الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

المركز الجامعي آكلي محند أولحاج

معهد اللغات و الأدب العربي

قسم اللغة والأدب العربي

الهندسة الصوتية في القصيدة الجزائرية المعاصرة

زهرة الدنيا ـأنموذجاـ

مذكرة ليسانس

إعداد الطالبتين:

1- فاطمة الزهراء منماني

2- حنيفة بوسعيدي

الأستاذ المشرف:

صبيرة قاسي

السنة الجامعية 2009-2010

إهداء:

« و قضى ربّك ألاّ تعبدوا إلاّ إياه و بالوالدين إحسانا » " الإسراء: الآية 23 "

إلى الإنسانين اللذين كانا سببا في وجودي ، أمي التي حملتني وهنا على وهن و كانت لي خير معينة على متاعب الأيام ، فلك أقول:

مداد القلب لن يكفي لو أكتب به لإرضائك
و خفق الروح لن يجزي عبيرا فاح بعطائك
إلى روح أمي الطاهرة

و إلى صاحب القلب الكبير، و الوجه النضير، إلى تاج الزمان و صدر الحنان، إلى الحبيب الغالي ، و الأب المثالي، إليك:

يا من لقنتني الأبجدية في الصغر و علمتني بأن العلم يأتي بالسهر
و نفقت من أجلي مالا و وقتا فحان يا أبي وقت قطف الثمر
إليك أبي الحنون

و إلى الوجوه البريئة التي أشرقت بها أنوار السعادة، و زدت برؤيتها عزيمة و إرادة، إلى أخواتي: (أمال، ليلى، حياة، هبة الله ، مونية، هجيرة).

إلى : الكوكبين اللذين سارا في مدار منزلنا فحولاه إلى شعلة من نور
رسما ملامح بسمتنا و جعلونا نعيش في سرور
كيف لا و هما ريحانتين نسختا من أجمل الزهور
إلى أخوي التوأم " عبد الله ، عثمان "

إلى الذي حوّل مسار حياتي فبات القلب يخفق حبا
و لاح البدر مشعا باسما طافت به نسائم الود قربا
إلى شريك حياتي " محمد " .

إلى التي قاسمتني أعباء هذا العمل ، و كانت لي خير صديقة " حنيفة " . إلى الذين دعوا لي في جناح الغيب سائلين الله لي التوفيق و النجاح (كل عائلتي و أهلي).

إلى اللائي اقتسمت معهن الفرح و القرح و كانوا لي خيرأخيات: عائشة، رتيبة، حليمة، صليحة، نسيمة، شريفة، حفيظة، حنان.

إليكم جميعا أهدي ثمـــــرة هذا العمـــــل.

" فاطمة الزهراء "

إهداء

إلى أقدس مخلوقين على وجه الأرض و أعظم النعم علي ، وأثمن ما أملك في الوجود ، إلى من يسري حبهم في عروقي
والديا الكريمين .

إلى مصدر سعادتي و مالكة قلبي
إلى من أنارت بدعائها دربي
إلى من صبرت على الشدائد و المحن في سبيل سعادتنا

إلى التي تحملت كل شيء من أجلنا
إلى التي أهبها عمري الذي لا يساوي فضلها علينا
إلى القلب الحنون و الحضن الدافئ و نبع الحنان
إلى التي وجودها يشعرني بالأمان
إلى التي تحت أقدامها جنان الرحمان
..... أمي الغالية
إلى رمز الحب و العطاء
إلى سندي و بهجة عمري
إلى من سقاني من بحر الفضيلة و الأخلاق الحميدة
إلى الذي كافح من أجلنا و مازال يكافح
إلى الذي علمني كيف تكون الحرية
إلى الذي ظللني بالرعاية و الحماية
إلى الذي إن أفنيت العمر في خدمته لن أرد له ذرة من شقائه
..... أبي الغالي
إلى النجوم الزاهرة في سماء حياتي أختيا: سليمة ، فايزة ،
وأخويا: عبد الرحيم ، حسان.
إلى شقيقة قلبي فاطمة الزهراء .
إلى رفيقات دربي: الحاجة ، شريفة ، نسيمة ، حفيظة ، حنان ، حليمة ، كريمة ، ربيحة ، نعيمة .
إلى كل من أضاؤوا لي بمحبتهم دياجر الطريق
أهدي خلاصة دراستي و ثمرة جهدي.

" حنيفة "

شكر

نتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتنا المحترمة " صبيرة قاسي " التي أمدتنا بالنصائح و الإرشادات من أجل انجاز هذا العمل و لم تدخر في ذلك أي جهد ، فجزاك الله خيرا .

كما لا ننسى أن نشكر كل أستاذ أمدنا بمعلومة أو كتاب أو توجيه و على رأسهم الأستاذ " رابح ملوك " و الأستاذ " حسين قارة " و الأستاذ " قادة يعقوب " ، دون أن ننسى عمال مكتبتنا الكرام الذين سهلوا علينا العمل و لم يتوانوا أبدا في تقديم النسخ التي نحتاجها ، و نخص بالذكر (ناصر،عنتر) .

و الشكر موصول إلى الأخوة الفضلاء " علام عبد الحكيم " و" زكنون كريم" و" أريبة محمد"

و زقاي يزيد الذين حولوا بياض هذه الأوراق إلى سواد بعد أن طبعوا عليها الحروف ، و ساهموا هم الآخرون في إخراجها في حلة لائقة .

و قبل كل هؤلاء نشكر الله سبحانه و تعالى الذي أمدنا بالعزيمة و القدرة التي تخطينا بها كل الصعاب .

شكرا لكم على كل قدمتموه لنا .

مقدمة:

إنّ الدراسة الصوتية كانت و لا تزال تستقطب الكثير من الباحثين في ميدان اللّغة و الأدب، و هذا لكونها الأرضية المناسبة لبناء الأفكار و تجسيد الأبحاث ، و كذا باعتبارها المستوى الأوّل الذي تنبني عليه بقية المستويات (تركيبي ، دلالي) على حدّ قول ياكبسون. و هذا المستوى يعتبر آلية مهمة في عملية تحليل القصائد و خاصة المعاصرة منها.

و لأنّ النّص الأدبي (الشعري) مؤسسة حياتية أداته الوحيدة هي اللّغة ، كانت عنايتنا بالأصوات اللّغوية هي الأساس الذي انطلقت منه الدراسة ، لهذا نجد جل الباحثين الذين يهتمون بتحليل النصوص الشعرية قد أسرفوا في تحليل الجانب الصوتي و مردّ هذا أنّ الجانب الصوتي يشكّل قيمة جمالية و إيقاعية في النص الشعري ، و هو لبنة من لبنات النّص الشعري لا يمكن

إغفالها و بخاصة إذا أردنا أن ندرس النص الشعري دراسة صوتية.

إنّ المدخل الحقيقي لدراسة أي نص أدبي يتمثل في دراسة كل المستويات اللّغوية (الدلالية ، الموضوعية) بداية من المستوى الصوتي الذي يلعب دورا كبيرا في كشف أغوار و أبعاد النص الأدبي ، فأيّ دراسة أدبية على أيّ مستوى من مستويات البحث تعتمد في كل خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية اللغوية، و ذلك أمر مُدْرك لأنّ الأصوات هي المظاهر الأولى للأحداث اللّغوية و هي اللبنات الأساسية التي تكوّن البناء الكبير المتمثل في القصيدة ، و لكونه يحمل كل هذه الأهمية اخترناه كموضوع لدراستنا هذه التي وسمناها "بالهندسة الصوتية في القصيدة الجزائرية المعاصرة " و طبّقنا الدراسة على ديوان أحد الشعراء الجزائريين الذين تألقوا و أبدعوا و أوجدوا لأنفسهم مكانة بين حمّال القلم و سفراء الجمال، و هو ديوان" زهرة الدّنيا " لعاشور فنّي ، و لقد اخترنا هذا الموضوع عن قناعة و حب لأنّ عالم الأصوات جدير بالاهتمام ، فدفعنا بفضولنا نحو التوغّل في أعماق هذا الديوان لنكشف عن أسرار هذا المستوى، و اختيار ديوان شاعر جزائري كان عن قصد لأنّ جل الدراسات انصرفت إلى البحث في أعمال الأدباء من أشقائنا العرب ، لهذا سلطنا الضوء على أحد الأعمال الجزائرية المتميزة لما تحمله من جمالية و فنية خاصة من حيث النسيج الصوتي، و لقد أثرنا عدّة إشكاليات حول الصوت و الهندسة التي يشكلها أهمّها: ما علاقة الصوت بالإيقاع ؟ و ما هي قيمة هذه الهندسات في إطار الشكل و المضمون؟ و هل يكون الشاعر واعيا بهذا النسيج فيقوم به عن قصد و إدراك؟. و غيرها من التساؤلات التي حاولنا إيجاد جواب لها من خلال هذا العمل و اتبعنا من أجل هذه الدراسة المنهج الأسلوبي لأنّه الأنسب لمثل هذه الدراسات، و رسمنا لتوضيح هذه الأفكار خطة أحطنا فيها بغالبية الأمور المتعلقة بالدرس الصوتي تضمنت مقدمة و تمهيدا و فصلين و خاتمة و أخيرا ملحق، تطرقنا في التمهيد إلى التجديد في الإيقاع كما تطرقنا إلى مواضيع أخرى متعلقة بالصوت كونه أهم مستوى في الدراسة التحليلية للنصوص و بعدها انتقلنا إلى الفصل الأوّل الذي حمل عنوان الهندسة الصوتية الماهية و الوظيفة و تطرقنا فيه إلى عناصر مهمّة خاصة بهندسة النصوص، و بدأنا هذه العناصر بتعريف الهندسة و

