الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم: اللّغة والأدب العربي.
تخصص: بلاغة ونقد أدبي.

تحولات الإيقاع بين النص الأصلي والنص المترجم

"من أجل إغلاق نوافذ الحلم" لرشيد بوجدرة أنموذجا.

مذكرة مُقدّمة لنيل شهادة الماجستير

إعداد الطالبة:
خديجة شعبان

إشراف الأستاذ الدكتور:
أحمد حيدوش

لجنة المناقشـــــة:	الرتبة	مكان العمل	الصـــــــفة.
1 أ.د/ **محمد الهادي بوطارن**	أستاذ	المدرسة العليا للأساتذة	**رئيسا.**
2 أ.د/ **أحمد حيدوش**	أستاذ	جامعة البويرة	**مشرفاً ومقرراً.**
3 د.ة/ **صبيرة قاسي**	أستاذة محاضرة أ	جامعة البويرة	**ممتحنة.**
4 د.ة/ **راوية يحياوي**	أستاذة محاضرة أ	جامعة تيزي وزو	**ممتحنة.**
5 د.ة/ **نعيمة بن عالية**	أستاذة محاضرة أ	جامعة البويرة	**ممتحنة.**

السنة الجامعية: 2015/2014

إهداء

إلى اللذين سهرا على تربيتي أمي وأبي الكريمين حفظهما الله.

إلى مشرفي، قدوتي، ومثالي

إلى أخواتي، أخي وأقاربي،

أحبائي، زميلاتي في العمل وصديقاتي.

أهدي إليكم ثمرة نجاحي.

خديجة.

مقدمة

مقدمة

يعدُّ الإيقاع من المسائل الموغلة في القدم، وأخذ مكانته من الشعر منذ أن أخذ الخطاب الشعري موقعه من اللغة، وقد تطرق إلى هذا الموضوع العديد من الدارسين والباحثين، حيث أخذ حيزا كبيرا من الدراسة والاهتمام من قبل العديد منهم طوال عقود القرن الماضي، ويعد هذا الموضوع من إشكاليات الحداثة الشعرية الأكثر إثارة للجدل، خصوصا بعد التحول الجذري الذي حصل في هيكل القصيدة العربية بتحولها إلى شعر التفعيلة وإلى القصيدة النثرية.

ويركز موضوع بحثنا على دراسة أهم العناصر التي تشكل الإيقاع، سواء الداخلي منه أو الخارجي، وهذا في ديوان شاعر جزائري، بدأ به صاحبه حياته الأدبية، ولكنه عُرف بالرواية، إنّه الروائي: "رشيد بوجدرة"، ومدونتنا هذه متميزة بعض الشيء، كونها تصنف ضمن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، وقد عنونها بوجدرة ب: pour ne plus rêver، واتخذت لها "إنعام بيوض" ترجمة فريدة من نوعها، بداية من عنوانها، الذي جعلته: **من أجل إغلاق نوافذ الحلم،** وآثرت **أن** يكون بارزا في عنوان مذكرتي، حيث أكسبته حلة جديدة، بدل الترجمة الحرفية التي كان يجب أن تكون بعنوان: **حتّى لا نحلم أبدا.**

وهذا العمل، يكشف عن بنية إيقاعية شديدة التميز، أنتجتها لغة النص الأصلي، وأحدثت الترجمة فيه تحولا عميقا، وتفصح لنا عن بنية إيقاعية أنتجها النص المترجم، ولهذا، حاولنا استعراض أهم التحولات التي طرأت على النص المترجم، ومقارنتها مع النص الأصلي، وذلك من خلال مقاربة تكشف عن مختلف الثوابت والمتغيرات وذلك، بعد دراسة إيقاعية لكل نص على حدى، باللغة الأصلية واللغة المترجمة إليها.

فالنص الأصلي الذي اعتمدناه في هذا البحث عبارة عن ديوان شعري، صدر سنة 1965، من تأليف رشيد بوجدرة، وترجمة تألقت وتلاعبت بألفاظها إنعام بيوض، وكان ذلك سنة 1981، بحيث يتشكل من 47 قصيدة شعرية باللغة الفرنسية، مقسمة إلى ثلاثة أجزاء، الجزء الأول بعنوان:les tracteurs dans la ville ، وترجمته كانت بعنوان: الجرارات في المدينة، مجموع قصائده هو: 22 قصيدة. والجزء الثاني بعنوان: les main molles، وترجمته بعنوان: الأيادي الرخوة، عدد القصائد فيه هو: 16 قصيدة. أما الجزء الأخير فعنوانه: ecchymoses femelles، بترجمة عنوانها: كدمات أنثوية، وعدد قصائده هو: 9 قصائد.

وتعتبر هذه المدونة إرثا مهما في الأدب الجزائري، كونها مكتوبة باللغة الفرنسية من قِبلِ أديب جزائري، كما أنها تُرجمت إلى اللغة العربية من طرف أديبة جزائرية كذلك، مما يعطي الموضوع قيمة من حيث تحول الإيقاع بين مدونة واحدة بلغتين مختلفتين، ولأنه يشتمل على العديد من العناصر، ويكاد يمتد في علاقات خاصة مع كل لغة، نسعى لاكتشافها في دراستنا هذه، وهذا من الأسباب الوجيهة التي دفعتنا لاختيار الموضوع من جهة، ولتوسيع أسس بحثنا في هذا الإطار من جهة أخرى، لأن لنا عاملا ذاتيا ورغبة شخصية حثتنا على تناول مثل هذا الموضوع، فاهتمامنا به ليس وليد الحين، إنما منذ وقت ليس ببعيد وبالتالي تشكل هدفنا لتوسيعه.

وهذا الديوان المعتمد أول ديوان شعري أبدع فيه رشيد بوجدرة، فهو باكورة أعماله، ولقلة الدراسات حوله حتى كادت أن تكون منعدمة، أولينا اعتبارا لهذه المجموعة الشعرية الجديرة أن تؤخذ بعين الاعتبار، وتحضى بالعناية اللازمة من شتى الجوانب، وفي مقدمتها الإيقاع، لأنه مجال رحب وحيوي، وأولى بالنصوص الشعرية، كون الموسيقى من العناصر البارزة فيها، وهي بدورها من مكونات الإيقاع الأساسية.

وهنا تطرح إشكالية الإيقاع مجموعة من التساؤلات التالية: ماهي عناصر الإيقاع في كل من النصين: الأصلي والمترجم؟ وما هي التحولات الإيقاعية التي أحدثتها الترجمة عند انتقال هذا النص إلى لغة أخرى؟ وماذا قدمت كل لغة للنص في هذا المجال، وكيف تجلت موضوعاتية الإيقاع بينهما؟

وهذه بعض الأسئلة التي نسعى للإجابة عنها من خلال هذا البحث، آملين بأن تكون هذه الإجابة مفيدةً في مجال الإيقاع تحديدا، من خلال هذه الدراسة التي مفادها الكشف عما قدمه النص المترجم للنص الأصلي من جماليات، لأن لاختلاف اللغة دورا هاما في اختلاف دراسة الإيقاع بظواهره المختلفة. ولهذا سطرنا الخطة التالية لنضمن الإحاطة بأهم عناصر الإيقاع في اللغتين، ولنتمكن من الإجابة على تساؤلاتنا.

يتضمن مدخل بحثنا هذا، توطئة تمهد الحديث عن الإيقاع، ثم يتلوها عنصران، أحدهما: عن مفهوم الإيقاع عند الغرب أولا، وثانيهما: عن مفهومه لدى العرب. وهذا لنبين اختلاف مفهوم هذين المصطلحين في ثقافتين متباعدتين.

أما الفصل الأول منه، فقد خصصناه لدراسة الإيقاع في النص الأصلي، المكتوب باللغة الفرنسية، واستخراج أهم عناصر الإيقاع فيه، مطبِقين في ذلك خطوات دراسة الإيقاع الفرنسي، تماشيا مع طبيعة المدونة ولغتها التي تفرض علينا ذلك، ومن أهم هذه العناصر: الوزن والقافية، فيما يخص الإيقاع الخارجي، والتكرار والمجانسة الصوتية والتقفية، وغيرها من العناصر التي تخص الإيقاع الداخلي الغربي بالخصوص.

وأما الفصل الثاني، فهو بدوره حضى بدراسة إيقاعية في بنية النص المترجم، المكتوب باللغة العربية، وهذه العناصر تتمثل في الوزن وصوره الحديثة، وظواهره من تجاور التفعيلات، ونظام إبدالها، القافية، وأنواعها، ونظام الوقفة، هذا فيما يعرف بالموسيقى الخارجية للنصوص الشعرية العربية، واهتممنا بدراسة التكرار، وإحصاء أنواعه، وظاهرتي التدوير والتضمين، في الموسيقى الداخلية للإيقاع. ولم نباشر بهذا الجزء التطبيقي إلا بعد التنظير لكل عنصر من عناصر الإيقاع على حدى، ليتلو كل مفهوم نظري، النماذج التي طبقنا عليها.

ويتلوهما الفصل الثالث، وهو ثمرة بحثنا ومحصول ما توصلنا إليه بعد دراسة الفصلين السابقين، والموسوم ب: الثابت والمتحول في المدونتين، ويتضمن عنصرين، أولهما: الثابت، بيَّنا فيه كل النقاط المشتركة بين الإيقاع الغربي والإيقاع العربي، في حدود دراستنا للمدونتين، ثانيهما: المتحول، والذي كشفنا فيه عن الفوارق بين الإيقاعين الناتجة عن اختلاف اللغتين.

وختمنا البحث بخلاصة لأهم النتائج التي توصلنا إليها، والأهداف التي بلغناها، عن طريق مجموعة من الاستنتاجات.

وكان لا بد علينا من الاستعانة بمجموعة من المصادر والمراجع لانجاز هذا العمل، حيث ساعدتنا للوصول إلى هذه النتائج، من بينها: مدونة اللغة الفرنسية، ومدونة اللغة العربية، ومنها كذلك: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر؛ النظرية والتطبيق؛ صلاح عبد الصبور أنموذجا، لصبيرة قاسي، وكتاب العروض وإيقاع الشعر العربي لعبد الرحمن تيبرماسين، موسيقى الشعر، لإبراهيم أنيس والعديد من المراجع الأجنبية التي خدمت البحث كثيرا، ومنها: LA POESIE للكاتب ALAIN Vaillant وكتاب: Poétique des textes لصاحبه JEAN MILLY، وغيرهما من المراجع والمعاجم.

أما عن المنهج المتبع والذي تطلبته طبيعة بحثنا هذا، فقد اعتمدنا أولا على المنهج الأسلوبي لأنه الأنسب للإحصاءات التي قمنا بها، ثم المنهج المقارن الذي ساعدنا على اكتشاف أوجه التشابه والاختلاف بين النصين.

ولقد تعددت الدراسات حول موضوع الإيقاع، ونوّع الباحثون أطروحاتهم في هذا الميدان تنظيرا وتطبيقا، ولقد تعددت الدراسات حول موضوع الإيقاع، ونوّع الباحثون أطروحاتهم في هذا الميدان تنظيرا وتطبيقا، فقد أُنجزت في هذا الإطار العديد من البحوث الأكاديمية، ومن ذلك على سبيل المثال:

- مذكرة ماجستير للأستاذة صبيرة قاسي، بعنوان: تحولات الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة، صلاح عبد الصبور أنموذجا، تحت إشراف الأستاذ: عبد الحميد بورايو، لتستكمل بحثها في هذا الموضوع بأطروحة لنيل شهادة دكتوراه، وكانت بعنوان: بنية الإيقاع في الشعر العربي الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، تحت إشراف الأستاذ: أحمد حيدوش.
- إضافة إلى دراسات الباحثين الجزائريين في هذا الموضوع نجد على سبيل المثال: عبد الرحمن تيبرماسين الذي اهتم بهذا المجال، وهذا ظاهر من خلال إصداراته، مثل: العروض وإيقاع الشعر العربي، وكتاب البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر.

وغيرها من الدراسات التي تناولت موضوع الإيقاع في الشعر الجزائري، غير أن دراستنا تختلف عن سابقاتها، كونها تهتم بالإيقاع في نص جزائري، مكتوب باللغة الفرنسية، وبالتالي حاولنا إسقاط كل مكونات الإيقاع الغربي – الفرنسي على وجه الخصوص- ثم مقارنته مع النص

المترجم إلى اللغة العربية، ومعنى هذا أن مضمون بحثنا يركز على بنية الإيقاع في نص أنجز بلغة أجنبية من قبل شاعر جزائري تشبع بثقافة لغتين هي الفرنسية والعربية، وترجم من قبل باحثة جزائرية متشبعة كذلك بثقافة هاتين اللغتين.

وكأي باحث، واجهتنا بعض العراقيل أثناء إنجازنا لهذا البحث، من بينها: نُدرة المراجع المترجمة للإيقاع الغربي نظريا أو تطبيقيا، مما أوجب علينا استعمال كل المراجع باللغة الفرنسية وترجمتها شخصيا، ناهيك عن الصعوبات التي واجهتنا قبل الحصول على المدونة الأصلية. بالإضافة إلى عامل الوقت الذي لم يكن في صالح البحث والباحثة، ولعل القارئ يلاحظ بعض التفاوت في حجم الفصول، ومردُّ ذلك توزيع المادة التي جُمعت من جهة، وإدراك الوقت الباحثةَ، حيث كان يجب تقديم البحث في وقته، ومع ذلك لم يُحدث عدم التوازن هذا خللا في بناء المذكرة.

وفي الأخير أحمد وأشكر الله عزّوجل لتوفيقي، وامتناني وتقديري إلى قدوتي ومثالي، أستاذي أحمد حيدوش، الذي كلما أتعبته، ظلّ يوجهني دون تراجع، وإلى كل الأساتذة الذين نصحوني، وإدارة المكتبة بوجه خاص.

مدخل

مفهوم الإيقاع عند الغرب والعرب.

- توطئة.

1- مفهومه عند الغرب.

1-1 لغة.

1-2 اصطلاحا.

2- مفهومه عند العرب.

2-1 لغة.

2-2 اصطلاحا.

توطئة:

إنَّ الحديث عن الشعر في أيّ لغة، يقتضي الحديث عن الإيقاع، إذ ارتبط به ارتباطا وثيقا منذ نشأته الأولى، فالشعر –كما هو متعارف عليه- هو الكلام الموزون المقفى، والذي يكون له معنى وأسلوب، ويعدُّ بلا شك الرّابط الأقوى بين الماضي والحاضر، إذ يعدُّ الشعر في الأدب العربي قديما وحديثا أحسن ما يُتذوق من فنون التعبير.

ترتبط كلمة الإيقاع بالموسيقى والغناء بصورة عامة، وحين يسعى الباحث للوقوف على معاني هذه الكلمة وإيحاءاتها فسوف يجد أنها تتردد أكثر ما تتردد في الكتب التي تبحث في الموسيقى وقضاياها، إلا أننا لا نبالغ إن قلنا إنَّ كل الفنون تطمح إلى أن تكون موسيقى خالصة، وفي مقدمة هذه الفنون الشعر، وهو طموح مشروع، فالشعر ارتبط بالغناء وبالموسيقى، ومن ثمَّ فإنّ البحث عن الإيقاع أمر أساسي ما دام من العناصر الأساسية المكونة للشعر، وهذه الفكرة تعدُّ الأكثر بروزا منذ قرنين من الزمن على الأقل، وذلك تحت تأثير مختلف نظريات الخطاب الشعري، فهو مكوِّن أساسي للشعر(القصيدة)، إذ نستطيع أن نتصور شعرا بلا قافية و بلا عدد محدد من المقاطع الصوتية، ولكن لا نستطيع أن نتصور شعرا بلا إيقاع.[1]

1- مفهوم الإيقاع عند الغرب:

1-1 المفهوم اللغوي: ورد تعريف **الإيقاع** في قاموس Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse بأنه:

---

[1] Anatol France, DE : GERARD DESSONS, Le Poème, ARMAND COLIN, Paris 2001, p 117.

« من اللاتينية: ريتموس rhythmus؛ من روتموس rhuthmos، وهو ضرب منتظم، قياس ووزن. دورية، أو العودة إلى مسافات منتظمة في الزمن لحدث ما، أو ظاهرة ما: إيقاع الأيام والليالي، الفصول. إيقاع المدِّ والجزر. »[1]

وجاء في قاموس LE ROBERT micro أنَّ **الإيقاع** هو: العودة إلى فواصل متساوية لعلامة ثابتة(إشارة متكررة، قافية). وهو كذلك تعاقب الزمن القوي والزمن الضعيف في الشعر. وحركة الخطاب تكون قاعدتها علم العروض. حركة دورية منتظمة: إيقاع الأمواج، إيقاع القلب، إيقاع حيوي. الهيئة التي بواسطتها تنفذ حركة ما، و تبْسط تقدمها أو تطورها. وهو مأخوذ من الفعل **وقَّعَ Rythmer** : وهو الإخضاع إلى إيقاع منتظم ومعلوم. وصفته: **إيقاعيٌّ rythmique** وهو كلّ ما أُخْضِعَ لإيقاع منتظم. [2]

الكلمة إذن، مشتقة من لفظ rhuthmos اليوناني وهو بدوره مشتق من الفعل rheein بمعنى انساب أو تدفق، وفي ذلك دليل قاطع على الارتباط الوثيق بين الإيقاع والحركة كما تشهد عن ذلك اللغة نفسها.

وإذا كان الإيقاع مرتبطا بالحركة، فلا شك أن درجات السرعة في الحركة تتباين، فهناك الإيقاع البطيء والسريع والمعتدل وهناك كذلك للآداب والفنون إيقاعاتها الخاصة، وكذلك لحياة

---

(1) Grand Dictionnaire Encyclopédique LAROUSSE, EDEL : Librairie Larousse, Tome7, Paris 1984 .p 9181.

(2) Le ROBERT micro, dictionnaire orthographe et grammaire, Alain Rey, Paris1995. p1147, 1148.

الناس إيقاعات، كما أن للطبيعة إيقاعاتها المختلفة ويظلُّ إيقاع الآداب والفنون جزء من إيقاع الحياة بشكل عام.[1]

ولا يخرج معجم Dictionnaire Encyclopédique AUZOU عن هذا المفهوم، مع شيء من التنويع، إنّه: « تعاقب منتظم بين أوقات قوية وضعيفة، ويعاود بصفة دورية، وهذا ما يظم جملة موسيقية، بيتا شعريا، أو مقطوعة موزونة جيدا(...) حركة منتظمة. إيقاع القلب(...) إيقاع الفصول. و **وقَّع**: أعطى إيقاعا لشيء ما، ضبطه حسب وزن ما. وقَّع جملة، نغمة. »[2]

1-2 المفهوم الاصطلاحي:

إنَّ كلمة إيقاع قد انحدرت من أصل إغريقي rythmos ولم يكن يفرق بينها وبين القافية Rime للظن بأنهما من أصل واحد. ثم انتقلت إلى اللاتينية باسم rythmus وبقي التداخل بين المصطلحين(الإيقاع والقافية) سائدا عند الغربيين مدّة طويلة، لكنهم كانوا يدركون بأنه حركة منتظمة وموزونة، إلى أن تم ضبط مفهوم كل مصطلح لوحده، واثبات مكوناته، والدور الذي يلعبه في تكوين الإيقاع. وظلَّ هذا المفهوم سائدا إلى غاية القرن السادس عشر حيث تمَّ التفريق بين المصطلحين وأصبح لكل مصطلح دلالته ومعناه المستقل،[3] وبالتالي صار للإيقاع ميزة مشتركة وعميقة مع القافية، فلا هي في غنى عنه ولا هو في غنى عنها.

---

[1] أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 2004، ص 14.

[2] Dictionnaire Encyclopédique AUZOU, édition Philippe AUZOU, paris 2008, p 1002.

[3] عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2003، ص 80.

الحياة اليومية كلها إيقاع، وقد نجده في مختلف تفاصيل الحياة، ف: « ليست مشكلة الإيقاع مقصورة على الأدب بشكل نوعي أو حتى على اللغة. فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية. كما أنَّ الإيقاع أيضا ظاهرة لغوية عامة، ولسنا بحاجة إلى مائة نظرية ونظرية حول الطبيعة الفعلية للإيقاع. »[1]

الإيقاع، إذن، ظاهرة قديمة عرفها الإنسان بمظاهر متعددة، في اختلاف الليل والنهار وفي حركة الكائنات قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي والتي جسدها في حركات جسمه ونبرات صوته، أو في تعاقب الشهيق والزفير عنده وانتظام ضربات قلبه.[2]

إنَّ مبدأ الانتظام الذي يحكم الإيقاع أساسا، يكون ناتجا عن حسن التوزيع، ووحدة التناسق والانسجام، ومنه استنتجت الصلة الوثيقة بين الإيقاع والموسيقى.

ويمكن تلخيص المفهوم التقليدي للتصور العام للإيقاع الذي نسج منه الخيال الأوروبي أسطورته منذ القديم: في كون الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج، وذلك ما كان يعلم منذ أكثر من قرن في بدايات النحو المقارن ومازلنا نكرره. لقد تعلّم الإنسان مبادئ الأشياء من

---

[1] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987، ص 170.

[2] أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه دولة، إشراف: طاهر حجار، جامعة الجزائر، الجزائر 2005_2006، ص 1.

الطبيعة، وقد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع، وهذا الاكتشاف الأساسي نجده مثبتا في المصطلح ذاته. [1]

ويلعب الإيقاع دورا هاما في التنظيم، فهو يولِّد الترتيب، ويعطي كذلك للخطاب الموسيقي الوسيلة لكي يصبح مفهوما وواضحا، مع وضع بيانات المدة، الشِّدة، و الحدة. [2] فالإيقاع إذن يحكمه مبدأ التنظيم.

ومهما تشعّب الحديث عن الإيقاع واختلف، ومهما تعددت الآراء حول مفهومه وأصله وتنوعت، إلا أنه يظل الشيء الأهم بالنسبة للشعر، ولعلَّ ذلك ما أدركه الفيلسوف اليوناني أفلاطون حين رأى أنَّ: « النزعة الطبيعية إلى الانسجام والإيقاع هي الأساس في الشعر»[3]، وهذه حقيقة لا مفرَّ منها، كون الإيقاع مكون جوهري من مكونات الشعر.

كما يمكن تعريفه بأنه (تتابع منتظم لمجموعة من العناصر). وهذه العناصر قد تكون أصواتا، مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب. وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات متمثلة في الرقص، أو أصوات في الموسيقى، أو ألفاظ كائنة في الشعر.[4]

---

(1) BENVINISTE, Problèmes de linguistique générale, TI.COL.TEL, GALLIMARD, 1986, p 327.

(2) Grand dictionnaire Encyclopédique LAROUSSE, p 9181.

(3) قاسي صبيرة، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف أحمد حيدوش، جامعة فرحات عباس، سطيف 2010-2011، ص7، نقلا عن:أرسطو طاليس، فن الشعر، تر:عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت 1973، ص 13، الهامش 1 .

(4) Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse, p2009.

إنّ فهم الإيقاع على هذا النحو عند الغربيين يدفعنا للقول إنّ صلته وثيقة بالأنغام الموسيقية، فطبيعة هذا المصطلح تتسع لتظم الوزن والقافية باعتبارهما من أهم مكوناته الأساسية، ناهيك عن عناصر أخرى لا تقل أهمية عن هذه، نحو: انتظام الفواصل الزمنية، الحدة والشدة، التكرارات... وغيرها، فهو إذن ذو حضور وتأثير في تشكيل المبادئ الأولى لبنية النص الإبداعي، إذ يعتبر من العناصر الجمالية الأساسية في أيّ عمل أدبي، فما مفهومه عند العرب؟

2- مفهوم الإيقاع عند العرب:

نفهم مما سبق أن مصطلح الإيقاع مفهوم وافد إلى الثقافة العربية من الغرب، فما هي جذور تكونه عند العرب؟

2-1. المفهوم اللغوي:

ورد في لسان العرب:

الإيقاع: « من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها.» [1]

ويوافقه الرأي **القاموس المحيط** في قوله:

«والإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها.» [2]

ولم تخرج أغلب المعاجم القديمة من هذا التعريف كتاج العروس، ولم تزد على جوهره شيئا.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، ط4، بيروت 2005، مادة وقع، ج15، ص263.

[2] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، د.ط، بيروت، د.ت، مج3، ص100.

ومن المعاجم الحديثة يمكن أن نتوقف عند المنجد، الذي حدد الإيقاع على أنه مصدر وهو: « اتِّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء. »[1] فالتوافق الكائن بين مختلف الأصوات هو الذي ينتج الإيقاع.

