

الأبعاد الدلالية للبنية العروضية والصوتية

في ديوان الشاعر الجزائري التوفيق سالمى

Semantic dimensions of performance and acoustic structure in the Diwan of the Algerian poet Al-Tawfiq Salmi

كمال جبار، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة (الجزائر)
Kdjebbar123@gmail.com

تاريخ قبول المقال: 13-09-2021

تاريخ إرسال المقال: 01-08-2021

الملخص:

يسلط المقال الضوء على ديوان الشاعر المعاصر التوفيق سالمى؛ الموسوم قصائد لا محل لها من الإعراب، ويتتبع البنية العروضية؛ والصوتية لقصائده المبدعة؛ ويروم إلى الإجابة عن التساؤلات التالية:

- كيف هندس الشاعر قصائده المبدعة عروضيا،
- أين تكمن أهمية الموسيقى الخارجية في قصائده، وما الدور الذي لعبته في تكثيف دلالتها؟
- ما الهندسة الصوتية التي سلك دريها الشاعر في ديوانه؟

وقد ارتكز المقال على المنهج الوصفي، واستند على آليات الاستقراء، والتحليل، والتعليل، والتمثيل، وجنح إلى الإحصاء، وجمع بين علم العروض القديم؛ والدراسات الصوتية الحديثة، واسترشد بالمنهج الأسلوبى البنيوي.

الكلمات المفتاحية: البنية؛ الموسيقى؛ سالمى؛ قصائد.

Abstract: The article highlights the Diwan of the contemporary poet Al-Tawfiq Salmi; the subject is (qasayid la mahalalahaminal'ierabi), and traces the sympathetic and vocal structure of his creative poems; It aims to answer the following questions:

- How the poet engineered poems creative performances,
- Where is the importance of external music in a poem, and what role did it play in intensifying its significance?
- What is the sound engineering that the poet followed in his poetry?

The article was based on the descriptive approach, and relied on the mechanisms of induction, analysis, reasoning, representation, and resorted to statistics, and combined ancient prosody; and modern acoustic studies, and was guided by the structural stylistic approach.

Key words : descriptive ؛ music ؛acoustic ؛ poetry.

مقدمة:

البنية العروضية ركيزة أساسية في بناء النص الشعري، فهي أول المظاهر المادية الملموسة للنسيج الشعري الصوتي، وهي جزء مكمل للدلالة، و استنادا عليها نميز بين الشعر والكلام العادي؛ الذي يصدر عن عامة الناس.

فما المقصود بالبنية العروضية؟

لا ريب أن البنية العروضية، تعنى الوزن والقافية؛ أو ما يسمى بالإيقاع، فقد حصر العديد من النقاد الإيقاع في الوزن والقافية، وهذا اعتمادا على تعريف قدامه بن جعفر للشعر بأنه: >> كلام موزون مقفى، يدل على معنى.<<¹ ، و في عصرنا الحديث يعرف طه حسين الشعر بقوله: >> إذن فنحن نستطيع أن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن و القافية و الذي يقصد به الجمال الفني.<<² و يعرف محمد غنيمي هلال في الإيقاع بقوله: >> وحدة النغم التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أو بمعنى أوضح توالي الحركات والسكنات على نحو منظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو أبيات القصيدة.<<³

فأساس بناء النص الشعري ، تواتر وتتابع الصوائت والصوامت، والحركة والسكون، فإذا تساوت هذه الأخيرة دل ذلك على إيقاع يقوم على تناغم محكم بين الحركة والسكون يشد المتلقي ويطريه.

ويذهب محمد العمري إلى أن >> الإيقاع هو الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم، أو على الأقل هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم يناع في شعريتها... وحين أقول المميز لا أعنى الكافي، بل أعنى الشرط الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر.<<⁴

ويردف قائلا: >> المكون المركزي في الإيقاع مكون موسيقي صوتي، وأقول مركزي ولا أقول الوحيد، وهذا مبرر نعت البنية الإيقاعية بموسيقى الشعر حيناً و بالمستوى الصوتي حيناً آخر.<<⁵

و يرفض محمد العمري أن تتم المساواة بين العروض والقافية والإيقاع ويرى أن الإيقاع في القصيدة له أركان أربعة أسهب في شرحها، لخصها في: "البنية المجردة، البنية المجسدة بالصوامت والصوائت، والعنصر الدلالي و التركيبي النحوي."⁶

ومجمل القول فإن الإيقاع يشمل عناصر عدة تتكاثف فيما بينها؛ و يبدأ من الموسيقى الخارجية الممثلة في الأوزان العروضية، بأشكالها المختلفة فهي أوعية وقوالب، سواء منها القديمة المألوفة، أم الجديدة المستحدثة ، والقوافي ونظام انتشارها؛ وتتوعها، يضاف إليها الموسيقى الداخلية التي تنبعث من حسن اختيار الشاعر لكلماته و تعبيرها عن الأجواء النفسية الرحبة ، وتناغم وانسجام حروفها، وتكرار

بعضها ، هذا التكرار الذي يحدث إيقاعا موسيقيا جذابا،فضلا عن التوازي الإيقاعي الذي يقوم على التضاد بين الجمل.

لذا يعد الوزن والقافية من أهم أدوات الإيقاع، فالإيقاع جنس و الوزن والقافية عنصران أساسيان في إطار هذا الجنس.

ويسلط مقالنا الضوء على ديوان الشاعر المعاصر ابن مدينة سوق أهراس التوفيق سالمى؛ الموسوم قصائد لا محل لها من الإعراب، الذي طبع على نفقة إتحاد الكتاب الجزائريين سنة 2004م؛ ويتتبع البنية العروضية والصوتية لقصائده المبدعة؛ ويروم إلى الإجابة عن التساؤلات التالية:

- كيف هندس الشاعر قصائده المبدعة عروضيا،
 - أين تكمن أهمية الموسيقى الخارجية في قصائده، وما الدور الذي لعبته في تكثيف دلالتها؟
 - ما الهندسة الصوتية التي سلك دربها الشاعر في ديوانه؟
- وقد ارتكز المقال على المنهج الوصفي، واستند على آليات الاستقراء، والتحليل، والتعليل، والتمثيل، وجنح إلى الإحصاء، وجمع بين علم العروض القديم؛ والدراسات الصوتية الحديثة، واسترشد بالمنهج الأسلوبى البنيوي .

المبحث الأول: خصائص البنية العروضية:

>> اتفق أكثر القدماء على أن الشعر يقوم على أربعة أركان : وهي اللفظ ؛ و الوزن؛ و المعنى؛ و القافية ؛ فهذا حد الشعر ؛ لأن من الكلام موزونا مقفى، وليس بشعر، لعدم القصد والنية كأشياء اتزنت من القرآن.

ويرون أن الوزن أعظم أركان حد الشعر ،وأولها خصوصية، ويرى بعضهم أن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية.>>⁷

وهو من أبرز عناصر عملية الإبداع الشعري، >> فالكلام الموزون ذو النغم الموسيقى يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تتسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقابيس الأخرى... فهو كالعقد المنظوم.>>⁸

وقد دأب معظم النقاد الذين ينقبون عن أسرار الشعر الدفينة يقفون على حقيقة مفادها>> ليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تتفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب.>>⁹

المطلب الأول: الوزن:

وعند استقراء الوزن العروضي في ديوان " قصائد لا محل لها من الإعراب " يتضح لنا جليا أن الشاعر قد سلك دربين مختلفين في قرصه الشعر، اقتفى أثر القصيدة التقليدية العمودية من جهة ، ونهج طريق الشعر الحر من جهة أخرى ولا شك أن هذا الاتجاه المتنوع قد أغنى تجربته الشعرية ، و جعله يمسك العصا من وسطها، ويمد حبالا بين الأصالة والمعاصرة ، وإذا كان الأمر كذلك فالوضع يدفعنا قبل تفصيل القول في هذه النقطة، إلى تحديد المفاهيم وتدقيق المصطلحات لكي نبرز الحد الفاصل والفارق بين الشعر العمودي والشعر الحر.