كذا ذكر أنواعها و وظائفها و تضافرها و طبّقنا كل هذه المفاهيم على قصائد مختلفة مختارة من الديوان و تلى هذا الفصل الفصل الثاني الذي عنونّاه بالأثر الإيقاعي للأنماط الصوتية في ديوان " زهرة الدنيا " و حوى هذا الفصل تعريفات و أمثلة لعناصر صوتية مهمّة في القصيدة كالقافية و المقاطع، كما أدرجنا فيه أنواعا للبديع ترتكز أساسا على الصوت كالتجنيس و الترصيع و التوازي دون أن ننسى أهم عنصر صوتي إيقاعي و هو التكرار و ختمنا هذه الرحلة العلمية بخاتمة تطرقنا فيها إلى أهم الخلاصات و النتائج ، و آخر محطة في البحث كانت ملحقا حوى حياة مؤلف هذا الديوان ، و اعتمدنا في بحثنا هذا على جملة من المصادر و المراجع المهمة نذكر منها : دليل الدراسات الأسلوبية لجوزيف ميشال شريم و البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر لعبد الرحمان تبرماسين، و نظرية الأدب لرينيه ويليك ، و موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، و بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر لصبيرة قاسي و غيرها، و البحث هذا لم يكن بالسهل اليسير خاصة و أنّ دراسة الهندسة الصوتية في القصائد المعاصرة لم تلق إهتماما بعد في عالمنا العربي ما عدى دراسة ميشال جوزيف شريم. فطريق بحثنا لم يكن مفروشا بالورود بل فيه من الكبوات و العقبات ما يبعث على التوقّف دون المواصلة و لكن عزيمتنا كانت أكبر فذلّلنا المصاعب بالإرادة كما لا ننسى فضل الذين أخذوا بأيدينا و قدّموا لنا يد العون و على رأسهم الأستاذة الفاضلة صبيرة قاسي التي أمدّتنا بأفكارها النيّرة كما كان كتابها خير معين لنا كونه يصبّ تقريبا في نفس المجرى الذي يصبّ فيه بحثنا.

تمهيد:

لقد بدأ الشعراء من العشرينيات يحاولون التغيير في شكل الصورة الموسيقية للقصيدة العربية و لكن كل هذه التجارب باءت بالفشل و لم تحقق أيّ نجاح يذكر إلاّ في نهاية الأربعينيات أي بظهور جيل نازك الملائكة و السيّاب و نزار قباني و غيرهم، و الذي كبح كل هذه المحاولات كان الحس الموسيقي العربي الذي لم يكن مستعدا بعد إلى أي تغيير في الشكل الموسيقي ، فالشعراء قبل الأربعينيات أبدو من خلال أعمالهم الإبداعية الإخلاص للنموذج القديم الذي بدى شديد الترسّخ في الوجدان الفني العربي، لهذا استعصى إدخال أنغاما جديدة إلى الإيقاع الموروث، فالشاعر العربي في هذه الفترة عبّر عن عواطفه المختلفة و المتباينة مستخدما في ذلك بحرا واحدا، و ظلّت الصورة الموسيقية القديمة هي المسيطرة لما تعتمد عليه من خضوع لمبدأ محدد يرتبط ارتباطا وثيقا بالخيال الحسّي فالقصيدة خضعت لهندسة موسيقية منضبطة لا يمكن لأي شاعر أن يحيد عنها و

ذلك بسبب النظرة التقديسية للشعر [1] و ما يحويه من جمالية، و جماليته تكون بجمالية البيت المفرد لا بالقصيدة كوحدة متماسكة لغتها هي لغة القواعد النحوية و البيانية و لغة الذوق العام، إنّها لغة بعيدة عن العدول فهي لغة أحادية الدلالة، و أكثر ما يشدّك إلى القصيدة القديمة قوالبها الواحدة، فالتشكيل الموسيقي لها يعتبر أنّ: " البيت هو الوحدة الموسيقية . . . و صورته الموسيقية تتكون من الوزن و القافية. . . و كان الوزن مجموعة الأزمنة المتساوية المكررة التي يتألف منها البيت و التي عرفت بالتفعيلات ، و كانت القافية وحدة موسيقية في نهاية الشطر الشعري تعتمد على عدد معين من الحركات و السكنات " [2] و بهذا فإنّ الأوزان العروضية لا تعدو أن تكون مجرد قوالب جاهزة منسقة، و لكل بحر من تلك البحور طابع نفسي يعبّر عن أحوال نفسية الشاعر، فبعضها يتفق و حالة الحزن و بعضها يتفق و حالة الفرح، و غيرها من مشاعر في ذات الشاعر، و القوالب هذه

1- ينظر, السعيد الورقي, لغة الشعر العربي الحديث, مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية, دار المعرفة الجامعية, د ط,الإسكندرية,2003, ص ص 168- 180.

2- عز الدّين إسماعيل,الشعر العربي المعاصر, قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية, دار العودة, ط 3 , بيروت, 1981م , ص 53 .

كبّلت الشاعر و حاصرته لهذا خرجت القصائد القديمة في شكل واحد. و فيما يخصّ اللّغة فقديما كانت لغة واحدة تحمل الشحنات و الدلالات نفسها و هي لغة متعارف عليها، المعنى فيها موجود مسبقا يكفي أن يصوغه الشاعر، فمهمة الشاعر قديما كانت إعادة رسم العالم و وصف كل ما فيه من ملامح حتى الدقيقة منها، فالشاعر القديم لم يعش مغامرة الاكتشاف، بل اكتفى بما منحته إياه الطبيعة و الواقع، فحافظ على البنية التقليدية للقصيدة، فجرّتهم هذه المحافظة إلى استعمال تلك القوالب و الأشكال الجاهزة.

و لأن الحياة بعد هذا بدأت في التحول و التغير و التعقد فإنّها أيقظت الشاعر العربي و حرّكت وعيه و نبهته إلى وجوب أن يصيب شعره من التحول ما يجعله قادرًا على مواكبة المستجدات، و بذلك بدأت الحداثة العربية مع شعراء قدامى تجرؤوا على خرق قانون الشعر أمثال: بشار بن برد و أبو نواس و أبو تمام.

إذ خرج الشعراء عن اللغة التقريرية و ذلك أنّ هذه اللغة لم تعد تفي بحاجات الشاعر الروحية و الفنية و لم تعد قادرة على حمل تجربته الذاتية المثقلة بالمعاناة و القلق الوجودي، و من هنا لم تعد هذه اللغة تسعف الشاعر للتعبير عما يجول في أعماقه، و هذا التغيير الجديد لم يكن بالتغيير الجذري إلاّ أنّه في ذلك الوقت كان خروجا عن ملامح الشعر العربي.

" و قد شهد تاريخ الشعر العربي منذ صدر الإسلام حركات ثورية كثيرة و متوالية ركزت جهودها على الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية فتناولتها بالتغيير و التطوير" [1]، حيث أصبحت القصيدة تخضع لنوع من التقطيعات الصوتية الداخلية ... إضافة إلى تجديدات الموشحات الأندلسية ثم كانت بداية العصر الحديث عند شعراء الإحياء و الكلاسيكية الجديدة و بشكل عام فقد ظلت الصورة الموسيقية القديمة هي المسيطرة بما تعتمد عليه من خضوع لمبدأ تنظيمي محدد مباشر و هو نظام عام خارجي يخضع لهندسة موسيقية منضبطة و خاضت القصيدة العربية في ثورتها تلك

1- السعيد الورقي, لغة الشعر العربي الحديث, ص 168.