2-2. المفهوم الاصطلاحي:

يعتبر "ابن طباطبا" أول من استعمل مصطلح **الإيقاع** من العرب في كتابه: "عيار الشعر"، وكان تعريفه له: « وللشعر الموزون إيقاعٌ يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحَّةُ المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمَّ قبوله له، واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه. »[2]

لقد جمع ابن طباطبا بين الوزن والإيقاع، وأن هذا الأخير مقترن بالوزن، وبهذين العنصرين يتحقق الفهم ويصح المعنى، وإذا فُقِد جزء من أجزائه- المذكورة سلفا- اختلَّ توازن البنية الإيقاعية في القصيدة.

وإذا كان **ابن طباطبا** قد جمع بين مفهومي الوزن والإيقاع، في القديم فإننا نجد **محمد مندور** يعرّف الإيقاع، حديثا، أنّه:

---

[1] المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، ط40، بيروت 2003، ص914.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1982، ص21.

« عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب، وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازا كما قد تكون مجرد صمت، كما إنّ نظريته في الإيقاع تبنى على تفريقه بين الوزن والإيقاع.» [1]

وجعل معجم **المصطلحات العربية في اللغة والأدب** كلمة **الإيقاع Rythme**: « مشتقة أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو القصر والطول، أو الضغط واللين، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء... »[2]

فقد جمع مفهوم الإيقاع مجموعة من المترادفات المتضادة فيما بينها، ثمَّ جعل الإيقاع: « يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية، فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع بإتباعه طريقة من ثلاث: التكرار، أو التعاقب أو الترابط. »[3]

---

[1] محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، زهراء الشرق، ط3، بيروت 1982، ص 21.

[2] مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت 1984، ص71.

[3] المرجع نفسه، ص 71.

فتكرار هذه الظاهرة الصوتية في البيت الواحد يؤدي إلى تكوين الوزن، وكذا بالنسبة للتعاقب أو الترابط اللذان يلعبان دورا لا يقل أهمية عن سابقه في تشكيل الإيقاع. وبهذا فإن محمد مندور يرى بأن الوزن امتداد للإيقاع وهذا ما عمد محمد فتوح إلى تفسيره حيث يقول:

« ومن مجموع مرات هذا التردد في البيت الواحد تتكون صور الوزن الشعري، فالوزن هو الصورة الخاصة للإيقاع وكلاهما يقوم على التكرار من جانب الشاعر، والتوقع من جانب المتلقي. »[1]

وهناك من الباحثين العرب من أجمعوا على أن هناك تباينا بين مفهومي الوزن والإيقاع، منهم **محمد غنيمي هلال** الذي سعى إلى التفريق بينهما، بعد أن كثر الخلط بينهما، فجعل لكل منهما تعريفا خاصا به، فالإيقاع عنده:

« وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر(...) أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي(...) فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت. »[2]

واختلفت الآراء حول مفهوم الإيقاع في الدراسات العربية الحديثة، فهناك من يرى أنه الوزن نفسه، وهناك من يرى أنه يتعدى ذلك إلى الجانب الموسيقي أو الصوتي في الشعر، أو أنه

---

[1] محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية: الأصول والتجليات، دار غريب، د.ط، القاهرة 1998، ص 56.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 6، مصر 2005، ص 435-436.

أعم من الوزن، كالرأي القائل إنَّ :« الوزن هو أحد عناصر الإيقاع، أو إن الأوزان هي قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه. إيقاع الشعر هو علاقات خاصة بين مستويات كثيرة أهمها: المستوى النحوي، والمستوى البلاغي، والمستوى العروضي. وما استعملنا كلمة "خاصة" صفة لتلك العلاقات إلا تأكيدا على تفرد كل قصيدة بإيقاعها، نظرا إلى أنها لن تكون تكرارا لغيرها في المستويين النحوي والبلاغي، وأن كانت كذلك في المستوى العروضي. »[1]

وهناك من يرى أن الإيقاع هو الذي يمنح القصيدة الوجود ويجعلها حية كما يحيي الدم إيقاع القلب، فهو« الطريقة التي تتوزع بها العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي خصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية والتركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود إيقاع. »[2]

ويرى البعض الآخر أن مفهوم الإيقاع يتوزع على ثلاث حركات:الحركة اللفظية(الشعر)، والحركة الصوتية (الموسيقى)، والحركة البدنية (الرقص)، وهو ليس شيئا ماديا كما يرى أصحاب النظرية المادية، بل هو شيء كامن في قلب الفنان الذي يخرجه للناس في قالب لفظي أو صوتي أو حركي. إذ تعمل المادة على تجسيمه حين يلتبس بها فيتخذ شكلا ماديا.[3]

---

[1] جودت فخر الين، الإيقاع والزمان: كتابات في نقد الشعر، دار المناهل للطباعة والنشر، ط 1، بيروت 1995، ص 2.

[2] بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس: دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، الط 1، القاهرة 2009، ص 99.

[3] ينظر: محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976، ص 40.

فالإيقاع إذن، سابق للموسيقى والشعر والرقص، فهو مستوحى من الطبيعة ومن حركة الإنسان و الحيوان. إنّه موجود قبل أن توجد مختلف الفنون، ولكنه صار عنصرا جوهريا فيها.

و: «الإيقاع في لغة من اللغات هو تجل لخصوصيات هذه اللغة، لأنه في مؤالفاته بين عناصر متعددة مستمدة من حقول مختلفة، إنما يكشف عن أهم الخصائص لتلك العناصر، وعن إمكاناتها التعبيرية التي لا يمكنها أن تنفذ. »[1]

والمرء بطبعه، يشعر بنغم الكلام، ويحب الموسيقى، فيميل: « ميلا غريزيا في كل كتلة من عدة مقاطع تشبه الفقرات القصار أو العبارات الصغيرة، فقد نسمع في عشر من الثواني ما يكاد يبلغ خمسين مقطعا صوتيا، تسمعها الأذن فتلتقطها كتلا من المقاطع تطول أو تقصر، فإذا تردّدت في أواخر هذه الكتل الصوتية مقاطع بعينها شعرنا بسهولة ترديدها (...) وهنا نلحظ سرا من أسرار حبنا للكلام الموزون المقفى. »[2] ونحس بالسرور لسماعه، وهذا ما يبعث في النفس الرِّضا والاطمئنان.

لقد ارتبط الشعر منذ بداياته الأولى بالإيقاع، فالإيقاع يدخل في مفهوم الشعر عند الإنسانية جمعاء، كما أجمعت الدراسات الأنثروبولوجية على أن العلاقة قائمة تاريخيا بينهما، كون كلام الشعراء كان عبارة عن أناشيد نمت مع نمو الشعر الذي لم يفارقه النغم والموسيقى، فيعمل الشعر، إذن، من خلال عناصره المكونة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام.

---

[1] جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، ص 30.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية،ط 6، القاهرة 1988، ص 11.

الإيقاع بمعناه العام شيء حسّي مشترك بين كلّ ناطق لغة من اللغات بل كل ناطق لهجة من اللهجات، إنّ اللهجات قد تختلف في المفردات، ولكن اللهجات تختلف أيضا بواسطة الإيقاع، إذ يكتسب مع اللغة منذ الطفولة الأولى ويصعب اكتسابه في سن متأخرة. قد نكتسب اللغة الأجنبية التي نتعلمها جملا وتراكيب ومفردات، ولكن إيقاعها هو الذي يبقى صعب المنال. وتحديد هذا الإيقاع من قبل الباحثين ليس من السهل وذلك لأنه لا يكتسب وظيفة من الوظائف اللغوية المعروفة.[1]

إنَّ إيقاع الشعر مستمد من إيقاع اللغة، تلك قاعدة عامة، والعربية لم تخرج على هذه القاعدة: إيقاع شعرها مستمد من إيقاع لغتها.

تتشكل العناصر المكونة للإيقاع من **مكونات خارجية** تعرف بالإيقاع الخارجي متمثلة في الوزن، القافية، وعلامات الترقيم، **ومكونات داخلية** تتمثل في التكرار بأنواعه، التضمين، التدوير، التوازي، الانزياح،الخ. كل هذه العناصر تحقق الإيقاع وتجعل من النص الأدبي بصورة عامة والنص الشعري منه بصورة خاصة نصا متميزا.

يحافظ علم العروض على اللغة، حيث إنّ: الشعر ذاكرة اللغة عند جميع الحضارات، والنحاة واللغويون يأخذون كلماته ليستدلوا بمعاني مفردات معاجمهم، ويدرسون تراكيبه ليبرروا إعرابهم ويقاربون بين أشكال كلماته ليوضحوا صرفهم. والقارئ مثل النحويّ، يحفظ ويقارن ويستعمل. ونستطيع أن نقول بأنّ كل بيت حُفِظَ هو بُنى لغوية سُجلت، ومجموعة مفردات خُزّنت. وهذا الدور

[1] مصطفى حركات، نظرية الوزن: الشعر العربي وعروضه، دار الآفاق، الجزائر 2005، ص26.

الحافظ للغة الذي يلعبه الشعر يكون بواسطة المفردات والتراكيب والمعاني، ويكون أيضا بواسطة الإيقاع والعروض. [1]

وكوننا اعتمدنا على مدونتين شعريتين، الأولى: وهي الأصل مكتوبة باللغة الفرنسية، وهذا ما يصنف في نطاق ما يعرف بالأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، والثانية: وهي المدونة نفسها لكن في ترجمتها إلى اللغة العربية، فلا بدّ لنا من الإشارة إذن إلى وظائف الترجمة وعلاقتها بالإيقاع.

فالترجمة هي نقل لمحتوى دلالي من لغة إلى لغة أخرى، ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى، بغية إنتاج نص طبق الأصل، مهمته قهر المسافة التي تفصله عن ترجمته، ليكتسب بذلك هوية جديدة وكاتبا جديدا دون المساس بجوهر النص الأصلي.

وتقف اللغة عاجزة أمام لغة أخرى، بل: « إنها الثقافة ذاتها التي تقف أمام الأخرى، على هذا النحو، فليس الأمر عجزا، وإنما هو إدراك **لآخرية** الآخر. معنى ذلك أن التقريب ما بين اللغات الذي تتوخاه الترجمة هو، في الوقت ذاته، إبعادٌ، وأنَّ الترجمة، إذ توحد بين اللغات، تعمل بالفعل ذاته على خلق الاختلاف بينهما. »[2]

---

[1] مصطفى حركات، نظرية الوزن: الشعر العربي وعروضه، ص 31.

[2] عبد السلام بن عبد العالي، في الترجمة، تر: كمال التومي، دار توبقال للنشر،المغرب، ط 1 2006، ص98.

فالترجمة تتفاعل بين الثقافات واللغات، وهي انفصال الثقافة عن حضارتها، واللغة عن ذاتها، والأنا عن نفسه، مولّدة بذلك هوية جديدة، وتغدو أداة انفصال وتحديث في آن واحد.

فكيف أثرت الترجمة يا ترى في مضمون المدونة عامة، وفي إيقاعها خاصة؟

لقد تأثر العرب بالحضارة الغربية باطلاعهم عليها، فتغيرت بذلك نظرتهم إلى الكثير من الأمور، منها نظرتهم إلى الشعر: إن الشعراء العرب قد اطلعوا على الآداب الغربية، فكان من أثر ذالك معرفتهم أن اللغات القديمة في تلك الآداب لم يعرف شعرها القافية، كما أن الأدب الأوروبي الحديث فيه شعر مرسل لا يرتبط بالقوافي، وشعر تتقابل فيه القوافي أو تتعانق.

وهكذا فإن للجو الثقافي والسياسي و الاجتماعي العام أثرا كبيرا في تكوين الشعراء وتحديد مسارهم ووجهتهم، فهذا كاتبنا الجزائري **رشيد بوجدرة** الذي اتخذنا من مؤلَّفه: pour ne plus [1] rêver أنموذجا لبحثنا كان أول ما كتبه في حياته من شعر، لينتقل بعد ذلك إلى كتابة الروايات، متأثرا في كل هذا بالجو السائد في الجزائر بعد التحرر من الاستعمار الفرنسي، وبقاء ثقافته ولغته في المجتمع الجزائري.

[1] صدر هذا الديوان الشعري سنة 1965 عن منشورات Anep، وترجم إلى العربية بعنوان: من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ترجمته إنعام بيوض، وصدر هذا الكتاب المترجم عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، سنة 1981.

الفصل الأول: بنية الإيقاع في النص الأصلي.

توطئة

1- **الإيقاع الخارجي**

1-1 **الوزن** la cadence

1-1-1 **المقاطع الصوتية** les syllabes

1-2 **المقاطع الشعرية** les strophes

1-3 **القافية** la rime

2- **الإيقاع الداخلي.**

2-1 **التقفية والمجانسة الصوتية** l' assonance et l'allitération

2-2 **التكرار** Répétition

2-2-1 **الحقل الدلالي للألفاظ وأبيات الديوان** le champ sémantique de mots et de vers

2-3 **إيقاع المعنى** le rythme du sens

توطئة:

يعتبر ديوان "pour ne plus rêver" **لرشيد بوجدرة** أول عمل أدبي ألفه باللغة الفرنسية، متأثرا بثقافة غربية، لأنه عاش في مجتمع جزائري مستعمر من سلطة فرنسية، رأت بأنّ نشر لغتها هي الوسيلة الأكثر فعالية لفرض هيمنتها في هذا البلد، لتحل اللغة الفرنسية شيئا فشيئا محل العربية، وتنشر بين الأهالي، خاصة إذا أقبلت الأجيال الجديدة جماعات على التعلم في مدارسها. [1] لتترجم هذا المؤلف لاحقا الدكتورة **إنعام بيوض** إلى اللغة العربية، هذه الفنانة الأديبة المترجمة التي يقال عنها إنها تبعث روحا جديدة في المؤلفات التي تترجمها، أضفت على هذا المؤلَّف لمسة خاصة بها، وهذا ما شدّ انتباهنا لدراسة مدونة جزائرية مكتوبة باللغتين الفرنسية والعربية، ومن ثمّ المقارنة بين النسختين إيقاعيا .

وإذا كان: « مفهوم الإيقاع مركبا و مجادلا فيه. و يشير تقليديا إلى الوزن الشعري، فإنَّ معناه العودة المنظَّمة للنبرات، أو هو في الشعر الفرنسي، سلسلة متوالية من الأبيات الشعرية، داخل كل بيت شعري، مقاطع لها عدد متساو من المقاطع الصوتية.»[2]

و يعتبر الإيقاع كذلك: تقطيع الكلمات في بيت شعري ما، إذ يقسّمه إلى مجموعات إيقاعية. والمكان الذي تتوقف عنده مجموعة إيقاعية ما يسمى: المقطع la coupe. والمقطع الرئيسي لأي بيت شعري يسمى الوقف la césure .المقاطع في البيت الشعري غالبا ما تكون مرتبطة وَعلامات الترقيم في الشعر.

---

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي: نشأته وتطوره، وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007، الجزائر، ص60.

[2] ALAIN Vaillant, LA POESIE : Introduction à l'analyse des textes poétiques, ARMAND COLIN, 2eme édition, Paris 2008, p 64.

1- **الإيقاع الخارجي**.

1-1: **الوزن** La Cadence

الوزن من المكونات المهمة في الإيقاع، ومن عناصره الأساسية التي لا يتم من دونها في الإيقاع الغربي.

وإذا أردنا التحدث عن الإيقاع في الشعر الفرنسي، يجدر بنا البدء **بالوزن**، فهما عنصران أساسيان يكمل أحدهما الآخر بينهما تناسب وتلاحم شديدين، على أن ثمة فارقا دقيقا بينهما اصطلاحا، لأن الوزن عند الغربيين هو: العلم الذي يدرس العناصر التي تمنح الشكل للشعر.

1-1-1. **مفهومه لغة:**

ورد مفهوم الوزن في قاموس LE ROBERT micro على أنه: « إصرار الصوت فوق المقاطع اللفظية التي فيها نبر، ويكون هذا في الشعر أو الموسيقى المتناغمة. وهو إيقاع، كإيقاع الخطوات الناتجة عن المشي، أو في نهاية الجمل الموسيقية.

وهو انحلال متنافر على توافق منغَّم أو موقَّع. وزن تام بطريقة موقعة ومنظمة.ويمشي الجنود على إيقاع. هم تكرار منظم للحركات أو الأصوات. و**الموزون**: كلُّ ما هو موقَّع. »[1]

---

(1) Le ROBERT micro, dictionnaire orthographe er grammaire, Alain Rey, la glacière, Paris, 1995, p 1147.

أما قاموس LAROUSSE الفرنسي فقد عرفه على أنه: تكرار الأصوات والحركات والأفعال التي تتعاقب بطريقة منظمة وقياسية. وفي الشعر بالخصوص: إيقاع يُتحصّلُ عليه في الوقت نفسه عن طريق التقطيع والمدِّ (نبر الأصوات).

وهو كذلك تشكيلة من المترابطات المتسلسلة المستعملة بانسجام منغّم لانجاز أو تشكيل جملة.

والوزن من الفعل Cadencer الذي يقابله باللغة العربية الفعل وقَّع أو نغَّم، ومعناه إعطاء إيقاع منتظم.[1]

1-1-2. مفهومه اصطلاحا:

يمكن تحديد الأوزان في الشعر الفرنسي عن طريق التعرف على عدد المقاطع الصوتية في كل بيت شعري، فالبيت هو أساس الأوزان في الشعر الفرنسي، و يعرف على أنه: « اجتماع مجموعة من الكلمات، مضبوطة حسب بعض القواعد(التقطيع، القافية، وغيرهما) موقّعة على حسب كمية المقاطع الصوتية، مثل اليونانيين واللاتينيين عندهم ما يسمى بالبيت العروضي vers métrique باعتبار عدده، وفي فرنسا البيت المقطعي vers syllabique حسب عدد المقاطع الصوتية فيه.» [2]

من خلال هذا البسط، نحاول الآن أن نتعرف على بعض المقاطع الصوتية التي تتشكل منها المدونة الأصلية pour ne plus réver لرشيد بوجدرة، لنكتشف أنواع الأوزان في الإيقاع الغربي.

1-1-3. المقاطع الصوتية: les syllabes

1-1-3-1. مفهومها لغة:

---

(1) Grand Dictionnaire ENCYCLOPEDIQUE LAROUSSE, p1635.
(2) Ibid., p 10721

« باللاتينية syllaba، وباليونانية sullabê من لفظة sullambanein ومعناها جَمَعَ. والمقطع وحدة صوتية أساسية، وهو مجموعة من الحروف الصامتة consonne مع/ أو الحروف المصوّتة voyelle، والتي تنطق بإرسال صوتي واحد (...) وتفكيك المقاطع معناه تقطيعها Syllabation.» [1]

فعلى الأقل، كل حرف صامت، نضيف إليه حرفا مصوتا، وينطق دفعة واحدة، نسميه مقطعا.

وهذا المفهوم نفسه ورد في عدة قواميس فرنسية، إضافة إلى ذلك أنّ المقطع الصوتي: «هو وحدة لغوية وسيطة بين الصوت والكلمة محدد عن طريق التحام الوحدات الصوتية التي تشكله.» [2]

1-1-3-2. مفهومها اصطلاحا:

المقاطع الصوتية عبارة مكونة من جزأين: أولها المقاطع، وثانيها: الصوتية، وتعتمد على الجزء الأول الذي مفرده: **مقطع**، وقد يختلف تحديد مفهومه بين اللغات، لأنها تختلف فيما بينها اختلافا واضحا في هذا الشأن على الرغم من وجود شيء من التشابه في بعض الأمثلة الجزئية، مما لا يسوغنا الحكم بالتوافق الكامل في نظام المقاطع لهذه اللغات. « وطبيعة المقطع الصوتي تُعْرَفُ عن طريق مجموعة من القواعد الفونوتاكتيكية التي تختلف من لغة لأخرى. »[3] غير أنه يمكننا القول إنَّ: « المقطع من حيث بناؤه المثالي أو النموذجي أكبر من الصوت، وأصغر من الكلمة، وإن كانت هناك كلمات تتكون من مقطع واحد.»[4]

---

(1) PAUL ROBERT, le petit ROBERT, p 2482.
(2) LAROUSSE, p 9940.
(3) Ibid. p 9940.
(4) كمال بشر، علم الأصوات، ص 503.

ومن الكلمات التي تتكون من مقطع واحد في المدونة، ما يلي:

Puis, toi, et, sur, au, moi, du, en, si, ne, ce, mais, où, à, si.

ويقابلها في اللغة العربية المرادفات التالية:

ثم، أنت، و، على، في، أنا، عن، في، إذا، لا، هذا، لكن، حيث، في، هل.

وهذه المقاطع تسمى "**أحادية المقاطع**"، غير أن بعضها قد تكرر ذكره ولكن بمعان فرعية مختلفة.

ويلجأ الدارسون إلى معيار أدق وأقرب لتعريف المقطع، هذا المعيار هو ما يعرف بالمعيار الفونولوجي، وقوامه أمران: الأول النظر في المقاطع من حيث بنيتها ومكوناتها وكيفيات تتابعها، إذ هي – في العادة – تمثل حزما أو عناقيد في سلسلة الكلام، أما الثاني، فأن يتم ذلك في كل لغة على حدة حيث إن لكل لغة خواصها ومميزاتها في تتابع هذه الحزم أو العناقيد ومكوناتها، على ما هو ثابت مقرر في الدراسة التركيبية أو النباتية للغات.[1]

ومن أنواع المقاطع الصوتية ما يلي: المقطع الصوتي المفتوح la syllabe ouverte (ينتهي بحرف مصوت ملفوظ) ويمكن أن تتكون من حرف مصوّت واحد، مثل حرف a في بداية لفظة a/ve/nir [2] الذي يشكل مقطعا لوحده فيها، أو أن يتشكل المقطع الصوتي من حرف مصوّت واحد مسبوق بصامت consonne أو أكثر مثل هذه اللفظة من المدونة: so/no/re [3] التي يتشكل كل مقطع من مقاطعها الثلاث على التوالي من حرف مصوت واحد + حرف صامت، ومن أنواع هذه المقاطع ما يلي:

---

[1] كمال بشر، علم الأصوات، ص 505، 506.

[2] RACHID BOUDJEDRA, Pour ne plus rêver, p 46.

[3] Ibid. p 49.

dés/ha/bil/lées فمقاطع هذه اللفظة (الأول، الثالث، والأخير) كلها تتكون من أكثر من حرف صامت+ حرف مصوت واحد. أما المقطع الصوتي المغلق la syllabe fermée (ينتهي بحرف أو عدة حروف صامتة ملفوظة)، مثل: dou/ce/ment فالمقطع الأخير يتكون من حرف صامت+ حرف مصوت+ حرفين صامتين متتاليين وملفوظين. والمقطع الصوتي المفتوح هو النوع الوحيد من المقاطع الصوتية الشاملة، لكن تردده في استعمالاته يختلف بإتباع اللغة. [1]

وللتعمق أكثر في هذا العنصر، لا بد من دراسته في مدونتنا الشعرية، حيث أن معرفة أعداد المقاطع الصوتية في الأبيات الشعرية، هي أساس التعرف على نوع الوزن في الشعر الفرنسي، فالعروض عندهم يركز على عدد المقاطع الصوتية،[2] وبالتالي، تنقسم الأبيات الشعرية إلى صنفين: الأبيات الفردية، والأبيات الزوجية.

1-1-3-3. الصنف الأول:

الأبيات الفردية Les vers impairs

وهي الأبيات التي يكون عدد مقاطعها عددا فرديا، ويكون من: واحد (أي مقطع صوتي 1 فقط)، إلى أحد عشر (أي 11 مقطعا صوتيا.). ومن نماذجه الأمثلة التالية المقتطفة من المدونة والمبينة في الجدول التالي[3]:

---

(1) LAROUSSE, p 9940.
(2) Le petit ROBERT, p 2482.
(3) Ibid. p 2482.

1- monosyllabe (mot d'une syllabe): Dors/ **(1)**	1- أبيات أحادية المقاطع، أي: بمقطع صوتي واحد نامي..[1]
2- trisyllabe (3 syllabes) Que /je / Vis/ **(2)**	2- أبيات ثلاثية المقاطع أنني أجتر الحياة. [2]
3- pentasyllabe (5 syllabes) Al/ger/ pros/ti/tuée/ **(3)**	3- أبيات خماسية المقاطع جزائر البغي.[3]
4- heptasyllabe (7 syllabes) Il/ faut/ sa/voir/ sou/ri/re/ **(4)**	4-أبيات سباعية المقاطع تعلّم الابتسام. [4]
5- endécasyllabe (9 syllabes) je/ fais/ tremb/ler/ mes/ mains/ que/ j'ouv/re/ **(5)**	5- أبيات تساعية المقاطع أغرس الرعشة في راحتي.[5]
6_ hendécasyllabe (11 syllabes) tu/ pa/voi/ses/ à/ grands/ coups/ de/ sou/ri/res/ **(6)**	6- أبيات ذات أحد عشر مقطعا تختالين بابتسامات عريضة.[6]

(1- 6) Rachid BOUDJEDRA, pour ne plus rêver, Editions Anep, Algérie 2002, p8, 9, 31, 11, 18, 83.

