الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر –الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

شـــــــــعرية الإيـــــــــقاع في ديـوان لمسة جفـاء للشاعر بشير غريب

مذكرة تخرج معدّة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر (ل.م.د)

في اللغة العربية وآدابها تخصص: أدب شعبي

إعداد الطالب:
–كمال رزوق

إشراف الدكتور:
– مسعود وقّاد

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
د. حمزة حمادة	أستاذ محاضر	جامعة الشّهيد حمّه لخضر ـ الوادي	رئيساً
د. مسعود وقاد	أستاذة محاضر	جامعة الشّهيد حمّه لخضر ـ الوادي	مشرفاً ومقرّراً
د. سعد مردف	أستاذ محاضر	جامعة الشّهيد حمّه لخضر ـ الوادي	عضواً ومناقشاً

الموسم الجامعي: 1435–1436هـ/ 2014/2015م

بسم الله الرحمن الرحيم

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَإِنَّهُۥ لَتَنزِيلُ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿١٩٢﴾

نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الْأَمِينُ ﴿١٩٣﴾

عَلَىٰ قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُنذِرِينَ ﴿١٩٤﴾

بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ ﴿١٩٥﴾ ﴾

[سورة الشعراء: ١٩٢-١٩٥]

شكر وتقدير

الشـــكر **لله سبحانه وتعالى** على عــونه وتوفيـقه

ثم للأستاذ المشرف " **مســـعود وقّاد** " والــذي لم يبخل عليا بتوجيهاته وإرشاده الدائم ، وأكون جاحدا أكثر إذا لم أتقدم بالشكر الجزيل لكل أساتذتي خاصة الأستاذ "**يوسف بديدة** " الذي كان سندا وعونا بنصائحه ، و كذلك الأستاذ "**بشير غريب** " على مساعدته فجزيل الشكر لهم.

إهداء

إلى من كان لهما الفضل في إيصالي

إلى هذا المستوى بالدّعاء والصبر،

والتحفيز والعطاء ..

الوالدين الكريمين حفظهما الله

أُهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع .

.....

كمال رزوق

مقدمة

انطلقت جميع المناهج النقدية الحديثة ، ذات الاتجاه اللغوي في تناول النص من بنيته اللغوية باعتباره نصا لغويا يشغل إمكانات اللغة الواسعة في اكتساب خصوصيته ، وتعدّ الشعرية من بين المناهج الحديثة التي عنيت بالنص الأدبي، حيث استعمله أرسطو منذ القدم وهو الذي اكتشف برؤيته النّاقدة عن جوهر الصناعة الشعرية من خلال عرضه لمفهوم المحاكاة .

وتطور مصطلح الشعرية على يد الشكلانيين الرُّوس ، وتنوع المفهوم بتنوع المصطلح على الرغم من أنّه ينحصر في فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية الإبداعية التي تحكم النّص الأدبي. ويلامس مفهوم مصطلح الشعرية عالم السرد من رواية وقصة ، فهو لا يقتصر على جنس الشعر فقط ولقد تفطن الدارسون القدامى في ظل دراساتهم المتواصلة إلي عنصر الموسيقى واعتبروه العنصر البارز في الشعر.

وظهر مصطلح الإيقاع الذي يفسر كلية القصيدة، فللكلمات مفردة إيقاعها ولها حين تدخل في تراكيب إيقاعها أيضا وهنا تحصل حركة منتجة للحيوية توصل الإدراك والإحساس معا، وكما هو معلوم أن القصيدة الشعرية تحمل في طياتها مجموعة من الجماليات والتجارب والمواقف عبر لغة فنيه انزياحيه ،جاء اختياري لهذا الموضوع الذي أردت به الوقوف عل مكامن الجمال على مستوى المتن الشعري الذي تم اختياره، فجاءت هذه الدراسة بعنوان " **شعرية الإيقاع في ديوان لمسة جفاء للشاعر بشير غريب**" وكان الحافز وراء اختياري لهذا الموضوع الرغبة في إحياء هذا النوع من التراث الشعبي والمحافظة عليه باعتباره يمثل ثقافة المجتمع السوفي، ونظراً لما يتمتع به شعراؤنا من براعة و رؤية عميقة جديرة بالدراسة والتحليل وكون الشعر الشعبي في مدينة واد سوف مشحون بالصور التجريدية والخيالية التي تحتاج إلي التأمل بغية فك شفرتها ،كما أن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الألفاظ تصاغ وتنسج عشوائيا ويتمُ إيصالها للقارئ ، بل إن الكلمة التي يعبر بها الشاعر لها وزنها وقيمتها بفضلها يتم نقل تجربة إنسانية بأكملها ، وهذا ما نجده في ديوان لمسة جفاء للشاعر بشير غريب كونه نسيجا فنيا متميزا ، وقصرتُ هذه الدراسة على عنصر حصري في الشعر وهو الإيقاع كون مناحي البحث واسعة وكثيرة ومختلفة ، وآثرت أن أتوقف عند المستوى الإيقاعي ودوره ، دون أن

أقصد إلي إهمال بقية العناصر أو تقليل قيمتها أو نفيها خارج الشعرية ولكن المجال لا يتسع لعناصر الشعرية التطبيقية كلها .

ولا شك أن لكل بحث إشكاليته التي تختصر بعده المعرفي ، وتؤسسه تأسيساً علمياً منهجياً ، وإشكالية هذا البحث تتمثل في : كيف يمكن أن تُنتج الظاهرة الإيقاعية قوانينها الخاصة التي تجسد شعرية النص الشعري الشفاهي ممثلا في ديوان "لمسة جفاء للشاعر بشير غريب ؟

وبعد اختياري للموضوع وتحديد إشكاليته ، اعتمدت في بحثي هذا مسلكاً بدأته بمقدمة ، وجاء الفصل الأول بعنوان الشعرية والإيقاع ، الذي قسمته إلي مبحثين ، تناولت في المبحث الأول الشعرية وتناولت في المبحث الثاني الإيقاع بوصفه ركنا مهما من أركان الشعرية وتطرقت لمفهومه وأهم الجوانب البارزة فيه وجماليته في النص الشعري .

ودار الفصل الثاني حول شعرية الإيقاع في ديوان لمسة جفاء ، وقسمته إلي مبحثين تناولت في المبحث الأول الموسيقى الخارجية، أما المبحث الثاني فتناولت فيه الموسيقى الداخلية واكتفيت بدراسة ظاهرة التكرار باعتباره الأكثر انتشار في الشعر الشعبي بمنطقة واد سوف ، ثم قفيت بحثي هذا بخاتمة تضمنت أهم ما توصلت إليه من نتائج .

وللإحاطة بنواحي الموضوع ، استعنت في هذه الدارسة بالمنهج التاريخي للتأصيل لموضوع الشعرية من حيث الأصول والمفاهيم ، كما أستعنت بالمنهج الوصفي التحليلي أثناء لجوئي للدراسة الجمالية من خلال تحليل نماذج شعرية من الديوان والوقوف على ما تضمنته من تشكيلات وصور فنية ، و الكشف عن براعة الشاعر بشير غريب في بناء قصائده والجماليات الفنية التي اشتملت عليها نصوصه الشعرية .

وكان سندي في هذا البحث مجموعة من المصادر والمراجع أهمها :

كتب النقاد التي تم الاستعانة بها مثل : الشعرية لتدوروف ، الشعرية لرومان ياكبسون ، في الشعرية لكمال أبي ديب ، جماليات الشعرية لخليل موسى ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء لأبو الحسن حازم القرطاجني ، خصائص الحروف العربية ومعانيها لحسن عباس ، موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس ،

جماليات الشعرية لخليل موسى ،محمد المرزوقي الأدب الشعبي في تونس، ومجموعة من الدواوين أهمّها : أعلام الشعر الملحون لمنطقة وادي سوف ج2 لأحمد زغب ، من روائع الشعر الشعبي لمحمد الصالح بن علي ، الأدب الشعبي في تونس لمحمد المرزوقي ، موسيقى الشعر الشعبي لشكري محمد عيّاد .

ومن الطبيعي أن يتعرض أي باحث إلى صعوبات وعراقيل منها ما يعود إلى طبيعة البحث ، ومنها ما يعود إلى الظروف المحيطة بالباحث ويمكن أن أذكر أبرزها :

- صعوبة المادة الشعرية المدروسة من خلال اللهجة المحلية والتي تضمنت مفردات وتراكيب غريبة وصعبة بالنسبة لنا ، وخاصة لهجة البدو باعتبارها مختلفة عن لهجة حديثنا اليومي .

ورغم هاته الصعوبات ، إلا أني بعون الله تعالى تخطيتها وأتمنى أن يكون هذا البحث قد أضاف شيئا وأنار جانبا من موروثنا الشعبي ، وفتح مجال الدراسة و البحث الأوسع لجوانب أخرى من شعرنا الشعبي الأصيل .

وأخيراً وليس آخراً فإن نلتُ الرّضا وحسن السداد فذاك رجائي ، وإلا فحسبي الصدق في النية والإخلاص في العمل وأسال الله الهدى والتوفيق والحمد لله رب العالمين أولاً و أخيراً.

الفصل الأول

الشعريـــة والإيقاع

المبحث الأول: الشعريـــــــــــــــة

أولا : علاقة الشعرية بالفلسفة والنقد والبلاغة.

ثانيا: مفهوم الشعرية في النقد الغربي والعربي.

المبحث الثاني: الإيـــــــــــقاع

سيـرة ذاتـيـة للشاعر

الإسم : البشير

اللقب : غريب

تاريخ ومكان الإزدياد : 1990/05/16 بالدبيلة ـ الوادي .

العنوان : حي الكوثر ـ الوادي .

المستوى العلمي : ماجستير أدب عربي قديم بجامعة ورقلة .

النشاط : شاعر ،في الشعر الفصيح و الشعبي .

ـ عضو مكتب الرابطة الولائية للفكر والإبداع بالوادي .

ـ عضو الجمعية الوطنية لصون التراث اللاّمادي وترقيته

ـ عضو مكتب جمعية بانوراما للفنون الدرامية والسنمائية بالوادي .

ـ عضو نادي الخيّام للإبداع والدراسات الأدبية ـ مكلّف بالإعلام ـ بدار الثقافة الوادي .

ـ عضو هيئة تحرير مجلّة القباب الثقافية الصادرة عن دار الثقافة بالوادي .

الأعمال الإبداعية : ديوان في الشعر الشعبي بعنوان " لمسة جفاء " ، مديرية الثقافة بالوادي سنة 2012 .

ـ تحت الطبع كتاب نقدي بعنوان " الزجل والتصوّف ـ دراسة لأزجال أبي الششتري ـ "

ـ مخطوط في الشعر الشعبي بعنوان " زي ما حكتلي الشمس " .

ـ مخطوط في الشعر الفصيح بعنوان " بعيدا عن احتمال الحب " .

. مخطوط مجموعة أغاني بتدوينها الموسيقي بعنوان " مجاديف الرمل " .

. مخطوط مجموعة أناشيد للأطفال بعنوان " قناديل " .

. أعمال أخرى : . كتب مسرحية للكبار بعنوان " مكتوب عالجبين " سنة 2013 .

. نص أوبيرات للأطفال بعنوان " قناديل " بمناسبة افتتاح مهرجان قراءة في احتفال بالوادي 2014

. نص الملحمة الغنائية ، أوبيرات بعنوان " حنين الخوابي " عرضت افتتاح مهرجان الأغنية السوفية 2014 .

. نص وتمثيل بالإشتراك مع مجموعة شعراء في الأعمال الأوبرالية المسرحية " أشرعة الصمت،سفر الذاكرة ، تراتيل لمقام الورد ، كان المكان هنا " المعروضات في افتتاح كل طبعة للملتقى الوطني للشعر الفصيح .

. ممثّلا في أوبيرات " ذاكرة الوطن "في افتتاح مهرجان الأغنية السوفية سنة 2012 .

أهم المشاركات :

1. **الدولية** : . الملتقى الدولي للقصيدة العمودية بقابس . تونس 2012 .

. الملتقى العربي للشعر العمودي . المنستير . تونس 2013 .

. مهرجان تيفلت الدولي للشعر . الرباط . المغرب 2014 .

. الملتقى الدولي لتحليل الخطاب جامعة صفاقس 2014 .

. ملتقى الشارقة للشعراء الشباب 2014 .

. الملتقى الدولي للمرأة في الثورة الجزائرية من منظور أدبي جامعة مستغانم نوفمبر 2015 .

2 . **الوطنية** : كثيرة أهمها . الملتقى المغاربي للأدب الشعبي . بومرداس 2011 .

. الأيام الأدبية الثانية بتبسة 2010 .

. الملتقى الوطني الثاني حول الطاهر وطار أم بواقي 2012 .

. الأيام الأدبية شموع لا تنطفئ . بوهران . 2014 .

. المهرجان الوطني للشعرالشعبي والأغنية البدوية بتيسمسيلت 2012.

. مهرجان الشعر الشعبي والأغنية البدوية بالبويرة . 2011 .

. مهرجان الشعر الشعبي والأغنية البدوية بسيدي خالد بسكرة . 2012 .

. شارك في العديد من الأسابيع الثقافية المنظمة من قبل محافظة المهرجان الثقافي المحلي للفنون والثقافات الشعبية لولاية الوادي لكل من ولاية : ميلة ، بسكرة ، أدرار ، ورقلة ، بشار ، عين تموشنت ، الشلف .

. الملتقى الوطني للتراث الشفوي في الجنوب الجزائري بجامعة ورقلة 2015 .

الجوائز المتحصّل عليها :

. الجائزة العربية الثانية في الملتقى العربي للشعر العمودي بالمنستير . تونس 2013 .

. الجائزة الوطنية الثانية في ملتقى شموع لا تنطفيء بوهران 2014 .

. جائزة أحسن كلمات عن أغنية " على مرساك " في المهرجان المحليّ للموسيقى والأغنية السوفية 2013 .

. الجائزة الوطنية الثانية في الملتقى الوطني للشعر الطلاّبي بجامعة ورقلة 2014 .

. الجائزة الثالثة في الملتقى الدولي للكتاب والشعر والأدب بورقلة 2014

. الجائزة الوطنية الأولى في الملتقى الوطني للشعر والفن التشكيلي بسكيكدة 2015 .

المبحث الأول: الشعريـــــــة

أولا : علاقة الشعرية بالفلسفة والنقد والبلاغة .

1- الشعرية والفلسفة :

تطرق هوميروس للشعرية في ملحمته والتي خصّ فيها شخصياته "بصفات جمالية عظيمة فأخيل مغطّس بماء الألوهية وهيلين ذات قوام لين ورشيق وأوليس صاحب الحنكة والحيلة والذكاء والصبر، وبينلوب وأندروماك مثالان للوفاء والصبر على الشدائد .."[1] فهي صفات تعكس طابعا جماليا على النص الإبداعي، لأن كلّ ما يميز النص الشعري من صفات جمالية يمثل مفهومه للشعرية، لذلك لا نجد هذه الجمالية منحصرة على الشخصيات بل تنطبق على النص الشعري أيضا. أما هيراقليطس فقد حصر مفهومه للشعرية بالثنائيات الضدية القائمة على الجدل ، لأنه ينزع للفلسفة المادية ، فالشعرية عنده تبنى على أساس المفارقة الضدية التي تخلق عالما للجمال يتحقق به تناسق وانسجام النص الشعري. وبخصوص الفيلسوف سقراط فتنزع شعريته منزعا مثاليا ، ومثاليته جعلته لا يولي الحواس والفلسفة الطبيعية اهتماما ويهتم بمبدأ الغائية، أما أفلاطون فجاءت نظرته للواقع منبثقة من رؤية كلية لا تشوبها نقائص ، وبالتالي جاء مفهومه للشعرية انطلاقا من فكرة المحاكاة التي يراها كاملة لا ينبغي على الشاعر أن يزوّر حقائق ملموسة ، والمحاكاة في نظره " لا تولّد إلا أوهاما بل إنها تصرف الانتباه عن الواقع المهموس "[2]. لذلك " تعود حملة أفلاطون على الشعر إلي ابتعاده عن عالم المثل الذي يمثل جوهر الحقيقة من جهة ، وابتعاده عن المعايير الأخلاقية للمدينة الفاضلة من جهة ثانية."[3] فمفهوم الشعر عنده يرتبط بعالم الأخلاق وذلك عندما عدّ المحاكاة تشويها لعالم الحقيقة ، وهو ينادي بالفن الذي يقوم على أساس الأخلاق ، لذا نجد نظرته للواقع لا تختلف عن نظراته للشعر فهي تعكس كل رؤاه وأفكاره، وقد فرق بين لغة الشاعر والفلاسفة باعتبار أن لغة الفلاسفة ترشح

[1] – خليل موسى ، جماليات الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص31.

[2] – أحمد الجوة، بحوث في الشعريات ، مفاهيم واتجاهات ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، صفاقس ، د، ط2004م. ص 56.

[3] – عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد ط1 ، 2011، ص 125.

بالعلمية الموضوعية ، بينما لغة الشعراء منزاحة عن أصلها المعجمي ، وهذه المفارقة نجدها نابعة من كون شعريته مرتبطة بالأخلاق.

إن أراء الفلاسفة التي تم التطرق لها آنفا لا تمثل في حقيقة الأمر الإرهاصات الاولى لهذه النظرية التي حمل لواءها أرسطو في مؤلفه " فن الشعر" الذي يمثل مرجعا متميزا في عالم الأدب، نظرا للقضايا النقدية التي تناولها، كما يعدّ الأرضية التي انطلق منها العديد من النقاد باعتماده مصدرا لبحوثهم ودراساتهم ، بالإضافة الي تميّزه بمنهج نقدي يقوم على تحليل النصوص واستقراء القواعد . كما نجد شعريته لا تتحدد بعناصر جزئيه ، وإنما تتكوّن وفق معيار كلي تتضافر فيه كل الوحدات لتشكل نظرية متكاملة ، فمن أهم المكونات والعناصر التي تكون شعريته " المحاكاة والحكاية والعرض والتعبير، والنشيد وتحديده للأنواع الأدبية (التراجيديا والكوميديا)."[1]. أما عن طبيعة المحاكاة الأرسطية نجدها خاصة بالشعر التمثيلي الذي يمنح الشخصيات بعدا جماليا وفي نفس الوقت حرية مطلقة تتيح لها التعبير عن نفسها ، دون فرض رقابة أو سلطة عليها من طرف المؤلف التي تكسبها ثقة بالنفس ، والتي تنعكس إيجابا على العملية الإبداعية ، وعلى هذا الأساس تظهر شعرية المحاكاة من خلال محور الحرية ، وكما وجدنا المحاكاة خاصة بالشعر التمثيلي ، فإنها تقوم أيضا على " الحكاية " التي تدخل ضمن تشكيل شعريته ، فلا توجد محاكاة دون حكاية لأنهما قطبان متلازمان حضور أحدهما يستدعي حضور الآخر بالضرورة. لأن طبيعة المحاكاة تظهر في طريقة صياغة الحكاية وترتيب أحداثها وتناسق عناصرها وانسجام أفكارها ، وفق نظام محكم وثابت ذي أبعاد واضحة .

ومن العناصر التي تنضوي ضمن التشكيلات المحاكاة الأرسطية نجد التحوّل والتعرّف اللذين خصص لهما مساحة من كتابه ، حيث بعتبرهما من أنجع الوسائل في تحصيل التأثير المقصود من المآسي بما فيها من تضاد ومفاجأة .

ساهمت الشعرية الأرسطية بما تحمله من أفكار وقضايا نقدية في إثراء المعرفة الأدبية ، عارض بها أفكار أستاذه أفلاطون التي ربط فيها الأدب بالأخلاق جاعلا المحاكاة تزويرا لوقائع مجسدة على أرض

[1] – مشري بن خليفة ، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصيّة ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، عمان ، د ط ، 2010م، ص27.

الواقع ، في حين جعلها أرسطو وسيلة إبداعية لاكتناه جوهر العمل الإبداعي الفني ، ولما كانت لشعريته هذا الحضور اتخذها العديد من الباحثين مطية لبحوثهم حيث استفادوا منها وفقا لمتطلباتهم وظروفهم خاصة شريحة من الفلاسفة المسلمين أمثال : ابن سينا ، وابن رشد، والفارابي الذين اجتمعت عندهم جملة من المعايير ساهمت في بلورة رؤيتهم للشعر ومفهومه ، وكان الهدف من ذلك كله هو التأسيس الفلسفي والنظري للشعر عامة ،فالشعرية عندهم كمفهوم لم تلق اختلافا بيّنا لأنهم أجمعوا على أن تكون المحاكاة والتخييل من أهم مكوناتها ، كما يعدون نشأة " الشعر وليد الفطرة الإنسانية، ولا يختلف الفلاسفة في شيء مع أرسطو في الارتداد بالشعر إلي هذه الغريزة الإنسانية ، ويبدو أن ذلك إقرار بشرعية الشعر وضرورته للإنسان مادام صدى لطبعه، ولكي يدلل الفلاسفة على ذلك بحثوا في المحاكاة، وفي قابلية النفس للانسجام والتوافق والإيقاع . ولما كانت هذه الخصائص تشكل حقيقة الشعر وهي مركوزه في الطبع ، صار لازما الإقرار بأن الشعر غريزي النشأة "[1].

أما عن الفلاسفة المسلمين ، فأغلبهم حصروا مفهومهم للشعر في المحاكاة والتي استعملوها في الأغلب بمعنى التخييل كما ورد في قول ابن سينا " إن الشعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونه متساوية ، وعند العرب مقفاة ."[2] . والشعر في تصوره " يفيد التخييل الذي يعتمد على محاكاة أمور موجودة بالضرورة أو ممكنة الوجود."[3]. ويتفق الفارابي مع أرسطو الذي عدّ المحاكاة وسيلة إبداعية دون اقتصارها على مجرد النقل الذي يقتل فيها روح الإبداع والفاعلية ، فهي عنده ليست " مجرد نقل فوتغرافي للطبيعة أو الواقع وإنما هي تصوير لما يمكن حدوثه ، فهي وإن استندت الي الواقع فهي لا تطابقه حرفيا "[4]. أما ابن رشد نجده لا يختلف عنهم حيث " اعتبر جوهر الشعرية في خاصيتي المحاكاة

[1] – الأخضر جمعي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د ، ط ، 1999ص 56.

