الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي الموسومة بـ:

# تجليات الإيقاع والتناص في الديوان الشعري " على حساب الوقت " لعبد القادر رابحي

إعداد:
بن حضرية خديجة
–بن عزمو فوزية

إشراف الأستاذ:
– د حمودي محمد –

السنة الجامعية: 2017 – 2018

# تشكرات

نرجو بشدّة أن ينال إعجابكم هذا العمل المتواضع مع فائقالاحترام

والتّقدير للأستاذ المشرف "حمودي محمّد"

وكلّ أساتذة قسم اللّغة العربيّة وآدابها.

# الإهداء

أتقدّم بقلب شاكر ونفس خاضعة للذي أهدانا العقل وفضّلنا عن سائر المخلوقات سبحانه الذي يستحقّ الشّكر والتّقدير على نعمه

وحده لا شريك له.

أهدي هذا العمل المتواضع إلى من علّمني الصّبر والعطاء ومواجهة الصّعاب

إلى سندي في الحياة وأملي الخالد ... أبي العزيز

إلى من عانت وربّت وسهرت على نجاحي إلى منبع سعادتي وسرّ ابتسامتي ... أمّي الغالية

أطال الله في عمريكما وقدّرني على ردّ القليل ممّا ضحّيتماه من أجلي لتوصيلي إلى ما أنا عليه اليوم.

إلى من قسموني رحم أمّي أخواتي العزيزات (سعاد - صارة - نبوية)

إلى أزواجهنّ الكرام وذريتهنّ الغالية على قلبي

إلى كلّ الأقارب والأحباب

إلى أساتذتي الفضلاء وعلى رأسهم الأستاذ البروفيسور حمودي محمد الذين كانوا سراج دربي ومنارة فكري من الإبتدائي إلى الجامعة

إلى كلّ الأصدقاء والزّملاء خاصّة "فوزية - غزلان - وردة - كوثر- أسماء" اللواتي ربطتني بهنّ صلة المحبّة والأخوّة.

إلى كلّ من ساعدني على إتمام هذه المذّكرة من قريب أو من بعيد ولو بكلمة طيّبة أو حتّى ابتسامة "sk"

نديرة خديجة

# الإهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى من بلّغ الأمانة وهدى الأمّة محمّد صلّ الله عليه وسلّم .

إلى الذين قال فيهما عزّ وجلّ: {وَ بِالوَالِدَيْنِ إِحْسَانَا}-سورة النّساء- [الآية 24]

إلى الذي رعاني بعطف و ضحّى لأنال النّجاح وعلّمني روح الكفاح "أبي العزيز"، حفظك الله وأطال في عمرك.

إلى من كان دعاؤها سرّ نجاحي وحنانها بلسم جراحي، "أمّي الغالية"، حفظك الله وأطال في عمرك.

إلى من كان سندي في الحياة وملجئي الوحيد، زوجي الحبيب "محمّد"

إلى فلذّة كبدي ودافع إرادتي، أملي الخالد ابنتي الوحيدة "إسراء"

إلى من قسموني رحم أمّي أخي العزيز محمّد وعائلته، وأخواتي "نوال، حنان، خيرة وأسماء" وعائلتهنّ الكريمة.

إلى كلّ الأقارب و الأحباب

إلى أساتذتي الكرام الذين كانوا سندا لي في حياتي الدّراسية من الابتدائي إلى الجامعة.

إلى صديقتي وأكثر، أختي التي لم تلدها أمّي شريكتي في المذّكرة، حبيبتي "خديجة"

إلى كلّ الزّملاء والأصدقاء خاصّة "كريمة، عبلة، خيرة، سميرة و وردة"

فوزية

إنّ الحمد لله نحمده ونستعينه ونستغفره، ونعوذ بالله من شرور أنفسنا وسيّئات أعمالنا، فمن يهده الله فهو المهتد، ومن يضلّ فلن تجد له وليّا ولا مرشدا، ونشهد أنّ الله إله العالمين وأنّ محمّد سيّد الخلق وحبيب الحقّ صلّ الله عليه وسلّم وآله وصحبه والتّابعين أجمعين إلى يوم الدّين، أمّا بعد:

يعدّ الشّعر الجزائريّ المعاصر، رافدا من روافد الشّعر العربيّ، الذّي تأثّر برياح التّغيير والتّطور والخروج عن المألوف، بما سمّي بالشّعر الحرّ والذّي أصبح ظاهرة منتشرة أثارت اهتمام العديد من الدّارسين، بمنحهم فرصا للبحث وآفاق جديدة للدّراسة والتّدقيق شكلا وموضوعا، رغم تباين الأذواق بين مفضّل للشّعر الحرّ وآخر للشّعر العمودي.

وفي هذا السّياق، جاء بحثنا يتناول دراسة فنّية أو مقاربة جمالية لديوان شعري جزائري من اختيارنا للشّاعر عبد القادر رابحي المعنون بـ" على حساب الوقت" وذلك في إطار تبيان محطّاته التّناصية، والكشف عن البنى الإيقاعيّة لبعض النّماذج من قصائده، وبناءا على هذا الطّرح تمحورت الإشكالية الآتية والتي تضمّنت مجموعة من الأسئلة هي:

- ما هي البنى الإيقاعية التي شكّلت الدّيوان لا سيما أنّه ينتمي إلى شعر التّفعيلة؟
- كيف تمظهرت الإحالات التّناصية التي شكّلت الخطاب الشّعري في الدّيوان؟

على أنّ من دواعي اختيارنا هذا الموضوع ما يلي:

- جدّية الموضوع وخصوبة تربته التّي لا تزال تبحث عن المزيد من الممارسات الإجرائية النصّانية.

- تواجد طاقات جزائريّة معتبرة في الشّعر الحرّ، والتّي تحتاج إلى تشجيع لتتبوّأ مقاما يليق بها في ساحة الشّعر العربيّة.
- رغبتنا في تعريف القارئ بجماليات الإيقاع والتّناص المتجلّية في القصيدة الحرّة الجزائريّة.

أمّا عن خطة بحثنا، فقد احتوت على مقدّمة، مدخل، فصلين وخاتمة.

تضمّنت مقدّمة تمهيدا لموضوع البحث ثمّ صياغة إشكاليته فدواعي اختياره، ثمّ منهج البحث المعتمد، و بعض الصّعوبات التي واجهتنا أثناء البحث.

و أمّا المدخل قد عرضنا فيه تعريفات ومفاهيم لبعض المصطلحات التي كانت أساس البحث وهي الإيقاع والتّناص بسلّم زمني من القديم إلى الحديث وبالطّرح اللّغوي والاصطلاحي.

أمّا الفصل الأوّل فقد عنوناه بـ" تجلّيات الإيقاع والتّناص في الشّعر المعاصر"، وقد كان نظريا، تناولنا فيه نشأة الإيقاع والتّناص عند العرب والغرب مع ذكر أنواع الإيقاع وعناصره، وأنواع التّناص ومصادره.

و الفصل الثّاني وسمناه بـ"شعرية الإيقاع والتّناص في ديوان على حساب الوقت" وكان هذا الفصل تطبيقيّا، عرّفنا فيه بالشّاعر عبد القادر رابحي، ثمّ قمنا بقراءة في الدّيوان، لنعرّج بعدها إلى المقاربة التّناصية، و الكشف عن البنية الإيقاعيّة حيث نمذجنا لذلك ببعض القصائد.

والخاتمة قد رصدنا فيها أهمّ النّتائج المتوصّل إليها.

و أمّا المنهج الذي اخترناه لمناوشة القصيد الشّعري هو المنهج التّاريخي والسّيميائي، لتحقيق الأهداف والنّتائج المرجوّة من هذه الدّراسة.

ومن بين أهمّ المصادر والمراجع التي أفادتنا في البحث هي: "العمدة في محاسن الشّعر" لا بن رشيق القيرواني، معجم "لسان العرب" لابن منظور، "البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر" لعبد الرّحمن تبرماسين، "التّناص في الشّعر العربي المعاصر" لحسن البنداري.

أمّا فيما يخصّ الدّراسات السّابقة المعتمدة فتكاد تكون منعدمة لأنّ ولربّما الموضوع لم يستقطب الدّارسين بصفة كبيرة، بسبب قلّة الالتفات إلى المنتوج الأدبي المحلّي، والنّظرة الاحتقارية له، بالرّغم من تواجد إمكانات وطاقات يحييّها القلم ولا يستهان بها.

ومن الصّعوبات التي واجهتنا أثناء البحث هي:

- قلّة الدّراسات السّابقة المتعلّقة بموضوع بحثنا.
- ضيق الوقت لا سيما مع خصوبة الموضوع وسعة وكثرة مادّته.

كما نطمح من خلال هذا البحث الوصول إلى تعريف القارئ على صوت من الأصوات الشّعرية الجزائريّة ذات الحساسية الجديدة ومدى تمكّنها من ذلك.

وفي الختام نحمد الله عزّ وجلّ على كرمه ولطفه، ونتوّجه بالشّكر إلى الأستاذ الفاضل "حمّودي محمّد" لإشرافه على هذا البحث، وعلى جهوده المتواصلة في نصحنا

وتوجيهنا والوقوف بجانبنا طيلة مدّة البحث، راجيين من الله تعالى أن يجزيه خير الجزاء وخير الثّواب وله منّا أعظم تحيّة وأسمى تقدير على تواضعه ورحاب صدره ونسأل المولى عزّ وجلّ التّوفيق والنّجاح.

سنتناول في بحثنا هذا مصطلحين هامّين هما: ( الإيقاع ، التّناص )

**أوّلا: الإيقاع**

**أ- لغــة:**

- جاء في **لسان العرب** لابن منظور (ت711هـ) في مادّة (**وَقَعَ**): "والوَقْعُ: وَقَعَ على الشّيء، وَوَقَعَ المطر بالأرض، ولا يُقال سقط...، والإيقَاعُ: من إيقَاعِ اللّحن والغناء، وهو أن يُوقَعَ الألحان ويبنيها..."[1]
- وجاء في **القاموس المحيط** للفيروز آبادي (ت 817هـ): "وَقَعَ، يَقَعُ، إيقَاعًا، والإيقَاعُ هو اتّفاق الأصوات والألحان وتوقيعها في الغناء، أو العزف..." [2]
- أمّا في **مختار الصحّاح** للرّازي (ت666هـ): "وَقَعَ، يَقَعُ، وَقْعًا؛ أي أَوْقَعَهُ وَقْعًا، والوَقْعُ هو السّحاب الرقيق، والإيقَاعُ هو مصدر للفعل أَوْقَعَ وهو النّقرات التي تتتالى من خفيف وثقيل مصاحبة للنّغم..." [3]

نلاحظ من خلال هذه التّعريفات اللّغوية أنّ معنى ( **إيقاع**) هو تواتر الأصوات وتوافق الألحان في الغناء أو العزف، وقد سمّى **الخليل بن أحمد الفراهيدي** (ت 175هـ) كتابا من كتبه في هذا المعنى وهو كتاب "**الإيقاع**".

---

[1]- ابن منظور أبو الفضل جمال محمّد بن مكرم، لسان العرب، ج14، مادّة (وَقَعَ)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1426هـ/2005م، ص263.

[2]- الفيروز آبادي مجد الدّين محمّد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الفكر، مادّة (وَقَعَ)، (د.ط)، 1431هـ/2010م، ص177.

[3]- الرّازي زيد الدّين محمّد عبد القادر، مختار الصحّاح، ت ح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، مادّة (وَقَعَ)، ط3، لبنان، 1426هـ/2009م، ص601.

**ب- اصطلاحا:**

لقد وردت كلمة **الإيقاع** في الثّقافة العربيّة للدّلالة على مكوّن من مكوّنات الموسيقى أمّا في الشّعر فيقابل مفهوم الإيقاع مصطلح الوزن، فالوزن والإيقاع كلمتان تشتركان في الكثير من الميادين كـ: طبيعتهما المتعلّقة بالزّمن، بنيتهما، نوعية الإحساس الذي تثيره كلا منهما عند السّامع وأهمّ نقطة اشتراك بينهما هي أنّ كلاهما مجالها الغناء أو العزف.

أوّل من استعمل لفظة الإيقاع من العرب هو **ابن طباطبة** (ت322م) في كتابه "**عيار الشّعر**"، عندما قال :"وللشّعر الموزون إيقاع يُطرب الفهم لصوابِه..." [1]

تبرز مقولة **ابن طباطبة** علاقة الإيقاع بالوزن والتي تكون علاقة ناقصة إذا تخلّ طرف منها عن الآخر.

- وقد عرّفه **كمال أبو ديب** بأنّه: "الفعالية التي تنتقل إلى المتلقّي ذي الحساسية المرهفة الشّعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التّتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركية."[2]

نستخلص من هذا القول أنّ الإيقاع قائم على الفعالية بين الشّاعر والمتلقّي، فهو حركة تخرج عن السّكون لتعطي إحساسا بالفرح أو الحزن.

---

[1]- ابن طباطبة، عيار الشّعر، تح: محمّد زغلول سلام، ط3، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت)، ص53.

[2]- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشّعر العربيّ الحديث، دار العلم، ط2، بيروت، 1981م، ص230.

**ثانيـا: التّناص**

**أ- لغـة:**

- جاء في **لسان العرب** في مادّة **(نَصَّ)**: "ومنه نَاصَّ، أو نَاصَصَ، ويَتَنَاصَّ، مصدر تَنَاصٌّ، ونقول تَنَاصَّ النّاس؛ أي ازدحموا، ويُقال فلان تَنَاصَّ أرض كذا؛ أي يتّصل بها..." [1]
- أمّا في **تاج العروس** للزّبيدي (ت 1790م): "اِنْتَصَّ، ونقول اِنْتَصَّ الرّجل؛ أي انقبض، وتَنَاصَى القوم؛ أي أخذ بعضهم بنواصي بعض في الخصومة..." [2].
- وفي **الصحّاح** للجوهري (ت400هـ) : "نَصَّ ، نَصَصَ، ونقول : هبّت الرّيح وتَنَاصَتِ الأغصان؛ أي عُلّقت رؤوس بعضها ببعض..." [3].

الملاحظ من هذه التّعريفات اللّغوية لكلمة **(تناص)** أنّها تصبّ في بوتقة واحدة وهي التّداخل والتّعالق والاحتكاك، وهذا ما يحيلنا إلى التّعاريف الاصطلاحية التي لا تتناقض وهذا الطرح اللّغوي.

**ب- اصطلاحا:**

- يقول **الخطيب القزويني** (ت 739هـ) في كتابه "**تلخيص المفتاح**" : "إنّ من الكلام من يضمّن شيئا من القرآن والحديث"[1].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادّة (نَصَصَ)، ص240.

[2]- الزّبيدي محمّد مرتضى الحسيني، تاج العروس، سلسلة المعاجم والفهارس، (د.ط)، دار الفكر، (د.ت)، ص221.

[3]- الجوهري إسماعيل بن حمّادة، تاج اللّغة وصحّاح العربيّة، ط 3، دار المعرفة، بيروت، 1429هـ/2008م، ص194.

هذا القول يحاول فيه القزويني البحث عن الجذور التأصّيلية لمصطلح التّناص، الذي لم ينشأ من العدم وإنّما كان نتيجة دراسات وقراءات سابقة حدّد القزويني البعض من مفاهيمها التي يمكن أن نستدرجها ضمن فكرة **الاقتباس**، وما هذا إلاّ تأكيد على وجود بذور لفكرة التّناص في النّقد العربي القديم ، أمّا فيما يخصّ فكرة التّضمين قال فيها القزويني: "وكثيرا ما يضمّن الشّعر من شعر الآخرين" [2]. وهنا يتطلب حضور القارئ النّموذجي ليستقرأ هذا القول الذي يُوحي **بفكرة الأخذ**.

- وقال **ابن رشيق القيرواني** (ت456هـ) في كتابه "**العمدة**" في **باب السّرقات**: "باب متّسع جدّا لا يقدر أحد من الشّعراء أن يدّعي السّلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلاّ عن البصير الحاذق بالصّناعة، وآخر فاضحة لا تخفى عن الجاهل المغفّل..." [3].

نلاحظ من مقولته أنّ بوادر مفهوم التّناص وإن لم تكن ممنهجة كانت موجودة ومن خلال فكرة لطالما كانت هاجسا للبحث وهي فكرة السّرقات الشّعرية، التي لا تحيل إلاّ على أخذ شاعر من غيره، لإثراء إبداعه الشّعري أو لنيل درجة الفحولة والشّهرة.

- يرى **محمّد مفتاح** –وهو من النّقاد العرب المحدثين الذّين تعمّقوا في دراسة التّناص – أنّ التّناص ما هو إلاّ استخلاص لمختلف التّعاريف التي تطرّق إليها النّقاد الغربيون

---

[1]– الخطيب القزويني أبو المعالي جلال الدّين، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، قرأه وكتب حواشيه: ياسين الأيّوبي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 1423هـ/2002م، ص217.

[2]– المصدر نفسه، (ص. ن).

[3]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل للنّشر والتّوزيع والطّباعة، (د.ط)، بيروت، (د.ت)، ص280.

التي منها أنّ التّناص هو عبارة عن فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيها بتّقنيات مختلفة.

لكن هذا لا يعني أنّ محمّد مفتاح ليس لديه مفهوما خاصّ به للتّناص فقد عرّفه كالتّالي: "ظاهرة لغوية تستعصي على الضّبط والتّقنين، ويعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقّي وسعة معرفته وقدرته على التّرجيح"[1].

وعليه فإنّ الممكن استنتاجه من هذا التّعريف أنّ التّناص يصعب ضبطه وقد ربطه محمّد مفتاح بمصطلح جديد وهو ثقافة المتلقّي حيث يجب أن تكون خلفيات هذا الأخير الرّجعية واسعة جدا لكي يحيل مباشرة إلى النّص الأصلي.

- أمّا **عبد المالك مرتاض** فيعرّف التّناص على أنّه : "الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمّن ألفاظا وأفكارا قد اِلتهمها في وقت سابق دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلّط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات واعية"[2].

ومن ما قاله نلاحظ أنّ التّناص عنده لا يخرج عن دائرة تعاريف النّقاد الآخرين فهي عملية اجترار وامتصاص لنصوص سابقة.

---

[1]- محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري -إستراتيجية التّناص-، المركز الثّقافي للنّشر، ط 3، بيروت، 1992م، ص119.

[2]- عبد المالك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، دار هومة للنّشر و التّوزيع،(د.ط)، الجزائر، 2007م، ص285.

**أوّلا: نشأة الإيقاع**

**أ.عند الغرب:**

ورد تعريف **الإيقاع** في القاموس الفرنسي « **Petit Larousse** » بأنّه: "وزن منتظم يقوم بتوزيع العناصر اللّسانية، أو هو الاختلاف في الزّمن بين القوّة والشدّة".[1]

أمّا الموسوعة العالمية فإنّها تنظر إلى الإيقاع من خلال تعريف إجمالي فتقول: "إنّه كلّ ظاهرة نشعر أو نقوم بها"[2].

إنّ مصطلح الإيقاع لم يكن منفصلا عن القافية حيث ساد الخلط في الاستعمال بين المصطلحين، **الإيقاع** « **Rythme** »، و **القافية** «**Rime** » ، للظّن بأنّهما من أصلٍ واحد، وكذلك كان شأنهما في اللّغة اللاتينية فكلمة "**إيقاع**" في اللاتينية « **Rythmus** » وهي من أصل إغريقي وتعني "حركة منتظمة موزونة" وبقي هذا المفهوم هو السّائد إلى غاية نهاية القرون الوسطى، وبعد القرن السادس عشر (ق 16)، تمّ الفصل بين الإيقاع والقافية، واستقلّ كلّ بمفهومه، إلاّ أنّ الشّاعر الفرنسي "**شارل بودلير**" وبحسّه الشّعري المعروف أدرك أنّ القافية ليست في غنى عن الإيقاع، ولا الإيقاع في غنى عنها.

وبعد **بودلير** جاء "**بنفنيست**"، الذي ينظر إلى الإيقاع على أنّه زئبقي وخاصّة في الجانب النّظري، إذ من الصّعب تحديد مفهوم الإيقاع نتيجة تسربّه وعدم ثبوته، أمّا في

---

[1]– Petit Larousse ,Edition 1989, Paris, P880

[2]–عبد الرحمان تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2003م، ص90.

الجانب التّطبيقي فيعد شيئا بديهيا يمكن للجميع إعطاءه المفهوم المناسب مثلا عند سماعهم للموسيقى، أو حتّى عند رؤيتهم لخطوات العدّاء في الميدان وهو يتقدّم على زملائه ويضيف بنفنيست أنّ الإيقاع ينظّم كل ما هو متسرّب وكل مالا يُمكن القبض عليه، كالزّمن واللّغة والحركة والأصوات.

