دلالة الإيقاع في الخطاب الشعري المعاصر

مقاربة سيميو أسلوبية في قصيدة " مع جريدة " لنزار قباني

د. محمد بن يحي
جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي (الجزائر)

Abstract:
This article trying to access the contemporary poetic text of rhythmic entrance, it tries to combine between the stylistic study and semiotic study, highlighting the elements that have had a role in the rhythmic structure of the text.

To apply this approach, we have chosen the poem of Nizar Qabbani '' Maa Djarida '' (with a newspaper), because we believe that the rhythm has played a very important role in the formation of this poem, more than all other elements literature.

Keywords: the rhythm - the paradigm - the rhyme - the isolated sound - the repetition.

Résume:
Cet article essaie d'accéder au discours poétique contemporain de l'entrée rythmique. Il essaie de combiner entre l'étude stylistique et l'étude sémiotique, mettant en lumière les éléments qui ont eu un rôle dans la structure rythmique du texte.

Pour appliquer cette approche, nous avons choisi le poème de Nizar Qabbani " Maa Djarida" (avec un journal), parce que nous croyons que le rythme a joué un rôle très important dans la formation de ce poème, plus que tous autres éléments de la littérature.

Mots-clés: le rythme - le paradigme - la rime - le son isolé – la répétition.

ملخص:
يحاول هذا المقال أن يلج الخطاب الشعري المعاصر من مدخله الإيقاعي ، مزاوِجاً في الطـــرح بـــين مجـــالين علميـــين: الأسلوبية،و السيميائية ، مسلطا الضوء على العناصر التي كان لها دورٌ في بنية النص الإيقاعية .

و قد اخترنا لتطبيق هذا المنهج قصيدة " مع جريدة " لنزار قباني؛ لأنا نرى بأن الإيقاع قد أسهم بحظ وافر في تكوينيّة هذه القصيدة أكثر من غيره من عناصر الأدب .

الكلمات المفتاحية: الإيقاع – الوزن – القافية – الصوت المعزول – التكرار.

تمهيـــد :

النص الأدبي عالَمٌ قائمٌ بذاته ، إنه عالَمٌ معقّدٌ من العناصر اللّغوية التي تقيم علاقات متشابكة فيما بينها ، فـــي جميع الاتجاهات ؛ و ذلك ممّا يجعل ولوجه عملية صعبة في غاية الخطورة ؛ فهو لا يكشف عن مضمونه بســـهولة . إنه كما وصفه " تزيفيتان تودوروف Tzvetan Todorov " : « خطاب انقطعت الشفافيةُ عنه معتبرا أن الحدث اللسانيَّ العاديَّ هو خطابٌ شفّافٌ نرى من خلاله معناه، و لا نكاد نراه هو في ذاته... بينما يتميز منه الخطابُ الأدبـــيُّ بكونـــه ثخِنا غيرَ شفّاف يستوقفك هو نفسُه قبل أن يمكّنك من عبوره و اختراقه »[1].

و يعدّ المدخل الإيقاعي من أهم مداخل النص الفنية ، فقد أكد على ذلك كثير من البـــاحثين ؛ إذ يـــرى "جـــون كوين Jean Cohen" بأنه الوسيلة التي تجعل اللغة شعرا [2]. و هو حسب " محمد الهادي الطرابلسي " العنصر الوحيد القارّ الذي لا بُدّ من الانطلاق منه و الرجوعِ إليه[3].

و قد نصّ معجم " HACHETTE " الفرنسي على أنّ الإيقاع (Rythme) هو « التنظيم الخاص لمُدّة الأزمان القويّة و الضّعيفة في جملة موسيقيّة، أو بيت شعري...»[4]. و عرّفه " إ . أ . رتشاردز I . A . Richards " بأنــه « التشكيل المتكرّر، أي مجموعة من مجموعات، بحيث أن المجموعات المتعددة الداخلة في تكوينه تكون شبيهة الواحــدة بالأخرى، و إن لم يكن هذا التشابه تاما بالضرورة » [5].

و يُبنى الإيقاع الشعري من عنصرين أساسين: **أولهما** موجود في النص ، و نعني به **الأصوت** بمعناها الواســع (الوزن ، و القافية ، و التكرار بمختلف أشكاله: الأصوات المعزولة و ما يتعلق بها من نبر و تنغيم ، و البنى الصرفية ، و البنى التركيبية ، و الألفاظ ...). و **ثانيهما** خارجٌ عن النص، و هو **الإنشاد**، و نقصد به طريقةَ إلقاء الشاعر قصيدتَه. و هو عنصر مرتبطٌ أشدَّ الارتباط بالمقام؛ ذلك أن الخطاب الشعريّ ذو بُعدٍ تداوليّ يُنتج ليُتلقى.

و الملاحظ أن معظم دارسي الإيقاع يصبّون جلّ اهتمامهم على العنصر الأول (الأصوات) ، و لا يلتفتون إلــى عنصر الإنشاد – إلا لِماما – على الرّغم من دوره البارز في صناعة الإيقاع و تشكيله ؛ و ذلك راجع إلــى صــعوبة تحديد طريقة إنشاد الشعر؛ فالقصائد لا تُلقى كلّها بالطريقة نفسها ، و علماءُ الأصوات أنفسُهم ليسوا متّفقين على الطريقة التي يُنشَدُ بها البيت الشعري[6]. و سبب ذلك أن الشعراء لم يسجّلوا في أشعارهم أقلَّ إشارة ترشدنا إلى كيفية الإلقاء[7].

و هذا المقال يحاول أن يلج الخطاب الشعري المعاصر من مدخله الإيقاعي ، مزاوِجا في مقاربته بين مجــالين معرفيين : الأسلوبية و السيمياء ؛ ساعيا إلى تحقيق هدفين أساسين :

– إبراز أهمية المدخل الإيقاعي في محاورة النص الشعري المعاصر .

– دعم القارئ بآليات و أدوات تمكّنه من ولوج عالم الخطاب الشعري .

و قد اخترنا لتطبيق هذا المنهج قصيدة " مع جريدة "[8] لنزار قباني ؛ لأنا نرى بأن الإيقاع قد أسهم بحظ وافــر في تكوينيّة هذه القصيدة أكثر من غيره من عناصر الأدب .

1- أخرج من معطفه الجريدة
2- و علبةَ الثِّقاب
3- و دون أن يُلاحظَ اضطِرابي
4- و دونما اهتمام
5- تناول السّكّرَ من أمامي
6- ذوَّبَ في الفنجان قطعتين
7- ذوّبني
8 – و بعد لحظتين
9- و دون أن يراني
10- و يعرف الشّوقَ الذي اعتراني
11- تناول المعطَفَ من أمامي
12- و غابَ في الزّحام
13- مُخلِّفاً وراءه الجريدة
14- وحيدة
15- مثلي أنا ... وحيدة

و لا بدّ من التنبيه في البداية بأننا لن نتناول في هذه الدراسة كلّ عناصر الإيقاع سالفة الذكر، فذاك ما لا طاقة لهذا لمقال به، و إنما سنقف في هذه المقاربة على العناصر الآتية، فهي– في رأينا – تحقق الهدفين المحددين لهذا المقال:

1 . دلالة العنوان .

2 . دلالة الإيقاع الخارجي : و ندرس فيه : دلالة إيقاع الوزن و المقاطع الصوتية ، و دلالة إيقاع القوافي.

3 . دلالة الإيقاع الداخلي : و نقتصر فيه على : دلالة تكرار الصوت المعزول ، و دلالة تكرار اللفظ .

1 . دلالة العنوان : لقد حظي العنوان في أطروحات السيميائيين باهتمام خاص، فهو نص و ما باقي المقاطع إلا تفريعات نصية تتبع من العنوان الأم[9] ، أي إن النص تفصيل و تفسير للعنوان، و بذلك يمكن عدّ العنوان نصا موازيا يختصر النص، و يرتبط معه ارتباطا عموديا[10] .

