتوحا كبرى في عمق الاستبصار و عظمة الرؤى و تنويع الجماليات الإيقاعية المعمارية للنّص الشعري المغاربي؛ على اعتبار أنّ هذه القصائد أحسن ما جادت به قريحة الشعراء المغاربة في التسعينات و بداية الألفية الثانية، و نلاحظ أنّهم استساغوا هذه الوحدة الإيقاعية (فاعلن-فعِلن-فعْلن-فاعلُ) أكثر من سواها في نصوصهم، و ذلك على ما نظنّ لخصائص صوتية داخلة في حُبكة الكتابة المعاصرة.

إنّ المتتبع لمضامين القصائد الفائزة بالجائزة يلاحظ تيمة مشتركة بين كلّ القصائد؛ فكلّها تتمحور حول أفكار قومية و رؤى عالمية، و الخطاب فيها إمّا هجائي أو رثائي أو حالم.

سنصطلح على الشاعر العربي المعاصر عموما ، و الشاعر المغاربي، و خصوصاً في هذا المتن بـــ (شاعر ما بعد النكبة)، و نقصد بذلك معاهد الغدر (معاهدة كامب ديفيد)، و العدوان الثلاثي؛ يمكننا أن نعتبر الشاعر بوصلة الوجدان العربي المعاصر، و نبض شارعه، و بؤرة بصيرة النخب العربية التي تُدمي حزناً من واقع مرّ؛ الغرب في تطوّر مستمر و العرب في تدهور مزدجر(ثورات/نكبات/حروب)، لذلك سأقرأ هذه النصوص و أتأوّلها دلالياً على تيمة واحدة هي(الإنسان العربي بين الواقع و الحلم، و المحققة للمعادلة التي بناها الشاعر المعاصر (الذاتية عبر الموضوعية، و الموضوعية عبر الذاتية)؛ ففقدان الشاعر للذاتية يجعله حاملا لشعارات فجّة، و فقدانه للموضوعية يجعله كائناً نرجسياً متمحوراً حول الذات.

لماذا كانت هذه الوحدة الإيقاعية الأكثر انسيابية للتعبير عن هذه التيمة؟

---

[1] **عيسى قارف**: شاعر جزائري من مواليد1971م بحاسي بحبح الجلفة، حاصل على شهادة ليسانس في اللغة العربية بجامعة الجلفة، و مدير مؤسسة تربوية، له مجموعات شعرية: (النخيل تبرأ من تمره)، (..و الآن؟..)، تحت الطبع:(اشرب تر و اشتبه تنتبه)، (مهبّ الجسم-مهب الروح)، ينظر: المصدر نفسه، ص101.

[2] **بشير ضيف الله**: شاعرجزائري، من مواليد 1971م بحاسي بحبح الجلفة، أستاذ للغة و الأدب العربي، حصل على جائزة مفدي زكريا مرّتان، له عدّة إصدارات: (نُ..و وجهك الغارب-1998م)، (شاهد على اغتيال وردة-2003م)، (أشكلني في المجاز أنا...-2007م)، تحت الطبع: (إحالات)، ينظر: المصدر نفسه، ص167.

يعتبر المتدارك " من حيث نسبة سرعته في المرتبة الثالثة و قد تزداد هذه السرعة في حالة الخبن (فعِلن)ــ وتقلّ في حالة التشعيث[الخبن و الإضمار] (فعْلن)، و لكنه يبقى وزناً سريعاً على كلّ حال "[1]. ومنه هذه التفعيلة تشغل حيّزاً زمنياً أقصر من كلّ تفعيلة سواها لأنّها خماسية الأصوات سالمة، رباعية الأصوات مخبونة، و القصر و الإيجاز صوتيا خاصة في (فعِلن)، رديف للسرعة و العجلة، و هما يكثّفان حركية الإيقاع، و فيهما دليل على إيقاعات نفسية متسارعة صاخبة، تتداخل و تتوالد في انشطارات تناغمية متسلسلة، تخلص إلى بنية صوتية عالية الإيقاع، تبنتها تداعيات الواقع الذي عبّر عنه وفق سردٍ ملحمي عجائبي يبحث عن المعجزة.

للتداعيات الملحمية رغبة جامحة بافتراس الفراغ الكوني الذي يعادله رمزيا بياض الأوراق /الوجود الكامن، و الاحتمالية المنفتحة على فضاء الممكنات، هذا الفراغ يموْضع الخواء و الجدب الذي تستشعره (أنا) الشاعر المتمرّدة على إيحاءات الزوال و سلطته، عندها تصبح إيقاعات العروض التي تفجّرها لغة الشعر على الأوج جزءاً من إيقاعات الحياة التي يكافح بها الشاعر المعاصر الذلّ و الموت و إيحاءاته و أشيائه، علاماته و دلالاته، في الداخل و الخارج، في الذات و المحيط، في مركز الأنا و مكوّناتها الخانعة، في عالم الصمت و موجوداته..هنا يتوقّف الشاعر عن الحياة لا محالة إن توقف عن الكتابة.

ومنه تحوّل افتراس الفراغات الناجم عن واقع عربي مرّ، يعيش فيه الإنسان ذليلاً إلى نهمٍ إيقاعي، استوعبته بنية التداعي الإيقاعي للمتدارك، و حوّلته إلى فضاءات ملحمية لجدل الأضداد (الواقع/الحلم)، أو هي في أقلّ تقدير، مشاريع مذهلة لمطامح متآكلة وسعتها مملكة الشعر.

تبدو الجملة الإيقاعية المتداركية في النظام اللغوي الشعري للفائزين بالجائزة أقرب إلى السرد الذي ينسجم مع طول النفس الملحمي الاستطرادي، الاستقصائي للمعاني و الدلالات، فيترك المعنى و قد أتى عليه و ولّد منه ما شاء من معانٍ أخرى، إنّ قصيدة (البلابل تعتصر العنب) للشاعر علي ملاحي السالفة الذكر، تستغرق (716) بيتاً من بحر المتدارك، و لا يضعف بناؤها الإيقاعي و الدرامي باستمراريتها بل تنتهي بذات الدفق و ذات القوّة في الأداء المتماسك في النظم و البناء، هذه القصيدة التي يهديها إلى الوطن الخالد(الجزائر)، إلى كلّ الشهداء، و يخصّ أحدهم هو(علي ملاّح) الظاهر أنّه جدّه و هو سميّه ..إلى كلّ محبي الوطنية و العروبة و يخصّ الشهيد الراحل (محمد بوضياف) الذي بنى حُبكة هذه القصيدة على قضية اغتياله، و قد نظمها غرّة سنة (1995م) في العشرية السوداء، و بنى حواره

[1] سيّد البحراوي، ***العروض و إيقاع الشعر العربي***(محاولة لإنتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1993م، ص40.

السردي بين ابن يعيش هذه المرحلة التي يكرّر وصفها بالمهزلة، و أبٍ الظاهر أنّه جدّه الشهيد[1].

يبتدئ القصيدة بأعذب الإيقاعات و الكلمات وصفاً لوطنه البحر..زنجبيل الحضارات، فهو وفق المتدارك (توتة العاشقين)، (هدهد الثائرين)، (بلسم الهائمين)، (ندى الفاتحين)، (سلّم الكبرياء)[2] (فاعلن-فاعلان) إلى أن يصل إلى بداية الحكاية مستمّدا رمزيتها من الأسطورة الكبرى (مملكة سبأ) قائلاً عن وطنه:

هَا هُنا سبأٌ و المرايَا بها بركةٌ من قلقْ [3]

إنّ مرايا الصرح الممرّد لا تدّل على العظمة التي بهرت الملكة (بلقيس) بل هي (بركةٌ من قلق) (قضايا هلاميه)، و معضلة حقيقة لأنها تحكي عمّا تجرّ له المهازل السياسية:

(الملوك يجيئونها غازلين فتيل نواياهم الباليهْ

تنتهي حفلةٌ

تبتدي حفلةٌ

هكذا تسقط المرحلهْ

هكذا تكبُر المقصلهْ

هكذا يكتبُ العرسُ

عرس مدينتنا المقفلهْ)[4]

يظهر الحوار بعد هذه الأبيات بقوله: (قلت يا أبتي ما ترى؟)، ثمّ تكرّر كلازمة تعضد البناء الإيقاعي المتماسك للنّص من بداية القصيدة إلى نهايتها، تعبّر بحقٍّ عن واقع اقتصادي و سياسي أسود:

(ما ترى يا أبي

نأكل الخبزَ أم نأكل المهزلهْ)[5]

نعني بالبناء الإيقاعي المتماسك الابتعاد عن الحشو اللّفظي على حساب جماليات الإيقاع، و تجنّب الضرورات إلاّ في الحالات القصوى، و محاولة المحافظة على قوّة اللغة و انسيابية الإيقاع في الآن نفسه، إنّ الشاعر المغاربي المعاصر يريد أن يثبت لقارئه أنّه قادرٌ على قهر أسطورة الاستطالة تضعف من بناء القصيدة[6]، فنجدهم محافظين على سلطتهم

---

[1] ينظر: الديوان: ص202.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[5] المصدر نفسه، ص203.
[6] كمال خير بك، ***حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر***(دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات و البنى الأدبية)، دار الشروق للطباعة و النشر و التوزيع بيروت(لبنان)،ط1، 1982م، ص357-358.

الإبداعية بروابط من النظم و تكرارات ترصّن الوحدة الموضوعية لنصوصهم إلى جانب الروابط الإيقاعية التي يحاولون تنويعها بواسطة كسر رتابة التفعيلات في البنى الإيقاعية النقيّة عن طريق دخول الزحافات و العلل، و في بعض الأحيان عن طريق تنويع أنماط القصيدة من خلال المزج الإيقاعي بين نمطي التفعيلة و العمودي الذي حضر بقوّة في هذا النشيد الصاعد:

يـــــا جزائـــــر هـــــذا الهـــــوى باطـــــلُ لـــــيس فيـــــه انتهـــــاءٌ و لا أوّلُ
كيـــــف تحيـــــا النجـــــوم بـــــلا نورهـــــا كيف يهفـــو إلـــى موتـــه جـــدولُ
فـــتـــّتـــت دمـــــنـــــا دودةٌ ، هـــــــل تـــــرى دودة كيف يشـــتهيها الـــدّم الفاضلُ[1]

هذا المقطع العمودي من المتدارك التّام لم يرد كبادرةٍ مفاجئةٍ عن ثروة إيقاعية عابرة للشاعر تُظهر تفوّقه في النظم العمودي، و لم ترد مصادفةً، و لم تقع هنا في انحراف غير معهود من تداعيات الاستطالة في كثير من القصائد الحرّة؛ بل كانت جواباً لكلّ أبناء الشهداء ممن غُرّر بهم باسم (سنّة المصطفى)، فوقعوا:

(على وصْمةٍ في شباكْ
همْ بنوكِ،،
و لكِنّهم بايَعوا في يديْكِ الهلاكْ)[2]

لذلك حبّهم للدين و الجزائر هوى باطل ليس فيه انتهاء و لا أوّل، لأنّهم من المغرّر بهم باسم الدين و الجهاد في سبيل الله، فوقعوا نتيجة الظلم في المجتمع فريسة للمتطرّفين.

سنترك الحديث عن تشكيلات بحر المتدارك من قصيدة الخبب و قبض تفعيلة المتدارك(فاعلُ) إلى مبحث: إيقاعات العلل و الزحافات.

المطلب الثاني: بحر المتقارب

هو بحر موحّد التفعيلة يأتي تاماً و مجزوءًا، و هو معدودٌ في بحور المرتبة الثالثة من حيث نسبة الشيوع[3]، و وصفه القرطاجني بأنّ "الكلام فيه حسن الاطراد إلاّ أنّه من الأعاريض الساذجة المتكرّرة الأجزاء، و إنّما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها "[4].

ومنه المتقارب بحر بسيط من البحور الصافية، يتكوّن من تكرار تفعيلة (فعولن)، و هو بحر ملحمي نظمت عليه الشهنامة، لما يمتاز به من إيقاع سريع يشبه وقع الجنود[5]، لذلك هو يناسب المنظومات المطوّلة، و هو من الأوزان المتميّزة الإيقاع بالرغم من قصر وحدته

[1] الديوان، ص218.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص97 .
[4] القرطاجني، المنهاج، ص286.
[5] ينظر: محمود عسران، ***البنية الإيقاعية في شعر شوقي***، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية(مصر)، ط2006م، ص70 .

الإيقاعية الخماسية، و السبب في هذا التميّز هو أنّ هذه الوحدة لا يعرض بها الحشو من الزحافات سوى نوعٌ واحدٌ هو (القبض)، و هو حذف الخامس الساكن(فعولُ).

لازم المتقارب نسبة ضعيفة في القديم فكانت نسبته في الإحصاء الذي قدّمه د/ سيّد البحراوي (4,4%)[1]، و في العصر الحديث حدث له ارتفاع طفيف في شعر أحمد شوقي(5,67%)[2]، أما نسبته في شعر الجواهري فهي(7,51%)[3]، و لكن يبدو أنّ حظّه إلى الارتفاع الكبير بدأ مع أصحاب المذهب الرومانسي، فنسبته في ديوان (أغاني الحياة) للشابي وصلت(19,8%)[4]، و بقيت في ارتفاع مستمر مع الشعر الحر حتّى وصلت المرتبة الأولى في الجزائر في الثمانينات بنسبة بلغت(24,32%)[5].

و هو يرد في المرتبة الثانية في متننا هذا بواقع إحصائي بلغ (23) قصيدة،منها سبع قصائد تفعيلة صافيةٍ و الباقي ممزوجة، و الملاحظ أنّ وروده كبينية مازجة كان الأكبر بنسبة (46,66%)، و هو بالتالي أكثر بنيةٍ إيقاعيةٍ أدّت وظيفة المزج، و أكبر دليل على ذلك تمازجه الدائم مع المتدارك في (14) قصيدة.

و ما لفت انتباهنا في القصائد التي ورد فيها المتقارب، هي ملاحظات حول أضرب المتقارب في التشكيل الإيقاعي للقصائد الصافية و الممزوجة على حدٍّ سواء.

الشاعر المغاربي المعاصر في إيقاع المتقارب كشأنه مع باقي إيقاعات البحور يبيح لنفسه حريّة التنقل بين أضرب القصيدة الواحدة، فلا يحرص على توحيد الضرب، ففي هذا التنقّل تنويع موسيقي لا يفوت أذنه المرهفة و ذائقته الموسيقية الحسّاسة للإيقاع و القيمة الفنية للأصوات، و هي " حرية منحها الشعراء لأنفسهم لقتل رتابة التكرار "[6] الإيقاعي

يقول الشاعر التونسي(حسن بن عبد الله)[7] في قصيدته (تجليات ساعة الصفر) التي يهجي فيها الواقع التونسي المعاصر، و يرثي مجد الحضارة الإسلامية البائد:

(لماذا...

---

[1] استنبطنا هذه النسبة النهائية بعملية حسابية من الجدول الذي قدمّه د/ سيد البحراوي لنسب الأوزان في: العصر الجاهلي، و القرن الأول الهجري، والنصف الأوّل من القرن الثاني للهجرة، و النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة في القديم، و جماعة الإحيائيين و جماعة أبولو في العصر الحديث، و سنستعمل إحصائياته في جميع البحور، ينظر:سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص56.

[2] محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص27.

[3] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعرالجواهري، مرجع سابق، ص65.

[4] محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المرجع السابق، ص27، و يمكن إحصاؤها من الديوان أيضا لورود أوزان البحور، و فهرس القوافي لإحصاء طول النفس، و هذا تقليد لاحظناه في كثير من الدواوين التونسية نتمنى أن نتبناه، ينظر: أبو القاسم الشابي، ***ديوان أغاني الحياة***، ضبط و شرح:إميل كابا، دار الجيل، بيروت(لبنان)، ط2002م.

[5] ينظر: حسين أبو نجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، مرجع سابق، ص

[6] د/عبد الرضا علي، ***موسيقى الشعر العربى قديمه و حديثه***(دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحرّ)، دار الشروق، عمّان(الأردن)، ط1997م، ص102.

[7] **حسن بن عبد الله**: شاعر تونسي، ولد بمنجم الرديف بولاية قفصة،، عضو إتحاد الكتّب التونسيين منذ1992م، مدرس للرسم التعبيري، له عدّة إصدارات شعرية:(العزف على ضفاف الجرح-1989)،(تسابيح-1990)، (لا وقت لي-1993)، (أوراق الليل-2000)، (أجنحة الماء-2004)، تحت الطبع(توابع العياء) مجموعة شعرية، (حديث العافية) رواية، ينظر: ديوان الجاحظية، مصدر سابق، ص81.

0/0//

فعولن

أمَازِلْتَ تُؤمن بالقَيروانْ

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

فعولن فعولُ فعولن فعولْ

و تحْزنُ وهْجُ المَحطَّاتِ فيكَ؟!

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

فعولُ فعولن فعولن فعولُ

أَمازِلتَ ترْقصُ للعُشبِ، و السنْبُلهْ؟!

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

فعولن فعولُ فعولن فعولن فعلْ

و تعْشَقُ دمَّ القُرُنْفلِ،

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

فعولُ فعولن فعولُ ف

تَطْرَبُ للعندلهْ؟!)[1]

0//0/0/ //0/

عولُ فعولن فعلْ

نلاحظ تعدّد الأضرب في كلّ سطر من الأسطر بين: (فعولن) السالمة، (فعولُ) المقبوضة، و (فعولْ) المقصورة، و (فعَلْ) المحذوفة.

و يقول الشاعر الجزائري(يوسف وغليسي)[2] في قصيدته(ما الحبّ إلاّ لها):

(فهرَّبْتُ حبِّي،،

0/0/ /0/0//

فعولن فعولن

أوَيْتُ إلَى الكَهْفِ وحْدِي

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

فعولُ فعولن فعولـــن

[1] المصدر نفسه، ص82-83.

[2] **يوسف وغليسي**: شاعر جزائري من مواليد1970م بأم الطوب بسكيكدة، حاصل على شهادة الدكتوراه في النقد، أستاذ محاضر بجامعة قسنطينة، عضو في إتحاد الكتاب الجزائريين، له عدّة إصدارات شعرية و نقدية: (تغريبة جعفر الطيّار)مجموعة شعرية، (في ظلال النصوص-2009) دراسة نقدية، حائز على جائزة الملك زايد عن كتابه النقدي، ينظر: المصدر نفسه، ص231. و بطاقة سيرته المهنية عبر الإنترنت.

توسَّدْتُ ذاكِرتِي، حُلُمي، و هوَايْ،،
00// / 0/// 0///0/ /0/0//
فعولن فعولُ فعولُ فعولُ فعولْ
و نِمْتُ على نجْمَةٍ ممكِنَهْ...)[1]
0//0/ 0//0/ 0// /0//
فعولُ فعولن فعولن فعلْ

مما يمكن ملاحظته في السطر الرابع من هذا المقطع هو إمكانية قراءة الضرب (هوايْ أو هوايَ)؛ أي مقبوضة(فعولُ) أو مقصورة(فعولْ)، و هذه الظاهرة الأدبية نلمحها في التشكيل الإيقاعي للمتقارب في كثير من النصوص الشعرية المغاربية، و هي قابلية القراءة الإيقاعية المتعدّدة للضرب الواحد أو بمعنى آخر: الازدواجية الصوتية للإيقاع؛ فقد استخدم أيضاً الشاعر(رابح بوصبيعة)[2] ضروباً من المتقارب التي يصح أن تقرأ مقبوضة أو مقصورة من دون أن يخلّ ذلك بالإيقاع النّص أو تركيبه اللغوي، و ذلك في قصيدة (عراجين الخرائط الحديدية) التي أظهر فيها فعاليات تطبيقية لإدراكه الإمكانات الإيقاعية العالية المكنونة في بنية(فعولن)، و إذا نظرنا إلى قوله:

(فآمُلُ بالعمْقِ ألاَّ تكوني نسيتِ
//0/0///0/ /0//0//0//0/
فعولُ فعولن فعولن فعولُ
و أذكُرُ أنِّي قطعتُ الكثيرَ...>>-> كثيرْ
00//<-<< /0//0/0//0/0/ //0//
فعولُ فعولن فعولُ >>-><فعولْ
و لم يبْقَ إلاَّ القليلَ... >>-> قليلْ
00//<-<< /0//0/0/ /0/0//
فعولن فعولُ >>-><فعولْ
و إنْجازُ عمْري يمرّ جريئاً بحزمِ)[3]>>-> بحزمٍ
0/0//<-<< /0//0/0// /0// 0/0/ /0/0//
فعولن فعولُ فعولن فعولُ >>-> فعولن

[1] المصدر نفسه، ص332.
[2] **رابح بوصبيعة**: شاعر جزائري، ولد بجيجل، خريج معهد القانون و العلوم الإدارية، يعمل كموثق.
[3] المصدر نفسه، ص227.

نجد أنّ تحريك الراء و اللام بالفتح(الكثيرَ/ القليلَ)، و الميم بالكسر، أو تسكينهما بالسكون في (كثيرْ/قليلْ)، و بتنوين في(بحزمٍ) لا يخلّ بالانسياب الإيقاعي العام للنّص، و إن كان في هذا التباين في الحركات تحويل لبنية الضرب من الصحيح السالم(فعولن) في بحزمٍ إلى المزاحف المقبوض(فعولُ)، و تحويل القبض في (فعولُ) إلى القصر في (فعولْ).

بقي أن نسلّط الضوء على الإمكانيات الهائلة للمتقارب في التمازج مع الأبحر الأخرى خاصة المتدارك، إنّ هذا الموقف المتكرّر في القصائد الممزوجة يفرض علينا التساؤل عن مرجعية اقتناص المتقارب و التصاقه بالبحور الأخرى؛ ***هل يعود الأمر إلى الأغراض التي ارتبط بها؟ أم هو قالب إيقاعي خالٍ من الطاقة الشعرية و يمكن شحنه بالدلالات التي نشاء؟ أم مرجعه إلى سهولة هذا البحر؟ أم لنثريته و موافقته لبنية الخطاب التواصلي كما يذهب لذلك الكثير من العروضيين؟ هل يتمازج بكثرة مع المتدارك لأنّهما مقلوبا الدائرة الواحدة؟ أم لأنّهما الأصل الذي توالدت منهما كلّ البحور الأخرى كما يذهب إلى ذلك د/محمد مفتاح؟!***[1] سنرصد هذه الإجابات في المطلب الخاص بالعلاقة بين البحور المتمازجة.

المطلب الثالث: بحر الكامل

للكامل مكانة مغايرة للتي للمتدارك و المتقارب؛ إذ أنّ له في الشعر القديم حضورٌ مكثّف، و له في دراسات الشعر القديمة كلّ التبجيل و التقديم، يقول حازم القرطاجني: " و تجد للكامل جزالة و حسن إطراء..فأعلاها درجةً في ذلك الطويل و البسيط، يتلوهما الوافر و الكامل، و مجال الشاعر في الكامل أفسح منه فـــي غيره "[2]. و قد اعتبر قديما أكثر بحور الشعر جلجلة و حركات، و أنّه خُلق للتغني المحض أُريد به الجدّ أو الهزل؛ أي أنّه من البحور الغنائية، و الغنائية فيه مذهبان، الفخامة و الجزالة فيه مذهب، و الرقّة و اللّطف فيه مذهب آخر[3].

و قد صنّف هذا البحر من بحور الفئة الأولى في الشيوع، بل يبدو أنّ تاريخ الشعر العربي القديم قائم دوما على صراعٍ من أجل التصدّر بين الكامل و البسيط و الطويل[4] و بنسبة (18,38%)[5]، و حتّى في الشعر الحديث زمنياً ذائقة تؤكّد هذا الحكم؛ إذ مع أحمد شوقي تصدّر الكامل المرتبة الأولى بنسبة(31,8%) في عدد القصائد و(32,52%) من منظور طول

[1] يرى د/ محمد مفتاح أنّ تفعيلتي المتدارك و المتقارب(فاعلن/فعولن) هما النواة الأصلية التي توالدت منها كلّ التفعيلات الأخرى، و يضع مقترحا تخطيطيا لذلك ينظر: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، مرجع سابق،ج1، ص147 و ما بعدها

[2] القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق، ص268.

[3] عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب، مرجع سابق، ج1، ص246-259.

[4] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص207-218.

[5] ينظر:سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص56.

النفس[1]، و نفس الأمر مع الجواهري، حيث بلغت نسبته(28,26%) في عدد القصائد، و بلغ طول نفسه فيه نسبة متقدّمة جدّاً و هي(52,1%).

أمّا مرتبته في مدوّنتنا فهي الثالثة من حيث عدد القصائد بنسبة(20%)، و النسبة الثانية في طول النفس؛ إذ قصائده طويلة مقارنة مع المتقارب، و قد وصل عدد الأبيات في القصيدة الواحدة (700) بيتاً وفق هذا البحر، و هذا يطرح عدّة تساؤلات:

هل من معنى لاستخدامه إلى جانب المتدارك و المتقارب؟ لماذا تفوّق في طول النفس على المتقارب؟ ألا يمثّل بذلك تعارضاً مع ما أثبتنا من نزعةٍ إلى تثوير الممكن الإيقاعي في الشعر العربي الحديث، و ابتعاث المهمّش فيه؟ ثمّ ما مكانته في شعر التفعيلة المعاصر؟

نقترح إجابات عديدةٍ ممكنة طبقاً لتعدّد زوايا النظر، الأولى لازمة و لها تعلّق بالكامل في حدّ ذاته، و الثانية متعدّية تتجاوزه إلى رأي النقاد فيه مع تاريخ الشعر و الإيقاع العربيين.

فيما يخصّ التعليل اللازم رصدنا النقاط التالية:

1* إنّ في استخدام الكامل تواصلاً مع الذائقة الإيقاعية القديمة الميّالة إلى هذا التشكيل الإيقاعي الذي لا يمكن أن تفرّط فيه، لأنّ له فعله المميّز فيها بحكم كثرة تواتره في رصيدها الأدبي قديمه و حديثه، و تذوّقها إيّاه.

2*لقد ربطت الذائقة الشعرية العربية من طبقات الشعراء و النقاد بين البحور و الأغراض قياساً على مبدأ التفاضل و الهرمية مثل حازم القرطاجني؛ و لمّا كانت الأغراض المتعلّقة بالكامل على هذا النحو من الجلال و العظمة، فإنّ الشعراء المغاربة المعاصرون يؤسسون في تلطّفٍ للأغراض المستحدثة، و يتحيّلون في صياغتها و إخراجها على نحوٍ لا يصدم المتلقي. بل كأنّها عملية إيغال فيها رفقٌ و تحيّل، و ذلك بمحاولة الإبقاء على ذات الشعور المسبق و الموقف الذهني بل و الحكم المسبق من التشكّل و تعويض الأغراض القديمة بأخرى جديدة ستثمّن مبدئياً، و تؤصّل في نفس المتلقي مع كثرة الترديد.

3*إنّ استخدام الكامل في قضايا الشعر العربي الحديث و المعاصر و خاصةً التفعيلة دليلٌ على قدرة الأطر الإيقاعية القديمة على النهوض بمعاني و رؤى جديدة مغايرةٌ تماماً للتصوّرات النقدية القديمة؛ كتعلّق الكامل بالغنائية.

أمّا الدليل المتعدّي فيقودنا إلى النقاط التالية:

1*على النقاد المعاصرين الدخول في حوارٍ مع التصوّرات و الأحكام و المعايير التي أتى بها النقاد و علماء العروض القدماء من زاوية أنّهم وسموا الكامل بالرفعة، و جعلوا البحرين الآخرين- نعني المتدارك و المتقارب- في مراتب أدنى، فيكون الحوار جدّياً في جمع

[1] الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص28-29.

المتون المعاصرة بين تشكيلاتٍ إيقاعية كانت بينها فروقات كبيرة، و ساوت بينها، و هذا يوحي برغبة المعاصرين في الإبقاء على هذا القديم دون إعادة إنتاجه مائة بالمائة؛ فللمتدارك الصدارة، و للمتقارب التوسّط مع الكامل، وهم بهذا يتعاملون مع التراث الإيقاعي على نحوٍ من الزحزحة دون أن يدفعوا الفعل إلى أقصاه، و أكبر دليل على ذلك ورود قصيدة عمودية وفق البناء الخليلي بحرها الكامل للشاعر (زبير دردوخ)[1] عنوانها(إرث الشهداء)، نقتطف منها مقطعاً:

أنجـــزتَ وعـــداً صـــادقاً أعطيتـــهُ ذُهِـــل اليقـــين لصـــدقه،، و تحيّـــرا
أعطيـــتَ.. لســـتَ مبـــدّلاً و مقصـــراً فـــي عهـــده.. و العهـــدُ أن لا تُنكـــرا
بكَ تـــقســـم الأيّامُ و منّـــيتـــــــها.. أمل اللّـــقـــاء مشَـــت إليْـــكَ القـــهقرا[2]

2*أمّا عن مكانة الكامل في الشعر العربي الحديث و المعاصر، و إن كانت تعوزنا الإحصائيات الدقيقة، فإنّ أغلب الدراسات تؤكّد مكانته المتقدّمة في شعر التفعيلة، وما تيسّر لنا الإطلاع عليه من قصائد متنوّعة لشعراء مختلفين يؤكد ذلك، و ما يؤكده أكثر في هذا المتن هو طول نفس المغاربة المعاصرين في النظم وفق هذا التشكيل، إلى حدٍّ يمكن وسمه بطول النفس

الملحمي، و مثال ذلك قصيدة (نوال)[3] للشاعر (محمد حسّونات)[4] من الجزائر، و التي التي بلغت(709) سطراً، و هي من الأسطر الطويلة في عدد التفاعيل، و أغلبها من الكامل، فيها(17) سطراً فقط من البسيط.

أمّا المثال الثاني؛ فيثبت طول النفس في عدد تفعيلات السطر الواحد و التي وصلت السبعة تفعيلات و النصف- و باقي التفعيلة في السطر الموالي حسب قانون التدوير- و هو عدد أكبر من عدد الأجزاء في القصيدة العمودية حيث بحر الكامل سداسي التفاعيل، و هذا معناه طاقة عالية في الاسترسال النثري و الدفق الإيقاعي بسرعة و بدون تقطّع، يقول الشاعر الجزائري(عبد الله عيسى لحيلح)[5] في قصيدته(فيض من أسرار الحلاّج):

---

[1] **زبير دردوخ:** شاعر جزائري ولد عام1965م، يحضّر حاليا شهادة الماجستير في الأدب العربي بجامعة الجزائر،يعمل بالتدريس عضو اتحاد الكتاب العرب، والكتاب الجزائريين. نال عدة جوائز عربية ووطنية في الشعر منها جائزة محمد إقبال 1991، ومعهد الآداب 1993، والشروق الثقافية 1994، ومحطة تلفزيون الشرق الأوسط 1995، ووزارة الثقافة في أدب الطفل 1998، ووزارة السياحة 2000، ومسابقة الجاحظية 2001، ومسابقة الشهيد محمد الدرة لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري 2001.نال جائزة الدكتورة سعاد الصبّاح في الشعر، و شارك في مسابقة أمير الشعراء في طبعتها الرابعة 2010م، ينظر: موقع ديوان البابطين للإبداع الشعري http: //www.albabtainprize. org.

[2] الديوان، ص258.

[3] المصدر السابق، ص144-158.

[4] **محمد حسّونات:** شاعر جزائري من مواليد عام 1960م، أستاذ بجامعة المسيلة، ليس له ديوان مطبوع، من قصائده المشهورة "بركان الموت الربيعي"، شارك في ديوان الشهيد " محمّد الدرّة "، ج3، الذي صدر عن مؤسسة البابطين للإبداع الشعري، ينظر: موقع ديوان البابطين للإبداع الشعري http: //www.albabtainprize. org.

[5] **عبد الله عيسى لحيلح:** شاعر جزائري، ولد عام1962م بقرية قلمامن ولاية جيجل، حاصل على شهادة دكتوراه دولة في الأدب العربي، أستاذ بقسم اللغة العربية و آدابها جامعة جيجل، له ثلاثة دواوين شعرية مطبوعة، و عدة أعمال مخطوطة روايات و مسرحية، ينظر: المصدر نفسه، ص339.

(يَا شيْخَنَا – قَالت جِراحِي بِالنِّيَابةِ عنْ فمِي- عَلَّمتني حبَّ الفنَاءِ لكَيْ أكونْ
00// 0// /0//0/0/ 0//0/0/ 0// 0/ //0//0/ 0/0// 0/0/ 0//0/0/
مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلات
حينَ انْتَهيْتُ إِلى الفنَاءِ وَجَدْتُنِي فِي كُلِّ شَيْءٍ قبْلَهُ، و رأَيْتُنِي لوْن الظَوَاهِرِ
//0//0 /0/0//0///0//0/ 0/0//0/ 0/ 0//0/ //0//0 0/ /0//0 /0/
مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متـــ
و المظاهِرِ وَ ارْتعاشَاتِ السُكونْ.)[1]
00//0 /0/0// 0/ //0//0 /
فاعلن متفاعلن مستفعلات
إذا كان هذا أمر الكامل فما أمر الرمل؟

المطلب الرابع: بحر الرمل

للرمل في الذائقة الإيقاعية القديمة و في العصر الحديث، مرتبة خلفية قياساً على بحور أخرى، نرصد ذلك في ما وصلنا من الشعر الجاهلي و الأموي والعباسي ، ولنا في ما أنجز مجموعة من الباحثين في الإيقاع الدليل:

فإبراهيم أنيس مثلا ،رصد ما جاء في الجمهرة والمفضليات والأغاني ،وهي مدونة تشمل ما يقارب عشرة آلاف بيت، وانتهى إلى أن الرمل لا يتجاوز (5%)[2]

أما ما ورد من نسب قصائد ومقطعات وفق هذا البحث في أمالي أبي علي القالي فهي لا تتجاوز(0,89%)[3] فإذا تقدمنا زمنياً لا نجد تغييرا في مكانة هذا التشكّل،إذ لا يتجاوز في إحصائيات سيد البحراوي(6,5%)[4].

و نجد في فن الموشحات قفزة كبرى لمكانة الرمل؛ فقد تواتر استعماله بشكل ملحوظٍ بما يصحّ معه وسمه بالتشكّل الإيقاعي الرئيس في مرحلتي الموشّح الكبيرين: مرحلة البناء على وحدة التشكيل، و مرحلة المزج بين تشكيلين فأكثر[5].

" و بهذا يتأكّد أنّ الرمل نشط في فترات ازدهار الغناء، و كانت قصائده غالباً إنّما تصاغ لتلحّن و تؤدى، و لذا كان حضوره في الذائقة الإيقاعية العربية محكوما عندهم بصفتين: ضعف التواتر من ناحية و الارتباط بأغراض غير جديّة و ثانوية من ناحية ثانية أو

[1] المصدر نفسه، ص340
[2] ينظر:إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص210.
[3] محمد مصطفى أبو الشوارب، ***جماليات النّص الشعري***(قراءة في أمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة ة النشر، الإسكندرية(مصر)، ط1، 2005م، ص143.
[4] ينظر: سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر، مرجع سابق، ص56.
[5] ينظر: مصطفى عوض الكريم، ***فن التوشيح***، دار الثقافة، بيروت(لبنان)، ط2، 1974م، ص69.

بمجالس اللهو و الغناء "[1]،و نحن نجد حسب حازم في الرمل " لينا و سهولة، و لما في المديد و الرمل من اللين كان أليق بالرثاء و ما جرى مجراه فيهما بغير ذلك من أغراض الشعر "[2]، و يرى أنّ " المديد و الرمل فيهما لين و ضعفٌ و قلّما وقع فيهما كلامٌ قويٌّ إلاّ للعرب و كلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى "[3].

و هذا التثمين السلبي للرمل نجده سابق لحازمٍ؛ إذ نجده عند الأخفش الذي قام بتقسيم الشعر العربي ثلاثة أنماط هي" القصيد و الرجز أمّا الرمل فهو الشعر حين يُهزل و لا يؤلف بناؤه فهو عيبٌ و ليس نوعاً "[4].

و غير بعيد عن القدامى موقف أحد المعاصرين الذي يرى " نغمة الرمل خفيفة جدّاً و تفعيلاته مرنة للغاية (...) و في رنّته نشوةٌ و طربٌ (...) و لمّا كان الرمل مستحسناً عند العامة و الأطفال، كان أيضاً مستحسناً عند أهل الشراب و الغناء(...) و فيه رنّةٌ يصحبها نوع من المنخوليا [أي] هذا الضرب العاطفي الحزين في غير ما كآبةٍ و غير ما وجعٍ و لا فجيعةٍ (...) و هذه المنخوليا(...) تجعله ينبو عن الصلابة و الجدّ و ما إلى ذلك " [5].

ولم يشهد هذا البحر أي تطور في بداية الشعر الحديث، حتّى أنّ محمود سامي البارودي لم ينظم وفقه أيّة قصيدة[6]، لكن بدأ التطوّر مع أمير الشعراء أحمد شوقي، إذ بلغت نسبته عنـــــــــــــــده (8,37%)، و نسبة النفس(10%)[7]، و الجواهري الذي بلغ عنده (6,37%)[8].

ثمّ حدث له قفزة نوعية مع المدرسة الرومانسية[9] مع أبي القاسم الشابي، فكانت عدد قصائد الرمل في الديوان عشرة[10]. و بعدها أضحى مع (تيار الشعر الحرّ) أحد البحور المهمّة و له حضور قوي.

كلّ هذه النصوص و الأدلّة تؤكّد النظرة الدونية التي عولج بها هذا البحر و قيمة ما جاء به الشعراء المغاربة حينما ارتبط عندهم بأغراض و قضايا هي في رؤياهم أكيد رئيسية.

إنّ الشعراء المغاربة المعاصرون إذ اختاروا هذا التشكّل الإيقاعي لينظموا فيه أجمل القصائد التي قرأتها في هذه المدوّنة، و حصوله على المرتبة الرابعة، إنّما يدخل بذلك في حوارٍ مزدوجٍ مع الذائقة الإيقاعية القديمة، " و كأنّه بهذا يثوّر الممكن الإيقاعي الذي لم يستثمر

[1] خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص238.
[2] القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق، ص269.
[3] المرجع نفسه، ص268.
[4] محمد العلمي، العروض و القافية، مرجع سابق، ص34-35.
[5] عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، مرجع سابق، ج1، ص116-125.
[6] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص219.
[7] ينظر: الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق،ص28-29.
[8] ينظر:مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعرالجواهري، مرجع سابق، ص61.
[9] ينظر: الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المرجع السابق، ص31.
[10] ينظر: أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، مرجع سابق.

و ذلك بعملية تحويل، به يضحي الهامش و ما هو من الأطراف مركزاً و المركز هامشياً، أمّا الوجه الثاني فنوعي يتجلّى في التحويل الذي أتاه بربطه تشكيلاً إيقاعيا يعلق عادةً بأغراضٍ و معانٍ شعرية ثانوية بأغراض و معان شعرية فخمةٍ و جدّية "[1].

فلا يخفى علينا أنّ الشعرية القديمة قد قامت بحكم تصوّرها التفاضلي على تثمين بعض البحور فوسمتها بالفخامة و النبل و ربطتها بالأغراض الشعرية الرئيسية و بنية القصيدة النموذجية، و وسمت البعض الآخر بالسهولة و الرقّة و الضعف، و ربطتها بأغراضٍ ثانوية، يقول حازم القرطاجني في هذا السياق: " و لمّا كانت أغراض الشعر شتّى، و كان منها ما يقصد به الجدّ و الرصانة، و ما يقصد به الهزل و الرشاقة و منها ما يقصد به البهاء و التفخيم و ما يناسبها من الأوزان الفخمة الباهية الرصينة، و إذا قصد في موضعٍ قصداً هزلياً أو استخفافياً و قصد تحقير شيءٍ أو العبث به حاكى ذلك بما بناسبه من الوزان الطائشة القليلة البهاء، و كذلك كلّ مقصد "[2] و يقول في موضع آخر: " و من تتبع كلام الشعراء الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان و وجد الافتتان في بعضها أعم من بعضٍ "[3]

يحتل الرمل المرتبة الرابعة في نصوص الشعراء المغاربة بواقعٍ إحصائي بلغ ثمانية نصوصٍ شعرية، و الرمل من أجمل الصيغ العروضية الغنائية، فلا عجب إن استقطب محاولات التجديد في بنية العروض العربي قديماً ممثّلةً بالموشحات الأندلسية و أشهرها موشّحة (جادك الغيث) للسان الدين بن الخطيب، غيرها من الموّشحات الرملية الكثيرة من تواليف أهل الأندلس[4]، و نحن نعلم مدى تأثّر المغاربة بالمدّ الأندلسي قديما بحكم قرب الموقع الجغرافي، و قرابات النسب لأنّ أغلب الفاتحين للأندلس مغاربة اختاروا المكوث هناك، و عندما سقطت غرناطة آخر معقلٍ للإسلام و المسلمين في أوروبا فرّوا زرافاتٍ إلى المغرب العربي الكبير.

تتميّز تفعيلة الرمل بالغنائية العالية و المرونة الموسيقية البالغة، فثمّة انسيابية و هدوء مترف، و امتداد جليل استمدّته من بنيتها الصوتية عروضيا ذات الوتد المفروق (فاع)، و السببين الخفيفين(لا) و(تن)، إذ يتضمّن هذا البناء مدا في كتلة صوتية واحدة ، مما يضاعف إيحاءها بالسعة والامتداد لما تستغرقه من الزمن الشعري ، فضلا عن تكرارها لأنها من البحور الصافية الذي سيؤدي إلى احتكاك الجماليات الصوتية المتجاورة في فضاء النص

[1] خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص231.
[2] القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق، ص266.
[3] المرجع نفسه، ص268.
[4] ابن خلدون، المقدّمة، مرجع سابق، ص515.

إيقاعيا مما سيولد بناءا حافلا بالأصداء والرنين جديرا بالتطريب ومضاعفة نشوة التلقي ويلامس أعماق النفس.

يوظف شعراء المغاربة الجماليات الصوتية لإيقاع الرمل في بنيتين إيقاعيتين هما:

البنية الإيقاعية الممزوجة، كان فيها الرمل هو البنية الممزوجة في قصيدتين، والبنية الإيقاعية النقية (قصائد تفعيلة مدورة)؛وهي أربعة قصائد تفعيلة تشكلها الإيقاعي الرمل، وسنناقش في هذا العنصر محاولات التجديد في تجليات الإيقاع في بحر الرمل في (البنية الإيقاعية النقيّة) في واحدة من أهم قصائد الديوان وأروعها في الدلالات الفخمة والجليلة، وهي من أقوى القصائد التي قيلت حول تيمة(الإنسان العربي المعاصر) ،وتعتبر من المطولات لأنها فاقت 300 سطر، وهي قصيدة الشاعر التونسي(عادل معيزي)[1] (أمس منذ ألف عام أو فصول في سرداق الموت)[2].

يكشف النظر في المدونة أن للبحر في البنية الإيقاعية النقية للشعر المغاربي المعاصر وجوها متعددة لا بين القصائد فحسب ، بل وداخل القصيدة الواحدة ،هذا الأمر نمسه من خلال التحوير الذي أتى به الشاعر عادل معيزي مستخدما بحر الرمل، أو الخروجات أو التنويعات في التفعيلات من خلال الزحافات والعلل ، والتي نرصد منها مايلي:

1* وجوه الخروج على الحشو:

كثيرة جدّاً هي نسبة الجروجات، و أكترها تواتراً استخدام (فعلاتن) المخبونة بكثرة داخل الجملة الإيقاعية، منها قوله:

(و أنَا أرْكُضُ فوْقَ الإبَرِ المرْتَجِفهْ

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

فعلاتــن فعلاتــن فــعلاتن فعلن

إبَرٌ تُزْرَعُ في الجِلْدِ وَ تَنْمُو في الخُطى

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

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلا

أعْدُو وَئِيداً في اليَبَابْ.)[3]

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

تن فاعلاتن فاعلاتْ

---

[1] **عادل المعيزي**: شاعر تونسي من مواليد 1969م ببوسالم ولاية جندوبة –تونس، حاصل على شهادتي ماجستير الأولى في العلوم الإدارية، و الثانية في العلوم السياسية، يعتبر من بين أهم الشخصيات الأدبية في تونس في التسعينات، عضو في إتحاد الكتاب العرب، له عدّة إصدارات: ينظر:الديوان ،ص125.

[2] الديوان ،ص126-142.

[3] المصدر نفسه، ص130.

و دون استقصاء و تحليل لكلّ النماذج يمكننا إرجاع أهم مظاهر الخروج في الحشو إلى الأشكال التالية:

*(فعْلن): (ألفُ عامٍ، وَ أنَا أشْتعلُ...

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

فاعلاتن فعلاتن فعلن

الرُّوحُ إِلَى جِذْعِ النَّخيلْ)[1]

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

فعْلن فعلاتن فاعلاتْ

*(فعِلن و فعْلاتن) : (آهْ .. كمْ أعْشَقُ

//0/ 0/ 0/

فعْلاتـــن فعـــ

ما عُدْتُ أُطِيقُ الانْتِظَارَ المُتَنَا مِي)[2]

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

لاتـــن فعلن فاعـــلاتـــن فعلاتن

*(فاعلاتُ): (هِيَ خَوْفُ اللهِ إِنْ مرَّتْ عَلى البحْرْ..

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

فعلاتـــن فاعلاتن فاعلاتن فـــا

يموتُ المَاءُ فيهِ ثمَّ يحيَا وَ يمُوتْ)[3]

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

علاتن فاعلاتُ فاعلاتن فعلاتْ

2* وجوه الخروج على مستوى الضرب:

يكشف النظر في القصيدة إلى نزعةٍ في تنويع ضروب الأسطر منها ما وردت سالمة، و نمها ما كانت معلولة؛ نعطي مجموعة من الأمثلة:

*(فاعلاتن): (نَفَضُوا عنِّي ثِيَابِي)[4]

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

فعلاتـــن فاعلاتـــن

*(فعلاتن): (ثمَّ فِي أَعْمق جُرْحٍ

---

[1] المصدر نفسه، ص134.
[2] المصدر نفسه، ص135.
[3] المصدر نفسه، ص138.
[4] المصدر السابق، ص130

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

فاعلاتن فعلاتن

غَمَسُوا الدُّودَ ليَرتَاح قلِيلاً)[1]

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

فعلاتن فعلاتن فعلاتن

*(فاعلن): (عَنْ عذَابِي يَوْمَهَا

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

فاعلاتــن فاعلن

عنْ مَسَاءٍ خَرْبشَتْهُ صرْخَتِي)[2]

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

*(فاعلاتْ): (حَاصَرُونِي بِالغمَائِمْ

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

فاعلاتن فاعلاتن

حاصَرونِي بِالقُبُورْ)[3]

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

فاعلاتن فاعلاتْ

*(فاعلاتُ): (كُنْتُ سِرّاً فِي العُرُوق

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

فاعلاتن فاعلاتُ

أَيُّ سِرٍّ سَوْفَ يَبْقَى في الشِفاهِ

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

فاعلاتن فاعلاتن فــاعلاتُ

ألْفَ عامٍ)[4]

0//0/0/

فاعلاتن

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[2] لمصدر نفسه، ص128.
[3] لمصدر نفسه،ص131.
[4] المصدر السابق، ص 139.

إنّ جميع الخروجات في الحشو و الضرب " تنسف مقولة النقاء النغمي [الإيقاعي] لكلّ تشكّل و تدكّ الحواجز التي أقام العروضيون [لأغراض علمية بحتة]، و لا تلتزم قوانين سابقة للقصيدة، و إنّما تؤسس الأخيرة قانونها الإيقاعي، فيما هي تُكتب. و من هنا سعيها إلى تكريس تاريخيتها و فرادتها "[1]، و هي أمور لا يمكن أن تتحقّق بالانخراط في البنية و إعادة إنتاجها و إنّما أضحت آلةً بها يستعين صُحبة آلاتٍ أخرى على ضبط إيقاع النص من الانفراط أو الرتابة، " و بهذا يكون في العروض مجال لفعل الذات إضافة إلى فعل الجماعة، و هو نُسخ بمعنيين متضادين: الإعادة و التغيير، الإثبات و المحو "[2].

المطلب الخامس: بحر البسيط

هذا البحر من بحور المرتبة الثانية في الشيوع و الامتداد على مساحة الشعر العربي القديم[3]، و قد أكّد ذلك غير واحد من الدارسين[4]، و كانت نسبة وروده في بعض الإحصاءات (14,6%)[5]، و قدّمه القرطاجني على غيره من الأعاريض لكثرة وجوه التناسب و حُسن الوضع فيه[6].

و قد حافظ على مكانته في الشعر العمودي الحديث، إذ كانت نسبة وروده عند أحمد شوقي (8,64%)[7]، أمّا نسبته عند الجواهري فهي مرتفعة نسبياً حيث وصلت (12,98%)[8].

احتل البسيط في هذا المتن المرتبة الخامسة مع الهزج بنسبة قدرها(7,27%)، موزّعة على نمطي: القصيدة العمودية النقيّة بنسبة(6,25%)، و نمط القصيدة الممزوجة، كبنية مازجة، الأولى بنية مازجة عمودية و الثانية بنية مازجة من نمط التفعيلة و النسبة كانت(6,45%).

أما القصائد العمودية فهما اثنتان:

الأولى هي(إلى أبي نوّاس)[9] للشاعر (إبراهيم صديقي)[10]، و قد كتبت بالطريقة العمودية الكلاسيكية وفق البناء الخليلي.

الثانية فهي للشاعر المغربي الشهير(مصطفى شلّيح)[1] (ألا برّ لي يا خيمة العرب)[2]، و و قد اعتمد الكتابة السطرية، و من يلحظها لأوّل مرّة يظنّ أنها قصيدة تفعيلة غير مدوّرة لكن

---

[1] خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص259.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص81 و ص209 و ما بعدها.
[4] ينظر: * د/عبد الرحيم كنوان، ***من جماليات إيقاع الشعر العربي***، دار أبي رقراق للطباعة و النشر، الرباط، ط1، 2002م، ص33.
- د/غازي يموت، ***بحور الشعر العربي***(عروض الخليل)، دار الفكر اللبناني، بيروت(لبنان)، ط2، 1992م، ص 64.

[5] ينظر: سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر، مرجع سابق، ص56.
[6] ينظر: القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق، 238.
[7] ينظر: الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص33.
[8] ينظر:مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعرالجواهري، مرجع سابق، ص55.
[9] ينظر: الديوان، ص198-200.
[10] **إبراهيم صديقي**: شاعر جزائري، من مواليد 1972م بالجزائر العاصمة، أستاذ تعليم ثانوي في اللغة العربية و آدابها، نائب رئيس إتحاد الكتاب الجزائريين، رئيس تحرير مركزي لأخبار القناة الجزائرية الثالثة، ينظر: المصدر نفسه، ص197.

بعد التقطيع وجدنا أنّه يمكن تقسيمها إلى شطرين متساويين كميّاً بلا أيّ تدوير، و هناك الكثير من شعراء الشعر الحرّ الذين نظموا وفق النمط العمودي، و كتبوها بالطريقة السطرية مثل قصيدة (قارئة الفنجان) لنزار قباني.

نأخذ مثالاً من قصيدة مصطفي شليح، و نعيد كتابته بالطريقة العمودية:

يا خَيمة العرب الثكلى بآهتها جرحٌ هو الوتد الدامي من التعب
اللّيلُ جرحك أستارا معلّقة عـلى الجبين .. و أقمارا لمغتصبِ[3]

و عند النشر تصبح:

يـا خيمـة العـرب الثكلـى بآهتهـا جرح هو الوتـد الـدامي مـن التعـب
الليـل جرحـك أسـتارا معلّقـة علـى الجبـين.. و أقمـاراً لمغتصـب

القصائد الممزوجة أيضاً اثنتان قصيدة تفعيلة عنوانها(نوال) للشاعر (محمد حسونات)، و قصيدة (المدن الغامضة) للشاعر(عيسى قارف)؛ و هي قصيدة ممزوجة الأنماط، ممزوجة الأبحر، و أغلب البنى المازجة في هذه القصيدة وردت عمودية، آخرها مقطع عمودي من البحر البسيط كتبه الشاعر بالطريقة السطرية أيضاً، منها قوله:

أوقف نـزيـفـك يـا جـرحاً يـعـذّبـنـي
و اسـتبدل الدمـع..قد حـطّـمتُ قـيـثاري
كـم بـتُّ أعـزف مـا أحييـتُ عاشـقتي
و لا أعـادَ شـذاهـا دمـعي الجـاري[4]

على الرغم من ندرة استعمال الأوزان المركّبة التي تتألّف من تفعيلتين، في الشعر الحرّ الذي يقوم على وحدة التفعيلة، فقد ظهرت نماذج لاستعمال بعض هذه الأوزان عند شعرائنا المعاصرين، و منها وزن البسيط الذي تتألّف وحدته الإيقاعية من (مستفعلن فاعلن).

لنحاول أن نتفحّص هذه المسألة بتفصيل أكثر مستندين إلى نموذج (محمّد حسّونات) (نوال) الذي يتغزّل فيه بالوطن، و يكتب التاريخ فيه ملحمة، أو سيرة تراجم دوّن فيها أهمّ المحطّات و الثورات و النكبات و الانتصارات التي مرّت بها الجزائر منذ العصر النوميدي حتّى الوقت الراهن.

---

[1] **مصطفى شليح**: شاعر مغربي، من مواليد1956م بسلا باللمغرب، حائز على دكتوراه دولة في الآداب، أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب المحمديّة، له عدة كتب نقدية و مترجمةمنها (في بلاغة القصيدة المغربية1999م)، و له إنتاج شعري غزير، منها:(عابر المرايا1999م)، (لك الأوراق..و كلّ الكلمات لي2004)، ينظر: المصدر نفسه، ص325.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص326-330

[3] المصدرنفسه، ص328.

[4] المصدر السابق، ص110.

إنّ هذه القصيدة التي تحمل اسم امرأة أنثى هي(نوال) و ترمز إلى الجزائر، و التي تكمن جدّتها الإيقاعية في محاولة توزيع شعري متناوب من بحر كلاسيكي مركّب هو (البسيط)، و أبيات حرّة قائمة على أساسٍ إيقاعي صافي متمثّل في تفعيلة الكامل المكرّرة سالمة و مضمرة و مخبونة، و قد ورد المقطع البسيط في (17) سطراً، نستشهد بالنموذج التالي:

(مِنْ شُرْفَتِي طلِّي
0/0/ 0//0/ 0/
مستفعلن فعْلن
طُلِّي وَ ذُوبِي مَعِي في بَحْرِ قافِيَتِي
0///0/ /0/ 0/ 0// 0/0/ /0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلــن فعلن
و لْتَغْرِفِي مِنْ دَمِي حُلْماً و مِنْ أُفُقِي درْباً
0/0/ 0/// 0/ / 0/0/ 0// 0/ /0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلــن فعلن مستفــ
وَ أُغْنِيةٌ تَنْسابُ مِنْ ظلِّي)[1]
0/0/0//0/0/0///0/ /
علن فعلن مستفعلن فعلن

ما الذي يفضي إلينا به (تشريح) البنى الإيقاعية للقصيدة ككل؟

1* إمكانية كتابة قصيدة مختلطة الأبحر.

2* إمكانية كتابة قصيدة حرّة على بحر مزدوج (مركّب) الوحدة الإيقاعية، و هو هنا البسيط بالتفعيلتين المتناوبتين (مستفعلن/فاعلن)، رغم أنّ نازك الملائكة قد احتجّت على استعمال البحور المركّبة لأنّها تعمل بدورها على إقامة تقاسمات منتظمة منافية لطبيعة البيت الحرّ[2].

3* نقطة أخرى احتجّت عليها نازك الملائكة[3]، وردت في هذا النّص، و نجد أنّها تمثّل النجاح الإيقاعي للبيت الحرّ، ونعني بها تنوّع تفعيلة الضرب في مقاطع الكامل و البسيط بين (فعْلن) و(فعِلن) المخبونتين في البسيط، و بين (متفاعلن) السالمة، و دخول التذييل في (متفاعلاتْ)، و الترفيل في (متفاعلاتن) في كلّ ضروب الكامل المحدّدة للوقفة القافوية.

[1] الديوان، مصدر سابق، ص150.
[2] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص66-67.
[3] المرجع نفسه، ص103-106.

المطلب السادس: بحر الهزج

من البحور النادرة في الشعر العربي[1]، و لم تتجاوز نسبته (0,72%)[2]، و قد وصفه القرطاجني بأنّ فيه مع سذاجته حدّة زائدة[3]، نسبة وروده في هذا المتن(7,27%)، و اللافت للنظر في إيقاع هذا البحر أنّه يتداخل مع إيقاع الوافر إذا دخل على تفعيلته (مفاعلتن) عصبٌ فتصبح (مفاعيلن)، مما يجعل الفصل بينهما أثناء التطبيق في غاية الصعوبة[4]، و معيار هذا الفصل عند أهل العروض هو أنّه لو جاء في القصيدة تفعيلات أو تفعيلة واحدة على وزن(مفاعلتن)، فالقصيدة من الوافر، أمّا إذا كانت تفعيلات القصيدة كلّها على وزن (مفاعيلن)، فالبحر إذ ذاك الهزج، و لعلّ أهمّ الفوارق التي تميّز أحد البحرين من الآخر هو أنّ العروضيين أجازوا دخول الكفّ (حذف السابع الساكن من تفعيلة الهزج مفاعلن//0//0) فيما عدا الضرب، على أنّهم لم يقبلوا دخول هذا الزحاف على تفعيلة الوافر(//0//0)[5].

إنّ هذا التداخل الكثيف بين تفعيلتي الوافر و الهزج في الشعر الحرّ ليبدو أكثر تعقيداً في ظلّ التمازج بين البحور، فنجد من القصائد ما تستقلّ بعض أسطره بتفعيلة الوافر و منها ما تستقلّ بتفعيلة الهزج، و منها ما تتمازج التفعيلتان في السطر الواحد، نورد أمثلة على ذلك من قصيدة (نمنمات على عظام) للشاعر التونسي (محمد عمّار شعابنية)[6]:

1*(فَبَعْدَ حقِيقَةٍ سيَمُرُّ موْكِبُ فتْيَةٍ

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفا

شُهَداءْ.)[7]

00///

علتان

2* وَ كمْ لِلْحُلْمِ منْ أَوْجَاعْ.

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

مفاعيــلن مفاعيلان

وَكَمْ للرّوحِ مِنْ أَصْقَاعْ.)[8]

---

[1] ينظر:إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص123

[2] سيد البحراوي، العروض، و إيقاع الشعر، مرجع سابق، ص56.

[3] القرطاجني، المنهاج مرجع سابق ،ص268 .

[4] عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، مرجع سابق، ج1، ص112.

[5] د. زين كامل الخويسكي، د. محمد مصطفى أبو الشوارب، ***العروض العربي صياغة جديدة***، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية(مصر)، ط2002م، ج2، ص241.

[6] **محمد عمّار شعابنية**: كاتب و شاعر تونسي، من مواليد عام1950م بالمتلوي، يعمل موظفا في وزارة الثقافة و الإعلام، عضو إتحاد الكتّاب التونسيين، له عدة إصدارات:(ألغام في مدينة بريئة-1976م) مجموعة شعرية، (طعم العرق-1985م)، (نحن اشكتشفنا الوطن-1985م)، (أحبك يا وطن-2002م) مسرحيات شعرية، حاصل على عدّة جوائز عربية، ينظر: الديوان، ص73.

[7] المصدر نفسه، ص75.

[8] المصدر نفسه، ص76

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

مفاعيلن مفاعيلان

3* لأَنَّ الحُبَّ يكْسِرُ شوْكةَ المَلْهُوفِ

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

مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن مــ

أَحْيَاناً

0/0/0/

فاعيلن

و يَأْتِي دُفْعَةً مَحْمُومَةً فِي أَغْلبِ

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

مفاعيــلن مفاعيلن مفاعيلن مفــ

الأَحْيَانْ.)[1]

00/0/0

اعيلان

4* (جَزَاءُ العِشْقِ بعْدَ عَنَاءْ

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

مفاعيــلن مفاعلــتان

وَ نَبْضُ العُمْرِ بعْدَ فَنَاءْ

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

مفاعيــلن مفاعلــتان

وَ إنْ عَــادُوا عَلَى بَدَدٍ

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

مفاعيــلن مفاعلتن

فَتِلْكَ مُصِيبَةُ العشَّــاقْ)[2]

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

مفاعلتن مفاعيــلان

نرى في هذه المقاطع أن هناك تطويع لتفعيلتي الهزج والوافر الصحيحتين في امتدادات متواصلة عبر سطر وسطرين.

[1] المصدر السابق،ص76.
[2] المصدر نفسه، ص76.

كما أن الشاعر استخدم في الضرب ممدود(مفاعلين) و(مفاعلتن) وهما (مفاعيلان) و(مفاعلتان) في نهاية كل تجمع قافوي، وهو ما يعرف بعلة التسبيغ.

كما نلاحظ أيضا انتظام كمي في طريقة المزج إما(مفاعلين مفاعلتن) أوالعكس (مفاعلتن مفاعلين) في المقطع (4).

وقد تدخل تفعيلة واحدة أو اثنتان من الوافر في مقطع كله هزج مما يجعله مقطعا ممزوج الأبحر كما في قول الشاعر(عيسى قارف) في المقطع 12 من المدن الغامضة.

سنونوة تئنُّ عَلى أَمَانِينَا
0/0/0//0///0//0///0//
مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن
عَلَى أسْوَارِكِ الخضْرَاءِ
//0/0/0//0/0/0/
مفاعيلن مفاعيلن مـــ
ياقدسُ
00/0/0/
فاعيـــــلان
ترامتْ ضفَّةُ الوَادِي لتُبْكِينَا
0/0/0//0/0/0//0/0/0//
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
بكاءاً هَاجَ منْ تَجْرِيحِهِ الأَمْسُ
0/0/0//0/0/0//0/0/0//
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
فَعَجَّتْ بالدَّمِ القَاسِي
[1]0/0/0//0/0/0//
مفاعيلن مفاعيلن

لم يتمازج الهزج مع الوافر فقط بل تمازج في مقطع آخر مع المتدارك في قصيدة(نون وجهك الغارب) للشاعر الجزائري بشير ضيف الله ، حيث يقول :

(...ولا تزال النشوة العمياء فيك
0/0//0/0/0//0/0/0//0//

[1] الديوان، مصدر سابق،ص104.

علن مفاعيلن مفاعيلن مفاعي

صرخة للموضه

0/0/0/0//0/

لن مفاعيلن فا

ولايزال القلب معلق الحضور

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

علن مفاعيلن فعلن مفاعلن ف

إلى محطة أخرى)[1]

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

علن مفاعلن فعلن

وقد وردت تفعيلة الهزج في مقاطع عمودية من قصائد ممزوجة كعصب لتفعيلة الوافر،وهو ما سنشرحه في العنصر القادم .

المطلب السابع : البحر الوافر:

من أهمّ البحور وأوفرها استعمالا لدى القدماء بعد الطويل والبسيط والكامل، و هو من بحور المرتبة الثانية في نسبة الشيوع[2] ونسبته في إحصاء البحراوي هي (11,82%)[3] ،وقديما جعله القرطاجني إلى جانب الكامل تاليا للطويل والبسيط [4] .

وهو بحر موحد التفعيلة نظريا، لكنّه استعمل في الشعر العربي مستوفياً[5] ومجزوءا، إلاّ أنّ المستوفي منه أكثر استعمالا من المجزوء، نسبته في الشعر العربي الحديث عند أحمد شوقي (9,45%) مع طول نفس وصل إلى (10,80%)[6] ،أما محمد الجواهري فنسبته عنده (11,69%) ونسبة بقائه فيه هي(11,14%).[7]

نسبة وروده في هذا المتن(5,45%) في ثلاثة قصائد: ورد مرّتين كبنية إيقاعية مازجة؛ و هي بناء ذو تشكّل عمودي ورد في قصيدة (المدن الغامضة) في المقطعين(25) و(33)، و تشكيل حرّ ممزوج مع الهزج في المقطع(12).

---

[1] المصدر نفسه، ص171.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص210 .

[3] سيد البحراوي، العروض، و إيقاع الشعر، مرجع سابق، ص56.

[4] حازم القرطاجني، المنهاج ، مرجع سابق ص268.

[5] لم يرد الوافر تاما في واقع الاستعمال الشعري القديم، بل ورد مستوفيا بدخول علة القطف على العروض و الضرب كالآتي: (مفاعلتن مفاعلتن فعولن ×2)، لكن هناك كسر لهذه القاعدة في هذه المدونة حيث ورد في مقطع عمودي تاما.

[6] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق،ص22.

[7] مقداد القاسم ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق،ص57.

كما وردت في البناء الحرّ لقصيدتي تفعيلة ممزوجتي الأبحر(الوافر و الهزج)، و هما قصيدتي(نمنات على عظام) للشاعر(محمد عمّار شعابنية) و (شهقة الطيران) للشاعر (ميداني بن عمر)[1].

لقد استخدم الشعراء المغاربة الوافر في القصائد الثلاثة وفق ثلاث صيغ عروضية:

1* الوافر التام(مفاعلتن مفاعلتن ×2): و قد وردت في قصيدة المدن الغامضة لعيسى قارف؛ حيث نلاحظ أنّ الشاعر أضاف مع هذا المقطع العمودي إضافات لم ترد في القصائد العمودية التقليدية، إلتزمها في كلّ أشطر هذا المقطع، و هي أنّ تفعيلتي العروض و الضرب وردتا سالمتين(مفاعلتن) رغم أنّ الوارد في استعمال الشعراء دخول علّة القطف على الضرب و العجز فتصبح(فعولن)، يقول الشاعر و قد كتبها بالطريقة السطرية:

و أين الصبح..أين الصبْحُ يَا كفَنِي — و هذا اللّيْلُ وحشٌ آكِلٌ وطنِي

/ /0/0/0/ /0/ 0/0/ /0/ 0/// — / /0/ 0/0/ /0/0 0/0/ 0//0 0///

مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن — مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن

منِ الجَانِي على طِفْلٍ تُهدهِدُهُ — يَدا أُمٍّ ..وَ تَرثِي حالَةَ الزَّمنِ

// 0/0//0 // 0/0/ 0// 0/0///0 — 0// /0/0/ 0/0/ //0/ 0/ / /0

مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن — مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن

منِ — منِ

الجَاني — الجاني

عَلى — على

أشلاَءِ — جُرْحٍ

مقبرةٍ — يُعذِّبنِي[2]

// 0/0/0 // 0/0/ 0// 0/0/0 0///0// — 0///0// 0/0/ 0// 0/0/0 //

مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن — مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن

مفاعيلن

مفاعيلن

مفاعلتن

[1] **ميداني بن عمر**: شاعر جزائري من واد سوف، حاصل على دبلوم دراسات تطبيقية في اللغة الفرنسية، يشتغل بالتعليم، من أحسن المدوّنين الكتاب عبر الإنترنيت، و أكثرهم مشاركة في الأدب التفاعلي من قصائده التفاعلية(مرثية العمر)(صنع قصيدة يدوية)(خلّ الصبا ما بيننا)، صدرت له مجموعتان شعريتان، (سماء لوجهي)، (الموت بالأزرق السماوي-2008م).

[2] الديوان، ص107.

2*شطر الوافر التام و شطر آخر الوافر المجزوء: و صيغته القياسية في المقطع كالتالي(مفاعلتن×3) و (مفاعلتن×2):

سُـــنونوَةٌ تـــئِنُّ عَلـــى أمانِينَـــا و طفلٌ فيِ الدِّما يحبُو

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

0/0/0// مفـــاعيـــــــــــــــــــــــــــلـــــــــــن

مفـــاعلتن مفـــاعلتن مفـــاعيلن مـــفـــــــــــــــــاعيـــــــــــلن

وَ ماضٍ عاضَ يبْكِي مِنْ تغاضينَا و جـســـــــــــــــــــمٌ مـَالـــــــــهُ

0/ 0/0/ /0/ 0/0// قَـــلـــــــبُ[1]

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

مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفاعـــيلـــــــــــــــــــــــــــــــــن

مـــفاعـــــــــــــــــــــــيلـــــــــــن

إنّ هذا المقطع المكوّن من بيتين، ضمن تناوب منتظم على وزنين مختلفين، و متوّجين بقافيتين متقاطعتين في كلّ شطرٍ يشبه نمط الكتابة في الموشّحات الأندلسية.

3* الوافر في الشعر الحرّ: نرى أنّ الشاعر استخدم ضروب متنوّعة؛ فهناك تطويع لتفعيلة الوافر الصحيحة و المعصوبة(مفاعيلن) و المعصوبة الممدودة(مفاعيلان)، نورد هذا المقطع من (نمنمات على عظام) الذي يصف فيه الشاعر ظلم و استبداد الحكّام العرب:

(لَهُمْ مَا يُنْتِجُ الفَلاّحُ و المَلاَّحُ و الكدّاحْ.. ← (مفاعيلان)

وَ أثوابَ الحِدَادِ و زِينَةَ الأَفْرَاحْ ← (مفاعيلان)

و في كلِّ البقَاعِ لكُمْ ← (مفاعلتن)

تشنُّجُهمْ ← (مفاعلتن)

وَ دَفعُ ضريبةِ الأَتْعابِ و الأنْسابِ

و الدّمِّ ← (مفاعيلن)

و واجِبُ طاعَةِ الرَّاعِي)[2] ← (مفاعيلن)

كما استعمل الضروب المقطوفة في قوله:

(و مَا كلَّتْ و ما مَلَّتْ رحِيلاً ←(فعولن)

إلَى أقصَى اليسَارِ...إلى ← (مفاعلتـ

اليمينْ. ← (ن فعولْ)

إلى وسطٍ، إلى أَعْلى...وَ أَدْنَى ←(فعولن)

[1] المصدر السابق، ص109.

[2] المصدرالسابق، ص78.

إلى لاَ شَيْءَ في زَمَنٍ لعينْ.)[1] ← (فعولْ)

المطلب الثامن: بحر الطويل

من أهمّ بحور الشعر العربي، و أكثرها استعمالاً، فقد هيمن على ما يقارب الثلث من الشعر العربي القديم[2]، و كانت نسبته فيه على وجه الدقّة(33,53%)[3]، و قال عنه القرطاجني: القرطاجني: " إنّ الطويل و البسيط فاقا الأعاريض في الشرف و الحسن الوضع "[4]؛ فهو يتّصف " بالرصانة و الجلال في نغماته و ذبذباته المناسبة الهادئة"[5]، هذا البحر مزدوج الوحدة الوحدة الإيقاعية (فعولن- كفاعيلن)، و لم يستعمل إلاّ تاماً.

قلّت نسبة هذا البحر في العصر الحديث مقارنة مع الكامل التي ارتفعت، فاستعمله أحمد شوقي بنسبة (6,48%)[6]، أمذا الجواهري فقد استعمله في (63) قصيدة بنسبة(14,35%)[7].

أمّا في هذا المتن المعاصر، فكان في آخر مرتبة مع السريع و المقتضب، بنسبة (1,81%) لأنّه ورد في قصيدة عمودية واحدة من النوع الصوفي هي(مأساة قدح) للشاعر الجزائري(صلاح طبّة)، مكوّنة من ثلاثة مقاطع:

هُزالٌ..نكوصُ الخطوِ..و النجْمُ صاعِدُ
و هزلٌ..شتاتُ الدّرْبِ..و القَصْدُ واحدُ

وَ مِثلِــــــــي..إنْ لَــــــــمْ يُبــــــــدِ
لِلمِثْلِ..مِثْلَمَــــــــــــــــــــا

أَرانِــــــي..طَرِيــــــدٌ..حيــــــثُ ظَــــــلَّ
يُطـــــــــــــــــــــــــارِدُ

مُرادي..و إِنْ أَخْفَيْتُ نِصْفَ وَسيلَتي
دَليلٌ..عَلى النِّصْفِ الخَفيِّ..وَ شاهِدُ[8]

---

[1] المصدر نفسه، ص76.
[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص69 .
[3] سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص56.
[4] القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق، ص104.
[5] عبد الحميد الراضي،***شرح تحفة الخليل في العروض و القافية***، مطبعة العاني، بغداد(العراق)، ط1388هـ-1968م، ص104.
[6] الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص22.
[7] مقداد محمد قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص53.
[8] الديوان، ص186.

المطلب التاسع: بحر السريع

بحر من البحور القليلة الشيوع في الشعر القديم،[1] بلغت نسبته عند البحراوي (4,23%)[2]،وصفه حازم القرطاجني بأن فيه كزازة[3] ،وهو بحر مزدوج التفعيلة، ويستعمل تاما ومشطروا. وحدته الإيقاعية (مستفعلن مستفعلن فاعلن).

نسبته في الشعر الحديث عند أحمد شوقي(4,05%)[4]، ونسبته عند الجواهري(2,27%)[5].

نسبته في هذه المدوّنة المغاربية(1,81%) ورد في قصيدة عمودية مزدوجة الأبحر(سريع+مقتضب) هي(باخوس و الشاعر)للشاعر المغربي(محمد مراح) ؛ المقطع الأوّل كلّه سريع، و الثاني مقطع من المقتضب، و قد كتبها صاحبها بالطريقة السطرية، رغم أنّها قصيدة عمودية كلّ سطرٍ فيها شطرٌ، الشطر الأوّل موحّد القافية و الروي(ري) منها قول الشاعر:

(لمّا استوى "باخوس" في عرشه
و زغردت في كونه المغري
خمائل العشق و أطياره
و أبحر من لذّة تجري)[6]

و تنشر عموديا كالآتي:

لمّـــا اســـتوى" بـــاخوس" فـــي عرشـــه و زغـــردت فـــي كونـــه المغـــري
خمائـــــــل العشـــــــق و أطيـــــــاره و أبحـــــرٌ مـــــن لـــــذّةٍ تجـــــرِي

المطلب العاشر: بحر المقتضب

بحرٌ نادر الوجود في الشعر العربي القديم، لذلك ذهب د/إبراهيم أنيس أنّه لا وجود له[7]، ونقل عن الأخفش و الزجّاج إنكارهما له[8]، و لم يحظ في إحصاءات البحراوي بأيّة نسبة[9]، كما وصفه القرطاجني بأنّ " الحلاوة فيه قليلة على طيشٍ فيه "[10]، نسبته عند

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص101.
[2] سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص56.
[3] القرطاجني ،المنهاج ،مرجع سابق، ص268.
[4] الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص26.
[5] مقداد محمد قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص62.
[6] الديوان، ص62.
[7] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص208 .
[8] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[9] سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص56.
[10] القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق، ص 268 .

شوقي(0,54%) في قصيدتين[1]، و أعرض عنه الجواهري إعراضاً تاماً فلم يرد في أيّ جزء من ديوانه[2]

نسبته في متننا المغاربي(1,81%)، في القصيدة السابقة الذكر، و التي يقول في جزءٍ من مقطعها الثاني:

(هل نحوك ملحمةً
في الدّهور تلتمس
هل تنهّد علّتنا
هل يسمو بنا نفس
التارخ ينبذنا
و الأحرار كم همسوا
موكب الزلزال في
بحر ليلنا قبسو)[3]

و نختم هذا المطلب بالبحور الغائبة عن هذا المتن، و هي: المنسرح، المجتث، المضارع، الخفيف، أمّا الرجز فلم يكن في كتاباتهم بحراً مستقلاً بل انصهر إيقاعه في إيقاع أخيه الكامل، فكان المزج بينهما وارداً في أغلب نصوص الكامل.