فبفضل الإيقاع الشّعري يمكن للمتلقّي أثناء القراءة منح صورة للقصيدة التي يراها منحوتة في الكلمة والإنسان أجمع جسدا وروحا وعقلا وفكرا.

**ب.عند العرب:**

**ب.1.القــدامى:**

إنّ التّعريف المعجمي لكلمة "**إيقاع**" في لسان العرب وغيره لم يحد عن إطار الغناء والموسيقى مثلما كان عند الغربيين ولعلّ أوّل من استعمل لفظة "إيقاع" هو "ابن طباطبة" في كتابه "عيار الشّعر"، عندما قال:" وللشّعر الموزون إيقاع يُطرب الفهم لصوابه"، وما يرِد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحّة وزن الشّعر وصحّة المعنى وعذوبة اللّفظ، تمّ قَبوله، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، صواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه".[1]

[1]– ابن طباطبة، عيار الشّعر، تح: محمّد زغلول سلام، ط3، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ت)، ص53.

والملاحظ أنّ ابن طباطبة جمع بين الوزن والإيقاع ثمّ أضاف إليه حسن التّركيب واعتدال الأجزاء، ولكي يتوفّر الإيقاع في الشّعر فلابدّ من أن يكون موزونا ويتوفّر على ما يلي: [1]

1 حسن التّركيب.

2 صحة الوزن و صواب المعنى.

3 عذوبة اللّفظ.

وهذا يقودنا إلى: إيقاع الأصوات / إيقاع المعنى.

**فإيقاع الأصوات:** يتكوّن من الوزن وعذوبة اللّفظ الذي يراعي انسجام التّفاعيل وتجاوبها، وتآلف الحروف، وحسن الأخذ بها، ومراعاة اتّساق أصوات الكلمات فيما بينها، مع اعتدال أوزانها.

أمّا **إيقاع المعنى**: فيتكوّن من وزن المعنى وصوابه ويؤلّف بين الإيقاعين، حسن التّركيب واعتدال الأجزاء، وأمّا في الاختلاف بين المسموع –الذي هو الأصوات– والمعقول –الذي هو المعنى– يحدث النشوز؛ وهو إنكار الفهم وانعدام التبليغ الذي من أجله تقوم رسالة الشّعر، فيندثر الجمال، وأمّا في الائتلاف والاتّفاق تصير الصّلة بين الصّوت والمعنى صلة وطيدة ووثيقة، مثلما هي بين السّمع والبصر كما يرى **عبد العزيز الجرجاني**: "الكلام

[1]– المصدر السابق، ص54.

أصوات محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار" [1]، بمعنى أنّ انسجام الصّورة مع الصّوت هو الذي يحدث في النّفس اهتزازا وشعورا بالمتعة.

هذا الانسجام تُحْدِثُهُ العلاقة المتعدّية بين الصّوت والصّورة، فالانجذاب من قِبَل النظر للصّورة، يقابله الوقع في السّمع من قِبَل الكلمة، ونقطة التّقاطع بينهما هي اِحداث الأثر في النّفس والإحساس بحركة الجمال التي يوقعها الإيقاع، فتحدث المتعة التي تمزج بين الصوّرة والسّمع، ويصيران واحدا، فيقوم الإيقاع "بوضع الرّؤية في السّمع" [2]، وإذا كانت "الكلمة المنطوقة صورة بالنّسبة للأذن" فهي "كالصّورة بالنّسبة للعين" [3]، وكأنّ الأصوات تساوي النّواظر، والأسماع تساوي الصّور، وبالتّالي يتداخل البصري في السّمعي:

الأصوات = النواظر

الأسماع = الصور

**ب.2.المحدثين:**

إنّ المصطلح الشّائع عند العرب المحدثين هو "**موسيقى الشّعر**"، والذي يتناولون فيه الأصوات والمحسّنات البديعيّة، ويتوقّفون عند كُلِّ جرس موسيقي يُوحي بالنّغم داخل النّص أو خارجه.

---

[1]– عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد اليحّاوي، منشورات المكتبة العصرية، (د.ط)، بيروت، (د.ت)، ص412.

[2]– محمّد بنّيس، الشّعر العربي الحديث والمعاصر، ط2، دار طوبقال، المغرب، 1996م، ص111.

[3]– رشيد يحياوي، شعريّة النّوع الأدبي، دار إفريقيا الشرق، (د.ط)، المغرب، 1994م، ص88.

فالباحث السّوري **بسّام السّاعي** يضطرب عنده مفهوم الإيقاع بين مصطلحين هما "الموسيقى" و"الوزن" والسّبب لربّما يعود إلى الفطرة التي نشأ عليها العرب، لأنّهم كانوا يميلون إلى الموسيقى أكثر من ميلهم إلى الشّعرية، وهذا ما يفسّر اهتمامهم بإنشاد الشّعر "فقد كانوا يتنافسون في إجادته ويخيّرون من أشعارهم أرقاها وأجودها لتُنْشَد على الملأ في المجامع والأسواق كسوق عكاظ"[1]، وفي الإنشاد كانوا يعتنون بالوزن فهو فنّهم الذي يرادف الإيقاع كما ورثوه عن "الخليل"، ولو كان شكلا ظاهرا لا علاقة له بالدّلالة والمعنى، فبسّام السّاعي يقول: "الموسيقى العروضية هي أهمّ عنصر موسيقي أوجدته الثّورة الحديثة في الشّعر العربي"[2] ،ويضيف: "الإيقاع العروضي يكاد يكون الوسيلة الوحيدة لدى أصحاب الأنواع الشعريّة الحديثة ليعلنوا عن قرب انتهاء قصيدة العمود"[3].

لاشكّ أنّه يقصد بهذا المفهوم أنّ الإيقاع أساسه الحركة التي هي مبعث الحيوية النذاشئة من نفس الشّاعر.

أمّا في رأي **كمال أبو ديب** أنّ الإيقاع هو: "الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقّي ذي الحساسية المرهفة الشّعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التّتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركية"[4].

---

[1]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مطبعة الأنجلو مصرية، ط3، القاهرة، 1965م، ص164.

[2]– بسّام السّاعي، حركة الشّعر الحديث، دار المأمون للتّراث، ط1، سوريا، (د.ت)، ص275.

[3]– المرجع نفسه، ص279.

[4]– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي الحديث، ص230.

في هذا المفهوم، نجد "الإيقاع" قائم على الفاعلية التي تعني الحركة لتخرج السّكون الدّائم والموت من دائرتها، لتحصل الحيوية التي تبعث في المتلقّي النّشاط والإحساس بالفرح، أو توقظ فيه مواطن الحزن فيتأسّى ويتألّم وحينها يتواصل الإدراك والإحساس معا، ويقول أبو ديب: "الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقيّة المتغايرة التي تؤلّف بتتابعها العبارة الموسيقيّة"[1].

في هذا القول لو نستبدل لفظة "**الموسيقى**" بلفظة "**شعر**"، و "**العلامات الموسيقيّة**" "**بالمقاطع الصّوتية**"، ندرك أنّ الإيقاع في الشّعر هو تلك الفاعلية التي تمنح روح الحياة للمُعطى اللّغوي الذي يكوّن البيت الشّعري.

أمّا الباحث التّونسي **محمّد العيّاشي**، فقد أعطى تعريفا دقيقا للإيقاع انطلاقا من بحوثه العميقة في التّراث العربي، ودراساته التي لا تخلو من المقارنات مع الّدراسات الإستشراقية والغربية أيضا، فقد قال: "وأمّا الإيقاع فهو ما تُوحي به حركة الفَرَس في سَيْرِهَا وعَدْوِهَا وخطوة النّاقة، وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها وهي: النّسبية في الكمّيات، التّناسب في الكيفيّات، النّظام والمعاودة الدّورية، وتلك هي لوازم الإيقاع." [2]

في هذا التّعريف أمور عدّة تلفت الانتباه، وهي: (الحركة، النّسبة، التّناسب، النّظام والمعاودة الدّورية)، فالإيقاع متّصل **بالحركة** وغير منفصل عنها، ولا يحدث ذلك إلاّ إذا

---

[1]– المرجع نفسه، ص231.

[2]– محمّد العيّاشي، نظرية إيقاع الشّعر العربي، المطبعة العصرية، (د.ط)، تونس، 1976م، ص42.

كانت عشوائية وغير فنّية، ومن ثمّ فهي من لوازمه، و **النّسبية** تهدف إلى تحقيق العلاقة بين شيئيين متناسبين في الحركة والزّمان والأداء، و **التّناسب** يعمل على التّوافق بينهما، و **النّظام** يعني التّرتيب والتّناسق، **والمعاودة الدّورية** ضرورية لكي يتحقّق الإيقاع إذ لا إيقاع بلا تكرار ومعاودة.

## 2- عناصر الإيقاع:

### أ -الـــــوزن:

لنقل عن الوزن أنّه صورة الكلام الذي نسمّيه شعرا، أي الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا، فلا شعر بلا وزن عند القدماء، وبه يتميّز الخطأ من الصّواب. [1]

**تعريف الوزن:**

- **لغة:** مأخوذة من وَزَنَ، وَزْنًا؛ أي رَجَحَ، ونقول وَزَنَ الشّيء؛ أي قدّر ثقله بالميزان، ووَزَنَ الدّراهم؛ أي نقدها و عدّها، ونقول وَزَنَ فلان كلامه؛ أي تروّى و انتبه في قوله إلى الالتزام والتحفّظ و الرزانة والفطنة، ويقال فلان وَزَنَ الموقف؛ أي درسه بعناية، ووَزَنْتُ خطواتي؛ أي ضبطت وقعها. ووَزَنَ الشّعر هو جعله موافقا لبحر من بحور الشّعر العربي[2].
- **اصطلاحا:** الوزن هو مفرد أوزان، وهو ما يسمّيه الشّعراء "**التّفعيلة**" بمعنى بناء اللّفظ من الحروف الثلاثة الأصلية الفاء(ف)، العين(ع)، واللاّم(ل)، "**فَعَلَ**"، إضافة على حروف الزّيادة وهي المجموعة في كلمة **سَأَلْتُمُونِيهَا**.[3]

أمّا **عند المعاصرين** فلقد تعدّدت دلالات الوزن عندهم، "فهو عملية تؤتى لاختيار الثّقل، وبيان مقداره".[1]

---

[1]- عبد الرّحمن تبرماسين، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنّشروالتّوزيع، ط 1، القاهرة، 2003م، ص105.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادّة (وَزَنَ)، ص215.

[3]- المرجع السّابق، ص107.

فهذا التّعريف مرتبط بالمقادير والكمّيات التي تجعل المتلقّي أو المبصر يميّز ما بين الثقيل والخفيف، ويدرك عملية المعادلة والمساواة من خلال اختبار الموازين الخاصّة بالأثقال كما هو الحال في المصطلحات الخاصّة بالمقاييس والأوزان، وهو لا يخرج عن نطاق الحركة التي ترتكز على مبدأ الثقل والخفة وبذلك يوحي ويمنح للمتلقي فكرة اتّصاله بالإيقاع إذ نقول إيقاع خفيف وإيقاع ثقيل، وهو "فضاء محدود ومغلق" [2]، أو "صورة مجردة تحمل دلالة شعورية مبهمة تفسرها الكلمات" [3]، ولكنه لا يحدد –الوزن– غرض الشّعر ولا نوعه، وإنّما الشّاعر وانفعالاته هما من يفعلان ذلك، لأنّ الشعراء عبروا بوزن واحد عن حالات متعددة: فرح، حزن، حكمة.

ويعرّف **كمال أبو ديب** الوزن على أنّه: "التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، الذي يتشكّل عنه وحدة تفعيلة لها حدان بداية ونهاية"[4].

والمقصود بالتتابع هو توالي الحركات والسّكنات، التتابع المقاطع الصوتية بأنواعها **الثلاثة:** الطويلة، القصيرة، والممدودة، ويقصد بالبداية والنّهاية هي أن تبدأ بمقطع قصير **(علن فا)**، أو بمقطع طويل **( فاعلن)**، أما المقطع الممدد فلا يكون إلا في نهاية التفعيلة حيث تتوفر العلة وتستقر القافية عند نهاية البيت العمودي أو الصوتي.

---

[1]– محمّد العيّاشي، نظرية إيقاع الشّعر العربي، (د.ط)، المطبعة العصرية، تونس، 1976م، ص45.

[2]– كمال خير بك، حركة الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، تح: جماعة من أصدقائه، ط1، للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان، 1982م، ص286.

[3]– عزّ الدّين إسماعيل، التّفسير النّفسي للأدب، ط4، دار العودة، بيروت، 1981م، ص59.

[4]– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي الحديث، ص233.

أمّا **جون كوهين**، فيقول :"إن نظرية الوزن يمكن بها التعرف على ما يظهر، ويميز الشّعر الغنائي عن غيره"[1].

يتّضح من هذا القول أنّ الوزن هو الذي يفرق في الكلام بين الشّعر والنثر بواسطة عناصر صوتية خاصّة، كالمقاطع، والنبر، والذي يستجيب لثلاثة عناصر:

1. أن ينطبق على كل شعر تقليدي أو حر.
2. أن لا ينطبق على أي لون من ألوان النثر.
3. أن يكون مبنيا على المعطيات الخطية.

من خلال هذه الشروط التي وضعها **جون كوهين** يتبيّن أنّ الوزن شرط ضروري للشّعر التقليدي، لإخراج الكلام المنثور عن دائرة الشعر، أمّا الشرط الثالث فيختلف مع مبدأ الوزن في الشّعر العربي الذي يخضع الملفوظ للوزن المكتوب، بمعنى أنّه "مقياس ثابت يحدد النظام الدّاخلي للّشعر، وهو ضابط إيقاعي"[2].

**ب- القافية:**

إنّ الاحتفاظ بوحدة التّفعيلة ومكوّناتها وتحولّاتها، يجعلنا نقف عند عنصر أساسي في البينة الإيقاعية، ألا وهو "**القافية**" ولو أنّ القصيدة الحرّة قد جاءت لتتمرّد على هذا العنصر الإيقاعي وتستبدله "**بـالوقف**"، وفيما سيأتي سنبرز الاختلاف فيما بينهما.

- **تعريف القافية:**

---

[1]- جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزّهراء، (د.ط)، القاهرة، (د.ت)، ص69.

[2]- Michele Aquien, dictionnaire de poétique libraire générale française 1993.page 181.

**أ- لغة:**

مأخوذة من قَفَا، يَقْفُو؛ أي تتبّع الأثر وتقصّيه، لأنّها تتّبع ما بعدها من البيت وينتظم بها "والقافية كلّ شيء آخره"[1].

وتطلق القافية على القصيدة أيضا، كقول "**الخنساء**":

وَقَافِيةٌ مِثْلَ حَدِّ السِّنَا *** نِ تَبْقَى ويَذْهَبُ مَنْ قَالَهَا[2].

وعليه فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية، هذا على من رأى أنّ الشّعر ما جاوز بيتًا، واتّفقت أوزانه وقوافيه.

**ب- اصطلاحا:**

قال **الخليل بن أحمد الفراهيدي** (ت175هـ): "القافية هي من آخرِ البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبله"[3]، ويراها **الأخفش** (ت215هـ) على أنّها: "آخر كلمة في البيت أجمع"[4].

- **ومن المحدثين:**

**إبراهيم أنيس** الذي يقول في القافية:" ليست القافية إلاّ عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة وتَّكرارها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشّعرية، فهي

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادّة (قَفَا)، ص190.

[2]- المصدر نفسه، ص197، وَ ديوان الخنساء، دار الأندلس، لبنان، ص127.

[3]- الفراهيدي الخليل بن أحمد أبو عبد الرّحمن، معجم العين، مادّة (قَفَى)، سلسلة المعاجم، (د.ط)، (د.ت)، ص310.

[4]- الأخفش سعيد بن مسعدة، كتاب القوافي، تح: أحمد راتب النّفاخ، المجلّد 01، ط1، دار الأمانة للنّشر، القاهرة، 1394هـ/1974م، ص217.

بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى بالوزن"[1].

يتبيّن أنّه لا خلاف بين العروضيين في أنّ القافية تقع في آخر البيت، كما يلزم تكرارها في نهاية كل بيت، والتعّريف الجيّد والمعروف هو الذي ذكرناه سابقا وهو تعريف "الخليل" وكما جاء في قول "**ابن رشيق القيراوني**" كتابه "**العمدة في محاسن الشعر**": "ورأي الخليل عندي أصوب"[2]، لِما فيه من دقّة رياضيّة ولسانية لأنّه لم يخرج عن المقطع الممد أو الطّويل في كافّة ألقاب القافية الخمسة: المترادفة (/ 00)، والمتواترة (/0/0)، والمتداركة (/0//0) والمتركبة(/ 0///0)، والمتكاوسة (/ 0////0)، هذه هي الألقاب والمصطلحات والمتوارثة عن الخليل والمعمول بها في الشّعر العربيّ[3].

والقافية مثل الوزن، فهي مثار للجدل منذ القديم وذلك في مدى مناسبتها لغرض من الأغراض وعدم ملائمتها، والواقع أنّ هذه القضيّة تتوقّف على المجيدين من الشّعراء وعلى الحالة النّفسية والشّعورية، وعلى تمكّنه من المعجم اللّغوي للّغة العربيّة، هذا في القديم حيث يقوم الشّاعر بإحضار المعاني التي يريد نظمها ويطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها وقافية

---

[1]– بتصرّف، إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر العربيّ، ط3، مطبعة الأنجلو مصرية ، القاهرة، 1965م، ص264.

[2]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر، ص133.

[3]– لا حاجة إلى التعرّض لمصطلحاتها وحروفها لأنّها متوفّرة في مختلف كتب العروض.

يحتملها، فمن المعاني ما تتمّكن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى ...إلخ، كما يقول بشير بن المعتمر[1].

تتباين الآراء حول القافية في الشّعر الحرّ بين مؤيّد ومعارض وذلك باعتبارها ركنا مهمّا في موسيقى الشّعر، لأنّها "تحدث رنينا وتثير في النّفس أنغاما وأصداء"[2]. "وهي مركز القرار في النّص"[3]، "وتلعب دور المنبّه الصّوتي"[4] في الشّعر من خلال انتظامها وتردّدها. ويقسّمها **أبي العلاء المعري** (ت1058م) إلى ثلاثة أقسام:

1 **الذّلل**: وهي ما كثر على اللّسان قديمًا وحديثًا.

2 **النّفر**: هو أقلّ استعمالاً من غيره كالجيم والزّاي ونحو ذلك.

3 **الحوش**: وهي التي تُهجر فلا تستعمل[5].

ورغم هذا التّقسيم المنطقي لها، فإنّ من الشّعراء من بقي عاجزا أمام عقبة القافية لا لصعوبتها وعدم العثور عليها فقد، وإنّما لرتابتها واستمرارها مع طول القصيدة، ومهما أوتي الشّاعر من ثروة لغوية وبراعة فنّية، فإنّه مجبر بنظامها الإلزامي الذي يفرض عليه الرّتابة، ويجنّبه المفاجأة والتّلوين الإيقاعي الذي يشدّ المتلقّي لذا كان البحث عن بديل من ضرورات العصر وحتمية استجابت لها النّفوس عندما احتكّت بالتّراث الشّعري العالمي والأوروبي.

---

(1)– أبو هلال العسكري، الصّناعتين، تح: علي محمّد البخاري، المكتبة العصرية، (د.ط)، بيروت 1987م، ص139.

(2)– نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ط6، دار العلم للملايين، بيروت 1979م، ص192.

(3)– سيّد البحراوي، الإيقاع في الشّعر المعاصر، ط1، دار نوّارة للنّشر والتّرجمة، مصر 1996م، ص28.

(4)– محمّد الماجري، الشّكل والخطاب، ط1، المركز الثّقافي العربي، المغرب، 1991م، ص134.

(5)– أبو العلاء المعرّي، لزوم مالا يُلزم، –اللّزوميات–، ط1، دار صادر، بيروت، 1961م، ص37.

إضافة إلى هذا أنّ القافية معروفة بنوعين في الشّعر العربي وهما: **القافية المقيّدة**، و**القافية المطلقة**.

ولكلّ واحدة منهما صفات معلومة ومضبوطة بدقّة، وفق قوانين الخليل بن أحمد الفراهيدي، ومهما تنوّعت وتعدّد توظيفهما من قِبل الشّعراء، فهي بالنّسبة لنا لا تخرج عن نطاق تعريف الخليل لها، "أمّا كيفية ورودها فأمّا تكون متعانقة أو متزاوجة أو متقاطعة بالنّسبة للشّعراء الذين لم يتخلّوا عنها [1]، والشّعر الحرّ لا يلغيها، فكما يقوم على الوزن يقوم على القافية أيضا، لكنّ الوزن تحدّده التّفعيلة، أمّا القافية تأتي فجأة، دونما توقّع، وقد تتنوّع عروضيا، لأنّ الشّاعر لا يحدّدها مسبقا، ولا يبحث عنها في معاجم اللّغة، بالرّغم من شعوره بأنّه ملزم بها ولو بشكل متحرّر لا يفرض عليها التتالي والتوّحد والاستمرار.

