الجمهورية الجزائرية الديمـقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران 1 أحمد بن بلة

كلية الآداب واللغات والفنون قسم اللغة العربية وآدابها

البنية الإيقاعيّة للمقاطع اللّغوية في الشّعر الجزائري الحديث.

بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة الدكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي.

تخصص: دراسات إيقاعية وبلاغية.

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذ:

خديجة بن شهدة أ.د العربي عميش

أعضاء لجنة المناقشة:

الإسم واللقب	الرتبة	هيكل الانتماء	الصفة
أ.د. مكي درار	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	رئيسا
أ.د.العربي عمّيش	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشلف	مشرفا ومقررا
أ.د. سعاد بسناسي	أستاذة التعليم العالي	جامعة وهران1	مناقشا
أ.د. أحمد بوزيان	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مناقشا
أ.د. بلمهل عبد الهادي	أستاذ محاضر-أ-	المركز الجامعي غليزان	مناقشا
أ.د. فاطمة الزهراء زحماني	أستاذة محاضرة-أ-	جامعة وهران1	مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017.

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى التي تحت قدميها الجنان

إلى الشمعة التي تضيء الأكوان

أمي الغالية

إلى مصدر إلهامي وخير من علمني

أبي الغالي

إلى الذي كان سندي

زوجي

إلى اللّواتي صرن قطعة من قلبي وكنّ الأجمل في حياتي

مريم وبلقيس وبثينة

إلى كلّ عائلتي

فإلى كلّ هؤلاء أهدي ثمرة هذا الحصاد

شكر وعرفان

أتقدم بالشكر إلى كلّ من ساعدني في إعداد هذه الرسالة،

وذلك عملا بقوله: " من لا

يشكر النّاس لا يشكر االله" فشكري هذا موصول إلى الذي

لم يبخل عليّ بتوجيهاته

بنصائحه أستاذي الفاضل: العربي عميش.فلن أنسى دعمه لي ومساندته لي،

له جزيل الشكر والعرفان .

جزاه الله عني كلّ الخير

خديجة

مقدمـــــــــة

مقدمـــة:

إنّه لما منّ الله عليّ وله الحمد والشّكر، بمعرفة الأدوار الإيقاعية للمقطع اللّغوي في الدّراسات العروضية والبلاغية، وطالما أنّي شاهدت معارف هذا الموضوع وشمائله ولطائفه ما غمرني وبهرني وقادني بكلّيتي وأسرني لتتبّع مسار هذا البحث العلمي الّذي من شأنه إثراء الدّراسات الإيقاعيّة والبلاغيّة وقد وقع الاختيار على هذا الجانب من البحث، لما للمقاطع اللّغوية من أدوار في الواقع الإنشادي الّذي له صلة بالإلقاء، ولما كان له علاقة بالسّمع أكثر من تلك المدونات الخطّية الّتي استندنا إليها لغرض التّمثيل القاعدي، فإنّ كلاّ من النّبر والتّنغيم يمكن أن يكونا مرفقين بهذه المقاطع وليس هناك من سبيل لاستدراك هذه العناصر الإيقاعية بمعزل عن المقطع اللّغوي .

يهدف بحث "البنية الإيقاعية للمقاطع اللّغوية في الشّعر الجزائري الحديث" إلى تناول جانب عزيز من علم الإيقاع الحديث والمعاصر لا لشيء إلاّ لكون هذا الموضوع نراه كفيلا بأن يمدّ درس النّقد الأدبي الحديث بكثير من أسباب المنهجيّة العلميّة الّتي تقرّبه من التّطبيق المخبري ومختلف الإجراءات الدّرسية التّطبيقيّة، ونحسب أنّ الدّرس الإيقاعيّ الّذي تعوّل عليه الدّراسات اللّغوية الوزنيّة الحديثة، قد يجد في الدّرسين الصّوتي واللّساني السّند القويّ المتين الّذي يمدّه بالأفكار، والنّظريات والمعلومات الّتي تغنيه وتجعل منه حقلا بحثيا درسيا غنيّا عمّا سواه من البحوث اللّغوية الإنسانية الأخرى.

وأمّا اعتمادنا في تسيير فصول البحث ومقتضياته التّفكيرية مفردات تعتبر مفتاحية من مثل البنية المقطعية فلكوننا نعتقد أنّ الدّرس الإيقاعيّ والثقافة اللّغوية

المندرجين تحت مفهوم المقطع اللّغوي هي دائما ذات علاقة وشيجة بالواقع التّطبيقي للدّرس اللّغوي في جانبه الفنّي أي الشّعريّ، وكذلك نحسب أنّنا تشبّثنا بموضوع المقطع اللّغوي ووضعه موضع الاعتماد المحوريّ لأنّنا استرشدنا فيه بالدّراسات الفنّية والموضوعيّة الّتي قدّمها إبراهيم أنيس، وشكري عيّاد، وكمال أبو ديب، ومصطفى حركات، فهم جميعهم قد غرفوا من معين هذه المعرفة دون أن يسدّوا سبيل التّجديد في فضاءات ثقافاتها، لذلك فإنّنا نتوخّى قبسا من الإستزادة في هذا الحقل المعرفيّ، نتلهّف إلى مناوشة كثير من القضايا الّتي رأيناها ما تزال تتطلّب القول على القول.

وتبعا لهذه الرّؤية التّمهيدية فقد ارتأينا أن نفرد الفصل الأوّل على تحديد علاقة الدّرس الإيقاعيّ بما يكمّله من حقول الدّراسات اللّغوية المجانسة له من مثل الدّرسين اللّساني والصّوتي لأنّنا نعتقد أنّ الدّرس الإيقاعيّ من منطلق المفاهيم التّراثية سواء أم الحداثية صابّ بالضّرورة في حقل الدّراسات اللّغوية الأخرى المكمّلة لحقول مفاهيمه النّقدية، والثقافيّة حيث نرى لذلك أكثر من دعامة ومبرّر، فالحداثة النّقدية ما تزال قوّية الارتباط بثقافة حرّية الإبداع تفاعلا وإنجازا، وزيادة على ذلك فإنّنا نتصوّر أنّ العروض العربي منذ نشوئه البدائي الأوّلي قد ظلّ يحصّل أدواته المعرفية انطلاقا من القيم الأدبيّة والفنّية الّتي يستقيها من واقعي التّجريب والممارسة الشّفوية الارتجالية، إذا فليس مثل جهاز النّطق الإنساني محكّا تتبيّن خلاله القيّم التّركيبيّة والتّلفيظيّة، حيث يتبيّن لنا أنّ أوزان الشّعر العربيّ وربّما كلّ أوزان الشّعر الإنساني قد استقت مقاييسها النّظمية والإيقاعيّة انطلاقا ممّا لمسته من معايير تركيبيّة في الواقع التّلفيظي للكلام الفنّي الجميل

وتبعا لذلك فقد ظهر البيت الشّعريّ والشّطر، وما يمكن أن يلحق بهما من أصناف التّراكيب والأوزان.

أما الفصل الثاني من سياق البحث فقد انصبّ لمعالجة الأصول والتّعريفات والنّظريات الّتي سبقت هذا التّناول والّتي، نعترف بتتلمذنا على قيمها المعرفية، فالماهيتان الصّوتية والزّمنية هما من أهمّ، وأقوى المرتكزات الدّرسية الّتي نرى هذه الدّراسة تقوم عليها.

وبعد ذلك فقد اختصّ الفصل الثالث لتداول الحسّ البلاغي المترتّب على الذّوق اللّساني للقيم الزّمنية للمقطع اللّغويّ، ولعلّنا في هذا الجانب لا نعدم أن نصادف موضوع دلالة الأوزان وقيمها التّمعينية حيث بات يعتقد أكثر من ناقد أدبي بضرورة الإقرار باختصاص الأوزان بإثارة قيم تمعينية معيّنة قائلين: إنّ البسيط ملائم لأجواء الفرح والتّأميل مثلما يلائم الطّويل للجدّ والتّفكير والتّعبير، وتناولنا في الفصل الرّابع تحليل مجموعة من القصائد من الشعر الجزائري الحديث في شكله التقليدي في النّموذج الأوّل.

أمّا النّموذج الثاني فقد كان من الشعر الحرّ حيث أصبح الشّعر ينبع من رؤيا خاصّة، يخرج فيه الشّاعر عن عمود الشّعر المتعارف عليه قديما، يجسّد من خلالها علاقته بالعالم الخارجي غير أنّ كلاّ من النّموذجين مثل واضح من التّركيب المقطعي للوحدات اللّغوية والإيقاعيّة خاصّة وكشف عن جانب آخر للانسجام والاعتدال القائم بين هذه الوحدات ولاسيّما تلك المقاطع الصّوتيّة المطوّلة المعينة على التّركيب الإيقاعي الموسيقي والإنشادي. بيد أنّ هذين النّموذجين من الشّعر هما أحد المواقف الشّعرية من مواقف متعدّدة لتراكب السيّاق في إطار المستوى التّركيبي المقطعي والإيقاعي.

وقد وقع الاختيار على الشعر الجزائري الحديث، لأنّ ثمّة بعد يكمن في مدى امتلاكه لدرجة كبيرة من التّمايز والمغايرة على صعيد الانتظام في بنيته المقطعية والصّوتية والزّمنية الموسيقيّة ونحن من هذا المنظور نوجّه إلى تحقيق الانتظام الإيقاعيّ ونطوّر الإبداع ونحرّره من طغيان تلك المفاهيم البسيطة والجامدة.

أمّا الخاتمة، فخصصناها لذكر أهمّ النّتائج التي توصّلنا إليها، تناولنا فيها أثر الوظيفة المقطعيّة في الدّراسات الإيقاعيّة، وأنّ الشّعر الجزائري الحديث الّذي ساير حركية المجتمع، ورغم اعتماده –في أغلبه– على النّمط القديم في النظم وما عرفه من ارتقاء –بسبب تأثره بالحركات التجديدية– في بعض المحاولات، لم ينل حظّه الأوفر من المناهج النقدية الحالية في العمل التّطبيقي. وتبقى ميزة هذا البحث، هو أنّه جمع بين الطّرح النّظري في الفصل الأوّل، وبين الجانب التّطبيقي في الفصول التابعة له ، وفي رؤية لا تُقْصي الآخر.

وقد حاولنا الكشف بمنهجية وصفية تحليلية إحصائية لمجموعة من الدواوين من الشعر الجزائري الحديث عما يميز إيقاعيتها ضمن هذا التيار التجديدي واخترنا القصائد الحديثة والمعاصرة.

ومن الطّبيعي أن يكون لكلّ باحث عراقيل وصعوبات نختصّ بذكر الهين منها لأنّه ليس في العلم شيء خفيف لقوله تعالى: "إنّا سنلقي عليك قولا ثقيلا"، ونلمس ذلك في عدم وفرة المادّة العلميّة الّتي تدرس موضوع المقطع اللّغويّ من جوانب إيقاعيّة وبلاغيّة

بحتة، باعتباره حقلا دراسيا تطبيقيّا وبطريقة مكثفة حتّى أنّه لم يفرد لهذا الموضوع بحثا خاصّا، سوى تلك الإيماءات بين ثنايا البحوث غير أنّنا قد استفدنا من جملة دراسات لا بأس بها في هذا الصّدد وهذا يقودني بالتّشكّر جزيل الشّكر إلى صاحب الفضل الكبير الّذي استطعنا بدعمه لنا وبذله جهدا في إنجاح مشاريعنا فجزاه الله أحسن الجزاء في الدّارين ونتمنّى له التّوفيق كلّ التّوفيق في ميدان البحث العلمّي والأدبّي وأن يتولاّه بحفظه ويقوّيه بعونه، وأن يترقّى به الحال إلى رفيع درجات لا يوفي بتصويرها المقال .

بعد هذا التّوجيه والتّوضيح لا يسعني إلاّ أن أدعو الله بأن يجود علينا ويكرمنا بالفهم السّليم .

الفصل الأوّل: الوظيفة الإيقاعية للمقطع الصّوتي.

1- النّظام الإيقاعي المقطعي – الإيقاع الدّاخلي – الإيقاع الخارجي.

2- مفهوم الإيقاع عند العرب القدامى – مفهوم الإيقاع عند علماء اللغة المحدثين.

3- بوادر الاعتبار بالقياس المقطعي في التّراثين اللّغوي والشّعري.

4- مفهوم المقطع اللّغويّ .

5- الماهيتان الصّوتية والزّمنية للمقطع اللّغوي .

6- القيمة الزّمنية للمقطع اللّغوي .

7- مفهوم الوظيفة اللّسانية .

8- الوحدة الصّوتيّة "الفونيم" وأثرها في تكوين المقطع اللّغوي.

* **تمهيد** :

البنية: تعود كلمة بنية إلى الفعل الثلاثي المجرد "بنى، يبني، بناء، وبنية، وتدلّ عند الاستعمال على مجال البناء والتّشييد والتركيب والتّكوين، كما تدلّ على "الكيفية التي شيّد على نحوها هذا البناء أو ذاك"[1]، وذكرها قدامة بن جعفر المعنى عند تناول موضوع التّصريع فقال:" لأن بنية الشّعر إنما هو التشجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه، كان أدخل له في باب الشعر وأخرج عن مذهب النثر"[2].يقصد قدامة ههنا بالبنية، بنية الشّعر، والطريقة التي يؤسس بها الشاعر كلامه، ويسوقه سوقا يختلف عن النثر وطريقة تأليفه، وتبرز في النظم، ويؤسسه الوزن والقافية، وهما عنصران صوتيان إيقاعيان تتميز بهما بنية الشعر خاصة.

إنّ بين الإيقاع والشّعر علاقة وطيدة أثّرت كثيرا في مجال البحث العلميّ والأدبيّ على أنّه ما من باحث أو أديب إلاّ وكان ملاذه تفسير الظّاهرة الإيقاعيّة المؤسّسة على "المسوّغات الشّفويّة التّلفيظيّة والسّماعيّة التّطريبيّة"[3]، ولقد أبدع الخليل العديد من الرّموز في صوره الصّوتية، مبتكرا الصّوامت والصّوائت وقدّم للمدّ رمزه وللسّكون كذلك، والحركات القصيرة، وقسّم الأصّوات إلى أقسام من شدّة ورخاوة وهمس وإطباق وانفتاح، واستعلاء واستفال وجهر وذلاقة.

---

[1]: ينظر، ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ط 1 /2000، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، بنى- 506/1.

[2]: المصدر، ن، ص 512.

[3]: العربي عمّيش، خصائص الإيقاع الشّعري، دار الأديب للنّشر والتّوزيع، السانيا ، وهران، 2005 ، ص5 .

النّظام المقطعي للإيقاع:

إنّنا حين نتأمّل في هذا السّر العميق وكيف كان هذا الاجتهاد في لمّ شعث المتفرّقات وما يولّده من توقيع وتخييل، لهو العامل الأوّل في شحن النّص الشّعري، هذا النّص الّذي نحن بصدد تفكيكه بحثا عن الجزئيات المشكلة له، عن هذا الكلّ المتّسق والمنسجم، وعن الحقيقة الّتي يثيرها في نفسية المتلقّي من خلال تركيبة المقطع اللّغوي الّذي هو في أساسه "وحدة صوتيّة قاعدية مؤلّفة من صامت وصائت...لكنّ الصّامت لا ينطق منفصلا عن السّياق أو مبعدا عن التّراكيب، إلاّ في حالة التّمثيل له أو التّحدث عنه، أما في الأداء المتّصف بالسّلسلة الكلامية، فالصّامت مع الصّائت يتحركان في نسق عام متكامل داخل السّلسلة الكلامية أو فيه تأثيران قويّان أحداهما داخلي يعود لتجاور الأصوات لبعضها البعض وثانيهما تأثير خارجي يعود إلى مستعمل الأصوات في مختلف أحواله النّفسية وإلى ما يحيط به عند النّطق بها"[1].

إنّ المقاطع الصّوتية منبنية على الاعتدال والانسجام والتّوازن الإيقاعي وغيرها من المزايا التّي تجتذب الحسّ إلى التّفاعل عن طريق الضّم والدّمج حتّى يتواصل هذا الكلّ المنسجم مع اللّذة، إذ "يهدف المبدع من تشكيل المقاطع الموسيقيّة(الأسباب والأوتاد) إلى ترك نوطات موسيقية لها وقع عذب على نفس المتلقّي، فيتذوّقها ويستعذب الخطاب الشّعري.ويكون ذلك إذا أحسن تنظيمها، واختار الموقعة المثلى لترتيب أنساقها لإنجاز بنية وزنية سليمة من العوائق الّتي تعرقل التّواصل الفنّي الأمثل بين المرسل والمرسل إليه"[2]، كما يلعب الحسّ دورا

---

[1]: مكّي درّار، المجمل في المباحث الصوتية، ط 1، دار الأديب للنشر والتوزيع، السانيا، وهران، 2005 م، ص 85.

[2]:الطّاهر بو مزبر، أصول الشّعرية العربية، ط1منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون،2007 م، ص 109.

كبيرا في بعث التّعديلات والتّناسبات لقياس مدى جمالية وعذوبة الوحدات مبعثرة ومتناثرة بل يحسن اِستواءها وتقاسيمها وتكون ليّنة عزيزة عذبة المسمع غرّة لا عرّة تطيب في النّفوس لها قدر واف من الميقعة.

- **مفهوم الإيقاع عند العرب القدامى :**

وابن طبا طبا[1] هو من استعمل مصطلح الإيقاع في اعتقادنا ولأوّل مرّة عندما قال: "وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه اعتدال أجزائه"، فهذا المفهوم الإيقاعيّ لا يقتصر ولا يخرج عن الجماليّة والمزية الفنيّة اللّتين هما كسوة للقصيدة والشّعر عامّة لأنّه لو كان على هذه الشّاكلة "كان بالقبول حقيقا، وبالتّحفظ خليقا..."[2]، فالكلام إذا بلغ هذا المبلغ عرفته العامّة بمجرد سماعه واستعملته في محاوراتها، على أنّ النّفس تنبو من الكلام الكزّ الغليظ الّذي مقصده صعب ومعناه غريب وألفاظه قبيحة إذ "لا خير في ما أجيد لفظه إذا سخف معناه"[3].

وكثيرة هي الأوصاف على المعاني الصّائبة والألفاظ الحسنة وتذهب البلاغة Rhétorique إلى هذه النّعوت فتصيبها على قدرها من الجودة والرّداءة، وضروب الكلم راجعة إلى كثرة روايته على قدر وافر من الدّربة وإصابة الألفاظ والتماس حسن الموقع.

كما يرى أهل البيان في كثرة تقليب اللّسان وتحريكه منفعة ومزية وماكنة بالغة ودربة على الفصاحة وفي هذا الصّدد يقول الجاحظ[4] في ذلك: "اللّسان إذا أكثرت تقليبه رقّ ولان

---

[1]:ابن طبا طبا العلوي، تحقيق و تعليق: محمد زغلول سلام ، د . ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 53.

[2]: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص29.

[3]: المصدر، ن، ص 75 .

[4]: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج 1، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998 ، ص272.

وإذا أقللت تقليبه وأطلت إسكانه جسأ وغلظ" فكثرة السّكون مؤدية إلى تعقيد اللّسان وانحباسه وفساده حتّى أنّنا نلاحظ سكان البوادي ذوي الألسنة الفصيحة نظرا لاحتكاكهم بالواقع البيئي الّذي يعيشون فيه على غرار سكّان المدن والمراكز الحضارية، وهذا راجع إلى أنّ حياة البادية فيها فراغ واحتكاك بأبناء القرية فيتبادلون أطراف الحديث ويتناقلون الكلام لأنّ في تركه موت خواطرهم فساد حسّهم. وهم بمناقلاتهم الكلاميّة أكثر حميمة من ذوي المراكز الحضارية الرّاقية الّتي تشغلهم المناصب كما تشغلهم همومهم فلا تجدهم يجلسون إلى بعضهم البعض ولا يتناقلون أضرب الحديث ولا يتذوّقونه ولا حتّى يستمتعون بأذواق الألحان وأصواتها الّتي تطرب النّفس وتنسيهم همومهم الّتي تؤرّقهم .

فالشّعر العربي "تولد من تفاعل الذّات العربية مع خصوصيات المكان العربي المتّسم بالخرص والاتساع ولم تجد الذّات البدويّة أفضل من الشّعر وسيلة لتفعيل العلاقة بالمكان تداخلا واختلاطا وهي وسيلة لإبداع الأحوال المسعفة لإعمال الحواس في تلطيف، والتّفنن في فهمها"[1]. هكذا كانت حياة العرب قديما يأنسون بالكلام الجميل والألحان العذبة الّتي تمضي بها أوقات فراغهم دون أن يشعروا بمرارة العيش ولا سقيمها.

مضت السّنون والعرب على هذه الشّاكلة إحساسهم رهيف وذوقهم حلو معولين على حاسة السّمع واستمالة هذه الجارحة بحسن المنطق في رواية الشّعر وبرفع الصّوت وتحقيقه، فنشأ ما يعرف بالإيقاع الموسيقي وصار ضرورة من ضرورات الشّعر، وقد سبق وأن لمحنا إلى مفهوم الإيقاع الشّعري على أنّه تلك الطّنطنات والنّقرات والحركات والسّكنات الّتي تتناسب باشتمال الوزن عليها وعرّف علماء البلاغة والأدب الإيقاع ولم تخرج تعريفاتهم عن كونه أزمنه تتخلّلها نقرات وأصوات متنقّلة عبرها في حسن وانتظام فبالإضافة إلى حسن الدّيباجة والنّسج اللّذين يكون عليهما النّص الشّعري كالابراسيم، ولا يخلو من تلك

[1]: العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 15 .

الإيقاعات الرّاقصة، فلا الإيقاع وحده ينسج لنا شعرا ولا الوزن يستطيع ذلك، "فكأين من شعر ليس فيه من الشّعرية غير الأصوات الجوفاء الّتي تمثّل الأطر الفارغة ثم كأيٍّ من نثرٍ استطاع أن يتعالى عن نثر يته، ويضرب في الشّعرية بقدر كبير..."[1]، فالشّعر وعاء تندلق فيه الحالة النّفسية الّتي تعتري الشّاعر ولذّة تزدلف بصاحبها إلى أقاويل تجري على اللّسان كأنّها أكلة ليس معها غصص فيه إجادة وحسن فيصبح بذلك كلامه ينبوعا صافيا يترقرق ماؤه.

- **مفهوم الإيقاع عند المحدثين:**

ذكر تمام حسان[2] أنّ الإيقاع هو الرّمز أو الجرس"ومعناه أثره في النّفس المتذوّقة للأدب " كما أنّه عبّر عن ذلك بما يوافقه " الماء والرّونق"[3] وهو في هذا الموضع يؤكد على أنّ عزل الدّال عن المدلول غير ممكن ويجب أن تتطابق وظيفتهما وإلا كان بينها مجٌّ ما ينجم عنه اشمئزاز وتنافر، وهذا ما عبّر عنه الجاحظ[4] بقوله: "إذا كان الشّعر مستكرها وكانت ألفاظ البيت من الشّعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض كان بينهما من التّنافر ما بين أولاد العلاّت" فهو قد شبّه ألفا ظ الشّعر المتنافرة الّتي لا يقع بعضها مماثلا لبعض بأولاد الأب الواحد من أمهات شتّى.وكما يقول الشّاعر:

تزَيَّنُ مَعانِيهِ أَلْفَاظُهُ وأَلْفَاظُهُ زَائنَات المعَانِي.[5]

---

[1]:عبد الملك مرتاض، ألف . ياء، تحليل لقصيدة (أين ليلاي)، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ص 240.

[2]: ينظر، تمام حسان، الأصول، دراسة ابسمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، د.ط، عالم الكتب، القاهرة ، 1420هـ / 2000 م، ص288

[3]: المرجع، ن، ص288.

[4]: الجاحظ، البيان والتبيين ،ج1، ص66 .

[5]: الرّاغب الأصبهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء البلغاء، ط2، دار الجيل بيروت، لبنان، 1402هـ/ 1912 م ، ص28.

فإنّه يجب على الألفاظ أن تقع موافقة لغيرها من الألفاظ و تكون إلى جنب بعضها مرضيّة متراصة، فجملة هذا التّناسب بين الألفاظ والتّكرار المنّظم بينها وبين الحروف ووقوع الصّوائت على صوامتها الموقع اللاّئق وهذه العلاقات الزّمنية بين الأجزاء هو الباعث على الإيقاع، وقد فرّق شكري عيّاد[1] بين الإيقاع واللّحن أو الهارمونية، على أنّ الإيقاع مكنونه يتجلّى من خلال أجزاء هي أصغر الوحدات في الشّعر، وهي تركيبات المقاطع اللّغوية حيث تكون لهذه الوحدات أنغاما وأجراسا تتناسب في ما بينها ممّا تنشأ عنهما الهارمونية الّتي تعني التّناسب بين النّغمات[2]، ومن هنا نفهم أنّ الإيقاع هو الباعث الأوّل على التّنظيم والتّنغيم، ودليل تفريق شكري عيّاد بين هذين العنصرين هو أنّه يرى بأنّ الشّعر الجديد يعتني بالإيقاع أكثر من عنايته الهارمونية أي أنّ الشّعر اليوم يعتني بالعلاقات الزّمنية بين الأجزاء أكثر، وعلى الموافقة بين المقاطع الصّوتية وتكرارها عبر أزمنة معهودة.

فإذا كان الشّعر بهذا الانتظام "لذّ سماعه وخفّ محتمله وقرب فهمه، وعذب النّطق به وحلي في قلب سامعه فإذا كان متباينا عسر حفظه، وثقل على لسان النّاطق به ومجّته المسامع فلم يستقرّ فيها منه شيء"[3]. إنّ في قولنا متنافرا متباينا يعني ذلك الهَمج في تركيب المقاطع الصّوتية للغة الشّعر إذ لابدّ من خلق نظام تتساير وفقه المقاطع الصّوتية حتى يتولد عنه إيقاع جذاب ومتقن.

---

[1]: ينظر، محمد شكري عياد ، موسيقى الشّعر العربي، ط 1، دار المعرفة، 1968م ، ص 112/109 .

[2]:ينظر، محمد شكري عياد، موسيقى الشّعر العربي، ص108.

[3]:ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1420هـ/2000 م، ص 412.

أما من الناحية الإصطلاحية ومن وجهة نظر حديثة فكلمة إيقاع مشتقة "من اليونانية RHUTHMOS بمعنى الجريان والتدفق، وتطورا فيما بعد ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية المعبرة عن المسافة الجمالية"[1]

وفي معجم اللسانيات هو "الرجوع المنتظم في السلسلة الكلامية للإحساسات السمعية المتشابهة التي تولدها العناصر النغمية المتنوعة"[2]يقوم الإيقاع في أساسه على النّظام المحكم وهو في حدّ ذاته "إجماع لعناصر متآلفة ومتكاملة فإنّ هذا التّآلف والتّكامل ليس إلا تآلفا لحظيا ومؤقّتا، لأنّ معناه غلبة لعناصر على أخرى وهذه الغلبة لا تدوم بل تتغيّر بفعل حركة العناصر نفسها..."[3]، وبما أنّ أوزان الأشعار قائمة على أساس الحركة والسّكون فتتوالى وفق نظام معين من التّعاقب Diachronie والانسجام، وسرعان ما يشكّل هذا النّظام دورة إيقاعيّة.

وهنا يكمن سرّ العمل الفنّي الّذي هو في أوَجّه عبارة عن "حالة من التّوتر الدّيناميكي الّذي يمكن أن تنتج تاريخيا سلاسل من التّحولات البنائية"[1] من هنا تلعب خاصية تموّج حركات اللّسان دورا بارزا في نسج مخارج الأصوات واستدراك إيقاعاتها عبر الوزن الشّعري والكمّ المقطعي .

وعليه "فالنّظام الإيقاعي في ما يقول مایاكوفيسكي قائد العمليّة الإبداعيّة"[2]، فقد يكون هناك توتّر بين العلاقات الجزئيّة للمقاطع اللّغوية داخل الأوزان الشّعرية بطريقة ديناميكية لكنّها تجمع معا تفاعلا ووحدة جماليّة إيقاعيّة تنشأ عن ذلك التّكوين المقطعي

---

[1] :Paul Robert , dictionnaire de langue francaise(tome7)société du nouveau littré-paris-1975,p213.

[2] :Jean Dubois : dictionnaire de linguistique,paris,1989,p424.

[3]: سيّد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993 ، ص133.

والصّوتي المنسجم، ويؤكّد علماء اللّغة والبلاغة على أنّ الألفاظ لا يحسن جرسها ووقعها إلا إذا وقعت مخارج حروفها متباعدة، فالدّراسات الإيقاعية اليوم أصبحت تولي عناية فائقة إلى ما تحدثه أجراس الحروف في النّفس انطلاقا من تجاور الأحرف ومن تباعدها.

إذ أنّه كلّما تباعدت مخارج الحروف كلّما كان فضاؤها متّسعا واختلستها الأذان واحتضنتها الصّدور، فقد عبّر عن ذلك الجاحظ[3] فقال:"أجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللّسان كما يجري الدِّهان". واستيعابا للشّرح وصمدا للغاية فإنّه من بين حروف اللّغة الّتي تبعث على التّطريب وتحمل لحنا إيقاعيا لا يتواجد في الحروف الأخرى. هي حروف الغنّة Lanasalité والّتي لها إعانة لبقية حروف اللّغة مثل (م، ل، ن). وكذلك حروف المدّ(ا، و، ي) حيث تأتي موصولة بغيرها من الحروف الصّحيحة فتطيب للسّمع، وهي تساعد على التّنغيم والتّرنيم والإنشاد، كما أنّ القراءة العروضية مبنية على هذه الحروف وهي تقابل تسمية الإطلاق في البيت الشّعري، فللمدود إعانة وإعالة على ذلك.

ولا تكون حروف العلّة بداية للكلام ولا للمقاطع اللّغويّة، ذلك أنّ العرب لا تبدأ بساكن، ولا يمكن لها أن ترد متوالية ويمكن وصفها بالطّول وقياس أزمنتها إذا ما أتت مرفقة بالحركات ممثلة المدود، فهي بذلك تمتاز بمدّ الصّوت وطوله، و"ينفتح بها الفمّ انفتاحا، ويمتدّ به الصّوت، إذا مددته، امتدادا، فتدّوي به الحنجرة النّديّة، فينتشر إلى بعيد..."[4]، ونرى ذلك جليّا في تلاوة القرآن وفي إنشاد الشّعر، وقد اعتمدها العرب قديما ولا زالت في

---

[1]: المرجع، ن، ص 133.

[2]: المرجع، ن، ص 134.

[3]:الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، ص 67 .

[4]: عبد الملك مرتاض، ألف . ياء، تحليل لقصيدة (أين ليلاي) ،ص 72 .

هذه المرتبة المعتبرة من الحسن والمزية خصوصا وأنّ العرب قديما اعتمدوا في رواية أشعارهم على المشافهة والارتجال، فكانت المدود تعين على الحفظ وتسهله وعلى التّرنم والإنشاد لقول سيبويه[1] رحمه الله: "أمّا إذا ترنّموا فإنّهم يلحقون الألف والواو والياء، وما ينوّن وما لا ينوّن، لأنّهم أرادوا مدّ الصّوت". وليس علم العروض من يحتاج إلى معونة هذه الحروف بل كذلك لاعتبارات صّرفية ونحويّة كونها مقاطع لغويّة بنائيّة تفيد إعراب المثنّى "الّذي ألف إعرابه لا تكون إلاّ مقطعا طويلا مفتوحا أي مدّيا على أن يتبدّل تلك الحال والقيمة في موقع النّصب والجرّ فينقلب من ألف مدّ إلى ياء فلا يكون إلاّ مقطعا طويلا مغلقا"[2] ولا تكاد الدّراسات الإيقاعية تخلو من التّعرض إلى الإشادة والتّنويه بما لحروف العلّة من دلالة وإيحاء وإجراء الخطاب وتصريف الكلام.

فالموسيقى النّاتجة عن ارتباط حروف العلّة بالحروف الصّحيحة وتآلفها ضرورة من ضرورات الشّعر والإيقاع معا، ومن خلالها نعرف الحركة الدّاخلية للشّاعر كما أنّها تسهّل مرور هذه الحركة في نفسية المتلقّي، وهذا باعتبار أنّه لا منفذ وليس هناك من مثير لخفايا القلوب ومعرفة مكنون أغوار النّفس البشرية إلاّ من خلال السّماع وهو معيار صادق لذلك.

وقد أشار كبار الأدباء القدامى إلى أجود الشّعر وأعذبه والّذي هو من جهابذة الأدب واللّغة، أبو هلال العسكري[3] في قوله: "الشّعر كلام منسوج ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون

---

[1]: بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، مج:1، ط3، دار الفكر، 1980، ص68.

[2]:العربي عمّيش، خصائص الإيقاع الشّعري، ص88.

[3]:أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص 74 .

جلفًا بغيضًا، ولا السّوقي من الألفاظ فيكون مهلهلاً دونًا..." فإذا تحقّقت هذه المواصفات في الشّعر جرى مع الحسن النّادر.

- وفي ضوء موسيقى الشّعر وإيقاعه نميّز نوعين من الإيقاع:

أ- الإيقاع الدّاخلي:

وهو إيقاع اللّفظ المفرد حيث يتطابق هذا الإيقاع مع ما توحيه دلالة اللّفظ، أي أنّه جامع بينهما فيكون قويما سهلا شمائله ويقع قريبا فلا يعرُّ جوهره ولا تسوء العبارات عنه وقد اصطلح البلاغيون على هذا باسم (فصاحة المفرد) وعبّر عن هذا ابن جنّي[1] فقال" فقد ترى إلى علوّ هذا اللّفظ ومائه، وصِقاله وتلامح أنحائه ومعناه مع هذا ما تحسُّه وتراه"، وعلى هذه الزّمرة من المواصفات يكون لفظ المفردة فيحدث جرسا وطنطنة تكون أوقع في قلوب السّامع وأولج في أذانهم.

إنّ موسيقى الشّعر الجديد هو الإيقاع الدّاخلي المتمثّل في بناء الكلمات والجمل، وذلك هو الميدان الفسيح الذي تظهر فيه عبقرية الشّاعر الجديد وهو يوقع على أوتار معانيه فيما يختار من لفظ وتعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الموسيقية وقد وجد الشعراء الجدد في الإيقاع الدّاخلي راحة تعبيرية تنسّق عواطفهم وفق حالاتهم الشعورية.

- نميز ثلاثة أنواع للإيقاع:

1- الإيقاع الصّوتي: في القصيدة التقليدية تمثله الموسيقى الخارجية للأنظمة الصوتية للحروف

2- الإيقاع البصري: يتّم من خلال تّنظيم البيت الشّعري المشطور مع القافية المتكرّرة عند نهاية كلّ بيت.

[1]: ابن جنّي، الخصائص، تحقيق: محمد علي النّجار، مج 1، ط 2، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية، ص 218.

3- الإيقاع الإدراكي: يتم عن طريق الصيغ اللّغوية والصّور الشّعرية وجمال الفنون البيانية.

ولقد أفاد النّقد الحديث فيما يتصل بالإيقاع والموسيقى الدّاخلية إلى أن تمثل المعنى في التّعبير يقتضي تمثل موسيقاه، ومن هنا يظهر تنويع الصوت حسب موقع الكلمة والجملة، ثم حسب الإستفهام والتّعجب والنداء والإثبات والنّفي والتّقرير والإنكار وغير ذلك من أنواع الخبر والإنشاء وهي ألوان من النغم إذا روعيت أضافت نواحي جمالية، يحس فيها بجمال التعبير من جانب موسيقاه، وبذلك يُكمل التأثير النفسي لدى السامع والقارئ وتنبع موسيقى الشعر الجديد من تناغم داخلي حركي يمكن الألفاظ من حمل شحنات موسيقية مناسبة لإنفعال الشاعر ودفقاته الشعورية.

ووجه الكثير من شعراء الشعر الجديد جل اهتماماتهم إلى الإيقاع الداخلي، قاصدين من ذلك إغناء موسيقى القصائد بخلق نمط من القوافي الداخلية التي تتوزع عفوياً داخل الأسطر الشعرية فتضفي على القصيدة جواً موسيقياً داخلياً، وهذا الجو غالباً ما يكون خافتاً هادئاً.

ب – الإيقاع الخارجي:

إذا كان الإيقاع الدّاخلي يعنى باللّفظة الواحدة فإنّ الإيقاع الخارجي على العكس من ذلك ، فهو يعنى بترابط هذه الألفاظ وتآلفها فينجم عنه الإيقاع العام. فاللّفظ إلى جانب نظيره يكون بالرّوادف الموضحة والأشباه المقرّبة فإذا ظفر بالمعنى على هذا الوجه عزّ وحلا، كما أنّ هذا الإيقاع نوع من التّآلف الكلّي بين أجزاء وعناصر البيت الشّعري وهي المقاطع اللّغويّة لأنّه يقوم بتكرارها مضبوطة بالتّفاعيل، وهنا المتحكّم في الإيقاع هو الوزن وكذا القافية.

- بوادر الاعتبار بالقياس المقطعي في التّراثين اللّغوي و الشّعري:

تضاربت الآراء واختلفت وجهات النّظر حول تعريف المقطع وذلك أنّ لكلّ "كاتب أو مفكر نبعا واحدا يغذّيه" كما يقولها ألبير كامي[1]، ومن زمرة الاختلافات الّتي يروم العلماء من خلالها الإحاطة بالمفهوم الكامل لموضوع المقطع اللّغوي المأخوذة من عدّة جوانب منها الجانب النّطقي ومنها المادي، وآخر فونولوجي، ووظيفي...الخ.

ولم تكن الدراسات الصوتية الحديثة المتعلقة بالمقطع الصوتي بدعا في البحث الصوتي الحديث، وإنّما هي قضية عرفها البحث الصوتي العربي قديما ، فقد عرف ابن سينا والفارابي معنى المقطع وحدّداه تحديدا دقيقا .

كما أشار علماء البلاغة الّذين هم علماء الآداب العربية إلى المقطع اللّغوي وماهيته وذلك من خلال نظام العروض الّذي وضعه الخليل ابن أحمد الفراهدي انطلاقا من التّفعيلات الّتي تتشكّل على ما يتشكّل منه المقطع اللّغوي من جملة الصّوامت Les consonnes والصّوائت Les voyelles، أي الحروف والحركات بما يعادل ذلك في النّظام العروضي الحركة و السّكون.

لكن القول بأنّ العلماء العرب درسوا دراسة علميّة منهجيّة حول المقطع اللّغوي هذا ما لا تحضرنا شواهده وليس هناك أدلّة على ذلك "لكنّه يصادفنا في التّراث العربي إدراك بعض العلماء لمفهوم المقطع اللّغوي عند كلّ من: الفارابي (ت339 هـ) وابن رشد(ت 595 هـ)".[2]

[1]: منتدى عبد الحميد شومان الثقافي، التأزم العربي في الفكر والواقع، ط1، مؤسسة عبد الحميد شومان ، 1998، ص 41 .

[2]: حسام البهنساوي ،م المذكور،ص 229 .

ولاستجماع هذه المادّة العلميّة يجب الإلمام بالأصول الأولى لمفاهيم المقطع اللّغوي وقد رجّح جمهور من العلماء هذه المفاهيم من أنّ الاعتبار بالقياس المقطعي وارد لكن بمعان مختلفة منها ما أورده ابن جنّي وهو يعرض مخارج الحروف قائلا: "اعلم أنّ الصّوت غرض يخرج مع النّفس مستطيلا متّصلا حتّى يعرض له في الحلق والفمّ والشّفتين مقاطع تثنيه وامتداده واستطالته فيسمّى المقطع أينما عرض له حرفا، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها"[1]، حيث تتجلّى لنا من مقولة ابن جنّي أنّ المقطع اللّغوي يقصد به قطع الهواء ونهاية مخرج الصّوت، وأنّ عمليّة قطع الهواء هي الّتي تحدد الحرف وهذا متفق عليه في الدّراسات الصّوتية الحديثة.

وقد تعرّض الفارابي[2] لهذا الموضوع بصورة واضحة ومباشرة قائلا: "وكلّ حرف غير مصّوت (أي صامت) أتّبع بمصوّت قصير (حركة قصيرة)، قرن به فإنّه يسمّى(المقطع القصير) والعرب يسمونه الحرف المتحرّك، من قبل أن يسمو المصوّتات القصيرة حركات، وكلّ حرف يتبع بمصوت طويل فإنّا نسمّيه المقطع الطّويل"، وهذا الذي أثبته علماء الصوت العرب القدماء هو ما أقرّه علماء الصوت المحدثون ،وهو ما وقفت عليه بنية الكلمة العربية . هذا تصريح وإفصاح وتشريح يروم من خلاله الفارابي إلى الإبانة عن أمرين أساسيين أوّلها التّركيبة المقطعيّة وقد أصاب حين قال أنّ المقطع اللّغوي مكوّن من صامت وصائت ثمّ فرّق بين نوعين من المقاطع اللّغوية منها القصير وهناك المقطع الطّويل المتبوع بحركة طويلة، هذه الدّراسة دليل قاطع على أنّ العرب عرفوا مفهوم المقطع وأدركوا تركيبته، كما أنّنا نستنتج من كلام الفارابي أنّ تسمية المصوّتات حركات جاء متأخّرا بالنّظر إلى تسميتها حركات، وطالما أنّ المقصود والمفاهيم متعادلة ليس هناك اختلاف، بيد أنّ مقولة ابن جنّي تصرّح بعملية خروج الصّوت وانقطاعه.

---

[1]: ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، تحقيق: حسن هنداوي ، ج1 ، د.ط، دار القلم، دمشق ، ص 6 .

[2]: كمال بشر، علم الأصوات ، د.ط ، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، ص507 .

ومن هنا انطلق علماء اللّغة إلى مفاهيم مختلفة للمقطع اللّغوي، على أنّه اجتماع صامت وصائت. وقد صار ذاك دّأب ودّيدن الباحثين إلى يومنا هذا قائما على هذا المفهوم، فقد استشعر العلماء العرب هذه الخصيصة بوعي أو بدون وعي وتجلّى لهم نظامهم الوزني، كما أنّ حازما القرطاجنّي[1] أعطى مفهوما قريبا جدّا من مفهوم المقطع اللّغوي، على مستوى الأسباب والأوتاد الّتي أعطاها تسمية الأرجل وتحضرنا مقولته في ذلك: "ويجب أن تعلم أنّ العرب استقصت القسمة في تركيب المقارنة بين بعض هذه الأرجل ووضعها في أوزان أخر غير متقارنة فاعتمدت من ذلك في كلّ وزن ما كان مناسبا للوضع الخاص به، فبنوا أكثر الأعاريض من أكثر هذه الأرجل تصرّفا، وهي الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة".

كما أنّ حازم القرطاجنّي نفى عدّة ملاحظات كانت أبهى لمعنى المقطع اللّغوي وأوضح وأوحى أن يكشف عن توافي المتحرّكات والسّواكن الّتي تتشكّل من خلالها ومن زينتها التّراكيب في السّياق التّعبيري، فقد "كان لسان أبائنا الأوّلين أشبه بمحيط متجمّد من الصّعب أن تسيل عليه الألفاظ فضلا عن الأشعار فلجأ الإنسان إلى الصّياح بأصوات مبهمة يريد أن يذيب هذا المحيط المتجمّد أو جوانب منه ومع الزّمن أخذت هذه الأصوات تتحوّل إلى مقاطع، ومضى الإنسان في دأبه يصيح صياحا عاليا حتّى تحولت المقاطع إلى ألفاظ يعبّر بها عن الأشياء المحسوسة في الطّبيعة"[2] من هنا بدأت مأساة الشّاعر تتغلغل في فكرة الحياة وأصبح يبدع.

وفي مقابل ذلك فقد اختلف أهل المعرفة في المقاطع والمطالع فقال بعضهم: هي الفصول والوصول بعينها، فالمقاطع أواخر الفصول، والمطالع أوائل الوصول..." وقال غيرهم:

---

[1]: حازم القرطاجنّي، ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، د.ط ، دار الكتب الشرقية، ، ص 237 .

[2]: شوقي ضيف، في التّراث والشّعر واللّغة، د.ط، مكتبة الدّراسات الأدبيّة ، 1997 ، ص 137 .

المقاطع منقطع الأبيات وهي القوافي...." [1]، وورد في كتاب الصّناعتين[2] باب بعنوان "ذكر مبادئ الكلام ومقاطعه" وقول في "الخروج والفصل والوصل وما يجري مجرى ذلك" إلا أنّ المقاطع هي النّهايات الّتي تختتم بها الكلم، وفي قول أبو هلال العسكري[3]: "سئل بعضهم عن أحذق الشّعراء... فقال من يتفقّد الابتداء والمقطع". وإنّما يقصد بالابتداء أوّل ما يقع في السّمع والمقطع هو آخر ما يبقى في النّفس من الكلام.

كما أنّه يقال الابتداء أو المطلع فيقال بذلك المطلع والمقطع وهما أوّل القصيدة وآخرها، فجهابذة النّقاد موكلين بتفضيل جودة الابتداء أو المطلع فيما يقابله حسن المقطع، من هنا فقد عرف الشّعر العربي المقاطع على أنّها أواخر القصائد وكان هذا في عصور بعيدة .

وهكذا لم يجهل العرب القدامى مفهوم المقطع اللّغوي كما يزعم البعض، ولا يمكن أن نحمل عليهم هذا الجهل، خاصّة وأنّ المقطع في تشكيلته الأولى عبارة عن ساكن ومتحرك وهذا تكافؤ لا مفرّ منه.

كما أنّ العرب هم أعرف النّاس بعلم العروض تبعا لما ترسّخ في طبيعتهم من إتقان تقدير موازين الكلام عن طريق الغريزة، وعلى رأسهم الخليل بن أحمد الفر اهدي، وقد أقام المحدثون دراستهم على هذا الأساس الكمّي المقطعي تسهيلا منهم وتبسيطا لمعرفة أجزاء الكلم وطابعها الصّوتي وحبّا في معرفة ما تقيمه هذه المركبات البسيطة من إيقاع وما تعمله

---

[1]: ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشّعر ونقده ، تحقيق وتعليق : النبوي عبد الواحد شعلان ، ج1 ، ط1، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 2000 ، ص 346 .

[2]: أبو هلال العسكري، الصّناعتين ، ص 487 .

[3]: المصدر، ن، ص 493 . ينظر أيضا: العمدة ، ص 347/ 348.

في النّفوس من خلال هذه الحركة فتكون عنوانا لمعاني الشّعراء وطريقا لإظهار أغراضها ومراميها.

فحملوا على عاتقهم مسؤولية ترتيب المقاطع اللّغوية وتنويعها بالمراوحة بين طولها وقصرها، و"لا شكّ أنّ الخليل بحسّه الرّياضي قد شكّل المقاطع العروضية تشكيلا يخضع لمبدأ التّوافق والتّبادل وهو مبدأ معروف في الرّياضيات، ومع تشكيل هذه المقاطع اللّغوية وقولبتها في وحدات عروضية عرفنا مفهوم التّفعيلة"[1]، فبالإضافة إلى أنّ الخليل وضع المتحرك والسّاكن كأساس لانبناء الأوزان أعان على إحصاء تلك السّواكن والحركات واضعا إيّاها في قوالب سمّاها التّفاعيل وعلى التّوافق La concordance القائم بينها. أي بين عدد السّواكن والحركات انبنت التّفعيلة، حيث يختص كلّ وزن بتفعيلة أو تفعيلتين مكرّرة على طول شطري البيت الشّعري، "فالتّأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب..."[2]، وباعتبار المقاطع الموسيقيّة المؤهلة للّحن والطّنطنة الهادفة إلى ترك نوطات موسيقيّة عذبة في نفس المتلقّي، وحتّى يتحقّق لها هذا النّصيب من الإيقاع وفي شكل قضيب خشيب لابدّ من أن يحسن تنظيمها ويختار مواضعها المناسبة لها وترتيب أنساقها فيبتعد بها عن وحشيّ الكلام وينساق الشّاعر حيال هذه العمليّة إلى حياكة أوزان أشعاره بداية بالوحدات الصّغرى إلى الوحدات الكبرى، أي من الجزء إلى الكلّ.

---

[1]: عبد القادر صلاح يوسف ، في العروض والإيقاع الشعري ، ط 1 ، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، 1996/ 1997م ، ص 36 .

[2]: المنهاج ، ص 267.

من خلال هذا العرض المقتضب لبوادر الاعتبار بالقياس المقطعي في التّراثين اللّغوي والشّعري نفهم أنّ العلماء العرب ولا سيما الخليل لم يصلوا بنا إلى وحدة الكلام الّتي رغم أنّهم عرفوا الحركات والسّكنات، وقسّموا البحور إلى تفعيلات كما أنّهم ذكروا موضوع انقطاع الكلام لكنّ معرفتهم وملاحظاتهم الّتي تصادفنا هنا أوهناك لم ترق إلى مستوى النّظريات الحديثة الّتي قرّرت حول المقطع اللّغوي كنظريات جديدة خصوصا وأنّ ما أدخل اليوم من مخابر وأجهزة علميّة لقياس حركة الأصوات وأزمنتها من خلال وحدات الكلام الّتي اصطلح عليها بالمقاطع اللّغوية، هو تلك الدّرجة من العلمية الّتي لم يصل إليها القدماء.

ولا يمكننا إنكار مدى فطنتهم واستحكامهم في ما يخص علمي العروض والإيقاع ولا سيما في الصّبغة الرّياضية الّتي تميزا بها، وممّا أتي به من حجج قوية في إرساء معالم هذا الفنّ الشّعري، ودليلنا في ذلك هو تقسيم الأبيات الشّعرية إلى تفعيلات متجاوبة ومتتالية ومتساوية وهي في أساسها وفي تكوينها تتشكّل و تتجزّأ إلى مقاطع ووحدات صوتيّة ، وهذا هو ما لا نختلف فيه مع واضع علم العروض الخليل بن أحمد الفراهدي، ولا بدّ من الرّد بهذا التّصريح على من يزعم أنّ الوصف اللّغوي ضعيف .

غير أن غايتنا تنصب إلى أبعد من ذلك إذ أنّنا نلتمس بعدا جماليا إيقاعيا من خلال هذا الموضوع، والمقطع لغة كما ورد في لسان العرب[1] مأخوذ من الفعل "قطع يقطع بمعنى الجزّ والفصل والاجتياز"، ومن هنا ذهب اللّغويون إلى أنّ الكلام يأتي مقطعا تقطيعا، وفي قول غاستون باشلار[2] و"الوزن ملكة تعلق بالنّفس من طول ترديد المنظوم والتّغنّي به مقطعا

[1]:ابن منظور ، لسان العرب ، مادّة (قطع)،ط1،دار صادر للطباعة والنّشر والتّوزيع ، بيروت ، لبنان ، 2000م.

[2]: باشلار غاستون، شاعرية أحلام اليقظة ، ترجمة: جورج سعد، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1411هـ / 1991 م، ص 95 .

تقطيعا يوازن تفاعيله... فهو نغمة موسيقيّة ولحن خاص من ألحان الغناء يتراءى في أوتار الحلق النّاطق كما يتراءى في أوتار العود الصّامت"، من خلال هذه المقولة نقف عند عبارات هي عناصر محوريّة في بحثنا، أولها عبارة (مقطعا تقطيعا يوازن تفاعيله) أي أنّ الكلام عبارة عن تجمعات، وهي في أساسها الفونولوجي مكوّنة من صوامت وصوائت أي وحدات صغرى تنطلق بنفسها، من هنا تتجلّى لنا فكرة أنّ الكلام المقطّع إلى جزيئات صغرى هو أقلّ وحدة يمكن للإنسان النّطق بها ومن هنا بدأت تسمية المقطع، وطالما أنّه متّصل باللّغة اكتمل الاصطلاح عليه بالمقطع اللّغوي.

- الماهيتان الصّوتية والزّمنية للمقطع اللّغوي:

باعتبار اللّغة أصواتا وأزمانا، والشّعر في أعمق تكونا ته هو كذلك لغة مقدّرة حسب هذا الاعتبار، ولن تنحصر الدّراسة الأدبيّة، ولا سيما الشّعرية، في دراسة الدّلالات Sémantiqueدون المصوّتات الّتي تعرف عن طريق إحصائيات دقيقة تكشف لنا عن الأثر الصّوتي Effet sonore الواضح الّذي تبنى عن طريقه المادّة الشّعرية، ولن نقصّر في حقّ الدّلالات وإنّما نحن بصدد معرفة الصّورة الصّوتية والسّمعية للتّناول المقطعي اللّغوي في الوزن الشّعري ومدى"إمكانية الإفادة من التّنظيم المقطعي العربي...كبديل لنظام التّفعيلات العروضيّة، ويكون أيسر وأسهل ويخلّصنا من كثير من مصطلحات الزّحافات والعلل وغيرها الّتي تصل إلى ثلاثة وثلاثين مصطلحا"[1]، ولما كان التّنظيم المقطعي اللّغوي على أساس من هذه المزية والفضيلة، وله أدوار لغويّة وإيقاعيّة جليلة آثرنا إيضاح تلك المفاهيم الّتي تتبلور ضمن هذا الموضوع مستندين في ذلك إلى الدّراسات اللّسانية وعلم الأصواتLa phonétique وبداية نعمد إلى الماهيتين الصّوتية والزّمنية للمقطع اللّغوي باعتبارهما وحدتين أساسيتن في التّشكلة المقطعية اللّغوية.

يعتبر المقطع اللّغوي La syllabe وحدة صوتيّة Unité phonétique وتشكلة من الأصوات التّركيبية ضمن الحدث الكلامي Acte de parole ، أي أنّ إنتاج الكلام La parole عبارة عن تكتّلات مقطعيّة لغويّة. وباعتبار الماهيّة الصّوتية للمقطع اللّغوي يمكن تحديده في جانبه السّمعيAspect auditif ، فلابدّ من اشتماله على ميزة صوتية حتّى تكون له قوّة إسماع .

[1]: حسام البهنساوي، الدّراسات الصّوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2005 ، ص256 .

وكلمة صوت Le son كما هو وارد في لسان العرب[1] لها دلالة الفعل "صات يصوت ويصات وصوت" و تطرق إلى تعريفه ابن سنان الخفّاجي[2] على أنّه: " مشتقّ من المصدر صات يصوت صوتا فهو صائت وصوت وتصويتا فهو مصوت"، ومن هنا اشتقّ مصطلح الصّوائت الّتي هي أساس في إصدار الصّوت الّذي عرّفه ابن جنّي[3] قائلا: "اعلم أن الصّوت غرض يخرج مع النّفس مستطيلا متّصلا حتّى يعرض له في الحلق والفمّ والشّفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته فيسمّى المقطع أينما عرض له حرفا "، وحديثا ويحلّل حسان تمّام[4] ظاهرة حدوث الصّوت قائلا : "الصّوت عملية حركيّة يقوم بها الجهاز النّطقي وتصحبها آثار سمعيّة معيّنة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصّوت، وهو الجهاز النّطقي ومركز استقباله وهو الأذن"، وأكّد إبراهيم أنيس[5] على " أنّه في حال تسجيل الذّبذبات الصّوتية لجملة من الجمل فوق لوح حسّاس، يظهر أثر هذه الذّبذبات في شكل خطّ متموّج، ويتكوّن هذا الخطّ من قمم ووديان ، وتلك القمم هي أعلى ما يصل إليه الصّوت من الوضوح " .

وهاهنا يعتبر الصّوت Le son، مقدمة أولى لابدّ منها لدراسة النّظام الصّوتي المقطعي اللّغوي فيما يقوم الباحث في دراسة الأصوات بتسجيل الملاحظات واستنباط العلاقات القائمة بين الأصوات والتّفريق بينها ، وهذا من خلال العمليّة الحركيّة Historique diachronique الّتي يقوم بها الجهاز النّطقي Appareil vocale فإنّه لوصف البنية المقطعيّة اللّغوية لابدّ من اللّجوء إلى التّركيب الصّوتي للوحدة اللّغوية.

---

[1]: ابن منظور ، لسان العرب ، مادة(صوت)،ط1،دار صادر للطباعة والنّشر والتّوزيع ، بيروت ، لبنان ، 2000.

[2]: ابن سنان الخفّاجي، سرّ الفصاحة، ط1،دار الكتب العلمية، بيروت ، د.ت ، ص 5 .

[3]:ابن جنّي ، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هنداوي ، ج:1 ، د.ط ، دار القلم، دمشق ، ص 6 .

[4]: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها ، ط 3، عالم الكتب ، القاهرة ، 1418هـ . 1998م ، ص66 .

[5]: إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ، ط 3، مكتبة الانجلو المصرية ، 1999، ص 132 .

وبالنّظر إلى عملية حدوث الأصوات فرّق العلماء بين مخارج الحروف Les poits d articulation وقد عبّر ابن جنّي[1] عن ذلك قائلا : " ألا ترى أنّك تبتدئ الصّوت من أقصى حلقك ثمّ تبلغ به أيّ المقاطع شئت فتجد له جرسا ما فإذا انتقلت منه راجعا عنه أو متجاوزا له، ثمّ قطعت أحسست عند ذلك صدى غير الصّدى الأوّل وذلك نحو الكاف، فإنّك إذا قطعت، وإن جزت إلى الجيم سمعت غير ذينك الأوّلين"، ومُيّز مدى اختلاف وظائف الأصوات، ففرّق العلماء بين طائفتين متباينتين من الأصوات، منها الحروف الصّحيحة ومنها الحروف غير الصّحيحة أي حروف العلّة، فتكون الأولى أصولا للكلمات.