إن العلاقة بين العنوان – بوصفه متخيّلا شعريا – و النص ليست علاقة اعتباطية، إنها علاقة طبيعية منطقية ، علاقة انتماء دلالي إلى الحقل الدلالي الرئيس[11]. فالعنوان حسب " كلود دو شيه Claude Duchet " عنصر من النص الكلي يستبقه و يستذكره في آن، بما أنه حاضر في البدء ، فهو يعمل كأداة وصل و تعديل للقراءة [12].

لقد وسم نزار قصيدته بـ "**مع جريدة** ". و قد جاء العنوان شبه جملة : من الحرف "مع" الذي يفيد المصاحبة و الظرفية ، أضيف إليه اسم مؤنث بتاء التأنيث على وزن " فعيلة "، جاء نكرة ، مما يدل على أنها ليست جريدة بعينها ، و إنّما أية جريدة كانت .

و قد تردد صدى هذا العنوان في القصيدة ، و لكنه في ثنايا النص جاء معرفا بـ " ال "، ليختص بتلك المرأة العاشقة التي قبض عليها متلبّسة بالهيام برجل لا يعيرها أدنى اهتمام ، فالتقط لها تلك الصورة على غفلة منها .

إننا لنجد تلاحما شديدا بين عنوان القصيدة و مضمونها ، فما الجريدة إلا تلك المرأة العاشقة : فالجريدة تحمل بين صفحاتها كثيرا من الأخبار و الأسرار، و هي تحاول أن تُظهر عناوينها المثيرة على صفحتها الأولى (واجهتها) بالبنط العريض ، و قد تحفل بالصور المثيرة ؛ لجذب القراء . و كذلك المرأة ، إنها تتزيّن و تتجمّل ، و لا تعدم وسيلة لشدّ انتباه من تهوى .

و تلك الأخبار و الأسرار التي تحملها الجريدة بين صفحاتها منها الصادق، و منها الكاذب، بل و منها المتناقض أيضا. و كذلك المرأة التي ما تزال منذ بدء الخليقة لغزا محيّرا !

ثم إن هذه الجرائد التي تُعرض علينا كل صباح في واجهات الأكشاك ، قد يجد بعضنا فيها ما يشبع نهمه ، فيقرأ الموضوع بتمعّن ، و قد يعمد إلى قصه و ضمه إلى قصاصات أخرى كان قد احتفظ بها من قبل، و لكنه لن يحتفظ بالجريدة كلها، و في الغالب لا يجد المرء في هذه الجرائد ما يستحق الاهتمام، فيكتفي بالاطلاع على عناوينها البارزة على عجل ، ثم يتركها ...

لقد أشبهت هذه المرأة العصرية العاشقة جريدة لا تحمل أي موضوع مثير، فتُرِكَت وحيدةً مهملةً على طاولة في مقهى، كما تُرِكَت تلك على طاولة قريبة منها !

لقد غاص نزار في نفسية هذه المرأة العاشقة المسكينة التي أحبّت رجلا، و هو لا يدري بشيء مما تُكابد. لقد انتظرته على طاولة في المقهى الذي اعتاد ارتياده، تعدّ الدقائق و الثواني، فهي تعرف بدقة موعد قدومه، بل حتى المكان الذي اعتاد أن يجلس فيه. إنها تترقب مجيئه على أحرّ من الجمر، و ها هو يأتي أخيرا. يجلس إلى طاولته ، ثم يطلب قهوته .. يخرج من جيب معطفه جريدة، و علبة الثقاب ... يسكّر قهوته... يرتشفها مدخنا سيجارته، و ربما

تصفح أثناء ذلك تلك الجريدة على عجل، يقلب صفحاتها دون أن يستوقفه عنوان بارز و لا صورة مثيرة ... لا شـــيء شدّ انتباهه فيها، و ها هو يتركها على الطاولة و يُغادر ... و لِمَ يحملها معه و ليس فيها ما يسترعي اهتمامه ؟

و في لحظتين يغادر المقهى على عجل و يتلاشى في زحام الشارع المكتظ بالبشر تاركا وراءه جريدتين: واحدة من ورق ، ستُرمى بعد حين في سلة المهملات، و في أحسن الأحوال قد تُلفُّ بها بعض الأغراض، و الأخرى من لحم و دم تصطلي بنار هواه .

لا شك أنها قضت وقتا طويلا أمام دولاب ملابسها تنتقي الثوب الذي تلبس، و لا شك أنها أنفقت ضـــعف ذلـــك الوقت أمام مرآتها تتجمّل...أتضع هذا المسحوق أم ذاك ؟! أتتعطّر بهذا العطر أم ذاك ؟! فأيُّ عطورها التي اكتظت بها طاولة زينتها يمكن أن يثير هذا الذي لم يحس بوجودها و ما تعانيه في لظى هواه ؟! و بعد كل هذا الجهد و العناء ، ها هو يأتي و يغيب في لحظتين دون أن يلتفت إليها ، فلا نظرة ، و لا ابتسامة ، و لا سلام !

1 . 1. البديل الأسلوبي: لقد اختار الشاعر لفظة " **جريدة** " عنوانا لقصيدته ، و كان من الممكن أن يختـــار لفظـــة " **صحيفة** " ، فهما لفظتان تشتركان في الدلالة ، إلا أن هناك فروقا بينهما، نوجزها في:

1. 2 . المادة المعجمية: لفظة " **جريدة** " من مادة (ج ر د) ، و « الجيم و الراء و الدال أصل واحد ، و هـــو بُـــدوّ ظاهر الشيء حيث لا يستُره ساتر ثم يُحمَل عليه غيره مما يشاركه في معناه »[13].

و جاء في لسان العرب: و الـــجَرِيدة : سَعفة طويلة رطبة؛ قال الفارسي: هي رطبةً سفعةٌ ، و يابسةً جريـــدةٌ ؛ وقـــيل: الـــجريدة للنـــخـــلة كالقضيب للشجرة [14]. و هذه المعاني كلها تتلاءم و موضوع القصيدة ، أوَ ليســـت هـــذه المرأة العصرية المتحررة متكشّفة لا يسترها ساتر؟ أليست تُشبه جريدة النخلة اليابسة التي فقدت اخضرارها و نضارتها ، فلم تشد اهتمام هذا الرجل الراكض في عجلة الحياة ؟

أما لفظة " **صحيفة** ": فهي من مادة (ص ح ف) ، و هي أصل صحيح يدل على انبساطٍ في الشيء و سَـــعة ، و من هذا الباب الصحيفة التي يُكتَب فيها[15].

1. 3 . الدلالة الصوتية: تتكون لفظة " جريدة " من خمسة أصوات ، منها أربعة مجهورة، و صوت واحـــد مهمـــوس (التاء المربوطة) التي تتحول هاءً ساكنة عند الوقوف عليها في الإنشاد. و عكس ذلك ، فإن لفظة " صحيفة " على الرغم من أنها تماثل لفظة " جريدة " في الدلالة و عدد الأصوات و الوزن ، إلا أنها تحتوي على أربعة أصوات مهموسة ، و صوت واحد مجهور (الياء) . فاختيار الشاعر لفظة جريدة من هذه الناحية كان للتعبير عن رغبة هذه المرأة العاشقة في الجهر بما تعانيه من تباريح الحب ، كما سيأتي في تحليلنا البنية الصوتية .