ويرفض **جون كوهين** القافية على أن تكون مجرّد ترديد لأيّ صوت، بل "هي ترديد لصوت نهائي"[2]؛ أيّ أنّها العلامة الدالّة على نهاية البيت وعلى امتلاءه وزنا ودلالة.

ومادامت القافية غير محترمة في الشّعر الحرّ، كما هو معروف لدى متتبعي الحركة الشّعرية المعاصرة، فما يقوله الباحث **غنيمي هلال** لا ينطبق على الشّعر الحرّ كلّ التّطابق في أنّ "القافية يؤتى بها لتتمّة البيت، بل يكون معنى البيت مبنيا عليها ولا يمكن الاستغناء عنها، فهي نهاية طبيعيّة لكلّ بيت، بحيث لا يسدّ مسدّها غيرها"[3].

---

[1]– عوني عبد الرّؤوف، القافية والأصوات اللّغوية، ص10.

[2]– جون كوهين، بناء لغة الشّعر، ص97.

[3]– غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، دار الثّقافة، بيروت، (د.ط) ، (د.ت) ، ص469.

اللاّفت للانتباه في هذا القول، أنّه في قضيّة نهاية البيت وبناء المعنى أي أنّ القافية تقوم مقام الوقف حينما تحصل الإفادة التي يُحسن السّكوت عندها.

- **الفرق بين القافية والوقف:**

أصبح مصطل ح "**الوقف**" هو البديل الشّائع لمصطلح "**القافية**" في الشّعر الحرّ أو ما يسمّى شعر التّفعيلة.

فالوقف هو الوقوف عند نقطة نهاية الجملة المفيدة كما هو معروف في النثر، وملائم الوقف يختلف في الشّعر عن النثر فلابدّ أن يخضع لنظام الإيقاع الدّائري الذي يتحكّم فيه الوزن، وأن يربط وينتج الدّلالة لأنّه خاضع للوجود والعدم، لكونه ظاهرة فيزيولوجية تصدر عن كائن يعي، يفهم ويحسّ بالفرح والألم ومن ثمّ فهو إمّا فاصلة (،) أو نقطة (.) أو بياض ( ) ، ووظيفتها هي الرّمز إلى فاصل نفسي وتركيبي في وقت واحد وبين العلامتين – الفاصلة والنقطة– يوجد تدرّج، فالفاصلة تقّدم لنا وقفات قصيرة داخل الجملة الواحدة، والنقطة تشير إلى نهاية الجملة [1]، ومن ثم تكون الوقفة ذات صلة متفاعلة لدالّين آخرين غير عروضيين هما "**المكان والترقيم**". وهي عامل أساسي في بناء القصيدة المعاصرة [2]. وفي الحالة هذه لها وظيفة الدّلالة على أنّ الوزن قد امتلأ وأنّ البيت انتهى، وأنواع الوقف في الشّعر المعاصر ثلاثة، كما يحدّدها الباحث **محمّد بنيس** وهي:

- وقفة دلالية ونظمية وعروضية، وهي تامّة من الجانبين العروضي والدّلالي.

---

[1]– بتصرّف، جون كوهين، بناء لغة الشّعر، ص71–72.

[2]– محمّد بنّيس، الشّعر العربي الحديث والشّعر المعاصر، ط2، دار توبقال، المغرب 1996م، ص109.

- وقفة عروضية فقط، وهي تامّة من حيث الوقف العروضي وناقصة من جانبها الدّلالي والنّظمي.
- وقفة محدّدة ببياض، وهي ناقصة من الجانبين معا، العروضي والدّلالي والنّظمي [1]، حيث تبقى الحَيْرَة مُعلّقة والنّفس مُتدفّقة.

وكما ذكرنا سابقا بأنّ الوقف في الشّعر الحرّ ليس كالوقف في النّثر، لأنّ "إيقاع الشّعر دائري وإيقاع النثر امتدادي" [2]، فإيقاع الشّعر يعيد نفسه بعد اكتمال الدّورة بنفس الطّريقة التي ابتدأ بها، والنّقطة التي انتهى اليها، حيث أنّ إيقاع النثر لا يلتزم بالعودة نغميا إلى النّقطة التي يبدأ منها، وإنّما يبقى في الاستمرار في خط متواصل شبيه بخط المرور الذي يمنع من الاستدارة والعودة رأسا، وإنْ حدث أنْ تقطّع هذا الخطّ المتواصل فإنّه يسمح بتغيير الاتّجاه أو الانحناء لا الدّوران، وعماده في ذلك تكرار المقاطع بأنواعها القصيرة والطّويلة والممدّدة[3].

---

[1]– محمّد الزّواهرة، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، 1981م، ص53.

[2]– جون كوهين، المرجع السّابق، ص123.

[3]– بتصرّف،أحمد درويش، في النّقد التّحليلي للقصيدة المعاصرة، (د.ط)، دار الشّروق، القاهرة، 1986م.

**3- أنواع الإيقاع:**

أ- **الإيقاع الدّاخلي:** يتمثّل في القصيدة من وحدات إيقاعية تزيّن النّص، وهو ناتج عن حسن استغلال الشّاعر للخصائص الصّوتية للّغة العربيّة في مستواها الصّوتي كالمدّ، الوقف والتّنغيم... الخ، وفي أساليبها المتنوّعة كالأمر والنّهي والنّداء ... الخ، وفي البديع من تصريع وقافية وغيرهم من الوحدات الإيقاعية التي تساعد على إبراز جماليات النّص ومعانيه. [1]

**ب- الإيقاع الخارجي:** ويتكوّن من تقطيع البيت الشّعري تقطيعا إيقاعيا واستخراج البحر العروضي، والرّوي وغيرهم، وهو ناتج عن تَّكرار التّفعيلات في البيت الشّعري، فهو إيقاع مبني على الأوزان الصّرفية التركيبيّة. [2]

هناك بعض الباحثين المحدثين أمثال **صلاح يوسف** من يضيفون نوعا ثالثا للإيقاع وهو **الإيقاع النّفسي:** ويكون ناتجا عن صدق التّجربة الشّعرية. [3]

---

[1]- مجلّة كلّية الآداب واللّغات، محمّد خيضر، مقال: الإيقاع في الشّعر، العدد 08، جانفي 2011م، بسكرة، الجزائر، ص13.

[2]- محمّد العلمي، العروض والقافية، دار الثّقافة، ط1، الدّار البيضاء، المغرب الأقصى، 1983م، ص43.

[3]- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري، دار الطّليعة، ط1، بيروت، 1996م، ص12.

**خلاصـــة:**

يبدو مما استعرضناه أنّ الإيقاع خاصّية جوهريّة في الشّعر بالرّغم من أنّه معطى عام يشمل كلّ التّعابير الفنّية، وخاصّة التي تستخدم اللّغة وسيلة أساسيّة في الاتّصال بالجماهير، ومن اللّفظ أداة تبليغ لأنّه وسيط بين الباث والمتلقّي، "ويحمل طاقة إيقاعية وله القدرة على إبراز المعنى" [1]، ولهذا السّبب اعتنى القدماء به وبالحروف التي تكوّنه لأنّ بناءها الصّوتي له فاعلية في تشكيل الإيقاع المنساب أو الصاخب خفيفا كان أو ثقيلا فعندما تكون مؤتلفة تنقل صراع الأصوات في القصيدة إلى المتلقّي، وعند تنافرها يمجّها السّمع، ويمقتها الذّوق وتصبح الأصوات الصادرة منها فوضويّة غير قادرة على خلق جو مشحون بالعواطف والانفعالات، ونقل صراعاتها إلى المتلقّي، وبالتّالي لا يمكن للمعنى أن ينفذ إلى نفسه ويؤثّر فيه.

[1]– توفيق الزّيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، (د.ط)، سراس للنشر، تونس 1981م، ص143.

**4- نشأة التّناص:**

**أ- عند الغرب:**

- عند **ميخائيل باختين** (1895م/1975م):

إنّه لمن المستحيل أن نجد تعبيرا لا تربطه علاقة ما بتعبيرات أخرى وهذه العلاقة أساسية وجوهرية، لذا فإنّ النّظرية العامة للتّعبير من منظور باختين هي ما سمّاه "**الحوارية**" **La dialogisme** للدّلالة على العلاقة القائمة بين تعبيرات وتعبيرات أخرى ففي عام 1929م، أصدر باختين كتاب تحت عنوان "الماركسية وفلسفة اللّغة"، وكان باللّغة الروسية ثم ترجمه إلى الفرنسية سنة 1977م، فمن خلال هذا الكتاب عمد باختين إلى معالجة مصطلحات عديدة ومتنوعة منها " **إيديولوجيم**" وانطلاقا من هذا المصطلح وتعريفه انبثق مصطلح جديد سمّاه "**التّناص**".

لكنه لم يشر إليه بشكل واضح، ولم يعرّفه بشكل صريح بل اكتفى بالحديث عن الحوارية كأداة نقدية في الدّراسات الأدبية، تعني بقراءة العلاقة بين معنيين، أو لفظيين دخلا في علاقة دلالية ذات صلة بكافة التّعبيرات التي تقع في محيط النّصوص في حركة دائمة فالدّال ليس ثابتا بل في حركة بين الآخر والأنا. [1]

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تح: محمدّ برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط 1، القاهرة، 1987م، ص53-54.

- **عند جوليا كريستيفا (1941م):**

لقد منحت التّناص مدلولا وميدان تطبيق واسعين، إذ تعرف التّناص على أنّه: "هو ليس التداخل أو التبادل بين الأعمال الفنّية فقط، بل هو يشمل أنواعا أخرى" [1]، فجوليا كريستيفا الباحثة البلغارية تعد هي أوّل من أدخل مصطلح **التّناص Intertextuality**، بعدما استمدّته من ميخائيل باختين مكتشف مفهوم الحوارية وجعلته وظيفة تناصية تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، فعرفت التّناص في كتابها، "ثورة اللغة الشعرية"، بقولها:"هو أكثر من مجرد قول أو خطاب" إنّه موضوع للعديد من الممارسات السّيميولوجية ... على أساس أنّه جهاز عبر اللّغوي يعيد توزيع نظام اللّغة." [2]

وتضيف: "يعيد توزيع نظام اللغة عن طريق ربطه بالكلام التواصلي راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة أو المتزامنة معه، فالنّص إذن إنتاجية."[3]

تضيف أيضا: "أمّا التّناص فهو تفاعل نصوصي يحدث داخل نص واحد... فهو تلاقي نصوص، وكلّ نص ينبني مثل الفسيفساء من الاستشهادات وكل نصّ إنّما هو امتصاص وتحويل لنّص آخر." [1]

---

[1]– جوليا كريستيفا، علم النّص، تح: فريد الزّاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنّشر، ط 1، المغرب الأقصى، 1991م، ص77.

[2]– المرجع نفسه، ص78.

[3]– نفسه، (ص.ن).

نلاحظ من خلال التّعريفات لجوليا أنّ النّص علاقته مع اللّغة التي يصاغ بواسطتها تصبح علاقة إعادة وتوزيع وبناء، فالنّص هو عملية استبدال مع نصوص أخرى أي عملية التّناص، وفي فضاء نص واحد تتقاطع عدّة نصوص أخرى، كما أنّها ترى التّناص على أنّه مجموعة من آليات النتاج الكتابي لنص ما، تحصل بصورة واعية أو غير واعية بتفاعل مع نصوص سابقة لها أو متزامنة معها.

- **عند رولان بارت (19115م/1980م):**

كان لهذا النّاقد والفيلسوف الفرنسي فعل مؤثّر في إدراج مفهوم التّناص ضمن المستوى التحديثي له من خلال رسمه أبعادا جديدة لهذا المفهوم، وفتح الحدود أمامه لتتّسع أفق استخدامه ومنطقة حضوره النّقدية، فلقد بحث رولان بارت في مفهوم التّناص ضمن دراسته لنظرية النص في مرحلة البنيوية التي ارتبطت بموت المؤلف وإعلان ولادة القارئ، فنحن نجده في ثنائية "النص المغلق والنص المفتوح"، وفي كتابه "لذة النص" يؤكّد على القراءة المنفتحة التي تعدّ بمثابة خاصّية للنص المتداخل، كما عمل على تطوير هذا المفهوم وفتحه على حقول وآفاق معرفية متعدّدة بهدف تعضيد اللّوحة

---

[1]– رولان بارت، لذّة النّص، تر: فؤاد صفاو الحسين سبحاز، دار توبقال للنّشر، ط 1، المغرب الأقصى، 1988م، ص14.

للوصول إلى سمّاه بـ" **اللوحة التعدّدية** "، والتّي تمثّل نسيجا من الاقتباسات والإحالات والأصداء من الفنون والثقافات السّابقة أو المعاصرة التي تخترق النّص بالكامل. [1]

- **عند ميشال ريفارتير:**

فقد تحدّث عن مفهوم التّناص من خلال مفاهيم في سيمياء الشّعر والأسلوبية البنيوية، ومن خلال علاقة النّصوص الشّعرية بالسّابقة منها، "لا يؤكّد عملية انبثاق النّصوص من نصوص سابقة فحسب، بل يجعل منها الصّورة الوحيدة لأصل الفنّ" [2]، مبينا أنّ التناصّات الفنّية تفترض بدورها متذوّقا ذا كفاءة فنّية لاكتشاف المفاصل التناصّية في العمل الأدبي أو الفنّي، ومن ثمّ فإنّ الحقل التّناصي يفرض على المتذوّق سلطة بواسطة التّأثيرات الأسلوبية غير متوقعة التي ترتبط بدورها بالانزياح.[3]

**ب- عند العرب:**

- **عند عبد القاهر الجرجاني:**

لا يوجد التناص كمصطلح في التراث العربي، وإن وجد كمفهوم فيكون بعدة دلالات متباينة، فعند الجرجاني مسماه التوازي والتناظر والمعارضات والمحاكاة اللفظية والاحتذاء والتوارد والاتفاق، والموازنة التي أقامها الآمدي بين أبي تمام والبحتري تعكس شكلا من أشكال التناص، فالتداخل النصي في هذه المصطلحات سطحي.

---

[1]- حصّة البادي، التّناص في الشّعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنّشرو التّوزيع، (د.ط)، القاهرة، (د.ت)، ص20.

[2]- بتصرّف، المرجع نفسه، (ص.ن).

[3]- نفسه، ص21.

فالمتأمل في طبيعة التأليفات النقدية العربية القديمة يعطينا صورة واضحة جدا لوجود أصول لقضية التناص في الأدب القديم، وظهور مسميات أخرى بأشكال تقترب بمسافة معتبرة من المصطلح الحديث.

**ب.1- عند المحدثين:**

- **عند عبد المالك مرتاض:**

قد أبدى عناية كبيرة للمواضيع النقدية القديمة والحديثة، من بينها التناص الذي عرفه على أنه "الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبص أو يضمن ألفاظا وأفكارا قد التهمها في وقت سابق دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه"[1]. يحيلنا هذا التعريف إلى أن التناصية عند مرتاض هي شرط لقيام كل نص سابق يحاوره مبدعه أو يقيم معه علاقة لأنه لا يستطيع أن يبدع نصا دون استناده إلى مؤثرات خارجية تفرضها البيئة الاجتماعية أو الأحوال الاقتصادية أو السياسية.

- **عند محمد بنيس:**

حسب رأيه النص الشعري ماهو إلا شبكة تتداخل فيها النصوص سواء كانت شعرية أو نثرية لذا يقول: "إن النص الشعري مهما كانت صلة القرابة بينه وبين النصوص اللغوية الأخرى فهو نموذج يتميز به عن غيره"[2].

[1]- عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية - نظرية التناص- ، دار المعرف للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، (د.ت)، ص80.

[2]- محمد بنيس، ظاهر الشعر العربي في المغرب، دار العودة، ط1، بيروت، 1997م، ص 25.

- **عند محمد مفتاح:**

مفهوم التناص عنده ما هو إلا استخلاص لمختلف التعاريف التي تطرق إليه النقاد الغربيين، والتي فصلنا فيها فيما سبق. لكن هذا لا يعني أن محمد مفتاح ليس لديه مفهوم خاص به فقد عرف التناص على أنه "ظاهرة لغوية تصتعصي على الضبط والتقنين، يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح"[1].

يحيلنا هذا المفهوم إلى أن التناص هو ظاهرة يصعب ضبطها، الأساس فيها ثقافة المتلقي حيث يجب أن تكون الخلفيات الرجعية لهذا المتلقي واسعة جدا لكي يجيل مباشرة إلى النص الأصلي.

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري –إستراتيجية التناص-، ص 121.

**5- إشكالية مصطلح التّناص:**

هناك مصطلحات متعدّدة للفظة "**تناص**"، لكن كلّها في إطار موّحد فكما يسمّيه البعض ب"التّناص"، يسمّيه الآخرون أيضا "التّفاعل النّصي"، أو"التّداخل النّصي"، أو العلاقة بين النّصوص"، أو "المتعالقات النصّية"، وهي عبارات مختلفة في اللّفظ، وتطمح لنفس الهدف بل بصورة أدق كلّها أسماء لمسمّى واحد، ولعلّ "التّفاعل النّصي" هو أقوى التّعابير، لأنّه يحمل في طياته صورة التّأثير التي يرسمها النّص المتقدّم في النّص المتأخّر، وهو ما يمكن من خلاله الكشف عن العلاقة أو الصّلة بين النصوص من حيث أدبيتها.

- وكما كانت "**جوليا كريستيفا**" سبّاقة للتعريف بمصطلح التّناص، كان " **جيرار جنيت**" أيضا سباقا في تصنيف التّناص إلى أنواع معينة وصل عددها إلى خمسة رئيسية وهي: [1]

1. **التّناص** : وهو العلاقة بين نصّين أو أكثر وتتجلّى في:

أ -**الشّاهد:** وهو الذي يلتزم فيه بحرفية النص ويصرّح فيه بالحضور وهو شكل تقليدي يقوم على المزدوجتين (« ») .

**ب- السّرقة الأدبية:** لا يتمّ فيها التّصريح باستعارة النّص بالرّغم من اقتباسه حرفيا.

**ج- التّعريض أو الإلماع:** وفيه لا يؤخذ النّص حرفيا ولا يصرّح بعملية استعارته.

---

[1]- جوليا كريستسفا، علم النص، ص95.

2. **الميتناص:** هو علاقة التّعليق الذّي يربط نصا بآخر يتحدّث عنه دون أن يذكره أحيانا.

3. **النّص الأعلى أو النّص اللاّحق:** وهو العلاقة التّي تجمع بين نص أعلى ونص أسفل وهي علاقة تّحويل أو محاكاة ومثالها "**أوديسة هوميروس**" التّي تحاكيها "**أوديسة أوليس لجويس**" لكن تختلف عنها.

4. **جامع النّص أو معمارية النّص:** وهو نمط أكثر تجريدا، ويتضمّن مجموعة من الخصائص التّي ينتمي إليها كّل نص على حدا في تصنيفه كجنس أدبي كالرّواية، شعر، أسطورة...

5. **المناص:** ونجده في العناوين والعناوين الفرعية، و والمقدّمات، وغيرها وهو العلاقة التّي يقيمها النّص مع محيطه النّصي.

هذه الأنواع الخمسة كما هو واضح شديدة التّرابط فيما بينها حيث لا تخرج عن الإطار الذّي رسمت من أجله التّسمية وهو وجود علاقة ما بين النّصوص.

- وتثمر الدّراسات الجادة في كتاب " **العمدة**" "**لابن رشيق القيرواني** "، على اكتشاف مدى اشتمال الموروث القديم على بوادر مفهوم التّناص، فالنّظر إلى السّرقات التّي أشار إليها ابن رشيق شكّلت هاجس البحث، ومدى التّقارب المحقّق بين كلا المفهومين، بحيث أن باب السّرقات "باب متّسع جدا، لا يقدر أحد من الشّعراء أن يدّعي السّلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصّناعة، وأخرى

فاضحة لا تخفى عن الجاهل المغفّل" [1]، وقد أتى بعدة تقسيمات للتّناص بمفهومه المعاصر في كتابه والتي رآها مناسبة للمقام وهي سبعة: [2]

1. **الإصطراف:** وهو وليد الإعجاب بالسّابق والأخذ به.
2. **الإستلحاق:** وهو الأخذ بالشيء باعتباره مثلا له.
3. **الانتحال:** وهو الأقرب إلى السّرقة وإن كان غير ذلك.
4. **المرافدة:** أن يقدم الشاعر لزميله أبياتا على سبيل المعونة تتمة لمعنى كان قد بدأ فيه ولم يكمله.
5. **الإهتدام:** وهو أن يأخذ الشّاعر بيتا أو بيتين من غيره دون الإشارة إلى صاحبهما الأصلي وهو يرادف السرقة.
6. **الاجتلاب:** ويرادف الاستلحاق مع الإشارة إلى المأخوذ منه.
7. **الإعــارة:** وهي الأخذ في سبيل تقوية المعنى أو تأكيده مع ذكر صاحبه الأصلي والاعتزاز به.