[2] – ابن سينا ، المرجع السابق، ص 161.

[3] – إلفت الرّوبي ، نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1983م ص 90.

[4] – المرجع نفسه ، ص 87.

والتخييل سواء تعلق الأمر بالشق التشكيلي أو بجانب الوظيفة والتأثير يقول في سياق وصفه لطبيعة فعل المحاكاة والتخييل باعتبارهما أسس الصناعة التخييلية ارتبطت بالشعر أو بغيره من الفنون ".[1]

إن مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين مؤلف من التخييل الذي يعدّ فرعا من المنطق الذي يقود إلي بناء الكليات والتي بفضله يتم اكتناه جوهر العمل الإبداعي واستخراج مكنوناته وخصائصه ، لهذا لم يجعلوا مثل هذه الخصائص – أي التخييل والمحاكاة- مقتصرة على الشعر دون النثر بل يمكن تحققها على مستوى جميع الفنون خاصة عند ابن رشد الذي قال بهذه الفكرة ، كما رأوا في المحاكاة وسيلة للإثارة ، والتحفيز بتحويل العمل من مادته الخام إلي مادة فاعلة، أما تركيزهم على العناصر الداخلية للأدب هي النقطة التي قال بها تدوروف لاحقا ، وبذلك يحاولون تأسيس نظرية الأذب بعيدا عن المؤثرات الخارجية .

2- الشعرية و النقد :

كان مصطلح الشعرية موجودا كمفهوم لكن غائب كمصطلح في كتابات النقاد القدامى ، "حيث جاءت هذه النظرية تحت مصطلحات منها : النظم ، اللفظ والمعنى ، الجدة والقدم وغيرها من مصطلحات. وفيما خص مصطلح الصناعة نجد له إرهاصات في الحقل الفلسفي اليوناني عند أرسطو عندما قال: إنّا متكلمون الآن في صناعة الشعراء وأنواعها.وفي النقد القديم نجد مصطلح الصناعة مجسدا عند ابن سلام الجمحي الذي يرى في الشعر صناعة مثل باقي الصناعات ، والاختصاصات ، وأنّ العلماء وضعوا له معايير وقوانين يسيرون عليها ، والتي يميزون بها جيد الكلام من رديئه، وعلى هذا الأساس تعتبر شعرية ابن سلام المولود في البصرة عام 139هـ وعاش حياته في بغداد ، وتوفى بها عام 232هـ ، وهو أحد الإخباريين والرواة كما قال فيه صاحب الفهرست ، وكتابه طبقات الشعراء هو أول مصدر نقدي وصل إلينا حتى الان ، تعتبر شعريته قفزة نوعية ذات طابع

[1] – الأخضر جمعي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 31.

جمالي ودلالي ، استطاع بفضلها نقل الشعر من أفواه العامة الذين لا دراية لهم بهذا العلم إلي أهل الإختصاص والمهيئين لهذه المهمة وهو بهذه الرؤية يحاول تأسيس علم للشعر الذي عدّه صناعة"[1].

ومفهوم الشعريّة عند باقي النّقاد القدامى أقسام ، ولكل ناقد نظرته الخاصة فهذا "ابن قتيبة" يرى أن الشعر يكون ذا جمالية إذا حافظ على مبدأ الجودة الفنّية، فمعيار الجودة الفنية هو الذي يحدد شعرية ابن قتيبة ، والذي يتسنى للناقد الحكم على جيّد الشعر أو رديئه . أما ابن طباطبا فيحدد الشعر بأنه "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع ، وفسد على الذوق ، ونظمه معلوم محمود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلي الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه "[2]. فقد خص الشعر بخاصية لازمه تفرق بينه وبين سائر الفنون النثرية ألا وهي خصاصية الوزن . والوزن عنده ليس مجرد عروض وتفعيلات تحفظ وتتعلم ، بقدر ما هي موهبة يتميز بها الشاعر، إذ لا يأخذها بطريقة التلقين ، ما لم يكن الطبع مغروسا داخله ، مثلها مثل المحاكاة عند أرسطو عندما ردها لطبيعة النفس.

وإلي جانب هؤلاء النقاد نجد البقلاني ، وابن رشيق القيرواني ممن حصروا الشعر في الوزن والقافية وجعلهما من مكونات الشعرية ، حيث أصبحت هذه العناصر سمة يتميّز بها الشعر ، لكن دون أن يبقوا عليها جامدة ، حيث حاولوا من جهة أخرى تجاوز تلك القواعد الممثلة بعمود الشعر ، ومن هؤلاء نجد حازم القرطاجني الذي تطّرق لمفهوم الشعرية في مؤلفه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وتوصل إلي نتائج لم تكن مطروقة من قبل . وما يمكن ملاحظته على شعرية حازم القرطاجني أنه أخذ ببعض النقاط التي قال بها أرسطو في فن الشعر ، ولكن بدرجات متفاوته غير متطابقة وهذا راجع لطبيعة كل أدب ، فكأن المنهاج يعتبر حلقة وصل لما جاء به أرسطو وتكملة له ، لأنه خاض في بعض القضايا العالقة والتي لم تلق حظوة عند أرسطو . وهذا راجع لطبيعة الفن الإغريقي .

[1] - مديحة خالد ،شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش ،(جداريّة أنموذجا)، رسالة ماجستير في اللغة والأدب العربي ، تخصص دراسات أدبية ولغوية ، جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة ،2012 -2013.ص 21،22.

[2] – محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر ، شرح وتحقيق : عباس عبد الستار ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1982،ص 09.

بينما مفهومه للشعرية جاء ممثلا بقوله " الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلي النفس ما قصد تحبيبه إليها . ويكّره إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته ، أو بمجموع ذلك ، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها ."[1] . يركز حازم القرطاجني على عناصر بعينها يبني على أساسها القول الشعري ، وتمثل في مجملها مفهومه للشعرية وهي : الوزن، المحاكاة، والتأليف والإغراب والصدق، ولكنه لم يقف عند حدود ذلك ، لأنه أدرك أن الوزن أو الإيقاع وحده لا يقيم شعرا ، بل لابد من حضور عناصر تحقق للنص الشعري شعريته .ولما كانت شعريته مفتوحة تنشد الكلية أضاف إليها المحاكاة والتخييل التي تضفي على بنية النص الشعري جمالية وفي نفس الوقت دلالة. ومن النقاط التي خصّ بها حازم شعريته أيضا أنه لم يقل بضرورة توفر مثل هذه العناصر (التخييل والمحاكاة) في الشعر دون النثر ، ولم يعمل على الفصل بين الشعر والنثر " فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجود فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا ."[2].فقد أراد وضع شعرية للأدب بصفة عامة كونه لم يفصل بين الشعر والنثر .

"أمّا عن طبيعة المحاكاة عنده نجدها نفسيّة وهذا ما يندرج ضمن الإبداع الشعري خاصّة أنّ الأدب بصفة عامة واحد من الانماط التي يستخدم للتعبير عن مكونات وتصورات نفسيّة وإنسانية ، من حيث ارتكازه على القوة النفسية التي يتخذها وسيلة للتأثير على نفوس المتلقين. كما ينبغي على الشاعر أن يكون على قدر واسع من الثقافة لكي يتمكن من نظم شعره على الطريقة المطلوبة ، حيث تكون هذه الأدوات الحافز على تشكيل بنية النص الشعري ومن هذه الأدوات التوسع في اللغة، البراعة في فهم الإعراب ، الرواية لفهم الأدب ، المعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه . ولايبدع ويبرع الشاعر في شعره

[1] – أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، د. ط، 1996م، ص 71.

[2] – المصدر نفسه ، ص 67.

إلا إذا كان ناشئا في بقعة طيبة ، وبيئة فصيحة ، لذلك قلما برع في تأدية المعنى من لم ينشأ في مكان فاضل ، ولا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة تملك ناصية الكلام ، ولا في جودة نظم من لم يكن دافعه النوال والعطاء، ولا في رقة نسيب من لم يبتعد عن أحبابه ، ومن لم يفترق عن خلانه ، وهي دلالة على ربط الزمان بالمكان في القصيدة.

ولكي تكتمل جودة العمل الفني لدى الشعراء أدرج حازم القرطاجني قوى ثلاث متمثلة في العوال الداخلية هي : القوة المائزة .القوة الحافظة . القوة الصانعة . ويرى حازم القرطاجني في اجتماع هذه القوى ما يحقق شعريّة العمل الفني ، كما استوحى " هذه القوى من كتب النفس للفلاسفة وإن حاول تكييفها لصالح العناصر الشعرية."[1] فمن توفرت فيه هذه القوى هو الشاعر الكامل لأنه قادر على تصّور كليّات المقولات ،ثمّ من حصل له من هذه القوى فهو الشاعر المتوسط ، فهو شاعر بالنسبة إلي من هم أسفله ، وليس شاعرا بالمعنى الكامل لوجود من يمتلك ناصية للكلام أكثر منه، أما من لم تتوفر فيه هذه القوى إلا قليلا فهم أدعياء الشعراء وهو " شرّ العالم نفوسا وأسقطهم هما وهم النقلة للألفاظ والمعاني على صورها في الموضع المنزل منه من غير أن يغيّروا في ذلك ما يعتد به ."[2]. هذا على الأسس الفنية التي تشكّل مجتمعة شعريّة النص الشعري ، والتي جمعها في هذه القوى ، لكن مايميز نظرية حازم القرطاجني رؤيته الجديدة للمحاكاة والتخييل باعتبارهما من أهم الخصائص التي تسعى إلي اكتناه الجانب الفنّي للعمل الإبداعي مهما كان جنسه ، لذلك خصهما بمزيد من الاهتمام ، فالتخييل عنده يخضع لمعايير وشروط حتى يؤدي الغرض المنوط به إذ نجده يقول أن " أحسن مواقع التخييل : أن يناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول كتخييل الأمور السارة في التهاني ، والأمور المفجعة في المراثي ، فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدّة التباسه بها يعاون التخييل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه . "[3]. نفهم من ذلك أن للتخييل أسسا يسير عليها أولاها قضية التناسب بين الأغراض والمعاني المتخيلة فيه ، أما ثاني هذه الأسس مراعاة قدر الإمكان البعد عن

[1] – عبد الرحيم وهابي ، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص 364.

[2] – أبو الحسن حازم القرطاجني، المنهاج ، ص 202.

[3] – المصدر السابق، ص 90.

التغييرات المألوفة والحرص على إيجاد صور جديدة مبتكرة ، وجاءت شعريته تنشد الانفتاح وتأبى الانغلاق، تتجاوز المحدود إلي اللامحدود .ولما كانت شعريته ذات رؤية كليّة نجده في سياق ذلك لا ينظر للمحاكاة نظرة جزئية بل نظر إليها في إطار شموليتها، وإلي جانب ذلك نجده قسّم المحاكاة لأهميتها إلي أقسام ضمن معلم يقول فيه : " وتنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب مايقصد بها إلي : محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح ، وحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه وتخيله على ماهو عليه "[1]. والمحاكاة عنده على ثلاثة أنواع هي : محاكاة تحسين ، وتقبيح ومطابقة ، وهذا تصنيف جاء متقاربا مع ما جاء به أرسطو في تصنيفه عندما تحدث عن أقسام الشعر التي تأتي " وفقا لطباع الشعراء : فذرفوا النفوس النبيلة حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الفضلاء ، وذروا النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدنياء فأنشأوا " الأهاجي " بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح ."[2]. فالذين حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الأفاضل من الناس تندرج ضمنه محاكاة التحسين، بينما الذين حاكوا الأدنياء تنطبق عليهم محاكاة التقبيح، أما فيما يخص الصنف الثالث تندرج ضمنه محاكاة المطابقة ،فهي أصناف ثلاثة تحدث عنها القرطاجني في كتابه.

يتضح مما تقدم من مفهوم الشعرية في الحقل ،أن هؤلاء النقاد قدموا مفاهيم متعددة للشعرية وإن أجمع معظمهم على الوزن والقافية كعناصر أساسية يقوم عليها الشعر إضافة إلى عد الشعر صناعة يتأسس بها ،حيث تعد إرهاصات أولية لمن جاؤوا بعدهم .بينما النظرة الكلية لمفهوم الشعرية نستطيع إرجاعها لحازم القرطاجني الذي لم يحصر الشعر بعناصر ثابتة ومحددة ،بل أضاف عناصر أخرى تمثل جوهر الشعر والتي تتمثل في المحاكاة والتخييل التي أضفت جمالية على النص الإبداعي فهذان «الأمران هما اللذان يحملان القارئ على طلب هذا الشعر أو رفضه فإذا أجادهما الشاعر جاد شعره، وإذا ضعفت قدرته عليهما ضعف شعره »[3]،وهما يمثلان أيضا محور العملية الإبداعية الشعرية خاصة

[1] – أبو الحسن حازم القرطاجني، المنهاج ، ص 92.

[2] – أرسطو طاليس ، فن الشعر، ص13.

[3] – فتحية كحلوش، بلاغة المكان ، قراءة في مكانية النص الشعري ، الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2008 م، ص 52.

عندما عد المحاكاة وسيلة إبداعية كأرسطو الذي لم يجعلها قائمة على التشبيه والمطابقة بل تمثل علامة فنية وجمالية ،خاصة إذا أضيف لها التخييل الذي يمثل همزة وصل بين الملقي والمتلقي وبعد ذلك تكتمل العملية التواصلية ،حقا استطاع حازم القرطاجني تجاوز الرؤية النقدية الضيقة لمفهوم الشعرية فجاءت «نظرته للشعرية (في الشعر والنثر)توازي إلى حد كبير الشعريات المعاصرة ،فشعريته تحيط بجوانب العمل الأدبي ،وتتحرك على مستوى السطوح والاعماق.»[1]ومن هنا يتضح أن الشعرية كمنهج نقدي حديث لم يكن غائبا عن الفكر النقدي العربي القديم ،بدليل ما نقدنا القدماء وعلى رأسهم القرطاجني.

3- الشعرية والبلاغة :

تجاوز عبد القاهر الجرجاني بفكره من خلال نظرية " النظم" بعض العناصر المكونة لمفهوم الشعر وبرز مفهوم الشعرية ، كما أراد إضفاء لمسة حداثية تتسم بالإبداع وتتفادى الإتباع لذلك «كان النظم نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية عموما وإعجاز القرآن خصوصا .»[2]كما حاولت هذه النظرية «أن تضع أساسا صحيحا للبلاغة يتمثل في استثمار اللفظ والمعنى على حد سواء متجاوزة (...)إشكالية البلاغيين ،أصحاب اللفظ وأصحاب المعنى.»[3] فهو لم يفضل اللفظ على المعنى بل جعلهما متساويين ،أما نظم الكلم فهو نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، نلاحظ أنه لا يستقيم النظم بمجرد ضم كلمة إلى كلمة أخرى ،ولكن الفائدة الكبرى لهذه العملية تتجسد في أتساق اللفظ مع المعنى ليولد الدلالة الكلية ، والغرض من هذا النظم هو اتفاق اللفظ مع المعنى وتواشجهما حيث يتم «ترتيب المعاني في نفس أو لا، ثم النطق بالألفاظ على حذوها ،فهو إذن أن يحدث على مرحلتين المرحلة النفسية ،ثم المرحلة اللغوية ،ولابد أن تتقدم الأولى على الثانية ،لأن تحقق الثانية

[1] - محمد صلاح زكي أبو حميدة ، دراسات في النقد العربي الحديث ، جامعة الأزهر، غزة ، د. ط، 2006م ، ص 42.

[2] - حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ،- دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1، 1994م. ،ص26.

[3] - المرجع نفسه ،ص 26.

مرهون بتحقق الأولى ،ولا يعني انهما منفصلتان بل إنهما تتصلان اتصلان وثيقا .»[1] لأن حضور اللفظ يعني حضور المعنى فلا انفصام بينهما ولا تتأتى أهمية النظم من البحث عن ألفاظ مناسبة لمعان معينة ،ولا من إعمال الفكر في الكشف عن الدال ومدلول ،بل هذه العملية تتجسد بفعل «الاختيار الذي يستدعي التعامل مع المتاح من الالفاظ و الظواهر البلاغية والاساليب تعامل الحذر والحيطة ليأتي كل منها في موضعه المناسب .»[2] ولا يستقيم النظم عنده إلا إذا تحققت العملية الترتيبية من خلال الجانب المفهومي الذي يمثله المعنى ،والجانب الصوتي الممثل بالفظ ،أي توافق الدال مع المدلول ،ولذلك تتحقق هذه النظرية في جانبين .«الاول نفسي يضم الدلالة أو المعنى النفسي ويشكل قصد المتكلم او غرض الكلام على مستوى الاختيار ،والثاني لغوي يضم الالفاظ المنطوقة حيث تتلاحم الدلالات المعجمية بالدلالات السياقية على مستوى التأليف .»[3] كما تجسدت نظرية النظم عنده كمفهوم بسنه قوانين ومعايير ينبغي اتباعها أثناء عملية التأليف و«يتلخص مفهوم هذه النظرية في ترتيب معنى الالفاظ في النفس وتنسيق دلالاتها وتلاقي معانيها بما تقوم عله من معاني النحو المتخيرة والموضوعية في مواضعها على الوجه الذي يقتضيه العقل ثم النطق بالألفاظ على حسب ترتيب معانيها في النفس ،فيجب عندئذ للفظ الدال عليه أن يكون مثله أو لا في النطق .»[4]وعلى هذا الاساس جاءت الشعرية عنده ممثلة بمصطلح النظم الذي عرفه بقوله :«معلوم أن ليس النظم سوى تعلق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض .»[5]"كما نجدها – الشعرية –لا تتأسس إلأ إذا كانت وثيقة الصلة بعلم النحو يقول :«اعلم أن ليس "النظم" ألا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه "علم النحو "وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها

[1] –سعيد حسن بحيري ،دراسات لغوة تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة ،مكتبة الآداب ،القاهرة ،د.ط،2005م،ص 199.

[2] –حامد صالح الربيعي ،القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم ،سلسلة بحوث اللغة العربية وآدابها ،مركز بحوث اللغة العربية وآدابها ،مكة المكرمة 1417هـ ،ص 37,38.

[3] – سعيد حسن بحيري ،دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة ،ص 200.

[4] – علاء الدين رمضان ،روافد الشعرية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني ،مجلة ثقافات ،ع 10،مجلة ثقافية فصيلة كلية الآداب ،جامعة البحرين 2004م،ص 68 .

[5] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،ط3 ، 1992م.،ص 04.

وتحفظ الرسوم التي رسمت لك ،فلا تخل عنها بشيء منها .»[1] كما أن النظم عنده مرتبط بالنحو الذي لا يعتبر مجرد آلة لضبط الكلام أو قواعد إلزامية لابد للفنان من اتباعها وعدم تجاوزها بل أصبح يتحكم في المعنى ،لذلك أضحى – النحو – «من وسائل التصوير وصياغة ،ومقياسا يهتدي به في البراعة ،ويتفاوت في التسابق فيه الشعراء ».[2] وهذه العلاقة الثنائية هي التي تفتح المجال أمام العملية الإبداعية باعتبارها الأداة الفاعلة أمام الفنان مادام النحو لا يضيق أطره بقدر ما يفسح له المجال امام ابتداع الصور، وهذا ما جعل شعريته مفتوحة تنشد الكلية ،كما جاء الهدف من وضع هذه النظرية وربطها بالنحو تفاديا للوقوع في الخطأ خاصة فيما يخص إعجاز القرآن ،لأن النحو يعد دليلا يستند عليه لأنك «لا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده ،أو وصف بمزية وفضل فيه ،إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل ،إلى معاني النحو وأحكامه ،ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه.»[3]هذا القول يبين العلاقة علاقة النظم بالنحو ويفصل في وظيفة كل منهما «فالنحو اصول وقوانين يعرف بها الصواب من الخطأ، اما النظم فهو باب "علم النحو" أو "فقه النحو" الذي به تعرف الخصائص الفنية في العمل الأدبي »[4] .لذلك كان حريصا كل الحرص على اتساق الكلام بحيث ينبغي على الفنان احترام ما يؤلفه من كلام موافقا لعملية الابداع وفي نفس الوقت يحقق هدف علم النحو ،الذي لم يعد مجردا قواعد جافة يستشهد بها ،وإنما برز بمظهر جمالي ،إذ بفضله أصبح الفنان مبدعا لأن «سبيل هذه المعاني (النحوية) سبيل الاصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش ،كما أنك ترى الرجل قد تهدى – في الاصباغ عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسيج – إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ،و مقاديرها ،وكيفية مزحة لها وترتيبه إياها ،إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ،فجاء

[1] – المرجع نفسه ،ص81.

[2] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، د، ط، 2004م، ص 265.

[3] - عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الاعجاز ،ص 83.

[4] - حامد صالح الربيعي ،قراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم ،ص 33.