تجارب عديدة في محاولة للوصول إلى صورة موسيقية تتناسب و المفاهيم الشعرية الجديدة [1]

و ظهر أوّل تفسير نقدي لحركة الشعر الجديد في مقدمة ديوان نازك الملائكة في " شظايا و رماد " 1949 حيث تقول بأنّ " الحياة تقلبت عليها الصور و الألوان و الأحاسيس و مع ذلك مازال شعرنا صورة لقفا نبك و بانت سعاد، و الأوزان هي هي و القوافي هي هي ... و دعت الشاعرة إلى التحرر من عبودية الشطرين و دعت إلى التلاعب بالتفاعيل " [2]

غير أنّ رينيه ويليك يرى أنّ " الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة إنّما البيت كلّه ... فليس للتفعيلات وجود مستقل و هي لا توجد إلاّ بحسب علاقتها بكامل القصيدة ...فقد تكون النغمة أي توالي حدّة طبقة الصوت في بعض قصائد الشعر الحر هي العلامة المميزة الوحيدة لها عن النثر " [3] و ذلك لأنّه يعتبر أن " الأصوات مادة الموسيقى " [4]

تأسست الحداثة العربية و تبلورت مفاهيمها مع شعراء اعتبروا رواد التجديد فكانت البداية على أيديهم أمثال نازك الملائكة في قصيدتها "الكوليرا" , و بدر شاكر السياب في " هل كان حبا " غير

أن هاتين القصيدتين لا تمثلان الانطلاقة الجديدة في الشعر , بل هناك قصائد أتت بعدهما مثلت الانطلاقة الحقيقية للشعر الجديد و هي : " الخيط المشدود في شجرة السرو " لنازك الملائكة , و" في السوق القديم " للسياب و " سوق القرية " للبياتي , و هؤلاء يمثلون الرواد الأوائل لحركة التجديد في الشعر المعاصر في جميع مستوياته : الشكل , المضمون , و محتوياته من لغة و صورة و موسيقى و إيقاع [5]

1- ينظر, السعيد الورقي , المرجع السابق, ص ص 169- 171.
2- المرجع نفسه, ص 185 , نقلا عن نازك الملائكة, شظايا و رماد, ص 7.
3- رينيه ويليك، أوستين وارين،نظرية الأدب،تر: محي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 3،دت،ص 21.
4- المرجع نفسه،ص21.
5- ينظر،محمد فتوح أحمد،الحداثة الشعرية، الأصول و التجليات،دار غريب،دط، القاهرة،2007 ، ص ص 275-276

يعتبر الشعر الجزائري " رافدا من روافد الشعر العربي المعاصر الذي تأثر برياح التغيير و التطور و الخروج عن المألوف – عمود الشعر و معماره التناظري - ... فهو امتداد لشعر شعراء فترة الإحياء الذي هو امتداد لشعر الشعراء الذين صاحبوا الفتوحات الإسلامية الذين أخذوا على عاتقهم نهج التجديد " [1] و أول تجربة شعرية جزائرية في التجديد تعود لرمضان حمود في قصيدته " يا قلبي " و التي نشرها في مجلة وادي ميزاب في أوت 1928 , حيث كان رمضان حمود يدعو إلى الثورة على التقاليد الشعرية إذ جاءت العربية الموروثة , حيث مزج بين الشعر و النثر " [2] و هذه الثورة و الدعوة إلى التجديد كانت نتيجة للأحداث الحاصلة في المجتمع الجزائري من جراء الاستعمار حيث " تعرضت الثقافة العربية في الجزائر منذ دخول الاستعمار الفرنسي سنة 1930 م إلى محنة بالغة القسوة ... [إذ] عمد إلى فصل الشعب الجزائري عن جذوره و قطع أواصره العربية الإسلامية , و ذلك بالقضاء التدريجي المتعمد للغة العربية و الثقافة الإسلامية "[3]

و رمضان حمود تفطّن لهذا و هو ما جعله يدعو إلى نهضة ترفع الظلم عن الشعب الجزائري و أحسن من يقوم بهذا الدور في رأيه " هو الشاعر الفنان الذي يستطيع تحريك الأحاسيس و العواطف و إثارة الهمم و النخوة لدى الشعب [أي] الشاعر المبدع المجدد في المضامين و الأفكار الداعي إلى الثورة ... و لذا كان على هذا الشاعر أن يغير من أدواته الفنية ليساير روح العصر و ليتمكن من تبليغ رسالته " . [4]

و إضافة إلى ذلك فقد دعا رمضان حمود الشعراء إلى " أن ينزلوا إلى مخاطبة الطبقة الوسطى و السفلى من الأمة أي العامة التي هي هيكل الشعوب و مرجعها الوحيد عند المداهمات ... فالشعر الذي لا يحرك نفوس العامة و لا يذكرها بواجبها المقدس و وطنها المفدى فهو خيانة كبرى

1- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، ط1، 2003، ص 5.
2- المرجع نفسه، ص 6.
3- محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، الجائزة المغاربية للثقافة، دار الجبل، ط1، تونس، 2005م، ص 11.
4- عبد الرحمان تيبرماسين، المرجع السابق، ص 13.

و خنجر مسمم في قلب المجتمع الشريف " [1] و يقصد رمضان حمود من ذلك أنه على الشعراء أن يعبروا عن قضايا الجماعة" باللغة البسيطة العادية التي تحبها تلك الجماعة و تستطيع أن تتجاوب معها " [2] .

لذلك فإن الشاعر الجزائري لم يقلد المدرسة الشرقية تقليدا أعمى بل كان شعره يختلف نوعا ما عن الشعر المشرقي " و ما يميز هذا عن نظيره في الوطن العربي هو المحاولات الجادة لإعطائه نكهة جزائرية خاصة " [3] حتى أصبحت له شخصيته المستقلة حيث كانت مضامينه تتناول الأحداث الجزائرية و تعالج القضايا الوطنية و الإنسانية كما أن الشاعر الجزائري " أدرك وظيفة الشكل في التجربة الفنية فلكل تجربة شكلها المناسب بحكم ارتباط الشكل بالمضمون " [4] و لذلك تأثروا بالمدرسة الشرقية الجديدة التي يمثلها نازك الملائكة و بدر شاكر السياب و محمد الفيتوري و غيرهم , و التي من خلالها عرف الشعر الحديث ثورة " على الصعيد الشكلي فحطم القواعد

التقليدية كوحدة أساسية في بناء القصيدة واستعاض عن القافية الواحدة بعدة قواف و عن التفعيلات بالتفعيلة " [5] و هذا الشكل الجديد كان نتيجة للبحث المستمر من طرف الشعراء عن شكل جديد يفرغون فيه مشاعرهم الرومنطقية على نحو تحليلي , لم يعد يسعف عليه الشكل القديم بمعنى أن القصيدة العمودية قيدت أكثر الشاعر خاصة الشكل الذي كان بمثابة قالب حديدي ليس بإمكان الشاعر التخلص منه و بذلك تغير مفهوم البيت الشعري و أصبح يعني السطر الشعري الذي يعتمد على تفعيلة واحدة أو أكثر و يعرفه صلاح فضل: " القول الذي يكرر كليا أو جزئيا نفس الشكل الصوتي " [6] أما مصطفى حركات فيرى أن القصيدة و هو مرتبط بالوحدات الصوتية و لكنه غير مكون من عدد ثابت من الوحدات أو حتى من عدد صحيح من هذه الوحدات .

1- محمد ناصر، رمضان حمود، حياته و آثاره، ، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر،1985،ص 63.
2- محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، سلسلة الدراسات الكبرى، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 2006، ص 54.
3- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 6.
4- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري،دار هومة،دط، الجزائر، 2005، ص 18.
5- عبد الرحمان تيبرماسين، المرجع السابق، ص 48.
6- مصطفى حركات، كتاب العروض، العروض العربي بين النظرية و الواقع، دار الآفاق،دط،د ت ، ص ص 117-118.

أي أن مفهوم البيت في الشعر الحر هو مرتبط بالصوت و بحاسة لها علاقة بوقع الحروف في السمع لإيقاض الإحساس بطريقة نغمها , و لذلك فإن النصوص الجزائرية الحداثية قد حققت نقلة إيقاعية من السمع إلى البصر فالشاعر الجزائري كان يهدف من خلال التشكيل الجديد للقصائد أن يمنحها متعة جمالية للبصر إلى جانب النغم للأذن و هذا ما نستشفه من دواوين و" حرسني الظل" " الحب في درجة الصفر" ," في البدء كان أوراس" ," أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار "، " مقام البوح" , "زهرة الدّنيا ".

و الشعر الجزائري محتوى في الشعر العربي المعاصر و كل ما يقال عن الأدب العربي المعاصر يشمل الأدب الجزائري لهذا فالتجديد في الشعر المعاصر مسَّ الإيقاع بالدرجة الأولى فهم رفضوا القوالب الجاهزة و نفوا أن تكون صالحة لكل زمان و في جميع الحالات، فلكلّ قصيدة جوّها الإيقاعي الخاص بها المنبعث من موسيقى النفس و من الطاقات الكامنة في اللغة.

