الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي ولبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف–المسيلة–

كلية الآداب و اللغات

القسم :اللغة و الأدب العربية

رقم : L15/288

ميدان: لغة وأدب عربي

الفرع :دراسات ادبية

التخصص: أدب جزائري

مذكـــرة مقـــدمة لـــنيل شهـــادة المـــاستر أكاديمـــي

إعداد الطالب (ة) : رأفت بركة

تحت عنوان :

بنية الايقاع في الشعر الجزائري المعاصر "ديوان الدواوين لعقاب بلخير أنموذجا"

تاريخ المناقشة: 2017/05/25.

لجنة المناقشة:

د/ بلقاسم جياب	جامعة : المسيلة	رئيسا
د/ خالد شبلي	جامعة : المسيلة	مشرفا ومقررا
د/ عثمان مقيرش	جامعة : المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1437/1438هـ ــ 2016 /2017 م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــــــدمة

مقدمة

الشعر الجزائري المعاصر تأثر بالتغيير الذي طرأ على الشعر العربي بصفة عامة والذي خرج فيه عن السائد والمألوف، ومن أهم ما أتت به الرياح هي الاختلاف حول مصطلح مهم في الشعر هو مصطلح الإيقاع، إذ يعد الإيقاع في الشعر المعاصر من أهم المفاهيم التي استعصت على النقاد والشعراء ، ويدور هذا الجدال حول الوظائف التي يؤديها الإيقاع والعناصر التي تنطوي تحته وتسهم في إيجاده.

ولقد نظرت الدراسات القديمة منذ القديم لأهمية الإيقاع في الشعر لكن في إطار القصيدة القديمة وفقط ، وكان العرب القدامى على دراية بعنصر الموسيقى واعتبروا العنصر الفاعل في القصيدة ، بل وصفوا الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى.

وقد تناولت الدراسات اللغوية العربية القديمة الأوزان والقافية ، لكن اهتماماً كان منصبا على الوزن وحده ، لأنهم اعتمدوا على الأوزان الخليلية واعتبروها المصدر الوحيد للموسيقى، وهذا يعني أن مصطلحي الإيقاع والوزن هناك تدخل بينهما إلا إنهما ليس مترادفين ، فللإيقاع علاقة لصيقة بالوزن سواء في الشعر العمودي أو الشعر التفعيلة. الحديث تجاوز الرؤية القديمة للوزن القافية والإيقاع ككل.

ولكن النقد الحديث تجاوز الرؤية القديمة للوزن والقافية و الإيقاع ككل ، واهتم بتجربة شعرية جديدة هي تجربة الشعر الحر، فهي لا تشكل للطاقات الشعرية بل أصبح يمكنه أن يطول بقصر جملة الإيقاعية.

وهذه الخاصية الجوهرية التي دعت إلى البحث على نظام جديد للأوزان بتحرر الشاعر فيه من أغلال القديم ويتحرر الشاعر من وحدة البيت إلى وحدة النص الشعري ، وهذا ما دفعنا لاختيار هذا العنوان للحث فيه "بنية الايقاع في الشعر الجزائري المعاصر"، واتبعنا في بحثنا هذا المنهج التحليلي لملائمته لمثل هكذا دراسات.

وقد حاولت بمنهجية واخترت قصائد من ديوان الدواوين للدكتور بلخير، والتي كانت متزامنة مع الحداثة الشعرية، التي ميزت الشعر الجزائري المعاصر والتي بإيقاعها ضمن هذا التيار التجديدي، وكان دافعنا لاختيار هذا الموضوع الذي هو الإيقاع في الشعر لأهميته في تقويم الشعر وما رأيناه من عزوف الباحثين عن المواضيع المتعلقة بالشعر.

وهو ما دفعني لطرح التساؤلات التالية: مما تتشكل البنية الايقاعية في الشعر الجزائري المعاصر؟ وما أكثر ما يميزها عن ما سبق من البنى الايقاعية السابقة؟

ولقد اعتمدت في البحث الموسوم ب" بنية الإيقاع في التعريف الجزائري المعاصر، على مجموعة من الخطوات الضرورية متمثلة في مقدمة وفصلين وخاتمة وذلك للوصول إلى المبتغى ألا وهو وصفه الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، تضمن الفصل الأول من البحث مفهوم الإيقاع والذي حاولنا من خلاله إلى تحديد مفهوم الإيقاع، والذي هو أصلا مكتلف بالصعوبات عديدة لأنه يقع عند ملتقى مفاهيم شعرية غير محددة بشكل دقيق.

وأيضا علاقة الإيقاع بالوزن، وما وجدنا من اختلاف في الآراء خولة الصلة بين الإيقاع والوزن، وعلاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت والذي حاولنا فيه ارتباط الإيقاع بالموسيقى الشعرية والأصوات، وأيضا عنصر التوازن الصوتي والإيقاع، وحاولنا فيه إظهار وظيفة الموازنات الصوتية في النص الشعري، الصوت هو جزء من الأجزاء التي تكون البنية الصوتية الإيقاعية.

وكذلك تناولنا علاقة الوزن بالدلالة، والذي طرحنا فيه مدى علاقة المستوى الدلالي بالمستوى الإيقاعي، وهل صحيح أن تناغمهما يعنى التكامل في العمل الفني .

أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا والذي كان هو الجانب من بحثنا هذا، حيث كان تطبيقاً في الشعر الجزائري المعاصر من خلال ديوان الدواوين لعقاب بلخير، والذي تناولنا فيه عنصر القافية، حيث تطرقنا إلى تعريف القافية وأنواعها وخاصة شكلها الجديد المطلق في الشعر الحر.

وبعد القافية تطرقنا إلى رؤيتها في مطلقة ومقيدة أيضا، ومن حيث تنوعه في الأسطر الشعرية.

والشاعر الجزائري نجده لا يكثر من الجناس الا ما أتى خدمة للمعنى في ثوب قصير، فطبيعة الشعر الحر القائم على وحدة التفعيلة، والتوزيع والتدوير، ربما لا تجعل الشاعر يوليه اهتماما كما يهتم بالمكان وملئ فضائه.

ونجد أن التكرار هو الطريقة التعبيرية الأنجع للدلالة على المعاني، والتكرار يشكل ممارسة واعية تعتمد استثمار القوة السيكولوجية لفعل الاعادة فاستطاعت ارتياد آفاق شعرية أرحب مما فتحته أشكال التكرار القديمة.

وقد اعتمدت على هذا الديوان من أجل معالجة بعض الخصائص بالإيقاع الشعري في القصيدة الجزائرية المعاصرة، وهكذا الديوان شكل مدونة بحثني، ولم يكن اختياري على سبيل مفاضلة الدواوين من حيث القيمة الشعرية والفنية ،لكننا اخترت هذا الديوان باعتباره نموذجاً حاولت من خلاله دراسة كشف بعض خصائص الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر .

وكان لابد علينا لتحقيق كل تلك الخطوات الاستعانة بقائمة من المصادر والمراجع، ومن الواجب أن نذكر أهم الكتب والدراسات التي اهتمت بهذا الجانب، والذي هو من أهم جوانب القصيدة الشعرية نذكر منها : الشعر العربي الحديث، بنياته وابدلاته لمحمد بنيس، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر لعبد الرحمان تبرماسين، محمد عبد الحميد في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، موسيقى في الشعر العربي لشكري محمد عباد، الإيقاع والزمان لجودت فخر الدين، الإيقاع في الشعر الجزائري لحسين أبو النجا سيد البحراوي العروض وإيقاعات الشعر العربي، علم الأصوات لكمال بشر أمين ،علي السيد في علمي العروض والقافية .

ومجموعة من الكتب المترجمة منها: طبيعة الشعر لهربرت ريد، تحليل النص الشعري بنية القصيدة لدوري لوتمان، مسائل فلسفة الفن المعاصرة لجان ماري جوير، و الرسائل الجامعية المتخصصة في مجال بحثنا.

هذا وقد واجهتنا بعض الصعوبات والعراقيل في انجاز هذا العمل ، كغيرنا من الباحثين ، ومنها صعوبة الحصول على بعض المذكرات الجامعية المتخصصة، وصعوبة التنسيق بين العمل والدراسة، وأحمد الله الذي نور لنا طريق هذا البحث، وأوجه شكري للأستاذ المشرف الدكتور شبلي خالد الذي كان دعامة قوية لي وأعضاء لجنة المناقشة.

الفصل الأول: الايقاع

المفهوم والوظيفة

1 – الايقاع والوظيفة

2 – بنية الوزن

تمهيد:

يعد الإيقاع من المفاهيم التي استعصت على التعريف النهائي، فلفظ الإيقاع في أصله من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة، ولا من مصطلحات علوم العروض، ونقد الشعر، وقد النقاد العرب المحوثون إسهامات فاعلة في المستوى النظري بتعريف الإيقاع فهو "توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة، مع التفريق بين الوزن والإيقاع، ويمكن التفريق بين الإيقاع والوزن ذلك أن الوزن مؤلف من تعاقب أزمنة الألحان القوية واللينة في نظام ثابت ومكرر، على حين أن الإيقاع مصحوب بنقرات مختلفة الكم والكيف، تدل على بداية اللحن، ونهايته، أو على أماكن الضغط واللين في أجزائه.

ولا شك أن بعض أقسام الإيقاع مطابقة لأقسام الوزن، إلا أن هذه المطابقة ليست متصلة، ومستمرة ذلك أن الوزن في بداية التأليف يظل على حاله حتى نهاية اللحن، لأنه نظام ميكانيكي ثابت، في حين أن الإيقاع كثيرا ما يختلف باختلاف مراحل اللحن.

ويتضح من المفاهيم السابقة للإيقاع أن اتعقد علاقاته أفضى إلى صعوبة تحديد جوهره، إلا أن جميعها تلتقي في إقامة مفهوم الإيقاع عل مبدأ التكرار المعاودة المبني على الانتظام والتناغم الزمني مع ضرورة التفريق بين الوزن والإيقاع من منطلق الثبات والتغير.

ولهذا سنسعى من خلال هذا الفصل إلى السعي إلى إيجاد مفهوم محدد للإيقاع وعلاقته بالمفاهيم الأخرى خاصة منها الوزن.

المبحث الأول: الايقاع والوظيفة

المطلب الأول: ماهية الإيقاع:

هناك اختلاف واقع بين الباحثين على ماهية وتعريف الإيقاع وأدواته، ولكن الشيء الذي يلتقي عنده هؤلاء هو مكانته الأساسية في تقويم الشعر، فالفيلسوف اليوناني أفلاطون يرى أن "النزعة الطبيعية إلى الانسجام والإيقاع هي الأساس في الشعر"[1]، ويذهب أرسطو إلى مثل هذا حين يقرر أن الإيقاع هو غريزة طبيعية في الإنسان شأنه شأن المحاكاة[2] وهذا ما يؤكده هربرت ريد Herbert Reed بقوله: "إن شيئا واحدا في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يقيني ثابت، وهو أن الشعر، تاريخيا وإبداعيا، يكتسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي ... تأتي الشاعر أولا ثم يأتي بعده العروضي"[3] معنى هذا أن الإيقاع عنصر ضروري في ومكون أساسي من مكونات الشعر، لا عنصر كمالي يمكن إضافته أو الامتناع عنه، وفي النقد العربي المعاصر هناك إلحاح على الأهمية التي يكسبها الإيقاع باعتباره عنصرا بانيا لجمالية القصيدة ودلالتها، فهو قسيم الصورة الشعرية في بناء النص الشعري إبداعا وتلقيا[4].

إذا "مفهوم الإيقاع صعب التحديد تؤسسه دورة منتظمة لمعلم ثابت مهما كانت طبيعته، كان يتعلق الأمر مثلا بالدورة الدموية، والتنفس، ...إلخ"[5]، وترجع صعوبة تحديده نظريا لاتسامه بخاصية التسلل والتسرب وعدم الثبات، أما من الناحية التطبيقية فإن الإيقاع

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973، ص13، الهامش1.

[2] المرجع نفسه، ص 13. الهامش 1.

[3] هربرت ريد، طبيعة الشعر، ترجمة عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص51.

[4] نعيم الباقي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات أحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، ص222.

[5] M,Equzien dictiocreautre de poetiqique , librairie générale francaise, 1993, p254.

يعد شيئا بديهيا، إذ يمكن للجميع منحه المفهوم المناسب[1] وما يجعل الخوض في الإيقاع مكتلفا بصعوبات عديدة أنه يقع عند متلقي مفاهيم شعرية غير محددة بشكل دقيق[2] وبسبب شساعة المجال الدلالي لكلمة "إيقاع" فإن البعض ذهب إلى الدعوة للاحتفاظ بهذه الكلمة لوصف التأثيرات الجمالية.[3]

وهذه الشساعة في دلالته ترجع إلى أنه يشمل الكثير والكثير من الأمور إذ "هناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية، كما أن للإيقاع ظاهرة لغوية عامة[4] ويذهب محمد العياشي إلى أن مفهوم الإيقاع يتوزع على ثلاث حركات: الحركة اللفظية (الشعر) والحركة الصوتية (الموسيقى)، والحركة البدنية(الرقص)، وهو ليس شيئا ماديا كما يرى أصحاب النزعة المادية، بل هو شيء كامن في قلب الفنان الذي يخرجه للناس في قالب لفظي أو صوتي أو حركي، إذ تعمل المادة على تجسيمه حين يتلبس بها لا ماديا[5].

فالإيقاع هو: "سابق للموسيقى والشعر والرقص، فهو مستوحى من الطبيعة ومن حركة الإنسان والحيوان. وكل أولئك موجود قبل أن توجد الفنون سابقة الذكر"[6] وهذه النظرة للإيقاع إلى أن تتشابه مع نظرة إليوت Thomas Elliott الذي يرى أن القصيدة تميل "إلى تحقيق ذاتها أولا باعتبارها إيقاعا مستقلا قبل أن تصل إلى التعبير بالكلمات، وأن هذا الإيقاع يمكن أن يولد الفكرة والصورة"[7].

---

[1] I leéd, p253

[2] حاتم الصكر ، حلم الفراشة بالإيقاع الداخلي والخصائص الفنية في قصيدة النشر، أرملة للنشر والتوزيع، ط1 الأردن.

[3] هربرت ريد، طبيعة الشعر، ص51.

[4] رينه وبلك .وأوستن وارين، نظرية الأدب ، ص165.

[5] محمد العياشي، نظرية الايقاع، المطبعة العصرية، تونس، 1976، ص125.

[6] المرجع نفسه، ص 125.

[7] ت س إليوت، في الشعر والشعراء، ترجمة محمد جديد، دار كتمان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991، ص42.

إن كلمة إيقاع Rhcim بمعنى "سال"، وحسب "بنفينيست" Bnvenist تعني هذه الكلمة شكل كل ما ليس ذا نظام صارم إنه ارتجالي، آني، متغير"[1].

ويجل فعل "السيلان" إلى حركة متغيرة بانتظام ينتج من خلالها إيقاعات متناسقة تصحبها أصوات على شكل نغمات يطرب لها السمع، وإلى شيء قريب من هذا ينوه يوري لوتمان Yuri Autaman عندما يجعل الإيقاع "ذلك الانتظام والتناغم الزمني الذي يشكل أي عمل منتظم"[2]، ويفرق لوتمان Autaman هنا بين التردد والتكرار في الطبيعة والتكرار في الشعر، ومن ثم نجد أنفسنا أمام نوعين من الإيقاع: الإيقاع المتعلق بالطبيعة، والإيقاع الشعري، يتمثل الأول في تكرار أوضاع معينة من خلال فوارق زمنية معنية كتوالي فصول السنة على سبيل المثال[3] أو توالي أيام الأسبوع، أما الإيقاع في الشعر فهو ظاهرة مخالفة تماما لسابقتها، "فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضيعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس متساو، وبهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة"[4].

المطلب الثاني: الإيقاع والوزن

هناك من الباحثين أن مصطلح الإيقاع جاء نتاج الاحتكاك بالثقافة الغربية وأدبها، وما يقابله في نقدنا القديم هو "مصطلح العروض"، ومن هؤلاء مصطفى حركات الذي يشير

[1] Joille criade tamine, dictionnaire de critique, literaire, ceres édition Tunis 1998, p274.

[2] بوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة، تر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1997، ص70.

[3] المرجع نفسه، ص70.

[4] المرجع نفسه، ص ص70-71.

إلى غياب مصطلح الإيقاع في معجم البلاغة العربي، فهو ناتج عن التأثر بالثقافة الغربية تحديدا[1].

