الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليـــم العالـــي والبـحث العلمـــي
جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم –
كلية الأدب العربي والفنون
قســـــم الأدب العربي

آليات الإيقاع ودلالته في الشعر الجزائري المعاصر (1970-1990)

أطروحـة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب الجزائري المعاصر

إعداد الطالبـــة:
نجـــاة سليماني

إشـــراف
أ.د/ أحمد عزوز

أعضاء اللّجنة المناقشة:

ـ د/محمد سعيدي (رئيسا) ..... جامعة مستغانم
ـ أ. د/ أحمد عزوز (مشرفا ومقرّرا) .....جامعة وهـران
ـ د/ عبد القادر حاج علي (عضوا مناقشا) ....جامعة مستغانم
ـ د/ نور الدين دحماني (عضوا مناقشا) .....جامعة مستغانم
ـ د/ الحاج جغدم (عضوا مناقشا) ..... جامعة الشلـف
ـ د/ أحمد قيطون (عضوا مناقشا) .....جامعة ورقلـة

السنـــة الجامعيـــة: 1437/1436 هـ
2016/2015 م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي هذا العمل العلمي المتواضع إلى أعزّ ما في الكون بعد الله عزّ وجلّ:

- والديّ الكريمين اللّذين رافقاني بدعمهما المعنوي طيلة مراحل حياتي الدّراسية.
- زوجي وابني عبد المالك.
- أشقّائي وشقيقاتي.
- عائلتي الكبيرة والكلّ باسمه دون أن أنسى ذكر أحد.

ـ مقدمـــــــة:

إذا استحضرنا بالدّراسة والتّحليل تاريخ الشعر الجزائري المعاصر، ألفيناه متشعّباً وغنياً بزخمه الإبداعي، الذي حقّقه من خلال مروره بعدّة مراحل، حدّدت وفق فترات زمنية معيّنة، إذ أنتج الشعراء كمّاً هائلا من القصائد الشعرية، لاسيما في المرحلة الممتدّة ما بين سبعين تسعمائة وألف، وتسعين تسعمائة وألف (1970-1990م)، باعتبارها تجسّد التّجربة الشعورية، وما يعتريها من غموض وتعقيدات، نّاجمة عن واقع الحياة في زمن الحرّية والسّلام، وهي في ذلك تتحرّى التطلّع الطبيعي على مستجدات الشعرية العربية في عمومها، وما تقتضيه مقروئية العصر.

ونظرا لما ينعم به من مكانة في الوسط الأدبي الجزائري، بوصفه رافدا من روافد الشعر العربي المعاصر، الذي برز إلى الوجود بفصل الاجتهادات التّجديدية والتّغييرية التي نهضت بها مجموعة من الشعراء المبدعين، وكان هدفها المنشود، هو التحرّر من النظام الكلاسيكي للشعر، وإبداع لون جديد، ومغاير لما ألفته الأذن العربية، خاصّة من الجانب الإيقاعي، لاتّسامه بالخصوبة، وثراء مسوّغاته الجمالية، حيث يعسر على القارئ الّذي لا يملك ثقافة شعرية، وغير مرهف الحسّ، القبض على قيّمه الصّوتية، واستجلاء آلياته التي تميّزه عن غيره، مع العلم أنّ هذه الحقول المعرفية الطارئة والمستحدثة، قد تعزّزت مكانتها في الثقافة الأدبية العربية.

غير أنّ دراسة آليات الإيقاع، وأثرها الدّلالي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، لم تكن محلّ اهتمام الباحثين والنّقاد، لاستجدادها في واقع الأدب الجزائري إذ لم تحظ بالقدر الكافي من العناية والتّطبيق، باستثناء بعض الدّراسات التي تعدّ على أنامل الأصابع مثل: دراسة " **عبد الرحمن تبرماسين** " التي تعرّض فيها إلى البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ومحاولة " **حسين أبو النّجا** "، التي خصّصها لدراسة الإيقاع في الشعر الجزائري بشكل عامّ.

فانطلاقا من هذا النّقص في الدّراسات، إن لم نقل ندرتها، وبحكم واقعنا الثقافي المتطوّر، والمتفتّح على كلّ ما يدخل السّاحة الأدبية من تجارب إبداعية فنّية، ومحاولات تجديديـة، رأينـا حتميـة الاهتمـام، والإقبـال علـى هـذه الدّراسـة، أي آليـات الإيقـاع ودلالته فـي الشعـر الجزائـري المعاصـر(1970-1990م)، وإن كـان الخـوض في مثـل هذه الدّراسات ليس بالأمر الهيّن، إلاّ أنّه لم يمنعنا من متعة البحث.

وفتحت لنا شهية البحث في هذا الموضوع جملة من الأسباب نذكر منها:

الرّغبة في استكمال ومواصلة القراءة، والكتابة في دائرة معارف موضوع الماجستير، الموسوم بـ "التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث"، قصد إضفاء رؤية أكثر اختصاصا في المجال الإيقاعي على القصيدة الجزائرية المعاصرة.

اطّلاعنا على بعض الدّراسات التي عالجت مثل هذه المواضيع، كـ "البنية الإيقاعية في شعر البحتري"، لـ " **عمر خليفة بن إدريس** "، و" البنية الإيقاعية في شعر شوقي" لـ " **محمود عسران**"، و"في البنية الإيقاعية للشعر العربي"، لـ **"كمال أبي ديب"**، وغيرها.

جدّية الموضوع وخصوبته التي ما تزال بحاجة ماسة إلى كثير من الدّراسة والتّمحيص والتّحليل.

حداثة القصيدة الجزائرية المعاصرة التي ما تزال بكرا، واستحقاقها رؤية مستفيضة، لا لتوجيهها فحسب؛ بل لتتألّق في عالم الشعر العربي المعاصر.

إثراء المكتبة الجزائرية خاصة، والعربية عامة، لاسيما بدراسة تجمع بين التّنظير والتّطبيق، لسدّ ثغرة النّقص التي تعاني منها المكتبة، والقارئ العربيين.

الرّغبة الملحة في الكشف عن آليات الإيقاع وأثرها الدّلالي في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

قلّة الدّراسات المختصّة بالمتن الشعري الجزائري المعاصر، خاصة المتعلقة بمسألة الإيقاع، فهي لا تتخطّى عتبة البحور الخليلية وإحصائها، ووصفها وصفا لا يكشف عن جماليات الخطاب الشعري، وقيّمه الفنّية.

التّعويل على الدّرس الإيقاعي بديلا للعروض الخليلي في الدّرس الجامعي.

أمّا الإشكالية التي يناقشها موضوع دراستنا، فتركّز على: كيف هو واقع الشعر المعاصر في الجزائر؟ وفيما تكمن أهمية الإيقاع الشعري، وعناصره البنائية؟، وما مدى تأثّر بنيته بفنّ المزاحفة؟ وما هي آثار الإيقاع الخارجي على القصيدة الجزائرية المعاصرة؟ وما العلاقة التي تربط الإيقاع بالتّوازنات الصوتية البديعية؟ وفيما تتجلّى آليات الإيقاع وأثرها الدّلالي في القصيدة الجزائرية المعاصرة؟.

واستدعى موضوع بحثنا، التّفرّع إلى مدخل، وأربع فصول، وخاتمة، إذ استهللناه بالحديث عن واقع الشعر المعاصر في الجزائر، وذلك انطلاقا من الإشارة إلى الظروف التي أحاطت به، وإرهاصاته الأولى، ومن ثمّ تعرّضا إلى مضامينه التي تمّ حصرها في أربع موضوعات، هي: الثورة، والوطن، والتجارب العاطفية، والاتجاه القومي.

وتطرّقنا في **الفصل الأوّل**، إلى الحديث عن الإيقاع الشعري، وتأثّر بنيته بفنّ المزاحفة، حيث حاولنا تحديد عناصره البنائية عند الغربيين، والعرب القدامى، والمحدثين ومن ثمّ أشرنا إلى وظائفه، وأنواعه، وبيّنا أثر فنّ المزاحفة في تغيير بنيته في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

وتعرّضنا في **الفصل الثاني**، إلى الإيقاع الخارجي للقصيدة الجزائرية المعاصرة فمحصّنا الكلام عن الوزن الشعري، وتأثّر البنية الإيقاعية للبيت الشعري، جرّاء التّغيّرات الطارئة عليها، ثم أبرزنا الغايات الفنّية والإيقاعية للوقفة الشعرية من خلال أنواعها

في الشعر الجزائري المعاصر، وختمنا الفصل بذكر أهمّ الفوارق البنائية والجمالية بين الإيقاع والوزن.

أمّا **الفصل الثالث** ، فخصّصناه لاستظهار علاقة الإيقاع بالتّوازنات الصّوتية البديعية، والمتمثلة في: الجناس، والتّرصيع، والتّوازي، ووضّحنا أثر كلّ محسّن صوتي بديعي على حده، في إثرائه وإنمائه لإيقاع القصيدة الجزائرية المعاصرة.

ونوّهنا في **الفصل الرابع** بآليات الإيقاع، وأثرها الدّلالي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، والتي تجلّت في أربع آليات هي: القافية، والتدوير، والتّكرار، والتّشكيل الخطي أو الطّباعي، وقمنا بدراسة خاصة لكلّ آلية، من حيث تحديدها، وتبين الدّور الذي تلعبه في إغناء البناء الإيقاعي، وما تضفيه عليه من تلوينات نغمية، وإيحاءات دلالية، تزيد من جمالية الفنّية.

وختمنا موضوع بحثنا بالنتائج الّتي استثمرناها من خلال دراستنا.

واقتضت دراستنا لهذا الموضوع المقاربة بين عدّة مناهج، كالوصفي والتّاريخي اللّذان أفدنا منهما أثناء التّرصد لواقع الشعر المعاصر في الجزائر، واستبيان أهمية الإيقاع الشعري، وتحديد عناصره البنائية، وكان كلّ من المنهج الفنّي والأسلوبي والإحصائي أداتنا في تحليل النماذج الشعرية الجزائرية المعاصرة، واستقرائها، بغية الوقوف على أهمّ الظواهر الإيقاعية، والجمالية التي ميّزتها.

أمّا ما واجهنا من عراقيل وعقبات في هذا البحث، فلا نعدّه من الصعوبات وإنّما تندرج ضمن مهمّة الباحث، باستثناء ثراء المتن الشعري الجزائري المعاصر بالنماذج المجسّدة للظواهر التي كنّا بصدد دراستها، وصعوبة الاختيار، لذا اكتفينا ببعضها، ونرجو أن تكون قد وفّت بالغرض.

وفي ختام هذه المقدّمة نتقدّم بالشّكر الجزيل إلى الأساتذة والباحثين الّذين ساندونا في دراستنا، وأرشدونا إلى ما كنّا نغفله من معلومات ومصادر ومراجع، ونخصّ بالذّكر الأستاذ المشرف، الدّكتور **"أحمد عزوز"**، الّذي كان يشكّل ظلاّ من خلال مرافقته لنا في هذا العمل العلمي، فنحن ندين له بالمتابعة، والتّوجيه طيلة فترة البحث.

مـــدخـــل

واقع الشعر المعاصر في الجزائر

-01- ظروف الشعر المعاصر في الجزائر وإرهاصاته.

أ- ظروف الشعر المعاصر في الجزائر.

ب- إرهاصات الشعر المعاصر في الجزائر.

-02- مضامين الشعر الجزائري المعاصر.

أ- الثورة.

ب- الوطن.

جـ - التّجارب العاطفية.

د – الاتجاه القومي.

عرف الشعر العربي منذ عصوره الأولى ، قابلية للتّجدد ، والتّنوع ، ومغايرة النّمطية، وتلك خاصية راسخة في أصوله ، لا يمكن تجاهلها، إذ أنّ الحياة التي يحياها الشاعر العربي بمختلف مناحيها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، تولّد مشكلات متج ـدّدة، لذا يحسن به أن يعي ـها ويشتّق موضوع ـاته منها، ويت ـرك من ثمّ الموضوعات التقليدية الموروثة، غير أنّ «التّعبير عن هذه الموضوعات يستدعي تغيير الشكل»[1]، قصد التّعبير عن روح العصر ، وذلك لأنّ «الحداثة العربية في الأصل ابتداع ينضوي على تحوّل جذري واع باللّحظة الزمنية الآنية، ومدى تغايرها لمناقضة جوامد الماضي والخروج عن المألوف خروجا متعاقباً، يبدأ من فردية الشفرة، وينتهي بجماعية السياق، وهي تشمل بذلك أيّ تغيّرات طرأت وفق هذه التّقني ـة، في أيّ عص ـر من العصور ، وأيّ زمن من الأزمان »[2]، أي إنّ القصيدة المعاصرة هي كلّ قصيدة اعتورتها الجدّة والتّغيير.

ويرجع الإرهاص الأوّل للتّجديد في الشعر العربي إلى العصر العباسي وكان ذلك على يد مجموعة من الشعراء المبدعين أمثال :" **بشار بن برد** " (ت168هـ) و"**أبي نواس**" (ت199هـ) و"**أبي تمام**"(ت228هـ) وغيرهم، فقد شهد الشعر تغييرات متنوعة على مستوى الشكل والمضمون، إذ يعدّ « بشار بن برد أوّل المحدثين بالمعنى الإبداعي ممّن خرجوا على ما سمّي بعمود الشعر العربي »[3]، في حين عُرف «أبو نواس بثورته على المقدّمة الطللية»[4].

---

[1] - ينظر: أدونيس (أحمد علي سعيد)، الثابت والمتحوّل (صدمة الحداثة)، د ط، دار العودة، بيروت، د ت، ص40.

[2] - د/ عزّت محمّد جاد، نظرية المصطلح النقدي، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص 433.

[3] - ينظر: أدونيس، الثابت و المتحوّل ، ص16.

[4] - ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن) ، العمدة في صناعة الشعر و نقده ، تحقيق : د/النبوي عبد الواحد شعلان ط1، مكتبة الخانجي ، القاهرة 2000 ، ج 1، ص203 .

أمّا التّغيير الجذري للقصيدة العربية من حيث الشكل، فقد كان من بلاد الأندلس التي شهدت بروز فنّ جديد يتماشى وظروفها البيئية المستحدثة، وطبيعتها الخلاّبة هو فنّ الموشحات، وقد « تطوّرعن المسمطات بتأثير الغناء نشأ في أواخر القرن الثالث هجري»[1]، ومن ثمّ ظهر فنّ البند «وهو فن شعري يلتزم بحرين متعاقبين هما: الرمل والهزج، أو بحراً واحدا منهما »[2]، وكان هذا الفن من إبداع شعراء عراقيين وهو أقرب الأشكال إلى الشعر الحرّ، من حيث اعتماده على التفعيلة وتكرارها، دون الالتزام بعدد معين من التّفعيلات، كما تفترضها البحور الخليلية .

وقد شهد العصر الحديث نهضة أدبية نشيطة، مثّلها العديد من الشعراء " **كأحمد شوقي**" (ت 1932م)، و" **حافظ إبراهيم** " (ت 1932م)، و" **محمود سامي البارودي**" (ت1904م)، وغيرهم، وحاول هؤلاء الشعراء تفكيك قيود الشعر العربي، وتخليصه من أسره الدّائم في قوالب جامدة، وإبداع موضوعات جديدة، ممّا أدّى إلى ظهور عدّة اتّجاهات شعرية، نذكر منها: "**جماعة الديوان**"، وهي مدرسة شعرية نقدية حديثة، مثّلها كل من " **عبد الرحمن شكري**" (ت1958م)، و" **عباس محمود العقاد**" (ت 1964م) و"**عبد القادر المازني**" (ت1949م)، وقد ألّفا هذان الأخيران كتاباً نقدياً بعنوان "**الدّيوان**" وكان من أهمّ مبادئهم، «أنّ الشعر هو تعبير عن ذات الشاعر ووجدانه»[3].

كما برز " **الاتجاه المهجري** " بريادة " **جبران خليل جبران**" (ت 1931م) وقد جاء كظاهرة نهضة «بالمعنى الذي يرى في النّهضة استعادة الشعب قدرته على التّفاعل والإبداع و التجديد»[4].

---

[1] - أحمد فوزي الهيب، إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف ، ط 1، دار القلم العربي و دار الرفاعي 2004 ص170.

[2] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، د ط ، منشورات دار الآداب، بيروت، 1962، ص 173.

[3] - ينظر: عبد المنعم خفاجي، النقد العربي الحديث ومذاهبه، دط، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، دت، ص111.

[4] - ينظر: د/ خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، ط 1، دار العودة، بيروت، 1979 ص36.

وفي عام 1932 ظهرت " **جماعة أبولو**" بريادة " **إبراهيم ناجي**" (ت1953م) لتواصل ما قدّمه شعراء "جماعة الديوان"، و"المهجر" من محاولات إبداعية في شكل القصيدة ومضمونها، وقد ساهمت هذه الاجتهادات التجديدية في فتح آفاق واسعة أمام القصيدة العربية.

في حين كانت وجهة فريق آخر من المجدّدين، نحو الشعر غير المقفى أو "الشعر المرسل *"، الّذي أقبل على كتابته عدد لا يستهان به من الشعراء، كان من أبرزهم "**أحمد زكي أبو شادي**"، فقد «دافع على هذا اللّون دفاعاً حارا ونظم فيه قصائد كثيرة، لكنه لم ينجح في أن يكتب من الشعر المرسل أعمالاً ملحمية أو درامية»[1].

وظهر إلى الوجود لون آخر من الشعر، محاولة للثورة على الوزن العروضي والتّحرر منه، عُرف باسم الشعر المنثور(قصيدة النثر)، تميزا له عن الشعر المرسل والشعر الحّر، ولقي هذا الشكل رواجا كبيرا عند شعراء المهجر، فتحمس له " **جبران**" «ولم يجد شعراء المهجر حرجا في أن يضعوا الشعر المنثور مع الشعر الموزون في مقام واحد»[2]، إلّا أن هذا اللّون لم يحقق الذيوع بسبب مهاجمة النقاد له، لاعتقادهم أنّ الوزن عنصر ضروري في بنائية الشعر، لا يمكن الاستغناء عنه.

وانطلاقا من الاجتهادات التّجديدية – الآنفة الذّكر- التي كانت تشكّل تمهيدات أو إرهاصات لظهور حركة شعرية جديدة، تعطي الشاعر المعاصر حرية، ورحابة في التّعبير عن تجاربه وأحاسيسه من جهة، وترضي ذوق المتلقّي الذي أصبح ينفر ممّا لم يعد القصد منه يتطابق مع متطلبات الحياة المتجدّدة من جهة أخرى، تلك الحركة

---

*- الشعر المرسل: هو الشعر الذي لا يتقيد بقافية واحدة، إلا أنّه لا يستغني على وحدة الوزن. ينظر: د/ ناصر سليم محمد الحميدي، و أ/ محمد عباس محمد العرابي، تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، ط 1، مؤسسة الانتشار العربي بيروت – لبنان، 2012، ص54.

[1]- د/ فوزي سعد عيسى، العروض ومحاولات التطوّر والتجديد فيه، ط 2 ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1990 ص 237.

[2] - المرجع نفسه، ص238.

الّتي سطع نجمها في أواخر الأربعينات من القرن العشرين، واستمرت حتى الآن عبر مراحل مختلفة وتجليّات متفاوتة، نعني بها حركة الشعر الجديد، كما سمّاها " **شكري عياد**"، حيث قال: «وجاءت حركة الشعر الجديد التي غيّرت الشكل العروضي المألوف»[1]، أو الشعر الحرّ كما ذاعت تسميته، أو شعر التفعيلة، كما يراه " **إبراهيم أنيس**"، حين يقول: «نرى أنّ أمر الشعر الحرّ، لا يعدو أن يكون شعر التفعيلة، يفردها حينا، ويكرّرها حيناً آخر»[2].

وكانت بداية اعتماد هذا الشكل الشعري عام 1947 في العراق بريادة الشاعرة "**نازك الملائكة**"، التي بادرت بنشر أوّل قصيدة حرّة الوزن بعنوان" **الكوليرا**" من وزن المتدارك.

وأصدر في نفس السنة " **بدر شاكر السياب** " ديوانه"**أزهار ذابلة**" الذي احتوى قصيدة حرة الوزن، بعنوان" **هل كان حبّاً**"[3]، وهكذا، تتالت الدّواوين وأخذت دعوة الشعر الحرّ تتبنّى مظهرا أقوى، إذ «رأينا الجيل الناشئ يقبل على هذا التجديد في حماس ورغبة ويؤثره على ما شاع عندنا من موسيقى في القرن الماضي»[4] .

وقد راح بعض الشعراء يهجر الكتابة على أسلوب الشطرين هجرا قاطعا ولا يعني هذا أنّ القصيدة العمودية لم تعد تملك سمات النضج والاكتمال، وإنّما النّفس البشرية كثيرة الولع بكلّ ما هو جديد، ولامس هذا " **أبو حيان** " (ت 400هـ) حين قال : «و الحسّ شديد اللّهج بالحادث والمحدث و الحديث »[5]، أي إنّ الحسّ يتّصل اتّصالاً وطيداً بكلّ الإبداعات الحادثة والمحدثة والحديثة.

---

[1] - د/ شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي، ط2 ، دار المعرفة، القاهرة، 1978 ، ص25.

[2] - د/ إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ط7 ،مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ،1997 ، ص352 .

[3] - بدر شاكر السياب، أزهار ذابلة، د ط، مطبعة الكرنك، بالفجالة، مصر، 1947، ص68-72.

[4] - د/ إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص19.

[5] - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، د ط ، منشورات مكتبة الحياة، بيروت لبنان، دت، ج1، ص 23.

ولم يقتصر انتشار حركة الشعر الحرّ على المشرق العربي فحسب؛ بل ذاع صيتها في جميع أنحاء العالم العربي، إذّ ظهرت ملامحها في المغرب العربي وفي الجزائر خاصة، في العقد الخامس من القرن العشرين، و إن كانت قرائح بعض الشعراء، قد تبنّت هذا اللّون من الشعر قبل هذه الفترة بسنوات، أمثال الشاعر " **رمضان حمود**".

-01- بداية الشعر المعاصر في الجزائر و ظروفه:

يدرك المتطلع بإمعان في الشعر الجزائري المعاصر، مدى تأثّره وإعجابه برياح التّغيير، والتّجديد التي عرفتها القصيدة في المشرق العربي، واستمرت بتأثيراتها الإيجابية، والمنتجة في تلقيح الشعرية الجزائرية، الّتي كانت في منطلقاتها الأولى للنّهضة التّجديدية.

فعلى الرّغم من الحياة المزرية، الّتي عاشها الشعب الجزائري من ويلات الاستعمار الفرنسي قرابة القرن والنّصف، و الّذي عمل جاهداً على انتهاك مقومات الأمة الجزائرية وطمسها، سيما الثقافية منها، إلّا أنّ هذا لم يشكل أيّ عائق أمام إرادة الأدباء والشعراء الجزائريين، حيث تمكّنوا من تحدّي واقعهم المؤلم، واقتفاء أثر خطوات نظرائهم المجدّدين في المشرق، ومجاراتهم في نهضتهم الأدبية.

أ- ظروف الشعر المعاصر في الجزائر:

ولعلّ من أهمّ العوامل التي كانت تمثّل السند في تحقيق ذلك، الرّحلات التي قام بها الشعراء نحو المشرق والمغرب العربيين، لمزاولة الدّراسة والتّعلم، فقد « كانت تونس تشكّل إحدى القنوات الاتصالية بين المشرق والجزائر في المجال الأدبي، وعبرها مرّت القصيدة المعاصرة »[1]، ومن أبرز الشعراء الّذين درسوا في المشرق العربي نذكر: **"بلقاسم خمّار"** في سوريا، و**"صالح خرفي"**، و **"أبو القاسم سعد الله"** في مصر.

[1] - ينظر: عبد الرحمن تبرماسين،البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،ط 1،دار الفجر للنشر والتوزيع القاهرة،2003،ص21.

كما يجدر بنا ألّا نتغافل دور المجلّات الأدبية، والصّحف التي اتّخذوها منبرا لدعواتهم التّغييرية، لأنّ القارئ الجزائري كان شديد اللّهف إلى مطالعتها، والاطّلاع على أخبار إخوانه المشارقة، وقد كانت «الهلال والمقتطف والمنار هذه الثلاث على الخصوص رسل النهضة الأدبية المشرقية إلى الشمال الإفريقي »[1]، وكان شعراء الجزائر قبل الاستقلال يتواصلون مع المشارقة «عن طريق الكلمة المكتوبة، مع ندرة هذه الكلمة »[2]، لأنّهم قلّما كانوا يرحلون إلى المشرق، وقلّما كان أهل المشرق يذهب إلى الجزائر، جرّاء الظروف الاستعمارية الحالكة.

في حين كانت وجهة بعض الشعراء صوب أوربا ، « ولاسيما تلك البعثات المتّجهة صوب باريس لاستكمال دراستها الفرنسية، فقليل هم أفرادها، ولكن هذه البعثات استطاعت هي الأخرى أن تخلق جوّا ثقافياً فكريا له منهجه التقدّمي »[3]، فكان لهذا الاحتكاك بالثّقافة الفرنسية أثره البالغ في توعية الفكر الجزائري، وتنويره وتحريك وجدانه، والتّصدي للثقافة التّقليدية، والدّعوة إلى الثورة والتّمرد على القوالب الفكرية والفنّية الرتيبة، خاصة الشعرية منها، وإبداع خطاب شعري جديد أكثر حرية ،وملاءمة لروح العصر.

وهكذا، فقد تحرّر الشعر الجزائري المعاصر من القيود القديمة التي بقيت مسيطرة على كتابات شعرائه ردحا من الزمن أمثال: **"محمد العيد آل خليفة"**(ت1970م) و**"أحمد سحنون "** (ت 2003م) وغيرهما، إذ على الرّغم من محاولاتهم التّجديدية في المضمون إلّا أنّهم ظلّوا تحت وطأة نظام الوزن التّقليدي للشعر، الملتزم بعنصر القافية.

---

[1] - صالح خرفي ، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث ، د ط ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر، 1983 ص73.

[2] - د/ أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة ، د ط ، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر، 1983 ص 151.

[3] - د/ صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، ص 60- 61.

ب-إرهاصات الشعر المعاصر في الجزائر:

كانت الدّعوة إلى التّجديد في الشعر الجزائري، والثورة على المفهوم الكلاسيكي للشعر العربي، قبل ظهور حركة الشعر الحرّ في المشرق، بما لا يقلّ عن عشرين حولا بريادة الشاعر **"رمضان حمّود"** (1906-1929م)، حيث يقول **"محمد ناصر"** :«لعلّي لا أكون مخطئا إن أنا زعمت بأنّ رمضان حمّود، هو الذي فتح باب التجديد في الشعر الجزائري، فمن المعلوم بأنّ النهضة الأدبية في الجزائر، إنّما بدأت مع الحركة الإصلاحية في 1925»[1].

فقد اشتهر **"رمضان حمّود"** بدعوته المستمرة إلى التّغيير، والتّجديد في القصيدة الجزائرية على مستوى الشكل والمضمون ، ولم يقتصر في دعوته على الشعر الجزائري فحسب؛ بل وقف نفس الموقف من الشعر العربي، « فهو لم يلمس في أمير الشعراء شوقي، إلاّ امتدادا للعهد القديم، ذلك العهد الذي عجز أن يبشر بجديد»[2].

وطغيان القوالب الجاهزة الموروثة على الأدب العربي، دفع **" رمضان حمّود "** إلى أن يقول: « إنّ الأدب العربي الآن وخصوصا المغربي (الجزائر، تونس مراكش) مثل: إنّاء مزركش الجوانب، بديع المنظر، مملوء بماء سلسبيل وقد مرّ على ركوده مدّة غير وجيزة، فنتنت رائحته، وفسد طعمه وتراكم عليه الذباب، فأصبح موجود ليس بموجود، وماء ليس بماء، وأصحابه بجانبه على ظمأ يرون الحتف بعينهم، ولا يفيدهم شيئا، أليس من المعقول، بل من الضروري تبديله بماء صحّي نظيف زلال، يبعث في نفس مجتمعنا النحيل دمّاً غنيّاً بمواد الحياة والاستقلال، وأمّا الإناء فيترك هوهو بلا تغيير، ولا تبديل»[3].

---

[1] - د/ محمد ناصر ، رمضان حمود ، حياته و آثاره ، ط2 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1985 ، ص39.

[2] - د/ صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ،1984، ص 339.

[3] - د/محمد ناصر ، رمضان حمود حياته و آثاره ، ص58-59.

فيتبيّن من خلال هذا النّص، ما كان ينشده " **رمضان حمّود** " من أهداف والمتمثّلة في الدّعوة إلى تبديل، وتحرير الأدب العربي عامة، والمغربي خاصة من سلاسل الجمود، وتغذيته بروح جديدة، وذلك بانفتاحه على تجارب أخرى أكثر جدّة وتطوّرا، وهو لم يتوقف عند هذا الحد فحسب؛ بل يربط حرية المجتمع العربي واستقلالـه بحـرية أدبه، كما رفض رفضاً قاطعاً، أن يقترن مفهوم الشعر بالوزن والقافية، ودعا إلى تحريره من أسرهما، قبل أن يدعو إلى ذلك شعراء التّجديد في المشرق العربي بعقدين من الزمن، فـ" **نازك** " (ت2007م)، و" **السياب** " (ت1962م) و"**البياتي**" (ت1998م)، لم يطالبوا بالتّخلي عن أسلوب الشطرين والقافية، إلّا في العقد الرابع من القرن العشرين.

وقد أصرّ "**حمّود**" على رأيه، حين قال: «إنّ الشعر تيار كهربائي مركزه الروح وخيال لطيف تقذفه النفس، لا دخل للوزن، ولا للقافية في ماهيته، وغاية أمرهما أنّها تحسينات لفظية، اقتضاها الذّوق والجمال، لا في المعنى كالماء، لا يزيد الإناء الجميل عذوبة وملوحة، وإنّما حفظا وصيانة من التّلاشي والسيلان»[1].

غير أنّ موقفا كهذا يعدّ جريئا، ومسؤولاً أمام جمهور ظل متشبّثًا بالقواعد العروضية، فهو« يرفض- وقبل انتشار الحركة بعشرين سنة- أن يغـدو الوزن والقافية ورقة تعريف تحدّد هوية الشعر، وجواز سفر يسمح له بالتجوّل والانتقال »[2]، كما حكم على أولئك الشعراء الذين يظنّون، أنّ الشعر هو « ذلك الكلام الموزون المقفّى لو كان خاليا من معنى بليغ وروح جذّاب، وأنّ الكلام المنثور ليس بشعر، ولو كان أعذب من الماء الزلّال، وأطيب من زهور التّلال، بأنّه ظنّ فاسد، واعتقاد فارغ، وحكم بارد»[3].

---

[1] – المرجع السابق، ص 69.

[2] - المرجع نفسه ، ص 83.

[3] - ينظر : المرجع نفسه، ص 70.

وبناًء عمّا تقدّم، يليق بنا ألّا نتجاهل، أنّ **"رمضان حمّود"** كان سابقا لأوانه بكثير إذ دعا إلى عدم الالتزام بالوزن والقافية، وعدم اعتبارهما عنصرين أساسين في تحديد ماهية الشعر قبل أن يتفطن إلى هذا شعراء التّجديد، أمّا بذرته التّجديدية فقد كانت قصيدته**"ياقلبي* "**، وهذا مقطع منها:

أَنْتَ يَا قَلْبِي فَرِيْدٌ فِـي الأَلَـمِ وَالأَحْزَان وَنَصِيبُكَ فِي الدُّنْيَا الْخَيبَة وَالْحِرْمَان

أَنْتَ يَا قَلْبِي تَشْكُـو هُـمُومًا كِبَـارًا وَغَيْـر كِبَـار

أَنْتَ يَا قَلْبِي مَكْلُوم، وَدَمُّكَ الـطَّاهِرُ يَعْبَثُ بِهِ الـدَّهْر الـجَبَار

ارْفَعْ صـوْتَكَ لِلْسَّمَاءِ مَرَّةً بَعْدَ مَرَّة

وَقُـل اللَّهُمَّ أَنَّ الــحَيَاةَ مُـرَّة

أَعِـنِّي اللَّهُـمَّ عَلَـى اجْتِرَاعِهَـا

وَأَمْـدِدْنِي بِقَـوَّةٍ فَإِنِّي غَيْرَ قَـادِرٍ عَلَـى احْتِمَالِـهَـا

اللَّهُـمَّ إِنَّهَـا مـرَّةً ثَقِيلَـةً فَلَيْـسَ لِي فِيهَـا طَرِيقَـا

وَيـْلاَه! مِنْ هَمٍّ يَذِيبُ جَوَانِحِي فَكَأَنَّمَا فِي الْقَلْبِ جَذْوَة نَـار

نَفْسِـي مُعَذَّبَةٌ بِهِمَّـةِ شَاعِـــر دَمْعِي عَلَى رَغْمِ التَّجَلُّدِ جَار

حَظِّي عَلَىَ مَتْنِ النَوَائِبِ رَاكِب تَمْشِي بِهِ لِمِحَطَةِ الأَكْـدَار

قَدْ خَانَنِي دَهْرِي، وَتِلْكَ سَجِيةً لِلْدَهْرِ، مِثْلَ سَجِيَّة الأَشْـرَار

هُوَ دَائِماً لِـي عَابِس مُتَنَكِّـــر حَتَى الطَّبِيعَةِ حُسْنُهاَ مُتَـوَار

*- نشرت في جريدة وادي ميزاب ، العدد 95، في تاريخ 1928/08/10.

يَا قَلْبِي هَلْ لأَوْصَابِكَ مِنْ طَبِيبٍ يُدَاوِيهَا

وَهَلْ لِحُزْنِكَ مِنْ غَايَةٍ يَقِفُ فِيهَا؟[1].

يتّضح أنّ قصيدة **"يا قلبي"** مغايرة تماما للقصيدة الجزائرية التّقليدية، حيث نحا فيها الشاعر نحواً تجديدياً، فهو لم يكتف بالمزج بين بحرين هما: الكامل * والخفيف * بل إنّ بعض المقاطع لا يمكن إخضاعها إلى أيّ وزن خليلي، لأنّه أدخل النثر عالم الشعر كما نوّع في القوافي، فلم يعد يلتزم بقافية واحدة، بل تعدّدت، «إنّها قصيدة متعددة الأوزان ومتغيّرة القوافي، بل إنّها تشمل على مقاطع لا يمكن أن تخضع لبحر معين من البحور الخليلية المعروفة»[2].

غير أنّ " **رمضان حمّود** " لم يكتف بهذا القدر من بلورة الصّيغة الشعرية الجزائرية الطارئة، وإنّما أدخل بعد تجشّم عناء التّجديد، مقترحا تركيبا شعرياً يدعو إلى استفزاز القارئ، إذ كان يهدف إلى ذلك محاولاً إبداع طبيعة تركيبية بين النثر والشعر في أيقونة القصيدة الجديدة، لأنّ من شأن إقحام النثر عالم القصيدة العمودية المتعارف على طقوسها وتقاليدها، أن يجد الشاعر نفسه مجبراً على «المزج بين الإيقاعين (النثري والشعري)، قصد إثقال الحركة الإيقاعية للخطاب الشعري »[3] وبهذا تصبح أكثر ملائمة للموقف الشعوري الذي يعانيه قلبه من مأساة شعبه وآلامه.

وقد يدرك القارئ المتّمتع بثقافة شعرية خاصة، ذلك التّداخل الإيقاعي المتعمّد في القصيدة، باعتباره «نوعاً من الاستراتجية مارسها الشاعر إذ ينتقل من النثر

---

[1] - د/ محمد ناصر ، رمضان حمود حياته و آثاره ، ص186. (لم نعثر على الديوان الأصلي)

*- الكامل تفعيلاته هي: متفاعلن متفاعلن متفاعلن (2x).

*- الخفيف تفعيلاته هي: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن (2x).

[2] - د/ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925- 1975، ط1،دار الغرب الإسلامي،1985 ص 150.

[3] - ينظر: د/ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص11.

إلى الشعر عندما تتضخم الأنا، وتنشد همومها، وآلامها، ومآسيها، ويعود إلى النثر عندما يستفهم ويتعجب، أو حين يحثّ نفسه على التجلّد والصبر »[1]، وهكذا، تعدّ هذه القصيدة مبادرة نوعية، محفّزة للثورة على الشعر العمودي، المبني على نظامي الوزن والقافية .

وجاءت تجربة " **رمضان حمّود** " تتويجا لنداءاته الملحّة على تحرير الشعر الجزائري خاصة، والشعر العربي عامة من قيود الشكل القديم، إذ «عبّرت محاولته النقدية عن حاجة إلى تجاوز الإطار التقليدي، الذي فرض رتابته الشكلية والفكرية، فشاع اجترار المعاني، والقضايا ضمن قوالب جاهزة»[2].

بيد أنّ دعوته التّجديدية في حيز الممارسة الشعرية، ومجاذبة غواياته الفنّية الجمالية، كانت نظرية فقط، فهي لم تتجاوز التّفكير النّقدي الذي يفتقر إلى ما يصدقه في واقع الممارسة الإبداعية، لأنّه لم يفلح في أن يرفق دعوته النقدية الجريئة بنماذج شعرية تجسّد ما دعا إليه، وقد يرجع ذلك إلى قصر حياته، حيث وافته المنيّة وهو في مقتبل العمر، فلم يكن يبلغ، إلّا ثلاث وعشرين حولا، فمحاولته إذاً، لخرق عمود الشعر لم يكتب لها النّجاح، والاستمرار، لأنّه لم يترك كمّا معتبراً من الشعر قد يؤهله لأن يكون قدوة للجيل الذي يأتي بعده.

إذا كان " **رمضان حمّود** " أوّل من طرق أبواب التّجديد في الشعر الجزائري المعاصر، فإنّه يجمل بنا ألّا نتناسى في مجال التّاريخ، أنّه كان هناك إحساس بثقل القصيدة الكلاسيكية ذات الشطرين، ورغبة في إدخال تعديلات شكلية مغايرة، والشاعر **"مفدي زكرياء "** (ت1977م)، هو من كان يملك هذا الإحساس بعد " **رمضان حمّود** " نتيجة تمرّسه الكبير، وتطلّعه إلى تجويد أدواته، واطّلاعه على تراث الشعر العربي.

[1] - المرجع السابق، ص نفسها.
[2] - د/ عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا و أنّواعا وقضايا وأعلاما)، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية ص 77.

فقد استطاع هذا الشاعر المتشعّب المواهب عبر مسيرته الأدبية، أن يطوّر أسلوبه ومادّته الشعرية، أمّا الجديد الذي جاء به، فهو التّغيير في القافية، «و الأهمّ من ذلك التنويع في وزن القصيدة، بمعنى تعدّد الأوزان، ممّا يخلخل نظام القصيدة البيتية المقفلة»[1]، وإن كانت تجربته التّجديدية أقرب إلى فنّ الموشحات منها إلى الشعر الحرّ إلاّ أنّها تعدّ خروجا عن الشعر التّقليدي، فنشيده **" أنا ثائر "** من ديوانه **" اللّهب المقدس "** يجسد مذهبه الرّصين في الشعر المعاصر، خاصة من حيث الشكل، فهو مخالف تماما للشكل العمودي المعروف، حيث يقول في مطلعه:

فِـــي الْـحَنايَا-

وَسَوَاد اللَّيْل قَاتِـم

مَالَت الأَكْوَانُ سُكْرَى

ثَمِلاَت

أَوْدَعَتْهَا مُهْجَةَ الأَقْدَار سِرًّا.

فِـي الْـزَوَايَـا-

بَـيْنَ سَهْـرَان وَنَائِـم

وَنُجُـوم اللَّيْـل حيرَى

حَـالِمَات

[1] - د/ حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر، 1987 ص 30.

ضَارِعَات بَثّ ٱلغَيْب أمْرَا[1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع، أنّ الشاعر الجزائري غيّر في شكل القصيدة الجزائرية ساعياً إلى إشغال فضاء الصفحة، إلّا أنّ **"مفدي زكرياء"** كان ينشد التّجديد في الشعر في حدود معقولة، بسبب خشيته من معارضة المحافظين، لاسيما أنّه كان من شعراء جمعية العلماء المسلمين، التي كان من أبرز مبادئها إحياء اللغة العربية وعدم المساس بقواعد الشعر العربي، لأنّ ذلك يعدّ مساسا بقدسية لغة القرآن الكريم .

أمّا البداية الجادّة لظهور حركة الشعر الحرّ في الجزائر، فقد كانت مع بداية الخمسينات من القرن العشرين، بريادة الشاعر" **أبي القاسم سعد الله** " (1930-2013م) فهو من بادر بنشر أوّل قصيدة حرّة الوزن، عنوانها **"طريقي*"**، وهذا مقطع منها:

يـَا رَفِيـقِي

لاَ تَلُمْنِي عَنْ مُرُوقِـي

فَقَدْ اخْتَرْتُ طَرِيـقِي!

وَطَرِيقِي كَـالْحَيَاة

شَـائِكُ الأَهْدَافَ مَجْهُولُ السِّمَــات

عَـاصِفُ التِّيَـارْ وَحْشُّي النِّضَال

صَاخِبُ الأَنَاتِّ عِرْبِيـدُ الْخَيَـال

كُلَّ مَـا فِيهِ جِرَاحَاتٌ تَسِيـل

[1] - مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ط3، موفم للنشر، 2000 ، ص 124. (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

وَظَلاَمٌ وَشَكَاوِي وَ وُحـُول

تَتَرَآا* كَطُيُوف

مِنْ خُنُوف

فِي طَرِيقِي

يَارَفِيْقِي![1]

ما يلفت الانتباه منذ الوهلة الأولى في هذه المحاولة الإبداعية، هو أنّ **" سعد الله"** أراد الخروج من أسر الشعر العمودي الرتيب وزناً وقافية، وإبداع تشكيلاً شعرياً مغايراً يقوم أساساً على نظام التفعيلة، لا على نظام الشطرين، فاختار بحر الرمل * وزنا لقصيدته، أو بالأحرى هو لم يختره، «بل كلماته هي التي ترسمه له، وإيقاعها هو الذي يحدده»[2]، لأنّه يتناسب مع الحالة الشعورية الثائرة المتوترة والقلقة، التي يعانيها الشاعر بفعل ثورته على كل ما هو كلاسيكي، لا يتمتّع بروح إيقاعية حيوية تتوافق مع مقروئية العصر.

كما عمد إلى التنويع في القافية بين كل سطرين شعريين، وعدم التّقيد بنظام ثابت عند نهاية الأسطر الشعرية، لأنّ «الحرية التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر لا تعني التّخلي المطلق عن أي التزام قبل العمل الشعري، إنّها على العكس من ذلك، تعني أنّ الشاعر قد أصبح ملتزما إزاء تجربته الخاصة، بدلا أن كان ملتزماً إزاء نموذج ثابت وهذا الالتزام يلقي عليه تبعات جديدة، ليس أقلّها الوعي الكامل بأسرار اللغة، وقيمها

*- نشرت في جريدة البصائر، في عدد 311، بتاريخ 15 مارس 1955م.
*- كان من المفروض أن تكتب بهذه الصيغة: تتراءى.
[1]- د/ أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر(ديوان سعد الله)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 141.
(فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)
*- تفعيلاته هي: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (2x).
[2] - جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، ترجمة : مبارك حنون و محمد الوالي و محمد أوراغ ، ط 1، دار توبقال المغرب ، 1996 ،ص279.

الصوتية والتّركيبية، والتّراث الشعري وقيمه الجمالية، حتّى يستطيع أن يهيئ للقصيدة كياناً موسيقيا وتعبيرياً مستقلاً »[1] .

قسّم الشاعر قصيدته إلى سبع مقطوعات، تتضمّن كل واحدة عشرة أسطر شعرية على الأقلّ، « وعلى الرّغم من أنّ سعد الله لم يتقيد بنظام ثابت لنهاية الأبيات - وتلك هي ميزة الشعر الجديد- فإنّه لم يستطع أنّ يتخلّص من أسر القافية ونظامه، فقد اتّبع في ذلك نظاما معينا، حيث لجأ إلى الجمع في كلّ سطرين بقافية متشابهة»[2].

فالشاعر وإن لم يستطع الانفكاك نهائياً من قيد القافية، باعتبارها عنصرا مهمّاً في العمل الشعري، يوليه عناية أكبر من الخصائص الفنّية الأخرى، فإنّه كان يسعى للتّجديد في الشعر، والبحث عن قالب شعري جديد أكثر رحابة، للتّعبير عمّا يدور في نفسه من أحاسيس، حيث يقول: « كنت أتابع الشعر الجزائري الحديث منذ عام 1947، بحثاً فيه عن نفحات جديدة، وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكنّي لم أجد سوى صنم يركع أمامه كلّ الشعراء، بنغم واحد وصلاة واحدة، ومع ذلك، فقد بدأت أوّل مرّة أنظم الشعر بالطريقة التقليدية، أي كنت أعبد ذات الصنم، وأصلّي في نفس المحراب، ولكنّي كنت شغوفاً بالموسيقى الداخلية في القصيدة، واستخدام الصورة في البناء، غير أنّ اتّصالي بالإنتاج العربي القادم من المشرق- ولاسيما لبنان- واطّلاعي على المذاهب الأدبية، والمدارس الفكرية والنظرية، حملني على تغيير اتجاهي، ومحاولة التّخلّص من الطريقة التقليدية في الشعر»[3] .

---

[1] - د/ محمد فتوح أحمد ، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر ، ط3، دار المعارف ،القاهرة ، 1984 ، ص406.

[2] – د/ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 219.

[3] - د/ أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط2 ،دار الآداب، 1977، ص 51- 52.

والجدير بالملاحظة، هو أنّ هناك قصائد نشرت بعد الاستقلال، تومئ تواريخها إلى أنّها «كتبت بين عامي 1953-1954م»[1]، مثل قصيدة " **حنين**"[2]، المؤرّخة في 04 أفريل 1953م للشاعر " **محمد الأخضرعبد القادر السائحي** "، وإن كانت أقرب إلى الشعر العمودي منها إلى الشعر الحرّ، وقصيدة " **الموتورة**"[3] لـ " **محمد بلقاسم خمّار**"، المؤرّخة في عام 1954م، لكنّها لم تنشر في التّاريخ ذاته كذلك قصيدة "**أنين ورجيع**"[4] للشاعر" **أحمد الغوالمي**".

وقد ظنّ بعض الدّارسين، أنّ هذه القصيدة هي أوّل قصيدة حرّة الوزن في الشعر الجزائري المعاصر، وأنّ صاحبها، هو رائد التّجديد في الشعر الجزائري إلّا أنّ " **عبد الله حمّادي** "، محقّق ديوان" **أحمد الغوالمي** "، الذي كان يشكك في أمر الرّيادة يقول:« أمّا أنا فلم يطمئن قلبي، حتى رجعت إلى جريدة البصائر، وتأكّدت من أنّ قصيدة الشاعر أحمد الغوالمي "أنين ورجيع"، قد نشرت يوم الجمعة 29 شعبان 1374هـ الموافق لـ 22 أفريل 1955، في الصفحة 6 عدد 315، في حين نشرت قصيدة أبو القاسم سعد الله " **طريقي**"، يوم الجمعة 30 رجب 1374 هـ الموافق لـ 25 مارس 1955م، ص 05 عدد 311، فالفارق إذن بين نشر القصيدتين المتحررتين من وزن الخليل، كان سبعاً وعشرين يوما»[5].

فعلى الرّغم من تضارب الآراء، واختلاف الأقوال حول الأسبق إلى كتابة الشعر المعاصر الحرّ في الجزائر، فإنّ « معظم الباحثين يتّفقون على أنّه أبو القاسم سعد لله »[6] أي إنّ ريادته النّاضجة، جاءت وفقا للتاريخ الذي نشرت فيه أوّل قصيدة حرّة الوزن له، فكما قال " **محمد ناصر** ":«إنّ الشاعر الجزائري الوحيد الذي اتّجه إلى الشعر

---

[1] - ينظر: شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985 ص 70.

[2] - محمد الأخضر عبد القادر السائحي، ألوان من الجزائر،ط1،الشركة الوطنية للنشر التوزيع،الجزائر،1986،ص13.

[3] - محمد بلقاسم خمار ، ديوان أوراق ، ط2 ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، د ت، ص117-118.

[4] - ديوان أحمد الغوالمي ، تحقيق : د/ عبد الله حمادي ،ط 2 ، وزارة الثقافة ،مديرية الفنون و الآداب الجزائر ، 2005 ص 121.

[5] - المصدر نفسه، ص 58.

[6] - شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص69.

عن وعي واقتدار، وحاول التّجديد في الإشكاليـة الموسيقيـة للقصيـدة، وفي بنيتها التّعبيرية هو أبو القاسم سعد الله» [1]، ويوافقه **" عبد الملك مرتاض "**، فيقول: « فإنّ لأبي القاسم سعد الله فضل السّبق والرّيادة، إزاء ما بادر إليه من هزّ القصيدة العمودية الرتيبة الثقيلة التي ظلّت تتحكّم في رقاب الشعراء الجزائريين قروناً طوالاً قبله »[2]، و بهذا يعزى فضل التّجديد والتّغيير في القصيدة الجزائرية إلى الشاعر **"سعد الله"**.

بيد أنّ تجربة الشعر الحرّ المعاصر بشكلها الجادّ و النّاضج، ظهرت متأخّرة نسبياً في الجزائر مقارنة بمثيلاتها في المشرق العربي، بفعل تمسّكها بكلّ ما يحافظ على الأصالة الوطنية، إذ تشكّل كلّ محاولة للتّجديد في الشعر، علامة طمس لمقوماتها فتبعاً لهذا كان على الشعر أن لا يخرج عن مقاييسه الفنّية المعروفة، «وأن يكون خطابياً يعنى بالفكرة وتبليغها، وإن هدأت هذه النبرة الخطابية قليلا بعد الحرب العالمية الثانية ثمّ إنّ الشعر العمودي أكثر تعبيراً عن الأهداف الواضحة، وإيصالها إلى الجمهور من خلال موسيقاه التي تحفّز الجماهير على التمرّد والثورة»[3].

كما أنّ الأرضية التي بسطتها التّرجمة في المشرق العربي للشعر المعاصر لم تتح للشاعر الجزائري، الذي وقف موقف عداء للثقافة الفرنسية، أن يتنفّس نفحات جديدة، إلّا في وقت متأخّر، على الرّغم من النداءات المبكرة التي رفعها **" رمضان حمّود"**منذ العقد الثاني من القرن العشرين، للأخذ بأسباب الحضارة الأوروبية والنّهوض بالأدب العربي عن طريق الترجمة[4].

بالإضافة إلى أنّ اللّغة العربية في الجزائر ظلّت مكبّلة بسلاسل الأساليب التقليدية، ممّا جعلها عاجزة على إبداع أساليب لغوية متطوّرة، خاصة بعد أن طغت

---

[1] - د/ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّية، ص 151.

[2] - ينظر:عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، د ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2007، ص458.

[3] - ينظر: شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص 68.

[4] - ينظر: د/ صالح خرفي- الشعر الجزائري الحديث- ص 352. (بتصرف).

عليها لغة العدّو، زد على هذا انتشار الجهل، والأمّية، وقلّة الجمهور المتذوّق، لأنّ الشعر الجزائري المعاصر لم يحظ بمساعدة الصّحافة العربية، التي تعمل على ترويج كلّ جديد يدخل السّاحة الأدبية ونشره بين المثقّفين[1]، فقد ساهمت كلّ هذه الظروف في فتور حركة الشعر الحرّ في الجزائر.

وعلى الرّغم من تلك العقبات الّتي اعترضت سبيل الشعر الجزائري المعاصر إلّا أنّه استطاع أن يحقّق تطوّراً ملموساً، لاسيما بعد الاستقلال، إذ شهدت الجزائر عدّة تغيّرات، مسّت مختلف مناحي الحياة، الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية فكانت تشكّل ثورة بناء، أثّرت بشكل إيجابي على الشعر الجزائري، حيث أصبح أكثر تطلّعاً على كلّ ما يدخل الوسط الأدبي من تجارب إبداعية، وأوعى بأسرارها اللّغوية وقيمها الصّوتية الدّلالية.

وهكذا، فقد برز إلى الوجود الأدبي جيل جديد من الشّباب يكتب القصيدة المعاصرة، بشكلها المتقن المتحرّر من جميع رواسب الماضي، وأضحت تجاربهم الشعرية لا ترقى إلى اهتمامات النّقاد المتلقّين فحسب؛ بل تحتلّ الصّدارة في الصّحف المجلّات العربية.

فإذا أخذنا بعين الاعتبار مراحل التّطور الشعري في الجزائر، أمكننا ذلك من تقسيم مرحلة الاستقلال ذاتها إلى ثلاث مراحل، حيث تنحصر الأولى في الثّماني سنوات التي تلت عهد الاستقلال، في حين تبدأ ا الثانية من سنة سبعين تسعمائة وألف إلى تسعين تسعمائة وألف (1970-1990م)، أمّا الأخيرة، فتنطلق من سنوات التّسعين إلى نهايتها من القرن العشرين.

وتتميز كلّ مرحلة بخصائصها الفنّية، إذ أنّ « الفترة الأولى تعرف بالضّحالة الإبداعية ،والرّداءة الفنّية، من حيث تعرف الثانية بالتطلّع إلى الجديد، وبشيء من الإصرار على العطاء، وبالرّغبة العارمة في التّجويد، وبالتعلّق الجامح بتنويع الكتابة

[1] - ينظر:شلتاغ عبود شراد،حركة الشعر الحرّفي الجزائر،ص68.(بتصرف).

الشعرية، وترقيتها وأنسنتها، وإن ظلّ ذلك محدوداً، على حين تستميز المرحلة الأخيرة بغزارة أكثر في الكتابة، وجودة فنّية أرقى في الأسلبة، وتعدّدية أشمل في الرّؤية والتّجريب، وذلك على المستويين العمودي والحرّ»[1].

ونظراً للأهمية الفنّية والجودة الإبداعية، التي تحظى بها المرحلة الثانية (1970-1990م) من مراحل التّطور الشعري الجزائري المعاصر، فكانت محلّ اهتمامنا قصد دراسة، وتحليل بعض نماذجها الشعرية، التي أبدعها الشعراء الجزائريون خاصة من الجانب الإيقاعي، رغبة في اكتشاف ما تنطوي عليه من خصوبة إيقاعية ومن أبرز شعرائها نذكر: عمر أزراج، محمد مصطفى الغماري، أحمد حمدي، الأخضر فلوس، عبد العالي رزّاقي، حمري بحري، عمّار بوالدّهان، عياش يحياوي، أحلام مستغانمي، سليمان جوادي، عبد الله حمّادي، محمد زتيلي، عزّ الّدين ميهوبي، لوصيف عثمان، وغيرهم، غير أنّ من الشعراء من كان مخضرم التّجربة، إذ كتب في المرحلتين الأولى والثانية، أمثال :محمد بلقاسم خمار، أبو القاسم سعد الله، أحمد الغوالمي، وغيرهم.

2 ـ مضامين الشعر الجزائري المعاصر:

يستدعي تغيير الشّكل بالضّرورة تغييرا في المضمون، لأنّ القول الشعري مرتبط بمدى ما يثيره من متطلّبات إلزامية تتجاوب فيها المادة اللّفظية مع ما يجري من أحداث في الواقع، أي التّجاوب بين المحلّ أو المقام، وبين الحال فيه، فالمادّة اللّغوية إذاً أمر في غاية الأهمية، وقد يجرّنا هذا التّفكير الثنائي إلى ما تعرّف عليه علماء الشعرية العربية بثنائية اللفظ والمعنى.

فانطلاقا ممّا عايشه الجزائريون من أحداث جسيمة أثناء مرحلة الثورة وما بعدها، فإنّ الشعر الجزائري المعاصر لم يكن بمنأى عن تلك الأحداث، باعتباره الوسيلة الفعّالة للتّعبير بحرّية عمّا يخالج الصدور من لحظات محزنة و مفرحة فتلك هي وظيفته، أي تصوير الوقائع، وتوقيع الأحداث، أمّا المواضيع الّتي عالجها

[1] – عبد الملك مرتاض ، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، ص41.

الشعراء الجزائريون فكثيرة، يمكننا حصرها في أربع محاور رئيسية هي : الثورة الوطن، التّجارب العاطفية ، الاتّجاه القومي.

-أ- الثـــــورة:

قد ألزم الحس تزامن ظهور حركة الشعر الحر في الجزائر مع انطلاق ثورتها التحريرية ضد الوجود الأجنبي، بأن لا يكون ثائرا من جهة، ومتقاعسا من جهة أخرى وإنّما يستحسن الانسجام بينهما، أي إنّ ثورة التّحرير استلزمت ثورة الأدب، ففتحت المناسبة أفاقا واسعة أمام الشعراء، وتفجّرت عواطفهم بشعر ثوري عارم، يسجّل انتصارات الثورة وبطولاتها، ممّا جعلها تمثّل المنبع الّذي نهل منه الشعراء مادّتهم الشعرية، لأنّ «الشعر وجد ضالته في ثورة نوفمبر، وإنّ الشعراء وجدوا أنفسهم فيها، وهم يعبّرون، أو يسجلون، أو يصفون، أو يعكسون إحساسهم بالثورة، وبأحداثها في قصائد كثيرة»[1]،وبالتّالي فهم اتّخذوها مصدرا لإبداعاتهم، «بل إنّ بعض الذين يكتبون القصيدة الحرّة، ممّن كانّوا داخل الجزائر، يذكرون أنّ الذي دفعهم إلى الكتابة بهذا الشّكل هو ظروف الثورة نفسها»[2] .

من أكثر النماذج تعبيراً عن الثورة، وتمجيدا لأبطالها، هذا المقطع للشاعر **"أبي القاسم سعد الله"**، الّذي يتغنّى فيه باندلاعها، فيقول:

كَانَ حُلْماً وَاخْتِمَارا

كَانَ لَحْناً فِي السِّنِين

كَانَ شَوْقاً فِي الصُّدُورِ

أَنْ نَرَى الأَرْضَ تَثُور

---

[1] - د/ عبد الله ركيبي، الشعر في زمن الحرّية، د ط ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1994، ص 09.

[2] -– شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص 76.

أَرْضَـناَ بِالذّاتِ، أَرْضُ الوَادِعِين[1]

تصوّر الأسطر الشعرية انفعال، الشاعر وفرحته بثوران الأرض، الّذي كان يشكل حلماً بالنسبة للجزائريين، وقد تخمّر كثيرا في صدورهم، وللدلالة على ذلك استعمل الألفاظ الموحية، مثل:(حلما، لحنا، شوقا، الأرض، تثور،...إلخ)،كما كرّر الفعل الماضي الناقص (**كان**) في بداية كل سطر، تأكيداً على الرغبة الجامحة في اندلاع الثورة قصد استرجاع الحرّية.

في حين نجد الشاعر **"بلقاسم خمار"** يصوّر ما ألحقه الاستعمار بالشعب الجزائري من قهر واضطهاد وتشريد، حيث يقول :

عَدُوُّنـَا الْغَادِر

لِلْـمَرَّةِ التِّسْعِين

دَكَ عَلـَى رُؤوسِنـاَ الدِّيـاَر

وَشَرَّدَ الكِبـاَر وَالصِّغَار

هَتَكَ بِالْمَدافِع

مـَآذِنَ الإِسْلاَمِ...وَالصَّوَامِع[2]

يعبّر هذا الصوت الشعري عن الدّمار و الاضطهاد، الّلذان خلّفهما العدوّ في صوّر كادت تعكس خصوصية التّجربة الشعورية، حيث وظّف أقوى الألفاظ، للدّلالة على ذلك، مثل:(شرّد، العدو، الغاد، هتك، دكّ،...إلخ)، والظّاهر أنّ إيقاع الشعر الثوري

---

[1] - د/ أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 179.(فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

[2] - محمد بلقاسم خمّار، الحرف والضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص 68- 69. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجزّ).

ينسجم كثيراً في المواقف الشعرية الثورية مع وزني الرجز* والرمل، باعتبارهما وزنين بسيطين ينسجمان مع قابلية التّفكير الشعري، الّذي يتطلّبه الموضوع الثوري.

ونصادف الشاعر" **سعد الله**" يترنّم بالحرية، والاستقلال في قصيدة عنوانها "**الانتصار**"، إذ يقول:

رَدِّدِيهَا !

نَغْمَة النَّصْر الْمَجِيد وَانْشُرِيهَا

عَبْرَ آفَاقٍ عِطَاشٍ لِنَشِيدِك

شَرِبت كَأْسَ الْخَلاَص الْحُرّ فِي فَرْحَة عِيدِك![1]

يتغنّى الشاعر في هذا الموقف التّعبيري، بانتصار الجزائر وانتزاع حرّيتها في صور تعكس فرحته وحماسه، مثل عبارة: (شربت كأس الخلاص الحرّفي فرحة عيدك)، وبهذا أصبح من الموضوعي أن يتطابق التّشاكل الإيقاعي بين الدال والمدلول أي بين الأداة الفنّية والموضوع، لأن الرّاسخ في الاعتقاد، هو أنّ الأدب الثوري يستمد قيمته الإبلاغية من حماسة الموضوع الشعري.

غير أنّ الروح المتمرّدة مازالت تسيطر على بعض الشعراء الجزائريين على الرّغم من الهدوء الذي عمّ الجزائر بعد الاستقلال، وقد اتّخذت الروح الثائرة طابع نقد الوضع السياسي والنّضال الاجتماعي، من أجل أبناء الوطن ، إذ نجد الشاعر "**محمد مصطفى الغماري** "، وهو من الشعراء المتذمّرين من الوضع المرير الذي آلت إليه الجزائرفي زمن الحرية يقول:

يَا زَمَنَ السَّلاَم المُرّ..

---

*- تفعيلات وزن الرجز هي: مستفعلن مستفعلن مستفعلن (2x).

[1] - أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 367.(فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل).

فِينَا يُقْتَلُ الإنْسَان!

مِنَّا يُسْلَبُ الإيمَان

يَا زَمَنَ الثَّرَاء وَبِاسْمِهِ جَاعَت مَلاَيِين![1]

تعبّر الأسطر الشعرية عن إحساس الشاعر الدّائم بالثورة على الواقع المعيش وانتقاده، فهو يصوّر مرارة زمن السّلام الّذي انتهك فيه حقّ الإنسان، وتعرّض للجوع والحرمان، واعتمد الشاعر إيقاع وزن الوافر، الملائم لمثل هذه التجارب الشعرية لاتسامه بالرصّانة والدّقة.

في حين نلفي الشاعر" **الأخضر فلوس** " في إحدى مواقفه الشعرية ناقماً على الحالة التي آل إليها أبناء الوطن الجزائري من الذلّ والخيانة، جرّاء الظروف السّياسية، كالتّعدّدية الحزبية والاشتراكية، فيقول:

يَا لَيْتَنَا نُضِيءُ بِالأمْجَادِ هَذَا القَبْر

فَإِنّنَا نَمُوتُ دُونَمَا ثَمَن!

يَا لَيْتَنَا كُنّا رِجَالاً مَرّةً فِي العُمْرِ

وعِنْدَهَا نَقُولُ:

أنّنا نَعِيشُ لِلوَطَنِ![2]

[1] - مصطفى محمّد الغماري، بوح في موسم الأسرار، لافوميك، 1985، ص 62- 63.(مفاعلتن...إيقاع وزن الوافر)

[2] - الأخضر فلوس، حقول البنفسج، دط، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص 25. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)

جاءت الأسطر الشّعرية في هذا الموقف التّعبيري متطابقة، ومتجاوبة مع الرّوح المتمرّدة، و المتذمّرة التي غلبت على نبرة الشاعر، جرّاء ما وصلت إليه الجزائر من اضطهاد سياسي في زمن الحرّية، فأتت في شكل نداءات وتلويحات تجسّدت في تكرار مبدأ اللّازمة التّعبيرية (يا ليتنا)، للدلالة على حالته الانفعالية الثائرة.

- ب - الوطـــن:

لم تهدر الشعوب في تاريخها، مثلما أهدرته من دماء في سبيل الدّفاع عن أوطانها، ولم يتغنّ الشعراء بما في الكون، بقدرما تغنّوا بحب الوطن، وقدسيته «فالجزائريون كانوا نموذجا رائعا للكفاح، والصمود إلى المحتلّين الذين أرادوا طمس معالم وطنهم »[1]، وسلك حب الوطن لدى الشاعر الجزائري طرقا مختلفة فمنها ما ارتبط بالأرض والطبيعة، ومنها ما ارتبط بالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ومنها ما عالج الاشتراكية، و الصراعات الإيديولوجية، ومن بين الشعراء الّذين أشادوا بحبّ الوطن، الشاعر" **أحمد حمدي**"، حيث يقول:

يـَا وَطَـنيِ الْـمَحْفُور

عَلَـى جـُدْرَانِ القَلْب

زِدْ غَـضَباً

ازْدَدْ حُبّاً[2]

يتّضح من خلال هذا الموقف الشعري، أنّ الشاعر مولع بحب وطنه المحفور على جدران قلبه، و للتّعبير عن ذلك استعمل إيقاع وزن المتدارك، الموائم لمثل هذه المواقف التّعبيرية المفعمة بالحبّ والأمل.

---

[1] - شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص99.

[2] - أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1980، ص 37. (فاعلن...إيقاع وزن المتدارك).

بهر الشاعر بالطّبيعة الجزائرية الخلّابة المناظر، والرائعة الجمال، فراح ينظم قصائد يتغنّى فيها بجمالها، كما فعل الأندلسيون من قبل، حينما بهتوا بجمال طبيعتهم إذ نجد الشاعر **"سعد الله"**، يصف جمال جبل الأطلس فيقول:

علىَ جَـانِبَيْـكَ الرَّبِيع

يُزَخْرِفُ مَا شَـاءَ لِلْنَاظِرِين

كُرُوماً وَغـابَات تِيِـن

وَنَخْلاً يَطُوفُ الفَضَاء الوَسِيع

قطيعاً... قَطِيع

عَلىَ جَانِبَيْكَ الْحَرِيْر

مِنَ العُشْبِ وَالزَّهْرِ وَاليَاسَمِينِ[1]

يسترسل الشاعر في تصوير طبيعة جبل الأطلس بشكل إبداعي ثري بالتّناغم الإيقاعي، والتّناسق الدّلالي، يتناسب مع بلاغة الموضوع الشعري، لأنّ الطبيعة في حد ذاتها عبارة عن إيقاع.

وقد جبر كثير من الشعراء على مغادرة الجزائر، والاتّجاه نحو الدول العربية لإنهاء الدّراسة، خاصة بعد نشوب نيران الثورة التّحريرية، وعلى الرّغم من أنّهم كانوا بين أشقائهم العرب، إلّا أنّهم شعروا بمرارة الاغتراب، والحنين إلى الوطن، «فالشاعر بلقاسم خمار الّذي عاش في سورية أثناء حرب التّحرير، كان يعيش هموم الوطن

[1] - د/ أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 213. (فعولن... إيقاع وزن المتقارب)

ويشعر أنّه طعم لوحش الغربة الرّهيب »[1]، وعبّر عن هذا في عدّة قصائـد، من بينها قصيدة **"أشواق"**، نذكر منها:

وَطَنِي تَرَكْتُكَ مُرْغَماً .. وَتَرَكْتُ فِيْكَ سَعَادَتِي

وَرَمَى الزَّمَانُ بِمِهْجَتِي كَالْوَيْلِ فِي فقْرِ الْبَوَادِي

حَيْثُ التَّعَاسَةُ كَالْظَّلاَمِ تُثيرُ آلاَمِي وَبـُؤْسِي

وَلَظَّى السَّرَابِ، وَوَحْشَة الآفَاقِ تَلْهَثُ كَالصَّوَادِي

وَأَناَ الشَّرِيْدُ، أَناَ الـشَّقِيُّ، أَناَ المُعَذَّبُ فِي بُعَادِي[2]

نلاحظ الشاعر في حالة اشتياق، وحنين لوطنه، وقد عبّر عن ذلك في صـور تعكس حزنه وغربته في إيقاع صاخب وحادّ، حيث استعمل أقوى الألفاظ وأدقها مثل:(تركتك، مرغما، التّعاسة، الظّلام، آلامي، بؤسي، السّراب،...إلخ)، كما راح يردّد ضمير (**الأنا**) الناطق في السطر الأخير(**أنا الشّريد ، أنا الشّقي ، أنا المعذّب**) وذلك تكريسا لموقفه الشعوري المشحون بالألم، والعذاب،بسبب تغرّبـه عن الوطن الأمّ.

ويظهر أنّ الشاعر، ما يزال متمسّكا بسمات القصيدة العموديـة، فهو بقـي أسيـر القافية ذات الروي الواحد، و المتمثّل في صوت (**الدال**).

كما نصادف الشاعر" **الأخضر فلوس** "، يعبّر عن اشتياقه، وحنينه لوطنه الجزائر، فيقول:

تَتَرَدَدُ أُغْنِيَة، تَتَحَرَكُ تَحْتَ مَسَامَاتِ جِلْدِي الرِّمَال

وغَابَة شَوْك، تَنَامَت حَدِيثَاً-عَلَىَ جَسَدِي

[1] - شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص101. (متفاعلن....إيقاع وزن الكامل)

[2] - محمّد بلقاسم خمّار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986 ص 91. (متفاعلن....إيقاع وزن الكامل)

هَلْ تَعُودُ الطُّيُورُ، وتَهْتَزُ ثَانِيَةً تُرْبَةُ الطُّرُقَات ؟

جَمِيل غِنَائك تَسَلل.. لَمْ أنْسَه

إِنَّه الِّذكْرَيَات أجْمَعُهَا فِي عُيُونِي... ومِلْء يَدِي

إِنِّنِي مُثْقَل و أُرِيدُ الدُّخُول إِلَيْهَا،

ولَكِن نَافِذَة العِشْقِ مُطْفَأة

هَلْ سَتَشْعَلُهَا الرِّيَاح ثَانِيَة ، مِنْ دِمَائي مِنْ كَبِدِي؟؟

-إِنّ هَذَا الحَنِين... ... ...