2 . دلالة الإيقاع الخارجي: عنصرُ الإيقاع مرتبطٌ بحاسّة السّمع ، و لعلّ الذين حُرموا نعمةَ البصرِ أكثرُ الناسِ رهافةَ سمْعٍ تعويضًا لما فقدوا . قال بشارٌ بنُ بُرْد (167هـــ) [من البسيط]:

يَا قَـــوْمِ أُذْنِي لِبَعْضِ الحَـــيِّ عاشِقَةٌ وَ الأُذْنُ تَعْـــشَقُ قَـــبْلَ العيْنِ أَحْيانَا
قالوا: بمن لا ترى تَهْذي؟ فَقُلتُ لهم: الأُذْنُ كالعَـــيْنِ تُوفِي القَلْبَ مَا كَانَا [16]

و قد لاحظ القدماءُ تلك الصّلةَ الوُثقى بين الشعر و الإيقاع ، فقال الجاحظ (255 هـــ):« و العربُ تُقطِّع الألحانَ الموزونةَ على الأشعارِ الموزونةِ، فتضعُ موزونًا على موزون»[17]. كما ربط ابن فارس (395 هـــ) بـــين الشـــعر و الإيقاع ، حيث يقول: « أهلُ العَروضِ مُجْمِعون عَلَى أنه لا فَرْقَ بَيْنَ صِناعة العَروضِ وصناعَة الإيقاع. إلاَّ أن صِناعةَ الإيقاعِ تَقسِم الزمانَ بالنَّغَم، و صناعةَ العروضِ تقسم الزمانَ بالحروف المسموعة»[18].

و لم يحدِ المحدثون من العرب أو الغربيين عن نهج القدماء، في نظرتهم إلى الإيقاع الشّـــعري، « فلـــيس ثمّـــةَ خلافٌ على أن الشعرَ نشأ مُرتبطا بالغناء ، و من ثمّ فإنهما يصدران عن نبْع واحد، و هو الشعورُ بـــالوزنِ أو الإيقـــاع »[19].

و قد عرّف "جيرارد مانلي هوبْكِنْز Gerard Manley Hopkins" البيت الشعري بأنه : « خطاب يُردِّد بصفة كلّية أو جزئيّة الصورَ الصوتيّةَ نفسَها»[20]. و يقول جون كوين: « إن الوزن هو وسيلةٌ لجعل اللغة شعرا ، و ينبغي أن ندرسه على أنه كذلك »[21].

و قد اهتم الرمزيون بالإيقاع ، فحدوا به الشعر، فقد عـرّف "إدغـار ألان بـو Edgar Allan Poe (1809–1849) الشعر بأنه « الخلق الإيقاعي للجمال »[22].

2 . 1 . دلالة إيقاع الوزن : يُعدُّ الوزنُ الإطارَ العامَّ للإيقاع الخارجي للقصيدة ، إلا أنّ القدماء ميّزوا بين العروض و القوافي ، فعدوهما علمين منفصلين ، على الرَّغم من صلةِ التكاملِ بينهما. و لعلّ السؤالَ الذي يطرح نفسه: هل هناك علاقةٌ بين الوزنِ العروضيِّ و موضوعِ القصيدة ؟

لقد آمن القدماءُ بمناسبة الأوزانِ للأغراضِ الشّعرية ، فهذه تتنوّعُ بتنوُّع تلك ، و الوزنُ الذي قد يصـلُح لهـذا الغرضِ قد لا يصلح لذاك. و رائدهم في ذلك حازم القرطاجني(684 هـ) الذي يؤيِّدُ مذهبَه هذا بأن شـعراءَ اليونـان كانوا يلتزمون لكُلّ غرضٍ وَزنًا يليق به ، ولا يتعدّونه فيه إلى غيره[23].

أما المُحدثون فقد انقسموا فريقين في هذه القضيّة : فريقٌ يُنكر إنكارا تاما صلاحيةَ وزنٍ ما لغرضٍ دون غيره، و منهم يوسف حسين بكّار الذي يميل إلى مذهب النُّقاد الغربيين الذين يربطون بين العاطفة و الوزن[24]. و محمد صالح الضالع الذي قام بتجاربَ أُكستيّة (فيزيائيّة) في مُحاولةٍ لتبيُّن العلاقةِ بين الوزن العروضيِّ و الكلمةِ الشّعرية ، فلم يجـد تقابُلا ملحوظا بينهما و بين العناصر الأُكستيّة ؛ فاستنتج « أن الوزنَ العروضيَّ و بحوره أشياءٌ مجرّدةٌ موجـودةٌ فـي ذهن الشاعر، أو في موهبة ابن اللغة المتذوّق »[25]. و كانت تلك النتائجُ – كما يقـول– مؤيِّـدةً لمـا توصّـل إليـه M.E.loots بعد إجرائه عدةَ تجاربَ على أداء أبياتٍ من الشعر الهولندي و تحليلها صوتيا ؛ إذ لـم تُظهـر تجاربُـه الأُكستيّة عن حقيقة الإيقاعِ العروضيّ ؛ لذلك عنون بحثه بـ (خُرافة العَـروض Metrical Myths) [26]. و يـذهب جون كوين إلى أن الوزن لا وجود له إلا باعتباره علاقة بين المعنى و الصوت ، فهو إذن بناء صوتي معنوي [27].

أما الفريق الثاني ، فيُؤمن إلى حدٍّ ما بوجود مناسبةٍ بين الأوزان و الأغراض، و منهم أحمد الشـايب[28] ، و إبراهيم أنيس[29] ، و شكري محمد عياد[30].

و من النقاد الأوروبيين من يميل إلى الربط بين الوزن و الإيقاع ، فالوزن (mètre) من حيث هو كمٌّ تغلب عليه الصّبغة الزمانيّـة، و يُصاحبه نغَمٌ مجرّد هو الذي يجعل له ثباتا و به يصحّ قياسـه[32]. و قـد عرّفـه "رومـان جاكوبسـون Roman Jakobson" بأنه القواعد التي تحدّد العناصرَ الثابتةَ في البيت و تُرسِّخ حدودَ التنوّعات [33].

و يمكننا القول بأن « الوزن هو الفعل الإيقاعي المجسَّد في صورة متكاملة باعتباره حصيلةَ تناغمٍ بين الوحدات الصوتيّة. بينما الإيقاع هو ذلك الكلّ المجرّد الذي يتساوق فيـه جمـاع العوامـل التّنغيميّـة و النّفسـيّة و الدّلاليـة و سواها»[34].

2 . 1 . 1 . وزن القصيدة: لقد وزن نزار قباني هذه القصيدة على وزن الرجز المبني من (مستفعلن) . و هي تفعيلة سباعية تتردد ست مراتٍ في البيت الخليلي التقليدي منتجة اثنين و أربعين (42) صوتا، كما أنها تتميز بمرونة تشكيلها ، و كثرة الزحافات التي تدخلها [35].

و قد اختار الشاعر (مستفعلن) مادةً أولية لبنائه الإيقاعي ، و لم يلتزم بعددها في السطر وفق النموذج الخليلي، بل جعلها تتشكل بحرية ، مستجيبة للحالة النفسية لهذه المرأة العاشقة. و مع ذلك كان في النص انسجام إيقاعي ناتجٌ عن قدرة الشاعر العجيبة على التشكيل الإيقاعي. فقد جاءت موزعة على أسطر القصيدة كالآتي : 3/ 2 / 3 / 2 / 3 / 3 / 2 / 2 / 1 / 3 / 3 / 2 / 3 / 2 / 1 / 2.

إن اختيار التشكيل الحر لتفعيلة الرجز يُعَدّ في حدّ ذاته **انزياحا عن المعيار**، و لكنه انزياح واع مُبَرَّر، فالتشكيل الحر للوزن، و إن كان حسب " نازك الملائكة " استجابةً للميل إلى الخروج على فكرة النموذج المتّسق اتساقا تاما و الهروب من التناظر[36] ، إلاّ أننا نرى أنه الإطار الأنسب لتصوير هذه اللقطة السريعة من حياة هذه المرأة العربية العصرية المتحرّرة التي تجلس في المقهى، و ترتاد الملهى، و تنتظر بشغف من تهوى.

إن اختيار الشاعر تفعيلة الرجز لتصوير الحالة النفسية المضطربة لتلك المرأة لم يكن اعتباطا ، فقد نصّ ابن فارس على أن : « الراء و الجيم و الزاء **أصل يدل على اضطراب** . و من ذلك الرجز: داء يصيب الإبل في أعجازها، فإذا ثارت الناقة ارتعشت فخذاها ، و من هذا اشتقاق الرجز من الشعر؛ لأنه مقطوع مضطرب»[37]. و رُوي عن الخليل أنه سمى الرّجز رجزا « **لاضطرابه** كاضطراب قوائم الناقة عند القيام »[38].