ولكن عندما نخوض بحر الدراسات القديمة نجد مصطلح موجود في فيها، مثل صلبا صلبا العلوي الذي يقول "وللشهر الموزون ايقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم من وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، ثم قبوله له، واشما له عليه، وأن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه."[2]

ومن خلال تحقيق العلاقة بين الوزن والمعنى يسهم في تشكيل بناء الإيقاع، وهذا إقرار بوجود الإيقاع الشعري وإلى شموليته، وهو من جهة أخرى فإن النقد العربي يشير دائما إلى أن الوزن خاضع للمعنى في النص الشعري، فارتبط الوزن الشعري بعناصر اللغة وبنيتها الدلالية هو الذي "يميز العناصر الصوتية في الشعر عن العناصر الصوتية في الموسيقى."[3]

ويلاحظ حاتم الصكر غياب مصطلح "الإيقاع" عن المعاجم العربية الأولى، ومفاهيم معجم "العين" لواضع علم العروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، ويعزو الصكر هذا الغياب إلى أن العروض العربي قد وضعت قواعده وقوانينه اعتمادا على معطيات صوتية مأخوذة من رواية الشعر وإنشاده، ومن ثم فقد روعي فيه المدد الزمنية والتساوي في الحركات والسكنات، أي ما يعبر عنه تعبيرا دقيقا بلفظة الوزن."[4]

[1] ينظر مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

[2] محمد أحمد طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، تحقيق عباس عبد الساتر، بيروت، 1952، ص20.

[3] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، ط1، القاهرة، بيروت، 2003، ص301.

[4] حاتم الصكر، حلم الفراشة، ص24.

إن الإشكالية حول أصل المصطلح وفقط، بل تتعدى إلى الجدل والصراع حول مفهوم الإيقاع وعلاقته بالوزن، إذ يرى البعض أن الإيقاع يشمل الوزن، فهذا يدخل في تشكيل بنية الإيقاع، فالوزن عبارة عن "قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه"[1]، أما الباحث نعيم الياقي فيشير إلى أن للشعر نمطين من الموسيقى، تشمل النمط الأول في الوزن، وهو ذو طابع خارجي، يقابله نمط ثان ذو طابع داخلي هو الإيقاع Rythme وميزة هذا النمط أنه يتأسس على قاعدتين: قاعدة الغياب، غياب أية صيغة جاهزة يصب الشاعر فيها تجربته الشعرية، وقاعدة الشعور التي تتخلص في التناغم بين الإيقاع والشعور.[2]

ونجد الدارس محمد فتوح أحمد يفرق بين مصطلحي الوزن (Meter) والإيقاع (Aytheme)، فالوزن يرتبط بالصوت من حيث هو فتحة أو ضمة أو لام أو باء ... إلخ، أما الإيقاع فيرتبط بالصوت من حيث خصائصه السياقية كالدرجة والمدى والنبر والتردد ... إلخ، ومن ذلك تثبيت طريقة النطق بالصوت وتمييز السياق الوارد فيه[3]، وهنا نلاحظ أن الإيقاع كأنه يتجاوز مفهوم الوزن كنمط من الأصوات إلى مفهوم آخر يتعلق بوظيفة هذه الأصوات في السياق لتحقيق موسيقى الشعر التي "لا تنحصر فقط في نظام المقاطع والحركات والسكنات الذي يتكرر بعينه من بيت إلى بيت آخر، بل يتعدى ذلك إلى وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو بترددها على نحو معين"[4] وقد تم تحديد موسيقى الشعر في النقد الحديث وعلى هذا المبدأ تنوعت إلى نوعين: "الموسيقى الظاهرة التي تمثلها النغمة تحمل لغته (الشعر) في انتظام ملائم مع حالة الكلمة في التركيب الشعري، وهذه النغمة المتواترة هي ما اصطلح منذ القديم على تسميته بالوزن، أما النوع الثاني، فهو التناغم الذي

[1] جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1995، ص29.

[2] نعيم الباقي، أوهاج الحداثة، ص ص24-25.

[3] محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص424.

[4] المرجع نفسه، ص423.

يتم في السياق بين الكلمات والحروف، وهو ما يمكن أن يسمى بالموسيقى الداخلية"[1] ومن خلال هذا التفريق نستطيع القول أن الموسيقى الداخلية هي الإيقاع، وعليه فإن الوزن يتحقق بعنصر النغمة، أما الإيقاع فيحققه التناغم، وبهذا الشكل يصبح للشعر "لونان موسيقيان أولهما الوزن العروضي وثانيهما الإيقاع"[2] ومن هنا فإن الإيقاع بذلك التمديد الحركي الذي نجده بشكل مباشر مع الموسيقى والرقص، وهنا يلتقي الإيقاع بفن الموسيقى، وهو يشكل معطى أنتروبولوجيا وبيولوجيا (التنفس، إيقاع، تعاقب الليل والنهار ...إلخ)، كما يشكل معطى ثقافيا أيضا.[3]

وهناك اهتمام كبير أولاه الباحثين لعلاقة الوزن بالإيقاع منهم محمد الهادي الطرابلسي، إذ يرى أنه مما لا شك فيه "أن الأوزان العروضية التي وضعها القليل في العربية مثلا ليست في أصلها إلا صورا مجردة لإيقاعات كانت قد تحققت في شعر العرب القديم"[4] وهذا يعني أن الأوزان وضعها الخلل هي أصل مستنبط من إيقاعات الشعر القديم، والخليل أوجد هذه الأوزان من خلال من خلال النغم الموجود في الشعر والذي ارتبط به "والمعروف عند العرب أنها كانت تزن الشعر بالغناء"[5] ومن خلال هذا يبين عندنا العلاقة الوطيدة بين الإيقاع والموسيقى والعروض.

ومن الباحثين من مذهب إلى النظر في شمولية مصطلح الإيقاع، منهم علوي الهاشمي، حيث يرى أن أفقية الوزن تتضح في كونه يمتد أول السطر أو البيت لينتهي بنهايته المتمثلة عادة، في القافية، ثم يبدأ من جديد، ويقوم الإيقاع باختراق تلك الخطوط

[1] محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، الأردن، 2005، ص31.

[2] محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته ، ص24.

[3] Joelle gradetune, dictionnaire de créatique leteraire, p27.

[4] محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع والتطويع عندما يتحول الكلام كبيان، دار محمد علي للنشر، ط1، صفاقس، تونس، 2006، ص17.

[5] محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ص32.

الأفقية، بما فيها الوزن ليحولها، عند تقاطعه معها، من مجرد تراكمات كمية إلى مظاهر أسلوبية مميزة"[1]

ويكون تقاطع الإيقاع معها "في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام حيوي خامل"[2] وهذا التأثير ليس ذا اتجاه واحد، لأن الإيقاع نفسه يتغير عند تقاطعه مع تلك العناصر، فيتحول من مجرد ظاهرة صوتية بحتة إلى كون من الفكر والصور والرؤى[3].

وقد يساوي البعض بين الإيقاع والوزن، لأن الأوزان تقريبا هي نفس الإيقاع، لأن الأوزان عبارة عن معايير محدودة ومضبوطة "فالإيقاع من هذه الزاوية لا يتعدى كونه نقلا أمنيا كما في الوزن من ضوابطه"[4]، ولكن في قد يكون الوزن مجرد وزن إنما "الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب"[5].

ومن الممكن ان يكون السبب المحوري في الجدل الحاصل في النقد العربي على مفهوم الإيقاع راجع إلى الاختلاف حول علاقة الإيقاع بالوزن، خصوصا إذا تحدد أن الوزن يتفاعل مع غيره ليشكل البنية الإيقاعية التي تظل "رغم اكتمالها منفتحة على التفاعل والتوالد وعلى مزيد من التنامي والتطور"[6].

---

[1] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص ص23-24.

[2] المرجع نفسه، ص25.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995، ص531.

[5] خالدة سعيد، حركة الإبداع، دار العودة، ط1، بيروت، 1979، ص111.

[6] سامي سويدان، في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1999، ص66.

البحر الشعري إذن، ضرب أو نوع من أنواع الإيقاع مثلما يرى أرسطو، وإذا عكس الأمر قلنا إن البحر ما هو سوى نظرية تفضي إلى تحديد نوع الإيقاع.[1]

ويذهب بعض النقاد إلى أن زمن أبو نواس هو عصر بداية التغيير من الوزن إلى الإيقاع، فقد عمد هذا الأخير إلى استعمال البحور والأوزان التي كان ينفر منها العرب "وكأنه رأى تلك البحور المهملة ما يتناسب مع اتجاهه في الخروج من إيقاع الشعر العربي الجاهلي خصوصا، والتأسيس لإيقاع جديد."[2]

إن النظرة الجديدة إلى الإيقاع ترى فيه عنصرا أرحب مجالا من الوزن، وهذا عكس النظرة القديمة التي ترى الوزن رديفا للإيقاع، وهذا ما نلمسه لدى حازم القرطاجي[3]، وإذا كان الإيقاع أوسع وأرحب كما يلح محمد بنيس، فإن ذلك "لا يلغي العروض بقدر ما يقلصه إلى مجرد دال بين الدوال الأخرى المنتهجة للدلالية"[4]، ويعتبر فيها الإيقاع "الدال الأكبر في الخطاب الشعري به، وبتفاعله مع الدوال الأحرى اللانهائية للنص بين الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينها هو ما يحقق للخطاب دلاليته."[5]

إن خطأ العروضين القدامى هو عدم إدراكهم اتساع الإيقاع وأن العروض مكون من مكوناته يدخل في بنية النص التقليدي، هذا الأخير الذي لم يعد يساير إيقاعه الشروط التي

---

[1] Reeir caread decorer, hari mcahrainee traire de rythme, p71.

[2] جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، ص33.

[3] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2005، ص37.

[4] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته إبدالاتها، ج2، الرومانسية العربي، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2001، ص69.

[5] المرجع نفسه، ص69.

تتطلبها بنية النص الشعري الحديث، وهي شروط ترى في الوزن وسيلة لضبط الإيقاع الداخلي للقصيدة.[1]

إن النص الحديث فرض على الوزن أن تكون له وظيفة بنائية بغض النظر عن الوظيفة التزيينية والنفسية وكذلك الخصيصة التمييزية بين الشعر والنثر التي عرف بها في النص التقليدي، وهذا ما يستدعي إمكانيات أوسع لقراءة الوزن، إذ أن كون البيت التقليدي مبينا على أساس التوازي بين الشطرين لا يبيح أبدا استبعاد الإيقاع عنه، فهذا الأخير يعد عاملا من عوامل البناء، إضافة إلى العروض والعنصر التركيبي، والتفاعل بين هذه العناصر هو ما يجعل الأدلة اللغوية تستسلم للإيقاع وتتحول إلى دوال.[2]

وهذا ينتهي لنا إلى فكرة مهمة سبقت الإشارة إليها أعلاه يقول بها بنيس، مستندا إلى هنري ميشونيك، تتمثل في أن الإيقاع أوسع من العروض.[3]

حيث أن الشعر قد ارتبط منذ العصر الجاهلي، بالإيقاع الموسيقي، وبما أن الشعر يقوم على أوزان، فإن هذه الأوزان ترتبط بالضرورة بالإيقاع، حيث يعتمد كل منهما على الأصوات وهذا ما يجعلها متفقين، خصوصا وأن الوزن عبارة عن تلك المقادير التي "تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقياتها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[4]، والإيقاع ناتج عن "تردد ظاهرة صوتية بما في ذلك الصمت على مسافات زمنية متساوية أو مقابلة."[5]

---

[1] فاضل الغرباوي، الذهب والتراب، الشعر الحديث بين روح المعنى وطبلة الإيقاع، ج5، مجلة شعر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1976، ص556.

[2] محمد ينظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاها، ج1، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2007، ص134.

[3] محمد ينظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاها، المرجع السابق، ص134.

[4] حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق محمد الحبيب، دار الكتب الشرقية، تونس، دت، ص263.

[5] محمد مندور، في الأدب والنقد، ص ص180-181.

ومن ثم يكون الوزن صورة للإيقاع على حد تعبير ريتشارد.[1]

المطلب الثالث: علاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت

كما يلتقي الشعر بالموسيقى في الماهية، فالشعر في تحديده البسيط هو خطاب لغوي مادته الأساس هي الأصوات، وكذلك الموسيقى فهي تقوم على الأصوات.[2]

الإيقاع مصطلح مجتلب من جمال الموسيقى، وذلك لاستخدامه، على سبيل المجاز، للنظام الصوتي اللغوي، انطلاقا من توافق العناصر الصوتية والزمانية.[3]

يعني مصطلح الإيقاع Rythme في اللغة اللاتينية (وهو ذو أصل إغريقي) الحركة المنتظمة الموزونة[4]، والملاحظ أن كل التعاريف الحديثة للإيقاع تلتقي عند هذه العناصر البنائية.

وفي هذا الصدد يشير بنفينيست Bnvenist إلى أن "معنى الإيقاع كمان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج وقد ولدت حركة الأمواج فكرة الإيقاع"[5]، كما يظهر عنصر النظام أيضا في تحديد بعضهم للإيقاع بكونه "الدورة المنتظمة في سلسلة الكلام"[6].

كذلك كان للوزن ارتباط وثيق بالموسيقى، فالإيقاع في الشعر القديم "منقول عن إيقاع الرقص وحركة الأرجل والموسيقى"[7]، ويبدو أن الفاصلة الموسيقى لها نفس الدور الذي تقوم به الفاصلة الإيقاعية في الشعر، أي أن "نسبة القول إلى أن الحروف كنسبة الإيقاع المفصل

---

[1] أ ريشرردز، مبادئ النقد والعلم والشعر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص185.

[2] خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج1، ص44.

[3] محمد بن عبد الرحمان، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأة الإسكندرية، 2001، ص95.

[4] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص99.

[5] Benviniste Ironblemer de liguistique general, telcoll (tel) vollinard, 199, p327.

[6] Deboix dictionnaire de l'inguistique libraire, paris, 1973, P424.

[7] عبد الرحمان تبرماسين، المرجع السابق، ص92.

في النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقطة على النغم ذات فواصل ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل"[1]، وهكذا تكون إزاء معادلة طرفاها الوزن والإيقاع، ولتحقيق التساوي بين الطريفين لأن على الطرفين فإن على الوزن أن يتشكل من فواصل تكونها الحروف، وعلى الإيقاع أن يتشكل من فواصل تكونها النغمات.

وما يلم الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي هو أن الاثنين ينشغلان وفق مبدأ واحد هو مبدأ التقطيع الذي يتحدد بكونه "الاعتماد على وحدات صغيرة لبناء وحدات أكبر"[2] وقد سبق لأفلاطون الإشارة إلى أن هذا الارتباط مؤكدا أن أهم محددات الموسيقى هي نفسها محددا الإيقاع، وهي تلك المتمثلة في الحركة والزمن والنظام[3] إن الحركة والزمن مكونان من مكونات الإيقاع بحكم "أن الزمن غير منفصل عن الحركة ... وبحكم أننا لا ندرك في الإيقاع الأصوات إلا بعد تجريدها"[4]، وبذلك يكون الإيقاع مفهوما تؤسسه البنية والنظام، وهذا ما أشار إليه ابن سينا في كتابه الشفاء"[5].

إن الإيقاع بلغة الموسيقى هو "الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية"[6] وهذا الارتباط بين الإيقاع والموسيقى يفضي إلى الارتباط الوثيق للإيقاع بالحركة، فهو شكل لها، وهو "المظهر الذي تتكرر من خلاله، وعلى فترات نظامية (دوريا)، العناصر المختلفة، الإيقاع، بمعنى دقيق، يفرض كل خلاياه المركزية أن تكون قريبة من الزمن، تتعاقب كما في الموسيقى واللغة وبشكل خاص في الشعر"[7]، وهو

[1] الفرابي، الموسيقي الكبير، تج، فطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص1006.3

[2] خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2005، ص45.

[3] المرجع نفسه، ص61.

[4] المرجع نفسه، ص 61.

[5] المرجع نفسه، 61.

[6] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1981، ص231.

[7] Joelle garle tarine, dictionnaire de crtique eterair, P75.

أيضا ما يثبت فرضية الزمن والحركة والنظام لتحقيق الإيقاع سواء الموسيقى أو اللغوي أو الشعري، وهكذا يخرج الإيقاع إلى مفهوم أوسع، وهو، بمعنى خاص، تكرار لعناصر متباينة مثل تكرار الزمن القوي والزمنين الضعيفين للناس (valse).[1]

وهناك من النقاد من حصر الإيقاع في البعد الصوتي، على أساس أن "الصفة الجوهرية في الإيقاع هي الصوتية، والانسجام الذي يحكم التنوع حتى لا يسقط الإيقاع في الرتابة"[2] وهكذا يتدخل الصوت في تحديد الإيقاع ما إضافة إلى عنصر الانسجام الذي يحقق للإيقاع تنوعه من خلال تحكمه في هذا التنوع نفسه، وهذا حتى يبتعد الإيقاع عن الرتابة التي تفقد الشعر كثيرا من جمالية ولذته، وحين يتعرض ويليك ووارين لتعريف الشعر يشيران إلى أن الشعر "هو تنظيم لنسق من أصوات اللغة"[3] وفي سياق نفسه ينظر سيد البحراوي إلى الإيقاع على أنه مرادف للبنية الصوتية في أي نص أدبي، فنظام الأصوات هو ما يمنحها نظاما قائما على علاقات وقوانين وقواعد[4] ويرى الباحث أن هناك شبه اتفاق "على أن التنظيم الصوتي في الشعر يخلق الإيقاع باعتباره نظاما من الأصوات المتوالية على مدى زمني معين"[5].

