الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعةُ الجزائر -2-
-أبو القاسم سعد الله-
كلية الآداب واللغات قِسمُ اللّغة العربية آدابها

في البِنية الإيقاعيَّة للقصيدة المغاربيَّة من خلال ديوان الجاحظية

مقاربة أسلوبية- إحصائية.

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم.
تخصّص: المناهج النقدية وتحليل الخطاب.

إعداد الطالب:
البشير ضيف الله

الموسم الجامعي:2016/2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعةُ الجزائر –2–
–أبو القاسم سعد الله–
كلية الآداب واللغات قِسمُ اللّغة العربية آدابها

في البِنية الإيقاعيَّة للقصيدة المغاربيَّة من خلال ديوان الجاحظية

مقاربة أسلوبية– إحصائية.

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم.
تخصّص: المناهج النقدية وتحليل الخطاب.

إعداد الطالب: البشير ضيف الله
إشراف الأستاذ الدكتور: على ملاّحي

الموسم الجامعي2016/2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعةُ الجزائر –2–

–أبو القاسم سعد الله–

كلية الآداب واللغات **قِسمُ اللغة العربية آدابها**

في البِنية الإيقاعيَّة للقصيدة المغاربيَّة من خلال ديوان الجاحظية

مقاربة أسلوبية– إحصائية.

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم.

تخصّص: المناهج النقدية وتحليل الخطاب.

إعداد الطالب: **إشراف الأستاذ الدكتور:**

البشير ضيف الله **علي ملاحي**

اللجنةُ المناقشة:

1–أ.د فاتح علاَّق.....رئيسا.

2– أ.د علي ملاَّحي.....مشرفا و مقررا.

3–أ.د مشري بن خليفة.....عضوا مناقشا.

4–د.عبد القادر رابحي.....عضوا مناقشا.

5–د.علال سنقوقة.....عضوا مناقشا.

6–د.محمد زوقاي.....عضوا مناقشا

الموسم الجامعي:2015 /2016

إهداء:

إلى بناتي:

- **ربيعة.**
- **سحر هيفاء.**
- **ماريا دعاء.**
- **سيرين.**
- **إيناس.**

وإلى شجرة العائلة..أ.م

بكل الحبّ.

شكر خاص:

وافر الشكر والتقدير والاحترام لأستاذي المشرف الذي رافقني طيلة مسيرة بحثي من الماجستير إلى الدكتوراه ..الأستاذ الدكتور:

"علي ملاّحي"

موجِّها وإنسانا.

مقدمة:

لم تحظَ التَّجربة الشّعرية المغاربية المعاصرة بما حظيت به مثيلتها المشرقية من دراسة شاملة لمختلف مستوياتها الإبداعية والجمالية ، و رغم وجود بعض الدراسات العلمية –على قلتها– حاولت التعريف بهذه التجربة على غرار ما قدمه "**محمد بنيس**"، و "**صلاح فضل**"..إلا أن هذه الدراسات لم تقف عند حدود هذه التجارب –على تعددها– ، و ما تعلق بالبنية الإيقاعية على الخصوص مع وجود بعض الاستثناءات على غرار"**علي ملاَّحي**" في كتابيه **(شعرية السبعينات)** و **(المجرى الأسلوبي في القصيد الجديد)** ، و "**فاتح علاّق**" في كتابيه **(مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ)** و **(تحليل الخطاب الشعري)** ، و "**مشري بن خليفة**" في كتابيه **(القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر)** و **(الشعرية العربية، مرجعياتها و إبدالاتها النصية)** ، و"**عبد القادر رابحي**" في كتابه **(النَّص و التقعيد)**، و "**فاطمة محمد محمود عبد الوهاب**" في كتابها**(في البنية الإيقاعية للقصيدة الموريتانية)**، و "**صلاح يوسف عبد القادر**" في **(العروض و الإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية)**، و "**محمد الماكري**" في **(الشكل و الخطاب)**، و"**محمد مفتاح**" في كتابه **(مفاهيم موسعة لنظرية شعرية)** ، إضافة إلى عدد من المتابعات النقدية خصوصا في مجلة "**التبيين**" ، لكل من "**عبد الحميد هيمة**"، و"**أحمد يوسف**" من الجزائر ، "**مكّي الهمَّامي**" و "**محمد لطفي اليوسفي**" من تونس، و "**عبد الحميد عقّار**" و " **نجيب العوفي**" من المغرب.

و للأمانة العلمية، فإنَّ "**رقية يحياوي**" أفردت مقاربة للموضوع بمجلة "**التبيين**" بعنوان:

(شعرية الإيقاع في ديوان الجاحظية، قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر) ، حيث حاولت تقصِّي المختلف و الخفي في نصوص جزائرية /تونسية/ مغربية –كما تقول–

و اللافت أنَّ كثيرا من هذه النصوص فرضت نفسها سواء من خلال الجوائز الإقليمية و العربية المتحصّل عليها، و استطاعت أن تشقّ طريقها نحو الآخر المتمثل بكل ما هو مشرقي– كعامل معياري– هذه الجوائز التي ساهمت في إبراز وتشكيل المشهد

الشعري المغاربي ، و إعطاء صورة تقريبية من تجارب على غرار "**ديوان الجـــاحظية**" الصّادر سنة 2007م في إطار عاصمة الثقافة العربية والذي يمثل مدونة شعرية امتدت لعقدين كاملين من الزمن أفرزتها "**جائزة مفدي زكريا المغاربية للشّعر**" على اختلاف هذه التجارب وتعدد مشاربها، هذه الجائزة التي انطلقت أساسا سنة 1990م بجهد خاص من الروائي الجزائري ورئيس جمعية "**الجاحظية** المرحوم"**الطاهر وطار**" رجل المهمات الثقافية والنضالية الصّعبة –كما يقول عنه المغربي "**نجيب العوفي**" – والتي عرفت على امتداد سنواتها استقبال أكثر من ألف مشاركة من "**المغرب العربي**" بكل أقطاره، و تقاسم جوائزها أكثر من ستين شاعرا من "**الجزائر**" و "**تونس**" و "**المغرب**" ليتوج هذا الجهد بديوان في شكل منجز شعري ييسر مهمَّة الباحثين – بعد أن تشكلت صورة ولو جزئية عن المشهد الشعري المغاربي – يساهم في تشكيل رؤيا أقرب إلى الحقيقة عن شعرية هذا الجزء من الوطن العربي الذي كان طرفا في صراع ما يُعرف بالمركز والأطراف، أو ما عبّر عنه "**محمد بنيس**" بالمرض المشرقي وهو ما نتج عنه شُحٌّ في الدراسات التي جعلت من هذا الحراك ينكمش على نفسه رغم الزّخم و التنوع الذي يعرفه في العشرين سنة الأخيرة تحديدا بفعل "**جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر**" التي فتحت المجال واسعا أمام النصوص الجديدة، وكانت بذلك جواز عبور مهم لكثير من الشعراء المغاربيين الذين أثبتوا –فيما بعد– تواجدهم بقوة في أكثر من محفل، و أكثر من جائزة على الصعيد العربي ، كما هو حاصل في "**جائزة البابطين للإبداع الشعري**"، و"**جائزة سعاد الصباح**"، و "**جائزة الشارقة للإبداع**"، و "**جائزة دبي الثقافية**"...مما يؤكد حضور "**جائزة مفدي زكريا**" و صدقيتها، وبالتالي حضور النَّص المغاربي القوي بكل أطيافه و تمظهراته.

إنّ هذا العمل لم يكن ليظهر لولا جهود المخلصين للإبداع والشّعر من مهتمين و باحثين و أكاديميين ، فلم تتوقف هذه الجائزة في دورة من الدورات حتى في أصعب الظروف التي عرفتها "**الجزائر**" من جهة، و التجاذبات السياسية السّائدة بين أقطار المغرب العربي الكبير من جهة أخرى ، فكانت "**جائزة مفدي زكريا**" بمثابة "**فيزا**" مفتوحة للنصوص المغاربية تتفاعل في كل موسم، وتنفتح على بعضها فيما يشبه الاحتفاء، وكان خاتمتها :

"**ديوان الجاحظية**" الذي يعتبر المدونة الشعرية الوحيدة إلى غاية اللحظة التي تؤرخ لمرحلة تتسم بالتحول و الانفتاح والتجريب بكل تمظهراته، فهذه النصوص التي ترفض أنطولوجيا التطابق، وتراوغ في الاختلاف، تتعقّب المنفلت،وتتنكر إيقاعيا بأثواب متنوعة.. –كما تقول رقية يحياوي– لم تكن لترى النور في شكل "**ديوان**" لولا جهود "**الطاهر وطار**" ، و "**علي ملاَّحي**" ، و "**نجيب العوفي**"، و "**حسين أبي النجا**" ، وغيرهم .

يقول "**الطاهر وطار**" (ص:7):

<< هاهو ديوان الجاحظية يضمّ 60قصيدا لِـ:59شاعرا،(34جزائريا،و 14تونسيا،و 11مغربيا).

هاهو ديوان الجاحظية ، ولنقل عنه الأول تفاؤلا بالدواوين التي ستأتي بعده عبر الأزمنة القادمة، وتفاءلوا خيرا تجدوه. >> .

ويؤكد الدكتور "**الطاهر الهمّامي**" (ص:11) على أنَّ في هذا :

<<.. الديوان من الرؤى الفكرية و البنى الفنية والجمالية ما يمكن له أن يُتجاوز طالما كان الفيصل هو الإبداع و حذق الصناعة ،وطبيعي أن يتفاوت المستوى و يتنوع المشهد و أن يُطلب المنشود فيدرك أو لا يدرك ، إلاّ قليلا أو كثيرا، والأهم أن تظل شعلة بروميثوس ، ويظلّ الشعراء ظلالا مبينا.>>. وهو ما يشير إليه الدكتور "**نجيب العوفي**" (ص:13) بقوله:

<< لقد أكّدت المشاركات الشعرية قولا وفعلا الطابع المغاربي للجائزة،إذ وفدت من المغرب و الجزائر و تونس وموريتانيا ...>>.

وللشروع في هذا العمل،انطلقت من فرضيتين أساسيتين هما:

– لماذا البنية الإيقاعية للشعرية المغاربية بالذات؟

– هل يمكن التأكيد على خصوصية إيقاعية تميّز القصيدة المغاربية عمّا سواها من خلال النماذج المدروسة ؟

و إذا كان كذلك :

– فما هي الخصوصيات الإيقاعية، المشكِّلة للنصوص الشعرية المغاربية من خلال ديوان الجاحظية ؟

من المؤكد أنّ التجربة الشِّعرية المغاربية بزخمها و تنوعها تمتلك خصوصية ما، خصوصية سيكون البحث كفيلا بالإجابة عنها باعتبار أن"**الإيقاع**" كبنية بلاغية تنطلق من كون " **الوزن** " أساسه التعامل مع الكلمة هذه البنية البلاغية التي تتمثل في مستويين هما:

أ – **المستوى الصوتي :**

يهدف هذا المستوى إلى توظيف الجماليات البلاغية في إطار إيقاعي مثل توظيف فنون البديع الصوتية (الجناس ، والتكرار ، والتوازي ، التضمين ...) وغيرها.

ب – **المستوى الدلالي :**

يتم فيه استثمار دلالات التراكيب على المستوى الإفرادي ما يخص الكلمة كالطباق، مثلا، في حين أن "**الإيقاع**" لا يتعامل مع الكلمات ، بل إنّ أساسه " **الجملة الواحدة** "أيْ ما يخص التركيب كالمقابلة ، والتقديم والتأخير ، والفصل والوصل)، وغير ذلك.

وبتعاضد هذين المستويين تتوضَّح لنا البنية "**الإيقاعية**" للنصوص المدروسة بما تحمله من خصوصيات تسهم في إبراز جمالية الأداء الصوتي ، وما يلحقها من تأثيرات سياقية ؟

إنّ "**الإيقاع**" محور هذه الدراسة ، و إذا كانت الوظيفة المنوط بالإيقاع تنظيمها هي تحقيق الشعرية بكل محمولاتها من خلال عناصر التشكيل الشعري (اللغوية ، والفنية،

و الشكلية) ، فإننا أمام هذا التنوع الشعري مطالبون بتقصي أثر هذه المكونات وتجلياتها للوصول إلى نتائج تحقق الغاية من هذه الأطروحة.

وللوقوف على حيثيات و محددات هذا المنجز الشعري الإيقاعية مستوياتٍ و محمولاتٍ؛ اعتمدت المنهج الأسلوبي بشقَّيه الإجرائي و الإحصائي، فالأسلوبية أكثر المناهج التي تناولت بالإجراء والتحليل العميق المستوى الصوتي خصوصا الشعر، فلا يتمُّ تحليل المستوى الصوتي والغور في حركية النَّص إلا من خلال هذا المنهج- في نظري كباحث – فالتحليل الأسلوبي له الحق في الإدعاء العلمي –كما يذهب إليه "**غراهام هوف**" في كتابه (الأسلوب والأسلوبية ، ص:57)- ولا يمكن في هذا الإطار الاستغناء عن الإحصاء بوصفه فاعلا إجرائيا –في بحثي هذا- أتوصل من خلاله إلى حوصلة الخصوصيات الإيقاعية و تمثلاتها انطلاقا من رؤية معارفية قائمة على التقصي و التدقيق، فللعملية الإحصائية –كما يشير إلى ذلك "**المسدي**" في كتابه (قضية البنيوية، ص:78) – فضلٌ بارز في عقلنة المنهج النقدي، حيث يستقرئ النتائج دون الوصول إلى أحكام مسبقة ، فالترددات والتوترات و التكرارات، ومختلف العناصر الصوتية كلها مؤشرات يقف عندها المنهج تحليلا و إحصاء، و الطريقة الإحصائية –كما يشير إليه "**محمد مفتاح**" في كتابه (تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص:57)- تضع أيدينا على بعض الترددات التي هي ذات مغزى، فلا أحد ينكر دورها في رصد المحاور التي يدور عليها الديوان أو القصيدة، ولا أحد يجادل في أن تلك الترددات تضمن انسجام النَّص مع نفسه ومع النصوص الأخرى التي ينتمي إلى جنسها.

إنَّ الدراسات التي تنصب على المتون الشعرية باختلاف تجاربها تعتمد في أغلبها المنهج الأسلوبي وهو ما يجعلني أدرك أكثر أهمية هذا المنهج و أحقيته لأنْ يكون منهج هذا البحث بدراسة الصَّوت كظاهرة و دلالة لها تأويلاتها و أبعادها الجمالية والنفسية مستغلا في ذلك الأدوات التي يمنحها هذا المنهج للباحث ، و آليات التمثيل و الإحصاء للظواهر

الصَّوتية و الدلالية المختلفة التي توفرها"**الأسلوبية الإحصائية**"، والتي تشدّ من عضد الدراسة ككل .

إنَّ جهود "**ريفاتير**" ، و "**ميشيل بيكار**" ، و "**هنري ميتشونيك**" على تعدد خلفياتها المعارفية استثمرت في المنهج الأسلوبي لكونه أقرب إلى النَّص ، و أقدر على الإصغاء لتوتراته، ولا يعني هذا أبدا إغفال المناهج الأخرى، فالمناهج تكمل بعضها بعضا ، والغاية في ذلك استغلال كل الممكنات المنهجية التي تشد من عضد هذا البحث، وتحقق له أفضل النتائج.

خطة البحث:

مقدمة

الفصل التمهيدي:

البنية الإيقاعية وتحولاتها الاصطلاحية والشعرية ..من "الوزن" إلى "الإيقاع"

الفصلُ الأوَل:

. بنية الإيقاع الشعري العربي و أشكالها الأسلوبية

الفصلُ الثَّاني:

ماهية التشكيل الأسلوبي الإيقاعي في ديوان الجاحظية و أبعادها الوظيفية

الفصل الثَّالث:

البنيةُ الإيقاعية لنصوص ديوان الجاحظية..أساليبها ومستوياتها.

الفصل الرَّابع:

أسلوب التكرار في ديوان الجاحظية أشكاله و تمثلاته ووظيفته الإيقاعية

.خاتمة

مصادر البحث ومراجعه

فهرس المحتويات

ملحق:

.ثبت بأهم المصطلحات الواردة في البحث

.ملخَّص بالفرنسية

شرحُ خطّة البحث:

أجدني أمام المتن الشعري الضّخم بحاجة إلى هذه الخطة لتحقيق الهدف العلمي للبحث ، و المتمثل في إمكانية تقصِّي إمكانية وجود خصوصية شعرية مغاربية من خلال المعطيات المتوفرة لديّ من نصوص وتجارب شعرية من هنا و هناك، حيث أتناول في المقدمة دوافع اختيار هذا البحث العلمية و الذاتية، محددا للإشكاليات التي أنطلق منها ، متعرضا للمنهج العلمي المتبع في إنجاز البحث، شارحا لخطَّة البحث بكل تفاصيلها ، معرجا على الصعوبات التي تكتنف بعض جوانبه خاصة في غياب دراسات علمية متخصصة توثق لهذا المنجز وتراكماته، موضحا المنهج المعتمد و مبررات اختياره.

لقد قسمت دراستي هذه إلى فصول أربعة ، بعد أن أشرت في مقدمة هذا البحث إلى خصوصية "**جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر**" وأثرها في تشكيل مدونة شعرية مغاربية يعود إليها الدارس والباحث على السواء من خلال رصد لمجموعة من الآراء و الدراسات التي وقفت عند حدود هذه التجربة – على قلتها– لأنتهيَ إلى " **ديوان الجاحظية**" حيث عرضت إلى افتتاحيته وبعض المقاربات التي استُهِلَّ بها.

في **الفصل التّمهيدي** من هذا البحث، تناولت "**البنية الإيقاعية وتحولاتها الاصطلاحية والشعرية ..من "الوزن" إلى "الإيقاع**" في مقاربة وصفية تحليلية تاريخية تقف عند "**الوزن**" في المنجز النقدي القديم، ثم التحول إلى "**الإيقاع**" في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، حيث تناولت نظرة "**الشكلانيين الروس**" لهذا المستوى، ثمَّ إضافات "**رومان ياكبسون**"، مستفيضا بعد ذلك في ما قدمه "**جان مورو**" في ما أُصطلح عليه بـ:"**أسلوبية الأثر**"، ثمَّ إضافات "**هنري ميتشونيك**" من خلال "**إنشائية الإيقاع**".

ولم أغفل إضافات المغاربيين في هذا الجانب، حيث عرجت على التونسي "**محمود المسعدي** " وكتابه **(إيقاع السجع العربي)** والذي يعتبر إضافة مهمّة تخدم "**الإيقاع**" في أحد مستوياته، يليه "**منصف الوهايبي** " و **(إشكالية المصطلح)**، ثم "**محمد مفتاح**" في كتابه **(مفاهيم موسعة لنظرية شعرية)** واصطلاح "**الشّع/سيقي**"، ثمّ "**عبد اللطيف الوراري**" وكتابه **(نقد الإيقاع العربي)**، ثمّ "**عبد القادر رابحي**" وكتابه **(النَّص والتقعيد)** ، ثمّ "**مشري بن خليفة**" من خلال كتابه **(القصيدة الحديثة في الَّقد العربي المعاصر)** ، وأخيرا تناولت مقاربة "**فرج العربي**" حول**(إيقاع الإيقاع وضرورة المعنى)** لتشكيل رؤيا واضحة عن الجهود المبذولة في هذه الإطار والتي تعتبر إضافة مشرفة للمنجز النقدي المغاربي والعربي بشكل لافت.

في **الفصل الأول من هذه الدراسة** ، تناولت "**بنية الإيقاع الشعري العربي و أشكالها الأسلوبية**" ، حيث تعرضت في العنصر الأوّل بالتفصيل لإيقاع "**الصّوت**" الذي يتضمَّن بنيتيْن أساسيتين هما "**التوازي**" و"**التكرار**"، ثمَّ تناولت في العنصر الثّاني إيقاع "**القافية**" بأشكالها "**البسيطة**" و"**المتواطئة**" و "**المتناوبة**" و "**المتوالية**" و "**المركّبة**"، وخصَّصت العنصر الثالث لإيقاع "**قصيدة النّثر**" كشكل شعري معاصر متناولا الخلفية والمرجعيات ، مبرزا لمحدداتها الإيقاعية باعتبارها نصّاً خارجا عن"**الوزن**" بمفهومه الكلاسيكي ،لأختتم هذا الفصل بإيقاع "**البياض**" .

وخصّصت **الفصل الثّاني لماهية التشكيل الأسلوبي الإيقاعي في ديوان الجاحظية و أبعاده الوظيفية** ، حيث تناولت في العنصر الأول من الجزء الأول، التشكيلات الوزنية المؤثثة لنصوص الديوان العمودية منها، وفي العنصر الثاني تفعيلات القصائد الحرة، لأخصص العنصر الثالث للوظيفة الدلالية لإيقاع تفعيلات النصوص الحرة :

"فاعلن، فعولن، متفاعلن، مفاعلتن، فاعلاتن" إضافة إلى ظاهرة "التمزيج" كشكل إيقاعي جديد في الشعرية العربية المعاصرة.

و في العنصر الرابع ، وقفت على التمثيل العددي للنصوص النثرية التي تضمنها "**الديوان**" .

أما الجزء الثاني فقد تناولت فيه "**القافية**" و تمثلاتها ، البسيطة و المتواطئة و المتوالية و المنوعة، لأخصص الجزء الثالث لأشكال "**الروي**" فأحصيت أشكاله و حروفه ، ووضعت له نتائج.

في **الفصل الثالث** من هذه الدراسة تناولت "**البنيةُ الإيقاعية لديوان الجاحظية..أساليبها و مستوياتها**" ، فوقفت في الجزء الأول على " بنية الوقفة و تمثلاتها الإيقاعية" بدء من "الوقفة التامة"، ثم "الوقفة الوزنية" و أخيرا "الوقفة الدلالية.

و في الجزء الثاني عرجت على "**التضمين**" باعتباره انزياحا صوتيا في نصوص الديوان له أثره في زحزحة الوتيرة الإيقاعية خصوصا و أنه كان يُعتبر هنةً عروضيةً في الفكر النَّقدي القديم، فقدّمت أمثلة لذلك، وأشرت إلى أشكاله من "**التضمين الشّعري**" إلى "**التّضمين القرآني**" إلى "**التضمين النَّثري**"، لأتناول في الجزء الثالث "**إيقاع البياض**" و "**علامات الترقيم**" ، متناولا نماذج شعرية لتجارب مختلفة للوقوف على دلالاتها و أبعادها خصوصا الإيقاعية منها.

في الفصل الرّابع و الأخير من هذه الدراسة ، رصدت "**أسلوب التكرار في ديوان الجاحظية ..أشكاله و تمثلاته ووظيفته الإيقاعية**" فقد تناولت في الجزء الأوّل منه "**التكرار**

الاستهلالي" والنّصوص التي تمثله، ثمّ "**التكرار الختامي**" في الجزء الثّاني، ثمّ "**التكرار الدائري**" في الجزء الثالث، و "**تكرار اللاّزمة**" في الجزء الرّابع واعتمدت مقاربة إحصائية بشكل عام مع تقديم نماذج شعرية لكل شكل تكراري، لأختتم هذا الفصل بدراسة أشكال "**التكرار التراكمي**" مثل" **تكرار الوحدات المعجمية**" و " **تكرار الصيغ الصّرفية**" و "**تكرار المكوّن النّحوي**" والوقوف على دلالاتها الأسلوبية ومن ثمّة ترجمتها إلى نتائج و أرقام لها دلالتها و أبعادها في هذا المنجز.

في خاتمة هذا البحث أخلص إلى نتائج هذه الدراسة ، وأُبرزُ ما وقفت عليه في المنجز الشّعري المغاربي من خصوصيات في وجـــود هذا الكم المعتبر من النصـوص على اختلاف مرجعياتها و تجاربها .

وبعد ثبت لأهم مصادر البحث ومراجعه، وفهرس المحتويات، خصصت ملحقا للمصطلحات الواردة في هذا البحث، ثم ملخَّصا بالفرنسية .

في الأخير أن أشير إلى بعض الصعوبات التي اعترضتني في هذا البحث و لعلَّ أكبر صعوبة عانيت منها – رغم مجهودات وتوجيهات أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور "**علي ملاَّحي**"– هي عدم تخلصي من شخصية المدرّس في إنجاز هذا البحث ، فكثيرا ما أقع في فخِّ التحليل المدرسي –**بتعبير أستاذي المشرف**– وهو ما لا يمكنني التخلص منه إلاَّ ببذل مجهودات مضاعفة وتوجيهات متواصلة من أساتذتي المشرفين على مناقشة هذا العمل.

أضيف إلى ذلك قلة الدراسات التي تناولت الراهن الشعري المغاربي بصفة شاملة و إن وُجدت فإنها لا تتجاوز النطاق الإقليمي مما يعني غياب رؤيا واضحة رغم جهود كثير من الأساتذة و الدارسين في هذا الإطار.

أسأل الله التوفيق على أمل أن لا أُعدم توجيهات أستاذي المشرف و الأساتذة المناقشين لأنَّ معيار نجاح بحثي هذا هو مدى ما يقدمه لي أساتذتي من ملاحظات فكلما كثرت انتقاداتهم وملاحظاتهم كلما أدركت أن عملي استحق عنايتهم واهتمامهم..

والله الموفق.

الفصل التمهيدي:

البنية الإيقاعية وتحولاتها الاصطلاحية والشعرية ..

من "الوزن" إلى "الإيقاع"

1. "الإيقاع" ..والتحوُّلات الاصطلاحية والشعرية
2. "الإيقاع" والمناهج النقدية المعاصرة
   1.2. "الإيقاع" عند الشكلانيين الروس
   2.2."الإيقاع" عند "رومان ياكبسون"
   3.2. "جان مورو" وأسلوبية الأثر
   4.2."هنري ميتشونيك" و إنشائية "الإيقاع"
3."الإيقاع" وإضافاتُ المغاربيين
   1.3."محمود المسعدي" و إيقاع "السجع"
   2.3."منصف الوهايبي" و إشكالية المصطلح
   3.3."محمد مفتاح"، واصطلاح "الشع/سيقي"
   4.3. "عبد اللَّطيف الورَّاري" ،ونقد "الإيقاع"
   5.3."عبد القادر رابحي " العودة إلى النَّص
   6.3. "مشري بن خليفة" و إيقاعية الخطاب
   7.3."فرج العربي" ، وإيقاع "الإيقاع"

1. "الإيقاع" والتحولات الاصطلاحية والشعرية:

"**الإيقاع**" يقابل التنظيم، كأنْ **<< يوقع الألحان ويبينها أيْ أنه يأتي من إيقاع اللحن و الغناء>>**(1)،أو هو**<<التردد المنتظم الناجم عن توزيع عناصر لغوية في البيت أو الجملة الموسيقية>>**(2)،أو**<< الرجوع المنتظم في السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متشابهة ناتجة عن عناصر منطوقة>>**(3)،وعموما فهو من المفاهيم التي ارتبطت بالشعر والموسيقى قديما وحديثا وإن اختلف النقاد في تحديد مفهوم دقيق له نظرا لتقاطعه مع "**الوزن**" كمفهوم خليلي لأنّه <<**أكثر الكلمات التي لها تأثير سحريّ إذ لا يمكن أن يحدّد معناها تحديدا كاملا. لم يأل كثير من علماء الشعر والجمال والبلاغة، ومن منظّري الخطاب، وواضعي أوفاق النظر الشعري قديمه وحديثه، جهداً في تحديدها دون جدوى.. أرادوا تحديدها، لكن دون كبير نجاح >>** (4).

وفي "**معجم مصطلحات الأدب**"، فإنّ "**الإيقاع**" كلمة يونانية الأصل بمعنى الجريان أو التدفق، و**<< المقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصّوت و الصّمت، أو النّور والظلام، أو الحركة و السكون...أو الإسراع و الإبطاء، أو التوتر و الاسترخاء...فهو يمثل العلاقة بين الجزء و الجزء الآخر، وبين الجزء و كل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي . ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني.>>** (5). وعليه فقد تجاوز إطار البحور الخليلية المعروفة مع الموجة الشعرية الجديدة وتناسلِ المناهج النقدية وبروز "**الأسلوبية**" كمنهج نقدي اهتمّ بهذا العنصر على عدة مستويات ، فأصبح عنصرا تنظيميا ينصب على المستوى الصوتي للغة الشعرية

---

(1):ابن منظور، لسان العرب،إعداد وتصنيف: يوسف خياط و نديم مرغشلي، دار لسان العرب، دون تحديد للطبعة، بيروت ، لبنان، 1970م ، باب: "وقع".

(2): le petit Larousse illustré ,Dictionnaire encyclopédique ,paris ,1994,(rythme).

(3): Dictionnaire de linguistique,librairie Larousse, paris ,1973,(rythme).

(4):انظر:

عبد اللطيف الوراري، نقد الإيقاع العربي، جريدة القدس لعربي، العدد: 6875 ،الموافق لـِ:2011/08/20م، ص:10.

(5): فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة،(قراءة في نصوص موريتانية)، وزارة الثقافة، الجزائرية، ط1، 2009م، ص:25.

وإنْ ارتبط "**بالوزن**" الذي يرى "**كوهن**" أنه:**<<..توارد مقطعي محدِّد للبيت الشعري لا يخضع بالضرورة لعدد المقاطع وإنمَّا لتكرارها في القصيدة >>**(1)، أيْ توالي المقاطع الصوتية بانتظام للوصول إلى صيغة شعرية تنتظم في سياقها القصيدة، وهو بذلك **<< ظاهرة تقوم على التكرار المنتظم...أو هو العلاقة الزمنية بين أجزاء اللحن>>**(2). أو هو **<< هو المعنى الذي لا تترجمه اللغة مترجما بوسائل أخرى>>**(3).

إنَّ الذي يقوم بالدور التنظيمي في النص هو "**الإيقاع**"، ووظيفته تحقيق الشعرية للقول الشعري في عناصره اللغوية ، والدلالية ، والشكلية وهو ما ذهب إليه "**ياكبسون**" حين أطلق عليه في كتابه **(قضايا الشعرية)** مصطلح " **نحو الشعر**"، فكلُّ كلمة في السياق الشعري مرتبطة ارتباطا وثيقا بموسيقى أو إيقاع في إطار النَّص ككل ، فالكلمة**<< حاملة لخصائص هذه المستويات النصية ، وممثلة لها بما تحمله من خصائص..>>**(4). واللاَّفت أنَّ معظم الدراسات النقدية العربية المعاصرة لم تناقش مفهوم "**الإيقاع**" من خلال الشِّعرية ، بل ناقشته من خلال الوزن والتغيرات التي تطرأ على البحور سواء من خلال الأرقام الثنائية لوصف موازين الشعر العربي "**محمد طارق الكاتب**" أو الشعر كظاهرة عروضية "**نازك الملائكة**"، أو دراسة "**النبر**" و"**الكم**" "**محمد النويهي**" أو مناقشة تركيب الوحدات الإيقاعية "**شكري عياد**" ثم مجهودات "**كمال أبي ديب**" في علم الوزن وليس "**الإيقاع**" إلا انه يبقى – في نظر "**زمطور**"– **<< القوة المغناطيسية للشعر >>**(5).

إنَّ "**الوزن**" ليس إلاَّ شكلا من أشكال "**الإيقاع**" لكونه **<< حركة منتظمة متساوية ومتشابهة تقوم على دعامتين : من الكم والنبر ،مهما اختلفت وظيفة كل منهما>>**(6).

---

(1): جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص: 84.

(2):شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط1، القاهرة ، 1968م، ص:112.

(3): القط عبد القادر، مقال: "رؤية الشعر المصري المعاصر في مصر"، مجلة إبداع، مارس، 1996م، ص: 19.

(4): سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 1993م، ص: 245 .

(5): P. Zumthor, Introduction a la poésie orale, ed : Seuil, 1983, p :156.

(6):شكرى عياد ، موسيقى الشعر العربى، دار المعرفة، ط2، القاهرة، 1978م، ص:57.

وبالعودة إلى الفكر النَّقدي العربي القديم نجد أنَّ "**الجرجاني**" من القدماء السباقين إلى اعتبار "**الإيقاع**" عنصرا خادما للنص وليس العكس بقوله :

<<الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شي ء إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كان كلام خيرا من كلام >>(1)، وهو ما يعني أنَّ "**الإيقاع**" سند المعنى، ولا يعتبر الاحتكامُ إليه في كل الحالات إلا إذا شدَّ من عضد المعنى،وكان خادما له،لأنَّ السَّابق هو المعنى،وانشغال النقاد المعاصرين بالوزن كقضية مركزية بعيدا عنه المعنى هو إخلال بأهم مقتضيات النَّص، وإهمال لأسمى قيمه(2).

إنَّ "**الإيقاع**" بمستوياته ، داخليا كان أم خارجيا من طبيعة اللغة في الشعر – بالخصوص– و النثر؛ وهو أوسع من "**العروض**" الذي يختص بالنظم**<< وليس ببعيد أن يكون لطغيان الانتظام الوزني على القصيدة العربية الكلاسيكية علاقة بما استقر في أعمال نقدية عربية من اعتبار الإيقاع مرادفا للعروض حينا وللوزن أحيانا،وما نشأ عن هذا الخلط من تذبذب أضعف الصيغة الاصطلاحية للإيقاع>>**(3) إلى فترة غير بعيدة ، فترة عرفت تحولات دراسية و معارفية بظهور المدارس اللسانية والنقدية المجاوزة التي استطاعت أن تجعل من "**الإيقاع**" الخاصية الأساسية للشعر(4)، بل لقد أصبح **الدال الأكبر** –كما ذهب إليه "**هنري متشونيك**"– (5) لأنَّ بحر الشعر يُعتبر وحدة قياس أو ضبط بخلاف "**الإيقاع**" بوصفه تنظيما للخطاب،أيْ للمعنى(6) من خلال الصوت والتكرارات المختلفة والوقفات، والفراغات و علامات الترقيم...فهو –كما يقول "**لوتمان**"– يشمل :

---

(1): عبدا لقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق:رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دون تحديد للطبعة، 1978م، ص:364.

(2): محمد لطفي اليوسفي،المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس، ط1، تونس، 1992م، ص:7–8.

(3):في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، (مرجع سابق) ، ص:29.

(4):مصطفى السعدني، الملفوظ الشعري، جدلية بين الدال والمدلول، قراءة في تراثنا النقدي والبلاغي ، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية،1989م، ص:21.

(5):هنري ميتشونيك، راهن الشعرية، ترجمة:عبد الرحيم حزل ، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003م، ص:18.

(6): H. Meschonnic , critique du rythme ,anthropologie historique du langage ,ed : verdier,paris, 1990, p :708

<<عناصر متنوّعة تتنزّل في مواقع متماثلة بغية تسوية غير المتساويين والكشف عمّا بين المختلف من وجوه الائتلاف والتماثل كما يحدث بتكرار ما تشابه للكشف عمّا في المتشّابه من تخييل وما في الواحد من أسباب الاختلاف ..>> (1) لم تكن في السَّابق ذات أثر في المنجز الشِّعري القديم.

إنَّ **<<القيمة الجوهرية لمفهوم الإيقاع أنه ليس ملزما على نحو أقنومى ، بل هو عنصر دلالي بالغ الاتساع ، بحيث يمنح الشاعر أكبر مساحة ممكنة من الحركة و الفعل الشعريين غير متقيد بكيان شكلي معد سلفا>>** (2).

وعليه، فإنَّ البنية الإيقاعية هي مجموعة من العلاقات المعقدة بين ما يثور على النظام وما يحافظ عليه، بل إن تحطيم النظام في حد ذاته نظام ولكن من نوع آخر. والشعر العربي – كما هو الشعر في كل أنحاء الدنيا – يجمع بين السائد و المختلف، بين النسق والخروج عن النسق، وهي سمة مشتركة في الشعر على مختلف أنواعه والفنون على تفرعاتها، والخروج عن المعتاد/المؤتلف هو أصل الإبداع، و**<<القاعدة في الفن هي تحاشي الانتظام>>**(3).لتحقيق رغبة كسر الجمود ومقاومة صور طبق الأصل، والمحاكاة الجوفاء التي تنأى عن اكتشاف مخبوءات اللّغة وممكناتها، كل ذلك من أجل إثارة **<<الانتباه واليقظة،ودعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسّي، وجعل العمل الفني أقدر على التعبير >>** (4).

---

(1): critique du rythme ; p:398

(2): صلاح السروي ، تحطيم الشكل ،خلق الشكل في الشعر العربي المعاصر،الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة،1997م، ص:159

(3): عبد الفتاح الديدي، النَّقد و الجمال عند العقَّاد، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، القاهرة،1968م، ص:46

(4):علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة،1993م، ص:171-172.

إنَّ التحول من "**الوزن**" إلى "**الإيقاع**" لم يكن بمنأى عن الحراك الشِّعري العالمي والعربي، بتعدد أشكال الكتابة الشعرية و حدوث التعابر بين النُّصوص خصوصا المغاربية على اعتبار البعد الجغرافي وارتباط جنوب المتوسط بشماله، والبيئة الطبيعية المختلفة والانفتاح على الثقافات العالمية، ما أضاف لها أبعادا دلالية وجمالية وإيقاعية متنوعة بتنوع الأشكال التعبيرية انطلاقا من العمودي الخليلي فالاسترسال الحرّ، فالقول الشعري النثري الذي يصنع إيقاعه الدّاخلي .

لقد تنوعت المرجعيات التي ينطلق منها الشعر المغاربي بانفتاحه على الأدب الغربي إجمالا والفرنسي على وجه التحديد وهو ما يفسر التوجه النقدي الأسلوبي الذي واكب هذا الحراك، حيث اتخذت النصوص الشعرية أبعادا ورؤى مختلفة ، وقدمت إضافة للمنجز الشعري العربي بتمردها على "**السائد النمطي**" بتحولاتها العميقة انطلاقا من:
<< تعاملها مع القيم اللُّغوية المعرفية مما كان له أثر بعيد في تبلور مفاهيم لغوية إبداعية ونقدية جديدة تتجاوب بشكل واع مع الرؤى الحضارية و الاجتماعية و الفكرية المتغيرة..نجم عن ذلك تنوع في أساليب الشعرية والعمل على الاكتشاف و الابتكار و الإبداع ..>> (1).

ومما لا شك فيه أن التأثر بالمدرسة الفرنسية بحكم الماضي والجغرافيا جليٌّ في التجديد اللاّفت على مستوى المضامين و الدلالات و الموسيقى ،هذه "**العقبات**" الثلاث –كما يسميها الدكتور "**علي ملاَّحي**"– كان لزاما تجاوزها لتوطيد الشعر بواقعه الأدبي:
<< الأذن الموسيقية المتمسكة بالإيقاع التقليدي،ثم الصيغ اللغوية الموروث وما يتصل بها من أساليب بلاغية وتراكيب لغوية إضافة إلى القيم الاجتماعية والثقافية و الفكرية و الذوقية السائدة، والحريصة كل الحرص على النموذج الشعري النمطي بما يتضمنه من مفاهيم معرفية ولغوية و جمالية..>> (2).

---

(1): علي ملاّحي، الجملة الشعرية في القصيد الجديد، السياب نموذجا، دار أبحاث، ط1، الجزائر،2007م، ص:12
(2): المرجع نفسه، ص:05

2. "الإيقاع"،والمناهج النقدية المعاصرة:

لقد استقطب الإيقاع اهتمام الدارسين المعاصرين ، فتشعبت مستوياته ، و أُفردت له الندوات و الدراسات باعتباره عنصرا كونيا ، فالمنظومة الكونية إيقاع، والحياة إيقاع، وهو بذلك نبض عكس الموت، ليتوسع مفهومه ويصبح عنصرا جماليا ودراسيا في الشعرية المعاصرة.

ولعلَّ أسئلة "**الإيقاع**" الراهنة تتمحور أساسا حول الخطاب الشعري كينونة وحضورا، كحدّ الإيقاع ووظائفه وعوامله ومكوّناته واختصاص الشعر به دون الكلام على اختلاف التجارب الشعرية، و قضايا التشاكل والانتظام وعلاقة الإيقاع بالوزن/ العروض وعلاقة الصوت بالمعنى...هذه الأسئلة التي حاولت الكثير من المدارس اللسانية الإجابة عليها، لكنها لم تصل إلى نتائج في مستوى هذا العنصر ، منها :

1.2.الشكلانيون الروس :

يرى أقطاب هذا الاتجاه أنَّ العناصر الصوتية والإيقاعية ليست مجرد ثوب خارجي يرافق الفكرة، و إنما هي الشكل المحسوس الذي تتجسم فيه وتتبلور،فاعتبروا "الإجراء" Proceed مركزاً لمشاغلهم. وهو ما حاول " **تينيانوف**" Tynianov أن يبلوره و يتدبّر في ضوئه العمل الفنّي باعتباره كلّية دينامية متميّزة. وإليه يعود التأليف في "**الإيقاع**" لدى هذه المدرسة ، فهو ليس عنصرا أساسيا، وإنما عنصر من عناصر الخطاب الشعري متضمَّن فيه، وبالتالي فهو:

<< حركة تعرض بكيفية خاصة ، والقصيد المنشور في كتاب لا يجلو غير آثار تلك الحركة. فالذي ينبغي أن يُعتدّ به إيقاعاً إنما هو الخطاب الشعري لا الآثار الخطية الدالة عليه >>(1). وهو ما يعني أن "**الإيقاع**" ليس منجزا أو ضرورة لغوية، بل هو مجموعة ظواهر متشابكة تخصُّ المتن الشِّعري .

---

(1): A. Wellek et A. Waren, la théorie littéraire, ed seuil ,paris , 1971, p:133/134

ما يعنيني في هذا البحث هو أسئلة "**الإيقاع**" الراهنة ؛ وليس تلك الإشارات المتفرقة في الأدب العربي و الآداب الأخرى قديما والتي لا يمكن القفز على امتدادها وأسبقيتها التاريخية التي تمتد إلى الفكر اليوناني الذي سار على نحوه علماء البلاغة العرب قديما، كما يذهب إليه الفرنسي "**جان مورو**" بقوله: **<< إنَّ الذين كتبوا في الإيقاع اقتفوا أثر أفلاطون إذ حدّ الإيقاع بانتظام الحركة إلا أنهم انقسموا في ذلك فريقين، هذا ينزع منزعاً بيطاغوريا " ويجعل الإيقاع مدركا عددياً أساسه الانتظام وذاك ينزع منزعا هيراقليطيا " ويجعل الإيقاع مدركاً نوعياً أساسه الحركة والانسياب >>(1)**... تلك الأسئلة التي تتعلق بالخطاب الشعري كينونة وحضورا، كحدّ الإيقاع ووظائفه وعوامله ومكوّناته واختصاص الشعر به من دون الكلام على اختلاف التجارب الشعرية، وتدبّر قضايا التشاكل والانتظام وعلاقة "**الإيقاع**" بالوزن/ العروض وعلاقة الصوت بالمعنى.

وبالعودة إلى أقطاب هذه المدرسة، نجد أنهم يعتبرون وحدة الإيقاع الأساسية هي البيت على أساس أسبقية الحركة الإيقاعية، ومادام البيت يتقيد بقوانين النحو ،فإنه ليس بمنأى عن نحو "**الإيقاع**" باعتباره خاصته الأساسية التي تميزه ، فالمنطلق الأساسي لدراسته لا يكون إلاَّ بتعالق المستويين الإيقاعي والدلالي ، وهو ما ذهب إليه "**تينيانوف**" في كتابه**(البيت الشعري ذاته)** (2)، ولعلَّ أهم ما ذهب إليه هو أنَّ البحر الشعري و ديناميته/ حركيته ، مكونٌ أساسيٌ للإيقاع بل هو منطلق عوامله.

إلاَّ أنَّ القافية أو المقطع أو النبر أو البحر أهمّ ما يميِّزُ الأثر الفنيّ ، فهي ظواهر مشتركة، تبرز خاصية اختلاف الإيقاع وتنوعه ودوره الوظيفي، فدينامية الخطاب هي التي تجلو "**الإيقاع**" أي ما يحدث فيها من تفاعل بين الوحدات المعجمية / الدلالية و العروضية والنحوية بعضها مع بعضها الآخر(3).

---

(1): أحمد حيزم، فنّ الشعر ورهان اللغة، دار محمد علي للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2001م ، ص: 36.

(2): صدر باللغة الروسية، وتُرجم إلى الفرنسية سنة: 1977م.

(3):انظر:

I. Tynianov, Le vers lui - même - Les problèmes du vers, ed : U.G.E., Paris, 1977, p :64.

أما المادة الصوتية فإن لها في الشعر شأناً خاصاً غير النثر ولذلك عُدّت كلّ ثورة في النثر ثورة في تكوينه الصوتي. الصوت في الشعر هو عامل البناء المهيمن ومكوّنات البناء الأخرى تابعة له أما عامل البناء المهيمن في النثر فهو الوجهة الدلالية.

ولمّا كان العامل المهيمن في السلسلة هو الذي يمتلك قوة الاستيعاب باستتباع غيره فإنّ تدبّر الإيقاع في النثر هو ضرورة غير تدبّره في الشعر لاختلاف العامل المهيمن. وأيّا كان الأمر فإنّ المقاربة الصوتية لا يمكنها في نظره أن تستنفذ بعض الظواهر مثل البحر أو القافية ولاسيما ما كان منها خارجاً عن المدى "**الأكوستيكي** " Acoustic مثل التراكيب.

و إجمالاً فقد جعل " **تينيانوف** " وحدات الإيقاع في الملفوظ الأدبي أقل عدداً وأكثر ترابطاً مما هي عليه في الأقاويل اليومية طالما كانت ديناميتها ونظام التتابع فيها مميزة لها ووزعها إلى عوامل أربعة كالتالي:

أولا:

– وحدة السلسلة من الأبيات.

ثانيا:

– انسجام السلسلة.

ثالثا:

– دينامية المادة اللفظية.

رابعا:

– وجوه التعاقب في المادة اللفظية.

2.2 . الإيقاع عند" رومان ياكبسون" (1896-1982م) :

لم يمثل "**الإيقاع**" عنده مفهوما مركزيا كما هو شأن مصطلحات أخرى مثل التكافؤ Equivalence والتوازي Parallelism و التشاكل Similarity و الصوت و المعنى(1). ومع ذلك فهي تعتبر آليات إيقاعية بالنسبة للباحثين في "**الإيقاع**"، فهو يعتبر القصيدة نصّا تهيمن عليه وظيفة خاصة من وظائف اللغة متّصلة بمادة الكلمات ذاتها Substance.

إنَّ اختيار الكلمات ليس اعتباطيا ،و إنما هو نتاج مجموعة من علاقات من علاقات التشاكل الصوتي انطلاقا من تحليل الأصوات و رمزيتها ،وهذا الاختيار يتحقق << **على أساس التكافؤ والتضاد والترادف والتقابل أمّا التركيب فعلى أساس التجاور. والوظيفة الإنشائية تسقط مبدأ التكافؤ من محور الاختيار على مبدأ التجاور من محور التركيب..>>** (2).

لقد ركّز "**ياكبسون**" عند تحليل النصوص الشعرية على عرض نظام بنائها العام من خلال تقنية "**الترجيع**" و تحديدا نصوص الشعر الشفوي ليتراءى لنا البيت الشعري أشبه بآلة لصناعة صور صوتية تتوالد توالداً انسيابيا منتظما بفعل التقفية، فالنَّص أو البيت في هذه الحالة نسيج ضروب التكافؤ المختلفة ،بخلاف "**زمطور**zumthor " الذي يوسع هذا الإجراء "**الترجيع**" ولا يحصره في المستوى الصوتي فقط،**<< وإنّما هو يشمل ضروب التكرار على اختلافها (الكلمات، الجمل،الصيغ، الأصوات،المعاني ..) ... إن الإيقاع الناشئ عن الترجيع يتحقق في كل مستويات الكلام>>**(3).وهو ما يعني أنَّ هناك صلةً مفصلية بين"**الترجيع**" و "**الإيقاع**" ،أو أنّ "**الترجيع**" عنصر إيقاعي ثابت، والذي اعتبره

---

(1):كان آخر ما فكّر في تأليفه قبل موته" Pound and Meaning " انظر :

D. DELAS, R. Jakobson, ed : Bertrand Lacoste, Paris, 1993, p :73

(2): R. Jakobson, Essais de Linguistique générale, ed : Minuit, 1963, p : 220

(3): Introduction a la poésie orale, p : 142

"**ياكبسون**" فيما بعد جوهر الشعر Essence(1). فالجوهر حسبه يكمن في الترجيعات المطردة(2).

ومهما يكن، فإن أبحاث "**ياكبسون**" في هذا المجال، تُعتبر تأسيسا أوليا لما تبعها ، وإن كان يغلب عليها الدرس اللِّساني البحت.

3.2."جان مورو"..وأسلوبية الأثر:

لعلَّ من أهم التحولات التي شهدها المبحث الإيقاعي،ما جاء في "**النظرية الأدبية**"(1) للأديب الفرنسي "**جان مورو**" بشكل أكثر دقة وتفصيلا على غرار قضايا حدّ الإيقاع وضروب قيسه وعلاقة الصوت بالمعنى، بحيث يندرج هذا العمل ضمن ما يُعرف بأسلوبية الأثر، فحتى و إن كانت أبحاثه تركز على الجانب النثري، إلا أنّ أهم عنصر تطرق إليه هو ضرورة الفصل بين "**الإيقاع**" و الغناء وعلى اختزال "**الإيقاع**" في أبنية صوتية منتظمة يحكمها العدد، والتركيز على رصد الظواهر الإيقاعية خاصة "**النّبر**" الذي يعتبر عنصرا إيقاعيا مشتركا بين الأثر الشعري والنَّثري يقوم على أساس الانتظام .

أما عنصر "**الترجيع**" عنده، فيتمثل الترديد الصوتي (الجناس ناقصاً أو تامّا) ، فهو بمثابة حراك خطي تجسده الألفاظ و التراكيب السائرة على منوال ما ينظمه النَّاص / المبدع سواء كانت هذه الحركة أفقية أو عمودية بما في ذلك التكرار والترادف ممَّا يجعل "**الإيقاع**" مجموعة من الصيغ الشكلية المتغيّرة دائما بحسب متطلبات الحالة الإبداعية / حالة الكتابة و ظروفها .

---

(1): R. Jakobson, Questions de poétique , ed : Seuil,paris ; 1973, p : 234

(2): المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(3): La théorie littéraire, p :217 a 248

إنَّ المتتبع لأعمال هذا الباحث ومقارباته خاصة في دراساته لأعمال "**شاتوبرايان**"(1) يجد أنَّ النظام والترجيع والتساوي و التقايس والمراوحة والتناغم والتناسب والتوازن أيقونات شكلية إحصائية تحدُّ من سعة الأثر الأدبي في شكلها المخبري، وهو ما يجعل النَّص أقرب إلى العملية الرياضياتية، وأبعد عن الشعرية، وهو ما يفتح المجال واسعا لدراسات أخرى تقف عند حدود هذا الطرح الجريء .

4.2. "هنري ميتشونيك" (1932- 2009م) " و إنشائية "الإيقاع" :

أقام هذا الباحث مشروعه العلمي في محاولة منه للرّد على ما خلُص إليه البنويون كمرحلة أولى في سلسلة من أعماله(2)، وكان "**الإيقاع**" عنصرا محوريا في أغلب دراساته، ليعتبره الكثير من معاصريه صاحب نظرية إيقاعية (3)، فقد تجاوز مرحلة اعتبار عاملا تزيينيا للشعر خاضعا للصنعة لا أكثر، فهو يتجاوز هذا المفهوم الجاف الذي ليس من العمل الإبداعي في شيء ، وبالتالي إفراغ هوية و وظيفة من قيمتها الجمالية، إلاَّ أنَّ "**الإيقاع**" – في نظره – لا يتعلَّق بالشعر وحده ما دام ركنا من أركان اللغة، فلكلِّ نص/ خطاب إيقاعه الخاص مهما كان جنسه. ولم يكتف بهذا الحد، بل إنه انبرى للرد على كثير من نقاط الخلاف أو الشبهات –كما أسماها–منها:

أ/–الشبهة الموسيقية:

يرى " **ميتشونيك** " أنَّ كلّ مقاربة تعقد مقارنة بين "**الإيقاع**" في الموسيقى ، و"**الإيقاع**" في الشعر هي مقاربة تجري الإيقاع في تيّار مضاد للغة ومضاد للشعر(4).

---

(1): **Voir :**

J. Mourot , le génie d' un style: Chateaubriand : rythme et sonorité dans les mémoires d' outre tombe, 1969 .

(2): **H. Meschonnic, Pour la poétique I, II, III, Iv, v. ed : Gallimard ,paris, 1970/1978.**

(3): **G. Dessons, Introduction a la poétique, ed : DUNOD,paris, 1995, p : 243 a 257**

(4): **Critique du rythme, p : 128**

ب/-الشبهة العروضية :

إنَّ الخلط بين "**العروض**" و"**الإيقاع**" غير ممكن باعتبار العروض عنصرا عدديا/ قياسيا خاضعا لنظام صارم، يسقط على اللغة ما في الكون من توازن ونظام و أقيسة ، إضافة إلى كونه يحمل طابعا سلبيا يتحكم في مصير البيت دون المعنى، أو بمعزل عن حدثان الخطاب(1)، وبذلك فهو من هذا المنظور بعيد كل البعد عن صياغة المعنى الشِّعري أو الشعرية(2).

ج/-الشبهة البنيوية :

لعلَّ من أهم المآخذ على الاتجاه البنوي في "**الإيقاع**" سطحيته في التعامل مع هذا العنصر،وقصوره على التعمق فيه ، فهو يختزله في التكرار و العدول وبعض الجوانب الشكلية الأخرى التي تقف في الطرف الآخر من المعنى ولا تكمله ، ويصير بذلك الخطاب شكلا لا حياة فيه بخلاف "**ميتشونيك** " الذي يعتبره كائنا حيويا نشطا متحركا و منفتحا(3).

د/-**الشبهة السيميائية :**

يعتبر الاتجاه السيميائي كلا من "**الخطاب**" و"**الإيقاع**" علامةsigne ، وهو ما يعني وه ما يحدُّ من مكانة تناولها لعنصر"**الإيقاع**" الذي لا يعدو كونه نظاما علاميا لا أكثر(4).

من كلِّ ما سبق، يتَّضح أنَّ عنصر "**الإيقاع**" شكَّل هاجسا مختلفا لِـ: " **ميتشونيك** " الذي دعا إلى إخلاص الجهود وتوحيدها لإثراء هذا العنصر وصياغة نظرية ملائمة تقف عند حدود الخطاب الشعري و تسبر تحولاته ،فالخطاب ليس مجرد علامة وفقط، فهو كلٌّ متفاعل ، و"**الإيقاع**" من مشمولاته التي لا يمكن حصرها فقط في الصوت أو التقفية لذلك

---

(1):المرجع السابق ، ص:621.

(2):المرجع نفسه، ص:565.

(3): نفسه، ص:112.

(4): H. Meschonnic, Politique du rythme, politique du Sujet, ed : verdier, paris, 1995, p : 149/150

ينبغي إخراجه من النظام العلامي المحدد لإمكانياته،وبالتالي إمكانيات الخطاب وفتوحاته من جهة،وإخراجه من دائرة مصاحبته للمعنى كشكل تعبيري من جهة أخرى، فهو القوة التي تلازم العلاقات السياقية والعلاقات الجدولية أي الكيفية التي تأتلف بها عناصر الخطاب لتدلّ على معنى والكيفية التي تنتظم بها وحدات متعاوضة، فالشكل متى قُطع عن المعنى أسلم الأمر فيه إلى ضرب من الظنّ والتخمين في قيمه الجمالية، وبذلك تصير نظرية "**الإيقاع**" نظرية معنى، المعنى الذي يولد الخطاب كما يولد "**الإيقاع**" المعنى على أساس التفاعل، فهما متلازمتان غير قابلتين للقيس(1)، وبالتالي فهو لا يضع حدا فاصلا لهذا العنصر ، و يؤكد على ذلك بقوله :

<< إنّي أحدُّ الإيقاع في اللغة بكونه انتظام السمات التي تنتج بها الدوال اللسانية وغير اللسانية معنى خاصاً متميّزاً عن المعنى المرجعي وأسميه تدلالا (Siguifiance) : أعني القيم الخاصة بخطاب وبه هو وحده. هذه السمات يمكن أن تتنزّل في كلّ مستويات اللغة: النبر، النظم، الوحدات المعجمية، التراكيب.. وهي تشكّل في ائتلافها نحوا يعطّل القول بمستوى إيقاعي..>> (2).

لعلّ أهمَّ فتح أسس له هذا الباحث هو اعتبار "**الإيقاع**" مادة المعنى، هو حركة التلفُّظ، هو مادة التدلال (3)،وبالتالي تخليصه من الأحكام التي تنأى به في زاوية بعيدة عن المعنى بكل تجلياته، وتجعله رهين الأقيسة و الصَّوت و ما إلى ذلك، فالصّوت الفيزيائي / الأكوستيكي مثلا ليس من اهتمامات الإنشائي و إنما يختصّ به "**الإيقاع**"(4):

<في الشّعر، يراهن ميشونيك على النظر إلى الإيقاع مُتفاعلاً مع المعنى والذات داخل الخطاب، بوصفها عناصر تبادلُيّة، وأيضاً متحوّلة تبعاً للخطابات والوضعيات. فعلاقة

---

(1): H. Meschonnic, Critique du rythme, p : 203

(2):المرجع نفسه،ص:215

(3): نفسه، ص:217.

(4): نفسه، ص:705/707.

الإيقاع بالمعنى وبالذات، داخل الخطاب، تُحرّر الإيقاع من مجال العروض... وهو ما يبرّر لماذا يلحّ ميشونيك على أن يعدّ الشعر، وليس البيت، هو الممارسةُ النوعيّة للإيقاع>>(1).

إنَّ الشعر بهذه الصورة حدث يتشابك فيه المعنى بالإيقاع والإيقاع بالمعنى دون فصل بينهما،فهما متفاعلان يؤسسان في النهاية لاكتمال المعنى وسموه،المعنى الذي هو أصل الشعرية و غايتها، ومن ثمة فإن التعامل "**الميكانيكي**" مع البيت كعنصر إيقاعي يفرغ هذه الغاية و يحدُّ من توثبها ، وهو ما حاول "**ميتشونيك** " التأكيد عليه في مشروعه النقدي الداعي إلى تحرير "**الإيقاع**" :

<< في كتابه «سياسة الإيقاع، سياسة الذات»، يواصل ميشونيك مجهول البحث في الإيقاع ونقده. فبعد أن بحث حركة الكلام داخل الكتابة وكشف كيف يُحرّر الإيقاع الذات، يضع التصوُّرات التي تحكم علم الاجتماع والتحليل النفسي ولا تُخلي مكانها لأحد، موضع سؤال مُجدَّداً، فيما هو يعلن أنّ الأدب والفنّ غير قابلين للفصل عن تمثُّل المجتمع، بطريقةٍ تُفكِّر في الجماعة والمؤنّث. من البدء، يُقدّم العمل نفسه باعتباره مُخطَّطاً نقديّا لمجموع صيغ الفكر التي صنعت المشهد الثقافي الفرنسي والأوربي، وحتى الأمريكي، منذ الستينيّات من القرن الفائت، بما في ذلك النظريات، والبنيوية تحديداً، التي همّشت الشعر وألقت به جانب الانزياح والجنون، وقادت إلى الاعتقاد بـ"موت الذّات" ووضعت القصيدة والخطاب خارج تاريخيّتهما.>> (2).

وعموما ، يمكن القول أن هناك اتجاهات ثلاثة في القرن العشرين تناولت "**الإيقاع**" من زوايا مختلفة، فالأولى إنشائية شكلانية أسَّس لها "**ياكبسون**"، وهي –كما سبقت الإشارة إليه– ترى أنَّ الشعر هو الشكل الأمثل في التجربة اللغوية ، مكتف بذاته عن سياقه، يبتدع معانيه في اشتغال مادته اللغوية اشتغالاً يجد تبريره في علاقة الصوت بالمعنى.

---

(1): عبد اللطيف الوراري ، نقد الإيقاع العربي، (مقال سابق).

(2): عبد اللطيف الوراري، أفق الشعرية ، مدخل إلى شعرية ميتشونيك ،مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر و الإعلان، العدد: 70، سلطنة عمان.أ فريل،2012م.

والثانية إنشائية "**جان مورو**" التي و إن اختصت بالنثر،إلا أنها توصلت إلى نتائج أهمها ضرورة الفصل بين "**الإيقاع**" و الغناء ،والتركيز على رصد الظواهر الإيقاعية خاصة "**النّبر**" الذي يعتبر عنصرا إيقاعيا مشتركا بين الأثر الشعري والنَّثري يقوم على أساس الانتظام .

أما الثالثة فهي إنشائية "**ميتشونيك**" التي تستند إلى لسانيات الخطاب أو التلفُّظ الذي يراه "**بتفنيست** " فعلا تردّ فيه مسؤولية الملفوظ إلى الذات المتلفظة، فهي التي في ظرف معيّن، تحدّد استراتيجيا خطابها ونظام تشكله.

ففي الخطاب تتكشف وجوه الاستمرار والوصل بين الشكل والمعنى أو التعبير و المضمون – وإن تفاوت التحامهما وتفاعلهما من خطاب إلى آخر بحسب كثافة الصيغ الجاهزة أو انحسارها، هذا التفاوت و ديناميته/ حركيته هو شكل من إشكال "**الإيقاع**" في الخطاب.