أوَ لم تكن تفعيلة الرجز الأقدر على تصوير الحالة النفسية لتلك المرأة ؟ اصغ إلى قولها في السطر الثالث : " **و دون أن يُلاحظَ اضطِرابي** ". و في السطرين : التاسع و العاشر: " **و دون أن يراني** " / " **و يعرف الشّوقَ الذي اعتراني** ". **لقد عبّر الشاعر عن اضطراب تلك المرأة بتفعيلة بحر فيه اضطراب ...**

2 .1 .2 : الزحافات و العلل: الزّحافُ في اصطلاح العروضيين تغْييرٌ يلحق ثوانيَ الأسباب[39]. وهم يُصنّفونه صنفين : حسَنٌ مُستحَبٌّ ، و قبيحٌ مُستَكرَهٌ . إلاّ أنّ الخليلَ كان « يستَحسنُه إذا قلّ منه البيتُ و البيتان ، فإذا توالى سمُج »[40]. و قد حذَّر الذين جاءوا بعدَه منه و عدّوه عيبا من عيوب الشّعر، و منهم حازمٌ القرطاجنيّ الذي عدّه مُخِلاً بالأوزان إذا كثُر؛ فهو يُزيلُ حلاوتَها و تناسُبَها [41]. و قد شبّهه قُدامةُ بالحَوَل و اللّثَغِ في الجارية يُشْتَهى منه القليلُ، فإنْ كثُر هَجُن[42].

أمّا المُحدثون فقد نظروا إليه نظرةً مُختلفةً عن نظرة القدماء . و يرى يوسف حسين بكّار بأنّ القدماء « لم يَنْظُروا إلى الزّحافات نظرةً شاملةً في إطار القصيدةِ و بنيتها العامّة ، و تركيبها الدّاخليّ. خاصّةً أنّها كانت تَرِدُ طبيعيّةً لا يدَ لأكثر الشّعراء فيها. و من هذا المنظار يُمْكنُ أن نعُدّ الزّحافَ تنويعاً في موسيقى القصيدة يُخفّفُ من سَطوةِ النّغماتِ ذاتِها التي تتردّدُ في إطار الوزن الواحدِ من أوّل القصيدةِ إلى آخرها »[43].

الزحافات في القصيدة : تكونت القصيدة من خمس و ثلاثين (35) تفعيلة ، لم تسلم فيها (مستفعلن) إلاّ ثلاث (3) مرات أي بنسبة : 08.57 % . و إليك جدولا يبين الزحافات في القصيدة و عددها :

التفعيلة	الزحاف / العلة	العدد	النسبة
مُتَفْعِلْ	(ز) الخبن +(ع) القطع	14	% 40
متفعلن	(ز) الخبن	12	% 34.28
مستعلن	(ز) الطي	06	%17.14
مستفعلن	سالمة من الزحاف و العلة	03	% 08.57

ولعله ليس خافيا أن تلك الزحافات (الخبن و الطي) و علة القطع –التي احتلت أواخر الأسطر (القافية)– قد أضفت على النص حركيّة إيقاعية كسرت رتابة تردد النغمة نفسها. إنها حركيّةٌ تحكي الحياة العصرية المدنيّة الصاخبة...

2. 1. 3. المقاطع الصوتية : يرى المحدثون المهتمّون بدراسةِ إيقاع الشّعر العربيِّ ضرورةَ التّحــوُّلِ إلــى دراســة المقاطعِ الصّوتيّة ؛ لأنّ العروضَ الخليليَّ لا يفي ببيان الأساسِ الإيقاعيِّ للأوزان الشّعريّة ، و أنّ اعتمادَه على تحليــل البيتِ إلى تفاعيلَ يُخالفُ الأساسَ العلميَّ الذي يَعتمدُ في تحليلِ الكلام سواءٌ أكان شعرا أم نثراً على نظام المقاطع[44] ، فالعروض يسوّي مثلا بين صوت المد و الساكن ، و معلوم أنّ القدرَ الزّمنيَّ الذي يستغرقه صوتُ المدِّ أكبرُ من القــدر الذي يستغرقُه الصوتُ الصّامت[45]. فمن الأُسُسِ التي تقومُ عليها دراسةُ الإيقاعِ التّفريقُ بين الصوتِ السّاكنِ والصوت اللّينِ[46]؛ و لذلك رأى شُكري محمد عيّاد أن التّفاعيل « لا تعدو في واقعِ الأمر أن تكونَ تصويرًا للنّظَام العَروضــيِّ لا تحليلاً له»[47].

و قد كان على المحدثين تحديدُ مسألتين لتتسنّى لهم دراسةُ إيقاع الشعرِ العربيِّ : أولاهما: نــوعُ إيقــاع الشــعرِ العربيِّ . و ثانيتُهما: أنواعُ المقاطعِ في العربية. و بعدَ محاولات لتحديد نوعِ إيقاع الشعر العربي[48] أيّــدَ كثيــرٌ مــنهم مذهبَ المستشرقين الذين يعُدّون الشعرَ العربيَّ شعرا كميًّا [49]. و الشعرُ الكمّيُّ يؤسَّسُ على المقاطع ، و مــا يتطلّبــه المقطعُ من زمنٍ للنُّطق به [50].

ويُعرَّفُ المقطعُ بأنّه عبارةٌ عن حركةٍ قصيرةٍ أو طويلةٍ مكتنَفةٍ بصوتٍ أو أكثرَ من الأصواتِ الساكنة[51]. و هي في العربية أنواعٌ ثلاثةٌ: قصيرٌ و متوسّطٌ و طويل[52]. و قد لاحظ إبراهيم أنيس أنّ الشعرَ العربيّ – فيما عــدا بعــضِ الحالات – يتكوّنُ من المقطع القصيرِ و المقطع المتوسّط [53].

المقاطع الصوتية في القصيدة : نوردها مجملة في هذا الجدول:

1	نوع المقطع	العدد	النسبة
2	قصير (–)	53	% 42.06
3	متوسط مقفل بساكن (Ɵ)	39	% 30.95
4	متوسط مفتوح (0)	29	% 23.01
5	متوسط شبه مفتوح (ə) [54]	05	% 03.96
المجمـــوع		126	% 100

و بقراءة الجدول يبدو طغيان المقطع القصير (–) في القصيدة ، فقد جاء أولا بنســبة: 42.06 % ، ثــم تــلاه المقطع المتوسط المقفل بساكن (Ɵ) بنسبة 30.95 %، ثم المقطع المتوسط المفتوح (0) بنسبة 23.01 % ، و أخيــرا المقطع المتوسط شبه المفتوح (ə) بنسبة 03.96 % . و نلحظ غياب المقطع الطويل . و لعلّنا نجد له مكانا إذا ما وقفنا على السكون في إنشاد السطرين: (6 و 8).