ولقد ألح الشكلانيون الروس على أهمية الجانب الصوتي في الشعر، وهم يتفقون على الاعتراف بالقيمة الأساسية والمستقلة للأصوات في الشعر، فحسب جاكوبسن Jacobson، فإن الأصوات هي ما يستدعي الانتباه في "الفكرة الألسنية المنظومة"، وهي ما يبرز في ساحة الوعي، فتتضح بذلك قيمتها المستقلة، من جانب آخر يشدد "بريك" pause على عدم

[1] Thid, P275.

[2] محمد بن عبد الغني: التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص99.

[3] رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص165.

[4] سيد البحراوي، البحث عن لؤلؤة المستحيل بدار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1996، ص57.

[5] المرجع نفسه، الصفة نفسها.

اعتبار الأصوات والتناغمات الصوتية مجرد تنميقات صوتية ملحقة بالشعر[1]، والبناء الصوتي أو الإيقاعي (حسب تعبير تينيانوف Tineanov) هو الخاصية النوعية للشعر عند الشكلانيين.[2]

في المقابل هناك من الدارسين من لا يرى في العناصر الصوتية أهمية، معتبرا إياها عنصر ثانويا مقارنة بالعناصر الإيقاعية الأخرى، تلك المتعلقة بأنساق الحركة والمعنى والمضمون، وفي ذلك إشارة إلى ما عبر عنه محمد عبد الحي بـ"إيقاع النقط" ومحلات البياض"[3] وهذا يقودنا إلى الحديث عن الإيقاع الداخلي والذي هو عند محمد الهادي طرابلسي "حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها، مجردة من عنصر الصر الصوت، وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر، وإنما من خلال فهم متكامل لنمو الحركة"[4]، وهو يقارب الإيقاع الخارجي الذي هو "حركة صوتية تنشأ من نسق بين العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أو الجملة"[5].

ومن ناحية أخرى هناك من ينظر إلى الإيقاع نظرة بنائية تكاملية، وعلى أساس هذه النظرة يكون "إيقاع الشعر هو علاقات خاصة بين مستويات كثيرة أهمها: المستوى النحوي والمستوى البلاغي والمستوى العروضي"[6]، ويستدل الباحث جودت فخر الدين على صحة هذا التحديد بقضية إعجاز القرآن الكريم التي حددها العلماء وبكونها ليست متعلقة في

---

[1] لزيفتان تودوروف، اللغة الشعرية الشكلانيون الروس، تر: سامي سويدان، الشكل العربي المعاصر، ج35، مركز الانماء القومي، بيروت، آذار 196، ص34.

[2] محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، ط1، الدر البيضاء، المغرب، 1990، ص26.

[3] محمد بن عبد الغني، التنظير النقدي والممارسة الابداعية، ص99.

[4] محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع والتطويع، ص13.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، ص29.

مستوى دون غيره كاللفظ والمعنى والصورة، ومن الذين أشاروا إلى هذا عبد القاهر الجرجاني الذي يرد الإعجاز القرآني إلى العلاقات بين مختلف عناصر الليف، وفي هذه إشارة إلى مفهوم الإيقاع.[1]وفي السياق نفسه، سياق نفي اقتصار الإيقاع على الجانب الصوتي، يندرج موقف خالدة سعيد التي تذهب مذهبا ترى فيه أن الإيقاع هو "ذلك النظام الذي يتوالى أو يتسنا وباقيه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جوما (حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة العلاقات (التناغم، التوازي، التداخل)"[2]، إن هذا التحديد يدفعنا إلى القول أن الإيقاع ليس مجرد أصوات وأوزان وعدد من المقاطع، والقوافي تتكرر، إنما الإيقاع هو ذلك التداخل والتناغم بين الأصوات والأفكار والعواطف، إن جمالية الإيقاع تتحدد ببنائه الدلالي والوظائفي، فهو، كما يرى بنفينست " Bnvenist ينظم ما لا يمكن القبض عليه كالزمن والأصوات والحركة واللغة"[3]، وهكذا لم يعد الإيقاع ذلك العنصر الذي ينضاف إلى العناصر الأخرى داخل بنية النص ليحقق جماليته، وإنما أصبح تلك الأداة التي تنظم الأصوات داخل اللغة.

إن الغموض الذي يجثم على الإيقاع يجعل من الصعوبة فهم ماهية أو وضع تعريف واضح شافي كافي له، ولهذا تنثار حوله العديد من التساؤلات والإشكاليات، وهي معقدة بدرجة تعقيد مفهوم الإيقاع نفسه.

المطلب الرابع: التوازن الصوتي والإيقاع الشعري

أثبتت الدراسات الحديثة الصلة المباشرة للإيقاع بالنص الشعري، ولكنها نفت في الوقت نفسه خضوع هذا العنصر للقوانين الصارمة، وهذه ميزة الشعر نفسه الذي ما فتئ يتعرض للتحولات البنائية المختلفة، فهو، حسب ما لا رمي "لغة جديدة أو علاقة تفلت من

[1] جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان ، المرجع السابق، ص30.

[2] خالدة سعيد، حركة الابداع، ص111.

[3] M.Pauion, dictionnaire de Poctique, P335.

التقنين"[1] وعلى أساس العلاقة المعقدة بين الصوت والمعنى ينشأ الجدل بين الإيقاع كمجموعة من المستويات أهمها المستوى الصوتي، والنص كمجموعة مستويات أيضا، فهذا النص يعتبر بمثابة الجسد الذي "يمتلك القدرة على التحرك، وهذه القدرة منشؤها الإيقاع الشعري"[2].

ينظر إلى الصوت على أنه من العناصر التي تدخل في بناء الشعر، فهو يقوم في سياق الكلام بتحقيق الموازنات الصوتية التي تعرف بأنها "اتفاق كلمتين في عدد المقاطع ونوعها وترتيبها"[3].

إن وظيفة هذه الموازنات الصوتية المحصورة في الاتجاه التكاملي هي سمعية تناغمية، ونفس الوظيفة يحققها الصوت في الاتجاه التراكمي للكلمات، إلا أنها تختلف في هذا الاتجاه عنها في الاتجاه التفاعلي[4]، مع العلم أن فاعلية الموازنات الصوتية تتم "في إطار حوار بين الصوت والدلالة :بين الانسجام الصوتي والاختلاف الدلالي من جهة، وبين التفضل الدلالي والتقطيع النظمي من جهة ثانية"[5].

لقد فرق الباحث محمد العمري بين مصطلحي "الموازنة الصوتية" و"التوازن الصوتي"، فالموازنة مأخوذة من علم البيان، وتطابق مفهوم الترصيع، وهي أعم من السجع، فكل سجع وليس كل موازنة سجع"[6].

---

[1] Catrine, dictionnaire de linguistique, biberaire, Paris, 1973, P426.

[2] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص151.

[3] محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996،ص69.

[4] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق، الدار الأبيضاء، 1993، ص148.

[5] محمد العمري، المرجع السابق، ص12.

[6] المرجع نفسه، ص17.

أما التوازن الصوتي فهو جزء من الأجزاء التي تكون البنية الصوتية الإيقاعية إضافة إلى عنصري الوزن والأداء، وهو عبارة عن "تردد الصوامت (التجنيس) والصوانت (الترصيع) اتصالا وانفصالا في مستويات من التمام والنقص"[1]، وبعبارة أخرى يحدد التوازن الصوتي بأنه "اتفاق الأصوات واختلاف الدلالة"[2]، وهذا التحديد الأخير هو الذي يسيج مفهوم السجع عند القدماء، ذلك أن التوازن الصوتي هو أساس السجع في النصوص الشعرية، بل إنه يمثل جوهره عند البعض[3]، وتكون مختلف التوازنات الصوتية بنية النص، فهي "تلك العناصر اللغوية المشخصة للإيقاع المنتجة لعنصر التنغيم والمدعمة له حالة من الأداء عن طريق تردد الصوامت "التجنيس والصوائب الترصيع وهذا التردد هو الذي ينضوي تحت عنصر إيقاعي أعم يسمى التكرار"[4].

إن التردد الذي يحققه كل من التجنيس والترصيع بالاتصال والانفصال في مستويات مختلفة من التمام والنقصان هو الذي يحقق عنصر التوازن"[5]، وبهذا يمكن النظر إلى القافية على أنها "جزء من هذا النظام باعتبارها تكرار صائب وصامت على الأقل، أما الاقتصار على أحدهما فيعتبر عيبا"[6].

المطلب الخامس: الإيقاع والدلالة

من الصعب على القارئ أو المطالع للنص أن يحدد معالم الإيقاع، فذلك لا يناله إلا عن طريق قراءة تأويلية لنص، فالإيقاع لا يتحقق بمجرد "تحقيق نوع من التجانس الصوتي

[1] محمد العمري، المرجع السابق ، ص09.
[2] المرجع نفسه ، ص11.
[3] ينظر عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص191.
[4] المرجع نفسه، ص 191.
[5] محمد العمري، المرجع السابق، ص09.
[6] المرجع نفسه، ص09.

بين الكلمات والحروف، بل لا بد أن يتبع ذلك إيقاع في المضمون"[1]، وهذا مما أشار إليه النويهي عند حديثه عن موسيقية القصيدة، التي يرى أنها "توجد في هيكلها العام كوحدة وهذا الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ"[2]، وهذا يعني، مما يعنيه، أن لكل نص شعري إيقاعا ينبع من الحالة الشعورية التي تكشف النص الشعري، فينتج عن ذلك صورة موسيقية تضطلع بنقل المعنى إلى وجدان المتلقي.[3]

والبنية الإيقاعية في الشعر هي جزء لا يتجزأ من البنية اللغوية، "فالوزن ليس مجرد وعاء يحتوي الغرض الشرعي، إنما هو بعد من أبعاد التعبير الشعري الذي يحاول خلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم."[4]

وفي النقد الغربي يلفت انتباهنا هذا الالحاح على علاقة المستوى الإيقاعي بالمستوى الدلالي، ومن ذلك تأكيد صحبي كتاب نظرية الأدب ضرورة تحليل الصوت في علاقته بالمعنى داخل العمل الأدبي، لأن العزل بين الجانبين يعني إلغاء مفهوم التكافل في العمل الفني، علاوة على أن الصوت المجرد ليس له تأثير جمالي في حد ذاته، أو أن التأثير يكون ضعيفا[5]، لكننا نشير في هذا المقام إلى أن هذه العلاقة لم تكن واضحة في المفهوم الغربي القديم للإيقاع، فالإيقاع يجاور المعنى ويقابله في الوقت نفسه، ومن ثم فهو لا يرتبط معه بعلاقة حتمية.[6]

---

[1] حسن مطاقي، القصيدة الرؤيا، ص156.

[2] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، القاهرة، بيروت، 1971، ص23.

[3] مؤمنات التسامي، الإيقاع في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، إشراف رياض العوادة، قسم اللغو العربية وآدابها، جامعة دمشق، 2001-2002، ص146.

[4] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص330.

[5] رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص165.

[6] Reeir chrard dcecne, herari Mchcaire-traitu de rythme arnard celin, 2008 ; P71.

وتتأكد العلاقة نفسها بين الإيقاع والدلالة لدى كولردج Kolderj، فقد كان في تحليلاته للنماذج الشعرية يوضح تعزيز الوزن للمعنى، وتأثير العاطفة في الوزن والنغم، وهو يؤكد أن الوزن والتجربة الشعرية بكل عناصرها يولدان معا متزامنين.[1]

ويعتقد جان ماري جويو الفصل الأخير من كتابه "مسائل فلسفة الفن المعاصرة لتلك العلاقة، ويتجلى ذلك في عنوان الفصل الأول نفسه، المعنى والوزن، في هذا الفصل يربط "جويو" تطور الأشكال الشعرية بالتطورات المستجدة، فأي تطور في الشكل الفني إنما يكون بسبب من تطور في المعاني، فلسفيا ودينيا واجتماعيا مما لم يعرفه الشعراء السابقون، فالفكر وحده، إذن، هو الذي يستطيع، حين يتغير، أو يغير وزن الشعر تغييرا عميقا[2]، "فالمعاني والعواطف الجديدة تحتاج إلى شكل أكثر مرونة وغنى، وإن لم تخرج عن المبادئ الثابتة للشعر."[3]

ويظهر الإلحاح على تلك العلاقة بين المستويين الصوتي والدلالي أيضا لدى ت.س إليوت Thomas Elliott الذي يؤكد أن موسيقى الشعر ليست مستقلة عن المعنى، والدليل على ذلك أنه يتعذر علينا الحصول على شعر عظيم خال من المعنى[4]، وموسيقى الكلمة تتبع من العلاقة الكائنة بين معناها المباشر في سياقها، وكل المعاني السابقة التي اكتسبتها في سياقات أخرى.[5]

وعليه، فإن القصيدة الموسيقية هي "التي لها نمط موسيقي من الأصوات، ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للكلمات التي تؤلفها، وأن هذين النمطين هما شيء واحد ولا

---

[1] محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص98.

[2] جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة وتقديم سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط2، دمشق، 1965، ص211.

[3] المرجع نفسه، ص ص 211-212.

[4] ت.س إليوت، في الشعر والشعراء، ص29.

[5] المرجع نفسه، ص34.

ينفصلان"[1]، كما يبين جان كوهن أن النظم هو بنية صوتية دلالية، أي أنه لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى.[2]

إن ارتباط الأصوات بالمعاني في الشعر يفضي إلى نشوء إيقاع متميز متفرد يحكمه، إضافة إلى الصوت والمعنى، ذلك الصراع المستمر والجدلية القائمة بين العلاقات التي تشكل نسق الخطاب الشعري، كما أن الخطاب يتحكم بدوره "في نسق الخطاب أي بناء عناصره ومكوناته"[3]، وبهذا التكامل بين الإيقاع ونسق الخطاب تتحقق جمالية النص الشعري وإبداعيته، ويبلغ درجة كبرى من التجانس والتناسب بين مستوياته المختلفة.

فبقدر ما ينم النص عن اتساق وتناغم في بنيته وبين مستوياته، بقدر ما يبلغ حدا أرفع من الشعرية والاتفاق الإبداعي."[4]

كما يعقد شكري عياد في كتابه "موسيقى الشعر العربي" فضلا لقضية العلاقة بين الإيقاع والدلالة تحت عنوان "موسيقى الشعر ومعناه"، وفي هذا الفصل يتعرض الناقد إلى إغفال العروضين العرب لتلك العلاقة، مقللا من شأن الخبر الذي يرويه ابن رشيق في كتابه "العمدة عن الزجاج" فيما يتعلق بعلة تسمية البحور الشعرية، معتبرا ذلك ليس إلا وصفا ظاهريا للأصوات التي يتشكل منها كل بحر[5]، أما النقاد القدماء فقد اكتفوا بإشارات مبهمة فيما يخص العلاقة بين الأوزان والدلالة، ولكن يستثنى من هؤلاء حازم القرطاجي الذي وصف طبائع الأوزان وخصائصها، من ذلك وصفه لبحري الطويل والبسيط بأن في الأول

[1] ت.س إليوت، في الشعر والشعراء ، ص35.

[2] جان كوهان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1956، ص52.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج2، الرومانسية، ص175.

[4] سامي سويدان، في النص الشعري العربي، ص61.

[5] محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، أصدقاء للكتاب، ط2، القاهرة، 1995، ص135.

بهاء وقوة وفي الثاني بساطة وطلاوة، لكن مثل هذا الحكم يستند إلى قدر كبير من الذاتية ذلك أن حازما لم يتجاوز القشرة السطحية للتفاعيل."[1]

أما موقف شكري عياد من العلاقة بين الإيقاع والدلالة فيلخصه قوله:

"فقد يكون للإيقاع بمفرده تأثير، ولكن هذا التأثير لا يسمى فنيا أو غير فني حتى يلتقي الإيقاع بعناصره الكثيرة ... مع المعنى لقاء يقوم على التوافق والطباق معا."[2]

إن الإيقاع، كما يشير بنيس معتمدا على هنري ميشوك، هو "الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص بين الخطاب الشعري، ومسار للتفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلاليته"[3]، وكأن الدارس يريد أن يخرج الإيقاع من الجزئية إلى الكلية، بحيث تدخل كل العناصر المكونة للنص في بنية الإيقاع ومن تلك العناصر الوزن والقافية، كما أن الإيقاع غير منفصل عن اي خطاب، مادام هو المنظم لكل من المعنى والذات عبر حركتها في الخطاب.[4]

وخلاصة الحديث عن مفهوم الإيقاع، أن هناك نقطة مشتركة بين التحديدات المختلفة التي تتناوله، وهي تشمل في التناسب والانسجام والاعتدال[5]، ولكن هذا الانسجام والتناسب لا يكون مستمرا، بل لا بد من كسره بين الحين والآخر نفيا للرتابة التي تسلب الإيقاع حيويته وتجدده.

---

[1] ت.س إليوت، في الشعر والشعراء ، ص ص135-136.

[2] المرجع نفسه، ص145.

[3] محمد بلنيس، الشعر العربي الحديث، ج2، الرومانسية، ص175.

[4] المرجع نفسه، ص104.

[5] محمد بغورة، أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير، رسالة دكتوراه، إشراق عبد القادر هني، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص310.