أولاً: فما الفرق بين الشعر العمودي والشعر الحر؟؛ أيكمن الفرق بينها في الشكل فقط؛ أم في المضمون؛ أم فيهما معا؟.

إن ضرورة الإجابة عن هذه الأسئلة إجابة كافية شافية تلزمننا الوقوف على حقيقة وجوه المطلقين. >> فالقصيدة العمودية التقليدية كما وردت في شعر الجاهليين و شعراء صدر الإسلام و من بعدهم حتى يومنا هذا هي تلك القصيدة التي ينهج فيها الشاعر نهجا متوازيا سواء أكان ذلك في البحر أو القافية.<<¹⁰ وتسمى بالقصيدة الخليلية " نسبة إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي (175/100 هـ)؛ الذي وضع علم العروض في القرن الثاني من الهجرة ؛ >> وقد كان الخليل بن أحمد أول من جرد القصيدة العربية ، واكتشف لها أنماطا موسيقية مستقلة عن المحتوى الشعري، واستطاع أن يحدد للقصائد التي تتفق في موسيقاها وزنا وسماء البحر، كما استطاع أن يكشف علاقة هذا الوزن التام بما جاء منه مجزؤا و مشطورا ومنهوكا...<<¹¹

هذا فيما يخص القصيدة التقليدية العمودية، أما القصيدة الحرة فيقول إبراهيم أنيس في الفصل الثاني عشر الذي خصصه للشعر الحر: >> حين نسمع هذا المصطلح الجديد " الشعر الحر " نتساءل: وهل هناك ما يمكن أن يسمى شعرا غير حر؟ إن أوضح صفات الشاعر الحق في رأبي هي الحرية، فالشاعر شخصية أدبية تائرة على كل ما هو مألوف في اللغة من ألفاظ وتعابير وأساليب بل ونظم في تراكيبها وقواعدها هو أيضا تائر على المألوف في مجتمعه من صور وأخيلة.<<¹²

والمعلوم أن الشعر الحر برز إلى الوجود سنة 1947م؛ بعد صدور ديوان الشاعر العراقي بدر شاكر السياب " أزهار ذابذة "؛ الذي تضمن قصيدة حرة بعنوان " هل كان حبا " ، وفي السنة ذاتها نشرت الشاعرة نازك الملائكة عدة قصائد سمته " قصائد حرة " ضمنتها ديوانها " شظايا ورماد". لتتوالى محاولات التخلص من رتابة الوزن الخليلي و التحلي عن قافيته من شعراء آخرين أبرزهم نزار قباني وعبد الوهاب البياتي، وأحمد عبد المعطي حجازي، وصلاح عبد الصبور وغيرهم¹³

ويقول إبراهيم أنيس في هذا الصدد: >> يبدو لي ... أن ما يسمى بالشعر الحر نسق جديد رأى جماعة من شباب الشعراء أن يطرقوه بعد أن أصابهم الملل والسأم من النظام التقليدي للشعر العربي ، وهؤلاء الشباب لم يبدأوا به نظمهم للشعر في أغلب الظن وإنما مارسوه بعد أن قام كل منهم بنظم قصائد متعددة على الطريقة التقليدية.<<¹⁴

ويبدو لنا أن الشاعر في ديوانه " قصائد لا محل لها من الإعراب " من هؤلاء الذين فضلوا القصيدة الحرة الجديدة، فهي طاغية في ديوانه، وربما يعزى ذلك إلى ما تتسم به القصيدة الحرة ، فهي تفتح الباب على مصرعيه، للتعبير عن خوالج النفس ومكوناتها، ناهيك على أنها ثمرة التأثر بشعراء جيله من الذين أبدعوا في هذا النوع من الشعر من الرواد الذين ذكرناهم سابقا، ولاغرو في ذلك فالشاعر ابن بيئته وعصره

أما نظمه على الطريقة التقليدية فهي عودة إلى الموروث الشعري القديم، وبدل ذلك على إعجابه بهذه القصيدة الخيلية والعودة إلى الأصل فضيلة ، ويفهم من ذلك أنه ليس من المتعصبين للجديد المهملين للقديم، بل نجده في قصائد أخري يمزج بين شكل القصيدة التقليدية، و الحرة¹⁵ ، وكأن الشاعر يريد أن يمد حبل وصال بين جيلين مختلفين ،جيل الشيوخ الذي يفضل القصيدة العمودية وجيل الشباب الذي شغف بالقصيدة الحرة فيريد منهما معا أن يطرحا هذا الصراع جانبا ويلتفتا إلى قصائده التي تروى أذواق كل منهما وهذا ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس إذ يقول:

>> أما الصراع القائم الآن بين أصحاب الشعر التقليدي و بين أصحاب الشعر الحر فهو حين نحسن الظن به يمثل في رأيي حيوية بين الأدباء المعاصرين ،أو إن شئت قلت اختلاف العقلية بين جيلين: جيل الشيوخ جيل الشباب. ومع قدر من السماحة وسعة الصدر يجدر بنا ألا نحجر على شباب الشعراء، أو نلزمهم بإتباع النظام التقليدي المألوف وترسم خطاه.<<¹⁶

وإذا تصفحنا الديوان، تبين لنا أنه يتضمن 28 قصيدة، متباينة من حيث الطول والقصر، منها 04 أقصائد عمودية أي على أوزان الخليل.

منها (03) قصائد، جاءت على وزن بحر البسيط، وهي علي التوالي

1. عنوانها " القصيدة التي لم تقرأ " ، ومطلعها:

حبيبتي أنت كم تهتر أوتار ويسعد القلب من ذكراك تذكّار¹⁷

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلمن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلمن

1. عنوانها " مزقا نبدأ.. مزقا ننتهي " ، ومطلعها :

الأبعاد الدلالية للبنية العروضية والصوتية في ديوان الشاعر الجزائري التوفيق سالمى

18 أن تطلب المجد فاسأل قطرة العرق وأسأل ليليك عن سهد وعن أرق

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

2. عنوانها " قولوا لمية" ، ومطلعها :

19 قولوا لمية من كانوا هنا رحلوا قولوا لمية ضاع الشعر والغزل

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

و القصيدة الرابعة، وردت على وزن بحر الوافر، وعنوانها: " ضياء الحزن" ومطلعها:

20 لأبي الوردتين ترى أغنى وجرح الورد يملؤني جراحا

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

و البسيط والوافر من بحور الدرجة الأولى، ويستعملان بكثرة في الشعر العربي وهما بحران مركبان. ووزن البسيط التام يتألف من ثمانية أجزاء، ووزنه في الدائرة :

مستفعلن + فاعلن + مستفعلن + فاعلن مستفعلن + فاعلن + مستفعلن + فاعلن

غير أنه لا يرد إلا وقد أصيبت عروضه وضره بتغييرات طفيفة ، مع ملاحظة أن زحاف (الخبن) و هو حذف الثاني الساكن يدخل في جميع أجزائه: " حشا وعروضاً وضرباً". وأهم تشكيلاته المستعملة هي

أ- البسيط المخبون: وهو ما كانت عروضه مخبونة (فاعلن) بكسر العين، وضره مخبونا (فاعلن) بكسر العين ، مثل : قصيدة " قولوا لمية ضاع الشعر والغزل " .

ب- البسيط المقطوع: وهو ما كانت عروضه مخبونة (فاعلن) بكسر العين وضره مقطوعا (فاعلن) بسكون العين، والقطع علة ، وهي حذف الساكن الوند المجموع في (فاعلن) وإسكان ما قبله فتصير (فاعل) و تنتقل إلى (فاعلن)،²¹ ومثاله : قصيدة " حبيبتي أنت كم تهتز أوتار".