و الإيقاع عبارة عن :" تردد لظواهر صوتية ـ بما في ذلك الصوت ـ على مسافات زمانية متساوية أو متقابلة و من مجموع مرات هذا التردد في البيت الواحد تتكون صور الوزن الشعري" [1] فالوزن هو الصورة الخاصة للإيقاع و كلاهما يقوم على التكرار من جانب الشاعر و التأويل من جانب المتلقي، و الإيقاع في الشعر العربي يتولد من توالي الأصوات الساكنة و المتحركة على نحو خاص و هذا التوالي ينشىء وحدة نغمية هي التفعيلة التي تتكرر على مدى الشطر و ترددها ينشئ الإيقاع.

إن تردد الصوت الواحد يكون على مسافات متقاربة و هذا ما يجعل الشطر يحمل شحنة إيقاعية صادرة عن تردد هذا الصوت و امتزاجه مع بقية الأصوات " و مثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللّحن فيزيدها هذا التردد جمالا و حسنا، فليس تكرار الحروف قبيحاً إلاّ حين يبالغ فيها و حين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها

1- محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول و التجليات، ص ص 342-343.

عسيرًا، فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزّع الموسيقى الماهر في نوتته، و ليس هذا يتأتى لكل شاعر ، كما لا يكون مع كل الحروف " [1] فالشاعر قد يوفّق في اختيار الصوت الملائم ليكرّره من أجل التوصل إلى إيقاع يعبّر عن حالته النفسية " و إذا كانت الأصوات بحسن اختيارها و دقة توزيعها و اكتمال مواءمتها للحالة الشعورية تمثل الجانب الداخلي في موسيقى القصيدة، و كانت بهذا الاعتبار موطن اهتمام الشاعر، فإنّ ذلك لا يعني إغفال الجانب الآخر من القضية و هو جانب الموسيقى الخارجية كما تبدو في الإيقاع و الوزن " [2] . فالإيقاع و الوزن يصنعان موسيقى خارجية تتحقق إيقاعياً من خلال تردّد الأصوات عبر مسافات زمنية متقاربة أما في الوزن فتتحقق الموسيقى الخارجية من خلال تردد التفعيلة الواحدة في البحور الصافية أو التفعيلتين في غيرها، و أهمية الإيقاع و الوزن في الشعر لا تقل أهمية عن التلاؤم في الأصوات و تعزى هذه الأهمية إلى ميزة التوقع التي يحققها الوزن و الإيقاع و كذا الأصوات [3].

ذلك لأنّ تتالي المقاطع الصوتية على نحو خاص يهيّئ القارئ أو المتلقي لاستقبال أسلوب إيقاعي من نمط ما دون غيره، و الظاهرة الفنية لا تثبت على نمط معيّن فالمبدع بطبيعته ميّال إلى التجديد، و الفن متحرّك تسوده أمواجًا لا تلبث أن تفسح الطريق إلى غيرها و هكذا تعرّضت موسيقى القصيدة العربية لمحاولات عديدة أُريد بها تطوير الإيقاع و ربطه بالحالة النفسية للشاعر بدلاً من إخضاعه لنموذج عروضي ثابت، ففي ظل الظروف الإجتماعية و الثقافية المتغيرة يمكننا تفسير حركات التجديد في موسيقى الشعر سواء ما تمَّ منها داخل الإيقاع الشعري كالتنوع في القوافي و توزيع تفعيلات البيت توزيعًا جديدًا لا يلتزم بتساوي الأشطر في قصيدة واحدة أو ما خرج منها على وحدة التفعيلة و هذا ما ذاع تسميته " الشعر الحر " الذي لم يتحرّر فيه من الإيقاع جملة

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة، د ت، ص 76.
2- محمد فتوح أحمد،الحداثة الشعرية، الأصول و التجليات، ص 357.
3- ينظر، المرجع نفسه، ص ص 358-360.

و إنّما التحرّر مسّ التفاعل المطلق في الأبيات و القافية [1] .

إنّ حركات التجديد يتطلبها العصر و لا أحد بإمكانه أن يوقف عجلة التجديد إذا تصورنا أنّ حركات التجديد هذه بدأت مع الشعراء المحدثين دون نموذج سابق فهذا التصوّر ينافي الحقيقة فهذه الحركات هي امتداد لمحاولات سابقة بدأها المولّدون إبان العصر العباسي و تواصلت هذه الومضات التجديدية في العصر الأندلسي إلى أن حدث التحوّل الكبير الذي مسَّ جميع مستويات القصيدة و كان الإيقاع أبرز و أهم آليات التحديث الشعري [2].

1- ينظر،محمد فتوح أحمد، المرجع السابق، ص ص 260-261.
2- ينظر، المرجع نفسه، ص ص 262-264.

1-الهندسة الصوتية:

كل عمل أدبي أو فني هو سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى،و بناء على هذه الفكرة عرف الشعر بأنه« تنظيم لنسق من أصوات اللغة »[1] و كل تنظيم لنسق معين من الأصوات ينتج عنه ما يسمى بالهندسة الصوتية التي تقوم أساسا على التكرار الذي يقوم هو الآخر في إطار شكل هندسي مبني على تواتر بعض الأصوات التي ينظمها الشاعر وفق نسق معين مما يجعله «مهندس صوت وهذ ا يعني أن بعض أبيات الشعر تنتظم انتظاما صوتيا يرتكز على تكرير الفونيمات المتماثلة و المتشابهة. و لكن هذه التكرارات لا تتساوى في الأهمية بل يعود الدور الرئيسي إلى تواتر بعض الوحدات الصوتية التي تشترك في عدد محدد من التنسيقات الأساسية »[2] و هذه التنسيقات تتميز بكونها«انتشار أوسع يشتمل على كل أجزاء البيت أو البيتين من الشعر أو أكثر من ذلك، هو أيضا

شكل إيقاع موسع و أقل صرامة »[3] فالتأثيرات الصوتية قلما تنفصل عن النغمة العامة للقصيدة أو الشطر، و الصوت وحده لا يمكنه أن يصنع نغمة لا على مستوى الشطر و لا حتى على مستوى القصيدة و حصولنا على نغمة موسيقية متوقف على اجتماع الصوامت و الصوائت في تنسيقات معينة يهندسها الشاعر وفق ما يراه مناسبا و مبلغا لانفعالاته و فوضاه الداخلية، فالصوت الصرف في الشعر يكاد يكون خرافة انتبه إليها الدارسون مؤخرا و هذا ما جعلهم يغيرون مسار دراستهم من الدراسة الفونيتيكية إلى الدراسات الفونولوجية ،و دون الدخول في جدلية أي المستويين أهم نقول أن اختزال المدى الصوتي للقصيدة يؤدي إلى تشويه جماليتها ،و الأشكال الصوتية مختلفة في تأثيرها من لغة إلى لغة فكل لغة لها نسقها من التصويت و بالتالي من المتماثلات و المتشابهات الصوتية

1- رينيه وليك ،نظرية الأدب،ص 165.
2- جوزيف ميشال شريم،دليل الدراسات الاسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات،ط1،بيروت،1984،ص91.
3-المرجع نفسه،ص 91.

أو المتوازيات أو الصلات بين الأحرف الصامتة[1] و لكي نتمكن من دراسة البنى الصوتية في الشعر يتوجب علينا أن نحدد أولا شكل هذه التنسيقات و أن نتعرف أيضا إلى الهندسات التي تنجم عنها ،و على الرغم من أنه قد تم ضبط بعض الهندسات الصوتية في الشعر و منحها تسميات اصطلاحية تدل عليها إلا أنه من الصعب جدا الإحاطة بكل أنواعها و فيما يأتي سنورد بعض أنواع هذه الهندسات و لكن قبل هذا سنحدد بعض التنسيقات الصوتية.

أ/ التنسيقات الصوتية:

تعد التنسيقات الصوتية رافدا مهما في النص الشعري،و هي على عدة أنواع « يمكن لحرفين أن يجتمعا في مقطع (واحد) صوتي واحد : أ+ب / أ+ب (أو ب+ أ) أو يظهرا منفصلين في مقطعين صوتيين متتاليين: أ-ب / أ-ب (أو ب-أ) و من هنا تنسيقان أولان، ثم إننا نحصل على

تنسيقين جديدين أكثر مرونة، بالجمع في تنسيق واحد بين الاتصال و الانفصال، أي أن حرفين متصلين يتكرران منفصلين. أ+ب /أ-ب (أو ب-أ) أو أن حرفين منفصلين يتكرران متصلين أ-ب / أ+ب أو (ب+أ) ، و هما تنسيقان آخران » [2] فلنبحث الآن عن كيفية ظهور هذه التنسيقات في ديوان عاشور فنّي:

1-أ/ التنسيق المتصل في تكرير معجل:

أ+ب / أ+ب أو (ب+أ) يكون في سطر واحد و في نفس المقطع و هذا مثال من قصيدة"الخروج من الزمن المدني "[3]

هو السّر سّرك

س+ر / س+ر

1- ينظر، رينيه ويليك،نظرية الأدب،ص ص 165-166.
2- جوزيف ميشال شريم،الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة،عالم الفكر،مج 23،ع3،يناير/مارس،1994، ص 117.
3-عاشور فني، ديوان زهرة الدنيا، دار الفارابي، دط، سطيف، د ت، ص 22.

