الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية و الأدب العربي

بنية الإيقاع في الشعر الشعبي

نماذج مختارة من منطقة وادي سوف

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص أدب شعبي

من إعداد الطلبة:

- *حذيفة طلية*
- *مكاوي يسمينة*

تحت إشراف:

أ.د أحمد زغب

لجنة المناقشة

د. كمال بن عمر	أستاذ محاضر أ بجامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي	*رئيسا*
أ. د. أحمد زغب	أستاذ تعليم عالي بجامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي	مشرفا ومقررا
د.العلمي مسعودي	أستاذ محاضر أ بجامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي	*مناقشا*

السنة الجامعية : 1439-1440 هـ / 2018-2019 م

شكر و عرفان

أولا و قبل كل شيء نحمد الله عزّ و جل و نشكره على منّه و عونه لإتمام هذا البحث.

كما نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف الدكتور أحمد زغب على ما أولانا به من توجيه و نصح،و ما بذله من وقته و صبره و جهده،فله منا جزيل الشكر و عظيم الامتنان.

كما نتقدم بجميل الشكر إلى كل من أمدنا بالدعم المادي و المعنوي

و لا ننسى ابن الشاعر علي عناد الذي فتح لنا قلبه حفاوة و ترحيبا.

و أخيرا نسدي عبارات الشكر و العرفان إلى كل أساتذة تخصص

"الأدب شعبي" خاصة أولئك الذين أفادونا بأفكارهم النيّرة،

و كانوا سببا في تحفيزنا على المضي قدما.

يسمينة /حذيفة

مقدمة

مقدمة:

يعبر الإبداع الأدبي عموما والشعبي خصوصا، عن صدق الوعي الجمعي لما يحويه من قيم وعادات وتقاليد وأعراف ومعتقدات وتقاليد راسخة، فهو كلام الأمة الشفاهي، وميراثها الأصيل صاغته الشعوب نثرا ونظما، هذا الأخير ما يطلق عليه "الشعر الشعبي" و إن تعددت تسمياته، فإنه ذاكرة الشعب التي تخزن همومه وانشغالاته، وهو تعبير عن واقعه المعيشي.

للشعر الشعبي عدة تعريفات تختلف باختلاف المصطلح فمنها الشعر الشفاهي، الشعر الملحون، الشعر العامي، شعر الأعراب، الشعر النبطي ... يستحق كل واحد منها وقفة مفهوميه، وقد اختلف الدارسون حول التسمية التي يمكن أن يطلقوها عليه، ولكل فريق آراءه وبراهينه لتدعيم موقفه، فنجد عبد الله الركيبي فضّل مصطلح الشعر الملحون دون غيره من المصطلحات الأخرى ومرد ذلك اعتماده على الأشعار الدينية التي قيلت بلغة فصيحة خالية من الإعراب، وأصحابها معروفون، وهذا معناه أنه ليس مجهول المؤلف، وهذا مخالف لآراء الفلكلوريين على أنه مجهول المؤلف، وهناك من اصطلح عليه الشعبي هذا من خلال تعريف حسين نصار للأدب الشعبي على أنه "الادب المجهول المؤلف العامي اللغة المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية" وآخر سماه بالعامي، بحكم أن سر إطلاق كلمة عامية على هذا الشعر هو إلتزامه بالعامية منذ البداية.

يعتبر الإيقاع من أهم خواص الشعر لأنه ينظم أصوات النص وألفاظه على نسق زمني أو بنية زمنية مما ينشأ الإحساس بالوزن واللذة والانفعال، إنّه "تخييل" صوتي ينظم أصوات الخطاب، ويهندس التشكيلات الإيقاعية.

ولا شك أن لكل بحث إشكالية تحصر البعد المعرفي وتؤسسه تأسيسا علمياً منهجياً واشكالية بحثنا هي:

ما طبيعة الإيقاع في الشعر الشعبي؟ وما علاقته ببنية القصيدة الشعبية؟

وسبب اختيارنا لهذا الموضوع الذي أردنا الوقوف على مكامن الجمال وعلى مستوى المتن في القصيدة، فجاءت هذه الدراسة بعنوان "بنية الإيقاع في القصيدة الشعبية نماذج من منطقة وادي سوف" وذلك من أجل الرغبة في إحياء هذا النوع من التراث الشفوي الشعبي والمحافظة عليه باعتباره يمثل ثقافة المجتمع السوفي ونظرا لما يتمتع به شعراءنا من براعة و رؤية عميقة جديرة بالدراسة والتحليل وكون الشعر الشعبي في منطقة وادي سوف مشحونًا بالصور التجريدية والخيالية التي تحتاج إلى التأمل بغية فك شفرتها، كما أن القصيدة ليست ألفاظًا تصاغ عشوائيا ويتم إيصالها للمتلقي والقارئ، بل إن الكلمة التي يعبر بها الشاعر لها وزن وقافية.

وبعد تحديدنا للإشكالية واختيارنا للموضوع، اعتمدنا في بحثنا على خطة بدأناها، بمقدمة، ومدخل وفصلين وتناولنا في المدخل الأمور النظرية وهي التعريف بالمنطقة البدوية، تعريف الشعر الشعبي، مفهوم الإيقاع بموازينه الأربعة. أما الفصل الأول وهو الموسيقى الخارجية "الوزن" فتناولنا الشكل الخارجي للقصيدة وأيضا أشكال الوزن في الشعر الشعبي وهي الأوزان الأربعة بأنواعها، وموازين الشعر الملحون. أما الفصل الثاني و الأخير وهو الجمع بين الموسيقى الخارجية (القافية) والموسيقى الداخلية (التكرار)، ثم ختمنا بحثنا بخاتمة تضمنت أهم النتائج.

و للإحاطة بنواحي الموضوع، استعنا في هذه الدراسة بالمنهج الوصفي التحليلي أثناء لجوئنا للدراسة الجمالية من خلال تحليل من النماذج الشعرية والوقوف على ما تضمنته من تشكيلات إيقاعية والكشف عن براعة الشعراء في بناء قصائدهم والجماليات الفنية التي اشتملت عليها نصوصهم الشعرية وهذه النماذج لم تكن مأخوذة من مدونة لشاعر معين، إنما هي لمجموعة من الشعراء.

كما اعتمدنا على مصادر ومراجع، نذكر أهمها الذي تناولناه في بحثنا: من روائع الشاعر الشعبي علي عناد وعبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية لـ بن علي محمد الصالح، وديوان ابراهيم بن سمينة ودراسات في الشعر الشفاهي وسمياء الشعر الشفاهي لـ أحمد زغب، ومحمد المرزوقي، الأعمال الكاملة. "القسم الثاني ..الشعر الشعبي" والاستعانة ايضا بأطروحة الاستاذ الدكتور أحمد زغب وهي جمالية الشعر الشفاهي نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي.

ومن الطبيعي أن يتعرض أي باحث إلى صعوبات، منها ما يعود إلى طبيعة البحث، ومنها ما يعود إلى الظروف المحيطة بالباحث نذكر أهمها:

ـ صعوبة إيجاد المراجع الشعبية لبناء البحث كاملا.

ـ صعوبة الموضوع في حد ذاته.

ـ صعوبة المادة 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 إلاّ أننا بفضل الله ثم فضل الأستاذ المشرف الذي كان سندا لنا في كل خطوة خطوناها بفضله، وفتح لنا مجال الدراسة والبحث الأوسع لجوانب أخرى من الشعر الشعبي.

وأخيرا نتقدم بجزيل الشكر إلى الذي وقف معنا في كل خطوة، وتحمل كل اخطائنا و صبر معنا حتى نهاية هذا البحث استاذنا الكريم "أحمد زغب" ونشكر كل من ساهم و مدّ لنا يد العون من قريب أو بعيد.

أسأل الله الهدى والتوفيق والحمد لله رب العالمين أولاً وأخيراً.

مدخل

- **جغرافية المنطقة + نمط المعيشة**

1- التعريف بالبيئة البدوية (وادي سوف)
2- خصائص البيئة البدوية

- **الشعر الشعبي**

1- تعريف الشعر – لغة واصطلاحا

2- مفهوم الشعر الشعبي

3- تسميات الشعر الشعبي

- **الإيقاع**

1- مفهوم الإيقاع
2- الإيقاع ينقسم إلى وظيفتين – بنائية ، دلالية
3- أوزان الشعر الشعبي – الرداسي ، الموقف ، القسيم ، الملزومة

1- التعريف بالبيئة البدوية(وادي سوف):

أصل كلمة "(بدا) من البدو و بداء ظهر، و فلان بدوا و بداوة خرج إلى البادية و يقال بدا إلى البادية فهو بادٍ، (البداوة)الحياة في البادية و يغلب عليها التنقل و الترحال و البدو البادية وأهل البادية "[1].

و مصطلح (البدو والبداوة) يدل على الجماعات التي تعيش في خيام وترتبط برعي وتربية الحيوانات سواء أكانت جماعات متنقلة أم مستقرة، والبدو يعني نمطا للحياة يتسم بالتجوال الموسمي أو المستمر وذلك بحثا عن مصادر الطعام حيث يتم الانتقال من المناطق الجدباء في موسم الجفاف إلى بعض المناطق الخصبة حيث تتوافر المراعي في مواسم الأمطار[2].

"و البدو في المجتمع السوفي هم قبائل من الرّحل ينتقلون في مناطق محددة، فيتجهون دوما نحو المناطق التلية بحثا عن الكلأ لحيواناتهم،أما غذائهم فهو التمر وحليب وحيواناتهم، والماء من الآبار القريبة منهم"[3].

1 - مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، دار المعارف، مصر، ط2، 1972م، ج1 ،ص106 ص107.
2- محمد عبدو ومحبوب فاتن محمد شريف، الثقافة والمجتمع البدوي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية ،مصر ط1 ،2006م، ص14 ص15.
3-علي غنابزية ، مجتمع واد سوف من خلال الوثائق المحلية في ق 13ه وق19م، اشراف عمر بن خروف مذكرة ماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر ،جامعة الجزائر، 2000 –2001 ، ص109(مخطوط).

2- **خصائص البيئة البدوية** :تتميز بسمات اهمها :

أ- تقوم حياة سكان الصحراء على الترحال من مكان إلى آخر بحثا عن الكلأ و الماء لهم، ولمواشيهم، ووسيلتهم في التنقل الجمل (سفينة الصحراء)، وحتى قيل:"البدوي والجمل والنخل والصحراء أشخاص التمثيل على مسرح الحياة في البادية" [1]

ب-"البدوي أول من سعى وطور علاقته بالطبيعة وتكيّف مع ظروفها وأنتزع رزقه منها، مثل مسكنه (بيت الشعر)، احتياجاته الغذائية وغيرها، وقد عرف البدو أنهم لا يستطيعون أن ينعموا بترف الحياة التي يعيشها أبناء المناطق الخصبة وهم قابعون في باديتهم القاحلة، لا يستطيعون تخزين فائض الغذاء أو يصبحون أغنياء، لذلك تميزت حياتهم بالبساطة وكأن عليهم أن يعتمدوا على ما هو متوفر في الطبيعة في كرم واسع حينا، وفي شح وضيق حينا آخر.

ج-حياة البدو في الصحراء منظمة في أطر واضحة، فكل بدوي ينتمي إلى عائلة نووية مكونة من الاب، والام، وأولادهم، والعائلة النووية هي جزء من العائلة الموسعة المكونة من الجد والجدة والابناء المتزوجين وغير المتزوجين والأحفاد كل مجموعة عائلات موسعة ومتحدة تكوّن الحمولة، ومجموعة الحمائل تكوّن القبيلة، وعلى رأس القبيلة يقف قائد القبيلة (شيخها).[2]

د-"أما عن التركيبة الاجتماعية للبدو في المجتمع السوفي فتتجسد في القبيلة التي ينتمي اليها البدوي أيّا كان تواجدها، وأن مناطق تواجد البدو تخضع للعرف السائد و العادات التي انتشرت بهم اضافة إلى أماكن تنقلهم من جهة الغيطان التي يمتلكونها، فالربايع مثلا ينتقلون عادة في الشمال والجنوب من منطقة الحضر لأن غيطانهم توجد في حاسي

1-حنا الفاخوري ،الجامع في تاريخ الادب العربي القديم، دار الجيل للطباعة والنشر ، بيروت ،لبنان 2005 ،ص66 ص67
2-موقع التراث العربي حياة الترحال البدوية ،ص5 ص7

خليفة والرقيبة أو عميش والعقلة، وقبائل البدو في سوف تتمثل في طرود وشعانبة وماتبعهم كالربايع".[1]

1-الربايع: تشتمل هذه القبيلة على أربعة عشر فصيلة صغيرة وهي: أولاد بلول، الزيود أولاد حمد، أولاد زقزاو، الرقيعات، والافايز، الاغواث، الدوايمة، العطايرة، الحوامد المصابيح، أولاد مسعود، القطايطة، أولاد الحجاج، ولم يبق الجميع بالوادي بل أنتقل منهم افراد إلى البهيمة ونواحيها، وفي هذا العهد الأخير لم يختلط بهم غيرهم من إخوانهم الطرود بعدما اختلطوا بهم زمنا سابقا"[2]

2-الشعانبة: "ينحصر بوادي سوف فصيلتان هما العمارنية، الغدايرة ومعم أبيات قليلة من ال عدوان مختلطون بهم".[3]

و من هنا نستنتج أن سكان البدو هم أناس يقطنون في أماكن صحراوية تربط بينهم عادات وأعراف، تحكمهم وتسيّر عملهم، وفي هذا يسعون جاهدين للتأقلم مع قساوة هذه البيئة فيلجؤون إلى الزراعة وتربية الماشية لكسب قوتهم، وللجمل مكانة مرموقة في حياة البدوي فهو سفينة للتنقل من مكان إلى آخر في مواسم معينة.

"وقد كان لعناصر هذه البيئة تأثير كبير في نفس الشاعر الشعبي فشكلت أحد المصادر التي استقى منها صوره، واستمدها ووظفها ليعقد الصلة بين ما تحسه نفسه وما يعتقد من أفكار ورؤى، وبين البيئة وما تحويه ليسوقها في معان جميلة تستجيب لكل المؤثرات."[4]

1-علي غنابزية، مرجع سابق ، ص109 ص110
2-إبراهيم محمد الساسي العوامر، الصروف في تاريخ صحراء سوف ،تع: الجيلاني بن إبراهيم العوامر ،منشورات ثالة الابيار ،الجزائر ،2007م ص375 ص376
3-المرجع نفسه ص373 ص374
4-عبد القادر فيطس ،التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري مهاد نظرية ودراسة تطبيقية ،دار هومة للطباعة والنشر الجزائر، 2014م ص94.

أ-تعريف الشعر:

1) لغة: جاء في لسان العرب ضمن مادة (ش.ع.ر) "الشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية...والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم".[1]

2) اصطلاحا: تباين آراء الدارسين حول رسم صورة مفاهمية موحدة لمصطلح الشعر فهو "كل نص نتج عن نبض شعوري في قالب لغوي موسيقي سليم، وحرك شعورا وخيالا في الملتقى[2]" إذا فالشعر ما حرك الوجدان وترك أثر في النفس ،وفي العمدة "وإنما سمّي الشاعر شاعرًا لأنه يشعر بما لا يشعر به الغيره".

قال ابن رشيق (ت456ه) "كأنت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر، أتت القبائل فهنأتها، وضعت الأطعمة، وإجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يضعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس نتتج".[3]

فالشاعر عند ابن رشيق هو الذي يشعر بما لا يشعر به غيره، و قد زاوج ابن منظور بين المفهومين، و يعرّف ابن طباطبا(ت322ه) الشعر بأنه "كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته محبته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستعن

1-ابن منظور، لسان العرب ،دار صادر ،بيروت ،لبنان ،ط6 1997، ج4 ،ص410
2-يوسف العارفي، الشعر الشعبي في منطقة سور الغزلان ،مذكرة ماجستير في الادب الشعبي بجامعة مولود معمري تيزي وزو ،2012م ،ص45
3-ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده ،تح محي الين عبد الحميد، دار الجيل بيروت ،لبنان ،ط5 1981م، ج1 ،ص116

من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذف به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه".[1]

ب-مفهوم الشعر الشعبي:

"بالرغم من أن الباحثين في الأدب الشعبي يستخدمون تعبير الطبقات الشعبية، مثلما يطلقون تسمية الأدب الشعبي على الإبداعات الشعبية، كمسلمات أو بديهيات، فإنهم لا يتفقون عند الحديث عن الشعر الشعبي"[2] فيعرّفه بعض الدراسين بقولهم :"هو كل كلام منظوم في بيئة شعبية بلهجة عامية تضمنت نصوصه التعبير عن وجدان الشعب و أمانيه، متوارث جيلا عن جيل عن طريق المشافهة وقائله قد يكون أمّيا، وقد يكون متعلما بصورة أو بأخرى مثل المتلقي أيضا".[3]

يوضح هذا التعريف أن الشعر الشعبي أنتجته البيئة الشعبية بكل ما حوته من مظاهر الحياة ومتوارث عن طريق الرواية الشفاهية مع تركيزه على المستوى المعرفي عند مؤلفه الذي قد يكون أمّيا مثلما يكون متعلما .

وبعض آخر بالنسبة إليهم هو:" كل ما دخل في وعي الجماعة وتبنته عنصرا من تراثها المتناقل شفاهيا من أراجيز وأزجال وتعاويذ النساء لأبنائهن وبناتهن لهدهدتهم أو للتمني لهم بالخير أولا أو لاستعاذتهم من الشر، أو في حداء الإبل أو تابين على الموتى أو ينشد في المناسبات الدينية لتمجيد الله أو الصلاة على النبي عليه الصلاة والسلام أو لذكر

[1] ابن طبابا العلوي،عيار الشعر،دار المصطفى،الاسكندرية ،مصر،1956م ، ص2.

[2] التلي بن الشيخ،دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة(1830-1954) الشركة للنشر والتوزيع،الجزائر، 1983م. ص366.

[3] عبد الكريم قذيفة،من فحول الشعر الشعبي الجزائري(انطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة الشعراء الرواد)،منشورات ارتيستيك،القبة الجزائر ،ط2، 2007م، ص13.

مناقب الأولياء وكراماتهم، أو كل تلك القصائد الي ينشدها شاعر مبدع للتعبير عن تجربة شخصية ثم يؤديها في مناسبة اجتماعية." [1]

ج-تسميات للشعر الشعبي :

1)الشعر الشفاهي: "وهو الشعر الذي أنتجه مجتمع لا يعرف الكتابة، وإنما يتم الإنتاج والتداول عن طريق الذاكرة وهو مرتبط بمناسبات عدة منها العرس والمآتم وهذا ما يجعله يثير بالمشاعر المنسجمة مع المناسبة (فرح، حزن)."[2]

"ومن أهم أشكاله التعبيرية، يتداوله الشعب في المناسبات الدينية و الاجتماعية، يعبر به عن انشغالاته مما يلح عليه إلحاحا مباشرا من واقع مجتمعه وبيئته المحلية والمشاكل المحيطة في حدود تطوره وإدراكه لأسبابها، كما يعبر عما يريد أن يكون عليه الواقع"[3].

2)الشعر البدوي: "وهو كلام شفاهي عامي، يصف فيه الشاعر البيئة البدوية بكل ما احتوته من معالم خالدة ورسوم فيها ذكر الأحبة في حلهم وترحالهم، وبما ينبض فيها من حياة في أوديتها وحدائقها وواحاتها، وما يرتع فيها من حيوان يذكره بالحبيبة كالغزال أو البطولة كالخيل والفرسان، أو بالشدّة والقساوة حينا، وبالعطاء والسخاء حينا آخر كالأينق والجمال

[1] أحمد زغب،اعلام الشعر الملحون لمنطقة سوف،دار الثقافة محمد الأمين العمودي،الوادي ،الجزائر،ط1، 2010م، ج3، ص22،ص23.

[2]- أحمد زغب ، الأدب الشعبي(الدرس والتطبيق) ، مطبعة سخري ، حي المنظر الجميل ، الوادي ، ط2 ، 2012 م ، ص 38 .

[3] أحمد زغب ، الشعر الشعبي الجزائري من الإصلاح إلى الثورة ، (الهادي جاب الله) ، مطبعة مزوار ، الوادي، الجزائر، ط1 ، 2009 ، ص 09 .

3)الشعر الملحون: هو كل شعر منظوم بالعامية سواء أكان معروف المؤلف أو مجهوله، وسواء روي من الكتب أو مشافهة، سواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكا للشعب أو كان من شعر الخواص"[1]

4)الشعر العامي: وهو الذي يظهر في أشكاله الشعرية طابع العامية التي يسهل على الناس تداولها، وحفظها و تتحقق فيه صفة الشعبية عن طريق اللغة العامية، وكثير من هذه الأشكال "قد نسميه بشيء من التحفظ أدبا عاميا، ولكننا لا نسميه أدبا شعبيا، ثم إنه يستعمل اللهجة العامية بتراكيبها الشائعة، أي أنه خال من الصياغة الفنية ولذا يكون أسلوبه رديئا مبتذلا".[2]

5)الشعر النبطي: "نشأ متأخرا عن زمن نشأة الشعر العامي في الحواضر نظرا لانعزال البوادي العربية وبعدها عن التأثر بالأعاجم، أما عن التسمية فقالو نسبة إلى بعض المواقع التي تحمل هذا الاسم:

واد النبط ضواحي المدينة

نبطاء قرية بالبحرين

والنبيطاء جبل بطريق مكة

و قالو أيضا نسبة إلى الأنباط وهم أمة عربية، وبلادهم تعرف بالبلاد العربية الصخرية، انتشروا على حدود سوريا وفلسطين مما يلي البادية بين جزيرة سيناء وفرات، وقد كان هؤلاء الأنباط الوافدين للبادية العربية من جهة العراق كانوا يمثلون بؤرة عجمة لغوية ذات فعالية جعلت اسمهم يعني العجمة واللغة الفاسدة، مما جعل أهل البادية يتخذون منه

[1] أحمد زغب ، سمياء الشعر الشفاهي ، مطبعة دار هومه ، الجزائر ، 2015 ، ص 17 .