أما الوافر فوزن التام منه هو:

مفاعلتن + مفاعلتن + فعولن مفاعلتن + مفاعلتن + فعولن

>> و المقياس (فعالن) لا يتغير أبدا في قصائد هذا البحر، أما المقياس (مفاعلتن) فكثيرا ما يجيء

ساكن اللام... وعلى هذا فليس لهذا البحر إلا نوع واحد من القصائد.<<²²

وهذا ما نلاحظه في قصيدة : " لأبي الوردتين ترى أغنى". >> والوافر التام بحر يميل إلى التدفق

السرير ، و يمتاز باستثارة المتلقي، وهو يتقبل شحناته الخطابية ولعل دخول العصب - إسكان الخامس

المتحرك-في حشوه هو الذي مكنه من التنوع في الإيقاع، ولذلك فهو بحر يصلح لكل أمر من شأنه استئثار السامع أو كسبه أو إغراقه في الحزن حتى الفجعة، لذلك كثر استخدامه في الفخر و الرثاء والاستعطاف فهو يشتد إذا شددته و يرق إذا رققته.>>²³

نعود الآن إلى القصيدة الحرة التي أخذت حصة الأسد في ديوان الشاعر كما وضح من قبل فإذا أخذنا بعض النماذج منها ظهر لنا أن الشاعر يلجأ إلى المزج بين بحرین، أو ثلاثة بحور في سطر واحد والعلة في ذلك -حسب رأيي- أن الشاعر يصبو إلى التنوع الإيقاعي، وكسر رتابة الوزن، وربما هو حب التقنن و الابتكار على غرار ما فعل المولدون إذ >> يقول مؤرخو الأدب إن المولدين قد تملك بعضهم حب الابتكار، والميل إلى الجمال والتقنن حتى في أوزان الشعر و طرقه، فمزجوا بين الأوزان المختلفة...>>²⁴

وكمثال على مزجه بين تفعيلتين مختلفتين، من بحرین متباينين، نأخذ قصيدة:

" كلما تسقط تسقط " ²⁵

كلما تسقط تسقط

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

فاعل فاعل فعلن

فانتصب

0//0/

فاعلن

موقف الصفصاف والنخلة واحد

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

فاعلن فاعل فاعلن فعلن فع

يبس الجذع وظل الرأس مرفوعا وصامد

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

فعلن فاعل فاعلن فعولن فاعلن فع

يبدو لنا من خلال المقطع السابق مزج الشاعر بين (فاعلن) و(فعولن) ، أي بين بحر المتدارك، وبحر المتقارب، ونلاحظ أن (فاعلن) التفعيلية الأساسية في المتدارك لحقتها زحافات وعلل، فوردت: مخبونة- زحاف- (حذف الثاني الساكن " فعلن ")²⁶؛ ومقبوضة- زحاف- (حذف الخامس الساكن " فاعل ")²⁷؛ ومقطوعة - علة- (حذف آخر الوند المجموع وإسكان ما قبله " فاعل ")²⁸

وإذا نظرنا إلى المتقارب ، وجدنا التفعيلة الأساسية (فعولن)، جاءت مبتورة -علة- (اجتماع الحذف والقطع " فع ")²⁹ ، >> ولما كان المتدارك في وزنه الشاذ رتبيبا ذا إيقاع يعتمد على توالي التفعيلة السليمة (فاعلن) ... فإن الشعراء (قديما) هجروه، لما فيه من سذاجة في الأداء هي أقرب إلى النثر منه إلى الشعر. <<³⁰ ، >> أما في الشعر الحر، فإن تسامح الشعراء باستعمال مختلف الأضرب في القصيدة الواحدة، فضلا عن إباحتهم القبض في حشوه (فاعل) أنقذ هذا الوزن من رتابته، وجعله قابلا للتلوين و التنويع. <<³¹

و المتدارك بحر أهمله الخليل بن أحمد الفراهيدي ، ولم يذكره مع بحوره 15، وأقره الأخفش ، ويسمى أيضا بالخبب. ويأتي في أغلب الأحوال على وزن (فعلن).

أما المتقارب، >> كما يقول عبد الله الطيب المجذوب: من أيسر البحور لمن يريد النظم، وأعصاها لمن يحاول الإحسان والإتقان لما يتطلبه من سلامة الطبع وامتداد النفس. <<³²

و >> في الشعر الحر كثيرا ما يتداخل المتدارك مع المتقارب ، ولعل ذلك عائد إلى ظاهرة صوتية مقطعية ، تسمح بتداخل الأوتاد والأسباب، وتبادلها المواقع. <<³³

ويجأ الشاعر إلى مزج ثلاثة بحور مختلفة، وهذا الأمر لا يسمح به في الشعر العمودي، وبعد خرقا للقواعد العروضية التي وضعها الخليل، ونرى ذلك جليا في المقطوعة بعنوان: " قدرتي" إذ يقول الشاعر:

قدرتي أن أطارد هذا الساكن قلبي³⁴

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

فعلاتن فعولن فاعلُ فعلن

هذا الزارع للإحزان

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

فاعل فاعلُ فاعل فعلن

إلى أن يقول :

وكم قد غضبت وقد نصبوا لك فيك المصائد³⁵

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

فعولن متفاعلن فعلن فعلاتن فعولن

فالشاعر قد مزج بين بحور الكامل، والمتقارب، والمتدارك، وتكون الكامل من تفعيلة واحدة أساسية (متفاعلن) لها تشكيلات متعددة، أصابها حذف -علة نقصان- حذف الوند المجموع من آخر الجزء: (متقا= فعلن)، و قطع : (فعلاتن)، والقطع وهو حذف ساكن الوند المجموع وإسكان ما قبله³⁶، وإضمار وهو إسكان الثاني المتحرك³⁷؛ >> والكامل من أكثر بحور الشعر العربي غنائية، ولينا، وأنشائية ،

الأبعاد الدلالية للبنية العروضية والصوتية في ديوان الشاعر الجزائري التوفيق سالمى

وتتغيما واضحا.³⁸؛ وتفعيله المتقارب الأساسية (فعولن)، تشكيلات المتقارب المختلفة، وردت مقبوضة، ومحدوفة، ومبتورة، على التوالي: (فعول - فعو - فع). أما تفعيله المتدارك الأساسية (فاعلن) ، جاءت مقبوضة ومقطوعة : (فاعل، فاعل).

وإذا قمنا بعملية إحصائية للبحور المستعملة ونسبها المئوية سواء أكان ذلك في الشعر العمودي على قلته أم الشعر الحر، وذلك بحساب عدد ورود البحر فيالديوان وضرب هذا العدد في مائة تم تقسيم العدد الناتج على المجموع الإجمالي لقصائد الديوان؛ وهو (27 قصيدة) .نصل إلى النتائج المبينة في الجدول التالي:

البحور مرتبة حسب نسبة ورودها، أي: من أعلى إلى أسفل:

البحر	النسبة المئوية	عدد ورود البحر
المتقارب	48.14%	13 مرة
البسيط	25.92%	07مرات
المتدارك	22.22%	06 مرات
الرمل	14.81%	04 مرات
الرجز	07.40%	02 مرتين
الوافر	3.70%	01 مرة واحدة
الكامل	3.70%	01 مرة واحدة
المديد	3.70%	01 مرة واحدة

عند القراءة الأولية للجدول المبين أعلاه يبدو لنا واضحا أن نسبة شيوع المتقارب في الديوان أعلى بكثير من البحور الأخرى، ولا غرابة في ذلك، فجل الديوان اعتمد على الشعر الحر، والمتقارب يعتمد على تكرار تفعيله (فعولن)، التي جمع فيها الشاعر كما رأينا بين الضرب الصحيح (فعولن)، و المقصور (فعول)، و المحذوف (فعو)، أي أنه أفاد من جميع تشكيلات هذا البحر، لقتل رتابة التكرار. وربما يعود اختيار الشاعر له، >> لما فيه من تدفق و رتابة تعتمد على إيقاع مكرر وسلس.<<³⁹؛ والجدير بالذكر أن هذا البحر بالذات؛ يكثر في الشعر الحر، ويعلل عبد الرضا علي ذلك بقوله: >> ولما كان