وتمثّل حروف العلّة أصوات اللّين Cardinales voyelles وهي الألف والواو والياء، وحروف مدّ وهي في اتّصالها بالحروف الصّحيحة امتدادا للصّوت واستطالته ولكلّ من الحروف الصّحيحة وحروف العلّة دورا في تشكلة المقاطع الصّوتية، كما يمكن التّلميح إلى أنّه ليس من أصل حروف العلّة الإسكان وإنّما المدّ وأنّ العروضيّين يرمزون لهذه الحروف بالسّكون بينما في الحقيقة هي حروف صحيحة ومتحرّكة ولها قوّة إسماع فإنّها تستغرق من الزّمن ما لا تستغرقه الحروف الصّحيحة الّتي تتميّز بمدّة قصيرة أثناء عمليّة النّطق بها، وهذا بالنّظر إلى الحيثية الزّمنية .

والمقطع الصوتي على وجه خاص هو أحد الموضوعات التي يتناولها علم الأصوات الوظيفي (الفنولوجيا)، يدرس الوحدات الصّوتية مجتمعة، أي في نظام لغوي محدد وحال أداء اللغة لوظيفتها التّواصلية، وقد تناوله اللغويون المحدثون بالدراسة الدقيقة المستفيضة بغية تحديد مفهومه ووظيفته في الكلمة."[2]

[1]: ابن جنيّ، ، سرّ صناعة الإعراب ،ج1،ص 6 .

[2]: رابح بن خوية، في البنية الصّوتيّة والإيقاعية، ط 1، عالم الكتب الحديث،2013 ، إربد،الأردن ، ص75.

رأى المحدثون المهتمون بدراسة الموسيقى والإيقاع في الشّعر العربي ضرورة التّحول إلى دراسة المقاطع الصوتية لأن العروض الخليلي لا يفي ببيان الأساس الموسيقي للأوزان الشعرية، وأنّ اعتماده على تحليل البيت إلى تفاعيل يخالف الأساس العلمي الذي يعتمد في تحليل الكلام سواء أكان شعرا أم على نظام المقاطع[1].

ونحن نعلم أنّ التّفاعيل الخليلية مبنية أساسا على المتحرك والساكن، فتفعيلة " فعولن " – مثلا – يرمز لها بـ: (//0/0)، وتفعيلة "مستفعلن" يرمز لها بـ: (0//0/0). دون عناء تلاحظ أن (واو فعولن)، وهي حرف مد ولين، مساوية للسين والفاء والنون في (مستفعلن)، وهي صوامت. مع العلم أن صوت المد أوضح في السمع، كما أن القدر الزمني الذي يستغرقه صوت المد أكبر من القدر الذي يستغرقه الصوت الصامت. والإيقاع في الشعر العربي ينبغي أن يفهم على أساس الموسيقى أولا بمعنى أنّه ينطلق من القدر الموسيقي، وعليه فإن الأوزان العربية أوزان زمنية.

ومن الأسس التي تقوم عليها دراسة الإيقاع التفريق بين الحرف الساكن وحرف اللّين، فالوقف بالسكون في الإيقاع له مغزى يختلف عن الوقف بحرف اللين، أو المدّ ، فإن له معنى آخر يغايره ولذلك رأى شكري محمد عياد أن التفاعيل لا تعدو في واقع الأمر أن تكون تصويرا للنظام العروضي لا تحليلا له[2].

ولتتسنى له موسيقى الشعر العربي كان على المحدثين تحديد مسألتين:

- أولهما: أنواع المقاطع في العربية.
- ثانيهما: نوع موسيقى الشعر العربي.

---

[1]: ينظر، محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث أربد . الأردن، 1432هـ / 2011م ، ص69.

[2]:المرجع، ن، ص70.

وبعد محاولات لتحديد نوع موسيقى الشعر العربي أيد كثيرون منهم مذهب المستشرقين الذين يعدون الشعر العربي شعرا كميا والشعر الكمي يؤسس على المقاطع وما يتطلبه المقطع من زمن للنطق به.

- **القيمة الزّمنية للمقطع اللّغوي :**

بالإضافة إلى القيمة الصّوتية Qualité du timbre للمقطع اللّغوي نقرّ بمدى ضرورة القياس الزّمني في تحديد الأصوات المشكّلة له، أي أنّ المقاطع اللّغوية جملة تتابعات صوتية يحدّها الزّمن، ولما كانت هذه الأصوات ذات كميّة زمنية طويلة La duréeوأخرى قصيرة كما هو ملاحظ خلال عمليّة التّسجيل الصّوتي مستدلين بذلك على أنّ حروف العلّة تحتل القمّة من ناحية قوّة الإسماع. وبالنّظر إلى التّركيبة الصّوتية الزّمنية للمقاطع اللغوية ميّز العلماء بين ثلاثة أنواع منها وهي كالتّالي :

أ – مقطع قصير syllabe brève : وهو مشكّل من صوت صامت وحركة قصيرة (ص ح)،نحو فعلي الأمر:قِ، عِ.

ب – مقطع متوسّط: وهو مشكّل من صوت صامت + حركة قصيرة + صوت صامت (ص ح ص)، نحو حرف الجزم: لمْ ، وحرف النّصب: لنْ.

ج – مقطع طويلsyllabe Longue : وهو مشكّل من صوت صامت+ حركة قصيرة + صوت صامت + صوت صامت (ص ح ص ص)[1]، وهذا النّوع بدوره ينقسم إلى:

1- مقطع طويل مفتوح syllabe ouverte .

2 – مقطع طويل مغلق syllabe fermée .

[1]:ينظر، تمّام حسان، اللّغة العربية معناها ومبناها ، ص 70/69.

وهذه العلاقة بين المقطع الصّوتي وعامل الزّمن يمكن للّغة تأدية وظيفة تواصلية من شأنها إبلاغ الدّلالة المبتغاة بين القارئ والمتلقّي، وهكذا فإنّ التّراكيب الصّوتية المقطعية من شأنها إثراء الإيقاع الشّعري بانتظامات شتّى عبر الزّمن .

بطبيعة الحال لا يمكن تجاهل الرّؤيا الشّعرية ، باعتبارها الرّكيزة الأولى في تعاطي فنّ الشّعر وكذا مسألة إنشاد يته، ونحسبها تتميم للرّكائز السّابقة الذّكر والتّي هي محور بحثنا، وممّا لوحظ على الشّعر خلال الأحقاب والأزمان أنّه لا يمكن تحديد مقوماته بأيّ حال من الأحوال ولا يمكن أنّ تكون هناك نظريّة يقوم عليها بل هو عمليّة متشابكة يدركها كلّ شاعر حسب رؤياه وحسب منواله الّذي يمكن أن ينسج عليه، وإلا لما صحّ القول عن هذا النسج بأنّه شعر .

لقد صار الزّمن Temps مقياسا لكلّ دراسة علميّة وهو أحد العوامل التّي تؤدي إلى التّفرع والتّواتر داخل الوحدة الموسيقيّة للقصيدة ، فيؤدي الصّوت دوره في إطار الزّمن وليس بمنعزل عنه بأيّ شكل من الأشكال، ذلك أن عامل الزّمن هو وحده من يفرّق بين طول الأصوات وقصرها وهكذا تبدّت للعلماء هذه الإختلافات الزّمنية بين المقاطع الصّوتية وبين أدوار ها الإيقاعية، ومنه يمكن القول أنّ مقياس المقاطع اللّغوية مقياس كمّي Quantitatif.

نلتمس أدوار كلّ من الصّوت والزّمن كذلك من خلال العمليّة الإنشادية للشّعر بحيث يتّم التّغني به وإلقائه في إطار زمني محدود يتحدّد من خلال هذه العمليّة الكمّ المقطعي الّذي تنتهي عنده الأصوات بإيقاع Rythme معيّن، وبذلك تتناسب موسيقى الشّعر تناسبا يحقّق درجة إنشاديّة عالية من شأنها رفع معنويات القصيدة المؤداة، ففنّ الشّعر أصبح اليوم فنّ موكول بمعايير خاصّة تخضع لعامل الزّمن وتلتزم به كمقياس تتحقّق من

خلاله وحدة الإيقاع، كما أنّ للزّمن دور حاسم في انتظام الكمّ المقطعي اللّغوي وبالتّوازن La colométrie مع معطيات اللّغة الشّاعرة، فهو بدوره يؤلّف بين طاقاتها فيستمدّ الجزء كينونته الحقيقيّة من الأجزاء المرتبطة به عضويا من جملة المقاطع الصّوتية.

فكلّ قراءة شعرية نتفاعل معها، ونتلقّاها بنفسية تتماشى وزمن الإلقاء ممّا يحدد مدى جماليّة النّطق المستغرق المؤلفة منه المقاطع اللّغوية. ثمّ إنّنا بالتّقيد بعامل الزّمن حيال كلّ عمليّة إنشادية شعرية لابدّ أن نقنّن حينها لإيقاع صادق تؤطره الشّرائح الزّمنية الّتي تراوح الكمّ المقطعي اللّغوي عبر كفّتين إحداهما طويلة وأخرى قصيرة فتوازي بذلك بين الأسطر الشّعرية التّي يحدد فيها الزّمن الوقفات العروضية Césure التّي تخيّرها العروضيون كأحسن ما يمكن الوقوف عندها وهي القافية التي تكون مشتركة المقاطع الصّوتية .

- **مقارنة التّقطيع العروضي بالتّقطيع المقطعي:**

وإذا ما أردنا أن نتبين حقيقة ما ذهب إليه المحدثون فلا مناص من إجراء مقارنة بين التقطيع العروضي التقليدي والتقطع المقطعي. من خلال تقطيع بيت شعري لم يدخله الزحاف في الحشو تقطيعا عروضيا ثم مقطعيا لتتضح النتائج. ثم نكرر التقطيع العروضي مع بيت شعري دخله زحاف واحد ثم مع بيت شعري دخله زحافان، ثم مع بيت دخلته ثلاثة زحافات.

1-بيت مزاحف في الحشو:

ألا ليت تشعري هل أبيتن ليلة بجنب الغضا أزجل. قلاصا تراجيا

ألا ليت تشعري هل أبيتن ليلـــتن بجنب الغضا أزجل. قلاصا تراجيا

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

قطط قططط قطط قط قط قطط قططط قطط قط قط

فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- عدد الأصوات 46 / عدد المقاطع 28
- المتحركة: 28 - القصيرة: 11
- الساكنة: 18 - الطويلة: 18

2-بيت دخله زحاف واحد في الحشو:

فليت الغضا لم يقطع الركب بعرضه وليت الغضا ماش الركاب لياليا

فليلفض لميقطع رركب بحر ضهو وليت لفض ما شر ركاب لياليا

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

قطط قططط قطط قط قط قطط قططط قطط قط قط

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

عدد الأصوات: 45 عدد المقاطع: 28

المتحركة : 28 القصيرة: 11

الساكنة: 17 الطويلة: 17

- نلاحظ نقصان صوت ساكن بدخول الزحاف، أما عدد المقاطع الصوتية فلم يتغير، وإنما تحول مقطع طويل إلى مقطع قصير في الشعر الثاني[1].

تكاد تختلف الدراسات الصوتية لأصوات اللغة العربية في عدد المقاطع الصوتية بل تكاد تجمع على وجود ستة مقاطع صوتية، وتكمن هذه المقاطع في:

1-ص ح (صامت + حركة)

مثل المقاطع في كلمة قرأ: ق – ر – أ –

ص ح ص ح ص ح

2-ص ح ص (صامت + حركة + صامت)

مثل المقاطع في كلمة كنتم : ك – ن ت – م.

ص ح ص ص ح ص

3-ص ح ح (صامت + حركة + طويلة)

مثل المقطع في كلمة ما: م –

ص ح ح ←——ح

4-ص ح ح ص(صامت + حركة طويلة + صامت)

[1]: محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث أربد . الأردن، 1432هـ /2011م ،ص71، 72.

مثل المقطع في كلمة ماء: م – ء

ص ح ص ص

5-ص ح ص ص (صامت + حركة + صامت + صامت)

مثل المقطع في كنت : ك – ن ت

ص ح ص ص

6-ص ح ح ص ص(صامت + حركة طويلة + صامت + صامت)

مثل المقطع في كلمة : جاد : ج ـــــ « «

ص ح ح ص ص[1]

-الوظيفة اللّسانية :

تعنى الوظيفة اللّسانية بدراسة اللّغة Le langage في ذاتها ومن أجل ذاتها، أي أن اللّغة واقع ألسني وجملة أقوال دالّة في تشكّلها الصّوتي والسّمعي، فالألسن مجموعة من الجمل تميّزها وحدات وقواعد ونحو ودلالة ومقاصد. ولاستدراك معالم هذه الدّراسة لابدّ من الإشادة والتّنويه بمؤسس هذه المدرسة الأوّل، والّتي كانت على يدّ فرديناند دي سوسو F.de Saussur وقد كان هذا في أوائل القرن العشرين، والّذي "جعل اللّسانيات واضحة الحدود من حيث الاختصاص الّذي صار يشمل جميع قطاعات اللّغة على حدّ سواء، كالأصوات والصّرف والنّحو والمعجم والدّلالة"[1]، ومن بين الأدوار الجليلة الّتي تقدّمها الوظيفة اللّسانية لدى اللّساني هي أنّها تهتمّ بتحليل العناصر المكوّنة للّغة وبوظائفها ولما

[1]: وليد العناتي، اللسانيات التطبيقية وتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها ط1، 2003 ، دار الجوهرة، عمان، الأردن، ص132.

كانت على هذا الاختصاص فهي تعمد إلى تتبّع منهجية علميّة واضحة وموضوعيّة "[2]، وتستند إلى أحكام معياريّة ثابتة .

تهتمّ اللّسانيات باللّغة المحكيّة أي المنطوقة قبل المكتوبة على أنّها جملة أصوات تحدّدها معالم صرفيّة ودلاليّة ونحويّة وكذلك الأصوات باعتبارها الوحدات الأولى المركّبة منها الكلمات فتتناوله اللّسانيات بالوصف والتّحليل واستدراك قواعد تراكيبها، ومن خلال هذه الدّراسة يمكن معرفة الأصول الأولى الّتي تهتمّ بدراسة المقاطع اللّغوية والّتي هي من اختصاص اللّساني وعلم الأصوات الدّالة، فقد يلمح الفكر أنّ مدار الدّراسة المقطعية رهين الوظيفة اللّسانية الّتي تتناول كلّ ترتيب، وتركيب كلّ الارتدادات اللّسانية المنبعثة من الجهاز النّطقي ، ومن هنا كانت القوانين اللّسانية قوى لكلّ باحث في اللّغة وفنون الأدب، ذلك أنّها تعين على الأبنية الصّوتية والصّرفية وغيرها ممّا هو لاحق باللّغة

ولا يمكن إنكار جهود اللّغويين العرب في هذا المجال من جهة ابتكار مواقع أصوات مخارج الحروف من بعضها البعض كما أنّهم استحسنوا المباعدة Distorsion بين الأصوات، ممّا يحسّن من ائتلاف الوحدات الصّوتية إلى جانب النّبر L'accent والتّنغيم L'intonation ، وقد خص العرب الوظيفة اللّسانية بمثل هذه القواعد وأعطوها هذه الموازين لتكون معدلا لألسنتهم لأنّها"... تجعل حركات الألسنة على مقادير مضبوطة توازن الحروف الّتي تجري عليها كما تميل كفّة الميزان بمقدار ما يوضع فيه ثقلا وخفّة "[3]، وقد امتثلت العرب لهذه الجارحة اللّسانية وقد عمدت إلى ميزا ن الخفّة والثّقل وإلى المباعدة بين

---

[1]: أحمد محمد قدور ، مبادئ اللسانيات، ط2، دار الفكر ، دمشق ، 1419هـ/ 1999 م، ص 5 .

[2]: ينظر، بسّام بركة ، علم الأصوات العام ، د . ط، مركز الإنماء القومي،لبنان،بيروت، ص 10/ 11/ 12 .

[3]: مصطفى صادق الرافعي ، تاريخ آداب العرب ، مراجعة: درويش الجودي ، ج:1 ،د.ط ، المكتبة العصرية صيدا ، بيروت، 1425هـ/ 2005 م ، ص 84 .

الأصوات الممجوجة مستندة إلى ذوقها فهذّبت لغتها معتمدة "التّسوية والاعتدال"[1] بين الكلم ووحداته، "فاللّسان هذا العضو النّشط المرن يتفاعل ضمنيّا مع المؤثّرات الرّوحيّة الانفعالية الدّاخلة في صميم تأليف الشّخصية الفنّية للذّات المبدعة.

وهو إذ يتفاعل ضمنيا مع تلك الجهات الغائرة من النّفس يتلقّى عن الحسّ خيرة أصوات الحروف عن طريق تجريب المجاورات البنائيّة، الّتي يضبطها عن طريق المذل الّذي هو ذوق المادّة الصّوتية الإيقاعية لصوت الحرف بالإضافة إلى البحث المستمر عمّا يلائم خصوصيّة الموقع السّياقي "يجمع صاحب هذه المقولة العربي عميش[2] خصوصيّة الأبنية اللّسانية وما تكون علية من اتصال بتلك الإعتمالات الباطنية وهذا ضرب من التّصرف بالكلام يوجب حالة محمودة ويصادف قبولا قوّيا في تشكيلة الأبنية وتحريك الألسن بها، ومن هذه الأبنية أن العرب قد جعلت الحركة سابقة للسّكون وقد خصّت ابتداء كلامها بالحركة بينما هي تختم جملة قولها بالسّواكن المناسبة لمواضع الوقف والاستراحة .

[1]:ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ج1،ص64 .

[2]:العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، د.ط، دار الأديب للنشر والتوزيع، السانيا، وهران، 2005م، ص 163 .

- **الوحدة الصّوتيّة "الفونيم" وأثرها في تكوين المقطع اللّغوي.**

في إطار التّحليل المقطعي والتّوغل في أعماق البنيات الإيقاعية أصبح لزاما علينا دراسة أجراس أصوات حروف اللّغة من حيث المقاربة سماعا ونطقا، بحيث يمكن ربط التّحليل الصّوتي المقطعي بالصّويت أو ما يصطلح عليه بالفونيم Le phonème باعتباره "الصّورة العقلية للصّوت"[1]، وهو أصغر الوحدات الّتي ينشأ عنها الكلام حيث تنتج الفونيمات phonèmes ملامح صوتيّة تمييزيّة بارزة وبتآلفها إلى غيرها تشكّل الصّوت اللّغوي هذا ما يمكن أن نوافق عليه لأنّ ها هنا خلافا، والملامح الصّوتية المتميّزة وهي في نظر جاكبسون[2]Jakobson مقسّمة إلى قسمين :

1. متأصّلة تزامنيّة والّتي منها الصّوت المتضام، المجهور الخشن وكذا التّصويت والأنفية، والاستمراريّة .

2. موسيقيّة وهي الّتي تحمل ملامح الطّول Allongement ، والنّغمةTon والنّبر L'accent .

وفي هذه الثّانية يقول أحمد مختار[3]: "وكلّ واحد من هذه الملامح الموسيقيّة قد يكون في موقع بين المقاطع intersyllabic أو ضمن المقاطع" ، ورصدا للغاية إنّما نريد أن نشير إلى النّواة الأولى الّتي ينبني عليها المقطع إذ أنّه " وفي المقطع يخرج الفونيم إلى الحياة ولكي تصف المقطع أنت تخبر كيف تشكله الفونيمات ولتصف الفونيمات أنت تدرس كيف

[1]:أحمد مختار عمر، محاضرات في علم اللّغة الحديث، ط 1 ، عالم الكتب ، القاهرة،1995، ص 184 .

[2]: ينظر ، المرجع ،ن ، ص 186.

[3]: المرجع، ن ، ص 190.

تنظم نفسها المقاطع" [1] فالمتكلّم ينطق الأصوات في شكل تجمعات وتكتّلات وخلالها تتمثّل المقاطع، على اعتبار أنّ الصّوت حركة يقوم بها جهاز النّطق فتحدث اهتزازات أو ذبذبات يحملها الهواء فيستقبلها جهاز السّمع وهي الأذن، وتستغرق هذه العملية زمنا مناسبا يتطابق وعملية النّطق وتقدر هذه الأزمنة بالثّواني.

واستيعابا لمفهوم الفونيم، يرتب علماء اللّغة وخاصة علماء الصّوتيات الفونيم في أدنى درجات السّلم الهرمي للوحدات الصّوتية ثم يليه المقطع حيث يشير أحمد مختار[2] إلى عدم إمكانية نطق الفونيمات وحدها على غرار المقاطع الّتي يمكننا نطقها مبعدة عن السّياق وهي تتباين من ناحية الطّول والقصر فيما بينها، وفي العروض العربي مُثّل للمقاطع بالرّمزين الدّالين على السّكون والحركة وهي (/، 0)، بينما الفونيم لا يمكن تحديده بمثل هذه الرّموز ولا أساس له في التّقطيع الشّعري الوزني .

وبعد هذا التّفصيل في الفرق بين الفونيم والمقطع اللّغوي ودور كلّ منهما نعود لكي نبين أثر الفونيمات في تكوين المقطع اللّغوي.

- **مكونات المقطع الصّوتي:**

إنّ الحركات القصيرة الثّلاثة (الفتحة، الضمّة، الكسرة)، هي إحدى الفونيمات الأساس المشكّلة منها المقاطع اللّغويّة، والّتي لا يمكن نطقها بمفردها. وهذه الحركات الثّلاثة تعتبر نواة المقطع الصّوتي، وبالإضافة إلى الحركات هناك السّواكن ولواحق الحركات القصيرة أي المدود، وهي فونيمات أيضا، وعليه فالمقاطع تحدد بعدد الحركات والسّواكن.

من هنا يتّضح أنّ المقطع اللّغوي ما هو إلاّ تجمع للفونيمات، الّتي لها مهمّة وظيفيّة في اللّغة، حيث يميّز بين أصوات الحروف، كأن يبيّن بين صوتي حرف التّاء والطّاء – أو بين

[1]: حسام البهنساوي ، م المذكور، ص207 .

[2]:ينظر، أحمد مختار عمر، محاضرات في علم اللّغة الحديث، ط 1 ، عالم الكتب ، القاهرة،1995، ص 191 .

صوت حرف التّاء المربوطة والهاء في أخر الكلمة مثل: فاطمة وفاطمه وهذا بسط سريع لأهميّة الفونيم الصّوتي.

من خلال هذا المبحث نلتمس مدى فاعلية كلّ من الصّوت اللّغوي والزّمن في تكوين المقطع اللّغوي باعتبار هذا الأخير أحد مناطات وإعتمادات وإرتكازات الإيقاع الشّعري العربي.

الفصل الثّاني: اعتماد القيمة المقطعية سبيلا للتّوزين .

1- التّلاؤم بين أوزان الكلم والملفوظات .

2- صلة المقطع اللّغوي بالقيم التّوقيعية والتّوزينية.

3- التّشكيل المقطعي للسّياق اللّغويّ.

4- أدوات التّنغيم والتّهذيب والتّليين .

5- اعتماد الكمّية الزّمنية سبيلا لتوزين الكلام الشّعريّ.

6- التّحليل المقطعي لأنظمة الأوزان العروضيّة .

7- أثر الفعل الاهتزازي الذّبذبي في توزين الكمّ المقطعي .

8- التّفاوت القيمي بين الشّعر والنّثر.

9- علاقة المقطع اللّغوي بالنّبر اللّساني .

- التّلاؤم بين أوزان الكلم والملفوظات:

إن الانتظام هو المحرّك الدّيناميكي والفعّال لحدوث الإيقاع والّذي منشأه تلك العناصر المتآلفة والمتكاملة من جملة الملفوظ الشّعري تحت إطار الوزن حيث يساند هذا الرّأي حازم القرطاجنّي[1] فيقول "...اختيار المواد اللّفظية أوّلا من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها و انتظامها و صيغها و مقاديرها واجتناب ما يقبّح..."، نلاحظ أنّه في هذه العبارة اجتمعت جلُّ المواصفات الّتي يجب أن تكون عليها اللّغة الشّعرية La langage poétiqueوكذلك هو يركّز على ضرورة:

1- تحسين ملافظ الحروف واجتناب ما يقبّح.

2- انتظام صيغ الملافظ.

3- انتظام مقادير الملافظ.

ثمّ يعود فيقول[2] : "و من ذلك حسن التّأليف و تلاؤمه" فهو قد ذكر نتيجة ما قد أكّده في عبارته الأولى، على أنّه بعد أن نتقيّد بالعناصر الثلاثة المذكورة أعلاه بطبيعة الحال سيكلّل عمل الشّاعر بحسن التّأليف والتّلاؤم، و ذلك من ثقب الرّأي وجودة العقل وحسن التّمييز ولطف النّظر، وهذا ما تميّز به كبار نقاد الأدب وفحول الشّعراء وكما ورد على لسان أبو حيان التوحيدي[3] :" فأمّا إذا حاولت فرش المعنى وبسط المراد فاجعل اللّفظ بالرّوادف الموضّحة والأشباه المقرّبة والاستعارات الممتعة وبيّن المعاني بالبلاغة أعني لوح منها لشيء حتّى لا تصاب إلاّ بالبحث عنها والشّوق إليها..." فإن زاغ شيء عن هذا النّعت فما هو

---

[1]: المنهاج ، ص222 .

[2]: المصدر، ن، ص 222 .

[3]: أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة، د.ط ، المكتبة المصرية ، صيدا ، بيروت ، د.ت ،ص169

إلاّ ترجمة للغة قوم هم فيها ضعفاء ناقصون، فالمعاني لا يمكن أن تستوضح ولا أن تعرف سوى على هذا الدّأب. ثمّ إنّ التّلاؤم في نظر حازم القرطاجنّي[1] " يقع في الكلام على أنحاء منها أن تكون حروف الكلام بالنّظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مرتبة التّرتيب الّذي يقع فيه خفّة وتشاكل...ومنها أن تتناسب...أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها". إنّ في قول حازم بتوازن المقاطع هو أن ترد حدود أو نهايات القصائد على وزن واحد أي أن تتوالى الحركات والسّكنات نفسها في حدود القصائد ومن ذلك التّقفية، وفي هذا الموضوع أيضا نستشفّ ثلاث ركائز يؤكّد عليها حازم حيال قضية التّلاؤم في شكول الكلم وملافظها على ثلاثة أمور:

1- تلاؤم في حروف الكلام مع بعض حروف الكلمة.

2- تلاؤم جملة كلمة مع جملة كلمة متلاصقة و تكون حروفها مختارة، متباعدة المخارج ، مرتّبة فيها خفّة .

3- تماثل Assimilation في أوزان الكلم و مقاطعها(حدود القصائد) .

- **المقطع ومفهوم الوزن.**

إنّ القول بتماثل أوزان الكلم، يقودنا إلى التّعريف بمفهوم الوزن(mode) وهو أن تتّفق عدد الحركات والسّكنات وتتساوى أزمنتها بمقدار يتناسب والوحدات اللّفظية في ما يقابل الجملة اللّغوية في لغة الشّعر بحيث تكون مضبوطة بالتّفاعيل وهو في جوهرها ممّا يتقوّم به الشّعر وعلى هذا الأساس فالوزن يضبط زمن القراءة للمتغنّي بالشّعر،"وكلّما وردت

[1]: المنهاج ،ص222 .

أنواع الشّيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النّفس وإيلاعها بالاستمتاع من الشّيء ووقع منها الموقع الّذي ترتاح له"[1]، وهكذا فالحركات والسّكنات إذا ترتبت منها التّفاعيل، وفي نظام يتولّد هناك ما يعرف بالإيقاع الخارجي ممّا يشحن النّص الشّعري فيجرّ النّفس إلى الانفعال، ثمّ إنّ الوزن مصدر لأيّ إيقاع "كونه قانون إيقاعي صوتي مقطعي يتمثّل في انتظام المقاطع وتكتيلها في المقادير المسمّاة بالتّفعيلات، وبالتّالي وحدات أكبر تتكوّن من أعداد من هذه التّفعيلات...هي الأبيات"[2]، وهذا ما أردنا به الوصول إلى تماثل Assimilation أوزان الكلم ذلك أن تفاعيل البحور وأوزانها مكافئة للسّواكن والمتحركات و منها تتركّب أجزاء هي أقلّ من التّفاعيل وتتركّب منها أيضا المقاطع اللّغوية، هذه المساواة بين الحركات والسّواكن ثمّ المقاطع اللّغوية ثمّ التّفاعيل كلّها أنحاء متناسبة.

ولما كانت الأوزان مركّبة من متحركات وسواكن اختلفت بحسب عدد المتحركات والسّواكن وبحسب تجاورها، ولما كان الشّعر يجري على نظام الأوزان فإنّه يشترط أن يكون مستطابا له حلاوة في المسموع وذلك على قدر التّراكيب المقطعية اللّغوية المناسبة والمتماثلة فما "ائتلف من أجزاء تكثر فيها السّواكن فإنّ فيه كزازة وتوعّرا وما ائتلف من أجزاء تكثر فيه المتحركات فإنّ فيه لدونة وسباطة"[3]، والشّعر في جوهره كلام منسوج يحسن بتخيّر مواقع حركاته وسكناته فلا يكون مكدودا مستكرها، ولا متوعرا متقعرا.

---

[1]: المنهاج ، ص 245 .

[2]:عبد الحكيم العبد ، علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي، ط2، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص 128 .

[3]: المصدر، س، ص 267 .

وبحسب مواضع الحركات والسّواكن استقصى العروضيون ولاسيما الخليل بن أحمد قسمة التّفاعيل الّتي يمكن أن تتركّب في أبسط نسج لها من حركة وساكن، ولما كان من عدم إجازة العرب لالتقاء السّاكنين في الكلمة أو في كلمتين متجاورتين جاز إلحاق متحركين أو ثلاثة متحركات بعد كلّ ساكن فتشكّلت بذلك ما أسماه العروضيون بالأسباب والأوتاد والفواصل .

- **صلة المقطع اللّغوي بالقيم التّوقيعيّة والتّوزينيّة.**

إنّه باستخدام المعادلات الاستبدالية بين الأوتاد والأسباب والفواصل نشأ تعديل في التّفعيلات وفي نفس الوقت حدث تبديل في وظائف الأوزان، فمستوى نطق أجزاء كلّ التفاعيل يختلف تماما مع مستوى نطق الأجزاء الأخرى، ولما كان الاختلاف في مستوى نطق الأصوات وفي قوّة تمكن مخارج أصوات الحروف من بعضها البعض، كلّ هذا يعتبر نسجا للمقاطع اللّغوية الّتي توضّح الطّبيعة الوزنية للبيت العربي باعتبار الشّعر"...كلاما مفصلا قطعاً قطعاً متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كلّ قطعة من هذه القِطْعاتِ عندهم بيتا..."[1]، فالشّعر فنّ متشابك ومعقّد و له ثقافة اختص بها العرب وجعلوه ديوان علومهم وأخبارهم وحكمهم .

كما يراعي الشّاعر في القصيدة الواحدة اتفاق الوزن لأنّه إذا " أفرد كان تامًا في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاءٍ فيحرص الشّاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته..."[2]، يبقى أن يتضمّن كلّ وزن اسما خاصا به وهو البحر الذي يجري عليه نظام خاص ومستقل عن غيره من البحور الشّعرية .

---

[1]: ابن خلدون ، المقدمة، د . ط ، دار الجيل، بيروت، ص 630 .

[2]: المصدر، ن ، ص 630 .

ومن زمرة هذا الحديث المتواصل عبر دراسة المقطع اللّغوي، نفهم أنّ الأوزان العربيّة ذات طبيعة كميّة وكيفية وهذا راجع إلى تلاحق المقاطع و إلى ترتيبها، لا شك في أنّ تفاعيل البحور الشّعرية ليست إلاّ تمثلا تدوينيا تخطيطيا لنظام تكراري للمقاطع اللّغوية يختلف نظام تعاقبها.

- **التّشكيل المقطعي للسّياق اللّغوي :**

إنّ تشكيل المقطع اللّغوي لا يعدو أن يكون عبارة عن ساكن ومتحرّك وبين الطّول والقصر في المدّة الّتي يستغرقها النّطق لهذه الأجزاء المشكلة منها اللّغة ويمكن تمثيل ذلك كما يلي :

1- مقطع قصير ساكن: ص، من دون حركة فهو ساكن وهو في اللّغة العربيّة يعادل لام التّعريف وسين الاستفعال ولما كان من عدم إجازة الابتداء بالسّكون في اللّغة العربيّة سبق بهمزة وصل .

2- مقطع قصير متحرك :ص ح، يمثل صائتا متلوا بحركة مثل فعل الأمر، قِ.

3- مقطع طويل مفتوح:ص ح ح، وهو حرف متبوع بمدّ، نحو ما النّافية وفي الجارة .

4- مقطع طويل مغلق: ص ح ص، وهو حرف متحرك متلو بحرف ساكن، نحو فعل الأمر، قمْ ، قدْ .

5- مقطع طويل بالمدّ والإسكان: ص م ص،نحو، قالْ، باغْ،حيث يكون الحرف الأخير ساكنا.

6- مقطع طويل بالتقاء السّاكنين . ص ح ص ص، كما يوصف بأنّه مقطع زائد في الطّول، ويكون في معظم الأحوال ممثلا في الوقف، ومن غير الوقف، نحو:(دويبة)، وهي

محاولة لتصغير كلمة دابّة، وكذا(حويقة) و(طويمة) والمقطع اللّغوي هنا ممثلا في الجزء، ويب، ويق، ويم[1] .

ولمّا كان التّقطيع العروضيّ غير التّقطيع اللّغوي، باعتبار أنّ هذا الأخير يعتدّ بالصّوامت والصّوائت، بينما يعتمد العروض الشّعري في تقطيعه على كلّ ما يظهر على اللّسان عند النّطق Articulation، ونلمس ذلك جليّا عند العلماء العرب القدامى وعند عالم العروض الخليل بن أحمد من خلال تقسيمه لأوزان الشّعر العربي المشكلة كلّها من أسباب وأوتاد وفواصل وهو ما يعادل التّقسيم اللّغوي للمقطع حديثا، ولاشكّ أنّ ما قاله ابن رشيق[2] في هذا الموضع يؤكدّ هذا التّقسيم "ومن النّاس من جعل الشّعر كلّه من الأسباب والأوتاد خاصّة يركب بعضها على بعض فتتركّب الفواصل منها "غير أنّ الأسباب والأوتاد كليهما مقسم إلى قسمين ويذهب القرطاجني[3] إلى هذا التّقسيم قائلا: "فبنوا أكثر الأعاريض من أكثر هذه الأرجل تصرفا وهي الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة "وقد سبق أن ذكرنا، أنّه كان يقصد بالأرجل تلك المقاطع الّتي لم ترد تسميتها إلا حديثا. ثمّ إنّه بالقول أسباب خفيفة وأوتاد مجموعة يتكشّف أو يحيل لنا الفكر بأنّ هناك أسبابا ثقيلة وأوتادا مفروقة بما لنا من حسّ لاستقراء الأضداد والمرادفات ومن هنا يمكن ضبط قسمة الأسباب والأوتاد إلى قسمين :

أ . الأسباب:

1ـ السّبب الخفيف: حرف متحرك وآخر ساكن وهو ما يقابل في اللّغة،ص ح ص أو ص ح ح مثل: منْ، عنْ أو ما،لا =/0 ما يعادل مقطعا لغويّا طويلا إمّا مغلقا أو مفتوحا .

---

[1]: ينظر: تمام حسان ، اللّغة العربية معناها ومبناها ، ص69 /70 .

[2]: العمدة ،ج1 ، ص 223 .

[3]: منهاج البلغاء ، ص 237 .

2 . السّبب الثّقيل: حرفان متحركان، أي ص ح ص ح مثل: بِكَ، لكَ =// وهو عبارة عن مقطعين لغويّين قصيرين .

ب– الأوتاد:

1– وتد مفروق: وهو تجمّع متحرك وساكن ثمّ متحرّك ، ص ح ص ص ح مثل: أين، حيْث، كيْفَ =/0/ ، ما يعادل مقطعا لغويّا طويلا وآخر قصيرا .

2– وتد مجموع: وهو عبارة عن متحركين وساكن، ص ح ص ح ص، مثل: على، إلى =/ / 0 وهو ما يعادل مقطعا لغويّا قصيرا وآخر طويلا.

ج– الفواصل :

1– فاصلة صغرى: وهي عبارة عن تجمّع لثلاثة أحرف متحرّكة و ساكن مثل: علما، خرجا =///0، ق + ق + ط مقطعان لغويّان قصيران وآخر طويل .

2– فاصلة كبرى: وهي كأكبر حدّ لتجمع المقاطع اللّغوية حيث تضّم أربع متحرّكات وساكن .

وقد أجمع العلماء على أنّه لا يتوالى في الشّعر أكثر من أربع متحركات كحدٍّ أقصى، ومثال ذلك الفاصلة الكبرى نحو: علمتا، خرجتا = ////0،وهي تمثّل ثلاثة مقاطع لغوية قصيرة متبوعة بمدّ .

من خلال التّقطيع العروضي والتّقطيع اللّغوي نلاحظ أنّ كلاّ من التّقسيمين اشتملا على حروف متحركة وأخرى ساكنة ممّا يدّل على أنّ العروض العربي قسمة تحمل التّركيب المقطعي بكلّ معالمه .

- أدوات التّنغيم والتّهذيب والتّليين :

تختلف درجات نطق المقاطع الصّوتيّة "فالأصوات الّتي يتكوّن منها المقطع الواحد قد تختلف في درجة الصّوت"[1]، ممّا يعطي الكلام نغمات، والنّغمة Ton هي نتاج ازدياد عدد الذّبذبات Vibrations أو انخفاضها على صعيد الكلمة ممّا تؤدي هذه الاختلافات التّنغيمية Intonationnelles إلى الاختلاف الدّلالي والنّحوي. وقد ميّز العلماء بين أربعة أنواع من النّغمات بالنّظر إلى درجات اختلافها، منها النّغمة المنخفضة، والعاديّة، والعاليّة، وفوق العاليّة[2] ومن أدوات التّنغيم L'intonation حروف المدّ، وهي تلك الحروف المنفتحة المصوّتة الممتدّة لأغراض وظيفيّة جماليّة كما أنّها تكون مواضعا للّين إذا وقعت موقع إعلال، مثل الأفعال المعتلّة (قال، بان) وإذا كانت ملحقة بحركة مثل: (أقوال، بيان) وقد تكون ساكنة في الأمثلة التّالية :(قوْل، بيْع، صورة، حيلة). وفي هذا الموضع لا تكون هذه الحروف زائدة في تراكيب الصّيغ، بينما تكون زائدة في الصّيغ فتؤدي وظيفة الاستطالة وتمديد الصّوت فتحمل صيغ الأفعال والمفاعيل في البنية الصرفيّة [3]، وبذلك هي تقوم بتفعيل الكلام وتثير الجارحة اللّسانية وتثري أساليب الإثارة والانفعال.

ولهذا المقام فضيلة لا يمكن تجاهلها بأيّ شكل من الإشكال ف "العرب إنّما تحلّي ألفاظها وتدبجها وتشيها وتزخرفها عناية بالمعاني الّتي وراءها توصّلا بها إلى إدراك مطالبها"[4]، فقد اهتمت العرب بمثل هذه الحروف السّاكنة مستندة إلى إيقاعاتها الخاصّة وما لها من وقع في السّمع هي به أذهب إلى الدّلالة والقصد، ومثال تواجد حروف اللّين في كلام العرب نحو

---

[1]: إبراهيم أنيس ، الأصوات اللّغوية ، ص 142 .

[2]: ينظر، أحمد محمد قدور، مبادئ اللّسانيات،ط2 ، دار الفكر دمشق، 1419 هـ /1999 م، ص119/ 120 .

[3]: ينظر، حسان تمام ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص 70.

[4]: ابن جنّي، الخصائص، تحقيق: محمد علي النّجار، مج:1، ط 2 ، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية، ص 220.

قولها: بيطرت وحوقلت...وسلقيت، جعبيت...الخ. ذلك أنّهم وجدوها على سمتها(عدد حروف) ومرفوقة بالحركة والسّكون فكانت هذه صناعة لفظيّة ليس فيها أكثر من إلحاقها ببنائها واتّساع العرب بها في محاوراتها وطرق كلامها"[1]، ولما كان لهذه الحروف من قوّة إسماع Sonorité، نشاط جمالي له علاقة وطيدة بالنّظام الموسيقي، فقد تنبّه النّقاد القدماء إلى ما لها من مزية التّطريب والتّنوع والتّلوين الصّوتي، فهي وإن كان لا يبتدئ بها الكلام (المدود) فهي أساس كلّ تركيب لغوي مقطعي يبنى عن طريق النّبر والتّنغيم .

- اعتماد الكمّية الزّمنية سبيلا لتوزين الكلام الشّعريّ.

يقوم الإيقاع الشّعري على أساس صوتي تستغرق هذه الأصوات بعدا من الزّمن Tempsيقاس بالثّانية وذلك راجع إلى أنّ اللّغة " أداة زمانية، لأنّها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطّعة إلى مقاطع تمثّل تتابعا زمنيّا للحركات والسّكنات في نظام اصطلح النّاس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها، وبهذا المعنى تكون اللّغة الدّالة تشكيلا معيّنا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسّكنات خلال الزّمن، أو هي في الحقيقة تشكيل للزّمن نفسه... "[2] فالتّشكلة الصّوتية للمقاطع تأخذ نصيبها من الزّمن. وبالنّظر إلى العمليّة الفزيولوجيّة، فإنّ المقطع اللّغوي يقع بين كلّ انفتاح Aperture من انفتاحات الفمّ وخلال نبضة قلبيّة واحدة، كما قد يتعدّاها إلى ثلاثة مقاطع صوتيّة خلال نبضة واحدة لأنّه يحمل في طيّاته أكثر من صوت، وقد وضّحنا ذلك حين قلنا أنّ الفونيم يخرج المقطع إلى الحياة وبتصنيفنا للمقاطع ضمن الدّرجة الثانية في سلم الوحدات الصّوتية Unité phonétique.

---

[1]: م ، ن ، ص 221 .

[2]: صلاح يوسف عبد القادر ، العروض والإيقاع الشعري ، ص 156 .

وبعد تأكّدنا للصّيغة الزّمنية للأصوات نفترض أن يستغرق المقطع الصّوتي الواحد ثانية واحدة (1ثا) من الزّمن أو أقلّ، كما أنّه يجب التّنبيه إلى الفرق الواقع بين الكمّية La quantité المقطعيّة وبين المدّة الّتي تعني الزّمن الّذي يستغرقه نطق المقاطع الصّوتية وتقاس بالثّواني والوحدات الزّمنية الأكبر من الثّواني، بينما الكمّية يراد بها الطّول والقصر الّذي يمتاز به المقطع الصّوتي، وكذلك هي"جزء من النّمطيّة اللّغوية فهي جزء من النّظام، والمدّة هي الوقت الّذي يستغرقه النّطق فهي جزء من تحليل الكلام، والكميّة مقابلات وقيم خلافية"[1]. إذن من هنا يتجلّى الفارق الواضح بين المدة والكمّية بالنّظر إلى ما يتخلّلهما من مفاهيم .

. ويمكن إدراج أزمنة المقاطع اللّغوية في الجدول التّالي :

التفعيلة	المتحركات والسواكن	الأوتاد والأسباب	كمية المقاطع	عدد المقاطع	زمن المقطع الواحد
فعولن	0/0//	و س	ق ط ط	3	75.0 ثا
فاعلن	0//0/	س و	ط ق ط	3	75.0 ثا
مفاعيلن	0/0/0//	و س س	ق ط ط ط	4	1 ثا
مستفعلن	0//0/0/	س س و	ط ط ق ط	4	1 ثا
مفاعلتن	0///0//	و س و	ق ط ق ق ط	5	1ثا
متفاعلن	0//0///	س و و	ق ق ط ق ط	5	1ثا

[1] : تمام حسان ، اللّغة العربية معناها ومبناها ، ص 301 .

مفعولات	/0/0/0/	س س س س	ط ط ط ق	4	1 ثا
فاع لاتن	0/0//0/	س و س	ط ق ط ط	4	1ثا

من خلال هذه العمليّة الإحصائيّة لأزمنة المقاطع اللّغوية يتبيّن الفارق الزّمني النّطقي بين التّفاعيل الّتي تتفاوت نسبيّا بمقدار واحد ثانية أو أقلّ أي 75.0ث ، وقد يستغرق وزن البحر الواحد من ثلاث ثوان كحدٍ أدنى إلى ثمان ثوان كحدٍ أقصى، وعلى سبيل الذّكر فإنّ البحر الكامل والّذي يتميّز بكمال أجزائه وقد سمّاه الخليل[1] كاملا " لأنّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشّعر" فهو يحوي ثلاثين مقطعا وستّ ثوانٍ أو سبعة، بينما تقدّر مقاطع البحر الطّويل بثمانيّة وعشرين مقطعا ويستغرق تقريبا نفس زمن البحر الكامل كما هو موضّح في الجدول التّالي:

البحـــر:	تفعيلاتـه	عـــــــدد الحركات	عدد المقاطع	الزّمن الصّوتي
الطويـــل	فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفاعيلن	48	28 مقطعا	7 – 8 ثا
الكامـــل	متفاعلن متفاعلن متفاعلن	42	30 مقطعا	6 – 7 ثا

إنّ حرصنا على أزمنة المقاطع اللّغوية ومحاولة إحصائها راجع إلى ما للزّمن من دور في ضبط إيقاع المقاطع الصّوتية وأدائها بإحكام تحت إطار الوزن، ولما كان الصّوت مرتبطا بالزّمن فهو يحدد جملة التّتابعات الصّوتية خلال الإنشاء التّلفيظي والإنشاد الشّعري في إطار الزّمن طبعا.

[1]: العمدة ،ج1 ،ص 220 .

يلحق الزّحاف تغييرا في أجزاء ووحدات البيت "وهو أن ينقص الجزء عن سائر الأجزاء "[1] ومنه تحدث الغلبة لبعض المقاطع جرّاء عملية الزّحاف، وطبعا تبرز جمالية الشّعر إذا كانت الغلبة للمقاطع الطّويلة لما لها من حسن ورونق في بعث الصّوت وتمديده و"...المقاطع الطّويلة والقصيرة تتوزّع تبعا لمبدأ الزّحاف والسّلامة منه فالشّطر الواحد إذا خلا من الزّحاف احتوى سبعة مقاطع قصيرة، وتسعة مقاطع طويلة... فإذا زوحفت في الشّطر تفعيلة واحدة تراجعت المقاطع القصيرة إلى خمسة مقاطع وارتفع عدد المقاطع الطّويلة إلى سبعة مقاطع،... ومن هنا يحصل التّعادل بين المقاطع في شطري البيت إذا ركبت على هذا النحو"[2]، فعمل الزّحاف هو الّذي يحدّد النّقلة الّتي تكون عليها مقاطع الشّطر الواحد من البيت الشّعري الّذي قد يضيق حيّزه الإيقاعي بما اتسع من التّراكيب المقطعية الطّويلة كما يطول الزّمن المقطعي بما قصر، بحيث يتميّز هذا النّقل الأخير بتغليب المقاطع اللّغوية الطّويلة ممّا يحفّز وينشّط الدّلالة الشّعرية والإيقاع معا، ويحقّق درجة عالية من الإثارة والهزّة والانفعال ويساعد على إنشادية الشّعر وأنغامه الرّاقصة المحرّكة للأبدان.

ذلك أنّه بوفرة المقاطع اللّغوية الطّويلة يطلق العنان للنّفس للتّجول عبر خيالها الواسع فيتّسع وتتوسّع وتمتد أزمنة المقاطع اللّغوية مع امتداد الخيال الشّعري، فتتحسّس النّفس لذلك وتتذوّق هذه المتعة الغير المنتهية بفعل الإيقاع، وتعتبر المدود هي المؤهل لذلك وأجراس أصوات الحروف، والوزن الشّعري وكذا عامل الإنشاد باعتباره ميزانا أخيرا للحكم على مدى تفاعل المتلقّي مع القصيدة أو استنفارها لسؤمها ورداءتها لما قد تفتقر إليه من عوامل الميقعة والتّوقيع ويأخذ بعين الاعتبار أذواق المستمعين والقراء ويهتّم بها، وأن ينظم شعرا للأجيال المتأثرة بيومياتها وحضارتها والثقافة المتشبعة بها، وأن يشمل صدى الشّاعر

[1]: قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، ص 183 .

[2] :عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ط1 ، منشورات جامعة قاريونس،بنغازي، ليبيا، 2003، ص80.

صدى جيله فيقوّي أصواته ويجد لنفسه منفذا في أسماع وخفايا قلوب الآخرين فيؤثر فيهم ويتفاعل من هنا معهم. ويتمرّس بمدى قابلية التّحكم والسّطو إلى أغوار نفسية الغير وتحريك أذواقهم والتّلاعب بمشاعرهم، فيأخذهم معه في دوامة هذا السّحر.

فالشّعر ليس وزنا وقافية فقط بل هو عجب معجب وسحر وفضاء من الخيال والرّؤى غير المتناهية وذلك من خلال "توحد الخروج الرّؤيوي بالخروج الإيقاعي"[1]. وهكذا ينتصر الشّاعر "على صمم الأشياء وعلى النّهاية العمياء وعلى الطّبيعة الميّتة..."[2] فالشّعر لا يتروّض ولا يحدّد، بل إنّه يمنح الحياة نبرة جموح وحيوية، ويظّل العالم دونه غارقا في جموده الدّفين، "ففي غياب الإنسان الّذي يعرف أن يفرغ اللّغة من ليلها العتيق وبِرَدِّها إلى براءتها الأولى، هنا يكمن سرّ الإبداع الشّعري، وفي هذا المستوى وحده يصّح القول أنّ الشّعر هو أولا لغة"[3]، وثورة تنمحي إثره المكبوتات النّفسية الطّاغية ويجلو الخواطر المتغوّلة الّتي تدور في أذهان النّفوس البشرية وفي نفس الوقت يقابل كلّ هذا بالحلم والتّحرر وبالتّخييل الّذي يقصد به "القوّة الرؤياوية الّتي تستشف ما وراء الواقع في ما تحتضن الواقع أي الّتي تطلّ على المجهول وتعانقه وتتمازج معه فيما تنغرس في الحضور"[4] .

والشّعر ربط بين المتناقضات تزيّن عالم الإنسان وتدبجه وتزخرفه وتقدّمه له في صورة جميلة فيعرف علاقته بغيره وبواقعه وكيف يتجاوز هذا الحاضر المؤسف واللّحظات العصيبة الرّوتينية القاتلة، فتتجدّد حياته وتتواصل ويكون هو قد شارك في هذا التّغيير والتّنقل والتّحول، وهنا تكمن الأثمنة الباهظة الّتي يتقاضاها الشّعراء، فكلّ شخص يجب أن يكون

---

[1]: كمال أبو ديب ،في الشّعرية ، ط 1، مؤسسة الأبحاث العربية ش . م. م ، بيروت ، لبنان، 1987 ، ص 53.

[2] : ينظر ، أدونيس زمن الشّعر، ط 6 ، دار الساقي، بيروت ، لبنان ، 2005 ، ص 294 .

[3] : المرجع ، ن ، ص 245 .

[4] : المرجع، ن ، ص245 .

شاعر نفسه وهكذا يضيف إلى برمجته معالجات إيقاعية تحرك حياته بطريقة ديناميّة تحمل في طيّاتها رزنامة من الإيقاعات الرّاقصة تحبب إلى نفسه الحياة واللّغة الشّاعرة.

تتحكّم الزّحافات في تعديل النّسج الشّعري المقطعي ويبدو ذلك جليا من خلال تحليل بعض النّماذج الشّعرية الّتي برز من خلالها أثر إسقاط ثواني الأسباب بحيث يكون إمّا بتسكين متحرك أو حذف ساكن أو متحرّك كما تقوم بنفس التّغيير العلّة الّتي تصيب الأوتاد فقط فتغيّر سبب الوتد من القصر إلى الطّول وقد تحذف ساكنه فتقصّر من زمنه، وعلاوة على ذلك فإنّ عمل الزّحافات والعلل يغيّر في إيقاع البيت الشّعري وينقله من الطّول إلى القصر أو العكس. بحيث تمتدّ أزمنة المقاطع اللّغوية تارة وتتناقص تارة أخرى، وخلال إحصاء أي المقاطع الغالبة على الأبيات الشّعرية يلاحظ أنّ مفعول المقاطع اللّغوية الطّويلة تتناقص كلّما زادت نسبة المقاطع اللّغوية القصيرة، بينما يحدث العكس إذا زادت هذه الأخيرة. ونوضّح ذلك من خلال النّموذج المبيّن في الأبيات التّالية للمتنبّي"[1]:

بِسَيفِ الدَّولَة الوَضّاءِ تَمْسِي جُفُونِي تَحْتَ شَمْسٍ مَا تَغِيبُ

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

قطططط قطططط قطط قطططط قطططط قطط

6 ق . 16 ط .

فَأَغْزُو مَنْ غَزَا وَبِهِ اقْتِدَارِي وَأَرْمِي مَنْ رَمَى وَبِه أُصِيبُ

[1]: المتنبي ، ديوانه ،شرح: أبو البقاء العكبري ، ج1 ، ط 1، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ، 1418هـ/1997 م ، ص87 .

قططط قطققط قطط قططط قطققط قطط

10 ق . 14 ط .

وَلِلْحُسَّاد عُذْرَان يَسِحّوُا عَلَى نَظَرِي إِلَيْه وَأَنْ يَذُوبُوا

قططط قططط قطط قطققط قطققط قطط

10 ق . 14ط .

تبدو غلبة المقاطع الطّويلة في الأبيات السّالفة واضحة، بحيث تساوق وزن البحر بداية بالمقاطع اللّغوية القّصيرة وتلتْها المقاطع اللّغوية الطّويلة برتابة وبكثرة، من خلال هيمنت إيقاع البحر الوافر المركّب من تكرار التّفعيلتين: مفاعلتن مفاعلتن فعولن×2، حيث يبدو امتداد المقطع الطّويل المفتوح متكرّرا أربع مرّات في البيت، وامتدادا مضموما تكرّر مرتين في كلّ مصراع في التّفعيلة (فعولن)، ولو طابقنا هذا الكمّ المقطعي بدلالته الإيقاعية من خلال أبيات قصيدة المتنبي لكان ينبع من جوّ الحماس والثورة والغضب[1] وقد كانت المقاطع اللّغوية الطّويلة حللا زيّنت بها الألفاظ في شتّى أشكال حركاتها ممدودة تارة بالفتح والضّم وتارة أخرى على الانكسار والانخفاض، وهي ذات مزية إيقاعيّة تصلح للطّنطنة والإنشادية أكثر منها للبناء وذلك في قوله:(الوضّاء، غزا، رمى، الحسّاد، عذران، يسحّوا، أغزوا، يذوبوا، جفوني، تمسي، تغيب، اقتداري، أرمي، أصيب، نظري...)، وقد يتفاعل هذا كلّه مع انسجام، تفعيلة البحر الأخيرة (فعولن) مع نظيرتها عند آخر تفعيلة من شطري البيت الشّعري.

[1]:ينظر، عبد الملك مرتاض ، ألف . ياء ، تحليل لقصيدة (أين ليلاي) ، ص 82.

ولما كان هذا الميل إلى توظيف المقاطع المنفتحة المصوّتة المتبجّسة من الصّدر الممتدّة إلى أقصى قدر ممكن من الفضاء الخارجي، اختصّ الشّاعر بتزحيف المقاطع اللّغوية القصيرة الّتي تغلب على تفعيلة البحر المعتمد في القصيدة (مفاعَلَتُن)، حيث استعملت ثمان مرّات مزاحفة السّبب الثقيل وسط التّفعيلة، وهذا بما يعادل مرتين التّفعيلة الغير مزاحفة في الأبيات السّالفة حيث بلغت نسبتها أربع تفاعيل من مجموع اثني عشر تفعيلة. ومرجع استحسان هذه الصّيغة المزاحفة إلى وفرة المدود المستقبلة للحيّز الإيقاعي أحسن استقبال.

تتوافق جملة أصوات المقاطع اللّغوية بفعل الوزن باعتباره النّهر الّذي يحدّ بضفافه التّجربة الشّعرية ومقياس جودة كلّ شعر، وليس كلّ ما هو منظوم هو بالضّرورة شعر، وقد أخذ الشّاعر اليوم يعتني بالوزن لكن بصفة حرّة تجعله يخلق حركة وثورة في شعره كما أنّه" تجاوز الوزن إلى الإيقاع"[1]، بحيث لا يمكن تخطّي الوزن وقواعده كما لا يمكن الجمود عند هذا النّسق الّذي هو عبارة عن تطبيقات ممنهجة في إطار الكمّ البيتي، بل يبقى الشّعر عالما غير معهود قيمته مطلقة وغير متناهية .

- التّحليل المقطعي لأنظمة الأوزان العروضيّة :

إنّ تشكيل المقاطع الصّوتية كما يقابله العروضيون بجملة الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة قصد إيلاع الإيقاع الآسر وهذه صناعة لا تعدو أكثر من إلحاق هذه العضويات ببعضها البعض بعد إعمال الفكر في خصائص هذه الأجزاء الوظيفيّة وإعنات العقل، فقد تنبّه النّقاد القدماء إلى طبيعة العلاقة بين هذه الوحدات وبين مدى فاعلية هذه المتجاورات في تفعيل إيقاعات الأصوات وما يقوم إثرها من تنويعات وتبديلات تحصل داخل الوحدة

[1]: أدونيس، زمن الشّعر، ط 6 ، دار السّاقي ، بيروت ، لبنان ، 2005 م، ص 270 .

الوزنيّة المركّبة منها التّفعيلات والبحور، وأنّه ليس هناك أجدر من إعمال الحسّ واستحضار القريحة في محاولة نسج الأبنية المركّبة منها الأصوات اللّغوية استنادا إلى حاسة السّمع حيث لا يمكن التّعامل مع غير هذه الجريحة (الأذن) في عمليّة سرد المسموعات وهذا بيّن لمن كانت له عين ولمن كان له سمع .