2. 1. 4. مقارنة التقطيع العروضي بنظام المقاطع الصوتية في القصيدة : بمقارنة التقطيع العروضي بنظام المقــاطع الصوتية في القصيدة يتبين لنا الفرق الواضح بينهما في الكشف عن جوهر الإيقاع؛ إذ تبدو كثيرٌ من الأبيات متماثلة في التقطيع العروضي، و لكنها متباينة في نظام المقاطع الصوتية الذي له الفضل في صناعة الإيقاع الذي ينبني أساسا على المقدار الزمني للنطق بالصوت. و هذا الجدول يكشف ذلك التباين :

السطر	التقطيع العروضي	المقاطع الصوتية
	أخرج من معطفه الجريده	
01	**0/0// .0///0/ .0///0/**	**Ɵ 0 – Ɵ – – Ɵ Ɵ – – Ɵ**
	مستعلن. مستعلن . متفعل	
	و علبةَ الثِّقاب	
02	**0/0//.0//0//**	**ə 0 – Ɵ – Ɵ –**
	متفعلن. متفعل	
03	**و دون أن يُلاحظَ اضطرابي**	**– 0 – Ɵ – 0 – Ɵ – 00**

	/ /0//0. / /0/ /0. //0/0	
	متفـــعلن . متفعـــلن . متفعل	
	و دونما اهتمامِ	
04	//0//0. //0/0	ə 0 – Θ – 0 –
	متفعلن . متفعل	
	تناول السّكّرَ من أمامي	
05	//0//0.0///0/.0// 0/0//	0 0 – Θ – – Θ Θ – 0 –
	متفعلن. مستعلن متفعل	
	ذوَّبَ في الفنجان قطعتينِ	
06	/0// /0. //0/0/0. //0/0//	ə Θ – Θ – 0 Θ Θ – – Θ
	مستعلن . مستفعلن . متفعل	
	ذوّبني	
07	0///0/	0 – – Θ
	مستعلن .	
	و بعد لحظتينِ	
08	//0//0. //0/0	ə Θ – Θ – Θ –
	متفعلن . متفعل	
	و دون أن يراني	
09	//0/ /0. //0/0	0 0 – Θ – 0 –
	متفعلن . متفعل	
	و يعرف الشّوقَ الذي اعتراني	
10	//0 / /0. /0/ 0//0 .//0/0	0 0 – Θ – Θ Θ Θ – Θ –
	متفعـــلن . مستفعلن . متفعل	
	تناول المعطَفَ من أمامي	
11	//0//0. /0///0. //0/0	0 0 – Θ – – Θ Θ – 0 –
	متفعلن . مستعلن. متفعل	
	و غابَ في الزّحامِ	
12	/ /0/ /0. //0/0	ə 0 – Θ – 0 –
	متفعـــلن . متفعل	
	مُخلّفاً وراءه الجريده	
13	//0//0.0//0//0.//0/0	Θ 0 – Θ – 0 – Θ – Θ –
	متفعلن. متفعلن. متفعل	
	وحيده	
14	//0/0	Θ 0 –
	متفعل	
	مثلي أنا ... وحيده	
15	/0/0/0 . //0/0/0	Θ 0 – 0 – 0 Θ
	متَفْعِلْ	

و من خلال الجدول السابق نلحظ التكرار في الشكل العروضي و المقاطع الصوتية الذي كان كالآتي:

الشكل العروضي	الأسطر	الشكل المقطعي	الأسطر
//0//0. //0/0 متفعلن. متفعل	2، 4، 8، 9 ، 12	ɔ o – ɵ – o –	4 ، 12
//0//0.//0//0. //0/0 متفــعلن. متفعــلن. متفعل	3 ، 13	///	///
//0//0. //0///0. //0/0 متفعلن. مستعلن. متفعل	5 ، 11	o o – ɵ – – ɵ ɵ – o –	5 ، 11

و نلاحظ أن السطرين (4) و (12) قد اتفقا في الشكل العروضي و المقاطع الصوتية: " **و دونما اهتمام** " / " **و غابَ في الزّحام** "، و كذا السطرين (5) و (11): " **تناول السّكّرَ من أمامي** " / " **تناول المعطَفَ من أمامي** ". و لعلنا نلحظ بيسر مواقع هذه الأسطر، و اتفاقها في القافية . ثم إن السطر (11) هو تكرار للسطر (5) ، مع استبدال لفظة " السكر " بلفظة " المعطف " .

في حين نلحظ اتفاق الأسطر (2 و 8 و 9) في التقطيع العروضي و اختلافها في نظام المقاطع الصوتية. و كذلك السطرين (3 و 13).

و مما سبق يمكننا القول بأنه قد « بدا واضحاً أن القيم الصوتية في الإيقاع الشعري ، أوسع من الوزن والقافية واشتراطات العروض ومعطياته ، و أقرب إلى التشكيل النغمي في الخطاب» [55].

2 . 2 . دلالة إيقاع القافية: كان اهتمامُ القدماءِ بالقافيةِ بالغاً إلى درجة أنهم حدّوا بها الشعرَ، وجعلوها قسّيمةَ الوزنِ و شريكتَه . وخصّوها بعلمٍ سمّوه علْمَ القوافي . قال ابن رشيق: « القافيةُ شريكةُ الوزنِ في الاختصاص بالشّعر ، و لا يُسمّى شعراً حتى يكونَ له وزنٌ وقافية »[56].

2. 2. 1. القيمةُ الإيقاعية للقافية: لا جرَم أن العرب قد أدركوا القيمةَ الإيقاعية للقافية ؛ فأوصى بعضُهم بنيه قائلا: « اطلُبوا الرّماحَ فإنّها قُرونُ الخيلِ، و أَجيدوا القوافي فإنّها حوافرُ الشّعر، أي عليها جرَيانُه و اطِّرادُه ، و هي مواقفُه . فإنْ صحّت استقامتْ جرْيَتُه و حسُنت مواقفُه و نهاياتُه »[57].

ولم يحِد المحدثون عن تعريف الخليل للقافية ، بيدَ أنهم ركّزوا على قيمتها الإيقاعية ، فإبراهيم أنيس يُعرّفها بأنها « عدّةُ أصواتٍ تتكرّرُ في أواخرِ الأسطُرِ أو الأبيات من القصيدة ، و تَكرارُها هذا يُكوِّنُ جزءًا هاماً من الموسيقى الشّعريّة »[58]. و هي تحفَظ للقصيدةِ وَحْدتَها و نغمتَها الأخيرة [59]. فهي المقطعُ الأخيرُ و لَبِنةُ الختامِ ؛ مما يجعلها أكثرَ المنازل حساسيةً و أصدقَها تصويرا لتعامُلِ الشاعرِ مع اللّغة [60].

و للقافية وظيفتان: وظيفة إيقاعية بما توفّره من تكرار المقطع الصوتي نفسه بمعظم أصواته في كل أبيات القصيدة أو أسطرها . و وظيفة دلالية ، و ذلك يتمثل في ارتباط ألفاظ القافية بمعنى البيت أو السطر الذي هي ختامه[61].إنها « ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، إنها عنصر مستقل.... و وظيفتها الحقيقية لا تظهر إلاّ إذا وُضعت في علاقة مع المعنى»[62]. و حسب "زيمْثور Zumthor" فإن هذين المستويين يتقاطعان ، فيولّدان الكثافة التعبيرية للأثر[63].

– **قوافي القصيدة :** جاءت القافية في هذه القصيدة من الشكل:(/0/0) و هو يدعوه علماء القوافي بالمتواتر. و قد وردت جزءا من التفعيلة (مُتَفْعِلْ) التي تحول إلى (فعولن) من التفعيلات المستعملة ، حيث تكررت أربع عشْرة مرة (14) . و قد دخلها زحاف الخبن و علة القطع . و وردت (/0///0) مرة واحدة في السطر السابع (7)، و هي ما يسميه علماء القوافي المتراكب ، و هي مساوية للتفعيلة (مستعلن)، حيث دخلها زحاف الطيّ .

و لا يخفى علينا ما لموقع هذه القافية (قافية السطر السابع) من أهمية ، فقد جاءت في منتصف القصــيدة ؛ لتكسر رتابة تردد النغمة نفسها .

و لا يفوتنا أن نلحظ أن تكرار القوافي كان على النحو الآتي :

	القافية	العدد	الأسطر	النسبة
01	رانـــي	03	10 – 9 – 3	% 20
02	مامي	03	11 – 5 – 4	% 20
03	ريده	02	13 – 1	%13.33
04	تيني	02	8 – 6	%13.33
05	حيده	02	15 – 14	%13.33
06	قابي	01	2	% 06.66
07	ذووبني	01	7	% 06.66
08	حامي	01	12	% 06.66

و من هذا الجدول يمكننا ملاحظة ما يأتي:

1. تكرار أصوات الغنة في الروي:

	الروي	التكرار	النسبة[64]
1	ني	06	% 40
2	مي	04	% 26.66
المجموع		10	% 66.66

ونلحظ أن صفة الغنة في هذين الصوتين استُغلّت للإيحاء بالأنين و البكاء و التوجع ....