حيث أضاف إلى هذه التصنيفات الباحث "**بدوي طبانة**"، العناوين الآتية:

1. **الإدّعاء:** وهو أن يدّعي الشّاعر شعر غيره، فينسبه لنفسه كذبا.
2. **الغصب:** وهو أن ينسب الشّاعر شعر غيره لنفسه عنوة رغم قيام الحجّة.
3. **الاختلاس:** وهو استعمال المعنى القديم في غرض جديد.

---

[1]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر، ص280.

[2]– المصدر نفسه، (ص.ن)

4. **الالتقاط أو التغليف:** وهو بناء البيت من أبنية عدّة أبيات شعرية.

5. **الموازنة:** وتقتصر على أخذ أبنية الكلمات.

6. **المجدود:** وهو أن يشتهر المعنى ويظل جاريا على الألسنة.

7. **المواردة:** وهي أن يتّفق الشاعران على الأخذ من بعضهما دون سماع أحدهما شعر الآخر.

أمّا "**عبد القاهر الجرجاني**" فقد أشار هو الأخر إلى تصنيفات التّناص من خلال حديثه عن الأخذ والسّرقة والاستمداد والاستعانة. [1]

من خلال ما تمّ عرضه لهذه التّصنيفات، نجد أنّ القدماء لم تتجاوزهم الرؤى المعاصرة في كثير، حيث أنّهم بحثوا في كل السبل ورصدوا تحركات الشعراء المختلفة حتى تمكنوا من معرفة العلاقات الداخلية والخارجية بين النصوص، وإن كان هناك من فروق، فإنّ من أهمّها قدرة المعاصرين على تحديد الظّاهرة وضبط مصطلحات وتشخيص إشكالها.

[1]– محمّد ناجي أحمد محمّد، جيرار جنيت، دار المعارف، (د.ط)، لبنان، 1992م، ص46.

## 6- آليات التّناص:

إنّ التّناص لم يكن وليد الصدفة بل توجد آليات تحكمه، وقد كانت هذه الآليات موضع اهتمام ورصد من قبل علماء العرب القدماء، وخير دليل على ذلك هو عملية الحكم بين النّصين، التي كان يقوم بها ابن رشيق القيرواني، حيث كان ينظر في أيّهما أكثر إجادة في المعاني ولو كان متأخّرا عن خصمه، سواء أكان ذلك من خلال اختصاره للنّص إن كان فضفاضا، أم من خلال بسطه وتمطيطه إن كان عكس ذلك.

وجاءت هذه الآليات على النحو التالي والذّي أقرّه المعاصرون وهي [1]:

1.**التّمطيط:** وقد يكون بأشكال مختلفة تبسط النّص من خلال التّداعي الذي يسيطر على الكاتب والمحتذي وهو يختزن في ذاكرته النّص النموذج وأول هذه الوسائل التي يعتمدها الكاتب في التمطيط هي الشّرح، نذكر هذه الوسائل: [2]

- **الشّرح:** وهو أهم وسيلة يعتمدها الكاتب في التمطيط وذلك باستعماله البعد التفسيري للفكرة التي تحاول شرحها لذلك الشّرح أساس كل خطاب شعري إذ انه قد يكون في القصيدة كلمة محورية تدور حولها القصيدة كلّها.
- **الإستعارة:** سواء مرشحة أو مجرّدة أو مطلقة لأنّها تبعث الحياة في كل الأشياء خاصة إذا كان الخطاب شعريا، حيث تنقل المجرد إلى المحسوس فالاستعارة قد تكون

---

[1]- محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري،-استراتيجية التّناص-، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، ط 1، المغرب، 1985م، ص144.

[2]- المرجع نفسه، (ص.ن).

أكثر دقّة في التّعبير من الحقيقة وأشدّ منها وقعا لما تحته من حيّز مكاني وزماني أكثر من غيرها.

- **التّكرار**: ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ تراكميا أو ثنائيا.

**2.الإيجاز**: فكما ينشر الكاتب النّص فإنه كذلك يلخصه ويختصره عما كان عليه من قبل، عن طريق الإشارات والتلميحات الدّالة كالإشارات التّاريخية المشهورة، هذه إذن هي الآلية التي من خلالها يكون التّناص فهو إمّا أن يكون تمطيطا عن طريق الشرح والتفسير الذي تتداخل فيه النصوص وتتعالق بصورة واحدة وإمّا أن يكون تلخيصا من خلال الإيماءات إلى حوادث مشهورة تاريخيا وهو هنا إرصاد أو تضمين من خلال تفاعل نصّي. [1]

[1]– بتصرّف، المرجع السّابق، ص145.

**7- أنواع التّناص:**

**أ- التّناص الدّيني:**

يعدّ التّناص الديني وخاصة التّناص من القرآن الكريم أو التّناص القرآني فهو أكثر شيوعا من التّناص من التّناص الحديثي من الأحاديث الشريفة، فقد لجأ الشعراء في قصائدهم إلى التّناص القرآني لتوصيل دلالاتهم للقارئ، وتكثيفها من خلال اختيارهم لآليات تتناسب وطبيعة القصيدة التي توافق الجو النفسي للشاعر.

وباللجوء إلى القرآن الكريم أو الكتب السّماوية الأخرى يولد لدى الشّاعر إبداعات جديدة، وتنفجر طاقات دلالية كانت كامنة، ومنه يتعزز بناء الرؤى الشّعرية فالتفاعل مع هذه الكتب المقدسة، باقتباس نصوصها يمنح للشاعر بناء نص جديد لأن هذا النوع من التّناص ليس مجرد اقتباس للنص القرآني، أو لتزيين القصيدة به، بل هدف الشّاعر الذي يكمن في استيعاب النص وتطويعه[1].

فاستخدام القرآن الكريم يبرز ويشكل ملمحا في الشعر العربي المعاصر، فهو يعد أرضية خصبة لجميع أنواع التفاعلات النّصية.

ولهذا شكل التّراث الدّيني في كل العصور وفي كل الأمم مصدرا سخيا، وينبوعا ينصب منه الإلهام الشّعري، الذّي يستمد منه الشّعراء النماذج والموضوعات والصور الأدبية.

---

[1]- ظاهر محمدّ الزّواهرة، التّناص في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر، (د.ط)، (د.ت)، ص83.

ويرد التّناص الديني مع القرآن الكريم بثلاثة طرق وهي: "التّناص الجملي"، "تناص المعنى"، و "تناص الكلمة المفردة"[1].

ومن مظاهر التّناص القرآني الأبيات التي اقتبس فيها الشّاعر الجزائري " **محمد ناصر**" آية من القرآن الكريم، وكذلك حادثة تاريخية من التاريخ الإسلامي التي مرت بها الأمة العربية الإسلامية، وهي حرق "**القرامطة**" لبغداد، وحرق "**الوليد بن زيد**" للقرآن الكريم وبعدها قال بيته المشهور: [2]

"إِذَا مَا جِئْتَ رَبَّكَ يَوْمَ الحَشْرِ*** فَقُلْ يَارَبِّي مَزَّقَنِي الوَلِيدُ"

وقد جاء هذا البيت ردّا على بيت **بن يزيد محمّد ناصر**:

"تَبَّتْ يَدَاكَ أَبَا لَهَبْ *** وَلَقَيْتَ أَسْوَءَ مُنْقَلَبِ

يَا مُشْعِلَ النِيرَانِ كَمْ *** فَتَى أَرَدْتَ ولَمْ تُصِبِ

والقُرْمُطِي نِيرَانُكُمْ *** أَعْذَارَ وَلَا عَجَــبِ

أَتُحَرِّفُ القُرْآنَ مِنْ *** غَيْظٍ أَوْ عَمَلَ غَضبْ"[3].

نلاحظ أنّ علاقة الشّعر بالدّين علاقة متينة وأصيلة، منذ أن شجّع **الرّسول –صلى الله عليه وسلم–** "**حسّان ابن ثابت**" ، والشّعراء الآخرون ليردّوا على كفّار قريش، فظهرت آثار القرآن الكريم والحديث النبوي الشّريف واضحة في الشّعر منذ ذلك الحين.

---

[1]– عاطف نصر، الرّمز الشّعري عند الصوفية، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1987م، ص35.

[2]– المرجع نفسه، ص87.

[3]– نفسه، (ص.ن).

أمّا التّناص الدّيني من الأحاديث النّبوية الشّريفة ، فقد وظّف في النّصوص الأدبيّة بشكل فعّال أيضا، بحيث ينصهر في السّياق الشّعري، ويتّحد في مضمونه متوقّفا على براعة الشّاعر وقدرته على استحضار النّص ودمجه بطريقة فنّية لا يبدو فيها النّص المقتبس غريبا على بنية النّص الأصلي.

وإذا رجعنا إلى نصوص الشّاعر الأيقونة الجزائري "**مفدي زكرّيا**" نسجّل حضورا بارزا لنص الحديث النّبوي الشّريف والنّص الأصلي، ومن ذلك قوله في هذا البيت الشّعري من ديوانه "**اللّهب المقدس**":

مُحَمَّدُ أَبْقَىَ لَنَا عِبْرَةٌ *** مِنَ الذِّئْبِ وَالغَنَمِ القَاصِيَةِ[1].

وهذا اقتباس من الحديث النّبوي الشّريف، إذ يقول **-صلى الله عليه وسلم-** :( فعليكم بالجماعة فإنّما يأكل الذّئب من الغنم القاصية )[2].

هنا نجد أنّ الشّاعر استطاع ببراعة أن يضمّن في شعره حديثا نّبويا شريفا ليجعله متناسبا مع المعنى المراد تبليغه للمتلقي ليصل إلى الفكرة المنشودة.

فمنه قد شكّل الموروث الدّيني على تنوّع دلالاته واختلاف مصادره مصدرا إلهاميا، ومحورا دلاليا لكثير من المعاني والمضامين التي يستوحيها الشّاعر ويحاول النّفاذ من خلالها لتصوير معاناته والتّعبير عن قضايا ولتعميق تجارته لاسيما الشّعر المعاصر.

**ب- التّناص التّاريخي:**

---

[1]- ظاهر محمّد الزّواهرة، التّناص في الشّعر العربي المعاصر، ص88.

[2]- المرجع نفسه، ص89.

يعتبر التّاريخ عامّة والمادّة التاريخية خاصّة رصيدا معرفيا وثراء دلالي للشّاعر، فهو يشغل معطياتها للتعبير عن قضياه وهمومه، خاصّة القضايا المتّصلة اتّصالا وثيقا بالشّاعر وبيئته وجنسه وقوميته في إضفاء قيم تاريخيّة وحضارية على نتاجه منه تصبح هذه الأحداث المستحضرة في النّص أكثر حضورا في وجدان المتلقّي بما تحمله من قيم معرفيّة وروحية وجماليّة.

فالتّناص التّاريخي تداخل نصوص تاريخيّة مختارة قديمة أو حديثة مع النّص الفنّي بحيث تكون منسجمة ودالّة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلّف أو الحالة التي يجسّدها ويقدّمها في عمله[1].

ولجوء الشّاعر إلى التّاريخ "يتيح تمازجا ويخلّف تداخلا بين الحركة الزّمانية حيث ينسكب الماضي بكل إثارته وتحفّزاته وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللّحظة الحاضرة فيما يشبه تواكبا تاريخيا احتجاجية على اللّحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللّحظة الغائرة في سراديب الماضي[2].

فالشّاعر يختار المواقف التّاريخية بتمعّن ودقّة فهو لا يختارها من أجل سردها في النّص، بل تلك المواقف التي تنبض بالحيوية، ومنه يعيد صياغتها لتتناغم مع التّجربة

---

[1]– حسن البنداري، التّناص في الشّعر المعاصر، دار الكتاب العربي، (د.ط)، مصر، 1991م، ص201.

[2]– رجاء عيد، لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربي المعاصر، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، 1987م، ص246.

الشّعرية المعاصرة، فالشّاعر المعاصر يعيد كتابه التاريخ ويمزجه بالواقع وفق واقع معرفي جديد يجمع بين الماضي والحاضر ويستشرف آفاق المستقبل[1].

كما أنّ هذا من التّناص يخلق تداخلا بين الحركة الزمنية، حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وتحفيزاته وأحداثه على الحاضر، حيث جاء في **جدارية** "**محمود درويش**" ما يلي:

"هَزَمَتْكَ يَا مَوْتُ الفُنُونُ جَمِيعًا

هَزَمَتْكَ يَا مَوْتُ الأَغَانِي فِي بِلاَدِ

الرَّافِدِين...

مَسْأَلَةَ المِصْرِي

مَقْبَرَةَ الفَرَاعِنَه...

النُّقُوشُ عَلَى حِجَارَةِ مَعْبَدِ هَزَمْتُكَ

اِنْتَصَرْتُ وَأَفْلَتُ مِنْ كَمَائِنِكَ

الخُلُودِ..." [2].

نلاحظ أنّ الشّاعر قد تبنّى موقفا مليئا بالثّقة والتّحدّي وجعل الموت مهزوما، كما كسب جولة ضدّ الموت لأنّه رغم نفوذه على البشر إلا أنّه لم يستطع القضاء على الانجازات القيّمة لهؤلاء البشر كحضارة بلاد الرافدين، والمقابر الفرعونية، والمعابد وغيرها...هذا عن خلود المعالم والأماكن التاريخية أمام تسلّط الموت.

---

[1]– المرجع السّابق، (ص.ن).

[2]– مجلة النّور، جدارية محمود درويش، العدد 21، سبتمبر 2008م، ص13-14.

أمّا عن تناص الشّخصيات فنعني بها استدعاء شخصيات سواء من التاريخ أو من التّراث، أو الشّخصيات إسلامية المستدعاة، لمدّ جسر التواصل مع المتلقّي وللربط بين الماضي والحاضر، مثل استدعاء شخصية "**شهريار**" وشخصية "**شهرزاد**"، كنموذج لاستبداد الحاكم على المحكوم ومثال عن ذلك يظهر في هذه الأسطر "**لنور الدين درويش**" ، في قصيدته "**الحصاد والأفيون**":

"قَبْلَ الفَاجِعَةِ دَائمًا بِدَقيقَتَيْنِ يَنَامْ

تَهْرُبُ شَهْرَزَادْ...

مَتَى تَمَلُّ مِنْ الدِّمَاءِ

مَتَى تَكُفُّ عَنِ الذُّنُوبِ

مَتَى تَتُوبُ ...؟" [1].

كما وظّفت الشّاعرة "**فدوى طوقان**" في قصيدتها "**آهات أمام شباك التصاريح**" ، شخصية **هند بنت عتبة** آكلة الأكباد، رغبة منها في الثأر والانتقام:

"آهٍ، يَا ثَأْرَ العَشِيرَةِ !

مَرَّغَ الجَلاَّدُ جُرْحِي فِي الرُّغَامِ

آهٍ، يَاذُلَّ الأُسَرْ !

حَنْظَلاَ صَارَ مَذَاقِي...

---

[1]– نور الدّين درويش، العصى والأفيون، ص12.

حِقْدِي رَهِيبٌ، مُوغَلٌ حَتَّى القَرَارْ

صَخْرَةُ قَلْبِي وَكَبْرِيتٌ وَفَوَّارَةَ نَارٍ

أَلْفُ هِنْدٍ تَحْتَ جِلْدِي

جُوعُ حِقْدِي...

فَاغِرٌ، فَاهِ سِوَى أَكْبَادُهُمْ...

لَا يَشْبَعُ الجُوعُ الذِّي اِسْتَوَطَنَ جِلَدِي"[1].

[1]– فدوى طوقان، الآثار الكاملة، ص529.

**ج- التّناص الأدبي:**

يأتي هذا الأخير مع التّراث الأدبي المتمثّل في الشّعر والأمثال والحكم العربيّة القديمة معزّزا ومكثّفا لدلالات الكلمات والمعاني التي يطرحها الشّعراء من خلال قصائدهم، فالاستعانة ببيت شعر قديم أو حكمة أو مثل عربي يجعل العبارات ذات معان فيّاضة تزخر بالدّلالات وتفتح أكثر من طريق للتأويل والتّحليل.

فالأدب هو خلاصة التّجربة الشّعورية والفّكرية والحياتية لأيّ أمّة تتناقله الأجيال جيلا بعد جيل، مستفيدة من مضامينه ومستلهمة شكله من أجل مواصلة الإنتاج على غراره وتطويره، فالموروث الأدبي على اختلاف مستوياته له حضوره الفعّال في القصيدة المعاصرة لقربه من الذّات المبدعة والتصاقه بوجدانها ومعايشته لظروفها، لقد وجد الشّاعر المعاصر

كثيرا من ملامح تجاربه في التّراث الأدبي فاستغلّ ذلك في التّعبير عنها بصورة فنّية من خلال تسليط الأضواء على الجوانب التّراثية التي تخدم الفكرة أو القضيّة التي يريد التّعبير عنها فهنا تكمن براعة المبدع وقوّته في التقاط [1] الموقف الخاص الذي تعرّضت له الشّخصية التّراثية وفي اكتسابه طابعا دراميا معبّرا عن موقف جديد [2] وهذه المواقف المعبّرة من خلال تجربة الشّاعر وإحيائه للماضي جعلت من "الموروث الأدبي أداة معرفية في يد الشّاعر المعاصر، ينسرب بجذوره الدّلالية في أعماق تجاربه ويشكّل عنوانا لأفكاره وتصوراته وانفعلاته[3].

وهذه النّصوص تكون واضحة في بنية النّص الجديد متعالقة معه، وقد يعيد الشّاعر إنتاجها دونما جهد شعري ثم يضفي عليها شكلا يزيدها حسية وبهاء[4].

وقد جاء استخدام معنى المثل العربي القديم "**جزاء سنمّار**" في إحدى قصائد الشّاعر "**عبد الرحمان بارود**" فيّاض بالدّلالات وناهيا النّاس لأن يكونوا مثل هذا الرّجل الذي بنى قصرا فريدا من نوعه لأحد الملوك فكان جزاؤه القتل فيقول:

"لاَ تَقْرِبِ النَّاسَ بِهَا جَلْجَلَتْ **** رُوحُ سَنِمَّارْ التِّي أَزْهَقُوا[5]."

---

[1]– حسن البنداري، التّناص في الشّعر المعاصر، ص271.

[2]– رجاء عيد، لغة الشّعر، ص238.

[3]– المرجع السابق، ص272.

[4]– علي جعفر العلّاق، الشّعر والتلقّي، دراسات نقدية، ط1، دار الشروق، عمان، 1997م، ص131.

[5]–عبد الرحمن بارود، الأعمال الشّعرية الكاملة، ط1 ، مؤسّسة فلسطين للثّقافة، دمشق، 2010م، ص109.

ونراه يضمّن معنى لبيت شعري ينسب إلى أمير الشّعراء "**أحمد شوقي**" وهو في غربته التي تشبه غربة الشّاعر "**بارود**" وبعده عن وطنه فيقول "**بارود**":

"أَحَلاَلٌ لِغَيْرِنَا مَا تَمَنَّى *** وَعَلَيْنَا العَمَى وَالإِسْتِرْقَاقَ؟"[1].

فقد ضمّن الشّاعر"**بارود**" معنى أبيات الشّاعر "**أحمد شوقي**" التي يقول فيها:

"أَحَرَامٌ عَلَى بَلاَبِلِهِ الدَّوْ *** حُ ، حَلاَلٌ لِلطَّيْرِ مِنْ كُلِّ جِنْسِ

كُلُّ دَارٍ أَحَقُّ بِالأَهْلِ، إِلاَّ *** فِي خَبِيثٍ مِنَ المَذاهِبِ رِجْسِ"[2].

ومن ذلك استدعاء "**سميح القاسم**" معنى بيت "**المتنبّي**" الذي يهجو به "**كافورا الأخشيدي**"، الذي يقول فيه:

"عَائِدٌ عَائِدٌ...

وَبِأَيَّةِ حَالٍ يَعُودُ إِلَى حَالِنَا العِيدُ؟

مُرْتَبِكًا مَرَّةً، جَامِحًا مَرَّةً...

ذَاكِرًا كَاسِيًا

إِنَّمَا يَقْبِلُ العِيدُ فِي مَوْعِدٍ

مُسْتَعِيدًا ثِيَابَ احْتِفَالاَتِهِ

دَاعِيًا أُمَّهُ...