نقشه من أجل ذلك اعجب وصورته اغرب .»[1] لذلك جاء النظم والنحو «متلازمين باعتبار أن النظم مادته معاني النحو، فهي المادة التي يتشكل منها ،وفيها ومنها يكتسب النظم قيمته الفنية .»[2]

كما أن الجرجاني لم يفضل اللفظ على حساب المعنى إلا بقدر ما كان خادما لعملية النظم فجوهر اللفظ والمعنى يظهر عندما يتلاءمان ويتجاوران في الذهن، فلكل من اللفظ والمعنى مرتبته في الكلام والملاحظ على شعرية عبد القاهر الجرجاني التي ربطها بعملية النظم نجدها مرتبطة بالنص الابداعي الأدبي، فشعريته لم تأت لتحقق في النص الشعري دون النثري وإنما عناصرها حاضرة طبقا لنوعية النص المعالج، فهي تتشكل من «مكونات جوهرية ثلاثة هي (قصد المتكلم .والبناء اللغوي للنص وقدرة المتلقي بوجه عام .»[3]هذه التشكيلة تبين عمق اهتمامه بعملية القراءة وفي نفس الوقت بالمتلقي لان قصد المتكلم يكمن فيما أراد قوله أو المقول في حد ذاته ،بينما البناء اللغوي للنص يظهر في سياقه وما يحوط به من ظواهر أدبية ولغوية تحاول تفسيرها وتحليلها والنهوض بقاعدة بينما قدرة المتلقي تتمثل في تلك الكفاءة اللغوية التي ينبغي أن يتصف بها لتمكنه من فك شفرات الخطاب وهي العناصر ذاتها الحاضرة في النظريات الحديثة المتمثلة في نظرية القراءة والتلقي ،التي لم يغفلها الجرجاني في عصره ،بل جاءت متكاملة ،وهو الشيء الايجابي الذي تميز به نقادنا .

ونجد الجرجاني يولي أهمية للمتلقي بإشراكه في العملية الابداعية ،باعتبار ما يقدمه من تحويرات وتفسيرات للعمل الادبي ،ولهذا السبب نجده لا يهتم بالمعنى المباشر المعجمي بل بمعنى المعنى الذي يولد دلالة الايحائية فهو يسعى إلى تحقيق النظم الذي يتسم بالشمولية والكلية بفضل اتساق وحداته اللغوية. كما تحدث عن المعاني في كتابه "أسرار البلاغة "والتي حصرها في قسمين :عقلي وتخييلي وكل واحد منها على أنواع ، وهنالك من يرد تقسيم الجرجاني لهذه المعاني إلى «تأثيره بتقسيم الفلاسفة لأقسام المنطق ،حيث وضعوا الشعر في المقابل البرهان ،وميزوا بين التخييل الشعري ،والتصديق

[1] - عبد القاهر الجرجاني ،المصدر السابق ،ص 70.
[2] - حامد صالح الربيعي ،ص 36.
[3] - سعيد حسن بحيري ،دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة ،ص 218.

البرهاني »[1] ونجد من جماليات النظم التي تحقق للنص الأدبي شعريته التقديم و التأخير والفصل والوصل ،والحذف وغيرها من المظاهر النصية التي تضفي جمالية على النص الابداعي وفي نفس الوقت تحتاج من المتلقي إعمال فكره حتى يصل إلى بنية النص الكلية ،وهذا هو سر النظم الجرجاني ، وبفضل هذه التقنيات يتسنى للنص الإبداعي تحقيق شعريته التي تنحصر في مثل هذه الخصائص النوعية. وفي سياق تكلمة العناصر المكونة لشعريته نجده عكس الناقد القدامى الذين يحرصون على تثبيت الوزن كمكون رئيسي ،فهو يسقطه من شعريته يقول «دعونا إلى اللفظ الجزل القول الفصل والمنطق الحسن ،والكلام البين ،وإلى حسن التمثيل ،والاستعارة ،وإلى التلويح والإشارة ،وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه ،وإلى الضئيل فتفخمه ،وإلى النازل فترفعه ،وإلى الخامل فتنوه به ،وإلى العاطل فتحلية ،وإلى المشكل فتجليه ،فلا متعلق له علينا بما ذكر ،ولا ضرر علينا فيما أنكر ،فليقل في الوزن ما شاء ،ويضعه حيث أراد فليس يعنينا أمره ،ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه»[2].

هذا القول يبين حرص عبد القاهر الجرجاني على أن تكون صياغة الخطاب مبنية على أسس متبينة يدخل اللفظ الجزل والاستعارة والتلويح وغيرها في تشكيلها، حتى تظهر متناسقة منسجمة فيما بينها ،ولكن في المقابل استغنى عن الوزن كمكون لبناء شعريته .

[1] - عبد الرحيم وهابي ،القراءة العربية لفن الشعر لارسطو ،ص273.

[2] – عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الأعجاز، ص 24 .

ثانيـــا: مفهوم الشعرية في النقد الغربي والعربي.

1- مفهوم الشعرية عند النقاد الغربيين .

أ – الشعرية عند رومان ياكبسون:

ياكبسون (1896-1982) عالم لغوي وناقد روسي من رواد المدرسة الشكلية الروسية وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين ، يعد أول من برزت على يده الشعرية كمنهج نقدي حديث ،إذ نجده يؤكده أن الشعرية لا تعنى بفهم مضامين النص بقدر ما تعنى بمعرفة القوانين التي تحكم بنيته وتشكله . أما عن مفهوم الشعرية عنده فقد تحدد بالسؤال الذي طرحه ضمن مقالة بعنوان "الشعرية واللسانيات "يقول «إن موضوع الشعرية هو ،قبل كل شيء ،الاجابة عن السؤال التالي :ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فينا ؟وربما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى السلوكيات اللفظية ،فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية.»[1] ، فعنوان المقالة يبين الثنائية بين الشعرية التي تسعى جاهدة إلى البحث عن الخصائص الإبداع الأدبي ،وبين اللسانيات التي تهتم بالبنيات الكامنة داخل النص ،لذلك اللسانية ،تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية ،وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية ،فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات »[2]فموضوع الشعرية عنده هي تلك السمات التي تجتمع فيما بينها لتخلق جوا ابداعيا يتسم بالأدبية المتمثلة في آليات الصياغة والتركيب ،وتسمى هذه السمة التي تجعل من النص يتميز بالإيحائية والمرونة بالوظيفية الشعرية التي انبنت على أساسها شعريته ،والتي تتحقق بفضل «إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف ».[3]

إن شعرية التماثل التي جاء بها ياكبسون يندرج ضمنها عنصر الإسقاط المولد لبنية التوازي في الشعر الذي «يكون في التراكيب النحوية والوحدات المعجمية كما يكون كذلك من خلال إيقاعات

[1] – رومان ياكبسون ،قضايا الشعرية ،ترجمة :محمد الولي ومبارك حنون ،دار توبقال للنشر ،المغرب ،ط1 ،1988،ص24.

[2] – المرجع نفسه، ص 24.

[3] –المرجع نفسه ،ص 07.

موسيقية تحدثها التنوعات الصوتية والهياكل التطريزية »[1] حيث تندرج ضمن بنية التوازي أدوات شعرية كالجناس والترصيع والسجع ،كما يمكن لهذه البنية أن تستوعب الصورة الشعرية المؤلفة من التشبيه والاستعارة والرمز فالمتلقي ضمن هذه المجموعة يختار ثم يقوم بوصفها لتكتمل عملية التأليف ، ومن الجوانب التي أثارت بعض الجدل حول مفهومه للشعرية هو تخصيصه الشعر بالاستعارة (التي تقوم على المشابهة) ،والنثر بالكناية التي تقوم (على المجاورة)ويتم تعرف الوظيفة الشعرية بناء على عنصري الاختيار والتأليف المستخدمين في كل سلوك لفظي، كما توصل ياكبسون إلى تحديد شعريته من خلال هيكلته للحدث الاتصالي ، حيث ارتبط بالنموذج السداسي الاتصال ،والذي نستنشف من خلاله تلك الدورة التخاطبية التي حصرها في ست عناصر ينبغي أن تتوفر في كل عملية تواصلية حتى يكتمل الحدث الاتصالي بين عنصرين ،حيث يقوم "المرسل إليه بعملية التفكيك "Décodage"«لكل أجزاء الرسالة سواء أكانت كلمة ،أم جملة ،أم نصا.»[2] واعتمادا على هذه العناصر صاغ ياكبسون وظائف اللغة ،وكل رسالة لابد أن تركز على واحد أو أكثر من العناصر الستة ، ولكل رسالة وظيفتها الخاصة. ومن العناصر الجمالية التي تحقق لنص الابداعي شعريته عند ياكبسون نجد فاعلية اللغة ،وجمالية الغموض ،ومفارقة القافية ،فيما يخص اللغة الشعرية نجده يركز على خلوها من الشوائب التي يمكن أن تتسبب في إعاقة المسار الشعرية ، بينما مفارقة القافية «تستلزم علاقة تماثل أو تباين مهمة بين الصوت والمعنى سواء المعنى المعجمي أم النحوي ،وتوضح بشكل خاص نسق التطابق هذا (تطابق مشابهة الاختلاف)».[3] والقافية عنده ليست مجرد صوت يختم به البيت بقدر ما تمثل دلالة تجسدها بتضافر والمعنى . ومن خلال ما تقدم نستطيع القول إن شعرية ياكبسون تلبور مفهومها بنظرية التماثل التي تفسح للمتلقي المشاركة في بناء النص عن طريق آلية الاختيار يهيئها التاويل ،إضافة إلى النموذج التواصلي الممثل في عناصر الاتصال التي يستلزم حضور

[1] – الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية ،مقاربة تحليلية لنظرية ،رومان جاكبسون ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1، 2007م،ص 98.

[2] – المرجع نفسه ،ص25.

[3] –رومان ياكبسون ،قضايا شعرية ،ص 89.

الوظائف اللغوية لتكتمل العملية التواصلية ،إلا أن العنصر البارز الذي فجر شعريته يتمثل في الوظيفة الشعرية التي تسعى إلى تحقيق أدبية الأدب.

ب – الشعرية عند تدوروف

اهتمام تدوروف بالشعرية لم يأت من العدم، بل جسد أفكاره باطلاعه على كتاب أرسطو "فن الشعر" الذي يعتبره اللبنة الأساسية « لعالم الشعرية بوصفه عالما متموجا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة، لأن الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معين لها »[1].و لأهمية كتاب فن الشعر يشبهه تدوروف بإنسان« خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب »[2].

كما أن شعرية تدوروف متعددة الرؤى وواسعة الأغوار يصعب الجمع بأجزائها لأنها زئبقية، كما لا يكمن هدفها في البحث عن قوانين ثابتة، بل تسعى إلى اكتشاف خصائص داخلية للنص الإبداعي، باعتباره ترغب في الانفتاح على عوالم النص، وشعريته «لا تتأسس على النصوص الأبية باعتبارها عينات فردية ولا يهمها حتى الأثر الأدبي في ذاته، إنما يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الإجرائي:

الخطاب الأدبي لا باعتباره حضورا زمنيا ولا حتى فضائيا»[3] .فهي تنشد الكلية وترفض الجزئية.

وشعريته بنيوية تركز على جوهر النص وما يميزه، بعيدا عن المؤاثرات الخارجية التي تحدد كينونته، كعلم النفس وعلم الاجتماع، لذلك لم يركز على العمل الأدبي في تحديده لمفهوم الشعرية ، فشعريته تنشد ما هو آت ،وتعمل على استشراف المستقبل، ولا تريد البقاء ضمن أطر ضيقه تحد من انتشارها وهذا ما جعله يهتم بعملية القراءة التي من شأنها أن تساهم في تحقيق هذه الميزة المتمثلة في الأدب المحتمل ، والتي من شأنها كذلك إيجاد معنى للنص الأدبي، ولكن هذا المعنى ليس يقينا بقدر ما هو احتمالي أو محتمل. وأهم ما يلاحظ على شعرية تدوروف ذلك السؤال الذي صاغه "ما الأدب ؟ "يقول:« هذا هو أول سؤال جوهري يطرح على شعرية داخلية أي تهتم بالخصائص البنيوية المجردة لهذا النشاط

[1] – بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأبي وأفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ،سوريا،ط1، 2008م،ص34.

[2] – عثماني الميلود ، شعرية تدوروف ،عيون المقالات، الدار البيضاء ،ط1، 1991م، ص08.

[3] –المرجع السابق، ص16 .

القولي القديم.»[1] وفي نفس الوقت يجيب بأن الأدب نظام لكنه « ليس نظاما رمزيا "أوليا" (كما يمكن للرسم مثلا أن يكون أو كما هو شأن للسان بمعنى من المعاني) وإنما هو نظام "ثانوي": فهو يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللغة مادة خاما .»[2]. وبتحديده هذا لمفهوم الأدب يضع ثنائية ضدية يستند عليها الأدب باعتباره نظاما، وهو الكلام الأدبي الذي لا يفصح عن مكنونه إلا بإعمال الفكر لأنه بالإيحائية والضبابية التي تحول دون الكشف عن جوهري، والخطاب غير الأدبي الذي نصل إلى معناه دون تأويل أو تفكير لأن نتائجه معروفة عند الملتقي لا تحتاج إلى تفسير، فالدال يوازي المدلول في جميع الحالات، وهذه الضبابية التي يتميز بها الخطاب الأدبي هي التي تمنح الشعرية طابع التعدد وتجعل النص قابلا للانفتاح كما تبعده عن الانغلاق، كما يفصح الكلام الأدبي عن «عمقه وثخانته إلا من خلال وظيفته الشعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي المنقطع الشفافية، لأن الخطاب الشفاف مجرد حدث لساني عادي نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته، بينما الخطاب الأدبي، حاجز بلوري، طلي صورا ورسوما، يستوقف القارئ قبل أن يمكنه من اختراقه وتجاوزه»[3] .وهذه الثنائية الضدية التي أقامها بين الكلام الأدبي وغير الأدبي هي التي تمكن الباحث من التمييز بين ما كان نصا أدبي، وما ليس بنص أدبي، وما دام أن النص الأدبي يحتاج إلى تأويل، والنص غير الأدبي لا يحتاج إلى فك شفرات خطابه يرى تدوروف «أن العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل»[4].

وما دام أن الشعرية عند تدوروف نظرية داخلية للأدب ولا تسمح بقوانين ثابتة وصارمة تحكم النص الأدبي الإبداعي، وجد في التأويل ضالته، حيث يفسح للقارئ المجال لبحث النص الأدبي وإعطائه كينونته، وهذا ما ينطبق مع شعرية تدوروف التي تركز على الخطاب الأدبي بعيدا عن الأثر الأدبي، كما سعى تدوروف إلى بناء شعريته للأدب بصفة عامة، والتي لا تضع حدا فاصلا بين الشعر والنثر،

[1] -المرجع السابق، ص 31.
[2] -عثماني الميلود،شعرية تدوروف،ص 22.
[3] -المرجع نفسه، ص 22.
[4] -تدورف، الشعرية، ص 24.

تنشد الإنفتاح وترفض الانغلاق ،تتجاوز المحدود إلى اللامحدود، وسر إبداع نظريته كونه يبحث عن الخصائص النوعية التي تجسد هيكل النص الأدبي بغض النظر عن الأثر الأدبي ذاته، لذا يرى أن « باستقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته»[1] وما جعل شعريته تكسب هذه القيمة الإبداعية هي تلك العلاقات التي أقامها بين الشعرية والتاريخ الأدبي ، والشعرية والجمالية.

ج- الشعرية عند جان كوهن :

اعتمد كوهن على بعض أفكار الأسلوبيين واللسانيين وبعض الشعراء المنظرين فهو يميز الشعر عن النثر بالبنية الصوتية، فالشعر يتحدد عنده بالبنية الصوتية التي تتألف من التجانس الصوتي المتألف من تسلسل الحروف والنغمات، كما يتحدد بالبنية الدلالية التي تسعى إلى تشكيل بنية النص الشعري، الذي يتصف بتعدد الدلالة وكل هذه العناصر الخاصة بالنص الشعري يحققها الانزياح الذي يدخلها عالم الرؤيا، كما نجد الانزياح عنده متوزعا« على مجالين مختلفين أحدهما لساني وثانيهما منطقي.» [2]. ويقيم على هذا أساس ضربا من التسوية بين الأسلوبية والانزياح الذي يعد طرفها الأساسي، حيث إن" الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية"[3]، كما عد النثر خاليا من الانزياح والشعر يصل فيه الانزياح إلى ذروته، حيث يرى كوهن أن «الواقعة الشعرية إنما تبتدئ انطلاقا من اللحظة التي دعي فيها البحر سطحا ودعيت البواخر حمائم، فهناك خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي يمكن أن ندعوه، كما تدعوه البلاغة القديمة "صور بلاغية"، وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي»[4] ولولا وجود هذه الصور التي تحدث خرقا في قانون اللغة، وتبعده من النظام إلى الاستعمال، ومن الثبات إلى الحركية، لما تجسد الانزياح الذي يعد مكونا من مكونات شعريته و لا يمس الانزياح عنده عالم الصور فقط بل يتعداه إلى القافية التي تنزاح عن أصلها للضرورة الشعرية بغية خلق عالم جمالي للنص الشعري، الأمر نفسه ينطبق على الإيقاع والوزن من جهة الوحدة الصوتية، أما على المستوى التركيبي فقد يلجأ الشاعر إلى صياغة نص شعري فيه من انتهاك الدلالة وخرقها للبنى النحوية ما يحقق شعرية

[1] - المرجع السابق، ص 84.

[2] -احمد الجوة ، بحوث في الشعريات- مفاهيم واتجاهات- كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،صفاقس :د، ط ، 2006م، ص 288.

[3] -جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الوالي ومبارك بقال للنشر ، المغرب ، ط 1 ، 1986م.ص16.

[4] - المرجع السابق، ص 42.

له وهذا راجع لطبيعة الشعر الذي يتسم بالإبداعية، كأن يقدم ما ينبغي تأخيره أو العكس، أو إسناد فعل لغير العاقل، لذلك تخضع طبيعة الشعر عنده كوهن الآلية التأويل التي تسعى إلى فتح مغاليقه، إذ ليس بالضرورة الوصول إلى معنى نهائي، بل معناه يبقى مفتوحا ومتعددا بتعدد قرائه، وهذا الانفتاح هو الذي يحقق للنص الشعري لأنه ليس « خطابا يتوسل وجوده في وعي محدد بقدر ما يلتمس كينونته في الوعي الإنساني المنشود، لأنه كشف دائم لعوالم مجهولة واحتضان كوني لأبدية الوجدان الإنساني بخاصة عندما يمتزج طموح الذات المبدعة بالرؤية الفلسفية والفكرية التي من شأنها أن تنمي فيها روح التأمل الكشفي، وتعمق لديها حسن المدركات الباطنية في استكناه معالم الوجود.»[1] . كما تتحدد شعريته في تلك الأنماط الشعرية التي حصرها في ثلاثة أنواع من الشعر وذلك من خلال المستويين الصوتي والدلالي، النوع الأول يعرف باسم القصيدة التي يمكن أن تدعى قصيدة دلالية، إذ تعتمد على جانب اللغة فقط دون الاهتمام بالجانب الصوتي، بينما النوع الثاني هو ما يسمى بالقصائد الصوتية لأنه خلاف الأول لا يأخذ من اللغة سوى العناصر الصوتية، بينما النوع الثالث هو ما يسمى بالشعر الصوتي الدلالي أو الشعر الكامل. وعد كوهن القافية عنصرا من عناصر شعريته لم يكن الغرض من استعمالها جماليا وتكميليا، بقدر ما كان يبحث في وظيفتها الدلالية وعنصر القافية ثابت لابد من حضوره حسب كوهن حتى يكتمل للنص الشعري شعريته، وإذا كان كوهن يؤكد على صفة النبر في القافية فهذا من باب حرصه على التمييز بين القافية كجذر ثابت وبين الجناس الصوتي الذي يعتبر فرعا ثانويا ينتمي للقافية الداخلية، ولهذا أبان الفرق بين العنصرين حيث يكون « الجناس الحرفي مقوما مماثلا للقافية، فهو يستفيد، مثل القافية من الإمكانيات اللغوية للحصول على أثر قوامة المماثلة الصوتية مع فارق، كون الجناس يعمل داخل البيت ويحقق من كلمة ما تحققه القافية من بيت لبيت.»[2] .ومن العناصر المكونة لشعريته نجده يلحّ على مصطلح الغموض الذي يحقق للنص الشعري كينونته و فاعليته، باعتباره مولدا للدلالات الإيحائية التي يتسم بها، و إن لم يستعمله بالمصطح ذاته، إنما جاء حديثه عليه في سياق إيراده للانزياح ، كما أن الغموض حسب

[1] –خيرة حمر العين، جدل الحادثة في نقد الشعر العربي –دراسة– منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط،1996، ص 85.

[2] –المرجع السابق، ص 82،

كوهن هو الذي يضمن للنص الشعري انفتاحه، ويمكنه من اكتساب صفة الرؤيا، لأن قصيدة الرؤيا هي « قصيدة السر، قصيدة الحلم وهي فوق ذلك إحساس عميق بالوجود.»[1] ، كما يتضح مما تقدم أن شعرية كوهن قامت على أساس مقابلته الشعر/ النثر، الذي خص كل واحد منها بخصائص لا تنطبق على الجنس الأخر، مركزا على الانزياح بمستوياته الثلاث: الصوتي، الدلالي و التركيبي، ولكن درجة الهيمنة كانت للمستويين الأوليين إذا تضافرا خلقا جوا صوتيا مثلما يكون في القافية التي عدها عنصرا فاصلا بين الشعر والنثر إضافة إلى عامل الغموض و الجناس وغيرها من العناصر المولدة لشعرية النص الشعري.

2- مفـــهوم الشعرية عند النـــقاد الـعرب .