مثال 2: من قصيدة " زهرة الدّنيا" [1]

من يأتي بشعرة من شعرها

ش+ع / ش+ع

مثال أخير: من قصيدة " الدّالية ": [2]

فيغنّي التراب لساقية تتغنى

غ+ن / غ+ن

و يخلع أوهامه و يغنّي بأوهامها

أ+و / أ+و

1-ب/ التنسيق المتصل في تكرير مؤجل: (أ+ب – أ+ب) أو ب+أ :

يكون في سطرين متتاليين و في نفس المقطع ،يظهر هذا التنسيق في قوله في قصيدة " صورة غائمة لزمن قزحي " [3]

ألا ليت لي ذرة من بقايا يدي

د+ي

أو حفيفا من الرّوح في كبدي

د+ي

و يعبّر الشاعر في هذا المثال عن مرارة الغربة و لوعة الحنين إلى الوطن الأم.

1- الديوان، ص 111.
2- المصدر نفسه، ص 55.
3- المصدر نفسه، ص 52.

مثال 02: من قصيدة " الغريب" [1]

يجيء مرتعشا حينا

م + ر

و مرتعشا يمضي

م+ر

مثال 03: من قصيدة" حالة ما" [2]

أجمل العاشقات التي عشقت فجأة

أ + ج

أجمل العاشقات التي اختلجت كالقصيدة.

أ + ج

2- أ) التنسيق المنفصل في تكرير معجل (أ ـ ب/ أ ـ ب) أو (ب ـ أ): يكون في نفس السطر و في مقطعين مختلفين هناك فاصل بينهما.

و يظهر هذا النوع في قصيدة " حالة ما"[3] في السطر التالي:

و نصير كما نشتهي أن نصير.

ن ـ ص ن ـ ص

و من قصيدة " اللّيل" [4]

و أنّى اتجهت تراشقني حجر بحجر

ح - ج / ح - ج

1- الديوان، ص 64.
2- المصدر نفسه، ص 68.
3- المصدر نفسه، ص 70.
4- المصدر نفسه، ص 84.

و من قصيدة " ما الذي يتعلمه رجل من جفون امرأة؟"[1].

فاختلط النّاس بالنّاس.

ن ـ س ن ـ س

2 ـ ب) التنسيق المنفصل في تكرير مؤجّل: أ ـ ب / أ ـ ب (أو: ب ـ أ): يكون في سطرين و يظهر هذا في قوله:

من قصيدة " زهرة الدّنيا " [2]

وردة زرعت سؤالا في الرمالْ

م ـ ل

و غمامة هبت إلى أقصى الشمالْ.

م ـ ل

و أيضا في قصيدة " الرسالة السندسية " [3]

و ما عدت أسكن أرضا

س ـ ك ـ ن

و لكنها الأرض تسكن فيّ !

س ـ ك ـ ن

و كذلك في قصيدة " و بعد" [4]

و تأخر طيفك عن وقته!

ي ـ ف ـ ك

1- الديوان، ص 105.
2- المصدر نفسه، ص 111.
3- المصدر نفسه ، ص 120.
4- المصدر نفسه، ص 128

صحوت و طيفك يغفو بعيدا

ي ـ ف ـ ك

3 ـ أ) التنسيق المفروق في تكرير معجّل: أ + ب / أ ـ ب (أو ب ـ أ)، يكون في كلمة.

و يتجلى هذا النوع في قوله: في قصيدة " صورة غائمة لزمن قزحي"[1].

لا أريد ابتساما، و لا قهقهات، و لا غزلا.

ق+ هـ / ق ـ هـ .

و في قوله: من قصيدة" اللّيل" [2]

و في كل جمجمة جرسُ.

ج + م / ج ـ م

و من قصيدة " ما الذي يتعلمه رجل من جفون امرأة؟" [3] هذا المثال:

ـ و الذي قاربت رأسه طأطأة .

ط + أ / ط ـ أ .

ـ كيف تلوّح آخر صفصافة في البلاد.

ص+ ف / ص ـ ف

ـ و كيف ترفرف أجنحة الطير في الأفق

ر + ف / ر ـ ف

ـ أتهم القصر إذْ يتلألأ كاللؤلؤة.

ل + أ / ل ـ أ ، ل + ؤ / ل ـ ؤ.

1- الديوان، ص 50.
2- المصدر نفسه، ص 84.
3- المصدر نفسه، ص 104-107

3 ـ ب) التنسيق المفروق في تكرير مؤجل أ + ب / أ ـ ب (أو ب ـ أ): يكون في كلمتين متتاليتين حرفي الأولى في مقطع واحد أما الثانية ففي مقطعين مختلفين .

مثال من قصيدة " زهرة الدّنيا" [1]

ـ كلما غنيت أغنية أتتني طعنة.

ن + ي ن – ي

ـ و أنا أسيرُ حيث سرْتُ.

س ـ ر س + ر

و من قصيدة " الرسالة السندسية " [2] هذا المثال:

و لو أنّ كل خطاي استقامت على بعضها خطوة خطوة.

خ ـ ط خ + ط

4 ـ أ) التنسيق المجموع في تكرير مؤجل: أ ـ ب / أ + ب (أو: ب ـ أ): عكس الأول.

مثال 1: " قصيدة الكروان" [3]

و تغني بغير أوان

غ ـ ي غ + ي

و في قصيدة " تمرّين بي " [4] هذا المثال:

بحمولة نملْ

م ـ ل م + ل

1- الديوان، ص ص 116 -117.
2- المصدر نفسه، ص 122.
3- المصدر نفسه، ص 142.
4- المصدر نفسه، ص9 .

... فتمرين تبتسمين

م ـ ي م + ي

و هذا النوع من التنسيق نادر الوجود في قصائد عاشور فنيّ .

4 ـ ب) التنسيق المجموع في تكرير مؤجل: أ ـ ب / أ + ب (أو: ب + أ)، يكون في كلمتين منفصلتين

في نفس السطر.

مثال: من قصيدة " و بعد " [2]

و مما تبقى على الأرض من عبق الأنبياء .
ب ـ ق ب + ق

و من "عرش الملح" [3] هذا المثال:

لا يرى النّاس من شاطئ الرمل ـ إلاّ أساطيرهم .

ر + م ر - م

لم نختلف مرّة حول أيّة حبة رمل

م - ر م + ر

و لا شكّ أنّ كل تنسيق من التنسيقات منفردا لا يعطي قيمة موسيقية كبيرة و لكنها (التنسيقات) تؤدي مجتمعة و مكررة دورا مركزيا في منح القصيدة المعاصرة موسيقى أكبر « و إذا ما توافق هذا التنسيق أو ذاك مع تقطيع إيقاعي أو مفاصل هندسية (كالمقاطع النبرية و آخر الأجزاء و أول الشطر و آخره). فإن هذا التعاون بين تنسيق صوتي و بناء عروضي ـ يسند الواحد الآخر ـ يبرز هندسة هي في أساس تنظيم بيت الشعر»[3] و ينطبق هذا على شعر عاشور فنيّ الذي " يستغل بشكل

1- الديوان، ص 137.
2- المصدر نفسه، ص ص 144.
3- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص 93.

مكثف الطاقة الصوتية للغة و يجعل من التنسيقات الصوتية رافدا مهما لإيقاع نصه الشعري" [1] و ما يهمنا هو أن نرى كيف عمد عاشور فنيّ إلى هندسة التنسيقات الصوتية على جميع المستويات ليقنعنا أن ثمّة موسيقى تزيد من جمال القصيدة.

2 / الهندسات الصوتية في ديوان عاشور فنيّ :

إن الهندسات الصوتية الممكنة هي " ستّ هندسات"[2].

أـ الهندسة الإيقاعية : و هي تكرار الصوامت في مقاطع نبرية // ت ـ ت ـــ / ت ـــ ت ـــ //

1 ـ أمثلة عن الهندسة الإيقاعية:

من قصيدة " عرش الملح " [3]

هل يبحر البحر في البحر .

ب ـ ح ـ ر / ب + ح ـ ر . ب + ح ـ ر

ليس للبحر من والد أو ولد.