لِلْطَّعَامِ المُعِدِّ فِي غُدَّةٍ

---

[1]– حسن البنداري، التّناص في الشّعر المعاصر، ص282.

[2]– أحمد شوقي، الشّوقيات، دار الكتب العلمية، (د.ط)، المجلّد الأول، ج2، بيروت، (د.ت)، ص45.

يَقْبِلُ العِيدُ فِي مَوْعِدِهِ...

بِنُجُومٍ مِنَ الكَعْكِ، فَثِيرُهَا نَجْمَةٌ نَجْمَةٌ". [1]

يتضمّن النّص السّابق معنى بيت **المتنبّي** وأسلوبه الذي يقول فيه:

"عِيْدُ بِأَيِّ حَالِ عُدْتَ يَا عِيدُ*** بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمْرٍ فِيهِ تَجْدِيدُ"

إنّ استحضار بيت المتنبّي الذي عاش في عصر يعتبر من أزهى العصور الإسلامية في تاريخ المسلمين يعمق معنى الفرح الميت والبهجة الضائعة مقارنة مع هذا الواقع المحاصر، فيجيء العيد الذي مرّ على المسلمين في عصورهم الزاهية يحمل التناقض لتزداد الفاجعة بقدوم هذا الأتي المشتّت بقوله (ذاكرا، ناسيا، عاريا، كاسيا)، فهو يجيء في موعده بنفس الطقوس الأولى المرتبطة في الأذهان بمعالم الأمل والسّعادة والتّعارف والفرح.

[1]– سميح القاسم، ديوان سأخرج من صورتي ذات يوم، دار الأسوار، ط1، فلسطين، 2000م، ص65.

**8- مصادر التّناص:**

إنّ عملية التّناص لا تأتي من الفراغ وإنّما هي بحاجة إلى مصادر متنوّعة يضمّنها المتناص في نصه، ويمكن أن تقسّم إلى: [1]

**1- المصادر الضرورية:**

وتسمى بالضرورية لأنّ التّأثير فيها يكون طبيعيا وتلقائيا مفروضا ومختارا في آن واحد، وهي تتجسد في كتابات بعض المؤلفين في صبغة الأعمال المستقاة من الذاكرة، حيث أن معرفتهم مختزلة في الذاكرة على شكل بنيات معطاة ممثلة لأوضاع متكررة يستقي منها عند الاحتياج إليها لتتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجههم.

إذا الخلفية المعرفية في عملتي إنتاج الخطاب وتلقيه مهمة، فالذاكرة لا تستدعي الأحداث والتجارب كلها في تراكم وتتابع وإنّما تعيد بناءها وتنظيمها تبعا لقصيدة المنتج أو متلقي ما، مثل المقدمة الطلية في القصيدة الجاهلية.

**2- المصادر اللازمة:**

إنّ الشّاعر في العملية الإنتاجية التأليفية يحاكي أو يحاور أو يعارض أو يناقض ما كتبه فعندما يتم كتابه نص ما يجد أنّه بطريقة أو بأخرى، قد استحضر النصوص السابقة له في نص الجديد، وهذا لا يعدّ عيبا ولا ابتدالا، فهو أمر مشروع "**فرمضان صباغ**" في كتابه "في نقد الشعر العربي المعاصر"، يؤكد على هذه الفكرة قائلا:"...من المتبدل أن يقال أن

---

[1]- عبد القادر بقشى، التّناص في الخطاب النّقدي والبلاغي، إفريقيا الشرق للنشر، (د.ط)، المغرب، 2007م، ص82.

الشّاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها فنصوصه تفسّر بعضها بعضا أو تضمّن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضا لديه." [1]

**3- المصادر الطّوعية:**

وهي تشير إلى ما يطلبه الشّاعر عمدا في نصوص متزامنة أو سابقة له في ثقافته أو خارجها وهي أساسية في الشّعر الحديث بل تنهب إلى القول بأنّه لا يمكن دراسة هذا الشّعر بدون الوقوف عندها مثلا: أشعار "**أدونيس**" أو "**بدر شاكر السيّاب**" ، لا يمكن فهمها إلا بالاطلاع على تلك الخلفيات الثقافية المتشبعة كالأسطورة مثلا، مما يدل على أن المصادر التي اعتمدها في كتابه شعره متنوعة ومتعددة كالمصادر الأجنبية والتراث القومي والروايات والقصص والأمثال والحكم والتراث العالمي الإنساني من أساطير وملاحم ومذاهب أدبية مختلفة.

[1]- عبد الجليل مرتاض، التّناص، ديوان المطبوعات الجامعية للنّشر، (د.ط)، الجزائر، 2011م، ص82.

**1- التّعريف بالشّاعر "عبد القادر رابحي":**

عبد القادر رابحي شاعر وأكاديمي من الجزائر، من مواليد 28 أكتوبر 1959م بمدينة تيارت، زاول تعليمه الإبتدائي والمتوسّط والثانوي بتيارت، أمّا تعليمه الجامعي في وهران لنيل شهادة الليسانس من جامعة وهران، ونال شهادة الدّراسات المعمّقة من جامعة ستراسبورغ بفرنسا، وقد نال شهادة الماجستير من جامعة وهران وشهادة الدّكتوراه من جامعة مستغانم، نشر العديد من القصائد في الجرائد والمجلاّت الوطنيّة والعربيّة، كما نشر عدّة دواوين أيضا مثل: (ديوان حنين السّنبلة 2004م، السّفينة والجدار 2009م، على حساب الوقت 2006م، -الذي أخذناه موضوع الدّراسة في هذه المذكّرة-، حالات الاستثناء القصوى 2010م، أرى شجرا يسير 2011م، مقصّات الأنهار 2016م)، كما أنّه يدرّس مقياس الآداب العالمية والنّقد الأدبي بجامعة سعيدة.

أمّا في مجال الدّراسات النّقدية، فقد صدر له عدّة كتب منها: (النّص والتّقعيد -دراسة في البنية الشّكلية للشّعر الجزائري المعاصر- 2003م، المقولة والعرّاف -دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر- 2016م، إيديولوجية الرّواية والكسر التّاريخي 2016م). [1]

[1]- موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، إعداد مجموعة من الأساتذة، إشراف: رابح خدّوسي، منشورات الحضارة، ج2، حرف الرّاء (ر)، الجزائر، 2014م، ص38-39.

**2- قراءة في ديوان "على حساب الوقت":**

صدر ديوان على حساب الوقت سنة 2006م، للشّاعر والأستاذ عبد القادر رابحي، وقد كان من إخراجه وتصميمه عن دار الغرب للنّشر والتّوزيع بوهران، يحمل هذا الدّيوان بين دفّتيه خمسة وستّون ( 65) قصيدة من نوع الشّعر الحرّ بعدد صفحات لا يتجاوز تسعة وثمانون (89) صفحة.

الملاحظ على هذا الديوان حجمه الصّغير، على غرار دواوين أخرى لكنّه بالفعل برهن على قيمته العلميّة والفنّية، فليس الشّأن ظاهره وإنّما محتواه، حيث كانت قصائده تتمايل على بحور عروضية متنّوعة تارة مألوفة وتارة أخرى عكس ذلك، ممّا دلّ على تمكّن الشّاعر وحذاقته، وهذا ما يجعل الشّعر يحمل بصمة صاحبه، فيحسب لعبد القادر رابحي ذلك.

لقد برهن هذا الشّاعر، بشكل ما –بالرّغم من أنّنا لسنا في موضع الحكم وإنّما مجرد رأي لطلبة ليزالوا قيد التّكوين والبحث–، على قوّة اللّغة الشّعرية الجزائريّة وقدرتها على خوض المنافسات وأيضا على تمكّن الشّاعر الجزائري من جزل الألفاظ وحبكها ونظمها على حسب الواقع المعاش، دون أن يمسّ ذلك سنن الشّعر، وإن كان الذي نتحدّث عنه شعرا حرا، أمّا فيما يخصّ عناوين قصائد هذا الدّيوان فكانت كما يلي: مقام الشّجرة/رثاء/مداد/منفى/نداء/طقوس/مقام التّوحيدي/غدا/السوسنة/عائشة/الفارس/فتوح/مقام أبي العلاء/تكوين/مدن/مقام الشّكر/سفن/رياح/مقام اللّغة/مقام الوقت/ولادة/مقام الرّؤيا/وحدة/مقام البيّاتي/مقام الصّمت/انتظار/رابعة/دروب/غيمة/مقام المناداة/كلمات/رحلة/نجمة/مقام الشّهيد/مقام الظّل/مقام ابن سيرين/خرافة/السّاعة/مقام ابن مقلة/ مقام المتنبّي/ مقام أدونيس/شعوب/مقام نهاوند/مقام الضّوء/مقام الصّبا/مقام الصّبر/مقام الجسد/مقام الرّجوع/مقام الزّحف/مقام البطولة/مقام التوّلي/مقام الغيرة/مقام الندم/مقام الفراشة/مقام الضّاد/مقام عبد الصّبور/مقام الفقر/كيمياء/مقام محمود درويش/احتمالات الزّنبقة/الطّائر الضّرير/مختصر تاريخ روما/غورنيكا/قوت لتسابيح القرى.

والملاحظ عن هذه العنوانين أنّ:

- ✓ معظمها مقامات توضّح الخلفية الأدبية لدى الشّاعر –لربّما حاول فيها السّير على نهج أبو حيّان التّوحيدي– و بشكل غير مباشر نفّس فيها الشّاعر وفي غيرها عن ما يخالج ذاته، لتصل الرّسالة ويحقّق الغاية بصدق.

- ✓ قضيّة تناص الشّخصيات بارزة جدًّا، و بقصدٍ من الشّاعر.

**3- شعرية التّناص في الدّيوان:**

من خلال مقاربتنا للدّيوان مقاربة تناصّية، وقفنا على بعض الاستدعاءات المعرفية المتنّوعة فمنها الدّينية، التّاريخية والأدبيّة، وقد استعرضناها كالأتي:

**أ- التّناص الدّيني:**

في قصيدة "**رثاء**"، يقول الشّاعر عبد القادر رابحي:

تَقْتُلِينَ الفَتَى **بِضَعِيفِ الحَدِيثِ**

وَتُرْثِينَهُ كَالشَّهِيدِ

**بِنَهْجِ البَلَاغَةِ، ...** [1]

نلاحظ في هذه القصيدة أنّ هناك تناص ديني متمثّل في عبارة "**ضعيف الحديث**" وعبارة "**نهج البلاغة**"، فالأولى دلالة على أنّ الشّاعر استحضر نوع من أنواع الأحاديث

[1]- عبد القادر رابحي، ديوان شعري-على حساب الوقت-، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، ط1،2006م، وهران، الجزائر، ص12.

النّبوية الشّريفة المعروفة وهي (الصّحيحة، القدسية و **الضّعيفة**) وهذه الأخيرة قد وقع عليها التّناص.

أمّا العبارة الثّانية فهي عبارة عن كتاب لـ "**عليّ بن أبي طالب كرّم الله وجهه**" وهو في مقام الرّثاء "رثاء الشّهيد" على حسب عنوان القصيدة، حيث يعتبر **كتاب "نهج البلاغة"** من أبرز الكتب الشّريفة فيه ما فيه من المواعظ والخطب والحكم والوصايا والآداب، واسمه يشير إلى انتقاء أجمل وأبلغ الأحاديث عن "عليّ كرّم الله وجهه" وهذا وهذا هو سرّ خلوده بالرّغم من توالي أحداث التّاريخ العصيبة عليه [1].

و في قصيدة "**مداد**"، يقول الشّاعر:

**البَحْرُ مِدَادُ اللَّهِ**

البَحْرُ مِدَادُ اللَّهِ

وَ أَنَا... [2].

ثمّة تناص مع **سورة الكهف** وذلك في أواخرها، قال الله تعالى: {قُلْ لَوْ كَانَ البَحْرُ مِدَادَ لِكَلِمَاتِ ربِّي لَنَفِدَ البَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مِدَادَا [109] }[3].

أمّا في قصيدة "**منفى**"، فيقول الشّاعر:

صَوْتُ **المَزَامِيرِ** القَصِيَّةِ فِيكِ

---

[1]– بتصرّف، موقع من الإنترنيت، اسلامكا، عبد اللّه بن داوود، مقال: التّاريخ و السّيرة، الجزائر، 18أوت 2010م، 10:45سا، www.islamka.info.com

[2]– الدّيوان، ص13.

[3]– سورة الكهف، [الآية 109].

فَاتِحَةَ الطُّيُورِ...

مَسَافَةَ الأَنْهَارِ... [1]

فيتناص الشّاعر في هذه الأبيات في كلمة "**مزامير**" مع دلالة دينية عميقة ألا وهي "**مزامير داوود**" علما بأنّ هذه المزامير كانت عبارة عن تسابيح وأدعية كان يتلوها النّبي "داوود عليه السلام" لربّه عزّ وجلّ، وفيها من الحمد والشّكر والسّجود حكمة، كما أنّها ذكرت في الكتاب المقدّس لدى اليهود والمسيحيّين، وبما يسمّى باللّغة العربيّة "**الأسفار**"، والمزامير تعتبر في هذا الكتاب سفر تسبيحي. [2]

وفي قصيدة "**احتمالات الزّنبقة**"، حين قال الشّاعر:

فَانْعَتَقَتْ **سُورَةُ الفَاتِحَةِ**

**مُضْغَةً** غَيَّرَتْ وِجْهَةَ الأَسْهُمِ الجَارِحَةِ... [3]

ذكرت "**سورة الفاتحة**" وهي فاتحة القرآن الكريم وعروسه وذكرت أيضا كلمة "**مضغة**"، وهذا تناصًّا مع الآية الكريمة من **سورة الحجّ**، قال تعالى: {فَإِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ مِنْ مُضْغَةٍ[ 05] } [4]، وحضرت أيضا في الآية الكريمة من **سورة**

---

[1]– الدّيوان، ص14.

[2]– بتصرّف، موقع اسلامكا.

[3]– الدّيوان، ص73.

[4]– سورة الحجّ، [الآية 05].

**المؤمنون**، قال عزّ وجلّ: {ثُمَّ خَلَقْنَا النُّطْفَةَ عَلَقَةَ، فَخَلَقْنَا العَلَقَةَ مُضْغَةَ، فَخَلَقْنَا المُضْغَةَ عِظَامَا[14] }.[1]

**ب- التّناص التّاريخي:**

في قصيدة "**طقوس**"، قال الشّاعر:

سَتُسَمِّيهَا وَطَنًا أَعْمَى

حِبْرًا يَتَدَفَّقُ مِنْ **طَشْقَنْدَ**... [2]

استخلص الشّاعر معلما تاريخيّا ثقافيّا حضاريّا وهو مدينة "**طشقند**" وهي عاصمة أوزبكستان وأكبر مدنها، ومن المدن المهمّة في آسيا الصغرى، حيث تأثّرت بالحضارة التّركية قبل وصول الإسلام إليها ففتحها العرب المسلمين في القرن 8هـ للهجرة، ثمّ دمّرها جنكيز خان عام 1219م، ثمّ أعيدت للأوزباكستانيّين سنة 1361م، وتطوّرت بشكل كبير وانشهرت بتجارة الحرير، كما لا ننسى جامعاتها التي تعتبر أكبر وأرقى الجامعات بالعالم حيث تقام

---

[1]- سورة المؤمنون، [الآية 14].

[2]- الدّيوان، ص17.

فيها أحدث وأشهر البحوث العلميّة الأكاديميّة، وينتمي طلبتها إلى أكثر من 40 دولة مختلفة فتعدّ مقصد لكلّ مكتشف شغوف. [1]

وفي قصيدة "**احتمالات الزّنبقة**"، يقول الشّاعر:

وَ وَظَّفْتُ **قَرْطَاجَ** دُونَ مُنَاسَبَةٍ فِي القَصِيدَةِ

الحُضُورْ ...

**هَلْ** سَيُتَّهَمُ **الشَّاعِرُ المُتَمَرِّدُ بِالزَّنْدَقَةِ** [2]

استدعى الشّاعر مدينة "**قرطاج**" من دون مناسبة في القصيدة وذلك بناءًا على تصريحه المباشر في القصيدة مع العلم أنّها مدينة تونسية أثرية مقصد للكثير من السيّاح عبر مختلف بلدان العالم، أمّا بالنّسبة لكلمة "**زندقة**" فهناك إشارة إلى المصير المأسوي الذي لاقاه الكثير من الشّعراء والعلماء الذين كانوا يتمرّدون على سنن حكّامهم وأمرائهم فيتّهمون بالزّندقة أو يقتلون أمثال الحسين بن منصور الملقّب بـ **الحلاّج**، الذي اتّبع نهج التصوّف، ودعا إليه ولما استيقن السّلطان المقتدر بالله، أمر بشقنه وقطع يداه ورجلاه ورأسه وتعليقهم بمدخل المدينة –مدينة بغداد– وحرق جثّته المتبقّية، و أيضا المصير المحزن الذي لقاه الشّاعر "**بشّار بن برد**"، الذي ولد أعمى وصار من فحولة الشّعراء لكنّه اتّهم في آخره حياته بالزنّدقة نتيجة هجاءه للخليفة العباسي المهدي، وسبب الهجاء أنّ الخليفة كان يكافئ كلّ من

---

[1]– بتصرّف، موقع من الانترنيت، المنار الثّقافي، نصر الدّين بن عطيّة، مقال: العالم و الثّقافة، 19أكتوبر 2006م، الجزائر، www.manar.com

[2]– الدّيوان، ص73.

يمدحه إلاّ بشار، فاغتاظ بشّار وقلب الموازين، فبدأ يهجو وحينها أمر الخليفة بضربه بالسّياط حتّى الموت[1].

أمّا في قصيدة "**مقام بن سيرين**"، قال الشّاعر:

**لابْنِ سِيرِينَ** أَنْ يَتَسَلَّقَ هَذَا الجِدَارَ

وَ أَنْ يَصِلَ السَّقْفَ

أَنْ يَتَسَلَّلَ مِنْ كُوَّةِ الوَعْيِ

لِلْغُرْفَةِ الذَّاكِرَهْ..

**لِابْنِ سِيرِينَ**

أَنَ يَقْرَاَ الكُتُبَ المُقْفَرَهْ

وَ لَهُ **أَنْ يُفَسِّرَ** مَا نَوْعُ هَذَا "الأَنَا"...

**لِابْنِ سِيرِينَ**

**أَنْ يَشْرَحَ**

–الآنَ–

فِي حَضْرَتِي

مَنْ أَنَا... [1]

[1]– بتصرّف، موقع اسلامكا.

لقد عنون الشّاعر عبد القادر رابحي هذه القصيدة بـ "**مقام ابن سيرين**" حيث يرتبط هذا الاسم بـ**كتاب تفسير الأحلام** الذي أثنى عليه العلماء والفقهاء لعجائبه، حيث كان أبو بكر محمد بن سيرين البصري إماما كبيرا وقديرا في التفسير، الحديث، الفقه وتعبير الرّؤيا، توفيّ بعد الحسن البصري بمئة (100) يوم، وهذا ما فسّره بنفسه بعد أن أتته رؤية في المنام حيث رأى كأنّ الجوزاء تقدّمت الثّريا، فقال يموت الحسن البصري وأموت بعده، فهو أشرف منّي، والشّاعر هنا يستحضر ابن سيرين ليعرف الأجوبة عن أسئلته من خلال شرحه وتفسيره[2].

وفي قصيدة "**مقام ابن مقلة**"، يقول عبد القادر رابحي:

صَارَ يُمَيِّزُ بِاليُسْرَى يُمْنَاهْ

وَ يُشَكِّلُ فِي أَعْتَابِ الظُّلْمَةِ زُخْرُفَ غُرِبَتِهِ

**لَا غَالِبَ إِلَّا الله...** [3].

ذكر الشّاعر في آخر قصيدته مقولة مشهورة في التّاريخ الإسلامي وهي "**لا غالب إلاّ الله**" وهي عبارة قالها "محمد بن الأحمر النصري" أحد ملوك بني الأحمر وقادة "غرناطة"، وكانت مناسبة المقولة هي معركة خاضها ابن الأحمر مع القشاليين ضدّ إشبيلية، فهتف جيشه بكلمة **الغالب...** الغالب، فردّ عليهم بقوله: "**لا غالب إلا الله**"، وذلك ما دفعه إلى تزيين

---

[1]– الّديوان، ص48.

[2]– بتصرف، موقع اسلامكا.

[3]– الدّيوان، ص51.

قصر "الحمراء" مركز حكم غرناطة بهذه العبارة، فعند زيارتك له أينما تقع عينيك على أيّ شبر منه تجدها مكتوبة بشكل زخرفة جميلة فريدة من نوعها[1].