أ- الشعرية عند "كمال أبو ديب" :

تحديده الدقيق لمفهوم الشعرية يظهر في توظيفه لمصطلح الفجوة مسافة التوتر، التي تنضوي تحتها العلائقية و الكلية، وتسعى شعريته البنيوية إلى خلق علاقات بين عناصر النص الشعري الذي لا ينحصر في « الوزن والقافية أو الصورة أو الموقف العاطفي، أو الإيديولوجي، ولكنه العلاقات بين عناصر مختلفة تتلاحم في سياق واحد، بحيث لا يبدو أحدها نشازا.»[2] لهذا لا يمكن لشعريته أن تستنبط بمكون أو مكونين وإنما هي مفتوحة على مختلف العناصر والخصائص التي تكون جديرة بأن توظف لتخلق جوا إبداعيا يتميز به النص الأدبي، وهذه العناصر لا تتحقق على مستوى واحد وإنما « ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة ».[3] كما تسعى شعريته النسقية إلى بناء نظرية داخلية مثلها مثل شعرية تدوروف، ولكن هذا لا يعني انغلاقها، وهذا ما تفسره نظرته للشعرية بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التوتر التي تعتبر اللبنة الأساسية التي قامت على أساسها نظريته،

[1] – حسين فيلالي، السيمة والنص الشعري ، دراسة، منشورات أهل القلم ، سطيف، ط1، 2006، ص44.

[2] –فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص 61.

[3] –حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص123.

ويظهر مفهومه للفجوة مسافة التوتر جليا عندما وصف « الشعرية بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوي بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية »[1] أي أن هذه الفجوة تعمل على خلق شعرية العمل الأدبي، كما تتحقق الشعرية عنده بانسجام الفضاء الصوتي والفضاء الدلالي الذي يعطي كينونتها، والتي بدونها لا يمكن لنص الشعري أن يستمر ،إضافة إلى نظام العلامات التي تعتبر قطب الرحى ،وبدونه لا يمكن للعملية الاتصالية أن تكتمل ،نتيجة ذلك ألغا تلك المفاضلة بين الشعر والنثر، كما ربط أبو ديب شعريته بالمتلقي وهذا العنوان (الشعرية والملتقي)،باعتبار أن المتلقي هو الذي يخلق الفجوة بقراءاته المتعددة ،وتظهر له تلك المسافة التي تولد توترا . وقد أسقط أبا ديب الوزن من شعريته باعتباره عائقا يحول دون تحقيق ما تروم إليه الدراسات النقدية الحديثة ،التي ترفض التشبث بالمعايير النقدية القديمة، لأن الشعرية الحديثة هي« بحث مستمر عن نظام آخر للكتابة الشعرية ،وهو ترك دائم في أفق الإبداع من أجل عالم أفضل وحياة إنسانية أرقى»[2] وهذا بالضبط ما سعى أبو ديب إلى تحقيقه بغية الوصول إلى التغاير والخروج من النمطية المعهودة ،وكسر الرتابة ،وخلق عالم ينبض بالحيوية والإيحائية .

لا يعتبره من الكماليات، كما تسعى هذه العملية الإسقاطية لعنصر الوزن إلى بناء شعرية حديثة مفتوحة ترفض الانغلاق على ذاتها كما تأبى التقليد الاتباعي الذي يوقع الشاعر في مزالق لا يستطيع النفاذ منها. والسبب الذي جعل أبو ديب يسقط الوزن من شعريته هو مناداته بقصيدة النثر يقول : "نستطيع استيعاب أنماط كثيرة ضمن مفهوم الشعر والشعرية رغم أنها لا تقوم على نظرية عروضية تقليدية، و بين أبرز هذه الأنماط ما نسميه (...) قصيدة النثر".[3] كما تجاوز المسألة الوزنية بإقامة علاقة تنافر بينها و بين الصورة ، هذا ما جاءت به شعرية أبي ديب التي التقت وجمعت العديد من المواقف و الآراء وهي شعرية حديثة تتصف بالانفتاح، حققت مكسبا معرفيا ينضاف إلى الحقل

[1] –كمال أبو ديب، في الشعرية ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ط1، 1987م.ص 21.

[2] – محمد عزام ،الحداثة الشعرية – دراسة– منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،د، ط،1995م، ص 46.

[3] –كمال أبو ديب، في الشعرية،ص90.

المعرفي، تبحث في اللامحدود، واللانهائي وهي شعرية لم تقم على أساس المفاضلة بين الشعر والنثر و إنما قابل في الفجوة مسافة التوتر بين الشعر و اللاشعر، كما لم يقتصر في تحليله على قصائد موزونة مقفاة بدليل تحليله لنماذج شعرية من قصيدة النثر لنزار قباني، كما دعا إلى دراسة النص في إطار بنيته الكلية لأن "الفجوة: مسافة التوتر لا تنشأ من وجود المادة اللغوية معزولة بل من وجودها العلائقي، أي من شبكة العلاقات القائمة بين المادة اللغوية وبين بنية النص الذي تتحرك فيه وتتفاعل معه. بهذا التحديد قد يكون التعبير شعرا وقد يكون نثرا تبعا للعلاقات القائمة بينه وبين بنية (A)أو بنية(B) ويكون هو مكونا من مكوناتها."[1] كما حاول بهذا المفهوم للشعرية تقديم صورة حول منهجه البنيوي بدليل توظيفه للعلائقية و الكلية والبنية.

ب- الشعرية عند جمال الدين بن الشيخ:

تنحصر أولى مفاهيمه للشعرية في سنه لخصائص ومعايير تحدث عنها في كتابه، والذي بدأه بالقول من حيث طموحه الثابت الذي " يتمثل في رسم الأفق الثقافي لمجتمع معين انطلاقا من الإنتاج الأدبي العربي الأكثر قدما والأشد نمطية، والعثور بطريقة ملموسة، على الإنسان وفهم توافقه مع عالمه عبر اللغة. كان الطموح يعين موضوعه وهو الشعر الوسيط، ويعين هدفا أول، وهو طرق الإبداع. ولأجل أن يبلغ الطموح هذا وذاك فقد كان ينبغي له التوفر على منهج وأدوات".[2] ، فشعريته قائمة على الإبداع بوصفه طريقة داخلية لا تستطيع تخطي مادة ما، إلا أنه يستطيع أن يتماثل معها ، كما نجده يتحدث عن أدوات الإبداع التي تسعى إلى تكوين الشاعر وأثره الأدبي، الذي يعتبر المحيط السوسيوثقافي واحد من هذه الأدوات باعتباره يولد الابداع ويواجهه. إن مفهوم البيت عند جمال الدين بن الشيخ هو ذلك العنصر الذي يعمل على ربط عناصر القصيدة، حتى تشكل في معظمها بنية واحدة، حيث يعد البيت بالنسبة له وحدة النص الشعري باعتباره همزة وصل بين المعاني التي يملكها الشاعر وبين المعاني التي يريد إيصالها للمتلقي، والحوار عنده له أهمية في بناء النسيج الداخلي

[1] – المرجع نفسه، ص94.

[2] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي ، ترجمة : مبارك حنون ، محمد الوالي ، محمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 2، 2008م، ص43.

للنص الشعري، كما نجد القافية واحدة من العناصر المكونة لشعريته فهو يلح على أن تكون معربة، مما يجعلها تؤدي وظيفة دلالية، شرط أن يتقيد بها الشاعر من البداية حتى النهاية، فمثلما تحقق القافية للنص الشعري شعريته، نجدها تحمل في داخلها عناصر من شأنها إظهار فاعلية كالأوزان الصرفية، والعلامات الإعرابية التركيبية، والمحسنات الأسلوبية ، أي العديد من العناصر التي يحمل كل عنصر منها جزءا من هذه الرسالة هي التي تشكل جوهر القصيدة وتضمن شعرنة المدلول. لذلك فإن حضور القافية في القصيدة يساوي تماسك بنائها حيث تعمل على ربط الأبيات بعضها بعضا سواء كان ذلك صوتيا أو دلاليا، و يعتبر كل من الوزن و الإيقاع من الأسس التي يقوم عليها الشعر عند جمال الدين بن الشيخ ولكن في نفس الوقت لا يقر بأن يخضعا أثناء عملية التوظيف إلى الفطرة والطبع ، بل يجب أن يخضعا لدراسات علمية، وإفرادهما بشروط وقوانين يتبعها الشاعر أثناء الإستخدام، كم يعود السبب " في فضيلة الوزن هو أنه بطبعه يزيد الصور حدة ويعمق المشاعر ويلهب الأخلية، لا بل أنه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة إن الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة." [1] ويحقق هذا الوزن وظيفته خاصة إذا كان ملازما للقافية لأنه "في نهاية الأمر يتملك المعنى في كليته."[2] ولكي يتحقق للوزن حضوره ورمزيته لابد من توفر تقنيات حديثه تدرس طبيعته الصوتية، لأنه بالنسبة للشعر الثورة باعتبار مادة لموسيقى " الشعر، هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن. " [3] لذلك جاء حديثه عن الوزن مرتبطا بالإيقاع باعتباره عنصرا منه وفي اجتماعهما تظهر شعرية النص الشعري، فإذا كان الوزن يفتقر لدراسة علمية نظرا لعدم توفر تقنيات تدرس خصائصه، فإن الإيقاع أيضا يفتقر لدراسات تهيئ له الأرضية المناسبة لدخول عالم الإبداع لأنه "إذا كان من السهل نسبيا تأويل إيقاع بيت بواسطة الأداء، فإنه من المجازفة ادعاء اكتشاف ما يتصدر

[1] –محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، دار المعارف ، القاهرة ، د. ط، د.ت، ص10،11.

[2] –جمال الدين بن الشيخ، المرجع السابق، ص267.

[3] –محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط، 2001م. ص 20.

الإبداع، وإدارة إعادة ابتداع الغناء الداخلي الذي يحفز الشاعر على العمل "[1] و عملية الإبداع هذه لا تتأتى اعتباطا بل يجب أن تخضع لشروط وقوانين تضمن لها كينونتها المتمثلة في الكشف والخلق الفني في إطار من العلمية والموضوعية، لقد قام جمال الدين بن الشيخ بإجراء تحليلات على باقي البحور والهدف من ذلك الوصول إلى وظيفة الوزن و الإيقاع في إضفاء دلالة على بنية القصيدة، كما يعتبر كل من " الشكل- القصيدة – والبيت والقافية والوزن، في الحقيقة عوامل مدركة إدراكا مباشرا، فهي تظهر في جلاء الاكتمال، إنها مفاتيح تنظيم قابل لأنه يكتشف لأول وهلة."[2] فكل هذه العناصر من وزن وقافية تعمل على تشكيل شعرية الإيقاع لأنه يمثل " القوة الإيجابية للكلمة".[3] وهذه العناصر التي حددها جمال الدين بن الشيخ في كتابه "الشعرية العربية" هي التي بلورت مفهومه للشعرية ، التي أراد بها إضفاء جمالية على النص الشعري لأنها ذات طابع كلي مفتوح، والأفكار التي جاء بها يريد تطبيقها على الشعر القديم العمودي من خلال النماذج المنتقاة التي قام بدراستها وتحليلها في كتابه، والتي تعود في معظمها إلى القرنين الثاني والثالث الهجريين، فبهذا يكون جمال الدين بن الشيخ مثل تجاوزا بإضفاء أفكار جديدة على الشعر القديم.

ج- الشعرية عند أدونيس:

طبيعة الشعرية ومفهومها في كتابة "الشعرية العربية" جاء محتويا لدراسات بدأها بطبيعة الشعرية و الشفوية، وأردفها بالشعرية والفكر ثم أعقبها بالشعرية والفضاء القرآني ختمها بالشعرية والحداثة، فأولى النقاط التي ابتدأ بها دراسته كانت عن الشعرية والشفوية الجاهلية فالشفوية كانت فن خاص في القول الشعري لا يقوم في المعبر عنه، بل في طريقة التعبير خصوصا أن الشاعر الجاهلي كان يقول إجمالا ما يعرفه السامع مسبقا: كان يقول عاداته وتقاليده، حروبه ومآثره، وانتصاراته وانهزماته "[4] ، غير أن أدونيس يدعو إلى شعرية مفتوحة يكسوها بمظاهر الإبداع لأن " الدعوة إلى تأسيس كتابة جديدة، إنما كذلك دعوة إلى تثوير الكتابة الشعرية، جدريا. ومعنى هذه الثورة الشعرية أن المسألة في "تجديد"

[1] -المرجع نفسه، ص280.

[2] -المرجع السابق، ص292.

[3] -خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي،-دراسة -، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط، 1996م.ص93.

[4] - المرجع السابق، ص06.

الشعر ليست في تغيير "شكله" وحسب، أو بتغيير "محتواه" وحسب، وإنما أيضا، وقبل ذلك، في تغيير معناه بالذات، وبالتالي في تغيير النظرة إليه وطريقة فهمه ".[1] وهذا ما أدى إلى إختلاف كل من المعايير التي تستند عليها الشعرية ذات الطابع الشفوي، عن الشعرية في إطارها الكتابي التي تدعو إلى تجاوز النص الشعري والانتقال به من البنية المغلقة ذات الأطر المحدودة، إلى البنية المفتوحة ذات الرؤى المتعددة، فأدونيس يدعو إلى الانفتاح ويرفض الانغلاق الذي لا يكسب الشعر إبداعا، كما لا ينبغي النظر للشعرية الشفوية بنفس الرؤية التي تتسم بها الشعرية الكتابية فهو يقر بوجود الوزن كحقيقة تميز النص ما دام أنه نشأ كطابع إنشادي، ولكن هذا لا يعني حصره ضمن أطر تحد من إبداعه ، كما تحدث في نظريته عن الشعرية و الفكر عند العرب، والتي تتعلق بالنقد الشعري العربي و النظام المعرفي القائم على علوم اللغة من نحو وبلاغة وفقه، ونظام معرفي فلسفي، حيث يرى أدونيس أن النقد القديم اتخذ الشعر الجاهلي أنموذجا يقتدى به ومعيارا لتقويم النصوص الإبداعية، وكل نص لا يتفق مع ما جاءت به الشفوية الشعرية ولا يتفق مع الشعر الجاهلي يقصى من دائرة هذا الشعر، لأنه لا يوافق طريقة العرب في الكتابة، ويتنافى الشعر ذي الطابع التأملي مع ما جاءت به الشعرية الشفوية التي تنشد البساطة والوضوح، عكس الشعرية الكتابية التي يعتبر الغموض والرمز والإيحاء من مكوناتها الرئيسة، فمثل هذه التقنيات جعلت بعض النقاد يصفون هذه الشعرية بالطابع الفلسفي، وفي سياق الحديث عن مكونات شعريته نجده قد خصص حيزا من كتابه "الشعرية العربية "للحديث عن شعرية "الفضاء القرآني "التي أرست مبادئ لا يستطيع الشاعر أن يحيد عنها ،ولكنها في الوقت ذاته لم تفرض عليه سلطتها ،بل النص القرآني فتح المجال الواسع أمام الشعرية العربية لإثبات وجوده وذلك بإبداع وابتكار آليات وتقنيات جمالية على النص الشعري ،وهذا من خلال النقلة النوعية التي تم بها تجاوز الجانب الشفوي المقتصر على الإرشاد وبالتالي قواعد ثابتة ،إلى جانب الكتابة التي تمثل عالما رؤياويا مليئا بعناصر الابداع من خيال وغموض وكشف وهو ما تنادي به الشعرية الحديثة ، أما فيما يخص بأقي المكونات نجد عنصر الشعرية والحداثة ،حيث حاول من خلاله بسط أفكاره فهو يرى أن

[1] – أدونيس علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرون، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980 م، ص280.

الحداثة تمثل ذلك الخروج عن السائد والمألوف سوء كان سياسيا أو اخلاقيا ،كما تكمنا في تجاوز القديم الذي ترك فراغات دون سدها ،كما يرى أيضا ان الحداثة ليست انغماسا في الماضي بقد ما هي ابداعا واكتشافا، وقد أسقط ادونيس من شعريته "الوزن" وهذا الاسقاط جاء نتيجة منادته بقصيدة النثر، ولم يميز بين الشعر والنثر على اساس الوزن والقافية ،كما يتفق ادونيس مع كوهن من حيث عد الغموض واحدا من الخصائص المميزة للنص الشعري وإلى جانب الجانب الغموض هناك الصورة الشعرية بإعتبارها المولودة بالدلالات الايحائة لان ادونيس يعتبرها «مفأجاة ودهشا ،تكون رؤيا ،أي تغيير في نظام التعبير عن هذه الاشياء »[1].هي أفكار لخص بها أدونيس مفهومه للشعرية التي انحصرت في الحداثة وتجلياتها.

[1] – المرجع السابق ،ص 154.

المبحث الثاني : مفهـــــوم الإيقـــــــــــــــاع :

يعتبر الإيقاع من أهمّ خواص الشعر لأّنه ينظم أصوات النصّ وألفاظه على نسق زمني أو بنية زمنيّة مما ينشيء الإحساس بالوزن و اللذة والانفعال ، إنّه (تخييل) صوتى ينظم أصوات الخطاب ، ويهندس التشكيلات الإيقاعية كما أّنه يترجم و ينبئ عن الذات المنشئة لهذا الخطاب عن طريق انفعالاتها و استفراغ الشحنات العاطفية و الدفقات الشعورية بما يصاحبها من إثارة الفكر والخيال في خضم التجربة الشعرية ، فيندفع المتلقي مع الشاعر محاولا سَبْرَ أغواره السحيقة واستكشاف أسراره ، التي تظهر منحنياتها وتتجسّد في أصوات النصّ وإيقاعاته ولهذا فهو " خاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها ، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسّية لتجسيدها وتوصيلها ، ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز " [1] ، والإيقاع الموسيقي بهذا المعنى ، يضفي إلى عناصر التشكيل قوة جمالية ، يكاد يفتقدها الشعر إن لم توجد فيه عناصر الموسيقى بكافة أشكالها ، ولهذا يرى محمد بنيس أنّ الإيقاع يكتسب وظيفتين مركزيتين :

- **أولهما** : وظيفة بنائية تساهم في التحكم بنسق الخطاب الشعرى وبنيته التي تترّتب عناصره ومكوّناته بطريقة يختلف من خلالها هذا الخطاب المفرد عن غيره ، ممّا يمكن من مرور الذات المبدعة (ذات الشاعر) في اللّغة ، ويمكن أن نضيف لهذه الوظيفة ، وظيفة انسجام الخطاب الذي يتحّقق في الشعر من خلال عناصر عديدة ؛ أهمها الإيقاع ، هذا الانسجام ينظم أصوات القصيدة وألفاظها وتراكيبها في نسق معين تحّقق معه القصيدة معنى النصّية لأنّ النصوص الشعرية خاصّة تنزع إلى نوع من الجناس (harmonie) فيما يرى جون كوهين [2] .

- **وثانيهما** : وظيفة دلالية ترتبط بالأولى ، وتنتج عنها فإذا كان الإيقاع يتحكم في بناء الخطاب من خلال حضور الذات ومساهمتها القوية في ذلك ، فإنّ هذا البناء (الإيقاع) يصبح بالضرورة حاملا للدلالة ، ولهذا لا يصبح للعناصر المكونة للإيقاع مثل الكلمات أيّ معنى قبلي سابق على موقعها من الخطاب [3].

---

[1] – سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علميّة) ، الهيئة .المصرية العامّة للكتاب ، القاهرة ،1993 ، ص 109.

[2] – ينظر : جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، ط 1 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1986.ص 42.

[3] – محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / مقاربة بنيوية تكوينية ، دار العودة ، ط 1 ، بيروت ، 1979ص 178.

وبهذا ، فإن التشكيل الإيقاعي الخاص في القصيدة يتعامل تعاملا خاصّا مع اللغة بأصواتها وألفاظها وتراكيبها ومختلف مكوّناتها الأخرى ، فيخلقها من جديد حين يتخلل البنية الإيقاعية " وينظمها تنظيمًا خاصًا يعطى لها حياه جديدة ، فهو للعمل فإنّ العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي " [1] .

فالإيقاع وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء ، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يُعبر عنهُ ؛ ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس وأعمقها تأثيرا فيها [2].

ولم تفلت الأمة العربية على امتداد عصورها من سلطان الإيقاع الشعري ، ومازالت الأجيال منكبة عليه توقع مشاعرها في أنساق موسيقية تعزف فيها أعذب الألحان مستخدمة إيقاع الشعر وأوزانه ، "وتعتبر الصورة الموسيقية من أهم جوانب التجربة الشعرية لارتباطها ارتباطا وثيقاً بالانفعال الشعري ، فهي من ثم الإطار الانفعالي للغة الشعري" [3]. وتتجلى براعة الشاعر في قدرته على صياغة قالبه الشعري ، مازجا فيه بين كافة الإمكانيات التصويرية ، حيث تشكيل الصورة لا ينفصل عن تشكيل الحيز الزماني و المتمثل في التوقيعات النغمية التي تثري الدلالة وتعمقها ، بإيحاءاتها الثرية المتنوعة ، التي تتضافر مع كافة الإمكانيات لبلورة جماليات النص في نسق تشكيله النهائي.

إن الإيقاع علاقة بين الكلمات والحروف ، والمفردة ، وما يجاورها ، وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع من علاقات غامضة تثيرها جوانية اللغة ، كما يثيرها النغم [4]، والشاعر ينجح بقدر ما يستطيع في تفعيل دور الموسيقى الخارجية بإيقاعاتها المميزة ، في الوقت ذاته الذي يستطيع فيه أن يمزج بين عناصر الموسيقى الخارجية و الداخلية منتجا إيقاعا مميزا لكل حالة شعورية .

فالوزن والقافية من أظهر العناصر الشكلية للشعر، وهما يمثلان الجانب البارز فيه [5] ، لذلك تعاقبت الأجيال في الأمم على التلذذ بإيقاع الموسيقى الخارجية وتفننت في تشكيلها ، مع التلذذ بالتصوير والإيقاع الداخلي المؤَسس على عناصر التناسب والتناسق والانسجام والتباين ، لتتشكل منظومة زمنية ، موزعة توزيعاً إيقاعياً يشد المتلقي ، مثل ما يطربه سماع النغم الموسيقي معزوفا على إحدى الآلات

[1] – يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، تر: محمد أحمد فتوح ، النادي الثقافي الأدبي ، ط 1 ، جدة ، 1999ص 96.