2 . **ارتفاع توظيف أصوات اللين** (الألف و الواو و الياء) في القافية :

الترتيب	الصوت	العدد	ن / القافية[65]
01	الياء	17	% 27.41
02	الألف	08	% 12.90
03	الواو	02	% 03.22
المجمــوع		27	% 43.54

و معلوم أن أصوات اللين تمتاز بقوّة إسماعها[66] ، و ذلك مما يدل على أن هذه العاشقة المسكينة تريد أن تُسمِع صوتها إلى هذا الذي تصطلي بنار هواه ، و هو عنها غافل .

3 . كما نلحظ سطوة الأصوات المجهورة على المهموسة في قوافي هذه القصيدة ، حيث بلغت الأصوات المجهــورة اثنين و خمسين (52) صوتا ، بنسبة: 83.87 % من أصوات القافية ، و هذا ما يؤكّد الرّغبة الجارفة لدى هذه العاشقة الولهى في الجهر بما تعاني من تباريح الهوى .

بينما لم يكن حظ المهموسة سوى عشرة أصوات (10) بنسبة : 16.12% من أصوات القافية . نقول هذا مع العلم أن نسبة استعمال الأصوات المهموسة في اللغة العربية لا تكاد تتجاوزُ الخُمس، أي نسبةَ 20%[67].

2. 2. 2. نظام المقاطع الصوتية في القافية : و نلخصه في الجدول الآتي :

	المقطع	العدد	ن / من مقاطع القافية	ن /من مقاطع القصيدة
1	متوسط مفتوح (0)	18	% 56.25	% 14.28
2	متوسط مقفل بساكن (Θ)	07	% 21.87	% 05.55
3	متوسط شبه مفتوح (ə)	05	% 15.62	% 03.96
4	قصير (–)	02	% 06.25	% 01.58
المجـــــــموع		32	% 100	% 25.39

و يتضح لنا جليا طغيان المتوسط المفتوح (0) ، الذي بلغ نسبة 56.25 % من مقاطع القافية ، بينما لم يكن حظه في القصيدة سوى 23.01 % ، و هذا ما يؤكّد ميل القافية في هذه القصيدة إلى الإسماع .

3 . دلالة الإيقاع الداخلي : لا يُبنى الإيقاع الشّعريّ على الوزنِ و القافيةِ و حسب ، فللشّعرِ ألوانٌ من الإيقاع تعرضُ في حشوِه [68]. و تلك الألوانُ هي التي يدعوها النّقادُ المحدثون الإيقاع الداخلي الذي ينبني على جانبين هامين : « اختيارُ الكلماتِ و ترتيبُها ، والمواءمةُ بين الكلماتِ و المعاني التي تدلُّ عليها »[69].

3 .1. الصوت المعزول : يرى المحدثون المهتمون بدراسةِ الإيقاع الشعري أنّ دراسةَ خصائصِ الأصواتِ التي تُكوِّن الوزنَ الشّعريَّ يُمكِن أن تَكون دراسةً علميّةً خالصةً ؛ لأنها – كسائرِ البحوثِ الفيزيائيّةِ – تقوم على عزلِ صفةٍ من صفاتِ المادةِ ، و من ثَمَّ تُخضعها للقياس[70].

و على الرَّغم من إيمانِ الدّارسين المحدثين العميق منذ " سوسير " باعتباطيّة الدّال ، إلاّ أنّهم يؤمنون أيضا بأنّ هناك علاقةً بين بعضِ مظاهرِ الدّوالِ – معزولةً – و إطارِ الدّلالة [71]. كما يُقرّون أيضا بأنه « لا يمكن بأيّ حالٍ من الأحوال أن تكونَ للأصواتِ المفردةِ معان بذاتها ، و لكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السّياق الذي يصبغها بلونه »[72].

تكونت قصيدة " مع جريدة " من تسعة و تسعين و مائة (199) صوت . منها خمسة و خمسون و مائة (155) صوتا مجهورا ، أي بنسبة : 77.88 % ، و أربعة و أربعون (44) صوتا مهموسا ، أي بنسبة: 22.11 % ، و هي نسبة تزيد قليلاً على النسبة العادية للأصوات المهموسة المقدرة بـ : 20 % .

و قد بلغت الأصوات المجهورة في الحشو ثلاثة و مائة (103) صوت ، أي بنسبة : 51.75 % من أصوات القصيدة ، بينما بلغ عدد الأصوات المهموسة في الحشو أربعة و ثلاثين (34) صوتا ، بنسبة: 17.08 % من أصواتها.

و كنا قد سجّلنا سيطرة صفة الجهر على قافية القصيدة ، مما يدل على رغبة تلك المرأة العاشقة في الجهر بما تعاني من تباريح الهوى .

و مما سبق نستنتج **ارتفاع نسبة الأصوات المهموسة في الحشو ، و قابله ارتفاع في نسبة الأصوات المجهورة في القافية ؛ و ذلك يعكس الصراع النفسي الذي تعانيه هذه المرأة العاشقة بين كتمان حبّها و الجهر به ، فكأنها تحاول كتم مشاعرها الجارفة ، ثم تفقد السيطرة عليها في آخر السطر .**

3. 1 . 2. الانزياح الصوتي : ذكرنا أن القصيدة تشكلت من تسعة و تسعين و مائة (199) صوت ، إلا أن تلك الأصوات منها ما تقدّم و منها ما تأخر حسب نظرية الشيوع التي قال بها إبراهيم أنيس [73].

و نورد هذا الجدول الذي نلخص فيه المقارنة بين أصوات القصيدة و تلك النظرية :

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة	نظرية الشيوع[74]	الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة	نظرية الشيوع
01	الياء	21	%10.55	7 + (8) % 04.5	16	الطاء	04	%2.01	11 + (27) % 0.4
02	الواو	20	%10.05	4+ (6) % 05.2	17	الجيم	04	%2.01	1+ (18) % 01.6
03	النون	19	%9.54	0 + (3) %11.2	18	الثاء	03	%1.5	7+ (25) % 0.5
04	الميم	15	%7.53	2 – (2) %12.4	19	القاف	03	%1.50	5- (14)% 02.3
05	الألف	15	%7.53	//// [75]	20	الذال	03	%1.5	3-(17)% 01.8
06	اللام	14	%07.03	5 – (1)%12.7	21	الكاف	02	%1.00	11-(10)% 04.1
07	الراء	09	%4.52	4 +(11) % 03.8	22	الشين	02	%1.00	0 + (22) % 0.8
08	الدال	08	%4.02	8 +(16) % 02.0	23	الزاي	02	%1.00	3+(26) % 0.4
09	التاء	07	%3.51	2 – (7)%05.0	24	السين	02	%1.00	9-(15) % 02.0
10	الهمزة	07	%3.51	(4)% 07.2	25	الخاء	02	%1.00	5-(20) % 01.0

11	الهاء	07	%3.51	6 – (5) % 05.6	26	الظاء	02	%1.00	2+(28) % 0.3
12	الباء	07	%3.51	3 – (9) % 04.3	27	الغين	01	%0.50	3- (24) % 0.5
13	العين	07	%3.51	0 + (13)% 03.7	28	الضاد	01	%0.5	5 -(23) % 0.6
14	الفاء	07	%3.51	2- (12) %03.8	29	الصاد	00	%00	8- (21) % 0.8
15	الحاء	05	%2.55	4 + (19)% 01.5	المجموع		199		

ويمكننا أن نلحظ أن بعض الأصوات قد تقدم بشكل لافت كالطاء (+11) و الدال (+ 8) و الياء و الثاء (+7). في حين نلحظ أن أصواتا أخرى قد تأخرت بشكل لافت ، كالكاف (-11) ، و السين (- 9) ، و الصاد (- 8).