[2] أحمد علي مرسي،الأدب الشعبي العربي المصطلح وحدوده،مجلة فنون شعبية،الهيئة المصرية للكتاب،ع12،أكتوبر ،نوفمبر ،ص19.

اصطلاحا لهذا الشعر العامي المستحدث الذي غزى ألسنة شعرائهم، ويحيل لغة قصائدهم إلى لغة تشبه الحواضر والنبط في عدم التزامها القواعد الإعرابية" .[1]

رغم اختلاف الباحثين وتباين تسميات ومصطلحات الشعر الشعبي إلا أنه "هو مرآة عاكسة وصادقة للوجه الآخر من ملامح الثقافة الشعبية...فكان إذن الشاعر الشعبي من الشرق إلى الغرب من الشمال إلى الجنوب عربي اللسان مسلم العقيدة وطني الشعور صادق الاحاسيس وقد لعب الشعر الشعبي دورا بارزا في شتى المجالات".[2]

6)شعر الأعراب: استمر البدو يقرضون الشعر الشفاهي، وكانوا في المراحل الأولى يحتفظون إلى حد بعيد بالسليقة العربية السليمة، وأخذ اللحن يتسرب شيئا فشيئا مع الاحتفاظ بتقاليد الفصيح في الوزن والقافية، هذا في عموم البوادي العربية، أما في الأقاليم الجديدة التي انتقلت اليها القبائل العربية ففيها بدأ الشعر فصيحا كما كان عليه في مناطق البدو الأصلية، وبفعل احتكاك البدو بأهالي البلاد الاصليين من أقباط وبربر وغيرهم، فقد أخذت عربيتهم تختلط شيئا فشيئا باللهجات الدراجة المستعملة في المدن.

استقرت قبائل هلال وسليم وغيرها في بلاد المغرب، وبفعل اختلاط الأعراب بالبربر لم يبق مكان للشعر الفصيح إلا في الحواضر حيث النخبة المثقفة و دواليب السلطة.

غير أن أولئك الأعراب كما يرى "المرزوقي" كانوا يعرفون الفصحى وتكلفونها لمخاطبة رجال الحكومة المثقفين، بينما ينظمون شعرهم بلهجاتهم المحلية، ويسوق "المرزوقي" مثالا على تكلف شيوخ القبائل مخاطبة الحكام بالعربية الفصحى قبيلة عنان بن جابر شيخ قبيلة

[1] أحمد زغب،سيمياء الشعر الشفاهي، ص16 ص17.

[2] بولرباح عثماني،دراسات نقدية في الأدب الشعبي،الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين،2009م، ص27 ص28.

مرداس وقد خاطب بها أبا زكريا الحفصي (7هـ) وهي قصيدة جزلة لا تختلف في شيء عن الشعر الفصيح.[1]

ويبدو أن هذه التسمية أي نسبة الشعر إلى الأعراب، فيها قدح في قيمة الشعر، ولاسيما إذا علمنا أنها صادرة عن أهل الحواضر الذين ينعتون الأعراب عادة بالجلافة وغلظة الطبع، وحتى في التراث العربي نادرا ما ينسب الشعر إلى الأعراب إلا الأراجيز، فان أسندت اليهم لفظة شعر كما ورد في طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي فمن أجل ذكر تجاوز في اللغة أو عيب في القافية، كالإقواء الذي عيب في القافية وهو يعاب على أهل الحضر من المولدين قال "هو في شعر الأعراب كثير دون الفحول من الشعراء ولا يجوز لمولد لأنهم عرفوا عيبه والبدوي لا يؤبه له فهو أعذر".

ولم نجد هذا المصطلح، من الباحثين المحدثين، الا في كتاب "المرزوقي" الذي أخذه من ابن خلدون، وقد خص به أعراب بني هلال وسليم في بلاد المغرب اما في المشرق فقد استعملوا مصطلحا آخر وهو كما عرفته سابقا "الشعر النبطي".[2]

د-مفهوم الإيقاع:

على الرغم من الاختلاف بين الباحثين على مفهوم الإيقاع وأدوات إنتاجه، كما سنرى فإن الشيء الذي يلتقي عنده هؤلاء هو أهمية الإيقاع بالنسبة للشعر، فالفيلسوف اليوناني أفلاطون يرى أن "النزعة الطبيعية إلى الانسجام والإيقاع هي الأساس في الشعر"[3] ويذهب أرسطو إلى مثل هذا حين يقرر أن الإيقاع هو غريزة طبيعية في الانسان شأنه شأن المحاكاة[4]، وهذه حقيقة يؤكدها هربرت ريد بقوله "أن شيئا واحدا في المناقشة الأزلية حول

[1] أحمد زغب،سمياء الشعر الشفاهي، ص14 ص15.

[2] المرجع نفسه ، ص15.

[3] أرسطو طاليس،فن الشعر،تر:عبد الرحمان بدوي،دار الثقافة،ط2،بيروت لبنان،1973م، ص13، الهامش1.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص13.

الإيقاع يقيني ثابت، وهو أن الشعر تاريخيا وإبداعيا يكتسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي...يأتي الشاعر أولا ثم يأتي بعده العروض"[1]، معنى هذا أن الإيقاع ليس مجموعة من القوالب الجاهزة المضافة إلى الكلام ليتحول إلى شعر ولكنه مكون عضوي من مكونات الشعر، وفي النقد العربي المعاصر هناك إلحاح على الأهمية التي يكتسبها الإيقاع باعتباره عنصرا بانيا لجمالية القصيدة ودلالتها، فهو قسيم الصورة الشعرية في بناء النص الشعري إبداعا وتلقيا.

يعتبر الإيقاع من أهم خواص الشعر لأنه ينظم أصوات النص وألفاظه على نسق زمني أو بنية زمنية مما ينشئ الاحساس بالوزن واللذة والانفعال، إنه(تخييل) صوتي ينظم أصوات الخطاب، ويهندس التشكيلات الإيقاعية كما أنه يترجم وينبئ عن الذات المنشئة لهذا الخطاب عن طريق انفعالاته واستفراغ الشحنات العاطفية والدفقات الشعرية، فيندفع المتلقي مع الشاعر محاولا سبر أغواره السحيقة واستكشاف أسراره، التي تظهر منحنياتها وتتجسد في أصوات النص وإيقاعاته ولهذا فهو "خاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها، ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز"[2]، 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 أن الإيقاع يكتسب وظيفيتين مركزيتين:

أولها: وظيفة بنائية تساهم في التحكم بنسق الخطاب الشعري وبنيته التي تترتب عناصره ومكوناته بطريقة يختلف من خلالها هذا الخطاب المفرد عن غيره، مما يمكّن من مرور الذات المبدعة (ذات الشاعر) في اللغة، ويمكن أن نضيف لهذه الوظيفة، وظيفة انسجام الخطاب الذي يتحقق في الشعر من خلال عناصر عديدة، أهمها الإيقاع، هذا الانسجام

[1] هربرت ريد،طبيعة الشعر،تر:عيسى علي العاكوب،منشورات وزارة الثقافة،دمشق سوريا، 1997م، ص51.

[2] سيد بحراوي،العروض وإيقاع الشعر العربي(محاولة لإنتاج معرفة علمية)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة مصر، 1993م،ص109.

ينظم أصوات القصيدة وألفاظها وتراكيبها في نسق معين تحقق معه القصيدة معنى النصية لأن النصوص الشعرية خاصة تنزع إلى نوع من الجناس(harmonie) فيما يرى جون كوهين.[1]

ثانيها: وظيفة دلالية ترتبط بالأولى، وتنتج عنها فإذا كان الإيقاع يتحكم في بناء الخطاب من خلال حضور الذات ومساهمتها القوية في ذلك، فإن هذا البناء (الإيقاع) يصبح بالضرورة حاملا للدلالة، وهذا لا يصبح للعناصر المكونة للإيقاع مثل الكلمات أي معنى قبلي سابق على موقعها من الخطاب.[2]

و بهذا فإن التشكيل الإيقاعي الخاص في القصيدة يتعامل تعاملا خاصا مع اللغة بأصواتها وألفاظها وتراكيبها ومختلف مكوناتها الأخرى، فيخلقها من جديد حين يتخلل البنية الإيقاعية "وينظمها تنظيما خاصا يعطي لها حياة جديدة للعمل، فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي."[3]

فالإيقاع أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه، ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس وأعمقها تأثيرا فيه.[4]

ولم تفلت الأمة العربية على امتداد عصورها من سلطان الإيقاع الشعري، ومازالت الأجيال منكبّة عليه. توقع مشاعرها في أنساق موسيقية تعزف فيها أعذب الألحان مستخدمة

---

[1] ينظر: جون كوهين،بنية اللغة الشعرية،تر: محمد الولي ومحمد العمري،دار توبقال للنشر،ط1، الدار البيضاء المغرب، 1986م، ص42.

[2] محمد بنيس،ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية،دار العودة،ط1،بيروت لبنان،1979م ،ص178.

[3] يوري لوتمان،تحليل النص الشعري،تر: محمد أحمد فتوح،النادي الثقافي الأدبي،ط1،جدة السعودية،1999م، ص96.

[4] علي عشيري زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة،دار الفصحى للطباعة النشر،1977م، ص162.

إيقاع الشعر وأوزانه "وتعتبر الصورة الموسيقية من أهم جوانب التجربة الشعرية لارتباطها ارتباطا وثيقا بالانفعال الشعري، فهي من ثم الاطار الانفعالي للغة الشعرية".[1]

وتتجلى براعة الشاعر في قدرته على صياغة قالبه الشعري، مازجا فيه بين كافة الإمكانية التصويرية، حيث تشكيل الصورة لا ينفصل عن تشكيل الحيز الزماني والمتمثل في التوقيعات النغمية التي تثري الدلالة وتعمقها، بإيحاءات ثرية متنوعة، التي تتظافر 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 جوانب اللغة، كما يثيرها النغم[2]، والشاعر ينجح بقدر ما يستطيع تفعيل دور الموسيقى الخارجية بإيقاعاتها المميزة، في الوقت ذاته الذي يستطيع فيه أن يمزج بين عناصر الموسيقى الخارجية والداخلية منتجا إيقاعا مميزا لكل حالة شعورية.

فالوزن والقافية من أظهر العناصر الشكلية للشعر، وهما يمثلان الجانب البارز فيه[3] لذلك تعاقبت الأجيال في الأمم على التلذذ بإيقاع الموسيقى الخارجية وتفننت في تشكيلها، مع التلذذ بالتصوير والإيقاع الداخلي المؤسس على عناصر التناسب والتناسق والانسجام والتباين، لتتشكل منظومة زمنية، موزعة توزيعا إيقاعيا يشد المتلقي، مثل ما يطربه سماع النغم الموسيقي معزوفا على إحدى الآلات.

"فالوزن الشعري يناظر الإيقاع الموسيقي فالأولى تعاقب منتظم للحركات والسكون ممثلة في الحروف المتحركة والساكنة، والثاني تعاقب منتظم أيضا للمتحركات السواكن ممثلا

[1] السعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث،دار النهضة العربية،بيروت لبنان،ط3، 1984، ص161.

[2] محي الدين اللاذقاني،القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية،مجلة فصول،المجلد16،العدد1، 1997م، ص44.

[3] محمد حمامة عبد اللطيف،اللغة وبناء الشعر،دار غريب،القاهرة مصر، 2001م، ص214.

في النغم"[1]. ولما كان الوزن والقافية هما المظهر الخارجي المميز للشعر فستبدأ الدراسة الحالية منهما ثم تتفرع إلى مقاربة عناصر الإيقاع.

أوزان الشعر الشعبي:

1-الردّاسي: ونبدأ بالردّاسي وهذا المصطلح معروف في بوادي منطقتي سوف(الجزائر) والجريد ونفزاوة (تونس) وهو من الأوزان التي تقام عليها رقصة النخ(قصة الشعر). وإذا ذهبنا إلى البادية الليبية وجدناه يسمى(الطبيلة) نسبة إلى الطبل الذي يضرب لإحداث الإيقاع لإقامة الرقصة المذكورة و "جون فيري J.ferry" في بحثه عن رقصة النخ يفسر الرداسي بالضرب على الأرض بالأحذية لإحداث الإيقاع 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 الارض مثل الموقف أو الملزومة وبورجيلة لذلك عرّف المرزوقي هذا الوزن بأنه المسدس وهو "عبارة عن منظومة تتركب من طالع ذي ثلاثة اشطر (أغصان) وله أدوار تتركب من ستة أغصان في الغالب أو أكثر، الأربعة الأولى متحدة في القافية والأخيران لهما نفس قافية الطالع".

2-الموقف: ويسمى في منطقة سوف (الجزائر) المزيود أما لماذا سمي الموقف فبسبب أنه ينشده الشعراء وقوفا كما تتخلله مقاطع قصيرة من الردس أي الضرب على الأرض أو الضرب على الطبل تؤديها الفتيات رقصة(النخ) لفترات قصيرة، وأما لماذا سمي المزيود فيقول المرزوقي أنه يزاد بمكبين بدل مكب واحد لكن النصوص التي استطعنا جمعها لا تثبت هذا الزعم ويحتوي هذا الموقف على الطالع ودور ومكب فالطالع بيت مصّرع ومرصّع مما يعطي الانطباع بأنه بيتان قصيران مثل [2]:

حبّك في المكنون، عاشر في الدفّة لبّاس الميزون بعّد بالضّفة

[1] ألفت كمال الروبي،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،دار التنوير،بيروت لبنان،ط1، 1983م، ص251.

[2] أحمد زغب،دراسات الشعر الشفاهي،الناشر عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد،ط1،الجزائر،2018،ص48 ص51.

3-القسيم: هو كما عرفه المرزوقي قصيد ذو أبيات تتحد قوافي أشطارها الأولى كما تتحد قوافي أشطارها الأخيرة وليس له طالع ولا مكب وهو على ثلاثة أنواع القسيم المثنى والقسيم المثلث والقسيم المربع.

فالقسيم المثنى يسمى في منطقة سوف(الجزائر) ظهراوي من حيث الأداء وذلك حين تتكون أغصانه من نحو عشرة مقاطع وينشد على صيغة العروبي أو الياي ياي من دون توقيع على الطبل يغلب على أداء قصائد هذا الوزن طابع الإتزان والهدوء، ويركز فيها على سماع الكلمات وفهمها وتذوقها وبراعة المؤدي الذي ينفرد بهذا الأداء.

ومما يلاحظ تساوي عدد المقاطع بين الشطرين من كل بيت وكالعادة يلاحظ غلبة المقاطع المغلقة أكثر من ضعف عدد المقاطع المفتوحة حسب إحصاء للنماذج من هذا الوزن.

أما النوع الثاني من أنواع القسيم فهو القسيم المربع وابياته ذات أربعة أغصان تتحد الأغصان الثلاثة الأولى فيما بينها وتتحد قوافي الغصن الرابع في ابيات القصيدة كلها.

ويؤدى هذا الوزن غالبا من دون ضرب على الطبل إنما بتمديد الصوت وتطويحه بما يشبه الدور في الموقف لذلك نرى أن المقاطع الطويلة المغلقة تبرز بوضوح وتتوازن الأشطار الأولى والأخيرين في عدد المقاطع بينما يقصر الشطر الثاني بنحو ثلاثة مقاطع إلى مقطعين.[1]

[1] المرجع السابق، ص53.

4-الملزومة: يعرفها المرزوقي في كتابه الأعمال الكاملة أنها منظومة لها طالع ذو غصنين أو ثلاثة أو أربعة وأدوار تتركب من أغصان ثلاثة فما فوق تتحد قافيتها وتختم بغصن ترجع قافيته إلى قافية الطالع.[1]

والقصيد الذي يمكن أن ينطبق عليه هذا التعريف في منطقة سوف(الجزائر) يسمى الشرقي وهذه التسمية تشير إلى طريقة الأداء أما في البوادي الليبية الجبل الغربي فالملزومة مصطلح يتسع لأنواع كثيرة لا يجمع بينهما إلا تنظيم القوافي في الأبيات أما من حيث عدد الأغصان في الدور فلا يحدها حد. [2]

[1] محمد المزوقي،الاعمال الكاملة،القسم الثاني...الشعر الشعبي،تقديم رياض المرزوقي،ط1،دار محمد علي للنشر،نهج محمد الشعبوني-عمارة زرقاء اليمامة،صفاقس تونس،2016م، ص107.

[2] أحمد زغب،راسات في الشعر الشفاهي،ص54.

الفصل الأول: الموسيقى الخارجية (الوزن)

I. البناء الشكلي للقصيدة

- **المطالعة أو اللازمة**
- **الغصن**
- **الدور (القِريدة)**
- **المكبة أو الرجوع**
- **القطف**

II. أشكال الوزن في الشعر الشعبي

1- الرداسي
2- الموقف
3- القسيم
4- الملزومة

- **الأصناف الثلاثة الكبرى**

III. موازين الشعر الملحون

1 – موازين الموقف

2 – موازين القسيم

3 – موازين المسدس

4 – موازين الملزومة

الفصل الأول: الموسيقى الخارجية (الوزن)

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 واحد).[1] فالشعر اذن يعتمد على التخييل والإيقاع وهو الوزن والقافية، أما الوزن فهو الإيقاع العددي والمدى الزماني أي تساوي الاقوال الشعرية، وأخيراً إيقاع القافية فلا نتوقع أن يكون هناك شعرا بلا تخييل حتى لو حافظ على الوزن، ولا نتوقع شعرا به طاقة تخيلية 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 قديمة وحديثة، ومن الخطأ أن نخضعه لهذه القواعد والموازين بل في ذلك ظلم لكليهما، ولا يعني هذا كما يظن البعض أن الشعر هو مجرد منظومات من أي تقنيات إيقاعية، بل هو فن له أصوله وقواعده المتواترة من جيل إلى آخر وله قوافٍ تضمن له موسيقاه.

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

مِنْ صُغري شَاعِر وانْحِبْ الشُّعار بَخْصَاص الوَاعِر
يَاخُويَا نْوصّيك بَالك تِتْوعَّر رَاهو الشَّعر صِعِيبْ عنده ميزانه[3]

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

[2] المرجع نفسه ص 1012.

[3] محمد الصالح بن علي،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد،دار الثقافة،ولاية الوادي، الجزائر،ط1، 2008م، ص33.

ويقول كذلك في قصيدته "ضحضاح و رقراق":

جايب كلامي إبْلَوْزَانْ ميزونْ ميزان ابن عْنَادْ معرُوف م زْمَانْ
للشَّعر مفتوح بابه[1]

ويقول أيضا في قصيدته "الشعر والشاعر":

بِحبْ القافية والمِيزَان المَعْنَى اللّي يتْعلَّطْ بِقْسَيهْ
قافية ومعنى والميزان لِزْمُوا إلدَاخِل في المْيدَانْ
نُقصتْ واحدة رَاهُو يبَانْ نَصِيْحَة للشاعر تُوصِّيهْ[2]

والوزن في الشعر الشعبي يعتمد أساسا على الإنشاد والإيقاع الناتج عن النظم الميتن 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،[3] فالشعر أحوج للحفظ والتذكر، وإن كان أحوج إلى الألحان أيضا لإقامة الوزن. [4]

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.[5]

---

[1] المرجع السابق ص33.

[2] المرجع نفسه ص33.

[3] المرجع نفسه ص33.

[4] محمد بن أحمد أبي الفتح الأبشهي،الأبشهي المستطرف في كل فن مستظرف،تح،مفيد محمد قميحة،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، 1986م، ص101.

[5] أحمد زغب،جماليات الشعر الشفاهي،نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي،رسالة دكتوراه،قسم اللغة العربية وآدباها،جامعة بن يوسف بن خدة،الجزائر، 2006م/2007م، ص129.

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 ايقاعها.

الطالع أو اللازمة :

وهو البيت الأول من كل منظومة على أي ميزان كانت بشرط أن تكون له (جرائد أو أدوار) تختم (بمكبات) ترجع قافيتها إلى قافية الطالع نفسها.[1]

ومثال ذلك : يقول علي عناد في قصيدة "فراق الأم"

أمواج البحر والشّط و الرَقْراقِي	جادون من تحزن نهار فِراقِي	الـطـــــــالع
دخلت البحر أُوريمَه	والشط قابلني إمْلَوّح غِيمه	الـــــــــدور
حايز عليّ زينة التبسيمه	الحايز عليها القلب ديما شاقي	
بايت إنخمّمْ والعباد مقيمه	والحي عن طول الزمان يلاقي[2]	

فقافية الطالع في كلا الغصْنين رويّها حرف(ق) بينما قافية الدور رويّها حرف(م)، ما عدا الغصن الرابع والسادس وهما المكب يرجع لقافية الطالع.

و الطالع له ثلاثة أشكال:

1ـ طالع يتركب من غصنين;أي بيت واحد ذي غصنين لهما قافية واحدة[3]، وهو الأكثر انتشارا في الشعر الشعبي بوادي سوف ومثال ذلك: يقول عبد الرزاق شوشاني في قصيدة (خمسة جويلية عيد الاستقلال)[4]

---

[1] محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة،الشعر الشعبي...القسم الثاني، ص108.

[2] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد،ص16.

[3] بن علي محمد الصالح،عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية،دار الثقافة، ولاية الوادي، الجزائر،ط1،نوفمبر 2010م،ص 54.

[4] المرجع نفسه، ص89.

هْلاَلْ عيد خمسة جويلية هنَانا	بتحرير أرض أجدادنا وأبَانَا	الطالع

ويقول أيضا في قصيدة "المرثية الثانية"

فزعت صنَاديدْ رجعتْ خيبهْ	يا مَسَهلْ هالزمانْ في تْشِقْلِبْبَهْ	الطالع

2ـ طالع من ثلاثة أغصان متحدة القافية أوسطها مقطوف، ومثال ذلك في مطلع قصيدة "النص السادس" للشاعر ابراهيم بن سمينة.