إنَّ تركيز هذه الإنشائية علىّ لسانيات التلفّظ لم يكن اعتباطيا ،بل نظرا لمرونتها باعتبارها توفر جهازاً واصفاً كفيلاً بأن يفصح عن "**الإيقاع**" متجاوزة السيميائي إلى الدلالي بعيدا عن المستوى العلامي من جهة، ومتجاوزة اللغة إلى الخطاب من جهة أخرى ، فالخطاب هو الأصل الذي يوفّر الظرف الذي تتشكّل فيه. ومن ثمَّة فهي تتجاوز الملفوظ إلى فعل التلفّظ وفعل الحركة فيه في تحليلها عناصر غير لسانية (الخطّ – التنقيط – النبر – المدى الزمني – النغمة ..)،فالإيقاع خاصة محايثة للوظيفة اللغوية، وكامنة فيها(1)، والقصيدة نتاج فعل تلفّظ فريد تنتجه ذات ملازمة لفعل التلفّظ، ملفوظها هو أداة تشكّلها وظرفها الذي تكون فيه.

---

(1): **Voir :**

J. Kristeva, la révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé, ed: Seuil, Paris, 1974 , p : 221

3. "الإيقاع" وإضافاتُ المغاربيين:

1.2. "محمود المسعدي"(1911 - 2005م)، و "إيقاع" السجع :

يلتصق "**الإيقاع**" –كما سبقت الإشارة إليه – كثيرا بالشعر،وقلَّ أن تكون هناك إشارات في هذا المضمار تتعلق بالنثر خاصة في الدرس النقدي العربي ولعلَّ "**المسعدي**" من القلائل الذين و إن اقتصرت أبحاثهم على النثر و مقامات "**الهمذاني**" و "**الحريري**" سنة**1939**م تحديدا باعتبارهما جنسا أدبيا مسجوعا بالأساس ، إلا أنه لا يمكن إنكار ما توصل إليه و إسقاطه على الشعر في النصوص النثرية –على الأقل– و واضح أن المستوي الصوتي كان منطلق "**المسعدي**" في دراسته لمقامات "**الهمذاني**" بالفحص الدقيق العميق لكشف خواصها الإيقاعية وفق منهج استقرائي/تحليلي يتابع مجمل ما تركه العرب من سجع المقامات كشكل فني من أشكال التعبير اللغوي لتحديد أوجه المفارقة والمماثلة ،وهو يقف بالضرورة عند "**الإيقاع**" الشعري، للوصول إلى نتائج و أحكام يستند عليها في دراسته لسجع المقامات .

وما يهمنا في هذه الدراسة ،هو اعتماده "**السجع**" كشكل من أشكال "**الإيقاع**" خاصة عملية التكرار المنتظمة التي في مقامات "**الهمذاني**" هذا التكرار الذي يتجسد في أبعاد زمنية متساوية أو متناسبة ولدت إيقاعا صوتيا معينا ممّا يجعله يشترك مع "**تودوروف**" في مفهومه للغة الشعرية بأنها – في الحد الأقصي – تتجه نحو الكلمة الصواتية(1)، ومع الاعتراف بالقيمة الأساسية الخاصة للأصوات في الشعر، فإن الأصوات تصبح موضوع انتباه لكشف قيمتها المستقلة. حيث تمثل "**المسعدي**" هذه الصوتية في إطار هيكلية هندسية تتألف وفقها العناصر المادية في هيئة متماسكة تتعلق أجزاؤها ببعض والبعض بالكل، وتنتظم حسب نسب ومقادير ومواضع وأعداد وأوصال وفواصل مضبوطة بإحكام(2) .

---

(1): تودوروف، نقد النقد، ترجمة : سامي سويدان ، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 1986م ، ص:24.

(2): محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي ، محاولة تحليل وتحديد، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، ط1، تونس، 1996م، ص:06.

إنَّ الركيزة الأساسية في دراسة هذا الباحث هي "**الإيقاع**" في النثر من خلال "**المقامات**" وصلته بالإيقاع في الشِّعر، أيْ الكلام الذي له صرفه الخاص ونظامه المقصود به "**العروض**" في شكله الكلاسيكي، حيث قسم الكلام إلى مستويات ثلاثة:

الكلام المركَّب في النثر.
الكلام المركَّب في الشعر.
الكلام المركَّب في السجع.

ليقارب بين "**السجع**" و"**القافية**" في المستوى الثالث باعتباره نثرا مقفًّى، مادام "**السجع**" تماثلا للحروف في مقاطع الفصول،زهو هنا يقتفي أثر "**الباقلاني**" مما يجعل المسافة بين "**السجع**" و "**الإيقاع**" الشعري قريبة إلى حد ما، غير أنَّ ما يُحسب للمسعدي تأكيده على أنَّ ما جاء به "**الخليل ابن أحمد**" –على أهميته– يبقى قاصرا (1) رغم أنه في دراسته لم يتجاوز عنصريْ "**الازدواج**" و "**القافية**"(2) مع الاشتغال على العنصر الأول من منطلق أنه لا يمكن تصور قافية بدون ازدواج ، والعكس وارد تماما، فالازدواج وارد دون قافية وهو مكونٌ أساسي للسَّجع.وتخلص هذه المقاربة إلي تحديد أنواع المقاطع الصَّوتية في العربية وعددها، لتركز على أنواع ثلاثة:

أ/– المقطع القصير:

يتكون هذا المقطع من حرف + حركة قصيرة، مثل : بَ ،بُ، بِ.

ب/– المقطع الطويل:

يتكوَّن من حرف وحركة مد ، مثل :ما – مو – مي.

ج/– المقطع الطويل المنغلق:

وهو المكون من ثلاثة أصوات ، حرف وحركة وحرف ساكن مثل : **لم.**

هذه المقاطع تُعتبر أداة التابعة الإحصائية لجمع "**السجع**".

---

(1):المرجع نفسه ، ص:8.

(2): المرجع نفسه، ص:12.

إنّ مقاربة "**المسعدي**" لبنية "**السجع**" – في شكله الخارجي– احتكمت إلى ما يُعرف في الأسلوبية بمحور "**الاستبدال**" ، فرويٌّ "**الهمزة**" مثلا يقع في محاور "**الاستبدال**" مع مجموع الحروف الهجائية ، ثم تتسع الدائرة ليدخل الروي في إطار "**القافية**" ليكون "**الاستبدال**" في منطقة الدوال بمكوناتها الحرفية التي عرض لها العروضيون سابقا، وهو ما يجعلنا نتعامل كنظام مفرد له إمكانية الحلول في الشعر أو في النثر ، لكنها في الشعر تحتاج إلي انتظام وتردد مستمر ، وليس هذا بضروري في النثر ، لكنه يتحول إلى ضرورة عندما يدخل النثر منطقة " **السجع** " ، فنظام القافية في الشعر يكاد يكون محكما/ مغلقا عكس "**السجع**" في النثر. والقافية بهذا المنظور عنصر إيقاعي وظيفته أن يكون معلماً وعلامة على ما يحدث في سيلان الكلام من منقطعات زمانية تجزئهُ إلى أجزاء أعدادها وكمياتها الصوتية خاضعة لأحكام الإيقاع العددي(1)،دون إغفال الجانب المتعلق بإنتاج الدلالة،أيْ حتمية وجود علاقة دلالية تربط بين الفقرات المسجوعة، فإذا كانت "**القافية**" وسيلة إحكام العلاقة الصوتية بين الفقرات ، فإن الدلالة تزيد هذه العلاقة إحكاماً،وهو ما يعني التأكيد على التحام عنصر "**الإيقاع**" بالمعنى:

<< فإذا كان المشروع البنيوي للسجع عند المسعدي – يعتمد ركائز أساسية فإن الركيزة الأولي في هذا المشروع هي "الإيقاع" العددي علي نحو ما عرضناه، و الركيزة الثانية هي "القافية" أما الركيزة الثالث فهي إنتاج الدلالة>>(2)، أيْ المعنى.

لقد قسَّمَ "**المسعدي**" في مقاربته التحليلية "**القافية**"إلى أقسام ثلاثة:

– **القافية البسيطة:** وهي التي تعتمد علي التوافق في حرف واحد.

– **القافية ذات العنصرين الحرفيين:** وهي الغالبة في سجع "**الهمذاني**".

– **القوافي المركبة من ثلاثة عناصر حرفية فأكثر:** مثل : " **وطئت أرض المروضة ، لأداء المفروضة** "(3).

---

(1): المرجع نفسه، ص: 37.

(2): انظر مقال:

محمد عبد المطلب، نظرية الإيقاع عند المسعدي في ضوء الأسلوبية المعاصرة، الموقع الإلكتروني ألف لام، "www.aleflam.net/index.php." ، تاريخ الإدراج: 2011/10/27م.

(3): الإيقاع في السجع العربي،(مرجع سابق)، ص:50.

لقد **<< انتهي الجهد الذي قدمه المفكر الكبير محمود " المسعدي" إلي تأسيس إطار نظري ملازم لإجراء تطبيقي وهذا التأسيس يستمد ركائزه من الموروث اللغوي و البلاغي العربي ،مع الإفادة الواعية بالمنجز الأسلوبي الغربي ...مع توسيع الدراسة لتتناول الإيقاع الشعري ، وأوجه الموافقة والمخالفة بين نظامي الإيقاع فيهما... ثمَّ توسيع دائرة "السجع" ليشمل "الازدواج" ، و" الموازنة"، و"المماثلة" بوصفها مكونات مشاركة في إنتاج "الإيقاع" في السجع ، كما تم تعديل مفهوم توافق السجعات في الحرف الأخير ليستوعب مفهوم "القافية" ... >>(1).**

و لعلَّ من بين أهم النتائج التي توصل إليها "**المسعدي**" تفريقه بين "**الإيقاع**" في الشعر و "**الإيقاع**" في النثر، ففي الأول يغلب عليه الانتظام أو يجمع بين النسق والخروج علي النسق ، أما الثاني فلا نسق فيه ولا انتظام له ، إلا إذا اقترب من الشعر فإنَّه يصبح شعرا منثورا أو ما يُعرف بالقصيدة النَّثرية ، وهو ما سيضع أرضية لدراسة هذا الشكل الشعري الذي كثيرا ما أُخذ بفقدانه لأهم خاصية شعرية وهي "**الإيقاع**".إضافة إلى بنية "**الجناس**" التي تعتبر عنصرا إيقاعيا /صوتيا بامتياز.

2.3. "منصف الوهايبي" ، و إشكالية المصطلح:

يقف الباحث التونسي " **منصف الوهايبي**" على ما يعنيه مصطلح "**الإيقاع**" من قلق العبارة –كما يقول–خاصة التقلبات التي عرفها من منطلق جذوره اليونانية،ثمَّ اللاَّتينية وهو ما أدى إلى بروز تناقض و تباين ، **<< فكلمة "إيقاع" في استعمالاتها الأقدم عند الإغريق و اللاّتينيين، لم توضع للماء الذي "يجري" أو "يسيل "أو "ينساب"، ولا هي كانت تعني الدّلالة الاصطلاحية الذّائعة لكلمة"إيقاع" في العصور الحديثة>>**(2)، وهو ما يعني

---

(1):نظرية الإيقاع عند المسعدي في ضوء الأسلوبية،(مقال سابق).

(2):منصف الوهايبي، "ماالإيقاع؟"، جريدة القدس العربي، ركن :أدب وفن،عدد:6249، الموافق لـ :الأربعاء، 2009/07/8م.

تصحيح المفهوم الذي لم يكن يقابل إلا الصورة ،بعيدا عن المفهوم الحديث لكلمة "إيقاع"،وهو ما يعني التشكيك في أصول المصطلح كمفهوم،ومحاولة إيجاد بديل يواكب التطور الذي عرفته المناهج والدراسات النقدية المعاصرة،بعد أن أجرى مقارنة "**مورفولوجية**" مغرية بين المفهومين القديم و الحديث مما نتج عنه تهافت مفهوم "**الإيقاع**" ذي الأصل اليوناني الذي –حسبه– لم يبرح الصورة أبدا،ويحتاج إلى كشف ملابسات إحالة هذا المفهوم على الفكر اليوناني كسبق أدبي لافت،وهو ما ينطبق على نشأة "**العروض**" الخليلية أيضا، نظرا لعامل الصدفة الذي ميَّز ترسُّخ المفهومين**<< ونخال أنّ تحّري شتّى الملابسات التي اكتنفت نشأة مفهوم الإيقاع ممّا يمهّد السّبيل لقراءة مجدية تبعدنا عن التّصّورات والتّقديرات، التّقديرات المتهافتة كتلك التي تزعم أنّ الإغريقيّ القديم اكتشف"الإيقاع" وهو يتأمّل لعبة الأمواج على ساحل البحر، أو أنّ الخليل بن أحمد استنبط أوزان الشعر العربيّ وإيقاعاته، من ممرّ له بالصفّارين، من وقع مطرقة على طست .. فمثل هذا الزّعم أو ذاك يجعل مفهوم "الإيقاع" نهبا للصدف و الأهواء العارضة..>>**(1).

إنَّ النتيجة التي توصل إليها "**الوهايبي**" هي إنَّ أصل ومفهوم كلمة "**إيقاع**" القديمة تخرج عن الإطار المتعارف عليه حاليا في إحالة إلى أنَّ هناك تلبيسا ، أو محاولة ما لترسيخ فكرة هي في الحقيقة غير موجودة، –أو هكذا أراد القول– وهو ما يفتح هامشا لأسئلة عديدة أهمها:

<< ما المسوّغ في انتقال كلمة " إيقاع" اليونانيّة من مفهوم" الصورة" الذي لازمها قرونا طوالا، إلى مفهوم "الإيقاع" بدلالته الحديثة الموصولة بـ"الحركة" و"الجريان" و"السّيولة" و"الانسياب"، برغم أنّ أصل الكلمة ومشتقاتها يندّ بنا عن هذه المعاني؟..>>(2).

ولعلَّ السؤال الأكبر الذي طرحه "**الوهايبي**" بكثير من العمق :

– فيم تكمن صلة "**الإيقاع**" بمفاهيمه الحديثة، بِـ:"**الإيقاع**" في أصوله الأولى ؟

---

(1): منصف الوهايبي ،"ماالإيقاع؟"(مقال سابق).

(2): المرجع نفسه .

و إنْ تعذَّر الوصول إلى نتيجة دقيقة، فإنَّ إثارة هذا الإشكال الاصطلاحي في حد ذاته محاولة جريئة لتصحيح كثير من المفاهيم ، و الغوص أكثر في تمثلاته بعيدا عن المسلمات التي تضع حدا لهذا العنصر الشعري الذي يبقى مفتوحا على الدراسة و الاكتشاف.

إنَّ الجرأة التي ميزت طروحات التونسيين والجزائريين والمغاربة كانت تعتبر نقطة تحول في مسار الدراسات الجديدة، و **<< لعلّ الحاجة إلى إخضاع مفهوم مثل "الإيقاع" هو من دخائل الخطاب والنّفس والجسد؛ لأسلوب العلم وقضايا المنطق، أن تكون أشدّ وأقوى في عالم الفنّ والشعر، منها في غيرهما من العلوم و الصناعات.>>** (1).

والخلاصة أنَّ "**الوهايبي**" لا يعتبر "**الإيقاع**" قاعدة خارجية يخضع لها الشكل الشعري –كيفما كان– أو مستنبطة منه، و إنما هو مفهوم متوالد ، متنام يصنع تحولاته و فتوحاته كعنصر إبداعي لا يمكن وضع حدود ثابتة له، مما يجعله:

<< يستعصي على أي نوع من الإدراك الصوري، إذْ تتضافر فيه الكتابة والتعليق، تعليق الكلم وهو يتحرك في خطه الخاصّ ويتشكّل ويعلق بعضه ببعض، في تحوّل دائم..>> (2).

وهو ما يعني في النهاية مرونة هذا العنصر،وقدرته على التجدُّد حاله مثل حال النَّص الذي لا يعرف الثَّبات و لا الحدود بقدر ما يظلُّ فضاء مفتوحا على كل الاحتمالات الجمالية؛ و"**الإيقاع**" من جماليات النَّص ومؤثثاته.

---

(1): المرجع نفسه.

(2):منصف الوهايبي، قراءة في قصيدة "إرادة الحياة"لِـ: "الشابي"، ندوة مهرجان الشعر العربي العاشر بالشارقة 2012م، تغطية: جهاد ديب، الملحق الثقافي لجريدة "الاتحاد"، الموافق لِـ: 2012/02/23م.

3.3. "محمد مفتاح" و اصطلاح "الشّع/سيقي":

ينطلق "**محمد مفتاح**" من مسلمة ثابتة وهي اللغةُ موسيقى، والموسيقى **<< أم وأب اللغة الإنسانية اللسانية>>**(1)، و بالتالي فإنَّ الشِّعر باعتباره متنا لغويا/ إيقاعيا موسيقى، يحاول بذلك التأسيس لنظرية إيقاعية مختلفة، فأطلق مصطلح "**الشعسيقي** "(2) المركب أساسا من ثنائية الشعر/ الموسيقى كمفهوم مُتَعالٍ يؤكد على تلازم / تداخل هذين العنصرين بحيث لا يمكن الفصل بينهما، فهما كاللحمة و السَّدى في المكونات البيولوجية، والعصبية النفسانية، وهو ما يطرح إشكالا نقديا حول "**إيقاع**" النثر، ولعلَّ ذلك ما يبرر موقفه المتشدد من "**إيقاع**" قصيدة النثر التي يرى أنها أفسدت الذَّوق الشعري ، فالشعر عنده "**إيقاع**" ، وما عداه فلا يمتُّ إلى الشعر بصلة.

ورغم هذا الربط الحاصل بين الشعر و الموسيقى، إلا أنّ "**محمد مفتاح**" يؤكد على وجود خيط رفيع يفصل بين الشعر والموسيقى، وهو ما جعله يبتكر ينحت اصطلاحات مثل: "**الصّومتة، النَّحْلَحَة، الْعَنْدَلَة..**" لإبراز تداخل الصوت والصمت، والنحو واللحن من خلال مصطلح "**الشع/سيقي**" أيْ قياس الشعر على الموسيقى،هذا الموقف الجديد القديم الذي عبَّر عنه "**الفارابي**" في كتاب **(الموسيقى الكبير)** بقوله: **<< الشعر و الموسيقى يرجعان إلى جنس واحد هو التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة و السكون..>>** (3).

لقد قام بتحليل كل مفهوم من هذه المفاهيم ضمن سياقين: يتعلق الأول بالمنجز التراثي الخليلي ، والآخر بعلم الموسيقى الحديث على نحو ما جاء في كتاب الإنجليزي "**ريتشارد كارتون**" المعنون بـ:**(التعبير الإيقاعي في الشعر الإنجليزي)**، ونظرية "**هاينبرش شنكل**" في **(الاختزال التمطيطي)** ، و "**ليونارد مايير** " في **(التجميع الإيقاعي)**، و نظرية

---

(1): محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية اللغة،الموسيقى-الحركة ، ج3، أنغام ورموز، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء ،المغرب، 2010م، ص:16.

(2): المرجع نفسه، ص:33.

(3): أدونيس ، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، لبنان، 1989م ، ص: 18.

"**فريدلير ديهل و راي جاكندوف**" في(**عملية الإيقاع**) محاولة منه لإثبات ذلك التعالق الشديد بين الشعر و الموسيقى ، فالشِّعر– في نظره– تعبير إيقاعي باللغة، و هو ما يقتضي خلق حراك إيقاعي جديد يضفي على الذاكرة الإيقاعية بعدا إبداعيا جماليا يتناسق و التحول الشعري، لتخليص العروض مما لحق به من تمثلات و تفريعات غير مجدية كالزحافات والعلل ، **<< والتي تأسست على زعم نقاء هذه الأوزان** ؛ لقد **أدى هذا الزعم إلى ما أدى إليه، وخصوصا التحجير، والتحجر، اللذين لا سبيل إلى القضاء عليهما إلا بنظرية تناغمية تجعل الهجانة، والتضاد، والتقابل، من مكونات الخطاب الموسيقي، ومن سبل إغنائه ، وإثرائه، وتفسح المجال أمام التمزيج بين التفعيلات، والأوزان>>**(1).

إنّ النَّص كشكل تعبيري / تفاعلي/موسيقي فتح المجال واسعا أمام "**محمد مفتاح** " لتوظيف منهج علمي يمزج بين البعد النقدي المعرفي الذي يعنى بمضامين النصوص و تمثلاتها وتفاعلها مع نصوص وثقافات أخرى، والبعد الشعري كشكل موسيقي/ حركي/توتُّري، ومن ثمَّة إعادة النظر في بعض المفاهيم على غرار "**الوزن**"،و "**النَّظم**" باستقراء بعض النظريات الغربية في مجال "**الإيقاع**" و إسقاطها على المتن الشعري العربي الراهن في مقاربة علمية توصّل من خلالها إلى إمكانية استغلال(**النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية**) في تفكيك الشعر**<< بعد أن تشذَّبَ من الزَّوائد وتغنى بما تقدِّمه النظريات المعاصرة>>**(2)، غير أنَّ آفاق هذه المقاربة لا تتوقف عند هذا الحدّ،و إنما تتعداه إلى ضرورة:

<< إعادة النظر في العلاقة بين الإيقاع والشِّعر،والشَّكل ،والزَّمن، والوزن، والتعبير الإيقاعي،وتلقين الشِّعر،و الشِّعر والموسيقى،والإيقاع الشِّعري ،والنَّقد الأدبي...>>(3)، و عليه، فإنَّ :

---

(1): المرجع نفسه ، ص:33.

(2): مفاهيم موسعة لنظرية شعرية ،(مرجع سابق) ، ج2، ص:119.

(3):المرجع نفسه ، ص:117.

<< التكرار و الأقسام والإيقاع بمثابة المردِّدات و الوظائف والإيقاع في علم الموسيقى لأنّ هذا العلم متقدم جدا في هذه القضايا..>> (1).

وما تجدر الإشارة إليه، أنَّ "**محمد مفتاح**" لم يغفل حقيقة ثابتة وهي كون الموسيقى ليست وحدها الكفيلة بتحقيق الشعرية في إحالة على موقف قديم عبر عنه "**الجرجاني** " بقوله:

<< الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شي ء إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كان كلام خيرا من كلام>>(2).

فالشِّعرُ في هذه الحالة قاصر ما لم تتحقَّق له أدوات أخرى كالتَّخييل ، و هو بذلك يفتح المجال واسعا أمام أشكال القول الأخرى كقصيدة "**النثر**"مثلا بقوله:

<< إنَّ طعنَ بعض المعاصرين في الشِّعر الجديد بحجة أنه ليس على أساليب العربية غير مؤسس،إذْ يمكن دحضه ببعض آراء القدماء أنفسهم الذين رأوا أنَّ الوزن ليس كافيا،و أنَّ الخواص الأخرى قائمة على الذَّوق...إنَّ الشعر الجديد يتأسَّس على الإيقاع،وعلى تراكيب تساير أساليب العرب تارة،وتخالفها أخرى،وعلى الصمت، والصَّوت، وعلى بياض الصفحة، وسوادها، وعلى حركات الشاعر أثناء الإنشاد ، و كيفياتها، وسكناته، وعلى هيأته الخلقية ،و الهندامية....>> (3).

لقد حاول "**محمد مفتاح**" إيجاد توليفة بين أحدث ما توصل إليه علم الموسيقى في الغرب، وبين ما حمله التراث العربي في هذا المجال من أبحاث جادة للخروج بنظرية إيقاعية متكاملة وموحدة ، فقدَّم تصوُّرات إيقاعية –وإنْ لم تكن جديدة في بعضها– ممثلة في

---

(1): الشعرية العربية ،(مرجع سابق) ، ص:327.

(2): دلائل الإعجاز، (مرجع سابق) ، ص:364 .

(3): مفاهيم موسعة لنظرية شعرية اللغة،(مرجع سابق) ،ج3، ص:347.

في "الصمت،الصَّوت، الأداء، الحركات،البياض، بل وحتى الهيأة..." و**<< الحاكم بين الشعر وغيره هو الانتظام المعطى، أو القابلية لتشييد نظام...خالقة لانتظامات جديدة.. .>>** (1). و هو ما يعني أنَّ عنصر "**الإيقاع**" لا يكتفي بالنَّص/الأثر المكتوب فقط بل يتعدَّاه إلى وضعيات أخرى أحيانا كالإلقاء والتلقِّي على سبيل المثال.

4.3."عبد اللَّطيف الورَّاري"، و "نقد الإيقاع":

ينطلق الناقد في كتابه **(نقد الإيقاع: في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليّات تلقّيه عند العرب)** (2) من موقف مُسبق وهو هيمنة "**العروض**" على المشهد الشعري و النَّقدي في الآن نفسه رغم تحولات الشعرية العربية ، ما يقتضي هدما للمفاهيم السائدة والتَّعمُّق في مفهوم "**الإيقاع**" أكثر باستجلاء مختلف التعبيرات الجمالية التي دلّ بها القدماء عليه، دون إعفائها من النَّقد الذي يشمل حتما أهمّ فرضيّات العروض العربي، بالموازاة مع تصوّرات الشعرية العربية لهذا المفهوم وعمله وظواهره، كل ذلك بأسلوب علميٍّ يعمل على بحث القضايا المعرفية ذات الصلة التي طرحتها الأطر النظرية في حقل الدراسات القرآنية، وعلميْ الموسيقى والتجويد، وتأمّلات الفلسفة، دون إهمال لجهود علماء البلاغة والنقد القدامى في تلقّي الإيقاع وبلورة المعرفة به، من خلال آرائهم في عناصر القصيدة ودوالّها مراعيا في ذلك ضرورة التناسب الصوتي والدلالي في عملية "**الإيقاع**"، بتعبيراته البلاغية والموسيقية والفلسفية و الإعجازية.

ويناقش في الفصل السادس خلفية هيمنة "**الوزن**" المستمرة والتي نتجت –حسب رأيه– من تلك المفاضلة المفتعلة بينهما من قبل النقاد والدارسين و المهتمين بالحقل الأدبي والتي أفضت إلى انسحاب "**الإيقاع**" لصالح "**الوزن**" في حركة أفقدت الشعرية كثيرا من جمالياتها و بريقها و اختصرتها في نطاق محدود جدا رغم أنَّ "**الإيقاع**" لا نهائيٌّ، فهو فضاء للاكتشاف باستمرار يحمل كمّا من الخفايا و المفاجآت السارة لصالح النص.

---

(1):المرجع نفسه ، ص:348.

(2): صدر هذا الكتاب في طبعته الأولى عن دار أبي رقراق للنَّشر،الرِّباط، المغرب، 2011م في 352 صفحة من القطع المتوسط.

يقول "**عبد السلام دخان**":

<<الكتاب يترجم جانبا من الانشغال النقدي الرَّصين لعبد اللطيف الورَّاري بقضايا الشعر العربي خاصة في مكون الإيقاع الذي يعد مكوّنا إشكاليا لدى جل الباحثين والشعراء على حد سواء، لذلك فالباحث يتخذ في كتابه صفة الجينالوجي الذي يحفر في ذاكرة الإيقاع الشعري العربي مستشرفا تعبيراته الجمالية لدى القدماء في علاقة للإيقاع بالتلقي في سياقاته النوعية، والبلاغية، والجمالية>>(1).

إنَّ أهمية هذه الدراسة تكمن في الباحث نفسه باعتباره شاعرا و أكاديميا في الوقت نفسه ، و هو ما يعني وجود رؤيا بخلفية معرفية وحسّ شعري / جمالي.

---

(1):عبد السلام دخان، ذاكرة الإيقاع،الإيقاع العربي وجمالياته و آليات تلقيه، موقع الأكاديمي المغربي عبد اللطيف الوراري: *www.horoof.hautetfort.com/index-4.html*

تاريخ الإدراج:2011/08/21م.

5.3. "عبد القادر رابحي"..في " النَّص و التقعيد":

يقف "**عبد القادر رابحي**" مع ضرورة العودة إلى النّص باعتباره منتجا للقاعدة البلاغية و الموسيقية ، فهو السَّابق، وهو الحامل لكل الأيقونات المحتمل اكتشافها خصوصا عندما يتعلق الأمر بالإيقاع، فمهمة الناقد في هذا الإطار الانطلاق من النص لا من الفرضيات المسبقة، فخليلية الشعر **<< لم تولد مع الخليل، بل ولدت مع الشاعر في أقدمية تواجده الزماني و المكاني و لم يولد الخليل مع القاعدة، بل ظهر مرافقا للشاعر و مستودِعا لأسراره. فهو المفتاح الذي به ينطلق في ممارسته النصية، و القاعدة التي بها يتجلى في تجدده و بقائه>>(1).**

وللأمانة العلمية ، فإنَّ هذا الطرح ليس جديدا على اعتبار أنَّ كثيرا من الدارسين و الأكاديميين رافعوا لصالح النَّص لكونه الأصل على غرار "**رولان بارت**" و "**إمبرتو إيكو**" وتوسع فيها "**علي ملاَّحي**"، و "**حسين خمري**"، و"**فاتح علاَّق**" فيما بعد، فالنَّص يحمل عوامل تجدُّده، وبالتالي بقائه واستمراره باعتباره مشروعا نظريا دائم الانبثاق، فلا يمكن أن يشيخ أو يترهل إلا في منظور الناقد الذي عليه مواكبة هذا الحراك ، بممارسة **<< " الاكتشاف الخليلي " من خلال اتخاذه للنص أداة و مفازة للبحث عن فهم أمثل لنص قديم متجدد في تواصله. لذلك فهو يحاول أن يحتل "حيزية" المكان الناشئ كل مرة في النص و المتولد منه ، من خلال إعادة قراءة مكانية النص المتحولة عبر الزمن، و المتخذة أشكالا و أقنعة مختلفة .>>(2).**

ولا يقف الأمر عند هذا الحد، فالنَّص الشعري في تركيبته ثائر على القاعدة العروضية، متمرد عليها، والدليل أنَّ "**الخليل**" وضع نظاما لما يُسمى " **الزحافات** " و " **العلل** " هو بمثابة ممكنات أدائية يستطيع الشاعر استغلالها، خصوصا حين يفتح باب الإجازة المتعارف عليه

---

(1):عبد القادر رابحي ، النص و التقعيد، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر،ج1، دار الغرب، ط1، وهران، 2003م، ص:27

(2):المرجع نفسه، ص:28

"**يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره**" ويتعدى هذا "الجواز" إلى المعنى، مما يعني أنَّ الشِّعرَ لا يمكن وضع نظام محدود له، فهو انفتاح ، تجدد، استمرار، تمرد.. وبالتالي لا يمكن تنميطه أو تقديمه كشكل جاهز لتطبيقات محددة سالفا.

إنَّ "**الإيقاع**" بكل مشمولاته أصبح عاملا يوثق للعلاقة بين الشاعر والمتلقيّ خصوصا و أنَّ الإنسان العربي سمَّاعٌ أكثر منه قرَّاء، و"**الشفوية**" علاقة ثابتة في أغلب معاملاته و تفاعلاته، ومن ثمَّة تجسَّدت **<< حميمية العلاقة بين الشاعر و السامع (الملقي و المتلقي) في بنيتها التقليدية، و وطّدت أركان الجسر الإيقاعي الذي يمرّان عبره من" مربدية النص" إلى " عكاظيته" ، من خلال حداثات تطالُ عمر النص، و تصوُّرٍ واحدٍ لبناءٍ سابقٍ لنفسه في ظاهره المدون، و كأنه " الوحيد الذي يؤمِّن استمرار العمل" >>(1).**

إنَّ الباحث الجزائري "**عبد القادر رابحي**" في مقاربته هذه ركَّز على نقطة مهمَّة وهي أولوية النَّص وانفتاحه، فلا يمكن وضع حدود إيقاعية ثابتة له، تتلاشى بالضرورة أو تُتجاوز بفعل ما يحمله هذا النَّص من مكنونات قابلة للاكتشاف في كل حين، ومن ثمَّة تتحوَّل وجهة الناقد "**الخليلي**" من البحث عن "**الزحافات**" و"**العلل**" في النَّص إلى الاكتشاف، اكتشاف المخبوء الكامن بكل تجلياته.

وعليه فإنَّ كلَّ محاولة لتقعيد "**الإيقاع**" أو وضع حدود فاصلة له واجبة "**التنفيذ**" هي محاولة للحجر على النَّص العابر لكل الحدود ، فالنَّص وحده هو "**الإيقاع**" وهو "**المعنى**"، والناقد في هذه الحالة كشَّافٌ .

---

(1):المرجع نفسه، ص:34

6.3."مشري بن خليفة" و إيقاعية الخطاب :

يقف الباحث الجزائري "**مشري بن خليفة**" موقفا موازيا لما سمَّاه "**التحنيط النظري**" الذي كرَّس معايير/قواعد ليست من صميم النَّص الشعري، حيث يتناول مجموعة من آراء القدماء وبعض المعاصرين الذين لا يزالون يصرون على إلزامية التقيُّد بالوزن، واعتبار الخروج عنه افتقادا لشعرية النَّص وانزياحه نحو النَّثر، فَـ: **<<الوزن في التصور الحديث بد يتراجع إلى المرتبة الثانية من الاهتمام ، وأخذت نظرية الشعر في دراسة الإيقاع باعتباره أساسا بنائيا للشعر، وبذلك يفقد الإيقاع صفته المجردة، ويصبح شيئا قابلا للمعاينة لأنه مرتبط بالجملة الجوهر اللساني للشعر >>**(1).

ولعل الدَّعوة إلى إعادة النَّظر في أغلب المفاهيم المتعلقة بالوزن/الإيقاع ليست جديدة في هذا الإطار خصوصا و أنَّ "**العروض**" –كما يذهب إليه الكاتب– مرتبط ببنية اللغة أكثر بخلاف "**الإيقاع**" الذي يمثل الخطاب في شكله الجامع، الخطاب بكل تجلياته و تمثلاته، فالتصور الذي كان شائعا **<< يفترض تحليل الصوت بمعزل تام عن المعنى، وهذا الفصل المفروض جعل الوزن شيئا خارجا عن نظام الخطاب في بنيته و أدلته،ولم يُنظر إليه بوصفه عنصرا نظميا في علاقته بالدلالة البنائية للنبرة الشعرية و الخطابية >>**(2) ، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى الاعتقاد بأولوية "**الوزن**" عن النَّص، ومن ثمَّة يُطرح إشكالٌ آخر مفتوح على كثير من التجاذبات لن تؤدي في النهاية إلى نتيجة، والحال أنَّ النتيجة المتوصل إليها في كل هذا الحراك أن "**النَّص**" هو "**الإيقاع**" وبالتالي تتلاشى الأولويةُ لصالح فتوحات أخرى مصدرها المتن الشعري لأنَّ :

<< المقاربات النظرية التي تتأسس من قراءة العروض في التراث و الإيقاع في الحداثة لم تستطع أن تقرأ النَّص الشعري بوصفه حدثا إيقاعيا له مميزاته الخاصة ومن ثم كان

---

(1): مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصرة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2006م، ص: 199.

(2):المرجع نفسه، ص:200.

التأكيد على أنَّ النَّص الشعري الحديث له سلطته بعيدا عن الأدوات الجاهزة أو الإسقاطات النظرية >>(1). وبالتالي فإن النَّص وحده هو القيمةُ الإيقاعية /الفنِّية التي تحرك فعل الاكتشاف الذي يستنتج ما استجد من خيارات إيقاعية لا مستلزمات مسبقة تأخذ شكل الدرس الإلزامي أو "الينبغيات".

7.3."فرج العربي" بين الإيقاع و ضرورة المعنى:

ينفتح مفهوم "**الإيقاع**" عند "**فرج العربي**" على كل مناحي الحياة باعتباره مكونا أساسيا لكل حيثياتها ولا يرتبط بالنَّص المقدس أو الإبداعي فحسب ، فهو : **<< إحساس خفي لما يتجلى لنا في الحياة ، و إيقاع الشعر هو إحساسنا بإيقاع التجربة ، إيقاع الوقت ، إيقاع اللغة وتنويعاتها ، إيقاع المكان و الكائن في تحولاته ، إيقاع الطقس بفصوله ، الإيقاع صدى وحركة وصمت لكل شيء وفي كل شيء>>**(2).

ويقف متعجبا من دلالات "وقع" في اللغة العربية حيث تعني "**الوقعة**" فيما تعنيه **<<النومة في آخر الليل والوقعة أن يقض في كل يوم حاجة إلى مثل ذلك من الغد، و هو من ذلك. وتبرز الوقعة ... مرة في اليوم>>** (3) في إحالة على قصور النقد العربي الذي يكون أخذ بسطحية هذا المفهوم الذي انجرّ عنه حصر "**الإيقاع**" في"**الوزن**" بما يمثله من تحديدات ليست من صميم النص الإبداعي تمثلت في "**الأسباب**" و"**الأوتاد** " حتى وإن كانت هذه المفاهيم مرتبطة ببيئة معينة إلا أنها تحتاج إلى خلخلة وتجديد ، فالبيت الشعري لم يعد خيمة قائمة على وتد يثبتها وإنما صار **<< شقة أو بيتا فسيحا من الصالات والغرف والفضاء >>**(4) ينفتح على أيقونات لانهائية تتجدد باستمرار وتتفاعل لتحقيق جمالية ما .

---

(1):المرجع نفسه ، ص:222.

(2): فرج العربي، ضرورة إيقاع الإيقاع والمعنى ،مجلة نزوى، العدد:1998،13م. www.nizwa.com

(3):المرجع نفسه.

(4):نفسه.

ويعود سبب هذا الانكماش في الرؤيا –حسب الكاتب– إلى ارتباط مفهوم "**الإيقاع**" بالنَّص المقدَّس الذي لا يرقى إليه الشك ،وبالتالي فهو من خصوصياته لا غير ، حيث يقول :

<< وربما تكمن إشكالية الإيقاع في كونه لم يتخلص بعد من الميتافيزيقا التي تلاحقه كما لاحقت الأخلاق الحميدة ومفاهيم العيب والحرام>>(1). ويستدل هنا بالنص القرآني الذي حاول الفقهاء حصره في قراءة عقائدية لم تخرج عن إطار الشرائع ومقاصدها بعيدا عن التفحُّص والإمعان والتمثل باعتباره نصا متكاملا لا مثيل له لغته و إيقاعه، و معانيه مثَّل تحولا أسلوبيا لا نظير له، فلمْ **<< يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب وإنما كان أيضا كتابة جديدة>>(2).**

إنَّه نص مختلف تماما عما عرفه العرب شعرا أو خطابة... فقد احتواها جميعا، وبذلك **<< شكَّل تغيرا في الإيقاع ،فهو نص كتابة و معرفة ووعي ارتبط بالتشريع والبناء لذلك عزل فيما بعد في قدسية محاطة بعدم اللمس والاجتهاد والاستفادة، ورغم محاولات الفقهاء في تأكيد زاوية واحدة لقراءة القرآن، وكذلك بعض النقاد الفقهاء إلا أن بعض الشعراء أدركوا بأن الإيقاع لا يمكن أن يستكين، بل عليه أن يخرج من حالته الشفوية الإنشادية إلى حالة الكتابة والممارسة أي ممارسة إيقاع عموهم بكل تحولاته>>(4).**

ومما يلفت في هذه الدراسة،إشارته إلى استفادة "**المتصوفة**" من إيقاع "**القرآن الكريم** " الذين تعمقوا فيه ، خصوصا و أنَّ فهمهم للإيقاع مختلف تماما، فهو يمثل **<<حالة كشف واختراق لما هو عادي ومحسوس إلى ما وراء الواقع والذي يسميه ابن عربي علم النظرة وهو "يخطر في النفس كلمح البصر» ومن هنا بدأ يرتبط الإيقاع بالمعرفة الصوفية التي تنطلق**

---

(1): فرج العربي، ضرورة إيقاع الإيقاع والمعنى(مرجع سابق).

(2): أدونيس، الشعرية العربية،(مرجع سابق)، ص:35

(3): ضرورة إيقاع الإيقاع والمعنى.

(4):المرجع نفسه.

من الذوق للاتصال بالحقيقة. >>(1).

هذه الحالة التي عبروا عنها بـِ:"**الشطح**" كذروة إيقاعية يرقى إليها الشاعر و يسمو روحا وجسدا . و "**الشطح**" -كما يعرفه "السراج"- :

<<عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته وهاج بشدة غليانه وغلبته . الشطح نوع من الحضور الكامل في اللغة مثلما يتجلى النفري في مواقفه ومخاطباته "أوقفني في الثوب وقال لي : إنك في كل شي ء كرائحة الثوب في الثوب >>(2).

هي حالة تجانس تام ، وكأن الثوب شكل والشكل معنى، والكاف هنا ليس للتشبيه،و إنما لمعرفة الحقيقة التي لا تعرف إلا بتشبيه.

وعليه ، فإن الصوفيين العرب **<<لم ينظروا في كتاباتهم للشكل الذي يكتبون به إنما حالة الوله والعشق واتساع المعرفة قادتهم إلى النص الشعري الذي يمكنه أن يستوعب اتصالهم و مواجدهم >>(3).**

إنَّ قصور النقد-حسب الكاتب-ساهم إلى حد بعيد في قصور مفهوم "**الإيقاع**" على اعتبار المحدودية المنهجية و المعارفية لهذا الجانب والتي لم تستطع مواكبة بعض النُّصوص المجاوزة ،النُّصوص التي شكَّلتْ نسقا خاصا بها خارج "**الينبغيات**" والمتعارف عليه، فهناك:

<<كتابات لم تحظ بالقراءة النقدية من زاوية اللغة والإيقاع، وإنما القراءات التي انصبت عليها كانت تناقش الفهم الفلسفي في معناه اللاهوتي ومدى قرب أو بعد هذه النصوص

---

(1): ضرورة إيقاع الإيقاع والمعنى(مرجع سابق).

(2):محمد عبد الجبار النفري. المواقف والمخاطبات، تقديم : عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون تحديد للطبعة، 1985م، ص: 140 .

(3):فرج العربي، ضرورة إيقاع الإيقاع والمعنى.

من القرآن كشريعة ولذلك اتهم هؤلاء بفساد العقيدة فصلبوا وذبحوا ودفعوا ثمن جرأتهم غاليا، لأن هؤلاء اصطدموا بهيكل الفراغ في فهم اللغة السائد وثبات الفكر، وكانت التهمة جاهزة (بانحلال العقيدة والتعطيل) كما اتهم أبو نواس وبشار بالمجون والزندقة>>(1).

إنَّ هذا النقد الذي لم يكن إلا نقدا وصفيا أو وعظيا إرشاديا باستثناء جهود "**الجرجاني**" و"**ابن الطباطبا**" و الأمر نفسه بالنسبة للنقاد المعاصرين –حسب الكاتب دائما– الذين نظروا إلى النَّص الشعري كموسيقى تتلخص في الوزن والقافية ، رغم وجود استثناءات في هذا المجال حيث يُعتقد **<<أن جيلا جديدا نهض من النقاد العرب مصاحبا للقصيدة الجديدة لا يصف ولا يفسر، بل يكتب بتجاسد نصا إبداعيا بجوار النص الشعري من بين هؤلاء الناقد "محمد لطفي اليوسفي" الذي يسعى بلغة عاصفة إلى كشف عطب النقد المهادن للغة السائدة والذي يرى بأن الخطاب النقدي المعاصر هو "انشغال بقضية الوزن وعده من الأشكال المركزية الكبرى، وبالمقابل أهمل قضية المعنى >>(2).**

هذه الإضافة تمثلت في كتابه **(المتاهات والتلاشي في النقد والشعر)** (*) ، وكانت نقطة تحول في مسار النَّقد العربي المعاصر بامتياز خصوصا و أنَّه وقف على عجز النَّقد الأكاديمي عن استيعاب التجربة الشعرية الجديدة نظرا للمفاهيم المسبقة التي يدخل من خلالها إلى النَّص وهو ما يحوّل فعل النَّقد إلى فعل استباحة واغتصاب ونهب –كما يقول اليوسفي– استباحة النص بإجباره قهرا واغتصابا على الامتثال لمتطلبات ذلك المنهج ومسلماته لنهب شعريته بحجبها وتغييبها.

---

(1): المرجع نفسه .

(2): نفسه.

(*): صدر في طبعته الأولى عن دار سراس للنشر، تونس،1992م.

الفصل الأول:

. بنية الإيقاع في الشعر العربي و أشكالها الأسلوبية

1.إيقاع الصّوت في البنية الشعرية

1.1.إيقاعُ التّوازي.

2.1.إيقاع التكرار.

1.2.1.نظام التكرار

2.2.1.أشكال التكرار الإيقاعي

3.2.1.الوظائف الأسلوبية للتكرار

2.إيقاع القافية الشعرية

1.2.القافية البسيطة

2.2.القافية المتواطئة

3.2.القافية المتوالية والمتناوبة

4.2.القافية الحرة

3. إيقاع قصيدة النثر

1.3.قصيدة النثر،،الخلفية والمرجعيات

2.3.محددات إيقاع قصيدة النثر

4.إيقاع البياض في البنية الشعرية

1. إيقاعُ الصوت في البنية الشعرية:

للأصوات دور **<< بالغ الأهمية بوصفها المادة الأولى لتأليف أشكال هذه الموسيقى بما يمتلكه كل صوت من صفات خاصة مستقلة..>>** (1)، فالصَّوتُ من المتعلقات الأشد وثوقا و الأكثر هيمنة على "**الإيقاع**"،ولا يقتصر الأمر على الأثر الأدبي فحسب بل يتعداه إلى الفنون برمتها، فهي **<< سلسلة من الأصوات ينبثق عنها المعنى>>**(2) ، و"**الصوت**" ليس ظاهرة "**أكوستيكية**" أو ظاهرة عددية ،بل فاعل بنائي في المضمون(3) يتجسد معنى .

إن**<<الكلمات التي هي عبارة عن مجموعات صوتية تقوم على بناء مزدوج إنما هي أصوات..>>** (4)، أي أنَّها رموز للمعاني وفي الوقت نفسه شكل من أشكال "**الإيقاع**"، وعليه فالصوت –حسب "**هيجل**" – **<<يجب أن يظهر متشكلا بأسلوب حي ومن الواجب اعتباره كهدف في حد ذاته، مهما اعتبر في الشعر كوسيلة خارجية ومن ثم يخضع لقواعد الإيقاع>>**(5)، فالتصاوت الذي يحدث بين الحروف وكذلك بين الحركات، وما يفرضه النَّص الشِّعري من رويٍّ ومجرى كلُّها ظواهر صوتيَّة لها دلالاتها على اعتبار أنَّ النسيج الصوتي فاعل دلالي ، فقيمة المادة الصوتية تجسد قيمة الصوت النظمية(1)، القيمة التي تسجلها الترددات في النَّص.

---

(1): إبراهيم السامرائي، في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1،عمان، الأردن،1973م، ص: 73.

(2):رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية،الكويت، 1972م، ص:205

(3): I. Tynianov, Le vers lui - meme, 1977,p :70

(4):محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق،2001م،ص:27/26.

(5):محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي العربي،ط2، الدار البيضاء ،المغرب، 1985م، ص:80.

1.1. إيقاعُ التوازي:

يعرِّفه "**جون كوهين**" بأنَّه:

<< خطاب يكرر كلا أو جزء نفس الصورة الصوتية>> (2)، فهو تقنية قائمة على تكرار أو ترديد وحدة أو وحدات صوتية بعينها تُحدث حراكا إيقاعيا لافتا.

ومما لابدَّ التذكير به ،هو أنَّ " **التوازي**" يقوم على عنصرين أساسيين هما "**التماثل و الاختلاف**" ، ممَّا يعني أنه أشمل من "**التكرار**" القائم على عنصر "**التطابق**" الذي لا يعني " **التماثل**" في كل الأحوال، لأن **<<التوازي تماثل وليس تطابقا>>**(3) ، فإذا كان كل تطابق تماثلا، فليس كل تماثُل تطابقا، غير أن هذا الفرق بين المصطلحين لا يؤدي بالضرورة إلى الفصل بينهما على مستوى النَّص في كثير من الأحيان–خصوصا و أن هذه الفصل بين مكونات الخطاب الشعري في الدرس النَّقدي ضرورة المنهجية فحسب– لدرجة أنَّ :

<<بعض الصور التي نصنفها – حسب تداولها في الدرس النقدي – ضمن أنماط التكرار تثيرنا بما فيها من تواز واضح، كما أنَّ التكرار قد يكون أساساً في قيام الكثير من الصور التي نصنفها ضمن أنماط التوازي>>(4).

وعليه فإنَّ هذا العنصر كثيرا ما يتشابك في النَّص مع تكرارات كلية أو جزئية في صور صوتية مختلفة كالطباق، و السَّجع، و التصريع، والمقابلة... وهي كلُّها تمثل ترددات صوتية دلالية لها أثرها باعتبار "**التوازي**" محدِّدا قائما على الاهتمام **<< بأية مشابهة وبأي اختلاف يدرجان بين الأزواج المتجاورة للأبيات و بين الأشطر ضمن نفس البيت>>**(5).

---

(1): I. Lotman, Le structure du terte artistique, gallimard, 1973, p : 221

(2):بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 52–53.

(3): رومان جاكوبسن، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1 ، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص: 105.

(4):محمد كنوني، اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد ، دار الشؤون الثقافية العامة،ط1، بغداد، 1997م، ص:116.

(5): محمد مفتاح، التلقي والتأويل – مقاربة نسقية – المركز الثقافي العربي ، ط 1، بيروت، لبنان، 1994م، ص: 152.

و إذا كان "**التوازي**" أشكالا متعددة منها " **الدلالي**" ، و"**التركيبي**"، و "**الصوتي**"، فإنَّ الشكل الأخير هو الذي يعنينا في هذه الدراسة، لتركيزه على **<< التماثلات الموقعية بين الشطرين مع تكرار حروف أو كلمات بعينها كأنْ تكون في بداية الكلام أو البيت الشعري أو أن تكون في العناصر المتصرفة أو المنبورة >>(1)** ؛ واشتماله على "**التصريع**" و "**الجناس**" و "**السجع**"، و "**التَّصدير**" وهي عناصر تكثيف صوتيّ / إيقاعيّ بامتياز.

إنَّ الوزن و القافية ليسا محددين مقدَّسين، بل أن الإيقاع يتولد **<< من تكرار كلمات معينة في مواقع مختلفة كالجناس والترصيع والتصدير والترديد وغيرها.هذه التكرارات الاختيارية تتداخل مع بعضها لتشكل مزيجا صوتيا يسهم في المقومات الصَّوتية الإجبارية للقول الشعري في اكتمال شكل الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر>>(2).**

إن "**التوازي الصوتي**" عامل إجرائي مهمٌّ يرصد أثر العلاقات الصوتية في ترابط البنى الشعرية المختلفة وإمكانيات تعاضدِها صوتا ودلالةً لصالح النَّص، فهو **<<عنصر تأسسي وتنظيمي في آن واحد>>(3)**، خصوصا و أنَّ القصيدة **<< هي ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى>>(4).**

في **(مقاطع للحزن و أخرى للأمل)** يجسّد "**سليم دراجي**" شكلا من أشكال "التوازي الصَّوتي" بقوله:

"**أيُّ بوصلةٍ ترشد** المنزوي في ظلام القبورْ؟
أيّ ليلٍ يمدّ مخالبه نحونا كي يشكلنا نقطة للعبورْ؟
أيّ مهزلة صنعتها عجوزٌ

---

(1):يوري لوتمان، تحليل النَّص الشعري، ترجمة و تقديم وتعليق :محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995م، ص:98.

(2): محمد عبد الله القاسيمي، التكرارات الصوتية في لغة الشعر،عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2009م ، ص:57

(3): التلقِي و التأويل،(مرجع سابق)، ص:149.

(4): قضايا الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 46.

أقامت من الرقص موسمها
أيّ مهزلة صنعتها عجوزٌ أقامت من الرقص موسمها
حينما رقص الكأس في رأسها
فانتهت تحت فرط الغرور؟!!(1)

يعبّر الشاعر في هذا المقطع عن حالة من الخيبة والإحباط بحيث يتصاعد هذا الشعور ويتعاظم بتوازي الأسطر الشعرية التي اعتمدت على العناصر الآتية:
"**أيّ الاستفهامية+مضاف إليه+فعل..**" وعبر هذا "التوازي" الذي كرره الشاعر في أغلب الأسطر الشعرية استطاع خلق دلالة إيقاعية متصاعدة ترصد حالة الخيبة الشديدة بدلالات جديدة عند كل تساؤل ليبلغ الذرة في السطر الأخير.

إنَّ الشَّاعر يستغلُّ كل الممكنات الصوتية التي من شأنها إعطاء الوقْع المفترض لنصه، وهو في هذا العنصر يشتغل على الكلمات ذات **<<الخواص الحسية لأصواتها وجرسها>>**(2) لإنتاج فائض المعنى من خلال ما تكتنزه الأصوات من زخم إيقاعي لكونها **<< غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها >>**(3). والشعر ليس **<< هو المجال الوحيد الذي تخلق فيه رموز الأصوات وآثارها، وإنما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية و تتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة ..>>** (4).

ولا يجب إغفال أن قوة الصوت كالتنغيم مثلا، من شأنها إعطاء بعد دلالي و إيقاعي في الوقت نفسه بما تحمله من إحالة على الموقف/الحالة الشعرية إذْ أنَّ **<<المنحني**

---

(1):سليم دراجي،علم ودم وحمام،دار الريحانة للكتاب،ط1،الجزائر،2007م،ص:29.
(2):عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري مكتبة المنار، ط1، الزرقاء،1985م، ص:18.
(3): المرجع نفسه ، ص:31.
(4): قضايا الشعرية ،(مرجع سابق)، ص: 54.

البياني الذي يسجله الصوت، يختلف في الواقع اختلافا ملحوظا حسب المعنى والخطاب. فالتنغيم دال إذن، أي أنه يقوي هذه الاختلافات لتبين بشكل أحسن اختلاف المدلولات، وهكذا سيتعارض الاستفهام والإثبات ليس ببناء الجملة فحسب ولكن بالتنغيم أيضاً..>> (1).

إن الصّوت كخط فيزيائي لا يتناقض وكونه دالا يؤَثِّث المعنى للمتن الشِّعري،ويفعِّله ضمن عمليَّة خلق القصيدة كحالة استثنائية قائمة على الحراك والتحول ، هذه الحالة التي **<< تبدو في خصائصها الداخلية على شيء من التشابك والتعقيد، هي الخطوة الأكثر دقة وأهمية في تشكيل العمل الشعري وتأسيس جذوره الإيقاعية، لأنَّ هذا التسلسل في تطور مراحل الصوت اللغوي بواقعه الإيقاعي والدلالي الذي يكتسب فيه على الدوام صفات جديدة، هو بالذات العنصر الذي يسهم في إعطاء النص الشعري وإيقاعه هويته المحددة..>>** (2)، فالصوتُ في هذه الحالة سمةٌ إيقاعية للنَّص الشعري بامتياز.

---

(1): بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق) ، ص:90.

(2): القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،(مرجع سابق)،ص:28.

2.1. إيقاع التكرار:

"**التكرار**" في اللغة من الكر بمعنى الرجوع، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف، يقول "**ابن منظور**":

<< الكرّ : الرجوع يقال كرّهُ وكرّ بنفسه... والكر مصدر كرّ عليه يكرُّ كراً وكروراً و تكراراً: عطف عليه وكرّ عنه: رجع... وكرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار..**>>** (1).

ويقابل كلمة "تكرار" في اللاتينية كلمة Repetition بمعنى يحاول مرة أخرى والمأخوذة من Petere التي معناها يبحث.

أما في الاصطلاح فهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر(2) كأنْ**<< يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين>>**(3)،ولا يقتصر على الأثر الأدبي، وإنما يتعداه إلى كل ما يتعلق بحياة الإنسان من تصرفات و سلوكات مختلفة (4)،غير أنَّ أثره في المنجز الفني و الشعري تحديدا يبقى له وقع خاص حيث**<< يجد مشروعيته في الانزياح الناشئ بين الموضوع و تشكلاته الجديدة>>**(5).

---

(1):الخليل بن أحمد، كتاب العين، الخليل بن أحمد، تحقيق: مهدي المخزومي وآخرون، ج5، ط1، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982م، ص:277.

(2):ابن معصوم ،أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق : شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان ط1،ج5، النجف، 1969م، ص:35/34.

(3):أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، الأعظمية، بغداد، 1989م، ص:370.

(4): سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009م، ص:127.

(5):المرجع نفسه والصفحة.

إنَّ توظيف الشعر للتكرار يجسد ذلك التقاطع القائم بينه وبين الموسيقى –كما سبقت الإشارة إليه–فالقطعة الموسيقية قائمة على التكرار باعتباره **<< ظاهرة صوتية تميزت بها القصيدة الحرة، وهو إلحاح على جهة معينة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ، وكذلك يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمامه بها>>(1)**.

إنَّ غاية "**التكرار**" الأسلوبية بوصفه من أبرز أشكال "**الإيقاع**" هي **<<الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي>>**(2) وهو ما يجعله عنصر ارتكاز في ضبط وتحريك فعل "**الإيقاع**" بكل مستوياته في النصوص الشعرية بما يحفظ للنَّص انسجامه و اتساقه الذي يتعداه إلى البنية الدلالية فيما بعد نتيجة لما يقدمه هذا العنصر من بدائل إجرائية مختلفة ومتنوعة تمنح الشاعر فرصا أوسع للتجريب و الحفر وإبراز مدى عمق وسعة التجربة الشعرية التي تختلف من شاعر إلى شاعر بحكم خصوصيته القائمة على ثنائيتي التَّماثل والتغاير بما تحققه من حراك وتنامٍ.

و"التكرار" **<<يحدث تيار التوقع ويساعد في إعطاء وحدة للعمل الفني ومن الأدوات التي تبنى على التكرار في الشعر: اللازمة، العنصر المكرر، الجناس الاستهلالي، التجانس الصوتي، والأنماط العروضية..>>**(3)،بل أنّ هناك من ذهب إلى التأكيد على أنه **<< لا يستقيم قول شعري إلا به، و لا تتحقق طاقة شعرية بدونه. >>**(4).

---

(1):مجدي وهبه و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984م، ص: 117–118.

(2): الإيقاع في شعر نزار قبَّاني،(مرجع سابق)،ص:129.

(3): محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، القاهرة، 1988م،ص:390.

(4): الإيقاع في شعر نزار قبَّاني، ص:128.

1.1.1. نظام التكرار:

يقابل "**التِّكرار**" بمفهومه الحالي "**التوكيد**" في الفكر النقدي القديم الذي أفرغه من بعده الإيقاعي وجعله حكرا على الجانب الدلالي، و التقاطع الحاصل بين الشعر والموسيقى أوجد مجالا للتفاعل والإفادة من الموسيقى بما يخدم الإيقاع في النَّص الشعري مما يبرز الصِّلة الوثيقة للتكرار بالإيقاع وهو ما يظهر بجلاء في النصوص الحداثية التي ذوَّبت الفوارق واستثمرت كل الممكنات الموسيقية المتاحة التي لم تعد حكرا على الأوزان الشعرية وما تولده من إيقاع خارجي محدد، وإنما أوجدته في**<< تقطيعات وفي توازنات لا متناهية..في التقابل و التشاكل، في التكرار على أنواعه:**

التكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات، والذي هو تكرار لأصوات، لمسافات زمنية لغوية، وقد يكون اللفظ كما قد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها>>(1).

إنَّ أهم فتح يُحسب للقصيدة الحديثة كسرها للحواجز و النمطيات والقيود التي تحد من ديناميةاللغة و التخييل، و توظيفها تقنية "**التكرار**" كعنصر إيقاعي على شكل **<<إعادة الفكرة باللفظ متنوعة أو بالألفاظ نفسها أحيانا..>>(2)** ، لأنَّ توظيفه بالشكل الأنسب رهين بالتجربة الشعرية ووعي الشاعر بدور هذا العنصر الذي قد يكون عامل رتابة ونفور إذا لم يوظف توظيفا إبداعيا ، فهو:

<< يعطي الكلمة وزنا في البداية ويجعل الوعي يتوقف عندها، ثم ما يلبث أن يفقدها وزنها كأنها لم تكن ، لتعود هيمنة الإيقاع وجمود الحركة على الفضاء الموسيقي للقصيدة >>(3).

---

(1): يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، ط1، الرباط، 1987م، ص: 17-18.

(2): حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، 1989، مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد، ص:21.

(3): غيورغي غاتسف، الوعي والفن، ترجمة: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة ، العدد:146 ، الكويت، 1990م، ص:78.