و على العموم فإننا نلحظ تقدّما كبيرا في توظيف (الدال و الياء) ، و هما صوتان مجهوران ، و (الطاء و الثاء) و هما صوتان مهموسان ، بينما نلحظ التأخر في توظيف (الكاف و السين و الصاد) ، و هي أصوات مهموسة . و لعلّ ذلك يكشف عن الصراع النفسي الذي تعيشه هذه المرأة بين مطرقة الجهر بحبّها لهذا الرجل ، و سندان كتْم مشاعرها و عدم البوح بها.

3. 2 . التكـــرار : يعدّ علماء الأسلوب التَّكرار من أهمِّ السِّماتِ الأسلوبيّةِ في اللّغةِ الأدبيّة . و يرى "جورج مولينيـــه George Molinié " بأنّه « الوسيلةُ الوحيدةُ التي لا خلافَ حولها لاكتشافِ واقعةٍ لغويّةٍ و تحديدِها في البراغماتيـــةِ الأدبية ، و يمُكِن لإعادةِ الواقعةِ اللّغويةِ – لتضعيفها البسيط – أن يأخذَ شكلَ تَكرارِ الدّالِ مع مدلولٍ واحدٍ ، أو تكـــرارِ الدّالِ مع مدلولٍ يُحقَّق من جديدٍ في كلِّ مرّةٍ ، أو تَكرارِ مدلولٍ مع دالاّتٍ مختلفة »[76].

3 . 2 . 1. تكرار اللفـــظ : تكررت في النص سبعة ألفاظ ، و هي: " دون " التي تكررت ثلاث مرات . و " الجريدة ، المعطف ، ذوّب ، تناول ، أمامي ، وحيدة " التي تكرر كلٌّ منها مرتين .

و سنقف في هذه الدراسة عند أربعة من تلك الألفاظ :

– **الجريدة** : وهي عنوان القصيدة ، تكررت مرتين في السطرين : الأول (1) و الثالـــث عشـــر(13) . و بملاحظـــة موقعها ، نجد أنها جاءت في بداية القصيدة و في أواخرها. ففي البيت الأول وردت بين " أخرج من معطفـــه " ، و "علبةَ الثِّقاب ". و إذا كانت هذه الجريدة هي نفسها تلك المرأة ، فإن في تكرار لفظة " الجريدة " تعبيـــر صـــادق عـــن رغبتها في عطف هذا الرجل و دفء حنانه ، و جزعها من الاحتراق بمجاورة علبة الثقاب. و قد كان الشاعر يستطيع أن يضيف بعد علبة الثقاب : و علبة السجائر ، فهذه الجملة و إن حُذِفت لفظا ، فهي موجودة بقوة الســياق ، و حـــذفها دليل على محاولة هروب هذه المرأة من الاحتراق بلظى الهوى ، فهي لا تريد أن تحترق مثل السيجارة. و في الســـطر الثالث عشر تموقعت بعد عبارة " مُخلِّفاً وراءه " و " وحيدة " ؛ ليتأكّد لدينا بأن تلك الجريدة هي نفسها تلك المرأة .

و الحقيقةُ أننا إذا تأملنا الوحداتِ المكرّرةَ ، نجد أنّها « لا تظلُّ هي هي . و هو ما يجعلُنا نتبنّى كونَهـــا تُصـــبح أخرى بمُجرّد ما تخضع للتَّكرار، فالتّكرارُ الظاهرُ: س . س لا يُعادل : س على المستوى الصّوتيِّ (الظـــاهر) للـــنّص الشّعريّ. ففيه تتكوّنُ ظاهرةٌ غيرُ قابلةٍ للملاحظةِ ؛ إلاّ أنّها أثرُ معنىً شعريٍّ خالصٍ يتمثّلُ في أنّنا نقـــرأ فـــي المقطَـــعِ (المُكرّرِ) المقطَعَ نفسَه و شيئاً آخر»[77].

– **المعطف** : تكررت مرتين في السطرين : الأول (1) **و** الحادي عشر (11). و هي في السطر الأول توحي بالدفء و الحنان الذي حُرِمته و أخرجت منه ، و في السطر الحادي عشر أخذ الرجل معطفه و دفئه و حنانه ، و تركها وحيـــدة لمصيرها ؛ فمن معاني كلمة " معطف " الرحمة ، و الرداء نفسُه عِطاف [78].

و يقول نزار في قصيدة أخرى عنوانها " **المعطف** " :

عندما تقرّرينَ

أن تذهبي مع رجل آخرْ

لا تنسي أن تأخذي معكِ
معطفَ المطرْ ...
فالجوُّ متقلّبْ...
و الرّياحُ بارده ...
و أخشى أن ينسى صديقُك الجديدْ
أن يضعكِ في جيب معطفه
كما كنتُ أفعل[79].

– **ذوّب :** تكررت مرتين في السطرين : السادس (6) و السابع (7) ، محتلة موقع البداية . و قد ورد هذا التكرار في منتصف القصيدة حيث يمثل ذروة الانفعال ، فقد استحالت هذه المرأة قطعة سكر تذوب في فنجان، و هل للقهوة طعم دون سكر ؟ و هل للحياة طعم دون المرأة ؟ !

– **وحيدة :** تكررت مرتين في السطرين : الرابع عشر (14) و الخامس عشر (15) ، و قد فصل بينهما بعبارة " مثلي أنا " ؛ و موقع هذا التكرار في نهاية القصيدة **و انتهاء اللفظة المكررة بهاء السكت يَختم النص بالتأوه** ، و يؤكّد في الوقت نفسه أن الجريدة ما هي إلا تلك المرأة العاشقة ، فقد اشتركتا في المصير نفسه ...

3. 2. 2. تكرار العبارة مع الاسبدال : ورد في السطر الخامس (5): تناول **السكر** من أمامي . و في السطر الحادي عشر (11): تناول **المعطف** من أمامي . إن استبدال السكر بالمعطف يوحي بحلاوة المعطف لدى هذه المرأة ، فهو دفء الرجل الذي لا تستطيع المرأة مهما أوتيت من قوة الاستغناء عنه .

خاتمـــــة : لقد حاولت هذه الدراسة مقاربة الخطاب الشعري المعاصر عن طريق المزج بين الأسلوبية و السيمياء ، متخذة من البنية الإيقاعية للقصيدة مدخلا .

و قد مكّننا هذا الطرح من الكشف عن دلالة العنوان الذي كان بحق تكثيفا لدلالات النص، و كشف لنا بأن " الجريدة " ما هي إلا تلك المرأة العصرية المتحرّرة العاشقة.

أما في مستوى الإيقاع الخارجي، فقد بيّنا انسجام اختيار الشاعر تفعيلة بحر الرجز و موضوع القصيدة، كما أكّدنا على أهمية دراسة الإيقاع على أساس المقاطع الصوتية ، لا الأوزان العروضية .

كما سعت هذه الدراسة إبراز دور القافية الإيقاعي و الدلالي ، و قد رأينا كيف استحالت إلى دليل ، حيث تآزر صوت الميم و النون المتصفين بصفة الغنّة في التعبير عن الأنين و البكاء ، و الرغبة في الجهر بمشاعر الحب التي تحاول تلك المرأة الولهى كتمانها ، مدعَّمة بأصوات اللين ، و الهاء الساكنة التي عبرت عن التأوّه و الاجتهاد في كتمه.

أما في مستوى الإيقاع الداخلي، فقد تبيّن ما للصوت المعزول من دور في الكشف عن دلالات النص ،كما أبرزنا دور تكرار اللفظ و العبارة في صناعة الإيقاع و دلالته.

الهوامش و الإحالات :

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب) ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا– تونس ، 1977، ص 112. و نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، دار هومة ، الجزائر، 1997 ، ج2، ص16 .

(2) جون كوين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) ، تر، أحمد درويش ، دار غريب ، القاهرة ، 2000 ، ص 74.

(3) محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، 1981 ، ص 19.