(1- 6) رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 5، 7، 32، 9، 17، 92.

1-1-3-4. الصنف الثاني:

الأبيات الزوجية Les vairs pairs

وهي الأبيات التي يكون عدد مقاطعها عددا زوجيا، ويكون من: اثنين (أي مقطعين اثنين: "2" فقط)، إلى اثني عشر(أي اثني عشر"12" مقطعا صوتيا.)

1- بيت ذو مقطعين خبزا. [1]	**1- dissyllabe** (2 syllabes) Le/ pain/ **(1)**
2- بيت رباعي المقاطع أحبُّ مدريد.[2]	**2- tétrasyllabe** (4 syllabes) J'ai/me/ Mad/rid / **(2)**
3- بيت سداسي المقاطع زحف نحو واشنطن. [3]	**3- hexasyllabe** (6 syllabes) Mar/che/ sur/ wa/shin/gton/ **(3)**
4- بيت ثماني المقاطع فقريبا سيأتي الدفق العارم.[4]	**4- octosyllabe** (8 syllabes) Car/ bien/tôt/ les/ dé/fer/le/ments/ **(4)**

(1- 4) Rachid BOUDJEDRA, Pour ne plus rêver, p36, 37, 40.

(1-4) رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 37، 38، 39، 43.

5- بيت عشاري المقاطع قطعة من سماء زرقاء على عينيك.	**5- décasyllabe** (10 syllabes) Un/ mor/ceau/ de/ ciel/ bleu/ cont/re/ tes/ yeux/ [1]
6- بحر من اثني عشر مقطعا صوتيا (الاسكندري) إلى اثني عشر مليونا من قطع سماء زرقاء صغيرة.	**6- alexandrin** (12 syllabes) En/ dou/ze/ mil/lions/ de/ pe/tits/ mor/ceaux/ de/ ciel/ [2]

انطلاقا من هذه الإحصاءات التي استخلصناها من الديوان، نلاحظ أن الشاعر اعتمد في مؤلفه على شتى أنواع الأوزان التي نجدها في الشعر الفرنسي الحديث les types de vers modernes، وهذا ما يشير قطعيا إلى أنه استوعب الشعر الفرنسي بشكل واسع، وتأثر به أيّما تأثر.

وكما هو متعارف عليه، فإنّ: « البيت الشعري الفرنسي يتكوَّن على أساس مقطعي، وحسب المبادئ المتعلقة بذاكرة العودة إلى مجموعة من ألفاظ منتظمة لعدد من المقاطع نفسها، والرجوع إلى المكان المحدد (عند نهاية الأبيات) للأجراس المتشابهة.» [3]

[1] Rachid BOUDJEDRA, Pour ne plus rêver, p42.
[2] Ibid. p43.
[3] JEAN MILLY, Poétique des textes, ARMAND COLIN, 2em édition, 2010 p 239.

فهذا المفهوم، يبينه بالتحديد: كشف حساب المقاطع الصوتية الذي يعتبر إذن قاعدة من أسس علم العروض، منذ أصول نظم الشعر الفرنسي. وتنوعت هذه القواعد مع تطور علم الأصوات اللغوية phonétique.[1]

وبعدما تحدثنا عن بنية الأبيات الشعرية منفصلة عن بعضها البعض، ننتقل الآن للتعرف عنها متصلة في مقطوعات لاكتشاف الهياكل التي اعتمدها الشاعر.

1-2 **المقاطع الشعرية.** les strophes

1-2-1. **مفهومها لغة:**

المقاطع الشعرية: strophes مأخوذة من اليونانية strepho ومعناه رجع.[2]

ومأخوذة من « اللاتينية stropha، وهي تطور اللحن الجماعي للجوقة.1- أول ثلاث أجزاء من قطعة شعرية غنائية لمسرحية تراجيدية يونانية قديمة، مغناة من قبل الجوقة. 2- مجموع مشكّل من عدة أبيات، مع تنظيم موضح لأوزان الشعر والقوافي اللّذين يؤمنون التماسك والترابط المنطقي له. والقصيدة تنقسم إلى مقاطع. وللأغنية مقاطع. »[3]

فمفاهيمها اللغوية متعددة، حيث ترجع أصولها إلى جذور يونانية ولاتينية، ولها عدة معاني فرعية، ولكن المتعارف عليه عند الجميع هو تلك المقاطع التي تتكون منها القصائد الشعرية، أو المقطوعات الموسيقية، وغيرها.

---

(1) JEAN MILLY, Poétique des textes, p 239.
(2) Ibid. p248.
(3) Le petit ROBERT, p2441.

1-2-2. مفهومها اصطلاحا:

وتُعرف اصطلاحيا بأنها: «مجموعة من الأبيات الشعرية تشكل وحدة و تُرتَّبُ بطريقة لتعرض لنا توافقا وانسجاما عروضيا مع مجموعة أو أكثر من المقاطع المتشابهة معها. »[1] فالقصيدة عموما، مكونة من أبيات شعرية، وغالبا ما تجمع هذه الأبيات لتشكل ما يسمى بالمقطع الشعري، واجتماع هذه المقاطع الشعرية يشكل لنا القصيدة. وتسمح القافية بتنظيم المقاطع الشعرية كوحدة ودون هذا المخطط المترابط والمنسجم، لا يمكننا التحدث قطّ عن المقاطع الشعرية. [2] وتسمى كل مقطوعة مكونة من بيتين شعريين distique، وهما بيتان متكاملا المعنى في الفرنسية، و tercet: مقطع شعري ثلاثي الأبيات،و: quatrain مقطوعة شعرية رباعيَّة الأبيات، أما quintil: فهو مقطع شعري من خمسة أبيات على قافيتين،[3] وهكذا...

« يشكل المقطع الشعري على العموم وحدة نحوية ودلالية واحدة (...) ونتوقف عن الحديث عنه، عندما لا تكون الأبيات مجتمعة في بنيات متماثلة، ووفق تسلسلات متغيرة.»[4]

كما يمكن للإيقاع أن يتحدد كذلك عن طريق **المقاطع الشعرية** أو **المقطوعات** كما تسمى كذلك، وسنحاول أن نتبيَّن بعضا منها سواء المتكررة أو المتشابهة:

مثل قصيدة **الخبر** la nouvelle، والتي تكرر فيها هذا المقطع **ثلاث مرات**:

«Vole l'oiseau

Sonne le glas

---

(1) Grand dictionnaire ENCYCLOPEDIQUE LAROUSSE, p9835.

(2) Jacques DURRENMATT, Stylistique de la poésie, éditions BELIN, Paris, 2005, p107.

(3) سهيل إدريس، المنهل، دار الآداب، بيروت، ط43، 2012، ص412، 1002، 1005، 1191.

(4) JEAN MILLY, Poétique des textes, p249.

Hurle le cris.» [1]

وهذا التكرار أضفى على القصيدة إيقاعا تستأنس به الأذن عند سماعه، فتشكيل مثل هذه المقاطع الشعرية، بهذا الشكل، له دور أساسي في شكل القصيدة البصري العام الذي تلتقطه العين لمجرد رؤيته، وفي تكوين موسيقاها كذلك.

وكذلك هذا المقطع من قصيدة العروس la marié الذي توزع فيها ثلاث مرات أيضا:

«Un trais noir

Un trais blanc

Un trais rouge.»[2]

حيث أن المتلقي برجوعه في كل مرة إلى هذا المقطع الشعري المتكرر، والذي وزع بانتظام على أجزاء هذه القصيدة، يحس بتلك الموسيقى التي أنتجها هذا التكرار، فتطربه.

ونجد هذا كذلك في هذين المقطعين من قصيدة **المسيرة الطويلة** la longue marche حيث تكرر فيها كل واحد منهما مرتين، فالمقطع الأول ورد كالآتي:

«Marche lente

Marche sure

Marche obsédante.»[3]

---

(1) Rachid BOUDJEDRA, Pour ne plus rêver, p 9.
(2) Ibid. p71
(3) Ibid. p37.

أما المقطع الثاني، فقد تكرر مع تغيير مكانه في السطر الشعري الثاني، إذ عدّل فيه الشاعر كما يلي:

«Marche...

La longue marche

Marche lente

Marche obsédante.» [1]

كل هذه المقاطع المتكررة، في كل من القصائد المذكورة أسهمت في إثراء إيقاع المدونة بشكل عام، وإيقاع كل قصيدة بشكل خاص، فالتكرار كيفما كان، من أساسيات الإيقاع، ومن مكوناته المهمة، فكلما كثر التكرار زاد توكيد المعنى من جهة، وزاد تأثيره على المتلقي من حيث ترسخ الأفكار والمعاني في ذهنه أكثر من جهة ثانية، وإثراء رصيده اللغوي من جهة ثالثة.

1-3. **القافية** la rime:

غالبا ما يكرر الشاعر صوتا عند نهاية البيت الشعري: إنها القافية. تشير إلى إيقاع القصيدة، وتجمعُ معنى الكلمة وأجراسها.

1-3-1. **مفهومها لغة:**

اشتقاقيا: انحرفت لفظة القافية من اللاتينية rythmus.[2] حيث يعود أصلها إلى اللغة اللاتينية كباقي المصطلحات التي تخص علم العروض أو الإيقاع الغربي.

---

(1) Rachid BOUDJEDRA, Pour ne plus rêver, p 37.

(2) Alain Vaillant, LA Poésie, p 47.

وورد مفهومها في قاموس LE ROBERT micro بأنها: « تنظيم أصوات مماثلة عند نهاية الكلمات المتموضعة آخِرَ كل بيتين أو أكثر. وهي مأخوذة من الفعل قفَّى، ومعناه:

- صنع أبيات.
- إنشاء قوافي.
- وضع أبيات مقفاة.[1]

أما قاموس LAROUSSE فعرّفها على أنها: « العودة إلى نهاية بيتين أو أكثر، مع تناغم الأصوات نفسها التي تقع عند النهاية، والنبر الذي يصاحب اللفظة الأخيرة. وتظهر القافية عند نهاية البيت في القطعة التي تُنْهِي المعلومات. وهي مأخوذة من الفعل قَفَّى rimer، ومعناه: تشكيل أبيات، أشعار. وقفَّى ببعض الكلمات، أي أنه تحصل على نهايات تشكل قافيةً.»[2]

1-3-2. مفهومها اصطلاحا:

تعرف القافية في التعابير الأكثر عموما، عند نهاية بيتين أو أكثر من الشعر، وتتكون من صوت phonème أو أكثر، والذي على الأقل، يحتوي على آخر حرف مصوَّت منبّر voyelle accentuée وكل ما يلحقه. [3] مثل: «Tu pavoises à grands coups de sourires.

Tu tricotes les joies à grands coups de fous rires.»[4]

---

(1) Le ROBERT micro, p 1133.
(2) LAROUSSE, p 9015.
(3) Alain Vaillant, La Poésie, p 47.
(4) Rachid BOUDJEDRA, Pour ne plus rêver, p 83.

فاللفظتان: sourire وrires تتقفيان وتشتركان في تكرير الصوت rire في نهاية كل من هذين البيتين المتتاليين من المدونة، وتشكلان بذلك قافية متصلة.

ولا تختلف المصادر والمراجع حول مفهوم القافية الاصطلاحي، حيث حيث تتفق على أنه: « عنصر تعريفي للشعر المنظوم، فالقافية ترتكز على تماثل الصوت، عند نهاية كل بيتين شعريين أو أكثر، من نهاية آخر حرف مصوت منبّر، إلى كل ما يلحقه.»[1]

والقافية منذ القديم، جعلت لتساعد على حساب المقاطع الصوتية les syllabes في القصائد والأناشيد القديمة المتعلقة بالطقوس التي تؤدّى عند شعائر العبادة في الديانة المسيحية، وقد أصبحت بعد ذلك المكون – ربَّما- الأكثر ظهورا في الشعر الفرنسي. وتستند إلى العودة المتعلقة بتماثل الصوت homophonie عند نهاية كل بيت شعري. [2]

وعموما، فالقافية هي تكرار الصوت نفسه عند نهاية بيتين فما فوق. ويمكن للقوافي أن تنظَّم بطرق مختلفة وبنيات متنوعة في كل مقطع صوتي على النحو التالي:

1-3-3. ترتيب القوافي:

1-3-3-1. القوافي المتَّصلة أو المسطحة les rimes suivies ou plates:

حيث يتفق فيها البيت الأول مع البيت الثاني، والثالث مع الرابع، وهكذا تتوالى الأبيات على الشكل التالي: (أ أ – ب ب)، ومن أمثلتها:

---

(1) JEAN MILLY, Poétique des textes, p 245, 246.
(2) JEAN-LOUIS JOUBERT, la poésie, P175.

« Je veux que mon poème soit caresse	a
Je veux qu'il soit détresse	a
Je le veux miel	b
Je le veux fiel.»[1]	b

1-3-3-2 **القوافي المتعانقة**: les rimes embrassées

ويتفق فيها البيت الأول مع البيت الثالث، والبيت الثاني مع الرابع، وهكذا يتم ترتيبها بطريقة متشابكة، بإتباع الشكل التالي: (أ ب- ب أ)، ومثالها من مجموعة رشيد بوجدرة الشعرية:

« Et les voix agglutinées	a
Répétaient les transes	b
De mon peuple en danse	b
Et les "youyous" trillés.» [2]	a

وفي الأصل توجد ثلاث أصناف لترتيب القوافي، وهي: القوافي المتعانقة، المتصلة، والمتزاوجة، غير أن مدونتنا اقتصرت على هاتين البنيتين من القوافي فقط، في حين لم تعتمد على هيكل محدد منها في باقي القصائد، ومعنى هذا أنها لم تتقيد بهذين الهيكلين من القوافي، وإنّما كان الشاعر متحررا منها إلى حدّ كبير عدا التزامه بهذين النوعين المذكورين.

---

(1) Rachid BOUDJEDRA, p 24.
(2) Ibid. p 14 -15.

ومعنى هذا أن الشاعر كان متحررا من هذه القيود أكثر مما التزامها، كون هذه الأنماط تنتمي لعناصر الشعر الفرنسي القديم، وهذه المدونة كتبت في حقبة الحداثة الشعرية، التي من أبرز سماتها التحرر من كل القيود.

وتُعرَّفُ القافية بالتكرار، عند نهاية البيت، من آخر مصوَّت ومفخَّم – حرف علة- تركيبيا أو عروضيا وما يتبعها (الحروف الصوامت).[1] أي أنها تعطي اعتبارا في الدرجة الأولى إلى la voyelle، وكل ما يتبعها، وعلى هذا الأساس يتم تحديد الأصوات المتشابهة، بين مجموعة أبيات شعرية، لتبرز بذلك قافيتها.

ومع أنَّ القافية تستند إلى الصوت، لا إلى الحرف، فقد كان منصوصا أن تقتضي إرضاء العين مثل الأذن.[2] فكيفما تستأنس الأذن لسماع هذا الصوت المتكرر عند نهاية كل بيت شعري، لا بدّ للعين أن تظفر بمثله، وتحظى بهذا القدر من الاستمتاع، عن طريق التمعن في تقارب هذه الأصوات وتشابه أشكالها أو تكريرها.

1-3-3-3 **جنس القافية** le genre de la rime [3]

يفرض نظم الشعر تعاقب **القافية المؤنثة** la rime féminine التي تنتهي بحرف غير ملفوظ e muet مثل: rouge, lèvres, Constantine, gigantesque, sourire, chamade, pleureuses, chialantes، **والقافية المذكرة** la rime masculine وهي جميع القوافي المتبقية ما

---

(1) GERARD Dessons, Le poème, p 103.
(2) ALAIN VAILLANT, La Poésie, p 47.
(3) Français : Méthodes et techniques, nouveau programme, Nathan, Paris 2011, p 225.

عدا القافية المؤنثة، مثل: bleu, senteurs, intégralement, sommeil, colliers, jasmin, pieds.

1-3-4 **نوعية القافية** la qualité de la rime:

تختلف نوعية القافية حسب عدد الأصوات المشتركة بينها، ونميز منها:

1-3-4-1 **القافية الفقيرة** la rime pauvre:

لها صوت واحد مشترك فقط، مثل: délires و mesure [1]

1-3-4-2 **القافية الكافية** la rime suffisante:

لها صوتان مشتركان، مثل: toi و doigt [2]

1-3-4-3 **القافية الغنية** la rime riche:

لها أكثر من صوتين مشتركين، مثل: sourires و fous rires [3]

1-3-4-4 **القافية المصرّعة** la rime léonine:

لها أربعة أصوات مشتركة، فأكثر، مثل: identiquement و énergiquement [4]

---

(1) Rachid BOUDJEDRA, Pour ne plus rêver, p80.
(2) Ibid. p80.
(3) Ibid. p83.
(4) Ibid. p81.

وكل أنواع هذه القوافي التي استخرجناها من قصائد ديوان رشيد بوجدرة، تبين لنا ثقافته الواسعة، وكثرة اطلاعه، وهذا ما زاد في ثراء معجم المدونة اللغوي، وزاد كذلك في تقوية إيقاعها وتنويعه.

هذا فيما يخص العناصر الخارجية المكونة للإيقاع الغربي، فهي عناصر بارزة، ودورها في تكوين الإيقاع أبرز، أما العناصر الداخلية، والتي تلعب دورا هاما لا يقل عن سابقاتها، تساهم هي الأخرى في تشكيله، حيث سنتعرض لبعضها من خلال الجزء الثاني لهذا الفصل، ونحاول استظهار كيفية تكوينها للإيقاع في الشعر الغربي، بحيث يعتبر كل عنصر منها حقلا واسعا في الإيقاع، ولا يكاد يتحقق من دونها.

2- الإيقاع الداخلي:

2-1 التقفية والمجانسة الصوتية l' assonance et l'allitération :

2-1-1 مفهوم التقفية لغة واصطلاحا:

أُخِذ هذا المصطلح من اللغة الإسبانية من لفظة asonancia ، واللاتينية من assonare، و يعرف أدبيا بأنه استرجاع الصوت نفسه، بوجه خاص، من الحرف المصوّت المنبَّر، إلى نهاية كل بيت. وهو كذلك كل لعبة صوتية. أما اصطلاحيا: فهو تكرار يقع عند نهاية البيت، وبالحرف المصوّت المنبَّر نفسه، وهذا ليس إلا تماثلا ناقصا للصوت homophonie imparfaite، وهو تبيين للقافية حيث لا تعطي اعتبارا للأصوات les consonnes التي تحيط بالحرف المصوت المنبّر. [1]

[1] Larousse, p 759.

وهذا ليس ببعيد عما ذهب إليه قاموس LE ROBERT، حيث ورد فيه أن هذا المصطلح مأخوذ من: «اللاتينية assonare وهو الردُّ بصوت(صدى)، مأخوذ من sonus، ومعناه الصوت. والتقفية هي تكرار الصوت نفسه، وبالتحديد من آخر حرف مصوّت منبَّر عند نهاية كل بيت شعري.»[1]

معنى كل ما سبق، أنَّ هذا المصطلح يعمل على إعطاء أهمية لما يعرف في اللغة العربية بحروف العلة les voyelles - ودورها هو الدور نفسه الذي تقوم به الحركات التي توضع فوق الحروف الصحيحة عند العرب، أي أنها توضع لضبط الشكل عند النطق – والتي تخص في اللغة الفرنسية الحروف: (a, o, u, i, e, y)، دون الاكتراث للحروف الصحيحة les consones، فالمهم أن تنطق الكلمات على إيقاع واحد ولو اختلفت حروفها، فأساسها أن تكون على وزن موحّد، وحركات موحدة، حتى وإن اختلفت الحروف الصحيحة(الصامتة).

2-1-2. مفهوم المجانسة الصوتية لغة واصطلاحا:

المجانسة الصوتية مأخوذة من اللاتينية littera التي تعني الحرف. وإيقاعيا تعني: تكرار الحروف الصوامت الأولية (في مقابل: الحروف الصوامت الداخلية) في سلسلة كلمات متقاربة فيما بينها. وقد تكون المجانسة الصوتية طريقة لإبداع أدبي. وهذا المصطلح قريب في معناه من مصطلح التقفية.»[2]

إذ تربط عدد من المصادر بين هذين المصطلحين حيث تتجذر علاقتهما ببعضهما البعض، وهناك عناصر مشتركة كثيرة بينهما، وهذا ما يوضحه النص التالي:

---

(1) Le petit ROBERT, p 160.
(2) Ibid. p70.

« لفظة التقفية assonance والتي تعني في الأصل عودة الحرف المصوت نفسه في آخر مقطع صوتي syllabe من البيت الشعري، تطلق عادة لتبين تكرير كل حرف مصوت، مهما يكن موقعه. ومن المجانسة الصوتية- أو كما تسمى كذلك بالجناس الاستهلالي، التي مفادها تكرير حرف أو أكثر في مستهل لفظتين متجاورتين - allitération التي تعني عودة كل الحروف الصحيحة. وهذان المصطلحان (التقفية والمجانسة الصوتية) هما حالتان من التكرير الصوتي récurrence phonique.»[1]

فالمصطلحان كلاهما معا يدل على تكرار بعض الأصوات، وإن اختلف نوعها: من حروف صامتة أو صائتة، أو موقعها: في نهاية البيت الشعري، وسطه، أو في بدايته.

وكثيرا ما يذكران في المعاجم والكتب الفرنسية مقترنين مع بعضهما البعض، لأنّ: «التقفية والقافية (وكذلك المجانسة الصوتية). والتقفيات والمجانسات هما اللذان يشكلان المادة الرنّانة للشعر.»[2]

وهذه نماذج من التقفيات والمجانسات التي ترددت في قصائد مدونتنا الأصلية:

Hurle le cri

Que je vis. [3]

فقد تكرر الحرف المصوت { i } voyelle في المقطع الأول، وبالتحديد في نهاية لفظة cri، ليعاود الشاعر ذكر هذا الصوت في المقطع الثاني، في لفظة vis، وهذا ما يسمى بالتقفية، فهي على خلاف

(1) JEAN MILLY, Poétique des textes, p 265.
(2) Le petit ROBERT, p160.
(3) Rachid BOUDJEDRA, pour ne plus rêver, p9.

القافية التي تعتمد تكرار الأحرف المصوتة والصائتة مع بعضها، وعلى وفق نظام وترتيب معين، أما التقفية فقد تكون في كل القصيدة، وبين مقاطعها، دون وضع اعتبار للحروف الصائتة، ولا حتى لطريقة ترتيبها وتوزيعها في القصيدة.

ومن أمثلتها كذلك تكرار صوت { é } في آخر مقطع صوتي في الأبيات التالية:

Des poings levés
De sérénité
Et les brises autogérées
Mais la mer tricotée
Et la voix agglutinées
Et les youyous trillés.[1]

فكل هذه الأبيات المذكورة، من قصيدة واحدة: Meeting، ووزعها الشاعر عبر مقاطعها جميعها الثلاثة، ليتوزع اللحن الناتج عن تكرارها بالتوازي كذلك في كل هذه القصيدة.

أما عن النموذجات التي تعددت فيها المجانسة الصوتية allitération، والتي مفادها وضع الاعتبار لتكرار الحروف الصحيحة les consonnes بين كلمتين أو أكثر، شريطة التقارب بينهما أو بينهم، فسنتوقف عند ما يلي:

Je fais tre**m**bler **m**es **m**ains que j'ouvre a**m**ple**m**ent.
Je fais hurler dans **m**on cœur **m**a frénésie. [2]

حيث نلاحظ ترديد صوت الميم { m } في الألفاظ المتقاربة في هذين البيتين المتتاليين، مما شكل جرسا موسيقيا عند سماع تكريره بطريقة متلاحمة، وزيادة على هذا، نجد تكرير بعض الأصوات الأخرى، مثل صوت الجيم { j }، الذي تكرر ثلاث مرات، وصوت الفاء{ f } الذي تكرر هو الآخر ثلاث مرات في

---

[1] Rachid BOUDJEDRA, Pour ne plus rêver, p14- 15.
[2] Ibid. p 18.

هذا الأنموذج، وصوت {**إي**} الذي نتج مرتين عن تكرار الحرف { é }، والذي يدل على هذا الصوت، ونتج مرتين كذلك عن اجتماع الحرفين { er }، أحدهما مصوت والآخر صائت، إذ أنتجا مع بعضهما هذا الصوت، وأنتجه مرتين اجتماع الحرفين المصوتين { ai }، ومرة واحدة أنتجه اجتماع الحرفين es { }، ولا ينتمي إلى المجانسة الصوتية، كونه من الحروف الصائتة، وهي غير معنية بنظام هذا المصطلح. أما تكرار الحروف المتبقية، بهذه الطريقة، فهو الذي يثري موسيقى هذين البيتين ويخدم إيقاع القصيدة بشكل عام، وهذا ما يسمى **بالمجانسة الصوتية**، ونماذجاتها كثيرة جدا في المدونة.

