

## بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر " رجل من غبار " لعاشور فني نموذجاً

أ. صبيحة ملوك

المركز الجامعي بالبويرة

نحاول من خلال هذه المداخلة أن نرسم صورة ولو تقريبية للإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، ولتحقيق ذلك نستعرض نماذج تطبيقية من ديوان " رجل من غبار " لعاشور فني. وقبل أن نخوض في التحليل علينا أن نستعرض بعض الإشكاليات والمفاهيم التي طرحت في الساحة النقدية مع كثير من الغموض في الطرح والتحديد، ومن ثم كانت محاولتنا ملاحقة المفهوم الحقيقي للإيقاع والبحث عن علاقة هذا العنصر البنائي بالشعر وعن دوافع التجديد في إيقاع الشعر الجزائري ومدى تجلي هذا التجديد من خلال <<رجل من غبار>> لعاشور فني.

### في مفهوم الإيقاع:

ارتبط الشعر منذ نشأته الأولى بالإيقاع، فالإيقاع يدخل "في مفهوم الشعر عند الإنسانية

جمعاء"<sup>1</sup>

وفي العصور المتأخرة زاد الاهتمام بهذا العنصر والتنويه بأهميته، فـكولريج مثلاً يعتبر الوزن <<عامل نمو عضوي يتحدث بلغة الانفعال الطبيعية، و هي لغة التعبير بالصور>><sup>2</sup>. كما يرى يوري لوتمان أن <<الإيقاع أساس البنية الشعرية>><sup>3</sup>. وهو العنصر المميز للشعر عن غيره من الفنون.

اختلف النقاد في تحديد المصطلح نظراً لاختلاف مفهوم الإيقاع بين البيت التقليدي والسطر الشعري، فالكثير من هؤلاء يساوي بين الإيقاع والعروض ولكن منهم من جعل الإيقاع يمثل وظيفة و تجلياً للعروض، وهناك من يحصر مجاله في التخيل الذي يتمثل في إيقاع المعاني<sup>4</sup>، كما ظهرت في الآونة الأخيرة فئة تعرفه بأنه تجاوز المسموع إلى المرئي.

<sup>1</sup> بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1985، ص304.

<sup>2</sup> جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، بيروت، لبنان، 1984، ص279.

<sup>3</sup> يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1995، ص70.

<sup>4</sup> انظر خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث،

وفي هذا السياق يعترف "عز الدين إسماعيل" بضرورة التفريق بين إيقاع البيت التقليدي و إيقاع القصيدة الجديدة، ويؤكد على اختلافهما في الارتباط بمفهوم النظام فيجد أن <>البيت التقليدي شكل ثابت لأنه يتبع نظاما ثابتا، أما القصيدة الجديدة فعددت في أشكال هذا النظام>><sup>1</sup>. هذا يعني أن الاختلاف بين الشكل الشعري القديم والشكل الجديد مرده إلى اختلاف النظام الذي يتبعه كل منهما، وهذا ما يبرر، في رأي الناقد، تعدد عناصر إيقاع القصيدة الجديدة التي نرى أن النقد الجزائري قد قصر في الإحاطة بها إحاطة شاملة.

إن الإشكاليات التي يثيرها البحث في إيقاع الشعر الجزائري هي نفسها التي تواجه البحث في إيقاع القصيدة العربية بصفة عامة، وأهمها غموض هذا العنصر البنائي وعجز الناقد عن إعطائه مفهوما منعزلا عن القصيدة، فهم يقررون بصعوبة تحديده و تفسيره، فلكي نقوم بدراسة الإيقاع يجب أن نعيه أولا، و لا يمكن وعيه إلا بتجزئته وفصله عن غيره من العناصر الجمالية للنص الأدبي، وهذا صعب التحقيق لأنه لا وجود للإيقاع منفصلا<sup>2</sup>، ومن خلال هذا نتحقق من صواب الرأي الذي يعتبر الإيقاع مفهوما زئبقيا.