الشعر الحر ذا شطر واحد ليس له طول ثابت يعتمد على تكرار التفعيلة الصافية، وتغيير عددها من شطر إلى شطر، فإن هذا الإيقاع ناسب جل شعراء حركة الشعر الحر إذا لم نقل كلهم.⁴⁰ يأتي في المرتبة التالية بحر البسيط وهو بحر مركب من (مستعلن + فاعلن) ورغم تجنب أغلب شعراء القصيدة الحرة له، <<لأن قلبه الشكلي قالب هندسي صارم لا يسمح بأي تلاعب أو تغيير.>>⁴¹ إلا أن الشاعر قد أقبل عليه دون وجل. وربما يعود ذلك إلى طبيعة البحر نفسه، << فهو بحر راقص يتصف بنغماته العالية ويتغير حركي موجي ارتفاعا وانخفاضا.>>⁴² ضف إلى ذلك يلاحظ تنويع الشاعر في البحور، بين البحور الصافية مثل: (المتقارب، والمتدارك، والكامل، والرجز)، والمركبة مثل: (البسيط، والوافر، والمديد). وهذا التباين الموسيقي أكسب الديوان رشاقة، وعذوبة، تجعل القارئ لا يسأم قصائده، ويستلذ إيقاعه، ويتناغم معها. وارتكاز الشاعر على البحور الصافية كما هو مبين في الجدول يعود إلى كونها تمنحه حرية التنقل من سطر إلى سطر في أوسع الحدود. فالبحور المركبة تحول دون التدفق النغمي لإيقاع القصائد التي تنظم على منوالها، لأنها تضيق حرية الشاعر كونها تعتمد على التكرار المزدوج ولكل تفعيلة إمكاناتها الخاصة وما يصلح تكراره في تفعيلة قد لا يصلح في الأخرى.

المطلب الثاني : القافية :

عند استقراء مفهوم القافية عند القدماء، يظهر الاختلاف الكبير بينهم. فتحلب يعرفها: <<بأنها حرف الروي، أي الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة.>>⁴³ ؛ وهي عند الخليل : <<من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك قبل الساكن.>>⁴⁴ ؛ وعند الأخفش : << اعلم أن القافية آخر كلمة في البيت. إنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام.>>⁴⁵. أما عند المحدثين فقد عرفت كإيلي : << هي تلك الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات في قصيدة من القصائد وسميت القافية، لكونها في آخر البيت من قولك: قفوت فلانا إذا تبعته.>>⁴⁶ ؛ وقد عرفها الدكتور إبراهيم أنيس بقوله: << ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن.>>⁴⁷ ؛ ويعرفها عبد الرضا على : << القافية هي مجموعة أصوات تكون مقطعا موسيقيا واحدا يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول فيكرره في نهايات

أبيات القصيدة كلها مهمما كان عددها (في القوافي المفردة)، أو يكون المقطع الموسيقي الصوتي مزدوجا في كل بيت بين شطره وعجزه (كما في القوافي المزدوجة).⁴⁸ ومهما يكن التعريف الذي نرتضيه، ونطمئن له قديمها أو حديثها. فالسؤال المطروح، ما دور القافية في بناء القصيدة؟

للقافية دور كبير في إحداث التناغم والانسجام بين العناصر المختلفة (من لفظ، ودلالة، وإيقاع) لا ريب في ذلك، ويمكن إدراك هذا الدور من خلال تتبعنا عملها على ضبط حركة القصيدة موسيقيا. فهي تضيف عليها غنائية جذابة >> فعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل. وقد عد القدماء كثرة الأصوات المكررة براعة في القول، لولا ما دخل هذه الكثرة في العصور المتأخرة من تكلف أخرجها من حسن القول.⁴⁹ فالقافية إذن:

(1) >> إيقاع خارجي منتظم.

(2) تشكل انتهاء وحدة البيت.

(3) تضيف تنوعا إلى الطاقة الإيقاعية الشعرية.

(4) تعين الشاعر على التتابع، وصب انفعالاته وتجديد نشاطه.⁵⁰

و على رغم من هذا الدور العظيم الذي تضطلع به القافية في الشعر، فقد عدها الشعراء عبئا ثقيلا تحد من حريتهم في التعبير عن مشاعرهم، وتكلفهم جهدا مضنيا إذ وجب عليهم البحث في معجمهم الشعري عن الكلمات التي تحقق القافية و تتناسب مع المعاني المعبر عنها والوزن الذي يفضلونه لبناء قصائدهم. وهو عمل فيه كثير من العنت و التصنع والتكلف الذي يقتل روح الإبداع العفوي والفطري، لذا كانت القافية أول القواعد الشعرية التي ثاروا ضدها بهدف التخلص من ربقها، فظهر في الساحة الأدبية الشعر المرسل، والمزدوج، والمسمط، والشعر الحر الذي كشف القناع في رفضه للبحور الخليلية و نظام القافية الموحدة، فجاءت قافية الشعر الحر متنوعة لتتوافق مع الدفقة الشعرية للمبدع، وتتناسب مع السطر الشعري.

وقد وقف النقاد من الحركة الأدبية التجديدية في القافية موقفا مختلفا، بين مؤيد ورافض ومعتدل ولكل حجته.

وغياب القافية لا يعني بأي حال من الأحوال، غياب الموسيقى، فإن هناك الموسيقى الداخلية التي تعوض القافية وتحقق التوازن الموسيقي للنص الشعري، عن طريق استخدام تقنية التكرار (تكرار كلمة معينة، صيغ الاستفهام، الأساليب المتنوعة)، وسبق الإشارة إلى تحديد مفهوم الإيقاع عند المعاصرين. فهم لا يحصرونه في الوزن والقافية يقول محمد صابر عبيد >> تقوم القصيدة الحديثة في

تشكيل بنيتها الموسيقية- ضمن ما تقوم به- على عنصرين أساسيين هما الإيقاع والوزن، إذ يكمل أحدهما الآخر في تناسب وتلاحم شديدين "على أن ثمة فارقاً دقيقاً بين ما يعرف اصطلاحاً بالوزن وما يدعى فنياً بالإيقاع بمعنى أن المقصود تحديداً بالإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة وقد يتوافر الإيقاع في النثر، في حين يحدد الوزن بأنه مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية." < 51

بقراءة القوافي في ديوان (قصائد لا محل لها من الإعراب)؛ نجد الشاعر قد نوع فيها، فاختلقت بين الشعر العمودي والشعر الحر، وحرص على تحقيق غنائية قصائده ليشد المتلقي ويجعله يتجاوب معه. ونطلق القافية لديه على حرف الروي على اعتبار أن الديوان في معظمه اعتمد على القصيدة الحرة بنسبة كبيرة 21 قصيدة حرة، 2 جمعت بين الشعر العمودي والحر، و 04 قصائد تقليدية.

أولاً: القصائد العمودية:

تعلم القافية في الشعر العمودي دوراً مميزاً، إذ تتأزر مع البحر الشعري، في نظام القصيدة التقليدية المقسمة إلى شطرين متساويين على تحقيق فواصل موسيقية منتظمة الحركة تطرب لها الآذان. وتشكل القافية الموحدة (موحدة الروي) نسبة ضئيلة في الديوان، حيث بلغت أربع قصائد من 27 قصيدة، أي بنسبة 14.81%، ولقد التزم الشاعر ضرباً واحداً في قصيدته الموزونة المقفاة وذات الشطرين والمصرعة بعنوان:

"القصيدة التي لم تقرأ"، إذ يقول:

حبيبتي أنت كم تهتز أوتار ويسعد القلب من ذكراك تذكار⁵²
 ذكراك عادت تدق الباب ثانية تستسمح الباب أن يغشاه زوار
 لكنما الزمن المسود نعرفه و الدهر... نعرف في السراء دوار
 إنني أتيتك من طاغست مرتحلاً كيما أراك فتسقى الجذب أمطار

وهي قصيدة تحتوى على 46 بيتاً، وكانت قوافيها (تذكار، زوار، دوار، أمطار، أشعار، أثمار، أطيوار، إصرار... الخ) حافظ فيها الشاعر على القافية المردفة، وكانت على الشكل التالي (0/0) أي متواترة، اختار لها حرف الروي "الراء" المتحركة (قافية مطلقة). >> فوقوع الراء رويًا كثير شائع في الشعر العربي. << 53

>> وليس من الضروري أن يسبق الروي بحركة، بل قد يسبق بسكون. وهنا لابد من التزام السكون لأنه جزء من الوزن ونظام توالي المقاطع، والروي الذي يسبق بسكون لا يجيء في القافية المقيدة مطلقاً. <<⁵⁴ ؛ >> ولاشك أن التزام حركة بعينها قبل الروي، مما يكسب القافية نغماً وموسيقى. <<⁵⁵

ونرى الشاعر في قصيدة " ضياء الحزن " التي تكونت من 11 بيتاً هي قوله:

لأي الوردتين ترى أغني؟ وجرح الورد يملؤني جراحاً⁵⁶

وجرح الحزن في شفتي نرف وضوء الحزن في شفتيك لاحا

يسلك المسلك نفسه في القصيدة السابقة، فجاءت مردفة، وموصولة، وحرف رويها الحاء، وكانت القوافي على التوالي: (جراحا، لاحا، الصباحا، استراحا، راحا، الصباحا...الخ)، أي على الشكل التالي (0/0/).