المبحث الثاني: بنية الوزن

المطلب الأول: الوزن وشكلياته

يعد الوزن أساسا متينا في البنية الإيقاعية للشعر، "فإن الأوزان مما يقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره"[1]، ولهذا فإنه ليس غريبا أن تنال قضية الوزن اهتماما كبيرا لدى الباحثين في الشعر، وفي هذا السياق يقرر النويهي أن الوزن هو السمة الأولى التي تميز الشعر من النثر[2]، فهو ليس زائدا، وليس مجرد شكل خارجي يمكن الاستغناء عنه بل هو ضرورة أكيدة لها ارتباطها العميق بالتكوين والسلوك البشريين[3]، ويرد النويهي هذه الأهمية التي للوزن إلى ارتباطه بالتعبير عن العاطفة عندما تكون في حالة متوترة، نافيا أن يكون الوزن مجرد أداة لإضفاء الطلاوة والحلاوة والعذوبة ولتسيير الحفظ[4]، ولقد سبقه لنيتشه، عد الوزن في الشعر أهم عناصره على الإطلاق، وقد كان يفضل الشاعر الذي يملك القدرة على التحكم في المادة الوزنية ليخلق منها رنينا رائعا وإيقاعا فائقا، وإلى مثل ذلك يذهب برتولد بريخت Bertolt Brecht حين يقرر أن الالتزام بالأوزان والأخذ بنصيب من القوافي شرطان ضروريات حتى يكون الكلام جديرا بأن يسمى شعر.[5]

ويربط النويهي في هذا الشأن، "فليس الشعر بأوزانه المختلفة، وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والتموج الصوتي اللذين يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية، فالوزن الشعري يتردد فيه اللسان بين إسراع وإبطاء، وضغط وارتخاء وحدة ولين، ويتردد فيه الصوت –إن أحسننا قراءة للشعر– بين انطلاق وانحباس، ورقة واكتظاظ، وعلو

[1] حازم القرطاجي، منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص263.

[2] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص30.

[3] المرجع نفسه، ص38.

[4] المرجع نفسه، 31.

[5] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1987، ص158.

وهبوط، وهذه التموجات الصوتية تحكي حكاية قرينة ارتعاد الجسم وتتراوح الصوت في الأزمة الشديدة"[1]، فالوزن إذن ليس سوى المعادل الإيقاعي للجانب العضوي في الإنسان، ومن هنا فإن هذا الوزن بالنسبة "للشاعر المشبوب العاطفة أمر طبيعي جدا."[2]

هذا الربط بين الوزن والانفعال نجد جذوره عند جان ماري جويو في كتابه "مسائل فلسفة الفن المعاصر" وإن كان النويهي لا يميل إلى مرجع بعينه، ونرى ضروريا هنا أن ننقل كلام جويو حرفيا لنتبين التشابه الكبير عن الفكرة، يقول جويو "إن الفزيولوجيا تعلمنا أن لغة الشعرة الموزونة التي تستهدف التعبير عن الانفعالات قبل كل شيء، ترجع في أصلها هي نفسها للانفعال، من الوقائع المشاهدة أن حركاتنا تصبح موزونة موقعة حين نعاني انفعالات قوية."[3]

وقبل النويهي كان التأكيد على أهمية الوزن لدى دعاة التجديد العرب كما يظهر لدى المازني الذي يرى في الوزن عنصرا أساسا في الشعر لا يمكن الاستغناء عنه، ومهما أوتي الكلام من المقومات العربية فإنه لا يعد شعرا إلا إذا توفر فيه الوزن، وأهمية الوزن في الشعر تعادل أهمية الألوان في الرسم، فكما أنه "لا تصوير من غير ألوان، كذلك لا شعرها إلا بالوزن."[4]

ويستند المازني في رأيه هذا إلى مقولة للفيلسوف الجمالي "هيجل" مفادها كون الزن أول متطلبات الشعر، بل لعله أن يكون أكثر ما يلزم فيه[5]، ولكن على الرغم من أن المازني

[1] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص38.

[3] جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص166.

[4] عبد القادر المازني، الشعر، غاياته، ووسائطه، تحقيق د فايز ترجيني، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت، 1990، ص66.

[5] ينظر المرجع نفسه، ص66.

يجعل من الوزن الحد الفاصل بين الشعر والفنون الكلامية الأخر ى، فإنه في الوقت نفسه لا يطابق بين النظم والشعر.[1]

ويلتقي المازني مع النويهي إلى حد ما في تعليله أهمية الوزن في الشعر، إذ يرى أن العاطفة المناسبة المتدفقة تدفقا مستويا تتطلب لغة مستوية، "وهذا السبب فيما يجده الشعر من الروح والخفة بعد أن ينظم إحساسه شعرا، ولم تزل العواطف العميقة الطويلة الأجل –منذ كان الإنسان– تبغي لها مخرجا وتتطلب لغة موزونة."[2]

ويقف عز الدين إسماعيل من الوزن موقف المشدد على أهميته إلى جانب القافية، بغض النظر عن المذاهب الجمالية التي يصدر عنها الشعراء، فهنا، أي الوزن والقافية، "عصب الشكل الشعري" وحتى يكون الكلام شعرا إلا مجرد كلام فإنه يتوجب توافرها ذين العنصرين، فهنا إذن، "الصفحة الخاصة" التي بها يكون الكلام منتهيا إلى الشعر.[3]

والتأكيد على أهمية الوزن ليس خاصا بالعرب فقط، إذ نلفي الاختفاء نفسه بالوزن لدى الغربيين، ومن ذلك اعتبار "صمويل كولدرج" Samuel Kolderj الوزن جزءا أصيلا من الإنتاج الشعري[4]، ومرد هذه الأصالة إلى أن الوزن، حسب كولدرج Kolderj، نابع من حالة التوازن في النفس، الحاصلة عن الصراع بين نزعتين متضاربتين لدى الشاعر: العاطفة الجياشة غير المقيدة من ناحية والقوة التي تحاول السيطرة على تلك العاطفة عن طريق فرض النظام عليها من ناحية أخرى، ويكون فرض النظام بتكرار وحدة موسيقية تتكرر مع شيء من النظام.[5]

[1] عبد القادر المازني، الشعر، غاياته، ووسائطه ، المرجع السابق، ص68.

[2] عبد القادر المازني، المرجع السابق، ص66.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص65.

[4] محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص98.

[5] المرجع نفسه، ص ص99–100.

وينبهنا جان كوهنJean Cohen ، في سياق تحذيره من خطأ الخلط بين الشعر والنظم، من الوقوع في خطأ مقابل يتمثل في اعتبار النظم مجرد حلبة زائدة[1]، أو معيق "للانطلاق الحر للفكر الشعري، إن النظم ليس لباسا يلصق، دونما ضرورة لذلك، بلغة يقرر مصيرها في مستوى آخر."[2]

المطلب الثاني: التنغيم

يعد التقييم من العناصر الأساسية في البينة الإيقاعية، إذ تربط علاقة وثيقة بالجانب النحوي في النص، إذ يرتبط التنغيم في الاصطلاح بموسيقى الكلام، هذه الموسيقى التي تظهر في بنية النص على شكل ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية[3]، ولهذا فالتنغيم يعرف على أنه "محصلة توالي نغمات الأصوات في الجملة الناتجة عن درجة كل صوت في علاقته بسياقة المكون للجملة"[4]، ومن ثم بتنوع معنى الجملة بتنوع صور نطقها وطريقة التنويع في موسيقاها[5]، وبهذا الشكل فإن التغيم يعتمد على كيفية قراءة الجملة في سياقها وهذا بدوره يعتمد على درجة الصوت في تحقيقه[6]، ومن هنا يمكن القول بأن التنغيم هو "الخاصة الصوتية التي تلف المنطوق بأجمعه وتتخلل عناصره المكونة له، وتكسبه تلوينا موسيقيا حسب مبناه ومعناه، وحسب مقاصده التعبيرية وفقا لسياق الحال أو المقام."[7]

إذا فالتنغيم يساهم في إكمال البناء والمعنى بشكل كبير وفعال، كما أن للتنغيم وظيفة نحوية بارزة ذات ارتباط بالوظيفة الإيقاعية تتمثل في تصنيف الجمل إلى أقسامها، وتقريرية،

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص51.

[2] المرجع نفسه ، ص51.

[3] كمال بشر، علم الأصوات، ص535.

[4] سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص79.

[5] كمال بشر، المرجع السابق، ص534.

[6] سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص71

[7] كمال بشر، فن الكلام، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص262.

استفهامية إلى تعجبية[1]، وهذا التصنيف يبين الدلالات التي يحققها أثناء تواجده في أي نص، وللتنغيم دور ثنائي فهو "من أهم المؤثرات الصوتية النوعية مساهمة في تشكيل الإيقاع من ناحية، وفي التأثير الدلالي من ناحية ثانية."[2]

ويتغير التنغيم حسب المواقف وحسب الأداء الذي يؤديه، وللنغمة مدى من حيث الارتفاع والانخفاض تحسه الأذن المدربة، وينقسم التنغيم إلى الأقسام الآتية:[3]

1- التنغيم المرتفع Lisingtone: يتحقق عندما ترتفع درجة التلوين الموسيقي، ويسميه سعد مصلوح بالتنغيم الصاعد، وهو الذي تنتهي به الجملة الاستفهامية، مثلا، خاصة إذا بدأت بـ"هل" أو "الهمزة".[4]

2- التنغيم المنخفض Faling: يتحقق هذا النوع من التنغيم عندما تنخفض درجة التلوين الموسيقي، وهو الذي تنتهي به الجملة إلا ثباتية، ويسمى أيضا بالتنغيم الهابط.[5]

3- التنغيم المستوي Level: تلتزم فيه درجة التلوين الموسيقي مستوى واحدا، هو الذي تنتهي به الفقرة النفسية، كما في الجزء الأول من جملة الشرط مثلا.[6]

وعلينا أن نشير إلى ما نستطيع أن نسميه تكافل أنواع التنغيم في إطار القصيدة الواحدة، وهذا ما يؤدي إلى حركة تنغيمية واضحة، وهذا ما يمكن التمثيل له بقصيدة "فوبيا" لحسين عبروس، ومن أمثلة التنغيم الهابط قوله:

عشر مررن على القلب المعذب

مثل السحاب الممطر

---

[1] كمال بشر، علم الأصوات، ص541-543.

[2] عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى المعنى، ص61.

[3] كمال بشر، علم الأصوات، ص533.

[4] سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة، 1980، ص258.

[5] المرجع نفسه، ص258

[6] سعد مصلوح، المرجع السابق، ص 258

وبعض اليمام يطير

توزعنني مثل ما شئن

واحتوين قلبي بالأماني.[1]

وهذا الصنف من التنغيم يعم أغلب أجزاء القصيدة، ويتبنى معه نوع التنغيم الصاعد الذي يظهر في أسلوب الاستفهام، إضافة إلى التنغيم المستوي الناتج عن انقسام الدلالة بين سطرين شعريين:

لمن تراني أغني هذا المساء

يا قلبي الحزين؟

هل أزف الرحيل للرحيل؟

هل أسافر في همساتي مثقلا

بالجرح مشرعا بالحنين؟

هل أكتب الموت في دفتري الآن

في وطني يا شرق حبي

يا غروب شوقي الدفين[2]

وهكذا يحقق التنغيم ما يسمى بالانزياح الإيقاعي أو التلوين الموسيقي "الذي يدل على الحالة النفسية للمتكلم، كما يعد عاملا مهما من عوامل توضيح المعاني وتفسيرها"[3]

[1] حسين عبروس، النخلة أنت والطلع انا، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص ص25-26.

[3] كمال بشر، علم الأصوات، ص534.

الفصل الثاني: بنية الايقاع في ديوان الدواوين لعقاب بلخير

1 – الايقاع الداخلي

2 – الايقاع الخارجي

تمهيد:

يعد الشعر الجزائري المعاصر رافدا من روافد الشعر العربي المعاصر الذي تأثر برياح التغيير والتطور والخروج عن المألوف، "عمود الشعر ومعمارة التناظري"، ونظرا لقلة الدراسات التي تتناول هذا الراقد، حتى فترة التسعينات، فقد اهتم به الباحثين منذ بداية الألفية الجديدة.

وإن دراسة البنية الإيقاعية للقصيدة تستوجب التمييز بين نمطين هما: الشعر العمودي، والشعر الحر.

ولما كان الشعر الحر هو الظاهرة التي أثارت الاهتمام عند المتلقي سلبا وإيجابا وتتيح للباحث فرص التدقيق والدراسة شكلا وموضوعا، آثرنا أن يكون مجال دراستنا التطبيقية في الشعر الحر.

وعدوى قلق الإبداع الشعري انتقلت إلى الدارس والناقد الذين راحا يبحثان عن بديل جذري لعروض الخليل، كما يبحث الشاعر عن نمط إيقاعي معين يصدم به المتلقي القارئ والمنصت، وهذه الصدمة المتعلقة بالإيقاع وما يتركه أثر سلبي أو إيجابي على القارئ.

حيث نجد في الشعر الحر القافية لم تعد متحكمة في الوقفات أو النهايات في الأسطر الشعرية، ولم تعد هي التي تقود خطى الشاعر عبر التجربة، بل إن القافية هي التي أصبحت خاضعة للتجربة خضوعا كليا، وكذلك عملية التشكيل الموسيقي في القصيدة الجديدة أصبحت عملية معقدة غاية التعقد، وهي تحتاج من القارئ قراءة متأنية بطيئة متعمقة تبحث في صبر عن نوع الإيقاع الموسيقي الذي تبناه الشاعر.

وكذلك حقق الشعراء انفلاتا من قبضة الانسجام بين الوقفة العروضية والدلالية التقليدية، وأصبحت الأسطر الشعرية تستقل بنفسها عروضيا، ومع ذلك فهي لا تنفصل من حيث المعنى والصورة والبناء العام عن بقية القصيدة لأن اهتمام الشاعر أصبح منصبا على

العمل الشعري ككل، مراعي الموسيقى الداخلية المتنامية عبر الموقف الشعوري، والإحساس النفسي، محققا خطوة هامة في سبيل تحقيق الوحدة العضوية للنص الشعري.

والشحنة العاطفية والخيط الشعوري هو الذي يتحكم في الإيقاع الموسيقي داخليا، وخارجيا، أي وزنا وقافية، فقد تجاوز الشاعر هنا تلك المرحلة التي كانت تخضع فيها القصيدة المرسلة لعدد من التفعيلات المقسمة بين الأسطر الشعرية.

مع ذلك فقد خلق شعر ودواوين غير موزونة، وبما أن بصدد وضع دراسة إيقاعية فقد رأينا من الواجب أن نقوم بدراسة ديوان موزون لأن ما سوى الموزون فقد ناله شيء من الإهمال من لدن الدراسات الأدبية.

المبحث الأول: الايقاع الداخلي

المطلب الأول : القافية

كان للقافية دور بارز بلورة مفهوم البيت في الشعرية العربية وذلك نتيجة حضورها نهاية البيت بحيث ترسم حدود الامتداد الإيقاعي و الدلالي على حدا سواء باعتبارها تكرار أصوات النهاية من جهة، ثم لكونها معلماً تنتهي إليه الجملة باكتمال دلالتها، وقبل أن تبدأ الدورة الايقاعية النحوية الدلالية من جديد مع بداية بيت أخر ومن هنا فقد كان للقافية أبلغ الأثر في استغلال البيت، إذ تجسد العلامة التي تفك الارتباط بين الأبيات داخل النص الشعري، فعبر القافية يدرك البيت، وحدة خارج علاقته بغيره[1].

وإذا كانت القافية تبرز بهذه الحيوية في تأسيس بنية الإيقاع الشعري، فإنها بموقعها الثابت عند نهاية البيت، وارتباطها الصارم بقانون الروي الواحد، قد شكلت عبئاً على الشاعر الذي بقي محكوماً بها جس إيجاد مفردة تحقيق الشروط المطلوبة في القافية مع نهاية كل بيت، ولعل الإحساس بوطأة تلازمية البيت، القافية، هو ما دفع بالشاعر القديم إلى البحث خارج الأطر النظرية للنقد عن صيغ تحقيق التخلص أو التحقق على الأقل من قيد القافية، فكانت أشكال الانزياح المعروفة في إيقاع الشعر العربي من مزدوجات ومسمطات وموشحات.... إلخ[2].

غير أن القافية ونتيجة لالتحامها القوي بالبيت لن تتعرض للزعزعة إلا بعد أن تم نسف البيت التقليدي بمستوياته النظرية وبما يترتب عليها من تقديس لقانون الوقفة الثلاثية التي أسهمت القافية بشكل متميز في تكريسها.

[1] فاطمة محمد محمودي الوهاب، البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، تصميم وإخراج وطباعة، دار المعرفة،2009 ، للجزائر، ص 86.

[2] المرجع نفسه، ص87.

ومع ذلك فإن القافية بشكلها التقليدي لم تختلف في البيت الحديث، وإنما اتخذت أشكالاً أخرى تراوح بين الاطراد في بعض الأبيات دون الأخرى، وبين تغيير موقعها داخل السطر الشعري مع الاحتفاظ بالروي، لتصل في بعض الكتابات الحديثة مجرد الاحتفاظ بالصيغة دون الروي، فضلاً عن التوزيع داخل الجملة الشعرية بدل التحصين في مواقعها التقليدية عند نهايات الأبيات[1]والقافية في الشعر المعاصر على نوعين حيث في الشعر المعاصر نجد من الشعراء من بقي محافظ على مفهوم القافية الموحدة، ومنهم شاعرنا في ديوانه لهذا نستعرض لمفهوم القافية الموحدة:

1) – **القافية الموحدة :** هي ما كان حرف الروي فيها ساكناً وحرف الروي هو الذي يقع عليه الإعراب ة تبني عليه القصيدة في كل بيت[2]و القافية الموحدة تمتاز بوحدة رويها حيث يكون حرف الروي نفسه في كامل القصيدة.