2.1.1. أشكال التكرار الإيقاعي:

لا يمكن حصر أشكال "**التكرار**" خاصة مع تعابر الشعر والموسيقى من جهة، وإفادة النَّص الشعري الحديث من هذا التفاعل بحيث يكون للتجربة الشعرية أثر واضح في تحديد أشكال "**التكرار**" التي يوظفها الشاعر، وهو ما يعني أنَّنا قد نكتشف أشكالا تكرارية عديدة ، فهي:

<< متنوعة جداً، منها عودة لازمة على فترات منتظمة، واستعادة مقطع البداية في الخاتمة، مما يسمح للفكرة الشعرية بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة، وهكذا تشدد على انطباع الحلقة والدائرة المغلقة..>> (1) لذلك سأكتفي بالسَّائد منها:

- **التكرار الاستهلالي:**

يشكل منعطفا دلاليا و إيقاعيا يرتكز عليه الشاعر من خلال توظيفه لفعل أو كلمة في مستهل النَّص تتكرَّر عبر كافة مراحله بالصيغة نفسها أو بصيغ متشابهة مما يولِّد حالة إيقاعية يستقبلها المتلقِّي/القارئ لها آثارها و دلالاتها و أبعادها، كقول "**محمود العياري**" وهو يصف لقاء حميميا :

" **حين** التحما ..
حين اتّحدا..
حين اشتبكا...
حين اشتعلا/
كان الله يدندنُ أغنية العشق القدسيّ،،
و يبتسم" (2)

---

(1):سوزان بيرانا، جمالية قصيدة النثر، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون،ط1، بغداد. دون تاريخ، ص:31 .

(2): محجوب العياري، حرائق المساء ،حرائق الصَّباح ، بيت البحر المتوسط،ط1،الحمامات،تونس،1993م،ص:55.

فكلمة "**حين**" أداة تكثيف إيقاعي أحدثت وقعا لذيذا و أشركت المتلقي في فعل النص بحيث ينسجم مع تمثلاته و تحولاته فيصبح بمثابة مبدع ثان ، بالمقابل فإنّ الشاعر كرر هذه الكلمة إعلاء من شأن الحب وتأكيدا على قيمته .

ومن ذلك قول "**فاتح علاق**" في قصيدة **(التتار)** :

"**سقط** الشعارُ و أنت تعلو في رمادك وردةً
سقط الشمالُ و أنت تنزف في ضيائك غيمةً
سقط الجنوبُ وأنت وحدك واقف أبدا تلوبْ.." **(1)**.

يرصد الشاعر في هذا المقطع حالةَ خيبةٍ مؤلمة من خلال تكرار الفعل "**سقط**" بكل ما يحمله السقوط من معنى ،محدثا بذلك رجّةً في المتلقي، محركا رغبة في التغيير و التوثُّب جسدها الإجراء التكراري الذي جعل النَّص ككل حالة ثائرة رغم مرارة الخيبة.

- التكرار الختامي:

لا يختلف كثيرا في أثره عن سابقه إذ يمثل عامل خلوص يكثِّف من خلاله الشاعر أداءه ليركِّزه في المتلقِّي مما يجعل النَّص حالة تبدأ عند نهايتها، وتفتح هامشا آخر للتأثر والتأويل، و هو ما يجسده "**مجدي بن عيسى**" في قصيدته **(أواني المطبخ)**:

"لكأني بها الليلة تنشج في **صمتْ**
صمتِ البيت الخالي
صمتِ اللّيل
صمتِ أبٍ
ودّع منذ قليل ابنته

---

(1):فاتح علاق،آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ط1، 2001م،ص:36

في ثوب العرس إلى بيت الزّوج .." (1).

تتردّد في هذا المقطع كلمة "صمت" بما يحمله حرف الصاد من دلالة، دلالة الاغتراب و الوحدة خصوصا و أن لا لغة تسود إلاّ لغة "الصمت" التي تبقي التأويل مشرّعا على ما لانهاية في آخر النَّص حيث بداية حياة أخرى لا يمكن الإلمام بتفاصيلها، وتلك حالة الشاعر التي رصد أيقوناتها من خلال هذا الشكل التكراري ،فهو يقدم وصفاً دقيقاً لواقعه المترهل الذي يعيشه ويسعى فيه إلى التغيير أو التخلص من عذاباته وهمومه ، فهو غريب عن كل شيء ، غريب في مشاعره وإحساسه حتى صار الفراغ ظله الذي لا يفارقه.

وفي قصيدته **(تجيئين يستيقظ البحر و النَّاسُ و الميتون)** ، يجسّد الشاعر "**عثمان لوصيف**" بشكل لافت هذا الشكل التكراري **في قوله:**

"تجيئين يا ألف مرحى
هلمّي و مرّي على شبق الفقراءْ
هواء وماءْ
هلمّي
هلمّي "(2).

لقد كانت لفظة "هلمّي" عامل خلوص يقابل ما يُعرف في النقد القديم "حسن الختام"، وهي حالة هنا حالة تهافت /هبوط إيقاعي اختياري يضع القارئ/المتلقي في الصورة حيث يدرك من خلاله قرب الختام فيصير شريكا إبداعيا شاهدا على النَّص في مرحلته الأخيرة.

---

(1):مجدي بن عيسى،ديوان اليومي،المغاربية للطباعة و إشهار الكتاب، ط1، تونس، 2010م، ص:27.

(2):عثمان لوصيف،الكتابة بالنار،المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1 ،الجزائر، 1985م، ص:35/34.

-**التكرار المتدرج "الهرمي"**:

يقتضي هذا النَّوع تشكيلا إيقاعيا هندسيا يقف عنده الشاعر تبعا لحالة شعرية ما، بحيث تؤول الوحدة التكرارية بالتدرج إلى وحدة مركزية يرتكز عليها النص تتفاعل و تتنامى بتفاعل وتنامي الحالة الشعرية بشكل هرمي .

ولعلّ قصيدة **(بلا وطن هل نعيش؟)** لِـ: "**علي ملاّحي**" تبرز بوضوح "**التكرار المتدرج**" حيث شكل اسم "فاطمة" وحدة مركزية يتمحور حولها النَّص ككلّ بحيث يعرف حراكه صعودا وهبوطا تبعا للحالة الشعرية للشاعر ولطبيعة الموقف، مما أحدث تشكيلا هندسيا إيقاعيا متغيرا في كل مرة إلاّ أنه يؤول في النهاية إلى الوحدة التكرارية المركزية "فاطمة" :

"بلا وطن هل نعيش؟
التفاصيل شافية في الجبين .. و**فاطمة**
في الحنايا اشتهاءُ أفقْ
من عزاءْ
و **فاطمة** صورة من دمٍ واضح الانتساب
.....
فاطمة و النياشينُ معروضة للطلبْ،
فانتسبْ
فاطمة ..
أسميك فيما أسميك سجادة للصلاة
و زربيةٌ لاجتماع الأخوّة
..... "(1).

---

(1):علي ملاّحي، البحرُ يقرأ حالته، الجاحظية ، ط1،الجزائر، 2011م، ص:88 وما بعدها.

لقد وظّف الشاعر اسم "فاطمة" 16مرة على مدار النَّص لكن هذا العدد لم يكن عامل رتابة في النَّص بقدر ما كان حالة إيقاعية متجددة في كل مرة ، فالنَّص كشكل هندسي يُعتبر مدارا مركزه "فاطمة" تفعله وتحركه وتبعث فيه الحراك كل ما أوشك على الرتابة ما يجعل المتلقّي يرتقب تمثلات "فاطمة" التي يبرز فيها الشاعر كعازف ينشر ألحانه على متلقيه في انسجام تام.

- التكرار الدَّائري:

يعتمد هذا النَّوع على إحداث ثنائية تتقاطب فيها المقدمة والنهاية عن طريق تكرار الجملة الشعرية نفسها في كلا الوضعيتين مع ملاحظة أنه لا يشترط تطابق الجملتين التكراريتين تطابقا كليا، هذا التقاطب الذي يشبه عملية غلق لدينامية النَّص من الجهتين يوظفه الشاعر ليحقِّق اكتمال النَّص / فائض المعنى، ويبرز من خلاله قدراته وخالص تجربته، وهو يجسده "**عبد الرحمان بوزربة**" في قصيدته **(وشاياتُ ناي)** حيث استهلها في المقطع الأول بقوله:

"**لك من برزخ الوقت**

تفاحةُ الليل

والانتشاءُ لهمْ"(1):

ويختتمها في المقطع السادس بقوله:

" **لك من وقتهم**

سعفةُ **الوقتِ**

يمضي الغبارُ إلى منتهاهُ

وتمضي إلى عطرها النّرجسهْ"(2)

---

(1):عبد الرحمان بوزربة،وشاياتُ ناي،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،ط1، الجزائر، 2001م،ص:84
(2):المصدر نفسه، ص:90.

- **تكرار اللازمة:**

نرصد في هذا المجال نوعين ،النَّوع الأول يرد في بداية القصيدة على أن يتكرَّر بعد ذلك في عدد من مقاطعها على فترات تخضع لتفاعلات النَّص و تشكلاته حسب الحالة الشعرية من ذلك تكرار سطر أو جملة شعرية كلازمة يرتكز عليها الشاعر لرغبة ما، **كقول** "**عادل صياد**" في قصيدته **(مناشير تحريضية):**

"**خُذْ** بلادك واخرجْ بها للخلاءْ
خذْ خصومكَ و اقض على الحلفاءْ
خذْ كتابكَ،، خلّدْ صدى الأمراءْ
خذْ وصيّةَ جدك وامسحْ بها...
خذْ شبيهكَ
سرْ باكرا في الخواءْ
خذْ بقيةَ اسمك واخرج بها من على ..
واستطاعتْ تفتتني خيبة الكون يا سيّد البلداءْ"**(1)**.

أما النَّوع الثاني، فيتجسد في النَّص ولا يرتكز على بداياته ، بقدر ما يتردد عبر مراحله المختلفة ، كقول "**عيسى قارف**" في قصيدته **(ثلاثة أبيات إلى نورة):**

" ناديتُ **نورا** فلما لم تجب **نورا**
أوصدتُ قلبي فهاجت في دمي **نورا**
حتّى تغشّتْ ظلام العمْر واشتعلتْ
في ظلمة العمْر **نورا** زادني **نورا**

---

(1):عادل صيّاد،أشهيان، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر،2001م،ص:62.

والكهفُ قلبي ، وكلّي فتيةٌ رشدوا

فرتّل الكهفَ و اقرأْ في دمي **النّورَ**"(1).

توزعت اللاّزمة "**نورا**" على أبيات القصيدة الثلاثة وفق الترتيب 3، 2، 1، مشكّلةً حدثا إيقاعيا لافتا يبرز من خلاله الشاعر مكنوناته و لواعجه اتجاه المحبوب، فكانت اللاّزمة وسيلته و أداته الإجرائية لتبليغ مراده، وتحسس انفعالاته صعودا وهبوطا فالشاعر هنا يعكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما يعده حتى تتجدد العلاقات وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري(2).

- التكرار التراكمي:

يتَّخذ هذا النَّوع بعدا لُغويا/لفظيا كاستعمال مفردات بعينها أو أسماء أو أفعالا أو حروفا لصياغة مستوى دلالي وإيقاعي مؤثِّر، على أن لا يكون لهذا "**التكرار**" موقعا محددا في النَّص، فهو يخضع لما تقتضيه الحالة الشعرية وما يفترضه نسقها الإيقاعي الذي يتشكل كلما أوغل النَّص في تنويع "**التكرار**".

إنَّ هذه التنويعات التكرارية سواء كانت معجمية، مجازية، صرفية، نحوية يبقى الصوت مادتها الرئيسية ، ومحركها الحافل بالابتكار والتفاعل.

أ/- تكرار الوحدات المعجمية:

يقوم على أساس الحقل الدلالي المتماثل **<<إذ تستدعي الوحدة المعجمية مثيلتها لتعمق الوصف و تؤكد التعبير>>**(3) ، وبذلك فهي تدعم الخيارات العروضية للشاعر وتشدُّ من عضد المعنى/ الموقف الذي يريد الوصول إليه في خضم النَّص.

---

(1):عيسى قارف،النّخيل تبرأ من تمره،منشورات التبيين،الجاحظية،ط1، الجزائر،1999م،ص:23.

(2): مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، ليبيا، 1984م ، ص:47.

(3): الإيقاع في شعر نزار قبَّاني،(مرجع سابق)،ص:132

و لا يقتصر هذا النَّوع على "**التماثل**" فحسب، وإنَّما يقوم على التقابل أيضا على شاكلة "**الطباق**" مثلا .

وكنموذج شعري، أقف عند قصيدة **(السبّابة) لـ: "أحمد عبد الكريم"** حيث وظّف فيها "**الألوان**" كحقل دلالي له حضوره الإيقاعي في النَّص:

" ذا بيرقي **أسود**
والمدى **أحمرُ**
.. ..
فقد علمتني القصيدة كيف أهندسُ مملكتي **القرمزيَّة**
أبني عروشي على الماء لمّا أحوّمُ
في برزخٍ **أزرق**.
ها فمي ضالع
في فصوص الكلام المطرّز ب**الكستناء**..." (1).

لقد استثمر الشاعر حقل "الألوان" على تنوعه ليمنح النَّص حراكا إيقاعيا مطرّزا يجذب المتلقّي، ويجعله يوقع حضوره في النَّص، فالأسود والأزرق و الأحمر و الكستنائي وحدات معجمية لحقل دلالي واحد أضفت نسقا إيقاعيا على النَّص.

ب/-تكرار الصيغ الصرفية:

للصيغ الصرفية دور بارز في التشكيل الإيقاعي للنَّص الشعري، ، فهي **<< على خلاف الوحدات المعجمية من أصناف التكرار التي تتشاكل في البناء و تختلف في الدلالة وهذا ما يجعل دورها مخصوصا بسمات تميزها..>>** (2)، ويتجلَّى ذلك في توظيف:

---

(1):أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2002م،ص:44/43.

(2): الإيقاع في شعر نزار قبَّاني،(مرجع سابق)،ص::138.

.الصفة المشبَّهة:

إن التنوع الذي يميز أوزان "**الصفة المشبهة**" يجعل منها ممارسة تكرارية بامتياز بحيث يتنوَّع "**التكرار**" نظرا **<< لتركيبتها الصوتية و وزنها و دلالتها في وسم النص بالترجيع والمعاودة التي تمثل إحدى خصائص الإيقاع..>>** (1).

.صيغ الجموع:

الجموع باختلاف صيغها تشكل وحدات تكرارية من شأنها إضفاء حركية في النص فهي تسمُ **<< التكرار بالتنوع والتناوب في جريان الصيغ مما يثري التشكيل الإيقاعي ...>>** (2).

.المصدر:

المصادر بأنواعها يمكن أن تؤدي وظيفة إيقاعية وجمالية في الوقت نفسه، فعندما يتواتر مصدر بعينه، فإنَّ ثمَّة تشكيلا تكراريا يؤدي الوظيفتين الإيقاعية و الدلالية نظرا لقوَّة المصدر ووقْعه ، وحضوره و دوره في إحداث الارتداد الإيقاعي.

وكنموذج لهذا الشكل التكراري ، أقف عند نص **(فلسطين المنكوبة) لـ:** "**فاطمة أحيوض**" حيث تتنوع الجموع وتشكل زخما إيقاعيا عبر كافة مراحل النَّص:

"**فواجع** رهيبة وسط شارع **الأقنعة**

جروح دامية

.....

هل من **مارة؟**

هل من **بصمات الأيتام** تنهمرُ **أشعاري؟**

سألت **الأموات**

---

(1):المرجع نفسه، ص:140.

(2): نفسه، ص:142.

سألت كل بقايا **الآهات**
على صدور **الطرقات**...
دم **الأنبياء**..." (1).

طغت الجموع في هذا المقطع بوجود 8جموع تكسير و 3جموع مؤنثة سالمة ما يعني أنّ هناك ترتيبا إيقاعيا تحركه الشاعرة وفق رؤيتها وتجربتها الشعرية، فالنَّص عبارة عن قصيدة النثرية،وهذا التكرار ليس اعتباطيا بقدر ما هو ورقة "إيقاعية" وظفتها الشاعر لتحريك النص و تفعيله .

ج/- تكرار المكون النحوي:

إنَّ التشابه الحادث في مكونات الجملة الشعرية النحوية، يمكن أن يكون شكلا إيقاعيا إذا تكرر وفق نسق يحدث أثرا موسيقيا، هذا التشابه الذي يحدث نتاجا لأشكال من التوازي التي تتناسب فيتحول بها الكلام إلى هيئة من "**الإيقاع**" المتشكل من انتظام عناصره على أنحاء متشابهة(2).

وما يمكن رصده من أشكال هذا "**التكرار**"، تكرار التراكيب النحوية كالجمل الفعلية والاسمية و وظائفها ، إضافة إلى التراكيب الإضافية، والنعوت، وتركيب الجر...كلها مكونات نحوية تؤثِّث المستوى الإيقاعي والدلالي للنَّص، وتجعل من تكرارها أثرا يقف عليه المتلقي/ الدارس ولا يعني هذا إغفال النثر، فقد اهتم الدارسون به **<< في النصوص السردية والنثرية، كما في النصوص الشعرية..>>** (3).

---

(1): فاطمة أحيوض، إنَّ موعدكم الصبح،منشورات مكتبة سلجماسة،ط1،مكناس،المغرب،2001م، ص:58.

(2):محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، دون تاريخ، ص:170.

(3): الإيقاع في شعر نزار قبَّاني،(مرجع سابق)، ص:127-128.

أكتفي في هذا الشأن بنموذج لتكرار المكون النحوي متمثل في "**الجملة الفعلية**"،حيث حفل نص **(انتخاب)** لـ:"**زهرة بلعاليا**" بها :

"**قالت الدودةُ** يوما للغراب
أشتهي فتح عيون بدياري
أرقب منها السحابْ
فافتني في أي وجه سأكون؟
.....
قال طيرُ الشؤم في مكر :
صدقتِ
وأرى لو أنا أجرينا انتخابْ!
.....
قالت الدودةُ في حزن عقيم:
أدرك الآن كثيرا من أمور الدنيا
لكنْ....." (1)

فكل الجمل الفعلية الموظفة في هذا المقطع متعدية، تفسح المجال لمزيد من الحراك الإيقاعي، وتجعل باب تفاعل المتلقي/ القارئ مع النَّص منتجا، يشعره بكثير من اللّذة، وبشيء من الرغبة في دفع هذا النسق الإيقاعي الجهوري الذي هزهزته الجمل الفعلية المتواترة بشكل مطّرد .

---

(1):زهرة بلعاليا، ساحل و زهرة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر،2001م، ص:20.

3.1.1. الوظائف الأسلوبية للتكرار الإيقاعي:

مما لا شكّ فيه أنَّ "**الإيقاع**" في الشعر قائم على التكرار،بل أنَّ تفعيلات بحور الشعر العربي تقوم على هذه الخاصية في أغلبها، كتكرار "فعولن" في "المتقارب" أو "فاعلاتن" في "الرمل"، ولا ينتهي الأمر عند هذا الحد، فالتفعيلةُ نفسها قائمة على تكرار مقاطع متساوية مما يشكل توليفة موسيقية متناغمة و متناسقة في النَّص الشعري، فللشعر **<<نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر>>** (1)، فالإيقاع وفق هذا التّصور أكثر ما يعتمد على **<<التكرار والتوقع، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث أو لا يحدث>>** (2).

إلاّ أن "نازك الملائكة" تعتبر "التكرار" أسلوبا مثل باقي الأساليب لا يحقق غايته إلاّ إذا وظّف أحسن ما يكون، وهو ما يعود إلى تجربة الشاعر،فقد يكون "التكرار" هنةً أو مطبًّا يُفقد النَّص جماله ، ويضع الشاعر في مأزق لأنَّه **<< يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته وقدرته في إحداث موسيقي يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري، فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ويستخدمه في موضعه وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة>>** (3).

و لا يقتصر أثر "**التكرار**" في "**الإيقاع**" فحسب، وإنما يتعداه إلى صياغة المعنى، والحفر في الدلالة، وتنويع المعجم الشعري ودلالاته وإن كان في شكله السطحي لا يعدو كونه تكرارا، فإنه لا يكرر المعنى نفسه، و إنما يعطيه دلالة أعمق و أكثر إيغالا في المعنى

---

(1):إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية،ط5، القاهرة، 1978م،ص:8.

(2):أ.ريشاردز ،مباديء النقد الأدبي، ترجمة : مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة العامة للطباعة والنشر،ط1، القاهرة، 1961م،ص:88.

(3): نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين،ط7، بيروت، 1983م، ص:263 وما بعدها.

مما يحمل دلالات و إشارات مختلفة ليست هي نفسها بالضرورة، وإنما قد تكون انعكاسا لحالة شعرية تقتضي الوقوف عليها.

وهكذا**<< نتبيَّن أن من خصائص التكرار خلق جمالية المخالفة، إضافة إلى ما يحققه من مؤالفة و إعادة، فالعناصر المعادة فيه تُظهر الاختلاف في ما هي تُفصح عن المتشابه ، تؤلف المفترق فيما هي تجمع المختلف..>>** (1) .

2. إيقاع القافية الشعرية :

"**القافية**" لغةً من "**قفاه واقتفاه، وتقفاه**"، بمعنى تبعه واقتفى أثره(2) و تعورف عليها بهذا الاسم كون **<< الشاعر يقفوها، أيْ يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة، كما قالوا "عيشة راضية" بمعنى مرضية، أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبله..>>** (3)، إلا أنها تختلف في مفهومها من ثقافة على أخرى،ومن عصر إلى عصر، فقد عدَّت ركنا من أركان الشعر قديما.

أما اصطلاحا، فهي **<< مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها..>>** (4)، واعتبرها "**الخليل**" ما وقع بين آخر ساكنين والمتحرك قبل أولهما في حين اعتبرها "**الأخفش**" آخر كلمة في البيت الشعري(5)،هذا المفهوم الذي تحوَّل في الأبحاث الأوروبية إلى **<< تكرار أصوات متشابهة أو متماثلة في فترات منتظمة، وغالبا ما تكون أواخر الأبيات الشعرية، وقد تكون أحيانا في النثر (كالسجع عند العرب) أو داخل البيت من الشعر..>>** (6).

---

(1):الإيقاع في شعر نزار قبَّاني،(مرجع سابق)، ص: 129.

(2): أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، ، ج2، بغداد،1989م،ص: 170.

(3): المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(4):رشيد العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1، بغداد، 1986م، ص:207.

(5): معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، (مرجع سابق)، ص:282.

(6): المرجع نفسه، ص:246.

أما "**لوتمان**" فاعتبرها تكرارا صوتيا(1)، ومجال توافق صوتي بين الكلمات أو بين أجزاء منها، في مواضع محددة من الوحدة الإيقاعية(2)، هذا التكرار الذي قد يقترن بضروب أخرى من التكرار كالتكرار النحوي، والتكرار الدلالي؛ ومن ثم يمكن الخلوص إلى أنها مجموعة **<<أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة،وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن>>**(3).

ولعلَّ من المهام الوظيفية للقافية إحداث الانسجام و التناغم لأنها بمثابة ضابط "**الإيقاع**" في " الأوركسترا " نظرا لوقعها المتواتر و الأثر الذي تحدثه ، مما يعني أنَّ لها : **<< بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي و الزمني>>**(4)، لذلك فهي **<< تشكِّل قسماً من شبكة المقطع الشِّعري الصوتية>>**(5).

و ما يجب التأكيد عليه،أن القافية في ظل التحوُّل الشعري الراهن، لم تعد تخضع إلى تلك القوانين الرياضياتية بالغة التدقيق، وإنّما انزاحت من بعدها النَّظمي المفتعل إلى دائرة "**الإيقاع**" والحيوية إذْ أصبح لها بعد دلالي ثابت في إنتاج المعنى انطلاقا من موقعها لأن **<<الصفة الاختتامية التي تتميز بها القافية، سواء أكانت في البيت أم في الجملة الشعرية أو المقطع الشعري أو عموم القصيدة، لا يمكن لها أن تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرد...إذ لابد لها أن تشترك اشتراكا فاعلا في التشكيل الدلالي، فثمة انسجام يجب أن يكون تاماً بين بنية الإيقاع وبنية الدلالة، إذ أن أية مفارقة بينهما تؤدي**

---

(1): I. Lotman, Le structure du texte artistique, Gallimard,paris ; 1970, p : 181

(2): المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(3):إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،(مرجع سابق) ، ص: 246.

(4): أدونيس، الشعرية العربية ،(مرجع سابق) ، ص: 13

(5): منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة،ط2، بغداد، 1986م، ص: 234.

بالضرورة إلى خلخلة وارتباك في التشكل العام لهيكل القصيدة ويفقدها تماسكها النصي..>> (1).

وما أخرج به من خلال هذه المقاربة هو أن "**القافية**" كوحدة عروضية لها دور إيقاعي/دلالي متوازٍ، وهو ما يحيلنا إلى كون "**الإيقاع**" برمته لم يعد مفصولا عن سياقه الدلالي بقدر ما هو متشابك ومتفاعل مع كافة معطيات النَّص كمتن وكمنجز إبداعي،فهي ليست **<< جزءً منفصلا مكملا يدخل في صميم العملية الشعرية من الخارج، كما أنها ليست أداة قابلة للحذف والاستبدال والتعديل لأن دورها في تحقيق اللغة الشعرية لا يسمح بذلك...>>** (2).

إنَّ التحول الذي عرفته الشعرية العربية لم تكن "**القافية**" بمنأى عنه، فقد بدأت تفقد بعضا من صرامتها ولم تعد ثابتا معياريا محدَّدا وخاضعا لقواعد متعارف عليها وموضوعة سلفا، و إنما **<< اتخذت أشكالا أخرى تراوح بين الاطراد في بعض الأبيات دون الأخرى،وبين تغيير موقعها داخل السطر الشعري مع الاحتفاظ بالروي، لتصل في بعض الكتابات الحديثة إلى مجرد الاحتفاظ بالصيغة دون الروي ، فضلا عن التوزع داخل الجملة الشعرية بدل التحصن في مواقعها التقليدية عند نهايات الأبيات >>**(3)،فقد صارت فاعلا إيقاعيا مولِّدا نظرا لبنيتها الصّوتية بعيدا عن كونها عنصرا تُعرف به أواخر الأبيات في النَّص العمودي، حيث تتجلَّى قيمتها الصوتية والجمالية في تركيبتها المكونة من حروف وحركات و مقاطع صوتية بالأساس.

.عناصر القافية الشعرية:

ميَّز "**المسعدي**" عناصر ثلاثة للقافية الشعرية، بقوله:

---

(1): القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،(مرجع سابق)،ص:90.

(2):المرجع نفسه، ص:88

(3): في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة،(مرجع سابق)، ص:134.

<< إنّ ثلاثة أنواع من العناصر مختلفة صوتيّا تتضافر في تركيب القافية: عنصر ذو جرس حرفي وعنصر ذو جرس حركيّ وعنصر جامع بين جرس الحركة ومداها وهما الرويّ والمجرى أي الحرف الأخير وحركته. وقد يكفيان وحدهما لتكوينها كما هو الشأن في القافية البسيطة. أما في القافية المركّبة فتضاف إليهما أصوات أخرى ويصبح عدد العناصر الثابتة التي لا تتغير أكبر ويتراوح بين الثلاثة والستة>> (1).

من هذا المنظور تخرج عن مفهومها العروضي "الصَّارم" الذي يحددها ضمن حيز واقع بين آخر ساكنين والمتحرك قبل أولهما، لتكون مجالا صوتيا متحركا ومتجددا باستمرار بدلا من الجمود والصرامة.

ويمكن إحصاء عدة أشكال للقافية، هي:

1.2. القافية البسيطة :

يتسم هذا النَّوع بأحادية الشكل والتكرار فلا تغيير ولا تنوع فيها ، والقصيدة العمودية مجالها الخصب،غير أننا نجدها في النصوص الحرة خاصة مع بدايات التحول الشعري على غرار نصوص "**نازك الملائكة**"،وبدايات "**صلاح عبد الصَّبور**"..ومع ذلك فإنها لا تزال تجد لها مكانا في النصوص الراهنة على غرار الأسطر و الجمل الشعرية ، بحيث لم تعد حكرا على النصوص العمودية،ومن أبرز أشكالها:

1.1.2. القافية السطرية:

إن السَّطر الشعري يعتبر البديل الحداثي للبيت الشعري وهو وحدة من الوحدات الدلالية المشكلى للنص الحر أو النثري ولكنه لا يستقل عما عداه كما هو الحال في الشعر الكلاسيكي ، و <<التقفية التي يعتمدها السطر الشعري هي من أبسط أنواع التقفية البسيطة الموحدة، إذ إنها تنهض على أساس تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري، قد

---

(1):الإيقاع في السجع العربي،(مرجع سابق)، ص:55/54

تتعاقب تعاقباً لا انقطاع فيه، وقد تنقطع بين الحين والآخر لكنها في كل الأحوال تعتمد السطر أساسا لها..>> (1)، وهو ما يجسده قول "**قدور رحماني**" في قصيدته **(رفرفة الخروج)** :

" قمرٌ بعمق هديلك الشّتويّ غيّبه **المطرْ**
فجلست فوق ضفاف جرحك ك**القمرْ**
تتلو كتابا من دموع
ومراحل الحبّ المغيَّب في **السَّحرْ**
....." (2)

فقد وظَّف الشاعر القافية توظيفا كلاسيكيا لا يختلف كثيرا عن النُّصوص العمودية، وتقيّد في هذا المقطع بقوانين العروضيين، ممّا يجعل حراك النَّص خطيا/أفقيا دون توتُّر ملحوظ.

2.1.2. قافية الجملة الشعرية:

لا تتحدَّد سطور الجملة الشعرية بعدد ما، بقدر ما هي بنية دلالية مستقلة ، مكتملة المعنى والفكرة والشعور ، و**<< استقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، إذ إنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها من الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى>>**(3)، فهي بنية موسيقية مكتفية بذاتها(4) تمتدّ أو تقصر بحسب ما تقتضيه الدفقة الشعورية من وقف نهائي ، وبالتالي فإن الوقفات الداخلية بمثابة "**قافية**" في:

---

(1): القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،(مرجع سابق)،ص:100.

(2): قدور رحماني، قراءة في عينيك،دار هومة، ط1،الجزائر،2002م، ص:31.

(3) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص:108.

(4): عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1981م، ص: 108.

<< إتاحة الفرصة والاستمرار .وهي عملية أدق و أرهف من الوقفات المألوفة في نهاية السطر الشعري>>(1) لها دلالاتها الإيقاعية و النفسية و الفنية، فإذا كنّا **<< إزاء جملة شعرية فلا سبيل مطلقا للبحث عن وقفة موسيقية مريحة عند نهاية كل سطر >>**(2) هذه الوقفات وظيفتها التصعيد الإيقاعي حد الذروة عند نهاية الجملة الشعرية ، فيمتلك بذلك هذا النوع من القافية أفضلية إيقاعية ، وكنموذج لهذا الشكل الإيقاعي، أقف عند المقطع التالي من قصيدة **(لمسات يومية) لـِ:** "**الأخضر فلوس**" :

"في الطريق أشارت إلى حائط مائلِ...	وقفة أولى
ثمَّ قالت :أأبصرتَ ذاك الفتى؟....	وقفة ثانية
"إنَّه **العقبهْ**"...	**قافية الجملة الشعرية**
إذْ عبرنا تمايل و التفتَ،	
ثمَّ قام ليشعل نيرانهُ	وقفة أخرى
في الرؤى **المعشبهْ**" (3)	**قافية الجملة الشعرية**

في هذا المقطع الشعري لم تكن الوقفات الثانوية قوافيا، بل أنَّ القافية تتجسَّد عند نهاية كل جملة شعرية، وهو ما يجعل باقي الوقفات عوامل إقلاع و هبوط إيقاعي بحسب الدفقة الشعرية، فهي بمثابة عناصر مساعدة للوصول إلى قافية الجملة الشعرية /الذروة الإيقاعية.

3.1.2. القافية المختلطة:

وهو النوع الثالث من أنواع القافية البسيطة "**الموحدة**" الذي لا يعتمد النظام السطري

---

(1):المرجع نفسه ، ص:120.

(2):المرجع نفسه، ص:115.

(3):الأخضر فلوس،مرثية الرجل الذي رأى،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر،2002م،ص:10.

على نحو مستقل ولا على نظام الجملة الشعرية ، بل قد تأتي في القصيدة الواحدة قافية موحدة لكنها موزعة توزيعا عفويا لا يخضع لنظام ثابت بل يخلط بين النظامين آنفيْ الذكر.

وهذا النوع يعطي الشاعر حرية أكبر في الاستخدام التقفوي، فهو يترك للقصيدة حريتها في اختيار مناطق التقفيات بلا تخطيط مسبق مما يجعلها أقل عرضة لتوليد الملل عند المتلقي بفعل سيولة التقفية وانسيابيتها.

يشكلّ "**عزوز عقيل** " في قصيدته **(مقاطع من رحلة الضّياع)** منطقة مختلطة بين "القافية البسيطة" و"قافية الجملة الشعرية" في حركة تنويع تقفوي تجعل النَّص متحركا باستمرار، إذْ يقول:

"سلامٌ سلامٌ **سلامْ** .....**قافية سطرية**

سلامٌ إلى طفلةٍ ذاب من شفتيها **الكلامْ**.....**قافية سطرية**

سلامٌ إلى طفلةٍ علمتني بأنْ أقرأ الآنسورة "مريم".....وقفة أولى

فقلتُ لها : .....وقفة ثانية

أنت ريحانةٌ.....وقفة ثالثة

بل بدايتها و الختامْ"(1).....**قافية الجملة الشعرية**

2.2. القافية المتواطئة:

كانت تُعرف قديما "**الإيطاء**" الذي يعتبر عيبا عروضيا مخلا بالقصيدة ونظامها(2)،فالشاعر الذي يكرر القافية نفسها في بيتين متتالين يُعتبر قاصرا بلاغيا،ولو أنَّ "**المظفر العلوي ت:1295هـ** " صاحب كتاب**(نضرة الإغريض في نصرة القريض)** أطلق علية تسمية "**تجنيس القوافي**" **واعتبره** ملاذا بديعيا.

---

(1):عزوز عقيل،مناديل العشق، التبيين،الجاحظية،ط1، الجزائر،2000م،ص:34.

(2):انظر:ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، ط2، القاهرة، 1955م ، ص:171/170/169.

ثمَّ انزاح هذا المفهوم ليصير عنصرا فنيا في الشعر المعاصر بما يمنحه للشاعر من قدرة على تجديد المعنى، صناعته أو اختلاقه، و الشعراء**<< لم يهملوا القافية في القصيدة الحرة بل طوروها لتكون أكثر مؤاتاة للبناء في القصيدة الحديثة>>**(1) و ذلك لكونها **<< تعاطت مع الإيطاء على أساس أنه حدث إيقاعي يترجم قدرة النص على تكثيف اللغة الشعرية ، والغوص في أعماقها لإعادة بناء طبقات المعنى...فليست هناك إعادة للمعنى الوحيد نفسه،وإنما تناسل ونمو لمعان جديدة، ففي كل مرة ترد المفردة إنما تعاد خلقا جيدا عبر محيطها السياقي المتجدد بما يولده من معان حافة جديدة>>**(2)، هذا التوليد خاصية تفعّل وتجدد الحدث الإيقاعي في النَّص باستمرار.

يقول "**عاشور فني**" في مقطع من قصيدته **(رجل من غبار)**:

"كان في قلبه امرأةٌ لم يكن هو في **قلبها**
كان في قلبها رجلٌ لم تكنْ هي في **قلبه**
رجلٌ لم يكن فيه **قلب**...
فأغرق في الصَّمت حتى افتضحْ"(3)

رغم تكرّر القافية "**قلب**" في هذا المقطع مرات ثلاث متوالية ،إلاّ أنها لم تكن عبئا على النَّص بقدر ما كانت توليفة إيقاعية متَّسقة، مشوِّقة على بساطتها.

3.2.القافية المتوالية والمتناوبة:

تقوم على أساس التوالي والتناوب بعيدا عن صرامة قوانين "**العروض**" في هذا الجانب، حيث **<< تنزع القوافي في بنية التوالي إلى الاطراد المعروف في القصيدة العربية**

---

(1): صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت، لبنان، 1979م، ص:240.

(2): في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية،(مرجع سابق) ، ص: 142 .

(3):عاشور فني،رجل من غبار،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر،2003م،ص:7.

الكلاسيكية وذلك من خلال رصف أبيات متتالية ذات قواف تنتهي بروي موحد؛ بينما تتأسس بنية التناوب على المراوحة بين رويّيْن أو أكثر بحيث تتخلل الأبيات المنتهية بقافية وروي موحدين أبيات أخرى ذات قافية وروي مغايرين..>>(1).

وكمثال على ذلك، أقف عند قصيدة **(الربيع الذي...)** لِـ: "**الطاهر لكنيزي**" التي تقدم صورة مبسّطة عن هذا الشكل التقفوي:

"الربيع الذي كان سجع **يمامْ**.....قافية متناوبة } تناوب

يرتّلُ متن **الحنينْ**.....قافية متوالية } توالٍ

قد أتى دون حفحفةٍ أو **طنينْ**.....قافية متوالية

الربيع الذي كان كفَّ **نسيمْ**.....قافية متناوبة } تناوب

تدغدغ أعطاف رمل

تحطُّ الدوالي على كتفيه جدائلها.. وتنامْ"(2)

4.2. القافية الحرة و المنوَّعة:

يمثل هذا النَّوع أحد مظاهر الحراك الشعري الحداثي، والذي بفعله تحولت "**القافية**" من شكلها النَّظمي الكلاسيكي المتعارف عليه إلى حالة أخرى تتسم بنوع من التعقيد ، والتأثير في النَّص الشعري لتمثِّل عنصرا فنيا له دوره في التشكيل الإيقاعي من جهة ، وفي فعل التلقي من جهة أخرى لما تتميز به من **<< دقة الجمال الموسيقي وعذوبته ..>>** (3).

إنَّ هذا التحول الذي عرفته الشعرية الحديثة يعكس حالة الراهن بكل تعقيداته ، وبالتالي فهو امتداد طبيعي جعل الشاعر أكثر ميلا إلى **<<الموسيقى المركبة منهم إلى**

---

(1): في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية،(مرجع سابق) ، ص:134 .

(2) : الطاهر لكنيزي،كيمياء السؤال،منشورات جماعة الديوان المغربية،ط1،مراكش،المغرب،2001م،ص:39

(3): صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، ط5، بغداد، 1977م، ص: 225/224.

الموسيقى البسيطة >>(1)، وهو ما يعني أن هذا الشكل من القافية ينبني على عنصر التنوع والحيوية بما ينعكس إيجابا على المتن الشعري ،وبما يحمله من ملامح الهدم/هدم الرتابة وتغييب عنصر الفجاءة في القصيدة الشعرية في ظلّ انفتاح النَّص على الفجاءة لا التوقّع.

يعزف "**عبد الرزاق**" **بوكبة** " على هذا الوتر في نصه **(عصير التفويض)** ويعلن رغبته في كسر حالة الجمود بقوله:

"قلتَ:أصل الحقيقة **أنثى؟**
و أصلُ الشياطين حرف تنزَّه عن سجدة **الطينة؟**
السُّنبلاتُ حديث **يدينْ؟**
ومواسمنا شغف الله **بالدوران/**
المواويلُ فالتُ حواء
وهي تشقّ أبانا
فصارت جميع الأغاني **إناث؟**" (2).

ما يلاحظ في هذا المقطع هو اختلاف القوافي و تنوعها ممّا جعل كل سطر شعري يمثل حالة إيقاعية مختلفة و غير متوقعة، فالمتلقّي تستفزّه الفجاءةُ ،الفجاءة المحبّبة في مثل هذه الحالة الشعرية التي تبرز قدرة الشاعر على صياغة عوالمه الشعرية وهندسة حركية نصّه بحثا عن كل مختلف.

---

(1):علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1985م، ص: 158.

(2):عبد الرزّاق بوكبة،من دسّ خفّ سيبويه في الرّمل؟،منشورات المكتبة الوطنية /دار البرزخ، ط1،الجزائر، 2004م، ص:31.

3 . إيقاع قصيدة النَّثر:

1.3. قصيدة "النثر" وخلفيتها المعرفية:

لعلَّ أهم ميزة تُسجَّل لهذا الشكل الشعري، تخلِّيه عن تقييدات "**الوزن**" ، و اعتماده عناصر إيقاعية أخرى، وهو ما يؤكد عليه أحد روادها في المنجز الشعري العربي"**أنسي الحاج**" الذي استقى محدداتها من "**سوزان برنار**"(1) ، فهي تشتمل على رؤيا صادرة عن تجربة عميقة و أحوج ما تكون إلى **<< التماسك و إلا تعرضت للرجوع إلى مصدرها النثر>>**(2)، أي أنها نثر في الأصل لكنه **<< يتخذ خصائص الشعر كالشفافية، والتوتر،و الإيجاز، و استخدام الصورة الشعرية، و التشابيه وما إلى ذلك مما هو معروف، وطبعا لا تخلو قصيدة النثر من نوع من الإيقاع الداخلي الذي يختلف في شدته بين شاعر و آخر ، فهو إذن إيقاع شخصي لا قواعد له ينتج من تزاوج الكلمات وتركيب العبارة..>>** (3)، لذلك يعتبرها النقاد متنا تتحقق فيه **<< تحمل دائما طموحات الفنان في التجديد والتغيير وتساعده على كشف المجهول والعبور إلى المستقبل..>>** (4).

إنَّ قصيدة النثر تفرض نسقا إيقاعيا داخليا بالأساس مقارنة بقصيدة التفعيلة التي تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية على البحر الشعري،إضافة إلى عنصر الإيحاء(5)، والمقصود بالإيقاع الداخلي في هذا الإطار تلك الظواهر الناتجة عن "**التّوازي**" و"**التكرار**" و"**الترديد**" و"**الجناس**" ...وبذلك فهي تُعتبر نثرا شعريا موسيقيا خاليا من "**الوزن**" و"**القافية**"

---

(1): سوزان بيرنار ، جمالية قصيدة النثر،قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا ، ترجمة: زهير مجيد مغامس ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، القاهرة ، 1996م.

Bernard, Susan, Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours .Librairie , Nizet, Paris, 1959

(2):الطيب هلو، بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، مطبعة الأنوار، ط1، وجدة ،المغرب،2010م، ص:05.

(3):محمد أحمد قاسم،المرجع في علمي العروض والقوافي، جروس برس، ط1، طرابلس،لبنان،2002م،ص:310.

(4): عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط1 ، بيروت، 1980م، ص:317

(5):أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، ط2، بيروت،1979م، ص: 209.

حتى وإنْ اشتركت في بعض الظواهر الإيقاعية مع القصيدة العمودية أو الحرة:

"لا و **نعمْ**

كلاهما **نغمْ**

تنبتان من شفتين أشهى من العقيق

أنا متعبٌ بـ: لا...و**نعمْ** ..." (1)

من حيث الشكل لا يمكن التفريق بين هذا المقطع و أي مقطع من شعر التفعيلة، مع وجود "قافية" و "جناس" و "ترديد" لكن يبقى هذا المقطع شعرا نثريا رغم إحساس المتلقي بوجود حراك إيقاعي ما، فهذا "**الإيقاع**" **<< لا يتعلّق بشكل قصيدة النثر فحسب بل يمكن أن نجد بعض علاماته في النصوص الموزونة ذاتها وخاصة في شعر التفعيلة، وبالتالي فإنّ إيقاعات الحروف واللازمة والجملة والتركيب والصورة لا يمكن أن تعدّ من خصائص قصيدة النثر دون سائر الأشكال الشعرية الأخرى..>>**(2).

إنَّ هذا الشكل الشعري يتجاوز النمطي السائد إلى المختلف ، ويتجاوز "**الوزن**" إلى "**الإيقاع**" لينهي سلطة الشكل الخارجي الجاهز والموروث ،ويولد الشكل مع القصيدة، فيصبح لكل قصيدة شكلها الذي تختص به دون غيرها(3)،لها هيكل وتنظيم وتمثل وحدة عضوية قائمة نتجسد إيقاعيا في المقاطع الصوتية والتكرارات المختلفة، وهي بذلك عالم كامل منتظم، جميع أجزائه متماسكة، فلا يمكن أن تسمى صفحة نثر مهما كانت شعرية تدخل في رواية أو صفحات أخرى قصيدة نثر(4) لأن عنصر "**الإيقاع**" الخاضع للرؤيا

---

(1):هيثم سعد زيان،أشهى من العقيق، عندما يذبل الماء، منشورات المؤسسة الوطنية للنشر،ط1،الجزائر، 2013م، ص:29

(2):قيس مرابط، أزهار القانون ، قراءة في قصيدة النثر العربيّة من خلال كتاب:"لن" لأنسي الحاج ، دار أسبيس للنشر والتوزيع ، ط 1 ، تونس، 2008م، ص:108.

(3): أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، ط2، بيروت، 1975م، ص:111.

(4): سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية العامة،ط1، بغداد، 1988م، ص:97.

والتجربة الشعرية للشاعر هو المحدد ، وبمعنى آخر فإنه:

<< يقوم على إيقاع الفقرة أو السطر لأنه يستند بقوة إلى الفصل والوصل . فقد كانت مبادئ الفصل والوصل في الشعر الخليلي تقوم على طول التفعيلات وحدودها ،وعلى الشطر ثم على السطر ، والشطر والسطر محددان بالقافية ونهاية البيت ..>>(1).

ويرى "**الطيب هلو** " أنَّها **<< تؤسس جماليتها على" بلاغة الإيقاع" بكل ما تحمله كلمة بلاغة من دلالات على الخصوصي والمتغير، وبمحاولتها لعب دور البديل لنحوِ الإيقاع، بما يدل عليه من ثبات وبعد قانوني، تخلق بلاغة الإيقاع جماليتها الخاصة بها، القائمة على إيقاع الروح المنسجم مع إيقاع الحياة كلها والمتوطد مع اللغة الشعرية، في محاولة خلق قصيدة نثر قائمة على الإمتاع والانفعالية والتميز>>**(2).

إنَّ هذه القصيدة كانت تحولا مفصليا في حركية الشعر العربي المعاصر حيث قوَّضت آخر مراسم الشفوية فيه، أي الوزن والقافية، بتجريب أدوات مختلفة سعيا للبحث عن مصادر شعرية جديدة(3). كما أنها **<حمثلت في عمقها وفي عديد من أصواتها الجادة قطيعة معرفية على مستوى اللغة والإيقاع، بينما ظلت بنية المجتمع العربي منقادة إلى ميتافيزيقا محافظة على العقل الثابت ولغة النظام والحسابات وإيقاع الأذن للوزن والقافية، وكأن هذه التجربة الشعرية الجديدة دخيلة بالفعل، لأنها رفضت الانصياع والمهادنة والتكرار. رفضت أن يرتبط الإيقاع بتوقيت أو مكان، مستوعبة كل التجارب الشعرية العربية التي عاشت إيقاع عصرها بالوزن والقافية وعبرت بصدق وعفوية عنه، تجربة تحترم الماضي ولا تنساق إليه، رافضة الثبات (المقدس)، منتمية بيسر إلى إيقاع الغموض حسب ضرورة التحول والحياة. >>**(4).

---

(1):كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت،1981م، ص:221 .

(2):الطيب هلو، بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، مطبعة الأنوار، ط1، وجدة ،المغرب،2010م ، ظهر الغلاف.

(3):انظر مقدمة كتاب: محمد الغزّي، وجوه النرجس مرايا الماء، دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربيّ الحديث، مسكيلياني للنشر، ط1، تونس، 2008م، ص: 7 وما بعدها.

(4): فرج العربي، ضرورة إيقاع الإيقاع والمعنى،(مرجع سابق).

2.3. المحددات الإيقاعية لقصيدة النثر:

لابدّ من التأكيد على أنَّ هناك تعابرا إيقاعيا داخليا لا يختلف كثيرا في قصيدة "التفعيلة" عنه في قصيدة "**النثر**" ، فهي**<<لا تبتعد كثيرا عن الروح الايقاعية للشعر العربي في عمومه>>**(1)، وإنْ كان "**نجيب العوفي**"، يرى أنّ **<<الإيقاع الداخلي مُراوغ وزئبقي من الصعب القبض عليْه، وتحديده وتوصيفه توصيفا موضوعيا دقيقا >>**(2).

و الإشارة إلى هذه المحددات ليس من باب التفرقة بين الشكلين النثري و التفعيلي، وإنما لمقتضيات الموضوع، خاصة وأن هناك اختلافات عديدة في تناول فهم البنية الإيقاعية لهذا الشكل الشعري، حيث يتمثله بعض النقاد تكثيفا لحركة مكونات النص و حركة النمو ونسيج العلاقات (3) ، ويعتبره آخرون تجسيدا للدفقة **<< الشعورية الواحدة، فتكون القصيدة النثرية مجوعة دفقات شعورية يسكبها الخيال الفني>>**(4).

إنَّ هذا الاختلاف في الرؤى يجعل النقد العربي مطالبا بالبحث **<<عن إيقاع القصيدة النثرية الذي ليس بالخارجي أو الداخلي بل إيقاع وكفى..>>** (5) الذي يمثل وضعيةً متعالية تسمو فوق كل تحديد وتلغي **<< كل ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية، وتقوم على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية، تجربة أحالت التفجير محل التسلسل، والرؤيا محل التفسير، ويفيدنا هذا الكلام أن قصيدة النثر تعتمد على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية >>**(6).

لقد بنى هذا الاتجاه فلسفته -كما يذهب إليه "**فرج العربي**"-على رفض ارتباط **<<الإيقاع بتوقيت أو مكان، مستوعبا كل التجارب الشعرية العربية التي عاشت إيقاع**

---

(1): محمد الصالحي، قصيدة النثر، تأملات في المصطلح، مجلة نزوى، العدد:10، أفريل،1997م، ص:84-85.

(2): عزّ الدين المناصرة ، إشكاليات قصيدة النثر: نصّ مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 1 بيروت، لبنان، 2002م، ص: 263 .

(3):يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت ط 3، 1985م ، ص: 101 و ما بعدها.

(4): الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر(مرجع سابق)، ص:317.

(5):محمد الصالحي، شيخوخة الخليل ، بحثاً عن شكل قصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط1، الرباط، المغرب، 2003م، ص:29

(6): الشعر العربي الحديث في لبنان، (مرجع سابق)، ص:383.

عصرها بالوزن والقافية وعبر بصدق وعفوية عنه.. تجربة تحترم الماضي ولا تنساق إليه،رافضة الثبات (المقدس)، منتمية بيسر إلى إيقاع الغموض حسب ضرورة التحول والحياة>>(1)،في إحالة إلى التخلص النهائي من "**الإيقاع الخارجي**" و توظيف "**الإيقاع الداخلي**" بكل تجلياته واكتشاف خباياه التي تتكفل قصيدة النثر بتشكيلها لأنه دال جوهري عند "**ميتشونيك**" قياسا بالإيقاع الخارجي الذي لا يُعتبر ضروريا في هذه الحالة مادامت هناك دوال إيقاعية أخرى تساهم في إثراء الإيقاع الداخلي للقصيدة كالتكرار الصوتي، والتوازي بكل أنماطه، والتجانس الإيقاعي، والترديد الموسيقي، والتشكيل الهندسي لفضاء النص.

غير أنّهُ مع هذا الميل إلى الغموض والتحرر لا ينبغي القفز على عنصر "**الإيقاع**" الذي يبقى محددا معياريا يلج من خلاله الناقد عوالم هذا النَّص و يتكشف مفاتيحه و أيقوناته، حيث يسعف هذا العنصر **<<في تحليل النص الشعري، تحليلا علميا يقارب مكوناته الظاهرة والخفية، ويحدد الرابط الدقيق بين هذه المكونات، التي كانت متنافرة قبل ولوجها عالم النص، ومنحها "الإيقاع" تشاكلا وانسجاما..>>** (2)، وفْق **<< تناغم داخلي حركي، هّ أكثر من أنْ يكون قياسيا... تناغم حركي داخلي،هو جوهر الموسيقى في الشعر >>**(3).

وعليه فإنَّ "**الإيقاع**" في قصيدة "**النثر**" هو بمثابة **<<محصلة للعلاقات الداخلية في القصيدة وما ينتج عنها من قسم فنية وجمالية مرتبطة بالنشاط النفسي للشاعر ،هذا النشاط الذي لا يبرز صوت الكلمات بلْ ما تحمله من معنى وشعور..>>** (4).

---

(1):فرج العربي، ضرورة إيقاع الإيقاع والمعنى،(مرجع سابق).

(2):محمد الصالحي، شيخوخة الخليل،(مرجع سابق)، ص:67.

(3):حسن مخافي، الأسس النظريّة لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث، (مرحلة التأسيس)، كتابات معاصرة ، بيروت، العدد : 38، أفريل،2004م، ص: 141 .

(4):رابح ملوك، بنية قصيدة النثر و إبدلاتها الفنية،أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، إشراف :نور الدين السد، جامعة الجزائر –2– أبو القاسم سعد الله،2008/2007،ص:257

و يضع "**الطيب هلو**" محددات ثلاث أساسية لقصيدة النثر، تتمثل في :

. الإيقاع اللغوي.
. الإيقاع الصَّوتي.
. الإيقاع الدلالي.

أ/-الإيقاع اللغوي في قصيدة النثر:

يعتبر من أبرز محددات إيقاع قصيدة النثر **<< لانطلاقه من خصائص صوتية و تركيبية عبر الثنائية التالية :إيقاع المفردة،وإيقاع التركيب..>>** (1)، فالمفردة سواء كانت اسما أو فعلا أو حرفا لها حس إيقاعي له دلالته و أثره في المتن، لما لها من **<< قدرة إيقاعية ذات تأثير خاص في نفسية المتلقي،وذات إيقاع دلالي ورمزي تحققه رمزية الحروف و ثائية الحركة والسكون ،وتناوبهما داخل الفعل والاسم على حد سواء..>>** (2)، فتكرار الحروف مثلا **<< يخلق نمطا من الجمال تألفه العين و تأنسه الأذن..>>** (3) من جهة، و **<< يعبر جسرين أساسين، جسر المخارج وجسر الصفات، وهذان العنصران أبرز ما يمكن أن نبحث من خلاله الإيقاع الداخلي للحرف..>>** (4) من جهة أخرى، فالمخارج تتعلق بطبيعة الحروف من حيث مخارجها كالأسناني واللثوي،والشفوي ...

فأما الصفات فتتعلق بالهمس و الجهر والرقة والتفخيم،وطغيان صفة ما يمثل شكلا إيقاعيا يمكن الوقوف عليه واستجلاء خلفياته و حركاته.

---

(1):بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر،(مرجع سابق)،ص:32.

(2):المرجع نفسه والصفحة نفسها .

(3):عبد الإله الصايغ،الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية، الحداثة وتحليل النَّص،المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت /الدار البيضاء، لبنان/المغرب، 1999م،ص:169.

(4): بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر،ص:36.

و أما "**الاسم**" ، فيحمل أبعادا إيقاعية لا محدودة لطبائعه المتعددة و تنوعه من صفات ومصادر ونعوت و ظروف، وإضافات.. فهو يتوزع إلى:

<< أسماء ذات طبيعة محددة و أسماء ذات طبيعة غير محددة ،وهو ما جعل للاسم شعرية محققة لإيقاع داخلي بين مبدأيْ التشاكل والتباين الأساسيين. >>(1).

وبالمقابل، فإن "**الفعل**" يمتلك صف أساسية وهي "**التصريف**" الذي يوحي بالحركة – التي هي صميم الإيقاع– و التناسل المفضي إلى ممكنات لا حصر لها، **<< وإذا كنا لا نستطيع وضع قوانين ثابتة للأسماء لكثرتها، فإن الأفعال يمكن فيها ضبط ذلك من خلال الثنائيات " لازم/متعد،ثلاثي/غير ثلاثي،مجرد/مزيد،تام/ناقص." ثم أيضا عبر اتصالها بالضمائر..>>** (2) ، مما يعني أنَّ طبيعة الحركة تتعلق بصيغ هذه الأفعال ، فالحركة في صيغة "**فعَلَ**" تتميز بالسُّرعة لتوالي الحركات، أما صيغة "أفعلُ" المضارعة فتتوجه نحو السرعة بعد السكون ، وإذا اتصلت به "**السين**" التي تفيد الاستقبال مثلا؛ فإنه يحافظ على أفقيَّةِ خط حركته و توسطها.

إضافة إلى التركيب الذي يُعتبر عنصرا إيقاعيا لغويا يقوم على ما تحدثه المفردة من ترددات إيقاعية بحكم العلاقة القائمة بين المسند والمسند إليه، فالفعل مرتبط بفاعل و مفعول و ظرف...كما أن يتطلب خبرا أو تابعا من التوابع اللغوية على كالنعوت والحال...

إنَّ المقصود بالتركيب هنا هو الجملة الفعلية والاسمية وشبه الجملة، وتكرار نوع من هذه الأنواع الثلاثة يشكل ملمحا إيقاعيا يميز النص يستدعي رصده ، والوقوف عند تشكلاته وما يدخل في ذلك من تقديم و تأخير و تأكيد، فهو:

---

(1):المرجع نفسه، ص:32.

(2): المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

<<يحقق إيقاعه بإنتاج وشائج إيقاعية بين مكوناته صوتيا ودلاليا ،إما عن طريق تكاملها أو تماثلها.

ولعلَّ ذلك لن يتمَّ إلا بعد البعد الحركي في إيقاع التركيب بإبراز هذه العلائق، بعد النظر إلى جمالية كل مكون على حدة؛ ونعني بذلك النظر إلى طبيعة الأصوات المكونة للكلمة و إبراز دور النبر باعتباره – إلى جانب الفعاليات الصوتية والدلالية –عنصرا أساسا يساهم في ترسيخ الإيقاع،وإبراز مقاصده. >> (1).

ب/– **الإيقاع الصوتي:**

يقوم هذا المستوى من الإيقاع على عناصر التوازي والتكرار و التشاكل على اعتبار أن "**الوزن**" من مُهمَلات قصيدة النَّثر، و إن لم تتخلَّص– في بعض الأحيان– من "**القافية**" كعنصر أساسي من عناصر الإيقاع الخارجي / الكلاسيكي ، لذلك:

<< يعدُّ هذا النمط الإيقاعي أكثر أنماط الإيقاع بساطة ومباشرة، إذ ينهض على مجموع القيم الصوتية التي تولدها المفردات، وغالبا ما يتحقق ذلك في القصائد التي تكثر فيها التقفيات وتتكرر الأصوات ذات التردد العالي لينصرف الذهن إلى صوتية القصيدة أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى..>> (2).

هو شكل من أشكال "**التماثل**" أو"**الاختلاف**"–كما سبقت الإشارة إليه– في المقطع الشعري، أو في النَّص إجمالا سواء كان صرفيا أو نحويا، أو دلاليا، وتكرار هذه المكونات، يعطي القصيدة قوَّة تعبيرية و إيقاعية تحقِّقُ الدهشة و الفجاءة ، و التأثير إذْ :**<< إذْ تتعانق هذه المستويات لإعطاء النص قوته الشِّعرية الإضافية،أو تمكينه من قوَّة شعرية بديلة ،كما في قصيدة النَّثر..>>** (3).

---

(1): بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر،(مرجع سابق)، ص:39.

(2): القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،(مرجع سابق)، ص:41–42.

(3): بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر،(مرجع سابق)،ص:51.

-التكرار:

أبرز ظواهر "**الإيقاع**" على الإطلاق- كما سبقت الإشارة إليه- ويبرز بشكل جلي في قصيدة النثر التي اشتغلت عليه بقوة ونوَّعت فيه(1)، استعاضة منها به عن غياب الإيقاع الخارجي فهو **<< يسبغ على القصيدة طابعا من النظام المتميز، يوحي بالتماثل الجمالي كخصوصية جوهرية في كتابة النَّص الشعري..>>** (2).

و يظهر "**التكرار**" بأشكال عديدة **<<يصعب استقصاؤها في كل المتن الشعري لكثرة حضورها في قصيدة النَّثر..تعكس قوَّة حضوره مكونا إيقاعيا ودلاليا قويا في هذا النَّوع من الشعر >>**(3) إلا أنَّ أهمها "**اللفظي**"، و"**الصوتي**"، و "**التجاوري**"،ولئن أشرنا إلى النَّوعين الأوليين سابقا، فإن النَّوع الثالث تكرار لحروف كلمتين متجاورتين أو أكثر و هو أصل التسمية:

"أعلم -هنا **انتهى** كل احتمال للطفولة
و**انتهت** القرى
و**انتهى** النَّاس إلى حرب الخبز الأبدية
و**انتهى** البحر راكدا في يتمه الأزرق
و**انتهت** الشمس في عاداتها...
الآن أزج **الأنا** في حضرة الجنون ...
أنا وارث جنون الشعراء
أحيا و أموت /أحيا و أموت" (4)

---

(1):المرجع نفسه، ص:59.

(2):محمد الكنوني، البنية الإيقاعية في شعر محمد الخمار الكنوني،منشورات السفير،ط1، مكناس، المغرب، 1990م، ص:70.

(3): بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر، ص:51.

(4):عبد الله الهامل،كتاب الشفاعة،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر،1999م،ص:79/78.

إنَّ السمة الإيقاعية الأبرز في هذا المقطع هي "**التكرار**" على تنوعه،حيث نجد تكرار اللفظ "**انتهى**" و "**أحيا و أموت**" و " **الجنون**" ،وتكرار التجاور الحرفي "**الآن–أنا**" .. كل ذلك يدخل في لعبة النَّص العميقة/ لعبة النَّص الأولى لأنه لم يكن وليد ترتيب مسبق بقدر ما يخضع لجملة من التفاعلات تفرضها الحالة الشعرية بكل تجلياتها، ما يجعله مفتوحا على التنوُّع و الفجاءة و العجائيبية و الاشتهاء، فهو: **<< يشكل نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على تكرار السمات الشعرية و معاودتها في النص، بشكل تأنس إليه النَّفس التي تتلهَّف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة....>>** (1).