أما التكرارات، سواء المتعلقة بالكلمات أو بالعبارات، فنبينها فيما يلي:

2-2. **التكرار** Répétition:

2-2-1. **مفهومه لغة:**

«أخذ من اللاتينية: repetitio، وهو كل حدث يُقال، ويكرر عدة مرات. إعادة القول. أو هو استعمال مكرر لعنصر معين، في نص مكتوب، مثل:(المجانسة الصوتية allitération، التقفية assonance.)»[1]

ويمكننا أن نأخذه من مصطلح récurrence الذي يعني الرجوع والمعاودة، أو التكرار. [2] فهذا المصطلح مرادف له وقد يرد في كتب الإيقاع الغربية بكلا المصطلحين، فهما جائزان.

---

(1) Le petit ROBERT, p 2199.
(2) Ibid, p 2152.

2-2-2. مفهومه اصطلاحا:

«هو فعل التوليد عدة مرات، في خطاب، أو كتاب، أو غيره، بالفكرة نفسها، واللفظ نفسه. وهو موسيقيا: عودة قطعة موسيقية أو إيقاعية، لجملة معينة.» [1]

فكل معاودة لفعل، حركة، أو لفظ تسمى لغويا بظاهرة التكرار، ولها دور هام في تشكيل الإيقاع، كما ترتبط بعدة عناصر إيقاعية أخرى، وتشترك في مفهومها معه، مثل: التقفية assonance، والمجانسة الصوتية allitération ، لأن كليهما يعتمد على تكرار صوتي في الكلمات، سواء الأصوات الصامتة، أو الأصوات المصوّتة، أو تكرارهما كليهما مع بعض. وهذا التكرار يخدم الإيقاع بشكل كبير لأنه يسهم في إنشاء نغم موسيقي مؤنس للأذن عند سماعه، وتطرب النفس عند استقباله.

2-2-3. تكرير الكلمات:

ذكر الشاعر الكثير من الكلمات في العديد من القصائد بداية من عنوانها حتى كاد البعض منها يغلب على باقي المفردات الأخرى المذكورة في القصيدة نفسها، وهذا الجدول يوضح ذلك:

اللفظة	عدد التكرارات	عنوان القصيدة
Marche	53 مرة	La longue marche
Dors	5 مرات	Berceuse pour fatiha
Aime و connais	6 مرات	Espagne

[1] Grand dictionnaire Encyclopédique LAROUSSE, p 8880.

Veux	17 مرة	Engagement

فمن خلال تكرار هذه الألفاظ عبر مختلف القصائد، نلاحظ أنَّ الشاعر جعل بعضها بمثابة اللازمة، حيث كان يبتدئ بها كل مقطع من مقاطع القصيدة تارة، وكان يوزعها في أماكن متفرقة أحيانا أخرى.

2-2-4. تكرار العبارات:

لاحظنا بعد استقراء معظم قصائد هذه المدونة أن الشاعر تعمَّد تكرير بعض الصيغ والعبارات وأحيانا مقاطع بأكملها، بحيث كان هذا التكرار على مستوى كل قصيدة منفردة، ومنها هذه الأنموذجات:

العبارة	**عدد التكرارات**	**عنوان القصيدة**
Un morceau de ciel	5 مرات	pour ne plus rêver
j'ai envie	4 مرات	Envie
Tu leur diras	4 مرات	Lâchetés
Quand même	4 مرات	Quand même

هذه العبارات، وغيرها تكررت عدة مرات على امتداد كل قصيدة، وكان لها الأثر الواضح في تقوية المعنى وتجسيده، وكذا ترسيخه في ذهن المتلقي بالإضافة إلى إسهامها في صنع إيقاع القصيدة.

2-3. **الحقل الدلالي للألفاظ وأبيات الديوان**: le champ sémantique de mots et de vers:

وراء كل قواعد نظم الشعر، تضع الشعرية في اللعب كل مصادر أو حيل اللغة، فالشاعر يتلاعب بمتطلبات القافية والأشكال الشعرية. إنّه يتكل في ذلك على موسيقية التكرارات، فهو مبدع المعنى، يتلاعب بالكلمات، ويسحر القارئ بقدرة الصور والاستعارات التي أحدثها. [1]

ومن خلال المدونة، يمكن أن نستخرج الحقل الدلالي ككل وذلك انطلاقا من عدد التكرارات التي تم ذكرها لا على مستوى القصيدة منفردة كما ذكرنا سابقا، وإنما انطلاقا من مجموعة من القصائد بحيث يصنع التكرار فيها شبكة إيقاعية تضل ناقصة بدون تنصيدها والجمع بينها، وهذا جدول لها:

اللفظة	**عدد تكرارها**	**القصائد التي تكررت فيها**
Marche	53 مرة	La longue marche
	مرتين	Sensation
	مرتين	Solitude Chaouia
	مرة واحدة	Les Ghaitas
	مرة واحدة	La nouvelle

[1] Français : Méthodes et techniques, p226.

Imprécations	مرة واحدة	Copain
Kidnapping	مرة واحدة	Solitude
Solitude chaouia	3 مرات	
Imprécations	مرة واحدة	
La marié	مرة واحدة	Sourire
Droit de réponse		
Un dimanche		

فهذه الألفاظ التي تم إحصاؤها، بحيث ذكرت على امتداد مجموعة من قصائد المدونة، وهي تكشف بلا شك عن الحبل السري الرابط بينها إيقاعيا وموضوعاتيا ويتمثل ذلك بصورة خاصة في ذلك العناد الذي نلمسه لدى الشاعر حين يصر على اختيار كلمات بعينها من حقل دلالي معين وكانت أمام هاجس إيقاعي وموضوعاتي.

أما عن أنواع التكرارات الأخرى ما بين القصائد فيمكن أن نشير إلى ما يلي:

- **الأفعال**: ذكر الفعل aimer في قصيدة prétention و imprécation
- **الضمائر**: تكرر الضمير je في العديد من القصائد، منها: au stade, litanies, engagement, debout ...

الضمير il: هو الآخر تعدد ذكره في كل من: envie, litanies, pour ne plus rêver,à vrais dire...

الضمير tu: les mains vides, mise au point, rondes, suicide...

2-4. **إيقاع المعنى** le rythme du sens:

يعتبر هذا العنصر من العناصر المهمة في إيقاع المدونة الأصلية، وقد ينتج عن طريق عدة عناصر، منها: ترابط العناوين فيما بينها، وتسلسلها مع بعضها البعض أحيانا، وكذا من خلال متون القصائد التي تربط بينها أفكار موحدة.

2-4-1. **العناوين** les titres:

لاحظنا من خلال استقراء جملة من قصائد هذه المدونة أنَّ هناك تراسلا واتصالا واضحا بين معظمها، فقد حاول الشاعر أن يربط بين قصيدة وأخرى وكأنه يكملها، ذلك الترابط الذي نجده بين قصيدة **زمن الجبن** lâchetés وقصيدة **الغربان** les corbeaux إذ نستنتج أن بينهما رابطا ففي الأولى يتحدث عن الجبن الذي يسكن الإنسان، وفي الثانية يشبه الإنسان بالغراب الذي يتجول في الشارع بوجوه أخرى متنكرا وماكرا وفي هذا جبن وإخفاء لشخصيته الحقيقية.

وهذا الترابط الذي نعثر عليه بين قصيدة **محو الأمية** alphabétisation و قصيدة **مرض المثقفين** l'intellectualité حيث نلتمس التناقض الواضح من خلال عنونتهما وكذا مضمونهما الذي يدور حول الجهل في الجزائر أثناء الاستعمار الذي عانى منه أبوه وأمه ورفيقه وكل منهم يريد أن يتعلم شيئا من كتابة تحرر، وقراءة كرامة، وصرخة حرية في القصيدة الأولى، ليواصل حديثه في الثانية عن مواضيع كالحب والثورة في اسبانيا في الحقبة الزمنية نفسها حين كان البعض غافلا عن الوضع المقيت في البلاد ومنشغلا بأمور أخرى تافهة مناقضا بذلك ما أورده سلفا.

ونلمس هذه العلاقات كذلك بين بعض العناوين الأخرى مثل: **اسبانيا** 63 التي ربطها بقصيدة **المسيرة الطويلة**، لعلاقة قد تجمعه بهذا البلد، وكذا بعد مسافة الوصول إلى إسبانيا عن طريق البحر مسيرة

طويلة، ولهذا جاز التتابع بينهما. وقصيدة **أهازيج وثنية** المرتبطة بقصيدة **في الملعب** كون الملعب مكانا يجتمع فيه الضجيج ومجموعة من الأهازيج.

إنّ ما يمكن استخلاصه، من عناوين المدونة هو أنَّ هناك تواصلا في الإيقاع تصنعه هذه العناوين بتسلسلها وبمضامينها كذلك، وكأنّنا أمام شاعر بصدد كتابة نص نثري، وزَّعه على لوحات وضع لها عناوين ويحكي موضوعات مترابطة سرديا، لا شاعرا يكتب قصائد منفردة، ولعلّ إدراكه لذلك دفعه للتحوّل نحو الرواية بدل الشعر فأنتج رواياته المشهورة.

2-4-2. القصائد les poèmes:

نجد في متون قصائد مدونتنا الأصلية علاقات تجمع بين بعضها البعض في أفكار موحدة، تشمل وتجمع تفكير الشاعر الواحد، وذلك في مجموعة شعرية واحدة، مبرزة ثبات تفكيره، حيث وزعها فيها بانتظام، وهذا ما سبق وأن ذكرناه في عنصر **الحقل الدلالي لألفاظ وأبيات الديوان**، حيث تتكرر عدة عبارات في عدة قصائد من هذه المدونة، ومثالها لفظة **Qasba** التي تكررت في عدة قصائد مختلفة، منها قصيدة: Lâchetés، وقصيدة les corbeaux، وكذا Métamorphose، وهذا دليل على أن لحي القصبة الجزائري العريق مكانا في حياة الشاعر رشيد بوجدرة، فقد تربطه به أحداث معينة، أو ذكريات في حياته، أثرت بذلك في أول مؤلف له. أو لفظة la liberté المذكورة في قصيدتي fatiha Berceuse pour و Alphabétisation التي ترتبط بلفظة oiseau في قصيدة la nouvelle المتتاليتان فالعصفور معروف بأنه رمز للحرية. ولفظة les Youyous التي ربطها بلفظة danse في قصيدة Meeting ليوحدها مع لفظة le marié، le bonheur، la fête في قصيدة la mariée فالزغاريد، والرقص، والعروس، والهناء، والحفل كلها مصطلحات تصنف ضمن الحقل الدلالي لمراسيم الزواج.

هذه المصطلحات وأخرى، بتكرارها، أو بانتمائها لحقول دلالية متوافقة فيما بينها، أسهمت بلا شك في خلق الانسجام بين النصوص الشعرية، وأنتجت إيقاعا داخليا غطى المدونة كلها، نستنتجه من خلال البحث والتأمل فيه، ونكتشف بذلك عناصر جمالية أخرى خفية، ذات دور فعّال في تحصيل الموسيقى العامة لكل قصيدة، وللديوان كاملا، وقدرة الشاعر على إبقاء أفكاره متسلسلة ومترابطة، حتى وإن تعلق الأمر بقصائد شعرية متفرقة، بعناوين متنوعة لكل منها مضمونها الخاص بها، وبهذا نتأكد من رغبة الشاعر وتمهيده لكتابة ما اشتهر به لاحقا: الروايات، في أول عمل أدبي له.

الفصل الثانـي:

بنية الإيقاع في النص المترجم

- توطئة.

1- الإيقاع الخارجي.

1-1 الوزن.

1-2 القافية.

1-3 الوقفة.

2- الإيقاع الداخلي.

2-1 التكرار.

2-2 الهندسة الصوتية.

2-3 التضمين والتدوير.

توطئة:

يعد ديوان **من أجل إغلاق نوافذ الحلم** لرشيد بوجدرة أول مؤلَّف بدأ به حياته الأدبية، لذا فقد تميز عن مؤلفاته اللاحقة، كونه تجربته الأولى في الكتابة، فارتأينا دراستها من الجانب الإيقاعي هذا، وتحديد الإيقاع في الترجمة والتحولات الإيقاعية الناتجة عنها، وأول مانبدأ به هذا الفصل هو تحديد المكون الخارجي للإيقاع في المدونة المترجمة.

-1. الإيقاع الخارجي

1-1. الوزن:

1-1-1. مفهومه لغة: الوزن من وَزَنَ يَزِنُ وزناً، وزِنَةُ الشيء، زانَ ثقله وخفته وامتحنه بما يعادله ليعرف وزنه.

ويحدده الخليل بن أحمد الفراهيدي على أنه: « ثقل شيء بمثله، كأوزان الدراهم، ويقال وزن الشيء إذا قدره ووزن ثمر النخل إذا فرصه. »[1] فالوزن هو مقارنة شيء بمثله.

ويقول ابن منظور: « وزنت فلانا ووزنت لفلان، وهذا يزن درهما ودرهم وازن.

وأوزان العرب ما نبت عليه أشعاره، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن. »[2]

فالأوزان المتفق عليها هي ما كانت العرب تنشئ عليها أشعارها.

يقال: « هذا يزن رطلا أي يعادل رطلا وله الدراهم وغيرها: أعطاه إياها بالوزن والشعر، قطعه أو نظمه موافقا للميزان».[3]

---

[1] الخليل الفراهيدي، كتاب العين، ج4، دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت 2003، مادة وزن، ص368.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة وزن، ج13، ص 447-448.

[3] المنجد في اللغة والأعلام، مادة وزن، ص 799.

1-1-2. مفهومه اصطلاحا:

يقول ابن رشيق القيرواني: « الوزن أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة. »[1]

فالوزن ركن أساسي في الشعر، وخاص به، كما يتضمن القافية.

« فأول من ألَّف الأوزان، وجمع الأعاريض والضروب الخليل بن أحمد. »[2]

وعرفه حازم القرطجني بقوله: « الأوزان مما يتقوم به الشعر من جملة جوهره، والوزن هو أن تكون المقادير الموفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب. »[3]

فما نلاحظه لأول وهلة من هذا النص هو الجمع بين الوزن والإيقاع، وأن هذا الأخير مقترن بالشعر الموزون، وبهما يتحقق الفهم وصحة المعنى، وإن فقد جزء من أجزائه – اعتدال الوزن، صواب المعنى وحسن الألفاظ- اختل توازن البنية الإيقاعية في القصيدة.

يتفق القرطاجني في قوله هذا مع ما ذكره ابن رشيق سابقا، في أنه لا قوام للشعر بلا أوزان، فهو عنصر أساسي لا بد من توافره في الشعر مع ضرورة وجود القافية التي لا تتحقق إلا بتساوي الأزمنة واتفاقها في الحركة والسكون وفي الترتيب أيضا.

---

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، تح: عبد القادر أحمد عطا، منشورات دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت، د.ت، ص141.

[2] نفسه، ص142.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب ابن خوجة، دار الكتب الشرقية، د.ط، تونس 1966، ص263.

وهناك من المحدثين من يقصد بالوزن: « كم التفاعيل، والوزن يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية أو متجاوبة. »[1] فهو اجتماع عدد من التفعيلات، والتي لا يتحقق الوزن إلا بتساويها أو تجاوبها.

ومنهم من يعرفه على أنه: « مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية. »[2] وبهذا يتحقق الوزن ويتشكل البيت الشعري.

إلا أنَّ هناك فرقا بين وزن البيت ووزن الشعر، وهذا ما ذهب إليه معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، حيث يرى أنَّ: « وزن البيت scansion: هو تقطيعه، ووزن الشعر: mètre مجموعة الأنماط الإيقاعية للكلام المنظوم التي تتألف من تتابع معين لمقاطع الكلمات أو التي تشمل على عدد ما من تلك المقاطع اللغوية، ففي العربية يتألف من مقاطع التفعيلات، ومن هذه التفعيلات تتكون البحور الشعرية. »[3] وبهذا أُعطِيَ لوزن الشعر مفهوم أشمل، إذ يتضمن عدة أنواع من الإيقاعات التي تتكون من مقاطع لكلمات التفعيلات مع اشتراط عامل التتابع بين هذه التفعيلات ومن هنا يتكون البحر الشعري.

وهذا ما عمد عبد الرحمان تيبرماسين إلى تفسيره، حيث يقول بأنه: « تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت ويسمى أيضا بالتقطيع (...) وكما تسمى التفاعيل أجزاء وأركانا وأوزانا. »[4] هناك، إذن، مفاهيم متنوعة للتفعيلات وهي: أجزاء وأركان وأوزان، إنَّ الوزن عند المعاصرين، فضاء منفتح الحدود.

---

[1] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، زهراء الشرق، ط3، القاهرة 1998، ص56.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط6، مصر 2005، ص373.

[3] مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ص 433.

[4] عبد الرحمان تيبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 9،5.

إنَّه: " صورة مجردة يحمل دلالة شعورية مبهمة ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة". إنَّه تعبير عن أحاسيس الشاعر مقدمة في صورة غامضة، والكلمات هي التي تجسِّد مشاعر صاحبها، حيث قال إبراهيم أنيس:

« أنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس حزنه وجزعه فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة النفس وازدياد النبضات القلبية. » [1]

هكذا تتحكم حالة الشاعر في اختيار الوزن، فاختياره تفعيلات طويلة ترجع إلى حالة اليأس والألم التي يحس بها، أما قصرها فهو تعبير عن الهلع والخوف، وهذا التصرف كان رائجا لدى القدماء، فعلى الرغم من أنَّ أشعارهم نظمت في العديد من الأوزان، الطويل، البسيط، الخفيف، إلا أنَّ الغرض كان يفرض الوزن، وهذا التصرف يناسب حالة الشاعر وهو تصرف لازم الشعراء المعاصرين كذلك، لكنهم طوروا هذه الفكرة وأدخلوا عليها تعديلات وتغييرات تتماشى مع أحاسيسهم ومشاعرهم، فاستدعى ذلك الجمع بين تفعيلات من بحور مختلفة، فلم يعد يطغى نمط واحد من الإيقاع على القصيدة، بل نجد إيقاعات متلائمة ومتناغمة فيما بينها.

وقد نجد في القصيدة الواحدة بحرا من البحور الشعرية، ولكن قد يرد بتفعيلات متنوعة، ومتداخلة مع تفعيلات أخرى لبحور تنتمي معها إلى نفس الدائرة العروضية، كما حددها الخليل، وبالتالي سنحاول تبيان توزيع هذه التفعيلات على القصائد، ومعرفة هذه الظاهرة العروضية الجديدة:

أَغرس الرَّعشة في راحتي.

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص177.

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

فاعلن فاعلُ فعلنْ فعلْ

وأسكن قلبي بسعر صارخ.

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

فعلن فعلن فاعلن فعلن فعل

وأقيم في عيني الصلوات المحرقة.[1]

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

فعلن فعولن فعلن فعلن فعلن فعل

هذه الأبيات من بحر المتدارك، وواضعه هو« الأخفش وقد سماه المتَدارَك بفتح الراء لأنه تداركه على الخليل بن أحمد.» [2] غير أن هذه المقطوعة الشعرية ضمَّت تفعيلتين مختلفتين "فاعلن" و"فعولن" وهذا ما سنتعرف عليه في العنصر الموالي.

1-1-3. ظاهرة تجاور الصور العروضية:

نعلم أن الشعر الحر قد تحرر من قيود الشعر العمودي القديم شكلا ومضمونا، غير أن له قوانين تضبطه وتنظمه، نكتشفها من خلال البحث فيه إيقاعيا، ولا بدّ لنا أن نشير هنا إلى البحث الذي قام به كمال أبو ديب بخصوص القانون الذي يحكم تجاور الصور العروضية لوزن المتدارك، حيث وجد أنَّ هناك علاقات تحكم هذه الصور، وهي إما علاقات تجاور أو علاقات تنافر، وحاولنا تطبيق هذا البحث على شعر رشيد بوجدرة، فتوصلنا إلى النتائج التالية:

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 17.

[2] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت، ص127.

قد ترد (فعلن /0/0) مجاورة لصورة (فاعلن /0//0) وذلك بالتناوب في الترتيب، الواحدة تلو الأخرى، مثال:

« زحْفٌ نحو واشنطن.»[1]

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

فعْلن فاعلن فعْلن .

وقت ترد الصورة الأولى (فعْلن /0/0) مجاورة لمثيلتها في نفس السطر، مثل:

« زحْف الزنجي.»[2]

0/0/ 0/0/

فعْلن فعْلن .

وقد ترد صورة (فعْلن /0/0) مجاورة لصورة (فعِلن ///0) عدة مرات في القصيدة نفسها، مثل: « لن يهجرني الأمل.» [3]

0// 0/// 0/0/

فعلن فعلن فعو.

كما قد ترد صورة (فعْلن /0/0) مجاورة لصورة (فعِلن ///0) وكذلك (فاعلن /0//0) مع بعضهما مرة واحدة، مثل:

« والحقد يحطّم

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 39.

[2] نفسه، ص 39.

[3] نفسه، ص 31

في وجهكِ

حتى البسمة.»[1]

// 0/// 0/0/

فعْلن فعِلن فع

0/0/ 0/

لن فعلن

0/0/ 0/0/

فعْلن فعْلن

ففي السطر الأول تجاورت صورة (فعْلن 0/0/) مع (فعِلن 0///) ليدوّر هذا السطر مع الموالي له ويجتمعا في صورة (فعِلن 0///)، لتتجاور هي الأخرى مع صورة (فاعلن 0//0)، أما السطر الثالث، فقد عرف اجتماع صورة (فعْلن 0/0/) مع مثيلتها كذلك. وبالتالي نستخلص أنه بالإمكان الجمع بين عدة صور مختلفة لهذا الوزن في مقطع واحد.

1-1-4. ظاهرة إبدال الصور العروضية:

تحدث العديد من الدارسين عن هذه الظاهرة، حيث« تعرضت الصورة العروضية في الشعر العربي المعاصر إلى تحولات مختلفة، حيث مرت في مصهر الإيقاع الحديث، فغدت خاضعة للتجربة الفنية والنفسية للشاعر، ولعل ظاهرة الإبدال أن تكون مظهرا مهما من مظاهر تلك التحولات»[2]. والمقصود بظاهرة الإبدال هنا هو انتقال التفعيلة: (فاعلن) إلى (فعولن)، بحيث

[1] رشيد بوجدرة، من اجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 94.

[2] صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 37.

تتغير التفعيلة الأولى المكونة من(فا+ علن) /0 //0 ، وتقلب باتجاه أفقي معاكس فتصبح (علن/ فا) //0 + /0 لتصبح بذلك (فعولن)، وهذا الإبدال جائز كون فاعلن من المتدارك، وفعولن من المتقارب، وهما من دائرة المتفق، وأصلها لدى الخليل أنه: « لم ينفك فيها من المتقارب غيرُه، فأفرده في دائرة، ومن أصل غيره أنه لما انفك منه المحدَثُ وهو من موضع لُن من فعولن، لأنك تقول لُن فعولن فعو، فيصير فاعلن فاعلن، رُتِّب بعد المتقارب، لأن المتقارب أوله وتد.»[1]

وهذا التقطيع العروضي يبرز ظاهرة الإبدال الناتجة عن هاتين الصورتين:

« على سطح السماوات الخائفة

وعلى وجوه الأغنياء الكسبة.» [2]

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

فعولن فاعلن فعْلن فاعلن

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

فعلن فعولن فاعلن فاعل فا

وبالتالي استنتجنا قلب التفعيلتين **فعولن** و**فاعلن** في هذا الأنموذج لأنهما متساويتان في الزمن.

وهذه النماذج كثيرة الورود في المدونة، ومنها كذلك:

« لازلت تحملين حقدك

---

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4 2001، ص138.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 30.

مثلما حملت حبّك.» [1]

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

فعْلن فعولُ فاعلن فع

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

لن فعولُ فاعلن فا

فهذا من الأمثلة الشائعة في المدونة، والتي نلاحظ فيها التقاء وتجاور الصورتين العروضيتين ل: (فاعلن وفعولن). وهذه النماذج كثيرة الورود في المدونة.