من بين الإشكالات التي تدرج تحت هذا الغموض تساؤل يراودنا كلما تلقينا قصيدة شعرية و تمعنا فيها قراءة و تأويلا، هل العناصر الإيقاعية هي التي توجهنا كقراء؟ أم عن طريق القراءة و الفهم نستنتج العناصر الإيقاعية؟ ما مدى تحقيق العلاقة الرابطة بين الإيقاع والانطباع النفسي للمتلقى؟، إن هذه التساؤلات ليست خاصة بنا وإنما كثيرا ما نصادفها مطروحة بين النقاد بشكل يدعو إلى البحث و الاستقراء، و هناك الكثير من هؤلاء من أعطى آراء فيها نوع من الاستفزاز للعلم و للأفكار. في الحقيقة إن هذا الصراع بين القديم و الجديد لا يعود إلى المصطلح (الإيقاع) في حد ذاته وإنما يعود إلى دلالية الإيقاع في النص الشعري، يقول أدونيس في القافية <>الشعر يفقد كثيرا بالقافية، يفقد اختيار الكلمة، وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم، فكثيرا ما تنحصر القافية في أداء مهمة إيقاعية، دون أن يكون لها وظيفة في تكامل مضمون القصيدة>><sup>3</sup>. من خلال هذا الرأي الصريح نكتشف أن اعتراض أدونيس على القافية الخليلية ليس من ناحية أهمية وظيفتها الإيقاعية، بل من ناحية غياب الوظيفة الدلالية لإيقاع هذه القافية في النص الشعري.

<sup>1</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي الحديث، قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة، ط2، بيروت، لبنان، 1972، ص82.

<sup>2</sup> انظر المرجع نفسه، ص30.

<sup>3</sup> محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1996، ص282.

إن أهم ما يميز النقد المعاصر في دراسته للإيقاع هو أنه ينظر إليه على أنه منتج للدلالة، شأنه شأن العناصر البنائية الأخرى.

إن الإيقاع يقوم على النظام و التنوع في الوقت نفسه، يقول الطرابلسي: <>إن الإيقاع توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايمة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام و على مسافات غير متقايمة أحيانا لتجنب الرتابة>><sup>1</sup>. فالناقد يشير إلى النظام الذي يقوم عليه الإيقاع ليحقق الانسجام، ويؤكد على ضرورة الخروج عن هذا النظام أحيانا لخلق التنوع.

ويعبر كمال أبو ديب عن مفهوم الإيقاع بالحركة الداخلية التي لا يمكن أن نتلقاها إلا إذا تميزنا كمتلقين للنص الشعري بالحساسية المرهفة التي تساعدنا على استيعاب تناسق الكلام وعناصره الأساسية المتعلقة بأنساق الحركة والمعنى والفكرة والمضمون وهنا يشير الناقد إلى إيقاع الفكرة ونظام النقط ومحلات البياض<sup>2</sup>

### بنية الإيقاع في "رجل من غبار":

#### بنية السطر الشعري :

**1-بنية الوزن:** إن ما يميز الشعر العربي في شكله العمودي <>هذا الصراع ضد فضاء محدود ينبغي أن يملأه معنى تام>><sup>3</sup>، ومن هنا كان الانقلاب على النظام العروضي التقليدي، فقد عمد النص الشعري المعاصر إلى السيطرة على الوزن الخليلي، و في خضم هذا التغيير نجد أن القصيدة الشعرية الجديدة لم تعد محددة بمساحة مكانية، و قد صار مستحيلا أن نتنبأ بالشكل المكاني للقصيدة إلا بعد مطالعتها، فقد أصبح السطر الشعري يقوم على تكرار عدد غير معين من التفعيلات دون الخضوع لقانون مسبق.

إن الشعر العمودي يتميز <>باشتغال فضائي نموذج... هذا الاشتغال النموذج يتلخص في عنصرين: التوازي العمودي للأبيات، و التقابل الأفقي للأشطر>><sup>4</sup>. و هذا النموذج الثابت الذي ألفتة عين القارئ هو ما ثار عليه الشعر الحر، و قدم بدله أشكالاً أخرى حرة، صار السطر الشعري، معها، غير مقيد بطول معين محدد من خارج القصيدة.