نلاحظ على بحور القائمة الغائبة أنّها جميعاً من البحور المركّبة (الممزوجة التفاعيل)، و يؤكد هذا ميل الشعراء المغاربة في كتاباتهم لشعر التفعيلة –باعتبار أنّ نسبته هي الأعلى في هذه المدوّنة- إلى إيقاعات البحور الصافية، ذات الوحدات الإيقاعية الموحّدة، و حتّى عملية المزج بين الأبحر كانت بين تفاعيل هذه البحور الصافية إلاّ في موقعين فقط كان المزج مع بحر مركّب، و هذا إن دلّ على شيءٍ فإنّما يدلّ على أنّهم يرونها أصلح للتوظيف في النّص الشعري المعاصر، لأنّ ورودها كوحدة إيقاعية منفردة في البنية الإيقاعية النقيّة، أو متمازجة مع بنى إيقاعية تشبهها أو تشترك معها وفق مبدأ التماثل ببعديه(التشابه و الاختلاف)، سيؤدي إلى توحيد الإيقاع من جهة و ثرائه من جهة أخرى. ففي التوحيد الإيقاعي ضغط يزيد الوحدة العضوية للنصوص المعاصرة، و يقيّد أوابدها فيقلّل حشوها، و هذه الفاعلية الإيقاعية أكثر توافقا و انسجاماً مع الدفقات النفسية الهادرة و المطامح الملحمية الواضحة، الناجحة، المؤسسة على تيمة (الإنسان العربي المعاصر) في نصوص هذا المتن

[1] الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص26.
[2] مقداد محمد قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص66.
[3] الديوان، مصدر سابق، ص64.

التثويري الرائع معنى و مبنى. و سنؤكد أنّ المزج بين الأبحر كان فيه تماثل إيقاعي في المبحث التالي:

المبحث الرابع : في العلاقة بين البحور المتمازجة

المطلب الأول: تمازج عدّة بحور

سنبدأ هذا المطلب بتساؤل مشروع: " **كيف نفسر ورود مجموعة من البحور على مستوى قصيدة واحدة يفترض أنها تصدر عن وحدة الشعور ووحدة الخيال وتجانس الإيقاع؟** "

هذه القضية تعيد إلى الأذهان محاولة السياب النظم على البحور الممتزجة وفق معادلة تجعل الفرضية التي يقوم عليها الإطار الموسيقي للقصائد الممزوجة صحيحة[1]. فنحن عندما نقرأ هذه القصائد في وحدتها، و عندما نستلذ بقراءتها إلى آخرها، إنما نكون قد فعلنا ذلك في إطار تشكيلة موسيقية صورتها العروضية واردة منذ القديم؛ فالتباسات الكامل بالرجز، و الوافر بالهزج، و المتدارك بالمتقارب، معروفة قبل الشعر الحرّ.

وغني عن البيان أن تفعيلة الكامل تصير بزحاف الإضمار مثل تفعيلة الرجز، مما يخلق تجانسا أكبر في سياق التشكيلة الإيقاعية، ونفس الأمر بالنسبة للوافر..الخ، لكن الذي يهمّنا أكثر هو التمازج لما يكون بين مجموعة من البحور، مثل تمازج الرمل و المتدارك و المتقارب و الكامل في قصيدة (الجنوبي) للشاعر (ميلود خيزار)[2]التي ستكون محطّ دراستنا

والذي لا مرية فيه، أن الشعراء المغاربة استطاعوا أن يضفوا على قصائدهم الممتزجة الأبحر نوعا من الهارمونية (التناغم)، مما أكسبها إيقاعا متميزا، **فكيف تحقق لهم ذلك؟ و لماذا لجأ كثيرٌ من الشعراء أصلا إلى مبدإ تنويع البحور و الأوزان في كل مقطع، و في بعض الأحيان في السطر الواحد؟ هل لذلك علاقة بأوجه الدلالة؟**

للإجابة عن هذه الأسئلة سنعتمد مفهوم التوازي المقطعي، كما حدده د.محمد مفتاح[3]، لنرى من خلاله ما إذا كان التوازي الإيقاعي يرتبط بالتوازي المقطعي الذي هو تواز يحقق تناظرا وتناغما وتناسبا، إنه حجة جمالية إقناعية[4]. ونحن نعتقد أن الإيقاع يسير في ركاب هذا التناظر وهذا التناسب، وأنه لا يقل أهمية عن هذا التوازي من حيث كونه هو أيضا حجة جمالية إقناعية.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص90

[2] **ميلود خيزار**: شاعر و كاتب جزائري، ولد عام 1963م، ببسكرة، يعمل أستاذا للتكوين الشبه الطبّي، له عدّة إصدارات شعرية،منها (نبي الرمل)، (شرق الجسد)، تحت الطبع:(إنّي أرى)، ترجمت العديد من نصوصه إلى اللغة الفرنسية، ينظر: الديوان، ص23.

[3] محمد مفتاح، التلقي و التأويل، مرجع سابق، ص150.

[4] المرجع نفسه،ص151.

وتكملة للحديث عن الإيقاع الممزوج في قصيدة(الجنوبي)[1] نشير إلى الصور التي تأتي عليها التفعيلة، وإلى بنية الوقفة في كل مقطع من مقاطعها العشرين التي حددها الشاعر:

1* فاعلاتن فعلاتن وفق الرمل في المقطع الأول، مع العلم أن الشاعر يلتزم التفعيلة السالمة في تفعيلة القافية أو الوقفة:

... بالثلج كواني : فعلاتن

... روحي رماني: فاعلاتن

...في كياني : فاعلاتن

...مفاتيح الأغاني: فاعلاتن

2* فاعلاتن فعلاتن: في المقطع الثاني وفق الرمل، والجدير بالملاحظة هنا أن بنية الضرب أو ما نشير إليه بالوقفة لم تتغير: كثيرا:

...صمتكِ رفضاً : فعلاتن

...أعرف أرضاً : فعلاتن

...العينين و اقرأ: فاعلاتن

...من أين سنبدأ: فعلاتن

إن الأمر يتعلق في إيقاع هذه القصيدة، لا سيما من حيث بنية القافية في مقاطعها، بنوع من التشابه في إطار الاختلاف، أو لنقل نوعا من الاختلاف الذي يتجسد في صور من التشابه[2].

3* في المقطع الثالث يأتي المتدارك، و تتغير الوقفة قليلاً

..آخر العتمهْ : فاعلن

..الفئة المتخمهْ : فاعلن

..خنجر الكلمهْ : فاعلن

بابتسامتنا المؤلمهْ: فاعلن

فعلى الرغم من أن الشاعر خرج من بحر الرمل إلى بحر المتدارك، فإن الوقفة ظلت متتابعة متشابهة، تصلح كضرب للبحرين معا؛ محذوفة للرمل، سالمة للمتدارك.

---

[1] ينظر: الديوان، ص24-32.

[2] دلالة النص الشعري تتبلور في إطار التشابه و الاختلاف ينظر بهذا الصدد مثلا كتابات محمد مفتاح:

*__***التشابه و الاختلاف***__(نحو المنهاجية شمولية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، ط1، 1996م،ص150 و ما بعدها،

* __***رؤيا التماثل***__، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، ط1، 2005م،ص237 و ما بعدها.

*__***المفاهيم معالم***__ (نحو تأويل واقعي)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)،ص189 و ما بعدها.

و ينظر أيضا:إدريس بلمليح، __***المختارات الشعرية و أجهزة تلقيها عند العرب***__، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط1، 1995م، ص120.

4* في المقطع الرابع رجع الشاعر إلى تفعيلة بحر الرمل "فاعلاتن"، وقد أتت سالمة و مخبونة في وقفات هذا المقطع:

..ذرّات الرّمالِ : فاعلاتن

..برِّ السؤالِ : فاعلاتن

فستان الشمالِ: فاعلاتن

و عقالِ : فعلاتن

...لعشرين اعتقالِ: فاعلاتن

...من نبع السؤالِ: فاعلاتن

ويلاحظ دائما التزام الشاعر بوقفات متشابهة،، و هي التي تصل بين أجزاء ومقاطع هذه التجربة الإيقاعية المتميزة.

5* في المقطع الخامس انعطف الشاعر مرة أخرى لتفعيلة بحر الرمل، والجديد هنا هو أن تفعيلة الوقفة أصابتها علّة الحذف، فأصبحت (فاعلن- فعلن):

و عسلْ : فعلن

..هذا المعتقلْ : فاعلن

لأفراح الزّمنْ : فاعلن

..لأحزان الوطنْ : فاعلن

6* في المقطع السادس مزج الشاعر بين بحرين، مجموعة من الأسطر وفق المتقارب، و أخرى وفق المتدارك، لذلك وجدنا وقفتان؛(فعولن السالمة و فاعلاتْ التي دخلها تذييل):

...بعيدهْ: فعولن

...جديدهْ: فعولن

...وردةً وكتابْ: فاعلاتْ

...جرح اغترابْ: فاعلاتْ

...قصيدهْ: فعولن

و الملاحظ أنّ مزج المتقارب بالمتدارك، و ظهور وقفة المتدارك المذالة لم يكن إعتباطيا، و لكن للحفاظ على نسق الإيقاع وفق الوقفات المتشابهة(فاعلاتن/فاعلن/فاعلات) في كلّ المقاطع.

7* في المقطع السابع يعود الرمل، و يستمر نفس النسق بظهور التفعيلة السالمة و المخبونة في الوقفة من جديد:

و لكنّ السياسه: فاعلاتن

كلبَ حراسه: فعلاتن

...بنك النخاسه: فاعلاتن

...شلاّل قداسه: فعلاتن

8* المقطع الثامن أيضا الرمل مع دخول علّة الحذف على تفعيلة الوقفة القافوية:

...نهر عسلْ: فعلن

...سرب حجلْ: فعلن

...فضاءات العفن: فعلن

في كفنْ: فاعلن

...شمس يشتعل: فاعلن

...و شجن: فعلن

أرض الوطن: فاعلن

9* المقطع التاسع وفق الرمل و الضرب أيضاً محذوف عند الوقفة:

...أغصان الشجر: فاعلن

...كأوراق الشجر: فاعلن

...جوزات السفر: فاعلن

...بعد بشر: فعلن

آلام الغجر: فاعلن

...في الصور: فاعلن

...بطني حجر: فاعلن

...مرمى حجر: فاعلن

يعدّ المنحدرْ: فاعلن

10* المقطع العاشر بحره المتدارك، ووقفته دخلهـــا الترفيـــل(فـــاعلاتن) و التـــذييل (فاعلاتْ):

(...ما أقولُ:) : فاعلاتن

...احتواها الذبولُ. : فاعلاتن

...حين الهطولُ...: فاعلاتن

لاحتضاني الحقولُ. : فاعلاتن

..انتظاري طويل... : فاعلاتن

و تلك الطبولُ. : فاعلاتن

...للعذاب : فاعلات

...للتراب: فاعلات

...في السراب: فاعلات

...نباح الكلاب: فاعلات

...دوما أقولُ. :فاعلاتن

11* المقطع الحادي عشر وفق المتدارك أيضـــا، و ضـــرب الوقفـــة دخلهـــا تـــذييل أيضا(فاعلاتْ/ فعلاتْ):

...سرب حمام: فعلات

...تلاشى الغمام: فاعلات

...كفّيها الظلام: فاعلات

...عشرين عام: فاعلات

...حلم سلام: فعلات

أنشودة و يمام: فعلات

...سرب حمام: فاعلات

12* المقطع الثاني عشر عودة إلى الرمل، مع وقفات سالمة و مخبونة:

...ذراعيك...لناري: فعلاتن

..وانْ..تـــ..ظاري: فاعلاتن

...في احمراري: فاعلاتن

تغزو فضائي: فاعلاتن

من ضيائي: فاعلاتن

...أغانيك غطائي: فاعلاتن

من ثماري: فاعلاتن

...كلّ المجاري: فاعلاتن

لك ناري: فعلاتن

13* المقطع الثالث عشر وفق الرمل و ضروب الوقفات محذوفة:

...جواريك...كما: فعلن

...عرش السّما: فاعلن

...الشّعب العمى: فاعلن

فأسمى و سما: فعلن

حليباً...ودما: فعلن

...ذراعا و فما: فعلن

...كواني و رما: فعلن

...فأنساك الغنما: مستعلن

..للعذاري حلما: فعلن

إذا حنّ رما: فعلن

...أو سلّما: فاعلن

كحلاً و عمى: فعلن

...ما رحِما: فعلن

المقطع الرابع عشر: نستمر مع البنية الممزوجة الرمل، و تبقى الضروب محذوفة:

خلف الأفق: فعلن

...في الطرق: فعلن

من مزقي: فعلن

..أجرى حدقي: فعلن

...الحمام الموثق: فاعلن

و بوح الحبق: فعلن

...أو...عنقي: فعلن

...في المطلق: فاعلن

15* المقطع الخامس عشر: الرمل أيضا مع تفعيلة سالمة في الضروب:

...مجاري السؤالِ: فاعلاتِن

...مروج البرتقالِ: فاعلاتِن

...قابل للإشتعالِ: فاعلاتِن

...و ذرات الرمالِ: فاعلاتِن

لتفاح الشّمالِ: فاعلاتِن

...و حبٍّ و سؤالِ: فاعلاتِن

قابل للإعتقالِ: فاعلاتِن

و عنقاء الرمالِ: فاعلاتِن

16* المقطع السادس عشر: الرمل و الوقفة ضربٌ محذوفة:

و ينشقّ الكفنْ: فاعلن

و مرآة الزمنْ: فاعلن

...روح الوطنْ: فاعلن

17* المقطع السابع عشر: الرمل أيضا و الوقفة ضرب محذوفة أيضا:

...العيون المطفأهْ: فاعلن

...صدق امرأهْ: فاعلن

...لؤلؤهْ: فاعلن

...لبؤهْ: فعلن

18* المقطع الثامن عشر: مقطع عمودي وفق بحر الكامل موحد القافية، و الضرب و العجز دخلتهما علّة الحذذ فعلن، لتتناسب مع الوقفات الأخرى:

...أسراب الزرازير: مستفعلن فعلن

...خلف الدياجير: مستفعلن فعلن

...بوح التباشير: مستفعلن فعلن

...شدو العصافير: مستفعلن فعلن

...موكب الحورِ: مستفعلن فعْلن

... أموال المزامير: مستفعلن فعْلن

...لأسراب الشحارير: مستفعلن فعلن

19* المقطع التاسع عشر: من المتدارك و تفعيلة الضرب سالمة و مخبونة:

أنت رائعةٌ: فعلن

...مشتعلةٌ: فعلن

...طلقةٌ: فاعلن

...حجلةٌ: فاعلن

...سدّة المقصلهْ: فاعلن

20* المقطع العشرون: ممزوج بين المتدارك و المتقارب، و الوقفات متنوّعة(فاعلاتِن/ فاعلن/ فعلْ/ فاعلاتْ)

و الإشتعالِ: فاعلاتِن

و الإعتقال: فاعلاتِن

و الإغتيالِ: فاعلاتن

...البرتقالِ: فاعلاتن

...الأقحوان الأصيلِ: فاعلاتِن

و الزنجبيلِ: فاعلاتِن

...العطرشهْ: فاعلن

...المشمشهْ: فاعلن

...الكوثر السلسبيلِ: فاعلاتِن

...مهبِّ الأصيلِ: فاعلاتن

و الوشوشةْ: فاعلن

..الطلعة المدهشةْ: فعولن فعلْ

...زهرتي الوالهةْ: فعولن فعلْ

و الجسد الفاكهةْ: فعولن فعلْ

و...سّلامْ: فاعلاتْ

و يمكن في ضوء ما تقدّم، الخروج بملاحظة عن أسلوب الشاعر(جيلالي خيزار) في المزج بين البحور، و هي أنّه لا يفعل ذلك اعتباطا، بل يؤاخي بين البحور في القصيدة الواحدة إذا أحسّ فيها تقارباً في المحتوى الإيقاعي، و هذا ما استنتجناه في التوازي الظاهر في كل مقاطع القصيدة المتشابهة في ضروب الوقفات، و التي طوّعها لتناسب كلّ هذه البحور، فكانت صالحة للرمل و المتدارك و الكامل، و هو بذلك تجنّب المزلق الذي وقع فيه كثير من شعراء الحداثة الذين كانوا يندفعون إلى المزج الفوضوي بين البحور التي تتصف إيقاعات أوزانها بالتباعد[1]، و من ثمة فإنّ قصيدته سلمت من" انعدام التوازن الإيقاعي و الفوضى الصوتية الناتجة عن هذا الخلط لإيقاعات غير محكمة التوجيه "[2].

المطلب الثاني: التمازج الدائم للمتدارك مع المتقارب

سنناقش الآن تداخل المتقارب مع المتدارك داخل القصيدة الواحدة و تمازجها داخل المقطع، بل في السطر الواحد في القصيدة (صفي لي دمي) للشاعر(مالك بودیبة)[3]:

وقد أعطى الشاعر في هذه القصيدة[4] مفهوم جديدا للتمازج الذي ورد في أغلب المقاطع و السطور، وقد جاءت هذه القصيدة في ستة مقاطع:

1* المقطع الأول: من بحري المتدارك و المتقارب، مع التزام الشاعر بالقافية المقيدة الموصولة بالياء، لم يرد فيه أي تدوير.

2* المقطع الثاني: على وزن المتدارك و المتقارب، و لم يكثر الشاعر فيه من التدوير، لذلك لا تناسب القافية انسيابها في المقطع السابق، و هي متنوعة، و إن كانت القافية الموصولة بالياء واردة فيها. ويزاوج الشاعر في هذا المقطع بين صيغتين للوقفة، هما: فعلن وفاعلن، وإن كانت هذه المزاوجة غير متكافئة.

---

[1] ينظر: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص289.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] **مالك بودیبة**: شاعر جزائري من مواليد عام 1968م بالسكيكدة، إطار جامعي، عضو في جمعية الجاحظية، و عضو في إتحاد الكتاب الجزائريين، ، نشر مجموعة شعرية في إطار سنة الجزائر في فرنسا 2003م، و مجموعة أخرى في الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ينظر: الديوان، ص343.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص344-346.

3* المقطع الثالث: وهو على وزن المتقارب و المتدارك، وكأنها استمرار للمقطعين الأول و الثاني، ليس فقط من حيث اشتراكهما في الوزن، بل أيضا من حيث اشتراكهما في بنية القافية الموصولة بالياء والوقفة.

4* المقطع الرابع: و هو على وزن المتدارك و المتقارب أيضا، مع نفس القافية و الوقفة.

5* المقطع الخامس: على بحري المتدارك و المتقارب، مع اشتراك في الوقفة، و تنوّع في القافية، مع ورود القافية الموصولة بالياء أيضا

6* المقطع السادس: على نفس البحرين، و إن كان ورود المتقارب أكثر نسبة، لها نفس الوقفة القديمة(فاعلن) مع نفس القافية في سطر واحد، و ورود وقفة وقافية جديدتان(فعلْ) مع(زمن/ كفن/ وطن) الروي هنا هو النون الساكنة.

ونحن نعيد بصدد هذه القصيدة ما قلناه سابقا من أن الشاعر، من خلال تنويعه هذا، كأنه كان يتوق لاستخدام البحور الممتزجة على صعيد القصيدة الواحدة. فالقصيدة دفقة شعورية واحدة، ونفس شعري متجانس، يتحقق فيه التشابه والانتظام أحيانا من خلال الاختلاف. وكأن الشاعر كرر إيقاعا وفق الصورة التالية:(فاعلن فعولن/ فعولن فاعلن)، وهو ما نجده عند بعض الشعراء من أبرزهم أدونيس[1]، يتحقق بالفعل ليس على هذا الشكل، بل على مستوى نسيج النص الشعري، حيث يخرج الشاعر بكل حرية، وبتلقائية من فاعلن إلى فعولن، ومن فعولن إلى فاعلن، دون أن يحوج نفسه إلى إفراد كل إيقاع بحيز مستقل ومقطع خاص.

إن هناك كما نلاحظ تشابها كبيرا بين الصور العروضية للبحرين، وبالنسبة للقصيدة التي نحن بصددها فإن الوحدة الإيقاعية الخماسية (فعولن) هي مقلوبة الوحدة الإيقاعية(فاعلن)، و البحران من نفس الدائرة(المتفق).

ومرة أخرى نتساءل: هل ترى يتعلق الأمر في هذه القصيدة بإيقاع المتدارك أم بإيقاع المتقارب؟ ليس الجواب المحدد هو ما نبحث عنه، وإن طرح مثل هذا التساؤل في حد ذاته مهم، وذلك لاعتبارات منها:

*أن هذا الالتباس ظاهرة لافتة للنظر في هذا الديوان، كما أشرنا إلى ذلك، وأنها ظاهرة في الشعر العربي المعاصر برمته، فلها نظائر وأشباه في أشعار كثيرة.

*أنها مناسبة كي نشير إلى أن الشعر لا يكون شعرا بالمقوم العروضي، وأن الشاعر الأصيل قد يضحي بقواعد الوزن من أجل جمالية الإيقاع. وما حصل في هذه القصيدة يؤكد ذلك، فنحن لا نظن أن الشاعر كان يجهل هذا "التداخل" الذي تحقق في قصيدته، وإنما قصد

[1] ينظر في هذه المسألة: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء و التخلي(دراسات بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت(لبنان)، ط1979م، ص94-95.

إلى خلق إيقاع هارموني متناغم، تتحطم فيه قيود الوزن الصارمة. ونحن نرجح أن يكون هذا الإيقاع الذي اختاره الشاعر من بدائل المتدارك. وإذا كان بعض علماء العروض المجددين[1] يعتبرون الوحدة الإيقاعية فعولن من وحدات المتدارك، انطلاقا من تصورات نظرية، فإن الشعراء المعاصرين قد حسموا الأمر من خلال النصوص الإبداعية، حيث يتجلى أن لا فائدة من التفريق بين هذين البحرين في كثير من الأحيان، وأن هذا الإيقاع الذي يجمع بين بدائل المتدارك والمتقارب هو صورة معدلة ومتطورة للإيقاع متمازج جديد، و الذي يعد إيقاعا جميلا، نظمت في إطاره كثير من روائع الشعر المغاربي المعاصر، الواردة في هذا المتن[2].

إن الجمع بين (فاعلن فعلن فاعل وفعولن فعولُ فعلْ) في الأسطر أو الأبيات في قصيدة (صفي لي دمي)، لم يحدث إذن عن سوء تقدير وجهل بالأساس العروضي وموسيقى الشعر، وكيف يكون شيء من هذا مقصودا مرادا، والشاعر لو أراد الالتزام بتفعيلة المتدارك "فاعلن" التي لا إشكال فيها، كما فعل مثلا في المقطع الثالث من هذه القصيدة، إلاّ في سطر واحد كان وفق المتقارب وبهذا يكون الشاعر قد قصد قصدا إلى إحداث هذا التداخل الإيقاعي، ربما ليكون في مستوى التعبير عن تداخل الحروف في تأليف الكلام!

في هذه القصيدة يظهر بجلاء أن الشاعر لا يقيم أية حدود بين المتدارك والمتقارب، وأنه يستغل بدائلهما العروضية معا من أجل بناء إيقاع قصيدته.

وإذا أردنا أن ننظر إلى متواليات الإيقاع في هذه القصيدة، فإنه يتحتم علينا أن نعطي لكل وحدة من هذه الوحدات الإيقاعية رقما، وذلك حسب توالي ظهورها في القصيدة، ولعل استبدال الأرقام بتلك الوحدات أبلغ في البيان والتوضيح، في البداية نحصل على المعطى التالي:

ـ فعولن: 1

ـ فعول: 2

ـ فعلْ: 3

ـ فاعلن: 4

ـ فعلن: 5

ـ فعْلن:6

ـ فاعلُ: 7

وتتوالى هذه الوحدات في القصيدة وفق النسق التالي:

[1] يتعلّق الأمر خصوصا بالشيخ جلال الحنفي في كتابه القيّم: العروض (تهذيبه و إعادة تدوينه)، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد (العراق)، ط1991م، ص649.

[2] مثال ذلك(ما الحبّ إلا لها) ليوسف وغليسي، (شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا)لعياش يحياوي، و غيرها كثير.

1* المقطع الأوّل: 445555444531454544453131

2* المقطع الثاني: 44544454454543144454442554554554654

3* المقطع الثالث: 454545445444532

4* المقطع الرابع: 314746443231

5* المقطع الخامس: 3127222212522115544311245444454454

6* المقطع السادس: 3221221121231311145311231

وهو نسق يمكن أن نحدد فيه مجموعة من أشكال التوازي الإيقـــاعي، ومـــن أشـــكال الانتظام مثل:

44/5555/444/444 في المقطع الأول.

44/444/44/444/444/55/55/55 في المقطع الثاني.

44/444 في المقطع الثالث

44 في المقطع الرابع

2222/22/11/55/44/11/4444 في المقطع الخامس

22/22/11/111/11 في المقطع السادس

كما أن هناك بعض التشاكلات من قبيل:

53/45/31 في المقطع الأول

44544454454/54/45 في المقطع الثاني

45 في المقطع الثالث

31/31 في المقطع الرابع

54/45/31 في المقطع الخامس

212/21/31 في المقطع السادس

والملاحظ أن "فعولن فعلْ" تسري في أغلب متواليات القصيدة، ويبدو أن ربط مختلـــف هذه الاستعمالات بوجوه الدلالة المتغيرة في القصيدة، قد يفضي بنا إلى ضرب من التعســـف. فاختيار البحر لا يعني أن له علاقة مباشرة وحاسمة بالمعنى والغرض، ولكن السياق هو الذي يجعل للإيقاع دلالة ورمزية مثله في ذلك مثل باقي المستويات[1]. ولا شك أن معنى الخيانـــة و

[1] ينظر: محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف، مرجع سابق، ص108.

الظلم و الاستبداد و إحساس الشاعر بالغربة، و عدم الانتماء(ليس لي وطن/ وطن ليس لـــي) كموضوع يتطلب السرعة والحركية للتعبير عن الحزن العميق الذي استبدّ بالشاعر اســتدعى منه أن يتجاوز واقع النغم إلى أفق من التناغم استثمر فيه معطيات المتدارك والمتقارب، كمــا رأينا، بكل ما يتيحه هذان البحران من مظاهر التسارع الاتساع و الدخول العميق في الحزن.

إن صورة هذا التداخل تأخذ التشكيلات السابقة. وهو ما يحدث نوعــا مــن التشــاكل الإيقاعي المقبول والمؤثر، والذي ابتعد فيه الشاعر عن الرتابة التي كانت تميز إيقاع الشــعر التقليدي، بل وميزت كثيرا من نماذج الشعر المعاصر. ونحن لا نظن أن تشكيلة موسيقية من مثل 111111111 أو 222222222 أو 333333333 ستكون أكثر دينامية في خلق إيقــاع جميل ومؤثر. فلا شك إذن أن الشاعر اختار سبيلا يعتمد على مبدإ المفاجأة ومباغتة القــارئ في إطار نوع من الانتظام الذي ينأى عن النشاز. وبذلك تجاوز الشاعر حاجز التوقع الإيقاعي الساذج، ذاك الذي يحوّل القصيدة إلى لعب وزني مكشوف، بدون سحر ولا أسرار، وأحلَّ بدلا من ذلك بنية إيقاعية قوامها التوتر واللاتوقع.

نقدم فيما يلي أنواع الوقفة، أي أشكال الأضرب التي يختم بها الشاعر الأسطر الشعرية، أو الجمل الشعرية، ومعدل تكرارها على طول القصيدة:

ــ فعلْ: 12

ــ فاعلن: 20

ــ فعلُن: 10

وقد أشرنا سابقا أن: "فعل" بالإشباع تصبح مثل "فعلن"، لكن هناك مع ذلك فروقا صوتية بين كل من "فعل" و"فعلن" و"فاعلن"، وهذا بيان ذلك:

ــ **فعلْ**: تتكون من مقطع قصير "فــ" ومقطع طويل هو "عل" الذي هــو عبــارة عــن صوت ساكن + صوت لين طويل(فمي/دمي/ يدي)، أو صوت ساكن+صوت لــين قصــير+ حرف ساكن(الزمنْ/ الكفنْ/وطنْ) .

ــ **فعلُن**: تتكون من مقطعين قصيرين و مقطع طويل، و المقطع الطويل يتكون مــن: صوت ساكن + صوت لين قصير و صوت ساكن + صوت لين طويل(..يبيع دمي/..كيــف مضى/...زمني/...كفني/...كيف أتى)أو صوت ساكن+صوت لين قصــير+حــرف النــون ساكنة(زمنٌ/وطنٌ).

ــ **فاعلن**: تتكون من مقطعين طويلين أحدهما هو: "فا" والآخر طويل هو "لن" ويتكون من صوت ساكن+صوت لين طويل(..باعني/ لغيوم الشتا/ ..أدري متى/..خانني/..صــفيني أنا/من دمي/..لي يدي/ خطوط يدي/..هذا الــذي/..لــيس لــي/..مقتلــي/..موعــدي/..قــد

أتى/..للشّتا/..كيف انقضى)أو صوت ساكن+ صوت لين قصير+ صوت ساكن(واختنقْ/..هذا القلقْ/ للطرقْ)

وهذه الفروق الصوتية، عندما تتراكم تصبح فروقا محسوسة ناتئة في الإيقاع، تغنيه، بل تغني المعنى نفسه، وذلك من خلال قدرتها على التفاعل مع مختلف مستويات التعبير الأخرى في القصيدة.

ولو شئنا أن نحتفظ لكل صورة من صور القافية أو الوقفة السابقة بكيانها كما ورد في القصيدة، ثم أردنا أن نعرف كيفية تواليها، من الأول إلى الآخر، لوجدنا أنها اتبعت في ذلك النسق التالي:

- فعل ونرمز لها بـ: 1
- فاعلن ونرمز لها بـ: 2
- فعلن ونرمز لها بـ: 3

وبطريقة رقمية سنلاحظ مرة أخرى *هارمونية* هذه القصيدة، ومدى امتزاج نهاياتها المتنوعة، مما نحصل معه على التشكيلة الإيقاعية التالية:

11121123222331223123333222222221233323122 11

إن صور التشابه في هذا التشكيل هي:

111/11/222/33/22/3333/22222222/333/22/11

أما صور الاختلاف فهي: 2/23/312/12/231.

والواقع أن هناك تناسبا تاما بين حالات التشابه وحالات الاختلاف، وأن تفاعل وتناغم هذه المتواليات هو الذي يعطي لهذه القصيدة نغمتها الموسيقية الجميلة وإيقاعها الراقص، الذي يتغير كلما أحس الشاعر أن الرتابة تهدده وتكاد تقضي على توثبه الذي يستفز القارئ ويباغته ليظل مشدودا إلى القراءة .

المبحث الخامس: إيقاع الزحافات و العلل

مدخل:

الزحافات و العلل تغييرات تلحق التفعيلات التي هي أساس الإيقاع الوزني، و هي كثيرة و متنوّعة أفاضت كتب العروض في بيانها، " و الوزن -كما هو معلوم- قالب إيقاعي ذو نسقٍ منتظم، و الزحافات و العلل تمثّل خروجاً أو انحرافاً عن هذا النسق بصورة لا تؤدي إلى تقويضه بشكل نهائي، بعبارة أخرى لا تمثّل الزحافات و العلل إلاّ انتهاكات جزئية جزئية يستوعبها النظام الإيقاعي، فهي تولّد أنساقاً إيقاعية جديدة متساوقة مع الأنساق الأصلية غير ناشزة عنها "[1].

و هذا الخروج على النسق له وظائف أهمّها أنّه يُشعر بمزيد من النظام، إذ إنّ إدراك اطّراد النسق يكون أقرب إلى الوعي بالخروج الجزئي عنه، ثمّ إنّه يهدف إلى كسر الرتابة و مقاومة الخدر الناشيء عن الالتزام الصارم بالنظام، فيكون بذلك عاملاً يساعد على الانتباه و اليقضة، و يخلق نوعاً من المفاجأة في السياق التوقّع الملازم للنظام[2].

و قد حاول بعض الباحثين تفسير الزحاف تفسيراً نفسياً؛ أي ربط الزحاف بالحالة النفسية و الانفعالية لدى الشاعر[3]، فكلّما كان الانفعال شديد زاد عدد التفعيلات المزاحفة[4]، و

[1] مقداد محمد قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص93.
[2] ينظر: نظرة جيدة في موسيقى الشعر العربي، ص
[3] ينظر: عزّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص376.
[4] ينظر: مقداد محمد قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص94.

هذا النمط من التفسير لا يسلم من نظر، و استقام للدارس في نصوصٍ معيّنة، فإنّه لا يستقيم له في نصوص أخرى بتعبير آخر، إذا خضعت بعض النصوص للعلاقة الارتباطية بين الزحاف و الحركة النفسية، فإنّ نصوصاً أخرى تتمرّد على هذه العلاقة، و ذلك أمرٌ يفقد التفسير الآنف الذكر صفة الاطّراد والشمول، و من ثمّ صفة القاعدة، و يضاف إلى ذلك " أنّ الزحاف إن هو إلاّ خروج على النسق الأصلي للدخول في نسق جديد موازٍ؛ أي إنّ الزحاف يمثّل تجاوزات منضبطة و بحدود و كيفيات مقنّنة للإيقاع الأصلي، و محاولة ربطها بالانفعال النفسي المستنبط من المضمون الشعري شبيهة بمحاولة إلى الحكم على صلاح إيقاع بحر معيّن دون غيره لأغراض أو مضامين، و ذلك ما لم يقطع بصحّته إلى الآن "[1]، و تجافيه الكثير من النصوص الشعرية.

و قد أشار القرطاجني إلى الوظيفة الجمالية للخروج على النسق المتمثّل في الزحاف خصوصا إذا قلّل من السواكن في الأوزان التي توصف بالجعودة و التقطّع و نقلها إلى هيأة أكثر سباطة و لُدونة، و ذلك في قوله:" و الكثير السواكن إذا حُذف بعض سواكنه، و لم يبلغ بذلك الحذف الإجحاف به اعتدل، وهم يقصدون أبداً أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحرّكات و السواكن إمّا بزيادة قليلة أو نقص/ و لأن تكون أقلّ من الثلث أشدّ ملاءمة من أن تكون فوقه "[2]، و لعلّ إمعان النظر في هذا المتن المغاربي يوضّح لنا فكرة كثرة الخروجات و الموظّفة للزحاف و العلل، و ما لفت انتباهنا خاصة؛ حذف السواكن في التفعيلات المزاحفة في الحشو، و زيادة السواكن في الأضرب المعلولة التي تظهر الوقفة القافوية، و قد شرحنا الكثير من العلل في تنوّع الأضرب في المبحث السابق لذلك سنسلّط الضوء على بعض الخروجات الحديثة، الواردة بكثرة في الشعر المعاصر.

المطلب الأوّل: إضمار (متفاعلن) في الكامل أو تمازج الكامل مع الرجز

اخترنا أربع قصائد على وزن الكامل في البنية الإيقاعية النقيّة، و أحصينا كلّ قصيدة مرات ورود التفعيلة السالمة(متفاعلن)، و المضمرة(مستفعلن)، و فيما يلي أسماء الشعراء و مطالع القصائد و عدد ورود كلٍّ من الصورتين:

1* الشاعر (عبد الرحيم كنوان)[3] في قصيدته (بيني و بينك الماء):

(هَذَا دَمِي

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق، ص267.،

[3] **عبد الرحيم كنوان**: شاعر مغربي، من مواليد عام1963م بمدينة الجديدة بالمغرب، حاصل على شهادة الدكتوراه في الإيقاع العربي، رئيس الرابطة المغربية للأدب المعاصر، يعمل كمتصرف للإدارات المركزية بالرباط، حاصل على عدة جوائز عربية، صدرت له عدّة أعمال: (شظايا من الوجدان-1989م)،(صرخة الماء-2003م)، (حرّ في ذاكرة الشجر-2004م)، (أمطار مالحة-2005م)،(ربوع الصمت-2007م)، (بنفحك معانقة النخيل-2007م) دواوين شعرية،(بلاغة الإيقاع في الشعر المغربي الحديث-2002م)، ينظر: الديوان، ص121.

و سحبْتُ نِصْفَ تذكُّري في سُنْبُلَهْ)[1]

(متفاعلن= 96 تفعيلة) (مستفعلن=117 تفعيلة)

2* الشاعر (عبد الرحيم سليلي)[2] في قصيدته (اشتباكات على حافة جرحٍ قديم):

(فِي الوَقْتِ متَّسعٌ

لِتَقْتلِعَ الظَهيرةُ شَأْفةَ الصبَّارِ مِنْ أَوْصالِهَا)[3]

(متفاعلن= 56 تفعيلة) (مستفعلن=64 تفعيلة)

3* الشاعرة (أمينة المريني)[4] في قصيدتها (ذات..)

(الذَّاتُ تدْخُلُ في حَدِيقَتِها

وَ تَنْحتُ ظِلَّهَا)[5]

(متفاعلن= 52 تفعيلة) (مستفعلن=64 تفعيلة)

4* الشاعر(سفيان رجب) في قصيدته (كوابيس الشرق)

(الشَّرْقُ يحْلُمُ

فاتْرُكُوهُ عَلَى وِسَادتِهِ القَدِيمة)[6]

(متفاعلن=269 تفعيلة) (مستفعلن= 262 تفعيلة)

إذا كانت نسبة الكامل في الشعر الحديث و المعاصر مرتفعة، فإنّ الرجز يتداخل معها بقوّة و تصل نسبة الزحافات (مستفعلن) في قصائد الكامل إلى نسبة مرتفعة تفوق النصف في عدد التفعيلات، و هذا يدلّ أنّ الرجز لم يعد يلتبس مع الكامل بل أصبح يستوعبه، و يسيطر على تفعيلاته في القصائد المعاصرة.

فمما لا شك فيه أن لإيقاع الرجز أهمية بالغة في الشعر المعاصر، وهو ما كانت قد نبهت عليه سلمى الخضراء الجيوسي في مقال لها يعود إلى نهاية الخمسينات، تقول فيه: "ولعل اكتشاف إمكانيات بحر الرجز كان من أهم ما حدث للشعر العربي في حركته التحررية الجديدة"[7].

---

[1] الديوان، ص122.

[2] **عبد الرحيم سليلي**: شاعر مغربي، عضو إتحاد كتاب المغرب، يعمل أستاذا، له عدة جوائز عربية، و عدة إصدارات شعرية: (اشتباكات على حافة جرح قديم-2000م)، (مجرة الممكنات-2002م)، ينظر: الديوان، ص269.

[3] المصدر نفسه، ص270.

[4] **أمينة المريني**: شاعرة مغربية، من مواليد عام1955م بفاس المغرب، أستاذة تعليم ثانوي، عضو في إتحاد كتاب المغرب، و عضو في رابطة الأدب الإسلامي العربية، لها عدة إصدارات شعرية: (وردة زناتة-1997م)، (ساتيك فردا-2001م)، (المكابدات-2005م)، و لها دواوين مخطوطة:(عاشقة/ تنفجر الأنهار- المكاشفات)، نالت عدة جوائز عربية، ينظر: الديوان، ص315.

[5] المصدر نفسه، ص316 .

[6] القصيدة غير واردة في الديوان، موجودة في الملحق.

[7] سلمى خضراء الجيوسي، ***بحر الرجز في شعرنا المعاصر***، مجلة الآداب ، ع4، 1959م، ص13.

و إذا كان الرجز يرتبط بعلاقة وطيدة مع الكامل من حيث الاشتراك في الوحدة (التفعيلة) مستفعلن السالمة في الرجز و المضمرة في الكامل(متْفاعلن) مع كثرة ورودها في قصائد الكامل في الشعر الحرّ، فإنّه يمكن القول بأنّ الرجز استولى على زحافات الكامل بالإضمار.

و على ما يبدو أنّ عدد مقاطع وحدة الكامل السالمة و ترتيبها هو العامل الذي ساعد على انخفاض تواترها في الشعر الحديث و المعاصر، فمن المعروف أنّ (متفاعلن) تتكوّن من ثلاثة مقاطع قصيرة و مقطعين طويلين على عكس المتقارب و الرمل و الرجز و المتدارك، حيث تشتمل على مقطع قصير واحد، و لا شكّ أنّ كثرة ورود المقاطع الطويلة قد أدّى في الشعر الحديث إلى انخفاض نسبتها سالمة صحيحة، و كثرتها مزاحفة، خاصة أن شعر التفعيلة لا يشترط انتظام عدد التفعيلات مع كثرة المقاطع الطويلة، و هذا قد أدّى إلى تناقص نسبة تفعيلة الكامل السالمة، و امتزاجه الدائم مع الرجز، و مما زاد في ذلك أنّ متفاعلن لا تبتدئ بمقطع قصير واحد كما هو الحال في فعولن، و لا تبتدئ بطويل واحد كما هو الحال في فاعلن و فاعلاتن، و إنّما تبتدئ بقصيرين ثمّ طويل واحد يعقبه متحرّك ثمّ طويل، و لا شكّ أنّ هذا التعاقب بين المقاطع المختلفة الطول قد لعبت دورا غير قليل الأهميّة في انخفاض نسبة تواتر التفعيلة السالمة لأنّ سرعة الانتقال من الخفيف إلى الثقيل ثمّ العودة إلى الخفيف فالثقيل مرة أخرى لم تساعد على الانسيابية التي تطمح لها القصيدة الحرّة لتستوعب النفس المطوّل مما أدّى إلى الاستعاضة عنها بالتفعيلة المزاحفة الأكثر انسيابية منها .

و إذا كان ما سبق محاولة لفهم نسب تدني الكامل في التفعيلة السالمة، فإنّ هذه المحاولة لا تزعم أنّها على الحقّ كلّه و لكنها ترى أن فيها شيء من الحق يتطلّب البحث لمعرفة اختلاف التواتر في التفعيلة السالمة و المضمرة بين الصورتين العمودية و الحرّة.

المطلب الثاني: دخول القبض على تفعيلتي المتدارك(فاعلن ←فاعلُ)

و المتقارب(فعولن ←فعولُ)

يكثر دخول زحاف القبض على تفعيلة المتدارك في الشعر الحرّ، و هذا يمنح النّص سمة المرونة الإيقاعية الناجمة عن التنويعات الطارئة على التفعيلة الأصلية، مما يخرج بها عن رتابة التكرار، يقول الدكتور عبد الرضا علي:" أمّا في الشعر الحرّ فإنّ تسامح الشعراء باستعمال مختلف الأضرب في القصيدة الواحدة، فضلاً عن إباحتهم القبض في حشوه أنقذ هذا الوزن من رتابته، و جعله قابلا للتلوين "[1].

[1] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه، مرجع سابق، ص102.

على سبيل المثال في قصيدة (مرثية..و اغتيال عشٍّ السفر المغناج) للشاعر (بوزيد حرز الله)[1] ورد القبض في موضعين مختلفين:

1* (نَسَجَتْ للرِّفَاقِ صُنُوفاً منَ الوَرْدِ

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

فعلن فاعلن فعلن فاعلــن فاعــ

حَاكَت لهُ شاهِداً مِنْ خُزامَى)[2]

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

لن فاعلُ فاعلن فاعلاتــن

2* (كَانَ يُرْوَى لَنَا

0// 0/0/ /0/

فاعلن فاعلن

أَنَّهُ وحْدهُ يغفِرُ الذَّنْب،)[3]

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

فاعلُ فاعلُ فاعلن فاعــ

وردت مرّة واحدة في قصيدة (من أين يأتي الفرح) للشاعر (جيلالي نجاري)[4] في قوله:

(لمْ أَ كُنْ رَاغِبا فيهِ مُذْ صَارتِ

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلــ

الوردةُ شَوْكةً)[5]

0//0/ //0/0

ن فاعلُ فاعلن

و وردت مرّة أيضا في قصيدة (الصبح أنين ولادته في الماء) للشاعر (محمد شيكي)[1] في قوله:

---

[1] **بوزيد حرز الله**: شاعر من الجزائر من مواليد عام 1958م، ببسكرة، يعدّ في شهادة الماجستير في النقد العربي، عضو في إتحاد الكتّاب الجزائريين، له عدة إصدارات شعرية:(مواويل للعشق و الأحزان-1985م)،(حديث الفصول-1996م)، (الإغارة-2003م)، ينظر: الديوان، ص15.

[2] الديوان، ص16.

[3] المصدر نقسه، ص16.

[4] **جيلالي نجّاري**: شاعر جزائري من مواليد عام 1962م، حاصل على شهادة ليسانس في اللغة العربية و آدابها ، و شهادة ماجستير في التسيير و الإقتصاد، يشتغل منشطاً بمجال الإعلام الإذاعي، له ديوان شعري عنوانه (أميرة)، ينظر: الديوان، ص33.

[5] المصدر نفسه، ص34

(مَا أَقْسى لُغاتَ القبلِ- مبلَّلَةً)[2]

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

فعــلن فاعلن فاعلُ فعلن فعلن

و الملاحظ هنا أنّ الشعراء المغاربة تراجعوا عن قبض (فاعلن)، إذ أخذوا في إهمال هذه الظاهرة العروضية التي شاعت في الشعر الحديث في الخمسينات و الستينات، و نسبتها نازك الملائكة إلى نفسها[3]، فقلّ استعمالها بالتدريج ، و أكبر دليل ورودها في هذا المتن في المواضع المذكورة سالفا فقط، و هنا هم يختلفون مع نازك في زعمها بأنّ استخدام (فاعلُ) في حشو الخبب يزيد في إيقاع البحر سعة و ليونة[4]، بل إنّه يؤكّد اعتمادا على نصوص من الواقع الشعري، أنّ استخدامه إنّما يحدث تعثّرا في الإيقاع غير مقبول حسب رأي الشاعر المغربي (أحمد ماجطي)[5].

يتعرّض حشو المتقارب إلى زحافٍ واحدٍ هو القبض(فعولُ)، و قد وردت هذه التفعيلة المقبوضة في كثير من نصوص هذا المتن. و لئن كان زحاف القبض في الشواهد السابقة قد قام بمهمّة جمالية بتقليله عدد الحرف السواكن، فإنّ العلّة قد تنضمّ إليه في المتقارب تحقيقا للغاية نفسها، حيث القبض ورد في الضروب و الحواشي بشكلٍ لافتٍ للنظر كما في قول الشاعر(كمال قداوين)[6] في قصيدته(لغة واحدة):

(لِيُتْلَ على مسْمَعِ القَلْبِ

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

فعول فعولن فعولن فــ

و القلبُ مُتَّسِعٌ لحكايَا البلادِ

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

عولن فعول فعول فعولن فعولُ

و عِشْق البلاَدِ

/ /0/ 0///0

فعولن فعولُ

---

[1] **محمد شيكي**: شاعر مغربي، من مواليد1958م بورززات جنوب المغرب، أستاذ ثانوي في اللغة العربية و آدابها، عضو في إتداد كتاب المغرب منذ عام1996م، له عدّة إصدارات: (إيقاعات بحجم الماء-1998م) ديوان شعري، (ديوان انثى البهاء-2000م)،(الثلج الأحمر-2006م)، رواية، ينظر: الديوان، ص181.

[2] المصدر نفسه، ص182.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص109.

[4] المرجع نفسه، ص111.

[5] أحمد المجاطي، ***وجهة نظر في موسيقى الشعر الحديث***، مجلة أقلام، السلسلة الجديدة، رقم1، ماي1972م، ص75.

[6] **كمال قداوين**: شاعر تونسي، من مواليد عام1955م بالمكنين، متخرّج من المعهد الأعلى لتكوين إطارات الشباب بشهادة مربي، يكتب الشعر و المقالة النقدية و الدراسات الأدبية، متهم بأدب اللأطفال، له عدّة إصدارات: (لغة الأغصان المختلفة-1982م)، (النّار فاكهة الشتاء-1993م) مجموعات شعرية ،(سعيد بوبكر: حياته و آثاره-1998م) دراسة أدبية في جزئين، ينظر: الديوان ص97.

توزّعُ فِي دَفْتَرِ الشُعراءِ)[1]

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

فعول فعولن فعولُ فعولُ

هذه القصيدة من بحر المتقارب قد أجرى عليها الشاعر علّة القبض و التزمها من بداية القصيدة إلى نهايتها في كثيرٍ من تفعيلات الحشو و الضرب، و قلّت بذلك السواكن بالنسبة إلى مجموع السواكن و المتحرّكات فكان الإيقاع المتولّد عن توالي الحركات بكثافة منسابا متلائما بعيداً عن التقطّع؛ " فكلّما قلّت السواكن قلّ التقطّع، و ظهر التدفّق و الاسترسال و توالت المتحرّكات في حركة سبطة لدنةٍ يبرزها التوزيع الحاذق للسواكن القليلة المتباعدة "[2].

و لعلّة حذف الساكن الأخير على وجه الخصوص قيمة جمالية تكمن في أنّها، في بعض الأحيان تحيل بعض الأوزان مفردة التفعيلة إلى أوزان مزدوجة التفعيلة محقّقة بذلك درجة كبيرة من التناسب في أعلى مستوياته، و أبيات الشاعر (أحمد شنّة)[3] تشهد على ذلك:

(فقدْ بايَعَتْكَ غلاصِمُ هَذا القَمرْ

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

فعولن فعول فعولن فعلْ

وَ أعْطَتْكَ هذِي الغُيُومُ عناوِينَهَا

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

فعولن فعولن فعولُ فعولن فعلْ

وَ بَايَعكَ اللهُ قبْلَ البشَرْ)[4]

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

فعول فعولن فعولن فعلْ

لقد التزم الشاعر في كلٍّ من الحشو و الضرب علّة الخذف، و بذلك ظهرت وحدة إيقاعية جديدة هي(فعلْ) إلى جانب الوحدة الإيقاعية الأساسية (فعولن)، و المزاحفة(فعولُ)، و تحقّق التنوّع الذي يضمن للوزن تناسبه، و بعده عن الرتابة.

---

[1] المصدر نفسه، ص98.

[2] أبو فراس النطافي، ***الحذف في بحر الرمل***، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب و اللغويات، المجلد9، العدد2، 1412هـ-1991م، ص164.

[3] **أحمد شنّة**: شاعر جزائري من مواليد عام 1967م باتنة، حاصل على شهادة دكتوراه دولة في الإدارة و العلم السياسيم، يعمل في منصب الأمين العام لأكاديمية المجتمع المدني الجزائري، له عدة كتابات سياسية و أدبية، من أعماله (طواحين العبث1996م) (الرجل الأزرق-2001م) (تأبّط شرّا يوزّع المنشورات في إقليم الإسكمو2007م) دواوين شعرية، (عشرة أيّام في الفردوس2010م) رواية.

[4] الديوان، مصدر سابق، ص38.

يبدو لنا دخول القبض بين تفعيلات أخرى غير مقبوضة، و أخرى مخبونة أو مضمرة هو بلا شكٍّ زيادة في الخيارات الإيقاعية للشاعر في تركيب الجمل الإيقاعية، و بالتالي زيادة لقابلية النّص على التشكيل الطويل النفس.

المطلب الثالث: نحت إيقاع جديد للخبب

يستعمل الشعراء نوعين من المتدارك: النوع الأوّل هو مقلوب المتقارب(فاعلن)، و النوع الثاني هو الخبب(فعلن)، و إذا كان هذا البحر قليل الاستعمال في الشعر العمودي، فإنّ أصحاب الشعر الحرّ اهتمّوا به كثيراً خاصة الخبب منه.

و قد طلع علينا باحثون أكاديميون جادون منهم د/مصطفى حركات من الجزائر[1]، و د/ محمد علي الرباوي من المغرب[2]، برأي مخالف لما هو معروف في العروض العربي مفاده أن الخبب بحر مستقل و ليس من أوزان المتدارك الناتجة عن زحافي(الخبن و القطع) في كلّ الوحدات الإيقاعية.

و قد لجأ بعض الشعراء المغاربة في هذا المتن إلى الإيقاع المصلصل المتسارع للخبب في أربعة قصائد اثنتان نقيتان: (الصبح أنين ولادته في الماء) للشاعر(محمد شيكي)، و (عراجين الخرائط الحديدية) للشاعر (رابح بوصبيعة)[3] ، و اثنتان ممزوجتان: (شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا) للشاعر (عيّاش يحياوي)[4] و(مرثية لدمية الطين) للشاعر (حافظ محفوظ)[5] التي سنقتطف منها هذا المقطع:

(هَلْ صُورتُنَا مَا نُبْصرُ أمْ شبحانِ
/0/// 0/ //0/ 0/ 0///0/ 0/
فعْلن فعلن فعْلن فعلن فعلن فــ
أَتُبْصرُ مِثْلِي هذا الموْجَ يشَتِّتُنا
0///0// /0/0/0/ 0/0/ //0//
علن فعلن فعْلن فعْلن فعلن فعلن
هَذي الفلَواتْ.

[1] ينظر: مصطفى حركات، نظرية الوزن، مرجع سابق ص270.
[2] ينظر: محمد علي الرباوي، ***العروض: دراسة في الإنجاز***، بحث لنيل درجة دكتوراه الدولة، جامعة محمد الأوّل، وجدة(المغرب)، السنة الجامعية:1993-1994م، مرقون على الحاسوب، ج2، ص435 و ما بعدها.
[3] **رابح بوصبيعة**: شاعر جزائري من مدينة جيجل، خرج معهد الحقوق، يعمل كموثّق.
[4] **عياش يحياوي**: شاعر و إعلامي جزائري يعيش في دولة الإمارات، يعمل كمساعد لمدير تحرير جريدة(الخليج) في إمارة الشارقة، له عدّة أعمال شعرية: (تأمّل في وجه الثورة1982)، (عاشق الرض و السنبلة-1986م)،(انشطارات الذي عاش سهوا-2000)، (سيرة مكان-2003م)،و له عدذة أعمال نقدية: (الماجدي بن ظاهر شاعر الماء و القلق –قراءة تأويلية في النّص2004م)،(العلامة و التحولات- دراسات في المجتمع و الكتابة في الإمارات2006م)، ينظر: الديوان ص47.
[5] **حافظ محفوظ(ضيف الله):** شاعر و كاتب تونسي، من مواليد1965م بمدينة قصور الساف بالساحل التونسي، متحصل على الأستاذية في الأدب العربي بالمعهد الأعلى للتربية و التكوين المستمر، له عدّة أعمال منها: (قلق-1989م) ديوان،(سيرة رجل عاش يومين-1994م) مجموعة قصصية(ارتباك الحواس-1996م) رواية (تعريفات كائن-2002م)، ينظر: الديوان ص55.

00/// 0/0/

فعْلن فعلات

و هذا الصَّمْتُ الأَثْقلُ مِن خَوْفِي

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

فعولــن فعْلن مستعلن فعْلن

هل تبصِرُ ما يَمْضِي، ما يأتِي،

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

فعلن فعلن فعلن فعْــلاتْ

ما يُنبِتُ في حَوْضِ السَّاعاتْ.)[1]

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

فعْلن فعلن فعْــلن فعْلاتْ

تقودنا المعاينات الأوّلية للإيقاع الخببي في هذه القصيدة إلى الملاحظات التالية:

1* المقطع النهائي الممتد(الذي ينتهي بساكنين)، و تحمله نهاية المجموعة القافوية و الذي يميّز الوقفة في الشعر كما في النثر العربي، و الجدير بالذكر أنّ الوقوف بساكنين(فعِلاتْ/فعْلاتْ) (الفلوات /الساعات) وردت بكثرة في القصائد الخببية عند أدونيس، و هي نادرة الوجود في العروض العربية قديما، مستوحاة من النظم باللغة الدّارجة، كثيرة الاستعمال في القصائد المتداركية في هذا المتن.

و إذا كان النثر الأدبي يقبلها في الوقف فإنّها لا تتكرّر بكثرة في الشعر القديم لأنّ نطقها مستند إلى معتلٍّ متطفّلٍ إن صحّ التعبير في حين يلجأ الشاعر قديما إلى معتلّ موجز صريح لا إلى معتل مضمر(أو أصمّ)[2]، و سنشرح هذه القضية باستفاضة في دراسة القافية في الفصل التطبيقي الثاني.

2* دخول واحدة من تفاعيل الرجز إلى تفاعيل الخبب و هي (مستعلن)، لكن نرى أنّ ما يفترض أن يشكّل خللا إيقاعيا هنا لا يمثّل في الحقيقة خللا إلاّ من جهة التقطيع، لكثرة ورود (مستعلن) في القصائد المتداركية ككل مما يجعل هذا الافتراض لاغيا، و سنعطي مثالا من قصيدة أخرى ممزوجة(متدارك+متقارب)، يقول الشاعر (فاتح علاّق)[3] في قصيدته(في البدء كانت الكلمة):

---

[1] المصدر السابق، ص56.

[2] ينظر:كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص293.

[3] **فاتح علاّق**: شاعر جزائري، من مواليد 1958م بتابلاط، حاصل على شهادة دكتوراه دولة في اللغة العربية و آدابها، يعمل أستاذا محاضرا بجامعة الجزائر، له عدّة إصدارات: (آيات من كتاب السهو-2001م) ديوان شعري، (تحليل الخطاب الشعري-200) دراسة نقدية، تحت الطبع: ديوان (الجرح و الكلمات)، ينظر الديوان، مصدر سابق، ص239.

(الشِّعرُ سيِّدُ هذا الفضاءْ
لهُ التَّاجُ و الصَوْلَجانْ
أسبقُ ممَّا تراه يدٌ ← (مستعلن)
أسْبَق ممّا تفوهُ الشفاهُ بهِ ← (مستعلن)
أسْبَقُ مِن دقَّةِ القلبِ)[1] ← (مستعلن)

نستنتج من هاتين الملاحظتين " أنّنا نشهد من هذه الأبيات إيقاعا جديدا يصدر عن الخبب و لكنّه لا يأخذ بالصيغ النظامية و التحديدات الصارمة لهذا الوزن الذي يظلّ قادراً(...) على أن ينفلت من إسار النظام الكمّي "[2] بهذا التنويع في الوحدات.

[1] المصدر نفسه، ص241.
[2] كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص293.

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية الداخلية للقصائد الفائزة

و يضمّ ثلاثة مباحث :

المبحث الأول: إيقاع الموازنات الصوتية

المبحث الثاني: إيقاع القافية

المبحث الثالث: إيقاع التكرار

مدخل: القيمة الموسيقية للصوت اللغوي

تعتبر الدراسة الصوتية من أصل العلوم عند العرب لاتصالها المباشر بتلاوة القرآن الكريم، وما يتضمن من أحكام، وقد سبق العرب كثير من الأمم في دراسة لغتهم دراسة صوتية وصفية أدهشت علماء الغرب فأقروا بأنه لم يسبق العرب سوى الهنود القدماء الذين درسوا لغتهم السنسكريتية لغة كتابهم المقدس (الفيدا).

وبدأت الدراسة الصوتية عند العرب وصفية تعتمد على الملاحظة والسماع يضاف إليها فطنة العربي، ويعتبر صنيع أبي الأسود الدؤلي (ت 69 هـ) الانطلاقة الأولى لدراسة الجوانب الصوتية. وإذا كان الخليل بن أحمد الفراهيدي هو الرائد الأول الذي تفطن لأهمية الصوت من الناحية الإيقاعية وربطه باللفظ من خلال البحور والأوزان التي اكتشفها فإن سيبويه أوضح العلاقة بين الصوت والدلالة لكشف الظواهر اللغوية وبخاصة المخارج الصوتية [1].

ونضجت قضية الأصوات عند ابن جني الذي ربط بين الصوت والمعنى معتمدا على تقارب الألفاظ وتماثلها وعلى تقارب الجرس الصوتي بين الألفاظ، كما أشار إلى الوظيفية الدلالية التي تؤديها بعض الأصوات من حيث موسيقاها أو صفاتها، بالإضافة إلى وجود العلاقة بين الحرف والمعنى، وتحدث عن جرس الحروف وترتيب الأحداث وفقا لترتيب الأصوات في الكلمة[2]. وحينما وضع ابن فارس معجمه الموسوم بـ (مقاييس اللغة) تحدث عن الصلات بين الألفاظ ودلالتها فإنه – ضمنيا – أشار إلى أهمية الصوت إيقاعيا في الحروف [3]. ورسالة ابن سينا الموسومة بـ (أسباب حدوث الحروف) سدت ثغرة كبيرة في الدرس الصوتي، حيث تشير إلى العلاقة بين الصوت والدلالة وكيفية حدوث الأصوات والحروف، كما وضّح مخارجها وصفاتها وكيفية إنتاجها، واعتبار الحنجرة كمرنّان صوتي. [4]

ومن هذه الأقوال نستخلص أن للصوت قيمة دلالية وجمالية وإيقاعية ويشكل لبنة من لبنات التأثير في المقاطع اللغوية خاصة في النص الشعري المنطوق بها أثناء الإنشاد الذي يترنم به الشعراء المعاصرون، لأن الصوت المنطوق يعد أصغر الوحدات اللغوية ذات الإيقاع في النص كما أنه المادة الخام للكلام، والوحدة الأساسية لتراكيب النص اللغوية والسياقية والدلالية والإيقاعية وعلى حد تعبير الجاحظ " الصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت "[5].

---

[1] ينظر: أبو بشر عمرو سيبويه، ***الكتاب***، المطبعة الأميرية، بولاق، ط1، 1317هـ، ج2، ص218 وما بعدها.
[2] ينظر: ابن جني، الخصائص باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني، مرجع سابق، ص 410 وما بعدها.
[3] ينظر: إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة(مصر)، ط5، 1984م ، ص 67.
[4] ينظر: أبو علي الحسين ابن سينا ، ***أسباب حدوث الحروف***، مراجعة وتقديم، طه عبد الرؤوف سعد، منشورات مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة(مصر)،(د ت)، ص8 وما بعدها.
[5] ينظر: الجاحظ، البيان والتبين، مرجع سابق، ج1، ص79.

أما الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة لا تزال ضئيلة الإنتاج في قضايا المؤثرات الصوتية وأثرها على الشعر، بل إن أكثرها اهتم بدراسة بنية الكلمة أو الجملة وصولا إلى النص، وقليلة جدا تلك الدراسات التي عنيت بالمؤثرات الصوتية على النصوص الشعرية، رغم أنّ الصوت يمثل اللبنة الأولى في دراسة النص الشعري ولا ينفصل عن بنياته الأخرى لأن النص عالم متكامل وفضاء مفتوح لا تنفصم عراه، ويشكل رؤية موحدة من خلال أركانه المتعددة بداية من أصغر وحدة بنائية ألا و هي الصوت إلى أكبر وحدة وهي النص [1] ، باعتباره مستودع الوظائف الدلالية والإيقاعية التي يضفيها، الصوت عليه، لذلك الدراسة الحديثة والمعاصرة عند الغرب مع أهم الاتجاهات النقدية (البنيوية و الأسلوبية و السيميائية) تعتبر الصوت أحد لوازم النص الأدبي، وتركز على التحليل من الصوت إلى النص دراسة دقيقة في مستوياته الدلالية والأسلوبية والإيقاعية ، حتى أنّ أول دراسة نقدية بواسطة وسائل لسانية كانت لرومان جاكبسون هي دراسة مورفولوجية الأصوات في قصيدة القطط لبودلير [2]...

والشعر المعاصر في صورته المنطوقة له أهمية كبرى في تأثيراته الصوتية لكشف إيقاعاته أثناء الإلقاء أو الإنشاد. و الشفاهية في الشعر عادة ما تكون إيقاعية بشكل ملحوظ لأن الإيقاع يساعد على الحفظ، وعلى القيام بوظيفة العوامل المساعدة للتذكر، ومن ثم تنشأ التعبيرات الجاهزة على الأفواه، حيث تكون العبارات المنطوقة إيقاعية، مع الإشارة أن الصيغ التي يتسم بها التعبير الشفاهي الموقع (شعر أو كلام) أكثر دقة وتداولا و إقبالا من الكلمات غير المنتظمة، وأن أي تغير يحدث في البنية الصوتية يحدث تغيراً على المعنى وعلى الإيقاع " ولاشك أن أي تغيير يطرأ على البنية الصوتية نتيجة استبدال صوت بآخر أو تقديم صوت على غيره، يترتب عليه تغيير في المعنى الشعري، الذي تثيره القصيدة، فكل بنية إيقاعية تتشكّل تتضمن علاقة دلالية خاصة، تتبدد وتفتقد إذا اعترى أصواتها تغيير كيفي أو كمي، ولذلك فإن التكثيف المعنوي الذي تحققه القصيدة إنما هو محصلة لبناء الكلمات أصواتا ومعان في آن "[3] واحد، وهذا يعني أن الجرس الصوتي له علاقة بالمعنى عندما تتناسب الألفاظ من خلال ائتلاف الحروف وتناغمها، فتتفاوت هذه الألفاظ في الاستعمال، وتتناسب في الصفات و تتماثل أوزانها في أصواتها أو تتوازن مقاطعهما، فالجرس الصوتي فيها يمثل الأصوات المتشابهة التي تتكرر في النص الشعري، وتكرارها يحدث موسيقى، لها أثرها الفعال في جماليات القصيدة، وأثرها الشعوري في وعي المتلقي (السامع)، وإنّ البنيات الصوتية تحيلنا على دراسة الإيقاع الذي يتناسب مع الحالات النفسية الشعورية للشاعر المعاصر أو للسامع، والأذن هي المقياس للسماع ومنها معرفة نمط الإيقاع، فالشعراء المعاصرون "يعمدون في

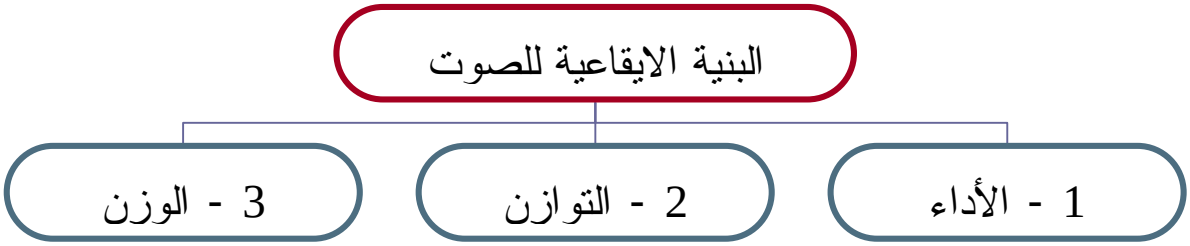
---

[1] ينظر: د.مراد عبد الرحمن مبروك، ***من الصوت إلى النّص***(نحو نسق منهجي لدراسة النّص الشعري)، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، 2002م، ص42.

[2] ينظر: Roman Jakobson, Huit questions de poétique, p163-188

[3] أشرف محمد نجا، ***قصيدة المديح في الأندلس*** قضاياها الموضوعية والنفسية، عصر الطوائف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2003م، ص247.

الغالب إلى الإطراب عن طريق، الأذن، ولذلك يراكمون، الأصوات تراكما بسيطا غير معقد بتفاعلات دلالية"[1] . لا يقوم على الوزن فقط، وهذا التراكم الصوتي الذي يطبع القصائد المعاصرة ويغلب عليها ليس معناه رصف المفردات حسب تجانسها الصوتي دون العمق الفكري أو التصوير الفني أو البعد الدلالي والموسيقي الناتج من كثرة الأصوات المتماثلة وقلة الأصوات المتنافرة في المقاطع اللغوية أو الحروف عند آخر الكلمات أو آخر الجمل، والاعتماد على تكثيف الأصوات، فأضحى هذا الأداء إنشادًا يصل إلى الترعيد أو الترقيص أو التطريب[(2)]، والبنية الإيقاعية للصوت في الشعر عامة والعربي خاصة تتكون من ثلاثة عناصر حسب التشجير التالي[3]:



المبحث الأوّل: إيقاع الموازنات الصوتية

للموازنات الصوتية مزية جليلة في تكوين إيقاع نسيج النّص لغويّا، و لذلك أولاها النقاد المعاصرون عنايتهم، و اعتبروها أحد أركان الإيقاع، و قد استأثرت الحظ الأوفر من حجم الدراسات الشعرية وفق المنهج الأسلوبي، و بهذا اتّسعت رقعة الإيقاع لتشمل جميع المقومات الصوتية للنسيج اللغوي، و شكّلت مع الإيقاع العروضي البنية الإيقاعية للشعر العربي[4].

إنّ تخصيص الموازنة بالمادة الصوتية يجعلها نوعاً من الأوزان الجزئية تكوّنها وحدات معجمية ذات بناء صوتي متماثل، أو هي تناظر طرفين " كلّياً أو جزئياً في عناصر تكوينهما الصوتي "[5]، و هذا التعريف الأخير يجعلها مفهوما واسعا يستوعب جميع المقومات الصوتية في البلاغة العربية، خاصة المدرجة في باب البديع[6].

إنّ القصيدة المعاصرة لا تعتمد على الوزن والقافية فحسب، وإنما على انسجام الوحدات اللغوية مع المقاطع الصوتية لتجسيد التكامل الموسيقي، ويتجلى ذلك في مدى التفاعل بين الصور

---

(1) محمد العمري، ***الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية***، دار افريقيا الشرق، المغرب، 2001م، ص 135.

(2) وهي من مصطلحات الترجيع الغنائي الطربي، و القراءة على ما يشبه الإيقاع في الشعر؛فالترعيد: أي يرعد الشاعر بصوته كأنه يرعد من برد أو ألم، الترقيص: يروم السكون على الساكن ثم ينقر مع الحركة كأنه في عدو أو هرولة أثناء الإنشاد، التطريب: يترنم الشاعر وينغم في إنشاده، و هي من القراءات المنهي عنها في التجويد أو قراءة القرآن بما يشبه الغناء، ينظر: السيوطي، الإتقان، مرجع سابق، ج1، ص220-221.

3 ينظر: محمد العمري، الموازنات الصوتية، مرجع سابق، ص9.

4 يذهب د.محمد العمري إلى أنّ المقوّم الإيقاعي في الشعر يتألف من ثلاثة أقسام رئيسية:1- الوزن العروضي 2- الموازنات الصوتية 3- الأداء، ينظر: محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، مرجع سابق، ص3.

5 المرجع نفسه، ص11.

6 ينظر: المرجع نفسه، ص23-25.

الشعرية المستخدمة وبين الإيقاعات المختلفة المتجاوبة مع حالة الشاعر، وكل ذلك يعكس تقوية أثرها في نفوس المتلقين (السامعين) وتقريبها إلى مشاعرهم وأمزجتهم.

لذلك نقول: لم يكتف النقّاد المعاصرون بتعريف الظاهرة، بل أشاروا إلى مردودها الصوتي، و فاعليتها في إغناء الإيقاع لحظة التلقي لما تحمله من قدرة على جذب انتباه السامع/القارئ و إثارته و توجيهه نحو الاستخدام اللغوي الموظّف شعريّاً[1]، كما أنّهم نظروا للظاهرة في علاقتها بالذات المبدعة، و نشاطها العقلي و النفسي لحظة الكتابة معتبرين " العقل البشري ينظم اللغة بصورة إيقاعية توفّر التوازن بين عناصر الكلام من حيث الموسيقى و المعنى، فلا يظهر في الجملة عنصر مستقل "[2]، بل الموسيقى تستدعي المعنى و المعنى يستدعي الموسيقى، و كلّ ذلك يخرج الإيقاع من الفكر اللغوي البحت و يدخله في دائرة الذوق و اللاشعور أيضاً.

و لمعرفة الموسيقى المنبعثة من الأصوات لابد أن تراعى بعض الصفات التي وردت كمصطلحات نقدية معاصرة كلّها تصبّ في الموازنات من مثل:

1- **الانتشار الصوتي و هندسة الصوت**: حينما تكون الوحدة الإيقاعية في البيت الشعري وكأنها أجراس متناغمة تتلائم مع المقاطع الصوتية بفضل الإيقاع المتشابه المنبثق من تراكم الأصوات والعناصر اللغوية التي يحملها في تتابع وتشابه[3].

2- **التوازنات الصوتية**: الوحدات التوازنية ترتبط ارتبطا وثيقا بعدة جهات صوتية و صرفية و تركيبية و دلالية، فأحيانا يكون الصوت مكررا، ويشكل قاسما مشتركا بين كلمتين أو أكثر، و في بعض الأحيان تكون الصيغة الصرفية هي المكرّرة، و في أحيان أخرى يكون التوازي التركيبي أو البناء النحوي هو مصدر التوازن.

3- **التشاكلات الصوتية**: إنّ التماثل الصوتي الموجود في المقاطع اللغوية يعد من أهم المؤثرات الصوتية التي تساهم في حدوث الإيقاع في النص الشعري لأن الكمية الصوتية تحتوي على مجموعة من المقاطع عندما تتماثل صوتيا تعطي إيقاعا منسجما ومن ناحية أخرى يحدث التكرار المنتظم للأصوات وبناء الكلمات و حتّى تراكيب الجمل انطباعات سمعية تساعد على تلقي النّص الشعري حينما تتولد العناصر المتماثلة في المقاطع داخل البيت الشعري فينتج عنه تشاكل صوتي[4].

والخلاصة إنّ أول ما يجب أن يراعي في الموسيقى الشعرية القيمة الإيقاعية للصوت كعنصر لصيق بها، و كعنصر كامن في بنية النص الشعري، لذلك سنحاول تلخيص كل الموازنات رغم تداخلها الشديد و تشعّبها في العناصر التالية:

1-التصريع و السجع و القوافي الداخلية.

---

[1] د.موسى ربابعة، ***قراءة النّص الشعري الجاهلي***، دار الكندي للنشر و التوزيع، إربد(الأردن)، ط1988م، 141-142.

[2] مصطفى الجوزو، ***في التوازن اللغوي***(المعادل الإيقاعي و المعنوي)، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت(لبنان)، العدد:68-69، سبتمبر-أكتوبر، 1989م، ص103.

[3] ينظر: محمد العمري، ***تحليل الخطاب الشعري***(البنية الصوتية في الشعر)، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء(المغرب)، ط1، 1990م،ص63.

[4] ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص33 و ما بعدها

2-الجناس(التجنيس).

3-التوازي التركيبي و الترصيع و التطريز

4-إيقاع القافية، و لأهميّته و توسّعه سنفرد له مبحثا مستقلاً

المطلب الأوّل: إيقاع التصريع والسجع و القوافي الداخلية

* للموازنات الصوتية حضورٌ كبيرٌ و واضحٌ في تشكيل الإيقاع الداخلي للشعر المغاربي المعاصر، و أبسط صورها الموازنة المفردة، و هي المعقودة بين لفظتين متشابهتين أو أكثر في البنية الصرفية المقطعية و الموقعية، كقول الشاعر(عبد الفتاح بن حمودة)[1] : (لا شيء في آنية الزّهرِ..

لا أخضرَ،

لا أزرق،

لا أحمر،

لا أصفر،

لا أبيضَ،)[2]

مثال ثان للشاعر(سفيان رجب)[3]:

(احملوا ذهب المتاحفِ، و المخازنِ،

و المتاجرِ، و المنازلِ،

و المساجدِ، و المعابدِ، و الكنائسِ،

و المقابرْ...)[4]

فالموازنة في المثال الأوّل واقعة بين كلمات(أخضر/ أزرق/ أحمر/ أصفر/أبيض) المتشابهة في الوزن (أفعل)، أمّا المثال الثاني فالموازنة واقعة بين(المتاحف/ المخازف/ المتاجر/ المنازل/ المساجد/ المعابد/ الكنائس/ المقابر) المتشابة في الوزن(مفاعل) .