و ـ ل ـ د و ـ ل ـ د

أنت برّ البراري و بحر البحار

ب + ر ب + ر ب ـ ر

ب ـ الهندسة الخاتمة: و هي تكرار الصوامت في آخر كل شطر // ــ ت / ــ ت//

و هذه نماذج عن الهندسة الخاتمة

من قصيدة " عرش الملح" [4]

1- صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،النظرية و التطبيق، صلاح عبد الصبور نموذجا،مكتبة الآداب،ط1،القاهرة،2008،ص 96.
2-مجلة عالم الفكر، ص 117.
3- الديوان، ص 144.
4- المصدر السابق، ص 144.

و في الصيف ما يشتهي

ي + ش ـ ت ـ هـ + ي

و من الناس من يشتهي كل ما يشتهي

ي + ش ـ ت ـ هـ + ي

ـ هل يبحر البحر في البحر.

ب + ح ـ ر

لا بحر يمنع بحرا من البحر...

ب + ح ـ ر

و من قصيدة " زهرة الدنيا " [1] هذا المثال:

فليس لها بلاد

ب ـ ل + ا + د

بل لها كل البلاد

ب ـ ل + ا + د

ج ـ الهندسة الفاتحة: و هي تكرار الصوامت في أول كل جزء أو شطر // ت ــ / ت ــ //

و هذه نماذج عن الهندسة الفاتحة:

من قصيدة " احتمالات لسرّ المدينة" [2] :

أنت بداية هذي المدينة .

أ + ن ـ ت

1- الديوان، ص 112.
2- المصدر نفسه، ص 89.

أنت نهايتها

أ + ن ـ ت

أنت كلّ احتمال

أ + ن ـ ت

و هذه الهندسة تتكرر كثيرا في الديوان لأن الشاعر يستعمل تكرار الكلمة الأولى كثيرا في قصائده و كثيرا ما تتعدى السطرين إلى أربعة أو خمسة أسطر كما سنرى فيما يأتي:

من قصيدة" الكروان" [1].

و تدل الرياح على جهة لا ترى .

و ـ ت + د ـ د ـ ل

و تدل النهار على منبع للضياء.

و ـ ت + د ـ د ـ ل

و تدل الشعوب على حجر لا يكذبه أحد

و ـ ت + د ـ د ـ ل

و تدل الممالك و الأنبياء

و ـ ت + د ـ د ـ ل

و هذا مثال آخر من " قامة الصلاة" [2]:

أكلّما ملكت لحظة خسرت عمرا ؟

أ ـ ك + ل ـ ل ـ م + ا

1- الديوان، ص 141.
2- المصدر نفسه، ص 44.

أكلّما ارتعشت رعشة أضعت سرا ؟

أ ـ ك + ل ـ ل ـ م + ا

أكلّما اقتربت من شواطئ أحرقت برا ؟

أ ـ ك + ل ـ ل ـ م + ا

و كلّما لقيت صخرة تجمّدت

و ـ ك + ل ـ ل ـ م + ا

نكاية بالآدمية ؟

فكما أوردنا سابقا هذا الشكل متكرر بكثرة في الديوان و عاشور فنّي يعمد في الكثير من قصائده تكرار بداية السطر و في أحيان كثيرة يستمر التكرار إلى خمسة أسطر أو يزيد.

د ـ الهندسة المحيطة : و هي تكرار الصوامت في أول الجزء أو الشطر وفي آخرهما:

// ت ــ ت / ــ //

و هذه الآن نماذج عن الهندسة المحيطة:

مثال 01: من قصيدة " الخروج من الزمن المدني " [1] :

أنت الذي ... ! أنت

أ + ن ـ ت أ + ن ـ ت

مثال 02: من قصيدة " قمر لمملكة العشّاق " [2]

و لا براءته الأولى

و ـ ل + ا و ـ ل + ا

1-الديوان، ص 21.
2- المصدر نفسه، ص30 .

و من قصيدة " اقترابات " [1] هذا المثال:

و تؤوب مع الريّح حين تؤوب

ت ـ ؤ + و ـ ب ت ـ ؤ + و ـ ب

و هذا مثال أخير من قصيدة " صورة غائمة لزمن قزحي " [2]

و أرضكم لا تدور إلى أرضنا

أ + ر ـ ض أ + ر ـ ض

ه ـ الهندسة الرابطة: و هي تكرار الصوامت في آخر الجزء و أول الجزء التالي أو في آخر الشطر و أول الشطر التالي : // ــ ت / ت ــ // .

و هذه نماذج عن الهندسة الرابطة:

مثال 01: " من قصيدة عرش الملح " [3]

هل يبحر البحر في البحر

ب + ح - ر

لا بحر يمنع البحر من البحر ...

ب + ح - ر

لا طريق سوى القلب

ق + ل - ب

بالقلب تقطع كل البحار

ق + ل - ب

1- الديوان، ص 33.
2- المصدر نفسه ، ص 49.
3- المصدر نفسه، ص 144.

مثال 02: من قصيدة " و بعد " [1]

أتسلق نخلة عمري .

ع + م - ر

و ما العمر إلاّ طريق إليك

ع + م - ر

مثال 03: من قصيدة " زهرة الدنيا" [2]

و ليس لوجهها أثر بذاكرتي

ذ + ا - ك - ر - ت + ي

و ذاكرتي رصيف في الرصيف.

ذ + ا ك ـ ر ـ ت + ي

ـ وجه يمرّ .

م + ر ـ ر

ـ أمرّ بـي

م + ر ـ ر

و ـ الهندسة التأليفية : و هي إنتشار التنسيق على جزء عروضي بكامله // ـ ت (ف) ت / ـــ // .

و هذه نماذج عن الهندسة التأليفية:

مثال 1: من قصيدة " الرسالة السندسية " [3].

و في قدميَّ حنين قديم .

ق- د- م ق- د+ي-م

1- الديوان، ص 136.
2- المصدر نفسه، ص ص 115-118.
3- المصدر نفسه، ص ص 122-123.

و لو أنّ كل خطايا استقامت على بعضها خطوة خطوة .

خ+ط- و- ة/ خ+ط - و- ة

و إما نسيتك لا تنسني.

ن-س+ي-ت-ك/ ت+ن-س-ن+ي

مثال 2 : من قصيدة " زهرة الدّنيا" [1].

توالدت الحصون من الحصون.

ح- ص+و- ن/ ح- ص+و- ن

و أنا أسير حيث سر ْت.

أ- س+ي- ر/ س+ر- ت

كلّما غنّيت أغنية أتتني طعنة.

غ+ن- ن +ي- ت/ أ+غ- ن- ي- ة

مثال 3: من قصيدة " إقترا بات " [2].

- كأنّ المسافة بيني و بينك يرفعها الصمت لأطل للنخل.

ب+ي- ن/ ب+ي- ن

ثم أرتبها كالعراجين ثانية ثانية .

ث+ا- ن- ي- ة/ ث+ا- ن- ي- ة

و هذا مثال أخير من قصيدة " صورة غائمة لزمن قزحي " [3]

فلا أنت أنت.

أ+ن- ت/ أ+ن- ت

1- الديوان ، ص ص116-117.
2- المصدر نفسه، ص ص35-39.
3- المصدر نفسه، ص 51.

و لا البحر بحر و لا الصخر صخر

ب+ح- ر/ ب+ح- ر ص+خ- ر/ ص+خ- ر

و لا القلب للقلب.

ق+ل- ب/ ق+ل- ب

3 / تضافر الهندسات الصوتية في الديوان :

إن أنواع الهندسة الصوتية كما بيّنا سابقا بإمكانها أن تتضافر « و يرتكز هذا التضافر على استخدام منسّق في بيت الشعر الواحد أقله لهندستين مميزتين أو لهندسة مميزة تظهر مرتين، و يبرز هذا التضافر خاصة عند أهم مراحل القصيدة (كالبداية و النهاية و المقاطع الغنائية و الوصفية و الدراماتيكية، فثمة تضافر لهندستين أو لثلاث هندسات و هلم جرا حتى خمس

هندسات » [1] فالتضافر يكون إما هندسة مميزة أكثر من مرة أو باستخدام هندستين مميزتين أو أكثر كما سنرى فيما يلي :

في هذه النماذج نبين تضافر الهندستين الفاتحة و الخاتمة :

أ) من قصيدة " الخروج من الزمن المدني " [2]

هو السرّ سرّك ، أنت الذي لم يفارقك حلم الطفوله.

هو السرّ سرّك ، و الأمهات يلدنك يوما بكل بطوله.

فتحمل وجهك ملء الذهاب و ملء الإياب

و تحمل وجهك ملء الحضور و ملء الغياب.

1- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص 94.
2- الديوان، ص 25.