ولقد قسم إبراهيم أنيس القافية إلى مراتب، حسب ما فيها من كمال موسيقى، فجعل القافية التي يسبق رويها بحرف مد يلتزم في كل أبيات القصيدة، في المرتبة الرابعة.⁵⁷ و إذا ذهبنا إلى قصيدته الثالثة التقليدية بعنوان: " قولوا لمية " التي احتوت على (32) بيتاً واختار لها حرف الروي الام، وهي قوله:

قولوا لمية ضاع الشعر والغزل قولوا لمية من كانوا هنا رحلوا⁵⁸

قولوا لمية إن الصب منشغل عنها بها رحلت ضاقت به السبل

قولوا لمية ما ليلى بشرفتها وما أتتنا على موج الهوى قبل

كانت قوافيها كما يلي: (رحلوا، السبل، قبل، زحل، هطل...الخ)، وتسمى عند العروضيين بالمتراكبة " بكسر الكاف"، وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات⁵⁹، أي على الشكل التالي: (هنا رحلوا) (0///0).

وإذا لاحظنا القصيدة العمودية الرابعة في الديوان الموسومة بـ: مزقا نبدأ.. مزقا ننتهي، والتي تتألف من (15) بيتاً، إذ يقول:

أن تطلب المجد فاسأل قطرة العرق واسأل لياليك عن سهد وعن أرق⁶⁰

.....

لا تزعج الحلم، لا تنقد سفينتنا ها قد غرقنا لكي نجو من الغرق

قد تبرزغ الشمس في الأفق مشرقها لكن مشرقها يدني من الشفق.

ولقد وردت قوافيه حسب ما يلي: (عن أرق، عن زهق، من الغرق، من الشفق، إلى الغسق، في الألق...الخ) ، وهي أيضا قافية متركبة، و مصرعة، إذ العروض والضرب متحدان في الوزن والقافية ومردفة ومجردة ؛ وحرف رويها القاف.

ثانيا: القصيدة الحرة:

الملاحظ على قصائده الحرة عدم الالتزام بقافية موحدة كما عرفناها عند الخليل وهذا دأب شعراء القصيدة الحرة، وقد لا تظهر القافية في القصائد ذات السطر الطويل ، وكأن القارئ أمام نص نثري، فلننظر مثلا إلى القصيدة المعنونة : "الرحيل إلى تاغيست"، حيث يقول :

تراودني المومسات ذوات العيون الكواحل : أن أتخلي ولكنني أكره⁶¹

الحب أن دنسته الخطيئة

وتبقى عيونك سرتا - على الدهر... دوما - خطيئة عمري...

وأي خطيئة

ويبقى يوغرطا دما في دمائي

وتبقى الجسور - برغم انتحارات هذا الزمان - البريئة

وتجري دمائي بواد الرمال.

ورغم العفونة... رغم الوحول... تظل الصخور لعمرى بريئة

فالتزام الشاعر في أغلب القصيدة لهذه الكلمات التي وضعنا تحتها سطرًا والمختومة بالتاء المربوطة الدالة على التأنيث، أضفى نغمة موسيقية يشعر بها القارئ. يقول الدكتور إبراهيم أنيس: >> أما تاء التأنيث التي لا تسبق بألف مد فقد عدها الشعراء رويًا ضعيفا بنفسه، ولا بد من تقويته بإشراك حرف آخر مع " التاء" حتى لا يكون ما يتكرر في أواخر الأبيات مقصورا عليها. وقد كان القدماء يلتزمون مع التاء حرفا آخر يتكرر معها في كل أبيات القصيدة.<<⁶²، لذا لتزم الشاعر الهمزة مرة، والألف مرة أخرى (الخطيئة - البريئة - المومسات - الحياة - القاتلة - القاحلة - القافلة - الحافلة - العائلة...الخ)

ويبدو أن سطور القصائد متباينة من حيث الطول والقصر، ويختلف هذا الأمر من قصيدة إلى أخرى، وهي ظاهرة بارزة في الديوان ، وهذا يفرضه منطق الشعر الحر.

وجاءت قوافي القصائد الحرة متنوعة، تختلف من قصيدة إلى أخرى، حسب مضامينها والحالة الشعورية للشاعر. فإذا نظرنا إلى القوافي المقيدة ، نجد قصيدة " كلما تسقط... تسقط " وردت قافيتها مقيدة، وربما يعود ذلك إلى أنها ترسم مشهدا سوداويا قاتما، فية مكابدة، ومعاناة نفسية قاتلة ، وهي قوله:

كلما تسقط... تسقط⁶³

فانتصب

موقف الصفصاف والنخلة واحد

يبس الجذع وظل الرأس مرفوعا وصامد

لا تبج منك المقاتل

لا تقل إني أكابد

لا تقل عصر البوح هذا... موبوء المقاصد

والملاحظ أن حرف رويها فيه تنوع بين حروف (الدال ، والطاء، والباء، واللام) ؛ وكانت الغلبة للدال؛ >> فالدال مثلا تجيء في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة، ولكن شيوعها في اللغة عامة ليس بالكثير، بل ربما قل عن "العين" و " الفاء" ، ومع هذا مجيء الدال رويًا يزيد عن مجيء كل من العين والفاء.<<⁶⁴؛ وتتويع الشاعر لحرف الروي سمة غالبية في قصائده الحرة.

أما إذا جننا إلى القصيدة التي وردت قافيتها مطلقة فسنجد قصيدة " يوغرطا يصلي للأصنام" إذ

يقول:

يوغرطا⁶⁵

يا فوضى العصر

يا قهر القهر

يوغرطا

يا رمز الكبر

يا زهرا

يا شجرا

تمتد يدا فأس

نحطمه

يدا غدر

وتقتص من الجذر

و الملفت للنظر أن رويها تنوع بين حروف السين؛ والطاء؛ والنون؛ و اللام...الخ.مع التزام الراء التي تشيع بكثرة في الشعر العربي ؛ ووردت القصيدة رشيقة خفيفة؛ لقصر سطورها؛ طيبة لذيدة تستعذبها الأذن ؛ وتميل إليها النفوس.

ويبدو أن الشاعر اختار القافية المطلقة لمناسبتها لموضوعه، وهو الإشادة برموز التاريخ الجزائري، ورموز الحرية؛ وشهداء ثورتها المجيدة.

وقد جمع الشاعر في موضع آخر من الديوان بين قافية الشعر العمودي؛ والشعر الحر في قصيدتين هما: " ربيع الدم "، و " إلى الجاحدة الجريحة "؛ وقد أثبتنا ذلك عند إيراد القصائد العمودية في الديوان.