<sup>1</sup> محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، حوليات الجامعة التونسية 1991، ص21.

<sup>2</sup> محمد بن عبد الحفي، التنظير النقدي و الممارسة الإبداعية، دراسة لأعمال ستة نقاد/شعراء معاصرين، منشأة المعارف، الإسكندرية 2001، ص99.

<sup>3</sup> جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي و محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب 1996، ص188.

<sup>4</sup> محمد الماكري، الشكل و الخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب 1991، ص136.

## 2- نظام التفعيلات:

الملاحظ على هذا الشاعر أنه يميل إلى استعمال نمط إيقاعي يصفه كمال أبو ديب <>بأنه النمط وحيد الصورة>><sup>1</sup>. بمعنى أن الإيقاع ينشأ من تكرار تفعيلية واحدة عدة مرات، وهذا التكرار يؤدي إلى تطورات جوهرية ككسر الرتابة وخلق إيقاع متجدد يقول الشاعر:

قهوة فاسده

دسها نادل لا يحب الزبائن

وعلى المائدة

ملك في عباءة خائن<sup>2</sup>

هنا تتكرر تفعيلية "فاعلن" من بحر المتدارك بعدد مختلف عبر الأسطر الشعرية، و تقريبا كل المقاطع منظومة على بحر المتدارك و لكن لا يكتفي بالابتعاد عن الرتابة على مستوى بحر واحد بتتويع عدد تفعيلاته، إنما يلجأ إلى الخروج تماما عن هذا البحر في بعض الأسطر، يقول:<sup>3</sup>

حينما تلتقي غيمتان على قدح

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

يتقاطع حزنان في فرح

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

و تطل على العمر نجمته الساطعه

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

تطير البلاد إلى أفق لا يرى

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

يظهر لنا جليا تغيير تفعيلية المتدارك "فاعلن" إلى تفعيلية المتقارب "فعولن"، و نجد

نفس التغيير بين هذين السطرين:<sup>4</sup>

سوف نفرح هذا المساء

<sup>1</sup> كمال أبو ديب، جدلية الحفاء و التحلي، دراسة بنوية في الشعر، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979، ص93.

<sup>2</sup> عاشور في، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، 2003، ص (سنشير إليه لاحقا ب"الديوان")

<sup>3</sup> الديوان، ص31.

<sup>4</sup> الديوان، ص67.

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

بما يتيسر من أغنيات

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

تجدد بنا الإشارة إلى أن هذا التغيير يحقق ظاهرة "الإبدال" كما رصدتها الناقد كمال أبو ديب: <<هي حركة الانتقال من (فاعِلن) إلى (فَعولن)>><sup>1</sup>. وهذا الانتقال من تفعيلة إلى أخرى ليس إلا قلبا للتفعيلة الأولى حسب كمال أبو ديب، أي (علن/فا) التي تمثل الاتجاه المعاكس لتفعيلة المتدارك(فا/علن) .

ولا يمكن النظر إلى هذه الظاهرة الإيقاعية في معزل عن الدلالة إذ لا يمكن اعتبار الإيقاع مكونا مستقلا عن بقية مكونات الشعر، تلك المكونات التي تتلاقى وتتفاعل لتصب في الدلالة، والدلالة التي نقصدها ليست الدلالة الحرفية، وإنما الدلالة التي أشار إليها ريفاتير حين قال <<الشعر يقول شيئا و يعني شيئا آخر>><sup>2</sup>. ففي النقد العربي الحديث كان الإلحاح على مسألة دلالية الإيقاع شديدا حيث يعتبر نعيم اليافي <<الإيقاع شطير الصورة في تكوينه لبنية النص الشعري الجمالية والدلالية إبداعا وتلقيا، قديما وحديثا>><sup>3</sup>، وعلى هذا الأساس لا بد أن يكون التحول أعلاه منتجا لدلالة ما هي في رأينا دلالة تقييد انتقالا من حالة إلى حالة أخرى ففي المقطع الأول ينتقل بنا الشاعر من وضعية معينة إلى وضعية أخرى تطير فيها البلاد إلى أفق لا يرى، أي أن هناك حركة ما تتم في العالم الدلالي في المقطع فتأتي ظاهرة الإبدال لتترجم تلك الحركة على المستوى الإيقاعي. والأمر نفسه بالنسبة للمقطع الثاني، فالحالة المنتظرة (الفرح) تستدعي حالة راهنة نقيضة، وهذا يعني أن تحولا ما ينتظر حدوثه للذات الجماعية، ومن ثم جاءت ظاهرة الإبدال لتعضد حركة التحول تلك.