ب) من قصيدة " تمرّين بي " [1]

بحمولة كل العصور التي سبقت

و حمولة كل العصور التي لحقت

ج) من قصيدة " غزل فوق الحدود " [2]

تنط الزوابع جذلى على شفتيك

و تندلع النار في مقلتيك

د) من قصيدة " أم الحلي" [3]

و منك تعلمت سرّ الكتابة

تعلمت أحمل رأسي على كتفي

ه) من قصيدة "إقترابات" [4]

تهمّ الجدور ببدء امتداد أصيل

تهمّ الخيول ببدء الصهيل

و ما يمكن قوله عن هذا التضافر أنه موجود بكثرة في الديوان اكتفينا بهذه النماذج من أجل التوضيح.

و هذه أمثلة عن تضافر الهندسة التأليفية و الخاتمة:

مثال 01: من قصيدة "صورة غائمة لزمن قزحي " [5]

يجرّ خطاه ... تلاحقه الخطوات القديمة

و في كل شبر تفاجئه بصمات الجريمة

1- الديوان، ص 10.
2- المصدر نفسه، ص 15.
3- المصدر نفسه، ص 18.
4- المصدر نفسه، ص 37.
5- المصدر نفسه، ص 49.

مثال 02: من قصيدة "عرش الملح"[1]

و في الصيف ما يشتهي

و من الناس من يشتهي كل ما يشتهي

مثال 03: من قصيدة "اللّيل"[2]:

مضى كل شيئ ← خاتمة

و لم يلتفت أي شيئ الى أي شيئ

تأليفية

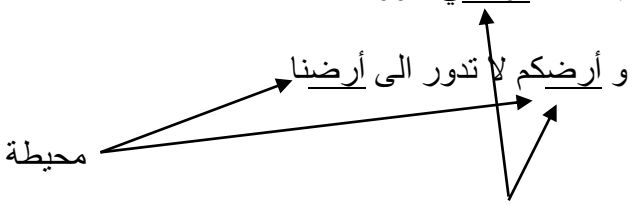
و هذه نماذج عن تضافر ثلاث هندسات (التأليفية , الرابطة , المحيطة).

مثال 01: من قصيدة " صورة غائمة لزمن قزحي "[3]

و يقول اسمعوني رويدا رويدا

إن كل الأراضي تدور

و أرضكم لا تدور الى أرضنا



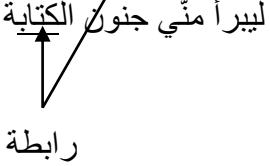
و هذه أمثلة أخرى عن تظافر الهندستين الرابطة و التأليفية:

من قصيدة " أم الحلي " [4]:

1- الديوان، ص 144.
2- المصدر نفسه، ص 81.
3- المصدر نفسه، ص 49.
4- المصدر نفسه، ص 19.

وأكتب وجهي على جبهتي بأمل أمي

ليبرأ منّي جنون الكتابة

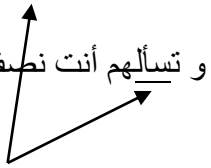


تظافر الهندستين الرابطة و الخاتمة :

مثال 01: من قصيدة " الخروج من الزمن المدني " [1]

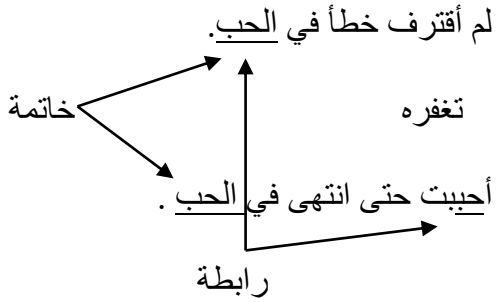
و تكتم ألف سؤال. خاتمة

و تسألهم أنت نصف سؤال



رابطة

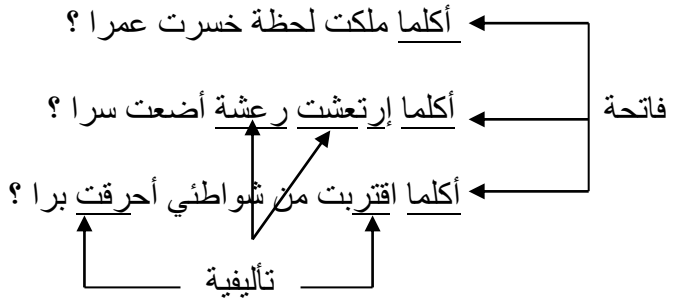
مثال 02: من قصيدة " نجوى الشاطئ المكسور "[2]



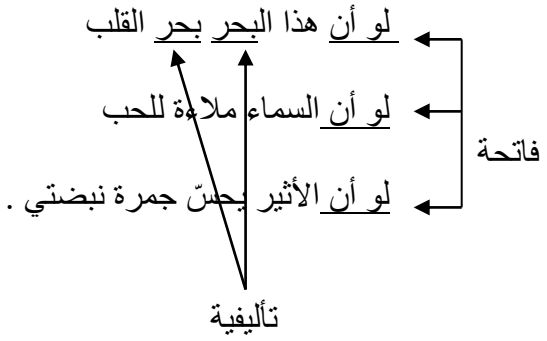
تظافر الهندستين الفاتحة و التأليفية :

مثال 01: من قصيدة " قامة الصلاة "[3] :

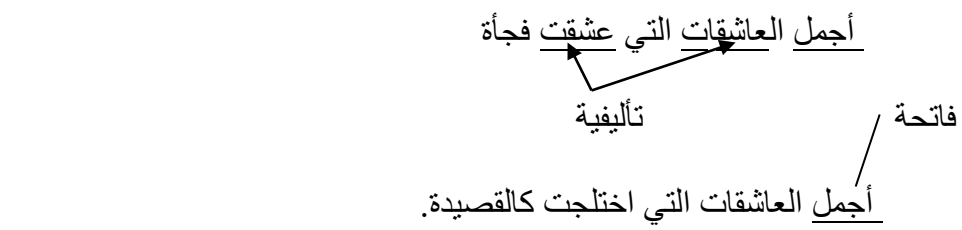
1- الديوان ص 23.
2- المصدر نفسه، ص 92.
3- المصدر نفسه، ص44.



مثال 02: من قصيدة " الزرقاء " [1]

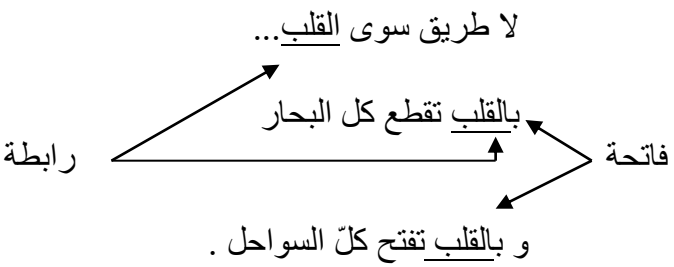


مثال 03: من قصيدة " حالة ما " [2]



تظافرالهندستين الفاتحة و الرابطة

مثال : من قصيدة " عرش الملح "[3]



1- الديوان، ص 59.
2- المصدر نفسه، ص 68.
3- المصدر نفسه، ص 146.

و الآن نعرّج إلى تضافر الهندسة الواحدة:

أ ـ الفاتحة:

مثال 01: من قصيدة" الينابيع" [1]

ثم تخدعني و هي غارقة في السكون

و تخدعني . . و الكواكب سائرة

ثم تخدعني و هي تجري

و تخدعني . . كائنا وعدها ما يكون

مثال 02: من قصيدة " قامة الصلاة" [2]

كيف اصطفى جماله ؟

و كيف أولج الضياء في الغناء ؟

و كيف أولج الصباح في المساء ؟

و كيف ركّب الغسق

و كيف ركّب الجنون قبّة للعبقرية

ب ـ الرابطة :

مثال 01: من قصيدة " و بعد " [3]

للعمر في لحظة.

أتسلق نخلة عمري .

و ما العمر إلا طريق إليك .

1- الديوان، ص ص 40-41.
2- المصدر نفسه، ص 45.
3- المصدر نفسه ، ص 136.

مثال 02: من قصيدة " الكروان " [1]

و على قبره شمعدان

و يدان له

و عليه يدان

جـ - التأليفية :

مثال 01: من قصيدة " الرسالة السندسية " [2]

و إما نسيتك لا تنسني

و إذا ما نسيت فلا تنسني بين حين و حين.