دونك يا سمح التسهيدة	فجوج بعيدة	العازم عن رجليه تكيده	الطالع
قـــــــــداش أوْهَامْ		دون الفيـــهَا نِتمنّى	الدور
صـــــــــاقل لبْسام		لسبط بُوكفْ محَنّى[1]	

و نجد هذا النوع غالبا في المسدس نحو قول الشاعر علي عناد في قصيدة "موت النخيل"

اسمك على وادْ يا واد سوف	ماذا تْشُوفْ؟	نخلك اخسر عاد عنْك الخوفْ	الطالع
اسمك على وادْ ماكش بحرْ	وأرضكْ وعرْ	على واش نخلك إلْكُلّهْ يغَبرْ	الدور
طلعلك الماء الغوط كامل ضَمَرْ	إتْكسكسْ إدْمرْ	بحال لاكان بكري سجرْ[2]	

3ـ أو من اربعة أغصان أي بيتين تتحد قافية الغصنين منهما كما تتحد قافية الغصنين الآخرين[3]، مثل قول علي عناد في قصيدة "الحمار و السمسار" :

باسم الله بديت باسمك يا حبّارْ	ونحكي في حكايتي ورواح تُشوفْ	الطالع
انقوللكُمْ عن حَالتي ومابِيّا صارْ	ثابت هذا القول ماهوشي محذوفْ[4]	الدور

الغصن: وهو شطر البيت مهما كان ميزانه ناقصا أو كاملا.[5]

الدور(الجريدة): وهو القطعة المتركبة من أغصان تختم بمكب ترجع قافيته إلى قافية الطالع نفسها ويسمى أيضا (بيتا).

[1] أحمد زغب،سيمياء الشعر الشفاهي،ص140.

[2] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص153.

[3] محمد المرزوقي، الأعمال الكاملة، ص108.

[4] بن علي محمد الصالح، المرجع السابق، ص217.

[5] محمد المرزوقي، المرجع السابق،ص109.

وقد يتركب الدور من أربعة أغصان: الثلاثة الأولى متحدة القافية، والرابع له قافية الطالع[1]، مثل قول عبد الرزاق شوشاني .

نتفكرْ نهارْ فراقــكْ يومـــــهْ	ناسكْ وعرشكْ والخلايقْ ملمومه
نهارْ مسحّبْ ماضوتْ نجومهْ	والدمعْ جرتْ من العيونْ سْكيبــه

وقافية الباء الأخيرة راجعة إلى الطالع الذي هو:

فزعتْ صناديدْ رجعتْ خِيبةْ	يا مسهلْ هالزمانْ في تْشقليبَه[2]

وهذا النوع ذو المكب الواحد يسمى عند شعراء الجنوب (بوساق) أي ذو ساق واحدة.

ومن ستة أغصان، كما في المسدس الذي تكون فيه قافية الأغصان الأربعة الأولى متحدة، وقافية الغصنين الأخيرين راجعة للطالع، مثل: قول شوشاني في قصيدة "سجل يا تاريخ"

سجّل أحكي ع اللّي صارْ	وقتْ استعمارْ	كيفاش حكمه بالباطل جارْ
وصابْ فينا الفُرصة دارْ	وعلى دْزَايرْ بَدْ	وفوقْ المَيّه علينا شدْ

وطالع هذا المسدس:

سجّلْ يا تاريخ ورُدْ	من الماضي عِدْ	وقظْ من نايمْ راقِدْ.[3]

وكما في الملزومة التامة أي ذات المكبين إلا أن قافية الأغصان في أدوار الملزومة تختلف عن أدوار المسدس، إذ تتحد فيها قافية الأغصان الثلاثة الأولى والخامس، في حين أن قافية الرابع والسادس ترجع إلى الطالع[4]، مثل قول عبد الرزاق شوشاني في قصيدة "يا شعب"

أنت شعبْ صِـــــيتكْ عــالي	وعلاشْ تِتبْنْى الرجوعْ إلْتالي
يفوتْ قرنْ لستعمارْ فيــنا عالي	وثروة وطننا حازْها لجْيالهْ
وضحّوا رجالْ دفعوا الثمنْ الغالي	رجعتْ سيادة وطننا واموالهْ

[1] المرجع نفسه ص109.

[2] بن علي محمد الصالح،عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية،ص89.

[3] المرجع نفسه،ص47.

[4] محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة،ص110.

وقافية المكب راجعة للطابع الذي هو :

يا شعبْ من الصّعبْ هذي الحالهْ	إحْني إيمانّا بالله ولا"لاَلاَ ؟[1]

المكب أو الرجوع: يعرفه المرزوقي أنه الغصن الأخير من الدور الذي يختم بقافية ترجع إلى قافية اللازمة (وقد سبق التمثيل له)، ويسمى عند بعضهم (المنصرفة)، أي التي تنصرف إلى الطالع.[2]

ويعرفه أيضا بن علي محمد الصالح أن المكب والرجوع يسمى عند البعض الترويحة أو الروّاحة أو المنصرفة، وسبب تسميته بهذا الاسم لأن الشاعر يرجع ويكب ويروح به إلى قافية الطالع في نهاية كل دور، وبتعريف آخر هو الغصن الأخير من الدور والذي تكون قافيته من نفس قافية الطالع، وقد يكون المكب من غصنين أو من ثلاثة أغصان أو أكثر حسب الوزن الذي اختاره الشاعر. [3]

و المكب مهم جدا لأنه يضمن الربط في القصيدة كما يمنحها تناغما وإيقاعا موسيقيا، ولذلك قلما نجد قصيدة بدون مكب إلا إذا كانت من أحد أنواع القسيم الذي قد لا يحتاج إلى مكب، والمكبات أنواع منها :[4]

1ــ مكب الغصن الواحد: ويسمى ب(بوساق) أو (بورجيلة) أو مكسور الجناح في بشار والخليج، لاعتماده على قافية واحدة يرجع بها الشاعر للطالع ومثاله:

[1] بن علي محمد الصالح،عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية،ص58.

[2] محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة مرجع سابق،ص111.

[3] ينظر: بن علي محمد الصالح،عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية،وأيضا في كتابه الأخر،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد.

[4] بن علي محمد الصالح،عبد الرزاق شوشاني،شاعر الوطن والبادية ص39.

الطالع	ـــــــــــــــــــــ أ		ـــــــــــــــــــــ أ
الدور	ـــــ الغصن الثأني ـــــــ ب ـــــ الغصن الرابع ـــــــ أ (المكب)		ـــــ الغصن الأول ـــــــ ب ـــــ الغصن الثالث ـــــــ ب

و نلاحظ أن الغصن الرابع هو المكب وقافيته (أ) وهي نفس قافية الطالع مثال قول الشاعر علي عناد في قصيدة "الجزائر بين الأمس واليوم"

نوفمـــــبر يَامَا عزيزْ علينا	إنحبّوكْ ونـــعزّوكْ يا غالينَا	الطالع
شـــــــعْب دزايرْ (بورجيلة)	مَاقواه عن وطنه نهضْ وغايرْ	الدور
على الظّالمة من قبل شعبْ ثايرْ	لا ميرْ تاريـــخه يشهد علينا[1]	الدور

2ـ مكب الغصنين: وهو أن يضاعف الشاعر المكب في نهاية الدور ليصبح غصنين بقافيتين من قافية الطالع ويعرف ب(المزيود)، ومثاله[2]:

الطالع	ـــــــــــــــــــــــــــــ أ		ـــــــــــــــــــــــــــــ أ
الدور	ـــــــــ الغصن الثأني ـــــــــــ ب ـــــــــ الغصن الرابع(السكب1)ـ أ ـــــــــ الغصن السادس(السكب2)ـ أ		ـــــــ الغصن الأول ـــــــــ ب ـــــــ الغصن الثالث ـــــــــ ب ـــــــ الغصن الخامس ـــــــ ب

ونلاحظ أن هذا الدور هنا يتركب من ستة أغصان تتحد قافية الأول والثاني والثالث والخامس بينما يمثل الرابع والسادس المكب ذا الغصنين، وتمر القصيدة على هذا المنوال مهما تكررت الأدوار. مثل قول علي عناد في قصيدة "الفروسية للعرب"[3]

الطالع	في ركوبْ المهري والحصانْ	في بلادي ثمّ فُرسان فلانْ
الدور	شـــــــايذْ في العالمْ مشهُورْ	حصـــــــــاني مشكور
	متّنْ روحك في الشدّان(مكب1)	من غيرْ شـــــــــبُورْ
	يقّسِي عن رمش لعْيان(مكب2)	لَظْ لِزّهْ حتّى عن صُـــورْ

[1] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد ص65.

[2] بن علي محمد الصالح،عبد الرزاق شوشاني، مرجع سابق ، ص39.

[3] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد،ص84.

3 ـ **مكب بثلاثة أغصان:** وهو مكب مكون من ثلاثة أغصان عادة ما يكون الغصن الأوسط ناقصا (مقطوفا)، ومثاله كالاتي :

ـــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــ أ
ـــــــــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــــــــ ب		ـــــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــــ ج
ـــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــأ(مكب)

مثل قصيدة عبد الرزاق شوشاني "تفكرت نجع الريف"[1]

تفكرت نجعْ الرّيف وينْ أوكارهْ	وربيعنا ونـــــــــــــــــوّاره	أشْوالْ الحليب ادّح في الحمّارهْ
تفكرتهمْ عُربانْ صـــــــــــحراويةْ ناس ينْتـــــــــــمو للريفْ والبدويهْ وفي ارض الصحاري خيامهم مبنية		من الوادْ شرقْ شيرَة الحدودْ رجالْ الشَهامَه والكَرَمْ والجودْ دْخَالْ وكرَبْ ورمل شيْنْ غرُودْ
ومْنين كان الرّيف عن تـــيّاره	وأبْطالـــــــــــــــهُم نغّاره	في بلادهُم ما يترضوُا بخسارهْ (مكب)

ونلاحظ هذا المكب بثلاثة أغصان أوسطها مقطوف، وجاء على شكل الطالع وبنفس قافيته.

العرف أو المطيرة : هو القسيم أو الدور العريض الذي يقع بين الطالع والمكب. فهناك أغصان لها طالع ملزومه، وجرائدها تتركب من قسيم يختم بدور له مكب راجع لقافية

[1] بن علي محمد الصالح،عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن البادية، ص40.

اللازمة، فالقسيم الذي يسبق الدور هو المسمى (بالمطيرة أو العرف).[1] والذي يأخذ شكل دور يختم بالمكب، و مثاله :

ـــــــــــــــ أ		ـــــــــــــــــــــــ أ	الطـــــــــــالع
ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ ب		ـــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــ ج	قسيم العرف أو المطيرة
ـــــــــــــــ د ـــــــــــــــ د		ـــــــــــــــــــــــ د ـــــــــــــــــــــــ أ	المكب

و كما يقول الشاعر علي عناد في قصيدته "التراث"[2]

لأني ع لثاثْ كرسي وخزانه		نحكي ع التراث ياللي تصغانا	الطـــــــــــالع
جدي وجدك عمي وبابايا كانو إلْكلهم عايشين هنايا كانت العرب ابسعيِها فلاّيا		نعْطيك عنهم بعض من لْخبارْ ويحكو عليهم ناس من الكبارْ وكل وين تمشي يقابلك دوّارْ	قسيم العرف أو المطيرة
من صغري شاعر وإنحب الشعّار يا خويا نوصـــــيك بالك تتوعّرْ		بخْصـــــــــــــــاصْ الواعرْ راهو الشعر صعيب عنده ميزانه	المكب

القطف: هو النقص في بعض الأغصان بالنسبة إلى أخواتها، ويكون في الأول، في الطالع مباشرة أو في الدور أو الجريدة مباشرة غصنين أو أكثر[3]، فنجد في الطالع الشاعر "أحمد لعطيلي" يقول :

[1] محمد المرزوقي الأعمال الكاملة ص111.

[2] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد،ص77.

[3] ينظر:محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة،ص111.

من حقه العارف	ميْكونشْ عن نفسه سَارِفْ
يبْغَض و يوالفْ	شوفو هالصّيفة ما أبغضهاْ
لا تحلف لا تكونش تالفْ	وأبيات النّاظم تبّعه[1]

ونجد أيضا في الدور غصنين متتاليين مثل :

قدّاش أوهامْ	دون الفيها نتمنّى
صاقِلْ لبسامْ	لسبط بوكفْ محنّى
طالتْ ليّام	ياسر والوحش قتلناْ
لاجانا سلام	منهم لاجاهم عنّا[2]

ويكون في الوسط كالغصن الثاني من طالع المسدس مثل:

دونك يا سمح التّسهيده	فجوج بعيده	العازم عن رجليه تكيده[3]

فغصن "واسع اركانه" ناقص عن الغصنين الأول والاخير.

المزيود: هو الدور الذي يرجع إلى قافية الطالع بمكبين فما فوق كما في الملزومة أي ذات الأدوار المشتملة على رجوعين، وقد قلنا سابقا: إن الأدوار التي تقتصر على رجوع واحد تسمى (بوساق) أو(بورجيلة) .

المعطش: وهو الطالع الذي لا أدوار له.[4]

أشكال الوزن في الشعر الشعبي:

1-الرداسي: وهذا المصطلح معروف في بوادي منطقتي سوف (الجزائر) و الجريد ونفزاوة (تونس) وهو من الأوزان التي تقام عليها رقصة النخ (رقصة الشعر)، واذا ذهبنا إلى البادية

[1] أحمد لعطيلي،رواية ابنه محمد لعطيلي صيف2000م.

[2] أحمد زغب،سمياء الشعر الشفاهي، ص140.

[3] المرجع نفسه ص140.

[4] محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة ص112.

الليبية، وجدناه يسمى (الطبيلة) نسبة إلى الطبل الذي يضرب لإحداث الإيقاع لإقامة الرقصة المذكورة، وجون فيري "J.Ferry" في بحثه عن رقصة النخ يفسر الرداسي بالضرب على الارض بالأحذية لإحداث الإيقاع، غير أن الردس أو ضرب الأرض بالأقدام أو ضرب الطبل وحده لا يكفي لتحديد هذا الوزن تحديدا دقيقا.[1]

فهناك أوزان أخرى تقام عليها رقصة النخ وفيها تضرب الطبيلة أو يردس على الارض مثل الموقف والملزومة و بورجيلة، لذلك عرّف المرزوقي هذا الوزن بأنه المسدس وهو "عبارة عن منظومة تتركب من طالع ذي ثلاثة أغصان وله ادوار تتركب من ستة أغصان في الغالب، أو أكثر، الأربعة الأولى متحدة في القافية، والأخيران لهما نفس قافية الطالع"[2]، ونلاحظ أن الدور في هذا الوزن قد يتألف من ثمانية عشر غصنا، كلها متحدة القافية ما عدا الغصنين الأخيرين اللذين يعودان إلى قافية الطالع، هذا من حيث عدد الأغصان في الطالع والأدوار ونسق تموضع القوافي في هذه الأغصان. إلاّ أن خصائص المسدس أو الرداسي أو الطبيلة الأول لا تقف عند تنسيق الأغصان بهذا الشكل، وإنما لا بد من التناسق في عدد المقاطع الصوتية ونوعيتها في هذه الأغصان[3]. "في الأصل" لأن الشعراء المحدثين قد تجاوزوا بأغصان المسدس السته المطلوبة فوصلوا بها إلى العشرين غصنا فأكثر. وأحيانا رجعوا بعدد أغصانه إلى خمسة فقط، الأربعة الأولى متحدة القافية، والخامس ترجع قافيته إلى قافية الطالع. ومن فروعه :

العادي: وهو المتركبة أداوره من ستة أغصان الأخيران منها لهما نفس قافية الطالع نفسها مثال: قول محمد بن دغمان ت 1882

[1] أحمد زغب،دراسات الشعر الشفاهي ص48.

[2] أحمد زغب،دراسات في الشعر الشفاهي،ص48.

[3] ينظر:المرجع نفسه ص49.

شقرة شقت خاطري بالسّهر * غبت جاني الخبر * طمعت عطوْ فالها لمن حضر

شقرة شقت خاطري بغير حيلة * طفلة رديلة * والخد برق الضوي عقب ليله

والبرّ مجمول رخص مكيلة * وشاع الخبر * في ليلة ارباح عقب المطر[1]

الشكل الاتي:

ـــــــــــــــــــــــ هر ـــــــــــــــــــــــ بر ـــــــــــــــــــــــ ضر

ـــــــــــــــــــــــ لة ـــــــــــــــــــــــ لة ـــــــــــــــــــــــ لة

ـــــــــــــــــــــــ لة ـــــــــــــــــــــــ بر ـــــــــــــــــــــــ طر

العريض: أدواره تتجاوز أغصانها العدد المطلوب[2]. ثم إن الطالع قد يكون ثلاثي الأغصان ويكون مصرعا. وقد يكون مرصعا ومصرعا كما هو الحال في الوزن المسمى بالمسدس اذ نجد قول الشاعر:

دونك يا سمح التسهيدة * فجوج بعيدة * العازم عن رجليه تكيده

قداش أوهـــــــــام دون الفيها بتمنى

صاقل لبـــــــسام لسبط بوكف محنى

طالت ليـــــــــام ياسر والوحش قتلنا

لاجأنا ســـــــــلام منهم لاجاهم عنّا

كبدي ممروجـــــــه على سبحة برّ العمهوجة

[1] أحمد زغب،انطولوجيا الشعر الشعبي أكثر من مائة شاعر شعبي من وادي سوف،أستاذ الأدب الشعبي في جامعة الوادي،ص37.

[2] محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة ص122.

كيف نشوف أوهام فجوجه ساعة مبروكة وسعيدة

دونك يا سمح التسهيدة * فجوج بعيدة * العازم عن رجليه تكيده

اذا نجد الشكل التالي :

قس قس قس

قز قص

قز قص

قز قص

قع قع

قع قس

قس قس قس

ولما كان للقصيدة الواحدة أدوار عدة، فقد نجد للنص الواحد عددا كبيرا من القوافي بالمفهوم الذي حددناه أنفا للقافية، ففي الوزن السابق المسدس العريض نجد عددا كبيرا من القوافي المختلفة بحسب عدد الأدوار، وهكذا نجد من الأوزان ما يعج بكثرة القوافي المنظمة على هذا النحو أو على نحو آخر.[1]

والنظام الصوتي للهجات الأشعار المدروسة، وهي إن كانت بينها فروق طفيفة، لكن تلك الفروق تقتصر على المظاهر الصوتية الأخرى كالإمالة والتفخيم والترقيق واختلاس الحركات، ولا تكاد تتجاوزها إلى البنية المقطعية إلا في القليل النادر، لذلك فإن القصيدة التي تنشد في إحدى البوادي على إيقاع معين، تنشد–غالبا– على الإيقاع نفسه في سائر المناطق

[1] أحمد زغب،دراسات في الشعر الشفاهي، ص39 ص40.

البدوية حتى وإن اختلفت التسميات من منطقة إلى أخرى. والمقاطع الخمسة المعروفة والشائعة في الفصحى يتضمنها نظام هذه اللهجات وهي :

القصير المفتوح: صوت صامت وحركة قصيرة (ص ح) مثل: كَ ونرمز له بالرمز CV.

الطويل المفتوح: وهو ما تكون من صوت صامت وحركة طويلة مثل: فِيْ (ص ح ح) ونرمز له بالرمز CVV.

القصير المغلق: وهو ما تكون من صامتين بينهما حركة قصيرة مثل: مِنْ، ونرمز له بالرمز CVC.

الطويل المغلق: ويتكون من صامتين بينهما حركة طويلة (ص ح ح ص) مثل: بَابْ ونرمز له بالرمز CVVC.

القصير المزدوج الاغلاق: ويتكون من صامت بعده حركة قصيرة بعدها صامتان متواليان (ص ح ص ص) مثل: بِنْتْ ونرمز له بالرمز CVCC .[1]

ولهجات المدونة تستعمل كل هذه المقاطع لكن نِسبها، بعضاها إلى البعض الآخر تختلف عنها في الفصحى، فبينما تميل الفصحى إلى المقاطع القصيرة المفتوحة، بحيث تتوالى الحركتان والثلاث والأربع(الفاصلة الكبرى) تعتمد هذه اللهجات على المقاطع المغلقة، ثم المقاطع الطويلة المفتوحة على التوالي، ولا نكاد نجد المقطعين القصيرين متتالين إلا نادرا.[2]

[1] المرجع نفسه ،ص49.

[2] أحمد زغب،جماليات الشعر الشفاهي نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي،ص130.

تقطيع الأبيات وتبيين الأغصان:

ضَحْضَاحْ لا فيه جرّة نِديدة* بلاده بعيدة * وجادُونْ ردّافْ زُوزْ الحَدِيدة

يزوزّها ولدْ من خيارْ الوِكيدة * عطاته العقيدة * قصّ الوطاقصّ عن غير سِيبة[1]

التقطيع:

9 مقاطع

ضح	ضاح	لا	فيه	جر	ره	نـ	دي	ده
CVC	CVVC	CVV	CVVC	CVC	CVC	CV	CVV	CVC

5مقاطع

بلا	ده	بـ	عي	ده
CCVV	CVC	CV	CVV	CVC

8 مقاطع

وجا	دون	رد	داف	زوز ل	ح	دي	ده
CCVV	CVVC	CVC	CVVC	CVVCC	CV	CVV	CVC

9 مقاطع

يزور	ها	و	لد	منخ	يار ل	و	كي	ده
CCVVC	CVV	CV	CVC	CVCC	CVVCC	CV	CVV	CVC

[1] أحمد زغب،سيمياء الشعر الشفاهي ص127.

6 مقاطع

ع	طا	تهل	ع	قي	ده
CV	CVV	CVCC	CV	CVV	CVC

10مقاطع

قص	صل	و	طا	قص	ص	عن	غير	سي	به
CVV	CVC	CV	CVV	CVC	CV	CVC	CVVC	CVV	CVV

و بالعودة إلى الرادسي أو الطبيلة الأول أو المسدس، نجد أن المقاطع تقريبا متساوية في الغصنين الأول والثالث في الطالع تسعة مقاطع ويكون الغصن الأوسط (الشطر) اقل عددا وهي في الغالب خمسة مقاطع، وهكذا تتوالى جميع الأدوار، ثلاثيات من الأغصان، كل ثلاثة أغصان يتساوى الغصنان الأول والثالث ويقل عنهما الغصن الأوسط على نحو ما رأيناه.