والظاهر في اعتماد الشاعر على المتدارك استثماره لأشكاله المتنوعة التي جعلت من وزنه أقرب إلى النثر، كما أن هذا الوزن في شكله المعروف بالخبب لم يستعمل في الشعر

<sup>1</sup> كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 97.

<sup>2</sup> سيزا قاسم، نصر أبو حامد أبو زيد، مدخل إلى السميوطيقا، ج 2، منشورات عيون، ط 2، الدار البيضاء 1987، ص 51.

<sup>3</sup> نعيم اليافي، أوهاج الحدائة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1993، ص 222.

القديم إلا نادرا، وهو وزن يتميز بخفته وسرعة تلاحق أنغامه كما تشير إلى ذلك نازك الملائكة<sup>1</sup>.

### 3- التفعيلة و الانزياح: (الثوابت و المتغيرات)

يتمثل الانزياح في اللجوء إلى التفعيلات التي اعتراها الانزياح، و هي التي نعتناها بالمتغيرات مقابل الثوابت التي هي التفعيلات الصحيحة، و لكي يتبين ذلك نأخذ نماذج من البحر الذي اعتمده عاشور فني و هو بحر المتدارك، يقول:<sup>2</sup>

س1: إنه القمح رافقتي منذ الأزل

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

س2: ذهباً و زغاريد راقصة في المدى

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

س3: و صفائر مفروشة للحجل

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

س4: هو أطعمني من يدين بطعم العسل

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

تظهر المتغيرات بشكل جلي في هذا المقطع و هي الغالبة على الثوابت من حيث العدد، وإذا أردنا أن نعمم هذه الخاصية على كل المقاطع فإننا نجد عدد المتغيرات يقارب عدد الثوابت، و بذلك تكون نسبة الانزياح شبه كلية.

### الوقفه و أنواعها:

إن التحول الذي مس بناء البيت في القصيدة الجزائرية المعاصرة من ناحية الإيقاع لم يقتصر على تفتيت البنية العروضية و إنما تجاوزه إلى خلخلة استقرار البيت الشعري ككيان مركب من وزن و تركيب و دلالة، و ينتج عن ذلك تنوع الوقفة تبعاً لتنوع المستويات المذكورة.

<sup>1</sup> أنظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، بيروت، لبنان 1981، ص134.

<sup>2</sup> الديوان، ص30.

### (1) الوقفة التامة:<sup>1</sup>

و فيها يكون السطر الشعري مكتملا من حيث الدلالة و التركيب و الوزن، مما يجعله متسما بالسكونية، و البعد عن التوتر و يغيب هذا النوع في ديوان عاشور فني غيابا يعكس الرغبة في جعل النص الشعري نصا متوترا، تتصارع فيه العناصر الثلاثة أعلاه (الدلالة، التركيب، الوزن)، لأن في ذلك ضمانا لحركية ذلك النص.

### (2) الوقفة الوزنية:

بالنسبة لهذا النوع يكون السطر الشعري << تاما وزنيا و لكنه ناقص مركبيا ودلاليا >><sup>2</sup>. و في هذا النوع يتجسد العنصر الإيقاعي "التضمين" و من نماذج ذلك قول الشاعر:<sup>3</sup>

ثم قال:

أنا لم أقتنع

أبدا بالذين يجيئون أو يذهبون

و كأنهم لا يجيئون ولا يذهبون

أنا لم أتبع

أي وهم كبير

فالملاحظ هنا اكتمال الأسطر أعلاه من حيث الوزن (غياب التدوير)، في حين أنها تركيبيا يتعلق بعضها ببعض (التضمين)، أي أن هناك <<عدم الموازنة بين البحر و التركيب >><sup>4</sup> حسب تعبير "كوهن"، و ينتج عن انعدام الموازنة صراع بين وزن مكتمل يتطلب وقفة، و بين تركيب غير مكتمل يستدعي إلغاء تلك الوقفة.