ج/- الإيقاع الدلالي في قصيدة النثر:

يتأسس هذا الشكل من "**الإيقاع**" على ثنائية "**التشاكل**" و"**التباين**" التي تجسد في النَّص حراكا تفاعليا متناميا وفق خطوط تتراوح بين الصعود والهبوط تبعا للحالة الشعرية و طبيعة الموقف أو الموضوع، فقصيدة النثر **<< تعتمد دلاليا على عناصر و موضوعات إما متوافقة ومنسجمة ، وإما متباينة متنافرة. وهذا ما يجعل دلالة النَّص تتأرجح بين هذين المستويين أو بين خطين في مستوى واحد، ومن هنا يتولد الإيقاع الدلالي للنَّص.>>** (2). كما في المقطع التالي من قصيدة **(ريحانة)**، حيث يوظف "**محمد علي سعيد**" حقل "الألوان" كتقنية إيقاعية تحرك النَّص وتموّجه و تلوّن إيقاعه في كلّ مرة :

"ريحانة: هذا الحبُّ غريب
وأنا ما بيني وبين الحب مطرْ وبكاءْ
وستائر في شبَّاك الحلم **الأخضر**.....

---

(1):حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشِّعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق،ط1،الدر البيضاء، المغرب ،2001م ، ص: 159.

(2):بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر،(مرجع سابق)، ص:71.

ريحانةُ طلع **الورد** على **الأضواء**

وقصيد صبحيٌّ **أسمر**

ريحانةُ كيف تعدّين **الكحل** العربي؟.....

هل أشعلت الفجر **الأحمر**...؟لا أبحرُ هل أبحرْ؟دربي ورقٌ **أصفرْ**..." (1)

إنَّ "**الإيقاع الدلالي**" يتحقق بتفاعلات الدلالات و تقاطبها وتداخلها وتجلّيها وانبعاثها وفق لعبة نصية قائمة على التماثل أو التنافر،كتوظيف حقل بعينه ،وهو ما **<حيتطلَّب وعيا شعريا لدى شعراء قصيدة النَّثر يمكنهم من تحقيق هذه المعادلة القيّمة بإعطاء الإيقاع الدلالي مشروعية البديل للوزن.>>** (2).

---

(1):محمد علي سعيد،صدّاح البحر،منشورات أرتيستيك،ط1،الجزائر،2007م،ص:36/35

(2): الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،(مرجع سابق)، ص:317.

4. إيقاع البياض في البنية الشعرية:

"**البياض**" في القصيدة، هو كل المسافات والفراغات التي تؤثث توزيعها على الصفحات وتحملها دلالة إيقاعية/ صوتية/ صامتة حتى وإن كانت لا تتحدد بالأصوات بشكلها المجرد، والخاصية الفيزيائية للصَّوت تجعل من الفراغ/الصمت عنصرا معياريا لقياس ما يعني أنَّ البياض بشكله الصامت حجم هذا الصوت وترددات،قوته وانتشاره، وقعه وصداه، عنصر لا يمكن تجاوزه في "الإيقاع" باعتباره تكرارا صوتيا – وإن كان صامتا– على مسافات زمنية متساوية أو متماثلة، فالصوت والصمت يتحددان على المستوى الكتابي للقصيدة بالسواد رمز "**الصوت**" والبياض رمز "**الصمت**" إذ إن للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر، فالنظم يقتضيه باعتباره صمتاً يحيط بالقصيدة(1).

إن "**البياض**" و"**السواد**" في القصيدة المعاصرة يرتبطان ارتباطا وثيقا بالحالة الشعرية، ويعتبران محددا صوتيا/ إيقاعيا و دلاليا له عمقه و تجلياته في بناء القصيدة، يحملان أكثر من معنى، و أكثر من دلالة إضافة إلى بعدهما الإيقاعي اللاَّفت،فالبياض **<حيقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، متخلياً في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ>>**(2).

إذن، فالقصيدة المعاصرة تحتفي بهذا الشكل من "**الإيقاع**"، وهو يعتبر نتاج التحولات الشعرية بكل تجلياتها، فهي تتميز**<< بأنواع مختلفة من الوقفات التي تحدد حجم السواد والبياض فيها، و الوقفة في الأصل هي توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه. وهي بالتالي**

---

(1):بنية اللغة الشعرية،(مرجع سابق)، ص: 98.

(2): محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1985م، ص: 101.

ليست إلا ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النص، ولكنها بطبيعة الحال محملة بدلالة لغوية >> (1).

واللاّفت أنّ "**البياض**" لا يقتصر على القصيدة فحسب، و إنما هو من متعلقات الموسيقى أيضا، فهذه الظاهرة **<< تأخذ معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان، فالصمت على هذا الاعتبار لحظة من لحظات الكلام ،والسكوت ليس بكماً بل رفضاً للكلام فهو نوع منه>>**(2).

إن القصيدة في هذا الإطار تعتبر حالة هندسية متشابكة الخطوط تقوم على ثنائيات ضدية أهمها "**الصمت**" و"**الصَّوت**"، و"**البياض**" و"**السواد**"- فالصّمت و الصّوت يقابلان الإيقاع، و البياض و السواد يقابلان الدلالة – حيث تُعتبر هذه الثنائيات اختيارات خطية تتوزع على الصفحات في شكل إيقونات أو إيحاءات يتشابك فيها "**البياض**" و"**السواد**" تشابكا مصوّرا في القصيدة الحرة أو النثرية على اعتبار أنَّ القصيدة العمودية يتحكم "**الوزن**" في هندستها، وبالتالي فهي انعكاس لمجموعة من التفاعلات التي يعيشها الشاعر ويحاول توصيلها بشكل ما، فهو **<< في اختياره لهذه المقاييس لا يصدر عن تفضيل عنصر على عنصر آخر، وإنما تتداخل في الاختبار الذاتي مجموع البنيات الجزيئية التي يحكم وجودها ترابط جدلي، وينتهي البيت عندما يلامسه البياض أو عندما يوقفه البياض فيحد من حريته في التدفق>>**(3).

وعليه، فإنَّ "**التنقيط**" أو "**الترقيم**" من مشمولات هذا العنصر باعتباره صورة مرئية له دلالات عميقة حتى في أشكال الخطاب الأخرى، فهو:

<< يشكل بعدا إيقاعيا مهما بوصفه رسما بيانيا للصوت ..>> (4) ، أو بوصفه :

---

(1): المرجع نفسه، ص: 54.

(2):عضوية الموسيقى في النَّص الشعري،(مرجع سابق) ، ص:58.

(3):المرجع نفسه، ص: 98.

(4): شربل داغر،الشعرية العربية الحديثة،دار توبقال ، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص:24

<< تأريخا للنص والذات الكاتبة معا >> – على قول **محمد بنيس**"– (1) له الأثر الأبرز في الوقوف على مفاتيح النَّص و أيقوناته وتفاعلاته، فالشاعر المعاصر:

<< مؤوّل لأقواله قبل أي واحد من القرَّاء، هكذا يلجأ بعض الشعراء إلى الإركام أحيانا،و إلى التشتيت أحيانا أخرى،وإلى الجمع بينها تارات ، إلا أن هناك من يُكثر من علامات الترقيم ،وهناك من يقلل منها.

إن الشاعر الواعي مدون موسيقي،موزع لألحان قصيدته،ومهندس يرسم الخطوط العمودية والمستقيمة، والمنحنية، وهو فنان تشكيلي يوزع الألوان بحسب تجاربه ومهاراته ومقاصده و أهدافه؛ شكل الحروف والرسم بها، و البياض والسواد على الصفحة، وكل علامات الترقيم، وكل أنواع الصوت من نبر و إيقاع وتنغيم ووزن و قياس..>> (2).

وفي هذه الحالة فإن معيار القدرة على التشكيل و إيلاج "**البياض**" في "**السواد**" و إيلاج "**السواد**" في "**البياض**" –كما يقول محمد مفتاح–هو التجربة الشعرية لا غير، ومن ثمة فإن صياغة المعنى لا تختلف عن صياغة الصوت.

إن المنجز الشعري الراهن بكل خلفياته وتجاربه يقوم على محاولة إيجاد توليفة داخلية قائمة على لعبة ثنائية إيقاعية تجعل من بياضات و سوادات النُّصوص مجالا إيقاعيا يستقطب اهتمام الدراسين والمتلقين في نفس الوقت بما يمنحه من توقيعات يخطها الشاعر ليس بالضرورة صورا و بلاغات دائما، و إنما فراغات ووقفات تميز عالم القصيدة و تؤثث فضاءاتها في لعبة قائمة على الرصد و الاستقطاب طالما أنّ **<< المساحة المكانية للكتابة غير محددة بإطار مُسبق كما هو الحال في القصيدة العمودية فللشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته، ويخضع هذا ضرورة لطبيعة التجربة وخواصها**

---

(1): محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها ، ج3، دار توبقال ، ط1، الدار البيضاء، 1987م، ص:120.

(2):مفاهيم موسعة لنظرية شعرية،(مرجع سابق)،ج2، ص:265.

وما يترتب على ذلك من تدفق أو إحجام في المشاعر، ومن احتدام أو هدوء في الحال الشعرية>>(1).

البياض إذن من صميم الحالة الشعرية، وتوزيعه ليس اعتباطا بقدر ما هو لها، والوقوف عنده واستقراؤه كمحدد إيقاعي ضرورة منهجية في هذه الحالة.

---

(1):القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، (مرجع سابق)، ص:51.

الفصل الثّاني:
أسلوبية التشكيل الإيقاعي لديوان الجاحظية

1.التشكيلات الوزنية المشكلة للديوان
1.1. التشكيل الإيقاعي للقصائد العمودية
2.1.التَّشكيل الإيقاعي للقصائد الحرة
3.1. الوظيفة الدلالية للإيقاع
1.3.1.دلالات إيقاع "فاعلن
2.3.1.دلالات إيقاع "فاعلاتن"
3.3.1.دلالات إيقاع "فعولن"
4.3.1.دلالات إيقاع "متفاعلن"
5.3.1.دلالات إيقاع "مفاعلتن"
6.3.1.دلالات إيقاع "التمزيج"
4.1. التمثيل العددي للقصائد النثرية في الديوان
2. تمثلات "القافية" وأشكالها في الديوان
1.2.القافية البسيطة
2.2.القافية المتواطئة
3.2.القافية المتوالية والمتناوبة
4.2.المنوَّعة/الحرَّة
3.أشكال الروي
1.3.في النُّصوص العمودية
1.3.في النُّصوص الحرَّة والنثرية

1.التشكيلات الوزنية المشكلة للديوان:

لعلَّ التنوع في الشكل هو السمة البارزة في الديوان، بين "التفعيلة" و"العمود" و "النثر"، كما أنَّ الاختلاف و التفاوت من حيث الخلفيات و التجارب وارد بحكم الإقليم والبيئة والمرجعيات ، فهذه النصوص ، **<< ترفض أنطولوجيا التطابق، وتراوغ في الاختلاف، تتعقّب المنفلت، و تتنكر إيقاعيا بأثواب متنوعة..>>** (1) ، وهو ما أوضحه بالتفصيل:

1.1. التشكيل الإيقاعي للقصائد العمودية:

تضمَّن الديوان ستّ قصائد عمودية لثلاثة شعراء جزائريين، ومغربيين، و تونسي، هي:

- **(مأساة قدح)** لـ: "**صلاح طبَّة**" من بحر "**الطويل**" ، دالية الروي، في عشرين بيتا (2).
- **(إلى أبي نواس)** لـ: "**إبراهيم صديقي**" من بحر "**البسيط**" ، هائية الروي، في واحد وعشرين بيتا(3)
- **(إرث الشهداء)** لـ: "**الزبير دردوخ**" من بحر "الكامل"، رائية الروي، في أربع و عشرين بيتا(4)
- **(ألا بر لي يا خيمة العرب)** لِـ: "**مصطفي الشليح**" بائية الروي، في ثمانية و ستين بيتا (5)
- **(باخوس والشاعر)** لـ: "**محمد مراح**" من بحر "**السريع**" ،رائية الروي. (6)، أضاف لها "سينية" من "**المقتضب**" .

---

(1):رقية يحياوي ، شعرية الإيقاع في ديوان الجاحظية، قصائد مفدي زكريا المغاربية للشعر، التبيين، الجاحظية، العدد36 ،2011م، ص:20.

(2):ديوان الجاحظية، قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر،مطابع التبيين، الجاحظية، 2007م، ص:186.

(3): المصدر نفسه، ص:198.

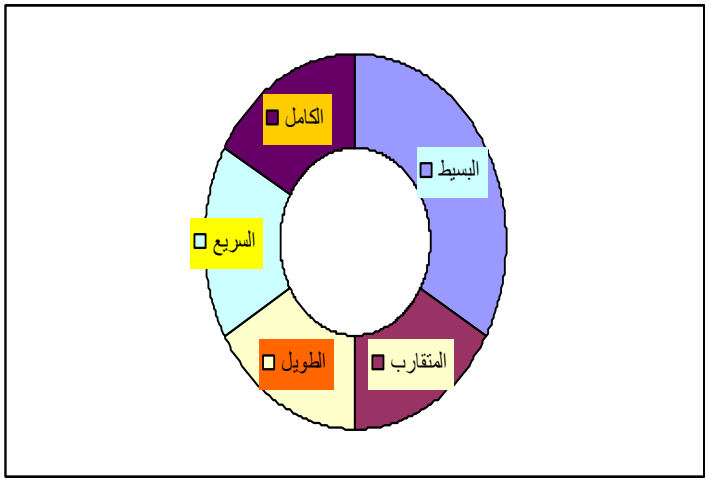
(4): الديوان، ص:256.

(5): المصدر نفسه، ص:326.

(6): نفسه، ص:62.

– **(أسمّي أصابعها ضحكتي)** لـ: "**مكّي الهمَّامي**"، من بحر "**المتقارب**" ،تائية الروي، في ثمانية عشر بيتا، (1).

وما يلاحظ في هذا الشكل الشعري ،وجود النزعة العمودية لدى الشعراء الجزائريين مقارنة بنظرائهم من "**المغرب**" و"**تونس**" بثلاثة نصوص من أصل ست في إحالة أولية على مكانة القصيدة العمودية في التجربة الشعرية الجزائرية.



"دائرة الأوزان الخليلية المستعملة في النصوص العمودية"

يبرز بحر "البسيط" في هذا المخطط بنصين من أصل ست،في حين أن باقي النصوص الأربعة تنوعت أوزانها "المتقارب"،السريع"، "الطويل"، "الكامل" .

كما مثل روي "الراء" نصّين من أصل 6، في حين تنوعت أحرف الروي الأخرى: الدال،الهاء،التاء،الباء" .

---

(1): الديوان، ص:283.

2.1. التشكيل الإيقاعي للقصائد الحرة:

الشاعر	القطر	النَّص	الصفحة	التفعيلة
بوزيد حرز الله	الجزائر	مرثية،،واغتيال عش السفر المغناج	13	فاعلن /0//0 **(المتدارك)**+فعولن//0/0 **(المتقارب)**
ميلود خيزار	الجزائر	الجنوبي	24	فاعلاتن **/0//0/0 (الرمل)** + فاعلن 0//0/
جيلالي نجاري	الجزائر	من أين يأتي الفرح؟	34	فاعلن
عثمان لوصيف	الجزائر	حورية الرمل	36	فاعلاتن
أحمد شنة	الجزائر	جنازة القمر	38	فاعلن
عمار مرياش	الجزائر	الجزائر	40	فاعلن
حدة نجاح	الجزائر	المطر الآتي	44	فعولنْ
عياش يحياوي	الجزائر	شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا	48	فاعلن+فعولن
عدنان ياسين	المغرب	رماد اللحظات	52	فعولن+فاعلن
حافظ محفوظ	تونس	مرثية لدمية الطين	56	فعلن/0/0 **(الخبب)** +فاعلن
عادل صياد	الجزائر	أشهيان	66	فعْلن+فاعلن

محمد شعابنية	تونس	نمنمات على عظام	74	مفاعلتن 0///0// **(الوافر)**
حسن بن عبد الله	تونس	تجليات ساعة الصفر	83	فعولن
كمال قداوين	تونس	لغةٌ واحدة..	98	فعولن
عيسى قارف	الجزائر	المدنُ الغامضة..	102	فاعلن+فعولن .
علي مغازي	الجزائر	أغاني الدم..	112	فعولن
نور الدين طيبي	الجزائر	نادية	116	فاعلن
عبد الرحيم كنوان	المغرب	بيني وبينك الماء	122	متفاعلن 0//0/// **(الكامل)**
عادل معيزي	تونس	أمس منذ ألف عام...أو فصول سرادق الموت	126	فاعلاتن
محمد حسونات	الجزائر	– نوال	144	متفاعلن
حكيم ميلود		– آخر العتبات+ قصيدة الملكة.	160 161	فاعلن + فاعلاتن
حسين زبرطعي	الجزائر	الهشاشات	164	فاعلن
بشير ضيف الله	الجزائر	نون..ووجهكِ الغارب..	169	فاعلن.
محمد شيكي	المغرب	الصبح أنين ولادته في الماء	182	فاعلن+فعْلن
مجدي بن	تونس	تلويحة النَّهر	188	فاعلاتن+

عيسى				فاعلن+ متفاعلن+
عبد السلام بوحجر	المغرب	حوار باريس	192	فاعلاتنْ
علي ملاحي	الجزائر	البلابلُ تعتصر العنب	202	فاعلن
سليم درَّاجي	الجزائر	سليم	236	فعولن.
فاتح علاق	الجزائر	في البدء كانت الكلمة	240	فاعلن.
عبد الرحمان بوزربة	الجزائر	البلاذُ التي اشتعلت	244	فاعلن.
أحمد عبد الكريم	الجزائر	صدأ الظلال(**اعتذارية إلى محمد خدَّة)**	266	فاعلن.
عبد الرحيم سليلي	المغرب	اشتباكات على حافة جرح قديم	270	متفاعلن.
وسيلة بوسيس	الجزائر	أربعون وسيلة و غاية واحدة	274	فاعلن+فعولن .
المكي الهمامي	تونس	العهد الثاني..	282	فعولن.
الطاهر لكنيزي	المغرب	بكائية للذاهبين خفافا كفاتا	290	فاعلن.
مراد بن منصور	تونس.	إطلالة فوضوية على جسد الأسماء و المكان.	294	فعولن.
محمد علي الهاني	تونس	وجعي يستضيء بأغنيتين..	312	فاعلن.
أمينة المريني	المغرب	ذات ..	316	متفاعلن.
فيصل الأحمر	الجزائر	حروفي..	320	فاعلن+فعولن
يوسف و غليسي	الجزائر	ما الحب إلا لها..	332	فعولن+فاعلن .

عيسى لحيلح	الجزائر	فيض من أسرار الحلاج..	340	متفاعلن.
شوقي بوترعة	تونس	عائشة تقرع باب العزلة	336	فاعلن +فعولن.
مالك بوذيبة	الجزائر	صفي لي دمي.	345	فعولن+فاعلن .

من الجدول السابق، يتضح اشتغال الشعراء المغاربيين على تفعيلات البحور الشعرية الصافية، و**<<التفعيلةُ من غير شكّ هي أساسُ النظام الصَّوتي الذي يقوم بتكراره الشعر>>(1).**

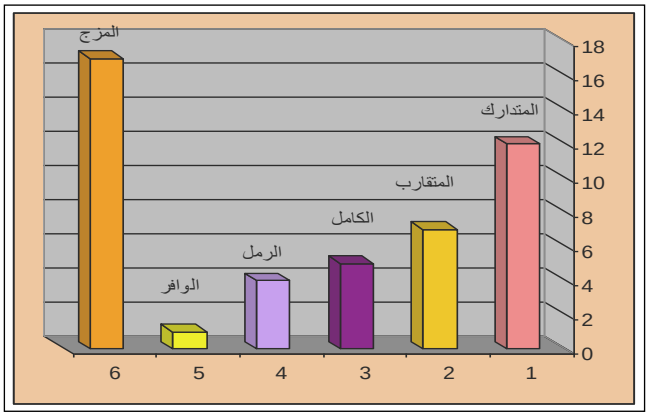
إنَّ تفعيلتي "**المتدارك**" **(فاعلن /0//0)**،و"**المتقارب**" **(فعولن //0/0)** تمثلان النسبة الأكبر من نصوص الديوان التي بلغت60نصا،فقد مثلت **(فاعلن)** 12 نصا، أما **(فعولن)** فمثلت 7 نصوص، إضافة إلى تفعيلة "**الرمل**" **(فاعلاتن/0//0/0)** بأربعة نصوص، و"**الكامل**"**(متفاعلن///0//0)** 5 نصوص، و "**الوافر**" **(مفاعلتن//0///0)** بنص واحد، في حين أن التمزيج بين تفعيلتين أو أكثر مثل 14 نصا في دلالة واضحة على انزياح التجريب لصالح السائد. أما النصوص النثرية فمثلت نسبة 11نصا.

في المخطط التالي، تّتضح النسبة العالية التي تمثلها نصوص تفعيلة المتدارك "**فاعلن**" وهو ما يعني تسجيل خصوصية إيقاعية لها دلالاتها وأبعادها نظرا للترخيصات العروضية التي تمنحها مستوعبة بذلك كل أشكال التجارب الشعرية(2)، و الأمر نفسه بالنسبة للمزج بين تفعيلتين أو أكثر، في إحالة على التنويع الذي يميز الشعرية المغاربية :

---

(1): الشعر العربي المعاصر،قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية،(مرجع سابق)، ص:83

(2):موفق قاسم الخاتوني، دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث،قراءة في شعر محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا،2013م،ص:49.



"مخطط أعمدة بيانية نسب التفعيلات المعتمدة في النصوص الحرة".

3.1. الوظيفة الدلالية للإيقاع في ديوان الجاحظية:

1.3.1.دلالات إيقاع "فاعلن":

أثثت هذه التفعيلة الجزء الأكبر من نصوص "**الديوان**" ، وهي تتكون من "**سبب خفيف**"، و "**وتد مجموع**" "**0/+ //0**" كلُّ هذا تحت ما يسمى "**المتدارك**" الذي**<<بفضل تنويعاته السريعة و الخفيفة التي حصلت عليها من دخول الخبن في تفعيلاته كلها ويسمونه "الخبب" لشبهه بخبب الخيل...وجد الشعراء فيه إيقاعا راقصا و طربا متحركا حدا بالكثير منهم الإبحار على متنه ...وقد أفاد شعراء التفعيلة منه فنظموا عليه واستغلوا مختلف أضربه في القصيدة الواحدة،فضلا عن أنهم أباحوا في حشوه زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن، فتصبح تفعيلته "فاعل" ممَّا أسهم كثيرا في قتل رتابة هذا الوزن>>**(1).

واللافت أن "**المتدارك**" كان في القصيدة القديمة مدعاة للرتابة و التراخي – ف: **<<أمثلة هذا البحر وشواهده تكاد تكون متحدة في كل كتب العروض وهي عبارة عن**

.

---

(1): المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها تبدو عليها الصنعة والتكلف،فإذا نحن بحثنا في كتب الأدب ودواوين الشعراء عن أمثلة أخرى لا نكاد نظفر بشيء.. >>(1)- إلا أنه وجد بقوة في النصوص الشعرية الحديثة خصوصا الحرة ، وأضحى يمثل نسبة مهمة في المنجز الشعري العربي ككل، ونصوص "**الديوان**" على الخصوص، وهو ما يمثله النموذج التالي:

"**أوَّل العمر كان احتفالية** /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 فاعلنْ فاعلنْ فاعلنْ فاعلنْ
بربيع الرماد ///0 /0//0 / فِعلن فاعلنْ فَ
بعيدا عن الزَّهوِ والسهو.. //0/0//0 /0//0 /0/ علنْ فاعلنْ فاعِلنْ فاعِ
عن غبطةِ لم يطلها صبيٌّ /0 /0//0 /0//0 /0//0 /0 لنْ فاعلنْ فاعلنْ فاعلنْ فا
يسمَّى محمَّدْ خدَّهْ.. //0 /0//0 /0/0 /0 **علنْ فاعلنْ " فعْلنْ "خبب" فعْ**
..... "(2)

إنَّ دخول تفعيلة "**الخبب**" في السطر الأخير أحدث تحولا إيقاعيا سلسا أسهم **<< في إحداث تغييرات إيقاعية في القصيدة تعمل على حفظ الموازنة العامة بعيدا عن تعقيد التجربة من جهة، وسهولة تغير الإيقاع بما يناسب ذلك من جهة أخرى >>(3)** ، وهو ما يؤكد ذلك التوافق الحاصل بين التفعيلتين "**فاعلنْ** " و "**فعْلن**" الذي أحدث تحولا إيقاعيا سلسا يتلقفه المتلقّي دون شعور بالاهتزاز رغم اختلافهما ، وهو ما يمنح الشاعر هامشا إيقاعيا يؤثث للنَّص.

---

(1):علي عبد الرضا،موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه،دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر،دار الشروق للنشر والتوزيع،ط1، عمان،الأردن، 1997م،ص:82

(2):أحمد عبد الكريم، صدأ الظلال،اعتذارية إلى محمد خده، الديوان، ص:267.

(3):محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة،منشورات وزارة الثقافة السورية،ط1، دمشق، سوريا، 2005م، ص:38

2.3.1.دلالات إيقاع "فاعلاتن":

تتكون تفعيلة "الرمل" التي شملت نصوصا أربعة في "**الديوان**" من سببين خفيفين يتوسطهما "**وتد مجموع**" وفق الشكل:

"**فاعلاتن**" /0+//0 +/0

و "الرمل" لغة هو**<< الإسراع في المشي ومنه الرمل المعروف في الطواف..>>** (1) أما في عند العروضيين فهو **<< نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن...وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير الذي نُسج به>>**(2).

وتتميز هذه التفعيلة بطابعها الحركي /الغنائي/السريع ،فهي من **<< الأوزان التي تمتاز بالخفة وسهولة الحركة و الانسيابية الواضحة ..>>**(3)،إضافة إلى ما يميز نصوصها من **<< رقة و عذوبة مع ما فيها من الأسى >>**(4) ونظرا لما فيها من **<< انسياب إيقاعي ومن تناسب نغمي ودلالي مع موضوعات الفرح والحزن..>>**(5) ، وهو ما أحاول الوقوف عليه والتأكد منه في المقطع الشعري التالي:

"**وقفت حورية الرمل تغني** ///0/0 /0//0/0 ///0/0 فعلاتنْ فاعلاتنْ فعلاتنْ

عاريهْ /0//0 فاعلن..

فرشتْ وردتها ///0/0 0/// فعلاتنْ،فعلا

---

(1):صفاء خلوصي،فن التقطيع الشعري والقافية،دار الكتب،ط3، بيروت،لبنان،1966م، ص:133.

(2):الخطيب التبريزي،الوافي في العروض والقوافي،تحقيق:عمر يحي،فخر الدين قباوة،المطبعة العربية،ط1، حلب، سوريا،1970م، ص:121.

(3):محمد حبيب جواد البدران، شعر السياب، دراسة إيقاعية، أطروحة دكتوراه، إشراف:د.أحمد جاسم النجدي، كلية الآداب،جامعة البصرة،العراق،1999م،ص:29.

(4):عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، دار الفكر ، بيروت ، لبنان،1970م، ص:131.

(5):دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث،(مرجع سابق) ،ص:39.

قالت: تطهَّر بالخطيئهْ /0/0//0/0//0/0/ 0/0//0/ تنْ،فاعلاتن،فاعلاتن

فِطرة الرمل بريئه /0/0//0/0/// 0/0/ فاعلاتنْ ،فعلاتنْ

وَهراء ما رواه الراويهْ ///0/0 /0/0//0/0/ 0//0/ **فعلاتنْ، فاعلاتنْ فاعلن**

.....(1)"

الملاحظ أن عدد التفعيلات التامة "**فاعلاتن**"، يقابلها العدد نفسه من التفعيلات التي دخل عليها "**الخبن**" بحذف ساكنها الثاني "**فعلاتن**" كسرا للرتابة ،وتنويعا للتموجات النَّغمية في النَّص(2)، مع وجود تفعيلتين وقع عليهما "**الحذف**" بإسقاط سببهما الخفيف الأخير ، مما يعني أن هناك بالفعل حركة انسيابية تبادلية لا تضع حدودا فاصلة بين هذا الحراك/ التحول الذي لا يكاد يشعر به القارئ إلا بحدوث "**الحذف**" الذي يعتبر هنا محطة إيقاعية يتوقف عندها الشاعر ليبدأ من جديد ،وهو ما يبرز بوضوح في السطرين "**الثاني**"، و "**السادس**".

3.3.1.دلالات إيقاع "فعولن":

تتكون تفعيلة "المتقارب"التي شملت سبعة نصوص في "**الديوان**" من "**وتد مجموع**"، و"**سبب خفيف**" وفق الشكل:

"**فعولن**" //0 +0/

واللافت أنَّ هذا التركيب يعطي أريحية كبيرة للشاعر تمكنه من استمرار عزفه المنفرد وغالبا ما تتميَّز نصوص هذا "**البحر الشعري**" بقوة الوقع،والإصرار و الحركة والانفتاح على الحياة.. رغم أنه لم يكنْ محبَّبا لدى العروضيين والموسيقيين القدامى لاتفاق أجزائه:

<< و أما صاحب كتاب "كمال أدب الغناء" فيجعل المتقارب من البحور المتفقة الأجزاء التي ينعتها بأنها قليلة البهاء؛ إلا أن بحر المتقارب صار متداولا في شعر التفعيلة

---

(1):عثمان لوصيف، حورية الرمل،الديوان، ص:36.

(2):دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث،(مرجع سابق) ،ص:41.

الحديث والمعاصر .>> (1)، والمنجز الشعري المغاربي حافل بمثل هذه النصوص على غرار قول الشاعر:

"**دمي وسليم الذي غيبوه** //0/ //0/0 //0/0 //0/ فعولُ فعولُ فعولُن فعولُ
حروفٌ مبعثرةٌ //0/0 //0/ //0 فعولن فعول فعو
تتقاطع في نقطة البدء.. / //0/ //0/0 //0/0 / لُ فعولُ فعولنْ فعولن فَ
تحلمُ بالانصهارِ /0/ //0/0 //0/ عولنْ فعولنْ فعولُ
على شفَة الصُّبحِ //0/ //0/0 / فعول فعولن فَ
كيْ تنثُر النُّور في حدقات العيونْ /0/0 //0/0 //0/ //0/ //0/ 0//0/
عولنْ فعولنْ فعول فعولن فعول
....."(2)

تضمَّن هذا المقطع 20تفعيلة، اكتمل منها 10، ودخل على العدد نفسه " **قبْض**" بحذفِ خامسها السَّاكن، ممَّا يعني أنَّ هناك تماثلا إيقاعيا بين التفعيلة المكتملة و المقبوضة دون أن نشعر بأية رِبكة أو انقطاع، ما يتيح للشاعر فرصا أوسع للتَّعبير والانسياب دون التزامات كثيرة تفرضها سلطة "**الوزن**" في مثل هذه الحالات، لذلك كانت تفعيلة"**المتقارب**" أقرب إلى صوت الحرية و الانسياب و الاستمرار، خصوصا وأنها ارتبطت بنصوص قوية في المنجز الشعري العربي و المغاربي على الخصوص **كإلياذة الجزائر** لـ"**مفدي زكريا**"و"**إرادة الحياة**" **للشابي..**

4.3.1.دلالات إيقاع "متفاعلن":

مثَّلت نصوصا خمسة في "**الديوان**" ، و تتكوَّن هذه التفعيلة من "**سببيْن**" الأول ثقيل و الثاني خفيف ، إضافة إلى "**وتد مجموع**"، وهي من **<< التفعيلات الصَّافية التي تقوم على تكرار**

---

(1): مفاهيم موسعة لنظرية شعرية،ج1،(مرجع سابق) ، ص:201.
(2):سليم دراجي، سليم،الديوان، ص:236.

منتظم ومخصوص، وأصبحت من التفعيلات المغرية لشاعر التفعيلة مع ما يدخل عليها من زحافات وعلل تقوم على تلوين الإيقاع وتنوعه.. >>(1) ، وهو ما أتبينه من خلال النَّص التالي:

" **ولدي قدِ اسْتودعتكَ البوحَ الأخيرَ لكيْ تصير لكَ الجهاتُ بلا جهاتٍ**

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

متفاعلن.متْفاعلنْ. متْفاعلنْ. متفاعلنْ متفاعلنْ.متفاعلنْ.متْ

والنَّقيضُ بلا نقيضٍ يا فتى لمَ بُحت بالسِّرِّ الدَّفينْ؟

00//0/0/0//0/// 0//0/0/0//0/// 0//0/

فاعلن متفاعلن.متْفالعلنْ.متفاعلنْ. متْفاعلانْ

قد كنتَ عندي المُجتبى والصَّادقَ الحُرَّ الأمينْ." (2).

00//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

متْفاعلنْ. متْفاعلن متْفاعلنْ متْفاعلان

في هذا المقطع الشِّعري، لم تكتمل التفعيلة "**متفاعلن**" إلَّا في 6 من أصل15 تفعيلة، ووقع "**الإضمار**" أيْ إسكان الثاني المتحرك على 7منها، كما لحق تفعيلتين " **تذييل**"، وهو ما يحيلُ إلى وجود توازن إيقاعي لافت، يواكبه تواترٌ دلالي وانفتاح على التَّساؤل والحيرة.

إنَّ التَّنويع في "**الزحاف**" و"**العلل**" اللَّاحق بهذه التفعيلة من حركيتها و قوتها الإيقاعية، خصوصا ما تعلَّق بالإضمار الذي يستغله الشاعر حين يحتاج إلى هبوط سلس خصوصا و أنَّ هذه الحركة تُعطينا إيقاعا هافتا ، و**<< الذي غالبا ما يختلط إيقاعيا و نغميا بالرَّجز.. >>**(3) ، و"**الإضمار**" يحوِّل التفعيلة إلى "**الرَّجز**" ، كما أنَّ **<< لهذه العلاقة الترادفية**

---

(1):دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث،(مرجع سابق) ، ص:53.

(2): عيسى لحيلح، فيض من أسرار الحلاَّج،الديوان، ص:340.

(3): محمد صابر عبيد،عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالة الوظائف في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، ط3، إربد، الأدرن، 2012م، ص:134.

بين التفعيلتين خاصية إغرائية توفِّر للشَّاعر طاقات إيقاعية متنوعة في داخل النَّص الواحد تبعا لتجربة الشَّاعر. >>(1).

ولا يخفى أنَّ هذا الامتزاج ناتج**<< عن تفاعلات نفسية متجذرة في الشاعر،تتحكَّم في إيجاد المفردات، وفي اختيار القالب الذي تصبُّ فيه،لكنَّها تكسره أو تُعدل فيه بإدماجه في غيره،أو بإدخال غيره فيه >>(2).**

5.3.1.دلالات إيقاع "مفاعلتن":

هي تفعيلة "**الوافر**" ،وتتكوَّن من "**وتد مجموع**" و"**سبب ثقيل**" و "**سبب خفيف**" على النَّحو :

مفا علتن //0 +// +/0

وكثيرا ما تختلط مع تفعيلة "**الهزج**" إذا أصابها "**عصْب**" بتسكين خامسها المتحرك "**مفاعيلن**" ممَّا يولِّد تدفقا إيقاعيا سريعا **<< يمتاز باستثارة المتلقي وبذلك يلائم مختلف أنواع التعبير العاطفي .. >>(3).**

وقد تضمَّن "**الديوان**" قصيدة واحدةً من تفعيلة "**الوافر**"،جاء في مطلعها:

"تخُطُّ قبيلةٌ بعصِيّها رسما على الرَّملِ

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

مفاعلتُن مفاعلتُن مفاعلْتنْ مُفاعلتنْ

تقول:مفاوزُ الصَّحراءْ //0///0 //0/0/0 مفاعلتنْ مُفاعلتنْ

مناراتٌ لأبنائي وأحفادي//0/0/0//0/0/0//0/0/0 مفاعلتنْ مفاعلتنْ مُفاعلتنْ

ومتَّسع لإيلافي //0///0 //0/0/0 مُفاعلتنْ مُفاعلتنْ

ومرتكز لأوتادي... //0///0 //0/0/0 مُفاعلتن مفاعلتنْ

..... " (4).

---

(1): دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث،(مرجع سابق) ،ص:54.

(2):مفاهيم موسعة لنظرية شعرية،(مرجع سابق)، ج1، ص:205.

(3): دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث،ص:66.

(4):محمد عمار شعابنية، نمنمات على عظام ،الديوان،ص:74

اكتملتْ في هذا المطلع،5تفاعيل من أصل 13،ودخل "**عصب**" بإسكان الخامس المتحرك على الباقي ،لتتلاقى مع تفعيلة "**الهزج**" "**مفاعيلن**" ،وينعكس أداؤها المستمر والمتواصل على النَّص الشعري الطويل ذي النَّمط السَّردي، ما يعني أنَّ**<< هذا الوزن يلائم السَّرد و الشُّحنة الخطابية وطول النَّفس الشِّعري .. >>(1)**، في إحالة على شساعة الحيّز"الصّحراء" و امتداداته، وتوهان الشاعر في تجلياته وهو ما جعل الشاعر يوظّف هذه التفعيلة إدراكا منه لقدرتها على منحه استطالات أعمق،واستدارات إيقاعية تنسجم مع الحالة الشعرية وطبيعة الموقف.

1.3.6.دلالات إيقاع "التمزيج":

لعلَّ من أهم فتوحات قصيدة "**التفعيلة**" تجاوزها للحدود القسرية التي وضعها العروضيون بين أوزان الشعر العربي، حيث تخلصت القصيدة من أحاديتها الرتيبة وانفتحت على المتعدد بكل تجلياته ممَّا فتح هامشا آخر للمناورة الإيقاعية بتعابر الأوزان الشعرية خصوصا الصافية منها، فنجد الشاعر المعاصر يمزج بين تفعيلتين أو أكثر في إضافة أخرى جمالية/ إيقاعية للنَّص الشعري تبرزُ حالات شعرية ينتقل فيها الشاعر من موقف إلى آخر في شكل "**سمفونية**" متعددة / متنوعة المقاطع تتعدد فيها الأصوات و تتفاعل، وقد يكون "**التمزيج**" استجابة لرغبات داخلية مرتبطة بلحظة الكتابة/النَّص.

غير أنَّه ليس **<< مجرد تقنية مجانية عديمة الجدوى >>** (2)، و إنما هو **<< إمكانيات موسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة حينما يصبح المعنى و الموسيقى شيئا واحدا لا يمكن فصلهما في القصيدة >>** (3). كما أنه لا يخلو من الانسجام والتناسق، الذي**<< يجب أن يتحقَّق بين الدلالة والوزن الشِّعري، واستيعاب الأفكار للانتقال الوزني وسلاسة الانتقال إيقاعيا ، كلها عوامل من الواجب حضورها في مثل هذه المزاوجة الموسيقية >>** (4) .

---

(1): دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث،(مرجع سابق) ،ص:66.

(2):محمد كنوني، اللغة الشعرية،دراسة في شعر حميد سعيد،دار الشؤون الثقافية العامة،ط1،بغداد،1997م، ص:69.

(3):الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة من عام1948م إلى 1975م، (مرجع سابق)، ص:229.

(4):مارك شودر و آخرون، أساس النقد الأدبي الحديث، تر:هيفاء هاشم، مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، ط1، دمشق، 1966م، ص:69-70.

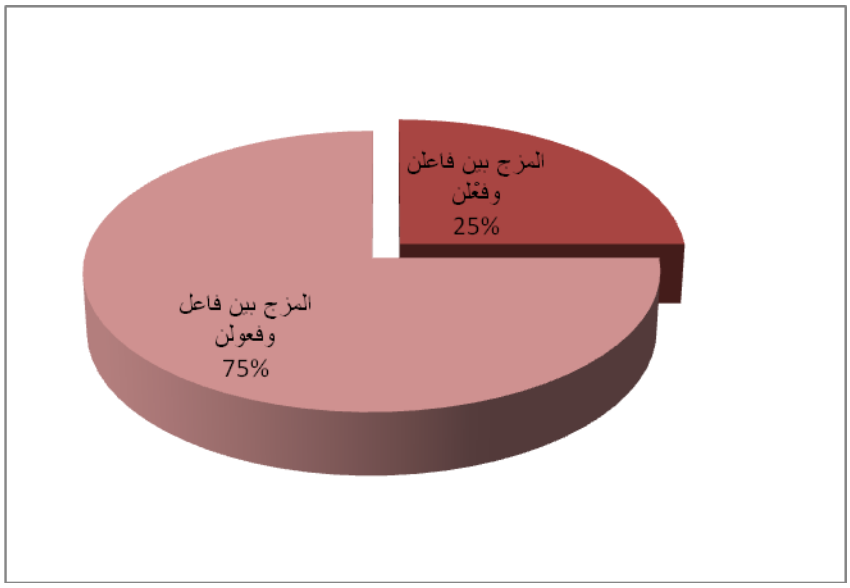
لقد مثَّل "**التمزيج**" نسبة مهمة من نصوص "**الديوان**"،كالمزج بين تفعيلتين في 12نصا من أصل 13 ، وفق ما يُبينه الجدول التالي:

.المزج بين تفعيلتين:

الشاعر	القطر	النَّص	الصفحة	التمزيج
بوزيد حرز الله	الجزائر	مرثية،،واغتيال عش السفر المغناج	13	فاعلن /0//0 **(المتدارك)**+فعولن//0/0 **(المتقارب)**
عياش يحياوي	الجزائر	شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا	48	فاعلن+فعولن
عدنان ياسين	المغرب	رماد اللحظات	52	فعولن+فاعلن
حافظ محفوظ	تونس	مرثية لدمية الطين	56	فعْلن/0/0 **(الخبب)** +فاعلن
عادل صياد	الجزائر	أشهيان	66	فعْلن+فاعلن
عيسى قارف	الجزائر	المدنُ الغامضة..	102	فاعلن+فعولن
محمد شيكي	المغرب	الصبح أنين ولادته في الماءِ	182	فاعلن+فعْلن
وسيلة بوسيس	الجزائر	أربعون وسيلة و غاية واحدة	274	فاعلن+فعولن
فيصل الأحمر	الجزائرُ	حروفي..	320	فاعلن+فعولن
يوسف و غليسي	الجزائر	ما الحبُّ إلاَّ لها..	332	فعولن+فاعلن
شوقي بوترعة	تونس	عائشة تقرع باب العزلة	336	فاعلن +فعولن.
مالك بوذيبة	الجزائر	صفي لي دمي.	345	فعولن+فاعلن

الملاحظ في الجدول السابق أنَّ 9نصوص من أصل 12 حدث المزج فيها بيت تفعيلتي **المتدارك والمتقارب** "**فاعلن**" ،"**فعولن**" وهو مؤشر على وثاقة العلاقة بين التفعيلتين اللتين تشتركان في "الوتد المجموع " و "السبب الخفيف"وتنتميان للدائرة العروضية نفسها، وهو ما يبرر نسبة تمثيلهما العالية.

فيما امتزجت "فاعلن" بتفعيلة "الخبب "فعْلن" في النصوص الثلاثة المتبقاة، وهو ما يعني أنَّ العلاقة بين "فاعلن" و "فعلن" متشابكة إيقاعيا تحدث توليفة إيقاعية أكثر انسجاما مما يعكس حالة شعرية ما، كرغبة الشاعر في **<< التنقل بين مواقف شعورية مختلفة>>**(1) و "**الإيقاع**" في الأصل تجانس بين حركتين أو أكثر ، والدائرة النسبية التالية تبين بوضوح هيمنة فئة "فعولن/فاعلن" على هذا النَّوع من "التمزيج":



"النسب التمثيلية للتمزيج بين تفعيلتيْن: "فاعلن وفعولن"، و"فاعلن وفعْلن" في الديوان "

---

(1):ثائر العذاري،التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج،1948-1980،رند للطباعة والنشر و التوزيع،ط1،دمشق،2010م،ص:136.

وكنموذج لهذا النَّوع من "**التمزيج**" أقف عند قول "**عدنان ياسين**":

"سأُشعر عن فرسٍ//0/ //0/ //0 فعولُ.فعول.فعو
يتوغَّل في كبدي/ //0/ //0/ //0 لُ.فعول.فعول.فعُلْ
.....
سأبوحُ لهُ بحشائش عمري ///0///0///0///0 /0 فعلنْ.فعلنْ.فعِلنْ.فعلنْ.فا.
سأطعمهُ.. //0/ //0.. **فعول.فعُلْ**
....." (1)

تضمَّن هذا المقطع من4أسطر، الأوليان تفعيلتهما "**فاعلن**"،أما الأخريان فتفعيلتهما "**فعولن**" فلا نجد "**تمزيجا**" داخل السطر الواحد في هندسة صوتية اعتمدها الشاعر تجعل من المستوى الانفعالي و العاطفي يقوم على بعدين ، وإن كان التمزيج غير متواتر بين التفعيلتين إلا أنه يمثل تنويعا إيقاعيا له دلالاته.

يقول "**حافظ محفوظ**":

"المشهد اكبرُ من عينيكْ /0/0///0///0/0/ 00 فعْلنْ.فعلنْ.فعلنْ.فعلانْ
منْ طاوعهُ منْ علاَّهْ؟ /0///0/0/ 0/0/0/ 00 فعْلن.فعلنْ.فعلانْ
منْ شدَّ أظافرهُ /0///0///0/0/ فعْلنْ.فعلنْ.فعلنْ
في أعناق الأطفالِ /0/0 /0/0 0/0/ /0/0/ فعلنْ.فعْلنْ.فعلنْ فَ
ومنْ سوَّاه؟ //0/0/0/0 علنْ.فعلانْ
..... "(2).

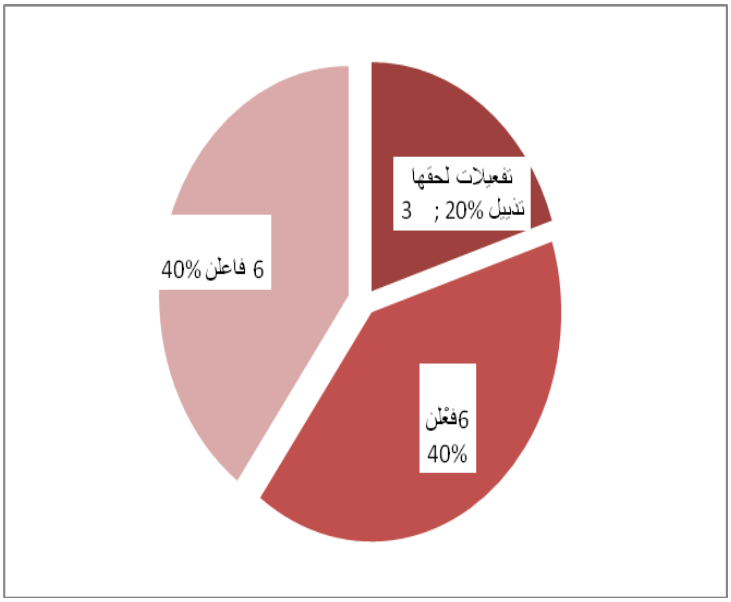
يختلف هذا المقطع عن سابقه، فالتمزيج حادث على مستوى كل سطر بالتساوي بين التفعيلات، فمن أصل 15تفعيلة تقاسمت التفعيلتان "فعْلن" و "فعلن" 12، ولحق التفعيلات

---

(1): رماد اللَّحظات،الديوان،ص:52.

(2):مرثية لدمية الطين، نفسه،ص:58

الثلاث الباقية "تذييل"، وهذا التداخل المسجّل ليس اعتباطيا وإنما له مبرّراته الفنّية، فهو يلعب على وترين إيقاعيين متقاربين يحققان المثالية الإيقاعية للشاعر، والدائرة النسبية التالية توضح نسبة شغل كل تفعيلة و حيّزها الإيقاعي .



"التقسيم النسبي لتفعيلات المقطع السَّابق"

.المزج بين ثلاث تفعيلات:

لعلّ في تعدد أوزان القصيدة الواحدة ما يتيح لها حراكا إيقاعيا مختلفا يحلِّق بالمتلقّي و يبلغ به أقصى درجات الإمتاع، كما يمكن الشاعر من إبراز تفرد تجربته وقدرته على المناورة و الإدهاش، فإذا ما **<< وظف هذا التداخل توظيفا فنيا ناجحا،تحول إلى عملية مزاوجة إيقاعية فنية فيها الخلق و الإبداع>>(1).**

شمل هذا النَّوع نصًّا واحدا مزج فيه الشاعر "**مجدي بن عيسى**" بين تفعيلات :

---

(1):علوي الهاشمي،السكون المتحرك ،دراسة في البنية و الأسلوب ،تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا، منشورات اتحاد كتاب الإمارات،ط1، 1992م، ج1، ص:198.

"**الكامل**"، "**الرَّمل**" ، "**المتدارك**"، وخرج بذلك عن نصوص "**الديوان**" الأخرى التي لم يتجاوز فيها التنويع الإيقاعي التفعيلتين:

"لم يكنْ في الأهلِ غيري نابها/0//0/0/0/0/0/0 فاعلاتن .فاعلاتنْ.فاعلنْ
ليقودَ قُطعان الرَّغيفِ ///0//0/0/0/0/ متفاعلن.متْفاعلن.مُـ
لغيرِ مرعاها الأليفِ //0//0/0/0/0/ تفاعلنْ.متفاعلان.مُـ
ولم يكنْ في ليلهمْ أفْقٌ //0//0/0/0/0/0 /0/0 تفاعلنْ.متْفاعلنْ .متْفا
ليتَّسع الرَّغيف //0///0//0/ علن.متَفاعلن. فَـ
لأبعدَ من معاشِ ملوكهمْ.. //**0** ///**0**//**0**///**0** علنْ.متَفاعلنْ.متَفاعلنْ
..... " **(1)**

ما يلاحظُ في هذا المقطع أنَّ تفعيلة "**الكامل**" تفعيلة محورية حيث مثَّلتْ 10من أصل 14، ومثَّلت تفعيلتا "**الرمل**" و "**المتدارك**" حالتيْن لكل منهما، إلاَّ أنَّ ما يشد في هذا المقطع ليس عدد تفعيلات كل بحر،وإنما الخروج عن السائد بإيجاد توليفة إيقاعية مفتوحة على التعدد كاللَّحن الموسيقي المتعدِّد الأصوات، فقد استهل هذه التوليفة بتفعيلة "**الرمل**" ذات الحراك الخفيف كمقبِّلٍ إيقاعي ، ثمَّ انطلق في بوحه موظفا تفعيلة "**الكامل**" ذات النفس الطويل، لينقلنا من حالة إلى حالة أخرى، فتعدد **<<الأصوات و الأوزان أدوات ترصد التجربة المعقدة المتشابكة التي يعيشها الشاعر وما ويتطلب ذلك من حركات موسيقية مختلفة ومتباينة قدرة على التعبير عن ذلك كله>>(2)**.

وأسجّل في هذا الإطار دخول تفعيلة "مستفعلن" فيما يُسمّى " **تضارعا**" بين "متفاعلن" و "مستفعلن" بسبب وضع الوتد المجموع ووضع الأسبا حتى لتصيران متماثلتين عند تسكين تاء متفاعلن (3) مما يجعل النَّص مفتوحا على هوامش إيقاعية و أصوات أخرى

---

(1): تلويحةُ النَّهر،الديوان، ص:188.

(2):محمد صابر عبيد،القصيدة العربية الحديثة،حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى،جيل الرواد والستينات،عالم الكتب الحديث،ط1، إربد، الأردن،2010م،ص:11.

(3):مفاهيم موسعة لنظرية شعرية،ج1،(مرجع سابق)،ص:208.

قد تتنوع مع تواصل النص واستمراره، أيْ يمكن القول أنه وظف تفعيلة رابعة وهي تفعيلة "**الرجز**" "**مستفعلن**" و بهذا **<< يكون الشاعر استند إلى الفطرة الموسيقية السليمة التي استندت إليها بداياتُ الشعر العربي قبل أن تتشيَّد نظريةُ نقاء البحر،وما أدت إليه من آراء حول الزحافات والعلل>>** (1).

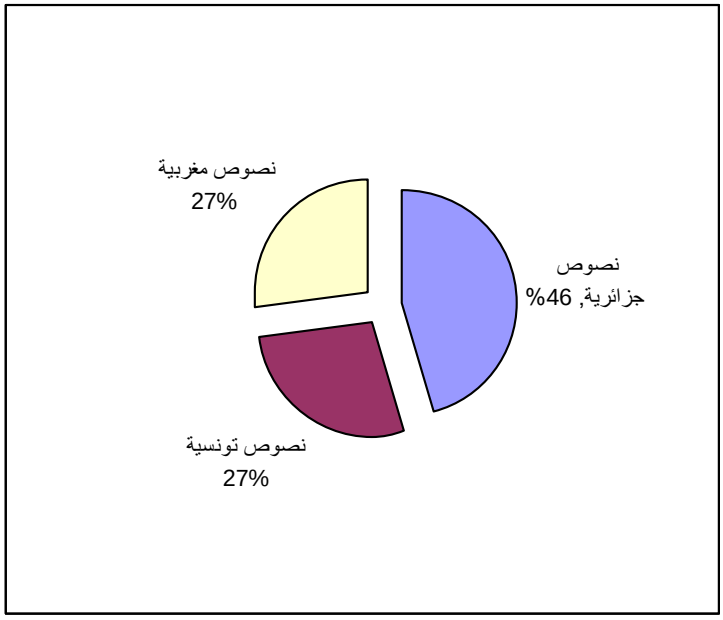
3.1. التمثيل العددي للقصائد النثرية في الديوان:

الشاعر	النّص	القطر	الصفحة
الطيب طهوري	أغنية الاحتفال بعيد	الجزائر	80
محمد زتيلي	لست حزينا	الجزائر	86
عبد الفتاح بن حمودة	آنيةالزهر	تونس	178
رحيم جماعي	كل هذا الخراب	تونس	222
رابح بو صبيعة	عراجين الخرائط الحديدية	الجزائر	226
مراد العمدوني	جنَّاز البحر	تونس	230
جمال بو دومة	الديناصورات تشتم ستيفن سبيلبرغ	المغرب	248
نذير بو صبع	لقاء البدء و النهاية	الجزائر	260
عاشور بوكلوة	ظهري محمي ودمي	الجزائر	300
جمال بو طيب	أوراق الوجد الخفيَّة	المغرب	304
إدريس علوش	الرواة	المغرب	348

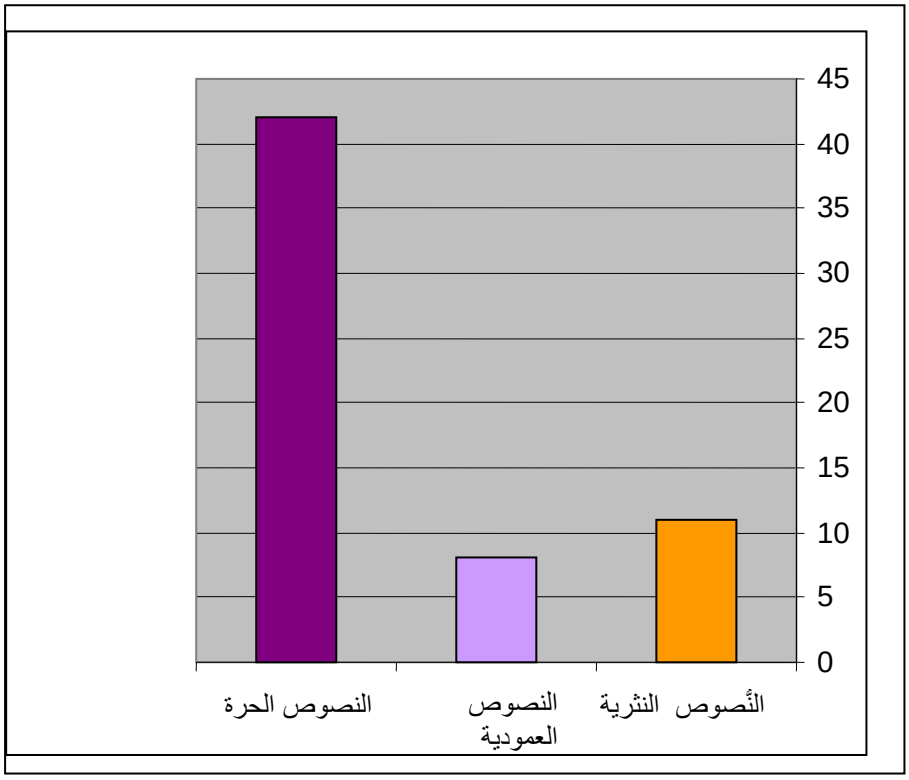
الملاحظة الأولية التي أخرج بها بشأن هذا الشَّكل الشِّعري أنَّ النسبة الأكبر فيه للجزائريين بخمسة نصوص، ثمَّ التونسيين والمغاربة بثلاثة نصوص لكل منهما، مما يعطي صورة – ولو جزئية– عن مكانة هذا الشَّكل في المنجز الشِّعري المغاربي و تمثُّلاته الشِّعرية:

---

(1):المرجع نفسه، ص:209.



"التمثيل النسبي للنصوص النثرية "



"التمثيل العمودي النهائي لأشكال الكتابة الشعرية لنصوص الديوان"

إنَّ القراءة الأولية للمخطط السابق تبين بجلاء اتجاه الشعرية المغاربية نحو الكتابة الشعرية الحرة والنثرية في زحزحة للشكل الكلاسيكي العمودي ، و رغبة في كسر الجمود والانتظام والتقيد بالضوابط الوزنية الصارمة على الخصوص،ومن ثمّة فإنَّ هذه التجربة ليس بمنأى عن تحولات الشعرية العربية ككل.

2. تمثلات القافية وأشكالها في ديوان الجاحظية:

إنَّ "القافية" كوحدة موسيقية متعددة الأشكال لم تعد ما وقع بين آخر ساكنين والمتحرك قبل أولهما أو آخر كلمة في البيت الشِّعري–كما ذهب إليه "**الأخفش**"– ولا بتلك الصَّرامة التي تقيّد الشاعر وتنمّط نصوصه نظرا للتحولات التي عرفتها الكتابة الشعرية ، و مع ذلك فإنَّها لم تفقد **<< حضورها القوي في نهاية البيت بحيث ترسم حدود الامتداد الإيقاعي والدلالي على حد سواء،باعتبارها تكرار أصوات النهاية من جهة ،ثم لكونها معلما تنتهي إليه الجملة باكتمال دلالتها قبل أن تبدأ الدورة الإيقاعية من جديد مع بداية بيت آخر ..>>** (1).

لقد انزاح المفهوم المعاصر للقافية إلى النَّص حتى وإن ارتبطت بالشعر العمودي،إلا أنَّ التحول من "**الوزن**" إلى "**الإيقاع**" أخرجها من صرامة القوانين، ولم تعد حكرا على البيت الشِّعري الكلاسيكيّ، بقدر ما هي مكوِّن إيقاعي خلاَّق ينسجم مع تحولات الكيان النَّصي و يدخل في تركيبه الفيزيائي بتفاعل حيث **<< اتخذت أشكالا أخرى تراوح بين الاطراد في بعض الأبيات دون الأخرى، وبين تغيير موقعها داخل السطر الشعري مع الاحتفاظ بالروي،لتصل في بعض الكتابات الحديثة إلى مجرد الاحتفاظ بالصيغة دون الروي،فضلا عن التوزع داخل الجملة الشعرية بدل التحصن في مواقعها التقليدية عند نهايات الأبيات..>>**(2).

ولم يعد الشاعر يلهث وراء "القافية" و "ينبغياتها" –كما هي عادة الأقدمين– وإنما

---

(1): في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية،(مرجع سابق) ، ص:134.

(2): المرجع نفسه والصّفحة.

وظَّفها لصالح النَّص إيقاعا ومعنى، فالقافية الجديدة **<<حاولت أن تشاكل بين القافية ودور حرف الروي أو بعبارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروي صوتا متنقلا قد يختلف من سطر إلى آخر وقد يتفق،وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام،للسطر أو للأسطر...في حين كانت القافية القديمة تلزم بالوقوف وتعنيه حتى عندما لا يقف عندها القارئ..>>** (1)،و أصبحت بذلك عنصرا فاعلا في تحريك النَّص وتفعيله، بما توفره من علامات داخل الإيقاع تفصل بين مجموعات عناصره(2).

1.2. القافية البسيطة :

كما سبقت الإشارة إليه،فإنَّ هذا النَّوع من"**القافية**" يرتبط ارتباطا وثيقا بالنُّصوص العمودية لأنَّها متكررة لا جديد فيها،إلاّ أنّ هذا الحكم ليس مطلقا،فقد كانت مجالا خصبا لبدايات التحول الشعري وظهور القصيدة الحرة(3) ، كما أنَّها وُظِّفت في بعض النصوص الحرة والنَّثرية الراهنة التي تتميز بتتابع أو تتقارب نهايات أسطرها الشعرية .

لقد حفل "الديوان" بنماذج شعرية كثيرة منها،عمودية كانت أم حرة،أم نثرية، وهو ما أحاول رصده في ما يلي:

أ/- " تقولُ: خذْ من فتنتي أكْوُسا تُبصرْ بها الفردوسَ في **نَحْري** "(4).