ويمكن إن نعاين الموحدة من خلال نماذج من قصائد عمودية لدي الشاعر في ديوان بحثنا نجده يقول في قصيدة " وطني : والتي نصفها الأول شعر حر[3]:

ليس ذنبي أنني جئت أغني * * * وسط أنذال تمنوا لي خسارا

0ا0اا0ا / 0ا0اا0ا /اا0ا 0ا0اا0ا * * * 0ا0اا0ا /0ا0اا0ا /0ا0اا0ا

فاعلاتن / فاعلاتن/ فعلات فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

هاجس قيثارة تملى بح * * * ب الأرض لا تعرف حقداً أو شناراً

0ا0اا0ا / 0ا0اا0ا / 0ا0اا0ا * * * 0ا0ا0ا / 0ا0اا0ا / 0ا0اا0ا

فاعلاتن /فاعلاتن / فعالاتن فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

أنا ما ذنبي أنا إن نسجوا اللي * * * سل عيوناً لا ترى الضوء المُنار

[1] فاطمة محمد محمودي الوهاب، البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة ، ص 87.

[2] ابن جني ، أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ط3، ج1، تح: محمد على النجار، عالم الكتب ، بيروت،1983، ص84.

[3] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، ج1، دار الأوطان للشعر و التوزيع، 2009، الجزائر ، ص24.

ا0ا0ا /ا0ا0ا /ا0ا0ا0ا0ا * * * ا0ا0ا /ا0ا0ا0 /ا0ا0ا /ا0ا0ا

متفعل / متفعل/ فاعل مفعلن فاعلتن / فاعلاتن / فاعلن

حطوا للقرد رأساً أدمياً * * * توجوا السلطان مُلكاً مستعارًا

ا0ا0ا /ا0ا0ا / ا0ا0ا * * * ا0ا0ا0 / ا0ا0ا / ا0ا0ا

فعلتن / فاعلاتن /فاعلاتن فاعلاتن/ فاعلاتن / فاعلن

شيعوا الأبطال في زوبعة * * * محمرةٍ تم الذي كان وصار

ا0ا0ا0ا /ا0ا0ا0 /ا0ا0ا0ا * * * ا0ا0ا0 /ا0ا0ا / ا0ا0ا0ا

فاعلاتن / فاعلن / فاعلتن فاعلتن / فاعلاتن / فاعلتن

أول ما نراه ملفتاً للانتباه هو نوع الشعر العربي الذي وردت عليه هذه الأبيات، هو الشكل العمودي المألوف والمعروف من قديم الشعر، إذ نراه حاضراً في الشعر العربي وخاصة الشعر الجزائري المعاصر، ونلاحظ هنا بعد التقطيع العروضي وحدة القافية في الشعر العمودي ، ففي هذه الأبيات دائماً انتهت بقافية ا0ا، وهي قافية مطلقة مفتوحة الأخر، و الأبيات من بحر الرمل البحر الصافي بتفعيلة فاعلاتن، مع بعض العلل والزحافات

فاعلاتن ←——————————فاعلن

فاعلاتن ←——————————فعلل

ونجد أيضا قصيدة عمودية أخرى في ديوان الدواوين ألا وهي قصيدة " **نكران** "

عجباً لخلان حمدت جلوسهم * * * قد أنكروا ملحي وذاب دقيقه

ا0ا0ا / 0ا0ا0ا / ا0ا0 * * * ا0ا0ا0 /ا0ا0ا0 /ا0ا0

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن متفاعلن / متفاعلن / متاعلن

وصحاب سوء لا تبين عيوبهم * * * حتى تبين الذب منه حقيقة

ا0ا0ا0/ا0ا0ا /ا0ا0 * * * ا0ا0 / 0ا0ا ا0 / ا0ا

متفاعلن /مفاعلن /متفاعلن مفاعلن / متفاعلن / مفاعلُ

لغة التخاطب فنهم وحديتهم لسن الكلام ومن سراب ريقهُ

0/0/0/// /0//0/// / //0/// * * * 0//0/0/ / 0//0// / //0/0/

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن متفاعلن / متفاعلن / متفاعلُ

كم هانت الأشياء، حين نريدها * * * فهناك دوماً سابق ولحيقه

0//0/0 / 0//0/0/ / //0/// * * * 0//0/// / 0///0//0/ /////0

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن متفاعلن / متفاعلن / متفاعلُ

لا تجزن الحمد فالحمد الذي * * * لا يأتي حمدًا تقل حقوقة

0/0/// 0//0/0 /0/0/ * * * //0// /0//0/0/ ///0/

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن متفاعلن / متفاعلن / متفاعلُ[1]

والنموذج الثاني أيضاً نلاحظ أن القافية مطلقة مفتوحة، وأتت على النحو 0//، إذ نلاحظ إطلاق القافية بكثرة في الشعر المعاصر وهذا ما يميز الشعر المعاصر بكثرة يعكس القافية في قديمة، إذا فهو اسم على "مسمى"، و الأبيات هذه من بحر الكامل ذو التفصيلة الصافية متفاعلن، مع بعض العلل والزحافات الجائرة في الشعر العمودي والتفعيلة على حد السواء:

متفاعلن ⟵ متفعلن - - - متفاعلن ⟵ متفاعل

ونجد هناك أيضا قصيدة أخرى " راء" وسنحاول أن نعرف من إصرار الشاعر على هذا الحرف في معظم قصائده العمودية في ديوانه هذا وهي قصيدة " على الجسر" يقول في مطلعها[2]:

أو تذكرين غداة ما التصقت * * * أيديك في أيدي في الجسر

// 0//0///0//0/ * * * 0///0//0/ 0/0//0//0/

متفاعلن/ متفاعلن/ متفا متفاعلن/ متفاعلن/ متفا

كنت السماء بطولها وأنا * * * ذاك الصفير المستحى عَمَرِي

0///0//0/ 0///0// * * * 0/0/0/ / 0//0/0/ /0//

متفاعلن/ متفاعلن/ متفا متفاعل/ متفاعلن/ متفا

ما مر من هذا المدى زمن * * * لكنها أيامنا تجري

[1] عقاب بلخير، المصدر السابق، ص308.

[2] المصدر نفسه، ص308.

0ا0ا / 0اا0ا0ا / 0اا0ا0ا * * * 0ااا / 0اا0ا0ا / 0اا0اا / 0ا0ا

متفاعلن / متفاعلن/ متفا متفاعلن/ متاعلن/ متفا

لو كنت أدري كيف أخرتي * * * ما صرت مَرمياً على حجري

0ا0ا/0اا0ا0ا / 0اا0ا0ا * * * 0ااا/ 0اا0ا0ا /0ااا

متفاعلن/ متفاعلن/ متفا متفاعلن/ متفاعلن/ متفا

وفي النموذج الأخير في عنصر القافية الموحدة ، نستمر مع مسلسل القافية المطلقة، حيث نستطيع أن نحكم على أن نطلق القافية في الشعر المعاصر أصبح شائعاً جداً، ونلاحظ أيضاً بعض الخلط أحياناً من حيث القافية، حيث نجدها أحياناً مطلقة و مقيدة في نفس القصيدة أو نفس الأبيات، وهذا أيضاً من مميزات الشعر المعاصر، مرة نجدها ا0ا0، و مرة أخرى ا0ا، و الأبيات هذه من البحر الصافي في بحر الكامل ذا التفعيلة متفاعلن، مع بعض التغييرات المصرح بها في الشعر:

متفاعلن ←متاعلن– – –متفاعلن ←متفا

ونستخلص من جانب القافية، أن القافية عادة ما تأتي مفتوحة ومطلقة في الأغلب الأعم في الشعر الجزائري المعاصر والعرب عامة ، وغالباً ما تأتي هكذا، ونادراً ما تأتي مفتوحة ومطلقة في نفس الأبيات أو القصيدة، حيث تنوع تارة مفتوحة وتارة أخرى مغلقة، وتأتي مفتوحة اللمسة العصرية التي أضفت للشعر العربي.

ويبقى استعمال الجور في القصائد العمودية هو نفسه الاستعمال القديم لأي استعمال بحر موحد طوال القصيدة بعكس ما سنراه في الشعر الحر " التفعيلة".

2) – **النوع الثاني** : هي القافية الحرة و المتوالية المتناوبة والتي نلمس لها حضوراً قوياً ونصيب الأسد من الاستعمال في الشعر العربي عامة والشعر الجزائري المعاصر خاصة. حيث أن القافية المطلقة تعد عامل الأساس في بناء القصيدة المعاصر ، وتنوع الوقف في الشعر المعاصر ثلاث كما يحددها محمد بنيس وهي:

أ – **وقفة دلالية ونظمية عروضية:** وهي تامة من الجانبين العروضي والدلالي.

ب– **وقفة عروضية فقط:** وهي تامة من حيث الوقف العرضي وناقصة من جانبها الدلالي النظمي.

ج- وقفة محددة ببياض: وهي ناقصة من الجانبين معاً العروض والدلالي والنظمي[1] حيث تبقى الجرة معلقة والنفس متفقة.

وفيما يخص بعض الآراء المضادة والمؤيدة للقافية في الشعر الحر، بإعتبارها ركناً مهماً في موسيقى الشعر لأنها تحدث رنيناً وتثير النفس أنغاماً وأصداء[2]، وهي مركز القرار في النص [3]، وأنها تلعب دور المنبه الصوتي في الشعر من خلال انتظامها وترددها [4]، فالرأي هنا هو الاحتكام إلى القصائد من الشعر العربي المعاصر لنتعرف على أنماط هذه القافية، و بالتأكيد ستكون النماذج من ديوان دراستنا حيث يقول الشاعر في القصيدة " أرضي مديني و حبيبتي"

وأراوغُ اللحظات ، اهربُ من هروبي[5]

0ا0اا0اا0اا0ا/0اا0اا

متفاعلن/متاعلن/متفاعلن/مت

وأثور من ناري وأزفرُ من هبوبي

0ا0ا/0اا0اا / 0اا0ا0ا / اا0اا0

متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/ متفا

بغصن انتحار

0ا0اا/ 0ا0اا

متاعلن/ متاعلن

ليلي انكسار

0ا0اا / 0ا0ا0ا

متفاعل / متاعل

الله أعينة المسافر في الكفن

0اا/ 0ا0اا / 0اا0ا / اا0ا0ا

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث- الشعر المعاصر، دار العودة ، بيروت، 1998، ص108.

[2] نازك الملاكة، قضايا الشعر المعاصر، ط6، دار العلم للملايين، بيروت،1981، ص 192.

[3] سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ط1، نواره للنشر و الترجمة، مصر، 1996، ص28

[4] محمد الماجري، الشكل والخطاب، ط1، المركز القافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 1991، ص134.

[5] عقاب بلخير، ديوان الدواوين ، ص 227.

متفاعلن/ متاعلن/ متفاعل/متف

لا شيء يبقى غير ألواح الزمن

0ا10ا0ا / 0ا10ا / 0ا10ا

متفاعلن / متفعل / متفاعلن

فا قرأ على الصفحات ما تقرا العصور

0ا10ا0ا / ا10ا0ا / 0ا10ا / 0ا

متفاعلن/ متفاعلن / متفاعلن / مت.

واجعل من الكلمات بعضا من نذور

0ا10ا0ا / ا10ا0ا / 0ا10ا / 0ا

متفاعلن / متفاعلن/ متفاعلن / مت

فمن خلال هذا النموذج الأول نستطيع أن نلتمس اللمسة الحضارية والمعاصرة في الشعر خاصة جانب القافية ، فنلاحظ هنا اختلاف في رويها، وهذا ما يعتبر ميزة من الميزات المعاصرة، فمرة نجد القافية هكذا 0ا0، ومرة أخرى تأتي على النحو هذا 0ا10ا، ونلحظ أن القافية أتت مرة مفتوحة ومرة أخرى مقيدة، وهذا ما يعد تطوراً ملحوظاً على مستوى القافية في الشعر المعاصر و الشعر الجزائري لم يخرج على هذا التطور.

على مستوى البحور نجد الأبيات من بحر الكامل البحر الصافي بتفعيلة متفاعلن، مع بعض الجوازات للضرورة الشعرية.

متفاعلن ← متاعلن – – – متفاعلن ← متفاعلن

ونختم القافية المتوالية المتناوبة بمثال أخير حيث نجد شاعرنا يقول في قصيدة الدخول إلى مملكة الحروف:

يهرب الحرف من خطة المنحرف

0ا10ا / 0ا10ا / 0ا10ا / 0ا10ا

فاعلن / فاعلن/ فاعلن/ فاعلن

لا تقولوا انكسرت

0ا10ا/0ا10ا

فاعلن / فاعلن

انكساري أحلامهم

0ا0ا / 0ا0ا

فاعلن / فاعلن

اجمع الكلمات لكم

0ا0ا / 0ا0ا

فاعلن / فاعلن

وارتب حقل اللغة

0ا0ا / 0ا0ا

فاعلن / فاعلن

أقطف الورد من ألف البدء إلى بائه بائه

0ا0ا0ا /0ا0ا / 0ا0ا0ا/0ا0ا

فاعلن / فاعلن/ فاعلن/ فاعلن

وفي المثل الأخير نجد أيضاً تلويناً في القافية وعدم وحدتها ، وهذا ما يسمى شعر معاصر فعلاً لانزياحه الأعراف القديمة، فتأتي القافية تارة هكذا 0ا0ا وتارة أخرى 0ا0ا0.

إذا فهنا رغم أنها أتت مقيدة كاملة إلا أنها ليست موحدة على مستوى الحركات ، فحركات قافيتها تختلف من بيت لآخر، ونلمس على مستوى البحر بحر المديد ذو التفعيلة " فاعلاتن فاعلن ×2.

وثالث نوع من القافية هي ما يسمى القافية المتواطئة، حيث تشكل هذه الممارسة نوعا من الضعف الشعري عند بعض النقاد والدارسين، حيث يتنوع الروي كل مرة من بيت إلى بيت الذي يليه، ونجد هذا النوع حاضر وبقوة في الشعر المعاصر ككل، ونمثل له من ديواننا من قصيدة " السفر في الكلمات حيث يقول :

أنا الصخر في شكله الأعجمي وهول البلاغة في الندوات [1]

[1] عقاب بلخير، ديوان الدواوين ، نفس المصدر، ص15-16.

0ا0ا ا/ 0ا0ا ا/ 0ا0ا ا/ 0ا0ا ا/ 0ا0ا ا/ 0ا0ا ا

فعولن / فعولن / فعولن/ فعولن /فعولن /فعولن

وأحرف هذه البلاد دروب صِعابا

0ا0ا ا/ 0ا0ا ا/ 0ا0ا ا/ 0ا0ا ا/ 0ا0ا ا/ 0ا0ا ا

فعولن / فعولن / فعولن/ فعولن

وأبخرة من حضان

0ا0ا ا/ 0ا0ا ا

فعولن / فعولن

توطيد حرف الحياة

0ا0ا ا/ 0ا0ا ا

فعولن / فعولن

وأحرفكم كلها دون رسمِ

ا0ا0ا/ ا0ا0ا/ 0ا0ا0ا

فاعلتن /فاعلن /فاعلتن

إذ الرسم أصبح للرقصاتِ

0ا0ا ا/ 0ا0ا ا/ 0ا0ا ا/ 0ا0ا ا

فعولن / فعولن / فعولن

لماذا ويطرقني الصمت حيناً

0ا0ا ا/ 0ا0ا ا/ 0ا0ا ا/ 0ا0ا ا

فعولن / فعولن / فعولن

لماذا الكرسي تكني كراس

0ا0ا ا/ 0ا0ا ا/ 0ا0ا ا/ 0ا0ا ا/ 0ا0ا ا

فعولن / فعولن/ فعولن / فعولن

نلاحظ من خلال هذا النموذج عدم وحدة روي القافية نهائياً، وهذا ما شكل قمة تطور القافية العربية على مر التاريخ ، نشأت هكذا ا ا0ا0، وأيضاً هكذا ا ا0ا ، مفتوحة و مقيدة معاً في نفس القصيدة ، ووحدة الروي في القافية اعتبره القدماء وحدة للقصيدة، لكن المعاصرين ، أما المعاصرين يعتبرونه تقيداً للشاعر وتقيدا الأحاسيس وكبح لموهبة الشاعر.