### (3) الوقفة المركبية و الدلالية:

إن النظام في هذا النوع يكون عكس النظام السابق يقول بنيس: <<هذا القانون الثالث نقيض السابق، فالوقفة المركبية و الدلالية ماثلة في البيت >><sup>5</sup>. و هذا النوع من الوقفة يكاد يغيب عند عاشور فني و نموذج ذلك:<sup>6</sup>

<sup>1</sup> أنظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3 (الشعر المعاصر)، دار تونقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب 1989، ص122.

<sup>2</sup> محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص123.

<sup>3</sup> الديوان، ص65

<sup>4</sup> جون كوين، النظرية الشعرية، دار غريب، القاهرة 2000، ص85.

<sup>5</sup> محمد بنيس، المرجع السابق، ص125.

<sup>6</sup> الديوان، ص8.

س1: و المدى لا يحب العصافير  
س2: لم تعد الأرض دائرة  
س3: و الخطوط استقامت إلى آخر العمر  
إن الوقفة المركبية و الدلالية واضحة في هذه الأسطر، لكن غياب الوقفة الوزنية  
يتجلى من خلال التقطيع العروضي الآتي:

س1: /0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

فاع

س2: 0// 0//0/ 0// 0//

لن

س3: /0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

و أخيرا نشير إلى أن هناك وقفة لم يذكرها محمد بنيس، و ذلك حين تغيب  
الوقفات جميعا، و هي الوقفة المقابلة للوقفة التامة و يمكن تسميتها بالوقفة الصفر، و قد  
وظف الشاعر هذا النوع بصورة كبيرة في ديوانه و من ذلك قوله:<sup>1</sup>

كان في صمته

جدولا يترنح ما بين حدين

حد السلاح

و حد الكفاف

كان فاتحة للرصاص

و خاتمة للمطاف

الواضح من خلال هذه الأسطر غياب اكتمال التركيب، إذ إن خبر كان الواقعة في  
السطر الأول يقع في بداية السطر الثاني، في حين يترابط السطران الثاني و الثالث بفضل  
علاقة البدلية (البدل في بداية السطر الثالث و المبدل منه في نهاية السطر الثاني). أما علاقة  
العطف فتضطلع بمهمة الربط بين السطرين الثالث و الرابع، ثم بين السطرين الخامس و  
السادس. و ينتج عن هذا الغياب غياب الدلالة المكتملة على مستوى السطر الشعري. يرافق  
كل هذا عدم اكتمال الوزن في معظم نهايات الأسطر.

<sup>1</sup>الديوان، ص6.

### نظام القافية و تحولاتها:

إن نظام القافية عند الشاعر يتراوح بين التتالي و التناوب ،و نجد أن بعض المقاطع حافظت على تتابع القوافي:

1- لم تخفني البشاعة

و لم أتبع ما تراه الجماعه<sup>1</sup>

2- ضاقت الأرض من حوله فانسع!

و تساقطت السماوات على رأسه... فارتفع!<sup>2</sup>

في حين جاءت بعض القوافي على نظام التناوب :

غيمة عابره

كتبت حزنها في خطوط يدي

و رمتني إلى مدن شاغره

كلما صحت يا بلدي

رددت صيحتي شعبه الآخره<sup>3</sup>

و على العموم إن القوافي المتتالية و المتناوبة قليلة،مما يجعل القافية أكثر تعقيدا و تشابكا.و من بين حروف القافية التي التزم بها الشاعر التزاما شبه كلي نجد "هاء الوصل" في عدة مقاطع :

المقطع 1: (فاسده،المائده،واحده)

المقطع 5: (حيدره،منكسره،المقبره)

المقطع 10: (إثرها،أسرها،حجرها)

المقطع 12: (الذاكره،الأسره،الدائره،الآخره)

<sup>1</sup> نفسه،ص43.