هنا تبين لنا عدد المقاطع في الأغصان ونوعيتها في الوزن عامة وفي كل غصن، فمن جهة عدد المقاطع في الأغصان نجد نوعين من الأغصان: الطويلة وتشكل الثلثين، فكل بيت يحتوي على ثلاثة أغصان طويلان يتوسطهما غصن قصير.

يحتوي الغصن الطويل على ثمانية إلى عشرة مقاطع ونادرا ما يعد أحد عشر، أما الأغصان القصيرة فتحتوي غالبا على خمسة أو ستة مقاطع.[1]

[1] ينظر:أحمد زغب،جمالية الشعر الشفاهي،نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي، ص132.

أما من حيث نوعية المقاطع في الوزن، فيتصدر جميع المقاطع الطويل المغلق ذو الحركة القصيرة أو ما سميناه المقطع القصير المغلق(ص ح ص) ورمزه (CVC)، ونسبته تقرب من نصف جميع الأنواع الاخرى، ويليه مباشرة من حيث النسبة المقطعان الطويل المفتوح والقصير المفتوح على التوالي (CVV) (CV) ويلي المقاطع الثلاثة الأولى المقطع المغلق ذو الحركة الطويلة (CVVC) وقليل جدا المقطع الطويل مزدوج الاغلاق (CVCC).

أصناف المقاطع	المقاطع المغلقة			المقاطع المفتوحة	
أنواع المقاطع	القصير المغلق	الطويل المغلق	قصير مزدوج اغلاق	قصير مفتوح	طويل مفتوح
طبيعتها و رمزها	ص ح ص	ص ح ح ص	ص ح ص ص	ص ح	ص ح ح
عددها	15	5	2	9	11

و بالتأمل في أداء هذا الوزن، وهو يؤدي بقرع الطبل والذي ترافقه –عادة– رقصة النخ، نجد أن مجموعة من الحزم المقطعية، تفصل بينها ضربات الطبل، ويمكن ملاحظة أن كل ثلاثة أغصان متتالية (غصنان طويلان يتوسطهما غصن قصير) يضرب فيه الطبل عشر ضربات، وهذا هو الإيقاع الحقيقي للوزن، لأن عدد الضربات لا يشذ عن هذه القاعدة، وبالتالي فإن عدد الحزم المقطعية هو دائما تسع حزم في كل بيت.

ولما كان على الفتيات أن يهززن فروعهن بإنتظام، مرة إلى اليمين، تليها مرة إلى الشمال، ثم إلى الخلف والأمام، وتُتِحْنَ الفرصة للمنشدين ليتطلعوا في جمالهن ويتمعنوا في وجوههن، كانت ضربات الطبل متثاقلة، ويمدد المنشدون أصواتهم بين الحزمة المقطعية والأخرى، حتى يتسع البعد الزمني بين الضربة والأخرى للحزمة المقطعية.[1]

2-الموقف: ويسمى في منطقة سوف(الجزائر) المزيود أما لماذا سمي الموقف فبسبب أنه ينشده الشعراء وقوفا، كما تتخلله مقاطع قصيرة من الردس اي الضرب على الارض، أو الضرب على الطبل، تؤديها الفتيات رقصة(النخ) لفترات قصيرة مرة يمين ومرة شمال، وأما لماذا سمي المزيود فيقول المرزوقي أنه يزداد بمكبين بدل مكب واحد[2]، والنصوص التي استطعنا جمعها تثبت هذا الزعم، ويحتوي هذا الموقف على طالع ودور ومكب، فالطالع بيت مصرع ومرصع مما يعطي الانطباع بأنه بيتان قصيران مثل:

حبّك في المكنونْ * عاشر في الدّفّة * لبّاس الميزُون ، بعّد بالضّفّة.

ثم يليه الدور من نحو خمسة عشر بيتا متحدة قوافي الأعاريض، فيما بينها ومتحدة قوافي الأضرب فيما بينها، ثم يختم الدور بمكب، وهو عبارة عن خمسة أشطر، قوافيها الأربعة الأولى مستقلة والغصن الخامس يرجع إلى قافية الطالع.

ويؤدي هذا الوزن بثلاثة أنواع من الأداء: يؤدي الطالع بتمديد الصوت تمديد الذي ينادي من مكان بعيد لذلك تسمى هذه الطريقة في الأداء(الطوّاحي). "التطويح هو المغالاة في البعد"، ويبدأه الشاعر من خارج الحفل، ويتقدم داخل الحلقة تدريجيا، وهو يحظى بتشجيع ممن هم قريبون من الحلقة، بترديد الطالع معه عدة مرات بصوت عالي المبالغ في تمديده.[3]

[1] ينظر:المرجع السابق ص133.

[2] محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة،ص128.

[3] ينظر:أحمد زغب،دراسات في الشعر الشفاهي، ص51 ص52.

وبعد أن يستوي واقفا وسط الحلقة يبدأ بإنشاد الدور لكن بأقل بطء وأقل تمديد للصوت ومن غير ضرب على الطبل، بحيث يركز على وضوح الكلمة عند الإنشاد، ويستطيع الحاضرون الإنصات اليه وفهم ما يقول، لذا يسود الصمت المطبق على الحفل ومن حين للآخر يمسك الشاعر على الإنشاد لبرهة قصيرة، ويضرب رجل أخر، ممن يساعدونه، يضربون على الطبل ثلاث ضربات متتالية، ثم يستأنف الشاعر إنشاد الدور، وعند وصوله المكب أو الأغصان القصيرة التي يعود فيها إلى الطالع، يأخذ في التوقيع على الطبل وإنشاد بقية الابيات على نحو ما رأيناه في الرداسي، ويمكن أن ترافقه في هذه الحالة رقصة النخ لكن الفتيات يرقصن واقفات لا مقرفصات كما ذكرناه في الرداسي.[1]

وكتابة الآبيات بنفس القصيدة على نحو آخر مثل :

حبّك في المكنون عاشر في الدّفة * لباس الميزون بعّد بالضّـــــفّة

بْعد زُولْ مغنوج الحجا بالضّـــــفّة * ملكك الشفّة رقبة الجّفـــــالْ

حجى وصفْ شرّادْ الرّتـــــعْ وتعفّى * رقِي للعَلاَ خايفْ من الختـــّال

رُواويقْ دونه والخنقْ والحفـــــــّة * وبالدّاير عنّه خنقْ وجبـــــــالْ

على حازو لسْبَط مخضب كفـــّه * نظيْف العصا ذكره اسْمَاهَا فالْ[2]

وفي مثال أخر يبين وزن لموقف يقول ابراهيم بن سمينة:

نعاني في لسهار لا نرقد ساعة * من صاحب جعّار عينه ليّاعه

سهران يا لحباب عيني عاسّة * لجالي الدّرك حتّانْ عمري هانْ

جاحد كلامي في ضميري داسّه * على منْ خدعني وخانّني بْلامانْ

[1] أحمد زغب،المرجع السابق،ص52.

[2] أحمد زغب،سيمياء الشعر الشفاهي،ص123.

بطْالْ ما ندبر دباير خاصّه * وبطّال ما نشرك عَم الخيّان

..... الخ من صاحب جعّار عينهْ ليّاعه[1]

فنجد التقسيم يوضح لنا وزن الموقف:

ـــــــــــــــ أ		ـــــــــــــــ أ	الطـــــــــالع
ـــــــــــــــ س ـــــــــــــــ س ـــــــــــــــ س ـــــــــــــــ س		ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ ب	الدور أو الجريدة
ـــــــــــــــ أ		ـــــــــــــــ أ	المكب

أما التقسيم الصوتي نجد:

10 مقاطع

حب	بك	فيل	مك	نون	عا	شر	فيد	دف	فه
CVC	CVC	CVVC	CVC	CVVC	CVV	CVC	CVVC	CVC	CVC

[1] أحمد زغب،ديوان براهيم بن سمينة،ص30.

10 مقاطع

لب	باس	ل	مي	زون	بع	عد	بض	ضف	فه
CVC	CVVC	CV	CVV	CVVC	CVC	CVC	CVC	CVC	CVC

9 مقاطع

بعد	زول	مغ	نوج	لح	جا	بض	ضف	فه
CVV	CVC	CV	CVV	CVC	CV	CVC	CVVC	CVV

9 مقاطع

ملك	كك	ششف	فه	رق	به	لج	جف	فال
CCVC	CVC	CCVC	CVC	CVC	CVC	CVC	CVC	CVVC

وفي تقسيم أخر للصوتيات نجد :

10 مقاطع

نعا	ني	في	لس	هار	ما	نر	قد	سا	عه
CVC	CVV	CVC	CVC	CVVC	CVV	CVC	CVC	CVV	CVC

10 مقاطع

من	صا	حب	جع	عار	عي	نه	لي	يا	عه
CVV	CVV	CVV	CVC	CVVC	CVV	CVC	CVC	CVV	CVC

9 مقاطع

سه CVV	رأن CVVC	يا CV	لح CVC	باب CVC	عي CVVC	ني CVC	عاس CVV	سه CVVC

9 مقاطع

لجا CVC	لي د CVVC	د CV	رك CVV	حت CVC	تأن CVVC	عم CVV	ري CVV	هأن CVVC

تصنيف المقاطع للبيتين الأولين:

أصناف المقاطع	المقاطع المغلقة			المقاطع المفتوحة	
أنواع المقاطع	القصير المغلق	الطويل المغلق	قصير مزدوج اغلاق	قصير مفتوح	طويل مفتوح
طبيعتها و رمزها	ص ح ص CVC	ص ح ح ص CVVC	ص ح ص ص CVCC	ص ح CV	ص ح ح CVV
عددها	21	8	0	1	3

في هذا التصنيف تسيطر المقاطع المغلقة، وهو ما لاحظناه في هذا الوزن مع نوع المقاطع في الدور والمكب في هذا الوزن وهو المقطع القصير المغلق(ص ح ص) ورمزه (CVC)، كما نجد نسبة كبيرة من المقاطع المغلقة وهو الطويل المغلق(ص ح ح ص) ورمزه (CVVC).

تصنيف المقاطع الأخرى:

أصناف المقاطع	المقاطع المغلقة			المقاطع المفتوحة	
أنواع المقاطع	القصير المغلق	الطويل المغلق	قصير مزدوج اغلاق	قصير مفتوح	طويل مفتوح
طبيعتها و رمزها	ص ح ص CVC	ص ح ح ص CVVC	ص ح ص ص CVCC	ص ح CV	ص ح ح CVV
عددها	15	8	0	2	13

مع سيطرة المقاطع المغلقة، وهو ما لاحظناه في الأوزان السابقة نلاحظ نوع من المقاطع في الدور والمكب هذا الوزن وهو المقطع القصير المغلق(ص ح ص) ونرمز له بالرمز (CVC) فلا تكاد تخلو منه قافية، ولا في الأضرب والأعاريض، كما لا يخلو غصن من تواتره، كما نجد نسبة كبيرة من هذا المقطع الطويل بالإضافة إلى المقاطع المفتوحة

(ص ح ح) ونرمز لها بالرمز(CVV) مما يتناسب مع طريقة الأداء القائمة على تطويح الصوت وتمديده كما وضحناه أنفا في وزن المسدس.[1]

3-القسيم: كما عرفه المرزوقي قصيد ذو أبيات تتحد قوافي أشطاره الأولى، كما تتحد قوافي أشطارها الأخيرة وليس له طالع ولا مكب، وهو على ثلاثة أنواع: القسيم المثنى والقسيم المثلث والقسيم المربع.

فالقسيم المثنى يسمى في منطقة سوف(الجزائر) ظهراوي من حيث الأداء، وذلك حين تتكون أغصانه من نحو عشرة مقاطع وينشد على صيغة العروبي أو الياي ياي، من دون التوقيع على الطبل يغلب على أداء قصائد هذا الوزن طابع الاتزان والهدوء، ويركز فيها على سماع الكلمات وفهمها وتذوقها و براعة المؤدي الذي ينفرد بهذا الأداء.[2]

المثنى: المتركب من غصنين، وهو طويل وخفيف وأوزانه متعددة سيأتي بيانها، ومثال الطويل[3]:

ـــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــ ب

[1] ينظر:أحمد زغب،دراسات في الشعر الشفاهي ص52.

[2] أحمد زغب، المرجع نفسه، ص53.

[3] محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة، ص114.

قول علي عناد في قصيدة "الغريب"

بسم الله بديت هذي الأغنيا * على النبي صليت كل مساء وصباح

واحد وثماين في الميلاديا * أخر ليلة جويلية قبل السبّاح

أول أوت كتبتها هالحكايا * صبحة عيد الفطر نطفُوا لي لجراح

الناس إلكلها إمعّيده في الحرّيا * وهذا هو اليوم مغفرة وسماح

ونايا محتار ناري مقديا * جرالي مثل الطير مكسور الجناح [1]

ومثال الخفيف، وهو المسمى عندنا (بالعروبي) مثل قول الشاعر عبد الرزاق شوشاني قصيدة "القائد حمّه لخضر":

نشعر وإنّظم في القول ** على الواقع في صوابه

على حمّه لخضر شهلول ** الدّامي صيد الغابه

ربعي من أولاد الاصول ** بطل ولا من جابه

وعام اللّي إنساق المرحول ** حدّرْ هو ورفاقه

يِسّكْلبْ كي مثل الغولْ ** بدت ناره حرّاقه[2]

ويستمر القسيم المثنى على هذا الشكل ويتوقف طوله وقصره[3] على مقدرة الشاعر، فيمكن أن يكون عشرة أبيات ويمكن أن يكون مائة .

أما فيما يخص التقسيم الصوتي قول الشاعر:

[1] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص110.

[2] بن علي محمد الصالح،عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية، ص48.

[3] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص44.

حيّر نومي بالسَّهر لالي فترة ** شيَّن حالي والبدن دايم فإنيهْ

يثقبني مشعال ودموعي مطرة ** يعرض ني حمَّانْ في الكبدة صاليهْ[1]

11 مقطعا

حي	ير	نو	مي	بس	س	هر	لا	لي	فت	ره
CVC	CVC	CVV	CVV	CVV	CV	CVC	CVV	CVV	CVC	CVC

11 مقطعا

شي	ين	حا	لي	ول	ب	دن	دا	يم	فا	نيه
CVC	CVC	CVV	CVV	CVC	CV	CVC	CVV	CVC	CVV	CVVC

10 مقاطع

يث	قب	ني	مش	عال	ود	مو	عي	مط	ره
CVC	CVC	CVV	CVC	CVVC	CVC	CVV	CVV	CVC	CVC

10 مقاطع

يع	رض	ني	حو	مأن	فل	كب	ده	صا	ليه
CVV	CVC	CVV	CVV	CVVC	CVC	CVC	CVC	CVV	CVVC

[1] أحمد زغب،جماليات الشعر الشفاهي، ص377 ص141.

و مما نلاحظ تساوي عدد المقاطع بين الشطرين من كل بيت، وكالعادة نلاحظ غلبة المقاطع المغلقة، أكثر من ضعف عدد المقاطع المفتوحة حسب إحصائنا لنماذج من هذا الوزن.[1]

القسيم المثلث: وهو المتركب من ثلاثة أغصان أوسطها ناقص، وقافية الأول والثاني متحدة، أما الثالث فقد تتحد معها قافيته، وقد ينفرد بقافية خاصة، ويدخل هذا النوع عند الشعراء في (الموقف) الذي يعدونه أصلا من الأصول[2]، مثاله قول علي عناد في قصيدة(السلم في العالم)

يا إلاهي انت السبحان* عالمْ ما كانْ* يا رحيم عبادك يا خالق البشرْ

يا مسّير الإنس والجان* عظيم الشان* لا قبلك لا بعدك يا مسخر المطر

يا خالق كان أو ما كان* على كل ألوان* يا قادر تِحِيْ المدفون في القبر

يا منجّي إلْبلعه حيوان* مدّه ما بانْ* وقت اللّي استغفر ردّيتله الخبر[3]

ابجاه كتاب القران* أو ما رد السان* وما كتبوا الطلبة بالحرف والسطر

وفي المخطط نجد:

ـــــــــــــــ أ ـــــــــــــــ أ ـــــــــــــــ ب طالع

ـــــــــــــــ أ ـــــــــــــــ أ ـــــــــــــــ ب الدور(الجريدة)

ـــــــــــــــ أ ـــــــــــــــ أ ـــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــ أ ـــــــــــــــ أ ـــــــــــــــ ب القسيم

[1] أحمد زغب،دراسات في الشعر الشفاهي، ص53.

[2] محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة، ص116.

[3] ينظر: بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد ص45.

فالقسيم المربع: يتألف البيت فيه من أربعة أغصان يكون فيه الغصن الثاني–في الغالب– مقطوفا، وتتحد فيه قوافي الأغصان الثلاثة الأولى في حين ينفرد الغصن الرابع بقافية[1] جديدة نجدها بهذا الشكل :

ـــــــــــــــــــ أ		ـــــــــــــــــــ أ
ـــــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــــ ب	ـــــــــــــــــــ أ
	ـــــــــــــــــــ ب	
ـــــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــــ ب	ـــــــــــــــــــ أ
	ـــــــــــــــــــ ب	
ـــــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــــ ب	ـــــــــــــــــــ أ
	ـــــــــــــــــــ ب	
ـــــــــــــــــــ أ		ـــــــــــــــــــ أ

[1] ينظر: المرجع السابق، ص45 ص46.

مثال ذلك بقول الشاعر علي عناد:

ضحضاح و رقراق ما فيه فصالة		خلاني مشتاق بايت في حالة
ضحضاح واسع مشيان	يزراق يد كان	غيْمة حفز دار دخان
	من بعد ركّدْ سرابه	
يصعب على كل انسان	لا فيه سكان	لابلْ لا سعي خرفانْ
	ولا نجع راتع طرابه	
كان وحش ونعّام جيران	صحْراة ثعبان	والهوش من كل ألوان
	فيه لَرُو قابض أشعابهْ	
ضحضاح و رقراق ما فيه فصالة		خلاني مشتاق بايت في حالة[1]

فالقسيم المربع أبياته ذات أربعة أغصان، تتحد الأغصان الثلاثة الأولى، فيما بينها، وتتحد قوافي الغصن الرابع في أبيات القصيدة كلها ويؤدي هذا الوزن غالبا من دون ضرب على الطبل، إنما بتمديد الصوت وتطويحه بما يشبه الدور في الموقف.[2]

4-الملزومة: نوع تعددت موازينه و أشكاله كما تعددت أنواع الموشحات في الشعر الفصيح، وهي الأصل في جميع الأنواع الأخرى الخفيفة المتفرعة عنها.[3]

ويعرّفها أيضا المرزوقي بأنها منظومة لها طالع به غصنان أو ثلاثة أو أربعة، وأدوار تتركب من أغصان ثلاثة فما فوق تتحد قافيتها وتختم بغصن ترجع قافيته إلى قافية الطالع.[4]

[1] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص184.
[2] أحمد زغب،دراسات في الشعر الشفاهي، ص53.
[3] محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة، ص117.
[4] أحمد زغب، المرجع السابق، ص54.

والقصيد الذي يمكن أن ينطبق عليه هذا التعريف في منطقة سوف(الجزائر) يسمى الشرقي وهذه التسمية تشير إلى طريقة الأداء أما في البوادي الليبية الجبل الغربي، فالملزومة مصطلح يتسع لأنواع كثيرة لا يجمع بينها إلا تنظيم القوافي في الأبيات، أما من حيث عدد الأغصان في الدور فلا يحدها حد.[1]

والملزومة (أو الشرقي) له طالع ذو غصنين متحدي القافية، ثم تأتي الأدوار بقوافي جديدة للأغصان الثلاثة الأولى من كل رباعية، أما قافية الغصن الرابع فهي متحدة مع قافية الطالع، وقد يكتفي بالبيت الرباعي بهذه الطريقة، وقد يزيد غصنين آخرين، يساير أولهما قافية الأغصان الأولى، والثاني منهما يختم بقافية الطالع، وأما من حيث الأداء فقد يؤدي بضرب الطبل ورقصة النخ كما في ليبيا وفي بعض القبائل البدوية في منطقة سوف، وقد يؤدى بدون توقيع على الطبل تطويحا شبيها بما رأينا في الموقف وفي هذه الحالة يكون التركيز على وضوح الكلمة.[2]

وكما قلنا سابقا أن الملزومة نوع تعددت موازينه و أشكاله كما تعددت أنواع الموشحات في الشعر الفصيح، وهي الأصل في جميع الأنواع الأخرى الخفيفة المتفرعة عنها، وأشكالها ثلاثة:

1)-المثنّاة: أي التي يتركب طالعها من غصنين متحدي القافية، ومن فروعها:

أ-بورجيلة: ويتفرع إلى:

[1] المرجع السابق، ص54.

[2] المرجع نفسه، ص54.

***بسيط:** ويتركب من طالع وأدوار ذات ثلاثة أغصان ومكب واحد، ويسمى في تونس (بوساق) أو مكسور الجناح في مناطق أخرى وبورجيلة في سوف(الجزائر)، ويصحب الأدوار أحيانا(عروبي).[1]

مثل:

الطالع: ـــــــــــــــ ني ـــــــــــــــ ني

العروبي: ـــــــــــــــ اب ـــــــــــــــ اب

ـــــــــــــــ اب ـــــــــــــــ بي

ـــــــــــــــ اب ـــــــــــــــ بي

الدور: ـــــــــــــــ في ـــــــــــــــ في

ـــــــــــــــ في ـــــــــــــــ ني (مكب)

مثال قول علي عناد في قصيدة "الزهر".[2]

شوف الزهر واحد يقعّد راسه	وواحد إخلبصله سقْم خلاصه	الطالع
حد زهره قـــــــــــــــافز	في كل عيطه اجيه يجري قافز	عروبي
وواحد زهره إنُوسْ وجهه حافز	مدنُون ديمة شادْ كان بلاصة	
تعبأن ومدقدق وطول مرِيفز	ديمه عليه امكرفسة الكرفاسة	
حدْ زهره قـــــــــــــــاوي	كل يوم متفرهد ابوجهه ضاوي	الدور
في جنان يسقي بالميّه راوي	شدْ محزمة حازق عليه كباسه	المكب

[1] ينظر:محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة ص117.