ب/- "عانقتَ جرحكَ كي تظلَّ الأطهرا ولكيْ تجلَّ على الزَّمان و**تَكبُرا**"(5)

---

(1): الشعر العربي المعاصر ،قضاياه وظواهره الفنية،(مرجع سابق)،ص:114

(2): Voir:

Maurice. Grammont, traité de phonétique , ed :librairie delagrave , paris ;1950 , p :240

(3):القصيدة العربية الحديثة،(مرجع سابق)،ص:101.

(4) :محمد مراح، باخوس والشاعر ،الديوان،ص:62.

(5):الزبير دردوخ، إرثُ الشُّهداء ، الديوان، ص:256 .

في **(أ)**، و**(ب)**،وظَّف الشاعران "القافية" بمفهومها الكلاسيكي متقيدين تقييدا صارما بقوانينها عبر كافة مراحل القصيدة.

أما عن اشتراكهما في حرف الرَّوي "**الرَّاء**" مع اختلاف الحركة من "**الكسر**" إلى "**الفتح**"، وكذلك الصّيغة من "فِعْلنْ" إلى "فعَّلا " بإشباع الحرف الأخير، فإنّ الصيغة الثانية المشدَّدة تمتلك حسًّا اهتزازيا أكبر بفعل هذا الشَّد في مقابل الرتابة و الهدوء.

ج/- "هُزالٌ،نكوص الخطوِ، والنَّجمُ صاعدُ وهزْلٌ،،شتات الدَّرب والقصد **واحدُ** "(1)

د/- "أُفكِّرُ في الموت ،ماذا تبقَّى منَ العمر كيما أحاصر **دودي**.." (2)

في **(ج)** و**(د)** تبرز قوَّة القافية البسيطة من خلال "**الروي**" "**الدال**" الذي استعمله الشاعران، باعتباره مؤشرا صوتيا دالا صنع الفارق الصَّوتي لـ:**(ج)** ممّا عكس الحالة الشعرية و النفسية المنفعلة لـ:"صلاح طبة" مقارنة بـ:"مكي الهمّامي" الهادئة والرتيبة أحيانا.

هـ/- "يُطلُّ من كأسه الحمراءَ ..منْ دمهِ ويحتسي،فإذا الآياتُ **في فمه** " (3).

و/- "ذاكَ العمودُ..أنا من خيمة العربِ لا أنْحني أبدا للرِّيحِ و **النُّوَّبِ** "(4).

بالنِّسبة للقافية في **(هـ)** و **(و)** ، فإنَّ ما يجمعهما هو "**الكسر**" مع "**الإشباع**" ،إلاَّ أنهما يختلفان في الصِّيغة و"**الرويّ** "، فالأولى على صيغة "**مُفتعلن**" حيث تتوالى ثلاث حركات في نهايتها، أما الثَّانية تراوحت بين "**فاعلن**" و"**مفتعلن**" وهو ما يعني أنَّ هناك تقاربا خطِّيا رغم اختلاف حروفهما و إن كانت في أغلبها صائتة .

---

(1):صلاح طبَّة، مأساة قدح ،المصدر نفسه، ص: 186.

(2):مكي الهمامي، أسمِّي أصابعها ضحكتي، نفسه، ص:283.

(3) :إبراهيم صديقي، إلى أبي نوَّاس ، نفسه، ص:198.

(4):مصطفى الشليح، ألا برَّ لي يا خيمةَ العربِ ، نفسه، ص:32

لكنْ يبقى و أنَّ "**القافية**" في النصوص العمودية تحديدا تراوح مكانها بين الرتابة والحراك البسيط لأنَّ الشَّاعر –كما سبقت الإشارة إليه – يجري خلفها كضرورة اقتضاها عامل النَّظم بكلِّ ترتيباته.

إنَّ "**القافية البسيطة**" شكل إيقاعي غير مستقرٍّ و لا ثابت، هي ليست نمطاً موسيقياً مستقراً في أدائه التعبيري(1)،لكنها كثيرا ما تضع حدودا فاصلة للشاعر في النَّص العمودي بالخصوص لا يجب تخطيها انطلاقا من قوانينها الصارمة التي تفقد الشاعر أهمّ صفاته وهي التمرد أو البحث عن الحرية المطلقة التي لا تتجسد بالضرورة من خلال الجري وراء قافية اقتضتها القاعدة العروضية النمطية، و نظمتها "ينبغيات" الوزن، ولن يكون هذا الحكم مطلقا ،فهناك استثناءات على صعيد النَّص الشعري استطاعت التخلص من هذه القيود و تحقيق كمال المعنى والصوت والدلالة.

.تقفية الجملة الشعرية:

أقف هذا الجزء على شكل آخر من أشكال "**القافية الكلاسيكية**" أو ما يُطلق علية "**تقفية الجملة الشعرية**". و"**الجملة الشعرية**" مفهوم ارتبط بالشِّعر الحر و القصيدة النثرية ، فهي **<< نسيج لغوي ذو طبيعة إيحائية وقد ظهرت مع بواكير التجربة الشعرية الجديدة..>>**(2)، وقد تكون سطرا أو مجموعة أسطر أو **<< تصل إلى خمسة أسطر أو أكثر ممثلة بنية إيقاعية موسيقية جزئية من كلية عضوية هي القصيدة..>>** (3) ، وهذا الطول أو القصر مرتبطان بحالة الشاعر و الدفقة الشعورية ،فهي**<< نفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر وقد يتخلل هذه الامتدادات وقفات وفواصل يلتقط عندها القارئ نفسه في القراءة ..>>** (4)، كما أنَّ الجمل الشعرية قد تنتهي في النَّص الواحد بقافية تربطها على

---

(1):انظر: علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، القاهرة، 1985م، ص: 140 إلى147.

(2)علي ملاّحي،الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة،مفهومها وخصائصها،مذكرة لنيل الماجستير، إشراف:صلاح فضل قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب ، جامعة عين شمس ،القاهرة،1989/1990م،ص:86.

(3) :المرجع نفسه، والصفحة.

(4): الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية،(مرجع سابق)،ص:79.

اعتبار أنَّ "**القافية**" لها**<< دور مهم في تحديد الجملة الشعرية وتشكيل موسيقاها، فغالباً ما تشكل التقفية نهايات الجمل الشعرية>>**(1)، كما هو واضح في النَّموذج التالي:

أ/-

"...مع أنِّي عشقتُ الجزائرَ حتىَّ الجنونَ، وحتىَّ **الضَّجرْ**

وكتبتُ اسمها فوق كلِّ جدارٍ..

حفرتُ قلوبا لها بالأظافرِ فوق ضلوعِ **الشَّجرْ**

ووشمتُ خريطتها فوق زِنْدي..

واتخذتُ مفاتنها قبلةً و مُصلًّى..

واعتبرتُ هواها اختيارا وحرّيةً **و قدرْ**

مع أنِّي أحبُّ الجزائر حبًّا عظيما

أريدُ فقط: منفذا.. و جوازَ **سفرْ** "(2).

ب/-

" لم يزلْ يبحثُ في جمرةِ عينيها و ذرَّات **الرِّمالْ**

لم يزلْ يأخذهُ السَّهدُ إلى برِّ **السُّؤالْ**:

" مالذي يحدثُ لو...

-لو- ترتدي الصَّحراءُ فُستانَ **الشَّمال؟**"...

لم يزلْ ينسى ويجري خلف أسراب الفراشات

ويهذي : "هذه أحلى"

ويزداد التهابا كلما قرَّب من نبع **السُّؤالْ.**" (3).

---

(1): القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، (مرجع سابق)، ص:108.

(2):عمّار مرياش، الجزائر ،الديوان، ص:40.

(1):ميلود خيزار، الجنوبيُ،المصدر نفسه، ص:24.

ج/-

"البلادُ التي أشعلتْ
في المساء قناديلها
أطفأتْ شمسها.. **في الصباحْ..**
والعصافيرُ لم تحتمل صمت أشجارها
فهوتْ جثَّةً في رصيف **الصُّداح..**
والفراشُ الذي طردته الخميلةُ
راح يطاردُ أحلامه في جفون **الأقاحْ..**" **(1)**

د/-

" لو أكون أنا
يطيرُ الحمامُ إليَّ
حمامُ سرَّ من **لمْ يرَ**
ويعمرُ ربعُ
بنتِ العمِّ بعد أنْ **أُقفرَ**
لكنِّي، لستُ أنا...
ليست فاسُ ما تسمعُ
....إنَّ فاسَ **ما ترى**..." **(2)**

في المقطع **(أ)** اعتمد "**عمَّار مرياش**" قافية تنتهي براءٍ ساكنة "**الضَّجرْ، قدرْ، الشَّجرْ، سفرْ** " مقابلة لأربع جمل شعريَّةٍ قصيرة إلى متوسطة الطول أعطت حراكا و حيويةً للنَّص و قلَّلتْ من بياضاته المحتملة ، كما كانت مؤشرا دلاليا على تمام الجملة الشِّعرية وصوتيا تحقّق الوقفة العروضية إلاّ أنها خطها الصوتي كان أفقيا فتلاحقت إيقاعاته دونما ارتدادات.

---

(1): عبد الرحمان بوزربة، البلاد التي اشتعلت ، المصدر نفسه، ص:244.

(2):جمال بوطيب، "أوراقُ الوجدِ الخفيَّة"، الديوان، ص:305.

ولم يخرج " **ميلود خيزار** " في المقطع **(ب)** عن هذا الإطار حيث "**القافية**" ساكنةٌ مسبوقة بمدٍّ طويل : " **الرِّمالْ، السُّؤالْ،الشمالْ، السؤالْ** " مع تسجيل انتقال في الجمل الشعرية من القصر إلى الطول تدريجيا ، ففي الجملة الأولى و الثَّانية و الثَّالثة تكونت من سطرين لتقفز في الجملة الرابعة إلى أسطر أربعة.

هذا التَّصاعد وطول النَّفس يكسِّر الرتابة و يفتح النَّص على التأويل، فتحققت بذلك الجملة الرابعة صوتيا بتجمع كل مقاطع الأشطر،لأنَّ **<< تحقّق الجملة الشعرية صوتيا ينبع من تجمع كل مقاطع الأشطر التي تشكل جملا شعرية صغرى، فجملة شعرية كبرى ..>>** (1).

ويتجلَّى هذا التشكيل أكثر في طول الجمل الشعرية عند "**عبد الرحمان بوزربة**" في المقطع **(ج)** دون خروج عن "**القافية**" السَّاكنة المسبوقة بألف مدٍّ: "**الصَّباحْ، الصُّداح، الأقاحْ**"، غير أنني ألمسُ استمرار التَّصعيد في ما توالى من مقاطع القصيدة بعد ذلك ،من أربعة في المقطع الأخير من النَّموذج الثَّاني إلى ستَّة إلى ثمانية أسطر وهو ما يبرز قدرة الشاعر و طول نفسه الذي يسعى به نحو بلوغ الذُّروة،ذروة تطويع ومدّ الجملة الشعرية في لتحقيق الشحنة الإيقاعية .

وفي المقطع **(د)** لِـ:"**جمال بوطيب**" لم يُركِّزْ الشاعر كثيرا على تنويع الجمل الشِّعرية في نصِّه النَّثري الذي خرج هذه المرة عن القافية السَّاكنة: "**لم أرَ،أنْ أُقفرَ،ما ترى**" وحتَّى و إنْ استطالت الجملة في بعض زوايا القصيدة إلا أنَّ هذا الانتقال من وضع إلى وضع يتمُّ بأريحيَّة وهدوء يعكس حالة شعرية معينة أشبه بالتصوُّف تتَّجه شيئا فشيئا نحو النهاية المغلقة، فقد أقفل المعنى بقوله:

"**إنّ فاس ما ترى**" . في فعل مباغت –بتعبير "**أدونيس**"– استطاع من خلاله كسر حدود التأويل ، و إحداث ردة فعل غير متوقعة تضع نهاية للنَّص بشكل مفاجئ.

---

(1):الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة،مفهومها وخصائصها، (مرجع سابق)، ص:293.

.التقفية السَّطرية:

في هذا الجزء أقف على شكل آخر من أشكال القافية البسيطة، وهو "**التقفية السَّطرية**" التي عُرفت في بدايات التحوُّل من الشعر الكلاسيكي إلى الحرِّ مع تكرار حرف روي واحد ، غير أن ترديد نفس الحروف قد لا يكون عامل رتابة إذا وفّق الشاعر في توظيفها مما يعني أن للتجربة الشعرية دورا في تحريك هذا الشكل التقفوي بما تقتضيه الحالة الشعرية، فالشاعر **<< يحس بحاجة عندئذ لترديد صوت معيَّن ..>>** (1)،ولتقصّي ذلك أستقر المقاطع التالية:

أ/-

"كلُّ وجوهِ البسطاء الممتدين **بأعماقكْ**

يا هذا المتواجدُ في **صمتكْ**

نحتفل الآنَ **بصحوكْ**..

أم نحتفلُ الآن **بسَجنكْ؟** " (2).

ب/-

"ألا أيها **المستراب**ْ

يغرَّدُ فيك **التُّرابْ**

ويسبحُ فيك **السَّحابْ**

ويخضع فيك السُّؤالُ لعُسرِ **الجوابْ**." (3).

ج/-

" ميم ..**نون**...

كان الصَّيادون **يعودونْ**

---

(1): الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية،(مرجع سابق)،ص:115.

(2):الطيب طهوري،أغنية الاحتفال بعيد، الديوان، ص:20.

(3):حسن بن عبد الله، تجليات السَّاعة الصِّفر،المصدر نفسه، ص: 82.

وكان الفلاَّحون **يروحونْ**

وكان العمَّالُ هنا و هنالك **ينتظرونْ**.." (1).

د/-

" آنيَّةُ الزَّهرِ ..

منْ كان **إلهًا لها** ؟

مَنْ كان **بابًا لها** ؟

من كان شِفَا**هًا لها** ؟

من كان **نايا لها** ؟

من كان.. " (2).

ما يلاحظ هو طغيان القافية الساكنة في**(أ)** ،**(ب)** ،**(ج)** ،والوقف بساكن عليها أعطى دفقة إيقاعية قوية تتَّسم بالشّدة على خلاف المقطع**(د)** الذي مُدَّتْ فيه مع توالي "**لَها**" في الأسطر الأربعة على أن تُوَّل بالبياض في السَّطر الخامس، ومع ذلك فإنَّ هذا التكرار لا يبدو رتيبا بقدر ما حمل تصعيدا محبَّبا – بفعل "التوازي" المسجّل "**منْ كان؟**"– ينتهي ببياض في شكل خروج مفتوح ، خروج يفسح المجال للتأويل ، ويكسب القصيدة خاصية إيقاعية منبثقة من داخلها،وهي ميزة من ميزات القصيدة النثرية التي تولد إيقاعا خاصا كلما كثَّف الشاعر لغته، وجدد أدواته التعبيرية.

لقد وفق الشعراء إلى حدّ ما في خرق المسار الخطي الأفقي لهذا التكرار وهذا النَّوع من التَّقفية، واستغلّوا تجاربهم الشعرية وخلفياتهم المعارفية ، ممَّا شكَّل حراكا إيجابيا مُستحسنا كان في صالح النَّص باستعمال الجمل القصيرة وتكرار الحروف الجهورية ذات التي أعطتها دعما إضافيا.

---

(1):محمد زتيلي، لست حزينا،المصدر نفسه، ص:91.

(2):عبد الفتاح بن حمودة ،آنية الزَّهر، نفسه، ص:179.

2.2. القافية المتواطئة:

أخذ هذا الشَّكلُ تسميته من"**الإيطاء**" ،وهو تكرار القافية نفسها و الذي اعتبره علماء العروض القدامى عيبا من عيوب القافية يخلُّ بالقصيدة، وينقص من مقدارها **(1)**، إلا أنَّ هذا المفهوم تلاشى مع التحول الذي عرفته الشعرية العربية، ليصبح عنصرا فنيا و أدائيا في الشعر المعاصر بما يمنحه للشاعر من قدرة على تجديد المعنى، صناعته أو اختلاقه، فأصبح بذلك حدثا إيقاعيا يسجل حضوره في فضاء النص كعامل محرك لديناميته، مكثف للغته ،مولد لمعانيه،وهو ما أحاول تقصّيه في هذا المقطع:

"...هنا لا يموت **هنا**
لا يموت هنا غيرُ منتبه سوف يطلعُ ،
يطلعُ للوردة الموسميَّةِ،
قد يتحمَّلُ أسبابها، ثمَّ يخرجُ من مشهدِ الاحتفال
يُصرِّفُ أسراره ليموت **هنا**
فهنا لا يموت ، وهنا لا يموتُ **هنا** "**(2)**.

إنَّ تردُّد جملة "لا يموت هنا" باعتبار "القافية " جزء منها يمثل "إيطاء" في عرف علماء العروض لكنه محبَّب –لكونه عامل تصعيد إيقاعي خصوصا مع الوقع الذي أضافه حرف "**النّون**"– ما دام "الغرض" **(3)** إيقاعيا له أبعاده الانفعالية و النّفسية يثير التَّجدد و

---

(1): العمدة في صناعة الشعر ونقده،ج1،(مرجع سابق)، ص:169– 170.

(2): حسين زبرطعي، الهشاشاتُ، الديوان، ص:165.

(3):أشير إلى أنّ علماء العروض أجازوا "الإيطاء" إذا كان لغرض بلاغي، لذلك أوسع الإجازة هنا لتشمل "الغرض الإيقاعي" حتى لا يكون هناك تعارض بين ما كان، وما هو كائن.

انظر: محمد عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي،دار الجيل،ط1، بيروت،لبنان،1992م، ص:138.

الاستمرار في كل مرة لرغبةٍ من الشَّاعر في إحداث ربكة في المتلقّي بطريقة فنية بارعة من منطلق أنّ "التكرار" المسجَّل ليس عامل رتابة بالمرة ،وإنما عامل شدّ و توتّر .

3.2. القافية المتوالية والمتناوبة:

يؤثث هذا الشكل من التقفية عددا معتبرا من نصوص هذا الديوان، و يبرز الاشتغال عليه بكثير من الاحتفاء والتنوُّع المفضي إلى كسر الرتابة والتحليق بإيقاع النَّص نحو مراتب الجمال لربط علاقة وثيقة قائمة على التذوق بالمتلقي، حيثُ **<< تنزع القوافي في بنية التوالي إلى الاطراد المعروف في القصيدة العربية الكلاسيكية وذلك من خلال رصف أبيات متتالية ذات قواف تنتهي بروي موحد؛ بينما تتأسس بنية التناوب على المراوحة بين رويين أو أكثر بحيث تتخلل الأبيات المنتهية بقافية وروي موحدين أبيات أخرى ذات قافية وروي مغايرين..>>(1)**.

أ/-

" صار لي عصبةٌ حا**سدونْ**..

صرتُ يوسفَ-يا إخوتي- **فاقتلونْ**

أُقتلوني **وحيدا**،،

وإنْ شئتمُ ،

اطرحوني بعيدا ..**بعيدا** .. ليخلو وجه بلادي لكم أيها **الأربعون**

هنيئا لكم كل ما **تصنعون**"" (2).

ب/-

"قُلتُ: يا أبتي جائع من يرى الشَّمس

مكسوَّةً **بالزَّبدْ**

والبلادَ مكبَّلةً **في وتدْ**

---

(1): في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية،(مرجع سابق) ، ص:134.

(2):يوسف وغليسي، مالحبُّ إلاَّ لها ، الديوان، ص:232.

قلتُ: يا أبتي ميِّتٌ شاعرٌ **لم يلدْ**

نسمةً أو عبيرا لحوريَّة تزدهي باللآلئ ، مضفورة **روحُها**

قدُّها مرفأ للعيونِ،

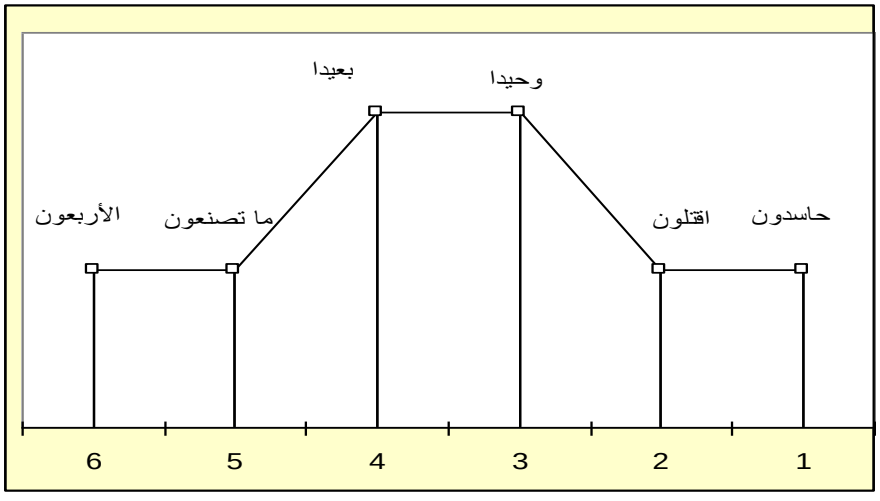
وضحكتها يَختُ كلِّ **المدنْ**

قلتُ: يا أبتي باردٌ وطنٌ في ثراهُ الهوى **لم يسدْ**

كيف يا أبتي يملك الشَّمس منْ دهلزته المرايا

بكلِّ **العقدْ** ؟"(1).

في المقطع (أ) انتقال من زوج قافوي "**حاسدون /اقتلون**" إلى آخر لا يماثله، ثم العدول إلى شكل القافية الأول "**الأربعون/تصنعون**" : "أأ–ب ب–أأ" في شكل "تناوب" إيقاعي /دلالي عند كل زوج تقفوي،فقافية "حاسدون/اقتلون" تشي بالغدر و الإحباط وتستدعي ذلك في ذهن المتلقّي، في مقابل "وحيدا/بعيدا" مرادفا للوحدة والانعزال في ظل هذا الفقد المحبط الذي يضع "الوطن" على جرف هار في "الأربعون/ ماتصنعون" في إشارة إلى السطوة و الغدر ، فالمفردة **<< في السياق الشعري لها قدرة توليدية على استدعاء مفردات أخرى>>**(2).



"**مخطَّط المقطع (أ) يرصد حركة التوالي والتناوب بين القوافي**

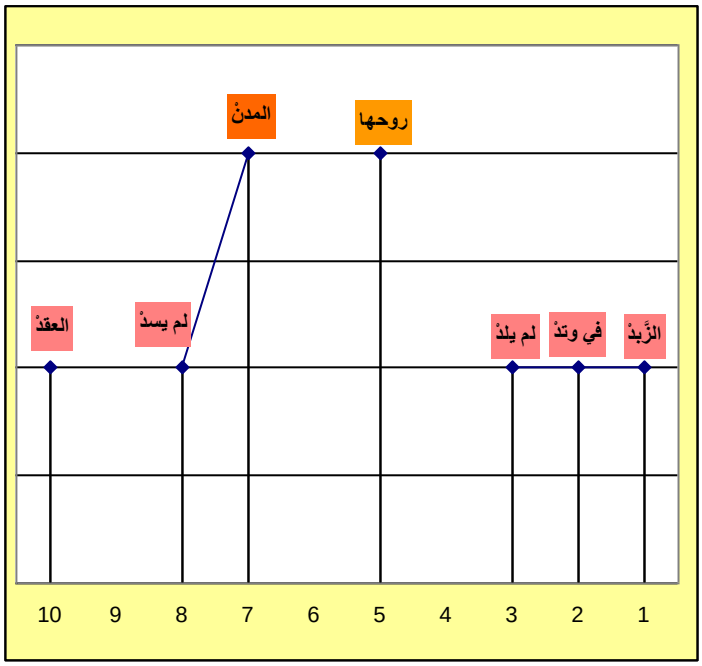
---

(1):علي ملاَّحي،البلابل تعتصر العنب، الديوان،ص:203.

(2):محمد كنوني،اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد(مرجع سابق)،ص:91

و اختلف الأمر في المقطع **(ب)** حيث توالت القافية و تناوبت وفق " أأأ –ب–ج –أ " يحدث من خلالها الشاعر تقاطبا بين بداية المقطع ونهايته في عملية تحريك صوتية أشبه بلعبة قائمة على تبادل الأدوار بين القوافي و أحرف الرَّوي ،هذه الحالة الصَّوتية –كما أسميها– لها أبعادها الدلالية والنفسية والجمالية ، فمن خلالها نقيس نبض الشاعر و انفعالاته ، وقلقه، و حركاته وسكناته، في مجرى صوتي/فيزيائي/حيويّ بكل تحولاته وتجلياته.

إنّ التناوب والتوالي الحاصل في هذا المقطع لم يكن بمنأى عن "**التوازي الصَّوتي**" الذي هندسه الشاعر و أعطى وقعا غير مسبوق من خلال توظيف "**قلت يا أبتي ..**" على مراحل ثلاث كانت بمثابة استدعاء لحالة شعرية متجددة في كل مرة، وهو ما يوضِّحه المخطط التالي :



"**مخطَّط المقطع (ب) يرصد حركة التوالي والتناوب بين القوافي**

4.2.القافية الحرَّة/المنوَّعة:

إنَّها القافية الأكثر التصاقا بالنَّص الشعر العربي المعاصر

لبعدها عن القيود أو المحددات المُسبقة، وبالتالي فلا تخضع في توزيعها لأي معيار إلا ما تقتضيه الحالة الشعرية و النسق الداخلي للنص، فالشاعر **<<يقوم باستخدام الكثير من القوافي في القصيدة الواحدة دونما انتظام محدد في استخدامها. وقد تتشابك القوافي وتتداخل في القافية المتغيرة بحيث يستعمل الشاعر القافية ويتركها وقد يعود إليها بعد أن يستخدم قافية أخرى وهكذا دونما انتظام في استعمالها>>**(1)،أيْ أنَّها تحمل تمردا صريحا على كل ما هو نظامي رغبة في بلوغ أسمى مراتب التحريك و الإطراء يجعل النَّص برمته **<< جواً موسيقياً داخلياً .هذا الجو الموسيقي غالباً ما يكون خافتاً هادئاً، أي ليس مجهوراً وواضحاً كما يحدث في ورود القوافي بالطريقة التقليدية>>**(2).

ومهمة الشاعر في كل هذا تحقيق الانسجام والتوافق و الاتساق بين هذه التنوعات بما يحفظ الجانب الإيقاعي للنَّص ويُبرز جمالياته الصَّوتية من خلال توزيعها على مساحته ،وهو ما يجعل للتجربة الشعرية دورا مهما في تأثيث وتنسيق و تفعيل وتحريك المتن الشعري بكلَّ تجلياته ليحقق التوليفة الإيقاعية ويبدع فيها.

إنَّ**<< هذا التغيير الحر الذي تتميز به هذه التقفية يمنح الشاعر قدرة أكبر على استثمار الوظيفة الدلالية للقافية بنحو أفضل مما تمنحه الأنواع الأخرى، لأنه غير مضطر لاستخدام تقفية معينة ما لم تؤد وظيفة دلالية زائداً وظيفتها الإيقاعية.>>** (3).

وبالتالي فإنَّ "**القافية**" تتعدى وظيفتها الكلاسيكية لتحفر في المعنى بكل تمثلاته بما

---

(1): الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة(مرجع سابق)، ص: 253.

(2): محسن أطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، ط1، بغداد، 1982م، ص: 340.

(3):القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، (مرجع سابق)، ص:140.

ينعكس على النَّص إيجابا خاصة على مستوى "**الإيقاع**"،لأنَّهُ من صميم الدَّلالة في ظل التطور الذي عرفته الموسيقى.

فهل أنّ المنجز الشعري المغاربي احتفى بهذا النَّوع من "القافية" فعلا؟

ذلك ما أحاول تقصّيه في النَّماذج التالية:

"أسطورة للذّكرِ ،معجزةُ **الطَّبيعةْ**

في درَّةِ ليلة اللُّقيا.. **نوالْ**

ومعجمُ النَّظراتِ في اللُّغة **الطَّليقةْ**

..ونوالُ سيّدةُ **الخطى**

قمريَّةُ الشُّطآنِ،أحلامُ **الصّبا**

وظلالُ تفَّاحٍ **الربى**

المنساب في مشيِ الطَّواويس **العشيقةْ**

صوَّانةُ الموجِ ، زعترُ النَّضو

شلاَّلُ البها المزروعِ في ريش القطا الجبليّ

مفتاحُ القصائدِ والرّواياتِ **الأليقةْ**.." **(1)**.

إذا دقَّقت النَّظر في قوافي المقطع السَّابق ، فإنَّني سأقفُ على تنويع تقفوي بارز ألخِّصه كالتالي:

أ- ب-ج- د -هـ- هـ- ج- ج.

يتكون هذا المقطع من خمس قواف متنوعة ، حيث تمثِّل الفئة "أ" :

(الطبيعةْ). والفئة "**ب**" :

(نوالْ). والفئة "**ج**" :

(الطليقةْ- العشيقةْ- الأليقةْ).و الفئة "**د**" :

(الخطى). والفئة "**هـ**":

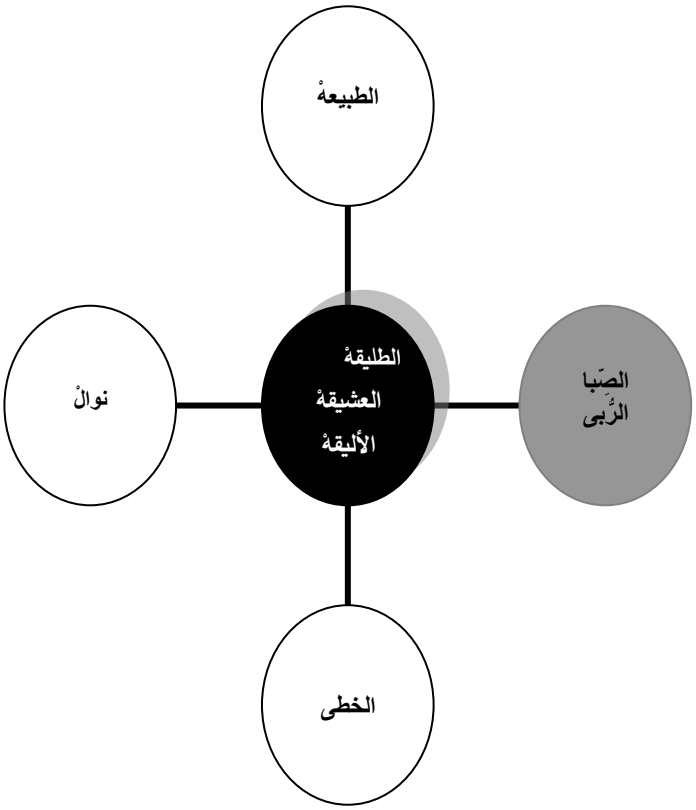
(الصّبا-الربى).

---

(1):محمد حسونات، نوال،الديوان،ص:144.

ما يعني أنّ، فئة القافية "ج" فئة مركزية وباقي الفئات مدارات إيقاعية تتحرّك وفقا لإستراتيجية "المركز" الإيقاعية ،فهذه الفئة تكونت من أصوات ثلاثة هي "ياء الردف(1) وقاف الروي، و هاء السكت"، +فالياء حرف مجهور ،والقاف مجهور بالغ الشدّة، أما الهاء الساكنة فمهموسة.

ولعلّ تركيز الشاعر على الأصوات القوية له ما يبرره، فقد رفع نبرته الإيقاعية رغبة البوح والتصريح بالمشاعر(2) اتجاه المحبوب ،وركّز على حروف مثل "الباء" و"العين" المجهورين، و "الطاء" –الأقوى شدة – في الفئات "أ–هـ–د" استعاضة منه بها على إيصال انفعالاته في لعبة إيقاعية متوترة:



"مخطط توضيحي لمركزية القافية في المقطع "ج"

---

(1):الردف حرف مد أو لين ساكن يسبق الروي :"ألف،ياء ،واو" ،انظر:الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، (مرجع سابق)،ص:130.

(2): صالح محمد حسن الرديني ، ثنائية السرد والإيقاع، دار الحوار للنشر والتوزيع،ط1،اللاّذقية،سوريا،2011م، ص:229

إنَّ القوافي –على تنوعها – تستمد حضورها الإيقاعي و شدّتها ومركزيتها من حروفها –كما هو موضح في الشكل السابق– مما يحدث ارتداد فيزيائيا /صوتيا له وقعه الخاص ودلالته .

"كالنَّواعيرِ قاتلني **سيفُها**
والحكايةُ لا تنتهي عندَ قتلي كما امتدَّ هذا **الخواءْ** !!
جنَّةً **خِلتها**
أو كؤوسا تشاطرني نخب التَّبغِ
أو جسدا من زجاجٍ تكسَّرَ في لحظةٍ للتَّعرّي **المخيفْ**
العراءُ ..**العراءْ**
سكنٌ للحفاة العراةِ /
المجانينِ في بلدتي **منْ ورقْ**!!" (1)

تشكل المقطع السابق من :

أ–ب–أ– ج– ب– د.

حيث تمثِّلُ الفئة "أ":

(سيفها– خِلتها). والفئة "**ب**" :

(الخواءْ– العراءْ). والفئة "**ج**" :

(المخيف). الفئة "**د**" :

(من ورق).

تعددت أصوات هذا التشكيل الإيقاعي دون طغيان لصوت على آخر باعتبار هذا التعدد،فقد وظَّف الشاعر أحرف روي " الهاء، الهمزة،الفاء،القاف" ما جعل المقطع الشعري يتسم بنوع من الهدوء وهو انعكاس لموقف شبيه بالسرد يعرض فيه الشاعر حكايته، وإن لم يقع هذا المقطع في الرتابة بحكم التنوع إلاّ أنّ خطّه الصوتي أقرب إلى الأفقية منه الارتداد.

---

(1):بشير ضيف الله، ن..ووجهكِ الغارب،الديوان،ص:174.

ولا يختلف الأمر كثيرا في المقطع التالي، حيث أنّ طغيان السَّرد جعل مسار الإيقاع أفقيا على تنوع القافية و الأصوات المستعملة:

"هناك..تلتقي العصورُ **كلُّها**

في حانةٍ مهجورةٍ كلَّ **مساءْ**

هناك ترمِّمُ الكونَ بعض **الأرقامْ**

وتحتسي كؤوس "**الشامبانيا**"

هناكَ في "**كولومبيا**"

جثَّةُ القرن **العشرينْ**

مثخنةٌ بالخطايا و **الحروبْ**

....." (1)

تشكلت قوافي هذا المقطع وفق:

أ- ب-ج-د-د- هـ - و.

تمثِّلُ في هذا المقطع الفئة "أ":

(كلُّها). والفئة "**ب**" :**(مساءْ)**. والفئة "**ج**" :

(الأرقامْ). و الفئة "**د**" :

(الشَّامبانيا-كولومبيا-). والفئة "**هـ**":

(العشرينْ-الأفيونْ). والفئة "**و**":**(الحروب)**.

و يتَّضح من هذا التَّمثيل ، أنَّ لا مركزية لفة دون أخرى، ممّا يعني تنوعا لافتا،وتعددا للأصوات ذات الوقع الشبيه/المتقارب "الألف، الياء، النون،الباء ، الميم.." ورغم كونها أحرفا مجهورة لها وقعها اللاّفت،إلاّ أنّ التجربة الشعرية للشاعر مكنته من توظيفها لصالح الموقف السارد وحالته الانفعالية الهادئة بالحفاظ نسق صوتي واحد اقتضته طبيعة الموقف ، فتنويع **<<حروف الروي و حركته في النَّص الواحد نابع من الحاجة الدلالية ..>>**(2)، والحاجة إلى السرد في هذا المقام ملحّة.

---

(1):جمال بدومة، الديناصورت تشتم ستيفن سبيلبرغ، الديوان، ص:153-154.

(2):أرشيبالد ملكيش،الشعر والتجربة،ترجمة:سلمى الخضراء الجيوشي،دار اليقظة العربية،ط1، بيروت،لبنانن1963م، ص:23

إنَّ هذا التنويع ناتج عن تجربة شعرية لها خصوصيتها ،تجربة جعلت من "**القافية**" عنصر خلق داخلي ينتج من النَّص وينبثق عنه ليعود إليه بارقا إيقاعيا جذّابا من غير ضوضاء، وليس فاعلا تطريبيا له وقع رتيب ، والمقصود بالفاعل التطريبي هنا هو البعد العروضي للقافية الكلاسيكية التي حاصرتها المعايير التقليدية في نطاق ضيق قائم على المجرى والروي، في ممارسة ليست من صميم الإيقاعي بمفهومه الواسع.

3.أشكال الرَّوي في ديوان الجاخظية:

جدير بالذكر أنَّ "**الرَّوي**" هو الحرف الذي تسمى به القصيدة العمودية بالخصوص وهناك من القدامى من أطلق عليه تسمية "**القافية**"، فَـ: **<< حرف الروي يُبنى عليه الشعر، ولا بدَّ من تكريره فيكون في كلِّ بيت>>(1)**، غير أنَّ هذا التعريف الدقيق لم يعد معيارا في الشعرية المعاصرة حتى في بعض النصوص العمودية ،واللاَّفت أنَّ هناكَ حروف رويٍ شائعة في الشعر العربيّ خصوصا " **النون، الراء، العين، الباء، الدال..** " (2)، فهل خرجت الشعرية المغاربية عن تكريس السَّائد في هذا الإطار ؟

أتبيّن ذلك من خلال العملية الإحصائية لحروف الروي في الديوان ضمن الجدول التالي الذي يحددّ نسبة كل حرف من الحروف في النصوص العمودية ثم الحرة والنثرية:

1.3.نسب تمثيل حروف الروي في النُّصوص العمودية:

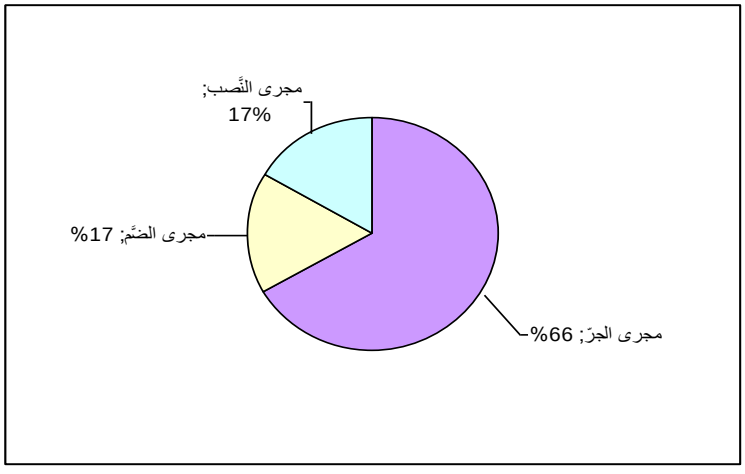
---

(1):ابن عبد ربه،العقد الفريد،دار الكتاب اللبناني، تحقيق:مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دون تحديد لعدد الطبعات ، 1983م، ج5، ص:496.

(2):جمال الدين بن الشّيخ، الشعرية العربية،دار توبقال، ط1، المغرب، 1996م، ص:211/210.

الروي	القصيدة	الشاعر	النسبة المئوية
الدال	مأساة قدح + أسمِّي أصابعها ضحكتي	صلاح طبَّه و مكِّي الهمَّامي	**33%**
الرَّاء	باخوس و الشاعر + إرثُ الشُّهداء	محمد مراح و الزبير دردوخ	**33%**
الباء	ألا برَّ لي يا خيمة العربِ	مصطفى الشلِّيح	**17%**
الميم	إلى أبي نوَّاس	إبراهيم صديقي	**17%**

" جدول يحدد حروف الرَّوي ونسبها المئوية في النُّصوص العمودية"



"دائرة التمثيل النسبي للمجرى في النُّصوص العمودية"

لم تخرج النصوص العمودية عن السَّائد فيما تعلَّق بحرف الرَّوي ، وأعادت إنتاج الموروث الشِّعري(1) ،أما " **المجرى**"(2) بوصفه **<<وجها من وجوه حضور الإيقاع بما يحقق من تكرار وتواتر لحركة الرَّوي>>**(3)، فإنَّه لم يخرج عن المتعارف عليه في الشِّعرية العربية الكلاسيكية، حيث أنَّ مَجرى الجرَّ –كما تبينه "الدائرة النسبية السابقة " – مثَّلَ نصوصا أربعة من بين الستَّةِ، وهو يمثل ما نسبته 51 % من شعر "**أبي تمَّام**"(4) ، و "**البحتري**" وغيرهم، ممَّا يؤكِّدُ ما ذهبت إليه سابقا في بسطٍ لسلطة الموروث(5) و احتفاء بها.

2.3.أشكال الروي في النُّصوص الحرَّة والنَّثرية:

لعلَّ ما يميِّز النُّصوص الحرة و النَّثرية مقارنة بسابقتها، تعدُّد أحرف "**الرَّويّ**" في النَّص الواحد،في ملمح ولو جزئي عن تعامل الشَّاعر المغاربي مع هذا العنصر، ومدى إبداعه فيه من خلال من خلال عملية إحصائية دقيقة مبينة في الجدول أدناه:

---

(1): الإيقاع في شعر نزار قباني،(مرجع سابق)،ص:102.

(2):المجرى:هو حركة الروي المطلق"المتحرك"كالضم والفتح والكسر،انظر:

الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي،(مرجع سابق) ،ص:133.

(3):الإيقاع في شعر نزار قباني،ص:115.

(4): الشعرية العربية،(مرجع سابق)، ص:212.

(5): الإيقاع في شعر نزار قباني، ص:118.

النَّص	الشَّاعر	الرَّوي السَّائد	العدد	النِّسبة المئويَّةُ
مرثية،،واغتيال عش السفر المغناج	بوزيد حرز الله	النُّونْ	17	%26
		الباء	5	%8
		الدال	5	%8
		الرَّاء	4	% 6
		اللاَّم	6	% 9
		الميم	5	% 8
		حروف رويّ مختلفة	23	% 35
الجنوبيُّ	ميلود خيزار	اللاَّم	57	%17
		النُّون	44	%13
		الرَّاء	43	%13
		الميم	26	% 8
		الكاف	23	% 7
		الدَّال	22	% 7
		الباء	9	% 3
		القاف	14	% 4
		حروف رويّ مختلفة	89	28

في البدء كانت الكلمة	فاتح علاَّق	اللاَّم	2	%6
		النُّون	8	%23
		الرَّاء	4	%11
		الميم	5	% 14
		الدَّال	4	% 11
		حروف رويٍّ مختلفة	13	% 35
ظهري محمي.. و دمي	عاشور بوكلوة	اللاَّم	9	%9
		النُّون	11	%11
		الرَّاء	5	%5
		الميم	7	% 7
		الباء	24	%26
		الدَّال	5	% 5
		الكاف الهاء	6	% 6
		حروف رويٍّ مختلفة	6	% 6
			23	% 25
رماد اللَّحظات	عدنان ياسين	الهاء	6	%12

		النُّون	5	%10
		الرَّاء	4	%8
		الميم		% 12
		الباء	6	%8
		الدَّال	4	% 8
		الكاف	4	% 8
		حروف رويٍّ مختلفة	4 16	% 34
حوار باريس	عبد السلام بو حجر	اللاَّم	13	%9
		النُّون	24	%16
		الرَّاء	8	%5
		الميم	8	% 5
		الباء	13	%9
		الدَّال	16	% 11
		الكاف	9	% 6
		العين	10	%7
		حروف رويٍّ	46	% 32

		مختلفة		
لغة واحدة	كمال قداوين	اللاَّم	16	%24
		النُّون	7	%10
		الرَّاء	4	%6
		الميم	4	% 6
		الدَّال	8	% 12
		حروف رويٍّ مختلفة	28	% 42
تلويحةُ النَّهر	مجدي بن عيسى	اللاَّم	6	%13
		النُّون	9	%11
		الرَّاء	9	%11
		الميم	4	% 5
		الباء	4	%5
		الدَّال	10	% 12
		الهاء	10	% 12
		حروف رويٍّ	33	% 38

		مختلفة		
آنية الزَّهر	عبد الفتَّاح بن حمودة	الرَّاء	14	% 28
		الميم	6	% 13
		الهاء	8	% 17
		الهاء	8	% 21
		التَّاء	10	% 21
		حروف روي مختلفة	10	

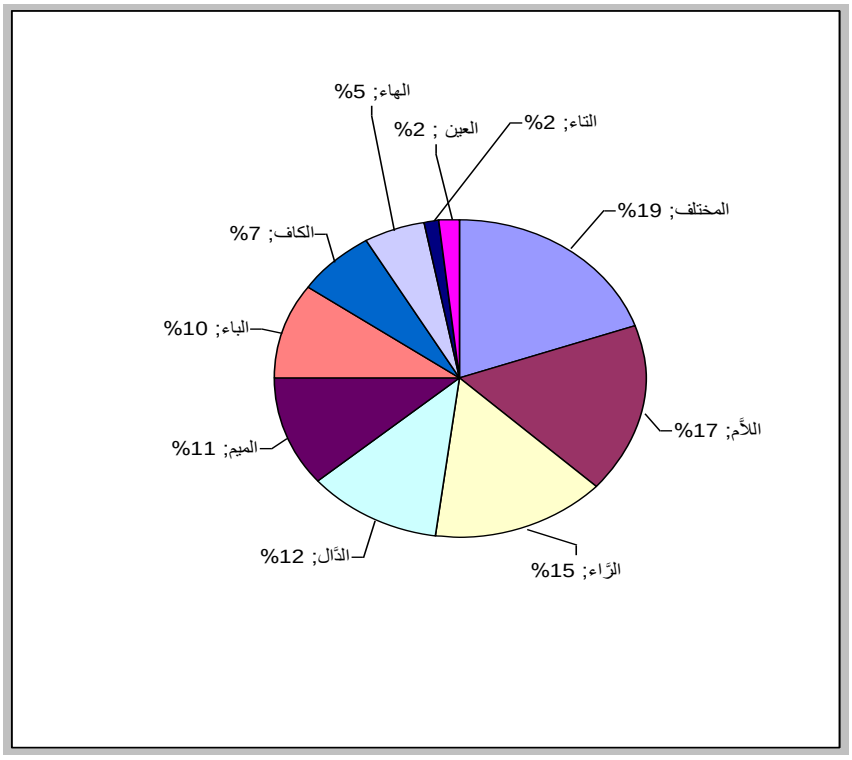
"جدول يمثل حروف الروي المستعملة في النصوص الحرة و النثرية"

***

إنَّ القراءة الأوليَّةَ للجدول السَّابق تبيِّنُ أنَّ ثمَّة تنويعا في الرَّوي بين القصائد الحرَّة و النَّثرية،حيث يشغل التنويع في "الرَّوي" حيّزا مهمًّا من نص **(لغة واحدة)** و **(تلويحة النَّهر)**، و **(مرثية ..واغتيال عشّ السفر المغناج)** مقارنة بحروف الرَّوي السائدة، فقد تجاوزت نسبة الاختلاف 30 % من حروف روي هذه النُّصوص،بخلاف نصّ**(الجنوبي)**الذي

لم تمثل هذه النسبة فيه إلا 28 % من المتن، وهو ما يعني تركيز الشاعر على أحرف الرَّوي ذات التمثيل القوي في المنجز الشعري العربي السَّائد.

أمّا بالنسبة للنصوص النثرية فإنّ الأمر يختلف، فقد كانت أكثر اشتغالا على هذا العنصر مثل **(ظهري محمي ودمي)**، و **(حوار باريس)** إذ تبرز الرَّغبة في تكسير حاجز السائد وتحاول البرهنة على أنها **<<إثراء لخيارات الشاعر العربي، وتنويع هو في حاجة إليه، وتنويع في أشكاله الإيقاعية ..>>** (1) السَّائد من خلال تراجع نسب حروف الرَّوي السائدة مقارنة بالنصوص الحرَّة، ونلمس انفتاحا أكثر على التجريب والاختلاف ، غير أنَّه يمكن القول أنَّ النَّص المغاربي بشقَّيه النَّثري والحرّ خرج عن السَّائد مع وجود بعض الاستثناءات :



" الدائرة النسبية التمثيلية لحركية الرَّويّ السائد ،والمختلف في النُّصوص الحرة والنثرية "

---

(1): علي جعفر العلاق، الشعر خارج النظم –الشعر داخل اللغة– دراسة في قصيدة النثر، مجلة الأقلام، العدد: 12/11 ، بغداد، 1989م.

لعلَّ المختلف في حروف الروي هو السمة البارزة في نصوص الديوان،إذْ يمثل نسبة19% مقارنة بحروف الروي المتعارف عليها في الشعر العربي قديمه وحديثه، والأرقام تؤكد اتجاه النَّص الشِّعري المغاربي النَّثري والحرّ نحو التجريب و البحث عن بدائل إيقاعية تخرج عن دائرة التكرار السّائد إلى المختلف، فلم يعد الشَّاعرُ يخضع كثيرا لإملاءات المعيار ، وإنما ينطلق في نصِّه من النَّص يحرك أيقوناته ، ويدفعه نحو فتوحات متجددة ، فنوَّع في "**القافية**"، و في "**الرَّوي**"، لتحقيق توليفة صوتية تتجانس بتكرار أصوات "**الروي**"،و أحيانا بتعددها وتنوعها، لتتَّسع الخيارات الإيقاعية، ورغم ذلك فإنّ بعض النُّصوص التي حفل بها "**الديوان**" لم تتخلص من قيود "**القافية**" و"**الرَّوي**" و "**المجرى**".

الفصل الثَّالث:

البنيةُ الإيقاعية لديوان الجاحظية..أساليبها ومستوياتها

1. بنية الوقفة و تمثلاتها الإيقاعية في الديوان:

1.1.الوقفة التامة

2.1.الوقفة الوزنية

3.1.الوقفة الدلالية

2 . بنية "التضمين" و حركيتها الإيقاعية في الديوان

1.2.التّضمين الشعري

2.2.التضمين القرآني

2.2.التضمين النَّثري

3.علاماتُ التَّرقيم في الديوان

1. بنية الوقفة و تمثلاتها الإيقاعية في الديوان:

1. 1.الوقفة التامة:

" **الوقفةُ** " توقف يُسجَّل عند انتهاء البيت الشعري أو الجملة الشعرية، يتمُّ تمثيله بحلول الصمت محلّ الصَّوت ، وخطيا بالفراغ أو البياض الذي يعقب السطر المكتوب(1)، وللوقفة دلالتها في الشِّعر، فهي نتاج تفاعل "**الإيقاع**" و"**التركيب**" و"**الحالة الشعرية**"، ففي حالة "**التوافق**" تنتج لنا ما يُعرف بـ:"**الوقفة الثلاثية**" والتي يعود أصل تسميتها لتكامل عناصرها الثلاثة " **النحو–الدلالة– الصوت**" على مستوى السطر/البيت الشعري/الجملة الشعرية ويطلق على هذا النَّوع "**الوقفة التَّامة**" لاكتمال الجملة نحويا،وإفادة المعنى دلاليا،واكتمالها عروضيا "الوحدات الصوتية" :

" كانَ يُروى لنَا:	/0//0/0//0 فاعلن فاعلن
أنَّهُ واحدٌ ،	/0//0/0//0 فاعلن فاعلن
و سواسيَّةٌ هؤلاء **العبادْ**	///0/0//0/0/0//0/00 فعِلن فاعلن فاعلن فاعلان"تذييل"
ثمَّ ها هو يجمعُ شلَّتهُ	/0//0///0///0///0 فاعلن فعِلن فعِلن فعِلن
ويعدِّدُ – سبحانها من شفَافيَّةٍ–	///0//0/0/0/0/0/0//0فعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن
ويفرِّقُ.	//0/// فعِلن فعـ
واختارنا للسَّوادْ "(2).	00//0/0//0/0/ لن فاعلن فاعلان"تذييل"

أسجل في هذا المقطع "وقفتين تامتين الأولى في السّطر الثالث أما الثانية ففي آخر سطر بتحقّق المستويات الثلاثة: التركيبي "مسند ومسند إليه" " ، و الدلالي"اكتمال المعنى و وضوح الفكرة" و العروضي "اكتمال الوحدات الصّوتية" التي لحقها "**تذييل**"(3) :

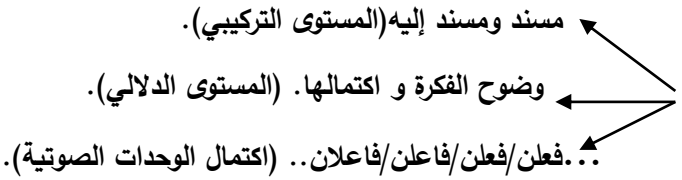
---

(1):انظر: فتحي النصري، بنية البيت الحر، دراسة في نظام الشعر الحر العروضي، مسكلياني للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2008م، ص: 57 إلى 63.

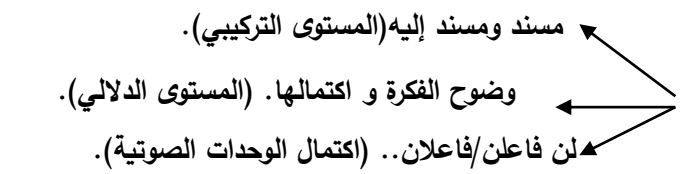
(2):بوزيد حرزالله ،مرثية..واغتيال السفر المغناج، الديوان، ص:16

(3):"التذييل" علّة بالزيادة تكون بزيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، انظر:
الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، (مرجع سابق)،ص:36.

الوقفة التامة الأولى :



الوقفة التامة الثانية:



غير أنَّ بناء الوقفة انطلق من خلفية الجملة التامة،أي "الامتلاء"(1) ما شكَّل عائقا لانسياب الدفقة الشعرية، وبالتالي تسطيح المعنى دون فسح مجال للتأويل ، فالشغل الشاغل هو الوصول بأقصى سرعة و تحقيق المعنى بأقصر الطرق و أبسطها .

إنَّ تفاعل الوزن والتركيب والدلالة في هذا النّوع من الوقفات يجعل اللّعبة الصّوتية" مغلقة دون مفاجآت تُذكر، وهو ما يُدخل نوعا من الرتابة و الفتور خصوصا إذا تكررت: "

بالذي أرَّق جفنيكَ /0/0///0/0//0/ فاعلاتن فعلاتن فـ

و بالثلج كواني //0/0///0/0 علاتن فعلاتن

بالذي أخطأ مرماكَ /0/0///0/0//0/ فاعلاتن فعلاتن فـ

وفي روحي رماني //0/0//0/0/0 علاتن فاعلاتن

....

بالذي كلَّل بالنرجس نهديكَ /0/0///0/0///0/0//0/ فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فَ

و أعطاك مفاتيح <u>الأغاني</u>.." (2). //0/0//0/0/0///0/0// علاتن فعلاتن فاعلاتن

---

(1):انظر: مشري بن خليفة،القصيدة الحديثة في النقد الأدبي المعاصر(مرجع سابق)، ص:208

(2):ميلود خيزار،الجنوبي، الديوان، ص:25

تتداخل وتتكاتف عناصر "**الوقفة التَّامة**" في هذا المقطع بشكل دقيق و صارم مع الحرص على أن لا تستغرق عددا كبيرا من الأسطر الشعرية المتتالية ، حيث أحصيت وقفات ثلاث، مما أضفى على أداء الشاعر رتابة و "تكرارا" للتكتيك نفسه"بالذي ....بالذي.."، مما أفرغه من جمالياته وفتوحاته الممكنة، فقد خرج من دائرة التوقع إلى يقينية الاحتمال ،فتحققت "الوقفة" ولم يتحقق الإدهاش في عزف منفرد و ليس متفردا بل وتكاد تكون هذه الوقفة استمرارا للبيت التقليدي(1) :

...وأعطاك مفاتيح الأغاني ← **تركيب إسنادي+تركيب إضافي**

...وأعطاك مفاتيح الأغاني ← **وضوح الفكرة و اكتمالها. (المستوى الدلالي).**

...وأعطاك مفاتيح الأغاني ← **...علاتن/فعلاتن/فاعلاتن.. (اكتمال الوحدات الصوتية).**

وما يلاحظ على تفعيلات هذا المقطع الـ14،دخول "**الخبن**" على 6منها في محاولة لتلوين الإيقاع، و التخلص من الترهل المحتمل ، وفكّ الرتابة عنه،إلاّ أنّ المتلقّي لا يشعر بهذا "التلوين" في غياب الحافز تركيبيا كان أم دلاليا أم إيقاعيا فكأنه على موعد مسبق مع ما سيقوله الشاعر خصوصا بدايات الأسطر الشعرية .

وحتى يكون حكمي موضوعيا،أقف على مقطع من نص آخر ومن التفعيلة نفسها "**فاعلاتن**" لأرى إن كان للتجربة الشعرية دور في ذلك:

"**وطني الإنسانُ في كل الجهاتْ** ///0/0/0//0/0/0/00 فعلاتن فاعلاتن فاعلان
وعدوّي أن يصير الشِّعرُ بوقا للطغاةْ///0/0/0//0/0/0//0/0/0/00فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان
أيها الآتي إلينا من بلاد الشرق.. /0//0/0/0//0/0/0//0/0/0/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعِ
فاذهب في جوابي.." (2). /0/0/0//0/0/ لاتن فاعلاتن.

---

(1): عبد الله راجع،القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد،منشورات عيون،ط1، الدار البيضاء، المغرب،1988م، ج1، ص:113

(2):عبد السلام بوحجر، حوار باريس، الديوان، ص:193

لم يكتف الشاعر في الخطوط الثلاثة بتكرار العدد نفسه من الوحدات الصّوتية وإنما جرى توزيعها وفق :"3، 3،4، 2 " في مسار خطي صعودا ثم هبوطا، ورغم هذا التوزيع الصّوتي إلاّ أنّ الوقفة الثلاثية في هذا المقطع لم تختلف عن سابقاتها، ما يؤكد ابتعادها عن تقديم الإضافة الإيقاعية والدلالية النوعية بل وتعتبر امتدادا للبيت الشعري الكلاسيكي فعندما **<<ينتهي البيت يكون قد أدى معنى معين ودلالة خاصة >>**(1) حتى و إنْ وظّف "قصر القافية"(2) في السطرين 1 و2 محاولة منه شدّ النسق الإيقاعي وتحقيق ارتداد يشبه الصدمة في ملمح صوتي بارق، فهل خفة ووضوح وانسياب و انتظام "**فاعلاتن**" أفرغ النصوص الشعرية من أي اشتغال بحكم جماهيريتها وانزياحها للغناء أكثر؟(3):

"**هذا دمي**	/0//0/0 متْفاعلن
وسحبتُ نصف تذكُّري..	///0/0///0/0 متفاعلن متفاعلن
من سنبلهْ	/0//0/0 متْفاعلن
الضَّوءُ صالحني	/0/0//0/0 متْفاعلن متفا
فماذا لاضطراب البحرِ	//0/0/0/0/0/0/علن متْفاعلن متْفاعِ
والإمساكِ وقتَ الأخيلهْ؟	/0/0/0/0/0/0//0 لن،متْفاعلن متْفاعلن
و أهادن الإصباح مثل الدوح..	///0/0/0/0/0/0/0/ متفاعلن متفاعلن متْفاعِ
مثل اللَّوح أكتب صحوتي	/0/0/0/0/0/0//0 لن متْفاعلن متَفاعلن
وأنا بحِبر البوحِ أكتبُ...	///0/0/0/0/0// متَفاعلن متْفاعلن متَ
أكتبُ الشَّفق الأخير	/0//0/0/0/0/ فاعلن متفاعلن مُ
أعودُ في الأبد المكان..قرنفلهْ."(4).	//0//0/0/0/0/0//0 تفاعلن متفاعلن متفاعلن

---

(1):حسين أبو النجا،خطية الصّوت وصوتية الخطّي،دراسة في بنية القصيدة الحديثة في الشعر الجزائري المعاصر،علي ملاحي نموذجا،القصيدة،مطبوعات التبيين،الجاحظية،الجزائر، العدد:9، 2001م،ص:19

(2): "القصر" علّة بالنقص تكون بحذف ساكن السبب الخفيف و إسكان متحركه، انظر: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، (مرجع سابق)،ص:37.

(3):محمد حبيب جواد البدران،شعر السياب،دراسة إيقاعية،أطروحة دكتوراه،إشراف أحمد جاسم النجدي،كلية الآداب،جامعة البصرة،بغداد،1999م،ص:29

(4):عبد الرحيم كنوان، بيني وبينك الماء، الديوان، ص:122

تتجسد "**الوقفة التامة**" في هذا المقطع بشكل هرمي،فالوقفة الأولى على امتداد سطر شعري واحد، أما الثانية فثلاثة أسطر، والثالثة على امتداد خمسة اسطر شعرية ما يعني تطويلا في الجمل يقابله تصعيد إيقاعي مطّرد يعكس حالة من التوتر و الانفعال .

لقد كانت اللَّفظة "**هذا دمي**" وقفة أولية، استوفت مجالها التركيبي والدلالي والعروضي من خلال الوحدة الصوتية "**متْفاعلن**" التي تضفي صفة العلو و الارتفاع(1) وهو ما تؤكده الألفاظ المستعملة "**الدوح/الإصباح/الضّوء،/الشفق**" في حركة استقطابية لوقفات متتابعة تتوالى كلما تقدمنا في قراءة النَّص ، وتتصاعد ارتداداتها / إيقاعاتها تماشيا ومقتضيات الحالة الشِّعرية.