وجاءت القافية في " ربيع الدم " مصرعة في أبياته التقليدية، إذ يقول:

في ضوء عينيك يبدو اللوم والعتب يشع الهوى نورا ويحتجب.⁶⁶

إلى أن يقول:

في نور عينيك ينمو الكرم والغب من ضوء عينيك يأتي الشعر والأدب.⁶⁷

لكن قوافيه تنوعت في أبياته الحرة من نفس القصيدة، الظاهرة نفسها تتكرر في قصيدة " إلى الجاحدة الجريحة " حيث يقول:

سرتا أتيتك يحدوني لك الأمل رهن الهوى ها أنا رهن الهوى ثمل.⁶⁸

و نلمس التصريح بين: (العتب / يحتجب؛ العنب / الأدب؛ الأمل / ثمل)؛ والتصريح لون بلاغي له أثر صوتي، يشيع في الشعر العمودي، تنبعث منه موسيقى تشد المتلقى، ويكون عذبا تستأنس به النفس إذا نأى عن التكلف.

ومجمل القول في القافية عند الشاعر، أنه جمع في ديوانه بين قافيتين مختلفتين قافية الشعر العمودي حسب تعريف الخليل ابن أحمد الفراهيدي. و قافية الشعر الحر التي اتسمت بكثرة التنوع، ضف إلى ذلك المزج بين القافيتين - العمودي والحر - معا في قصيدة واحدة

المبحث الثاني: البنية الصوتية:

أعتمد في دراسة البنية الصوتية، على استقراء بنية التماثل و التشابه، وذلك من خلال رصد الخواص الإيقاعية للصوت المفرد، والكلمات، والجمل، والتي تتركز على التكرار أساسا، هذا الأخير الذي يعمل على ارتفاع المستوي الإيقاعي في اللغة الشعرية. >> ويذهب محمد مفتاح بمقولته عن التكرار إلى " أن التكرار الأصوات و الكلمات و التراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية و التداولية، ولكنه (شرط كمال) أو هو محسن أو لعب لغوي. ويردف قائلا: ومع ذلك فإن التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطابات الأخرى الإقناعية.<<⁶⁹

يفهم من هذا أن للتكرار صلة وثيقة بالمعنى العام للنص ، ولا يمكن أن يكون اعتباطيا. وتتعاقد الموسيقى الداخلية ، الممثلة في تكرار الأصوات المفردة على مسافات زمنية محددة ، والكلمات ، والجمل، مع الموسيقى الخارجية - من وزن وقافية- على تكثيف الوظيفة الشعرية للقول. وإن كان للموسيقى الخارجية -من وزن وقافية - دور تضطلع به في تنعيم القول الشعري ، فإن الموسيقى الداخلية، لا تقل عنها أهمية ،فهي داعمة لموسيقاه معززة لها، تصلح ما فسد منها وتسد خللها. وسنتعرض في هذا المبحث إلى مظاهر ثلاثة تبرز الموسيقى الداخلية ،هي:

أ- التماثل الصوتي الذي نرصده من خلال الهندسة الصوتية.

ب-و التماثل اللفظي الذي يتم على مستوى بنية التردد ،والجناس.

ت-و التماثل المقطعي الذي يتحقق بتكرار اللازمة في القصيدة الواحدة.

المطلب الأول: التماثل الصوتي:

لا ريب أن الصوت يواهم الحالة النفسية والشعورية للشاعر، وكأن الأصوات ترفض نفسها عليها فرضا وتتضافر مع الدلالة لتنتج موسيقى داخلية تنتشي بها النفس وتسكن ولنا أن نتتبع كيف هندس الشاعر أصواته.

الهندسة الصوتية: >> هي عبارة عن تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة ، على أن يكون لهذا التراكم في الأصوات مؤشرات مواكبة وسياق ملائم خاص وعام.<<⁷⁰ من المعلوم بداهة أن الصوت المفرد لا قيمة له خارج النسيج اللغوي، فمن خلال هذا النسيج تأخذ الأصوات دلالاتها المتنوعة، وهذا ما أكده الإمام عبد القاهر الجرجاني في كتابه " أسرار البلاغة" إذ يقول:>> ومن البين الجلي أن التباين في هذه الفضيلة و التباعد عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة، ليس بمجرد اللفظ. كيف؟ والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف... فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده... أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان.<<⁷¹

ومن الأصوات المكررة ؛ لغاية دلالية في المقطع " شروخ متداخلة"، من قصيدة " " " كتابات على مرآة مشروخة" قوله:

فلا الطهر طهرا يظل ... و لا الدم يصبح ماء فمن يزرع الحنظل⁷²

المر ملء المدينة، من زرع الحزن في قسمات الوجوه.

فيا مولد الفجر.. فجرا ولدت.. فلا كان من يعتم النور.

في المقطع السابق نلاحظ تكرار حرف الراء، 03 مرات في السطر الأول ومرتين في السطر الثاني، و03 مرات في السطر الثالث. والملاحظ أن هذا الحرف كرر 47 مرة في هذه القصيدة. >> والراء كما يسميها علماء اللسانيات صوت مستلب أو مستل أو مفرد... ويحدث صوت الراء نتيجة طريقة واحدة من طرف اللسان على اللثة، ويصدر الوتران الصوتيان عند نطقها نغمة موسيقية فهذه الراء حرف صامت مجهور لثوي مستل. <<⁷³؛ والحروف المهجورة هي التي ترتعش الأوتار الصوتية عند النطق بها فيكون الصوت قويا مسموعا، وقد ناسب الجو النفسي للشاعر الذي يبدو حائرا مضطربا، يندد بهذا الزمان الذي انقلبت فيه الموازين فأصبح الحق باطلا والباطل حقا، ويصفق للظالم، ويصفع المظلوم.

ونلمس تكرار صوت السين في قصيدة: تساؤلات سينييه لتأمل هذا السطر :

تسائلتني السين أين السكينة في الزمن⁷⁴

والملفت للنظر أن صوت السين موجود في القصيدة المكونة من 26 سطرا، 21 مرة والسين من أصوات الصفير، لما يصحب النطق بها من صفير، كما تتصف بالرخاوة والهمس، >> والحروف المهموسة أقوى نطقا (أي عضويا في مستوى المجهود العضلي). <<⁷⁵؛ والسين صوت يلاءم موافق التعبير عن الحزن وبث الشجن الذي يجده الشاعر من تقاعس الأمة العربية وذلها وانكسارها، وتطاول السفلة من حولها وهم أقل شأنًا منها.

المطلب الثاني: التماثل اللفظي:

لا يعد التماثل اللفظي ترفا لغويا، بل هو نوع من أنواع المحسنات اللفظية المعنوية؛ التي تلعب دروا لا ينكر في تكثيف الدلالة؛ ويتجلى التماثل اللفظي في خطاب الشاعر في صورتين هما: (بنية التردد- والجناس).

أ- بنية التردد : تكرار اللفظ في البيت الأول، أو السطر لأول، وما يليه من أبيات وسطور. وتتبع الألفاظ المكررة بشكل منهجي ومنظم ويشترط أن لا يكون التكرار عشوائيا مقحما في النص إقحاما لا يخضع للاستمرارية الدلالية له، بحيث يجب إدماجه في البنية التعبيرية للنص ليبدو طبيعيا عفويا لا تكلف فيه و لا نشاز. وله دور فعال في تحقيق إيقاعية يتردد صداها في النص.

وتبرز هذه الظاهرة في خطاب الشاعر بشكل ملفت للنظر، منها قوله: في قصيدة : "قولوا لمية"

قولوا لمية ضاع الشعر والغزل قولوا لمية من كانوا هنا رحلوا⁷⁶

قولوا لمية إن الصب منشغل عنها بها رحلت ضاقت به السبل

قولوا لمية ما ليلى بشرفتها وما أتتنا على موج الهوا قبل

و الشاعر يكرر قولوا لمية ليصر على أن الأمجاد التي يصنعها الأبطال لا تموت وتبقى بقاء الزمن، لذا وجب أن نذكرها بفخر واعتزاز ، وأن حبل الماضي موصول بالحاضر فمن صنعوا التاريخ بالأمس القريب يستحقون أن تسجل مآثرهم وأن يعتز بهم ، فهو (الشاعر) منشغل بهم عنها (مية) فهم أهل للإشادة بأعمالهم العظيمة.