<sup>2</sup> الديوان،ص47.

<sup>3</sup> نفسه،ص28.

أما الحرف الذي يميز القافية و هو حرف الروي ،فيتوزع بشكل منتظم في المقاطع من خلال ثنائيات تتكرر بنفس العدد كما هو ممثل في الجدول الآتي:

الثنائية	العدد
(الراء،النون)	10
(اللام،العين)	7
(الميم،الحاء)	4
(الهمزة،الياء)	2

إضافة إلى التكرارات أعلاه يُلاحَظ تكرر أصوات أخرى مرة واحدة (الباء،الثاء،السين)، و هذه الأصوات مجهورة ما عدا الهمزة فهي مهموسة. إن هذا التنوع في حروف الروي يؤدي إلى التنوع في الإيقاع، الذي يمثل أهم خاصية للقصيدة في الشعر المعاصر.

جاءت القافية مقيدة في معظمها، و ماجاء منها مطلقا يتصل بهاء الوصل، و هذا يحقق حالة السكون التي تساعد على سرعة الانتقال من سطر شعري إلى آخر، على عكس القافية المطلقة التي تستغرق زمنا أطول من القافية المقيدة.

#### الهندسة الصوتية و التكرير:

إن التماثل الصوتي يحقق للنص الشعري ثراء إيقاعيا كبيرا، و قد أشار جون كوهن إلى أن <<الشعر... يحافظ على سلسلة من الكلمات ذات التماثل الصوتي، و هو من خلال هذا يعد شعرا>><sup>1</sup>. غير أن هذا الثراء و التجانس بين الأصوات لا يعني أن الأصوات تتكرر بصورة آلية رتيبة، فالشعر المعاصر يجمع في صلبه النظام و كسر النظام مما يخلق الحركة و الصراع. و في الشعر الجزائري نجد هذا النوع من التنظيم الذي يخضع له تكرير الأصوات. فقصيدة "رجل من غبار" تتضمن بعض الأصوات المهيمنة حسب المقاطع، فعلى سبيل المثال نجد أن صوت "النون" هو المهيمن على معظم المقاطع و هو الصوت الأكثر استعمالا كحرف روي، ثم يليه المد (الألف خاصة)، الذي يجعل الإيقاع

<sup>1</sup> جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة و تعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 2000، ص120.

عنصرا مساعدا على بناء الدلالة و يسهم في جعل الإيقاع بطيئا مما يتناسب مع رسم المشاهد التي أراد الشاعر أن يحققها من خلال قصيدته:

كلما داهم الثلج واحة قلبي

و غط النخيل

كلما طارت القبرات إلى أفق غامض

و فؤادي إلى وطن المستحيل

حل بين ضلوعي قبر حزين

و بقيا عويل<sup>1</sup>

### نظام المقاطع الصوتية:

إن الانتظام الذي يميز الإيقاع يظهر أيضا على مستوى المقاطع، إذ تتكرر أنساق صوتية معينة تتألف وتختلف مكونة إيقاعها المتحول على الدوام. وسنقوم بتحليل المقطع الأخير من القصيدة<sup>2</sup>:

س1: رجل من غبار

س2: كان يأتي إلى حيننا

س3: يزرع الحلم في الشرفات

س4: و يمضي

س5: و في إثره يطلع الجنار.

يتحدد تقطيع هذه الأسطر كالاتي:

س1: — U — — UU

س2: — U — — U — — U —

س3: — UU — U — — U —

س4: — — U

س5: — U — — U — — U — — U

<sup>1</sup> الديوان، ص42.

<sup>2</sup> الديوان، ص71.

إن هذا التقطيع يكشف لنا أنساقا ثلاثة تتواتر داخل المقطع الشعري و هي:

النسق	شكله
1	( — — U )
2	( — U — )
3	( — U — )

و من خلال هذا الانتظام الذي يميز الأصوات نلتبس التحول الذي يميز الأنساق الصوتية و نستنتج حضور الثنائية (النظام/ كسر النظام).