إنَّ هذه النماذج التي تناولتها بالدراسة متواترة بكثرة في "**الديوان**" مع اختلافات طفيفة من نص إلى آخر ، ولعلَّ ذلك يعود إلى عنصر الإتمام الذي يميز هذا النَّوع من القافية، لذلك تكاد تكون عنصرا مشتركا بين جميع النُّصوص مع بعض الخصوصيات التي هي من صميم النَّص الشعري.

2.1. "الوقفة الوزنية":

رفضها النقَّاد والشعراء القدماء بحجة امتناع "**التَّضمين**"(2)، فقد نظروا إلى البيت الشعري كوحدة مستقلة عن البيت الذي يليه، ووقوع الشاعر في "**التضمين**" يُعتبر من عيوب ائتلاف المعنى و الوزن، وأطلق عليه "قدامة بن جعفر"تسمية "المبتور" بحيث لا يستوعب "العروض" تمام المعنى إلاّ في البيت الموالي(3).

و "التضمين" نوعان: ما كان ذا دلالة عروضية يُبنى فيه البيت على كلام يكون معناه في البيت الذي يتلوه؛ وما كان ذا دلالة بلاغية كاستعارة الأنصاف و الأبيات من الغير

---

(1): بسام بركة، علم الأصوات العام،أصوات اللغة العربية، مركز الإنماء القومي،دون تحديد لعدد الطبعات، بيروت، لبنان، دون تحديد للتاريخ،ص:13

(2):قدامة بن جعفر، نقد الشعر، (مرجع سابق)،ص:209.

(3):المزرباني أبو عبيد الله محمد، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ،المطبعة السلفية، دون تحديد للطبعة، القاهرة، 1443م،ص:23.

لاستعمالها (1) و ما يعنني في هذه الدراسة النوع الأول.

أما عند المحدثين، فإنّ "التضمين" من متعلقات الشعرية وجمالياتها، و ظاهرة أسلوبية لها دلالاتها حيث اعتبر "كوهن" تجاوز التركيب لحدود القافية تقنية شعرية من صميم العمل الفني(2)، فالشاعر المعاصر لا يُخضع متنه الشعري لهذا التشكيل القائم على استقلالية البيت أو السَّطر الشعري، وإنما الغاية هي اكتمال المعنى بالدرجة الأولى، حيث تتحقق الوقفة العروضية دون التَّقيد الصارم بضرورة اكتمال الوزن كما في النصوص الكلاسيكية.

إنَّ "الوقفة الدلالية" كاصطلاح إيقاعي جديد **<< تجعل الدوال الشعرية تنساب بحرية أكبر خارج وقفاتها النظمية الدلالية القسرية...فقد أصبح النص مع الوقفة العروضية يتخذ طابع الكل الذي تذوب عناصره داخله،و تندغم فيه..>>**(3). وبمعنى آخر، فإن الأسطر الشعرية تتعالق بروابط دلالية أو نحوية مما يجعلها أكثر اتصالا حتى و إنْ استوفى الَّسطرُ وحداته الإيقاعية في النصوص الشعرية الحرة، و الأمر نفسه بالنسبة للبيت الشعري في القصيدة العمودية، كأن يتصل البيت بالبيت الذي يليه في اللَّفظ والمعنى جميعا(4).

أشكال الوقفة الدلالية وتمثلاتها:

أ/-الفصل بين طرفيْ البنية الشَّرطية المصدَّرة بـ: "**لمَّا**":

---

(1):ابن الأصبع المصري، تحرير التحبير،في صناعة الشعر و النثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم و تحقيق: حفني محمد شرف،تحرير التحبير،الجمهورية العربية المتحدة،دون تحديد للطبعة والتاريخ،ص:140.

(2):بنية اللغة الشعرية،(مرجع سابق)، ص:66.

(3): القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر،(مرجع سابق)، ص:208.

(4): حلمي مرزوق، تطور النقد و التفكير الأدبي الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر،ط1، القاهرة، 1965م، ص:158.

" لمَّا استوى "باخوس" في عرشه
وزغردت في كونه المُغري
خمائلُ العشقِ و أطيارِهِ
و أبحرٌ من لذَّةٍ تجري
وانشقَّتِ الأرضُ فلاحَ الهوى
تهذي به مواكبُ الزَّهرِ
ورفرفت فوق الثرى بهجةٌ
تهاطلتْ من غيمة البِشرِ
قيل له: ذا شاعر زاهدٌ
يُبحر في خضارم الفكْرِ.." (1).

استهلّ الشاعر هذا المقطع العمودي من بحر "**السَّريع**" بـ"لما" الشرطية التي حافظت على تعالق الأبيات الشعرية ببعضها تعالقا وثيقا ، فالثاني مرتبط بالأول وهكذا،ورغم اكتمال وحداتها الصوتية إلاّ أنها ظلت تبحث عن طرفها الآخر، ولا يفكُّ وثاقُ هذا الارتباط إلا مع البيت الأخير حيث "جواب الشرط" : "**قيل له...**"

إنَّ هذا التأخير تمّ لغرض أسلوبي(2) حقق من خلاله الشاعر عنصر الشّدّ و أعطى لنفسه مساحة أكبر للعب و إبراز قدراته بحيث يضع المتلقّي على محكّ انتظار ما يريد الشاعر الوصول إليه كالدارة الكهربائية التي لا تتم إلاّ بتقاطب الطرفين، وهما في هذا النَّص: " لما استوى/ قيل له"، وللشاعر **<< كامل الحق في امتلاكها والتصرف فيها تبعا لمقتضيات تجربته الشعرية التي لا يصغي إلا إليها وهو يبني دواله الشعرية عن طريق هدم المعطى والثابت والعادي في اللغة عبر اعتماد الوقفة العروضية..>>** (3).

---

(1):محمد مراح، باخوس والشاعر،الديوان، ص:62
(2):التكرارات الصّوتية في لغة الشعر، (مرجع سابق)،ص:107.
(3): في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة،(مرجع سابق)، ص:116.

ب/- الفصل بين طرفيْ البنية الشرطية المصدرة بـ: "إذا":

"**إذا أنت لم تغتسل بالتراب طويلا...** فعولن/فعولن/فعولن/فعول/ فعولن

و لم تلتصقْ بالدموع طويلا... فعولن/فعولن/فعول/فعولن

ولم تنسحبْ من فتات القرابينِ دون اعتذارٍ. فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن

ولم تعتزلْ خيمة البهلوان. فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن

إذا أنت لم تحترقْ بالجليدِ... فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن

فلا ترتقبْ فوق تلِّ الضَّباب.. نزول القمرْ.." **(1)**. فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو

يعتمد الشاعر في هذا لمقطع من بحر "المتقارب" التقنية نفسها، فقد اكتملت الوحدات الصّوتية للأسطر رغم اختلاف تعدادها من سطر إلى آخر:5، 6،4، 4،4، 6، هذه الأسطر التي كانت تتواتر بفعل "حرف العطف+ حرف النَّفي" والشاعر لا يتردد في العودة إلى السطر بعد أداة النفي تحقيقا لفاعليته الشعرية(2) في توتر إيقاعي متصاعد يتهافت عند حدوث الاستقطاب و تحقّق الدارة الشَّرطية في السطر السادس باكتمال المعنى الدلالي بقوله :

"**فلا ترتقب نزول القمرْ**" المرتبطة بـ:"**إذا**" **المصدرية** في الشَّطر الأول .

ج/- الفصل بين طرفيْ البنية الشرطية المصدرة بـ: "لوْ":

"**لو يُصغي الماءُ إليْ** فعْلنْ/فعْلنْ/فعِلنْ

لو تسبحُ أحلامي نحو البحر.. فعْلنْ/فعِلنْ/فعْلنْ/فعْلن/فعلُ

ترسو في آخر مرسى فعلن فعلن فعِلن فعْ

يرتدُّ إليَّ الموجُ محارا فعلن فعِلن فعلنْ فعلن فعْ

يخرجُ من صدفاته حُلمي ؟"**(3)**. لن فعِلن فعلِن فعلن فعْ

---

(1):أحمد شنة، جنازة القمر، الديوان، ص: 38.

(2):بنية اللغة الشعرية،(مرجع سابق)،ص:73.

(3):محمد شيكي،الصبح أنين ولادته في الماء، الديوان، ص:182.

في هذا المقطع يوظف الشاعر الفصل وفق رؤيا مختلفة، فالأداة "لو" وسيلته في تفعيل التوتر و إحداث تعارض بين الإيقاع و التركيب و الجمل الشعرية في حركة فنّية للوصول إلى بؤرة المعنى " يخرج من صدفاته حلمي" التي تشد إليها المعاني الثانوية التابعة لها ،فقد أخر الشاعر هذا "التقاطب" الشرطي إلى السطر الخامس حتى يستعرض جزء من هواجسه و أحلامه وهذا الاستعراض لا يتحقق له إلاّ بواسطة "لو" الشرطية، وقد كان بإمكانه الاستغناء عن السطرين الثاني والثالث و اختزال صيغة الشرط بحيث يلتقي الشطر الأوَّلُ الشَّطر الرَّابع ويحقق بذلك الدارة الشرطية ، على النحو:

" لو يُصغي الماءُ إليَّ...

↓

يرتدُّ إليَّ الموجُ محارا .. يخرجُ من صدفاته حُلمي.."

إنَّ وقوع "التضمين" على الفعل "يخرج" كان لغرض دلالي محدّد ، فالفعل "يخرج" طرفه المتعلق به "يُصغي" ،لا يتم أحدهما إلاّ بالآخر، وتأخير"يخرج" له غرض أسلوبي صرف(1).

د/- الفصل بين طرفيْ البنية الشرطية المصدرة بـ: "إنْ":

" إنْ تسألوا عنا الدنى	متفاعلن متْفاعلن
أو تعلموا	متفاعلن
أنَّ المنى بقلوبنا	متْفاعلن متَفاعلن
قد تفهمُ	متْفاعلن
حُلمٌ بنتهُ سواعدٌ من حُبّنا	متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن

---

(1): انظر : محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري،النجاح الجديدة،ط1،الدار البيضاء،1990م، ص:262

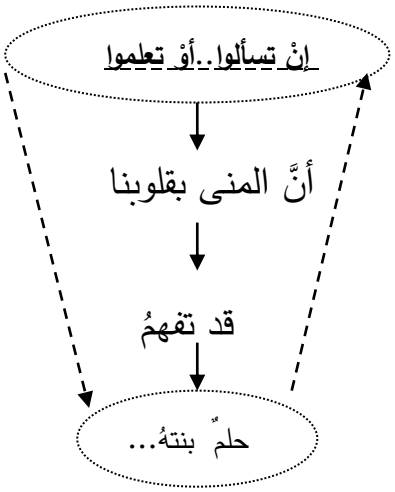
بلغاتِ منْ لسلامنا متَفاعلن متفاعلن

لوْ ترجموا.." (1). متْفاعلن

الملاحظ الأساسية الأولى هي اكتمال الوحدات الصّوتية لكلّ سطر"**متفاعلن**" ذات الجلجلة والحراك الشديد(2) وفق **2،1، 2، 3، 2، 1** ، وهو ما يعني تعارضا واضحا بين الإيقاع والدلالة ، إضافة إلى " رغم أنه لا يختلف كثيرا عن سابقه من حيث شدة الارتباط بين طرفيْ البنية الشرطية نحويا ودلاليا بواسطة "**إنْ**" ، فقوله:

"**حلم بنته سواعد**" في أول السطر الخامس متصل دلاليا بواسطة **إن**" الشرطية **وهذا لغاية** أسلوبية دلالية وهي إبراز خصوصية هذه الأمة ، حيث يتَّخذ النَّص مسارا حركيا تصاعديا شديد الوقع ثمَّ يبدأ تدرجيا في العودة مع أولى حركات التحام الطرف الثاني للبنية الشرطية تحديدا من قوله:

"**حلمٌ بنتهُ سواعد.....**" إلى آخر المقطع ، و الشكل التالي يوضح ذلك:



---

(1):جمال بوطيب ، أوراق الوجد الخفية، الديوان، ص:308.

(2):عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر ، ط2، ، بيروت ، لبنان ،1970م، ج1،ص:246

د/- الفصل بين "المبتدأ" و "الخبر":

في هذا الشكل، يلجأ الشاعر إلى الفصل بين "**المسند و المسند إليه**" في علاقة نحوية بالأساس، ممّا يجعل الارتباط أكثر وثوقا، وأبرز دلالة مادامت العلاقة القائمة بين الطرفين مؤكّدة الحصول في هذا المستوى من الوقفات التركيبية التي تخترق كل درجات التعلق النحوي فتفصل بين المبتدأ والخبر و بين الفعل و المفعول .. **(1)** :

"..**و الطُّقوس التي فوَّضتني** /0//0/0//0/0/0//0 فاعلن فاعلن فاعلن فا

لأبتزَّ مملكة الماءِ من أصلها//0/0//0/0///0//0/0//0 علن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن

<u>علَّقتني من القدمين</u>.. /0///0//0/0//0/ فاعلن فاعلن فعلن فَ

أصفق للريح في غبطة كالجنون //0///0/0//0/0//0/0//0/ علن فعلن فاعلن فاعلن فَ

وفي نشوة كالفرحْ //0/0//0/0/ علن فاعلن فاعلن

.....

والنَّخيل الذي كان نصَّبني شاهدا /0//0/0//0/0//0/0//0/0//0 فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن

في متاهة عينين مخضرَّتين، /0//0/0//0/0///0//0/ فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فَ

<u>تنكَّر في زيّ بائعة للهوى</u>، //0//0/0//0/0/0//0/0//0 علن فعلن فاعلن فعلن فاعلن

فتنحَّيتُ أبحثُ... //0//0/0/// فعلن فاعلن فع

عن صدرك المؤتلقْ.." **(2)**. 0//0/0//0/0/ لن فاعلن فاعلن

تصدر المبتدأ "**الطقوس**" المقطع الشعري من بحر "**المتدارك**" ،وتأخر خبره إلى السطر الثالث "**علقتني**.." والحالة تتكرر في السطر السادس حيث المبتدأ "**النخيل**" يتعالق مع الخبر في السطر الثامن "**تنكّر**.." على شكل "جملة فعلية" تبرز بجلاء رغبة الشاعر في البوح و الاستمرار و انفعاله وتوتره ، بدلا من استعمال خبر "مفرد" يغلق عليه مساحات الإفضاء، و يمكن اختزال المقطع السابق على النَّحو:

---

(1): انظر: التكرارات الصوتية في لغة الشعر، (مرجع سابق)،ص:122.

(2): بشير ضيف الله، نون ووجهكِ الغارب، الديوان، ص:169.

والطقوسُ

علقتني من القدمين ⟵"المسند جملة فعلية"

و النخيلُ

تنكَّر في زيِّ بائعةٍ للهوى ⟵"المسند جملة فعلية"

إنَّ هذا التواصل التركيبي يمثل واقعة إيقاعية تضمينيةً، إضافة إلى كونه عنصرا مهما في هندسة القصيدة.

ولا يخرج عن هذا الإطار "**عبد الرحمان بوزربة**" ،حيث يتجلَّى أثرُ "**الفصل**" بشكل لافت تحريك النَّص و انفتاحه ،مستغلا في ذلك تفعيلة "المتدارك" وما تتيحه من مساحات دلالية و إيقاعية :

"**البلادُ التي أشعلتْ**

في المساء قناديلها

أطفأتْ شمسها في الصباحْ..

و العصافيرُ لم تحتملْ

صمتَ أشجارها

فهوتْ جُثَّةً

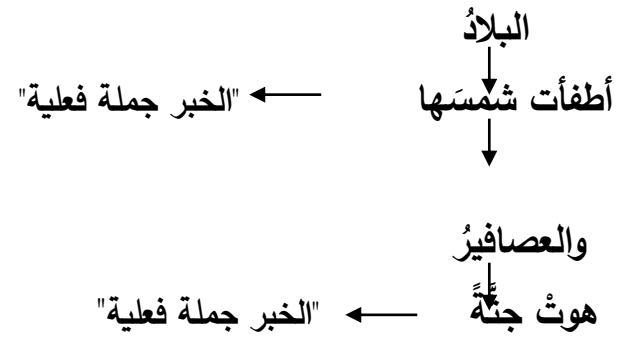
في رصيف الصُّداحْ..." **(1)**.

ففي السطرين الشعريين "3،، 10" تجسَّد "**المسند**" في كلٍّ من " **أطفأت ، هوت**" على شكل جملة فعلية ليقطع "**الفصل**"، ويضع حدا له محدثا تقاطبا بينه وبين طرفه الآخر

---

(1):عبد الرحمان بوزربة، البلاد التي اشتعلت، الديوان ، ص:169.

"**المسند إليه**" ممثلا في " **البلاد، العصافير**" في عملية أضفت على النص حراكا إيقاعيا له تأثيرٌ إيجابي في المتلقِّي، إضافة إلى دوره كعامل انبثاق نصِّي يمكِّن الشاعر من تجديد أدواته طبقا للحالة الشعرية في تحديد "**الوقفة**" أو تمديدها، وعليه يمكنُ اختزال النَّص تبعا لهذا الفصل طبقا للمخطط التوضيحي التالي:



د/- الفصل بين "المستثنى" و "المستثنى منه":

تقلّ درجة الارتباط بين "المستثنى منه" و"المستثنى " حيث يكون الطرف الأول محتاجا إلى الطرف الثاني لتكملة المعنى:

"**كلُّ مَنْ شاهد الشَّمس فيك مخبَّأةً**، قال: لا
شاهرا مبدأ الرفض في قلقٍ
وموارس بقبضته..عبثا
هجمات الخليج المثلَّجِ ..
إلاَّ أنا..." (1)

في هذا المقطع يستطيع الشاعر الوقوف على السطر الأول دون أن يفقد معناه، في حين أنّ الاستغناء عن السّطر الأول يجعل المعنى قاصرا،وعليه فإن علاقة الأسطر الثلاثة الأخيرة بالسطر الأول علاقة "فضلة"(2) بمعنى أنّ الشاعر أوجد مساحة لها عمدا وكان

---

(1):بشير ضيف الله،نون ووجهك الغارب،الديوان، ص:170.

(2):التكرارات الصوتية في لغة الشعر، (مرجع سابق)،ص:123.

بإمكانه الاكتفاء بالسطرين الأول و الأخير، ولهذا الموقف دلالة أسلوبية على اعتبار تفرّد الشاعر و وتحدِّيه في موقفه وعلاقته بالمحبوبة، وما صاحب ذلك من توتر و شدّ ونبر حاد بلغ الذروة النهائية آخر المقطع ،وأفاد اكتمال المعنى المراد تبليغه .

وعليه يمكن معه اختزال هذا المقطع إلى ثلاثة أسطر :

"كلُّ مَنْ شاهد الشَّمس فيك مخبَّأةً، قال: لا...
إلاَّ أنا..." .

ولإحصاء حركية الفصل في "الديوان" باعتبارها وقائع أسلوبية تحددها السياقات العامة للنصوص المتناولة، أورد الجدول التالي الذي يفرز القصائد التي كانت مجالا لهذا النّوع من "التضمين" الدلالي:

---

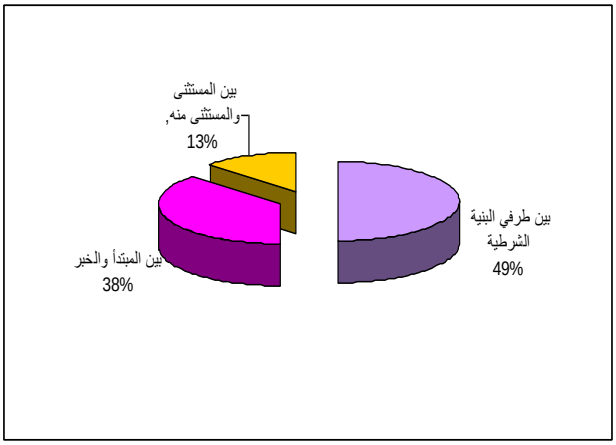
(1):بشير ضيف الله،نون ووجهك الغارب،الديوان، ص:170.

(2):التكرارات الصوتية في لغة الشعر، (مرجع سابق)،ص:123.

الفصل بـ: "لمَّا"	الفصل بـ: "إذا"	الفصل بـ: " لو"	الفصل بين المبتدأ والخبر	الفصل بين المستثنى والمستثنى منه.
-باخوس والشاعر " لمحمد مراح.	-جنَّازُ القمر لأحمد شنَّة.	-الصبح أنينُ ولادته لمحمد شيكي -أوراق الوجد الخفية لجمال بو طيب.	ن..ووجهك الغارب لبشير ضيف الله. -البلادُ التي اشتعلت لعبد الرحمان بو زربة. -الروَّاة لإدريس علوش . (المقطع السادس)	-ن..ووجهك الغارب لبشير ضيف الله.

جدول يبين حركية "**الفصل**" في نصوص"**الديوان**".

يمثل "**الفصل** " بين طرفي البنية الشرطية "4نصوص" بين "**المبتدأ والخبر**" "3نصوص" ظاهرة إيقاعية مما يعطي ملمحا عن ميل الشاعر المغاربي إلى الاشتغال على التعارض بين "الإيقاع" والدلالة" محاولة منه إيجاد بدائل جديدة تُجنبه الوقوع في الرتابة و التكرار لصالح النَّص دائما.



التَّمثيلُ النسبي لحالات "**الفصل**" السَّابقة.

3.1. الوقفة الدلالية:

يحقق هذا النوع من الوقفة تكاملا بين التركيب والدلالة باستثناء المستوى الصوتي الذي يبقى بحاجة إلى الاكتمال فيما وليه من سطر أو أسطر شعرية، ذلك أنَّ هذه**<< الوقفة تنفي التطابق بين السطر الشعري والجملة الإيقاعية التي تمتد إلى سطرين على الأقل..فالتركيب والدلالة يكونان تامين في السطر الشعري في حين أنَّ الوزن يبقى ناقصا ... أي أنَّ الجملة الإيقاعية لا تطابق الجملة النحوية>>** (1) في خروج عن السّائد المتعارف عليه، فالجملة الشعرية هي الصورة الجديدة في التشكيل الموسيقي وهي بنية موسيقية أكبر من السطر، تتسم بقدرتها على استجابة الدفقة الشعورية الممتدة ، خصوصا و أنّ السطر الشعري لا يستجيب إلا للدفقة القصيرة والمتوسطة.

ويؤكد "**علي ملاّحي**" على أن هذا التشكيل الموسيقي الجديد يمكن من جعل الصورة التعبيرية تتحرك مع الشعور في مرونة وطواعية وتمكن من خلق انسجام بين طبيعة الشعور وطبيعة التشكيل الموسيقي عبر دفقات شعورية طويلة(2) لها دلالاتها الأسلوبية ، وبذلك فهي فرصة للشاعر كي يعزف على نفس آخر ويشي بهواجسه على أكمل شكل:

"**دمي..يا دمي**..... فعو..لن/ فعو
هل سيكبرُ في أفْقنا قمرٌ ..... لن/ فعول/ فعولن/فعولُ/ فعو
يستمدُّ الهوى من براءة أطفالنا؟..... لن/فعولن/ فعولن/ فعولُ/ فعولن/ فعو
.....
سليمُ،تحاول أن تصنع الآنَ نافذةً للتَّذكُّرِ... فعول/فعول/فعولن/فعولن/فعول/فعولن/فعول/فَـ.
نافذةً للتَّأمُّل،.....عول/فعولن/فعول/ف،

---

(1): صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر 1988-2000م،أطروحة لنيل دكتوراه العلوم،إشراف: الدكتور أحمد حيدوش، قسم اللغة العربية وآدابها،كلية اللغات والآداب،جامعة فرحات عباس،سطيف،الموسم الجامعي : 2011/2010م، ص:136.

(2): انظر:الجملة الشعرية في القصيد الجديد،(مرجع سابق)، ص:56.

نافذةً لستَ تُدركُ..... عول/فعولن/فعول/فَ

كُنْهَ الغواياتِ في شأنها..... عولن/فعولن/فعولن/فعو

....." (1)

ألحظ في النص، وجود جملتين شعريتين متداخلتين ومتناغمتين كل منهما يؤدي غرضَهُ ويوصل إلى الجملة الشعرية التي تليه مع خصوصية الصور التي انطوت عليها واستقلال دلالاتها على الرغم من ارتباطها بنسيج بنائي متصل عليها قام هيكل القصيدة، تطلقها سيّالات نفسية، اختمرت في البناء الضمني للنص،فالجملة الأولى–التي اختتم الشاعر تفعيلاتها بوقوع "حذف" عليها "فعو"(2)– طبعها استفهام مفتوح على هواجس الشاعر و أحلامه المعلقة في عودة الصفاء :

"**هل سيكبر في أفقنا قمر ...من براءة أطفالنا؟**"

هذه الهواجس التي تتعلق بالرموز الذاتية للوطن من خلال الإشارات و الرموز "قمر/براءة الأطفال.." ولا تخرج عن سياق الارتباط بالمكان .

إنَّ رغبة ملحّة في الشاعر تتجه نحو توظيف الدلالة توظيفا خارج/ إيقاعي، فاكتمال المعنى لا يعني بالضرورة اكتمال "**التفعيلة**" التي تبقى متواصلة، فإذا افترضنا "**الإيقاع**" هو مسار القصيدة ، فإنَّ الدلالة هي الخيط الذي يحافظ على تماسك أجزائها حتى وإن حدث ارتباك أو توقف في تدفق التفعيلة ، فالنَّص بهذا الشكل:

<< يبني إيقاعه الوظيفي ويتملَّص من الإيقاع النموذجي المحسوب، لأنه خارج سطحي ..>> (3).

---

(1):سليم دراجي، سليم، الديوان، ص:236.

(2):الحذف "إسقاط سبب خفيف" من آخر التفعيلة""،انظر:

الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي،(مرجع سابق)،ص:38.

(3):أدونيس، زمن الشعر، دار العودة ، بيروت،لبنان،ط3، 1983م، ص:14

كما تتجسد "**الوقفة الدلالية**" في قول "**عادل صياد**" من تفعيلة "**المتدارك**":

"**في مدار السَّموأَلِ**.....فاعلنْ/فاعلن/فع

ناسبتُ أشهى المرايا.....لنْ/فاعلنْ/فاعلنْ/فا

.....**الجملة الشعرية الأولى**

لم نلدْ وغمسنا الأصابعَ.....فاعلنْ/فعلنْ/فاعلنْ/فعِ

في سيرةِ الاشتعالِ.....لنْ/فاعلنْ/فاعلن/فَ

.....**الجملة الشعرية الثانية**

....."(1).

إنّ بناء الجملة الشعرية في هذا المقطع قائم على تكسير سطوة الإيقاع، فالجملة الشعرية الأولى أفضت إلى دلالتها دون اكتمال الوحدة الصوتية للسطر، والأمر نفسه بالنسبة للجملة الثانية، وع ذلك فلا يشعر المتلقي بربكة أو انحراف طالما التفعيلة مستمرة، فهذا التوزيع المتقطِّع للوحدات الإيقاعية، يجعل النَّص لُحمةً تتناسل من بعضها وإنْ ظهرت مجزَّأة، فهناك عامل يربطها ببعضها ، وهو العامل الدلالي الذي يبرز دوره في "**الوقفة الدلالية**" حيث يحافظ على الارتباط والتفاعل النَّصِّي.

إنَّ "**الوقفة**" بأشكالها من الخيارات المتاحة للشَّاعر تحتاج إلى **<< قدرات شعرية متفوقة بإمكانها أن تُظهر وضوحا أكبر لخواص العلاقة بين الإيقاعين من أجل أن ترفد القصيدة بقوة حضورية أكبر وفاعلية أوسع في التأثير والكشف..>>** (1) باعتبارها ممكنات نصِّية فاعلة /متحركة ومنتجة في الآن نفسه، وروابط إيقاعية تُخرج النّص من دائرة الرتابة والوقوع في التكرار السِّلبي ، وتختلق له وضعيات جمالية ذات بعد إيقاعي/دلالي/جمالي، يخدم المتن الشِّعري ويترك الأثر الطيِّب في المتلقِّي/ الشَّاهد على تمثلات الإيقاع/ المعنى.

---

(1):أشهيان، الديوان، ص:71

(2): القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، (مرجع سابق)، ص:22.

2.بنية "التضمين " و حركيتها الإيقاعية:

ليس جديدا على الشعرية العربية مصطلح "**التضمين**" باعتباره ظاهرة تحمل دلالتين مختلفتين دلالة إيقاعية و أخرى بلاغية، حيث تعني الدلالة العروضية فيما تعنيه **<<أن ينبني بيتٌ على كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعد مقتضيا له >>**(1) ، بخلاف الدلالة البلاغية التي تعني **<<استعارة الأنصاف و الأبيات من الغير و إدخالها في أثناء أبيات القصيدة >>**(2) ، وما يهمني في هذا الإطار هو الدلالة العروضية والتي اختلفت عما كان سائدا في القديم ، بحيث يُعتبر "**التضمين**" عيبا عروضيا وعلامة على ضعف الشعرية عندما**<< يطول المعنى عن أنْ يحتمل العروض تمامه في القافية و يتمه في البيت الثاني .. >>**(3). إلا أنه في الشعر الحديث يعتبر **<< تقنيةً شعريةً كاشفةً، وواحدا من القيم الجمالية في لغة الشعر . وتعتبر محاولة كوهن و مازليغا و موريي وفاركا من أهم المحاولات في هذا الصدد>>**(4)، ولعلّ عبارة "**هانري موريي**" الأقرب في هذا الشأن إلى ترسيخ البعد الإيقاعي للتضمين بقوله :

<<إنه إجراء إيقاعي يقوم على التعارض بين الوحدة التركيبية ووحدة البيت ، أيْ أنَّ الجملةَ تتجاوز القافيةَ وتنتهي في إحدى مقاطع البيت المجاور.. >>(5).

كما ينطلق "**جون كوهن**" من مسلَّمةٍ مفادها أنَّ "**الإيقاع**" هو الأصل في "**التضمين**" على اعتبار أن البعد التركيبي يفقد مكانته لصالح هذا الأخير كلما تعلق الأمر بالتوتر الدائر بين

---

(1): الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المطبعة السلفية (مرجع سابق)، ص:23

(2): تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر وبيان إعجاز القرآن، (مرجع سابق)، ص:140.

(3):قدامة بن جعفر، نقد الشعر تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر والمثنَّى ببغداد، ط2، القاهرة،1963م، ص:209.

(4):التكرارات الصوتية في لغة الشعر،(مرجع سابق)، ص:105.

(5):المرجع نفسه، ص:104.

"**التركيب**" و "**الإيقاع**" لإنتاج المعنى، فعندما**<< يتعارض العروض والتركيب يكون الفوز دائما للعروض ، ويجب على الجملة أن تخضع لمعطياته>>(1)**، هذه الرؤيا التي تضع النحوية جانبا لصالح المتن الشعري، فاللاَّنحوية –كما يسميها –:**<< هي الوحيدة الموجودة في النظم الحر والمطرد معا... >>(2)**، في تأكيد صريح على أسبقية البعد العروضي لهذا العنصر الذي لا يقتصر على شكل شعري بعينه ،

وما يعنيني في هذا الجانب، بعض أشكال "**التضمين البلاغي**" التي أحدثت خلخلة / تحولا إيقاعيا يتجَلَّى في المسار الخطِّي للنَّص ، و يترك أثرا في المتلقِّي، سواء كان شعرا أو نثرا، فقد وردت 7 صور لهذا النَّوع في "**الديوان**".

1.2. التضمين الشِّعري:

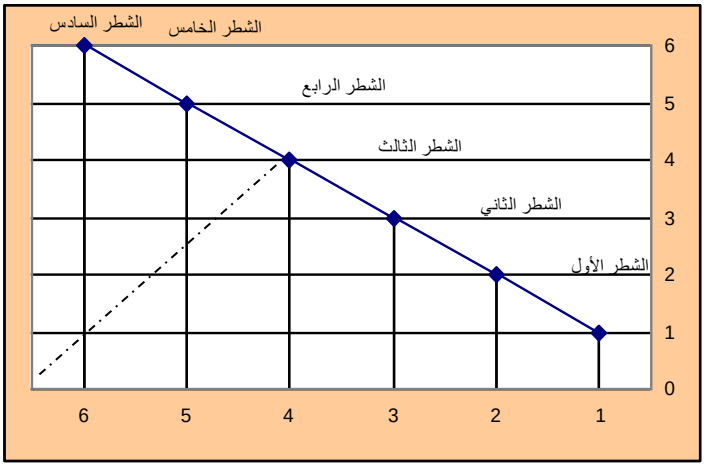
"يا هذا المتواجدُ في صمتكْ..
نحتفل الآن بصحوكْ..أم نحتفل ببدنكْ؟
كلمني..
فالغيمةُ تمطر أشجانا..أشجارا..حقل ورود..
كلمني ..
وتواصل في شدو القلب وعود:
حبلُ الوداد ممدودْ لحدّ يوم موعودْ
يحيا الربيع ويْعودْ و يْنوَّر العنقودْ.." (3)

إنّ إدراج الشاعر لمقطع صوتي وإقحامه في النَّص أحدث ردة "صوتية" لعدم تطابقه مع المسار الإيقاعي للنّص الأصلي،وإن كان يبدو هذا الإقحام ذا طبيعة بلاغية ظاهرا،إلاّ أنه

---

(1): بنية اللغة الشعرية،(مرجع سابق)، ص:58.
(2): المرجع نفسه، ص:68.
(3):الطيب طهوري،أغنية الاحتفال بعيد، الدِّيوان،ص:21.

شكل انعطافة صوتية لم تكن داخل مجال التوقع، ما أفضى إلى تحول إيقاعي مستحب ومفاجئ :



" مخطط يبرز المسار المُفترض للنَّص "

فالمسار الإيقاعي المفترض للنَّص –كما في الشكل السابق–يبدو تصاعديا ،وما لم يكن متوقعا هو الهبوط المفاجئ بفعل التحول إلى "التضمين" كحركة فجائية كسرت حاجز التوقع بشكل مختلف تماما:

"..**"على قدرِ أهل العزم تأتي العزائمُ**
وتأتي على قدر الكريم المكارمُ"
.....
ولم تأتِ.." **(1)**.

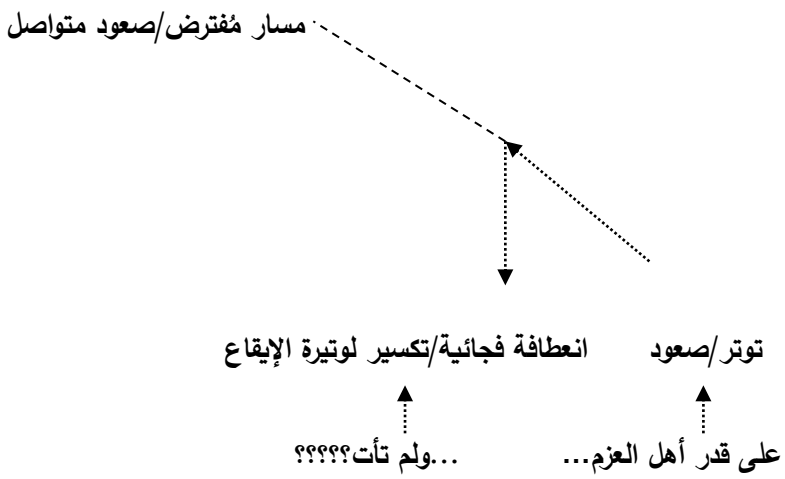
أسجِّل في هذا الاستهلال عملية استقطاب /شدّ قوية ببيت شعري قوي الوقع للمتنبي ،

---

(1):مراد العمدوني، جنازة البحر، الديوان، ص:230.

لم يوظفه الشاعر عبثا وإنما للفت الانتباه لكن ما لم يكن متوقعا هبوط حادفي الوتيرة الصوتية التي استهل بها الشاعر نصه،فقد ارتفع بالمتلقي ليضعه فجأة في إحالة على راهن لم يعد كما كان،راهن عنوانه الوهن و الضعف و الخيبات وذلك هو الغرض الأسلوبي لهذا الفعل الذي كسّر به مدخلا شديد الوقع ، شديد الإبهار.

هذه الحالة تختلف عن سابقتها لكونها تعلقت ببداية النَّص، وتبدو فاعليتها أكبر نظرا للتوتر الشديد الذي سجلته، حيث كان عنصر المفاجأة مدخلا إيقاعيا أكثر استقطابا .



"مخطط يوضح حركية النَّص السابق المفترضة و تحولاتها"

إنَّ استدعاء بعض المقاطع و الأبيات الشعرية و وتوظيفها يبدو بلاغيا بالأساس،إلاّ أنّ ما وقفت عليه، يجعلني أدرجها ضمن السياق الإيقاعي نظرا لما أحدثته من توتر وفاعلية كتقنية شعرية كاشفة(1)، لها غرضها الأسلوبي الذي يفهم من سياق النَّص الشعري:

---

(1):التكرارات الصوتية في لغة الشعر،(مرجع سابق)،ص:105.

" قالها الشَّاعرُ العربيُّ :.....فاعلن فاعلن فعلن فـ:

حيثُ شئتَ منَ الحبِّ نقِّلْ فؤادكَ..... فاعلن فعلن فاعلن فعلن فعِـ

مالقلبُ إلاَّ لأوَّل قلبْ..... لن، فاعلن فاعلن فعلان

موغلٌ معبدي في الغموض..... فاعلن فاعلن فاعلن فـ

لا التعاويذُ في تيهتي ضوَّأتهُ ، .....فاعلن فاعلن فعلن فـ

لا الفضاءاتُ ،، ..... فاعلن فاعـ

موغلٌ دون حدٍّ." **(1)** ..... فاعلن فاعلن فاعلان

فقد مارس الشاعر بهذا الاستدعاء لبيت الشاعر العباسي "**أبي تمَّام**" **(803-845م)** من بحر "الكامل" لعبة إيقاعية /تحويرية جعلت منه متناسقا مع وحدات نصّه الصوتية من "المتدارك" فأصل هذا التَّضمين :

نقِّلْ فؤادكَ حيثُ شئتُ من الهوى

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

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن

مالحبُّ إلا للحبيب الأوَّلِ.

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

إلاَّ أنَّ الشاعر مارس هذا "التحوير" ليؤكّد تفرده وتمسكه بالمحبوب الأوّل مهما تعددت تجاربه،كما وظفه في قالب إيقاعي آخر، تمثَّل في تفعيلة "**المتدارك**" التي سادتْ هذا المقطع "**فاعلن**" ليحافظ على النسق الإيقاعي العام للنَّص من جهة،ومن جهة أخرى إحداثُ توتّر يتلقفه المتلقّي بشيء من الربكة و الدهشة.

---

(1): بشير ضيف الله،نون ووجهك الغارب، الديوان، ص:175.

إنّ هذا الاستدعاء/الاستقطاب الشعري للجمل و المقاطع الشعرية أحسبه من صميم الحراك الصوتي للنصوص بصرف النّظر عن كونه تضمينا "بلاغيا" بمفهومه الكلاسيكي ، فثمّة ارتدادات صوتية تحدث، و أصوات تتعدد على نحو:

" كلَّما تنتهي مرحلهْ
أشتهي مرحلهْ
أنا امرأةٌ تعشقُ الغوصَ
أعمقَ..أعمقَ
- **j'espère ce qui m'est interdit** (*)
p. Eluard. "(1).

في هذا المقطع توقع المفاجأة حضورها بجملة شعرية مختلفة لغة و إيقاعا في حضور للشعرية العالمية ممثلة في الشاعر الفرنسي "**بول إيلوار**" **(1895-1952م)** عن مجموعته الشعرية " **les mains libres** "(2) في إحالة على التوتر الدائم و القلق المستمرّ الذي يبقى سمة الشعراء المشتركة ، غير أنّ النقلة من إيقاع إلى إيقاع ومن لغة إلى لغة أفرزت ذلك الارتداد الجميل، وكسّرت النسق الإيقاعي للنّص الأساسي محدثة بذلك توترا له صداه و أثره.

2.2.التضمين القرآني:

في هذا الشكل من "**التضمين**" ، يبرز **الأثر** الإيقاعي بشكل لافت،على اعتبار أنّ النّص القرآني إيقاعي بامتياز،ولجوء الشاعر إليه إنما هو ضرب من التنويع الإيقاعي.

(*):الترجمة الكاملة للعبارة:
"أعتقد أنّ هناك ما يمنعني"
(1): كتبها الشاعر سنة 1937م ، وصدرت في طبعات متعددة، وكانت آخر طبعة صادرة عن دار غاليمار، باريس، بتاريخ: 2013/60/20م.
(2):وسيلة بوسيس،أربعون وسيلة وغاية واحدة، الديوان، ص:274.

الذي يشدّ إزر نصوصه ويدعمها بأثر لا يُعلى عليه بلاغة و إيقاعا، كما أنه قد يُعبر عن توجه الشاعر و ميولاته التي قدلا يُفصح عنها في موضع آخر، وهو ما أقف عليه في ما يلي:

" قال "**الجُنيدُ**" وقد رآني في الضُّحى فوق الصَّليب مضرَّجا بدمي الشَّهيّ كوردةٍ
عذراء وشَّاها الخجلْ: ..... متْفاعلن متْفاعلن :
-[أو لم ننهكَ عن العالمين؟] (1) .....
ما دخلُ روحكَ في انكسارات الظنون..... متْفاعلن متفاعلن متفاعلن مُـ
و اختلالات اليقينْ؟..... تَفعلن مَتْفاعلانْ
ما دخل روحك في عيون لا عيون لها ..... متْفاعلن متَفاعلن متفاعلن متفأ
وآذان صموت ليس فيها غيرُ قرقرةِ الظُّنونْ؟ "(2)..... علن مَتْفاعلن متْفاعلن،متفاعلن

يخرجُ الشاعر في هذا المقطع عن نسق "**متفاعلن**" الذي سارت وفقه القصيدة حين يُدرج الآية فجأة بخلاف ما يتوقعه المتلقي، موقِّعا رجَّةً إيقاعية تسجِّل حضورها فيما يشبه الانعطافة السَّريعة، وإن كان لهذه الانعطافة بعدا بلاغيا إلا أنها سجَّلت حضورها الإيقاعي بقوة .

لقد نقل هذا "التضمين" مسار النَّص من حالة طبيعية إلى حالة أخرى محدثة ربكة واهتزازا لم يكن يخطر على بال المتلقي أو يتوقعه وهو الغرض الأسلوبي لهذا التوظيف الذي أخرج النَّص من الشعري إلى المقدس.

إنّ هذا الإجراء الإيقاعي الذي لجأ إليه الشاعر يعتبر محاولة مهمة للخروج عن

---

(1): الآية:70 ، سورة:الحجر.

(2):عيسى لحيلح، فيض من أسرار الحلاَّج، الديوان، ص:340.

نمط متعارف عليه وتحقيق السّبق في ذلك كظاهرة أسلوبية أو فنية بإمكانها تقديم الإضافة المرجوة للنَّص،وبصرف النّظر عن أهمية ما قام به من عدمها، فإنّ الواقعة الإيقاعية تحققت وسجّلت حضورها اللاّفت.

3.2. التضمينُ النَّثريُّ:

من خلال المقاطع الشعرية السابقة، يتضح أنّ استغلال الشاعر للتّضمين كان لغرض أسلوبي، فهو إجراء إيقاعي يلجأ إليه لتحقيق غايتين،إيقاعية وبلاغية، والإيقاعية إحداث توتر مستحب يستقطب إليه المتلقي ويشده،أما البلاغية فهي ربط الـ..ماقبل ب الـ..ما بعد ،وهي جملة توظيفات تتفاعل لإثراء التجربة الشعرية ككل.

ولئن كان لجوء الشاعر إلى توظيف الشعر أو النصوص المقدسة مفهوما في سياقه –على الأقل–،فإنّ توظيف "الشعارات و الحِكم " قد لا يخرج عن رغبة الشاعر في إيجاد بدائل و أدوات إجرائية هي من صميم التجربة الشعرية، فهل يمكن أن تؤدي دورا إيقاعيا؟؟:

أ/–

" حين يأوي الحجلُ الباكي إلى أحضانك العطشى.... فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا

أرى نافورة الحمراء تبكي حجرا يحرق أيامه.... علاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعِ

[لا غالب إلاَّ اللهُ](1)..... **حدوث التضمين**

والوقتُ رمادٌ فيه لملمنا جراح العمرِ.. ..... لاتنْ فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع

بُحنا في طقوس العشق بالسِّرِّ الدَّفين..... لاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

بغموض الحبِّ في اللَّيل الحزينْ..." (2). .....فعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

---

(1): "ولا غالب إلا الله" كان الشعار الرسمي لمملكة "غرناطة" آخر معاقل الإسلام في "الأندلس" ولحاكميها من بني نصر أو بني الأحمر الذين ينتهي نسبهم إلى الصحابي الجليل سعد بن عبادة الأنصاري .

(2):حكيم ميلود، قصيدة الملكة،الديوان، ص:161.

لقد وظَّف الشعار **[ولا غالب إلاَّ اللهُ]** كعنصر لتكسير الرتابة التي تقع فيها تفعيلة "**فاعلاتن**" إذا تجاوزت الخمس في السطر الشعري ، بالتزامن مع طول الجملة الشعرية في هذا المقطع و حدوث الفصل بين "**حين**" التي تضمنت معنى الشرط – وهي تحمل شيئا من الرتابة في استعمالها خصوصا في الشعر– ، و "**أرى**" التي حلت محل جواب الشرط، فكان هذا الاستعمال "**تكتيكا**" أخرج به الشاعر هذا المقطع الشعري بالذات من دائرة التَّطويل المفرط، وعليه فإنَّ هذا الشكل التَّضميني لم يكن اختيارا بلاغيا بقدر ما كان فعلا إجرائيا إيقاعيا،الهدف منه تحريك النَّص وتفعيله، و إثراؤه وإحداث توتر يخرجه من فتور محتمل:

ب/–

"أنزلوا حتى نراكمْ

ليسَ ما للشَّعبِ للشَّعبِ

ولكنَّ السياسهْ

جعلتْ من كل حرفٍ مخبرٍ

في كلِّ بيتٍ آمنٍ ...

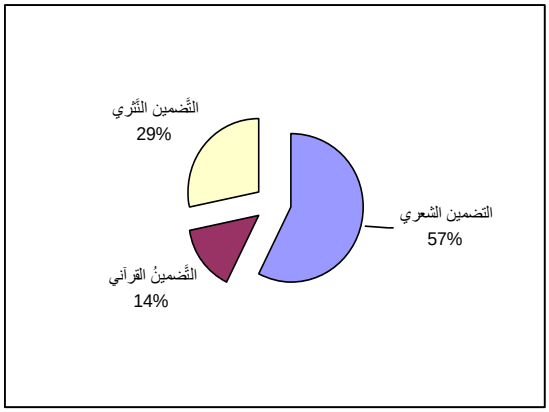
كلبَ حراسهْ.." **(1)**.

بخلاف النَّص السابق، فقد جاءت جملة "التضمين" موافقة للنسق الإيقاعي للنَّص، ولم تخرج عن نطاق "فاعلاتن" ممّا يجعل عنصر الشد فيها رتيبا، ويفقد النَّص فرصة مهمّة إحداث ردة غير منتظرة .

غير أنّ ما يُحسب للشاعر هنا، توظيفه "النثر" لصالح الشعر،وإعطاؤه بعد إيقاعيا ينسجم مع النَّص المتحرك إيقاعيا،ويتوافق بقليل من التوتر طبعا:

---

(1):ميلود خيزار،الجنوبي، الديوان، ص:25.



"مخطط يوضح نسب التَّضمين بمختلف أشكاله "

إنّ طغيان "التضمين الشعري" –كما يوضحه الشكل السابق– يحمل دلالة صوتية لها أثرها في حراك النَّص،وبالمقابل لها دلالة ثقافية حيث تبرز الترابط بين مختلف التجارب الشعرية وإن اختلفت أشكال كتابتها إلا أنها تبقي على خيط تواصل رفيع بينها و لا تجسد القطيعة مع الأثر الشعري كقيمة وكمنجز.

إنَّ "**التَّضمين البلاغي** " بمختلف أشكاله يمكن أن يشكل انزياحا إيقاعيا يؤثث البنية الإيقاعية للنصوص الشعرية على اختلاف تجاربها، وهو ما وقفت عليه في هذه الدراسة.

3. علامات التَّرقيم في ديوان الجاحظية:

تشكل علامات الترقيم **<< بعدا إيقاعيا مهما بوصفها رسما بيانيا للصوت ..>> (1)، أو << بوصفها مؤرخة للنص والذات الكاتبة معا >>** -على قول " **محمد بنيس**- " (2) ؛ لاكتشاف هوامش أخرى تعتبر من الإيقاع الداخلي للقصيدة، وهو ما حاولت " **يمنى العيد** " استثماره لصالح النَّص (3) كعامل إجرائي إضافي له دلالته وعمقه في الشِّعرية العربية المعاصرة ، فهذه الفراغات / البياضات ليست اعتباطية بقدر ما هي حالة شعرية / إيقاعية بامتياز.

إنَّ الشاعر المعاصر موزع موسيقي يكيف ألحان قصيدته وفق تصوره الخاص عن طريق علامات الترقيم هذه المرة، بحيث أن هناك من الشعراء من يكثفها بعكس آخرين، والتجربة الشعرية في هذا الإطار هي سنده، ف: **<< البياض و السواد على الصفحة ،وكل علامات الترقيم وكل أنواع الصوت بوابة دخول إلى عالم المقطوعة/القصيدة..>> (4).**

في هذا الإطار، أحاول تقصي ما حفل به "**الديوان**" من "علامات الترقيم" التي أثَّثت أغلب النصوص النثرية منها والحرة، خصوصا وأنّ الشِّعرية المغاربية ليست بمنأى عن التحولات التي يعرفها المتن الشعري العالمي الرَّاهن بكل محمولاته.

. نقاط الحذف:

أ/-

" حاول أن يدَّعي...

أنْ يخوضَ معارك ضدَّ الحروف،

---

(1):شربل داغر،الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال ،الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1988م، ص:24.

(2): الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، ج3، (مرجع سابق)،ص:120.

(3):يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآداب، ط4، بيروت، لبنان، 1999م، ص:105و ما بعدها.

(4)"مفاهيم موسعة لنظرية شعرية،(مرجع سابق)،ج2،ص:265.

وضدَّ
زنابق كلِّ الحقولِ وكلِّ الحضارات...
حاول أنْ
يمتطي زمن الأوَّلينَ،
إلى صدرها
وبكى آخر الأمر زيتونةً
وخريف أملْ..." (1).

في هذا المقطع الشعري،جملتان شعريتان انتهتا بنقاط حذف "..." أو بما يُعرف بالصمت المنقوط الذي يُعتبر بمثابة وقفة ، و "الوقفة" –أيّاً كان نوعها– تسْمح للقارئ بالاستراحة والتقاط الأنْفاس قصد مواصلة القراءة كما أن لها دلالة يمكن أن نستشفَّها من خلال الارتباط بالسياق.

إنَّ "الحذف" **<< من القضايا الهامة التي عالجتها البحوث النحوية والبلاغية والأسلوبية بوصفها انحرافا عن المستوى التعبيري العادي ، ويستمد الحذف أهميته من كونه لا يورد المنتظر من الألفاظ وإنما يذهب بالمتلقي مذاهب بعيدة ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة توقظ ذهنه وتجعله يفكر في ما هو مقصود..>>** (2)، وهو ما يتجسَّد في المقطع السابق كحالة إيقاعية مفتوحة على احتمالات عدة، محدثةً اهتزازات خطِّيةً قد تكون امتدادا لحالة من الاضطراب التي تلفُّ الحالة النفسية و الشعرية للشاعر، فالنقاط الثلاث هي فاتحةٌ لجملة من التصورات قد ترتسم في ذهن القارئ تبعا للنسق الإيقاعي الذي يفرضه النَّص بتواتر التفعيلة "**فاعلن**" من جهة ، و لأنَّ الجملة الشعرية بقيت مفتوحة –حتى وإنْ اكتملت عروضيا– ولم تكتمل عناصرها فهي بحاجة إلى "**تأويلات** " شعرية تتحسّس حالة "الارتباك" التي تلفّ الشاعر بشكل أو بآخر.

---

(1):علي ملاحي،البلابل تعتصر العنب، الديوان، ص:210.

(2):فتح الله احمد سليمان ، الأسلوبية: مدخل نظري دراسة وتطبيق ، كلية الآداب، عين شمس ، ط1، القاهرة ، 1997م، ص:139 .

إنَّ التصور الذي يرتسم في ذهن القارئ/المتلقي حيال "نقاط الحذف" قد يختلف من متلقّ إلى الغاية المنشودة للنَّص الشعري المفتوح ، و"علي ملاّحي" وظف هذه التقنية كفعل استقطاب، ليؤدي الحرف "**أنْ**" فيما بعد وظيفة جبر هذا الفراغ و يربط الـ..مابعد بالـ..ماقبل حتى تتجدَّد الترديدة "**حاولَ أنْ** ..."، فباب تعديد المحاولة واستمرارها امتداد للنقاط التي لم تكن للحذف وفقط، بقدر ما كانت عاملا لتنامي النص من جهة، وربط أجزائه من جهة أخرى وبالتالي يبقى مفتوحا كلما اعتقدنا أنَّه وصل النهايةَ أو أوشك على ذلك.

يستمر هذا الانفتاح مع النَّص، ويتفاعل أكثر حين يفسح المجال أما "نقطتي القول" لتكون علامة بوح غير مسبوق وكلمّا اعتقد المتلقي أن مجال النّص أو شك على الوقوف، انفتح مرة أخرى على احتمالات عديدة :

" قال:
يا أيُّها النَّاسُ عندي لكم أدويهْ؛
زنجبيل الأماني على داليهْ
و رحيق على توتةٍ..." **(1)**.

إنَّ التقاء "**نقطتي القول**" كبداية، و"**نقاط الحذف**" كنهاية مفتوحة لهذا المقطع، يمثل لعبة إيقاعية لا تنغلق إلا لتنفتح، لأنَّ اكتمال الوحدات الصَّوتية لا يعني بالضرورة قفل النَّص، ففضاء الاحتمال والترديد الإيقاعي يبقى فاعلا إيجابيا كاشفا لا يحدُّه مجال.

ب/-
" بكيتُ...
لأنَّكمُ قلتمْ كل الكلام الذي...
به لم أُبحْ

---

(1): البلابل تعتصر العنب، الديوان، ص:212.

بكيتُ...
يا أصدقائي
لأنّي ...لا قدرة لي
على احتمال الفرحْ "(1).

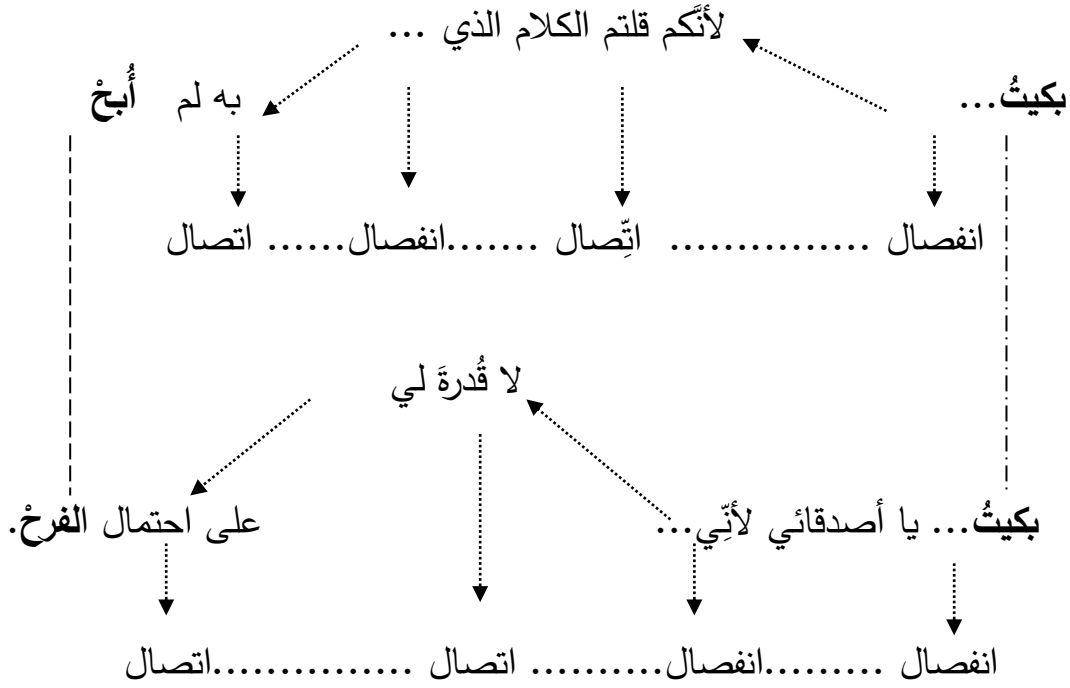
تجيء "نقاط الحذف" هنا بمثابة بياضات صامتة تحقق تناظرا بين حالتين متناقضتين يعيشهما الشاعر،فالحالة الأولى "**كلام**" يقابله "**صمت**"،أما الثانية "**بكاء**" يقابله "**فرح**"،مما يعبر عن إحساس الشاعر بالضعف في وجود قوة ما.

إنَّ علامات الحذف "..." هي بمثابة صورة من صور البناء اللغوي يقع في كل المستويات الصوتية ، التركيبية ، المعنوية (2) وهي في هذا المقطع على شكل وقفات عروضية وفواصل خطية تبرزُ قدرة الشاعر على الاستقطاب من خلال ممارسة لتقنية "**الحذف**" الذي يؤدي دورين الدلالي والإيقاعي معا ، فعند التوقُّف يتجسَّد الفاصل في شكل ارتداد إيقاعي وفق ما يوضحه المخطط التالي:

---

(1):رحيم جماعي،كل هذا الخراب، الديوان، ص:222.

(2): ابن جني ، أبو الفتح عثمان : الخصائص ، ترجمة : محمد علي النجار ، عالم الكتب ، ط1 ، ج2 ، بيروت، لبنان ، 2006م، ص: 26 .



"حركية علامات الحذف"..." وتمثلاتها في المقطع الشعري السَّابق"

تقابل حركة "الانفصال" في المخطط السابق "نقاط الحذف"، ففي الجملة الشعرية الأولى وقع "الحذف" مرتين، والأمر نفسه في الجملة الشعرية الثانية، وهذا التناوب الحاصل بين حركتي "الاتصال والانفصال" هو ترجمة خطية لحركات الصوت/الإيقاع الذي تتحكم في نقلاته "**نقاط الحذف**"، فالانفصال يقابله الوقف، والاتصال يقابله الاستمرار و التفاعل، والحراك ، فيكون: **<<الصمت هو التوقف عن الحديث وإكمال مسيرته لينتقل إلى موضوع آخر متخذاً من نقاط الحذف فاصلاً شكلياً يتركها للقارئ لتأويلها.>>** (1).

---

(1):امتنان عثمان الصمادي،شعر سعدي يوسف،دراسة تحليلية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت، لبنان،2001م،ص:221.

إنَّ "**الحذف**" باعتباره ظاهرة أسلوبية في الشعر المغاربي المعاصر يعتمد على تحطيم القاعدة والألفة بإعادة تركيب الدوال وفق ما يقتضيه التركيب الإيقاعي الدلالي للتجربة الشعرية.

. نقطتا القول:

تمثل "نقطتا القول" فاصلا زمنيا قصيرا يصل ما قبل "النقطتين" "فعل القول"بما بعده، "المقول"، إلاّ أنّ لهما دلالة أسلوبية في الشعر يقتضيها السياق:

أ/-

"أوصدْ مدائنَ لوحكَ السُّفليِّ
في وجه الوصايا
لا تدعْ للحبِّ وقتا
كي يفجِّرَ بالحلاوة
نحلها
أو نخلها..
قالت:" **(1)** .

في هذا المقطع توظف الشاعرة "نقطتي القول": توظيفا عكسيا حيث تعقبان "المقول" في حركة أرادت الشاعرة من خلالها لفت الانتباه و الانتقال من حالة حضور إلى حالة غياب، والأصل أن يكون "فعل القول" وهو "الاستهلال"، فكان "القول" هو علامة النهاية وليس البداية في مفارقة أسلوبية /إيقاعية وضعت حدا للتأويل ،وجعلت من النقطتين نقطة وقف نهائية بغلق المجال الصَّوتي .

ب/-

"**قيل لي:**

---

(1):فاطمة لمريني، الذات، الديوان،ص:316.

يمناك
ردتني الرمال!
قيل لي:
دونك حور العين
والأنهارُ خمر وحليبٌ وعسلْ
فتناءيتُ على طول السؤال
يكبر الحبّ ولا يكبر هذا المعتقلْ
قيل لي :
غنّ لأفراح الزمنْ
ولأبطال أساطير
فغنيت لأحزان الوطنْ"(1).

في هذا المقطع الشعري، تؤثث "نقطتا القول" النسق الصوتي للنّص، وتبدو عامل استئناف إيقاعي ،فقد كانت استهلالا لـ3جمل شعرية كوّنت النَّص ، فكلما انتهت جملة، انطلقت جملة أخرى بفعل القول "**قيل لي**" ،وهو ما يعني مفصليتها في تحريك الفعل الموسيقي للنَّص وضبطه ، إضافة إلى كونها عنصر تفعيل لمجموعة من المتناقضات التي أضفت على النسق حراكا غير مسبوق في باقي المقاطع الشعرية للقصيدة:
"دونك≠تنائيت، يكبر ≠ لا يكبر، أفراح ≠ أحزان.."