لِمَاذَا تَفِرِّينَ مِنِّي بَعِيدَا؟[1]

أبدع الشاعر" **الأخضر فلوس"** في هذا المقطع الشعري ، خاصة من حيث تجويد أساليبه اللغوية وترقيتها، إذ تميّزت لغته بالفصاحة، وقوة الألفاظ، وبراعة التصوير مثل: غابة شوك تنامت على جسدي، نافذة العشق مطفأة، ... إلخ، وذلك تجسيدا لحالته الانفعالية المثقلة بالهموم والعذاب والاشتياق، بسبب التّغرب والابتعاد عن الوطن.

أمّا حركته الإيقاعية، فقد اتّسمت بالحيوية و التّنامي، لاسيما من خلال استخدامه لعلامات التّرقيم الدالة على ذلك، كالفواصل، و نقاط التّواصل، وعلامات الاستفهام التي زادت من تصاعد نبراته الموسيقية، وبهذا فهو شديد الحرص على التّلاعب بالإيقاع القوي، رغبة في أسر القارئ المتلذّذ، وبالتّالي « فشعره يقترب من الشعر العمودي من حيث رصانة إيقاعه، ومن الشعر الحداثي من حيث رسم صوّره، وتنويع تشكيله

[1] - الأخضر فلوس ، حقول البنفسج ، ص 55-56. (فاعلن .. إيقاع وزن المتدارك)

وكل ذلك جاء في لغـة مؤتنقـة وألفاظ مؤتلفة، فهو من شعراء الحداثـة الشعريـة القلائـل في الجزائر الذين يتقنون لغتهم ويحرصون على سلامتها»[1].

وعرفت الجزائر بعد أن ولّى زمن الاستبداد يقظة شاملة، لإعادة بناء الوطن إذ انصب جلّ اهتمام أبنائها على الثورة الزراعية والصناعية، وإعادة تشييد ما حُطّم من مباني ومدارس ومساجد، ومكافحة الفقر بالعمل الكادح، والشعر الجزائري المعاصر ثري بمثل هذه الأحداث، ويظهر هذا في شعر " **محمد الأخضر عبد القادر السائحي** " كما في المقطوعة الآتية:

إِنَّهاَ ثـَوْرَة الشَّعْب

لِلْصِناَعَةِ

لِلْزِرَاعَةِ

ثَوْرَة الشَّعْبِ إِلىَ الشَّعْبِ الْجَرِيح

ثَوْرَة الفِكْرِ إِلىَ الفِكْرِ الـصَّحِيح

ثَوْرَة الحَقِّ إِلىَ الحَقِّ الـصَّرِيح

لِنَرَى فِي عَوْدَةِ الأَرْضِ إِلَى الفَلاَّحِ

آمَال الفَقِيــر

فِي اعْتِبَارِ العَامِلِ الْكاَدِح[2]

[1] - د/ عبد الملك مرتاض ، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص 515.

[2] - محمد الأخضر عبد القادر السائحي، أغنيات أوراسية ،دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،ص 105. (فاعلاتن... إيقاع وزن الرمل)

اعتمد الشاعر إيقاع وزن الرمل المناسب لمثل هذه المواقف الشعرية التي تستلزم إيقاعاً خفيفاً متسارعاً، يتماشى مع الحركة التّغييرية التي تمرّ بها الجزائر حيث انتقلت من حالة الجمود، إلى وضعية تبدأ معها حتما قوة الحركة والتّقدم غير أنّ لغته اتّسمت بالبساطة الفنية التي لا ترقى إلى المستوى المطلوب.

-ج- التجـــارب العاطفيـــة :

الشعر العاطفي أو الوجداني قليل في الشعر الجزائري المعاصر، مقارنة بالشعر الثوري والوطني، وقد يرجع هذا إلى الظروف الحالكة التي كان يعيشها الشاعر الجزائري من قيد للحريات ومعايشة للنكبات والأمور المحبطة، فقد كانت « القيود الاستعمارية أقسى من أن تسمح للشاعر بأن يتعنّى بعواطفه أو ينصرف لنوازع ذاته »[1] بالإضافة إلى الكبت النفسي الذي كان يحياه، بسبب البيئة الجزائرية المحافظة، والتقاليد الاجتماعية المفروضة، التي تمنع كل حديث عن حبّ المرأة، أو الميل إليها، الأمر الذي منعه من العناية بمشاعره.

وقد استعاض عن ذلك بشعر عاطفي يتغنّى بحبّ الوطن، أو التّعبير عن أحاسيسه بأسلوب رمزي غير مباشر، باستثناء بعض الشعراء الذين غادروا الجزائر واتّجهوا نحو الوطن العربي، ممّا سمح لهم بالتّطلع على علاقات اجتماعية مغايرة وإطلاق العنان لمشاعرهم الجياشة، لاسيما بعد انتزاع الاستقلال، فقد أصبحت للقصيدة العاطفية مكانتها في الشعر الجزائري المعاصر، حيث نلمس ذلك في شعر" **عمّار بوالدّهان** " حين يعبّر عن شعوره، وهو يودّع حبيبته في قصيدة عنوانها " **السمراء التي جندلت قلبي**"، فيقول في مطلعها :

حِينَ وَدَّعْتُكِ كاَنَ الـدَّمْعُ جَدْوَل،

حِينَ وَدَّعْتُكِ كاَنَ القَلْبُ فِي الأَرْضِ مُجَنْدَل،

---

[1] - شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص 108.

يـاَ حَبِيبِي

يـاَ حَبِيبَ العُمْرِ، يـاَغِـنْوَةَ بُلْبُل[1]

يصوّر الموقف الشعري حالة الشاعر الانفعالية، وهو يفارق حبيبته في شكل نداءات، تمثّلت في تكرار حرف النداء (**يا**)، للتأكيد على موقفه الشعوري، وقد استعمل علامات التّرقيم للدلالة على امتداد الإيقاع و حيويتـه.

في حين نجد الشاعر **"خمار"** يعترف بحبّه الدّفين في قصيدة عنوانها **" اعتراف"** هذا مقطع منها:

أَصْبَحْتُ أَدْعُوكِ

بَيـاَ صَدِيقَتِي

وَخِفْتُ مِنْ حُبِّكِ

أَنْ يَنْسـاَنِي

وَلاَ أَرَاكِ بَعْدَهُ

رَفِيـقَتِي

فَـبُحْتُ بِالسِرِّ

الَّذِي أَعْيـاَنِـي

أَطْلَقْتُهُ

[1] - عمّار بوالدّهان، معزوفة الظمأ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 55. (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

وَقُلْتُ يـَا عَشِيقَتِي[1]

من البيّن أنّ إيقاع الشعر العاطفي يتوافق كثيراً في التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة مع إيقاع وزن الرجز، لما ينعم به من تقريرية وصرامة وثبات، ينسجم مع قابلية التّفكير الشعري الذي يستلزمه الموضوع الوجداني المتغنّي بحبّ العشيقة.

وبعد أن انتزع الجزائريون استقلالهم، أصبح للقصيدة الوجدانية مكانتها في الشعر الجزائري المعاصر، إذ راح الشعراء يسترسلون في التّعبير عن مشاعرهم بحرّية مطلقة، وهكذا أخذ الشعر العاطفي في التّطور، والذيوع بين الشعراء الجزائريين فتتالت التجارب، وكثرت النماذج الشعرية الوجدانية.

-د- الاتجـــاه القومـــي:

يتمتّع الشاعر الجزائري بروح قومية مميّزة، إذ لم يزده الاحتلال الذي تعرضت له بلاده، إلّا إيماناً بقوميته وتمسّكـاً بهـا، فعلى الرّغم مـن اهتمامـه بقضيتـه الوطنيـة التي لم تنفصل عن إطارها العام، بوصفها قضية العرب عامةً، إلّا أنّه حاول الاهتمام بالقضايا العربية، حيث أصبح ينظر إلى الوحدة العربية، بنظرة عميقة وواعية، ولم يبخل بتسجيل مشاعره إزاءها، و التّعبير عن آلامها وانتصاراتها، والدّليل على ذلك قصيدة **"الفجر العربي"**، للشاعر**"بلقاسم خمار"**، وهذا مقطع منها:

أيُّ صَـوْتٍ يـاَ بِلاَدِي - فِي كَيـاَنِ الشَّعْبِ رَنّ

مِنْ ذُرَىَ الأَوْرَاس، مـِنْ دُجْلَة مِنْ لحَج تَغَنـىَّ

بِردَى وَالنِّيـلِ ذَاباَ فِي عِناَق وَاطْمَأَنّـا

[1] – محمّد بلقاسم خمّار، الحرف والضوء، ص 127. (مستفعلن...إيقاع وزن الرجز)

إِيـهْ يـاَ وِحْدَتناَ .. يـَا فـَجْرَهَا النـَّابِعُ مِـناَّ[1]

يتغنّى الشاعر بالوحدة العربية، بتلك الروح الجياشة، والحبّ الصادق فهو لم يفرّق بين كفاح شعبه، وكفاح باقي أبناء الأمة العربية، حيث ربط ربطا محكما بين النّضال في الأوراس، والنّضال في الدّجلة والنيل .

أمّا القضية الفلسطينية، فهي من أهمّ القضايا التي استقطبت اهتمام الشاعر الجزائري المعاصر، إذ عبّر عن مأساتها، وأشاد بحبّها باعتبارها قضية العرب الأولى « وقد احتلت هذه القضية مكان الصدارة، لا من وقت النكبة 1948 فحسب؛ بل من وقت مبكر جدًّا »[2].

فالشاعر**"خمار"** في قصيدته **" ملكة جمال ... فلسطينية "**، يرمز إلى المقاومة من خلال الفتاة **"سهام"** التي استنهضت همم الإنسان العربي، وأيقظت فيه روح المقاومة فكانت تمثّل النّور الذي أضاء طريقه العاتمة، حيث يقول:

وَنَحْنُ الـشُّعَرَاءُ

كُناَ بِلاَ وَحْيٍ... بـِلاَ إِلْهَـام

كُناَ بِلاَ مـَنـاَبِع الـجَمَـالِ

كُنَّا مَعَ الأَوْهَامِ

حَتّـَى أَطَّلَ وَجْهُكِ الْـفَتَّان

تَـفِيضُ مِـنْ جَبِينِهِ الدِّمَاء

فَانْطَلَقَتْ مِنْ لَيْلِناَ الأَلْحَـان

---

[1] - محمّد بلقاسم خمّار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، ص 97. (فاعلاتن... إيقاع وزن الرمل)

[2] – د/ عبد الله ركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر ،ط 3،الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1977 ص 75.

وَانْسَكَبَت دُمُوعُناَ جِيالَد[1]

يعبّر الموقف الشعري عن مدى تأثّر الشاعر الجزائري بما يدور في الشقيقة فلسطين، من ظلم وقهر وانتهاك للحرمات، وذلك باستخدامه للفظ (**كنا**)، وتكراره في بداية كلّ سطر، للتّأكيد على موقفه الثائر والرّافض للعبودية .

أمّا الشاعر" **عبد العالي رزاقي** "، فيعد القضية الفلسطينية أكبرهم عربي إذ يقول:

هَذِهِ الأَرْضُ وَمَنْ فِيهاَ

(أَطَالَ اللهُ أَعْمَارَهُم)

تَحْمِلُ فِي أَعْمَاقِهاَ أَكْبَر هَمٍّ عَرَبِيٍّ

وَجْهِي القُدْس

وَهَذاَ زَمَنُ الجُرْح الفِلِسْطِينِي مَرْهُوناً لَدَى

(أَنْظِمَـــــةِ الـــــرِّدَة)

وَالقَالِ وَأَشْبَاه الرِجَّال[2]

يتّضح لنا من خلال الكيفية التي كُتبت بها هذه الأسطر الشعرية، مدى تأثّر الشاعر وإحساسه بالألم الذي يعيشه الشعب الفلسطيني، حيث خلّفت صراعا بين البياض والسواد، يوحي بالحالة الانفعالية الثائرة التي يحياها الشاعر، سيما وهو يؤمن بأنّ انتماءه القومي، هو درع يحميه، ويشد أزره في نضاله العادل.

---

[1] – محمّد بلقاسم خمّار، الحرف والضوء، ص 82. (مستفعلن... إيقاع وزن الرجز)

[2] – عبد العالي رزّاقي،أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي، ط 2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983، ص 15. (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

في حين نجد الشاعر **"خمار"** في إحدى قصائده ينظر إلى بغداد على أنّها أمل العروبة، ورمز مجدها، حيث يقول:

بَغْدَادُ يَا أَمَلَ العُرُوبَةِ هَلْ تُوَارِيكَ السُّدُود

بَغْدَادُ يـاَ خَطَرَ –إِذَالِنّاَ- سَيُجْتاَحُ الْـوُجُود

سَيُبَدَّدُ الـمَجْدُ الـتَّلِيدُ وَمَا بَنَاهُ لَناَ الْـجُدُود

لاَ لَنْ تَلِينَ، وَلَنْ يُزَعْزِعَ عَزْمَّناَ قَصْف الرُّعُود

بَغْدَادُ إِقْلِيمنـَا الْمُهْتَاج إِنَّكَ لـنْ تـَحِيدَ

بَغْدَادُ يـَا إِقْلِيمَنَـا تَفْديـكَ الأُسُـود[1]

أقام الشاعر قصيدته على إيقاع وزن الرجز، الذي يتلاءم من حيث هو وزن بسيط، وهادف مع المواقف الشعرية الثائرة، وقد كرّر لفظ **(بغداد)**، للدلالة على أنّها رمز للعروبة وأملها، ويظهر جلياً تمسّكه بالبناء الإيقاعي التقليدي، حيث حافظ على وحدة القافية والروي.

تحفل الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة، بالنماذج المعبّرة عن الرّوح القومية التي يتشبّع بها الشاعر الجزائري، لا اتجاه وطنه العربي فحسب؛ بل اتجاه العالم بأسره، فكثيرا ما تغنّى بالقضايا التحرّرية في العالم، (التمييز العنصري في أمريكا، ثورة الفيتنام، جنوب إفريقيا....إلخ) ، لذا فقد اكتفينا بذكر الأهمّ منها.

وهكذا، فالقصيدة الجزائرية المعاصرة لم تأت طفرة، وإنّما تخمّرت كثيرا في أذهان شعرائها، إذ كانت الدّعوة إلى التّجديد على **"رمضان حمود "**، الّذي كان سابقا

[1] – محمّد بلقاسم خمّار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق ، ص 102- 103. (مستفعلن... إيقاع وزن الرجز)

لأوانه منذ عام 1928م، ومن ثمّ **" مفدي زكرياء "**، الّذي كان ينشد التّغيير، والخروج عن الشكل الكلاسيكي للشعر، في حين كانت النقلة الفعلية بريادة **" أبو القاسم سعد الله "** عام 1955م، من خلال نشر قصيدته **"طريقي"**.

وعالجت جملة من القضايا والمواضيع، كالثورة، الّتي شكّلت معينا لا ينفد بالنّسبة للشعراء، كما عبّروا عن حبّهم للوطن، وروحهم القومية، وتجاربهم العاطفية ولكن محاولاتهم الأولى، تميّزت بالمحافظة على النظام التقليدي للقصيدة العمودية إلاّ أنّهم استطاعوا أنّ يحقّقوا تطوّراً ملحوظاً، خاصة بعد الاستقلال، حيث أصبحوا يكتبون نماذج تنافس مثيلاتها في الشعر العربي المعاصر، لاسيما من الجانب الفنّي والإيقاعي.

الفصل الأول

الإيقــاع الشعــري وتأثّر بنيته بفنّ المزاحفة في القصيدة الجزائرية المعاصرة

-01- الإيقاع الشعري وعناصره البنائية.

أ- عند الغربيين.

ب- عند العرب القدامى.

ج- عند العرب المحدثين.

-02- وظيفة الإيقاع الشعري وأنواعه.

-03- أثر فن المزاحفة في الإيقاع الشعري.

الشعر العربي أسمى من أن يكون مجرّد رصف للألفاظ القوية المعبّرة أو العبارات المزخرفة المنمّقة، إنّما هو روح بنا تسري، تلازمنا فلا نعرف لها مقرّاً ولا نلقى لها فينا مستقرّاً، روح شاعرية ، لا تدركها نفس شاغرة من الإحساس الصّادق تسهم في بنائها جملة من العناصر ، نذكر في مقدّمتها الإيقاع ، لأنّ الاعتماد على عنصر الإيقاع في تحديد ماهية الشعر ، يعدّ من أبرز المسوّغات ، فهو يتّصل بالشعر اتّصال الرّوح بالجسد ، باعتبار أنّ«الإيقاع لدى الشاعر العربي جزء من عملية الإبداع لديه وليس واجهة شكلية خارجية» [1]، لذا فقد حظي هذا الأخير– الإيقاع – باهتمام الشعراء وعملوا جاهدين من أجل توظيفه في أشعارهم على مرّ العصور، بناءً عمّا يتوفّر عليه من طاقة تحفّز القارئ على تلقّي الخطاب الشعري ، وتذوّقه بصورة تبعث الرّاحة والاطمئنان في نفسه.

غير أنّ هناك من العلماء والدّارسين من ربط الشّعر بالحقل الغنائي، بحجّة أنّه منذ إرهاصاته الأولى كان منوطاً بفنّ الإنشاد ، الّذي يتملّك وجدان السّامع الواعي بجمالية الشّعر ، لأنّ العرب قديماً كانوا يحكمون على الأشعار بجودتها ، أو رداءتها عن طريق الآداء، « فتنافسوا في إجادته ، وتخيّروا من أشعارهم أرقاها ، وأجودها لتنشد على الملأ في المجامع والأسواق»[2]، لذا كان لابدّ على الشاعر أن يمتلك تلك المهارات اللّسانية البلاغية، لكي يُنشد أبياته بشكّل يأسر السّامع ويلفت انتباهه معتمداً حركةً طبيعية، تمثّلت في حركة الإبل ، وما تقوم به من وقع بأخفافها، المتراوح بين الخفّة والبطء ، والسرعة والهرولة ، ومن ثمّ برزت ظاهرة **" الحداء"**، وهي الصورة الأولى لإيقاع الشعر العربي، والمتعارف عليه أنّ الحداء هو غناء مفرد.[3]

---

[1]- د/ أحمد كشك، التدوير في الشعر (دراسة في النحو، والمعنى، والإيقاع)، د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ، 2004 ، ص05 .

[2] -ينظر: د/ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص164.

[3] -ينظر: د/محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 377. (بتصرف).

أصبح الشّعر أكثر ميولاً إلى المقروئية منه إلى السّم ـاع، خاصة بعد مرور الزّمن، وتغيّر العصر الّذي يؤدّي بالضّرورة إلى تغيّر الظروف الاجتماعية والثقافية إذ أخ ـذ الشاع ـر يخاطب بشعره عواطف القارئ وأحاسيسه، الأمر الذي جعله يحسّ بالإيقاع الدّاخلي للقصيدة المعاصرة، وبهذا يحقّق الشّعر وظيفته في الإمتاع والمعرفة والتّغيير بالنسبة للمتلقّين جميعا ، لأنّ أهمّ ما قد يقوم به الإيقاع ، هو الكشف عن مقوّمات الانسج ـام والتّلاح ـم بي ـن كلّ م ـا ه ـو ملفـوظ ومسم ـوع، ويجنّبهما الاضطراب والقل ـق فإذا تحقّقت غايتهما التّركيبية، أدّت إلى إبداع البلاغة والبيان.

والجدير بالملاحظـة، هو أنّ مسألة الإيقاع لا تقتصر على فنون القول جميعـاً بشكل خاصّ، وإنّما« لاحظه الإنسان في الطبيعة منذ وعي العالم الخارجي الذي خلق لديه إحساساً غريزيا بجمالها، وتذوّقاً فطرياً لحسنها وبهائها، ووجده في غناء الطّير في حفيف الأوراق، في وقْع المطر ، في هدير الأمواج، في مناغاة الأطفال» [1]، فهو أفق واسع مستوعب لحركات حياتنا اليومية، كحركات المشي، ودقّات القلب، وحركة التّنفس والدّورة الدّموية ... إلخ.

وقد تساعد على إثراء الإيقاع الشعري، وجعله أكثر مرونة وطواعية، جملة من العوامل الإبداعية، ومن أبرزها فنّ المزاحفة، باعتباره يضفي على القصيدة تلوينات نغمية وصوتية، تعمل على ترقية جماليتها الشعرية ومضاعفتها، لا كسرها.

وسنحاول تمحيص الكلام حول أهمية الإيقاع الشعري، وعناصره البنائية عند الغربيين، والعرب القدامى، والمحدثين، وتبيين أثر فنّ المزاحفة فيه، وذلك باستحضار أهمّ الآراء، والانتقادات التي عالجته بالدّراسة والتّحليل.

01-الإيقاع الشعري وعناصره البنائية:

[1] -د/ أحمد عزوز ، علم الأصوات اللغوية، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية وهران ، د ت ، ص 63.

-أ- عند الغربيين :

يقابل مصطلح الإيقاع في اللّغة الفرنسية كلمة " Rythme"، المأخوذة من " Rythmos" اليونانية، التي حدّد الإغريق أصل معناها بـ "التّدفق والجريان" لاشتقاقها من " Rhein"[1]، بمعنى ما يتدفّق و يجري، والمراد به عامة، هو التّعاقب المتواتر بين الحركة و السكون في البنية التّركيبية للبيت الشّعري.

وورد مفهومه في القاموس الفرنسي " le petite la rousse"، على أنّه «توازن موقّع بواسطة التّوزيع المثالي للعناصر اللّسانية »[2]، أي إنّ الإيقاع، هو التّوزيع النموذجي للعناصر اللّغوية، مع مراعاة التّناسب، وتساوي المدد الزّمنية بينها، ممّا يؤدّي إلى تحقيق التّوازن في البناء اللّغوي للخطاب الشّعري.

في حين جاء في قاموس الأسلوبية البلاغية والشعرية، (Dictionnaire de stylistique rhétorique et poétique)، أنّ «الإيقاع يكمن في تكرار الحدث المليء بالتّناقضات، انقباض وانبساط، إلهام وإنهاء الصّلاحية، وقرع الصّمت والنّقيض، هو الحدث الّذي يحسن به أن يكرّر خلية ما مرّة واحدة على الأقلّ، لكي يكون هناك إحساس بالإيقاع، لأنّ خلية واحدة غير كافية، كونها لا تستطيع النّجاح في توليد التّكرار الضروري الّذي تتوسط له الذّاكرة، فالحركة والسكون (/ 0) هي خلية لكنّها دائما تعدّ عشارية (10/1) في الإيقاع وغير كافية، أمّا تكرار هذه الخلية فيشكّل خليتين متواليتين (/0/0)، لتحقيق الحدّ الأدنى للإيقاع»[3].

يتّضح من خلال هذا النّص، أنّ الإيقاع يقوم على مبدأ التّكرار المتناقض والتّناوب بين المقاطع الطويلة والقصيرة، إذ أنّ المقطع اللّغوي الواحد المكوّن

[1]- voir : Nabil Radhouane , dictionnaire de stylistique, rhétorique et poétique, cantre, de publication, universitaire, Tunis ,2002,p177.

[2]- le petite la rousse illustré, la rousse, paris,2006,p950.

[3]- Nabil Radhouane, Dictionnaire de stylistique, Rhétorique et poétique, p176 .

من الحركة والسكون غير كاف لحدوثه، إلاّ إذا تكرّر بشكل متتابع و متساوٍ من حيث المدى الزمني، فيحقّق نوعا ما الإحساس بالإيقاع.

أمّـا فـي قاموس اللّسانيـات (Dictionnaire de linguistique)، فنجد أنّ «الخاصّية الإيقاعية للخطاب تتباين بحسب تباين اللّغات، إذ توجد حالتين متباينتين في النّظم الإيقاعية للّغات، فتظهر أكثر وضوحا في بعضها، بينما تظهر مختلطة في بعضها الآخر، ففي اللّغات ذات الإيقاع اللّفظي، يرتكز الوقت على مقطع لفظي أو وحـدة لفظيـة، حيث أنّ كلّ المقاطع تأخذ مددا زمنية متساوية تقريباً، وهي لغات ذات بينية لفظية جدّ بسيطة، مثل: الفرنسية أو اليابانية، وهناك لغات ذات إيقاع لفظي يرتكز على وحدة القدم، وهذا النوع من الإيقاع يرتبط بفترة زمنية جدّ واسعة، يتركب من مقطع أو عدة مقاطع، تعرف باسم القدم الذي يأخذ نفس المدة الزّمنية، ممّا يثبت أنّ طول المقطع يجب أنّ يكون متغيّراً، لأنّ القدم يمكن أن يحتوي عدداً متنوّعاً من المقاطـع اللّفظيـة، والتي يمكـن أن تصـل إلى ستـة، أو سبعـة كحـدّ أقصـى، وبهـذا فهـي لغات ترتكـز على وحـدة القـدم، أكثـر من المقطـع اللّفظـي، مثـل: الانجليزيـة وهكـذا، نتوصّـل إلى أنّ الإيقـاع، هو تلك العـودة المنتظمة للمقاطع الصوتية داخل السلسلة الكلامية للخطاب»[1] .

مردّ هذا النّص، أنّ الإيقاع يختلف باختلاف اللّغات، إذ أنّ النّظام الإيقاعي في بعض اللّغات يظهر أكثر وضوحا من بعضها الآخر، وذلك لأنّ بعضها يبنى على تكرار المقطع اللّغوي، وتتابعه تبعا لفترات زمنية محدّدة، في حين يرتكز بعضها الآخر على وحدة القدم الذي يتألّف من عدد متغيّر من المقاطع التي تأخذ نفس المدّة الزمنية، وبالتّالي فإنّ الإيقاع هو ذلك التّناوب المنتظم زمنيا للوحدات الصوتية البانية للبيت الشعري.

[1]- Jean du Bois (et des autres) , Dictionnaire de linguistique, la rousse Vu EF, Bordas,2002 p413-414.

انطلاقا من الآراء والمفاهيم المستمدّة من القواميس - المشار إليها آنفا- يتبيّن أنّ كلّها تتّفق على أنّ الإيقاع، هو تنظيم للمقاطع الصوتية بأنواعها المختلفة، وتكرارها بشكل متتابع ومتوالٍ، وفقا لفواصل زمنية معيّنة، وبالاستناد إلى تناوبها بين أزمنة قوية وأخرى ضعيفة، فقد تتّسم هذه المقاطع بالقوّة والضّعف، أو الارتفاع والانخفاض في البناء التّركيبي للقصيدة الشعرية.

أمّا آراء النّقاد والدّارسين الغربيين للإيقاع، فقد تباينت وتضاربت، ولذلك سنحاول استعراض أهمّها، بغية الاستفادة منها في دراستنا، لتساعدنا على إزالة اللّبس الّذي اكتنف هذا المصطلح، وعناصره البنائية، والذي قال في حقّه " **ريني والتز**" (René waltz) : «الإيقاع هو الكلمة الأكثر غموضا، والأكثر صعوبة من حيث المفهوم والاستعمال »[1]، ويدفعنا هذا إلى استحضار مقولة " **فاليري**" (Valéry) الشهيرة: « قرأت عشرين مفهوما لكلمة إيقاع ، إلاّ أنّني لم اعتمد أيّا منها»[2].

فالشكلانيون الروس *، يرون أنّ العامل البنائي الأساسي للبيت الشعري هو «الهيكل الإيقاعي»[3]، باعتباره العنصر المنظّم لمكوّناته اللّغوية الأخرى، وذلك بفعل تأثيراته الملموسة على مستويات اللّغة الشّعرية، الصوتية والصرفية والدلالية، والإيقاع بوصفه التّعاقب الزّمني المنتظم للعناصر الصوتية، فقد عُدّ « الملمح المميّز، والمبدأ المنظّم للّغة الشّعرية»[4] ، فالإيقاع إذاً، هو الخاصّية التّميزية للخطاب الشّعري.

---

[1]- Nabil radhouane, Dictionnaire de stylistique, rhétorique et poétique, p177.

[2] -المرجع نفسه، ص نفسها.

*- الشكلائية الروسية : مدرسة نقدية إبداعية، نشأت عام 1915، وكان من أبرز اهتماماتها أدبية الأدب، وواصلت مسيرتها عام 1930م، ومن روادها: رومان جاكبسون، إيخمباوم، وأوسيب بريك، وغيرهم، وقد شهدت انتشارا واسعا سيما بعد نشر كتاب "فيكتور إيرليخ"، المهم والموسوم بالشكلائية الروسية.

[3]- فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة:الولي محمد، ط 1،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء- المغرب 2000، ص72.

[4] -المرجع نفسه، ص نفسها.

وقد اهتمّ الشكلانيون بالوظيفة الإيقاعية والجمالية للأصوات اللّغوية في الشّعر حيث أنّ البيت الشّعري يستعمل وحدات صوتية تركيبية، قصد التّعبير عن معنى ما، ولذلك نظروا إلى العمل الأدبي الفنّي، على أنّه «سلسلة من الأصوات ينبعث عنها معنى»[1]، إذ في كثير من الأعمال الفنّية، بما فيها الشّعر خاصة، يلعب المستوى الصوتي إلى جانب المستويات اللّغوية الأخرى، دورا فعّالا في إحداث جماليته الشّعرية لأنّ «مجرّد الصوت في حدّ ذاته ليس له تأثير جمالي، أو أنّ مثل هذا التّأثير ضئيل فلا وجود لشعر "موسيقي" دون شيء من الإدراك العام لمعناه، أو على الأقلّ لنغمته الانفعالية»[2].

فالصوت إذاً، لا يحقّق تكامله الفنّي، والإيقاعي في البناء الشّعري، إلا إذا حدّدت نوعيته، وذلك من خلال علاقته مع غيره من الأصوات، وكيفية تأديته التي تمنحه معانٍ مختلفة، وبهذا فإنّ الصوت عند الشكلانين يشكّل « جزءاً لا يتجزّأ من الطّابع الإجمالي للقصيدة»[3].

ويتبيّن ممّا تقدم، أنّ المميزات المتعلّقة بالصّوت اللّغوي، هي ذاتها التي يمكن أن تصير أساس الإيقاع، « فالحدّة، المدّة، الشدّة، تعدّد التّكرار، كلّها عناصر تسمح بتمييزات كمّية، فالحدّة قد تعلو، وقد تخفض، والمدّة قد تطول أو تقصر، والشدّة قد تقوى وقد تضعف، وتفاوت التّكرار قد يعظم وقد يضؤل »[4]، وبهذا فإنّ تصنيف العناصر الصوتية، وتمييزها أمر مهمّ وضروري في العمل الشعري، يحسن بالشاعر أن يعيه ويُحسن استغلاله.

ومن أبرز الدّارسين الّذين حاولوا تصنيف الأشكال الصوتية الممكن إدراكها **"أوسيب بريك"** (Osip brik)، الذي قام بهذا الانجاز أثناء دراسته للتّكرارات الصوتية

[1] - رينيه ويليك وَأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدّين صبحي، مراجعة: د/ حسام الخطيب، د ط المؤسسة الوطنية للدراسات و النشر، بيروت، 1987، ص165.

[2] - المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] - المرجع نفسه، ص166.

[4] - المرجع نفسه، ص نفسها.

التي كانت من بينها القافية، وقد كان ذلك «بحسب عدد الأصوات المعادة، وعدد الإعادات، والنّظام الذي بموجبه تتّبع الأصوات بعضها بعضا في فئات معادة، ومركز الأصوات في الوحدات الإيقاعية، إنّ المرء يستطيع أن يميّز إعادات الأصوات الموضوعة جنباً إلى جنب في بيت واحد، وإعادات الأصوات التي تقع في بداية فئة ونهاية فئة أخرى، أو في نهاية بيت و بداية بيت آخر، أو في أوائل الأبيات أو نهايتها الفئة ما قبل الأخيرة توازي تجنيس أوائل الجمل، والفئة الأخيرة ستشمل ظاهرة عامة كالقافية»[1].

يومئ تمييز الأشكال الصوتية بأهمّيتها التّركيبية، والإيقاعية في إنتاج البنية الدّلالية للخطاب الشعري، باعتبارها أموراً نحتاج إليها بغية تحقيق وحدته الفنّية لأنّ الشّعر، هو «المنطقة التي تتحوّل فيها العلاقة بين الصّوت و المعنى، من علاقة خفيّة إلى علاقة جليّة، وتتمظهر بالطّريقة الملموسة جدّا والأكثر قوّة »[2]، فبتركيب العناصر الصوتية، وتنظيمها تنكشف آثار رمزيتها، وتتحدّد البنية التّأليفية، والدّلالية للبيت الشّعري.

ويرى الشكلانيون الروس، أنّ الوحدة الأساسية للإيقاع الشعري، ليست «هي التّفعيلة الوهمية، وإنّما هي الخطّ البيتي، باعتباره قطعة إيقاعية تركيبية، أو تنغيمية مختلفة»[3]، فالتّفعيلة الشّعرية لا تحقّق وجودها الإيقاعي، إلّا من خلال علاقتها بكامل البيت الشّعري، بوصفه بنية إيقاعية وتركيبية متنوّعة الأنغام.

وأثارت نظرية الوزن لدى الشكلانيين جدلا واسعا، وقد يرجع ذلك إلى ما يثيره الاختلاف، الحاصل بين البنية الإيقاعية والبنية الوزنية للبيت الشّعري، إذ أنّ «مفهوم الإيقاع بوصفه خاصّية صورية Gestaltqualitat، خاصّية مشكّلة، ومخترقة

[1] - المرجع السابق، ص166-167.

[2] - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي وَمبارك حنون، ط 1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988 ص54.

[3] - فيكتورإيرليخ، الشكلانية الروسية، ص76، وَ ينظر: رينيه ويليك وَ أوستن وارين، نظرية الأدب، ص176.

لكلّ مستويات لغة البيت الشّعري، قد أنقذ الشكلانيون من خداع العروضيين التّقليديين وهو خداع التّسوية بين الإيقاع والوزن »[1]، بحيث يمكن للبيت أن يتخلّى عن الوزن العروضي، ولكنّه لا يستطيع التّخلّي عن الإيقاع، ولهذا عدّوا «الإيقاع في الشعر خاصّية أوّلية ومكتفية بذاتها»[2].

وقد حاول " **رومان جاكبسون** " (Roman jakobson)، توضيح الأمر من خلال قوله: «إنّ نموذج البيت يتحقق في أمثلة البيت، وتعيّن عادة لفظة "الإيقاع" الملتبسة إلى حدّ ما التّنوّع الحرّ لهذه الأمثلة، وينبغي لتنوّع أمثلة البيت داخل قصيدة معطاة، أن يتميّز بدقّة عن أمثلة الإنجاز القابلة هي ذاتها للتّنوّع»[3].

فالوزن أو نموذج البيت، كما يسمّيه " **جاكبسون**" هو الذي يحدّد البنية الوزنية لكلّ بيت على حده، في حين يؤكّد الإيقاع تنوّعاته الحرّة داخل القصيدة، غير أنّ هذه التّنوعات الإيقاعية للأبيات، لابدّ أن تحافظ على تميّزها الدّقيق عن الأبيات التي تخضع للإنجاز أو قراءة خاصّة، أي "الإنشاد"، فهو يختلف من منشد إلى آخر في إبراز عناصرها اللّسانية والإيقاعية، باعتباره «حدثا»[4] لحظيا، أمّا القصيدة فهي عمل فنّي دائم، وبهذا يكون " **جاكبسون**" قد بيّن الأثر الّذي يمارسه الإيقاع في البناء التّركيبي للخطاب الشّعري.

وقرن الشكلانيون الإيقاع بالجملة، بوصفها بنية لسانية جوهرية في القصيدة الشّعرية، وقد أولاها " **بريك**" عناية خاصّة، حيث أكّد في مقالته "الإيقاع و التركيب" (Rythme et sintaxe)، أنّ «الحركة الإيقاعية لا تتمفصل بدقّة في كثير

[1] - المرجع السابق، ص73.

[2] - المرجع نفسه، ص72.

[3] - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص43.

[4] -المرجع نفسه، ص44.

من القصائد حول عوامل تطريزية، مثل توزيع النبرات وحسب؛ وإنّما تتمفصل أيضا حول التّرتيب اللّفظي، والتّركيب هناك ينطلق من الإيقاع»[1].

فالحركة الإيقاعية للقصيدة الشّعرية لا ترتكز على عوامل جمالية، كتوزيع النّبر على الوحدات الصوتية فحسب؛ وإنّما لابدّ من التّفاعل المستمرّ بين العناصر الصّوتية والمعنى، وذلك انطلاقا من تركيب الألفاظ وترتيبها، بكيفية تومئ بالعلاقة القائمة بين الإيقاع والتّركيب، قصد التّعبير عن انفعال ما، بشكل متكامل إيقاعيا ودلاليا لأنّ «الحافز الإيقاعي يؤثّر في اختيار الكلمات وتركيبها، من ثمّ في المعنى العام للشّعر»[2] ، وبهذا فإنّ الإيقاع، هو الذي يبعث الحيوية في البناء اللّغوي للشعر، ويجعله أكثر ديناميكية.

ونظرا لأهمّية التّركيب، باعتباره عنصرا إيقاعيا، والإيقاع بوصفه خاصّية تنظيمية للّغة الشّعرية، فإنّ الشكلانيين ركّزوا عليهما خلال دراستهم لبنية البيت، ورأوا أنّ «البيت الشّعري هو نتاج قوتين: هناك قوة الدّفع الإيقاعي، والهيكل التّركيبي »[3] وبتلاحم هاتين القوّتين، تتولّد الدّلالة الشّعرية للقصيدة.

ونستنتج من خلال ما عرضناه من آراء نقدية للشكلانيين الرّوس حول الإيقاع أنّ تأويلهم كان «يشمل تارة تنظيم العناصر الكمّية (التّنغيم، والنّبر، والطّول) كما يشمل طورا آخر استخدام خاصية الأصوات اللّغوية المفردة، أو الانسجام اللّفظي بالإضافة إلى استعمال تناغم الجملة »[4]، بيد أنّ العناصر الإيقاعية الثلاث كلّها تتجانس لتحديد ماهية الإيقاع الشّعري، كما أنّ كلّ عنصر منها، قد يكون أساسا في بنية البيت الشّعري.

---

[1] -إيرليخ فيكتور، الشكلانية الروسية، ص82.

[2] - رينيه ويليك وَأوستن وارين، نظرية الأدب، ص176.

[3] - إيرليخ فيكتور، الشكلانية الروسية، ص83.

[4] - المرجع نفسه، ص84.

وهكذا، فإنّ الدّراسة الشكلانية تشكّل إسهاما نوعيا في تحديد ماهية، وأهمية الإيقاع الشعري، مقارنة بغيرها من الدّراسات التّقليدية، إذ كانت نظرتها إليه أوسع مجالا فاعتنت به، وتتبّعت تطوّره، وحدّدت وظيفته اللّسانية، والبنيوية، والدلالية، وذلك انطلاقاً من ربط الصوت بالمعنى، والإيقاع بالتّركيب والدّلالة.

ويرى صاحبا "نظرية الأدب" " **رينيه ويليك** " و" **اوستن وارين** René) wellek et Austin warren)، أنّ «مشكلة الإيقاع ليست مقصورة على الأدب بشكل نوعيّ، أو حتّى على اللغة، فهناك إيقاع للطّبيعة، وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التّشكيلية كما أنّ الإيقاع ظاهرة لغوية عامّة »[1]، وبهذا فهما يؤكّدان على رحابة الإيقاع واتّساعه ليشمل مختلف المجالات، عكس الوزن الذي يعدّ خاصّية تمييزية للشعر فقط وقد يوافقهما الرأي " **أرسطو** " (Aristote)، حين يقول: «إنّ المحاكاة l'imitation وتآلف الأنغام l'harmonie، والإيقاع le rythme، أمور موجودة فينا بالطّبع »[2] أي إنّ الإيقاع ميزة جوهرية موجودة داخلنا بالفطرة.

كما أنّهما يربطان الإيقاع بطبقة الصّوت وحدّتها، فيقولان: «إنّ الإيقاع وثيق الصّلة بالنّغم »[3]، وبالتّالي فهما يقرنانه بعملية التّلفظ أو الإنشاد، التي تكسب القصيدة تلوينات إيقاعية خارجة عنها هي ذاتها، حيث أنّ «القصيدة تستطيع أن توجد خارج نطاق أدائها الصّوتي، وأنّ الأداء الصّوتي سيحوي عناصر متعدّدة، يجب أن نعتبرها غير متضمّنة القصيدة»[4].

---

[1] - رينيه ويليك وَاوستن وارين، نظرية الأدب، ص170.

[2] - Henri meschonnic, critique du rythme, (anthropologie historique du langage),editions verdier,1982,p184 .

[3] - رينيه ويليك وَاوستن وارين، نظرية الأدب، ص170.

[4] -المرجع نفسه، ص152.

تقبل القصيدة الشعرية عدّة قراءات، لا من قبل قراء مختلفين فقط؛ بل حتّى من قبل قارئ واحد، فهو يمنحها أثناء الإلقاء عناصر إيقاعية متغيّرة، كتوزيع النّبر على المقاطع الصّوتية، وتحديد مواضع التّنغيم، وتنوّع طبقات الصّوت، من حيث العلو والانخفاض، والمدّة الزّمنية المستغرقة، وغيرها، ممّا يضفي عليها مرونة إيقاعية وانسياب دلالي.

في حين يرى **"جان ماري جويو*"** (Jean mari goyo)، أنّ «الإيقاع تعبير طبيعي عن الانفعال »[1]، وبهذا فهو وطيد الصّلة بالحالة الشعورية التي تتملّك الشاعر إذ أنّ «لغة الشعر الموزونة التي تستهدف التّعبير عن الانفعالات قبل كلّ شيء، ترجع في أصلها هي نفسها إلى الانفعال من الوقائع المشاهدة »[2]، باعتبار أنّ حركتنا تصبح أكثر توازنا وتوقّعا، عندما نعاني انفعالات قويّة.

وقانون «الانتشار العصبي»[3]، كما يسمّيه **" جويو"** يجعل التّنبّه أو التّأثّر الّذي ينشأ في الدّماغ، ينتقل بنسب قليلة، أو كثيرة إلى الأعضاء، مثلما ينتقل الاضطراب على صفحة الماء الّذي كان ساكناً، وبتأثير الإيقاع الذي يسيطر على جميع الحركات يتحوّل هذا الاضطراب إلى تموّج منتظم، فإذا كنت في حالة قلق بسيط، رأيت ساقك تتحرّك وتهتزّ، وإذا كنت تعاني ألماً مادّيا أو نفسياً، رأيت الجسم كلّه يضطرب، وإذا اشتدّ الألم، رأيت الجسم يهتزّ إلى أمام وإلى وراء، ورأيت اضطرابه يصير منتظما، وإذا كنت في حالة فرح شديد، رأيتك تقفز وترقص[4]، وهذه الظّواهر نفسها تلاحظ أيضاً في أعضاء نطق الصّوت، فبتأثير التّنبّه العصبي، يكتسب الكلام قوة وإيقاعاً بارزين.

---

*- جان ماري جويو، هو فيلسوف وشاعر، ولد بلافال في الثامن أكتوبر 1854، وتوفي عام 1888م، وكان من أهمّ أفكاره، الحياة هي مبدأ الفنّ والأخلاق والدين. ينظر: مقدمة كتابه.

[1] - ينظر: جان ماري جوبو، مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، ترجمة: د/ سامي الدروبي، ط2، دار اليقظة العربية، دمشق 1965، ص176.

[2] - المرجع نفسه، ص166.

[3] - المرجع نفسه، ص نفسها.

[4] -ينظر:المرجع نفسه، ص 166-167. (بتصرف).

وإذا كان الإيقاع إشارة طبيعية إلى عمق الانفعال، «فإنّ الإيقاع- يميل وفقا لقانون علمي آخر، هو قانون العدوى العاطفية- إلى أن ينقل الانفعال إلى قلب السّامع وهكذا، متى تكلّم المرء شعراً، فكأنّه بذلك وحده يقول: إنّ ألمي أو فرحي، هو من القوة بحيث لا يمكن أن أعبّر عنه باللّغة العادية، وكأنّي بإيقاع الشّعر ضربات القلب، تسمعها الأذن، وتنظّم الصّوت، فإذا سمعها الآخرون، أخذت قلوبهم تخفق هي الأخرى على هذا الإيقاع عينه »[1].

وإذا كان الإيقاع الشّعري، يهدف إلى التّعبير عن الانفعال، ونشره طبيعياً فإنّه يتّصل اتّصالا وطيدا بالحالة الانفعالية التي يعانيها الشاعر، فتطرب وتهشّ لصداه في القلب، فيخفق بشكل تسمعه الأذن، إلاّ أنّ هذا الأمر لا يقتصر على من يتكلّم الشّعر فحسب؛ وإنّما قد تنتقل العدوى إلى المستمعين جميعاً، سيما المتذوّقين منهم، فتلهف قلوبهم إلى الإيقاع ذاته، وتطمئنّ أنفسهم.

وينظر"**برتيل مالبرج**" (Bertel Malbarg)" إلى الإيقاع، على أنّه «تقسيم الحدث اللّغوي إلى أزمنة منتظمة، ذات علاقة متكرّرة، وذات وظيفة وملمح جمالي »[2] فهو يحدّده من خلال تجزئة الفعل اللّغوي إلى فواصل زمنية متساوية، وتنظيم وحداته الصوتية، وتركيبها بكيفية متكرّرة ومتتابعة، للتّعبير عن انفعال ما، وبهذا فهو يشير إلى وظيفته البنائية والجمالية والدلالية.

وقد يؤيّده الرأي " **جون كوهن** *" "(Jean cohen)، عندما يقول: «إنّ إيقاع الشعر يجيء من تردّد زمني يمتّع الأذن »[3]، أي إنّ الإيقاع الشّعري، لا يتحقّق إلّا انطلاقاً من تكرار، أو ترجيع زمني تستلذّ الأذن مسمعه، وهكذا، فهو يرتبط بالمدى

[1] - المرجع السابق، ص168.

[2] - برتيل مالبرج، علم الأصوات، ترجمة: عبد الصبور شاهين، د ط، مكتبة الشباب، القاهرة، 1985، ص199.

*- جون كوهن، ولد عام 1919، وتوفي عام 1994م، وهو فيلسوف وكان أستاذاً بجامعة السربون بفرنسا.

[3] - جون كوهن، النظرية الشعرية، (بناء لغة الشعر)، ترجمة: د/ أحمد درويش، د ط، دار غريب للنشر والتوزيع والطباعة القاهرة، د ت، ص114.

الزمني الّذي تتردد فيه الحركات والسكنات، أو المقاطع الصوتية بطريقة منتظمة داخل العمل الشّعري.

أمّا **" هنري ميشونيك *"** (Henri Meschonnic)، فيرى من خلال كتابه **"نقد الإيقاع "** (Critique du rythme)، الّذي خصّص فيه فصلا مطوّلا ترصّد فيه المفاهيم النّظرية الخاصّة بالإيقاع، أنّ «الإيقاع هو تطلّع نحو غير المتوقّع، الخاضع للكتابة»[1]، وبالتّالي فهو يبنى في الشّعر على عنصر المفاجأة أو المباغتة، التي قد تتجسّد في مستوى العناصر الصّوتية ذاتها المكوّنة للخطاب الشّعري.

غير أنّ رأي **"ريتشادز"** (Richards) عن الإيقاع يعدّ من أكثر الآراء الغربية تداولا بين النقاد العرب المحدثين، والمتمثّل في قوله: «والنّسيج الذي يتألّف من التّوقّعات والإشباعات، أو خيبة الظنّ أو المفاجآت التي يولّدها سياق المقاطع، هو الإيقاع وربّما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألّف من عدد من المفاجآت، ومشاعر التّسويق وخيبة الظنّ لا تقلّ عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة، وهذا يفسّر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف في البساطة، شيء تمجّه النّفس»[2].

فالإيقاع الشّعري إذاً، هو عبارة عن نسيج يتركّب من التّوقّعات المفترضة لأنّ «إيقاع قصيدة ما، ليس تابعاً للتّوزيع الواقعي للنّبرات الإيقاعية، بقدر ما يخضع لتوقّعنا تكراره في فواصل معيّنة »[3]، وبهذا فإنّه ينتج بناءً عن توقّعنا العودة، أو التّكرار المفروض على بعض الوحدات الصّوتية، وذلك تبعاً لفترات زمنية محدّدة، ولكنّ خيبة الظنّ قد تحدث في هذا التّوقّع، فتثير دهشة المتلقّي وتفاجئه، كما في البيت الشّعري

*- هنري ميشونيك، هو شاعر فرنسي، ولد بتاريخ 18 سبتمبر 1932، وتوفي في شهر أفريل 2009م، ومن أهمّ أعماله النقدية كتابه"نقد الإيقاع".

[1] - Henri michonnic, critique du rythme, p225.

[2] - ريتشادز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، ص 129، نقلا عن : د/ محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي (بين القديم والحديث)، د ط ، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 2004، ص299.

[3] - فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص73.

المعاصر، الذي غالبا ما يقوم إيقاعه على أساس المفاجأة، فيكتسب طاقات إيقاعية متنوّعة، بخلاف البيت التقليدي الذي يعطينا فرصة التّوقّع.

وهكذا، فإنّ الإيقاع قد ينشأ من عدم التّوقّع، أو المفاجأة، بالإضافة إلى تلك الإشباعات والتّغيّرات، وما تمنحه للصّوت من انفتاح أو انقباض، يساعد على حيوية الإيقاع، وامتداده داخل القصيدة الشّعرية، وقد يستدعي هذا تسلسل عناصرها اللّغوية وتوالي بناءاتها التّركيبية، وتفاعلها وتماسكها لفظاً ومعنىً.

والملاحظ بعد تتبّعنا لأهمية الإيقاع، وعناصره البنائية في بعض الدّراسات الغربية، التي أولته عناية خاصة، أنّه أصبح أكثر شمولية، وأوسع دلالة، إذ لم يعد ينحصر في البنية العروضية، أو الوزنية للشّعر فحسب؛ وإنّما تجاوزها إلى البنية الإيقاعية في إطارها العام، وأخذ يهتمّ بالجوانب الإيقاعية الأخرى التي يوفّرها العمل الشعري، والمرتبطة بالمستويات اللّغوية، الصّوتية، والصّرفية، والدّلالية، والتّركيبية البنائية، والبلاغية البديعية، وما تضفيه من جمالية شعرية على المواقف التّعبيرية للقصيدة، هذا فضلا عن تأكيدهم المستمرّ على ضرورة الرّبط بين الإيقاع والمعنى.

ـ ب- عند العرب القدامى :

ورد في **لسان العرب** ، أنّ الإيقاع «من إيقاع اللّحن والغناء، وهو أن يُوقع الألحان ويُبينها، وسمّى الخليل رحمه الله كتاباً من كتبه في ذلك المعنى، كتاب الإيقاع»[1].

وجاء في **القاموس المحيط** ، «والإيقاع، إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها»[2].

[1] - ابن منظور، (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري)، لسان العرب، ط 3، دار صادر، بيروت لبنان 2004، مادة وقع المجلد 15، ص263.

[2] - الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت –لبنان ، 1999 ، ص127.

وعرّفه صاحب **المخصّص** بأنّه، «حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية»[1]، أي إنّه يتّصل بتتابع وتوالي المتحرّك والسّاكن، وفق نسب زمنية متساوية .

في حين ورد في **القاموس الكامل**، أنّ «الإيقاع هو النّقر على الطبلة ، باتّفاق الأصوات والألحان»[2].

لم تحد هذه المفاهيم المعجمية عن إطار الغناء والموسيقى، لأنّها تربط الإيقاع بتوقيع الألحان وتوضيحها وإبانتها.

لعلّ أوّل ناقد عربيّ استخدم مصطلح الإيقاع قديما ، هو" **ابن طباطبا العلوي** " (ت 322هـ) في كتابه **عيّار الشعر**، حين قال:« وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه ، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحّة وزن الشّعر صحّة المعنى، وعذوبة اللّفظ، فصفا مسموعه ، ومعقوله من الكدر ، تمّ قبوله له واشتماله عليه ، و إنّ نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها ، وهي: اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه»[3].

قد يتبادر إلى الذّهن منذ الوهلة الأولى ، أنّ " **ابن طباطبا**" لم يجمع بين الوزن والإيقاع فحسب ؛ باعتبار الوزن مرادفاً لفظياً للإيقاع، بل عدّه عنصراً من عناصره وربط الإيقاع بالشّعر الموزون الّذي لا يتعدّاه إلى أمور أخرى، لا يتحقّق فيها شرط الاتّزان، لأنّ الشّعر لا يتوفّر على الإيقاع إلّا إذا كان موزوناً ، ومتضمّناً جملة من العناصر المتمثّلة في: حسن التّركيب، صحة الوزن، صواب المعنى، وعذوبة اللّفظ فإذا اجتمعت فيه هذه العناصر تمّ قبوله وتمكّن من تبليغ رسالته الشّعرية.

---

[1] - ابن سيّده (أبو الحسن علي بن إسماعيل)، المخصّص، تحقيق: عبد الحميد أحمد يوسف الهنداوي، ط1، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ، 2005، مجلد 8، ص 13 .

[2] - د/ مؤنس رشاد الدّين، المرام في المعاني والكلام (القاموس الكامل) ، ط 1، دار الراتب الجامعيّ، بيروت – لبنان 2000 ص503.

[3] - ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد) ، عيّار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، ط 3، منشأة المعارف الإسكندرية ، د ت ص53.

وإذا فقد أيّ عنصر منها ، كان إنكار الفهم له ، واستنفرت منه النّفس الذّواقة إذ أنّ «النّفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق ممّا يخالفه» [1]، وبهذا فقد اتّخذ **"ابن طباطبا"** الإيقاع معياراً لقياس جودة الشّعر، ومصدراً من مصادر الطّرب والارتياح اللّذان يحسّهما من يقبل على قراءة الخطاب الشّعري، ممّا يوصل الإيقاع بمسألة الذّوق.

وللإيقاع معنيان في رأيه، عامّ وخاصّ، كما يحدّدهما **"تبرماسين"** في قوله: «ندرك أنّ ابن طباطبا، يفرّق بين الإيقاع المحسوس بحاسّة من الحواسّ، كالشمّ والذّوق، كما في"العام"، وبين الإيقاع المتسرّب الّذي لا نستطيع القبض عليه، كما هو في الشّعر، واللّغة عامة، وهو "الخاص"، وفيه يركّز على عنصر الاعتدال» [2] فهو يُميّز بين نوعين من الإيقاع.

نوع يدرك بالحواس ، كإيقاع الأصوات ، ويعني به الإيقاع الخارجي (الوزن) ونوع يُستعصى إدراكه ، يتّصل بالجانب المعنوي للشّعر خاصّة ، واللّغة عامّة، ويقصد به إيقاع المعنى الّذي يشترط فيه عنصر الاعتدال، لذا فلابدّ من حسن التّركيب ، والابتعاد عن الاضطراب الّذي تستقبحه الأذن المرهفة الحسّ، لأنّ«علّة كلّ حسن مقبول الاعتدال كما أنّ علّة كلّ قبيح منفي الاضّطراب» [3].

والإيقاع عند**"الخوارزمي"**(ت235هـ)، هو:« النّقلة على النّغم في أزمنة محدودة المقادير، والنّسب أصناف...» [4]، وبهذا فإنّ الإيقاع يتمثّل في الانتقالات المؤتلفة على الأنغام، وتناسبها عبر أزمنة محدودة الكمّ والنّسب ، وقد يوم ئ هذا الرأي بمعرفة **"الخوارزمي"** الواسعة لعلم الإيقاع، انطلاقاً ممّا تميّز به من علم الرّياضيات فكلا العلمين، يقومان على استخدام الفطنة، والحسّ اليقظ.

---

[1] - المصدر السابق، ص 38.

[2] -د/ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائ، ص95.

[3] - ابن طباطبا العلوي، عيّار الشّعر، ص53.

[4] - الخوارزمي (أبو عبد الله محمد بن أحمد بن يوسف الكاتب)، مفاتيح العلوم، دراسة وتصدير: عبد الأمير الأ عسم ط 1، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 2008، ص 214.

وربطه "**الجاحظ**" (ت 255هـ) بظاهرة التّوقيع، حيث نلتمس ذلك من خلال إيراده لقول " **جعفر بن يحي** ": « إن استطعتم أن يكون كلامكم كلّه مثل التّوقيع فافعلوا»[1]، فالبناء التّوقيعي للأساليب اللّغوية، يجعل التّعابير الشّعرية أكثر حيوية، ونماءً فتستخفّها القلوب، وتسترسلها الألسن، وتستلذّها الآذان، وبفضل تلك المسوّغات الجمالية تستزيد البلاغة، ويقوى البيان، فيسهل على النّفس الذّواقة استيعاب فحوى الخطاب الشعري، وذلك من خلال الاستجابة الانفعالية التي يحدثها التّوقيع.

أما "**أحمد بن فارس**" (ت 395هـ)، فإنّه يفرّق بين الإيقاع والعروض،من خلال قوله: « ومعنى آخر في تنزيه الله جل ثناؤه نبيه صلّى الله عليه وسلّم عن قيل الشّعر أنّ أهل العروض مجمعون ، على أنّه لا فرق بين صناعة العروض، وصناعة الإيقاع إلّا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنّغم، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة، فلمّا كان الشّعر ذا ميزان يناسب الإيقاع، والإيقاع ضرب من الملاهي لم يصلح ذلك للرسول صلّى الله عليه وسلّم»[2].

فإذا كان علماء العروض، لا يفرّقون بين الإيقاع والوزن، فإنّ "**ابن فارس**"يرى أنّ صناعتهم تختلف، فالأولى تجزّئ الزّمن بالنّغمات، وهو أمر محسوس حيث أنّ«النّغمة يولّدها الصّوت ، والأصوات المؤتلفة، أي إنّ النّغم عبارة عن تحريك الأجسام المتذبذبة المهتزّة والمجوّفة، إذ تبقى الحركة فيها زماناً، (أي تتكون أكثر من دورة) ، وتشيع في أجزائها ، وهذا ما يسمى بالقرعات المتّصلة بحيث يقرع الهواء نفسه، بعضه بعضاً على اتّصال زماناً معيّناً» [3]، أي إنّ النّغم، هو عبارة عن«مستوى لحني، لا تقطيعي»[4].

---

[1] - الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، وضع حواشيه : موفّق شهاب الدّين، ط 1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 1998، مجلد1، ج1، ص85.

[2] - أحمد بن فارس (أبو الحسن)، الصّاحبي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها، تعليق: أحمد حسن بسج ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان، 1997، ص212.

[3] - مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية (نموذج الوقف)، ط1، دار الأمان، الرباط، 2010 ، ص40.

[4] -المرجع نفسه ، ص نفسها .

وهكذا، فإنّ الإيقاع، هو تتابع النّغمات التي تولّدها الأصوات المركّبة تركيباً مؤتلفاً، عبر فترات زمنية محدّدة ، فتنتج لحناً ما ، وبهذا فهو مناسب للشّعر، إلّا أنّه عدّه ضرب من الغناء، فنزّه الله تعالى نبيّه عليه الصّلاة والسّلام عن قوله.

أمّا الثانية، فتقسّم الزمن بالأصوات المسموعة التي في حال تركيبها ، وتجانسها تشكّل التفاعيل المكوّنة من المقاطع الصوتية (الحركات و السكنات) ، أو ما يعرف بالأسباب والأوتاد، وهنا يقصد الوزن الشعري.

في حين أشار **"ابن سينا"**(ت 428 هـ) إلى الإيقاع أثناء تعريفه للشّعر إذ قال: «إنّ الشّعر هو كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفّاة، هو أن يكون الحرف الذي يختم به كلّ قول منها واحداً»[1].

فهو ينظر إلى الإيقاع ، على أنّه عنصر من العناصر البانية للشّعر، وإذا كان الوزن عنده يتألّف من كمّ التّفاعيل، والقافية التي يختم بها كلّ بيت ، فإنّ الإيقاع يستوجب أن تتساوى المدد الزمانية بين المقاطع الإيقاعية، مع مراعاة التّناسب، والتّتابع بينها.

فالإيقاع فيما يراه **"ابن سينا"**، هو« تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتّفق أن كانت النقرات منغّمة، كان الإيقاع لحنياً، وإذا اتّفق أنّ كانت النقرات محدثة للحروف المنظّم منها كلام، كان الإيقاع شعريا»[2]، أي إنّ الإيقاع منوط بتحديد الزمن الذي يستغرقه صدور الصوت أو النقرة، فإن أحدث نغما، كان الإيقاع لحنياً موسيقياً، أمّا إذا شكّلت هذه الأصوات عند تركيبها ، وائتلافها خلال أزمنة محدّدة كلاما منظماً ، كان الإيقاع شعرياً.

[1] -أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ترجمة و تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دط، دار الثقافة ، بيروت- لبنان ،د ت ص161.
[2] - ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، ص 24، نقلا عن : د/ جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، دط المركز العربي للثقافة و العلوم ، 1982، ص 380-381.

فالأساس واحد بين الإيقاعين، اللّحني (الموسيقي)، والشّعري، المتمثّل في التّناسب الزّمني، لأنّ«الزمن عنصر مهمّ في التّأليف الموسيقي، ويعدّ مقياسا له، ويمكن أن يشغل بنغمة واحدة ، أو نغمتين ، أو أكثر ، وعنده ا يكون زمن النّغمات المجموعة زمناً كاملاً»[1].

ويرى **" الحسن بن أحمد علي الكاتب "**،أنّ الإيقاع «هو قسمة زمان اللّحن بالنقرات، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى ، وكلّ واحد منها يسمّى دوراً»[2]، أي هو تجزئة زمن الألحان ، وفق النّسب الزّمنية المستغرقة ، قصد السّماع والانتقال على الأصوات المترادفة ، مع مراعاة عنصر التّتابع والتّوالي بينها ، ممّا يشكّل أدواراً متساوية ومتوالية، يدركها القارئ المتذوّق السليم الفطرة دون أيّ عناء.

أمّا **"حازم القرطاجني"**(ت 684 هـ)، فإنّ نظرته للوزن، كانت أقرب إلى الإيقاع منها إليه، إذ يقول: «والوزن هو أن تكون المقادير المقفّاة تتساوى في زمنه متساوية، لاتّفاقها في عدد الحركات والسّكنات والتّرتيب»[3]، فهو يشير من خلال هذا الرأي إلى أسلوب التشطير في البيت العمودي التّقليدي ، الذي تفصل بين شطريه مساحة بيضاء، قد توحي بزمن الوقف المؤقت ، قصد الاسترجاع وإعطاء نفس إيقاعي متجدّد.

وبما أنّ كلّ كلام يضبط بزمن يتلفّظ فيه ، شريطة التّساوي بين مقاطعه الصوتية، وتقديره بعدد الحركات والسكنات ، مع المحافظة على عنصري الزّمن والتّناسب، فإنّ هذا يقودنا إلى الوقوف على مبدأ التّآلف ، والانسجام بين هذه العناصر خاصةً إذا كان « الإيقاع يلتقي مع الوزن في مبدأ التّناسب ، من حيث هو مبدأ جوهري

---

[1] -د/ كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل و مقدمة في علم الإيقاع المقارن ط2 دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1981، ص196 .

[2] - الحسين بن أحمد علي الكاتب، كتاب كمال أدب الغناء، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة : محمود أحمد الحنفي، دط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص92 .

[3] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ، دط، دار الكتب الشرقية د ت ، ص263 .

في كلّ أشك ـال الفنّ وأنواعه»[1]، وإذا ذكرنا التّرتيب ، أدركنا النّظ ـام في أيّ ل ـون من ألوانه، وبهذا يصير الوزن عند **"حازم"** رديفاً للإيقاع.

يتبيّن ممّا استعرضناه من الآ راء العربية التّراثية ، أنّ الإيقاع عنصر جوهري في الخطاب الشعري ، بحيث «لا تتأتّى لذّة الخطاب في أي جنس أدبي ، إلاّ من جميع مكوّناته لفظا ومعنى وبناء ، والعامل الموحد لهذه المكوّنات، هو الإيقاع »[2]، لذا فقد أولاه العلمـاء القدام ـى عنايـة فائقـة، وإنْ ربط ـوه فـي أغلـب الأحيـان بفـنّ الغنـاء والألح ـان إلّا أنّهم اهتمّوا بإبراز أهمّ مكوّناته الصوتية، التي إن ائتلفت وحافظت على التناسب بينها، أبدعت في أنحاء القصيدة جوّاً إيقاعياً صاخباً مشحوناً بمختلف الانفعالات والمشاعر، ينزع بدوره إلى استلهام وجدان المتلقّي.

ـج- عند العرب المحدثين:

يعدّ مصطلح الإيقاع، أكثر المصطلحـات تداولا في الخطـابات النّقديـة الحديثـة غير أنّه وفي الوقت ذاته أكثرها ضبابية و تعميماً، إذ أنّ المصطلح واحد ، ولكنّ الرّؤى النقدية تعدّدت واختلفت حول أهميته، والعناصر التي يبنى على أساسها، إلى حدّ التناقض بين النقاد والدّارسين، فمنهم من يقرنه بمصطلح الموسيقى*.

فـ**"كمال أبو ديب"** ينظر إلى ا لإيقاع، على أنّه « الفاعلية التي تنقل إلى المتلقّي ذي الحساسية المرهفة ، الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التّتابع الحركي وحدة نغمية عميقة، عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقّدة»[3]، فوفقاً لهذه الرؤية، فإنّ الإيقاع يقوم على الفاعلية التي يراد بها الحركة المتنامية ، والمستمرّة في التّجدّد، بغية إخراج السكون الدّائم من دائرتها، وإحداث الحيوية التي تبعث في نفس المتلقّي ، الشعور بالنّشاط والسّعادة

---

[1] - د/ جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر، ص 375.

[2] - د/ أحمد عزوز، علم الأصوات اللغوية ، ص66.

*- ينظر: د/ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 349. وَ ينظر: د/ شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي ص38.

[3] - د/ كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص230 .

أو تنمّي فيه الإحساس بالحزن والألم ، فيكتئب، الأمر الّذي يستوجب عليه إعمال العقل والإحساس في آن واحد.

وإذا كان «الإيقاع بلغة الموسيقى ، هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلّف بتتابعها العبارة الموسيقية»[1]، فإنّ الإيقاع الشّعري هو الفاعلية التي تزرع الحيوية ، والحياة في المقاطع الصوتية المختلفة ، التي بائتلافها وتتابعها يشكّل البيت الشّعري، وتكشف عمّا يحويه من إحساسات باطنية.

وقد ينتج الإيقاع الشعري عند " **أبي ديب** "، أساسا من تتابع الحركة والسكون أو ما يعرف بالمقاطع الصوتية، إذ يقول:«إنّ الإيقاع في الشّعر ينبع من الحدوث التّتابعي لإثنتين من ثلاث نوى مكوّنة هي: (- - 0) (- - 0) (- 0)»[2]، وبالتّالي فإنّه يتألف من تتابع المقاطع الصوتية التي تكوّن التّفعيلة الشعرية، مثل: (فاعلن) فهي تتشكّل من تتابع نواتين ، هما: (- 0)(- - 0)، أي تتكون من مقطعين طويلين (- 0) ومقطع قصير (-)، وعند تركيب هذه المقاطع، تتألّف وحدة إيقاعية تتمثّل في التّفعيلة.

فعندما كان تصوّر"**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" (ت174 هـ ـ) للإيقاع على أنّه يتألّف من وحدات كبرى منعزلة لا تتفاعل، فإنّ "**كمال أبو ديب** " يرى أنّ الإيقاع حركة لنواتين أو ثلاث [3]، كما أنّه ينظر إليه ، على أنّه وطيد الصّلة بالنّبر فيقول:« إن الإيقاع يرتبط ارتباطا جذرياً بتميّز وحدة أوّلية ، أو نواة زمنية يقع عليها النّبر»[4]، بمعنى أنّه يتّصل اتّصالا وثيقاً بكلّ وحدة صوتية يقع عليها النّبر.

---

[1] - المرجع السابق، ص231 .

[2] - المرجع نفسه، ص53.

[3] - ينظر : سعد مصلوح ، في مسألة البديل لعروض الخليل (دفاع عن فايل) ، مجلة فصول (النقد الأدبي تراثنا النقدي)، العدد 2 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، يناير - فيبراير – مارس 1986 ، المجلد 6، ج2 ص250.

[4] - د/ كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص232.

وقد يستمدّ الإيقاع تركيبه من وحدة النّغمة التي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة [1]، فهو عبارة عن تردّد وحدة نغمية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، وهذه الوحدة في الشّعر العربي هي التّفعيلة[2]، فالإيقاع إذا يتولّد من تتابع المقاطع الصوتية ، الّذي ينشأ عنه وحدة نغمية ، أو تفعيلة شعرية ، تتكرّر في البيت الشّعري خلال فترات زمنية متماثلة.