*و حين يريد الشاعر أن يتحرّر من حيرة أمر تعادل عنده طرفاه، يلجأ الشاعر إلى موازنة صوتية توحي بذلك التعادل كما في قول الشاعرة (وسيلة بوسيس)[5]:

(للرياحين في شفة الأرضِ مداراتهَا

---

[1] **عبد الفتاح بن حمّودة**: شاعر تونسي من مواليد عام 1971م بالمهدية، عضو إتحاد الكتّاب التونسيين، و عضو الجمعية الدولية للصحافة، لقّب نفسه باسم شعري هو (إيكاروس)، له عدّة إصدارات شعرية منها: (الصباحات-1996م)، (آنية الزّهر-1998م)، (أجراس الوردة-2002م)، (عندما أنظر في المرآة لا أفكر-2003م)، (الفراشات ليلا-2003م)، و له عدة مقالات حول الشعر التونسي المعاصر، ينظر: ديوان الجاحظية، ص177.

[2] ديوان الجاحظية، ص179

[3] **سفيان رجب**: شاعر و روائي تونسي، مولود عام 1968م، يعمل كصحفي، عضو في لجنة الدفاع عن حقوق الأدباء الشباب، عضو مؤسس في النقابة الوطنية للصحفيين التونسيين، من أهمّ الأقلام الشعرية المشاركة في ثورة الياسمين، له صفحة على الفيس بوك.

[4] مجلة التبيين، مجلة ثقافية تصدر عن جمعية الجاحظية، العدد29، سنة2008م، ص156.

[5] [5] **وسيلة بوسيس**: شاعرة و قاصة جزائرية من مواليد1978م بالقل، حائزة على ماجستير في الآداب، أستاذة بجامعة جيجل، لها ديوان شعري، ومختارات شعرية مترجمة عن مالك حدّد، ينظر: الديوان، ص273.

[5] المصدر نفسه، ص279.

للمكاتيبِ في اللَّيلِ، و السحر يغمرنِي، انتِصَاراتها)[1]

فقد وازنت الشاعرة بين كلمتي (رياحين) و (مكاتيب)، و كلاهما على وزن (مفاعيل)،و إذا كان مجرّد ورود اللّفظتين على وزن واحد كافيا لإحداث الإيقاع المتوازن، إلاّ أنّ ورودهما في فضاء موقعي واحد، و هو هنا بداية السطر، قد حقّق قاعدة الترجيع الدوري القاضية بوضع الألفاظ المتوازنة في موقع واحد كقول الشاعر (يوسف أوغليسي): (أربعون مضتْ..

أربعون..أتتْ

و أنا لم أمتْ،،)[2]

*إنّ الترجيع الدوري أمرٌ غير لازم في الشعر، ألاّ أنّ تحقيقه ممّا يزيد الإيقاع انسجاما و جمالاً، و من هنا اكتسب الشاهدان السابقان ثراء إيقاعيا تقصر دونهما الشواهد التي تجافي قاعدة الترجيع كقول الشاعر(مصطفى الشليح):

و طال بي هدهدا أنّى يساورني آياً بمنكسبٍ منها و منسحبِ[3]

و قول الشاعر (صلاح طبّة):

و أصل التدلّي..إذ رفعتُ مظنّتي حبائلُ حبلى ..بالهوى..و مكائدُ[4]

فقد وازن الشاعر بين (منكسب) و (منسحب) دون أن يضعهما في موقعين متماثلين في فضاء البيت، كما أجرى الشاعر الثاني الموازنة على كلمتي (حبائلُ) و (مكائدُ) دونما مراعاة للترجيع الدوري.

*و قد يأتي الشاعر بكلمة ذات وزن معيّن قبل لفظة القافية، ثمّ يجيء بلفظة القافية الموازنة لها، " فيخلق بذلك ضربا من التلاؤم الإيقاعي يجعل من كلمة القافية مستقرة في قرارها الإيقاعي الأخير "[5]، و مثال ذلك قول الشاعر (محمد عمّار شعابنية) في قصيدته (نمنمات على عظام):

(و أنتِ أليفةُ الأنعامِ

و الأنسامِ

و الأمطارْ)[6]

و قوله: (استَوى الأعداءُ و الأحبابْ)[7]

[1] ديوان الجاحظية، ص274.
[2] الديوان، ص334.
[3] المصدر نفسه، ص329.
[4] المصدر نفسه، ص186.
[5] مقداد محمد قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص210.
[6] الديوان، ص74.
[7] المصدر نفسه، ص75.

فكلمتي (الأنعام) و(الأنسام) توازن (الأمطار)، و هي بذلك تقوم بدور الممهّد الإيقاعي للقافية و الشيء نفسه يقال عن كلمات (الأعداء) و (الأحباب).

و ربّما وازن الشاعر بين كلمة القافية و كلمة قبلها توافقها في الوزن الصرفي و في السجع، كما في قول الشاعر السابق:

(لهم ما ينتج الفلاّحُ و الملاّحُ و الكدّاحْ)[1]

و قول الشاعر (عبد الرحيم كنوان) في قصيدته (بيني و بينك الماء):

(هو ذا غد الأشياءِ و الأشلاء)[2]

يلاحظ في هاذين المثالين أنّ كلمتي(الفلاح) و (الملاّح) توافق(الكدّاح) في بنائها المقطعي الصرفي، و تطابقها في عنصرها الصوتي الأخير الحاء و في الحركة الإعرابية، و نفس الشيء بالنسبة لـ(الأشياء) و (الأشلاء).

*غير أنّ الشاعر المغاربي لا يكتفي بالموازنة بين لفظة القافية و لفظة أخرى قبلها مباشرة، بل أحيانا يجعل الكلمة الموازنة لكلمة القافية في نهاية المصراع الأوّل من البنية، لما لنهاية هذا المصراع من أهميّة إيقاعية و دلالية ضمن الإيقاع الوزني، و المتمثلة فيما يصطلح عليه أهل الاختصاص بتفعيلة (العروض) الموافقة لتفعيلة (الضرب)، أو فيما يعرف عليه بالتصريع، و إذا علمنا أنّ " الشيء الجوهري في العروض العربي –على الأقل- ليس هو عدد الوحدات التي يتكوّن منها الوزن، بل هو المواقع التي تحتلّها هذه الوحدات في أنساق متوازية في الشطرين "[3]، تبيّن لنا أهمية وضع المتوازنات في مواقع عروضية متقابلة، فإذا ما وقع التوازن في موقعين عروضيين متميّزين(العروض و الضرب) ازدادت قابليته على استقطاب النغمة الإيقاعية، و إثارة انتباه المتلقي، يقول الشاعر (صلاح طبة) في قصيدته(مأساة قدح) في بداية كلّ مقطع من قصيدته:

هزالٌ..نكوص الخطو..و النجم صاعد * و هزل..شتات الدرب..و القصد واحد

قليل من الزحف المبعثر..جارف * و أكثر هذا السيل..غثّ..و فاسد

و لولا جناح الشوك..ما طار طائر * بذكر الذي لولاه.. ما راج كاسد[4]

فالملاحظ على هذه الأبيات أنّ جميع الكلمات الواقعة في نهايات الأشطار الأولى موازنة للكلمات الواقعة في نهايات الأشطار الثانية.

*و أحياناً تأتي الكلمتان المتوازنتان في هيأة تتحقّق معها درجات أعلى من التماثل الصوتي؛ أي إنّها إضافة إلى توازنها من حيث الوزن و السجع تتشابه في المصوّت الأخير(التماثل في الحركة الإعرابية)، فتنشأ عن ذلك أنساق إيقاعية تتجلّى في صورة تقفيات داخية، ممّا يمنح البيت أو الأبيات تناغما إيقاعياً متزايدا، كهذه الأبيات لبوزيد حرز الله:

[1] المصدر السابق، ص79.
[2] المصدر نفسه، ص122.
[3] محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص170.
[4] الديوان، ص186.

(كانَ يروَى لنَا:
أنّهُ وحدهُ يغفرُ الذنبَ
أو يسترُ العيبَ، أو.....
ثمّ ها هوَ يتراجع،
يتركُ سلطتهُ
للذِي فاجأَ الأرضَ و العرضَ
و الشهداءَ الرداءَ
انظروا رعشةَ المنحنَى
و انثيالَ الرمالِ
إلى قمّة السّفحِ و الجرحِ
بوحَ التلالِ،
و تنهيدةَ السوسنهْ)[1].

يتّضح من المثال السابق أنّ الموازنة الصوتية بين الكلمات (يغفرُ/ يسترُ)،(الذنبَ/ العيبَ)،(الأرضَ/ العرضَ)،(الشهداءَ/الرداءَ)،(رعشة/ تنهيدةَ)،(الرمالِ/ التلالِ)،(السّفحِ/ الجرحِ) تسعى عن طريق تماثلها في الحرف الأخير(السجع) و المصوّت القصير(الحركة الإعرابية) إلى تأسيس نظام من التقفيات الداخلية المغايرة للقافية الختامية، و هي قافيات لم تلتزم بموقع عروضي محدّد ضمن إيقاع الحشو، و إنّما جاءت موزّعة توزيعا حرّاً في أثناء الأسطر.

* لقد تقدّم أنّ الموضع العروضي للموازنات ذو أهمية في إبرازها و جعلها أشدّ تأثيراً في بناء الإيقاع، الأمر الذي حاول الشاعر المغاربي مراعاته في نماذج أكثر تطوّراً على صعيد إيقاع الموازنات الصوتية، كالنماذج الآتية:

1-يقول الشاعر (ميلود خيزار):
(السلامُ على فلفل الثّغر
و الخصر،
و الاشتعال.
السلامُ على نشوة الأسرِ
و السّكرِ
و الاعتقال)[2].

2-يقول الشاعر (محمّد حسونات):
(لا برّ فيكِ و لا حدودْ

[1] الديوان، ص16
[2] الديوان، ص31-32

لا سراح و لا قيودْ
و لا بطاحَ و لا جنودْ
تعانقُ السفنَ لتبدو لِي ركامَا
لا جيشَ لا رشّاشْ
لا زيتونَ لا أحراشْ
لا تقبيلَ لا ترتيلْ
لا موتَ و لا جرحَى هنا لثمُوا الحساما)[1]

3-يقول الشاعر محمد مراح:

و رفرفتْ فوقَ الثــرى بهجةٌ *** تهاطلتْ مــنْ غيمةِ البــشرِ[2]

يقول الشاعر (محمد عمار شعابنية):

4-(و أنتِ القبلةُ العذراءْ
و أنتِ البسمةُ الغرّاءْ)[3]

5-يقول الشاعر (عبد الرحيم كنوان):

(و ما دحا الويلُ الفراغَ و ما دحا
ما حرّك الورق الحسيسَ
و ما صحا)[4]
(ما عادتْ برامجُ يومنا للشيخِ
ما عاثتْ سنابلُ أرضناَ للريحِ)[5]

6-يقول الشاعر (عادل معيزي):

(كلّما عبّأنِي الشعرُ،
و شقّا..
بعصا قافيتِي البحرُ،
و رقّا..)[6]

ليس من العسير في هذه الأبيات ملاحظة أنّ نظام التقفية الداخلية فيها يستند إلى تجميعها في وسط البيت أو الجملة الشعرية، بحيث تشكّل بؤرة إيقاعية تقوم بدور الرابط الصوتي بين طرفــي

[1] الديوان، ص151.
[2] الديوان، ص62.
[3] الديوان، ص74.
[4] الديوان، ص123.
[5] الديوان، ص123.
[6] الديوان، ص126.

البيت، فـ" تجمع الأجزاء حول مركز و ترتّبها ترتيبا يجعل أحد الجانبين معادلاً للآخر في الجاذبية "[1].

*سنعطي أمثلة عن الكلمات المتوازنة المحقّقة للتقفية ضمن أحشاء الأبيات على المستوى العمودي؛ أي أنّها وردت في الموضع نفسه من القالب الإيقاعي الوزني:

1- يقول الشاعر(محمد مراح):

لمّا استوى "باخوس" في عرشِهِ و زغردتْ في كونه المغرِي
خمائلُ العشق و أطيارِهِ و أبحرٌ من لذةٍ تجرِي[2]

2- يقول الشاعر(عبد الرحيم كنوان):

(و ذا الهزيرِ مع الهزيمِ
و ذا القريرِ مع الغيومِ)[3]

3-يقول الشاعر(مصطفى شلّيح):

و مَا تبتّل سيفٌ في حِمالته وَ انسلَّ مصلته من ربقة القربِ
وَ مَا تأمّل كهفٌ ما تأمّلهُ إذا تأمّل ما بالسيفِ من غضبِ
و مَا توسّلَ منْ تحنانِ باطشةٍ قيدَ المهنّدِ لا تبقى على وصبِ
و ما تراسلَ منْ آهٍ مناوشةٍ كأنّها لهبٌ يفضِي إلى لهبِ[4]

*و في الشعر المغاربي المعاصر ضرب آخر من الموازنات التقفوية الداخلية يتّجه إلى توطيد إيقاع القافية الرئيسية، و لا يميل إلى تكوين نظام تقفوي مغاير للقافية الموحّدة، و فيما يأتي أمثلة:

1-يقول الشاعر عبد الله عيسى لحيلح:

(ما دخلُ روحك في عيونٍ لا عيونَ لها، و آذان صموتٍ ليسَ فيها غيرَ قرقرةِ الظنونْ)[5]

2-يقول الشاعر الطيّب طهوري:

(كلُّ وجوه البسطاءِ الممتدينَ بأعماقكْ:
يا هذا المتواجد في صمتكْ
نحتفلُ الآنَ بصحوكْ..أم نحتفل الآن بسجنكْ)[6].

3-يقول الشاعر(عياش يحياوي):

---

[1] روز غريّب، ***تمهيد في النقد الحديث***، دار المكشوف، بيروت(لبنان)، ط1، 1981م، ص105.
[2] الديوان، ص62.
[3] الديوان، ص123.
[4] الديوان، مصدر سابق، 330.
[5] الديوان، ص340.
[6] الديوان، ص20

يضيء البحارَ لمنْ شرّدتهم رحى الأرضِ،
منْ خبّأوا فِي جيوبهم وطناً منْ غبارْ)[1].

4-يقول الشاعر(محمد عمار شعابنية):

(تقولُ: مفاوزُ الصحراءْ
مناراتٌ لأبنائِي..
و أحفادِي..
و متّسعٌ لإيلافِي
و مرتكزٌ لأوتادِي)[2].

5-يقول الشاعر (كمال قداوين)[3]:

(يحجب سر المدى
ويثقب ذاكرة الليلة القاحلة)

إنّ الملاحظة التي يتمّ تسجيلها من هذه الأمثلة أنّ الكلمة التي تحمل تقفيــة مشــابهة للقافيــة الرئيسية " تقوم بدور المنبّه الإيقاعي الذي يهيء السمعَ لاستقبال القافية بصفتها الموقع القرار الذي ينتهي عنده البيت الشعري "[4].

*و يجد الناظر في الشعر المغاربي المعاصر نوعا آخر من التقفيات يتموضع دائماً عند نهاية الشطر الأوّل من البيت الشعر، و يمكن تفريع هذا النوع إلى نمطين:

1-النمط الأوّل ما وفقت التقفية فيه تقفية نهاية الشطر الأوّل من البيت السابق مــع مخالفــة القافية العامة الموحّدة، و مثال ذلك قول الشاعر (محمد مرّاح):

هــــــــــذهِ روائعنـــــــــــــا مـــــــن قـــــــلاه تنـــــــدرسُ
هــــــــــذه مرابعنـــــــــــــا تشـــــــــــتكِي و تبتـــــــــــئسُ
هــــــــــذه منابعنـــــــــــــا مـــــــصَّ صـــــــفوها الـــــــنّجسُ[5]

2-النمط الثاني هو ما وافقت فيه التقفية الواقعة في نهاية الصدر التقفية الواقعة فــي نهايــة العجز؛ أي جعل التقفية الداخلية موافقة للقافيم الموحّدة، و ذلك ما يدعى بالتصريع، و شــاهد ذلــك قول الشاعر (إبراهيم صديقي):

يطلُّ مــنْ كأســهِ الحمــراءُ..مــنِ دمــهِ و يحتسِــي فــإذَا الآيــاتُ فِــي فمــهِ
تُشــعُّ مــنْ جرحــهِ اللّيلِــي أنجُمــهُ فيســتعيذُ مــنَ الــدنياَ بأنجمــهِ

[1] الديوان، ص49.
[2] الديوان، ص74.
[3] الديوان، ص98.
[4] مقداد محمد شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص219.
[5] الديوان، مصدر سابق، ص63.

*اعتبر حازم القرطاجني " تحسين الاستهلالات و المطالع من أهمّ شيء في هذه الصناع(الشعر)، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه و الغرّة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً و نشاطاً لتلقي ما بعدها "[1]، لذلك شرط النقاد أن تكون مصرّعة، و قد ورد التصريع في مطالع كلّ القصائد العمودية الفائزة بالجائزة، حيث يؤدي التصريع وظيفة إيقاعية أساساً تؤدى بالموازنة الصوتية بين كلمتي الضرب و العروض فتؤدي إلى تحفيز المتلقي[2].

المطلب الثاني: إيقاع الجناس (التجنيس)

مما ينتظم في عقد الموازنات الصوتية الجناس، و هو في تعريف بعض القدماء " أن يتفق اللفظان و يختلف أو يتقارب المعنيان "[3]، و قد ذهب الدارسون المعاصرون إلى أنّ " التوازن هو في الساس اتّفاق الأصوات و اختلاف الدلالة "[4]،ومنه هو من المقوّمات المهمّة التي تنهض عليها بنية الإيقاع الداخلي.

*و قد استعان الشعراء المغاربة المعاصرون بفنّ الجناس استعانة كبرى بغية خلق هيئات إيقاعية تزيد النسيج الشعري جمالاً، نعطي لذلك أمثلة:

1-يقول الشاعر (ميلود خيزار):

(بما تدعو دواعيك،
دواليك دواليك
على الألماس ممشاك
على الأكتافِ مسراكَ
إلى عرشِ السّمَا
دارهُ يوماً بداريكَ
"على السيفِ العمَى"
بالذي صبّكَ منْ نارٍ
و سمّاكَ
فأسمَى و سمَا)[5].

2-يقول الشاعر (عبد السلام بوحجر):

(و عذابِي فِي اغترابِي
و أخيطُ الخطوَ بالخطوِ
أو اللّيلَ بأهدابِ النّهارِ)[6].

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، مرجع سابق، ص309.
[2] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث(بناته و ابدالاتها)، مرجع سابق، ج1، ص 131.
[3] ابن جني، الخصائص، مرجع سابق، ج2، ص48.
[4] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، مرجع سابق، ص3.
[5] الديوان، ص28.
[6] الديوان، ص193.

3- يقول الشاعر(مراد العمدوني)[1]:

(كيْ نفتّشَ
عنْ هويّةٍ أخرى للرّخامِ
رفَّ الحمام
فرَّ
منِ ظلالِي
إلى
الرُّكامِ)[2].

4-يقول الشاعر (مصطفى شلّيح):

سألتهُ قدحًا.سلسلته لمحاً أوّلتهُ شبحاً في كأسِ مغتربِ
ناديتهُ فرأى.ناديتهُ فنأى ناديتُ ظلَّ المرايَا.كنتُ أهتفُ بِي[3]

يلاحظ من هذه الأقوال أنّ الشعراء قد عمدوا استعمال الجناس بشكلٍ لافت للنظر فراكموه كظاهرةٍ قويّةٍ للترجيع الصوتي، مما أدّى إلى قيمة سمعية ذات مردود إيقاعي قوي، و ذو قيمة لإيحائية في دمج الاختلاف الدلالي في سياق التماثل الصوتي.

كما نلاحظ أنّ الجناس وقع في موقع متميّز، و هو إما القافية و ما قبلها، أو بين كلمتين متفقتين في الوزن، أو كلمتين متجانستين، و ذلك ما جعله أثرى بالإيقاع؛ ورود الجناس في الكلمات المتناظرة يكسبه ميزة الترديد الصوتي

*ومن الأمثلة التي يكون فيها دمج الاختلاف الدلالي في سياق التماثل الصوتي لافت للنظر؛ حيث يلتفّ فيها الجناس على الطباق قول الشاعر (عيسى قارف):

(هل أنَا بشرٌ-شجرٌ-حجرٌ؟؟؟)[4]

(و ماضٍ غاضٍ يبكي من تغاضينا)[5].

و قول الشاعر (مصطفى شلّيح):

(أمْ خرقةٍ لاحتمالاتٍ أهشُّ بها *** عليَّ أمْ حرقةٍ مشبوبة اللّهبِ)

إنّ التجنيس في هذه الأمثلة قائم على استحضار الدلالة المضادة بين كلّ زوج من الكلمات المتجانسة، " بحيث يحرّك التوافق الإيقاعي بين المتجانسين تنافراً دلالياً في الذهن، فوظيفة الجناس

[1] **مراد العمدوني**: شاعر تونسي، من مواليد عام1969م بمدينة صفاقس، بالجنوب التونسي، متحصل على الأستاذية في الفلسفة، يشتغل حاليا بالتدريس، عضو إتحاد الكتاب التونسيين، المدير المؤسس لمنتدى إنانا الأدبي، و لمجلة إنانا الأدبية، و دار النشر إنانا الأدبية، له عدة إصدارات: (أوهام الطين-1998م)، (جنّاز البحر-2000م)، (فاكهة الصلصال-2006م)، (رعاة الريح-2008م)، ينظر: الديوان، ص229.

[2] الديوان، ص231.

[3] الديوان، ص329.

[4] الديوان، ص102.

[5] الديوان، ص109

هنا لا تقتصر على التوقيع الصوتي بما تحمله الكلمات من موازنة، بل يتعدّى ذلك إلى إثارة الخيال عبر تقديم جوّين متضادين متنافرين "[1].

*و لمّا كان الجناس يشكّل مقوّما مماثلا للقافية، فهو يستفيد، مثل القافية، من الإمكانات اللغوية للحصول على أثرٍ قوامه المماثلة الصوتية، مع فارقٍ هو أنّ التجنيس يعمل داخل البيت و يحقّق من كلمة لكلمة ما تحقّقه القافية من بيتٍ لبيت "[2]، و على هذا هناك نصوص من شعر النثر حقّقت إمكانات إيقاعية بتجانس كلّ لفظة مع اللفظة السابقة عليها على المستوى الأفقي، و بتناغمها مع لفظات واقعة في البيت التالي على المستوى العمودي، و هو ظاهر بقوّة في قصيدتين هما (أشهيان لعادل صيّاد)، و (جنّاز البحر لمراد العمدوني). كما أنّ هناك نصوص من القصائد الموزونة حقّقت إمكانات إيقاعية مضاعفة بتجانس كلّ لفظة مع اللفظة السابقة عليها على المستوى الأفقي، و بتناغمها مع اللفظة الواقعة في قافية البيت التالي على المستوى العمودي، وهو ظاهر للعيان بقوّة في قصيدتي (نوال لمحمد حسونات) و (ألا برّ لي يا خيمة العرب لمصطفى شليح)، و سنعطي أمثلة من قصيدتي (أشهيان) و (نوال).

1-يقول الشاعر (عادل صيّاد)[3]:

(أدلّتْ لنا و دلّتْ أشهيانْ
و اشتهانَا العنبُ
كذلك الجوزُ و الجوزاء
و نادوا في الخفاءِ العسيرِ
أش
هيا
ن)[4].
(و الناسوتْ
لا أحيَا و لا تموتْ
إنّما الأوراق منْ وحلِ الهندساتِ
تورّمتْ و انساقتْ وراء الرّوح

لا أجيء و لا تروح)[5]
(أنتَ تدركُ نزواتِي

[1] مقداد محمّد قاسم شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص231.
[2] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص82.
[3] **عادل صياد**: شاعر و قاص جزائري من مواليد عام1968م، بتبسة، يحضر حاليا في شهادة الماجستير بجامعة الجزائر العاصمة صدرت له مجموعة عن إتحاد الكتاب الجزائريين(أشهيان-2001م)، ينظر: الديوان، ص65.
[4] المصدر نفسه، ص67.
[5] الديوان، ص67.

و غيابِي

و أنا أنسَى على الجثّة لبابي)[1]

(بهوُ الفضولِ لماذا تأخّرت

و أخّرتَ زهرَ السُجى

و الدّجى)[2].

(أشهيان انعطاف المواويل

الأبدية و الروح

أين تميلُ و أين تروح)[3].

2- يقول الشاعر(محمّد حسونات):

(قزحية الأحلامِ و الأعلامِ، ناعمةَ المعاطفِ

و العواطفِ)[4].

(يهوِي بالطغاةِ منَ القصورِ إلى

القبورْ)[5].

(ما أذبتُ حينَ عشقتُ فِي الموتِ أوسمةً

و طوعاً كلَّ متّسخٍ رفعتُ، و كلَّ منتفضٍ

وضعتُ)[6].

(أفقٌ على نفقٍ يحالفنِي يخالفنِي

ليبعث منْ دموعِي ضحكةً

و يبثَّ منْ نقصِي تمامَا)[7].

(ماذا سنكتبُ للجفونِ و للعيونِ

و للديارِ و للقفارِ

و للأرام و للخيام)[8].

(و ضمّك في سكون الليلِ سنبلةً و بلبلةً)[9].

(و راح يفتح فيكِ أنفاقاً و أعماقاً و آفاقا)[10].

---

[1] الديوان، ص69.
[2] الديوان، ص72.
[3] الديوان، ص72.
[4] الديوان، ص144.
[5] الديوان، ص145.
[6] الديوان، ص146.
[7] الديوان، ص151.
[8] الديوان، ص152.
[9] الديوان، ص153.
[10] الديوان، ص153.

(يحاصرُ الطرقات يبسطُ ظلّها فوق الجماجمِ
تتفيّأ الراياتِ و الآيات)[1]

(تستبدّك في الرصاصِ و في القصاصِ
تستمدّكِ منْ خرافاتِ التمائم)[2]

المطلب الثالث: إيقاع التوازن التركيبي و الترصيع و التطريز

و في نماذج أخرى تمثّل درجاتٍ أعلى على سلّم الموازنات الصوتية يوسّع الشاعر رقعة الموازنة فيخرج بها عن حدود الكلمة المفردة لتشمل تراكيب كاملةً أو أشطاراً أو أبياتاً برمّتها، فممّا وقع فيه التوازن بين تركيبين قول الشاعر محمد عمار شعابنية):

(فإنّ صمتوا لهم أجران ← مفاعلتن مفاعيلان
و إن شربوا لهم حظان ← مفاعلتن مفاعيلان
جزاء العشق بعد عناء ← مفاعيلن مفاعلتان
و نبض العمر بعد فناء)[3]. ← مفاعيلن مفاعلتان

فقد جاء التوازن في هذه الأسطر بين التركيبين:(فإن صمتوا لهم أجران) و(و إن شربوا لهم حظان) و بين التركيبين(جزاء العشق بعد عناء) و(نبض العمر بعد فناء)، و مما زاد من أثر إيقاع هذه الموازنة التركيبية أنّها تساوت في عدد الوحدات الإيقاعية مع تمازج البحرين العروضيين (الوافر+ الهزج) ثمّ (الهزج +الوافر)، و ذلك من شأنه أن يبرز إيقاع البحر و يعزّزه لتلتقطه الأذن بسهولة، كما يمكن الانتباه إلى أنّ هذه التراكيب تحتضن القافية مما يظهر أثر فنّ التوازي أكثر.

* و لعلّ أكثر نماذج التوازي التركيبي انتشاراً في الشعر المغاربي المعاصر هو ذلك النمط القائم على تشابه نسقين نحويين يحتلّ كلٌّ منهما شطرا أو سطراً من البيت، و في الأمثلة التالية إيضاح:

1-يقول الشاعر (حافظ محفوظ):

(لاَ أطفالَ لظلّكْ
لاَ أغصان لضمّكْ)[4].

2-يقول الشاعر(محمّد زتيلي)[5]:

[1] الديوان، ص154.
[2] الديوان، ص154.
[3] الديوان، ص76.
[4] الديوان، ص57.
[5] **محمد زتيلي**: شاعر جزائري، من مواليد عام 1952م بجيجل، خريج معهد الحقوق، جامعة قسنطينة، خريج المعهد العالي للتخطيط و الإدارة البريدية لجامعة الدول العربية بدمشق، سوريا، يشتغل حاليا مدير الثقافة لولاية سطيف، له عدة إصدارات: (سنيد-1982م) ، (فصول الحب و التحوّل-1982م) مجموعتين شعريتين، (الأكواخ تحترق)، (عصافير النهر الكبير-2007م) روايتين، تحت الطبع: (عودة الحمار الحكيم)، (قصائد للعشق و الذهول) مجموعة شعرية، (لست حزينا لرحيل الأفعى) مجموعة شعرية، ينظر: الديوان، ص85.

(و توغلُ فِي القلبِ الأشواقْ
و توغلُ فِي الروحِ الآلامْ)[1]

3-يقول الشاعر(حكيم ميلود):

(و بكاء العربِ الرّحلِ
فِي ليلِ الصحاري.
و نزيفُ القمرِ الدّاوي
على واحاتِ قلبي)[2].

4-يقول الشاعر(زبيردردوخ):

(أحييتَ يابســـةَ الخلـــودِ بقطـــرةٍ *** و لـــمستَ أهدابَ الظلامِ فأبصرَا)[3]

لا شكّ في أنّ هذه الأمثلة تتوفّر على درجة عالية من التناغم الإيقاعي الصادر عن تماثـــل الأنساق النحوية المؤازرة بتشابهات صوتية و صرفية؛ فالتوازن الصوتي "فيها – رغـــم اخـــتلاف فونيماتها و كلماتها- يجعلها مسهمةً إسهاماً فعّالاً في الإيقاع الداخلي للقصائد؛ لأنّ محورها الأفقي منظّم بصرامة العلاقات النحوية، و لا يحدث التغيير إلاّ على محورها الاستبدالي، ممّا يحافظ على التماثلات المنشئة للإيقاع "[4].

و هناك موازنة تامة في بعض الأمثلة على مستوى الجملتين اللتين يتألّف منهما شطرا البيت، و أسطر الجملة الشعرية؛ أي أنّ كلّ عنصر نحوي في الجملة الأولى يوازي عنصراً آخر مماثلاً له في الجملة الثانية، و يوازنه صوتيا في البنية المقطعية، و يمكن إبراز ذلك بهذه الخطاطة المبسّطة:

لا	أطفال	لـــ	ظلّـــ	ك
لا	أغصان	لـــ	ضمّـــ	ك

*و ربّما امتدّ التوازي التركيبي بين شطري البيت إلى بيتين أو أكثر(سطرين أو أكثر فـــي الجملة الشعرية في قصيدة التفعيلة)، و هذا ما يجعل الإيقاع أشدّ كثافةً و أوضح حضوراً، و اشترط النقّاد ألا تزيد عن ثلاثة أبيات حتّى لا توصف بالتنميق و التكلّف[5]، ومن أمثلة ذلك في هذا المتن:

1- يقول الشاعر (علي ملاحي):

(ما ترَى يا أبِي نأكلُ الخبز، أمْ نأكلُ المهزلة؟
قال: لا، لمْ يمتْ جائعٌ في بلـــــــدْ
لا، و لم ينكمشْ شاعرٌ في جسدْ
لا، و لمْ ينكسرْ وطنٌ منْ حسدْ)[6].

---

[1] الديوان، ص89.
[2] الديوان، ص161-162.
[3] الديوان، ص256.
[4] د.عبد السلام المساوي، ***البنيات الدالة في شعر أمل دنقل***،مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق(سوريا)، ط1994م، ص80.
[5] ينظر: مقداد محمّد قاسم شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص240.
[6] الديوان، ص203.

2- يقول الشاعر(مصطفى شليح):

و النّـــار موقـــدةٌ تزهـــو محاجرهـــا بكـــلّ شـــلوٍ مـــنَ الأشـــلاءِ ملتهـــبِ
و الـــدّارُ ناهـــدةٌ تلهـــو طفولتهـــا بـــالمنجنيقِ رســـالاتٌ لمغتصـــبِ[1]

و ممّا يليق بالمقام ذكره، " أنّ الموازنة الإيقاعية المتجسّدة في هيأة توازٍ نحوي توفّر درجـةً عاليةً من التوقّع لدى المتلقي "[2]، فيستطيع التكهّن بالصورة التي ستأتي بهـا الأشـطر(الأسـطر) الأخرى.

*و أحياناً يجمع الشاعر المغاربي المعاصر التوازي التركيبي بين نسقين نحويين مع تسجيع بعض الفقرات الداخلية، توخيّا لقدرٍ أعلى من التناغم الإيقاعي و التأثير الجمالي، " فإنّ الـوزن إذا انضاف إلى السجع صار الكلام أوقع في القلب "[3]، و من ذلك قول الشاعر(يوسف أوغليسي):

(بلادي قاصرة الطرف...
قاهرة الروح
آسرة الدّهر
ساحرة العمر
مبتدأ الحبّ و المنتهى)[4]

فهذه الجملة الشعرية تنطوي إضافة إلى التوازي التركيبـي سـجع داخلـي بـين مفـردات الحشو(قاصرة/ قاهرة/ آسرة/ ساحرة) المتساوية في الوزن، و المتناظرة في الموقع العروضي، و المتشابهة في الرتبة النحوية.

إنّ من الشعر المغاربي أمثلة تضيف إلى إيقاع التوازي إيقاع السجع بين كلمات متعددة فـي البيت أو السطر، و هي ظاهرة وردت بكثرة في قصائد هذا المتن، منها الأمثلة التالية:

1-يقول الشاعر (محمّد عمّار شعابنية):

(و أرضكَ حظّها الخطرُ
و قلبكَ فوقها قبرُ
و خوفكَ تحتها كفن)[5].

2- يقول الشاعر (أمحمد شنّة):

(فإن أحرقتكَ العواصمُ فوقَ الشفاهْ
فقد بايعتكَ غلاصمُ هذا القمرْ)[6].

---

[1] الديوان، ص327.
[2] مقداد محمّد قاسم شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص241.
[3] أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، ***إحياء علوم الدين***، دار القلم للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت(لبنان)، ط1، (د،ت)، ج2، ص252.
[4] الديوان، ص332.
[5] الديوان، ص80.
[6] الديوان، ص38.

3- يقول الشاعر(عمّار مرياش):

(و اتّخذتُ مفاتنها قبلةً و مصلّى...

و اعتبرتُ هواها اختياراً و حرّيةً و قدرْ)[1].

* و في نماذج أخرى يدفع الشاعر المغاربي المعاصر إيقاع التوازي التركيبي إلى أقصى مداه عن طريق تسجيع الألفاظ المتوازنة كلّها، محقّقاً بذلك ما يدعى في البلاغة العربية بـ (الترصيع)، و فيه " يقسّم الكاتب أو الشاعر عباراته إلى أقسام منفصلة، ثمّ يجعل كل لفظ منها في مقابل لفظٍ آخر، يتّفق و إيّاه في الوزن و حرف الرويّ "[2].

و من أمثلة الموازنة الترصيعية في الشعر المغاربي المعاصر:

1- يقول الشاعر (محمد عمّر شعابنية):

(و أحيتْ نفسها مللُ

و أرستْ بأسها دولُ)[3]

(فكلّتْ من تألّقها حضاراتٌ

و شذّتْ عنْ خرائطها إماراتٌ)[4].

2- يقول الشاعر(محمد شيكي):

(و ارتشعتْ أسفاقهُ منْ ودقِي

و ارتشفتْ أوداجهُ من عرقِي)[5].

3- تقول الشاعرة (وسيلة بوسيس):

(انحسارُ الشرانق يبهرنِي

انفجارُ الدقائق يفزعنِي

انتصار المشانق يفتنِي)[6].

* ثمّ إنّ إيقاع التوازي التركيبي قد يتعدّى تخوم البيت الواحد، فيظهر في شطرين أو أكثر من أبيات متعاقبة؛ أي أن الموازنة تظهر على المستوى العمودي كما المستوى الأفقي، و هو ما يسمّه أرباب البلاغة و النقد (التطريز)، و معناه " أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون التطريز فيها كالطّراز في الثوب "[7]، و كلّ أمثلة الترصيع السالفة الذكر فيها تطريز، و سنعطي أمثلة أخرى من هذا المتن المغاربي:

1-يقول (محمّد حسّونات):

---

[1] الديوان، ص40.

[2] د. بكري شيخ أمين، ***البلاغة العربية في ثوبها الجديد***، دار العلم للملايين، بيروت(لبنان)، ط8، ج3، ص129.

[3] الديوان، ص75.

[4] الديوان، ص75.

[5] الديوان، ص183.

[6] الديوان، ص278-279.

[7] أبو هلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص425.

(و علَى إماراتِ الدفاعِ تحطّمتْ
و علَى فطاحيلِ السباع تقدّمت)[1].

2- يقول (علي ملاحي):

(و مواويلهُ من زغبْ
و سماواتهُ من شهبْ)[2].

3- يقول (عاشور بلكوّة):

(أتعبتنا المواسم التي بدّلتْ وجهنا
أتعبتنا المراكب التي شرّدت دربنا
أتعبتنا السؤالات التي نعشق طرحها
و أرهقتنا الأجوبه)[3].

4- يقول الشاعر (فيصل الأحمر):

(زادهُ الطيفُ شوقاً إلى صدرهَا
زادهُ القربُ ناراً إلى نارهَا)[4].

(خسئ الأوّلون و لو صدقوا
خسئ الصادقون إذا سكتُوا
خسئ الشعراءُ متى واصلوا)[5].

إنّ الموازنات الصوتية بكلّ أنواعها ذات فاعلية إيقاعية في المقام الأوّل، و تقوم بوظيفة الربط أو التوكيد الإيقاعي بين الأبيات و السطور، إضافة إلى وظيفتها الجمالية المؤثرة في إيقاع القصيدة؛ فهي تعمل على أن يكون الإيقاع أكثر وضوحا، و أعمق أثراً، لذلك شبّهها بعض الباحثين بموسيقى الغناء التي تصاحب موسيقى الشعر، فتكسبه إيقاعاً إضافيّا، و طاقةً جديدة في الأداء[6].

أمّا فيما يتعلّق بتفاعل الإيقاع بدلالة النصوص المتوازنة سواء كان هذا التوازي مجسّداً في صورة تشابه أو تخالف، " ففي كلتا الحالتين تؤدي الموازنة دور المحتضن للمعنيين المتفاعلين تفاعل تقارب أو تباعد، فيتّضح أنّ المعوّل إنّما على ما يتولّد عن المعنيين مجتمعين لا عمّا يفيده كلّ معنى على حدّة "[7]؛ فالتراكيب المتطابقة أو المتشابهة أو المتناقضة من أهمّ عوامل تناسل النّص الشعري[8].

---

[1] الديوان، ص157.
[2] الديوان، ص206.
[3] الديوان، ص300.
[4] الديوان، ص321.
[5] الديوان، ص321.
[6] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص77 و 79.
[7] المرجع السابق، ص78.
[8] د. بسّام قطّوس، ***الإبداع الشعري وكسر المعيار***، مجلس النشر العلمي، دولة الكويت، ط1، 2005م، ص127-128.

المبحث الثاني: إيقاع القافيـــــة

المطلب الأوّل: مفهوم القافية و وظيفتها

تعتبر القافية الركن الأساس في عمليتي الصياغة الشعرية و بنائها الإيقاعي و كيفية تلقيهـــا؛ من خلال تعدد الأصوات وتكرارها في أواخر الأبيات، مكوّنة بذلك فواصل موســـيقية، وعلامـــات نغمية منظمة ومنسقة في شكل إيقاع يُحدث تطريبا في النفس «إن الإمتاع الموسيقي مرتبط أساســـا بالإشباع النفسي والنصي للسامع، وما تأكيد القدامى على عنصر الوزن والقافية كشرطين أساســـين لبلوغ أقصى درجات المتعة والارتواء إلا دلالة على البعد الجمالي لهـــاجس القـــول الشـــعري»[1]؛ فالقافية أهم عنصر توازني في الإيقاع، و بالتالي أهم عنصر في الموازنات الصوتية، لذلك أفردنـــا لها مبحثا تفصيليا مستقلا، فهي السمة البنائية البارزة في القصيدة الفصيحة أو الملحونة، وهي التي تتفاعل مع المواقع النظمية، وترتب التناسق النغمي داخل البيت الشعري وتمتد إلى خلـــف أنســـاق توازنية متفاوتة الكثافة، والقافية سواء يقصد بها الروي؛ أي الحرف الأخير أو المقطع الأخير فـــي البيت الشعري هامة جدًّا، و الأهم الالتزام بهـــا، لأنهـــا المكـــون الأســـاس للموســـيقى الشـــعرية حيث«..الموسيقى تنبعث من القافية أولاً ثم التماثل الصوتي» [(2)]، فهي كالفواصل الموسيقية يتلذذ بها السامع، ويستمتع بترددها في الأذن في زمن منتظم، وبعد عدد من المقاطع في نظام متجانس، فهي كالوقفة التي يستأنس فيها الشاعر، و يسترد بها أنفاسه لتجديد نشاطه وحيويته إلى آخر بيـــت فـــي القصيدة، وقوة الشاعر تظهر في اختيار قوافيه المناسبة لكل غرض يطرقه.

إذن تحتل القافية مكانة سامية في البنية الإيقاعية للفـــن الشـــعري، و قـــد أفـــاض النقـــاد و الدارسون، قديما و حديثا، في الإعلاء من شأنها، و الثناء على قيمتها بوجه خاص، إلى جانب قيمها الأخرى من دلالية و نفسية و بنائية[3].

و أول مظاهر الاهتمام بالقافية عند النقاد القدماء، أنّها جعلت شريكة للوزن في الاختصاص بالشعر[4]، و قد وصفها حازم القرطاجني بـــ"حوافر الشعر؛ أي عليها جريانه و اطّـــراده، و هـــي مواقفه. فإن صحّت استقامت جريته و حسُنَت مواقفه و نهايته"[5].

و لم يحد الباحثون المحدثون كثيراً عمّا ذهب إليه النقاد القدماء بشأن القافية، فهـــي عنـــدهم أيضا " مركز ثقل مهم في البيت "[6]، بل عدّها بعضهم " أهم العناصر الأساسية في الشعر"[7]، و لهـــا تأثير مباشر لأنّها " اللازمة النغمية للبيت "[8]، و بناء على هذا يمكن أن نقول: إنّ القافية ليست حلية

---

[1] عبد القادر فيدوح، ***دلالية النص الأدبي***، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، وهران، ط1، 1993م، ص129.
[2] عمر الدقاق وآخرون، ***تطور الشعر الحديث والمعاصر***، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، د ت، ص223.
[3] ينظر: مقداد قاسم شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص131.
[4] ينظر: ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج1، ص151.
[5] جازم القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق، ص271.
[6] جابر عصفور، ***مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)***، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت(لبنان)، ط2، 1982م، ص262.
[7] سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص80.
[8] د.ماهر مهدي هلال، ***جرس الألفاظ و دلالتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب***، دار الحرية للطباعة، بغداد(العراق)، ط1980م، ص238.

أو زينة بوسع الشعر الاستغناء عنها، فالحقيقة هي أنّها ضرورية في الشعر لأنّها تنشر في القصيدة توازنا صوتيا يؤثر في المتلقي إيقاعيا و دلاليا.

لذلك يمكننا أن نعتبر الحديث عن القافية ليس تتبع ما قاله العروضيون الذين اختلفوا في تحديد مداها بدقة فقد عرّفها القدماء تعريفات متباينة، إذ بقدر ما نشعر أنّنا نعرف المقصود منها نباغت في الإجراء النقدي بمحتوى مخالف لما اعتقدناه. و هو ما يستوجب منّا قبل أي عمل تطبيقي تحديد ماهيتها بدقة لذلك وقع اختيارنا على التعريف الأدق، و الأكثر حظّاً من الذيوع، و هو تعريف الخليل:" القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي ما قبل الساكن "[1]، و هو التعريف الذي ارتضاه أهل العروض و سائر النقاد[2].

على ما يبدو أنّ النصوص النقدية القديمة و الحديثة كلّها اتفقت على أنّ القافية تنهض بثلاثة وظائف:

1* الوظيفة البنائية: أمّا الوظيفة البنائية للقافية فتتجلّى في أنّها " تشكّل ثابتا إيقاعيا يشدّ مفاصل القصيدة بنهايات موسيقية مريحة "[3]، فلا يجوز بحال من الأحوال فصل إيقاع القافية عن الوحدة الإيقاعية للقصيدة؛ لأنّها مؤسسة على تكرار الصوت تكراراً منضبطاً، فهي بذلك تمارس دوراً توحيديا واضحا[4]، فضلا عن تشابكها العميق مع السمة العامة للعمل الشعري[5].

2* الوظيفة التنبيهية: نفرّعها إلى فرعين:

الفرع الأوّل يتعلّق بالتنبيه على الجنس الأدبي؛ يقول يوري لوتمان: " ليدرك المتلقي النّص المقدّم على أنّه شعر(...)، فإنّ عليه أن يعلم أنّه ليس في حضرة الخطاب العادي، و إنّما في إطار الخطاب الفني. و يجب بغية ذلك أن يستلم علامة تساعده على الاستجابة للإدراك الأصوب "[6]، " و أهم هذه العلامات و أسرعها إدراكاً القافية "[7]، و على نفس المنوال يمكننا أن نؤوّل ذكر ابن رشيق سبب التصريع في " مبادرة الشاعر القافية ليُعلم من أوّل وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور "[8].

و من هذه الأقوال يمكننا أن نستنتج أنّ للقافية دور تنبيه المتلقي إلى خصوصية الخطاب المتلفّظ به من حيث إطار جنس القول، و من حيث صفة الكلام كإجراء لغوي.

الفرع الثاني يتعلّق بالتنبيه القياسي أو ما يمكن أن نصطلح عليه بالوظيفة التبيينيّة؛ لأنّها ترتبط بتبيين نهاية الجملة الشعرية في الشعر الحديث [9] و (نهاية البيت في الشعر العمودي)، و

---

[1] ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج1، ص151.
[2] ينظر: سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر، مرجع سابق، ص86.
[3] بسّام قطوس، ***البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش***(حصار لمدائح البحر)، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب و اللغويات، المجلد9، العدد1، 1411هـ-1991م، ص67.
[4] ينظر : Youri Lotman,La structure du texte artistique ,p167
[5] رونيه ويلك، و أوستن وورن، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص208.
[6] Youri Lotman, La structure du texte artistique ,p230.
[7] خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص272.
[8] ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج1، ص174.
[9] ينظر: خميس الورتاني، المرجع السابق، ص 273.

هي تنبّه بذلك إلى نهاية المقطع و الدخول في مقطع مغاير، و كما يقول قدامة بن جعفر: " ليس للقافية معنى غير انتهاء الموزون "[1].

و القافية بهذا الشكل تقطع التواصل بين المتتاليات الإيقاعية و اللغوية من ناحية، و تربط بشكل آخر الوحدة المكوّنة للبنية الإيقاعية الكبرى في القصيدة الشعرية ككل، و هو ما يعرف بـ:(الوظيفة التنظيمية)

2* الوظيفة التنظيمية: و ذلك بالربط بين الأبيات و الجمل الشعرية، ووسم نهاية كل منها و تجميعه في كتل متوازية في الشكل و الموضع، و ما يمكن أن ينبجس عن ذلك من طاقات دلالية ممكنة[2].

فلا يراعي الشاعر في نظمه سوى قيد الانسجام الإيقاعي. والقافية ليست من قضايا الانسجام و الاتّساق ببعيدة، فلوتمان يعتبرها حد البيت[3] و هي من ناحية أخرى تربط الأبيات ببعضها حين تحقق الجناس اللّفظي في موضع متميّز(نهاية البيت)[4]. وهو متأثر في ذلك برأي جيرمونسكي الذي لا تعني القافية عنده مجرد التطابق بين الأصوات، بل ظاهرة من الظواهر الإيقاعية[5]، و أداة من أدوات الاتّساق المحققة للانسجام الإيقاعي و الوحدة العضوية للقصيدة.

المطلب الثاني: أنواع القافية بنائيا و بنيويا

إنّ المهم في دراسة القافية هو التركيز على الجانب اللساني و الإيقاعي الذي يكمن في التوازن الصوتي الذي يحدث معنى للقافية كخاتمة للبيت الشعري من خلال ما تفرزه من تناسب موسيقى باعتبارها نهاية لوزن من الأوزان، كما أنها تساهم في تحديد الدلالات الصوتية وأداء المعاني التي يرومها الشاعر أثناء الإلقاء أو الإنشاد، و تساهم في توطيد الوحدة العضوية للقصيدة، لذلك القافية في مفهوم المحدثين هي «المقاطع الصوتية التي تتكرر لزوما في أواخر أبيات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وتكرارها يُعدّ جزءا هاما من الموسيقى الشعرية لأنها بمثابة فواصل موسيقية يتوقع السامع تردّدها وتستمتع الآذان بها في فترات زمنية منتظمة»[6] وإذا حصرناها في الشعر العربي فإنها تكون في المقطع الطويل في آخر البيت أو المقطعان المتوسطان في آخره مع ما يكون بينهما من مقاطع قصيرة، هذا إذا نظرنا إلى بنائها في الصيغة اللغوية عند انتهاء البيت أو الجملة الشعرية، لكنه ظهر تقسيم جديد للقافية حسب بنية موضعها في نسق القصيدة الحديثة و المعاصرة.

و لا يمكن الحديث في هذا السياق عن القافية، في غياب الإشارة إلى الروي، لأنهما متلازمان. و لأنّ القافية في الشعر الحديث تختلف اختلافا كبيرا عن القافية كما كانت ترد في

---

[1] قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق، ص51 و ص70.
[2] ينظر: خميس الورتاني، المرجع السابق، ص274.
[3] ينظر: يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، مرجع سابق، ص133.
[4] ينظر: Youri Lotman, La structure du texte artistique ,p166.
[5] ينظر: يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، مرجع سابق ، ص91.
[6] :زبير دراقي وعبد اللطيف شريفي، **محاضرات في موسيقى الشعر العربي**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998م، ص100.

قصائد الشعر التقليدي. فالقافية في الشعر الحديث حاولت أن تشاكل بين القافية ودور حرف الروي، أو بعبارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروي صوتا متنقلا، قد يختلف من سطر إلى آخر، وقد يتفق، وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر وللأسطر[1]

والملاحظ أن الشاعر المغاربي في قصائد هذا الديوان يولي القافية أهمية قصوى، فلا توجد في هذا الديوان قصيدة موزونة ليست مقفاة. ويمكن الحديث في شعر المغاربي المعاصر عن ثلاثة أنواع من القافية حسب موضعها بنيويا:

1ــ القافية المتماثلة

2ــ القافية المنوّعة

3_ القافية الداخلية

إذن يمكننا تقسيم القصيدة إلى أنواع حسب بنائها في الصيغة اللغوية، و هي أنواع القوافي المعروفة في كتب العروض و القافية منذ القديم، و يمكن تقسيمها إلى أنواع أخرى حسب موضعها بنيويا، و هي الأنواع الواردة في القصيدة الحديثة خاصة قصيدة التفعيلة.

الفرع الأوّل: أنواع القافية بنائيا

و تأسيسا على تعريف الخليل السابق الذكر يكون للقافية –بالنظر إلى عدد الأحرف المحصورة بين آخر ساكنين في الصيغة اللغوية الواردة في آخر البيت، أو الجملة الشعرية- خمسة أنواع[2]:

* **المترادف**: و هي التي لا يفصل بين ساكنيها فاصل، كقول الشاعر(جيلالي نجاري) في قصيدته(من أين يأتي الفرح):

(و القصيدة ليلا بلا قمرٍ أو سماء
يراودها خاطري
قبل بدء الأغاني و خلع الرداء..)[3]

* **المتواتر**: و هي التي يفصل بين ساكنيها متحرّك واحد، كقول الشاعر(ميلود خيزار) في قصيدته(الجنوبي):

بجمع العذاري في غدير دمي و قصائدي...بوح التباشيرِ[4]

و قول الشاعر (عيسى قارف) في قصيدته(المدن الغامضة):

ما الحبّ إلاّ جراح مزّقت وطني ..أنا الغريب..و كلّ النّاس في داري[5]

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص114.
[2] عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل، مرجع سابق، ص343-344.
[3] ديوان الجاحظية، مصدر سابق، ص34.
[4] المصدر نفسه، ص31.
[5] المصدر نفسه، ص110.

* **المتدارك**: و هي التي يفصل بين ساكنيها متحرّكان كقول الشاعر(صلاح طبّة)[1] في قصيدته (مأساة قدح):

و دارت رحى الإيهام..في كلّ همسة و خانت صدى الإلهام..كفّ..و ساعد[2]

* **المتراكب**: و هي التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات، كقول الشاعر(إبراهيم صديقي) في قصيدته(إلى أبي نوّاس):

يطلّ من كأسه الحمراء...من دمه و يحتسي فإذا الآيات في فمه[3]

* **المتكاوس**: و هي التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحرّكات، و قد خلت القصائد الفائزة من هذا النوع، ممّا يدلّ أنّ الشعراء المغاربة يختارون من القوافي ما كان له طلاوة، ووقع نغمي مقبول؛ لأنّ وجود أربعة متحرّكات بين ساكنين يحدث شيئا من الثقل على الأذن[4].

الفرع الثاني: أشكال تجلياتها فى الأجزاء(التفعيلات):

إذا أخذنا مصطلح القافية في مفهومه العلمي الصارم، فإنّنا نجد وراء التنوّع الكبير لأشكال التفعيلة الأخيرة في الجملة الإيقاعية بنية رئيسية مرتفعة التواتر، و بنى أخرى ثانوية.

أمّا البنية الرئيسية الأكثر تواترا في عموم قصائد التفعيلة و القصائد المتمازجة الأنماط فهي (لات) أو (لان)؛ أي القافية الساكنة المتكوِّنة من مقطع واحد متناه في الطول، و هذه القافية ترصد التفعيلات الأخيرة للجمل الإيقاعية التي لها البنى التالية:

1- فاعلات
2- فعلات
3- مستفعلات
4- متفاعلات
5- فعول
6- مفاعيلان
7- مفاعلتان

و البنية الرئيسة التي تأتي في المرتبة الثانية فهي (لاتن) الواردة في التفعيلات التالية:

1- فاعلاتن
2- فعولن
3- فعْلن
4- متفاعلاتن
5- مستفعلاتن

---

[1] **صلاح طبّة**:شاعر جزائري، من مواليد1967م بتبسة، يعمل كمقدم برنامج أدبي في الإذاعة الوطنية، صدر له: (لا شعر في زمني-2003م)، تحت الطبع: (سميرة-ديوان)، (الشيك الأخير- مسرحية)، ينظر الديوان، ص185.

[2] المصدر نفسه، ص186.

[3] المصدر نفسه، ص198.

[4] البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، مرجع سابق، ص60

أمّا بنية المرتبة الثالثة فهي الواردة في تفعيلتي (فاعلن) و(فعلن).

و قد اعتبرنا القافية القائمة على مقطع واحد متناه في الطول رئيسية لأنّه من اليسير الاستدلال أنّها المهيمنة لورودها في كثير من قصائد الديوان، على سبيل المثال لا الحصر: (مرثية لاغتيال سفر المغناج)، (أغنية لاحتفال بعيد)، (الجنوبي)، (من أين يأتي الفرح)، (جنازة القمر)، (المطر الآتي)، (شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا)، (رماد اللحظات)، (مرثية لدمية الطين)، (أمس منذ ألف عام)، (نوال)، (الهشاشات)، (نون وجهك الغارب)، (الصبح أنين ولادته في الماء)، (حوار باريس)، (صدأ الظلال)، (نمنمات على عظام)، (شهقة الطيران)، (فيض من أسرار الحلاج)...الخ، بينما اعتبرنا البنى الأخرى في مراتب أدنى منها، لأنّ حضورها في القصائد أقل.

إذا نظرنا في مكوّنات القافية الرئيسية الأولى، فعلينا الإشارة إلى الغياب التّام فيها للوصل و الخروج بحكم أنّهما عنصران لاحقان بالرويّ، و بحكم أنّ الرويّ هو آخر عناصر القافية في هذا النوع، ثمّ إنّ في قواف ذات بنى كالتي أثبتنا لا وجود فيها للتأسيس و الدخيل، و منه يمكننا أن نلاحظ غياب أربعة عناصر للقافية من أصل ستّة، و هذا معناه فقر كبير في مكوّنات القافية، و التخريج الوحيد له هو التحلّل من بعض القواعد المفروضة في القافية، للاحتفاظ بهامش حرية أكبر[1]. بقي في الأخير أن نتساءل تساؤلاً مشروعاً: **هل يمكن أن نجد عللاً مقنعة لمدّ الساكنين في هذا النوع من القوافي التي كانت تعتبر من عيوب القافية قديما؟**

هناك مجموعة من العلل التي أوردها النقاد قديما و حديثا نختصرها في عنصرين:

أوّلهما المتواتر في المنجز الشعري تاريخيا؛ فقد ذكر النقاد قديما ارتباط فنّ الموشّحات بهذا التجلّي للارتباط " الوثيق بين التلفّظ و الغناء في كلّ الأشكال النظمية التّي همّشت و اعتبرت دون القصيدة مثل الموشّح و الزجل و الدوبيت و الكان ما كان.."[2]، و قد ذكر ابن خلدون هذا السبب في المقدّمة عندما قال:" و لمّا شاع فنّ التوشيح في أهل الأندلس و أخذ به الجمهور لسلاسته، و تنميق كلامه، و تصريع أجزائه نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله و نظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه أعرابا "[3]، ثانيهما التعليل اللغوي؛ و هو ما يمكن أن نستنتجه من القولين السابقين حيث ارتباط أهم عنصر مرصود في إيقاع القافية باللغة المنطوقة أي اللغة المحكية (العامية)، أو بخصائص اللسان العربي في فترة الموشحات و في عصرنا الحالي، " و أهم ما يميّزه النزوع إلى التسكين لا في آخر الجمل فحسب بل و كذلك في وسطها، أي آخر الكلمات المكوّنة للجمل "[4].

و يمكن أن نضيف إلى التعليل التاريخي اللغوي السالف الذكر تعليلا دلاليا يربط بين النزوع إلى التسكين و حال الغضب و التأزّم الوارد بكثرة في نصوص هذا المتن.

---

[1] ينظر: خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص276.
[2] المرجع السابق، ص 277.
[3] ابن خلدون، المقدمة، مرجع سابق، ص 778.
[4] خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص277.

و قد ذهب الدكتور (خميس الورتاني) إلى أنّ الوجه في التسكين أنّه فعل مركّب يحصل من تفاعل مستويات توجيه المعنى المتنوّعة المعجمية و النحوية و البلاغية و السياقية، إذ يساهم في تعطيل المعنى، و يشوّش على الدلالات؛ لأنّه في تسكين أواخر الكلمات " كالتنكّب للمعاني الآلية و السعي إلى تحطيمها من خلال تعطيل المعنى النحوي. إذ بالتسكين لا نعود ندرك الفاعلية من المفعولية من الإضافة(...) مع ما في ذلك من جعل الدلالة أمراً عسيراً يفرض على المتلقي معاناة في التفكيك كالتي عاشها المبدع لحظة التركيب "[1]

الفرع الثالث: أنواع القافية بنيويا

من القراءة السريعة لهذه المجموعة الشعرية يتأكد للناظر أنّ الشعر المغاربي المعاصر يقوم غالبا على مبدأ تنويع القوافي، لأنّ نسبتها هي الأغلب، لكن هذا لا يمنع من وجود قصائد فازت بالجائزة تقوم قوافيها على أساسٍ من التماثل، غير أنّ للتماثل و التنويع أشكالا و خصوصيات تستوجب وقفة للشرح و التحليل:

1* تماثل القافية: و هناك من يسميها القافية المتتابعة، و آخرون القافية الموحّدة، يتبيّن للباحث في قصائد هذا المتن أنّ جميع القصائد العمودية و المقاطع العمودية في القصائد الممزوجة تقوم على استخدام لذات القافية و ذات الروي مبتدأ و منتهى، اللّهم إلاّ القصيدة العمودية (باخوس و الشاعر) لمحمد مرّاح التي تقوم على قافيتين و أروية مختلفة لكنّها متتابعة حسب مقطعي القصيدة. و نجد أيضا من قصائد التفعيلة ما تقوم على تماثل القافية، لكنّها تنقسم إلى نوعين:

أ* **تماثل القافية و تماثل الرويّ**:

توجد هذه الظاهرة في خمسة قصائد من قصائد التفعيلة، و هي:

1- (حورية الرمل) لعثمان لوصيف، و حرف الرويّ هو الهاء.
2- (الجزائر) لعمّار مرياش، و حرف الرويّ هو الراء.
3- (آخر العتبات) لحكيم ميلود، و حرف الرويّ هو اللام.
4- أسمّي أصابعها ضحكتي لمكي الهمامي، و حرف الروي هو الدال.
5- (ذات) لأمينة المريني، و حرف الرويّ هو الهاء.
6- أوراق الوجد الخفية، ورقة وهران، لجمال بوطيّب، و الروي هو التاء.

ب* **تماثل القافية و اختلاف الرويّ**:

في مقابل وحدة القافية نرصد نزوعا إلى تنويع الرويّ في ثلاثة قصائد:

1- (لغة واحدة) لكمال قداوين، و حروف الرويّ هي: اللام و الدال و النون.
2- (نادية) لنور الدين طيبي، و حروف الرويّ هي: الهاء واللام والراء و التاء و الدال.
3- (البلاد التي اشتعلت) لعبد الرحمن بوزربة، و حروف الرويّ هي: الحاء و اللام و التاء و الميم.

[1] المرجع نفسه، ص310.

إلاّ أنّ الملاحظة الأبرز في تماثل القافية و اختلاف الرويّ مرصودة على مستوى تنوّع الرويّ؛ إذ تقوم على أساسٍ من استرسال الرويّ في فضاء محدّد ثمّ يأخذ الرويّ الآخر مكانه و هكذا إلى نهاية القصيدة، أي لا يوجد تداخل بين الأروية.

2* تناوب القافية:

هناك من يسميها بالقافية المنوّعة و آخرون القافية المركّبة، و يشمل تعدد القوافي و تنوّعها داخل القصيدة الواحدة الجزء الأكبر من الإبداع الشعري في هذا المتن المغاربي المعاصر، و لذلك لن نقوم بحصر هذه القصائد بما أنّها ما فاز بالجائزة لمّا كانت مغاربية محذوف منها القصائد العمودية (عدى قصيدة باخوس و الشاعر) و القصائد المعالجة في تماثل القافية. والواقع أن مبدأ التنويع في القافية، وما استتبعه وترتب عنه قد أغنى موسيقى الشعر، وجعل كل قصيدة من قصائد هذا الديوان تجربة إيقاعية متميزة، وبذلك أفلت الشاعر المغاربي المعاصر من عيب الرتابة، و لعل جماع أسباب التنويع هي حركة التمرّد القابعة في أعماق شاعر الحداثة، و الذي جعلته يرفض القولبة، و يرفض السير على نمط واحد؛ كالوزن الواحد أو القافية الواحدة، بسبب حركة التغيير التي سارع لاقتيادها و التعبير عنها، تماماً كما هي متغلغلة في نفسه و وجدانه الثائرة على نفسه و واقعه فظهرت في طريقة صياغته لشعره.

سنهتم في هذا العنصر بدراسة مستويات التناوب و كيفيات توزيع القوافي المتنوّعة محاولين البحث في القوانين المتحكّمة في صياغتها.

يمكن إرجاع كلّ تجلّيات القافية المتنوّعة في أغلب قصائد التفعيلة، و القصائد الممزوجة الأنماط، و القصيدة العمودية (باخوس و الشاعر) إلى ثلاثة صور:

الأولى: تقسيم النّص إلى مقاطع، و كلّ مقطع يحمل قافية.

الثانية: تنوّع القافية وفق نظام التوالي.

الثالثة: تنوّع القافية دون توال.

الصورة الأولى: تقسيم النّص إلى مقاطع مقفّاة

من القصائد التي تتجلّى فيها هذه الصورة القصيدة العمودية (باخوس و الشاعر)، التي تضمّنت مقطعين حمل كلّ مقطع قافية خاصة به، و كانت على التوالي:

1* القافية (لاتن) في(المغري- تجري- الزّهرِ- البشرِ- الفكرِ- المرِّ- القبرِ- النكْرِ...)

2* القافية(فعلن) في (يفترسُ- شرسُ- الحرسُ- الرَّجسُ- ينغرسُ...)

و من قصائد التفعيلة قصيدة (من أين يأتي الفرح) لجيلالي نجاري التي تحوي قافيتان ثنائيتان متناوبتان على الترتيب في شكل مقطعين:

- المقطع الأوّل، القافية(لاتْ) في (البكاء- سماء- الرداء- الشتاء- الجفاء)
- المقطع الثاني، القافية (لاتن) في(المدينه- الحزينه- السجينه- دِينا- تينا- سفينه)

الصورة الثانية: القافية المنوّعة وفق نظام

تشكّل القافية المنوّعة المتتالية أعلى نسبة ترد في القصائد ذات القوافي المتناوبة، و تتخذ هذه الصورة أنماطاً مختلفةً نوجزها فيما يلي:

1* إمّا أن يأتي الشاعر المغاربي بالقافية و ينتقل للثانية دون أن يعود إلى الأولى، و ذلك كما في قصيدة (شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا) لعياش يحياوي[1]، حيث ترد القوافي المنوّعة وفق الترتيب التالي:(طاغوتْ- للسكوتْ- و أموتْ- المدى- الردى- سُدى- رئتي- عنقي- الرفات- اللغات- فمي- دمي- رمحي- نافذتي- جبهتها- عاداتها- هاتفها- الهوسْ- الحرسْ- غبارْ- جدارْ- طفلهْ- صدفهْ- المساء- سماءْ- بلادي- حذائي- تميلا- قليلا- الصّهيلا- قفولا- السبيلا- المستحيلا).

2* قد يراوح الشاعر في قافية النّص الواحد بين القافية المتماثلة و المنوّعة في الحين نفسه، و من أمثلة ذلك قصيدة (المدن الغامضة) لعيسى قارف حيث جاءت قوافيه دون نسق ثابت، فكانت تبدو أحياناً و كأنّها موحّدة القافية لورودها في أغلب مقاطع القصيدة، و أحياناً أخرى نجدها منوّعة القوافي على التتالي حسب المقاطع مقسّماً بذلك قصيدته إلى:

أ* مقاطع مقفاة تربطها قافية موحّدة موجودة في المقاطع (1- 2- 5- 6- 8-10- 11- 14- 16- 17- 18- 19- 21- 22- 24- 26- 28- 29- 31- 32)؛ القافية الموحّدة الأولى(فاعلن) في (العاريه- العاصفه- المشنقة- الزنبقه- المتعبه- غاربه- المرعبه- المتعبه- مظلمه- الباسقه- آثمه- غامضه- الخافته- الترجمه- أوسمه- القوقعه- الساذجه- المطفأه- ساهمه- امرأه- خارجه- الرابيه- سنبله- قنبله- العائمه- فاطمه)، و القافية الثانية(لاتن) في (الخيانه- الحزينه- المدينه- الخيانه- الإذاعه- النهايه- الفأره).

ب* و في كلّ مقطع من المقاطع ينتقل الشاعر إلى القافية المنوّعة المتتالية، و قد جاءت على النحو التالي:

- المقطع(1): (للقاء – المساء)
- المقطع(2): (أيامها – سعيها)
- المقطع(3): (جسّني – خاطبني)
- المقطع(4): (الرغاب- زقاق- العناق)
- المقطع(5): (رافقنا- رحلنا- الرحيل- الظالمين)
- المقطع(7): (انتصر- حجر)
- المقطع(9): (لا يفيق- الطريق)
- المقطع (10):(أشرعتي- جسدي)
- المقطع (11): (المدى- الصدى)
- المقطع(12): (أحلامنا- رحلتنا- حفلنا- أمانينا- لتبكينا- أيادينا)
- المقطع(13): (ذنوب- نتوب)

[1] ينظر الديوان، ص48-50.

- المقطع(15): (الوطن- الكفن)
- المقطع (16): (الجراح- الرياح- استراح- المستباح)
- المقطع(17): (و جراح- المستباح)
- المقطع(18): (طيرٍ- نسرٍ)
- المقطع(20): (مدائنها- لدّاتها- عرشها)
- المقطع(23): (المغيبْ- غضريبْ- ليلْ- مستحيلْ)
- المقطع(24): (الزقاقْ- العناق)
- المقطع(25): (كفني- وطني- الزمنِ- يعذّبني- وطني- الوطنِ)
- المقطع(27): (ألقْ – احترقْ)
- المقطع(28): (أنفسنا- فوقنا)
- المفطع(29): (المطر- البشرْ)
- المقطع(30): (أملْ – لم نقلْ)
- المقطع(31): (ساعدي- ثري- عنقي- شبحي)
- المقطع(32): (أنا – الهوى)
- المقطع (33): (ضئيلا- لهيبا- ورق- الأفق- العرق- بنات- مات)
- المقطع(35): (المنحدر- السفر- القدرْ- المنحدرْ)

ت* التناوب في القافية: تتنوّع القوافي بالانتقال فيه الشاعر المغاربي المعاصر من قافية إلى أخرى بالتناوب على الترتيب كما هو وارد في المقاطع(33- 34- 35) من القصيدة السالفة الذكر(المدن الغامضة) كالآتي:

- المقطع(33): (أمانينا- يحبو- تغاضينا- قلبُ)
- المقطع(34): (عذّبني- القبرُ- تأتي- الفجرُ)
- المقطع(35): (تعذّبني- قيثاري- عاشقتي- الجاري- وتري- أشعاري- حلمي- أنهاري- وطني- داري).

الصورة الثالثة: تنوّع القافية بدون توال

لكن القافية عند الشاعر المغاربي المعاصر تنحو في كثير من قصائد الديوان منحى أكثر تركيبا وتشابكا، فلا يكون فيها تتالي أو تناوب وفق نظام معيّن، كما في هذا المقطع من قصيدة (رماد اللحظات) لعدنان ياسين:

(قدْ يكونُ هناكْ. ← القافية(1): فعلات

ابحثوُا عنهُ فِي قلبهِ ← القافية(2): فاعلن

قدْ يكونُ هناكْ. ← ق(1): فعلات

قابعاً مثلَ مقهىَ قديمْ ← القافية(3): فاعلات

لفظتهُ الكراسِي

و مَا عَادَ يصلحُ للثرثرهْ ← القافية(2): فاعلن

ابحثُوا عنهُ فِي صمتهِ المستديمْ ← ق(3): فاعلات

ربّمَا بينَ صلصلةِ الكلماتْ. ← ق(1): فعلات

وَ رحابةِ خلوتهِ

تتمدّدُ أشعَارهُ قنطرهْ.)[1] ← ق(2): فاعلن

ونحن نلاحظ من خلال هذا المثال مدى الانسجام بين الوقفة والقافية، فالوقفة عند الشاعر في قصيدته هي مناسبة للإعلان عن القافية، والشاعر يجسد هذه الوقفة في أشكال متعددة، منها:

ــ علامة السكون، حيث تكون القافية مقيدة

ــ وجود حرف روي، يظهر ويختفي.

ــ وجود ما يمكن أن ينعت بالضرب، الذي يظل متوقعا من قبل المتلقي في كثير من الأحيان، كما في المثال السابق:

القديم = المستديم -< فاعلات

للثرثره = القنطره -< فاعلن

وهنا في هذا النوع من القوافي يحقق الشاعر المغاربي من أمر المخالفة التي تؤدي إلى خرق أفق انتظار المتلقي ؛ فهو تارة يستجيب لأفق توقعه و تارة أخرى يخرق هذا التوقع.

والواقع أن مبدأ التنويع في القافية، وما استتبعه وترتب عنه قد أغنى موسيقى الشعر، وجعل كل قصيدة من قصائد هذا الديوان تجربة إيقاعية متميزة، وبذلك أفلت الشاعر من عيب الرتابة التي تشين كثيرا من قصائد الشعر الحديث.

المطلب الثالث: حروف القافية[عناصر القافية]

وبعد إطلاعنا على كثير من القصائد المغاربية وجدناها سيقت على عدد معتبر من الأصوات المجهورة والمهموسة كقوافٍ تتسم بنبرة موسيقية ورنين خاص يميزها عن غيرها في بقية الأغراض الشعرية الأخرى، ولعلّ المضامين الثورية التي تعبّر عن واقع الشاعر المعاصر فرضت على شاعر المغاربي اختيار الأصوات المناسبة للغرض والموقف لرسم إيقاع مدّوي يواكب قوة التغيير الراغب في حدوثها في نفسه وفي مجتمعه.

للقافية حروف معروفة عند العروضين، استعملها الشاعر المغاربي المعاصر منها:

الفرع الأوّل:

1* الـــروي: هو عماد القافية وجزئها الرئيس وعليه تبنى القصيدة العربية، وإليه تنسب فتقول همزية أو بائية حسب رويها حيث يتكرر بحركته في أواخر أبيات القصيدة، وتتمثل فيه القافية

[1] الديوان، ص53.

إيقاعا ومعنى، و" الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، و يتكرّر في آخر أبياتها موصولا إمّا باللين أو الهاء، أو ساكنا "[1] ويلزم «تكراره وما يجب أن تشترك فيه كل قوافي القصيدة» [(2)] و الشاعر المغاربي المعاصر لم يحد عن هذا الركن الإيقاعي، وأدرك ضرورة أهميته فاتّبع نهج الشعراء في ذلك لبلوغ القصيدة حسنها، **وما يهمّنا هو البحث في خصائص الرويّ في الشعر المغاربي المعاصر و دلالاته. فما مميزاته؟ و ما علاقته بالشعر السائد في القديم و الحديث؟ و كيف وظّفه الشاعر المغاربي؟ و هل كان تجليه متماثلا؟ أم يمكن الحديث عن تطوّر في كيفيات إخراجه؟ ثمّ هل يمكن الحديث عن قانون أو قوانين فاعلة في توزيعه؟ أم الأمر اتفاق و اعتباط؟.**

يفضي النظر في المدوّنة إلى جملة من النتائج تطّرد من أوّل قصيدة فازت في1990م إلى آخر قصيدة مغاربية فازت في 2007م، قبل أن تصبح الجائزة عربية، نجملها في النقاط التالية:

1- ثمّة توظيف للروي بشكليه المتحرك و الساكن.
2- نسبة الروي الساكن مرتفعة نسبيّا قياسا لشكل الروي في الشعر القديم.
3- يمكن للرويّ الساكن أن يتفرّد بقصائد من أوّلها إلى آخرها مع مشاركة ضعيفة جدّاً للروّي المتحرّك إلاّ أنّه نادر بدوره، ورد في قصيدتين هي (شهقة الطيران) لـ(ميداني بن عمر)، و (فيض من أسرار الحلاج) لعبد الله عيسى لحيلح، حيث ورد الرويّ المتحرّك ثانويا في موضعين فقط.
4- السواد الأعظم من القصائد يقوم على أساس التداخل بين الساكن و المتحرّك.
5- يؤكّد تنوّع الرويّ و كيفية توزيعه في القصيدة و نسبة تواتره إلى أنّ هناك نوعان من الرويّ أحدهما يعتبر رويّا أساسيا، و الآخر يعتبر رويّاً ثانويّاً في بعض القصائد، و في قصائد أخرى تتقارب نسب الروي ممّا يجعلها على قدم المساواة كلّها مهمّة في القصيدة.