[2] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص105.

***مزيود:** ويتركب من طالع وأدوار ذات أربعة أغصان ومكبين مثل :

طالع ـــــــــــــــ أ ـــــــــــــــ أ

ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ ب

الدور ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ أ مكب1

ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ أ مكب2

مثل قول الشاعر علي عناد في قصيدة "الوقت".[1]

الفيل إستحي كشتْ عليه الفيلة والصّيد عاد خايف من الرّتيلة (الطالع)

الفيل واطى راســـــــــــــه إحشم إستحي ريح قبضْ بلاصه (الدور)

والصيد ماصابش سلاك خلاصه وها الوقت مارِيتشْ قبل مثيله (مكب1)

و أمّا الحياء حكمو عليه وباصه وياويل من قعدو بقو من جيله (مكب2)

ونلاحظ بداية الدور دائما تشتمل على غصن ناقص، و يسمى هذا النوع بمقصوص الجناح أو مكسور الجناح(مقطوفا) كما أشرنا إلى ذلك سابقا وهو المنتشر الأن وأمثلته ما ذكرناه سابقا.[2]

ب-السُوقة: هذا الاسم يختلف إطلاقه باختلاف الجهات، وهو عبارة عن طالع من نوع الملزومة الخفيفة، مثاله قول علي عناد:

يا قلب وصّيتك أولاك مولّي إلوقتاش وأنت تقول خلّي خلّي[3] (طالع)

[1] المرجع السابق، ص137.

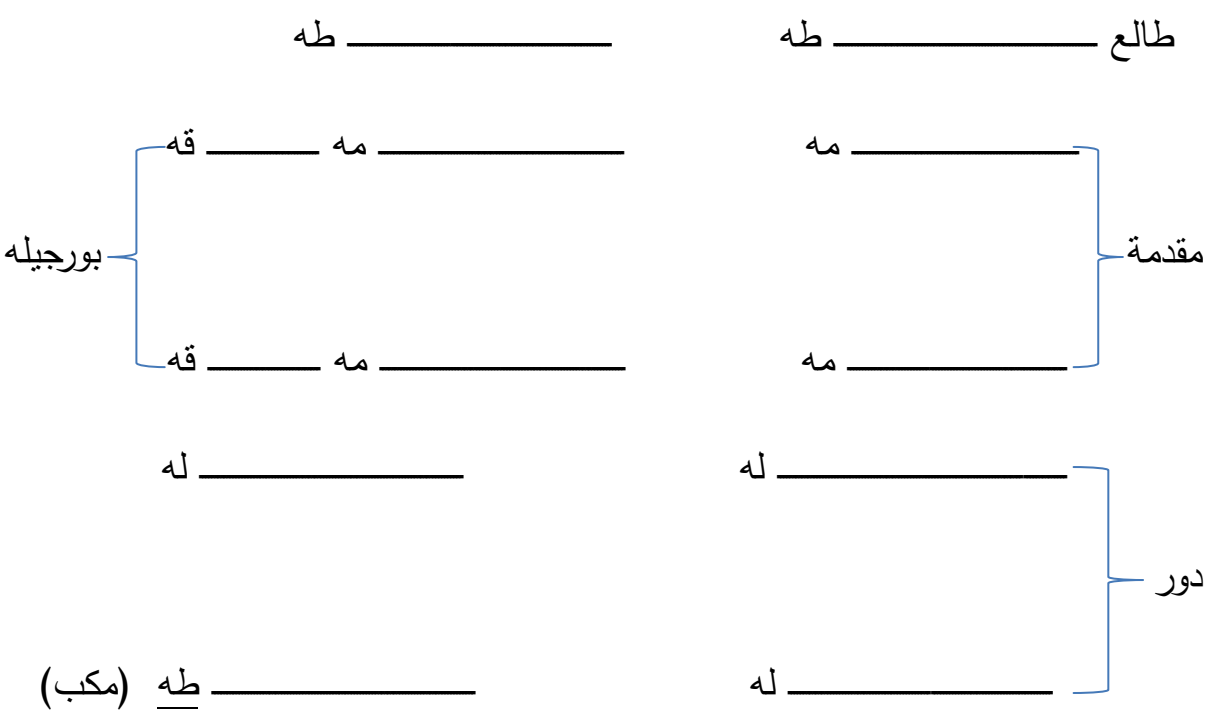
[2] ينظر: محمد المرزوقي، الأعمال الكاملة ص118.

[3] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص162.

و لسوقة عدة فروع منها:

التباعي: وسمي(تباعي) نسبة إلى الأتباع، اذ أن هذا اللون يغنى بنغمة خاصة، ولا بد في غنائه من وجود مساعد للمغني وينقسم إلى :

***مردوف:** ويتركب من طالع و أدوار مسبوقة بمقدمه مثلثة مقطوفة الطرفين من ميزانه على نمط أدوار الملزومة المصحوبة بعروبي مثال:



وجرت العادة أن يغني الشاعر أو الراوي الطالع فيعيده المساعد ثم يتلو الشاعر المثلث الأول من المقدمة فيعيده المساعد، ثم المثلث الثاني فيعيده بعده أيضا، ثم يتلو الشاعر الدور، وعند ختامه يعيد المساعد الطالع الأول وهكذا. وهذا الوزن لا يوجد في منطقة سوف (الجزائر)، حسب كلام المرزوقي تغنى في الأعراس هذه القصيدة.[1]

[1] ينظر:محمد المرزوقي، الأعمال الكاملة، ص119.

***الهرقالي:** ويتركب من طالع و أدوار من نوع المزيود أي ذات مكبين، بيد أن غناءه يلقى على نمط سابقه بأن يعيد المساعد الغصنين الأولين من الدور بدل المقدمة الخاصة[1]، مثاله:

طالع ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ أ

الدور ـــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــ د ـــــــــــــــــ أ مكب1

ـــــــــــــــــ د ـــــــــــــــــ أ مكب2

مثال قول علي عناد في قصيدة "ذكريات نوفمبر".[2]

جزايري واحد من الشـــــعارهِ سمعت النداء في الراديو وأخبارهِ (طالع)

سمعت الـــنداء في بـــــلادي في الراديو المذيع بيه ينادي

اللي عندهم غيره على الجهادِ نوفمبر كيفاش شعل نارهِ (مكب1)

في وطننا المـــدن والبـــواديِ نوفمبر ضاوي كيما الفينارهِ (مكب2)

2-الملزومة المثلثة: وطالعها يتركب من ثلاثة أغصان أوسطها مقطوف[3]. مثاله:

ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ أ طالع

ـــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــ د الدور

ـــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ أ مكب

[1] المرجع السابق، ص120.

[2] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص62.

[3] محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة ص120.

مثال قول عبد الرزاق شوشاني في قصيدة "تفكرت نجع الريف".[1]

تفكرت نجع الريف وين أوكاره* وربيعنا ونواره* أشوال الحليب ادّح في الحمارة (طالع)

"مقطوف"

تفكرتـهم عربـــــان صـــــــحراوية من الواد شرق شيرة الحدود

ناس ينتمو للريـــــف والبدويـــــة رجال الشهامة والكرم والجود (الدور)

وفي أرض الصحاري خيامهم مبنية دخال وكرب ورمل شين غرود

ومنين كان الريف عن تياره *وابطالهم نعاره* في بلادهم مايترضوا بخسارة. (مكب)

3-الملزومة المربعة: ولطالعها أربعة أغصان[2]. مثاله:

ـــــــــــــــــ وج ـــــــــــــــــ لي

ـــــــــــــــــ وج ـــــــــــــــــ لي

مثاله قول علي عناد في قصيدة "بنت الحلال".[3]

واحد كاسب بنت رجال بنت عروش خيار قبيله

أُواحد كاسب بنت أرذال يا ويله منها يا ويله

وأدوارها أنواع منها النوع العادي الذي يتركب من أربعة أغصان ومكبين كما يلي:

[1] بن علي محمد الصالح،عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية،ص65.

[2] محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة ص122.

[3] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص150.

دونك يا سمح التسهيدة *فجوج بعيدة* العازم عن رجليه تكيده.

قداش أوهـــــــــــام دونك الفيها نتمني.

صاقل لبـــــــــــسام ياسر والوحش قتلنا.[1]

وهذا النوع وما شابهه يغنَّى في حفلات الأعراس بالنغمات المألوفة ويسمى عندهم(موقف).

4-الملزومة المزدوجة: يجتمع فيها لونان من الموازين الشعرية، نوع من أنواع الملزومة، ونوع من أنواع القسيم، وقد تفنن الشعراء في هذا اللون، فأدخلوا فيه منوعات عدة، وأشكالا مختلفة ما جعله يتأرجح بين القسيم والملزومة، لذا آثر تسميته بالمزدوج، وإن كان شعراء الملحون يعدّونه في تسميته الطالع.وما صاحبه يسمونه مطيرة أو عرفا، وهذه بعض أنواعه:[2]

أ-ما يتركب من ملزومة مع قسيم مثنى، ويتركب هذا النوع من طالع ثم قسيم(مطيرة) يختم بدور من ادوار الطالع مزيود.

يقول بن علي محمد الصالح اذا جمعت القصيدة بين القسيم والملزومة، أي أن يشكل القسيم العرف(المطيرة)، وتشكل الملزومة الدور ذا المكبين فتصبح القصيدة خليطا من وزنين لتأخذ تسمية جديدة(الملزومة المزدوجة) وهي كالآتي:[3]

[1] أحمد زغب،سمياء الشعر الشفاهي، ص140.

[2] ينظر:محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة، ص123.

[3] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص47.

أ ـــــــــــــــــــــــــــ	أ ـــــــــــــــــــــــــــ	الطالع
ب ـــــــــــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــــــــــ	ج ـــــــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــــــ	قسيم العرف (المطيرة)
د ـــــــــــــــــــــــــــ د ـــــــــــــــــــــــــــ د ـــــــــــــــــــــــــــ	د ـــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــ	المكب

وللشاعر علي عناد قصيدة (الغرس الضارب) فقد جمع فيها بين قسيم العرف(المطيرة) وبين الملزومة، وقد اختلف قليلا عن الملزومة المزدوجة أن ختم القصيدة بمكب، ثم أنهى القصيدة بعدة أدوار بدل دور واحد بمكبين كما هو متداول.[1]

[1] ينظر المرجع السابق ص47.

يقول الشاعر علي عناد:

اذا كان اصلك حُرْ ماكشْ دوني* هاتْ غلتك ونشُوفها بعيوني (طالع)

جبّار مـــــــترادع بيدي يتعلّى * اتبسّم ظهر الطلع من الجمّار

فسّخْ قدف ليفه جريدة حـــــله * ع لرض كهّب مبز ثلث اشبار قسيم

في النز والشـــــماس رابح ظله * حاز التقي لا ريح لا غبار عرف

في أرض الكـــرم ضرب يتسلّى * خدمة ولد فلاّح من لخيار أو مطيرة

اذا كان اصـــــلك جيـّـــــد * واجب عليّ نكرهك يا سيّد الدور أو الجريدة

عين الحسد تبـــعد عليك إتحيّد * يشوفوك كان النّاس اللّي يحبّوني مكب 1

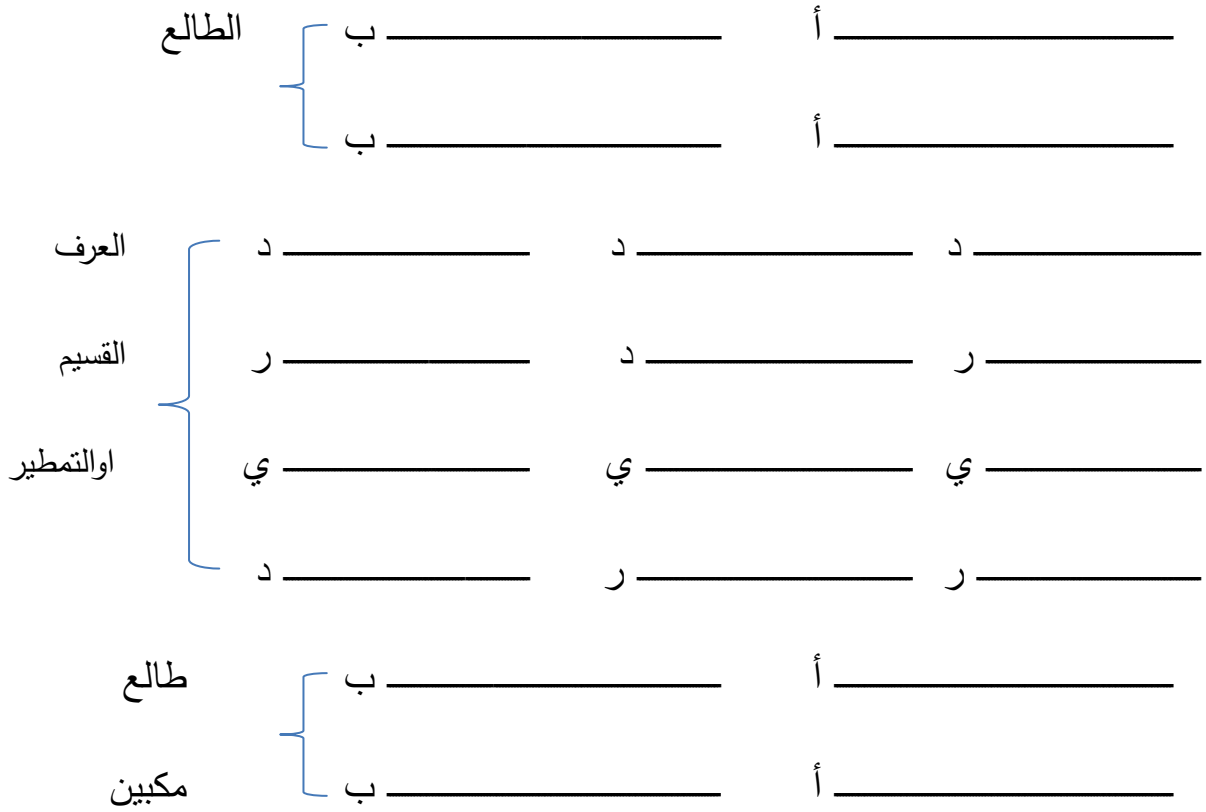
كان عشت هاني إبغـــلتك متقيّد* وكان متت منها اصدقو يفدوني مكب 2

وقد وصل الشاعر بقسيم العرف في هذه القصيدة إلى عشرين بيتا(40 غصن) وختمها بستة أدوار ينتهي كل دور بمكبين.[1]

ب-ما يتركب من ملزومة مربعة مع قسيم، ويتركب من طالع مربع والتمطير من نوع القسيم المثلث في الغالب، أما الرجوع يكون مقطعا من ميزان الطالع له مكب أو مكبان، والمكب الواحد يكون غصنا، أو نصف غصن قافيته من قافية الطالع نفسها[2]، مثاله كالآتي:

[1] ينظر:المرجع السابق، ص48.

[2] ينظر:محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة، ص126.



مثال قول علي عناد في قصيدة "الخصام الفاشل".[1]

طالع
في يوم العيد المبارك * نحكي ليكم يا حضّار
صارتلي خصمة ومعارك * بيني وبين مولاة الدار

العرف
صارتلي خصمة ماكبرها* إنخبيها ولا ننكرها *خايف نضربها إنكسّرها
نوحل لوليدات صغار *امّا نتحوج ول نخسرها *ولاّ تصبّح في سبيطار
السبّة قالتلي بش تدّيني*أنعيد عن اهلي وخلّيني*جمعة واحدة ما تكفيني
خوتي واعمامي مشوار * قلتلها حالف يميني *لا نزيدك فوق من نهار
قاتلي ما إساعدنيش * تندم كون متدّنيش *تو نبعث لاهلي دْبيشْ

[1] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد ص146.

في يوم العيد المبارك * نحكي ليكم يا حضّار } طالع

صارتلي خصمة ومعارك * بيني وبين مولاة الدّار } مكبين

5-المحزوز أو المحجوز: يقول محمد المرزوقي هذا اللون من أشكال الملحون وافد علينا من الجزائر أو من المغرب، ولا يعرف الشعراء التونسيون لماذا سمي بهذا الاسم.

وهذا اللون يشبه القسيم والملزومة في آن واحد، فأما أشكاله وموازينه فلا تعدو القسيم، و أما ما فيه من مكبات فتشبه(ملزومة بالأعراف).

والغريب فيه أن طالعه يتركب في الغالب، أولا من ثلاثة أبيات من نوع القسيم، إلاّ أن صدورها من إيقاع وأعجازها من إيقاع آخر، تأتي ثانيا شطره على ميزان الأعجاز، ثم تتلوه شطرة أخرى على ميزان الصدور، ثم بيت على ميزان الأعجاز، تعاد بعده الشطرة نفسها التي ذكرت قبله.[1]

وهذا مثال يوضح طالع المحزوز:

_____ أ _____ ب

_____ أ _____ ب

_____ أ _____ ب

_____ ب _____ أ

_____ ب _____ ب

_____ أ

[1] ينظر:محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة، ص27 ص28.

والعرف من أعراف الطالع مثال:

ـــــــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــــــــ د

أما في ما يخص الرجوع. مثل:

ـــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــــ أ

لكن هذا اللون أيضا لا نجده في مناطق وادي سوف أنما يكون في الغرب الجزائري، على سبيل المثال نجد هذا اللون في كتاب محمد القاضي، الكنز المكنون في الشعر الملحون.

*أما في ما يخص التقسيم الصوتي فيقول الشاعر علي عناد في قصيدته "الفروسية للعرب".

في بلادي ثم فرسان فلان فلان** في ركوب المهري والحصان

حصاني مشكـــــــــــــور ** شايد في العالم مشهور

من غير شـــــــــــــبور ** متّن روحك في الشدّان[1]

التقسيم:

9 مقاطع

فيب	لا	دي	ثم	م	فر	سأنف	لأنف	لأن
CVVC	CVV	CVV	CVC	CV	CVC	CVVCC	CVVCC	CVVC

7 مقاطع

فير	كوبل	مه	ري	ول	ح	صأن
CVVC	CVVCC	CVC	CVV	CVC	CV	CVVC

4 مقاطع

حصا	ني	مش	كور
CCVV	CVV	CVC	CVVC

[1] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص84.

7 مقاطع

شا CVV	يد CVC	فيل CVVC	عا CVV	لم CVC	مش CVC	هور CVVC

4 مقاطع

من CVC	غير CVVC	ش CV	بور CVVC

7 مقاطع

مت CVC	تن CVC	رو CVV	حك CVC	في CVV	شد CVC	دأن CVVC

تصنيف المقاطع:

أصناف المقاطع	المقاطع المغلقة			المقاطع المفتوحة	
أنواع المقاطع	القصير المغلق	الطويل المغلق	قصير مزدوج الاغلاق	قصير مفتوح	طويل مفتوح
طبيعتها ورمزها	ص ح ص CVC	ص ح ح ص CVVC	صح ص ص CVCC	ص ح CV	ص ح ح CVV
عددها	13	14	0	3	8

هنا نلاحظ سيطرة المقاطع المغلقة، وهو ما لاحظناه في الأوزان السابقة، أن أكبر نسبة هي للطويل المغلق(CVVC) في الدور والمكب من هذا الوزن، كما نجد نسبة كبيرة من المقاطع المغلقة وهو القصير المغلق(CVC) ثم تليها المقاطع المفتوحة.

"وكما نلاحظ في أدوار الشرقي أو الملزومة أن الغصن الأول يقصر عن بقية الأغصان، بنحو النصف في كمية المقاطع، بينما تتساوى أعداد المقاطع –تقريبا– في بقية الأغصان، وهي أغصان طويلة شبيهة بأدوار الموقف الأول والقسيم المثنى، لكنها تختلف عنها في توزيع الأشطر في الدور وفي المراوحة بين القافية الأساسية (قافية الطالع) والقوافي الثانوية التي تتجدد مع كل دور.[1]

و للأسف فإن الذين صنفوا الشعر الشفاهي لهذه المناطق اعتمدوا في تصنيفهم على أنظمة توزيع القوافي، لهذا السبب فإن الوزن الواحد لديهم يمكن أن يضم أوزانا كثيرة، لا يقوم التشابه بينهما الا في تلك الأنظمة، أما في الأوزان أي الإيقاع فلا يقوم بينهما أي نوع من أنواع التشابه. الأمر الذي جعل هذه الأوزان تتفرع و تتكاثر بما يصعب الالمام بها والذي حذا ببعض الدراسين–كما ألمحنا من قبل– إلى الذهاب إلى أن اللحن هو الوزن الوحيد للشعر الشفاهي.

ومع أن الأوزان المذكورة لا تمثل جميع أوزان الشعر الشفاهي في المناطق المعنيّة بالدراسة، الا أنها تعطينا صورة عن الأوزان الرئيسية الأربعة وهي كما ذكرناها سابقا. المسدس، الموقف، القسيم، الملزومة، يقول المرزوقي أن جميع أوزان الشعر الشعبي، وهي كثيرة تجاوز بها البعض إلى المائة، ترجع إلى هذه الأصول.[2]

لكننا اذا أعدنا النظر في الأساس الذي اعتمده المرزوقي وغيره في هذه التقسيمات وجدنا أنه عدد الأشطر أو الأغصان في البيت أو الدور و توزع القوافي على هذه الأغصان

[1] أحمد زغب،دراسات في الشعر الشفاهي،ص54.

[2] ينظر:أحمد زغب،دراسات في الشعر الشفاهي، ص54 ص55.