والإيقاع « ليس مجرّد إشارة بسيطة، بل هو نظام مركّب ومعقّد ، مكوّن من العديد من الإشارات، بل إنّ كلّ عنصر من عناصره ، هو في حدّ ذاته نظام إشاري مكوّن من إشارات ، هي مفرداته» [3]، وبهذا فهو ليس مجرّد علام ـة بسيط ـة ساذج ـة وإنّما ه ـو من العلامات المركّبة، المبهمة المنطوية على جملة من الدّلالات والإيحاءات لا يملك القدرة على إدراكها، إلّا من أوتي الفطنة الحسّية، وعرف بالكياسة الشّعرية.

فالإيقاع بحث في أعماق المعنى ، للكشف، عن كيفية بنائه وتقديمه ،« فإذا كان المعنى الشّعري، معنى مغلقاً، بمعنى أنّه نصّ مبهم ، لا نقدر أن نؤطّره، فإنّ الإيقاع رحيل في هذا المبهم المغلق المجهول، إنّه مجموعة متناقضات وحدات زمنية مفاجئة ألحان غير متوقّعة تقودنا إلى المجهول» [4]، وهكذا ، فإنّ الإيقاع ، هو السّبيل إلى تذوّق المعنى والاستمتاع بخباياه.

وقد يراد بالإيقاع،« حركة الأصوات الدّاخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التّفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر ، أشقّ بكثير من توفير الوزن ، لأنّ الإيقاع

---

[1] - ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،د ط، دار العودة ، بيروت ، 1982 ، ص461.

[2] -ينظر: د/ محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006 ص 441. وَينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص374.

[3]- د/ سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي،دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1993 ص136.

[4] - د/ تامر سلوم، أسرار الإيقاع في الشعر العربي، ط 1، دار المرساة للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، د ت ص251.

يختلف باختلاف اللّغة والألفاظ المستعملة ذاتها ، في حين لا يتأثّر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه»[1].

فالإيقاع إذاً، أ عقد من الوزن، فهو يظهر في حيوية الأصوات الباطنية التي لا تخضع للتّقطيع العروضي، ويتغيّر بتغيّر اللّغة والكلمات المستخدمة، أمّا الوزن فلا يتأثّر بالألفاظ المعتمدة فيه، وإنّما يحافظ على تركيبته الوزنية الخليلية، وبهذا فهو يمنح الشاعر إذا اضطرّ، حرّية الخروج عن القوالب الهندسية ، الموضوعة للأوزان العروضية.

في حين نجد**"خالدة سعيد"**، تتساءل في حديثها عن الأوزان الشّعرية: كيف تفسّر المحافظة على الأوزان الخليلية؟ فتجيب بقولها:«يسهل القول بأنّها رواسب تراثية إذ المنتظر ألاّ تجيء قصيدة تخطّت المفهومات ، والنظم الشعرية ، ورفعت راية الجنون بلهجة تذكّر بإيقاع الماضي ، لكن ما الإيقاع؟ إنّه ليس مجرّد الوزن بالمعنى الخليلي أوغيره من الأوزان ، الإيقاع بالمعنى العميق ، لغة ثانية ، لا تفهمها الأذن وحدها وإنّما يفهمها قبل الأذن والحواس ، الوعي الحاضر الغائب، لهذه اللّغة علاقة ثنائية بالأجواء الشّعرية ، تستحضر الأجواء والأجواء تبعثها، هذا يعني بالتّالي: أنّ الإيقاع ليس مجرّد تكرار أصوات ، وأوزان ، تكراراً يتناوب تناوباً معيّناً: مستفعلن فاعلن أو مستفعلن مستفعلن ... إلخ، وليس عددا من المقاطع، إثني عشرية مزدوجة أو خماسية مفردة، وليس قوافي تتكرّر بعد مسافة صوتية معيّنة ، لتشكّل قراراً، هذه كلّها عناصر إيقاعية، ولكنّها جزء من كلّ واسع ملوّن متنوّع»[2].

فردّ **" خالدة سعيد "** عن تساؤلها ، ينفي أن يحدّد الإيقاع بالوزن، أو أن يكون مجرّد تكرار للتّفاعيل الشعرية أو المقاطع الصوتية أو القافية، إنّما هو أوسع من ذلك إذ أنّ هذه العناصر، لا تمثّل إلا جزءاً من الكلّ، ألا وهو الإيقاع، ولكنّها ليست بمنأى عنّه، فهي تعدّ من مكوّناته الأساسية، إلّا أنّها لا تشكّل الإيقاع، فهي تنظر إلى الإيقاع

[1] - د/ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، د ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص315.
[2] -د/خالدة سعيد، حركية الإيقاع ، ص111.

على أنّه مسألة معقّدة، لا يمكن إدراكها عن طريق الحواس الحاضرة ، كالسّمع والبصر إنّما تفهم من خلال الوعي الّذي تجتمع فيه الحواس الحاضرة الغائبة ، كالذّوق، باعتبار أنّ«الإيقاع معنى بعيد لا يراه المرء» [1]، فهو يحمل أبعاداً دلالية غامضة، تستفزّ المتلقّي المتذوّق للكشف عنها.

وقد يؤدي بنا هذا إلى استحضار الم عنى العام عند**"ابن طباطبا"**، لأنّ الإحساس بالإيقاع في الخطاب الشّعري ، يولّد فينا الشعور بأجوائه الشّعرية ، وإيصالها بالحالة النّفسية التي تنتاب الشاعر ، حين كتابته له، فتصبح العلاقة بينه وبين المتلقّي ، علاقة تذوّق، وانفعال بعالمه ، وما يحويه من مؤثّرات فكرية، مادّية، وروحية ، تبنى أساساً على النّظام.

فيعدّ الإيقاع إذاً، « عنصراً من عناصر التّجربة، التي ينقلها الشاعر إلى المتلقّي لكنّه في الحقيقة ليس عنصرا منفصلا عن العناصر الأخرى، بل هو متغلغل في مكوّنات البيت الشعري جميعا» [2]، لذا فهو لا يقتصر على الجانب الصوتي فقط، بل«إنّه النّظام الّذي يتوالى، أو يتناوب بموجبه مؤثّر ما، (صوتي أو شكلي)، أو جوّ ما، (حسي، فكري سحري، روحي)، وهو كذلك صيغة للعلاقات ، (التّناغم والتّعارض، التّوازن والتّداخل) فهو إذن، نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية» [3].

فللنّظام والمؤثّر، يمثلان لبّ الإيقاع وأساسه، لأنّهما من مستلزماته، فالنّظام يعبّر عن قيمة جمالية فنّية ، تنتج بناءً عن التّتابع والتّناوب بين الأصوات ، عبر فترات زمنية محدّدة، أمّا المؤثّر ، فهو الذي يجذب المتلقي ، ويحفّزه على الشعور بالأثر الصّوتي في السّم ـع، ويشكّـل الصورة في البص ـر بحيثياته ـا، (اللّـون، الخ ـطّ، الشّكـل...إلخ) و ما تحمله من دلالة.

---

[1] - د/ تامر سلوم، أسرار الإيقاع في الشعر العربي ،ص256.

[2] - د/ ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشع ر، د ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994 ص12.

[3] - د/ خالدة سعيد، حركية الإيقاع، ص111.

وهكذا، فهما يمنح الإيقاع حرّية التّدفق، و يبعثان الحيوية والحركة في التّشكيل اللّغوي العام للخطاب الشّعري، و بهذا فقد يتدخّل في عملية إدراكه إلى جانب الذّوق جملة من الحواس ، «لأنّ الإيقاع مجال لتقاطع حواس عدّة، إدراكه غير مقصور على السماع ، مثلما قد نتوهّم ، ودليل ذلك نجده في الخطابات التي تحاول تحليل الإيقاع، وبيان كنهه، إذ يجد المحلّل نفسه كالمجبر على الخلط بين الحواس الخمس والمزج بينها» [1]، أي إنّ مسألة إدراكه تكون فردية وشخصية، وبهذا فهي تختلف من متلقّ إلى آخر.

وقد يراد بالإيقاع مصطلح التّرجيع* ، باعتباره مصطلحا موسيقيا، وهو «تناظر صوتي بالمماثلة أو المخالفة ، ونقصد به في قضية الحال ، التّناظر بين لفظين متّحدين معنىً ومبنىً ، وهو ما سمّاه العرب تكراراً، وإذا اختلف اللّفظ الثاني في بعض معناه عن الأوّل، عّد ترديداً ، وقد يكون هذا التناظر أيضا بين لفظين متّحدين مبنىً في الكلّ أو في البعض، أو مختلفين كلّ الاختلاف في المعنى، وهو ما سمّاه العرب جناساً» [2] فانطلاقا من المماثلة الصوتية أو المخالفة التي تؤدّي إلى حدوث التّكرار ، أو التّرديد أو الجناس، تكتسب الألفاظ اللغوية إيقاعاً قوياً خاصاً بها.

والإيقاع منوط بمدى إحساسنا به، إذ أنّ « الفيصل في وجود الإيقاع أو عدمه هو إحساسنا به، وإذا عجز التّحليل عن إظهار الإيقاع، حيث نحسّ وجوده، فهذا عيب التّحليل، لا عيب الإيقاع »[3]، ولذا تمّ إنكار صفة الفيزيائية عنه، باعتباره « ليس شيئا

---

[1] -خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجاً)، ط 1، دار الحوار للنشر و التوزيع 2005 ج1 ص24.

*- التّرجيع لغة هو:«ترديد الصوت في الغناء والقراءة ونحوهما» ، ينظر: ابن سيده، المخصّص، المجلد1، ص508. وقيل هو:«ترديد الصوت في الحلق في الغناء والقراءة ونحو ذلك مّما يترنّم به، وقيل هو تضارب الحركات في الصوت». ينظر: د/ حسين يوسف موسى، وَ عبد الفتاح الصعيدي، الإفصاح في فقه اللغة، ط2، دار الفكر العربي القاهرة، ج2،ص1294. أي الترجيع لغة: هو تكرار الأصوات في الحلق أثناء القراءة أو الغناء.

[2] -توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، د ط، سراس للنشر، تونس، 1985، ص144.

[3] - د/ شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص66.

فيزيائيا، ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها، وإن نسبناه إليها، إنّما هو في الواقع إيقاع للنّشاط النّفسي»[1]، وبهذا فهو يتّصل بالحالة الانفعالية للشاعر والمتلقّي.

يظهر ممّا تقدّم، أنّ جلّ الآراء النّقدية الحديثة، تبني الإيقاع الشّعري على أساس ثلاث عناصر هي: **المدى الزمني**، المتمثّل في المدّة الزّمنية التي تستغرقها الأصوات أثناء عملية النطق، وا **لتّناسب** بين المقاطع الصوتية أو الحركات والسكنات، ومراعاة **التّتابع** و**التّوالي** بينها، ومنها من ربطها بعامل النّبر ، والجانب النفسي، إلّا أنّه ينطوي على أبعاد أخرى لم تلق العناية الكافية من قبل النقاد، كالبعد اللّساني والدّلالي والبنائي وغيرها.

-02- وظيفة الإيقاع الشعري و أنواعه:

يسهم الإيقاع في تشكيل البنية الدّلالية للخطاب الشّعري المعاصر، وإحداث التّماسك النّسيجي بين مكوّناته اللّغوية، باعتباره « يشير إلى عدد من الدّلالات السّطحية والعميقة في القصيدة، إنّه قد يظهر صدى لمعنى القصيدة، وقد يؤكّد المعنى ، ويطرح معاني وتفسيرات ظلال للمعنى، ويمكن استخدامه لإشارة المعنى ، والإيجاد بالصّراع داخل بنية القصيدة»[2].

فالإيقاع لا يكتفي بالمحاكاة، أو الزّيادة على المعنى فقط؛ بل يتشابك معه للكشف عن عناصر الصّراع الدّاخلي لبنية الخطاب، وبفعل انتمائه إلى « نمط الأفعال المبتكرة التي لا يحكمها نظام موسيقى مهيمن، فهو لا يجري على نسق واحد حتّى وإن ارتبط أكثر من إيقاع بنظام وزني واحد، وهذه الصفة التي تمنح القصيدة قابلية على الإنجاز الشّعري، المقدّم في ضوء قدرات الشاعر الإبداعية في هذا المجال»[3].

---

[1] - المرجع السابق، ص156.

[2] -د/ ناصر سليم محمد الحميدي وَ أ/محمد عباس محمد العربي، تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، ص19.

[3] -د/ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د ط ، اتحاد الكتاب العربي دمشق 2001، ص19.

وبفضل تلك الميزة التّنويعية التي يتمتّع بها الإيقاع، يحقّق هدفه في إبداع إيقاعات دلالية جديدة داخل القصيدة ، تقوم بتنمية طاقات المتلقّي الحسيّة، لاسيما وأنّ الإيقاع الّذي ينشأ على«النّسق المنتظم دون أيّ شائبة تشوبه ، يغلب على أثره في النّفس أن يكون حسّياً» [1]، وبناءً عن هذا، فإنّ القصيدة تسعى جاهدة إلى بلوغ غايتها الدّلالية، الأمر الّذي يدفع الشاعر إلى ا هتمام به، وإقحامه في هيكلها، لأنّه يمنح ألفاظها حياة متجدّدة مفعمة بالحيوية، ويربط مكوّناتها اللّغوية ، «فهو ذو و ظيفة مزدوجة، أوّلاً وصل مكوّنات النّص بعضها ببعض، وثانيها التّأثير في المتلقّي، و أمّا وسائلها فهي كلّ ما يوفر الانسجام والتّلاؤم» [2].

وقد يزيد هذا من انتباه المتلقّي، ويجعله يحسّ بمعانيها ويتشرّب فحواها، فتتحقّق سمة التّوقّع لديه، إذ أنّ « تتابع المقاطع على نحو خاصّ ، يهيئ المتلقّي لاستقبال أسلوب إيقاعي من هذا النمط دون غيره» [3]، وهكذا ، فإنّه منوط بالحالة الانفعالية التي تتملّك الشاعر، ويؤثّر عن طريقها في وجدان المتلقّي، فيطرب له ويستلذّه .

ويتّصل الإيقاع باللّغة الشّعرية اتّصالا وثيقا، إذ به تنجذب نحو حركيته ا فيكتسب وظيفتين أساسيتين: بنائية ودلالية[4].

-أ- الوظيفة البنائية:

تظهر في تحكّم الإيقاع في نسق الخطاب الشّعري، أي في بناء عناصره ومكوّناته ضمن تنظيم وترتيب ، يستقلّ بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع، معناه مرور الذّات الكاتبة في اللّغة ، بغاية تغيير م سارها إلاّ أنّ هذا البناء متحرّك كما هو مقوّد.

---

[1] - د/ علي يونس ، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993 ص171.

[2] - ينظر: توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، ص139.

[3] - د/ محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص375.

[4] - ينظر : محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث (بنياته و إبدالاتها)، ط2 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 2001 ج1، ص178. (بتصرف).

-ب- الوظيـفة الدلاليـة:

وهي ملازمة للأولى ومترتّبة عنها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب ، يعدّ بناءً لدلاليته ولطريقة إنتاج معناه، فليس للكلمات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب كما ليس للّغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب.

فالإيقاع الشعري إذاً، وطيد الصّلة باللّغة ، حيث لا وجود له فيها إلاّ بإنتاجه لمعنى الخطاب ودلالته، ولا إيقاع خارج دلالته، وكيفية إنتاج معناه، إذ أنّ«الإيقاع إنمّا هو ناتج معنى، الأمر الذي يجعل التّأويل الإيقاعي مرتبط بفهم للنّص ، وموجّهاً طبقا للدّلالة الممنوحة له ، وهذا ا لأمر لا ينفي تماما العكس، إذ بقدر ما الإيقاع ناتج معنى هو في ذات الآن منتج معنى»[1].

وإذا كانت بعض الظّواهر الإيقاعية المتماسكة البّناء ، قد لا تظهر للقارئ أثناء التّأويل الأوّلي، فإنّه يسعى إلى إعادة القراءة، مع تصويب ذلك التّأويل، ممّا يجعل تفكيك شفرات الخطاب الشّعري دلالياً ، وإيقاعياً بكيفية صحيحة ، يحتاج إلى قراءات إبداعية متعدّدة، وبهذا فإنّ الخطاب ، هو فضاء البناء الإيقاعي، في حين يشكّل«الإيقاع نسقاً للخطاب وبنية لدلاليته»[2]، فكلاهما يشكّل كلاً متكاملا.

كما أنّ شعرية الإيقاع «تقوم على أسبقية الدّال في الخطاب ، بدل أسبقية الدّليل كما تقول الشّعرية البنيوية والدّلا ئلية ... ما دام الإيقاع تنظيماً لكلّ من المعنى والذّات عبر حركتهما في الخطاب» [3]، وبالتّالي فإنّه يبنى على أوّلية الصّورة السّمعية للخطاب أي موسيقاه، إلى جانب ميزته التّنظيمية للمعنى، والذّات من خلال حيويتهما فيه.

ولا يحتفي الشاعر باستثمار وظائف الإيقاع من أجل التّحلية الموسيقية فحسب وإنّما مهمّته أوسع من هذا كلّه، فهي«تنظيمية أكثر ممّا هي ترصيعية، يتوخى من ورائها

[1] - خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجاً) ، ج1، ص28.

[2] - محمد بنيس، الشعر المعاصر، ط2، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب، 1996، ج3 ، ص105.

[3] - المرجع نفسه ، ص نفسها.

إحداث تناغم جرسي ، بل إنّها لتقوم بدور التّنسيق والانسجام بين بنيات النّص الشّعري يجعلها كلا متماسكا»[1]، وبهذا فقد يحقق وظيفته في الإمتاع والمعرفة والتّغيير ، لا بالنسبة للفرد الواحد فقط؛ وإنّما بالنسبة للمتلقّين جميعاً.

وبناءً على خاصيّة الإيقاع التّنظيمية، « يعكس الظروف الاجتماعية التي يختلف فيها، لأنّ الإشارات لا تنفصل إطلاقا عن الوضع الاجتماعي لأنّها جزء منه، كما هو الأمر بالنّسبة للّغة، وهذا يعني أنّ الإشارة الفنّية الجيّدة ، هي التي تكشف عن النّمطي في اللّحظة التّاريخية، وتكشف في نفس الوقت إمكانيات التّفجير ، والتّغلب في هذه اللّحظة نحو إيقاع المستقبل على كلّ المستويات الفنّية والاجتماعية»[2].

إذاً، فكلّما كانت الحياة الاجتماعية غنيّة بتفاعلاتها، كلّما كان الإيقاع ثريّا ومتناميا، وبالتّالي فإنّ غايته اجتماعية أكثر ممّا هي فردية، مثلما يتميّز بتجدّده الدّائم وتعدّده الدّلالي وتشابكه.

أمّا الأثر الممتع للإيقاع الشّعري ، فهو ثلاثي«عقلي وجمالي ونفسي، أمّا عقليا فلتأكيده المستمرّ ، أنّ هناك نظاما ودقّة وهدفا في العمل، وأمّا جماليا ، فإنّه يخلق جوّاً من حالة التّأمل الخيالي الّذي يضفي نوعا من الجو الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كلّه ، و أمّا نفسيا ، فإنّ حياتنا إيقاعية: المشي والنّوم ، والشّهيق والزّفير وانّقباض القلب وانبساطه»[3].

وتبعا لهذا يصبح الإيقاع قادراً على تحقيق هدفه الانفعالي الّذي يثير مشاعر المتلقي وأحاسيسه، إذ لا يكون الإيقاع قويا ومتجانسا ، إلّا بقدر عمق التّجربة الشّعرية التي يعيشها الشاعر ونوعيتها، وبهذا يتمكّن من بلوغ هدفه الجمالي والدّلالي.

---

[1] - حسن الغرفي، حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، د ط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص06.

[2] - د/ سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص137.

[3] - د/ عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص305.

وقد قسّم الدّارسون الإيقاع الشّعري إلى ثلاث أنواع ، تتمثّل في: الإيقاع الدّاخلي والخارجي، والتّركيبي.

-أ- الإيقـاع الدّاخلـي:

ويقصد به الإيقاع المعنوي ، الّذي يسيطر على الصّياغة الدّاخلية للخطاب الشّعري، تحكم ـه قيـم صوتيـة أرح ـب من ال ـوزن، «فهـو ج ـرس اللّفظ ـة ووقعه ـا على السّمع»[1]، وذلك عن طريق تركيب مقاطعها الصّوتية ، وضمّ بعضها إلى البعض فتتّخذ مظاهر إيقاعية، تتلاءم وتنسجم فيما بينها داخلياً.

وهكذا، فهو الإيقاع الّذي نحسّه، ولا نستطيع القبض عليه ، لأنّ«من شأن الحسّ التّهيج، ومن شأن العقل السّكون، كما أنّ مزيّة الإبداع متّصلة بالحسّ، غائبة عن العقل لأنّ العقل لا يعم ـل إلّا فـي المعلومات، أمّ ـا م ـا ه ـو أكثر تركيبـا، فإنّ الح ـسّ أقوى على إثباته»[2]، ممّا يعني أنّه الرّوح التي تتسرّب في جسد الخطاب، لا يقوى على إدراكه إلّا من يتمتّع بسلامة الذّوق.

-ب- الإيقـاع الخارجـي:

يراد به غالبا كلّ ما يتّصل بالأوزان الشّعرية ، التي تتألّف أساسا من البحور الخليلية، وتفعيلاتها المتنوّعة، فهو« يمثّل الوعاء النّغمي ، أو الأطر الموسيقية التي كانت تشكّل قوالب شعرية، يصبّ فيها الشعراء نغماتهم»[3]، إذاً، فهو الوزن الشّعري العروضي وما يتضمّنه من وزن و بحر وتفعيلة.

---

[1] - د/احمد عزوز ، علم الأصوات اللغوية ، ص68 .

[2] - ينظر:د/ العربي عمّيش، خصائص الإيقاع الشعري، دط، دار الأديب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص31.

[3] - ينظر:د/ محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي و بيئته، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، 2005 ص72.

-ج- الإيقـــاع التّركيبـــي:

يتسلّط على سطح الخطاب الشّعري بصفة خاصة، والخطاب الأدبي بصفة عامة، « ضرب من الإيقاع العام»[1].

بيد أنّ هذه الأنواع قد تتداخل في بنائية القصيدة الشّعرية، وتتلاحم، وتنسجم فيما بينها ، بحيث لا يمكننا الاستغناء عن أي لون منها.

3-أثر فنّ المزاحفة* في الإيقاع الشعري:

يعدّ الزّحاف ترخيصا عروضيا، يستثمره الشاعر الحذق في إبداعاته الشعرية بوصفه ظاهرة فنّية تسهم في تغيير بنياتها الإيقاعية، وإثرائها بالفاعلية النّغمية وحيويتها، أو هدوئها واتّزانها، فالشعراء القدامى «كانوا يستعملون من جميع المتواليات الإيقاعية الواحدة مكان الأخرى، كلّما كانت تظهر لهم تحدث نفس التّأثير في أسماعهم دون أن يلقوا بالا إلى أنّه يمكن تصوّر واحدة من هذه التّفاعيل كنموذج، أو أصل تتفرّع عنه جميع التّفاعيل الأخرى»[2].

فالزّحاف إذاً، هو القاعدة السّحرية التي وجدت منذ القديم، وما تزال إلى يومنا هذا، بفضل تلك الميزة التّبديلية الفجائية، والتّلقائية الحرّة، المتناسبة مع الحالة الانفعالية التي تحياها الذّات الشاعرة.

---

[1] - عبد الملك مرتاض، ألف ياء (تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة)، دط، دار الغريب للنشر والتوزيع 2004 ، ص244.

*- جاء في لسان العرب: « والزّحاف في الشعر معروف، سمّي بذلك لثقله، تخصّ به الأسباب دون الأوتاد، إلاّ في القطع، فإنّه يكون في أوتاد الأعاريض والضروب، وهو سقط مابين الحرفين حرف، فزحف أحدهما إلى الآخر، وقد سمّت زحّافا ومزاحفا وزاحفا »، أي إنّه ثقل في الحركة. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة زحف، المجلد 07 ص20.

ـ فالزحاف هو:«تغيير يصيب ثواني الأسباب فقط، ووقوعه جائز غالبا، ويكون في حشو البيت، وهو نوعان: أحدهما: منفرد والثاني مزدوج أو مركب ». ينظر: شمس الدين محمد بن محمد الدّلجي العثماني، رفع حاجب العيون الغامزة عن كنوز الرامزة في علمي العروض والقافية، تحقيق: أحمد إسماعيل عبد الكريم، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2011، ص 54-56. وَينظر: السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي)، مفتاح العلوم تعليق: نعيم زرزور،ط 2، دار الكتب العلمية بيروت-لبنان، 1987، ص524-527.

[2] - ستانسلاس جويار، نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة: منجى الكعبي، تعليق: عبد الحميد الدواخلي، دط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص135.

ويعمل الزّحاف على إدراك معظم إشكاليات التّجربة الشعورية، وما يتخلّلها من غموض وتعقيدات بنائية، ساعيا إلى إحداث تغيّرات إيقاعية، بغية الحفاظ على التّوازن الإيقاعي، وإغنائه بالتّلوين النّغمي، وبهذا فإنّه «يمنح الحسّ، الكثير من الإمكانات النّظمية التي إن خبر الشاعر طرائق إعمالها، آتته الوفرة التّعبيرية، القائدة إلى إصابة بديع البلاغات الإيقاعي الواحد، لأنّ في اتّساع الطّاقة النّظمية للمحلّ الإيقاعي الواحد، انفتاح على فضاءات تركيبية استثنائية، لا تسمح بها حدود القاعدة العروضية ويكفي أنْ نعرف أنّ في استثمار إمكانات المزاحفة، كما تسمح بها الأعراف الشعرية لا يبقى هناك صيغة تشذّ عنها الأسلبة والتّوقيع»[1].

فيستغلّ الشاعر الزّحاف كطاقة إيقاعية في قصائده، للارتقاء بجماليتها الشعرية والقضاء على القيود العروضية الكلاسيكية المحدودة البناء التّركيبي، لاسيما أنّه تغيير اختياري يلحق ثواني الأسباب، الثقيلة (**//**)، والخفيفة (**/0**)، في مواضع معيّنة من السّياق البنائي للقصيدة، فليست كلّ المواضع قابلة له.

وهكذا، فهو تبديل يخصّ المقاطع الصوتية *، أو العروضية التي تتألف منها التفعيلة الشعرية، والقائمة على الحركة والسكون، وهي ما يسمّيها " **حازم القرطاجني**" (ت 684 هـ) بالأرجل، حيث قال: «الأرجل تتركّب منها أجزاء جميع الأوزان»[2]، وبالتّالي فـ"**الخليل بن أحمد الفراهيدي** "(ت 174هـ)، وإن لم يذكر المقاطع في محاولاته العروضية، فكان واعيا بها، إذ بنى تفاعيل بحوره الشعرية على أساسها.

---

[1] -د/ العربي عمّيش، خصائص الإيقاع الشعري، ص124.

*- المقطع: هو وحدات صوتية متتالية، تشكل سلسلة كلامية متجانسة، تعبّر عن خلفيات فكرية، من خلال المفردات والتراكيب والمقاطع الصوتية عند المحدثين عدّة أنواع هي: **مقطع قصير** : وهو كلّ صامت تحرّك بحركة قصيرة كاللام مع فتحة أو الضمة أو الكسرة، لَ، لُ، لِ، و **المقطع الطويل المفتوح** : وهو كلّ حرف صامت تحرّك بحركة طويلة، وهو حروف المدّ الثلاث، كاللام مع ألف المدّ، أو ياء المد، أو واو المدّ، لا، لو، لي، و **المقطع الطويل المغلق**: وهو كل حرف صامت تحرّك بحركة قصيرة ووليه حرف ساكن، مثل: لنْ، و **المقطع المغرق في الطول**: وينقسم إلى: **مترادف**: وهو كل حرف ممدود وليه حرف ساكن، مثل: نورْ و **مصمت**: وهو كل حرف متحرك بحركة قصيرة ووليه حرفان ساكنان، مثل: عبْء. ينظر:د/ حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني ،ط 1 الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دت، ص 16، وَينظر: د/ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، د ط، مكتبة الأنجلو مصرية 1999، ص134.

[2] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص236.

ويظهر الزّحاف في صورتين تغييريتين: فيكون بتغير الحركة، أي تحريك الساكن، وإسكان المتحرك، أو بحذف الحرف، وهو نوعان: مفرد، ومزدوج، أو مركب وهو ما تركّب من لونين، وكلّ نوع تندرج تحته عدّة أنواع *، كما حدّدها العروضيون وبفعل هذه التّغيّرات يمكن أن يصير المقطع الطويل (**/0**)، مساويا لمقطعين قصيرين (**//**)، أي **1ط = 2ق**، وبهذا فإنّ السبب الخفيف يتحوّل إلى سبب ثقيل، أو العكس وهذا ما أشار إليه **"جان ماري جويو"** في قوله:«ويمكن أن يعتبر المقطع الطويل مساويا لمقطعين قصيرين»[1]، فأهمّ ما يقوم به فنّ المزاحفة، هو توسيع المجال الإيقاعي للخطاب الشعري، وإثرائه بالتّناغم الصوتي .

غير أنّ بعض النقاد القدامى عدّه من عيوب الشعر، حيث قال **"يونس"**: «عيوب الشعر أربعة: الزّحاف، والإسناد، والإقواء، والإيطاء، والإكفاء، وهو الإقواء ، والزّحاف أهونها»[2]، فإذا كان الزحاف في نظره أهون العيوب، فإنّ **" الخليل"**«يستحسنه في الشعر إذا قلّ في البيت، أو البيتين، فإذا توالى، وكثر في القصيدة سمج، فإذا قيل كيف يستحسن منه شيء، وقد قيل هو عيب؟، قال: يكون هذا مثل القبل، والحول، واللّثغ في الجارية قد يشته ى منه الخفيف، وهو إن كثر عند رجل في جوارٍ، أو اشتد في جارية هجن وسمج»[3].

فيستحسن الزّحاف في الشعر، إذا قلّ وخفّ، وبهذا يحقّق غايته الجمالية لأنّه يحدث « توازنا موسيقيا، نميز به بحرا عن بحر »[4]، أمّا إذا كثر وتكلّف، صار مستهجن، وشديد القبح، لأنّ المبالغة في استعماله، تجعل العمل الشعري يضطرب، ويفقد توازنه الإيقاعي والدّلالي، ولذا وظّفه الشاعر المعاصر، وفقا لما تستدعيه مواقفه

*- لمزيد من المعلومات حول أنواع الزحاف، ينظر: د/ أحمد كشك، الزحاف والعلة (رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع)، دط مكتبة النهضة المصرية، دت، ص20-34.

[1] - جان واري جوبو، مسائل فلسفة الفنّ المعاصر، ص170.

[2] - محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: أبو فهر محمود محمد شاكر، دط، دار المدني، جدة، دت ج1 ص68.

[3] - المصدر نفسه، ص70.

[4] - أحمد كشك، الزحاف والعلة، ص 213.

الشعورية والانفعالية، باعتباره من المسوّغات الفاعلة في بنائية الإيقاع الشعري، وإكسابه تنوعات موسيقية، انطلاقا من تغيّر نغماته الصوتية، وتبدّل مواضع نبراتها.

ولا يخلو المتن الشعري الجزائري المعاصر من آثار فنّ المزاحفة، فهو غني بتلويناته الإيقاعية، ومن النماذج التي يتجلّى فيها ذلك، العيّنة الشعرية الآتية:

يقول الشاعر **"عمر أزراج"** في قصدته **"الحلزون"*** :

إِنَّنِي مِنْ مَلَكُوتِ الجُرْحِ جِئْتُ

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتُ ط ق ط ط ق ق ط ط ط ق ط ق

مَوْسِمِي لَيْسَ صُرَاخًا. مُحْزِنٌ أَنْ تَشْرَحَ الغُرْبَةَ زَهْواً.

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن ط ق ط ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ق ط ط

أَوْ جَوَاداً يَقْفِزُ الحَاجِزَ وَالنَّارَ مِيَاهاً

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط ط ق ق ط ط

صَفِّقُوا إِنَّ التَّجَلِّي يَتَشَكَّلْ

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط ط

طَلْقَةً صَارِخَةً تَقْطَعُ ظَهْرَ الصَّمْتِ / تَرْحَلْ

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ق ق ط ط ق ق ط ط ط ق ط ط

فِي صُدُورِ الخَوَنَهْ

فاعلاتن فعلا ط ق ط ط ق ق ط

*- كتبت بتاريخ: 1975/06/16، وهي قصيدة متنوعة الأوزان (الرمل، الرجز، ... إلخ).

مَوْسِمِي لَيْسَ صُرَاخاً

فاعلاتن فعلاتن ط ق ط ط ق ق ط ط

جَارِحٌ يَا شُعَرَاءَ

فاعلاتن فعلاتُ ط ق ط ط ق ق ط ق

أَنْ تَرَوا الخَائِنَ فَحْلًا لِنِسَاءِ الشُّهَدَاءِ[1]

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن ط ق ط ط ق ق ط ط ق ق ط ط

يتّضح أنّ الشاعر في حالة اغتراب مأساوية، إذ أخذ يجسّد موقفه الانفعالي النّاقم عمّا يتعرّض له الوطن من خيانة واضطهاد وانتهاك، وذلك انطلاقا من توظيفه لفنّ المزاحفة، خاصة أنّ الوحدة الإيقاعية (فاعلاتن) التي نسجت عليها أسطره الشعرية تتّسم بثقل حركتها، لتألّفها من ثلاث مقاطع طويلة، ومقطع قصير (ط ق ط ط)، وبالتّالي فهي تستغرق زمنا أطول في النطق، ولذا حاول إضفاء جوّا من السرعة عليها، لاسيما أنّ الزحاف «من ناحية الأداء الصوتي، سيعمل على اختصار الزمن »[2]، فتخلّص من سواكن أسبابها الخفيفة، إمّا في البداية، أو النهاية، أو منهما معاً، هذا بغضّ النّظر عن الجدّية التي تستدعيها تجربته الشعورية في سرد الأحداث، بعيدا عن إطار الغنائية الرّاقصة المعهودة في إيقاع وزن الرمل.

فلم يسلم سطر من الأسطر الشعرية من إصابة تفعيلاته بالزحاف، باستثناء السطر السادس الّذي اعتلّت تفعيلته الثانية بعلة الحذف *، بعد إصابتها بزحاف الخبن * وتحولت إلى (**فعلا**)، التي تعكس لفظة (**خونه**)، ولكنّ الشاعر أبدع لونا من التّوازن

[1] -عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص93-94.

[2] - د/ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص32.

*- العلة: مرض يصيب تفعيلة عروض وضرب البيت العمودي، وهي لازمة، وتكون بالزيادة أو النقصان.
والحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، مثل: فاعلاتن تتحول إلى فاعلا. ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم ص525.

*- الخبن: هو إسقاط الساكن الثاني السببي. ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص524.

الإيقاعي، المتراوح بين الخفّة والثّقل، والانفعال والهدوء، وذلك من خلال الموازنة بين الطرفين، أي التفعيلات السليمة والمزاحفة، حيث بلغت نسبة كلّ منهما (**50%**) ما يعادل أربعة عشر تفعيلة لكلّ طرف.

ونوّع الشاعر في استخدام فنّ المزاحفة، إذ أدرج ثلاث ألوان منه، تمثّلت في الخبن (**فعلاتن**)، والكفّ* (**فاعلاتُ**)، والشكل*(**فعلاتُ**)، غير أنّ الغلبة كانت لزحاف الخبن، الذي قدّرت نسبته بـ (**42.85%**)، وبهذا جعل «المقطع الطويل مناظرا لمقطعين قصيرين متتاليين، وهو يساويهما، أو يقاربهما زمنيا »[1]، وذلك تبعاً لما تتطلّبه حالته النّفسية المثقلة بالأحزان، وهموم الوطن، والغربة، لأنّ «شدّة الانفعال يرافقها في الأداء اللّغوي، أو الموسيقي، نوعا من السّرعة الملموسة، أي سرعة الأداء، والرّغبة بتوصيل المعنى والتّنفيس عن الحالة، بنحو أسرع من الشكل العادي، غير المنفعل »[2]، ممّا أكسب القصيدة إيقاعا متناغما، ينعم بالهدوء والبطء حيناً، وبالحيوية والفاعلية حيناً آخر.

ومال الشاعر إلى إثارة المقاطع الطويلة في الأسطر الشعرية، إذ قدّرت نسبتها بـ (**60.86%**)، باعتبارها تتناسب مع تصوير انفعالاته الثّائرة والمتوتّرة، في حين بلغت نسبة المقاطع القصيرة (**39.13%**)، لتلاؤمها مع حالة الهدوء والسكينة التي يحياها بعد انفعاله الشّديد، وبتفوّق المقاطع الطويلة تكون القصيدة «أقرب إلى تحقيق أجواء إنشادية أكثر نشاطاً »[3]، وبهذا تكتسي حركة إيقاعية ثقيلة وبطيئة، تتماشى مع تعاقب الأحداث، وتسلسلها في صورة نغمية تتميّز بالرّصانة.

ويقول الشاعر **"عز الدّين ميهوبي"**

أَمْتَدُّ يَا حُمَّى القَصِيدَةِ وَالوَطَنْ..

مستفعلن مستفعلن متفاعلن ط ط ق ط ط ط ق ط ق ق ط ق ط

*- الكفّ: هو إسقاط الساكن السببي السابع، المصدر نفسه، ص525.
*- الشكل: هو الجمع بين الخبن والكف، المصدر نفسه، ص525.
[1] - د/ علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر، ص34.
[2] - د/ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص32.
[3] - د/ العربي عمّيش، خصائص الإيقاع الشعري، ص134.

رِفْقاً.. فَهَذَا القَلْبُ مَزَّقَهُ التُّرَابُ

مستفعلن مستفعلن متفاعلن م ط ط ق ط ط ط ق ط ق ق ط ق ط

وَمَا يَزَالُ يُحِبُّ أَوَّلَ ذَرَّةٍ وُلِدَتْ

تفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا ق ط ق ط ق ق ط ق ط ق ق ط ق ط ق ط

وَآخِرَ ذَرَّةٍ ..

علن متفاعلن ق ط ق ق ط ق ط

سِيقَتْ إِلَى سُوقِ الزَّمَنْ!

مستفعلن مستفعلن ط ط ق ط ط ط ق ط

أَمْتَدُّ فِيكَ ..

مستفعلن م ط ط ق ط ق

ومِنْ دَّمِي ..

تفاعلن ق ط ق ط

سَأَقُدُّ أَحْلَامَ الوَطَنْ[1]

متفاعلن مستفعلن ق ق ط ق ط ط ط ق ط

يتبيّن أنّ الشاعر يكرّس تجربته الشعورية، المشبّعة بالعواطف المتصارعة بين الآلام والأحزان، والآمال والأحلام، إزاء الوطن العربي، وما آل إليه من انحطاط وتراجع لشموخه، جرّاء الحروب والانهزامات، والتّلاعب السياسي والاقتصادي

[1] - عزّ الدّين ميهوبي، في البدْ كان أوراس، د ط، دار الشهاب، باتنة- الجزائر، د ت، ص54-55.

فقد أصبح يباع في الأسواق للأعداء والخونة، من قبل السّاسة والحكّام، فبناء عمّا يتمتّع به من روح قومية، تميّز مقطعه الشعري بتسارع حركته الإيقاعية، خاصة من خلال تدوير التفعيلة التي بنيت عليها أسطره، والمتمثّلة في تفعيلة إيقاع وزن الكامل (**متفاعلن**) التي تتركّب من ثلاث مقاطع قصيرة، ومقطعين طويلين (**ق ق ط ق ط**).

ولجأ الشاعر إلى فنّ المزاحفة قصد إثقال حركته، وجعلها أكثر رزانة وبطءً كي تتوافق مع شدّة انفعاله، وذلك باعتماد زحاف الإضمار *، أي إسكان الثاني المتحرّك فتحوّلت التفعيلة إلى(**مستفعلن**)، وعليه تغيّر زمن المقطع من القصر إلى الطول فصارت تتألّف من ثلاث مقاطع طويلة، ومقطع قصير (**ط ط ق ط**)، وبإصابته لثمان تفعيلات، يكون قد غيّر ثمانية مقاطع قصيرة إلى مقاطع طويلة، وبالتّالي فهو ينوع في الكمّ المقطعي للتّفاعيل، لاسيما أنّ الزحاف، «لا يخرج عن كونه نوعا من التّسامح في كمّ المقاطع»[1].

فطغت نسبة المقاطع الطويلة على أسطر المقطع الشعري، حيث قدّرت نسبتها بـ (**54.54%**)، أمّا المقاطع القصيرة، فبلغت نسبتها (**45.45%**)، فلو لم يستعمل الشاعر فنّ الزّحاف، لحدث العكس، الأمر الذي أسهم في تجسيد شدّة ثقل حمل المسؤولية على عاتقه، اتجاه الوطن العربي، فاتّسمت حركتها الإيقاعية، المفعمة بالنّغم الموسيقي بالبطء والثّقل.

فالشاعر كان واعيا بفاعلية التّنويع في الكمّ المقطعي للتفاعيل الشعرية وما يتبعها من تبديلات للمواقع النّبرية، باعتبار أنّ «النّبر نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد، فعند النطق بمقطع منبور، نلحظ أنّ جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط»[2]، وبهذا فهو يبرز أثناء الإنشاد أو الإلقاء، لأنّ «المرء حين ينطق بلغته يميل عادة إلى الضّغط على مقطع خاص من كل كلمة، ليجعله بارزا وأوضح في السّمع

*- الإضمار: هو إسكان تاء متفاعلن، وتنقل إلى مستفعلن. ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص524.

[1] - د/ شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص58.

[2] - د/ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص138.

من غيره من مقاطع الكلمة»[1]، وقد يساعد هذا على إثراء إيقاع القصيدة بالتّلوين النّغمي وجعله أكثر حيوية ونشاطا.

ويقول الشاعر **"مصطفى محمد الغماري"**:

أَلُمُّ هَوَاكِ تَارِيخاً مِنَ الأَلَمِ

مفاعلتن مفاعيلن مفاعلتن ق ط ق ق ط ق ط ط ط ق ط ق ق ط

أَلُمُّ هَوَاكْ ..

مفاعلتان ق ط ق ق طَ **(مغرق في الطول)**

أُرَاعِي نَجْمَهُ

مفاعيلن مفا ق ط ط ط ق ط

أَرْوِيهِ لِلرِّيحِ

عيلن مفاعيلن ط ط ق ط ط ط ط

بِلَحْنٍ مِنْ شِفَاهِ الدَّرْبِ مَجْرُوحِ.[2]

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن ق ط ط ط ط ق ط ط ط ط

استجاب الشاعر في الأسطر الشعرية لشحنته الانفعالية، المفعمة بالحزن والألم إزاء بلاده التي يعشقها، بسبب ما يشهده أبناؤها من ظلم وفقر وحرمان في زمن الحرّية فراح يروي تاريخها المؤلم بنَفس جريح، محاولا إدخال بعض التغيّيرات الإيقاعية، بغية

[1] - المرجع، السابق، ص139. وَينظر: د/ تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ط 4، عالم الكتب، القاهرة، 2004 ص170.

[2] - مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص57.

تثقيل حركتها، وجعلها أكثر بطءً، لتتماشى مع واقعية سرد الأحداث، وقوة انفعاله حيث ألحقت تفعيلة إيقاع وزن الوافر (**مفاعلتن**) التي بنيت عليها أسطره، بزحاف العصب* ، فتحوّلت إلى (**مفاعيلن**)، أي أصبحت تتركّب من ثلاث مقاطع طويلة ومقطع قصير (**ق ط ط ط**)، بعد أن كانت تتكوّن من ثلاث مقاطع قصيرة، ومقطعين طويلين (**ق ط ق ق ط**).

فأثار الشاعر استعمال المقاطع الطويلة التي بلغت نسبتها (**61.90%**) وذلك باعتماده فنّ المزاحفة الذي زاد من هيمنتها، إذ بفعله تغيّر الزمن المقطعي من القصر إلى الطّول، نظراً لما تتمتّع به من عناصر نغمية أكثر انفعالا، وبالتّالي تأثيرا وفعالية، في حين بلغت نسبة المقاطع القصيرة (**38.09%**)، باعتبارها مناسبة للتّعبير عن المعاني الّتي تحتاج إلى إعمال العقل، لخلوّها من العاطفة والانفعال هذا فضلا عن علّة التّذييل *، التي أصابت تفعيلة السطر الثاني، فزادت مقطعها الصّوتي امتداداً، ممّا منح الشاعر لونا من الهدوء والاسترخاء.

ويقول الشاعر **"حمري بحري"**:

وَأَنَا أَتَحَسَّسُ دَرْبَ القَلْبِ

فعِلن فعِلن فعْلن فـ ق ق ط ق ق ط ط ط

الْهَارِبِ مِنِّي

عْلن فعِلن فعْـ ط ط ق ق ط ط

نَحْوَ مَضَارِبِ خَيْمَتِهَا

لن فعِلن فعِلن ط ق ق ط ق ق ط ق ق ط

*- العصب: هو إسكان لام مفاعلتن، وتنقل إلى مفاعيلن، ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص524.
*- التذييل: هو زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع، ويسميه السكاكي، بالإزالة، المصدر نفسه، ص526.

أَتَدَثَّرُ أَشْعَارِي

فعِلن فعِلن فعْلن ق ق ط ق ق ط ط ط

وَعَلَى شَفَتِي

فعِلن فعِلن ق ق ط ق ق ط

حَطَّتْ أَسْرَابَ أُنُوثَتِهَا [1]

فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن ط ط ط ط ق ق ط ق ق ط

يظهر أنّ انفعالات الشاعر تتضارب بين حبّ بلاده، وحسرته للاغتراب عنها، فعلى الرّغم من المعاناة التي يعيشها، وضياع عمره بمرور السّنين، إلّا أنّه يستأنس بعشقها، واستدعى الصّراع العاطفي، التّغيير في الكمّ المقطعي للوحدة الإيقاعية التي نظمت عليها أسطره الشعرية، والتي كانت في الأصل تفعيلة إيقاع وزن المتدارك (**فاعلن**)، المؤلّفة من مقطعين طويلين، ومقطع قصير (**ط ق ط**)، ولكن بفعل مزاحفتها أصبحت تشكّل إيقاع وزن آخر، هو وزن **الخبب**، الذي يسمّيه " **حازم القرطاجني** " «الدبيتي» حيث قال: «لم يثبت للعرب أصلا، بل هو من وضع المحدثين، الوزن الذي يسمّى الدبيتي، ولا بأس بالعمل عليه، فإنّه مستطرف، ووضعه متناسب»[2].

فاستطاع الشاعر من خلال إدراجه للونين من التّغيير في الأسطر الشعرية والمتمثلان في الخبن (**فعِلن**)، والتشعيث * (**فعْلن**)، أن يبدع تناغما إيقاعيا منسجما يتوافق مع مشاعره وأحاسيسه الجياشة، المتصارعة بين العنف والهدوء، وبهذا تعادلت أزمنة مقاطعه من حيث الطول والقصر، إذ بلغت نسبة كلّ منهما (**50%**)، فعندما يكون منفعلا وحزينا، بسبب التّغرب، تزداد المقاطع الطويلة، وتنقص المقاطع القصيرة، فتثقل

[1] - حمري بحري، أجراس القرنفل، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص26-27.
[2] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص243.
*- التشعيث: هو إسقاط أحد متحركي الوتد المجموع كاللام، فتتحول فاعلن إلى فاعن، وتنفل إلى فعْلن، ينظر:السكاكي مفتاح العلوم، ص525. وهو علة جارية مجرى الزحاف. ينظر: د/ أحمد كشك: الزحاف والعلة، ص54.

حركته، أمّا في حال التّغني بحبّ الوطن، وسرد الأحداث، فيحدث العكس، وتميل حركته إلى الخفّة والسّرعة.

وهكذا، ففنّ المزاحفة يمارس دورا فاعلا في البناء الإيقاعي للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، إذ بفعل ما يحدثه من تغييرات اختيارية، يسهم في تحقيق توازنه وإثرائه بتلوينات نغمية، تزيد من حيويته وفاعليته، أو هدوئه ورزانته، انطلاقا من التّلاعب بالكمّ المقطعي للتفاعيل الشعري، وما يصاحبه من تنويع للمواضيع النّبرية وذلك وفق ما تقتضيه التّجربة الشعوري، وما يناسبها من تسارع في الحركة الإيقاعية أو بطء وثقل.

ونستنتج، في ختام هذا الفصل، أنّ الإيقاع الشعري، هو تتابع وتوالي وحدات صوتية في سياق تأليفي، وفق فترات زمنية معيّنة، ويتعلق ذلك بعناصره البنائية الحركات والسكنات، أو المقاطع الصوتية على اختلاف أنواعها ومداها الزمني مع عنصر المفاجأة، هذا فضلا عمّا يبعثه فنّ المزاحفة من تأثيرات في بنيته، تضاعف من تناغماته الصوتية، وبهذا فهو يشكّل لحمة تكامل الأداء التّعبيري، حيث يستعصي علينا تفكيكه، باعتباره يقوم على مبدأ التّكامل الدّلالي والجمالي، فإذا كان كثير من النقاد قد أخذ بمقولة " **جورج بيفون** *"Jourg Bofon": «إنّ الأسلوب هو الرّجل »[1] فإنّه يمكننا القول: إنّ الإيقاع هو الرّجل.

[1] - ينظر: د/ محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ص81.
*- جورج بيفون: هو كاتب فرنسي، وهو صاحب مقال "الأسلوب هو الرجل".

الفصل الثاني

الإيقــاع الخارجي للقصيدة الجزائرية المعاصرة

-01- الــوزن الشعري.

-02- البيت الشعري وبنيته الإيقاعية.

أ- البيت الشعري.

ب- الوقفة وأنواعها في الشعر الجزائري المعاصر.

-03- الفوارق البنائية والجمالية بين الإيقاع والوزن

يتّسم الشّعر المعاصر بتشكيلاته الإيقاعية المغايرة تماما للتّشكيلات التّقليدية الموروثة للشّعر العربي، فهو يعدّ «ظاهرة عروضية قبل كلّ شيء »[1]، إلاّ أنّ هذا التّغيير لم يأت تلقائيا، وإنّما جاء نتيجة تغيّرات شهدتها مختلف مناحي الحياة العربية إذ أنّ «التخلّص من العنصرين الأساسين في البنية البيئية الظاهرة في القصيدة العمودية وهما: الإلزامية العددية لتفعيلة البيت الشّعري، والإلزامية التّرصيعية (القافية) التي يكتمل من خلالها لبناء البيت في تصوّره الإيقاعي، لم يكن وليد استبدال ظاهرً بظاهر، أو ثوباً بثوب، بقدر ما كان وليد حتمية تاريخية اقتضتها حركية التّغيير الّتي شملت مجمل البنيات السياسية والاقتصادية والثقافية التي شهدها المجتمع العربي»[2].

وفي ظلّ هذه الظروف المتغيّرة، كان على الشاعر العربي الانتقال من كلاسيكية إيقاع البيت الشّعري، إلى إيقاع أكثر رحابة وحرّية، ومحاولة الخروج عن القوانين العروضية التي ألفتها الفطرة العربية، وإن كانت " **نازك الملائكة** " ترى عكس ذلك، حين تقول: «والشعر الحرّ ليس الخروج عن قوانين الأذن العربية و العروض العربية، و إنّما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعاً لكلّ ما يرد من صوّر الزّحاف والعلل والضرب والمجزوء والمشطور، وإنّ أيّة قصيدة خرجت عن هذا قصيدة ركيكة الموسيقى ومختلّة الوزن»[3].

وإذا أخذنا برأي " **نازك الملائكة** "، فإنّ الشّعر المعاصر لن يكون شعراً حرّاً إذْ بموقفها هذا تضبط الشّعر الحرّ بقوانين، وعدم التّقيّد بها يعدّ في نظرها تجاوزات خطيرة ترفضها الأذن العربية السّليمة، فهذه «الدّعوات التي شدّدت فيها الناقدة على ضرورة العودة إلى علم العروض والاحتكام إلى القوانين العروضية القديمة ويجب أن تقبل كلّ قصيدة التّقطيع الكامل على أساس ذلك العروض، تكشف عن رغبتها

[1] -نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص51.
[2] -عبد القادر رابحي، النّص والتقعيد(دراسة في البيئة الشكلية للشعر الجزائري المعاصر)، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، دت، ج1، ص42.
[3] -نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص71.

في تقعيد الشّعر الحرّ وكبح الاجتهادات العروضية التي يقوم بها عدد من الشعراء المجدّدين»[1]، وبالتّالي فهي تعقّد الأمر على الشعراء المعاصرين، وتعرقل محاولاتهم التّغييرية التّجديدية.

وعلى الرّغم من تضارب الآراء، تبقى حركة الشّعر المعاصر تمثّل ثورة كبيرة أعلنها الفكر العربي ضدّ التّشكيل الموسيقي الرّتيب للشّعر العربي، وقد كان لها صدى عميقا في نفوس الشعراء، إذ راحوا ينظمون على منوال الشّكل الجديد و كلّهم أملاً في إبداع نماذج شعرية مكتملة دلالياً و منسجمة إيقاعياً.

أمّا البناء الإيقاعي الخارجي للقصيدة الجزائرية المعاصرة، فقد اكتسى حتماً الطّابع نفسه الّذي ميّز القصيدة العربية الجديدة، باعتبار أنّ «الشّعر الجزائري ميّال إلى الإتّباع أكثر من الابتداع »[2]، لاسيما في تجاربه الأولى، فهو لم يتحرّر من رواسب الشّعر القديم تحرّراً كبيراً، إلاّ أنّه بعد الاستقلال، وبسنوات، أي الفترة الممتدة ما بين (1970-1990م)، أخذ الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر في النّضج والاكتمال، خاصة بعد الاطّلاع على النماذج الشعرية العربية المعاصرة، واكتساب الثقافة النّقدية، كما تخلّص من قبضة الانسجام بين الوقفة العروضية والدّلالية الكلاسيكية بمعنى أن ينتهي البيت بقافية، وفي الوقت ذاته يكتمل وزنا ومعنى، وبهذا وأضحى يستقلّ بنفسه عروضيا من حيث الوزن والتّفعيلة والبيت الشّعري.

-01- الـــوزن الشعري: Métrique

-أ-الـــوزن لغـــة : ورد في **لسان العرب** أنّ«وزن الوزن: روز الثّقل والخفّة اللّيث الوزن ثقل شيء بشيء مثله كأوزان الدّراهم، و مثله الرَّزْنُ، وزن الشيء وزناً وزنة»[3]، وجاء في **معجم العين**، أنّ «الوزن ثقل شيء بشيء مثله كأوزان الدّراهم

[1] -ساندي سالم أبوسيف، قضايا النقد والحداثة، د ط، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2005 ص148.
[2] -د/حسين أبو النّجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، د ط، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2003 ص33.
[3] - ابن منظور، لسان العرب، مادة: وزن، المجلد15، ص2005.

ويقال وزن الشيء إذا قدّره، ووزن ثمر النّخل إذا خَرَصَه، ووزنت الشيء فاتّزن، وزن يزن، وزناً»[1]، أي إنّ الوزن لغة هو تقدير حجم الأشياء من حيث الثّقل و الخفّة.

-ب- الـــوزن اصطــلاحا:

قد يقصد بالوزن البناء الخارجي الذي ينحصر في كمّ التّفاعيل الخليلية أو ما اصطلح عليه بعروض الشّعر، إذ يعرّفه " **ابن سنان الخفاجي** " (ت 466هـ) بقوله:«الوزن هو التّأليف الّذي يشهد الذّوق بصحته أو العروض، أمّا الذّوق فلأمر يرجع إلى الحسّ، وأمّا العروض فلأنّه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه الأوزان فمتى عمل شاعر شيئاً لا يشهد بصحّته الذّوق و كانت العرب قد عملت مثله جاز له ذلك، كما ساغ له أن يتكلّم بلغتهم، فأمّا إذا خرج عن الحسّ و أوزان العرب فليس بصحيح جائز، لأنّه لا يرجع لأمر يسوغه، والذّوق مقدّم على العروض فكلّ ما صحّ فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه، ولكن قد يفسد فيه بعض ما يصحّ بالعروض على المعنى كالزّحافات ... وإنّما العروض استقراء للأوزان»[2].

يفصل "**ابن سنان**" (ت 466هـ) ما بين الحسّ النّاتج عن الذّوق، وهو الّذي يوحي في أعماقه بما ننعته بالإيقاع، والوزن الذي يتألّف من البحور الخليلية النّاشئة عن تآلف وتجانس التّفاعيل في البيت الشعري، فالحسّ منوط بالذّوق وأوْلى به خصوصية من العروض،لأنّه يتّصل اتّصلا وطيداً بالرّوح الشّاعرية، فمتى كان صائبا لا يلتفت إليه، وبهذا فهو لا يشّكل ضرورة حتمية بالنّسبة إليه.

أمّا " **ابن رشيق القيرواني** " (ت 456هـ)، فيرى أنّ «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالبا لها ضرورة

[1] - الخليل بن أحمد الفراهدي، كتاب العين، ، تحقيق: د/ داود سلوم، ود/ داود سلمان العنبكي، ود/ إنعام داود سلوم ط1، مكتبة لبنان ناشرون بيروت لبنان، 2004، ص900.

[2] - ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن سعيد)، سرّ الفصاحة، ا عتنى به و خرّج شعره وعمل فهارسه:د/داود غطاشة الشوابكة،ط1، دار الفكر، عمّان، 2006، ص276.

إلّا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقّفية لا في الوزن »[1]، فهو يعّد الوزن من الأركان المائزة بين الشعر وغيره من الكلام المنثور،وبناءً على هذا فإنّه لا يخرج عن إطـار الشّعـر، إذ أنّ «الشـاعر لا يحصـل مقصـوده على التّمـام من التّخييـل إلاّ بالوزن»[2] .

بيد أنّ الأوزان الشعرية، ما هي إلاّ قوالب جاهزة أبدعها " **الخليل بن أحمد الفراهيدي**" (ت 174هـ)، يبنى على أساسها الشّعر، وإن كان هو أسبق منها في الظّهور إلى الوجود، لذا فهو يرتبط بالذّوق أكثر من الوزن، لأنّ «الشاعر الماهر وإن قلّت أوزانه و لم تتنوّع قوافيه يستطيع أن يجيد وأن يطرب الأسماع كما يهزّ القلوب »[3]، ممّا يومئ بأنّ الوزن الشّعري، «وإن كان نابعاً من استقلال الإمكانيات الصوتية للّغة إلاّ أنّه حركة غير متزامنة مع المعنى، بل هو حركة لاحقة، المعنى يترتّب في النّفس أوّلا ثمّ يترتّب الوزن الذي يمكن أن يحتويه ثانيا»[4].

قد ينساق الشاعر المبدع وراء عواطفه وما يمليه عليه وجدانه، ولا يقف حائراً أمام جماد الوزن وكيفية تطبيق القواعد اللّغوية، كما أنّ «طريق الإبداع لا تبدأ بصرف اللّغة ونحوها وقواعـدها، بل بما هو أعمق و أبعد وهو البعد النّفسـي المتكوّن من عناصر شتّى لا تدخل في حصر وإحاطة »[5]، إذاً، فلو كان حرص الشاعر يرتكز على إتقان الوزن وإهمال العاطفة، لكان شعره خال من المعنى و قليل الدّلالة.

وينظر**"كمال أبوديب"** إلى الوزن، على أنّه« التّتابع الذي تكوّنه العناصر الأوّلية المكوّنة للكلمات، و تشكّل هذا التّتابع في كتلة مستقلّة فزيائية لها حدّان واضحان هما: البدء والنهاية، يمكن للكتلة هنا أن تعني الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة) كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصغرى (الشطر)

[1] -ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1 ،ص218.
[2] - أرسطو طاليس، فنّ الشعر، ص214.
[3] - د/إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص18.
[4] - د/ جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر، ص378.
[5] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح و تقديم:د/ياسين الأيوبي، د ط، المكتبة العصرية صيدا، بيروت- لبنان، 2007، ص31.

والبيت باعتباره في الشّعر التّناظري تركيباً لشطرين»[1].

يقوم الوزن انطلاقاً من هذا المفهوم على أساس التفعيلة المكوّنة من نواتين مثل: **فعولن** أو **لن فعو** (// 0 / 0 أو / 0 // 0)، أي وتد مجموع (// 0) وسبب خفيف (/ 0) والعكس صحيح، فليس «الوزن إلاّ تأليفاً معيّنا من الأسباب والأوتاد »[2] والمراد بالتّتابع توالي الحركة و السكون، أو توالي المقاطع الصّوتية بأنواعها، باعتبار أنّ الوزن «موقع تُنَظّم فيه المادة الصوتية »[3]، أمّا حد البداية والنهاية، فهو كأن تبدأ التفعيلة بمقطع طويل و تنتهي بمثله نحو: **فاعلن** (/ 0 / / 0)، أو تبدأ بمقطع قصير وتنتهي بمقطع طويل مثل: **فعولن** (/ / 0 / 0) ، وبهذا فهو لم يخالف **" الخليل"** في طرحه، حيث تبدأ تفاعيله بسبب خفيف لتنتهي بوتد مجموع، مثل : **فاعلن** (/ 0 //0) أو العكس، مثل: **فعولن** (/ / 0 / 0)، وغيرها من التّفاعيل.

وبتركيب هذه الوحدات وائتلافها ينشأ البيت الشّعري، وبالتالي فالوزن هو «كمّية من التّفاعيل العروضية المتجاورة والممتدّة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشّعري وآخره المقفّى»[4]، أي إنّه ينتج من كمّ التّفاعيل، وتجاورها، إلاّ أنّه «و بعيدا عن أن يكون خطاطة نظرية، يتحكّم في بنية كلّ بيت خاص »[5]، وبالتّالي فهو يعدّ من المكوّنات الأساسية في بناء القصيدة بالإضافة إلى مكوّناتها الأخرى.

وترجع الأوزان الشّعرية الخليلية إلى «خمسة عشر أصلا يسمّيها بحوراً وتلك البحور ترجع إلى خمس دوائر تنتظم حركات و سكنات معدودة انتظاماً فتضبط في حروف تنظم، تسمّى أصول الأفاعيل: وهي ثمانية في اللّفظ اثنان منها خماسيان: فعولن، فاعلن وستّ سباعية: مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفاعلتن متفاعلن، مفعولات، إلاّ أنّ اعتبارها على مقتضى الصناعة، يصيّرها عشرة بضمّ اثنتان

[1] - كمال أبو ديب، في البيئة الإيقاعية للشعر العربي، ص230.
[2] - أدونيس، الشعرية العربية،ط1،دار الآداب،بيروت،،1985ص21.
[3] -د/ محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر (الكتابة، الفضاء، التفاعل)، ط 1، دار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990 ص169.
[4] - د/ علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2006م، ص24.
[5] - رومان جاكبسون، قضايا الشعر، ص42.

إليها، وهما: مس تفع لن بقطع تفع عن طرفيه في موضعين، وفاع لاتن عمّا بعده في موضع»[1].

فقد أهمل " **الخليل**" (ت 174هـ)، وزن المتدارك الذي أضافه " **الأخفش**" (ت 215هـ) لاحقا وسمّى كلّ وزن بحراً وذلك «لسعته وانبساطه»[2]، لأنّه يشبه «البحر الّذي لا يتناهى بما يغترف منه، في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشّعر »[3]

أمّا بحور الشّعر فهي: البسيط، الطّويل، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل السريع المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المتقارب، المجتث، المتدارك، المديد.

وحلّل " **الخليل**" الكلمات المكوّنة للبيت الشّعري إلى مقاطع، فوجدها ثمان معايير أو تفاعيل هي: فعولن، فاعلن، مفاعيلن، مفاعلتن، متفاعلن، مستفعلن فاعلاتن مفعولات، بالإضافة إلى تفعيلتين مقطعتين هما: مس تفع لن، وَفاع لا تن

وعليه فإنّ «التّفاعيل لا تعدو أن تكون تصويراً للنظام العروضي، لا تحليلا له، ولأنّ صور التفعيلة نفسها لا تزال تبدو معقّدة، فقد قسّمت إلى وحدات أضغر منها، وأكبر من الحرف المفردة، وهي الأسباب والأوتاد»[4].

وهكذا، فإنّ الوزن يتميّز بسمته العددية، الناتجة عن تتابع الحركة و السّكون وتكرارها بنسب محدودة ومتساوية، وبذلك تتشكّل التّفاعيل الشّعرية، وتصير هي الأساس الذي يقوم عليه.

أمّا الأوزان المعتمدة في الشّعر المعاصر (الحرّ)، فقد حدّدها النقاد وحاولوا حصرها في تلك البحور التي تتألّف من وحدة إيقاعية بسيطة قد تتكرّر ثمان مرّات كما في المتقارب والمتدارك، أو ستّ مرّات كما في الرّجز، الرّمل، الكامل، الوافر الهزج، وهي البحور الصافية مثلما تسمّيها " **نازك الملائكة** " حينما تقول: «والحقيقة

---

[1] - السكاكي، مفتاح العلوم، ص519.
[2] - ابن منظور، لسان العرب، مادة: بحر، المجلد 2، ص24.
[3] - د/ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص51.
[4] - د/ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص29.

أنّ نظمّ الشّعر الحرّ بالبحور الصافية أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة لأنّ وحدة التفعيلة هناك تضمن حرّية أكبر، وموسيقى أيسر »[1].

بيد أنّ هذا الجزم لا يمنع الشاعر من النظم بالبحور المركبة، وإن كانت " **نازك الملائكة**" تستبعد ذلك أيضاً عندما تقول: «أمّا البحور الأخرى التي لم نتعرض لها، كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فإنّها لا تصلح للشّعر الحرّ على الإطلاق لأنّها ذات تفعيلات متنوعة لا تكرار فيها»[2]، أمّا "**عز الدين إسماعيل**"، فيرى أنّ «تنويع التفعيلات داخل السطر الواحد غير ممكن، إلاّ في إطار الوزن التقليدي »[3]، ولكنّ مسيرة الشّعر المعاصر (الحرّ) أكّدت العكس، ومع ذلك تبقى هذه المسألة ما تزال بحاجة ماسة إلى الدّراسة والتّمحيص.

أمّا فيما يتعلّق بالقصيدة الجزائرية المعاصرة الموزّعة على الدّواوين التي تمّ اتّخاذها نماذجا للدّراسة والتّحليل، لاسيما تلك المنظومة في الفترة الممّتدة ما بين سبعين تسعمائة وألف، وتسعين تسعمائة وألف (1970-1990م)، فقد أثبتت عكس ما ذهب إليه الناقدان " **نازك الملائكة** " و" **عزّ الدّين إسماعيل** "، حيث عثرنا على أكثر من قصيدة نُظّمت على الوزن المركّب من تفعيلتين مختلفتين، إذ بلغت نسبته في ديوان " **حقول البنفسج** "[4]، للشاعر " **الأخضر فلوس** " 15%، أي ما يعادل ثلاث قصائدمن مجموع عشرين قصيدة، وهي:" **في المكتبة**"،"**أغنية للصيف والرحيل الأخير** " "**هو أجس البريد القادم**".

في حين بلغت نسبته في ديوان " **زهرة الدّنيا** "[5]، للشاعر " **عاشور فنّي** " 18.51%، أي ما يعادل خمس قصائد من مجموع سبع وعشرين قصيدة، وهي: " **قمر**

[1] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص61.
[2] - المرجع نفسه، ص 66-67.
[3] - د/ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية)، ط 3، دار العودة، ودار الثقافة بيروت، 1981، ص101.
[4] - ينظر: الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص42-44، ص78-85، ص89-95.
[5]- ينظر : عاشور فنّي، زهرة الدنيا، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص 19-23، ص 48-51، ص 55-56 ص73-76، ص79-82.

لمملكة العشاق"، "الغريب" ، "نجوى الشاطئ المكسور" ، "الوردة والسيف" "الزائر".

والظّاهر أنّ هذه القصائد كُتبت كلّها على وزن مركّب واحد، تمثّل في البحر البسيط، وتفعيلاته: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن (2X)، أي مكرّرة (مرتين) وقد يرجع هذا الأمر لبساطته، وسهولة نظم الشعر عليه بصفة عامة، والشعر الحرّ بصفة خاصة، باعتباره يتركّب من وحدتين إيقاعيتين لبحرين شعريين بسيطين هما: بحر الرجز، وتفعيلته (مستفعلن)، وبحر المتدارك، وتفعيلته (فاعلن)، فبتكرار التّفعيلتين يتولّد وزن البسيط، لهذا فقد اختاره الشعراء المعاصرون كقالب إيقاعي لإفراغ شحناتهم الشعورية فيه.