كيف نبرر هذه النتائج؟

تقترح مجموعة من التعليلات منها أنّ في استخدام الشاعر المغاربي للرويّ بشكليه مواصلة لسنّة ختم البيت الشعري العربي، إذ لنهاية هذا البيت السمتان في الذائقة الشعرية. أمّا ارتفاع نسبة التسكين في القصيدة المعاصرة فيرجع إلى أسبابٍ تاريخية و لسانية و دلالية ذكرناها سابقاً نحيل عليها في المطلب السابق تجنّبا للتكرار.

و أهمّ نتيجة يمكن استنتاجها هي أنّ في استخدام الشاعر المغاربي المعاصر لشكلي الرويّ ليس كالجمع بين مجموعتين منفصلتين في الثراث، بل هو دكّ لهذا التصنيف، و أنّه لا تعارض بين استخدامهما في نفس القصيدة، و يضحي العمل أكثر إثارة إذا بحثنا في كيفية استعمال الشاعر المغاربي للرويّ بخصائصه الصوتية في القصائد الفائزة.

سنقوم بعملية استقراء لأروية كلّ القصائد الفائزة من حيث تواترها و أهم سماتها التمييزية عسى أن تفيدنا في إضاءة بعضٍ من خصائص الإيقاع الصوتي في الشعر المغاربي المعاصر:

[1] حسني عبد الجليل، علم القافية عند القدماء و المحدثين، مرجع سابق، ص11.
[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص260.

القصيدة	الرويّ مرتبا	توا ترہ	نسبته
مرثية...و اغتيال عش السفر المغناج	الراء	11	%47.82
	الميم	4	%17.39
	الحاء + الدال + اللام + الباء	2	%8.69
أغنية لاحتفال بعيد	الكاف	18	%60
	النون + النون	4	%13.33
	الهمزة + الميم + الراء + التاء	2	%6.66
الجنوبي	اللام	36	%25.71
	الراء	25	%17.85
	الميم	23	%16.42
	النون	14	%10
	الهاء	12	%8.75
	القاف	9	%6.42
	الكاف	5	%3.57
	السين + الشين	4	%2.85
	الهمزة + الدال	3	%2.14
	الضاد	2	%1.42
من أين يأتي الفرح	النون	7	%58.33
	الهمزة	5	%41.66
حورية الرمل	الياء	9	%100
جنازة القمر	الراء	10	%66.66
	النون	3	%20
	الدال + اللام + الحاء	2	%13.33
الجزائر	الراء	17	%100
المطر الآتي	الياء	9	%47.36
	الهاء + اللام	3	%15.78
	الراء + النون	2	%10.52
شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا	الياء	13	%30.23
	التاء	10	%23.25

	اللام	7	%16.27
	الهاء	5	%11.62
	الدال+ الراء + السين + الهمزة	2	%4.65
رماد اللحظات	الهاء	13	%35.13
	الياء	8	%21.62
	الهمزة	6	%16.21
	الدال + الكاف + الميم + الراء + الياء	2	%5.40
مرثية لدمية الطين	الهاء	21	%31.34
	الكاف	18	%26.86
	النون	7	%10.44
	الياء	6	%8.95
	التاء	5	%7.46
	الباء + الحاء + الدال + الراء + اللام	2	%2.98
باخوس و الشاعر	الراء	24	%42.10
	السين	22	%38.59
	الهاء	6	%10.52
	النون	5	%8.77
نمنمات على عظام	الراء	34	%21.79
	النون	30	%19.23
	الهمزة	24	%15.38
	الياء	16	%10.25
	الهاء	11	%7.05
	التاء	9	5.76
	الدال + العين	6	%3.84
	القاف	5	%3.20
	اللام + الباء	4	%2.56
	الميم	3	%1.92
	الواو + الحاء	2	%1.28
تجليات ساعة الصفر	الميم	5	%29.41
	اللام + الباء	4	%23.52

	الراء + النون	2	%11.76
لغة واحدة	اللام	10	%83.33
	الهاء	2	%16.66
المدن الغامضة	النون	38	%30.15
	الهاء	28	%22.22
	الراء	18	%14.28
	الألف المقصورة	15	%11.90
	الياء	7	%5.55
	الباء + الحاء	6	%4.76
	اللام	4	%3.17
	التاء + الهمزة	2	%1.58
أغاني الدّم	الراء	12	%38.70
	الدال	8	%25.80
	الميم	6	%19.35
	القاف	3	%9.67
	العين	2	%6.45
نادية	الهاء	34	%65.38
	اللام	10	%19.23
	الراء	7	%13.46
	الدال	3	5.76
	التاء	2	%3.84
بيني و بينك الماء	اللام	15	%41.66
	الحاء	6	%16.66
	الكاف	5	%13.88
	الدال + التاء	4	%11.11
	الهمزة	2	%5.55
أمس منذ ألف عام	الياء	48	%28.23
	اللام	31	%18.23
	الراء	18	%10.58
	الهاء	15	%8.82

	النون	12	%7.05
	الألف المقصورة	10	%5.88
	الدال + التاء	8	%4.70
	الحاء + الهمزة	5	%2.94
	القاف	4	%2.35
	العين + الفاء + الميم	2	%1.17
نوال	الراء	40	%20.72
	الميم	32	%16.58
	اللام	31	%16.06
	القاف	19	%9.84
	الياء	16	%8.29
	الدال	15	%7.77
	العين	14	%7.25
	الباء + النون	10	%5.18
	الهمزة	4	%2.07
	الشين	2	%1.03
آخر العتبات	اللام	7	%100
قصيدة الملكة	الياء	5	%41.66
	الدال	3	%25
	الكاف + الفاء	2	%16.66
الهشاشات	النون	10	%40
	الياء	5	%20
	الهمزة + اللام	3	%12
	النون + العين	2	%8
نون وجهك الغارب	الهاء	19	%28.78
	الراء	9	%13.63
	الياء	7	%10.60
	الشين	6	%9.09
	التاء + القاف + اللام	5	%7.57
	الهمزة	4	%6.06
	الميم + الضاد	3	%4.54

الصبح أنين ولادته في الماء	الياء	12	%41.37
	الألف المقصورة	5	%17.24
	الهاء + الدال	3	%10.34
	التاء + القاف + الهمزة	2	%6.89
مأساة قدح	الدال	20	%100
تلويحة النهر	الهاء	18	%47.36
	الياء	6	%15.78
	التاء + النون	4	%10.52
	الراء + الفاء + الألف المقصورة	2	%5.26
حوار باريس	الدال	15	%18.29
	النون	10	%12.19
	الهمزة + التاء	8	%9.75
	الباء + اللام + العين +الميم + الكاف	7	%8.53
	القاف + الياء + الراء	2	%2.43
إلى أبي نوّاس	الميم	21	%100
البلابل تعتصر العنب	الهاء	52	%18.84
	الدال	34	%12.31
	الباء	32	%11.59
	النون + اللام	31	%11.23
	الراء	30	%10.86
	الياء	22	%7.97
	التاء	11	%3.98
	القاف	8	%2.89
	الكاف	7	%2.53
	الواو + الألف المقصورة	5	%1.81
	الفاء + الحاء	2	0.72
عراجين الخرائط الحديدية	التاء	18	%32.72
	الياء	15	%27.27
	الهاء	9	%16.36
	الهمزة	6	%10.90

	النون	3	%5.45
	اللام + الميم	2	%3.63
سليم	النون	11	%64.70
	الراء	4	%23.52
	الدال	2	%11.76
في البدء كانت الكلمة	النون	7	%36.84
	الياء	6	%31.57
	الهاء + الميم + الألف المقصورة	2	%10.52
البلاد التي اشتعلت	الميم	10	%21.27
	الحاء	9	%19.14
	اللام + الهاء	8	%17.02
	التاء	4	%8.51
	القاف + الفاء + الدال + الألف المقصورة	2	%4.25
إرث الشهداء	الراء	24	%100
صدأ الظلال	الياء	11	%52.38
	الهاء	8	%38.09
	النون	2	%9.52
اشتباكات على حافة جرح عظيم	النون	9	%56.25
	اللام	3	%18.75
	الميم + الدال	2	%12.5
أربعون وسيلة و غاية واحدة	النون	24	%21.05
	الراء	19	%16.66
	الدال	14	%12.28
	الفاء	11	%9.64
	الهمزة	10	%8.77
	اللام	8	%7.01
	الألف المقصورة	7	%6.14
	التاء + الباء	6	%5.26
	الهاء	4	%3.50
	القاف	3	%2.63

	الياء	2	%1.75
العهد الثاني	التاء	6	%40
	الكاف	4	%26.66
	الياء	3	%20
	الراء	2	%13.33
أسمّي أصابعها ضحكتي	الدال	18	%100
صباح الغواية	الهاء	11	%24.44
	الميم + النون	7	%15.55
	الدال	5	%11.11
	الحاء + التاء + الراء	3	%6.66
	الياء + الثاء + الباء	2	%4.44
بكائية للذاهبين خفافا كفاتا..	اللام	8	%40
	الراء	7	%35
	الهاء	3	%15
	القاف	2	%10
إطلالة فوضوية على جسد الأسماء و المكان	الألف المقصورة	14	%33.33
	الهاء	13	%30.95
	الراء + الدال	4	%9.52
	الياء	3	%7.14
	الميم + الهمزة	2	%4.76
ظهري محمي ..و دمي..	الباء	21	%55.26
	الياء	9	%23.68
	اللام	4	%14.28
	النون + الدال	2	%5.26
أوراق الوجد الخفية	فاس: الراء	4	%14.28
	النون	3	%10.71
	التاء + الهاء	2	%7.14
	وهران: التاء	4	%14.28
	بغداد: النون	6	%21.42
	الواو	5	%17.85
	الميم	2	%7.14

وجعي يستضيء بأغنيتين	النون	12	%36.36
	الياء	11	%33.33
	الألف المقصورة	6	%18.18
	الراء	4	%12.12
ذات...	الهاء	31	%100
حروفي	الياء	16	%20.77
	الهاء	9	%11.68
	الهمزة	8	%10.38
	النون + اللام	7	%9.09
	الألف المقصورة + التاء	6	%7.79
	الفاء + القاف + الواو +الباء	3	%3.89
	القاف + الدال + الميم	2	%2.59
ألا برّ لي يا خيمة العرب	الباء	68	%100
ما الحبّ إلاّ لها	النون	35	%47.94
	الهاء	14	%19.17
	الحاء	8	%10.95
	الياء	7	%9.58
	التاء	5	%6.84
	الباء + الراء	2	%2.73
فيض من أسرار الحلاّج	الراء	12	%35.29
	النون	10	%29.41
	الباء	9	%26.47
	الدال	3	%8.82
صفي لي دمي	الياء + النون	14	%34.14
	التاء	5	%12.19
	اللام	4	%9.95
	القاف + الضاد	2	%4.87
كوابيس الشرق	النون	22	%26.19
	الدال	18	%21.42
	الميم	8	%9.52

	الهمزة	6	%7.14
	اللام	5	%5.95
	الراء + العين	4	%4.76
	الهاء	3	%3.57
	الحاء+الكاف+الزاي+الحاء+الضاد+الفاء+الياء	2	%2.38
شهقة الطيران	الحاء	15	%75
	العين	5	%25

يفضي بنا التمعّن في الجدول السابق إلى مجموعة من النتائج نجملها فيما يلي:

1* خضوع أغلب القصائد تقريبا إلى تنوّع في الروّي بعدد (46قصيدة) و بنسبة(83.63%)، أمّا القصائد الموحّدة الروّي فعددها تسع، أمّا نسبتها فهي(16.36%).

2* ينقسم توزيع الرويّ المتنوّع حسب تواتره في القصائد الفائزة إلى ثلاث تجليات هي:

أ- **روي رئيسي أحادي و أروية ثانوية،** بنسبة(30.46%) و ورد ذلك في القصائد التالية:

- مرثية و اغتيال السفر المغناج، و الروي الرئيسي هو (الراء)
- أغنية لاحتفال بعيد، و الروي الرئيسي هو (الكاف)
- من أين يأتي الفرح، و الروي الرئيسي هو (النون)
- جنازة القمر، و الروي الرئيسي هو (الراء)
- المطر الآتي، (الياء)
- لغة واحدة، (اللام)
- نادية، (الهاء)
- تلويحة النّهر، (الهاء)
- سليم، (النون)
- صدأ الظلال، (الياء)
- اشتباكات على حافة جرح قديم، (النون)
- ظهري محمي و دمي، (الباء)
- ما الحبّ إلاّ لها، (النون)
- شهقة الطيران، (الحاء)

ب- **الروي الرئيسي ثنائي، مع أروية ثانوية**: بنسبة(23.91%) ورد في القصائد التالية:

- مرثية لدمية الطين، (الهاء + الكاف)
- باخوس و الشاعر، (الراء + السين)
- قصيدة الملكة، (الياء + الدال)
- الصبح أنين ولادته في الماء، (الياء + الألف المقصورة)
- تلويحة النّهر (الهاء + الياء)

- حوار باريس (الدال + النون)
- في البدء كانت الكلمة (النون + الياء)
- بكائية للذاهبين خفافاً كفاتا، (اللام + الراء)
- إطلالة فوضوية على جسد الأسماء و المكان، (الألف المقصورة + الهاء)
- صفي لي دمي، (الياء + النون)
- كوابيس الشرق، (النون + الدال)

ت-**تساوي في نسبة الروّي المستخدم تقريبا**، بنسبة (45.46%) و ورد في القصائد التالية:

- الجنوبي، (اللام + الراء + الميم)
- شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا (الباء+ التاء + اللام)
- رماد اللحظات، (الهاء+ الياء+ الهمزة)
- نمنمات على العظام، (الراء+ النون+ الهمزة)
- تجليات ساعة الصفر، (الميم+ اللام+ الباء)
- المدن الغامضة، (النون+ الهاء+ الراء+ الألف المقصورة)
- أغاني الدّم، (الراء+ الدال + الميم)
- بيني و بينك الماء، (اللام+ الحاء+ الكاف)
- أمس منذ ألف عام، (الياء+ اللام + الراء)
- نوال، (الراء+ الميم + اللام)
- الهشاشات، (النون + الياء +الهمزة + اللام)
- نون وجهك الغارب، (الهاء + الراء + الياء)
- البلابل تعتصر العنب، (الهاء + الدال+الباء+النون+اللام+الراء)
- عراجين الخرائط الحديدية، (التاء+ الياء+الهاء)
- البلاد التي اشتعلت، (الميم+ الحاء+ اللام+ الهاء)
- أربعون وسيلة و غاية واحدة،(النون + الراء+ الدال)
- العهد الثاني،(التاء+ الكاف+ الياء)
- صباح الغواية، (الهاء+الميم+النون+الدال)
- أوراق الوجد الخفية، (الراء+ النون+التاء+الواو)
- وجعي يستضيء بأغنيتين،(النون+الياء+الألف المقصورة+الراء)
- حروفي، (الياء + الهاء+ الهمزة)
- فيض من أسرار الحلاّج، (الراء+ النون+ الباء)

3* ارتفاع القصائد التي تتساوى في نسبة الرويّ المستخدم بما ينسف مقولة الرئيسي و الثانوي، في (22قصيدة) بنسبة(45.65%) أغلبها طويلة النفس، تحوي أكثر من100 جملة شعرية.

4* الرويّ الثانوي في كثير من القصائد يتميّز بارتفاع عدده في القصيدة الواحدة مع ضعف تواتره، إذ يتجاوز الثلاثة عشر في (كوابيس الشرق)، الأحد عشر رويّا في (حروفي)، (حوار باريس)، و عشرة أروية في(البلابل تعتصر العنب)، (نمنمات على عظام)، و (أربعون وسيلة و غاية واحدة)، فأغلبه لا يظهر حتّى يختفي و لا يزيد ظهوره عن الحدّ الأدنى (مرتين أو ثلاثا أو أربعا على أكثر تقدير)، أمّا وظيفته فنظنّ أنّها إحداث التجاوب الصوتي والموسيقي الذي يظهر نهاية الجملة الشعرية.

5* نجد مجموعة من الحروف تكاد لا تغيب كأروية في كثير من القصائد، و نخصّ بالذكر النون و الراء و اللام و الياء و الهاء في المرتبة الأولى مع الميم و الدال في مرتبة أقل، و هذه الأروية لها حضور قويّ في هذا المتن المغاربي مع كثافة صوتية قويّة لارتفاع نسب تواترها، و ورودها كأروية رئيسية في كثير من القصائد.

و إذا كانت أهم حروف الرويّ في الشعر القديم هي الراء و الميم و الباء و النون و الدال و اللام و العين[1]،و هذه الحروف محتلة للمراتب السبعة الأولى في متننا المغاربي، اللهم إلاّ زحزحة طفيفة في حرفي الباء و العين، أمّا اللافت للنظر فهو حرف الهاء الذي تحوّر من المراتب الدنيا في الشعر القديم[2]، إلى مراتب متفوّقة لوروده كروي ساكن في أكثر الأحيان في الشعر المعاصر.

الفرع الثاني: باقي حروف القافية

1* الـــــردف: لقد تنبه شاعر المغاربي المعاصر لأهمية الردف وضرورة التقيد به، وهو الحركة الطويلة قبل الروي وعادة ما تكون " أحد حروف العلة يسبق الروي، دون حاجز بينهما"[3]، قد يكون ألفا أو واوًا أو ياء.

فالألف كقول الشاعر(ميلود خيراز):

(و الأغانِي،
رحلةُ الصيفِ لعينيكِ
لتفّاحِ الشمالِ
آهْ كمْ عذّبنَا الصدقُ،
و كمْ فِي صمتكِ الرائعِ،
منْ حزنٍ و حبٍّ و سؤالِ!
كمْ على ناهدكِ الرّمليِّ منْ كفّي نبِي
قابلٍ للإعتقالِ
يقفُ النّخل على جرحي
فتبكِي طلعةُ النّهدِ

[1] محمّد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص45.
[2] المراتب الدنيا في الشعر القديم هي: الضاد و الطاء و الهاء و التاء و الخاء و الزاي و الواو، ينظر: المرجع نفسه، ص45-46، وإبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص27، و63 و 155 و161.
[3] حسين نصار، ***القافية في العروض والأدب***، منشورات المكتبة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 1422هـ-2002م، ص66.

و عنقاءُ الرمالِ)[1]

وكقول الشاعر(محمّد حسّونات):

(أنَا أنتِ فارتقبِي طلوعَ البدرِ فِي
و غادرِي الشطآنَ فيكِ
فربّما ابتسمتْ أزاهيرُ المدينةِ فِي هواكِ و فِي
جفايَ
و لربّما اتّسعتْ صدورُ العشق
إنْ ضاقتْ بنَ الطرقاتُ فِي أريافكِ الخجلَى
و حَملنِي علَى سخطِي رِضايَ
أنا أنتِ منْ سيفرّقُ الكلماتِ فِي أدبِ الهوى
أوْ يكتبُ التاريخَ فيكِ ملاحماً
أوْ يحضنَ البسماتِ فِي عينيكِ إنْ قطعتْ يدايَ)[2].

والواو نحو قول الشاعر (بشير ضيف الله):

(لاَ مجالاتُ للإنتظارِ...للخيلاءِ..
يؤرّقنِي التمدّنُ فيكِ حتَّى
لتلتحمُ الجيوشُ بالجيوشِ!!
و تتّقدُ المدينةُ حولَ رأسِي
لأنِّي قدْ عشقتُ بلاَ "رتوشِ"!!
فأحملُ فِي منازلتِي قميصِي
علَى كتفٍ تهرّى كالنقوشِ!!
و أقتحمُ الشوارعَ دونَ خوفٍ
لأنّكِ أنتِ سيِّدةُ العروشِ!!)

وكقول الشاعر(المكي الهمامي):

(مقّدسةٌ شهوتِي و خلايَا
دمِي و لغاتِي وسْطَ قيودِي
فهيَا اشربِي منْ حليبِي، يَا
امرأتِي، و اقضمِي شبقِي فِي صعودِي)[3].

والياء نحو قول الشاعر (عيّاش يحياوي):

(سيّدتِي..!
قدْ أذنتِ لراحلتِي أنْ تميلاَ..

---

[1] الديوان، ص30.
[2] الديوان، ص156.
[3] الديوان، ص284.

تقولين مرّ كأجنحةِ الطَّيرِ
مرتبكاً بالفضائحِ و الوردِ..إلاَّ قليلاَ..
تقولينَ أيُّ النساءِ سيوقفنَ هجرتهُ
و بأيِّ الظفائرِ يطفِي الصهيلاَ..)[1]

وكقول الشاعر(عبد الرحيم كنوان):

(لتدخلِي يَا أرضُ خشخشةَ
القصيدِ
و لتنفثِي الشبقَ الجديدِ
قدْ عادَ للحنينِ الوليُّ
و مَا أعادَ الحنينُ جلجلةَ الوليدِ)[2]

والظاهر أن بعض شعراء المغاربة المعاصرون اعتمدوا في أشعارهم على حروف المد والتزموا بها، لأنّ مقاطعها الصوتية طويلة النفس، وملائمة للحال التي يعيشونها، حيث يفسر المد بأنواعه حالة الاسترخاء للنفس ويكون مناسبا لمقام التعبير عن الآهات، ويرسخ حالة الشكوى من النفس أو الحياة، كما يدل على المعاني المختلفة للحظات إنكسار الخاطر والوجدان، والمد أجدر في الالتزام به في هذه المواقف والمواقع.

2* الوصل: لقد تعوّد بعض شعراء المغاربة المعاصرون الإتيان بالوصل الذي هو حرف مد يتولد نتيجة إشباع حركة الروي، فينشأ عن الفتحة الألف والضمة الواو والكسرة الياء يضاف إليها الهاء الساكنة أو المتحركة التي تلي حرف الروي " ووصلوا بها لأن الصوت يجري بها أكثر مما يجري بغيرها ولأنها زوائد تتبع ما قبلها، فأتبعوا المضموم واوا لأن الضم والواو جنس واحد، والمكسور ياء لأن الكسر والياء جنس واحد، أما الألف فلا تسبقها إلا الفتحة دائما"[3]، والوصل يساعد في إحداث إيقاع طويل منسجم يتلاقى مع سكون النفس، ويجعلها تتهيأ للجو الذي يناسبها.

ومن أمثلة الوصل بالألف قول الشاعر(زبير دردوخ) يصف الشهيد:

شاءَ القضاءُ بأنْ يكونَ سفينةً نحوَ الخلودِ..فكنتَ أنتَ المبْحرَا!!
وَ أسفتَ لمَّا كانَ عمركَ واحداً.. لوْ كانَ أكثرَ..لاستبحتَ الأكثرَا!!
بكَ قدْ بخلتَ علَى المماتِ..و إنّهُ لمفاخرُ، لوْ شئتهُ أنْ يفخرَا!!
أحييتَ يابسةَ الخلودِ بقطرةٍ و لمستَ أهدابَ الظلامِ فأبصرَا!! [4]

[1] الديوان، ص50.
[2] الديوان، ص123.
[3] حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مرجع سابق، ص62، نقلا عن الأخفش أبو الحسن سعيد بن مسعده، القوافي، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1390هـ-1970م، ص12.
[4] الديوان، مصدر سابق، 256.

فالراء هي الروي والألف بعدها وصل للترنم، و إظهار التعجّب و العظمة، ومن قبيل الوصل بالواو قول الشاعر(محمّد مرّاح):

المســـــــــــيح مختنـــــــــــقُ ... بـــــــــــالقيودِ منـــــــــــتكسُ
الريّـــــــــــاحُ شـــــــــــاحبةٌ ... الضـــــــــــياءُ منحـــــــــــبسُ
السّـــــــــــماءُ منتصـــــــــــبُ ... فِـــــــي آفاقهَـــــــا الـــــــتعسُ
الهـــــــــــواءُ يغمـــــــــــرهُ ... فِـــــــي زمـــانـــنـــــاَ العســـــسُ [1]

فالسين هي الروي والواو للوصل.

ومن أمثلة الوصل بالياء قول الشاعر (عيسى قارف) يبكي وطنه في عشريته السوداء:

كـــمْ بـــتُّ أعـــزفُ مـــا أحييـــتُ عاشـــقتِي ... و لاَ أعـــــادَ شـــــذاهَا دمعِـــــي الجـــــارِي
هذِي الجمـــاداتُ لاَ تُصـــغِي إلـــى وتـــرِي ... لاَ تقـــرأ الشـــعرَ.. هَـــا أحرقـــتُ أشـــعارِي
هـــذِي الجمـــاداتُ لاَ ترقَـــى إلـــى حلمِـــي ... و لاَ تســـحُّ علـــى ضـــفّاتِ أنهـــارِي
مَـــا الحـــبُّ إلاّ جـــراحٌ مزّقـــتْ وطنِـــي!! ... ..أنا الغريبُ..وَ كلُّ النّاسِ فِي دارِي!! [2]

فالراء هو الروي والإشباع بالياء هي الوصل، و كثرة الياءات تدلّ علـــى آلام الشـــاعر، و كـــوّة الغضب التي تحتدم في نفسه.

ومثال عن الهاء، في قول الشاعر (علي ملاحي) يبكي أيضا وطنه في عشريته السوداء:

(مَا ترَى يَا أبِي؟
هلْ ترَى هذهِ الأرضُ فيهَا لنَا بسملهْ؟
هلْ لنَا أنْ نرَى بينَ أحضانهَا جدولاَ؟
لبنُ الطيرِ صارَ علَى مقربهْ
و حليبُ الصبايَا اغتدَى معضلهْ)[3]

اللام هي الروي و الهاء هي الوصل.

3* الخروج: إن شاعر المغاربي المعاصر تعامل مع الخروج أيضا الذي هو" حرف متولـــد مـــن أشباع هاء الوصل المتحركة"[4]، كقول الشاعر (عبد الرحمن بوزربة):

(و لكنّها..
تحملُ الأفقَ فِي حجرهَا
صرةً منْ نجوم..

[1] الديوان، مصدر سابق، ص64.
[2] الديوان، مصدر سابق، ص110.
[3] الديوان، مصدر سابق، ص203.
[4] زبير دراقي، وعبد اللطيف شريفي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص104.

كنتُ أغازلُ أسرارهَا)[1]

وكقول الشاعر (إبراهيم صديقي):

يطلُّ مــنْ كأســهِ الحمــراءُ..مــنِ دمــهِ و يحتسِــي فــإذَا الآيــاتُ فِــي فمــهِ
تُشــعُّ مــنْ جرحــهِ اللّيلِــي أنجُمــهُ فيســتعيذُ مــنَ الــدنياَ بأنجمــهِ
غنــاؤهُ الــرِّيحُ مَــا حانــتْ مواســمهَا أينَ المماويــلُ مــنْ مــوَّالِ موسـمهِ[2]

الألف في الأنموذج الأوّل هي الخروج، و الياء المقدّرة هي الخروج في الأنموذج الثاني.

وحرف الهاء المشبع المهموس مخرجه من أقصى الحلق يتناسب مع حالة الحيرة والــتجهم، كمــا يناسب موضوع الزهد.

4* التأسيس و الدخيل: " التأسيس لا يكون إلاّ بالألف، و يكون بين الألف و الرويّ حرف متحرك يلزم ذلك الموضع من القصيدة "[3]، مثل قول الشاعر (صلاح طبة):

و دارتْ رحَــــى الإبــــــهامِ..فِــــي وَ خانتِ صــدى الإلــهامِ..كفٌّ..و ساعدُ كــــــــــــــــــــــــــــــــــلِّ همســــــــــــــــــــــةٍ
وهبَّتْ رياحُ الوحلِ..من حــيثُ لم تــزلْ على الــدربِ..أقــدامُ الخــلاصِ..تــجالدُ
و باتتِ عيــونُ الليــلِ..تضــحكُ..كلَّمــا بدتْ..منْ غباءِ الظــلِّ..و الظــلُّ شــاردُ
وهزّتْ عروشَ الشعرِ..أضــغاثُ عــالــمٍ هــزيــلٌ..و للأ قــزامِ..صــفّقَ مــاردُ[4]

التأسيس هو الألف، و الروي هو الدال و الدخيل هي الحروف التالية: العين و اللام و الراء.

مثال ثانٍ قول الشاعر (فيصل الأحمر):

(ربَّ ضاحكةٍ باكيهْ
و السهولُ تموتُ لكيْ تبعثَ الرابيهْ
ربّ عابرةٍ باقيهْ
و البقاءُ، برغمِ البقاءِ، مغامرةٌ قاضيهْ)[5]

الألف للتأسيس، الياء الروي، الدخيل كلّ من الكاف و الباء و القاف و الضاد، و الهاء للوصل.

---

[1] الديوان، ص246.
[2] الديوان، ص198.
[3] د.حسني عبد الجليل يوسف، ***علم القافية عند القدماء و المحدثين*** (دراسة نظرية و تطبيقية)، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة(مصر)، ط1، 1425هـ-2005م، ص29.
[4] الديوان، مصدر سابق، ص198.
[5] الديوان، ص321.

المبحث الثالث: إيقاع التكرار

للتكرار أهمية كبيرة في دراسة النّص الشعري، و على الخصوص الجانب الإيقاعي منه، و آية ذلك كثرة الدراسات التي تناولته بالتحليل قديماً و حديثاً[1]، و الذي يهمّ في هذا المقام هو أنّ جميع أنماط الإيقاع ترتبط ارتباطاً وثيقاً بقيمة سمعية ترفد للإيقاع[2].

منذ ظهور الشعر العربي الحديث مع جماعة أبولو و شعراء المهجر و مدرسة الشعر الحرّ، و القارئ لشعر هؤلاء يلمس اعتمادهم الكبير على التكرار مع تعدّد في الأسلوب و تنوّع في الدلالة[3]، من أنماط التكرار التي نراها عند هؤلاء الشعراء:

- تكرار الأصوات أو الحروف.
- تكرار كلمة عدّة مرّات في البيت الواحد.
- تكرار الكلمة عدّة مرات في أبيات متعدّدة من القصيدة.
- تكرار جملة أو عبارة في أماكن متفرّقة من القصيدة، و تعرف باللازمة.

المطلب الأوّل: تكرار الحروف

يعدّ تكرار الحروف المنطلق الأوّل في الإيقاع الداخلي الذي يتركّب منه النّص الشعري، " فالشاعر حينما يكرّر صوتاً بعينه أو أصواتاً مجتمعة، إنّما يريد أن يؤكّد حالة إيقاعية أو يبرز منطقة من مناطق النّص بنسيج إيقاعي يوفّر إمتاعاً لآذان المتلقين"[4]، و يحيلهم إلى دلالات الحالة العاطفية التي صدر منها القول الشعري.

و شواهد ذلك في الشعر المغاربي المعاصر كثيرة:

*يقول الشاعر(ميداني بن عمر):

(جسدي عمامةُ زوبعهْ
جسدي الغمامةُ و الغلالةُ و الغروبُ الغضُّ
غابة غادةٍ تغبى عنِ الغولِ المغامزِ
غيمة الغرباء...
ياجسدي المغفّرِ في غرامِ الغيبِ)

نلاحظ تكراراً غير منتظمٍ لحرف الغين أكثر من أربعة عشرة مرّة في هذا المقطع.

* يقول الشاعر (مصطفى شليح) في قصيدته (ألا برّ لي يا خيمة العرب)"

آمادهُ سيرُ الممشى و سدرته و صادهُ بينَ مسبيٍّ و منتسبِ[5]

---

[1] ينظر، الفصل التنظيري الثاني.
[2] ينظر:عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير و التأثير، مرجع سابق، ص275 و 291 و 293.
[3] ينظر: د. شفيع السيّد، ***البحث البلاغي عند العرب*** (تأصيل و تقييم)، دار الفكر العربي، القاهرة(مصر)، ط2، 1416هـ-1996م، ص233.
[4] مقداد محمّد شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص185.
[5] الديوان ،المصدر نفسه، ص330.

نلاحظ تكرار حرف السين أربع مرات، و الهاء ثلاث مرّات، و الدال مرّتين، لكنّ اللافت للنظر أنّ تكرار صوتي السين و الهاء كان حرّا و لم يكن منتظما، على عكس الدال الذي وزّع بطريقة منتظمة في بداية كلّ شطر.

* يقول الشاعر (عيسى لحيلح) في(فيض من أسرار الحلاّج):

(و تفرّقوا..عادوا إلى القصور أو الجحور أو القبور بلا خطى، و بقيتُ

وحدِي في العراءِ، و كانَ من فوقِي غرابٌ جائعٌ، لمّا رأى قلبي الشهيَّ استنسرَا)[1].

نلاحظ تكراراً لحرف الراء ثماني مرّات و اللافت للنظر في هذا المثال هو الالتزام ببنية الصيغة الصرفية نفسها في (قصور/ جحور/ قبور) التي زادت من قيمة تكرار الصوت، كما أنّ الشاعر كرّر حرف الرويّ(الراء) في حشو الجملة الشعرية لتقوية إيقاع حرف الرويّ و تعزيزاً له في الأخير بحروف مماثلة له حتى في وصلها بالمدّ المفتوح في (العراء/ رأى / غراب/ استنسرا).

* يقول الشاعر (مالك بودیبة) في قصيدته(صفي لي دمي):

(صفي لي دمي

صفي لي فمي

و صفي لي الزمان الذي باعني

و رمى موعدي لغيوم الشتا

صيفي أنا

فأنا راحلٌ..راحلُ.

و الوصول إلى زمن لا يبيع دمي

لست أدرِي متى)[2].

نلاحظ تكراراً لحرف الياء ثماني عشرة مرّة، اثنا عشرة مرّة تدخل في إطار ما سمّاه د/تمّام حسّان في كتابه (روائع البيان القرآني) الالتزام بخصوص اللواصق، و المقصود باللواصق " تلك العناصر الصوتية التي تلتصق بأوّل الكلمة أو آخرها لتضيف إلى الكلمة معنى صرفيا معيّنا "[3]، و هي هنا ياء المتكلّم في(صفي/ دمي/ لي/ فمي/ باعني/ موعدي/ صفيني/ أدري).

* يقول الشاعر (إدريس علّوش)[4] في قصيدته الرواة:

(أيُّها الرَّاوِي

يا أنا .. يا أنايَ

---

[1] الديوان، ص 342.

[2] الديوان، ص344.

[3] د.تمّام حسّان، ***البيان في روائع القرآن*** (دراسة لغوية و أسلوبية للنّص القرآني)، عالم الكتب، القاهرة(مصر)، ط2، 1420هـ-2000م، ج1، ص225.

[4] **إدريس علّوش**: شاعر مغربي، من مواليد عام 1964م بمدينة أصيلة، يعمل في مجال الصحافة، عضو في اتحاد كتاب المغرب، و عضو في اتحاد كتّاب الإنترنت العرب، و عضو في اتّحاد كتاب بلا حدود، له عدّة إصدارات شعرية: (الطفل البحري-1990م)، (دفتر الموتى-1998م)، (مرثية حذاء- 2007م)، سيصدر له قريبا: مجموعتين شعريتين(فارس الشهداء و قفازات بدائية)، (فحوى الشتاء-رواية)، و (ذاكرة المنع-مقالات). ينظر: الديوان، ص347.

-أينك لنعيد تشكيل الحكيِ
بعيداً عن وصايا الخرائط
المقْفرة في الدُّولابِ
في السطر الأوّلِ لتيهِ الكتابة..؟
-أينكَ
لتكونَ نديمِي الأبديَّ
فِي الكأسِ عادةً
و فِي مجدِ الكتابِ الذي أُعدُّه
لأرتاحَ منْ سيرةِ الروّاةِ
منّي.. من أنايَ..)[1].

نلاحظ أنّ الشاعر كرّر حرفي النون و الياء مرّات عدّة، لكن ما يهمّنا الآن هو تكراره لحروف النداء(أيّها/ يا/ أناي/ أينك) ستّ مرات لتقوية الإيقاع، و تأكيدا على الدلالة المنطوية على شيء من الضياع و أنّات الألم، فكأنّ الشاعر يعيد النداء تلو النداء ليستميل القارئ لرأيه في الرواة، فضلا على أنّ النداء المتكرّر ساعد لإنشاء جمل متعدّدة ساعدت الشاعر على المبالغة في الوصف و تقويته، خاصة أنه اعتبر الرواة هم السبب في (سبات الأبجدية)[2] و أن الحضارة العربية بتقديمها للرواية و النقل على الدراية و العقل (تخلّفوا عن الرّكبِ قرونا)[3]، و ذلك لاهتمامهم المبالغ فيه بـ(الحكي الذي يشي بالتاريخ و الغزاة و السّكارى و الشعراء و سعاة البريد و الصّعاليك المُستحدثين في شرخِ الغيمِ و هامش الحيواتْ)[4]، و لأنّ وجبات السّرد التي قدّمها الرواة أحدثت شرخاً حضارياً (وخزوا بهِ فاكهة الفكر بإبرِ الذّبح لتشرد العين في شاشة الذاكره)[5].

* سنهتمّ في هذا العنصر بأهم عنصر في الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر، منطلقين من مقولة نزار قباني:" قد تكون قصيدة النثر خالية من نظام الموسيقى الذي ألفناه في القصيدة العربية و لكنها ليست خالية من الموسيقى بشكلها المطلق "[6]، و يقصد بذلك ظاهرة "الترجيع الصوتي "، و " الرجع الصوتي أو الترجيع هو علاقة الأحرف بعضها بالبعض الآخر في بيت أو أكثر من القصيدة من حيث تشابهها أو اجتماعها أو غيابها أو افتراقها أو تجانسها، ممّا يخلق إيقاعاً موجوداً متجانساً يرسم صلة متفاعلة بين بنية المنطوق مع بنية المدلول، فيحوّل النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي كما يتحوّل البناء(الثابت و الارتكاز) إلى حركة "[7].

---

[1] الديوان، ص351.
[2] الديوان، ص348.
[3] الديوان، الصفحة نفسها.
[4] الديوان، ص349.
[5] الديوان، 350.
[6] نزار قباني: ***الأعمال النثرية الكاملة***، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، ج7-ج8، 1999، ص:517 .
[7] د.عبد السلام المعمدي، ***قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون***، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط 1981م، ص24.

و من أجل أن يعوّض الشاعر المغاربي المعاصر الإيقاع الخارجي الغائب في قصيدة النثر" يلجأ أحياناً إلى تكوين تجمّعات صوتية متماثلة أو متجانسة، و هذه التجمّعات إنّما هي تكرار لبعض الأحرف التي توزّع في كلمات البيت، أو مجيء حروف تجانس أحرفا في الكلمات تجري وفق نسق خاص "[1]، و للتوضيح أكثر نسرد هذه الأمثلة:

* يقول الشاعر(نذير بوصبع)[2] في قصيدته(لقاء البدء و النهاية):

(و عندما تأويك غيمةٌ...صهوةٌ مشدودةٌ أو خيمةٌ فوقَ مصبّات القفارْ...
تغيبُ في العتمة الممسوخة، تحتَ ورق التوتِ،
و تموتُ قربَ أسوار الأبد)[3].

نلاحظ تكرار صوت التاء عدّة مرّات، ويمكننا أن نكوّن التجمعات الصوتية التالية: (صهوة/ غيمة/ خيمة/ العتمة)،(مشدودة/ ممسوخة)،(تأوي/ تغيب/ تموت)، (قفار/ أسوار).

* يقول الشاعر (عادل صياد) في قصيدته(أشهيان):

(يملأني بالدهشة و العرضي
يملأني بالقبلة و الصدفِي
يذكرني بالرحلات الأولى
في جزر النسيانْ
لا يروي عنّي، إنّي أتوق
لقطافِ الأفلاك
ستشربُ من فمها و تحطُّ على دمها
طفلٌ ناري
يكتبُ بالأعشابِ
أشهيان
لنا شهوة في المدارِ
و أغنية من رماد الفصولِ
على الدلو أدلو و يدلو
عليها يورق العصرُ منتحباً
على الأصول
فاملأنِي جيّدا في المدار)[4].

---

[1] مقداد محمد شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص187.
[2] **نذير بو صبع**: شاعر جزائري، من مواليد عام 1965م بسيدي عيسى، حاصل على شهادة دكتوراه في العلوم الإسلامية، من أعماله المنشورة:(بنية المنهج و فلسفته عند الإمام بن حزم)-دراسة شرعية، (مخطط)-ديوان شعري، ينظر: الديوان، ص259.
[3] الديوان، ص260.
[4] الديوان، ص68.

يمكننا أن نكوّن في هذا المقطع التجمّعات التي تحدث الترجيعات الصوتية التالية: (يملأنـــي/ يذكرني/ يروي/ يكتب)،(الدهشة/ القبلة)،(العرضي/ الصدفي/ الناري)، (الـــرحلات/ الأفـــلاك)،(النسيان/ أشهيان)،(فمها/ دمها)،(مدار/ رماد)،(الفصول/ الأصول)،(الدلو/ يدلو/ أدلو).

بقي أن نقول: مما لا شك فيه أن هذه الأمثلة كلّها قد توفّرت على درجة عالية مـــن التنـــاغم الإيقاعي بفعل تكرار الصوت مرّات عديدة، " فإذا ما تكرّر صوت الحرف كان كأنّه نقـــرة تتبـــع أخرى على وتر واحد، فيتميّز الرنين، و يقوّي باعث الإيقاظ و التأثير، و قل ضعف ذلك إذا تكرّر حرفان "[1]، لذلك سنقدّم أمثلة على تكرار الحرفين في المقطع الواحد في قصيدة نثـــر تتميّـــز بهـــذه التقنية هي (جنّاز البحر) لمراد العمدوني:

أ- تكرار الراء و الدال:

(يا ولدي
كيف غدرتَ
فأدرتَ ظهرك للريح
وحيدا؟؟)[2]

التجمعات الصوتية(غدرت/ أدرت)، (ولدي/ وحيدا)

ب-تكرار القاف و التاء:

و كيف اقترفت قتالك
حين قتلتَ
ويحي.....ويْحـــ
ـــي..)[3]

التجمعات الصوتية:(اقترفتَ/ قتلت)، (قتلت/ قتالك).

ت-تكرار القاف و النون:

أجابت:
و لكنْ
هلْ جفّت سواقينا
فبقينـــا
نراقب التفّاح
إذ يحمّرُ... نحمرُّ
و نخجلُ قطفَ التفّاحِ من أراضينا)[4]

[1] البناء الصوتي في البيان القرآني، مرجع سابق، ص91.
[2] الديوان، ص230.
[3] الديوان، ص230.
[4] الديوان، ص231.

التجمّعات الصوتية:(سواقينا/ بقينا/ أراضينا)،(يحمرُّ/ نحمرُّ/نخجل)

ث-تكرار الدال و الهاء:

(يا نهرُ
إن قادك الدّهر
إلى طلّها
لا ترمي شبّاكها الوردَ
و ارم بجثثي
على بابها
كيْ تعلمَ أنَّ قلبي ساقها الوعْدَ
.....)[1]

التجمعات الصوتية: (نهر/ الدّهر)،(الورد/ الوعد)،(طلّها/ شبّاكها/ بابها/ ساقها)، (قادك/ ساقها)،(ارمِ/ لا ترمي)(جثثي/ قلبي).

يبدو جليّا من هذه الأمثلة أنّ ظاهرة تكرار الصوتين أغنى إيقاعيا و أكثر فاعلية و تأثير لأنّها ترمي "...إلى تلوين الرسالة الشعرية بميزات صوتية مثيرة هدفها اشتراك الآخر[المتلقي] في عملية التواصل الفنّي، و لذلك يعدّ التلازم الحرفي من أهم خصائص الخطاب الشعري في البنيات التشاكلية "[2]، لأنّها تحدث نوعا من النسق و الترتيب اللغوي الذي يتحكّم في انتظام الإيقاع.

* و في حالات أخرى كرّر الشاعر المغاربي المعاصر صوتين في كلمة رباعية يكون أوّلها كثالثها، و ثانيها كرابعها، و هو تكرار في الكلمة و ليس في الجملة أو البيت. و قد ألمح الدارسون إلى القيمة الإيقاعية لهذه الكلمات، التي يؤدي جرس الكلمات نفسه معناها، فإيقاعها يوحي مباشرة بمدلولها، و لها شواهد في الشعر المغاربي المعاصر في هذا المتن، نورد أمثلة من قصيدة(بيني و بينك الماء) لعبد الرحيم كنوان :

أ- (عادَ التوحّد لا توحدَ
و انتهى الامكان فيهِ
و اختلقنا **<u>الجلجله</u>**)[3]

ب- (و انتأى التسجيل بالإصباح
ما ابتعد الفرات **<u>بخلخله</u>**)[4]

ت- (بيني و بينكِ هذه الأصداء
في سعفِ النّخيلِ

[1] الديوان، ص233.
[2] عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، مرجع سابق،ص290.
[3] الديوان، ص122.
[4] الديوان، ص122.

ينتابنا عُريُ الرواحِ
لتدخلي يا أرض **خشخشةَ**
القصيد)[1]

إنّ تعابير (اختلقنا الجلجله)،(الفرات بخلخله)، (خشخشة القصيد) قد وفّرت إيقاعاً يحكي بصورته السمعية الصوتَ الذي ينبعث من هذه الأشياء،" ففي هذا النوع من التكرار يتحوّل الإيقاع من دال رمزي خفي إلى دال أكثر بروزاً و أشدّ وضوحاً بمحاكاته المباشرة للأصوات الطبيعية التي أراد الشاعر التعبير عنها "[2].

* سنتكلّم في آخر عنصر في هذا المطلب عن ظاهرة لافتة للنظر في مجال تكرار الأصوات في هذا الديوان، و هي ميل الشعراء المغاربة المعاصرون إلى تكرار حرف النون بكثرة، سواء أكان حرفا من بنية الكلمة في حشو البيت، أم ناشئا من ظاهرة التنوين التي تلحق الكلمات، أو كحرف روي متصدّر لهذا المتن، و ذلك راجع إلى أسباب لسانية لها علاقة بالخصائص الصوتية للغة العربية، حيث يكثر تردّد حرف النون في البناء و التصريف، فهو حرف شبيه بالحركات في خاصية صوتية مهمّة هي الوضوح السمعي، و هذا راجع إلى الطاقات النغمية العالية لهذا الصوت، فعلماء الصوتيات يصفونه بالذلاقة التي هي الخفة و السلاسة على اللسان[3] كما يصفونه بأنّه "صوت أغنّ لا تنفك عنه الغنة "[4]، لذلك يعتبر طاقة كبرى في التنغيم.

لن نكتفي في هذا العنصر بتكرار النون في بيت أو بيتين بل سنحاول رصد مدى انتشاره على مساحة أوسع، و نعطي لذلك مثالاً قصيدة (ما الحبّ إلاّ لها)[5] ليوسف أوغليسي، حيث يعتبر صوت النون العمدة، و الأكثر ترجيعا بين الأصوات:

(أيّها الأربعونْ
هنيئاً لكم كلّ ما تصنعونْ
إشربوا نخبَ موتِي..
هنيئاً مريئاً لكم أيّها الشاربونْ
هنيئاً لكم عيرُ البلاد
و أنفالها يوم (بدر "ي")..
هنيئاً لكم كلّ ما تنهبونْ
لكم كلُّ ما كانَ..
لِي بعضُ ما يكونْ

[1] الديوان، ص123.
[2] مقداد محمد شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص168.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص278.
[4] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص280.
[5] ينظر: القصيدة بأكملها في الديوان، ص

لكم كلّ ما تبتغونْ
و لي حلمُ اليانسونْ
لكم كلّ ما تشتهونْ
و لِي وجلُ القلبِ..قبر الشهيدِ..
جذوع النّخيل..رمال الصحارى..
قلوب العذارى..
و لِي "وردة الروح"..
صفصافةٌ أرتجي زهرها،،
أرتجي ثمر الزيزفونْ
أربعون مضتْ..
(أربعون) ...أتتْ
و أنا لم أمتْ
(علي بابا) أنا أيّها الأربعون...)[1]

إنّ تكرار حرف النون ثلاثون مرّة لم يأتِ من غير قصد، فقد شكّل هذا التكرار تناغما رفيعا بين الأبيات، إذ بلغ التكرار ذروته حتّى غدا موضع ارتكاز نغمي قصد به الشاعر التنفيس عن انفعال الحزن الذي بدا واضحا من خلال دلالات الأسى و الجراح التي لا تشفي غليل الشاعر الذي يرى استفحال الفساد، و استنزاف الخيرات في بلاده و نهبها، لكنّه لا يستطيع تحريك ساكن.

المطلب الثاني: تكرار الكلمات

يعدّ تكرار الكلمات المظهر الثاني من مظاهر التكرار، و هو مظهر ذو قابلية عالية على إغناء الإيقاع، و يكون مقصودا إليه لأسباب إبداعية و دلالية، و إلاّ اعتبر حشوا أو قصورا في التعبير اللغوي. إنّ كلّ لفظة مكرّرة تؤدي دوراً خاصا ضمن سياق النّص، و تؤكّد حقيقة ما فتجعلها بارزة أكثر من سواها[2].

و قد شغلت ظاهرة تكرار الكلمات مساحة واسعة من هذا المتن الشعري المغاربي، و من أمثلة هذا الضرب من التكرار قول الشاعر (زبير دردوخ):

بعتَ الحياة لمنْ أرادَك غانماً *** و ابتعتَ منْ نعماهُ ما لا يشترَى[3]

في هذا البيت يكرّر الشاعر كلمة(بعت/ ابتعت) تكراراً قائما على التغاير الدلالي بالإضافة، فبعت الحياة كناية عن شجاعة و شدّة بأس الشهيد لما يختار الجهاد في سبيل الله، و بإضافة الألف و التاء في (ابتعت من نعماه) بمعنى اشترى، و هي كناية عن فوز تجارته مع الله تعالى الذي تجارته

[1] الديوان، ص334.
[2] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص172.
[3] الديوان، مصدر سابق، ص257.

لا تبور لأنّه بثمن بيعه للحياة اشترى نعماء الله و جناته و رضوانه. و قد كان مردّ نجاح التكرار إلى أنّ الكلمة ارتبطت بالمعنى و ضدّه فمرّة بيع و أخرى شراء.

*و قد انتهت نازك الملائكة في دراستها للتكرار إلى قاعدة مفادها " أنّ اللفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، و إلاّ كان لفظية متكلّفة لا سبيل إلى قبولها "[1]، و إذا نظر الدارس، في ضوء هذه القاعدة، إلى قول الشاعر(مصطفى شليح) في قصيدته (ألا برّ لي يا خيمة العرب):

أطالَ منْ، و لهُ أشواق منتبهِ إلى بداهتهِ السرِّيةِ العتبِ
وَ طالَ حتّى النهاياتِ التِي انكتبتْ سفارةً بينَ مطويٍّ و منكتبِ
و طال بي هُدهداً أنّا يساورني آياً بمنكسبِ منها و منسحبِ
و طالَ لِي ورقاً أجملتُ موعِدهُ آيّانَ موعِده يأتِي بمنتقبِ[2]

وجدها متحققة فيه بجلاء، فالشاعر يعلن عن شدّة حزنه لطول الليل العربي و كثرة خيباته، فمنذ سقوط الأندلس سقطت الحضارة العربية في عصر الضعف و الظلمات، ثمّ طفق يكرّر كلمة (أطال/ طال) تكراراً يخدم الإيقاع و يوطّد معنى طول انتكاسة العرب، لكن الجميع منتبهون متشوقون لانجلائه حتى تسفر النهايات بين طيّات الحجب، و رغم الطول الكل ينتظر هدهد سليمان يأتيه بالخبر اليقين، و يسقط عليه ورق الكتاب الذي يخبره عن موعد الرّحيل.

*و قد كرّر الشاعر في المثال السابق كلمتين معاً في بيت واحد قصداً منه المبالغة في تضمين البيت الرابع إيقاعا يقوم على التكرار، في استعماله (موعده) مرّتين، ليؤكّد أنّ موعد العودة في ركب الحضارة آتٍ لا محالة.

*و قد جعل الشاعر كلمة القافية (منكتب) في البيت الثاني تكراراً لكلمة سابقة مرّت في الصدر(انكتبت)، فتوفّر له بذلك ما أسماه النقاد و البلاغيون بـ (رد العجز على الصدر)[3]،أو(التصدير)[4]، و عرّفوه بأن يكون أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين في آخر البيت، و الآخر في صدر المصراع الأوّل أو في حشوه أو في آخره، أو في صدر المصراع الثاني[5].

* و قد يكرّر الشاعر الكلمة تكراراً تتابعياً دون فاصل بينهما كقول الشاعر(عادل معيزي) في قصيدته (أمس منذ ألف عام):

(كنتُ أعدُو فوقَ أرضٍ
لا أراهَا فِي منامِي

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص264.
[2] الديوان، ص328-329.
[3] أبو هلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص385.
[4] ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج2، ص3.
[5] ينظر: أحمد مصطفى المراغي، ***علوم البلاغة (البيان و المعاني و البديع)***، المكتبة العصرية، بيروت(لبنان)، ط1، 1425هـ-2004م، ص238.

فوق أرضٍ أزهرتْ شوكاً
لكيْ أغفُو عليهِ، ثمّ يغفُو الأقحوانْ
كنتُ أعدُو فوقَ أرضٍ أرضهَا..
فِي اللامكانْ)[1]

إنّ التكرار في هذا البيت، زيادة على قيمته الإيقاعية، يؤكد المعنى عن طريق التفصيل فيه، لأن القصيدة تفصّل كيفية موت الشاعر حيّاً، و عن العذاب الذي لاقاه في سرداق الموت و الكلاب و الأفاعي التي تلاحقه و هو يعدو فوق أرضٍ افتراضية، لأنّ القصة قصة سريالية فيها مفارقة في التغيير بين قطبين اثنين: رحلة الموت الحقيقية، و موت الإنسان و هو حي نتيجة التغييب و عدم الفاعلية.

*و أحيانا يكرّر الشاعر بكلمة القافية كلمة قبلها مباشرة، فيؤدي التكرار بذلك دوراً تهييئياً للقافية يجعلها مستقرة في موقعها استقراراً إيقاعيا دقيقاً، كقول الشاعر(زبير دردوخ)

بكَ تُقسمُ الأيّام لو منّيتها.. أملَ اللقاءِ إليكَ القهقراَ
كيمَا و تضمُّ فجركَ طاهراً..متطهّراَ[2]
تعانق
فيكَ
معنى خُلدهَا

" إنّ مزية هذا النوع من التكرار تكمن في أنّه يرد دائماً في كلمة تتمتّع بموقع متميّز من البيت هو نهايته التي تبقى عالقة بالسمع، فإذا كانت هذه الكلمة تكراراً لكلمة مرّت من قبل كان أثرها الإيقاعي أوضح و أجلى؛ لأنّها ستعيد إلى الوعي الصورة الصوتية للكلمة السابقة "[3].

* لا يكتفي الشاعر المغاربي المعاصر بتكرار الكلمات على مستوى أفقي، بل يكررها أيضا تكراراً عمودياً على مستوى عدّة أبيات، كما رأينا في مثال الشاعر(مصطفى شليح) الذي كرّر لفظة (طال) عموديا أربع مرّات في بداية كلّ بيت، نعطي مثالاً آخر حول التكرار العمودي في قصيدة تفعيلة للشاعرة (وسيلة بوسيس):

(موقعٌ لك بين المرايا و بينَ البلادِ الحبيبهْ
موقعٌ بينَ نهرٍ و عاشقةٍ و غدٍ فاترٍ
موقعٌ فِي كهوف السؤالِ الغريبهْ
أو لدى شجرٍ مرتوٍ ببقايَا الجدودْ
موقعٌ لكَ دونَ الجهاتِ الكئيبهْ)[4]

[1] الديوان، ص128-129.
[2] الديوان، ص258.
[3] مقداد محمد شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، 175-176.
[4] الديوان،ص275.

واضح أنّ الشاعرة كرّرت لفظة (موقعٌ) تكراراً عموديّاً في بداية كلّ سطرٍ من هذه الأسطر، و إذا كان التكرار " يحدث تيّار التوقّع "[1] في بداية كلّ سطر، فيتهيّأ المتلقي لاستقبال تتابعات جديدة من هذا التكرار، و هو ما يحصل فعلا في الأسطر الثلاثة الأولى، غير أنّ الشاعرة حطّمت أفق انتظاره بإدخالها بعض التغيير في السطر الرابع، فلم تذكر اللفظة المكرّرة بل أضمرتها، و ذلك ما يتجلّى في إدخالها لحرف العطف(أو)، مما يجعل المتلقي في حالة دهشة إيقاعية ناشئة من مخالفة السياق الإيقاعي، ثمّ بعدها مباشرة ترجعه إلى جوّ الإيقاع في السطر الخامس فتكرّر (موقع).

إنّ سرّ نجاح التكرار العمودي كامن في أنّه أداة من أدوات الربط، فهو يعمل على " خلق نوع من التواشج بين الأبيات في إطارها البنائي "[2]، و ذلك عن طريق تصدير الكلمات المكرّرة مما يجعها تعمل على شدّ عضد الأبيات و انسجامها، و تصبح اللفظة المكرّرة بؤرة ينبثق عنها معنى تفصيلي كلّ مرّة، ثمّ تتضافر المعاني لإنتاج الصورة الكلية التي أرادت الشاعرة رسمها لموقع المخاطب الضمني من بلاده الحبيبة.

* فصل الشاعر المغاربي المعاصر في بعض القصائد بين الأبيات التي ترد فيها الكلمة مكرّرة تكراراً عموديا بأبيات أخرى و ذلك تخفيفا من كثافة التراكم الإيقاعي، و لكي تنمو بنية التكرار فتغطي مساحة كبيرة من النّص، بل في بعض الأحيان تستوفي القصيدة بأكملها، و لعلّ خير مثال على ذلك قصيدة (أغاني الدم) للشاعر(علي مغازي)[3]، يتبّين للمتأملّ أنّ القصيدة تعتمد على تكرار كلمة (مساءان) بصورة كلية في جميع مفاصل القصيدة، و عبر أسطر متعدّدة:

(1- مساءان من حجر و صنوبر
2- مساءان إنّ المدينةَ
وقتُ دمْ
3-مساءان و الوقتُ مخمرةُ الفاتحين
4- مساءان مرّا ..و مرّا
5- مساءان أنّ المدينة وقت و دمْ
6- مساءان منْ رغبةٍ في السفر
7- مساءان ينتهيان هنا
8- مساءان من شهوةٍ)[4]

[1] د.موسى ربابعة، ***التكرار في الشعر الجاهلي*** (دراسة أسلوبية)، مجلة مؤتة لليحوث و الدراسات، المجلّد5، العدد1، 1411هـ- 1991م، ص161.
[2] المرجع نفسه، ص173.
[3] **علي مغازي**: شاعر و قاص جزائري، ولد عام 1970بالدوسن (بسكرة)، نشرت قصائده في العديد من الصحف و المجلات الجزائرية و العربية، نال عدّة جوائز منها: جائزة سعاد الصباح عن مخطوطة(و إذن..؟)، صدر له ديوان(جهة الظلّ-2002م)، ينظر: الديوان، ص111.
[4] الديوان، من ص112-113.

و لمّا كانت القصيدة في مجملها تدور حول معاني الغضب، و التبرّم من الواقع المرّ، كان تكرار كلمة مساءان بما فيها من مد طويل و ما بعدها من ألفاظ كـ(حجر/ دم/ مخمرة/ مرّا/ ينتهيان) دالاً إيقاعياً على ذلك.

*و قد يكرّر الشاعر المغاربي المعاصر كلمتين تكراراً عمودياً تناوبياً، فيأتي مرّة بهذه الكلمة، و يأتي مرّةً بتلك، و من ذلك قول الشاعر (يوسف أوغليسي):

(لكم كلّ ما كان..
لي بعض ما قد يكون!
لكم كلّ ما تبتغون
و لي حلم اليانسون
لكم كلّ ما تشتهون
و لي وجل القلب..قلب الشهيد..)

يستند التكرار بين (لكم/ لي) في هذا المقطع إلى مبدأ التناوب و التضاد، و قد اعتمد على تناوب إيقاعي و آخر دلالي؛ فالمعاني السلبية مقترنة بـ(لكم) و المعاني الإيجابية مقترنة بـ(لي)، و هذا ما يخلق في نفسية المتلقي نوعاً من التوتّر القائم على طرفي نقيض لكن الغلبة فيه حالياً للسيئ و للأسف.

*و قد أسّس الشاعر المغاربي المعاصر نوعا آخر من التكرار يقوم على مبدإ التجاوب؛ فكلّما ينهي سطراً بكلمة يبدأ بها السطر الموالي ليشرح الكلمة أكثر، مثل قول الشاعر (عادل معيزي):

1-(ترتخِي الريحُ على جرحِي،
على جرحٍ تمادى ألف عامٍ
في الغناءْ)[1]
2-(أسلمونِي- عندهَا للوحلِ
و الوحلُ غبارٌ ماؤهُ قدَّ سريعاً
منْ دمائِي)[2].

*بقي نوع أخير من التكرار اللّفظي الذي أفاد منه الشاعر المغاربي المعاصر في تغذية الجانب الإيقاعي، و هو ما يطلق عليه (تكرار الصيغة) و فيه لا تتكرّر الكلمات بأعيانها، و إنما تتكرّر صيغتها الصرفية المشتركة[3]، و مثال ذلك قول الشاعر (محمد حسّونات):

(لكن منْ خطفوكَ منِّي شرّقوك غرّبوك
و يمّنوك و يسّروك و شيّدوك و دمّروك

[1] الديوان، ص127.
[2] الديوان، ص128.
[3] ينظر: مقداد محمد شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص190.

و قد بقيتَ علَى الحشَا وطناً أصيلاَ)[1].

ثمّة إيقاع يتبع من تكرار صيغة المبالغة في الفعل (فعّلوك) بالتشديد في (شرّقوك/ غرّبــوك/ يمّنوك / يسّروك / شيّدوك / دمّروك) فكأنّها ضرب من ضروب التوازن خاصة بإسنادها جميعــاً إلى الوطن.

المطلب الثالث: تكرار العبارات

لا ينتهي التكرار في الشعر المغاربي المعاصر عند حدود تكرار الحرف و الكلمة، بل يتعدّى ذلك إلى تكرار العبارة بشكل لافت للنظر، و لا شكّ أنّ هذا الضرب من التكرار يكسب النّص طاقة إيقاعية أكبر بفعل اتّساع رقعتها الصوتية، و لعلّ تكرار عبارة (أحبّك سيّدتي) على سبيل المثال في الأبيات الآتية من قصيدة العهد الثاني(العاشق يخلق أنثاه) للشاعر المكّي الهمامي نموذج موضّح:

(فقلتُ:

" أحبّكِ جدّاً..."

و قلتُ:

" أحبّك،

سيّدتي. و أحبّكِ

سيّدة الكائنات، جميعا، هنا. و أحبّكِ

سيّدة الماء و الضّوءِ و النّارِ. إنّي أحبُّكْ)[2].

تكرار العبارة في هذه الأبيات يكشف فضلاً عن طاقته الإيقاعية، عن حالة العشق و الهيــام التي اعترت الشاعر، فكأنّه شريد أمام جمالٍ لا يوصف؛ (جمالك هذا الغريب أمامي و أهذي)[3].

*و قد يكرّر الشاعر المغاربي المعاصر العبارة مرّتين في صدر البيت الواحد، و قــد يعيــد العبارة في بداية الصدر و العجز، مثل قول الشاعر(عيسى قارف) في هذا المقطع العمودي:

و أينَ الصبحُ..أينَ الصبحُ يا كفنِــي ... و هــــذا اللّيــــلُ وحــــشٌ آكــــلٌ وطنِــــي

من الجــانِي علــى طفــلٍ تهدهــدهُ ... يـــــدَا أمٍّ..ترثِــــي حالــــةَ الــــزمنِ؟

مـــــــــــــــــنِ ... مـــــــنِ الجـــــانِي علـــــــــــــى

الجـــــــــــانِـــــــــــي ... جُـــــــــــــــــــــــــــــــرحِ

عـــلـــــــــــــــــــى ... يعذِّبنـــــــــــــــــــــــــــــــي[4]

أشـــــــــــــــــــــــلاءِ

مـــــقـــــبـــــــــــــــرةٍ

[1] الديوان، ص153.
[2] الديوان، ص283.
[3] الديوان، ص283.
[4] الديوان، ص107.

فالشاعر بتكرار عبارتي(أين الصبح) و (من الجاني) في هذه الأبيات الغضبى يؤكد على سطوة تلك المشاعر مع الإلحاح عليها، متتبّعا جوانب المعنى الرئيسي في هذه الأبيات و هو البحث عن حلّ للأزمة الجزائرية في التسعينات، مستميلا القارئ بكثرة استفهاماته للبحث عن الجناة، و ليظهر ما اقترفوه من فتن و كثرة قتل في حق الشعب الجزائري.

*كما قد يكرر الشاعر المغاربي الجملة الشعرية في قصيدة التفعيلة مرّتين متتابعتين، و في ذلك تكثيف شديد للتكرار، و لفتاً لانتباه القارئ، و المثال الآتي من (المدن الغامضة) أيضا يثبت ذلك:

(سوفَ أرحلُ
يا مدناً تستجيرُ الرغابَ
التي ضمّها جسدُ صاروخٍ في زقاقْ
المدائن غامضة كالأسى
و المسافات.. قابلة للعناق
المدائن غامضةٌ كالأسى
و المسافاتُ.. قابلةٌ للعناقْ)[1]

و أحياناً يكرّر الشاعر العبارة تكراراً عموديّاً على مستوى جملة من الأسطر المتجاورة، كما في قول الشاعر(محمّد زتيلي):

(جرحُ السنواتْ
و شمسٌ ساطعةٌ متوهّجةُ الأضواءْ
تنشر في قلبِ الأيّامِ و تحميها
فتكَ صقيعِ الأعوامِ و جوعِ
الأطفالِ الفقراءْ
عاريةً و تقاوم
جائعةً و تقاوم
صابرةً لتقاوم)[2].

نلاحظ أنّ تكرار الشاعر للعبارة في هذا المثال لم يكن حرفيّاً، و إنّما قصد الشاعر إلى تغيير اللفظة الأولى منوّعا بذلك صفات الفقر و دلالاته(عُري/ جوع/ صبر) دافعاً القارئ إلى مصاحبته إحساس الفقر و أشياءه.

*و قد يستدعي السياق النفسي و الموقف الشعوري تكثيفاً شديداً للتكرار، فيأتي تكراراً عمودياً متجاوراً، كما في قول الشاعر(عبد الفتّاح بن حمودة):

[1] الديوان، 102.
[2] الديوان، ص92

(آنيةُ الزهرِ..
منْ كانَ سرّاً لها
منْ كانَ همساً لها
منْ كانَ نهراً لها
منْ كانَ لوناً لها
منْ كانَ.....
غيرُ ماءِ العراءِ
آنية الزّهرِ..
منْ كانَ إلهاً لها
منْ كانَ باباً لها
منْ كانَ شفاهاً لها
منْ كانَ نايا لها
منْ كانَ.....
غيرُ شمسِ الهباءِ)[1].

لا شكّ في أنّ اقتران العبارة المكرّرة بتفصيلات معنوية جديدة في كلّ مرّة قد أتاحَ لها مسوّغ وجودها، و أبعدها عن اللفظية المتكلّفة، خاصة أنّ الشاعر يعرّف آنية الزهر التي ترمز إلى تونس بقوله: (آنية لذاتها، لم يعلمها أحدٌ سوى خالقها، تونسيةٌ محبّةٌ و عاشقةٌ و حزينةٌ دماً و لحماً و عظاما)[2].

*و قد لا يستدعي الموقف السياقي تكثيفاً شديداً للتكرار، فيأتي على مسافات متباعدة نسبيّاً كما في قول الشاعر (الطيّب طهوري):

(أتأمّلُ: طفلٌ أنتَ يراودكَ الليلُ إلى غاباتٍ كانتْ
تتعانقُ فيك..
و يؤوي خطواتكَ عشقٌ لصبايا الحيِّ يحارون فراقكَ..
فِي عشبِ الكلمات..
طفلٌ أنتَ..يكلّمكَ النجمُ الطالعُ منْ كلِّ مكان..
فتداري رأسك في حضنٍ ينشرُ أجنحةً للحبّ عليك..
و ينقلُ وجهكَ حقلاً للبسمات..
طفلٌ أنتَ..أياَ هذا الباكِي في السرِّ قريباً من غيمةِ
لونِي..

[1] الديوان، ص179.
[2] الديوان، ص178.

يا هذا المتحاور في الذات..
طفلٌ أنتَ..و لكنّي أخطئُ إذ أتمادى فِي الشكِّ
إليك..
طفلٌ أنتَ..فكيفَ أداري أحزاني منكَ.. و كيفَ
أواسيك..؟!)[1].

من الواضح أنّ تكرار عبارة (طفلٌ أنت) خمس مرّات في هذا النّص قد جاء على مسافات متباعدة؛ إذ لم تتكرّر العبارة قبل أن يفصل بينها سطر أو سطرين، و أربعة أسطر في المرّة الأولى، إنّ هذا التكرار يستند إلى مسافات غير متقايسة للخروج من النمطية التي قد تسبّب نوعا من السأم و الملل.

* و لا يقتصر تكرار العبارة على المستوى الجزئي كما مرّ في الأمثلة السابقة، بل كثيراً ما تتّسع رقعته إلى مستوى كلّي يشمل القصيدة كلّها أو معظم أجزائها، فيشكّل بذلك ما يطلق عليه النقّاد (اللازمة)[2]، و هي عادة ما تكون على مسافات متباعدة نسبياً.

تعتبر اللازمة من أصعب أنواع التكرار، و أحوجها للقدرة الفنيّة، لأنّها "تشكّل مفاصل إيقاعية للنصّ الشعري مما يجعل استخدامها و وضعها في موضعها اللائق بها مهمّة فنية على درجة عالية من الدقّة، تجنّبا للوقوع في قبضة التكلّف و اللفظية "[3].

و اللازمة بحكم كونها صيغة تكرارية لا تكون إلاّ في القصائد التي تحتاج إلى الترابط الكلّي، و هذا ما يجعلها من أبرز عناصر الوحدة العضوية، و أهم رابط إيقاعي في القصيدة، و قادرة على تكوين تركيب متناسق، و من خلال كلّ ذلك يشعر المتلقي أنّ القصيدة متكاملة مترابطة من ناحية الموضوع و البناء أيضا[4].

إنّ تكرار اللازمة يجعلها الجملة المحورية في القصيدة، و الأساس لبناء معانٍ فرعية عليها، فمجرد إعادة اللازمة يعني انتهاء مجال معنوي، و ولوج مجال معنوي آخر، و بذلك يكون للازمة وظيفتان في آن واحد: الفصل بين الأجزاء و الوصل بينها، فهي تفصل لأنّها تفيد انتهاء مسرودية ذات معنى جزئي، و تصل بين المسروديات كلّها صوتياً لإكساب النص بناءه المعماري العام[5].

أما القصائد المغاربية المعاصرة التي تحوي لازمات في هذا المتن فهي:

1*مرثية ..و اغتيال السفر المغناج لـــ(بوزيد حرزالله)

اللازمة: " كان يروى لنا...."

2*أغنية لاحتفال بعيد لـــ(الطيب طهوري)

---

[1] الديوان، ص21.
[2] شفيع السيّد، البحث البلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص237 و موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص162.
[3] مقداد محمد قاسم شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص203.
[4] ينظر: موسى الربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، 188-189.
[5] ينظر: د. عبد السلام المساوي،***البنيات الدالة في شعر أمل دنقل***، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق(سوريا)، ط1994م، ص79.

اللازمة: " يا هذا المتواجد في صمتك:

نحتفل الآن بصحوك...أم نحتفل الآن بحزنك؟!

.....

....."

3* جنازة القمر لـــ (أحمد شنّة)

اللازمة: " فإن أحرقتك العواصم فوق الشفاه

فقد بايعتك غلاصم هذا القمر

و أعطتك هذي الغيوم عناوينها

و بايعك الله قبل البشر "

4*مرثية لدمية الطين لـــ (حافظ محفوظ)

اللازمة: " المشهد أكبر من عينيك "

5*تجليات ساعة الصفر لـــ (حسن بن عبد الله)

اللازمة: و قد غيّر فيها الشاعر في بداية كلّ مقطع

" هي الساعة الآن

منتصف اللّيل "

" هي الساعة الصفر "

" هي الساعة الآن منتصف العمر "

6*لست حزيناً لـــ(محمد زتيلي)

اللازمة: و كتبها بطريقة سطرية مختلفة في بداية كلّ مقطع

" ميم نون "

" ميم

نون "

7*المدن الغامضة لـــ (عيسى قارف)

اللازمة: و غيّر فيها قليلا نهاية كلّ مقطع

" و نواصل رحلتنا المتعبة "

" سنواصل رحلتنا المتعبة "

" سنواصل رحلتنا ..."

" سنواصل رحلتنا في المشانق

8*نادية لـــ (نور الدين طيبي)

اللازمة: بذل الدمع مع مقلتيه مطر

و مضى ينتظر

و مضى ينتظر

9*أمس منذ ألف عام لـــ(عادل معيزي)

وردت **لازمتان**؛ الأولى " أمس منذ...

ألف عام " و تغيّرت في مواضع " ألف عام "

الثانية تكرّرت مرّتين فقط " لم أعدْ أذكر شيئا

عن عذابي يومها

عن مساء خربشته صرختي "

10*الهشاشات لـــ (حسين زبرطعي)

اللازمة: وردت مع إضافات جديدة نهاية كلّ مقطع

" فهنا لا يموت هنا "

" فهنا لا يموتْ، و هنا لا يموت هنا

و هنا لا يموتُ سوى الرفقاء "

" فهنا لا يموت هنا

لا تموت هنا

لا تموت هنا سوى الشمسُ هنا و هي تهلّل للفقراء "

*10نون...وجهل الغارب لـــ (بشير ضيف الله)

اللازمة: " نقطة البدء أنت.. و لي نكهة المشتهى

ابدئي كيف شئتِ..فلي طقسي

المشتهى "

و قد كتبها عموديا و بطريقة المشطّرات(أسطر مع قوافي متناوبة)

11* كلّ هذا الخراب لـــ (رحيم جماعي)

اللازمة: " ثلاثون مرّت... و سنه " بداية كلّ مقطع

12* الديناصورات تشتم " ستيفن سبيلبرغ " لـــ (جمال بدومة)[1]

لازمتان: " هناك " و " مهلاً " بداية كلّ مقطع

13*وجعي يستضيء بأغنيتين لـــ (محمد علي الهاني)

اللازمة: " وجعي يستضيء بأغنيتين "

" وجعي يستضيء بأغنيتين يا حسين "

[1] **جمال بدومة**: شاعر مغربي، من مواليد عام 1973م، درّس المسرح في المعهد العالي للفن المسرحي بالرباط، و في جامعة السربون في ابريس، يعمل حاليا مدير تحرير مجلّة "نيشان" الأسبوعية، صدر له: (الديناصورات تشتم ستيفن سبيرغ-2001م)، و(نظارات بيكيت-2006م)، ينظر: الديوان، ص247.