1-1-5. الثوابت والمتغيرات:

لاحظنا فيما سبق، من خلال التعرف على تفعيلات بعض الأبيات الشعرية من المدونة، أنها تنتمي إلى بحر المتدارك، ومعروف أن تفعيلته الأصلية هي (فاعلن)، غير أنها ترد بصورة (فَعِلُن) بسبب دخول زحاف الخبن عليها. وإذا تحدثنا عن هذا الوزن في الشعر العربي المعاصر فلا بد من الإشارة إلى أن الشعراء يستعملون نوعين منه، النوع الأول هو مقلوب المتقارب، والنوع الثاني هو الخبب، حيث أنه يجمع بين صورتين عروضيتين وهما: (فاعلن /0//0) و(فعِلن ///0)، وسنتعرف أولا إلى التغيرات التي يسمح بها علم العروض، والتي تعرف **بالزحافات**.

الصورة الثابتة في وزن المتدارك هي (فاعلن) غير أنها قد تتحول إلى (فعلن ///0)، لدخول زحاف الخبن، الذي حذف الألف الثانية منها، فأصبحت تتكون من سبب ثقيل متبوع بسبب خفيف.

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 95.

وكذلك يدخلها التشعيث وهو هنا حذف العين من فاعلن فتصبح (فالن) وتنقل إلى (فعْلُن /0/0)، بسكون العين.[1] وهي تفعيلة متكونة من سببين خفيفين متتابعين، وورد استعمال هذا النوع من المتغيرات بشكل بارز، ومن أمثلته النماذج التالية:

1)- « والتنهيدات المؤسومة.» [2]

والتقطيع العروضي لهذا البيت ينتج لنا الصور التالية:

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

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن

هذا النموذج خال من الصورة الثابتة (صورة فاعلن)، أي أن نسبة الانزياح في هذا النموذج هي 100% ، فقد خلا تماما من التفعيلة الأساسية له، واعتمد على التفعيلة المتحولة فقط، (أي مع التشعيث وهو من العلل الجارية مجرى الزحاف).

2)- « حلّق أيها الطائر.» [3]

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

فعْلن فاعلن فعْلن

أما من خلال النموذج الثاني، فتظهر لنا الصورة المتغيرة من التفعيلة الأصلية وهي: (فعْلن)، وكذا الصورة الأصلية لبحر المتدارك، وهي: (فاعلن)، متجاورتين مع بعضهما البعض،

---

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص127.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 11.

[3] نفسه، ص 7.

وبالتالي تتيح لنا معرفة إمكانية الجمع بين القاعدة (وهي الصورة الأصلية الثابتة)، والانزياح (وهي الصورة المتغيرة التي دخلها زحاف).

مع الإشارة هنا إلى أن الصور المتغيرة في النموذجين السابقين، لا نجد لها موضعا محددا، فقد تقع في أي مكان من السطر الشعري، سواء كان في بدايته، وسطه، أو نهايته.

3)- « أسعى لأفلق أبعادا للنظام.» [1]

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

فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن فاعلان

4)- «أنني أجتر الحياة.» [2]

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

فاعلن فعْلن فاعلان

في حين أن هذين النموذجين الأخيرين أوضحا لنا الصورة المتغيرة فيهما وهي: (فاعلان /00//0)، وهذا التغيير يعرف بالتذييل، وهو: « زيادة ساكن على التفعيلة، أو الجزء الذي ينتهي بوتد مجموع.»[3] حيث وردت عدة مرات في قصائد المدونة، مع إضافة هذا الحرف الساكن في نهايتها.

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص7.

[2] نفسه، ص7.

[3] سليمان المعوض، علم العروض وموسيقى الشعر، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2009، ص24.

وأكثر ما يميزها هو أنها صورة متغيرة مقيدة موقعيا، أي أن مكانها محدد، ولا تقع إلا في نهاية الأسطر الشعرية، وهذا ما يسمى عند القدامى بالعلة: ("**فاعلن** /0<u>//0</u>" تصبح **فاعلان** /<u>00//0</u>).

هذا بالنسبة للصور المتغيرة من الدرجة الأولى، أما المتغيرات من الدرجة الثانية والتي نقصد بها **العلل**، فقد وردت بأشكال عدة، من بينها:

1)- « هيّا حدثهم

عن نخاريب المنفى.» [1]

0/ 0/0/ 0/0/

فعْلن فعْلن فع

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

لن فعولن فعْلاتن

فالصورة الجديدة التي نستنتجها تتمثل في تفعيلة: فعلاتن والتي رمزها: 0/0/0/

2)- « أعدّ الساعات بتقاطر إكسير حامض.»[2]

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

فعولن فعْلن فعل فاعلُ فعْلن فعْلاتن

وفي هذا السطر الشعري تكررت الصورة فعْلاتن نفسها.

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص7.

[2] نفسه، ص 57.

وبالتالي نلاحظ تكرار هذه التفعيلة المتغيرة (فِعْلاتن /0/0/0) في النموذجين الأول والثاني، وأصلها تفعيلة (فعْلن /0/0) من الخبب [1]، أُضيف إلى آخرها سبب خفيف فصارت كذلك.

3)- «بينما كنت أفكر.»[2]

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

فاعلن فاعلُ فعْلن

بين لنا هذا الأنموذج صورة عروضية متغيرة كذلك تمثلت في (فاعلُ /0//)، ووقعت هنا متجاورة مع الصورة الأصلية للبحر ألا وهي (فاعلن /0//0)، حُذِف منها السكون في آخرها (حذف الخامس الساكن).

4)- « لِمَ يبتغ المجرمون صداقتي

ولِمَ تنكه القبلات القطران.»[3]

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

فعلن فعولن فعولُ فعولُ فا

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

علُ فعولُ فاعلُ فعْلن فعلان

أما هذا الأنموذج الأخير، فقد بين لنا ظهور تفعيلة (فعلان ///00) في نهايته، متجاورةً مع صور متغيرة من هذا البحر، وأصلها (فعلن ///0) أضيف إليها حرف ساكن في آخرها، أي أنها

---

[1] الخبب: نوع يطلق على المتدارك، مبني على تفعيلة (فعلن ///0) المكونة من سبب ثقيل متبوع بسبب خفيف، كما قد تأتي في البيت الشعري على شكل: (فعْلن /0/0).

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص58.

[3] نفسه، ص57.

وردت مذيلة كذلك. وللإشارة فقط، أنَّ موقع مثل هذه الصور المتغيرة لا يكون إلا في نهاية الأسطر الشعرية كذلك.

كانت هذه أغلب الصور المتغيرة في مجموعة رشيد بوجدرة الشعرية المترجمة، الأكثر حضورا فيها.

1-2. القافية:

1-2-1. مفهومها لغة:

جاء في كتاب العين:

« وسميت قافية الشعر قافية، لأنها تقفو البيت، وهي خلف البيت كله.»[1] أي تتبع البيت لآخر. والقافية: « مأخوذة من قفا يقفو (تبع الأثر) إذا تبع ما بعدها من البيت وينظم بها، وقافية كل شيء آخره».[2] وسميت القافية قافية: لأنها تقفو أخواتها.

والقول الأول عند ابن رشيق هو الوجه؛ « لأنه لو صح معنى الفعل الآخر لم يجرؤ أن يسمى آخر البيت الأول قافية، لأنه لم يَقْف شيئا، وعلى أنه يقفو البيت يصح جدا. »[3]

أما السكاكي في مفتاح العلوم فقال بأنها: « تسمى قافية: لمكان التناسب، وهو أن تتبع نظم البيت، مأخوذة من قفوت أثره، إذا تتبعْتُهُ. »[4]

فكل بيت يتبع قافية البيت الذي يليه، كتتبع آثار معينة للوصول إلى غاية مرجُوّة، لبلوغ الهدف، وهو تحقيق انتظام في البيت والقصيدة وتشكيل الإيقاع.

---

[1] الخليل الفراهيدي، كتاب العين، مادة قفا، ج3،ص420.

[2] عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص35.

[3] ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، تح: عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، ج1، ص247.

[4] السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2000، ص689.

والقافية: « جمع قواف وراء العنق، آخر كلمة في البيت(...) ومن كل شيء: آخره، يقال: أتيته على قافية الشيء: أي على أثره. »[1]

معناه تتبع الأثر الأخير من كل شيء.

1-2-2. اصطلاحا:

القافية كما حددها الخليل بن أحمد على أنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله.

فهي « شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية.» [2] فالقافية متصلة بالوزن، وهي ضرورية فيه، فلا يعدّ الكلام شعرا إلا إذا كان موزونا ومقفى.

وليس للقافية « إلا عدد أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكررها هذا لكونها جزء هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة. »[3]

القافية عنصر مهم من عناصر بناء النص الشعري، ويعد التحرر منها سمة من سمات التجديد في شعر التفعيلة، ولهذا التحرر آثاره في تنويع القافية، فهي تتقسم في شعر التفعيلة من حيث الاستخدام إلى: متراوحة و متوالية، ومن حيث حرف الروي إلى: مقيدة ومطلقة، وباعتبار حركاتها إلى: قافية المترادف، المتواتر، المتدارك، المتراكب، والمتكاوس، وكلها أنواع مختلفة

---

[1] المنجد في اللغة والأعلام، مادة قفا، ص647.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص159.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246.

ومتشعبة، تزيد من ثراء القصائد، وبالتالي تنتج إيقاعا ثريا وشاسعا كشساعة هذه الأنواع التي ذكرناها، وسنفصل في نوع و ونمثل له.

1-2-3. أنواع القافية:

1-2-3-1. القافية المتراوحة: « وفيها يشترك السطر الأول مع الثالث والثاني مع الرابع في قافية واحدة وهكذا... »[1]

فكأنها لعبة تركيبة، يذكرها مرة، ثم يتراجع عنها، ليذكر أخرى، ويتراجع عنها كذلك، ليعود للقافية الأولى، وهكذا، ومن أمثلتها الواردة في المدونة، مايلي:

« أصفر قذر /0//0 //0
زحف البيكو /// 0/0/0
عربي قذر ///0//0
زحف الهندي /// 0/0/0 »[2]

ومنه لاحظنا أن السطر الأول اتفق مع الثالث في القافية بالكلمة نفسها، والسطر الثاني مع الرابع كذلك.

1-2-3-2. القافية المتوالية: « وهي التي تتحد في عدد غير محدد من الأسطر المتتالية، وتتغير في عدد آخر من الأسطر التي تشترك هي الأخرى في قافية موحدة. » مثال:

[1] مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، ص244.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص39

« فليكن شعري لمسة /0//0 /0/0 /0/0

فليكن شعري نكسة /0//0 /0/0 /0/0

فليكن شهدا وعلقما /0//0 /0/0 //0/0

فليكن شهدا وعلقما /0//0 /0/0 //0/0 »[1]

اشتركت هذه المقطوعة في قافيتين متنوعتين على التوالي، لتتغير في أبيات لاحقة بعدها، ولهذا سميت بالقافية المتوالية.

ونظام القافية في الشعر العربي المعاصر لا يحكمه قانون محدد، على الرغم من محاولات بعض الباحثين الوصول إلى تقنينها. فالقافية في هذا الشعر، لا تخضع- على غرار العناصر الشعرية الأخرى- لنسق قبلي، وإنما يحكمها جو القصيدة الداخلي وإيقاعها الذي لا يكشف عن نفسه إلا بعد أن تكتمل القصيدة عملا إبداعيا متفردا. [2]

فالبحث في علم القافية ضروري، وفائدة حركته ضبط الإيقاع، وهذا يمكننا من التعرف على انفعال الشاعر الذي يتلاءم بين القافية وموضوع القصيدة، فقد:

1- تكون القافية كلمة واحدة، مثل: ← حقدا /0/0

2- وقد تكون بعض كلمة: واشنطن ← شنطن /0/0

3- وقد تكون القافية كلمتين: صباح أحد ← باح أحد /0///0

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص55.

[2] صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1 2008، ص 64،63.

أما أنواع القافية باعتبار عدد حركاتها، فتتمثل في القوافي التالية:

1-2-3-3. **قافية المترادف**: « أن يكون ساكناها مجتمعين» [1]، أي أن تنتهي بسكونين مفصولين 00

مثال: « زحف نحو مدريد»[2] /0/0 /0/ /00/0/ ←القافية.

1-2-3-4. **قافية المتواتر**: «أن يكون بينهما حرف واحد متحرك. »[3] أي أن القافية المنتهية بسكونين تفصل بينهما حركة واحدة. 0/0

مثال: « في حدائق البارادو»[4] /0 //0// 0/0/0/0 ←القافية.

1-2-3-5. **قافية المتدارك**: أن يكون بين الساكنين حرفين متحركين، أي هي القافية المنتهية بسكونين تفصل بينهما حركتان. 0//0

مثل: « وعن العائلة المقدّسة »[5] /// 0/0/// 0//0// ← القافية.

1-2-3-6. **قافية المتراكب**: أي القافية المنتهية بسكونين مفصولين بثلاث حركات.0///0

مثل: « التي تشكلها القصبة » [6] /0//0 //0// /0///0 ← القافية.

1-2-3-7. **قافية المتكاوس**: القافية المنتهية بسكونين يفصل بينهما أربع حركات 0////0، مثل: « السماء قوَّضت أعمدتها.»[7] /0//0 //0/ /0 /0////0

---

[1] السكاكي، مفتاح العلوم، ص690.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص39.

[3] السكاكي، نفسه، ص690.

[4] رشيد بوجدرة، نفسه، ص44.

[5] نفسه، ص46.

[6] نفسه، ص54.

[7] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص83.

أما أنواع القوافي الأخرى الواردة في هذه المدونة والتي تصنف حسب رويها فهي:

1-2-3-8. **القافية المقيدة:** وهي ما كان رويها ساكنا، مثل:

« والخبز لم **يختمرْ**» [1] الرويّ: هو حرف الراء الساكن، وحركة الميم (الكسرة) التي قبله تسمى: **توجيها**.

1-2-3-9. **القافية المطلقة:** وهي ما كان رويها متحركا، مثل:

« فلنضرب الفولاذ **بالفولاذ** » [2] الروي هو حرف الذال المتحرك، وحركته(الكسرة) تسمى **مجرى**.

كل أنواع هذه القوافي توضح لنا أن القافية عنصر أساسي يسهم في الربط بين مقاطع القصيدة الواحدة، ولها دورها في تحقيق انسجام المقطع منفردا، والانسجام العام للقصيدة ليس بالأمر الهين، وهذا ما سنوضحه من خلال قصيدة **اسبانيا** 63 :

القافية	**المقاطع الشعرية وتكرير القوافي فيها.**
يد	المقطع الأول، السطر: (1، 2، 3، 4)
لة	المقطع الثاني، السطر: (7، 8، 9، 10)
نة	المقطع الثالث، السطر: (13، 14، 15، 16)

وفي قصيدة **مسخ** التي جاءت قوافيها ثرية ومتفرقة في القصيدة كلها على النحو التالي:

القافية	**المقاطع الشعرية وتكرر القوافي فيها.**
ون	السطر: 1، 2، 5، 6، 10، 11، 17، 18، 22، 23، 30، 31، 35، 36، 39،

[1] نفسه، ص31.

[2] نفسه، ص35.

	40، 44، 45، 50، 51.
غي	السطر: 3، 12، 24.
يه	4، 9، 52.
بة	7، 13، 14، 19، 26، 27، 32، 53.

كل هذه القوافي المتنوعة والمتكررة تعد مصدر ثراء لغوي في القصيدة كونها متحركة باستمرار.

ومن خلال الجدول أدناه، نحاول استخراج أهم القوافي المستعملة الواردة في بعض قصائد مدونة رشيد بوجدرة.

القسم الأول من القصائد: الجرارات في المدينة.

القصائد	حرف الراء	الفاء	التاء المربوطة	الياء	الميم
ترنيمة لفتيحة	01	00	05	05	00
الخبر	07	00	06	03	01
مناقشة	01	00	10	08	00
محو الأمية	01	01	07	06	00
طالما	03	01	02	04	00
نشيد الفظاعة	05	00	11	00	04
المسيرة الطويلة	07	11	24	03	10
من أجل إغلاق نوافذ الحلم	07	00	17	08	04

القسم الثاني من القصائد: الأيادي الرخوة.

القصائد	حرف الجيم	حرف الياء	التاء المربوطة	الراء	الدال
ساحة الشهداء	05	00	11	03	00
أهازيج وثنية	00	06	03	00	02
لعنات	00	05	09	01	01
عويل	00	04	05	03	01
ذات يوم أحد	00	02	03	00	07
هلوسة	00	04	00	02	00
حق الرد	00	09	04	00	00
غما عني	01	09	05	00	00

القسم الثالث: كدمات أنثوية

القصائد	حرف الراء	حرف الكاف	التاء المربوطة	الهاء	الميم
العروس	07	00	13	04	00
عزلة شاوية	02	00	11	02	00
الحي الجامعي	02	00	10	04	00
حلقة الأيام	01	06	05	01	04
إيضاح	01	07	11	03	01
شبقيات	01	03	03	00	01

فكل هذه القوافي المختلفة أسهمت في إثراء إيقاع المدونة العام وتنويع موسيقاه، كما يلاحظ اقتصارها على حروف بعينها هي: التاء، الراء، الياء، وهذا له دلالة من حيث الإسهام في توجيه الإيقاع.

3- الوقفة وأنواعها.

3-1. مفهومها لغة:

الوقفة من الفعل: « وقف: يقف وقوفا: دام قائما(...) وكلُّ عقبٍ لفَّ على القاموس: وقْفَة، وعلى الكُلية العُليا: وقْفتان. »[1]

وورد تعريفها في **المنجد** على النحو التالي: « وقف: يقفُ وقوفا ووقوفا: دام قائما وسكن(...) والقارئ على الكلمة نطق بها مسكّنة الآخر قاطعا لها عمَّا بعدها.

وقَّفَ:القارئ علَّمه مواضع الوقْفِ. الوقْفُ: (مص) قطع الكلمة عمَّا بعدها. »[2]

3-2. مفهومها اصطلاحا:

كثر ذكر مفاهيم الوقفة في المراجع المعاصرة، وكلها تصب في قالب الحديث عن الإيقاع الذي تشكله، ومنها:

« الوقفة في الأصل هي توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه وبالتالي ليست إلا ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النص، ولكنها بطبيعة الحال محملة بدلالات لغوية . »[3]

---

[1] الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص 875.

[2] المنجد في اللغة والأعلام، ص 914.

[3] عبد الرحمن تيبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 89.

إنَّ الوقفة والسكتة والاستراحة أو أخذ النفس **فواصل صوتية** تشكل تلوينا موسيقيا خاصا بالمنطوق، يحدد طبيعة التركيب وماهيته ودلالته.[1]

ولقد كان عنصر الوقفة وما يزال عاملا مهما في بناء بيت القصيدة المعاصرة مَهْما كان موقعها من سلم التراتب النصي، وهو يميز في هذا الصدد أربعة قوانين تحكم هذه الوقفة: الوقفة التامة، الوقفة الوزنية، الوقفة المركبية والدلالية، ووقفة البياض.[2]

وعلاقة الوقفة بالإيقاع هي أنّ الإيقاع في أدق معناه يتمثل في: « الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي خصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية والتركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود إيقاع.»[3]

3-3. أنواع الوقفة:

3-3-1. الوقفة التامة: «هي وقفة النمط الأولي من الأبيات حين يكون البيت ممتلئا بوقفاته الوزنية والمركبية والدلالية.»[4]

ومن نماذج هذه الوقفة من المدونة ما يلي:

الأنموذج الأول:

« قط أسود يدوس على ظلّه الهائل.

---

[1] كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 553.

[2] صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 57.

[3] بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس؛ دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، القاهرة، ط1 2009، ص 99.

[4] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج: الشعر المعاصر، دار توبقال، ط2، المغرب، 2001، ص 122.

الطيور تتمطى أعياءً.»[1]

الأنموذج الثاني:

«لا شيء في يدي.

لا شيء في قلبي.»[2]

في هذين النموذجين يمكن تحديد تمام هذه الوقفة من خلال ما يأتي:

- **تركيبا:** يحتوي هذان النموذجان على جملتين كاملتين من ناحية العناصر ومنفصلتين تركيبا.

- **دلاليا:** تستقل كل جملة من الجمل الأربع في الأنموذجين السابقين بتمام معناها.

- **وزنيا:** تغيب ظاهرة التدوير، وهو ما يجعل كل سطر شعري مكتملا من الناحية الوزنية.

الأنموذج الأول:

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

فعلن فعلن فعول فعولن فعولن فا

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

فاعلن فعل فعلن فعلن

الأنموذج الثاني:

0/ /0// 0/0/

فعلن فعول فا

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص83.

[2] نفسه، ص 96.

0/ 0/0// 0/0/

فعلن فعولن فا.

3-3-2. الوقفة الوزنية:

يكون فيها السطر الشعري تاما وزنيا ولكنه ناقص مركبيا ودلاليا. نحو المثال التالي:

«هوني عليك

عزلتي.»[1]

فوزن هذين السطرين تام، وكل سطر منهما مستقل بصورته العروضية، إذ وردت تفعيلاته على الشكل التالي:

/0// 0//0/

فاعلن فعولُ

0//0/

فاعلن.

وهي تفعيلات المتدارك، أما بالنسبة لتركيب السطر الأول فقد جاء ناقصا من حيث عناصر الجملة، والمفعول به الناقص ورد منفردا في السطر الموالي له مباشرة، أما الدلالة فلم تكتمل بدورها، بما أنَّ التركيب ناقص، فالمعنى جاء ناقصا كذلك، وبالتالي فإنّ هذين السطرين الشعريين المتتاليين مستقلين وزنيا، وتربط بينهما علاقة تركيبية ودلالية، وهذا ما يسمى بالوقفة الوزنية.

3-3-3. الوقفة المركبية والدلالية:

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص59.

هذا القانون الثالث نقيض السابق، فالوقفة الوزنية هي الناقصة هنا فيما الوقفة المركبية والدلالية ماثلة في البيت، ومثاله:

« الماء يردد الزبد.

دبٌّ يهزهز رأسه.»[1]

هذان السطران المتتاليان ينفرد كل واحد منهما بتركيب تام ودلالة مكتملة، فلا يحتاج أحدهما للآخر حتى يكمله، إلا وزنيا، فبعد التقطيع العروضي لهما، اتضحت لنا الصورة التالية:

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

فعْلن فعلن فعولُ فع

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

لن فاعلن فعلن فا.

فالمستويان التركيبي والدلالي واضحان في هذين السطرين، أما الوزن فهو غير تام فالسطران كلاهما مدوّر، وهذا ما يسمى بالوقفة المركبية والدلالية.

3-3-4. **الوقفة الصفر**: تخلو من كل القوانين التي تقيد الشاعر في كتاباته، وزنيا، تركيبيا ودلاليا كذلك، ومن نماذجه ما يلي:

« غدًا

عند الصحو

ستعلمين

الحريّة.»[1]

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص55.

هذا المقطع من الأسطر المتتالية يبين لنا أن الأسطر الثلاثة الأخيرة منه غير تامة لا تركيبيا ولا دلاليا، وحتى وزنيا، فقد وردت الصور العروضية فيه على النحو الآتي:

0//

فعو

/ 0/0/ 0/

لن فعْلن ف

/0// 0//

علن فعول

0/0/0/ 0

ن فعلاتن.

فالأسطر كلها مدوّرة، وكل واحد منها مكمل للموالي له دلاليا وتركيبيا فلا يفهم معنى السطر لوحده، إلا باجتماعه مع البقية، منتجين بذلك وحدة متتالية ومتماسكة، شكلتها الوقفة الصفر.

ومما سبق يتضح لنا أنَّ الوقفة من المعالم الأساسية في الشعر الحر، فمعه تحرر البيت الشعري من الحدود المعلومة المتوقعة وأتيحت للشاعر فرصة التلاعب بالمكان النصي وإعادة بنائه.[2]

واعتمادا على القوانين الخاصة بالوقفة، يمكن وضع الجدول التالي:[3]

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 6.

[2] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب 2006، ص121.

[3] صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص63.

مجالات الوقفة / نوع الوقفة	الوزن	الدلالة	التركيب
الوقفة التامة	+	+	+
الوقفة الوزنية	+	-	-
الوقفة المركبية الدلالية	-	+	+
الوقفة الصفر	-	-	-

وهذا الجدول يبين بالتفصيل قوانين الوقفة، ويشرح النموذجات التي قدمتها سلفا عند كل نوع من الأنواع الأربعة للوقفة.

2- الإيقاع الداخلي.