### الهندسة الصوتية:

إن الشعر ينظر إليه على أنه <تنظيم لنسق من أصوات اللغة><sup>1</sup>، و هذا التنظيم تتولد عنه هندسة صوتية موسيقية تنطبق على قصيدة عاشور فني الذي يستغل بشكل مكثف الطاقة الصوتية للغة، و يجعل من التنسيقات الصوتية رافدا مهما لإيقاع نصه الشعري، و يمكن الوقوف عند بعض الأشكال من خلال نماذج محددة:

#### نموذج 1:<sup>2</sup>

فيغني

ف+ي

و في قلبه نجمة لا تنام

ف+ي

إن هذين السطرين يعتمدان على الهندسة الفاتحة و هي <تكرار الفونمين في أول كل جزء او شطر><sup>3</sup>.

#### نموذج 2:<sup>4</sup>

و تطل على العمر نجمته الساطعه

ت - ط

ت-ط

<sup>1</sup> رينيه ويليك، أوستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان 1987، ص165.

<sup>2</sup> الديوان، ص29.

<sup>3</sup> جوزيف ميشال شريم، المرجع السابق، ص93.

<sup>4</sup> الديوان، ص31.

فنحن هنا إزاء الهندسة المحيطة الناشئة عن >> تكرار الفونيمين في أول الجزء أو الشطر وفي آخرهما <<<sup>1</sup> و هو الأمر الذي يجعل البناء الصوتي في السطرين الشعريين بناء دائريا،

### نموذج 3:

حينما نلتقي غيمتان على قدح

ي - ت - ق - ي - ت - ق

نلاحظ هنا الهندسة التأليفية وهي تتحقق بفضل >> انتشار التسبيق الصوتي على جزء عروضي بكامله <<<sup>2</sup>.

أما عن الهندسة الخاتمة الناتجة عن >> تكرار فونيمين في نهاية كل شطر <<<sup>3</sup> فنجدها واضحة عند عاشور فني في قوله :

### نموذج 4:

و معذبتني ولدت في الزمان الجميل

م+ي+ل

و على ثغرها وردة المستحيل

م - ي - ل

### نموذج 5:

كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها

ك-ن - ق-ل-ب-ه      ك-ن      -ق-ل-ب-ه

كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه

ك-ن-ق-ل-ب-ه      ك-ن      ق-ل-ب-ه

<sup>1</sup> جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأدبية، ص 93.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 93.

<sup>3</sup> نفسه، ص 93.

<sup>4</sup> الديوان، ص 49.

<sup>5</sup> الديوان، ص 7.

يعتمد هذان السطران على جملة من الهندسات الصوتية، أولاها الهندسة الرابطة<sup>1</sup> التي تتحقق من خلال تكرار فونيمات بين آخر الجزء الأول و بين أول الجزء التالي، أما الهندسة الثانية فهي الهندسة الفاتحة. إضافة إلى الهندسة التأليفية والهندسة الخاتمة.

### التكرير:

إن التكرير عنصر من عناصر النص الشعري، يولد بمولد هذا النص و هذا التكرير <<غير منضبط لقواعد قبلية، ينفجر في سياق بناء دوال للنص و هو بذلك يحقق استثناء فيما هو يحقق قاعدة من قواعد الحدائثة في الشعر المعاصر، و نقصد بها ارتياد المجهول و السفر في ليل القصيدة>><sup>2</sup>. و سنركز في دراستنا للتكرير في ديوان "رجل من غبار" على تتبع مختلف الأشكال التي تحقق له سمة النظام المتحول.

(1) تكرير الترابط التام:

وهو الذي يعيد نفس الوحدات اللسانية، فإذا كان لدينا تركيب من الشكل (أ-ب-ج) فإن شكل الكرير يكون على النحو الآتي:

أ-ب-ج

أ-ب-ج

و نموذج ذلك في القصيدة<sup>3</sup>:

من أي وقت مضى (السطر الأول من المقطع التاسع)

من أي وقت مضى (السطر الثاني من المقطع نفسه)

و أيضا:

كل صوب (السطر الأول من المقطع الرابع عشر)

كل صوب (السطر الثاني من المقطع نفسه)

(2) تكرير الترابط غير التام: هو نوع من التكرير لا يلتزم بإعادة الوحدات اللسانية

ذاتها جميعا، يأتي على شكل:

أ-ب-ج

أ-ب-د

<sup>1</sup> جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأدبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1984، ص93.