[2] – علي عشيري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، دار الفصحى للطباعة والنشر ، 1977، ص 162.

[3] – السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط 3 ، 1984 ، ص 161.

[4] – محي الدين اللاذقاني ، القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية ، مجلة فصول ، المجلد 16 ، العدد 1 ، 1997 ، ص 44.

[5] – محمد حماسة عبد اللطيف ، اللغة وبناء الشعر ، دار غريب ، القاهرة ، 2001 ، ص 214.

"فالوزن الشعري يناظر الإيقاع الموسيقي فالأول تعاقب منتظم للحركات والسكون ممثلة في الحروف المتحركة والساكنة ، والثاني تعاقب منتظم أيضا للمتحركات والسواكن ممثلا في النغم" [1]. ولما كان الوزن والقافية هما المظهر الخارجي المميز للشعر فستبدأ الدراسة الحالية منهما ثم تتفرع إلى مقاربة عناصر الإيقاع.

[1] – ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، دار التنوير ، بيروت ، ط 1 ، 1983 ، ص 251.

الفصل الثاني

شعرية الإيقاع في ديوان لمسة جفاء

المبحث الأول: الموسيقى الخارجيـــــة .

أولا : الـــــــــــوزن

ثانيا: القافيـــــــــــة

المبحث الثاني: الموسيقى الداخليـــــة .

ـ التـــــــــــكرار

المبحث الأول: الموســـــيقى الخارجـــــــــية

أولا: الـــــــــــــــوزن:

إن الشعر كما يعرفه "ابن سينا ": " كلام مخيل من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة ، أن يكون لها عدد إيقاعي ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر ، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدا "[1] ، فالشعر إذن يعتمد على التخييل والإيقاع وهو الوزن والقافية ، أما الوزن فهو الإيقاع العددي والمدى الزماني أي تساوي الأقوال الشعرية ، وأخيرا إيقاع القافية فلا نتوقع أن يكون هناك شعرا بلا تخييل حتى لو حافظ على الوزن ، ولا نتوقع شعرا به طاقة تخييلية وهو خال من الوزن لذلك يضيف ابن سينا " فإن فات الوزن نقص التخييل "[2].

وعندما نتحدث عن الوزن في الشعر الشعبي، فلا نعني بحور الشعر التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، ولا القواعد المتعارف عليها في الشعر الفصيح قديمه وحديثه ، ومن الخطأ أن نخضعه لهذه القواعد والموازين بل في ذلك ظلم لكليهما، ولا يعني هذا كما يظن البعض أن الشعر هو مجرد منظومات خالية من أي تقنيات إيقاعية، بل هو فن له أصوله وقواعده المتواترة من جيل إلى آخر وله قوافٍ تضمن له موسيقاه [3] .

فنجد الشاعر علي عناد الذي يعتبر الوزن أساس الشعر كما لا يعترف بالشاعر الذي يخطئ في القافية فيقول :

مِنْ صُغري شَاعِرْ وانْحِبْ الشُّعَارْ بَخْصَاصْ الـوَاعِـرْ

يَا خُويَا نْوصِّيكْ بَالكْ تِتْوعَّرْ رَاهُو الشِّعْر صِعِيبْ عِنْدهْ ميزَانهْ[4]

ويقول كذلك في قصيدته " ضحضاح و رقراق " :

جَايبْ كِلامِي اَبْلَوْزَانْ مِيزوُن مِيزانْ ابْنَ عَنادْ مَعرُوفْ مِ زِّمانْ

ويقول أيضا في قصيدته " الشعر والشاعر " :

---

[1] – أحمد الودرني ، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب ، ج2 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 2004 ، ص1011 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 1012.

[3] – محمد الصالح بن علي ، من روائع الشعر الشعبي (علي عناد) ، دار الثقافة لولاية الوادي ، ط1، 2008.ص 33.

[4] – المرجع نفسه، ص، 77.

اِنْحبْ القَافِية والميزَانْ المَعْنىَ اللِّي يتْعلَّطْ يقْسِيهْ

قَافْية ومَعْنَى والمِيزَانْ لِزْمُوا اِلْدَّاخِلْ فِي المِيدَانْ

نُقصَتْ وَاحدةَ راهُو إبانْ نَصيحَةْ لِلشاعرْ تَوْصِيهْ[1]

والوزن في الشعر الشعبي يعتمد أساساً على الإنشاد والإيقاع الناتج عن النظم المتين والهندسة المحكمة للقافية ، فالشعراء قديمهم وحديثهم يتفقون على ضوابط كبرى في القصيدة الشعبية وهي التي تضمن صحتها وقوة إيقاعها وقد توارث الشعراء الشعبيون هذه الضوابط التي تبنى على القافية والبنية الشكلية للقصيدة[2]، فالشعر أحوج للحفظ والتذكر، وإن كان أحوج إلى الألحان أيضا لإقامة الوزن[3]، والألحان أيضا مثلها مثل الوزن تماما من الحوافز الصوتية على التذكر ، وعلى هذا فإن الشعر الشفاهي ينشأ ليغنى، ومن ثم فهو في حاجة شديدة إلى هذه الأنساق لتستقيم له الألحان أو الأداءات المختلفة، بل إن أوزان الشعر الشفاهي كثيرا ما تسمى حسب الألحان التي تنشد بها ، فالرداسي في المجتمعات وزن أو نسق معين ، وطريقة في الإنشاد في الوقت نفسه[4] .

قبل الدخول في تفصيل أشكال الوزن في الشعر الشعبي والفروع المتفرعة عن الأصول ، سنتطرق إلى بعض المصطلحات التي يبنى عليها الشعر الشعبي والمتداولة في هذا الفن والتي تعتبر من الضوابط التي يتفق عليها الشعراء لضمان صحة ميزان القصيدة وضبط إيقاعها.

☜ الطالع أو اللازمة :

وهو البيت الأول من كل منظومة على أي ميزان كانت بشرط أن تكون له أدوار (جرائد) تختم بمكبات ترجع قافيتها إلى نفس قافية الطالع [5]، ومثال ذلك :

[1] – محمد الصالح بن علي ، من روائع الشعر الشعبي (علي عناد) ، دار الثقافة لولاية الوادي ، ط1، 2008.ص 33.

[2] – المرجع نفسه ، ص 33.

[3] – محمد بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي ، الأبشيهي المستطرف في كل فن مستظرف ، تح: مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1986 ، ص 101.

[4] – أحمد زغب ، جماليات الشعر الشفاهي . نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي . ، رسالة دكتوراه ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة بن يوسف بن خدة ، الجزائر ، 2007/2006. ص 125.

[5] – محمد المرزوقي ، الأدب الشعبي في تونس ، الدار التونسية للنشر، 1967، ص 86.

ياقَلِب حالِكْ خالَفَتْ لطْباعي	مالِكْ عليّ تَضَيّع ماكِشْ واعي؟	الطـــــــالع
ياقَلِب يزّي منْها	دْروب وَهِمنا موحالْ لاتِمّنها	الـــــــدور
هاجرْ وسيّب عِشِقْها وفِتنها	وتَّبّع ثِنايا الخيرْ ديما راعي	
منّين تْلِدغنا فْجُحُرها ورْكُنها	نِكْوي عَليها كي شَاو ذْراعي[1]	

فقافية الطالع في كلا الشطرين هي حرف (ع) بينما قافية الدور هي حرف (هـ) ، ماعدا الشطر الرابع والسادس وهما المكب وله نفس قافية الطالع .

وللطالع ثلاثة أشكال :

- طالع يتركب من غصنين ؛ أي بيت واحد ذي شطرين لهما قافية واحدة وهو الأكثر انتشاراً في الشعر الشعبي بوادي سوف ومثاله قصيدة الشاعر بشير غريب " منّيْن كُنَّا" يقول في مطلعها

منّين كنَّا وكان الزّمان مواتي على نُور خدّك يذرفوا دمْعاتي[2]

- طالع من ثلاثة أغصان متحدة القافية أوسطها مقطوف ،ومثاله مطلع الشاعر بشير غريب في قصيدته " إنتِ الحياة "

بْلابيكْ لامعني وحَياه لوجودي ولاننِتمي لجدودي انتِ حَياتي ودنِيتي وحْدودي

بلا بيك ياعمري الحياة خسارةْ ويمساط فيها الحلو يصبح مرْ

ونحلف نحبك موت موشي بصارة والحال هاني والسنين تمر [3]

ونجد هذا النوع غالبا في المسدس نحو قول الشاعر بشير غريب :

ياصاحبيْ فديتْ من طول الجفاءْ وكوي الحشاءْ وفراق الحبيب مابعده حياهْ

ياصاحبي فدّيت حدْ بيّ النظرْ فقدت البصرْ وهمت في عالم غواه الخطرْ

عالم تقطّع من ضيم الخورْ وضعف البشرْ مكتوب متارخ في كتاب القدرْ[4]

[1] – بشير غريب ، لمسة جفاء ، مزوار للطباعة والنشر ، ط1، الوادي ، 2012، ص91.

[2] – المرجع نفسه، ص83.

[3] – المرجع نفسه، ص 97.

[4] – المرجع نفسه، ص 69.

☜ **الـــــــدور (الجريـــــدة) :**

وهو القطعة المتركبة من أغصان تختم بمكب ترجع قافيته إلى نفس قافية الطالع ، وقد يتركب الدور من أغصان متعددة على حسب نفس الشاعر طولا أو قصراً [1]، كما تتركب القصيدة من دور واحد أو دورين أو أكثر ومثاله :

التِّجاني في فَاسْ بعد	دُونُو حَاله الغِيمْ ركَدْ	الطـــــالـــــع
دُونُو مَهمُودَه	واَودِيَه ومِجَايبْ سُودَه	دور من ثلاثة أبيات
تقُلْ لَكْ مَسْدُودَه	غيمُو عَلْ لَعْلاَو ركَدْ	
بَاغِي بنْ عُودَه	مصَفَّحْ وعْذَارَاتَه جدُدْ[2]	

☜ **العرف أو المطيرة :**

وهو القسيم أو الدور العريض الذي يقع بين الطالع والمكب ، فهناك أغان لها طالع ملزومة وجرائدها تتركب من قسيم يختم بدور له مكب راجع لقافية اللازمة ، فالقسيم الذي يسبق الدور هو المسمى (بالمطيرة أو العرف) [3] ، و الذي يأخذ شكل دور يختم بالمكب ومثاله[4] :

أ ــــــــــــــــــــ		أ ــــــــــــــــــــ	**الطالـــــــــــع**
ب ــــــــــــــــــــ ب ــــــــــــــــــــ ب ــــــــــــــــــــ		ج ــــــــــــــــــــ ج ــــــــــــــــــــ ج ــــــــــــــــــــ	**قسيم العرف أو المطيرة**
د ــــــــــــــــــــ د ــــــــــــــــــــ		د ــــــــــــــــــــ أ ــــــــــــــــــــ	**المكـــــــــــب**

ومثال ذلك قول الشاعر علي عناد في قصيدته " التراث "[5]:

[1] – محمد المرزوقي ، الشعر الشعبي في تونس ، ص 87 – 88 .

[2] – أحمد زغب ، أعلام الشعر الملحون لمنطقة وادي سوف ، ج 2 ، إصدارات دار الثقافة لولاية الوادي ، د.ط ، الوادي ،2008 ص 132.

[3] – محمد المرزوقي ، الشعر الشعبي في تونس ، ص 90.

[4] – محمد الصالح بن علي ، من روائع الشعر الشعبي (علي عناد) ، ص 46.

[5] – المرجع نفسه ، ص 77.

لانِي ع لثاث كُرسي وخزَانهْ	نحكِي عَ التُّراثْ يالِّي تصْغانَا	الطالـــــــــــع
جَدِّي وجدَّك عَمتي وبَابَايا كانُو إلكُلهُم عايشِين هنَايَا كانَت العَربْ إبسَعيهَا فلاَّيا	نعطِيك عنهُم بعْض منْ لخْبارْ ويحُكو عليهُم ناسْ من لَكبَارْ وكُل وينْ تمشِي إقَابلِك دُوارْ...	قسيم العرف أو المطيرة
مِنْ صُغري شَاعِرْ وانْحِبْ الشُّعَارْ يَا خُويَا نْوصِّيكْ بَالكْ تِتْوعَّرْ	بَخْصَاصْ الـوَاعِـرْ رَاهُو الشِّعْر صِعيبْ عِنْدهْ ميزَانهْ	المكـــــــــب

☜ الـــــــمكب (الرجوع) :

هو الغصن الأخير من الدور الذي يختم بقافية ترجع إلى قافية اللازمة (سبق التمثيل له) ويسمى عند البعض (المنصرفة) أي التي تنصرف إلى الطالع [1] .

☜ الـــــــقطف :

وهو النقص في بعض الأغصان بالنسبة لأخواتها [2]، ويكون :

- في الأول مثل قصيدة الشاعر " أحمد لعطيلي " حيث نجد القطف في الشطر الأول من البيت :

مِن حَقه العَارِفْ ميكُونشْ عَن نفْسَهْ سَارِفْ

يبْغضْ ويوالِفْ شُوفُو هالصِّيفَة مَا أبغَضْهَا

لا تِحلفْ لاَ تكُونشْ تالِفْ وأَبياتْ النَّاظِم تَبـَّـــعْهَا[3]

- ويكون في الوسط مثل مطلع قصيدة " تفكرت نجع الريف " للشاعر عبد الرزاق شوشاني :

تفَكرتْ نجْع الرِّيفْ وينْ أوَكَارَه ورْبيعْنَا و نُوارَهْ أَشْوالْ الحَليبْ إِدِّحْ فِي الحُمَّارَه [4]

- ويكون في الأخير ، أي الشطر الثاني من البيت مثل قول الشاعر:

[1] – محمد المرزوقي ، الشعر الشعبي في تونس ، ص 90.

[2] – المرجع نفسه ، ص 90.

[3] – أحمد لعطيلي ، رواية أبنه محمد لعطيلي صيف 2000.

[4] – محمد الصالح بن علي ، عبد الرزاق شوشاني ، شاعر الوطن والبادية ، دار الثقافة لولاية الوادي ، ط 1، 2008، ص 65.

عِيبْ الوِطَا قِلَّة النَّوْ وعِيب لمِعَزِّي سْكاَتَه

وعِيبْ الرَّاجل إلِّي ذَلْ والصَّايبَة مقَابْلاَتَهْ [1]

- **أشكال الوزن في الشعر الشعـــبي الموجودة في ديوان لمسة جفاء :**

أ–القسيم :

هو قصيدة ذو أبيات تتحد قوافي أشطارها الأولى كما تتحد قوافي أشطارها الأخيرة وليس له طالع ولا مكب (رجوع)[2] ، وتستمر القافية والروي على هذا النحو إلى آخر القصيدة .

وقد أخضعه الشعراء الشعبيين حاليا لقواعد وموازين الشعر الشعبي فمنهم من استهله بطالع وختمه بمكب فأخذ مواصفات الدور العريض أحياناً ، وأصبح جزءا من الملزومة المزدوجة أحياناً أخرى ، ومنهم من تركه على أصوله دون طالع ومكب [3]، ويَرد أغلبه على شكل مقاطع من ثمانية أبيات إلى خمسة عشر بيتا ، كما يعرف القسيم بتسميات تختلف باختلاف الأقطار العربية ، ففي مصر يعرف بالبدوي لأنه الشكل المستعمل كثيراً عند أهل البدو ، ويعرف كثيرا في الجنوب الجزائري ، حيث يتميز بخفة الحركة و وحدة الإيقاع كما يسمى العروبي نسبة إلى الأعراب (سكان البادية والريف)[4] وهو نوع من الشعر يبنى أيضا على شكل القصيدة العربية العمودية ، إلا أن الشعراء يلتزمون فيه وحدة القافية في كلا العمودين ، لكن الروي في العمود الأول ليس هو نفسه في العمود الثاني ، أي أن وحدة القافية والروي يلتزمها الشعراء في كل عمود على حدى[5].

ومثال القسيم : قصيدة بشير غريب " في حضرة قبر ":

حبْ الْقدر يقود القافلة في السّيرْ ودار الفلكْ ياولد عن عملاتكْ

وليش النّدم كيفْ يغيبْلك ضميرْ تماديتله وريح العاصفة جرفاتكْ

---

[1] – علي غنابزية ، الدر المصفى ، ص 166.

[2] – محمد المرزوقي ، الشعر الشعبي في تونس ، ص 85.

[3] – محمد الصالح بن علي ، من روائع الشعر الشعبي (علي عناد) ، ص 43.

[4] – بولرباح عثماني ،البناء الشكلي للقصيدة الشعبية الجزائرية (مقال)، مجلة الثقافة الشعبية ، العدد 28 ، 2015، ص 58.

[5] – سدرات مبروك ، الشعر الشعبي في الجزائر ، مجموعة محاضرات ، الأيام الدراسية حول الثقافة الشعبية في الجزائر . مخطوط . جامعة عنابة ، 1985،ص 29.

ونْسيتْ حُضني وضاهيتني بالغيرْ ودنّستْ بحبر المعصيةْ صفحاتكْ
وجافيتني وشوقي داعيكْ بالخيرْ وناسيتني وقْتنْ دعوتي وصلاتكْ
وافعال عدّة فات اوصافها التّغييرْ وكيفاش نمنلك ساكبة دمعاتكْ
ضنّيت ولدي حامل ثقلنا ويغيرْ وترفع حمولْ الدّهر بركازاتكْ
تلمْ شملنا كيف يعاشرك صغيرْ تصُون عرضْنا وترعاه من زلاتكْ
وياخيبتي خان الدهرْ عالتدبيرْ وجرحتني وقتنْ كفتي مساتكْ [1]

استعمل الشاعر بشير غريب هنا بقصيدة < في حضرة قبر> دلالة على حزنه الشديد والنفسية المهتزة والبائسة التي يعيشها وهو يكلم القبر ويترجاه سماعه في صورة بالغة الإنكسار فنطق بذلك شعر خفيف الحركة موحد الإيقاع موحد القوافي في أشطرها الأولى واتحاد القوافي بالأسطر الأخيرة فلو لم تتوحد القوافي لخرج عن شعوره من حزن إلي شعور مغاير لتغير القوافي وهو بالظبط كخروج الموسيقى من مقام إلي آخر كالإنتقال من مقام الصبا الذي يدل على الحزن والبكاء والإنكسار إلي مقام البياتي الذي من مدلولاته الفرح والسرور والإبتهاج ويكون هذا التغيير بسيط لكون المقامين لهما نفس درجة الإرتكاز . ورأيت القبر مباشرة تدخلنا في جو مهيب ورهيب خصوصا إن كان لنا به حبيب أو قريب وصاحب وهو ماجعل الشاعر يتخلى عن الطالع ويدخل مباشرة في أبيات القصيدة بلا طالع ولامكب وصار كأنه يحاور أمه مباشرة وهي تحت التراب فأصبح الكلام بلا مكب ولا طالع فالتكلم مع الأم التي هي نبع الحنان لايحتاج لمقدمات.

ب ـ القسيم المثنى :

وهو عبارة عن قصيدة تتركب من أبيات تختم بقافية موحدة كالقصيدة الفصيحة ، تتركب أبياته من غصنين تامين تتحد فيه قافية الأغصان الأولى كما تتحد قافية الأغصان الثانية [2] ، ويسمى هذا النوع القسيم المثنى ، ويسمى في منطقة وادي سوف (ظهراوي) ، تتكون أغصانه من نحو عشرة مقاطع وينشد على صيغة العروبي أو الياي ياي ، من دون توقيع على الطبل ، ينشد غالبا في

[1] – بشير غريب ، لمسة جفاء، ص 7-8.

[2] – محمد الصالح بن علي ، من روائع الشعر الشعبي (علي عناد) ، ص 44.

الجلسات الصوفية حيث يغلب عليها طابع الاتزان والهدوء ، ويركز فيها على سماع الكلمات وفهمها وتذوقها وبراعة المؤدي الذي ينفرد بهذا الأداء [1] .

ويكون شكل أغصانه كالتالي :

أ		أ	الطـــــالـــــــع
ب		ج	القســـــــــيم
ب		ج	
ب		ج	
ب		ج	
ب		أ	المـــــــــكب

ويستمر القسيم المثنى على هذا الشكل ويتوقف طوله وقصره على حسب مقدرة الشاعر[2] .

ومثاله قصيدة : الشاعر بشير غريب " مازلتْ حايرْ "

كيفاشْ نوصف صورتك وفضاكْ وكيفاشْ نروي قصْتَك نحكيكْ

وكيْفاشْ نبري علّتك وضماكْ مادام جبح الشعر مايشفيكْ

كيفاش نسكَب حبر فيه كلامْ وحبري جفي من الشعر بعدتيهْ

وخَاطري شقي وسقد مع الأوهامْ تلاشت أَفكاره وخانها التوجيهْ

ولاعَاد يهني نوم ولا يحايذه منامْ وحلمي رحَل منْ حين فارقتيهْ

كيْفاش نَنْسى نَنْسى عشيق أيامْ كانت رُموش صبايتي ترعيهْ

وتقْطع طريقي جايْ من القدامْ تارك خواطر رايحة ماليهْ

ونكوي كنيْني كَيْ كَيْ أنعامْ وأنْت الوحيدة اللي سكنتي فيهْ

حرامْ الجفاء والبعد في حرامْ حرام حُبْنا يفْشل يروح سفيه[3]

[1] – أحمد زغب ، جمالية الإيقاع في الشعر الشفاهي ، رسالة دكتوراه ، ص 137.

[2] – محمد الصالح بن علي ، من روائع الشعر الشعبي (علي عناد) ، ص 44.

[3] – بشير غريب ، لمسة جفاء، ص 77-78.