وفي خطاب آخر تمتد بنية التريديد عبر مساحة شاسعة من فضاء النص الشعري ، إذ يكرر الشاعر علمنتي 17 مرة على طول القصيدة وقد يكررها مرتين في مقطع واحد:

علمنتي ثورتي⁷⁷

.....

علمنتي في الجرائر

.....

علمنتي ثورتي

.....

علمنتي في فداها

.....

علمنتي ثورتي

.....

علمنتي في الجبال

وتكرار علمنتي ثورتي ينم على عظمة الثورة الجزائرية في نفس الشاعر الذي يقدر ذكرها وينسبها إلى نفسه اعتزازا بها. فالمعاني التي تعلمها منها جليلة عظيمة ؛ فهي عنده ليست تاريخا مات وفات ، إنما هي حياة في وجدانه لا يفتأ يذكرها.

ب. الجناس :

>> ويقال له التجنيس، والتجانس، والمجانسة، ولا يستحسن إلا إذا ساعد اللفظ المعنى ووازى مصنوعه مطبوعه مع مراعاة النظر، وتمكن القرائن فينبغي أن يرسل المعاني على سجيبتها لتكتسي من الألفاظ ما يزينها.<<⁷⁸

وتكمن أهمية الجناس في تكرار الصوت في نسق متوازن ومتلائم ومنسجم ، مما يحقق تكثيفا للدلالة. >> فيكون فيه استدعاء لميل السامع والإصغاء إليه لان النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب...<<⁷⁹

يرد الجناس في خطاب الشاعر في أكثر من موضع، منه قوله:

عائد من دمي⁸⁰

ودمي عائد للنزيف

أهلكت قدمي

حفريات الرصيف

يقع التجنيس في المثال السابق بين (دمي)،(قدمي) ، وتحققت فيهما المماثلة الصوتية مع اختلاف في صوت القاف في كلمة قدمي ، وهذا يحفز الذهن بإيقاعه الصوتي والنفسي معا، ويشد انتباه المتلقي، ويحدث له نوعا من التشويش يجذبه إلى الصوت ومعناه.

وأمثلة المماثلة الصوتية، نأخذ المقطع التالي:

خذي قبلتين لتلك الخدود⁸¹

عسى نلتقي ذات يوم

عسى نلتقي خلف تلك الحدود

فقد حدث التشابه الصوتي بين (الخدود) و (الحدود)، فالاختلاف فقط في صوتي الخاء والحاء، والتباين الدلالي واضح بينها، إذ الخدود مفردها خد، والحدود مفردها حد والكلمتان تصوران موقف الفراق بعد اللقاء ومفعمتان بالرجاء الذي لا ينتهي.

و لنتأمل التناغم بين الدال (المروج) و الدال (السروج) حيث يقول:

أتبكي الجبال... أتبكي المروج⁸²

أتبكي الركاب... أتبكي السروج

المروج والسروج يختلفان في صوت الميم والسين، ويتفقان في بقية الأصوات نتج عنها نغم موسيقى محبب للنفس، تستأنس به وتميل إليه.

المطلب الثالث : التماثل المقطعي:

وهو ضرب من ضروب التكرار، يمنح الخطاب دلالات إيقاعية، وهو أوسع من التماثلات السابقة، إذ يختص ببيت شعر؛ أو بمقطع يسمع صداه في كامل القصيدة؛ >> لأن للتكرار المقطعي خفة وجمالا لا يخفيان، ولا يُغفل أثرهما في النفس، حيث أن الفقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيع في القصيدة لمساة عاطفية وجدانية يُفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة و المفاجأة.<<⁸³

وقد ورد هذا النمط من التماثل في خطاب الشاعر في أكثر من مكان ولأهداف مختلفة، منه قوله :

علمونا.. ذات يوم .. ذات مرة⁸⁴

لقتونا: أن للتعريب حرمة

يتكرر السطران في هذه القصيدة 03 مرات مع بداية كل المقطع، وهما يدلان على خيبة أمل الشاعر بعد فشل التعريب في الجزائر، فرغم أن اللغة العربية هي اللغة الوطنية فلم تجد مكانا لها أمام الفرنسية. فدعوة التعريب -في نظر الشاعر- مجرد شعار أجوف، أو بريق زائف، أو حبر على ورق. لكن هذا لا يقتل الأمل في نفسه فهو مازال حيا ينبض بالحياة.

ومن التماثل المقطعي تكرر سطر يوغرطا، في قصيدته التي عنوانها " يوغرطا يصلي للأصنام"

يوغرطا⁸⁵

يا فوضى العصر

يا قهر القهر

يوغرطا

يا رمز الكبر

وقد كرر سطر يوغرطا⁸⁶ 13 مرة، وهو نوع من الإلحاح على هذا الرمز التاريخي الذي سجل اسمه بحروف من ذهب في تاريخ الجزائر كمقاوم رفض الذل والخنوع، وضحى من أجل المبادئ التي يؤمن بها، وكأن الشاعر باستلهامه هذا الرمز يريد أن يصل تاريخ الجزائر القديم بالحديث. واسم " يوغرطا" له دلالة إيحائية قوية في القصيدة، فالجزائر التي أنجبت " يوغرطا" ليست بعاجزة على أن تتجرب صنوه. وهكذا يلعب تكرر السطر دورا فعالا في إبداع بنية إيقاعية منسجمة ومتماسكة تربط مفاصل النص بعضها البعض و تجعل الصوت الأول حاضرا باستمرار فيفرض نفسه على وجدان المتلقي، وذهنه.

الخاتمة:

أظهر تحليل البنية العروضية لديوان شاعرنا تميزها بالتنوع الشديد؛ ويبرز ذلك في جمعه بين القصائد العمودية؛ والحرّة؛ مع هيمنة نظام القصيدة الحرّة على الديوان في معظمه؛ الأمر الذي حدا بشاعرنا إلى تشكيل بنية عروضية مستحدثة؛ سبقه إليها رواد الشعر الحر الكبار على غرار العراقية نازك الملائكة؛ وبدر شاكر السياب حيث تتداخل فيه الأوزان والأشكال (تداخل الشعر الخليلي والشعر الحر)؛ وقد كان لهذه التداخلات أثر واضح في بناء تمفصلات إيقاعية جددت حركية قالب العروض لديه؛ كما كشف الإحصاء أن ما يسيطر على الديوان إنما هي بنية عروضية محددة وخاصة تعتمد على تفعيلية المتقارب

والمقارب بحر تدفق ورنابة؛ تركز على إيقاع مكرر عذب وسلس؛ إذ يعتمد تكرار تفعلية (فعولن)؛ وقد أفاد شاعرنا من جميع تشكيلاته، فأورده صحيحا (فعولن)؛ ومقصورا (فعول)؛ ومحدوفا (فعو). ونلمس في بعض القصائد الحرة إختفاء الوزن والقافية تماما، وكأن القارئ أمام قصيدة نثرية. واتضح من استقراء قوافي الشاعر؛ التي تعد جزءا من البنية العروضية؛ لها صلة وطيدة بالجانب الصوتي، تبيانها الشديد فشكلت القافية الموحدة الروي نسبة ضئيلة، بلغت أربع قصائد " قافيتان متوترتان، وقافيتان متركبتان"، واختار لها الشاعر الحروف التالية (الراء؛ الحاء؛ اللام؛ القاف)، واتسمت بعذوبتها؛ وسلامة مخرجها، وفي القصيدة الحرة الطاغية على الديوان تخنفي القافية تماما. وبرزت الموسيقى الداخلية للقصائد الشعرية؛ التي تعد جزءا مكملًا للموسيقى الخاجية؛ من خلال التماثل الصوتي (الهندسة الصوتية)؛ واللفظي (بنية التردد والجناس)؛ والمقطعي (تكرار اللازمة في القصيدة الواحدة).