إذ أنّنا نتصوّر الأوزان في قوالب يحددّها كمّ التّفاعيل الّتي تشكلت في ظرف من تجاور المقاطع اللّغوية. ومن هذا المنظور وجد الخليل أنّ للشّعر عشر تفعيلات على التّوالي ومتى درّبت الآذان على هذا التّوالي لمجموع المقاطع اللّغوية بنوعيها الطّويلة والقصيرة ألفته واعتادت على إيقاعه، فإنّه لمن أحبّ قرض الشّعر لابد أن يؤتى على اعتدال وحدات الشّعر " فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشّعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللّفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدّر تمّ قبوله له، واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه الّتي يكتمل بها وهي اعتدال الوزن،وصوابه المعنى وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه"[1]، وعلى هذا الأساس حسبنا من الشّعر أن يعتدل وزنه وتكتمل أجزاؤه الّتي هي المقاطع اللّغوية، وإلاّ لما كان له من الحسن والرونق.

فالأشعار إنّما تكلّل بقدر كبير من الأناقة الأدبيّة والدّيباجة البديعة والنسوج البهيجة وإلاّ لما صحّ القول عنها أشعار كما أنّنا "لا نرى في إطلاق اسم الشّعر على بعض النّصوص المكتوبة بغير الوزن، قطيعة مع اللّغة العربيّة بل مع البحور الخليلية "[2]، وإنّ مسألة مقطعية النّظام الخليلي تتّضح من جملة موافقة وتكافؤ البحور الخمسة عشر مع ما تحمله تفعيلاتها من توافق في عدد المقاطع اللّغويّة –ونظرا لما كان عليه الخليل من حسّ رياضي أفره– أقام بنيته الوزنيّة على المناوبة Alternance والمماثلة Assimilation بين

[1]: عمر خليفة ابن إدريس ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، ص 25.

[2]: أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة ، ص98 .

تفعيلتين إحداهما خماسيّة والثّانية سباعيّة وجعلها تنطوي تحت خمسة عشر بحرا هي كالآتي:(الطّويل، المديد، البسيط، الكامل، الوافر، الخفيف، الرّجز، الرّمل، الهزج، والمضارع، السّريع، المنسرح، المقتضب، المجتث، المتقارب)، وقد أضاف إلى هذه البحور"الأخفش وهو تلميذ الخليل بن أحمد بحرا آخر وقد استدركه من جملة هذه البحور فسمّاه (المتدارك)"[1].

من هذه الدّائرة نعرض التّكافؤ بين التّفاعيل وما يقابلها مقطعيا :

1. التّفعيلات الخماسيّة :

فعولن --- //0/0 --- قطط .

فاعلن --- /0//0 --- طقط .

2 . التفعيلات السّباعية :

مفاعلتن --- //0 ///0 --- قطققط .

متفاعلن --- ///0//0 --- ققطقط .

مفاعيلن --- //0/0/0 --- قططط.

فاع لاتن فاعلاتن --- /0//0/0 --- طقططط .

مستفعلن --- /0//0/0 --- طططقط .

مفعولات --- /0/0/0/ --- طططق .

[1]:ينظر، محمد توفيق أبو علي، علم العروض ومحاولات التجديد، ط 2، دار النفائس، 2001 ، ص 23 .

إنّ اختلاف تركيب كلّ تفعيلة وطبيعة التّغيرات الّتي تظهر بينها، والّتي تارة تبدأ بمقطع لغوي قصير أو طويل ممّا يبيّن لنا درجة تفاوت هذه التّراكيب في طولها وقصرها فمنها ما تغلب عليها المقاطع اللّغوية القصيرة بحيث يكون مداها الإيقاعي سريعا، كما أنّ التّفعيلة الّتي يكون مداها الإيقاعي بطيئا وهي الّتي تحمل عددا أكبر من المقاطع الطّويلة لأنّه كلّما كان المدى الزّمني للأصوات طويلا كلّما كانت درجة الانفعال Emotion والتّأثر أوسع وأكبر مع اعتبار المقاطع الطّويلة منها المفتوحة والمغلقة وكما هو وارد في تشكيلة التّفاعيل السّباعية السّالفة ومنها ما تحمل ثلاثة مقاطع طويلة متوالية ممّا يخرج معها النَّفَس طويلا ليّنا وذلك في التّفعيلة (مفاعيلن، مفعولات)، كما أنّه لا تتوالى أكثر من ثلاثة مقاطع لغويّة قصيرة في تركيبة هذه التّفاعيل كما هو وارد في التّفعيلتين (متفاعلن، مفاعلتن)، وهي تصلح للكثافة والبناء بينما يعتبر المدّ "أداة طيّعة سخيّة لكلّ الإفرازات الصّوتية الممكنة"[1] ويعنى بالإنشاد واللّحنMélodie، وبالكلام الّذي يأتي مع الذّائقة النّفسية، وبالانفعالات الّتي ترتطم في غَور وعمق النّفس البشرية.

فالإيقاع يهتم بالتّنويعات المقطعية ولا سيما التّنوّعات التّعاقبية الّتي ترتبط بفترة زمنيّة معينة والتّنوعات المحليّة الّتي ترتبط بموضع معين أو مكان كلّ مقطع لغوي في سياق البنية الوزنيّة، وداخل هذه البنية الوزنية تتجمّع المقاطع اللّغوية بطريقة إحصائية تقوم على أساس التّوافق والتّبادل، والتّناوب كأن تتناوب تفعيلتا البحر الطّويل: فعولن مفاعلن×4 مرات والبسيط: مستفعلن فاعلن×4 مرات في اعتقادنا أنّ هذه السّيرة الإيقاعيّة بتكرارها مرتين تحمل شحنا من الأصوات المنسجمة المتناغنة الرّطبة الرّخيّة الّتي تشنّف بها الأذان[2]، وإنّه باستخدام التّرتيب الزّمني Chronologie بصورة مبتكرة تقوم على استخدام التّرتيب

[1]: عبد الملك مرتاض ، ألف . ياء ، تحليل لقصيدة (أين ليلاي) ،ص277 .

[2]:ينظر ، المرجع ، ن ، ص 84 .

الصّوتي من ناحية وتلوينها بواسطة الحروف والحركات الّتي هي أبعاض الحروف من ناحية وبين الاستطالة والقصر إلى زمن محدد.

جمع الخليل مادّة العروض الّتي يقال أنّها نابعة من البيئة البدويّة ذلك أنّ القصيدة العموديّة هي في جوهرها مستوحاة من البيت العربي الممثّل في خيمة تشدّها حبال مربوطة بأعمدة من خشب وهي أوتاد تثبت فيها الخيمة، فقد أطلق الخليل العنان لخياله بتسمية كلّ هذه الأجزاء المنبنية على أساسها الخيمة المنقسمة إلى شطرين وهما بيت القصيد، ولما كان الوتد هو الأساس لقيام الخيمة وانتصابها اعتمدها في شعره بقوّة بينما الحبال هي أسباب بين ذلك.

لذلك نلاحظ التّفاعيل الّتي اشتملت على الأوتاد لا يمكن الاستغناء عن ساكنها كألف (مفاعيلن، مفاعلتن) لأنّه سكون إلزاميّ وتتجسد الغريزة أدوارها في سياق الوظيفة اللّسانيّة، وكذلك التّفعيلة الّتي تنتهي بوتد (مستفعلن، متفاعلن)، كما أنّ الخليل اعتمد جري نهايات أوزان القصائد على السّواكن فتكون لها وظائف جمالية إيقاعية يتوقّع السّامع تردّدها كما تعمدها قوافي الشّعر ويدعم هذا الرّأي القرطاجني[1] قائلا: "جعلوا الاعتماد على السّواكن وحفظ نظام الوزن بانبثاثها أثناء متحرّكاته على النّحو المناسب وتحصين وضعه من الاختلال باعتراضها في المواضع المقدّرة لها وإمرارها سلك الكلام وتلافيها له بما فيها من القوّة والجزالة عند توقّع وقوع الفترات بتضاعف الحركات وتواليها بمنزلة الأوتاد فإذا تلو في ذلك في مضان تلافيه طاب الكلام واعتدل..."، فقد جعل انبثاث السّواكن في الكلام قصد تعديل الأصوات واستراحة اللّسان بعد طول تحريكه وكان اعتمادها على أساس من الاعتدال والانسجام Harmonie مع بقيّة المتحركات، وهكذا يجب أن تحوم السّواكن حول ثلث مجموع المتحرّكات، ووسطا بين الثقل والخفّة.

[1]: المنهاج، ص251 .

من خلال تشكلة سلسلة المتحرّكات والسّواكن تنوّعت الأبنية المقطعيّة منها الطّويل ومنها القصير والمتوسّط وهناك الزائد في الطّول، غير أنّه يشيع في اللّغة العربيّة النّوع الأوّل والثاني من جملة هذه المقاطع على غرار بقيّة المقاطع اللّغوية الأخرى، وقد أحصى العلماء نسبة شيوع المقاطع اللّغوية الطّويلة بنسبة 55 % ممّا تدلّ هذه النّسبة على درجة أهمية تواجدها في الكلام وما لها من أدوار وظائفيّة وجماليّة وإيقاعيّة وكذلك خصائص إنشاديّة، وتلي هذه النّسبة نسبة المقاطع اللّغوية القصيرة الّتي تقدر ب 45 %، وبالطبع هي ذات خصائص بنائية تستحضر قوّة البناء والتّعبير.[1]

وضعت الأبنية الشّعرية بالنّظر إلى المقاطع اللّغوية المزاحفة الّتي تؤدّي إلى الاختلاف الكمّي بين المقاطع اللّغوية المتناظرة الّتي نختص بالتّلويح والإشارة إلى بعض التّفاعيل الّتي يدخلها الزّحاف كما أشار إليه العروضيون:

1) القبض: فعولن => فعول = من التركيب المقطعي //0/0 إلى //0/ .

2) العصب:مفاعَلَتُن=>مفاعلْتن،من التّركيب المقطعي//0 ///0 إلى//0/0/0.

3) الإضمار:متَفاعلن=> مُتْفاعلن، من التّركيب المقطعي///0//0 إلى/0/0//0.

4) الشّكل: فاعلاتن=> فاعلات، من التّركيب المقطعي /0//0/0 إلى /0//0/.

5) الخبن :أ/ مسْتفعلن => متفعلن من التّركيب المقطعي /0/0//0 إلى//0//0.

ب/فاعلاتن => فعلاتن من التّركيب المقطعي /0/0//0 إلى///0/0.

[1]: ينظر، سيّد البحراوي ، م المذكور، ص 133 .

يعطي الزّحاف التّفعيلة ميزة جماليّة داخل النّسق الشّعري، ومن هنا فلغة الشّعر تميل إلى توظيف المقاطع اللّغوية الطّويلة خاصّة المفتوحة منها، وإذا اختصت تفعيلة بتركيبها من المقاطع اللّغوية القصيرة فذلك لا يكون إلاّ في ظاهر القاعدة حتّى إذا جئنا إلى واقع لغة الشّعر ألفينا أنّ (مفاعَلَتُن) أو(متَفاعلن) الّتي يغلب فيها كمّ المقاطع اللّغوية القصيرة على كمّ المقاطع اللّغوية الطّويلة صارت لا تستعمل إلاّ مزاحفة ومن ثمّة فالصّيغة المستهدفة في مفاعَلَتُن هي مفاعلْتُن بمزاحفة السّبب الثّقيل وسط التّفعيلة، وكذا مُتَفاعلن في الكامل يستحسن فيها مُتْفاعلن.

كما أنّنا نلحظ أنّ الأوتاد المجموعة لم يصبها الزّحاف باعتبارها محور التّفعيلة وإنّما تلحقها العلل، وهي تجري مجرى الزّحاف بحذف أحد حركتي الوتدّ المجموع، ولما كان التّركيب المقطعيّ للتّفعيلات العروضيّة يتألّف في معظمه من الأسباب تكثر المزاحفة عليها، كما أنّ هذا يوحي إلى درجة أهميّة وثبات الوتد الّذي يتألّف من مقطع لغوي قصير وآخر طويل بالنّظر إلى التّركيبة المقطعيّة، وإذا أردنا تعليل تركيبة الدّوائر العروضيّة من هذا الأخير وهي في جملتها تستند إلى الأوتاد المجموعة وهي كالآتي:

دائرة المختلف : الطّويل => فعولن => //0/0 = قطط .

دائرة المؤتلف : الوافر => مفاعلتن =>//0///0 = قطققط .

دائرة المجتلب : الهزج => مفاعيلن =>//0/0/0 = قطططط .

دائرة المتّفق : المتقارب =>فعولن => //0/0 = قطط .

دائرة المشتبه : السّريع => مستفعلن => /0//0/0 = طططقط .

من خلال هذا التّحليل يتبيّن أنّ كلاّ من الدّوائر الأربعة انطلقت بداية بوتد مجموع على خلاف دائرة المشتبه الّتي ابتدأت بسبب خفيف، وطالما أنّ هذه الدّوائر تضمّ إليها أكثر البحور والّتي تبتدئ في الأصل بسبب خفيف على غرار تفعيلة المضارع الّتي تبتدئ بوتد مجموع .

ولما كان الوتد المجموع مؤهلا لبدايات البحور وأساس ثبات إيقاعها رغبت فيه العرب ووصفته بالإيقاع الصّاعد وكانت هذه التّسمية لما يحمله الوتد المجموع من تركيبة مقطعية تنتهي عند مقطع لغوي طويل، وتلك طبيعة في الشّعر العربي لأنّه نشأ على الإنشاد في المحافل والأسواق، فقد كان للعرب أن تؤثر هذا الإيقاع الّذي لا حدود لامتداده نظرا لقوّته وبفضل انحياش الوتد المجموع. هذا الصّوت الإيقاعي الّذي يتردّد ضمن قائمة الأوزان التّالية: (الطّويل، الكامل، الوافر، البسيط) وقد امتلأت دواوين جهابذة الشّعراء بمثل هذه الإيقاعات الرّاقصة المزهوة بثبوت أشعارها على قدر وافر من المقاطع اللّغوية المشكلة للوتد المجموع. حيث تتّسع الاهتزازات التّموجيّة وتتوحدّ الأجراس والنّقرات وتتدفّق مولدة أجواء إيقاعية تهزّ النّفس وتبعث فيها الأريحيّة.

- **أثر الفعل الاهتزازي الذّبذبي في توزين الكمّ المقطعي اللّغوي :**

ليست درجة علوّHauteur الصّوت وحدها تتحكّم في خاصية المقطع الإيقاعية بل كذلك درجة تردّده Fréquence والّتي"...يعنى بها التّردد الأساسي للتّصويت أو النّوتة الموسيقيّة الّتي ينتجها الصّوت، ويتوقف هذا التّردد على طول الوترين الصّوتيين ووزنهما، ودرجة توترهما كما يتوقّف على جملة من العوامل الأخرى من أهمّها الانفعال فالشّخص الحزين أو الذّاهل من الأقرب أن يستعمل درجة صوتية أخفض، والشّخص الثائر أو المبتهج

من الأقرب أن يستعمل درجة صوتية أعلى..."[1]، ومن هنا كانت ظاهرة الصّوت Phénomène du son تتحكّم في الظّواهر المقطعيّة والإيقاعيّة طبعا.

ويبقى الكلام عبارة عن تيّار من الأصوات تتفاوت قوّة وضعفا على طول الوترين الصّوتيين cordes vocales ممّا يزيد من توتّر الطّبيعة الإيقاعيّة المتكلّفة خلال الإنشاء الشّعري المتناشد على أنّ هذا "التّنويع في الدّرجة الصّوتية هو عادة ما ينسب إلى قوّة عاطفة المتحدّثين فكلامهم وقت الغضب غير كلامهم وقت السّرور فهو بهذا مكلّل بسلسلة متنوعة من الدّرجات الصّوتية"[2]. إنّ حصول هذه الصّورة التّركيبية من جملة التآليف المقطعيّة وبطريقة مخصوصة يقع مرتبا في الألفاظ على قدر المعاني المرتبة في النّفس .

وإنّما نرجع حكم هذا الانتظام الإيقاعي في ترتيب وتنزيل وعلى ذلك وضعت الأبنية الشّعرية. وقد علّل إبراهيم أنيس[3] ذلك الفارق الصّوتي التّرددي الموسوم بالتّنوع الملاحظ في كلام الأمم البدائيّة على غرار الأمم المتحضرة والّتي كلامها يبقى جامدا من جهة تعدد الدّرجات الصّوتية حيث يقول: "دلت الملاحظات الحديثة على أنّ كثيرا من اللّغات في صورها القيّمة كانت تعنى بالتّنغيم وتعدد الدّرجة الصّوتيّة Hauteur، من صعود وهبوط في أثناء النّطق وإنّ مثل هذا أخذ في الانقراض تدريجيا حتّى أصبح الأمر على الصّورة الّتي نألفها الآن كذلك. لاحظ الباحثون أنّ تعدد الدّرجات الصّوتية لا يزال شائعا في كثير من لغات الأمم البدائية...أمّا في الأمم المتمدنة، حيث يطالب المرء بضبط النّفس فنراه يلتزم في كلامه وتيرة واحدة تكاد تخلو من التّنويع ". من هنا نجد أنّ النّطق العربي والبدوي خاصّة نطق خاصّ منشأه تلك العواطف القويّة والتّعابير الصّادقة الّتي تعكس مصداقيّة حياته

[1]:عمر أحمد مختار ، م المذكور، ص 120/121 .

[2]:ينظر ،إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ،د.ط ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص 27/26 .

[3]: المرجع ، ن ،ص، ن .

البسيطة المحتك بكلّ ما هو طبيعي وجميل وهذا هو مبلغ الاستحسان في ارتجالية العربي، وهو أحد العوامل المساعدة على توسيع وتنويع التّردد الصّوتي المقطعي الّذي يوظّف الإيقاع أحسن توظيف وأرقاه إلى الإنشاديّة الشّعريّة والخطابيّة المتوازنة عبر أجراس الحروف إلى ظاهر الوضع اللّغوي الّذي يقدح منه الشّاعر أسمى معانيه، وقد صدق الجرجاني[1] حين قال: "إنّ الحسن والقبح فيما لا يتعدّى اللّفظ والجرس إلى ما يناجي فيه العقل والنّفس"، فسخف اللّفظ من سخف الذّوق والقريحة والشّعراء موكولون بانتقاء ما هو أجمل لمعانيهم وألفاظهم، وأبهى وأفخم وأنبل.

كما أنّ التّرتيب الزّمني Chronologie للمقاطع اللّغوية متفاوت المدى أي أنّ درجة بروزها في السّمع مختلفة ومتفاوتة وقد دلّت التّسجيلات الصّوتية على أنّ سرعة أو بطء الأداء الإنشادي مرتبط "بين الإنجاز الأدائي للأصوات والمقاطع وما يتسم به من سهولة أو وعورة وجهد من ناحية والمعاني المستفادة من الكلمة أو التّركيب عبر صورة ذهنية تبرز للمتلفّظ بالصّوت أو المقطع من جهة ثانية"[2]، وهكذا لقد تنبّه علماء الأصوات إلى فيض المقاطع الصّوتية على الإيقاع وكذلك على الصّورة اللّفظية Images verbale للمنطوق وعلى من يعتزم الخوض في الشّعر الامتثال إلى الكمّ المقطعي المتوازن عبر تشكيله الزّمني الإيقاعي باعتبار هذا الأخير"مكوّن من دوريّة زمنيّة تقريبيّة ترضي بالأذن..."[3] .

---

[1]:عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تعليق: السيد محمد رشيد رضا ، ط1 ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1409 هـ/ 1988م ، ص 4 .

[2]: خميس الورتاني، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ، اللاذقية ، 2006م، ص 74.

[3]: جان كوهن، بنية اللّغة الشعرية ، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري ، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م ، ص 87 .

إنّه بالنّظر إلى الموازيات المقطعيّة للأوزان تتكشّف إلى مدركاتنا التّغيرات الّتي تقع على التّفعيلات إثر عمل الزّحاف الّذي بدوره يمسّ ثواني الأسباب كأن يصيب الزّحاف السّبب الثقيل فينقل زمن مقطعيه القصيرين إلى زمن مقطع طويل إما مفتوحا وإمّا مغلقا. مثال ذلك تفعيلة الكامل متفاعلن فهذا البحر يحتمل ستة مواقع زحافية. كما ينقل الزّحاف الزّمن المقطعي للمقطع اللّغوي الطّويل إلى مقطع لغوي قصير بحذف ساكن السّبب الخفيف فهذا التّغيير في مقابله المقطعي ناقل للزّمن من الطّول إلى القصر ممّا يؤدي إلى سرعة حركة الإيقاع عوض تباطئها ويكون ذلك في تفعيلة البحر الطّويل فعولن الّتي يصيبها زحاف القبض وهو يعني حذف الخامس السّاكن ويكون ذلك ممثّلا في ما يلي :

- **الزّحاف** :

مقطعان قصيران= مقطع طويل(//= /0)، ومقطع طويل= مقطع قصير(/0 = /)

- **العلّة:**

0/ = 0//	// = 0// .
0/0/ = 0//	00// = 0// . مقطع زائد في الطول .
/0/ = 0//	

إنّ التردّد القائم عليه الزّحاف والعلّة يزيد قيمة التّوتر والتّدفق والاندفاع والحركة في إيقاع الشّعر، وهو بهذا يكسر هاجس الرّوتين الّذي قد يصيب القصيدة الشّعرية، كما يمكن أن يحقّق الغرض الجمالي بالوظيفة الإيحائيّة للغة الإيقاع والشّعر معا ونلمس للزّحاف جملة وظائف يمكن تلخيصها في ما يلي:

1. تلطيف الأجواء التّلفيظية .
2. بث الاعتدال والتّوازن والانسجام بين الأساليب التّعبيريّة .

3. عدم خضوع الزّحاف إلا للتّعديد الكمّي العددي الصّارم ممّا يمنح الشّعراء والمنشدين حرّية التّصرّف في المواقف الخطابيّة .
4. الزّحاف حيز إيقاعيّ يمنح حريّة المطاوعة وثراء التّنويع في إنشاد الشّعر الّذي يسمح بتعديل التّدفق الصّوتي.

لقد أثمر التّخريج اللّساني بين المتجاورات إلى استنباط الإيقاع الموسيقي من خلال تشكيلة المقاطع اللّغوية في سياقها التّلفيظي الّذي يحدّد قواعد التّجاور فيما بينها وصلا وفصلا المؤلّف ضمن الوحدات العروضيّة مشكلة سلسلة وزنية محكومة بالكمّ البيتي المفضية بدورها إلى تحديد البحور السّتة عشر، والّتي منها المركّبة من تفعيلتين سباعية وخماسية أو العكس من ذلك وهي البسيط، الطّويل، المديد. ومنها البحور الصّافية لأنّها مؤسّسة على تفعيلة واحدة مكرّرة على طول البيت وتكون إمّا خماسية أو سباعية وهي: (الكامل، الوافر، الهزج، الرّمل، الرّجز، المتقارب، المتدارك) وما هي مشكّلة من التّفاعيل السّباعية فقط وهي بحور دائرة المشتبه أو (السّريع): المجتث، المقتضب، المضارع، الخفيف، المنسرح، والسّريع.

من أوزان هذه البحور السّابق سردها نرى أنّ الشّعر العربي ينظم المقاطع اللّغوية على قدر عال من التّكرار المنسق وذلك بتساوق الأسباب والأوتاد بداية من الأسباب إلى الأوتاد أو العكس. وممّا بنوه على هذا التّساوق بداية من الأوتاد إلى الأسباب:(الطّويل، الوافر، الهزج، المضارع، والمتقارب). وما هي من البحور الغير مذكورة كلّها منساقة على العكس من ذلك، كما أنّ أكثر هذه البحور منبنية على الأسباب الخفيفة (/0) والوتد المجموع (//0)، وكان للخليل أن يؤثر هذه المقاطع على الأخرى لأنّ له وقفا أولج وأفره ويكون له إيقاع أسرع ورتابة تكسر هاجس التّقطع والثّقل، ومن نتائج هذا التّتابع للأوتاد

والأسباب بحر الوافر الّذي يقول فيه ابن رشيق[1] "سمّاه الخليل وافرا لوفور أجزائه وتدا بوتد" وهو بهذا نتاج تتابع المقاطع اللّغوية الطّويلة القصيرة، ويمكن توضيح ذلك من خلال بيت المتنبّي[2]:

مَلُو مُكُمَا يَجلُّ عَن المـــــلاَم ووَقْع فِعــالِه فوق الكَــلام

ملومكما يجلل عن لمـــــلامي ووقع فعـــالهي فوق لكلامي

0/0// 0///0// 0///0// 0///0// 0/0/0// 0/0// .

و س و و س و و س و س و س وس

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن.

إنّ ثبات السّواكن في الأوتاد ضروري بينما هو غير ثابت في الأسباب، والوتد أقوى من الأسباب لأنّها تستعمل في إمساك جوانب البيوت، الّتي يقصد بها الخيام الّتي بنيت القصيدة على منوالها كصورة حيّة للبيئة العربيّة، وإنّه ممّا ينشّط السّياقات الأسلوبيّة ويجعلها حلوة متناسبة ومنسجمة وما يجعلها على العكس من ذلك فيزيل كثيرا من حلاوتها الزّحاف.

ولكي لا يؤثر هذا الأخير سلبا يجب أن لا تؤثر التّغيرات الّتي تدخل على تراكيب المقاطع اللّغوية فقد يتغيّر التّكوين المقطعي للبحر ويصبح غير متزامن مع حركة الإيقاع الّتي لابدّ أن تكون متوازنة وطالما أنّ لغة الشّعر تأبه لما لا تسمح به لغة النّثر كانت الحاجة إلى الزّحاف فيكون ذلك إما بمدّ في المقاطع أو بتقصير. وطالما أنّ العيب يجري مع الطّول والقصر

[1]: العمدة ، ج1 ، ص 130 .

[2]: المتنبي ، ديوانه ، شرح: أبو البقاء العكبري ، ج:1 ،منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت . لبنان ، ط1/ 1418 هـ. 1997م ، ص86

يجب أن يتوسّط الزّحاف ولا يخلّ بالوزن المنبسط على طول السّطر الشّعري فإن حذفت أحد حركات أو سواكن المقاطع اللّغوية، فلابدّ من تعويض الصّوت عند التّفعيلة الّتي تناظر هذا التّركيب المقطعي حتّى يعتدل الوزن ويختار الصّورة اللّفظية الأنسب.

- **التّفاوت القيمي بين الشّعر والنّثر:**

من جملة النّظام المقطعي اللّغوي ما يختص به الشّعر ولا يتوافق مع لغة النّثر، فإنّا نحسب أنّ الشّعر يتوارد فيه الانسجام ومختلف أضرب البديع الّتي تتحقّق على نصيب وافر من المقاييس الوزنية المتساوية المقاطع الصّوتيّة غير أنّه لا يمكن للنّثر أن يشتمل على مقاطع متساوية ومتعادلة في جميع متون نصّه وإلاّ لما كان نصّا أدبيّا نثريّا، فلابدّ للشّاعر من مراعاة الكمّ المقطعي وانسجامه وتواليه، وانضباط موازينه حيث تتبع السّواكن الحركات فتكون لاحقة لها، ثمّ إنّ الفارق الوحيد من جملة التّركيب المقطعي بين الشّعر والنّثر هو الوزن الغير المشتمل عليه لغة النّثر هذا الأخير باعتباره كلاما غير مقيد لا بوزن ولا قافية ولا مقاطع متناسبة .

كما أنّه يمكن التماس النّظام المقطعي في النّثر وليس ذلك من جانب إيقاعي وزني بل من جانب لغوي بحت. "والواقع أنّ النّثر يرصف جملا شديدة الاختلاف طولا وقصرا بالقياس إلى العروض فقد تعقب جملة من ستين مقطعا أخرى لا تعدو خمسة أو ستّة مقاطع، وهذا الاختلاف مصدره الصّدفة ذلك أنّ مدلولات مختلفة تستوجب عادة دوال مختلفة عدديا، تضاف إلى ذلك إحدى قواعد الخطاب الضّمنية الّتي تطمح إلى الموالاة بين الجمل القصيرة والطّويلة، وهكذا يكون النّظم مرة أخرى قلبا لقواعد الكلام فيعبّر عن جمل دلاليّة مختلفة بجمل صوتيّة متماثلة"[1]، ومردّ ذلك التّماثل الصّوتي انسجام الكمّ المقطعي على أنّ المقطع اللّغوي القصير قابل للتّوالي ثلاث مرّات وما هو أكثر من هذا القدر فغير جائز لا في إيقاع

[1]: جان كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، ص 86.

الشّعر ولا في البنية الصّرفية لنظام اللّغة العربية بالنّظر إلى الوحدة اللّفظية المتكرّرة عبر السّلسلة الكلاميّة.

وعلى هذا الأساس كان البناء الثلاثي أعدل الأبنية بالنّظر إلى مطاوعته للتّعبير والتّوقيع معا، كما أنّ هذا الوزن الصّرفي قابل للإضافات البنائية اللّغويّة سواء كانت قبليّة أو بعديّة وهو يتشكّل من ثلاثة أحرف: حرف يبتدئ به وحرف يتوسّط به ويحشى به الكلام وحرف يقفّى ويعرب به أي أنّ قافية الكلام على إعرابها. كما يستقل في لغة الشّعر المجيء بالكلمات الأحادية الصّوت فهو مستثقل لقلّة بنائه، وتناهيه في القصر من ذلك: قِ من وقى، عِ من وعى، فالإحصاء يظهر لنا أنّ لغة الشّعر كلّها تتخيّر الأبنية الوسطيّة ومن خلال هذه التّشكيلة كان لهذا البناء الثّلاثي خصائص صوتيّة لسانيّة مفارقة لغيره من الأبنية الصّرفيّة الوزنية الّذي من طبيعته تخفيف الكلام.

أعدل الأبنية

- مستثقل لقلّته ← الأحادي
- لا هو أحادي ولا هو ثلاثي ← الثّنائي
- الثلاثي ← وأجملها وأوقعها

- لا هو ثلاثي ولا هو خماسي ← الرّباعي
- مستثقل لطوله وكمّه المتكاثر ← الخماسي

الثلاثي قابل للإضافات البنائية الفنّية.

إضافات قبلية ← | | | → إضافات بعدية.

ولذلك كان النّظام المقطعي مقيدا سواء في الشّعر أو النّثر بعدم جواز توالي أكثر من أربعة متحرّكات قبل ساكن واحد للكلمة، وقد نبّه البلغاء وعلماء العروض إلى مقاطع الكلم الّتي لا تكاد تكون في متون الأبنية الشّعرية على "أنّ أقلّ ما يعد في توالي المتحركات قطرا المتحرّكان فإنّه القطر الأصغر، فأما الحركة بين ساكنين فإنّها كالفرجة بين طنبين ويليه القطر الأوسط وهو ثلاث متحركات. ثمّ القطر الأكبر وهو أربع متحركات وهو أقصى ما يوجد عليه اطّراد الحركات في الأوزان" ، وقد ذهب القرطاجنّي[1] إلى هذا التّرجيح علما منه أنّ الباعث الأوّل على إيقاع الشّعر هو ذلك النّظام المتوفّرة عليه مقاطع الشّعر اللّغوية باعتبار المتحركين هو كحد أدنى للتّوالي، بحيث لا يمكن تجاوز الأربع متحركات، ونحن ذكرنا في أوّل الأمر أنّ مجمل أشعار العرب لا توافق على مثل هذه الأبنية الّتي لا تكون ملائمة لأوزان البحور الخليلية المتّفق ورود الشّعر على منوالها وندعم ذلك بهذا الرّأي على" أنّ المتحركات لا تنتهي إلى أربعة في الأوزان على اطرادٍ ونسقٍ إلا بحذف..."[2]، إنّ هذا الحذف مقصور على الزّحاف الّذي يرجّح مقاطع الكلم كما يرجّح الشّاعر اللّغة الّتي باستطاعته أن يذلّلها حسب مقاصده.

غير أنّ هناك في لغة النّثر ما يشتمل على سبعة مقاطع في الجملة الواحدة وهذا لا يجوز في الشّعر إطلاقا، كما هو وارد في المثال التّالي:"فأحببت أن أكون معك وأخدمك في كنيستك، فأتعلّم منك وأصلّي معك"[3] .

في هذه العبارة هناك كلمتان اشتملتا بضمّ بعضهما إلى البعض ضمن النّظام المقطعي على ستّة مقاطع قصيرة دون أن يختّل المعنى وهما كلمتا (كنيستك) بالإضافة إلى كلمة(فأتعلّم). وهذا ما لا يجوز في الشّعر لأنّه يكدّ اللّسان ويثقله،أي أنّ النّظام المقطعي

---

[1]: المنهاج ، ص 254 .

[2]: المصدر ، ن ، ص 254 .

[3]: رمضان عبد التّواب ، فصول في فقه العربيّة، ط6، مكتبة الخانجي، القاهرة ، 1999 م، ص157.

للشّعر يمنع توالي أكثر من ثلاثة مقاطع لغوية قصيرة إلاّ إذا رجّح الزّحاف ذلك لأنّ الوزن ذا طبيعة تركيبية لسانية لتخفيف الكلام وهنا نلاحظ أنّ عمل الزّحاف دائما يعطي الغلبة لأحد المقاطع اللّغوية. أي عوض مقطع 1 ق . 2 ق . 3 ق. و يتواجد مثل هذا الزّحاف بكثرة في بحر الرّجز، وهذا ممّا يقبّح خاصّة وأنّ هذا التّساوق يكون باشتمال المقاطع اللّغوية القصيرة بكثرة .فإمّا يحذف السّاكن الثّاني من التّفعيلة، مستفعلن فيتغيّر التّركيب المقطعي طططقط /0//0/0 إلى التّركيب قطقط //0//0، وهو زحاف الخبن ويجتمع إلى هذا زحاف الطّي وهو حذف الرّابع السّاكن فيتغير التّركيب المقطعي إلى التّفعيلة متعلن، أي ما يعادل قققط ////0، فتصرف هذه التّفعيلة إلى فعلتن .لذلك فإنّ حقيقة الشّعر لا تنحصر في صورة القصيدة العربيّة العموديّة بل يمكن أن يتوافر الكلام الفنّي الجميل على قيم توقيعيّة راقية يستشفّ منها فنّ الشّعر.

إنّ مثل هذه الصّيغ ما يذهب حلاوة الشّعر ويخلّ بأوزانه وجوازاته وعدمها فمواضع الوزن منقسمة بين حركات الحروف وسكناتها وبوضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وهكذا فإنّ المعاني لا تعرف ولا تستوضح ولا تحلو في النّفوس إلاّ باشتمال الوزن عليها الّذي ألفته الأذن منذ عدّة قرون، فهناك من الأبنية الواردة على وزن(فَعِل):نحو (كتِف)،وفَعَل، مثل قَلَم، وفِعَل، مثل: قِرَبَ، وفُعُل مثل: فُرُش، وفُعُل، مثل: حُجَج فلا يرد في الشّعر مثل: كِتفك وقلمك وفرشك وحججك، وما إلى ذلك فهو جائز في النّثر"[1]،باعتبارها تحتوي ثلاثة مقاطع قصيرة وتخلو من السّواكن، وإذا ألحقناها بضمير المخاطب الكاف تصبح تحتوي أربعة مقاطع قصيرة، ولهذا أجازوا للشّاعر مالا يجوز لغيره.

كما تسكّن حركات بعض الحروف عوض تحريكها مثل كلمة(ملك) الّتي هي مرادفة لمعنى الحاكم أو الأمير فتسكن حركة اللاّم وذلك لتجاوز توالي ثلاثة مقاطع لغويّة قصيرة،

[1]: المرجع ، ن ،ص 158

مثال ذلك قول عمرو بن كلثوم[1] :

إذَا مَا المِلكُ سَامَ النَاسَ خَسْفًـــا أَبَيْـنا أنْ نقِـــرّ الـــذُّلَّ فيـــنا.

ويقول لبيد[2] :

رَعى خَرَزات المُلْكِ عشرين حجَّةً وعشرين، حتّى فادَ والشَّيب شاملُ.

إنّ نظم الشّعر العربي ملحق بروا دف متشابكة تميزه عن النّثر الأدبي والشّاعر ملزم بمراعاة هذا النّظام لأنّه لو زاغ عن هذا النّعت لما صحّ القول عنه شعرا. وكثير من يجهل هذا الفنّ البليغ بأحكامه وقواعده وبجماله ورقّته، ومن جهل شيئا كرهه ونفر منه وهجنه، لأنّه لن يؤتى فنون الشّعر من يعرف فقط قشورها، وقد عبّر الجرجاني[3] بما هو أفخم وألطف لمن كان عالما بالشّعر على أنّه "بلاغة لا يكمل لها إلا الشّاعر المفلق"، وما هو دون هذا على أنّه عديم النّظر وأنّه موكّل بجريرة ترك النّظر وهي خيانة يوجهها إلى من يجهل موضع فضيلة الشّعر والكلم و"هناك ترى ما شئت من باب جهل قد فتحوه وزند ظلالة قد قدحوا به"[4]. فالشّعر يحمل أسمى معاني الكلم وأذوقها وأحلاها في النّفس، تستلذه الآذان وتسكّن به النّائرة.

وبعد معرفة مكنونات لغة الشّعر وأيّ المقاطع اللّغوية المعينة على ديباجة هذا الفنّ، منحرفين عن توالي المقاطع اللّغويّة القصيرة إلى أكثر من ثلاثة مقاطع. كما يمكن تحديد

---

[1]:عمرو بن كلثوم، ديوانه، ط1، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1996م ، ص70 .

[2] : لبيد بن ربيعة العامري، ديوانه ، د.ط ، دار صادر، بيروت، ص136 .

[3]: عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 205.

[4]: المصدر، ن ، ص 205 .

بعض المرادفات الّتي ليس لها حظ بأن تكون ملكة لسان الشّعراء، وهي من زمرة الأعداد وهو العقد مئة ، ذلك أنّها إذا كانت من ضمن الأعداد المركبة نحو: ثلاث مئة وأربع مئة، فعوض توالي ثلاثة مقاطع لغوية قصيرة يكون المقطع الثّالث الأخير من لفظ العدد مئة فيقولون: ثلاث مئين و أربع مئين[1] كما يضاف مدّا إلى حركتها الأولى فيقولون: مائة ومثال ذلك قول لبيد[2] لما بلغ سنّه مئة وعشر:

أَلَيس في مَائةٍ قَدْ عَاشَها رَجُلٌ وَفِي تَكامُلِ عشرٍ بعدها عُمُرُ.

ونجد ذلك واردا في شعر النّابغة الذّبياني[3] الّذي استبعد ذلك باستبدال عبارة أربع ليال بما يعادلها قائلا:

بَاتَتْ ثَلاَثَ لَيَالٍ ثُمَّ وَاحِدَةً ، بِذِي المِجَاز، تَرَاعَى مَنْزِلاً زِيَمَا

ويقولون حولا وحجّة عوض سنة كما ورد في شعر زهير[4]:

سَئِمْت تَكَالِيْفَ الحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلاً ـ لاَ أَبَا لَكَ ـ يَسْأَمُ.

وفي قول لبيد بن ربيعة[5]:

كَأنّي وَقدْ جَاوَزْتُ تِسْعينَ حِجَّةً خَلَعْتُ بِهَا عَنْ مَنْكِبَيَّ ردَائِيا.

---

[1]: ينظر ، المصدر،ن ، ص 160.

[2]:لبيد بن ربيعة ، ديوانه، ص225 .

[3]: النّابغة الذّبياني، ديوانه ، شرح: حنا نصر الحتّي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1424 هـ/ 2004 م، ص 162.

[4]: زهير ابن أبي سلمى، ديوانه، شرح. تقديم، علي حسن فاعور، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1408هـ /1988 م، ص110

[5]: لبيد بن ربيعة ، ديوانه، ص225 .

كما يلجأ الشّعراء إلى تسكين لفظة عرب وعجم قائلين عُرْب وعَجْم، ويكثر ورود كلمة مرء بدلا من رجل إلا نادرا ومثال ذلك قول زهير بن أبي سلمى[1]:

رَأَتْ رَجُلاً،لاَقَى مِنَ العَيْشِ غِبْطَةً وأَخْطأَهُ، فِيهَا الأُمُورُ العَظَائمُ.

وقال لبيد[2]:

إذا المرْءُ أَسْرَى لَيْلَةً ظَنَّ أَنَّهُ قَضَى عَمَلاً والمرْءُ ما عاشَ عَاملُ.

فالشّعراء موكولون برفض هذه الأبنية واللّجوء إلى ما تنطوي عليه أوزانهم الموسيقيّة الّتي قد تتحسس الأذن سمعها مستلذة إياها، و"اعلم أنّه يجوز في الشّعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف "[3]. وهكذا فالشّعر مجال مفتوح من المتراكبات والمعاني، يتوافر على الكلام الفنّي الجميل وعلى قيم توقيعيّة راقية. بينما النّثر تتحدد عوالمه لأنّه" يمتلك نسبة من الموسيقى النّابعة من داخله لكن تلك النّسبة لا تمنحه سمة الشّعر وإلا تحطمت الحدود وأصبح كلّ ما يقوله النّاس شعرا لأنّ كلامهم عبارة عن أصوات تتنافر أحيانا وتتناغم في معظم الأحيان، لأنّ لغتنا العربيّة تميل إلى البعد عن الأصوات الشّاذة المتّبعة في النّطق"[4]، فالصّوت أو الصّورة النّطقية للأصوات هي مقياس ثقل واستخفاف مقاطع الكلام وكيفية انسجامها وتآلفها ممّا يضفي عليها الوزن تناغما إيقاعيا يبتعد بها عن وحشيّ الكلام فينهال بفيض على القريحة.

---

[1]:المرجع ، س ، ص 121.

[2]: المرجع، س ، ص131.

[3]: سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب ، تعليق: إميل بديع يعقوب،مج:1، ج:1 ، ط1 ، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، 1420هـ/ 1999 م، ص53 .

[4]:.kghonem@mail.jugaza.edu

كما أنّ العرب استثقلت بعض الحروف وذهبت إلى استهجان اجتماع حروف القلقلة وورودها متتالية ممّا يتعقد بها اللّسان ويستعصى النّطق بها، فمن ذلك قول الشّاعر:

وقبرُ حربٍ بمكان قفرٍ وليس قرب قبر حربٍ قبرُ[1].

وعلى هذا الأساس فإنّ مثل هذا البناء الدّاخلي للشّعر يعنى بتآلف المقاطع اللّغوية ويستند إلى تقاطعات غير مرغوب فيها." فالشّعر العربي ظاهرة فريدة فما ينطبق على شعر الأمم لا ينطبق عليه ولذلك فهو مقصور على العرب"[2]، وهذا راجع إلى مقصد العرب في أشعارها وإلى ما كانت تعيشه في تلك الحقبة الّتي أملت عليها هذه الأبنية، كما أنّ البيئة الصّحراوية عامل تفعيل هذه الفصاحة والبلاغة الّتي مازالت تتداولها الأجيال ويعتزّ بها العربي، الّذي استوى لسانه على إلهام وحي القرآن وبلاغة النّبي بما أوتي جوامع الكلم وهو أفصحهم. فاللّغة العربيّة معجزة اختص بها العرب وحدهم وبمقدورهم إبداع ما تعجز الأمم عن ابتكاره سواءا اختص ذلك بفنّ الشّعر أو بعلوم أخرى كالفقه والفلسفة. ونلتمس هذا في مدى بلاغة اللّغة العربيّة وأفضليتها على جميع اللّغات.

وعلى هذا الأساس نحسب أنّ اللّغة "سابقة على الشّاعر أي أنّه يختارها، أما هو فسابق على القصيدة"[3]، وقد أوصى أحدهم قائلا: " ليكن الشّعر تحت حكمك، ولا تكن تحت حكمه"[4]، ولذلك فإنّه يختار كلام القصيدة أي يستطيع أن يكتب بهذه الطّريقة لا تلك، ويستخدم هذا الكلام لا ذاك، واللّغة تبعا لذلك معروفة للجميع مبدئيا أما الكلام

---

[1]:البيان والتبيين،ج1، ص65 .

[2]: أدونيس، الثابت والمتحول، ج1 ، ط8، دار الساقي بيروت ، 2002م ،ص99 .

[3]: المرجع، ن، ص 106 .

[4]:عبد القادر محمد مايو، كيف تنظم الشّعر، تحقيق: أحمد عبد الله فرهود ، ط1، منشورات دار القلم العربي، حلب، 1999م ،ص180.

فتركيب مغاير إنّه إبداع صيغ وجمل غير معروفة وهو إبداع تابع لشخصية المبدع وقد سئل ذو الرّمة[1] وهو من جهابذة الشّعر "كيف تفعل إذا انقفل دونك الشّعر ؟ فقال كيف ينقفل دوني وعندي مفاتيحه..."، ولما كان الشّاعر سابقا لكلامه كان لابدّ من تخير مواقع الملفوظات من بعضها البعض ولن يخلد إلى هذه النّسوج من الأصوات والمقاطع إلا بعد السّبر والتّأمل والتّصفح والإنعام."فالمبدع يتفطن لأجراس الأصوات ويستتبع الدّلالات ويتفحص المواقع كما ينمّي أذواقه على إيقاعات مهذّبة ويكون دارسا للّغة ومتعلقا بها"[2]، فتكمل له الملكة اللّسانية .

نحسب أنّ المناسبة الصّوتية وتجانس المقاطع في الشّعر محكوم بالوزن والموسيقى الدّاخلية المؤسس ضمنها، بينما لغة النّثر لا هي على ميزان خاص ولا تشتمل على موسيقى داخلية تؤهلها للتّباين في عدد المقاطع اللّغوية، ومحاولة إيثار بنية وزنية على أخرى، بل إنّ النّثر يعمد إلى البنى الصّرفية والنّحوية وليس هذا لأغراض إيقاعية موسيقية ولكن لغة النّثر ذات كثافة بنائية دلاليّة ومعنويّة بحتة، وقد بيّن إبراهيم أنيس[3]الفارق الّذي بين الشّعر والنّثر بالنّظر إلى الطّبيعة الإنشادية الّتي يتميز بها الشّعر عن النّثر قائلا: " تلك الصّفة الموسيقيّة الّتي تميّز الشّعر حين ينشد من النّثر حين يقرأ قراءة عاديّة رغم احتمال اتفاق الاثنين في نظام توالي المقاطع، انظر إلى الآية الكريمة: ﴿ فَأَصْبَحُوا لَا يُرَى إِلَّا مَسَاكِنُهُمْ ﴾[4] فإنّها من ناحية نظام توالي المقاطع توافق شطرا من أشطر البسيط، فإذا اقتبست في شعر شاعر من الشّعراء وجد أن تنشد بنغمة موسيقيّة تخالف القراءة العادية، وتخالف التّرتيل القرآني...". نفهم من كلام إبراهيم أنيس أنّ الفرق بين النّثر والشّعر ليس فقط من جهة التّركيب

---

[1]: عبد القادر محمد مايو، كيف تنظم الشّعر ، ص169 .

[2]: أدونيس ، الثابت والمتحول، ص106 .

[3]: محمد توفيق أبو علي، علم العروض ومحاولات التجديد ، ص 119 .

[4]: سورة الأحقاف الآية: 25.

المقطعي وإنّما هناك ميزة مخالفة تتمثّل في النّغمة الموسيقيّة المصاحبة للعمليّة الإنشاديّة للشّعر وهو ما يختلف عن النّثر.

إنّ البنية الإيقاعيّة للشّعر ذات خصائص صوتيّة لسانيّة مفارقة لبنية النّثر باعتبارها جزءا لا يتجزأ عن البنية اللّغوية وأصواتها مؤهلة للّحن والإيقاع، والأداء الإنشادي الّذي يميّزها بصفة كلّية، وهذا ما لا يتواجد عليه النّثر، حيث يكون الموقف التّعبيري كفيلا بإنتاج قيم فنيّة جماليّة هي وليدة التّجربة بتوافق كلّ من المقال والمقام معا.

- **علاقة المقطع اللّغوي بالنّبر اللّساني :**

ورد في لسان العرب[1] أنّ النّبر L'accent هو ارتفاع الصّوت، يقال: نبر الرّجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيها علو، ونبرة المغنى: رفع صوته عن خفض، والمنبر: مرقاه الخاطب، سمّي بذلك لارتفاعه وعلّوه".وقد وافقه الخليل[2] من أنّ النّبر" بالكلام: الهمز. وفي الحديث أنّ رجلا قال: يا نبئ الله فقال النّبي صلى الله عليه وآله وسلم ((لا تَنْبُرْ باسْمِي)) أي لا تهمز وكلّ شيء رفع شيئا فقد نبره".

وقد تناول هذا الموضوع حديثا كل من إبراهيم أنيس، وتمام حسان، وكمال أبو ديب، وشكري عيّاد، وغيرهم من المختصين في علوم اللّغة الّتي منها علم الأصوات وعلم الإيقاع ومختلف البلاغات الأدبيّة، وقد كانت تعار يف النّبر لا تخرج عن كونه " البروز والظّهور"[3]، أي بروز الصّوت في أحد المقاطع اللّغوية على غرار المقاطع الأخرى المشتمل عليها اللّفظ،

---

[1]: ابن منظور، لسان العرب، مادة (نبر) مج:14، ط 1، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2000م.

[2]:الخليل بن أحمد الفراهيدي ،كتاب العين ، ترجمة وتحقيق: عبد الحميد هنداوي ،ج: 4، ط1، دار الكتب العلمية، 1424 هـ/2003م، ص 182 .

[3] : كمال بشر، علم الأصوات ، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 2000 م، ص 512 .

وعبّر عن ذلك إبراهيم أنيس[1] قائلا: " والمرء حين ينطق بلغته يميل عادة إلى الضّغط على مقطع خاص من كلّ كلمة ليجعله بارزا أوضح في السّمع من غيره من مقاطع الكلمة وهذا الضّغط هو الّذي نسميه النّبر". وكان رأي كانتينو[2] إلى جانب هذه المفاهيم من أنّ "النّبرة هي إشباع مقطع من المقاطع بأن تقوّي إما ارتفاعه الموسيقى أو شدّته أو مداه أو عدّة عناصر من هذه العناصر في نفس الوقت وذلك بالنّسبة إلى نفس العناصر في المقاطع المجاورة"، ومن خلال هذه المفاهيم الّتي تنصّ على المقاطع المنبورةStressd syllable، إنّه لا بدّ من الضّغط Accent d insistance على الصّوت حتّى تتضح الأصوات ويتجلّى لصاحبها الأثر السّمعي المنبعث ما يجعل نطق أحد المقاطع اللّغوية أقوى من غيرها، فالنّبر ملمح دال كما أنّه يمكن أن يتوالى في الكلمة الواحدة أكثر من مقطعين يقع عليها النّبر ولكنّه قد يكون هناك تفاوت في درجات النّبر قوة وضعفا.

وهكذا فلا يمكن تفسير وتحليل ظاهرة النّبر اللّساني إلاّ من خلال البنية المقطعية ومن خلال الوضوح السّمعي Sonorité، فقد مكنتنا الدّراسة العلميّة للأصوات من تفسير عمليّة النّبر الواقعة في الجهاز الصّوتي Appareil phonatoire للإنسان من خلال ضغط الحجاب الحاجز على الرّئتين ليفرغ ما فيهما من هواء بحيث تساعد كمّية الهواء المطروحة في اتساع ذبذبات الأوتار الصّوتية cordes vocales وهذا ينتج عنه علو الصّوت وارتفاع في حين ينخفض صوت المقاطع الغير المنبورة[3]، وبالنّظر إلى الاختلاف في مواضع النّبر في اللّغات يرى إبراهيم أنيس[4] أنّه ليس هناك "من دليل يهدينا إلى موضع النّبر في اللّغة العربيّة كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى إذ لم يتعرض له أحد من

---

[1] :إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص131 .

[2]: عبد الغفار حامد هلال، أصوات اللغة العربية، ط 3، مكتبة وهبة ، القاهرة ، 1412 هـ/1992 م، ص 216.

[3]: ينظر، تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 171 .

[4]: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص139 .

المؤلفين القدماء "غير أنّه يمكن استنباط قواعد النّبر من خلال الأحكام القرآنية في التّجويد، وأطلقوا في بناء هذه الأحكام على مقاطع الكلام .

وقد ذهب علي يونس[1] إلى دراسة موضوع النّبر عند مجموعة من الدّارسين متعرضا لهم بالنّقد وأظهر أوجه التّباين من جهة رفض هذا النّظام أو الاعتراف به و مراعاته حيال عملية النّطق. وانطلاقا من هذه القراءات النّقدية وفق ما جاء به كمال أبو ديب نجد أنّ التّراكيب النّووية تلعب دورا حاسما في صياغة الإيقاع و تكمن هذه النّوى في جملة الأسباب والأوتاد أي ما يصطلح عليه بعنصر المقطع الصّوتي وما للنّبر من تفاعل مع هذه العناصر. فقد تطرق هذا الباحث إلى قانون النّبر كما يصطلح عليه هو دون اعتبار لوجهة نظر علماء اللغة من تباين ويوفّق بين النّبر الشّعري والنّبر اللّغوي على أساس من تفاعل هذين الاثنين في تفعيل حركة الإيقاع وهو يعيد مرجعيّة نظام النّبر إلى واضع علم العروض الخليل و قد حلّل هذه الظّاهر من خلال أبيات الشّعر القديمة وما يصيبها من الخرم والحزم والتّراتب والتّعاقب وأنّ هؤلاء الشّعراء لم يستشعروا هذه الخصيصة، كما أنّه طرح فكرة تساوي شطر بيت من الشّعر في النّظام المقطعي مع شطر آخر واختلافهما في نوعية البحر من ذلك الشّطر التّالي:

يحيا قتيلا ماله من عقل .

. 010101 /0110101 /0110101

باعتبار أنّ هذا الشّطر من البحر السّريع في حين له صورة مشابهة لشطر هو من بحر الرّجز ناسبا هذا النّسيج إلى الخليل وابن عبد ربّه، وعلّل هذا التّشابه المقطعي إلى أنّه عكس

[1]: ينظر، علي يونس ، النقد الأدبي وقضايا الشّكل الموسيقي ، د.ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 12.

النّبر الّذي هو وحده يفرّق بين البحور ولا يمكنه أن يوقع في مثل هذا الالتباس[1] وهذه هي حجّته في أنّ الخليل أسّس بحوره على عنصر النّبر.

وذهب المستشرق فايل[2] هذا المذهب على أنّ "النّبر هو الرّابطة الّتي تربط المقاطع في وحدة (الكلمة)، ولذلك فإنّ المرء يمكن أن يدّعي أنّ قوّة التّذكر الكامنة في التّفعيلات كانت إشارة إلى أنّ في كلّ تفعيلة مقطعا واحدا كان ينبر في كلّ حالة "[3].و في رأيه أنّ النّبر يقع على السّبب المكون منه الوتد المجموع في التّفعيلة وهي كالتالي =(فعولن- مفاعيلن- مفاعلتن- مفعولات). و أنّ الخليل أدرك هذا غير أنّه لم يعرف مصطلح النّبر ولا المقطع اللّغويين وأنّنا نلحظ ذلك من خلال تشكيلة البحور، كما أشار هو إلى أنّه "قرن...بين بحر واضح النّبر، وبعض البحور ملتبسة النّبر ليكون البحر الأوّل دليلا مرشدا لبيان النّبر في البحور الأخرى فالمقطع المنبور في البحر يقابله مقطع منبور في البحور التّالية له "[4].

أعطى الباحثان كمال أبو ديب وفايل أهمّية بارزة للنّبر في تشكيلة الإيقاع الشّعري حيث يعتبره هذا الأوّل " الفاعليّة الجذريّة في خلق الانتظام والتّناسق وإعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية..."[5].

ثمّ إنّ هذا الجدل القائم و تضارب الآراء حول إقامة أسس ونظم تحديد النّبر الشّعري الّذي يساعد على تنشيط التّفاعل الإيقاعي والّذي استنتجناه من عدّة قراءات يحيل على الاجتهادات القرائية الخاصّة، يبقى أنّ الإيقاع هو وحده يحدّد مدى تفاعل هذه المسوّغات

---

[1]:ينظر، كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي، دار العلم للملايين ، بيروت ، ص 53.

[2]: ينظر ، علي يونس، م المذكور ، ص 15/14

[3]: سيد البحراوي ، م المذكور،ص 121 .

[4]: المرجع ، س ، ص 14.

[5]: المرجع ، س ، ص 123 .

والعناصر التّطريزية الّتي تظهر وظيفتها جليّا بحيوية الإيقاع الّذي يحرص على التّفاعل بين النّبر والتّنغيم داخل المقطع اللّغوي وذلك من خلال النّطق والسّماع، وتوالي ذلك وتكراره بصيغة منظّمة ومحكمة على أساس من التّباعد Distorsion والتّقارب Accomodation على الاعتدال والانسجام، وبما أنّنا درسنا الأصول الأولى لكلّ من المقطع اللّغوي والنّبر اللّساني ورأينا أنّه لم تكن هناك قوانين علميّة صارمة تحكم قيمهما اللّغوية، حيث طفق العلماء مجتهدين يقنّنون لهذه الأنظمة حديثا.

بيد أنّ الإيقاع الشّعري يتحدّد من النّبر دون المقطع هذا مالا نوافق عليه وحجتنا في ذلك أنّ تركيبة اللّغة من هذه النّوى المقطعيّة ومالها من وقع في السّمع بانضمامها إلى بعضها البعض ولا سيما داخل البحور الشّعرية فى نظام محكم دليل على فاعليتها في بعث الإيقاع الشّعري، أترى حين نخلط ذاك النّسق على غير نظام لما كان هناك شعر تستلذه الأذان وتستعذبه النّفوس، وفي المقابل يتضاعف السّير على هذا النّسق المنظّم بالضّغط على أحد المقاطع اللّغوية في السّلسلة الصّوتيّة، فيزيد الأصوات حلاوة ووضوحا سمعيّا حتّى تختلس الأذان هذه المقاطع المنبورة Stressd syllable وتساعد في موسيقى الشّعر وتتكرّر في نظام على طول الأبيات الشّعرية .