14* الرواة لـــ (إدريس علوش)

اللازمة: " الرواة " في بداية كلّ مقطع

15* كوابيس الشرق لـــ(سيفان رجب)

وردت **لازمتان**؛ الأولى " ماذا تصوّر أيّها الجندي " بداية كل مقطع

الثانية وردت مرّتان فقط " الشرق يسكنكم يدفئكم

فكيف تجرّبون الشرق كيف؟! "

من خلال رصد اللوازم في هذا المتن نلاحظ أنّ الشعراء المغاربة المعاصرون قد نوّعوا في استعمال اللازمة؛ فهناك من استعمل (**اللازمة الثابتة**) و هي التي لا تتغير في صياغتها و موضعها من بداية القصيدة إلى نهايتها مثل: (مرثية..و اغتيال عـــش الســـفر المغنـــاج/ جنـــازة القمـــر/ الرواة...)، فيما جنح آخرون إلى استعمال(**اللازمة المائعـــة**) ذات الصـــياغات المختلفـــة و ذات التفصيلات الإيقاعية المختلفة، و لعلّ اختلاف أبيات اللازمة في بعـــض الألفـــاظ أو فـــي بعـــض العبارات، و حتى في طرق توزيع الأسطر يضمن إلى حدٍّ بعيد نجاح التكرار و ينقذه من الرتابة[1]، و من الأمثلة عليها: (الهشاشات/ المدن الغامضة/ أمس منذ ألف عام/ نون..وجهك الغارب...).

*و في بعض الحالات يلجأ الشاعر المغاربي المعاصر إلى تكرار البيت أو العبارة الأولـــى من مطالع القصيدة فيعيدها برمّتها في الخواتم، " فيقوم التكرار عندئذ بوظيفة الربط الإيقاعي بـــين مفتتح القصيدة و خاتمتها، و كأنّ الشاعر بتكراره للبيت الأوّل يضعنا أمام فعل شعري متكامـــل، و يلوّح لنا بأنّ قصيدته قد غذت دائرة محكمة أكملت فعل التعبير عن مراده بما لا مزيد عليه "[2]. أما القصائد التي كرّر فيها الشعراء المطالع في الخواتم ثلاثة قصائد فقط:

1* البلابل تعتصر العنب لـــ (علي ملاحي) مع تغيير بسيط في توزيع الأسطر

المطلع: " شفقٌ أنتَ يا وطنِي

أيُّها البحرُ...

يا زنجبيل الحضارات الكبيرة،

و يا توتة العاشقينْ،

و يا هدهدَ الثائرينْ،

و يا بلسمَ الهائمينَ على وجههمْ

يا ندَى الفاتحين، و يا سلّمَ الكبرياءْ "[3]

الخاتمة: " شفقٌ أنتَ يا وطنِي

أيُّها البحرُ...

[1] د.حسين نصّار، التكرار، مرجع سابق، ص63.

[2] مقداد محمد شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق،ص205.

[3] الديوان، ص202.

يا زنجبيل الحضارات الكبيرة،
و يا توتة العاشقينْ،
و يا هدهدَ الثائرينْ،
و يا بلسمَ الهائمينَ
على وجههمْ
يا ندَى الفاتحينْ،
و يا سلّمَ الكبرياءْ "[1]

2* وجعي يستضيء بأغنيتين لـــ (محمد علي الهاني)

المطلع: " وجعي يستضيء بأغنيتين "

الخاتمة:" وجعي يستضيء بأغنيتين "

3*الصبح أنين ولادته في الماء لـــ (محمد شيكي)، مع تغيير في السطر الأوّل

المطلع: " شهوةُ الروح:
آهٍ لو يصغِي الماءُ إليَّ...! "[2]

الخاتمة: " هل سيصغِي الصّبحُ إلى إيقاعِ جنونِي
آهٍ لو يصغِي الماءُ إليَّ...! "[3]

[1] الديوان، ص220.
[2] الديوان، ص182.
[3] الديوان، ص184.

الفصل الثالث

(تلقي الإيقاع و مستويات إنتاج الدلالة) تفاعل الإيقاع بالدلالة

و يضمّ أربعة مباحث :

المبحث الأول: دلالات الإنشاد و تلقّي الإيقاع السماعي

المبحث الثاني: تلقي الإيقاع التركيبي(إيقاع التدوير والتضمين)

المبحث الثالث: تلقي الإيقاع اللغوي و الضرورة الشعرية

المبحث الرابع: الإيقاع و التشكيل الفضائي للخطاب البصري

مدخل: القراءة والنص

أصبح شائعاً اليوم ، في النشاط النقدي ، القول بـــأن تحليل النصوص يستند إلى فعل القراءة الذي يقوم به القارئ موازياً لكتابة النص نفسه ، وقد تدرج القول بفاعلية القراءة ومركزيتها من الاهتمام بمنتج النص أي الشاعر كإنسان أو ذات ؛ فالنص نفسه كمتن متحقق مستقل عن كاتبه ، ثم القراءة التي تعد النص مكاناً تلتقي عنده آفاق عدة: أفق الكاتب وأفق النص وأفق القراءة ، لتخلق من انصهارها وتفاعلها شكل النص الجديد[1]. و هي بذلك ترفض التركيز على قراءة النص ، باعتبار منتجه ، مما يحول ملفوظاته إلى وثائق ومستندات تلي المرجع وتتبعه وتجسد هيمنة المنتج وكيانه الخارجي، و دون اهتمام بالمتن و مفرداته و نظمه الداخلية و خصائصه النوعية فقط، في مناهج القراءة و التقبل، كل أجزاء النص إنما تجسد علاقته بنوعه من جهة ، و ما يحقق من مزايا داخلية تكشفها القراءة من جهة أخرى.

لم تعد قراءة النص إذا مرهونة بوجود المتن لذاته ، بل تعدته إلى ما يسبغ عليه القارئ من نشاط تأويلي يسمح به هذا المتن دون أن يعيقه أو يقهره أو يكبته بربطه آلياً بصاحبه و حياته ونفسيته وإيديولوجيته[2]. و غدا نشاط القراءة والتأويل جزءاً متمماً للتأليف لا يطابقه بالضرورة ولا يفرض نموذجاً موحداً للشرح والفهم والتفسير ، و بذلك تحققت حرية النصوص بعدم إخضاعها لمعنى (أو غرض) نهائي ، وضمنت حرية القارئ عبر تعدد القراءات و تنوعها ، شرط استنادها إلى المعطيات النصية ومستنداتها و ما تثيره على مستوى التلقي[3]. و بهذا دخلت إلى حقل تحليل المتون الشعرية مصطلحات كثيرة نتداول بعضها اليوم في لغتنا النقدية مثل(النص) و(القراءة) و(التأويل) و(الإيقاع) و سواها مما لا يدخل في موضوعنا ... و لكل من هذه المصطلحات مفهوم يحف به هو الآخر مستحدث في خطابنا النقدي العربي؛ فالنص هو الاسم الجديد للعمل الأدبي شعراً ونثراً[4]، كما أن الدلالة تقابل المعنى الذي اختص بوحدات الجمل و العبارات ، بينما تكمن وحدة الدلالة في النص بوصفه كينونة محددة من القول ذات وجود كلي[5]، ناتج عن كلّ المستويات و أهمّها و أوّلها الإيقاع، لذلك سنحاول في هذا الفصل الإجابة عن التساؤلات التالية: **كيف تتلقّى الذات القارئة إيقاع النص؟ و هل يحمل الإيقاع في طيّاته مقوّمات لإنتاج الدلالة؟ كيف تتبدّى البنى الإيقاعية**

---

[1] ينظر: فاطمة البريكي، ***مدخل إلى الأدب التفاعلي***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2006م، ص145-146.

[2] ينظر: حاتم الصكر، ***الخصائص النصيّة في قصيدة النثر*** (مقدّمة و تطبيق)، مقال منشور في موقع الدكتور حاتم الصكر، http://www.hatmalsagr.net

[3] ينظر: وحيد بوعزيز، ***حدود التأويل***(قراءة في مشروع أمبرتوإيكو النقدي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1429هـ-2008م، ص86.

[4] ينظر: د.عبد الملك مرتاض، ***نظرية، نص، أدب***(ثلاثة مفاهيم نقدية)، ضمن (قراءة جديدة لتراثنا القديم)، المجلد الأول، النادي الثقافي الأدبي، جدّة(م،ع،س)، ط1990م، ص271.

[5] ينظر: ميشال ريفاتير، ***سيميوطيقا*** الشعر(دلالة القصيدة) ، ترجمة: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب:سيزا قاسم و نصر حامد أبوزيد، ***أنظمة العلامات***(مدخل إلى السيميوطيقا)، دار إلياس العصرية، القاهرة(مصر)، ط1986م، ص218.

المتحكِّمة في عملية إنشاء دلالات النّص عند القارئ؟ و كيف تتحكّم الأعراف الإيقاعية و كيفية تلقيها في إنتاج النصوص الشعرية؟.

المبحث الأول: دلالات الإنشاد و تلقّي الإيقاع السماعي

المطلب الأول: الطبيعة السماعية للشعر:

سننطلق من مقولة لابن خلدون : " ***السمع : أبو الملكات اللسانية*** "

إن المادة الصوتية، زاخرة بإمكانات تعبيرية هائلة إذ إنّ" الأصوات و توافقاتها وألعاب النغم والإيقاع و الكثافة و الاستمرار و التكرار و الفواصل الصامتة كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة، إلا أنها تظل في طور القوة والكمون مادامت الدلالة و الظلال العاطفية للكلمات مناهضة لها... و هكذا فإلى جانب علم الصوتيات اللغوية يمكن أن يقوم علم الصوتيات التعبيرية الموسيقية ليلقي ضوءا غامرا على العلم الأول بتحليل ما امتدت إليه غرائزنا الفطرية منذ وقت طويل و هو العلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها"[1]

" فعلى قدر ما تمتلك كلمات النص المنطوق من حيوية وحرارة وقدرة على الإدهاش والإبهار، وما يكون لها من وقع محبب على أذن السامع ونفسه، يكون تفاعل المتلقي السامع، و على قدر ما تمتلك عبارات النص من توازن وتناغم و انسجام وشفافية و توجه خطابي، وعلى قدر ما تمتلك صور النص و رؤاه من سحر وقدرة على التجسيد السمعي البصري الخاطف والتواصل الروحي الخفي و خطاب اللاوعي، يكون الانجذاب ويكون التأثير على السامع وينجح الشاعر في أدائه الخطابي "[2].

و الشعر المعاصر بحكم طبيعته الموزونة في أغلب الأحيان مثل الشعر العربي القديم هو شعر شفاهي يعتمد على الإيقاع السماعي، و لهذا فمن الخطأ أن نستخدم قياسا كميا في دراسة وحداته الموسيقية، بل يجب أن نستخدم مجموعة من المقاييس الكيفية مثل الإلقاء و الإنشاد أو تتبع درجة الأصوات و علوها وانخفاضها و تنوعها حسب موقع الكلمة، و تلوينه مع مختلف المواقف، خاصة الموقف الانفعالي و قدرته على نقل الأحاسيس والتأثير في المتلقين ، و حينما نقول المتلقين نقصد بذلك المتلقي في حالة السماع الذي يعتبر العنصر التوازني الذي يعتمد عليه في تقويم أوزان الشعر ، فيكون ذلك كفيلا بخلق كفاءة سمعية مميزة تبعث على إنشاد الشعر المعاصر و سماعه، بالإضافة إلى أن ثقافة شاعر المعاصر معقدة

---

[1] صلاح فضل، ***علم الأسلوب*** (مبادئه و إجراءاته)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة(مصر)، ط2، 1985م، ص22.

[(2)] أحمد محمد المعتوق، ***اللغة العليا دراسات نقدية في لغة الشعر***، المركز الثقافي العربي؛ الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م، ص199.

تعتمد على عنصري السمع والحس و الخيال و الغرابة، كما فعل بعض شعراء العصر الحديث بالقصيدة الحرة و قصيدة النثر اللتين يكتنفهما الغموض و صعوبة في التلقي .

إنّ كلّ ما يحفظه الشاعر من أشعار تحمل ترسبات و تراكمات مؤثرة، لأنها تعكس الجانب النفسي فيه، فلا أحد قادر على الإفلات من تأثير السماع الذي يتأثر به الشاعر داخل ذاته حين يخرج شعره ارتجالا إلى المتلقين، و لا يعمد إلى التفكير في اختيار الإيقاع الذي يريد قول الشعر عليه و إنما يندفع إلى النمط الشعري بدافع العاطفة و جيشانها بصورة عفوية لأنه لحظة الكتابة في مقام الخطاب الشفاهي، فيكون المدار على الاختيار الذي يرتقي بشعره إلى المستوى الذي يبهر السامعين ويجعلهم مشدودين إليه.

و النتيجة التي نتوصل إليها هي أن الإنشاد هو القراءة الشعرية الاحترافية المرتجلة التي ينطق بها شاعر المعاصر ليبين من خلاله قدرة الإيقاع في التأثير على النفوس.

و القصيدة المعاصرة قد تؤدى أداءات مختلفة من الوجهة الإيقاعية انطلاقا من طبيعة المؤدي، أو المنشد، شاعرا كان أو راويا ، فدرجات الصوت و تماثلاته أثناء الإنشاد أو الإلقاء تلعب دورا في إحداث الإيقاع وتقلباته في القصيدة المعاصرة. وكل العوامل الطبيعية و الفيزيولوجية و النفسية لها دورها الفاعل في الإنشاد أو الإلقاء لأنها تبرز مدى قوة الإيقاع، و لهذا أصبحنا نرى مسابقات لإمارة الشعر العربي المعاصر في محطات تلفزيونية، يلقي فيها الشاعر قصيدته على الهواء مباشرة[1]، نسمع بالديوان الصوتي للشاعر الذي نحمّله عبر اليوتيوب، و نتبارى في مواقع الشعر التفاعلي الذي كثيرا ما يشارك في إبداعه رواد الإنترنيت.

و المؤدي أو المنشد هو الأداة في إظهار هذا الإيقاع، فمن يتذوق الشعر يذوب في ألفاظه و يتمايل مع معانيه حتى يتمثل مضمونه شيئا فشيئا، فجميع هذه العوامل الجمالية تسهم في بلورة الإيقاع، و وضعه في إطاره الصوتي الذي يكون جميلا أو نشازا، و هكذا تجود القصيدة المعاصرة بعطاءات إيقاعية عديدة تبعا لكفاءة المؤدي أو المنشد وقدرته على الأداء.

و إذا كان الجمهور غير مخاطب مباشرة في الشعر الشفاهي القديم [الملاحم أو المطولات] بل عبر وسيط ، فإن مقولة الجمهور عادت مجدداً ، لا لتشرك المتلقي في إعادة صياغة النص فقط ، بل لتجعل منه مستهلكاً تتجلى من خلال إطرابه وإمتاعه بالظاهرة الموسيقية للقصيدة، و يتحقق فعل الإنشاد جمالياً و دلاليا.

معلوم أن ديوان الشعر العربي قاوم الاندثار سماعا بالتواتر الجماعي، في وقت كان فيه الحديث عن التدوين، هَذَيانٌ، بل من رابع المستحيلات. لأنه خارج الجو الثقافي العربي

[1] نقصد بذلك مسابقة أمير الشعراء التي تنظمها إمارة أبو ظبي للشعر الفصيح، و مسابقة شاعر المليون التي تنظمها نفس الإمارة للشعر النبطي، و تعرض في قنوات عدّة.

آنذاك. كما أن فعل القراءة لم يكن من أَعْراف العرب في الحضارات القديمة، لأن الأذن تقوم بجميع وظائف المعرفة، و مبرر ذلك أن اللغة لم تكن موضوعَ تَأَمُّلٍ وإعـــادةِ نظرٍ من قبـــل هؤلاء ، فالشاعر يحياها بإحساسه، كما يفقهها السامع ويَعْقِلُها بالطَّبْعِ والجِبِلَّةِ المُرَكَّبَةِ، قبل أن تصير ملتبِسة بالوجود، مُحْوِجَةً مُتَكَلِّمِيها إلى ضرورة تأملها و إنشاء العلوم حولها[1]. لذلك كان الشعراء يلقون القصائد في الأسواق، و في بلاط الملوك، و ظهر المنشدون و الرواة في الشعر قبل المدونين.

يمكن أن نعد الإنشاد تقليداً اتصالياً و توصيلياً في آن واحد؛ فهو يقترح شكلاً محدداً للاتصال بالمتلقي، يعود في جذوره إلى المشافهة التي كانت سبيل الاتصال بالمستمعين في مجتمعات ما قبل الكتابة .

و قد ترتب على هذه الطبيعة الإنشادية الناتجة عن الإلقاء و السماع و كثرة تلقيها أمور كثيرة تدخل في نسيج الشعر قديما وحديثاً و في بنيته الإيقاعية بصورة خاصة ذكرها د/حاتم الصكر[2] و نلخّصها فيما يلي:

1.**التكرار**: الذي نراه في صفات أبطال الملاحم، وإعادة أبيات كاملة ما هو إلا انعكاس لأثر العلاقة بين شفة المنشد وأذن المستمع ولا يستبعد أن تكون بعض أنماط التكرار، إضافات وضعها المنشدون والرواة فيما بعد .. لأغراض ليست شعرية : كالرواية ولفت الانتباه ..

2. **الوضوح**: يتضح أثر الإنشاد في توخي الوضوح، و استقلالية البيت، والابتعاد عن الرموز المكثفة، وكل ما يسبب غموضا في النص ، فالأذن لا تتيح فاصلاً ذهنياً لتشكيل صورة مرئية للكلمات بعد بذلها جهداً وظيفياً في تلقي أصوات تلك الكلمات والاهتمام بجرسها المتمثل في القوافي المتتابعة المنتظمة .

3.**الإلقاء المباشر**: الذي يولد الرغبة في حصول التجاوب، وحصول التجاوب يعني التجويد في إلقاء الشعر وتحميله رسالةً ما . وإلا فإن الصِّدام سيكون قاتلا بين الشاعر والجمهور . ومهما كان حجم الاستخفاف بالشعر، فإن الشاعر، في هذه الوضعية ، لن يرضى لنفسه الإذلال. ولأجل كل ذلك لا بد من الاهتمام بالعناصر الجمالية داخل القصيدة ، والحرص على تحصيل الأدوات الإقناعية ، لأن الجمع بين الإمتاع و الإقناع يجلب الاستحسان، و الفصل بينهما أو تغييبهما يعرّض للسخرية، إذ كلّ جميل مُقْنِعٌ بالضرورة.

4.**التنغيم و الترنم**: التنغيم " موسيقى الكلام (Intonation) برهنت التجارب الحديثة على أن الإنسان حين ينطق بلغته لا يتبع درجة صوتية واحدة في النطق بجميع الأصوات،

[1] للتوسع في هذا الرأي ينظر مقال د. محمد العمري ، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق(موجود في موقعه).
[2] ينظر:د.حاتم الصكر، الإنشاد و التلقي(بعض المزايا الشفاهية في القصيدة العربية الحديثة)، مقال منشور في موقع الدكتور حاتم الصكر، http://www.hatmalsagr.net

فالأصوات التي يتكون منها المقطع الواحد قد تختلف في درجة الصوت و كذلك الكلمات قد تختلف فيها، و من اللغات ما لاختلاف درجة الصوت أهمية كبرى، إذ تختلف فيها معاني الكلمات تبعا لاختلاف درجة الصوت حين النطق بها "[1].

الإيقاع في الشعر العمودي يعتمد على عنصر الإنشاد؛ "فمن المعروف أن الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته...و لعلهم من أجل ذلك كانوا يعبرون عن نظمه وإلقائه بالإنشاد"[2]؛فالكلمات بقوالبها و صيغها تشكّل إيقاعات موسيقة، فكل قالب و كل بناء من هذه الأبنية اللغوية يمثل نغمة صوتية، أحيان تكون ثابتة وأحيانا تتكرر و أحيانا أخرى تتغير لتبعث في النفس الطمأنينة و الاستقرار، لأننا نتصور أن أشكال الكلمات وقوالبها هي أبنية لغوية وهيئات صوتية، وأوزان موسيقية تدركها أذن السامع فيعي معناها بكل يسر وسهولة، وهكذا فإن خصوصية لغة الشعر هي التي جعلت التعبير عن الإلقاء يعوض بالإنشاد لاقترانهما ببعضهما، و الإنشاد يلعب دورا كبيرا في إرسال المعاني وتدفقها و التأثير في أذن السامع " فالأصوات الموسيقية هي كل صوت ترتاح إليه الأذن وتتلذذ لسماعه" [3].والمظاهر الصوتية نلتمس منها الانسجام النغمي بين الكلمات، وما ينتج عنه من تقارب و تماثل داخل البيت الشعري ، كما نلمس إظهار ما في النفس وما تدل عليه حالاتها المتناقضة من خلال الصيغ و النبرات الصوتية و الأداءات التنغيمية؛ فالشاعر "ينغم ألفاظه وعباراته حتى ينقل سامعيه و قارئيه من اللغة العادية التي يتحدثون بها في حياتهم اليومية إلى لغة موسيقية ترفعهم من عالمهم الحسي إلى عالمه الشعري"[4]، و بهذه الصفة ضمن الشعر عموما تأثيراً، و انتشاراً أسهل في الحفظ ، و هو سر صموده و بقائه طوال هذه المدة.

5.**نشأة علم العروض**: الطبيعة الشفاهية الإنشادية قد فرضت تلقياً سمعياً يبحث في إيقاع الترددات الزمنية المتماثلة المتناسبة ، لذا قام علم العروض عندنا على مراعاة تلك المعايير مما يتجلى في رصد الأوزان و البحور و العلل والزحافات و تكرار العدد الثابت من التفعيلات و في شروط بناء القافية و ما سجلت كتب العروض من عيوب في هذا المجال[5].

6.**قوانين الفصاحة**: كما اشتق البلاغيون ــتحت وطأة الطبيعة الشفاهية في توصيل الشعر عدداً كبيراً من قوانينهم مراعاةً لمقام المشافهة[6]، وذلك واضح في حرصهم على وصف المفردة بالفصاحة و وضعهم شروطاً لصحتها تتصل كلها بوقعها في الآذان، كخلوها من تنافر

---

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق ،ص142.

[2] شوقي ضيف، ***الفن ومذاهبه في الشعر العربي***، دار المعارف؛ القاهرة، مصر، ط10، د ت، ص ص41، 43.

[3] نبيل شورة، ***المصطلح الموسيقي والمصطلح الكلامي***، مجلة الفكر، العدد 6 مارس 1986 السنة 31، ص84.

[4] شوقي ضيف، ***في النقد الأدبي***، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط05، د ت، ص113.

[5] ينظر: د.صفاء الخلوصي، ***فن التقطيع الشعري و القافية***، منشورات مكتبة المثنى، بغداد(العراق)،ط5، 1977م. ،ص215.

[6] ينظر:د.حاتم الصكر، الإنشاد و التلقي، مرجع سابق، موقع الدكتور حاتم الصكر.

الحروف[1] أو التعقيد؛ فالكلام كما يقول العسكري إنما « يحسن بسلاسته وسهولته»[2]، و كما أن للكلام صفة البلاغة فإنه مرهون بالفصاحة التي تدخل في حد البلاغة أيضاً، يقول القزويني : « البلاغة في الكلام مطابقة لمقتضى الحال مع فصاحته »[3]، و إذا استعرضنا شروط فصاحة المفردة والكلام لوجدناها تدور حول الطبيعة السمعية للكلمات كنبذ التنافر و الغرابة أو خلوص الكلام من ضعف التأليف وا لتعقيد و تتابع الحروف .

لقد أعطى الإنشاد ، بكونه صلة شفاهية مع متلق سماعي ، مزايا مادية للكلمة سلبتها فضاءها داخل النص الشعري، فهي توصف بالقوة و الضعف أو بالرشاقة و الجهامة بعبارة أسامة بن منقذ[4] الذي يعرف الجهامة بأنها « الكلمات القبيحة في السمع » رغم صحة معانيها. ويعرف الرشاقة بأنها « حلاوة الألفاظ وعذوبتها » مؤكداً سهولة مخارج الحروف. وقد علل ابن منقذ عدم استعمال الوحشي من الكلمات بجهامته، و نبه إلى هجر التعقيد (= تعسير المعاني) والتقعير (= استعمال اللفظ الغريب جداً) مردداً قول الأصمعي:" أجود الشعر ما وصل معناه إلى القلب مع وصول لفظه إلى السمع "[5].

عند هذه النقطة نصل إلى علاقة اتصالية مهمّة؛ فالمشافهة بين الشاعر ومتلقيه لم تعد مقتصرة على نسيج النص وأبنيته ــ أي مستويات العلاقة التركيبية ــ بل تعدتها إلى مستوى إنتاج الدلالة؛ فالمعاني يجب أن تتزاحم مع الألفاظ في الوصول إلى« سمع » المتلقي[6]... و لا يمكن تأجيل أي عمل إدراكي حتى تمام النص. و لهذا هيمنت فكرة وحدة البيت و استقلاله معنوياً و بنائياً في نظم الشعر ونقده عند العرب، فأي إرجاء أو تأجيل في استيعاب المعنى لا يناسب مقام المشافهة و عملية التلقي بالسماع، و هكذا نستطيع تعليل ما اشتق النقاد العرب من متطلبات تخص إتمام المعنى في البيت و جعلهم امتداده إلى ما يليه عيباً يدخل في العروض و القوافي أيضاً، ونعني به التضمين[7] الذي ينتج عادة عن تنازع الوقفة العروضية مع استيفاء الدلالة، و قد تجلت المتطلبات الإنشادية في مظاهر أخرى منها : جمال الابتداء و الانتهاء[8] أو تحسين المطالع و الأواخر.. و هي قيم معيارية مشتقة من الطبيعة الشفاهية

---

[1] القزويني، ***<u>التلخيص في علوم البلاغة</u>***، شرح البرقوقي، دار الفكر العربي، بيروت(لبنان)، (د،ت)، ص 24-26.
[2] العسكري، كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص33.
[3] القزويني، التلخيص، مرجع سابق ص33.
[4] أسامة بن منقذ، ***<u>البديع في البديع في نقد الشعر</u>***، تحقيق: عبد آ.علي مهنا، بيروت(لبنان)، ط 1987م، ص233-235.
[5] المرجع نفسه، ص235.
[6] يؤكد ذلك ابن خلدون في المقدمة ناصحا الشاعر بأن يقصد من التراكيب "ما كانت معانيه تسابق ألفاظه إلى الفهم" المحدّد عنده بالذوق الذي تمنع استيفاءه بلاغيا تلك المعاني المعقدة الموحية لاستعمال الذهن ، و يمكن عدّ ظاهرة الارتجال تأكيدا جديدا للشفاهية.ينظر: المقدمة، مرجع سابق، ص493.
[7] وفاء الخلوصي، فن التقطيع، مرجع سابق، ص279.
[8] أدونيس، فن الشعرية العربية، مرجع سابق، ص13.

للقصيدة العربية ، و ما تتجه إليه من إدهاش المستمع و مخاطبة أذنه بهذا لا تعد القافية أداة تذكرية مجردة فحسب ، بل هي خصيصة إنشادية موسيقية تلائم طبيعة الإنشاد ونشأة الشعر العربي شفاهياً .

و بهذا تم تعديل دور النثر الذي هو أصل الكلام عندهم إلى مرتبةٍ ثانية. و ظل الغناء أو بعبارة أخرى الإيقاع الموسيقي مقياساً لشعرية الشعر، و الحد الفاصل بينه و بين النثر حتى في مرحلة الكتابة و التدوين، فحين يميز النهشلي أصناف الشعر يراها في ثلاثة: « فشعر يكتب ويروى. وشعر ينبذ ويرمى»[1] و لعل مآل الشعر إلى الرواية هو الذي يحدد مصيره في هذه المقولة، فحتى عند كتابته تتقرر ميزته بالرواية، كما أن سماعه غير كاف لروايته إن لم يقم فيه ما يوجب تكرار إنشاده.

و الجمهور في ذلك كله كملتقٍ لأفق الغناء و الإنشاد ، ليس له إلا إعادة تشكيل الإيقاعية الملازمة لوحدات النص و الكشف عنها لتأكيد النوع و استخلاص الأنماط المثالية للنظم، و نجد في هذه الصلة الفنية استمراراً للصلة الدينية بين المنشد القديم وجمهوره، كما نجد لها مظهراً آخر في الصلة بين شعراء الأحزاب في العصور الإسلامية و جمهورهم، و أخيراً في الصلة بين شعراء الأسواق العربية في الجاهلية و مستمعيهم ، و بين الشعراء و جمهورهم بالمعنى الاجتماعي في مطلع العصر الحديث و عصر النهضة، أو في تقرير جماهيرية الشعر و خدمته الاجتماعية في أطروحات الفكر النقدي الواقعي أو الاجتماعي عندنا[2].

و إذا كان الإنشاد هو سبيل القول الشعري ، فهيئة المنشد ومدى أثره في المتلقين يتعدى مضمون رسالته و بنيتها، فهو يتوخى التأثير بما يسميه جيمز مونرو « عادات عون إيقاعية »[3] كالتلويح بالأقواس والعصي، كما يؤكد النقاد العرب ضرورة عناية الشاعر بمظهره بمظهره الحسن كـ : نظافة الثياب و أناقة الهندام و الرائحة العطرة، و يصاحب ذلك صفات نفسية و صوتية توحي للمستمع بالثقة كطلاقة الوجه ، و مراعاة استجابة السامعين، و تلوين الإيقاع، و صوغ التكرار أو التأكيد حسب مقتضى حالهم[4]، و ما هذه الفروض المطلوبة من

---

[1] عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، مرجع سابق، ص25.

[2] ينظر:د.حاتم الصكر، الإنشاد و التلقي، مرجع سابق، موقع د.حاتم الصكر.

[3] جيمز مونرو، ***الشعر الشفوي في الشعر الجاهلي***، ترجمة: فضل بن عمار العماري، الرياض(م ع س)، ط1987م،ص30.

[4] علي الجندي، ***الشعراء و إنشاد الشعر***، دار المعارف، القاهرة (مصر)،ط1996م،ص95. و ينظر: إسحاق ابن وهب الكاتب، ***البرهان في وجوه البيان***، تحقيق:د. أحمد عبد المطلب، د.خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد(العراق)، 1ط، 1967م، ص183 و قوله: " و الذي يجمع معنيين في بيت أشعر من الذي يجمعهما بيتين" ص184.

من المنشد إلا مظاهر لأثر القناة الاتصالية في بناء الرسالة، فأي أثر لقصيدة ما لا يتحقق إلا بأدائها صوتياً ببراعة.

إلا أن أهمّ ما في الشروط التي وضعت للإنشاد تلك التي تتعلق بمفهوم الإنشاد نفسه؛ أي التي تتعدى وضع الشاعر منشداً إلى تكييف النصوص فنياً لتلائم مقام الإنشاد و المشافهة، كما مر بنا من قواعد تخص الاستهلال أو المطالع و خواتم القصائد و استقلال البيت و أدائه معنى واضحاً لا يوجب فكراً و توخي لغة خاصة تناسب السمع، و كذلك اختيار القوافي والبحور، و يرى المنظرون لقيام الشعر على الإنشاد روعته سبباً في حجب عيوب الشعر[1]، كما رأوا أن بناء شعريته قائم على « جمالية الإسماع والإطراب التي حولها الاستخدام السياسي الخاص ، و الإيديولوجي العام، إلى نوع من جمالية الإيصال الإعلامي ، بحيث يكون الشعر فناً قولياً يؤثر بطريقته الخاصة في نفوس الناس »[2]، و يتبع ذلك تقنين نقدي شفاهي استمر حتى بعد مرحلة الكتابة، فتعين على القصيدة المكتوبة لغرض القراءة، أن تؤدي الجذر الموسيقى الذي ارتبطت نشأتها به. و كثيراً ما جعلت هذه الأعراف الشفاهية موقف النقد ساذجاً، إذ يعطي للقصيدة المسموعة ما لا تستحق إذا ما قرئت، و هذا ما حصل لطه حسين مع بائية أحمد شوقي التي نالت الإعجاب الشديد لدى سماعها من متلقين، مختلفين هيئة و بيئة، حين قرأها أحد الحاضرين « في شيء من الإتقان في الصوت و إخراج الحروف و تقطيع الوزن، و قذف القافية، كما تقذف الحجارة ، فرضينا و أعجبنا، وتحمس بعضنا وصفق، و افترقنا على أنها قصيدة رائعة »، و لكن معاودة قراءة النص (المكتوب بعد زوال أثر الإنشاد) ترينا أن الإعجاب الأول لم يكن ، إلا ظاهرة اجتماعية[3].

ملاحظة طه حسين هذه ترينا ببلاغة و عمق ما يصنعه أفق الانتظار بتعبير نقاد القراءة و التلقي، فالمتلقي لقصيدة شوقي هو نفسه في حالي الاستماع والقراءة، إلا أنّ استقبال النص في حال السماع جرى بضغط مجاور و بتوجيه اجتماعي من تلك المعايير التي توصف بأنها " معايير شائعة أو شعريات ملازمة للمذهب"[4]، فالمتلقي هنا يحاول أن يكون أفق انتظاره متطابقاً مع ما في ذاكرته من أفراد النوع المسموع .. و ما لديه من خبرة جمالية في قراءته .. فالنص لا يسعى إلى تعديل منظور المتلقي في هذه الحالة بل مطابقته و طمأنته،

---

[1] علي الجندي، الشعراء و إنشاد الشعر، مرجع سابق، ص13.
[2] أدونيس، في الشعرية العربية، مرجع سابق، ص23.
[3] طه حسين، ***حافظ و شوقي***، منشورات الخانجي و حمدان، القاهرة بيروت، ط1933م، ص39-40.
[4] روبيرت سي هولب، ***نظرية الاستقبال***(مقدمة نقدية) ترجمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية(سوريا)،ط1992م، ص52.

وهذا هو سبب الحماسة و الفرح و اللهفة التي تصاحب التلقي الشفهي و تجعل المستمعين يبارون الشعراء في إكمال أبياتهم أو استعادتها أحياناً، و هذا هو الملمح الأكيد في استمرار الإنشاد ظاهرة لمقام المشافهة و خلق المتلقي الشفهي الذي لا يرضى بما يعدل (أو يغير) مناظير استقباله للنص أو المشاركة في إعادة إنتاجه بما يصبه عليه من ذاته، فلقد غدا المتلقي (باسمه الجديد : القارئ) هو « المصدر النهائي، لا للنص فحسب بل للمعنى و التأريخ الأدبي »[1].

أما على المستوى البنائي فإن أهمّ ما يضيفه الإنشاد من مقترحات لها صلة بالمتلقي، يتمثل في هذا السيل من التصنيفات للحروف (حروف المد و اللين)، و للقوافي ورويها، و للتناظر بين الحروف، و غرابة الكلمات... و كلها ينطلق من وعي شفاهي للقصيدة لا يراعي هيئتها المكتوبة و أثر ذلك في إنتاجها أولاً[2]؛ فالشاعر إذ يفكر بالوسيط الناقل لنصه و يضع لمتلقيه حساباً فإنما يؤدي فروضاً نصية ذات مظاهر فنية، و إذا كان ينظم قصيدته بـــ وعي شفاهي ويرسلها بـــ قناة شفاهية و يموضع داخل نصه متلقياً شفاهياً ويفترض حالة الإنشاد وسيلة إبلاغية فإنه بذلك يخضع لـــ أربعة مؤثرات لها أثر خطير في هيمنة الأنماط والقوالب الصياغية المباشرة كما سنرى. أما الشاعر الذي (يكتب) قصيدته فيحس بالوسيط الذي سيري القارئ جسد النص ويراعي وجوده المادي. كما أنه يحسب لقارئه وعملية القراءة حساباً عند الكتابة، و يوجه القراءة وفق الحالة التي سيعاين بها القارئ نص الشاعر و هو يصدر أصلاً عن وعي كتابي و ثقافة كتابية و فكر ثقافي مكتوب هنا لا تعود الطبيعة الصوتية للحروف مثلاً أية قيمة في عملية القراءة.

لقد انتقد النقاد المعاصرون المنتصرون للقوالب الشعرية الجديدة بعنف الخصائص الإنشادية للشعر، و أحصوا عدة مآزق لهيمنة السماع في نظم الشعر لعلّ أبرزها[3]:

1. التضحية بفنية النص الشعري وتراجع المزايا و الخصائص الداخلية والعودة إلى هيمنة الموضوع .

2.ربط شعرية الشعر بالخارج وفرض قوانين لا شعرية على كتابته وتلقيه .

---

[1] المرجع السابق، ص32.

[2] ينظر:د.حاتم الصكر، الإنشاد و التلقي، مرجع سابق، موقع د.حاتم الصكر.

[3] ومنهم أدونيس و د. حاتم الصكر المنتصر لقصيدة النثر و الذي أحصى هذه النقاط في مقاله (الإنشاد و التلقي) ينظر: د.حاتم الصكر، المرجع السابق، موقع د.حاتم الصكر.

3.إضعاف أبنيه الشعر اللغوية و التصويرية و تلك التي لا يستوعبها مقام الإلقاء و المشافهة كالمعاني البعيدة و التأمل والفكر الشعري وكلما يمكن توصيله عبر كلية النص أو يتم تأجيله حتى اكتمال أبنيته.

4.التفريط بوحدة النص الشعري لإعلاء شأن الوحدة البيتية مما يفكك النص و يربك نزعته الكلية و نظرة الشاعر الموحدة.

5.الالتهاء بمصاحبات الإنشاد ومؤثرات التلقي السمعي مما لا يترك أثراً في استعادة الشعر بالقراءة والتأمل .

6.تقليص مهمة التلقي وحصرها بالاستماع، والتلذذ الذوقي أو العاطفي، بحثاً عن وسط جماهيري افتراضي .

7.التنازل عن مزايا الكتابة الشعرية وما تتيحه سطوح الورق وتقنيات الخط والطباعة.

8.تجميد أفق القارئ وحصره في الاستجابة المباشرة والعادية للملفوظ الشعري .

9.إلغاء الخبرة البصرية للقارئ وما يمكن أن يلمحه دلالياً عبر تنضيد النص .

إنّ استبدال مصطلح الجمهور بالمتلقي أو المتقبل أو القارئ ليس اقتراحاً نظرياً بل مطلب عملي لإنجاز وجود النص وإظهار شعريته التي لا يستطيع الجمهور الشفاهي المعاصر أن يحققها دون فعل القراءة خاصة مع فكرة الغموض و الوحدة العضوية و استخدام الشاعر لكلّ موارده الثقافية و انطلاقه من مواقفه الخاصة في إنشاء القصائد المعاصرة.

لكن ماذا لو لم ينظم الشاعر شعرا ليلقى؟ وماذا لو كان هذا الشعر غير قابل للإلقاء و الإنشاد و لا حتىّ للقراءة؟

ما كان لمثل هذين السؤالين أن يُطْرحا ، لولا الإحراج الكبير الذي أوقعت فيه قصيدة النثر الناس، حتى إن العارفين بالشعر، العالمين بأدق أسراره وجدوا أنفسهم أمام أسوء الافتراضات ضد طبيعة تكوينهم ومداركهم المعرفية، رأفة بحال الشعر وحرصا عليه من الضياع ، وإن مقابل تنازلات.يقول د. محمد العمري: " أما ثورة النثيرة على التفعيلة نفسها و رفضها المستوى المسطح نفسه فهو تمرد على اللغة على إمكانيتها الموسيقية الخصوصية التي تميزها عن اللغات الأخرى أو عن الدَّوارِجِ، و في هذه الحالة سيكون من المُجدي تكسير الإعراب و تشغيل السكون على أوسع نطاق، أو اللجوء إلى النبر و التكميل الشفوي كما هو الحال في الزجل، و في غير ذلك ينبغي الامتناع نهائيا عن إنشاء الشعر"[1].

[1] د. محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث. مرجع سابق، (موقع العمري).

إنه أسوء موقف يباغت علماء الشعر و أسوء الحلول التي لا تسعف القصيدة في نجاعته، و بذلك فأزمتها مضاعفة، فلا انكفاؤها إلى العَبَثِ الشكلي أفاد، و لا ادِّعاء التعويض الدلالي لغياب أي أثر، و لو بسيط، للإيقاع بَرْهَنَ على قدرته كبديل مُجْدٍ. وحده الإلقاء، ترى فيه هذه القصيدة حَبْلَ النجاة، و لذلك ترى الشعراء حريصين كل الحرص على حضور المهرجانات لإسماع الناس بعدما عجزوا عن إغواء أبصارهم و هو ما جعل بعض الدارسين يعتبرون أن السمع يظل دائما هو أبو الملكات اللغوية. يقول د. حسن مسكين:" من هنا يمكن أن نسجل انحصار هذه التجربة بعد تلاشي تلك الحماسة الجارفة وتراجع ذلك الانبهار الواضح لثلة من الشعراء المغاربة، فكان أن تخلى جلهم عن ركوب هذا المجرى ، و عادوا من حيث يدركون أو يجهلون ليتثبتوا أطروحة القدماء السابقة: السمع أبو الملكات اللغوية"[1].

و بالموازاة مع هذا الاستنتاج الذي ينتصر للسمع و قدرته على الحياة الدائمة وسط مختلف التجارب تنتعش تصورات أخرى تؤكد أن عملية الإلقاء ممكنة للقصائد، بل إنها هي الطريق المتميز الذي ينبغي سلكه لتخطي هذه المحنة. يقول د. علي جعفر العَلاَّق:" لا تبدو القصيدة العربية الحديثة في الأغلب، بعيدة تماما عن القصيدة التقليدية في اعتمادها الطريق الشفاهي أساسا في مخاطبة الجمهور"[2]، بل إن الأداء أحد أهم المطالب الأساسية للقصيدة الحداثية. يقول د. محمد العمري: "وقد كان هذا المستوى (الأداء) مهما قديما في القراءات القرآنية لأنه يتحكم في توليد الدلالات، و صار اليوم أشدَّ أهمية في الشعر الحديث لأنه يدخل في تأويل التداخل بين التَّمَفْصُلِ الدلالي و التقطيع النَّظْمي و التوزيع الفضائي لتوليد مستويات متعددة من الدلالة "[3].

وهو ما يجعلنا نطرح السؤال الثاني: ***هل الشعر ذو طبيعة شفوية صِرْفٍ ؟ ألا يصلح إلاّ إذا تمّ إلقاؤه في المستمعين ؟***

يمكننا أن نقول بكلّ يقين: لقد بدأ الشعر شفويا، وانتهى إليه، وسيظل معتمدا على هذه الشفاهية إلى ما شاء الله، رغم أن بعض الشعراء النقاد[4] يُسْقِطون أهمية الرواية في تاريخ الشعر العربي، و يخصون مفهوم الكتابة بفهم خاص.

المطلب الثاني:بعض مزايا الشفاهية في القصيدة العربية المعاصرة

لقد أصبحت القصيدة المعاصرة مطبوعة في دواوين تشترى لتقرأ، و وجدت من يدافع عنها وسيلة مقروءة أكثر ملاءمة بعد شيوع الكتابة و ترسخ أعرافها. و لا شك أن تكوين

[1] حسين مسكين، ***الشكل البصري في الشعر المغربي بين التجريد و التجريب***، مجلة فكر و نقد، ع37، ص66.
[2] د. علي جعفر العلاق، ***الشعر و ضغوط التلقي***، مجلة فصول/ المجلّد 15، العدد2، 1996م، ص155.
[3] د. محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث. مرجع سابق، (موقع العمري).
[4] أمثال د. محمد بنيس.

المتلقي مستمعاً سوف يتغير في مقام القراءة، و تتغير معه المواقف الجمالية التي تتحكم في استقبال الرسالة الشعرية و استنباط النظم الفاعلة في تأليف النصوص التي تكيفت هي أيضاً لمقام القراءة و دواعي الكتابة.

و بهذا الانتقال من الشفاهية إلى الكتابة، و من الإنشاد إلى القراءة، سقطت كثير من أعراف النظم و التلقي كما نشأت أعراف أخرى، فلم يعد الصوت أو هيأة المنشد و شخصية المرسل بذات أثر في تقبل نصه. كما أن النصوص نفسها اتسعت لتلائم موقف القراءة في عملية توصيل الشعر إلى قارئ يستعيض عن أذنه بالعين المبصرة، و عن جرس الكلمات و معاني الجمل المفردة بتأمل كلية النص و وحدته، و عن تقنيات السماع و براعاته المسرحية بفنون الكتابة و الخط والبياض وعلامات الترقيم .

إن مصاحبات الإنشاد الموروثة عن مرحلة المشافهة، اضمحلت بعضها؛ و بقيت بعضها لكونها ذات دواع فنية تحرج الشاعر، و لكونها ذات مستلزمات جمالية تلزم المتلقي ، لقد تراجعت المشافهة دون شك ، وإن لم تختف تماماً، ففي جينات النص الشعري الحديث ، وفي رحم القصيدة الولود دون توقف ، لا نزال نلمح بعض تلك المزايا المتسللة بحكم الوراثة ، والخطاب الشعري السائد ، وشكل الصلة المقترحة بالمتلقي ، و هيمنة الموضوع، أو تلك المتكونة بقناعات فنية وجمالية تنطلق من طبيعة النظر إلى مهمة الشعر في الحياة ودوره في المجتمع وصلته بما عرف عندنا (بـــ الجمهور). وهو مصطلح فضفاض يتسع إلى حد الخروج عن أدبية الأدب وشعرية الشعر ، ليغدو اسماً لطرف مستهلك يفرض حاجاته على الشعر ، ويتخذ مظاهر فنية تخص نظم الشعر ولا تتعلق بجوهره .

لقد كان من الطبيعي بعد انتقال لقصيدة إلى طور التدوين بالكتابة ثم بالطباعة والخط أن يطرأ تغيير على بناها الداخلية[1]، وخاصة الإيقاعية منها.

سنحاول في الصفحات التالية أن نشخص الأنماط و القوالب الصياغية التي ظل لها في النص الحديث تأثير يمس بنية إيقاع النص ويوجه عملية القراءة الصوتية ، و نتعرف على بقايا مرحلة المشافهة و الإنشاد بمزاياها البنائية الجديدة مما يشخّص الهوية الأسلوبية للنصوص المعاصرة و يفسر سبب محافظتها وحرصها على التنغيم و تمسكها بالوزنية و الغنائية التي تفرضها استخدام بعض الأنماط والصيغ أو القوالب الصياغية المكررة، و نعني

[1] د. حاتم الصكر، ***الشعر و التوصيل***(بعض مشكلات توصيل الشعر في شبكة الاتصال المعاصر)،سلسلة الموسوعة الصغيرة305، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد(العراق)، ط1988م،ص16.

بمصطلح القوالب الصياغية تلك الأساليب والبنى المنتمية " إلى مستودع تقليدي جمعي "[1]، و نحاول الكشف عن الأنماط الشائعة ذات الدرس الشفاهي رغم أردية الحداثة التي تتدثر بها ، و فضاء العصر الذي تنتج فيه نصوصها .

الفرع الأول: التنظير الحديث للإنشاد

سمينا بعض أسباب انتعاش الإنشاد و نشاط الشفاهية في عصرنا وأجملناها بالنظر النفعي للشعر، أي تحقيق استجابة مادية مباشرة وفي تكييف الدور الاجتماعي للشاعر بما سمي جماهيرية الشعر، و الدفاع الفني عن الوضوح وازدراء الغموض و التعقيد بحثاً عن المعاني المباشرة التي يفهمها المتلقون دون عناء ... لأنهم متلقون سماعيون ، لإدراكهم حدود تنتجها الحاسة المستخدمة في التلقي وفي الاعتقاد بأن موسيقى الشعر لا تتجلى إلا في الإنشاد.

ويمكن أن نعاين نموذجين للدفاع عن الإنشاد يمثل في أحدهما علي الجندي (الشعراء و إنشاد الشعر) الجانب التقليدي المستند إلى تاريخية النوع الشعري و صلته الأولى بمتلقيه ، فهو يقرر « أن الشعر ينشد و لا يقرأ، و الأصل فيه أن ينشده صاحبه و أنّ ثمة شروطاً يجب على المنشد اتّباعها .. و أموراً يتهيأ بها للإنشاد .. »[2]، كما يسوق أمثلة لعذوبة النغمة و استخدام البحور المناسبة و القوافي الملائمة .. و هو بذلك ينطلق من الإحساس بأن الإنشاد موهبة لها مظاهرها النظمية وأ ثرها في المستمع، و بهذا يثبت للنصوص المنتجة في عصرنا الحاضر ، و هو ذو ثقافة كتابية ما كان يصح في مجتمع شفاهي ماضي ذي ثقافة ملفوظة ، إلا أن المحاولة الأكثر خطورة هي التي يقررها إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر)، إذ يعقد فصلاً خاصاً للإنشاد و الغناء مفرقاً بينهما مؤكداً أن الإنشاد " عنصر من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه و معانيه، و حسن الإنشاد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد.."[3]. و هكذا يرى أنيس أن التدوين وانتشار القراءة أدّيا إلى فقدان الشعر جماله الموسيقى .. وحياته وحرارته، و يربط بين عاطفة الشاعر و أوزان شعره التي يتوخى أن تكون محدودة المقاطع لأسباب إنشادية إذ يرى أن أقصى ما يستطيعه المرء في الإنشاد ، دون مشقة و إجهاد و مع وضوح الألفاظ هو ذلك القدر من المقاطع الذي نجده في البحر الطويل أو البسيط، فالمنشد يحتاج إلى إعادة

[1] جيمز مونرو، النظم الشفوي، مرجع سابق، ص68.
[2] علي الجندي، الشعراء، مرجع سابق، ص21، و ص44 و ص 147.
[3] د.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص181.

التنفس بعد كل بيت من أبيات هذين البحرين، إن لم يكن في وسط البيت الواحد[1]، و بهذا يربط أنيس بين الحاجة الجسدية ، عند الإلقاء و إنشاد الشعر، و ضرورات النظم الداخلية، و هو السبب عينه الذي رفضت من أجله نازك الملائكة محاولة كتابة الشعر المدور إذ تقول:" إن ذلك -أي التدوير -غير سائغ و لا مقبول لأن الغنائية في تفعيلات الشعر تفقد حدتها و تأثيرها ، فضلاً عن أن تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل لأنه يتعارض مع التنفس عند الإلقاء .. و هو لترادفه السريع ممل رتيب يتعب السمع..."[2]. و موقف نازك من صلة الشاعر بالجمهور وضرورة مراعاة الإلقاء هو الذي جعلها تفكر في صعوبة التنفس والضيق وأتعاب السمع ... و يؤكد موقفها الشفاهي هذا ما تذهب إليه في مسألة القافية و ضرورة وجودها في الشعر؛ فهي ترى أن الشعر الحر ، بسبب عدم ثبات طول أبياته وأشطره وتنوع عدد تفعيلاته " يصير الإيقاع فيه أقل وضوحاً ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم.."[3] و الحل لديها يكمن في " مجيء القافية في آخر كل شطر ، سواء أكانت موجودة أم ممنوعة، يتكرر إلى درجة مناسبة ، يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له "[4]، و مقام المشافهة هو الذي يملي على نازك موقفها هذا ، إذ هي لا ترى في النسيج الداخلي للشعر الحر ما يبرر إيقاعيته وموسيقاه لذا تؤكد البحث عن أدوات إيقاعية خارجية تلائم المتلقي السمعي ، أبرزها: القافية وما تحدثه من (رنين) يثير في النفس أنغاماً وأصداء كما تقول[5]. وهي بذلك تحتكم إلى الأذن وما ترتبه جماليات الاستقبال السمعي، و لا تكاد تختلف بهذا عما قرره القدامى حول الأضداد المعيبة التي تمجها الآذان ، و تخرج عن وصف البيان[6].

إن السطح الكتابي للقصيدة ، و جسدها المعروض للقراءة ، لم يخفتا صوتها الذي ظل هويتها في نظر بعض النقاد و الشعراء و صلتها بمتلقيها.

يقول محمود درويش:" و هل في وسع الشعر أن يجدد إنتاج حياته بغير هذه الحلق.. وبغير هذه الأذن .. و بغير هذا الاتصال ؟ ليس مقياس الشاعرية أن يقرأ الشعر – من وضع هذا المقياس ؟ - بل أن يسمع ، أن يغنى و أن يعاد إنتاجه على مستوى علاقته "[7].. و ذك يفسر لنا إلحاح درويش على بنية النشيد وإكثاره من استخدام لفظة (النشيد) وامتثاله لمتطلبات

[1] ينظر:المرجع نفسه، ص194.
[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق،ص97.
[3] المرجع السابق، ص162.
[4] المرجع نفسه، ص162.
[5] المرجع نفسه، ص163.
[6] ابن وهب الكاتب، البرهان، مرجع سابق، ص175.
[7] حاتم الصكر، الشعر و التوصيل، مرجع سابق، ص 20-21.

إيقاعية خارجية، و يشارك درويش إحساسه هذا الشاعر نزار قباني إذ يقول (في قصتي مع الشعر):" كانت حروف الأبجدية تمتد أمامي كالأوتار ، والكلمات تتموج حدائق من الإيقاعات . وكنت أجلس أمام أوراقي كما يجلس العازف أمام البيانو، أفكر بالنغم قبل الكلمات، كنت أعتبر القصيدة نوعاً من التأليف الموسيقي "[1]. و كلام الشاعرين ينقل مادة الشعر من أساسها المكاني [القراءة العينية] إلى فضاء زماني [الاستماع] فيستبدل الصوت بالكلمة تماثلاً مع الموسيقى التي تعد فناً زمانياً في أساسها لأنها تعتمد النغم ... و تتوجه للأذن وطبيعة تلقيها لا للعين القارئة.

لقد جرى الحديث في النقد العربي ، المهتم بالدلالة ، عن دور القراءة في استنباط قوانين النص ، و ذلك ما يؤكده الجرجاني الذي يطالب المتلقي بألا تكون الألفاظ حجباً بينه وبين ما يسميه بلطائف النص ، لأن لها أسراراً لا طريق للعلم بها إلا الروية و الفكر . فهو لا يقيم السماع سناً للصلة بين النص ومتلقيه ، لأن الألفاظ ليست إلا زينة يجب تجاوزها إلى المعاني الثواني أو « معنى المعنى » الذي يتطلب جهداً عقلياً للاستدلال عليه[2] ، و هذا ما لا يدركه التلقي السمعي في رأي د.حاتم الصكر[3].

الفرع الثاني:الإنشاد من الشفة إلى الورقة :

عند هذه النقطة من بحثنا سننتقل إلى تشخيص بعض المزايا الشفاهية الوراثية التي ظلت متداولة رغم انتقال الشعر إلى مرحلة الكتابة و التدوين ، و رغم لافتات الحداثة التي تعلو مسيرة شعرنا العربي. و يمكن أن نعد من هذه المزايا عدداً كبيراً يبرز بعضه في النص العربي الحديث ضمن لا وعي جمعي يردد التقليد بشكل أنماط و صياغات مترسبة عن مراحل المشافهة ، وقد أعطتها الأطروحات النظرية حول استقبال الشعر و دروه في المجتمع وصلته بالجمهور الكثير من شرعيتها و ترسخها وعوامل بقائها[4]. بينما لجأ بعض الشعراء إلى تكريس تلك المزايا عن قصد بسبب منظورهم إلى ترتيب عناصر النص وأثره الفني في متلقيه ، و هو ما يمكن وصفه بالخطاب الشعري التقليدي أي الممتثل لتقاليد فنية تستقي هويتها من تلك المزايا الصوتية التي كرستها مرحلة المشافهة والإنشاد ، و امتد أثرها إلى البناء الفني للنص وحقوله الدلالية التي ينتجها نسيجه المعروض للتلقي، وقد استقصى د.حاتم الصكر

---

[1] المرجع نفسه، ص20.

[2] ينظر:عبد القاهر الجرجاني، ***دلائل الإعجاز***، تحقيق: محمود محمد شاكر،مكتبة الخانجي للطباعة و النشر و التوزيع، ط3، 1413هـ-1992م، ص262 و ما بعدها.

[3] ينظر: د.حاتم الصكر، ***منزلة المتلقي في نظرية الجرجاني النقدية***، مجلة المورد، بغداد(العراق)، العدد2، 1990م، ص111

[4] ينظر: حاتم الصكر، الإنشاد و التلقي، مرجع سابق، موقع حاتم الصكر.

بعض هذه الظواهر وبحث عن أمثلة لها في الشعر الحديث هي مجرد عينات للدراسة وتأكيد أطروحته حول استمرار الشفاهية كتقاليد في شعرنا الحديث دون حكم معياري أو نقدي على تلك النصوص أو أصحابها، فسجّل أبرزها[1]، و قد طبقناها على مدوّنتنا المغاربية كالآتي:

أ) المستمع الضمني وحسن الإنشاد:

يكتب بعض الشعراء شعراً حديثاً لمتلق ضمني محدد بالمستمع دون سواه من أنماط المتلقين، و هذا يوجب اختبار زوايا الالتقاء بأفق هذا المستمع واجتراح وسائل «مسرحية » و « أسلوبية » للاستحواذ على إعجابه أو التأثير عليه، و من ذلك مراعاة ضمائر الخطاب عند التلفظ و حسن الإلقاء أو الإنشاد، و قد ترسخت هذه الميزة بعد انتشار المذياع و اتخاذ الإذاعة وسيلة لقراءة الشعر. فأصبحت الإذاعة تنقل مزاياها الجهرية إلى القصيدة و دخلت ضمن مكونات الشاعر ومتلقيه وأنعشت الطاقات الشفاهية التي أهملت زمناً[2]. و يصاحب ذلك انتشار التسجيلات الشعرية لشعراء ذوي جمهور محدد بفعل الأفكار والإيديولوجيات و في أعقاب الحروب أو النكسات التي مر بها الوطن العربي. كما امتزج بهذا الشعر المكتوب لغرض الإلقاء شيء من الأداء المسرحي يتعمده الشاعر كنوع من العون الإيقاعي للتأثير على مستمعه.

و لا تزال مهرجانات الشعر والجلسات المخصصة لقراءته تعرض لنا أنماطاً من هذا الامتثال للصلة القديمة بين الشاعر وجمهور مستمعيه، و نذكر هنا أحد شروط هذه المسابقة، و هو الحضور الإجباري لتسلّم الجائزة و إلقاء القصيدة الفائزة في حفل التتويج و إلاّ تحجب الجائزة عن كلّ المتغيبين.

و نذكر هنا أن شعراء مغرقين في الحداثة ، تدعو قصيدتهم للتأمل بسبب بنائها المركّب، تعمدوا اختيار قصائد تناسب مقام المشافهة حين اشتركوا في القراءات الشعرية الشفوية، و منهم (عبد السلام بوحجر) في قصيدته(حوار باريس) لما فيها من إيقاعية عالية متجسدة في تفعيلات بحر الرمل المتعددة الحركات والسكنات ، و في تقفيتها الواضحة و ازدحامها بالأسئلة المتوترة و المخاطبات .. و تتميز بخاتمتها المقفاة التي تمثل بيت قصيد أو قراراً موسيقياً، و في مطلعها يقول:(شاعرٌ يكسِرُ إيقاع الحديدْ

يغزلُ الآلام شعرا

[1] ينظر: المرجع نفسه، موقع حاتم الصكر.

[2] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص183.و حاتم الصكر، الشعر و التوصيل، مرجع سابق، ص65.

رغم أصوار الجليدْ
و يغنِّي من وراءِ اللَّيل...
للفجر الجديدْ)
و يختمها بقوله: (و رماني بقصيدهْ
أيقظتني من ظنوني
فجّرت في داخلي نبع الجنون
و أنا أقرأ آيات الأملْ
في وجوه الكادحين الجالسين
و الرجال القادمينَ
من بلاد الشرق و الفجرِ الجديدْ)

فالقصيدة ذات اتجاه خارجي دلالياً وإيقاعياً ، تتميز لغتها بالقوة و الاندفاع سواء باختيار(الحال) في مقدمة الجمل الشعرية في المطلع والختام [شاعر يكسرُ إيقاع /رماني بقصيده] أو في جرس قافيتها الذي يتخلل أبياتها أو في تفعيلاتها الممسوقة.

أما الأسئلة و الحوار الواردة بكثرة في القصيدة، فهما يعززان المطلب الدرامي للقصيدة المسموعة لكي تثير ذهن متلقيها، و هي فرصة لدمج أفق المتلقي بأفق الشاعر ونصه، و يناسب ذلك كثرة الصفات و التكرار و الهيجان اللغوي والصوري.

و ينبني على ذلك انكشاف موضوع القصيدة ، و دخولها في المباشرة ، وتنازلها عن التخفي وراء التقنيات الأسلوبية المتمثلة في تغييب المعنى وترميز القصد، و ذلك كله يحفظ للشاعر الصلة المفترضة بمتلقيه السمعي الذي كان له موضع مهم عند بناء القصيدة.

و قد اتسع في الأعوام الأخيرة نطاق كتابة الشعر السماعي المكتوب أصلاً للإلقاء و تخصص فيه شعراء كثيرون وصار سمة لحركة شعرية واسعة في بعض الأقطار العربية[1] . فكل ما يكتبه الشاعر التونسي منصف المزغني [2] مثلاً يدخل في هذا الباب و يتابعه في ذلك مقلدون كثيرون...فعبر دواوين متعددة أصدرها المزغني في الأعوام الأخيرة يحس القارئ أن

[1] منهم الشاعر العراقي المشهور مظفر النواب، الفائز بشاعر المليون للشعر النبطي في طبعتها الأولى.، يكتب الشعر الفصيح أيضا، و الشاعر المصري هشام الجخ الذي شارك في نهائيات أمير الشعراء الطبعة الرابعة.

[2] **منصف المزغني**: شاعر تونسي معاصر معروف بالشعر الساخر، ولد عام 1954م بصفاقس، و هو مدير بيت الشعر التونسي، من أهم كتاب الشعر التهكّمي السماعي من أعماله الشعرية: (عناقيد الفرح الحاوي1981م)، (حبّات1992م)(عبّاش1982م ملحمة)،(أغنية امرأة عائدة من الحرب2011م) (غنوة العاشق الأعزل2011م) ، أثارت كتاباته قريحة النقاد لأنّه صاحب مبدأ خالف تعرف فصدرت في تحليل كتاباته الشعرية دراسة نقدية للدكتور محمد صالح بن عمر(تطوّر التجربة الشعرية لدى منصف المزغني1996م)، له مدوّنة عبر الإنترنيت.

الشاعر ينشد شعره ويكتبه للإلقاء[1]. فهو يلح في التقفية و يختار أبياتاً قصيرة يشحنها بالمفارقات القائمة على النكت أو الضحك الذي يسببه التجنيس أو أختلاف فونيم الكلمات، كأن يضع (قابور) بطلاً لملحمته الطويلة (قوس الرياح) و يتلاعب بأحرف أسمه[2]:

قاف: أول حرف القبر والباقي بور

هذا و قد ورد في شهادة الدكتوراه إن أسمه الكامل قابور بن قراقوش الإخ ميري

كما يكتب بعض الأبيات متعسفاً فيها القافية لتلائم مقام الإلقاء:

كذب الطبيب الألمعي

ولم يع

ما يدعي

إذ قال

لست بطالع

من قبل شهرٍ تاسع

كذب الطبيب المدعي[3]

فيفرط بتشديد (الياء) في البيت الأول. والتنوين في كلمة (طالع) و(تاسع) لتناسب التقفية. وفي ديوان آخر يضم قصيدة طويلة (اغتيال عياش الكسيبي و اعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة) ، نجد وسائل مماثلة إذ يستثمر النبر الإيقاعي المتاح في اللهجة المحلية ليخلق تقفيات مصطنعة كقوله:

(أناخ للصوص على رمل واحه

أفاقت صباحاً

فلم تلق غير نواة التمور وروث السياحة)[4]

فالقافية لا يظهر أثرها إلا بالإلقاء على الطريقة العامية لتصبح الهاء ألفاً (واحا ، صباحا / السياحا).

إن هذه الاضطرارات اللغوية و خرق بعض القواعد الصرفية أو النحوية و الخروج على التفعيلات (رغم أن القصائد موزونة) و تمحل القافية و اللجوء إلى الجناسات الداخلية

[1] لقد أنشد الشاعر(منصف المزغني) مجموعة من قصائده وفق أداء غنائي على مقام الصبا في معرض أبو ظبي الدولي للكتاب عام2011م.

[2] منصف المزغني، ***قوس الرياح***،(ملحمة) أربد، تونس 1989م، ص29.

[3] المرجع السابق، ص80.

[4] مصنف مزغني، ***اغتيال عيّاش الكسيبي***، تونس1982م، ص12.

الكثيرة والمفارقات ، تمثل استجابة لهاجس المستمع الضمني الذي يكتب الشاعر قصيدته له ويلقيها عليه. و قد أنتبه بندر الحيدري إلى الميزة الإنشادية في شعر المزغني ، فقال إن هناك تداخلاً بين الرؤى التشكيلية و الإلقاء في شعره ، وشخص ما سماه بمسرحة القصيدة[1] ولكي يؤكد هذه الدرامية ، تخصص المزغني في قصائد تتناول أشخاصاً كان أخرهم الرسام الشهيد ناجي العلي ، مما يتيح استثمار بنى السرد و المعطيات الدرامية: كالحوار والقص و التداعيات و التضمينات المتعددة التي تقترب من الكولاج[2]. إلا أن عصب تجربة المزغني يظل في التلاعب بالكلمات وخلق المفارقة كما في قوله عن العلي إنه مولود وموؤود ... أو يستفيد من قطع الكلمة وبترها لتوليد دلالة:

(و ضاق المساء

فماذا سأرسم

أجاب:

منامك أرسم

و رن الصدى ... سم)[3]

ب) المباشرة .. والوضوح:

في شعر معد لإلقاء لا يستطيع الشاعر إلا أن يجلو أفكاره و معانيه بشكل شديد الوضوح لإبلاغ مضمون قصيدته الذي يتصل غالباً بموقف سياسي أو إيديولوجي أو للإفصاح عن غرض وجداني مباشر ليست القصيدة إلا تنويعاً متكرراً له، و لهذا نستطيع أن نسمي بعض القصائد الواردة في هذا المتن و خاصة التي تغنّى بها أصحابها عن حبّهم للجزائر وفيها جميعاً يبدو الشعر ككتابة فاعلة، منهزماً غير ذي دور سوى التغني بأمجاد الوطن أو رثاء الوطن، منها: (الجزائر)[4] لعمّار مرياش[5]، (إرث الشهداء) للزبير دردوخ .

جـــ- الأنماط الفنية للشفاهية الجديدة :

تعرفنا سابقاً على أنواع من القصيدة المتمثلة للحس الإيقاعي الإنشادي، سواء ما كان منها مكتوباً للإلقاء المباشر أو ما كان مكتوباً بهذا الهاجس دون إلقاء، و كان مصدر تشخيصنا لطبيعتها الإنشادية ما توفر فيها من مزايا نرى أنها تناقض بناء القصيدة الحديثة التي كان أول

---

[1] منصف المزغني، ***حنظلة العلي***، (ملحمة)،تونس 1990م، مقدمة الديوان بقلم بندر الحيدري، ص11

[2] **الكولاج**: فن و أسلوب بصري يعتمد على قصّ و لصق العديد من المواد معا، و بالتالي تكوين شكل جديد، إنّ استخدام هذه التقنية كان له أثره الجذري في أوساط الرسومات الزيتية في القرن20م، و كنوع من الفن التجريدي.

[3] المرجع السابق، ص49.

[4] ينظر: ديوان الجاحظية، مصدر سابق، ص40-42.

[5] **عمّار مرياش**: شاعر جزائري من مواليد عام 1964م، بالجزائر العاصمة، يشتغل مهندسا بالتكنولوجيات الجديدة في ضواحي باريس، و حاصل أيضا على شهادة الليسانس في العلوم الاقتصادية ، له عدة إصدارات شعرية: (إكتشاف العادي-1993م)، (لا يا أستاذ-1996م)، ينظر: الديوان، ص39 .

دواعي حداثتها تحقيق استقلالية النصوص من النظم بضغط المناسبة أو الغرض واستثمار النثر لكسر حدة الهيمنة الإيقاعية للوزن الذي يحاصر الدلالة كما يحاصر البناء و يضحي من أجله الشاعر بوحدة القصيدة، و من أبرز الأنماط التي سجلها هذا البحث:

* **النزوع الدرامي باستعمال الحوار** الذي يمثل حنيناً لمخاطبة الآخر و التلذذ بمخاطبته و تحقيق الصلة معه شفاهياً سواء أكان هذا المخاطب جماعة أم أفراداً، النفس أم الآخر، الوطن و المدينة أم الطلل و الأثر المكاني، و يتيح الحوار، ــو هو أشد المظاهر الدرامية شيوعاً في الشعر الحديث، أن يجرد الشعر شخصيات متحاورة يمكنه أن يغذي من خلالها نزوعه الإنشادي، و هذا يصح في قصائد بارزة في شعرنا المغاربي مثل(أغنية لاحتفال بعيد) للطيّب طهوري[1] التي تقوم في حواراتها على المونولوج الداخلي و الخطاب المجرد أو التداعيات.. و هي تخضع لمزايا الإنشاد من حيث التركيز على الجمل القصيرة و التقفية وبعض التضمينات المثيرة.. نعطي أمثلة عن تداعيات الحوار مع الذات في القصيدة:

(يا هذا المتواجد في صمتك..
نحتفل الآن بصحوك..أم نحتفل الآن بسجنك..؟)

(يا هذا المتكامل في عشق الهجرة نحو مدائن الشهوة:
هذي الأرض.. سلاما)

(أتأمّل: ماذا خلف الأسرار تحاصرني..؟
ماذا خلف الأغصان قريبا من شطّ الأعمار؟!)[2]

و في قصيدة (جنازة القمر) لأحمد شنّة تكون أنا الشاعر أساساً في المخاطبات التي تجر القصيدة إلى إيقاعية النشيد في النداء و صوته العالي، و نبرتها الخطابية:

(توسّد ضريحي لكي لا تموت...
فها أنت تُخلق من صرخات الأصابع كي لا تضمّ
الجنازة حين يجيء الصباح.
و ها أنت تحرقني بالعناق و حبّ الوطنْ)[3]

* **التكرار** و هو سمة تمتاز بها الملامح الشعرية القديمة التي ألفت و تداولها الناس شفاهياً. وبصورة خاصة ذلك التكرار المعتمد على الألفاظ وطاقتها الجهورية؛ فظاهرة التكرار والإعادة تفسر عادة بأنها استعانت من المنشد ليستعيد إلى ذاكرته ما سينشده من أبيات تالية،

[1] **الطيّب طهوري**: شاعر و قاص جزائري، مولود عام 1956م، بعين الخضراء بالمسيلة، حاصل على شهادة الليسانس في اللغة العربية و آدابها، يعمل كأستاذ في التعليم الثانوي، صدرت له عدّة أعمال : (شجر العاصفة)، (تمرين كنت..و هذا دمي)، (أفراح صعبة) مجموعات شعرية، (أغصان الدم) مجموعة قصصية، ينظر: الديوان، ص19.

[2] المصدر السابق، ص20

[3] المصدر نفسه، ص38.

و قد أصبحت هذه السمة ذات هوى في نفوس الشعراء المعاصرين، و جعلوا لها أنماطاً متعددة فمنها ما يختم به النص أو يتكرر بين ثناياه كلازمة أو يتتابع دون حساب معين، و لقوة التكرار الإيقاعية نرى أن الشعراء يستعينون به حتى دون حاجة إلى تنويع القافية كقول الشاعرة(وسيلة بوسيس):

(هاهنا...نتلاقى كثيرا
ها هنا...نتساكن في بعضنا
نتضارم...نفنى لدى بعضنا
ها هنا...يتكسّر وزن القصيد و يكسرنا)[1]

* **التضمينات بالتناص** من خلال المفارقة أو تعديل النصوص المضمنة، أو استدعاء أغنيات أو أدوار شعبية أو أبيات شعرية مشهورة أو آيات قرآنية، كما فعل الشاعر(مراد العمدوني) إذا ضمن مطلع قصيدته النثرية بيت المتنبي المشهور:

(يقول المتنبي:
على قد أهل العزم تأتي العزائم
و تأتي على قدر الكرام المكارم
.....
..... و لم تأتِ)[2]

كما ضمّنها أسلوبا يشبه الأسلوب القرآني:

(يا أيُّها المدفّق
قم للبلاد
و دثِّرني خطاك
و عرِّ عن وجهك للتراب
كي تستبيحَ الأرض رؤاك)[3]

و نفس الأسلوب استعمله الشاعر (عبد الرحيم كنوان) في (بيني و بينك الماء):

(و ما دحا الويلُ الفراغَ و ما دحَا
ما حرّكَ الورقَ الحسيسَ
و ما صحَا)[4]

[1] المصدر نفسه، ص279
[2] المصدر السابق، ص230.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها؛ اقتباس يشبه أسلوب سورة المدثر.
[4] المصدر نفسه ، ص223 ؛ اقتباس يشبه سورة النازعات..

و أحياناً يلجأ الشاعر إلى قطع إيقاع قصيدته متحولاً إلى ما نسميه «إيقاع الأغنية » فيقدم مقطعاً صغيراً يمتاز بإيقاعات غنائية و تقفيه صارمة، ثم يضيفه إلى متن القصيدة الأول كما في(أغنية لاحتفال بعيد) للطيّب طهوري التي ختمها بأغنية للشيخ إمام:

(كلّمني..و تواصل في شدو القلب وُعود:

-حبل الوداد ممدود لحدّ يوم موعود

يحي الربيع و يعود، و ينوّر العنقودْ)[1]

* **يسمى بعض الشعراء قصائدهم بجزء من بيتها الأول** و هو تقليد شفاهي معروف في الأدب الملحمي، و قد بنى محمود درويش عناوين جميع القصائد في ديوانه «ورد أقل» على الكلمات الأولى من أبياتها مع تغيير طفيف أحياناً، إذ يحذف بعض الكلمات ليصل إلى ما بعدها، و هذه الخاصية وردت بكثرة في الديوان في أكثر من قصيدة، مثل عنوان قصيدة (حورية الرمل) لعثمان لوصيف[2]، فالبيت الأول منها هو: (وقفت حورية الرمل تغني)، و قصيدة(آخر العتبات) لحكيم ميلود، (الهشاشات) لحسين زبرطعي[3]، (آنية الزهر) لعبد الفتاح بن حمودة[4]،(سليم) لسليم درّاجي، (البلاد التي اشتعلت) لعبد الرحمن بو زربة[5]، (وجعي يستضيء بأغنيتين) لمحمد علي الهاني[6]، (ذات) لأمينة المريني، (عائشة تقرع... باب العزلة) لشكري بوترعة[7]، ويمكن تفسير هذا الفن في العنونة بأنه للتعلق بذاكرة المتلقي.

* **تحسين الاستهلال والعناية بالخواتم** ، و قد وجدنا شعراء الحداثة الممثلين للإنشاد يعتنون بالمطالع الشعرية ويجعلونها مقفاة غالباً وهي ذات دور في توجيه النص وخلق فضائه دائماً، أما الخواتم فهي أشبه ببيت القصيد في الشعر القديم أو القرار الإيقاعي الذي يشعر معه المستمع بأن المعزوفة الموسيقية أو الأغنية أشرفت على النهاية فتترك في نفسه أثراً وتخلد في ذاكرته. والأمثلة كثيرة حول دور المطلع والختام المقفي في خلق إيقاعية إنشادية يؤازرها

---

[1] المصدر نفسه ، ص21.