أمّا قصيدة "**قوت لتسابيح القرى**"، يقول الشّاعر:

[قلت في نفسي: إذا كان من الممكن جدّا أن يكتب **بابلو نيرودا** عن **تيهرت**، فلماذا لا أكتب **أنا** عن **سان تياقو**...]

المقطع -1-

يَدْخُلُ الغَارِقُ فِي أَحْزَانِهِ

مُلْتَحِفًا بِالنَّارِ

لِلشَّارِعِ

لَمْ يَعْرِفْهُ لَيْلُ العَاشِقِ الوَهْمِيِّ

كَانَتْ **سَانْ تِيَاقُو** سَاعَةً تَبْكِي مَدَاهَا الحَجَرِيْ...

المقطع -2-

سَاعَةٌ لَيْلِيَّةٌ تَكْفِي

لِكَيْ تَنْأَى جِرَاحِي

كَيْ أَقُولَ:

الآنَ عَادَ النَّهْرُ

---

[1]- بتصرّف، الموقع نفسه.

أَوْ كَيْ يَكْبُرَ الصِّبْيَةُ فِي عَينَيْ..

**سَانْ تِيَاقُو..**

لَيْلَةٌ أُولَى

وَبَحْرٌ لَمْ يُعَانِقْهُ صِبَاهْ..

فَرْحَةٌ مَاتَتْ عَلَى صَدْرِ فَتَاةٍ

وَصَبِيٌّ عَاشَ عِشْرِينَ دَقِيقَهْ..

المقطع -3-

مَا الذِي يَجْعَلُ هَذَا العَاشِقَ اللَّيْلِيَّ

مَبْتُورَ الخُطَى

يَزْحَفُ مِنْ مَقْبَرَةِ الصَّمْتِ

إِلَى النَّارِ التِي تَحْمِي خُطَاهْ..

**سَانْ تِيَاقُو...**

شَارَةُ النَّصْرِ التِي تَسْكُنُ عُرْيِي..

دَمْعَةٌ لِلصَّمْتِ..

أَوْ لِلْمَغْفِرَهْ..

المقطع -4-

**سَانْ تِيَاقُو...**

وَرْدَةٌ تَحْكِي عَنِ المَاءِ

وَعَمَّا خَبَّأَتْهُ التُّرْبَةُ الحَمْرَاءُ

فِي صَمْتِ البُيُوتْ..

تَسْأَلُ العَاشِقَ

عَنْ جَارَتِهَا

ثُمَّ تَمُوتْ...

المقطع -5-

كَانَتْ **سَانْ تِيَاقُو**

وَرْدَةً تَحْكِي مَدَاهَا

تَقْرَأُ المَنْفَى

وَسِفْرَ المَطَرِ الطَّامِي،

وَ كَيْفَ اخْتَارَتِ الرِّيحُ لَهَا الأَلْوَانَ،

كَيْفَ انْكَسَرَتْ فِي أَوَّلِ العُمْرِ،

وَخَانَتْ حَرَسِ الظِّلِّ الذِي يَقْفُو خُطَاهَا

لِلْبَابِ الذِي يُفْضِي إِلَى بَابِ المَدِينَهْ..

المقطع -6-

**سَانْ تِيَاقُو**

كَانَتِ القِبْلَةَ..

وَالمَنْفَى..

وَمِيلاَدُ الضَّجَرْ..

نُقْطَةَ السَّطْرِ التِي تَبْدَأُ مِنْ ذَاكِرَةِ الشِّعْرِ

رُعَافَ الشُّعَرَاءِ المُتْعَبِينْ..

جُمْلَةً مَمْنُوعَةَ الإِعْرَابِ

وَالنُّطْقِ

وَمَوْتَ الكَلِمَهْ..

المقطع -7-

**سَانْ تِيَاقُو...**

وَرْدَةُ النَّارِ التِي تَأْكُلُ مِنْ أَحْزَانِهَا الحَيْرى

غِذَاءُ العَسْكَرِ الآتِي مِنَ البَحْرِ الجَمِيلْ.....

جَسَدٌ يَنْمُو كَأَشْجَارِ النَّخِيلْ..

وَغَداً يَأْخُذُ شَكْلَ الطِّفْلِ

وَ المِرْآةْ... [1]

---

[1]- الدّيوان، ص82-88.

استحضر الشّاعر مدينة "**سان تياقو**" وهي مدينة ساحلية تقع في ولاية كاليفورنيا في الولايات المتّحدة الأمريكية تشتهر بمواقعها السّياحية الجميلة وطبيعتها الخلاّبة، تحتضن أكبر ملعب رياضي أمريكي لرياضة البيسبول وعلى شواطئها يوجد أكبر القواعد البحرية، وظّفها الشّاعر في القصيدة على غرار **بابلو نيرودا**، لما كتب عن **تيهرت** وهذا ما صرّح به الشّاعر في مقدّمة القصيدة[1].

وفي قصيدة "**مختصر تاريخ روما**"، يقول الشّاعر:

مَا الذِي يَجْعَلُ **حُزْنِي** مَائِلاً كَالبُرْجِ

حَتّى **يَكْثُرَ السُّوَّاحُ** مِنْ حَوْلِي

**فَلاَ أَسْقُطُ**

**أَزْدَادُ رُسُوخاً..**

كَانَ **لِلأَجْرَاسِ** فِي **رُومَا** مَذَاقُ الأَمْسِ

وَ **البَابَا** اسْتَعَارَ الدَّهْشَةَ الأُولَى

لِكَيْ يَرْتَاحَ مِنْ عِبْءِ الرَّقِيقْ..

لَمْ تَعُدْ رَائحَةُ **البَارُودِ** تَسْتَوْلِي عَلَى **رُومَا**

وَلَكِنْ كَانَتِ **الأَجْرَاسُ** قَدْ **أَزْعَجَتِ** العُشَّاقَ

مَا الذِي **يَسْجِنُ رُومَا** فِي **كَنِيسَهْ..؟**

مَا الذِي **يُجْبِرُهَا** أَنْ تَقْرَأَ **التَرْغِيبَ**

---

[1]– بتصرّف، موقع المنار الثّقافي.

**وَالتَّرْهِيبَ**[1].

استدعى عبد القادر رابحي مدينة "**روما**" وعنون القصيدة بها، ذلك لتاريخها العريق ومعالمها الأثرية، وهي عاصمة إيطاليا والمدينة الأكبر في البلاد، تعدّ من أهمّ الأماكن التي شهدت ولادة الحضارة الغربية والإمبراطورية الرومانية، كما تلقّب "بالمدينة العالمية" لكثرة زيادة السيّاح لها من مختلف بقاع العالم، فهي مكسب للأروبيين خاصّة وأنّها ذات أصل عتيق وسمعة سليمة.

ولربّما بعض الألفاظ تقرّ فعلا بأنّ الشّاعر يروي تاريخ مدينة روما باختصار توافقا مع عنوان القصيدة، حينما قال:

مَا الذِي يَجْعَلُ حُزْنِي مَائِلاً كَالبُرْجِ

حَتَّى يَكْثُرَ السُيَّاحُ مِنْ حَوْلِي

فَلَا أَسْقُطُ

أَزْدَادُ رُسُوخًا..[2].

هنا إشارة إلى أنّ رغم تتالي الحروب على مدينة روما خاصّة الأولى والثانية العالميتين لم تفقد صلابة آثارها ولا توافد سيّاحها بل ازدادت إقبالا وأخذت اسم "**المدينة الخالدة**"، أيضا في مقطع آخر يقول:

كَانَ لِلأَجْرَاسِ فِي رُومَا مَذَاقُ الأمْسِ

---

[1]– الديوان، ص77–79.

[2]– الدّيوان، ص77.

لَمْ تَعُدْ رَائِحَةُ البَارُودِ تَسْتَوْلِي عَلَى رُومَا

مَا الذِي يَسْجِنُ رُومَا فِي كَنِيسَهْ..؟ [1]

الشّاعر هنا يريد أن يقول بأنّ زمن تسلّط الكنيسة على روما قد ولّى وأصبحت حرّة طليقة، ولم تعد فيها لا حروب ولا بارود، فقد حلّ عليها السّلام[2].

وفي قصيدة "**غورنيكا**"، يقول الشّاعر:

**لَوْحَةٌ** عُلّقَتْ فِي جِدَارْ

غَيَّرَتْ مَنْطِقَ **الفَنِّ**

وَ اسْتَنْزَفَتْ سَلْسَبِيلَ المَسَارْ

لَوْحَةٌ تَتْتَحِرْ..

حِينَ تُبْصِرُ فِيهَا الظِّلَالْ..

تَتَّقِي شَرَّهَا

كَيْ تُفَتِّشَ عَنْ مَنْبَعٍ دَائِمٍ لِلقَمَرْ

لَوْحَةٌ تَتْتَشِرْ

عَبْرَ كُلِّ السَتَائِرِ

كُلِّ النَّوَافِذِ

قَدْ تَسْكُنُ –الآنَ– فِي غُرْفَةِ النَّوْمِ

أَوْ تَرْتَدِي زُرْقَةً لِلبِحَارْ..

أُبْصِرُ –الآنَ– **فِيهَا مُظَاهَرَةً**

---

[1]– الدّيوان، ص78–79.

[2]– بتصرّف، موقع المنار الثّقافي.

وَ **رَصَاصًا**

وَ رَائِحَةً **للدَّمِ** المُتَخَثِّرِ فِي **أَسْفَلِ الأَحْذِيَهْ**..

لَوْحَةٌ غَيَّرَتْ مَنْطِقَ الفَنِّ[1].

استحضر الشّاعر لوحة جدارية للفنّان "**بابلو بيكاسو**" هي "**غورنيكا**" وهي لوحة فنية زيتية من تيّار المدرسة التّكعيبية انتجتها أنامل بيكاسو في يونيو سنة 1937م بمدينة مدريد الاسبانية، استوحاها الفنّان الكبير بيكاسو من قصف مدينة غورنيكا وهي بلدة صغيرة تقع في مقاطعة بيسكاي في منطقة الباسك شمالي اسبانيا، حين قامت الطائرات الحربية الألمانية والايطالية بمساندة الحرب الأهلية التي كانت واقعة في اسبانيا ذلك الوقت ومن حينها أصبحت هذه اللّوحة تصول وتجول عبر مختلف أرجاء العالم كتذكار للسّلام، لأنّها تجسّد مأساة الحرب ومعاناة التي تسبّبت للأبرياء، فهي تعدّ من أشهر اللّوحات الفنّية في العالم الرّافضة والمضادّة والمناهضة للحروب، وهذا ما كان غرض استدعائها من طرف الشّاعر نظرا لما يعيشه الواقع العربيّ خاصّة والعالمي عامّة وكأنّ هذه القصيدة يقول بها "**كفى حروبا**"[2].

---

[1]– الدّيوان، ص80-81.

[2]– بتصرّف، الموقع نفسه.

**ج- التّناص الأدبي:**

في قصيدة "**عائشة**"، يقول الشّاعر:

بِالأَمْسِ فَقَطْ..

جَاءَتْنِي عَارِيَةَ الكَلِمَاتْ..

**أَغْرَتْنِي** – لاَ أُخْفِيكَ – **مَفَاتِنُهَا**

فَشَرَحْتُ لَهَا **قَامُوسَ العِشْقِ**

وَبَعْضَ الأِسْمَاءِ المَكْتُومَةِ فِي شَجَرِ الحِنَّاءِ

وَكَيْفَ يَكُونُ الشَّاعِرُ صُوفِيًّا

فِي لَحْظَةِ يَأْسْ..

لاَ أَعْرِفُ كَيْفَ دَخَلْتُ حَدَاثَتَهَا..

أَتَذَكَّرُ...

كُنْتُ أَقُولُ لَهَا

**عَيْنَاكِ..**

وَ كَانَتْ تَسْمَعُنِي..

أَتَذَكَّرُ...

كُنْتُ أُنَادِيهَا

**يَا وَطَنِي.. يَا وَطَنِي..** [1]

التّناص في هذه القصيدة تمّ من خلال ذكر كلمة "**عيناك**" المألوفة في قصيدة "**أنشودة مطر**" للشّاعر العراقي "**بدر شاكر السيّاب**":

**عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ،**

**أَوْ شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ.**

**عَيْنَاكِ حِينَ تُبْسِمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ...**[2]

فمثلما صوّر بدر شاكر السيّاب وطنه على هيئة امرأة يتغزّل بها، نلاحظ أيضا أنّ عبد القادر رابحي قد اقتبس هذه الفكرة وعزف على نفس الوتر، حين عنون القصيدة باسم امرأة "**عائشة**"، والألفاظ والعبارات التي تدلّ كأنّه غزل أو تغزّل بامرأة هي (أغرتني مفاتنها ، عيناك، قاموس العشق،...).

أمّا قصيدة "**احتمالات الزنّبقة**"، يقول الشّاعر:

قَدْ أُزَاوِجُ مَا بَيْنَ رَجْزِ الجِرَاحَاتِ

وَ الوَافِرِ المُتَهَالِكِ

قَدْ أُسْقِطُ المَدْحَ سَهْوًا مِنَ الشِّعْرِ

ثُمَّ أُضِيفُ قَلِيلاً مِنَ الرَّمْلِ

---

[1]– الديوان، ص22.

[2]– بدر شاكر السيّاب، ديوان بدر شاكر السّياب، أنشودة مطر، دار العودة للنّشر والتّوزيع، المجلّد 01، بيروت، 2016م، ص121.

وَأُجَمُع كُلَّ البُحُورْ...

هَبْ بِأَنِّي تَعَمَّدْتُ فِي السَّطْرِ كَسْرًا[1].

في هذه القصيدة هناك إشارة لعدّة بحور عروضية وهي البحور الخليلية المعروفة في الشّعر مثل ما سبق في القصيدة، مثل: **(الوافر، الرجز، الرمل)** وهي حوالي ستة عشر (16) بحر، كلّ بحر له تفعيلاته الخاصّة، كانت فيما سبق مع الشّعر العمودي سننا تقيّد الشّاعر فإن خالفها فلا شعر له، أمّا مع القصيدة الحرّة أصبح الشّاعر متحرّرا أكثر قد يزاوج بين البحور في القصيدة الواحدة على عكس ما كان موحّدًا فيها، كما تخضع هذه البحور لعدّة تغيّرات تسمّى الزّحافات والعلل التي تساعد الشّاعر على نظم قصائده لتتجانس الأسطر وتتفاعل الألفاظ. [2]

فالتّناص في هذه القصيدة يكمن في ذكر هذه البحور ممّا يدلّ على أنّ عبد القادر رابحي لم يشأ إلاّ أن يصرّح ببحور ديوانه هذا بطريقة غير مباشرة وذلك في قصيدة عنونها بـ"**احتمالات الزنّبقة**"، وكأنّه يفصح عن تمرّده.

## 4- بنية الإيقاع في الدّيوان:

---

[1]- الدّيوان، ص73.

[2]- بتصرّف، موقع الموسوعة الالكترونية للشّعر و الأدب العربي، عبد الرحمن سليمان، مقال: ظاهرة الشّعر الحرّ، الجزائر، 2008م، www.aladab.com

لقد تطرقّنا في هذا الباب إلى دراسة إيقاعية بشطريها الدّاخلي والخارجي، لبعض القصائد من الدّيوان كنموذج، وهي كالآتي:

في قصيدة "**مقام الضّوء**"، يقول الشّاعر: [1]

خَطَأً

جَاءَتْ

خَطَأً

سَكَنَتْ

وَطَنًا

أَعْمَى

خَطَأً

صَارَتْ

عَمْيَاءْ..

❖ **الكتابة العروضية:**

خَطَأَنْ

جَاْءَتْ

خَطَأَنْ

[1]– الدّيوان، ص56.

سَكَنَتْ

وَطَنَنْ

أَعْمَىْ

خَطَأَنْ

صَاْرَتْ

عَمْيَاْءْ

❖ **التّقطيع الإيقاعي:**

| | | |
|---|---|---|
| خَطَأَنْ | سَكَنَتْ | خَطَأَنْ |
| 0 / / / | 0 / / / | 0 / / / |
| فَعَلُنْ | فَعَلُنْ | فَعَلُنْ |
| جَاْءَ تْ | وَطَنَنْ | صَاْرَتْ |
| / 0 / 0 | 0/ / / | 0/0 / |
| فَعْلُنْ | فَعِلُنْ | فَعْلُنْ |
| خَطَأَنْ | أَعْمَىْ | عَمْيَاْءْ |
| 0/ / / | / 0 / 0 | 00/ 0/ |
| فَعِلُنْ | فَعْلُنْ | فَعْلَاْنْ |

**1- الإيقاع الخارجي:**

- **بحر** القصيدة: **المتدارك.**

وهو أحادي التّفعيلة من البحور الخفيفة والسّريعة، يصلح للتّعبير عن ما يجول في الذّات، وغالبا ما يكسر الرّتابة والملل نظرا لتلاحق أنغامه وخفّته، ويرتكز بناؤه على تكرار تفعيلة (فَاْعِلُنْ) (/ 0 //0) ثماني (08) مرّات في البيت الشّعري الواحد.

فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُـنْ *** فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ

- **وضابطه:**

حَرَكَاتُ المُحْدَثِ تَنْتَقِلُ *** فَـعِلُنْ فَـعِلُنْ فَـعِلُنْ فَعِلُ

❖ **الجوازات الشّعرية للبحر:**

أ -**<u>الزّحاف</u>** :

- **الخبن:** حذف السّاكن الثّاني، فتصير (فَاْعِلُنْ) (/0//0) إلى (فَعِلُنْ) (///0).

ب- **<u>العلل</u>:**

- **القطع:** حذف السّاكن الرّابع، فتصير (فَاْعِلُنْ) (/0//0) إلى (فَعْلُنْ) (/0/0).
- **التّذليل:** التّفعيلة (فَاْعِلُنْ) (/0//0)، تصير (فَعِلَاْنْ) (/00/0).

❖ **الرّوي:**

يختلف روي الشّعر الحرّ عن الشّعر العمودي، فبعدما كان موحّدا مع قصائد الشّعر العمودي، أصبح مع الشّعر الحرّ متحرّرا هو الآخر، قد يتعدّد ويختلف من سطر شعري إلى آخر، ففي قصيدة "**مقام الضوء**" حرف الرّوي هو الهمزة في (خَطَأً-المتكرّرة ثلاث مرّات-) والتّاء في (سَكَرَتْ، جَاْءَتْ، صَاْرَتْ).

**2- الإيقاع الدّاخلي:**

من الصّعب حصر جميع الوحدات الإيقاعيّة في هذا الدّيوان، لذلك اختصرنا البحث في وحدتين إيقاعيتين هما: (التّكرار اللّفظي والتّكرار الصّوتي).

- **التّكرار الصّوتي:**

نجد في قصيدة "**مقام الضّوء**" تكرار حرف (التّاء الساكنة) في (جاء تْ، سكنتْ، صارتْ)، ولا شكّ أنّ تكرار هذا الحرف له دلالته عند الشّاعر، فحرف التّاء هو أحد الحروف النّطعية الانفجارية.

- **التّكرار اللّفظي:**

بعد قرائتنا لنفس القصيدة، يلفت انتباهنا أنّ لفظة (خَطَأً) قد تكرّرت ليس عبثا، بل كان وراء ذلك دلالة التّوكيد، وكأنّ الشّاعر يريد أن يؤّكد على اللّفظة ليبعث بها الدّلالة التي تخالجه.

وفي قصيدة "**مقام الرّؤيا**"، قال الشّاعر: [1]

---

[1]- الدّيوان، ص34.

أَرَاكِ فِي مَنَامِي

تُهَاجِرِينَ أَلْفَ سَنَةٍ ضَوْئِيَّةٍ

فِي مُدُنِ النِّسْيَانِ

وَ الأَنْقَاضْ..

وَ تَقْرَئِينَ فِي أَلْوَاحِهَا

كَلاَمِي..

❖ **الكتابة العروضية:**

أَرَاْكِ فِيْ مَنَاْمِيْ

تُهَاْجِرِيْنَ أَلْفَ سَنَةٍ ضَوْئِيَتَنْ

فِيْ مُدُنِ نْنِسْيَاْنِيْ

وَ لْإِ نْقِرَاْضْ..

وَ تَقْرَئِيْنَ فِيْ أَلْوَاْحِهَاْ

كَلَاْمِيْ..