من خلال هذا التّحليل الّذي نعترف فيه بأنّه غير كاف حيث يبقى مجرّد اجتهاد لإعطاء موضوع التّوقيع النّبري نصيبه الحقيقي من الدّراسة خصوصا وأنّ العلماء العرب في حاجة إلى إجماع معرفي علمي في ما يخصّ قانون النّبر اللّغوي. وما وددنا الخوض فيه هو قصد إظهار العلاقة بين النّبر والمقطع اللّغويين من حيث الوظيفة الشّعرية وضرورة تكاملهما في تحديد حركيّة الإيقاع وامتياز هذا العنصر التّوقيعي الحيوي بالإضافة إلى العناصر الإيقاعيّة الأخرى من مثل التّنغيم وأدوات التّليين والتّهذيب وما شاكلها من التّراكيب اللّغوية الواقعة في دائرة الوظيفة الشّعرية المشكّل منها إيقاع لغة الشّعر.

واستجماعا لما سعينا إلى إبرازه خلال هذا النّسق البحثي عن دراسة لأنواع المقاطع اللّغوية يمكن القول أنّ المقاطع اللّغوية ليست فروعا للتّفعيلات ولكنّها موازية لها فكلاهما يحلّل التّنوّعات المتبادلة بين أجراس الحروف، أي بين سكناتها وحركاتها ولا شكّ أنّ المقطع هو أحد هذه التّنوعات للخروج من متاهات الاختلاف. كما يمكن القول أنّ التّفعيلات ناجمة عن التّراكب الإيقاعي للمقاطع اللّغوية. رغم أنّ كلاّ من المقطع اللّغوي والتّفعيلة يتّخذ من الحركات والسّكنات أساسا لدراسته. كما أنّه بحسب مواضع المقاطع اللّغوية وضعت الأبنية الشّعرية واعتمادا على السّياق الّذي ترد فيه الكلمة وعلى الشّحنة الإيحائيّة الّتي يحملها الملفوظ الشّعري وعلى الجرس الموسيقي والإيقاعي النّبري التّنغيمي الّذي يؤدّيه، وعلى توافقه الصّوتي فيتفطن لذلك الشّاعر ويراعي هذه التّفاعلات داخل البيت الشّعري الواحد، مثلما يكون هذا التّركيب الصّوتي الوظيفي كفيلا بإنتاج وعي جمالي فنّي خاص هو الّذي تؤدّيه الوظيفة الإيقاعيّة للغة الشّعر الشّاعرة.

الفصل الثّالث: القراءة البلاغيّة للوظيفة المقطعيّة.

1- التّشاكل الوظيفي بين الملفوظ والمسموع .

2- دراسة طبيعة التّو زين المقطعي في لغة الشّعر.

3- بعض الظواهر الصّوتية وأثرها في الإيقاع:

- الجرس الصّوتي.

- التّكرار الصّوتي.

- التّقارب والتّباعد على اعتدال وانسجام .

4- التّوازنات الإيقاعيّة بين الأقطاب الدّلالية المتضادّة .

5- تموضع العينة المقطعية من خضوعها للقياس الجسماني.

6- أثر الإنشاد في ضبط آليات التّو زين الشّعري.

7- بيان القيم الفنّية الّتي تعتبر المدود أداة لتليين الكلام .

تمهيد:

إنّ لغة الشّعر باعتبار الإيقاع أشمل وأوسع من الوزن العروضي فقد أصبح الشّعر "يتطلّب إيقاعات جديدة لا لغاية (الطّرب) كما كان الشّأن بالنّسبة للشّعر القديم بل لأداء إيقاع الحياة الّذي في وجدان الشّاعر وفق ما تقتضيه أبعاد التّجربة، وبالمقدار الكافي من التّقنية الفنّية الّتي يريدها الشّاعر تشريك الآخرين في تجربته"[1] وباعتباره الفنّ الصّادر عن الرّؤى والأحاسيس والانفعالات المتميّزة بها النّفس البشرية والّتي يعبّر عنها الإنسان بلغة التّواصل، واستنادا إلى قول بعض الحكماء" للكلام جسد وروح، فجسده النّطق وروحه معناه"[2] تتجلّى الصّورة الكاملة لوظيفة الكلام وهو في أصله طاقة جسميّة ووظيفة لسانيّة تتمثّل في النّطق المنبعث من طرف جهاز النّطق المصوّر في جسم الإنسان، بينما روحه وهو الوظيفة الاجتماعيّة والنّفسيّة الّتي تتمّ مع عمليّة النّطق فتعود بذلك إلى معاني الكلام قصد إبلاغ المستمعين والتّواصل معهم عن طريق التشاكل الوظيفي بين الملفوظ والمسموع.

- **التّشاكل الوظيفي بين الملفوظ والمسموع :**

يعتبر الملفوظ والمسموع محورين أساسيين، على أنّ هناك علاقة وطيدة بين هذين العنصرين من خلال التّشاكل بين الوظيفتين اللّسانية والصّوتية حتّى نصل بذلك إلى الخاصية الإيقاعيّة الممثلة في تراكيب لغة الشّعر والماهية النّفسية والانفعالية لدلالة الإيقاع، هذا الأخير الّذي يقول فيه محمد مصمولي[3]: قد أصبح الإيقاع "غير منفصل عن الصّورة الشّعرية

[1]: محمد مصايف، النّقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ط2 ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ،1984م، ص 312 .

[2] : ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 49 .

[3]: المرجع، س ، ص 313 .

فهو إذن إيقاع لا يقصد لذاته، بل لتنغيم الصّورة وترجمة ألوانها وظلالها وأضوائها بواسطة إيقاع شبه عضوي يجعل القارئ يرى بآذانه ويسمع بكافة حواسه ويتفاعل تفاعلا تامّا مع التّجربة الشّعرية"، ومن خلال الوظيفة المتواشجة بين عنصر التّلفيظ والسّماع تنتظم اللّغة فلا يمكن فصل هاتين الوظيفتين وإلاّ لأصبحت عمليّة التّواصل مبتورة حتما.

وعلى هذا الأساس انتظمت لغة الشّعر، ومن خلال أجراس الأصوات المسموعة ودلالاتها يمكن استظهار مكنونات وأغوار النّفس البشريّة. فالإنسان كلامه دال عليه من ذلك المثل السّائر "الإناء ينضح بما فيه"، وقولهم: "المرء مخبوء تحت لسانه"، وفي قول زهير:

لسَانُ الفَتَى نصْفٌ ونصْفٌ فُؤَادُه فَلَمْ يبْقَ إلاّ صُورَةُ اللّحم والدَّم[1].

وعن قوله عليه السّلام "ما خرج من القلب وقع في القلب وما خرج من اللّسان لم يتعدّ الآذان"[2] فمنشأ اللّفظ هو المعنى ومستكمله هو السّماع وحتّى يتحقّق هذا الأخير لابدّ أن تكون جملة الملفوظات مشتملة على أجراس ورنات لها مواقع في القلب تستلذها الآذان فحلاوة المسموع من حلاوة الملفوظ، والشعر إن صفا مسموعه وقع في النّفس الموقع الحسن. من هذا المنظور الجمالي نلحّ كثيرا على أن يلتزم الشّعراء خلال عملية النّظم اختيار الكلمة مستندين إلى البلاغة والتّفطن للمواضع المستهجنة والمشينة كما ينصح أحد جهابذة النّقد "إياك أن تشين شعرك بالألفاظ الرّزية وكن كأنّك خياط يقطع الثّياب على مقادير الأجسام"[3]، وليس هناك أحسن من شعر تلاءم لفظه مع صورته السّمعية ووقع في معابر الآذان يترقرق ماؤه وهكذا تكون صنعته مرهفة تعجب. فقدرة الشّاعر تبرز في سعة خياله وحسن تصوير الأشياء واختيار اللّفظ المعبّر به، فالشّعر "طفح النّفس وفيضها بما فيها، سواء

[1]: زهير بن أبي سلمى شرح وتقديم: علي حسن فاغور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1408هـ/1988م، ص112.

[2]: المرجع، س ، ص 53 / 54

[3]: عبد القادر محمد مايو، كيف تنظم الشّعر ، ص 182 .

أكان من العواطف أم من الأفكار الّتي هي قواعد الحياة الّتي استخلصها الحكماء المجربون"[1]، من هنا كان تقدير ومفاضلة الصّياغة اللّفظية الّتي يهتدي إليها الشّعراء ويعمدونها

- **دراسة طبيعة التّو زين المقطعي في لغة الشّعر :**

إنّ التّو زين المقطعي خاصيّة إيقاعيّة ممّا يكسب اللّغة طلاوة ورونقا ويزيدها حلاوة على حلاوة وفي هذا الصّدد يقول ابن الأثير:[2] "وللكلام بذلك طلاوة ورونق وسببه الاعتدال لأنّه مطلوب في جميع الأشياء، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النّفس موقع الاستحسان وهذا المراد فيه لوضوحه "فأوّل مطالب الإيقاع الاعتدال، والاعتدال هو أن تتناسب مقاطع الكلام بين الطّول والقصر، وقد ذهب العقلاء إلى تمثيل الإيقاع بحركة النّاقة أو الفرس لما تخضع إليه هذه الحركة من تناسب في مسافة السّير والتّنقل.

وعلى هذا الدّأب نجد محمد العياشي يقول: "أمّا الإيقاع فهو ما توحي به حركة الفرس في سيره وعدوه وخطوة النّاقة وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها هي: النّسبية في الكمّيات والتّناسب في الكيفيات والنّظام والمعاودة الدورية، وتلك لوازم الإيقاع"[3]، فأوّل عناصر الإيقاع هي تلك النّوى من المقاطع الّتي متى اهتدى إليها الشّاعر سهل عليه وضع الأبنية الشّعرية ثمّ يليه التّناسب في الكيفيات أي مراعاة التّوازن الإيقاعي الزّمني لجملة هذه المقاطع الصّوتية فتكون من الطّول إلى القصر أو العكس من ذلك أي من القصر إلى الطّول، والنّظر إلى كمّها وأصواتها المؤلّفة منها أجراس الحروف

---

[1]: المرجع، نفسه، ص 14 .

[2]: محمد الو اسطي، ظاهرة البديع عند الشّعراء المحدثين، ط 1، دار نشر المعرفة ، الرباط المغرب، 2003 م ، ص 262.

[3]: عبد الرحمن تبرما سين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط 1، دار الفجر للنشر والتوزيع ،2003 م، ص103 .

واستبعاد التّنافر La cacophonie فيما بينها وتجنّب الأصوات الّتي تمجّها النّفس وينبو عنها السّمع واختيار البحور المناسبة للمقام واللّغة المناسبة للبحر.

ويمكن تعليل هذا الطّول والقصر في أبيات القصيدة إلى ذوق الشّاعر الّذي يفرش التّعابير على قدر المعاني الّتي تختلجها نفسيته، ويبدو ذلك واضحا من خلال المقطع الشّعري التّالي للشّاعر الجزائري عز الدّين ميهوبي من قصيدة (النّخلة والمجداف):

يا شاهد هذا العصر...

الليل تمدد في عيني..

وفي صدر يتنهد ليلا موبوءا...

لا حلم أضمّ الآن سواك...

ولا حلم سيخرج من جفن يتورّم كالطحلب في

الأحشاء

وقارعة الصبر

يا شاهد أزمنة الأهواء..

ها .. جئتك

أهرب من لعنة باب القصر

و أهرب من لعنة باب العصر

يا شاهد ليلى الباحث عنّي...

ما زلت أفتش

عن قارئة للكف

لأرسم خاتمة للعمر [1]

[1]: عز الدين ميهوبي، فراشة بيضاء لربيع أسود، د ط، منشورات دار المعرفة، الجزائر،2014، ص 14.

نلاحظ أن هذا المقطع الشعري يتوفر على مجموعة كبيرة من المقاطع الصّوتية القصيرة وهذه الكثافة وهذا الكم والتتالي لهذه المقاطع القصيرة دليل على أن الشاعر يريد إيصال فكرة معينة وهو بصدد طرح قضية وطنية حيث تتفاوت نسبة عدد المقاطع الصّوتية القصيرة في كل سطر شعري على نسبة عدد المقاطع الصوتية الطويلة وهذا راجع إلى طبيعة اللغة الشعرية التي يريد بها الشاعر إبلاغ وإيصال فكرته إلى أبناء وطنه وهذا يوحي كذلك بالقلق الذي يراود الشاعر والرعب والحسرة من خلال قوله : (الليل تمدد في عيني، وفي صدر يتنهد ليلا موبوءا). ولذلك فإن قلة نسبة المقاطع الصّوتية الطويلة بالقياس إلى غيرها من المقاطع القصيرة تعكس واقع القصيدة الذي بدا فيه الشّاعر حائرا .

- **بعض الظواهر الصّوتية وأثرها في الإيقاع:**

1- الجرس الصوتي.

اعتمد الشّاعر ميهوبي الكلمات ذات البناء الثلاثي وساكنة الوسط (ليل، عين،عصر، قصر، عمر، حلم، صبر، كفّ، بحث، جفن، كون، خوف، لون). هناك كلمات ثلاثية مفتوحة الوسط مثل كلمة "قمر" وكلمات مدغمة مثل كلمة "كفّ" يترجم ذلك الأثر السمعي الذي ينشأ عن التصويت اللفظي للحروف والحركات وتكرارها في حيز السطر الشعري بحسب ائتلافها واختلافها في التركيب وهي جهات توفر عنصر المعاودة المتكررة وشدّة الوقع في السّمع.[1] فتبرز هذه الظاهرة في شعر عز الدّين ميهوبي فيكون لها مضمون شعوري انفعالي يرتبط بها، فيفتح أمام المتلقي مساحة من التأمّل الفنّي ، الذي لا يقتصر على مجرد إدراك العناصر الصّوتية المكررة من خلال جملة كبيرة من الكلمات والتي

[1]: ينظر، عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ط1،منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا، 2003، ص446/447.

تنوعت بين الأسماء تارة والأفعال تارة أخرى نذكر منها ما جاء في هذا المقطع الشّعري من القصيدة:(يا شاهد والليل وليلا، ولا حلم ، أهرب، لعنة ...) بل يجاوزها إلى تمثل ذلك المضمون وتصوره.

على أن نزوع الشاعر عز الدّين ميهوبي إلى هذا الإيقاع الجرسي كان التفاتا منه إلى خصيصة ذاتية محسوسة في بناء اللفظة، كما تعمل وبالطريقة ذاتها ظواهر التصريف والإشتقاق على تكثيف الجرس، فتقدم مادة صوتية تتسع لتنويع الإيقاعات والصور، فترسم الصيغ الإشتقاقية والصرفية وصيغ المبالغة معناها وتكون محورا لدلالة السّطر الشعري بكامله ولربما أكمل جرسها جزءا من دلالتها ، ثم يأتي السّياق فيوجّه المعنى أو يحدّده يصدق هذا على كثير من قصائد الشعراء الجزائريين الحداثيين ولا سيما في شعر عز الدين ميهوبي في هذا النموذج المقدّم:

أهرب من لعنة باب القصر

وأهرب من لعنة باب العصر

الذي تندمج فيه القافية، والجرس، والإيقاع وذلك من خلال صيغي(القصر، العصر) مؤدّاه أن الشاعر أقام في طريق القافية لفظا يماثلها كمًّا وجرسا ويختلف عنها معنى، وعقد جناسا بين الكلمتين، لكنه جناس يوهم المتلقي بدءًا أنّ القافية جاءت متفقة مع سابقتها من خلال تكرار حرف الراء والصاد، بمجيء كلمتي (القصر)، (العصر)، لاختلاف الكلمتين في حرف القاف وحرف العين واتفاق هاذين الأخيرين في المخرج ، وأخذ المتلقي في إجراء مقارنة بين معنى الكلمتين واستعمالهما على هذه الشاكلة وعلى هذا فإن استخدام(القصر والعصر) حسن من حيث إيقاعه وجرسه، ويزداد أمره حسنا في ما لو التفتنا إلى الجانب الإستعاري التَصويري في التركيب.

وكلما توفر للكلمات حظ من الإيقاع الجرسي، قلصت صيغها الحدود الفاصلة بين الحدث المعبر عنه ووسيلة التعبير، ودفعت الصورة دفعا قويا[1]. فلقد قرن الشاعر فعل الهروب في السطر الشعري الأول بلعنة باب القصر ومن لعنة باب العصر في المرة الثانية من السطر الشعري التابع فكثف الدلالة الصّوتية للصورة لأن هذه الصيغة تحاكي فعل الحدث على نحو يكاد يتوحد فيه الدال بالمدلول فضلا عن أن الفعل المذكور بجرسه المتتابع قد ساهم في عملية الجمع بين حقيقتين متباعدتين أصلا (العصر والقصر) واستحدث علاقات جديدة بينهما ولدت إيحاءات ودلالات هي في الواقع إسقاطات نفسية على المشبه من خلال المشبه به بواسطة هذا الفعل.

ومن هنا كان الجرس يتحكم في الإيقاع من خلال الأصوات التي تبوح أنغامها بمعان قادرة على نقل المشاعر والأحاسيس إلى الصورة الفنية الحقيقية.

2- التّكرار الصّوتي:

بالإضافة إلى ما ذكرناه من أثر الجرس وعلاقته بالإيقاع والتصوير لا بدّ من التزام النّظام الّذي هو خاصيّة جوهريّة في إيقاع الشّعر، وممّا يسهّل هذا النّظام والّذي يكون عن طريق المعاودة الدّورية أي التّكرار والّذي يعتبر "أهمّ مسرب روحي تتماهى عبره العناصر اللّسانية المكوّنة لخصوصيّة الإيقاع الشّعري"[2]، والنّسج كما تنسج العنكبوت بيتها فهي تلفّ وتدور فيتواصل النّسج على هذا المنوال فيتّسع المجال ليشكل حلقات أجمل وعلى هذا الدّأب يبنى القصيد، بحيث تتكرّر المقاطع على طول البيت الشّعري عن طريق المعاودة، "والكلام إذا اتّبع فيه التّدوير والتّكرير انقاد إلى جهة إشاعة التّنميط الصّوتي وأصاب اللّسان

[1]: ينظر، عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، ص450.

[2]: العربي عمّيش، خصائص الإيقاع الشّعري،157.

فيه البنيات التّعبيريّة المشابهة لبناء الشّعر"[1]، وهذا ضرب من الاعتدال القائم عليه الوزن والإيقاع معا،"وإنّما ترغب النّفس في التّوازن والاعتدال وتتوق إليه وتنشرح له سواء جاء في الشّعر أو غيره من الفنون ومشاهد الطّبيعة"[2]، ولما أدرك الشّعراء مدى تعلق النّفس بكلّ شيء معتدل ومنتظم ذهبوا هذا المذهب في نظم الشّعر فبنوا جلّ الأعاريض على الاعتدال فتكافأت الأوزان وتساوت الأبيات باعتبار الكمّ المقطعي المشكلة منها البحور .غير أنّ المعاودة أو التّكرار الصوتي لابدّ من أن تتّسق الإتّساق المريح الّذي لا يبعث على الملل أو السّأم فالثروة التّنويعية على عدّة مستويات منها الأصوات وتواليها متغايرة متناغمة، والمقاطع اللّغوية في تشاكلها وتناسقها والأبنية الصّرفية الموزّعة على انسجام واعتدال كلّها آليات يتطلّبها اللّسان المخاطب أو اللّسان المنشد، وقد يسمّى هذا تليين الكلام وتهذيبه.

[1]:م ،ن ،ص 148.

[2]: محمد الو اسطي ، م المذكور، ص 262 .

3- التّقارب والتّباعد على اعتدال وانسجام.

متّى كانت مقاطع الكلم مضطربة متناثرة فيها نشوز واستنكار كانت علّة هذا النّشور الاضطراب واللاّمنهجية في التّركيب والتّأليف بين الكمّ المقطعي، وعبّر عن هذا ابن طباطبا[1] قائلا "وعلّة كلّ حسن مقبول الاعتدال كما علّة كلّ قبيح منفي الاضطراب، والنّفس تسلك إلى كلّ ما وافق هواها وتقلق ممّا يخالفه ولها أحوال تتصرّف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له، وحدثت لها أريحيّة وطرب فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"، ومن هنا كان الدّاعي الوحيد إلى انشراح النّفس واهتزازها وارتياحها هو الاعتدال فنظام المقاطع اللّغوية يستند إلى طريقة خاصّة من الاعتدال، واستحالة أن ينشأ شعر بعيدا عن تآلف واعتدال الوحدات اللّغوية.

فهناك من الأوزان الشعرية ما يشمل على اثني عشرة مقطعا لغويّا منها المقاطع الصوتية القصيرة ومنها الطويلة، لكنّها تتألّف فيما بينها دون إحساس بفارق بينهما رغم الاختلاف الواضح بين المقاطع اللّغوية من ناحية الكلام لكنّ هذا الكمّ المقطعي يعتدل بفعل التّآلف بين أزمنة هذه الأصوات فتكون المقاطع اللّغوية القصيرة تالية للمقاطع اللّغوية الطّويلة منها.

كما تعدّل هذه المقاطع بعضها البعض بفعل الزّمن،الّذي هو النّمط الوزني المعتمد في صياغة الشّعر، فلابدّ من إدراك كون الكمّ الوزني بأصواته ومقاطعه هو نتيجة ذوق لساني تتريض به العادة، وتكتسبه التّجارب حتّى استقرّ في العرفان، و"الشّعر بانتظام أصواته وفقدان الاصطدام بين كلماته وانزلاق مقاطعه هيّنة ليّنة متّصلة يساعد العقل والذّاكرة جميعا وما على اللّفظة بعد ذلك إلاّ أن تشفّ عن معناها ألاّ تلقي عليه ظلاّ، ولا تشوّش النّظر

[1]: عيار الشّعر ، ص53 .

الّذي يحدّق في هذا المعنى، وإنّما تسيل فوقه سيلان الموجة الرّائقة الصّافية لا تمنعها حركتها من أن ترى الرّمل الّذي تغطّيه دون أن تحجبه"[1]، من هنا نستشفّ كلّ معاني الانسجام والاعتدال من خلال هذه الأمثلة الّتي يأتينا بها علماء الجمال ومواطنه، أي أنّنا نريد ربط هذا بما يؤدّيه اعتدال المقاطع الصّوتية داخل القصيدة الشّعرية المنبعثة من جماليّة بواطن الحسّ المتذوّق لأدقّ الوقائع المحيطة به ومن جماليّة لغته الملفوظة الّتي ألف رنينها في أذنه الخاطفة لمزية هذه الإيقاعات المسموعة الباعثة على الأريحيّة في نفسه المهذّبة ونجد حقيقة كلّ هذا عند أعظم الرّجال، إنّه رجل ليس ككلّ الرجال بما أوتي من فطنة وحسّ ونباهة خارقة لتذوق فنون القول حيث ربط الشّعر بالغناء الخارج من النّفس على طرف اللّسان في قالب الوزن بالإضافة إلى الحسن بعيدا عن القبح.

يقول الجاحظ[2] في رسالته: "إنّ وزن الشّعر من حسن وزن الغناء وكتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حدّ النّفوس، تحده الألسن بحدّ مقنع وقد يعرف بالها جن كما يعرف بالإحصاء والوزن"، فالتّغنّي بالشّعر يشخّص الوزن ويمحّصه لأنّ إطالة اللّحن بالصّوت، يسمح بتقليب المنطق بالكشف عن مكوناته اللّسانيّة الموغلة في الأسرار الرّوحيّة. كما أنّ إحصاء الوزن قراءة لكلّ ما هو حسن أو قبيح ومن خلال هذا الإحصاء تتجلّى كلّ الطّاقات الإبداعيّة والفنيّة الجميلة من اعتدال توالي وتتابع الحركات والسّواكن داخل التّراكيب المقطعيّة الطّويلة المنفتحة والمنغلقة والقصيرة والمراوحة بين ذلك، بالإضافة إلى عوامل نفسية أي ما تختلجه روح المبدع المنشد للشّعر فيلوي لسانه بحركات ليست ككلّ الحركات، وكلمات ليست ككلّ الكلمات فتؤدي الوظيفة اللّسانية دورها داخل أدوار غيرها

[1]: جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص 169 .

[2]: الجاحظ، رسائل الجاحظ، شرح وتعليق، محمد باسل عيون السود، مج 2/1 ،ج 1 ، ط1، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، 1420 هـ/2000 م، ص124 .

من إسماع، فتكون المجالات المقطعيّة هي الّتي تعني دور الإسماع حيث تكون ممدودة مؤثّرة في أذن سامعيها فترفد من الموجات والذّبذبات ما هو كاف للارتقاء في دواخل جهاز السّمع والمستقبل لها أحسن استقبال فإذا وقعت الموقع الحسن كان لها في السّمع وقع حسن.

هنا يكتمل الخطاب الشّعري ونقول خطابا لأنّه لن يكون إلاّ مرتجلا، وليس كلّ ما هو مرتجل له من التّمام والكمال بل هناك مقاييس أبدع فيها العلماء وجعلوها مقياسا للجمال فالارتجال فنّ لم يعرف إلا من قوم عظماء، قوم تركت ألسنهم أقوالا لا تنمحي ولا يحول معدنها لا ينقضي مخزونه عبر التّاريخ. ومن قال أنّ الشّعراء قد غادروا؟ لكنّهم لم يغادروا.

فقد كانت العرب لا تقول شعرا إلا ملقى في الأسماع لأنّها كانت تدرك وتحسّ مزية ألسنها وأنّ لكلامها حلاوة، وهي لم تجعل لشعرها أغراضا هباء بل لتحزّن أو لتمدح أو لتهجي كلّه من صميم ذائقتها النّفسية انقباضا وانبساطا. و"الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللّسان إذا حاول العبارة عن مقصوده ولم يحسن بمثابة المقعد الّذي يروم النّهوض ولا يستطيعه لفقدان القدرة عليه..."[1] فالكلام منبعث من صميم القدرات النّفسيّة فإن كانت نفسية المرء، وما يختلجه على غير مقدرة كان عجزه كما كان مقعدا طريحا لا يحرك ساكنا، وهنا تبرز قيمة الملكة اللّسانية فمن لم يعط الكلام حقّه وهو في مقام ما أحس بالعجز وقواه فاشلة ثمّ يثور حينها.

والشّعر هو نتاج ما يطاوع الشّعراء وما هو موجود بالطّبع وهو "ملكة من الملكات في النّطق يحاول تحصيلها بتكرارها على اللّسان حتّى تحصل والّذي في اللّسان، والنّطق إنّما هو الألفاظ وأمّا المعاني فهي في الضّمائر، وأيضا فالمعاني موجودة عند كلّ واحد في طوع كلّ فكر منها ما يشاء ويرضى فلا تحتاج إلى صناعة وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج

[1]: ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، تقديم: عبادة كحيلة، ج1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، 2007، ص506 .

للصناعة...وهو بمثابة القوالب للمعاني..."[1] فالمعاني واحدة ولكن مقدار جودة الألفاظ وبلاغة اللّغة هو الّذي يزيّن المعاني عند أصحابها فالتّشاكل بين الملفوظ والمسموع يتجلّى في مدى تأثيره فينا، وفي تخيّلاتنا، وفي مدى انفعالنا لهذه الأصوات المسموعة المعبرة عن الأحوال النّفسية والنّاطقة باسم الطّبيعة والبيئة المحركة فينا فهنا تتواءم المتجاورات وتتّزن التّوقيعات لأنّه من أصل المادّة اللّسانية المركبة للّغة المتواصلة عن طريقها.

فتوزين الخطاب الشّعري كامن في ملافظه وفي انسجام إيقاعاته عبر التشاكل الجزئي لمقاطع الكلم، وهنا تتبدى محاسن الإنشاد والإلقاء النّاطقة باسم الاعتدال "وأمّا الاعتدال فهو وزن الشّيء لا الكمّية... ووزن النّفوس في أشباه أقسامها فوزن خلقة الإنسان اعتدال محاسنه، ألاّ يفوت شيء منها شيئا. كالعين الواسعة لصاحب الأنف الصّغير الأفطس، والأنف العظيم لصاحب العين الضّيقة، والذّقن النّاقص والرّأس الضخم والوجه الفخم لصاحب البدن المجدّع النّصو والظّهر الطّويل لصاحب الفخذين القصيرتين والظّهر القصير لصاحب الفخذين الطّويلتين وكسعة الجبين بأكثر من مقدار أسفل الوجه"[2] هذا ضرب من التّصوير للمعادلات والإعتدالات المشخّصة في جسم الإنسان فكانت هذه التّسوية محط جمال تتّسع بها عين النّاظر، والوزن الشّعري يتبيّن على قياس الإستطاعة الجسمانيّة الفسيولوجيّة الّتي هي في أصلها معيار الفصاحة والخطابة والبيان.

ولذلك لابدّ أن تكون مقاطع الشّعر وملفوظا ته بمثل هذا الاستواء ذلك أنّ آليات لغة الشّعر يجب أن تكون جملة تراكيبها منسجمة في ما بينها وهكذا تتناسق المتجاورات وتتحدّ في ما بينها فلا تتفاوت أقدار المقاطع اللّغوية عن نظائرها بل تتوالى مخارج حروفها متآلفة

[1]: المرجع ، ن ، ص506 .

[2]: الجاحظ، رسائل الجاحظ، شرح وتعليق، محمد باسل عيون السود، مج 2/1 ،ج 1، ط1، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان ، 1420 هـ/2000 م ، ص125 .

فيما بينها من جهة الأصوات الّتي فيها نشاز واستكراه وثقل في النّطق حتّى تتعقّد الوظائف وتصير ممجوجة مستكرهة، "وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشّعر تراها متّفقة ملسا وليّنة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشقّ على اللّسان وتكدّه والأخرى تراها سهلة لينة ورطبة مواتية، سلسة النّظام خفيفة على اللّسان، حتّى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة، وحتّى كأنّ الكلمة بأسرها حرف واحد"[1] فكلّ الأجزاء في الشّعر متكافلة ومتكاملة كأنّها وجه واحد من متعدّد.

وهذا التّعاضد مردّه الجمال والكمال وكلّ هذا حتّى لا يحسّ المتلقّي بأي نشاز أو تفاوت في نطق مقاطع الكلم الممثلة عن طريق الوزن الّذي نعني به من هذا المنظور النّظامي، "الاستواء في الخرط والتّركيب فلا بدّ ممّا لا يمنع النّاظر من النّظر إلى الزّارع والغرس والتّفسح في خضرته والاستنشاق من روائحه ويسمى ذلك كلّه جلاّ ما لم يمدّ له يدّا "[2] فالوزن ليس وزنا للشّعر فقط بل كلّ ما هو منظم يحلو في عين ناظره ويرقّ في أذن سامعه، من هنا نوفّق بين ما هو موزون في الكون بما يماثله في ملفوظ لغة الشّعر وإلى العكس من ذلك حتّى تكتمل صورة الشّعر الموزون المستعذب في النّفس.

ومردّ اعتدال وزن الشّعر وظيفتان: "تردّد صدى الأصوات، وبذلك تكون الأصوات مصدرا للنّشوة الجماليّة، هناك متعة في الصّوت بحدّ ذاته وفي توارد الأصوات مع بعضها البعض، وتقترن هذه المتعة الصّوتية بالحسّ الموسيقي والإيقاعي والنّغمي وهو الحسّ النّابض الشائع لدى البشر، ويأتلف قسم من هذه المتعة غالبا من الدّهشة الّتي يثيرها الوزن غير المتوقّع والمتقن"[3]، وللصّوت دور حاسم في بعث الإيقاع والإنشاد ويكون أبين وأنور للألفاظ

---

[1]: الجاحظ ، البيان والتبيين، ج1، ص67 .

[2]: رسائل الجاحظ ، مج: 1 / 2 ،ج1 ،ص 125 .

[3]: عز الدين المناصرة، اشكاليات قصيدة النّثر ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص13.

بالإضافة إلى الإشارة الدّالة المصوّرة للمعاني المختلجة في نفس الشّاعر المنشد والحادثة في فكره .

إنّ جودة الصّوت وحسنه وبهاءه لا يعدو سامعه فتتضاعف عنده وتكبر في عينه فتكون له أنفع وأنجع وهي بذلك محطّ مفاخرة ومفاضلة بين منشدي الشّعر ومتذوقيه، كذلك "الصّوت هو آلة اللّفظ، والجوهر الّذي يقوم به التّقطيع، وبه يوحدّ التّأليف ولن تكون حركات اللّسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا، إلاّ بظهور الصّوت"[1] من هنا تكمن حاجة الصّوت وضرورته في عمليّة التّلفيظ وهو بذلك مبلغ كبير وأبعد وهو من تمام حسن التّعبير وداعية للشّهوة ومقامه شريف بالإضافة إلى أمور أخرى كالوزن والإشارة، واعتدال الأنساق اللّغوية وانسجامها، ولابدّ أن تلحق الأصوات بحسن الصّناعة والتّأليف بين الأجزاء المشكلة منه، ومتى كانت مقاطع الكلم تالفة غير مؤتلفة ولا متجاورة مخارج حروفها مجّها السّمع .

- **تموضع العيّنة المقطعيّة من خضوعها للقياس الجسماني :**

إنّ اللّغة ذات صلة وطيدة بالصّورة الذّهنية Images phonétiques المختلجة في نفس الإنسان، والتّراكيب العضويّة العضليّة المتصورة في جسمه، تلك الحركات المستجلية للمعاني والدّلالات الإيحائيّة الفاخرة، وقد فسّر العلماء ظاهرة الكلام بطريقة علميّة بحتة مستندين إلى الملاحظة والتّجريب وعلّلوا هذه الظّاهرة من عدم جواز و"استحالة حدوث الكلام بدون وجود ضغط للهواء فيما تحت الحنجرة وأنّ هذا الضّغط يوفره النّشاط العصبي والعضلي أثناء عمليّة الزّفير في منطقتي الصّدر والبطن ... ومعلوم أنّ توقيت ابتداء الجمل ونهايتها، وتوقيت حدوث الوقفات أثناء الكلام يرتبط أوثق ارتباط بعمليتي الشّهيق والزّفير

[1]: البيان والتبيين ،ج1 ، ص79 .

وتوفير تيّار الهواء المضغوط اللاّزم لإصدار الكلام "[1]. نلمس من هذا التّحليل الطّريقة الّتي بها تنشأ جملة المقاطع الصّوتية بصفة خاصّة والكلام بصفة عامّة والأساس النّطقي الفيزيائي لذلك، دون إهمال الجانب الجسماني الّذي يتبع هذه العمليّة ويطوّرها.

وقد اصطلح علماء اللّغة على حركات الجسم بما يعرف ب:(وسائل الاتصال غير اللّفظية) وترجع جذور هذه الدّراسة الأولى إلى عام 1952. أي في أوائل الخمسينيات، بعنوان (مدخل إلى علم الحركة الجسمية) لكتاب صاحبه: "Birdwhistell"[2]، ومن خلال هذه الدّراسة تمّ إشراك الحركات الجسمانية في كلّ دراسة لغوية وصوتية كما أنّنا نقرّ بأنّ لها دورا في إنشاد الشّعر والتّرنم به بل هي أحد لوازمه.

ومن خلال هذه الحركات يمكن التّمييز بين إن كان القارئ ينوي إنشاد الشّعر أو هو فقط بصدد قراءة نص أو إلقاء خطابة، وقد شرح أحمد مختار[3] هذه التّنظيمات الجسمانية انطلاقا من دراسة عالم الأنثروبوجيا Birdwhistell قائلا: "إنّ اللّغة بوصفها نظاما لا تحدث منفردة، وإنّما تصطحبها عادة نظم أخرى منها الحركات الجسميّة، وقد قام بتحليل هذه الحركات إلى مكوّناتها الأساسية الّتي سمّاها (كينات)، قارن هذا بالمصطلح الصّوتي (فونات) ثمّ لاحظ أنّ هذه الكينات تتجمّع في وحدات... كما لاحظ أنّ هذه قد تتتابع فتأخذ شكل جملة، أو حتّى فقرة واستخلص من مجموع الحركات الّتي لاحظها ما بين خمسين وستين (كينا) ذات معنى تركّز نحو ثلاثين منها في منطقة الوجه والرّأس (يشترك فيها

[1]: سعد عبد العزيز مصلوح، دراسة السمع والكلام ، ط1 ، عالم الكتب، القاهرة ، 1420هـ / 2000 م، ص 228 .

[2]: ينظر، عمر أحمد مختار ، محاضرات في علم اللغة الحديث، ط1 ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1995 م، ص3 .

[3]: عمر أحمد مختار ، محاضرات في علم اللغة الحديث ، ط1، عالم الكتب ، القاهرة ، 1995 ، ص 4. .

الرّأس والحاجب والعين والجفن والأنف والفمّ والشّفه والذّقن والخدّ)"[1]، وهكذا أثبتت هذه الدّراسة جدارتها في إعطاء العوامل الجسمانية دورا في إيتاء الأصوات المنطوقة نصيبها الوافر ولاسيما دور هذه الوحدات الصّغرى (المقاطع) في دفع الحركة الجسمية وتصوير دلالاتها من خلال هذه الملامح المرتسمة في جسم الإنسان وأجزائه العضوية ومنه يمكن الإفادة من القياس الجسماني إثر تشكيل العيّنة المقطعية .

إنّ لكلّ حرف La preposition من حروف الكلمة وقع خاص في الآذان أي أنّ له ميزة صوتيّة مختلفة عن غيره من الأصوات، ولما كانت حاسة السّمع جزءا لا يتجزأ في الإنسان حيث يستطيع من خلالها التّمييز بين مخارج الحروف وبين موسيقاها ومدى خفّتها أو استثقالها في نفسه. "إذ أنّ التّعويل على حاسة السّمع في معرفة ما إذا كان شعر ما حسنا أو قبيحا ناتج عن أنّ المرء ينبغي أن يصغي جيّدا إلى مخارج حروف الكلمة ومدى اقتراب مخارج أصوات هذه الحروف أو بعدها عن بعضها البعض، فكلّما حصل تباعد في مخارج حروف الكلمة كلما كان وقعها على السّمع وتاليا على النّفس أشدّ إثارة وباعثا على الإنفعال"[2]، ومن هنا يبرز دور حاسة السّمع في معرفة حسن المقاطع اللّغوية ووقعها في النّفس إما مستكرها وإما محبّبا إليها.

[1]:المرجع ، ن ، ص 4 .

[2]: سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية ، ط1 ،منشورات عويدات الدولية ، بيروت ،1991، ص72 .

وطالما أنّ الصّوت صورة نطقيّة متغيّرة يعود تركيبها إلى حالتين :

–الحالة الأولى: تشمل الصّدى النّاتج عن تجاور الأصوات بعضها من بعض والتماس ما قد يتآلف منها وما قد يجانب هذا التّجاور من مستكره في الصّوت، وهذا يشمل الإيقاع الدّاخلي.

–الحالة الثّانية: وهي تشمل الأحوال النّفسية للنّاطق وما قد يتأثّر به من جملة الانفعالات والمنبّهات الخارجية، ممّا يحدث تغيّرا على سلامة النّطق أو فساده، وهنا يظهر جليّا مدى خضوع العيّنة المقطعية للقياس الجسماني، وكذا حاسة السّمع كقياس جسماني تتأثّر بالصّوت المقطعي الّذي هو " حقيقة فيزيائية بحيث أنّه يمكن تسجيله على الآلات فهو يملك حدودا وذروة في حيّزه "[1] .

ولا شكّ أنّ الذّهن هو الصّورة الوحيدة الّتي تعكس مدى انسجام Harmonie وتوافق Concordance الأصوات وبطبيعة الحال يكون مصقولا ومتبوعا بحاسة السّمع الّتي لا ننكر دورها الفعّال في استلذاذ الصّوت أو استهجانه ومحاولة بعث الأريحية في نفس صاحبها.

وبما أنّ الأصوات هي خفقات صدرية منبعثة من الحلق Pharynx إلى الفمّ منتهية إلى الشّفتين، تختلف الخفقات الصّدرية بقدر الضّغط Accent d insistance عليها إثر إصدار الصّوت وذلك في أقصى الحلق وبقدر قوّة ذلك يجري معه الصّوت إمّا صلبا وإمّا ضعيفا، ومن هنا نميّز بين ألوان مختلفة من الأصوات والّتي منها الرّخوية، والمهموسة، والشّديدة ...الخ. وقد "شبّه بعضهم الحلق والفمّ بالنّاي، فإنّ الصّوت يخرج فيه مستطيلا أملس ساذجا كما يجري في الألف غفلا بغير صنعة، فإذا وضع الزّامر أنامله على خروق

[1]: مصطفى حركات، نظرية الوزن، د.ط ، دار الآفاق، ص 47.

النّاي المنسوقة، وراوح بين عمله اختلفت الأصوات، وسمع لكلّ خرق، منها صوت لا يشبه صاحبه"[1] .

كما أنّنا نلاحظ أثناء الكلام أنّ جسم الإنسان يتفاعل مع عمليّة النّطق فتجد الضّلوع السّفلى من القفص الصّدري تصعد وتهبط نحو الأعلى وكذلك في عمليّة التّنفس وتتداخل مع هذا الفعل عضلات البطن والحجاب الحاجز فينطلق الصّوت في الهواء مخلّفا أثرا في حاسة السّمع على شكل ذبذبات واهتزازاتVibrations مقطعة فتنتقل إلى فكر الإنسان حتّى يعطي لها تفسيرا وتصبح مفهومة لديه، ينفعل بها هو الآخر. و" لولا أنّ غريزة في النّفس أن يردّد القائل ما يقوله ويتغنّى بما يردّد ترويحا عن نفسه وتطريبا لعاطفته، ما نظم شعرا ولا روى عروضيّ بحرا"[2]، وهكذا جملة الملفوظ المقطعي ذات دافع نفسي أيضا، ونلتمس ذلك من وجود رغبة وميول واردة لا يكمل لها في محاولة استحضار الكلام الشّاعري الّذي يخرج عن المعتاد والّذي يراود النّفس الّتي من طبيعتها حمل خفايا القلوب.

فالشّعر إذن هو ملكة هذه الأحاسيس والعواطف الّتي " تخرج من النّفس بيضاء مشبوبة وكما أنّ العاطفة تنطق الشّاعر كذلك قد تخرسه شدّتها "[3] فتستشعر ذلك مؤلفة إيقاعا عذبا من الأصوات، وهكذا نلمح روابط قوّية بين الصّور النّفسية والنّظم وهذا نوع من التّفاعل الإيجابي.كما تتفاعل الصّور الجسدية إثر الإنشاء التّلفيظي الإنشادي للشّعر فتثبت الصّور الجسمية والّتي منها حركات الأيدي وملامح الوجه وكذلك يتغيّر صدى الصّوت تبعا للانفعالات النّفسية من فرح وحزن "فإذا امتثلت هيئة الحزين، أيّ الحركات الّتي

---

[1]: سر صناعة الإعراب ،ج1 ، ص9 .

[2]: مصطفى لطفي المنفلوطي ، النظرات ، د.ط ، دار النفيس ،د.ت ، ص95 .

[3]: محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه ،ج1، ط،1، دار الجيل، بيروت، 1412هـ/ 1992م ، ص 28.

تبدو بها تلك الحالة النّفسية وهي الحزن، وحركت العضلات الخاصّة بها من الأطراف والدّمع، أثّرت هذه الحركات فيك لتحزن حقيقة وبالعكس إذا جرت في ذهنك صورة مضحكة لا تلبث أن ترى عضلات الضّحك والابتسام قد انفعلت بهذه الصّورة فتضحك أو تبتسم"[1].

تظلّ الأبنية الشّعرية مرفوقة وممتزجة بالفعل الجسماني والنّفسي، ونجاحها متعلق بها وتكون فاتحة لها حين يتأمّل الشّاعر من حوله حيث الطّبيعة الخلابة فينطبق هذا مع ما هو مكبوت في أغوار نفسيته رافضا تارة ومحبّا تارة أخرى محاولا تأليف الكلام المشرق السّميح ينتقي منه اللّفظ العذب الصّافي وقد تحدث غاستون باشلار[2] عن الحالة النّفسية للشّاعر فقال: "إنّ هناك ساعات في حياة الشّاعر حيث التّأملات الشّاردة تستوعب الواقع نفسه(الواقع بمعنى الحقيقة) كلّ ما يدركه هو مستوعب فيتمّ ابتلاع العالم الواقعي بالعالم التّخيلي".

وبعد معرفة العناصر الجسمانيّة الّتي يمكن للصّوت أن يمرّ عليها حتّى يتحقّق صداه، والّتي اتفقنا على أن تكون من جملة المقاييس الذّهنية والنّطقية (الحلق، الفمّ، اللّسان، الشّفتان) ومنها السّمعية وتكون لحاسة السّمع الحظّ في استقبال الفعل الاهتزازي التّموجي الذّبذبي المنبعث عبر الهواء من طرف الجهاز النّطقي، وكذالك عوامل نفسيّة وغريزيّة وهذا بيّن لمن كانت له عين، ولمن كان له سمع .

[1]: مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، مراجعة: درويش الجودي، ج2 ، د.ط، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 1425هـ/ 2005 م، ص 84 .

[2]:غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 1411هـ / 1991م ، ص79.

- **التّوازنات الإيقاعيّة بين الأقطاب الدّلالية المتضادّة :**

إنّ أوفق ما يصدق خلاله التّفكير الشّعري حين تتوافق الأضداد وتتضارب الثّنائيات فاستمرار الأحوال على النّسق التّمعيني الواحد هو من الأمور المستثقلة، حيث لا تنشط فاعليّة النّفس الإبداعية إلاّ حينما تتراوح بين قطبين دلاليين متغايرين في ظاهر أمرهما، فهنا تبرز الأجواء الإمتاعية والمسوّغات الإيقاعية الّتي تبعث في النّفس تلك الهزّة والأريحية المتواشجة والمتناغمة .

فالاعتدال والانسجام خاصّيتان بارزتان لابدّ للشّعر من الاشتمال عليهما وكذلك التّوازن الإيقاعي وهو ما يجب أن تجري عليه الصّورة الموسيقيّة لبيت القصيد، فكما "أنّ نتاج العامل باليدّ قابل للتّداول أي أنّه سلعة، فإنّ على العامل باللّغة أن ينتج القصيدة الّتي تكون أيضا سلعة قابلة للتّداول وتكمن قيمتها في هذه الحال على مدى قدرتها على اجتذاب النّاس"[1]، الّذي هو من شأن الإبداع الّذي استوت طريقته وقويت مناسباته والنّاس عادة ما تستهويهم الأجراس الرّنانة الموقظة الّتي تبعث في الرّوح النّشاط "...المتغيّر على النّحو الأكثر جمالا وعمقا"[2]، ذلك أنّ الفنّ أيضا ينحو جهة تهذيب النّفس وترقية الشّعور، والنّفس تنحو نحو الكمال المأمول وذلك ضرب من الانسياق نحو ثغرة فيها ذهب ولكن الوصول إليها فيه خطر كبير وهذه الصّعوبة هي الّتي تجعل المواقف مؤثرة، "وسرّ ذلك أنّ الشّاعر يتمكّن ببراعة أسلوبه، وقوّة خياله ودقّة مسلكه وسعة حيلته من رفع ذلك السّتار المسبّل بينه وبين السّامع، فيريه نفسه على حقيقتها حتّى يكاد يلمسها ببنانه، فيصبح شريكه في حسّه ووجدانه"[3]، فالشّاعر لا يخرج عن تحقيق ذلك القدر الوافي من الجماليات

[1]: أدو نيس، النّص القرآني وأفاق الكتابة ، ط 1 ، دار الآداب، بيروت ، 1993م، ص 64.

[2]: المرجع ، ن ، ص87.

[3]: مصطفى لطفي المنفلوطي ، النظرات، د . ط ، دار النفيس، ص 97.

الفنّية من جهة والخلقيّة والتّربويّة كذلك هذا كلّه يتواجد في مكنونات الحسّ الشّعريّ "لأنّ قاعدة الشّعر المطردة هي التّأثير، وميزان جودته ما يترك في النّفس من أثر"[1] فتتبعثر أفكار الشّاعر هنا وهناك وتتضارب آراؤه ولكنّه يجب أن يوفّق بين كلّ هذا نشدانا للتّواصل والتّضام والتّوافق حتّى يتّسق السّياق وتتوحَّد الهواجس فيذهب الاضطراب ويسود الاستقرار.

وبالفعل هناك عناصر تختلف كليّا سواء من حيث الأفكار أو من حيث طبيعة الأشياء وما وجدت عليه من اختلاف وهذا في اللّغة طبعا، وهي تعمل هذا النّظام الضّدي المتواشج والّذي من شأنه إبراز المسوّغات الفنّية والتّطريزات الإبداعيّة قصد المفارقة والمفاضلة والمقارنة الّتي ينجم عنها تثبيت الصّورة الفنّية الحقيقيّة والتّعابير الأسلوبيّة والبلاغيّة الّتي تكون تارة مفصولة وتارة أخرى تكون موصولة بين تلك الأقطاب الدّلالية المتضادّة .

والنّفس بطبيعتها مفطورة على اِلتقاط جوانب المفارقات والانشقاقات بين المسمّيات والدّلالات المتواجدة في متون الخطاب، كما أنّه لا يمكن تجاهل حقيقة التّضاد الّذي بفضله

يتكوّن ذلك الكلّ غير المتجزّئ من الصّور الكاملة ونستشفّ ذلك من خلال جسم الإنسان والّذي بطبيعته متضاد الأعضاء والحركات، فإذا نظرنا إلى حركات الذّراعين، فهي نحو اليمين تارة وإلى اليسار تارة أخرى وحركة الأرجل العمودية وكذلك بين انفتاح العين واِنغلاقها وكذا حركة الفمّ بين فكّيه السّفلي والعلوي، كلّ هذه الأعضاء متضادة لكنّها تشكّل كلاّ مركّبا منسجما وهذا الاعتدال هو طاقة الجمال. "وكما أنّ اعتدال الأعضاء يولّد

[1]: مصطفى لطفي المنفلوطي ، النظرات، ص 97.

الجمال في الأبدان كذلك اعتدال الأنفس في الإنسان يفعل الجمال الّذي للنّفس، فالجمال والقبح يحلاّن من النّفس محلّ الجمال والقبح من البدن"[1] .

ومجمل القول: أنّ الحياة هي اللّغة وهي الإيقاع أي التّوتر المنقلب عن شحنة ايجابية وسلبية مشكلة تيارا من التّفاعلات، ونلاحظ ذلك جليّا في الشّعر إذا ما جمعنا الحركات والسّكنات " والشّعر في هذا المنظور مؤسّسة كأيّة مؤسّسة إنّه...الو صول لا المغامرة...والجمع لا المفرد..."[2]، فكما أنّ الله خلق الذّكر والأنثى وجعل لهما عينين اثنتين وأنف وأذنين ويدين على هذه الشّاكلة من التّزاوج والتّضاد تمضي الحياة أيضا .

[1]: قدامة بن جعفر ، نقد الشّعر ، تحقيق: كمال مصطفى، ط3،مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1398هـ/1978م ، ص 33 .

[2]: أدو نيس، النص القرآني و أفاق الكتابة ،ط1، دار الآداب بيروت، 1993، ص 64.

- **أثر الإنشاد في ضبط آليات التو زين الشّعري :**

يبقى أنّ الشّعر لابدّ له من منشد حتّى يكتمل جماله وبهاءه بل إنّ الشّعر من فمّ قائله أحسن وأفضل وحتّى يكون ظرفا حسنا عند من يسمعه فالتّربية الفصاحيّة سمة لائطة بالممارسة الشّعرية لا تستطيع أن تتخلّف عنها. وقديما قالوا: "تغنّ بالشّعر ما دمت قائله"[1] وهذه المقولة دليل على أنّ الإنشاد مقترن بالغناء وأنه من أصل لبناته الأولى فلا يمكن للشعر إلاّ أن ينبجس منشدا وأمّا قولهم: فلان يكتب الشّعر فأمر لا يستسيغه العقل، ولا يتقبّله منطق هذا الفنّ، فالشّفويّة إجراء لفنّ احتضن الماهية الشّعرية في أجوائها التّأسيسيّة البدائيّة، ولا يمكن للشّعر أن يفرط في هذه الخاصيّة متى تناءت به الأزمان الصّناعيّة الحديثة.

ويسند هذا الرّأي جرجي زيدان [2] الّذي يقول: " يظهر أنّ الشّعر والغناء من أصل واحد عند جميع الأمم، والشّعر وضع أولا للتّغني به وإنشاده للآلهة أو الملوك ولذلك فاليونان والرّومان يقولون غنّى شعرا لا نظم شعرا...والعرب يقولون أنشد شعرا "، غير أنّ هناك من يرى على العكس من ذلك تماما أي أنّ الإنشاد شيء والغناء شيء آخر ويتبنى هذا الرّأي إبراهيم أنيس[3] بحجة أنّه لم تصلنا أخبار تفيدنا بأنّ العرب القدامى والشّعراء في الجاهليّة كانوا يتغنّون الشّعر بل أنّ كلّ الرّوايات تصيغ شعر الشّعراء على أنّه إنشاد، على نحو: "وأنشد قائلا" وهناك من يرجع هذا الارتباط في المعنى إلى ما للشّعر من موسيقى وإيقاع تطرب له الآذان.

---

[1]: مكي درار ، المجمل في المباحث الصوتية ، ص86 .

[2] : http:// w.w.w.awa-dam . org/ book / 05/ stady05/ 368-a-a / books 05 – s d 009 – htm .

[3]:ينظر، إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص 150.

يستدعي الإنشاد حصول ملكة سماع للّغة خاصة، بحيث تعتاد الحواس على قيم الاستجابة لفن المسموعات باعتمادها ضروبا من الأذواق لا يمكن حصولها إلاّ بالتربية السماعيّة، وبالنّظر إلى هذه الآراء المتضاربة لابدّ من التّأكيد على أنّ الغرض الّذي من أجله يعمد إلى إنشاد الشّعر " حتّى لا يقدّم إلى النّاس في صورة فطيرة أو في شكل قضيب خشيب"[1] أي أنّ الإنشاد يسمو بالشّعر إلى أعلى دّرجات جمال الفنّ وأرقاها، وهو عنصر من عناصر الجمال وزينة كاملة وتحلية فاتنة ومن ذلك فإنّ "الجماليّة الشّعرية تنطمس كلّيا إذا ما تبرّم عنها ذلك الجانب الأدائي المتمثّل في الإنشاد..."[2]، ولعلّ كثيرا من أوجه ضمور الشّاعرية وانطماسها في واقع الثّقافة العربية المعاصرة مردّه إلى غياب فنّ إنشاد الشّعر، فالاكتفاء بالكتابة الصّامتة للغة الشّعر هو إبطال لكثير من فعاليات إنتاج الشّعر.

وقد ورد معنى النّشيد في كتاب العين[3] لصاحبه الخليل بن أحمد الفر اهدي فأريد به "الشّعر المتناشد بين القوم ينشده بعضهم بعضا إنشادا"، فأداء الشّعر وإنشاده يتداوله أشخاص فيما بينهم أي يلزمه منشد ومتلق يتفاعلان في ما بينهما بتداول هذا الملفوظ الشّعري المخصوص ذي المقاييس اللّسانيّة المتميّزة، و"النِشدة بالكسر: الصّوت، والنّشيد: رفع الصّوت والشّعر المتناشد، كالأنشودة جمع:أناشيد. واستنشد الشّعر طلب إنشاده..."[4]، ويكون للصّوت دور في إيصال الملفوظ الشّعري بينما يكون لحاسة السّمع حضور قويّ في تذوق المسموعات، تبعا لما تمتاز به لغة الشّعر من إبراز طبقات تردّد الصّوت خلال التّرنّم باللّفظ..

---

[1]: عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، ص 190 .

[2]: العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 252.

[3]: الخليل بن أحمد الفراهدي ، كتاب العين ، مج: 4 ، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1424 هـ/ 2003م، ص 221 .

[4]: الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، ج:1، منشورات محمد علي بيضون ، د.ط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1420هـ/ 1999م ، ص437 .

ولما كان للشّعر من فضائل اعتنت العرب بهذا الفنّ وجعلته ديوانا لها وأخذت على رواية الشّعر دون كتابته فاشتهرت بارتجاله ذلك أنّ الكتابة طبيعة صامتة لا تحرّك الشّعر ولا تزيده إلاّ جمودا، بينما ترقى الطّبيعة الرّوائية بالشّعر. من هنا كانت الإشادة بارتجال الشّعر الّذي يجد فيه منشده وقعا في نفسه وفي مسمعه كذلك، لقد قويت فصاحة العرب وامتثلت في ارتجال الشّعر وكانت حجّة في ذلك هي أشفى للصّدر وأدعى إلى الفكر وأبلغ في التّنبيه، وهكذا تبدت فنون القول عند أهلنا العرب، الّذين هم " أمراء الكلام، يقصّرون الممدود ولا يمدّون المقصور ويومئون ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون"[1]، فقد شغل العربي بفنّ الشّعر ورسم معالمه بكلّ ما أوتي من حسّ رهيف وفطنة لا يكمل لها عاقل، وراح يتدرّب على إيتاء الشّعر بمختلف المران.

وقد أوجبت لذّة الإنشاد أمورا حتّى يتحقّق بها أداء الشّعر منها أنّ "الشّعراء العرب كانوا يتحقّقون بجهارة الصّوت ووضوح المخرج ونفض الكلام نفضا، ولا يخلو ذلك من التّرنم على اللّحن الّذي لا يتسمّح به الطبع"[2]. من هنا يصبح الإنشاد بنية صوتيّة سمعيّة للشّعر وهو مرتبط به ولما كانت هذه الصّورة السّمعية للأصوات ميّز العلماء بين الصّورة الإنشاديّة المتباينة بين الشّعر والنّثر وذلك من خلال الأزمنة المتفاضلة الّتي يمكن أن تستغرقها البنى المقطعية الممثلة في لبّ كلّ لغة من هذه الفنون [الشّعر، النّثر] ، وقد عبر عن ذلك إبراهيم أنيس[3] قائلا: "حين ننشد الشّعر نزيد من الضّغط على المقاطع المنبورة وبذلك نطيل زمن النّطق بالبيت من الشّعر، فالمرء عادة يستغرق في إنشاده بيتا من البحر الطّويل ما

---

[1]: ابن فارس ، الصّاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ،تعليق: أحمد حسن سبع ، منشورات محمد علي بيضون ، ط1 ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، 1418 هـ/1997 م ، ص 213 .