[2] **عثمان لوصيف**: شاعر جزائري، من مواليد1951م بولاية بسكرة،حاصل على شهادة دكتوراه دولة في الأدب العربي.، من أغزر شعراء الجزائر إنتاجا، منها: (الكتابة بالنار-1982م)، (أعراس الملح-1988م، الإرهاصات-1997م)، (أبجديات-1997م)، (المتغتبي-1999م)، (و لعينيك هذا الفيض-1999م)، (قراءة في ديوان الطبيعة-1999م)، (قالت الوردة-2000م)...تحت الطبع:(جرس لسموات تحت الماء)، (و ياهذه الأنثى)، له عمل قصصي واحد(عشرون رسالة حب-1999م)، ينظر: الديوان، ص35..

[3] **حسين زبرطعي**: شاعر جزائري من مدينة عنابة، مؤسس نادي الإبداع الأدبي و الفني، و مؤسس جمعية (الشيء الآخر)، و (نادي الاتصال الثقافي) في مدينته عنابة، نال عدة جوائز في الجزائر، صدر له: (مخاوف2007م)، (كهكذا ضوء-2007م).

[4] **حكيم ميلود:** شاعر جزائري من مواليد عام1970م، بتلمسان، عضو إتحاد الكتاب الجزائريين، حاصل على شهادة دكتوراه دولة في الأنثربولوجيا، يعمل كمدير لدار الثقافة بتلمسان، عمل في الإذاعة و الصحافة، ينشر مقالاته في جريدة الحوار، و له عدّة إصدارات شعرية: (جسد يكتب أنقاضه-1996م)، (امرأة للرياح كلّها-2000م)، (مدارج القمّة-2007م)، يعكف حاليا على ترجمة أعمال الكاتب الجزائري الشهير محمّد ديب، و قد صدر له منها: (فجر إسماعيل-2009م).

[5] **عبد الرحمن بوزربة**: شاعر جزائري، من مواليد 1969م، بمدينة جيجل، حاصل على شهادة ليسانس في التسويق من المدرسة العليا للتجارة، حاصل على عدّة جوائز عربية منها جائزة الدكتورة سعاد الصبّاح، و له ديوانان: (وشايات ناي-2002م)، (نهايات-2003م)، و ديوانان تحت الطبع: (مرايا الانكسار)،(واسع كلّ هذا الضيق)، ينظر: الديوان، ص243..

[6] **محمد علي الهاني**: شاعر تونسي، من مواليد عام 1949م بتوزر، عضو إتحاد الكتاب التونسيين منذ1981م، نال عدّة جوائز عربية، و له عدة إصدارات للكبار و الصغار، ينظر، الديوان، ص311.

[7] **شكري بوترعة**: شاعر تونسي معروف، من رواد قصيدة النثر في الوطن العربي، له موقع إلكتروني، و عضو في أغلب المنتديات الشعرية، يكتب في عدة جرائد و مجلات عربية: القدس- العرب- نزوى، و له عدة إصدارت: (سونيتات لسيدة النهر)،(لا شيء يحدث الآن)، (كاريزما)، (ثمة موتى يستدرجون القيامة-2011م).

التكرار أحياناً في هذا المتن، و لعل أكثرها تأثيرا عندي مطلع و خاتمة قصيدة (أمس منذ...ألف عام) لعادل معيزي.

***التجنيس الداخلي وجناس القلب والفنون البديعة** التي أخذت مكانة مهمة في القصيدة الحديثة. و هي باتجاهها لبناء اللفظة و علاقتها بسواها من الألفاظ تحقق العناية المطلوبة في بناء القصيدة الفاهية، و تتنوع التجنيسات بين استغلال طاقة الحرف، و تبدلات موقعة وجرسه وتجانسه مع سواه واختلاف معناه ، وبين قلب موقعة ليؤدي معنى آخر، و الهاجس وراء ذلك إيقاعي صوتي أي أنه يحقق قيماً موسيقية خارجية ذات سمة إنشادية فبعضها يقوى أثره صوتيا كقول مصطفى شليح في قصيدته(ألا بر لي يا خيمة العرب) :

(سألته قدحاً. سلسلته لُمحاً. أوّلته شَبحاً في كأس مغتربِ)[1]

كخلاصة يمكن القول إن تلك المزايا وسواها هي من خصائص المرحلة الشفاهية التي أستمرت بشكل مكونات لوعي المتلقي الشفوي فيصطنع لنصه رغم انتمائه إلى الحداثة ما يجعله ملبياً لدواعي الإنشاد والتلقي السماعي. إذا كان بعض الشعراء يستثمر تلك المزايا لخلق أنماط طريفة من الصياغات الشعرية الخاصة ، فإن البعض الآخر يطمئن إلى تلك الصيغ ويستخدمها لتحقيق صلته بالجمهور. وهذا ما لحظناه في المجانسات واللعب اللفظي الذي ينادي الشاعر من خلاله متلقياً لا يهمه أن يذهب مع النص في رحلة فكر وتأمل ، بل يكتفي منه بالمعنى المؤدى على قدر ألفاظه المسموعة. إن جماهيرية الشعر والصلة به ليستا مقصاتين من هموم التحديث لكنهما ليستا غاية يضحي من أجلها بالفن الشعري وبناء النصوص ، فالشعر هو الذي يخلق الذائقة ويرسخ تقاليد تداوله. وهناك من الإيقاعات القائمة على الصور والأفكار والأبنية الحديثة ما يؤمن الصلة بالمتلقي دون تحديد تلك الصلة بالإنشاد والاستماع أو بالموسيقى الخارجية وحدها ، بينما يخضع الشعراء ومتلقوهم إلى مؤثرات معرفية وإيقاعية عصرية كثيرة لا بد من استثمارها على[2] صعيد القراءة والتقبل، و سنحاول تجليتها في المباحث القادمة.

[1] الديوان، مصدر سابق، ص329.
[2] ينظر: حاتم الصكر، الإنشاد و التلقي، مرجع سابق، موقع حاتم الصكر.

المبحث الثاني:تلقي الإيقاع التركيبي(إيقاع التدوير و التضمين)

و ندرس فيه علاقة الإيقاع بالمستوى التركيبي، يضمّ مطلبين: إيقاع التدوير و إيقاع التضمين

المطلب الأوّل: إيقاع التدوير

التدوير مصطلح إيقاعي يدلّ على اقتضاء وزن البيت اشتراك شطريه في كلمة واحـــدة، يكون جزء منها في الشطر الأوّل و الجزء الباقي في الشطر الثاني[1]. و البيت المدوّر هو الذي اشترك صدره و عجزه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الصدر و بعضها من العجز[2].

و قد ذكر القدماء التدوير تحت مصطلحات أخرى منها قول ابن رشيق: " و المـــداخل من الأبيات؛ ما كان قسيمه متّصلا بالآخر، غير منفصلٍ منه، و قد جمعتهما كلمة واحدة و هو المدمج أيضا(...) و هو حيثُ وقع من الأعاريض دليل على القوّة "[3].

أمّا في الشعر الحرّ فظاهرة التدوير هي أن يشترك سطران (بيتان خطيان) متجـــاوران في تفعيلة واحدة تبدأ في أوّلهما و تنتهي في الثاني[4]، و هي ناتجة عن الموجة الشعرية الجديدة المتّجهة إلى الوحدة العضوية، حيث تصبح القصيدة " شخصية مندمجة و ملتحمـــة و حيّـــة "[5]، يخترق شكلها و مضمونها أحدهما الآخر إلى حدٍّ يستحيل فصلهما، و لهذا نرى التشابك الفكري و التعبيري يترافق عموماً بنسق من التمفصلات الإيقاعية أهمّها التدوير.

للتدوير أهمية كبيرة في الشعر العربي المعاصر، لا سيما شعر التفعيلة الذي حافظ على مبدأ الوزن كثابت أساسي من ثوابت الإيقاع، ومن ذلك شعر المغاربي. وللتدوير علاقة وطيدة بالقافية والوقفة والبيت، وبغيرها من الظواهر الإيقاعية الأخرى، ولذلك، فإن استخدام التدوير لا يكون عبثا، وإن الشاعر لا يسترسل كلامه في أسطر إلا لغاية ترتبط بكيفية تلقي الإيقاع، ومن ثَمّ ترتبط بالمعنى. والشاعر الجيد هو الذي يحسن توظيف تقنية التدوير، وإلا تحول إلى سبيلٍ، توزع الألفاظ من خلاله على الأسطر بشكل عشوائي.

إنّ التدوير بوصفه ظاهرة إيقاعية بالدرجة الأولى ذو أهمية بارزة، فهو "..في ذاته نوع من التلوين الخفيف يضفي موسيقى شعرية و تموّجا " لاختراقه الوقفة بين مصاريع الأبيات، و تجاوزه لها، على الرغم من أنّ الوقفة عنصر مركزي له وضعية المهـــيمن علـــى العناصـــر

---

[1] ينظر:د. محمد علي الشوابكة و د. أنور أبو سويلم، ***معجم مصطلحات العروض و القافية***، دار اللبشير للنشرو التوزيع، عمّان(الأردن)، ط1411هـ-1991م، ص56.

[2] ينظر: يوسف أبو عبدوس، ***موسيقا الشعر و علم العروض***، الأهلية للنشرو التوزيع، عمان(الأردن)، ط1، 1999م، ص28.

[3] ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج1، ص177-178.

[4] ينظر: مصطفى حركات، نظريتي في التقطيع، مرجع سابق، ص89.

[5] عز الدين إسماعيل، طبيعة الشعر، مرجع سابق، ص364.

الأخرى في البيت العمودي[1] و الحرّ، و حتّى نفهم التدوير جيّدا يجب أن نفهم معنى الوقفة عروضيا.

الوقفة : وهي عنصر حاسم في تحديد الكلام الشعري ، الذي يمتاز بأنه كسر لقانون التوازي الصوتي الدلالي ، وهو القانون الذي يقر بأن تتم الوقفة الصوتية معززة لوقفة نحوية و أخرى دلالية . وبهذه الحيوية إذن تبرز الوقفة عنصرا مركزيا له وظيفة المسيطر على العناصر الأخرى في البيت الشعري . و لقد تعددت بنى الوقفة في شعرنا العربي الحديث بشكل لم يكن معروفا في الممارسة الشعرية من قبل ، وهاهي أنماطها :

أ/ الوقفة التامة : و تتحد في بنائها الأبعاد النحوية و العروضية و الدلالية أو ما يسمى ب "الوقفة الثلاثية" و هي أنموذج الشعر القديم .

ب/ الوقفة التركيبية و الدلالية : و هي على العكس من سابقتها؛ فالسطر فيها يكتمل خطيا في حين يبقى الاندفاع النظمي مسترسلا تركيبيا و دلاليا، و يحتم على القارئ الاستمرار في السطر و الأسطر الموالية و فق مبدأ التدوير ، وهذا الاندفاع النظمي بين الأسطر هو ما تولد عنه ما يسمى (الجملة الشعرية)، و هي ما تعرف عند آخرين البيت الصوتي.

إنّ المتلقي يتصوّر على كلّ حال في نهاية الأشطر(الأسطر و الأبيات) زمان سكوت قصير هو الوقفة، و التدوير يلغي ذلك الزمان، فيحيل الكلام العمودي شطراً واحداً، و أسطر الشعر الحرّ خطيّة مرسلة، مما يسبغ على البيت (الأسطر)غنائية و ليونة لأنّه يمدّه و يطيل نغماته[2]، " و إنّما وجد التدوير لربط شطر أوّلٍ لم يتنه المعنى فيه بشطرٍ تالٍ له، و هذا هو قانون التدوير "[3].

و التدوير بوصفه ظاهرة إيقاعية تخترق الوقفة العروضية و الدلالية على حدٍّ سواء، يمكّن الشاعر من التعبير بصورة أفضل عن الدفقة الشعورية[4]، و يبدو ذلك جلّيا في كلّ القصائد الموزونة في هذا المتن المغاربي، اللّهم إلاّ القصائد و الأجزاء العمودية، لم يرد فيها أيّ تدوير، مع بعض قصائد التفعيلة التي قلّ فيها التدوير مثل(نمنمات على عظام)، (في البدء كانت الكلمة).

وقد استغرق التدوير أجزاء مهمة في أغلب قصائد ديوان الجاحظية، كما يتجلى ذلك من خلال المقاطع التالية:

[1] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنيته و إبدالاتها، مرجع سابق، ج1، ص138، و يسمّي بعض العروضيين الوقفة بين الصدر و العجز(السكتة)، ينظر: سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر، مرجع سابق، ص89.
[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص92.
[3] المرجع نفسه، ص54.
[4] ينظر: حسن الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، مرجع سابق، ص54.

1* يقول الشاعر (عبد الرحيم سليلي)[1] في قصيدته(اشتباكات على حافة جرحٍ قديم): (..إنَّهَا الحربُ

التي شرِبتْ شحوبكِ
في دِنانٍ منْ نحاسِ البوْحِ
تُطفئُ فيكِ سعْلتهَا الأخِيرَةِ كيْ تنامَ
أبدَا...
عَلى إبرِ الحَنينِ تنامُ
تقذفُ ريشةً أو ريشتيْنِ
لصبيانٍ حفاةٍ
بصقتهمُ الصَّحراءُ في ليلٍ قديمٍ
في الوقتِ
أَطيارٌ أبَابيلَ
و أحْجَارٌ
و سجِّيلٌ
و أمْواتٌ بلا وطنٍ
يفضُّون اشتِبَاكاتِ المدى
كانوا هُنَا
عرباً
سلاجْقَةً، فراعِنَةً
و أَكْراداً
و بعضٌ ملوَّنينَ و بوسنيينَ
يوزِّعُونَ رغيفَ غُرْبتِهِم
على كلِّ المرافئِ
يَحْرسونَ هشاشةَ السَاعاتِ
بالدّمِ و الرَصاصِ
و يرْحَلونْ...)[2]

لقد استعمل الشاعر تدوير تفعيلة الكامل في كلّ أسطر القصيدة تقريبا، معلناً فيها على همومه و أوجاعه التي تزاحمت في صدره بسبب تردّي الأوضاع في البلاد الإسلامية، و كثرة

[2] الديوان، ص270-271.

الحروب و بؤر التوتر، و ما إن دخل في تفصيل هذه الهموم أو تفسيرها حتّى بدأ في تـــدوير الأبيات كلّها، و كأنّ الشطر الواحد ضاق عن استيعاب المعاني المتدفّقة التي تمور بها مشاعره الحزنى، و بهذا يصبح التدوير إمكانية تعبيرية تعمل على الربط بين الإيقاع و المحتوى الفكري و العاطفي في انسجامٍ تام[1].

و لا يعدم الدارس نماذج أخرى من الشعر المغاربي يقترن فيها التدوير بالتعبير المحتدم الذي يعكس احتدام المشاعر و تدفّقها على نحوٍ تصبح فيه الوقفة عند نهاية الشطر أمراً متعذّراً، ففي قصيدة(لغة واحدة) لكمال قداوين المفعمة بالغضب العارم عن غياب الديمقراطية و حريـــة التعبير في بلاد الشاعر تونس، فيصبح التدوير في مقاطع منها مؤشّراً إلى تـــوتر الشـــاعر و رغبته بالاستمرار و عدم التوقّف، للتعبير عن حالة وجدانية داهمته، و يصبح القطع معها قطعا للحالة قبل اكتمالها، و كأنّ مشاعر الشطط المستطير لعدم تمكّنه من المشاركة في صنع أحلام بلاده لا تمهله لالتقاط أنفاسه في نهاية كلّ شطرٍ، فيواصل الكلام و لا يقف إلاّ عند التجمعـــات القافوية. سنعطي مثالا على ذلك:

(..و أنَا ليْسَ لِي مِنْ قرارِ
سوى مُدُنٍ يَشتَهِيها دَمي
و تعويذةٌ فِي فمي
تسَافِرُ عبْرَ امتدَادِ الخلاَيَا
و تأتِي صَهيلاً جميلاَ
ليُتلَ على مَسْمَعِ القلْبِ
و القلْبُ متّسعٌ لحكايا البِلادِ
و عِشْقَ البلادِ
توزّعُ في دفتَرِ الشُّعراءِ
و في واجهاتِ الشوارعِ
في مهْمهٍ من بقَايا الوُجوهِ
الّتي
انْتَظرت أنْ تُقيمَ البلادُ
ولائِمَ عرْسٍ لها
و البلادُ التي انتظرتْ
وهج العَاشِقين..

[1] ينظر: حسن الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، مرجع سابق، ص55.

للبياضِ الجميلِ أَنا كم ظَلَلْتُ
أغنِّي
و أمزجُ بينَ دائرةِ الضَوءِ
و العتَمةِ المُسْدله
و أعْبُر منِّي إليَّ
راكباً زمنِي
أسرِقُ النّار منْ جبَلِ الزَلزله
و أشيّدُ مملكَةً و قلاَعاً
على هرمٍ يتوهّجُ بالخطبِ
الذابله
أتستَوِي ملكاً
في زمانِ النبوّة و المُستحيلِ
أُهادنُ قلْبَ المدينةِ
أغزو التفرُّد بالأسئله)

إنّ غضب الشاعر و برمه من نفسه التي لم تستطع أن تظهر عشقها لهذه البلاد، و لم تتح لها فرصة تدشين مؤسساتها إلاّ عبر تعاويذ تلفظ من فمه و تسجّل في دفتر الشعراء، و خطب جوفاء تشيّد الممالك و القصور افتراضيا، قد انعكس على إيقاع المتقارب، و ظهر جليّاً في تدوير وحدته الإيقاعية(فعولن)، مؤكّدا بذلك أنّه ليس ظاهرة اعتباطية بل هي أداة تعبيرية ذات قدرةٍ على تحقيق مرمى نفسي و دلالي يقصده الشاعر.

و إلى جانب كون التدوير ظاهرة إيقاعية تقترن في أغلب الأحيان بحالات وجدانية معيّنة، يؤكّد بعض الباحثين ارتباطه بالأداء القصصي و أسلوب السرد[1]، و الناظر في هذا المتن يجد مقاطع سردية غلب عليها التدوير، مثل قصيدة (بكائية للذاهبين خفافا كفاتا) للشاعر(طاهر لكنيزي)[2] يصف فيها رحلة استشهاد طفلٍ من أطفالِ الحجارة:

(كانَ بالصَّمْتِ ملْتحِفاً
كنبيٍّ يَغُوصُ بأعماقِهِ
يتفرَّسُ في قسماتِ السؤالِ
جاثِماً يتجرَّعُ نقعَ الرِمالِ

[1] مقداد محمد شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص85.
[2] **طاهر لكنيزي**: شاعر و قاص مغربي يكتب باللغة العربية و الفرنسية، من مواليد عام 1951م، يشتغل أستاذا، من أعماله: (كيمياء السؤال و الجسر)، لحنت العديد من أشعاره الموجّهة للطفل و للإنشاد الديني، ينظر: الديوان، ص289.

و دمْدمةَ الصّخرِ
يجترُّ أصدافهُ و طحالبهُ
و ترانِيمَ مَنْ لفَّهم غلَسُ الوقتِ
في ليلةٍ عاثرَه
و سمِعْتهُ يقرأُ ما تسطرُ الرِّيحُ
كلَّ صبَاحٍ على صفْحة اللّجِ
منْ سيَرِ الذَاهبينَ خِفافاً كفاتَا
إلى حتفهِم أو فراديس أحلامِهم
بعيونٍ طفوليةٍ
و قلوبٍ تؤَجِجُ في النبضِ جمْرَ الوصالِ
رحلوا حالِمينَ بأجملِ صُبْحٍ و أَغْدقِ عيشٍ
فلمْ يرجعوا ذاتَ يومٍ إلى حَيِّهم
انتَظرنا طلاَئعهمْ فوْقَ أعلى الصُخورِ
و لكنَّهم لم يعودوا كما وعدُوا،
فَكتبنا حِكايتهم بالدُموعِ
على خلْجآتِ الهواجِسِ و الذَاكرَه)[1]

سنذكر مقطعا سرديا حواريا يرد فيه التدوير بكثـــرة مـــن قصـــيدة (حـــوار بـــاريس) للشاعر(عبد السلام بوحجر)[2].

(...و على مقربة من حاجز "السين" اتَّكَأْنا
و بكى..
ثمّ حكى
عن حبّه الأوّل
و الرابع و السابع
و التاسع. قال:
لم أجد في الحبّ ما يشفي غليلي و السؤالْ
قلت: هل تؤمن بالحبّ قليلا أو كثيرا؟

[1] المصدر السابق، ص290-291.
[2] **عبد السلام بوحجر**: شاعر مغربي، من مواليد عام1955م، حاصل على شهادة الدكتوراه في مجال الشعر العربي من كلية الآداب بمكناس، يعمل أستاذاً بالمركز التربوي الجهوي بتازة-المغرب، حاصل على عدة جوائز عربية، من أعماله الشعرية و المسرحية المنشورة: (أجراس الأمل-1985م)، (إيقاع عربي خارج الموت-1990م)، (ملحمة القمر الأزرق-1993م)، (أزهار الحصار-1995م)، (قمر الأطلس-1999م)، (ستة و عشرون موعدا-2006م)، ينظر الديوان، ص191.

خلت شيباً رائعاً يصعد من رأسه ثلجا
قال: بالحبّ أنا أومن، لكن
حينما يكبر في القلب النضال
ونهضنا
و مشينا
قرب قوس النّصر غنّى:
للغدّ المشرق..للعامل..للعاطل..
للمرأة..للنصر الذي تصنعه أيدي الرجال)[1]

المطلب الثاني:إيقاع التضمين

إنّ وحدة البيت الشعري التي كانت القاعدة الكلاسيكية الأساسية التي بنى عليها النقاد العرب الأوائل مفهومهم للشعر، قد أصابتها خلخلة بفعل ظاهرة التضمين التي ظهرت بقوة وفق المذهب الرومنسي و شعر التفعيلة، و الناشئة عن توسّع المضامين العصرية و عن إصرار الشاعر على التعبير عن دواخله النفسية المتنامية المتزايدة، و ذلك ما جعل حركة من التناقض تنمو داخل شكل القصيدة التقليدية بين المعنى الذي يصبو الشاعر إلى التعبير عنه، و الشكل الذي يقف عائقا نسبيا دون الوصول إلى ذلك بصورة كاملة، و هذا التناقض الذي كان التضمين أبرز تجلياته كان بمثابة الإرهاص أو الإيذان بتغيّر ثبوت العلاقة القائمة بين الوزن و القافية، و بانفصام الائتلاف المتحقّق بينهما مدى عصور من تلازمهما الإيقاعي، و هو ما حقّقه الشعر الحر من خروج على النمط التقليدي في تلازم الوقفة العروضية و الدلالية، و اعتماد الجمل الموسيقية المرسلة (البيت الصوتي)

واضح من الإحصاءات العامة لهذا المتن المغاربي سيادة النصوص الشعرية أو القصائد التي تندرج، إيقاعيا، ضمن النمط الحديث المتنوّع الأبحر و القوافي، و التفعيلات على المستوى الكمي، و هو النمط السائد في الشعر المعاصر، و من ثمّ كانت بنية البيت الشعري محكومة- أو هكذا يفترض- بالفهم المعاصر لها، من حيث استرسال الجملة الموسيقية عبر بيت صوتي مكوّن من مجموعة من الأسطر مشكّلا كتلا قافوية حتّى تتصالح فيها الوقفة الدلالية مع الوقفة العروضية، و هو الذي عرف قديما بالتضمين، و اعتبر من عيوب القافية[2]، يقول قدامة بن جعفر تحت عنوان (عيوب ائتلاف المعنى و الوزن معا): " ومنها المبتور و هو

[1] الديوان، ص195.
[2] ينظر:ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق ج1، ص164 و 171، و ابن عبد ربه، العقد الفريد، مرجع سابق، ج6، ص301.

أن يطول المعنى عن أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض في البيت تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية و يتمّه في البيت الثاني "[1]، و قد نسبه القرطاجني إلى القبح[2].

إنّ المتأمل في القصائد الفائزة تسترعي انتباهه تفشي ظاهرة التضمين على نطاق واسع، حيث تتجاوز وحدة البيت إلى بسط المعنى على مجموعة من الأبيات إن لم نقل على القصيدة بأكملها.

و لعل أكثر صور التضمين دورانا في الشعر المغاربي- خاصة في شعر التفعيلة- ما تعلّق فيه السطر بلاحقه عن طريق الربط بحروف العطف، الواردة في كثير من القصائد، و على سبيل المثال المقطع الثالث من (مرثية...و اغتيال سفر المغناج) لبوزيد حرز الله أسطره متعالقة عن طريق حروف العطف:

(كان يروى لنا:
أنّه واحدٌ
و سواسية هؤلاء العبادْ
ثمّ هاهو يجمع شُلَّتهُ
و يعدِّد سبحانها من شفافيةٍ،
و يفرِّق
و اختارنا للسّوادْ.)[3]

و من صور التضمين أيضا ما يتعلّق فيه السطر بلاحقه عن طريق الجمل الشرطية؛ إذ تقع أداة الشرط و فعل الشرط في سطر معيّن، ثمّ لا يستوفي الشرط جوابه إلاّ في سطر لاحق كقول الشاعر (ميلود خيزار) في قصيدته (الجنوبي):

(كلّما حرّرها أطفالها
يخرج من زرقتها
نسرٌ و طاووس)[4]

و قد يأتي جواب الشرط بعد عدّة أبيات كقول الشاعر (أحمد شنّة) في قصيدته (جنازة القمر):

(إذا أنت لم تغتسل بالتراب طويلا...
و لم تلتصق بالدموع طويلا...
و لم تنسحب من فتات القرابين دون اعتذار.

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق، ص209.
[2] القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق، ص277.
[3] ديوان الجاحظية، مصدر سابق، ص16.
[4] المصدرنفسه، ص24

و لم تعتزل خيمة البهلوان.
إذا أنت لم تحترق بالجليد...
فلا ترتقب فوق كلّ الظلام
نزول القمر)[1].

و يقول الشاعر(محمد عمّار شعابنية) في (نمنمات على عظام):

(و كم في الماء من نيلٍ
و من دجله
مدادهما الأساطير
و كم لسفائن الصّحراء من جلدٍ
تنوء بحاله
و رحاله
في غربة البلدِ.
و كم للحلم من أوجاعْ
و كم للرّوح من أصقاعْ
سيوجزها المطاف فتنتهي الرحلهْ)[2]

يلاحظ في هذه الأمثلة العارض الواضح بين الوقفة العروضية و الوقفة الدلالية، فعلى الرغم من أنّ المعهود في القافية أنّها تنهي البيت إيقاعيا و دلالياً، نجد الشاعر يتخطّاها و يتجاوزها دلاليا مع تحقيقه لها إيقاعيا، ضامنا بذلك إيراد جميع التفاصيل و استقصاء جزئيات المعنى في القالب القديم الذي لا يتيح له ذلك إن هو التزم بصرامة المعايير النقدية القديمة.

إنّ التضمين في هذه النصوص، يخلق حالة من التوتر عند المتلقي الذي ينتظر القافية و يتوقّع اكتمال الدلالة عندها، فينتهي انتظاره بمجيء القافية، و يخيّب ظنّه بقصور الدلالة، فيضطر إلى الانشداد إلى البيت الثاني مترقّباً ضالّته متشوّقاً إلى مكمّل لدلالة البيت أو الموفي بمعناه و بين حدوث التوقّع إيقاعيا، و خيبة الظنّ في ذلك دلاليا، تكمن وظيفة الإيقاع الذي يوصف بأنّه يحاول التأثير في الحساسية و في الانتباه عند المتلقي[3].

و من أمثلة التضمين الأخرى ما يكون بغير أسلوب الشرط، كالتضمين الواقع بين القول و جملة مقول القول، و من ذلك قول الشاعر (عيسى لحيلح) في قصيدته (فيض من أسرار الحلاّج):

---

[1] المصدر نفسه، ص38.
[2] المصدر السابق، ص76.
[3] ينظر: مقداد القاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص74.

(قال الجنيد و قد رآني في الضحى فوق الصليب بدمي الشهيّ كوردة
عذراء وشّاها الخجل:
- أو لم ننهك عن العالمين؟)[1].

و قد يفصل بين كلمات جملة مقول القول أسطرا تجسّد وصفا لصاحب القول أثناء التكلّم كما هو وارد في قصيدة (نون..وجهك الغارب) لبشير ضيف الله:

(قال: لا
شاهراً مبدأ الرفض في قلقٍ
و موارٍ بقبضته...عبثا
هجمات الخليج المثلّج
- إلاّ أنا...)[2]

في هذين النّصين يُسهم تدفّق المعنى الناشيء عن الطبيعة السردية للأبيات، في تجاوز القافية التي يفترض فيها أن تكون محطّة انتهاء معنى البيت و إيقاعه في آن، " و ذلك تمرّد ضمني يجعل المتلقي مشدودا إلى المضمون النّص الشعري، معلقا ذهنه بأطراف المعنى الذي قد تطول مسافته و تتسع مساحته "[3].

إنّ التضمين على هذا النحو " خرق للإرسالية الشعرية دلاليا مع الحفاظ على المعيار العروضي "[4]؛ أي إنّ وحدة البيت دلاليا قد أصابها عنصر انتهاك تجاوز بها المفهوم القديم، و تلك نتيجة يمثّل استخدام التقنية السردية – في هذه الأبيات – سببا من أسبابها، إذ من غير المنطقي أن يقوى بيت واحد بإيقاعه المحدّد أن يستوعب ظاهرة كهذه.

و قد ينعطف الشاعر بظاهرة التضمين من بعدها القديم المعيب، إلى بعد جديد يوفّر الصلة بين أجزاء النّص تركيبياً، و يمسكه تماسكا نسيجياً يمهّد لبناء الوحدة العضوية في النص، كقول الشاعر(رابح بوصبيعة) في قصيدته(عراجين الخرائط الحديدية):

(قهقهةٌ صاخبةٌ
تتمرّغُ فِي المعنَى،
تتدرَّجُ فوقَ خطوطِ الطولِ، خطوط العرضِ
قدْ تَرسمُ فِي سيماءِ الوجهِ الباكِي
أشواطاً...و ظلالاً...و زماناً آخرَ يأتي

[1] ديوان الجاحظية، ص340.
[2] المرجع السابق، ص170.
[3] علوي الهاشمي، ***السكون المتحرّك***(دراسة في البنية و الأسلوب)، منشورات اتحاد كتاب و أدباء الإمارات، الإمارات العربية المتحدة، ج1، ص72.
[4] حسن الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، مرجع سابق، ص51.

سيحدّدُ تقاسيم الفرحِ الأصليةِ
تلك المُلقاةِ بجوهرِ رغبتنَا)

هذه الأسطر تشتمل على تلاحم متين فيما بينها عن طريق تعلّق كلّ منها بتاليه بعلاقة نحوية، فالسطر الأوّل يتعلّق بالثاني عن طريق المبتدأ، النكرة الموصوفة (قهقهةٌ صاخبة) و خبره الأوّل(يتمرّغ في المعنى)، و يتعلّق السطر الثالث بالأول لاحتوائه على الخبرين الثاني و الثالث(تتدرّج فوق خطوط الطول)(خطوط العرض)، و يرتبط السطر الرابع بالأول باعتبار الفاعل ضمير مستتر يعود على (قهقهة)، و يرتبط السطر الخامس بالرابع من حيث احتوائه على مفعولاته(أشواطا..و ظلالا..و زمانا آخر). أمّا السطر السادس فيعود فاعله على (زمان آخر) الواردة قبلها، و أخيرا يتعلّق البيت السابع بالسادس من حيث أنّه مبدوء باسم الإشارة(تلك) التي تعود على (تقاسيم الفرح) الواردة السطر الذي قبلها.

إنّ هذا التعلق المتتابع للأبيات من شأنه أن يخلق منطقة شعرية ضمن القصيدة تتميّز بإيقاعات نغمية لنهايتها مختلفة عن الإيقاعات التنغيمية لسائر القصيدة، مما يوفّر درجة من الانتهاك للنسق السائد، و ذلك أمر لا غنى للإيقاع عنه ليخرج من الرتابة[1].

و قد يمتد التضمين على مساحة واسعة من جسد القصيدة، فيكون بذلك آلية فاعلة في تشكيل وحدة النّص كما في قصيدة (المدن الغامضة...) لعيسى قارف التي تحتوي على نفس الأسلوب في الصيغة الفعلية لبعض الأسطر الواردة كأداة للتعالق بين كلّ مقاطع القصيدة[2]:

*(سوف أرحل) ← المقطع 4
*(سنحثُّ الخطى) ← المقطع 5
*(سوف يحتدم الردف بالردف) ←المقطع5
*(ستشيخ المقابر) ← المقطع 6
*(ستقول الكلاب) ← المقطع 7
*(سوف ينجاب غيم الحكايات) ← المقطع 9
*(سنواصل رحلتنا المتعبه) ← المقطع 10
*(سنواصل رحلتنا) ← المقطع 12
*(سنواصل رحلتنا المتعبه) ←المقطع 14
*(سوف يهرب منا الوطن) ← المقطع 15
*(سوف يغرق فينا الوطن) ← المقطع 15
*(سوف يذهل عنّا الوطن) ← المقطع 15

[1] ينظر:مقداد القاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص76
[2] ينظر: الديوان، ص102-108.

*(و أنا أقرأ اللافتة:

"سنواصل رحلتنا ") ← المقطع 18

*(سنواصل رحلتنا) ← المقطع 23

*(سنواصل رحلتنا في المشانق) ← المقطع 24

*(سأمرّ إلى الله في كفني) ← المقطع 28

فهذه الأبيات تنطوي على ترابط تركيبي دلالي متين إذ يصعب أن يفهم بيت منها إلاّ في سياقه الذي وضعه فيه الشاعر.

و على هذا النحو يبدو أنّ التضمين يتعدد عند الشعراء المغاربة بتعدد الصيغ اللغوية التي يتشكّل بها، و بوفرته الكمية، و حيويته الإيقاعية النابعة من حالات التوقع و الترقب لدى المتلقين إلى ما سيجيء من أبيات، قد وجد طريقة إلى جسد القصيدة كعنصر بناء، بعد أن كان عنصر هدم في النقد الكلاسيكي "[1].

إنّ النظر إلى التضمين في ضوء ظاهرة التنغيم المعقودة على " تنويع في درجات الصوت خفضا و ارتفاعا في الوحدة الدلالية "[2]، من شأنه أن يلقي ضوءًا كاشفاً على مدى أهميته ضمن مجمل الخطاب الشعري، إذ ليس من الممكن أن يحتفظ النّص الشعري بنغمة واحدة رتيبة مكرورة، بل " تظلّ النغمة في صعود و هبوط مع الانسجام في درجة الصعود و الهبوط بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت و أشعر السامع بوجوب انتظار باقيه "[3].

و بما أن اللغة العربية من اللغات التنغيمية فإنّ التنغيم يأخذ شكله بموجب انتهاء الجملة صوتيا و دلاليا، فالجملة التقريرية تنتهي بغمة هابطة و كذلك الاستفهام بغير الأداتين (هل و الهمزة)، في حين تتخذ الجملة الاستفهامية بهاتين الأداتين شكلا تنغيميا صاعدا، أما إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى وقف على نغمة مسطّحة أو مستوية غير صاعدة و لا هابطة[4].

فإذا تأمّل الدارس قول الشاعر (محمّد مرّاح) في قصيدته(باخوس و الشاعر):

فارتاع "باخوس" و أمسى لهُ ... لحنٌ عجيبُ البوحِ و السِّرِّ

غنى، إذا حوريةٌ اشرقتْ ... وهَّاجة الإغراء و السِّحرِ

قالت: أنا جمرُ الإله التي ... لألاؤها في فنّكم يسري

كم ... جلّ لهُ

عبقريّ ... في

[1] د.يوسف إسماعيل، ***بنية الإيقاع في الخطاب الشعري***(قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع و الثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق(سوريا)، ط1، 2004م، ص26.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص257.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص170.

[4] د.كمال بشر، ***علم الأصوات***، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة(مصر)، ط2000م، ص534.

فـــــــــــــــي إثـــمـــــــــــــــــــــــــــــــــــه
الـــــــدنـــــــــــــــــى طُـــــــــــــــــــــــــــــهري[1]
،
فـــــــضّـــــنـــــــــــــــــي

وجد البيت الأول منتهي بنغمة هابطة لانتهاء معناه بالقافية، في حين تنتهي الأبيات التي بعده بنغمة مستوية لتعلّقها ببعضها دلاليا عن طريق أسلوب الشرط، و جمل مقول القول، فتعود نغمة نهاية البيت الرابع إلى الهبوط مع انتهاء المعنى

إنّ التضمين في هذا النّص و أشباهه يحقق غاية جمالية هي إظهار التوتر الناتج عن الصراع في نهايات الأبيات بين القافية التي تسعى إلى تحديد النهاية صوتيا و دلاليا و التضمين الذي يحول دون ذلك، مما يحقق قيمة جمالية أخرى هي التنوع التنغيمي الذي يكسر رتابة الوحدة المطلقة لنغمة نهاية الأبيات[2].

و لتأكيد ذلك ندرج مثالا ثانيا عن خاصية الصراع الناتجة عن التضمين، يقول الشاعر(عبد السلام بوحجر) في قصيدته (حوار باريس)، و التي يصف فيها الصراع الذي يعيشه بطل هذه القصيدة، و هو الشاعر من بلاد الشرق الذي اختار نار الغربة في منفاه، رغم الوطنية التي يتسم بها، و رغم أنّه يستطيع أن يعيش في بلده من السادة الأعيان إذا ما اختار أن يصبح بوقا من أبواق السلطان، الذي سيغدق عليه، لكن عليه الخضوع و النسيان :

(لمَ تقضي كلّ أيّامك مهووسًا
بحمّى الحلم و الشعب المضيّعْ؟
و رأى الحلم قريبا بين عينيه فغنّى:
سوف أمضِي في طريقي هكذا
ما دام لي قلب يحبّ الأبرياءْ
و الجياع الأشقياءْ
و جبيني ليس يرضى
أن يصلي لحذاءْ
و ضميرٌ يتألّمْ
و فؤادٌ يتكلّم
و أنا في كلّ يومٍ أتعلّمْ
من جراحات الشعوب

[1] الديوان، ص62.
[2] د. سيد البحراوي، ***الإيقاع في شعر السيّاب***، مطابع الوادي الجديد، القاهرة(مصر)، ط1، 1996م، ص28.

و عذابي و اغترابي
أيّها الآتي إلينا من بلاد الشرق:
فاذهب في ركابي)[1]

إنّ الصراع في هذا النّص بين القافية التي يحققها الشاعر إيقاعيا و الدلالة التي لم تتشكّل أو لم تنته بعد، تومئ –و لو بطرف خفي –عن الصراع الدلالي المحتدم في ذات الشاعر، و القائم بين اختيار العيش خاضعا في وطنٍ لا يحترم الحريات، و بين اختياره لمنفاه في الغربة يعيش معارضاً ليكون لسان حال الشعوب الأبرياء الأشقياء.

فموقف الشاعر الملتزم بروح المواطنة الحقّ يجسّده الالتزام الإيقاعي بالقافية، أما موقف الشاعر المتمرّد على الضوابط السياسية التي سنّها ملوك طغاة، فيجسّده التمرد الدلالي على القوافي المتنوّعة، و لعلّه بتخطّيه الفعلي لها يشير إلى تجاوزه لدلالة معنى الوطنية بمعناه الضيق و الذي يعني الخضوع و الخنوع للظلم و الظالمين، و طاعة السادة و الكبراء، دون أدنى محاولة للتغيير، لأنّ الشاعر لمّا اختار الهجرة كان هارباً إلى سعة قول الحق **(** ألم تكنْ أرضُ الله واسعة**)**.

المبحث الثالث: تلقي الإيقاع اللغوي و الضرورة الشعرية

سبق القول في الفصل التنظيري الأول إنّ المستوى الإيقاعي في الإبداع الشعري يسلك سلوك المهيمن على المستويات اللغوية الأخرى؛ لذلك هو عندنا أهم بنيات النّص الشعري، سنحاول في هذا المطلب تأكيد ذلك من خلال تسليط الضوء على ظاهرة الضرورة الشعرية في القصائد الشعرية الفائزة، لينظر من خلال ذلك إلى مدى وفاء الشاعر للمستوى الإيقاعي و مراعاته له، على حساب المستويات اللغوية الأخرى، و سنرصد كمية الأخطاء اللغوية التي يمكن ارتكابها في جميع المستويات الصوتية و الصرفية و النحوية انتصارا لهذا المستوى.

وقف النقاد القدماء على ظاهرة الضرورة الشعرية، و أولوها عنايتهم، فأجازوا للشعراء ما لا يجوز لغيرهم من التصرّف باللغة[2]، على أن يكون ذلك قليلا في القصيدة غير متفشّ إلى حدّ يُرمى به الشاعر بالعجز و عدم التمكن.

و الضرورة الشعرية في أبسط تعريفاتها هي " الخروج على القواعد و الأصول [اللغوية] بسبب الوزن و القافية "، و لا شك في " أن اعتبار الوزن في دراسة الضرورة أمر أساسي "؛ لذلك نجد الشعراء قديما و حديثاً يتخذون من الضرورة سبيلا لسلامة الإيقاع الوزني من التكسّر

[1] الديوان، ص194.
[2] القرطاجني، المنهاج، ص144 و ما بعدها، و حماسة عبد اللطيف، ***الضرورة الشعرية*** (دراسة لغوية نقدية) حيث فصّل المؤلف الكلام في الفصل الثالث عن جهود القدماء في مسألة الضرورة.

و الاضطراب، فقد يصرف الشاعر الممنوع من الصرف لحاجة الوزن في ذلك، و الشواهد التالية توضح ذلك:

*(كنتُ أحسبهُ ثديَ غرناطةٍ

أوْ فضَا قرطبهْ)[1]

كلمة (غرناطة) اسم علم أعجمي، فهو إذن ممنوع من الصرف، غير أنّ الشاعر(علي ملاحي) صرّفه لتسلم تفعيلة(فاعلن) من حذف نونها.

و أحيانا يعمد الشاعر منع المصروف من التنوين، تماشيا مع السياق الإيقاعي، مثلما هو وارد في قصيدة(إلى أبي نوّاس) وفق بحر البسيط:

هـا أنـت ذا يـا أبـا نـوّاسِ متّئـدا تجـيئ فـي مشـرق الآتـي و مظـلمـه[2]

و قول الشاعر(البشير ضيف الله):

(لا مجالاتُ للإنتظار...للخيلاء) ← مجالاتٌ

و قد يضطرّ الشاعر إلى قطع همزة الوصل، و هو وارد بكثرة في هذا المتن، و من ذلك قطع همزة(الاغتراب):

(منهمكون في تشذيب سرو الإغتراب،

يراودون سماءهم)[3]

و قطع همزة(إمرأة) في قول الشاعر(المكّي الهمامي):

(أسمّيك أيّتها الثمرات العصيه،

إمرأتي. "أنتِ امرأتي". و أغنِّي)[4]

أو قول الشاعرة (وسيلة بوسيس):

(لكيْ تتوغّلَ أكثرَ في فتنةِ الإنمحاءْ)[5]

و قد يبيح الشاعر لنفسه الخروج على القواعد الصرفية بعدّة أوجه حفاظا على الوزن، منها:

*الحاق الضمائر باسم العلم كما هو وارد في قصيدة (البلابل تعتصر العنب):

(ريثما تنتقي الأرض سيزيفها)[1] ← سيزيف أكثر الشخصيات مكرا في الميثيولوجيا الإغريقية.

---

[1] الديوان، ص215

[2] المصدر نفسه، ص198.

[3] المصدر السابق، ص272.

[4] المصدر نفسه، ص286.

[5] المصدر نفسه، ص276.

* تغيير الصيغة: و قد وردت بكثرة في قصائد كثيرة، نعطي أمثلة على ذلك:

(تقول: خذْ من فتنتي أكوسا)[2] ← كؤوسا

(كأنّ دوآرها بابٌ لمنفى و كم أكلت منافي من حنين)[3] ← دورانها

(على خلْجآتِ الهواجِسِ و الذَاكرَه)[4] ← خَلَجَاتِ

* حذف بعض حروف المد:

(و في برنمجي السّكني أن أبني)[5] ← برنامجي

(ثمّ ها أنذا، ذاهبٌ في السؤال عنِ)[6] ← أنا ذا

* قصر الممدود:

(الجرح أجدر بالعناق..لأنّهُ *** نورٌ توضّأ بالدما..و تعطّرا)[7] ←الدماء

*تسكين بعض المتحركات:

(خبّئِي نشوتي ثمَّ هوْسي)[8]← هوَسي

* تحريك بعض السواكن:

(أو كؤوسا تشاطرني نَخَبَ التّبغ)[9] ← نخْبَ

* حذف بعض المتحركات:

(و استبدل الدمع قد حطّمت قيثاري)[10] ← قيثارتي

*إضافة بعض المتحركات:

(يا دارة الأمس يا حيّاً ألوذ به طفولة من حديث الماء للعشب)[11] ← دار

* نحت بعض الكلمات الجديدة:

(عانق جرحك كي تظلّ الأطهرا *** و لكي تجلّ على الزمكان و تكبرا)[12]

* اشتقاق ألفاظ جديدة:

(ممشهدة ضوءنا)[13] ← المشتقة من مشهد

* استعمال كلمات من اللغة العربية المحكية(الدارجة):

---

[1] المصدر نفسه، ص215.
[2] المصدر نفسه، ص62.
[3] المصدر نفسه، ص76
[4] المصدر نفسه، ص290-291.
[5] المصدر السابق، ص77.
[6] المصدر نفسه، ص164.
[7] المصدر نفسه، ص256.
[8] المصدر نفسه، ص173.
[9] المصدر السابق، ص174.
[10] المصدر نفسه، ص110.
[11] المصدر نفسه، ص327.
[12] المصدر نفسه، ص256.
[13] المصدر نفسه، ص175.

(السلام على الحايك البسكريِّ ← الحايك اللباس التقليدي للمرأة في الجزائر، عرف منذ القرن 16م.

على "العطرشه"← العطرشه من النباتات العطرية ، هو أحد أنواع الريحان

سلامي على رعشة الشّال ←لباس تقليدي للمرأة الجزائرية في منطقة أولاد سيدي نايل.

و الشاي و الياي)[1] ← أحد الطبوع الغنائية المعروفة في منطقة أولاد سيدي نايل بالجزائر و هو من مقامات الصبا التي فيها شجن و حزن.

(خليك صاحيةً، إلى أين المضي؟)[2]

(يا هلا، و النبوّة طارت إلى المغرب)[3] ← التحية باللّهجة الخليجية

* استعمال كلمات أعجمية من اللغة الأمازيغية:

(رقيمٌ من التفيناغ)[4] ← و هي الكتابة الأمازيغية المعروفة عند الإنسان المغاربي في العصر النوميدي.

(رقصة كناوة)[5] ← أحد طبوع الرقص المعروف عند الأمازيغ في المغرب الأقصى، و و هو موجود أيضا في الغرب الجزائري.

* إدراج بعض الكلمات الأعجمية من اللغتين الفرنسية و الإنجليزية:

(ينسابون كالمارينزِ يختطفون من شفتيك

و للمليشيات أقنعة و للبوليس و الدرك العريق)[6]

(صرخة للموضه)[7].

(عنقود دم كريستالي)[8]

(بالإستراتيجي)[9]

و هناك صنف آخر من الضرائر لا يمليها الإيقاع الوزني، و إنّما يتجه إليها الشاعر مراعاة للإيقاع التقفوي للحفاظ على القافية الموحّدة، فقد يستعمل لغة غريبة يمنع النحويون القياس عليها منها قول الشاعر (أحمد حسونات):

(لغة القفارا/ في يدك الوقارا / لا يسع الدمارا / المحطة و المطارا / تجد المسارا / يحيد غدي المدارا / قد خلى إمارته و طارا)[10].

---

[1] المصدر نفسه، ص32.
[2] المصدر نفسه، ص147.
[3] المصدر نفسه، ص206.
[4] المصدر نفسه، ص266.
[5] المصدر نفسه، ص254.
[6] المصدر السابق، ص157.
[7] المصدر نفسه، ص171.
[8] المصدر نفسه، ص228.
[9] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[10] المصدر نفسه، ص157.

و قول الشاعر (الزبير دردوخ) في الشطر الثاني في صيغة المثنى مع أنّه يخاطب الفرد من قصيدته:

(و لكي تجلّ على الزمكان ..و تكبرا)

(نورٌ توضأ بالدما.. و تعطّرا)

(نحو الخلود فكنت أنت المبحرا)...الخ

إنّ مسألة التوسّع في الضرورة حتّى فيما لا يتطلّبه الوزن الشعري، لم تخف على علماء العربية القدماء، فقد انتبهوا إلى ذلك بحسّهم النقدي الرصين، حتى إنّ سيبويه سمّى باب الضرورة –على خلاف النحويين و النقاد جميعا- (باب ما يحتمل الشعر)، و هذا يدل على أنّ للشعر نحوُ مختلف عمّا للكلام، و لا يرتبط دائما بالوزن أو القافية، بل يتصل بطبيعة الشعر نفسه[1] لما فيه من انزياح عن اللغة العادية. و قد وجدنا شواهد للضرورة الشعرية ليس لها علاقة بالإيقاع الخارجي، بل بالإيقاع الداخلي، و نقصد بذلك الموازنات، خاصة في قصيدة (مصطفى شليح) (ألا برّ لي يا خيمة العرب) المليئة بالموازنات:

فمـــال نقْعـــا و للكثبـــان بارقـــة تمرُّ مارقـــة..و الخيـــل فـــي الطلـــبِ[2]

في هذا الشاهد نلاحظ أن الشاعر تعامل مع كلمة(بارقة) و لم يوردها على أصلها(برّاقة) دونما حاجة للوزن في ذلك لأنّه يمكن أن يقول:

فمـــال نقعـــا و الكثبـــان برّاقـــةٌ تمرّ مارقـــة.. و الخيـــلُ فـــي الطلـــبِ

و موطن الشاهد هو أنّه استعمل (بارقة) لتناسب كلمة (مارقة) في الشطر الثاني.

و يتّصل بالضرورة بوصفها خروجا على القواعد و الأصول، بعض الحالات التي خرج فيها الشاعر(مصطفى شلّيح) على قواعد النحو لضرورة في إرساء الموازنات الصوتية قوله:

تمـــرُّ مثـــل ســـرابٍ مـــا رأى أحـــداً إلاَّ رأى زبـــداً فـــي عـــروة السُّـــحبِ[3]

فالقاعدة النحوية تقتضي بأن يرفع الفاعل (أحدٌ)، و هي صحيحة عروضيا إذا ما أوردها الشاعر، لكنه نصبها لكي تناسب (زبداً).

إنّ هذه الضرورات على ما فيها من انحراف عن الأصول لا تنبئ دائما عن ضعف المقدرة اللغوية للشاعر أو قلّة معرفته بها، و آية ذلك مقولة ابن جنّي التي يصوّغ فيها

[1] ينظر: د. محمد حماسة عبد اللطيف، ***لغة الشعر***(دراسة في الضرورة الشعرية)، دار الشروق، القاهرة(مصر)، ط1، 1416هـ-1996م، ص90 و مابعدها.

[2] الديوان، ص326.

[3] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

الضرورة و يجعلها علامة مُكنة و اقتدار، " فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، و انخراق الأصول بها، فاعلم أنّ ذلك على ما جشمه منه، و إن دلّ من وجهٍ على جوره و تعسّفه، فإنّه من وجهٍ آخر مؤذن بصياله و تخمّطه، و ليس بقاطعٍ دليلٍ على ضـــعف لغته، و لا قصوره على اختياره الوجه الناطق بفصاحته، بل مَثَلهُ في ذلك عندي مثل مُجـــري الجَموح بلا لجام، و واردٍ الحرب الضّروس حاسرا من غير احتشام، وهو و إن كان ملوماً في عنفه و نهالكه، فأنّه مشهودٌ له بشجاعته و فيض منّته "[1]

المبحث الرابع: الإيقاع و التشكيل الفضائي للخطاب البصري

المطلب الأوّل: الخط عاملاً في التشكيل البصري للشعر

بالانتقال إلى مرحلة التدوين، أضيفت إلى اللغة وظيفة بصرية جديدة لم تكن تنطـــوي عليها المفردات حين استخدمت كأصوات منطوقة قبل أن يعرف الإنسان الكتابة . مـــن هنـــا أصبح للمفردة إلى جانب دلالتها وهي منطوقة مسموعة، مستوى دلاليا آخر باعتبارها مكتوبة مرئية .

وإزاء هذه الوظيفة الجديدة للمفردة، كان لابد أن تطرح مشكلة التوصيل ، فالكتابة الآن وسيلة اتصال تخرج باللغة إلى قناة جديدة حين تشرك العين ، حاسة الإبصار، فـــي عمليـــة تلقي الدلالات . للكلمة الآن هيأة وكيان بعد أن كانت صوتاً . فالكتابة " محاولة للتعبيـــر عـــن الواقع الصوتي.. أو نقل الظاهرة الصوتية السمعية إلى ظاهرة كتابية مرئية "[2] و ذلك الانتقال يرتب على تلقي الكلام متطلبات جديدة . لقد تآزرت العين بعد مرحلة الكتابة مع الأذن لإعطاء الدلالات حضوراً مجسداً وصارت الكتابة " محاولة لنقل اللغة من بعدها الزمني المنطوق إلـــى بعد مكاني مرئي "[3] .

---

[1] ابن جنّي، الخصائص، مرجع سابق، ج2، ص392.
[2] د. حاتم الصكر، ***بعض مشكلات توصيل الشعر***، دراسة منشورة في موقع د.حاتم الصكر http://www.hatmalsagr.net .
[3] محمود حجازي، ***اللغة العربية عبر قرون***، المكتبة الثقافية، القاهرة(مصر)، ط 1968م، ص1.

لقد ترسخت بالكتابة ، وظائف بصرية لم تكن مسندة من قبل للكلمات وأصبح لهذه الكلمات حضور (جسدي) يشكل جزءا من دلالتها . ففي مرحلة النطق كان صدى الكلمات ذا أثر واضح في تشكيل وصفها من حيث التأثير في سامعها.

لقد عرفت الكتابة في فجر التاريخ في العراق القديم ومصر والصين ومنها انتقلت إلى العالم. فلا غرابة أن تظل الكتابة العربية ذات جماليات خاصة ، صورية تخاطب العين ، وجمالية تكمل المعنى .. وهي الوظيفة التي أنيطت بالخط العربي الذي يجب علينا أولا أن نفرق بينه وبين اللغة العربية التي سبقته دون شك معبرة عن المعاني برموز صوتية بينما كان الخط يرسخ شخصية جسدية للكلمات تنضاف إلى معانيها الراسخة في الذهن ، والمستثارة بالنظم والتأليف . ولما كان الخط بتعبير ابن خلدون " من جملة الصنائع المدنية والمعاشية "[1]؛ فقد طرأ عليه الترف والفقر تبعاً للازدهار والانحطاط في مستوى المعيشة ... فكان الخط أولاً انعكاساً للترف والاستقرار، والتجويد فيه ضرب من اكتمال أسباب المدنية مما يدفع الإنسان إلى التفكير بالوسائل قبل الغايات. وهو في ذلك شأنه شأن الملبس وسواه من مستلزمات الحياة التي نشأت أول أمرها تعبيراً عن حاجة وضرورة، ثم طرأ عليها التجويد والتفنن حتى صارت، وهي وسائل محددة ، غايات في ذاتها[2] .

والى مثل هذا نستطيع إرجاع المبالغة في وضع قواعد ثابتة وتفريعات كثيرة للخط العربي الذي تفرد بجماليات خاصة بين اللغات المكتوبة حتى صار وسيلة تزينية فدخل إلى الفن التشكيلي ليعطي اللوحة أبعادا بصرية جديدة تستثير خبرات العين ليس من جهة اللون أو الشكل بل من جهة المفردة أو الحرف[3].

وهذه الاستعانة بالبعد المكاني المرئي للكلمات نقلت اللغة إلى وظائف جديدة في تزيين المعمار مثلاً ، كما كانت من قبل ذات وظيفة مشابهة حين كان العرب ينقشون على القبور حكما ومواعظ و أشعارا ذات دلالات فكرية[4] .

لقد أضاف العامل الديني ، بعد ظهور الإسلام والدعوة إلى التعلم ، سببا قويا للحاجة إلى التدوين وما تلاه من حاجة نشوء الدولة ودواوينها . وهذا الأمر استمر كمؤثر حتى في وضع أصول الخط العربي الذي خدم كتابة المصاحف وساهم في الزخرفة والتزويق[5] .

---

[1] ابن خلدون، المقدمة، مرجع سابق، ص328.

[2] ينظر: حاتم الصكر، بعض مشكلات توصيل الشعر، مرجع سابق، موقع حاتم الصكر.

[3] ينظر: د حسن البنا عز الدين، ***كتابة الشعر على الجدران***(تراسل الشعر و الرسم[الكتابة] في الأدب العربي، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي 2008م، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة إربد(الأردن)، المجلد الأول، عالم الكتب للنشرو التوزيع، ط1، 1429هـ-2009م، ص315

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص325.

[5] ينظر: حاتم الصكر، بعض مشكلات توصيل الشعر، مرجع سابق، موقع حاتم الصكر.

إنّ الناظر في المخطوطات العربية سيجد أن جماليات الخط تدخل في نسيج العبارة وصلب التأليف سواء أكان المؤلف دينياً أم أدبياً. فأصبحت للخط وظيفة تأخذ بعدها كوسيلة توصيل في مخاطبة العين حيث يراد التأثير في القارئ.

لقد أعطت المخطوطات العربية هيأة مخصوصة للخط العربي يتدرج الإحساس بها من البصر إلى الإدراك العقلي . فأول ما يستثير البصر في المخطوط العربي ، ذي المادة النثرية أو الشعرية ، قدسية الكلمة المخطوطة وبهاؤها المتكامل بشخصيتها التي يتآزر الماضي (كزمن مدرك) والحاضر(المكان المرئي) في ترسيخها ونقل تأثيرها الذي غدا شيئا فشيئا تأثيراً رتيبا فيه من التماثل والتتابع مثل ما في الكتابة العادية وما في اللغة المنطوقة[1].

ليس تجريب الأشكال الشعرية من صنيع الحداثة ، فهو سابق عليها ، لَصِيقٌ بقول الشعر ، ودليل ذلك أن الشعر العربي مَرْكَزٌ ثابتٌ (القصيد) ، وهوامشٌ دائمةُ النُّزوعِ إلى التحول والتغير (الأراجيز والموشحات) ، ولذلك كان الحديث قديما عن أشكال عديدة بَدَتْ للنقاد أنها غريبة كالقَوادِسِيِّ ، والمُسَمَّطِ ، والمُخَمَّسِ ، إلخ[2]. تماما كما يتم الحديث الآن عن الأشكال العَجائِبِيَّة للقصائد ، حيث القصائد مكتوبة على شكل دوائر ومُرَبَّعات ومُثَلّثات ، وعلى شكل شجرة أو رِجْلٍ أو يد بشريتين ، ناهيك عن تَسَرُّبِ الصور والرسوم ومختلف العلامات إلى جسد القصيدة[3].

ويبدو أن جواب السؤال المطروح حول أسباب هذه الظاهرة كامن في ظهور الكتابة والطباعة، وبشكل خاص في دور الشاعر في كتابة قصائده بخط يده، أو عبر وسيط. لكن الأمر، في تقديرينا، يتجاوز هذه الأسباب إلى طبيعة اللحظة الشعرية، ومفهوم الشعر، وذائقة العصر. حيث بدا أن هذه العناصر كفيلة بتعويض ما ضاع من مقومات الشعر.

ما الذي خسره الشعر بتحوله من طور الإنشاد إلى القراءة، أي من مخاطبة (الأذن) المستمعة إلى (العين) المبصرة؟.

إنّ الشعر في حالتي الأذن والعين يخاطب ذاكرة المتلقي، و لكن بظروف مختلفة تكونها في الحالة الأولى إيقاعات السمع وطبيعة الصوت ملقى ومسموعاً، و تكونها في الحالة الثانية مشاهدات العين ووظيفة الإبصار رؤية وتأملاً . وكان لكل منهما بعد ذلك قوانينه المنعكسة في التلقي والتقديم، و قبل ذلك في طبيعة الفن الشعري و مواصفات القصيدة ذاتها .

---

[1] ينظر: فريد الزاهي، ***الجسد و الصورة و المقدّس في الإسلام***، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء(المغرب)، ط1999م، ص125 و ما بعدها.

[2] ينظر: ابن رشيق، العمدة في بابي "التقفية و التصريع" و "الرجز و القصيد" يقول عن القوادس:" و من الشعر نوع غريب يسمونه القوادسي، تشبيها لقوادسي الساقية؛ لارتفاع بعض قوافيه في جهة و انخفاضها في الجهة الأخرى"،ج1،ص178.

[3] للوقوف على هذه الأشكال ينظر الشعر الكالغرافي المنتشر بكثرة كبيرة في المغرب الأقصى خاصة في دواوين قصيدة النثر، و على سبيل المثال دواوين محمد بنيس تقوم على الأشكال الهندسية.

لقد تركت الأذن شكل استجابتها على فن الشعر بصورة واضحة خاصة في البنية الإيقاعية، فكانت القصيدة وسيطا بين شفة وأذن. و لم تستطع أن تغفل الطبيعة الوظيفية للحاستين، ويبدو الأمر ذا أهمية أن نحن وضعنا أمامنا موقع القصيدة حسب المعادلة التالية :

- شفة ، قصيدة ، أذن ، ذاكرة .

ونقارنها بها أصبحت عليه المعادلة ذاتها في طور القصيدة المكتوبة :

- يد ، قصيدة ، عين ، ذاكرة .

فشعر ذو رنين أو همس، لن يجد له فاعلية في قصيدة تكتبها يد لتصنعها أمام عين .. هكذا يصبح مستحيلاً أن نفهم تقنية بصرية في قصيدة معاصرة (كالتنقيط أو البتر والقطع مثلاً) إن نحن نقلناها إلى قصيدة شفوية. كما أن الأمر يصبح معكوساً أو يجب أن يصح إن نحن نقلنا طبيعة شفوية(كالتكرار و اطرادية القافية) إلى قصيدة معاصرة نقرأها في ديوان مكتوب.

يعتقد د/ حاتم الصكر أن الكتابة ميزة تطورية عضوية ذات أثر في عملية قول الشعر وتلقيه، فنحن إذا ما قارنا الشعر بالفن التشكيلي نقول:اللوحة ظلت وسيطاً بين يد وعين حتى يومنا.. وكذلك المسرح الذي لم يفقد كثيراً من خواصه الأولى حتى بعد ظهور المخترعات الصوتية أو الإذاعية.. لكن الشعر حدث فيه تغيّر بتغير الوسيط، فانتقال القصيدة من وسيط شفوي إلى وسيط يدوي، و اتجاهها إلى العين لا الأذن، لم يكن يعني تغير الأداة وظيفياً بل يشمل كذلك ميزة التخيل التي يقوم عليها الشعر[1].

فالكلمات في القصيدة لا تطلب استثارة معانيها القاموسية ، بل ظلالها وإيماءاتها مستعينة بالعلاقات الجديدة التي منحها (نظام الشعر المكتوب) واستفادتها من مجاورة الكلمات الأخرى في خلق الصور التي تعد أبرز مظاهر التخيل .

إن ذاكرة المتلقي لا تستطيع استيعاب الأفق التخيلي الذي ترسمه الكلمات في قصيدة شفوية، كما تصنعه الكلمات في عالمها المكتوب ، ومن المفترض أن تحلله الذاكرة المتلقية عن طريق الإبصار لتعيد بناءه وفق الرموز المبيتة المتفق عليها بين ذاكرة الشاعر وذاكرة عصره ممثلة بذاكرة القارئ .

ويأتي ضمن هذا السياق دور الكتابة في كيفية استيعاب الرمز والأسطورة بعد أن نحرر الكلمات من معانيها القاموسية، الأقرب إلى الذهن، والأسهل في التفسير، ولكن أي رمز و أية أسطورة يمكنهما استثارة معنى مستقلاً في برهة زمنية قصيرة جدّا إذا ما جاءت في سياق شفوي.

[1] ينظر: حاتم الصكر، بعض مشكلات توصيل الشعر، مرجع سابق، موقع حاتم الصكر.

في حين يمكن أن يمثلا في سياق الكتابة، التي تعطينا مدّة أكبر للاستيعاب إضافات تراكمية للمعنى المبيت في القصيدة والخاضع لغرضها العام الذي لابد أن تتدرج فيه ، وتصبح بذلك سياقات أفقية لغرض القصيدة ، تختلط بالوظائف البلاغية الجاهزة التي تم تبويبها وترتيبها امتثالا للوضوح والإفصاح والإبانة التي ترادف البلاغة .

هكذا يصبح للرمز(معنى) مباشراً كأية مفردة وللصورة أقيسة منطقية تحتويها وترتبها في الذهن جاهزة مفهومة .

إنّ اعتماد الخط وسيلة للتوصيل في الشعر المعاصر، بما جاء معه من جماليات جديدة، رتب أن يكون غاية في ذاته مما أشرك العين في لعبة دلالية أخرى لم تكن واردة في عصر الإنشاد والخطاب الشفهي. وهذه النقلة تجسدت في الشعر فالخط الذي كتبت به الدواوين صار جزءا من عامل بصري لا يمكن إغفاله عند التوصيل لما تتركه الكلمة المكتوبة من استثارات وظلال جديدة. فالتعقيد الذي فرضته الأشعار المخطوطة يتجاوز الدلالة الصورية المباشرة التي اقترنت بالألفاظ في أطوار الكتابة الأولى (المسمارية مثلا أو الهيروغليفية ..) فالتغريب الآن يتم على مستويات متعددة: فالكلمة ذات معنى مبيت متفق عليه يستثار بالتلفظ ثم أصبحت ذات معنى يستثار بالنظر مصحوباً بهيأة مجسدة ومزوقة بالخط المترف هذه المرة.

ولكن .. ألا تتغير قوانين الأثر المخلوق في المتلقي بعد أن تغيرت الوسائط بظهور الطباعة الحديثة؟

بكلمة أخرى إنّ البلاغة والفصاحة ستتغير مقاييسها لأنّ ما هو معقد أو متنافر سيصبح سهلاً بالمعاينة البصرية ويترتب على ذلك أن (بلاغة الأثر) سوف تتغير بتغير الوسيط المؤثر فالأشكال و الخطوط و طريقة الكتابة أصبحت تخلق هيئات المعاني في الأثر المطلوب احتكاماً إلى الحاسة الإبصار هذه المرة . ولا يستطيع قارئ الشعر الحديث وناقده أن يتغافل عن المقترحات الكتابية لتحديث القصيدة العربية، و لا حتّى طرق الكتابة التي أضحت من أهمّ سمات الأداء الشفهي للقصيدة المعاصرة .

فالعين مقصودة الآن ومخاطبة لغرض الحث على الاستثارة . وهذا يفسر لجوء بعض الشعراء إلى علامات الترقيم و الوقف و الأسهم و تقسيم القصيدة في فضاء الورقة تقسيما يساعد على إنتاج الدلالات و إظهار العواطف لحظة الكتابة،

إننا نحس بتقدم وسائل الطباعة بالحاسوب، و بالاعتماد على الواقع المرئي للكلمات والأشكال الموجودة في الدواوين المعاصرة ستصبح طرق الكتابة غاية في ذاتها. وهذا يؤكده تفتيت العبارة بتناظر محسوب و توزيعها في فضاء الورقة بتقنيات جديدة والتلاعب بالأحرف

تلاعباً مقصوداً، لأنّ الكتابة تفرض " طابعاً خطياً مستقيماً وسمة تتابعية ووجودا ماديـــاً فـــي الفضاء لا يملكه الكلام .. "[1]

وكان لابد أن يحاول الإنسان المعاصر كسر الرتابة الجديدة التي خلقتها الكتابة ، بمقابل الرتابة القديمة التي كانت تخلق بالأصوات .

إنّ المحاولات (الحديثة) تتعدى كثيراً المحاولات الزخرفية القديمة لأنّ وظيفة الشكل في الحالة الأولى تزيينية في حين أنّها في الحالة الثانية عضوية لأنها تساهم مساهمة كبيرة في خلق الدلالات .

وهذا الوصف لوظيفة الشكل في الشعر المعاصر يترتّب عليه ألاّ ينظر للشكل باعتباره كماليا وأنّه شيء خارجي يجلب إلى النص بعد الانتهاء منه بل باعتبـــاره جـــزءًا تكميليـــا و عنصراً مشاركا في صنع المعنى؛ أي له وظيفة بنائية و دوراً في التوصيل، و رغم أنه مقترح يلبي حاجة الاتصال بالآخر شكليا إلاّ أنّه يندمج ضمن عناصر النص التي ينبني بهـــا ويقـــوم متخذاً هيأته النهائية .

وحين زحفت المخترعات الطباعية الحديثة على عالمنا ، تلمس المنتج مـــا فـــي هـــذه المخترعات من اختصار للجهد والوقت من الحفاظ على جوهر الرسالة المبلغة إلى القـــارئ . لذا احتل الحرف الطباعي مساحة البياض وأزيح الحرف المخطوط إلى هـــامش ضـــيق مـــن الاستخدام، وكان هذا هو التحفظ الأول، و الجوهري رغم شكليته فى مقترح الشاعر المغربي محمد بنيس الذي تضمنه (بيان الكتابة) الصادر 1981.

لقد دعا محمد بنيس إلى (تغيير مسار الشعر)، و (خرق الجاهز) بواسطة (انفتـــاح النص على البصر ..) و اقتراح العودة إلى الخط المغربي ، التي نصت عليها فقرات البيان المذكور، تتقبل الفحص والمراجعة؛ فخلافاً للبيانات المتحمسة السابقة ، يقـــدم بيـــان بنـــيس وصفة محددة هذه المرة تحتاج مناقشة ليس مجالها هذا البحث. لكنها تقوم على فكرة عامة هي أن الخط ليس" حلية تضاف إلى الكلام، إلى الصوت، إلى الزمان..."[2] بل هي وسيلة توصيل.

و قد دفعت دعوته هذه الكثير من الشعراء إلى إصدار دواوينهم بالرسم الخطي؛ بخـــط اليد تارة، و بكتابة تشبه في رسمها المخطوطات القديمة تارة أخرى، لذلك نجد فـــي الشـــعر المعاصر زخما كبيراً في طرق كتابة و طباعة الدواوين، تنتج لا محالة مجموعة من الدلالات حسب طريقة التي اختارها الشاعر لطبع الديوان.

---

[1] ترنس هوكز، ***البنيوية و علم الإشارة***، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد(العراق)، ط 1986م، ص124-125.

[2] محمد بنيس، ***بيان الكتابة***، نشره أوّلا في الثقافة الجديدة المغربية، المغرب، ط1981م، ص19، و أعاد نشره في كتابه: ***حداثة السؤال***(بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة)، المركز الثقافي العربي، بيروت(لبنان)، الدار البيضاء،(المغرب)، ط2، 1988م، ص11.

و بما أن ديوان الجاحظية مكتوب وفق آليات الطباعة الحديثة للشعر المعاصر " بتشكيلات بصرية تروم توجيه القوى القرائية نحو محفزات التلقي و الاندغام في عالم النصّ من بوابة العين، و بذلك يصبح الإخراج الطباعي جزءًا أساسيا من بنية الخطاب الشعري نفسه "[1] لقصائد هذا الديوان ، و بما أنّ تجليات التشكيل البصري في الإخراج الطباعي درست سيميائيا وفق تدرّج جشطالتي من الكل إلى الجزء: (دراسة العتبات/ دراسة السطر الشعري/ دراسة تقسيم الصفحة / دراسة علامات الترقيم) فإننا سنركز على العناصر التي تُظهر بعض السمات الإيقاعية مقسّمين دراستنا إلى مطلبين، المطلب الأول حول الطرق الجديدة لكتابة البيت و السطر و المقطع و كيف تقسّم البنية الإيقاعية ، و المطلب الثاني سنركّز فيه على السمات الأداء الشفهي التي تظهر من خلال طرق الكتابة و في استعمال علامات الترقيم.

المطلب الثاني: طرق الكتابة المعاصرة بين البيت الشعري و السطر و المقطع

لقد عرف مصطلح البيت في الشعر المعاصر فوضى، حيث آثر البعض تسمية ما يقابل البيت في الشعر القديم بالشطر (نازك) ، و آثر البعض تسميته بالسطر الشعري (عز الدين إسماعيل)، بينما فضل البعض الآخر استعمال " البيت "(د . محمد النويهي).

يرى عز الدين إسماعيل أن لا وجود للبيت في الإطار الجديد للقصيدة، وأن السطر الشعري أصبح هو البديل الذي ارتاح له الشاعر[2]. وهذا صحيح من بعض الوجوه، ذلك أن البيت التقليدي ذا الشطرين المتناظرين، المتكافئين إيقاعيا، لم يعد مقوما من مقومات القصيدة الحديثة، و أنّ هذا البيت كان من أول ما أطاح به رواد الشعر الحر. لكن مع ذلك، يمكن أن نتحدث عن مفهوم للبيت، دون أن نسقط من اعتبارنا وجود السطر، و الحقيقة أن عنصر الوقفة عامل أساسي في بناء بيت القصيدة المعاصرة[3]، فعندما يعلن الشاعر عن الوقفة، فإنه إنما يعلن عن نهاية البيت، و قد يكون ذلك في نفس السطر، و قد يستغرق البيت مجموعة من الأسطر و على الرغم من اعترافنا بوجود كيان للبيت في قصائد المعاصرة، فإن ذلك لا يعني أن له استقلالا ذاتيا، أو أنه يتلقى بمعزل عن التجربة الإيقاعية للقصيدة ككل، و قد رأينا سابقا كيف أن الشاعر يمزج بين البحور، ويخالف بين الأبيات، في سبيل بناء إيقاع هارموني، تعتبر القصيدة –في تمامها- صورته المكتملة، مفرقين بذلك بين السطر كبيت خطي و البيت الصوتي الذي يكوّن ما يعرف حديثا بالجملة الشعرية أو الجملة الموسيقية.

ومن أمثلة البيت الذي اكتمل داخل السطر الواحد، ما جاء في قصيدة (حوار باريس):

(قُلْتُ للشَاعِرِ: اسمعْ

[1] د.محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص130.
[2] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص83.
[3] ينظر:محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنيته و إبدالاتها، مرجع سابق، ج1، ص109.