وتوصل المقال إلى أن لجوء الشاعر إلى هذه التنويعات الصوتية، إنما خضع طوعا إلى الحالات الشعورية المتقلبة؛ التي عاشها وجسدها قصائده؛ وقد ساهمت اسهاما واضحا في شد المتلقي، وربطه ربطا متينا بالأهداف التوخية من الرسالة، ولا يمكن إغفال دورها الفعال في تماسك وتلاحم مفاصل النصوص الشعرية المبدعة؛ لذا قصدها الشاعر لذاتها.

الهوامش:

- 1 قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ص 64.
- 2 طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1964م، ص 312.
- 3 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973م، ص 461.
- 4 العمري محمد، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث - مفاهيم وأسئلة - موقع مجلة فكر ونقد على شبكة الإنترنت
www.fikrwanakd.aljabriabed.net
- 5 المرجع نفسه، المكان نفسه.
- 6 المرجع نفسه، المكان نفسه.
- 7 حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي - دراسة فنية وعروضية - ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م، ص 10.
- 8 إبراهيم، أنيس: موسيقى الشعر، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965م، ص 13.
- 9 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 17.
- 10 حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي - دراسة فنية وعروضية - ص 8.
- 11 المرجع نفسه، ص 9.
- 12 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 314.
- 13 ينظر: حركات، مصطفى، قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر 1989م، ص 160.
- 14 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 321، 322.
- 15 مثل قصيدة - ربيع الدم -، ص: 53 من الديوان، وقصيدة - إلي الجاحدة الجريحة -، ص 95.
- 16 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 324.
- 17 سالمى توفيق، ديوان قصائد لا محل لها من الإعراب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دار هومة، 2004م، ص 41.
- 18 المصدر نفسه، ص 49.
- 19 المصدر نفسه، ص 75.
- 20 المصدر نفسه، ص 67.
- 21 ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 1997م، ص 118، 119.
- 22 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 76.
- 23 عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص 112.
- 24 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 209.
- 25 سالمى توفيق، ديوان قصائد لا محل لها من الإعراب، ص 15.
- 26 الخطيب التبريزي كتاب الكافي في العروض والقوافي، تق: الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م، ص 143، 144.
- 27 المرجع نفسه، المكان نفسه.
- 28 المرجع نفسه، المكان نفسه.
- 29 المرجع نفسه، المكان نفسه.

- 30 عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ص82.
- 31 المرجع نفسه، المكان نفسه.
- 32 المرجع نفسه، ص85.
- 33 المرجع نفسه، ص106.
- 34 سالمى توفيق ، ديوان قصائد لا محل لها من الإعراب، ص31
- 35 المصدر نفسه، ص33.
- 36 أبو الفتح عثمان بن جني، كتاب العروض، تحقيق: الهيب، احمد فوزي، ط2، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت1998م. ص90 وما بعدها.
- 37 المرجع نفسه، المكان نفسه.
- 38 عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ص44.
- 39 المرجع نفسه، ص106.
- 40 عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص121.
- 41 المرجع نفسه، المكان نفسه..
- 42 المرجع نفسه، المكان نفسه.
- 43 حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي - دراسة فنية وعروضية - ، ص139.
- 44 المرجع نفسه، المكان نفسه.
- 45 المرجع نفسه، المكان نفسه.
- 46 المرجع نفسه، المكان نفسه.
- 47 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، ص246.
- 48 عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ص168.
- 49 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، ص246.
- 50 الوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، ط1 ، دار الحصاد للنشر و التوزيع ،دمشق، 1989م، ص72.
- 51 محمد صابربعيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م ، ص26.
- 52 سالمى توفيق، ديوان قصائد لا محل لها من الإعراب، ص41.
- 53 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص248.
- 54 المرجع نفسه، ص264.
- 55 المرجع نفسه ، ص265.
- 56 سالمى توفيق ، ديوان قصائد لا محل لها من الإعراب، ص67.
- 57 ينظر : إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص269.
- 58 سالمى توفيق ، ديوان قصائد لا محل لها من الإعراب ، ص53
- 59 عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ص179.
- 60 سالمى توفيق ، ديوان قصائد لا محل لها من الإعراب، ص49.

الأبعاد الدلالية للبنية العروضية والصوتية في ديوان الشاعر الجزائري التوفيق سالمى

- 61 المصدر نفسه ، ص53.
- 62 المصدر نفسه، ص95.
- 63 المصدر نفسه ، ص15.
- 64 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص284.
- 65 سالمى التوفيق ، قصائد لا محل لها من الإعراب ، ص95.
- 66 سالمى توفيق ، ديوان قصائد لا محل لها من الإعراب ، ص53
- 67 المصدر نفسه، ص95.
- 68 المصدر نفسه، المكان نفسه.
- 69 شرتح عصام، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص09.
- 70 العمري محمد، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العالمية للكتاب، المغرب 1990م، ص63.
- 71 الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق : محمد الفاضلي، ط2، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1999م، ص 08.
- 72 سالمى توفيق ، ديوان قصائد لا محل لها من الإعراب، ص12.
- 73 الدقاق عمر، حرف الرء دراسة صوتية مقارنة، مجلة التراث العربي، ع3 ، السنة السابعة والعشرين، اتحاد الكتاب العرب، 2007م، ص13.
- 74 سالمى توفيق ، ديوان قصائد لا محل لها من الإعراب، ص93.
- 75 البكوش الطيب ، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ط2 ، المطبعة العربية، تونس 1992م، ص43.
- 76 سالمى توفيق ، ديوان قصائد لا محل لها من الإعراب، ص75.
- 77 المصدر نفسه، ص21.
- 78 السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان والبديع، ط1، المكتبة العصرية ، بيروت، لبنان، 1999م، ص325.
- 79 المرجع نفسه، المكان نفسه.
- 80 سالمى توفيق، ديوان قصائد لا محل لها من الإعراب، ص12.
- 81 سالمى توفيق ، قصائد لا محل لها من الإعراب، ص89.
- 82 المصدر نفسه، ص74.
- 83 شرتح عصام، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص21.
- 84 سالمى توفيق، قصائد لا محل لها من الإعراب، ص99.
- 85 المصدر نفسه، ص61.
- 86 يوغرطا: Jugurtha ملك نوميديا 118 - 105 ق.م. حارب الرومان فتغلب عليه ماريوس. مات أسيرا في روما. (المنجد في اللغة والأعلام، ط31، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1991م، ص626).
- قائمة المصادر والمراجع:**
أولا: الكتب العربية:

1. أبو الفتح عثمان بن جني، كتاب العروض، تحقيق: الهيب، احمد فوزي، ط2، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت 1998م.
2. البكوش الطيب ، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ط2 ، المطبعة العربية، تونس 1992م.
3. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق : محمد الفاضلي، ط2، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1999م.

الأبعاد الدلالية للبنية العروضية والصوتية في ديوان الشاعر الجزائري التوفيق سالمى

4. حركات مصطفى ، قواعد الشعر ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر 1989م.
5. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي - دراسة فنية وعروضية - ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م.
6. الخطيب التبريزي كتاب الكافي في العروض والقوافي، تق: الحساني حسن عبد الله، ط3 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة، 1994م.
7. سالمى توفيق ، ديوان قصائد لا محل لها من الإعراب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دار هومة، 2004م.
8. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ط1، المكتبة العصرية ، بيروت، لبنان، 1999م.
9. شرتح عصام، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
10. طه حسين ، في الأدب الجاهلي ، دار المعارف، مصر، 1964م.
11. عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 1997م.
12. العمري محمد، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العالمية للكتاب، المغرب 1990م.
13. قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).
14. محمد صابرعبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
15. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973م.
16. المنجد في اللغة والأعلام، ط31، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1991م.
17. الوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، ط1 ، دار الحصاد للنشر و التوزيع ،دمشق، 1989م.

ثانيا: المقالات

1. الدقاق عمر، حرف الراء دراسة صوتية مقارنة، مجلة التراث العربي، ع3 ، السنة السابعة والعشرين، اتحاد الكتاب العرب، 2007م.
2. العمري محمد ، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث - مفاهيم وأسئلة - موقع مجلة فكر ونقد على شبكة الإنترنت