[2]: الرّافعي، تاريخ آداب العرب ،ج2 ،ص 29.

[3]: محمد المبارك، استقبال النّص عند العرب، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص124 / 125.

يقرب من عشر ثوان، في حين أنّه إذا قرأه كما يقرأ النّثر ينقص هذا الزّمن إلى ما يقرب من ثلثه أو نصفه"، فالنّبر و كذا التّنغيم هما عاملا تموّج الصّوت وبروزه وهما كذلك يعينان على مدّ الصّوت والزّمن المقطعي مع قابلية لأن يفسح خلال ذلك للتّفنّن في طبع صوت الحرف أو صكّه .

فالإنشاد صورة مميّزة للشّعر عن النّثر وخلال هذه العملية تتواشج الوظائف ممّا نلاحظ وجود ارتباط قوي بين فعل المقاطع اللّغويّة والنّبر اللّساني وتفاعلهما مع الزّمن، وهكذا يصبح الشّعر المنشد ذا طابع كمّي عددي تنتظم فيه المقاطع اللّغويّة الموزونة الّتي يمكن أن تحقّق الفعل الإنشادي على أنّ لها طابعا صوتيا مميّزا يساعد على امتداد الأصوات وتقصيرها أي أن تنسجم في ما بينها مشكلة إيقاعا متوازنا "وعلى المنشد أن يساوي بين كفتي الميزان، عليه أن يشعر بالنّظم ويشير إلى المعنى في آن واحد غير أنّنا بمجرد ما نصل إلى القصيدة الغنائيّة أي القصيدة الخالصة الشّعرية تنقلب العلاقة فيجب حينئذ أن يكون الإنشاد لا تعبيريا وهذا ما يسعى إليه الإنشاد اليوم، إذ تخلّت التّلاوة الطّبيعيّة عن مكانها للإنشاد المسطّح"[1]، فلابدّ من أن يعكس الصّوت المنشد الدّلالات الّتي إن وقعت في ذهن سامعها أطربته بحلاوة معناها لأنّ المقاطع الصّوتية هي أولا وقبل كلّ شيء وحدات فكريّة منتمية إلى لغة التّواصل.

ويمكن إجمال ذلك بالقول هي "كميّات صوتيّة متتابعة تمثل سلسلة كلاميّة متآلفة الحلقات متناسقة معبرة عن خلفية فكرية في المفردات والتّراكيب حيث يحمل كلّ تركيب منها خصائص تعكس الصّورة الذّهنية والدّلالات المرتبطة في السّياقات اللّغوية، وسياقات الحال وفق تنوعيّة صوتيّة منتظمة ومن هنا يكون المقطع الصّوتي وحدة فكرية قبل أن يكون

[1]: جان كوهن ، بنية اللّغة الشّعرية ، ص 91 .

وحدة صوتيّة تصورتية"[1] ولذلك لابدّ على المنشدين من توخي الحذر والنّظر في مقصودية إنشادهم الّتي تراعي فيه كثيرا من القيم الفنيّة والدّلالات المعنويّة.

فليس الإنشاد تشكلة لهرطمات من الأصوات بل إنّ في هذه المراعاة ضرب من القياس التّو زيني، ويأتي "الإيقاع يأتي ليدعم الإحساس العام بالانسجام"[2]، ومن الفضيلة الجامحة في التّركيب المقطعي أنّه يتمّ الضّغط على إحدى هذه المقاطع فيخرج الصّوت معها منبورا أي عاليا تزيد قدرة الأصوات نبلا وتوجب لها الفضل، وبالإضافة إلى هذا إنّها تعطي الكثير من التّفاعلات الجسمانيّة والرّوحيّة، فالمقاطع اللّغويّة الطّويلة تعطي الكثير من المعاني حيال عملية الإنشاد، كما لها دور بارز في رفع الصّوت واستطالته ممّا يساعد هذا بدوره في عمليّة التّمثيل والأداء الإنشادي المرفق بالوظائف العضوية والجسدية.

وقد أثبت علماء النّفس أن الوظائف العضوية تتأثّر بفعل الوظائف العصبيّة أو الصّور الذّهنيّة على اعتبار أنّ الأصوات صور ذهنيّة تمتد لها المراكز العضويّة بالحركة ممثلة هذه الصّور فتأتي معاني هذه الأفكار المراودة في النّفس مشاكلة لها والّتي منها معاني الحزن والفرح انقباضا وانبساطا، ومن هنا نشأت أغراض الشّعر المماثلة لغرض المدح والرّثاء والهجاء.

- **بيان القيم الفنية الّتي تعتبر المدود أداة لتليين الكلام :**

ومن عوامل تفعيل الإنشاد أيضا والّذي هو عامل من عوامل التّنغيم المجالات المقطعيّة المفتوحة الحاملة للمدود الملائمة لأساليب الانفعال نحو: النّداء، النّدبة، التّرخيم...الخ، والمدّ

[1]: سعاد بسناسي، مجلة القلم ، ديوان المطبوعات الجامعية ، المطبعة الجهوية ، وهران ، العدد 3 / مارس 2006 م، ص 35 .

[2]: جان كوهن، بنية اللّغة الشّعرية ، ص 86.

في مقاييس اللّغة[1] مادة "مدّ": الميم والدّال أصل واحد يدلّ على جرّ شيء في طول واتصال شيء بشيء في استطالة . تقول مددت الشّيء أمدّه مدّا، ومدّ النّهر، ومدّه نهرا آخر أي زاد فيه وواصله وأطال مدته وهو أيضا المط أو الزّيادة".

وفي الاصطلاح: المدّ هو نطق الحرف وإطالته لأحد الحروف الثّلاثة وهي الألف السّاكنة المفتوح ما قبلها مثل: "قال"، والواو السّاكنة المضموم ما ما قبلها مثل: "يقول"، والياء السّاكنة المكسور ما قبلها مثل: "قيل" والغرض من هذه المدود تبيين هذه الأحرف وتقويتها لأنّها هوائية ليس لها مخرج يحويها وتعتمد عليه اعتمادا قويّا وهذا فيما يخص الهمزة أمّا الواو فإنّها تنضمّ بها الشّفتان، والياء يرتفع بها اللّسان نحو الحنك لذلك لم يبلغا في المدّ مبلغ الألف"[2] إذ نلاحظ أنّ جلّ المنشدين* يطيلون الأصوات بحروف المدّ الّتي مؤداها (0/)، ذات الوظيفة الإيقاعيّة المعينة على تليين الصّوت وتلحينه، ومن هنا كان المقطع اللّغوي الطّويل المفتوح له قيمة إنشادية غنائية مساهمة تعمل أساليب الزّهو والتّرقيص، كما أنّ قيمة هذا المقطع اللّغوي لا تظهر في القاعدة كما تثبت في الواقع الشّعري أي أنّه يثبت خلال عمليّة التّلفظ والإنشاد حين نضمّه إلى بقيّة الكمّ المقطعي وعبر السّياق الكلّي للنّص بحيث لا تكون له أدنى قيمة دلاليّة أو إيقاعيّة حين يكون منعزلا عن السّياق.

إنّ قوّة الارتجال تمثل من خلال المقطع اللّغوي الطّويل المنفتح مداه إلى أقصى حيّز للاستقبال بالتّساند إلى قيمته الزّمنية الأطول، ثمّ إنّ انحياشه ضمن قوافي الشّعر الّتي تنزل به نهايات الأبيات نزول المطر المتعطشة له الأرض الجدباء القاحلة فقد تتحسّس العرب لهذه

[1]: ابن فارس، معجم مقاييس اللّغة ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مج :5 ، دار الجيل، بيروت ،ص 269 .

[2]: رحيمة عيساني ، الميسر في أحكام الترتيل، تصحيح: رمضان يخلف ، صالح فريوي ، دار مليلة، الجزائر، 2000، ص 60/ 61 .

*ملاحظة مستوحاة من العروض الإنشاديّة للشّعراء العرب عبر وسائل الإعلام ضمن ، محمود درويش، مفدي زكريا.

المواقع المنشّطة للأساليب التّعبيريّة، جريا وراء بناء قاعدة المشاكلة بين الصّوت اللّغوي والدّلالة اللّغوية.

فقد أثري الشّعر العربي بمدلوله الإيقاعيّ انطلاقا من مفعول المقاطع اللّغوية الطّويلة المفتوحة الّتي يجري عليها التّطبيق في كل ميادين اللّغة والّتي ارتأى لها العلماء دورا بارزا من جهة النّطق وتحسين أجراس الأصوات ودلالاتها الإنشاديّة، فهي تسعف القيم الأدائيّة للقول ويشترط الإنشاد أو الخطاب كلاّ من الملقي والمتلقي، حيث يكون لهذا الأخير دور بارز ومقياس جاد لمعرفة مدى جودة ما يتلقّاه من الفضاء الخارجي، ذواقة للشّعر ولتلافيف الملفوظات .

ولذلك فإنّ " حسن السّماع هو الميزة أو الصّفة المحبّبة الّتي تحفظ لمتلقي الشّعر شخصيته وتدعم مستواه الثّقافي"[1] كما يعد السّماع درجة رفيعة في اكتساب المعارف وتهذيبها وتوسيع دائرتها وقد سئل عن السّماع فقيل "مكاشفة الأسرار إلى مشاهدة المحبوب"[2]، وهكذا تقترن بلاغة الإنشاد بمدى توافر آليات السّمع ووعي المتلقّي وثقافته وقدراته المعرفيّة الّتي يجب أن تكون مصقولة بالدّربة والمران، عن كيفية تأتي الشّعر وكيفية أداء الخطاب الشّعري وإنشاده.

وحتّى تحصل للمستمع أو المنشد هذه الدّربة، لابدّ من الممارسة والتّمرن على استحسان تذوق الأشعار وهذا ما اصطلح عليه العرب على أنّه طرق الفراسة والقيافة وهي في جملتها قدرات ذهنيّة وحسّية لا تؤهل إلا لغير العاقل المجتهد بقدر الطّاقة ولا تعطى إلا بالكثير من مزاولة الإبداع والتّمرن بفنون القول، فالشّعر كما وصفه أحدهم قائلا: "الشّعر

[1]:محمد المبارك ،م المذكور، ص 109 .

[2] : المرجع، ن ، ص 110 .

مثل عين الماء إذا تركتها اندفنت وإن استهتنتها هتنت"[1]، ولذلك نلحّ كثيرا على الخوض في النّظم ومزاولة الإبداع في هذا الفنّ الجميل حتّى تحصل ملكته عندك ولا ينقفل دونك .

إنّ العلامة المهيمنة على الصّورة الإنشاديّة للشّعر هي علامة سيكولوجية ترتبط فيه الصّور الذهنيّة مع الصّور العضويّة ، فالحركات الّتي يؤدّيها المنشد حركات دالة تعكس نفسيته وهذا ما يقوّي الطّاقة الشّعرية عند صاحبها ولعلّ هذا ما عبّر عنه الرّافعي[2] قائلا: "الأصل في التّمثيل هو تأدية المراكز العصبيّة المحركة للوظيفة العضويّة لأنّ الأعصاب الممتدّة من ظاهر الجسد إلى مراكز الجهاز العصبي، وكذلك هذه المراكز نفسها والأعصاب الممتدّة منها إلى العصل، تكون جميعها آلة واحدة علائق أجزائها بعضها ببعض عضويّة آليّة ، فمتى حركت من أيّ موضع تسرد سائر أجزاء وظيفتها الآليّة سردا "، وكذلك أنّ من سبل الإبانة والإجادة في عمليّة تخريج الحروف أو الإنشاد وإتيان الحروف حقّها.

والّذي هو مستخلص من جمهور الأدباء العرب الّذين هم أمراء الشّعر والكلام، " أنّ ذهاب جميع الأسنان أصلح في الإبانة عن الحروف من ذهاب الشّطر أو الثّلثين في ذلك ، فقالوا: الحمام المقصوص جناحاه جميعا أجدر أن يطير من الّذي يكون جناحاه أحدهما وافرا والآخر مقصوصا. قالوا وعلّة ذلك التّعديل و الاستواء .و إذا لم يكن ذلك كذلك ارتفع أحد شقّيه وانخفض الآخر فلم يجدف ولم يطر"[3]. و هذا رابط آخر من شأنه أن ينشط بلاغة الخطاب الشّعري ويمنحه لذّة السّمع والصّوت، فإن استواء واعتدال الأسنان مفض إلى إصابة جودة النّظم والسّبك ومن جملة تنسيق السّياقات التّعبيرية اللّسان الّذي يتّخذ مسارب تنسيقيّة تكون كفيلة بتخيّر المواد اللّغوية الّتي يتطلّبها نظم السّياق. ولا يكون

[1]:عبد القادر محمد مايو ، كيف تنظم الشّعر ، ص 169 .

[2]: الرّافعي ، تاريخ آداب العرب ،ج1 ، ص 30.

[3]: الجاحظ ، البيان والتبيين ،ج1 ،ص 64 .

ذلك إلاّ باعتماد تحسّس معادن المواد اللّغوية الموظفة حيث تستدعيها الغريزة وترغبها الذائقة اللّسانية وفق ملاءمات خاصّة هي أخفى وأوغل في الرّوح.

قد يحسّ في بعض المواقف الأدبيّة الإنشاديّة أنّ المتلقّي السّامع يشرك ميزات لغويّة خاصّة تحلّ محل تواطؤ وتقاسم بين المنشئ والمتلقّي .لأنّه يجانب التّعقيد ويتفادى ثقل تلك الحركات الماثلة في الجهاز النّطقي ممّا يقتضي تراسل الخطاب فتستحسن الأذن الأصوات المتلاحمة والمتناغمة.

كما أنّه من القيم الإنشادية الّتي لها أجمل معاني الإيقاع و الأسلبة ، هو أن نتوخى إجراء الكلام وتحسينه بتماثل الأصوات المتجانسة و محاولة التّباعد بين أجراسها من جهة أنّ "...الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف و الطّاء ولا الذال بتقديم ولا بتأخير..."[1] وهو قانون جسماني طبيعي، فقد تحسّس العقلانيون العرب لمثل مواقع هذه الحروف إلى جانب بعضها البعض ومنها ما يجانب البعض، فلابدّ من إعطاء الحروف تراكيبها السّليمة حتّى تحصل لها الفصاحة والبيان.

ووفقا للمرجعيات الحسّية والنّفسية تستوي بلاغة الإيقاع والإنشاد معا، لأنّه من شأنها استقراء القيم الإيقاعيّة الحافلة بها فنون القول وأضربه، فقدرة الكشف والاستقراء وتحسّس المواقع عوامل يجب أن يميل الطّبع إليها وهي نور يستضاء به في الظّلمة الحالكة وكما يشبّه الجرجاني[2] الحجّة بالشّمس قائلا: " وأقوى حالا في الحاجة من تشبيه الحجّة بالشّمس"، وهذا حال الفراسة والفطنة في التّجاوب مع جودة الشّعر المنشد وإيقاعه.

[1]:الجاحظ ، البيان والتبيين ،ج1 ، ص 69 .

[2]: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص 74 .

ممّا تقدّم تتجلى لنا القيم الإنشاديّة للشّعر على أنّ الإنشاد صورة سمعيّة تتحقّق بفعل الإنشاء التّلفظي والّذي هو مركوز جهة توقيع الشّعر المنشد، وذلك من خلال إسهام النّظام المقطعي في تهذيب القول الشّعري وتليينه وتنغيمه ورفع عضويا ته بالإضافة إلى عوامل أخرى كحسن السّمع والإمعان والفطنة والفراسة وجماليّة الصّوت وأبنيته فقد "يوقّع النّظام المقطعي السّياق الشّعري أحسن توقيع، إذا ما روعي الذّوق السّليم في احترام المسافة الزّمنية اللاّزمة لإقامة النّفس القرائي الإنشادي، فتوافر الكلمة على التّناسب التّركيبي بين الحركات والسّواكن، بين المقاطع الطّويلة المفتوحة من جهة وبين نظامي المقطع الطّويل المغلق والمقطع القصير يسم النّص بالتّناغميّة..."[1]، إذا لا يمكن إنكار الإسعافات والمدّات المقطعيّة الطّويلة المفتوحة خاصة، الّتي إن تحلّى بها النّص الشّعري المنشد كانت حجة في رقّته وعذوبته وطراوته.

ولتوضيح هذه الصّورة الجماليّة في حسن الألفاظ يمكن الاستدلال بما قاله عبد القاهر الجرجاني[2] "صارت الألفاظ لذلك كالماء الّذي يسوغ في الحلق والنّسيم الّذي يسري في البدن و يتخلّل المسالك اللّطيفة منه، ويهدي إلى القلب روحا ويوجب في الصّدر انشراحا ويفيد النّفس نشاطا، وكالعسل الّذي يلذّ طعمه وتهشّ النّفس له..." .

من خلال هذا الاستشهاد المتوالي من كلام أمراء البلاغة يمكن أن نصوّر الشّعر المتناشد بين الشّعراء من حيث طبيعة إنتاج مقوّماته الفنّية الجماليّة.

---

[1]: ينظر،العربي عميش، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير،إشراف: أمين الزاوي، جامعة وهران، ص365 .

[2]: عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، ص 74 .

الفصل الرّابع: التّشكيل الإيقاعي للمقطع الصّوتي في القصيدة الجزائرية الحديثة.

1- تطوّر البنية الإيقاعيّة في الشّعر الجزائري الحديث.

2- اتّجاهات الشّعر الجزائري الحديث ومراحله ما بين 1955- 1975.

3- الصّورة الموسيقيّة في الشّعر الجديد وتطوّرها.

4- الوظيفة الإيقاعيّة للوزن (البحر) .

5- التّشكيل الموسيقي للشّعر الحرّ في الاتجاه الثّالث (السبعينيات).

6- البنية المقطعيّة للشّعر الجزائري الحديث الجيل الأول :(الشّعر العمودي أنموذجا) .

7- البنية المقطعية للشّعر الجزائري الحديث الجيل الثاني والثالث :(شعر التّفعيلة أنموذجا).

تمهيد:

لقد اتّسم العصر الحديث الذي نعيشه بتطورات سريعة في شعرنا المعاصر بدأت بالاتجاه التّقليدي المحافظ، ثم الاتجاه الوجداني الرومانسي، وانتهت باتجاه التّحرر والانطلاق ودعاة الشّعر المرسل وشعراء التّفعيلة، وقصيدة النثر، والحق أنّ هذه المدارس كانت جميعها وليدة التّفاعل المستمر بين التّيار العربي القديم، والتيار الأوروبي الحديث، وبمقدار درجة التّفاعل بين التّيارين تكونت الأنماط الجديدة. والشّعر الجديد لم ينبثق من فراغ، ولم يبرز إلى الوجود بصورة فجائية، ولكنّه في واقع الأمر يُعد حركة تجديدية تختلف بدورها عن حركات التّجديد التي سبقتها، وأفادت منها أكبر فائدة عن طريق الانطلاق بايجابياتها إلى الأمام من ناحية، وعن طريق تجنب سلبياتها من ناحية أخرى.

- **تطوّر البنية الإيقاعيّة في الشّعر الجزائري الحديث.**

إنّ الحركة الشعرية الجديدة سايرت العصر الحديث، ولم تبعد عن التّراث، لأنّ الحاضر وليد الماضي، والحضارة المعاصرة لها جذورها في الحضارات جميعها، وكل الحضارات في مختلف أنحاء العالم تأخذ من غيرها وتستفيد من الجديد وتجدد تياراتها.

والشّاعر الجزائري الحديث في محاولته لتطوير الشّكل الموسيقي للقصيدة العربية واكتشاف إمكانيات تعبير وإيحاء لم يتخلّ كلياً عن الشكل الموروث بأشدّ صيغه إحكاماً وصرامة، فظلّ يستعمله إلى جانب الأنماط الموسيقية الأخرى التي اكتشفها، أو بتعبير أدق استولدها من هذا الشكل الموروث. إن التجديد في بنية القصيدة العربية المعاصرة جعلها قادرة على استيعاب المضمون الحديث بدون أن تكون عالة على القديم في بنائها، وانتقلت بذلك من كونها قيمة لغوية بلاغية لتصبح قيمة جمالية ذات دلالة إنسانية موجبة تدلل على أنّه يعدّ صياغة فنية لروح الحضارة التي شملت جوانب الحياة المختلفة.

- **التّشكيل الإيقاعيّ في القصيدة التّقليديّة المحافظة:**

يعتبر البيت في قصيدة الشّعر العمودي ذات الشطرين التّي تخضع في نظم قصائدها لبنية البحر العروضي التي اكتشفها الخليل بن أحمد الفراهيدي وحدة موسيقية منفصلة مع الالتزام بروي واحد في نهاية كلّ أبيات القصيدة، فالوزن هو الصّفة الجوهرية للشّعر، ويرى بعض النّقاد أنّ الشّعر موسيقى تحولت الفكرة فيها إلى عاطفة، وإن كانت العاطفة بدورها، هي مصدر الوزن نتيجة جهد الشّاعر التّلقائي في السّيطرة على فورتها.

يُعتبر الإيقاع في القصيدة التّقليدية بمثابة تجانس لغوي آخر غير الأوزان، وإن تغلّب النّظام الإيقاعي على النّظام اللّغوي فالتّفعيلات أطر كمّية تأخذ مداها الزّمني حين ترتبط ببيت الشّعر المنطوق حقيقة وواقعاً، ومن ثم فإن القصيدة التقليدية تمثل أكثر من وجه إيقاعي، وذلك لا ينفي وجود النمطية في العديد من القصائد، فالتّغير في الأبنية الإيقاعية يكون محدوداً لا سيما المقاطع، حيث تتأثّر بكثرة الالتزامات العروضية بشكل مباشر وتُعد التفعيلة في القصيدة هي الأساس الذي يقوم عليه تنوّع الإيقاع بين بيت وبيت، وبين شطر وشطر، فالإيقاع ليس إلا بناء تابعاً للمعنى يخضع لصوره، التي تتغير من بيت إلى بيت آخر، والذي يؤدي بدوره إلى أن يتلاءم البناء الإيقاعي مع حجم هذه التغيرات.

فالبنية الإيقاعيّة في القصيدة التّقليدية بمثابة اتّفاق بين الشّاعر والمتلقّي على إطار إيقاعي واضح الحدود. فالشّاعر يكون محكوماً بإيجاد أبنية إيقاعية متوازية مع الأنساق المقطعية التي يسمح بها الوزن الشعري. فالوزن لا وجود له إلا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت. ومن ثم فإنّ دراسة إيقاع القصيدة االتّقليدية ينبغي أن تتجاوز إطار النّظر إليه على أنّه نظام صارم يمنح دلالته من البيت الأول، وإنما نظام يمثل صورة حسيّة لبنائه الدّلالي، وحيث يجسّد فيه الشّاعر أفكاره وعمق أحاسيسه.

- **التّشكيل الإيقاعي في الشّعر الحرّ:**

الشّعر الحرّ هو الذي لا يتقيّد بوزن ولا قافية، ويتحدّد هذا الضّرب من الشّعر بعدد الأسطر الشّعرية، لا ينتظم فيها عدد التّفعيلات في السّطر الشّعري الواحد، ولا أسلوب التّقفية، وقد أولع به شعراؤنا الجدد، عندما اشتدّ اتّصال الشّعراء العرب بالشّعر الأوروبي، فزاد تطلعهم إلى البحث عن كل جديد في الوسائل والموضوعات والتّقنيات والاستعارات والأشكال الفنية كما ازداد تطلعهم إلى تحرير أنفسهم من كل ما يمت إلى الشّعر التّقليدي في الاعتبارات التي كانت تعد بها القصيدة الشكل الفني الذي يحظى بالرضا ويمتاز بالسمو والكمال.

ويعتبر أغلب الدارسين أن قصيدة رمضان حمود في 1928 هي أوّل بداية لظهور الشّعر الحرّ في الجزائر ، لأنّه سعى إلى تحقيق شعر صاف فأضحى الفرق بين شعره وشعر من سبقه كالفرق الذي بين الموسيقى الفكرية التجريدية والموسيقى الوصفية.

وأغلب الظّن أن حركة الشّعر الجديد لا يمكن أن ترتد أبوّتها إلى قصيدة واحدة لرمضان حمود، أو أخرى لأبي القاسم سعد الله، أو لمحمد الأخضر عبد القادر السّائحي، فقد ظهرت هذه الحركة نتيجة طبيعية لمحاولات متوالية، أقدم عليها الشّعراء في سبيل تطوير البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي.

فإنّ التّاريخ "لا يبدأ بقطعة أو محاولة لكنه يبدأ بحركة أو تيار، ولاشك أن ما يراه بعض الباحثين هو الأول قد يجد باحث آخر من سبقه في محاولات أخرى أما إذا كان التاريخ بحركة أو تيار، فإنّ الرأي يظل دائما سليما حتّى ولو اكتشفت بعض المحاولات المعزولة..."[1]

لقد شهدت قصيدة الشّعر المعاصر في الجزائر منذ بدايتها حتى الآن أجيالاً عدّة أبرزها: ثلاثة أجيال متعاقبة من الشّعراء جيل الخمسينات من القرن الماضي وجيل الستينات، وجيل السبعينات حيث الانتقال من الشّكل العمودي إلى الشّكل الحر، ومراحل من الإنتاج. تحسب

[1]: شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرّ في الجزائر،د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص54 .

فيها أن الشاعر لم يأل جهداً في تطوير أدواته الفنية، وآفاقه الفكرية. ومعنى هذا أنّ رسالة الشّعر لم تنته رحلته عند ريادة حركة الشّعر الحرّ.

لم تقف جهود الشّعراء عند نهاية عقد الخمسينات بل ظلّ حتى اليوم متّصل العطاء ينتقل بالشّعر من مرحلة تطويرية إلى مرحلة أخرى. ولقد تحرك الشّعر الجديد في الجزائر بعد كلّ من أبي القاسم سعد الله، ومحمد الصّالح باوية، والطّاهر بوشوشي، والغوالمي، بكلّ أساليبه وإيقاعاته على أرض واسعة مفتوحة كثيرة الفسوخ والمطبات، وما تشيده من علامات ونُصب إبداعية متباينة يظهر كأنّه قابل للإضافة أو للتّغيير الواصل لحدود النسف، وقد ظهر الصراع الإيقاعي في القصيدة العربيّة الحرّة والحديثة لأنّ القصيدة تحاور ذاتها وتحاور غيرها على امتداد الزّمان ومن الطبيعي أن تتصارع البنى الإيقاعيّة، تتداخل وتتعارض، وترسم معالمها في أفق مفتوح من الحرية وحق التّجربة والرّفض.

– اتّجاهات الشّعر الجزائري الحديث ومراحله ما بين 1955– 1975.

1– الاتّجاه الأوّل: 1955– 1962:

– مرحلة الحفاظ على الوزن التّقليدي:

في منتصف الخمسينيات طالعت شعرنا ظاهرة جديدة مع جيل جديد من الشعراء الشباب وهي الشعر الحر، حيث يؤكد معظم الدارسين على أنّ "البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه، إنّما بدأ مع ظهور أول نص من الشّعر الحرّ في الصحافة الوطنية، وهو قصيدة طريقي لأبي القاسم سعد الله المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ 23 مارس 1955"[1] وبالتّحديد في عددها (313)[2]

[1]: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان،1985، ص149.

[2]:ينظر، عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، د ط، ، ش و ن ت، الجزائر، 1983، ص68.

وأبو القاسم سعد الله ذكر بأنّه كتب هذه القصيدة في "الأبيار يوم 15 مارس1955 وأنّ البصائر نشرتها في عددها 313"[1] ومن مقاطع القصيدة قول الشّاعر:

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي!

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحشي النضال

صاحت الأنات عربيد الخيال

كل ما فيه جراحات تسيل

وظلام و شكاوي وحول

تتراءى كطيوف

من حتوف

في طريقي

يا رفيقي ... [2]

[1]:أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، م و ك د ط، الجزائر، 1985، ص144.

[2]:المصدر نفسه، ص141.

ويؤكّد الصالح خرفي "أسبقية" أبا القاسم سعد الله على تجربة الشّعر الحرّ في الجزائر وأنّ من كتب هذا اللّون زمن الثورة إنمّا جاء بعده "وسعد الله أوّل المتقدمين على تجربة الشّعر الحرّ، ويثنى عليه باوية الذي استطاع أن يغذي هذه التّجربة بروح جديدة في الشّكل والمضمون... وخمار ثالث ثلاثة في تجربة الشّعر الحرّ في الخمسينيات"[1] .

إنّ تجربة "سعد الله" فتحت الطريق أمام شعراء آخرين لاقتحام هذه المغامرة "لقد توالت الكتابة الشعرية على منوال غير تقليدي، وتفاوتت التّجارب الفنيّة بين شاعر وآخر، ونذكر من هؤلاء الشّعراء أحمد الغوالمي،... عبد الرحمان زناقي، وعبد السلام حبيب، ومحمد الأخضر السّائحي..."[2]

وجدت هذه الظاهرة الشّعرية نتيجة إحساس الشّعراء بضرورة مسايرة الحياة المعاصرة، وخاصة بعد نكسة 8 ماي 1945 والتي راح ضحيتها الآلاف من الأبرياء الشّيء الذي دفعهم إلى البحث عن قالب فنّي جديد يعبرون فيه عن روح العصر "إنّ من أهمّ العوامل، إحساس الشّعراء الجزائريين بضرورة التّحول عن هذا القالب التّقليدي الهندسي، الصارم إلى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة، ويتفاعل مع التطورات السياسية والثقافية والاجتماعية التي كانت تشهدها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية"[3]، وكتابة هذا النّوع من الشّعر إنما جاءت على أيدي الشعراء المغتربين بالمشرق العربي، ونحن نعلم بأنّ المشارقة أحدثوا ثورة كبرى في ميدان الأدب في تلك الفترة متأثرين بالأدب الغربي الذي عرف تطورا مذهلا شأنه شأن الثورة الصناعية، فما كان على الجزائريين سوى احتواء التّجربة وسعد الله نفسه اعترف بفضل المشارقة عليه في كتابة القصيدة الحرّة حيث قال:"غير أنّ اتصالي بالإنتاج العربي القادم من المشرق – ولاسيما لبنان_ وإطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنّظريات النّقدية حملني على تغيير

[1]:الصالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، م و ك ، د ط، الجزائر، 1984،ص355/354 .

[2]:أحمد يوسف، يتم النص والجينيالوجيا الضائعة ، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002، ص64.

[3]: محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص152.

اتجاهي ومحاولة التّخلص من التّقليدية في الشّعر، وتمشيا مع هذا الخط نشرت بعض القصائد التي كانت رتيبة التّفاعيل ولكنّها حرّة القوافي مثل: (احتراق، جميلة، ربيع) ثم لم ألبث أن تحررت من التّفاعيل أيضا".[1] وهذا مقطع من قصيدة (احتراق):

أفي كل قلب أزيز النذور

وفي كل أفق ضيا وأوار

وفي كل عرق دم يتلظى

يخور يذوب شذا وافتخار

تنزي له كل جارحة

وتطفو به في فضاء بخار

فلا عصب طافح بالأماني

ولا وتر هازج للضمار

عشقنا الحياة وحولا وشوكا

فجئنا نهيئها للبذار [2]

يضاف إلى ذلك عامل آخر ساعد على دفع هذه التّجربة إلى الأمام وهو بروز بعض المجلات العربية التي كانت تدعوا إلى الحداثة الشّعرية ونخص بالذكر مجلة (الآداب) اللبنانية التي وجد فيها شعراءنا متنفسا رحبا لنشر أعمالهم فيها: "وهذا ما نلفيه لدى الشاعر أبي القاسم سعد الله الذي فتحت له مجلة الآداب صدرها، وغيرها من المجلات العربية ينشر فيها قصائده، ويعرف

[1]:عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص68.

[2]:المصدر، س، ص131.

بالحركة الشعرية والنقدية في الجزائر مثله كمثل غيره من الأدباء والنقاد الجزائريين"[1] . كانت هذه لمحة موجزة عن ظهور الشعر الحر ببلادنا والعوامل التي فرضت نفسها على شعراء تلك الفترة لممارسة هذه التجربة.

- **الصّورة الموسيقيّة في الشّعر الجديد وتطوّرها.**

إنّ ما يميز الشّعر الحرّ عن العمودي، هو عدم التزامه بنظام الوزن والقافية المعهودتين، وهو ما سعى إلى تطبيقه كل من تبناه من شعرائنا الأوائل في هذا الاتّجاه فحاول كلّ واحد منهم أن يقيم تشكيلا إيقاعيا جديدا يخرج به من إطار موسيقى الشّعر العمودي وزنا وقافية، فقد أقامه على نظام التّفعيلة لا على أساس البيت[2] وباعتبار أنّ هذا اللّون كان جديدا على شعرائنا اكتسبوه نتيجة احتكاكهم بأدباء المشرق العربي كما ذكرنا سابقا.

إلى جانب ضعف مستواهم الثقافي الذي جعلهم لا يطّلعون على أرقى التّجارب الشّعرية العالمية في هذا اللّون، وإن هم اطّلعوا عليها فلا يمكنهم استيعابها لذا فهم لم يكونوا بالبارعين في خوض غمار هذه التجربة فقصائدهم بقيت حبيسة قيود القافية المتتالية وبقيت تخضع لقيود الوزن ونلحظ ذلك في قصيدة (طريقي) لأبي القاسم سعد الله التي حاول فيها أن: "يتّحرر من الشّكل الموسيقي القديم كما تحرر من أفكار سابقة، فاعتمدت القصيدة على الارتباط النّغمي بين الأبيات المتتالية وارتكزت على نقطة نغمية توجه حركة النفس مع الموسيقى وهي كلمة "طريقي" لكنّها ما زالت حبيسة في قيود القافية المتتالية،...ومازالت تخضع لقيود الوزن، حيث يوازي فيها بين الأبيات الشعرية"[3]

---

[1]: أحمد يوسف، يتم النص والجينيالوجيا الضائعة ،ص61.

[2]:ينظر، محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص218.

[3]: عمر بوقرودة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945-1962) ،د ط، منشورات جامعة باتنة ، الجزائر 1997 ،ص295.

وهذان المقطعان يوضّحان ما قلناه:

ألمح الأطياف من حولي شوادي

للرؤى السكري، لآلاف العباد

للربيع الحلو شوقا للزهور

للهوى الزخار بالذكرى وأنسام العطور

غير أنّي كلما حاولت وصلا

لم أجد قربي ظلا غير أعقاب الشموع

وغديرات الدّموع

تتوالى في طريقي

يا رفيقي!

لست أنسى حين ضوأت المشاعل

واحتضنت النور غصبا في المجاهل

وعبرت الليل نارا وشراك

وتصفحت الوجود

فإذا هو إله وعبيد

وخضم من دماء وضفاف للعراك

وسياط هاويات

وجسوم داميات

ناهدات في طريقي

يا رفيقي !"[1]

وبعد هذه التجربة فإنّ سعد الله في أعماله الأخرى حاول التّخلص من هذا النّظام وذلك:"حين أصبح التّشكيل الموسيقي عنده، خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها، كما نلاحظ ذلك في قصيدته (شيء لا يباح)"[2].

هناك شيء لا يباح

يعذب القلوب ... ينكأ الجراح

أو غاب من عيوننا ثوان

نحسه مرارة ... أحزان

نظل نسأل النجوم عنه والقمر

ندعوه بالدموع والصلاة

نحني له الجباه

نرجوه أن يطل ... يمنح الغفران

[1]: المصدر، س، ص142/141.

[2]: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص221.

أو غاب من عيوننا ثوان ..

ونستلذ في سبيله الألم

ونستطيب لسعة الجراح

لو أنه يباح [1]

وفي قصيدة أخرى بعنوان (الثورة) يمتدح ليلة نوفمبر معتبرا إياها " الحلم الذي تطلعت إليه الأجيال طويلا حتى كاد اليأس من تحقيقه يتسرب إلى النفوس ولكنه تفجر كما تفجرت عواطف الشعب"[2]

كان حلما واختمار

وكان لحنا في السنين

كان شوقا في الصدور

أن ترى الأرض تثور

أرضنا بالذات أرض الوادعين

أرضنا السكرى بأفيون الولاء

أرضنا المغاولة الأعناق من وقت مضى ...

كان حلما، كان شوقا، كان لحنا، ..

غير أنّ الأرض ثارت

[1]:المصدر، س، ص351.

[2]:محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص221.

والهتافات تعالت

من رصاص الثائرين

والكثافات تهاوت

مثلما تهوى الظنون

وبراكين بلادي هزت الدنيا ومارت

كقلوب الكرماء الوادعين ...[1]

أما الشّاعر محمد الصالح باويه وبالرغم من أن موسيقاه هادئة إلا أنّه في قصائده "الثورية لم يستطع التّخلص من الجهارة الموسيقية... ولم يكن موقفا دائما في التغلب على الكلمات التي تحمل في طياتها شحنات موسيقية حادة، ولعل الشّاعر كان يجري وراء هذه الكلمات بدافع الموقف النفسي المتحمس الذي يدفع الشعراء إلى اختيار الكلمات العنيفة القوية دون مراعاة لمتتاليات الفن، كما جاء ذلك عنده في قصيدة الإنسان الكبير الصادرة في سنة 1958" [2] وهذا المقطع منها:

قال شعبي يوم وحدنا المصير

أنت إنسان كبير

يا جراحي

أوقفي التاريخ، إنّه نبع تاريخ جديد

أوقفي التاريخ يجني غلتي عبر دمشق والصعيد

[1]:المصدر السابق، ص179.

[2]:محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية ،ص227.

يا جراحي

في دمي كنز السنابل

ينحني شوقا إلى صوت المناجل

يا أنا، يا ثورتي

يا أغاني طفلتي

أنا إنسان كبير

قال شعبي يوم وحدنا المصير

يا رفيقي

أنا إنسان طريقي

أغرز المحراث ينقل ثورتي للذرة الدنيا

لأعماق خفية

أحبس السحب ..

هنا بحر وأمطار سخية

وربيع صاغه طفل لشعبي..وصبية

أوقف اللحظة أنا لحظة كبرى غنية

لم تزل تعمق أعماقا وأجيالا فتية[1]

والقصيدة كلها حشد للكلمات الحادة العنيفة، فالشاعر هنا لا يهمه الجانب الجمالي بقدر ما يهمه التّعبير عن نفسيته.

كما نجد الشاعر محمد بلقاسم خمار ينسج على منوال الشاعرين السابقين فشعره غلب عليه النضال فهو "يتحدث عن منطق الكفاح المسلح الذي هو الطريق الحقيقي للتحرر والخلاص من نير المستعمر..."[2] ويظهر ذلك جليا في قصيدته (منطق الرشاش) حيث يقول فيها:

لا تفكر .. لا تفكر..

يا لهيب الحرب زمجر ... ثم دمر ..

في الذرى السمراء من أرض الجزائر .. لا تفكر..[3]

إنّ معظم قصائد هؤلاء الشّعراء كانت في أغلبها شبيهة بالطلقات السريعة وإيقاعها كان يمتاز بالتوتر والسبب في ذلك هو أن همهم كان وصف الحرب، لذلك لم يهتموا بالجانب الفني والجمالي للقصيدة فوقعوا في "الغنائية الفردية التي تعني الانغلاق وعدم التفتح على الكون والعالم الإنساني ... والسقوط في التكرارية التي تعني أن ثقافة الماضي هي النموذج السليم " [4] .

[1] محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، دط، موفم للنشر،الجزائر، 2008، ص58/57.

[2]:عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص76/ 77.

[3]:محمد بلقاسم خمار، ظلال وأصداء، ش و ن ت، الجزائر، 1970 ،ص64/63.

[4]:عمر أزراج، الحضور. مقالات في الأدب والحياة، ش و ك، د. ط، الجزائر، 1983، ص 20.

- **الوظيفة الإيقاعيّة للوزن (البحر) :**

من الأوزان التي استخدمها شعراء تلك الفترة "مجزوء الرجز والرمل والمتقارب ثم نجد بعضهم يضيف إليها مجزوء الكامل والهزج والمتدارك"[1] ولعل السبب الذي دفعهم إلى استخدام هذا النّوع من الأوزان بساطتها التي تضمن الحرية في استخدام التّفعيلة والملاحظ على شعرائنا كثرة نظمهم على بحر الكامل وهذا راجع لما يمتاز به هذا البحر من إيقاع موسيقى هادئ رصين، وما تعرف به تفعيلاته من جزالة وحسن اطراد... تجعهله يتناسب مع الموضوعات الجادة التي تحتاج إلى نفس طويل[2] ، والمعروف عنهم أنّ جل قصائدهم دارت حول الثّورة الجزائرية، فالتّغني بها ووصفها كان يحتم عليهم النّظم ببحور طويلة ذات مقاطع متناسبة، يقول سعد الله في قصيدته (ربيع الجزائر):

من اللهب الأزرق

ومن خمرة الشّفق

ولون الدّم المهرق

سيصحو الرّبيع

وتزهو الورود العذارى

على كل درب

وفي كل قلب

تماثيل فخر

وتيجان حب

[1]:محمد ناصر، م المذكور، ص247.

[2]:ينظر، المرجع، ن ، ص249.

إلى الشّهداء ...[1]

- **الإتّجاه الثاني: 1962– 1968 .**
- **مرحلة الانتقال وتغيير الوحدة العروضية التقليدية:**

شهدت الجزائر في الستينات صمتا رهيبا في ميدان الشعر وربما يعود ذلك إلى جملة من الأسباب والمتمثلة في: "انصراف بعض الرواد إلى استكمال دراساتهم العليا، وتوجههم نحو الأبحاث الأكاديمية والانشغال بعدهما بالتدريس في الجامعة، وتحمل أمانة تكوين الأجيال الصاعدة"[2] .

فنجد الشاعر محمد الصالح باوية انصرف نهائيا لعمله كطبيب، وأبو القاسم سعد الله كأستاذ جامعي والبقية الأخرى تحملت مناصب إدارية مختلفة أضف إلى ذلك فقدان الصحافة الأدبية وعدم وجود إتحاد يجمع الأدباء، وقلة النوادي الثقافية، وإهمال العناية بالجانب الثقافي وتظاهراته من أمسيات، محاضرات، ندوات، وقلة تواجد الكتاب العربي في الأسواق، وضعف طبع ونشر الإنتاج الأدبي..[3].

ومن المعروف أنّ المجتمع الجزائري خرج من تحت وطأة الاستعمار وهو لا يملك لنفسه رصيدا ثقافيا يجعله يطلع على الأعمال الأدبية فيفهمها ويحللها. والعامل الآخر الذي جعل من الكتابات تكاد تتلاشى هو إحساس الشعراء بجدوى عدم الكتابة فالمستعمر انكسرت شوكته فالمتحدي غير موجود.

لذلك فإنّ لغة القلم بالنسبة لهم انتهى دورها "ومن أهم الأحاسيس النّفسية، فقدان التّحدي بعد انهزام الخصم وهو المستعمر الفرنسي الذي كان الشّاعر الجزائري يكتب ليتحداه

[1]:المصدر، س، ص279.
[2]: محمد ناصر، م المذكور، ص161.
[3]: ينظر، المرجع ،ن،ص162.

وليعبر عن صموده، وصمد شعبه"[1] فهذه الأسباب التي قمنا برصدها كانت الحاجز المنيع في مواصلة الكتابة الشعرية على النحو الذي بدأت عليه لتفسح المجال إلى بعض الكتابات الرديئة التي لا يمكن أن تكون محل دراسة في عرضنا هذا.

- **الإتّجاه الثالث: 1968-1975.**
- **مرحلة الموجة الشّعرية المتكاملة :**

عرف الشّعر الجزائري في هذه الفترة استفاقة عما كان عليه في السابقة بحيث ظهرت أسماء جديدة لم تكن معروفة من قبل برز من بينها اتجاهان اثنان اتجاه يكتب الشّعر العمودي والحرّ ويحاول التّجديد في إطاره، مثل مصطفى الغماري، ومحمد بن رقطان، وجمال الطاهري، وعمر بوالدهان، ومحمد ناصر، ومبروكة بوساحة، وعبد الله حمادي، ورشيد أوزاني، وجميلة زنير وغيرهم، واتجاه انصرف إلى الشّعر الحرّ وأعلن القطيعة بينه وبين الشّعر العمودي مثل أحمد حمدي وعبد العالي رزاقي، وأزراج عمر وحمري بحري، وأحلام مستغانمي، وجروة علاوة وهبي، ومحمد زتيلي وغيرهم[2] .

وعلى الرغم من هذا الوضع أو الواقع الذي من المؤكد وأنه سيدفع بالحركة الشعرية إلى التّطور، إلا أنّه لم يحدث شيء من ذلك، فهذه الحركة لم تستطع فرض نفسها على الوجه الأكمل وذلك لجملة من العوامل فتكوين الشعراء "الثقافي والشعري لم يساعد الكثير منهم على تقديم نماذج طيبة، أضف إلى ذلك ما كان يتصف به بعضهم من كسل وغرور، جعلهم يكتفون بثقافة شعرية سطحية ليس لها جذور أصيلة في الشعر العربي القديم... والجمهور المثقف باللغة العربية عامة كان وما يزال ضئيلا والمتذوق لهذا الشعر الجديد أضال"[3] .

---

[1]: المرجع، ن، ص164.

[2]:ينظر، محمد ناصر، م المذكور، ص167.

[3]:المرجع ، ن ، ص168.

كما أن الشّعر العمودي ظلّ مسيطرا على الساحة وهذا لاعتبارات فنية والمتمثلة في التفعيلة الواحدة وأخرى تاريخية فسيطرت النّظرة التّقليدية كانت وما تزال تولي النّصوص القديمة أهمية كبرى، وتهتم بالشعر الجاهلي أكثر من اهتمامها بالشعر الحديث والمعاصر[1] . ضف إلى ذلك الفجوة العميقة التي برزت بين الجيل القديم والجيل الجديد، حيث أصبح هذا الأخير بدون موجة، أي أن الدور الذي كان يجب أن يلعبه الشعراء السابقين انعدم "وتحت تأثير بعض الكتابات اليسارية ... ذات النزعة الماركسية... انفصل بعض الشعراء الشباب عن الآثار الشعرية التراثية، وأصبحوا ينظرون إلى كل ماله علاقة بالتراث أو الدين نظرة ضيقة غير موضوعية..."[2] فمثلا يرى (أزراج عمر) : بأن شعراء الجيل السابق كانوا يتنبون على الصعيد الفكري التقليدية والسلفوية في تحجرها ومحدوديتها، إذ لا نجد في شعرهم طرحا حقيقيا للصراع الدائر بحدة بين عناصر التخلف والتبعية والانغلاق التي ترزخ تحتها مجتمعاتنا وبين عناصر التقدم الحقيقية في شكلها الديمقراطي ما عدا بعض التلميحات الشديدة الحياء والتي تعود أساسا إلى الإستعمار الفكري ذي البعد الإصلاحي المرتكز على الرؤية الدينية في مضمونها الإتباعي[3] .

أما على الصعيد الفني المرتبط بالمضمون فهو يرى بأن أشعار من سبقوه تنتمي إلى مدرسة النظم والأفعال هذه المدرسة التي لا تزال لحد الآن تحاول تعكير صفو التجارب الجديدة باسم العودة إلى تراثنا[4] وفي موضع آخر ينفي بأن تجربته الشعرية استفادت من الشعراء الجزائريين الذين سبقوه لأنهم حسب رأيه ليسوا أصحاب تجارب إبداعية حقيقية بل هم لا يتجاوزون مدار المحاولات التي ظلت عند البدايات الشديدة اللهثات والمصابة في أحيان كثيرة[5] . ويسلك (أحمد

[1]:ينظر، المرجع، ن، ص170.
[2]: المرجع ،ن،ص173.
[3]: أحمد يوسف، يتم النص والجينالوجيا الضائعة ،ص74
[4]:ينظر، المرجع، ن،ص75.
[5]:ينظر،المرجع ، ن،ص74.

حمدي) نفس المنحنى فهو يرى بأن شعر من سبقه لم يتابع حركة التطور في الجزائر ...[1] لأنه شعر تراثي. إنّ هذا التّنكر وهذه المعاداة ينبعان من خلفية نفسية ألا وهي: حرص الشّباب على البروز في السّاحة الأدبية وتوقعهم المستعمل إلى الشهرة، ولذلك يحاولون إضهار تجاربهم على أنها تختلف عن تجارب من سبقوهم وأنها تتميز عنها بجدة صفات الشباب الاندفاع والتحمس، والاعتداد بالنفس الذي قد يصل حد الغرور أحيانا[2] . ويرجع السبب في ذلك كونهم كانوا محظوظين لأنهم فتحوا عيونهم في زمن تطلعوا فيه إلى وطن تشرق فيه شمس الحرية والاشتراكية والتقدمية، إنه وطن الفقراء والمستضعفين، والمقهورين... والتقدمية والرجعية والإمبريالية والفلاحين والكادحين، والعاهرات والإقطاعيين، والمحراث والحقل والفأس والمنجل...[3] فجاءت معظم قصائدهم تكريسا لخدمة الإنسان في الحرية والعدالة والابتعاد عن قصيدة المدح الذليلة، وقصيدة الهجاء الشوفينية والعوالم الشعرية التي تكرس التشاؤم والتخاذل والدكتاتورية والتسلط والفكر الإقطاعي البرجوازي معتمدين في ذلك على أعمق تجارب الشعر العالمي والثورات العالمية التي قامت على مبادئ إنسانية نبيلة وتجاوز المنطق السلفوي الذي يرى في الشعر مجرد وصف ورؤية الحياة إلى طراز من الشعرية التي تقدم للحياة قيما مضافة بعد وعيها تاريخيا، ضمن إيقاع التساؤل والجواب والشمولية لا التجزيئي والوحدة العضوية لا التبعثر والتواصل الخلاق لا الانقطاع من اجل الانقطاع[4] .

فنسجوا أشعارهم على منوال نزار قباني، والسياب، والبياتي، وعبد الصبور، وسعدي يوسف، محمود درويش، سميح القاسم، والاتصال الغير المباشر عن طريق الترجمات بينهم وبين شعر ناظم حكمت،و لوركا، و بابلونيرودا، وبودلير، ورامبوا، وأراجون، وغيرهم من الشعراء[5] فنجد مثلا

[1]: ينظر،محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث. اتجاهاته، وخصائصه الفنية، ص174.

[2]:ينظر، المرجع،ن، ص 175.

[3]: ينظر،أحمد يوسف، يتم النص والجينيالوجيا الضائعة ،ص76.

[4]: ينظر، المرجع، ن ،ص23.

[5]: ينظر، محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص180/ 181

مثلا عبد العالي رزاقي يتوجه برسالة خاصة إلى "لوركا" الشاعر الإسباني المناضل الذي استشهد وهو يتغنى بحرية الإنسان ويستنجد به قائلا:

لوركا

علمني كيف سأصرخ من أعماقي باسم الحق الضائع

كيف أحارب في صف الإنسان الجائع [1]

وعلى الرّغم من إطلاع هؤلاء الشّعراء الشّباب على التّجارب العالمية إلا أنّ أشعارهم ظلت في أغلب النصوص طاغية على السّطح لم تتعمّق في نفوس الشّعراء ولم تمتزج بتجاربهم فهي لا تتعدى كونها سردا لأعلام ثورية...[2] والجدير بالملاحظة أنّ شعراء هذه المرحلة كانوا متأثرين تأثيرا كبيرا بالماركسية وظهر ذلك جليا فيّ أبريل من سنة 1975 في المؤتمر العاشر للأدب العربي ومهرجان الشعر الثاني عشر بالجزائر حيث أعلنوا عداءهم وقطيعتهم التّامة لكل موروث قديم.

- **التّشكيل الموسيقي للشّعر الحرّ في الإتجاه الثالث (السبعينيات):**

إنّ أغلب شعراء هذه المرحلة أعلنوا القطيعة مع الشعر العمودي حيث بدؤوا بالسّطر الشّعري المعتمد على التفعيلة إلى أن أصبحوا يعتمدون الجملة الشعرية وما يسمى في مصطلحات الشعر بالتّدوير[3] ومن ثمّة فإن الموسيقى عندهم أصبحت تعتمد على الإيقاع الهادئ لا على الإيقاع الرنان العالي كما هو الشأن في الشعر العمودي عامة ولكن هذه الموسيقى عندما لا تلتزم بتفعيلة أو تفعيلتين من بحر معين تنزلق نحو النثرية[4] . ومن بين الشعراء الجزائريين بين الأكثر

---

[1]: عبد العالي رزاقي، الحبّ في درجة الصفر ش و ن ت، الجزائر، 1977 ، نقلا عن عبد الله الركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص 121.

[2]: محمد ناصر، م المذكور ، ص 179.

[3]:ينظر، المرجع، ن، ص232.

[4]:ينظر، عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى ،ص 123.

استخداما للجملة الشعرية في هذه الفترة "عبد العالي رزاقي" الذي يقول في قصيدته"اعترافات متأخرة" رشيدة تدخل القلب، تغتاله فجأة تستبد بكل شعور، وتمتد عبر الشرايين، تغزوا الضلوع، وتحتل ذاكرة السندباد، يخيل لي أني أتذكر بسمتها، حركات أناملها، شعرها الذهبي، تحدثني عن زليخة كيف تراود يوسف عن نفسها، وعن الحلم كيف يفسره مرتين... تصورت أن رشيدة معشوقة السندباد، فطالبت أن يستحم بأنفاسها الزمن المستحيل...[1] كما نلاحظ ذلك أيضا في قصيدته "الغربة، الوطن، الحب" و"عودة السندباد" حيث يستخدم الشاعر تفعيلات متعددة من بحور متعددة مع اضطراب القافية بالإضافة إلى الجمل الطويلة التي هي أقرب إلى النثر منها إلى الشعر[2]. إن هذه القصائد في مجموعها تحطيم للوقفة العروضية والدلالية، إنه تمرد على وحدة البيت وتمرد على المفهوم الذي كان شعراء القصيدة الأوائل يخضعون له. إن آخر مرحلة توصل إليها شعراء الجزائر تتمثل في الشعر المنثور الذي ظهر على يد "أبي العيد دودو في تجاربه وعبد الحميد بن هدوقة في ديوانه الأرواح الشاغرة"[3] والواقع أن هذه التجارب تقترب من النثر أكثر من الشعر.

انساق نظم الشّعر الجزائري الحرّ ضمن مجموعة البحور الصّافية أو ذات التفعيلة الواحدة، ونجد الشعراء الجزائريين في هذه الفترة اقتصروا في الأغلب الأعم على ثلاثة منها فقط وهي الرّجز والرّمل والمتقارب مما جعل إيقاع القصائد عندهم ضيقا محدودا[4]. إلى جانب بعض القصائد القليلة التي نسجت على مجزوء الكامل، ومجزوء المتدارك، ومجزوء الهزج.

[1]:عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص33، نقلا عن محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفني، ص 233.

[2]: عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص123.

[3]:محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية ،ص235.

[4]:ينظر، المرجع ،ن،ص269.

– البنية المقطعيّة للشّعر الجزائري؛ الجيل الأول:(الشّعر العمودي أنموذجا) .

حافظ الشّعر الجزائري الحديث على القصيدة التّقليدية والتزم بالوزن والقافية "في جل الأعمال التي ظهرت قبل الخمسينيات تحت تأثير عوامل كان أهمها انضواء أغلبية الشعراء الجزائريين تحت لواء حركة إصلاحية محافظة كانت ترى في الحفاظ على القصيدة العربية بشكلها التقليدي، حفاظا على مقوم من مقومات الشخصية العربية الإسلامية، ولعلها كانت تعتبر ذلك وجها من وجوه المقاومة للاستعمار الغربي الدخيل " [1].

أولى الشعراء التقليديون الجزائريون الجانب الإيقاعي أهمية بالغة وظلت النّظرة إلى الشّعر تقاس بالمقياس التّقليدي الذي رآه العروضيون القدامى؛ من أنّ الشّعر هو "كلام موزون مقفى" يغلب عليه " الخطابية المعتمدة أساسا التّنغيم والتّطريب "[2] ومن الشّعراء الجزائريين الذين برزوا بتيارهم المحافظ على الشّعر العمودي التّقليدي الضارب في التّراث العربي القديم والذي حاول الجمع بين الفكرة والإيقاع في قصيدة بعنوان (تهنئة بنفي) للشاعر أبو اليقظان التي أوردها محمد الهادي السنوسي في كتابه شعراء الجزائر في العصر الحاضر[3] وهذا مقطع منها:

بـشراكم بـشراكم بـشرانا خابوا وفـزنا كـلّنا بمنانا

رمنا لهم ولنا الحياة سعيدة لكن أرادوا الموت والحرمانا

شئنا لهم مجدا وعزّا باذخا لكن رأوا إذلالنـا وهوانـا

قمنا لتنوير العقول وفكّها وأبوا لهـا الأنوار والعرفانا

---

[1]:محمد ناصر، م المذكور، ص191

[2]:م.ن ، ص192

[3]: محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، مج1، ط2، 2007/1428، منشورات السائحي،الجزائر،ص 195.