في بِلادِي تُغدقُ الأمْوالُ ..فاجمعْ
و لكَ الخمرةُ تُهدَى.. فتجَرّعْ
و لكَ المرْأَةُ تُهدى..فتمتّعْ
و لكَ الكُرْسيُ يُعطَى...فتربّعْ
ثُمّ حاولْ
أَيُّها الشاعِرُ أنْ تنسَى و تخضعْ)[1]

فكل سطر من هذه الأسطر السبعة بيت متميز شكليا و إيقاعيا، ففـــي الأول والســـادس تفعيلتان من الرمل وفي الثاني و الثالث و الرابع و الخامس و السابع ثلاث، أماّ السطر السادس فتفعيلة واحدة، كل ذلك في إطار موسيقي محدد مضبوط، لكن كل سطر مفتقر إلى ما بعـــده، غير مستقل عما قبله دلاليا. و لكي ندرك كيف تتحكم الوقفة، في تحديد البيت، نتأمل المقطـــع التالي من قصيدة: (سليم) للشاعر(سليم درّاجي)[2]:

تحلمُ بالانصهارِ --< جزء من بيت
على شفة الجرحِ --< جزء من بيت
كيْ تنثر النور في حدقات العيونْ --< بيت
دمي يا النزيف انقطع لحظةً --< جزء من بيت
ربّما ستعود الحياةُ إلى زهرةٍ حطّمتها السُّنون --< بيت

فإن اكتمال الأبيات هنا يوافق ما يصح أن يكون ضربا في وزن المتقارب، فهناك:

ــ فعولن فعل: في السطرين: 3، 5.

و لم نعتبر الأسطر الأخرى أبياتا لأن الشاعر لم يقف فيها وقوفا إيقاعيا، بل اعتبرهـــا جسورا نحو قرار البيت.

لكن الأبيات الشعرية يتباعد ما بينها أحيانا، كما هو وارد في نفس القصيدة:

(سليمُ تحاول أنْ تصنع الآن نافذةً للتذكّرِ،
نافِذةً للتأمّلِ،
نافذةً لستَ تدركُ
كنْهُ الغواياتِ في شأنهَا
كلّما كبُرَ الحلمُ فيكِ ترامتْ

[1] ديوان الجاحظية، مصدر سابق، ص194.
[2] **سليم دراجي**: شاعر جزائري، من مواليد عام1962م بعين وسارة-الجلفة، يشتغل أستاذا في اللغة العربية، حاصل على عدة جوائز في الجزائر، صدر له مجموعتان شعريتان: (في انتظار إشارة الإيجار-1995م)، (اغتيال زمن الورد-2002)، تحت الطبع: (علم و دم و حمام) مجموعة شعرية، ينظر: الديوان ، ص235.

لترسمَ بينكما كومةً من شجونْ)[1]

فنحن نلاحظ أن البيت يتكون من ستة أسطر.

عندما أبدل الشاعر المعاصر الشطرين المتناظرين اللذين كانا أساس البيت الشعري التقليدي بالسطر الشعري ، كان ذلك إيذانا بتحرر الشعراء من قيد عسير، و كان علامة على انطلاق الشعر العربي ليرتاد آفاق المعاصرة والتحديث، و تتجلى أهمية السطر الشعري في خدمة الإيقاع من حيث قدرته على التحكم فيه والحد من تدفقه وانسيابه، أو بالعكس المساعدة على تسريعه والرفع من وتيرة تردده، و تكمن أهمية السطر الشعري أيضا، باعتباره متوالية إيقاعية في تنظيمه فضاء الصفحة، و معلوم أن الفضاء في الشعر على جانب كبير من الخطورة، لقدرته على توضيح الخفي وتجسيم المعنويات[2].

السطر الشعري وسيلة مهمة للشاعر، يمارس عبرها حريته في الكتابة، لا سيما أنه ليس من شرطه الوصول إلى قرار المعنى وتمام الإفادة. لذلك لا يشتمل السطر أحيانا سوى على كلمة واحدة. في السطر الشعري تكتسب الألفاظ قيمتها وجدارتها، ومن خلال حسن استغلاله يستطيع الشاعر أن يستوقف القارئ ويؤثر فيه؛ بإبراز كلمة كانت تبدو تافهة، و إعادة الاعتبار للفظة كانت مهملة. و السطر الشعري لهذا الغرض ليس من شأنه أن يطول أو يقصر وفق تصور مسبق، بل إنه لكل مقام مقال، كل سطر تجربة إيقاعية دلالية رمزية، تكاد تكون مستقلة بذاتها و مع ذلك فقد يمتع السطر الشعري و يفيد، و الذي لا شك فيه أنه معرض لجوهر الألفاظ، و مضمار لفتنة الكلمات، تتبارى فيه، و تتجلى من خلاله.

و قد ربط الشعراء المغاربة بين طول السطر وقصره في القصيدة المعاصرة و بين النسق الشعوري و الفكري الذي يتضمنه، فقد يقصر فلا يحتاج في التعبير عنه موسيقياً إلا إلى تفعيلة واحدة، و قد يطول حتى ينتظم أكثر من سبع تفعيلات.

إذن يمكن أن يكون السطر الشعري عبارة عن تفعيلة واحدة أو جزء من التفعيلة، و قد يصل مداه إلى أكثر من ذلك[3]، و من هنا كان السطر أكثر أهمية للإيقاع من البيت في أحيان كثيرة.

لقد اعتمد الشعراء المغاربة أسطرا شعرية قصيرة في أغلب القصائد الفائزة بالجائزة، و نظن أن لهذا الاعتماد علاقة برهان الشاعر على تحقيق دفق إيقاعي كفيل بأن يحدث لدى المتلقي التأثير المنشود، فبفضل التدوير الذي أشرنا إلى أهميته فيما قبل، يصبح السطر

---

[1] المصدر السابق، ص236.

[2] ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، مرجع سابق، ص110-111.

[3] ينظر: قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، ص97، والشعر العربي المعاصر لعز الدين إسماعيل، ص80، وقد أصبح هذا التحديد متجاوزا لا سيما فيما يدعى بقصيدة النثر.

الشعري في بعض الأحيان كلمة هي بدورها تفعيلة ناقصة، كما في السطر الثالث من قول الشاعر في قصيدة (حورية الرمل) للشاعر(عثمان لوصيف):

(آهْ،
يا كوثرها العاشقُ
يا نهر الغزلْ)[1]

فهذا السطر، كما نلاحظ هو حرف الندبة(آهْ)، أراد الشاعر أن يجليه، و إن كان إيقاعه يرتبط بالسطر الذي بعده حيث تجد فيه تفعيلة الرمل اكتمالها، ومثل هذا كثير عند الشعراء المغاربة، في قصائد ديوان الجاحظية، وهو مرتبط كما أشرنا بإرادة تبئير بعض الكلمات، أو أجزاء بعض الكلمات، أو التأكيد على رمزية بعض الدوال، و زمنية نطق حروفها، من ذلك ما يظهر في المقطع التالي من قصيدة: (رماد اللّحظات) للشاعر(عدنان ياسين)

(فتدقُّ طبولي دمي
دَ
قةً
وا
حد
هْ)[2]

حيث تتمزق أوصال تفعيلتي المتدارك (فاعلن) في كلّ السطور، و حتّى الوقفة يجعلها الشاعر في حرف واحد في سطر مستقل(هْ)، وذلك مراعاة للإيقاع الذي يريده الشاعر لقصيدته. فلا شك أن الزمن الذي تستغرقه قراءة هذا النص، وفق التوزيع الذي ارتضاه له الشاعر أطول؛ لم يرد الشاعر أن يبرز كلمات: دقّة، واحده فقط، بل أراد أيضا أن تقرأ على نحو خاص من طرف المتلقي، أن تقرأ في مدة زمنية تليق بها، مدة زمنية أكبر من تلك التي ستخصص لها لو أنها كتبت بشكل أفقي.

إن الشعر المغاربي ليس من قبيل الشعر المجسم، لكن الشعراء في هذا الديوان استثمروا الفضاء والبعد الأيقوني ما أمكنهم ذلك، و ما يدل على أن الشاعر المغاربي أولى السطر الشعري عناية خاصة. إننا نجده مثلا يعيد توزيع بعض المقاطع في قصائده بطرق سطرية مختلفة، فقد بدأ الشاعر(بشير ضيف الله) قصيدة (نون وجهك الغارب) أول الأمر، في مقطع مكوّن من ثلاثة أسطر، مثل شعر التفعيلة:

(نقطة البدء أنت...و لي نكهة المنتهى

[1] ديوان الجاحظية، مصدر سابق، ص36.
[2] المصدر نفسه، ص52.

ابدئي كيف شئتِ...فلي طقسي

المُشتهى!!)[1]

المرّة الثانية كتبها وفق المشطّرات الواردة في الموشّحات مع قافية متناوبة"

(نقطة البدء أنت

و لي نكهة المنتهى!!

ابدئي كيف شئت

فلي طقسي المشتهى!!)[2]

أمّا المرة الثالثة فكتبها وفق نسق يتخذ فيه السطر الشعري شكل البيت، فكل سطر ينتهي بوقفة نظمية و دلالية، بل وينتهي بقافية يغذيها حرف الروي، في شكل بيتين عموديين مصرعين هكذا:

(نقطة البدء أنت .. و لي نُكهة المنتهى

ابدئي كيف شئت.. فلي طقسي المشتهى!!)[3]

هناك إذن التزام واضح بالوصول إلى قرار المعنى، و قرار الوزن، تماما كما لو كان الأمر يتعلق ببيت الشعر التقليدي.

و على العموم كان المقطع في الأصل في (ثلاثة) سطرا، و أصبحت في المقطع الثاني (أربعة)أسطر، ثمّ أصبحت سطرين؛أي عدد الأسطر تضاعف بنسبة تجاوزت الخمسين بالمائة، وهو ما يعني أن الشاعر قد أدرك ما لاستثمار الفضاء، عبر توزيع الأسطر، من فضل و مزية، لا سيما في ضبط إيقاع النص، و التحكم في نفسه الموسيقي.

و الملاحَظ أن الشاعر المغاربي يحدد مقاطع قصيدته بشكل واضح إما بوساطة وضع عناوين، أو بوضع علامات فاصلة، أو بإنهاء المقطع بقافية موحدة مع بقية المقاطع، سنقدم أمثلة على ذلك كما يلي:

وضع عناوين: وردت في في قصيدتين؛(رماد اللّحظات) للشاعر(عدنان ياسين) و قصيدة (أوراق الوجد الخفية) للشاعر(جمال بوطيّب)[4] التي كل مقطع منها يشبه القصيدة لها إيقاعها الخاص، و الموزونة منها لها بحرها/أبحرها الخاصة، الورقة الأولى عنوانها(فاس)، و الثانية

---

[1] المصدر السابق، ص169.

[2] المصدر نفسه، ص172.

[3] المصدر نفسه، ص174.

[4] **جمال بوطيّب**: شاعر مغربي، ولد عام1968م، بوجدة بالمغرب، أستاذ جامعي بالكلية متعددة التخصصات، جامعة القاضي عياض، عضو في اتحاد كتاب المغرب، كاتب و باحث و شاعر له عدة إصدارات:

- (الحكاية تأبى أن تكتمل1993)،(برتقالة للزواج1996)، (مقام الارتجاف1999) مجموعات قصصية
- (جور الغياب2007)،(أوراق الوجد الخفية2007) دواوين شعرية
- (الجسد السردي2006م)،(السردي و الشعري2007م) دراسات نقدية.ينظر: الديوان، ص303.

(وهران)، و الثالثة(القاهرة)، و الرابعة(بغداد)، و الخامسة(لبنان)[1] كمـــا وردت العنـــواوين في(رماد اللحظات).

وضع علامات فاصلة: و قد وردت هذه العلامان في ثلاثة أشكال:

1* الأنجم(***)، و هي موجودة في كثير من القصائد التي فصلة مقاطعا بهذا الرمز منها(أشهيان) للشاعر(عادل صيّاد)[2](لست حزينا) للشاعر(محمد زتيلي)[3]، في قصيدة النثر، و منها (نادية) للشاعر(نور الدين طيبي)[4]، و (مأساة قدح) للشاعر صلاح طبة.

2* مجموعة من النقاط المستمرة: و قد وردت في قصيدتين: (أغنية لاحتفال بعيد) للشاعر(الطيب الطهوري) ، و (اشتباكات على حافة جرح قديم) لعبد الرحيم سليلي.

3* الأرقام، و هي موجودة في أغلب القصائد، منها قصيدة(أربعون وسيلة و غاية واحد) التي قسّمتها الشاعرة(وسيلة بوبسيس) حسب العنوان إلى أربعين مقطعاً.

4* الحروف الهجائية: وردت في قصيدتين، في قصيدة (أبجديات جديدة) للشاعر(المكي الهمامي)، و قصيدة (حروفي) و الطُرفة الإيقاعية في هذه القصيدة لفيصل الأحمر[5]، أنّ المقاطع كانت بعدد حروف الهجاء، و كلّ مقطع يبدأ سطره الأول بذاك الحرف، نعطي مثالا من القصيدة:

(ف..

فاتني كلّ شيء..

و لم يبق غير الفراغ فكيف ترى سيكون..

ق..

قدر قد أتى يقتفي قدرا قد مضى

و هو شيء قليل لدي كلّ شيء قليل

و هو بعض لدى كلّ أمرٍ برغم الخراب جميل..

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص304-309.

[2] **عادل صياد**: شاعر و قاص جزائري من مواليد عام1968م، بتبسة، يحضر حاليا في شهادة الماجستير بجامعة الجزائر العاصمة صدرت له مجموعة عن إتحاد الكتاب الجزائريين(أشهيان-2001م)، ينظر: الديوان، ص65.

[3] **محمد زتيلي**: شاعر جزائري، من مواليد عام 1952م بجيجل، خريج معهد الحقوق، جامعة قسنطينة، خريج المعهد العالي للتخطيط و الإدارة البريدية لجامعة الدول العربية بدمشق، سوريا، يشتغل حاليا مدير الثقافة لولاية سطيف، له عدة إصدارات: (سنيد-1982م) ، (فصول الحب و التحوّل-1982م) مجموعتين شعريتين، (الأكواخ تحترق)، (عصافير النهر الكبير-2007م) روايتين، تحت الطبع: (عودة الحمار الحكيم)، (قصائد للعشق و الذهول) مجموعة شعرية، (لست حزينا لرحيل الأفعى) مجموعة شعرية، ينظر: الديوان، ص85.

[4] **نور الدين طيبي**: شاعر جزائري من مواليد عام1960م، بتيبازة، دارس بمعهد الإعلام و العلوم السياسية، يعمل كإطار منتدب بمديرية التربية بتيبازة، يكتب باللغتين العربية و الفرنسية، عضو المجلس الوطني في اتحاد الكتاب الجزائريين، من أعماله: (زغرودة الماء) مجموعة شعرية، المخطوطات: 09 مجموعات شعرية بالعربية، 03 مجموعات شعرية بالفرنسية، مجموعة قصصية باللغة العربية، ينظر: الديوان، ص115 .

[5] **فيصل الأحمر**: شاعر جزائري، من مواليد عام 1973م، بتبسة، حاصل على شهادتي ماجستير: في الأدب العربي، و في اللسانيات، أستاذ بجامعة جيجل، حاصل على جوائز عربية، صدرت له عدة كتابات منها ثلاث مجموعات شعرية: (العالم..تقيربا)، (منمنمات شرقية)، (الخروج إلى المتاهة)، ينظر: الديوان، ص319.

قدر قد غدا..
بارك القبو و القبر و القاتلين و أمّ القتيل
قدر و كفى
قد مضى..حيث مال نميل)[1]

5* بإنهاء المقطع بقافية موحدة مع بقية المقاطع: و قد وجدناها في قصائد لم يقسمها أصحابها إلى مقاطع، إلاّ أنّه يمكن جمع قوافيها الموحدة في مقاطع و هي:(فيض من أسرار الحلاّج)، (من أين يأتي الفرح)،(سليم)(بكائية للذاهبين خفافا كفاتا)، (صدأ الظلال) للشاعر(محمد عبد الكريم)[2].

المطلب الثالث: سمات الأداء الشفاهي في الكتابة

إنّ الخطّ ناقل أمين لمعظم سمات الأداء الشفهي التي تطرأ على الشاعر في أثناء الإلقاء مجسّدة انفعالاته و مرسّخة دلالات نصه. و الخط في تجسيده سمات الأداء الشفهي يعبّر من هيأته المبنية على آليات التشكيل البصري فهو الوجه الآخر للكلام بتجسيده للبعدين السيكولوجي من جهة الفاعل(الذات)، و الصوتي من جهة سمات الأداء الشفهي حيث تتباين هيئة الحرف حسب تباين الأحوال النفسية للكاتب و الشحنات الانفعالية التي تواجهه في النّص، و من هنا كان "الخط بيانا عن القول و الكلام كما أنّ القول و الكلام بيان عمّا في النفس و الضمير من المعاني، فلا بد لكلّ منها أن يكون واضح الدلالة "[3].

الفرع الأول: سمات الأداء في تقسيم الصفحة و الرجوع إلى السطر

و نعني بتقسيم الصفحة " توظيف مساحة الصفحة في إنتاج دلالة النص الشعري "[4]، و المكان النصّي هو الحيّز الذي يحتله البناء القالبي للقصيدة، و هو في القصيدة الكلاسيكية العمودية يشبه مصراعي الباب، أو نهران متوازيان بينهما بياض يشبه الفراغ، أما في القصيدة الجديدة، ومع شيوع الكتابة وفَّرَ الفضاءُ البصري إمكانية جديدة لتوزيع القصيدة حسب إحساس الشاعر بالمعاني الشعرية التي يسعى إلى توليدها وأصبحت هذه الإمكانية محل تطبيق واسع مع الشعر الحر[5]، و لذلك فالتقسيم الفضائي للصفحة و كيفية الرجوع إلى السطر يتوجهان

[1] المصدر نفسه، ص323.
[2] **أحمد عبد الكريم**: شاعر جزائري، من مواليد عام 1965م ببوسعادة، يعمل أستاذا للتربية التشكيلية. تحصّل على جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر مرّتين(1995م-2000م)، له عدّة إصدارات: نصوص نثرية(كتاب الأعسر-1995م)، مجموعتين شعريتين(غريبة النخلة الهاشمية- 1997م)، (معراج السنونو-2001م).
[3] ابن خلدون، المقدمة، مرجع سابق، ص333
[4] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص151.
[5] محمد العمري، البنية الإيقاعية في الشعر الكويتي، مرجع سابق، موقع العمري

أساسا إلى الأداء و كيفية الإلقاء أو القراءة، و من الأكيد أن الشعر المركب من مستويات من الصنعة يفقد الكثير بغياب الأداء المناسب له، و ما دام الأمر يتعلق بقراءة من القراءات فإن مواقع من النص تظل ملتبسة حتى على الشاعر نفسه، و مبحث الرجوع الفضائي جزء من مبحث "التضمين" الذي يهتم بـ"التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي"[1].

إنّ اختلاف طول السطر و تغيّر اتجاه السطر من الاتجاه الأفقي العادي المتراص إلى أقصى اليمين، إلى تشكيلات أخرى(عمودية /مائلة /متداخلة) يهدف أساسا إلى تسجيل سمات الأداء الشفهي أو إلى تجسيد دلالات الفعل بصريا.

و في المرحلة المعاصرة للشعر بدأ الرجوع يأخذ بعدا تعبيريا تمثل في زحزحة الأسطر، و الكلمات/الأسطر من عن يمين الصفحة، سواء كونت بعداً شاقوليا في أقصى اليمين، كقول الشاعر(محمد زتيلي) في قصيدته (لست حزينا):

(تُدخلني هذي النَّارَ فلاَ

تحرِقني

ربِّي

ربِّي)[2]

إنّ الاتجاه السليم للسطرين الرابع والخامس هو الاتجاه الأفقي (ربّي ربّي)، و هذا ما يسجّل للمتلقي بعض سمات الأداء الشفهي لها و كيفية قولها بفرح.

أو كوّنت بعدا شاقوليا نحو أقصى اليسار، كقول الشاعر (نورالدين طيبي) في قصيدته (نادية):

(بدّل الدمع من مقلتيه مطر

و مضى ينتظر

و مضى ينتظر)[3]

إنّ ورودها هنا في الجهة اليسرى لتحدّد الأداء الشفهي في انخفاض نبرة الصوت مع مدٍ لتظهر طول مدّة الانتظار مع إظهار للموازنات.

أو كوّنت سُلما من درجات، على نحو قول(محمد عمّار شعابنية) :

[1] المرجع نفسه، الموقع نفسه.
[2] ديوان الجاحظية، مصدر سابق، ص90.
[3] ديوان الجاحظية، مصدر سابق، ص119.

(صرختُ: أنَا الفتى المنبوذُ

حالت دون معْجِزَتي

و دوني وحشةُ البيداءْ

و لمْ أقدرْ

على تدشينِ سقفٍ يرحم الفُقراءْ

من المطرِ المبيدِ

و منْ طشَشِ اللّيلةِ القرَّهْ)[1]

تُجسّد هذه الكتابة المائلة مدى عمق الصرخة التي يطلقها الشاعر لضعفه المبين، ثم يرجع إلى أقصى اليمين ليقلّل نبرة الصوت و يظهر عدم القدرة و الفشل، ثمّ ترجع الكتابة المتدرّجة مطلقةً صرخةً أخرى لتظهر مدى برمه من ضعفه و قلّة حيلته.

أو كانت متداخلة متخارجة على نحو قول الشاعر(رابح بوصبيعة) في قصيدته(عراجين الخرائط الحديدية):

(فما زلتُ بعدُ أردِّدُ في وحدتي:

تراكِ نسيتِ، تراكِ نسيت...؟

و لا أعرفُ...أبداً

ماذا نسيتِ ..منْ أنتِ، ما

أنجزهُ...؟)[2]

يجسّد هذا التوزيع المكاني مشهد المنولوج الداخلي دراميا؛ فيجسّد الحالة الهستيرية التي وصل إليها الشاعر، و كثرة حركته و نبرة صوته المشوّشة أثناء أداء هذا الحوار.

مثال آخر في قصيدة (جنّاز البحر) لمراد العمدوني- التي تقوم قصيدته على توزيع جديد لفضاء الورقة-:

(...

يا نهرُ

[1] المصدر نفسه، ص78.
[2] المصدر السابق، ص227.

.....

يا نهرُ)[1]

يجسّد هذا المقطع المشهد دراميا فكأنّه كان يبحث عن النهر في كلّ مكان و ينادي من بعيد و المد النقطي يحدّد نبرة الصدى أو الترجيع، ثم أصبح قريبا من القارئ المشاهد المتخيل وجوده أمام عدسة الإبصار فيصبح النداء قريبا و مدوّيا.

ويبدو أنه كلما أوغل الشاعر في اتجاه الخروج من التناسب إلى التفاعل كلما وجد حاجة إلى توزيع فضائي متنوع بحسب الإحساس بالمعنى. يمكن التدليل على ذلك بتأمّل الفرق بين توزيع القصائد في ديواننا؛ حيث نجد الأسطر في بعض قصائد الديوان متراصة إلى اليمين إلا استثناء، في حين نجدها في قصائد أخرى و خاصة النثرية منها، تنزاحَ عن بعضها بعضها محدّدة توزيعا جديدا لمكان الكتابة في فضاء الصفحة، و هذا التوزيع له دلالات عدّة في سمات الأداء و في دلالة حركة الفعل و كيفية حدوثه.

و يعتبر مجال تشكيل التفريق البصري للكلمات من أهم سمات الأداء الواردة في التوزيع الفضائي الجديد للقصيدة المعاصرة. منها قول الشاعر (المكي الهمامي)[2] في قصيدته(صباح الغواية):

(هي الغيمة البِكر، أطلقها في عراء

البدايات، أنتظرُ

الفجر، محترقا. و أ غَ مْ غِ مُ،)[3]

يتجلّى التفريق البصري في كلمة (أغمغم) التي فرّق حروفها حتى يشخص نبرة الصوت و طول الزمن في هذه الغمغمة.

و هناك مثال آخر في هذه القصيدة للتفريق المتدرّج للكلمة في قوله:

(و لحظة أُنهي مفاتنها كلّها

أ

[1] المصدر نفسه، ص233.

[2] **المكي الهمامي**: شاعر تونسي، من مواليد 1977م، ولاية بنزرت،متحصّل على شهادة الأستاذية في اللغة العربية، يعمل كأستاذ في التعليم الثانوي، وهو بصدد إعداد رسالة الماجستير حول آخر الطتابة الشعرية لدى محمود درويش، مؤسس نادي (منوّر صادح)، أسّس بعد ثورة الياسمين(الملتقى الوطني للأدباء الشباب بتونس)، فاز بجائزة مفدي زكريا للشعر؛ في 2002م و آخرها هذه السنة عن قصيدته (تحوّلات)، صدر له:(إثم البداية-2010م)،(مملكة الأشياء الصغرى-2011م)، له قيد الطبع: (هذا ملكوتي/ ألواح حنبعل/ ذهب العزلة) شعر، (جدلية الحبّ و الموت لدى محمود درويش) نقد.

[3] المصدر السابق، ص285.

تَ

سَ

ا

قَ

طُ قدّام أقدامها،)[1]

يتجلّى التفريق البصري في كلمة (أتساقط)؛ فقد وظّف فيها الشاعر هذه التقنية في تفريق حروفها على أسطر الصفحة الشعرية في شكل تساقطي ليجسّد للمتلقي دلالة فعل السقوط تجسيداً بصريا، و كيفية أداء القول بنبرة بطيئة لأنّ السقوط كان برغبة من الشاعر مع كرهٍ لهذا الضعف، و لم يكن قصريا أو نتيجة حادث.

الفرع الثاني: سمات الأداء في علامات الحذف و الترقيم

استعمل الكثير من الشعراء في هذا الديوان المغاربي المعاصر، أو في جانب من إنتاجهم ــ علامات الحذف و الترقيم مع الرجوع الحر. و استعملها بعضُهم مع الرجوع المنتظم، و هناك من الشعراء الذين وظفوا علامات الحذف باعتدال وهناك من استعملها مع تكثيف كبير له دلالاته، خاصة في تحديد سمات الأداء.

و من أهم علامات الترقيم و الحذف التي تحدّد سمة من سمات الأداء الشفاهي، لها دور فاعل في التوزيع الفضائي للقصيدة[2]:

* النقطة (.) التي تحدّد التوقف الوزني، و هي نقطة توضع في نهاية السطر عند نهاية الجملة الشعرية (البيت الصوتي).

* علامة التوتر؛ و صورتها البصرية نقطتان (..)، و توضع بين مفردتين في جملة، و بين عبارتين، و في المفردة الواحدة تفتت الكلمة.

* نقط الحذف؛ و صورتها البصرية (...) و تشير إلى أن هناك حذف أو اختصار في العبارة.

* المد النقطي؛ و صورته البصرية(.....) و تشير عادة إلى مد نبرة الصوت.

* علامة الانفعال، و هي ! و وهي التي تعبر عن حالات التأثر و الانفعال، و تدلّ على التعجب و الحيرة و القسم و النداء و التحذير.

* علامة الاستفهام، و صورتها ؟ و تسيعمل للدلالة على الاستفهام.

[1] المصدر نفسه، ص288.

[2] للتوّسع أكثر في هذه العناصر ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص199-223.

* نقطتا التفسير، و صورتها (:) و تسميان نقطتا البيان و التوضيح، و توضع عادة لتحدّد جمل مقول القول.

* الفاصلة، و صورتها (،) و تدل على الوقوف القليل في الحملة الواحدة.

وتمثل قصيدة (نون وجهك الغرب) للبشير ضيف الله في هذا الصدد ظاهرة متميزة قريبة من الاستثناء، فقد وظف فيها كلّ علامات الحذف و الترقيم بكثافة استثنائية. ولذلك تصلح هذه القصيدة نموذجا لتوضيح الحدود القصوى لتوظيف هذه الآلية في مجموع شعر المرحلة المعاصرة دون إغفال خصوصيتها الموزونة والمتمازجة الأبحر.

تلعب علامات الحذف في هذه القصيدة دورين رئيسيين:

1 ــ مقاومة الاندفاع الناتج عن توالي التفعيلات المتدارك التي هي من الأجزاء القصيرة ، حيث استعملت نقط الحذف بكثرة وتنوعٍ مثيرين (ثلاث و أربع نقط. والغالب في القصيدة استعمال نقطتين). فالفراغات بالحذف تتآزر مع التوزيع الفضائي ومع عناصر أخرى في مقاومة جاذبية الوزن المطرد. وهذا ما يلاحظ بقوة في قوله:

(حيّزٌ ضيِّقٌ.. حينما اتّسع الكونُ
ضيِّقٌ.. ضيِّقٌ
و انتشى الزَّمن المُرُّ..)[1]

2 ــ الدعوة إلى تأمل الكلمات مفردة، ثم مركبة. غير أن هذا الدور لا يصل في الشعر الذي يغلب علية الترنم إلى درجة خلق الإشكال الدلالي عن طريق البتر الوظيفي للمقطع والجملة والكلمة كما نجد مثلا في دواوين شعراء أكثر ارتباطا بمفاهيم الحداثة الشعرية، حيث يهيمن السعي لتغليب التأمل على الترنم. نجد أمثلة لهذا التوجه التفاعلي التأملي في هذه القصيدة مثلا.

فمن بتر الجملة قوله:

(حظُّنا سيِّءُ...
فالمواعيد في عرف أمثالنا.. عنكبوتٌ
.. مؤجلة نصفها للصدفْ)[2]

ومن بتر الكلمة قسم كلمة (و احتمائي)، في المثال التالي للشاعر محمد عمار شعابنية:

(رقدتي الأولى
على ريحٍ قديمهْ
و احــْ.. ... ...

[1] ديوان الجاحظية، مصدر سابق، ص174.
[2] المصدر السابق، ص172.

.....ـــتـــمائي بلهيبي)[1]

لقد وظّف الشاعر تقنية المد النقطي ليسجّل للمتلقي مد نبرة الصوت في هذا الموضع.

و من بتر الكلمة، تفتيتُ الكلمة وتحويلها إلى "لحظات" للتأمل والتلذذ، سعيا لتجسيد المعنى فضائيا:

(يهندس بخطاه الشوارع

ر..ج..ل..

حين يحصي فجائعه

يخطئ في ...عدّ المواجع)[2]

وفي هذا النص تعاضد بين الحذف والرجوع. وهناك حذف أكثر تفتيتا مع بتر حروف من الكلمة مثل قول :

(ومضى ينتظر

يتنظر

ينتظ...

ينتـــ...

ينـــ...)[3].

يصوّر لنا هذا المقطع خاتمة القصيدة مع آدائه بنبرة متدرّجة في الخفوت لبتر بعض الحروف في كلمة (ينتظر) تباعاً فترصد طول انتظار الفتى من دون قدوم نادية.

[1] المصدر نفسه، ص136.
[2] المصدر نفسه، ص224.
[3] المصدر نفسه، ص120.

الخـــاتـــمـــــــة

أوّلا الخلاصة:

بعد هذه الملازمة الطويلة للشعر المغاربي المعاصر، و المعاينة المتتابعة لبنيته الإيقاعية في هذا الديوان و في دواوين أخرى لشعراء مغاربة، استوى البحث على طائفة مـن النتـائج المنبثقة من النصوص المستشهد بها في مواضعها من فصول الرسالة، و التي يمكن إجمالهـا على النحو التالي:

وقف البحث في الفصل الأوّل من الباب التنظيري على مفهوم الإيقاع إجمالاً، محـاولا التعرّف على ماهيته و تحديد مادته فتبيّن لنا أنّ أرجح الآراء في ذلك هو ما يجعله وقفاً على الانتظام و التناسب في المادة الصوتية، أي الانتظام في الوزن العددي و التناسب بين أجـزاء الكلام، كما اتّضح لنا أنّ الإيقاع من أهم أركان فنّ الشعر، و ألصقها به خصوصية، و أوضح وجوه التمييز بينه و بين فنون القول الأخرى. و قد حاولنا تتبع ظاهرة التصاق الشعر ككـلام موقّع بالموسيقى و الغناء تاريخيا من العصر اليوناني، و حاولنا التعرّف على موقف الخليـل بن أحمد و الفلاسفة و الموسيقيين العرب و النظريات السيميائية و نظريات النحو التوليـدي من إيقاع الشعري و تثبيت علاقته بالموسيقى لنؤكد أنّهما من نفس الأصل و لهما نفس تاريخ النشأة، متوخيين بذلك إقامة الوشيجة بين الإيقاع ذي المادة النظرية عموما ، و بين الإيقاع في الشعر مادة البحث.

و حاول البحث تسليط الضوء في الفصل الثاني من الباب التنظيري على بنية الإيقـاع في الشعر، متتبعين تحديد ماهيته كمكوّن عروضي يقوم على الوزن العددي، و العناصر التي يقوم عليها الإيقاع عروضيا في بنيتيه العميقة و السطحية من أصوات و مقاطع و أجـزاء و وحدات إيقاعية بسيطة و مركّبة، ثم عرجنا على مدى تقيّد الشعر في الاسـتعمال بـالأوزان الخليلية راصدين أهم مظاهر الخروج على العروض الخليلي نظريا و تطبيقياً، حددنا بعـدها الشقّ الثاني من الإيقاع المتمثِّل في الموازنات الصوتية التي تقوم علـى القافيـة و التـوازي التركيبي و ظاهرة التكرار.

و وقف البحث طويلاً في الفصل الأول من الباب التطبيقي عنـد الإيقـاع الشـعري و علاقته بالوزن محددين أنماط القصائد الموزون و غير الموزونـة فوجـدنا غلبـة القصـيدة الموزونة إيقاعيا في هذا الديوان بنسبة مرتفعة جدّا 86%، مع غلبة قصائد التفعيلـة، و قـد تتبعنا البحور التي استخدمها الشعراء المغاربة بحراً بحراً، فتبيّن لنا بعد الفحـص الشـامل و الإحصاء الدقيق أنّ الشعراء المغاربة كانوا مجددين فلم يتقيّدوا بالأوزان الخليلية الموروثة كما وردت في القديم- في الأغلب الأعم- بل استعملوا الإمكانات الإيقاعيـة لـلأوزان الخليليـة بطرائق يخرجون بها عن النهج التقليدي؛ و ذلك في جمعهم بين التشكيلات المتعـددة للبحـر

الواحد، أو الجمع بين أكثر من وزن في القصيدة، و المزج بين بحرين أو ثلاثـــة أو أكثـــر، محاولين بذلك إبداع تشكيلات إيقاعية لا عهد للعروض التقليدي بها،مع مخالفتهم للنسب القديمة التي كان عليها استعمال البحور عند الشعراء القدماء اختلافا جذريا أصـــبحت فيـــه الأوزان المهملة في القمّة مع أبحر بقيت محافظة على مرتبتها كالكامل في القديم و الحديث.

إنّ الخروج عن النظام الإيقاعي التقليدي واضح، و تمخّض عنـــه نصـــوص شـــعرية منظومة وفق أنماط شعرية جديدة ممزوجة بين التفعيلة و العمودية و ممزوجـــة الأبحـــر، و أخرى ممزوجة بين التفعيلة و قصيدة النثر مع تمازج في الأبحر في القصيدة ككل؛ بـــل فـــي المقطع الواحد. و حاصل ذلك كلّه أنّ البعد الإيقاعي الوزني بأنســـاقه المختلفـــة (شـــعر التفعيلة، الشعر العمودي، القصيدة الممزوجة الأنماط) يمثّل ركناً رئيسياً في بنيـــة الخطـــاب الشعري المغاربي المعاصر، و مقوّما مهمّا من مقوّمات شعرية الحداثة، و أبرز خصائصـــه الجوهرية المميّزة التي تجعله مختلفا عن الخطاب النثري الفني، و في هذا تعليل لقلّـــة نســـبة قصيدة النثر في هذا المتن الذي ينتصر بالإحصاء العددي للإيقاع الموزون.

إنّ مراودة الشعراء المغاربة للأوزان الخليلية الموروثة، في القصائد العمودية الفـــائزة، و التزامهم بطريقة النظم المألوفة عليها، دليلٌ واضح على أنّ الشعر العمودي ينســـاق إلـــى الخصائص التعبيرية و المعنوية الجديدة، و لا تتنافر طبيعة الأوزان مع المعطيـــات العصـــر الحديث، بل في مقدورها أن تتلاءم مع مختلف التيارات الفكريـــة و الحضـــارية الحديثـــة إذا مارسها شاعرٌ متمكّنٌ موهوب.

و قد أفاد الشعراء المغاربة المعاصرون من إمكانية التغيير في إيقاعات الأوزان متمثلة في الزحافات و العلل إفادة حسنة؛ فكثيراً ما كان الزحاف ذا أثر جمالي بتقليله من السواكن، و العلّة بتحويلها البحور المفردة التفعيلة إلى بحور ذات تفعيلات مزدوجة، و ما يصاحب ذلـــك من تنويع إيقاعي، و تجديد خاصة مع إكثارهم من إدخال علّتي التســـبيغ و الترفيـــل و مـــا يصحبهما من وقفات قافوية تنتهي بساكنين.

و في الفصل التطبيقي الثاني سلّطنا الضوء على الإيقاع الداخلي؛ فدرسنا فيه التـــوازن في الترددات الصوتية ممثلا في القافية و الموازنات و التكرار و التناسبات التركيبية ممثلة في التوازي التركيبي.

و قد لاحظنا اهتمام الشعراء المغاربة المعاصرين بالقافية و بموقعها الإيقاعي، و تبـــيّن ذلك من خلال الحروف التي اختاروها لإروائها، و أنواع القوافي التي استعملوها، و طريقـــة بنائها الإيقاعي، موقعها في السطر و في الجملة الشعرية، فضلاً عن تنويعهم للقوافي في كثير من النصوص تنويعا كان له الأثر المحمود في بلوغ الثراء الإيقاعي، و في الإبانة و التعبيـــر عن مكنونات النفس و دواخلها.

ثمّ إنّ اهتمام الشاعر المغاربي بتنويع القوافي ناجم من تأثره بالموشحات الأندلسية بحكم الموقع الجغرافي و التاريخ المشترك، و الذي رصدنا منه نماذج في نصوص هذا المتن، و من تأثره بتيّار الحداثة الشعرية المتأثر أصلا بالموشحات خاصة في ظاهرة تنويع القـوافي مـن قوافي متتابعة إلى قوافي متناوبة إلى قوافي مركّبة، و تجلّى ذلك على وجه الخصوص إلـى إقامة نظام التقفيات الداخلية الذي يغاير أو يشابه نظام التقفية الموحّدة، فيمهّد بـذلك للقافيـة تمهيداً إيقاعياً.

لم يكن تمرّس الشاعر المغاربي بالإيقاع الداخلي أقل من تمرّسه و امتلاكـه لناصـية الإيقاع الخارجي، فقد كانت له أساليب إيقاعية تجعل من نصوصه الشعرية نسـيجا متفـرّداً ومتمتّعاً بمذاق خاص، و طابع مغاربي من حيث الاهتمام بالظواهر البديعية- الناتج عن تأثره بظاهرة البديعيات المزدهرة في المغرب العربي قديما - و ذوات القيم الإيقاعية عند دراسـة الموازنات الصوتية و هي التطريز، و السجع المتـوازي، و التشـريع، و الترصـيع، و التجنيس الذي كان للشاعر المغاربي احتفاء خاصٌّ به، و الملاحظة الخاصة باستعمال بعـض الشعراء المغاربة خاصة في قصائد النثر لهذه الظواهر البلاغية الحاملة للقيم الصوتية هي أنّهم يسرفون فيها، و يتطلّبونها على نحوٍ يشعر القارئ أنّ السياق مسخّر لخدمة هذه الظـواهر، و أنّها ليست عفوية منسجمة في مواطنها من النّص، و أنّها ليست ظـاهرة معـززة للصـورة الشعرية، بل هي ظاهرة صوتية وظيفتها الأساسية هي تعزيز الإيقاع لغياب الإيقاع الوزني.

و قد تحوّل التصريع، الذي هو أحد صور الموازنة، إلى ملمح إيقاعي بارز في الشـعر المغاربي المعاصر، بكثرته العددية، و كيفية استخدام الشاعر المغاربي لـه، فأصـبحت لـه وظائف بنائية و دلالية، فضلاً عن وظيفته الإيقاعية الأساسية.

و كثيراً ما تتصالح بنية الإيقاع الخارجي مع بنية الإيقاع الداخلي، إذ يندغمان معاً فـي ظلّ ظاهرة من ظواهر الموازنة و هي التقطيع، و هذا التقطيع يعمل علـى وضـوح الـنغم الإيقاعي و تقويته، حتّى ليخيّل إلى الناظر فيه أنّ الشاعر كان يتمثّل صورة البحر الإيقاعيـة أثناء عملية النظم، لذلك كانت الكلمات تأتي متوافقة مع التفعيلات في مواقعها من بنية الوزن.

و نبّه البحث على أنّ الموازنة الإيقاعية تأتي عادة في سياق التوازي الدلالي، سواء كان التوازي الدلالي متمثلا في التقابل بين المعنيين أو في التضاد بينهما، و أشار إلى أنّ الأخيـر هو الأكثر حظّاً من الثراء الفني؛ لأنّه يحمل تضادا دلاليا في صورة توازن إيقاعي.

و لعلّ أبرز مظاهر الإيقاع الداخلي في الشعر المغاربي المعاصر هو ظاهرة التكـرار؛ فقد تفنّن فيه الشاعر المغاربي تفنّنا بالغا، بدءاً بتكرار الحروف، و مرورا بتكرار الكلمات، و بتكرار العبارات أو الأبيات/ الأسطر الشعرية.

و زيادة في الإيضاح عمّا انتهت إليه دراسة التكرار في الشعر المغاربي المعاصر، أنّ كلّ شاعر كان له مزاجه الخاص في تعامله مع الحرف الذي يكثر من تكراره في بنية القصيدة لما فيه من قيمة نغمية ترفد الإيقاع و تزيّنه، كما كان لكلّ شاعر اهتمامه الخـاص بالكلمـات المكررة الحروف التي تستدعي مكرّراتها خدمة للإيقاع.

لم تقتصر وظيفة التكرار عند الشاعر المغاربي المعاصر على القيمة الإيقاعيـة، بـل تجاوزت ذلك إلى وظائف تعبيرية و بنائية أهمّها أنّه يخلق تواشجاً و تلاحما بـين الأبيـات، و يغدو رابطة إيقاعية بين أجزاء القصيدة، لا سيّما ذلك النوع من التكرار الذي يظهر عموديا على مستوى أبيات متعدّدة، و قد قام تكرار اللازمة بهذه الوظيفة خير قيام.

و أخيراً تجلّى للدارس من خلال بعض النصوص أن إيقاع التكرار يغدو أحيانا رافـداً من روافد الصورة الفنية، و عاملا فعّالاً يُسهم في اسـتكمال أبعـاد الصـورة الشـعرية، و استقصاء تفاصيلها. غير أنّ ولوع بعض الشعراء بالتكرار أوقعهم في بعض السلبيات خاصة الحشو غير المرغوب فيه.

و قد سلّطنا الضوء في الفصل التطبيقي الثالث على كيفية تلقي الإيقاع و مدى مساهمته في إنتاج الدلالة، فركّزنا على كيفية تلقي الإيقاع السماعي و كيف تتحكّم الأعراف الإيقاعيـة الممتدة إلى فترة الإنشاد في إنتاج النصوص الشعرية مركزين على أهم مزايا الشفاهية التـي مازالت مسيطرة على بناء القصيدة المعاصرة؛ و هي الاهتمام الكبيـر بالمسـتمع الضـمني و مخاطبته في القصيدة، التركيز على النزوع الدرامي للقصيدة المعاصرة باستعمال الحـوار، التكرار، التضمينات بالتناص، تسمية القصائد بجزء من بيتها الأوّل، تحسـين الاسـتهلال و العناية بالخواتم، الاهتمام بالتجنيس الداخلي، و جناس القلب و الفنون البديعية.

و قد كثُر التضمين، الذي يعني ارتباط البيت بلاحقه تركيبيـا و دلاليـا، فـي الشـعر المغاربي المعاصر كثرة واضحة، فتحوّل من بعده المُعيب قديما إلى بعدٍ جديـدٍ ذي وظيفـة جمالية تتجلّى في إضفائه إيقاعاتٍ تنغيميةً مخالفة لسائر أبيات القصيدة في نهايات الأبيات التي يظهر فيها، فهو بذلك عامل من عوامل تنويع إيقاع النهايات، و أداة فعّالة لإخراجه ممّـا قـد يعتريه من نمطية، فضلاً عن تحقيقه لغاية جمالية أخرى هي غاية التوتر و الصراع الناشئين بين القافية التي تحاول أن تنهي الأبيات صوتيا و دلاليا و التضمين الذي يعوق هذه المحاولة، كما لا يمكن إغفال قيمته البنائية الكامنة في مساهمته في ترابط أجزاء القصيدة محققاً الوحـدة العضوية.

و حاول البحث التركيز على التدوير الذي يعدّ ظاهرة عروضية أساساً، فتبيّن لنا إكثار الشاعر المغاربي منه، و قد أوضحت النماذج المدروسة أنّ التدوير يتعدّى الظاهرة الإيقاعيـة

إلى كونه أداة تعبيرية تعين في الكشف عن الاحتدامات العاطفية، و تساعد النصوص ذات البناء الدرامي على التعبير بشكل أفضل و أكثر انسيابية و تمكن من طول النفس الإيقاعي.

نلاحظ في هذا البحث مدى وفاء الشاعر المغاربي للبنية الإيقاعية على حساب البنى اللغوية الأخرى، فاتّضح لنا عبر شواهد عديدة في الضرورات الشعرية، أنّ الشاعر المغاربي ملتزم التزاماً شديداً بضوابط الإيقاع، فقد كان يخضع المستويات التركيبية و الصرفية لنظام الإيقاع، و يجعلها خادمة للوزن تارة، و خادمة للقافية و الموازنات الصوتية تارة أخرى، هذا الذي يجعلنا نقول أنّ الإيقاع يسلك سلوك المهيمن على كلّ المستويات اللغوية، و يجوز للشاعر لغويا ما لا يجوز لغيره، لذلك سمّاه سيبويه باب ما يحتمل الشعر.

لقد ترسّخت بالكتابة، وظائف بصرية للقصيدة الشعرية المعاصرة تخاطب عين المتلقي و تكمّل المعنى، و تحثّ على استثارة الذهن دلاليا، بتقنيات جديدة في كيفية كتابة الأسطر و استعمال تقنيات الرجوع إلى السطر، و بالتالي توزيع التفاعيل في فضاء الورقة و تقسيمها في الصفحة تقسيما جديداً، مستثمرين في كلّ ذلك البعد الأيقوني الذي يساهم في تجسيم كيفية الأداء الشفهي، و التأكيد على رمزية بعض الدوال بتبئيرها، كما استثمر الشاعر المغاربي المعاصر أدوات أخرى في إظهار سمات الأداء و تتمثّل في الطرق الجديدة في استعمال أدوات الحذف و الترقيم التي أصبحت مهمّة جدّا في توضيح أداء الإيقاع و دلالاته.

ثانيا النتائج :

و زبدة القول إنّ الشعر المغاربي المعاصر استطاع أن يوفّر القيمة الجمالية و القيمة التعبيرية من خلال بنية الشعر الإيقاعية، و ذلك بالنظام الوزني و التناسب الصوتي، و قدرة الإيقاع على إنتاج مستويات الدلالة و المساهمة في تلقيها و استيعابها. و قد تبين لنا من خلال متابعتنا للشعر المغاربي الحديث و المعاصر، و قراءتنا للعديد من الدواوين الشعرية المغاربية، من ضمنها هذه المدونة:

1. أن الشاعر المغاربي يتميز بالطموح إلى التغيير، و الضيق بالقوالب القديمة، و عدم ترديد ما يحمله إليه المشرق العربي من إنجازات شعرية، فهو لا يقلد كما يقال.
2. أن الشاعر المغاربي المعاصر لم يكن مقطوعا عن التراث الشعري العربي و الأندلسي و المغربي السابق عليه، فهو يمثل حلقة في سلسلة مترابطة الحلقات، فهو مرتبط بتراثه الشعري، وهويته الفنية (خاصة الموشحات)، رغم انفتاحه على التجارب التي أفرزتها المذاهب الشعرية الجديدة كقصيدة التفعيلة و قصيدة النثر،وقد استأنسنا في هذه النتيجة بما

ورد في أطروحة الدكتور محمد علي الرباوي من أن جذور القصيدة الحرة " هي القصيدة و الموشح و شعر الإحيائيين و الرومانسيين ، ثم القصيدة الغربية ".

3. أن عدم ركون الشاعر المغاربي إلى الكتابة على نمط شعري واحد، بل محاولته الكتابة في أشكال متنوعة، بتنويعه القوافي و الأضرب، و ميله في الغالب إلى الأوزان القصار؛ يدل على روح الإبداع و التجديد.
4. أن تنوع الأشكال التي نظم وفقها الشاعر المغاربي في بناء مقاطع القصيدة الواحدة دليل على امتلاكه لناصية الشعر، و عمق تجربة الشعر المعاصر.
5. تراوحت النصوص الشعرية المغاربية المشاركة بين القصيدة العمودية، و قصيدة التفعيلة، و قصيدة النثر، و اللافت للنظر أن نصوصا كثيرة نحت منحى عموديا – خاصة النصوص الجزائرية الفائزة بالجائزة- و لهذه العودة إلى القصيدة الكلاسيكية من طرف الجيل المغاربي الجديد دلالات التواؤم بين الأصالة و المعاصرة، و أن الحداثة الشعرية لم تقم ضدّ القديم، و لا تعتبر خروجا كليّاً عليه بدعوى الرفض، أو عدم القدرة على التعبير عن قضايا العصر، بل هي تنويع و زيادة في إثراء الإيقاع العربي.
6. و من النتائج التي نزعم أننا توصلنا إليها أيضا ، ***أن الشاعر المغاربي ليس أقل شاعرية من الشاعر العربي في المشرق*** ، ***مما ينفي نعت الشعر المغاربي بأنه شعر فقهاء أو شعر البديعيات*** ، فشعر رائد لشعراء مغاربة مختلفين مثل الشعر الوارد في هذا الديوان على سبيل المثال لا الحصر ، من شأنه أن ينفي هذه الصفة.

ثالثا التوصيات و المقترحات :

نقدّم الآن مجموعة من التوصيات و المقترحات التي تخصّ طبعة الديوان:

1. الديوان مليء بالأخطاء المطبعية التي تعيق البحث في أي مستوى من مستويات الدراسة النقدية خاصة المستوى الإيقاعي، و قد حاولنا تصويب هذه الأخطاء ما أمكننا ذلك.
2. من الأخطاء الواردة في الديوان ورود صفحتين مكرّرتين من قصيدة (آخر العتبات لحكيم ميلود)، و من قصيدة (البلابل تعتصر العنب لعلي ملاحي) و بعض المقاطع من قصيدة (سليم لسليم درّاجي)، و هذا التداخل يعيق الدراسة الإحصائية للأوزان و التفاعيل، لذلك نقترح إعادة طبع الديوان مع تنقيحه من كلّ هذه الأخطاء.

3. نقترح أن تضاف لهذه الطبعة الجديدة القصائد المغاربية التي فـازت بالجـائزة عـام 2007م قبل أن تصبح الجائزة عربية، و يصبح ديوان القصـائد المغاربيـة الفـائزة بالجائزة في الجزء الأوّل، و الجزء الثاني يصدر بعد سنوات ابتـداء مـن 2009م و يخص الجائزة لمّا أصبحت عربية حيث فاز المصري(عبد المنعم محمد المنعم العقبي) بجائزة مفدي زكريا المغاربية **للشعر العربي** لأوّل مرّة.
4. نقترح أن يذكر في كلّ قصيدة موزونة تشكيلها الإيقاعي عروضيا، و أن يدعّم الديوان في الأخير بجدول للقوافي و الأروية إقتداء بسنة حسنة لاحظناها في كثيرٍ من الدواوين التونسية، و نتمنّى أن تعمّم في الإتحاد المغاربي، لأنّها ستساعد فعلا فـي تسـريع و ضبط الدراسات الإيقاعية.

هذه بعض النتائج التي وصلت إليها ، والحقيقة أن طموح الباحث كان أكبر من جهـده وظروفه ، فقد كان الأمل أن أتوسع أكثر فأضيف فصلاً سادساً في تحليل الخطاب يدرس بنية الإيقاع الخارجي و الداخلي و إيقاع الفضاء الشعري و كيفية تلقيه في قصيدة كنموذج تطبيقي من البداية إلى النهاية، لاسيما و أنّ البحث يسمح بمثل هذه الدراسة بيد أن مثل هذا التوسـع في هذا الفصل كان من شأنه أن يزيد في طول البحث، و هو مفيد من الناحية النقدية في كيفية تحليل النصوص الشعرية، لكنّه لا يزيد تقنيا في إثراء الظـاهرة المرصـودة فـي لحظتهـا التاريخية ألا و هي بنية الإيقاع في الشعر المغاربي المعاصر.

ولعلني بهذا العمل ، رغم ما يكتنفه من مظاهر القصور والنقص ، ***أكون قـد سـددت بعض الفراغ الذي ما فتئت تعاني منه المكتبة المغاربية خاصـة فـي مجـال الدراسـات الأكاديمية المنهجية حول الشعر***، و حول قضية جوهرية من قضاياه هي الإيقاع الشعري، و عساني أكون قد أزلت غبار النسيان عن جائزة مغاربية مهمّة، و ديـوان جميـل لشـعراء مبدعين من شعرائنا المغاربة المعاصرين، الذين ما زال أغلبهم في غياهب النسيان، و أتمنى أن يزيح الباحثون و النقاد عنهم ستاره السميك .

الملاحـــــــــق

ويضم أربعة ملاحق :

الملحق الأول : التعريف بالجمعية الثقافية " الجاحظية "

الملحق الثاني : التعريف بجائزة" مفدي زكريا المغاربية للشعر"

الملحق الثالث : التعريف بمؤسس الجائزة الروائي الجزائري الراحل " الطاهر وطّار "

الملحق الرابع : القصائد المغاربية الفائزة بالجائزة في 2007م و لم ترد في الديوان

الملحق الأول :

التعريف بالجمعية الثقافية " الجاحظية "

* تأسست الجمعية الثقافية " الجاحظية " في مطلع 1989م وحصلت على الاعتماد الوزاري في شهر جوان وشرعت في العمل في شهر سبتمبر من نفس السنة.

* تعود فكرة إنشائها للمرحوم الشاعر والمفكر يوسف سبتي، أمينها العام الذي اغتيل عام 1993م أما تنفيذ المشروع فيعود إلى الروائي الطاهر وطار الذي ترأّسها منذ إنشائها إلى وفاته.

* عملت الجاحظية بدون مقر حوالي سنة، ثم منحت مقراً في حي شعبي بعين النعجة بعيداً عن مركز المدينة الحيوي، وبعد سنة اشترت شقة في عمارة عتيقة وسط العاصمة، لتهجرها في 1993م بعد أن حصلت على محل مساحته 300 متر في شارع " أحمد رضا حوحو " مقسم إلى مكتبين يتدرب فيها الشباب على القيتار و والبيانو، وإلي قاعة كبيرة تقام فيها المعارض الفنية والمحاضرات ومختلف الأنشطة تحمل اسم رواق محمد خدّة، وإلى قاعة يجري فيها طي وجمع ولصق الكتاب تحمل اسم قاعة بختي بن عودة وإلى جانبها أنشئ استيديو للتسجيلات الصوتية يحمل اسم الفنان عبد الحميد عبابسة، وإلى جانبه قاعة تحمل اسم عمار بلحسن تشكل الإدارة وفي المدخل أقيمت كتبية تعرض باستمرار منشورات الجمعية على يمينها ناد يحمل اسم الوكر الثقافي " مفدي زكرياء " به كافيتيريا وتجهيزات للدخول للأنترنت. على يسار المدخل المطبعة وتتكون من غرفتين متوسطتين وتحمل اسم جناح " عمي الطاهر ".

* لم تنقطع الجاحظية منذ إنشائها يوماً واحداً عن الفعل الثقافي بمختلف الوسائل، وقد مكنها ذلك من اكتساب سمعة وطنية وقومية ودولية.

* **شعار الجاحظية**: " **لا إكراه في الرأي** "

* **تقوم الجاحظية على أسس ثابتة هي**:

1. محاضرة أو أمسية أبداعية أسبوعياً.
2. أصدار ثلاث مجلات هي التبيين القصيدة القصة.
3. تنظيم جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر كل سنة
4. إصدار كتابين على الأقل شهرياً.
5. الأنشطة الثقافية للفروع في أكثر من ولاية أسبوعياً.

* **تمول الجاحظية من**:

1. اشتراكات الأعضاء وتبرعاتهم
2. دعم الدولة
3. تبرعات أنصار من بعض الدول
4. خدمات بسيطة تقدمها مثل الصف والجمع والطبع والنسخ والانترنت وبعض الدروس.

*__الأفاق__:

1. إتمام إجراءات تملك المقر.
2. إنشاء مكتبة للطلبة والباحثين
3. إنشاء نوادي بأمهات المدن الجزائرية
4. تجديد وتحديث الأجهزة والألات.

الملحق الثاني:

التعريف بجائزة " مفدي زكريا المغاربية للشعر "

" جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر" هي جائزة مغاربية عربية دولية تنظمها سنويا الجمعية الثقافية " الجاحظية " ، أطلقت لأول مرة سنة 1990م، أسسها الكاتب و الروائي الكبير" الطاهر وطار" قطب الجاحظية و ناسكها، أو من عرف بـــ " عمي الطاهر" -كما كان يحب أن يلقب- حتى من طرف أقرانه.

أما الهدف من هذه الجائزة فنوجزه بلسان المؤسس الأول للجائزة الراحل " الطاهر وطار " الذي يقول : " و سيتحقق ما سعينا إليه عندما فكرنا في جعل جائزتنا مغاربية، ألا و هو التقريب بين شـــعر المنطقـــة أو بالأحرى نظر هذا الشعر إلى بعضه في مسيرته... كما سيتحقق التقارب بين شـــعراء المنطقـــة أنفســـهم، و التعرف على بعضهم البعض...إننا نسعى في إطار وحدة المغرب الكبير كمجتمع مدني، إلى الإسهام في دعم جهود المناضلين و العاملين على تجسيد حلم شعبنا المغاربي في الوحدة ".

و خلاصة الخلاصة – وهي شهادة للراعي الرسمي للجائزة الدكتور المغربـــي " نجيـــب العـــوفي" – مفادها أنّ جائزة مفدي زكريا للشعر المغاربي " أصبحت الآن سنة أدبية مغاربية مؤكـــدة، و أعطـــت دلـــيلا جميلا على أن الأدب قادرا على أن ينجز ما عجزت عن إنجازه السياسة ".

الرعاة الرسميون لهذه الجائزة هم أقلام مغاربية كبيرة، و هي : الروائي الكبير المرحـــوم " الطـــاهر وطار " من الجزائر، الدكتور " الطاهر الهمامي" من تونس، و الدكتور "نجيب العوفي" من المغرب الأقصى. أما لجنة التحكيم فيتداول عليها عبر الدورات باحثون و مبدعون و دكاترة مغاربة لهم باع و خبرة في مجـــال الشعر.

شروط المسابقة أربعة، و هي:

1- أن لا تتعارض مع القيم و المثل الإنسانية.
2- خمس قصائد متنوعة في خمس نسخ.
3- أن تمر ثلاث سنوات على المشارك الفائز في إحدى الدورات .
4- أن يلتزم المشارك بالحضور إلى الجزائر لتسلم جائزته.

تفتح الدورة في 15 جوان و تغلق في 15 سبتمبر من كل سنة.

المبلغ المرصود للجائزة بدءا من 2006م: 500000 دج (7 آلاف دولار أمريكي)

و في الأخير يمكننا أن نقول أن هذه القصائد الفائزة بالجائزة، و التي تختار من بـــين الآلاف، تمثـــل أجمل ما جادت به قريحة الشعراء المغاربة في كل سنة، لذلك هي تعتبر بحق مدونة أنموذجية مثلى للدراسات التطبيقية النقدية في مجال الشعر المغاربي المعاصر.

و لقد جمعت هذه القصائد الفائزة في ديوان سمي بديوان " الجاحظية " طبع من طرف وزارة الثقافة ، طباعة المؤسسة الوطنية للنشر و الإشهار، بمناسبة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية" في 2007م، لكننا لـــم نكتفي بقصائد الديوان وطلبنا القصائد التي فازت في2007م من الجهات المنظمة؛ لأنهـــا الجـــائزة بمناســـبة الجزائر عاصمة للثقافة العربية أصبحت جائزة عربية تعرف بـــ " جائزة مفدي زكريـــا المغاربيـــة للشـــعر العربي " و تطلق كلّ سنتين، و قد فاز بهذه الجائزة العربية لأوّل مرّة في 2009م الشاعر المصـــري " عبـــد المنعم محمد المنعم العقبي ".

الملحق الثالث :

التعريف بمؤسس الجائزة الروائي الجزائري الراحل " الطاهر وطّار "

ولد الروائي الشهير " عمّي الطاهر " كما يحبّ أن يلقّب عام 1936م بدائرة سدراتة ولاية سوق أهراس حاليا في الجزائر، تلقّى من التعليم الابتدائي و الثانوي بمدرسة مداوروش التابعة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ثمّ بمعهد ابن باديس بقسنطينة، ثمّ بجامع الزيتونة بتونس، التحق في سنة 1956م بالعمل الثوري في صفوف جبهة التحرير الوطني

أخذ على عاتقه تنفيذ مشروع الجمعية الثقافية " الجاحظية " بعد اغتيال مؤسسها الشاعر "يوسف السبتي "، و أهم عمل قام به في الجمعية هو تأسيس جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر في 1990م، و التي تعتبر من أوّل و أهمّ الجوائز العربية مع جائزتي " الدكتورة سعاد الصبّاح " و جائزة الشيخ " محمد البابطين ".

عمله في الصحافة

*****عمل في الصحافة التونسية:" لواء البرلمان" التونسي و" النداء " التي شارك في تأسيسها، وعمل في يومية " الصباح "، وتعلم فن الطباعة.

*****أسس في **1962**م أسبوعية " الأحرار " بمدينة قسنطينة وهي أول أسبوعية في الجزائر المستقلة أوقفتها السلطة.

*****أسس في **1963**م أسبوعية " الجماهير " بالجزائر العاصمة أوقفتها السلطة بدورها.

*****في **1973**م أسس أسبوعية " الشعب الثقافي " وهي تابعة لجريدة الشعب ، أوقفتها السلطات في **1974**م لأنه حاول أن يجعلها منبرا للمثقفين اليساريين.

*****في **1990**م أسس مجلتي التبيين والقصيدة عن جمعية الجاحظية (تصدران حتى اليوم).

عمله السياسي:

من **1963**م إلى **1984**م عمل بحزب جبهة التحرير الوطني عضوا في اللجنة الوطنية للإعلام مع شخصيات مثل محمد حربي، ثمّ مراقبا وطنيا حتى أحيل على المعاش وهو في سن **47** . شغل منصب مدير عام للإذاعة الجزائرية عامي **1991**م و**1992**م عمل في الحياة السرّية معارضا لانقلاب **1965**م حتى أواخر الثمانينات. اتخذ موقفا رافضا لإلغاء انتخابات **1992**م ولإرسال آلاف الشباب إلى المحتشدات في الصحراء دون محاكمة، ويهاجم كثيرا عن موقفه هذا، وقد همّش بسببه. كرّس حياته للعمل الثقافي التطوّعي وهو يرأس ويسير الجمعية الثقافية الجاحظية منذ **1989** م وقبلها كان قد حول بيته إلى منتدى يلتقي فيه المثقفون كل شهر.

المؤلفات

المجموعات القصصية

1. *دخان من قلبي تونس 1961 الجزائر 79 و 2005
2. *الطعنات الجزائر 1971 و2005
3. *الشهداء يعودون هذا الأسبوع (العراق 1974 الجزائر 1984 و 2005 ترجم)

المسرحيات:

1. *على الصفة الأخرى (جلة الفكر تونس أواخر الخمسينات).

.2 *الهارب (مجلة الفكر تونس أواخر الخمسينات الجزائر 1971 و2005)

الروايات:

.1 *اللاز (الجزائر 1974 بيروت 82 و 83 إسرائيل 1977 الجزائر 1981 و 2005). ترجم

.2 *الزلزال (بيروت 1974 الجزائر 81 و 2005). ترجم

.3 *الحوات والقصر (الجزائر جريدة الشعب في 1974 وعلى حساب المؤلف في 1978 القاهرة 1987 و الجزائر 2005) .ترجم

.4 *عرس بغل (بيروت عدة طبعات بدءا من 1983القاهرة 1988 عكة ؟ والجزائر في 1981م و2005م). ترجم

.5 *العشق والموت في الزمن الحراشي (بيروت 1982 م و 1983م الجزائر 2005م).

.6 *تجربة في العشق (بيروت 1989الجزائر 1989 و2005).

.7 *رمانة (الجزائر 1971م و 1981م و2005).

.8 *الشمعة والدهاليز (الجزائر 1995م و 2005 م القاهرة 1995 م الأردن1996م ألمانيا دار الجمل2001 م).

.9 *الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (الجزائر 1999 م و 2005 م المغرب 1999 م ألمانيا دار الجمل2001 م). ترجم

.10 *الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (الجزائر جريدة الخبر 2005 م القاهرة أخبار الأدب 2005 م مجلة مشارف 2005).

الترجمات:

.1 *ترجمة ديوان للشاعر الفرنسي فرنسيس كومب بعنوان الربيع الأزرق

(APPENTIS DU PRINTEMPS)الجزائر 1986م.

مواضيع الطاهر وطار:

1* يقول إنّ همّه الأساسي هو الوصول إلى الحد الأقصى الذي يمكن أن تبلغه البرجوازية في التضحية بصفتها قائدة التغييرات الكبرى في العالم.

2* ويقول إنّه هو في حد ذاته التراث. وبقدر ما يحضره بابلو نيرودا يحضره المتنبي أو الشنفرى.

3* كما يقول: أنا مشرقي لي طقوسي في كل مجالات الحياة، وأن معتقدات المؤمنين ينبغي أن تحترم.

*** نال جائزة الشارقة لخدمة الثقافة العربية لعام 2005.**

توفي سنة 2010م تاركا فراغا كبيراً في الجمعية و في أوساط محبّيه، دفن بمقبرة العاليـــة بـــالجزائر العاصمة، و أهم ما شاهدناه في مقر الجمعية، و يجعلنا نجلّه إكباراً و تعظيما أنّه سنوات قبـــل وفاتـــه أهـــدى مكتبته الخاصة إلى الجمعية كعمل وقفي لوجه الله تعالى لكلّ الباحثين و الطلبة الجزائريين من محبّي الضاد و القراءة.

الملحق الرابع :

القصائد المغاربية الفائزة بالجائزة في 2007م و لم ترد في الديوان

القصيد الفائز بالمرتبة الأولى:

كوابيس الشرق

سفيان رجب (تونس)

1

الشرقُ يحلمُ،
فاتْركوهُ على وسادته الممزّقة القديمة،
و الحصيرةِ
و أخْرجوهُ فوراً، علَى طرفِ الأصابعِ
احْملوا ذهبَ المتاحفِ، و المخازنِ،
و المتاجر، و المنازل،
و المساجدِ، و المعابدِ، و الكنائسِ،
و المقابرِ. . .
و اتْركوهُ ينامُ عاماً واحداً
يرتاحُ من صخبِ الحظائرِ
ليسَ ثمّةَ زهرةٌ مخفيّةٌ عنكم
و لاَ شجرٌ غريبٌ عنْ أناملكم
و لا نبعٌ،
و لا حجرٌ
و لا إبلٌ، و لاَ عطرٌ. . .
فماذَا تفعلونَ هنا ؟

بماذا تحملون على سريرِ الشّرقِ؟
"ماركو بولو" مضَى
زمنُ الأساطيرِ انقضَى
و الشّرقُ ما عادَ اكتشافاً
فأخرجوه فوْراً علَى طرفِ الأصابعِ
و أقفلُوا الأبواب عندَ خروجكمْ

سنقولُ للأحفاد كانوا طيّبينَ
إذَا سهرْنا ليلةً في بيتنا الشرقيّ
ننصحهمْ:
- بحبِّ بناتكمْ
- بقراءةِ الشّعرِ الحديثِ لـ "آزر باوند" و "إليوت"
- بلباسكم و شرابكم (لا بأسَ)
فارتاحوا قليلاً منْ مراقبةِ اليمامِ
علَى النوافذِ و الشّواهدِ
منْ متابعةِ الكلامِ
علَى الأساطيرِ القديمةِ و القصائدِ
و أحلمُوا معنا إذا شئْتمْ
بإنسانٍ تفيضُ غرائزُهُ بكارةً
قاموسهُ ماءٌ و أعشابٌ
و حكمته القصيدةُ و القيثارة
أحلمُوا معنا إذا شئْتمْ
على شجنِ المزاميرِ الرقيقةِ و الدفوفْ
فِي قريةٍ عربيةٍ تقتاتُ منْ كرمِ السماءْ
و ضنونها مشغولةٌ بالنّارِ و الأنهارِ في وهجِ الحقيقة.
أحلموا معنا إذا شئْتمْ

على شجنِ المزاميرِ الرقيقةِ
أو على عزفِ البيانُو
فوقَ جسرٍ في "فيَانا"
بينما يتساقطُ الثّلجُ المورّدُ بالغروبِ
على أصابعنا النحيفةُ في المساءْ
لنكون مثلَ الطيرِ
تبني في سواحلِ "غينيا" أعشاشهَا
و تموتُ في "كندا"
فلا وطن لها غيرَ الفضاءْ
- -
ماذا تصوّرُ أيها الجنديّ
في لحظاتِ راحتكَ الطويلةِ
فوقَ مدفعكَ الثقيلْ
عابثاً بالبندقية
في حدائقِ شرقنا المطعونِ؟!
أزهارَ الخزامى
إذْ تميلُ على شبابيكِ السجونِ
تثيرُ زوبعةً
منَ العطرِ المنوّمِ و الشجونِ
حزينةً و جميلةً تبدو
كأحلامِ العبيدْ.
نخلٌ يصفرُّ في ليالي الريحِ
تجْلده خيوطُ الكهرباءِ
تساقتْ سعفاتهُ الصفراءُ
فوقَ مزابلِ الإسمنتِ
و الخزفِ المهشّمِ و الحديدْ.
و إوزّةٌ مذبوحةٌ
في نهرِ "دجلةَ"
تستحمُّ، و هالةُ الدمِّ حولها
كقلادةٍ من جلّنارٍ فوقَ جليدْ.
ماذا تصوّرُ أيها الجنديُّ؟
قلْ ماذا تصوّرُ؟
سينما الشرقِ الحزينْ
طفلٌ عراقيٌّ
يبيعُ الوردَ و الأحلامَ
للزمنِ البخيلِ
على رصيفِ الموتِ
لا أحداً يمدُّ له يداً
لا عاشقاً متعطّراً بالشوقِ
يأتي مسرعاً
كيْ يشتري منهُ ورزداً
أوْ معلّمةً تعاتبهُ
لأنّهُ لم يداومْ درسهُ هذا الصباحْ.
يمشِي وحيداً
ضائعاً بينَ الشّوارعِ،
و العصاباتِ الخفيّةِ، و الجنودِ. . .
كريشةٍ بينَ الرياحْ.
- -
الشرقُ يسكنكمْ، يدفّئكمْ
فكيف تخرّبونَ الشّرقَ، كيف؟!
و تجلسونَ بلا بيوتٍ في عراءِ جنونكمْ
ماذا تروم إذنْ؟
و قدْ كسرتْ أصابعكمْ زجاجَ عيونكمْ
ماذا ترونَ سوى،

هشيمِ رؤوسكم و ضلوعكم و قلوبكمْ. . .

بينَ الحكاياتِ التي لم تسمعوها

في ليلي الصّيفِ

ترويها العجائزُ

بينما القمرُ الحزينُ

ينامُ فوقَ سريره اللّيليّ

يحلم بالنوافذِ،

و الصّبايا،

و الربيعْ. . .!!!

تلك الحكاياتُ التي لم تسْمعوها منْها

و لو أمثولةً، أو حكمةً،

أو آهةً لا غيرْ.

آهٍ، ما أشدّ جفافكم بينَ الينابيع!

الشرقُ يسكنكمْ، يدفّئكمْ

فكيف تخرّبونَ الشّرقَ، كيف؟!

لعلّكمْ لم تقرأوا لوحاتِ "ماتيسْ"

و هو يسكبُ قهوةً طنجيّةً

أطيافها الخضراءُ تصعدُ

فوقَ أجسادٍ ممدّدةٍ على بسْطِ الرمالْ

و لعلّكم لمْ تقرأوا أشعارَ "بودليرْ"

و هو يركض بينَ صحراءِ "الجزائرِ"

يلْقط الأقمار من بحرِ الظلالْ

و لعلّكم لم تسمعوا "فيروز"

أو "نصرتْ علي خان"، أو "زكي مروان"

حفيفَ النورِ ينبضُ

فوقَ أرضِ الحالمينَ

يشدّهم منْ خيطِ نشوتهم

إلى جهةِ الجمالْ

- v -

الشرقُ:ذاكَ البلبلُ المأسورُ

في قفصِ الخرافةِ و الغرابةِ

قبلُ كانَ يعيشُ في أرضِ الحكايةِ

دينصوراً لاحماً

لم يبقَ منهُ سوى

نشيدٍ خافتٍ

كأنين هرٍّ جائعٍ

لم منها سوى نثارٍ أزرقَ

هو بعضُ سحرٍ

من زمانٍ ضائعٍ

ها نحن نركضُ

بينَ دائرةٍ تسيّجها الخرافهْ

متشنّجين كبركة الألوانِ

محترقينَ بالشجنِ القديمِ

و ميّتين بطعنةِ السنواتِ و الكلماتِ

في أوطاننا - المنفى.

في غيهبِ المجهولِ نرقصُ، حاملينَ شموعنا

لنضيءَ منطقةً من العدمِ المزّينِ بالدعاءْ

في رعشةِ الأشياء بين دموعنَا،

قُلنا نثيثُ شجوننا للرّيحِ و الأشجارِ

و اشتعلتْ مواسمنا بأعراسِ الدماءْ

ضاقتْ على أجسادنَا قُمصانُنا.

حتّى تكادُ تكونُ لحمَ ضلوعنا،

و تشابكتْ طرقاتنا محفوفةً بالشوكِ و الأسلاكِ تفضي كلّها لجهنّم

الحمراءْ.

هرمتْ ملاحمنا،
و نحنُ نعيد للخلفاءِ
إملاءَ الجدودْ،
و نشيّد الأسوارَ
خوفاً من تتارٍ قدْ يعودْ.
في جاذبيةِ شوقنا و حنيننا
للأرضِ و الأسلافِ
ثبّتنا منازلنا
و سَيّجْنا مواجعنا بأزهارِ الوعودْ
و تشابكتْ أحزانُنا بصراخنا بغنائنا . . .
في مشهدٍ كاركاتوريٍّ
تزّينهُ الورودْ
قدْ لا تكونُ لنا مجاذيفُ تحرّك فكرنا و شعورنا
من بركةِ التّقليدِ، منصهرينَ في لغةِ الضفادعِ
(مثلما قلتْ لنا)
قدْ لا تكونُ لنا رؤى في ليلِ حيرتنا الطويلةِ
مختفين وراءَ خيمتنا الوثيرةِ و المخادعِ
(مثلما قلتْ لنا)
لكنَّ في أعماقنا قمراً،
ينزّ شعاعه الورديُّ منْ أرواحنا
قمراً ضئيلاً
لا يزالُ يقاومُ العتماتِ و النّسيانَ
بينَ جراحنا .
قمراً يضيءُ حقيقةً مربوطةً بسرابنا:
أنّ الحياةَ تفكُّ من شدقِ الزّمانْ،
و الجنّةُ الفيحاءُ تُقطفُ من مواسيرِ المكانْ.