وللتّوضيح نورد نموذجين من القصائد - المذكورة آنفاً- ويتمثل النموذج الأول في قصيدة **"في المكتبة"***، هذا مقطع منها:

أفدِيكِ يَا شَهْقَة والبَابُ يَفْتَرُّ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ (مقطوع)

عَنْ بَسْمَةٍ صَاغَهَا مِنْ سِحْرِه الفَجْرُ ! مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ (مقطوع)

تَنْسَابُ فيِ القَاعَةِ الصَمَاءِ أَغْنَيَةً مستفعلن فاعلن متفعلن فعلن (مخبون)

فَتُورِقُ الكُتُبَ الصَّفْرَاءُ ..وَالْحِبْرَ متفعلن فعلن مستفعلن فاعلْ (مقطوع)

قَدْ لَوّحَتْ فيِ المَدىَ الأَشْيَاءَ ظَامِئَةً مستفعلن فاعلن متفعلن فاعلْ (مقطوع)

لِنَظْرَةٍ مِثْل رَمْلٍ شَاقَهُ القِطْرُ متفعلن فاعلن متفعلن فاعلْ (مقطوع)

تَلَفَّتَتْ أَعْيُنٌ بِالْحُزْنِ مُطْفَأَةً متفعلن فاعلن متفعلن فعلن (مخبون)

فَسَاقَهَا لِبِحَارِ النَّشْوَةِ الّسِحْرُ[1] متفعلن فعلن مستفعلن فاعلْ (مقطوع)

*- كتبت بتاريخ 1982/11/14م.

[1] -الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص42.

يتراءى لنا من خلال هذا الموقف الشّعري، أنّ الشاعر على الرّغم من تطلّعه نحو التّجديد، إلاّ أنّه لم يتحرّر من رواسب التّشكيل الإيقاعي التقليدي للشّعر العربي باستثناء التخلّي عن البنية التّناظرية للبيت التّراثي، فالمتأمّل والمتمرّس بقراءة الشّعر يدرك أنّها قصيدة عمودية كُتبت على شاكلة الشعر المعاصر (الحرّ)، أي بنظام السطر الشعري، فلو قمنا بالجمع بين كلّ سطرين شعريين، لشكّلا بيتاً عمودياً ذا مصراعين متناظرين (صدر وعجز)، يختمه روياً واحداً، والمتمثل في حرف (الرّاء)التّكراري الملائم للتّعبير عن حالة الحزن التي يعيشها، وتنهيه قافية واحدة، والمتمثّلة في الألفاظ الآتية: (فجر، حبر، قطر، سحر ...إلخ)، وبهذا يكون قد حافظ على نفس الإيقاع الّذي ميّز القصيدة العمودية.

أمّا فيما يخصّ الوزن، فقد كُتبت القصيدة على وزن البسيط، المناسب للحالة الانفعالية التي يحياها الشاعر، في حين اتّسمت تفاعيله ببعض التّغييرات، كالخبن* الّذي أصاب التّفعيلتين (مستفعلن، وفاعلن)، فتحوّلتا إلى (متفعلن، فعلن)، وقد كان هذا إمّا في حشو البيت، وإمّا في عروضه، أمّا الضرب فقد أصابه القطع *، فتحوّلت التفعيلة من (فاعلن) إلى (فاعلْ)، كما أصاب هذا التّغيير عروض البيت أحياناً وقد ساهم هذا التّغيير في جعل إيقاع القصيدة يتّسم بالهدوء والرّزانة.

غير أنّ هذه القصيدة وإنْ لم تشهد أيّ تغيير، أو تجديد من حيث البناء الإيقاعي إلاّ أنّها تميّزت بالرّصانة اللّغوية، وقوّة الإيحاء الدّلالي، واسترساله في التّعبير عن الموقف الشّعري المتألّم والحزين، حيث استعمل أقوى الألفاظ، مثل: (شهقة، تورق يفتر، ظامئة، النشوة، الحزن، ... إلخ)، وأبلغ الصور مثل: (بسمة صاغها من سحره الفجر، تلفتت أعين بالحزن مطفأ ... إلخ) .

*- الخبن: هو إسقاط ساكن السبب الخفيف، ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص524.
*- القطع: هو إسقاط ساكن الوتد المجموع و إسكان المتحرك الذي قبله، ينظر: المصدر نفسه، ص525.

أمّا النموذج الثاني، فيتمثّل في قصيدة " **الزائـر**"*، للشاعر " **عاشـور فنّـي** " فيقول في مطلعها:

مِنْ أيّ صُبْحٍ	مستفعلن فا
مَزَجت الضّوء بِالعِنَبِ	علن مستفعلن فعلن
حَتّى تَوهَجَ عُنْقُوداً	مستفعلن فعلن مستف
مِنَ الذّهَبِ؟	علن فعلن
وأيَ دَالِيَة أرْخَتْ ضَفَائِرَهَا	متفعلن فعلن مستفعلن فعلن
فَشَبَّتِ النّارُ أغْصَاناً	متفعلن فاعلن مستف
مِنَ اللّهَبِ !	علن فعلن
وأيَّ رُوحٍ	متفعلن فا
سَرَتْ مِنْهَا إلى حَجَرٍ	علن مستفعلن فعلن
فَضَجَّ	متفع
مُنتَشِياً بِالشِّعْرِ	لن فعلن متفع
في صَخَبٍ ! [1]	لن فعلن

نلاحظ من خلال هذه العيّنة الشّعرية، أنّ الشاعر على الرّغم من تأليف قصيدته على الوزن المركّب التقليدي (بحر البسيط)، إلاّ أنّه حاول توظيف جملة من التّقنيات الإيقاعية المستحدثة في الشعر العربي، إذْ غيّر في بنية السطر الشعري من حيث الطول والقصر، ولم يلتزم بعدد معيّن من التّفاعيل في كلّ سطر وإنّما تصرّف بحرّية في عددها، وذلك وفقاً للدفقة الشعورية، وحجمها من حيث القوّة والضّعف.

*- نظّمت بتاريخ 1986/03/26.
[1]- عاشور فنّي، زهرة الدنيا، ص79.

فقد تركّبت بعض الأسطر الشّعرية من أربع تفاعيل، كما في السّطر الخامس ومنها ما تركّب من تفعيلتين ونصف، كما في السّطر الثالث و السادس والتّاسع ومنها ما تركّب من تفعيلة و نصف، كما في السطر الرابع والسابع والثامن، في حين تألّف بعضها الآخر من جزء من التّفعيلة، كما في السّطر العاشر، ممّا أكسب إيقاع القصيدة حيوية وثراء.

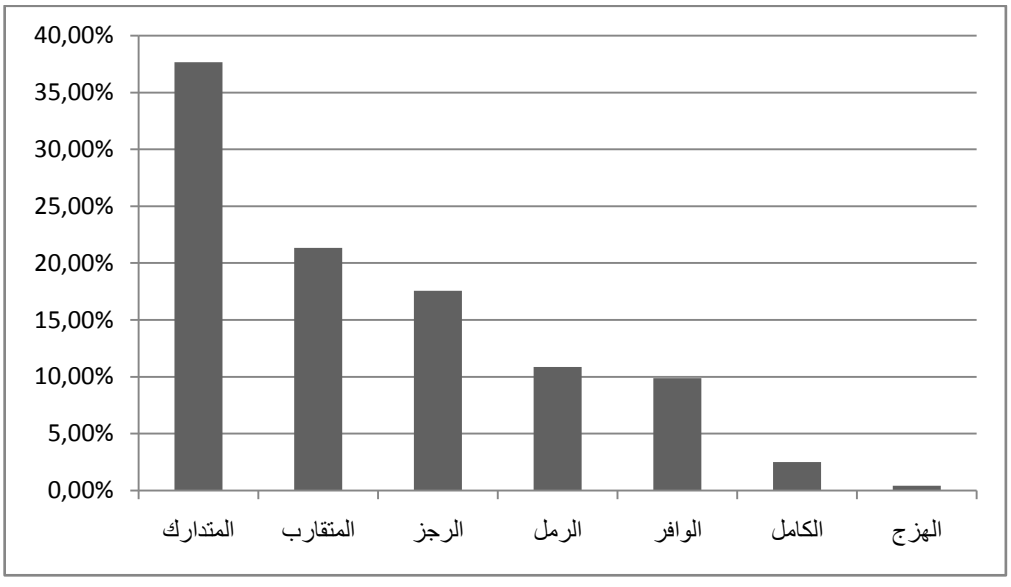
ولم يمنح الشاعر إيقاعه أيّ اعتبار من الاعتبارات الكلاسيكية الرّتيبة وإنّما انّساق وراء ما تمليه شحنته الانفعالية ، وواصل التّعبير عمّا يخالج صدره باستعمال ظاهرة التّدوير، وقد كان ذلك بين كلّ سطرين شعريين تقريباً، بحيث تنتهي تفعيلة السطر الأول في بداية السطر الثاني، وبهذا يكون الشاعر قد ساير موقفه الشعوري دون أيّ قيد، وحاول التّعبير عن تجربته بشكل فنّي مغاير، جعل إيقاعها ينعم بالفاعلية و الاستمرارية.

أمّا الأوزان الغالبة على الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر، فهي الأوزان الصافية، إذ بلغت نسبتها (96.76 %)، في حين بلغت نسبة الوزان المركّبة (03.23 %)، وذلك لبساطتها، وسهولة نظم الشعر المعاصر عليها، ومن غير أي تعقيد هذا فضلا عن ثرائها الإيقاعي، إلاّ أنّ استعمالها اختلف من شاعر إلى آخر، تبعاً لتباين تجاربهم الشعرية، ولا مراء أنّ هذا التباين قد حرّر القصيدة الجزائرية من الرّتابة الإيقاعية، وأكسبها لونا من الانسياب الدّلالي.

ولتبين نسبة توزيع البحور الصافية على الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة، نعرض الجدول الآتي:

البحـر	عـدد القصائـد	النسبة المائويـة
المتدارك	90	%37.65
المتقارب	51	%21.33
الرجز	42	%17.57
الرمل	26	%10.87
الوافر	23	%09.87
الكامل	06	%02.51
الهزج	01	%0.41

وانطلاقا من هذا الجدول الذي يمثّل نسب توزيع البحور الصافية على الدّواوين الشّعرية المعاصرة ، سنحاول تمثيلها من خلال الرّسم البياني الآتي:



نلحظ من خلال الجدول والأعمدة البيانية، أنّ الغلبة في استعمال الوزن الصافي كانت لوزن **المتدارك**، حيث احتلّ المرتبة الأولى بنسبة (37.65%)

وقد يرجع ذلك إلى أنّ وحدته الإيقاعية (**فاعلن**) أخّف إيقاعاً، وأنسب للتّعبير عن انفعالات الشعراء، ومواقفهم الشعورية، وخاصة حينما تتعرّض للمزاحفة، فيتولّد عنها وزن " **الخبب**" الذي يتألّف من الوحدة الإيقاعية (**فعلن**)، وهو وزن حديث النّشأة وكان من أبرز الشعراء الّذين بنوا قصائدهم عليه، الشاعر " **حمري البحري** " ومن أمثلة ذلك قصيدته " **العصفور يموت مغرّداً** "[1]، وبهذا يكون الشّعر المعاصر «قد ارتفع بالمتدارك إلى صدارة، البحور في كثير من الأشعار »[2]، مقارنة بما كان عليه قديماً ، فكان قليل الاستخدام من قبل الشعراء.

واحتلّ وزن **المتقارب** المرتبة الثانية بنسبة (21.33%)، ومرجع ذلك خفّته الإيقاعية، إذ أنّ تفعيلته الخماسية المركّبة من مقطعين طويلين، ومقطع قصير (**فعولن** / 0/ 0/ 0/) منحته سلاسة إيقاعية، أدّت بالشعراء إلى اعتماده في أشعارهم للتّعبير عن أحاسيسهم، وبالتّالي يكونون قد أعادوا إليه الاعتبار في الشعر المعاصر.

وبلغ وزن **الرجز** نسبة (17.57%) فاحتلّ بذلك المرتبة الثالثة، وقد يرجع ذلك إلى اتّسامه باللّيونة وقبوله للمطاوعة، بحيث يمكن فيه المزاوجة بين وحدتين إيقاعيتين إحداهما تامة، والثانية مزاحفة، بل يمكن فيه الجمع بين عدّة زحافات في القصيدة الواحدة (كالخبن **متفعلن**، والطيّ **مستعلن**)، الأمر الذي يجعله يتميّز بالمرونة الإيقاعية، والهدوء الملائم للحالة الانفعالية التي يعيشها الشعراء المعاصرون وبهذا يكون الشّعر المعاصر قد رفع من قيمته، بعد أن كان يلقّب بحمار الشعراء لسهولة النّظم عليه.

وتلاه وزن **الرمل** في المرتبة الرابعة بنسبة (10.87%)، وقد لا يكون السبب في كونه من البحور الصافية التي تتّسم ببساطتها، وإنّما «يرجع إلى طبيعة البحر وإمكاناته التّعبيرية »[3]،إذ أنّ الميزة التّركيبية التي تتمتّع بها وحدته الإيقاعية

[1] - حمري البحري، أجراس القرنفل، ص41-42.
[2] - حسين أبو النّجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، ص213.
[3] -المرجع نفسه، ص197.

(**فاعلاتن** /0 / /0 /0)، أكسبته انسياباً واسترسالا إيقاعيين، فبتوسّط الوتد المجموع بين سببين خفيين، أي مجيء المقطع القصير بين ثلاث مقاطع طويلة، منحها نوعا من الخفّة الإيقاعية، ساعدت الشاعر على الإفصاح عن مشاعره الانفعالية القوية.

في حين احتلّ **الوافر** المرتبة الخامسة بنسبة (09.87%)، ولعلّ ذلك راجع إلى ثقل وحدته الإيقاعية السباعية التّركيب (**مفاعلتن** //0 // /0)، فهي تتألّف من وتد مجموع، وسبب ثقيل، وسبب خفيف، ممّا جعل حركته الإيقاعية تتميّز بالثّقل، وقلّة الحيوية، فلذا جاءت نسبته متواضعة لدى الشعراء المعاصرين.

أمّا الوزنين الأقلّ استعمالاً في الشّعر الجزائري المعاصر، فهما **الكامل** بنسبة (02.51%)، و **الهزج** بنسبة (0.41%)، وقد يكون السّبب في عدم توجّه الشعراء إليهما إلاّ نادراً، إلى ثقل وحدتهما الإيقاعية وابتدائهما، إمّا بسبب ثقيل، لينتهيا بوتد مجموع، كما في الكامل (**متفاعلن** // /0 //0)، وإمّا بوتد مجموع، لينتهيا بسبب خفيف، كما في الهزج (**مفاعلين** //0 /0 /0)، الأمر الذي جعل حركتهما الإيقاعية تتميّز بالثّقل، مقارنة بغيرهما من الأوزان.

ولتوضيح نسبة استخدام الأوزان الصافية عند كلّ شاعر، وتوزيعها في كلّ ديوان على حده، نسوق الجدول الآتي:

يتبيّن من خلال الجدول المتضمّن نسب توزيع البحور الشّعرية الصافية على دواوين الشعراء الجزائريين المعاصرين، أنّ استعمالها تباين من شاعر إلى آخر حيث تعادلت نسبة إيقاع وزن **الرمل** عند "**عمّار بوالدّهان**" و"**سليمان جوادي**"، فقدرت بـ، (25%)، وبلغت نسبته عند " **عمر أزراج**" (22,22%)، بينما تقاربت نسبته لدى كلّ من " **الأخضر فلوس**" بـ (17,64%)، و"**أحمد حمدي**" بـ (17,39%)، و"**محمد بلقاسم خمّار**" بـ (16,66%)، أمّا أقلّهم استخداما لهذا الوزن، فهو " **محمد زتيلي**" بـ (01,35%)، في حين انعدم توظيفه عند " **عاشور فنّي**" و" **عزّ الدّين ميهوبي** " وبهذا بلغت نسبته الإجمالية (10,87%)، أي ما يعادل ست وعشرون قصيدة من مجموع مائتين و تسع وثلاثين.

وبلغت نسبة إيقاع وزن **المتدارك** لدى "**محمد زتيلي**" (66,21%)، وهي أعلى نسبة، ويثنّى عليه " **أحمد حمدي**"، بنسبة (65,52%)، ومن ثمّ " **عاشور فنّي**" بنسبة (45.45%)، و" **سليمان جوادي**"، بنسبة (31,25%)، في حين قدّرت نسبته عند "**الأخضر فلوس**"، بـ (23,52%)، و" **عمّار بوالدّهان**" بـ (18,75%)، و" **عمر أزراج**"، بـ (11,11%)، و" **عزّ الدّين ميهوبي** "، بـ (10%)، بينما قلّ استعماله عند "**محمد بلقاسم خمّار** "، إذ بلغت نسبته (04,16%)، وعلى الرّغم من الاختلاف في النّسب، إلّا أنّه استطاع أن يحتلّ الصدارة في الشعر الجزائري المعاصر، بنسبة (37,65%)، أي ما يعادل تسعين قصيدة من مجموع مائتين و تسع وثلاثين.

وكان "**محمد بلقاسم خمّار** "، هو الأكثر استعمالا لإيقاع وزن **الرجز**، إذ بلغت نسبته (58,33%)، ويثنى عليه " **عمر أزراج**"، بنسبة (22,22%)، و"**محمد زتيلي**" بنسبة (20,27%)، بينما تعادلت نسبته لدى " **عمّار بو الدّهان** "، و"**سليمان جوادي**" فقدّرت بـ (12,5%)، في حين تراجع استعماله عند كل من " **الأخضر فلوس**"، فبلغت نسبته (05,88%)، و" **عاشور فنّي** " (04,54%)، و" **أحمد حمدي** " (04,34%) وقدرت نسبته الإجمالية، بـ (17,57%)، أي ما يعادل اثنان وأربعين قصيدة من مجموع مائتين وتسع وثلاثين.

وإذا كان إيقاع وزن المتدارك احتلّ الصدارة في الشعر الجزائري المعاصر فإنّ إيقاع وزن **المتقارب** احتلّ المرتبة الثانية بنسبة (21,33%)، أي ما يعادل واحد وخمسين قصيدة من مجموع مائتين وتسع وثلاثين، فوظّفه " **عاشور فنّي**"، بنسبة قدرت بـ(36,36%)، وتقاربت نسبه لدى كلّ من " **عمر أزراج** " بنسبة (33,33%) و"**سليمان جوادي** " بنسبة (31,25%)، و" **عزّ الدين ميهوبي** " بنسبة (30%) و"**الأخضر فلوس** " بنسبة (29,41%)، و" **محمد بلقاسم خمّار** " بنسبة (20,83%) أمّا "**أحمد حمدي**"، فكان أقلّهم استعمالا لهذا الوزن، إذ قدرت نسبته بـ (04,34%).

واستخدم الشعراء الجزائريون المعاصرون إيقاع وزن **الوافر** بنسب ضئيلة إذ بلغت نسبته الإجمالية (02,51%)، أي ما يعادل ست قصائد من مجموع الكلّي فقدّرت نسبته عند " **عمّار بوالدّهان** "، بـ (18,75%)، وتراجعت نسبته عند كلّ من "**عاشور فنّي**"، فبلغت (04,54%)، و"**أحمد حمدي**" (04,34%)، و"**عمر أزراج**" (03,70%)، في حين ندر استعماله عند باقي الشعراء.

وكان أكثر الشعراء توظيفا لوزن **الكامل** "**عزّ الدين ميهوبي**"، حيث بلغت نسبته (60%)، ومن ثمّ " **الأخضر فلوس** " بنسبة (23,52%)، و" **أحمد حمدي** " بنسبة (13,04%) و"**عاشور فنّي**" بنسبة (09,09%)، بينما انعدم توظيفه في باقي الدّواوين الشعرية، وهذا ما يفسّر قلّة نسبته، التي قدّرت بـ (09,87%)، أي ما يعادل ثلاث وعشرين قصيدة من المجموع الإجمالي.

أمّا الوزن الأقلّ ورودا في الشعر الجزائري المعاصر، فهو إيقاع وزن **الهزج** الذي بلغت نسبته (00,41%)، أي ما يعادل قصيدة واحدة من المجموع الكلّي، فكانت للشاعر "**محمد زتيلي**".

وهكذا، فإنّ استعمال الأوزان الشعرية الصافية في دواوين الشعر الجزائري المعاصر، اختلف من شاعر إلى آخر، وذلك بحسب ما تستدعيه مواقفهم الشعورية من خفّة وحيوية في الحركة الإيقاعية، أو ثقل ورزانة.

في حين توزّعت البحور الصافية على دواوين بعض الشعراء، بنسب متساوية تقريبا، أمثال الشاعر" **مصطفى محمّد الغماري** "، الّذي كان كثير الميل إلى كتابة القصيدة العمودية وبشكل متقن، إلاّ أنّ هذا لم يمنعه من كتابة القصيدة الحرّة إذ أنّ معظم دواوينه * لا تخلو منها، أمّا الأوزان الغالبة عليها فهي: الكامل والوافر والمتقارب والرّمل، ولعلّ ذلك راجع إلى تمسّكنه الكبير بالشّعر التقليدي أكثر من الشّعر المعاصر، الأمر الذي أدّى به إلى استخدام الأوزان التي تتّسم بالرّصانة الإيقاعية، وقوّة الموقف التّعبيري.

وبرزت في الشّعر الجزائري المعاصر، ظاهرة المزج بين الأوزان البسيطة في القصيدة الواحدة، خاصة عند الشاعرين " **عمر أزراج** "[1]، و" **عبد العالي رزّاقي** "[2] وقد ظهر هذا اللّون من التّداخل، بعد «تطوّر أداة الشاعر بفعل الاتّجاه نحو التّعبير الدّرامي، الّذي يقتضي كتابة قصائد طويلة يستقلّ كلّ مقطع منها بوزن يستوعب بعداً من أبعاد التّجربة الفكرية، والشعورية التي تنقلها القصيدة ضمن إطار كلّي متناغم »[3] ومن أكثر النماذج تصويراً لهذه الظاهرة، قصيدة «**أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أوّل ماي**»[4]، للشاعر" **رزّاقي**"، فقد تألّفت من أحد عشرة مقطعاً، وبني كلّ مقطع منها على وزن أحادي التّفعيلة، ممّا أدّى إلى تحقيق درامية واسعة على مستوى التّعبير.

فأقام الشاعر أربع مقاطع منها على وزن **الكامل**، و ثلاث على وزن **المتقارب** وثلاث على وزن **المتدارك**، ومقطع على وزن **الرمل**، وبهذا يكون قد جمع بين أربع أوزان صافية، وذلك وفقاً لما يتطلّبه تفاوت انفعالاته النّفسية في تجربته الشّعرية وما ينتج بين بعض الأوزان من توافق، وتقارب في الوحدات الإيقاعية، لاسيما

*- دواوين مصطفى محمّد الغماري هي : قصائد مجاهدة، مقاطع من ديوان الرفض، قراء ة في آية السيف، بوح في موسم الأسرار، ألم و ثورة، أغنيات الورد و النار.

[1] - ينظر: عمر أزراج، الأعمال الشعرية (1969-2007م)، وحرس ي الظّل، د ط، دار الأمل للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر، 2007م، ص 217-218، ص266 – 281.

[2] - ينظر: عبد العالي رزّاقي، أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي ، ص11-18.

[3] - د/ حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص63.

[4] - عبد العالي رزاقي، أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي ، ص 44-53.

بين وزني **المتقارب** و **المتدارك**، فكلاهما يتألّف من تكرار تفعيلة تتركب من مقطعين طويلين، ومقطع قصير.

وهكذا، فقد تميّزت هذه القصيدة بالتّنويع الإيقاعي، والانسجام الدّلالي حيث أنّ الشاعر ساير موقفه الشعوري، ولم يعد يتقيّد بوزن واحد، وإنّما استغل حرّية تعدّد الأوزان وتداخلها التي منحها إيّاه الشّعر المعاصر، فاستقلّ كل مقطع منها بوزن يعبّر عن بعد من أبعاد تجربته النّفسية، لتنقلها القصيدة في قالب عام متجانساً إيقاعياً.

وحاول الشاعر الجزائري المعاصر استكناه ظاهرة المزاوجة بين الشكلين (الحرّ والعمودي)، مزواجة لا تبدع ازدواجاً شكلياً في الخطاب الشعري الواحد فحسب؛ بل تضفي عليه تشكيلا إيقاعيا متنوعاً، ومغايراً لما ألفته الأذن العربية، وبفضل هذه المزاوجة يستطيع الشاعر أن يطلق العنان لمشاعره، ويعبّر عن شحنته الشعورية في شكل مزدوج يشدّ سمع المتلقي وبصره على السّواء، كما أنّ الانتقال الموسيقي بين الشكلين يبعث في نفسه الإحساس بحركة إيقاعية متنامية، دون الشّعور بما بينهما من فروق إيقاعية ودلالية.

ومن أبرز المحاولات تجسيداً لهذه الظاهرة، قصيدة (**أبعاد**) للشاعر" **أحمد حمدي**" التي نحا فيها نحواً إيقاعيا مغايراً، إذ تألّفت من ست مقاطع شعرية، خمس منها كتبت على نمط الشعر الحرّ، وقد بنيت على أساس تفعيلة وزن **الرمل** (فاعلاتن) وما تحويه من قيّم جمالية، في حين تمّت المزاوجة بين الشكلين (الحرّ والعمودي) في المقطع الرّابع، حيث يقول:

يَجْهَشُ الشَاعِرُ فِي الأُغْنِيَةِ الأُولَى — فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فا

يُسَمِّى اللّحْنَ حُزْناً — علاتن فاعلاتن

ويُسَمِي الحَرْفَ سِجْناً — فعلاتن فعلاتن

ويُسَمِى الوَطَنَ الرَّاقِدَ فِي تَابُوتِهِ فعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلا

مَقْبَرَة، مَبْغًى، وشَمْسًا تن فعلاتن فاعلاتن

ويَذُوبُ اللَّحْن فَي: فاعلاتن فاعلن

ولِي سَمْراءُ تَبْتَسِمُ ابْتِسَامَا مفاعيلن مفاعلتن فعولن

إِذَا مَا الظُّلْمُ حَلّ بِها وقَامَا مفاعيلن مفاعلتن فعولن

تَرَاهَا آنَسَتْ فِي النَّوْمِ صُحْبَا مفاعيلن مفاعيلن فعولن

أَمِ الأَيَامَ أَحْكَمَتِ اللِّجَامَا؟[1] مفاعيلن مفاعلتن فعولن

نلمح أنّ الشاعر أبدع تلوينا إيقاعيا منسجما دلاليا ومتماسكاً بنائياً، فهو لم يزاوج بين الشكلين (المعاصر والتّقليدي) فحسب؛ وإنّما مزج بين وزنين مختلفين من حيث حركتهما الإيقاعية، فقد سارت الأسطر الشعرية الحرّة على إيقاع وزن **الرمل**، المتّسم بخفّته الموسيقية الموائمة للحالة الانفعالية التي يحياها.

وأحسن الشاعر استغلال تقنيات الشّعر المعاصر،التي أضفت على الخطاب الشّعري طابعا إيقاعياً متنامياً، حيث طاوع دفقته الشعورية، وذلك بتدوير التفعيلة الأخيرة من السطر الأوّل في بداية تفعيلة السطر الثاني، وتفعيلة السطر الخامس في بداية تفعيلة السطر السادس، وبهذا تداخلت الأسطر الشعرية عروضياً ودلالياً كما كرّر صيغة الفعل المضارع (يسمّي) في بداية كلّ من السطر الثاني والثالث والرّابع بغية التّركيز على إيقاع البداية، والدّلالة على استمرارية الحركة الإيقاعية، وامتدادها عبر فضاء القصيدة.

[1] -أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، ص12-13.

وقد استدعى انتقال الشاعر إلى الشكل التقليدي تغيير الوزن، فاستعمال إيقاع وزن الوافر، المتميّز برصانته الإيقاعية، وقوّته الدلالية الملائمتين، للموقف الشعوري الانفعالي الذي يرصد ما يجري في الوطن الجزائري من ركود سياسي، واضطهاد اجتماعي في زمن الحرّية والسّلام، وساهمت التّفاعيل المعصوبة * في تخفيف حركة وحدته الإيقاعية المثقلة بالحزن والأسى، كما ختم البيتين العموديين بقافية مطلقة مبنية صوتيا على روي (الميم) الموصول، بألف المدّ، المناسبة لتجسيد تجربة الشاعر النّفسية.

وبفعل التّداخل بين الشكلين، والمزج بين الأوزان الشعرية، عبّر الشاعر بحرّية عن أبعاد تجربته الشعورية، وحقّق توازنا صوتياً متناغماً في الإطار العام للقصيدة وبالتّالي فالشاعر" **أحمد حمدي** "، «لابد أن يكون فحلاً في قصيدة التفعيلة التي يتبين لنا أنّه أحد أكبر فرسانها في الجزائر »[1]، وقد يظهر ذلك جلياً في قصيدة« موجز للأخبار في حجم المسألة »[2]، الّتي شكلت من خلال تنويعاتها الإيقاعية، والبنائية سمفونية مختلفة الأنغام والدّلالات، ففضلا عن الجمع بين الشكلين، فقد مزجت بين أربع بحور شعرية تقريباً (الرجز، والرمل، والطويل، والخفيف)، ولم يقتصر هذا على المستوى المقطعي للقصيدة فقط؛ بل على مستوى السطر الشعري الواحد، وذلك تبعاً للمواقف الشعورية التي يعانيها الشاعر إزاء واقع الحياة العام السائد في وطنه الجزائر.

-02- البيت الشعري و بنيته الإيقاعية:

أ-البيت الشعري:

اقترن مفهوم العرب القدامى للبيت الشعري بمفهوم بناء، حيث جاء في " **لسان العرب**"، أنّ «البيت من الشعر مشتق من بيت الخباء، وهو يقع على الصغير والكبير

*- العصب: هو نوع من الزحاف و يتمثل في إسكان لام مفاعلتن فتتحوّل إلى مفاعيلن. ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم،ص524.

[1] - عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزئريين في القرن العشرين، ص363.

[2] - أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، ص05- 10.

كالرجز والطويل، وذلك لأنّه يضمّ الكلام، كما يضمّ البيت أهله، ولذلك سمّوا مقطعاته أسباب وأوتاداً على التّشبيه لها بأسباب البيوت وأوتادها، والجمع أبيات»[1].

يشير المفهوم اللغوي إلى العلاقة القائمة بين بيت الشّعر، وبيت السّكن من حيث أنّ كلاهما يقوم على عنصر البناء، وهي علاقة اشتقاق وتماثل، والاشتقاق الحادث بينهما، يرجع إلى صيغة الضمّ، إذ أنّ البيت الذي يبنى بالأحجار والإسمنت أو ينسج من الوبر أو الشَعر، والصوف يضمّ ساكنيه من الأهل، في حين يضمّ بيت الشّعر الكلام المنظوم على وزن من الأوزان الخليلية.

ويرى صاحب **العمدة "ابن رشيق القيرواني"** (ت 456هـ)، أنّ « البيت من الشعر كالبيت من البنية، قراره الطبع، وسمكه الرّواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين و الأمثلة للأبنية»[2].

يشبّه **" ابن رشيق "** البيت الشعري بالسكن أو البناء، الذي يسكنه المعنى ولا يستحسن البيت غير المسكون بالمعنى، لخلوّه من الفائدة، وقد أورد معالم خاصة ببيت السكن، وألحقها ببيت الشعر، تمثلت في القرار والسمك، والباب، والساكن والدّعائم الأمر الذي جعله ينعته بالبناء أو النّسيج، لأنّ الكلام تتمّ ديباجته بضمّ لفظ إلى لفظ مثلما يضمّ الخيط إلى خيط، فتتضافر الألفاظ لتعطي نسيجاً متماسك البناء، كما ينتج اتّحاد الخيوط بيتاً، أو ما سمّي بالخيمة قديماً، ومن هنا استنبط البيت الشعري عناصره العروضية الأسباب والأوتاد.

أمّا البنية الإيقاعية التقليدية الّتي حكمت البيت الشعري، فهي في جوهرها «بنية شفاهية»[3]، ممّا يعني أنّه « ظاهرة سمعية قبل أن يكون ظاهرة خطّية »[4]، وذلك بناءً

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مادة: بيت، المجلد 2، ص168.
[2] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص 196.
[3] -د/ صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر المعاصر، د ط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2012، ص171.
[4] - د/ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص46.

عمّا يحدثه الانتقال من شطر إلى شطر، ومن بيت إلى بيت، وفق ما تتطلّبه وحدة البناء من توازن إيقاعي في القصيدة، يسهم في توضيح المعنى وتقريبه للمتلقي.

والبناء العمودي المتوازي، أو تقسيم البيت إلى مصراعين متساويين (صدر وعجز)، واللّذان يشكّلان معاً خطّين أفقيين، يفصل بينهما بياض يقدّر بسكتة وهي «جزء من الزمن الموسيقي »[1]، وتختمهما قافية ذات روي واحد يتكرّر وبشكل عمودي في جميع أبيات القصيدة، واستقلالية البيت عروضيا على الأقلّ،هو «ما جعل البيت يصير نطاقاً أو طوقا بالأحرى، يقيّد حركة الشاعر، ويجعله بالتّالي أسير حركة تتوالى بشكل هندسي صارم»[2].

وهكذا، ضاق البيت التّقليدي، ولم يعد يستوعب الإبدالات التي شهدتها بنية الشعر المعاصر، ودلالاتها، لذا فكان لابد من إبداع تصوّر عام مغاير لمفهومه القديم «وتصوّرنا العام هو أنّ البيت بناء متفاعل، أساسه الإيقاع، ضمن أبيات أخرى لوحدة أو وحدات لغوية بسيطة أو مركبة، يوقفها سطرياً فراغ فريد في حال اتّصالها وأكثر من فراغ فريد في حال انفصالها»[3].

فقد تغيّرت إذاً، بنية البيت الإيقاعية مع الشعر المعاصر، إذ أخذ مفهومه يتلاشى بتلاشي بنائه، وبدأت تلك الصّرامة الّتي ضبطته منذ العصر الجاهلي، تضمحلّ وتتحلّل شيئاً فشيئاً، وبمفهومه الجديد أضحى المجال فسيحا أمام إمكانيات الشاعر الإبداعية لأنّ «فقدان البيت لوحدته الرّاسخة هو مصدر الخطر، ومجال الإبداع في الوقت نفسه للشاعر الحرّ، هو مصدر ذلك التّدفّق »[4]، وبهذا فالبيت المعاصر، هو العنصر الجوهري الّذي تتفاعل فيه العناصر البنائية، والمظاهر الخطّية والطّباعية للقصيدة.

---

[1] - د/ شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص86.
[2] -د/ صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر المعاصر، ص171.
[3] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، ص128.
[4] - د/ شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر ، ص119.

وبتغيّر مفهوم البيت الشّعري تغيّرت تسميته، حيث أطلق عليه بعض النقاد مصطلحات تليق ببنيته الجديدة، فسمّاه **"عزّ الدّين إسماعيل "** السطر الشعري إذ يقول: «لم نعد نسمّي البيت بيتاً، بل صرنا نسمّيه سطراً، والسطر الشعري تركيبة موسيقية للكلام »[1]، أمّا **" مصطفى حركات "**، فأطلق عليه مصطلح «البيت الخطّي »[2] ويقصد به الكلام المنظوم على سطر واحد وفق وزن معيّن.

وهكذا، فقد هدم السطر الشعري نظام البيت التقليدي، وأصبح يلتزم بنظام آخر أساسه التفعيلة، بحيث يمكن أن يبنى البيت الخطي على تفعيلة واحدة، وذلك باعتبارها «بنية موسيقية منظمة »[3]، وبالتّالي أصبح الشاعر المعاصر يملك حرّية التّنويع في عدد التفعيلات، أو طول السطر الشعري وقصره، لأنّ «السطر الشعري في القصيدة سواء أطال أم قصر مازال خاضعاً للتنسيق الجزئي للأصوات والحركات والمتمثّل في التّفعيلة، أمّا عدد هذه التفعيلات في كلّ سطر فهو غير محدود وغير خاضع لنظام معيّن، أمّا نهاية السطر الشعري، فلا يمكن لأحد أن يحدّده سوى الشاعر نفسه»[4].

فإذا كان **"عزّ الدّين إسماعيل"** يترك حرّية إنهاء السطر الشعري للشاعر نفسه فإنّ **"نازك الملائكة"** وعلى الرّغم من أنّها لا تضبطه بطول ثابت، إلاّ أنّها تخضعه بعض القواعد العروضية، ويتّضح ذلك حينما تحدّد أسلوب الشعر الحرّ بقولها: «هو شعر ذو سطر واحد ليس له طول ثابت، وإنّما يصحّ أن يتغيّر عدد التّفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التّغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه »[5] وبهذا فهي تعيق حرّية الشاعر المبدع.

---

[1] - د/ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، ص83.
[2] - د/ مصطفى حركات، نظرية الوزن الشعري العربي و عروضه، د ط، دار الأفاق، 2005، ص251.
[3] - د/ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، ص85.
[4] - المرجع نفسه، ص66.
[5] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص58.

يقوم إذاً، السطر الشعري في القصيدة المعاصرة على تكرار وحدات صوتية أساسها التفعيلة الشعرية، لأنّ « البيت دون شك، هو صورة صوتية تكرارية »[1] أمّا تنويع عدد التفعيلات في البيت الخطّي الواحد، فيختلف من بيت إلى آخر وذلك تبعاً لما يقتضيه التّدفق الشعوري للشاعر، فقد يبنى البيت على تفعيلة واحدة كما يمكن أن يبنى على أكثر من تفعيلة، قد تصل إلى تسع تفعيلات أو أكثر، ومن أمثلة ذلك الأسطر الشعرية الآتية، المأخوذة من قصيدة «**اعتراضات أولى**»[2]، للشاعر **"محمد زتيلي"**، والتي يقول في مطلعها:

يُفَاجِئُنِي زَمَنُ الجُوعِ و الاغْتِرَابِ

فعول فعول فعولن فعولن فعولن

ويُتْعِبَنِي زَمَنٌ لِلمُلُوكِ السُكَارَى عَلَى شُرُفَاتَ القُصُورِ الظَلِيلَةِ

فعولُ فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولُ ف

والطُّرُقَاتِ التِي سَئِمَتْ صَمْتَ أهْلِ المَدِينَةِ

عولُ فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولُ ف

يازَمَنِي أهْلَ هَذِي المَدِينَة قَد سَكَنَ العِهْرَ كُلَ بُيُوتِهِمُ

عولُ فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعو

ثُمَ لا يَحْزَنُونَ ...

لن فعولن فعولن

ويقول أيضا:

وأنْتِ تَظَلِّينَ عَزْفاً

[1] - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص46.

[2] - محمد زتيلي، الأعمال الشعرية، فصول الحبّ والتحوّل، صدر عن وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص69- 72. (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب)

فعولُ فعولن فعولن

نَشِيدًا

فعولن

أُرَدِّدُه صَامِتاً كُلَّمَا غُرْبَتِي أَتْعَبَتْنِي

فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

يتّضح أنّ الشاعر قد حقّق انسجاماً دلالياً وثراءً إيقاعياً متنامياً في القصيدة بحيث وزّع عدد تفعيلات الأسطر الشعرية، المبنية على إيقاع وزن المتقارب، والذي أصيبت وحدته الإيقاعية (فعولن) بالقبض * أحياناً، بشكل متنوّع يتناسب مع موقفه الشعوري فمنها ما تركّب من تسع تفعيلات وجزء من التفعيلة، كما في السطر الثاني، ومنها ما تركّب من سبع تفعيلات، ومنها ما تركّب من ست تفعيلات، و منها ما تركّب من خمس تفعيلات، و منها ما تركّب من ثلاث تفعيلات، ومنها ما تركّب من تفعيلة واحدة، وهذا ما يوحي بانسياب تجربة الشاعر الشعورية، وتدفقها بطريقة انفعالية وجمالية متفاوتة إيقاعياً نسبياً، تنسجم مع الأحداث، والاعتراضات السياسية والاجتماعية التي تعانيها بلاده الجزائر.

واستمرّ الشاعر في التّعبير عن تجربته الشعورية ومسايرتها، باستعمال ظاهرة التّدوير، حيث طال البيت الخطي وتحوّل إلى عشرات التفعيلات المتداخلة والتي لا تنتهي، إلّا بانتهاء الشاعر من دفقته الشعورية، إذ انتهت التفعيلات الأخيرة من الأبيات (الثاني والثالث والرابع) في بداية تفعيلات الأبيات الموالية، أي إنّ كلّ سطر من هذه الأسطر الشعرية، يبدأ باستكمال التفعيلة الأخيرة من السطر الذي سبقه.

وهكذا، فإنّ البيت في الشعر المعاصر لم يعد مستقلاً بذاته، مثلما كان في القصيدة العمودية، لأنّ «البيت جزء من تجربة متنامية، تشكّل رؤية الشاعر للعالم

*- القبض: هو إسقاط الخامس الساكن، أي فعولن تتحول إلى فعولْ. ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص524.

رغم ما قد يعتريها من قصور في بعض الحالات »[1]، وبالتّالي فإنّ وجوده قد لا يتحدّد إلاّ في علاقته مع غيره من أبيات القصيدة، ولذا وصفه " **محمّد بنيس**" باليتيم حيث قال: « ويصبح البيت المعاصر يتيماً في الشعر العربي، لا نموذج له، ولا أصل يتأصّل إليه في محو الأصل، وفي اتّباع لعبة الكتابة التي لا ضابط لها خارج فعل الكتابة»[2].

فأضحى البيت المعاصر إذاً، مجهول الهوية، وذا بنية غير تامة، قد يضبطها فعل الكتابة الذي يشغل فضاء الصفحة في القصيدة المعاصرة، فيمنحها بناءً إيقاعياً متنامياً وممتدّاً عبر فضائها، يجلب بصر المتلقّي قبل سمعه.

ولمّا وقف السطر الشعري عاجزاً أمام استيعاب الدّفقة الشعورية للشاعر المعاصر، تمّ استبداله بالجملة الشعرية، باعتبارها «أكبر من السطر وإن ظلّت محتفظة بكلّ خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من السطر، وقد تمتدّ أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر لكن الجملة تظلّ بنية موسيقية مكتفية بذاتها، وإن مثّلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعمّ هي القصيدة»[3].

فقد يستطيع الشاعر عن طريق الجملة الشعرية إفراغ شحنته النفسية، والتّعبير عنها بنفس واحد، دون أن يعترضه أيّ قيد عروضي أو دلالي، ومن أكثر الشعراء استخداماً لها في الشعر الجزائري المعاصر، الشاعر " **عبد العالي رزاقي** "، ومن أمثلة ذلك قوله:

---

[1] - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 1985 ص54.

[2] - محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ج3 ، ص108.

[3] - د/ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 108.

نلحظ أنّ الشاعر لم يول موسيقاه أيّ التزام من الالتزامات التقليدية الرّتيبة إنّما انساق وراء دفقته الشعورية المتحكّمة في بناء الجملة بدون انقطاع، ولم يتوقّف إلاّ بعد أن اهتدى إلى نهايتها، بغضّ النّظر عن أيّة وقفة عروضية، أو دلالية وذلك بتدوير الأبيات الخطّية تركيبياً، وعروضياً، تبعاً لما تستدعيه الحالة الانفعالية للشاعر، فصارت تشكّل بيتاً خطياً واحداً، كما أنّ نقطتي القول (:) الموجودتان في السطر الأوّل، توحيان باستمرارية الحديث، وامتداد إيقاعه.

ب-الوقفة و أنواعها في الشعر الجزائري المعاصر:

لم تحظ الوقفة بعناية الشعراء العرب القدامى،لأنّ اهتمامهم كان يرتكز على نهاية البيت الشعري الذي لابدّ أن يختم بالقافية، التي تومئ بانتهائه عروضياً ودلالياً وتركيباً، أمّا حديثاً فقد أصبحت تمثّل عنصراً أساسياً في بنائية البيت المعاصر، باعتبارها «نوعا من التّصرف في الإيقاع الشعري، تتيح للشاعر التّلاعب بالمقادير الشعرية

[1] - عبد العالي رزاقي، أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أوّل ماي، ص16-17(فاعلاتن..... إيقاع وزن الرمل).

بحيث يكون النّصف الأوّل من المقدار مع مقدار سابق، ونصفه الآخر مع مقدار لاحق وبذلك يحدث عند سامعه نوع من الانتظار والتّرقب»[1].

واللّافت للانتباه، أنّ الوقفة قد تدخل في تشكيل الخطاب الشعري المعاصر وذلك انطلاقا ممّا تمنحه من راحة نفسية، وتركيبية للمتلقي للاسترجاع، والمواصلة بنفس إيقاعي متجدّد، كما أنّها تحكم أجزاء البيت اللّغوية، وتقوي معناه، لأنّ من وظائفها تقوية «التجزؤ الناتج من قواعد التركيب، ومن المعنى، لكنّ الشعر يغير من مواضع الوقفات بطريقة تجعله يربط صوتياً ما هو منفصل معنوياً»[2].

فالوقفة في الشعر المعاصر ليست كالوقفة في النثر، لأنّ «الشعر دائري، والنثر امتدادي»[3]، أي إنّ إيقاع الشعر يتكرّر بنفس الوتيرة بعد استكمال الدّورة التي انطلق منها، والنقطة التي توصّل إليها، في حين لا يتعدّى إيقاع النّثر ذلك، إنمّا يستمر في نفس الخط بشكل امتدادي متواصل، ومن دون الرجوع إلى النقطة التي انطلق منها.

وإذا كانت الوقفة في الشّعر تختلف عنها في النّثر، فيحسن أن تخضع لنظام الإيقاع الدّائري الذي يضبطه الوزن، باعتبار أنّ «الوقفة في البيت الشعري يتحكّم فيها الوزن»[4]، ممّا يدل على أنّ البيت امتلأ وزناً، واكتمل دلالةً، وبهذا فإنّ البيت الشعري يتميّز« بوقفة تحدّ من اندفاع الأدلّة، وهذه الوقفة تتجسّد بصمت أو بياض، فهما علامة على نهاية البيت»[5].

فقد تسهم الوقفة في إنتاج دلالة الخطاب الشعري، وذلك بوصفها ظاهرة فيزيولوجية تصدر عن قارئ واع، يحسّ بما يدور حوله من مشاعر مفرحة ومؤلمة وهي إمّا أن تكون على شكل فاصلة (،)أو نقطة (.) أو بياض ( )، لأنّ « الوقفة كدال

[1] -د/ شكري محمّد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص86.
[2] - جون كوهن، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر)، ص122.
[3] - المرجع نفسه، ص124.
[4] - محمّد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص54.
[5] - المرجع نفسه، ص86.

ذات صلة متفاعلة بدالين آخرين غير عروضيين، هما: المكان والتّرقيم »[1]، وبهذا فليس هناك أيّ فاصل بين سمع المتلقي، وبصره أثناء قراءته للقصيدة، واصطدامه بشكلها الطّباعي، وبنائها الإيقاعي.

أمّا أنواع الوقفة، فهي ثلاث، كما حدّدها " **محمد بنيس** " بقوله: « ويمكن أن نعطي ثلاث قوانين لهذه الوقفة، وهي:

- وقفة دلالية ونظمية وعروضية

- وقفة عروضية فقط

- وقفة محدودة بياض.»[2]

وقد تجتمع الأنواع الثلاث للوقفة، الخاصة بالبيت الشعري في القصيدة الجزائرية المعاصرة، وللتّوضيح أكثر نتطرّق لكلّ نوع منها على حده، بالدّراسة والتّحليل.

❖ **الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية :**

وهي الوقفة التي يسعى الشاعر فيها إلى تحقيق انسجام بين الوقفة الدلالية والتّركيبية والعروضية، فيجيء البيت ممتلئاً وزناً ومكتملاً دلالياً، لذا وظّفها بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين، وبهذا التّوظيف يكونون قد استجابوا للتصوّر النقدي العربي القديم لمفهوم البيت الشعري، والمتمثّل في «استقلاليته داخل النّص »[3] على الرّغم من الفروق الدلالية، القائمة بين المفهومين (التقليدي والمعاصر).

ومن النماذج التي تجسّد هذا النوع من الوقفة، الأسطر الشعرية الآتية، للشاعر **"عمر أزراج"**، من قصيدته «**قصيدة حبّ** »، المبنية على إيقاع وزن **المتقارب** التي يقول فيها:

---

[1] - محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ج3 ، ص109.
[2] - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص55.
[3] - المرجع نفسه، ص نفسها.

أَرَى الأَرْضَ تُشْرِقُ قَمْحاً ووَرْدا فعولن فعولُ فعولن فعولن

أَرَى النَّهْرَ يَغْسِلُ جُوعاً ونَكْداً فعولن فعولُ فعولن فعولن

أَرَى الجُرْحَ يَسْعَى ويَبْنِي مَدِينَهْ فعولن فعولن فعولن فعولن

فَوَيلٌ لِكُلِّ العُيُونِ التِي أَمْطَرَتْ أَدْمُعاً[1] فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعلْ

جاءت الأسطر الشعرية تامة عروضياً ودلالياً وتركيبياً، ومنسجمة إيقاعياً حيث انتهت بوقفة تفاعل فيها ما هو عروضي، بما هو تركيبي ودلالي، مّما يعني أنّ كل سطر منها قائم بذاته، ومستقل عمّا يسبقه ويليه، وبالتّالي تكون هذه الوقفة أقرب إلى بنيـة البيـت العمـودي، وإن كـان الشعـر المعاصـر ينظـر إلى البيـت الشعـري على أنّه لبنة من بناء عام هو القصيدة.

❖ الوقفة العروضية:

يتمتّع البيت الشعري المعاصر ببنية جزئية أسمى من الأولى، وأكثر منها تحرّراً من النظام التقليدي، وهي الّتي «تسعى للانفلات من قبضة الانسجام بين الوقفة العروضية والدلالية والتّركيبية »[2]، بحيث تتّفق الأبيات دلالياً وتركيبياً، وتستقلّ عروضياً، وباعتماد الشاعر الجزائري المعاصر هذه البنية، يكون قد اتجه نحو فكرة الوحـدة العضويـة للقصيـدة، مستغـلاً بذلك ما اصطلـح عليـه قديمـا " **بالتّضميـن"** وهو «أن تتعلّق القافية أو لفظة ممّا قبلها بما بعدها »[3]، وقد يقابله مصطلح التّدوير في الشعر المعاصر.

والمدوّنة الشعرية الجزائرية المعاصرة غنية بالنّماذج التي يتجلّى فيها هذا النوع من الوقفة، ويمكن أن ندلّل على ذلك بثلاث نماذج لكلّ من الشاعر" **عمر أزراج "** و **"عاشور فنّي"**، و **"مصطفى محمّد الغماري"**.

[1] - عمر أزراج، الأعمال الشعرية، وحرسني الظل، ص287.
[2] - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص57.
[3] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 1، ص270.

النموذج الأول: يقول **"عمر أزراج":**

تَمُرُّ قَوَافِلُ الرِّيحَ

مفاعلتن مفاعلين

أمَامَ جِدَارَ قَلْبِي تَعْزِفُ النَّغَمَ الجَرِيحَ فَيهْطِلُ المَطَرُ

مفاعلتن مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وَتَحْتَرِقُ الدِمَاءُ، ويَجْهَشُ الوَتَرُ

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وَفِي بَوْابَةِ الأحْزَانِ نَسْرٌ رَاحَ يَنْتَحِرُ

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن

أَيَاكَبِدِي

مفاعلتن

زَفِيرُ الرِيحِ يَحْرِقُنِي

مفاعيلن مفاعلتن

وَيَرْمِينِي...

مفاعيلن

وَرَاء دُخَانِ أزْمَانِ وأزْمَانِ[1].

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن

[1] - عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص23. (مفاعلين ... إيقاع وزن الوافر)

النموذج الثاني: يقول**"عاشور فنّي"** :

رَأَيْتُ المَدِينَةَ، تَسْكُرُ كُلَّ مَسَاءٍ فعولن فعولُ فعولُ فعولن

عَلَى شَرَفِ الوَافِدِينَ فعولُ فعولن فعولن

وَتَزْرَعُ رَمْلاً لِأَبْنَائِهَا الغُرَبَاءِ فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولن

وَفِي آخِرِ اللَّيْلِ تَصْحُو فعولن فعولن فعولن

فَتَأْسِرُ وَجْهَكَ حِينَ يَجِيءُ فعولُ فعولُ فعولُ فعولن

تُرَصِّعُهُ أَعْيُن الشهداء[1] فعول فعولن فعول فعولن

النموذج الثالث: يقول **"مصطفى محمد الغماري"** :

الحُبُّ يَا حَبِيبَتِي قَوَافِلُ المَدِينَهْ مستفعلن متفعلن متفعلن فعولن

بُعْدٌ عَلَى أَيَّامِهِ تَخْضَوْضِرُ الشَّوَاطِئُ الحَزِينَهْ مستقعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن فعولن

تَهْزَأُ بِالْمَرَافِئِ اللَّعِينَهْ مستعلن متفعلن فعولن

تَكْفُرُ بِالْبَيَادِقِ الْهَجِينَهْ ! مستعلن متفعلن فعولن

تَسْتَوْطِنُ المَدِينَةَ المَدِينَهْ مستفعلن متفعلن فعولن

نُولَدُ فِي أَيَّامِهَا مستعلن مستفعلن

نَكْبُرُ فِي أَحْلَامِهَا مستعلن مستفعلن

نُشْرِقُ مِنْ إِسْلَامِهَا مستعلن مستفعلن

[1] - عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص100. (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب)

تَكْبِيرَةً تَنْمُو عَلَى شِفَاهِنَا بِحَجْمِ هَذَا العَصْرِ[1] مستفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن مستفعلْ

يتبيّن من خلال النماذج الثلاث، أنّ الأبيات الخطّية تامة عروضياً، ومتآلفة إيقاعياً، إلّا أنّها تفتقد إلى الوقفة الدّلالية والتّركيبية، فتجاوزت بذلك النظام الكلاسيكي للبيت الشعري، وكسرت وحدته بوصفه بنية مستقلّة بذاتها، وقد تمّ تجسيد الرّبط بين الأبيات بواسطة عدّة ظواهر لغوية، كاستخدام أدوات الرّبط، لاسيما **واو العطف** بوصفها الأداة المساعدة على إبداع ترابط، وتماسك بين الأسطر الشعرية، فاستعملها **"أزراج"** أربع مرّات في مقطع تألّف من ثمان أبيات، في حين وظّفها **" عاشور فنّي"** مرّتين، واستأنف الكلام باستعمال (**الفاء**) في السطر الخامس.

كما تمّ توظيف الرّابط التّركيبي، والدّلالي في هذه النماذج، فجاءت الأبيات مترابطة تركيبياً ودلالياً، وهو من أعقد الرّوابط، لأنّ الشاعر لا يوصل بين سطر وآخر بواو العطف، أو غيرها من الرّوابط، وإنّما يسعى إلى حلّ البنية النحوية والتّركيبية والصرفية للسطر الشعري، ويظهر ذلك جليّاً في النّموذج الأوّل **" لأزراج"**، حيث ربط بين السطرين الأوّل والثاني بالظرف (**أمام**)، دلالة على أنّ السطر الأوّل لم يكتمل نحوياً ودلالياً إلاّ في السطر الثاني، في حين أوصل **" عاشور فنّي"** البيت الخطّي الأوّل بالثاني بواسطة الوحدة اللغوية (**على**)، وأنهى البيت الخامس في البيت السادس، إذ أتبع الظرف (**حين**) بالجملة الفعلية التي انتهت تركيبيا في البيت السادس بالجملة الفعلية (**ترصّعه**) الواقعة في محلّ نصب حال للجملة الفعلية (**يجيء**).

أمّا **"مصطفى محمّد الغماري"**، فقد اعتمد الرّابط الدّلالي أكثر من التّركيبي إذ أتت أبياته متماسكة، ومتواصلة دلالياً، دون أن يستعمل أدوات الرّبط، ولكنّه استعاض عنها بالضّمير المتّصل الغائب المؤنث (**ها**)، العائد على (**المدينة**)، الموجودة في البيت الخطّي الأوّل، كما أنّ البيتين الثامن و التّاسع، ارتبطا تركيبياً ونحوياً، حيث ابتدأ البيت الخطّي التّاسع بالمفعول به (**تكبيرةً**) للفعل (**نُشْرقُ**)، الموجود في البيت الثامن.

[1] - مصطفى محمّد الغماري، مقاطع من ديوان الرّفض، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص25-26. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز).

وهكذا، فقد تلاحمت الأسطر الشعرية للنماذج الثلاث تركيبياً ودلالياً، واستقلّت عروضياً، فشكّلت بذلك لحمة لغوية متكاملة، وبالتّالي فإنّ الشاعر المعاصر باستعماله لهذا النّوع من الوقفة، يكون قد خطى خطوة جادّة نحو إبداع خطاب شعري متلاحم الأجزاء دلالياً وتركيبياً، ومتجانساً إيقاعياً.

❖ وقفة البياض:

قد اهتدى الشاعر المعاصر إلى بنية ثالثة أرقى من البنيتين السّابقتين،وهي البنية التي يهدفون فيها إلى كسر الوقفة الدّلالية، والتّركيبية، والعروضية، واستبدالها بوقفة البياض، باعتبارها «العلامة الأساسية الدّالة على الوقفة، بوصفها عنصراً متجانساً للخطاب لا يأخذ أيّ مكان سوى مكانه، وهي بذلك تختار نهاية البيت، كمكان قارّ وثابت لها»[1]، ممّا يعني أنّ البياض علامة توحي بانتهاء البيت، دون أن يمتلئ وزناً ودلالة وتركيباً.

وأنكرت **"نازك الملائكة"** هذا اللّون من الوقفة الذي أطلقت عليه في بداياته الأولى مصطلح التّدوير، حيث قالت: «إنّ التدوير يمنع امتناعاً تامّاً في الشّعر الحرّ لأنّ التدوير يلزم القصائد التي تكتب بأسلوب الشطرين فحسب »[2]، وبحكمها هذا، فهي ما تزال متمسّكة بقوانين البيت التّقليدي، المعرقلة لحرّية الشاعر المعاصر في الإبداع.

وباستعمال وقفة البياض في الشعر المعاصر، يقضي الشاعر نهائيا على وحدة البيت كبنية قائمة بذاتها،لأنّ معها تنعدم الوقفة العروضية، والدّلالية، والتّركيبية وبذلك فهي تستفزّ القارئ للتّفاعل مع بنية البيت الجديدة، وتقبّل هذا التّغيير الإبداعي الّذي سيصيبه بالدّهشة، ويفقده استقراره واطمئنانه، لاسيما عندما يبحث عن الوقفات

[1] - رشيد حجيرة، البيت الشعري من البناء العمودي إلى البناء الأفقي، د ط، أنفو برانت للطباعة و النشر، فاس- المغرب 2007، ص32.
[2] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص93.

المعهودة فلا يجدها، و الشاعر المبدع هو الذي يتأقلم مع كلّ ما هو جديد، ويتطلّع نحو المستقبل من غير العودة إلى الماضي.

والدّواوين الشّعرية الجزائرية المعاصرة ثريّة بمثل هذا النّوع من الوقفة ومن النماذج التي تجسّد ذلك نذكر ما يلي:

النوذج الأول: يقول **"عاشور فنّي"** :

كَمْ كُنْتُ أَحْلُمُ بِالْمَدِينَةِ حِينَ عَضَّتْنِي	مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستف
شَوَارِعُهَا	علن متفا
أَمُرُّ لِحَاجَةٍ فَأَضِيعُ	علن متفاعلن متفاع
أَحْسَبُنِي أَمُرُّ لِحَاجَةٍ أُخْرَى	لن متفاعلن متفاعلن مستف
نَوَافِذُكُمْ بِذَاكِرَتِي تَمُرُّ كَشِفْرَةٍ	علن متفاعلن متفاعلن
وَجْهٌ يَمُرُّ	مستفعلن مـ
أَمُرُّ بِي	تفاعلن
وَتَمُرُّ وَاجِهَةً	متفاعلن متفا
رَأَيْتُ دَمِي يُوَزَّعُ فِي الكُؤُوسِ عَلَى	علن متفاعلن متفاعلن متفا
ضُيُوفٍ	علن مس
غَامِضِينَ	تفعلن مـ
رَأَيْتُ شِبْهَ غَمَامَةٍ فَوْقَ المَدِينَةِ تَحْتَفِي[1]	تفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن

[1] - عاشور فنّي، زهرة الدنيا، ص92. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)

النوذج الثاني: يقول **"عزّ الدّين ميهوبي"**:

أَمْتَدُّ.. مستفـع

أَعْرِفُ أَنَّ أَوْرِدَتِي لن متفاعلن متفا

سَتَنْسُجُ مِنْكَ خَارِطِةً علن متفاعلن متفا

كَعَرْشِ الْعَنْكَبُوتِ علن مستفعلان

لَكِنَّنِي أَهْوَاكَ مستفعلن مستفع

يَحْتَرِقُ الفُؤَادُ لن متفاعلن مـ

وَمَاتَزَالُ قَصِيدَتِي وَطَنًا عَلَى كَفِّي يَمُوتْ[1]! تفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلان.

النوذج الثالث: يقول **"أحمد حمدي"**:

أَيّ طَاوِلَةَ المَوْتِ فاعلن فعلن فاع

هَذَا ذِرَاعِي لن فاعلن فا

أَنَا المَوْسِمُ الغَضُّ علن فاعلن فاع

يَازَمَنَ المَوْتِ لن فعلن فاع

وَلَّ.. لن فـ

أَنَا حَقْلُ قَمْحٍ علن فاعلن فا

وَمِدْفَأَةٍ[2] علن فعلن

[1] - عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص56. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)
[2] - أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، ص41. (فاعلن ... إيقاع وزن المتدارك)

نلحظ من خلال هذه النّماذج، أنّ الشاعر الجزائري المعاصر هدم وحدة البيت وأزاح عن عاتقه وعاتق المتلقّي حمل البنية التّقليدية للبيت، وأصبح يجنح إلى حركة صراعية باطنية للبناء الشعري، بحيث لم يعد يعتمد البيت القائم على إحدى الوقفات المألوفة (تركيبية أو دلالية أو عروضية)، وإنّما تمّ تعويضها بوقفة البياض، باعتبارها «إعلانا عن تفاعل الصّمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النّص»[1]، أي إنّ البياض يشكّل عنصراً مهمّاً في إنتاج الدّلالة، وبناء الإيقاع البصري للقصيدة.

وهذا ما تبيّنه أغلبية الأسطر الشعرية للنّماذج - السّالفة الذّكر- فهي لم تمتلئ وزناً ودلالةً وتركيباً، إلاّ أنّها عبّرت عن التّدفق الانفعالي للشاعر، واستمرارية الحركة الإيقاعية للخطاب الشّعري، وتناسبها معه من خلال التّوزيع الهندسي للأبيات الخطّية على فضاء الصّفحة، وبالتّالي فقد تمنح القارئ حرّية التّفاعل مع المجهول، والمشاركة في عملية الإبداع.

وإذا كان حديثنا عن الوقفة وأنواعها في الشعر الجزائري المعاصر، وعلاقة كلّ نوع منها ببنية البيت الشعري، وأثره فيها، فإنّ هذا لا يعني أنّنا قد تجاهلنا إمكانية الانسجام والتّفاعل المستمرّ بين الوقفات الثلاث، واجتماعها داخل خطاب من الخطابات الشّعرية، أو بين نوعين منها على الأقلّ، إذ يعسر علينا أن نجد قصائد تنفرد بلون واحد من الوقفة، ولكن هناك تكامل وتداخل بين الأنواع الثلاث في تحديد بنية البيت المعاصر، وإكسابه بعداً فنّياً جمالياً، وتلويناً إيقاعياً.

- 03- **الفوارق البنائية والجمالية بين الإيقاع والوزن:**

يتراءى لنا بعد تجذّر مفهومي كلّ من الإيقاع، والوزن الشّعريين، حتمية تمحيص الكلام على منزلة كلّ منهما، وأثرهما في إشباع العناصر اللّسانية البانية للخطاب الشّعري بسمات الإبداع الفنّي، إذ لم يتنبّه الدّارسون والباحثون إلى حقيقة

[1] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ج3 ، ص128.

تباينهما، ونظروا إليهما على أنّهما مترادفان، وبهذا فقد فاتهم التّفطن إلى مصداقية كون الإيقاع أولى بالتّقدّم على الوزن في توقيع الشّعرية العربية، فإذا كان الوزن يرتبط بالالتزامات العقلية ولا يتعدّاها، باعتباره تشكيلا خارجيا لبناء الأساليب اللّغوية فإنّ الإيقاع مرجعه كلّ ما هو حسّي، أو انفعالي أو فنّي جمالي، لأنّه يقوم على التّوقّع والمفاجأة.

وبفعل تلك المزيّة التّبديلية، والتّنويعية التي يتمتّع بها الإيقاع، يمكن أن يصير وزنا، في حين لا يتجاوز الوزن العروض الخليلي ذي الصيغة التّكريرية الثابتة ولذا يمكننا القول: «إنّ الإيقاع سابق للوزن، مشتمل عليه، وهو أوسع دلالة شعرية منه إذ كلّ وزن قائم لا محالة على إيقاع، في حين يغيب ذلك التّلازم التّركيبي إذا ما تعلّق الأمر بالإيقاع، فليس كلّ إيقاع يصبّ في وزن بالضّرورة»[1].

ومؤدّى القول، أنّ كلّ وزن عروضي، ينبني بالضّرورة على أسلوب إيقاعي والعكس غير صحيح، لأنّ الوزن قارّ ومحدود الصّيغ اللّسانية، أمّا الإيقاع فلا قاعدة تضبطه، ولا حدودية له، فهو « ليس وعاءً أو ثوباً، وليس قشرة أو ناقلا، ليس شكلا منتهياً وكاملاً، فالإيقاع لا صيغة نهائية له يولد باستمرار، ويتجدّد إلى ما لانهاية، يقيم علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء، بين الأشياء والأشياء، بين الكلمة والكلمة هو إشارة ولمح لا ترجمة أو تصوير، هو رمز لا شرح»[2].

وهكذا، فإنّ الإيقاع رحب الدّلالة، ووافر المادّة الشّعرية المعتمدة، إذ لا يتأتّى الشعراء باختلاف مستوياتهم الإبداعية، على استنفاد إمكاناتها التّركيبية، وبالتّالي فهو كثير التّولد والتّجدّد، ويتنوّع بتنوّع الأساليب اللّغوية الموضوعة فيه، في حين لا يتأثّر الوزن بالألفاظ المستعملة ذاتها، وبناءً عن هذا، فإنّ الإيقاع قد لا يتلاءم

[1] - د/ العربي عمّيش، خصائص الإيقاع الشعري، ص59.
[2] - د/ تامر سلّوم، أسرار الإيقاع في الشعر العربي، ص262.

مع الوزن، «فيضطرّ الشاعر إلى الخروج عن القوالب الهندسية الموضوعة للأوزان فيعدّل فيها بما يتيح له استخدام اللّفظ الّذي يوفّر للقصيدة عنصر الإيقاع»[1].

وقد يهتدي الإيقاع بانفراد بصمته البنائية، إلى إمكانية تفنّن الشعراء في تحرّي أساليبهم اللّغوية، وتفاوتها من شاعر إلى آخر، تفاوتا يقرّ بفضل كلّ مبدع في ابتداع مؤثّرات شعرية تلبّي المقاصد الإيقاعية وتوقعها، وبذلك فقد «يرجع الوزن لطاقة أكبر هي الإيقاع»[2]، إذ بثبوت البنية البيتية للوزن، وانحصارها في كمّ التّفاعيل الخليلية فإنّها لا تقوى على استيعاب قواعد الاستبدال التّركيبي، أمّا الإيقاع، فهو الأكثر انفلاتا من الذّات المبدعة، لاتّصاله بالحسّ، وتلذّذ اللّسان للعناصر التّركيبية، فتتجاذب الحروف والألفاظ، والصّيغ بشكل تتابعي، تعبيراً عن تدفّق المشاعر والأحاسيس.

وغالباً ما يسمّي الدّارسون *الوزن بالموسيقى الخارجية، والإيقاع بالموسيقى الدّاخلية، ولعلّ في التّسميتين ما يوحي ببساطة دلالة الوزن، باعتباره عقليا، وغمق دلالة الإيقاع، لارتباطه بالحسّ، وفقاً لما يتوفّر عليه من إمكانات حسّية لسانية كفيلة بإبداع البديع والبلاغة، ولهذا أوّل بالفعل «الوزن باعتباره مجرّد حالة خاصة للإيقاع أو بتدقيق العبارة، بوصفه الحجّة الملموسة على وجود الإيقاع »[3]، حيث بإمكان البيت الشّعري أن «يستغني عن الوزن، لكنّه لا يستطيع التخلّي عن الإيقاع »[4]، لأنّ الإيقاع هو التّجانس الصوتي النّاتج عن الألفاظ المستخدمة ذاتها في البيت الشّعري، في حين يفرض عليها الوزن من الخارج.

يعدّ الإيقاع أقوى الصّيغ الشعرية، وأقربها إلى إحساس الذّات المبدعة بالمثيرات الانفعالية ذات الإيحاءات الفنّية الجمالية، فبفضله يستوفي الشّعر شروطه الإبداعية ولا يحتاج إلى تغليب العناصر الوزنية، لأنّ «التّوزين مجرّد حصر كمّي للمقاطع دون

[1] -د/ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص316.
[2] - د/ مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي (قضايا ومشكلات)، ط 3، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص205.
*- إبراهيم أنيس، محمد شكري عياد ... إلخ
[3]- فكتور إيرليخ، الشكلائية الروسية، ص73.
[4] - المرجع نفسه، ص نفسها.