ليست دراسة الأوزان والقوافي لوحدهما المعبرة عن التشكيل الموسيقي في الشعر، إنما هناك عناصر أخرى تسهم في هذا التشكيل، وهذه العناصر تنضوي تحت ما يسمى بالموسيقى الداخلية والتي هي النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر. [1]

والموسيقى الداخلية جانبان مهمان: اختيار الكلمات وترتيبها، والملاءمة بينها وبين المعاني التي تدل عليها، فالإيقاع الداخلي إيقاع متنوع يولده التقابل والتكرار لأنواع البنى النصية من حروف وكلمات وجمل، وحتى المعنى، ليتآلف الإيقاع بذلك مع نمو القصيدة في أثناء بنائهما الفني عبر شبكة من العلاقات التي تضعها هذه الحروف والكلمات والجمل، إضافة إلى المحسنات اللفظية من

[1] حسين علي الدخيلي، دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 2011، ص 79.

جناس وطباق وغيرهما من الأمور المسهمة جميعها في خلق موسيقى داخلية تكون عنصرا مميزا في البناء الشعري للقصيدة العربية.

وبما أن التكرار من أبرز عناصر الموسيقى الداخلية المكونة للإيقاع، سنتعرف على تأثيره في المدونة.

2-1. التكرار.

2-1-1. مفهومه لغة:

ورد في لسان العرب من الفعل: « كرر: الكرّ: الرجوع، يقال: كره وكرَّ بنفسه، يتعدى ولا يتعدى، والكرُّ: مصدر كر عليه كرا وكرورا وتكرارا. وكرر الشيء: أعاده مرة أخرى. والكرُّ: الرجوع على الشيء ومنه التكرار. »[1]

كما أيّده القاموس المحيط، حيث أن التكرار مأخوذ من الفعل: « كرَّ وكرورًا وتكرارا: عطفَ، وعنه رجعَ، فهو كرَّارٌ ومِكرٌ، بكسر الميم. وكرَّره تكريرًا وتَكْرارًا وتكرَّةً، وكَرْكَرَهُ: أعاده مرَّة أخرى.» [2]

وهكذا أجمع معظم اللغويين على أن التكرار هو إعادة الشيء مرة أو عدة مرات.

2-1-2. مفهومه اصطلاحا:

اتفق العديد من النقاد واللغويين على تحديد معنى التكرار، بحيث يتمثل مفهومه الاصطلاحي في: «الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر. »[1]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة كرر، م5، ص 135.

[2] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص 493.

فهو أساس العديد من العناصر الإيقاعية، من بينها القافية التي تنتج عن تكرار الصوت نفسه في آخر كل بيت شعري:

« وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه.»[2] فللتكرار مواضع يستحسن فيها، ومواضع متنوعة تخدم كلها الإيقاع وهذا ما يتضح لنا من خلال هذا التحديد، فهو: «إما أن يكون تكرارا للدال والمدلول معا، وهو ما يدرس في كتب البلاغيين القداماء في أبواب التكرار والرّد(...) وإما أن يكون تكرارا في الدال فحسب مع تبيان المدلول، وهو ما يعرف عند البلاغيين بالجناس على أنه يقوم في كلا الحالين بالدور المثالي للإيقاع.»[3]

وللإيقاع وظيفتان: أولهما جمالية وتكون مجسدة في النصوص الأدبية، والثانية نفعية تساعد على الحفظ وحسن الأداء في الأعمال المكتوبة أو المروية، وكلاهما وظيفتان مبنيتان على تحقيق الإيقاع وربطه بالدلالة في مختلف النصوص الأدبية.

وتعدد تقسيم النقاد والباحثين للتكرار، فراح كل باحث يقسمه على وفق معايير معينة، وسنحاول استخراج بعض ما ينطبق على هذه التقسيمات من قصائد المدونة.

---

[1] مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، ص 107- 108.

[2] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 25.

[3] محمد مصطفى أبو الشوارب، جماليات النص الشعري "قراءة في شعر أمالي القال"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، الإسكندرية، مصر 2005، ص163.

ولهذا لجأنا إلى التقسيم الذي اقترحه **حسن الغرفي** تحت ما أسماه بالأنماط التكرارية وأوردها كما يلي: [1]

2-1-3. أنواع التكرار:

2-1-3-1. التكرار الصوتي: « وهو عبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة »، مثل:

« لو كان هنالك بحر في باريز

لأحببت باريز

لوكان هنالك لجان التسيير في مدريد

لأتيت إلى مدريد

لكن في الجزائر هنالك البحر تكاثرت موجاته

ولجان التسيير تحتكر العدالة

ولهذا لا أحب باريز رغم أني أحب نهر السين. » [2]

نلاحظ هيمنة صوت **اللام** في هذا المقطع فقد شكّل نسيج كل القصيدة، والتي أُخِذَ منها هذا المقطع، وهو صوت جانبي، من أصوات الوقفات الشديدة، يعرف في العربية أنه صوت أسناني-لثوي جانبي مجهور. ويقال إن الأصل في اللام الترقيق، ولها حالات من التفخيم والترقيق في لفظ الجلالة.[3]

---

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 82- 93.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 44.

[3] كمال بشر، علم الأصوات، 347، 348، 408.

وهو أحد الأصوات المتوسطة، التي تتميز بقوتها الإسماعية العالية.[1]

وكذا هيمنة حرف **التاء** في هذا المقطع من قصيدة إيضاح:

« وأنت تتجولين ممسكة بيد سعادتك

تختالين بابتسامات عريضة

تغزلين الفرح بنوبات ضحك متواصلة

ثم توصلين أطرافها

وتصنعين منها أزهارا بنفسجية

مهانفة

وهذه السعادة التي تسلمينها يدك

تعرضينها

تغردينها

وتبسطينها حتى

على حبال غسيلك. »[2]

فصوت **التاء** من الأصوات الصامتة، وهو انفجاري مهموس غير مفخَّم، ينتمي إلى الحروف ذات المخارج الأسنانية اللثوية.[3] والانفجار من ملامح هذا الصوت الأساسية، التي تمنح الصوت اللغوي قوة في ذاته، فيتميز به ظاهرا بين الأصوات الأخرى، ملمح يحمل في اسمه مدلوله

---

[1] عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص 89.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 92.

[3] كمال بشر، علم الأصوات، ص 345- 414.

العلميّ، الذي يوحي بمدى شدة حامل هذا الملمح، ألا وهو ملمح الانفجار.[1] وهذه أبرز مميزاته ومعاني استعمالاته.

ويعدّ هذا الحرف مورفيما مقيّدا في جمع المؤنث السالم (ابتسامات، نوبات)، وقد يحدث الإلصاق في أول الصيغة اللغوية (تغردينها، تبسطينها، تعرضينها...) كما يعتبر مورفيما مقيدا يفيد الدلالة على الفاعلية. وقد يقع هذا الصوت في حشو الوحدة اللغوية (سعادتك، ابتسامات، متواصلة...) وهذه الزيادة المورفيمية قياسية المنحنى. وقد يحدث أن تكون مستمدة من الملك والتجبّر والرهبة.[2]

2-1-3-2. **التكرار اللفظي:** « وهو عبارة عن تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة.»

نحو تكرار لفظة: **الحقد** بين مقاطع قصيدة **حلقة الأيام** على الشكل التالي:

والحقد يختمر.

والحقد يحطم.

والحقد يبرق.

الحقد !

لا زلت تحملين **حقدك**.

ونفس **الحقد**.[3]

---

[1] مهدي عناد قبها، التحليل الصوتي للنص، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، عمان 2013، ص 20.

[2] عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، ص 86- 87.

[3] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 94- 95.

فتكرار هذا اللفظ ست مرات على مدار القصيدة جاء ليبين لنا الحالة النفسية التي كان يحسها الشاعر، والتي تمثلت في صفة الحقد، وهو إحساس منبوذ كان يعبر عنه ليبرز عمقه واستمراره، وبالتالي كان هذا الشعور مصاحبا لنمو القصيدة ومنميا لحركتها وأحداثها.

2-1-3-3. **تكرار العبارة:** « هو أشد تأثيرا من النمط السابق، إذ يرد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها، وحينما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية. » فانظر إلى هذا الأنموذج من قصيدة غما عني:

ابتسامة

تفجر فيَّ الألم

شهوة

تفجر فيَّ الألم

تنهيدة

تفجر فيَّ الألم.[1]

تكررت عبارة " **تفجر فيَّ الألم**" ثلاث مرات في هذه القصيدة، ولها أثر أقوى على النفس من تكرار الألفاظ، فهي ترسخ إحساس الشاعر بصورة أعمق، وأكثر تماسكا، ومن الملاحظ أنّ العبارة المكررة حينما تشكل محور التجربة الشعرية وأساس بناء القصيدة، تصبح بقية العناصر اللغوية مجرد ملحقات لتعميق الإحساس بما تفرزه العبارة المكررة من دلالة، ومن قصيدة **من أجل إغلاق نوافذ الحلم** العبارات التالية:

ليتني أستطيع أن أضع قطعة من سماء زرقاء

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 72.

قطعة من سماء زرقاء على عينيك

ليتني أستطيع تفصيل السماء

إلى اثني عشر مليونا من قطع سماء زرقاء صغيرة

اثنا عشرة مليونا من قطع سماء زرقاء صغيرة...

قطعة سماء بين أسنانك.[1]

فعبارة " **قطعة من سماء زرقاء**" تكررت في الأسطر:(1، 8، 41، 61، 62) تعدّ محور هذه القصيدة، إذ صارت بمثابة اللازمة بين مقاطعها، وكانت الرابط بينها.

2-1-3-4. **التكرار المقطعي:** « وهو عبارة عن تكرار مقطع في القصيدة»، ويتم هذا النوع من التكرار عبر نمطين: يتمثل الأول منهما في تكرار مقطع شعري في بداية القصيدة وفي نهايتها، بحيث تصبح القصيدة ذات بناء مغلق لا يسمح بأن تتتابع الامتدادات النفسية للتجربة، وهذا ما ينجم عنه عدم القدرة على إثارة الإيحاء في ذهن المتلقي. مثل هذا المقطع الذي كرره الشاعر في بداية ونهاية قصيدة **انتحار**:

« ليتك تعرفين روعة

الموت

في البحر

حين يزرورق. »[2]

ويفرّق بين هذين المقطعين، مقطع آخر يصل بينهما وهو امتداد لما ورد فيهما.

---

[1] نفسه، ص 45- 48.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 67.

أمَّا النمط الثاني من التكرار المقطعي، فيعمل من خلاله الشاعر على التخلص من الانغلاق، وذلك بإدخال بعض التعديلات على المقطع المكرر إما بالحذف أو الزيادة، الأمر الذي يشحن المقطع بإيحاءات تتجدد في كل موضع، كالذي نجده في هذين المقطعين من قصيدة **الالتزام**:

« فليكن شعري لمسة

فليكن شعري نكسة

فليكن شهدا وعلقما

فليكن سفحا. »[1]

ورد هذا المقطع في بداية القصيدة، أما المقطع الثاني المتكرر من القصيدة نفسها، فقد جاء فيها على النحو التالي:

« فليكن شعري لفظة حق

فليكن شعري لمسة

فليكن شعري نكسة

فليكن شهدا وعلقما

فليكن شهدا وعلقما. »[2]

---

[1] نفسه، ص 24.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 25.

حيث عمد فيه الشاعر إلى بعض الإضافات والتعديلات، وكان هذا المقطع في آخر القصيدة، وهذا التعديل البسيط، إنما جاء ليثبت إصرار الشاعر على رأيه وسعة أفكاره، مع التنويع فيها، ليتفادى الرتابة في النص، ويعطي حياة لأفكاره، وتنمية لخواطره.

وهناك بعض المقاطع الشعرية التي تكررت عدة مرات في القصيدة وفي مواضع مختلفة منها دون أن يغير الشاعر فيها، وهذا النوع من التكرار مختلف عن النمطين السابقين، ولا ينتمي إليهما، نحو:

« خط أسود

خط أبيض

خط أحمر. » [1]

بحيث تكرر هذا المقطع ثلاث مرات في أماكن متفرقة من قصيدة العروس (بداية، وسط، نهاية).

وكذا هذا المقطع من قصيدة أهازيج وثنية، حيث ذكر فيها مرتين: في بدايتها ووسطها دون أدنى تغيير فيه:

« من الأهازيج مالا يعرف الصمت

ومن الدموع مالا يعرف النحيب

ومن الرغبات مالا يريد الهمود. » [2]

---

[1] نفسه، ص 79- 82.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 56.

وهذا النوع من التكرار المقطعي في مختلف قصائد المدونة يضفي عليها إيقاعا ناتجا عن كثرة إعادتها، كما يحيل بلاغيا إلى تقوية المعنى وتوكيده للمتلقي.

2-1-3-5. **تكرار التدويم**: « يسمى هذا النمط بتكرار التدويم حينما تتكرر العبارة في شكل حلقات ممتدة تديم النمو والحركة عبر مقاطع القصيدة. » ومثاله من المدونة:

« ما فائدة أشعاري

إذا كانت أمي لا تعرف قراءتها

عمرها عشرون سنة

(...)

ستأتي هذا المساء

وتهجي أحرفي

ما فائدة أشعاري

إذا كان أبي لا يعرف قراءتها

عمره مائة سنة

(...)

سيأتي هذا المساء

ويهجي أحرفي

ما فائدة أشعاري

إذا كان رفيقي لا يعرف قراءتها

رفيقي لاعمر له.

سيأتي هذا المساء

يهجي أحرفي. » [1]

فتتحرك عناصر هذا الحدث بموجات حلزونية تلعب دورا كبيرا في البناء والنمو الدلالي الذي يفيد تكرار نماذج جزئية بشكل متتابع أو متراوح، للوصول إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية.

2-1-3-6. **تكرار الترجيع:** « وهو عبارة عن ترجيع لصدى الحركة التي يصفها الشاعر، أو تأكيد لتلاشي نغمات»، وهذا النوع من التكرار نادر الاستعمال في ديوان رشيد بوجدرة، ومثاله هذا الأنموذج:

« زحف نحو جوهانسبورغ

زحف نحو كاراكاس

زحف نحو مدريد

زحف الأمس

زحف الغد

زحف.. »[2]

وهذا النمط من التكرار ليس مجرد تشكيل بصري، وإنما هو وسيلة تعبيرية وموسيقية مهمة، إنه يشبه إلى حد كبير " **القفلة الموسيقية**"، أو يمهد لها، فتكون النغمة بذلك هادئة، بطيئة، متكسرة، حتى تنتهي الجملة بأصغر وحداتها النغمية.

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 20-21.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 39.

2-1-3-7. **تكرار النهاية**: « ويسمى هذا النمط بتكرار النهاية، لأن الكلمة المكررة تقع في نهاية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع. » ومثاله تكرار كلمة **مدريد** على التوالي في هذا المقطع الشعري:

أحب مدريد

كيف يمكن أن تحب مدريد؟

أنت لا تعرف مدريد

بلى، أعرف مدريد.[1]

فتكرار لفظة **مدريد** عند نهاية كل سطر شعري، وبشكل متتابع في مقطع واحد، أضفى على هذا المقطع جوا موسيقيا تناغم مع الدلالة، ومثاله كذلك تكرار لفظة **القصبة** في نهاية أسطر قصيدة "**مسخ**"، عبر مختلف مقاطعها بشكل منفصل عن بعضها البعض، منها:

سأجتث القصبة.

سأصيرها جزائر القصبة.

وسيجتاح فئران القصبة.

وسيذهب كل مربّي القصبة.

وستضع نساء القصبة.

أطفال القصبة. [2]

---

[1] نفسه، ص 37.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 32-34.

كرّر الشاعر هذه اللفظة، وأوردها معرّفة ب "ال"، ففي المرة الأولى وردت مفعولا به، أما في الأمثلة المتبقية جاءت كلها مضافة ، مما أنتج اختلافا إيقاعيا بين الأسطر المذكورة.

2-1-3-8. **تكرار البداية:** « ويسمى أيضا التكرار الاستهلالي، وهو بخلاف النمط السابق تتكرر فيه اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع.» ومثاله:

مسيرة طويلة

مسيرة بطيئة

مسيرة مهلوسة

مسيرة تجعل الطبول تلهث

(...)

مسيرة التماسيح

في الأنهر الإفريقية

مسيرة التنين

في الأنهر الصفراء

مسيرة الثيران.[1]

ففي الأسطر الأربعة الأولى، تكررت كلمة مسيرة من قصيدة **المسيرة الطويلة**، في بدايتها بشكل متتابع ودون انقطاع بينها، أما الأسطر المتبقية منها فقد وردت فيها اللفظة نفسها ولكن بشكل منقطع، وبالتالي فقد هيمنت هذه اللفظة بنوعيها،على سياق العام للقصيدة ودلالتها، ووردت كلها نكرة، ونمثل لهذا النمط نفسه من قصيدة **رغبة** بهذا المقطع:

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم ، ص 40-41.

« رغبة في سرط كل ملح البحر

رغبة في مص كل تربة الأرض

رغبة في تحطيم كل التآلفات

رغبة في فقع وجه الشمس المقهقهة. » [1]

هذه اللفظة كذلك تكررت بشكل متتابع، في بداية أسطر القصيدة، لتوحي هي الأخرى برغبة الشاعر التي احتلت موقعا مركزيا فيها، واختزلت في لفظ واحد للتعبير عنها، وهذا ما يعمّق الدلالة، ويثبت الإحساس نفسه لدى القارئ.

2-1-3-9 **تكرار التصدير:** « نسميه تكرار التصدير، لأن الكلمة المكررة تنبني على أساس التسلسل الذي يكرر الكلمة – القافية في صدر السطر الموالي مباشرة.» وأمثلته من المدونة كثيرة، منها:

« زحف

نفس **الزحف**

زحف الزنجي

زنجي قذر. »[2]

في هذا المقطع نجد تكرار التصدير مرتين، الأولى مع لفظة الزحف، والثانية مع لفظة الزنجي، ويعرف هذا النوع في النقد البلاغي بظاهرة تشابه الأطراف، التي تترتب عنها متعة سمعية تخف على القلب بفعل الانسجام والتلاؤم بين المواقع المكررة، ولها دور آخر نمثل له بما يلي:

---

[1] نفسه، ص 74.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 39.

« أصوات وأصوات **وأصوات**

وأصوات منمنمة. » [1]

فناهيك عن دوره الذي أشرنا إليه، يوحي هذا النمط من التكرار إلى التركيز على مدلول اللفظ المكرر والتنويه به، ولفت الانتباه إلى أهميته في المستوى الدلالي. ثم إنَّ أساسه قائم على التسلسل الذي يستأنف الكلام بإعادة الكلمة الختامية في بداية السطر الموالي، ولهذا سمي بتكرار التصدير.

2-1-3-10. **تكرار الاشتقاق**: « ويتم بين الكلمات المشتقة من الجذر اللغوي نفسه والتي لا تختلف إلا في بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها »، كما هو حاصل بين الفعل (يحبوننا) ومصدره (الحب)، في قول الشاعر:

« كانوا **يحبوننا**

لأننا زعمنا

حب الورود.»[2]

ولم يرد هذا الاشتقاق صدفة، إنما ليعمل على تعميق الإحساس والشعور بالموقف الذي واجهه الشاعر، وألزمه ضرورة استعمال الفعل (يحب)، وهذا ما يتضح أكثر من خلال الأمثلة التالية:

1)- ترتيبا **محكما**

مصطفين **بإحكام.**[3]

---

[1] نفسه، ص 66.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 15.

[3] نفسه، ص 26-27.

تكرار مصدرين، أحدهما ميمي، والثاني أصلي.

2)- سوف **أحفر حفرة.** [1]

تكرر الفعل حفر، مع اسمه متتاليين في السطر الشعري نفسه.

3)- والقلب **ينبض بنبضاته.**[2]

ففي المثال الأول استعمل نوعين من المصادر، مصدرا أصليا، ومصدرا ميميا، أما المثالين الثاني والثالث، فقد اشتق فيهما فعلا واسمه بعده مباشرة، وكل هذه الاشتقاقات تسهم في تعميق أفكار الشاعر وترسيخها.

2-1-3-11. **تكرار التجاور**:

« وطبيعة هذا النمط أنه يقوم على أساس التجاور بين الألفاظ المكررة، أي أن النطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو التقريرية. » مثل:

1)- فلنضرب **الفولاذ بالفولاذ.**

فلنحرق **النار في النار.**[3]

في هذا النمط نوع من التكرار الذي يتم على أساس الأفعال.

2)- صوت حرير المكرنش

أصوات وأصوات وأصوات.[4]

وفي هذا النمط نوع من التكرار الذي يتم على أساس الأسماء النكرة.

---

[1] نفسه، ص 30.

[2] نفسه، ص 80.

[3] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 36.

[4] نفسه، ص 66

3)- أناقش وأناقش وأناقش(....)

وأشرح وأشرح وأشرح (....)

وأسيل وأسيل وأسيل(....)

أشرح وأشرح وأشرح. [1]

في كل هذه الأبيات أمثلة للنمط الذي يقوم على أساس تكرار الأفعال كذلك.

وهذه النماذج الثلاثة تنتمي إلى تكرار التجاور سواء كان متعلقا بالأسماء، أم الأفعال، وكلاهما يهدف إلى جعل الصورة أقرب إلى الذهن وأوضح إدراكا، وكذا تجسيد استمراريتها.

2-1-3-12. تكرار الحروف في المدونة:

تكررت في المدونة حروف كثيرة يمكن حصر أهمها في الجدول الآتي:

الحروف	قصائد: الجرارات في المدينة	قصائد: الأيادي الرخوة	قصائد: كدمات أنثوية.
الواو	158 مرة	53 مرة	74 مرة
الفاء	**29 مرة**	**07 مرات**	**03 مرات**
ثم	**06 مرات**	**01 مرة**	**02 مرة.**
حتى	**12 مرة**	**03 مرات**	**04 مرات**
أو	**01 مرة**	**00 مرة**	**00 مرة**

[1] نفسه، ص 17- 19 .

أم - أما	01 مرة	01 مرة	00 مرة
لا	19 مرة	11 مرة	6 مرات
بل	02 مرتين	01 مرة	00 مرة
لكن	11 مرة	05 مرات	01 مرة
منَ - منْ	24 مرة	18 مرة	13 مرة
إلى	13 مرة	08 مرات	07 مرات
عن	11 مرة	04 مرت	03 مرات
على	25 مرة	14 مرة	08 مرات
في	66 مرة	22 مرة	19 مرة
اللام المكسورة	23 مرة	13 مرة	06 مرات
ربَّ	01 مرة	00 مرة	00 مرة
الباء	43 مرة	19 مرة	21 مرة
لو	03 مرات	01 مرة	01 مرة
لام التعليل	19 مرة	06مرات	00 مرة
أيّ	03 مرات	00 مرة	01 مرة
هيّا	02 مرتين	00 مرة	00 مرة
أنَّ	10 مرات	02 مرتين	01 مرة
أنْ	18 مرة	04 مرات	02 مرتين

كلاّ	03 مرات	01 مرة	00 مرة
ما	09 مرات	07 مرات	01 مرة
إذا	03 مرات	00 مرة	00 مرة
السين	32 مرة	01 مرة	00 مرة
سوف	03 مرات	01 مرة	01 مرة
كمْ - كما	02 مرتين	00 مرة	00 مرة
هلْ	03 مرات	08 مرات	00 مرة
بلى	04 مرات	00 مرة	00 مرة
كيْ	02 مرتين	00 مرة	00 مرة

وكل هذه الحروف المذكورة في الجدول وغير المذكورة لها معان متنوعة، بحيث يختلف معنى كل حرف عن الآخر، ولكن كلها تسهم في تكوين الإيقاع وتنويعه في قصائد هذه المجموعة الشعرية، عن طريق تكرارها فيها، ويمكن أن تشكل لوحدها مدونة للدراسة الإيقاعية، لا مجال للتوسع فيها هنا، ولكن نقتصر على ذكر حرفي الواو والفاء.

- **حرف الواو:** هو من الحروف الجوفية، وكان يسميها الخليل بالحروف الضعيفة الهوائية، وعند المعاصرين، صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة... ومن أنواع الواو:

العاطفة: ومعناها مطلق الجمع.[1] أي الجمع بين متعاطفين من جنس واحد، ومثاله من المجموعة الشعرية المترجمة:

ثم رتَّبت علبة السجائر

[1] علي جاسم سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، 2003، ص233.

والجريدة

وشعاع الشمس

وفنجان القهوة. [1]

- **حرف الفاء**: من حروف العطف، وتعرف بالسببية إذا تلاها سبب، ومثاله من المدونة:

«لا تكن شجاعا

فالأبطال مخطئون.» [2]

فقد ورد في هذا المثال بمعنى السببية، ونماذجه كثيرة في المدونة.

2-2. الهندسة الصوتية:

مما هو متعارف عليه أنَّ الشعر هو تنظيم لنسق من أصوات اللغة، وهذا التنظيم تنتج عنه هندسة صوتية موسيقية.