ومن خلال نموذج شّعري آخر كذلك للشّاعر أبو اليقظان الذي يهزّه الطرب فرحا فتشعر وكأنّه قد انعكس في هذا الوزن الخفيف من مجزوء بحر الرمل تظهر مدى محافظة الشاعر على الوزن التّقليدي :

غن ياطير الغصون وأمح عن قلبي شجـوني

وادر كأس سرور عن رفاقي بيميني

بين جنات وأنهار ودفاق العيون

والصبا يبعث منها ريح عطر الياسمين

وهزار الروض يشـــدوا بنشيد ذي رنين

وخرير الماء في مجـــــراه يمحوا لي أتيني

وشعاع البدر من فـوقي مشي لحنيني

كل ذا منا احتفاء بسما العيد المكين[1]

إنّه بالنّظر إلى هذه المجموعة الصّوتية من مجزوء بحر الرّمل، المناسب الذي يوحي بالغنة الموسيقية الناعمة والعذبة من خلال حرف الروي الذي تمثل في النون المكسورة الممددة، (شجوني يميني، العيون، الياسمين).وإذا حاولنا إحصاء جملة التّشكيل المقطعي في هذه المقطوعة نلاحظ أنّ نسبة المقاطع الطّويلة قد كانت عالية تراوحت نسبها ضعف نسبة المقاطع الصوتية القصيرة .

[1]: أبو اليقظان، ديوانه، ج2 ، ص 23 .

- **التقطيع العروضي للبيت :**

غن ياطير الغصون وأمح عن قلبي شجوني

غن يا طير الغصوني وأمح عن قلبي شجوني

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

فاعلاتـن فاعلاتـــن فاعلاتـــن فـاعلاتـــن

طقطط طقطط طقـطط طـقطـط

حيث يلاحظ من خلال موسيقى الأبيات السالفة الذي ومن خلال التّشكيل المقطعي للبيت الشعري المعبر عن المشاعر الراقصة للشّاعر التي يبدو من خلالها مسرورا وقد تلاءمت هذه المشاعر مع المقاطع الصّوتية الممدودة والطويلة الواردة بنسبة كبيرة في هذه المقطوعة عبر الشاعر من خلالها عن فرحته وسروره فامتدت موسيقى القصيدة من خلال المدود المناسبة للفرحة المتعلقة بالذات الشاعرة من خلال ذكر بعض الكلمات المتعلقة بهذه الذات التي ميزها الشجن وبالإضافة إلى عناصر الطبيعة، طير الغصون، الياسمين، ريح، جنات، أنهار، الروض، خرير، ماء، فمزج الطبيعة بالذات حتى تكون صورة واضحة ومعكوسة في نفس الشاعر من خلال ألفاظ كانت لها علاقة واضحة في قوله : قلبي ، شجوني، سرور، رفاقي، العيون، الصبا، أنيني، حنيني....

وبين هذين المعجمين (معجم الطبيعة، معجم الذات) تظهر وجدانية الشاعر اعتلت فيه نسبة المدود بين مدّ بالألف تارة وبالواو تارة أخرى وبالياء تارة أخرى وهي أصوات طويلة ذات نغمة موسيقية عذبة مثلت موقف الشاعر المسرور في جملة شعرية صادقة أنغامها تحلوا في نفس القارئ المتعود على الأوزان التقليدية من خلال الذوق العام الذي ألف هذه الأوزان التي لم يألف الخروج عن نظامها.

فقد اختار الشاعر هذه الألفاظ والكلمات وقد أحسن ذلك. كما نجد ذلك عند معظم الشّعراء الجزائريين المحافظين كمحمد العيد، ومفدي زكريا، ومحمد الهادي السنوسي.

وقد اتسع وزن الرّمل لمضمون تجربة الشّاعر أبو اليقظان وقد اختار هذا البحر الذي يقوم على تفعيلة (فاعلاتن) مكررة ست مرات حسب نظام الشطرين مع أنّه بنى قصيدته على مجزوء الرّمل حيث استغنى عن تفعيلة من كل شطر.

تتوفر تفعيلة بحر الرّمل (فاعلاتن) على ثلاثة مقاطع طويلة ومقطع قصير واحد أي ما يعادل اثنا عشر مقطعا طويلا وأربعة مقاطع قصيرة مما يدل على انسيابية هذا البحر الذي تقوم تفعيلته على وتد مجموع بين سببين خفيفين (/0 //0 /0).

فكان لهذا الوزن علاقة كبيرة بالمحتوى الشعوري في القصيدة وطبيعة الموضوع بشكل واضح لما في بنية تفعيلة البحر، المتكررة مقاطعه الصوتية الطويلة منها والتي ساعدت على رفع الصوت والإرتكاز على المقطع الطويل الحاصل في الوتد المجموع الذي يتوسط التفعيلة حيث تفتح التفعيلة " بسبب خفيف فيرتفع النفس لأداء الوتد المجموع، ثم يعود مرة ثانية إلى موضعه لأداء السبب الخفيف الثاني وهذا الوزن مناسب للأفراح والرقص والإنشاء، كما هو مناسب للثورة والنهوض لما فيه من اعتماد على جملة كبيرة من المقاطع الصّوتية الطويلة التي تتوفر في المدود الواضحة في أصوات المقطوعة الشعرية ما ساعد على الانسياب ومن هذا يصبح لهذه الهندسة الموسيقية إيقاع شعري قائم على:

1-افتتاح البيت الشعري بمقطع طويل وهو الأصل الأول للتفعيلة.

2-المناوبة والتّكرار على طول البيت الشعري بين مقطع طويل ومقطع قصير ثم مقطعين طويلين في آخر كل تفعيلة من بحر الرّمل.

3-اختتام الوحدة الإيقاعية للبيت بمقطعين طويلين وهما من أصل التفعيلة فاعلاتن.

وقد انتهى كلّ شطر شعري بارتكازه على المقاطع الطويلة تارة في قوله: يميني ، شجوني، حنيني،...المتكررة في بنية القافية في البوح بما في نفس الشاعر من فرحة وسرور وبين المقاطع القصيرة في قوله: العيون، رنين... وإن إفساح إمكانات الضرورات العروضية أباحت للشاعر استعمال (الخبن) في تفعيلة (فاعلاتن) وهو حذف الألف لتصبح (فعلاتن)، وهو أمر مستحسن فحقق تمايزا موسيقيا فضلا عن التمايز التعبيري الذي أفصح عن قوة انفعال الشاعر التي تبرز مع حركة النفس (عن قلبي).، وهو يستحضر ذكريات الصبا والرفاق وكله فرحة وسرور. ووجد الشاعر في مجزوء الرمل ذي التفيعلة الواحدة الحرية الكافية في إحكام الصلة في البيت لخفته؛ وذلك بقطع عروض البيت وضربه، ليزيد من تلاحم البيت موسيقياً ودلالياً.

ويقتضي أن نوضح أنّ استعمال مجزوء بحر الرّمل الذي انماز بالسهولة والليونة، وبما يمتلك من مقومات الخفّة في الاستعمال، اقترن بظاهرة التّشكيل الإيقاعي، فالشّعراء كانوا يستخفونه في البحور القصيرة والمجزوءة.

– البنية الإيقاعية لبحر الطويل:

وفي قصيدة للشّاعر مفدي زكرياء الذي مازال يشنّف آذاننا بسماع شعره وقد اخترنا منها مقطوعة قالها في الذكرى الثامنة والسبعين لوفاة الأمير عبد القادر. وذلك أنّ رؤيا النّص العامّة جاءت في سياق إطلاقيّة البطولة والمجد، على أن يكون ثمّة أمل في ابتعاث مجد ورمز آخر للبطولة على صعيد ثوري وطني للأجيال القادمة "[1] فكانت القصيدة بذلك موعد للانفعال بكلّ بيت يستجيب لوزن بحر الطّويل ويستجيب لإيقاعات تكرّرت فيها القافيّة عند مقطع صوتيّ امتد به الصّوت ليترك وقعا في آذان مستمعيه .

[1]: المرجع، س، ص 225 .

يقول مفدي زكريا:

إذا ذكرَ التاريخُ أبطالَ أمـــــةٍ يَخِرَّ لِذكراكَ الزمـانُ وَسجـدُ

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

قطق قططـط قطط قطقـــط قطق قططـط قطق قطقـــط

13 ق . 15ط .

وإنْ تذكرِ الدنيا زعيمًا مخلَّـدا فإنكَ في الدنيا الزّعيمُ المخلَّدُ

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

11ق . 16ط .

أترتَ على العاتبينَ حربًا و لم تزلْ عليهم تلظَّى كالجحيم و توقِـدُ

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعـــلن

12ق . 16ط .

وسطَّرتَ للأحرارِ بالدم غايـةً لها المهجُ الحَرَّى طريقٌ معبَّـدُ

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعـــلن

13ق .15ط.

فما خمدتْ نيرانُ حربِكَ لحظـةً وهيهـــات نيرانُ الجزائرِ تخمـــدُ

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعــلن

12ق.16ط.

يُقدسُ فيك الشعبُ أعظمَ قائـدٍ همامٍ له الأجيالُ تروي وتشْهـدُ

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلـن

13ق . 15ط .

حديثُكَ (تَتْلوهُ البنادقُ) في الوَغَى نشيدًا يغنّيه الزمانُ و ينشـــدُ[1]

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

12ق . 16ط .

إنّ القصيدة ذات إيقاع متوازن متقارب ومعتدل تلاءمت فيه أصناف المقاطع اللّغويّة وأنواعها، بحيث تعطي إمكانات تلفيظيّة هي وليدة حقيقة الأجواء الإنشاديّة، ويظهر ذلك جليا من طبيعة الكمّ المقطعي المتوفّرة عليه الأبيات الشّعرية من خلال العدد المتساوي للمقاطع اللّغوية القصيرة والطّويلة في البيت الثّاني والثّالث والخامس السّادس، والّذي تمّ إحصاءه بعد معرفة نوع

[1]: مفدي زكرياء، اللهب المقدس،موفم للنشر ، الجزائر،2009،ص149.

البحر الحامل لمثل هذا التّوزيع المقطعي المتساوق من القصر إلى الطّول ومن الأوتاد إلى الأسباب وهو بحر الطّويل.

فكانت نسبة المقاطع اللّغوية القصيرة في هذه الأبيات الأربعة ما بين اثنتا عشر مقطعا قصيرا وستة عشر مقطعا طويلا، والمتأمّل للقصيدة يتحسّس مدى تساوق هذه المقاطع الشّعرية الأربعة، وقد قيّمنا في دراسة سابقة المدى الزّمني للبحر الطّويل الّذي يستغرق من الزّمن سبع أو ثماني ثوان وهذا الزّمن الصّوتي المستغرق في قراءة كلّ بيت من هذه الأبيات رغم الاختلاف والتّباين La dissimilation في نسبة المقاطع اللّغوية الطّويلة والقصيرة إلا أنّ ذلك يبقى نسبيا بالنّسبة إلى القصيدة التّقليديّة حيث يظّل الفارق المقطعي بين الأبيات الشّعرية متقاربا نوعا ما.

وبما أنّ دخول الزّحاف وأثرها كان له دور في تلطيف الأجواء التّلفيظية وبثّ الاعتدال والتّوازن والانسجام بين الأساليب التعبيريّة باعتباره لا يخضع للتّعديل الكمّي العددي الصّارم فإنّه يمنح الشّعراء والمنشدين حرّية التّصرّف في المواقف الخطابيّة ونلمس تلك الأدوار الإيقاعيّة من حضوره الواسع في بيت القصيد، وقد أحسن الشّاعر مفدي زكرياء انتقاء مواقع هذا العنصر عادلا بين كمّ التّفاعيل المزاحفة ممّا يدلّ على مدى علمه بفنّ الشّعر، إذ وازن بين الأبيات الشّعرية فساوى بين المقاطع على الاعتدال والانسجام ورجّح بين تلك النّسب الّتي تارة يعلو فيها الإيقاع وتارة ينخفض دون تفاوت.

ونلمس ذلك في البيت الأوّل والرّابع حيث ترتفع درجة المقاطع اللّغوية الطّويلة بزيادة مقطع لغوي طويل واحد ونقص مقطع طويل وهذا يوحي بطول هذا البيت وبينما البيت الرّابع على العكس تماما بحيث يؤهّل الغلبة للمقاطع اللّغوية القصيرة الّتي بلغت إلى حدّ ثلاثة عشر مقطعا وهذا بفعل الزّحاف الّذي بلغ حدّه إلى إسقاط سواكن خمس تفاعيل وهما التّفعيلتان الواقعتان في العروض والضّرب والتّفعيلتان الواقعتان في الحشو [فعول] كما هو واضح في التّقطيع الشّعري الوارد لهذا البيت وهذا من باب الاعتدال والاستواء وذلك من خلال مشاكلة الأضرب للأعاريض.

وقد وقع الاختيار على هذه الصّورة الوزنيّة بالنّظر إلى هذا التّشاكل الّذي يلتقي فيه الكمّ مع الإيقاع الصّوتي في فعل الإنشاد والأداء الموسيقي واللّذين هما محكّ التّشخيص اللّغوي خاصّة، وهذا لا يكون إلاّ في النّوع الثّاني من صورة هذا البحر باعتدال عروضه مع ضربه في كمّ التّفاعيل بينما نلمس نوعا من الاضطراب في صورة أخرى لهذا البحر والّتي تكون عروضه مقبوضة وجوبا وضربه تامّا وهو كالتّالي :

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن .

قطط قططط قطط قطقط قطط قططط قطط قططط

$=1\times2\times3\times4\times5\times6$

ولكن ما يمكن تسجيله عن نسبة شيوع بحر الطويل عند جمهور الشّعر الجزائري الحديث كان قليلا وذلك راجع إلى انصرافهم للاهتمام بغيره من البحور الشعرية كالكامل والمتقارب وغيرها وقد كتب فيه الشاعر مفدي زكرياء بنسبة 08.21%[1].

وصفوة القول: إنّ القصيدة التّقليديّة وإنّه بتقاسيمها وتكراراتها المقطعيّة ذات الأصوات الموسيقيّة وبمتاعها الهنيء ووقفاتها هي أكثر نبضا بالحيويّة بنسبها اللّحنية المتّسقة وإيقاعاتها المنتظمة كانت مهوى أفئدة الشّعراء الجزائريين المحافظين، وأنّ الوعي الشّعري لدى الشعراء الجزائريين الحداثيين باد في شعرهم من خلال عدّة مواقف تظهر ملامحها من خلال القيم الإيقاعيّة ومن زاوية حركيّة الكلام النّابعة من التّوازن المقطعي باعتبار هذا الأخير أساس يتكوّن منه كلّ شعر أصيل.

[1]: ينظر، حسين أبو النجا،الإيقاع في الشعر الجزائري،منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،2003،ص 123.

- **البنية المقطعية في الشّعر الجزائري الحديث الجيل الثاني(شعر التّفعيلة):**
- **تطور البنية الموسيقية للقصيدة الجزائرية:**

التبس الشّعر الحرّ في الجزائر بأصداء الثّورة وحلم التّحرر حمله الشعراء ضمن قصيدة أريد بها التعبير عن الهواجس الفردية في المقام الأول وككل بداية لم يخل النّص الشّعري الجديد من أثر الرومانسية تلك حال شعراء كمبروكة بوساحة التي صدرت قصيدتها(حائرة)[1]

قال ماذا؟ قلت ماذا؟

أنا لا أدري الجوابْ

كنت جسما من ترابْ

وأنا الآن ضبابْ

وشقاءٌ وعذابْ[2]

"اختبر عدد من الشعراء الرومانسيين الخروج عن الحدود التي رسمتها البنية العروضيّة للدّال الإيقاعيّ، مما أعتبر ثورة – ولو أنّها محدودة في عدد من الأسماء التي شاركت فيها (محمد الأخضر السائحي، والطاهر بوشوشي، وأحمد الغوالمي، وعبد القادر محمد السائحي، وبلقاسم خمار).

إلا أنّها أبدلت بقوة الدّفق الذي جاءت به إلى الشعر الجزائري خصيصا، والعناصر الإيقاعيّة التي كان يبني بها ممارساته النّصية "[3]،فقد ظهر عند جيل الأربعينيات والخمسينيات ميل واضح نحو الخروج على النّظام الرّتيب الذي التزم به جيل الإحياء، فتنوعت موسيقى القصيدة

[1]:ينظر:يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي،ج2، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، 2006، ص34،33.

[2]:مبروكة بو ساحة، براعم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1969،ص13.

[3]:يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ص34.

بتنويع نظام القافية فيها[1]، وتلفت نظر الدارس، بصفة خاصة، قصائد محمد الأخضر السّائحي الذي نجد نصف ديوانه (همسات وصرخات) منظوما على شكل المقطوعات المعتمدة أساسا على نظام التنويع بين القوافي، ونحسب أن هذا الاتجاه من السّائحي، لم يكن لمجرد التّنغيم الصّوتي، أو الهروب من النظام الكلاسيكي المطرد، وإنّما كان استجابة لما يتطلبه الموقف الشّعوري والبنيوي للقصيدة.

- **التّشكيل المقطعي لبحر الخفيف:**

من خلال قصيدة الشّاعر محمد الأخضر السّائحي التي جاءت بعنوان: "قصة ثائر"[2] يتّضح لنا كيف كان تجديد الشّعراء الجزائريين في بنية القصيدة موسيقيا يستقي من فن الموشحات ويدور حوله، وقد كان بعضهم يلتزم في شعره ذاك شروط الموشحات التزاما كاملا، بما عرفت من أقفال وأبيات وبعضهم ينتهج فن الموشح في الأبيات والأقفال، ولكنّه لا يتقيّد بما يشترط من تشابه الأقفال في القافية. وبعض آخر لا يأخذ من الموشحة سوى شكلها الظاهري إذ لا يراعي اتّفاق القوافي بين الأقفال.

أسفر الصبـــح بعـــد ليل طويـــل

0/0//0/ 0//0// 0/0//0/ طقطط قطقط طقطط -4 ق /8 ط

فاعلاتن متفعلـــــــن فاعلاتن

ملأ الأرض فتـــــرة بالعويـــــلِ

[1]:ينظر، محمد ناصر،م المذكور، ص213.

[2]: محمد الأخضر السّائحي، همسات وصرخات، موفم للنشر، الجزائر،2010، ص27 /28.

///0/0 //0//0 /0//0/0 ققطط قطقط طقطط- 5ق / 7ط

فعلاتن متفعلــن فاعـلاتن

وإذا السهل غـــارق في الضحايا

///0/0 //0// 0/0//0/ ققطط قطقط طقطط – 5ق/7ط

فعلاتن متفعلــن فاعلاتـــن

من جريـــح مهشّـــمٍ وقتيل

فاعلاتن متفعلن فاعـــلاتن

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

وإذا كـلّ قريـــة وقبيـــلِ

///0/0 //0// ///0/0 ققطط قطقط ققطط – 6ق/6ط

فعلاتن متفعلن فعلاتن

رقصـــات ونشيـــدْ[1] مقطع زائد في الطول

///0/0 ///00

فعلاتن فعلان قققطط قققط 4- ق/4ط

[1]: محمد الأخضر السّائحي، همسات وصرخات، موفم للنشر، الجزائر،2010،ص28/27.

فقد يكون الشاعر محمد الأخضر السّائحي وغيره من الشّعراء الجزائريّين في هذه المرحلة متأثّرين "في هذا بالموشحات والمخمسات والمسمطات، وقد يكون متأثّرا في هذا التّطور بما قرؤوه من شعر حديث بدأ يتميز بهذه الظاهرة ولا سيما عند شعراء المهجر، أو جماعة أبولو فمن المعروف أن شعراء مرحلة الريادة الوجدانيين في المشرق العربي قد فتنوا بهذه الأشكال"[1] .

كما استعمل قافية تحمل المقطع الطويل المنتهي بصامت في حالة الوقف المتكون من صامت + صائت طويل + صامت، مثل (كَانْ، قَالْ)، هذا المقطع، كما تبين في القصيدة، يمكن وجوده في بداية الكلمة ووسطها وآخرها، ولكن هناك بعض القيود على توزيعه، إذ إنَّ هذا المقطع أكثر تكراراً في نهاية الكلمة الساكنة الآخر منه في بدايتها أو وسطها بغض النظر عن حجم الكلمة، وعلاوة على ذلك، فإنَّ هذا المقطع ليس موجوداً في بداية أو وسط الكلمات المكونة من سبعة مقاطع أو أكثر، فهذا المقطع لا يوجد إلا في نهاية الكلمة.

والمقطع الطويل المغرق في الطول المتكون من صامت + صائت قصير+ صامتين في حالة الوقف، مثل (نَهْرْ، بَحْرْ)،فهذا المقطع لا يوجد مطلقاً في بداية الكلمة مهما كان حجمها، لذلك نجده فقط في نهاية الكلمات المكونة من مقطعين، أمَّا في الكلمات الثلاثية والرباعية والخماسية والسداسية المقطع فإنَّ تكراره أكثر في نهاية الكلمة منه في وسطها، وفي الكلمات السباعية والثمانية المقطع فإنَّه يقع فقط في نهاية الكلمة، ولا يوجد هذا المقطع على الإطلاق في أي موقع من الكلمة في الكلمات الأطول، وبشكل عام، يمكن القول إنَّ هذا المقطع يتكرر وقوعه في آخر الكلمة أكثر منه في وسطها في الكلمات القصيرة، ولا يقع على الإطلاق في الكلمات الطويلة المكونة من تسعة أو عشرة مقاطع، وهذه النتيجة مستندة إلى إحصاءات دقيقة للبنية المقطعية لجميع الكلمات الموجودة في معجم اللغة العربية المعاصرة والتي يزيد عددها على (45) ألف كلمة تنفي الاعتقاد السائد من أن هذا المقطع يقع فقط في نهاية الكلمة.

وعلى مستوى بنية الإيقاع الخارجي للقصيدة فقد استخدم الشّاعر بحر الخفيف كما تشكلت القصيدة عبر234 بيتا، حيث انبنت على النّظام الخليلي من خلال الوزن الموحد

[1]:محمد ناصر، م المذكور،215.

والقافية المطّردة وهي من أكثر النماذج الشّعرية المطولة وأكثرها استيعابا للثورة وقد صدرت سنة1962/1959. فمن الناحية الفنية استعمل الشاعر في البناء الموسيقي بحر الخفيف لما فيه من جزالة ورشاقة، وهو يتكوّن من تفعيلتين مركبتين (فاعلاتن مستفعلن...) وقد أتاحت له كثرة استعمال الزحافات السّيطرة على البحر، وأضفت على النّص مزيداً من النغمِ الموسيقي المؤثر.

إلا أنّ ملاحظة صفة الامتداد التي يتصف بها الخفيف وقد عملت على ارتفاع الاهتمام به في العصر الحديث[1] كما يتشكّل الخفيف التّام من (42) صوتا إيقاعيا، تتوزع على لونين من المقاطع الصوتية القصيرة والمتوسطة وتواليها في الكلمات على نسق معين في القصيدة ذو "أثر كبير في إحداث نوع من الموسيقى الداخلية التي تتناسب والأفكار المعبر عنها"[2]، ويقوم الخفيف على وحدات إيقاعية سباعية (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)[3] وهو بحر "متوسط بين البحور الرزينة كالطويل والبسيط والنشطة كالكامل والوافر والخفيفة كالهزج والمقتضب وهو مناسب للانفعالات المختلفة من فرح وحزن أو شجن ."[4] وحرف النّون يتصدّر الترتيب في الشّعر الحديث والتّقليدي من حيث احتواءه القافية مع ملاحظة الفرق في النسبة

أظهرت القصيدة جماليات الإيقاع الداخلي والخارجي فجاءت تجربة الشّاعر في عمومها ترسم حال الثائر الرافض الناطق باسم الثورة لذا فقد جسد ها في أقوى صورها وهي بارزة في بنية النص بدوالها الأسلوبية المختلفة وقد استغل الشاعر إمكانات اللغة وطاقاتها بما يتناسب مع تجربة الشعر الحديث في الوطن العربي ككل والذي رسمت معالمه الثورة، دون إغفال وضوح الصورة وجمالها بل جاءت متوافقة في مبناها الفني للموقف الانفعالي.

---

[1]: ينظر، أيّوب جرجيس العطيّة، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث ، 2014، إربد،الأردن، ص262 .

[2]: رابح بن خوية، في البنية الصّوتيّة والإيقاعية، ط 1، عالم الكتب الحديث،2013 ، إربد،الأردن ،ص122.

[3]: ينظر، عبد القادر عبد الجليل،هندسة المقاطع الصوتية،، ط1،دار صفاء للنشر والتوزيع ، 1431 هـ/2010م ، الأردن، ص280 .

[4]: ينظر، حسين أبو النّجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2003، ص322.

في ظلّ التّحرر الشّعري والإبداعي عمد الشّعراء إلى عدّة ظواهر شعريّة من مثل التّصرف في عدد التّفعيلة وكذا تنويعها راجعين في ذلك إلى جملة عوامل ذاتية انطلاقا من تلك الانفعالات المصحوبة بالتّجربة وكذا الإيقاع والنّظم الشّعريين، كما اتسم الشّعر الحديث بالغموض الّذي أصبح يتطلّب قراءة جديدة ومعرفة ثقافيّة لابد أن تكون كافية لاستدراك هذا النّتاج الشّعري.

ومن هنا كان نظام الشّطرين والتّفاعيل الثابتة من غير عادة الحداثيين وهم مع هذا لجؤوا إلى التّنويع في البحور ضمن القصيدة الواحدة واعتماد البحور الصّافية على أنّها تعين على تكرار التّفعيلة الواحدة بقدر النّفس الشّعري الّذي يصبح تكرارا لعدد غير محدد من المقاطع الصّوتيّة، بحسب الاستطاعة الجسمانيّة الّتي يقتضيها السّياق.

لقد استرعى تفكيرنا من خلال بعض النّماذج إلى أنّ الشّعر الجزائري الحديث كسر هاجس الرّتابة الّذي تواجدت عليه التّركيبة المقطعيّة للقصيدة العربيّة القديمة العموديّة بيد أنّ حديثا تتفاوت أقدار السّطور الشّعرية بحسب معاني الشّعراء.

- **التّشكيل المقطعي لبحر المتقارب:**

كما تتنوع قافية الشّعر الحديث حتّى تتميّز عن سابقتها الموحدة. وعلى هذا الأساس وفي ضوء هذا المفهوم البسيط للقصيدة الحديثة يمكن استدراك نموذج شعري لشاعر جزائري حديث وهو بلقاسم خمار لإحدى قصائده وهي قصيدة (الموتورة) والّتي سنتطرق لإحدى مقاطعها الّتي نبغي كشف إيقاع مقاطعها الصّوتيّة تحت وزن بحر من بحور الشعر الصافية وهو بحر (المتقارب)، الذي يتميز بالسذاجة والرتابة ولم يحفل به الشعراء القدامى في أشعارهم بينما نجد عند الحداثيين حنوا إلى ذلك.

كحبل وريد

قريب.. بعيد..

هناك من خيمة نازحة

إلى جانب القرية النائحة

هناك خلف القبور العراة

وبين المآسي، ولفح السراب

بدت عائدة

بقبضتها

كمشة من تراب

تزاحمها صخرة صامدة

وقد هتفت ببريق عجيب

كلون اللهيب..

كلحن الألم[1]

وفق الخليل[2] بتسمية البحر المتقارب "لتقارب أجزائه: لأنّها خماسية كلّها، يشبه بعضها بعضا، "وممّا هو معروف أنّ إيقاع هذا البحر يتراوح بين السّرعة والبطء ولما كان لهذا البحر من حركة غنائيّة استثمره الشّعراء الجزائريين الحداثيين ومن بينهم الشاعر بلقاسم خمار قاصدا في غنائيّة هذا البحر وصلاحيته لفنّ الإنشاد ومبلغ الشّعرية فيه تحريك ضّمير الشعب ومساندة الجزائريين والرّأي العربي عامّة، فلجأ الشّاعر إلى تدارك إيقاع بحر المتقارب معدّلا في بنيته الإيقاعيّة التّقليدية

[1]: بلقاسم خمار، أوراق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1967،ص17.

[2]: العمدة، ص 221 .

عن طريق التّمخير الّذي يعتبره الفرابي[1] "أسلوب في تعديل بنية الإيقاع العروضيّة تقبله الموسيقى، ينتقل بالإيقاع من الرّتابة إلى الانسيابيّة والتّموج وبعبارة أدق من الموصل إلى المفصل أي من الأزمنة المتساوية بين النّقرات إلى الأزمنة المتفاضلة...، وذلك إنّما يكون متّى كانت النّقرات لا تعقبها وقفات أصلا لكن تعقبها حركة أبطأ من أسرع نقلة تمكن من نغمة إلى نغمة ويكون زمانها أقل من زمان حركة إيقاع يتقدّمها، وقفة تعقب نقرة"، ولما كانت الضّرورة الإيقاعيّة هي أساس كلّ دراسة شعريّة كان لابدّ من الاستثمار الجيّد للوزن باعتباره يساهم في تمتين الرّوابط النّظميّة للّغة الشّعريّة.

ومتى أجاد الشّاعر استثمار الوزن فإنّ نتيجة ذلك بلا شك توازن التّركيب المقطعي أي أنّ بنية التّركيب المقطعي هي ذاتها تخلق لونا من التّوازي الظّاهري والخفيّ في نفس الوقت على مستوى الإيقاع الدّاخلي والخارجي للقصيدة والشّعر عامة .

إنّ حركة الكلام في شعر خمار حركة مشوبة بالتّقطيع الجملي الّذي يبدو أنّه مرتبط بالنّفس الشّعري الّذي يضطرّ فيه الشّاعر إلى بنية التّقاصر وذلك على قدر الطّاقة الشّعورية والنّفسية الّتي يتعامل فيها الشّاعر مع الظّاهرة الوزنيّة وفي هذا الصّدد نجد مصطفى السّحرتي[2] يقول: "إنّ السّير على الإيقاعات المختلفة طولا وقصرا مكّن الشّعراء من مسايرة الانفعالات والفكرات الشّعرية، ومن استخدام التّقنيات الجديدة في شعرهم"، فالشّاعر حديثا يبني هاجسا شعريا بالنّظر إلى الشّروط الانفعالية ممّا يضطره إلى التّطويل والتّقصير في الجمل الشّعرية.

كما يتطلّب الانتظام التّعدادي للجملة المتواليات المقطعية تماشيا وفق الوزن العروضي لتفعيلة البحر. "فالوزن وسيلة تعين الشّاعر على استجلاء حسّه الفنّي، والشّاعر البارع يمكنه أن يستغل

[1]: أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، ط1، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، 1999، ص 179.

[2]: علي يونس ،م المذكور، ص222 .

الدّفقات الموسيقيّة ليموسق كلماته كي تقوى على الإيحاء النّفسي الّذي يعلو أو يهبط، يقسو أو يرقّ، ينفصل أو يتّحد ليكون في النّهاية لحنا متسلقا..."[1]، ويتماشى هذا الزّخم من الكمّ المقطعي تحت إطار الوزن متزنا بين الاسترسال والتّوقيع، كما أنّه بحكم الطّبيعة الاختزالية للسّطور الشّعرية يبدو أنّ ذلك يعكس الكثافة الإيقاعيّة، والتّكثيف الدّلالي وكذلك خفّة الوزن.

تبنى تفعيلة المتقارب (فعولن) التي على ثلاثة مقاطع لغوية، قصير وطويلان "فعولن"(ف/)، (عو/0 طويل مفتوح)، (لن/0 طويل مغلق)، وهي بذلك ذات بنية مزدوجة أي أنّها تقوم على المناوبة بين الوتد المجموع، والسّبب الخفيف ونحن قد عرفنا مدى ثبات الوتد ومدى تخير التّراثيين لمواقع هذا العنصر في بحور الشّعر وذلك من أنّ له رتابة أكثر من تلك الأسباب الّتي باعتبارها واردة في تفعيلة المتقارب بعد الأوتاد ممّا يتسمح هذا الموضع بتعرض الأسباب للمزاحفة والتّغيير.

إنّ لغة الشّاعر بلقاسم خمار الشّعرية ذات انصباب إيقاعي وغنائي وقرابة صوتية لا يعتريها نبوّ تغلبها نكهة خاصّة حيث ما يزال هذا الشّاعر يستمدّ شاعريّته من إيقاعات الإنشاد المشهورة في المتلقين العرب المعاصرين، تتواشج فيه الوظائف الإيقاعية والوظائف الصّرفية.

ولا سيما وأنّ الشاعر ينتقي أصوات القافية وأحسن تكرارها "متبعا القافية المتناوبة أو التّرددية ينتقل مع تصاعد شعوره بالأزمة والتّوتر والإكثار من حروف الرّوي مع المباعدة بينها مستزيدا من الأصوات وطاقاتها الموسيقيّة مازجا بين كلّ هذا..."[2]، ممّا أعطاها طابع الغناء والموسيقى الّتي تجري وفق الامتداد الغنائي الملائم لجو الإنشاد في نفس الوقت هو جوّ من الخطابيّة النّاهضة والمعبرة عن النّفس المتجبّرة والمتكبّرة، حيث نلمس لهذه السّطور حسّا غنائيّا من خلال تشكلة القافية الإيقاعيّة الّتي أثرت القصيدة بالجمالية التّامة، بحيث تفارق السّطور الشّعرية من

[1]: رجاء عيد ، التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي ، د.ط ، منشاة المعارف بالإسكندرية ، ص 320 .

[2]: كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، د.ط، دار المطبوعات الجامعية أمام كلية الحقوق،الإسكندرية، ص 696.

خلال تواردها وتنوعها ممّا أضفت نغما خاصا تميز بها هذا المقطع الشّعري عن باقي المقاطع الأخرى.

ذلك من "أنّ انتظام القافية متعة موسيقيّة تخف إليها الأذان وشذوذها بين بيت وبيت يحيد بالسّمع عن طريقه الذي اطرد عليه، ويلوي به ليّا يقبضه ويؤذيه، أمّا شعر المقطوعات الذي تتنوّع فيه القوافي بطريقة منتظمة فهو يتوسّط بين المتعة والإيذاء وقد يزيد متعتنا الموسيقيّة بالقافية ولا ينقص منها لأنّه يخلّص الأذن من ملل التّكرار"[1]. كما يبدو صدى صوت القافية واضحا في هذه المقاطع الشّعرية ولا سيما وأنّه يحمل صوت المقاطع اللّغوية الطّويلة المفتوحة مع تخير أصوت حرف الدال ثم حرف التاء ثم حرف الباء...، وهي أصوات موحية، لها دلالات كبيرة في هذا السّياق الشّعري .

يبدو هذا النّص الشّعري مفعما بالمناجاة الّتي يقصد بها "توجيه الخطاب إلى شيء لا يكون مستمعا اعتياديا، شأْن. اسكن أيّها القلب !"[2]، ونلمس هذه المناجاة في شعر خمار من خلال العبارات التّالية: (القبور العراة، المآسي، لفح، سراب، صخرة، صامدة، كمشة من تراب،لحن الأ لم...) وكثيرة هي عناصر المناجاة المهيمنة على الخطاب الشّعري الواردة في هذا المقطع الشّعري من القصيدة والتي جاء عنوانها دلالة على فيها من الحرمان والظلم .

ولعلّ هاته العبارات "أقدر إحالة على الدّاخل وأكفأ في التّوغل إلى أعماق الذّات لتفجير مكامنها وتعرية مخابئها عبر نسوج لغوية تتمثّل العالم الخارجي فتحيله إلى لوحات موقورة بمعاني الحياة متوهجة بالإشراق طافحة بالجمال والنّور"[3] ولذلك فالشّاعر يلجأ إلى التّحدث بضمير

---

[1]: علي يونس ، م المذكور، ص 182.

[2]: جونثان كالر ، النّظرية الأدبيّة ، ترجمة: عبد القادر رشاد ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ص 86 .

[3]: عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، عالم المعرفة سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، إشراف أحمد مشاري العدواني 1923 / 1990 ، ع 240 / ديسمبر 1998 .ص 147.

الإشارة (هناك) وذلك لأنّ هذه الصّيغة تتّصف أكثر بالإيحائيّة والتّكثيف باعتبارها أداة سردية تفسح المجال للشّخصية لتشرع في سرد ما يحدث [1]، مع اقتران شعر خمار واصطباغه بالتاء والهاء الدالة على المؤنث (بدت، هتفت، قبضتها، تزاحمها،) وهو بهذا يتحدّث بمحجة أسلوب المناجاة والإنشاد وكذا السّرد الحاكي مع ورود ألفاظ معبرة ذات دلالة، وهي دلالة على أنّ حريته مسلوبة.

إنّ الهاء والتّاء في هذا المقام بالإضافة إلى شحنتها النّغمية هي تاء الانتماء والاحتياز والامتلاك وتاء المؤنث وهي الّتي يطلق عليها في النّحو العربي تاء التأنيث وهي من هذا المنظور الشّعري الدّلالي ليست تاء للتأنيث بل تاء الاحتياز والامتلاك، لأنها تمثّل الضّحية كما تمثّل المعاناة النّفسية لصاحبها وهي بهذا " تتيح للسّارد ... الحديث من الدّاخل وتجعله يتعرّى في صدق وإخلاص وببساطة أمام الفعل السّردي وأمام المسرود له"[2] كما أنّ الشّاعر قد أغنى قوافيه "بحرف الياء الممدودة وهو حرف رويّ نادر في الشّعر، ويصوّر في الغالب، أجواء ذاتية رضيّة هادئة"[3] (وريد، بعيد، عجيب، لهيب). وقد اختتمت بحرف المدّ لأنّه يحمل لحنا إيقاعيا خاصا وكثيرا ما يعمده الشّعراء وله ميزة محبّبة فيهم قصد التّنغيم التّرنيم والتّطريب وهو يؤدّي وظيفة إيقاعيّة فيما تقابل تسمية الإطلاق في البيت الشّعري.

كما نجد في بؤرة السّرد Focalisation من خلال حرف التشبيه الكافّ المتبوعة ببعض الكلمات كلون كلحن،"ليكشف عن مواجهة الهدم النّفسي... وكأنّ محاولته لرأب الصّدع النّفسي الذي أصابه"[4] أو أصاب هذه الموتورة التي يصفها لنا من خلال هذه السطور الشعرية المتفاوتة من حيث الطول والقصر، وكان لهذا الكيان الأنثوي أن يرتبط بدلالات مسميات مادية معبرة ك: (القرية، القبور، العراة،صخرة...) الّتي هي في جلّها تعبّر عن المعاناة .

---

[1]:ينظر، المرجع ، ن ، ص147

[2]: م ، ن ، ص ن .

[3]: شلتاغ عبود شراد، أثر القرآن في الشّعر العربي الحديث، ط1، دار المعرفة نشر وتوزيع طبعة وترجمة ، 1987م، ص 102

[4]: عبد الجليل يوسف حسني ، التمثيل الصوتي للمعاني، ط1، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، 1998م، ص105.

- **توظيف الظّاهرة الإيقاعيّة الصّوتيّة :**

1- الوظيفة الإيقاعيّة للتّجانس الصّوتي:

يشتمل هذا المقطع الشّعري تكاملا دلاليّا إيقاعيّا وصوتيّا غنائيّا، ذا طابع عسكري يحمل قرينة الإحساس بالواجب، وقرينة صوت نذير إلى حدّ كبير والّذي من شأنه إيقاظ الحسّ الوطني وإحياء المناضلة الشّعبية، وإنّه من خلال هذا المقطع الشّعري "يشتقّ القارئ الانفعال والنّغمة والقصد وهي الجوانب الّتي تكون مسؤولة ومفسرة للعمل الكلّي الّذي يقرأه أو يسمعه"[1]، ثمّ إنّه ممّا استرعى انتباهنا، أنّه من صميم الشّعر الجزائري الحديث لجوء الشّاعر إلى المناجاة وخلق الانفعالات المفجرة للطّاقة النّفسية وهكذا حتّى يضحى التّعبير مستندا إلى مقاييس نفسيّة، وكثيرا ما يتولّد عن هذا التّداعي الحرّ صيغا اشتقاقيّة قصد توقيع الموقف الشّعري والإثارة والتّنبيه إلى وضع المتباينات الدّلالية بين هذه الصّيغ الاشتقاقيّة وهي ميزة محببة في الشّعر، قصد التّلاعب بالمعاني وجعلها شيّقة رشيقة، وقد تفطن الشاعر إلى هذه الميزة الجماليّة الصّوتية الّتي يمكن تكسبها في مضامين شعره ويبدو ذلك جليّا من خلال العبارة الأولى والثّانية في السّطرين الشّعريين الأول والثّاني بين (وريد، بعيد) وبين (نازحة و نائحة) وبين(تراب وسراب) وبين (صامدة، وعائدة) وبين(عجيب ولهيب)، وبين (لون ولحن) .

ومن المميّزات الصّوتية الإيقاعيّة الّتي علّم بها بلقاسم خمار هذا المقطع الشّعري، تنوع القافية الّتي تشمل قافيتين متجانستين ثمّ يلحقها بقافيتين هي الأخرى ذات صوت واحد بحيث تفارق السّطور الشّعرية بخفاء ثمّ تعيد الظّهور في قوله (وريد، بعيد، نازحة، نائحة، العراة، السراب، تراب عائدة، ، صامدة، عجيب، اللهيب). وهكذا فالاشتغال على البنية الإيقاعيّة له مظهران مظهر صوتي وهو أن يتوخّى الشّاعر تأليف المتناسبات من الأحرف بحيث تشكلّ هذه الأخيرة شذى

[1]: شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، إشراف: أحمد مشاري العدواني 1923 .1990، تاريخ الإصدار: يناير 1978، العدد: 267 / مارس 2001 ، ص341.

عطريّا فائحا وقرابة صوتيّة لا يعتريها نبوّ. ومردّ حسن الإيقاع في مظهره الثاني هي البلاغة الّتي كثيرا ما توارت تحت اللّغة الشاعرة .

2- الوظيفة الإيقاعية للتّكرار الصّوتي:

إنبنى الموقف الشّعري في آخر شحنة له على عنصر هام من شأنه إثراء الإيقاع الشّعري وهو التّكرارRedondace ويمكن تفسير ظاهرة التّكرار في أبعادها الإيقاعيّة على أنّه"وسيلة أسلوبية تترشّح عنها وظيفة جماليّة تتمثل بممارسة تأكيد صارخ يتخطّى مجرّد جماليات الإيقاع إلى فضح واضح لحجم الانتكاس الّذي أصاب الذّات..."[1] ومن هذا المنطلق أعطى الشاعر عاشور فنّي لقصيدته التي جاءت بعنوان "نَحْوُ الشاطىء المكسور" صبغة إيقاعية بتكرار أحد المقاطع الشعرية.

لا البحر بحري...

ولا الشطآن شطآني

ما بيننا غير أحزان بأحزان

له عبابٌ

وخلجان مكسّرة

ولي عبابي وأمواجي

وخلجاني

أفرطت في الشوق

حتى كدت أغرقه

[1]: حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 2002 م، ص 139 .

شوقا إليه،ليُرْويني

فأضماني[1]

وفي هذا الصّدد ترى نازك الملائكة[2] "أنّ القانون الأول البسيط في كلّ تكرار يخطر على البال هو إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها، وعلى أنّه اتكاء...وإلحاح... وأحد الأضواء اللاّشعوريّة...وجزء من الهندسة العاطفية من نوع ما"، ومن هنا كان الغرض من التّكرار إشاعة الإيقاع وتكثيف الدّلالة ومبالغة صوتية وصدى وتأكيد صارخ وترسيخ ومقصد نأتم به ونسعى إليه فيكسب الشّعر بذلك زينة وبهاء كما تزداد حركية الإيقاع من خلال تكرار الأسماء المرتبطة بالبحر (البحر، شطآن، عباب، خلجان، أمواج)، بالإضافة إلى مدلولات لها علاقة بالنفس(أحزان، مكسرة، الشوق)، وهو ما يشي بنشاط انفعالي يتّسم بالتّذبذب والاضطراب، ثم حاول ربط هذه المسميات بياء الإنتماء والإحتياز في قوله:(شطآني، خلجاني،يرويني، أضماني).

- **التّشكيل المقطعي لبحر المتدارك:**

تفعيلة بحر المتدارك سيدة البحور تداولاً في دواوين الشعر الحرّ الجزائري لما لها من طواعية وانسياب في الاستخدام وهو عكس ما كانت عليه في الشّعر القديم وكذا في الشّعر العمودي الجزائري الحديث، وقد اعتمد هذه التّفعيلة بعض الشعراء دون غيرهم.و"إن هذه التنويعات التي نلحظها عند هؤلاء شعراء التّجديد من أمثال (مصطفى دحيه، أحمد عبد الكريم، يوسف وغليسي، عقاب بلخير، على ملاحي) يثير التّساؤل وكأن النظم على المتدارك وضع على محك

[1]:عاشور فني، زهرة الدنيا،ص91، نقلا عن، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، عبد الملك مرتاض،دار هومة للطباعة والنشر، 2006،الجزائر،ص520/519.

[2]: ينظر، نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، د.ط ، دار الآداب بيروت ،ص 240.

التجريب، أو ربما تكون القصيدة قد فرضت على الشعراء في فترة التحولات (الفترة الحموية، التسعينات) تحولا إيقاعيا يخضع لقانون الضرورة النفسية ويتلاءم مع سرعة الاهتزاز الانفعالي".[1]

ولبحر المتدارك تسميات عدة: المتدارك،المحدث، المتَسق، الشقيسق، والخبب،والغريب، وركض الخيل، قطر الميزاب، ودق الناقوس[2]. ويقوم أصل بنائه التَام، على تكرار وحدة إيقاعية، خماسية الأصوات أربع مرات في كل شطر من شطر هذا الوزن...هذه الوحدات قد تنتابها أحيانا، نوبات من الإختزال الصوتي، تبعا لحركة الوحدة الوحدات اللغوية، وتناسقها الصوتي، ومدى تمثيلها الدلالي والمركزي والهامشي"[3].

المتدارك هو البحر السادس عشر من بحور الشعر العربي، وهو بحر سريع الإيقاع خاصة حين تصاب التّفعيلة الأساسية فيه بالخبن فتتحول فاعلن إلى فعلن. وتفعيلة بحر المتدارك سيدة البحور تداولاً لما لها من طوعية وانسياب في الاستخدام وهو عكس ما كانت عليه في الشعر القديم وكذا في الشعر العمودي الجزائري الحديث، وقد اعتمد هذه التفعيلة بعض الشعراء دون غيرهم.

وينبني الإيقاع في قصيدة (معراج السنونو) على تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) /0//0 مع ما يصيب هذه التّفعيلة من تغيرات:

-القطع (فعْلن) /0/0 أي من ط ق ط إلى ط ط

-الخبن (فَعِلُنْ) ///0 ق ق ط.

---

[1]: نوال آقطي، جماليات شعر التفعيلة في الجزائر، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب جزائري 1435هـ/ 1436هـ-2015/2014م،ص 324.

[2]: عبد القادر عبد الجليل ، عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي،ط1، دار صفاء للنشر للنشر والتوزيع، عمان، 1431هـ/ 2010م ، عمان،ص338.

[3]:المرجع، ن،ص338.

-التذييل فاعلان (/0//00) وهذا التغير لا يرد إلا في نهاية السطر الشعري وهناك تغير آخر أدخله المعاصرون يتمثل في تحول (فاعلن): على (فاعِلُ: /0//). وشيوع التفعيلة فاعلن تؤدي إلى بطء الإيقاع.

ودخول تفعيلة فاعل (/0//) ط ق ق فهي تفعيلة مستحدثة ارتبطت بداية بالشّعر الحرّ اعتمدها الشّاعر عاشور فني الذي جاء ديوانه كلّه على المتدارك، والأخضر فلوس في ديوانه (مرثية الرجل الذي رأى)، والأخضر بركة في (إحداثيات الصمت) ويوسف وغليسي (تغريبية جعفر الطيار) ونور الدين درويش في (مسافات)[1]

-شرح:

1)-فاعلن /0//0 التّفعيلة الأساسية

2)-فعلن ///0

3)-فاعلُ /0//

* مع دخول تفعيلة مستفعلن ومستعلن

-ويمكن توضيح التّحليل المقطعي لبحر المتدارك من خلال مقطع شعري لقصيدة الشاعر الأخضر فلوس (مرثية الرّجل الذي رأى):

جرحتك –إذن- واستدارت إلى أهلها

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

فعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن

[1]: ينظر، نوال آقطي جماليات شعر التفعيلة في الجزائر، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية، ص41.

طفلة تتخاطف خصلتها الريح فوق المدى

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

فاعلن فعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن

والقتيل على روحه تركع الشمس

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

فاعلن فعلن فاعل فاعلن فاعل

ترتيلة سقطت ...

0/// 0// 0/0/

مستفعلن فعلن

وتساقط فوق السطوح، القريبة (السطوح)

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

فعلن فعلن فاعلن فاعلن

نصف ملاك ...

0/ 0///0/

تحفز في مقلتيه الهدوء !

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

عبر الناس

/0/ 0///

حطت على الحائط المتهدم إغفاءة[1]

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

إن هذه التنويعات التي نلحظها عند الشعراء من أمثال (عبد العالي رزاقي،عبد الله العشي، عز الدين ميهوبي، الأخضر فلوس، السائحي، أحمد عبد الكريم...) يثير التساؤل وكأن النظم على المتدارك وضع على محك التجريب، أو ربما تكون القصيدة قد فرضت على الشعراء في فترة التحولات (الفترة الحموية، التسعينات) تحولا إيقاعيا يخضع لقانون الضرورة النفسية ويتلاءم مع سرعة الاهتزاز الانفعالي.[2]

من خلال هذا المقطع الشعري لعاشور فني من قصيدة (الربيع الذي جاء قبل الأوان) يمكن معرفة إيقاع بحر المتدارك المبني على الإستعمال الحرّ للتفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) والمناوبة في ذلك مع تفعيلة بحر المتقارب (فعولن)لأن "وحدة المتقارب الإيقاعية (فعولن) تماثل وحدة المتدارك من حيث عدد المقاطع إذ يحوي هو الآخر على مقطع قصير وآخرين طويلين، لكنه يختلف عن بحر المتدارك في ترتيب هذه المقاطع إذ يتصدرها المقطع القصير".[3] كما أنّ الباعث الأوّل على المناوبة بين تفعيلتي المتقارب (فعولن) وتفعيلة المتدارك (فاعلن) الّذي ذكره الجوهري "مقلوب من دائرة المتقارب، وذلك أنّ (فعولن) يخلفه فاعلن، ويخبن، فيصير(فعلن)"[4]،أي من التّركيبتين المعكوستين(//0/0) ،(/0//0) أي تحت سياق الوتد المجموع والسّبب الخفيف، ومن الثّقل إلى الخفّة والعكس.

---

[1]: الأخضر فلوس، مرثية الرّجل الذي رأى، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2002،ص13.

[2]: نوال آقطي، جماليات شعر التفعيلة في الجزائر، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه، علوم في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب جزائري، 1435هـ/ 1436هـ-2015/2014م ، ص 324.

[3]: ينظر:نوال آقطي، ص 331.

[4]: العمدة ، ص 221 .

إنّ هذا التّفاضل في أساسه الأوّل يعمد إلى البنية الصّوتية المقطعية الطّويلة المنفتحة بالضمّ تارة في صيغة (فعولن)، والمدّ بالفتح تارة أخرى في صيغة (فاعلن)، ممّا يخلق هذا التّناغم الصّوتي فسحة إيقاعية تغلب عليها قيمة لسانية من جهة اِتّساع الموجات الذّبذبية الّتي ينفتح بها الفمّ لا لشيء إلاّ لما نَعُم بها النّطق باعتبار المدّ بالضمّ أخفّ وأجرى على اللّسان من مدّه بالفتح، وتساوق هذه المدود مع المقاطع اللّغوية القصيرة الصّالحة للفصل والبناء والتّكثيف وهي بهذا أكثر ما تكون في الأفعال ويبقى للمقاطع اللّغوية الطّويلة أثر استملاء الإيقاع بالخفوت والهدوء والتّمهل، وهي أثقل من سابقتها وأطول زمنا وكان لحضورها بين الأسماء قويّا.

كما أنّ الشّعر الحديث يعكس توافقا بين المسافة النّفسية واللّغوية لذلك نلاحظ النّزوع إلى بنية التّقاصر النّابع من صميم التّجربة الشّعرية الذاتية "بما خلق اختلافا وتباينا بين مناطق الإيقاع داخل الموجة الواحدة، وأوجد ما يسمّى بالمدّ والجزر الانفعاليين في هذه الأبيات وقد ساعد هذا على تجسيم لحظات التّوتر الدّرامي والتّعبير عن الإيقاع النّفسي وعن ألوان الإثارة والتّردد والصّراع الشّديد الّذي تعرض له الشّاعر..."[1].

ونلاحظ ذلك من خلال البنية التركيبية المقطعية لهذا النموذج :

فقريباً

0/0///

فعلن فا

[1]: كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، د.ط، دار المطبوعات الجامعية أمام كلية الحقوق، الإسكندرية، ص 693 .

نفيق من الحلم

/0/0///0//

علن فعلن فاع

نبحث عن غنيمة وملاذْ (نبحث)

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

لن فعلن فاعلن فعلان مستف

فقد وعدَتنا السماءُ (وعدتنا)

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

علن فعلن فاعلان فعلن فا

ومرَّتْ عَلَى رَأْسِنَا السُّحبُ الوَطنيّةُ

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

علن فاعلن فاعلن فعلن فعلن فع

دون رذاذ

0/0// //0/

لن فعلن فا

وها نحنُ في لفحة الرَّملِ

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

علن فاعلن فاعلن فاع

تَأْخُذُنَا زرقَةُ البحر حيناً

وتقذفنا بالشَّظَفْ

ونمعن في وهمنا

نتقارب من "الجَوِّ"

أو نتدارك في "البَحر"

أو نلتقي في الصَّدفْ

لآلئَ بعثرها الموجُ

أو جمعتها الصُدَفْ

ويكمِّلُ ترتيبها الشِّعرُ

في دورة الأرضِ

إن سقط القلب في المنْتَصفْ[1]

[1]: عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان،ط1،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،2004 ، ص48.

-التّشكيل المقطعي لبحر الرّمل:

نلمس أشكال تفعيلة بحر الرمل الذي يقوم على تفعيلة (فاعلاتن) مكررة ستّ مرات حسب نظام الشطرين والملاحظ أنّ هذه التفعيلة تتميّز بانسيابية تقوم على المزاوجة بين السبب الخفيف والوتد المجموع وأصل التفعيلة هو الوتد فيرتفع النفس لأداء الوتد المجموع ويناسب وزن الرمل الموضوعات البكائية والنجوى كما يناسب معاني الثورة والعزيمة لما في بنية تفعيلته المتكررة من اعتماد رفع الصوت والارتكاز على المقطع الحاصل في الوتد المجموع الذي يتوسطها.

وقد زوحفت تفعيلة الرمل فاعلاتن من خلال التقطيع العروضي للمقطع الشعري إلى فعلاتن(0/0///) وقد أجاز العروضيون هذا التغيير الثاني في التفعيلة وإن نظم القصيدة على منوال هذه البنية الوزنية وصياغة التجربة الشعرية في وحداتها الإيقاعية أكسبها خفّة ورشاقة وانسيابا، وسيلانا لفظيّا مطابقا، تماما لخفة المعاني والمشاعر المتدفقة[1]

تجاوز الشاعر عبد الله العشيّ هيكل القصيدة التّقليدية، واستبدلها بالنّمط الجديد[2]

وفي قصيدة (أيها الشّعر) :

أيّها الشعر تجلّ الآن ---- فاعلاتن، فعلاتن، فاع

هذا طيف مولاتك ---- لاتن، فاعلاتن،فع

فارش دربها ---- لاتن، فاعلا

زهرا ---- تن،فا

وعطرا[1] ---- علتن

[1]: ينظر، رابح بن خوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، ص105.106.

[2]: ينظر، حميدة صباحي، جماليات التشكيل الموسيقي في شعر "عبد الله العشي"،مجلة المخبر،العدد10،جامعة بسكرة، الجزائر،2014م، ص396.

- **التّشكيل المقطعي لبحر الكامل:**

استثمر الشعراء المحدثون بحر الكامل الذي منح إحساساً موسيقياً للقصيدة المتظافرة مع عناصر المحتوى: الألفاظ والتراكيب التي تكون الشكل، والمتلاحمة مع عناصر الصورة :المعاني والأفكار التي تكون المضمون، فمنحت الإمكانات الفنية في تشكيل إيقاع مكثف، وهو يتوقد فيه صوت الفخر، والحماسة، والعتاب، والرثاء، والمديح وموضوعات أُخرى تتعلق بالنصرة إلى آخره.

ويحتل البحر الكامل المرتبة الأولى في ترتيب القصائد والمقطوعات في الشعر الجزائري الحديث، إذ بلغت نسبته 70,96%، كما يؤكد ذلك محمد ناصر وحسين أبو النجا في الشّكل المصراعي والعمودي. وقد انكب الشّعراء الجزائريين على النظم لما في هذا البحر من جزالة وحسن اطراد في نغماته الإيقاعية المنسابة بدفق، لإبانة مواقف الحياة التي يمر الشّاعر بها ثائرا ومنفعلا من شدَة القهر، أو رافضا لحياة الاستعباد ولا شك أنّ في جزالة الكامل وجهارة نبراته وإيقاعه الصّاعد الناتج عن تلاحق حركاته ... كان سببا في استمالة الشّعراء إليه"[2]. وكونه بحرا صافيا مطرد الوحدات الصّوتية (متفاعلن) مما يجعله مرنا طيعا فنجد معظم من كتب شعره على منوال بحر الكامل فيه ألم وحزن وحديث عن مسائل وطنية وقومية حيث يعزف الشاعر أنغام تجربته الشعرية المصورة للنسيج اللغوي في موجات صوتية عالية تبعا لتلون انفعالاته الخاصة بظرفها الذي يعتري الشاعر ساعة نظم إبداع عمله الشعري.

---

[1]:عبد الله العشيّ، مقام البوح، منشورات جمعي الشروق الثقافية، باتنة ، الجزائر.

[2]: ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، ص187.