وضعها في نسب زمنية محدّدة، ومعنى ذلك أنّه تشويش، إلاّ إذا أحكمه الإيقاع، وصار ضابطا له»[1]، أي إنّ «الوزن هو وظيفة الإيقاع، وصورته وجزء منه »[2]، ولذا يحرص الشاعر على إثارة الأساليب الإيقاعية المنتجة للمعاني والدّلالات، المتعلّقة بجمالية الأداء التّعبيري، والتّقليل من القوالب الوزنية التي قد لا تفي بالامتيازات الإبداعية التي ينطوي عليها فنّ الشّعر.

يسعى الإيقاع انطلاقا من فاعلية تخلّله الأجواء الانفعالية للّغة الشّعرية إلى تنظيم التّراكيب اللّسانية البانية للخطاب الشّعري، وتحقيق التّخييل والتّصوير وذلك لاتّصاله بالجانب الحسّي، الذي من شأنه أن يضطلع بإلمام كلّ ما هو أعمق وأخفى من العناصر البنائية للموقف الشّعري، بيد أنّ الوزن قد لا يقوى على تشخيص تلك التّلاعبات اللّسانية الأكثر تعقيداً.

ونظراً للقيّم الفنّية والتّركيبية التي ينعم بها الإيقاع الشّعري، فحرّي بنا أن نقول: « الإيقاع أخفى حيّزاً وأدقّ تراتبية، وأنجع أثراً في تضمين سياقات الأساليب اللّغوية والمعاني المتأوّجة فوق مستوى المعجمية المشكلّة للغة الخطاب والإيقاع من هذه الوجهة خاصّ الخاصّ، ومعنى المعنى، فإذا كانت الأوزان هادية إلى معرفة المعاني الأولى، فإنّ الإيقاع بفضل نشاطه الدّلالي، ينقل المتلقّي الفطن المتفهّم إلى تعاطي التّأويل، واستنباط الدّلالات البعيدة المغازي» [3].

وعلى الرّغم من استظهار الفروق البنائية و الجمالية، الكائنة بين الإيقاع والوزن إلاّ أنّه لا يخفى على المتبصّر ضرورة تلازمهما، وتداخلهما في توقيع شعرية الخطاب وبثّ الإمكانات الإبداعية المفعمة بالحسّ الفنّي في ثناياه، باعتباره يشكّل كتلة انفعالية متجانسة، تتلاحم فيها العناصر الإيقاعية والوزنية لاستيعاب المادّة اللّغوية، واستثمار

[1] -د/ أحمد كشك، الزحاف والعلّة، ص156- 157.
[2] - د/ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، ص21.
[3] - د/ العربي عمّيش، خصائص الإيقاع الشعري، ص62.

الوحدات المعجمية واللّسانية، واستدراك التّخييل، وبتضافر هذه المعطيات التّركيبية تتبلور جماليته الشّعرية، المثيرة للمتعة والرّاحة النّفسية لدى القارئ.

وبناءً عمّا سلف تقديمه، فيما يتعلّق ببحث ظاهرة الإيقاع الخارجي للقصيدة الجزائرية المعاصرة، نستنتج أنّ بنيتها الموسيقية تنبني على تكامل البنيتين الوزنية والإيقاعية، الكفيلتين بإدراك الغايات الإبداعية التي طرأت عليها جملة من المستجدّات البنائية والدّلالية الملائمة لفنّيات الشّعر المعاصر، كالبراعة في استعمال الأوزان الشّعرية على اختلافها، وخاصة الصّافية منها، نظراً لما تحويه من ثراء إيقاعي، واعتماد البنية البيتية الجديدة المفضية إلى التّلاعب الطّباعي، الّذي يومئ بامتلاء فضاء الصّفحة فيكسبها نماءً إيقاعياً، وانسجاماً دلالياً.

نسبة توزيع البحور الشعرية الصافية على دواوين الشعر الجزائري المعاصر

الشعـــراء	الدواويـــن والمجموعات الشعرية	البحـور	الرمـــــل		المتـــدارك		الرجـــز		المتقارب		الوافـر		الكامـل		الهـزج	
			عـدد القصائد	النسبة	عدد القصائد	النسبة	عدد القصائد	النسبة	عدد القصائد	النسبة	عدد القصائد	النسبة	عدد القصائد	النسبة	عدد القصائد	النسبة
عمـر أزراج	وحرسني الظلّ		04	%26.66	01	%06.66	01	%06.66	08	%53.33	/	/	01	%06.66	/	/
	العودة إلى ثيزي راشد		01	%50	01	%50	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
	الجميلة تقتل الوحش		01	%10	01	%10	05	%50	01	%10	01	%10	01	%10	/	/
		النسبة الإجمالية	%22.22		%11.11		%22.22		%33.33		%03.70		%07.40		/	
محمد زتيلي	قصائد الحب والتحول		01	%04.54	09	%40.90	03	%13.63	08	%36.36	/	/	/	/	01	%04.54
	قصائد مجموعة انهيار مملكة الحوت		/	/	07	%87.50	01	%12.5	/	/	/	/	/	/	/	/
	ومضات الحزن و الذهول وظلال المرائي		/	/	33	%75	11	%25	/	/	/	/	/	/	/	/
		النسبة الإجمالية	%01.35		%66.21		%20.27		%10.81		/		/		%01.35	
الأخضر فلوس	حقول البنفسج		03	%17.64	04	%23.52	01	%05.88	05	%29.41	/	/	04	%23.52	/	/
عز الدين ميهوبي	في البدء كان أوراس		/	/	02	%10	/	/	06	%30	/	/	12	%60	/	/
أحمد حمدي	قائمة المغضوب عليهم		04	%17.39	13	%56.52	01	%04.34	01	%04.34	01	%04.34	03	%13.04	/	/
عاشور فنّي	زهرة الدّنيا		/	/	10	%45.45	01	%04.54	08	%36.36	01	%04.54	02	%09.09	/	/
محمد بلقاسم خمّار	الحرف والضوء		04	%16.66	01	%04.16	14	%58.33	05	%20.83	/	/	/	/	/	/
عمّار بوالدّهان	معزوفة الظمأ		04	%25	03	%18.75	02	%12.5	04	%25	03	%18.75	/	/	/	/
سليمان جوادي	يوميات متسكّع محظوظ		04	%25	05	%31.25	02	%12.5	05	%31.25	/	/	/	/	/	/
	المجموع 239		26	%10.87	90	%37.65	42	%17.57	51	%21.33	06	%02.51	23	%09.87	01	%0.41

الفصل الثالث

الإيقاع وعلاقته بالتّوازنات الصوتية البديعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة

-01- التجنيس.

-02- الترصيع.

-03- التوازي.

يمثّل البديع أحد الأنماط البلاغية التي تم نح الخطاب الشّعري ، قيماً إيقاعية ثريّة - لاسيما البديع اللّفظي - وذلك بفضل نغماته الصّوتية ، النّاجمة عن ترجيعاته المتميّزة وقد يبرز أثره ، حينما يخرج الخطاب في حلّ ة غنية بالعناصر الدّلالية والتّوازنات الصّوتية ، وما تضمّه من«صوّر تكرار الصوامت و الصوائت مستقلّة أو ضمن كلمات» [1]، كالجناس، والتّرصيع، والتّوازي، والسجع، وغيرها، فيكتسب قوّة متنامية دلالياً و إيقاعياً، ويصبح بنية شعرية متكاملة البناء اللّغوي، ومفعمة بحرارة الانفعال، قابلة لقراءات متعدّدة ، وتأويلات متباينة، وهذا بحسب المواضيع التّركيبية التي تشغلها تلك العناصر البديعية بنائياً وسياقياً.

وقد يقتضي الحديث عن البديع الصّوتي الانطلاق من الفصاحة، إذ بفعلها تتجسّد قوانين الجرس السّلس في اللّفظ المفرد، والتّر اكيب الجملية، باعتبار أنّ «البديع يكمّل توظيف الحروف، والأصوات في أشكال، وصياغات محبّبة إلى النّفس، ومريحة للأذن»[2]، ولهذا اشترط علماء البلاغة حتمية الانسجام والتّناسق بين الأصوات في العمل الشّعري، والنّثري على السّواء، وذلك بابتعادها عن التّنافر والتّعقيد والوحشية والابتذال فيستخفّها اللّسان و يستلذّها السّمع.

وإذا كانت الفصاحة تؤدّي إلى سهولة اللّفظ وسلاسته، فإنّ البديع اللّفظي «هو مهارة في نظم الكلمات، وبراعة في ترتيبها وتنسيقها، ومهما اختلفت أصنافه وتعدّدت طرقه ، يجمعها جميعاً أمر واحد : وهو العناية بحسن الجرس ، ووقع الألفاظ في الأسماع» [3]، وبهذا فهو يتّصل اتّصالاً وطيداً بإيقاع الألفاظ، إذ بتكرار الأصوات و ترديدها بكيفية متّسقة دلالياً، ومنسجمة صوتيا داخل التّركيب اللّغوي، يكتسي اللّفظ طابعاً موسيقياً مختلف النّغمات، يستمتع به كلّ من أوتي الرّهافة الحسّية، وكان عالماً بأمور البلاغة العربية.

[1] -د/ محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري ، ص11.

[2] - د/ مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي ، ص213.

[3] - د/ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص45.

وهذا ما سنوضّحه من خلال عرضنا لبعض التّوازنات الصّوتية، والمتمثّلة في التّجنيس والتّرصيع والتّوازي، وتحديد علاقتها بالإيقاع الشعري في القصيدة الجزائرية المعاصرة،وما تلعبه من دور بارز في إنمائه وإثراء معانيه.

-01- التّجنيس: l'homophonie

نقول الجناس أو التّجنيس أو المجانسة أو التّجانس، فكلّها مصطلحات في ذات المعنى، و التّجنيس ظاهرة بديعية صوتية، لها أثر فعّال في نفس المتلقّي ، فهي ترضي سمعه وذوقه في آن واحد، وتيسّر عليه عملية الحفظ، أمّا المراد به لغة، فهو المشاكلة أو التّشابه، حيث «يقال هذا يجانس هذا ،أي يشاكله»[1]، بمعنى يشبهه.

ومن أبرز البلاغيين القدامى الّذين تفطّنوا إليه **" عبد الله بن المعتزّ "** (ت296 هـ) الّذي عرّفه بقوله:«هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها ، أن تشبهها في تأليف حروفها» [2] ، ويعرّفه **" أبو هلال العسكري "** (ت395هـ)، فيقول: «التّجنيس أن يورد المتكلّم كلمتين تجانس كلّ واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها» [3]، فكلاهما يرى أنّ الجناس، هو أن يتشابه اللّفظان المتجانسان في تركيب حروفهما، من دون أن يبيّنا إذا ما كان هذا التّشابه قد يمتدّ إلى معنييهما أم لا.

أمّا **"ابن سنان الخفّاجي"** (ت 466هـ)، فينظر إليه على أنّه نوع من التّناسب بين الألفاظ الذي يقوم على أساس الاشتقاق، أو التّوافق في صيغ الألفاظ مع اختلاف معانيها، فيقول: «المجانس وهو أن يكون بعض الألفاظ مشتقّاً من بعض ، إذا كان معناهما واحداً وبمنزلة المشتقّ إن كان معناهما مختلفاً، أو تتوافق صيغتا اللّفظتين

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مادة: جنس، المجلد 03 ، ص215.

[2] - عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تعليق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، ط 2، دار المسيرة، بيروت- لبنان، 1979 ص25.

[3] - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة و الشعر)، تحقيق: د/ مفيد قميحة، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان 1989، ص353.

مع اختلاف المعنى، وهذا إنّما يحسن في بعض المواضيع ، إذا كان قليلا غير متكلّف وليس مقصود في نفسه»[1].

فالتّجنيس هو أن يجمع الكلمتين المتجانستين الاشتقاق، أو أن تتوافقا في صيغتهما التّركيبية مع اختلافهما في المعنى، وهذا ما يراه **"السجلماسي"** حين يقول:«فإعادة اللّفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق لمعنيين متباينين مرتين فصاعداً لمجرّد الإعراب لا لعلّة»[2]، ولكن لا يستحسن وروده في الشّعر، أو النّثر، إلّا إذا قدّم فائدة للمعنى، وكان قليلا بعيداً عن التّكلّف الّذي تمجّه النّفس.

في حين اكتفى **"ابن رشيق القيرواني "** (ت 456هـ)، بتّعداد ضروبه حيث قال:«والتّجانيس ضروب كثيرة، منها المماثلة، وهي أن تُكرّر اللّفظة باختلاف المعنى»[3]، أمّا **" عبد القاهر الجرجاني"** (ت 471هـ)، فقد حدّد المواضع التي يستحسن فيها، والمواضع التي يستقبح فيها، إذ قال: «أمّا التّجانيس فإنّك لا تستحسن تجانس اللّفظتين، إلّا إذا كان موقع معنييهما من العقل، موقعاً حميداً، ولم يكن المرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا»[4].

فلا يستحبّ وقوعه في الكلام أو الشّعر، إلاّ إذا استدعاه المعنى وتقبّله العقل ولهذا يستقبح الاستكثار منه، و المبالغة فيه، والولوع به، لأنّ «تشابه ألفاظ التّجانيس يحدث بالسّمع ميلاً إليه، فإنّ النّفس تتشوّق إلى سماع اللّفظة الواحدة، إذا كانت بمعنيين

[1] - ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، ص185.

[2] - السجلماسي (أبو محمد القاسم)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، ط 1، مكتبة المعارف، الرباط-المغرب،1980،ص482.

[3] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص530.

[4] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: أبو فهر محمود محمد شاكر، ط 1، مطبعة المدني، القاهرة، 1991 ص07.

وتتوق إلى استخراج المعنيين المشتمل عليه ما ذلك اللّفظ، فصار للتّجنيس وقع في النّفوس وفائدة»[1].

وممّا تقدّم يتّضح أنّ المفهوم العام للتّجانيس، والأكثر تداولاً بين البلاغيين هو أن يتشابه، أو يتوافق اللّفظان المتجانسان في السّمع عند التّلفّظ بهما، واختلافهما في المعنى، والجناس نوعان: «إمّا أن يكون ركناه متّفقين لفظا مختلفين معنى، لا تفاوت في تركيبهما، ولا اختلاف في حركتهما، فهذا هو الجناس التّام، و منهم من يسمّيه الكامل و منهم من يسمّيه المستوفي، و منهم من يسمّيه المماثل، و هو أعلى أنواع الجناس مرتبة، وإمّا أن يكون الجناس أحد ركنيه يشتمل على الآخر وزيادة، و هذا هو الجناس المزدوج وبعضهم يسمّيه النّاقص، وتختلف أسماؤه باختلاف أنواعه»[2].

فالجناس إذاً، نوعان: تامّ أي كامل، وهو «أن تتّفق الكلمتان في الوزن والحركات والسكنات، ويقع الاختلاف في المعنى»[3]، وبالتّالي فهو ما تشابه طرفاه في أنواع الحروف وعددها وهيئاتها وترتيبها، وهو أتمّ أنواع التّجنيس إبداعاً وأرقاها درجة، وينقسم بدوره إلى ثلاث أنواع: المماثل والمستوفي والمركّب، أمّا النّاقص أو المزدوج، فهو ما خالف تلك العناصر الأربع، وتتنوّع أسماؤه بتنوّع ضروبه وهي كثيرة، كما ورد ذكرها في المؤلّفات البلاغية[4].

---

[1] - نجم الدين (أحمد إسماعيل بن الأثير الحلبي)، جوهر الكنز (تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة) تحقيق: د/ محمد زغلول سلام، دط، منشأة المعارف الإسكندرية، ج1، ص81.

[2] - ينظر: صلاح الدين بن أيبك الصّفدي، كتاب جنان الجناس، دط، دار المدينة للطباعة و النشر، بيروت، 1299هـ ص20-27.

[3] - يحي العلوي (ابن حمزة بن علي بن إبراهيم اليمني)، كتاب الطّراز (المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم وحقائق الإعجاز) تحقيق: محمد عبد السّلام شاهين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1995، ص562.

[4] - ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: غريد الشيخ محمد وَإيمان الشيخ محمد، ط 1، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان،دت، 271-276، وينظر: السكّاكي، مفتاح العلوم، ص 429-430، وينظر: نجم الدين جوهر الكنز، ص81-86.

أمّا الشاعر الجزائري المعاصر ، فقد وظف التجنيس بوصفه محسنا بديعيا صوتيا توظيفا واعيا، حيث أداره على مساري المسافة والزمن إدارة البصير المتفطن فلون بذلك قوة الإيقاع مثلما يشاء، محاولا ما استطاع المساس بطبيعة الصوت ، وقيمته الإيقاعية، انطلاقا من ترديده على مستوى الخطاب الشّعري، وما يبعثه من جرس موسيقي يتلذّذ الأذن مسمعه.

ويظهر من خلال المدوّنة الشّعرية الجزائرية المعاصرة، مدى اهتمام الشّعراء به، و استخدامه وفق ما يقتضيه المقام الشّعري، باعتباره يضفي على القصيدة فاعلية إيقاعية، ويمارس دوراً مهمّاً في خدمة المعنى وتقويته، كما يقول " **عبد القاهر الجرجاني**": «إنّما يعطي الجناس من الفضيلة أمر لا يتمّ إلّا بنصرة المعنى»[1]، الأمر الّذي أدّى إلى اتّساع دائرته في القصيدة الجزائرية المعاصرة، و من أمثلته نذكر مايلي:

-أ- الجناس التّام:

يقول" **محمد زتيلي**" :

لَوْ لَمْ يُوجَدْ **حَرْفُ** الجَزْمِ

عَاشَ **الحَرْفُ** البَاقِي،

فِي أَعْمَاقِي،[2]

ويقول:

وَيُورِقُ فِي دَاخِلِي **اليَاسَمِينْ**

وَيُورِقُ فِي دَاخِلِي الفُلَّ وَ النَّرْجِسَ/ الشَّوْقَ/ يَا **يَاسْمِينْ**[3]

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، 08.

[2] - محمد زتيلي، الأعمال الشعرية، فصول الحبّ والتّحوّل، ص50. (فاعلن..... إيقاع وزن المتدارك)

[3] - المصدر نفسه، ص56. (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب)

ويقول **"عمر أزراج ":**

حِينَمَا كُنْتُ كَسِيحًا أَتْبَعُ **الْأَصْدَاءَ، أَصْدَاءَ** الْحَزَانَى

أَشْرُبُ النَّارَ وَأَهْذِي

أَقْرَعُ **الْأَجْرَاسَ، أَجْرَاسَ** مَنْ مَا تُوا وَأَنَّاتَ السُّعَالْ[1]

ويقول:

مِنْ ذَلِكَ الوَقْتِ القَرِيبِ مِنْ **سَرَابٍ**

وَأَنْدُبُ **السَّرَابَ**[2]

ويقول:

مِنْ **وَقْتٍ** بِلَا مَعْنَى

وَمِنْ مَعْنَى خَارِجَ **الوَقْتِ**[3]

ويقول **"عزّالدّين ميهوبي ":**

عَيْنَايَ تَكْتَحِلَانِ بِالدَّمِ مَرَّتَيْنِ

وَبِاللَّهِيبِ **مَدَى المَدَى**[4]

[1] - عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص51. (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل)

[2] - المصدر نفسه، ص71. (مستفعلن .. إيقاع وزن الرجز)

[3] - عمر أزراج، الأعمال الشعرية، العودة إلى ثيزي راشد، ص135. (فاعلن ... إيقاع وزن المتدارك)

[4] - عزّ الدّين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص53. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)

ويقول **" بلقاسم محمد خمّار"** :

وَنَحْنُ **خَلْفَ الخَلْفِ** مِنْ أَبْوَابِنَا[1]

ينتمي الجناس الوارد في الأمثلة - الآنفة الذّكر- إلى تجنيس المماثلة وهو ما ارتكز طرفاه على الاشتراك في النّوع أو الجنس، مع اختلاف المعنى وهذا ما نلحظه في الألفاظ المتجانسة، (حرف/ الحرف)، (الياسمين/ ياسمين) (الأصداء/ أصداء)، (الأجراس/ أجراس)، (سراب/ السّراب)، (مدى/ المدى) فكلّها تتوافق في أنّها أسماء، ولكنّها تختلف في الحاصل للدّلالي، فمثلاً: اللّفظان (الياسمين/ ياسمين)، كلاهما اسم، إلّا أنّ الأوّل يقصد به نوع من الورود، في حين يراد بالثّاني اسم علَم لفتاة ، أمّا النموذجين المتمثّلين في : (وقت/ الوقت)و (خلف/ الخلف) فيشترك لفظاهما المتجانسان في أنّ كلاهما ظرف، حيث يعبّر النموذج الأوّل عن ظرف زمان، والثاني عن ظرف مكان.

والظّاهر أنّ هذا اللون من التّجنيس، قد أضفى على الأبيات الخطّية أبعاداً فنّية ودلالية واضحة، إذ أثراها بالمعاني القوية المختلفة الإيحاءات، و المعبرة عن المواقف الشعورية التي يحسّها الشاعر، فغالبا ما تكون مفعمة بالغضب والحزن، أو الأمل والحب كما أنّ اقتراب الكلمات في المبنى وتماثلها، أكسبها ترجيعاً صوتياً متناغماً ، زاد من قيمها الإيقاعية، خاصة ذلك الجرس الصّوتي المتراوح بين الهمس والجهر، المنبعث من انسجام الأصوات وتلاحمها وتوازنها ، فمن الأصوات المهموسة (الفاء، الحاء السين، الصاد، التاء...إلخ)، أمّا الأصوات المجهورة، فمنها (الراء، الميم، الباء، الدال الهمزة، اللام، القاف...إلخ)، ممّا يلفت انتباه المتلقّي ، ويجعله يتوقّع موضع التّجنيس سمعياً وبصرياً.

[1] - محمد بلقاسم خمّار، الحرف والضوء، ص119. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)

-ب- الجناس النّاقص:

توفّر الجناس النّاقص بمختلف أضربه في الدّواوين الشّعرية الجزائرية المعاصرة، ولم يستعمله الشعراء لمجرّد التّحلية ، والزّخرفة اللّفظية فحسب؛ و إنّما تبعا لما يتطلّبه المعنى قصد الإبلاغ والتّأثير، ومصداق ذلك النّماذج الآتية:

يقول **"مصطفى محمد الغماري"** :

حُلْمٌ نَبَّهَنَا مِنْ غَفْوَةِ الدّهْرِ

صَحَوْنَا ..

لَيْتَنَا لَمْ نَعْرِفْ **الصّحْوَ**

سَكَرْنَا

لَيْتَنَا لَمْ نَعْرِفْ **السُّكْرَ**

احْتَرَقْنَا

فَإِذَا الصَّحْوَ **إِحْتِرَاقْ**

اتَّحَدْنَا

فَإِذَا **الوِحْدَةَ** سُكْرٌ وَأَغَانٍ وَقَمَرْ[1]

[1] - مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 34.
(فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل)

ويقول:

كَمْ يُضْمِرُونَ لِغَدْرِنَا هِمَمًا **يَجِنُّ** بِهَا **الجُنُون**[1]

ويقول:

وَرَأَيْتُ فِي السَّفْحِ انْسِفَاحَهُ[2]

ويقول:

تَحَضَّرْتَ يَا أَيُّهَا الزَّمَنُ الفَوْضَوِيُّ!

وَأَنْتَ البَدَاوَةُ مَزْرُوعَةٌ فِي الدِّمَاءِ!

وَرَائِحَةُ الشِّيحِ تَسْكُنُ أَنْفَكَ..

يَا أَيُّهَا **المُحْتَضِرُ** لَيْسَ **التّحَضُّرُ** كَأْسَ طَلَاءَ[3]

ويقول:

مِنْ قَرّ الحَرُورِ

أَنَا فِي المُعَانَاةِ **السّجين السَاجن السِّجْن** المَرِيرِ![4]

ويقول **"عاشور فنّي"** :

أَنَا **عَاشِقٌ**

---

[1] - مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 177. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)

[2] - المصدر نفسه، ص175. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)

[3] - مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص120-121. (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب)

[4] - مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهد، ص184. (متفاعلن .... إيقاع وزن الكامل)

وَلِشِدَّةِ مَا **أَعْشَقُ** الحُسْنَ صِرْتُ جَمِيلاً

وَهَا أَنَا فِي قِمَّةِ **العِشْقِ** أَبْحَثُ عَمَّنْ

يُبَادِلُنِي القَلْبَ وَالذَّاكِرَهْ[1]

ويقول **"محمد زتيلي"** :

حَمَلْتُكَ **رَسْمًا** عَلَى جَبْهَتِي قَدْ **رَسَمْتُهُ**[2]

ويقول:

دُعَاءُ **الرَّفْضِ يَرْفُضُنَا**

وَصَوْتُ **القَهْرِ** يَسْمَعُنَا

وَسَوطُ **القَاهِرِ** الجَبَّارِ **يُ**جِعُنَا[3]

ويقول **"محمد بلقاسم خمّار"**:

وَلَوْ طَلَبُوا **الشَّدْوَ** مِنِّي لَكُنْتُ **شَدَوْتُ**

ويقول:

أُصَلِّي لِقَوْمِي

صَلَاةَ نَبِيٍّ[4]

[1] - عاشور فنّي، الربيع الذي جاء قبل الأوان، دط، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص 67. (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب)

[2] - محمد زتيلي، الأعمال الشعرية، فصول الحبّ والتّحوّل، ص27. (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب)

[3] - المصدر نفسه، ص35. (مفاعيلن ... إيقاع وزن الهزج)

[4] - محمد بلقاسم خمّار، الحرف والضوء، ص172-174. (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب)

ويقول **"عمر أزراج"** :

مَهْمَا **الحُدُودَ تَحُدُّنِي**

فَغَزَالَتِي تَعْدُو، تُرِيدُ عِبَادَةً أُخْرَى، تُرِيدُ[1]

ويقول **"الأخضر فلوس"**:

إِلَى أَيْنَ وَالبَحْرُ مَلّ المَرَاكِبَ، **ابْقَ**

فَإِنَّ **البَقَاءَ** بِلَا أَمَلٍ كَالرَّحِيلِ[2]

تميل ه ـذه النّم ـاذج المختـارة من المدوّنـة الشّعريـة الجزائريـة المعاصـرة إلى التّج ـنيس الاشتقاقـي، وه ـو أن يتجان ـس لفظ ـان م ـن نفـس الأصـل المعجم ـي وهذا ما قصده **"السكاكي*"**، حين قال: «ويلحق بالتّج ـنيس الكلمتان الرّاجعتان إلى أصل واحد في الاشتقاق»[3]، أي إنّ الذي يجمع بين المشتقّ والأصل، هو المج ـانسة.

ويتميّز ه ـذا النّوع بأثـره البـارز في القصـيدة الشّعريـة، حيث يغني إيقاعها بنغماته الصّوتية المتغيّرة ، النّاجمة عن الاشتقاق المولّد للمعاني الصرفية، كالمفعولية والفاعليـة والمصـدر، ونلتمس ذلك في الأمثلـة – السابقة الذكر- مثل: صحونا / الصحو سكرنا/ السكر، احترقنـا/ احتـراق، اتحدنـا/ الوحـدة، السـفح/ انسفـاحـه تحضّرت/المحتضر/التّحضّر، السجين/ الساجن/ السجن، أعشق/ عاشق/ العشق رسمـا/ رسمتـه، الرفض/ يرفضنـا، القاهـر/ القهـر، أصلـي/ صـلاة، الحـدود/ تحدنـي

[1] - عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص109. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)

[2] - الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص10. (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب)

*- **السكاكي**: هو أبو يعقوب يوسف السكاكي بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، المولود عام 554هـ، والمتوفي عام 626هـ، وهو إمام في العربية والمعاني، والبيان والأدب والعروض والشعر، متكلم فقيه في علوم شتّى، المشهور بكتاب "مفتاح العلوم"، الشامل لعلوم الصرف والاشتقاق، والنحو، والبلاغة بأقسامها الثلاثة (البيان، معاني، البديع)، وعلم العروض والقافية. ينظر: مقدمة الكتاب.

[3] - السكّاكي، مفتاح العلوم، ص430.

شدوت/ الشّدو ، يجن/ الجنون...الخ، فبائتلاف الوحدات الصّوتية اشتقاقيا وصرفيا وتردّدها بكيفية متوازنة تكتسي القصيدة طابعاً جمالياً ، متناسقاً دلالياً، ومتنامياً إيقاعياً ومنسجما بلاغياً.

واستخدم الشاعر الجزائري المعاصر الجناس **المحرّف**، ولكن بصفة قليلة ومن غير تكلّف، وهو ما اختلف طرفاه في هيئة حروفها من حركات وسكنات، ومن البلاغيين الذين أشاروا إليه " **الخطيب القزويني**"(ت 739هـ) حيث قال:«وإنْ اختلفا في هيئة الحروف فقط، سمّي محرّفاً»[1]، ومن أمثلته ما يلي:

يقول **"مصطفى محمد الغماري"**:

مَشَارِفُ حُبِّنَا البَدَرِيُّ

بُعْدٌ مَا لَهُ **بَعْدُ**[2]

ويقول **"عزّالدّين ميهوبي"**:

وَالحَلُّ حَلُّكَ

أَنْ تَمُوتَ وَأَنْ تَعِيشَ

وَأَنْ **تُسَاوِمَ** أَوْ **تُسَاوَمَ**[3]

والملاحظ أنّ الكلمات المتجانسة (بُعْدٌ/ بَعْدُ) ، و(تُسَاوِمَ/ تُسَاوَمْ)، قد تباينت في الحركة فقط، فاختلفت صوتياً في السّمع، أمّا من الجانب الخطّي، فحافظت على نفس الطّابع، وبهذا تماثلت خطّياً وتوازنت صوامتها، ممّا يمنحها تلويناً إيقاعياً مميّزاً، يثير بصر المتلقّي وسمعه على السّواء، إذ يستمتع بمشاهدة التّشابه الخطّي الذي كسا فضاء

[1] - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص272.

[2] - مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص64. (مفاعلتن ... إيقاع وزن الوافر)

[3] - عزّ الدّين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص51. (متفاعلن .... إيقاع وزن الكامل)

الأسطر الشّعرية، وفي نفس الوقت يتلذّذ بسماع ذلك الاختلاف الصّوتي والدّلالي الذي خلّفه تغيير الصّوائت ، وبهذا تبرز القيمة الدلالية للصّوت، وأثره في تغيير المعاني وبالتّالي فإنّ العلاقة بين الصوت والمعنى، هي علاقة تكاملية.

ونظراً للقيمة الإيقاعية التي يتمتّع بها التّجـنيس بزيادة الصوّامت أو نقصانها أو تغيّرها أو تبديل مواضعها، حاول الشعراء الجزائريون استغلاله بشكل إبداعي تقني في خطاباتهم الشّعرية، ومن الأنواع الأكثر توظيفاً من غير تكلّف أو تصنّع، تجـنيس المضارعة، واللّاحق، والمذيّل، وقلب البعض.

-01- تجنيس المضارعة:

وهـو مـا اختلف طرفـاه في حرفين مع تقاربهم ـا في المخـارج، لأنّ «الأصـل في المضارعة، هو أن تتقارب مخارج الحروف»[1]، ومن أمثلته ما يلي :

يقول **"عمر أزراج"**:

وَتَصِيُح فِي الحَجَرِ الوَّمِيمِ، يَصِيرُ **ضَرْعًا**

وَتَصِيحُ فِي جَبَلِ الجِرَاحِ، يَصِيرُ **زَرْعًا**[2]

ويقول **"محمد زتيلي"** :

أَلحَانُ اللَّيْلِ، وَالصِّلْبَانِ، وَالمَوْتِ..

تَعْصِفُ،

تَقْصِفُ،[3]

[1] - السجلماسي، المنزع البديع، ص485.

[2] - عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص124. (متفاعلن... إيقاع وزن الكامل)

[3] - محمد زتيلي، الأعمال الشعرية، فصول الحبّ والتّحول، ص53. (فاعلن.... إيقاع وزن المتدارك)

وتقول **"أحلام مستغانمي"** :

لَجِئْتُ كَيْ أُدْفَنَ قَبْلَ **مَوْتِي**

فِي مَكْتَبٍ وَأَدْتُ فِيهِ **صَوْتِي**[1]

ويقول **"مصطفى محمد الغماري"**:

آتِيكَ فَجْرًا يَزْرَعُ الأَكْوَاخَ **بِالحَنِينِ**

بِآيَةٍ تُورِقُ فِي أَيَّامِهَا **السِنِينَ**

وَتَلْعَنُ المُفَكّرَ المُتَاجِرَ **العَنِينِ** !!

مَنْ لَا يَرَى فِي «الكُوخِ» غَيْرَ لَذَّةَ **الأَنِينِ**[2]

يتبيّن من هذه الأمثلة ، أنّ مخارج الصوتين المختلفين في الكلمات المتج ـانسة قد تقاربت مثل: (ضرعاً/ زرعاً، تعصف/ تقصف، موتي/ صوتي، الحنين /العنين الأنين)، فمخارج الضّاد والزّاي تتراوح مابين الأسنان واللّثة، والعين والقاف مابين الحلق واللّهاة، والميم والصّاد مابين الشفتين والأسنان واللّثة، أمّا الحاء والعين والهمزة فمابين الحلق والحنجرة [3]، ويعمل هذا التقارب على إحداث ترجيع صوتي، يشبع إيقاع القصيدة بذبذبات صوتية متماثلة نغميا، ويثريه بالتّلوين الدّلالي، كما يوفّر الجهد والوقت على القارئ.

[1] - أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1972، ص13. (مستفعلن...إيقاع وزن الرجز)

[2] - مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص22. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)

[3] - ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني (دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي)،ط 1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دت، ص23-25.

-02- التجنيس اللّاحـق:

والمقصود بـه أن يختلف طرفـاه في حرفين مع تبـاعد مخارجهم-ا، وبهذا فهو عكس تجـنيس المضارعة، ومن نماذجه مايلي:

يقول **"عمر أزراج"**:

نَرْفُضُ النُّزْهَةَ فِي السِّجْنِ وَالإِنْجَابَ فِي المَنْفَى **المُشَجَّرِ**

أَيُّهَا الحِزْبُ **المُحجَّرِ**

إِنَّنَا نَطْلُبُ شَيْئًا وَاحِدًا مِنْكَ/ **تَجَدَّدْ** أَوْ **تَعَدَّدْ**، أَوْ **تَبَدَّدْ**[1]

ويقول **"الأخضر فلوس"**:

بَيْنَ عَيْنِ الشَّمْسِ وَالأَرْضِ الحَزِينَةِ **فَارْتَوَتْ**

هُزِي ضِيَاءً وَ**اكْتَوَتْ** بِالحُبِّ حَتَّى أَشْرَقَ[2]

ويقول **"عمّار بوالدّهان"**:

لِأنَّ **السَنَابِلَ**

أَبَادَتْ رِبَاهَا **القَنَابِلَ**[3]

ويقول **"عزّ الدّين ميهوبي"**:

رُحْتَ تَجْمَعُ كُلَّ تَعْزِيَةٍ **وَمِنْدِيلِ**

---

[1] - عمر أزراج، الأعمال الشعرية، العودة إلى ثيزي راشد، ص128. (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل).
[2] - الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص21. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)
[3] - عمّار بوالدّهان، معزوفة الظمأ، ص13. (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب)

وَمِرْوَحَةٍ وَ**قِنْدِيلِ**[1]

يساعد تباعد مخارج الصّوتين المختلفين في الألفاظ المتجانسة على إنماء إيقاع الخطاب الشّعري، وتقوية معانيه، بتلوينات نغمية متوازنة صوتياً ، ومتباينة دلالياً،وهذا ما نستشفّه من الأمثلة السّابقة: (المشجّر/ المحجّر، تجدّد/ تعدّد/ تبدّد، ارتوت الفتوت، السنابل/ القنابل، منديل/قنديل)، فمخارج الأصوات المختلفة كلّها متباعدة حيث أنّ الشين صوت غاري، والحاء حلقي، والجيم غاري، والباء شفوي، والعين حلقي، والراء لثوي تكراري، والكاف طبقي، والسّين أسناني ، والقاف لهوي، والميم شفوي[2]، فبفعل هذا التباعد إذاً، يزداد الإيقاع حيوية وثراء، وتتضاعف الدّلالة.

-03- التّجنيس المذيل:

وهو أن يتباين طرفاه بزيادة حرف أو نقصانه، ومن نماذجه مايلي:

يقول **"مصطفى محمد الغماري"**:

وَبَوْحٌ عَلَى شَفَةِ **الصَّمْتِ** يَكْفُرُ **بِالصَّمْتِ**[3]

ويقول:

كُنْتَ **العَذَابَ العَذْبَ**

يَرْمُو فِي جَوَانِحِهِ الصِّغَارِ[4]

ويقول **"محمد زتيلي"**:

---

[1] - عزّالدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص114. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)

[2] - ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص23-25.

[3] - مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص120. (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب)

[4] - قصائد مجاهدة، ص180. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)

وَرَوَتْ لِي جَدَّتِي قِصَّةَ الحُبِّ الَّذِي تَحْيَا عَلَى

ذِكْرَاهُ أَلَافُ السِّنِينَ ...

فَلَسْتَمَعْتُ

وَ**اسْتَمْتَعْتُ**[1]

ويقول **"عمر أزراج"**:

تَمُرُّ قَوَافِلُ **الرِّيحِ**

أَمَامَ جِدَارِ قَلْبِي تَعْزِفُ النَّغَمَ **الجَرِيحَ** فَيَهْطِلُ المَطَرُ[2]

ويقول:

إِنَّهُ الطُّوفَانُ لَا شَيءَ يَقِي الأَعْدَاءَ لَا **البَحْرَ**

وَلَا **البرَّ** وَلَا القَصْرَ، وَلَا السِّجْنَ الَّذِي عُدَّ لِأَحْلَامِ الرِّجَالِ[3]

نلاحظ أنّ الكلمات المتجانسة بالزّيادة أو النقصان، والمتمثلة في (الصمت بالصمت، العذاب/ العذب، استمعت/استمتعت، الريح/ الجريح، البحر/ البر)، قد اختلفت خطّيا، كما أنّها عّبرت عن إشباع إيقاعي للنّغم الصّوتي، أدّى إلى إحداث فاعلية صوتية متباينة النّغمات، ومختلفة الدّلالات في الفضاء الشّعري، ممّا منحه قيمة جمالية وفنّية.

-04- تجنيس قلب البعض:

والمراد به أن يتضمّن اللّفظان المتجانسان نفس الحروف، إلّا أنّهما يختلفان في ترتيب بعضهما، ومن نماذجه نذكر:

[1] - محمد زتيلي، الأعمال الشعرية، فصول الحبّ و التّحوّل، ص25. (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل)

[2] - عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص23. (مفاعلتن ... إيقاع وزن الوافر)

[3] - الأعمال الشعرية، العودة إلى ثيزي راشد، ص130. (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل)

قول **"عزّالدّين ميهوبي"** :

فِي أَقْصَى **المَدَارِ!**

لَمْ يَبْقَ غَيْرُكَ وَاقِفًا

رَغْمَ **الدَّمَارِ**[1]

وقول **"محمد بلقاسم خمار"**:

مَوْطِنُ **حُلْمِي**

فَلِلْجَمْرِ رِيشِي وَ**لَحْمِي**[2]

وقول **"عاشور فنّي"** :

أَمْ تَخْتَفِي خَلْفَ **المَسَاءِ؟**

أَمْ أَنَّ غَيْمَةً تَذُوبُ فِي تَشَابُهِ **السَمَاءِ؟**[3]

يتّضح من خلال هذه الأمثلة أنّ اللّفظين المتج ـانسين، اختلفا من حيث تبديل مواضع أصواتهما، إلّا أنّهما حافظا على تعادله ما كمّياً، مثل (المدار/ الدمار حلمي/ لحمي، المساء / السماء)، وقد يسهم هذا التّلاعب الصّوتي في تصعيد موسيقى الأبيات الخطّية ، وتوسيع دلالتها، إذ بترديد الأصوات وعودتها بكيفية متناسبة كمّيا ومتناسقة دلاليا، يتجدّد الإيقاع ويتنامى في البناء اللغوي للقصيدة.

[1] - عزّالدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص117. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)

[2] - محمد بلقاسم خمّار، الحرف و الضوء، ص178. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)

[3] - عاشور فنّي، زهرة الدنيا، ص32. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)

ونستنتج في الأخير، أنّ الشاعر الجزائري المعاصر، أولى التّجـنيس عناية خاصّة، حيث وظّفـه بطريقـة إبداعيـة، بعيـدة عن التّكلّـف والتّصنّـع، كمـا أنّه نـوّع في ضروبه خدمة للمعنى، وطواعية له، فعلى الرّغم من محاولته تغيير النّمطية والتّجديد إلّا أنّه ظلّ متمسّكاً به لظاهرة تحسينية بديعيـة، وذلك لما ينـعم به من قيم صوتيـة وإيقاعيـة ودلالية ، يبعثها ترجيع الأصوات المتج ـانسة، وتناسقها وائتلافها، ممّا يضفي على الخطاب الشّعري تلويناً صوتياً متناغماً، يملأ فضاءه بإيحاءات غنية بالانفعال تجعل المتلقّي مولعاً بسماعها.

-2- التّرصيـــع: Alliteration

يعبّر التّرصيع في جوهره عن عنصر إيقاعي حيوي، يهدف إلى تحلية الخطاب الشّعري، وزخرفته بمعطيات نغمية متوازنة صوتياً متغايرة إيمائياً، فتبثّ فيه لوناً من الانسجام والرّونق، كما تساعده على تجديد حركته الإيقاعية ، وتمديدها بشكل يستدعي تداخل بصر المتلقّي وسمعه ، بغية التمتّع به، وفكّ شفرات تناغماته الموسيقية وإيحاءاته الدّلالية.

والترصيع* في نظر **"قدامة بن جعفر"** (ت 337هـ) الذي عدّه نعتاً من نعوت الوزن، «وهـو أن يتوخّـى فيه تصييـر مقاطـع الأجـزاء فـي البيت علـى سجـع أو شبيـه به أو من جنس واحد في التّصريف»[1]، فهو يلمّح إلى التقطيع، أو التّعادل الكمّي، باعتبار

*- جاء في **العين**، أنّ«الرّصيعة العقدة في اللّجام، و إذا أخذت سيراً فعقدت فيه عقداً مثلثة، فذلك التّرصيع: وهو عقد التّميمة وما أشبه» ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ص 299 ، وقيل:«رصّع العقد بالجوهر نظّمه فيه وضمّ بعضه إلى بعض، فالتّرصيع مأخوذ من ترصيع العقد، وذلك أن يكون في أحد جانبـي العقد من اللآلـئ مثلمـا في الجانب الآخر» ينظر: د/ أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، دط، مكتبة لبنان ناشرون بيروت لبنان، 2000، ص306. فللتّرصيع لغة: هو التّحلية والتّزيين والتّنميق.

ولمزيد من المعلومات عن مصطلح الترصيع، بنظر: أبو هلال العسكري، كتاب الصناعيين، ص416، وينظر: يحي بن معطي البديع في علم البديع، تحقيق: د/ محمد مصطفى أبو شوارب، مراجعة: د/ مصطفى الصاوي الجو يني ط 1،دار الوفاء الإسكندرية، 2003، ص102.

[1]- قدامة بن جعفر(أبو الفرج)، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1979، ص40.

الّذي يسجع أو الشبيه به ،هو الوحدات اللّغوية المتساوية في الكمّ الصّوتي والمتوازنة.

ولعلّ هذا ما أراده من قوله: «جنس واحد في التّصريف»، أي التّوازن الصرّفي وليس مراعاة الأّصل الاشتقاقي للّفظة، وبهذا فإنّنا ننظر« إلى الصّيغة في حالتها التي تصير إليها دون نظر إلى المعطيات التي طرأت عليها» [1]، وبالتّالي فالشاعر يسعى من أجل تحلية كلامه ، إلى أن يجعل لفظين من جنس واحد على نفس الوزن والرّوي أي إنّ الألفاظ لا يكون فيها ترصيع، إلّا إذا اتّفقت في حرفها الأخير، وقامت على ذات الوزن، ممّا يمنحها إيقاعا متناغما صوتياً .

أمّا " **السجلماسي**"، فيربطه بظاهرة التّكرار، حيث يقول : «هو إعادة اللّفظ الواحد بالنّوع في موضعين من القول فصاعدا ، هو فيهما متّفق النّهاية بحرف واحد وذلك أن تصير الأجزاء وألفاظها متناسبة الوضع متقاسمة النّظم مع تلة الوزن متوخّى في كلّ جز ءين منهما أن يكون مقطعهما واحد اً»[2] ، فهو يماثل التّكرار، ولكنّه لا يأخذ كلّ سماته، و إنّما تتكرّر الكلمة من حيث النّوع ، أو الجنس فقط ، في موقعين فأكثر بالإضافة إلى السّجع الّذي يتجسّد بتوافقها في الصّوت الأخير، وبالتّالي فإنّ الألفاظ المرصّعة تقوم على نفس الوزن، وتتعادل كمّيا، فتتناسق وتتوازن إيقاعياً.

وهكذا، فإنّ التّرصيع عند البلاغيين القدامى، يعد لونا من ألوان التّوجيع يلحق أجزاء من الكلام، أو الشّعر، مع الحفاظ على التّماثل الوزني الصّرفي ، من غير قصد أو تكلّف، لأنّ «علّة التّرصيع وفائدته انبعاث الطّباع إليه، لتوافق الألفاظ وتشابه الصّيغ فكانت ألذّ في الأسماع من المختلفة والمتباينة» [3]، بيد أنّهم لم ينظروا إليه على أنّه لون من ألوان التّجنيس، على الرّغم من احتوائه على الأسس التي يبنى عليها بمختلف أنواعه ولكنّهما يتكاملان حينما يلتقيان في البناء اللّغوي.

---

[1] - د/ محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص112.

[2] - السجلماسي، المنزع البديع، ص509.

[3] - نجم الدّين أحمد، جوهر الكنز، ص223.

وقد يعمل التّرصيع على إبداع تقفية داخلية واضحة النّبر، بوصفه «حاصلاً تنغيمياً يسهم في تثبيت المعطى الإيقاعي العام في صورة من صوّر النّغم الشّعري المتغيا بفوضية القول، هذا التّنغيم يتّخذ من التّقفية الدّاخلية وازعاً لارتساماته الجمالية»[1]، وبهذا فإنّ القوافي الدّاخلية تمنح القصيدة «إيقاعاً داخلياً تضافرت على إحداثه عدّة عناصر: التّوازن الصّوتي، والتّوازن الموقعي، وحرف القافية الدّاخلية الموحّد»[2].

غير أنّ التّرصيع يثبت بفعل تلويناته الإيقاعية مخالفته لنظام القافية، فإذا كان من أبرز مميزات القافية تكراراها في نهاية البيت الشّعري، فإنّ التّرصيع يتردّد في الحشو بالنسبة للبيت العمودي التّقليدي، أمّا في البيت المعاصر، فالحالة الانفعالية التي يعانيها الشاعر هي التي تحدّد موقعه، وبناءً على هذا، وبغضّ النّظر عن عدم استمراريته بحكم قلّته، فإنّه يحقّق قيمة جمالية، وفنّية تبلورها تناغماته الصّوتية المتوازنة.

ويؤدّي التّتابع الصّوتي، النّاجم عن التّرصيع، والتّباين الحاصل بينه وبين نهاية البيت العمودي إلى انخفاض الوقفة التّامة دلالياً وعروضياً، إذ «في البيت التّراثي تكون النّغمة مسطّحة، لأنّ الوقف مؤقت غير نهائي، ومختلفة مع نغمة القافية، نغمة النّهاية تكون هابطة، أمّا القصيدة الحرّة فلا شك أنّ الموضوع مختلف تماماً، إذ يكون محلّ الاتّفاق والاختلاف مع البيت التّراثي، لأنّ التّرصيع فيها هو بؤرة الصّراع بين الأبيض والأسود، وبين التّرقيم وعدمه، وبين الاستقرار والاستمرار»[3].

---

[1] - ينظر: عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ط1، دار أبي رقراق، الرباط، 2002، ص226.

[2] - عبد الجبار التّهامي العلمي، البنية الإيقاعية في ديوان "براعم"لعبد المجيد بن جلون، مخطوط أطروحة دكتوراه كلية الآدب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، بن مسيك، الدار البيضاء، 2001-2002-، ص364.

[3] -ينظر:د/عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص245.

فالتّرصيع في القصيدة العمودية يختلف عن التّرصيع في القصيدة المعاصرة فإذا كان النّوع الأول يأتي أفقياً، بحيث يمتدّ البصر بشكل أفقي، فإنّه في النّوع الثاني لا يكون بالضّرورة أفقيا، وإنّما قد يرد أفقياً وعمودياً، لأنّ «التّرصيع فيه يكون بمقابلة لفظة بلفظة تتوافق معها في الوزن و الرّوي أفقياً وعمودياً في البيتين الخطّيين» [1] فتصبحان متوازنتين، ومتوازيتين، ومتعادلتين صوتياً، وانطلاقا من هذا ، فإنّه قد يتجلّى في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر في نوعين : أفقي وعمودي.

-أ-الترصيع الأفقي: ومن أمثلته مايلي:

يقول **"عمر أزراج"** :

أَعِيشُ بَعِيدًا .. أَمُوتُ غَرِيبًا [2]

فعول فعولن فعول فعولن

ويقول:

تَشَابَكِي .. تَقَاتَلِي .. تَسَاقَطِي[3]

متفعلن متفعلن متفعلن

ويقول**" محمد زتيلي" :**

يَا سَادَتِي أَحْلُمُ أَنْ أَقُولَ

كَلِمَةً، **بَسِيطَةً، عَمِيقَةً**[4]

متفعلن متفعلن

---

[1] - المرجع، السابق، ص245.

[2] - عمر أزراج، الأعمال الشعرية، وحرسني الظلّ، ص209. (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب)

[3] - الجميلة تقتل الوحش، ص86. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز).

[4] -محمد زتيلي، الأعمال الشعرية، فصول الحبّ والتّحوّل، ص44. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)

يظهر من هذه الأمثلة أنّ التّرصيع اتّخذ شكلا أفقياً، أساسه المقابلة، حيث وقع التّقابل بصورة متوازية في المثال الأول بين الصّيغتين الصّرفيتين (**أَفْعَلُ/ فَعِيلاً**) أي بين (أعيش/ أموت ، وبعيداً/ غريباً)، أمّا المثالين الثاني والثالث، فقد اكتست صيغتيهما الصّرفيتين طابعا تكراريا، و المتمثّلتان في (**تفاعلي**) و(**فعيلة**)، ويظهر ذلك في الكلمات الآتية: (تشابكي، تقاتلي، تساقطي)، و(بسيطة، عميقة)، وجاءت هذه الألفاظ مسجوعة، إذ توافقت في الحرف الأخير.

كما أنّ الألفاظ الملحقة بالتّرصيع تماثلت وزنياً، وتوازنت إيقاعياً، وقد أسهمت نقاط التّواصل ، الموحية باستمرارية الحديث في تناسقها ، وانسجامها من حيث زمن الوقف، ويقوم هذا اللّون من التّرصيع بتجميل معنى القول الشّعري، وإكسابه نغماً موسيقياً متوازناً ومتناغماً، يزيد إيقاعه كثافة وفاعلية.

ب-الترصيع العمودي: ومن نماذجه مايلي:

يقول **"عمّار بوالدّهان"** :

يَا حَبِيبَ العُمْرِ هَلَّا تَذْكُرِينْ؟

<u>خُطُوَاتِي</u>،

<u>بَسَمَاتِي</u>،

<u>كَلِمَاتِي</u>،

<u>نَظَرَاتِي</u>،

يَا حَيَاتِي.[1]

[1] - عمّار بوالدّهان، معزوفة الظمأ، ص56. (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل)

يتّضح من هذا النّموذج المرصّع ترصيعاً عمودياً، أنّ حركته الإيقاعية فيها نوع من السّرعة، ولكنّ الشاعر كان متنبّها لهذا الأمر، فحاول تثقيلها بتوظيف علامات التّرقيم المتمثّلة في الفواصل، التي تمنح القارئ السّكون، والتّوقّف لبرهة، قصد المواصلة بنفس متجدّد، كما أنّ الكلمات المرصّعة توافقت في الوزن والقافية، إذ كلها أقيمت على تفعيلة **الرمل** المخبونة (**فعلاتن**)، باستثناء السّطر الشّعري الأخير، وانتهت بروي واحد وهو صوت التّاء المهموس الموصول بياء اللّين.

ويسهم هذا التّوازن الصّوتي في إضفاء تلويناً نغمياً متناسقاً إيقاعياً على الفضاء الشّعري، يزيده الصّراع بين البياض والسّواد الّذي خلّفه التّرصيع حيوية ونماءً وهذه الجمالية الإيقاعية، تستدعي تدخّل حاستي السّمع والبصر من أجل إدراكها.

ويقول" **محمد زتيلي**" :

فَلَا **نَخْلَةً تَحْمِيكَ**

وَلَا **خَيْمَةً تَأْوِيكَ**

وَلَا **بِئْرِ تَرْوِيكَ**[1]

ويقول "**عمر أزراج** ":

الآنَ يَبْتَدِئُ **الرَّحِيلُ**

مِنْ **حُزْنِنَا عَادَ القَتِيلُ**

فِي **صَوْتِنَا وُلِدَ النَّخِيلُ**

مِنْ **جُرْحِنَا بَدَأَ السَّبِيلُ**[2]

[1] - محمد زتيلي، الأعمال الشعرية، انهيار مملكة الحوت، ص96. (فاعلن ... إيقاع وزن المتدارك)

[2] - عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص114. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)

يتناسب النّموذجان السّابقان مع الشّكل العمودي للتّرصيع، ويتجلّى ذلك في تماثل الصّيغ الصّرفية ، وتوازنها عمودي ـاً، مثل: (تحميك/ تأ ويك/ ترويك ، نخلة/ خيمة وَصمتنا/ جرحنا / حزننا ، وَالرّحيل/ القتيل / النّخيل/ السّبيل. .. الخ)، هذا فضلاً عن اتّفاقها وزناً وتقطيعاً ، وتعادلها موقعياً، ممّا أدّى إلى إشباع الأسطر الشّعرية «بتوازن ترصيعي صرفيّ»[1]، أثراها إيقاعيا.

والملاحظ أيضاً، أنّ الألفاظ المرصّعة قد تطابقت في القافية، التي أفضت إلى التقاء التّرصيع والتّج ـنيس، باعتبار أنّ «المسافة بين التّج ـنيس والتّرصيع تضيق حتى ينطبق أحدهما على الآخر، وتتّسع حتّى يستقلّ كلّ بنفسه استقلالا تامّاً، فيما يمكن تمثيله بهرم قاعدته الاختلاف، ورأسه الائتلاف»[2]، وبفعل تداخلهما يشتركان في كمّهما الصّوتي الّذي يضاعف النّغم في الخطاب الشّعري، ويمنحه إيقاعاً صوتياً متوازناً يتفاعل مع دلالته.

ويقول" **محمد بلقاسم خمّار**":

أَيُّهَا السّائِلُ عَنِّي

فِي **سَمَائِي** فِي **بِحَارِي**

فِي **كِبَارِي** فِي **صِغَارِي**[3]

ويقول **"عمّار بوالدّهان"** :

وَأَنْتِ **نَشِيدِي** وَ**عُودِي**

وَ**خَمْرِي** وَ**شِعْرِي**

---

[1] - د/ محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص162.

[2] - المرجع، نفسه، ص12.

[3] - محمد بلقاسم خمّار، الحرف والضوء، ص 77. (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل)

وَ **قِتَارِي** وَالوَتَرْ[1]

يتبيّن من المثالين السّابقين ، أنّ التّرصيع اتّخذ اتّجاهين متقاطعين أفقياً وعمودياً و لهذا فهو متعامد، باستثناء السّطر الشّعري الأخير من المثال الثاني الّذي اكتسى طابعاً عمودياً فقط، وبالتّالي فإنّ الألفاظ التي تلوّنت بالتّرصيع، والمتمثّلة في (سمائي/ بحاري كباري/ صغاري، نشيدي/ عودي/ خمري/ شعري)، توازنت صرفياً، وتماثلت تقطيعياً وتوازت موقعياً، وتقابلت أفقياً وعمودياً، فأبدعت صورة إيقاعية جمالية مزخرفة، تثير انتباه المتلقّي بصرياً وسمعياً.

وهكذا، نخلص إلى أنّ التّرصيع، يعمل على تحسين معنى الخطاب الشّعري وتنميق فضائه بالتّوازنات الصّوتية، القائمة على التّوازن ، والتّوازي، والتّقابل، والتّسجيع والتّكرار أحياناً، ممّا يولّد فاعلية نغمية متناسقة صوتياً ومنسجمة إيقاعياً، غير أنّ الشاعر الجزائري المعاصر لم يوله اهتماماً كبيراً، إلّا ما أتى بعفوية ومن دون تصنّع أو إسراف، لأنّه «إذا اتّفق في موضع من القصيدة ، أو موضعين كان حسناً، فإذا كثر وتوالى دلّ على التكلّف»[2]، وبهذا فإنّ المبالغة في استعماله ليست مستحبّة في العمل الإبداعي ولعلّ هذا ما يفسر قلّته في المدوّنة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

-3- التّوازي: Parallélisme

يجنح التّوازي إلى المصطلحات العلمية الهندسية ، المبنية على تقابل السّطور وتماثلها وتعادلها من حيث الطول، من غير أن تتلاقى، ويفصل بينها فراغاً موحداً ونظراً لقيمته الفنّية المنتظمة، انتقل إلى النّقد الأدبي، باعتباره يمارس دورا فعّالاً في آفاق الدّراسات الأسلوبية والأدبية، ومن أبوز الدّارسين الّذين اهتمّوا بدراسته لاسيما في الشّعر العمودي، والنّص التّوراتي **"ج.م.هوبكنز""G. M. Hopkins"**

[1] - عمّار بوالدّهان، معزوفة الظمأ ، ص345. (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب)

[2] - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين،ص416.

الّذي ينظر إليه على أنّه «تماثلات فنّية»[1]، و**"روبرت لوث" "ROBERT LOUTH"** الّذي قام بدراسة مبكّرة عن «الازدواج والتّوازي»[2].

ولم يخصّص البلاغيون القدامى لمصطلح التّوازي مفهوماً خاصّاً، ومستقلاً بذاته، وإنّما أدرجوه ضمنياً في فنّ البديع كالتّجنيس والسّجع، إذ نصادف **"أبو هلال العسكري"** (ت395هـ)، يلمّح إليه في باب السّجع، وذلك من خلال تعليقه على جملة من الأمثلة بقوله: «فهذه الفصول متوازية لا زيادة في بعض أجزائها على بعض في قليل منها، وقليل ذلك مغتفر لا يعتدّ به»[3]، وقد يومئ هذا بأنّ التّوازي هو أن تتساوى الألفاظ وتتعادل من دون أن تزيد إحداهما عن الأخرى.

وقد حظي التّوازي باهتمام الدّارسين المحدثين، فأفودوه بمفاهيم خاصة حيث يعرّفه **"عبد العزيز عتيق"** بقوله: «هو أن تتّفق اللّفظة الأخيرة من القرينة أي الفقرة مع نظيرتها في الوزن والرّوي»[4]، في حين يعدّه **"أحمد مطلوب"** لونا من ألوان السّجع، فيقول: «المتوازي هو أحد أنواع التّسجيع أو السجع، وهو أن يراعى في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين ، الوزن مع اتّفاق الحرف الأخير»[5]، وبهذا فهما يقرنانه بالسجع، وذلك من خلال توافق اللفظان الأخيران من الفقرتين، أو العبارتين أو الشطرين الشعريين في الوزن والروي.

أمّا **"عبد الواحد الشيخ"**، فقد منحه ميزته العلمية الرّياضية، حين قال: «التّوازي هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات، القائمة على الازدواج الفنّي، وترتبط ببعضها، وتسمّى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة، أو المتوازية، سواءً في الشّعر أو النّثر»[6].

---

[1] - ينظر:د/ عبد الواحد حسن الشيخ، البديع و التوازي، ط1، مكتبة الإشعاع الفنّية، الإسكندرية، 1999، ص09-10.
[2] - المرجع نفسه، ص 11.
[3] - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص287.
[4] - د/ عبد العزيز عتيق، علم البديع، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2000، ص170.
[5] -د/ أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ص587.
[6] - د/ عبد الواحد حسن الشيخ، التوازي والبديع، ص07.

فالتّوازي هو أن تتّصل العبارتان، أو تكون إحداهما مترتّبة عن الأخرى إمّا بمخالفتها في المعنى ، ومطابقتها في البناء النّحوي أو التّركيبي، و إمّا العكس فتتماثلان في كمّ الكلمات، ومن ثمّ في السّطور، وبالتّالي تصيران متوازيتين.

كما يرى أنّ للتّوازي مظهرين[1]:

أ- مظهر ملازم- بصفة دائمة- للّغة الشّعرية ، حيث أنّ الأساس في جوهر البراعة الشّعرية، يتألّف من منظومة متكرّرة من المقاطع المتوالية المتتالية المتوازية ويعدّ التّوازي بهذا المعنى ، امتداداً لمبدأ ازدواجية المستويات المميّزة لنطق اللّفظ وللنّاحية الإعرابية، والدّلالية للتّعبير.

ب- المظهر الثاني للتّوازي، أنّه يشير إلى ألوان من التّقابل كوسيلة دقيقة منسجمة، وسائدة للتّعبير في اللّغة الشّعرية، خاصة عندما تكون بعض المقابلات المتوازية سلسلة لفظية متتابعة.

وهكذا، فإنّ التّوازي يبنى على أساس التّكرار، لأنّ الإبداع الشّعري يكمن في تأليف قصيدة ، تتردّد فيها المقاطع و تتتابع وتتوالى وتتقابل وتتوازى، وبإمكان التّوازي الواحد أن يتكرّر في أكثر من مقطع متتابع، وبهذا يصبح مبدأ من المبادئ الجمالية الفنّية.

يشكّل التّوازي مكوّناً أساسياً من مكوّنات العبارة، ويكون بنفس الصّورة في الشّعر من خلال الأبيات و أشطاره، الّتي قد تتوازى نحوياً وبنائياً ووزنياً ويعبّر التّوازي عن لون من التّكرار المناسب للتّنوّع، بل إنّ التّكرار شرط لازم فيه، لأنّ الأسطر الشّعرية لا تتوازى، إلّا إذا توحّدت، وتكرّرت على الأقلّ مرّتين في القصيدة، أو المقطع الشّعري، وكذلك الكلمات في العبارات النّثرية ،لا بدّ أن تتكرّر حتّى تُوقع لوناً من التّطريز الّذي يماثل الزّخرفة الشّكلية ، الخاصّة باللّوحة الفنّية، والبناء المعماري، القائم أساساً على انسجام الخطوط المتوازية، واتّساق الألوان.

[1] - المرجع، السابق، ص08.

أمّا بالنّسبة للشّعـر، فقد يكون الوزن ، هو اللّبنـة الجوهريـة التي تكسبـه بنيـة التّوازي، وهذا ما ذهب إليه **"رومان جاكبسون"** في قوله: «ففي الشّعر يكون الوزن بالضّبط هو الّذي يفرض بنية التّـوازي، البنية التّطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النّغمية، وتكرار البيت ، والأجزاء العروضية التي تكوّنه ، تقتضي من عناصر الدّلالة النَّحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً، ويخصّ الصّوت هنا حتماً بالأسبقية».[1]

قد تتجسّد البنية الوزنية التي تحدّث عنها **"جاكبسون"** في البيت العمودي الّذي يبنى على ترجيع التّفعيلة الواحدة في الوزن الصّافي، وتفعيلتين مختلفتين في الوزن المركّب، فكلّ تفعيلة تتكرّر ، وتتـوازى مع نظيرتها في البنية الصّوتية ، والتّركيبية وهنا«تكمن قوّة هذا التّكرار في كونها تولّد تكراراً ، أو توازياً مناسبا في الكلمات أو في الفكرة»[2].

ويمثّل الصّوت عند **"جاكبسون"** ميزة أساسية لإبداع التّوازي في بنيـة اللّغـة الشّعريـة، إلى جانب الوزن والتّكرار، وقد يبرز دوره جليّاً في نظـام القافية، الّذي هو عبارة عن بناء صوتي متماثل، يتردّد في نهـاية البيت العمودي، وبهذا فإنّ القافية تسهم في إنتاج ظاهرة التّوازي، بل «يمكننا القول : إنّها حالة خاصّة للمسألة الأساسيـة للشّعر الّتي هي التّوازي»[3].

كما أنّه انتهى إلى أنّ للتّوازي أنواع[4]هي :

ـ أ ـ توازي صوتي: ويعني به الصّوت المفرد ، ويكون على مستوى الكلمة المفردة، ويكون فيه الصّوت صدى للإحساس.

[1] ـ رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص108.

[2] ـ المرجع نفسه، ص48.

[3] ـ المرجع نفسه، ص47.

[4] ـ ينظر: د/ عبد الواحد حسن الشيخ، التوازي والبديع، ص21.

- ب - توازي غير صوتي: أي توازي لغوي، وينقسم إلى التّوازي الخاصّ ببناء الجملة، وهو يعرف بالتّوازي الإعرابي، والتّوازي الدّلالي، وهو خاص بدلالة الألفاظ.

ولا تقتصر ظاهرة التّوازي على النّص الأدبي بنوعيه ، الشعري والنثري فحسب؛ وإنّما بلغ ذروته في النّص القرآني الكريم، فقد «استحوذت فيه السّور القصار على أعلى نسبة من التّوازي، ولميزة النّص القرآني عن غيره، جاءت المصطلحات المناسبة لنسيجه الخاصّ، ومنها : توازي البدايات، التّوازي في وسط القرائن، التّوازي في أواخر القرائن»[1]، ومصداق ذلك قوله تعالى: «و **العَادِيَاتِ ضَبْحاً 1 فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا 2 فَالْمُغِيرَاتِ صبْحًا** 3 ...»[2].

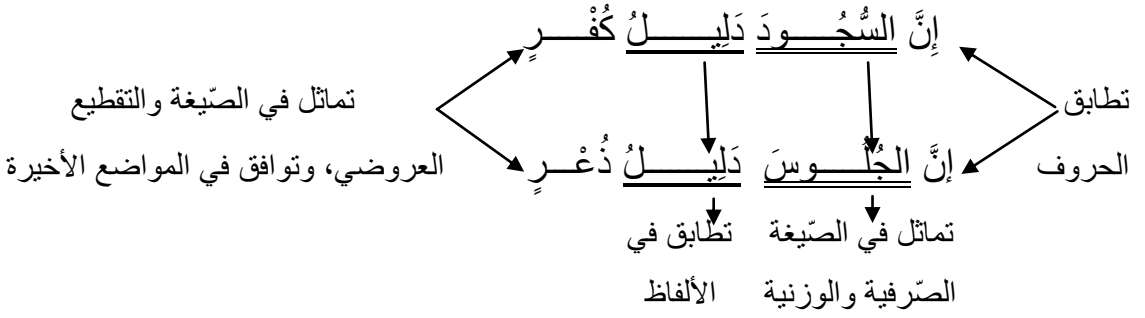
نلاحظ من خلال هذه الآيات، أنّ التّوازي قد أسهم في إبراز خاصّيتها الإيقاعية المنفردة بنفسها ، والمنبعثة من تماثل صيّغها الصّرفية وتوازنها، وتطابق فواصلها الأخيرة المصاحبة للوقف، ممّا ضاعف من موسيقاها الدّاخلية ، وزادها رونقاً وجمالاً وهذا فضلاً عن حسن السّبك ، وقوّة المعنى، فحقّقت قيمة فنّية جمالية متميّزة، لها وقعها في نفسية المتلقّي المرهف الحسّ.

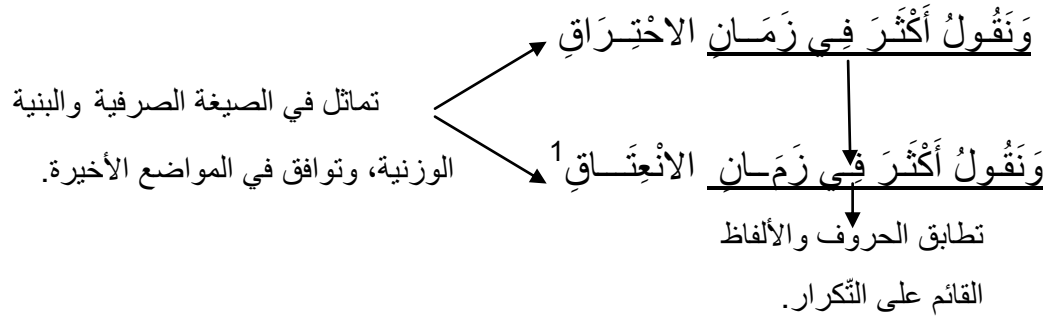
وبناءً عمّا تنعم به ظاهرة التّوازي من إيقاع صوتي وبصري، فقد كان لها أثر في الشّعر الجزائري المعاصر، وهو حافل بنماذجها على اختلاف أنواعها، لاسيما الازدواجي الّذي يكون بين سطرين شعريين، مثلما في العيّنة الشّعرية التّالية:

[1] - د/ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص256.