وعلى الرغم من أنه قد تم ضبط بعض الهندسات الصوتية في الشعر وإعطائها تسميات اصطلاحية تقيدها وتدل عليها، إلا أنه من الصعوبة بمكان الإحاطة بكل أنواع الهندسات الصوتية التي ينتجها النص الشعري (أو يمكن أن ينتجها)، ويكون هو نتاجا لها في الوقت ذاته.[3]

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 26.

[2] نفسه، ص 9.

[3] صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 96.

وهذا ما حققه النص المترجم لديوان رشيد بوجدرة، حيث اعتمدت المترجمة بشكل كبير على أصوات اللغة، لتجعل من هذه التنسيقات الصوتية منبعا مهما للإيقاع في كل النصوص الشعرية للمدونة، ويمكن أن نشير إلى بعض من أشكال الهندسة الصوتية فيها من خلال النماذج التالية:

2-2-1. الأنموذج الأول:

« أحولها إلى شموس فاترة م- س

لأمسكها على الثلوج السيبيرية م+ س

بكل بساطة.» [1]

يعتمد هذان السطران الشعريان على **الهندسة الرابطة** التي تتحقق من خلال « تكرار فونيمين في آخر الجزء أو الشطر وفي أول الجزء التالي.»[2] إضافة إلى تردد حرف السين لوحده في نهاية كل من السطر الثاني والثالث، وهذا يشكل ملمحا إيقاعيا آخر.

2-2-2. الأنموذج الثاني:

ونصنع منها مدافن هائلة

ن+ص

فلنصفع العدالة.[3]

ن+ص

---

[1] رشيد بوجدرة، نفسه، ص 76.

[2] جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص 93، نقلا عن: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 97.

[3] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 35.

أما هذان السطران فيعتمدان على الهندسة الفاتحة تقريبا، وهي من « تكرار الفونيمين في أول كل جزء أو شطر. »[1] إضافة إلى تردد صوت العين والهاء واللام على امتداد السطرين الشعريين:

.....ع ...ها....ها...ل..

..ل...ع....ع....ل..

2-2-3. الأنموذج الثالث:

والثورة الاشتراكية في اسبانيا

ي+ة ف+ي

والمخططات الخماسية في الجزائر...[2]

ي+ة ف+ي

إضافة إلى تردد حرف الواو عند بداية السطرين، وكذا "ال" التعريف، وأنموذجها:

وتفاهات عادلة

وفظاعات عاديّة.

2-2-4. الأنموذج الرابع:

وتشوه الوجوه

ت+ ش

وتشنج الأيادي

---

[1] جوزيف ميشال شريم، نفسه، ص 93.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص22.

ت+ ش

وتملق الشفاه [1]

ت- ش

فقد تكرر حرفا التاء والشين في هذه المقطوعة الشعرية بشكل متتالي في السطرين الأولين، ومنفصل في السطر الثالث، ليشكلا نغما وموسيقى خاصة تنتج عن هذا التكرار.

2-3. التضمين والتدوير.

يرتبط كل من التضمين والتدوير بعلم العروض، وسنحاول بداية التعرف على مصطلح التضمين، حيث أن التضمين معروف في التراث النقدي البلاغي العربي والغربي، وورد في المعاجم العربية القديمة في مادة (ض م ن) التي تعني الاحتواء، الاحتضان، الاشتمال على...

ويأخذ التضمين في علم العروض معنى مخالفا لمعناه في علمي البيان والبديع، وسنتبين الخلاف بينهما لاحقا.

2-3-1. مفهوم التضمين لغة:

ورد في لسان العرب: « التضمين الكفيل الشيء وبه ضمانا، كفل به. ضمن الشيء بمعنى تضمنه ومنه قولهم مضمون الكتاب كذا وكذا. »[2]

---

[1] نفسه، ص 24.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة ضمن، مج 9، 64.

وجا في القاموس المحيط: « ضمن الشيء وبه كعلم ضمانا وضمنا فهو ضامن وضمن كفله، وضمنته الشيء تضمينا فتضمنه يعني عز منه فالتزمه وما جعلته في وعاء فقد ضمنته إياه والمضمن كعظم من الشعر ما ضمنته بيتا ومن البيت مالا يتم معناه إلا بالذي يليه ومن الأصوات مالا يستطاع الوقوف عليه حتى يوصل بآخر وضمن الكتاب بالكسر طيه وتضمنه اشتمل عليه».[1]

فقد أجمع معظم القدامى على المفهوم الموحد للتضمين، وهو احتواء شيء معين.

2-3-2. مفهوم التضمين الاصطلاحي:

نحاول الإشارة هنا إلى مصطلح التضمين عروضيا فقط .

جاء في تهذيب اللغة أنَّ المتضمن من الشعر: « ما لم يتم معاني قوافيه إلا بالبيت الذي يليه(...) وهي أيضا مشطورة. »[2] فلا يكتمل معنى البيت إلا بتكملة البيت الموالي له.

وجاء في العمدة: « التضمين أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها. »[3]

أما في معجم المصطلحات العربية، فالتضمين في العروض العربي: « أن تتعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه وهذا عيب من عيوب القافية مالم يكن البيت التالي تفسيرا أو وصفا أو مؤكدا أو بدلا مما قبله، فإنه لا يعد التضمين في هذه الحالة عيبا لأن معنى البيت الأول تم بدون التالي له أو هو توقف البيت في تمام معناه على ما بعده. »[4] ومن أمثلته في المدونة ما يلي:

---

[1] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة ضمن، ج4، ص 145.

[2] الأزهري، تهذيب اللغة، تح: رياض زكي قاسم، دار المعرفة، ط1، بيروت 2001، مادة ضمن، مج3، ص2137.

[3] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 181.

[4] مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية، ص 108.

2-3-2-1. الأنموذج الأول:

« الوجبات صاخبة

والجيوب المقفّرة

والسيجارة التي يتقاسم أنفاسها

كلانا.»[1]

فالبيت ما قبل الأخير جاء متعلقا بالبيت الذي يليه من الناحية الدلالية والتركيبية.

2-3-2-2. الأنموذج الثاني:

« الكسكسي

يجف

في صحن الدار المبخرة

بشمولية. »[2]

فهذه المقطوعة الشعرية جاءت متتالية من حيث الدلالة والتركيب كذلك، إذ لا يفهم معنى السطر الشعري الواحد إلا باجتماعه مع بقية الكلمات الأخرى، التي تشكل وحدة دلالية متناسقة.

2-3-2-3. الأنموذج الثالث:

« وهذه السعادة التي تسلَّمينها يدك

تعرضينها

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص85.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 87.

تفردينها

وتبسطينها حتى

على حبال غسيلك. »[1]

وهذه المجموعة الشعرية هي الأخرى معنية بالتضمين، في السطرين الأخيرين منها حيث وردا متتاليين من حيث المعنى ولا يكتمل أحدهما إلا بمواصلة قراءة البيت الذي يليه مباشرة، وهذا هو التضمين العروضي.

2-3-3. مفهوم التدوير لغة:

يُؤخذ التدوير من الفعل الثلاثي دور، ويقال: « دار دورة واحدة، وهي المرة الواحد يدورها. والدّور قد يكون مصدرا في الشعر، والدائرة: الحلقة والشيء المستدير.»[2]

ومن القاموس المحيط، مصدره الفعل:

« دار دورا ودورانا، واستدار وأدرته ودوّره: جعله مدوّرا. وتدورةً: دارةٌ بين جبال.»[3]

2-3-4. مفهومه اصطلاحا:

نشأ التدوير مع نشوء القصيدة العربية التقليدية، وتطور بتطورها، إذ كان دالا على: اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني بكلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني، ويعني ذلك أن تمام وزن الشطر الأول يكون بجزء من كلمة. وصار التدوير يعني امتداد

---

[1] نفسه، ص 93.

[2] الخليل بن أحمد، كتاب العين، مج:2، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 2003، ص58.

[3] الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص 319.

البيت وطوله بشكل لم يكن معروفا في الشعر العمودي(...) حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها واحدا. [1]

أو هو كذلك استدعاء « وزن البيت أن يكون بعض حروفه كلمة من آخر الشطر الأول داخله في وزن الشطر الثاني، وفي هذه الحالة قد يكتب البيت الشعري دون فاصل بين شطريه، أو بوضع الحروف الداخلية في وزن الشطر الثاني في ذلك الشطر، أو بوضع حرف {م} بين شطرين إشارة إلى أن البيت مدور. »[2]

وأشار عبد الرحمن تيبرماسين إلى أن التدوير في القصيدة الحرة متمثل في ثلاث مستويات، وهي:[3]

المستوى الأول: البسيط.

ويكون بين البيت الخطي والذي يليه، ويكون في حقيقة الأمر واقعا في التفعيلة وليس في الكلمة.

المستوى الثاني:المركب

ويكون بين البيتين خطين فما أكثر. أي أن يكون التدوير حاصلا بين أكثر من سطريين شعريين.

المستوى الثالث: الكلي.

---

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص160.

[2] رجا عيد، الموسيقى في الشعر العربي، ص56.

[3] عبد الرحمن تيبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص96.

يشمل القصيدة كلها من أولها إلى آخرها، فتكون شحنة نفسية واحدة يعمل الشاعر على إنشائها كجملة واحدة، وكأنه يريد التنفس لإحساسه بعدم إفراغ ما يعانيه فيعمل على التواصل والاستمرار ولا يبالي بالوقف.

وأمثلة التدوير واردة بكثرة في ديوان رشيد بوجدرة، فبعد التقطيع العروضي لقصائده، استنتجنا الأبيات المدورة التالية:

الأنموذج الأول:

سأعرف كيف أجرجرك

من شعرك الأبله. [1]

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

فعول فعول فعول فع

0/0/ 0//0/ 0/

لن فاعلن فعلن.

فقد جاء البيت الأول تابعا وزنيا إلى البيت الذي يليه مباشرة حتى اكتملت تفعيلاته.

الأنموذج الثاني:

ومرة أخرى

أسبّح بأهازيجي. [2]

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص59.

[2] نفسه، ص 57.

0/ 0/0/ /0//

فعول فعلن فا

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

علن فعلُ فعولن فا

وكذلك بالنسبة لهذين البيتين المدورين، فقد تتابعا وزنيا، والتدوير ظاهرة مهمة في التشكيل الموسيقي دلت على التواصل الموسيقى في هذين البيتين وأسهمت في امتدادهما.

الأنموذج الثالث:

« يمكنه

أن ينبت

في الفولاذ

أشجار لوز.» [1]

/ //0/

فاعلُ ف

// 0/0/

عولن فع

/ 0/0/ 0/

لن فعْلن ف

0/0// 0/0/

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 96.

عولن فعولن.

ويمكن للتدوير أن يتخطى البيتين ليشمل مجموعة من الأبيات أو مقطعا، ويسمى هذا التدوير المقطعي، والذي يهيمن على: « مقطع من القصيدة بحيث تنشغل به انشغالا كليا وبذلك فإن القصيدة المقطعية في الشعر العربي المعاصر قد يأتي أحد مقاطعها مدورا تدويرا كاملا، أو مقطعان أو ثلاثة وهكذا.» [1]

والمقطع الذي يلي المقطع السابق مدور كذلك على هذا النحو:

« لا شيء في رأسي

لا شيء في عضلاتي

يمكنه

أن يسحق

في الدموع

الحرائق المهولة.»[2]

0/ 0/0// 0/0/

فعْلن فعولن فع

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

لن فاعلن فعلن فع

/// 0/

---

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 170.

[2] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 96.

لن فعلُ

// 0/0/

فعْلن فع

/0// 0/

لن فعولُ

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

ن فعولُ فاعلن فعلْ

فقد وردت أبيات هذا المقطع متتالية فيما يتعلق بالوزن كذلك، وللإشارة هنا فإن بعضها شمل ظاهرة التضمين زيادة على التدوير، أي جمع بينهما، فتبيّنت الأبيات وكأنها كل متكامل في فقرة واحدة، وهذا كثير الورود بين قصائد المدونة.

كل هذه العناصر التي تعرف بمكونات الإيقاع الداخلية في الشعر العربي، أسهمت في تأسيس موسيقى خاصة بالمدونة، أنتجتها الترجمة إضافة إلى إيقاع المدونة الأصلية، فما هو الفرق بين إيقاع النصوص الشعرية في المدونتين؟ وهل حافظت الترجمة على ما كتبه رشيد بوجدرة؟ كل هذه الاستنتاجات سنكتشفها من خلال الفصل الثالث.

الفصل الثالث:

الثابت والمتحول بين النص الأصلي والنص المترجم.

1- الثابت

1-1 المجانسة الصوتية: Allitération

1-2 الهندسة الصوتية.

1-3 الثابت بينهما.

1-4 الثابت في التكرار الغربي والعربي.

2- المتحول:

2-1 في الأوزان الغربية والعربية.

2-1-1 في المقاطع الصوتية الغربية.

2-1-2 في المقاطع الصوتية العربية.

2-2 في المجانسة الصوتية allitération والهندسة الصوتية.

2-3 المتحول بين المدونتين شكليا.

توطئة:

المدونة الأصلية التي اعتمدناها في بحثنا هذا تعتبر من الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، لصاحبها " الشاعر" الذي لا يعرفه الكثيرون بهذا اللقب، **رشيد بوجدرة**، وقد ترجمتها الشاعرة الجزائرية: **إنعام بيوض** إلى اللغة العربية، حيث أرادت أن تنقل لنا هذا النص المكتوب باللغة الفرنسية، والموسوم:"pour ne plus rêver"، بإيقاعه الخاص الذي تتحكم فيه لغته (أي اللغة الفرنسية) إلى اللغة العربية، حيث عنونته: "من أجل إغلاق نوافذ الحلم"، ومما لا شك فيه أن هذه الترجمة أتلفت بعض خصوصيات النص الأصلي، ولكنها أعطته في الوقت نفسه حلة جديدة، و« معلوم أن للغة وظائف متعددة، تتراوح من مجرد الإفادة عند التخاطب إلى نقل واكتساب المعرفة المتخصصة، ومن أهم هذه الوظائف تبليغ الأفكار والتأثير في النفس واحتواء المخزون الثقافي التراثي لمتكلميها، وهنا تكمن أهمية اللغة بالنسبة للترجمة لأنها بذلك تكون أداة لتناقل العرفان، إن هي أُحسن استغلال مواردها.»[1] وبعد دراسة الإيقاع في المدونتين، توصلنا إلى بعض النتائج، والتي مفادها أنَّ هناك نقاط تشابه بين النص الأصلي والنص المترجم، كما ثمّة نقاط اختلاف بينهما أنتجتها هذه الترجمة.

بحيث تعد لغة الشعر إعادة تنظيم للغة العادية، وهذا التنظيم يتمّ عن طريق ما يعرف بالإيقاع، الذي يعني تنظيم الأصوات اللغوية على وفق ترتيب زمني محدد، وهذا الترتيب يولي أهمية لخصائص هذه الأصوات جميعها، حتى وإن أبرز الشعر إحدى هذه المميزات في كل لغة،

[1] محمد الديداوي، الترجمة والتعريب؛ بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب 2002، ص15.

إلا أن هذا التنظيم هو أساس الإيقاع فيه. فبعض اللغات تعتمد على كم المقاطع الصوتية أساسا لإيقاعها، ويسمى هذا إيقاعا كميا quantitif، وأخرى تعتمد على النبر، ويسمى إيقاعها نبريا أو كيفيا qualitif. فلهذه الخصائص اللغوية إمكانات قائمة في كل اللغات، وأنّ تنظيمها هو الذي يخلق الإيقاع في الشعر.

1- الثابت.

من العناصر المحدِّدَة للإيقاع و التي يمكن أن تشترك بين الشعر المكتوب باللغة الفرنسية والشعر المكتوب باللغة العربية، تمييزات متعلقة بالصوت، كتعدد تكراره، و من بين هذه الظواهر، نجد ما يلي:

1-1 المجانسة الصوتية:Allitération

والتي معناها تكرار الحروف الصوامت الأولية في سلسلة كلمات متقاربة فيما بينها [1]، أي أن كل الحروف الصامتة les consonnes التي قد تشترك بين كلمتين متقاربتين فأكثر تسمى إيقاعيا ب allitération، ويقابلها في المفهوم العربي الجناس الاستهلالي، أو المجانسة الصوتية[2]، وسمي بالجناس الاستهلالي للتفريق بينه وبين مصطلح التقفية لتشابههما الكبير حيث أن كلاهما يدل على تكرار صوتي في الألفاظ، غير أنّ هذا الأخير يهتم بتوافق أواخر الكلمات. والمصطلح الأنسب لهذه الترجمة هو المجانسة الصوتية، لأنها أدق، فقد يكون هذا التوافق بين

---

[1] Le petit ROBERT, p70.

[2] سهيل إدريس، المنهل، ص 58.

حروف الكلمات المتقاربة في بدايتها، وسطها، أو نهايتها، غير أن مصطلح الجناس الاستهلالي، يُفهم منه التوافق في بدايات (استهلال) الكلمات فقط، وهذا تقصير في مفهوم المصطلح المقصود.

1-2 الهندسة الصوتية.

يقال بأن كل عمل أدبي فني هو – قبل كل شيء - سلسلة من الأصوات ينبعث عنها معنى والشعر بالتعريف هو تنظيم لنسق من أصوات اللغة. [1]

فللأصوات دور أساسي في كل اللغات، والشعر مجموعة مشكلة من الجمل، والتي هي بالأساس عبارة عن مجموعة كلمات، ولا بدَّ أن تجتمع فيها الأصوات بطريقة منظمة لتؤدي معنى واضحا، وهذا:« التنظيم تتولد عنه هندسة صوتية موسيقية، مما يجعل الشاعر مهندس أصوات، وهذا يعني أن بعض أبيات الشعر تنتظم انتظاما صوتيا يركز على الفونيمات المتماثلة والمتشابهة.»[2] وتكون هذه الهندسة منتشرة على امتداد كل أجزاء البيت الشعري، أو البيتين أو أكثر من ذلك، وهذا ما يصنع شكلا إيقاعيا آخر، إضافة إلى أشكاله الأخرى.

ومهما حاولنا ضبط هذه الأشكال الإيقاعية، أو حصر أنواع هذه الهندسات، إلا أنّ النص الشعري مولِّدٌ دائما لأشكال إيقاعية أخرى، ففي كل مرة ينتج صورا جديدة وأشكالا لا يمكن لمثل هذه المصطلحات الإحاطة بها وحصرها.

1-3: الثابت بينهما.

---

[1] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص 165.

[2] صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 96.

تبين من خلال هذا البحث أن مصطلح allitération قريب في محتواه من مصطلح الهندسة الصوتية، حيث أن أساسهما واحد، وهو أن لتكرار الأصوات دورا مهما في إنتاج أو تكوين إيقاع خاص بالنص الشعري، في كلتا اللغتين، زيادة عن العناصر المعروفة المشكلة له. ولنوضح هذا التشابه بينهما، نمثل لكل ظاهرة من المدونتين، ونبرهن على استنتاجنا هذا الذي توصلنا إليه:

نمثل من المدونة الأصلية لمصطلح allitération بهذين البيتين الشعريين من قصيدة lâchetés:

«Qui bruine la douleur

Sur les yeux de nos morts résolus.»[1]

فقد تكرر الحرف الصامت (الراء r) فيهما خمس مرات في ألفاظ مختلفة ومتقاربة، ليحدث صوتا موحدا، جمع بين ألفاظ البيتين، إضافة إلى صوت (اللام L) الذي تكرر هو الآخر بصفة موزعة بين ألفاظ هذين البيتين، ليذكر فيها أربع مرات، أما صوت (الزاي z) فقد ذُكر مرتين، ولكن بطريقتين مختلفتين، بحيث أحدثا صوتا مشتركا، فالطريقة الأولى هي أنه نتج عن طريق وقوع الحرف الصامت (s) بين حرفين مصوتين وهما (é, o) ليشكلوا مع بعضهم هذا الصوت، أما الطريقة الثانية التي أنتجت هذا الصوت، تتمثل في تجاور أداة التعريف (les) التي تنتهي بحرف صامت (s) وكلمة (yeux) التي تبدأ بحرف مصوّت وهو(y) وعن طريق النطق المتواصل لهما دون انقطاع يتشكل هذا الصوت، أي عن طريق الربط بينهما.

---

[1] Rachid BOUDJEDRA, pour ne plus rêver, p12.

ومن المدونة المترجمة، نمثل للهندسة الصوتية، من خلال القصيدة المترجمة نفسها "**زمنالجبن**"، حيث قالت فيها إنعام بيوض باللغة العربية على لسان رشيد بوجدرة:

« حيث يرذرذ الألم ح....ر... م

في محاجر موتانا ...م+ح ..ر ... م... ن

الصامدين.»[1] ... م... ن

إذ تكرر صوت الحاء مرتين في السطرين الأول والثاني، وصوت الميم أربع مرات، موزعا بين ألفاظ هذه المقطوعة الشعرية، إضافة إلى أصوات أخرى كصوت الراء وصوت النون اللذين تكررا مرتين، ليشكلوا جميعهم انتشار للإيقاع على غرار عناصره الأخرى.

والقاعدة التي يمكن استنتاجها بخصوص هذا الأمر هي أن:

التفقية: assonance عند الغرب وتحديدها من الحرف المصوت في آخر مقطع صوتي تتطابق مع: **القافية rime وتحديدها عند العرب من آخر حرف ساكن إلى الساكن الذي يليه مع المتحرك الذي قبله.**

1-4 الثابت في التكرار الغربي والعربي:

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 10.

يعد التكرار في كل من النص المكتوب باللغة الفرنسية، والنص المترجم إلى اللغة العربية، جزء موحدا يسهم بشكل كبير في تشكيل الإيقاع، وذلك ب: «إعادة اللفظ وتناوبه في سياق التعبير بحيث تشكل تلك الإعادة نغما موسيقيا، ولا تقتصر إفادة التكرار في سياق الكلام على تقوية النغم فحسب بل تساعد أيضا على الفهم الواسع لموضوع القصيدة من خلال تركيز الشاعر على لفظة أو عبارة أو حرف في قصيدته.» [1] وكل العناصر المكونة للإيقاع؛ غربيا كان أم عربيا؛ معنية به، وقائمة على أساسه، فالعنصر لوحده مجردا لا ينتج الموسيقى والنغم، إنما بتكراره بكميات وفي مواضع معينة يحقق مكانته في الإيقاع. ومن هذه العناصر ما يلي:

1-4-1 الوزن.

فالوزن في الإيقاع الفرنسي يعتمد على تكرار عدد المقاطع الصوتية les syllabes نفسها في كل بيت شعري على حد، وباجتماع العدد نفسه يتحقق الوزن الشعري، ويميز لنا بين نوعين أساسيين منه، فإذا كان هذا العدد فرديا ينتج لنا أبياتا فردية des vers impairs، وإذا كان زوجيا، ينتج لنا أبياتا زوجية des vers pairs، ومن هذا يتكون الوزن في النصوص الشعرية المكتوبة بالفرنسية.

أما الوزن في النصوص الشعرية المكتوبة بالعربية، فيتشكل بالاعتماد كذلك على التكرار الحاصل من معاودة تفعيلات بحر معين، وتجاورها مع بعضها البعض، أو تواليها بين الأسطر الشعرية، فالتفعيلة مجردة لوحدها لا تحقق الوزن، إنما يتحقق مع مثيلاتها.

---

[1] حسين علي الدخيلي، دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي، ص 80.

1-4-2 القافية.

والقافية بدورها في الشعر الفرنسي ترتكز على التكرار في نهاية الأبيات الشعرية، وتعتبره عنصرا أساسيا للحصول على تناغم تلك الأصوات في آخر البيت، من مقطوعة أو قصيدة شعرية معينة.

وكذا القافية في الشعر العربي تقفو أخواتها وتتبع أثرها عن طريق ذلك الصوت المتكرر، والذي يحدد من آخر حرف ساكن إلى الساكن الذي قبله مع المتحرك الذي يليه، لتحقق النغم المرجو والناتج عن هذا التكرار.

1-4-3 المجانسة والهندسة الصوتية.

التقفية l' assonance والمجانسة الصوتية l'allitération مصطلحان مهمان في تكوين الإيقاع الفرنسي، فهما يرتكزان على ما يسمى بالتكرار الصوتي في مفهومهما، إذ لولا هذا التكرار لما نتجت التقفية ولا المجانسة، فهو الأساس الذي يقوم عليه، وهو القاعدة التي تحكمه.

أما المجانسة الصوتية فترتكز هي الأخرى على تكرار بعض الأصوات متجاورة مع بعضها البعض بصفة متصلة أو منفصلة، في مقطع أو قصيدة شعرية، وتكرارها بهذه الطريقة يولّد نغما ترتاح النفس إليه وتستأنس لسماعه.