❖ **التّقطيع الإيقاعي:**

أَرَاْ / كِفِيْ / مَنَاْ / مِيْ

0/ 0// 0// 0//

مَفَاْ عِلُنْ / مَفَاْ عِلْ

تُهَاْ / جِرِيْ/ نَأَلْ / فَسَنَتِنْ/ ضَوْ / ئِيْ / يَتِنْ

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

مَفَاْ عِلُنْ / مَفَاْ / فَعِلَتُنْ / مُسْـتَفْـعِلُنْ

فِيْ / مُدُنِنْ / نِسْ / يَاْ / نِيْ

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

مُفْـتَعِلُنْ / مُسْـتَفْـعِلْ

وَلْ / إِنْ / قِرَاْ / ضْ

0 0// 0/ 0/

مُسْـتَفْـعِلَاْ نْ

وَتَقْ / رَئِيْ / نَفِيْ / أَلْ / وَاْ / حِهَاْ

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

مَفَاْ عِلُنْ / مَفَاْ / مُسْتَفْـعِلُنْ

كَلَاْ / مِيْ

0/ 0//

مَفَاْ عِلْ

1 -**الإيقاع الخارجي:**

- **بحر** القصيدة: **الرجز**

وهو بحر أحادي التّفعيلة، يرتكز بناؤه على تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) (/ 0//0/0)، ستّ "06" مرّات في البيت الشّعري الواحد:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُـنْ *** مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

- **وضابطه :**

فِيْ أَبْحُرِ الأَرْجَازِ بَحْرٌ يَسْهُلُ *** مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِـلُ

❖ **الجوزات الشّعرية للبحر:**

أ- **<u>الزّحاف</u>:**

- **الخبن:** حذف السّاكن الثّاني، فتصير (مُسْتَفْعِلُنْ) (/ 0//0/0) إلى (مَفَاعِلُنْ) (0//0//).
- **الطّي:** حذف السّاكن الرّابع، فتصير (مُسْتَفْعِلُنْ) (/0/0//0/0)إلى (مُفْتَعِلُنْ) (/0///0/).

- **الخبل:** حذف السّاكن الثّاني والرّابع، فتصير (مثسْتَفْعِلُنْ) (/ 0//0/0) إلى (فَعِلَتُنْ) (0////).

**ب- العلل:**

- **التّذبيل:** زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، فتصير (مُسْتَفْعِلُنْ) (/ 0//0/0) إلى (مُسْتَفْعِلَانْ) (/0/0//00).
- **القطع:** حذف ساكن الوتد المجموع مع تسكين ما قبله، فتصير (مُسْتَفْعِلُنْ) (/0//0/0) إلى (مُسْتَفْعِلْ) (/0/0/0).

❖ **الرّوي:**

حرف الرّوي في قصيدة "**مقام الرؤيا**" هو حرف "الميم" في ( مَنامِي، كلامِي)، لأنّ حروف العلّة (الواو والألف والياء) لا تصلح أن تكون رويّا.

**2- الإيقاع الدّاخلي:**

- **التّكرار الصّوتي:**

في قصيدة "**مقام الرّؤيا**" هناك تكرار لحرف (النّون) وجاء بصيغة صرفية للتّأنيث، وذلك في (تهاجرِين، تقرئِين)، وجاء بصيغة عادية في: (م نامي، سنة، مد ن، النّسيان، الإقراض)، ولا شكّ في أنّ حرف النّون هو حرف مجهور، دلالته في القصيدة الظّهور والبروز.

- **التّكرار اللّفظي:**

لا يوجد تكرار لفظي في قصيدة "**مقام الرؤيا**".

أمّا في قصيدة "**رياح**"، يقول الشّاعر:[1]

هَا أَنَا فِي خَرِيفِ الخَرِيفِ

عَطَشِي يَرْتَوِي مِنْ مَدَاهَا

وَأَوْرَادُهَا تَرْتَوِي مِنْ نَزِيفِي

مِنْ جَدِيدٍ

أُهَاجِرُ فِي مُنْتَهَى مُنْتَهَاهَا..

هَذِهِ الأَرْضُ زِنْزَانَتِي

وَالصَّدَى عَسْكَرِي

وَسُيُوفِي..

لَنْ أُغَادِرَ ذَاكِرَةَ الرِّيحِ

حَتَّى أَرَاهَا..

نَكْسَتِي فِي خُطَاهَا

وَأَسْرَارُهَا فِي حُرُوفِي..

مِنْ جَدِيدٍ أُهَاجِرُ

فِي مُنْتَهَى مُنْتَهَاهَا..

---

[1]– الدّيوان، ص56.

❖ **الكتابة العروضية:**

هَاْ أَنَاْ فِيْ خَرِيْفِ لْخَرِيْفِيْ

عَطَشِيْ يَرْتَوِيْ مِنْ مَدَاْهَاْ

وَأَوْرَاْدُهَاْ تَرْتَوِيْ مِنْ نَزِيْفِيْ

مِنْ جَدِيْدنْ

أُهَاْجِرُ فِيْ مُنْتَهَىْ مُنْتَهَاْهَاْ..

هَذِهِ لَأَرْضُ زِنْزَاْنَتِيْ

وَصَرْصَدَىْ عَسْكَرِيْ

وَسُيُوفِيْ..

لَنْ أُغَاْدِرَ ذَاْكِرَةَ رْرِيْحِيْ

حَتىَّقْ أَرَاْهَاْ..

نَكْسَتِيْ فِيْ خُطَاْهَاْ

وَأَسْرَاْرُهَاْ فِيْ حُرُوْفِيْ..

مِنْ جَدِيْدنْ أُهَاْجِرُوْ

فِيْ مُنْتَهَىْ مُنْتَهَاْهَاْ..

❖ **التّقطيع الإيقاعي:**

هاْ / أَنَاْ / فِيْ / خَرِيْ / فِلْ / خَرِيْ / فِيْ

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

فَاْ عِلُنْ / فَاْ عِلُنْ / فَاْ عِلَاْ تُنْ

عَطَشِيْ / يَرْ / تَوِيْ / مِنْ / مَدَاْ / هَاْ

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

فَعِلُنْ / فَاْ عِلُنْ / فَاْ عِلَاْ تُنْ

وَأَوْ / رَاْ / دُهَاْ / تَرْ / تَوِيْ / مِنْ / نَزِيْ / فِيْ

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

فَعُوْ لُنْ / فَعُوْ لُنْ / فَعُوْ لُنْ /فَعُوْ لُنْ

مِنْ / جَدِيْ / دِنْ

/ 0 0// 0/

فَاْ عِلَاْ تُنْ

أُهَاْ / جِرُفِيْ / مُنْ / تَهَىْ / مُنْ / تَهَاْ / هَاْ

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

مُفَاْ عَلَتُنْ / فَاْ عِلُنْ / فَاْ عِلَاْ تُنْ

هَذِهَلْ / أَرْ / ضُزِنْ / زَاْ / نَتِيْ

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

فَعِلُنْ / فَاْ عِلُنْ / فَاْ عِلُنْ

وَصْ / صَدَىْ / عَسْ / كَرِيْ

0// 0 / 0 / / 0 /

فَـاْ عِلُنْ / فَاْ عِلُنْ

وَسُيُوْ/ فِيْ

0/ 0// / /

فَـعِلُنْ / فَعْ

لَنْ / أُغَاْ / دِرَذَاْ / كِرَتَرْ / رِيْ / حِيْ

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

لُنْ / مُفَاْ عَلَتُنْ /فَعِلَتُنْ / فَعْـلُنْ

حَتْ / تَىْ / أَرَاْ / هَاْ

/ 0 0/ 0// 0/

فَعْـلُنْ / فَعُوْ لُنْ

نَكْ / سَتِيْ / فِيْ / خُطَاْ / هَاْ

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

فَاْ عِلُنْ / فَاْ عِلُنْ / فَاْ

وَأَسْ / رَاْ / رُهَاْ / فِيْ / حُرُوْ / فِيْ

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

عِلُنْ / فَاْ عِلُنْ / فَاْ عِلَاْ تُنْ

مِنْ / جَدِيْ / دِنْ / أُهَاْ / جِرُوْ

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

فَاْ عِلُنْ / فَاْ عِلُنْ / فَعُوْ

فِيْ / مُنْ / تَهَىْ / مُنْ / تَهَاْ / هَاْ

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

لُنْ / فَاْ عِلُنْ / فَاْ عِلَاْ تُنْ

**1- الإيقاع الخارجي:**

- **بحر** القصيدة: هو تزاوج بين بحر **المتدارك** وبحر **الوافر**.

بحر الوافر هو ينتمي إلى دائرة المؤتلف شأن الكامل، ويمتاز بالشدّة إذا أريد له أن يشتدّ، وبالرقّة إذا أريد له أن يرقّ، وبناؤه يكون على وزن:

مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ *** مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ

- **ضابطه:**

بُحُورِ الشِّعْرِ وَافِرُهَا جَمِيلُ *** مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُ

❖ **الجوازات الشّعرية:** (لبحر المتدارك)

أ -**الزّحاف:**

- **الخبن:** حذف السّاكن الثاني، فتصير (فَاْعِلُنْ) (/0//0) إلى (فَعِلُنْ) (///0).

ب **العلل:**

- **التّرفيل:** نضيف متحرّك وبعده ساكن في آخر التّفعيلة، فتصير (فَاْعِلُنْ) (/ 0//0) إلى (فَاْعِلَاْتُنْ) (/0//0/0).
- **القطع:** حذف المتحرّك الرّابع، فتصير (فَاْعِلُنْ) (/0//0) إلى (فَعْلُنْ) (/0/0)

❖ **الجوازات الشّعرية:** (لبحر الوافر)

أ- **الزّحاف:** لا يوجد زحاف في قصيدة "**رياح**".

ب- **العلل:**

- **القطف:** تسكين المتحرّك الخامس مع حذف السبب الخفيف، فتصير (مُفَاْعَلَتُنْ) (//0///0) إلى (مَفَاْعِلْ) (//0/0) وتحوّل إلى (فَعُوْلُنْ) (//0/0).

❖ **الرّوي:**

حرف الرّوي في قصيدة "**رياح**" هو ازدواج بين حرف "الفاء" في (الخريف، نزيف، حروفي) وحرف "الهاء" في (مداها، خطاها، منتهاها،، أراها).

**2- الإيقاع الدّاخلي:**

- **التّكرار الصّوتي:**

نجد في قصيدة "**رياح**" تكرار صوتي على مستوى عدّة أحرف، فنجد حرف "النون" في (أنا، نزيفي، منتهى، زنزانتي، نكستي،...)، وحرف "الهاء" في ( ها، مداها، أورادها، أهاجر، منتهى، منتها ها، هذه، أرا ها، خطا ها، أسرارها، ...)، وحرف "الفاء" في (خري ف، نزيفي، سيوفي، حروفي)، وأيضا حرف "الدال" في (م داها، أورادها، جديد، صدى، أغادر)، هذا التَّكرار المتعدّد يدلّ على أنّ الشّاعر يعي وقع هذه الحروف على نفسية المتلقّي، فهي تقريبا كلّها حروف الألم والتّعب، فالهاء من الآهات المتعبة والمقهورة من "فاء" الخريف الفصل الذي تتساقط فيه أوراق الشّجر وتتعرّى الأغصان وكذلك السّيوف ونزيف الحروف، هذه كلّها ألفاظ توحي بحالة الشّاعر النّفسية المحصورة في زنزانة التي صداها عسكري أي الاضطهاد الذي لربّما سيهاجر إلى المنتهى بسببه على حسب كلمات القصيدة.

- **التَّكرار اللّفظي:**

الملاحظ في قصيدة "**رياح**"، وجود تكرار تراكيب (جمل) مع تكرار بعض الألفاظ، وذلك في (من جديد ← شبه جملة)، (أهاجر في منتهى منتهاها ← جملة فعلية)، وهذا دلالة على أنّ الشّاعر وظّف التّراكيب النّحوية في قالب صوتي نغمي جميل الوقع على الأسماع أمّا تكرار الألفاظ في (يرتوي، ترتوي)، (خريف، الخريف).

وفي قصيدة "**مقام التّوحيدي**" قال الشّاعر:[1]

[1]– الدّيوان، ص19.

صَيَّرَتْنِي لُغَتِي

مِثْلَ العَجِينَهْ..

شَكَّلَتْنِي

مِثْلَ مَاءِ اللَّهِ

مِنْ بَعْضِ السَّمَاءْ..

وَأَرَاقَتْنِي

عَلَى ثَوْبِ المَدِينَهْ..

❖ **الكتابة العروضية:**

صَيْيَرَتْنِيْ لُغَتِيْ

مِثْلَ لْعَجِيْنَهْ..

شَكْكَلَتْنِيْ

مِثْلَ مَاْءِ لْلَّهِيْ

مِنْ بَعْضِ سْسَمَاْءْ..

وَأَرَاْقَتْنِيْ

عَلَىْ ثَوْبِ لْمَدِينَهْ..

❖ **التّقطيع الإيقاعي:**

صَيْ/ يَرَتْ/ نِيْ/ لُغَتِيْ

/ 0 //0 /0 ///0

فَاْ عِلَاْ تُن/ فَعِلَاْ

مِثْ/ لَلْ / عَجِيْ/ نَهْ

/0 /0 / / 0/ 0/

تُنْ / فَاْ عِلَاْ تُنْ

شَكْ / كَلَتْ/ نِيْ

/ 0 //0 /0

فَاْ عِلَاْ تُنْ

مِثْ/ لَمَاْ/ ءِلْ/ لَهِيْ

/0 //0 /0 //0

فَاْ عِلُنْ/فَاْ عِلُنْ

مِنْ/ بَعْ/ ضَسْ/ سَمَاْ/ ءْ

/0 /0 / 0 //0 0

فَعْـلُنْ / فَاْ عِلَاْ نْ

وَأَرَاْ / قَتْ/ نِيْ

0/ 0/ 0/ /

فَعِلَاْ تُنْ/ فَاْ

عَلَىْ/ ثَوْ/بِلْ / مَدِيْ/ نَهْ

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

عِلَاْ تُنْ/ فَاْ عِلَاْ تُنْ

**1- الإيقاع الخارجي:**

- **بحر القصيدة: الرّمل**

وهو بحر يقوم بناؤه على ستّ (06) تفعيلات:

فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ *** فَاَعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ

- **وضابطه:**

رَمْلُ الأَبْحِرِ تَرْوِيهِ الثِقَاتُ *** فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُ

❖ **الجوازات الشّعرية للبحر:**

أ- **<u>الزّحاف:</u>**

- **الخبن:** حذف السّاكن الأوّل، فتصير (فَاْعِلَاْتُنْ) (/0/0//0) إلى فَعِلَاْتُنْ (///0/0).

ب- **<u>العلل:</u>**

- **الحذف:** إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء، فتصير (فَاْعِلَاْتُنْ) (/ 0//0/0) إلى (فَاْعِلَاْ) (/0//0) وتحوّل إلى (فَاْعِلُنْ) (/0//0).
- **القصر:** حذف السبب الخفيف وتسكين متحرّكة، فتصير (فَاْعِلَاْتُنْ) (/ 0//0/0) إلى (فَاْعِلَاْنْ) (/0//00).
- **البتر:** حذف السبب الخفيف وآخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله، فتصير (فَاْعِلَاْتُنْ ) (/0//0/0) إلى (فَاْعِلْ) (/0/0)، وتحوّل إلى (فَعْلُنْ) (/0/0).

❖ **الرّوي:**

حرف روي قصيدة "**مقام التّوحيدي**" هو حرف "النّون".

**2- الإيقاع الدّاخلي:**

- **التّكرار الصّوتي:**

في قصيدة "**مقام التّوحيدي**" نجد أنّ هناك حرف "التّاء" وحرف "النّون" و"ياء المتكلّم" تتكرّر بصورة متفاوتة في (صيّرتني، شكّلتني، أراقتني) وهذا ما يدّل على أنّ التّفعيلة موحّدة.

- **التّكرار اللّفظي:**

لقد تكررت لفظة "مثل" وهي حرف تشبيه، استعمله الشّاعر في قوله: " **مثل** العجينه، **مثل** ماء الله) وبالتّالي لم يخرج عن سياقه أو وظيفته المعتادة وهي التّشبيه.

أمّا في قصيدة "**احتمالات الزّنبقة**" يقول الشّاعر: [1]

قَدْ أُزَاوِجُ مَا بَيْنَ رَجْزِ الجِرَاحَاتِ

وَ الوَافِرِ المُتَهَالَكِ

قَدْ أُسْقِطُ المَدْحَ سَهْوًا مِنَ الشِّعْرِ

ثُمَ أُضِيفُ قَلِيلاً مِنَ الرَّمْلِ

كَيْمَا أُمَازِجَ مَا بَيْنَ حُبٍّ وَ حُبٍّ

وَ أَجْمَعَ كُلَّ البُحُورْ...

هَبْ بِأَنِّي تَعَمَّدْتُ فِي السَّطْرِ كَسْرًا

وَ وَظَّفْتُ قَرْطَاجَ دُونَ مُنَاسَبَةٍ فِي القَصِيدَةِ

ثُمَّ اعْتَلَيْتُ المِنَصَّةَ

كَيْ أَقْرَأَ الشِّعْرَ فِي الصّامِتِينَ

الحُضُورْ...

هَلْ سَيُتَّهَمُ الشَّاعِرُ المُتَمَرِّدُ بِالزَّنْدَقَه..؟

❖ **الكتابة العروضية:**

قَدْ أُزَاْوِجُ مَاْ بَيْنَ رَجْزِ لْجِرَاْحَاْتِ

وَ لْوَاْفِرِ لْمُتهَاْلَكِيْ

---

[1]– الدّيوان، ص73.

قَدْ أُسْقِطُ لْمَدْحَ سَهْوَنْ مِنَ شْشِعْرِيْ

ثُمْمَ أُضِيْفُ قَلِيْلَنْ مِنَ رْرَمْلِيْ

كَيْمَاْ أُمَاْزِجَ مَاْ بَيْنَ حُبِنْ وَ حُبْنِ

وَ أَجْمَعَ كُلْلَ لْبُحُوْرْ...

هَبْ بِأَزْنِيْ تَعَمْمَدْتُ فسِسَطْرِ كَسْرَنْ

وَ وَظْظَفْتُ قَرْطَاْجَ دُوْنَ مُنَاْسَبَتَنْ فلِقُصِيْدَتِيْ

ثُمْمَ عْتَلَيْتُ لْمِنَصْصَتَاْ

كَيْ أَقْرَأَ شْشِعْرَ فِصْصَاْمِتِيَّاْ

أَلْحُضُوْرْ...

هَلْ سَيُبْتْهَمُ شْشَاْعِرُ لْمُتَمَرْرِدُ بِزْزَنْدَقَهْ..؟

❖ **التّقطيع الإيقاعي:**

قَدْ/ أُزَاْ/ وِجُمَاْ/ بَيْ/ نَرَجْ/ زِلْ/ جِرَاْ/ حَاْ/ تِيْ

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

فَاْ عِلُنْ /فَعِلَاْ تُنْ / مَفَاْ عِلْ / مَفَاْ عِيْلُنْ

وَلْ/ وَاْ/ فِرِلْ/ مُتَهَاْ/ لَكِيْ

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

فَعْلُنْ / مُفَاْ عَلَتُنْ / مَفَاْ

قَدْ/ أُسْ/ قِطُلْ/ مَدْ/ حَسَهْ/ وَنْ/ مِنَشْ/ شِعْ/ رِيْ

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

عِلْ /فَاْ عِلَاْ تُنْ / مَفَاْ عِلْ / مَفَاْ عِيْلُنْ

ثُمْ/ مَأُضِيْ/ فُقَلِيْ/ لَنْ/ مِنَرْ/ رَمْ/ لِيْ

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

مُفْتَعِلُنْ / فَعِلَاْ تُنْ / مَفَاْ عِيْلُنْ

كَيْ/ مَاْ/ أُمَاْ/ زِجُمَاْ/ بَيْ/ نَحُبْ/ بِنْ/ وَحُبْ/ بِنْ

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

مُسْتَفْعِلُنْ /فَعِلَاْ تُنْ / مَفَاْ عِلْ / مَفَاْ عِلْ

وَأَجْ/ مَعَكُلْ/ لَلْ/ بُحُوْ/ رْ

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

مُفَاْ عَلَتُنْ /فَاْ عِلَاْ نْ

هَبْ/ بِأَنْ/ نِيْ/تَعَمْ/ مَدْ/ تُفِسْ/ سَطْ/ رِكَسْ/ رَنْ

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

فَاْ عِلُنْ /فَاْ عِلُنْ/فَاْ عِلُنْ / فَاْ عِلُنْ / فَاْ

وَوَظْ/ ظَفْ/تُقَرْ/ طَاْ/ جَدُوْ/ نَمُنَاْ/ سَبَتِنْ/ فِلْ/ قَصِيْ/ دَتِيْ

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

عِلُنْ /فَـاْ عِلُنْ/ فَاْ عِلُنْ /فَعِلَاْتُ /مَفَاْ عِلْ /مَفَـاْ عِلُنْ

ثُمْ/ مَعْ/ تَلَيْ/ تُلْ/ مِنَصْ/ صَتَاْ

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

مُسْتَفْـعِلُنْ / فَاْ عِلُنْ / مَفَاْ

كَيْ/ أَقْ/ رَأَشْ/ شِعْ/ رَفِصْ/ صَاْ/ مِتِيْ/ نَاْ

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

عِيْـلُنْ / مَفَاْ عِلْ / مَفَاْ عِلْ / مَفَاْ عِلْ

أَلْ/ حُضُوْ/ رْ

0 0 / / 0/

فَاْ عِلَاْ نْ

هَلْ/ سَيُتْ/ تَهَمُشْ/ شَاْ/ عِرُلْ/ مُتَمَرْ/ رِدُبِزَ/ زَنْ/ دَقَةْ

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

فَاْ عِلُنْ / فَعِلُنْ / فَاْ عِلُنْ / فَعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَاْ عِلُنْ

**1- الإيقاع الخارجي:**

- بحر القصيدة: هو مزج بين ثلاثة بحور ( **الرجز، الرمل، الوافر**) وقد صرّح الشّاعر بذلك في القصيدة.