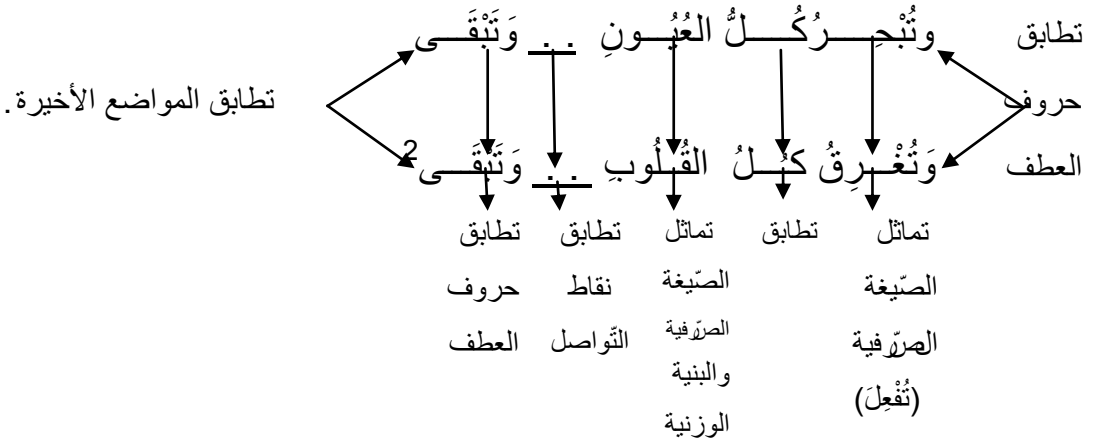
[2] - سورة العاديات [الآيات 1، 2، 3].

يقول **"عمر أزراج"**:





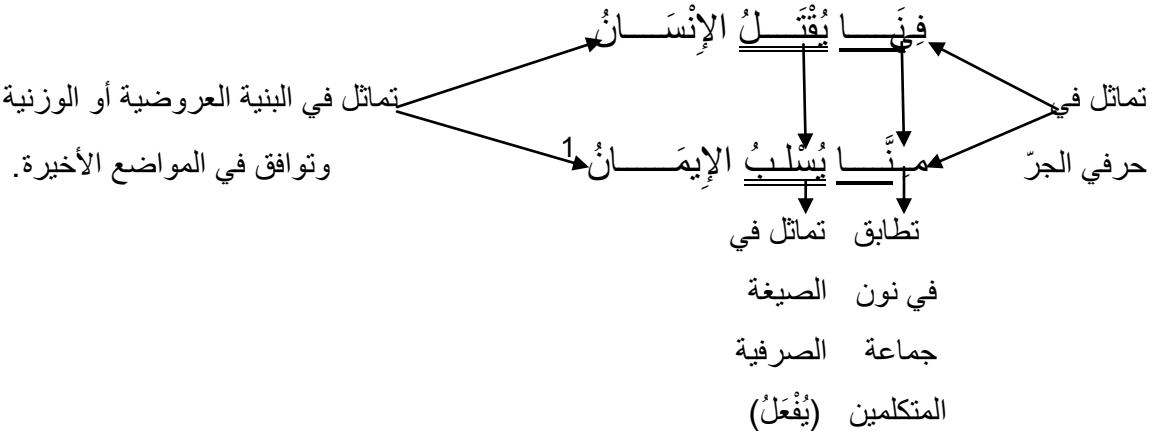
ويقول:



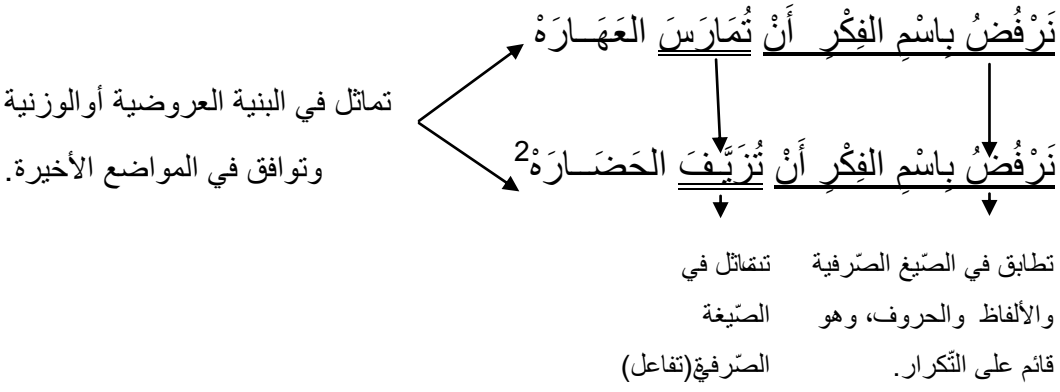
[1] - عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص110. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)

[2] - الأعمال الشّعرية، وحرسني الظلّ، ص252. (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب)

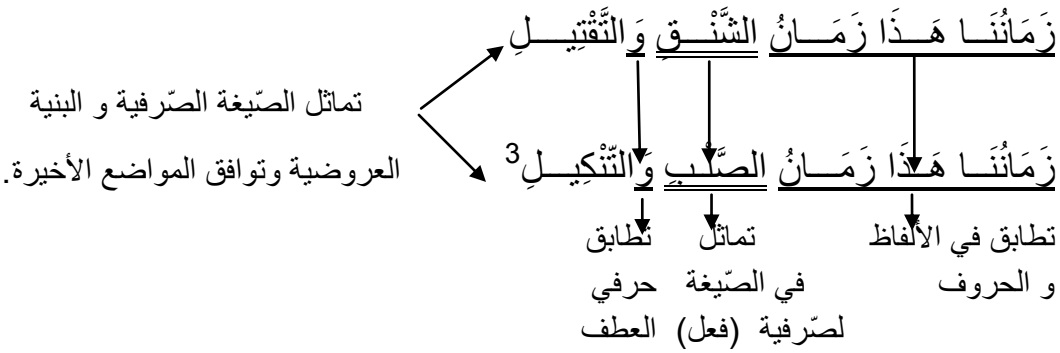
ويقول **"مصطفى محمد الغماري"**:



ويقول:



ويقول **"عمّار بوالدّهان"** :



[1] - مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص63. (مفاعلتن ... إيقاع وزن الوافر)

[2] - مقاطع من ديوان الرّفض، ص 30. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)

[3] - عمّار بوالدّهان، معزوفة الظمأ، ص49. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)

وتقول **"أحلام مستغانمي"** :

لاَ وَجْـــــهَ لِلَّذِيـنَ يَكْتُبُـــــونَ

لَا وَجْـــــهَ لِلَّذِيـنَ يَرْفُضُـونَ[1]

تماثل في الصّيغة الصّرفية (يفعلون) ،وتماثل البنية العروضية و توافق المواضع الأخيرة.

تطابق في الألفاظ و الحروف قائم على التّكرار.

يعبّر الشعراء في النماذج - السابقة - عن موقفهم الشعوري، المشحون بالتحسّر والألم والحزن إزاء الوطن، وما آل إليه في زمن الحرية من احتراق وانعتاق، وتقتيل وتنكيل، وانتهاك للحرمات، وتزييف للحضارة، وأملهم في زوال هذا كلّه، وبقائه صامداً وانتصاره، وحاولوا تجسيد ذلك من خلال توظيفهم لظاهرة التّوازي، الحاصلة بين كل سطرين شعريين، حيث تقابلت وتطابقت وتكرّرت حروفهما وألفاظهما كما تماثلت صيغهما الصرفية والوزنية، مثل: السجود/ الجلوس، كفر/ ذعر الاحتراق/ الانعتاق، تبحر/ تغرق، العيون/ القلوب، يقتل/ يسلب، الإنسان/ الإيمان العهارة/ الحضارة، ...إلخ.

يتبيّن من الأمثلة - الآنفة الذّكر - أنّ التّوازي كان له حضوره الإيقاعي والدّلالي والبصريّ، الماثل في تحقيق التّوازن والتّعادل والتّقابل والتّناسق والتّطابق والتّوافق، حيث تم تماثلت الصّيغ الصّرفية وتعادلت البنيات العروضية الوزنية وتطابقت الحروف والألفاظ، أو القرائن بصورة تكرارية، وتوافقت المواضع الأخيرة في الوزن والرّوي، مثلما وضحنا على الأمثلة.

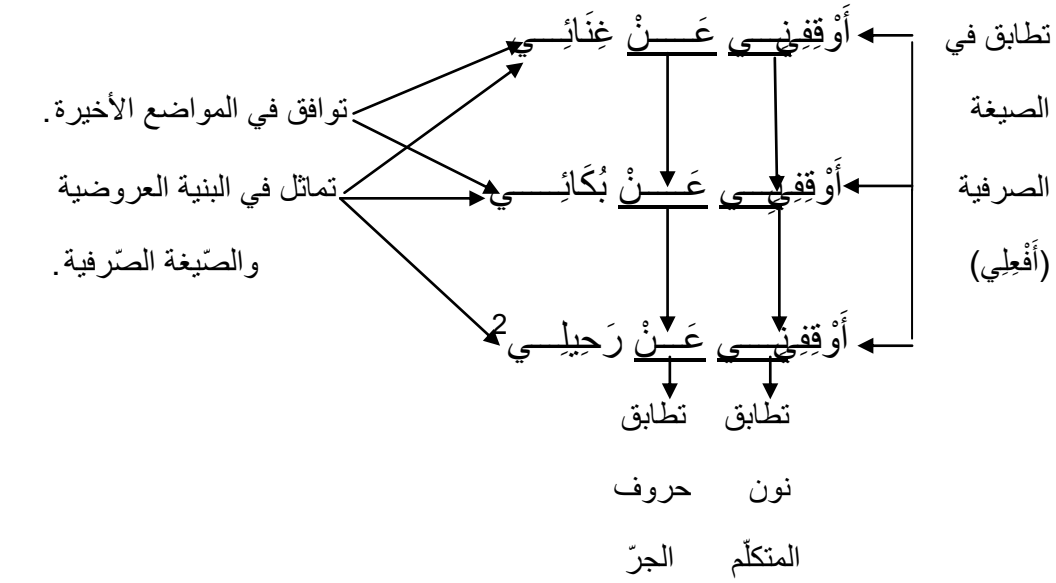
وقد أحدث هذا اللّون من التّوازي وقعاً موسيقياً جمالياً هادئاً، عمّ فضاء الخطاب الشّعري، النّاجم عن تناغم أصوات الصّيغ المتماثلة وزنياً وصرفياً، وترجيع الحروف والألفاظ المتطابقة، كما أكسبه شكلاً هندسياً متوازناً ومتعادلاً من حيث البناء التّركيبي

[1] - أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، ص14. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)

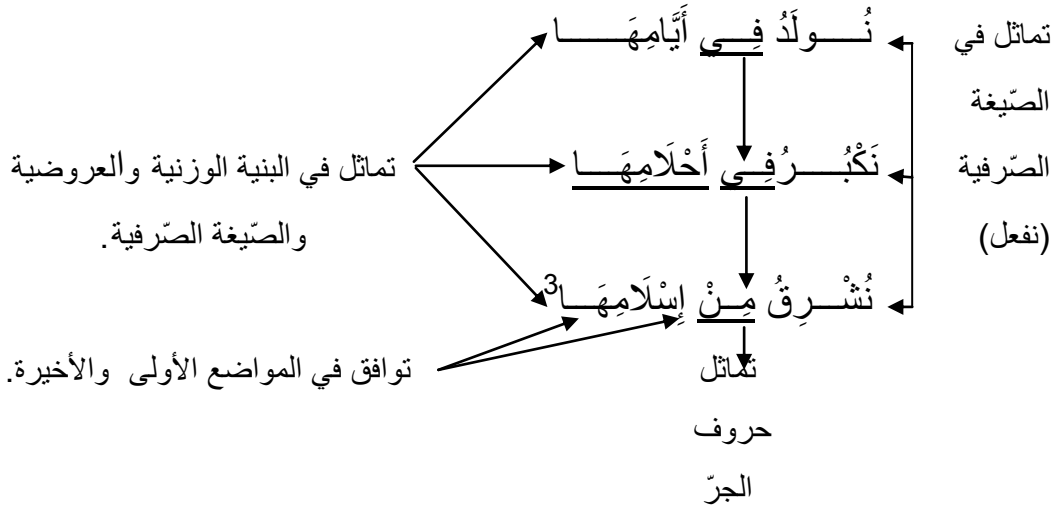
والطّباعي، ممّا يعمل على إثارة بصر المتلقّي وسمعه ، ويحفّزه على إدراك جماليته الإيقاعية.

وقد يكون التّوازي بين أكثر من بيتيـن خطّييـن، وهو ما يعرف بالتّـوازي «المقطعي»[1]، ومن نماذجه ما يلي:

يقول **"عمر أزراج"** :



يقول **"مصطفى محمد الغماري"** :

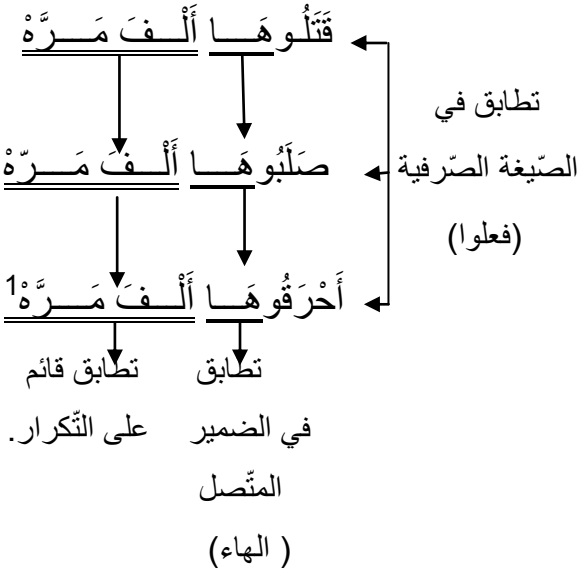


[1] -د/ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة في الجزائر، ص257.

[2] -عمر أزراج ، الأعمال الشعرية ، وحرسني الظلّ، ص277. (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل)

[3] - مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرّفض، ص26. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)

ويقول:

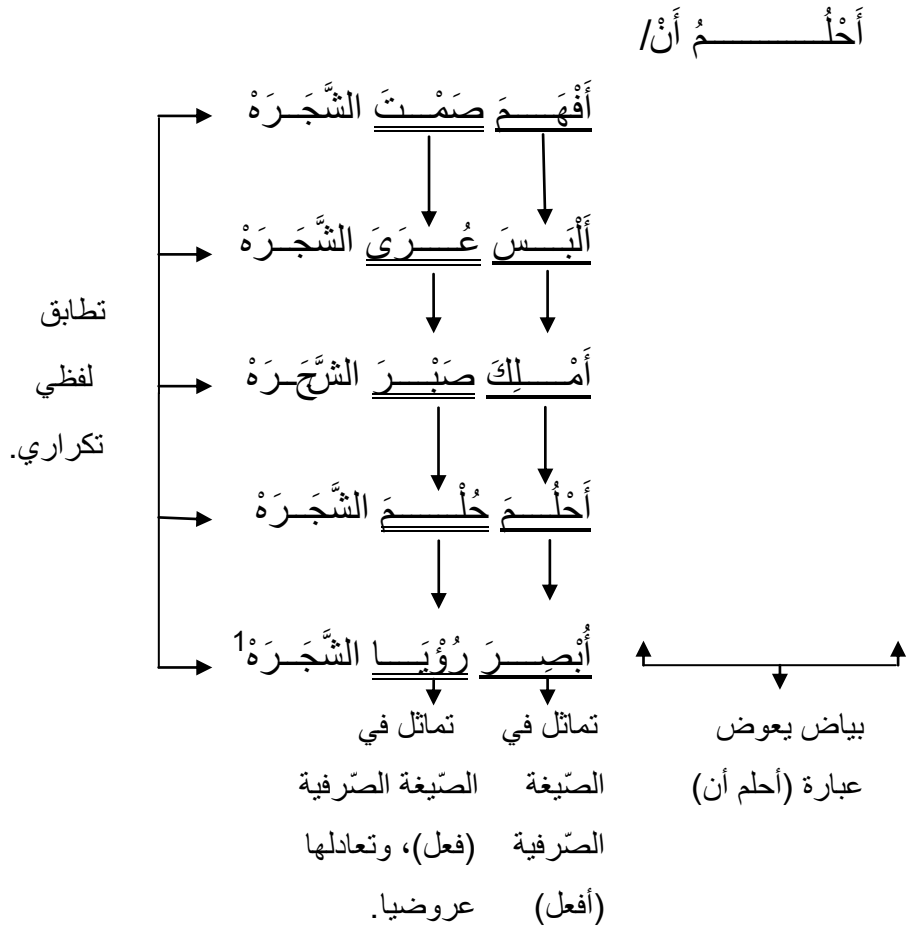


وقع التّوازي في الأمثلة – السالفة الذكر- بين ثلاث أسطر شعرية، فتوازنت صيّغها الصّرفية والعروضية، مثل: (رحيلي/ غنائي/ بكائي، نولد/ نكبر/ نشرق، أيامها أحلامها/ إسلامها، قتلوها/ صلبوها/ أحرقوها)، وتطابقت قرائنها وتردّدت، وتوافقت فواصلها النّغمية الأخيرة، ماعدا السّطر الثالث من المثال الأول، كما أنّها تماثلت في بنائها التّركيبي، حيث «يبقى التّوازي النّحوي عنصرا مساعداً، يؤدّي، ضرورة إلى التّوازن، ولكنّه ليس شرطاً لازماً وحتمياً لوقوعه» [2]، وبهذا تقاربت بنيتها الصّوتية وتوازت خطّيا، فأثرت إيقاع الفضاء الشّعري بنغم موسيقي متوازن، وبناء هندسي متواز، كرّس الشاعر من خلاله حالته الانفعالية والعاطفية.

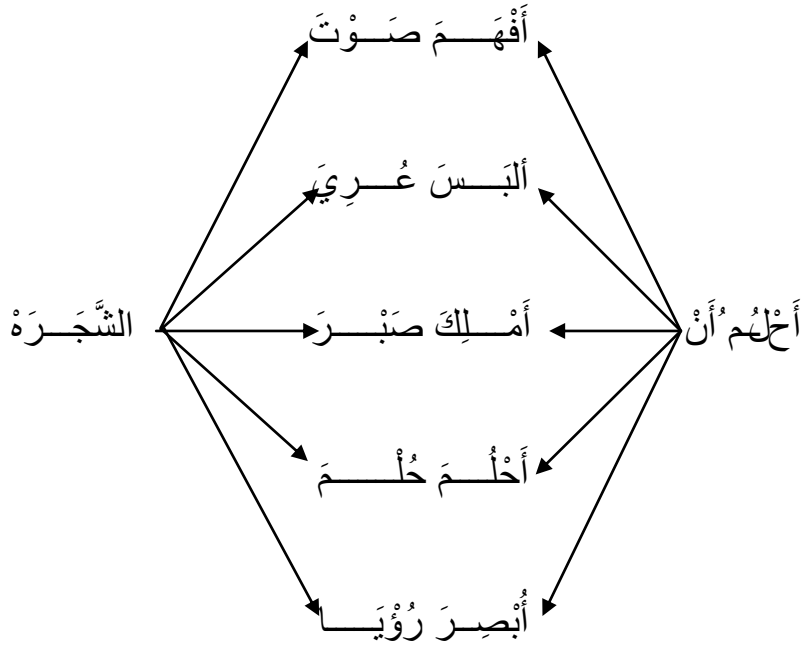
وقد يتعدّى الشاعر في توظيفه لظاهرة التّوازي ثلاث أبيات خطّية، فتتّخذ شكلاً عمودياً، وتملأ فضاء الخطاب الشّعري ، بانتشاره ا الممتدّ بصورة متوازية ومتساوية من حيث البناء الصّوتي والتّركيبي والخطّي، فيكتسب جمالية إيقاعية متّسقة، ومتنامية ومن نماذجه، قول **"عمر أزراج"**:

[1] - قراء في آية السيف، ص72. (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل)

[2] - ينظر : د/ محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص154.



ويمكننا تمثيل التّوازي الحاصل في هذا النّموذج بالشّكل الهندسي الآتي:

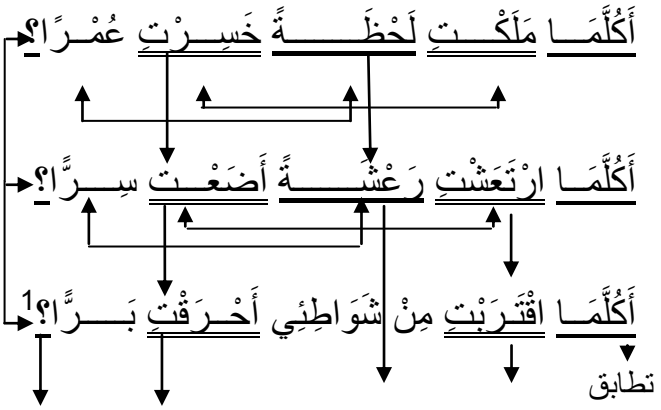


[1] عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص80. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)

ينوب البياض في النّموذج – السّابق- عن السّواد في الكتابة، وبفعله تجنّب الشاعر تكرار عبارة (**أحلم أن**)، فأدّى دوراً سميائياً يشدّ بصر المتلقّي ويثيره، باعتباره توازيا مع بياض سبقه يماثله في الموضع ذاته، وقابله بتوازٍ في ال صرّيغ الصّرفية، (أفهم ألبس، أملك ، أحلم، أبصر، صمت، عري، صبر، حلم، رؤيا)، واتّفقت هذه الألفاظ في صيغتي (أفعل، فعل)، وختمه بتطابق اللّفظ الأخير (الشّجره)، المتكرّر تكراراً عمودياً، وبهذا يتد اخل الإيقاع البصريّ والصّوتي، فيحدث وقع اً حادّاً في نفس المتلقّي فيهشّ لصداه ويطرب.

وقد ينتشر التّوازي بصورة أفقية وعمودية، فيمنح القصيدة زخرفة هندسية متوازنة ومتوازية، تلعب دوراً مه مّاً في إثارة انفعال المتلقّي، وتفاعله مع توزيعها الإيقاعي، كما في العيّنة الشّعرية التّالية:

يقول **"عاشور فنّي"**:



توافق في المواضع الأخيرة وتماثل في التقّطيع العروضي أي في البنية الوزنية.

تطابق

تماثل في الصّيغة الصّرفية (افتعلت)، وتعادل في التقطيع العروضي.

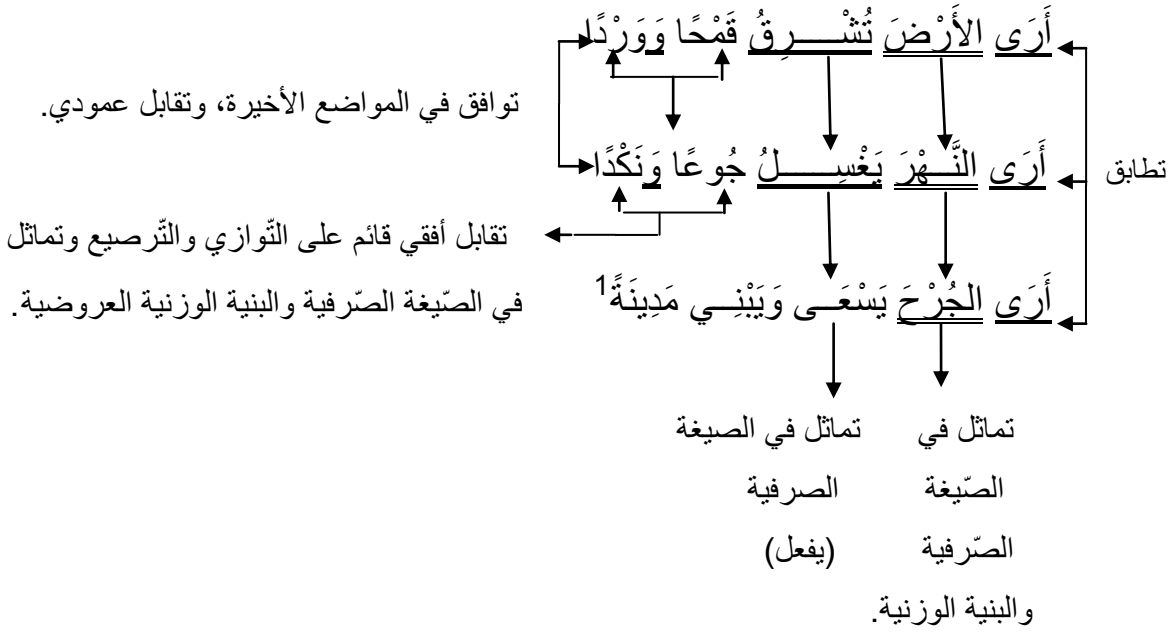
تقابل الألفاظ عموديا.

تماثل في الصّيغة الصّرفية (فعلت)، وتعادلها في التّقطيع العروضي.

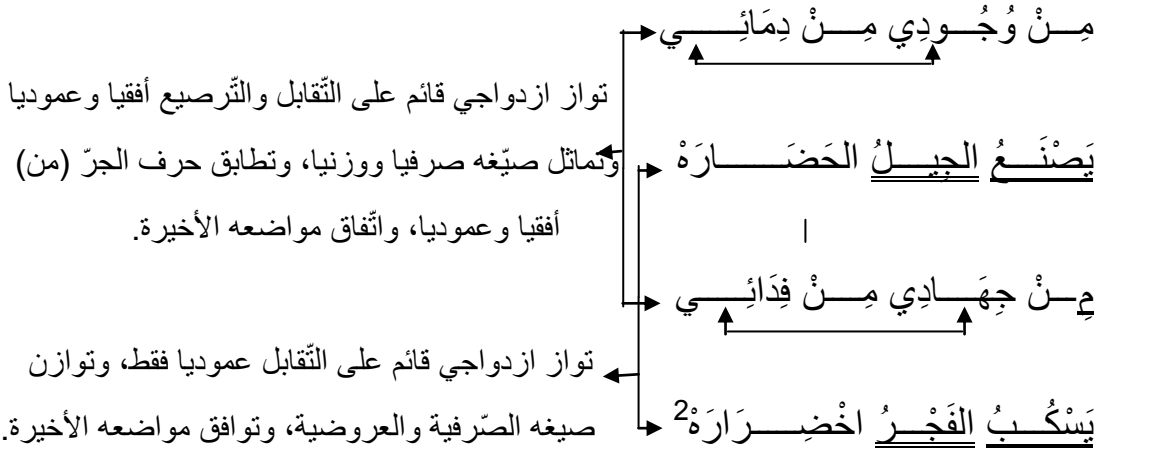
تطابق في علامة التّرقيم (الاستفهام)

[1] - عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص33. (مستفعلن ...إيقاع وزن الرجز)

ويقول **"عمر أزراج"**:



ويقول **"مصطفى محمد الغماري"**:



يتّضح من النّماذج – السابقة- أ نّ الألفاظ المتوازية تقابلت أفقياً وعمودياً وتماثلت صيغها صرفياً وعروضياً، وتوافقت مواضعها الأخيرة، بقطــع النّظر عن البيت

[1] -عمر أزراج، الأعمال الشّعرية، وحرسني الظلّ، ص256.(فعولن ... إيقاع وزن المتقارب)

[2] - مصطفى محمّد الغماري، قراءة في آية السّيف، ص24. (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل)

الخطّي الثالث من النّموذج الثاني، فقد جاءت قافيةمغايرة، أمّا النّموذج الثالث فقد تفنّن الشاعر في توزيعه البنائي، إذ توازى البيت الخطّي الأول مع الثالث أفقياً وعمودياً في حين توازى البيت الخطّي الثاني مع الرابع عمودياً فقط ، فأبدع شكلاً هندسياً مزخرفاً ومتقن التّطريز.

وحاول الشعراء استغلال تقنية ت ـوازي المواضع وتعادلها، وذلك تجسيداً لتجاربهم الشعوريـة، المفعمـة بالأمـل والتّفـاؤل، فلحـق الألفاظ المتوازيـة التّرصيـع لأنّ «أغلب صوّر التّرصيع من التّوازي الموقعي» [1]، مثل: (ملكت/ خسرت ، لحظة رعشة، الأرض/ النهر/ الجرح، قمحاً / جوعا، وردا/نكدا، وجودي/ جهادي ، دمائي فدائي، يصنع/ يسكب، ارتعشت/ اقتربت، ...الخ)، وبلستخدامهم لهذا النّوع من التّوازي في قصائدهم ، حقّقوا وظيفة إيقاعية وجمالية، الّتي يسهم في إبرازها امتداد الإيقاع وانتشاره عبر الفضاء الشّعري في أشكال هندسية متوازية ومتوازنة، تؤدّي إلى حدوث الانسجام بين المعنى ، وج مإليه الشّكل، الّذي يقتضي تضافر حاسّتي السّمع والبصر لإدراكه والاستمتاع به.

وقد ينفرد التّوازي بالسّطر الشّعري الواحد، فتتواز ى ألفاظه صرفياً ووزنياً وتتعادل صوتياً، و هو في هذه الحال يشبه التّوصيع، ومن أمثلته مايلي:

يقول **"عمر أزراج"**:

أَيُّهَـــا الوَطَـنُ الجَائِـعُ الضَائِـعُ[2]

تماثل في الصّيغة الصّرفية والوزنية
واتّفاق في المواضع الأخيرة.

[1] - ينظر: د/ محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص 150.

[2] - عمر أزراج، الأعمال الشعرية، وحرسني الظلّ، ص 224. (فاعلن ... إيقاع وزن المتدارك)

يقول **"محمد بلقاسم خمّار"**:

بِـــشَحْمِنَـــا، بِـــلَحْمِنَـــا، بِـــدَمِّنَـــــا

سِـرْنَـــا وَلَا نُـــقَاتِـــلَ [1]

تماثل في الصّيغة الصّرفية والوزنية ، وتوافق في الفواصل الأخيرة، وتطابق حرف الجرّ (الباء)، ونون المتكلّم.

حصل التّوازي في هذين المثالين بشكل أفقي، فتماثلت الألفاظ المتوازية في البنية الصّرفية والوزنية، مثل: (الجائع/ الضائع، شحمنا/ لحمنا/ دمنا)، واتّفقت فواصلها الأخيرة، كما أنّها جاءت مرصّعة ومتجانسة، وبفعل ترجيعاتها الصّوتية المتوازنة، تحدث رنيناً موسيقياً متناسقاً، يغني إيقاع القصيدة، ويجعل ألفاظها أكثر اتّساقا وتناسباً مع معانيها ، وذلك تصويرا للحالة الانفعالية التي يحسّها الشاعر اتجاه وطنه وما يعانيه من جوع وضياع، والسّعي لتخليصه بكلّ ما يملك من طاقة.

يهدف التّوازي بمختلف أنواعه إلى تحقيق وظيفة إيقاعية، وجمالية فنّية ولهذا اعتمده الشاعر الجزائري المعاصر، وفقاً لما يتطلّبه العمل الفنّي ومن غير إسراف فهو يعبّر عن خاصّية جوهرية في الشّعر، باعتباره عاملاً من عوامل الطّاقة الإيقاعية سيما الإيقاع البصري المنبعث من امتداده الهندسي، المنتشر في فضاء الخطاب الشّعري وبهذا فهو:«لغة هندسية يقوم بتجميل المكان ، وفتح فضاءات جديدة ، تكشف هويتها من خلال الشّكل الّذي يمنحه لها، ويقوم بفتح نافذة الدّلالة التي يتوازى فيها الشّكل والمعنى»[2].

وهكذا، فإنّ التّوازي يساعد على تبليغ المعنى ، وتأديته بطريقة غير مباشرة وذلك من خلال الإيماء ، والتّقابل، والتّعادل، والتّكرار، والتّماثل، الحاصل بين الصّيغ الصّرفية والوزنية، فيكتسي الفضاء الشّعري صورة هندسية تطريزية مزخرفة متوازية

[1] - محمد بلقاسم خمار، الحرف و الضوء، ص67. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)
[2] - د/ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 277.

إيقاعياً، ومنسجمة دلالياً، تجلب انتباه المتلقّي الذّواق، وتجعله يتلذّذ بمشاهدتها ، ويستمتع بسماعها.

نستخلص، في ختام هذا الفصل، أنّ التّوازنات الصّوتية الّتي آثرناها للدّراسة على غيرها، كان لها أثر بارز في تشخيص إيقاع الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر وإثرائه بالنّغمات الموسيقية المتوازنة، النّاتجة عن التّرجيع الصّوتي المتجانس، وتحلية فضائه بتطريزات هندسية متناسقة، وتقوية معانيه بالدّلالات الموحية، و إذا كان التّجنيس والتّوصيع كثيراً ما يتداخلان في العمل الإبداعي، فإنّ التّوازي يتضمّنهما، إلى جانب المقابلة والمزاوجة والموازنة والسّجع والتّضاد والتّرديد... الخ، وبهذا فقد أغنتنا العناصر الثّلاثة عن البحث في بقية الظّواهر البديعية.

الفصل الرابع

آليات الإيقــاع الشعــري وأثرها الدّلالي في القصيدة الجزائرية المعاصرة

-01- آلية القافية

-02- آلية التّدوير

-03- آلية التّكرار

-04- آلية التشكيل الخطّي أو الطّباعي

ينضوي الإيقاع على آليات بنائية أساسية لا يمكننا تجاهلها، باعتبارها تعمل على تجسيد القول الشّعري، فتمنحه الحركة التي تبعث فيه الحيوية والنّشاط والنّماء،وتجعل الواقع ماثلاً في الأذهان، ومرسوما أمام الأبصار بمختلف تناقضاته وصراعاته، وقد تتجلّى هذه الآليات في: القافية، التّدوير، التّكرار، التّشكيل الخطّي أو الطّباعي، فبفعل تفاعلها في الخطاب الشّعري المعاصر،تكتمل بنية الإيقاعية والدّلالية وتنتظم انفعالات النّفس المبدعة، وتصبح أكثر وضوحاً وكثافة.

وسنتطرّق إلى دراسة كلّ آلية على حده، قصد تبيين أثرها الإيقاعي، والدّلالي في القصيدة الجزائرية المعاصرة المنظومة في الفترة ما بين (1970-1990م) وما تمارسه من دور فاعل في إثراء موسيقاها، وإكسابها جمالية فنّية.

1-آلية القافية: Rime

يسوقنا الالتزام بوحدة التّفعيلة، وتركيبتها الإيقاعية وتغيّراتها إلى الوقوف على عنصر جوهري في العمل الشّعري إلى جانب الوزن، ألا وهو القافية، وإن جاءت القصيدة المعاصرة خصّيصاً للثورة على هذا العنصر واستهجانه، بوصفه قيدا من القيود الفنّية الرّتيبة التي تشكّل عائقا أمام إبداعات الشاعر المعاصر، بيد أنّها حافظت عليه أحيانا، وتصرّفت معه بحرّية، فأبدع نوعاً من الانسجام والتّناسق بينه وبينها وذلك انطلاقاً ممّا يتمتّع به من إسهامات تنغيمية متميزة، نابعة من ترجيعاته الصّوتية وتردّداته النّغمية المتوقّعة في نهاية كلّ بيت أو سطر شعريين.

فلا مراء أنّ القافية تشكّل عنصراً فاعلاً في البنية الإيقاعية للشعر المعاصر لاسيما أنّ سطره الشّعري لا يرتبط بطول محدّد، أو عدد معيّن من التّفعيلات الشّعرية،الأمر الّذي يؤدّي إلى عدم اكتمال إيقاعه، ووضوحه في السّمع، فتكون القافية هي السّبيل إلى تحديده وتذوّقه، لأنّها تتّصل بالحالة الشعورية، والانفعالية للشاعر وبهذا فهي تمثّل عاملا مهمّا من عوامل وحدته الإيقاعية.

ـ القافية لغة:

مأخوذة من « قفا، يقفو، أي تبع الأثر، والقافية هي الشعر الّذي يقفو البيت وسمّيت قافية، لأنّها تقفو البيت »[1]، أي إنّها تجيء في آخر البيت الشّعري، فتنهيه أو تختمه نغمياً ودلالياً.

وأولى العلماء، والنّقاد القدامى القافية عناية خاصة، إذ نصادف " **ابن قتيبة** " (ت276هـ) يقول: «والمطبوع من الشعر، من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي وأراك في صدر البيت عجزه وفي فاتحته قافيته »[2]، أمّا" **ابن رشيق القيرواني** " (ت456هـ)، فيقول: « والقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يسمّى شعراً حتّى يكون له وزن وقافية »[3].

فالقافية إذاً، ذات أهمّية بالغة في الشعر، فهي تعدّ شريكاً قيّماً، وليس مجرّد حلية تزيينية قابلة للتخلّي عنها، ولهذا كانت «العناية في الشعر، إنّما هي بالقوافي لأنّها المقاطع، والقافية أشرف عندهم من أوّلها، والعناية بها أمّس، والحشد عليها أوفى وأهمّ، وكذلك كلّما تطرّف الحرف في القافية، ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه »[4] ويأخذ بهذه الآراء كلّ من ينظر إلى الشعر على أنّه بناء قوامه الوزن والقافية.

تشغل القافية أهمّ موضع إيقاعي في البيت الشّعري، يسعى إلى إنهائه صوتيا وإيحائيا، ولذا يتوق إلى تحقيقه كثير من الشعراء، غير أنّ العروضيين اختلفوا في تحديده، ولم يتّفقوا على موضع واحد، حيث قال " **الخليل**" (ت174هـ):«القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبله »[5]

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مادة : قفا، المجلّد 12، ص166.
[2] -ابن قتيبة الدّينوري (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء، تحقيق: د/ مفيد قميحة وأ/ محمد أمينالضنّاوي ط2، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2005، ص29.
[3] -ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده،ج1، ص243.
[4] - ابن جنّي (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق: محمّد علي النجار، د ط، المكتبة العلمية، دت، ج1، ص84.
[5] - ابن رشيق القيرواني، المصدر المذكور، ج1، ص243.

أمّا " **الأخفش**"(ت215هـ) فيراها «آخر كلمة من البيت »[1]، في حين يجعل " **الفرّاء**" من « حرف الرّوي قافية»[2]، وقد يتلاءم هذا التّحديد مع الشعر المعاصر.

ويحدّدها " **الخطيب التّبريزي** " (ت 502هـ) بقوله: «هي الساكنان الأخيران في البيت الشّعري مع المتحرّك الّذي قبلهما »[3]، ولكنّ "**محمد عوني عبد الرءوف**" يرى أنّ القافية « تندر أن تكون مقطعاً شديد الطول (/ 00)»[4]، وإن صحّ هذا الموضع على بعض القصائد قديما، فإنّه لا يصحّ في الشّعر الحرّ، والواقع الشعري المعاصر يثبت ذلك.

ممّا سلف ذكره يتّضح أنّه لا خلاف بين العروضيين في مجيء القافية في نهاية البيت الشعري، مع الالتزام بتكرارها في آخره، إلاّ أنّ مذهب " **الخليل**" في تحديد موضع القافيـة هـو الصحيـح، وهـذا ما آثـره صاحب " **العمـدة**" " **ابن رشيق القيرواني** " حين قال: «ورأي الخليل عندي أصوب وميزانه أرجح »[5] ، وذلك لما ينعم به من دقّة علمية ولسانية، فهو لم يحد عن المقطع الطويل (**/0**) في معظم ألقابها الخمس المتوارثة عن " **الخليل**"، باستثناء المترادفة.

وتتمثل ألقاب القافية المعمول بها في الشعر العربي في: **المترادفة**، وتتألّف من متحرّك وساكنين (**/00**)، و **المتواترة**، وتتكوّن من متحرّك وساكن، ثمّ متحرّك وساكـن (**/0/0**)، أي إنّهـا متناوبـة بين الحركـة والسكـون، و **المتداركـة**، وتتركّـب من متحرك وساكن، ثمّ متحركين، وساكن (**/0//0**)، و **المتراكبة**، وتتألّف من متحرّك وساكن، ثم ثلاث متحرّكات وساكن (**/0///0**)، و **المتكاوسة**[6]، وتتركّب من متحّرك وساكن، ثم أربع متحرّكات وساكن (**/0////0**).

---

[1] - المصدر السابق، ص244.
[2] - المصدر نفسه، ص245.
[3] - الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: إبراهيم شمس الدّين، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2003، ص10.
[4] - ينظر : محمد عونّي عبد الرءوف، القافية والأصوات اللّغوية، ط2، مكتبة دار المعرفة، 2006، ص18.
[5] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص244.
[6] -ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص570. (بتصرف).

أمّا حديثا، فيرى " **إبراهيم أنيس** " أنّ القافية «ليست إلاّ عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكوّن جزءاً هامّاً من الموسيقى الشعرية، فهي تشكّل الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ، يسمّى بالوزن»[1].

يفيد مصطلح القافية التردّد، أو التّكرار الّذي يمسّ بعض الأصوات اللّغوية الواقعة في نهاية كلّ بيت شعري، ممّا يسهم في منح القصيدة نغما إيقاعيا موحّدا لأنّ «القافية هي نوع من الترجيع الصوتي المتكرّر الشّديد الصّلة بغنائية اللغة العربية»[2] أي إنّها «عامل تنغيم ومسألة لحن لفظي »[3]، وبالتّالي فهي « تلعب دور المنبّه الصّوتي في الشعر من خلال انتظامها، وتردّدها »[4]، وهذا ما نحسّه انطلاقاً من موضعها الإيقاعي الإيقاعي الاستراتيجي، المتوقّع في نهاية كلّ بيت من أبيات القصيدة.

أمّا المهمّة الأساسية التي تضطلع بها القافية، « إنّما هي تثبيت الوزن بضرباتها المنتظمة، إنّها نواس ينظّم خطوات الشّعر »[5]، وبهذا فهي تعمل على ضبط النّظام وتوازيه داخل الخطاب الشعري، باعتبارها تشير إلى «جزء أساسي من البيت لا فصول، ولا ملء فراغ، وهي تضفي على القصيدة طابع النظام النّفسي – الموسيقى- الزّمني، إنّها قرار، أو وقف يتكرّر »[6].

فالقافية إذاً، تمارس دوراً مهمّاً في بناء النّسيج الدّاخلي للقصيدة، وذلك انطلاقا من ربطها المحكم بين أجزائها، فتكسبها تناسقا، وانسجاماً متميّزين دلالياً وإيقاعياً.

---

[1] - ينظر: د/ إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص246.
[2] - د/ صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر، ط3/ مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993، ص31.
[3] - فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص89.
[4] - محمد الماكري، الشكل والخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، 1991، ص134.
[5] - جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، ص178.
[6] - أدونيس، كلام البدايات، ط1، دار الآدب، بيروت- لبنان، ص73.

خصّص العروضيون للقافية «حروفا وحركات»[1]، يجب تكرارها في نهاية كلّ بيت شعري، حيث يقول **"حازم القرطاجنّي"** (684هـ): « إنّ القوافي لابد فيها من التزام شيء أو أشياء، وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون »[2]، ونظراً لقيمتها الصوتية والإيقاعية، التزم بها الشعراء في نظم قصائدهم التي تحافظ على وحدة القافية.

والقافية باعتبار **الرويّ*** نوعان: مقيّدة ومطلقة، « والمراد بالقافية المقيدة ما كان رويّها ساكناً، وبالقافية المطلقة: ما كان رويّها متحركاً »[3]، أمّا أكثرها وروداً في الشعر العربي، فهي المطلقة، لأنّها تنتهي في مجملها بحركة طويلة، وكما هو معلوم الحركات أقوى الأصوات إسماعاً.

أثارت القافية منذ القدم جدلاً واسعاً بين الشعراء من حيث ملاءمتها لغرض من الأغراض، وعدم ملاءمتها، واقتصرت هذه المسألة على المبدعين منهم، والمجيدين وذلك تبعاً لحالاتهم الانفعالية والشعورية، ومدى تمكّنهم من القاموس اللّغوي العربي ولذا نجد **"أبا العلاء المعرّي"** (ت 449 هـ) يقسّم القوافي إلى ثلاث أقسام:

1-**الذّلل**: ما كثر على الألسن، وهي عليه في القديم والحديث.

2-**النّفر**: ما هو أقلّ استعمالا من غيره، كالجيم والزاي، ونحو ذلك.

3-**الحوش**: وهي التي تهجر، فلا تستعمل[4].

وعلى الرّغم من منطقية هذا التّقسيم الخاص بالقافية، إلّا أنّ من الشعراء من وقف عاجزاً أمام حاجزها، لا لتشابكها وتعقدها وصعوبة القبض عليها فحسب وإنّما لجمادها ورتابتها، وملازمتها للخطاب الشعري من مطلعه حتى نهايته، إذ فضلاً

---

[1] - حروف القافية هي: الروي، الوصل، الردف، التأسيس، الخروج، الدخيل، امّا حركاتها فهي: المجرى، النفاذ، الحذو الإشباع، الرسّ، التّوجيه. ينظر: الصاحب بن عباد (أبو القاسم إسماعيل)، الإقناع في العروض وتخريج القوافي تحقيق: الشيخ محمد حسين آل ياسين، ط1 المكتبة العلمية، بغداد، 1960، ص80-81.

[2] - حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص271.

*- الرويّ: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وإليه تنسب.

[3] -السكاكي، مفتاح العلوم، ص572.

[4] - أبو العلاء المعري، اللّزوميات، تحقيق: جماعة من الأخصائيين، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1986 ج1، ص32.

عن الثروة اللّغوية التي يتمتّع بها الشاعر العربي وبراعته الإيقاعية، بيد أنّه ظلّ أسير نظامها، الملزم بالتقليد والمحاكاة، والابتعاد عن التّجديد وإدخال عنصر المفاجأة الّذي بفعله تكتسي القصيدة تلوينات إيقاعية ذات أثر بالغ في نفسية المتلقّي.

وبناء عمّا تقدّم أصبح من الضروري البحث عن بديل جذري يتماشى مع مستلزمات العصر المعيش، لاسيما بعد احتكاك الشعراء بالموروث الشعري العالمي والأوروبي خاصة، الذّي تحرّر من القيود الكلاسيكية للشعر، ونظّم القصيدة الحرّة ونوّع في قوفيها، ولهذا وضع الأوروبيون أسماء لأنواع من القافية، نذكر منها:

1-**القافية المزدوجة:** Riempaarne وهي التي تتّحد في كلّ بيتين متتاليين (aa, bb, cc,dd).

2- **القافية المتعامدة** :Kreuzrein وهي الّتي تتّحد فيها قافية البيت الأوّل مع الثالث، والثاني مع الرّابع (abab).

3- **القافية المتعانقة:** Verschranktenreim وهي التي تأتي في الرباعية وتكون قافية الشطر الأوّل مثل الرابع، والثاني مثل الثالث (abba).

4- **القافية المثلثة:** Schweif reim وتأتي في السداسية، وتكون قافية الشطر الثالث مثل السادس، وعلى حين تتّفق القافية في الأوّل والثاني والرابع والخامس (aabccb).[1]

وهذا اللّون من القوافي، فإن لم يكن وارداً بنفس الصّورة في الشعر العربي المعاصر، فإنّه وارد بشكل آخر يشاكله إلى حدّ ما.

كانت القافية من أكثر العناصر الشعرية الإيقاعية تعرّضاً للانتقادات من قبل الشعراء والنّقاد، لا منذ قيام حركة الشّعر المعاصر فقط؛ بل منذ أزل بعيد، إذ كانت الدّعوات الأولى تسعى جاهدة للتخلّص من سطوتها بنظامها التقليدي الرّتيب

[1] - د/ محمد عوني عبد الرءوف، القافية والأصوات اللغوية، ص21-22.

غير أنّ الشاعر المعاصر حاول إلزام نفسه بلون من القافية المتحرّرة، تلك الّتي لا تتّصل بسابقتها أو بلاحقتها، إلاّ اتّصال انسجام وتآلف، ومن دون أن تتشاركا حتمياً بحرف الرويّ.

وهكذا، فإنّ القافية كما قالت " **نازك الملائكة** ":«ركن مهمّ في موسيقية الشّعر الحرّ، لأنّها تحدث رنيناً، وتثير في النّفس أنغاماً وأصداءً، وهي فوق كلّ هذا فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر أحوج ما يكون إلى الفواصل، خاصّة بعد أن أغرقوه بالنّثرية الباردة»[1].

فتعبّر القافية في الشعر المعاصر عن « نهاية موسيقية للسطر الشّعري وهي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية »[2]، وبهذا لم تعد القافية مجرّد لفظة يبحث عنها في قائمة الألفاظ الّتي تنتهي نفس النهاية، مثلما كان يفعل الشعراء قديما « وإنّما هي كلمة ما بين كلمات اللّغة، يستدعيها السّياقان المعنوي، والموسيقي للسطر الشعري، لأنّها هي الكلمة الوحيدة التي تضع للسطر الشعري نهاية ترتاح النّفس للوقوف عليها»[3].

فقد تماثل القافية في هذه الحال ظاهرة الوقف، التي هي إشارة إلى انتهاء السّطر الشعري، وامتلائه وزناً ودلالة، ولذا « لا ينبغي أن يؤتى بها لتتمّة البيت، بل يكون معنى البيت مبنيا عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت بحيث لايسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها »[4]، وبالتّالي فهي تساهم في إنتاج المعنى، الأمر الذي يعطيها إمكانية أن تحلّ محلّ الوقف في البيت الخطي، خاصة إذا حصلت الفائدة، وتمّ المعنى.

أمّا " **جون كوهن** " (Jean cohen)، فيرفض أن تكون القافية مجرّ وسيلة تكميلية، حيث يقول: «إنّ القافية ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، إنّها عنصر

[1] - نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص163.
[2] - د/ عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص67.
[3] - المرجع نفسه، ص67.
[4] - د/ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص469.

مستقل، صورة تضاف إلى صوّر أخرى، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر، إلاّ إذا وضعت في علاقة مع المعني »[1]، وقد يومئ هذا بأنّها ليست أداة موسيقية تجميلية تضاف إلى البيت كي تحدّد نهايته ، لأنّ مهمّتها لا تتحقّق إلاّ من خلال علاقتها مع المعنى.

كما أنّه ينفي أن تكون القافية مجرّد تكرار صوتي، فيقول: « القافية ليست مجرد ترديد صوتي، ولكنّها ترديد لصوت نهائي »[2]، وبهذا فإنّها دلالة على انتهاء السطر الشعريّ، واكتماله وزناً ومعنى، ممّا يستدعي أن «تستلزم القافية بالضّرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها »[3]، وهكذا، فإنّ العلاقة التي تجمع بين المعنى والقافية في بنية البيت الشّعري، هي علاقة تكامل.

عرفت مظاهر استعمال القافية في الشعر الجزائري المعاصر اختلافاً، وتنوّعا بارزين، إذ تفاوت الشعراء في توظيفها بحسب تفاوت قدرتهم الفنّية والإبداعية، بوصفها عنصراً إيقاعيا يبعث الحركة، والفاعلية في الخطاب الشعري، فجاءت إمّا متناوبة أو متوالية، أو متواطئة، أو مرسلة، إلاّ أنّها لا تخرج في أغلبها عن الإطار العام لمفهوم **"الخليل"** لها، لأنّ الشعر المعاصر لم يلغ القافية والوزن، وإنّما بني على أساسهما ولكن بطريقة متحرّرة، فإذا كان الوزن يضبط بالتفعيلة الشعرية، فإنّ القافية تأتي بشكل مفاجئ، وغير متوقّع، وذلك وفقا للحالة الانفعالية التي يحياها الشاعر، ومن دون أي تقيّد بالانتظام، والتّتابع، والاتّحاد، أمّا أشكالها، والنماذج التي تجسّدها في المدوّنة الشعرية الجزائرية المعاصرة، فهي كالآتي:

أ-**القافية الموحّدة المتناوبة الرويّ** : وهي الّتي تقوم على وحدة القافية من حيث النوع*، أمّا رويّها فيختلف من مقطع إلى آخر في القصيدة، أو من أبيات خطّية إلى أخرى، ومن نماذجها ما يلي:

---

[1] - جون كوهن، النظرية الشعرية، ص102.
[2] - المرجع نفسه، ص101.
[3] -رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 46.
*- تكون إمّا مترادفة ،أو متواترة، أو متداركة، أو متراكبة، أو متكاوسة.

يقول الشاعر **"عياش يحياوي"** في قصيدته **"ثورة الأمد البعيد*"**:

وَأَثُورُ جَبَّاراً يُفَجِّر لَحْظَةَ الرَّمَقِ الأَخِيرْ

وَيُعِيدُ لِلْحُلْمِ المُحَشْرَجِ نَبْرَةَ الحُبِّ الكَبِيرْ

وَيَلُفُّه شَوْكَ الدُّرُوبِ فَلَا يَئِنُّ وَلَا يَخُورْ

وَيَعِيشُ لِلَّهَبِ المُقَدَّسِ حَامِلاً عِطْرَ البُذُورْ

رَغْمَ الدَّسَائِس تَنْتَشِي غَدْراً ... وَانْصَابَ الفُجُورْ

* * *

رَغْمَ الأَرَاجِيف الجَرِيئَةِ سَوْفَ تَنْهَارُ السُّدُودْ

وَيُغَرِّدُ الرَّمْزُ الكَئِيبَ وَيَنْجَلِي لَيْلُ الوُعُودْ

وَيَجِفُّ طُوفَانُ الدُّجَى المُحَمَرِّ ... يَخْضِلُ النَّشِيدْ

يَعْلُو ... يُطَوِّحُ فِي المَدَى المُمْتَدِّ مَلْحَمَةً تَمِيدْ

يُفْضِي لِأُمَّتِنَا بِأَسْرَارِ الصَّحَارِي وَالحُدُودْ[1]

ويقول الشاعر**"عمر أزراج"** في قصيدته **"الجميلة تقتل الوحش*"**:

الآنَ يَبْتَدِئُ الرَّحِيلْ

مِنْ حُزْنِنَا عَادَ القَتِيلْ

فِي صَمْتِنَا وُلِدَ النَّخِيلْ

---

* - كتبت بتاريخ 21-03-1977.

[1] - عياش يحياوي، عاشق الأرض والسنبلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دت، ص 45، 46.. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)

* - كتبت بتاريخ: 1975/01/27.

مِنْ جُرْحِنَا بَدَأَ السَّبِيلْ

يَا صَيْحَةَ الشُّهَدَاءِ كُونِي قَامَةَ الوَطَنِ النَّحِيلْ

يَاخُضْرَةَ الجُرْحِ العَمِيقِ تَشَكَّلِي مُرَجاً عَلَى بَصَرِ الجَنِينْ

مِنْ أَيْنَ يَأْتِي الحُزْنُ؟ وَدَّعَنِي الجَلِيدْ

وَمَضَى، وَمَزَّقْتَ التَّعَاسَةَ يَا شَهِيدْ

مِنْ أَيْنَ يَأْتِي الحُزْنُ؟ يَا سَاعِي البَرِيدْ

بَرْقَيَتِي مِيلَادَ عِيدْ[1]

ويقول الشاعر" **مصطفى محمّد الغماري** " في قصيدته " **مقاطع من ديوان الرّفض**":

يَا زَمَناً نُدْمِنُهُ حَتَّى الصَّدِيدْ

نُدْمِنُ فِيهِ القَهْرَ وَالجُوعَ الشِّعَار، وَالحَدِيدْ

فِي زَمَنِ التَّهْرِيبِ وَالتَّغْرِيبْ

فِي الزَّمَنِ الغَرِيبْ

يَثُورُ بِالغِنَاءِ العَنْدَلِيبْ[2]

يتّضح من العيّنة الشّعرية - الآنفة الذّكر- أنّ الشاعر الجزائري المعاصر يضع قصائده تحت قيد القافية التقليدية الرّتيبة، ولم يتجاوز حدّتها إلاّ بعد فترة من الزمن وذلك لاعتقاده أنّ وحدة النّغم النّاتجة عنها، تسهم في ربط أجزاء النّسيج الدّاخلي للقصيدة ممّا يكسبها غنائية تطمئن لها نفس المتلقي، ويطرب لها سمعه، كما أنّها تتناسب

[1] - عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص114-115. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)
[2] - مصطفى محمّد الغماري، مقاطع من ديوان الرّفض، ص28. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)

مع الحالة الشعورية الغاضبة والحزينة التّي يحسّها، بسبب ما يعانيه أبناء الوطن من جوع وقهر وحرمان وتغريب، وبناء عن هذا جاءت قوافيها موحّدة، ومترادفة مثل: (خير، بير، خور، ذور، جور، دود، عود، شيد، ميد، حيل، تيل، خيل، بيل، هيد ديد، ريب، ...إلخ)، باعتبار أنّ المقطع المنبور المغرق في الطول (**/00**)، يمنح الصوت إطالة تزيد من تناغمه وقوّة إسماعه، إذ من أبرز العوامل التي « تؤثر في طول الصوت اللّغوي، النّبر ونغمة الكلام»[1].

أمّا الرويّ، فتعدّد من مقطع إلى آخر في النموذج الأول، ومن أسطر شعرية إلى أخرى في النموذجين الثاني والثالث، بغية تحقيق التّلوين الإيقاعي، لأنّ وحدة الرويّ تؤدّي حتما إلى وحدة الإيقاع، ولذا سعى الشاعر جاهداً إلى التّخلّص من وحدة الصّوت وتردّده، وتكرار نغماته بتنويع الرويّ، فكانت معظم أصواته من حروف الذلاقة * باستثناء صوت **الدال** الشّديد المجهور، والمتمثلة في (الراء، اللام، النون، الباء)، والمراد بها «القدرة على انطلاق في الكلام بالعربية دون تعثّر أو تلعثم، فذلاقة اللّسان جودة نطقه، وانطلاقه في أثناء الكلام»[2].

وهكذا، فقد تميّزت قوافي النماذج السّابقة بالفصاحة، على الرّغم من احتفاظها بالنظام الكلاسيكي الموحّد، لاسيما من خلال رويّها السّاكن المتنّوع، الذي يعدّ «منبّها قويا، فهو يقوم في موسيقى الكلام بوظيفة تشبه قرع الطّبول في الأوركسترا، إنّه أساسي في ضبط الإيقاع »[3]، وإذا كان إيقاع القافية من صميم الإيقاع العام للقصيدة فإنّه يساعدها على تأدية وظائفها البلاغية والإبلاغية.

ب-**<u>القافية المتوالية المتناوبة:</u>** ويقصد بها توالي القافية في سطرين شعريين أو أكثر في القصيدة على نظام معيّن، ومن ثمّ ينوب عنها نظام آخر مخالف تماماً للأوّل

---

[1] - د/ إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، د ط، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999، ص128.

*- حروف الذّلاقة ستة، هي: (اللام، الراء، النون، الفاء، الباء، الميم)، ينظر: ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة ص27.

[2] - د/ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص91.

[3] - د/ محمد شكري عياد، موسيقى الشعر، ص130.

وبهـذا فهـي تماثـل القافية المزدوجـة أو المتعامـدة المعروفـة في الشعـر الأوروبـي وقد يتجلّى هذا اللّون في المواقف الشعرية الآتية:

يقول الشاعر**"عياش يحياوي"**:

نَشَأْتُ فِي مَرَافِىءِ السَّهَرْ

أَجُوبُ ذَاهِلاً حُدُودَ الحُزْنِ وَالضَّجَرْ

اليُتْمُ زادْ

وَهِجْرَتِي إِلَى امْتِدَادْ

سَأَلْتُ عَنْ أَبِي ...

فَقِيلَ مَاتَ فِي مَعَاقِلِ الجِهَادْ ....

صَبْراً سَتَسْكُنُ الـﺆصُورَ وَالرِّيَاشْ

وَتَزْدَهِي بِخُمْرَةِ الهَوَى المَوَاوِيلُ العِطَاشْ

صَبْراً سَتَنْسَى فِي ازْدِحَام العُمْرِ يُتْمَكْ

سَوْفَ تَذْبَحُ السُّيُوفُ الخُضْرِ هَمَّكْ

* * *

وَنَامَتِ النُّجُومُ فِي الأُفُقْ

وَهَبَّ قَوْمِي وَالوُعُودُ لَمْ تَفِقْ

وَأَبْحَرُوا يَسْتَقْبِلُونَ العِيدَا وَالعِيدَا

وَابْنَ الشَّهِيدِ بِالطَّوَى لَا زَالَ مَصْفُودَا

وَأَبَدَ الإِيمَانَ فِي حَرْفِي

وَنَادَى فِي الوَرَى سَيْفِي[1]

ويقول الشاعر**"مصطفى محمّد الغماري"**:

لَنْ يَنَامَ الحَقُّ ..

وَالرَّمْزُ الإِلْهِيُّ الإِمَامُ

لَيْسَ بَعْدَ الدَّمْعِ يَا خَضْرَاءَ إِلَّا الابْتِسَامُ

دَمْعُنَا الرَّفْضُ ..

الصَّلَاةُ البِكْرُ

وَالجُرْحُ المُقَاتِلْ

وَمَدَانَا بَدْرُ

إِنْ جُنَّتْ بِصَفِّينَ المَهَازِلْ ..

دَمُّنَا عَبْرَ خُطَانَا قِصَّةُ الجِيل العُجَابْ

هِيَ إِنْ جُنَّ السُّؤَالُ المُرَّ يَا أُمَّ الجَوَابْ

كَانَتِ النَّجْوَى صَلاَةً فِي مَسَافَاتِ الجَزَائِرْ

سَكَبَتْهَا أَحْرُفُ القَدْرِ مَدىً حُرّاً وَثَائِرْ

وَتَغَنَّيْنَا ..

[1] - عياش يحياوي، تأمّل في وجه الثّورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص8-9. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)

وَمِنْ أَفْرَاحِنَا الخُضْرِ انْتَشَيْنَا ..

وَعَلَى أَهْدَابِنَا الهِيمِ إِلَى الْلُقيَا سَعَيْنَا.[1]

ويقول **"عمر أزراج"**:

أُسَمِّي انْسِدَالَ الجُفُونِ صَلَاةْ

أُسَمِّي جَبِينَكِ بَابَ حَيَاةْ

وَقِصَّةَ صَدْرَكِ تَارِيخَ كُلّ مُهَاجِرْ

فَأَنْتِ بِلَادٌ يَحِنُّ إِلَيْهَا الغَرِيبُ وَكُلّ مُسَافِرْ

قِطَارُ الزَّمَانِ .. يَمُرُّ .. قِطَارُ الزَّمَانْ

وَخَلَّفَ آهٍ اليَتَامَى .. وَكَانَ الحَنَانُ حَدِيقَةَ لَوْزٍ وَصَارَ الحَنَانْ

يَمَامَةَ حُزْنٍ عَلَى الصَّخْرِ تَبْكِي صَبَاحَ الطُّفُولَهْ

وَمَرَّ قِطَارُ الزَّمَانِ .. وَخَلَّفَ آهٍ .. غُبَارَ الهَزِيمَهْ [2]

يظهر من المقاطع الشّعرية- السابقة- أنّ الشاعر الجزائري المعاصر أخذ يتحرّر نسبياً من سطوة القافية الموحدّة في كامل القصيدة، إذ لم يعد بحاجة إلى تكرارها من مطلعها إلى نهايتها، وإنّما نوّع فيها وعدّد الرويّ، باتّباعه نظام التّوالي والتّناوب القائم على التّوقّع والمفاجأة، بغية كسر الرّتابة الموسيقية، والقضاء عليها، لأنّ توالي القافية واستمرارها بنفس الإيقاع، يشعر المتلقي بالملل والسّأم، ولهذا جاءت القافية موحّدة من حيث الرويّ، والنّوع في كل بيتين خطّيين، باستثناء النموذج الثاني الذي تجاوز ذلك أحيانا، مثل: (زاد، داد / ياش، طاش / يتمك، همّك / عيدا، فودا /حرفي

[1] - مصطفى محمّد الغماري، قراءاة في آية السّيف، 24-25. (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل)
[2] - عمر أزراج، الأعمال الشعرية، وحسرني الظلّ، ص 210-211. (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب)

سيفـي / مـام، سـام / زائـر، ثائـر/ مـان، نـان/ الأفق، لم تفق...إلخ)، فكانت إمّـا متواتـرة أو مترادفة أو متداركة.

وقد تعكس التّلوينات النّغمية الصوتية النّاجمة عن تلك التغيّرات القافوية، واقع الحياة الجزائرية المعاصرة المبني على الصّراعات في مختلف مناحيه، الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية، ممّا أضفى على الأسطر الشّعرية حيوية إيقاعية وأكسبها قيمة فنّية جمالية درامية، تجسّد إحساس الشاعر المتناقض بين حبّ الوطن وخيبة الأمل، والتّألم من الوضع المزري الذّي آل إليه، والدّعوة إلى النّهوض به من جديد.

ج-**القافية المتواطئة:** ويراد بها تكرير كلمة القافية في الأبيات الخطّية المتقاربة ومن دون أيّ فاصل بينها، ويعدّ هذا اللّون من القوافي في الشعر العمودي التقليدي عيباً من عيوب القافية، سمّوه **الإيطاء**، وهو « أن يتكرّر لفظ القافية ومعناها»[1]، أمّا في الشعر المعاصر فهو ليس بعيب، بل يشكّل أسلوباً من أساليب التّقفية، مثلما في العيّنة الشعرية الآتية:

يقول **"محمّد بلقاسم خمّار"**:

فَلَوْ تَرَكُونِي طَلِيقاً لَكُنْتُ شَدَوْتُ

وَلَوْ طَلَبُوا الشَّدْوَ مِنِّي لَكُنْتُ شَدَوْتُ

وَلَوْ أَجْبَرُونِي عَلَى الصَّمْتِ .. كُنْتُ شَدَوْتُ

وَلَكِنَّهُمْ قَيَّدُونِي[2].

ويقول **"الأخضر فلوس"**:

وَطَنٌ لِلْغُرْبَةِ العَذْرَاءِ وَالشَّوقِ: عُيُونِي..

[1] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص270.
[2] - محمّد بلقاسم خمّار، الحرف والضوء، ص172. (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب).

كَجِدَارِ المَعْبَدِ المَسْكُونِ بِالذِّكْرَى: عُيُونِي

كَاخْتِرَاقِ العُشْبَ فِي الصَّيْفِ: عُيُونِي

كَنَخِيلٍ قُرْبَ شَطِّ البَحْرِ يَشْكُو غُرْبَةَ الدَّارِ: عُيُونِي

شُدَّنِي يَا نَخْلَ إِنِّي مِثْل طَيْرِ البَحْرِ مُشْتَاقْ..[1].

ويقول **"عياش يحياوي"**:

رِفَاقِي لِمَاذَا....تَأَخَّرْتُمُ... إِنَّنِي ذَاهِبٌ فِي الجُذُورِ

بِلَوْنِ بَوَاخِرِكُمْ ... فِي الجُذُورِ....

بِهَمِّ نَوَارِسِكُمْ .. فِي الجُذُورِ

بِصِدْقِ قَصَائِدِكُمْ ... فِي الجُذُورِ[2]

نلحظ أنّ الشاعر يكرّر لفظة القافية (شدوت، عيوني، جذور) في ثلاث أبيات خطّية، أو أكثر، ولم يغيّر نمطها، لأنّه يرى في هذه الكلمة المشبّعة بالدّلالة، والمفعمة بالجرس الصوتي، النّاتج عن التّكرار، تعويضاً عن إيقاع القافية المتنوّع، وتكريسا للحالة الانفعالية، فهي أنسب للتّعبير عن المواقف الشعرية الثائرة والطّامحة التي تتلبّسه إذ تساعد على توليد الصوّر، وتنامي الأحداث.

بيد أنّ الإيقاع الرّتيب، والبسيط الموحّد هو الذي ميّز الأبيات الخطّية، ومن دون أدنى تلوين موسيقي، بغض النّظر عن نقاط التّواصل، وعلامات التّنصيص الخاصّة بالنموذج الثاني، الموحيتان باستمرارية الحديث، ولكنّهما تحدثان فجوة إيقاعية تؤدّي دورا لا يؤديه عنها الصّوت، فتمنح القارئ لونا من الهدوء، والسكينة لمواصلة القراءة بنغمة متجدّدة إيقاعيا وإيحائيا.

[1] - الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص76-77. (فاعلاتن .... إيقاع وزن الرمل)
[2] - عياش يحياوي، عاشق الأرض والسنبلة، ص32-33. (فعولن... إيقاع وزن المتقارب)

د-**القافية المرسلة**: وهي القافية غير المقيّدة بحرف الرويّ، وغالبا ما يمزج الشاعر في الشعر المعاصر بين أسطر شعرية مقفاة، وأخرى مرسلة، قاصداً « كسر ما في تقفية التّتابع من تماثل صوتي، ونسقية»[1]، ومن نماذجها مايلي:

يقول الشاعر **"الأخضر فلوس"**:

لَمَّا اكْتَشَفْتُ صُرَاخَكَ الطِّينِيّ فِي المَاءِ الأَسِيرِ،

تَحَرَّكَتْ أَشْوَاقُكَ الخَضْرَاءُ لِلنِّيرَانِ وَانْدَسّتْ

جِرَاحُكَ تَحْتَ أَحْدَاقِ الوَطَنْ

فِي النَّارِ يَقْتَسِمُ المُحِبُّونَ الحَرَائِقَ وَالهَوَى

-مَاذَا تَرَى يَا تَارِكاً

فِي كُلِّ أَرْضٍ مِنْ دِمَاكَ قَصَائِداً

وَخُيُوطَ عِشْقٍ لِلزَّمَنْ؟[2]

ويقول الشاعر **"أحمد حمدي"**:

تَعْبُرُ الفَجْرَ خَيْلُ الخَوَارِجْ

مِثْلَ البَيَارِقْ

نَحْوَ امْتِدَادِ الفُرَاتِ الخَصِيبْ

أَصْفَرٌ كَانَ وَجْهُ المُسَافِرْ

ثَارَ فِي البَصِيرَةِ الفُقَرَاءْ

[1] -د/ عمر خليفة بن إدريس، في العروض والقافية، ط1، جامعة قار يونس، بنغازي-ليبيا، 2003، ص247.
[2] - الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص 62. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)

أَشْعَلُوا النَّارَ فِي وَاجِهَاتِ الحَوَانِيتْ

أَحْرَقَتِ النَّارُ وهْرَانَ، وَالقُدْسْ[1].