أما بخصوص البحر المستعمل نجد نفس المنهاج وهو مزج لبحرين فنجد بحر الوافر " مفاعلتن ×3" بجوازات مثل:

مفاعلتن ⟵ مفاعل ، وبحر المتقارب " فاعلن ×4" بجوازات مثل فاعلن ⟵ فعل

ونمثل مرة أخرى لهذا النوع من القافية لأنها مستفحلة في الشعر المعاصر، حيث يقول في قصيدة الغياب الآخر:

سأغنى لزيتونة زرعت

0ا0اا/ 0ا0اا/ 0ا0اا

فعولن / فعولن/فعولن

في السواحل للنحل واللبن الحلو والبرتقال والخبز

0ا0اا/ 0ا0اا/ 0ا0اا/ 0ا0اا/ 0ا0اا/ 0ا0اا

فعولن / فعولن/فعولن/ فعولن / فعولن/فعولن

في يد أم تعش على طفلها

0ا0اا/ 0ا0اا/ 0ا0اا

فعولن / فعولن/فعولن

وتروح تحوك العجين تشكله كالقمر

0ا0اا/ 0ا0اا/ 0ا0اا/ 0ا0اا

فعولن / فعولن/فعولن/ فعولن

هم هنالك الذين أحب وحين يروني يجنون نحوي

0ا0ا/ 0ا0ا/ 0ا0ا/ 0ا0ا/ 0ا0ا/ 0ا0ا

فعولن / فعولن/فعولن/ فعولن / فعولن/فعولن

كأني ابنهم أو اقرب أتي بعد طول سفرِ

0ا0ا/ 0ا0ا/ 0ا0ا/ 0ا0ا/ 0ا0ا/ 0ا0ا

فعولن / فعولن/فعولن/ فعولن / فعولن/فعولن

سأغنى لكل المساجين والمحتشدات لكل الحدود

0ا0ااا / 0/0ا / 0ا0ا / 0/0ا /ااا0/ااا0

فعولن /فعولن/ فعولن /فعولن / فعل/ فعولن.

وكل العيون التي أبرقت

0ا0ا / 0ا0ا / 0ا0ا / 0ا

فعولن / فعولن / فعولن / فعو

لا هِب ضوئها

0ا0ا / 0//0ا

فعلن / فعولن

ونستمر هنا أيضاً مع نقطة اختلاف روي القافية من بيت لآخر، ومجيئها مرة مقيدة " 0اااا0" ومرة مفتوحة"اا0ا"، وهذا هو قمة التطور الشعري في العصر المعاصر وهو اختلاف روي القافية من بيت لأخر، واختلافها أيضا على مستوى التقييد و الإطلاق بالتنوع إطلاقا وتقييدا، و الشعر الجزائري المعاصر من استعمال هذا المتطورات الشعرية العربية، وأيضاً في هذا النموذج نبقى مع خرق العروض القديم ب استعمال بحرين في قصيدة واحدة فنجد خلط بحر المتقارب " فعولن × 4" بتغيرات للضرورة الشعرية مثل :

فعولن ⟵ فعل ، وبحر الكامل " متفاعل ×3" جوازات مثل :

متفاعلن ⟵ متفعلن.

ثانيا :الروي

والروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه، لذا تسمي أو نونية أو غيره ويلزم في كل منها موضع واحد [1]وهو موت صامت، ويجئ بعد الروي من حرف مد ينشأ عن إتباع حركته يسمى وصلاً، وقد يكون الوصل بها بعد الروي، ويلتزم الوصل في كل أبيات القصيدة أيضاً.

وجميع حروف المعجم يصح أن تكون روياً ، إلا ستة أحرف في موضع رأينا أن تنوه إليها :

الألف : وذلك في خمس احوال :

- أن تكون ضمير مثنى، نحو تماماً وضرباً ، ويكون الحرف الذي قبلها هو الروي.
- أن تكون الألف لبيان حكة بناء الكلمة، لم يزل حتى يرى في الشمس نوراً.
- أن تكون الألف بلا طلاق وتسمى ألف اة الإشباع لن تُنيم على دمعها القمرا.
- أن تكون الألف مبدلة من تنوين المنصوب وقفا أو مبدلة عن نون التوكيد الخفيفة وفق نحو لا ضياءاً ولا قمراً
- إن تكون الإلف لاحقة لضمير الغائبة سأسمي الأسامي وابدأ من اسمها.

الياء في ثلاث أحوال :

- أن تكون بلا طلاق وتسمى ياء الترنم والإشباع ويكون الروي ما قبلها
- أن تكون ضمير المتكلم نحو غلامي وكتابي أو ضميراً للمؤنث ... لا تضربي
- إن يكون الياء لاحقة للضمير المبني على الكسر نحو الواو في ثلاث أحوال

[1] احمد مطلوب، معجم المصطلحات النقدية

- أن تكون بلا طلاق وتسمى واو الترنم والإشباع ولا يكون ما قبلها إلا مضموماً[1]
- أن تكون الواو لاحقة للضمير ومقابلها مضموم.
- أن تكون الواو لاحقة للضمير نحو اكر متهو وأحسنت اليهمو.

التنوين : لا يكون رويا، سواءا كان للصرف أو لغيره نحو زيد وصية ، ومسلمات.

نون التوكيد الخفية لا تكون نحو فاعبدون

الهاء في ثلاث أحوال :

- أن تكون هاء السكت وهي التي تبين بها الحركة نحو:ارمِه، وادعُه،
- أن تكون هاء الضمير محركاً ما قبلها رواجله

- أن تكون الهاء منقلبة عن تاء التأنيث المتحركة نحو الخضرة.
- والروي بما أن هو أهم حرف في القافية فانه مثلها يتنوع بدوره إلى ثلاث أنواع في الشعر المعاصر وأول نوع يمكننا أن نبدأ به هو الروي المقيد أي الروي الموحد في كل أبيات القصيدة ومثال ذلك قول شاعرنا في ديوانه في قصيدة أوهام:

أنا الذي تحسب الإحزان خطواته * * * على جبيني الليل ستـــــراني
طريقنـــــا لا أراك الله وجهتـــــها * * * طريق منقطع في شـــق مرآة
نظل نلهث خلـــــف النور نطلبه * * * فلا تضيء قناديل السماوات
اخل والى شجني والبدر واعدني * * * على صفيح في ليل ماساتي [2]

فأول ما نلاحظه في هذه الأبيات هو وحدة الروي أي إتباع الطريقة التقليدية في النظم ، أي أن الشعر الجزائري المعاصر زاخر بمثل هذه النظم والملاحظ هنا أن حرف الروي هو الناء والياء التي تلت الروي في بعض الأحيان ليست بروي، فهي عبارة عن ياء المتكلم " مأساتي

[1] ينظر، أمين على السيد، في علمي العروض والقافية
[2] عقاب بلخير ، ديوان الدواوين ص 310.

، ستراتي " ، إذن فوحدة الروي من رواسب الماضي التي لم يتحرر منها الشاعر الجزائري منها بسهولة ، وقد يري في المحافظة على وحدة الصوت المنبعث من القافية خيطاً يجمع كل خيوط النسيج ليكون بها مشبكاً زخر فيا موحد النمط.[1]

أما النوع الثاني من الروي في الشعر المعاصر هو الروي المتناوب المتوالي، حيث تتوالى مجموعة من الأبيات بروي واحد، ثم تأتي خلفها مجموعة من الأبيات الأخرى حيث يكون رويها مختلفا عن الأولى وأيضا بروي موحد لكن مختلف عن سابقتها، ومن أمثلة ذلك في ديوان دراستنا قول الشاعر في قصيدة الغياب الأخر:

ساغني لبيروت والأمهات اللواتي يرددن آمل الغناء [2]

حيث أزر الجبال الموشح في كومة ثلج حيث الصفاء

والذين يعودون من وطن أخر

جعلوه حقائب للسفر

جمعوا بعضهم ومضوا، لم يعودوا ولكنهم

لم يخونوا، ولما التقوا صعدا الأرز من دمهم

ويقول في موضع أخر من الديوان في قصيدة في انتظار الغائب:

- بينما راحت تغطيها الشعور [3]
- قصتي ما قصتي احكي لها ولكنها غائبة وسط الحضور
- المرايا انعكست مابين بعدين وبحر الحدقات
- هاج في صمت وراء النظرات
- خبأتني، قلت في صدري حنين
- لغتي مبهمة فيه وأصوات سكون [4]

[11] عبد الرحمان برماسين، البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الفجر للنشر والتوزيع،ط0، القاهرة،2003، ص112.

[2] المصدر السابق، ص319.

[3] عقاب بلخير، ديوان الدواوين ، ص365.

[4] عبد الرحمان قبر ماسين ، البنية الايقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص118.

وأول ما نلاحظه في هذا الأبيات هو الاختلاف من النظم القديم، أي الخروج عن المألوف في الروي فنلاحظ في الروي بشكل منظم ومرتب ومتواتر ، فالبيتين الأولين رويهما الهمزة ، والبيتين اللاحقين رويهما راء والبينين الأخيرتين رويهما الميم ن وبذلك نقول أن معظم قصائد الشعر الجزائري المعاصر جاءت على هذا النحو ، إذ يبقى معجم قوافيه مفتوحاً لا يخضع لأي مثر بنائي لغويا كان أو مفرداتياً" بعمق الحركة الإيقاع وتدفقها .

وفي المثال الثاني أيضا جاء التنوع في الروي والتناوب ن والتنويع في النغم و الإيقاع وبما جاء إيمانا من الشعراء أن الشعر العربي يلزمه تجديد وبعث روح جديدة فيه، حيث يجعل وقع القافية في نفسية " المتلقي يربط مباشرة بنظمها من المبالغة وعدم التوقع وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي وصوتي ".

أما النوع الثالث من الروي هو الروي التناوب وغير المتوالي ، أي أن كل بيت يختلف عن البيت الذي يليه حيث الروي ن وهذا يعتبر خرق لما جاء به القديم وحتى وبما جاء به الحديث ، فمن يري هذا الشعر الأول.....لا يخاله شعراً لاحظ هذه الأبيات التالية :

يقول الشاعر :

- بحر ولا بحر ولا
- لا رسم دار في مراسيم الجنازة غير أموات[1]
- تأنى وحشرجات في الرقاب
- الأن تسقط عنك أستار المحبة يا بطل
- بطل على نخب الصحاب
- بطل يقاتل نفسه
- كل المرايا تعد

أول ما نراه ملفتاً للأنظار من خلال هذه الأبيات هو حرف الروي، فقد جاء متنوعاً في أننا لا نجد بيتين متوالين من الروي ، وهذه الأبيات السبع جاءت كاملة دون الروي موحد، أي كل بيت متفرد الروية.

[1] عقاب بلخير، ديوان الدواوين ، ص220.

وهي من ابرز السمات التي ميزت الشعر الحديث خاصة منه المعاصر، فقد جاء هذا النوع كصفعة قوية لما جاء به القديم، حتى انه معاكس تمام له، لهذا تأثر الشاعر نري بهذا المذهب كغيره من الشعراء العرب المحدثين .

ويقول أيضا:

- مرحباً بالطيور و بالزهور حين يقوم وقد حور الخد.
- نور التموس فذاب احمرا.
- انأ ابغي حياة تتورني..
- ابتغي قوة تستطيع بما اقتدرت .

ونفس الشيء نلاحظ في هذا المثال الثاني ، حيث يثبر بعض الشعراء الاهتمام بالروي شكلا من إشكال الحنين للماضي القديم ، ويعتمدون على مقولة إن الشعراء أداة دلالية ووسيلة تبلغ و لا بشرط فيه وحدة الروي أو وحدة القافية في بناء تكريري كما هي القصيدة العمودية ، وهذا النوع من الشعر عدة العديد من الشعراء والنقاد ضعفاء شعرياً وان النفس الشاعرة تلجا لمثل هذا الشعر في حالة تصوب قريحة الشاعر.

التجنيس:

الخوض في تعريف التجنيس يعد نوعا من الاستطراد الذي لا ينتج قيمة نمط نفعية ولا يغير معنى كان متداولا وهو في عموم تعريفه "أن يتفق لفظان أو أكثر في الأصوات المكونة لهما ويختلفان في المعنى[1]، وتناوله القدامى بمفاهيم متقاربة فإن المعتز يراه "نوعا من تشابه الحروف في التأليف بين كلمتين متجانستين وهو أن تجيء كلمة تجانس أخرى في بيت شعر ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها."[2]

أما عبد القاهر الجرجاني فلم يفرد له تعريفا دقيقا ومحددا في دلائل الإعجاز، ولا في أسرار البلاغة بالرغم من أن التجنيس هو مفتتح الأبواب في أسرار البلاغة واكتفى بهذا القول: "أما التجسس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقعها معنييهما من العقل موقعا حميدا ولم يكن مرمي الجامع بينهما مرمى بعيدا."

وعموما فإن التعريف الشامل للجناس والمتداول عند البلاغيين عموما هو: أن يتفق اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى، وهو أنواع كما ورد في كتب البلاغة العربية، ولكن ما يلفت النظر في فترة الخمسينات في الجزائر هو عزوفهم عن العناية به أي "عزوفهم عن ارتياد سبيل التجسس قيمة صوتية تعمر فضاء القصيدة، وهذا ما وقفنا عليه في القصيدة الجزائرية المعاصرة، وكل ما ورد منه جاء لعفوية وتلقائية وخدمة للمعنى على رأي عبد القاهر الجرجاني أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمرا لم يتم إلا بنصرة المعنى.[3]

ومما جعل دائرة التجنس تضيف مما هي عليه في البلاغة هو عدم اكتراث الشاعر الجزائري به، ومن أمثلة ما ورد في ديواننا: الجناس المماثل:

[1] الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، ط ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص153.

[2] عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تعليق إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، 1982، ص25.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص09.

هو الحد في الحد والنار في ال قسمات.[1]

وقوله:

فكرتي في الحب يا هذا التمني أنني أصبح يوما في اخضرار الحب.[2]

والنجوم وما في الثرى من الثرى.[3]

إن الجناس الوارد في الأمثلة السابقة هو أقرب إلى تكرار اللفظة بمبناها، لكنه من الناحية الإيقاعية أعطى ترديدا صوتيا أثرى القصائد بأنغام هي في حاجة إليها.

والشاعر الجزائري المعاصر ابن بيئة قائمة على الصراع بمختلف مفاهيمه الإيديولوجية والاقتصادية وحتى الثقافية واللغة، ربما هذه من أكثر الأسباب المؤدية إلى خلو قصائده من التنسيق والزخرفة اللفظية فهدفه التبليغ والتأثير أكثر من التفنن والتطريب وهو لا يعمل على اقتناص الألفاظ البديعية، كما أن حركة التحرر من الموروثات تعد من أقوى العوامل التي تبعده عن الجناس، إذا فالإيقاع النابض من هذا الجناس قائم على الانفجار والاحتكاك.[4]

والجناس التام يتوفر بقلة قليلة في ديوان الشعر الجزائري المعاصر، والجناس التام مثل سابقه وأن بشكل أفضل[5] وهذه أمثلة من ديواننا:

قوله:

كن جمرة، أو زهرة.[6]

وقوله:

---

[1] عقاب بلخير، ديوان الدراويش، ج1، ص19.

[2] المصدر نفسه، ص370.

[3] نفسه، ص121.

[4] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص231.

[5] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص231.

[6] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، ج1، ص218.

كلام طويل طويل يمد خطى للأفول

ويحمل في صدره حشرجات الذبول

وهذا الكلام القتيل الطويل

بحجم النص بحجم الذهول.[1]

وقوله أيضا:

عزف أنغام الصباح

والضيا جلى البطاح[2]

وقوله:

وأكون أنا أو يكون سرايا

كل ما بيننا صفحات المرايا.[3]

المثير للانتباه أسمعا وبصرا أن التجاء الشاعر إلى الجناس يكون دائما في نهاية البيت الخطي، أو الصوتي، وكأن التوظيف يخرج عن دائرة البديع ليقوم بتعويض القافية التي يرغب الشاعر المعاصر في التخلص منها.[4]

وإذا تمثل هذه المفردات المتجانسة تقوم بوظيفتين كلاهما تدعم البنية الإيقاعية للقصيدة ..... وتجنيسا، وتغدو هذه المفردات هي المرتكز الإيقاعي الذي يصطاد بنبراته حاسة السمع ثم البصر، وكلمة مرتكز توحي لنا بالنبر، نبر الكلمة ونبر الجملة ونبر الخط، فتصير المفردة المتجانسة هي النبر بعينه سمعا وبصرا في البيت الخطي وإن اختلفت في حرف من أحرفها، وهذه ميزة جمالية وقيمة فنية تتضاعف إلى الميزات والقيم الإيقاعية التي

[1] عقاب بلخير، ديوان الدواوين ، ص182.

[2] المصدر نفسه، ص31.

[3] المصدر نفسه، ص258.

[4] عيد الرحمان تبرماسين، المرجع السابق، ص233.

تجمل القصيدة وتمنحها الوزن والنغم المميز[1]، فلنصغي إلى هذا الجرس النابع من النون في قصيدة "التحول" للشاعر:

أن خل الشجن

وحده والزمن

كانا لم يهن

إنما هان من يرتهن.[2]

والحرف الدال في هذه الأبيات من قصيدة "في انتظار الغائب":

ما أرى إلا السواد

بين خطين وهذا الامتداد

صادر ضدين وأحلام البلاد

ورق أصفر أمسى للرماد.[3]

وقوله أيضا:

ليأت التتار

فبغداد نائمة من وراء الستار

وبارودة الكحل صارت نجار

ليأت التتار.[4]

[1] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص233.

[2] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، ج1، ص89.