أما الوزن أو الإيقاع العددي أو القياس الكمي للمقاطع، فلم يعتمدوه أساسا لهذه التقسيمات، والذي نراه أن أوزان الشعر الشفاهي يجب أن تعتمد على الأساسين معا، ذلك أن عدد الأغصان وطولها أو قصرها له دور كبير في توجيه طريقة الأداء، اما إنشاد باعتماد طريقة الإيقاع القوي باستعمال الفرح(الطبل) أو أداء بالاعتماد على تطويح الصوت وتمديده، وتمديده أو القض وهو المصطلح الذي يطلق في هذه المناطق للتعبير عن مجرد الإلقاء، بالتركيز على الكلمة المسموعة الموجهة إلى أسماع المتلقين وأذواقهم، كما أن الإيقاع العددي ونوعية المقاطع السائدة لها دور كذلك في توجيه القصيدة نحو الإنشاد بالتوقيع على الطبل، أو في الأداء الفردي سواء بتمديد الصوت أو الالقاء بالتركيز عن الكلمة بالصوت الهادئ المستوعب بوضوح من طرف المتلقين.

وهذه الأوزان وغيرها لا تخرج عن ثلاثة أصناف كبرى:

الصنف الأول: ويعتمد قصر الأغصان، تسيطر فيه المقاطع المغلقة وهو الرداسي أو الطبيلة بجميع أنواعه، وتعتمد على الأداء الخفيف والتوقيع على الطبل، ويكون الأداء جماعيا.

الصنف الثاني: ويعتمد المزج بين قصر الأغصان وطولها فحين تقصر الأغصان تعتمد المقاطع المغلقة(المكب في الموقف) وحين تطول توازن بين المفتوحة والمغلقة، الدور في الموقف، ففي الحالة الأولى يكون الحال أميل إلى استعمال الطبل، في الحالة الثانية يعتمد على تمديد الصوت والتطويح به.

الصنف الثالث والأخير: ويعتمد على الأغصان الطويلة، وتبرز فيه المقاطع المفتوحة، بحيث يصبح مجرد الإلقاء كافيا لشد انتباه السامعين مثل القسيم المثنى.[1]

[1] المرجع السابق، ص55 ص56.

*موازين الشعر الملحون:

أما وقد انتهينا من تعداد أغلب أشكال الشعر، فيجب أن نعود إلى تقسيمه من حيث الميزان أي الإيقاع الموسيقي.

المرزوقي يقول:"وليس معنى هذا أننا أحطنا علما بجميع ايقاعاته، بل المقصود أننا سنحاول تقسيم أشهر ما أمكننا الاطلاع عليه من الإيقاعات الكثيرة المتعددة. يقول كبار الرواة:أن موازين الشعر الملحون لم يستطع حصرها أحد إلى اليوم لكثرتها وتفنن الشعراء في اختراع الموازين الجديدة مع خلطهم بين الشكل والإيقاع، كما أشرنا إلى ذلك سابقا.

وقد حاول بعض القدماء أن يحصرها في (اثني عشر) أصلا، وجعلها بعضهم (واحدًا وأربعين). وتجاوز بها بعضهم(المئة). ويدّعي بعضهم أن هذه الأوزان كلها ترجع إلى الأصول الإثني عشر. وقد تتبعت–أنا شخصيا– (المرزوقي) هذه النظرية، وحاولت تطبيقها على الأوزان الموجودة، فأدركت أن النظرية خاطئة، وأن جمع الأوزان الموجودة وتعدادها أمر لا يمكن الوصول اليه الا بعد التمكن من جمع جميع التراث القديم والحديث، وتتبع الموازين بالاستقراء."

و سأقتصر هنا على ذكر أشهر هذه الأوزان التي ترجع–في الأصل– إلى الاصول الأربعة: المسدس، الموقف، القسيم، الملزومة، مع الملاحظة أن أغلب أسماء الموازين منسوبة إلى الشخص أو القبيلة التي صدر عنها ذلك الإيقاع. [1]

[1] محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة ص130 ص131.

1- موازين المُوقف

* **العروبي(مُوقف) طوّاحي**[1]: وهو موضوع للترنم، وجاء إسم (الطوّاحي) من التطويح للصوت أي تطويله، وتطريبه لأن هذا النوع يغنى بنغمة مطولة[2]. مثل قول إبراهيم من سمينة:

حبك في المكنون * عاشر في الدفة * لبّاس الميزون ، بعد بالضفة[3]

2- موازين القسيم

* المغراوي: نسبة لقبيلة " مغراوة "، قبيلة أمازيغية مغربية، ويمتاز إيقاعه بأنه يمكنك من قسمة غصنه غصنين فيصبح (قَسيمًا) مقطوف الغصن الثاني[4]، ويغنى مقطوف بورجيلا[5]، يقول علي عناد

ياإلاهي أنت السبحان * عالم ماكان * يارحيم عبادك ياخالق البشر[6].

*** بسم الله بديت هذي الغنيا * على النبي صليت كل مساء وصباح**[7].

وهذه القصيدة تغنى ردس[8]

*** ضحضاح و رقراق ما فيه فصالة خلاني مشتاق بايت في حالة**[9]

---

[1] موقف طواحي : نسبة إلى كلام عبد المجيد عناد إبن الشاعر علي عناد.

[2] العروبي: محمد المرزوقي،الأعمال الكاملة، ص134

[3] أحمد زغب- ديوان براهيم بن سيمنة ، ص40

[4] المرجع السابق، محمد المرزوقي،ص131

[5] الراوي عبد المجيدعناد.

[6] بن علي محمد الصالح، من روائع الشعر الشعبي علي عناد، ص45

[7] المرجع السابق ، بن علي محمد الصالح، ص110

[8] الرواي عبد المجيد عناد

[9] المرجع نفسه،ص184

هذه القصيدة تغنى مُوقَف[1]

3- موازين المسدس

*** شقرة شقت خاطري بالسهر * غبت جاني الخبر * طعمت عطو فالها لمن حضر[2]**

حضر[2]

ميزان هذه القصيدة هو النخاخي (رقصة النخ). تغنى هذه القصيدة بالطبل[3].

*** دونك يا سمح التسهيدة * فجوج بعيدة * العازم عن رجليه تكيده[4]**

تكيده[4]

ميزان هذه القصيدة فهو ردس (أي الضرب على الطبل)[5].

4- موازين الملزومة

* المحدور: كأنه مأخوذ من الإنحدار فشبهوا إيقاعه بالسيل المنحدر[6].

مثال قول علي عناد:

*** اذا كان أصلك حر ماكش دوني* هات غلتك ونشوفها بعيوني[7].**

*** في يوم العيد المـبارك * نحكي ليكم يا حضّار[8]**

ميزان هذه القصيدة هو ردس مربع[1].

---

[1] الرواي عبد المجيد عناد.

[2] أحمد زغب، انطولوجيا الشعر الشعبي،مرجع سابق ، ص37.

[3] الراوي، عبد المجيد عناد

[4] أحمد زغب، دراسات في الشعر الشفاهي، ص39

[5] الراوي عبد المجيد عناد

[6] محمد المرزوقي، الأعمال الكاملة،ص133.

[7] محمد الصالح بن علي،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص48

[8] المرجع نفسه، ص 146

*** واحد كاسب بنت رجال * بنت عروش خيار قبيله[2].**

وميزان هذه القصيدة هو " نخاخي"[3]

* تفكرت نجع الريف وين أوكاره * وربيعنا ونواره * اشوال الحليب إدح في الحماره[4]

وميزان هذه القصيدة هو بورجيلا مثلوث.[5]

*** الفيل استحي كشت عليه الفيلة * والصيد عاد خايف من الرتيلة [6]**

وميزان هذه القصيدة هو المزيود[7].

*** شوف الزهر واحد يقعد راسه * وواحد اخلبصله سقم خلاصه[8]**

وميزان هذه القصيدة هو شرقي بورجيلا[9]

نستنتج أن هذه القصائد التي إتضح ميزانها وكيف تغنى، هي القصائد درسناها في الوزن فقط، لأن موازين الشعر الملحون كثيرة.

---

[1] الراوي عبد المجيد عناد

[2] بن علي محمد الصالح، مرجع سابق،ص 150

[3] الراوي عبد المجيد عناد.

[4] بن علي محمد الصالح، عبد الرزاق شوشاني، 65.

[5] الراوي عبد المجيد عناد.

[6] المرجع السابق، محمد الصالح بن علي،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص137

[7] الراوي عبد المجيد عناد.

[8] المرجع السابق، ص 105

[9] الراوي عبد المجيد عناد.

الفصل الثاني: الموسيقى الخارجية والداخلية

- المبحث الأول: الموسيقى الخارجية (القافية)
- المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية (التكرار)

  تكرار الأصوات (الحروف)

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية(القافية)

تؤدي القافية دورا بارزا في تشكيل الإيقاع والنغم، فهي نسق من الصوائت والصوامت يتكرر بشكل مخصوص داخل جسد القصيدة، وفي أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وينبغي عند تحديدها أن يشار إلى أقصر صورها الصوتية وهو حرف الروي، لأن تحديدها في أطول صورها كما يريد بعض العروضيين يحتّم على الشعراء التزام أكبر قدر من الأصوات المكررة ضمن حدود القافية الواحدة، كما يقول الدكتور ابراهيم أنيس، وهو ما كان يسميه القدماء لزوم ما لا يلزم.[1]

يقول الخطيب التبريزي :"والقافية قد اختلفوا فيها(...) وقال الأخفش:هي آخر كلمة البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام، أي تجيء في آخره ومنه من يسمي البيت قافية ومنهم من يسمي القصيدة قافية ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية.[2]

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. [3]

ويعرف الخليل القافية بأنها:"من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[4]، 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

[1] ابراهيم انيس، موسيقى الشعر.الأنجلو المصرية،ط2،القاهرة،سنة 1952م.، ص244.

[2] الخطيب التبريزي،الوافي في العروض والقوافي،تح:فخر الدين قباوة، دار الفكر،ط2، دمشق، 1986م، ص199.

[3] احمد زغب،جمالية الإيقاع في الشعر الشفاهي، ص146.

[4] ابن جنى،مختصر القوافي،تح: حسن الشاذلي فرهود، دار التراث،ط1،القاهرة، 1975،ص10.

عياد" ولو أخذ فكرة المقطع في الاعتبار لأصبح تعريف القافية عنده "المقطعان الطويلان في آخر البيت مع ما يكون بينهما من مقاطع قصيرة".[1]

والقافية في الشعر الشعبي هي الكلمة الأخيرة في البيت ولا تأخذ نفس تقنيات الشعر الفصيح، فالتركيز كله على الروي أي الحرف الأخير من القافية، ولكي نكون أكثر دقة فالشعراء الشعبيون يهمهم موسيقى القصيدة سماعا لا كتابة خاصة عند الشعراء الذين لا يكتبون، فلا عجب أن نجد حرفين مختلفين في قافية قصيدة واحدة فنجد (دَمْ) و (حُزنْ) ويعتبر الشاعر الحرفين (م) و (ن) لهما وقع واحد في الأذن لأنهما حرفان أنفيان، و(سَمَا)، (عَنَا) أو (دَوَا)، (مَاء)، وكلما نضجت ثقافة الشاعر واعتمد على المكتوب لا المسموع تكون قافيته أكثر حبكا ومتانة.[2]

ولحروف القافية مصطلحات كثيرة في الفصحى أهمها الروي، ومع أننا نرى من الإجحاف في حق الشعر الشفاهي التعامل معه بمصطلحات الشعر الفصيح، إلا أننا قد نكون مضطرين لاستعمال بعض المصطلحات كالروي والردف والتأسيس وذلك لغرض إجرائي ليس إلا.[3]

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 كالاعتماد على ضمير المتكلمين مثل (كِلِينَا)، (مِشِينَا)، (جِينَا)..... وفي هذه الحالة يمكن أن تطوّع مجموعة من الأفعال لتكون رويا في القصيدة.[4]

[1] أحمد زغب،جمالية الشعر الشفاهي.،ص146.

[2] بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص34.

[3] أحمد زغب ، المرجع السابق ،ص 146.

[4] ينظر:بن علي محمد الصالح،المرجع السابق، ص34.

ولعل أهم ظاهرة تلفت الانتباه في الشعر لشفاهي، وهي في ذلك متطورة عن الموشح، تعدد القوافي وتنوعها، ليس ذلك من مقطوعة فحسب، إنما داخل المقطوعة نفسها وفي البيت الواحد يلتزم الشعر الشفاهي غالبا قافية للصدر و أخرى للعجز.[1]

مهمة الشاعر الشعبي في اختيار القافية، ولذلك تقاس مقدرة الشاعر بقافيته المحكمة (من خرج عن القافية خرج عن الميزان).[2]

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 المثني[3]: قول علي عناد.

بسم الله بديت هذي الأغـــنيا ** على النبي صليت كل مساء وصباح

واحد وثمانـــــين في الميلاديا ** آخر ليلة جويلية قبل السبّاح

أول أوت كـــــتبتها هالحـــكايا ** صبحة عيد الفطر نُطفو لي لجراح

الناس إلكلها معيدة في الحريا ** وهذا هو يوم مغفرة وسماح

ونايا محـــــتار ناري مـــــقديا ** جرالي مثل الطير مكسور الجناح[4]

و أدوار الموقف مثل قول إبراهيم بن سمينة :

لامن دار جميل بلغْ مجهوده ** يشقى عن سبّاي يوصل مسعودة

محتار من يشقى على سبّاي ** يبرد عضاي من لهيب النار

[1] احمد زغب،جمالية الشعر الشفاهي ص146.

[2] بن علي محمد الصالح مرجع سابق ص34.

[3] احمد زغب مرجع سابق ص146.

[4] بن علي محمد الصالح مرجع سابق ص110.

ويوصل حبيبي الي عليه غنّاي ** ونُطفو جراحي وهايضة لفكار

مغبوب ظامي ولــعباد روايا ** وحارم منام الليل م لشفار

على نعت بكره مــحجْله نوّايا ** شقرة نظيفة مكركدة لوبار[1]

ويقول أيضا :

نعاني في لسهار لا نرقد ساعة ** من صاحب جعّار عينه ليّاعة

سهران يا لحــباب عيني عاسه ** لجالي الدرك حتان عمري هان

جاحد كلامي في ضميري داسّه ** على من خدعني وخانني بلا مان

بطّال ما ندبر دباير خاصـه ** وبطال ما نشرك عم الخيان

وقابض لساني ع الخليقة كاسّه ** وجاري على طول المدى مطمان[2]

ويقول أيضا :

حبّك في المكنون عاشر يا طفلة ** جيتيني في حوش مْسّكَر قفلهْ

حبّك كواني يا ظريف خــلاله ** كوّاي يكوي بلا بارود

صغير المفارق شبحته وزواله ** حيّر منامي والعباد رقود

عوارم لفو بنارهم شــعّالة ** صوامير لا فيهم شفا و برود

حبيب العطانا حجتــه وكماله ** نخفيه عن طول المدى محجود[3]

---

[1] أحمد زغب،ديوان إبراهيم بن سمينة ،ص21.

[2] المرجع نفسه، ص30

[3] المرجع نفسه، ص35.

وصنّف بنوع القوافي على مستوى الجريدة إذ تصل إلى قوافي في الجريدة الواحدة، قافية الأغصان الداخلية موحدة، وقافية البيت موحدة، وقافية نهائية للجريدة متحدة مع قافية الطالع. كما هو الحال في الرداسي.[1]

مثل قول الشاعر:

دونك يا سمح التسهيدة ** فجوج بعيدة ** العازم عن رجليه تكيده

قداش أوهام ** دونك الفيها نتمنى

صاقل لبسام ** لسبط بوكف محنى

طالت الأيام ** ياسر والوحش قتلنا

لا جانا سلام ** منهم لاجاهم عنا[2]

أو تتنوع قوافي الأغصان الداخلية، وتتحد قافية الأدوار مع قافية الطالع. كما هو الحال مع الشرقي[3]، مثل قول الشاعر:

رقاريق دون مـباركه ما اصعبـها ** تُفكّشْ عليّ السيسْ وتقربها

بـــــحـــايـر شـــينـــــــــة ** رقاريق متخلط سرابه وغيمه

حمّاد الشين كان الرمّل شد يمينه ** الشيفور فاهم بالبلان ورَّدها

المـــــيتور يفهم دقتـــه ورنينه ** ثلاثين ساعة مروده مجربها

[1] أحمد زغب،جمالية الشعر الشفاهي، ص146.ص147.

[2] أحمد زغب،سمياء الشعر الشفاهي،ص140.

[3] أحمد زغب،المرجع السابق، ص147.

رقاريق دون مباركه مـــا اصعبها ** تُفكّش علي السيس وتقربها[1]

وفي الغالب تتصف أغصان الصنف الأول بالطول وتكون موجهة للأداء الفردي بينما تتصف أغصان الصنف الثاني بالقصر وتكون وجهة للأداء الجماعي، الذي يكون غالبا مرفوقا بالتوقيع على الفرح (الطبل)، وهو بذلك أشد حاجة إلى وضوح أكثر في التوازن الصوتي، فالفواصل القصيرة المتقاربة موحدة المقاطع الصوتية تحقق الانسجام:

دونك يا سمح التسهيدة فجوج بعيدة العازم عن رجليه تكيده[2]

وكما ذكرنا آنفا أن بن علي محمد الصالح يقول أن من قواعد القوافي عند الشعراء أن لا تتكرر نفس القافية في نفس الجريدة، وإلا أعتبر ذلك عجزا في النظم وخروجا عن الموازين وهزالا في القصيدة يفسد وقعها في أذن السامع، وعند شاعرنا علي عناد قلما نجد هذه الظاهرة، فتمر القصيدة من أولها إلى آخرها بقافية متجددة مما ينبئ عن احترام شديد للموازين وقدرة فائقة على إيجاد القوافي والإبداع فيها.

فالشاعر علي عناد قصائده قوافيها مضاعفة الروي مثل:

جواب نختم بيدي كتبت أسطاره **إتمنيلته يسافر مع الطيّارة

عـــــزم فـــي حـــينـــــــه ** قدا زول مطوّح بعيد علينا

الله ينـــــصره ويمتعه ويـعينه **طالع جبل واعر صعيب حجاره

جزايري ثاير إنـــغر عن دينــه **على الوطن حتّى غاب موش خسارة

هنا نلاحظ الجمع بين الرّاء والهاء في القافية، ويعتبر البعض زائدة والتزام الشاعر بما لم يلزم، ويعتبر البعض أن الهاء هي حرف سكت، لكن في الشعر الشعبي يختلف الأمر

[1] احمد زغب.سمياء الشعر الشفاهي،المرجع السابق،ص166

[2] احمد زغب، جمالية الشعر الشفاهي ، المرجع السابق، ص147

لأن المنطوق أو بالأحرى المسموع هو المكتوب، زيادة على أن الهاء في قافية البيت الأول أصلية(الطّياره)، وفي البيت الثالث(حجاره)، وفي البيت الرابع(خساره)، وإلى آخر القصيدة وفي قصائد أخرى يعتمد على حرف واحد.

يا نفسي توبي لمولاك ** راك درتي معايا العيب

لوكاني انتبع في هواك ** تلوحيني في نار لهيب

يا نفسي راك هلكتيني ** في النّار الحمرا لُحتيني

اذا قلت نبــطل يزيني ** تقلّي سابق ومكاتيب

تعبــتني وعذبتنـــــي ** يزي تو من التعذيب[1]

نلاحظ أن في القصيدة الأولى جهدا إضافيا كبيرا يبذله الشاعر من أجل المحافظة على قافيته بروي مزدوج(ر+ه) مقارنة بالقصيدة الثانية(ب)، ولعل الشاعر أراد أن يتميز عن غيره من الشعراء بهذه القافية خاصة وأن الشاعر اعتمدها في أغلب قصائده ومنها:

قصيدة الصديق (ب+ه)، رسالة لأخي في الثورة(ر+ه)، لقاء مع الصحافة(ل+ه)، روح العمل(م+ه)، عظم الشقاء(ح+ه)، الزهر(س+ه)، الرئيس الراحل هواري بومدين(ع+ه)، آفة التدخين(ح+ه)، بنت الحلال(ل+ه)، تمنيت راهي حضرت معانا داده(د+ه)، الاذاعة(ع+ه)، انتخاب نص أفريل(ح+ه)، ذكريات نوفمبر(ر+ه)[2].... الخ.

مثل قصيدة بنت الحلال:

واحد كاسب بنت رجال ** بنت عروش خيار قبيلة

أُواحد كاسب بنت ارذال ** يا ويله منها يا ويله

[1] بن علي محمد الصالح،من روائع الشعر الشعبي علي عناد، ص35 ص36

[2] مرجع سابق:ص36 ص62 ص71 ص150.

واحد كاسب بنـــت حلال ** بنت اصول وبنت رجال

همة وســـــياسة وافعال ** بالداير تلقاها جميله

وفي قصيدة ذكريات نوفمبر يقول الشاعر علي عناد:

جزايري واحد من الشّعاره **سمعت النداء في الراديو واخباره

سمـــعت النداء في بلادي ** في الراديو المذيع بيه ينادي

اللي عندهم غيرة على الجهاد **نوفمبر كيفاش شعل ناره

في وطننا المـــدن والبوادي **نوفمبر ضاوي كيما الفيناره

وفي قصيدة انتخاب نص أفريل:

انتخاب نص افريل بعده راحة ** شعشع طلع الفجر بان صباحه

ضوي ضـــــــــونا وضوينا ** انتخاب نص افريل فيه سعينا

ابعد علينا ضغط كل غبينه ** وترجع كيما الماضي مدن سياحة

هني الوطن يا رب والطف بينا وبعد علينا الظلم والكلاحه**

والشاعر الشعبي عبد الرزاق شوشاني من شعراء البدو الذين لا يكتبون ولا يقرأون، فكان من الذين يحفظون قصائدهم في الصدور ويعتمدون على القافية السماعية، فلا يتفطنون إلى حروف القافية كتابيا انما يضمنون لها واقعا صوتيا وموسيقيا.