استعمله الشاعر في هاته الأبيات للقسيم المثنى لحالته التي يغمرها الهدوء والإتزان والدهشة والحيرة والتساؤلات الكثيرة والمتكررة بحثا عن جواب يشفي غليله ويريح باله ويروي ضمأه ووحدة قافيه الأغصان لها مدلوله تواصل الحيرة والشعور الموحد المتواصل والمتعطش للوصول لغاية في نفس الشاعر ولو نواصل لاخر القصيدة لوجدنا بقاء الشاعر على نفس حالته فلو تغير الشعور لغير الشاعر الوزن كالتغير من نغمة موسيقية الي نغمة مغاير من نغمة في مقام العجم إلي نغمة الرست مثلا أو من نغمة في مقام الكرد إلي نغمة في مقام النهاوند .

ج – المســـــدس:

عرف المرزوقي هذا الوزن بأنه المسدس فيقول :" أدواره تتركب من ستة أغصان في الغالب ، أو أكثر ، أربعة متحدة القافية و الاثنان الأخيران لهما نفس قافية الطالع الذي يتركب من ثلاثة أغصان متحدة القافية و أوسطها مقطوف ، وأحيانا تكون أغصان الأدوار الخمسة الأولى متحدة القافية والسادس الأخير ترجع قافيته إلى روي الطالع [1]. وهذا النوع من الأداء يعرف بمنطقة وادي سوف " بالرداسي " ومنطقتي " الجريد ونفزاوه " بتونس أما في البادية الليبية فيعرف باسم " الطبيلة " نسبة إلى الطبل الذي يضرب لإحداث الإيقاع لإقامة رقصة النخ ، و يفسر جون فيري تسميته " الرداسي " بالضرب على الأرض بالأحذية لإحداث الإيقاع [2].

غير أن الردس أو ضرب الأرض بالأقدام أو ضرب الطبل وحده لا يكفي لتحديد هذا الوزن تحديدا دقيقا، فهناك أوزان أخرى تقام عليها رقصة النخ وفيها تضرب الطبيلة أو يردس على الأرض مثل ما ذكرنا في الموقف و وكما سنرى في الملزومة و بورجيلة اللتان تعدان من أنواع الرداسي [3].

مثاله قول بشير غريب في قصيدته " يا صاحْبي " :

يَاصَاحْبي فدّيت حدْ بيّ النّظر فْقَدْت البصرْ وهمُت في عالَم غوّاه الخَطَرْ

عالم تقّطْع منْ ضيمْ الخورْ وضعف البشرْ مكتوب متارخ في كتاب القدرْ

[1] – المرجع السابق ، ص 100.

[2] – ينظر : أحمد زغب ، جمالية الإيقاع في الشعر الشفاهي ، رسالة دكتوراه ، ص 126.

[3] – أحمد زغب ، جمالية الإيقاع في الشعر الشفاهي ، رسالة دكتوراه ، ص 126.

وجرفت أمواجه عليّ الضررْ وجسْمي نغمرْ غطَسْ غَصْ شرقه ملح البحرْ

تلاقتْ أَطْرَافه في شط الفقرْ ومن لوس الحجرْ نبت عُود زرعي وفاتْ الشجرْ

نحسَاب تنجني خيَار التمرْ بانواع تحصرْ بخصَاص كي نشوف اوراقه خظر

ترنّه سبقني هشيم نمررْ وحظي نعترْ رحي حصتي وعودي نكسرْ[1]

يحكي الشاعر همومه لصاحبه وفتح قلبه بلهفه كبيرة والهم يملأ قلبه فراح يكلمه ليرتاح لأن الكلام مع الصاحب الموثوق به يريح القلب ويبعث على الطمأنينة لذا جاءت أبياته متركبة من ستة أغصان والحكمة في كون الغصنين الأخيرين لهما نفس قافية الطالع لكي لا يتشتت ذهن صاحبة وهو يكلمه ويبقى مركز معه في الاستماع وهو ما نشبهه بالضرب على الدف مثلا فحين تضرب <الدّم> مرتين ثم <التِّكْ > ستة مرات وتعود إلي <الدُّمْ> مرة أخرى . فالمستمع يركز في البداية على ضربتي <الدُّمْ > ثم يحين تضرب <التِّكْ> ستة مرات مع طولها قد يشتت ذهن وتركيز المستمع سرعانما يعود الي التركيز بالعودة إلي سماعه <الدُّمْ> لأن الأذن اعتادت سماعه من البداية . وفي علم المقامات الموسيقية يسمى الفنان محترفا ومثقفا موسيقيا وبارعا حين يفتتح مواله أو استخباره أو أغنيته بمقام موسيقي معين ثم يصول ويجول ويشرق ويغرب من خلال تنويعه في المقامات التي يؤديها ليعود في أخر الموال الي نفس المقام الذي افتتح به فهو دلالة على التمكن سرع انما يقابله الجمهور بالتصفيق رغم عدم معرفة الكثيرين منهم بعلم المقامات فالعودة إلي المقام الأول الذي اعتادت أذنهم سماعه تثلج صدورهم وتشعرهم بقوة الفنان وتميزه .

د – بورجـــيلة (بوســاق) : كسابقه في عدد الأغصان إلا أن المكب واحد فقط [2] ، ومثاله قول الشاعر بشير غريب في قصيدته " منّين كنَّا " :

منينْ كنّا وكانْ الزمَان مواتيْ على نور خدك يذرفوا دمعاتيْ

منيـّن كنّـــــــــــــــا نحسب غلاك كان روح الجنةْ

[1] – بشير غريب ، لمسة جفاء، ص 69-70.

[2] – محمد المرزوقي ، الأدب الشعبي في تونس ، ص 101.

نداعبْ خيالكْ نزيدْ فيكي الحنةْ ونغمات صوتك تابعة لكلماتيْ

زرعْتَكْ أملْ من يُوم ماتقابلنا وبلا بيك لا راحة وهناء لحياتيْ

بلا بيك لا نفهمها الفاظ المعاني ولانقدْ نتكلمهاْ

آهات خاطري لانعيش وسط آلمها ولا تكون روحك شافيه لأنّاتيْ[1]

يشد الشاعر الحنين إلي الماضي وما كان عليه مع الحبيبة من سعادة ومشاعر ساميه وأختار البورجيلة دون غيره وراح يحاكي فن الخطابه والإلقاء واشتغل على المكب الواحد الذي يميز البورجيلة . فدوره دور تغير النبرة بشكل متكرر وخفض الصوت أحيانا والرفع منه قليلا في فن الإلقاء الناجح وهو ما يضفي على الخطبة جمالية ويعطيها صفة النجاح ومثاله أيضا غناء الفنان لموال مشرقي ومن حين لاخر يدخل لمسة من فن المالوف المشهور في المغرب العربي أو لمسة غربية ويعود بعدها لسياقه الأول (الموال المشرقي) فالمكب صار كالملح في الطعام وكالبحة الأصلية في صوت الفنان يستعملها من حين لاخر لجلب الانتباه واستعراضا للجماليات صوته وتنوعه .

ثانيا : القافـــــــــــــية.

تؤدي القافية دورا بارزاً في تشكيل الإيقاع والنغم ، فهي نسق من الصوائت والصوامت يتكرر بشكل مخصوص داخل جسد القصيدة ، و في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وينبغي عند تحديدها أن يُشار إلى أقصر صورها الصوتية وهو حرف الروي، لأن تحديدها في أطول صورها كما يريد بعض العروضيين يحتم على الشعراء التزام أكبر قدر من الأصوات المكررة ضمن حدود القافية الواحدة، كما يقول إبراهيم أنيس ، وهو ما كان يسميه القدماء لزوم ما لا يلزم [2].

يقول الخطيب التبريزي : " والقافية قد اختلفوا فيها (...) وقال الأخفش : هي آخر كلمة في البيت أجمع ، و إنما سميت قافية لأنها تقفوا الكلام ، أي تجيء في آخره ومنهم من يُسمّي البيت قافية ومنهم من يسمي القصيدة قافية ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية " [3].

---

[1] – بشير غريب ، لمسة جفاء، ص 83.

[2] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، الأنجلو المصرية ، ط 2 ، القاهرة ، 1952 ، ص 244.

[3] – الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي ، تح: فخر الدين قباوة ، دار الفكر، ط4 ، دمشق ، 1986 ، ص 199.

والقافية هي عماد الوزن في الشعر عامة ولا يجوز الفصل بينهما ، إلا فصلا شكليا إجرائيا لذا رأينا أن تصنيف الأوزان في الشعر الشفاهي اعتمد على القوافي أكثر مما اعتمد على الإيقاع العددي للمقاطع [1] .

ويعرف الخليل القافية بأنها " من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن " [2] ، وهذا هو التعريف الذي درج عليه الدارسون ، ولو أن الشائع أن القافية هو ما يعرف بحرف الروي . ومع أن الخليل لم يلتفت إلى النظام المقطعي على حد تعبير " شكري عياد "، ولو أخذ فكرة المقطع في الاعتبار لأصبح تعريف القافية عنده " المقطعان الطويلان في آخر البيت مع ما يكون بينهما من مقاطع قصيرة " [3].

والقافية في الشعر الشعبي هي الكلمة الأخيرة في البيت ولا تأخذ نفس تقنيات الشعر الفصيح فالتركيز يكون على الحرف الأخير (الروي) ، لأن الشاعر الشعبي يهتم بموسيقى القصيدة سماعاً لا كتابة خاصة عند الأميين منهم ، فليس من العجب عندما نجد حرفين مختلفين في قافية واحد فمثلا قد نجد (دم) و (حزن) فالشاعر يعتبر الحرفين (م و ن) لهما وقع واحد في الأذن لأنهما حرفان أنفيان[4]، ولحروف القافية مصطلحات كثيرة في الفصحى أهمها الروي ، ومع أننا نرى من الإجحاف في حق الشعر الشعبي التعامل معه بمصطلحات الشعر الفصيح، إلا أننا قد نكون مضطرين لاستعمال بعض المصطلحات كالروي والردف والتأسيس وذلك لغرض إجرائي ليس إلا [5] ، وكلما نضجت ثقافة الشاعر واعتمد على المكتوب لا المسموع تكون قافيته أكثر حبكاً ومتانةً [6] .

كما نجد في الشعر الشعبي القوافي القوية والضعيفة ، فأما القافية القوية هي التي يكون حرف الروي فيها من الحروف الأصلية في الكلمة ، أما الضعيفة فهي التي تعتمد على الروي القابل للإلغاء

[1]- أحمد زغب ، جمالية الإيقاع في الشعر الشفاهي ، رسالة دكتوراه ، ص 142.

[2]- ابن جني ، مختصر القوافي ، تح" حسن الشاذلي فرهود ، دار التراث ، ط 1 ، القاهرة ، 1975 ، ص 9.

[3]- شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، دار المعرفة ، ط 2 ، 1978 ، ص 96.

[4]- ينظر : محمد الصالح بن علي ، من روائع الشعر الشعبي (علي عناد) ، ص 34.

[5]- أحمد زغب ، جمالية الإيقاع في الشعر الشفاهي ، رسالة دكتوراه ، ص 143.

[6]- محمد الصالح بن علي ، من روائع الشعر الشعبي (علي عناد) ، ص 34.

كالاعتماد على ضمير المتكلمين مثل (كْلينَا) ، (مشِينَا) ، (جِينَا) ...، وفي هذه الحالة يمكن أن نطوع مجموعة من الأفعال لتكون رويا في القصيدة [1] .

ولعل أهم ظاهره تلفت الانتباه في الشعر الشفاهي ، وهي في ذلك متطورة عن الموشح ، تعدد القوافي وتنوعها ، ليس ذلك من مقطوعة إلى مقطوعة فحسب ، إنما داخل المقطوعة نفسها وفي البيت الواحد يلتزم الشعر الشفاهي غالبا قافية للصدر وأخرى للعجز [2].

مهمة الشاعر الشعبي في اختيار قافيته ، ولذلك تقاس مقدرة الشاعر بقافيته المحكمة (من خرج عن القافية خرج عن الميزان) [3].

ويمكن تصنيف الشعر الشفاهي من هذه الوجهة إلى صنفين : صنف يلتزم قافية للصدر وأخرى للعجز ، ويغلب ذلك في القوافي ذات الغصون الطويلة نسبيا (8 – 10 مقاطع) كما هو الحال في القسيم المثنى ، وصنف ينوع القوافي على مستوى الجريدة إذ تصل إلى ثلاث قوافي في الجريدة الواحد، قافية الأغصان الداخلية موحدة، وقافية البيت موحدة ، وقافية نهائية للجريدة متحدة مع قافية الطالع كما هو الحال في الرداسي أو تتنوع قوافي الأغصان الداخلية ، وتتحد قافية الأدوار مع قافية الطالع ، كما هو الحال في الشرقي، وفي الغالب تتصف أغصان الصنف الأول بالطول وتكون موجهة للأداء الفردي بينما تتصف أغصان الصنف الثاني بالقصر وتكون موجهة للأداء الجماعي ، الذي يكون غالبا مرفوقاً بالتوقيع على الفرح (الطبل) ، وهو بذلك أشد حاجة إلى الوضوح أكثر في التوازن الصوتي.

تتعدد القوافي في الشعر الشعبي بوادي سوف من حيث الكم والنوع ، فنجد للطالع قافية وللأدوار قافيتان على الأقل لكل دور وللمكب قافية مضافة إلى القافية الرئيسية التي تعود إلى الطالع، ثم إن الطالع قد يكون مصرعا.

وقد يكون ثلاثي الأغصان مرصعا ومصرعا كما هو الحال في طوالع عدة قصائد.

---

[1]– ينظر : محمد الصالح بن علي ، من روائع الشعر الشعبي (علي عناد) ، ص 35.

[2]– أحمد زغب ، جمالية الإيقاع في الشعر الشفاهي ، رسالة دكتوراه ، ص 142.

[3]– محمد الصالح بن علي ، من روائع الشعر الشعبي (علي عناد) ، ص 34.

ولما كان للقصيدة الواحدة أدوار عدة ، فقد نجد للنص الواحد عددا كبيرا من القوافي بالمفهوم ، الذي حددناه آنفا للقافية ، وأغلب قصائد الشعر الشعبي تتضمن سبع قوافي مختلفة وأقل النصوص حظا يحوز على قافيتين يلزمهما الشعراء ، واحدة للصدر وأخرى للعجز .

ومعلوم أن أصعب القوافي ما تضاعف فيها حرف الروي ولو كان الحرفان مختلفين ، ويزداد صعوبة إذا تكرر نفس الحرف ، بل يذهب كبار الشعراء إلى أبعد من ذلك حين يعتبرون أن هذا النوع من القافية هو مقياس لمقدرة وبراعة الشاعر في سبك قصيدته وصنع قوافيه [1].

وقد يجد البعض في ضبط وتنظيم وتنويع القوافي تضييقا على الشعر الشعبي وذلك بهدف الحفاظ على التوازن الصوتي عموما ، لكنه ليس كذلك إذا أخذنا في الاعتبار طول النفس في بعض القصائد ويمكن أن يكون هذا التنوع محاولة من الشعر الشعبي للتوسع وأخذ قسط من التحرر في اختيار القوافي بما يناسب النفس الشعري [2] وما نخلص إليه ، عن أنظمة التقفية في أوزان الشعر الشعبي أنها أنظمة منضبطة تحاول توخي الدقة ما أمكنها ، مع الأخذ بالاعتبار الطبيعة السمعية لهذا النوع من الشعر ؛ كاعتبار الأصوات المتشابهة في الصفة والمتقاربة في المخرج صوتا واحدا .

يمثل الروي حجر الركن وروح القافية ، إذ أساس القافية الروي [3]ولذلك كان ثعلب يسمي الروي قافية كما ظلت كثير من المجموعات والدواوين الشعرية ترتب على القوافي والمقصود هو الترتيب على حروف الروي[4] وبذلك يأخذ الرّوي ـ باعتباره فونيما صامتا ـ دور العنصر المائز الذي يفرز القصائد بعضها من بعض ويصنفها في مجموعات على أساس تناسق صوتي ، بل إن الصائت الذي يليه يقوم بدور مماثل من خلال تصنيف الرّوي الواحد إلي مضموم ومكسور ومفتوح في كثيرين من الدواوين الشعرية العربية [5].

---

[1]- ينظر : محمد الصالح بن علي ، من روائع الشعر الشعبي (علي عناد) ، ص 36.

[2]- أحمد زغب ، جمالية الإيقاع في الشعر الشفاهي ، رسالة دكتوراه ، ص 143.

[3]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981،ص:38.

[4]- شكري محمد عيّاد، موسيقى الشعر العربي،ص:91.

[5]- نعمان محمد أمين طه، ديوان جرير، دار المعارف، مصر، 1971، جـ: 2، ص :1110-1148.

وكذلك: ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تح: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر 1968،ص: 471-472. ويرتب الرّوي حسب وصله المضموم فالمنصوب فالمجرور ثم السكون.

لكن الأمر يتعدى الوظيفة الإيقاعية الصرفة لأن وجود الصوت ، أي صوت، في الشعر ليس إعتباطيا[1] . فالرّوي في بنيته الصوتية يتشاكل مع دلالة النص ليقدم لنا جمالية شعرية ، تعد أساسا من أسس تقبل النص ، والإعجاب به لأن " الشعر ليس مختلفا عن باقي الفنون ، كما يطيب لنقاد الموسيقى والرسم أن يشيروا غالبا ، فالمضمون فيها جميعا أمر لاينفصل تماما عن الشكل " [2]وإلا فإن النظرة الي الرّوي ستظل قاصرة لعدها إياه حلية صوتية أو محسنا يضاف إلي محسنات أخرى بسبب عدم ربطها إياه بالدلالة[3].

الرّوي إذن بنيه صوتية تتكون من فونيم صامت لكنها لاتحلّل في علاقتها بالدلالة دون أخذ الصائت الذي يليه ـ إذا وجد ـ بعين الإعتبار ، وربطها بالدلالة أمر ضروري لدراسة النص الشعري ، إذ " لا يمكن أن تثمر دراسة الدلالة semantics ما لم ترتكز على الصورة الصوتية "[4].

وهو ماسيتم تطبيقه على نماذج متعددة من قصائد بشير غريب الذين يتناولهم الديوان بدءا بنماذج منها :

يتكون ديوان لمسة جفاء من أربعة عشر نصا (14) مجموع أبياتها ثلاثة مائة وستة وخمسون بيتا (356) ، أي بمعدل : 25.42 بيتا للنص الواحد ، وهو أمر طبيعي في الشعر الشعبي ، وسيتم تناول نماذج من هذه النصوص لتبيّن الروي في علاقته بدلالاتها .

أ ـ النموذج الأوّل :

يقول بشير غريب :

1. نادم على محصـــول وكل ماخطاه العمر في لَلْواحْ

2. وجميع مامنقـــــولْ وكل ماخفِي للعبد ليكْ وضاحْ

3. اني جايّك مغلـــولْ مكسور جنحي من غَزِي لجراحْ

---

[1]– محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1980،1م، ط2 ،1987م،ط3، 1992م ص: 60.

[2]– النظريات الجمالية عند: كانط– هيغل– شوبنهار، إ.نوكس، نز: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت،ط1، 1985،ص: 168.

[3]–جمال الدين بن الشيخ، تر: مبارك حنون وآخرين، الشعرية العربية ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص217.

[4]– ناهد أحمد السيد الشعراوي، عناصر الإبداع الفني في شعر عنترة، دار المعرفة الجامعية، مصر،1996، ص 208.

4. تبّعت كل فصـــــول وطاوعت نفسي حطيّتها تجياحْ

5.ومشيت مع المحمول وثقّلت حملي بالهوى ولفضاحْ

6.ونسيب للمهمـــولْ وجميع ماحواه اللّهو والتفساحْ

7. ولهيت بالمصقـولْ مسيوب هايم في الهوى دردجاحْ

8. واتّقّلن لحمـــول وبقيت اطياري قاصفة لجناحْ [1]

روي هذه القصيدة هو فونيم الحاء الحلقي الإحتكاكي المهموس [2]

وهو بذلك يدل على ضعف يستولي على الذات ،وهو تماما ما يتحدث عنه الشاعر فالإنسان حين يناجي ربه، يكون متذللا إليه خاشعا خانعا وجلا تائبا طالبا العفو والصفح وكله ندما على مافات ومضى ، إذن كانت صفات الحاء وعمق مخرجه دلالة على حالة الضعف التي يمر بها الشاعر[3] فرجع إلي ربه متضرعا وصفة التائب الي ربه دائما الذل والضعف .

كما يدل أيضا من خلال مخرجه الحلقي المتكون من أنسجة رقيقة ومتناهية الحساسية [4]على مقدار الوهن الذي أصابه، ويوحي ضيق مخرجه [5] بضيق حاله وحيلته إزاء ذنوبه التي أنهكته.

ويبدو سكون الحاء ، أي عدم وجود حركة عليه ، وهو مايسميه العرضيّون: (قافية مقيّدة)[6] يبدو عدم وجود حركة تجسيدا لحالة الشاعر ، الذي تكبل في حالته وانغلق على الكل داعيا ومناجيا ربه في سكون تام .

---

[1] – بشير غريب ، لمسة جفاء، ص : 24-25.

[2] – بسام بركة ، علم الأصوات العام –أصوات اللغة العربية – مركز الإنماء القومي، بيروت،ص:126.

[3] –بشير غريب ، لمسة جفاء، ص: 25.

[4] – حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998 ، ص: 172.

[5] – السابق، ص: 181 . و: مدخل في الصوتيات ،عبد الفتاح ابراهم ، ص 103 .

[6] – صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري ، شركة الأيّام ، الجزائر، ط 1، 1997/1996، ص :138.