ويقول الشاعر **"محمد زتيلي"**:

عَطَشٌ يَسْتَوْقِفُنِي

وَسَطَ رَحِيلٍ مَسْعُورْ

وَحَرُوبٍ تَسْتَعْطِفُهَا الأَرْضْ

أَوْ فِي أَعْمَاقِ النَّفْسِ الغَضْبَى

حُلْمٌ لَا يَنْهَارُ سِوَى فِي اللَّيْلْ

أَوْ فِي سَاعَاتِ الفَوْضَى، إِذْ تَأْتِي دُونَ طُقُوسْ

أَوْ تَحْضِيرَاتٍ عَجْلَى

حَانَتْ سَاعَتُنَا فَلِنَرْسُمَ عُمْقاً لِلْكَلِمَاتْ[2].

يتراءى من النماذج - السالفة الذّكر- أنّ الشاعر الجزائري المعاصر حاول التخلّي عن جرس الرويّ، الذي كان يميّز نهاية كلّ سطر شعري، إمّا بشكل متوال أو متناوب، والاستعاضة عنه بتدوير التفعيلة الشّعرية، الملغي لنظام القافية كما في النموذج الأول، أو استبداله بمقطع صوتي طويل، أو ممدّد (**/0**)، ممّا يحقّق تجانسا صوتيا مع المقطع الآتي في آخر السطر الموالي، على الرغم من اختلاف مخارج أصواتهما، وقد لاءم تقييد القافية المواقف الشعرية المشبّعة بالآلام، والأحزان المأساوية التي يعانيها الوطن الجزائري.

[1] - أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، ص104-105. (فاعلن ... إيقاع وزن المتدارك)

[2] - محمّد زتيلي، الأعمال الشعرية، فصول الحبّ والتحول، ص19. (فاعلن .... إيقاع وزن المتدارك)

غير أن الشاعر لم يستطع التصدّي لحرف الرّويّ مدّة أطول، والمواصلة بنظام النّغمات الصاعدة المشحونة بالرّنين الموسيقي، إذ راح يستغني عن ذلك النّسيج المتماسك إيقاعيا، ودلاليا شيئاً فشيئاً في باقي أجزاء القصيدة، ويرجع إلى النظام القائم على توالي وتناوب القافية والرّوي، وبالتّالي يميل إلى النّغمات الهابطة ذات الإيقاع السّطحي.

والملاحظ من خلال المدوّنة الشّعرية الجزائرية المعاصرة، أنّه يستعصي العثور على قصيدة شعرية مجرّدة من حرف الرّوي، ولكن هذا لا ينفي أنّ محاولة الشاعر في إيجاد معادل للرّويّ، كانت بادرة لها مساهمتها الإيجابية في الشعر الجزائري المعاصر، الّذي لا يزال في طور النضج والاكتمال.

وهكذا، فإنّ وظيفة القافية لا تتوقّف عند مجرّد تكرار صوت الرّوي، وإحداث جرس موسيقي في نهاية كلّ بيت خطّي، ترتاح له الأذن، ويطرب له الذّوق، وإنّما تشكّل عنصراً جوهرياً في بناء الخطاب الشعري، إذ بفعل ارتساماتها المنسجمة، والمتنوّعة تسهم في توجيهه إيقاعياً ودلاليا وبلاغيا.

2-آلية التدوير: Recyclage

يعبّر التّدوير عن ظاهرة مألوفة في الفكر العربي، والإسلامي خاصة حيث تظهر في بعض العبادات، كالطواف والسّعي، وحلقات الذّكر، كما تستعمل في فنّ المنمنمات، والمتأمّل في الكون يدرك أنّه يبنى على أساسها، كدوران الأرض حول نفسها والشمس، ويلحق هذه الظواهر حركات إيقاعية متوازنة ومنتظمة.

أمّا التدوير في الشعر العربي، فيعدّ أسلوباً إيقاعياً لازم العروض الخليلي، سواء من خلال التفعيلة الموحّدة، باعتبار أنّ «الوحدة الإيقاعية في الوزن العروضي

هي التفعيلة الواحدة »[1]، أو من خلال الدوائر العروضية *، التي تولّدت عنها الأوزان المستعملة،مثل: (الكامل، الوافر، الرجز، ... إلخ)، والمهملة،مثل: (مقلوب الطويل مقلوب المديد ...إلخ) [2]، وبالتّالي فإنّ الأوزان الشعرية تقوم أساساً على التّدوير حيث ينفك الرجز والرمل عن الهزج مثلاً، والكامل عن الوافر.

وعلى الرّغم من تصدّي الشعراء المعاصرين لنظام القافية والوزن، بوصفه نظاماً تقليدياً رتيباً لا يشبع حاجاتهم النّفسية، ولا يحقّق طموحاتهم الإبداعية، كما لا يسمح بحرّية الانفعال، والتّعبير عمّا يجيش في صدورهم من أحاسيس ومشاعر، إلاّ أنّهم لم يصمدوا أمام نظام التفعيلة والتّدوير، الذي يعدّ اللّبنة الأساسية في القصيدة المعاصرة لاسيما من النّاحية الإيقاعية، إذ أنّ التّغيّرات التي تصيب التفعيلة من زحافات، تدخل عليها أسلوب التّدوير، فتجعلها مدوّرة.

ويختلف التّدوير في الشعر المعاصر عن التّدوير في الشعر العمودي المقفّى لأنّ البيت المدّور في القصيدة العمودية، هو ذلك البيت الذّي اشترك شطراه (الصدر والعجز) في كلمة واحدة، فيكون بعضها في نهاية الشطر الأول، وبعضها الآخر في بداية الشطر الثاني، ويسمّيه **" ابن رشيق"** المداخل أو المدمج، إذ يقول: « والمداخل من الأبيات، ما كان قسيمه متّصلا بالآخر غير منفصل منه، جمعتهما كلمة واحدة وهو المدمج أيضاً »[3]، ومن نماذجه هذا البيت للشاعر **" محمد بلقاسم خمّار"** من إيقاع وزن الخفيف*:

طَارَ مِنْ مُهْجَتِي وَخَفِقَ يَا **وَيْ** **لِي** عَلَيْهِ إِذَا تَغَافَلَ دَرْبِي[4]

---

[1] - د/ عزّ الدّين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، د ط، دار غريب، القاهرة، دت، ص77.

* - الدوائر العروضية الخليلية خمس دوائر، وتنفرد كل دائرة باسمها الخاص، وتتمثل في: دائرة المختلف، والمؤتلف والمجتلب، والمشتبه، والمتفق، أو المنفردة. ينظر: شمس الدين محمد بن محمد الدلّجي العثماني، رفع حاجب العيون الغامزة عن كنوز الرامزة في علمي العروض والقافية، تحقيق: أحمد إسماعيل عبد الكريم، ط 1، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان، 2011، ص36-46 . وينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص 520- 523.

[2] - ينظر: شمس الدين محمد بن الدّلجي العثماني، المصدر المذكور، ص36-46.

[3] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر و نقده، ج1، ص284.

*- تفعيلاته هي: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن (2x).

[4] - محمد بلقاسم خمّار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، ص89.

وقع التّدوير في كلمة (**ويلي**)، فكان جزء منها في صدر البيت، وجزؤها الآخر في عجزه، وذلك لأنّ إيقاعه المفعم بالألم والحسرة، استدعى إيصال شطريه بلفظة واحدة، ممّا زاده حيوية تناغمية، وقوّة دلالية.

أمّا التّدوير في الشعر المعاصر، فيبنى على أساس تتابع، وتوالي التفعيلات في عدّة أسطر شعرية من دون أدنى قيد، أو فاصل بينها، إذ « من خصائص التّدوير أن يقضي على القافية، لأنّه يتعارض معها تمام التّعارض»[1]، ممّا يسمح بـ «امتداد البيت وطوله»[2]، وبالتّالي يمنح الشاعر لوناً من الحرّية لمسايرة دفقته الشعورية، ولا يتوقّف حتى يهتدي إلى نهايتها، وهكذا صار «الإدماج خصّيصة سائدة في بناء البيت لدى الشعراء المعاصرين، وهو بالتّأكيد استمرار في البحث عن حرّية يتطلّبها بناء مسكن حرّ، له فاعلية تجديد الحيوية البنائية للنّص »[3]، وانطلاقاً من الطاقة الإيقاعية التي يضفيها التّدوير على القصيدة الشعرية، قد يبالغ الشاعر فيه فتكون كلّها مدّورة.

غير أنّ **"نازك الملائكة "** ترى عكس هذا الموقف، فهي ترفض استخدام أسلوب التّدوير في الشعر المعاصر، حيث تقول: « إنّ التدوير يمتنع امتناعاً تامّا في الشعر الحرّ، لأنّه يلزم القصائد التي تكتب بأسلوب الشطرين وحسب »[4]، وتصرّ على موقفها المبرّر بقولها: «يمتنع التّدوير في الشعر الحرّ، لأنّه شعر حرّ، ولأنّ الشاعر يستطيع أن يطيل شطره دون تدوير »[5]، وبهذا فهي تستبعد أن يكون للتدوير معنى في الشعر المعاصر (الحرّ)، وإذا وقع فإنّ السطر الأول والثاني يعدّان سطراً واحداً، ولكن مثل هذه الآراء أصبحت عاطلة بحكم التاريخ والاستعمال، إذّ وُظّف التّدوير بفنّية إيقاعية إبداعية بارعة ، لها أثر بارز في الشعر العربي المعاصر.

---

[1] -نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص95.
[2] - د/ علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1985، ص64.
[3] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ج3، ص131.
[4] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص93.
[5] - المرجع نفسه، ص96.

وقد يقابل مصطلح التّدوير في الشعر المعاصر مصطلح التّضمين في الشعر العمودي، لأنّ المقصود به «هو تعلّق معنى آخر البيت بأوّل البيت الّذي يليه »[1] أي إنّ يرتبط البيتان المتواليان معنى وتركيباً، وبهذا فهو «ينزع إلى أن يذيب كلّ مقطع في الذي يليه، ومعه لم تعد القصيدة جزئيات مرتبطة أيّاً كانت درجة الفصل، أو الرّبط وإنّما تصبح خيطاً متصلاً، لا توجد فيه إشارات البدء، أو النهاية »[2]، وبناء عن هذا فإنّ التّدوير لا يقضي على القافية فحسب؛ بل على الوقفة العروضية والدّلالية.

لا تخلو المدّونة الشعرية الجزائرية المعاصرة من أسلوب التّدوير، فقد استعمله الشعراء،وذلك وفق ما تقتضيه مواقفهم الشعرية، وإن لم يظهر ذلك في تجاربهم الأولى * إمّا لحنكتهم العروضية، أو لتمسكهم بالموروث الكلاسيكي، ولكنّهم تخلّصوا من تلك العوائق التي كانت تعرقل مسارهم الإبداعي، ووظّفوه بشكل مكثّف، خاصة في المرحلة التي نحن بصدد دراسة متنها الشعري.

بيد أنّنا نجد من شعراء السبعينات، من لا يزال محافظا على الشكل التقليدي للتّدوير ولكن بطريقة مغايرة، ولعلّ من أبرزهم الشاعر" **مصطفى محمّد الغماري** " فعلى الرّغم من روحه التّجديدية الثّائرة، إلاّ أنّه ظلّ متمسكا برواسب الشعر العمودي حيث كتب قصيدة "**مزّق الربيع**"*، على شاكلة الشعر المعاصر الحرّ، وحاول استغلال ظاهرة تدوير الكلمة، وذلك بكتابة شطراً منها في نهاية السطر الأوّل، وشطرها الآخر في بداية السطر الموالي، وهذا مقطع منها:

مَـزِّقْ شَبَابِـي .. يَا تِـــلَا

لُ فَلَا رَوَاء .. لَا اخْضِلَالُ

[1] - السكاكي، مفتاح العلوم، ص576. وينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص270.
[2] - ينظر: جون كوهن، النظرية الشعرية، ص126.
* - قصيدة "**طريقي**"، لأبي القاسم سعد الله، خالية من التدوير
*- القصيدة عمودية مكتوبة على شكل الشعر الحر، نظمت بتاريخ: 30-03-1976، وهي من إيقاع وزن مجزوء الكامل، وتفعيلاته هي: متفاعلن متفاعلن (2x).

وَدَمِّي عَلَى شَوْكِ الحَيَـا
ةِ .. يَمُجُّ صَبْوَتَهُ انْتِهَالُ ..
نَارٌ عَلَى شَفَتِي .. تَصِيـ
ـحُ فَيَرْتَوِي مِنْهَا الضِّلَالُ[1]

يتّضح أنّ الشاعر لم يتخلّص من البنية الإيقاعية التقليدية للقصيدة الشعرية حيث جاءت أسطره مدّورة تدويراً كلاسيكيا، ويظهر ذلك في الألفاظ الآتية: (**تلال، الحياة تصيح**)، فقد تجزّأت كلّ لفظة بين سطرين شعريين، ممّا يجسّد الحالة الانفعالية المتشائمة والمتوتّرة التي يعانيها جرّاء، الظروف الاجتماعية، والسياسية القاسية في زمن الحرّية والسّلام، هذا فضلاً عن محافظته على وحدة القافية المتواترة، مثل: (**ضلال تهال** ...إلخ)، وجرس الرويّ المتمثل في حرف (**اللام**)، وهو من الأصوات المجهورة المناسبة للتعبير عن المواقف الشعرية القوية.

ولم يتوقف الشاعر - في هذه القصيدة- عند تدوير الكلمة فحسب؛ وإنّما تجاوز ذلك إلى تدوير الكلمة، والتفعيلة في الوقت ذاته، حيث يقول:

وَمَضَى .. يُصَفِّقُ طَائِرُ الأَحْلَا — متفاعلن متفاعلن مستفـ
مِ .. غَنَّـاهُ الوِصَـــالُ..[2] — علن مستفعلاتن

فقد سعى الشاعر باستخدامه لهذا اللّون من التّدوير إلى إضفاء حيوية إيقاعية مستمرّة، ومتماسكة على القصيدة، إلاّ أنّ ذلك اقتصر على الكلمة، والتفعيلة المدوّرتين فقط، و«كأنّ الإيقاع عند الغماري، هو ما تحدثه الكلمة من رنين »[3]، وبهذا فهو لم يحقّق تلاحماً إيقاعيا متواصلاً في القصيدة عامة.

[1] - مصطفى محمّد الغماري، ألم وثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص49.
[2] - المصدرنفسه، ص50.
[3] -د/ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص131.

أمّا لغة القصيدة فقد تميّزت بالقوّة والصّخب، وحسن التّصور والتّركيب، ويتجلّى ذلك فيما استعمله الشاعر من ألفاظ قوية، مثل: (**دمّي، مزّق، النّار، الشوك، الضلال** ...إلخ)، وصور شعرية موحية بالحالة النفسية القلقة والمقهورة التي يمرّ بها، مثل: (**مزّق شبابي يا تلال ، دمّي على شوك الحياة** ، ... إلخ)، كما أنّه استعاض عن أدوات الرّبط بنقاط التواصل، الدّالة على استمرارية الحديث وامتدادية الإيقاع، وهكذا، فقد اكتسب رصانة إيقاعية وقوة دلالية.

ويمكننا تقسيم مظاهر التّدوير في القصيدة الجزائرية المعاصرة إلى ثلاث أنواع:

أ-النّوع الأول: ويتمثل في تدوير التفعيلة من السطر الشعري إلى السطر الّذي يليه، ومن النماذج التي تجسّده ما يأتي:

يقول الشاعر **"الأخضر فلوس"**:

رَعْشَةُ النَّارِ عَلَى كَفِّي ،، فاعلاتن فعلاتن فا

وَمَاءٌ نَافِرٌ فَوْقَ جَبِينِي علاتن فاعلاتن فعلاتن

مُثْقَلَ الرُّوحِ يُصَافِينِي النَّدَامَى ..[1] فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

ويقول الشاعر **"مصطفى محمّد الغماري"**:

جُرْحٌ يَغِيمْ .. مستفعلان

وَمَوْجَةٌ تَنْآى متفعلن مستف

وَشُطْآنٌ تَلُوبْ[2] علن مستفعلان

[1] - الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، ط1، منشورات أرتستيك، الجزائر، 2007، ص23. (فاعلاتن .. إيقاع وزنالرمل)

[2] - مصطفى محمّد الغماري، أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص 53. (مستفعلن .. إيقاع وزن الرجز)

ويقول الشاعر **"محمّد بلقاسم خمّار"**:

أَيَا طَارِقَ الصُّلْبِ — فعولن فعولن فـ

تَدْمِي يَدَيْكَ — عولن فعولن

لِتَصْنَعَ مِنْ قَسْوَةِ الصُّلْبِ سِجْناً[1] فعولُ فعولن فعولن فعولن

وقع التّدوير بين سطرين شعريين، إذ انتهت التفعيلة الأخيرة من السّطر المدوّر في بداية السطر الموالي، فانقسمت إلى جزءين، وهذا ما نلحظه في تفعيلتي النموذجين الأوّل، والثاني (**فاعلاتن، مستفعلن**)، أمّا تفعيلة النموذج الثالث، فتوزّع وتدها المجموع (**//0**) على سطرين، وذلك تبعاً لما تستدعيه المواقف التّعبيرية المثقلة بالأحزان والمشحونة بالانفعال والدّلالة، وبهذا فقد امتدّ إيقاع السطرين المدوّرين، وتداخل بحيث لا يستقلّ أحدهما عن الآخر، ممّا منحهما مرونة إيقاعية، وانسيابا دلالياً.

وقد يحدث التّدوير بين كلّ بيتين خطيين على حده، ومن أمثلته:

قول الشاعر **"مصطفى محمد الغماري"**:

تَغَرَّبْتَ كَالطَّيْرِ .. — فعولن فعولن فـ

وَالزَّمَنُ المُرُّ يَنْضَحُ بِالبُومِ وَالبَبْغَاءِ عولُ فعولن فعولُ فعولن فعولُ فعولن

طُبُولاً مِنَ الزَّارِ وَالزُّورِ ! — فعولن فعولن فعولن فـ

جَيْشاً مِنَ الكَلِمَاتِ الخَوَاءِ — عولن فعولُ فعولن فعولن

وَضِغْثُ غِنَاءِ ! فعولُ فعولن

وَمَا غَيْرَ عَقْلَنَةٍ مِنْ رِيَاءِ فعولن فعولن فعولن فعولن

[1] - محمد بلقاسم خمّار، الحرف والضوء، ص174، (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب).

وَعَقْلَنَةِ الهَدْمِ.. فعولُ فعولن فـ

قَالُوا: مِنَ الهَدْمِ يَبْدَأُ سِرَّ البِنَاءِ ![1] عولن فعولن فعولُ فعولن فعولن

وقول الشاعر **"الأخضر فلوس"**:

لَنْ يُطْفِئَ المَاءُ اللَّهِيبَ.. مستفعلن مستفعلن مـ

وَقَدْ تَسَرَّبَ لِلشِّفَاهِ وَغَرَّدَا.. تفاعلن متفاعلن متفاعلن

لَا تَجْمَعُوا لِعِنَاقِهَا الأَزْهَارَ.. مستفعلن متفاعلن مستفع

وَالوَرْدَ المُطَرَّزَ بِالنَّدَى[2] لن مستفعلن متفاعلن

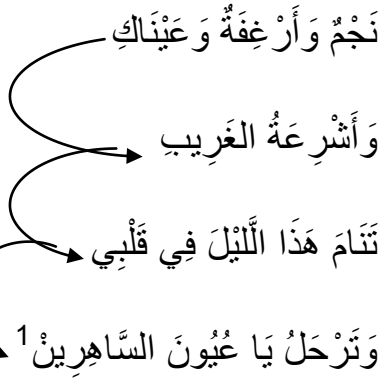
يظهر أنّ الشاعرين ما يزالان يحنّنان إلى إيقاع البيت التقليدي، المثقل بوحدة القافية، (المتواترة في النموذج الأوّل مثل: **بغاء**، أو المتراكبة في النموذج الثاني مثل: **غرّدا**)، والمختم بنغمة الرويّ (**الهمزة** في النموذج الأوّل، أو **الدال** في النموذج الثاني)، فلو جمعنا بين البيتين الخطيّين الحاصل بينهما تدوير، لشكّلا بيتا عمودياً وقد يرجع ذلك إلى حالتهما النّفسية المشبّعة بالآلام والهموم، بسبب ما وصل إليه المواطن الجزائري من انحراف وتشتّت، نتيجة الاغتراب، وسوء الأوضاع المعيشة.

وأبدع الشّاعران في التّعبير عمّا يجيش في صدريهما من مشاعر بأحسن التّراكيب، وأبلغ الصّور، وذلك باستعمال أقوى الألفاظ وأدقّها، مثل: (**تغرّبت، عقلنة رياء، الهدم، الخواء، اللّهيب، تسرّب، المطرّز**، ... إلخ)، كما أنّ علامة التّعجب (!) الّتي ميزت نهاية أسطر النموذج الأوّل، الموحية بالدّهشة والاستغراب، منحتها نبرة إيقاعية قويّة الجرس، في حين أسهمت نقاط التّواصل (..) التي انتهت بها أسطر

[1] - مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص121، (فعولن ... إيقاع وزن المتقارب).
[2] - الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص65، (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل).

النموذج الثاني، الدّالة على استمرارية الحديث، في امتداد الإيقاع وتواصله، بالإضافة إلى ما أضفته التّغيّرات * التي أصابت تفعيلتي النموذجين (**فعولن، متفاعلن**)، من خفّة إيقاعية على الأسطر الشعرية، وبهذا فقد أحدثا انسجاما بين المعنى والإيقاع، اللّذان زاد من جماليتهما التّدوير.

وقد يحصل التّدوير في أكثر من بيتين خطّيين، كقول الشاعر " **أحمد حمدي**":



يتبيّن أنّ الشاعر انساق وراء دفقته الشعورية، المفعمة بالحبّ، والحنين لبلاده فاحتاج إفراغها تدوير أربع أبيات خطّية عروضيا ودلالياً، «وهذا دليل على انسياب التّجربة، وتدفّقها بشكل عاطفي، وفنّي تتّحد فيه الصّور، وتتداخل عبر تداخل الإيقاع الّذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة »[2]،وبالتّالي امتداد الإيقاع، واتّساع الدّلالة ممّا يحقّق بعداً فنّياً وجماليا في القصيدة.

ب-النوع الثاني: وهو أكثر امتداداً، ويمكن أن نصطلح عليه بالتدوير المقطعي أو«الجزئي»[3]، كما يسمّيه " **عبد الرحمن تبرماسين** "، فقد يتعدّى خمس أسطر شعرية أو يضمّ مقطعاً كاملا من القصيدة، وذلك تبعاً لما يتطلّبه إفراغ الشحنة الانفعالية ومن نماذجه مايلي:

*-زحاف القبض أصاب تفعيلة (فعولن)، فأسقط الساكن الخامس، فتحولت إلى فعولُ، وزحاف الإضمار الذي لحق تفعيلة(متفاعلن)، فأسكنت تاؤها، وأصبحت مثْفاعلن ثم تحولت إلى(مستفعلن). ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص 524.

[1] - أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، ص21، (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)

[2] - د/ ناصر سليم محمد الحميدي وَ أ/ محمد عباس محمد العرابي، تطوّر البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، ص174.

[3] -د/ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص141.

يقول الشاعر **"عبد العالي رزاقي"**:

سَيُعِيدُ تَرْتِيبَ الحَقَائِقِ متفاعلن مستفعلن متـ

يَحْمِلُ الأَزْهَارَ لِلْأَطْفَالِ فِي عِيدِ الطُّفُولة فاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متـ

يَرْسُمُ الأَشْجَارَ وَاقِفَةً، وَيَحْكِي عَنْ أَزِيزِ الطّائِرَاتِ

فاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن م

وَوَزْنِ كُلّ رَصَاصَةٍ، نَوْعِيَةَ الأَصْوَاتِ تفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفع

وَالرَّشَاشِ، لَوْنَ دَمِ الشَّهِيدِ، لن مستفعلن متفاعلن م

وَمَصْدَرِ الصَّوْتِ الّذِي يَأْتِي يُبَارِكُ تفاعلن مستفعلن مستفعلن متـ

قَاتِلاً وَقَتِيلاً[1] فاعلن متفاعلْ

تجاوز التّدوير في هذا المقطع الشّعري خمس أسطر شعرية متوالية، ومتداخلة إيقاعياً، ممّا يوحي بانسياب الشاعر وراء تجربته العاطفية، المعبّأة بالأمل في انتصار الأمّة العربية، ويصبح ما يدور فيها من استعمار واضطهاد مجرّد قصص تحكى للأبناء فلا مراء أنّ **" عبد العالي رزاقي"** «يرتبط بأرضه الوطنية أعمق ارتباط، وبقواها الحيّة الكامنة أعمق الاتّصال، وبأمّته العربية أعمق الالتحام، وبالبشرية والعصر ينصهر قلب الشاعر ووجدانه، ولكنّه في ارتباطاته هذه كلهّا يلتزم بالجمال سواء في مغامرات اللّغة أو محاورات الإيقاع الدّاخلي، وزنا وموسيقى»[2].

فاقتضى الأمر أن يفرغ الشاعر شحنته النّفسية بشكل متواصل، ومن دون انقطاع، أو توقّف، باستثناء الفاصلة (،) التي تمنح القارئ متنفّساً للاسترجاع، ومواصلة القراءة من جديد، باعتبار أنّ التّدوير « يشكّل إمكانية موسيقية تعمل على الرّبط

[1] - عبد العالي رزاقي، أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أوّل ماي ،ص 29-30.(متفاعلن...إيقاع وزن الكامل).
[2] - المصدر نفسه، ص10.

بين الإيقاع والمحتوى الفكري، والعاطفي في انسجام تامّ »[1]، وبهذا أبدع الشاعر تناسقا إيقاعيا ودلاليا وعاطفيا بين أسطر المقطع الشعري، فشكّل لحمة متكاملة.

وهذا مقطع من قصيدة **"زهرة الدّنيا"***، للشاعر **"عاشور فنّي"**، جاء كلّه مدوّراً ماعدا سطّرين شعريين فيقول فيه:

غَنَّيْتُ فَاحْتَجَبَتْ عَنِ العُشَّاقِ	مستفعلن متفاعلن مستفع
وَاخْتَلَفَتْ عَلَيْهَا أَلْسُنُ الشُّعَرَاءِ	لن متفاعلن مستفعلن متفاع
مَنْ يَأْتِي بِأَيَّةِ شَعْرَةٍ مِنْ شَعْرِهَا المَلَكِيّ؟	لن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاع
مَنْ يَصْنَعُ القَصِيدَةَ فِي ضَفِيرَتِهَا؟	لن متفاعلن متفاعلن متفا
وَيَلْمَسُ قَلْبَهَا الذَّهَبِيّ؟	علن متفاعلن متفاع
أَعْرِفُ وَقْعَهَا مِنْ رَعْشَةِ الصَّفْصَافِ	لن متفاعلن مستفعلن مستفع
كُلّ مَدِينَةٍ عَادَتْ بِشَيْءٍ مِنْ مَفَاتِنِهَا	لن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفا
وَغَابَتْ كَالحَقِيقَةِ	علن مستفعلن متـ
فَاكْتَفَيْتُ بِهَا	فاعلن متفا
وَحِينَ بَكَيْتُ مِنْ فَرْطِ الحَنِينِ،	علن متفاعلن مستفعلن مـ
بَكَتْ مَعِي	تفاعلن
وَهِيَ الوَحِيدَةُ تَخْتَفِي	متفاعلن متفاعلن
وَتَقُولُ لِلشَّمْسِ اطْلَعِي[2]	متفاعلن مستفعلن

[1] -د/ حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص134.

*- نظمت بتاريخ 26-06-1986.

[2] -عاشور فنّي، زهرة الدنيا، ص89-90، (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل).

يتراءى أنّ الشاعر انجذب وراء شحنته الانفعالية التي يتغنّى فيها بحبّ الجزائر وكأنّها امرأة يتغزّل بها، فراح يفرغها باستمرار، ودون أيّ فاصل، حتى تجاوز عشرة أبيات خطّية، وقضى بذلك على الوقفات العروضية والدّلالية، فشكّلت دفقة شعورية واحدة، متلاحمة إيقاعيا ودلاليا، غير أنّ هذا قد يرهق القارئ، ويقطع أنفاسه ويشعره بالملل، بغضّ النّظر عن التساؤلات المطروحة في السطر (الثالث والرابع والخامس) الّتي تمنحه لونا من الرّاحة، وتزيد من تصاعد النّبرة الإيقاعية للأسطر الشعرية.

وهكذا، قد يعبّر المقطع الشعري المدوّر بهذا الشكل عن «بناء منغلق على نفسه يفتقد لمقروئيته، ويقطع حبل المودّة والتّواصل مع القارئ، لأنّه لا يمتلك رؤية فنّية متماسكة، ولا يراهن على نظام دلالي جمالي معيّن »[1]، وبهذا يصبح التّدوير ظاهرة مقصودة لذاتّها، ولم تستدعيها الحالة العاطفية والمعنى.

ج-<u>النوع الثالث:</u> وهو تدوير عام، وكلّي يمسّ القصيدة بأكملها، حيث يبدأ من آخر تفعيلة من سطرها الأول، إلى أوّل تفعيلة من سطرها الأخير، فتشكّل شحنة انفعالية واحدة، يعمل الشاعر على التّعبير عنها بنفس واحد، ممّا يجعل حركتها الإيقاعية متواصلة وممتدّة، وذات نغمة موسيقية واحدة، وهذا « لا يتأتّى، إلاّ لشاعر متمكّن يكون في حالة شعورية مفعمة بالحزن، أو الوجد، أو شاعر متمرّس يجيد التحكّم في فنّه»[2].

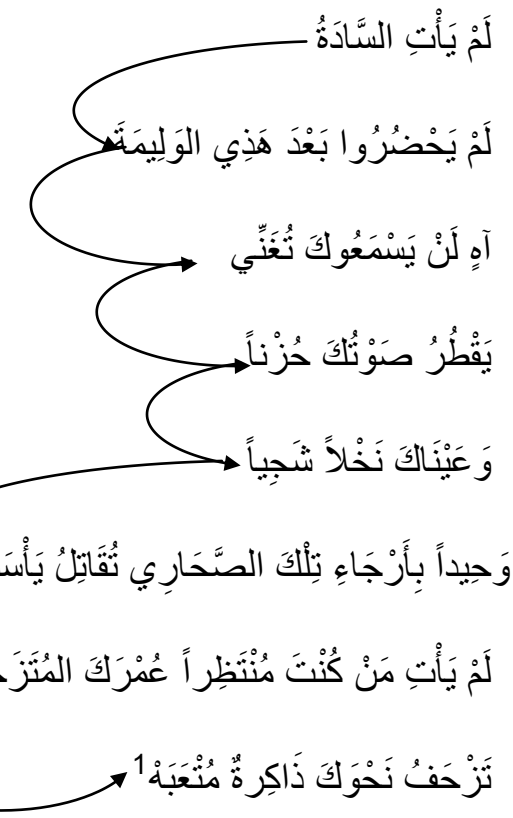
غير أنّ المدوّنة الشعرية الجزائرية المعاصرة التّي اعتمدنها كمصدر للتطبيق يقلّ فيها هذا اللّون من التّدوير، إن لم نقل نادراً، حيث لم نجد قصائد مبنية على التّدوير الكلّي، باستثناء محاولة الشاعر " **محمد زتيلي**" في كتابة قصيدة مدوّرة، فكانت قصيدته "**الوليمة***"، المؤلّفة من ثمان أبيات خطّية، يقول فيها:

---

[1] - مصطفى الشاوي، جماليات تلقي النّص الشعري المغربي الحديث (مستويات القراءة والتأويل)، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، جامعة الحسن الثاني، 2001-2002، ص169.

[2] -د/ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص142.

*- كتبت في شهر جوان 1978.



استجاب الشاعر في هذه القصيدة لحالته الانفعالية، المفعمة بالحزن واليأس من طول انتظار، وصول السّادة لإزاحة الألم، والهمّ عن كاهله، الذي حال دون فائدة وتكرار حرف الجزم (**لم**) دليل على ذلك، فجاءت أسطره الشعرية كلّها مدوّرة وكأنّها دفقة شعورية واحدة، وقد يتناسب هذا مع عملية سرد الأحداث واستمرارها بالإضافة إلى الحيوية الإيقاعية التي أضفتها تلك التّغيّرات* اللّاحقة بتفعيلتها (**فاعلن**).

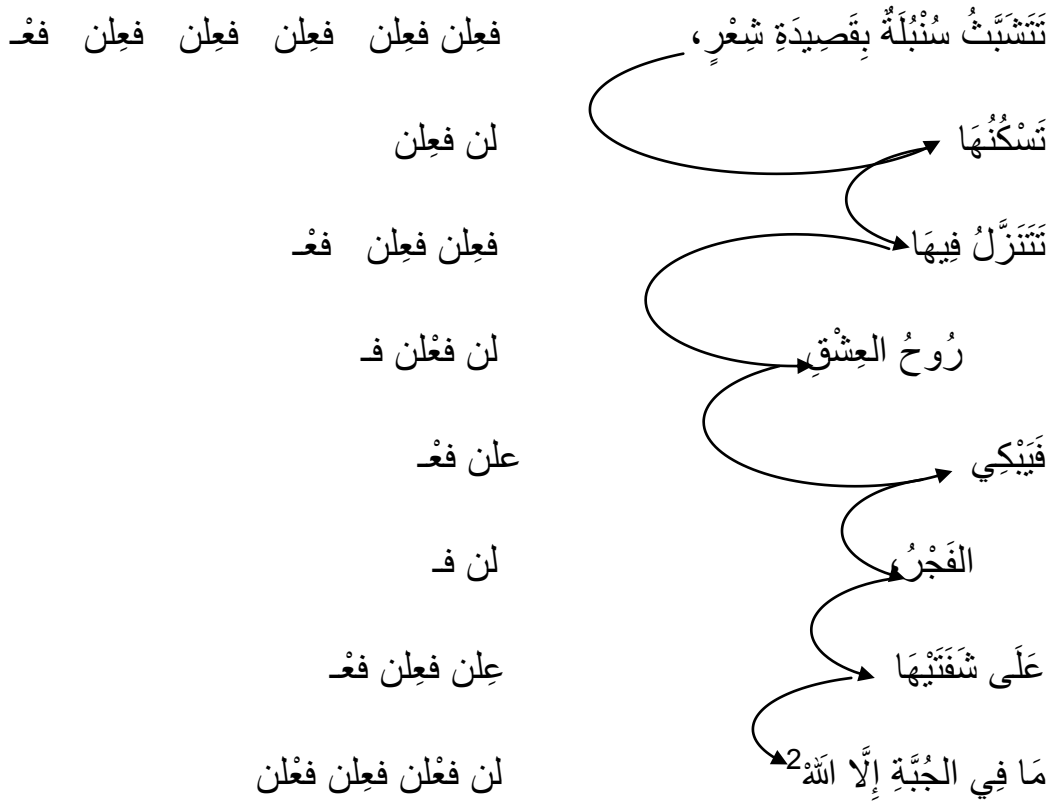
وبناء عمّا تقدّم، فقد اكتسبت القصيدة سلاسة إيقاعية، واسترسالا دلاليا، الأمر الّذي يجلب انتباه القارئ، ويجعله يتمتّع بقراءتها، لاسيما أنّ التّدوير «يساعد القارئ على كشف الدّلالة الخفيّة للنّص، باعتباره عنصراً دالا من ضمن العناصر الفنّية المكوّنة للنّص»[2]، وبالتّالي حقّق الشاعر تكاملا فنّيا، وجمالياً في القصيدة.

[1] - محمد زتيلي، الأعمال الشعرية، أنهار مملكة الحوت، ص130. (فاعلن ... إيقاع وزن المتدارك).

* - زحاف الخبن، والمتمثل في إسقاط ساكن السبب الخفيف، فتحولت التفعيلة إلى (فعِلن)، والتشعيث: وهو إسقاط لام الوتد المجموع في تفعيلة (فاعلن)، وتتحول إلى (فعْلن)، وعدّها بعض الدّارسين علة جارية مجرى الزحاف، ينظر: د/ أحمد كشك، الزحاف والعلة، ص53.

[2] -مصطفى الشاوي، جماليات تلقي النص العربي المغربي الحديث، ص169.

يحتاج التّدوير في أنواعه الثلاث إلى عاملين أساسين، كي يكتمل بناؤها الإيقاعي هما:«النسق النحوي والنسق العروضي، فيخضع الأول لعدم اكتمال المعنى، أو الدّلالة أو التّركيب النحوي، والثاني لضرورة الوزن »[1]، أي إنّ السّطر الشعري قد لا يتمّ نحويا (إعرابياً)، أو دلاليا، فيكون بحاجة إلى ما يكمّله، ولذا يجنح الشاعر إلى إتمامه في الأسطر الموالية، من خلال استمراره في إفراغ شحنته الانفعالية المتسارعة إلى التّدفق، ومن الأمثلة التي يتجلّى فيها ذلك، قول الشاعر **"حمري بحري"**:



يدرك المتأمّل في الأسطر الشعرية أنّها متلاحمة، ومتكاملة نحويا، ودلاليا بحيث لا يستقلّ أحدها عن الآخر، إذ يتعلّق معنى السطر الثاني والثالث والسابع بالسطر الأوّل، وذلك من خلال الضمير المتّصل (**الهاء**)، العائد على (**السنبلة**) وبهذا فإنّ الضمائر بنوعيها: (المتّصل والمنفصل)، تمارس دوراً دلالياً بارزاً

[1] - عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص142.
[2] -حمري بحري، أجراس القرنفل، ص63. (فاعلن ... إيقاع وزن المتدارك).

فهي«تضيء مادة القول وتشير إلى علاقاته الشخصانية أو تغيّبها »[1]، أي إنّها تربط أجزاء العمل الشّعري.

في حين يتّصل السطر الثالث بالرابع، والخامس بالسادس إعرابا، فجاء فاعل الفعل (**تتنزّل**)، متأخّراً جوازاً في السطر الرابع، والمتمثل في لفظة (**روحُ**) المعرّفة بالإضافة، وفاعل الفعل (**يبكي**) في السطر السادس، الظّاهر في كلمة (**الفجر**).

كما أنّ (**الفاء**) المتّصلة بالفعل (**يبكي**)، الدّالة على استئناف الكلام الّذي لم يكتمل معناه، إلاّ في السطر الثامن، توحي بارتباط السطر الخامس بما قبله معنى بالإضافة إلى الصّور الشعرية التي زادت المعنى قوّة ووضوحاً، مثل: الاستعارة المكنية الموزّعة على ثلاث أسطر شعرية (**يبكي الفجر على شفتيها**).

أمّا فيما يخصّ النّسق العروضي، فهو غير منته، خاصة أنّ «النّسق النحوي هو الذي يوجّه الإيقاع »[2]، وبالتّالي فإنّ كل سطر من الأسطر الشعرية لا يمتلأ وزنا إذ تنتهي التفعيلة الأخيرة من كلّ سطر في بداية السطر الذي يليه، باستثناء تفعيلة السطر الثاني، وعليه تداخلت الأسطر إيقاعياً، هذا فضلا عن تلك التغيّرات * اللاحقة بالتفعيلة (**فاعلن**)، المساهمة في كسر الرّتابة الموسيقية.

وهكذا، فقد استدعى عدم اكتمال معنى الأسطر الشعرية تدويراً، قصد إتمام بناءها النحوي (الإعرابي)، والدلالي، والإيقاعي، فشكّلت لحمة واحدة، أفرغها الشاعر بشكل متواصل، ومستمرّ في قالب لغوي بارع التّصوير، وذلك استجابة لحالته الانفعالية المشحونة بالألم، والغضب من يومياته الصّعبة.

ونستنتج ممّا تقدّم، أنّ التّدوير ظاهرة إيقاعية فاعلة، باعتبارها تبعث روحا تنظيمية رفيعة المستوى على موسيقى القصيدة، فانطلاقا من مطّ نغماتها الصّوتية، النّاجم عن انسياب تفاعيلها واسترسالها بطريقة متواصلة، تكتسي ليونة إيقاعية، وطلاوة دلالية

[1] - شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ط1، دار أزمنة ، عمان- الأردن، 2006، ص87.
[2] - المرجع نفسه، ص69.
* - الخبن: نغير تفعيلة (فاعلن) إلى (فعِلن)، والتشعيث :انتقال تفعيلة (فاعلن) إلى (فعْلن).

ممّا يجعلها تفرغ إفراغا نحويا ودلاليا وعروضيا واحداً، من دون أي عارض يعترض بناءها الإيقاعي والدلالي.

3- آلية التّكـــرار: Répétition

يشكّل التّكرار عنصراً من العناصر البانية للإيقاع في مختلف الفنون، كالشعر والموسيقى والتّصوير، وغيرها، لأنّ المرء بطبعه مولع بمعاودة الأمور وتكرارها، فورد التّكرار في الشعر العرب منذ القدم، غير أنّه لم يتّخذ شكله الإيقاعي البارز، إلاّ في الشعر المعاصر، إذ أولاه الشعراء أهمية بالغة، لما يتوفّر عليه من إمكانات إيقاعية تثير حماسة القارئ المتذوق وتمتّعه.

التّكرار لغة: مصدر كرّر، «وكرّر الشيء وكرْكره: أعاده مرّة بعد أخرى ويقال: كرّرت عليه الحديث وكرْكرته، إذا ردّدته عليه »[1]، بمعنى أن التّكرار لغة: هو إعادة الشيء أو الكلام أكثر من مرّة.

أمّا **اصطلاحاً**: فيقصد به «إعادة ذكر كلمة، أو عبارة بلفظها، ومعناها في موضع آخر، أو مواضع متعدّدة »[2]، أي إنّ التّكرار:هو ترديد حرف، أو لفظة أو عبارة، بغية التّأكيد على المعنى المراد تبليغه.

وقد يخلّ التكرار بمعنى الخطاب الشّعري بقدر ما ينفعه، خاصة إذا أفلت الشاعر موضعه المناسب، فكما يقول " **ابن رشيق القيرواني** "(ت456هـ): « للتّكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، وأكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ دون المعاني، والمعاني دون الألفاظ، فإذا تكرّر اللفظ والمعنى، فهو الخذلان بعينه»[3] .

فالتّكرار عند " **ابن رشيق** " نوعان: لفظي ومعنوي، واستقبح أن يتكرّر اللّفظ بمعناه، لانعدام الفائدة، واستحسن تكرار اللّفظ دون المعنى، والمعنى دون اللّفظ.

---

[1] -ابن منظور، لسان العرب، مادة: كرّر، المجلد 13، ص46.
[2] -د/ رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002، ص211.
[3] -ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، ص698.

وخصّ علماء التفسير * التّكرار بعناية فائقة، باعتباره وُظّف بصورة مكثّفة في القرآن الكريم، « لصفته البارزة، ولإيقاعه اللّافت للسّمع والمثير للفكر، واتّفقوا على أنّ التّكرار في القرآن، لا يوجد ما صفته مذموم، وما ورد منه جاء للتّعظيم، ولتّعداد النّعمة والنّقمة والتّعجيز »[1]، وبهذا فإنّ التّكرار يعمل على تحقيق أغراض إبلاغية وبلاغية هادفة.

وتعرضت " **نازك الملائكة** " لظاهرة التّكرار في الشعر المعاصر، فرأت أنّ «التّكرار ككلّ أسلوب شعري، يستدعيه السياق النّفسي والجمالي والهندسي معاً »[2] ونظراً لقيمه الجمالية والفنّية، قسّمته إلى ثلاث أقسام:

1-التّكرار البياني: إنّ الغرض العام من هذا الصّنف، هو التّأكيد على الكلمة المكرّرة، أو العبارة نحو قوله تعالى:« فَبِأَيِّ آَلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ»[3].

2- تكرار التّقسيم: ونعي به تكرار الكلمة، أو العبارة، في ختام كل مقطوعة من القصيدة.

3- التّكرار اللّاشعوري: وهو من أصعب أنواع التّكرار، يقتضي من الشاعر أن ينشئ له سياقاً نفسياً بالمشاعر النّفسية.[4]

يولّد التّكرار حركة إيقاعية متوازنة، تجعل الشاعر يتّبع نظاما إيقاعيا معيّنا وذلك « باستغلال فضاء القصيدة شكلا ومعنى وتوزيعاً »[5]، فإذا قام بتوزيعه في فضاء القصيدة، تبعاً لما تقتضيه الحالة الشعورية، وبصورة متناسقة ومنسجمة، منحها شكلا هندسياً خاصاً، وزاد معناها قوة، ممّا يجلب انتباه القارئ المتلذّذ بصراً وسمعاً، وبالتّالي

*- من أبرزهم إسماعيل بن الكثير (ت 774هـ)، في تفسير القرآن العظيم، وعبد الرحمن الثعالبي (ت 876هـ) في الجواهر الحسان في تفسير القرآن.

[1] -د/ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص192.

[2] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص248.

[3] - سورة الرحمن، الآية [13].

[4] - ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص246-256.

[5] - د/ عبد الرحمن تبرماسين،البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص198.

يحقّق التّكرار وظيفته الإيقاعية والإقناعية والإمتاعية، ويضاعف من قيم القصيدة الجمالية والفنّية.

جنح الشعراء الجزائريون المعاصرون إلى استخدام أسلوب التّكرار، وحاولوا استغلاله، والاستفادة من قيمه الجمالية والإيقاعية، وسنبيّن ذلك من خلال ثلاث ألوان تكرارية، قصد اكتشاف أثرها الفعّال في تنامي القصيدة الجزائرية المعاصرة هي: التّكرار الصوتي، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة.

أ-التّكرار الصّوتي:

تعمل المحاكاة الصوتية على تأكيد الفاعلية الإيقاعية في القول الشعري وذلك انطلاقاً ممّا تحدثه من تفاعل بين معاني الألفاظ وأجراس أصواتها وبهذا فإنّ « التّكرار الحرفي هو أسلوب يكرّسه الاستعمال اللّغوي لمحاكاة الحدث بتكرار حروف الصّيغة مع ما يصاحبه من إبراز للجرس »[1]، أي إنّه ترديد لحروف مهيمنة إيقاعيا في القصيدة، بغية تجسيد الحالة الانفعالية للشاعر.

يتّفق العلماء والدّارسون على أنّ لكلّ حرف مخارجه الصوتية وصفاته * الّتي تميّزه عن غيره، حيث يقول **" ابن جنّي"**(ت392هـ): « إنّ الصّوت عرَض يخرج مع النّفس مستطيلا متّصلاً، حتى يعرض له في الحلق والفمّ والشفتين، مقاطع تثنّيه عن امتداده واستطالته، فيسمّى المقطع أينما عُرض له، حرفا، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها »[2]، فهو يشرح كيفية خروج الصوت عبر الجهاز النطقي لدى الإنسان، وما يكسبه من صفات وأجراس مختلفة.

---

[1] -د/ عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في الشعر البحتري، ط 1، منشورات جامعة قار يونس، ليبيا، 2003 ص194

*- لا ضرورة لذكر مخارج الحروف وصفاتها، فهي متوفرة في مختلف الكتب الصوتية، ولمزيد من التفاصيل ينظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 23-27، وَد/ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 18، وَد/ حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص 18-25، وَد/ كمال بشر، علم الأصوات،دط،دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع،القاهرة،2000، ص149.

[2] -ابن جني (أبو الفتح عثمان)، سّر صناعة الإعراب، تحقيق: د/ حسن هنداوي، ط1، دار القلم، دمشق، 1985،ص10.

ويظهر الحرف في صيغته الصّوتية ليعبّر عن بناء إيقاعي ما، باعتبار أنّ الحرف هو الشكل الخطّي للصوت، والصوت هو صورته النّطقية، إذ أنّه «ينطق فيكون نتيجة تحريك أعضاء الجهاز النطقي، وما يصاحب هذا التحريك من أثار سمعية ولكن الحرف لا ينطق، وإنّما يفهم في إطار نظام من الحروف، يسمّى النّظام الصّوتي للّغة»، وعليه فإنّ الصوت، هو اللّبنة الأساسية التي تمنح الحرف قيمته التعّبيرية.

والأصوات نوعان: **صامتة** " consonants" **وصائتة** " vowels" والصامتة هي الأكثر اختصاصاً بظاهرة التّكرار، ولكن بحسب موقعها التّكراري في الكلمة، أو العبارة، أو القصيدة، إمّا بعدا أو قرباً، لأنّ « المهارة تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرّر، كما يوزّع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته، وليس يتأتّى هذا لكلّ شاعر، كما لا يكون مع كلّ الحروف »[1]، وبهذا يكتسي جرسا موسيقياً متنوّعاً سمعيا.

يتمتّع كلّ صوت من أصوات اللّغة العربية بإيقاعيه الخاصّ، لذا يستحسن المناوبة، والتّبديل، والمخالفة بين الحروف في تأليف الكلام، فكما يقول **"ابن جنّي"**: «إذا اختلفت أحوال الحروف حسن التأليف »[2]، أمّا **" الجاحظ"**(ت255هـ) فيقول: «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغاً واحدا، وسبك سبكاً واحدا، فهو يجري على اللّسان كما يجري الدّهان»[3].

فتتجلّى القيمة الإيقاعية للأصوات في مدى انسجامها مع غيرها، ونسبة تردّدها التي تعتمد على براعة الشاعر وعمق إحساسه بإيقاعها مفردة ومركّبة، وقدرته على ترتيبها بصورة توحي بالانفعال المراد إثارته، مّما يساعد اللّسان على التّلفظ بالخطاب الشعري بسلاسة ويسر.

[1] -د/ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص41.
[2] - ابن جنّي (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النّجار، دط، المكتبة العلمية، دت، ج1، ص57.
[3] - الجاحظ، البيان والتبيين، مجلد 1، ج1، ص55.

يزيد التّكرار الصوتي من جمالية البناء الإيقاعي للقصيدة، ويتحقّق ذلك بفعل انسجام أجراس الحروف، وتلاؤمها شدّة ولينا، وارتفاعا وانخفاضا، وجهرا وهمسا فكلّما زاد العنصر التّكراري، زاد الإيقاع قوّة، وبروزا في فضاء القصيدة.

ونظرا لغزارة المتن الشعري الجزائري المعاصر المعتمد للدّراسة، سنحاول إخضاع عيّنة شعرية للتّحليل، قصد اكتشاف الدّور الذي يمارسه التّكرار الصّوتي في بلورة التّجربة الشّعورية، وتناميها إيقاعيا ودلاليا، ونحتاج لتحقيق ذلك إلى المنهج الإحصائي، والاستنتاج أكثر من الرؤية المجرّدة.

يقول الشاعر **"الأخضر فلوس"**:

كُرَةٌ تَتَقَاذَفُهَا قُبَّعَاتُ الحَرَسِ

إِنَّهَا تَتَدَحْرَجُ نَازِلَةً .. فَاحْتَرِسْ

لَا تَقُلْ سَنَمُوتُ سُكُوتاً .. وَخَوْفاً

فَتَحْتَ أَصَابِعَهَا تَتَسَلَّلُ أُذُنَ الحَرَسِ

وَعَلَى كُلِّ شِبْرٍ تُخَيِّمُ قَافِلَةٌ .. الأَنْدَلُسَ

يَتَفَتَّحُ حَقْلُ البَنَفْسَجِ فَوْقَ الرُّبَى

صَاحِبِي قَالَ لِي إِنَّ مَنْ عَلَّمَتْنَا الكِتَابَةَ بِالقَلْبِ القَادِمَةِ

رَغْمَ كُلّ الحِرَابِ الّتِي الْتَمَعَتْ .. وَعُيُونِ العَسَسِ[1]

توزّعت جملة من الحروف في ثنايا أسطر هذا المقطع الشعري بصورة متفاوتة تكرارياً، وذلك تكريسا للحالة الانفعالية والعاطفية التي يعانيها الشاعر، فبرزت حروفا دون غيرها صوتيا وإيقاعيا، حيث تكرّر حرف (**اللام**) ثلاثين مرّة (30)، وهو « صوت

[1] -الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص53 (فاعلن ... إيقاع وزن المتدارك).

لثوي مجهور حافي منفتح »[1]، وحرف (**التاء**) سبع وعشرين مرّة (27)، وهو «صوت أسناني لثوي شديد مهموس منفتح»[2]، وبهذا تقاربت مخارج الصّوتين، وتوازنت نغماتهما الإيقاعية جهرا وهمسا.

ويثنّى على هذين الصّوتين، حرف (**النون**) الذي تكرّر إحدى عشر مرّة (11) وهو «صوت لثوي متوسط مجهور أنفي منفتح »[3]، وهو من حروف الغنّة، «إذ ليست الغنّة إلاّ إطالة في النون والميم »[4]، ممّا منح الأسطر الشعرية قيمة صوتية بارزة وزادها طلاوة إيقاعية.

في حين تكرّر كلّ من حرف (**الرّاء** و **السّين** و **الباء**) عشر مرّات (10) ومخارج هذه الأصوات متقاربة، تتراوح بين اللّثة والأسنان والشفتين، فالراء «صوت لثوي مجهور تكراري منفتح، والسين صوت أسناني لثوي رخو مهموس منفتح، والباء صوت شفوي مجهور شديد منفتح »[5]، وبترديد هذه الأصوات، استطاع الشاعر أن يحقّق ائتلافا إيقاعيا متناميا في القصيدة.

والّلافت للسّمع والبصر معا، موضع (**السين**)، الذّي طبع نهاية كلّ سطر شعري تقريبا، إذ اختاره الشاعر رويّا لنبرته الموسيقية المهموسة الهادئة، المتناسبة مع حالة الاسترخاء، والسّكينة التّي يحسّها بعد انفعاله الشديد، أمّا بقية الحروف، فأخذت مواضع تكرارية مختلفة، إمّا في البداية، أو الوسط.

وتكرار حرف (**القاف**) تسع مرّات (09)، وهو «صوت لهوي شديد مجهور قديما مهموس حديثا منفتح »[6]، وحرف (**الحاء**) ثمان مرّات (08)، وهو «صوت حلقي رخو مهموس منفتح »[7]، وحرف (**الفاء**) سبع مرّات (07)، وهو «صوت شفوي أسناني

---

[1] - د/ حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص24.
[2] - المرجع نفسه، ص24.
[3] - المرجع نفسه، ص 24.
[4] - د/ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص128.
[5] - بنظر: د/ حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص23-24.
[6] - المرجع نفسه، ص24.
[7] - المرجع نفسه، ص25.

رخو مهموس منفتح »[1]، وقد يوحي هذا بحيوية الشاعر، وإقدامه واندفاعه للتّخلص من الوضع المّر الذي يعيشه في غربته.

والملاحظ أنّ الشاعر عمد إلى توظيف الأصوات المنفتحة، باعتبارها تعكس حالة من حالات الانفراج، والهدوء التّي يحياها بعد القلق والاضطراب، بسبب ما يعانيه من ظروف قاهرة في الغربة، وبهذا يصبح «الصوت في حقيقة الأمر صدى للمعنى »[2] ويثري إيقاع القصيدة برنين موسيقي ممتدّ ومتنامي.

يتبين انطلاقا من الأصوات الأكثر تكراراً في المقطع الشعري، أنّ الشاعر وازن بين نسبة صفتي الجهر والهمس، فجاءت متعادلة، حيث بلغت 54,09 % ، وقد يجسّد هذا موقفه العاطفي المتصارع بين الانفعال من شدّة الألم والتّحسّر والتّوجّع، جرّاء التّغرب والاشتياق، والهدوء والسكينة الناتجين عن الأمل في العودة إلى الوطن الأمّ وبالتّالي فإنّ « الشدّة هي التي حدّدت اختلاف الأصوات في نصيبها من الوضوح والخفوت، وتعتمد هذه القيمة الصوتية على حجم الذبذبة، أي مدى اتّساعها، أو ضيقها فكلّما ضاقت ازداد الصوت شدّة ووضوحاً، وكلّما اتّسعت قلّت شدّته، وصار خافتاً »[3] فالتّكرار الصوتي إذاً، يسهم بفعل تبادل مواضعه، واختلاف نغماته، في تقوية المعنى وإثراء الإيقاع.

يقول الشاعر **"مصطفى محمد الغماري"**:

لَيْسَ لِي إِلاّ هَوَاهَا

خَيْطَ ذِكْرَى

فِي زَمَانِ القَيْظِ وَالرُّعْبِ خُطَاهَا

[1] -المرجع السابق، ص23.
[2] - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص54.
[3] - د/ ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994 ص105.

تَرْسُم الآلَامَ فَجْرَا ..

يُورِقُ الفَجْرُ وَيَمْتَدُّ حُقُولاً وَسَنَابِلْ

هُوَ ذِكْرَى

وَمَشَاعِلْ

تَهِبُ التَّارِيخَ لِلجِيلِ المُقَاتِلْ

وَتُحِيلُ الرَّمْلَ بَارُودَا

وَجُرْحَ الوَرْدِ نَاراً وَقَنَابِلْ

مِنْ جِرَاحِ الدَّرْبِ أَهْوَاهَا[1]

يتّضح أنّ الأصوات الأكثر تكراراً في الأسطر الشعرية، هي حروف المدّ **(الألف، الياء ، الواو)**، فقد تردّدت ثلاثين مرّة (30)، وهي «حروف توامّ كوامل قد تجدهن في بعض الأحوال أطول منهن في بعض»[2]، ولذا استعملها الشاعر، رغبة في توليد إيقاع أكثر امتداداً، وبطئ وهدوءاً، لأنّها تتطلّب نفسا طويلا يتلاءم مع موقفه الشعوري، المشبّع بالعواطف الجياشة تجاه بلاده، فهو يتغنّى بحبّها، ويسترجع ذكرياتها المؤلمة والحزينة.

وهكذا، فقد تحيل المدود على القاعدة الفكرية، والنّفسية، والفنّية التي تنهض عليها تجربة الشاعر بمختلف ملامحها، بوصفها « من أكثر الأصوات سهولة في النطق ولطفاً في الأذن، وطواعية للإيحاء، لأنّ ما فيها من سعة وامتداد يتناسب مع حالة الشحن الهادئ العميق الّتي تسود الأبيات»[3]، وبهذا عمل تكرار أصوات المدّ على شحن الأسطر الشعرية بالدّلالة، وجعل حركتها الإيقاعية أكثر هدوءاً وثقلاً.

[1] - مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السّيف، ص71. (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل).
[2] - ابن جنّي، سرّ صناعة الإعراب، ج1، ص17.
[3] - د/ محمّد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص370.

يلـي حـروف المـدّ أصواتـا تـردّدت بنسب ضئيلـة، باستثنـاء حـرف (**الّـلام)** الّذي تكرّر ثلاث وعشرين مرة (23)، وهو من الأصوات اللّثوية الحافية المجهورة المنفتحـة المناسبـة للتّعبيـر عن آلام الشاعـر، بسـب ما حـدث في بـلاده من ظلـم ودمـار وأماله في تحسّن ظروفها، ويصبح ما مرّت به مجرّد حلم.

ويعقـب صـوت الّـلام، حـرف (**الـرّاء)** المتكـرّر سبعـة عشـر مـرة (17) وهـو من الأصوات التّكرارية المجهورة، الملائمة لاسترجاع الذّكريات، وبترديده أحدث الشاعر لونا من التّرجيع الصوتي الذّي أبدع رنينا موسيقيا، له أثر فاعل في إنماء إيقاع القصيدة.

وتكرّر حرف (**الهاء)** سبع مرّات (07)، وهو «صوت حنجري رخو مهموس منفتح»[1]، فقد يومئ ترديد هذا الصوت، بمدى حبّ الشاعر لبلاده وهواه بها.

أمّا الصّفة الغالبة على الأصوات الأكثر تردّدا في الأسطر الشعرية، فهي صفة الجهر، التي قدّرت بـ 90,90%، في حين لم تتعدّ نسبة الهمس 09,09%، أي إنّ الأثر الإيقاعي المهيمـن سمعيـاً، هو الجهـر، لأنّ «تجمّع الأصوات المجهورة في المقاطع واستمرار طول الانفجار في الأصوات، ينسق التنغيم، ويساعد على تداخله مع الصيغ المجهورة الأخرى، ويعطي بيت القصيدة وجوده الفعلي »[2]، وقد يتوافق هذا مع إيقاع القصيدة الحماسي المتغنّي بحبّ الوطن، غير أنّ القارئ لا يستطيع أن يغفل ذلك الرنين الهامس المسترسل في أسطرها.

يتراءى أنّ القيمة الصوتية، والإيقاعية التي ينعم بها الصوت المكرّر، «لم تأت من مجرّد وجوده في كلمة منفردة، بل في وضع الشاعر له في موضعه المعيّن من إيقاع جملة وتنغيمها، أو من ترديد الشاعر له في كلمات متعاقبة، بحيث يؤدي المعنى أفضل أداء»[3]، وبهذا يبدع التّكرار الصوتي انسجاماً إيقاعيا، وتناسقا دلاليا في الخطاب

[1] -د/ حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص25.
[2] - د/ قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، ط1، دار الكنوز الأدبية، 2000، ص49.
[3] - د/ ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص39.

الشعري، أساسه حسن اختيار النّغمات الصّوتية المردّدة، ودقّة توزيعها، مع الحرص على ملاءمتها للتجربة الشعورية.

ب-تكرار الكلمة:

تتمتّع الكلمة ببنية صوتية خاصة، لها أثر فاعل في البناء الإيقاعي للخطاب الشّعري، فهي تتركّب من سلسلة صوتية متلاحمة الأجزاء، لأنّ «الصوت هو المادة الخام للكلمة أو إحدى سماتها الأخرى التي يمكن أن تنحلّ إلى عناصر أخرى »[1] وإذا كان ترديد الصوت في اللّفظة الواحدة، يكسبها رنينا موسيقيا متناغما، يزيد من جماليتها الفنّية والإيقاعية، فإنّ تكرار اللّفظ في البناء اللّغوي، يمنح القصيدة «امتداداً prolongement وتناميا excroissance في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد»[2].

وتستمدّ القصيدة حيويتها الإيقاعية من النظام الصوتي للكلمة، إذا وضعت موضع تكرار، حيث أن القارئ يشعر بجمالية الكلمة انطلاقا من ثلاث محاور مائزة:« المحور البصري، وذلك من خلال التّماثلات الخطّية، والمحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمحور الصوتي، وهو الأهمّ، وهذا يتّبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في المشعر بالنغم المركوز في الخامة المبدعة»[3].

فالشاعر لا يقوى على تحقيق الامتياز الإيقاعي، إلاّ إذا تخيّر من اللّفظ ما يضفي على عمله الشعري أبعاداً جمالية، وفنّية متميّزة، تجذب القاريء وتثيره، وتجعله مدركا للانسجام اللّفظي في سياقه العام، فهو الرّكيزة الأساسية في تقوية المعنى، والإيقاع باعتبار أنّ « الشعر بانتظام أصواته، وفقدان الاصطدام بين كلماته، وانزلاق مقاطعه

[1] - المرجع السابق، ص19.
[2] -د/ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص211.
[3] - د/ محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، ط1، مكتبة بستان المعرفة، 2006، ص301.

هيّنة ليّنة متّصلة، يساعد العقل والذّاكرة جميعا، وما على اللّفظ بعد ذلك إلاّ أن يشفّ عن معناه»[1]، فبائتلاف أصوات الألفاظ وتناسقها، يقوى معناها، وتبرز إيحاءاتها.

يغطّي تكرار الكلمة فضاء واسعا في القصيدة الجزائرية المعاصرة، وقد يكون أفقيا أو عمودياً، وفي البداية أو النهاية، ومن نماذجه مايلي:

يقول الشاعر **"أحمد حمدي"**:

يَكْبُرُ شَكْلَ الحُلْمِ فِي العَيْنَيْنِ

كُنْتِ مَطَراً

كُنْتِ ثِمَاراً فِي الدَّوَالِي دَانِيَةً

كُنْتِ نَخِيلاً

كُنْتِ مَوْسِماً لِهَذَا البَلَح الأَصْفَرِ

كُنْتِ فِي شِفَاهِ الصِّبْيَةِ الحُفَاةِ بَسْمَةً وَأَمَلَا

كُنْتِ إِلَى العُشَّاقِ قَمَراً

كُنْتِ لِلثُّوَارِ بُنْدُقِيَةً[2]

يظهر أنّ الشاعر في حال تذكّر وحنين، إذ أخذ يصوّر الوضع الّذي كانت عليه الجزائر قبل زمن السّلام المرّ، وما تمثّله في عيون أبنائها، معتمداً أسلوب التّكرار اللّفظي، حيث تكرّرت كلمة (**كنت**) سبع مرات، فهو يتلذّذ بذكر المكرّر، الذي أبدع نغماً إيقاعيا متناميا في القصيدة، الناتج عن ترديده الصوتي البارز في بداية كل سطر شعري.

[1] - جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، ص169.
[2] - أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، ص07. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز).

يركز الشاعر إذاً، على إيقاع البداية الممتّد بشكل عمودي، ومتواز في فضاء القصيدة، وبهذا فقد يشكّل التّكرار اللّفظي « نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث، وتنامي حركة النّص »[1]، ممّا يرسم صورة فنّيـة، وإيقاعيـة في ذهـن المتلقّي لها بعدها البصري والسّمعي.

ويقول أيضا:

أَعْرَى فِي صَخَبِ الشَّارِعِ

أَصْرُخْ ..

أَصْرُخْ ..

أَصْرُخْ ..

يَا زَمَنَ الوَصْلِ: تَعَالَ تَعَالَ[2]

أبدع الشاعر في توزيع الكلمة المكرّرة (**أصرخ**)، تجسيداً لموقفه الشعوري الغاضب والمتألّم، فخلّفت صرعاً بين البياض والسّواد، في حين أخذت لفظة (**تعال**) شكلا أفقيا، وبناء عن هذا اكتسبت القصيدة بعدا هندسيا خاصاً، أثرى فضاءها، وزادها نماء وامتداداً إيقاعيين، لاسيما من خلال التّرجيع الصوتي المنبعث من الكلمات المكرّرة.

أمّا الشاعر" **سليمان جوادي** "، فـاستعمـل التّكـرار اللّفظـي بصـورة مكثّـفة في قصيدته **"ما سرّ القمّة يا أماه؟"**، وهذا مقطع منها:

الجِسْمُ الرَّابِضُ فَوْقَكَ يَا وَطَنِي

قَـالُـوا: مَـرِنٌ، مَـرِنٌ، مَـرِنٌ

قَوْلٌ قَدْ يَقْبَلُهُ المَنْطِقُ

[1] - د/ حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص84.
[2] - أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، ص57. (فاعلن ... إيقاع وزن المتدارك).

صَدِّقْ .. صَدِّقْ .. صَدِّقْ

فَالكَلِمَةُ فِي وَطَنِي كَالغَادَةِ إِذْ تَعْشَقْ

تَتَرَبَّعُ فَوْقَ العَرْشِ وَتَمْتَحِنُ

صَفِّقْ .. صَفِّقْ .. صَفِّقْ[1]

وظّف الشاعر ظاهرة التّكرار اللّفظي البارزة في صورتها الأفقية، من خلال الكلمات الآتية: (**مرن، صدّق، صفّق**)، إذ تكرّرت كلّ لفظة ثلاث مرّات، تكريسا لحالة الشاعر العاطفية المشحونة بالغضب والسّخرية، ممّا يحدث في وطنه من تلاعب سياسي نتيجة تعدّد الأحزاب، وإجراء القمم، القائمة على الوعود الكاذبة بتحسين الأوضاع فتميّز إيقاع القصيدة بالتّلوين النّغمي، والامتداد والتّنامي، ممّا يجذب سمع المتلقي وبصره على السّواء.

ويقول الشاعر **"عمر أزراج"**:

بَكَيْتُ الضِّيَاعْ

الضِّيَاعْ

الضِّيَاعْ **!**

وَقُلْتُ: غَداً يَسْتَحِي الدَّهْرُ مِنْ بُخْلِهِ فَيَمُدُّ الشُّعَاعَ

وَأَقْرَعُ جَرَسَ الوَدَاعِ

لِأَرْضِ الضِّيَاعْ

[1] - سليمان جوادي، يوميات متسكّع محظوظ، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص22 (فاعلن .. إيقاع وزن المتدارك).

الضِّيَاعُ[1].

يتّضح أنّ الشاعر لم يكتف بالنّغم الموسيقي المنبعث من تكرار لفظة (**الضّياع**) التي ميّزت نهاية البيت الخطّي أكثر من مرّة؛ بل عمد إلى تزيين فضاء القصيدة بانتشارها فيه، وبهذا منحها بعداً بصريا يجسد الشعور بالضّياع في صورة تكرارية عمودية، إذ بفعل الجرس النّغمي، النّاجم عن ترديد النهاية، نتج امتداد إيقاعياً، تجلّت فيه الصّورة الإيقاعية المفجّرة للغضب والحزن، والشعور بالاغتراب، فشغلت بذلك فضاء متنامياً في صفحة القصيدة، الأمر الذي جعلها محلّ إثارة لمشاعر المتلقّي.