[3] المصدر نفسه، ص266.

[4] المصدر نفسه، ص235-236.

وتتعدد أضراب الجناس بلاغيا ولا تتعدد توظيفيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة، إلا ما ورد بندرة[1]، ومثال ذلك الجناس في ..... عند شاعرنا:

حاكت روايتها طيور في الشجر

حكت روايتها طيور قد تدلت.[2]

وقوله أيضا:

المساكين كل المساكين يلتهبون بناره

المساكين يحتسبون النهار

وإذا طل من عينهم

بارق النور راحو يخيطون في النور أيضا ودرا[3]

إذا هذه بعض الأمثلة التي استقيناها من الديوان المختار للدراسة، والتي نراها قد قامت بدورها الصوتي الذي يثري الإيقاع بنغمات يكون في ترديدها تحلية للصورة وإثارة للأذن في التقاط ما هو منسجم ومؤتلف لونا ليجعل من الصورة الشعرية واقعا قائما بذاته ماثلا بإيقاعه اللوني والنغمي المتناغم الذي يضفي على الصورة الإيقاعية نوعا من التوتر، وهناك العديد من الكلمات المتجانسة التي أحذت مواقع متبادلة في الكلمة المتجانسة الواحدة.

وهناك العديد من الكلمات المتجانسة التي لا تخلو من التكرار الذي يمنحها صفة التردد والتعدد والعودة في جو من التناسق القائم على النسبية في الكميات والتناسب في الكيفيات وهذه الصفات من لوازم الإيقاع التي تقوم على صوت موسيقي يحدثه التناغم الذي يوجده الجناس.[4]

[1] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص236.

[2] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، ص164.

[3] نفس المصدر، ص283.

[4] عبد الرحمان تبرماسين، المرجع السابق، ص237.

والجناس نوع من التكرار للصوامت كما سبق أن ذكرنا وليس كل تكرار جناسا، ووظيفته تقوم على استدعاء "لميل السامع والإصغاء لها لأن النفس تستحسن المكرر اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب."[1]

ويعمل على إحداث موسيقى تعبيرية تنتشر داخل المعمار الفني للقصيدة ويمنح البيت الصوتي أو القصيدة بكاملها إيحاء مليئا بالانفعال يضفي على اللغة إيقاعا مميزا يجعل المتلقي منتجا لموقع الجناس سمعا وبصرا متى كان تاما، وكأن الجناس يعمل على تداخل السمعي في البصري، أما الناقص أو الزائد فتكون إثارته بمثابة تطعيم إيقاعي للنغم يعمل على سريان الإيقاع في جسم القصيدة ويمنحها تلوينا صوتيا.

يعمل الجناس على تكرار الوحدات المولدة للموسيقى في تتابع تألفه الأذن، وتسربه ويغلب على صورته الإيقاعية طابعها الحسي الخارجي الذي ينفذ إلى العمق عندما تتفق دلالاته ويكون اللفظ في خدمة المعنى على رأي عبد القاهر الجرجاني[2]، ويخلق من التقابل أو التتابع الإيقاعي بين الجهر والهمس تواترا انفعاليا يعمل على تصاعد الصراع الدرامي الذي يمنح الصورة الفنية قيمة جمالية.

وخلاصة التحقيق في هذا المبحث "الجناس": أن الشاعر الجزائري المعاصر لا يكترث من الجناس، إلا ما أتى طواعية وخدمة للمعنى في ثوب قصير، فطبيعة الشعر الحر القائم على وحدة التفعيلة، والتوزيع والتدوير ربما لا تجعل الشاعر يوليه اهتماما كما يهتم بالمكان وملئ فضائه.

وأن ثقافته اللغوية ومهارته الإبداعية التي تتحكم في استغلال هذا اللون والنوع أو ذلك، كما أنه لا يسعى إلى تحقيق النغم في البيت الخطي أو القصيدة، كما هو الشأن في القصيدة العمودية التي تقوم على النغم والإنشاد، لأن الأولى تقوم على الفكرة، وجلب

[1] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص238.

[2] المرجع نفسه، ص238

المتلقي، ووحدة الموضوع ومفرداتها تعتمد في بنائها على صراع الأصوات الذي لا يكون الجناس والسجع سبيلا من سبلها.[1]

إذن فالجناس أو التجانس من أهم مميزات القصيدة الجزائرية المعاصرة استعمله الشعراء للتأكيد على قضاياهم وأطروحاتهم.

المطلب الثاني: التكرار

التكرار ظاهرة عامة في الفنون التي تعتمد على الحركة الإيقاعية جسمية كانت أو لفظية أو بصرية كما في العمارة عند مختلف الشعوب، والكون كله معي، بالعناصر التكرارية والإنسان أحد هذه العناصر يعيش في بنية تكرارية تؤثر فيه ويؤثر سلبا وإيجابا ويحاكيها أيضا في أعماله الفنية.[2]

وفي اللغة: هو مصدر "كرر" إذا ردد وأعاد، كما يقال كرر الشيء تكريرا وتكرار، أعاده مرة أخرى.[3]

واصطلاحا: هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع فإن المعنى مردد واللفظ واحد.[4] ويكون بتكرار حرف أو جملة، أو لفظة، أو حركة، وتعريفه عند القدماء، لا يخرج عن هذا الإطار، وقسموه إلى: تكرار لفظي، وتكرار معنوي[5]، وما يوجد في اللفظ والمعنى هو الخذلان بعينه على حد تعبير ابن رشيق.

أما المحدثون فقد تعرضوا له في أثناء دراساتهم التطبيقية للقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وفي الشعر، إذا فالتكرار أسلوب تعبيري يصور اضطرب النفس ويدل على

[1] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص238-239.

[2] فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البيئة الإيقاعية العربية الحديثة، إخراج وتصميم دار المعرفة، 2009، ص192.

[3] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، أسرار التكرار في لغة القرآن، ط1، الناشر مكتبة الكليات الأزهرية، ص5.

[4] ابن رشيق، العمدة، ج2، ص70.

[5] التكرير بين المثير والتأثير، ص137.

تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإثارة وعلى الحركات أيضا، إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى ويتغير النغم كـ"الأقواء" في القافية "وهو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان"[1]، ومن مهامه التأكيد ولفت النظر وانصهارهما في نغمة إيقاعية، ويساعد على الاسترجاع والتذكير وهو وثيق الصلة بها ويتوقف ذلك على قوة العنصر المكرر وأثره ووضوحه.

والتكرار ليس حليف الملل والرتابة، إذ "كلما زادت تكرارات وحداته زادت جماليته وترابطت ارتباطا وثيقا وعلى هذا الأساس فإن التكرار لا يأتلف مع الملل أو بتحالف معه بل بالعكس"[2]، كما يمكن أن يهدف إلى التلذذ بذكر المكرر قول شاعرنا في قصيدة "الدخول إلى مملكة الحروف":

حلمي
كيف لا يعرف المبثون الحلم
حلم من حلم
حلم يلتئم.[3]

حيث نلاحظ في القصيدة نفسها تكرار كلمة الحلم بمختلف انشقاقاتها أكثر من عشرة مرات، وربما هذا تنويه على أهمية على أهمية هذا العلم وضرورة التشبث به.

وأيضا في نفس القصيدة نجد قوله:

أحرف البدء لا تكتب الحرف في اللوح
تتخذ خطرا لا يجب
دع طيور المساء تطير مع الطير أو تنقلب

[1] التكرير بين المثير والتأثير، ص137.
[2] فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص195.
[3] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، ج1، ص149.

وإذا بغيوم المطر

تترف الحرف فوق السور

قالت الأحرف الآن بدأ النهاية.[1]

ونلمس هنا أيضا تكرار لفظة الحرف بمختلف اشتقاقاتها تسعة عشر مرة، وهذا انعكاس لعنوان القصيدة (الدخول في مملكة الحروف) وتأكيد على مضمونها.

والتكرار ينقسم على ثلاث مستويات هي: 1/ مستوى الحرف– 2/ مستوى الكلمة– 3/ مستوى الجملة إضافة إلى الضمائر.[2]

1– مستوى الحرف: معلوم أن الحرف حرفان صامت وصائت، فالصامت بمختلف صفاته هو الذي يختص بالتكرار وله دور في بنية الكلمة والجملة، والبيت حسب موضعه، وموقعه وبعده التكراري، أو قربه، إلا أن هذين العنصرين يكسبان الكلمة إيقاعا مختلفا في السمع فتكون الصورة الإيقاعية إما متنافرة أو منسجمة حسب الترديد الناتج من تكرار الحرف، هل هو متصل أو منفصل، والاتصال "يعني: الاتصال الزماني والمكاني والانفصال يعني الابتعاد والتراخي ولكل منهما تأثيره في الملتقى"[3] حسب الطاقة الإيقاعية التي يحملها والقرع الذي يحدثه في السمع.

ويتكرر في القصيدة عدة حروف ولا نعني بها الأصوات وإنما نعني بها حروف العطف، والذء وغيرها.

فمثلا في قصيدة "لحظة الصفاء" نجد حرفين غالبين عليهما "في"و"الواو" وبنسبة أقل حرف "من" حيث أتى في المرتبة الأولى حرف العطف "الواو" حيث جاء مسيطرا على باقي حروف الربط والحروف المكونة للقصيدة ككل، وهذا إيمان في أن الشاعر يجعل قصيدة

[1] عقاب بلخير، ديوان الدواوين ، ص147.

[2] فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة لعربية الحديثة، ص194.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ط1، دار التنوير، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص39.

كلحمة واحدة متماسكة الأطراف متناسقة الوحدات وحرف الواو قادر على أداء هذه المهمة على أكمل وجه.

ثم تأتي "في" هي الثانية، ويأتي توظيفه من قبل الشاعر بغرض التداخل والتماسك في الأسطر الشعرية، ثم حرف الجر في المرتبة الثالثة من حيث الاستعمال ومن هنا تدل على وحدة القصيدة وتداخلها.

ثم نذهب إلى نوع آخر من الحروف هو حرف النداء "يا"، وتكرار حرف النداء "يا" يعد من التكرار الذي أبلغ من الإيجاز وأشد وقعا من الاختصار حيث نجد حرف النداء مكررا في أكثر من موضع في قصيدة " التحول" ومثال ذلك قوله:

يا أخي
هل رأيت الحقيقة في الأعين المتعبة.[1]

وقوله:

يا ابن آدم لا تسأل.[2]

وقوله أيضا:

يا ابن آدم كنت رأيت الحقيقة فاغرة فمها.[3]

ويفيد حرف النداء "يا" الاستعانة ببعيد، لكن قد وظفه الشاعر هنا بغرض إسماع أكبر عدد ممكن من المتلقين أو المستمعين إذ الشاعر أراد أن يبلغ رسالته يوقظ أكبر عدد ممكن البشر ليوقفهم على الحقيقة ويشعرهم بعظم المسؤولية الملقاة على عاتقهم.

[1] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، الجزءن ج1، ص117.
[2] المصدر نفسه، ص119.
[3] المصدر نفسه، ص120.

وفي القصيدة نفسها نجد حرف طاغيا عليها، حيث لا يكاد يخلو مفصل من مفاصلها منه ألا وهو حرف "لا"، لقوله:

لا أقول الفخار.[1]

وقوله:

لا أقول الحضارة ... لاشيء لي...[2]

وقوله أيضا:

لا تقل للنهاية أن تبتدي

لا تقل للذئاب انتهوا.[3]

وحرف لا هنا يفيد النهي، أي أن شاعرنا يريد أن يمنع أو ينوه إلى شيء يفعله البشر هو ساخط عنه.

ثم ننتقل إلى الضمائر، حيث تنوع الضمائر في القصائد بين المتكلم، والمخاطب والغائب، و..... أيضا توظيف أنا في قصيدة "التحول" حيث نجدها في أكثر من موطن، قوله:

أنا من أنا ... من كان في ومن سيكون؟[4]

لا أنا من أنا

وقوله:

أكثر من رجل أنا وأوسع من دائره[5]

أنا معضلة القرن ... لعنة هذا الوجود الذي

لا يرى للبداية من آخره

[1] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، ج1، ص93.

[2] المصدر نفسه، ص94.

[3] المصدر نفسه، ص96.

[4] المصدر نفسه، ص64.

[5] المصدر نفسه، ص100.

أنا مجتمع في حدودي ... وحد لكل الحدود

أنا ...

ووجود أنا في هذه القصيدة، لها دلالات متعددة منها التأكيد للذات "ذات الشاعر"، في مواجهة الواقع المؤلم، وهذا الضمير يساعد على تجسيد ذات الشاعر في القصيدة، فهو يقحم أناه تقريبا في كل شيء.

ونجد أيضا ضمير المخاطب "أنت" في الديوان ككل، وما في بعض المواطن على وجه الخصوص فذهب إلى "قصيدة وطني" نجده يقول:

أنت يا أنت ويا هذا الأنا كل

مني لنذل لم يهزل يهدم دار.[1]

ويقول:

أنت أبهى في الأعمار من عيون الشمس أحلى

من ورودا بعثرت قلبي جهارا[2]

أنت في الأعمار دقات قصار

فيك أنت أعبر العمر اختصارا

للضمير أنت دلالات متعددة أيضا: قد عنى به الوطن (الأم) وقد يعني به (الروح) والذات، وقد يعني به الأمة جمعاء، وقد يعني به "المعشوقة" الذات المقدسة أو المحبوبة المرأة (الزوجة) غي اننا نستبعد هذه الأخيرة إذ الشاعر ليس في مقام الحب البشري ولكنه في مقام الحب الوجداني ...(الروحي).

وننتقل من الضمائر غلى الأفعال، فتوظيف الأفعال تأتي للتدليل أو لفت النظر، أو التأكيد في أحيان أخرى، مثلا قصيدة "في انتظار الغائب" مليئة بالأفعال الماضية، لربما أنه

[1] عقاب بلخير، ددیوان الدواوين، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص26.

كان يسترجع ذكريات ذلك الغائب الذي يود دعوته وإيابه إليه لذا كان لابد له أن يشق غياب الماضي مثل قوله:

عاد ملاح البحار.[1]

وقوله أيضا:

خال أن الأفق أبدى عن ظلال مفزعة.[2]

وقوله:

كان للغيم اتساع البحر، أرخى.[3]

ولا يعني بالضرورة استعمال كان أو الأفعال الماضية الأخرى أن الشاعر أسير الماضي، بل نراه يسعى إلى أن يمتطي الماضي ليشق طريق المستقبل.

والفعل المضارع حاضر لا محال في ديواننا وفي مختلف أرجاء قصائده، حيث نلاحظ أن المضارع تكرر في الديوان بصفة عامة أكثر من الماضي والأمر، ونأخذ مثالا قصيدة الدخول إلى ذاكرة العصر القادم، قوله:

رحت أمخر هذا التراب، بموج الخطى.[4]

وقوله:

هتفت وسط حنجرتي.[5]

وقوله:

ينظر الشمس فوق الوسادة.[6]

---

[1] عقاب بلخير، ديوان الدواوين ، ص261.

[2] المصدر نفسه، ص261.

[3] المصدر نفسه، ص271.

[4] المصدر نفسه، 129.

[5] المصدر نفسه، ص129.

[6] المصدر ننفسه، ص132.

إن دلالة الفعل المضارع في الغالب، الحاضر أو المستقبل، وفي هذه القصيدة نجد الشاعر يستذكره ماضيه بقدر ما يستدعي حاضره أو مستقبله، وهذه حكمة العقلاء فالماضي نعود إليه فقط لشحن الذات وشحن الهمة لذلك يوجه الشاعر همه إلى المستقبل لأنه يحمل بشارة الخير ويدعو إلى الخير في نفس الوقت.

فمن خلال عنوان القصيدة لا نجد يقف عند الأطلال، حيث يريد إيقاظ ذات الأمة من سباتها ونومها فالهبة قريبة والإشراق أقرب.[1]

وننهي باب التكرار في الأفعال بالفعل الأمر، إذ يرد الأمر في اغلب الأعم من أجل التأكيد، وعد قضيته أو طرحه، ونلمس ذلك في قصيدة التحول، حيث يقول:

لا تقل للنهاية أن تبتدي[2]

لا تقل للذئاب انتهوا

لا تقل للسواد تحول بياضا ولا للبياض

تحول سوادا

تحول إذن

أنت مقدورك الآن ... أن تتحول

عاصمة للسواد

ثم يقول في موضع آخر من القصيدة نفسها:

قل كلاما ... وقل ...[3]

أنت من عبر القدس ... عرى على

حلم السائرين خلال الركام

قل لهم

[1] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، ص96.

[2] المصدر نفسه، ص 96.

[3] المصدر نفسه، ص107.

ومن خلال ما سبق نستطيع أن نقول أن تكرارا الفعل الأمر يميز السعر الحديث للرغبة في التغير والتحويل والتبديل على مختلف المستويات، إذ يرد غالبا لتأكيد، ويذهب إلى غرض الإفهام بالترديد، وهذا التأكيد زاد من قوة ترابط القصيدة، أي بين تمفصلاتها وكأنها قطعة واحدة.