كل هذه العناصر تعتمد على التكرار بشكل من الأشكال سواء في تشكيل الإيقاع الغربي أو العربي، فهذا العنصر مشترك بينهما، وهو عنصر بارز وأساسي يجمع بين الإيقاعين، رغم اختلاف اللغة.

2- المتحول.

2-1 في الأوزان الغربية والعربية:

2-1-1في المقاطع الصوتية الغربية:

المقطع الصوتي؛ يعرف عند الغرب بمصطلح la syllabe؛ وهو عبارة عن وحدة صوتية أساسية، تتكون من مجموعة من الحروف الصامتة consonnes مع/ أو الحروف المصوّتة voyelles، والتي تنطق بإرسال صوتي واحد، فمثلا لفظة un morceau المأخوذة من pour ne plus rêver، يمكن تقطيعها إلى ثلاث مقاطع صوتية على الشكل التالي: /un/ بوصفه مقطعا صوتيا لوحده لأنه يمثل وحدة منفردة في اللغة الفرنسية، و morceau إلى مقطعين صوتيين على النحو التالي: /mor/ceau/ وفي كل مقطع صوتي حرف مصوَّت لأنه أساس فصل مقطع عن آخر، فحرف o في هذا المثال يشكل صوتا مع الحرف الصائت الذي قبله m، والحروف المصوّتة: e- a- u مع اجتماعها ببعضها البعض تشكل لنا صوتا واحدا عند نطقها دفعة واحدة وهو صوت "أُ"، ومع اشتراكها بحرف c شكلت مقطعا صوتيا آخر في الكلمة نفسها، أما فيما يخص الحرف المتبقي وهو r فقد وقع متجاورا مع حرف صائت مثله، وبين المقطعيين الصوتيين، وهذا ما يستوجب الفصل بين مثل هذين الحرفين وضمّ الأول فيهما إلى المقطع الصوتي الأول، ليتكافأ المقطعان الصوتيان مع تدفق نطقهما، بوقفة زمنية قصيرة. وما يمكن استنتاجه من كل ما سبق أن المقطع الصوتي في اللغة الفرنسية يتشكل عموما من consonne+ voyelle (أي حرف صائت + حرف مصوت).

2-1-2 في المقاطع الصوتية العربية:

يلجأ علماء اللغة إلى تقسيم الحدث اللغوي إلى أجزاء سموها بالمقاطع، وكل مقطع هو دفعة من الهواء الخارج من الرئتين، ويتكون من أكثر من صوت، وقد اتفق على أن اللغة العربية تستعمل ثلاثة أنواع من المقاطع هي:

1- **المقطع القصير**: ويرمز له ب: ( )، ويتكون من: صامت consonne + صائت قصير voyelle، مثل الباء واللام حرفي الجر.

2- **المقطع الطويل**: ورمزه (-) ويتكون من: صامت+ صائت طويل. مثل (لا)، أو من صامت+ صائت قصير+ صامت، مثل (لَمْ).

3- **المقطع زائد الطول**: ورمزه: ( )، ويتكون من: صامت+ صائت طويل+ صامت، مثل نار، دون، وغيرهما، أو من صامت+ صائت قصير+ صامتين، مثل: عُشْبْ، حُلْمْ، وغيرهما.[1]

ويشترك المقطع في مفهومه بين الشعر والنثر، فهو دال يفعل في الممارستين النصيتين معا، والمشترك هنا هو مكان الحدود بين وحدات الخطاب.وهو وحدة مستقلة متجانسة لها نُقصانها، يبين بتماسكه الداخلي فيما هو منقطع عن غيره. فالمقطع وحدة دالة من بين وحدات الخطاب، وهو في الوقت نفسه دال من بين دواله تتآلف فيه مجموعة من الأبيات وبه تنفصل عن غيرها داخل الخطاب.[2] كما أنّ بناءه المثالي أو النموذجي في اللغة العربية أكبر من الصوت الواحد، وأصغر

---

[1] سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي؛ محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العلمية للكتاب 1993، ص 112- 113.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ج2: الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب 2001، ص73.

من الكلمة، وللإشارة فإن هناك كلمات تتكون من مقطع واحد [1]، مثل بعض هذه النموذجات من المدونة المترجمة: (من)، بكسر الميم تنطق بهذا الشكل: min أو (مَن) بفتح الميم، فتنطق man وكلاهما يدل على مقطع صوتي واحد، وتسمى هذه كلمات: **أحادية المقطع**.

أما الكلمات التي تتكون من مقطعين فأكثر، ومثالها من المدونة المترجمة: الأيادي، فنجان، مصطفين، الأمهات... فتسمى كلمات **متعددة المقاطع**.

2-1-3 المتحول بينهما:

أساس الوزن في الشعر الفرنسي قائم على نظام مقطعي، وذلك حسب عدد المقاطع الصوتية الموجودة والمتكررة في كل بيت على انفراد، وبها يتحدد نوع البيت والوزن كذلك.

فمثلا كل بيت شعري يحتوي على ست مقاطع صوتية six syllabes، يسمى في الشعر الفرنسي un vers hexasyllabe، ومثاله:

Ne/ sois/ pas/ cou/ra/geux/ [2]

فقد أسفر تقطيع هذا البيت الحصول على ست مقاطع صوتية، حسب النظام الذي تقتضيه اللغة الفرنسية، وكانت النتيجة أن تعرفنا على نوع الوزن الذي ينتمي إليه هذا البيت.

---

[1] كمال بشر، علم الأصوات، 503.

[2] Rachid BOUDJEDRA, pour ne plus rêver, p 11.

أما نظام الأوزان في الشعر العربي، فيختلف تماما عنه، حتى وإن كان البيت الشعري العربي - بمصطلحه القديم- أو السطر الشعري – بمصطلحه الحديث- جزء لا يتجزأ منه، إلا أنه يعتمد في تحديد أوزانه على ما يسمى بالكتابة العروضية، ووضع الرموز من حركات وسواكن، للتمكن من استخراج التفعيلات، وهذه التفعيلات مختلفة حسب الوزن الذي تنتمي إليه، واجتماعها مع بعضها البعض يشكل أحد الأوزان الستة عشر المتعارف عليها في علم العروض العربي، وهذا أنموذج لتوضيح الفرق بينهما:

حيث يصطاد أطفال رائعون. [1] السطر الشعري.

حَيْثُ يَصْطَادُ أَطْفَالٌ رائِعُوْنْ الكتابة العروضية

/0//0 /0//0 /0/0 /00//0 وضع رموز الكتابة (الحركات والسواكن)

فاعلن فاعلن فعْلن فاعلانْ وضع تفعيلات الوزن الشعري

ومنه نستنتج أن نظام الوزن في اللغتين مختلف تماما كاختلاف اللغتين نفسهما، فلا تشابه بينهما فيما يخص تحديد الأوزان، لأن الخطوات المتبعة للتعرف على كل وزن في اللغة التي ينتمي إليها مخالفة تماما لنظيرتها، وبالتالي فلا رابط بينهما.

2-2المتحول في المجانسة الصوتية allitération والهندسة الصوتية:

رغم اجتماعهما في عنصر التكرار الذي يرتكزان عليه، إلا أن المجانسة الصوتية تعتمد في الشعر الفرنسي على تكرار الأصوات الصامتة les consonnes فقط، دون وضع اعتبار

---

[1] رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 37.

للأصوات المصوتة les voyelles، لتفادي الوقوع في متاهات المصطلحات العروضية التي يعتمد عليها الشعر الفرنسي، وذلك لتقارب مفاهيمها، في حين أن الهندسة الصوتية لا تفرق بين أصواتها، ولا تضع اعتبارا لأنواعها، إن كانت حروفا صحيحة، أم حروف علة، فالأهم هو الصوت الذي تنتجه عن طريق تكراره في مجموعة من الألفاظ المتقاربة فيما بينها، لتنتج لنا ذلك الإيقاع الداخلي، عن طريق هذا العمل الإبداعي.

2-3 المتحول بين المدونتين شكليا:

نجد العديد من قصائد المدونتين: المكتوبة باللغة الفرنسية، والمكتوبة باللغة العربية، التي تختلف من حيث الشكل وعدد الأسطر الشعرية، وهذا الاختلاف سببه هاتين اللغتين المتباينتين، لأنّهما من أصول مختلفة، إحداهما تكتب من اليسار إلى اليمين، والأخرى من اليمين إلى اليسار، بحيث لا التركيب اللغوي، ولا الترجمة تسمح بإبقاء شكل القصيدة نفسه، ولهذا يصعب المحافظة عليه، وهذا أنموذج لشكل قصيدة اخترناها من المدونة الأصلية، ونظيرتها من المدونة المترجمة لتقريب الصورة واستخراج الاختلاف الكائن بينهما من خلال تصوير ضوئي لهما من المدونة الأصلية والمترجمة: [1]

[1] رشيد بوجدرة، من لأجل إغلاق نوافذ الحلم، ص 74. [1] Rachid BOUDJEDRA, p67.

Envie

Ecoute!
Il y a des jours
Où j'ai des envies folles.

J'ai envie de boire tout le sel de la mer intégrale
J'ai envie de sucer tout l'humus de la terre totale
J'ai envie de briser toutes les harmonies immondes
J'ai envie de crever les faces hilarantes des soleils imbéciles
Jusqu'à la sueur qui imbibe
Jusqu'à l'épuisement qui aplatit
Jusqu'à la mort qui annihile
Et jusqu'au blasphème qui gicle.

رغبـــة

تجتاحني أحياناً
رغبات مجنونة

رغبة في سرط كل ملح البحر
رغبة في مص كل تربة الأرض
رغبة في تحطيم كل التآلفات
رغبة في فقع وجه الشمس المقهقهة
حتى العرق المتصبّب
والهون المنبسط
والموت العادم
والكفر النافر

أول ما يلاحظ في القصيدتين هو أنّ القصيدة المكتوبة باللغة الفرنسية من المدونة الأصلية، عدد أبياتها أحد عشر بيتا، مع مقطعين شعريين: أولهما يحتوي على ثلاثة أبيات، وثانيهما: على ثمانية أبيات، الأربع الأولى تجاوزت كتابتها السطر كاملا إلى السطر الموالي لها وهذا راجع إلى صِغر حجم الديوان، وضيق المساحة المستعملة في طبع القصائد كما هو مبين في الأنموذج المصوّر. أما الأبيات الأربعة المتبقية، فقد تمّت كتابتها في أقل من سطر لكل بيت.

أما القصيدة المكتوبة باللغة العربية من المدونة المترجمة، فعدد أسطرها هو عشرة، وكل سطر ينفرد بمساحته، دون استغلال مساحة أكبر كالذي في القصيدة الأصلية، مع العلم إنّ حجم المدونتين هو نفسه، والمساحة المخصصة للكتابة نفسها كذلك. كما لا تنقسم القصيدة إلى مقاطع شعرية، فقد كتبت على شكل نص واحد، دون فوارق بين أسطرها.

بالنسبة لعلامات الترقيم المستعملة في القصيدة الأصلية، نجد علامة تعجب في مطلع القصيدة، ونقطة واحدة عند نهاية المقطع الشعري الأول، ونهاية المقطع الشعري الثاني كذلك.

أما في القصيدة المترجمة، فنلاحظ تجاهلا تاما لعلامات الترقيم، فلا نقاط، ولا فواصل، ولا علامات تنقيط أخرى.

كما يثير الاهتمام، كتابة عنوان القصيدتين بحجم كبير ليلفت انتباه القارئ، بالإضافة إلى نقطتين تتلوان عنوان القصيدة المترجمة مباشرة.

كانت هذه أهم الملاحظات الخاصة بالجانب الشكلي الذي لعبت الترجمة فيه دورا، بحيث حافظت عليه أحيانا، وتحكمت فيه وغيّرته أحيانا أخرى، وهذا بالرجوع إلى اللغة في حدّ ذاتها، فلكل

لغة تركيبها، ومميزاتها، وهي التي تسمح بتحديد عدد الكلمات، أو الجمل، وبالتالي يتحدد عدد الأسطر الشعرية.

وهذه التحولات والثوابت فتحت لنا آفاقا جديدة، أمام إيقاعين مختلفين، حيث أنه لا شيء اسمه "مستحيل" في عملية الإبداع، وبإمكاننا المزج بينهما ما دام هناك هذا التوافق البسيط، بحيث نستطيع تطبيق أصول الإيقاع الغربي الفرنسي، على نصوص عربية، لنُثريَ الإيقاع العربي بعناصر جديدة.

خاتمة

خاتمة

تتبعنا في الفصول السابقة خطوات التعرف على العناصر المكونة للإيقاع الشعري في كل من الثقافتين الغربية والعربية، وسنجمل في هذه الخاتمة أهم النتائج التي توصلنا إليها، والأهداف التي بلغناها، عن طريق مجموعة من الاستنتاجات، تتمثل فيما يلي:

- يقوم نظام الإيقاع الغربي، والفرنسي بالتحديد، على أساس تمثله العناصر التالية: الوزن: الذي يحدده عدد المقاطع الصوتية، فكل عدد منها، بداية من المقطع الصوتي الواحد، إلى اثني عشر مقطعا، يحدد لنا بنوع الوزن، أو اسم البيت الذي تنتمي إليه القصيدة، وذلك حسب أعداد المقاطع إذا كانت زوجية أو فردية.
- القافية التي تعد من العناصر الأساسية في تكوين الإيقاع، وبجميع أنواعها تشكل حقلا موسيقيا واسعا.
- كما أنّ التكرار بأنواعه:الصوتي، اللفظي، المقطعي، تكرار الأفعال، الحروف، والتقفية والمجانسة الصوتية:(وهما نوعان من التكرار الصوتي)، وإيقاع المعنى، والحقول الدلالية للألفاظ والأبيات، كلها مكونات لا تقل أهمية عن التي ذكرناها، كما لا يمكن للإيقاع الفرنسي أن يتخلى عنها، أو أن يتم بدونها.

أما نظام الإيقاع العربي فيقوم هو الآخر على جملة من العناصر، متمثلة في:

- الوزن: القائم على نظام التقطيع العروضي، وإظهار التفعيلات، للتعرف على نوع البحر، كما أن له ظواهر متعددة، كالتغيرات التي تطرأ على تفعيلاته، أو ظاهرة الإبدال العروضية التي تسمح بالتداخل مع تفعيلات بحر آخر.

- القافية: التي تعدّ جزء من هذا الوزن، فلا قافية بلا وزن، ولها أنواع عديدة ومتعددة، كلها تصب في بحر الإيقاع الشاسع والمتنوع، كما تعرفنا عليها في الفصل الثاني.
- الوقفة: وهي من العناصر التي تنظم الإيقاع وتضبطه، سواء من حيث الوزن أو من حيث الدلالة والتركيب، أم أنّ الشاعر يستغني عنها تماما ولا يعتمد أي مستوى من مستوياتها، وهذا ما يسمى بالوقفة الصفر.
- التكرار بكل أنواعه من أهم المكونات الداخلية التي يرتكز عليها الإيقاع، كما تشترك معه عناصر أخرى، مثل القافية التي تعتمد عليه بقوة، لأن القوافي المشتركة لأي بيت هي نتاج هذا التكرار، وأنواعه لا يمكن لبحثنا هذا أن يسعها كلها.
- ظاهرتا التدوير والتضمين، اللذان قد يردان منفردين، كما يردان مع بعضهما البعض دفعة واحدة، في بيتين من الشعر وأكثر.

وبين هذين النظامين المختلفين نقاط تجمع بينهما، ونقاط تبين شساعة الفرق بينهما كونهما من لغتين مختلفتين، فلكل لغة نظامها، ولكل شعر إيقاعه. غير أن هذا لا يمنع إمكانية المزج بين النظامين، فقد نتمكن من إسقاط أنظمة شعر اللغة الفرنسية وإيقاعه، على أنظمة شعر اللغة العربية وإيقاعه، وقد نرى في بحوث مستقبلية، إمكانية اقتراح مواضيع تهتم بدراسة مكونات الإيقاع الغربي وتطبيقها على مدونة عربية مثلا.

فهرست المصادر والمراجع:

I- المصادر:

1- رشيد بوجدرة، من أجل إغلاق نوافذ الحلم، تر: إنعام بيوض، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981.

2- RACHID BOUDJEDRA, Pour ne plus rêver, S.N.E.D, Alger 1965.

II- المراجع:

أ- المراجع العربية:

1- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، تح: عبد القادر أحمد عطا، منشورات دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت، د.ت.

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 6، القاهرة 1988.

3- ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1982.

4- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 2014.

5- أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي: نشأته وتطوره، وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2007.

6- بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس: دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، ط 1، القاهرة 2009.

7- جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان: كتابات في نقد الشعر، دار المناهل للطباعة والنشر، ط 1، بيروت 1995.

8- حازم القرطجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب ابن خوجة، دار الكتب الشرقية، د.ط، تونس 1966.

9- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001.

10- حسين علي الدخيلي، دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2011.

11- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط4، القاهرة، 2001.

12- رجا عيد، الموسيقى في الشعر العربي؛ دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية 2009.

13- السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 2000.

14- سليمان المعوض، علم العروض وموسيقى الشعر، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2009.

15- سيد البحرواوي، العروض وإيقاع الشعر العربي؛ محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العلمية للكتاب، مصر 1993.

16- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، زهراء الشرق، ط3، القاهرة 1998.

17- صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1 2008.

18- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2003.

19- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت.

20- عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان 2010.

21- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2000.

22- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ج2: الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب 2001.

23- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ج3: الشعر المعاصر، دار توبقال، ط2، المغرب 2001.

24- محمد الديداوي، الترجمة والتعريب؛ بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب 2002.

25- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.

26- محمد عياد شكري، موسيقى الشعر العربي، زهراء الشرق، ط3، بيروت 1982.

27- محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976.

28- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 6، مصر 2005.

29- محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية: الأصول والتجليات، دار غريب، د.ط، القاهرة 1998.

30- محمد مصطفى أبو الشوارب، جماليات النص الشعري "قراءة في شعر أمالي القالي"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، الإسكندرية، مصر 2005.

31- مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، بحوره وقوافيه، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية، 2008.

32- مصطفى حركات، نظرية الوزن: الشعر العربي وعروضه، دار الآفاق، الجزائر 2005.

33- مهدي عناد قبها، التحليل الصوتي للنص، دار أسامة للنشر والتوزيع،عمان، ط1 2013.

34- يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب 2006.

ب- المراجع الأجنبية:

-1 ALAIN Vaillant, LA POESIE : Introduction à l'analyse des textes poétiques, ARMAND COLIN, 2eme édition, Paris 2008.

-2 BENVINISTE, Problèmes de linguistique générale, TI.COL.TEL, GALLIMARD, 1986.

-3 Dictionnaire Encyclopédique AUZOU, édition Philippe AUZOU, paris 2008.

-4 Français : Méthodes et techniques, nouveau programme, Nathan, Paris 2011.

-5 GERARD DESSONS, Le Poème, ARMAND COLIN, Paris 2011.

-6 Grand Dictionnaire Encyclopédique LAROUSSE, EDEL : Librairie Larousse, Paris 1984.

-7 Jacques DURRENMATT, Stylistique de la poésie, éditions BELIN, Paris, 2005.

-8 JEAN-LOUIS JOUBERT, la poésie, ARMAND COLIN, 4e édition, paris 2010.

-9 JEAN MILLY, Poétique des textes, ARMAND COLIN, 2em édition, 2010.
-10 PAUL ROBERT, le petit ROBERT, R le ROBERT, Paris, 2012.
-11 Le ROBERT micro, dictionnaire orthographe er grammaire, Alain Rey, Paris1995.

ج- المراجع المترجمة:

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر:عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت 1973.

2. رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987.

III- الرسائل الجامعية:

-1 أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه دولة، إشراف: طاهر حجار، جامعة الجزائر، الجزائر 2005_ 2006.

-2 صبيرة قاسي ، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف أحمد حيدوش، جامعة فرحات عباس، سطيف 2010-2011.

IV- المعاجم:

-1 الأزهري، تهذيب اللغة، مج3، تح: رياض زكي قاسم، دار المعرفة، ط1، بيروت 2001.

-2 ابن منظور، لسان العرب، ج15، دار صادر للطباعة والنشر، ط 4، بيروت 2005.

-3 الخليل بن أحمد الفراهيدي، ج4، كتاب العين، دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت 2003.

4- سهيل إدريس، المنهل، دار الآداب، بيروت، ط43، 2012.

5- علي جاسم سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان 2003.

6- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، د.ط، بيروت، د.ت، مج3.

7- مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت 1984.

8- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، ط40، بيروت 2003.

فهرست المواضيع: **الصفحة:**

مقدمة.....01

المدخل: مفهوم الإيقاع عند الغرب والعرب.....08

1- مفهوم الإيقاع عند الغرب.....08

1-1 المفهوم اللغوي.....08

1-2 المفهوم الاصطلاحي.....10

2-مفهوم الإيقاع عند العرب.....13

2-1 المفهوم اللغوي.....13

2-2المفهوم الاصطلاحي.....14

الفصل الأول: بنية الإيقاع في النص الأصلي.....22

1-1الوزن la cadence.....23

1-1-1مفهومه لغة.....24

1-1-2مفهومه اصطلاحا.....25

1-2-المقاطع الصوتية les syllabes.....25

1-2-1مفهومها لغة.....25

1-2-2مفهومها اصطلاحا.....26

الأبيات الفردية les vers impairs.....28

الأبيات الزوجية les vers pairs.....30

1-2-3 المقاطع الشعرية les strophes.....32

1-2-3-1مفهومها لغة.....32

1-2-3-2مفهومها اصطلاحا.....33

أنواعها.....33

1-3القافية la rime.....35

1-3-1مفهومها لغة.....35

1-3-2مفهومها اصطلاحا.....36

1-3-3ترتيب القوافي.....37

القوافي المتصلة أو المسطحة les rimes suivies ou plates 37

القوافي المتعانقة les rimes embrassées 38

جنس القافية le genre de la rime.....39

القافية المؤنثة la rime féminine.....39

القافية المذكرة la rime masculine.....39

نوعية القافية la qualité de la rime.....40

القافية الفقيرة la rime pauvre.....40

القافية الكافية la rime suffisante 40

القافية الغنية la rime riche 40

القافية المصرّعة la rime léonine 40

2-الإيقاع الداخلي..... 41

2-1التقفية والمجانسة الصوتية l'assonance et l'allitération..... 41

مفهوم التقفية..... 41

مفهوم المجانسة الصوتية..... 42

نماذج منهما..... 43-45

2-2التكرار répétition..... 45

المفهوم اللغوي..... 45

المفهوم الاصطلاحي..... 46

أنواعه..... 47

2-2-1الحقل الدلالي للألفاظ le champ sémantique..... 48

2-3إيقاع المعنى le rythme du sens..... 50

الفصل الثاني: بنية الإيقاع في النص المترجم..... 53

1-1الوزن..... 54

المفهوم اللغوي..... 54

المفهوم الاصطلاحي..... 55

ظاهرة تجاور الصور العروضية..... 58

ظاهرة إبدال الصور العروضية..... 60

الثوابت والمتغيرات.....62

1-2القافية.....67

المفهوم اللغوي.....67

المفهوم الاصطلاحي.....68

أنواع القافية.....69

من حيث الاستخدام.....69

من حيث عدد حركاتها.....70

من حيث رويها.....71

جداول إحصائية للقوافي الأكثر استعمالا.....72

1-3الوقفة وأنواعها.....75

المفهوم اللغوي.....75

المفهوم الاصطلاحي.....76

أنواعها.....77

2-الإيقاع الداخلي.....82

2-1التكرار 83

المفهوم اللغوي.....83

المفهوم الاصطلاحي.....84

أنواعه.....85-98

إحصاء لأنواع الحروف المتكررة.....98

2-2الهندسة الصوتية.....102

أنواعها.....103-104

2-3التضمين والتدوير.....105

مفهوم التضمين لغة.....105

مفهوم التضمين اصطلاحا.....105

نماذج منه.....106_107

مفهوم التدوير لغة.....108

مفهوم التدوير اصطلاحا.....108

مستوياته.....109

الفصل الثالث: الثابت والمتحول بين النص الأصلي والنص المترجم.....114

توطئة.....115

1-الثابت.....116

1-1المجانسة الصوتية.....116

1-2الهندسة الصوتية.....117

1-3الثابت بينهما.....118

1-4الثابت في التكرار الغربي والعربي.....120

2-المتحول.....122

2-1-1في مقاطع الأوزان الغربية.....122

2-1-2في مقاطع الأوزان العربية.....123

المتحول بينهما.....124

2-2المجانسة الصوتية والهندسة الصوتية.....126

2-3المتحول بين المدونتين شكليا.....126

الخاتمة.....132

قائمة المصادر والمراجع.....134

فهرس الموضوعات.....140