وقد جاءت قصائد الشعر الحرّ الجزائري على وزن هذا البحر وعلى سبيل الذكر قصيدة (في البدء كان أوراس) للشاّعر عز الدين ميهوبي:

أوراس! فجّرني هواك..وما درت هذي الضلوع بأن جمرك ملهم

0//0///0//0///0//0/0/ 0//0///0//0///0//0/0/ 14ق / 14ط

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

أوراس ما لك لا تبوح بما رأت عيناك.. أم إنّ الملاحم مغنم!

0//0///0//0///0//0/0/ 0//0///0//0/0/0//0/0/ 12ق / 15ط

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن

أوراس يلتحف الشهيد..بصخره وتطير من كف الشهيد الأسهم[1]

0//0///0//0///0//0/// 0//0/0/0//0/0/ 0//0/// 14ق / 14ط

متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

من خلال التحليل المقطعي والعروضي لهذه الأبيات تواترت بعض التّغيرات التي طرأت على أجزاء ومقاطع تفعيلة بحر الكامل(متَفاعلن) التي تتوفر على ثلاث مقاطع قصيرة ومقطعان طويلان غير أنّ لوقوع الإضمار دور في إخراج هذا البحر من الرتابة إلى الخفة والتّدفق والإسترسال.

بحيث يقع الإضمار على المقاطع الصّوتية الأولى لتفعيلة هذا البحر مما يكسر طواعية الرّتابة فينساق الإيقاع نحو التّنوع والخفة ويحسن ذلك خاصة إذا كان التّغيير الطارئ على مستوى المقاطع الصّوتية المبتدئ بها وإنّ التّغيير من قصر المقاطع إلى إطالة زمن النطق بالصّوت من خلال المقاطع الصّوتية الطّويلة الذي يقع في نهاية التّفعيلة من خلال الحذذ ومعه الإظمار

[1]:عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس،ط1،دار الشهاب، باتنة،1985،ص18 /20/19.

(متْفا) والتّذليل (متفاعلان) والتّرفيل (متفاعلاتن)، وهذا التّغيير يكون سببا في بطء سرعة الإيقاع.

أفرز الإحصاء نتائج استثمار الشاعر الجزائري لبحور الشعر العربي فقد نظم في بحر "الكامل، البسيط، والمتقارب، المتدارك، والرمل، والخفيف، والوافر، والطويل والرَجز، والسريع"، ولكل بحر منها مزاياه الخاصة ، ونظمه لمختلف بحور الشّعر دالة على جودة طبعه وقوّته، فإحساسه الفني الدّقيق دفعه إلى براعة النظم بها، فكان من نتاج هذا الأمر تنوع الإيقاع بمختلف طبقاته ونغماته الموسيقية التي أتاحت له إثراء تجاربه الشعرية المتباينة والمتوائمة مع الألفاظ ضمن تراكيبها السياقية التي احتوتها الأطر الفنية بجمل موسيقية تتدفّق منها انفعالات نفسية بألوان مختلفة، وقد احتل البحر المتقارب الصدارة في نظم قصائد الشعر الجزائري الحديث ، فبلغت نسبتها (85%)، من بقية البحور المستعملة، وبحر المتقارب بحر شائع، فقد نظم فيه ما يقارب ثلث الشعر الجزائري، ويعود ذلك إلى أنه ينماز بأنه ذو بهاء وقوة في ذبذباته الموسيقية، وذو إمكانات متسعة تتيح للشاعر أن ينظم في شتى الموضوعات التي تحتاج إلى طول النفس،لأنَّه سخي النغم يضم ثمانية وأربعين صوتا، يعطي الشاعر الحرية في التصرف بالتعبير عما يجول في ذهنه بهذا القالب الإيقاعي.

ونأى شعراء الجزائر عن استعمال البحور (المضارع والمقتضب والمجتث)، فلم ينظم فيها، وهي من البحور المهملة، لم يقل بها الشعراء القدامى، وبهذا كله ارتسم الشّعراء الجزائريون طريقا موازيا لشعراء قبلهم ومعاصريهم، فلم يخرجوا على المعايير الوزنية لموسيقى الشّعر العربي، وانتقاء الشّعراء هذا الوزن أو ذاك كان بدافع الحال الشّعورية الّتي حددت اختيار الوزن في إحداث الفعل المؤثر ليصل إلى العقول والقلوب على السواء، وهذا لا يتمّ إلا إذا كان الإيقاع على درجة قوية من التّأثير والنفاذ وهو يحشد فيه كثيراً من التّفاصيل والجزئيات في استثمار

التّلون الصّوتي المؤثر والتّصوير الفني الدّقيق ومكونات اللّغة الفنية التي تستلزم الإتقان المتأني إلى جانب صدق العاطفة وقوتها المنسكبة في بنية الإيقاع.

1- الوظيفة الإيقاعية للتّنغيم:

إنَّ لغة الشّعر لغة موسيقية زاخرة بالنغم الذي يعد جزءاً من مكوناتها المتآزرة مع التّعبير اللّغوي، فالألفاظ تتواكب في وحدات ترنيمية ملحنة في سياق إيقاعي يعمل على اشباع رغبات وحاجات وجدانية عميقة تجذب الآخرين إليه، والأبيات الشعرية تتعاقب وتشع منها أصوات موسيقية تطرب لها الأذن، وصدور الأبيات في عدد وحداتها الصوتية متساوقة مع أعجازها في عدد وحداتها الصوتية بطريقة مرتبة، أما المقطع الصّوتي المتمثل بالقافية، فهو القرار الأخير لنغم البيت.

ومن هذا كله تتكون عملية بناء هيكل هندسة القصيدة من الوزن والقافية التي يحتويها البيت، ويتمثل الإيقاع فيها بضربات منظمة ومتناسقة لوزن التفعيلة الداخلية ذات الذبذبات المتوافقة لانفعالات الشاعر التي يمر بها وهو يقوم ببناء فكرته بانتقاء ألفاظ دقيقة تعبر عن مشاعره وأحاسيسه وخلجاته المتوائمة مع موسيقى الألفاظ والمتشكلة مع الأبيات الأخرى، فتقوم الموسيقى التعبيرية الشعرية بدور المساعد للعبارة اللغوية على تحقيق الغاية من التأثير ونقل المشاعر والأحاسيس بطريقة موحية إلى المتلقي، فالإيقاع بناء كيان متلاحم متكامل يقوم على جمع صياغة الألفاظ والعبارات المتلونة بالايحاء النفسي من ارتفاع وانخفاض، فيصدر لحنا فنيا متناسقا له أثره الخلاب في شد المتلقي بسبب تدفقات النغم الشعري المتولد من الترانيم الملحنة المتساوقة مع موقف الحياة، والمصور للشعور والإحساس منظمة في عمل فني متقن.

دون أن نغفل عن أن اختيار الشاعر الموسيقى من الوزن والقافية يبقى اختيارا عفويا منضبطا مبنيا على ما يمتلكه من خزين ثقافي يتيح له تلك الاختيارات التلقائية، وإحساس

الشاعر بها لحظة انجاز عمله الإبداعي الشعري تعتمده الأذن الموسيقية في اختيارها، ومقتضى طبيعة التجربة الشعرية.

إن تردد المقاطع الصّوتية المتشكلة لتفعيلة بحر الشّعر والتي يرمز لها بالمتحرك والسّاكن، وتمنح التفعلية القصيدة جمال نظام هيكلها في كل بيت من أبياتها المتكررة، ويعزف الشاعر على أوتار أصوات أنغام التفعيلة في البناء الصوتي الداخلي للقصيدة في الحروف المتناغمة والمؤلفة بوسائل فنية محاولة منه لتطبيق هندسة عقلية متولدة من انفعالاته المحدودة بقالب الوزن الذي تصدح منه حدَّة نبرته الصوتية، فتكاد تعلو على الوزن العروضي، ولا ندركها إلا بقراءة الشعر بصورة مسموعة، فهو إيقاع باطني سحري يستوعب تجربته الشاعر أيا كان نوعها، وفي الوقت نفسه تكون تفعيلة الوزن خاضعة لسيطرته فتنتظم بأنغام موسيقية محكمة الترتيب في البيت تستثير عناية المتلقي بهذا النظام المتناسق للمقاطع الصوتية الموسيقية.

وتعد أوزان الشّعر الستة عشر الذي ضمها الشّعر العربي في قوالب هيكلية شعرية بحرا دافقا يغترف منه الشاعر ما يريده بحسب التصاق تجربته الشعرية، ليمنحها ذاتها الفنية، ولا يخفى أن انتقاء الشاعر هذا البحر الشعري، أو ذلك يأتي بصورة عفوية، لأن الشاعر القديم لا يعرف طبيعة البحور، وأوزانها وقوافيها، لأنَّ ملاذه في هذه العملية الاختيارية الموهبة الشعرية الفطرية، والأُذن الموسيقية، وانتقى من الدوائر الوهمية لأوزان الشعر العربي بفطرته ما يتلاءم مع عاطفته وحالته الشعورية والنفسية المستوعبة لتجربته الآنية وذوقه الفطري الذي ينأى عن تحديد الإيقاع، والقوالب التي تنظم الشعر، بحسب الكم.

- **القافية:**

هي الجزء المكمل لإيقاع البيت الشعري، وهي الدفقة التي تمنحه وظيفة جمالية بترديدها في آخر الأبيات بوصفها آخر مظهر من مظاهر الإيقاع في البيت الشعري إذ يصل الإيقاع إلى مداه فيها بما توفره من انسجام صوتي بين حروفها تلك الحروف التي يشكل الرّوي

والردف والتأسيس أبرز مظاهرها، فتشترك مع إيقاع البيت وتتجاوب معه في النسق العام، والإيقاع الشعري لا يمكن أن يحصر الشحنات الوجدانية للشّاعر ما لم تتفق القافية معه، فهما المنظمان لانفعالاته ولاسيما القافية، بيد أنَّها لا تحول دون انطلاق الأحاسيس والعواطف ضمن المعاني والأفكار التي تنتظمها، والألفاظ والتراكيب الفنية عندما تتشكل مقومات العمل الشعري، أو تقيدها، وإنما هي الضابط الذي يحصر الشاعر ساعيا في تنظيم المكونات الشعرية إلى آخر وحدة موسيقية في البيت، ثم يعود لتنظيمها، في البيت الآتي بعده وهلم جرّا؛ لأن هذه المقومات الشعرية ممتدة إلى آخر القصيدة، أو المقطوعة بنظام فني متلاحم ينساق الشاعر وراءه ليشكل خطا لإبداعه الشعري لا خيار له في سواه.

ومن هنا طبعت القافية بطابع الدلالة والنغم في بناء العمل الشعري، فترديد موسيقى القافية في نهاية العمل الإبداعي الشعري تمنح قوة للإيقاع وتخلق شعورا ذا وقع طيب في أذن السامع إذا كان المعنى المطروق في البيت يدل عليه،وبخلافه إذا كان المعنى ينبو عن ذوق السامع.

ومن أبرز مظاهر القافية وأوضحها حرف الرّوي، وهو النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة؛ ليكون الرباط بين هذه الأبيات يساعد على حبكة القصيدة وتكوين وحدتها، وموقعه آخر البيت وإليه تنسب القصيدة، أي أنّه تردد صوتي واحد في أواخر الأبيات ذو جرس موسيقي ناشئ من انفعال الشاعر ساعة إبداع عمله الشعري، يحدث رنينا موسيقيا متناغما يشد انتباه السامع إليه، ويثبته في ذهنه عند قراءة القصيدة بصوت مسموع، فهو أهم عناصر مقومات الأصوات في القافية، فلولا وجوده لعمت الفوضى والاضطراب والتبعثر والتشتت في نظام بناء القصيدة.

استثمر الشاعر الجزائري حروف المعجم العربي خدمة للقافية بوصفها قيمة تعبيرية موسيقية يرمز لها بالصوت بحسب الكم.

وأفرزت نتائج الإحصاء استعمال الشاعر لحروف الروي التي يمكن تصنيفها إلى صنفين :الأول: يضم حروف الروي: "الباء، والدال،والراء، واللام، والميم"، ويحتل نسبة عالية في الشعر الجزائري الحديث، والثاني: يضم حروف الروي: "القاف، والفاء، والنون،والتاء،والسين، والهاء، والجيم، والحاء،والعين"،ويحتل نسبة متوسطة، أو قليلة .

وعند موازنة هذين الصنفين بالإحصاء التقريبي لأحد الدارسين للشعر العربي يتبين أن الصنف الأول من حروف الروي التي وظفها الشعراء الجزائريون في شعرهم تحتل الصدارة في نظم الشعراء، أما الصنف الثاني منها، فهو متوسط الاستعمال، أو قليل في نظم الشعراء.

قسمت أصوات حروف الرّوي في قصائد الشّاعر الجزائري (أحمد شنة) حسب أهميتها في ضوء شدّتها إلى: أصوات متوسطة أو مائعة، فأظهرت نتائج الإحصاء إلى شيوع حروف الروي: (الراء، والميم، والنون، العين، الباء).

وفي قصيدة (الوثن) للشّاعر أحمد شنة[1] من بين الأصوات المرتبطة بالبناء الموسيقي، فقد، احتلت الصدارة في استعمال حرف الروي.وحروف الروي (الرّاء، واللام، والميم، والنّون، والعين) من حروف الذلاقة، فمن خصائصها قدرتها على الانطلاق من دون تعثر في تلفظها، ولمرونتها وسهولة النطق بها كثرت في أبنية الكلام[2]، ومما يسوغ كثرة استعمالها أنّها من الأصوات المجهورة، اذ لولا ذلك لفقدت اللغة أهم عنصر فيها وهو تنغيمها وموسيقيتها ورنينها الخاص الذي يميز به الكلام من الصمت وهذا الأمر يفسر وجود الائتلاف بين هذه الأصوات وطبيعة التّكوين الشّعري، أو التّجارب الشّعرية المعبر عنها، وارتباطها بالفاصلة الموسيقية للقافية المتلاحمة مع الحال النّفسية للشّاعر وهو يعزف على أنغام بنائه الموسيقي في موضوعات: الرفض والنصرة والعتاب والفخر والحماسة والتعريض والمعاناة الذاتية التي تحتاج إلى النغم والرنين العاليين لتشكل جزءا من الوحدة الموسيقية الشعرية التي يتوقع السامع

[1]: أحمد شنة، من القصيدة إلى المسدس، ط1،منشورات هديل، الجزائر، 2000،ص87.

[2]: ينظر،إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، د،ط، مكتبة الأنجو المصرية، ،1995،ص157.

تكرارها، وهي أصوات ذات قيمة تعبيرية تحقق التّأثير المطلوب في السامع، ومنها ما قاله الشاعر أبو القاسم سعد الله :

من الكامل:

والصفحة السوداء خالية النجوم

والسوط يلتهب الجسوم

شوهاء طافحة الكلوم

والتربة النضراء أضحت كالصريم

غبراء كالحة الأديم[1].

منح الشاعر حرف الروي (الميم) قيمة موسيقية ضمن الوحدة الإيقاعية الكامنة لدلالة الانغلاق في الوحدات التعبيرية اللغوية (النجوم، الجسوم، الكلوم، الصريم،) وصوت (الميم) مجهور فطريقة التّلفظ به تتراوح بين انضمام الشفتين وانفراجها التي استقصت تجربة الشاعر أبو القاسم سعد الله الفنية.

وقد نجح الشّاعر في خلق تجربة شعرية معادلة لتجربته الحياتية، وهو يقف سدّا منيعا بوجه المستعمر الغاصب وينذرهم ويتوعدهم منتقيا حرف الروي المنساب مع البحر الكامل المستعمل، فحرف الروي (الباء) غني بالرنين لمزاياه التي يتمتع بها في أنّه شديد الانفجار يجد الشّاعر فيه متنفسا للموقف النّفسي العنيف في الحال التي يرغب فيها إيصال صوته إلى الشعب وإلى الإخوان العرب وإسماع صوته للعدّو فقال:

من الكامل:

والرّيح عاصفة غضوب

هوجاء تنفخ في الدّروب

[1]: أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص123.

فتحمل الأبواق أصداء الشّعوب

متأججات باللّهيب

مضمخات بالطّيوب

ورد حرف الروي (الباء) في القافية منساقا في خدمة البناء الموسيقي للقصيدة المطبوعة بطابع انفعال الشّاعر المتلون، وهو يبلِّغ ويحذر ويهدد ويتوعد ، فعند النطق به تنطبق الشفتان انطباقا محكماً، وبعد انفصالهما فجائيا ينفجر النفس المحبوس محدثا صوتا انفجاريا مدويا، وهذا الأمر يتفق مع طبيعة تجربة الشاعر الآنية، وهو إزاء تحدي المستعمر الغاشم.

ومن هنا نتوصل إلى أنَّ الشعراء الجزائريون قد درجوا على منهج سابقيهم من الشعراء، ومعاصريهم في البناء الصوتي لحروف الروي في نظام قصيدة التفعيلة، فهو متمكن من صناعته الشعرية بما يمتلك من إمكانات عالية وواسعة تؤهله لانجاز عمله الفني، ومتمتعاً بمادة لغوية كثيفة تمكنه من التصرف بها كيفما شاء، وإنشاء في أفانين الكلام بأية وسيلة يختارها من دون أن يشعر بعوائق القافية الموحدة في جميع أبيات العمل الشعري، ولاسيما وقد أطال المقاطع الشعرية في عدّة قصائد والتي تدل على طول نفسه الشعري. ولهذا كله أتاحت حروف الروي للشاعر التنوع في استعمالها بحسب التجارب التي عالجت موضوعاته الشعرية.

ومن مظاهر القافية الأصوات الساكنة والردف والتأسيس المعتمدة على ما تقدمه أصوات المدّ للشّاعر من نغمات موسيقية منتظمة في إيقاع القافية، وهي تضيء نفس الشاعر ببطء الحركة المتساوقة مع أحاسيسه ومشاعره، والمتناسقة مع المعنى الشعري في ايحاءات قوية وضعيفة لتتحد في بناء موسيقى القافية، وقد استعمل الشاعر الحروف الساكنة ومنها حروف الرّوي الموصولة بألف الاطلاق المترددة من عدد القصائد .

تعامل الشاعر الجزائري مع القافية المطلقة التي حركها الروي بحركة مد طويلة في تموجات القافية المتشكلة بتفعيلة الوحدة الموسيقية المتكونة في قصيدة التفعيلة، ليصبح حرف المدَ جزءا من بنية القافية فهو يحمل الدَلالة الشَعورية التي منحت إحساس الشاعر بالضيق الخفي،

فأطلق حرف الألف محاولة منه للتفريج عن نفسه وهو يوقع الوحدات اللفظية (أفقنا، جفوننا، كلنا) في المقطع التالي لعبد الله العشيّ من قصيدة (بغداد) :

حجر ونام

طلع اليمام فما أفقنا

طلع الحمام

طلع الغمام

طلع الرصاص ومرفوق جفوننا...

وتوسد الرؤيا ونام

عاما. وعام

مر الرصاص فما أفقنا

مر الرصاص، وكلنا...

جثث نيام[1]

واستعمل الشاعر عبد الله العشي الردف بالألف في قوله (نام، الحمام،الغمام، عام، نيام)، فالألف ردف، والميم روي، ويكرر الشّاعر القافية المردفة بالألف فيضفي ظلالا إيحائيا في جرس القافية المرسوم فيها نغم الروي، وهو يحاول شدّ المستمع إلى معنى اللفظة ضمن بنية القافية، فيتوقع معه ترديد الوحدة اللفظية المتضمنة لردف القافية.

وقد تتناوب الحروف المردفة مع الياء في بنية قافية القصيدة الواحدة، فالياء ردف واللام روي، ويتردد حرف الياء في بنية القافية (جميل، حبيبه عاشقين، العريس، النخيل، الأصيل، الرحيل، الدليل) إلى نهاية القصيدة.

بغداد قافية الغزل

بغداد ما حفظت بثينة من غزل

[1]: عبد الله العشي، بغداد، نشرت بجريدة الأوراس(الأوراس الثقافي) العدد61 الإثنين 91/2/25.

بغداد ما أهدى الحبيب حبيبه

من دافئ الهمس الجميل

بغداد وردة عاشقين

بغداد ما وضع العريس

على شفاه عروسه

والماء يسمع والنخيل

بغداد ديوان الصبابات الأصيل

بغداد بغداد...

من الألف المعفرة بالدماء...

إلى جراح الصمت...

في مر الرحيل

بغداد بغداد

وإن تاه الدليل[1].

تغير نظام القافية وتنوعها من بيت إلى آخر وهذا يعني تنوع الإيقاع كالإتيان بالردف الذي هو الحركة الطويلة قبل الروي، الحركة الطّويلة تمثل مقطعا صوتيا طويلة "والمدّ يساعد في تنسيق الأصوات، ويبعث على إخراج الآهات من ذات الشاعر، وهو أحد المكونات الصوتية داخل النّص الشّعري التي تقرب من الدّلالة اللّغوية وتوصل إلى المعنى".[2] كما أنَّ موسيقى القافية المردفة بالألف تارة، وبالياء تارة أخرى تتيح لشاعر إثراء تجربته بالأنغام الموسيقية

[1]:عبد الله العشي، بغداد، نشرت بجريدة الأوراس(الأوراس الثقافي)، العدد61 ، الإثنين 91/2/25.

[2]: عبد القادر فيطس، التّشكيل الفني التشكيل الفني للشعر الملحون،دط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014م، ص 204.

المتوافرة، وهو يلون أوتارها النغمية بهذا التباين الصوتي بحسب أحوال حركة النفس المقننة بإطار فني مراعيا فيه النبرة ضمن الوحدة اللّغوية في القافية، والردف المتناوب لا ضير منه، لوجود تشابه في الطبيعة الصّوتية ودرجة الوضوح السمعي، فكلا الصّوتين له فاعليته الموسيقية ضمن تقنيات الإيقاع.

وقد عُني الشّاعر عبد العالي رزاقي كغيره من الشّعراء الجزائريين بموسيقى القافية وهو يؤسس لها بجرس نغمي متناسق في بنائها، ذي قيمة إيقاعية مكثفة فكان للنغم أثره في أذهان القارىء، لأنَّه يتناغم مع صوت الروي في ترديد الوحدة الموسيقية للقافية.فالألف تأسيس، والهمزة على النبرة دخيل والراء روي، ويردد الشّاعر التّأسيس في بنية القافية :(للجزائر، ثائر، بشائر،بيادر) إلى آخر القصيدة.

كل ما أعرفه يا أصدقائي

أنّ أشعاري عن الثّورة..

والثّورة في أعماقي الآن..

قصيدٌ

لحنته جبهة التّحرير يوما..

للجزائر!

كل ما أعرفه عن وطني

قصة ثائر

كان فلاحا.. على كتفيه..

محراث وفأس.. وبشائر

دمه في جدول الأوراس..

عيناه بيادر..![1]

[1]:عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر،ط2،ش .و.ن.ت، الجزائر،1982،ص34.

وهناك ظواهر إيقاعية تتعلق بالوزن والقافية على السواء لها أهميتها في تحقيق الانسجام الموسيقي، وتحقيق كثافة موسيقية ودلالية في الألفاظ والعبارات.

- **التّكرار:**

إنَّ من مظاهر جمال التناسق الموسيقي، التواؤم في الوحدات الموسيقية التي تتكرر في البيت، ثم تمام الأبيات ضمن التّكوين البنائي العام للقصيدة، وإنّ تردد الوزن والقافية اللذانِ يشكلانِ وحدة بنائية للقصيدة المتولدة عن التّكرار يمنح جرسا نغميا تطرب إليه النفس عند سماعه، وهذا التّكرار للوحدة الصّوتية لا يتولد عن التّكرار الموجود في الوزن والقافية فحسب، وإنّما يتولد من تكرار الألفاظ والعبارات التي يتخيرها الشّاعر ليؤدي وظيفة إيقاعية خاصة في بقية أجزاء القصيدة، فضلا عن الحلاوة في الأسلوب، والسمو في المعاني، والعذوبة في الإنشاد.

تقوم الكثير من القصائد الجزائرية الحديثة على "التّكرار والتّواتر في التّعبير أو المحتوى، مما يفضي إلى تفسير متّسق لجملة النّصوص الشّعرية المتفرغة عن حالة شعورية واحدة، مثلما يفضي ذلك طابعا إيقاعيا داخليا خاصا على القصيدة"[1]، والتكرار هو تناوب الألفاظ والتراكيب والمعاني وإعادتها في سياق التّعبير بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصَّده الناظم. يبدو ذلك جليا في هذا المقطع الشعري للشاعر عبد الله العشي من قصيدة: (مقام البوح).

ياليت لي حجةْ

ألقاك في صبحي

ياليت لي

يا ليت.

[1]:يوسف ووغليسي، في ظلال النصوص، ص178.

يا ليت لي ثغرك

طيرا على شفتي

يمتاح من صدرك

يسقي ظما لغتي

يا ليت لي

يا ليتْ

يا ليت لي

يا ليتْ[1]

عبَّر الشاعر عبد الله العشي في ترجيح الوحدة اللفظية تعبيرا عن بهجته، فالقيمة التّعبيرية للتّكرار سلطت الضوء في المعنى النفسي لمنشئه، فالتّكرار منح القصيدة كثافة دلالية يهيّئ له ما يريده من الوضوح الإيقاعي أو لنقل الصّوتي يتناسب مع وضوح المضامين الدلالية التي يتحدث عنها ومن هنا كانت عناية الشاعر بالتّكرار.

وترجيع الوحدة الصّوتية المتمثلة بالتّكرار سواء أكانت لفظا، أم عبارة، أم معنى يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وتفصح عن نفسيته، ويلفت سمع المتلقي له، وهذا يرتبط بالدّلالة.

وتكون الغاية من التّكرار زيادة القيمة الإيقاعية للفظ، أو للعبارة، أو للمعنى من خلال تردده، فيعطي نغما مضافا للبيت ومن ثم للقصيدة، وهذا يرتبط بالإيقاع، ومن هذين الأمرين يحقق التكرار وظيفتين دلالية وإيقاعية.

ويلجأ الشّاعر في شعره إلى التّكرار ويلح عليه . في بعض الأحايين . رغبة منه في إبراز الفكرة التّي هو في صدد الحديث عنها، ومنها التأبين لفقيد عزيز عليه، أو الافتخار بنفسه أو بقومه، أو التأكيد على حقيقة مهمة لبعض الناس فيحثهم عليها، أو الإشادة بذكر

[1]:عبد الله العشي، مقام البوح، باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية، باتنة،2000، ص75/73 .

الممدوحين، أو التوعد والتهديد والتعريض بخصومه إلى آخره، على أننا لا نغفل عن أن ظاهرة التكرار بألوانها المختلفة ظاهرة أدبية اعتمدها الشعراء بوصفها أسلوبا احتذاه الشعراء قديما.

إنَّ قراءة فاحصة في الشّعر الجزائري الحديث؛ تكشف شيوع ظاهرة تكرار الألفاظ، والتراكيب و المعاني.

أ . التّكرار اللفظي:

إنَّ ترديد اللفظ يحمل معنىً معيناً يحاول الشاعر التركيز عليه في سياق النظم؛ لإيصال قوة النغم الإيقاعي إلى السامع فيحظى بانتباهه، ويشد سمعه إلى هذه اللفظة التي لمّعها الشاعر أكثر من غيرها.

ويطالعنا الشّاعر في شعره بتكرار لفظي يشدّ من وقع الكلمة في النّفس الإنسانية، وأولى ما تكرّر فيه الكلام التمني، استعان الشاعر بترديد لفظة. (يا ليت لي) تارة، و(يا ليت) تارة أخرى فأسهم هذا التّكرار المتتابع في الأبيات إسهاما فاعلا في تصوير الحالات الوجدانية الفائضة.

ويمنح تكرار الاسم في الصيغة الطّلبية لأسلوب النّداء قوّة دلالية في التّعبير في شعر أحمد عبد الكريم في قصيدة (مقام الصبا):

مصطفى

يا صفيّ الطواسين،

يا البجع المتوهّج،

يا الشّاهد المتشوّف للسّدرة.

.....

يا جلجميش المتوج في ألق الرّعشة.

.....

يا ابن مسبحة الله

يا صندل الحضرة.[1]

فترديد الخطاب بأسلوب النّداء له وقع مؤثر في نفس السامع، ولكي يحقق الشّاعر تواصلا في الكلام في البيت اللاحق أكد التّكرار زيادة في المعنى وترسيخا لنغم الإيقاع التركيبي المساير للوزن، وهو أسلوب معروف في الشّعر التّقليدي.

وكشف التّكرار اللفظي جانبا من جوانب شعيرة الحزن والطرب والبسط والقبض تبلغ هذه الحالة اللغوية أوج خفتها وأقصر امتدادها وأعذب إيقاعها[2] ، فليس على القلب أقسى من فراق الأحباب فراقا أبديا، فجاء التّكرار تعبيرا عن لوعة نفس الشّاعر التي لا تتبدد؛ إنّه عندما يتمنى لقاء حبيب إنما يستحضر صفاته بنغم إيقاعي يستثير أذهان السامعين، وتؤجج نفسه حسرة ولوعة اللقاء بصدق الإحساس ذي الدلالة المكثفة في التّعبير الذي أفاده التّكرار من ترجيع الوحدة اللفظية ومشتقاتها.

وقد عنيَّ الشّاعر بإنتاج القيمة الصّوتية والدلاليّة للفظ لأنّ هذا السبيل، هو الأداة الحسية الوحيدة التي يمتلكها الشاعر للفت الأسماع إلى المضامين التي يريد إثباتها، فالمخالفة الصّوتية هنا بين لفظة هي التّي ركز عليها بالتّكرار وغيرها من الألفاظ التي لم تتكرّر هي التي تشدّ الانتباه إلى اللّفظ أكثر من غيره، وهنا يقدم التّكرار للشاعر زيادة على ما ذكره تقنية فنية للدلالة التي سيتم التّركيز عليها أيضاً .

إنَّ تكرار الألفاظ ظاهرة شاخصة في قصائد الشعراء الجزائريين المعاصرين في فنون الشّعر المختلفة. فكانت القيمة التّعبيرية للتّكرار كفيلة بالاستحواذ على مسامع المتلقّي في إحياء ذكرى ما في الذاكرة، وهو ينعت شخصية ما بالمعاني السامية؛ ليرسخ أعمالها الجليلة في أذهان الغير.

---

[1]:أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2002، ص53/51/49.

[2]: ينظر: يوسف ووغليسي، في ظلال النصوص، ص176.

إن تكرار الشاعر للفظ في أوائل الأبيات والأشطار في تشكيل عمودي في البيت أو سطر شعري، يكشف عن تقنية كان الشاعر يتقصدها في تكراره، وهذا يرتبط بالإنشاد، فاللسان يسبق النطق بهذا اللفظ بعد السكوت عند انتهاء البيت، والشاعر كان قادرا على ذكر لفظة أخرى، ولكن آثر هذه الصياغة، وكأنّه يستعذب تكرار هذا اللفظ ويريد أن يدفع المتلقي لمشاركته في هذا الأمر.

وبذلك كلّه يمنح التّكرار قوة دلالية، ونغما موسيقيا مساير لتفعيلة الوزن ويحقق غاية طموح الشّاعر بالمفاخرة التي تكتسب قيمتها التّعبيرية من تناوب اللفظ.

حقّق التّكرار قيمة تعبيرية في زيادة المعنى، أي أن التّرجيح اللفظي أكسب الكلمة كثافة، ومنح نغما إيقاعيا مكثفا.

ومما يحسن الإيماء إليه أنّ الشّاعر لجأ إلى التّكرار الحرفي ضمن التّكرار اللفظي فلَوَّنّ المقطع بصوت (الياء) عدّة مرات بنغم إيقاعي، فمنح التّكرار اللفظي مع التّكرار الحرفي كثافة دلالية؛ لأنّ تردد الحرف وجد لتقوية المعنى كما لو كان لفظا مكررا. وهو في الوقت نفسه يزيد من دلالة الألفاظ المكررة، فاستعمال الشاعر المزاوجة في تكرار اللفظ والحرف في آن معا كان استعمالا موفقا يدل على قوة طبعه وإدراكه لأسرار صناعته بهذا التّلوين النغمي في الإيقاع، وقد ساعد صوت الياء الذي انماز بخفته على ذلك؛ لأنّه من حروف الذلاقة التي يسهل النطق بها دون التعثر في الكلام، وهو من الحروف المجهورة يقع بين الشدة والرخاوة، ويعبر عن الضيق.

ومن الجدير قوله: إنَّ الشاعر يحتفي بالأصوات اللغوية احتفاءً يصوِّر ولعه العنيف بلغته وما تقدمه له من إمكانات صوتية، فهو يتلذذ بهذه الوحدات الصّوتية أثناء الإنشاد وتكرارها يهيئ له ما يحتاج إليه من دفع شبح الوهن والضعف في نفسه .

فأكثر شعر هو دفاع عن الوطن واحتفاؤه بالتّكرار يعطيه دفعا قويا ليبدو قويا متماسكا أمام الخصم من خلال نشوة التّكرار، ولا سيما أنّ اللّغة وسيلته، ووسيلة غيره للتباهي أمام الآخرين بقدرته على مسك زمامها .

ب . التّكرار التركّيبي :

ينهض التّكرار التركّيبي بفكرة القصيدة، وفيها يحتاج الشّاعر، إلى فكرة واضحة، فيلجأ إلى التّمهيد بعبارة ثانية مكررة؛ ليخلق تأثيرا نفسيا تلقائيا للمستمع، ويزيد من القيمة الإيقاعيّة للعبارة فيتيح نغما مضافا لسياق البيت والقصيدة في آن معاً.

وتظهر أهمية هذا التّكرار في شعر أحمد الغوالمي في النّص الشّعري التالي:

ليت شعري ما لطير لا يغرد؟!

للربيع الباسم الثغر الضحوك

لجمال زاخر بالفاتنات

لشعور طافح بالذكريات

لبلابل السعود

للزهور للورود

للرعود، للبروق

للصّبوح، للغبوق

كفكف الدمع وخفف من بكائك

ليست الأدمع ترياقا لدائك

بل طموح وغلاب

بين غابات الذئاب

كم سكبنا فوق أشلاء الصّراع

أكؤسا ملأى بأنّات اليراع

ليت شعري ما لهذا الرّفيق؟

بين أحرار الدّنا ليس يفيق

للعذاب، للبعاد[1]

ردد أحمد الغوالمي التّعبير التركيبي المتكوّن من الأسماء المجرورة ، وتراكيب أُخرى مختلفة، تتعلق بإرادة تعبير الشّاعر في ظل الرومنسية الغامرة وما يتصل بإبراز مظاهرها من الطبيعة والرّبيع وألوانه.

وظف في الخطاب الشّعري الجمل الإسمية الموجه إلى الشعب لتأكيد المعنى في أذهانهم وهو يطرق أذهانهم بنغمة المرح ونشوة التفاءل والطموح، فأفادت الوحدة التّركيبية للتّكرار زيادة في المعنى الذي أدى إلى زيادة في نغم الإيقاع المساير للوزن.

ونشهد في القصيدة نفسها التّكرار، وهو تكرار لا يخل في المعنى وإنما يؤكده ويعبر عن إرادة الشّاعر في التّعبير فقد ردد الشّاعر التّركيب بكثافة دلالية تفصح عن حلته النفسية فالتّكرار هنا ضرب مؤثر يضفي ظلاله نغماً إيقاعياً عاليا في نفوس السامعين، إذا ما استحضر معناه في أذهانهم، وتعبيرا انفعاليا وجد فيه الشاعر متنفساً عما يجيش بخلده من ثورة نفسية تجاه المعاندين، بمعنى آخر إنّ هذا الترجيع التركيبي قد ساير الوزن ورسَّخ موسيقى الإيقاع الشّعري بنغم مؤثر في أُذن السامع.

وكرّر الشّاعر الجملة الاسمية إلى جانب أسلوب الاستفهام في قصيدته ووقع التكرار التركيبي (الصراع، اليراع، الرفيق، يفيق، للصفاد ،للبعاد،لا يعيها، لا يريها...)، ليقوي نغمة السجع،والوزن معا، فعاد الشاعر مرة أُخرى وردّد بأسلوب الاستفهام و أساليب الطلب من خلال نقطة الاستفهام التي تتشارك مع نقطة التعجب في أنّهما نقطتان تأثريتان أو تعبريتان

[1]:أحمد الغوالمي،نقلا عن: عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دط ، دار هومة ،بوزريعة ، الجزائر،2006،ص 267/ 268.

يوكل إليهما الوشي بحال المتلفظ وموقفه من الملفوظ ويطلق عليهما أيضا مصطلح نقطتين نغميتين ولهما وظيفة بلاغية دلالية من زاوية تبيينهما لطبيعة الملفوظ من حيث الإنشاء والخبر، ووظيفة إيقاعية من خلال تأثيرهما في تنغيم الجملة الإيقاعية[1]. تأكيدا في إثراء الجملة بالنغم الإيقاعي الذي كانت له فاعلية في تصنيفها إلى الغرض الطلبي بشدة.

ليت شعري ما لطير لا يغرد؟!

ليت شعري ما لهذاك الرّفيق؟!

ما لصدر لا يعيها ؟

ويراع لا يريها ؟[2]

إنَّ تناوب الوحدة الصّوتية (نا) ضمن التّركيب (أهبنا، أنبنا) منحت الخطاب الشّعري رنة موسيقية موحية، كثيفة الدّلالة في مسامع الغير.

لصدى السّفح أهبنا

وإلى الدين أنبنا[3]

فلوّن الشاعر موسيقى الخطاب بجرس إيقاعي مساير للوزن ومؤثر في آذان السامع . ويلجأ الشاعر إلى التّكرار لتأكيد حقيقة ما تناوب السجع في جميع الأسطر الشعرية تناوبا متقصداً؛ وهي تكاد تنفصل بعضها عن بعضٍ، فأكسب التكرار قيمة تعبيرية في تكثيف أوجه الرومنسية من خلال تسليط الضّوء على الوحدة التّركيبية التي شغلت تفعيلات هذا المقطع الشعري، وإنّ الإيقاع المتولد منه ذا وقع في أذن السامع لتوالي الحركات والسكنات

[1]: ينظر، خميس الورتاني، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، ط1،دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، 2006م، ص345/338.

[2]: أحمد الغوالمي،نقلا عن،عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين،ص268.

[3]: المرجع، ن، ص268.

على نحو منتظم في كل تفعيلة من كل سطر التي تمثل وحدة الإيقاع القصيدة مما أدى إلى زيادة في نغم الإيقاع المساير للوزن.

ويحسن بنا أن نومئ إلى أن تكرار الأسماء يكشف عن الباعث النفسي في عناية الشاعر في التعبير عن شعريته الغامرة.

- **التّدوير:**

وتوجب طبيعة التجربة الآنية للشاعر – في بعض الأحايين – نظمها بالطريقة المدورة، وهي محاولة منه في الخروج عن إطار الإيقاع المحدد، ويعدّ التّدوير جزءا من الحركة النّفسية للشّاعر التي تثري النّص بالدلالة الوجدانية في وقت انخراط الشّاعر مع مديات الإيقاع الواسعة والمنفتحة والشديدة المرونة، فيلغي فيها نظام الشطرين ويمد البيت بتشكيل صوتي متتابع وسريع إلى آخره، فيحقق غنىً في الإيقاع، وإنّ مدّ البيت بنفس واحد والوقوف على قافيته وهو ينشد بث الفكرة التي يعالجها الموضوع ضمن الإيقاع المنجز فيحقق غنىً دلالياً أيضا. "يسعى لأن يسود التّدوير العروضي جل القصيدة كي يقدم قصيدة يسودها الجريان في الإيقاع والالتحام في الصور لكنه لم يفلح في ذلك ويعوض هذا النقص التّدوير الدلالي ... لتتحول القصيدة إلى نبع إيقاعي منساب متحرر من قيد الروي والقافية".[1]

يعد التّدوير أحد عناصر البناء الموسيقي للغة العمل الشّعري في محاولة من الشّاعر على فتح صدر البيت على عجزه، فهو "ما كان قسيمه متصلا بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة"، فامتداد البيت واندماجه خرق لاستقلالية الشطرين على المستويين: الصوتي والدلالي ، على حين يبقى كل شطر محتفظا بقيمته الوزنية بما يحتويه من عدد التفعيلات التي اقتضتها طبيعة البحر المنجز.

[1]: عبد الرحمن تبرماسين، م المذكور، ص 134.

ويلجأ الشاعر إلى التداخل بين شطري البيت؛ ليتيح مجالا موسيقيا أرحب يمكن من خلاله تكرار الوحدة الموسيقية سواء أكانت ذات تفعيلة واحدة (مفردة)، أو ذات تفعيلتين (مركبة)، فيتيح امتداد البيت تلاحما دلاليا على مستوى الفكرة التي بصدد الحديث عنها، فيكون دمج الشطرين معا معينا في التعبير عما يجول في خياله من دون أن يقف شطر البيت وعجزه حائلا بينه وبين ما يريد، فلا يقف في إنشاده آخر صدر البيت، وإنما ينشده بنفس واحد حتى يقف على القافية؛ لأنّه يلاحق الدلالة الموزعة بين الشطرين، فيحدث هذان زخما إيقاعيا لا يتوافر عند إنشاد البيت غير المدور، فيكون الدمج بين الشطرين قد استوعب المعنى المراد ذكره، فيمنح هذا الاندماج النص ثراءً موسيقيا ودلاليا في آن معا، ومن هنا تظهر أهمية التدوير بوصفها انجازا إيقاعيا للشاعر لا يقل عن كونه انجازاً دلالياً .وتعتمد الفاعلية الشعرية لظاهرة التدوير على أحاسيس الشاعر إزاء تجربته الشعرية، وعلى إمكاناته الأسلوبية في التعبير، وهي مرهونة بضرورات موضوعية وفنية. ونجد ظاهرة التّدوير الإيقاعية في القصيدة ذات الشطرين عند الشاعر الصّديق سعدي وهي أول نص شعري نشر بجريدة البصائر بعنوان (بلادي)[1]:

يا بلادي! لك لا أعـ ـرف في الحسن مثيلا!
يا بلادي! بك لا أرْ ضى غنى الدّنيا بديلا
يا بلادي!صيحة من عمق صدري قدْسيه
إنّ فيها كلّ ما في الـ ـرَّوْحِ من روحٍ قويّــه[2]

أتاح التّدوير للشّاعر المرونة في استعماله في البيت الأول، وأن عزوفه عن دمج الشطرين في البيت الثالث لا يعني أنه لم يحقق اندماجا صوتيا ودلاليا للبيت، وإنما يتحقق من خلال الإنشاد، أو بفعل قراءة القارئ بنفس واحد ليقف عند القافية، فيتضح التواصل بين

[1]: ينظر:عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص461.
[2]:الصّديق سعدي، نقلا عن عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين،ص461.

الشطرين،. وتظهر واقعية التّشكيل الإيقاعي المدور في كسر رتابة الشطرين وإثراء الإيقاع بالقيمة الصّوتية والدلالية المتولدة من الأبيات.

وردت ظاهرة التّدوير في شعر عز الدين ميهوبي في جزء من مقطع، أو قصيدة كاملة بحسب تجربته الشعرية المنجزة، ونجد هذه الظاهرة الأدبية في البحور ذات التفعيلتين أكثر منها في البحور ذات التفعيلة الواحدة.

فقد سُجلت حالات هذه الظاهرة الإيقاعية في البحور الصافية، تشكلت في مجزوء البحرين: الرمل والكامل، على حين سجلت في القصائد والمقطوعات ذات التفعيلة المركبة منظومة في البحرين: الخفيف والمتقارب، ويبدو أنَّ الوحدة الموسيقية في البحور ذات التفعيلتين تتطلب من الشاعر تكرارهما معا بوصفها وحدة موسيقية، فهي لا تتيح للشاعر الحرية الكافية والمرونة اللازمة في التعبير عما يجول في خاطره، فيلجأ إلى دمج الشطرين معا ومدّهما بنفس واحد ليقف في آخر البيت، وليمنح الأبيات ما تحتاجه من عمق وتلاحم دلالي، وتلوين موسيقي في بناء النّص.

إن نظرة متأملة في شعر عز الدين ميهوبي وهو يخاطب الشعب، في إحدى القصائد المدورة تكشف عن قدرته وبراعته التي تتماشى والتّشكيل الإيقاعي المدور، وإفصاحه عن المضمون الذي ينشده، ليبرز التّدوير شكلا متجانسا مع الدّلالة المرادة، وموسيقى البيت، على نحو ما نجده في المقطع الآتي :

جبهة	فاعلن
جبهتان..	فاعلن– ف
ثلاث جباه..	علن — فعلن – فا
وخمسون حزبا تنافس من أجل	علن — فاعلن — فاعلن – فعلن – فاع
نيل الكراسي	لن– فاعلن – فا
وتبحث عن سلطة بالمقاس	علن — فعلن — فاعلن — فاعلن – ف

وتعلم أن المرور إليها يمرّ من الشعب علن – فاعلن – فاعلن – فاعلن – فاعلن

والشعب ملتف بالآسي لن – فاعلن – فاعلن – فاعلن – فاعلن – فا

ومن أجل تأمين قوت العيال يقاسي! علن – فاعلن – فاعلن – فاعلن – فا

استعمل الشاعر في هذه القطعة ظاهرة التّدوير أكثر من سابقتها، فقد ارتبط التّدوير بحاجات نفسية ملحة في الأداء الشّعري ذات الصلة القوية بالتّقنيات الفنية والموضوعية، وعمق إحساس الشّاعر إزاء تجربته الشّعرية. كما أنّ" العلاقة بين التّدوير والدّلالة علاقة تداخل وتكامل، فالقصيدة المدورة تعدّ شكلا من أشكال التّعامل مع انتظام المقاطع (الحركات والسواكن) التي تشكّل الوزن ويأتي الشكل الطباعي للقصيدة (صورتها، وخطتها)، ويبدو أنّ التّدوير لا يتّخذ شكلا واحدا في كلّ النصوص بل إن له صورا متعدّدة، وهو يعكس الحالة الشعورية والنفسية لدى الشاعر، فيجعل حدث القصيدة مستمرا، ويلغي تعدّد الأصوات ويلون النغم، ويحقّق التّوتّر ، فيكون النّص الشّعري بذلك لحمة واحدة وشحنة نفسية واحدة، وجسدا متّصلا مندغما"[1] فقد اتسع المجال لتدخل أنماط جديدة من التّعبير داخل القصيدة. والقصيدة المدورة توحي بقدرة الشاعر على استيعاب الأدوات الجديدة وإمكاناتها تتضاعف مع التجربة والخبرة.

إنّ إحصاء نسب التنويع العروضي في جملة من القصائد لأكثر الشعراء استخدامها لقصيدة التفعيلة، قد أسفرت على المعطيات التالية:

– لم يعتمد الشعراء الجزائريون على استخدام بحور معينة ولا موضوعات محددة.

– استثمار لبعض البحور بنسب كبيرة منها (المتدارك، المتقارب، الرمل، الكامل).

[1]: ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري: الشعر الجزائري في "معجم البابطين" أنموذجا تطبيقيا، د.ط، عالم الكتب الحديث للنشر، أربد، الأردن،2010، ص244.

– المزاوجة بين البحور الشعرية المختلفة وإلحاقها بالزحافات والعلل حسب الحالة الشعورية للشّاعر.

– التناغم بين الألفاظ والتراكيب مما كسر هاجس الرّتابة وتوليد إيقاع داخلي تطرب له النّفس.

– عدم التزام الشعراء القافية الموحدة وحرف الرّوي الذي عرف تنوعا هو الآخر باعتبار هذا ظاهرة إيقاعية حداثية.

– إحصاء نوع المقاطع الصّوتية التي تجلت في المدونة الشّعرية الجزائرية ودلالتها:

لقد بات انتظام المقاطع الصّوتية القصيرة والطويلة والمغلقة والمفتوحة في نسق متجانس ومنسجم ضرورة ملحة ترتبط باللّغة العربية كما ترتبط بذلك اللّغات العالمية الأخرى وهي بذلك تعتبر أساساً يحس بها السّماع وإلقاء وإنشاد الشّعر ومن ثم فقد انتظمت قصائد الشّعراء الجزائريين في أوزان شعرية ذات صفات إيقاعية مميزة كان إحصاءها يشمل بحوراً رتبناها في بحر الكامل، البسيط المتقارب، المتدارك، الرمل، الخفيف، الوافر، الطويل، الرّجز، السريع[1].

تمنح المقاطع الصّوتية الطّويلة النّص الشّعري طاقة إيحائية دلالية مكثفة لأنّها تبعث من اللاشعور ومن الأعماق لتعكس بذلك الدّاخل الشّعري ونميز نوعين من المقاطع الطويلة المستعملة في الشّعر الجزائري الحديث، التي كان ترتيبها في الكلمات وتواليها على نسق معين ذا أثر كبير في إحداث نوع من الموسيقى الدّاخلية التي تتناسب والأفكار المعبّر عنها[2].

[1]: ينظر، ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري: الشعر الجزائري في "معجم البابطين" أنموذجا تطبيقيا، د.ط، 2010، عالم الكتب الحديث للنشر، أربد، الأردن، اقتباس، ص 185.

[2]: ينظر، رابح بن خوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، ط1، 2013، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ص 79.

1- المقاطع الصّوتية الطويلة: ملائمة لرفع الصّوت وإطالة زمن النطق بها وتحمل معاني الصراخ والألم والحيرة والحسرة والتأوه فهو (الشاعر) يستغرق ضعف وقت وزمن نطق المقاطع القصيرة.[1]وقد وظف الشاعر المقاطع الصوتية توظيفا جماليا برزت فيه المقاطع الطويلة.

2- المقاطع المغرقة في الطول: هي "شكل مضاعف من أشكال المقاطع المفتوحة (لا، في، ري)" ..."وهذا الشكل من المقاطع لا يوجد البنية المقطعية النمطية للغة العربية إلا عند الوقف"[2].

يهيمن هذا النوع من المقاطع الصوتية المفتوحة أواخر قصيدة الأخضر السّائحي والّتي جاء عنوانها (تلك الصحارى) ومنها ما يتجلّى في قوله:

حيّ الوفاء وحيّ الحزم والهمما 2طويل مفتوح/ 6طويل مغلق

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

حي الوفود التي قد حجت الحرما 3 طويل مفتوح/ 6 طويل مغلق

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

وفد أجال – بيت الله- ناظره 3طويل مفتوح/ 5 طويل مغلق

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

وجرّ- يختال – في أكنافها القدما[3] 5 طويل مفتوح/ 3طويل مغلق

[1]:رابح بن خوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، ط1، 2013، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ص 84.

[2]:م،ن، ص 84.

[3]: محمد الأخضر السائحي، همسات وصرخات، موفم للنشر،الجزائر، 2010 ، ص201.

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

نلاحظ تفاوت في نسبة المقاطع الصّوتية الطويلة المغلقة والتي تنتهي بسكون في حين نجد هذه المقاطع القصيرة تساعد على حِدَّةِ التّعبير وتجسد قوة النّبر عند الشّاعر الذي يجعل المعنى متمكنا من القلب، فجاءت الدّلالة المتولدة من خلال الكلمات الممثلة له مرتبطة بدلالات معانيها. كما

نلاحظ أن نهاية كل شطر شعري ترتكز على المقاطع المفتوحة (ما، ما). وتكمن دلالة هذا المقطع المفتوح المتكرر في بنية القافية والنّص في البوح بما في نفس الشّاعر والكشف عما يراه. وقد استطاع الشاعر أن يستغل التّركيب المقطعي في شعره ليبرهن على متانة أسلوبه فاختار المقطع المناسب للمقام الملائم، فأعطى المقطع الطّويل الانطلاقة الحُرَّة للصّوت الذي يصدره الشّاعر من أعماقه ليستحوذ على أطول فترة زمنيَّة ممكنة، من خلال مقطعه الشِّعري الذي يبدو مفعما بامتداد الأصوات المليئة بالنّشوة والحب الإلهي.

وقد تتغير نهايات القصائد الشعرية عند السائحي من احتوائها على المقاطع المغرقة في الطول (بابْ، ئابْ، ذابْ، موعْ، جوع). وينسجم ذلك مع الضائقة النّفسية للشّاعر ولعلّ هذه التّقنية الصّوتية وسيلة لغوية مقصودة في ذاتها لكسر كل رتابة قد تسم إيقاع القصيدة، وتثري أداءها بألوان من الإيقاع والموسيقى التي تنفذ إلى وعي المتلقي مشحونة بانفعالات النفس وشطحات العقل[1]، نستعرض ذلك من خلال ما ورد في قصيدة (لا تناديني):

عندما تصرخ في قلبك آمال

الشبابْ

ويضج الشوق فيه ويلح الإكتئابْ

ويغيم الكون في عينيك من فرط العذابْ

[1]: رابح بن خوية،في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،إربد ، الأردن،ط1، 2013،ص91

فتئنينَ

وتبكينَ

وتذرين الدموعْ

وتودين الرجوعْ[1]

يلجأ الشاعر لمضاعفة حجم الحيرة والشّك والبوح بمكنونات عالمه الداخلي.فبنية المقاطع الصّوتية في بناء النصّ الأدبي، وما يرتبط بها من وظائف ودلالات في السياقات المختلفة تكشف عن مدى انسيابية الإيقاع الداخلي للقصيدة من خلال تنوع الهندسة المقطعية لأشكال الكلمات في النّص. وهذا النّوع من المقاطع هو المقطع الطويل المنتهي بصامت في حالة الوقف المتكون من صامت + صائت طويل + صامت، مثل (كَانْ، قَالْ)، ويرمز إليه بـ: (ص ع ع ص).

هذا المقطع، كما تبين في المقطع الشعري، يمكن وجوده في بداية الكلمة ووسطها وآخرها، ولكن هناك بعض القيود على توزيعه، إذ إنَّ هذا المقطع أكثر تكراراً في نهاية الكلمة الساكنة الآخر منه في بدايتها أو وسطها بغض النظر عن حجم الكلمة، وعلاوة على ذلك، فإنَّ هذا المقطع ليس موجوداً في بداية أو وسط الكلمات المكونة من سبعة مقاطع أو أكثر، فهذا المقطع لا يوجد إلا في نهاية الكلمة.

"ويأتي تواتر المقاطع المغلقة الكثيف في هذه المقطوعة من قصيدة (جرس لسماوات تحت الماء) للشّاعر عثمان لوصيف كانعكاس لانسداد أفق الشّاعر واشتداد أزمته النفسية والروحية وإحساسه بالاغتراب في هذا العالم، واستبداد الحيرة به، وتمكن الشك من تفكيره وما قد ينتج عن ذلك كلّه من أحاسيس قاتمة".[2]

ها إنّها انتابت شعوري حالةٌ شبقيّةٌ

[1]: محمد الأخضر السائحي، همسات وصرخات، موفم للنشر،الجزائر، 2010 ،ص249.

[2]: رابح بن خوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، ط1، 2013، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ص 81.

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

فرأيت بحراً يَعْتَلي عرش السَّماءِ

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

رأيت نجمًا يحتفي بحَنينَهْ

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

ورأيتُني سِراً يسَافِرُ في جَرسْ

هل كان مس عناصري بعضَ الهَوْسْ؟

هل رعشة صوفيّةٌ تنْساب في المِلكُوتِ[1]

ولأن من شروط الإيقاع الائتلاف والتّناسب والتّوفيق كان لابد من مراعاة انسجام القافية وأواخر السطور الشعرية التي لابد أن تنتهي بنفس الوقفة أو السكتة عند كل نهاية.

يتدرج الشاعر في قصيدته من خلال استخدام عبارات اللغة الموحية وما تحمله من معاني ودلالة ورمز وإيحاء وكثيراً ما يلجأ إلى التكرار باعتباره عنصراً إيقاعياً بالإضافة إلى التدوير تارة والابتكار تارة لتكون خاتمة الكلام إما بوقفة أو بسكتة أو بكلام غير منتهي أو استفهام أو تعجب من شدة الحيرة والحسرة، ويلجأ الشاعر أحياناً إلى اعتماد أكثر من تفعيلة من خلال تداخل البحور كل هذه ظواهر إيقاعية دلالية تشمل التّدوير والتّداعي والتّوازي وتشابه الأطرف وأواخر الكلمات على أنّها بديع كما هو معهود في علم البلاغة وكل هذه الأشكال المتنوعة الموحية إلى أنّ الشّاعر يحاول إخراج معاناته في قالب لغوي شعري إيقاعي جميل.

[1]: عثمان لوصيف، جرس السماوات تحت الماء، ط1، منشورات جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر،2008، ص 32.

فإنّ تماثل المقاطع الصّوتية في النّص الأدبي يحدث إيقاعاً لغوياً، وهذا الإيقاع يسهم في تشكيل جماليات النّص الأدبي وبخاصة النّص الشعري. وكما أنّ اللغة التي تقوم على مبدأ المقاطع لغة إيقاعية أكثر من غيرها كالعربية، ومن هنا أتى سحر الكلمة في العربية، وتأثر العرب بالشعر والخطابة وتميز الشعر والنثر لديهم بحركة صوتية ذات قيمة كمية تتدرج فيها المقاطع اللفظية

ويمكن إرجاع تنوع وتوزيع المقاطع الصّوتية القصيرة والمغلقة والمقاطع المفتوحة وكذا المغرقة في الطول والتي ترد هذه الأخيرة في أواخر السّطور الشعرية تبعاً للسياقات المختلفة أي أن لدلالة الكلمة داخل السياق دور كبير في مدى توظيف كروموزومات المقاطع الصوتية ويختار الشاعر من جملة المقاطع ما هو مناسب للمقام ونوع العاطفة والدفقة الشعورية ويمكن إرجاع مدى نباهة الشاعر ومدى خبرته حسه ومراسه مع اللغة لأنّ لكل مقطع صوتي سماته وملامحه الصّوتية المتميزة ولذلك لابد من ترتيب هذه المقاطع في الكلمات على حدّ تعبير الشّاعر حتى يحمل شحنته العاطفية والشعورية يَتَلاءم مع ما يحمله داخله مع ما ينطقه لسانه من إحداث اللغة في قالب شعري منتظم الإيقاع ويكون له ذوق أدبي راقٍ وأثر أدبي في إحداث موسيقى داخلية تتناسب مع أفكار الشاعر لأن لكل مقطع صوتي مضامين وجدانية وفكرية وقيم زمنية مضبوطة أثناء نطق هذه العناصر المكونة للغة والتي تتشكل من خلال تتابع وتوالي المكونات الصّوتية للمقطع الواحد داخل السلسلة المقطعية المتنوعة والمشكلة من أنواع من المقاطع سواء مغلقة ومفتوحة طويلة وقصيرة.