مثال قصيدة القائد حمّه لخضر:

حمه ورحومه برهوم ** كل واحد بزناده

صفنوها طيّار وقوم ** حبّتهم لصّاقة

مشي باهي سالم مضمون ** حماه ربي بحجابه

وحمه في المسند مسبول ** وتم العمر حسابه

نلاحظ في الأغصان الأولى القافية هي (م) وفي نفس الأشطر اعتبر الشاعر(ن)و(ل) من صنف (م) لأنها تقترب في المخرج وتتشابه سماعيا. وقصيدة وادي الصومام:

في واد الصومام في ستة وخمسين ** اجتمعو الثّوار من كل عماله

وثم الجبهة تكونت عملو التقرير ** واتكلو على الله جل جلاله

عقد وعزم صحيح مافيهش تفشيل ** حتى يوم النصر من الله تعالى

نموتو ويحيا الوطن قالو فرحانين ** مانخشوا م الموت لانا ذلاله

وكما نلاحظ أن الأغصان الأولى (ن)و(ر)و(ل) اعتبرها الشاعر قافية واحدة لتقاربها نطقا وسمعا.

وفي قصيدة خيار المنية:

خيار المنية بيت شعر ** ومُكْحَلتي ومهرية

ونسكن وين اتعفّى البر في رقاريق خليه**

وين الرمل يدير زمل ** خطوط عشب عفية

خل نرعى بغنمي والبل ** والخيمة مبنيه

ونلاحظ أيضا أن الأغصان الأولى (ر)و(ل) اعتبرها الشاعر قافية واحدة لتقاربها نطقا وسمعا.[1]

[1] بن علي محمد الصالح،عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية،ص41 ص42.

ومعلوم أن أصعب القوافي عند الشعراء الشعبيين ما تضاعف فيها حرف الروي ولو كان الحرفان مختلفان، ويزداد صعوبة اذا تكرر نفس الحرف مثل: يبدّدْ، يحدّدْ، يفدّدْ...الخ.

بل يذهب كبار الشعراء إلى أبعد من ذلك حين يعتبرون أن القافية من هذا النوع هي مقياس الشاعر، والعاكسة لمقدرته على سبك قصيدته وصنع قوافيه.

وكما أشرنا سابقا فالمقياس عند أرباب هذا الفن للميزان الصحيح هو إنشاد القصيدة وتلحينها. أي مدى خضوعها ومطابقتها للطبوع الغنائية المعروفة، فيكفي أن تلقى القصيدة على مسمع أحدهم فيحيلها إلى طابعها (رداسي)، (موقف)... وبدون تفكير كبير، ودون بحث في قافيتها وبنيتها، ولذلك فليس غريبا أن يقع الخلط والتداخل بين الموازين والطبوع الغنائية في أذهان من لا يعرف أصول ومقومات الشعر الشعبي. [1]

ومما يعزز هذا الترجيح أن القوافي في الصنف الأول تميل إلى تقييد القوافي، وتردف الروي الساكن بصوت من أصوات اللين الطويلة، وتزاوج بين روي الصدر الذي يكون مقطعا مفتوحا قصيرا أو طويلا، وبين قافية العجز الذي –أسلفنا– يكون مقيّدا. ويكون رويه مقطعا طويلا مغلقا، وهذا الصنف لا يؤدّى بالتوقيع على (الفرح) الطبل، لذلك فهو بحاجة ماسة إلى الفواصل الصوتية.

وعكس ذلك في قوافي الصنف الثاني، فهو يميل إلى إطلاق القوافي في جميع الأغصان والتوازن الصوتي قوي الوضوح، ولما كانت الأغصان قصيرة، كانت القافية متواترة بحركة رتيبة سريعة مما يسهل الأداء باستعمال الإيقاع.[2]

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

[1] بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد ص36.

[2] أحمد زغب، جمالية الشعر الشفاهي ص147.

هو الحال في طوالع عدة قصائد. 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.[1]

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 حيث يعتبرون أن هذا النوع من القافية هو مقياس لمقدرة وبراعة الشاعر في سبك قصيدته و وصنع قوافيه.[2]

وقد يجد البعض في ضبط وتنظيم وتنويع القوافي تضييقا على الشعر الشعبي وذلك بهدف الحفاظ على التوازن الصوتي عموما، لكنه ليس كذلك اذا 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 مما يناسب النفس الشعري الطويل، وما نخلص اليه، عن أنظمة الثقفية 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 حجز الركن وروح القافية، اذ أساس القافية الروي، ولذلك كان ثعلب يسمي الروي قافية كما ظلت كثير من المجموعات والدواوين الشعرية تترتب على القوافي المقصود هو الترتيب على حروف الروي.[3]

[1] ينظر:محمد الصالح بن علي،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد،ص34 ص35.

[2] ينظر المرجع السابق ص 34

[3] كمال رزوق:شعرية الايقاع في ديوان لمسة جفاء للشاعر بشير غريب،رسالة ماستر كلية الآداب واللغات جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي ،2015 ص52.

وبذلك يأخذ الروّي –باعتباره فونيما صامتا– 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 الروي الواحد إلى مضموم ومكسور ومفتوح في كثير من الدواوين الشعرية العربية.[1]

لكن الأمر يتعدى الوظيفة الإيقاعية الصرفة لأن وجود الصوت أيُّ صوت، في الشعر ليس اعتباطيا[2]. فالروي 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 نقاد الموسيقى والرسم أن يشيروا غالبا، فالمضمون فيها جميعا أمر لا ينفصل تماما عن الشكل".

وإلا فإن النظرة إلى الروي ستظل قاصرة لعدها إياه حلية صوتية أو محسنا يضاف إلى محسنات أخرى بسبب عدم ربطها إياه بالدلالة. الروي إذن بنية صوتية تتكون من فونيم صامت لكنها لا تحلل في علاقتها بالدلالة دون أخذ الصائت الذي يليه –إذا وجد– بعين الاعتبار، وربطها بالدلالة أمر ضروري لدراسة النص الشعري، اذ "لا يمكن أن تثمر دراسة الدلالة Semantics ما لم ترتكز على الصورة الصوتية". [3]

وهو ما سيتم تطبيقه على عدة نماذج مختارة، ويتم تناول هذه النماذج لنبين الروي في علاقته بدلالاتها:

[1] نعمان محمد أمين طه،ديوان جرير .دار المعارف،مصر ،1971م،ج2، ص1110 ص1111.

[2] محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت، لبنان،ط3، 1992م.ص60.

[3] كمال رزوق مرجع سابق ص 53.

***النموذج الأول:**

بسم الله بديت هذه الأغنيا ** على النبي صليت كل مساء وصباح

واحد وثمـــانين في الميلاديا ** آخر ليلة جويلية قبل السباح

أول أوت كتبـــتها هالحكايا ** صبحة عيد الفطر نطفو لي لجراح

الناس الكلها مــعيدة في الحريا ** وهذا هو اليوم مغفرة وسماح

ونـايا مـــــــحتار نـاري مقديا ** جرالي مثل الطير مكسور الجناح

داخل بحر الـــهم من داري بيـــا ** حالي مثل الباخرة وسلطاني ارياح

ربي كتبلي نكون شاقي في الدنيا ** من كثر الدمّار ماعدتش مرتاح

من كثر الدموع حســـــت عينيا ** قلبي بالزيّار غدّيت مفتاح

وينه يا رب حـــــــقي في الدنيا ** هاني نرجى وينته نلحق لفراح

راني نرجى فيك يا عالي العليا ** أنت اللي قسّام في الدنيا لرباح[1]

روي هذه القصيدة هو فونيم الحاء الحلقي الاحتكاكي المهموس، وهو بذلك يدل على ضعف يستولي على الذات، وهو تماما ما يتحدث عنه الشاعر في غربته وبقدوم عيد الفطر المبارك لم يتمالك مشاعره المتدفقة للقاء الأهل والأحباب بهذه المناسبة التي تجمع فيها العائلة، وأي عيد سيمر على شاعر مرهف الاحساس وهو في وحدته، فلم يجد أحسن من هذه القصيدة التي قالها صبيحة عيد الفطر ليواسي بها نفسه ويخفف بها من لوعة البعد، اذن كانت صفات الحاء وعمق مخرجها دلالة على حالة الضعف والبعد المكاني الذي يمر به الشاعر.

[1] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد ص110.

كما يدل أيضا من خلال مخرجه الحلقي المتكون من أنسجة رقيقة متناهية الحساسية على مقدار الوهن الذي أصابه، ويوحي ضيق مخرجه[1] بضيق حال وحيلته ازاء بعده الذي أنهكه. ويبدو سكون الحاء ، أي عدم وجود حركة عليه، وهو ما يسميه العروضيون: (قافية مقيدة)[2].

***النموذج الثاني:**

سهران يا لحباب عيني حايره ** حسيت ريقي في اللّها مرّار

هلاك البنادم من فعيل دبايره ** مكتوب في وسط الجبين أسطار

على نعت بكره بالحجوله نايره ** وشقرة نظيفة مكركدة لوبار

شرّاد من شبحة خيالي طايـــره ** عناق ريم تزّروقْ من المنظار

لا هزت حمل اللّي تميل غرايره ** ولا صعدوها عن جبل توعار

ولا خشّشوها لسوق مرقـت بايره ** لا درجت لا لقحت بحوار

تقلب على وين الحـــفا وحفايره ** كثير وكرها من متنصر ليزار

في خط متعلق بعـــــــيد سدايره ** في شاو مارس فتّح النوّار

مانيش عن بكره عزيلـــــه نايره ** يجيب هيتها الومّال والخطّار

قولي على صاحب رقي لي جايره ** وفي الجاش خلف لي لهيب النار[3]

الشاعر يشبه محبوبته بالبكرة (الناقة).

[1] حسن عباس،خصائص الحروف العربية ومعانيها،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق سوريا،1998م، ص173.
[2] صلاح يوسف عبد القادر،فن العروض والايقاع الشعري،شركة الأيام،الجزائر.ط1، 1996م/1997م ،ص138.
[3] أحمد زغب، ديوان ابراهيم بن سمينة ص32 ص33.

يتكل النص عن عشق وهيام الشاعر بمحبوبته حيث بلغ به الأمر لوصفها بالبكرة وبالحياة التي سيعيشها، فلولاها ما تلذذ الدنيا ولا عرف بها متعة ولا حلاوة حتى وصف حبه لها بالبكرة الجميلة.

وراح الشاعر يلح على محبوبته بعبارات متكررة تحمل في طياتها حبا عميقا، ويبدو فونيم الراء مناسبا للغاية لهذا النص لأن سمته مميزة(التكرار) تمثل تكرار مغازلة الشاعر للمحبوبة وعبارات الشوق والحنين وإظهار مقدار محبتها في قلبه مثل قوله(سهران يالحباب عيني حايره)، ويقول أيضا (شقرة نظيفة مكركدة لوبار)و(لا درجت لا لقحت بحوار) ومن جهة أخرى يدل تكون الراء من مرحلتي سد لمجرى الهواء فانفتاح سريع على حالة الصراع الذي يدور داخل نفس الشاعر بين الحسرة التي يعيشها من خلال انعدام حلاوة حياته بغياب المحبوبة التي تنير حياته وتسعدها وتزهرها–كحبس الهواء في المرحلة الأولى من نطق الراء– والشق الثاني الدافع نحو مغازلة محبوبته بعبارات تبين مقدار حبه لها والمكانة الرفيعة في قلبه–كإطلاق الهواء في المرحلة الثانية من نطق الراء– ثناء على المحبوبة التي سلبت العقل والفؤاد. أما الجهر العالي للراء فهو صيحة الشاعر مصرحا بعشقه العميق وحبه اللامتناهي لمن يراها الحياة وزينتها ومتعتها وكل شيء جميل فيها.

ويأتي سكون الراء، تجسيدا لحالة الشاعر، الذي أغلق على نفسه وانغلق على الكل متناسيا ما في الحياة من جمال واختصره في وصف محبوبته فقط حاصرا نفسه في حيز ضيق.

***النموذج الثالث:** يقول الشاعر بشير غريب.

يا صاحبي عديت أيامي هميل ** مغدي دليل ** مكفوخ متذيل جناحي ذليل

حياة كانت كرم وجـــــميل ** ومقصد فضيل ** ونيات تصفي بأصوات الصهيل

تبدل غشاها أمواج الوبيل ** وغاشي هطيل ** واریاح عكست فعلها النطيل

ظليت هايم وغايي ذليل ** ضايعلي سبيل ** نلقاش حلّي في غياب الوكيل[1]

كان الشاعر يعيش معيشة زاهية حيث النوايا الحسنة والمقاصد الفضيلة والحياة الكريمة التي فيها الأخلاق النبيلة التي اشتهر بها العرب من كرم و جود و طيبة وروح الجماعة ومساعدة الملهوف ومساندة الضعيف ونصرة المظلوم، سرعانا ما تغيرت الحياة بتغير النفوس وصارت لا تطاق حيث انعدمت الصفات الجميلة والشمائل الطيبة والنوايا الحسنة وتغيرت النفوس وصارت الأحقاد ورياح الشرور والخلافات وانعدام روح المحبة وكثرة الجراح وهو ما لم تتقبله نفسية الشاعر لذا صار يحن إلى تلك الأيام المثالية في نظره.[2]

يبدو اللام هي الأنسب للفونيمات لحمل تلك الدلالات لتميزه بصفة: الجانبية التي تعني انفعالات الهواء من جانبي اللسان[3]، تماما كانفعالات الإحساس بالأمان والأخلاق النبيلة والقيم الحسنة التي كان يعيشها الشاعر وتغيرت النفوس وتبدل حالها و أحوالها.

أما جهر اللام العالي فدلالة على ميوعه وصرخة شاعر تحت وطأة صدمته من واقعه المرير، الذي تنفره نفسه.

***النموذج الرابع:** يقول براهيم بن سمينة:

حبك في المكنون عاشر يا طفلة جيتي في حوش مسكر قفله**

حبك كواني يا ظريف خـــــلاله ** كوّاي يكوي بلا بارود

صغير المفارق شبحته وزواله ** حيّر منامي والعباد رقود

عوارم لفو بنارهم شـــــــــعالة ** صوامير لا فيهم شفا وبرود

حبيب العطا ناحـــــجته كماله ** نخفيه عن طول المدى مجحود

[1] بشير غريب، لمسة جفاء، ص71 ص72.

[2] كمال رزوق، شعرية الايقاع في ديوان لمسة جفاء، ص56.

[3] عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000م، ص184.

يالندرى يدفــعش في مـــــــجاله ** والدّين وعبار السلف مردود

يا سعد من حاشك ودارك خـــاله ** وفي قرعته لوّح عليك العود

القصة كما ربدْ الــحرج ع رّالـــــه ** وامّا السُّوالف حدَّرو عنقود

والعين تكوي بهذبـــــــــــها قتاله ** وشمات كبُّو عن حواجب سود

الرقبة عناق الرّيم بو سيّـــــــاله ** قطّاف نوّار العفا والجود.[1]

يقوم الدال روي النص من خلال صفتي القوة "جهره وانفجاره" بالدلالة على قوة الشاعر في شعره، فالشاعر يصف محبوبته بالريم (الغزال)(القصة كيما ربد)(الغرة مثل ذكر النعام)..الخ. فالدال الشديدة المنفجرة الجهرة توحي باشتياق الشاعر لمحبوبته فصار يصفها بكل الصفات الجميلة، يقول حبك في المكنون عاشر يا طفلة أي أن حبها عاشر مكنونه أي ملازم قلبه، وأيضا زواله=جماله، عوارم:جمع عارم وهي الفتاة الشابة الجميلة....

[1] أحمد زغب، ديوان ابراهيم بن سمينة، ص35 ص36.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية(التكرار)

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 ومرتبطة بالانفعالات السائدة، ومتهيئة لها في كثير من الأحيان بما تعطيه من إيحاءات انفعالية لنمو التجربة الشعرية"[1]. ومن أهم عناصر الموسيقى الداخلية نجد التماثل الصوتي، ونخص بدراسة ظاهرة التكرار باعتبارها الأكثر انتشارا في الشعر الشعبي بمنطقة وادي سوف.

***التكرار**:هو إعادة ذكر الكلمة أو عبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر، أو مواضيع متعددة في نص أدبي واحد[2]. والتكرار لغة هو كرر الشيء يكرره، أعاد مرة بعد أخرى. [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 الا تأكيد على معناها، ولفت انتباه القارئ أو المستمع اليها.

واذا كان التكرار في القصيدة القديمة يهدف إلى تحقيق تأكيدات جزئية بواسطة الكلمة أو الجملة المكررة، واذا كان يرمي إلى إحداث إيقاعي خطابي متجه إلى الخارج، فلا غضاضة في هذا ما دام هو في الأصل، يساير الشكل و الإطار 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

[1] أحمد زغب،الشعر الشعبي الجزائري من الاصلاح الى الثورة، 1982م-1978م، الهادي جاب الله نموذجا، ص115.

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

[3] ابن منظور، لسان العرب،مج 6، الدار المصرية، القاهرة مصر، ص39.

تهوينا أو قدحا، فلكل شريحة زمنية ظروفها الموضوعية التي لا يصح محاكمة أولها على آخرها".[1]

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 ملمحا شديد البروز في الشعر المعاصر فقد فسرها "لوتمان" تفسيرا علميا فهو يرى أن "البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية"[2]. بذاتها، تتجلى هذه الطبيعة على مستوى الإيقاع، وأيضا على مستوى الثقفية، وعلى نحو أكثر تعقيدا 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 واعتماد 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).[3]

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 الانكار أو التوبيخ أو الاستبعاد أو لغرض من الأغراض" والفرق بينه وبين الترديد هو أن يردد الكلمة هي يعينها ويعلقها بمعنى آخر.

[1] رجاء عيد،لغة الشعر،قراءة الشعر العربي الحديث،منشأة المعارف،الاسكندرية مصر ،1985م، ص60.

[2] يوري لوتمان،تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"،تر.محمد فتوح، دار المعارف،دط،بيروت، لبنان، 1995م، ص63.

[3] حاتم الصكر،ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والاسلوبية والشعرية،دار كتابات، بيروت لبنان، 1993م، ص21.

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 مقام التفخيم أكبر مما هي وفي مقام التهوين أصغر مما هي، فاذا انطلقنا نعبر عنها تدخل التكرار عنصر 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.[1]

ومن الخطابات القائمة على الانفعالات مما ورد في الشعر الشعبي بمنطقة وادي سوف والتي تحقق هذا الغرض –الانفعالي– نحو ما نجده في قصيدة الشاعر عبد الرزاق شوشاني "سجّل يا تاريخ" والتي يصف فيها الشاعر رحلة الكفاح والصمود في وجه المحتل الغاصب لاسترجاع الحرية لكي يشهد هذا التاريخ على كل حدث فيقول:

سجل يا تاريخ و ردْ ** من الماضي عدْ ** وقض من نايم راقدْ

سجل احكي ع اللي صارْ ** وقتْ استعمارْ ** كيفاش حكمه بالباطل جار

وصاب فينا الفرصة دار ** وعلى دزاير بد ** وفوق الميه علينا شد

سجل واحكي بالتصحاح ** على الكفاح ** واش ما ضحت فيه ارواح

وشعب دزاير ع لجراح ** صمم وصمد ** عدد مليون ونص فقد

سجل واحكي باختصار ** على الثوار ** رجال وقفو ضد الاستعمار

صيوده طبو لهيب النار ** عليه قامو الحد ** وصبرو سبع سنين عدد

صبرو سبع سنين عداد ** قامو الجهاد ** وطردوا لعدا م البلاد

[1] ينظر:عز الدين علي السيد،التكرير بين المثير والتأثر،علام الكتب،ط2، بيروت، لبنان ، 1986م، ص117 ص118.

تحررنا ورجعنا اسياد ** والنصر انزاد ** ضوي نور بلادي وقاد[1]

هنا الشاعر عبر عن قوة الثوار ضد المستعمر، وعلى كل أمة ستتذكر هذا التاريخ أو تسجله كما قال الشاعر (سجل يا تاريخ) وتكراره لهذه العبارة، ويتبعها بوصف (قض، يعني احكي أو تكلم، التصحاح، باختصار، تحررنا....) وذلك للتأكيد على ما قام به المستعمر من جرائم لكن الشعب الجزائري بقي صامد حتى وصل إلى الانتصار يدعمها الشاعر بألفاظ وعبارات تعبر عن معان الصمود والكفاح مثل :

(الكفاح، صمد، الثوار، رجال، صيوده مفرده صيد أي أسد، سبع سنين، الجهاد، أسياد....) وهي كلها عبارات تدل على التعلق والتمسك بالوطن والكفاح والنضال في وجه المستعمر. يقول الشاعر علي عناد في قصيدة "الثورة في سوف"

نوفمبر ربـعة وخمسين **في بلادي وقت الجهاد

نحكيلك عن قصة وينعن حادث في سوق الواد**

نحـكي ليـكم هالحـكاية **على الشيء اللي صار هنايا

وقعت حربة في لضاية **من بعد اعلان الجهاد

و في أبيات أخرى يقول:

جيش لعدا همه بالهم ** الثورة صبحت في لهواد

هود شيكة مركز للدم ** سبعة وعشرة بغير زناد

نذكر حادث في الرباح ** دبيديبي أوهاك المطراح

معارك بالخنجر والسلاح في جيش لعدا حصاد**

[1] بن علي محمد الصالح، عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية، ص47.

الله أكبر للكفاح ** والتحية للجهاد[1]

ومن أمثلة هذا الغرض من أغراض التكرار الانفعالي عن الانبهار الشديد بمظهر من مظاهر الوطن، وهو الجهاد كررها تقريبا أربع مرات في قصيدته وكرر أيضا كلمة الحكاية بصيغتها المختلفة(نحكيلك، نحكي، قصة، الحكاية...) أي أن الشاعر يرد رد الثورة التي وقعت في الغيطان، كما ذكر هذه الغيطان وهي (هود شيكه، الدبيديبي، سندروس، شوشة العتروس....) .

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

لازم علي الضر وحالتي في اسقام ** لازم علي نضل لازم علي نتيه

ولازم علي الضـــــــيم في الأيام ** ولازم علينا فراق ونلاقيه[2]

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

سكب دمنا وغيضنا ممزقنا ** ولاحد فينا خلص رف سلاحه

لا حـــد فـــــــينا تصدى ** ولا حد فينا غاضه ضيم الدرك والشدة[3]

[1] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص57 ص58.

[2] بشير غريب،لمسة جفاء،مزوار للطباعة والنشر،ط1، الوادي الجزائر، 2012م، ص79 ص80.