(4) Dictionnaire HACHETTE , paris 2009 , p 1431 .

(5) شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، (مشروع دراسة علمية) ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط2 ، 1978 . (ها)2، ص 159 .

(6) ينظر جون كوين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) ، ص 76.

(7) نفسه ، ص 76 ، و ص 117.

(8) ديوان قصائد .

(9) بشير تاوريريت، سيميائية العنوان و استراتيجية المفارقة في قصيدة المهرولون لنزار قباني ، محاضرات الملتقى الثالث السيمياء و النص الأدبي ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، ص 101.

(10) محمد الأمين شيخة ، عتبات الولوج إلى أساليب النص الشعري الحديث ، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، العددان ، 2 / 3 ، جانفي / جوان 2008 ، ص 378 – 379.

(11) عبد الجليل منقور ، المقاربة السيميائية للنص الأدبي – أدوات و نماذج – محاضرات الملتقى الأول السيمياء و النص الأدبي ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، 2001 ، ص 61.

(12) علي رحماني ، سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل ، محاضرات الملتقى الخامس السيمياء و النص الأدبي ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر ، 2008 ، ص 293 .

(13) ابن فارس، المقاييس في اللغة، تحق ، شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر، بيروت ، (د ت) ، (د ط)، مادة جرد ، ص 213 .

(14) ينظر ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط3 ، 1994 ، مادة (ج ر د).

(15) ابن فارس ، المقاييس في اللغة ، مادة (ص ح ف) ، ص 586.

(16) ديوان بشار بن برد ، شرح ، مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية ، بيروت، (د ط)، (د ت) ،ص 612– 613.

(17) الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحق ، عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، (د ت) ، ج1 ، ص385.

(18) ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها دار الكتب العلمية ، علّق عليه أحمد حسن بسج ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1995 ، ص 212.

(19) شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة ، ط2 ، 978 ، ص57.

(20) Roman Jakobson, Essais de linguistique générale , 1 , Les fonctions du langage , tr Nicolas Ruwet, Les Édition De Minuit , Paris, 2007, p 221.

(21) جون كوين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) ، ص 74.

(22)نسيب نشاوي ، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص465.

(23) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحق ، محمد الحبيب بن الخوجة ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، 1966 ، ص266.

(24) يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت ، ط2 ، 1983 ، ص 163–164، و ص 166.

(25) محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، (د ط)، 2002 ، ص 187.

(26) نفسه ، ص 187–188.

(27) جون كوين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) ، ص 74 .

(28) ينظر أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط13 ، 1999، ص66.

(29) ينظر إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط6 ، 1988 ،ص 177.

(30) نفسه ، ص 16 .

(31) ت.س. إليوت و أ.م. ماكليش و إ.أ. ريتشاردز ، الشعر بين نقاد ثلاثة ، تر، منح خوري ، دار الثقافة ، بيروت ، ط1، 1966، ص24 .

(32) عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ، دار الفكر، بيروت ، ط2 ، 1970 ، ج 2 ، ص493.

(33) R. Jakobson, Essais de linguistique générale, 1, les fonctions du langage, p229

(34) رشيد شعلال ، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2011 ، ص 22.

(35) ينظر ، موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي ، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ، دار الحكمة ، الجزائر ،ط4 ، 1994 ، ص48.

(36) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 14 ،2007 ، ص 60 – 61 .

(37) ابن فارس ، المقاييس في اللغة ، ص 442 .

(38) ابن رشيق ، العمدة في نقد الشعر و تمحيصه ، شرح ، عفيف نايف حاطوم ، دارصادر، بيروت، ط2 ، 2006، ص 121.

(39) موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي ، المتوسّط الكافي ، ص 24.

(40) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 180.

(41) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 264.

(42) قدامة بن جعفر ، نقد الشّعر ، ص 180.

(43) يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص 172.

(44) شكري محمد عياد ، موسيقى الشّعر العربي ، ص 11.

(45) إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ، ص41.

(46) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ، ط2 ، 1996، ص244 .

(47) شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص 29.

(48) هناك شعركمّي Quantative، و شعر ارتكازي(نبري)Stressed، و شعر مقطعي Sylabic . يُنظر، موسيقى الشعر، ص149 – 150.

(49) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 149 – 150. و شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص 50.

(50) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص 149.

(51) نفسه ، ص 148.

(52) 1 – مقطع قصير = صوت ساكن + حركة قصيرة ، مثل ،(كَ ، تَ ، بَ).

2– مقطع متوسط (مقفل بصامت) = صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن ، مثل: (كَمْ).

أو مقطع متوسط (مفتوح) = صوت ساكن + حركة طويلة ، مثل: (كا).

3 – مقطع طويل (مقفل بصامت) = صوت ساكن+ حركة طويلة+ صامت ، مثل: (طالْ).

أو مقطع (مقفل بصامتين) = صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان ، مثل: (بَحْرْ). ينظر، الأصوات اللغوية ، ص 134، موسيقى الشعر، ص148. و يذكرُ تمام حسّان مقطعا سادسا ، و يُسميه"المقطع الأقصر" ، وهو، حرف صحيح مشكّل بالسكون، مثل، لام التعريف . ينظر، اللغة العربية معناها و مبناها، عالم الكتب ، ط4 ، ص 69 .

(53) موسيقى الشعر ، ص 149.

(54) المقطع المتوسط شبه المفتوح = صامت + حركة شبه طويلة (حرف لين ناتج عن إشباع حركة الروي أو الضمير في حشو البيت) ، ينظر ، محمد بن يحي ، قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية ، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، جامعة مجمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، ع ، 05 جوان 209 ، ص 359 .

(55) رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية و التطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004 ، ص 29.

(56) ابن رشيق ، العمدة ، ص 132.

(57) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 271 .

(58) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 246. و ينظر ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص30.

(59) أحمد الشايب ، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، ص 66 .

(60) محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 455.

(61) محمد خان ، بنية الخطاب الشعري " الإيقاع – المعنى " ، محاضرات الملتقى الثالث السيمياء و النص الأدبي ، جامعة مجمد خيضر، بسكرة ، الجزائر ، 19 – 20 أفريل 2004 ، ص 174.

(62) جون كوين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا) ، ص 102.

(63) جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، تر، مبارك حنون و آخرين ، دار طوبقال ، الدار البيضاء، المغرب ، ط2 ، 2008 ، ص219 .

(64) النسبة محسوبة من عدد روي القصيدة (15).

(65) النسبة محسوبة من عدد أصوات القوافي (62).

(66) ينظر ماريو باي، أسس علم اللغة ، تر، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة ، ط3 ، 1987 ، ص 78. و الأصوات اللغوية ، ص27.

(67) إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغويّة ، ص22. و ينظر ، موسيقى الشّعر ، ص 32.

(68) محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 19.

(69) محمد عارف حسين، و حسن علي محمد، دراسات في النص الشعري (العصر الحديث) ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، 2000، ص13.

(70) شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص 164 – 165 .

(71) محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 59.

(72) محمد صالح الضالع ، الأسلوبيّة الصوتية ، ص 30 . و ينظر ، جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 1984 ، ص 110.

(73) إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص191 – 192.

(74) الرقم الذي بين قوسين يشير إلى ترتيب الصوت في نظرية الشيوع ، و الرقم الذي بعده يبين درجات تقدم الصوت أو تأخره في النص.

(75) لم يفرق إبراهيم أنيس في نظريته بين الهمزة و الألف .

(76) جورج مولينيه ، الأسلوبيّة ، تر ، بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2 ، 2006 ، ص 183.

(77) جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة ، فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط 2 ، 1997، ص 81.

(78) ابن فارس ، المقاييس في اللغة ، ص 787 .

(79) إيمان يوسف بقاعي ، نزار قباني شاعر فوق الماء ، دار الفكر اللّبناني ، بيروت ، ط1 ، 2003 ، ص 125.