ب ـ النموذج الثاني :

بلابيك ياعمري الحياة خسارةْ ويمساط فيها الحلو يصبح مرْ
ونحلف نحبك مُوت موشي بصارةْ والحال هاني والسنين تمرْ
عن قد هوش الكون بر وابحارهْ تمكّن غلاكي في الكنين كثر
غيثك رواني من هطيل أمطاره حيا اللي زرعته في حشايا زهرْ
بلابيك عقلي تالفات أفكاره وبيك ياغلا روحي نضوي لفكرْ
بيك نهتدي في راحلي ومشواره ونعرف دليلي وقت مانظطرْ
ياروح هوايا وعزتي وأصرارهْ سبحان ربي اللي جملك بصورْ
وابدع جمالك ومنشاك بخياره وجعلك منايا في الوطى بحذرْ
وجعلك أماني دنيتي المدرارة جعلك مظاهري وباطني والسرْ
بيك نضوي هالقلب لاح أنواره وبيك نطرب العقل كيف نسرْ
وتقاسيم حبك عازفات اوتاره وأمواج لحني مداعبة للبـــرْ[1]

يتكل النص عن عشق وهيام الشاعر بمحبوبته حيث بلغ به الأمر لوصفها بالحياة ، فلولاها ماتلذذ الدنيا ولاعرف بها متعة ولاحلاوة ، حتى وصف حبه لها بقوله نحبك موت [2]

وراح الشاعر يلح على محبوبته بعبارات متكررة تحمل في طياتها حبا عميقا . ويبدو فونيم الراء مناسبا للغاية لهذا النص ، لأن سمته المميزة :(التكرار) [3] تمثل تكرار مغازلة الشاعر للمحبوبة وعبارات الشوق والحنين وإظهار مقدار محبتها في قلبه مثل قوله (تمكن غلاكي في الكنين كثر) و(بيك ياغلا روحي نضوي لفكر) و(حيا اللي زرعته في حشايا زهر) و (ونعرف دليلي وقت مانظطر) .

[1] –بشير غريب ، لمسة جفاء، ص :97–98 .
[2] – المرجع نفسه، ص : 97.
[3] – عبد السلام هارون ، سيبويه، دار الجيل، بيروت ، 1991، ص : 435.

ومن جهة أخرى يدل تكون الراء من مرحلتي سد لمجرى الهواء فانفتاح سريع[1] على حالة الصراع الذي يدور داخل نفس الشاعر بين الحسرة التي يعيشها من خلال انعدام حلاوة حياته بفراق المحبوبة التي كانت تنير حياته وتسعدها وتزهرها ـــ كحبس الهواء في المرحلة الأولى من نطق الراء ـــ والشق الثاني الدافع نحو ذكره محاسن محبوبته ومغازلتها بعبارات تبين مقدار حبه لها والمكانة الرفيعة التي تحتلها في قلبه ـــ كإطلاق الهواء في المرحلة الثانية من نطق الراء ـــ ثناء على المحبوبة التي سلبت العقل والفؤاد .

أمّا الجهر العالي للراء [2] فهو صيحة الشاعر المدوّية في وجه محبوبته مصرحا بعشقه العميق وحبه اللامتناهي لمن يراها الحياة وزينتها ومتعتها وكل شيء جميل فيها .

ويأتي السكون الراء ، تجسيدا لحالة الشاعر ، الذي أغلق على نفسه وأنغلق على الكل متناسيا مافي الحياة من جمال واختصره في محبوبته فقط حاصرا نفسه في حيز ضيق .

جـ ـ النموذج الثالث :

ياصاحبي عدّيت أيامي هميل مغدّي دليل مكفوخْ متذيل جناحي ذييـلْ
حياة كانت كرم وجميلْ ومقصد فضيل ونيات تصفي باصوات الصهيلْ
تبدّل غشاها امواج الوبيل وغاشي هطيلْ وارياح عكست فعلها النّطيلْ
ظليّت هايم وغايي ذليلْ ضايعلي سبيلْ نلقاشْ حلّي في غياب الوكيلْ
لا لقيت معنى يفسّر مثيل ويضوّي شعيل لاقدح ناره ولاشعل فتيـلْ
كيفاش نمشي وخطوتي ثقيل ووحدي شويل لامن حذاني وجاني قبيـلْ [3]

كان الشاعر يعيش معيشة زاهية حيث النوايا الحسنة والمقاصد الفضيلة والحياة الكريمة التي فيها الأخلاق النبيلة التي أشتهر بها العرب من كرم وجود وطيبة وروح الجماعة ومساعدة الملهوف ومساندة

[1] – بسام بركة ، علم الأصوات العام – أصوات اللغة العربية – الانماء القومي ، بيروت ، ص : 128.
[2] – موفق الحمداني ، اللغة وعلم النفس ، مديرية الكتاب للطباعة والنشر ، الموصل ، ص:82.
[3] –– بشير غريب ، لمسة جفاء، ص: 71—72.

الضعيف ونصرة المظلوم ، سرعانما تغيرت الحياة بتغير النفوس وصارت لاتطاق حيث انعدمت الصفات الجميلة والشمائل الطيبة والنوايا الحسنة وتغيرت النفوس وصارت الأحقاد ورياح الشرور والخلافات وانعدام روح المحبة وكثرة الجراح وهو ما لم تتقبله نفسيه الشاعر لذا صار يحنّ إلي تلك الأيام المثالية في نظره .

ويبدو اللام أنسب الفونيمات لحمل تلك الدلالات لتميّزه بصفة : الجانبية التي تعني انفلات الهواء من جانبي اللسان[1] تماما كانفلات الإحساس بالأمان والأخلاق النبيلة والقيم السمحة التي كان يعيشها الشاعر وتغيرت النفوس وتبدل حالها وأحوالها .

أما جهر اللّام العالي[2] فدلالة على صرخة الشاعر تحت وطأت صدمته من واقعه المرير ، الذي تنفره نفسه .

ويأتي سكون اللام ليكمل المشهد الشعري الذي ترسمه القصيدة، إذ أن عدم حركة اللّام توحي بدهشته وحزنه لما أصاب الزمن والواقع كما قال أعلاه في نص البيت :

ظليّت هايم وغايي ذليلْ ضايعلي سبيلْ نلقاشْ حلّي في غياب الوكيلْ[3]

د ـ النموذج الرابع :

حبّك ركز في قلوبنا ياغالي ياقمرنا ويانجمنا اللّماعْ

وياوطن غالي ويامزاهي بالي وياتجلّي حالي في حياتي شاعْ

اسمك عظيم عظيم فينا عالي اية الإله في قدرتك تنشاعْ

أدّاني غرامكْ للزمان التالي وركبنا فلك الفخر بالشراعْ

ووقفنا في عهد الزمانْ الخالي عهد المظالم والمذايب راعْ

وَقفنا في عهد عدونا والي وشرف العروبة بالمذلة نباعْ

وشعبْ الجزاير غدي فلي زوّاليْ تمعس هس ندس علسماعْ

[1] – عبد العزيز الصيغ ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر ، دمشق ، ط1، 2000، ص: 184.

[2] – موفق الحمداني، اللغة وعلم النفس، ص: 82.

[3] –بشير غريب، لمسة جفاء، ص : 72.

ودُور يازمن وارجع قداي تاليْ واحكي للعالم عن زهير لسباغْ

واوقف على النّوار والابطاليْ وثورة نوفمبر بصوتها شرقاغْ

أيّام المكافح سَبع سنين كمّاليْ دحرت عدونا دَحر عالاضلاغْ

دُحرت عدونا مستعرضة وطواليْ ولافادهم تدْبيب ولاتقلاغْ

ولافاذْهم ديقُول ولا مرشاليْ ولافادهم تحليف ولاتطواغْ[1]

يفتخر الشاعر في هاته القصيدة بوطنه ومكانته بين الأوطان وجميع الأقطار، فهو عظيم الإسم ومنبع الفخر والعزة والكرامة بصموده في وجه الطغاه والمستعمرين الظالمين .

يدل فونيم العين رويّ هذه القصيدة ،بتوسطه بين الشدة والرخاوة ، وترديتّه الناتجة عن تردد لسان المزمار في الحلق[2] على الطغاة الذين يهابون بسالة وشجاعة أبطال الوطن رغم تحالفهم وطرقهم المتتالية والماكرة.

ويقوم من خلال إسماعه العليا [3] التي توحي بتظافرها مع عمق مخرجه الحلقي[4] بقوة الوطن وعظمته وثورته المجيدة التليدة التي يضرب بها المثل وصارت قدوة لكل طلّاب الحرية بين الشعوب .

أما الكسرة فتحمل الدلالة على ثبات الشاعر وسكونه متشبثا بحبه وعشقه للوطن والإفتخار به بين كل الأوطان .

هـ ـ النموذج الخامس :

يقول الشاعر بشير غريب في حواره مع قلمه :

فضحْلي القلم بسرّهْ وجهر عشقه لي أول مرةْ

نطقْ قال ياضنايا الحرّة جود بالقلم واكتب كتابة ليدْ

[1] – بشير غريب ، لمسة جفاء، ص: 41-42.

[2] – محمد غالي ، أئمة النحاة في التاريخ ، دار الشروق، جدة ، ط1 ، 1976، ص : 72.

[3] – انظر : مدرج يسبرسن في اللغة وعلم النفس، د. موفق الحمداني، ص 82). إن تصنيف العين ضمن الفونيمات المائعة (=المتوسطة بين الشدة والرخاوة) يؤهله لأن يحتل ـ مثلها ـ مرتبة متقدمة في مدرج يسبرسن لقوة الإسماع .

[4] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1992، ص: 88.

وارسم احداثن زاهية بمسرّه وصور بفكرك كل شيء جديدْ

وخطط أبيات الشعر زيد الكرّةْ وجول بالقرايح في مهب بعيدْ

أني ننصحك ياشاعري في مرّة افلاك القوافي شاهية تعاويدْ

شاهية المسافر والحياة لبرّة وشاهية المسابح في فلك غريدْ

وينه اللَي قصقص وتبّع ثنايا الجرّة وووينه اللي يحكي عن مسار العيدْ

وووينه اللي يعبّر عن الغرام وحرّه ويكوي المكايد بين نار صهيدْ

وووينه اللي يحكي عن قضايا القرَة وووينه اللي يوصف في وجوه الغيدْ

ياشاعري إياك ولاتتورّى وينزل مقامك في درك الكيدْ [1]

يقوم الدال روي النص من خلال صفتي القوة " جهره وانفجاره [2]" بالدلالة على قوة الشاعر في ذاته وقناعته بقوة شعره وحبر قلمه والعلاقة المتينة التي تجمعهما ، فصارا صديقين ملازمين لبعضهما حتى صار القلم يحفز الشاعر على نضم الأبيات بمتانة.

ومن جهة أخرى يوحي السكون وعدم الحركة على حالة القلم (جماد) وهو ينصح الشاعر بثبات وحالة

الشاعر أيضا وهو يستمع بإنصات تام لمن يعتبره خليلا ورفيقا وناصحا .[3]

[1] – بشير غريب ، لمسة جفاء، ص: 55-56.

[2] – محمود السعران ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، ص: 155.

المبحث الثاني: الموســـيقى الداخلـــــــية :

الموسيقى الداخلية هي إحدى الصور الإيقاعية التي تساهم في تشكيل الصور الموسيقية للقصيدة، وهذا القسم من الموسيقى يعكس الواقع النفسي والفكري والروحي والاجتماعي للشاعر، لذا فهي "موسيقى تعبيرية ناتجة عن كيفية التعبير و مرتبطة بالانفعالات السائدة، و متهيئة لها في كثير من الأحيان بما تعطيه من إيحاءات انفعالية لنمو التجربة الشعرية "[1]. ومن أهم عناصر الموسيقى الداخلية نجد التماثل الصوتي ، و نخص بدراسة ظاهرة التكرار باعتبارها الأكثر انتشارا في الشعر الشعبي بمنطقة وادي سوف.

التكـــــــــرار :

هو إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر، أو مواضيع متعددة في نص أدبي واحد [2] .والتكرار لغة يعني :كرّر الشيء يكرّره ، أعاد بعد الأخرى [3].

والتكرار قد يكون جملة أو فعلا أو اسما أو حرفا يردده الشاعر أكثر من مرة داخل القصيدة الواحدة أو في المقطع ذاته، فتصبح وكأنها لازمة ، وما تكرارها إلا تأكيد على معناها ، ولفت انتباه القارئ أو المستمع إليها .

وإذا كان التكرار في القصيدة القديمة يهدف إلى تحقيق تأكيدات جزئية بواسطة الكلمة أو الجملة المكررة ، وإذا كان يرمي إلى إحداث إيقاعي خطابي متجه إلى الخارج ، فلا غضاضة في هذا ما دام هو في الأصل ، يساير الشكل والإطار الذي تتحرك فيه بنية القصيدة التراثية التي أتاحتها ظروفها التاريخية ، مما جعل هذه القصيدة على حد قول رجاء عيد : " قصيدة مفتوحة، تكشف عن مدلولها ، وتعطي فحواها من أيسر طريق ولا يعني بذلك تهويناً أو قدحاً ، فلكل شريحة زمنية ظروفها الموضوعية التي لا يصح محاكمة أولاها على آخرها " [4].

---

[1] . أحمد زغب ، الشعر الشعبي الجزائري من الإصلاح الى الثورة 1882- 1978،الهادي جاب الله نموذجاً ، ص 115.

[2] . شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي ، ط2 ، لبنان، 1996 ، ص212 .

[3] . ابن منظور ، لسان العرب، مج6، الدار المصرية ، القاهرة ، ص39 .

[4] . رجاء عيد ، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985 ، ص 60.

أما التكرار في القصيدة الحديثة فقد تحول إلى خاصية أساسية في بنية النص الشعري بوصفه من أهم أساليب التعبير الشعري ، فلم يعد يكتفي بالبنية السطحية فقط ، بل يسعى إلى الغوص لاكتشاف المشاعر العميقة والانفعالات الغامضة ، والإبانة عن دلالات داخلية من المصادر التي خرجت عنها، والغالب في محاكاة هذه الأصوات التتالي والتتابع ، كما تشكل ظاهرة التكرار الفني ملمحاً شديد البروز في الشعر المعاصر فقد فسرها" لوتمان " تفسيراً علمياً فهو يرى أنّ" البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية " [1] بذاتها ، تتجلى هذه الطبيعة على مستوى الإيقاع ، وأيضا على مستوى التقفية ، وعلى نحو أكثر تعقيداً عند مستويات التعبير والتصوير والرمز.

قد ساهم التكرار بشكل فعال في القصيدة الشعبية بوادي سوف وذلك بأدائه وظائف عدة ، منها الموسيقى الدلالية ، وقد ظهرت تقنية التكرار في العديد من القصائد بشكل واضح ، مما يشير إلى قصدية و اعتماد الشعراء على هذه التقنية في بناء خطابهم الشعري ، كما ظهرت فاعليته جلية شأنه شأن باقي الأساليب التي ترتقي بالقصيدة الحديثة ، وقد نهض من حيث المبدأ الذي انطلق منه ، بإعادة (الفكرة بألفاظ متنوعة أو باللفظ نفسه أحيانا ، وهذا يتطلب قراءة تكرارية تتجاوز استقلال البيت أو الجمل الشعرية الصغرى)[2].

والواضح في الشعر الشعبي شيوع ظاهرة التكرار وهو أن : " يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى ، والمراد بذلك تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستبعاد أو لغرض من الأغراض" والفرق بينه وبين الترديد هو أن يردد الكلمة هي بعينها ويعلقها بمعنى آخر 3 .

والتكرار كثير في الشعر الشعبي ويأتي لأغراض دلالية أو جمالية ، ومنها تكرار المبالغة وذلك عند انفعالنا بالمواقف كما يقول علي السيد : " تحتجب الحقائق الواقعة بالخيال فإذا بها في مقام التفخيم أكبر مما هي وفي مقام التهوين أصغر مما هي ، فإذا انطلقنا نعبر عنها تدخل التكرار عنصرا من عناصر التخييل ، التي توهم أن الحقيقة هي ما نعبر به لا ما يراه من يرى وهذا النوع (...) مشترك بين المقامات الخطابية القائمة على الانفعالات" [3].

---

[1] . يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري " بنية القصيدة ، تر : محمد فتوح ، دار المعارف ، د.ط ، بيروت ، 1995 ، ص 63.

[2] . حاتم الصكر ، ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات ، بيروت ، 1993 ، ص 21.

[3] . عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثر ، عالم الكتب ، ط2 ، بيروت ، 1986 ، ص 117.

ومن الخطابات القائمة على الانفعالات مما ورد في الشعر الشعبي بمنطقة وادي سوف والتي تحقق هذا الغرض – الانفعالي– نحو ما نجده في قصيدة الشاعر بشير غريب يا وطن والتي يصف فيها الشاعر رحلة الكفاح والصمود في وجه المحتل الغاصب لاسترجاع الكرامة والحرية والوطن فيقول :

ولافادهمْ ديقولْ ولا مرشاليْ ولافادهمْ تذْبيبْ ولا تقلاغْ[1]

ويقول في بيت آخر :

ولافادهمْ أمريكو ولا الايطالي رقي سِمْهم من لَدَغْ لَص لْفاغْ

حيث أن الشاعر عبر عن قوة ثورة بلده ضد المستدمر الفرنسي ومحاولاته الفاشلة لإخماد فتيل الثورة ولم ينفعهم الإستعانة بالدول الصديقة كأمريكا وإيطالية ولاحتى تغيير المسؤولين كديقول ومرشال فسياستهم جميعا فشلت أمام صمود أبطال الجزائر ،ويعبر الشاعر عن هاته الحالة التي يعيشها بألفاظ ويكررها في القصيدة الواحدة ،مثل تكرار لفظ (ولافادهم) ويتبعها بوصف (تحليف، تطواع، لفاع،) وذلك للتأكيد على المحاولات المتكرر والبائسة للمحتل والتأكيد على مدى صمود الشعب الجزائري، ويدعمه بألفاظ وعبارات تعبر عن معان قريبة منها مثل (المكافح ، الثوار، الأبطالي ،المكافح، ثورة نوفمبر ،سبع سنين،... الخ، وهي كلها عبارات تدل على التعلق بالوطن والكفاح والنضال في وجه المستدمر فيقول :

وشَعْب الجزايرْ غَدي فلّي زوّاليْ تمعسْ هسْ ندس علسماغْ

ودور يازمان وارجع قداي تاليْ واحكي للعالم عن زهير لسباغْ

وَاقف على الثوار والأبطاليْ وثَورة نوفمبر بصوتها شـــــرقاغْ

أَيَّام المكافح سَبع سنين كماليْ دحرَت عَدونا دَحر عالاضلاغْ

دحرت عدونا مستعرضة وطواليْ ولاَفـــــادهم تذْبيب وَلاتقلغْ[2]

[1] –بشير غريب، لمسة جفاء، ص 42.

[2] –ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

ومن أمثلة هذا الغرض من أغراض التكرار الانفعالي التعبير عن الانبهار الشديد بمظهر من مظاهر الوطن، وهو الجبل أو الجبال ، ففي البيت تكررت بصيغة الجمع مرتين وبصيغة المفرد مرة واحدة ،وعلى مدى هذا البيت ، راح يعدد أبرز جبال الجزائر التي إتخذها المجاهدون حصونا للكفاح والنضال لوعارتها وصعوبة توغل المستدمر بها ، كما دعم هذا الانبهار بتعبير المجازي وتكراره لفعل (تشهد) ونسب فعل الشهادة للجبل وهو الجماد وهذا لشدة إنبهار الشاعر بالجبل :

يَشهدْ جبل لوراس راس لَجبـــــاليْ وتَشهدْ جِبال التلْ والمنزاغْ[1]

ومن أغراض التكرار الذي يأتي للتأكيد ، أو تكرار اللفظ الذي يدل على العزم والتصميم أو تكرار النفي مثلما ورد في قصيدة الشاعر بشير غريب " مازِلتْ حايرْ " ، فتكرار عبارة" لازمْ عليّ" تدل على العزم و الصبر على البلاء والتأكيد على الرضى بقضاء الله حيث يكرر المقطع خمسة مرات يخاطب نفسه حيث يقول :

لازم عليّ الضر وحالتي في اسقامْ لازم عليّ نضلْ لازم علي نتيهْ

ولازم عليّ الضيم في الأيامْ ولازمْ علينا فراق ونلاقيه[2]

كما كرر الشاعر أسلوب النفي في أكثر من مقطع مؤكدا على ضرورة الصبر وانه لا مفر من قضاء الله وأن دوام الحال من المحال ، حيث يكرر في قصيدة " مال الوطن؟ " مقطع " لا حد" وذلك للتأكيد بأن لا مواطن من أبناء الوطن لبى نداء الواجب تجاه موطنه ،ماضي أجداده ومستقبل أجياله ، حيث يقول :

سكِبْ دمْنَا وغيضْنا ممزقنا ولاحدْ فِينَا خلّص رفد سلاحه

لاحَد فينا تْصدّى ولاحَد فِينا غاضَه ضِيم الدّركْ والشِّدةْ[3]

فالتكرار هنا جاء بقصد توكيد المعاني، وهذا دليل على أن للتكرار قيمة جمالية في موسيقى النص الشعري إذا أحسن الشاعر استخدامه ، وفي نص شعري آخر للشاعر بشير غريب " درب الهوى " يستعمل التكرار للتعبير عن شدة تأثره وقوة الألم الواقع في نفسه فيلجأ إلى تكرار مقاطع صوتية

[1] – المرجع السابق ، ص 43.

[2] – المرجع نفسه، ص 79-80.

[3] – المرجع السابق، ص 48.