.علامة الاستفهام:
أ/-
"لستُ أنوي الوصول إلى وردتي جثَّةً
فالبحارُ التي خدعتني كثيرا بزرقتها
أصبحتْ نرجسا ذابلا

---

(1):ميلود خيزار،الجنوبي،الديوان،ص:25

والذي قدَّر اللهُ لي
ليس يبغي لقائي...
فمنْ يعرف الآن كم من مدارٍ
من الأنجم المستباحة للتيه والغرباء ؟؟
أنا صرخةٌ تستدرُّ دموعا
ترافقها في البكاءْ " **(1)**.

إنَّ المخطط العام لهذا النَّص يؤكد على أنَّ "**الاستفهام**" في السطرين السابع والثامن كان عنصر تجدُّد و تصعيد بعد تهافت إيقاعي يتجه شيئا فشيئا نحو الرتابة، وتستمرُّ هذه الحالة مع النَّص، حيث وظّف "**كيف**" و أردفها بـ:"لماذا"؟في التصعيد الثاني، ثم وظَّف "**هل**" في التصعيد الثالث و الأخير :

"**كيف** أدمت ستائرها موت عينيه وقتئذٍ
و**لماذا** بكت حينما راح عاشقها ينتمي للجفاء؟
.....
فهل سيظل الخريف بعيدا عن الذكريات
ليحرمني فتنة الشجر المتسامق من ركبتيها
كروما وتينا؟"

فكان "**الاستفهام**" ورقة إيقاعية تُحدث توترا و تصعيدا في كل مرة بما يمليه نسق النَّص وما تقتضيه الحالة الشعرية من استقطاب و تأثير ، وهي في مجملها أدوات تعكس عمق التجربة الشعرية وغناها، وتبرز بوضوح قدرة هذا الشاعر أو ذاك على التخلص من الرتابة و التهافت الإيقاعي. "

---

(1):جيلالي نجاري،من أين يأتي الفرح؟، الديوان، ص:34.

إنّ توالي "الاستفهام" بصفته مؤثر شكلي /صوتي(1) أوجد نظام أمواج بين القوة والكمون يعتبر واقعة صوتية لها دلالتها، ولم يكن اختياره اعتباطيا بدء من عنوان النَّص نفسه، مما يرصد حالة من القلق و الارتباك التي تحيط بالشاعر كتجربة وكانفعال.

ب/-

" **كمْ** إذنْ أ يُهذا المساءْ
قد تسلَّل عبر أخاديد بلعومك المتشقِّقِ
من ندماءْ
نحوَ ليل الهوى والغناءْ ؟
كم إذنْ يا مساءْ
قد تسلَّقَ سُلَّمكَ المتوهِّجَ
من شُهداءْ
نحو سدرةٍ عينيكَ
حيث البهاءُ بهاءْ ؟ " (2).

تكوَّن هذا المقطع من جملتين شعريتين طويلتين تتصدرهما "كم" الاستفهامية التي تحيل على سؤال الدهشة والحيرة والسخرية ،فكانت العلامة "؟" فاصلا إيقاعيا يحيل التيه والضياع ، بل أنّ هذه العلامة تمثل حالة يتشاكل فيها الخوف والدهشة و السخرية من وضع لم يعد محتملا عبّر عنه الشاعر بالتصعيد وعلو النبرة الخطابية "**كم إذن أيهذا المساء؟، كم إذنْ يامساء؟**"

لقد اكتسبت علامة "**الاستفهام**" قوة أخرى غير التي اعتدناها في تفعيل المؤثرات الإيقاعية بما تقتضيه الحالة الشعرية، ففي كثير من النصوص أحدثت توترا و زخما إيقاعيا

---

(1):خالدة سعيد،حركية الإبداع،دراسات في الأدب العربي،دار العودة،ط2، بيروت،لبنان،1982م،ص:111
(2):عدنان ياسين،رماد اللّحظات،الديوان، ص:52.

لا لتكون طيعة رتيبة و إنما لتكون أكثر جرأة وأشدَّ وقعا، وأقدر على التكيف مع الوضعيات إيقاعية المختلفة .

.النقطتان الأفقيتان:

علامة جديدة في عالم الترقيم(..) وظفها الشاعر المعاصر للإحالة على التخييل والتأمل والإبداع، وهي لا تفيد الحذف إطلاقا، بل تقوم مقام الفاصلة للدلالة على الوقف المتوسط،وتدل على السكتة الخفيفة لإعطاء القارئ/المتلقي فرصة الاستمتاع بالنص لذة وتقبلا وجمالا، والتمعن فيه أثناء القراءة ذهنيا وبصريا ووجدانيا وحركيا:

أ/-

" يميلُ الحرفُ الأزرقُ نحو..
مرادفهِ
أين يبيتُ المعنى؟
في المفهومِ وفي النَّسق المطلقِ أمْ
في النَّغم الصَّاعدِ **أمِ** ...؟ "**(1)**.

تخللت السطر الأول سكتة خفيفة يستردّ فيها الشاعر نفسه بسرعة في نقلة مقصودة، و ارتداد يمنح المتلقِّي فرصة لتأويل مراد الشاعر من جهة ، ومسايرة النَّسق الإيقاعي للنَّص من جهة أخرى، يعضِّده في كل ذلك علامة "**الاستفهام**" في السطر الثالث بصفتها مؤشرا دلاليا لما يُفترضُ أن يكون.

هذا التعاضد يعتبر مجسًّا إيقاعيا يؤشِّر للتوترات القائمة في النَّص، كما يقف على دلالاتها المفترضة أو غير المفترضة، المهمُّ أنَّها تحافظ على النَّسق الإيقاعي العام للقصيدة.

---

(1): محمد شيكي، الصبح أنين ولادته الماء ،الديوان، ص:183.

ب/-

" يا أنايْ..يا أنايْ

-**أينكَ** لنعيد تشكيل الحكايا

المقفرة الدولابِ

بعيدا عن وصايا الخرائط

في السَّطر الأوَّل لتيه الكتابة..؟! "(1).

إنَّ القراءة الإيقاعية لهذه القطعة تحيلنا إلى تردُّد أكثر تركيزا ، و استمرارية لا تعرف التوقف بقدر ما تتزايد ، تجسِّدها السكتة لخفيفة "يا أناي..يا أنايْ" ثمَّ تتصاعد وتيرة الشد بتعاضد علامتي "**الاستفهام**" و "**التعجب**" مما يُحدث تكثيفا إيقاعيا قائما على استقطاب التماثلات " أناي، أناي، أينك." التي تحدث نسقا إيقاعيا خاصا .

.علامة التعجب:

تساهم علامة التعجب في تلوين النص بدلالات مختلفة، فقد تدل على السخرية التي تعني قول عكس ما نريد سماعه (2)، أو التأثر الانفعالي، أو الاستغراب والدهشة، أما خطيا فهي تتميز بنبرة عالية لها خصوصيتها الإيقاعية فتحيل على فضاء التوتر والتأزم والانفعال، وكثيرا ما تعبر عن مواقف ذاتية مختلفة.

أ/-

"

ألم تزلْ تشتكي في كلِّ آونة حُلوَ المصيرِ وتجري نحوَ علقمِهِ؟

تشكو دنوَّ حبيبٍ منكَ.. **واعجبا!!** كأنَّ قلبكَ مجروحٌ **ببلسمِهِ** ؟ "(3).

---

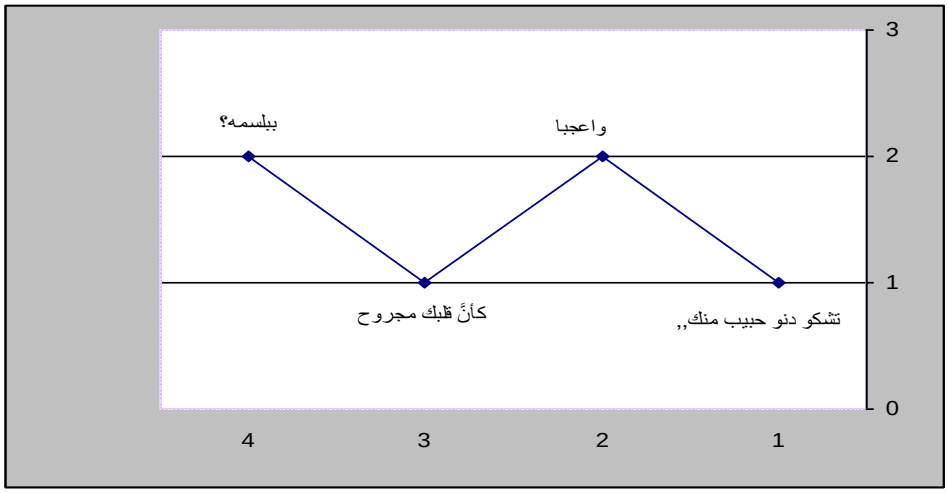
(1):إدريس علوش، الرواة،الديوان، ص:351.

(2): Michèle Aquien et Georges Molinié: Dictionnaire de rhétorique et de poétique,Paris, LGF - Livre de Poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui ». p : 210

(3):إبراهيم صديقي،إلى أبي نواس،الديوان، ص:199.

ما يشد القارئ في هذين البيتين، ترادف علامتي التعجب، مما يعني توترا قياسيا ارتفعت عنده النبرة الخطابية بقوله "وا عجبا!!"، وأثر علامة التعجب هو **<< ذلك التردد الممتد بين الصَّوت والمعنى>>(1)**.

إنّ الشعر العمودي –وإن لم يكن مجالا خصبا لها– بدأ يتفاعل مع علامات الترقيم لكونها شكلا صوتيا له آثاره المرئية و المسموعة، وهو ما تجسد في هذا النَّص حيث أثثه بكثير منها،بل و أردفها في موقف يحيل على السخرية و الابتذال و الغرابة التي كانت موقفا ذاتيا من الشاعر اتجاه مخاطبه،فأضفت بذلك "علامة التعجب" لمسة صوتية و أسلوبية مقتدرة:



"رسم يوضِّح التوتر في البيت الذي تترجمه علامتا "**التعجُّب و الاستفهام**".. " .

إنَّ التصعيد المسجل في "**الشكل السابق**" يعتبر بؤرة صوتية لها دلالتها وغرضها الأسلوبي، ممثلا في الخروج عن الرتابة التي يفرضها قيد "**الوزن**" في القصيدة العمودية، والانتقال بالقارئ/المتلقي من وضعية تابع إلى وضعية متفاعل بفعل تصاعد النبرة الخطابية.

---

(1):عدنان بن ذريل ، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق ، 1989م، ص: 277.

ب/-

"ودنوت من قدسية الأنوار إذْ لامستها أطلعت فجرا أخضرا!!!
أطلعت شمس الياسمين بشهقةٍ!!! فمسحت عن أرواحهم ليل الكرى!!!
وصرخت في وجه الزمان فوحّدتْ أيامهُ حتى غدون نفمبرا!!!" (1)

اللاّفت في هذا المقطع الشعري توزيع علامات التعجب بشكل مكثّف،حيث أردف ثلاثا مع بعضها ،وتكرر هذا الفعل في محاولة لاستقطاب المتلقي/القارئ لكنها –في نظري كطالب – لم تؤدّي ما كان مرجوا منها بفعل التوزيع غير المدروس إلى درجة تنزاح بالقارئ عن الاهتمام بالموضوع إلى مراقبة التشكيل العلاماتي لهذا النَّص خصوصا مع غياب عنصر التأويل الذي تتيحه علامات الترقيم في النَّص الشعري.

لقد أدّت علامات الترقيم وظيفة إيقاعية في أغلب النصوص إضافة إلى وظائفها الدلالية، وكان لتوزيع علامات "**الصمت المنطوق**" و "**الاستفهام**" **و** "**علامة التعجب**" و"**النقطتين الأفقيتين** " و بدرجة أقلَّ "**نقطتيْ القول**" أثر ملحوظ في تأثيث عدد من النُّصوص الشعرية المغاربية و إحداث توترات إيقاعية بها ، هذه التوترات التي ساهمت في تشويش النسق الإيقاعي العادي و أخرجته من الرتابة إلى فعل استقطاب المتلقِّي بوصفه فاعلا نصِّيا يقف حتما عند هذه التحوُّلات المسجَّلة بفعل توزيع هذه العلامات على بياض الصفحة الذي لم يكنْ اعتباطيا أبدا.

إنّ **<<علامات الترقيم والفصل، تمثل "عنصراً هاماً في النظام الطباعي للقصيدة، وخاصة القصيدة الحديثة، تتحول من مجرد محدد لعلاقات المفردات في الجملة إلى محدد للعلاقات بين أجزاء النص ككل..>>**(2)

---

(1):الزبير دردوخ، إرثُ الشهداء ، الديوان، ص:256.

(2):سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1،القاهرة 1996م،ص: 47

الفصل الرَّابع:
أسلوب التكرار في ديوان الجاحظية ..
أشكاله و تمثلاته الإيقاعية

1. التكرار الاستهلالي
2.التكرار الختامي
3.التكرار الدَّائري
4.تكرار اللاَّزمة
5.التكرارُ التراكمي

. "**التكرار**" من الظواهر الأسلوبية التي يعجّ بها النَّص الشعري ، ومكون إيقاعي أساسي ووسيلة إجرائية فنِّية متعدِّدة المستويات و لا يمكن من هذا المنظور حصره في مستوى أو مستويين ، ويظلُّ بذلك مفتوحا على الاكتشاف كلَّما اختلفت التجارب الشِّعرية بوصفها مجالا إبداعيا خلاَّقا ومتجددا.

إنَّ "التكرار" إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره ولابد أن يعتمد التكرار بعد الكلمة المتكررة حتى لا يصبح التكرار مجرد حشو، فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما بعده حتى تتجدد العلاقات وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري(1) خصوصا إذا تعلَّق الأمر بتجربة متنوعة كالتجربة الشعرية المغاربية ممَّا يجعلها فضاء خصبا لشتَّى مستويات "**التكرار**" التي سأقف عندها حالة بحالة لأنه: **<< عنصر فاعل في تشكيل الخطاب الشعري ضمن قيم صوتية إيقاعية ترتبط بسياقه و بإطاره داخل التركيب أو الشكل الذي ترد فيه،إذْ لا يظهر البعد الإيحائي للكلمة المتكررة و لا تتحد دلالتها إلا من خلال السياق و بضرورته المختلفة و تشكيلاته المتنوعة >>**(2):

1.التكرار الاستهلالي:

من أشكال "التكرار" البارزة في الشعرية العربية، حيث يستهدف **<<في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي>>**(3).

لقد مثَّل هذا النَّوع 13 نصًّا من أصل 60، منها 7نصوص جزائرية، و 4 مغربية، و 2تونسية، ما يمثّل مؤشرا دلاليا أوليا على وجود تقارب في التجربتين الجزائرية والمغربية في توظيف هذا الشكل التكراري.

---

(1): مدحت سعيد الجديار،الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، ليبيا، 1984م ، ص:47.

(2):نور الهدى لوشن،علم الدلالة ، دراسة وتطبيق،منشورات خان يونس، ط1، بنغازي، ليبيا،1995م، ص: 95.

(3):القصيدة العربية بين البنية الدلالية والنية الإيقاعية،(مرجع سابق)،ص:192.

ففي قصيدته **(لست حزينا)** يسجِّل "**محمد زتيلي** حضورا لافتا لهذا النوع من التكرار، فقد وظَّف "**ميم نون**" في بدايات 7مقاطع شعرية من أصل 13 المكونة للقصيدة ، ما يعني رغبة ملحة من الشاعر في استقطاب المتلقي/القارئ إلى أهمية "**ميم نون**" كبؤرة شد إيقاعي دلالي بما تمثله هذه المرأة من رمزية و مثالية لم يجد الشاعر إزاءها إلاّ تحريك نصه من خلالها وجعل رمزية حرفيْها "**ميم نون**" بمثابة أيقونة صوتية دالة، وهو ما أحدث توليفة إيقاعية تتجدَّد في كلِّ مرة لتؤثث المسار الإيقاعي العام للنَّص، وتحدث هزَّة انفعالية في كل مرة يعود فيها إلى استعادة هذا المدخل :

المقطع	التكرار الاستهلالي	الصفحة
المقطع 1	"آه..**يا ميم نونْ!!** ... و لكني مازلتُ أقتاتُ من أمل اللقاء بها يوما من أيام **ميم نون**.."	87
المقطع2	"**ميم نون**.. هربت من القديسات إلى صدري ... ما أحلى عودتها فيفجر اليوم التالي"	87
المقطع 4	"**ميم نون** آلهة من عشب أم آلهة من طين ... وبرد شتاء العام الماضي"	88
المقطع 7	"ميم نون	90

	كسحابات الصيف و رعود الوديان ... الشجر العالي"	
المقطع 8	"يا **ميمْ نونْ** مثلما انقرضت تلك المدن العظمى ... صياح الديكة"	91
المقطع 11	"**ميم نون** تاء راء لام حاء ..."	92
المقطع 12	"**ميم نون** نزلت تعد ومن قريتها كفراشة ..."	93

أما "**مالك بوذيبة**" في قصيدته **(صفي لي دمي)** فقد وظف العبارة الاستهلالية "**صفي لي**" كفاتحة للنَّص بإسناده فعل الأمر "وصف" إلى ياء المخاطبة ، ثمَّ تكررت بالصيغة نفسها في مستهلّ المقطعين "**الخامس**" و "**السَّابع**".

إنَّ للعبارة **(صفي لي دمي) << كياناً ومركز ثقل وأطرافاً، وهي تخضع لنوع من**

الهندسة اللفظية الدقيقة..>> (1) للشاعر والتي وعاها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها لتمثِّل الوصلة الصَّوتية التي تحيلُ القارئ /المتلقي في كلِّ مرة على التوتُّر و الانفعال كلما كان هناك هبوطٌ أو تراخٍ خصوصا عند نهاية الجمل الشعرية، وبذلك فإنها تحقق توافقاً وانسجاماً تامين بين الإيقاع الصوتي المتولد عن تكرار الأصوات في الفعل المتكرر (وصف)، وبين توزيع ذلك على مفاصل النَّص، للإحاطة بوضع شعري معين، ومنحه سمة دلالية واقعية محددة ليس من خلال التكرار ذاته، بل ومن خلال تمثلاته ومتعلقاته اللغوية والدلالية كذلك.

المقطع	التكرار الاستهلالي	الصفحة
المقطع 1	" **صفي لي** دمي **صفي لي** فمي **وصفي لي** الزَّمان الذي باعني ورمى موعدي لغيوم الشتاءْ **صفيني** أنا .."	344
المقطع5	" **صفي لي** يدي وخطوط يدي... صفي مقتلي ....."	345
المقطع 7	"**صفي لي** الزمنْ لأعرف كيف ارتوى من دمي وصفي لي دمي ..."	346

(1):قضايا الشعر المعاصر،(مرجع سابق)،ص:192.

ويوظف "**علي مغازي**" في نصه **(أغاني الدَّم)** لفظة "**مساءان...**" توظيفا استهلاليا في أكثر من مقطع ، فهي في المقطع الثاني"**مساءان** إنَّ المدينة" ، وفي المقطع الثالث "**مساءان من رغبة للسفر ..**" وفي المقطع الرابع "**مساءان من شهوةٍ ..**"، فالحركة هنا تتزايد وتتوتر كلَّما كرَّر هذا التوظيف الحركي أو اتكأ عليه ،ممّا يحمل أبعادا دلالية و نفسية تحدد عمق العلاقة بين الشاعر كذات ،والمساء كزمن له رمزيته حيث يُحرك أيقونات القصيدة، و يبثها هواجسه،ومن ثمة فقد نجح **<< تثبيت إيقاعها الداخلي وتسويغ الاتكاء عليه مرتكزاً صوتياً يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول>>(1) :**

المقطع	التكرار الاستهلالي	الصفحة
المقطع 1	"**مساءان من** حجر وصنوبر يدان تذوبان في الملح ضوء شبابيك ينأى وظل ... "	112
المقطع2	"**مساءان** إنَّ المدينة وقت ودم مساءان و الوقت مخمرة الفاتحين ..."	112
المقطع 3	"**مساءان** من رغبةٍ في السفر مساءان ينتهيان هنا ..."	113
المقطع 4	" **مساءان** من شهوة تستفز الرمادا ونار الهوى زورق يتهادى..."	113

(1) : عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر 1989م، ص:5

وفي نصه **(تجليات الساعة الصفر)** يجسّد "**حسن بن عبد الله**" هذا النوع في العبارة الاستهلالية " **هي الساعة ..**" عبر المقاطع الشعرية الثلاثة للقصيدة التي جاءت وفق المخطط التالي:

المقطع	التكرار الاستهلالي	الصفحة
المقطع 1	"**هيَ السَّاعةُ** الآن منتصف الليلِ ..... "	82
المقطع2	"هي الساعةُ الصِّفرُ ....."	82
المقطع 3	" هي السَّاعةُ الآنَ منتصف العُمرِ	83

الملاحظ أنَّ هذا الاستهلال تغيَّر لفظهُ في المقطع الثَّاني بتوظيف "**المرادف**" " **الساعةُ الصِّفرُ = منتصف اللَّيل**" في حركة فنِّية تفتح مجالا للتعدد والمناورة والانفتاح الإيقاعي،فقد كانت فرصة للشاعر ليستعرض مراميه ويجدد علاقته باستمرارية النّص وبالقارئ/المتلقّي باللعب على وتر الزمن،فاختار **<<الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية – دلالية في آن معاً.>>** (1).

---

(1) : القصيدة العربية بين البنية الدلالية والنية الإيقاعية،(مرجع سابق)،ص:190.

وفي نصّ **(الروَّاة)** لـ: "**إدريس علوش**" ، تصدَّرت لفظة "**الرواة**" 7 مقاطع من أصل 9 ، و كانت بمثابة حدث إيقاعي يتحكَّم في حركة النَّص و يحافظ على هندسته الإيقاعية التي اعتمدها الشَّاعر:

المقطع	التكرار الاستهلالي	الصفحة
المقطع 2	"**الرواةُ**... لا مبالون بصرح الزمان ..."	348
المقطع3	"**الرواةُ** قساة إلى حد الحكي الذي يشي بالتاريخ و السكارى هربت من القديسات إلى صدري ..."	348
المقطع 4	"**الرواةُ** -هكذا- غامضون يرسبون في الإملاء..."	349
المقطع 5	" **الرواةُ** خلف ستار المكر أتلفوا مسالك المعجم ... "	349
المقطع 6	" **الرواةُ** لا أحد استأمنهم على جليد اللغة ..."	350

المقطع 7	" **الرواةُ** وخزوا فاكهة الفكر بإبر الذبح ..."	350
المقطع 8	"أيها **الرواةُ** نزلت تعد ومن قريتها كفراشة ..."	93

لقد جسّد الشاعر "إدريس علوش" من خلال هذا التكرار **<<الإحساس بالتسلسل والتتابع،وإنَّ هذا التتابع يعين في إثارة التوقع لدى القارئ..>>(1)** ومن ثمَّة تحفيزه ودفعه لمشاركة الشاعر نصَّه ، وتحسس نبضه وحركاته بكل انتباه، والجدول التالي يوضح حالات التكرار الاستهلالي في النَّص.

(1) :دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة،(مرجع سابق)،ص:264.

النَّص/ القطر	الجزائر	المغرب	تونس
مرثية واغتيال السفر المغناج لِـ: بوزيد حرزالله	×		
الجنوبي لِـ: ميلود خيزار	×		
أشهيان لِـ:عادل صياد	×		
لستُ حزينا لِـ:محمد زتيلي.	×		
ن..ووجهك الغارب لِـ: بشير ضيف الله	×		
صفي لي دمي لِـ: مالك بوذيبة	×		
أغاني الدم لِـ:علي مغازي.	×		
الديناصورات تشتم ستيفن سبيلبرغ لِـ: جمال بدومة		×	
أوراق الوجد الخفية لِـ: جمال بوطيب		×	
ذات لـ: أمينة لمريني		×	
الرواةُ لِـ:إدريس علوش.		×	
تجليات الساعة الصفر لِـ:حسن بن عبد الله			×
أمس مذْ ألف عام لِـ: عادل معيزي			×

"جدول يحدد النُّصوص الشِّعرية التي تضمَّنت التكرار الاستهلالي"

2.التكرار الختامي:

لـئنْ كـان "التكـرار الاسـتهلالي " يتركـز فـي مسـتهل القصـيدة والمقـاطع الشـعرية، فيحـدث تكثيفـا إيقاعيـا لافتـا يشـد المتلقـي مـن الوهلـة الأولى،فـإنّ "التكـرار الختـامي" يـؤدي **<<دوراً شعرياً مقارباً للتكرار الاستهلالي، من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنيـة الشـعرية للقصيدة، غير أنـه ينحـو منحـى نتجيـاً فـي تكثيـف دلالـي وإيقـاعي يتمركز في خاتمة القصيدة.>>** (1) بما يمنحه للشاعر من قدرة على "حسن الخروج" .

شمل هذا النَّوع نصَّ**(الصُّبحُ أنينُ ولادته في الماء)** لـ: "**محمد شيكي**"(2) :

لقد وظَّف هذه التقنية وذلك بجعل الاستهلال خروجا، وهو ما تجسَّد في صيغة " **لو يُصغي الماءُ إليَّ !**" لكن بدرجة تكثيف عالية استطاع اللعب فيها على وتر "الصّوت" المناسب دون إقلال أو مبالغ، حيث كانت خاتمة المقطعين الثَّاني والرابع:

المقطع الأوَّل:

"**لو يُصغي الماءُ إليَّ!**

.....

تأتي خارطتي العطشى"

المقطع الثَّاني:

"الأيكُ الضَّاربُ في عمق غلالته شلاَّلُ**!**

.....

آهٍ **لو يُصغي الماءُ إليَّ!**"

المقطع الرَّابعُ:

"كان الحُلم الشامخُ وجها آخر للرؤيا

---

(1): القصيدة العربية بين البنية الدلالية والنية الإيقاعية،(مرجع سابق)،ص:196/195.

(3):الديوان، ص:182.

.....

آهٍ **لو يُصغي الماءُ إليَّ!**"

و رغم أنَّ نسبة " **التكرار الختامي**" ضئيلة مقارنة بنسبة "التكرار الاستهلالي" في نصوص الديوان، إلاَّ أنه **<< ينحو منحى نتجيا في تكثيف إيقاعي دلالي يتمركز في خاتمة القصيدة ..>>**(1) حيث يبلغ التوتر/الانفعال حدَّه الأقصى ، مما يعطي انطباعا على قوَّة هذا الأخير باعتباره معامل استقطاب مهمّ .

إنَّ "التكرار الختامي" كلَّما أحسن الشاعر توظيفه،أكسبه توترا أشدّ وتكثيفا له دلالاته الأسلوبية تُعرف في سياق النَّص، ؛ ممّا يُحدث أثرا في المتلقي يختلف كثيرا عن الأثر الذي يحدثه الخروج/الختام الكلاسيكي في القصيدة العمودية الذي عادة ما تصحبه حالة من الهدوء /الهبوط ، فهو هنا عامل تكثيف وشدّ.

3.التكرار الدَّائريُّ:

في هذا الشكل التكراري ؛ **يكرّر الشّاعر <كلمة تحمل عنوان القصيدة، و تُشَكِّلُ حركةً دائرية، لها في سياقها الممتدّ تَفَرُّدا وتميّزا، بحيث يؤدِّي تكرارُهَا في نهاية كلِّ مقطعٍ شعريٍّ إلى تدفُّقِ موجةٍ انفعالية، تَكْسرُ حاجز الرتابة والانغلاق...ومن هنا فإنّ التكرار الدائريّ للكلمة، يؤدِّي إلى تكثيف الدلالات، وتشكيل حركة تتابعية، تغني بنية النصِّ الشعريّ على الصعيدين الدلاليّ واللفظيّ معا >>**(2) وهو ما أقف عليه في نصها **(ذات..)** (3) حين تقول "**أمينة لمريني**" :

---

(1): دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، (مرجع سابق)، ص: 167.

(2):عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل،منشورات اتحاد الكتاب العرب،ط1، دمشق،سوريا،2005م، ص:27

(3): الديوان، ص:316.

المقطع الأوَّل:

.....

"**الذَّاتُ تدخل في حديقتها..**] القطب الأولي للتكرار الدَّائري

وتنحت ظلها**!** "

المقطع الأخير:

"**الذَّاتُ تخرُج منْ حديقتها..**] القطب النهائي للتكرار الدَّائري

وتنسى ظلها**!** "

لقد صنفت هذا "**التكرار**" على أساس أنه دائري ،لأنَّ قطبهُ النهائي تضمَّن معنى الخروج من النَّص في مقابل القطب الأول الذي كان بمثابة الدخول إلى عوالم هذا النَّص حتى و إنْ لم يكنْ آخر ما ختمت به الشاعرةُ:،فهذه الهندسة "التكرارية" تساهم **<< في خلق الدلالة الإيقاعية للقصيدة ...موفرة قدرا مهما من الانسجام والاتساق و المواءمة عبر المفردة المكررة داخل البناء العام للقصيدة>>(1)**.

القطب الأوَّلي :		**القطب النهائي:**
	تقابل	
"الذاتُ تدخل من حديقتها	**#**	"الذات تخرج من حديقتها
وتنحتُ ظلها "	**#**	وتنسى ظلها"

(1): دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة ،(مرجع سابق)، ص:169/168.

ولم يخرج عن هذا الإطار"**محمد علي الهاني**" في نصه **(وجعي يستضيء بأغنيتين)** (1) :

فقد أدرج "**محمد علي الهاني**" عنوان النَّص كاستهلال ، ووظَّفه بعد ذلك أثناء النّص و في ختامه:

المقطع الأوَّل:

"وجعي يستضيء بأغنيتين

.....

وجعي يستضيء بأغنيةٍ يا حسين "] الوضعية الأولى

المقطع الثَّاَني:

"آه...**!** مازال في الصَّدر متَّسعٌ للجراحات

.....

وجعي يستضيء بأغنيةٍ يا حسين "] الوضعية الثانية

المقطع الثَّالثُ:

"باغتتني المواويلُ

فانتفضت نجمتان على وتري

.....

وجعي يستضيء بأغنيةٍ يا حسين] الوضعية الثالثة

وجعي يستضيء بأغنيتين

وجعي يستضيء بأغنيتين"

واللاَّفت أنَّ التركيز كان على مستوى "الخروج" من النّص،فقد كرّر العبارة "**وجعي**

---

(1): الديوان،312.

يستضيء بأغنيتين" "3مرات" في تكثيف للتوكيد، ما يعني أن ثمة رغبة متواصلة من الشاعر في تحقيق وقع أقوى، ومساحة تأثيرية أكثر اتساعا، خصوصا و أنّ عنوان النَّص كان بمثابة خروج .

لكن هل أدى هذا التوظيف التكراري دوره كاملا؟

أعتقد أنّ الشاعر وقع في فخّ الاستسهال ما أفقد هذا التكرار فاعليته و ودلالاته المحتملة خصوصا و أنّه جسّ جميع مراحل القصيدة، فلم يكن هناك داع للخروج بهذا الشكل وبذلك انسحب التكرار عن المركز وأبعاده إلى جهات هامشية للموسيقى(1) وأفقده فعاليته بعد أن كان شاهدا على بدايته ،فكأنّ بالمتلقي على موعد مسبق مع ما كان الشاعر سيقوله ،وكان بإمكانه أن يستغلّ البياض أو "نقاط الحذف" ليترك للمتلقي حرية التأويل .

4 . تكرار اللاَّزمة:

يقوم هذا النوع من التكرار على استغلال سطر أو جملة شعرية استغلالا محوريا يؤثث أجزاء القصيدة كلما اقتضت الحالة الشعرية ذلك، إذْ **<<يتكرر هذا السطر أو الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى.>>** (2) .

إنَّ هذا النَّوع من "**التكرار**" يختلف من نص إلى آخر فقد يكون المُكَرَّر استهلالا ثمَّ يتجسَّد في ما وَلِيَهُ من متن على شكل سطر شعري، أو عبارة أو لفظة تُحدث فاصلا أو رجَّة إيقاعية لها بعدها الموسيقي والدلالي في الوقت نفسه.

أميِّز في "**الديوان**" نصوصا ثلاثة تضمَّنت "**تكرار اللاَّزمة**" كما هو مبين في الجدول التالي:

---

(1): رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر،ط1، الدار البيضاء ،المغرب، 1988م، ص: 45/44.

(2): القصيدة العربية بين البنية الدلالية والنية الإيقاعية،(مرجع سابق)،ص:210.

الشَّاعر	النَّصّ	اللاَّزمة	نوع اللاَّزمة	عدد التكرارات
عادل صياد	أشهيان	أشهيان	اسم	**9**
مجدي بن عيسى	تلويحة النهر	لم يكن	جملة فعلية	**6**
مالك بوذيبة	صفي لي دمي	صفي لي..	جملة فعلية	**12**

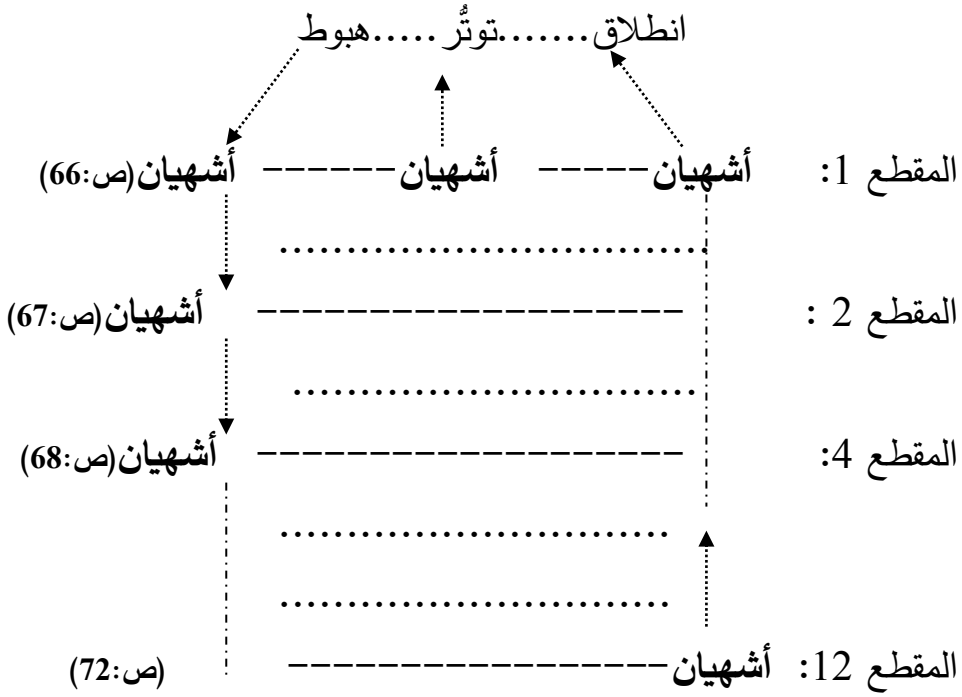
يطغى على الجدول السابق لازمة "**الجملة الفعلية**" ،والفعل **<< قطب الرحى في العملية الإبلاغية،إذْ انه النواة الدافعة للحركة المتجددة ..>>** (1) لذلك فإنّ اختيار اللاَّزمة الفعلية لم يكن اعتباطيا لأنها تمنح الحركة وبناء الحدث المتجدد(2) إيقاعيا .

في نصه **(أشهيان)** (3)، وزَّع "**عادل صياد**" لازمة "**أشهيان**" عبر النَّص توزيعا هندسيا استهلالا ، ثمَّ وسطا، ثم ختاما على تعدد مقاطع النَّص الـ12 في انعكاس للحالة

---

(1): أحمد حساني،المكون الدلالي للفعل في اللسان العربي، ديوان المطبوعات الجامعية،ط1، الجزائر،1993م، ص:33
(2): الفارابي،إحصاء العلوم،تحقيق:عثمان محمد أمين، مطبعة السعادة،دون تحديد للطبعة، القاهرة،1931/،ص:4/3.
(3):الديوان،ص:66

الشعرية وما تقتضيه حركية القصيدة ، وهو ما يعني أن الشَّاعر بمثابة موزِّع أصوات أو ضابط إيقاع، يصعد ثمَّ يهبط شيئا فشيا،ثم يصعد من جديد في حركة شدٍّ مبهر ،وسيلته في ذلك "أشهيان" يبثها في النّص كلما اقتضت الحالة الشعرية ذلك:



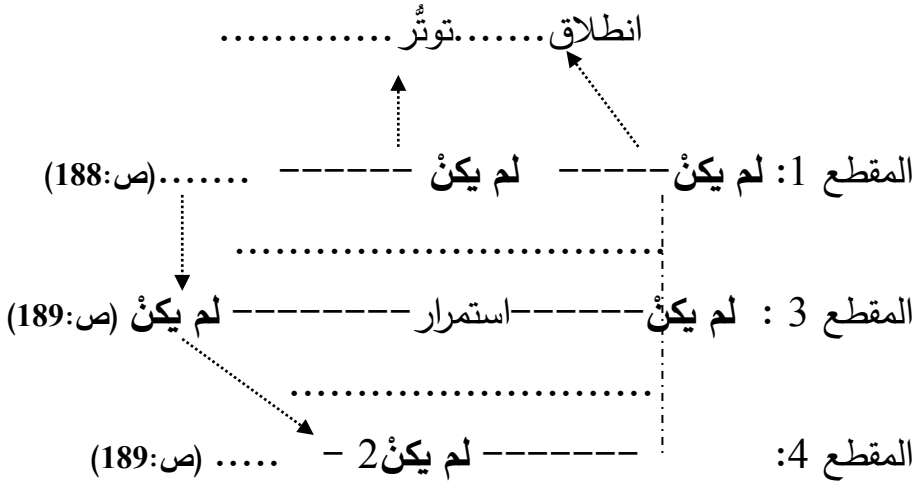
" حركة توزيع اللاَّزمة في النَّص"

غير أنّ التوزيع كما هو مبين في الشكل ركز على "نهايات المقاطع الشعرية" 3مقاطع في طغيان للاّزمة "البَعدية" على القبلية "2" مما يبين حرص الشاعر الشديد على استكمال المناخ الموسيقي المرسوم للقصيدة حيث أغلق النَّص دون ترك مجال للتأويل حيث أغلق النَّص بالعودة إلى نقطة البدء "**أشهيان**" .

---

(1):الديوان،ص:66

ولم يخرج "**مجدي بن عيسى**" عن هذا الإطار ، فقد وزَّع لازمة "**لم يكنْ** " في نصه **(تلويحة النهر)** (1) استهلالا ووسطا و خروجا في المقطع الثالث بخلاف المقطع الرَّابع حيث كرَّرها مرتين متتابعتين وسطا كأنَّما وضع حدًّا لحالة شعرية ما وانطلق في وضعية أخرى بدء من المقطع الخامس، ليُفسح المجال لانفتاح النَّص ،ولم ترد بعدها اللازمةُ.



يتنوع استعمال الحيّز المخصص للاّزمة من قبل الشاعر، ففي المقاطع الثلاثة شغلت كل الوضعيات "بداية ووسطا وانتهاء"، هذا التنويع خلق حراكا متغيرا وفتح النَّص ، خصوصا و أنّ **<< الوحدة المكرَّرة تضيف معنًى آخر إلى القول الشعريّ >>**(2)، إذا أحسن الشاعر توظيفها و بسط عليها جناح تجربته.

---

(1):الديوان، ص:188 .

(2): كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة : فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر،ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1997م، ص: 80.

5.التكرار التراكمي:

إنَّ معيار هذا النوع من هو تكرار **<< مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكراراً غير منتظم لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها..>>** (1) ،أيْ أنَّ مادته لغويةٌ بالدرجة الأولى إلاَّ أنَّ لها بعدا صوتيا حافلا يؤثِّث النَّسق الإيقاعي العام للنَّص بما يحمله من تجلّيات قائمة على التعدد والانبثاق، وهو ما سجَّلته في هذه الدراسة:

أ/- تكرار الوحدات المعجميَّة:

التماثل هو السِّمة المميزة لهذا النَّوع، **<<إذ تستدعي الوحدة المعجمية مثيلتها لتعمق الوصف و تؤكد التعبير>>**(2) ، و لا يقتصر هذا النَّوع على "**التماثل**" فحسب، وإنَّما يقوم على التقابل أيضا على شاكلة "**الطباق**" مثلا :

"لم ألقَ فيك سوى **الأمانة** و**الخيانةَ**

و**الطهارة** و**الدعارةَ**

و**الشريعةَ** و**الخديعةَ** والتآزرَ والعناد

....." (3)

في هذا المقطع الشعري، تبرز حركية "**التضاد**" بتكرارتها المتوالية صعودا يُحدث نسقا إيقاعيا متواصلا ومتناميا يضع القارئ/ المتلقي في صلب الحدث الإيقاعي ، وكلما تجدَّد هذا التكرار أحدث وقعا بالغ الصَّدى:

---

(1): القصيدة العربية بين البنية الدلالية والنية الإيقاعية،(مرجع سابق)،ص:215.

(2): الإيقاع في شعر نزار قبَّاني،(مرجع سابق)، ص:132.

(3):محمد حسونات، نوال، الديوان، ص:148.

"**الأمانة±الخيانة، الطهارة±الدعارة، الشريعة±الخديعةَ "**

وفي مقطع آخر، يفعِّل الشاعر حراكا آخر مختلفا بقوله:

"أملٌ على ألمٍ **يدمرني، يذمّرني**

ليرحل من شواطئ بسمتي إذا ما غرامك في مواويلي أقاما

أفقٌ على **نفقٍ يحالفني ،يخالفني**

ليبعث من دموعي ضحكةً

ويبث من **نقصي التماما**.." **(1)**

تتوثَّق العلاقة الإيقاعية في الألفاظ "**أفق/نفق** " و " **يحالفني ≠يخالفني**" و "**النقص≠التمام**" في توليفة تحقق دلالتين، الأولى بديعية على شكل ثنائيات ضدية، طباقا و جناسا، **(2)** و الثانية إيقاعية بالغة الشَّد غير أنَّ الدلالة الإيقاعية أقوى لأنها تستقطب المتلقي الذي يتفاعل مع النسق "الصَّوتي" بما تمنحه هذه الألفاظ من خيارات أقرب إلى الإيقاع :

" لا حرس حولك ولا جنود

و لا غيوم ولا رعود

ولا **عصيَّ ولا حصيّ ولا وصيّ**

يرد عنك قذائف الإخوان أو برد الرفاق"**(3)**

إن الألفاظ "**عصي / حصي / وصي** " تمثل ظاهرة صوتية شكلت نسقا إيقاعا مبهرا

---

(1):المصدر نفسه،،ص:151.

(2):سمر الديوب، الثنايات الضدية،دراسة في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ط1،دمشق، سوريا،2009م، ص:17

(3):المرجع نفسه، ص:157

بقطع النظر عن صفات هذا التجانس اللفظي، وأبقت النَّصَّ مُستمرا في تناميه و توتره إلى نهايته حين يخرج الشاعر من دائرة "التجنيس اللَّفظي" في السَّطر الرابع.

الشَّاعر	النَّص	الجناس	الطباق
بوزيد حرزالله	مرثية و اغتيال السفر المغناح	4	1
الطيب طهوري	أغنية الاحتفال بعيد	2	
ميلود خيزار	الجنوبيُّ	3	1
جيلالي نجَّاري	من أين يأتي الفرح؟	1	
عثمان لوصيف	حورية الرمل	1	
عمار مرياش	الجزائر	3	
نجاح حدة	المطر الآتي	8	
حافظ محفوظ	مرثية لدمية الطين	2	1
عادل صيَّاد	أشهيان	1	3
محمد عمَّار شعابنية	نمنمات على عظام	5	1
حسن بن عبد الله	تجلِّيات السَّاعة الصِّفر	2	
محمد زتيلي	لستُ حزينا	9	1
كما قداوين	لغة واحدة	7	3
عيسى قارف	المدن الغامضة	8	3
علي مغازي	أغاني الدم	1	1
نور الدين طيبي	نادية	4	3
عبد الرحيم كينوان	بيني وبينك الماء	6	1
عادل معيزي	أمس مذ ألف عام ..أو فصول من سرادق الفجيعة	27	5
محمد حسونات	نوال	25	25
حكيم ميلود	آخر العتبات وصلنا + قصيدة الملكة	4	1
حسين زبرطعي	الهشاشات	8	1
بشير ضيف الله	نون..ووجهك الغارب	16	3

عبد الفتاح بن حمودة	آنية الزَّهر	3	
محمد شيكي	الصُّبح أنين ولاته في الماء	3	1
صلاح طبة	مأساة قدح	11	2
مجدي بن عيسى	تلويحة النَّهر	4	
عبد السلام بوحجر	حوار باريس	17	4
إبراهيم صديقي	إلى أبي نوَّاس	7	5
علي ملاّحي	البلابلُ تعتصر العنب	26	3
وسيلة بوسيس	أربعون وسيلةً وغاية واحدة	10	9
مراد بن منصور	إطلالة فوضوية على جسد الأسماء والمكان	13	1
مصطفى الشِّليح	ألا برَّ لي يا خيمة العرب	19	3
عيسى لحيلح	فيض من أسرار الحلاَّج	11	3
المجموع	**35**	**271**	**86**

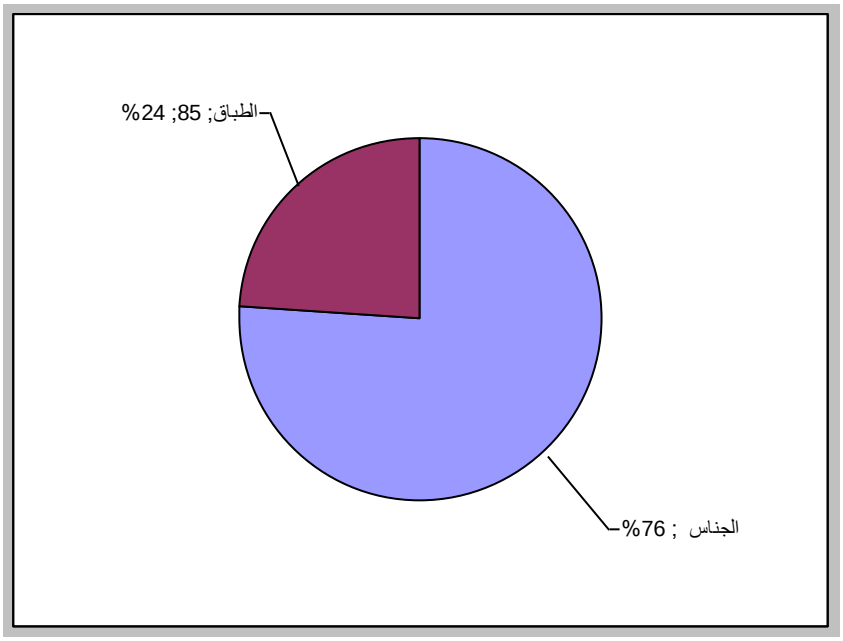
"جدول يوضِّح توزيع تكرار الوحدات المعجمية في نصوص الديوان"

إنّ القراءة الأولية للجدول السابق،تبين بوضوح دور "الجناس" في تأثيث المستوى الصّوتي لنصوص الديوان،فهو **<< يحقق انتظاما صوتيا يؤدي إلى خلق انسجام إيقاعي، وتماثل دلالي..>>** (1) ليكون بذلك عامل إثراء للتجربة الشعرية المغاربية مثله مثل "الطباق" بوصفه وحدة صوتية مبنية على "التضاد" الذي يحمل أبعادا مثيرة في الشعر(2) .

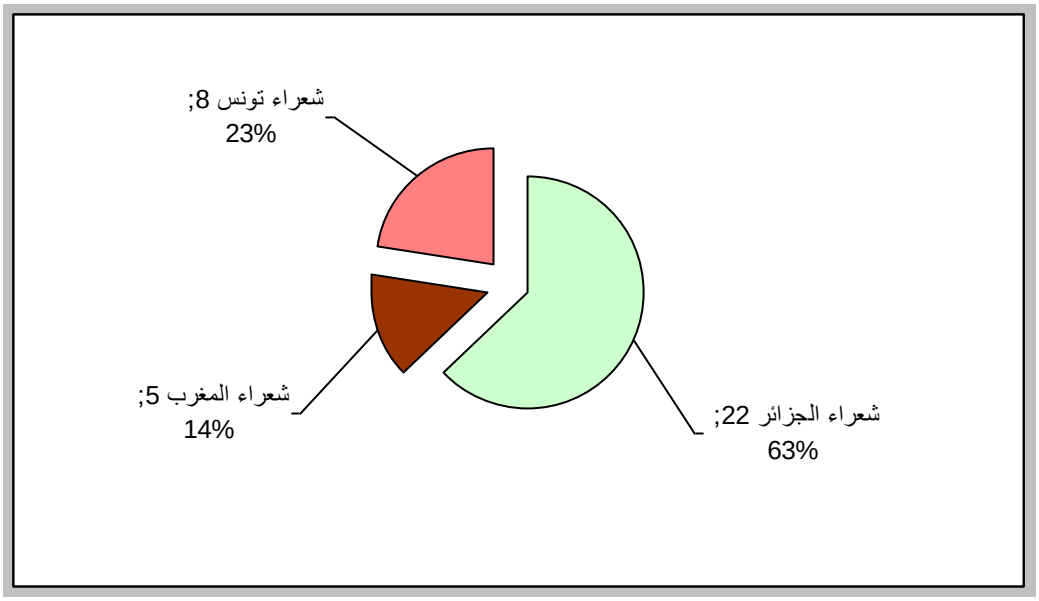
---

(1):دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث،(مرجع سابق) ، ص:183.

(2):كمال أبو ديب، جدلية الخفاء و التجلي، دار العلم للملايين،ط1، بيروت،لبنان، 1979م،ص:49.



"النسب المئوية لتكرار "الجناس"و "الطباق" الوحدات المعجميَّة"



"التمثيل النسبي والعددي للشعراء الذين استعملوا "الجناس" و "الطباق"

ب/–تكرار الصيغ الصَّرفية:

قد يلجأ الشاعر إلى تكرار و انتقاء صيغ صرفية بعينها عن قصد، ما يعني أنّ السّمات اللغوية التي تكررت بنسب عالية تمثل خواصًّا أسلوبية تظهر في النصوص بنسب وكثافة وتوزيعات مختلفة، وعلى هذا فإن الإحصاء لهذا النمط من التكرار يوضّح أن الأمر يرجع أولاً وأخيرًا إلى اختيار أو انتقاء الألفاظ(1).

إنّ تطبيق معايير الأسلوبية الإحصائية في مثل هذه الحالات –كما يؤكده صلاح فضل– له فوائد كثيرة منها:

– قد يفيد من المنظور الإحصائي في تزويدنا بمؤشّر تقريبي لمعدّل تكرار أداة خاصّة، ودرجة تكثيفها في العمل الأدبي.

فممّا لا ريب فيه أن تكرار ظاهرة معيّنة مرّة واحدة أو عشر مرّات أو مائة مرّة في الكتاب الواحد له دلالة مختلفة، وكثير من الدراسات التي تدور حول الأسلوب لا تقدّم بيانات دقيقة عن هذا الأمر.

– قد تكشف الإحصاءات عن ظواهر غير عادية بالنسبة لتوزيع العناصر الأسلوبية، مما يؤدّي إلى طرح مشاكل ذات صبغة جمالية هامّة. (2)

وعليه، فقد وضعت جدولا لأهم الصيغ الصرفية الواردة، وتعدادها مع ذكر النُّصوص التي وردت فيها على النّحو:

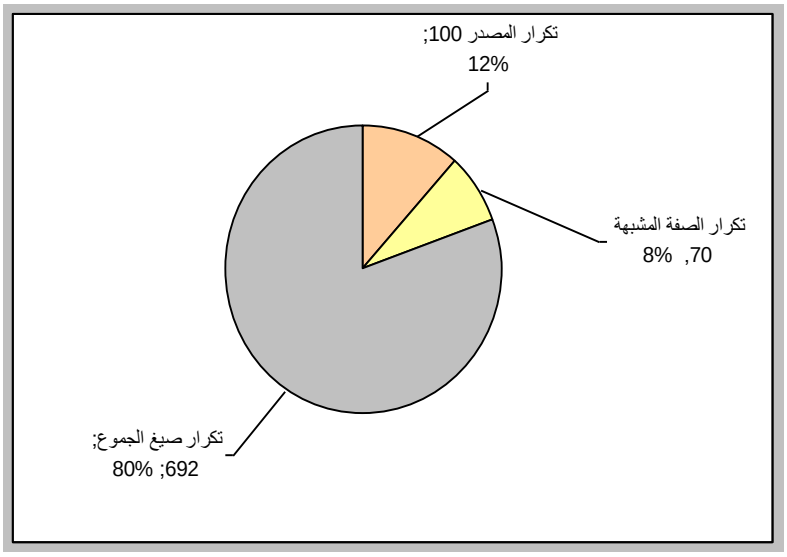
---

(1): صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الشروق،ط1، القاهرة، 1998م،ص:239.

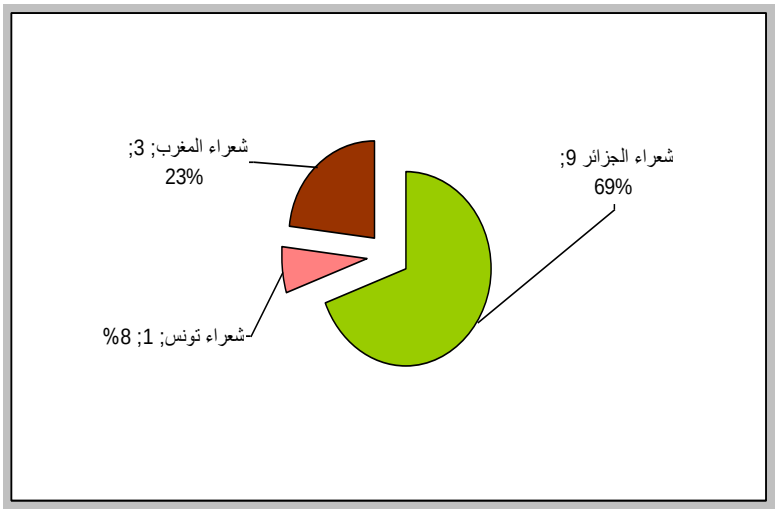
(2):المرجع نفسه، ص:227–230.

الشَّاعر	النَّص	المصدر	الصِّفة المشبَّهة	صيغ الجموع
عياش يحياوي	شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا	8		
عيسى قارف	المدنُ الغامضة			144
عبد الرحيم كينوان	بيني وبينك الماءُ	17		9
محمد حسونات	نوال	19	20	302
حكيم ميلود	آخر العتبات وصلنا + قصيدة الملكة		4	26
حسين زبرطعي	الهشاشات	20	3	32
بشير ضيف الله	نون ووجهكِ الغاربْ	15	9	57
محمد شيكي	الصبح أنين ولادته في الماء	2	8	21
صلاح طبَّة	مأساةُ قدح	3	8	17
مجدي بن عيسى	تلويحةُ النَّهر	2	6	38
عبد السَّلام بوحجر	حوارُ باريس	7	9	21
إبراهيم صديقي	إلى أبي نواس	7	3	9
وسيلة بوسيس	أربعون وسيلة وغايةٌ واحده			16
المجموع	**13**	**100**	**70**	**692**

من الجدول السابق، يبرز تكرار صيغ الجموع كواقعة تكرارية صوتية هيمنت على النصوص المشار إليها،ما يبرز مكانتها في المنجز الشعري المغاربي، ولعلّ التمثيل النسبي لها في الشكل التالي يعطي مؤشرا قويا على كونها مفاتيح نصّية بما تمثله من ثقل تكراري وتوزيعي في النصوص بشكل يفتح مغاليقها(1):



"النسب المئوية لتكرار الصِّيغ الصَّرفية"



"التمثيل النسبي والعددي للشعراء الذين استعملوا تكرار الصيغ الصَّرفية حسب القطر"

---

(1): محمد شفيع السيد ،الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي،ط1، القاهرة، 1986م،ص:169.

يوضح "**التمثيل النسبي**" السَّابق تضاؤل استعمال هذا الشكل الإيقاعي بشكل لافت مقارنة بسابقه مع وجود بعض الاستثناءات التي مثَّلتها نصوص جزائرية مثل "**نوال**" لِـ:"**محمد حسونات**" و "**المدن الغامضة**" لِـ: "**عيسى قارف**" –كما يوضحه الجدول السَّابق– ففي النَّص الأوَّل يبرز الاشتغال على "**صيغ الجموع**"بوضوح حيث وظَّف الشَّاعر 302 صيغة جمع، وفي النَّص الثاني الذي آخذه كنموذج ،وظف الشاعر 144 صيغة جمع أعطت نفسا إيقاعيا متحركا ومتوترا للنَّص :

"**المدائنُ** غامضةٌ
و **العماراتُ** ..
رائحةُ التَّبغ..**أيَّامنا**
و**ستائرُ** نافذةٍ ..
و**جراحْ**
و**الصَّبياتُ** يرسمنَ **أحلامهنَّ**
وهذي **الدُّمى** و **العرائسُ**..
المدائنُ غامضةٌ **كالنِّساءْ**
وهذا الجدارُ يذكِّرني **بالقلوبْ**.." **(1)**

لقد وظَّف الشاعر "12" جمعا من أصل"23" كلمة تكوَّن منها هذا المقطع الشِّعري،أي بنسبة مئوية تتجاوز 51% ،هذه النِّسبة المرتفعة من الجموع أحدثت حراكا إيقاعيا يتجدَّد ويتصاعدُ خصوصا في بدايات الأسطر الشعرية، فهي تفتح باب الاستمرار وتجديد النَّفس الإيقاعي ، فالأسطر الستة الأولى أُستهلَّت كلّها بجمع، واختُتمت به في لعبة فتح/غلق محكمة الشَّد أنهاها بالطريقة نفسها في السَّطر الأخير مختتما هذا المقطع.

---

(1):عيسى قارف،المدن الغامضة، الديوان،ص:105.

ولنصغِ إليه في المقطع الأخير من هذا النَّص ،حيث خرج من الشكل الحر إلى الشكل العمودي، موظفا قافية / جمعا في إحالة على أنَّ اختيار زخم الجموع في هذه له دلالة إيقاعية بالدرجة الأولى:

"هذي **الجماداتُ** لا تُصغي إلى وتري
لا تقرأ الشِّعرَ ..ها أحرقتُ **أشعاري**
هذي **الجماداتُ** لا ترقى إلى حلمي
ولا تسحُّ على **ضفَّاتِ أنهاري**
ما لحبُّ إلاَّ **جراحٌ** مزَّقتْ وطني
..أنا الغريبُ وكلُّ **النَّاس** في داري.." **(1)**

إنَّ الجانب الصَّوتي في توظيف "**الجموع**" على هذا المستوى من النَّص لم يكن اعتباطيا،فقد استغلّ **<< الخواص الحسية لأصواتها وجرسها>>(2)** مدركا قدرتها الفعالة على إنتاج الدلالة نظرا لأنّ **<<الأصوات غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية >>(3)** وما على الشاعر إلاّ استثارتها ليحدث نسقا إيقاعيا متنوعا و متواصلا بتنوع "الجموع" و تواترها ، و يكسب المتن خصوصية إيقاعية و أريحية تستقطب المتلقي و تحرك انفعالاته .

ج/- تكرار المكون النحوي:

إنّ الدلالة النحوية هي الدلالة **<<التي تحصل من خلال العلاقات النحوية بين الكلمات التي تتخذ كل منها موقعا معينا في الجملة الاسمية حسب قوانين اللغة ،حيث أن كل كلمة في الترتيب لابد أن تكون لها وظيفة نحوية من خلال موقعها..>> (4).**

---

(1): المصدر نفسه، ص:110.

(2):عضوية الموسيقى في النص الشعري(مرجع سابق)،ص: 18.

(3):المرجع نفسه،ص:31.