[3] المرجع نفسه ص48.

فالتكرار هنا جاء بقصد توكيد المعاني، وهذا دليل على أن لتكرار قيمة جمالية في موسيقى النص الشعري اذا أحسن الشاعر استخدامه.

وفي نص شعري آخر للشاعر علي عناد. قصيدة الفروسية للعرب" يستعمل أسلوب التوكيد اللفظي في مطلع القصيدة وهي "بلادي ثم فرسان فلان فلان" ويستعمل التكرار للتعبير عن شدة تأثره بالفروسية(الحماس) والقوة، فيلجأ إلى تكرار مقاطع صوتية متماثلة في كلمات متجاورة يعبر بها عن حماسه وشجاعة مثل:

في بلادي ثم فرسان فلان فلان ** في ركوب المهري والحصان

حصاني مشـــــــــــــــكور شايد في العالم مشهور**

وفي بيت آخر:

نعطيك أماير ** شايد في العالم بالدّاير

وبيت آخر :

حصان العرب ** على وجه الخيرات اتصب

أيضا:

قاوي مكنوز ** لحصان السرجه مطروز

ويقول أيضا:

ذكرى من زمان الرســـول ** مشروطة عندنا الخيول[1]

حصان العربي من الأصول ** وهاهو في دزاير للآن

حصـــــــــــاني مرتاح ** عربي مْيصّل من الملاح

[1] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص84 ص85.

عليه فارس عاتي نفاح ** نايض في هذا الميدان

يســــــــــتاهل فارس ** من صغره في الخيل إمارس

حصـــــاني معـــروف ** كامل بالداير متحوف

ويقول أيضا:

اذا هز وناف ** اقده كان فلان فلان

و أيضا:

مشكورة سابق مشهوره ** راكبها خيار الفرسان

ويقول في بيت آخر:

تميت أنشادي ** نشكر في حصان بلادي[1]

كما تكررت بعض الألفاظ بمعناها وليس بلفظها، اذ أن الشاعر يكرر اللفظ، بمعنى آخر ويعبر عنه بطريقة غير مباشرة : وهذا دليل على أن نفسية الشاعر مشحونة بأفكار لا بد أن يبرزها ويعبر عنها بتراكيب متنوعة، اذ أن كل لفظة لديه تتفرع عنها معاني فمثلا لفظة: (الفارس) يكررها بلفظة شبيهة لها وهي (فلان) أي كثرة الفرسان، دون ذكر الاسم، وكذلك الحال بالنسبة للفظة (الشكر) الذي أوحى اليها بمعاني (شايد، مشكورة، مشهورة...) وأيضا تكرار لـ(الحصان) بمعاني أخرى (الخيل، المهري...).

واستعمال الشاعر لهذا التكرار يكون حسب سياق الكلام، ومقتضى الحال، وهذا ما يبين الثراء اللغوي والثقافي الذي يملكه الشاعر علي عناد.

[1] المرجع السابق ص86.

وكما يكون التكرار في مصطلحات لها معنى واحد هناك عبارات تتكرر نفسها، نلاحظ بوضوح قول الشاعر علي عناد في قصيدة "فقدان أم الأولاد" والتي لها تأثير على نفس السامع، وهذا لشد ولفت الانتباه، يقول:

محتار مهموم دايا في كنيني ** هارب علي النوم ما باش يجيني[1]

محتار يا لحباب ديمه ديمــه ** هارب علي النوم مانهداش

هنا الشاعر كرر كلمة محتار أي أنا أتساءل، بعبارة أخرى كرر "هارب علي النوم"، أي الوجع الذي أصابني بسببه لا أستطيع النوم وأنا أتحسر على فقدان أم الأولاد.... وكذلك إلى نهاية القصيدة الشاعر حزين على فراق زوجته لذلك وظف حزنه في عبارات (ألفاظ) مختلفة، لكن تدور في سياق واحد مثل:(نار قلبي، الليعة، محروق، نيران، جاشي، القلب، الكنين، مايبراش، مفارق، مرّار، إذبلت، دموعي سخيفة، تندم على التبسيمة، طرف قماش"الكفن"...).

كل هذه الألفاظ تدل على حرقة قلب الشاعر على فراق زوجته، وأيضا نجد قصيدة "فقدان العزيز" نجد نفس المصطلحات التي استعملها الشاعر للتعبير عن حرقة فقدان ابنه العزيز مثل (النار شاعلة في كنيني، شاعلة نيراني، شوط كبدتي شاويني، يا ليعتي محروق،...).

***تكرار الأصوات(الحروف):**

فالحرف باعتباره وحدة صوتية "يمثل تكراره في البيت الواحد، ثم في جملة الأبيات لونا من ألوان الترجيع الموسيقي"[2]، فالحروف المجهورة والمهموسة تولد الإيقاع، تبعث في القصيدة موسيقى ونغما، هذا دليل على أن النغم الذي تحسه النفس المتذوقة مصدره كامن

[1] ينظر: المرجع السابق، ص119 ص124 ص125.

[2] علي الغريب محمد الشناوي،الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي،مكتبة الأدب،دار الطباعة، 2003م، ص220.

في حسن اختيار الأديب المبدع لكلماته فكلما كانت الأصوات منسجمة متجاورة، كلما كان الإيقاع خفيفا على الأذن، وهي 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[1]، ويستعين الشعر الشفاهي بالخصائص الصوتية لتشكيل قدرة تعبيرية للصوت تشعر المتلقي بما سماه ابن جنّي:"امساس الأصوات أشباه المعاني"[2] فالدلالة مجرد امساس، وقد أشرنا إلى أن احساس من المتلقي بعد أن يتشكل الشعر شعرا، 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 التي 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 الايحائية للأصوات، من هذه الألفاظ: ضحضح، ضحضاح، رقرق، رقراق... فقد ورد عند أغلب الشعراء بالمنطقة كقصيدة "ضحضاح ورقراق" يعبر فيها الشاعر عن بعد المسافة التي بينه وبين أهله وربما محبوبته، كما في هذه القصيدة يرمز لوحشة الصحراء والوحدة والصمت المطبق فالشاعر يعبر عن شدة حبه لباديته ومكانتها في القلب فهذه الصفة تمتد لها واقع كبير على نفسية الشاعر وشدة وقعها، تتكرر فيها المظاهر نفسها، لذلك كلما فرضت هاته الحالة نفسها، فرض هذا التكرار المزود مرة بألف للمد "ضحضاح" ومرة أخرى بألف والقاف في الامتداد والتناقض أو على الأقل المخالفة الشديدة بين الصوتين الضاد والحاد، مع تناوبهما في الكلمة والتباعد بينهما بأصوات اللين الألف والقاف، توحي بقوة اشتياقه لأهله ومحبوبته، إن بعض النصوص التي يفرض فيها الشوق نفسه بالاشتياق

[1] أحمد زغب،الشعر الشعبي الجزائري من الاصلاح الى الثورة،الهادي جاب الله نموذجا، ص74 ص75.

[2] ابن جني،الخصائص،تحقيق محمد علي النجار،دار الكتاب العربي،ج2،بيروت، لبنان 1952.ص153.

والحب الذي ينتظره....، فالحاء صوت حلقي يكتمل بالرخاوة بينما الضاد، صوت لساني رخو منفتح فكل صفة للحاء، تقابلها–تقريبا– صفة مضادة للضاد.

ومن الكلمات المحاكية، الكلمات الرباعية المضاعفة الواردة في قصيدة الشاعر بشير غريب "تلمست حبري" ونذكر منها :"قصقص"، وهو وصف التتبع، فالقاف المهجورة 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، فتتناوب الحاء والنون لمرات لكل منهما له مدلوله، فالميم وهو صوت أنفي به غنة وهو صوت منفتح تكرر في الكلمات (حنين، محضون، حتان، لمحون) وكما أن همس الحاء واحتكاكها ورخاوتها وضيق مخرجها تساعد على إشاعة هذا الحزن المكتوم وتعميقه.[1]

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 الموضوع (المحبوب)وهذه الحواجز هي المسافات والصعوبات نحو قول الشاعر "علي عناد في قصيدة فقدان العزيز":

يا خالقي هات الصبر نسيني ** برّد النّار الشاعلة في كنيني

شاعلة نـــــــيرانـــــــي ** على زول متغيّب مشي خلاني[2]

[1] ينظر:كمال رزوق،شعرية الايقاع في ديوان لمسة جفاء، ص66.

[2] بن علي محمد الصالح،من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص124.

نرى تتابع تكرار صوت (النون) ورخاوتها بشدة توحي بالحزن المكتوم في نفس الشاعر وتحسره على فراق ابنه، وهو في عمر الزهور، واضطرابه نتيجة بعده عنه وكذا صعوبة الوصول اليه عبر عنها بالمكنون(كنيني)، وهو البعيد عن العين والمخفي الذي لم تصل اليه اليد، والشاعر هنا يقصد القلب والوجدان، وتكرر حرف (الشين) المجهور الرخو الذي يوحي بالتذبذب والاضطراب والحسرة على فقدان عزيزه (ابنه).

يا خالقي هات الصبر نسيني ** برد النار الشاعلة في كنيني

شاعلة نـــــــيرانـــــــي ** على زول متغيب مشي خلاني

وفي بيت آخر:

بعدما وصل سطاش وافي حوله ** غيّب طلس ما عادش يلاقيني

وفي بيت آخر:

عطشان يابس ريقي ** غديت شوري وجمعتي وطريقي

وكما نلاحظ تكرار حرف (العين) المجهور الشديد الاحتباسي، المجهور طريقة لافتة للنظر، وكأن (العين والشين) هما تشكل نفسيا تلك الحواجز الموجودة في الواقع. مثل:

بعد ما وصل سطاش وافي حوله ** غيب طلس ما عادش يلاقيني

دور عام ما تقاش عني زوـــله ** وساعات صوته نسمعه يناديني

ساعـات نسمـــــع صوتـــــه ** وساعات يتوصف امسامي خوته

كما تحتشد أصوات متشابهة في الصفة لتشيع نوعا معينا الصدى لما يشيره السياق من الإحساس بالقلق والحسرة والانزعاج، هنا تكرر حرف الشين بكثرة في هذه القصيدة:

وساعات نتفكر غرايب موته ** مشهاب شوَّط كبدتي شاويني[1]

مشهاب: وهو العود المحترق.

شوَّط: وهو حرقة الشاعر على فقدانه لابنه.

شاويني: الحرق على الجمر.

كل هذه الألفاظ توحي بالحسرة والحرقة للشاعر، وأيضا في نفس القصيدة نجد:

ردك دك ملزم في الكنين قتلني ** سحق حق شعل كبدتي يا بيني[2]

ردك دك: ضرب بقوة ودك الثانية للتأكيد.

سحق حق: دق وهلك وحق الثانية أيضا للتأكيد.

كل هذه الألفاظ والحروف توحي لنا بأن الشاعر وكأنه طعن بسكين في جسده ومحروق أيضا.

فالأصوات الشديدة المجهورة، تشيع ضجيجا مزعجا لا سيما اذا دعمت بصوت تتقاطر بشكل مزعج تكراري كالراء، لذلك فان الدال والكاف والطاء المجهورة، كأنه وصف صوتي للحواجز والمشاعر الجياشة المذكور في القصيدة عطشان، كبدتي، مخطوفة، جافيني.... فهذه الأصوات العنيفة المتكررة يظهر صداها في نفس المتلقي.

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

[1] المرجع السابق ص124.

[2] المرجع نفسه ص125.

خاتمة

خاتمة:

لقد حاولنا من خلال فصلي هذا البحث أن نقف على أهم الخصائص المائزة للإيقاع في الشعر الشعبي:

- الشعر الشفهي في منطقة وادي سوف غني بالأوزان الإيقاعية والمتنوعة والمتعددة في أنظمة التقفية.
- أمّا البناء الشكلي للقصيدة ، فقد تحصلنا على قصائد متنوعة منها ما يبدأ طالعها بغصنين أو ثلاثة أو أربعة إن أمكن ذلك، أما في ما يخص المكب فنجد قصائد ذات مكب واحد وقصائد أخرى ذات مكبين وأيضا ذات ثلاثة مكبات.
- الوزن في الشعر الشعبي يضبط ويعتمد أساسا على الإنشاد والإيقاع والموسيقى الناتجة عن النظم المتين والهندسة المحكمة للقافية وقد توارث الشعراء الشعبيون هذه الضوابط التي تبنى أساسا على القافية والبناء الشكلي للقصيدة .
- القافية في الشعر الشعبي هي الكلمة الأخيرة من البيت، فالتركيز كله على الروى أي الحرف الصامت الأخير من القافية.
- 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 .
- القافية لازمة إيقاعية تتجسد في تكرار أصوات معينة تنسجم والحالة النفسية للشاعر الذي لا تتحد رؤياه بالكلمة والوزن فقط، وهي أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها البيت الشعري.
- الإيقاع تنظيم لأصوات اللغة، بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ففي كل عنصر إيقاعي صراع داخلي، بين الثبات وعناصر الانتهاك ، في المقاطع والنبر والتنغيم، وبين كل عنصر من هذه العناصر، والعناصر الأخرى صراع آخر.

- المستوى الصوتي استطاع أن يؤدي أدوار دلالية متماسكة تبرز النص متناسقا موحدا مما يكشف مواطنا هاما من مواطن الجمال فيه، كما تظهر أيضا أهمية هذا المستوى في عكس خبايا النص على مرآة المسماة الفونيمية المختلفة .
- إن جمالية الإيقاع في القصائد الشعبية تؤكد للقارئ المتمعن والمتلقي الحصيف ، أن الايقاع هو بالفعل العنصر الذي يميز الشعر عما سواه، وأنه لذلك سيبقى مطلبا ملحاً ومحكما أساسيا لكل تجربة شعرية.

وفي النهاية هذا البحث نحمد الله تعالى الذي وفقنا على إكمال هذا العمل كما نسأله العون والسداد في جميع أعمالنا .وما التوفيق إلا بالله.

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر السمعية :

الرواة :

1- عبد المجيد بن علي عناد، 64 سنة، ثالثة متوسط، الحمادين بلدية المقرن ولاية الوادي، تم اللقاء معه في يوم 2019/06/05م على الساعة 19:45 .

ثانياً : المعاجم:

1-ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، لبنان ج4، ط6 ،1997 م.

2-مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، دار المعارف، مصر، ج1، ط2 ،1972م.

ثالثاً : المصادر(المدونات):

1-أحمد زغب، ديوان إبراهيم بن سمينة، من فحول الشعر الشفاهي بوادي سوف 1945/1865 جمع وتوثيق وشرح أحمد زغب، مطبعة دركي حي 400 سكن الوادي الجزائر، اكتوبر 2004م.

2-بشير غريب، لمسة جفاء، مزوار للطباعة والنشر، ط1، الوادي ،الجزائر،2012م.

3-محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، دار الثقافة ولاية الوادي الجزائر، ط1، 2008م

4-محمد الصالح بن علي، عبد الرزاق شوشاني، شاعر الوطن والبادية، دار الثقافة ولاية الوادي، الجزائر، ط،1 نوفمبر 2010م.

رابعاً : المراجع المحققة:

1-ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، ج2، بيروت لبنان 1952م

2-ابن جني، مختصر القوافي، تحقيق حسن الشاذلي فرهود، دار التراث، ط1، القاهرة مصر 1975.

3-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت لبنان ج1، ط5 ،1981م.

4-الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، ط2، دمشق سوريا، 1986 .

5-محمد بن احمد ابي الفتح الأبشهي، الأبشهي المستطرف في كل فنون مستظرف، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1986م.

خامساً : المراجع القديمة:

1-ابن طبابا العلوي، عيار الشعر، دار المصطفى، الاسكندرية مصر، 1956م.

2-حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 2005م.

3-نعمان محمد أمين طه، ديوان جرير، دار المعارف، مصر، ج2 ،1971م.

سادساً : التراجم(المراجع المترجمة):

1-أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة ،ط2 ،بيروت لبنان 1973م، الهامش1.

2-جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء المغرب ،1986م.

3-هربرت ريد، طبيعة الشعر، ترجمة عيسى علي العاكوب،منشورات وزارة الثقافة،ط2، دمشق سوريا 1997م.

4-يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح، دار المعارف دط بيروت لبنان، 1995م.

5-يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة أحمد محمد فتوح، النادي الثقافي الادبي، ط1، جدة السعودية، 1999م.

سابعاً : المراجع الحديثة:

1-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية، ط2، القاهرة مصر، 1952م

2-أحمد الوردني، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، دار الغرب الاسلامي، ج2 بيروت لبنان، 2004م.

3-أحمد زغب، الشعر الشعبي الجزائري من الاصلاح الى الثورة نموذج (الهادي جاب الله) مطبعة مزوار الوادي الجزائر ط1 2009م.

4-أحمد زغب، أعلام الشعر الملحون لمنطقة سوف، دار الثقافة محمد الأمين العمودي، الوادي الجزائر، ج3 ،ط1، 2010م.

5-أحمد زغب، الأدب الشعبي (الدرس والتطبيق)، مطبعة سخري حي المنظر الجميل، الوادي الجزائر، ط2، 2012م.

6-أحمد زغب، سمياء الشعر الشفاهي، مطبعة دار هومة، الجزائر، 2015م.

7-أحمد زغب، دراسات في الشعر الشفاهي، الناشر عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، الجزائر، 2018م.

8-أحمد زغب، أنطولوجيا الشعر الشعبي، اكثر من مائة شاعر شعبي من وادي سوف، أستاذ الادب الشعبي في جامعة الوادي.

9-التلي بن شيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1954)، الشركة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م.

10-السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط3 ،1984م.

11-ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت لبنان، ط1، 1983م.

12-حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1998م.

13-حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت لبنان، 1993م.

14-رجاء عيد، لغة الشعر قراءة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الأسكندرية، مصر 1985م.

15-سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي(محاولة لإنتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر 1993م.

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

17-عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير و التأثر، عالم الكتب، بيروت لبنان، ط2، 1986م.

18-عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري مهاد نظرية ودراسة تطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2014م.

19-عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق سوريا، ط1، 2000م.

20-علي الغريب ومحمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الأدب، دار الطباعة، 2003م.

21-علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، ط1، 1977م.

22-صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيّام، الجزائر، ط1، 1996م/1997م.

23-محمد عبدو ومحجوب وفاتن محمد الشريف، الثقافة والمجتمع البدوي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2006م.

24-محمد المرزوقي، الأعمال الكاملة، "القسم الثاني...الشعر الشعبي"، تقديم رياض المرزوقي، دار محمد علي للنشر، نهج محمد الشعبوني، عمارة زرقاء اليمامة، صفاقس تونس، ط1، 2016م.

25-محمد بينيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب/ مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت لبنان، ط1، 1979م.

26-محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب، القاهرة مصر، 2000م.

27-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت لبنان، ط3، 1992م.

ثامناً : الرسائل الجامعية:

1-أحمد زغب، جماليات الشعر الشفاهي، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي، أطروحة دكتوراه إشراف الأستاذ، الدكتور عبد الحميد بورايو، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2007/2006م.

2-علي غنابزية، مجتمع وادي سوف من خلال الوثائق المحلية في ق13 و ق19م، رسالة ماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، إشراف عمر بن خروف جامعة الجزائر، 2001/2000 (مخطوط).

3-كمال رزوق، شعرية الإيقاع في ديوان لمسة جفاء للشاعر بشير غريب، رسالة ماستر في الأدب الشعبي، إشراف الاستاذ الدكتور مسعود وقاد، كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، 2015/2014م.

4-يوسف العارفي، الشعر الشعبي في منطقة سور الغزلان، رسالة ماجستير في الأدب الشعبي، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2012/2011م.

تاسعاً : المقالات والمجلات:

1-أحمد علي مرسي، الأدب الشعبي العربي المصطلح وحدوده، مجلة فنون شعبية الهيئة المصرية للكتاب، ع12، أكتوبر، نوفمبر.

2-إبراهيم محمد الساسي العوامر، الصروف في تاريخ صحراء سوف، تع الجيلاني بن إبراهيم العوامر، منشورات تالة الأبيار الجزائر، 2007م.

3-بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، إتحاد الكتاب الجزائريين، 2009م.

4-عبد الكريم قذيفة، من فحول الشعر الشعبي الجزائري (أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة الشعراء الرواد)، منشورات أرتيستيت، القبة الجزائر، ط2، 2007م.

5-محي الدين اللاذقاني، القصيدة، القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراث، مجلة فصول، المجلد16، العدد1، 1997م

6-موقع التراث العربي حياة الترحال البدوية .

فهرس المحتويات

فهرس

العنوان	الصفحة
اهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
مدخل	
1-التعريف بالبيئة البدوية(وادي سوف)	**5**
2-خصائص البيئة البدوية	**6**
أ-تعريف الشعر:	**8**
ب-مفهوم الشعر الشعبي	**9**
ج-تسميات للشعر الشعبي	**10**
د-مفهوم الإيقاع	**13**
أوزان الشعر الشعبي	**17**
الفصل الأول: الموسيقى الخارجية (الوزن)	
البناء الشكلي للقصيدة	**21**
الطالع أو اللازمة	**23**
الغصن	**24**
الدور(الجريدة)	**24**
المكب أو الرجوع	**26**
القطف	**29**
أشكال الوزن في الشعر الشعبي	**30**
1-الرداسي	**30**
2-الموقف	**38**
3-القسيم	**44**
4-الملزومة	**49**
موازين الشعر الملحون	**66**
1- موازين المُوقف	**67**
2- موازين القسيم	**67**

3- موازين المسدس	**68**
4- موازين الملزومة	**68**
الفصل الثاني : الموسيقى الخارجية والداخلية	
المبحث الأول: الموسيقى الخارجية(القافية)	**71**
*النموذج الأول	**83**
*النموذج الثاني	**84**
*النموذج الثالث	**86**
*النموذج الرابع	**87**
المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية(التكرار)	**88**
*تكرار الأصوات(الحروف)	**95**
الخاتمة	**101**
قائمة المصادروالمراجع	**104**
فهرس المحتويات	**112**