❖ **الجوازات الشّعرية: (لبحر الرّمل)**

أ- **الزّحاف:**

- **الخبن:** حذف السّاكن الأوّل، فتصير (فَاْعِلَاْتُنْ) (/0/0//0) إلى (فَعِلَاْتُنْ) (///0/0)
- **الشّكل:** حذف السّاكن الأوّل والأخير، فتصير (فَاْعِلَاْتُنْ)(/ 0//0/0) إلى (فَعِلَاْتُ (///0/).

**ب- العلل:**

**الحذف:** إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء، فتصير (فَاْعِلَاْتُنْ) (/ 0//0/0) إلى (فَاْعِلَاْ (0//0/) وتحوّل إلى (فَاْعِلُنْ) (/0//0).

- **القصر:** حذف ساكن السبب الخفيف، فتصير(فَاْعِلَاْتُنْ) (/ 0//0/0) إلى (فَاْعِلَاْنْ (00//0/)

❖ **الجوازات الشّعرية: (لبحر الوافر)**

أ- **الزّحاف:**

- **العقل:** حذف المتحرّك الخامس، فتصير (مُفَاْعَلَتُنْ) (//0///0) إلى (مَفَاْعِلُنْ) (//0//0)
- **العصب:** تسكين المتحرّك الخامس، فتصير (مُفَاْعَلَتُنْ) (// 0///0) إلى (مُفَاْعَلْتُنْ (//0/0/0)، وتحوّل إلى (مَفَاْعِيْلُنْ) (//0/0/0).

**ب- العلل:**

- **القطف:** تسكين المتحرّك الخامس، مع حذف السبب الخفيف، فتصير (مُفَاْعَلَتُنْ)، (//0///0) إلى (مَفَاْعِلْ) (//0/0) وتحوّل إلى (فَعُوْلُنْ) (//0/0).

❖ **الجوازات الشّعرية: (لبحر الرجز)**

أ- **الزّحاف:**

- **الطّي:** حذف السّاكن الرّابع، فتصير (مُسْتَفْعِلُنْ) (/0/0//0) إلى (مُفْتَعِلُنْ) (/0///0).

❖ **الروّي:**

حرف الروّي لقصيدة "**احتمالات الزّنبقة**" هو تزاوج بين حرفين هما "الرّاء" و"التّاء"، فالرّاء كانت في (البحرِ، الحضورِ، كسرِ)، والتّاء في (القصيدةِ، المنصّةِ، الزّندقةِ ) .

**2- الإيقاع الدّاخلي:**

- **التّكرار الصّوتي:**

نلاحظ في قصيدة "**احتمالات الزنبقة**" أنّ التّكرار الصّوتي، كان لعدّة حروف لربّما تماشيا مع تعددّ البحور العروضية، فنرصد حرف (الميم) بكثير في وذلك في (ال مِتهالك، المِدح، الرمل، أمِازج، أجمِع، تعمِدت، مِناسبة، المِنصّة، الصّامتين، سيتّه مِ، المتمرّد، نتمّ)، ويليه بتكرار أقل حرفي (القاف) و(السّين) وذلك في (قد، أسقط، سِقوا، قِلبلا، السّطر، كسِرا، قِرطاج، مناسِبة، القصيدة، أقرأ، سِيتهّم، الزّندقةِ)، وتكرار حرف (التّاء) أيضا في (الجراحا تِ، المِتهالك، تعمد تِ، وظّفـتِ، مناسبـةِ، القصيد ةِ، اعتليتِ، المنصّ ةِ، الصّام تِين، سيتهّم،

المتمّرد)، وترف "الهاء" في(المتهالك، سرهوا، هب، هل، سيتّهم) ودلالة هذه الحروف تكون متباينة من متلقّي إلى آخر.

- **التّكرار اللّفظي:**

لقد تكررّت لفظة "**شعر**" وذلك في:

قَدْ أُسْقِطُ المَدْحَ سَهْوًا مِنَ الشِّعْرِ

كَيْ أَقْرَأَ الشِّعْرَ فِي الصّامِتِينَ

ولفظة "**ما بين**" وذلك في

قَدْ أُزَاوِجُ مَا بَيْنَ رَجْزِ الجِرَاحَاتِ

كَيْمَا أُمَازِجُ مَا بَيْنَ حُبٍّ وَ حُبٍّ

ونلاحظ أيضا وجود ثلاثة كلمات أو بالأحرى "أفعال" تشترك في المعنى وتختلف في اللّفظ وهي (أزواج، أمازج، أجمع) ولربّما هنا الشّاعر يقصد التمرّد فهو يصرح بأنّه سيجمع البحور ويزاوج فيما بينها ويوظّف مدينة "قرطاج" دون أي مناسبة، ويتعمّد الكسر في السّطر الشّعري، ولمّا يعتلي المنصّة لكي يلقي شعره على الحضور وهنا يسأل الشّاعر:

هل سيتّهم الشّاعر المتمرّد بالزّندقة؟

لربّما هدف الشّاعر من التمرّد هو خلق مسار جديد يمكن أن يتقبّله النّقاد ويمكن العكس وربّما يكون الهدف أيضا هو الحريّة والتحرّر فقد يجمع بين البحور في السّطر الشّعري الواحد وبالفعل شهدنا هذا في القصيدة "**قصيدة احتمالات الزّنبقة**" ولربّما الهدف هو

شيء آخر كمثل أنّه يريد أن يذاع صيته، فكلّ ما هو مختلف هو متميّز ولاسيما أنّ الشّاعر متمكّن ويرى بأنّ الحياة أو الظّروف لم تنصفه، نلاحظ هذا في قوله :

قَدْ أُزَاوِجُ مَا بَيْنَ رَجْزِ الجِرَاحَاتِ

وَالوَافِرِ المُتَهَالَكِ

هنا لما ذكر بحر **الرجز** وأتبعه بكلمة الجِراحات لربّما يقصد الشّاعر تتابع وتوالي الآلام والجراحات عليه لأنّ بحر الرجز يمتاز في تفعيلاته بالتّتابع والتّوالي ويقول في السّطر الثاني عبارة **الوافر المتهالك**، يقصد أنّه بالرّغم من كونه شاعر متمكّن من شعره وله ملكة شعرية وافرة وبمقدوره الإعطاء أكثر إلاّ أنّه متهالك بمعنى أنّه تعب.

لعلّ من بين النتائج المستخلصة من هذا الموضوع ما يأتي:

1 -أنّ الإيقاع معناه عند علماء اللّغة هو تواتر الأصوات وتوافقها، أمّا اصطلاحا فكان يقابل معنى الوزن والقافية، فلا إيقاع دونهما، ولا هما دونه.

2 -إنّ مصطلح الإيقاع شهد منحى آخر في مفهومه لدى النّقاد العرب المحدثين، فقد ربطوه بالفعالية التي تنتج بين الشّاعر والمتلقّي، لأنّه في نظرتهم عبارة عن حركة تخرج عن السّكون لتعطي احساسا ما.

3 -لقد نظّر الغرب لمفهوم الإيقاع على أنّه كل ظاهرة نشعر أو نقوم بها، واتّصل هذا الطّرح بمعنى القافية، حيث ساد الخلط بينهما إلى غاية القرن (ق16).

4 -كان الشّاعر الفرنسي "شارل بودلير" هو السبّاق بحسّه الشّعري العالي إلى الفصل بين الإيقاع والقافية، وأيقن بأنّهما متلازمتان لا تستغني واحدة عن الأخرى ولكن ليستا بمفهوم واحد، وأتبعه في هذا الطّرح "بنيفست"، الذّي أكّد هو الآخر على أنّ الإيقاع زئبقي غير ثابت تتبعه القافية فهي بالتّالي عنصر فعّال من عناصره.

5 -إنّ "ابن طباطية" هو الأوّل من العرب القدامى من استعمل لفظة "إيقاع" وذلك في كتابه "عيار الشّعر"، حينما قال (وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه...)، وقد أسّسه وفق أربعة شروط وهي حسن التّركيب، صحّة الوزن، صواب المعنى، وعذوبة اللّفظ.

6 -لقد شاع مسمّى آخر للإيقاع عند النّقاد العرب المحدثين وهو " موسيقى الشّعر" والذّي يتوقّفون فيه عند كلّ جرس موسيقي يوحي بالنّغم داخل النّص أو خارجه.

7 -تشتمل عناصر الإيقاع على الوزن وهو تفعيلة بناء اللّفظ من (فَعَلَ)، فهو الذّي يفرّق في الكلام بين الشّعر والنّثر، والقافية هي الصّوت الموحّد الذّي يتكرّر في جميع أواخر الأبيات الشّعرية للقصيدة، فهي من آخر البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الذّي قبله.

8 -الإيقاع نوعان، داخلي يهتّم بالخصائص الصّوتية للّغة العربيّة، والخارجي يهتّم بالأوزان الصّرفية والصّيغ التّركيبية.

9 -التّناص في تعريفه اللّغوي يعني التّداخل والتّعالق والاحتكاك بين النّصوص أمّا تعريفه الاصطلاحي فلا يتناقض واللّغوي.

10 - تقول جوليا كرستيفا عن التّناص بأنّه ليس الاحتكاك والتّداخل بين الأعمال الفنّية والنصوص الأدبيّة فقط، بل يشمل أنواعا أخرى.

11 - لقد وُجد التّناص كمفهوم في التّراث العربي بعدّة دلالات متباينة ولم يتواجد كمصطلح فعند الجرجاني سمّي بالتّناظر وعند القيرواني سمّي بالسّرقات.

12 - أرسى التّناص كمصطلح وكمفهوم مع النّقاد العرب المحدثين على أرضية ثابتة وأطّروه بإطار محكم كونه شرط ضروري أحيانا لقيام أي نّص جديد، فلا

يستطيع المبدع أن يحاور نصّه الجديد دون استناده إلى مؤثّرات خارجية، تفرضها عدّة عوامل.

13 - مع بروز نظرية التّناص برزت أيضا إشكالية مصطلح التّناص فظهرت عدّة تسميات منها: التّفاعل النّصي، التّداخل النّصي، التّعالق النّصي، فكانت هناك ضبابية حول تعريب المصطلح بسبب تعدّد مدارس التّرجمة والخلط بين المصطلحات النّقدية.

14 - تختلف تصنيفات التّناص عند العرب والغرب فعند العرب هي كالأتي: الإصطراف، الاستلحاق، الانتحال، المرافدة، الاهتدام، الاجتلاب، الاعارة، الغصب، الادّعاء، الاختلاس، الالتقاط، الموازنة، المجدود، المواردة. أمّا الغرب فهي: التّناص، الميتاناص، النّص الأعلى، جامع النّص، المناص، على حسب "جيرار جنيت".

15 - يعتمد التّناص على آليتين مهمّتين هما التّمطيط بمعنى الشّرح والتّكرار والإيجاز بمعنى الاختصار والتّلخيص.

16 - أنواع التّناص ثلاثة وهي: التّناص الدّيني ويكون من القرآن الكريم والسنّة النّبوية الشّريفة، التّناص التّاريخي ويكون من الأحداث التّاريخية سواء التّاريخ الإسلامي وبطولاته أو تاريخ الحضارات الأخرى، والتّناص الأدبي ويكون من التّراث الأدبي سواء الشّعبي أو الرّسمي.

17 - تحتاج عملية التّناص إلى مصادر والتّي تكون إمّا ضرورية تجسّد تأثيرا طبيعيّا تلقائيّا ومفروضا في آن واحد، ومصادر لازمة يحاكي فيها المبدع أو يحاور أو يعارض أو يناقض ما كتبه، ومصادر طّوعية تجسّد التّأثير بصورة متعمّدة في نصوص متزامنة أو سابقة لعمل المبدع.

18 - يعتبر الشّاعر عبد القادر رابحي من بين الشّعراء الجزائريّين المتميّزين بالرّغم من شهرته القليلة إلاّ أنّ مدوّناته الشّعرية والّنثرية تحكي بالنّيابة عنه عن حنكته الأدبيّة وملكته الشّعرية وجرأته في كسر المعتاد.

19 - شعرية التّناص في ديوان "على حساب الوقت" كانت بمثابة صورة نموذجية عن مدى توظيف واستوفاء هذه الإستراتيجية في القصائد.

20 - البنية الايقاعيّة في ديوان "على حساب الوقت" كانت عبارة عن خاصّة جوهريّة للشّاعر، استطاع من خلالها كسر القاعدة والاحتكام لقوانين جديدة للشّعر الحّر، التّي تفتح آفاق للدّراسة سواء بالقبول أو الرّفض أو التحفّظ.

**قائمة المصادر والمراجع**

❖ **باللغة العربية:**


1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي،الطبعة الثالثة، مطبعة الأنجلو مصرية 1965م، القاهرة.
2. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ترجمة: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، دون طبعة، بيروت، دون تاريخ.
3. ابن طباطبة، عيار الشعر،ترجمة: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، دون تاريخ، الطبعة الثالثة.
4. ابن منظور أبو الفضل جمال محمد بن مكرم، لسان العرب، الجزء الرابع عشر، مادة (وقع)، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1426هـ/2005م.
5. أبو العلاء المعري، لزوم مالا يلزم، (اللزوميات)، الطبعة الأولى، دار صادر ، بيروت 1961م.
6. أبو هلال العسكري، الصناعتين، ترجمة: علي محمد البخاري، المكتبة العصرية، دون طبعة، بيروت 1987م.
7. أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دون طبعة، دار الشروق القاهرة 1986م.

8. أحمد شوقي، الشوقيات، دون طبعة، دار الكتب العلمية بيروت، المجلد الأول، الجزء الثاني.

9. البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، عبد الرحمان تبرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، 2003م.

10. الجوهري اسماعيل بن حمادة، تاج اللغة وصحاح العربية، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1429هـ/2008م.

11. الخطيب القزويني، أبو المعال جلال الدين، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، قرأه وكتب حواشيه: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، بيروت، 1423هـ/2002م.

12. الرازي زيد الدين محمد عبد القادر، مختار الصحاح، ترجمة: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، الطبعة الثالثة، مادة (وقع)، لبنان، 1426هـ/2009م.

13. الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس، سلسلة المعاجم والفهارس، دار الفكر، دون طبعة، دون تاريخ.

14. الفراهيدي الخليل بن أحمد أبو عبد الرحمن، معجم العين، سلسلة المعاجم، دون طبعة، دون تاريخ، مادة (قفى).

15. الفيروز آبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الفكر ، دون طبعة، 1431هـ/2010م، مادة (وقع).

16. بسام الساعي، حركة الشعر الحديث، دار المأمون للتراث، الطبعة الأولى، سورية، دون تاريخ.

17. توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دون طبعة، سراس للنشر، تونس 1981م.

18. جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، دون طبعة، القاهرة، دون تاريخ.

19. حسن البنداري، التناص في الشعر المعاصر، دار الكتاب العربي، مصر، دون طبعة، 1991م.

20. رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1987م، دون طبعة.

21. رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، دار إفريقيا الشرق، دون طبعة، المغرب 1994م.

22. سميح القاسم، ديوان سأخرج من صورتي ذات يوم، الطبعة الأولى، دار الأسوار، فلسطين، 2000م.

23. سيد البحراوي، الإيقاع في الشعر المعاصر، الطبعة الأولى، دار نوارة للنشر والترجمة، مصر 1996م.

24. صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والايقاع الشعري، دار الطليعة، الطبعة الأولى، بيروت، 1996م.

25. ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، دون طبعة، دون تاريخ.

26. عاطف نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، الطبعة الأولى، دار الأندلس، بيروت 1987م.

27. عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه،ترجمة: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد اليحاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دون طبعة، دون تاريخ.

28. عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط 4، دار العودة، بيروت1981م.

29. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، الطبعة الأولى، دار الشروق، عمان 1997م.

30. عوني عبد الرؤوف، القافية والاصوات اللغوية ،

31. عيار الشعر، ابن طباطبة، ترجمة: محمد زغلول سلام، الطبعة الثالثة، منشأة المعارف، الاسكندرية، دون تاريخ.

32. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، دون طبعة، دون تاريخ.

33. فدوى طوقان، الآثار الكاملة.

34. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، الطبعة الثانية، بيروت 1981م.

35. كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر،ترجمة: جماعة من أصدقائه، الطبعة الأولى، المشرف للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان 1982م.

36. لا حاجة إلى التعرض لمصطلحاتها وحروفها لأنها متوفرة في مختلف كتب العروض.

37. مجلة كلية الآداب واللغات، محمد خيضر، العدد الثامن، جانفي 2011، بسكرة.

38. محمد العلمي، العروض والقافية، دار الثقافة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1983م.

39. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، دون طبعة، المطبعة العصرية، تونس 1976م.

40. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث والشعر المعاصر، الطبعة الثانية، دار توبقال، المغرب 1996م.

41. محمد مفتاح، ترجمة ليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، المغرب، 1985م.

42. موسوعة العلماء والادباء الجزائريين، الجزء الثاني، حرف الراء (ر)، إعداد مجموعة من الأساتذة، إشراف: رابح خدوسي، منشورات الحضارة ، الجزائر، 2014م.

43. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، الطبعة السادسة، دار العلم للملايين، بيروت 1979م.

44. عبد الرحمن بارود، الأعمال الشعرية الكاملة، الطبعة الأولى مؤسسة فلسطين للثقافة، دمشق 2010م.

**باللغة الأجنبية**

1.Michele Aquien, dictionnaire de poétique libraire générale française 1993.

2.Petit Larousse ,Edition 1989, Paris.

تشكرات

إهداء

مقدمة..... أ - د

**مدخل**

تعريف الإيقاع:

أ - لغة..... 02

اصطلاحا..... 03

تعريف التّناص:

أ - لغة..... 04

ب- اصطلاحا..... 05

**الفصل الأول: تجليات الإيقاع في الشّعر المعاصر**

نشأة الايقاع:

أ- عند الغرب..... 07

ب- عند العرب..... 08

عناصر الإيقاع:

أ- الوزن..... 12

ب- القافية..... 14

أنواع الإيقاع..... 19

نشأة التناص:

أ - عند الغرب..... 21

ب -عند العرب..... 23

إشكالية مصطلح التناص..... 25
آليات التناص..... 28
أنواع التناص..... 30

**الفصل الثاني: شعرية الإيقاع و التناص في ديوان "على حساب الوقت"**

التعريف بالشاعر..... 41
قراءة في الديوان..... 42
شعرية التناص في الديوان..... 44
بنية الإيقاع في الديوان..... 56
خاتمة..... 75
قائمة المصادر و المراجع
ملخص

كانت ثورة التّعبير والتّجديد في الأدب ثورة حقيقيّة فعليّة أسفرت عن بروز ظاهرة جديدة في الشّعر سمّيت بالشّعر الحرّ أو شعر التّفعيلة، ممّا فتح المجال أمام الدّارسين للبحث، وفي هذا السّياق جاء بحثنا يتناول دراسة فنيّة لديوان شعري يسمّى: " على حساب الوقت" للشّاعر الجزائري عبد القادر رابحي، والذي ربطناه بجمالية الإيقاع والتّناص، مع التعرّض إلى مفهومهما ونشأتهما وأنواعهما وغيرها من العناصر، فلا يسعنا القول إلاّ أنّ الموضوع قد دُرِس بجهد متواضع فاتحا المجال للدّراسة والبحث، لأنّه موضوع أرضيته خصبة، ومهما قلنا أو بحثنا ما هذا إلاّ بداية نحو ما لا نهاية في الكشف عن المزيد.

**الكلمات المفتاحيّة:**

الإيقاع – التّناص – الشّعر الحرّ – الوزن – القافية – الرويّ – التّناص التّاريخي – التّناص الدّيني – التّناص الأدبي – البنية الإيقاعيّة – التّمطيط – الإيجاز – الوحدة الإيقاعيّة.