(4):عبد الكريم مجاهد،علم اللسان العربي،دار أسامة للنشر،ط1، الأردن،2005م، ص:370

الشاعر	النّص	تركيب الجملة الفعلية	تركيب الجملة الاسمية	تركيب الجر و الإضافة	النَّعوت
بوزيد حرزالله	مرثية و اغتيال السفر المغناح	4	1	1	
الطيب طهوري	أغنية الاحتفال بعيد	2			
ميلود خيزار	الجنوبيُّ	3	1		
جيلالي نجَّاري	من أين يأتي الفرح؟	1			
عثمان لوصيف	حورية الرمل	1			
عمار مرياش	الجزائر	3			
نجاح حدة	المطر الآتي	8			
عياش يحياوي	شظايا الذي لم يقل للقراصنة مرحبا			24	
عدنان يا سين	رماد اللَّحظات			10	
حافظ محفوظ	مرثية لدمية الطين	2	1	5	
عادل صيَّاد	أشهيان	1	3		
محمد عمَّار شعابنية	نمنمات على عظام	5	1		
حسن بن عبد الله	تجلِّيات السَّاعة الصِّفر	2			
محمد زتيلي	لستُ حزينا	9	1		
كما قداوين	لغة واحدة	7	3		

عيسى قارف	المدن الغامضة	8	3		
علي مغازي	أغاني الدم	1	1		
نور الدين طيبي	نادية	4	3	2	
عبد الرحيم كينوان	بيني وبينك الماء	18	17	2	8
عادل معيزي	أمس منذ ألف عام	40	12	7	
حكيم ميلود	قصيدة الملكة			10	
حسين زبرطعي	الهشاشات	7	6		
بشير ضيف الله	نون..ووجهك الغارب	21	8	2	
عبد الفتاح بن حمودة	آنية الزَّهر		43		
محمد شيكي	الصُّبح أنين ولادته في الماء	2	5		
صلاح طبة	مأساة قدح	4	3	3	
مجدي بن عيسى	تلويحة النَّهر	9			
عبد السلام بوحجر	حوار باريس	11	2	4	
علي ملاّحي	البلابل تعتصر العنب	17	6		
وسيلة بوسيس	أربعون وسيلة وغاية واحدة	6	17	4	
مراد بن منصور	إطلالة فوضوية على جسد الأسماء والمكان	10		12	
عاشور بو كلوة	ظهري محمي ودمي	18	3		

فيصل الأحمر	حروفي	12	10		
يوسف وغليسي	مالحبُّ إلا لها	9	9		
مالك بوذيبة	صفي لي دمي	12			
إدريس علوش	الروَّاةُ	8	16		
المجموع	**36**	**229**	**175**	**86**	**08**

"جدول تفصيلي يوضِّح حركية التكرار النَّحوي و تمثلاتها في نصوص الديوان".

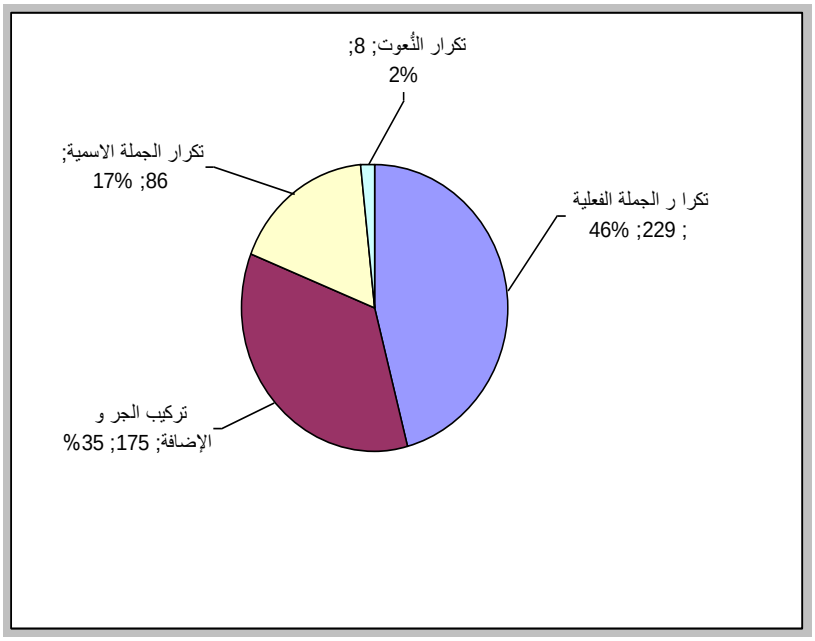
ما يلاحظ في نتائج الجدول السَّابق أنَّ تكرار"**الجملة الفعلية**" حقق مساحة انتشارية واسعة ، وهو ما يُعتبر خصوصيةً إيقاعية مقارنة بتكرار "الجملة الاسمية" في تفضيل واضح من الشاعر المغاربي لهذا الشكل التكراري الذي **<< يؤدي وظيفة دلالية مهمة تتجاوز مجرد دورها اللغوي المباشر...لكونها تتصل بجملة الوظائف الشعرية التي أصبحت محصلة للبنية الموسيقية ..>>** (1) .

إنّ هيمنة تكرار "**الجملة الفعلية**" –على تنوعها–يتميز بحركية الدلالة و حيويتها (2) وهو ما يعني الحركة والاستمرار والانبثاق و التجدد كلها عوامل تعطي ملمحا إيقاعيا عن نصوص ديوان الجاحظية :

---

(1): قضايا الشعر المعاصر،(مرجع سابق)،ص:227.

(2):محمد الدسوقي ، البنية اللغوية في النَّص الشعري، دار العلم والإيمان،ط1،مصر،2009م، ص:85.



"النِّسب المئوية لتكرار المكون النَّحوي"

إنَّ أسبقية الجملة "الفعلية عن "الجملة "الاسمية" وشغلها حيزا أكبر في النصوص محور هذه الدراسة، يفرض عليّ البحث في بنيتها ودلالاتها من خلال نصّ تطبيقي يؤخذ كعينة لإثبات أو نفي النتاج المحصل عليها في الجدول السابق وما لحقه من بيانات:

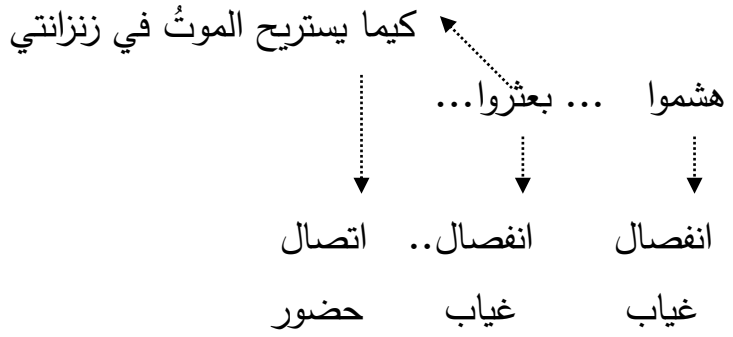
"**هشَّموا** أشكال نعشي
عندما شاهدتُ قبري تائها في المهرجانْ
بعثروا الأغلال فوق العمرِ
كيما يستريح الموت في زنزانتي....
حاصروني بالغمائمْ
حاصروني بالقبور...
ثمَّ **طافوا** بظلالي
و**محوا** من نخلتي الأطيابَ
كي لا أستوي..."(1)

---

(1): عادل معيزي،أمس منذ ألف عام، الديوان،ص:131-132.

تمثل "**الجملة الفعلية** " في هذا المقطع 41 حالة، في مقابل12حالة لِـ:"**الجملة الاسمية**" وهو ما يؤكد الهيمنة المطلقة للفعل "**هشَّموا،بعثروا،طافوا،محوا** "،" **كيما يستريح**"، و "**حاصروني، حاصروني**" حيث حدث توال للأفعال الماضية يليها فعل مضارع عند نهاية "الجملة الشعرية"،فالجملة الشعرية الأولى شهدت "هشموا–شاهدت–بعثروا" +فعل مضارع "كيما يستريح"،أما الجملة الثانية فانتهت بالفعل "كي لا أستوي" بعد توالي 4أفعال ماضية "حاصروني،حاصروني، طافوا،محوا" .

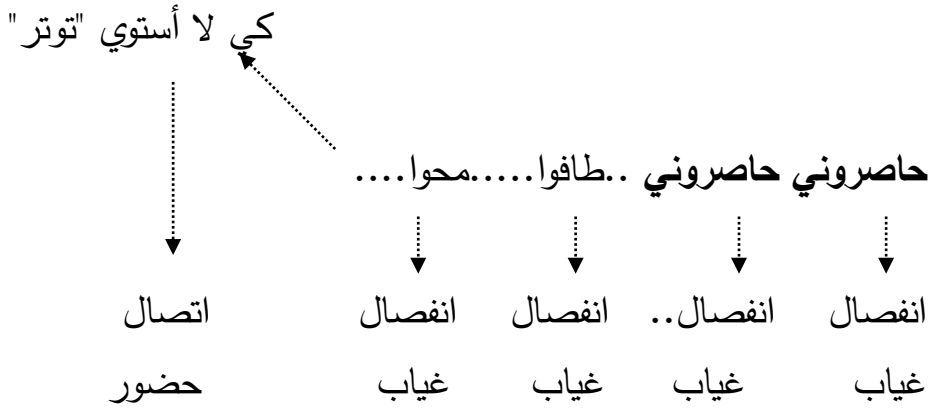
لقد كان دور الفعل المضارع بمثابة إعلان حضور يرفع من خلاله نبرته الخطابية بعد أن أدت الأفعال الماضية دور الغياب، وهذا التكثيف الذي استخدمه الشاعر ينمّ عن حالة الارتباك والقلق و القهر المخيمة على النَّاص ،فشكلت فضاء يلفه الغياب في مقابل رغبة جامحة في إثبات الذات و تحقيق الحضور : "**كي لا أستوي**" :



"الجملة الشعرية الأولى"

إنّ اشتغال الشاعر على ثنائيتيْ "الغياب /الحضور" " الماضي،المضارع" المتضادتين يمثل حدثا إيقاعيا ناشئ من شعورين مختلفين يراودان الشاعر، ويوقظان فيه الإحساس، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي أيْ الحضور، ، والثاني يظل في اللاوعي (1):

(1): كوهن، جان،اللغة العليا ،النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ،ط1، القاهرة ،1995م ، ص: 187.



"الجملة الشعرية الثَّانية"

ومما جاء في مقطع آخر:

"**هي ريعانُ** الحدائقْ

هي بعضٌ من جنان الخُلدِ للعصر الصَّغير

هي عينُ الله لمَّا تأتلق

هي شرطُ الخلقِ كيما يستوي الخلقُ...

.....

هي ما قصَّ لنا الله..

هي ما حدَّث عنها الأنبياء

هي ما حدَّث عنها الشعراءْ...

هيَّ خوفُ القبر من موتى إذا جاءوا...

هي خوف الله إنْ مرَّت على البحر..." **(1)**.

يُلاحظ اشتغال على تكرار"الجملة الاسمية" وفق الترتيب النحوي "مبتدأ+خبر" "**هي ريعان،هي..،هي...،هي...**"وما يحمله هذا الترتيب من أهمية، لأنّ نظام الجملة العربية

---

(1):أمس منذ ألف عام، الديوان، ص:137-138.

<< يحتم ترتيبا خاصا لو اختلّ يصبح من العسير أن يُفهم المراد منها >>(1) .

لقد كثف الشاعر في هذا المقطع من استعمال "الجملة الاسمية" بأشكال متعددة ليمعن في الوصف ويثبته ويؤكده على متانة علاقته بالموصوف حتى لكأنهما واحد من جهة، و ليجعل النص مفتوحا على التوقُّع والمشاركة من قبل المتلقِّي من جهة ، واستمرارية النسق الإيقاعي باختلاق وضعيات معنوية /إيقاعية من جهة أخرى،هي لعبةٌ ساهمت في بعث حركية جسَّدت تلاحم الإيقاع والمعنى في أكمل صوره.

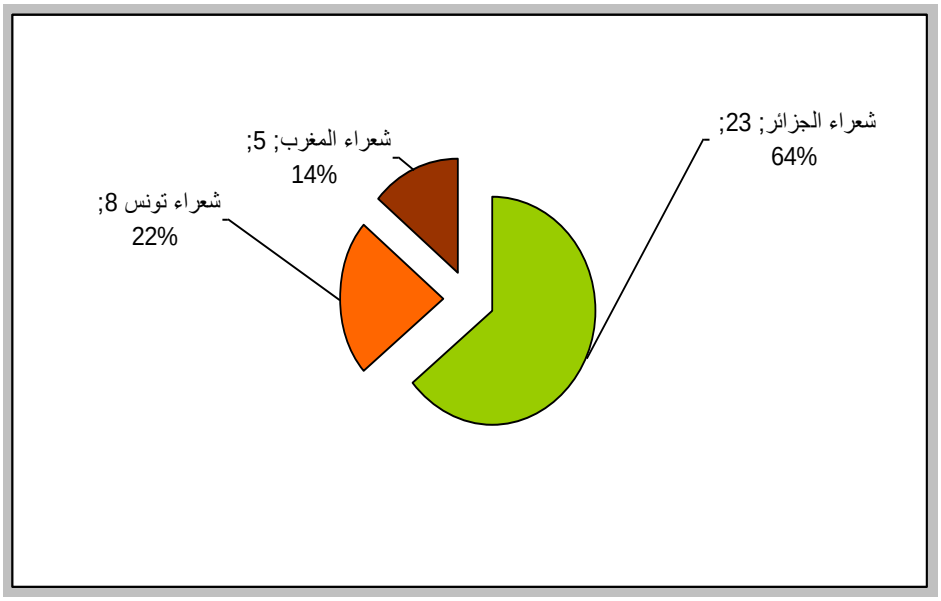
ختاما لهذا الجزء، أسجِّل أنَّ النُّصوص الجزائرية والتونسية كانت الأكثر اشتغالا على تكرار "**المكون النَّحوي**" حيث شمل 22نصا في مقابل 8لتونس و 5 للمغرب، ممَّا يعطي انطباعا عن ارتباط النَّص الجزائري بالإيقاع في أشكاله السائدة مع وجود بعض التجارب التي حاولت الاشتغال على محددات إيقاعية إيقاعيا بالسائد مع وجود بعض الاستثناءات ،وبالمقابل فهناك محاولة للتنصُّل من هذا الجانب في النصوص التونسية والمغربية ممَّا يبرز حقيقة الحراك الشعري في هذين القطرين الذي نجم عنه تحوُّل شعري لافت جسَّدته "**قصيدة النَّثر** " في مختلف تمثلاتها.

ختاما لهذا الجزء، أسجِّل أنَّ النُّصوص الجزائرية والتونسية كانت الأكثر اشتغالا على تكرار "**المكون النَّحوي**" حيث شمل 22نصا في مقابل 8لتونس و 5 للمغرب، ممَّا يعطي انطباعا شاملا على مدى إيقاعية النَّص المغارب و الجزائري بالدرجة الأولى ، وامتداده في التجربة الشعرية العربية ككل ، وبالمقابل فهناك محاولة للتنصُّل من هذا الجانب في بعض النصوص المغاربية متأثرة بمرجعية وخلفيات "**قصيدة النَّثر** " التي مثلت تحولا شعريا لافتا أثرى المنجز الشعري المغاربي بكل تجلياته، فكأن **<< الشعر الجديد يضرب صفحا عن الحدود الفاصلة و المائزة بين الشعر والنثر>>(2)** .

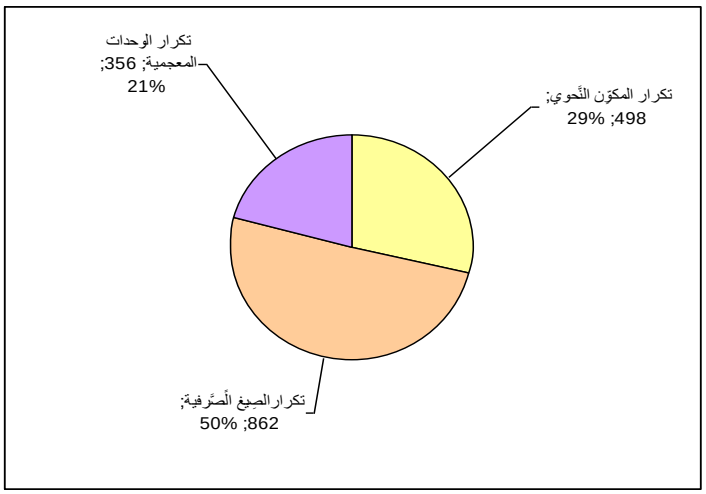
---

(1):إبراهيم أنيس،دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1972م، ص:48.

(2):نجيب العوفي، راهن الشعر المغاربي و رهاناته ،القصيدة، منشورات التبيين،الجاحظية،الجزائر،2001م، ص:41.



"التمثيل النسبي والعددي للشعراء الذين استعملوا تكرار المكون النَّحوي حسب القطر"



"النسب المئوية لأنواع التكرار"

الشاعر	النّص	تكرار الوحدات المعجمية	تكرار الصيغ الصَّرفية	تكرار المكون النَّحوي	المجاميع
عيسى قارف	المدن الغامضة	11	144	11	166
حكيم ميلود	الملكة	5	30	10	45
حسين زبرطعي	الهشاشات	9	55	13	77
بشير ضيف الله	نون..ووجهك الغارب	19	81	31	131
محمد شيكي	الصبح أنين ولادته في الماء	4	31	7	42
صلاح طبَّة	مأساةُ قدح	13	28	10	51
مجدي بن عيسى	تلويحة النَّهر	4	46	9	59
عبد السلام بوحجر	حوار باريس	21	37	17	75
عبد الرحيم كينوان	بيني وبينك الماء	7	26	45	78
المجاميع	**9**	**82**	**478**	**153**	**724**

"**جدول يوضِّح النُّصوص التي وردت فيها مختلف أشكال التكرار التراكمي**"

ما يُلاحظُ في الجدول السَّابق أنَّ النَّص الجزائري كان الأكثر اشتغالا على "التكرار "بكل أشكاله، حيث مثل النسبة الأكبر في استعمال الممكنات الإيقاعية التكرارية، فمن بين 9 نصوص،5منها جزائرية، و 3 مغربية ونص واحد تونسي ،ولئن كان هذا الحكم ليس معياريا نظرا لحجم مشاركة كل جهة في "الديوان" إلاّ أنّ ميزة هذا المتن الشعري هي التنوع مع طغيان السائد على المختلف لأننا لا نُعدم بعض التجارب و الأصوات الشعرية التي حققت حضورا قويا في المحافل العربية.

إنّ **<<كثيرا من الشعراء الذين وقع الرهان عليهم وفازوا بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر ،أصبحوا الآن رموزا شعرية لها حضور وصيت في المشهد الشعري المغاربي على امتداد فسحاته و أقطاره>>(1)**.

---

(1):نجيب العوفي،مقدمة ديوان الجاحظية، الجزائر،2007م،ص: 14.

خاتمة:

في نهاية هذا البحث، وبعد دراسة الظواهر الإيقاعية في نصوص الديوان التي تجاوزت الـ60 نصًا شعريا على اختلاف تجاربها و تحولاتها وتنوعها من حيث الشكل من "عمودية و حرة و نثرية"؛ أخلص إلى أنَّ:

- النصوصَ الشِّعرية العمودية الـ 6 في "**الديوان**" بقيت وفية للوزن الخليلي ، وتقيَّدت بقواعده على وجه الدقَّة ولم تحدْ عن الرسم القديم حتىَّ و إنْ حاولت توظيف "التكرار" كمحدد إيقاعي على مساحة ضيِّقة ، و الاشتغال على اللُّغة أكثر كفعل تحريك للنَّص على نحو ما قدَّمه "إبراهيم صديقي"، و "مكي الهمَّامي"، إلاَّ أنها استغلت بحورا شعرية تمثل النسبة الأكبر في المنجز الشعري العربي القديم مثْل :" الطويل، الكامل، السريع، البسيط، المقتضب"، وهو ما ينفي وجود إضافةٍ على هذا المستوى، أيْ تكرار ما كان سائدا لا أكثر.
- النصوص الشعرية الحرة ركزت على تفعيلات البحور الشعرية الصافية حيث أن تفعيلتي "**المتدارك**" **(فاعلن)**،و"**المتقارب**" **(فعولن)** تمثلان النسبة الأكبر من نصوص الديوان التي بلغت60نصا،حيث مثلت **(فاعلن)** 12 نصا، أما **(فعولن)** فقد مثلت 7 نصوص، إضافة إلى تفعيلة "**الرمل**" **(فاعلاتن)** بأربعة نصوص، و"**الكامل**"**(متفاعلن)** 5 نصوص، و "**الوافر**" **(مفاعلتن)** بنص واحد، في حين أن التمزيج بين تفعيلتين أو أكثر مثل 14 نصا في محاولة لتجاوز السائد بكل تمثلاته.

- التنويع في "**القافية**" شمل أغلب النصوص التي اقتطعت نماذج منها سابقا، فالشاعر المغاربي لم يتقيد بنمط واحد ، وإنما فتح نصوصه على تنويعات شملت مختلف المحددات الإيقاعية بما فيها "**القافية**" كعنصر فاعل ومفصلي في تشكيل وتأثيث القصيدة الشعرية .
- النُّصوصَ الشعرية الحرَّة والنثرية كانت أكثر اشتغالا على الإيقاع بمفهومه الواسع ووظفت كل محدداته بلْ و حاولت إيجاد توليفة جمالية بين "**الوزن**" بمفهومه الخليلي، و"**الإيقاع**" كمفهوم شامل وواسع،وهي خصوصية أساسية ميَّزت الشعرية المغاربية من خلال "**ديوان الجاحظية**".
- الاشتغالَ على "**التكرار**" بوصفه محددا إيقاعيا مثل النسبة الأبرز في النصوص الحرَّة و النثرية بدء بالتكرار الاستهلالي إلى الختامي إلى تكرار اللازمة، إلى التكرار الدائري ، غير أن "**التكرار التراكمي**" شغل حيزا معتبرا ومثل نسبة مهمة من نصوص الديوان، في دلالة واضحة على التكثيف و التنويع، و التجريب و الرَّغبة في الاختلاف لدى الشاعر المغاربي بتوظيف اللغة لصالح الإيقاع، فلم يعد الاشتغال على اللغة ذا بعد دلالي فحسب، وإنما صار وظيفة إيقاعية لها دلالاتها و أبعادها من خلال تكرار "**المكون النحوي**" المطرد، وتكرار "**الوحدات العجمية**" و "**الصيغ الصرفية**"، ما يعني تفعيلا أكثر لوظيفة اللغة واستغلالا لممكناتها في خلق حراك "**إيقاعي**" يُخرج النصوص من الرتابة و الأفقية، فاللُّغة من هذا المنظور محدد إيقاعي يبرز أكثر في النصوص النثرية التي حفل بها الديوان.

- تأثيثَ "**قصيدة النَّثر**" للمشهد الشعري المغاربي فسح المجال واسعا أمام إثراء مستويات "**الإيقاع**" و الاشتغال عليها أكثر ، حيث راهنت على إيقاع الجملة و اللَّفظ ، و الحرف، و أوجدت بذلك إستراتيجية /هندسة صوتية خاصة بها ، و امتدَّ هذا الاشتغال ليشمل النصوص الحرة فساهمت في بعث حراك جديد انعكس إيجابا على المنجز الشعري ، وهو ما يتجلَّى في التنوع و الثراء الذي يطبع نصوص "**الديوان**" وإن اختلفتْ التجارب الشعرية، واللاَّفت في هذا الإطار أن "**قصيدة النثر**" كانت أكثر حضورا في المشهدين الشعريين الجزائري و المغربي.
- انفتاح المنجزَ الشِّعري المغاربي على التجربة الشعرية الأدبية الفرنسية شعرا و نقدا أكسبه إيقاعا شخصيا خاصا به، وتنصَّل بشكل أو بآخر من تبعيته للمشرق في تحوُّل بارز انعكس على النّصوص سيما الحرة والنثرية منها، فالاختلاف و التنوع سمةٌ سائدة في "**الديوان**" بتعدد الأصوات و التجارب وهو ما يدفعني أكثر إلى التأكيد مرة أخرى على ثراء التجربة الشعرية المغاربية.
- النّصوص الشعرية الجزائرية كانت أكثر تمسكا بالإيقاع ،مع تسجيل عودة إلى "العمود الشعري"، فاللافت للنظر–كما يقول "**نجيب العوفي**" في مقدمة الديوان ص:14– أنّ:

<< نصوصا كثيرة نحت منحى عموديا و بخاصة النصوص الجزائرية ، ولهذه العودة إلى العمود من طرف الجيل الجديد دلالات بلا شك>>

- وجودَ شعراء نقاد و أكاديميين خلق حراكا نقديا منفتحا على تحولات هذه التجربة الشعرية المغاربية ، فكأن الشاعر استجار بالناقد الشاعر فأشبع حاجته وكان أفضل مقارب لهذه النصوص على غرار :

"**علي ملاحي ، فاتح علاَّق، عبد القادر رابحي، رقية يحياوي.. محمد بنيس، عبد اللطيف الوراري ، الطيب هلو، إدريس علوش، عبد الرحيم كينوان، محمد الغزي، منصف الوهايبي، الطاهر الهمَّامي،مجدي بن عيسى..**" ما شكل انعطافة مهمة في مسار الشعرية المغاربية، حيث قدَّمت كثيرٌ من الدراسات الإضافة اللاَّزمة و أعطت دفعا مهمًّا للمنجز الشعري و النقدي المغاربي ككل، رغم أنَّ هناك أصواتا ترتفع هنا وهناك عن غياب المتابعات النقدية غير أنَّ جهود هؤلاء الشعراء الباحثين و النقاد تثبتُ مسايرتها لتحولات و آفاق التجربة الشعرية المغاربية.

- المتن الذي تضمنه "ديوان الجاحظية" يُعتبر سابقة مهمة على المستوى العربي حيث ضمَّ منجزا شعريا محترما ووفَّر الجهد و الوقت على الدارسين والمهتمين للوقوف على تجربة شعرية غزيرة التنوع ، وهو ما يُحسب للجاحظية ممثلة في رئيسها "**الطاهر وطار**" و جهود بعض الأساتذة معه على غرار الأستاذ الدكتور "علي ملاحي" و "نجيب العوفي " و "الهمامي" وغيرهم ، وهو ما يجد ر الإشادة به في هذه الخاتمة.

يقول "علي ملاحي" في العدد29من مجلة التبيين الصادرة سنة2009م، ص7:

<<..وهاهي الجاحظية تقدم الشعراء بكل نبل ومسؤولية وتقرأ إنتاجهم وتتدارسه من خلال أساتذة من المغرب وتونس و الجزائر ...من أمثال الدكتور نجيب العوفي..و الدكتور الطاهر الهمامي ...وقد كان جميعهم في مستوى الحدث ..على هامش لقاء الفائزين بجائزة مفدي زكريا التي ترسخت منذ18سنة كاملة ..>>

إنَّ هذا المشروع العلمي لن يُكتب له الاكتمال إلا بدراسة شاملة لأساليب الشعرية المغاربية بكل تمثلاتها و تحولاتها للوقوف على خصوصياتها وظواهرها الأسلوبية على كل المستويات حتى تتشكَّل لدى الباحثين رؤيا واضحة عما تعرفه الساحة الشعرية الراهنة من حراك وتحولات، وهو ما آمل تحقيقه في مساري العلمي إذا لاقت هذه الدراسة قبول أساتذتي الكرام .

والله المستعان

المصادر والمراجع:

. المصادر .

.المراجع العربية

المراجع المترجمة

المراجع الأجنبية

المقالات والمتابعات في المجلات و الصحف و الدوريات ومواقع الويب.

. المصادر .

. ديوان الجاحظية.

1-أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2002م.

2-الطاهر لكنيزي،كيمياء السؤال،منشورات جماعة الديوان الشعرية،ط1،مراكش ، المغرب، 2001م.

3-محمد علي سعيد،صدّاح البحر،منشورات أرتيستيك،ط1،الجزائر،2007م.

4-محجوب العياري، حرائق المساء،حرائق الصَّباح ، بيت البحر المتوسط،ط1،الحمامات، تونس، 1993م.

5- مجدي بن عيسى، ديوان اليومي،المغاربية للطباعة و إشهار الكتاب،ط1، 2010م.

6-عثمان لوصيف،الكتابة بالنار،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط1، 1985م.

7-علي ملاّحي، البحرُ يقرأ حالته، الجاحظية، ط1، الجزائر، 2011م.

8-عبد الرحمان بوزربة، وشاياتُ ناي،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،ط1، الجزائر، 2001م.

9-عزوز عقيل،مناديل العشق، التبيين،الجاحظية،ط1، الجزائر،2000م.

10-عاشور فني، رجل من غبار،منشورات الاختلاف، ط1،الجزائر،2003م.

11-عبد الله الهامل،كتاب الشفاعة،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر،1999م.

12-عادل صيّاد،أشهيان، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،ط1، الجزائر،2001م.

13-فاتح علاق،آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ط1، 2001م.

14-فاطمة أحيوض، إنَّ موعدكم الصبح، منشورات مكتبة سلجماسة،ط1، مكناس،المغرب، 2001م.

15-زهرة بلعاليا، ساحل و زهرة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر،2001م.

16-قدور رحماني، قراءة في عينيك، دار هومة، ط1،الجزائر،2002م.

17-سليم دراجي،علم ودم وحمام، دار الريحانة للكتاب،ط1،الجزائر،2007م.

18-هيثم سعد زيان،أشهى من العقيق، عندما يذبل الماء، منشورات المؤسسة الوطنية للنشر،ط1،الجزائر، 2013م.

. المراجع العربية:

1- المزرباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المطبعة السلفية، ط1، القاهرة، 1343هـ.

2-الخليل بن أحمد، كتاب العين، الخليل بن أحمد، تحقيق: مهدي المخزومي وآخرون، ج5، ط1، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982م.

3-الخطيب التبريزي،الوافي في العروض والقوافي،تحقيق:عمر يحي،فخر الدين قباوة، المطبعة العربية، ط1، حلب، سوريا،1970م.

4-ابن منظور،لسان العرب،إعداد وتصنيف: يوسف خياط و نديم مرغشلي، دار لسان العرب، دون تحديد للطبعة، بيروت ، لبنان، 1970م .

5- ابن جني ، أبو الفتح عثمان : الخصائص ، تحقيق : محمد علي النجار ، عالم الكتب، ط1 ، بيروت، لبنان، 2006م.

6-ابن الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم: حفني محمد شرف، المجلس العلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي. دون تحديد للطبعة،الجمهورية العربية المتحدة،دون تحديد للتاريخ.

7- ابن رشيق،العمدة في صناعة الشعر ونقده،ج1، المكتبة التجارية، القاهرة،1955م.

8- ابن عبد ربه،العقد الفريد،دار الكتاب اللبناني، تحقيق:مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ج5 ، دون تحديد لعدد الطبعات، بيروت، لبنان، 1983م.

9-ابن معصوم ،أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق : شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان ط1،ج5، النجف، 1969م.

10- امتنان عثمان الصمادي،شعر سعدي يوسف،دراسة تحليلية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت، لبنان،2001م.

11- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب،لبنان، ط1، 1985م.

12-أدونيس ، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، لبنان، 1989م.

13-أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، ط2، بيروت،1979م.

14-أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، ط2، بيروت، 1975م.

15- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة ،ط3، بيروت،لبنان،1983م.

16- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة،ج2، ط1،بغداد، 1989م.
17- أحمد حيزم، فنّ الشعر ورهان اللغة، دار محمد علي للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2001م.
18- إبراهيم خليل، الأسلوبية و نظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،ط1، بيروت ، لبنان، 1997م.
19- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1981م.
20-إبراهيم أنيس،دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1972م.
21- إبراهيم السامرائي،في لغة الشعر،دار الفكر للنشر والتوزيع،ط1،عمان،الأردن،1973 م.
22-بسام بركة،علم الأصوات العام،أصوات اللغة العربية، مركز الإنماء القومي، دون تحديد للطبعة، بيروت، لبنان، دون تحديد للتاريخ.
23-ثائر العذاري،التشكيلات الإيقاعية في فصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج،1948-1980،رند للطباعة والنشر و التوزيع،ط1،دمشق،2010م.
24- جمال الدِّين بن الشِّيخ، الشعرية العربية، دار توبقال، ط1، المغرب، 1996م.
25- حلمي مرزوق، تطور النقد و التفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، الدار القومية للطباعة و النشر،ط1،القاهرة، 1965م.
26- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشِّعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، دون تحديد للطبعة،المغرب،2001م.
27- خالدة سعيد،حركية الإبداع،دراسات في الأدب العربي،دار العودة،ط2، بيروت، لبنان،1982م.
28- راشد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، ط1، لندن 2004م.
29- رشيد العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1،بغداد، 1986م.
30- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي،دار العلم للملايين،ط2، بيروت، 1981م.

31–محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، مصر، 1994م.
32–محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، القاهرة، 1988م.
33– محمد الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة ،دون تحديد للطبعة ، تونس ، 1996م.
34– محمد الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب،ط1، القاهرة ، 2002م.
35– محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.
36– محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية اللغة،الموسيقى– الحركة ، 3أجزاء، المركز الثقافي العربي، 3أجزاء،الدار البيضاء،المغرب،2010م.
37– محمد مفتاح،التلقي والتأويل – مقاربة نسقية ، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.
38– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،ط1،دمشق،2001م.
39– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي العربي،ط2، الدار البيضاء ، 1985م.
40– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها،ج3، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء،1987م.
41–محمد عبد الله القاسيمي، التكرارات الصوتية في لغة الشعر،عالم الكتب الحديث، ط1، 2009 م.
42– محمد عبد المنعم خفاجي،و عبد العزيز شرف،الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل ،ط1، بيروت ،لبنان،1992م.
43–محمد أحمد قاسم،المرجع في علمي العروض والقوافي ، جروس برس، ط1، طرابلس، لبنان،2002م.
44– محمد لطفي اليوسفي،المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس، ط1، تونس، 1992م.

45- محمد الغزّي، وجوه النرجس مرايا الماء: دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربيّ الحديث، مسكيلياني للنشر،ط1، تونس، 2008م.
46- محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، بحثاً عن شكل قصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط1، الرباط، 2003م.
47- محمد صابر عبيد،عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالة الوظائف في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، ط3، إربد، الأردن، 2012م.
48-محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة السورية، ط1، دمشق، سوريا، 2005م.
49-محمد صابر عبيد،القصيدة العربية الحديثة،حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى،جيل الرواد والستينات،عالم الكتب الحديث،ط1، إربد، الأردن،2010م.
50- محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر،ط1، تونس، دون تاريخ.
51- محمد كنوني، البنية الإيقاعية في شعر محمد الخمار الكنوني، منشورات السفير، ط1، مكناس، المغرب، 1990م.
52- محمد كنوني، اللغة الشعرية،دراسة في شعر حميد سعيد،دار الشؤون الثقافية العامة، ط1،بغداد،1997م.
53- محمد العمري،تحليل الخطاب الشعري،النجاح الجديدة،ط1،الدار البيضاء،1990م.
54- مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت،1984م.
55- محمد شفيع السيد ،الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي،ط1، القاهرة، 1986م.
56-محمد الدسوقي ، البنية اللغوية في النَّص الشعري،دار العلم والإيمان، ط1، مصر، 2009م.
57-محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي ، محاولة تحليل وتحديد، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، ط1، تونس، 1996م.

58- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا 2002م.
59- محسن أطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ط1، بغداد، 1982م.
60- منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986م.
61- مصطفى السعدني، الملفوظ الشعري، جدلية بين الدال والمدلول،قراءة في تراثنا النقدي والبلاغي ، منشأة المعارف، الإسكندرية،1989م.
62- موفق قاسم الخاتوني، دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، قراءة في شعر محمد صابر عبيد،دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا،2013م.
63- مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر،منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2006م.
64- مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب،ط1، ليبيا، 1984م.
65- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، الجزء الأول، ط1، دار هومه، الجزائر،1997م.
66- نور الهدى لوشن،علم الدلالة ، دراسة وتطبيق، منشورات خان يونس، ط1، بنغازي، ليبيا،1995م.
67-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين،ط7، بيروت 1983م.
68- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء و التجلي، دار العلم للملايين،ط1، بيروت،لبنان، 1979م.
69-كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1981م.
70-صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الشروق،ط1، القاهرة ،1998م.

71- صلاح السَّروي ، تحطيم الشكل خلق الشكل في الشعر العربي المعاصر،الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة،1997م.
72- صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، بيروت،لبنان، 1979م.
73- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، ط5، بغداد، 1977م.
74-صالح محمد حسن الرديني ، ثنائية السرد والإيقاع، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاّذقية، سوريا،2011م.
75- عبد القادر رابحي ، النص و التقعيد، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر ، دار الغرب، ط1، وهران، ج1، 2003م.
76- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،تحقيق:رشيد رضا،دار المعرفة، بيروت، لبنان، دون تحديد للطبعة، 1978م.
77-عبد السلام المسدي،قضية البنيوية،دار أمية، ط1، تونس، 1991م.
78-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط1 ، تونس، 1977م.
79- علي ملاَّحي، الجملة الشعرية في القصيدة،مفهومها وخصائصها،دراسة أسلوبية، الجامعة الأردنية، ط1،الأردن،1992م.
80-علي ملاَّحي،الجملة الشعرية في القصيد الجديد،السياب نموذجا،دار أبحاث، ط1، الجزائر،2007م.
81- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة،1993م.
82- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1985م.
83-علوي الهاشمي،السكون المتحرك ،دراسة في البنية و الأسلوب ،تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا، منشورات اتحاد كتاب الإمارات،ط1، 1992م.
84- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي، ط3، بيروت، لبنان،1981م.

85-عبد الإله الصايغ، الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية، الحداثة وتحليل النَّص، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت /الدار البيضاء، لبنان/المغرب، 1999م.
86- عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري ،مكتبة المنار، ط1، الزرقاء، 1985م.
87- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،مؤسسة نوفل، ط1، بيروت، 1980م.
88- عبد الله راجع،القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد،منشورات عيون،ط1، الدار البيضاء، المغرب،1988م، ج1.
89-عزّ الدين المناصرة ، إشكاليات قصيدة النثر: نصّ مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 1 ، 2002م.
90- عدنان بن ذريل ، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق ، 1989م.
91- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، ج1، دار الفكر ، بيروت ، لبنان،1970م.
92- علي عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه،دراسة وتطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر،دار الشروق للنشر والتوزيع،ط1، عمان،الأردن، 1997م.
93- عبد الكريم مجاهد،علم اللسان العربي،دار أسامة للنشر، ط1، الأردن،2005م.
94-عبد الفتاح الديدي، النَّقد و الجمال عند العقَّاد، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1،القاهرة، 1968م.
95- عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل،منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق،سوريا،2005م.
96-فتح الله احمد سليمان ، الأسلوبية: مدخل نظري دراسة وتطبيق ، كلية الآداب، عين شمس ط1، القاهرة ، 1997م.
97- فاطمة محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة الموريتانية العربية الحديثة، وزارة الثقافة، الجزائرية، ط1، 2009م.
98- فتحي النصري،بنية البيت الحر،دراسة في نظام الشعر الحر العروضي، مسكلياني

للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2008م.
99- قدامة بن جعفر، نقد الشعر،تحقيق: كمال مصطفى،ط2، مكتبة الخانجي بمصر والمثنَّى ببغداد ، القاهرة، 1963م.
100- قيس مرابط، أزهار القانون ، قراءة في قصيدة النثر العربيّة من خلال كتاب"لن" لأنسي الحاج ، دار أسبيس للنشر والتوزيع ، ط 1 ، تونس 2008م.
101 - سعد مصلوح ، الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية ، دار البحوث العلمية ، ط1 ، الكويت ، 1980م.
102- سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009م.
103- سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، 1988م.
104- سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.
105- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 1996م.
106- سمر الديوب، الثنايات الضدية،دراسة في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة،ط1،دمشق،سوريا،2009م.
107-شكرى عياد ، موسيقى الشعر العربى، دار المعرفة، ط2، القاهرة،1978م.
108- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ط1، القاهرة ، 1968م.
109- شربل داغر،الشعرية العربية الحديثة،دار توبقال ،الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1988م.
110- يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، ط1، الرباط،المغرب، 1987م.

. المراجع المترجمة:

1- أولمان، ستيفن ، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ترجمة: شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر،ط1، الرياض، 1985م.
2- أ.ريشاردز ،مباديء النقد الأدبي، ترجمة : مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، وزارة

الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة العامة للطباعة والنشر،ط1، القاهرة، 1961م.
3-أرشيبالد ملكيش،الشعر والتجربة،ترجمة:سلمى الخضراء الجيوشي،دار اليقظة العربية، ط1، بيروت،لبنانن1963م.
4- تودوروف، نقد النقد، ترجمة : سامي سويدان ، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 1986م.
5- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م.
6-جان كوهن،اللغة العليا ،النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ،ط1، القاهرة ،1995م
7-مارك شودر و آخرون،أساس النقد الأدبي الحديث،تر:هيفاء هاشم،مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي،ط1،دمشق،سوريا،1966م.
8- رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية،الكويت، 1972م.
9- رومان ياكوبسن، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1،المغرب،1988م.
10- غراهام هوف،الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعيد الدين، المكتبة الوطنية ،ط1، بغداد، 1985م.
11- سوزان بيرانا، جمالية قصيدة النثر،قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون ،ط1، بغداد. دون تحديد للتاريخ.
12- سوزان بيرنار ، جمالية قصيدة النثر، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، ترجمة: زهير مجيد مغامس ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ط2، القاهرة ، 1997م.
13- هنري ميتشونيك، راهن الشعرية، ترجمة:عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، 2003م.
14- يوري لوتمان، تحليل النَّص الشعري، ترجمة و تقديم وتعليق:محمد فتوح أحمد، دار المعارف، 1995م.

15–رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر،ط1، الدار البيضاء،المغرب، 1988م.

16–كريسطيفا، جوليا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر،ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1997م.

.المراجع الأجنبية:

1-Le petit Larousse illustré ,Dictionnaire encyclopédique, paris, 1994.
2- Dictionnaire de linguistique,librairie Larousse, paris ,1973.
3- Meschonic Henri , critique du rythme , anthropologie historique du langages . Editions verdier , paris, 1990.
4- - Meschonic Henri, Pour la poétique I, II, III, Iv, v.ed : Gallimard, paris, 1970/1978.
5- A. Wellek et A. Waren, la théorie littéraire, ed seuil ,paris,1971.
6- I. Tynianov, Le vers lui - même - Les problèmes du vers, ed : U.G.E., Paris 1977.
7- D. DELAS, R. Jakobson, ed : Bertrand Lacoste, Paris, 1993.
8- R. Jakobson, Essais de Linguistique générale, ed : Minuit, 1963.
9- R. Jakobson, Questions de poétique , ed : Seuil,paris ; 1973.
10- P. Zumthor, Introduction a la poésie orale, ed : Seuil, 1983.
11- J. Kristeva, la révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé, ed : Seuil,paris, 1974.
12- J. Mourot , le génie d' un style: Chateaubriand : rythme et sonorité dans les mémoires d' outre tombe, 1969 .
13-G. Dessons, Introduction a la poétique, ed : Dunod,paris, 1995.
14-I. Lotman, Le structure du terte artistique, gallimard, 1973.
15- Bernard, Susan, Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos

jours .Librairie , Nizet, Paris, 1959.
16-Maurice, Grammont, traité de phonétique , ed :librairie delagrave , paris ; 1950 .
17- Daumesnil rené,Le rythme musical , ressources , paris,et Genève ,1979.
18-Mazalegrat Jean, Elément da la métrique française, Armand Colin, Paris, 1982.
19-Michèle Aquien et Georges Molinié: Dictionnaire de rhétorique et de poétique,Paris, LGF - Livre de Poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui ». p : 210

.الرسائل و الأطروحات:

1-محمد حبيب جواد البدران، شعر السياب، دراسة إيقاعية، أطروحة دكتوراه، إشراف: د.أحمد جاسم النجدي، كلية الآداب،جامعة البصرة،العراق،1999م.
2-كمال فنيش،البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر ،مرحلة التحولات،1988-2000م،مذكرة لنيل شهادة الماجستير ،إشراف:الأستاذ الدكتور عزيز لعكايشي،قسم اللغة العربية،كلية اللغات والآداب،جامعة منتوري ،قسنطينة،الموسم الجامعي:2010/2009م.
3- رابح ملوك، بنية قصيدة النثر و إبدالاتها الفنية،أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، إشراف:نور الدين السد، جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله،2008/2007م.
4-صبيرة قاسي،بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ،فترة ما بعد التسعينات، أطروحة لنيل دكتوراه العلوم،إشراف:الدكتور أحمد حيدوش، قسم اللغة العربية وآدابها،كلية اللغات و الآداب،جامعة فرحات عباس، سطيف،الموسم الجامعي:2011/2010م.
5-علي ملاّحي،الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة،مفهومها وخصائصها،مذكرة لنيل الماجستير، إشراف:صلاح فضل قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب ، جامعة عين شمس ،القاهرة،1990/1989م.

.المقالات والمتابعات في المجلات والدوريات والصحف و مواقع الويب:

1- القط عبد القادر، رؤية الشعر المصري المعاصر في مصر، مجلة إبداع، مارس، 1996م.

2-علي جعفر العلاق، الشعر خارج النظم –الشعر داخل اللغة- دراسة في قصيدة النثر، مجلة الأقلام، العدد: 12/11 ، بغداد، 1989م.

3- حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، 1989، مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد.1990م.

4- حسن مخافي، الأسس النظريّة لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث ،(مرحلة التأسيس)، كتابات معاصرة ، بيروت، العدد: 38،أفريل2004م.

5-رقية يحياوي،شعرية الإيقاع في ديوان الجاحظية، قصائد مفدي زكريا المغاربية للشِّعر، التبيين، الجاحظية،الجزائر ، العدد:36.

6- منصف الوهايبي، "ماالإيقاعُ؟"، جريدة القدس العربي،ركن :أدب وفن، عدد:6249، الأربعاء 2009/07/8م.

7- منصف الوهايبي، قراءة في شعر الشابي، ندوة مهرجان الشعر العربي العاشر بالشارقة 2012م، تغطية: جهاد ديب، جريدة الاتحاد، العدد: الموافق لـ: 2012/02/29م.

8- محمد الصالحي، قصيدة النثر،تأملات في المصطلح، مجلة نزوى، العدد:10، أفريل، 1997م.

9- محمد عبد المطلب، نظرية الإيقاع عند المسعدي في ضوء الأسلوبية المعاصرة، الموقع الإلكتروني ألف لام:

"**www.aleflam.net/index.php**."

تاريخ الإدراج: 2011/10/27

10-عبد اللطيف الورَّاري، نقد الإيقاع العربي، جريدة القدس لعربي، العدد: 6875 ، الموافق لِـ:2011/08/20م.

11- حسين أبو النجا،خطية الصّوت وصوتية الخطّي،دراسة في بنية القصيدة الحديثة في الشعر الجزائري المعاصر،علي ملاحي نموذجا،القصيدة،مطبوعات التبيين،الجاحظية، الجزائر، العدد:9، 2001م.
12- عبد اللطيف الوراري، أفق الشعرية ، مدخل إلى شعرية ميتشونيك ، نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر و الإعلان، العدد: 70، سلطنة عمان.أفريل،2012.
13- غيورغي غاتسف، الوعي والفن ، ترجمة: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة ، العدد:146 الكويت، 1990م.
14- فرج العربي ، ضرورة إيقاع الإيقاع والمعنى، نزوى، العدد:13 ،يناير،1998م. http://www.nizwa.com
15- عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر،العراق، 1989م.
16-نجيب العوفي،راهن الشعر المغاربي و رهاناته ،القصيدة، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر،2001م، العدد:9.

فهرس المحتويات:

إهداء.....05

شكر خاص.....06

مقدمة.....07

الفصل التمهيدي:

البنية الإيقاعية وتحولاتها الاصطلاحية والشعرية ..من "الوزن" إلى "الإيقاع".....21

1. "الإيقاع" ..والتحوُّلات الاصطلاحية والشعرية.....21

2. "الإيقاع" والمناهج النقدية المعاصرة.....26

1.2. "الإيقاع" عند الشكلانيين الروس.....26

2.2."الإيقاع" عند "رومان ياكبسون".....29

3.2. "جان مورو" وأسلوبية الأثر.....30

4.2."هنري ميتشونيك" و إنشائية "الإيقاع".....31

3."الإيقاع" وإضافاتُ المغاربيين..... 36

1.3."محمود المسعدي" و إيقاع "السجع".....36

2.3."منصف الوهايبي" و إشكالية المصطلح.....39

3.3."محمد مفتاح"، واصطلاح "الشع/سيقي".....42

4.3. "عبد اللَّطيف الورَّاري" ،ونقد "الإيقاع".....45

5.3."عبد القادر رابحي " العودة إلى النَّص.....47

6.3. "مشري بن خليفة" و إيقاعية الخطاب.....49

7.3."فرج العربي" ، وإيقاع "الإيقاع".....50

الفصلُ الأوَل:

. بنية الإيقاع الشعري العربي و أشكالها الأسلوبية.....54

1.إيقاع الصّوت في البنية الشعرية.....56
1.1.إيقاعُ التّوازي.....57
2.1.إيقاع التكرار.....61
1.2.1.نظام التكرار.....63
2.2.1.أشكال التكرار الإيقاعي.....64
3.2.1.الوظائف الأسلوبية للتكرار 75
2.إيقاع القافية الشعرية.....76
1.2.القافية البسيطة.....79
2.2.القافية المتواطئة.....82
3.2.القافية المتوالية والمتناوبة.....83
4.2.القافية الحرة/المنوعة.....84
3. إيقاع قصيدة النثر.....86
1.3.قصيدة النثر،،الخلفية والمرجعيات.....86
2.3.محددات إيقاع قصيدة النثر.....89
4.إيقاع البياض.في البنية الشعرية.....97

الفصلُ الثَّاني:

أسلوبية التشكيل الإيقاعي لديوان الجاحظية..... 101
1.التشكيلات الوزنية المشكلة للديوان.....103
1.1. التشكيل الإيقاعي للقصائد العمودية.....103
2.1.التَّشكيل الإيقاعي للقصائد الحرة.....105
3.1. الوظيفة الدلالية للإيقاع.....109
1.3.1.دلالات إيقاع "فاعلن".....109
2.3.1.دلالات إيقاع "فاعلاتن".....111

1.3.3.دلالات إيقاع "فعولن".....112
1.3.4.دلالات إيقاع "متفاعلن".....113
1.3.5.دلالات إيقاع "مفاعلتن".....115
1.3.6.دلالات إيقاع "التمزيج".....116
1.4. التمثيل العددي للقصائد النثرية في الديوان.....122
2. تمثلات "القافية" وأشكالها في الديوان.....124
1.2.القافية البسيطة.....125
2.2.القافية المتواطئة.....133
3.2.القافية المتوالية والمتناوبة.....134
4.2.المنوَّعة/الحرَّة.....137
3.أشكال الروي في الديوان.....142
1.3.نسب تمثيل حروف في النُّصوص العمودية.....142
1.3.أشكال الروي في النُّصوص الحرَّة والنثرية.....144

الفصل الثَّالث:

البنيةُ الإيقاعية لديوان الجاحظية..أساليبها ومستوياتها.....152
1. بنية الوقفة و تمثلاتها الإيقاعية: 154
1.1.الوقفة التامة.....154
2.1.الوقفة الوزنية.....158
3.1.الوقفة الدلالية.....169
2 . بنية "التضمين" و حركيتها الإيقاعية.....172
1.2.التّضمين الشعري.....173
2.2.التضمين القرآني.....177
2.2.التضمين النَّثري.....179
3.علاماتُ التَّرقيم في الديوان.....182

الفصل الرَّابع:

أسلوب التكرار في ديوان الجاحظية أشكاله و تمثلاته الإيقاعية.....195

1. التكرار الاستهلالي.....197

2.التكرار الختامي.....206

3.التكرار الدَّائري.....207

4.تكرار اللاَّزمة.....210

5.التكرارُ التراكمي.....214

.خاتمة.....234

مصادر البحث ومراجعه.....240

فهرس

المحتويات.....255

ملحق:.....259

.ثبت بأهم المصطلحات الواردة في البحث.....260

.ملخَّص بالفرنسية.....262

ملحق:

ثبْت بأهم المصطلحات الواردة في البحث

Rythme	إيقاع
Mètre	وزن
Métrique	عروضي
Vers	بيت
Insistence	نبر
Equivalence	تكافؤ
Parallélisme	توازي
Similarité	تشاكل
réverbération	ترجيع
Signe	علامة
Signifiance	تدلال
Consonance	سجْع
Paronomase	جناس
Répétition	تكرار
Rhyme	قافية
Mesure	تفعيلة
Son	صوت
Enjambement/inclusion	تضمين
rejet	تضمين تأخيري
contre-rejet	تضمين تقديمي
tenez	الوقفة

rythme musical	إيقاع موسيقي
Critique du rythme	نقد الإيقاع
Procède	إجراء
Intonation	تنغيم
Harmonie	تناغم
proportionnalité	تناسب
balance	توازن
Dissonance	تنافر
Mesure	تفعيلة
La Rime finale	الروي
hongrois	المجرى

Résumé :

Il a été convenu que l'expérience de la poésie Maghrébine contemporaine n'a pas bénéficiée comme sa semblable, la poésie orientale, de l'étude de ses différents aspects stylistiques, de sa créativité et de son aspect esthétique.

Ceci est dû à plusieurs facteurs qui ne sont pas de l'ordre de cette étude et si, étude avait eue lieu, rarissime soit-elle; elle n'avait de définition, que cette expérience qui a été faite par certains intellectuels, à l'instar de ce qu'a présenté " Mohammed Bennis » et « Salah Fadl ".

Toutefois, ces études "nombreuses" ne se sont pas arrêtées aux limites de ces expériences et de ce qui tournait, autour de la structure prosodique, à l'exception notamment de certaines études locales, sous forme d'articles, d'études ou de thèses, à l'instar de l'étude faite par la Mauritanienne " Fatima Mohamed Mahmoud Abdel - Wahab ", " Mohammed Salah Youssef Abdel - kader ", "Mohamed Almakiri " et la touche de " ;Mohamed meftah.

Egalement, un certain nombre d'interventions d' un groupe d'étudiants selon ce qui a été présenté par « moncif El wahaybi "," Abdelmalek Mortadh "," Nasser Louhichi , "Harkat Mustafa "," Mechri ben Khalifa ".

Toutefois, la chronique de la poésie maghrébine a encore plus besoin que jamais d'études portant sur les spécificités stylistiques dans le cadre de l'interculturel qui s'impose.
Il est aussi louable, l'effort que fournissent les Académiciens et les intellectuels du Grand Maghreb arabe, à travers les initiatives de communication, de l'édition et des forums littéraires pour l'enrichissement de la scène culturelle.

Pour la crédibilité et la foi scientifique, le docteur **"rokaya Yahyaoui "** a présenté une étude, dans ce sens, à caractère mauresque dans un

article, dans la revue **" El-tabyin "** dans son n ° 36 , publié en 2011 , et a été la pionnière, dans une tentative pour étudier les divergences et les sous-jacents, dans son analyse de différents textes: algériens / tunisiens / marocains - comme elle le souligne.

Probablement le catalyseur de l'étude à ce niveau , est que beaucoup de ces textes se sont imposées d'eux-mêmes, qu'ils soient des textes de poésie en vers, avec une rime ou en prose, à travers les prix régionaux et arabes décernés , et a réussi à se frayer un chemin vers l'autre objectif que tout ce qui est oriental se considère comme une norme d'évaluation référentielle - Ces prix qui ont contribué à l'émanation et à la structuration de la scène poétique maghrébine et a donné une idée approximative de ce qui se qui existe à l'instar du: **«Diwan El.jahidhia "** qui représente la chronique de la poésie qui s'étend sur deux décennies et qui a émergé du prix **« mauresque de la poésie**".
Ce prix, malgré les contre verses a été lancée principalement, en 1990 grâce à l'effort particulier du défunt écrivain algérien et président de l'association " **El DJahidia"** : **"Taher wattar".**
Le marocain **"Najib El Awfi"** disait de lui qu'il était "L'homme des missions culturelles, impossibles".

L'association est connue pour son accueil qui a dépassé mille participations et dont une soixantaine de poètes algériens, tunisiens et marocains ont partagé le prix, pour couronner cet effort, avec ce " recueil", après la concrétisation, même partielle du la scène poétique mauresque.

Ceci demeure, aussi la concrétisation, également d'une vision proche de la réalité sur la présence de la dynamique de la scène poétique de cette partie du monde arabe, en conflits de "centralisation et d'extrémisme".

" **Mohammed Bennis "** l'avait qualifié de " la maladie orientale"; chose qui a entraîné une pénurie dans l'élaboration d'études objectives et qui a causé le repliement sur soi du mouvement, malgré la dynamique et la diversité qu'il ait connu, dans les vingt dernières

années , en particulier par le **«Jaizat mofdi Zakaria"** de la poésie mauresque ", qui a ouvert la porte, toute grande devant les nouveaux textes et par conséquent; devant bon nombre de poètes maghrébins qui se sont imposés, dans bon nombre de manifestations culturelles.

Ce prix a été l'appui pour de nombreux poètes du Maghreb qui ont fait leurs preuves par la persévérance et l'effort continu malgré tous les obstacles et toutes les difficultés qu'a connu notre pays et tous les conflits politiques des pays du Maghreb ce qui confirme la crédibilité, et la forte présence du texte maghrébin.

L'épilogue a été souscrit par **" Diwan El Jahidhia"** qui est considéré, étant l'unique chronique de poésie, jusqu'à ce jour qui inscrit le renouveau d'une époque de transition, d'ouverture et d'expérimentation

Pour entamer ce travail, j'ai pensé me lancer, à partir de deux théories principales :

- Pourquoi la structure sonore du texte poétique mauresque, en particulier ?
- Est-il possible de confirmer la particularité sonore qui distingue le texte poétique mauresque, de tous les autres?

Et si c'est le cas :

- Quelles sont les particularités sonores qui composent les textes poétiques mauresques, à travers **" Diwan El Jahidhia" ?**

Il est certain que l'expérience poétique mauresque, avec sa richesse et sa diversité, a ses particularités.

Considérant la " sonorité " comme une base de la rhétorique, structurée, sur "la prosodie" et sur le maniement du mot, il y aura deux niveaux :

A – L'homophonie : Le but de ce niveau est d'intégrer le raffinement esthétique de la rhétorique comme les figures de la versification:

(La paronymie, l'anaphore, le parallélisme, la modulation...) et d'autres .

B – La sémantique : A ce niveau, s'effectue l'exploitation des indices des structures sémantiques dans l'unité grammaticale, qu'est "la phrase" comme:

" La transposition, l'antériorité et la postériorité, la liaison et la séparation…etc".

A l'unisson de ces deux niveaux, apparaît la structure **" sonore"** des textes étudiés qui met en évidence les performances de l'esthétique phonique et de ce qui s'en suit.

La **" sonorité ";** objet de cette étude et sa mission réside, dans l'apport poétique, à travers toutes les composantes poétiques: (Linguistiques, artistiques et structurales).

Face à cette diversité poétique, nous sommes contraints d'analyser, d"avantage ces composantes pour parvenir, aux objectifs assignées de cette thèse.

Pour s'attarder sur les déterminatifs de cette réalisation poétique sonore,

nous avons adopté le procédé stylistique, de par son côté homophonique et statistique, sans exclure les autres procédés, voire le procédé sémiologique.

Mon étude a été répartie, en quatre chapitres, après avoir mis, en place un avant- chapitre qui traite de **" La transition de la prosodie, à la sonorité".**

J'ai mis l'accent sur les modifications méthodologiques des études critiques contemporaines qui ont marqué ce côté en s'appuyant sur les rajouts des Maghrébins.

Dans mon premier chapitre, j'ai étudié, d'abord les" **déterminatifs sonores"** qui seront, au cœur de cette étude, ensuite " la sonorité de **"la rime":" la prosodie"** et enfin, la sonorité du **" poème en prose".**

Dans mon deuxième chapitre, j'ai étudié **" la prosodie"**, en favorisant le procédé statistique, en analysant les structures versificatrices du poème vertical, prosodique, au poème libre, en prose. Dans le deuxième élément, j'ai étudié les structures métriques (la rime) et prosodiques, avec leurs composantes, à savoir:

(la composante métrique, la composante tripartite et la composante sémantique).

J'ai étudié le système de la rime :(La rime impliquée, la rime successive, la rime alternative).

Pour passer, après à la métrique comme élément de sonorité, spécifique et démonstratif.

Dans mon troisième chapitre, j'ai étudié " l'anaphore" des textes poétiques et considéré ce dernier comme terme générique, critique dont j'ai contourné les niveaux et énuméré les fonctions, pour ensuite, donner des modèles opérationnels, d'où l'on peut dénombrer " les anaphores" et leurs représentations, dans les textes étudiés.

Dans ce même contexte, j'ai étudié **" la sonorité"** et **"la composition",** de par la divergence et la convergence, passant par **"**

la modulation prosodique", puis par le côté sonore des notes d'énumération.

Dans mon quatrième chapitre, j'ai étudié "les anaphores" comme élément de sonorité, dans les textes de chroniques poétiques " Diwan".

En résumé, l'étude a aboutit, au suivant:

- L'expérience poétiques mauresque s'est caractérisée par une prédominance du "commun", sans qu'elle puisse voir l'émergence d' une quelconque expérience originale, de par la dimension "sonore".
- L'expérience du texte poétique **"en prose",** a proposé un nouveau style poétique, déterminant de nouvelles sonorités qui sont de l'ordre d'une étude linguistique.
- Le mouvement critique maghrébin a ajouté un plus, au côté " **sonorité",**

Qui n'a pas été suivi par le texte poétique mauresque, même si certains des critiques sont eux-mêmes des poètes.

Un renouveau et une révolution poétique peuvent voir leurs prémices apparaître, du Maghreb.

Enfin, je souhaite que ce projet soit agréé par le comité scientifique, distingué et qu'il soit enrichi par leurs correctifs, leurs recommandations et leurs précieux conseils qui m'orienteront et me guideront, dans ma carrière professionnelle.

L'étudiant :
Bachir Daifallah