تتتابع تشكيلة المقاطع الصّوتية حسب الحالة الشعورية والشعرية للشاعر ولم يعرف الشاعر الجزائري إبان الثورة التحريرية الحب والعطف والحنان بل كان شاعراً ثائراً كان همّه الوحيد وسبيله وطريقه هو الثورة والوطن لذا كانت جملة أشعاره نضالية.

حاول الشّعراء الجدد باعتبارهم أشد تعلقاً بنمط الشّعر الحرّ لإعجابهم به اكتشاف وسائل تحتفظ بالإيقاع الواضح للوزن الشّعري، والتي تمنح الشّاعر حرية أكبر، وتسمح له بأن يحدّد التّعبير الفني الخالص عن العاطفة والإحساس والفكر، وأنماط الإيقاع، مع إيجاد مرونة

في استخدام الوزن. فشعراؤنا هؤلاء الذين أخذوا يتقربون درجات إلى الشّعر الحرّ لم يجذبهم إطراح الإيقاع الشعري، والأخذ بالإيقاع النثري، لقد كانوا على اقتناع بأن الوزن، ركن أساسي من أركان الشّعر ينقذهم من الانحدار إلى مستوى النثر، لذا أكدوا عليه، مع محاولاتهم تحرير الشعر من قواعد العروض الأساسية.

استطاع الشاعر عز الدّين ميهوبي أن يستغل التركيب المقطعي فأعطى المقطع الصّوتي الطويل الانطلاقة الحُرّة للصوت الذي يصدره الشّاعر من أعماقه ليستحوذ على أطول فترة زمنيَّة ممكنة. وقد طبق الشاعر عز الدين ميهوبي في عدد من قصائده. وقد استخدم نفسه في قصيدته بكائية بختي.وكذلك تلاعب بالأوزان:

أستحي أن أمد يدي

ليدٍ صافحَتْني
صباحاً
وعند المسا ذبحَتْني..

أستحي
أن أرى وجه أمي التي علّمتني الهجاءَ..
ومن صبرها أرضعَتْني

2

امنحيني ساعةً
من دفء عينيك لأحيا ساعتينْ

وارسميني قمرا

يقطر ضوءا من لجينْ

اجعليني زنبقةْ

وامنحيني

وطنا أو مشنقةْ

كل ما بين يديْ

فرح تحمله هذي المساءات إليْ

امنحيني

ساعة من دفء عينيك

ونامي كنبيْ[1]

-المقطع الطويل المغرق في الطول المتكون من صامت + صائت قصير+ صامتين في حالة الوقف، مثل (نَهْرْ، بَحْرْ)، ويرمز إليه بـ: (ص ع ص ص).

فهذا المقطع لا يوجد مطلقاً في بداية الكلمة مهما كان حجمها، لذلك نجده فقط في نهاية الكلمات المكونة من مقطعين، أمَّا في الكلمات الثلاثية والرباعية والخماسية والسداسية المقطع فإنَّ تكراره أكثر في نهاية الكلمة منه في وسطها، وفي الكلمات السباعية والثمانية المقطع فإنَّه يقع فقط في نهاية الكلمة، ولا يوجد هذا المقطع على الإطلاق في أي موقع من الكلمة في الكلمات الأطول، وبشكل عام، يمكن القول إنَّ هذا المقطع يتكرر وقوعه في آخر الكلمة أكثر منه في وسطها في الكلمات القصيرة، ولا يقع على الإطلاق في الكلمات الطويلة المكونة من تسعة أو عشرة مقاطع، وهذه النتيجة مستندة إلى إحصاءات دقيقة للبنية المقطعية لجميع الكلمات الموجودة

[1]: عز الدين ميهوبي، فراشة بيضاء لربيع أسود، ط1، منشورات دار المعرفة،الجزائر، 2014م.ص110/109.

في معجم اللغة العربية المعاصرة والتي يزيد عددها على (45) ألف كلمة تنفي الاعتقاد السائد من أن هذا المقطع يقع فقط في نهاية الكلمة.

كما وردت المقاطع الطويلة أو بالأحرى المقاطع التي تثقل الحركة والغالبة على نص قصيدة (العمياء) لمحمد الأخضر السائحي:

فلا الشمس تضحكها إن بدت

ولا هي تبكي لدى المغربِ

ولا تستفيق للمس الصّبا

تمر على شعـرها المذهبِ

وكانت لدى الرّوض إحدى الزهور

ولكنّها اليوم لم تحسبِ[1]

وما نلحظه هو غلبة المقاطع الطويلة وبذلك يكون النّص مائلا إلى الثّقل، وذلك راجع لنوعية البحر الذي نظمت عليه القصيدة ألا وهو بحر المتقارب ذي التفعيلة (فعولن) التي تغلب فيها المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة. ومردّ هذا الثقل في الحركة بطء الإيقاع ما ينتج عنه قلة الطرب والغناء، وتحضر الذكريات المحفورة في القلب بمختلف ألوانها وخاصة الحزينة، لذلك نجد الشاعر يستحضر مقوم الطفولة واللعب وكأن الشاعر يريد العودة إلى عالم البراءة لأن العالم الذي يعيش فيه عالم مظلم وموحش[2]

[1]: محمد الأخضر السائحي، همسات وصرخات،ص143.

[2]: ينظر،سامية راجح ساعد،تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله حمادي، إشراف :أحمد فورار،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر،2006،م2007م،ص234/235.

ويمكن تمثيل الإنكسار النفسي للشاعر والذي يتجسد في البناء المقطعي للنص الشعري لمفدي زكرياء في ذكرى وفاة الأمير عبد القادر.

إذا ذكرَ التاريخُ أبطالَ أمـــــةٍ يَخِرَّ لِذكراكَ الزمانُ و يَسجـدُ

وإنْ تَذكرِ الدنيا زعيمًا مخلَّـدا فإنكَ في الدنيا الزعيمُ المخلَّـدُ

أترتَ على العاتبينَ حربًا ولم تزلْ عليهم تلظَّى كالجحيم وتوقِدُ

وسطَّرتَ للأحرارِ بالدم غايـةً لها المهجُ الحَرَّى طريقٌ معبَّـدُ

فما خمدتْ نيرانُ حربِكَ لحظـةً وهيهات نيرانُ الجزائرِ تخمـدُ

يُقدسُ فيك الشعبُ أعظمَ قائدٍ همامٍ له الأجيالُ تروي وتشْهدُ

حديثُكَ(تتْلوهُ البنادقُ) في الوَغَى نشيدًا يغنِّيه الزمانُ و ينشــدُ

وجيشُك عبدَ القادرِ اليومَ ظافرٌ يُحطِّم هاماتِ الطغاةِ ويحصدُ

فنَمْ في جوارِ اللهِ تَرْعاكَ عينُـه و يرعاكَ في دارِ الخلدِ محمـدُ

صوَّرت المقاطع الطويلة المغلقة (يَخْ- يسْ- ذكْ- أمْ- أبْ- نمْ- جِيْ) حالة المرارة التي عاشها مفدي زكرياء وهو يرثي الأمير عبد القادر فتضمنت هذه المقاطع في سياقها معاني الحسرة والألم حتى بلغت درجة التوتر ذروتها، وهو الأمر الذي أسعف الشاعر على الضغط على مقاطع منبورة تتجلى في الصوائت الطويلة، جاءت تنبئ عن تأوهات صادرة عن نفس متألمة كانت مختبئة تحت جارحة الشاعر، فخرجت من الأعماق لتعبر عمَّا أحسَّت به تجاه هذا البطل وذلك في(تا، را، ما، ظّى، را، زا، دا...) ، في حين كان دور المقاطع القصيرة – التي جاءت قليلة بالمقارنة مع أختها السابقة – دور الاسترخاء وتجديد الإيقاع بنفس شعري طويل، وذلك في (تَ، عَ ،سَ، طَ، خَ، ثكَ،شكَ، ظمَ...)

وقد أحدثت هذه المقاطع تغييرا في نغمة الإيقاع بسبب نقص التّفاعيل عن طريق المزاحفة، وهو ما أدى إلى الانسجام بين الشاعر والتوترات النفسية للذات المبدعة من جهة وبين المنشد والمتلقي من جهة أخرى، دون أن ننسى عامل الارتكاز وما لدوره الفعال في توجيه الخطاب الأسلوبي، وفوق كل ذلك انسجام موسيقى المقاطع الصوتية بموسيقى بحر الخفيف الذي يعدّ أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع[1] وإذا أجاد نظمه رأيته سهلاً ممتعاً لقرب الكلام المنظوم فيه من الكلام المنثور.

وليس في جميع بحور الشّعر بحر نظيره يصلح للتّصرف بجميع المعاني[2]، فالارتكاز في (فَعِلاتُنْ) و(مَفَاعِ لُنْ (أقل بكثير من الارتكاز على (فَاعِلاتُنْ) و(مُسْتَفْعِلُنْ)، لأنَّ لحظة إنشاد مفدي زكرياء عبارة (يخّر لذكراك، ويسجد) هو تحقق للتأزم النفسي الذي يُكَمِّلُ حالات اليأس المخَيِّمَة على العالم الحزين المفعم بالحرارة والتعاسة والنكس، فما نراه في (فَاعِ) من (فَاعِ لاتُنْ) وهو وتد مفروق مكوَّن من مقطع طويل مفتوح ومقطع قصير مفتوح يتناسب وَ (يخِّر– يسْجـ – وذكْر)، وما نلمحه في (لاتُنْ) المكوَّن من مقطعين طويلين الأول مفتوح والثاني مغلق يتشاطر مع هذا التركيب.

وما نلحظه في (مُسْتَفْ) المكوَّن من مقطعين طويلين مغلقين يتماثل ....وما نشاهده مع (عِ لُنْ) المكوَّن من مقطع قصير مفتوح ومقطع طويل مغلق .كُلُّ ذلك عقد الصلة في إنتاج ارتكازين هامين واحد أساسي والآخر ثانوي مِمَّا أدى إلى إحداث طبقتين إيقاعيتين نتجتا عنهما انهيار داخل بنية البيت تخلقه رغبة قوية من الشاعر لمواجهة الواقع بحلوه ومُرِّهِ وعدم الخضوع لأهواله، وهو ما جسَّدته عبارة (يَخِرَّ لِذكراكَ الزمانُ و يَسجـدِ)، المكوَّنة من سبعة مقاطع قصيرة، وسبعة طويلة منها أربعة مغلقة، وثلاثة مفتوحة، ليصير مجموعة مقاطع الشطر الثاني أربعة عشر مقطعا،

[1]:ينظر:جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، دار الثقافة بيروت (د.ت)، ص 35

[2]:ينظر: علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف بمصر، ص 106.

وهو الحال نفسه بالنسبة للشطر الأول الذي توفّر على ستة مقاطع قصيرة وثمانية مقاطع طويلة أربعة منها مغلقة وأربعة أخرى مفتوحة.

والمقطع الصوتي، باعتباره سِرٌّ من أسرار النظم في شعر مفدي زكرياء وغيره من شعراء الجزائر الذين ولعوا بمثل هذا الفن الأدبي وإنّه لو تتبعنا الاستخدام الفني للمقطع الصّوتي الطويل المفتوح في شعر زكرياء للبرهنة على أنَّها استخدمت لحاجات نفسية تعبيرية لها دلالات إيقاعية كان هذا المقطع الشعري الذي نظمه في رثاء أبي القاسم الشابي دليلنا في ذلك:

طربت أمس هناء

واليوم أبكي عزاء

تلك الدنى عودتني

خداعها ، والرياء

حتى رأيت سواء

بكاءها والغناء

"وام دفر" عجوز

تباشر الفحشاء..!

أضاعت الرشد لما

أضاعت الحرفاء..[1]

والملاحظ على هذه الأبيات هو غلبة المقاطع الطويلة على القصيرة، وهو ما خلق تأزم نفسي عند الشّاعر الذي أراد أن يعبر عن هواجسه من خلال كلمات موحية بمعاني تحمل في طياتها

[1]:مفدي زكرياء،تحت ظلال الزيتون، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر،ص15.

أحزانه وآلامه، فالشاعر امتطى مطيته حاملا همومه إلى ديار الشرق التونسي، لعلَّه يجد في مصيبتها بفقد أهلها ما يخفف من مصيبته وفجيعته بفقد الشاعر العظيم أبي القاسم الشابيّ وشعوره بالجفوة وخيبة الأمل والذعر، وتذكره أيام تهنئته لتونس بالخلدونية في مؤتمر طلبة شمال افريقيا بأيام قلائل قبل وفاة الشابي وكيف أنّه يرى هذه الدنيا الدنيئة .

وهكذا هي الحياة، فالمصائب تذكر وتنسى، والمصيبة الكبيرة تنسينا الصغيرة، أو الصغيرة تذكرنا بالكبيرة، لكن كل شيء قد تغير ، فتصدع البنيان ينطق بفجيعة من كانوا فيه، فالدنيا بمصائبها وكوارثها قد صيرته بعد أن كان محتفلا صار الوضع عكس ما كان يتصور مأتميا هو والقبر سواء، ولكنَّه رغم ما هو عليه من بؤس وتداعي وتهدم أخذ ينعي هذا الصديق ناطقا بعظمتة،حسرته لفقده ، فانسجمت الدوال مع المدلولات لتحقق الدلالة المرجوة.

يسير النسق الإيقاعي لهذا الوزن وفق مقاطع طويلة والدال بالإشباع تكمن في (هنا، عزا، ريا، سوا،بكا، غنا، حشا، لما، أضا، رفا) ، وهي سمات صوتيَّة راع فيها الشّاعر نفسيته وعلاقتها بالمتلقي، كما كان للمقاطع القصيرة دور فعالا في تأدية مراد الدلالة، وقد ساعدت عملية التصوير هذه صيغتي (هناء# عزاء)، ((بكاء# غناء) فكان لهذا الطباق شأناً كبيراً في انسجام الدوال مع المدلولات.

فكان لغرض الرثاء قالبا ليخرج مقطعه الشِّعري مفعما بامتداد الأصوات المليئة بالحسرة والألم والحزن، في حين نجد المقاطع القصيرة تساعد على حِدَّةِ التعبير وتجسد قوة النبر عند الشاعر الذي يجعل المعنى متمكنا من القلب، فجاءت الدلالة المتولدة من خلال الكلمات الممثلة له مرتبطة بدلالات معانيها.

بناء على ما تقدّم يمكن القول أنّ معدن الشّعر يبقي متوارث غير أنّ المحدثين أوجدوا له قوالب جديدة صهروه إثرها ولكنّهم ظلّوا محافظين على الأوزان الشّعرية كما وضعها الخليل، فهم لم ينقطعوا كلّيا عن عمود الشّعر بل أنّ تحجرهم الإبداعي هو الّذي انجذم باحثا عن سبل جديدة للإبداع لم تجر عليه العادة، فالبناء الفنّي الّذي تقوم عليه القصيدة اليوم في أول تشكّل لها هو

الوزن الّذي نعتبره نوع من البناء وليس هو البناء كلّه، "لهذا يبقى ككلّ بناء، قابلا للتّجدد والتّغيّر، ولا تنبع الموسيقى في الشّعر الجديد من تناغم بين أجزاء خارجيّة وأقيسه شكليّة بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس وراء التّناغم الشّكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي هو سرّ الموسيقى في الشعر"[1]، ولم يستهتر الشّعراء المحدثين ولم يستنكروا لتراثهم بل حملوا رايات التّجديد على الصّعيد الفنّي وبقيت قواعد الوزن الشّعري كما هي عليه، مستدركين البحور الشّعرية والتّفعيلة والقافية الخ .

- **وفي ضوء عرض الظواهر الإيقاعية يتبين ما يأتي:**

شكلت الوحدات الترجيعية سواء أكانت لفظاً أم عبارة أم معنى في موسيقى الخطاب الشعري تأكيداً لوحدة إحساس الشّاعر الذي تعتريه ساعة إبداعه للعمل الشّعري، وهو يلجأ إليها بحسه الفني لإقامة الوزن، أو لتقوية الجرس الإيقاعي للقافية التي يشترك المتلقي في توقيعها، أو لإيضاح الدّلالة وزيادتها، أو لتأكيد وحدة الصورة، على أنّ هذا الترجيع اللفظي، أو التّركيبي، أو المترادف خاضع لطبيعة السياق في النّص الشّعري.

من جملة ما يمكن استنتاجه في المواضع الأخيرة لهذا المبحث، هو أنّ النّظام المقطعي ذا مستوى توقيعي تبديلي وموسيقي يستمد أسسه التّركيبية من الأجواء النّفسية للشّاعر، وذلك من خلال الكمّ الزّمني المتراوح خلال عمليّة تخريج الملفوظ المقطعي التّو زيني، حيث يعتدّ بين الطّول والتّوسط والقصر. ممّا يعكس الأجواء النّفسية للشّاعر.

[1]: أدونيس، زمن الشّعر، ص 155 .

خاتمـــــــــــة

الخاتمة:

حاولنا من خلال هذه الدّراسة الموسومة ب"البنية الإيقاعية للمقاطع اللغوية في الشعر الجزائري الحديث" إبراز المظاهر الإيقاعية للمقطع اللّغوي التي تجلت في المدونة الشعرية الجزائرية الحديثة بقدر ما وفقنا الله تعالى بالفهم السّليم ومحاولة منّا في إرساء معالم هذا الدّرس الإيقاعي، وإن لم نوفق إلى ذلك مائة بالمائة فإنّا على يقين بأنّنا قربنا هذه المعاني إلى العقل السّليم والقارئ النّزيه، ولسنا بصدد التّمادي إذا قلنا بأن هذه التّجربة كانت حافلة بقدر كبير من العناية من طرف الأستاذ المشرف غير أنّها بالفعل كانت صادقة من صميم عمق المتمعن في هذه الدراسة.

وحتّى نكون قد اكتفينا باختتام هذا البحث، لابدّ من استدراك جملة من النّتائج الّتي سنعول عليها خلال كلّ دراسة تلهم السّبيل إلى طّريق علم العروض والإيقاع الشّعري الجميل من خلال المجالات المقطعيّة اللّغويّة .

إنّ النّظام المقطعي اللّغوي هو نظام أثبت جدارته من خلال الدّراسات اللّسانية والصّوتية حديثا وبتطبيقه على الجانب الشّعري، باعتبار المدود إحدى مناطات واعتمادات وارتكازات هذا الفنّ الجميل كما أنّها تعيل على إنشادية الشّعر وإضفاء نصيب كبير من الغنائيّة عليه.

1-كيف ما كان النّظام المقطعي اللّغوي فهو معادلة تعكس النّظام الشّعري العروضي .

2-لا يمكن استوقاف النّظام النّبري واستدراك مواقعه إلاّ من خلال المتواليات المقطعية، وهو بطبيعة الحال يقع على إحدى المقاطع اللّغوية دون غيرها ولا سيما الطّويلة منها.

3-يحرص الشّعراء على إضفاء المقاطع الطّويلة المفتوحة ضمن تلافيف القول الشّعري لتبدي حقيقة انفعالاتهم وجماليّة إيقاعهم الموسيقي، كما تعتبر المدود خاصية جوهرية يمكن من خلالها إبراز القيمة الجماليّة لفن الإنشاد وإضفاء هذا الفنّ على الجمل الشّعرية حتى تكون خطابيّة بالدّرجة الأولى وتنال قلب سامعيها. كما تستخدم القيم الصّوتية بالإضافة إلى المدّات قصد تقوية الإيحاء النّفسي .

4-إنّه باعتبار المقطع اللّغوي تشكيل من الأصوات الّتي بإمكانها إثبات مدى كفاءة الجمال الإيقاعي الّذي يضاهي التّماثل الوزني وتعتبر ملكة الوزن خاصيّة تحكم لهذا التّماثل الوزني والإيقاعي بحسن صيغه أو بردائته وقد يعقب هذه النّتيجة أنّ الأصوات المشكلة من متواليات مقيسة لها نظامين: أولى هذا النّظام التّساوي في الزّمن الصّوتي المقطعي من جهة ومن جهة أخرى التّدرج في هذا الزّمن بتفاوت وتباين وفق عمل المزاحفة، وعلى هذا الأساس بني العروض الشّعري وكانت أوزان البحور بتكرار جزئي أو كلّي لنفس الوحدات المقطعيّة

والصّوتية بحيث تجد هذه المتواليات المقطعية بواسطة التّكرار تطبيقا إيقاعيا جميلا من خلال التّجربة الشّعرية المصحوبة بأحوال الشّاعر النفسية .

وبذلك يؤخذ الوزن باعتبار التّماثل الزّمني للوحدات والتّفعيلات على اعتبار الكمّ الّذي قد يتعرض للمزاحفة ضمن هذه الوحدات المتماثلة إذا كانت تتساوى أو تصبّ في نفس البحر أو الوزن .

من هنا كانت الخاصيّة اللّسانية أو الخاصية الشّعرية تراعي التّناسب الصّوتي والمقطعي بحيث تتعاضد هذه العضويات فترتبط جلّ المقاطع الصّوتية ببعضها البعض مما تفرز تناغما يعنى به المنشد ويحقق انسجا مات صوتية إثـر توافق زمني عند إحداث الصّوت وهكذا يصبح للتّنغيم دور بارز في أداء الصّورة النّطقية للشّعر أي أنّ التّنغيم طريق الإنشاد الّذي يتغيّر بصاحبه أي بمنشده بينما يبقى النّص الشّعري ثابت بمقاطعه الصّوتية أي بكمّه .

ومن خلال تعرضنا للتحليل المقطعي العروضي للقصائد الواردة في المدونة الشعرية الجزائرية الحديثة تجلت عّدة مظاهر إيقاعية تمثلت في ما يلي:

-المناوبة في الكثير من الأحيان بين البحور الشعرية المختلفة وإلحاقها بزحافات وعلل حسب الحالة النفسية للشّاعر.

- عرفت القصائد الجزائرية الحديثة تنوعا في المقاطع الصوتية وكان الحظ الأوفر للمقاطع الصّوتية الطويلة لما تؤديه من أدوار إيقاعية ملائمة للأجواء النفسية والشعورية للشاعر من توتر واضطراب أحيانا وبين أجواء الفرحة والسرور أحيانا أخرى.

– إعتماد القافية المتحررة المتنوعة والمتناوبة باعتبارها مظهرا من مظاهر الحداثية الشعرية التي ترتبط بانتهاء الدفق الشعوري للشاعر، كما تنوع حرف الروي وأخذ أشكالا عديدة وتنوعت أصواته وأخذت طابع الجهر والهمس والإحتكاك والإنفجار.

– أحدث الشّاعر الجزائري ثورة على القيود والقواعد الشعرية التقليدية فخرج عن النظام الإيقاعي لبحر الشعر وتصرف في ترتيب التفاعيل وإعطاء النفس حرية التّعبير بحيث لا يستطيع التّحكم في طول أو قصر السطر الشعري.

أسأل الله القبول والإقبال والانتفاع لكل من قرأ هذه الرسالة بعين الإنصاف وأن يحفظنا جميعا من العين الآسفة الظّالمة المححفة، وصل اللّهم وسلم وبارك على سيدنا محمد خير الأنام وعلى آله الطّيبين الطّاهرين الحاملين لواء السّلام وعلى صحابته الكرام .

ثبت المصادر والمراجع :

القرآن الكريم برواية حفص.

-سورة الأحقاف الآية 25.

- **المراجع العربية**

1- إبراهيم أنيس،الأصوات اللغوية ،ط 3 ، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999م.

2- إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ ، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية .

3- أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، ط1، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر ، 1999م.

4- أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، ط2 ، دار الفكر دمشق1419هـ /1999م.

5- أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1996، دمشق.

6- أحمد عبد الكريم، معراج السنونو،ط1، منشورات الإختلاف،2002 ، الجزائر.

7- أحمد شنة، من القصيدة إلى المسدس، ط1،منشورات هديل، الجزائر، 2000.

8- أيّوب جرجيس العطيّة،الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث، 2014، إربد،الأردن.

9- أحمد يوسف، يتم النص والجينيالوجيا الضائعة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002

10- أدونيس (علي أحمد سعيد) ،النّص القرآني وآفاق الكتابة، ط1 ،دار الأديب، بيروت1993م.

11- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول، ج1، ط 8، دار الساقي بيروت، 2002م.

12- أدو نيس (علي أحمد سعيد) ، زمن الشعر، ط 3 /2005،دار الساقي، بيروت، لبنان.
13- بسام بركة ، علم الأصوات العام، د.ط ، مركز الإنماء القومي لبنان، بيروت.
14- بلقاسم خمار،أوراق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1967.
15- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ط 3، عالم الكتب، القاهرة، 1418هـ/1998م.
16- تمام حسان، الأصول، دراسة ابسمولوجية للفكر اللغوي عند العرب،د.ط ، عالم الكتب القاهرة، 1420 هـ/ 2000م.
17- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر،البيان والتبيين،تحقيق:عبد السلام محمدهارون،ج1، ط 7، مكتبة الخانجي،القاهرة،1418 هـ/ 1998م.
18- الجاحظ ،أبو عثمان عمرو بن بحر: رسائل الجاحظ ، شرح وتعليق، محمد باسل عيون السود، مج: 1/ 2 ،ج1، ط 1 ، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 1420 هـ/ 2000م.
19- ابن جني أبو الفتح عثمان، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هنداوي، ج1، د.ط ، دار القلم دمشق.
20- ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق : محمد علي النّجار، مج 1، ط 2، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية .
21- جونثان كالر ، النّظرية الأدبيّة ، ترجمة: عبد القادر رشاد ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق .
22- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، د.ط، دار الكتب الشرقية.
23- حسين أبو النّجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2003.

24- حسن ناظم، البنى الأسلوبية " دراسة في أنشودة المطر" للسياب، ط 1، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب، بيروت ، لبنان، 2002 .

25- حسام البهنساوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، ط1،مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، 2005م.

26- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، د.ط، د.ت ، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت.

27- حميدة صباحي، جماليات التشكيل الموسيقي في شعر "عبد الله العشي"،مجلة المخبر،العدد10،جامعة بسكرة، الجزائر،2014م.

28- ابن خلدون المقدمة ،د.ط ، دار الجيل بيروت .

29- ابن خلدون تاريخ ابن خلدون، تقديم: عبادة كحيلة،ج1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، 2007م.

30- الخليل بن أحمد الفراهدي، كتاب العين، مج: 4، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت. 1424هـ / 2003م.

31- خميس الورتاني، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، ط1،دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، 2006م.

32- جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، دار الثقافة بيروت، د.ت

33- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، د.ط ، منشأة المعارف الإسكندرية.

34- رحيمة عيساني، الميسّر في أحكام الترتيل برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق ، تصحيح: رمضان يخلف صالح فريوي، د .ط ، دار مليلة الجزائر 2000م.

35- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق وتعليق: النبوي عبد الواحد شعلان، ج:1، ط1، مكتبة الخانجي القاهرة. 2000م.

36- الرّاغب الأصبهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء البلغاء، ط 2 ، دار الجيل بيروت ، لبنان، 1402هـ/ 1912م.

37- رابح بن خوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن،2013م.

38- الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، مج: 1،ط 3 ، دار الفكر ، 1980م.

39- زهير بن أبي سلمى، ديوانه، شرح وتقديم ،علي حسن فاعور، ط1 ، دار الكتب العلميّة، بيروت . لبنان، 1408 هـ/1988م.

40- سعد عبد العزيز مصلوح، دراسة السّمع والكلام، ط1،عالم الكتب، القاهرة. 1420هـ /2000م.

41- السّعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث ، د. ط ، دار المعرفة الجامعية .

42- سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، ط1، منشورات عويدات الدّولية ، بيروت، 1991م

43- سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر،ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001م.

44- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة ، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.د ت.

45- سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر،الكتاب، تعليق: إميل بديع يعقوب،مج:1، ج:1، ط1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت 1420هـ / 1999م.

46- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربي،د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.

47- شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985 .

48- شلتاغ عبود شراد، أثر القرآن في الشّعر العربي الحديث،ط1، دار المعرفة نشر وتوزيع طبعة وترجمة، 1987م.

49- شوقي ضيف، في التّراث والشّعر واللّغة ، د.ط، مكتبة الدراسات الأدبية، 1997.

50- شكري عياد، موسيقى الشّعر العربي،ط 1، دار المعرفة ،1968م.
51- ابن طبا طبا العلوي، محمد بن أحمد بن طبا طبا العلوي، عيار الشّعر، تحقيق، تعليق، محمد زغلول سلام ،د.ط ، منشأة المعارف، الإسكندرية .
52- الطّاهر بو مزبر، أصول الشّعرية العربية ، ط 1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2007م.
53- عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى ، د ط، ، ش و ن ت، الجزائر، 1983.
54- عبد الله العشيّ، مقام البوح، منشورات جمعي الشروق الثقافية، باتنة ، الجزائر.
55- عبد الله العشي، بغداد، نشرت بجريدة الأوراس(الأوراس الثقافي) العدد61 الإثنين 91/2/25.
56- عبد الله العشي، مقام البوح، باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية، باتنة، 2000.
57- عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر،ط2،ش .و.ن.ت، الجزائر،1982.
58- عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر، 2006،بوزرريعة، الجزائر.
59- عبد التّواب رمضان، فصول في فقه العربية، ط 6، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1420 هـ/1999م.
60- عبد الجليل يوسف حسني، التمثيل الصوتي للمعاني،ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1998.
61- عبد الرّحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط 1، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة، 2003م.
62- عبد الحكيم العبد، علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي، ط2، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

63- عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة، تعليق: السيد محمد رشيد رضا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان 1409هـ/ 1988م.

64- عبد القاهر الجرجاني دلائل الاعجاز،شرح وتعليق: محمد التنجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان، 1425هـ /2005م.

65- عبد القادر محمد مايو، كيف تنظم الشّعر ، تحقيق: أحمد عبد الله فرهود، ط1 ، منشورات دار القلم العربي ، حلب، 1999.

66- عبد القادر صلاح يوسف، في العروض والإيقاع الشّعري، ط 1، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة. 1996 هـ/ 1997م.

67- عبد القادر عبد الجليل ، عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ط1 ، ،دارصفاء للنشر والتوزيع، عمان. 1431هـ /2010م.

68- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون،دط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014م.

69- عبد الغفار حامد هلال، أصوات اللغة العربية، ط3، مكتبة وهبة، القاهرة، 1412 هـ/1992 م.

70- عبد الملك مرتاض، ألف . ياء، تحليل لقصيدة (أين ليلاي)،دط، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع،دت.

71- عثمان لوصيف ، الكتابة بالنار،ط1،دار البعث،قسنطينة،1982.

72- عثمان لوصيف، جرس السماوات تحت الماء، منشورات جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، ط1، 2008.

73- العربي عميش، خصائص الإيقاع الشّعري ،دار الأديب للنشر والتوزيع،السانيا، وهران،2005م.

74- عز الدّين المناصرة، إشكاليات قصيدة النّثر، ط1، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 2002م.

75- عز الدين ميهوبي، فراشة بيضاء لربيع أسود، ط1، منشورات دارالمعرفة، 2014م.

76- عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس،ط1،دار الشهاب، باتنة،1985.

77- علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، مصر.

78- علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهليّة، دراسة تطبيقية في شعر النّابغة الذّبياني، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2006م.

79- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي،د.ط،الهيئة المصرية العامة للكتاب.

80- عمر بوقرودة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945-1962) ،د ط، منشورات جامعة باتنة، الجزائر 1997 .

81- عمر أزراج ، الحضور. مقالات في الأدب والحياة، ش و ك، د. ط، الجزائر، 1983.

82- عمر خليفة ابن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ط 1، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا ، 2003م.

83- عمر أحمد مختار، محاضرات في علم اللّغة الحديث، ط 1، عالم الكتب، القاهرة، 1995م.

84- عمرو بن كلثوم، ديوانه، ط1دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان ،1996.

85- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين ؟ ط 2 ، دارالآفاق الجديدة بيروت، 1978م.

86- ابن فارس،الصّاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ،تعليق: أحمد حسن سبع، ط1 ، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، 1418 هـ/1997م

87- ابن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مج :5، دار الجيل بيروت.
88- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج1، د.ط، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت ، 1420ه/ 1999م.
89- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: كمال مصطفى ،ط3 /1398.1978، مكتبة الخانجي، القاهرة .
90- القيرواني عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشّعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، د.ط، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت.
91- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، م و ك د ط، الجزائر 1985 .
92- كمال بشر، علم الأصوات، د.ط، دار غريب للطباعة والنّشر، القاهرة .
93- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، ط1، المشرق للطباعة والنّشر والتّوزيع، 1982م.
94- كمال أبو ديب، في الشّعرية ،ط 1، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت، لبنان، 1987م.
95- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي،د.ط، دار العلم للملايين، بيروت،1974.
96- كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، د.ط، دار المطبوعات الجامعية أمام كلية الحقوق. الإسكندرية ،دت.
97- لبيد بن ربيعة العامري، ديوانه، د.ط ، دار صادر، بيروت.
98- مبروكة بو ساحة، براعم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1969.
99- المتنبي، ديوانه، شرح: أبو البقاء العكبري، ضبط وتصحيح: كمال طالب، ج1، ط1،منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1418ه / 1997.

100-محمد أبو القاسم خمار، ربيعي الجريح، شعر، دط، المؤسسة الولائية للكتاب، الجزائر، 1983
101-محمد أبو القاسم خمار: ظلال واصداء، ش و ن ت، الجزائر، 1970 .
102-محمد الأخضر عبد القادر السائحي، اقرأ كتابك أيها العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985.
103-محمد الأخضر السائحي، همسات وصرخات، موفم للنشر،الجزائر، 2010 .
104-محمد إسحاق العنافي، مدخل إلى الصوتيات، ط1، دار وائل للنشر، عمان الأردن، ، 2008.
105-محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشّعراء المحدثين، ط 1، دار نشر المعرفة، الرّباط المغرب، 2003.
106-محمد رشاد الحمزاوي، المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية،د.ط ، الدار التونسية للنشر ، تونس.
107-محمد توفيق أبو علي، علم العروض ومحاولات التجديد، ط 2 / 2001، دار النّفائس.
108-محمد مصايف، النّقد الأدبي الحديث في المغرب العربي،ط 2/ 1984، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
109-محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ط 1 / 1999، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .
110-محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث أربد . الأردن، 1432هـ – 2011م .
111-محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان، 1985.
112-محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، دط، 2008 ، موفم للنشر،الجزائر.
113-محمد الصالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، م و ك ، د ط، الجزائر، 1984.
114-محمد الصالح خرفي ،هكذا تكلم الشعراء،دط، دحلب للنشر، الجزائر، 2007.

115-محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، مج1، ط2، 2007/1428، منشورات السائحي،الجزائر.
116-مفدي زكرياء، اللهب المقدس، موفم للنشر، الجزائر،2009.
117-مفدي زكرياء،تحت ظلال الزيتون، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية ، الجزائر.
118-مصطفى حركات، نظرية الوزن، د.ط ، دار الآفاق .
119-مصطفى صادق الرّافعي، تاريخ آداب العرب، مراجعة: درويش الجودي، ج1، د.ط / 1425. 2005 ، المكتبة العصرية صيدا، بيروت .
120-مصطفى لطفي المنفلوطي، النظرات، د.ط ، دار النفيس .
121-مكي درار، المجمل في المباحث الصّوتية، ط1، دار الأديب للنّشر والتّوزيع، السّانيا وهران،2005 م.
122-ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ط 1 /2000، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
123-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، د.ط ، دار الآداب، بيروت .
124-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين، بيروت 1983.
125-ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري: الشعر الجزائري في "معجم البابطين" أنموذجا تطبيقيا، د.ط، عالم الكتب الحديث للنشر، أربد، الأردن،2010.
126-وليد العناتي، اللسانيات التطبيقية وتعليم اللغة العربية لغير النّاطقين بها، ط1، دار الجوهرة، عمان، الأردن،2003.
127-أبو هلال العسكري، الصّناعتين، تحقيق:مفيد قميحة، ط2،دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 1409هـ /1989م .

128-يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي،ج2،دط، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، 2006 .

129-يوسف ووغليسي،في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ط2، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر،1433هـ/ 2012م.

- **المراجع المترجمة :**

1- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

2- جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة،ترجمة: سامي الدروبي،ط1، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر .

3- جونثان كالر،النظرية الأدبية، ترجمة: عبد القادر رشاد، د.ط، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق .

4- غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1411 هـ / 1991م.

- **الرسائل الجامعية :**

1- العربي عميش، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير،إشراف: أمين الزاوي، جامعة وهران.

2- سامية راجح ساعد،تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله حمادي، إشراف الدكتور أمحمد فورار،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر،2006،م2007م.

3- نوال آقطي، جماليات شعر التفعيلة في الجزائر، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب جزائري 1435هـ/ 1436هـ-2015/2014م.

4- ليلى رحماني، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا،رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروض وموسيقى الشعر ،إشراف الدكتور عباس محمد،جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان،1435هـ/ 1436هـ، 2015،2014م

- **المجلات و الدوريات :**

1- أحمد بوزيان، الرّؤيا بين الصّوفي والشّاعر في التّجربة الشّعرية المعاصرة، مجلة عمان، العدد:132 / حزيران.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية، عالم المعرفة سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، إشراف أحمد مشاري العدواني 1923 / 1990،تاريخ الاصدار: شعبان 1998، العدد 240 / ديسمبر1998.

3- سعاد بسناسي، مجلة القلم، العدد:3/ مارس2006، ديوان المطبوعات الجامعية،المطبعة الجهوية، وهران .

4- حميدة صباحي،جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبد الله العشي،مجلة المخبر،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،العدد:10/2014م، جامعة بسكرة ،الجزائر.

5- منتدى عبد الحميد شومان الثقافي، التّأزم العربي في الفكر والواقع،ط1 ، مؤسسة عبد الحميد شومان ،1998.

6- شاكر عبد الحميد، التّفضيل الجمالي،عالم المعرفة، إشراف:أحمد مشاري العدواني، 1923 1990.، تاريخ الإصدار: يناير 1978، العدد: 267 / مارس 2001

7- مصطفى ناصف، النّقد العربي، عالم المعرفة، إشراف أحمد مشاري العدواني 1923 / 1990، تاريخ الإصدار: يناير 1978 ،ع : 255/ مارس 2001.

- **المراجع الأجنبية:**

1-Paul Robert , dictionnaire de langue francaise(tome7)société du nouveau littré-paris-1975.
2-Jean Dubois : dictionnaire de linguistique,paris,1989.

- **مواقع الكترونية :**

1- http :// w.w.w.awu-dam . org/ book / 05/ stady05/ 368-A-A / book 05 – s d 009 – htm .
2- kghonem@mail.jugaza.edu.
3- http ://a.amaaz.free.fr / portail / index2.php ?option=com_content&task…

– ملخص:

يسعى هذا البحث إلى إبراز الأدوار الإيقاعية للمقاطع الصوتية في الشّعر الجزائري الحديث من خلال الوقوف على المنجز الشعري الجزائري الحديث . وحتى نستطيع ضبط البحث والتمكن من التحكم فيه حصرناه في البنية الإيقاعية من خلال التوظيف الصوتي للمقاطع الصّوتية باعتبار الإيقاع نظام تتوالى بموجبه المقاطع الصوتية .

وحاولنا من خلال هذا البحث إلى الكشف عن التحليل المقطعي لقصائد بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين برزوا في توظيف التفعيلة الواحدة عوض البحر الشعري بأشكاله وأنواعه للتعبير عن تجربتهم الشعرية واتخاذه معادلا موضوعيا . ومنهم (مصطفى محمد الغماري ،أحمد حمدي، عبد الله حمادي ، عز الدين ميهوبي،أحمد عبد الكريم، الأخضر فلوس، عثمان لوصيف، وغيرهم.

يتناول هذا البحث موضوع "**البنية الإيقاعية للمقاطع الصّوتية في الشّعر الجزائري الحديث**" نظرا إلى قلة الدراسات الأكادمية والغموض الذي ما زال يجتاح الشعر الجزائري لأسباب عديدة أغلبها ترجع إلى الاستعمار والقضايا السياسية التي واجهها الوطن.

ونسعى من خلاله تقديم قراءة أخراة، تنضاف إلى تلك الدّراسات السّابقة، وعلى الرّغم من اختلاف المقاربة المنهجية، إلاّ أنّها تبثّ في رؤية موحّدة، تؤكّد على أنّ الشّعر الجزائري بكلّ مراميه، يبقى سجّلا حيّا لماضي الأمّة وحاضرها ومشروعا مفتوحا على مستقبلها.

تمحورت إشكالية هذه الدّراسة في استكشاف بعض الجوانب الإيقاعية في الشّعر الجزائريّ الحديث، في بنيته المقطعية من خلال انسجام وانتظام هذه الأجزاء الصوتية وتفعيل ذلك من خلال التجربة الشعرية التي وجدت شعر التفعيلة قالبا مناسبا لحركة النفس وما يحوي عالمها من هموم الذات الشاعرة.

وتجسيدا لهذه الفكرة وإحقاقها تمّ طرح بعض التّساؤلات، منها ما هو مرتبط بالشّعر الجزائري الحديث بكل أبعاده الواقعية والفنّية والجمالية، ومنها ما تعلّق بجمالية الإيقاع ودور المقطع الصوتي في بناء نسيجه، والتّفاعل القائم بينهما، انطلاقا من العروض الشعري بمختلف أشكاله من الوزن والقافية والتدوير، مرورا بمختلف التغييرات الطارئة على كل بحر شعري من موسيقى وإيقاع الذي

يحمل المقطع الصوتي باعتباره أصغر وحدة صوتية يمكن الوقوف عليها خلال الإجراء التطبيقي الصوتي والعروضي.

وقد أثرنا هذا البحث في خطّة بنيت على مقدمة وأربعة فصول وخاتمة.

حيث حاولنا في مقدمته طرح الإشكالية بكلّ أبعادها الفكرية والمعرفية والجمالية، وقدّمنا في الفصل التطبيقي صورة عن تطور البنية الإيقاعية للقصيدة الجزائرية الحديثة وواقع الشاعر الجزائري، الّذي في ظلّه تمّ نظم قصائد الشّعراء – إيمانا منّا بأنّ الشّعر بن بيئته ومحاكاة لها.–

وركّزنا في الفصل الأوّل على الجانب التّنظيري بتقديم قراءة تجلّي بعض المفاهيم الصّوتية والإيقاعية للمقطع الصّوتي في الدراسات النّقدية الحديثة ووصولا إلى منظور جماليته ، ويتضمن الفصل الثاني من البحث مفهوم المقاطع الصوتية وأنواعها وعلاقتها بالدراسات الصّوتية وارتباطها بها، وأما الفصل الثالث حاولنا طرح أهمية الإيقاع في تأدية بلاغة الشعر وأهميتة المقطع الصوتي في العملية الشعرية، واهتممنا في الفصل الرّابع بإبراز الجوانب الإيقاعية للمقطع الصوتي في الشّعر الجزائري الحديث، وللكشف عن هذه التجارب تمّ التحليل المقطعي للعديد من القصائد الحديثة وذلك للوصول إلى تحديد بعض خصائص الشعر الجزائري إيقاعيا.

أمّا الخاتمة، فخصصناها لذكر أهمّ النّتائج التي توصّلنا إليها، وقد لخّصناها في أنّ الشّعر الجزائري الحديث الّذي ساير حركية المجتمع، ورغم اعتماده –في أغلبه– على النّمط القديم في النظم وما عرفه من ارتقاء –بسبب تأثره بالحركات التّجديدية– في بعض المحاولات، لم ينل حظّه الأوفر من المناهج النقدية الحالية في العمل التّطبيقي.

وتبقى ميزة هذا البحث، هو أنّه جمع بين الطّرح النّظري في الفصل الأوّل، وبين الجانب التّطبيقي في الفصول الأخرى، وفي رؤية لا تُقْصي الآخر.

وقد حاولنا الكشف بمنهجية وصفية تحليلية إحصائية لمجموعة من الدواوين من الشّعر الجزائري الحديث عما يميز إيقاعيتها ضمن هذا التيار التجديدي.

وكان دافعنا إلى اختيار موضوع الإيقاع رغبة في استكمال دراسة كنّا قد بدأناها في مذكرة الماجستير، وكانت تتعلق بالشّعر العربي القديم والحديث عند النّابغة الذبياني ومحمود درويش.

فأردنا أن يكون اتجاهنا في هذا البحث نحو الشّعر الجزائري الحديث بعدما وجدنا غيابا شبه تام للبنية الإيقاعيّة وذلك على مستوى المقاطع الصوتية، نستثني بعض الدراسات التي عالج

أصحابها بشكل شمولي الإيقاع في الشّعر ، ومن هؤلاء سيد البحراوي وخميس الورتاني وعبد الرحمن تبرماسين، على مستوى التّطبيق، وكمال أبو ديب، وشكري محمد عباد، وعلوي الهاشمي، على مستوى التنظير، دون أن نغفل بعض الدراسات التي تهتم بإيقاعية القصيدة لا بعروضها فقط.

Résumé

Cette recherche vise à mettre en évidence les rôles rythmiques des syllabes sonores dans la poésie algérienne moderne en mettant l'accent sur la production poétique moderne. Et afin de bien déterminer la problématique de cette étude, on a focalisé sur la structure rythmique en utilisant les syllabes sonores puisqu'il s'agit d'un rythme qui est considéré comme un système duquel se composent ces syllabes sonores.

Cette thèse de doctorat examine aussi l'analyse syllabique des poèmes composés par quelques poètes contemporains algériens qui ont été distingués par l' emploi d'un seul pied au lieu des formes poétiques de la mesure (mer) poétique dans le but d'exprimer leurs expériences poétiques en le prenant comme une équivalence objective. Parmi eux , on cite : (Mostafa Mohammad Ghemari, Hamdi Ahmed, Abdullah Al-Hammadi, Izz Al-Din Mhube, Ahmed Abdul Karim, Othman Loucif, et d'autres.

En fait, vu l'absence d'études académiques et le mystère qui envahit encore la poésie algérienne pour des raisons du colonialisme et des problèmes politiques, cette recherche intitulée « **La structure rythmique des syllabes linguistiques dans la poésie algérienne moderne** » est faite pour éclaircir les éléments sonores du poème algérien.

En plus, cette étude vise à donner une autre lecture, complétant les études antérieures, quoique la méthode de recherche se diffère. Cependant, elle cible une vision bien unifiée, démontrant que la poésie algérienne reste un héritage reliant le passé de la nation à son présent, voire un projet ouvert à l'avenir.

La problématique porte sur l'examination de quelques aspects rythmiques de la poésie algérienne moderne dans sa structure syllabique à travers l'harmonie de ces parties sonores (phonétiques). Et cela s'active par l'expérience poétique qui a pris la poésie d'un seul pied la forme la plus appropriée pour le mouvement de l'âme et de son monde le plus troublant.

Et pour réaliser cette idée, quelques questions ont été posées dont certaines sont liées à la poésie algérienne moderne en mettant l'accent sur toutes ses dimensions réelles, artistiques, et esthétiques ; alors que d'autres se portent sur l'esthétique du rythme et le rôle de la syllabe sonore dans sa structure, et l'interaction entre eux. Et cela dépend de la prosodie poétique en toutes ses formes ; ainsi que le mètre, la rime, la répétition, en passant par les différents changements qui ont touché chaque mesure poétique comme ; la musique et le rythme qui comprend la syllabe sonore puisqu'elle est la plus petite unité sonore. Cette unité a été l'objectif de cette étude par l'emploi la méthode pratique sonore et prosodique.

Abstract

This research aims to highlight the rhythmic roles of sound syllables in modern Algerian poetry with a focus on modern poetic production. And in order to properly determine the matter of this study, we focused on the rhythmic structure using sound syllables since it is a rhythm that is considered as a system of which these syllables are composed.

This thesis also examines the syllabic analysis of poems composed by some contemporary Algerian poets who have been distinguished by the use of a single foot instead of the poetic forms of poetic measurement in order to express their poetic experiences, considering it as an objective equivalence. Among them (Mostafa Mohammad Ghemari, Hamdi Ahmed, Abdullah Al-Hammadi, Izz Al-Din Mhube, Ahmed Abdul Karim, Othman Loucif, and others.

In fact, because of the absence of academic studies and the mystery that still pervades Algerian poetry for reasons of colonialism and political problems, this research entitled "**The Rhythmic Structure of Linguistic Syllables in Modern Algerian Poetry**" is done to clarify the sound elements of the Algerian poem. In addition, this study aims to give another reading, complementing previous studies, although the research method differs. However, it targets a well-unified vision, demonstrating that Algerian poetry remains a legacy connecting the past of the nation to its present, or even an open project to the future.

The issue concerns the examination of some rhythmic aspects of modern Algerian poetry in its syllabic structure through the harmony of these sonic (phonetic) parts. And

this is activated by the poetic experience that took poetry from one foot the most appropriate form for the movement of the soul and its most troubling world.

And to realize this idea, some questions have been asked, some of them are related to modern Algerian poetry with emphasis on all its real, artistic, and aesthetic dimensions; while others focus on the aesthetics of rhythm and the role of the sound syllable in its structure, and the interaction between them. And that depends on the poetic prosody in all its forms; as well as meter, rhyme, repetition, going through the different changes that touched every poetic measure like; the music and the rhythm which includes the sound syllable since it is the smallest sound unit. This unit was the focus of this study by using the practical sound and prosody method.

فهرس

العنـــوان	الصفحة

إهداء

شكر

مقدمة: أ– هـ

الفصل الأوّل: الوظيفة الإيقاعية للمقطع الصّوتي.

– تمهيد:.....ص07.

– النّظام المقطـعي للإيقاع:.....ص07.

– مفهوم الإيقاع عند العرب القدامى :.....ص09.

– مفهوم الإيقاع عند المحدثين.....ص11.

أ– الإيقاع الدّاخلي:.....ص16.

ب – الإيقاع الخارجي:.....ص17.

– بوادر الاعتبار بالقياس المقطعي في التّراثين اللّغوي و الشّعري:.....ص18.

– الماهيتان الصّوتية والزّمنية للمقطع اللّغوي:.....ص25.

– القيمة الزّمنية للمقطع اللّغوي : .....ص29.

- مقارنة التّقطيع العروضي بالتّقطيع المقطعي:.....ص32.
- الوظيفة اللّسانية :.....ص34.
- الوحدة الصّوتيّة "الفونيم" وأثرها في تكوين المقطع اللّغوي:.....ص37.
- مكونات المقطع الصّوتي:.....ص38.

الفصل الثاني: اعتماد القيمة المقطعية سبيلا للتّوزين .

- التّلاؤم بين أوزان الكلم والملفوظات:.....ص41.
- المقطع ومفهوم الوزن :.....ص42.
- صلة المقطع اللّغوي بالقيم التّوقيعيّة والتّوزينيّة.....ص44.
- التّشكيل المقطعي للسّياق اللّغوي : .....ص45.
- أدوات التّنغيم والتّهذيب والتّليين:..... ص48.
- اعتماد الكمّية الزّمنية سبيلا لتوزين الكلام الشّعريّ.....ص49.
- التّحليل المقطعي لأنظمة الأوزان العروضيّة :.....ص57.
- أثر الفعل الاهتزازي الذّبذبي في توزين الكمّ المقطعي اللّغوي :..... ص64.
- التّفاوت القيمي بين الشّعر والنّثر:.....ص68.
- علاقة المقطع اللّغوي بالنّبر اللّساني :.....ص 77.

الفصل الثّالث: القراءة البلاغيّة للوظيفة المقطعيّة.

- **التّشاكل الوظيفي بين الملفوظ والمسموع :.....ص85.**
- **دراسة طبيعة التّو زين المقطعي في لغة الشّعر:.....ص 87**
- **بعض الظواهر الصّوتية وأثرها في الإيقاع:.....ص89.**

1- الجرس الصوتي.....ص89.

2- التّكرار الصّوتي:..... ص91.

3- التّقارب والتّباعد على اعتدال وانسجام.....ص93.

- **تموضع العيّنة المقطعيّة من خضوعها للقياس الجسماني:.....ص98.**
- **التّوازنات الإيقاعيّة بين الأقطاب الدّلالية المتضادّة :.....ص104.**
- **أثر الإنشاد في ضبط آليات التو زين الشّعري :..... ص107.**
- **بيان القيم الفنية الّتي تعتبر المدود أداة لتليين الكلام :.....ص111.**

الفصل الرّابع: التّشكيل الإيقاعي للمقطع الصّوتي في القصيدة الجزائرية الحديثة.

- **تمهيد:.....ص118.**
- **تطوّر البنية الإيقاعيّة في الشّعر الجزائري الحديث.....ص118.**
- **التّشكيل الإيقاعيّ في القصيدة التّقليديّة المحافظة:..... ص119.**
- **التّشكيل الإيقاعي في الشّعر الحرّ:.....ص120.**
- **اتّجاهات الشّعر الجزائري الحديث ومراحله ما بين 1955- 1975.....ص121.**

1- الاتّجاه الأوّل: 1955- 1962:.....ص121.
- مرحلة الحفاظ على الوزن التّقليدي: .....ص121.
- الصّورة الموسيقيّة في الشّعر الجديد وتطوّرها.....125.
- الوظيفة الإيقاعيّة للوزن (البحر) :..... ص132.
- الإتّجاه الثاني: 1962- 1968..... ص133.
- مرحلة الانتقال وتغيير الوحدة العروضية التقليدية:.....ص133.
- الإتّجاه الثالث: 1968-1975.....ص134.
- مرحلة الموجة الشّعرية المتكاملة :.....ص134.
- التّشكيل الموسيقي للشّعر الحرّ في الإتجاه الثالث (السبعينيات):.....ص137.
- البنية المقطعيّة للشّعر الجزائري؛ الجيل الأول:(الشّعر العمودي أنموذجا) ص139.
- البنية الإيقاعية لبحر الطويل:..... ص 143.
- البنية المقطعية في الشّعر الجزائري الحديث الجيل الثاني(شعر التّفعيلة) ص 148 .
- تطور البنية الموسيقية للقصيدة الجزائرية:.....ص148.
- التّشكيل المقطعي لبحر الخفيف:..... ص 149.
- التّشكيل المقطعي لبحر المتقارب:..... ص 153.
- توظيف الظّاهرة الإيقاعيّة الصّوتيّة :.....ص159
1- الوظيفة الإيقاعيّة للتّجانس الصّوتي:.....ص159

2- الوظيفة الإيقاعية للتّكرار الصّوتي:.....ص160

-التّشكيل المقطعي لبحر المتدارك:.....ص161.

-التّشكيل المقطعي لبحر الرّمل:..... ص169.

-التّشكيل المقطعي لبحر الكامل:.....170.

3- الوظيفة الإيقاعية للتّنغيم:.....ص172.

- القافية:.....ص174.

- التّكرار:..... ص181

- أ. التّكرار اللفظي:..... ص183

- ب. التّكرار التّركيبي:.....ص186.

- التّدوير:..... ص189.

- إحصاء نوع المقاطع الصّوتية التي تجلت في المدونة الشّعرية الجزائرية ودلالتها:ص193.

-الخاتمة:.....ص209.

- ثبت المصادر والمراجع:.....ص213.

- ملخص البحث باللغة العربية:.....ص226.

- ملخص البحث باللغة الأجنبية:.....ص228.

- فهرس الموضوعات:.....

الملخص

يسعى هذا البحث إلى إبراز الأدوار الإيقاعية للمقاطع الصوتية في الشّعر الجزائري الحديث من خلال الوقوف على المنجز الشعري الجزائري الحديث. و حتى نستطيع ضبط البحث والتمكن من التحكم فيه حصرناه في البنية الإيقاعية من خلال التوظيف الصوتي للمقاطع الصّوتية باعتبار الإيقاع نظام تتوالى بموجبه المقاطع الصوتية. و حاولنا من خلال هذا البحث إلى الكشف عن التحليل المقطعي لقصائد بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين برزوا في توظيف التفعيلة الواحدة عوض البحر الشعري بأشكاله وأنواعه للتعبير عن تجربتهم الشعرية واتخاذه معادلا موضوعيا. ومنهم (مصطفى محمد الغماري، أحمد حمدي، عبد الله حمادي، عز الدين ميهوبي، أحمد عبد الكريم، الأخضر فلوس. يتناول هذا البحث موضوع **"البنية الإيقاعية للمقاطع الصّوتية في الشّعر الجزائري الحديث"** نظرا إلى قلة الدراسات الأكادمية والغموض الذي ما زال يجتاح الشعر الجزائري لأسباب عديدة أغلبها ترجع إلى الاستعمار والقضايا السياسية التي واجهها الوطن. و تجسيدا لهذه الفكرة وإحقاقها تمّ طرح بعض التّساؤلات، منها ما هو مرتبط بالشّعر الجزائري الحديث بكل أبعاده الواقعية والفنّية والجمالية، ومنها ما تعلّق بجمالية الإيقاع ودور المقطع الصوتي في بناء نسيجه.

الكلمات المفتاحية :

الإيقاع؛ المقطع الصوتي؛ الشعر الجزائري الحديث؛ الإيقاع الداخلي؛ الإيقاع الخارجي؛ الوزن؛ القافية؛ التدوير؛ النبر؛ التنغيم.

نوقشت يوم 13 فبراير 2019