<sup>2</sup> محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، ج3، دار توفال للنشر، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص154.

<sup>3</sup> الديوان، ص ص 15-25

و من نماذجه عند عاشور فني:<sup>1</sup>

حد السلاح

حد الكفاف

و يغيب في الديوان تكرير الترابط بالحذف، و لكن ذلك لا يؤثر في الوظيفة البنائية التي يضطلع بها التكرير في النص الشعري، فهو يشيع الانسجام في صلب الاختلاف بفضل الوحدات المتكررة كليا (تكرير الترابط غير التام)، و الوحدات التي تحافظ على الهيئة التركيبية (تكرير الترابط التام). و أيضا يربط بين أجزاء القصيدة و يزداد هذا ارتباط على مستوى تكرير القافية.

#### التمائل التركيبي:

لا ينهض الإيقاع الشعري على التردد الخاص للأصوات فحسب، ذلك لأن الشعر المعاصر كثيرا ما يلجأ إلى >> تقنية تركيبية إيقاعية لحتما البنى المتشابهة، و العناصر المتقاربة داخل بنية الوحدة (البيت) و خارجها <<<sup>2</sup>. و شعر عاشور فني لا يخرج عن هذا المضمار، إذ يضع القارئ إزاء بنيات متماثلة أو متقاربة، يمكن أن نحصل منها على مجموعات تلتقي عموديا و تتماثل عناصرها، يقول الشاعر:<sup>3</sup>

سوف أشهد للعاشقين

و أشهد للشهداء

و أشهد للناس منذ استووا فوق أرجلهم

و مشوا في الضياء

و سأشهد للأرض...

تحمل ماء وطننا

و ترفع قامتها للسماء

<sup>1</sup> نفسه، ص 6.

<sup>2</sup> عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية تفكيكية لقصيدة أشجان بمانية، دار الحدائق، ط 1، بيروت، لبنان 1986، ص 206.

<sup>3</sup> الديوان، ص 45.

إن القراءة العمودية لهذا المقطع تسفر عن عدة مجموعات متماثلة:

المجموعة 1	المجموعة 2	المجموعة 3	المجموعة 4
سوف أشهد	أشهد للعاشقين	تحمل ماء	للعاشقين
سأشهد	أشهد للشهداء	ترفع قامتها	للسهداء
	أشهد للناس		للناس
			للأرض
			للسماء

إن هذا الجدول يتضمن مجموعات تضم أولها (سوف أشهد، سأشهد)، أما المجموعة الثانية فتضم عناصر متماثلة تماثلا تاما (الفعل المضارع "أشهد" و الجار و المجرور)، أما المجموعة الثالثة فهي عبارة عن جملتين فعليتين تتكون كلتاها من (فعل مضارع و فاعل مستتر و مفعول به)، إلا أن الأفعال المضارعة في المجموعة الثالثة تختلف عنها في المجموعتين الأولى و الثانية من حيث الإسناد، ففي المجموعتين هاتين نجد الأفعال مسندة إلى ضمير المتكلم أما في المجموعة الثانية فهي مسندة إلى ضمير الغائب المؤنث، أما المجموعة الأخيرة في الجدول فتضم (الجار و المجرور) و الملاحظ في هذه المجموعة أن حرف الجر المتكرر هو نفسه (اللام).

إن هذه العناصر والأدوات المولدة للإيقاع تكتسي أهمية بالغة كما تبين لنا في سياق هذه المداخلة، ومن ثم كان من الواجب إيلاؤها الاهتمام الذي تستحقه في أي دراسة تجعل من الكشف عن بنية الإيقاع الشعري هدفا لها، وذلك ما نحسب أن النقد الجزائري المعاصر قد قصر فيه خلال تناوله للقصيدة الجزائرية بصفة عامة .