-٧-

أنتمْ و نحنُ مسافةٌ في الوهمِ
أحذيةٌ ترقّعها الخرافةُ
يشتريها العمرُ، للسفرِ المؤجّلِ للخلودْ.
شبكاتُ تحريفٍ و ألغازٍ
تقيّدُ أرضنا و سماءنا
بينَ الحواجزِ و الحدودْ:
(صحراؤنا/ أنهاركم، واحاتنا/غاباتكم، حلْفاؤنا/
أشجاركمْ، تاريخنا/ تاريخكمْ، قرآننا/قرآنكمْ، ثوراتنا/
ثوراتكم، إنجيلنا /إنجيلكم. . .)
تعبتْ قريحتنا قريحتنا ندرّبها على لإيقاع ضرختنا
و طعنتكمْ، سنصمتُ بعدَ هذا القوسِ(. . .)حتّى
نكتفي:
- بالأرضِ نغرسها نخيلاً حينَ ينسانا الشّقيُّ "تموز"
- بالنّسلِ نبعثهُ جنوداً ضدَّ حكمتنا العجوزْ.
سنصمتُ بعدَ هذا القوسِ(. . .)
حتّى نكتفي بذهولكمْ منْ صمتنا .
فلنا مشاكلنا التي لن تفهمُوا منها
سوى تأويلكمْ،
و لنا حساسيّاتنا، و لنا هواجسنا،
لنا حسُّ الطريدةِ في صباحِ الصّيدِ
كيفَ نفسّرُ الألغامَ في قبلاتكمْ مثلاً
و كيفَ نفسّرُ الأغلالَ في تلويحةِ اليدِ
ثمّ كيف نفسّرُ الأصنامَ فوقَ رؤوسنا
تلكَ التي نحتت بآزاميلكم!!!
ها نحنُ ننشدُ صامتينْ
كغابةٍ في اللّيلِ
نرقصُ واقفينَ

مقيّدين بحبلِ حكمتنا أنّنا لنْ ننتهي،

نقيسُ ضرحنا الممتدَّ

من أرضِ العراقِ إلى ضفافِ النّيلِ لنْ ننتهي.

نكتبُ قصّة الشرق التي لا تنتهي

متحمّسين لكلّ نجمٍ مشْرقٍ

و مطمئنين ظلالنا بيْنَ الخرائبِ

وئيداً أحفرُ في جليدٍ حيّ

طه عدنان(المغرب)

القصيد الفائز بالمرتبة الثانية

يخيّبني

الفأرةُ اللّعينةُ قرضتْ قصائدي

فيما ألامسُ رأسها المتقافز عبثاً

كهرٍّ أعيتهُ الحيلةُ

و بردُ المفاصل

تبّاً للكميوتر

و لقرصه الصلبِ المزدحم

كحمّام النساءِ في حيّي القديمْ

تباً لي

و أنا أزجُّ بالشعرِ

في مضاربِ التّشفيرْ.

يا رب، ما لي و التكنلوجيا ؟

كنتُ فيما مضى

اخطُّ أشجاني

على صفحةٍ بيضاء مثل هذي

و لمْ يطل قطُّ يديّ العطب

و اليوم،

ها زيتونة عمري تثكلُ أوراقها

في الكريقِ إلى غابة الثّلجِ

الإوزّات التي كانت في البحيرةِ المجاورةِ

نفقتْ

و جثّة الصّيفِ الملقاة

وراءِ سورِ الكنيسةِ

لم تجد حارساً آخر غير ديسمبر

و غير البرد الذي تنفثه قاطرة الكهرباءْ

وأنا مثل هاتفٍ مزكومٍ

ضيّعَ حرارتهُ في مكالماتٍ صمّاءْ

أوجهُ الشاشةَ بأحلامٍ ميبّسةٍ

و أصابعٌ تصطكُّ

لكأّني أراودُ القصيدةَ عنْ سرّها

بضوءٍ كذبٍ

و مفاتيحُ خرساءْ .

لكأّني أحفرُ وثيداً في جليدٍ حيّ:

أكتبُ القصيدة تكنولوجيّاً

لتسقطُ القبّعاتُ في حبّها

و مظلاّتُ العجائزِ

فيكتبُ عنها ناقمٌ أدبيٌّ

خبيرٌ في شؤونِ الشّعرِ و العولمةْ

أعني الناقد ذا النظّارتين السددتين

مدْ قرأتُ لهُ كلاماً طليعةٌ في الحداثةِ

و أنا ارسمُ الحلمَ مكعّباتٍ

و مثّلثاتٍ و أنصافَ دوائرْ

و أكتبُ عن الشّعرِ في الزمنِ الافتراضِي

عن الحبّ في عصرِ الذكاءِ الاصطناعي

و عنْ مواعيدِ الغريرة

في حدائقِ الإنترنت.

ضيّعتِني الإنترنت

بدّدتُ دفني الباقي

و لمْ أجنِي منها سوى الوحدة. .

و القلقْ

فأصدقائي تائهون

في سوقِ المضارباتِ الغراميةِ

منهمكونَ في كتابة الرسائل العابرة للقلوبْ

و القّارات

يعرضونَ حرارتهمْ الفصيحةَ

و لواعجهم المترجمةِ

على مانكاناتِ النوافذِ الإلكترونية القارسة

يبدونَ متحذلقينَ و ودودينَ

كنبلاءَ فرنسيين

متّيمينَ و ولهانينَ

كعشاقِ الواحاتِ

لكنهم لا يفكّرون إلاّ في أوراقِ الإقامةِ

و الأغطية التي لا تكفي

في أسرّةٍ مؤقتةٍ على الدوامْ

ثمّ هاهمْ ينفرطون منْ حولي

واحداً

واحداً

لتستقبلهم شقراواتٌ بمعاطفَ

يرصّعها البرَدُ في المنافي الأشدّ ضرورةً

تبّاً للحبّ الإلكتروني

ضيّعهم تماماً

كما ضيّعتْ عيناي

دمعاتها السخينة

حتّى البكاءُ لمْ يعدْ مجديّاً

ليسعفَ روحي البردانة

أنا القادمُ من جهةِ الشّمسِ

محنِتي هذي البلادُ المطيرة

أنا القادمُ من جهة النّخل

هائمٌ على وجهي

في صحراء لا تشبه الصحراءْ

أحصي خساراتي

فلا تكفيني الأصابع

تائهٌ، و الحيرةُ عكّازي

طائرٌ رغم أنفي

أسألُ الغيمةَ في عرضِ السماءِ:

متى نبتت لي الأجنحهْ؟

تائهٌ، لستُ أدري

كيفَ أردتني الطريق

صديقاً لنواياها الغامضهْ

غامضٌ أفقي، و عمري

ضائعٌ مثل خطايْ

آهٍ كمْ كانت حروفي مزهرهْ!

مثلَ أصحابي هناكْ

كانَ لي بابٌ و مفتاحٌ قديمٌ

و سماءْ

كانَ لي دفترُ أشعارٍ

سريرٌ و رفاقْ.

لكن أغوتني قصائد "ساركون بولص"

أغواني أدبُ المهجرِ

منذ الرابطة القلمية

حتّى آخر قصيدةٍ مجمّدةٍ

لشاعرٍ عراقيٍّ

ينتظرُ الاعتراف به كلاجئ

في الدانمارك

صديقي هشام فهمي

دعك منَ الحلمِ عبثاً

بالهجرةِ إلى "سويسرا"

و احفظ لقصائدكْ

شراستها الأليفة.

يالقصائدي الأولى

كانتْ حناجرُ الرفاقِ

تشعلُ النّارقي الأروقةِ

و الردهات

بأكفّهم الجائعة

كانوا يصمّنَ قصائدي

إلى أحلامهم:

(و حين اندفعنا

إلى باحةِ القلبِ

فريقٌ تجمهر

ذات اليمين

و نحنُ انتبذنا

ذاتُ الغضبْ

شربنا عيونَ المسارِ المدمّى

و بجنا بما في الدما

من لهبْ. . .)

كان اللّهب يتطايرُ منْ أرواحنا

و كانَ الرفاقُ يحلمونَ و يفرحونَ

و يحزنونَ و يموتونَ باسمينَ.

أذْكرْ حزننا يومَ حلّقتْ روحُ "شباضة" *

في الأعالي

تاركةٌ الجسدَ الفتيَّ الصامتَ

يحدّقُ بشمانةٍ في ذعرِ الجلاّدين

أصبح السجنُ سجنهم

و كانتْ روحهُ تسامرنا

خارجَ الجدرانِ

كان الرفاق جميلين و شعراء

حتّى في حزنهمْ

و كتبتُ أنادمُ روحَ رفيقي:

(القبرُ ثانيةٌ . . .

و إنّك متعبٌ ياصاحبي

و البحرُ يقتلُ غيلةً

و الأرضُ تفتحُ جرحها للعابرينْ

و يشاعُ إنّكَ عابرٌ

لكنّكَ ابنُ الأرضِ

فارسها الحزينْ. . .)

آهٍ كم ضيعنا المنافي التي من سرابْ

لا نارَ في أحشائنا

لا ماءْ. لا ورد في الشبّاك

و لا خطوطَ على راحةِ الكفِّ

فما الذي تبقّى؟

هنا مجرّد متياسرين محترفين

يقايضون آلام شعوبهم ثمناً قليلاً

و لا يتورّعون عن لعنِ أسلافهم

أمامَ أوّلِ شقراءْ

و حينَ تضيقُ بهم أسباب البغضاء

ينهشونَ بعضهم

كذئابٍ ثورية.

تبّاً لهم

لحديثي النضالِ منهم

تستقطبهم الجعّة:

في المظاهراتِ الراقصة

و تأسرهم يساریاتُ الشمالِ الملتهبات

فيصمدون بجانبهنّ

إلى آخرِ العواءْ

في مظاهرات الدفاعِ عن حقوقِ الدببةْ.

أمّا التماسيحُ الطاعنونَ في المقاهي و الخساراتْ

فيبدون في مجالسهم الهادرة بالضواحي

كأنبياءَ متقاعدينَ

ضيّعوا مواعيدهم مع المعجزاتْ

تبّاً،

هذا الضياعُ الباردُ يكبّلُ أنفاسي

بهواءٍ كالزجاجْ

و الشّعرُ الذي سيسلّ روحي

إلى حيثُ الدفءُ و الشقاواتُ القديمة

لم يعدْ دلوهُ يدركُ الأعماقْ

لَكمْ تغيّرتُ

ملامحي القديمة

تسيلُ من وجهي

تسقطُ على البلاطِ الأخرسْ

و لا شاهد على ما يحدثْ

لم أعد أسمع نباح الكلابِ في الليلِ

و لا صياح الديكةِ في أوّلِ الصبحِ

لمْ أعد أعرفُ وجهي في مرآة المغسلة

لم يعد فيَّ

ما قد يدلُّ عليَّ

و لم أعدْ أملكُ غيرَ هذهِ

الأعضاءُ الباردةُ

الأعضاءُ التي تحسُّ بالبردِ و تنامْ

تتغطّى بملاءاتِ القطنِ

و لا تدفءْ.

لم يعد فيَّ ما يدلُّ على أحلامي التي كانت

حتّى القصائد خانت حاجتي إلى أطيافها

الشفيفةُ المجنّحة

حتّى الشعراءْ، هل غادروا ؟

يحيّرني أمرُ هؤلاءِ الشعراءْ

فالعشاقُ يؤلّفُ بينَ قلوبهم الحبّ

المؤمنون تجمعهم طاعة اللهِ

و الصالحون يتحلّقون حول شمعة الفضيلة

و اللصوص يضمّهم السجن إلى أسررهم

و السكارى فنارهم الكأس في بحر الظمأ

و المخبرون تجمعهم الأخبار السوداءْ

وحدهم الشعراء تفرّقهم القصيدة

لكنّني لستُ شاعراً

فقط أحسّ الألم قارساً، و أقولُ:

هذه ناري

أمدّ يديَّ لألمسها

فتحرقني الألسنة الجليد .

بروكسل-أواخر1999م

*عبد الحق شباضة: مناضل طلابي اشتشهد في أواخر الثمانينات على إثر إضرابٍ على الطعام خاضعه ضمن مجوعة من رفاقة المعتقلين بسجن لعلو بالرباط.

شهقة الطيران

ميداني بن عمر (الجزائر)

القصيد الفائز بالمرتبة الثالثة

نازفاً . . .

. . . . . في سبحةِ النّملِ المقدّسِ

. . . . . .و أعلقُ في لهاةِ العالمِ العلويّ جبهتي أفقٌ خرافيٌّ

إسورةً. . . و تأويلي براحْ

* * * * *

فيجرحني الصياحْ

رئتي دخانٌ غامقٌ من خلفِ شبّاكِ الشفاعةِ و سقطتُ من أعلى

قالَ لي: . . . أرضيتَ؟ لأمسكَ حيرتي

قلتُ: بلى. . . فبكى الشجرْ

و لكنّي نسيتُ خيوطَ نعلي في مصبّ النهرِ و تساقطتْ خلفي النجومُ تشدّني

و الرؤيا أقاحْ و دمي على الألواحِ ساحْ

و البرقُ يحرصُ دفءَ ضلعِي و سقطتُ من أعلى

منِ ظلامِ النبضِ لأقبض رعشتِي

نبضي كوبُ ماءٍ راجفٍ في كأسِ راقسةٍ بعرس الزنجِ فتشاهقتْ خلفي فضاءاتٌ تطيحُ. . .

و النيرانُ تقضمُ لوزَ أكاعبها تلفّني بفحيحِ حرقتها

و أسقطُ في فراغِ الشّمسِ مبتلاً كأضحيةٍ و تتركُ لِي علوّاً فارهاً

فكيفَ تركنمو جسدي بدونِ جنازةٍ لحريرِ نعشي

لغرابِ عمري. . . كيْ أطيرَ بلاَ سراحْ

الريحُ تتركني و تلارجعُ و الوقتُ أشهب في عيونِ الطائراتْ

ثمّ تتركني و ترحعِ و في عيونِ الهدهدِ العالِي على ظنّ الرماحْ

ثمَّ تنساني على جدرانِ زمزمَ لا. . .لا سبيل سوى سقوطِي في زجاجٍ حقيقي

إنَّ الفراشة فوق كفّ النّارِ أمّي
و المدى موتي المشعشعِ فوقَ كأس الكونِ
ها كنفي تفحّم بالكواكبِ غبرةً.
و فمي تلطّخ بالصباحْ
* * * * *
و سقطتُ منْ فوقي على عمقِ العناصرِ
حينَ تهوي الأرضُ مثلَ ذبابةٍ في رغوةِ القدحِ الذي. . .
يمدُّ لي. . .
و يحكُّ أذْني نيزكٌ سهرانْ
تنفجر الجهاتُ على تخومِ أصابعي
و أن أدغدغُ فروةَ الحرفِ الأليفِ
فلا يعضّ يديَّ جرو الوعيِ.
و الدنيا نباحْ
ما زلتُ منزلقاً على فخذِ السماء
خجلتُ. . .
غطّتْ رأسيَ العاري بمئزها المنقّطِ
ذبتُ فوقَ حليبِ لهفتها
رذاذاً سكّرياً
طارَ فوقَ فمي الشياحْ
مازلتُ ألحسُ إصبعي
و أنا أفكّر في بحارِ التحلِ خارجَ شرفتي
سألطّخُ الجدرانَ بالعسلِ المذوّبِ في اسم من أحببتُ
هذا السببُ. . .كي لا تغرق الطرقات بالأرواحِ
معشوقٌ أنا . . .
و أسيلُ فوقَ رطوبةِ القبلاتِ
تمضغُ وردَ لحمي تحتَ ماءِ العرشِ
ترضعنِي أماني النّاسِ
قبلَ دخولِ رأسِ العامِ في ثقبِ إبرةِ
ستخيطُ عيني تحتَ ضوءٍ راقصٍ
في حائطِ البشريّة الأولى. . .
و فِي جفني جراحْ

عنبٌ على ثغري
استفقتُ. . .
و غيمةٌ نفضتْ سريري فوقَ سقفِ المسكِ
صحتُ. . .!!
إذْ بأصابع امرأةٍ على شفتي تحطّ كسمةِ التفاحْ
دختُ. . .
أمسُّ رأسي في الهواءِ
و لا هواءَ على يديَّ
يحومُ صوتٌ غامقٌ فوقِي كقبّة لؤلؤ يسودُ صاحْ:
- أكلّ هذا الريشِ فوقَ سطوحِ عصركَ
- ثمّ طرتُ و لا جناحْ؟!!
وجهٌ يسيلُ على غمامةِ ذلكَ القبرِ الممدّد في المشارق
خلف وردٍ أزرقٍ يعلو وراء الشاطئ العظميّ
صمتُ يابسَ تتكسّر الأذهانُ فوقَ حواسِي
و اللّونُ يسندُ رأسهُ
للانزياحْ
الموتُ قبعةُ الوجودِ
و لا طيور على الحديقةِ
متعباً أضعُ الصباحَ على
"كورتز" ساعتي
و لبستُ ثوبِي مسرعاً
و تعثّرتْ قدمِي بجمجمة الحضورِ

الموتُ قبلةُ عاشقٍ تحمرُّ في خدِّ الغيابِ

الموتُ دفءٌ حارق الشفتينِ

يا جسدي المصهّدَ في العناقِ

أدر سماءك. . . . .

كيْ أرى كفنِي. . . . .

على كفنِ الرياحْ. . . ؟!!

* * * * * *

جسدي عمامةُ زوبعهْ

جسدي الغمامةُ و الغلالةُ و الغروبُ الغضُّ

غابة غادةٍ تغبى عنِ الغولِ المغامزِ

غيمة الغرباء. . .

ياجسدي المغفّرِ في غرامِ الغيبِ

غمّ على فم الدنيا التصرّخِ:

- آهٍ منكَ و منْ سعال الصومعهْ!!

كتبٌ منشّرةٌ على الأشجارِ

أغمضُ خلفها جفني

و أصعدُ باذخَ الرؤيا

على أسلاك ناي مالٍ كي أمشي معهْ. . .

و طرقتُ بابهُ حافي القدمينِ

أرجفُ مثلَ جمرٍ بائتٍ في ليلِ سيناءٍ

طرقتُ. . .

فخرّتِ الأكوانُ رمّانا على قدمِي

و لمّا أتسمعهْ!!

عينِي على جبلٍ. . . . . .

. . . . . و عينٌ تدمعهْ

. . . . . .

وادي سوف: 2007/1/1م

الفهـــارس

ويضم :

- **فهرس الآيات القرآنية**
- **فهرس تراجم الشعراء**
- **فهرس المصادر و المراجع**
- **فهرس الموضوعات**

فهرس الآيات القرآنية

الرقم	السورة	الآيـــــــــــة	رقمها	الصفحة
1	آل عمران	(...رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذا بَاطِلاً سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ ^ رَبَّنَا إِنَّكَ مَن تُدْخِلِ النَّارَ فَقَدْ اخْزَيْتَهُ وَمَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ أَنصَارٍ ^ رَبَّنَا إِنَّنَا سَمِعْنَا مُنَادِياً يُنَادِي لِلإِيمَانِ أَنْ آمِنُواْ بِرَبِّكُمْ فَآمَنَّا رَبَّنَا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَكَفِّرْ عَنَّا سَيِّئَاتِنَا وَتَوَفَّنَا مَعَ الأَبْرَارِ ^ رَبَّنَا وَآتِنَا مَا وَعَدتَّنَا عَلَى رُسُلِكَ وَلاَ تُخْزِنَا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّكَ لاَ تُخْلِفُ الْمِيعَادَ ^)	194-191	21
2	الإسراء	(وَ قُرْآناً فَرَقْنَاهُ لِتَقْرَأَهُ عَلَى النَّاسِ عَلَى مُكْثٍ و نَزَّلْنَاه تَنْزِيلاً ^)	106	36
3	مريم	(قال رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً وَلَمْ اكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيّاً ^ وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِن وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِراً فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيّاً ^ يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيّاً ^)	6-4	21
4	الأحزاب	(وقالوا رَبَّنَا إِنَّا أَطَعْنَا سَادَتَنَا وَكُبَرَاءنَا فَأَضَلُّونَا السَّبِيلاَ ^ رَبَّنَا آتِهِمْ ضِعْفَيْنِ مِنَ الْعَذَابِ وَالْعَنْهُمْ لَعْناً كَبِيراً ^)	68-67	22

5	القيامة	(وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ بَاسِرَةٌ تَظُنُّ أَن يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ)	22-25	22
6	نوح:	(وقال نوح رَّبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّاراً ^ إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَاجِراً كَفَّاراً ^ رَبِّ اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ وَلِمَن دَخَلَ بَيْتِيَ مُؤْمِناً وَلِلْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَلَا تَزِدِ الظَّالِمِينَ إِلَّا تَبَاراً ^	26-28	22
7	المزمل	(أَوْ زِدْ عَلَـيْهِ و رَتِّلِ القُرْآنَ تَرْتِيلاً ^)	4	36

فهرس تراجم الشعراء

الرقم	اسم الشاعر	الصفحة	الرقم	اسم الشاعر	الصفحة
1	الأحمر فيصل	306	2	بدومة جمال	251
3	بوترعة شكري	275	4	بوحجر عبد السلام	282
5	بودیبة مالك	170	6	بوزربة عبد الرحمن	275
7	بوزيد حرز الله	179	8	بوسيس وسيلة	190
9	بوصبع نذير	236	10	بوصبيعة رابح	142
11	بوطيّب جمال	305	12	حـافظ محــفـوظ (ضيف الله)	183
13	حسّونات محمد	145	14	بن حمودة عبد الفتاح(إيكاريوس)	190
15	خيزار الميلود	163	16	دراجي سليم	301
17	دردوخ زبير	145	18	رجب سفيان	190
19	زبرطعي حسين	275	20	زتيلي محمد	202
21	سليلي عبد الرحيم	177	22	شعابنية محمد عمّار	155
23	شليح مصطفى	152	24	شنّة أحمد	183
25	شيكي محمد	180	26	صديقي إبراهيم	152
27	صياد عادل	199	28	ضيف الله بشير	136
29	طبّة صلاح	210	30	طهوري الطيّب	272
31	طيبي نور الدين	305	32	عبد الكريم أحمد	306
33	بن عبد الله حسن	140	34	علاّق فاتح	184
35	علّوش إدريس	235	36	العمدوني مراد	198
37	بن عمر ميداني	158	38	قارف عيسى	135
39	قداوين كمال	183	40	كنوان عبد الرحيم	179
41	لحيلح عبد الله عيسى	145	42	لكنيزي طاهر	281

الرقم	اسم الشاعر	الصفحة	الرقم	اسم الشاعر	الصفحة
43	**لوصيف عثمان**	275	**44**	**مراح محمد**	132
45	**مرياش عمّار**	272	**46**	**المريني أمينة**	177
47	**المزغني منصف**	270	**48**	**المعيزي عادل**	149
49	**مغازي علي**	243	**50**	**ملاحي علي**	135
51	**ميلود حكيم**	275	**52**	**نجّاري جيلالي**	186
53	**وغليسي يوسف**	141	**54**	**الهاني محمد علي**	275
55	**الهمامي المكّي**	309	**56**	**يحياوي عياش**	183

فهرس المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا:قائمة المصادر:

1. ديوان الجاحظية، قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر(1990-2006)، منشورات التبيين، الجاحظية، طبع المؤسسة الوطنية للنشر و الإشهار، ط2007م الجزائر عاصمة الثقافة العربية.
2. مجلة التبيين، مجلة ثقافية تصدر عن جمعية الجاحظية، العدد29، سنة2008م

ثانيا:قائمة المراجع:

قائمة الكتب العربية :

1. ابن الأثير ضياء الدين ، ***المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر***،تحقيق و شرح:أحمد الحوفي و بدوي طبانة، منشورات دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة(مصر)،ط2، 1403هـ-1981م.
2. الأخفش أبو الحسن سعيد بن مسعدة المجاشعي، ***كتاب القوافي***، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت(لبنان)ط1974م.
3. إخوان الصفا ، ***رسائل إخوان الصفا و خلان الوفا***، تحقيق: د.عارف ثامر، منشورات عويدات، بيروت(لبنان)، ط1995م، ج1.
4. أدونيس محمد على سعيد ، ***الثابت و المتحوّل***(صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت(لبنان)، ط4، 1983م.
5. ----------، ***الشعرية العربية***، دار الآداب، بيروت(لبنان)، ط1، 1985م.
6. إسماعيل عزّ الدين، ***الأسس الجمالية في النقد الأدبي***، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1955م.
7. ----------، ***الشعر العربي المعاصر***(قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)، منشورات دار العودة، بيروت، ط3، 1981م.
8. الأرموي صفي الدين عبد المؤمن ، ***كتاب الأدوار***، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، العراق، ط 1980.
9. إسماعيل يوسف ، ***بنية الإيقاع في الخطاب الشعري***(قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع و الثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق(سوريا)، ط1، 2004م.

10. آلوجي عبد الرحمن ، ***الإيقاع في الشعر العربي***، دار الحصاد للنشر و التوزيع، دمشق، ط1، 1989م.
11. أمين بكري شيخ ، ***البلاغة العربية في ثوبها الجديد***، دار العلم للملايين، بيروت(لبنان)، ط8، ج3.
12. أنيس إبراهيم ، ***الأصوات اللغوية***، المكتبة الأنجلو المصرية،ط3، 1999.
13. --------، ***دلالة الألفاظ***، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة(مصر)، ط5، 1984م.
14. --------، ***موسيقى الشعر*** ، دار القلم ، بيروت لبنان،ط4، 1973م.
15. الباش حسن ، ***القرآن و التوراة***(أين يتفقان و أين يفترقان)، ج2، دار قتيبة للطباعة و النشر و التوزيع، المملكة العربية السعودية،(د،ت).
16. البحراوي سيد ، ***الإيقاع في شعر السيّاب***، مطابع الوادي الجديد، القاهرة(مصر)، ط1، 1996م.
17. ---------، ***العروض و إيقاع الشعر العربي***(محاولة لإنتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1993م.
18. بشر كمال ،***علم الأصوات***، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة(مصر)، ط2000م.
19. البريكي فاطمة ، ***مدخل إلى الأدب التفاعلي***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2006م.
20. بلمليح إدريس ، ***المختارات الشعرية و أجهزة تلقيها عند العرب***، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط1، 1995م.
21. بنيس محمّد ، ***حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة*** ،المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، الدار البيضاء (المغرب)، ط2 ، 1988م
22. --------، ***الشعر العربي بنياته و إبدالاتها***(الشعر المعاصر، ج3، دار توبقال، الرباط(المغرب)، ط1، 1990م.
23. --------، ***ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب***(مقاربة تكوينية بنيوية)، دار العودة، بيروت (لبنان)، ط1، 1979م.
24. بوزواوي أحمد ، ***تاريخ العروض العربي*** (من التأسيس إلى الإستدراك)، دار هومة، الجزائر، ط2002م.
25. بوعزيز وحيد ، ***حدود التأويل***(قراءة في مشروع أمبرتوإيكو النقدي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1429هـ-2008م.

26. ثامر فاضل ، ***مدارات نقدية***(في إشكالية النقد و الحداثة و الإبداع)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد(العراق)،ط1، 1987م.
27. الجاحظ أبو عثمان عمرو ، ***البيان و التبيين***، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة(مصر)، ط3، 1968م.، ج1.
28. ----------، ***الحيوان***، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة(مصر)، (د،ت)..
29. الجرجاني عبد القاهر ، ***دلائل الإعجاز***، تحقيق: محمود محمد شاكر،مكتبة الخانجي للطباعة و النشر و التوزيع، ط3، 1413هـ-1992م.
30. الجندي علي ، ***الشعراء و إنشاد الشعر***، دار المعارف، القاهرة (مصر)،ط1996م.
31. ابن جني أبو الفتح عثمان ، ***الخصائص***، تحقيق: محمد علي النجّار، المكتبة العلمية، القاهرة(مصر)، (د،ت).
32. ----------، ***سرّ صناعة الإعراب***،تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم ، دمشق(سوريا)، ط1، 1985م.
33. ----------، ***كتاب العروض***، تحقيق: فوزي عيسى، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية(مصر)،ط1998م.
34. جواد علي : ***المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام***، نشر جامعة بغداد، ط2، 1413هـ-1993م، ج 4.
35. جودت فخر الدين، ***شكل القصيدة العربية***، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984م.
36. الجوزو مصطفى ، ***نظريات الشعر عند العرب***، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1988م.
37. حجازي محمود ، ***اللغة العربية عبر قرون***، المكتبة الثقافية، القاهرة(مصر)، ط 1968م.
38. حركات مصطفى ، ***كتاب العروض***(العروض العربي بين النظرية و الواقع)،دار الآفاق،الجزائر،(د،ت).
39. ----------، ***المعجم الحديث للوزن و الإيقاع*** مادة(التجاور)،دار الآفاق، الجزائر، ط2009م.
40. ----------، ***نظريتي في تقطيع الشعر***، دار الآفاق، الجزائر، (د،ت).
41. ----------، ***نظريات الشعر***، دار الآفاق(الجزائر)، (د،ت).
42. ----------، ***نظرية الإيقاع*** (الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى)،دار الآفاق، الجزائر، ط1، 2009م.

43. ----------، ***نظرية الوزن***(الشعر العربي وعروضه)،دار الآفاق، الجزائر، (د،ت).
44. حسّان تمّام ، ***البيان في روائع القرآن*** (دراسة لغوية و أسلوبية للنّص القرآني)، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1420هـ-2000م، ج1.
45. حسني عبد الجليل يوسف، ***علم القافية عند القدماء و المحدثين*** (دراسة نظرية و تطبيقية)، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة(مصر)، ط1، 1425هـ-2005م.
46. ----------، ***موسيقى الشعر العربي***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1989م.
47. حسين طه ، ***حافظ و شوقي***، منشورات الخانجي و حمدان، القاهرة بيروت، ط1933م.
48. أبو حميدة محمد صلاح ،***الخطاب الشعري عند محمود درويش***(دراسة أسلوبية)، مطبعة المقداد، غزّة(فلسطين)، ط1، 1421هـ-2000م.
49. الحنفي جلال ، ***العروض*** (تهذيبه و إعادة تدوينه)، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد (العراق)، ط1991م.
50. حنون مبارك ، ***في التنظيم الإيقاعي للغة العربية(نموذج الوقف)***، منشورات الاختلاف، الجزائر العصمة، ط1، 1431هـ-2010م.
51. أبو حيان التوحيدي، ***المقابسات***، تحقيق محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م.
52. ابن خرداذبة ابو القاسم عبيد الله، ***مختار من كتاب اللّهو و الملاهي***، نشر الأب أغناطيوس عبده خليفة اليسوعي، لبنان، بيروت، ط2، 1987م.
53. الخطابي أبو سليمان أ حمد ، ***بيان إعجاز القرآن***، ضمن: ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله و محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة(مصر)، ط1387هـ-1968م.
54. الخطيب إبراهيم ، ***نظرية المنهج الشكلي*** (نصوص الشكلانيين الروس)، الشركة المغربية للناشرين،الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1982م.
55. خفاجة محمد صقر ، ***تاريخ الأدب اليوناني***، الألف كتاب، القاهرة(مصر)، ط1984م.
56. ابن خلدون عبد الرحمن ، ***كتاب العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيّام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر*** المعروف بـــ(**المقدمة**) ، دار الكتب العلمية،بيروت(لبنان)، ط1، 1413هـ-1993م.

57. الخلوصي صفاء ، ***فن التقطيع الشعري و القافية***، منشورات مكتبة المثنى، بغداد(العراق)،ط5، 1977م.

58. الخويسكي زين كامل ، محمد مصطفى أبو الشوارب، ***العروض العربي ضياغة جديدة***، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية(مصر)، ط2002م.

59. خير بك كمال ، ***حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر***(دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات و البنى الأدبية)، دار الشروق للطباعة و النشر و التوزيع بيروت(لبنان)،ط1، 1982م.

60. الداني ابن سعيد ، ***التحديد في الإتقان و التجويد***، تحقيق:د.غانم قدّوري الحمد، دار عمار، عمان،الأردن، ط1، 1421هـ، 2000م.

61. دراقي زبير وعبد اللطيف شريفي، ***محاضرات في موسيقى الشعر العربي***، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998م.

62. الدقاق عمر وآخرون، ، ، ***تطور الشعر الحديث والمعاصر***، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، د ت.

63. الدماميني أبو عبد الله ، ***العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرّامزة***، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة(مصر)، ط1973م.

64. أبو ديب كمال ، ***جدلية الخفاء و التجلي***(دراسات بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت(لبنان)، ط1979م.

65. ---------، ***في البنية الإيقاعية للشعر العربي***(نحو بديل جذري لعروض الخليل و مقدّمة في علم الإيقاع المقارن)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد(العراق)، ط1987م.

66. الديدي عبد الفتاح ، ***علم الجمال***، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،ط1، 1981م.

67. الراضي عبد الحميد ، ***شرح تحفة الخليل في العروض و القافية***، مطبعة العاني، بغداد(العراق)، ط1388هـ-1968م.

68. الرافعي مصطفى صادق ، ***إعجاز القرآن***،المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط7، 1381هـ-1961م.

69. ربابعة موسى ، ***قراءة النّص الشعري الجاهلي***، دار الكندي للنشر و التوزيع، إربد(الأردن)، ط1988م.

70. رجائي أحمد ، ***أوزان الألحان بلغة العروض*** (و توائم من القريض)، دار الفكر للطباعة و التوزيع و النشر، دمشق، سوريا،ط1، 1999م .

71. ابن رشد ابو الوليد محمد، ***تلخيص الخطابة***، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة،ط1967.

72. ابن رشيق أبو علي الحسن ، ***العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده***، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر و الطباعة و التوزيع، بيروت(لبنان)، ط1401،5هـ- 1981م.

73. الزاهي فريد ، ***الجسد و الصورة و المقدّس في الإسلام***، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء(المغرب)، ط1999م.

74. الزركشي بدر الدين محمد ، ***البرهان في علوم القرآن***، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة(مصر)،(د،ت).

75. الزركلي خير الدين ، ***من العرب و المستعربين و المستشرقين***، مطبعة كوستاتسوماس و شركاه، بيروت(لبنان)، ط2، 1379هـ-1956م.

76. زكريا فؤاد، ***آراء نقدية في مشكلات الفكر و الثقافة***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1975م.

77. ------- ، ***التعبير الموسيقي***، مكتبة مصر، مصر، ط1، 1980م.

78. الزمخشري جار الله ، ***القسطاس في علم العروض***، تحقيق: فخر الدين قباوة، بيروت(لبنان)، 1989م.

79. الزيدي توفيق ، ***مفهوم الأدبية في التراث النقدي***، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1987م.

80. ابن زيلة ابو منصور بن الحسين، ***الكافي في الموسيقى***، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، مصر، ط1964م.

81. سامي مهدي، ***أفق الحداثة النمط*** (دراسة في حداثة الشعر بيئة و مشروعا و نموذجا)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1988م.

82. السكاكي أبو يعقوب ، ***مفتاح العلوم***، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987م.

83. ابن سنان الخفاجي أبو محمد عبدالله ، ***سرّ الفصاحة***، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1402هـ-1982م.

84. سيبويه ابو بشرعمرو، ***الكتاب***، المطبعة الأميرية، بولاق، ط1، 1317هـ، ج2.

85. السيّد أمين علي ، ***في علمي العروض و القافية***، دار المعارف، القاهرة(مصر)،ط 1، 1974م.

86. السيّد شفيع ، ***البحث البلاغي عند العرب (تأصيل و تقييم)***، دار الفكر العربي، القاهرة(مصر)، ط2، 1416هـ-1996م.

87. السيّد عزّ الدين علي ، ***التكرير بين المثير و التأثير***، عالم الكتب، بيروت(لبنان)، ط2، 1986م.

88. ابن سينا، أبو علي الحسين، ***أسباب حدوث الحروف***، مراجعة وتقديم، طه عبد الرؤوف سعد، منشورات مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة(مصر)،(د ت).

89. ----------، ***جوامع علم الموسيقى***، ضمن: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.

90. ----------، ***جوامع علم الموسيقى ضمن كتاب الشفا***، تحقيق زكريا يوسف، ط1956.

91. ----------، ***فن الشعر من كتاب الشفاء***، تحقيق عبد الرحمن بدوي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، ط1988م.

92. ----------، ***كتاب الشفاء***، الجملة التاسعة ضمن: عبد الرحمن بدوي، فنّ الشعر لأرسطوطاليس، دار الثقافة، بيروت(لبنان)،(د،ت).

93. السيوطي أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمن، ***الإتقان في علوم القرآن***، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة العامة للكتاب، ط1978م.

94. ----------، ***الاقتراح في علم أصول النحو***، تحقيق: أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة، القاهرة(مصر)، ط1، 1976م

95. ----------، ***التحبير في علم التفسير***، تحقيق: زهير عثمان علي النوري، وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية، قطر، (د،ت).

96. ----------، ***معترك الإقران في إعجاز القرآن***، ضبطه و صحّحه و كتب فهارسه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت(لبنان)،ط1، 1408هـ-1988م، ج1.

97. شرف عبد العزيز و خفاجي عبد المنعم ، ***النغم الشعري عند العرب***، دار المريخ، الرياض، ط1407هـ-1987م.

98. الشريشي أبو العباس أحمد ، ***شرح مقامات الحريري***، المقامة الحُلوانية، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت(لبنان)، 1413هـ-1992م.

99. الشنتريني أبو بكر محمد ، ***المعيار في أوزان الأشعار*** تحقيق: محمد رضوان الداية، مكتبة دار الملاّح، دمشق، ط2، 1979م.

100. أبو الشوارب محمد مصطفى ، ***جماليات النّص الشعري***(قراءة في أمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية(مصر)، ط1، 2005م.

101. الشيخ عبد الواحد حسن ،***البديع و التوازي***، مكتبة و مطبعة الإشعاع، القاهرة، مصر ،ط 1999م .

102. صبحي صالح، ***مباحث في علوم القرآن***، دار العلم للملايين،بيروت، لبنان، ط2، 1988.

103. الصغير محمد حسين علي ، ***الصوت اللغوي في القرآن***، دار المؤرخ العربي، بيروت(لبنان)، ط1، (د،ت).

104. الصفراني محمد ، ***التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث***(1950-2004م)،النادي العربي، الرياض، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء و بيروت، ط1، 2008م.

105. الصكر حاتم ، ***ترويض النّص***(دراسة للتحليل النّصي في النقد المعاصر إجراءات..و منهجيات، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1998م.

106. ---------، ***الشعر و التوصيل*** (بعض مشكلات توصيل الشعر في شبكة الاتصال المعاصر)،سلسلة الموسوعة الصغيرة305، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد(العراق)، ط1988م.

107. ضيف شوقي ، ***تاريخ الأدب العربي***(العصر الجاهلي)، دار المعارف، القاهرة، ط24،(د،ت).

108. ---------، ***الفن ومذاهبه في الشعر العربي***، دار المعارف؛ القاهرة، مصر، ط10، د ت.

109. ---------، ***في النقد الأدبي***، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط05، د ت.

110. ----------، ***في النقد الأدبي***، دار المعارف، القاهرة ط1971 .

111. طبانة بدوي ، ***قضايا النقد الأدبي***، دار المريخ، الرياض، ط1998م.

112. طرابلسي محمد الهادي ، ***تحاليل أسلوبية***، دار الجنوب، مفاتيح ، تونس، ط1993م.

113. ---------- ، ***خصائص الأسلوب في الشوقيات***، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط1981م.

114. الطويل عبد الله ، ***فن الترتيل و علومه***،مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة، و مركز الملك فيصل للبحوث و الدراسات الإسلامية بالرياض،ط،1420هـ-1999م.

115. الطيبي شرف الدين الحسين ، ***التبيان في البيان***، تحقيق: توفيق الفيل و عبد اللطيف لطف الله، طبع و تصميم ذات السلاسل للطباعة و النشر، الكويت، ط1، 1986م.

116. العاكوب عيسى علي ، ***موسيقا الشعر العربي***، دار الفكر العربي للطباعة و التوزيع و النشر، دمشق، ط1، 1997م.

117. عبّاس راوية عبد المنعم ، ***دراسات في الفلسفة العامة***(رؤية نقدية لقضايا الفكر الفلسفي)، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت(لبنان)، ط1، 1998م.

118. عبد الحميد مجيد ، ***الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية***، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت(لبنان)،ط1، 1404هـ-1984م.

119. عبد الدايم صابر ، ***موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطوّر***، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993م.

120. ابن عبد ربه أحمد ، ***العقد الفريد***، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)،ط3، 1987م،ج6.

121. عبد الرضا علي، ***موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه***(دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر)، دار النشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م. عبد الرضا علي،

122. عبد القادر صلاح يوسف ، ***في العروض و الإيقاع الشعري***(دراسة تحليلية تطبيقية)، شركة الأيام، الجزائر، ط1، 1997م.

123. عبد اللطيف محمد حماسة ، ***لغة الشعر (دراسة في الضرورة الشعرية)***، دار الشروق، القاهرة(مصر)، ط1، 1416هـ-1996م.

124. أبو عبدوس يوسف ، ***موسيقا الشعر و علم العروض***، الأهلية للنشر و التوزيع، عمان(الأردن)، ط1، 1999م.

125. عثمان أحمد ، ***الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا و عالميا***، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، ط1984م.

126. ---------، ***الشعر اللاتيني و دوره الحضاري***، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، ط1989م.

127. العروضي أبو الحسن أحمد ، ***الجامع في العروض و القوافي***، تحقيق: د.زهير غازي زاهد و أ هلال ناجي، دار الجيل، بيروت(لبنان)،ط1، 1996م.

128. عزاب يوسف، ***المدخل للتذوق الفني***، دار أسامة للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1991م.

129. عز الدين حسن البنا ، ***كتابة الشعر على الجدران***(تراسل الشعر و الرسم[الكتابة] في الأدب العربي، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي 2008م، قسم اللغة العربية و

آدابها، جامعة إربد(الأردن)، المجلّد الأول، عالم الكتب للنشرو التوزيع، ط1، 1429هـ-2009م.

130. عسران محمود ، ***البنية الإيقاعية في شعر شوقي***، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية(مصر)، ط2006م.

131. العسكري أبو هلال الحسن ، ***كتاب الصناعتين***(الكتابة و الشعر)، تحقيق:د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)،ط2، 1404هـ-1984م.

132. العشماوي محمّد زكي ، ***فلسفة الجمال*** (في الفكر المعاصر)، دار النهضة العربية، بيروت(لبنان)، (د،ت).

133. عصفور جابر ،***مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)***، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت(لبنان)، ط2، 1982م.

134. العلمي محمد ، ***العروض و القافية***، دار الثقافة،الدار البيضاء (المغرب)،ط1، 1983م.

135. العلوي يحي بن حمزة ا اليمني، ***الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز***، ضبط و تدقيق مجموعة من العلماء من طرف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)، ط1982م.

136. العمري محمد ، ***تحليل الخطاب الشعري***(البنية الصوتية في الشعر)، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء(المغرب)، ط1، 1990م.

137. ----------، ***الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية***، دار افريقيا الشرق، المغرب، 2001م.

138. ----------، ***الموازنات الصوتية***(في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء(المغرب)، بيروت (لبنان)،ط2001م.

139. العياشي محمد ، ***نظرية إيقاع الشعر العربي***، المطبعة العصرية، تونس، ط1976م.

140. الغذامي عبد الله، ***الثقافة التلفزيونية***، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2004م.

141. ----------، ***الصوت القديم الحديث***(دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة(مصر)، ط 1987م.

142. الغرفي حسن ، البنية ***الإيقاعية في شعر حميد سعيد***، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (العراق)، ط1 ، 1989م.

143. غريّب روز ، ***تمهيد في النقد الحديث***، دار المكشوف، بيروت(لبنان)، ط1، 1981م

144. ------ ، ***النقد الجمالي و أثره في النقد العربي***،دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، ط1983م.

145. الغزالي أبو حامد محمد بن محمد ، ***إحياء علوم الدين***، دار القلم للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت(لبنان)، ط1، (د،ت)، ج2.

146. الفاخوري حنا ، ***الموجز في الأدب العربي و تاريخه***،المجلد الأول، دار الجيل، بيروت، لبنان،ط2 ، 1411هـ- 1991م.

147. الفارابي أبو النصر ، ***الموسيقى الكبير***، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي،القاهرة(مصر)، ط1967م.

148. ابن فارس أبو الحسين أحمد ، ***الصاحبي في فقه اللغة***، مكتبة السلفية، القاهرة(مصر)، ط1328هـ.

149. فرحان فهد محسن ، ***التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة***(شعر سامي مهدي مقاربة تطبيقية)، مهرجان المربد الشعري الرابع عشر،بغداد(العراق)، 1998م.

150. فضل صلاح ، ***أساليب الشعرية المعاصرة***، بيروت، ط1995م .

151. ------- ، ***علم الأسلوب*** (مبادئه و إجراءاته)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة(مصر)، ط2، 1985م.

152. فيدوح عبد القادر ، ***الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي***، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، ط1992.

153. ----------، ***دلائلية النص الأدبي***، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، وهران، ط1، 1993م.

154. قاسم مقداد ، ***البنية الإيقاعية في شعر الجواهري***، دار دجلة، عمان(الأردن)، ط1، 1429هـ-2008م.

155. قباني نزار، ***الأعمال النثرية الكاملة***، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، ج7-ج8، 1999.

156. ابن قتيبة ابو محمد عبد الله، ***تأويل مشكل القرآن***، تحقيق: السيّد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة (مصر)، ط2، 1393هـ-1983م.

157. قدامة بن جعفر أبو الفرج ، ***جواهر الألفاظ***، تحقيق: محيّ الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1، 1399هـ-1979م.

158. ----------، ***نقد الشعر***، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة(مصر)، ط1987م.

159. القرطاجني أبو الحسن حازم ، ***منهاج البلغاء و سراج الأدباء***، تقديم و تحقيق: محمّد الحبيب ابن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط1966م.

160. القزويني جلال الدين محمد ، ***الآيضاح في علوم البلاغة***،تحقيق و شرح: محمد البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت(لبنان)، (د،ت).

161. ---------- ، ***التلخيص في علوم البلاغة***، شرح البرقوقي، دار الكتاب العربي بيروت(لبنان)، (د،ت).

162. قطب سيد ، ***التصوير الفني في القرآن***، دار الشروق ، القاهرة، ط14، 1993.

163. قطّوس بسّام ، ***الإبداع الشعري وكسر المعيار***، مجلس النشر العلمي، دولة الكويت، ط1، 2005م.

164. القنيبي حامد صالح ، ***المشاهد في القرآن***، دراسة تحليلية وصفية، مكتبة المنار، الأردن،ط1998.

165. ابن القيّم الجوزية شمس الدين أبي عبد الله محمد ، ***الفوائد المشوّقة إلى علم القرآن و علم البيان***، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)،(د،ت).

166. الكاتب الحسن بن علي ، ***كمال آداب الغناء***، تحقيق:غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1957م.

167. الكرماني أبو القاسم محمود ، ***أسرار التكرار في القرآن***(البرهان في توجيه متشابه القرآن لما فيه من الحجّة و البيان)، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، دار الفضيلة، م ع السعودية، (د،ت).

168. الكندي ابو يعقوب، ***المصوتات الوترية ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية***، تحقيق:زكريا يوسف، بغداد 1962م.

169. كنوان عبد الرحيم ، ***من جماليات إيقاع الشعر العربي***، دار أبي رقراق للطباعة و النشر، الرباط، ط1، 2002م.

170. الماكري محمد ، ***الشكل و الخطاب***(مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت(لبنان)، الدار البيضاء(المغرب)، ط1، 1991م.

171. مؤلف مجهول ،***كتاب الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام***، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، د.إزيس فتح الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1983م.

172. مبروك مراد عبد الرحمن ، ***من الصوت إلى النّص***(نحو نسق منهجي لدراسة النّص الشعري)، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، 2002م.

173. المجذوب عبد الله الطيّب ، ***المرشد في فهم أشعار العرب***، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت(لبنان)، ط1970م.

174. المحلي محمد بن علي ، ***شفاء الغليل في علم الخليل*** ،تحقيق: شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت(لبنان)، ط1991م.

175. المراغي أحمد مصطفى ، ***علوم البلاغة (البيان و المعاني و البديع)***، المكتبة العصرية، بيروت(لبنان)، ط1، 1425هـ-2004م.

176. المراكشي ابن بناء ، ***الروض المريع في صناعة البديع***، تحقيق:رضوان بن شقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء(المغرب)، ط1985م.

177. مرتاض عبد الملك ، ***نظرية، ،نص، أدب(ثلاثة مفاهيم نقدية)، ضمن (قراءة جديدة لتراثنا القديم)***، المجلّد الأول، النادي الثقافي الأدبي، جدّة(م،ع،س)، ط1990م.

178. المساوي عبد السلام ، ***البنيات الدالة في شعر أمل دنقل***،مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق(سوريا)، ط1994م

179. المسعودي علي بن الحسين ، ***مروج الذهب و معادن الجوهر***، تقديم و تعليق: قاسم وهب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق(سوريا)، ط1989م.

180. مصطفى محمود ، ***أهدى سبيل إلى علمي الخليل***، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة(مصر)، ط2، 1996م.

181. مصطفى عوض الكريم، ***فن التوشيح***، دار الثقافة، بيروت(لبنان)، ط2، 1974م.

182. أبو المعال عبد الفتاح ، ***تنمية الاستعداد اللغوي عند الأطفال***(في الأسرة و الروضة و المدرسة)، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان ، الأردن،ط1، 2006م.

183. المعتوق أحمد محمد ، ***اللغة العليا دراسات نقدية في لغة الشعر***، المركز الثقافي العربي؛ الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م.

184. المعمدي عبد السلام ، ***قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون***، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط 1981م.

185. مفتاح محمد ، ***تحليل الخطاب الشعري***(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء(المغرب)، ط3، 1992م

186. ---------، ***التشابه و الاختلاف***(نحو المنهاجية شمولية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، ط،1، 1996م.

187. ---------، ***دينامية النّص*** (تنظير و إنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م.

188. ---------، ***رؤيا التماثل***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، ط1، 2005م.

189. --------- ، ***الشعر و تناغم الكون*** (التخييل الموسيقى المحبة)، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1423هـ-2002م.

190. ---------، ***مشكاة المفاهيم*** (النقد المعرفي و المثاقفة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 2000م.

191. ---------، ***المفاهيم معالم*** (نحو تأويل واقعي)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب).

192. ---------، ***مفاهيم موسعة لنظرية شعرية*** (اللغة- الموسيقى- الحركة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2010م، ج1.

193. الملائكة نازك ، ***قضايا الشعر المعاصر***، منشورات دار الآداب، بيروت(لبنان)، ط1962م.

194. مندور محمد ، ***في الميزان الجديد***، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1987م.

195. .....، ***في النقد و الأدب***، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د،ت).

196. ابن منقذ أسامة ، ***البديع في البديع في نقد الشعر***، تحقيق: عبد علي مهنا، بيروت(لبنان)، ط 1987م.

197. المهدي صالح ، ***إيقاعات الموسيقى العربية و أشكالها***، بيت الحكمة، تونس، 1990م.

198. ناجي عبد المجيد ، ***الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية***، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1985م.

199. نبوي عبد العزيز ،***الإطار الموسيقي للشعر***(ملامحه و قضاياه)،الصدر لخدمات الطباعة، مصر، ط1987م.

200. نجا أشرف محمد ، ***قصيدة المديح في الأندلس قضاياها الموضوعية والنفسية***، عصر الطوائف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2003م.

201. أبو نجا حسين ، ***الإيقاع في الشعر الجزائري*** (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط2003م.

202. نصّار حسين ، ***التكرار***، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة(مصر)، ط1، 1423هـ- 2003م. .

203. ---------، ***القافية في العروض و الأدب***، منشورات المكتبة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 1422هـ-2002م.

204. النويري شهاب الدين أحمد ، ***نهاية الإرب في فنون الأدب***، نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب مع استدراكات و فهارس جامعة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة والطباعة و النشر، القاهرة(مصر)،(د،ت.

205. نويوات موسى الأحمدي ، ***المتوسط الكافي في العروض و القوافي***، دار الحكمة للطباعة و النشر، ط1994م، الجزائر

206. النهشلي عبد الكريم ، ***الممتع في صنعة الشعر***، تحقيق: عبد الساتر و نعيم زرزور، بيروت،ط1983م.

207. الورتاني خميس ، ***الإيقاع في الشعر العربي الحديث*** (خليل الحاوي نموذجا)، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية،ط 1، 2005م.

208. ابن وهب الكاتب، ***البرهان في وجوه البيان***، تحقيق:د. أحمد عبد المطلب، د.خديجة الحديثي،بغداد(العراق)، ط1967م.

209. ويردي ميخائيل الله ، ***فلسفة الموسيقى الشرقية***، مطبعة ابن زيدون، دمشق، سوريا، (د،ت).

210. الهاشمي السيد أحمد ، ***ميزان الذهب في صناعة شعر العرب*** ، دار السعادة، القاهرة، ط9، 1938م.

211. هلال ماهر مهدي ، ***جرس الألفاظ و دلالتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب***، دار الحرية للطباعة، بغداد(العراق)، ط1980م.

212. يموت غازي ، ***بحور الشعر العربي***(عروض الخليل)، دار الفكر اللبناني، بيروت(لبنان)، ط2، 1992م.

ثالثا:قائمة الكتب المترجمة:

1. إ.آ.رتشاردز، ***مبادئ النقد الأدبي***، ترجمة و تقديم: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة، القاهرة، ط1963م.
2. باشلار غاستون ، ***جدلية الزمن***، ترجمة: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1989م.
3. برنار سوزان ، ***جمالية قصيدة النثر***، ترجمة:د. زهير مغامس، بحوث مترجمة، بغداد،(د، ت).
4. روبيرت سي هولب ، ***نظرية الاستقبال(مقدمة نقدية)*** ترجمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية(سوريا)،ط1992م.
5. ريفاتير ميشال ، ***سيميوطيقا الشعر(دلالة القصيدة)*** ، ترجمة: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب:سيزا قاسم و نصر حامد أبوزيد، أنظمة العلامات(مدخل إلى السيميوطيقا)، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط1986م.
6. سلدن رامان ، ***النظرية الأدبية المعاصرة***، ترجمة:جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة(مصر)، ط1998م.
7. س.موريه، ***الشعر العربي الحديث*** (1800-1970)، تطور أشكاله و موضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة و تعليق: شفيع السيد و سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1986م.

8. شولز روبرت ، ***السيمياء و التأويل***، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان (الأردن)، ط1، 1994م.
9. غاتشف غيورغي ، ***الوعي و الفن***، ترجمة د. نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت، فبراير1990م.
10. كوهين جان ، ***بنية اللغة الشعرية***، ترجمة: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1986م.
11. كيرزويل أديث ، ***عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو***، ترجمة: جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد(العراق) 1985م.
12. كيستلوت ليليان ، ***إميه سيزير***، ترجمة: أنطوان الحمصي، وزارة الثقافة، دمشق، ط1970م.
13. لوتمان يوري ، ***تحليل النّص الشعري(البنية القصيدة)***، ترجمة:محمد فتّوح أحمد، دار المعارف، القاهرة(مصر)،ط1995م.
14. مونرو جيمز ، ***الشعر الشفوي في الشعر الجاهلي***، ترجمة: فضل بن عمار العماري، الرياض(م ع س)، ط1987م.
15. ولسون كولن و آخرون، ***فكرة الزمان عبر التاريخ***، ترجمة:فؤاد كامل، دار المعرفة، الكويت، ط1992م.
16. ويلك رونيه ، أوستين وارين، ***نظرية الأدب***، ترجمة: محي الدين صبحي، دمشق(سوريا)، ط1972م.
17. هوكز ترنس ، ***البنيوية و علم الإشارة***، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد(العراق)، ط 1986م.
18. هوميروس، ***الإلياذة***، تحرير و مراجعة و مقدّمة و معجم أسطوري: أحمد عثمان، ترجمة مجموعة من الدارسين، المركز القومي للترجمة، القاهرة (مصر)، ط2، 2008م.
19. ----------.، ***الأوذيسة***، ترجمة دريني خشبة، مكتبة دار الكتب الأهلية، القاهرة(مصر)، ط2002م.
20. هيغل، ***فن الشعر***، ترجمة: جورج طرابيشي، ج2، دار الطليعة، بيروت، ط1981م.
21. ياكوبسون رومان ، ***قضايا شعرية***، ترجمة: محمد الولي و مبارك الحنون، دار توبقال، للنشر، الدار البيضاء، ط1988م .

رابعا:قائمة الكتب الأجنبية

أ – اللغة الفرنسية :

1- Garnier delmare, *Dictionnaire illustré des termes de Médecine*,28 édition Maloine ,Paris,2004.

2-Le grand Dictionnaire Encyclopédique du 21" siécle, édition philipe Auzou, Paris,2001.

3-Délande François, *L'analyse des conduites Musicale*s, Sémiotica, N66, 1/3, 1987.

4-Escal Françoise, Reland Bartes: *Fragment d'un discours sur la musiqu*e, Sémiotica, N66,1/3, 1987.

5-Mireanu Costin, *Structures profondes, Structures superficielles, Structure de la manifestation en musique*, Sémiotica,N66,1/3.

6- Hall, M. et S.T. Meyser Sur les Bases Théoriques de la Poésie Métrique: le shift sur L'Arabe Classique et Autres Exemples, Revue Change, Paris,1975.

7-Henri Meschonnic, *Critique du rythme*(Anthropologie historique du langage), édition Verdier,France, , janvier 2009

8-Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, édition Seuil, paris, 1977

9- Louri Lotman, *La structure du texte artistique*, traduit du russe sous la direction d'Hénri Méschonnic,Ed,Galimard,France,1973.

10-Délande François, *L'analyse des conduites Musicale*s, Sémiotica, N66,1/3, 1987.

11-Mireanu Costin, *Structures profondes, Structures superficielles, Structure de la manifestation en musique*, Sémiotica,N66,1/3.

12- Hall, M. et S.T. Meyser Sur les Bases Théoriques de la Poésie Métrique: le shift sur L'Arabe Classique et Autres Exemples, Revue Change Paris,1975

ب – اللغة الانجليزية:

1-Ray Jackendoff and Fred Lerdahl, *A Générative Théory of Tonal Music*, Cambridge, MIT Press, 1985.

2- Ray Jackendoff, Language of the Mind on Mental Représentation, The MIT Press, 1992.

3-Richard,D, Cureton, Rhytmic *Phrasing in English Verse*, Longman, London and New York,1992.

4-John Mc Carthy, Alan Prince, *prosodic Morphology*, in J. Smith (Ed). A Handbook of Phonological Théory, Oxford,1995.

5-Selkirk,E, Phonology and Syntax*: The Relation Between Sound and Structure*, MIT PreesK1984.

6-John Mc Carthy, Alan Prince, *prosodic Morphology*, in J. Smith (Ed). A Handbook of Phonological Théory, Oxford,1995.

7-Selkirk,E, Phonology and Syntax*: The Relation Between Sound and Structure*, MIT PreesK1984.

8-Scoot,C: *The Poefics of French Verse*: Clarendon Press Oxford, 1998 .

9- Laver, J: *Principles of Phonetics*: Combridge University Press 1994.

خامسا:قائمة القواميس والموسوعات:

1. التهانوي محمد علي ، ***كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم***، تحقيق: علي دحروج، و ترجمة النصوص الفارسية:عبد الله الخالدي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت(لبنان)، ط1، 1996 م.
2. حنّا نهى و يوسف طنّوس، ***الموسوعة الثقافيـــة العامـــة***، جـــزء الفنـــون، دار الجيـــل، بيروت(لبنان)، ط1، 1426هـــ-1999م.
3. الشوابكة محمد علي وأنور أبو سويلم،***معجم مصطلحات العروض و القافية***، دار البشـــير للنشر و التوزيع، عمّان(الأردن)، ط1411هـــ-1991م.
4. صليبا جميل ،***المعجم الفلسفي*** (بالألفاظ العربية و الفرنسية و الإنكليزية و اللاتينيـــة)،دار الكتاب اللبناني، لبنان، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط2، 1982 م.
5. عاصي ميشال و إميل بديع يعقوب: ***المعجم المفصل في اللغة و الأدب***، دار العلم للملايين، ط1، 1987م.
6. الفراهيدي أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد ، ***كتاب العين***،ج2، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم و الفهارس دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، ط1981م.
7. الفيروابادي، ***القاموس المحيط***، مادة و ق ع ، ج3، باب العين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1399هـــ 1979م.

8. الكفوي أبو البقاء ، **الكلّيات** (معجم في المصطلحات و الفروق اللّغويّة)، ضبطه و وضع فهارسه:د.عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت(لبنان)، ط2، 1412هـ-1998م.
9. ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة و ق ع ، المجلد السادس، دار المعارف، القاهرة، مصر(د،ت).
10. النديم محمد بن إسحاق ، ***الفهرست***، تحقيق: مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985م.
11. وهبة مجدي ، ***معجم مصطلحات الأدب***، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1974م، مادة Rythm.

سادسا:قائمة الدواوين الشعرية :

1. الشابي أبو القاسم ، ***ديوان أغاني الحياة***، ضبط و شرح:إميل كابا، دار الجيل، بيروت(لبنان)، ط2002م.
2. المزغني منصف ، ***اغتيال عيّاش الكسيبي***، تونس1982م.
3. ----------، ***حنظلة العلي***، (ملحمة)،تونس 1990م.
4. ---------- ، ***قوس الرياح***،(ملحمة) أربد، تونس 1989م.

سابعا:قائمة الرسائل العلمية:

1. الرباوي محمد علي ، ***العروض: دراسة في الإنجاز***، بحث لنيل درجة دكتوراه الدولة، جامعة محمد الأوّل، وجدة(المغرب)، السنة الجامعية:1993-1994م، مرقون على الحاسوب، ج2.
2. خليفة محمد ، ***نظرية العروض و موسيقى الشعر في الفكر الفلسفي النقدي عند العرب قديما و حديثا***،أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2004-2005م.
3. الشيخ شعثان، ***المستشرقون و العروض العربي*** (دراسة في ظاهرة التأثر و التأثير)،مذكرة ماجستير مرقونة، جامعة الجلفة، الموسم الجامعي:2009/2008م.

ثامنا:قائمة المقالات العلمية والدوريات:

1. جنداري إبراهيم ، ***الإيقاع في القصة القرآنية***، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد:379، تشرين الثاني، 2002م.
2. الجوزو مصطفى ، ***في التوازن اللغوي***(المعادل الإيقاعي و المعنوي)، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت(لبنان)، العدد:68-69، سبتمبر - أكتوبر، 1989م
3. الجيوسي سلمى خضراء ، ***بحر الرجز في شعرنا المعاصر***، مجلة الآداب ، ع4، 1959م

4. خليفة محمد ، ***النظرية العروضية عند حازم القرطاجني بين التأصيل و التجديد***، مجلة الدراسات اللغوية، مج 5، ع4، مارس 2004م.

5. الربايعة موسى ، ***التكرار في الشعر الجاهلي*** (دراسة أسلوبية)، مجلة مؤتة لليحوث و الدراسات، المجلّد5، العدد1، 1411هـ- 1991م.

6. ----------، ***ظاهرة التوازي قي قصيدة للخنساء***، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، مجلّد 22، ع5، 1995م.

7. --------- ، ***قراءة النّص الشعري الجاهلي***، دار الكندي للنشر و التوزيع، إربد(الأردن)، ط1988م.

8. روابنية طاهر ، ***سيمائيات التواصل الفني***، عالم الفكر، الكويت، العدد 3 المجلّد35،يناير،مارس 2007م.

9. الزمر أحمد قاسم ،***معالم أسلوبية عند ابن الأثير***، مجلة المورد، ع2، 2002م.

10. السد نور الدين ، ***المكوّنات الشعرية في بائية مالك بن الريب***، مجلة اللغة و الأدب، جامعة الجزائر، ع14، 1420هـ-1998م.

11. الصكر حاتم ، ***منزلة المتلقي في نظرية الجرجاني النقدية***، مجلة المورد، بغداد(العراق)، العدد2، 1990م.

12. عابدين عبد المجيد ، ***نشأة الوزن عند العرب***، نشر ضمن مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، ضمن:عبد التبيين، مجلة ثقافية تصدر عن جمعية الجاحظية، العدد29، سنة2008م

13. عبد العزيز عمر ، ***موسيقى الوجود***، مجلة الدوحة، السنة الأولى، العدد:12.

14. العلاّق علي جعفر ، ***الشعر و ضغوط التلقي***، مجلة فصول/ المجلّد 15، العدد2، 1996م.

15. العوفي نجيب ، ***هوامش نظرية حول قصيدة النثر***، مجلة العلم الثقافي، المغرب، عدد 12 يناير 2002م.

16. الغانمي سعيد، ***قصيدة النثر*** (أسطورة الإيقاع الداخلي)، مجلة الأقلام، العدد5، بغداد، أيار1985م.

17. قطوس بسّام ، ***البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش***(حصار لمدائج البحر)، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب و اللغويات، المجلد9، العدد1، 1411هـ-1991م.

18. الكفري اسماعيل ، **العروض العربي بين اللسانيات و الإيقاع**، مجلة جامعة دمشق للآداب و العلوم الإنسانية، المجلّد 17، العدد الأول، 2001م.

19. كنوني محمد ، ***التوازي و لغة الشعر***، مجلة فكر و نقد، السنة الثانية،ع18، 1999م.

20. المجاطي أحمد ، ***وجهة نظر في موسيقى الشعر الحديث***، مجلة أقلام، السلسلة الجديدة، رقم1، ماي1972م.

21. مسكين حسين ، ***الشكل البصري في الشعر المغربي بين التجريد و التجريب***، مجلة فكر و نقد، ع37.

22. معن مشتاق عباس ، ***شيزفيرينيا الشعر الحداثي***، مجلة علامات في النقد، المغرب، عدد11،ج41.

23. مفتاح محمد، ***مدخل إلى قراءة النّص الشعري***، مجلة فصول، مجلّد16، ع1، 1997م.

24. النطافي أبو فراس ، ***الحذف في بحر الرمل***، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب و اللغويات، المجلّد9، العدد2، 1412هـ-1991م.

25. الهمامي الطاهر ، ***الرحلة الأوراسية*** (ورقات من الجدّ و الهزل)، مجلة التبيين تصدر عن جمعية الجاحظية للثقافة و الفنون، ع25، 2006م.

26. يافي نعيم ، ***عودة إلى موسيقى القرآن***، مجلة التراث العربي تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، العدد26 ،أكتوبر 1407هـ-1987م.

تاسعا:قائمة المقالات المنشورة على شبكة الإنترنت:

أ- المقالات المنشورة في موقع الدكتور حاتم الصكر الإلكتروني:

http://www.hatmalsagr.net

1- ***الإنشاد و التلقي***(بعض المزايا الشفاهية في القصيدة العربية الحديثة.

2- ***الخصائص النصيّة في قصيدة النثر (مقدّمة و تطبيق)***.

ب- المقالات المنشورة في موقع الدكتور محمد العمري الإلكتروني : http: www.medlomari.fr

1- ***الإيقاع في الشعر العربي الحديث***(مفاهيم و أسئلة)، نُشر في مجلة فكر و نقد،ع18، دار النشر المغربية،1999/04م.

2- ***بنية الإيقاع في الشعر الكويتي*** (خلال النصف الثاني من القرن 20)، مطبوعات المجلس الوطني الكويتي، الكويت، ط2003م،

ت- المقالات المنشورة في موقع العروض العربي : http:// www.arabic-prosody.com

- الدكتور محمد العلمي، ***تأصيل عروض الشعر العربي***.

ث - موقع ديوان البابطين http: //www.albabtainprize. org

- ترجمة الأعلام حسب البلدان.

فهرس الموضوعات

المقدمة..... أ – ر

الباب التنظيري الأوّل: مفهوم البنية الإيقاعية..... 1-115

الفصل الأوّل: ماهية الإيقاع و علاقة الموسيقى بالشعر..... 2-55

مدخل..... 3

المبحث الأوّل: مفهوم الإيقاع..... 4-13

المطلب الأوّل: الإيقاع ظاهرة كونية و تجلّيات..... 4-8

المطلب الثاني: تعريف الإيقاع (الموسيقي و اللغوي/اللفظي)..... 8-13

المبحث الثاني: الإيقاع الأدبي..... 13-29

المطلب الأوّل: الإيقاع الأدبي المسموع..... 13-26

المطلب الثاني: الإيقاع الأدبي المرئي..... 26-28

المطلب الثالث: إشكاليات في تحديد ماهية الإيقاع الأدبي..... 28-29

المبحث الثالث: علاقة الموسيقى بإيقاع الشعر..... 30-55

المطلب الأوّل: اشتراك الموسيقى و الشعر و الغناء(الإنشاد) في أصول النشأة..... 30-37

المطلب الثاني: اشتراك الموسيقى و الشعر أصوليا..... 37-55

الفصل الثاني: مفهوم البنية الإيقاعية في الشعر..... 56-115

المبحث الأوّل: الإيقاع الشعري بين الوزن و التوازن..... 57-66

المطلب الأوّل: التباس الإيقاع بالوزن و القافية في النقد العربي القديم..... 57

المطلب الثاني: التدرّج من الوزن إلى الإيقاع..... 58

المطلب الثالث: التوازن الصوتي بديل عن الوزن العروضي..... 60-61

المطلب الرابع: التباس مفهوم الإيقاع في الدراسات الغربية..... 61-66

المبحث الثاني: الوزن كمكوّن عروضي..... 67-93

مدخل..... 67

المطلب الأوّل: بناء نظام الخليل العروضي..... 68-86

المطلب الثاني: مظاهر الخروج عن البناء الخليلي..... 86-93

المبحث الثالث: الموازنات الصوتية..... 94-111

مدخل..... 94
المطلب الأوّل: مفهوم الموازنات..... 98-94
المطلب الثاني: التوازي..... 104-98
المطلب الثالث: التكرار..... 111-105
المبحث الرابع: في أهم المفاهيم و المصطلحات..... 115-112
الباب التطبيقي الثاني: البنية الإيقاعية في القصائد الفائزة بالجائزة..... 312-116
الفصل الأوّل: البنية الإيقاعية الخارجية للقصائد الفائزة..... 184-117
مدخل: اختيار المصطلح..... 118
المبحث الأوّل: أنماط القصائد..... 125-118
المطلب الأوّل: إيقاع الوزن بين الحضور و الغياب..... 121-118
المطلب الثاني: تصنيف أنماط القصائد..... 125-121
المبحث الثاني: في توزيع البحور..... 133-126
المطلب الأوّل: المعطيات..... 129-126
المطلب الثاني: الملاحظات..... 131-130
المطلب الثالث: النتائج..... 133-132
المبحث الثالث: في خصائص البحور..... 163-134
المطلب الأوّل: البحر المتدارك..... 139-134
المطلب الثاني: البحر المتقارب..... 143-139
المطلب الثالث: البحر الكامل..... 146-143
المطلب الرابع: البحر الرمل..... 152-146
المطلب الخامس: البحر البسيط..... 154-152
المطلب السادس: البحر الهزج..... 158-154
المطلب السابع: البحر الوافر..... 160-158
المطلب الثامن: البحر الطويل..... 161-160
المطلب التاسع: البحر السريع..... 162-161
المطلب العاشر: البحر المقتضب..... 163-162
المبحث الرابع: في العلاقة بين البحور المتمازجة..... 176-164
المطلب الأوّل: تمازج عدّة بحور..... 171-164
المطلب الثاني: التمازج الدائم بين المتدارك و المتقارب..... 176-171
المبحث الخامس: إيقاع الزحافات و العلل..... 184-177

مدخل..... 177
المطلب الأوّل: إضمار(متفاعلن) في الكامل أو تمازج الكامل مع الرجز..... 178-180
المطلب الثاني: دخول القبض على تفعيلتي المتدارك والمتقارب..... 180-183
المطلب الثالث: نحت إيقاع جديد للخبب..... 183-184
الفصل الثاني: البنية الإيقاعية الداخلية للقصائد الفائزة..... 185-252
مدخل: القيمة الموسيقية للصوت اللغوي..... 186-188
المبحث الأول: إيقاع الموازنات الصوتية..... 188-206
مدخل..... 188-190
المطلب الأوّل: إيقاع التصريع و السجع و القوافي الداخلية..... 190-197
المطلب الثاني: إيقاع الجناس(التجنيس)..... 197-201
المطلب الثالث: إيقاع التوازن التركيبي و الترصيع و التطريز..... 201-206
المبحث الثاني: إيقاع القافية..... 206-233
المطلب الأول: مفهوم القافية و وظيفتها..... 206-208
المطلب الثاني: أنواع القافية بنائيا و بنيويا..... 208-216
المطلب الثالث: حروف القافية[عناصر القافية]..... 217-233
المبحث الثالث: إيقاع التكرار..... 233-252
المطلب الأوّل: تكرار الحروف..... 233-240
المطلب الثاني: تكرار الكلمات..... 240-245
المطلب الثالث: تكرار العبارات..... 245-252
الفصل الثالث: تلقي الإيقاع و مستويات إنتاج الدلالة..... 253-312
مدخل: القراءة و النّص..... 254
المبحث الأوّل: دلالات الإنشاد و تلقي الإيقاع السماعي..... 255-276
المطلب الأوّل: الطبيعة السماعية للشعر..... 255-264
المطلب الثاني: بعض مزايا الشفاهية في القصيدة العربية المعاصرة..... 264-276
المبحث الثاني: تلقي الإيقاع التركيبي (إيقاع التدوير و التضمين)..... 277-290
المطلب الأوّل: إيقاع التدوير..... 283-287
المطلب الثاني: إيقاع التضمين..... 283-290
المبحث الثالث: تلقي الإيقاع اللغوي و الضرورة الشعرية..... 290-294
المبحث الرابع: الإيقاع و التشكيل الفضائي للخطاب البصري..... 295-312
المطلب الأوّل: الخطّ عاملاً في التشكيل البصري للشعر..... 300-385

المطلب الثاني: طرق الكتابة المعاصرة بين البيت الشعري و السطر و المقطع..... 306-300
المطلب الثالث: سمات الأداء الشفاهي في الكتابة..... 312-306
الخاتمة..... 320-313
الملاحق..... 337-321
الملحق الأوّل: التعريف بالجمعية الثقافية " الجاحظية "..... 322
الملحق الثاني: التعريف بجائزة " مفدي زكريا للشعر "..... 323
الملحق الثالث: التعريف بمؤسس الجائزة الروائي الجزائري الراحل "الطاهر وطّار" 325-324
الملحق الرابع: القصائد المغاربية الفائزة بالجائزة في 2007م و لم ترد في الديوان 337-326
الفهارس..... 367-338
فهرس الآيات القرآنية..... 340-339
فهرس تراجم الشعراء..... 342-341
فهرس المصادر و المراجع..... 363-343
فهرس الموضوعات..... 367-364