متماثلة ، في كلمات متجاورة يعبر بها عن عواطفه المشتعلة المتأججة نحو : (ميجوعه/ نجوعه) ، كما تكررت بعض الألفاظ بمعناها وليس بلفظها، إذ أن الشاعر يكرر اللفظ ، بمعنى آخر ويعبر عنه بطريقة غير مباشرة ، وهذا دليل على أن نفسية الشاعر مشحونة بأفكار لابد أن يبرزها ويعبر عنها بتراكيب متنوعة ، إذ أن كل لفظة لديه تتفرع عنها مجموعة من المعاني فمثلا لفظة: " القلب "لم يكررها بلفظها بل اختار لها مرادفات متميزة (قليبي/ خاطري / الهوى) فجميعها تعني القلب وكذلك الحال بالنسبة للفظة" الألم "الذي أوحى إليها بعدة معاني (دايا/ أوجاع/أجراح) بمعنى الألم والمرض واستعمال الشاعر لهذا التكرار يكون حسب سياق الكلام ، ومقتضى الحال ، وهذا ما يبين الثراء اللغوي والثقافي الذي يملكه الشاعر بشير غريب .

كما قد يكون التكرار لمجرد الرغبة في التلذذ والتمتع باللفظ المكرر ، ونلاحظ ذلك بوضوح في تكرار الشاعر " بشير غريب " لكلمة "يا والدة " ، في قصيدته " في حضْرة قبر" ، و التي لها وقع على نفس السامع ، وهذا لشد ولفت انتباهه .

يا زمانْ غدرنا يا والدةْ مفتونْ وظنّيتهْ فيه يخلدن فِعلاتي
ويا والدةْ نطاويتْ في هالكونْ ولا كان دُونكْ ما يفسروا أنّاتي
تعدْيتْ وهَاهي كابرةْ لِمْحُون وقصرن درُوب الخيرْ عن خطواتيْ
وياريتني هيهْ ياوالدةْ مدْفونْ تحت الوُطى تبْقى راشيه عظماتيْ[1]

وقد جاء التكرار بصورة تبدو مفتعلة ، وقد تبدو كلمة يا والدة في النص متباعدة مما يدفع إلى القول بنفي التكرار ، لكن الذي نعنيه بالتكرار هنا بغرض التلذذ باللفظ المكرر، هو أن اللفظ في المواضع المذكورة ، يذكر بهدف الذكر لا بهدف الإفادة ، فالتعجيل بذكر ياوالدة في هذه السياقات يدل على ذلك ، فعوض القول ياريتني هيه مدفون ياوالدة ، يقول ياريتني ياوالدة هيه مدفون ، وعوض القول:يازمان غدرنا مفتونْ ياوالدةْ ، يقول :يا زمانْ غدرنا يا والدةْ مفتونْ.

[1] – المرجع السابق، ص 9-10.

☜ **تكرار الأصوات (الحروف) :**

فالحرف باعتباره وحدة صوتية " يمثل تكراره في البيت الواحد ، ثم في جملة الأبيات لونا من ألوان الترجيع الموسيقي"[1]، فالحروف المهجورة والمهموسة تولد الإيقاع، و تبعث في القصيدة موسيقى و نغما، هذا دليل على أن النغم الذي تحسه النفس المتذوقة مصدره كامن في حسن اختيار الأديب المبدع لكلماته فكلما كانت الأصوات منسجمة متجاورة ، كلما كان الإيقاع خفيفا على الأذن ، و هي تعكس القدرة الأدبية التي يتجلى بها الشاعر في حين أن تنافرها يخلف ثقلا في النغمة ، كما أن تكرار الحروف يكون مرتبطا بصورة جوهرية بالحالة النفسية للشاعر أو الأديب [2]، ويستعين الشعر الشفاهي بالخصائص الصوتية لتشكيل قدرة تعبيرية للصوت تشعر المتلقي بما سماه ابن جني : " إمساس الأصوات أشباه المعاني "[3] فالدلالة مجرد إمساس ، وقد اشرنا إلى أنه إحساس من المتلقي بعد أن يتشكل الشعر شعراً ، وعلى ذلك فإننا سنكتفي ببعض الملامح الجمالية التي يبدو فيها تشكيل الأصوات مؤديا إلى الإيحاء بالمعنى أو بالشعور المراد إثارته في نفس المتلقي.

ولعل اللفظ الذي تواتر مرات عديدة في الشعر الشفاهي محل الدراسة الكلمات الرباعية ، وهي من الكلمات المحاكية للمعنى المضاعفة ، التي يتكرر فيها صوتان بالتناوب ، وهذا التكرار لأصوات ذات خصائص معينة تجعلنا مجبرين على الوقوف عنده والكشف عن الدلالات الإيحائية للأصوات ، من هذه الألفاظ :زعزع،زعزاع فقد ورد عند اغلب الشعراء بالمنطقة كقصيدة "يا وطن " يعبر فيها الشاعر عن شدة حب الوطن ومكانته بالقلب فهذه الصفة تمتد لها وقع كبير على نفسية الشاعر وشدة وقعها ، تتكرر فيها المظاهر نفسها ، لذلك فكلما فرضت هاته الحالة نفسها، فرض هذا التكرار المزود مرة بألف للمد " زعزاع " ومرة أخرى بألف وياء للمبالغة في الامتداد والتناقض أو على الأقل المخالفة الشديدة بين الصوتين الزاي والعين ، مع تناوبهما في الكلمة والتباعد بينهما بأصوات اللين الألف والياء ، توحي بقوة حب الوطن في النفسية التي يشيعها النص خاصة وأن بعض النصوص التي يفرض فيها حب الوطن نفسه بالكفاح والنضال بشتى السبل . فالعين صوت حلقي

[1] – علي الغريب محمد الشناوي ، الصورة الشعرية عند الاعمى التطيلي ، مكتبة الأدب ، دار الطباعة ،2003 ، ص 219.

[2] – أحمد زغب ، الشعر الشعبي الجزائري من الإصلاح الى الثورة 1882-1978،الهادي جاب الله نموذجاً ، ص 74 – 75.

[3] – ابن جني ، الخصائص ، تح : محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، ج2 ، بيروت ، 1952 ، ص 153.

يتوسط بين كمال الشدة و كمال الرخاوة. ، بينما الزاي ، صوت لساني رخو منفتح فكل صفة للعين ، تقابلها – تقريبا – صفة مضادة للزاي .

ومن الكلمات المحاكية ، الكلمات الرباعية المضاعفة الواردة في قصيدة الشاعر بشير غريب " تلمّسِت حبري " ونذكر منها : " قصقصْ" ، وهو وصف التتبع، فالقاف المجهورة مع الصاد المهموس الرخوي تحاكي صوت الحركة المتكررة المحدثة إيقاعا قويا وسريعا . كما وردت ألفاظ عديدة من هذا النوع مثل : قعقاع ،...

ومثلما يستعمل الشعر الشفاهي القدرات التعبيرية للأصوات على الإيحاء بالمعاني بواسطة التناوب بين الأصوات داخل الكلمة الواحدة (الرباعي المضاعف) يستعمل هذا التناوب في الكلمات المتتابعة لإثارة المشاعر التي تعبر عنها هذه الكلمات ، فتناوب الحاء والنون لمرات لكل منهما له مدلوله، فالميم وهو صوت أنفي به غنة وهو صوت منفتح تكرر في الكلمات (حنين،محضون، حتان، لمحون) و كما أن همس الحاء واحتكاكها ورخاوتها وضيق مخرجها تساعد على إشاعة هذا الحزن المكتوم وتعميقه.

وهكذا يستعمل الشعر الشفاهي خصائص الأصوات لتعميق التجارب الشعورية ، بتشكيلها في السياق تشكيلا يساعد على إشاعة وتعميق الإحساس بقدر تكرار نوع معين من الأصوات وتناوبها أو تتابعها ، فمثلا عندما كثرت الحواجز المادية والنفسية التي تفصل بين الذات (الشاعر) وبين الموضـــوع (المحبوب) وهذه الحواجز هي المسافات والصعوبات نحو قول الشاعر بشير غريب في قصيدته "في حضرةْ قَبر ":

يَاما شتِهيتلك باهْيه لرْدادْ لكِنْ ضِميرَكْ هزْ فْضَايلك بالحدْ

وبكّيتني يوم لجاهرتْ لعبادْ وأمّنتلك كيف تزورني بالغدْ[1]

نرى تتابع تكرار صوت الهاء ورخاوتها بما يوحي بالحزن المكتوم في نفس الشاعر وتحسره على فراق والدته ، واضطرابه نتيجة بعدها عنه وكذا صعوبة الوصول إليها والذي عبر عنه من خلال تكرار حرف (الزاي) المجهور الرخو والذي يوحي بالتذبذب و الاضطراب ، كما نلاحظ تكرار و تتابع صوت الباء الشديد و الانفجاري الاحتباسي المجهور بطريقة لافتة للنظر وكأن هذه الباء هي التي تشكل نفسيا تلك الحواجز الموجودة في الواقع ، كما تحتشد أصوات متشابهة في الصفة لتشيع نوعا معينا من الصدى لما يثيره السياق من الإحساس بالقلق والانزعاج،فالأصوات الشديدة المجهورة، تشيع

[1] – بشير غريب، لمسة جفاء، ص 12.

ضجيجا مزعجا لاسيما إذا دعمت بصوت تتقاطر بشكل مزعج تكراري كالراء ، لذلك فإن الباء والدال والغين والكاف المجهورة ، كأنه وصف صوتي للحواجز و المشاعر الجياشة المذكورة في القصيدة :بكيتني، هز، بالحد،.. فهذه الأصوات العنيفة المتكررة يظهر صداها في نفس المتلقي .

وبناءا على ما سبق يتحتم علينا أن لا ننظر إلى التكرار على انه مجرد وسيلة تقنية ذات فائدة بلاغية ولغوية فقط وانه أداء مقصور على دلالة محدودة ، بل هو ظاهرة مميزة في القصيدة الشعبية تسهم كثيرا في تثبيت إيقاعها الداخلي و تسويغ الاتكاء عليه مرتكزا صوتياً ، يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول .

الخاتمة

وفي الختام يمكننا أن نعرض أهم نتائج البحث فيما يلي :

- الحركة الإيقاعية في الشعر لا تنفصل عن أهم مكوناتها وهي المفردات التي تمثل المستويات الصوتية وما تحققه من انسجام وتوازن ونَغَمية وإيقاع وتردد.

- يساعد الإيقاع الصورة الشعرية على أن تتجسد تجسيدا كاملا واضحا في النص فإذا لم يتجسد بصورة كاملة فإنّه يفسد جماليتها ، وبالتالي يقلّ التأثير عند المتلقي ، فالإيقاع إذا هو الساق الأولى للصورة الشعرية والساق الثانية دون شك هي المعنى .

- التكرار قيمة إيقاعية يؤكدها تكرار اللفظ واستعماله على سبيل الحقيقة مرة وعلى سبيل المجاز مرة أخرى فتكرار الأسماء والمصادر بموادها وأصواتها يعزز نسق الإيقاع ، وهنا يؤدي وظيفة إفهامية وإيقاعية.

- الإيقاع قائم على الفاعلية التي تعني الحركة لتخرج السكون الدائم والموت من دائرتها ، لتحصل الحيوية التي تبعث في المتلقي النشاط والإحساس بالفرح ، أو توقظ فيه مواطن الحزن فييأس ويتألم . فالإيقاع تنظيم لأصوات اللغة ، بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ، ففي كل عنصر إيقاعي صراع داخلي ، بين عناصر الثبات وعناصر الانتهاك ، في المقاطع والنبر والتنغيم ، وبين كل عنصر من هذه العناصر والعناصر الاخرى صراع اخر .

- القافية لازمه إيقاعية تتجسد في تكرار أصوات معينة تنسجم والحالة النفسية للشاعر الذي لا تتحدد رؤياه بالكلمة والوزن فقط ، وهي أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري .

- تعكس حركة الإيقاع وأصواته في قصائد بشير غريب قدرَة هذا العنصر على ترجمة حركة الّذات المبدعة وإيقاعها وصوتها داخل القصيدة ، بالإضافة إلى الوظيفة الشعرية التي تتكثف و تتدعم عن طريق مختلف عناصر الإيقاع ، ولاسيما خاصّية تكرار وحدات صوتية بعينها في القصيدة الواحدة.

- المستوى الصوتي استطاع أن يؤدي أدوار دلالية متماسكة تبرز النص متناسقا موحدا مما يكشف موطنا هاما من مواطن الجمال فيه ، كما تظهر أيضا أهمية هذا المستوى في عكس خبايا النص وخفاياه على مرآة السمات الفونمية المختلفة .
- المعنى الشعري ليس هو الإحساس أو التجربة أو الانفعال بل هو الصياغة اللغوية النهائية التي تروض الانفعال للمعنى والمعنى للإيقاع فينتج عن هذه العملية معنى، هو المعنى الشعري.
- إن جمالية الإيقاع في ديوان لمسة جفاء تؤكد للقارئ المتمعن، والمتلقي الحصيف، أن الإيقاع هو بالفعل العنصر الذي يميز الشعر عما سواه، وأنه لذلك سيبقى مطلبا ملحا ومحكا أساسيا لكل تجربة شعرية

وفي نهاية هذا البحث نحمد الله تعالى الذي وفقنا على إتمام هذا العمل ، كما نسأله العون والسداد في جميع أعمالنا والله ولي التوفيق.

قائمة

المصادر والمراجع

❖ الكتب

1) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، الأنجلو المصرية ، ط 2 ، القاهرة ، 1952 م.

2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1992م.

3) ابن جني ، الخصائص ، تح : محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، ج2 ، بيروت ، 1952م.

4) ابن جني ، مختصر القوافي ، تح" حسن الشاذلي فرهود ، دار التراث ، ط 1 ، القاهرة ، 1975م.

5) ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ، لسان العرب ، مج 6 ، الدار المصرية ، القاهرة .

6) أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، د. ط، 1996م.

7) أحمد الجوة ، بحوث في الشعريات– مفاهيم واتجاهات– كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،صفاقس:د، ط ، 2006م.

8) أحمد الودرني ، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، ج2 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 2004م.

9) أحمد زغب ، أعلام الشعر الملحون لمنطقة وادي سوف، ج 2 ، إصدارات دار الثقافة لولاية الوادي ، د.ط ، الوادي ، 2008م.

10) أحمد زغب ، الشعر الشعبي الجزائري من الإصلاح الى الثورة 1882-1978، الهادي جاب الله نموذجاً ، مزوار للطباعة والنشر ، ط1، 2009م.

11) الأخضر جمعي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د ، ط ، 1999.

12) أدونيس علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرون، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م.

13) إلفت الرّوبي ، نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1983م.

14) بسام بركة ، علم الأصوات العام –أصوات اللغة العربية – مركز الإنماء القومي، بيروت.
حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م.

15) بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأبي وأفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ،سوريا،ط1، 2008م.

16) بشير غريب ، لمسة جفاء ، مزوار للطباعة والنشر ، ط1،الوادي، 2012م.

17) بولرباح عثماني ،البناء الشكلي للقصيدة الشعبية الجزائرية (مقال)، مجلة الثقافة الشعبية ، العدد 28 ، 2015م.

18) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الوالي ومبارك بقال للنشر ، المغرب ، ط 1 ، 1986م.

19) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي ، ترجمة : مبارك حنون ، محمد الوالي ، محمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 2، 2008م

20) جمال الدين بن الشيخ، تر: مبارك حنون وآخرين، الشعرية العربية ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

21) جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، ط 1 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1986م.

22) حاتم الصكر، ما لاتؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، 1993.

23) حامد صالح الربيعي، القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم، سلسلة بحوث اللغة العربية وآدابها، مركز بحوث اللغة العربية وآدابها، مكة المكرمة ، 1417هـ.

24) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ،- دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1، 1994م.

25) حسين فيلالي، السيمة والنص الشعري ، دراسة، منشورات أهل القلم ، سطيف، ط1، 2006م.

26) الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض والقوافي ، تح: فخر الدين قباوة ، دار الفكر، ط4 ، دمشق ، 1986.

27) خليل موسى ، جماليات الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

28) خيرة حمر العين، جدل الحادثة في نقد الشعر العربي –دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط،1996م.

29) رجاء عيد ، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م.

30) رومان ياكبسون ،قضايا الشعرية ،ترجمة :محمد الولي ومبارك حنون ،دار توبقال للنشر ،المغرب ،ط1 ،1988م.

31) سدرات مبروك ، الشعر الشعبي في الجزائر ، مجموعة محاضرات ، الأيام الدراسية حول الثقافة الشعبية في الجزائر . مخطوط . جامعة عنابة ، 1985م.

32) السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط 3 ، 1984م.

33) سعيد حسن بحيري ،دراسات لغوة تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة ،مكتبة الآداب ،القاهرة ،د.ط،2005م.

34) سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علميّة) ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، القاهرة ،1993م.

35) شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي ، ط2 ، لبنان، 1996 م.

36) شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، دار المعرفة ، ط 2 ، 1978م.

37) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري ، شركة الأيّام ، الجزائر، ط 1، 1997/1996م.

38) الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية ،مقاربة تحليلية لنظرية ،رومان جاكبسون ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1، 2007م.

39) عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد ط1 ، 2011م.

40) عبد السلام هارون ، سيبويه، دار الجيل، بيروت ، 1991م.

41) عبد العزيز الصيغ ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر ، دمشق ، ط1، 2000م.

42) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،ط3 ، 1992م.

43) عثماني الميلود ، شعرية تدوروف ،عيون المقالات، الدار البيضاء ،ط1، 1991م.

44) عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثر ، عالم الكتب ، ط2 ، بيروت ، 1986م.

45) علاء الدين رمضان ،روافد الشعرية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني،مجلة ثقافات، ع 10،مجلة ثقافية فصيلة كلية الآداب ،جامعة البحرين ،2004م.

46) علي الغريب محمد الشناوي ، الصورة الشعرية عند الاعمى التطيلي ، مكتبة الأدب ، دار الطباعة ،2003 م.

47) علي عشيري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، دار الفصحى للطباعة والنشر ، 1977م .

48) فتحية كحلوش، بلاغة المكان ، قراءة في مكانية النص الشعري ، الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2008 م.

49) كمال أبو ديب، في الشعرية ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ط1، 1987م.

50) محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر ، شرح وتحقيق : عباس عبد الستار ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1982م.

51) محمد الصالح بن علي ، عبد الرزاق شوشاني ، شاعر الوطن والبادية ، دار الثقافة لولاية الوادي ، ط 1، 2008م.

52) محمد الصالح بن علي ، من روائع الشعر الشعبي (علي عناد) ، دار الثقافة لولاية الوادي ، ط1، 2008م.

53) محمد المرزوقي ، الأدب الشعبي في تونس ، الدار التونسية للنشر، 1967م.

54) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م.

55) محمد بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي ، الأبشيهي المستطرف في كل فن مستظرف ، تح: مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1986م.

56) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / مقاربة بنيوية تكوينية ، دار العودة ، ط 1 ، بيروت ، 1979م.

57) محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، دار المعارف ، القاهرة ، د. ط، د.ت،

58) محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر ، دار غريب ، القاهرة ، 2001م .

59) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط، 2001م.

60) محمد صلاح زكي أبو حميدة ، دراسات في النقد العربي الحديث ، جامعة الأزهر، غزة ، د. ط، 2006م.

61) محمد عزام ،الحداثة الشعرية – دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،د، ط،1995م.

62) محمد غالي ، أئمة النحاة في التاريخ ، دار الشروق، جدة ، ط1 ، 1976م.

63) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، د، ط، 2004م.

64) محمود السعران ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت.

65) محي الدين اللاذقاني ، القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية ، مجلة فصول ، المجلد 16 ، العدد 1 ، 1997 م.

66) مشري بن خليفة ، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصيّة ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، عمان ، د ط ، 2010م.

67) موفق الحمداني ، اللغة وعلم النفس ، مديرية الكتاب للطباعة والنشر ، الموصل .

68) ناهد أحمد السيد الشعراوي، عناصر الإبداع الفني في شعر عنترة، دار المعرفة الجامعية، مصر،1996م.

69) النظريات الجمالية عند: كانط- هيغل- شوبنهار، إ.نوكس، نز: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت،ط1، 1985م.

70) نعمان محمد أمين طه، ديوان جرير، دار المعارف، مصر، 1971، جـ: 2، ص :1110-1148م.

71) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري " بنية القصيدة ، تر : محمد فتوح ، دار المعارف ، د.ط، بيروت، 1995.

72) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، تر: محمد أحمد فتوح ، النادي الثقافي الأدبي، ط 1، جدة ، 1999م.

73) محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1980،1م، ط2 ،1987م،ط3، 1992م .

❖ الرسائل الجامعية

74) أحمد زغب ، جماليات الشعر الشفاهي . نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي . ، رسالة دكتوراه ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة بن يوسف بن خدة ، الجزائر ، 2007/2006.

75) – مديحة خالد ،شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش ،(جداريّة أنموذجا)، رسالة ماجستير في اللغة والأدب العربي ، تخصص دراسات أدبية ولغوية ، جامعة أكلي محند أولحاج . البويرة ،2012 .2013.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة

إهداء

شكر وتقدير

مقدمة ..... أ

الفصل الأول:

الشـــعرية والإيـــــقاع

السيرة الذاتية للشاعر..... **06**

– المبحث الأول: الشعريـــــــة 09

أولا: علاقة الشعرية بالفلسفة والنقد والبلاغة 09

1– الشعرية والفلسفة 09

2– الشعرية والنقد 12

3– الشعرية والبلاغة 17

ثانيا: مفهوم الشعرية في النقد الغربي والعربي 22

1– مفهوم الشعرية عند النقاد الغربيين 22

2– مفهوم الشعرية عند النقاد العرب 28

المبحث الثاني : الايقاع 35

الفصل الثاني :

شعرية الإيقاع في ديوان لمسة جفاء

– المبحث الأول: الموسيقى الخارجية 39

أولا:الوزن 39

ثانيا: القافية 49

– المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية 60

. **التكرار** 60
خاتمة 69
قائمة المصادر والمراجع 72
.**فهرس المحتويات** 81

تم بحمد الله