وننهي باب التكرار ونختمه بتكرار الأسماء، فكثير هي الأسماء التي تتكرر في القصائد، وتغلق من حيث العدد والمغزى والحقل الدلالي والمراد، مثلا يقول شاعرنا في قصيدة الشهيد والدرس:

والنار واثقة تجر ذيولها[1]

وجدار دار كان يشرب من دماء

والنار قاطعة حبال الصوت

والنار هنا دالة على الهلاك والموت، حيث أن النار تحرق وتخنق كل من يقف في طريقها والنار هنا الحرب، حيث أنها تهلك الحرث والنسل، ولم تبق شيء في مكانه دمار وعائلات مبادة بأكملها.

ويقال في مكان آخر أيضا بالضبط في قصيدة الدخول إلى مملكة الحروف:

حلمي ...[2]

كيف لا يعرف الميتون الحلم

حلم من حلم

حلم يلتئم

حيث نلاحظ لفظة الحلم وردت بكثرة في مختلف أنحاء هذه القصيدة بمختلف اشتقاقاتها ويتحدث الشاعر هنا عن حلم ذهب أدراج الرياح ولم يتحقق، حتى انه خاطب الميتون وسألهم عن هذا الحلم، والشاعر هنا ربما يندب الأمة العربية وما آلت إليها وآلت

[1] عقاب بلخير، ديوان الدواوين، ج1، ص204.

[2] المصدر نفسه، ص149.

إليه معها بالضرورة لغة الضاد اللغة العربية، ويرجع أسباب هذا الضعف حتى عصر الانحطاط الأول للغة العربية.

ويقول أيضا في قصيدة "المدن الفسيحة والجدار":

ومن الجذور ومن تراب الموت أو موت التراب[1]

موت ولا موت ولا

فهذه القصيدة أنشدها الشاعر خصيصا إلى أطفال لبنان، الذين عانوا من ويلات الحرب الأهلية والهجمات المنظمة من لدن الكيان السرطاني الصهيوني، حيث يوحي بكلمة موت أي موت كل من الأرض بنباتها وزرعها وأشجارها وما عليها أيضا من عباد وإنسان، ويدعوهم فيها إلى عدم الاستسلام وإلى التشبث والتطلع والقيام، رغم أن الموت يأتيهم من كل مكان وأخذ منهم عائلاتهم وآبائهم، وربما لفظة الموت هنا توحي بهول الكارثة وعظمها على أهل لبنان.

هكذا يكون التكرار الطريقة التعبيرية الأنجع للدولة للدلالة على المعاني، والتكرار يشكل، ممارسة واعية تعتمد استثمار القوة السيكولوجية لفحل الإعادة فاستطاعت ارتياد آفاق شعرية أرحب مما فتحه أشكال التكرار القديمة.

[1] عقاب بلخير، ديوان الدواوين ، ص219.

خاتمة

الخاتمة

لقد حاولت خلال فصول هذا البحث إلى الوصول إلى الخصائص التي تميز الشعر الجزائري المعاصر، ولعل ما توصلنا إليه من نتائج فيما يتعلق بمفهوم الإيقاع، الذي وجدناه شاسع الأطراف وواسعا جدا الأطراف وواسعاً جداً، وانه لا يكتفي بعنصري القافية والوزن، بل بتجاوزهما إلى أن يصل إلى كل ما يسهم ويحقق التوازن و الانسجام داخل النص الشعري، وهو مدافعنا إلى التطرق إلى عناصر أخرى خارج الوزن والقافية.

وتجاوز تعريف الشعر هو كلام الموزون المقفى يعنى أنه متعلق بجوانب أخرى تشكل بنية النص الشعري ، وتطرقنا منها إلى الوزن حيث يرى أغلب الباحثين أن الوزن هو الجانب الداخلي للشعر و الإيقاع بشكل الجانب الداخلي له، وأيضا علاقة الشعر بالموسيقى الذي وجدنا إن الإيقاع يتشكل من خلال فواصل تكونها النغمات الموسيقية، وأيضا علاقة الإيقاع بالتوازن الصوتي إذ وجدنا إن من أهم المستويات التي يمثلها الإيقاع وتبرز دوره هو المستوى الصوتي، وعلاقة أيضا بالدلالة إذ يجب أن يكون هناك تناسق تام بين بادي المعنى وفي شكل إيقاعي موسيقي رنان.

وأخيرا علاقة الإيقاع بالتنغيم إذ يجب إن يكون الشعر له إيقاع تغمي يطرب الأذن والقلب والعقل، ففي مجال القافية وجدنا عدة ملاحظات أهمها جانب الإطلاق والتقييد إذ نلاحظ في الشعر العمودي ميلا إلى القافية إتباعا للأسلوب القديم في الشعر ، والميل إلى إطلاقها في الشعر الحر، وعدم وحدة القافية في حركاتها بشكل تجديدا، في الشعر الجزائري المعاصر ، وأيضا تغير حرف رويها مرة وبالتوالي والتناوب والذي يعد نوعا ما مقبولا عند دعاة القديم، اما من حيث اختلافه كلياً من بيت لأخر اعتبره البعض علواً وتوغلاً في الضعف الشعري، ونجد أيضا احتواء قصيدة واحدة نوعين من القافية في نفس الوقت فمرة يقيدها الشاعر ومرة أخرى يحررها ويطلقها، أما من حيث البحور بقي الشعر العمودي على

حاله أما المعاصر فو جدنا اختلاط في الجور، حيث نجد إن قصيدة واحدة تنظم على بحرين مختلفين.

أما بخصوص الروي فقد لحضنا تنوع حروف الروي أي استعمال واسع لمختلف الأصوات، مع التركيز على بعض الأصوات منها الراء والهمزة، ونجد أحيانا إن صوت الروي يكون مهيمنا من خلال حضور الصوت نفسه في حشو كثير من الأسطر، إما دراستنا للتكرار لاحظنا الدور المهم الذي يلعبه هذا العنصر في توليد الإيقاع.

والشاعر الجزائري نجده لا يكثر من الجناس الا ما أتى خدمة للمعنى في ثوب قصير، فطبيعة الشعر الحر القائم على وحدة التفعيلة، والتوزيع والتدوير، ربما لا تجعل الشاعر يوليه اهتماما كما يهتم بالمكان وملئ فضائه.

ونجد أن التكرار هو الطريقة التعبيرية الأنجع للدلالة على المعاني، والتكرار يشكل ممارسة واعية تعتمد استثمار القوة السيكولوجية لفعل الاعادة فاستطاعت ارتياد آفاق شعرية أرحب مما فتحته أشكال التكرار القديمة.

إذا نستنتج إن الشعر الجزائري المعاصر عرف تحولات وتطورات إيقاعية كبيرة وعميقة على كل الأصعدة التي تساهم في تكوين النص الشعري، متأثرا بتطور النص الشعري الحديث والمعاصر بصفة عامة، ونحن هنا ومن خلال هذا المنبر ندعو إلى تكثيف الدرايات والتحليلات للخصائص الإيقاعية وغير الإيقاعية للشعر الجزائري المعاصر لنقص الدراسات والبحوث في هذا الجانب رغم ثراء الأدب الجزائري عامة والشعر خاصة بإنتاجات أدبية هائلة تستحق الاهتمام والتقدير.

الملاحق

التعريف بصاحب الديوان والدواوين:

عقاب بلخير من مواليد 1964/07/03 بـ: مسيف بالمسيلة، تلقى دروسه الأولية بالمسيلة، وتحصل على شهادة البكالوريا في 1986 والتحق بجامعة قسنطينة حيث تحصل على شهادة الليسانس في الأدب العربي سنة 1990، والتحق بقسم الدراسات العليا سنة 1991 حيث كان الأول في دفعته، مسابقة تخرجا، حيث تحصل على شهادة الماجستير بدرجة مشرف جدا.

عين رئيسا للجنة العلمية لقسم اللغة العربية وآدابها بنفس الجامعة من 2001 إلى 2002، وعين رئيسا للقسم مرة ثانية من سنة 2002 إلى 2204، ويعمل أستاذا محاضرا لقسم نفسه.

تحصل على درجة الدكتوراه سنة 2006 بدرجة مشرف جدا من جامعة مولود معمري بـ: تيزي وزو وكان ذلك عن أطروحة بعنوان: "سيميائية الحضارة في الشعر العربي الحديث" وتحصل على رتبة أستاذ محاضر في نفس الجامعة.

يشغل حاليا أستاذا بالقسم ويدرس مادتي "السيميولوجيا" و"تحليل الخطاب"، ويدرس إضافة إلى ذلك طلبة الدراسات العليا مقياس "الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية" ويشرف على رسائل جامعية متعددة.

له مقالات متعددة في مجلات وطنية جامعية وأيضا في مجلات عربية أخصها مجلة البيان الكويتية وهو عضو في اتحاد الكتاب الجزائريين وعضو ببعض الجمعيات الثقافية، مثل: الجاحظية، وله خمس مجموعات شعرية.

وهناك كتب لـه فـي طـور الطبـع بعنـوان "المؤلفـة والمخالفـة" بحـث هرمونيـوطيقي فـي تأويـل الخطابـات غيـر المعلنـة، "الحاضـر والغائـب فـي شـعر خليـل حـاوي" قـراءة فـي سـياق الشعر العربي الحديثة قصيدة "الوقت لأدونيس أنموذجا".

متحصـل علـى جوائز أدبيـة متعـددة منهـا: جـائزة قسـم اللغـة العربيـة وآدابهـا بقسـنطينة سـنة 1990، وجـائزة إبـداع سـنة 1991، وجـائزة وزارة الثقافـة فـي 1996، وجـائزة مؤسسـة الثقافـة والفنـون 2002، ولـه مشـاركات متعـددة فـي ملتقيـات وطنيـة ودوليـة وإسـهامات فـي مجلدات وجرائد وطنية وعربية.

ومن أشـهر وأجود مـا جادت بـه علينـا قريحـة الشـاعر، هو ديـوان "الـدواوين" الـذي هـو مقصد هذا البحث وما يمكننا أن نقدمه من معلومات حول هذا الديوان الشعري:

- صاحب الديوان: عقاب بلخير.
- عنوان الديوان: الدواوين.
- الطبعة: الطبعة الأولى 2009 وله طبعة ثانية.
- سنة الطبع: 2009.
- عدد الصفحات: 383 صفحة.
- ماهية الديوان: ديوان شعر.
- وهذه الطبعة الأولى مقسمة بدورها إلى أربع دواوين كالتالي.
  - الديوان الأول: السفر في الكلمات.
  - الديوان الثاني: التحولات.
  - الديوان الثالث: الدخول إلى مملكة الحروف.
  - الديوان الرابع: الأرض والجدار.

المصادر

والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن الامام نافع.
- عقاب بلخير، ديوان الدواوين، ج1، دار الأوطان للشعر و التوزيع، 2009، الجزائر

المراجع:

1. ابن جني ، أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ط3، ج1، تح: محمد على النجار، عالم الكتب ، بيروت،1983.
2. أرسطو طاليس، فن الشعر، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973.
3. الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، ط ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
4. بوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة، تر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1997.
5. ت س إليوت، في الشعر والشعراء، ترجمة محمد جديد، دار كتمان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991.
6. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، ط1، القاهرة، بيروت، 2003.
7. جان كوهان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1956.
8. جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة وتقديم سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط2، دمشق، 1965.
9. جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1995.
10. حاتم الصكر ، حلم الفراشة بالإيقاع الداخلي والخصائص الفنية في قصيدة النشر، أرملة للنشر والتوزيع، ط1 الأردن.

11. حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق محمد الحبيب، دار الكتب الشرقية، تونس، دت.

12. خالدة سعيد، حركة الإبداع، دار العودة، ط1، بيروت، 1979.

13. خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2005.

14. ريشرردز، مبادئ النقد والعلم والشعر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

15. سامي سويدان، في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1999

16. سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة، 1980.

17. سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ط1، نواره للنشر و الترجمة، مصر، 1996.

18. عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2005.

19. عبد القادر المازني، الشعر، غاياته، ووسائطه، تحقيق د فايز ترجيني، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت، 1990.

20. عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تعليق إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، 1982.

21. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، 1966.

22. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006.

23. فاضل الغرباوي، الذهب والتراب، الشعر الحديث بين روح المعنى وطبلة الإيقاع، ج5، مجلة شعر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1976.

24. فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة.

25. فاطمة محمد محمودي الوهاب، البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، تصميم وإخراج وطباعة، دار المعرفة،2009 ، للجزائر.

26. الفرابي، الموسيقي الكبير، تج، فطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

27. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، أسرار التكرار في لغة القرآن، ط1، الناشر مكتبة الكليات الأزهرية.

28. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1981.

29. كمال بشر، فن الكلام، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.

30. لزيفتان تودوروف، اللغة الشعرية الشكلانيون الروس، تر: سامي سويدان، الشكل العربي المعاصر، ج35، مركز الانماء القومي، بيروت.

31. محمد أحمد طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، تحقيق عباس عبد الساتر، بيروت، 1952.

32. محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995.

33. محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1993.

34. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، ط1، الدر البيضاء، المغرب، 1990

35. محمد العياشي، نظرية الايقاع، المطبعة العصرية، تونس، 1976.

36. محمد الماجري، الشكل والخطاب، ط1، المركز القافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، 1991.

37. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، القاهرة، بيروت، 1971.

38. محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع والتطويع عندما يتحول الكلام كبيان، دار محمد علي للنشر، ط1، صفاقس، تونس، 2006.

39. محمد بغورة، أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير، رسالة دكتوراه، إشراق عبد القادر هني، جامعة الجزائر، 2005-2006.

40. محمد بن عبد الرحمان، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأة الإسكندرية، 2001.

41. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث- الشعر المعاصر، دار العودة ، بيروت، 1998.

42. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته إبدالاها، ج2، الرومانسية العربي، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2001.

43. محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، أصدقاء للكتاب، ط2، القاهرة، 1995.

44. محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، الأردن، 2005.

45. محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

46. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ط1، دار التنوير، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

47. محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996.

48. مؤمنات التسامي، الإيقاع في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، إشراف رياض العوادة، قسم اللغو العربية وآدابها، جامعة دمشق، 2001-2002.

49. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط6، دار العلم للملايين، بيروت،1981.

50. نعيم الباقي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات أحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.

51. هربرت ريد، طبيعة الشعر، ترجمة عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

52. ينظر مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

53. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1987.

المراجع بالأجنبية

1. Catrine, dictionnaire de linguistique, biberaire, Paris, 1973.
2. M.Pauion, dictionnaire de Poctique
3. Reeir chrard dcecne, herari Mchcaire-traitu de rythme arnard celin, 2008 .
4. Benviniste lronblemer de liguistique general, telcoll (tel) vollinard,
5. Deboix dictionnaire de l'inguistique libraire, paris, 1973,
6. I leéd,
7. Joelle gradetune, dictionnaire de créatique leteraire,
8. Joille criade tamine, dictionnaire de critique, literaire, ceres édition Tunis 1998
9. M,Equzien dictiocreautre de poetiqique , librairie générale francaise, 1993
10. Reeir caread decorer, hari mcahrainee traire de rythme,

فهرس

الموضوعات

تشكرات

مقدمة..... أ- د

الفصل الأول : الايقاع المفهوم والوظيفة **7**

I. الإيقاع والوظيفة..... **7**

1) مفهوم الإيقاع..... 7

2) الإيقاع والوزن..... 9

3) علاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت..... 16

4) التوازن الصوتي والإيقاع الشعري..... 20

5) الإيقاع والدلالة..... 22

II. بنية الوزن..... **27**

1) الوزن وشكلياته.....27

2) التنغيم.....30

الفصل الثاني: تطبيق بنية الإيقاع على ديوان الدواوين لعقاب بلخير.....33

I. الإيقاع الداخلي.....33

1) القافية.....36

2) الروي.....47

II. الإيقاع الخارجي.....53

1) الجناس.....53

2) التكرار.....59

الخاتمة:.....**69**

المصادر و المراجع.

الملاحق.

ملخص

يختلف تعريف الايقاع في الشعر المعاصر عن الايقاع القديم، فما نلاحظه من خلال الشعر الجزائري المعاصر، يتجاوز مفهوم الايقاع، الوزن والقافية، إلى عناصر أخرى تساه في إقامة بناء هذا الايقاع، ويشتمل مفهومه كل ما يساهم في الانسجام داخل الشعر، وتطور مفهوم الايقاع لأن معظم قصائد الشعر الجزائري أصبحت قصائد حرة مختلفة القافية والروي، فبالإضافة إلى القافية والروي يظهر عنصر التجانس وعنصر التكرار ليضيف شيئا مهما للإيقاع.

الكلمات المفتاحية: البنية الايقاع الشعر المعاصر

résumé

Définition rythme dans la poésie contemporaine de l'ancien rythme est différent, ce que nous observons à travers la poésie algérienne contemporaine, au-delà du concept de rythme, le poids et la rime, à d'autres éléments TZH dans la mise en place de la construction de ce rythme, et comprend le concept de tout ce qui contribue à l'harmonie dans les cheveux, et l'évolution du concept de rythme parce que la plupart poèmes de la poésie algérienne est devenu un des poèmes libres et rimes différentes Ruwi, en plus de la rime et l'homogénéité élément Ruwi et un élément de répétition semble ajouter quelque chose d'important pour le rythme.

Mots-clé infrastructure rythme Lapoésie contemporaine