وهكذا، فإنّ التّكرار اللّفظي، كلّما كان منبعثاً من الأعماق النّفسية للشاعر كان أكثر طواعية للمعنى، وامتداد في فضاء القصيدة، وبالتّالي فاعلية إيقاعية، لاسيما أنّ الشاعر لا يحقّق جمالية فنّية، وإيقاعية في عمله الشعري، إلاّ إذا كان « لفظه في وزن إشارته، ومعناه في طبقة لفظه »[2]، ممّا يحيل على القيمة الدّلالية، والإيقاعية للكلمة في المعطى اللّغوي.

جـ - تكرار العبارة:

تتركّب العبارة من العناصر الصّوتية التي يتركّب منها الحرف والكلمة فهي تشكّل نوعا من المؤانسة بين الحروف والألفاظ، لأنّ «الجملة هي عبارة عن عدد من التّمفصلات المتّصلة مع بعضها البعض بروابط نحوية »[3]، وعليه فهي تتّسم بالامتداد والاستمرار، ويظهر تكرار العبارة في الخطاب الشعري، إذا تردّدت الجملة الواحدة في أكثر من سطر شعري، تعبيراً عن عمق التّجربة الشعورية، فتحافظ القصيدة على وحدتها الإيقاعية المتردّدة، والمنتشرة في فضائها بصورة هندسية منتظمة، قائمة على التّوازي والتّوازن، ممّا يثير بصر المتلقي، ويشدّ سمعه، خاصة من خلال ذلك الرّنين الموسيقي المنسجم، النّاتج عن ترديد العبارة الواحدة.

---

[1] - عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص97.

[2] - الجاحظ، البيان والتبيين، مجلد 1، ج1، ص83.

[3]- André Martinet, syntaxe générale, Armand colin, paris, 1985, P15.

يعمل تكرار العبارة على توليد تأثيرات إيقاعية بارزة في الخطاب الشعري أساسها تناسق البناء اللّغوي الخاص بها، وترابطه صوتيا ونحويا ودلالياً، في حين «تصبح بقية العناصر اللّغوية مجرّد ملحقات لتعميق الإحساس بما تفرزه العبارة المكرّرة من دلالة »[1]، ولذا فإنّ ترديدها يشكّل ملمحاً نفسيا متجانسا إيقاعيا، ومتماسكاً معنىً يفصح عمّا يعتري الشاعر من مواقف انفعالية وعاطفية، ومن أمثلته، الموقف الشعري الآتي، للشاعر **"أحمد حمدي"** من قصيدته **"الشهيد الذي لم يمت"**:

وَالْتَوَتْ أَوْتَارُ قِيتَارَتَهُ

حَوْلَ يَدَيْهِ

غَيْرَ أَنَّ المَوْتَ لَمْ يَنْفَذْ إِلَيْهِ

غَيْرَ أَنَّ المَوْتَ لَمْ يَنْفَذْ إِلَيْهِ

غَيْرَ أَنَّ المَوْتَ لَمْ يَنْفَذْ إِلَيْهِ[2]

كرّر الشاعر عبارة (**غير أنّ الموت لم ينفذ إليه**) ثلاث مرّات، تعبيراً عن حالته الانفعالية المتصارعة بين الألم والفرح، جرّاء موت الشّهيد الذي لم يمت عند الله، فشكّلت صورة تكرارية تامة أفقيا وعموديا، وبالتّالي فهي متعامدة، وقد يماثل التّكرار في هذه الحال ظاهرة التّوازي، حيث تقابلت الصّيغ الصرفية والنحوية والدّلالية، وتوافقت عروضياً، فأنتجت بانتشارها في فضاء القصيدة، صورة هندسية متوازية، أمتعت نظر المتلقّي، وأطربت سمعه برنّات موسيقية متماثلة النّغم.

ويقول الشاعر **"عمر أزراج"** في قصيدته **"أغنيات"**:

وَيَلْفَظُ الرَّبِيعُ وَالطُّيُورُ

مَا أَرْوَعَ العَذَابْ

[1] - د/ حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص85.
[2] - أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، ص88.(فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل)

مَا أَرْوَعَ العَذَابْ

مِنْ أَجْلِ إِنْسَانٍ حَبِيبٍ كَالمَطَرْ[1]

ويقول:

لَوْ كَانَ لِلسَّلَامِ

سَفِينَةً بِلَا شِرَاعْ

لَكُنْتُ ذَلِكَ الشِّرَاعْ

لَكُنْتُ ذَلِكَ الشِّرَاعْ[2].

حاول الشاعر تجسيد موقفه الشّعوري المتألّم، والطّامح في الوقت نفسه ممّا يعانيه الإنسان من عذاب، وأمله في أن يعمّ السّلام، الذي سيكون من دعاته، فأبدع في تصويره، حيث أدرج أجمل الصّور الشعرية، وأقوى المعاني، وراح يتلذّذ بتكرير عبارتي: (**ما أروع العذاب**)، و(**لكنت ذلك الشّراع**)، في شكل هندسي متنامي، يتوافق مع المعنى، رغبة في منح القصيدة إيقاعاً مميّزاً، أساسه الإثارة.

ويقول الشاعر **"مصطفى محمّد الغماري"** في قصيدته **"أغنية للحزن والجهاد"**:

يَا إِلَهاً مِنْ حَدِيدْ !

عَامِرٌ وَجْهُكَ بِالمَوْتِ الجَدِيدْ !

عَامِرٌ وَجْهُكَ بِالمَوْتِ الجَدِيدْ !

[1] -عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص6-7. (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)
[2] -المصدر نفسه، ص8.

عَاقِــرٌ .. مُـــرٌّ .. صَعِيـد

عَاقِـرٌ .. مُـــرٌّ .. صَعِيـدْ[1]

تفنّن الشاعر في التّعبير عن حالته النفسية المفعمة بالحزن والغضب، بسبب ما يتعرّض له الوطن من احتيال وخراب واضطهاد في زمن السّلام الصّعب، ودعوة الشباب إلى النّهوض به من جديد، وإبعاد شبح الموت عنه، فاستعمل أقوى الألفاظ مثل: (عامر، الموت، عاقر، مرّ ... إلخ)، وأبلغ الصّور، مثل: (عامر وجهك بالموت الجديد)، وبتكريره للعبارات ذات البناء اللّغوي، والدّلالي المتماسكين، أنتج زخرفة هندسية خاصة في القصيدة، يدركها البصر، ويتحسّس وقعها السّمع، لانبنائها على مبدأ المعاودة قصد التّأكيد على المعنى، وإضفاء حركة إيقاعية نشيطة، قائمة على تماثل النّغمات الصّوتية.

وبناء عمّا تقدّم، يظهر أنّ الشعراء الجزائريين المعاصرين، جنحوا إلى توظيف ظاهرة التّكرار بألوانها الثلاث في قصائدهم، لا لمجرّد التّحلية والتّزيين فحسب وإنّما لتقوية معناها، وتأكيده وإبلاغه، لاسيما أنّ من «سنن العرب التكرير والإعادة إرادة الإبلاغ»[2]، هذا فضلا عن إثراء إيقاعها بالتّناغم الصّوتي المتردّد والممتدّ في فضائها الذّي تزيده الصّورة الهندسية الناتجة عن التّكرار، والمبينة على التّوازي والتّوازن والتعامد إثارة ونماء، ممّا يلفت انتباه المتلقي ويمتّعه سمعا وبصراً، وبهذا يحقّق التّكرار وظيفته في الإبلاغ والإمتاع.

4- التّشكيل الخطّي أو الطّباعي:

يميل الشعر المعاصر إلى إبداع كتابي وخطّي محض، إذ أخذ يستقلّ عن النّمط الكلاسيكي للقصيدة الشعرية، المبني على تقابل شطرين أفقيا، تفصل بينهما مساحة بيضاء، تومئ بزمن الوقف، وذلك تبعا لما تقتضيه روح العصر، وما تشهده من تغيّرات

[1] - مصطفى محمد الغماري، قراء ة في آية السّيف، ص132-133. (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل).
[2] -أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللّغة، ص158.

وتطوّرات تكنولوجية، خاصة في المجال الطّباعي، الذي أصبح يمارس دورا فاعلا في مقروئية الخطاب الشعري، انطلاقا ممّا يحويه من إيقاع بصري، وإيحاء دلالي لأنّ أوّل ما يشدّ انتباه القارئ ويبهر بصره، انتشاره في فضاء الصّفحة بطريقة عشوائية أساسها الحسّ والانفعال.

وقف الشاعر المعاصر عاجزاً أمام البنية التّشكيلية الجامدة للقصيدة العمودية باعتبارها «منزلة تنزيلا فوق الصّفحة الطّباعية »[1]، وعليه فهي خاضعة لبنية زمانية ومكانية جاهزة، ولهذا سعى جاهداً للبحث عن بنية مغايرة لما ألفه بصر المتلقي، تقوم على حرّية توزيع الأسطر الشعرية في مساحة الصّفحة، فتكون متقطعة وغير متّصلة لأنّ « البناء الإيقاعي بدوره سيصبح خاضعاً لجمالية المتقطّع والمتشظّي، بدل جمالية المتواصل والمتّسق»[2] ، وفي هذه الحال يقضي عمّا كان يقيّد تجربته الشعورية.

وقد يسهم التّغيير الجوهري الذّي تبنّته الكتابة المعاصرة، «في قلب وظيفة الإيقاع، من مجرّد بلاغة يستبدّ بها الزّمان، إلى بلاغة يتحول فيها المكان إلى إيقاع وحركية»[3]، فيبعث الرّاحة والاطمئنان في نفس القارئ، ويجعله يشارك الشاعر إبداعه ونوازعه النّفسية المشحونة بالانفعالات والعواطف، جرّاء ما يتركه من بياضات وفراغات وعلامات ترقيمية.

وهكذا، أضحت القصيدة المعاصرة تحيل إلى «شعرية بصرية »[4] حيث أنّ القارئ يستمتع بها بصرياً قبل قراءتها، وذلك بناءً عمّا تخلّفه من أشكال هندسية وطباعية متباينة، ناتجة عن التقطّع، وعدم الاتّصال والاتّساق بين الأسطر، تعبيراً عن حاجات نفسية متصارعة، يحاول الشاعر تجسيدها بملء فضاء الصّفحة وإشغاله

[1] - شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص33.
[2] -د/ صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص145.
[3] -المرجع نفسه، ص190.
[4] - ينظر: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص31.

فتكتسي إيقاعا متناميا، قد يعرف «بالإيقاع الدّينامي المفتوح »[1]، الّذي لا تضبطه أيّة حدود، وبالتّالي فهو لا متناهي.

فالصفحة إذاً، هي المكان أو الفضاء المخصّص لتكريس العمل الإبداعي الشعري المعاصر، أي إنّها « أصبحت عنصر بناء، ومعها بدأت الكتابة تتبدّى خطّيا كممارسة لها قوانينها الخاصّة»[2]، وبهذا أصبح التّشكيل المكاني للقصيدة يلعب دوراً مهمّاً في إنتاج الإيقاع والدّلالة، خاصّة أنّ « بنية المكان مأهولة بالإيقاع والتّركيب والدّلالة كل منها يستدعي شقيقه، والنّص نسيج له الامتداد والفراغ »[3]، فتكتسب بذلك بعداً جماليا وهندسيا يتفاعل معه القارئ بصريا، ويمنحها دلالات متجدّدة تغيّبها الكتابة، فيشير إليها الفراغ أو البياض.

ويمكننا تبيين الأثر الإيقاعي للتّشكيل الخطّي أو الطّباعي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، من خلال عنصري: البياض، وعلامات التّرقيم، نظراً لما ينعمان به من حيوية إيقاعية ونماء دلالي.

أ-إيقاع البياض:

ترمز البياضات إلى صمت الشاعر، وعجز اللّغة عن التّعبير، إذ بوصفها «العنصر المحايث للّغة، فاللّغة لم تعد هي العنصر الوحيد المُبَنْيَن لشعرية النّص، ثمّة عناصر أخرى تدخّلت في الصّفحة لتضاعف من شعريته، ولتؤكّد على منجز الكتابة graphique من جهة ثانية »[4]، وبهذا فهي تشكّل عنصراً إيقاعيا يوحي بدلالات لا تكشف عنها اللغة في القول الشعري، لأنّها من مهام القارئ ، الذي يزيد من شعريته وجماليته الفنّية.

[1] -د/ صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص152.
[2] - المرجع نفسه، ص175.
[3] -محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ج3، ص112.
[4] - د/ صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص188-189.

يحدّد البياض التشكيل المكاني للكتابة (السواد)، حيث يواجه الشاعر المعاصر «الخطوط (اللّون الأسود)، بنفس القلق الّذي يواجه به الفراغ (اللّون الأبيض) وهذا الصّراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلاّ انعكاسا مباشراً، أو غير مباشر للصّراع الدّاخلي الّذي يعانيه»[1]، وبالتّالي فهو يُعْرب عن مشاعره وانفعالاته النّفسية، من خلال الصّراع بين البياض والسّواد في التّشكيل الخطي للقصيدة.

فيعدّ الفراغ أو البياض الّذي تحفل به القصيدة المعاصرة، والشاغل لأماكن متنوعة في فضاء الصّفحة، «تجسيداً للرغبة في فضح الامتلاء، الّذي هو أحد مظاهر الرّؤية البيانية، فالبياضات هي إبراز للمنسي، وتجلّية للعراء والمتخفّي في الكلام »[2] أي إنّه طاقة إيقاعية يعتمدها الشاعر، لإظهار ما لم تقو اللّغة على تجسيده من إيحاءات فكما يقول " **هنري ميشونيك** " (Henri Meschonnic): «هو برهان على التّناوب الحاصل بين الظاهر (المعلوم) والمتخفّي (غير المعلوم)، وبين ما يلفظ ولا يلفظ »[3] وبفعل التّلاعب بالبياض والسّواد في التّشكيل الطّباعي للقصيدة، يتضاعف الإيقاع وتتنامى الدّلالة.

ومن النماذج الشعرية الجزائرية المعاصرة التّي يتجلّى فيها ذلك، قصائد ديوان **"أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أوّل ماي "**، للشاعر " **عبد العالي رزاقي** "، حيث يقول في قصيدته **"ما كان يكون"**:

لَمْ يَكُنْ حُبُّكِ لِي مَنْفَى

وَلَسْتُ الأَوَّلَ المُبْحِرِ فِيهِ

كُنْتُ أَخْشَى

أَنْ تَمُرَّ الغَيْمَةُ الأُولَى

[1] -د/ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص47.
[2] - د/ صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص190.
[3]- voir : Hennri meschonnic, Critique du rythme, p304

عَلَى قَلْبِي

وَلَا تُمْطِر

غَيْــرَ

الذِّكْرِيَاتْ

وَلِذَا أَحْبَبْتُ فِيكِ الرَّفْضَ

وَالرَّفْضَ

انْتِمَاءُ العَاشِقِينَ.

مَرَّ عُشَّاقُكِ مِنْ قَبْلِي،

وَمِنْ بَعْدِي

يَمُرُّ المُتْعَبُونَ.

كَذَبَتْ عَيْنَاكِ

يَا سَيِّدَتِي

فَاعْتَرِفِي

قَلْبُكِ لَمْ يَنْبُضْ لِغَيْرِ الوَرَقِ الرَّسْمِي.

مَا فَائِدَةَ الأَوْرَاقِ

يَا سَيِّدَتِي

مَادُمْتِ فِي أَفْكَارِنَا

عُمْلَةَ هَذَا العَصْر

فِي سُوقِ المَزَادِ الشَبْقِي؟

يَحْدُثُ الآنَ وَلَا يَحْدُثُ

مَا كَانَ يَكُونُ[1]

يدرك المتمعّن في المقطع الشعري، أنّ الشاعر استغل فضاء الصفحة بحرّية مطلقة، إذ تلاعب بتوزيع البياض والسّواد عليه، وذلك خضوعا لتجربته الشعورية المفعمة بحبّ الوطن الأمّ، وخدمة للمعنى، فعلى الرّغم من أنّه يعيش حالة اغتراب إلاّ أنّ عشقه للجزائر أنساه ذلك، ولذا حاول إشغال الفضاء المكاني بشكل تلقائي، يتوقف مع ما تقتضيه حالته النّفسية، التّي تخشى استرجاع الذّكريات، وتعتزّ بالانتماء، وتؤمن بأنّ قلب الوطن لا ينبض، إلاّ لأبنائه الأصليين، الّذي يشغل أفكارهم وعقولهم، فهو غال على قلوبهم ولا يقدّر بثمن.

فبدأت الأسطر من يمين الصّفحة، وأخذت تتدرّج نسبياً في وسطها إلى أن انتهت في اليسار بوقفة زمنية، التّي كانت على شكل بياض، كما في السطر الثامن، أو علامة الترقيم (النقطة)، كما في السطر الحادي عشر، والرّابع عشر، والثامن عشر والأخير، وبهذا شكلت صورة هندسية، تصارع فيها السّواد المنطوق مع الصّمت لأنّ « حركة السّواد على البياض، هو حركة الصّوت على الصّمت، فصدى السّواد يتردّد في البياض، مثلما يتردّد صدى الصّوت في الصّمت »[2]، الأمر الذي يجعل كلاّ من البياض والسّواد يتدخلان إيقاعيا ودلاليا.

تتمتّع تلك البياضات أو الفراغات التي ميّزت البنية الطباعية للمقطع الشّعري بدلالات أغفلتها الكتابة (السّواد)، ولكنّ الحذاقة البصرية الخاصّة بالقارئ تستطيع اكتشافها، إذ بوصفها «الغياب الّذي يطبع علاقة النّص بالقارئ، أي عدم وجود معنى جاهز، ومعطى بشكل سابق، ممّا يخلق نوعا من الّلاتناسب بينهما، هذا الّلاتناسب

[1] - عبد العالي رزاقي، أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أوّل ماي، ص37-39. (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل).
[2] -د/ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص49.

من شأنه أن يمهد الأرضية الصّالحة لزرع بذور التّواصل، الّذي يتغذّى أساسا من استجابات القارئ، وتدخّلاته »[1]، فيثري بذلك القصيدة بإيحاءات دلالية جديدة من إبداعه الخاصّ.

وهكذا، فإنّ الصّمت أو البياض، ما هو إلاّ تغييب للكلام أو الكتابة وليس للإيحاء الدلالي والإيقاع، حيث كلّما ازداد البياض واتّسعت مساحته، تضاعفت الدّلالة، لأنّ «الذّات الشاعرة، قد تتعدّد هنا، فتقوم بأدوار المحادثة، ذات تخاطب جمهورها، وذات صامتة تجول في عالمها الفكري، تستقرئ نفسها وتخاطب روحها أو تستغرق في التأمّل، والبحث والمساءلة »[2]، وبهذا يترك المجال مفتوحاً أمام القارئ للتّواصل معها، وملء الفراغ بالمعاني المغيّبة.

فبفضل الصّراع الحاصل بين البياض والسّواد في التّشكيل المكاني للمقطع الشعري، إلى جانب بنائه اللّغوي القائم على قوة الألفاظ، وبراعة التّصوير، مثل: (**قلبك لم ينبض لغير الورق الرّسمي، كذبت عيناك يا سيدتي** ، ... إلخ)، والمطابقة * السّلبية بين كلمتي (**يحدث # لا يحدث**)، التي ضاعفت من قوّة المعنى وبلاغته، كما أنّ تكرار لفظة (**الرّفض**)، وعبارة (**يا سيّدتي**)، قصد التأكيد على المعنى المراد إبلاغه، والمتمثّل في شدّة حبّ الجزائر، أضفى على الأسطر الشعرية حيوية إيقاعية، التي زادها التدوير الواقع بين بعض الأسطر، مثل: (السطر الأوّل والثاني، السطر الرابع والخامس والسادس والسابع، ... إلخ)، طلاوة واسترسالا، تمكّن الشاعر من إثراء القصيدة بالإيقاع البصري المتنامي صوتيا، والإيحاء الدلالي.

يقول في قصيدة **" احتمال الحضور"**:

تَحْتَلُّ ذَاكِرَةَ المُسَافِرْ

---

[1] - أ/ عادل بحوت، جمالية التجاوب في الأدب (الأسس، المفاهيم، الإشكالات)، مجلّة عالم الفكر في الأدب واللّغة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جانفي / مارس 2014، العدد 03، المجلد 42، ص20.

[2] -د/ عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص154.

*- المطابقة: «هي أن تجمع بين متضادين» ، ينظر: السكاكي: مفتاح العلوم، ص423.

مَنْ تَكُونْ

حَبِيبَتِي أَمْ دَهْشَةَ الإِبْحَارِ فِي لَيْلِ العُيُونْ؟

لِيَسُودَ أُفْقٌ

يَسْتَضِيءُ بِلَا حُضُورْ.

مَوْلَايْ.

هَذَا الشَّعْبُ أَوَّلُ مَنْ يَثُورْ

يَا أَيُّهَا المَاضِي إِلَى زَمَنِ الغِيَابِ

دَمُّ الحُضُورِ شَهَادَةُ الفُقَرَاءِ ضِدَّ الأَغْنِيَاءْ[1].

يظهر الصّراع جليّا بين البياض والسّواد في الأسطر الشعرية، حيث أنّ الشاعر أخذ يمدّد ويقلص فيها، تعبيراً عمّا يجول في نفسه من انفعالات اتجاه بلاده فهي تتضارب بين الحبّ، والأمل في استعادة مكانتها، والحضور أمام الأمّة العربية والخيبة من عدم تحقّق ذلك، ولذا تحسّر واستنجد بالمولى عزّ وجل، ورأى أنّ أبناءها هم الأوْلى بالثورة للنهوض بها من جديد، كما نادى الماضي كشاهد لأبناء زمن السّلام الغائبين، لما عرفه من استماتة وإراقة للدّماء، من أجل حضورها.

فسعى الشاعر إلى تجسيد ذلك على مساحة الصّفحة، فأنتج تشكيلا طباعياً ممّيزاً في القصيدة، زاد من نبرته الإيقاعية التّساؤل الواقع في البيت الخطّي الثالث، والاستعانة بالمولى عزّ وجل، المرفقة بعلامة الوقف (النقطة) والبياض، للدلالة على حالته الشعورية الغاضبة والمقهورة بسبب الخيبة، وبهذا يكون قد صّمت للتحاور مع نفسه ممّا يفسح المجال أمام القارئ لاسترجاع أنفاسه، وتعبئة الفراغ بالدّلالة، والتّأمّل

[1] -عبد العالي رزاقي، أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أوّل ماي، ص27. (متفاعلن .. إيقاع وزن الكامل).

في التّشكيل المكاني، والاستمتاع بما يتوفر عليه من إيقاع بصري، خلّفه التّلاعب بالسّواد والبياض.

ويقول الشاعر **"الأخضر فلوس"** في قصيدته **"أغنية إلى عشاقها وفاتحة للعالم الجديد"**:

تَأْتِي الحَيَاةُ مُضِيَّةً

مِنْ جُبَّةِ المَوْتِ المُوشِي بِالدِّمَاءِ !

أَنَّ المَمَاتَ ..

.. هُوَ الحَيَاةُ ..

بِلَا انْتِمَاءْ

وَاليَاسَمِينَ ..

هُوَ البَنَفْسَجُ ..

وَالشَّقَائِقْ [1]!

أبدع الشاعر تشكيلاً هندسياً خاصاً في الفضاء المكاني للأسطر الشّعرية الأخيرة من القصيدة، فكأنّه يركّز على إيقاع النّهاية، حيث عمل على إشغاله بعشوائية توزيعها عليه، وبالتّالي التّناوب بين البياض والسّواد، أو الكلام والصّمت، تكريساً لموقعه الشعوري المتألم إزاء صعوبة الحياة من غير انتماء، فهي تشبه الموت، بالإضافة إلى استعمال نقاط التّواصل (..) الموحية باستمرارية الحديث، وعلامتي التعجّب الواقعتان في السطرين الثاني والأخير، ممّا منح القصيدة نغماً موسيقياً متصاعدا ضاعف من حيويتها الإيقاعية وفاعليتها.

[1] - الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص 66. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)

واتّسمت لغتها بالرّصانة والدّقة، إذ وظّف الشاعر أقوى الألفاظ وأفصحها مثل: (**الموت، الحياة، الموشي، الدّماء،** ... إلخ)، كما أنّ المطابقة بين لفظي (**الموت # الحياة**)، زاد المعنى قوّة وبلاغة، هذا فضلا عن إدراج بعض الألفاظ المستوحاة من الطبيعة، مثل: (**الياسمين، البنفسج**)، وتدوير بعض الأسطر دلاليا وعروضياً، مثلما في (السطر الثالث والرابع والخامس، ... إلخ)، فكل ذلك أسهم في توليد صورة فنّية متنامية إيقاعيا، ومتناسقة دلاليا، تأسر بصر القارئ وتثير انفعالاته.

يتبيّن أنّ الشاعر الجزائري المعاصر استغلّ الفضاء المكاني للقصيدة، وفق ما تتطلّبه تجاربه الشعورية المتصارعة العواطف، باعتماد التّلاعب بين الكلام والصّمت وبالتّالي بين السّواد والبياض، لأنّ «لعبة السّواد والبياض، بما تختزنه من إيقاع جسدي يحرّك النّص، ينقله من جموده لحيويته، من جسد ميّت لجيد حيّ »[1]، وعليه فإنّ البياض يشكّل عنصراً إيقاعيا بصريا حيويا، وفاعلا في الخطاب الشّعري، لاسيما من خلال ما يضفيه من دلالات متجدّدة، يستظهرها القارئ.

ب- علامات التّرقيم:

تشير علامات التّرقيم إلى فجوات إيقاعية، يحدثها الشاعر بغية إبراز الدلالة ومساعدة القارئ على تأويلها بعد استرجاع أنفاسه، ولذا فهي تنتشر في الفضاء الطّباعي للخطاب الشّعري، بحسب ما تمليه الحالة العاطفية التّي يعانيها، فتضفي عليه تناغمات إيقاعية غنية بالمعاني الموحية بالانفعال أو الهدوء، ممّا يضاعف من حيوية بنيته الفنّية والجمالية.

وتعدّ علامات التّرقيم عنصراً إيقاعياً مستحدثاً في التّشكيل الخطّي للعمل الشّعري، باعتبارها « متّصلة بضبط نبرة الصّوت في الكتابة »[2]، إلاّ أنّها عوّضت قديماً بعناصر موازية لها، كالتّرصيع أو السجع أو القافية، وبهذا فهي « مؤرخّة للنّص والذّات الكاتبة معاً، ووجودها أو غيابها، يتموضع ضمن الإبدالات النّصية التّي تلحق الحداثة

[1] - محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث، (الشعر المعاصر)، ج3، ص112.
[2] - المرجع نفسه ، ص120.

الشعرية في مختلف متونها وبنياتها النّصية »[1]، أي إنّ البناء الإيقاعي الخاصّ بالقصيدة المعاصرة، هو الذّي استدعى حضورها، وذلك بناء عمّا تلعبه من دور فعّال في ربط أجزائها البنائية التّركيبية والدّلالية، القائمة على التّشظّي وعدم الاتّساق.

فنظرا لقيّمها الإيقاعية والدلالية، يجنح الشاعر المعاصر إلى استعمالها بمختلف أنواعها* في إبداعاته الشّعرية، فهي الّتي تضبط بناءها التّركيبي معنوياً، وتحافظ على استرساله الإيقاعي، ولهذا «يمكن أن ينظر إلى حضورها أو غيابها، كأيقون على الانفتاح والتّحرّر، أو العكس، أي كأيقون على الانضباط والالتزام بإلزامات المواضعات التّخاطبية»[2].

فيدلّ حضور علامات التّرقيم في البناء الطّباعي للخطاب الشعري على أنّ مجاله الدّلالي محدود ومضبوط، وليس بحاجة إلى إضافات إيحائية، لأنّها تحمل «مهمّة التّعبير عن العلاقات »[3]، وبالتّالي تحديد التّماسك الدّلالي الموجود بين عناصره اللّغوية البنائية، كما أنّها تقوم بإبراز إمكاناته الإيقاعية، هذا فضلا عن توجيهها للقارئ ومنحه لونا من الرّاحة، قصد الاسترجاع، والانطلاق بنفس متجدّد في القراءة.

أمّا غيابها فهو علامة على تحرّره لإنتاج الدّلالة وإثرائها، لأنّ « غياب التّرقيم غالبا ما يكون سببا في اتّساع الدّلالة، أو إنتاج معنى نقيض »[4]، وفي هذه الحال قد يحلّ الإيقاع محلّه في ضبط المعنى، ومساعدة القارئ في عملية التّلقي، خاصّة أنّ المجال مفتوح لتعدّد القراءات والتّأويلات.

---

[1] - المرجع السابق، ص121.

*- علامات التّرقيم عددها عشرة: الفصلة، الفصلة المنقوطة، الوقفة (النقطة)، الاستفهام، التأثّر أو التعجّب، النقطتان الفوقيتان، والنقط الثلاث علامة على الحذف، الشرطة أو الوصلة، علامة التنصيص، القوسين، ينظر: شربل داغر الشعرية العربية الحديثة، ص28.

[2] - محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص266.

[3] - جون كوهن، النظرية الشعرية، ص79.

[4] - محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص109.

وقد يلغي الشعراء المعاصرون علامات التّرقيم في قصائدهم، ولكن بإلغائهم لها، «يلغون أيضاً الرّموز النّغمية »[1]، الّتي تسهم في إثراء الحركة الإيقاعية كما أنّهم يصعّبون المهمّة أمام القارئ غير المتمرّس بقراءة الشّعر، فهو لا يملك المعطيات الكفيلة بتأويل المعاني، وترصّد التناغم الإيقاعي، باعتباره « يقف على قراءات متعدّدة في غياب التّرقيم الّذي يؤطّره، ويوجهّه »[2]، الأمر الّذي يجعله أمام تأويلات عديدة، قد تضعف من القيم الإيقاعية، والدّلالية التّي تتضمّنها القصيدة، أو يحدث العكس مع القارئ الّذي يتمتّع بمعرفة شعرية خاصّة.

تزخر قصائد المدوّنة الشعرية الجزائرية المعاصرة بانتشار واسع لعلامات التّرقيم على اختلافها، وتباين دلالاتها، ومن الأمثلة التي يتجسّد فيها ذلك، العيّنة الشّعرية الآتية:

يقول الشاعر **"عمر أزراج"**:

وَصَبَرْتُ. انْفَجَرَتْ أَغَانِي الزَّانِ صَاعِقَةً، وَجَفَّتْ

[رَغْوَةَ الحُزْنِ الشَّرِسِ]

هَذِي جِرَاحِي. كَانَتِ الشَّمْسُ امْرَأَةً فَقَدَتْ أَصَابِعَهَا.

أَتَذْكُرُ غَضْبَةَ القَمَرِ السَّجِينْ؟

وَسُقُوطَ أَجْفَانِ الطُّفُولَةِ، وَاحْتِرَاقَ الظِلِّ، وَالشَّجَرِ

البَرِيءْ؟

الجُرْحُ مَوْسِمُ حَقْلِنَا

اللَّيْلُ سُلَّمُنَا. ! أَتَذْكُرُ غُرْبَةَ الأَمْسِ البَعِيدِ مِنَ القَرِيبْ؟

[1] -جون كوهن، النظرية الشعرية، ص119.
[2] - ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص260.

حَدِّقْ بَعِيداً

كُنْ لِي حَبِيبِي ..[1]

استعان الشاعر بجملة من علامات التّرقيم، للتّعبير عن موقفه الشّعوري المشحون، بالغضب والأسى، إزاء وطنه الغارق في الهموم والأحزان، بسبب ما يتعرّض له من خيانة وخراب وقهر، فانتشرت في الفضاء الطّباعي للمقطع الشّعري، بشكل أحكم بناءه اللّغوي والدّلالي، المبني على قوّة الألفاظ، وبراعة التّصوير ودقته، مثل عبارة **رغوة الحزن الشرس**، الواقعة بين عارضتين [ ]، للّتخصيص والدّلالة على شدّة الحزن وعمقه.

وربط بين عبارة وأخرى معنويا، إمّا بعلامة الوقف النقطة (.)، الّتي «تشير إلى نهاية الجمل »[2]، وبالتّالي اكتمال المعنى، مثلما في السّطرين الشّعريين الأوّل والثالث: (**وصبرت. انفجرت أغاني الزّان صاعقة / هذي جراحي. كانت الشمس امرأة فقدت أصابعها.**)، أو الفاصلة (،)، التّي «تفصل بين مجموعتين، لا يمكن لكلّ منهما أن توجد مستقلّة »[3]، مثلما في السطر الخامس: (**وسقوط أجفان الطفولة ، واحتراق الظلّ، والشجر**)، وبهذا فإنّ كلاّ من «الفاصلة والنقطة ترمزان إلى فاصل نفسي وتركيبي في وقت واحد »[4]، ممّا يتيح للقارئ مجالا لأخذ متنفسا، ومواصلة القراءة بنفس مغاير وأكثر حيوية.

كما أنّه لجأ إلى استعمال علامتي الاستفهام (؟)، والتّعجب (!)، رغبة في مضاعفة فاعلية الحركة الإيقاعية، وإغنائها بالنبرات الموسيقية المتصاعدة، فالأولى توحي بتساؤل يحتاج إلى ردّ أو إجابة، مثلما في السطر الرابع: (**أتذكر غضبة القمر السّجين؟**)، أمّا الثانية فلها عدّة دلالات، كالدّهشة وعدم التصديق، مثلما في السطر

[1] -عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص106-107. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل).
[2] - جون كوهن، النظرية الشعرية، ص79.
[3] - المرجع نفسه، ص نفسها.
[4] - المرجع نفسه، ص نفسها.

الثامن، الّذي انتهت عبارته (**اللّيل سلّمنا. !**)، بنقطة مرفقة بعلامة تعجّب، للدّلالة على تصارع انفعالاته بين التّأثّر، وعدم الرّضى بما يحدث في وطنه.

ضف إلى ذلك نقطتي التّواصل (..)، اللّتان ختم بهما الشاعر السطر الأخير فهما تومئان باستمرارية الحديث، أي إنّ الشاعر أخذ يتأمّل، ويحادث نفسه، وفي الوقت ذاته، فهو يحيل انفعالاته إلى القارئ للتّفاعل معها، وملء الفراغ بالمعاني الدّالة، ولاسيما ذلك البياض الواقع في السطر السادس، الّذي منح المقطع الشعري تشكيلاً هندسيا مميّزاً وكلّ هذا أبدع لوحة فنّية متماسكة تركيبياً ودلالياً، ومتناغمة إيقاعيا، قد تثير بصر المتلقي وسمعه على السواء.

ويقول الشاعر **"عبد العالي رزاقي"**:

تَنْتَمِي الأَطْيَارُ لِلْأَعْشَاشِ

وَالأَوْرَاقُ لِلْأَشْجَارِ

وَالتُّرْبَةُ لِلْأَرْضِ

وَحَتَّى المَوْجُ لِلْبَحْرِ

وَلَكِنْ

نَحْنُ أَطْفَالُكِ

(...)

مِنْ غَيْرِ انْتِمَاءْ[1]

يتراءى أنّ الشاعر لم يتوقّف عند حدّ إشغال الفضاء التّشكيلي للأسطر الشّعرية بالصّراع بين البياض والسّواد فحسب؛ بل زخرفها بعلامة التّرقيم، المتمثّلة في نقاط

[1] -عبد العالي رزاقي، أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أوّل ماي، ص42 – 43. (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل)

التّواصل الواقعة بين قوسين (...)، في السطر السابع، وذلك تجسيداً لما يحسّه من تشتّت وضياع من غير الانتماء إلى وطن يحميه، خاصة أنّ لكل شيء حضن يلجأ إليه كالطيور والتربة ... إلخ، ولذا صمت تعبيرا عن شّدة تحسّره، إذ لم يجد الكلمات المناسبة للإفصاح عن ذلك، وبالتّالي فهو يحفّز القارئ للتّفاعل معه بصريا، ومناصفته الإبداع، وتعبئة الفراغ بالدّلالة، وبهذا تكتسب القصيدة نماء إيقاعياً، وثراء دلاليا.

ويقول الشاعر **"أحمد حمدي"**:

وَامْتَطَيْتُ الجَوَادَ/ السَّحَايَةَ

أَسْبِقُ ظِلِّي:

- اتْبَعُونِي

- اتْبَعُوا أَيُّهَا الفُقَرَاءُ

فَأَنَا مِنْ دِمَشْقٍ إِلَى سَلْجَمَاسَةٍ

جِسْرُ الوَدَاعِ

وَجِسْرُ اللِّقَاءِ

.....

.....

.....

.....

أَيُّهَا المُتْعَبُونَ اعْبُرُوا

فَدَمِي النَّهْرُ وَالمَرْكَبَةُ

وَذِرَاعِي الجُسُورْ[1]

يتّضح أن التّشكيل الخطّي الخاصّ بالمقطع الشعري، ثري بالنّغم الإيقاعي والإيحاء الدّلالي، النّاجمان عن المزج بين التّلوين التّرقيمي، والتّلاعب بالبياض والسّواد تصويراً للحالة الانفعالية الثائرة، التّي يحسّها الشاعر اتجاه الوطن العربي، وما يمرّ به من صراعات وثورات وفقر وتهميش، فانطلاقا ممّا يتمتّع به من روح قومية، راح يشجّع وينادي أبناءه ويدعوهم إلى النّهوض، ومساعدته للعبور والتّخلص من الوضع المرير، مستخدماً اللّازمة التّعبيرية (**أيّها**)، وصيغ الأمر، مثل: (**اتبعوني، اتبعوا اعبروا**)، ممّا ضاعف من تصاعد النبرة النّغمية للأسطر الشعرية.

ونـوّع الشاعـر في استعمـال علامات التّرقيـم المتباينـة الدلالات، للتّعبيـر عن أحاسيسـه، كالعلامة الفاصلـة بين كلمتيـن أو عبارتيـن تامتيـن معنىً (**/**)، الواقعـة فـي السطر الأول، والنقطتان الفوقيتان (**:**) الموجودتان في السطر الثاني، فهما تدلاّن على أنّ هناك قول أو كلام يليهما في الأسطر الموالية، والظّاهر في صيغتي الأمر (**اتبعوني، اتبعوا**)، المسبوقتان بشرطة أو عارضة (**-**)، الموحية بانطلاق الكلام المعبّر عن الانفعال.

ووظّف أيضا، نقاط التّواصل (**....**)، الّتي شكلّت أربع أبيات خطّية، للدلالة على أنّ الحديث مستمّر ومتواصل، فهي تحمل دلالات لا يؤدّيها عنها الصّوت أو الكلام لذا صمت الشاعر للتأمل والإبحار مع مشاعره، محدثا بذلك فجوة إيقاعية تصارع فيها البياض مع السّواد، الأمر الذّي يجلب انتباه القارئ ويثير عواطفه للتفاعل، والتّعايش معها، وبهذا فإنّ «القارئ أصبح اليوم، فاعلا، ولم يعد مجرّد منفعل»[2]، لاسيما من خلال ما يضفيه من دلالات إبداعية من إنتاجه الشّخصي.

[1] -أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، ص106-107. (فاعلن ... إيقاع وزن المتدارك)
[2] -د/ صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص282.

وهكذا، فإنّ علامات التّرقيم، وبوصفها عناصر دالّة، تعمل على إحكام البناء اللّغوي للقصيدة الشعرية، وضبط معانيها، وإبراز تناغماتها الإيقاعية، هذا فضلاً عن توجيه القارئ وإثارته وإدماجه في العملية الإبداعية، كما أنّ انتشارها في فضائها الطّباعي يمنحها صورة هندسية خاصّة، تستدعي تداخل بصر المتلقي وسمعه، لفك شفراتها الإيقاعية والإيحائية، وبفعل ما تبعثه من تلوين نغمي بين أسطرها، تزداد جماليتها الفنّية.

ونخلص في الأخير، إلى أنّ الإيقاع يشكّل خاصّية جوهرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، فهو ليس مجرّد تحلية تفرض عليه من الخارج، وإنّما هو تلك الرّوح الّتي تسري في جسدها، إذ بفضله تحقّق لوناً من الانسجام، والتّناسق بين عناصرها البنائية والدّلالية، خاصّة إذ تداخلت في تشكيله جملة من الآليات، كالقافية والتّدوير، والتّكرار، والتّشكيل الطّباعي، فكلّ منها ينعم بفاعلية إيقاعية غنية بالتّناغم الصّوتي، والإيحاء الدّلالي، والحيوية الدّينامية، فبتلاحمها وتفاعلها في البنية التّركيبية للقصيدة، تبرز قيّمها الجمالية والدّلالية والإيقاعية.

خاتمـــــــة:

سعت هذه الدّراسة إلى معالجة إشكالات آليات الإيقاع، ودلالته في الشعر الجزائري المعاصر، في الفترة الممتدّة ما بين(1970-1990م)، فاجتهدت واستقرأت واستثمرت آراء ومقولات الدّراسات التي سبقتها تارة، وطبّقت وحلّلت تارة أخرى، وذلك انطلاقا من ترصّد واقع الشعر المعاصر في الجزائر، وتمحيص الكلام حول أهمية الإيقاع الشعري، وتحديد عناصره البنائية ووظائفه، واستبيان أثر فنّ المزاحفة في تغيير بنيته، ومن ثمّ التطرّق للإيقاع الخارجي للقصيدة الجزائرية المعاصرة، واستظهار علاقة الإيقاع بالتّوازنات الصّوتية البديعية، والتّنويه بآلياته، وأثرها الدّلالي في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

وكان الهدف من وراء هذا كلّه، الاهتمام بالموضوع، والإلمام بخلفياته، واستجلاء مسوّغات الإيقاع الشعري، واستنباط آلياته، وملامسة مظاهره الفنّية والجمالية، من خلال اجتهادات تطبيقية وتحليلية على القصيدة الجزائرية المعاصرة، وانتهت الدّراسة إلى استثمار جملة من النتائج، نستعرضها فيما يأتي:

كانت الدّعوة إلى التّجديد في الشعر الجزائري، والتّمرّد على رواسب الماضي منذ العقد الثاني من القرن العشرين، بريادة الشاعر " **رمضان حمّود**"، أي قبل أن يطالب بذلك شعراء المشرق العربي.

شهد الشعر الجزائري المعاصر ظروفا تعجيزية، عرقلت مساره الإبداعي، وتسبّبت في تأخّر ظهور القصيدة الحرّة نسبيا في الجزائر، مقارنة بمثيلتها في المشرق.

بدأت النّقلة الفعلية التّغييرية في القصيدة الجزائرية، في العقد الخامس من القرن العشرين، بريادة الشاعر " **أبي القاسم سعد الله** "، فله يعزى فضل نشر أوّل قصيدة حرّة الوزن في الجزائر عام 1955، بعنوان "**طريقي**".

عاصر ظهور القصيدة المعاصرة في الجزائر ثوراتها التّحريرية ضد الاحتلال الفرنسي، فكان لها أثر فاعل في نتاجات الشعراء، بل كانت تشكّل المنبع الذي نهلوا منه مادّتهم الشعرية.

يتمتّع الشاعر الجزائري المعاصر بروح وطنية وقومية خاصّة، حيث ترك كمّاً هائلا من النماذج الشعرية التي عبّرت عن تلك الروح، كما عبّر عن تجاربه العاطفية وإن كان محافظا في بداياته الأولى، إلاّ أنّه ومع مرور الوقت، راح يطلق العنان لمشاعره.

تميّز شعراء الفترة المحصورة مابين (**1970-1990**)، بطموحاتهم الجامحة في تجويد فنّيات القصيدة الجزائرية المعاصرة وترقيتها، واستطاعوا مع مرور الزمن أن يحققوا تطوّراً ملموساً، لاسيما من الناحية الإيقاعية.

يمثّل الإيقاع خاصية جوهرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، وليس مجرّد حلية تزيينية تفرض عليها من الخارج، وتتداخل في بنائيته ثلاث عناصر أساسية هي: التّتابع والتوالي بين الحركات والسكنات، أو المقاطع الصوتية، ومراعاة التناسب بينها، والمدى الزمني المستغرق، هذا فضلا عن عنصر المفاجأة، وبالتّالي فالإيقاع، هو الرّوح التي تسري في جسد القصيدة.

لا يحقّق الإيقاع قوّته وتجانسه، إلاّ بمدى ارتباطه بالتجربة الشعورية وعمقها فمن خلالها يتمكّن من بلوغ أهدافه الجمالية والبنائية والدلالية.

يسهم فنّ المزاحفة في إثراء البنية الإيقاعية للقول الشعري، بتناغمات صوتية متوازنة، ناجمة عمّا يحدثه من تغيّرات بنائية تلقائية في الكمّ المقطعي للتفاعيل الشعرية وما يتبعها من تبديل للمواضع النّبرية، وذلك تبعا لما تستدعيه المواقف الانفعالية من تثاقل في الحركة الإيقاعية أو خفّة.

هيمنت إيقاعات الأوزان الصافية على المتن الشعري الجزائري المعاصر لبساطتها وابتعادها عن التّعقيد، هذا فضلا عن غنائها الموسيقي والدلالي، وتباين استعمالها

من شاعر إلى آخر، وذلك بحسب ما تمليه عليهم تجاربهم الشعورية، ولكن هذا لم يمنعهم من الكتابة على الأوزان المركبة أحياناً.

لم يستغل الشاعر الجزائري المعاصر، ظاهرة المزج بين الألوان الصافية في القصيدة الواحدة فحسب؛ بل تجاوزها إلى المزاوجة بين الشكلين (العمودي والحرّ) ممّا منحه حرّية التّعبير عن أبعاد تجربته العاطفية المتباينة، وزاد بنيتها الإيقاعية تلوينا وثراء ونماء.

لم يعد البيت الشعري المعاصر قائما بذاته، وإنّما أصبح مجهول الهوية، وذا بنية غير تامة، قد يضبطها فعل الكتابة، الذي يملأ فضاء الصفحة في القصيدة المعاصرة فيكسبها تشكيلا إيقاعيا ممتدّا ومتناميا.

استعان الشاعر الجزائري المعاصر بالجملة الشعرية، للتّعبير عن دفقته الشعورية خاصة لمّا وقف السطر الشعري عاجزاً أمام استيعابها.

استعمل الشاعر الجزائري المعاصر الوقفة بأنواعها الثلاث في قصائده، العروضية والدلالية، ووقفة البياض، وذلك بناء عمّا تمارسه من أثر فعّال في تحديد بنية البيت المعاصر، وما تضفيه عليه من أبعاد فنّية وجمالية، وتلوينات إيقاعية ودلالية.

تتداخل البنيتان الإيقاعية والوزنية في توقيع شعرية الخطاب الشعري المعاصر إذ بفعلهما تتبلور جماليته الشعرية، ويحقق وظيفته الإبلاغية والبلاغية.

وظّف الشاعر الجزائري المعاصر التجنيس، بوصفه ظاهرة بديعية تحسينية، نظراً لما يتمتّع به من فاعلية صوتية وإيقاعية ودلالية، يبعثها ترجيع الأصوات المتجانسة وانسجامها وائتلافها، ممّا يكسب القصيدة تلوينات صوتية متناغمة، تملأ فضاءها بالإيحاء الغني بالانفعال.

يعمل التّرصيع على تجميل معنى الخطاب الشعري، وتزيين فضائه بالتّوازن الصوتي، القائم على التّوازي والتّقابل والتّسجيع والتّوازن، فيضفي عليه فاعلية نغمية متناسقة صوتياً، ومنسجمة إيقاعياً.

يغرض التّوازي إلى تبليغ المعنى، وتأديته بشكل غير مباشر، يقوم على الإيماء والتّقابل والتّعادل والتّكرار والتّماثل، الواقع بين الصيغ الصرفية والوزنية، فيكتسي الفضاء الشعري صورة هندسية تطريزية مزخرفة، متوازية شكلا، ومنسجمة إيقاعيا، ومتناسقة دلاليا، وبالتّالي فهو طاقة إيقاعية بصرية.

تشكّل القافية عنصراً جوهريا في بناء الخطاب الشعري، إذ بفعل ارتساماتها المنسجمة والمتنوّعة، تسهم في توجيهه إيقاعيا ودلاليا وبلاغيا، وبهذا فإنّ وظيفتها لا تتوقّف عند مجرّد تكرار حرف الرّوي، وإحداث جرس موسيقي في نهاية كلّ بيت خطّي، ترتاح له الأذن، ويطرب له الذّوق.

يعدّ التّدوير ظاهرة إيقاعية فاعلة، باعتبارها تبعث روحا تنظيمية على موسيقى القصيدة، فانطلاقا من مطّ نغماتها الصّوتية، الناتج عن انسياب تفاعيلها، واسترسالها بشكل متواصل، تكتسب ليونة إيقاعية، وطلاوة دلالية، ممّا يجعلها تفرغ إفراغا نحويا ودلاليا وعروضيا واحداً، يتناسب مع الدّفقة الشعورية للشاعر، ومن دون أي عارض يعترض بناءها الإيقاعي والدّلالي.

جنح الشعراء الجزائريون المعاصرون إلى استخدام ظاهرة التّكرار بأنواعها الثلاث في قصائدهم، (التكرار الصوتي، واللّفظي، وتكرار العبارة)، لا لمجرّد التّزيين والتّحلية فحسب؛ بل لتقوية المعنى وتأكيده وإبلاغه، بالإضافة إلى إثراء إيقاعها بالتناغم الصوتي المتردّد والممتدّ في فضائها، الذي تزيده الصورة الهندسية النّاجمة عن التّكرار، إثارة ونماء، وبهذا يحقّق التّكرار وظيفته في الإبلاغ والإمتاع.

استغل الشاعر الجزائري المعاصر الفضاء الطّباعي للقصيدة، وفق ما تقتضيه تجاربه الشعورية المتصارعة الانفعالات، باعتماد التّلاعب بين الكلام والصّمت، أو السواد والبياض، وبالتّالي فإنّ البياض يشكّل عنصراً إيقاعياً بصرياً حيوياً، لاسيما من خلال ما يبثّه من دلالات متجدّدة، تجعل القارئ يشارك في العملية الإبداعية.

تساعد علامات التّرقيم، بوصفها عناصر دالة، على إحكام البناء اللّغوي للخطاب الشعري، وضبط معانيه، وإظهار تناغماته الإيقاعية، هذا فضلاً عن توجيه القارئ وإثارته وإدماجه في الإنتاج الإبداعي، كما أنّ انتشارها في الفضاء الطّباعي، يكسبها صورة هندسية مميّزة، تقتضي تداخل بصر المتلقي وسمعه على السّواء، للاستماع بجماليتها الفنّية.

وإذا كان هناك من قول نشفع به هذا المجهود العلمي المتواضع الّذي بذلناه فإنّنا نسفر عن رغبة جامعة تسكننا، وهي أن تكون هذه النتائج نقطة انطلاق لاستكمال البحث عن الإيقاع الشعري الجزائري خاصة، والعربي عامة.

فـــهارس

فهرس المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم (رواية ورش)

أوّلا: المصادر والمراجع العربية

01- إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، د ط، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999م.

- موسيقى الشعر ، ط7، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1997م.

03- أدونيس(أحمد علي سعيد)، الشعرية العربية،ط1،دار الآداب،بيروت،1985م.

ـ الثابت والمتحوّل (صدمة الحداثة)، د ط، دار العودة، بيروت، د ت.

ـ كلام البدايات، ط1، دار الآدب، بيروت- لبنان، دت.

06- أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1972م.

07- أحمد بن فارس (أبو الحسن)، الصّاحبي في فقه اللغة العربية و مسائلها وسنن العرب في كلامها، تعليق: أحمد حسن بسج، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان،1997م.

08- أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1980م.

09- أحمد كشك، الزحاف والعلّة (رؤية في التجريد و الأصوات و الإيقاع)، د ط، مكتبة النهضة المصرية، د ت.

- التّدوير في الشعر (دراسة في النحو، والمعنى والإيقاع)، د ط، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة ، 2004م.

11- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، دط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، 2000م.

12- أحمد عزوز، علم الأصوات اللغوية، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، د ت.

13- أحمد فوزي الهيب، إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف ، ط 1، دار القلم العربي ودار الرفاعي2004م.

14- الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، ط1، منشورات أرتستيك، الجزائر، 2007م.

ـ حقول البنفسج، دط، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2009م.

16ـ بدر شاكر السياب، أزهار ذابلة، د ط، مطبعة الكرنك، بالفجالة، مصر، 1947م.

17ـ جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) د ط، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982م.

18ـ الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، وضع حواشيه : موفّق شهاب الدّين ط1، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، 1998م.

19ـ ابن جنّي (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق: محمّد علي النّجار، د ط، المكتبة العلمية دت.

ـ سّر صناعة الإعراب، تحقيق: د/ حسن هنداوي، ط 1، دار القلم، دمشق، 1985م.

21ـ ديوان أحمد الغوالمي ، تحقيق : عبد الله حمادي،ط 2، وزارة الثقافة، مديرية الفنون والآداب الجزائر، 2005م.

22ـ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة و الشعر)، تحقيق: مفيد قميحة، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1989م.

23ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، د ط دار الكتب الشرقية، د ت.

24ـ أبو حيان التّوحيدي، الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، د ط، منشورات مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، دت.

25ـ حمري بحري، أجراس القرنفل، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

26ـ حسين أبو النّجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، د ط، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين الجزائر، 2003م.

27ـ الحسين بن أحمد علي الكاتب، كتاب كمال أدب الغناء، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة مراجعة : محمود أحمد الحنفي، د ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975م.

28- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، د ط، أفريقيا الشرق، المغرب 2001م.

29- حسن يوسف موسى وَعبد الفتاح الصعيدي، الإفصاح في فقه اللغة، ط 2، دار الفكر العربي القاهرة،د ت.

30- حسني عبد الجليل يوسف، التّمثيل الصوتي للمعاني (دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي)، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دت.

31- حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،1987م.

32- ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد)، عيّار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، ط 3، منشأة المعارف، الإسكندرية،د ت.

33- يحي العلوي (ابن حمزة بن علي بن إبراهيم اليمني)، كتاب الطّراز (المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم وحقائق الإعجاز) تحقيق: محمد عبد السّلام شاهين، ط 1، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، 1995م.

34- يحي بن معطي، البديع في علم البديع، تحقيق: محمد مصطفى أبو شوارب، مراجعة مصطفى الصاوي الجو يني، ط1/دار الوفاء، الإسكندرية، 2003م.

35- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، ط2، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1981م.

36- كمال بشر، علم الأصوات، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2000م.

37- مؤنس رشاد الدّين، المرام في المعاني والكلام (القاموس الكامل)، ط 1، دار الراتب الجامعية، بيروت – لبنان 2000م.

38- مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية (نموذج الوقف)، ط 1، دار الأمان الرباط، 2010 م.

39- مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي (قضايا ومشكلات)، ط 3، دار المعارف، القاهرة 1995م.

40ـ محمد الأخضر عبد القادر السائحي، ألوان من الجزائر، ط1، الشركة الوطنية للنشر التوزيع الجزائر، 1986م.

ـ أغنيـات أوراسيـة، دط، الشركـة الوطنيـة للنشـر والتوزيع، الجزائر، دت.

42ـ محمد الماكري، الشكل والخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، 1991م.

43ـ محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر (الكتابة، الفضاء التفاعل) ط 1، دار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990م.

44ـ محمد بلقاسم خمار، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986م.

ـ الحرف والضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979م.

ـ ديوان أوراق ، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت.

47ـ محمد بن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: أبو فهر محمود شاكر، دط، دار المدني، جدة، دت.

48ـ محمد بنيس، الشعر المعاصر، ط2، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب 1996م.

ـ الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 2001م.

50ـ محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي (بين القديم والحديث)، د ط، دار المعرفة الجامعية، القاهرة 2004م.

51ـ محمد زتيلي، الأعمال الشعرية، فصول الحبّ والتحوّل، صدر عن وزارة الثقافة، الجزائر 2007م.

52ـ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925- 1975 ط1،دار الغرب الإسلامي،1985م.

ـ رمضان حمود ، حياته و آثاره ، ط2 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985م.

54ـ محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر **2005**م.

55ـ محمد عونّي عبد الرءوف، القافية والأصوات اللّغوية، ط2، مكتبة دار المعرفة، 2006م.

56ـ محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2006م.

ـ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط 3، دار المعارف، القاهرة 1984م.

58ـ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د ط، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001م.

59ـ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د ط، دار العودة ، بيروت ، 1982م.

60ـ محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، ط1، مكتبة بستان المعرفة، 2006م.

61ـ ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، د ط، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1994م.

62ـ ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري)، لسان العرب، ط 3 دار صادر، بيروت - لبنان، 2004م.

63ـ مفدي زكرياء، اللّهب المقدس، ط3، موفم للنشر، 2000م.

64ـ مصطفى حركات، نظرية الوزن الشعري العربي و عروضه، د ط، دار الأفاق، 2005م.

65ـ مصطفى محمّد الغماري، ألم وثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م.

ـ أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1980م.

ـ بوح في موسم الأسرار، لافوميك، 1985م.

ـ مقاطع من ديوان الرّفض، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989م.

ـ قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.

ـ قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983م.

71ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، د ط ، منشورات دار الآداب، بيروت، 1962م.

72ـ ناصر سليم محمد الحميدي، ومحمد عباس محمد العرابي، تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت - لبنان، 2012م.

73ـ نحم الدّين(أحمد إسماعيل بن الأثير الحلبي)، جوهر الكنز (تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة)، تحقيق:محمد زغلول سلام، دط، منشأة المعارف الإسكندرية، دت.

74ـ ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، د ط، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر بيروت، 2005م.

75ـ السجلماسي(أبو محمد القاسم)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، ط1، مكتبة المعارف ،الرباط – المغرب، 1980م.

76ـ سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993م.

77ـ ابن سيّده (أبو الحسن علي بن إسماعيل)، المخصّص، تحقيق: عبد الحميد أحمد يوسف الهنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 2005م .

78ـ السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي)، مفتاح العلوم، تعليق: نعيم زرزور، ط 2، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، 1987م.

79ـ سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981م.

80ـ ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن سعيد)، سرّ الفصاحة، اعتنى به و خرّج شعره وعمل فهارسه: غطاشة الشوابكة، ط1، دار الفكر، عمّان، 2006م.

81ـ عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، دط، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2004م.

ـ زهرة الدنيا، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007م.

83ـ عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ط 1، مكتبة الإشعاع الفنّية، الإسكندرية 1999م.

84ـ عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تعليق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، ط 2، دار المسيرة بيروت لبنان، 1979م.

85ـ عبد الله ركيبي، الشعر في زمن الحرّية، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1994م.

ـ قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، ط 3، الدار العربية للكتاب ليبيا- تونس، 1977م.

87ـ عبد الملك مرتاض، ألف ياء(تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة)، دط دار الغريب للنشر والتوزيع 2004 ، ص244.

- معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، د ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2007، ص458.

89ـ عبد المنعم خفاجي، النقد العربي الحديث ومذاهبه، دط، مكتبة الكليات الأزهرية القاهرة، دت.

90ـ عبد العالي رزّاقي، أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أوّل ماي، ط 2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م.

91ـ عبد العزيز عتيق، علم البديع، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2000م.

92ـ عبد القادر رابحي، النّص والتّقعيد (دراسة في البيئة الشكلية للشعر الجزائري المعاصر) د ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ت.

92ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: أبو فهر محمود محمد شاكر، ط 1، مطبعة المدني، القاهرة، 1991م.

ـ دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح و تقديم: ياسين الأيوبي، د ط المكتبة العصرية صيدا، بيروت- لبنان، 2007م.

95- عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ط 1، دار أبي رقراق، الرباط 2002م.

96- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط 1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م.

97- عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، د ط، دار الفكر العربي، القاهرة 1992م.

ـ الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية)،ط 3 دار العودة ودار الثقافة، بيروت 1981م.

ـ التّفسير النّفسي للأدب، د ط، دار غريب، القاهرة، دت.

100- عزّ الدّين ميهوبي، في البدء كان أوراس، د ط، دار الشهاب، باتنة- الجزائر، د ت.

101- عزّت محمّد جاد، نظرية المصطلح النقدي، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2002م.

102- عياش يحياوي، عاشق الأرض والسنبلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دت.

ـ تأمّل في وجه الثّورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م.

104- أبو العلاء المعرّي، اللّزوميات، تحقيق: جماعة من الأخصائيين، ط 2، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، 1986م.

105- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2006م.

106- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م.

ـ نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1993م.

108ـ عمّار بو الدّهان، معزوفة الظمأ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.

109ـ عمر أزراج، الأعمال الشعرية (1969-2007م)، د ط، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2007م.

ـ الجميلة تقتل الوحش، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ت.

111ـ عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا و أنّواعا وقضايا وأعلاما)، د ط ديوان المطبوعات الجامعية، دت.

112ـ عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في الشعر البحتري، ط 1، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي- ليبيا، 2003م.

ـ في العروض والقافية، ط 1، جامعة قار يونس، بنغازي- ليبيا 2003م.

114ـ العربي عمّيش، خصائص الإيقاع الشعري، د ط، دار الأديب للنشر والتوزيع، 2005م.

115ـ فوزي سعد عيسى، العروض ومحاولات التطوّر والتجديد فيه، ط2، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1990م.

116ـ الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان، 1999م.

117ـ صابر عبد الدّايم، موسيقى الشعر العربي بين الثّبات والتطوّر، ط 3، مكتبة الخانجي القاهرة، 1993م.

118ـ الصاحب بن عبّاد (أبو القاسم إسماعيل)، الإقناع في العروض وتخريج القوافي تحقيق: الشيخ محمد حسين آل ياسين، ط1، المكتبة العلمية، بغداد، 1960م.

119ـ صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1983م.

ـ الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م.

121- صلاح الدّين بن أيبك الصّفدي، كتاب جنان الجناس، دط، دار المدينة للطباعة والنشر بيروت، 1299هـ.

122- صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر المعاصر، د ط، إفريقيا الشرق، المغرب 2012م.

123- قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، ط 1، دار الكنوز الأدبية 2000م.

124- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر(ديوان سعد الله)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985م.

- دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط2، دار الآداب، 1977م.

- تجارب في الأدب والرحلة، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983م.

127- قدامة بن جعفر (أبو الفرج)، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط 3، مكتبة الخانجي القاهرة، 1979م.

128- ابن قتيبة الدّينوري (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة وَمحمد أمين الضنّاوي، ط2، دار الكتاب العلمية، بيروت- لبنان، 2005م.

129- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002م.

130- رشيد حجيرة، البيت الشعري من البناء العمودي إلى البناء الأفقي، د ط، أنفو برانت للطباعة و النشر، فاس- المغرب 2007م.

131- ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق : د/النبوي عبد الواحد شعلان، ط1، مكتبة الخانجي ، القاهرة، 2000 م.

132- شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي، ط2 ، دار المعرفة، القاهرة، 1978م.

133- شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985م.

134- شمس الدين محمد ابن محمد الدلّجي العثماني، رفع حاجب العيون الغامزة عن كنوز الرامزة في علمي العروض والقافية، تحقيق: أحمد إسماعيل عبد الكريم، ط 1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 2011م .

135- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ط1، دار أزمنة، عمان- الأردن، 2006م.
136- تامر سلوم، أسرار الإيقاع في الشعر العربي، ط 1، دار المرساة للطباعة والنشر والتوزيع سوريه، د ت.
137- توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، د ط، سراس للنشر، تونس، 1985م.
138- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ط4، عالم الكتب، القاهرة، 2004م.
139- خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، ط 1، دار العودة بيروت 1979م.
140- الخوارزمي (أبو عبد الله محمد بن أحمد بن يوسف الكاتب)، مفاتيح العلوم، دراسة وتصدير:عبد الأمير الأعسم، ط 1، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان 2008م.
141- الخطيب القيزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: غريد الشيخ محمد وَإيمان الشيخ محمد، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، دت.
142- الخطيب التّبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2003م.
143- الخليل بن أحمد الفراهدي، كتاب العين، تحقيق: د/ داود سلوم، ود/ داود سلمان العنبكي ود/ إنعام داود سلوم، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، 2004م.
144- خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجاً)، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2005م.

ثانيا: المراجع المترجمة

01- أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ترجمة و تحقيق: عبد الرحمن بدوي، د ط، دار الثقافة، بيروت لبنان، د ت.
02- برتيل مالبرج، علم الأصوات، ترجمة: عبد الصبور شاهين، د ط، مكتبة الشباب، القاهرة 1985م.

03- جان ماري جوبو، مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، ترجمة: د/ سامي الدروبي، ط 2، دار اليقظة العربية، دمشق، 1965م.

04- جون كوهن، النظرية الشعرية، (بناء لغة الشعر)، ترجمة: أحمد درويش، د ط، دار غريب للنشر و التوزيع والطباعة، القاهرة، د ت.

05- جمال الدّين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، ترجمة : مبارك حنون و محمد الوالي و محمد أوراغ ، ط1، دار توبقال، المغرب، 1996م.

06- ستانسلاس جويار، نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة: من جى الكعبي، تعليق: عبد الحميد الدواخلي، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م.

07- فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2000م.

08- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي وَمبارك حنون، ط 1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م.

09- رينيه ويليك وَأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدّين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، د ط، المؤسسة الوطنية للدراسات و النشر، بيروت، 1987م.

ثالثا: المراجع الأجنبية

01-André Martinet, syntax générale, Armand colin, paris, 1985.

02-Henri meschonnic, critique du rythme, (anthropologie historique du langage),editions verdier,1982 .

03- Jean du Bois (et des autres) , Dictionnaire de linguistique, la rousse Vu EF, Bordas,2002.

04-le petite la rousse illustré, la rousse, paris,2006.

05-Nabil Radhouane dictionnaire ,de stylistique, rhétorique et poétique, cantre, de publication, universitaire, Tunis ,2002.

رابعا: الرسائل الجامعية

01- مصطفى الشاوي، جماليات تلقّي النّص الشعري المغربي الحديث (مستويات القراءة والتأويل)، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء جامعة الحسن الثاني، 2001-2002م.

02- عبد الجبار التّهامي العلمي، البنية الإيقاعية في ديوان "براعم" لعبد المجيد بن جلون مخطوط أطروحة دكتوراه، كلية الآدب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، بنمسيك، الدار البيضاء 2001،-2002م.

خامسا: المجلّات والدّوريات

01- مجلة فصول (النقد الأدبي تراثنا النقدي)، العدد 2 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة يناير - فيبراير – مارس، 1986م.

02- مجلّة عالم الفكر في الأدب واللّغة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، جانفي / مارس، 2014م.

فهرس الموضوعات

إهداء

مقدمة.....أ- هـ

مدخل:.واقع الشعر المعاصر في الجزائر.....7 -41

1-بداية الشعر المعاصر في الجزائر وظروفه.....11-25

2-مضامين الشعر الجزائري المعاصر.....25-40

الفصل الأول:الإيقاع الشعري وتأثّر بنيته بفنّ المزاحفة في القصيدة الجزائرية المعاصرة.....44-85

1-الإيقاع الشعري وعناصره البنائية:.....45-69

أ-عند الغربيين:.....46-57

ب-عند العرب القدامى:.....57-63

جـ-عند الرب المحدثين:.....63-69

2- وظيفة الإيقاع الشعري وأنواعه:.....69- 74

3- أثر فنّ المزاحفة في الإيقاع الشعري.....74- 85

الفصل الثاني: الإيقاع الخارجي للقصيدة الجزائرية المعاصرة 88-129

1-الوزن الشعري:.....89- 108

2- البيت الشعري وبنيته الإيقاعية:.....108- 125

أ-البيت الشعري:.....108- 115

ب-.الوقفة وأنواعها في الشعر الجزائري المعاصر:.....115- 125

3- الفوارق البنائية والجمالية بين الإيقاع والوزن:.....125-129

الفصل الثالث:الإيقاع وعلاقته بالتّوازنات الصّوتية البديعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة..... 132-172

1-التّجنيس:.....133- 150

2-التّرصيع:.....150- 157

3-التّوازي:.....157- 171

الفصل الرابع:آليات الإيقاع الشعري وأثرها الدلالي في القصيدة الجزائرية المعاصرة.....175- 240

1- آليــة القافيــة:.....175- 193

أ-القافية الموحدة المتناوبة الروي:.....182-185

ب-القافية المتوالية المتناوبة:.....185-189
جـ-القافية المتواطئة:.....189-190
د-القافية المرسلة:.....191-193
2- آليــة التّـدويـر:.....193- 207
3-.آليــة التّـكـرار:.....208- 224
أ-التّكرار الصوتي:.....210-217
ب- تكرار الكلمة:.....217-221
جـ-تكرار العبارة:.....221-224
4- آليــة التّشكيـل الخطّـي أو الطّباعـي:.....224- 240
أ- إيقـاع البيـاض.....226- 233
ب-علامـات التّـرقيـم:.....233- 240
خاتمة:.....241- 245
فهرس المصادر والمراجع:.....248- 260
فهرس الموضوعات.....261-262