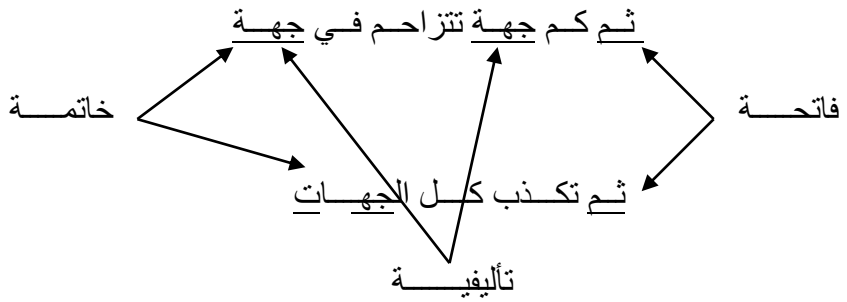
مثال 02: من قصيدة: زهرة الدّنيا " [3]

من يأتي بأية شعرة من شعرها الملكي ؟

- و الآن سنقدم نماذج لتضافر أكثر من هندستين :

أ – تضافر ثلاث هندسات (الفاتحة و الخاتمة و التأليفية):

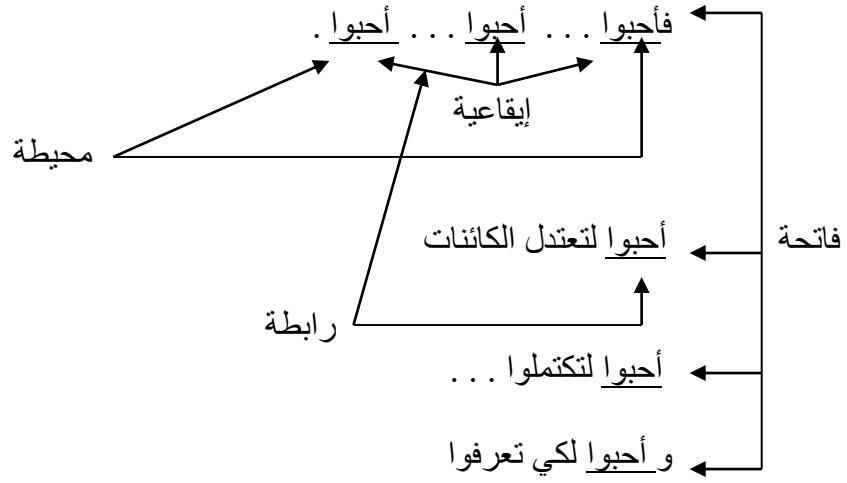
- مثال من قصيدة " اللّيل " [4]



1- الديوان، ص 142.
2- المصدر نفسه، ص 123.
3- المصدر نفسه، ص 111.
4- المصدر نفسه، ص 87.

ب – تضافر أربع هندسات (الفاتحة و الرابطة و المحيطة و الإيقاعية).

مثال : من قصيدة " زهرة الدّنيا " [1]



و من خلال ما أوردنا سابقا نخلص إلى أن عاشور فنّي وظف الكثير من الهندسات في ديوانه ،

و بكل أنواعها إمّا مفردة أو متضافرة، و هذا طبعا ساهم في جعل قصائده تتبني على نمط معين قائم على هندسة معينة للصوت. و لنكتشف هذا النسق و هذه الهندسة ارتأينا أخذ قصيدة " زهرة الدّنيا " [2] لنقارب بين الأشطر بغية الوصول إلى الكيفية التي هندس بها عاشور فنّي قصيدته هذه :

الهندسة الأولى : هي في القافية و تكرار المقاطع (صيل ، حيل ، هيل)

و يظهر هذا في قوله : و كان الكون يسكر بالأصيل

و أنا على مهل . . .

و بين يدي يغفو المستحيل°

و أراود الأشعار عن عينيك . . .

تبدؤني القصيدة بالصهيل°

1- الديوان، ص ص96-97.
2- المصدر نفسه، ص ص 109-119.

و تكرار المقاطع (جيج ، شيج ، ريج) و يظهر هذا في قوله :

و لك الضجيج

و لك المراثي و النشيج

منك السنابل و الأريج

الهندسة الثانية : حيث تكون بداية الشطر الأول مثل نهاية الشطر الثاني :

// ت ـــــــ / ـــــــ //

// ـــــــ / ـــــــ ت //

كما في قوله : و بين يدي يغفو المستحيل . / ي ـ ن

و أراود الأشعار عن عينيك . / ي ـ ن

الهندسة الثالثة : حيث يكون فيها الشطران المتتاليان لهما نفس النهاية و الشطر الذي يسبقهما و الذي يليهما

(الشطر) تكون لهما نهاية مختلفة :

// ـــــــ / ـــــــ ت //

// ـــــــ ت / ـــــــ // .

كما في قوله: عرس في الظهيرة

وردة زرعت سؤال في الرمال° / م + ا + ل

وغمامة هبت إلى أقصى الشمال° / م + ا + ل

غنيت فاحتجبت عن العشاق.

و في قوله : إلى البكاء المرّ . . .

زهرة لا تغني و النوافذ مغلقة / ق + ة

و أنا كبرت و راعني أن المدينة ضيقة / ق + ة

مازلت أضرب في القفار.

الهندسة الرابعة: حيث يكون الشطر الأوّل و الشطر الأخير لهما نفس النهاية.

و ما بينهما من أشطر تحمل نهاية مغايرة. // ـــــــ ت / ـــــــ //.

// ـــــــ / ـــــــ ت //.

كما في قوله : سيبزغ حين تنطفئ المدينه°! / ي ـ ن + ه .

فيضيئني.

و يضيء هذا الكون

في أعماق عاشقة حزينة ! / ي ـ ن + ه

و في قوله : غابت زهرة الدنيا . . .

و لم نسمع من الأخبار إلاّ ما يزيد

القلب أمطارا . . .

كأني لم أر الدنيا . . .

الهندسة الخامسة : و فيها تكون بداية السطر الأول مثل نهاية السطر الثاني :

// ت ـــــــ / ـــــــ ت //

كما في قوله : المدينة حالة قصوى

لجوهر المدينة

الهندسة السادسة : تكون بداية السطر الأول و نهايته مثل بداية السطر الثاني و نهايته :

// ت ـــــــ ت / ت ـــــــ ت //

كما في قوله : بل لها كل البلاد°

و لها دماء العرس في زمن الحداد

و الحقيقة أن الهندسات التي يمكن للشاعر أن يتصرف فيها كثيرة جدا لا يفترض بالشاعر أن يستعملها كلّها بل بعضا منها في كل قصيدة من قصائده .

و لكن السؤال المطروح هنا: هل يمكن لكل هذه الهندسات أن تكون وليدة الصدفة ؟ و ردّنا على هذا السؤال هو: أنه لو كان الأمر كذلك فيالها من صدفة عجيبة تعرف كيف تبدع القصائد و تهندس أشطرها، إلا أن السؤال الوجيه هو: فيما تتمثل قيمة هذه الهندسات في إطار العلاقة بين شكل و مضمون القصيدة ؟ « كيف يحدث لكل هذه البنى المتوازية و لكل هذه الترابطات و لكل هذه التنسيقات الشكلية أن تؤثر[فينا] (على افتراض ذلك) و في هذه القصيدة و ليس في تلك » [1] بمعنى كيف نتأثر بهندسة شاعر ما في قصيدة ما و لا تؤثر فينا قصائد أخرى فما السّر في ذلك ؟ .

سنحاول الإجابة عن ذلك فيما يلي :

4 / وظيفة الهندسات الصوتية في قصائد عاشور فنّي :

لخّصناها في ثلاث وظائف [2] و هي:

أ ـ الوظيفة الإنفعالية (التعبيرية): و هنا لا يتحدث الشاعر ليخبرنا بشيء و إنما ليعبر عن ذاته و انفعالاته و تتجلىّ هذه الوظيفة بشكل واضح « في اللّغة المنطوقة بصيغ التعجب أو الغضب أو الألم ، و المعيار هنا ليس صواب الخبر أو خطأه و إنّما صدق المرسل في التعبير عن انفعالاته أو كذبه» [3] ، و التعبير في الحقيقة قائم على الإختيار فالشاعر يختار مادته الصوتية التي يشكّل بها أعماله الإبداعية و يعبّر بها عن ذوقه و ميوله و أحاسيسه. فالمادة الصوتية تلعب دورا كبيرا يتمثل في التعبير عن انفعالات الشاعر و كما أن الشاعر ينفعل فيعبّر كذلك المتلقي يقرأ أو يسمع و ينفعل،

1-مجلة عالم الفكر، ص 125.
2- نفسه، ص 54.
3- أحمد مومن، اللسانيات النشأة و التطور، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، د ت،ص 55.

فالإنفعال لا يرتبط بالشاعر فقط بل بالمتلقي كذلك، و لا يحصل الإنفعال عند المتلقي إلاّ إذا حصل تلاؤم بين هذه العناصر: الأصوات والمعاني والمشاعر فالأصوات بتركيبها وفق نسق ما تشكّل معاني و هذه الأخيرة تبعث في المتلقي مشاعرا و أحاسيس ، فالأصوات « في نظام اللّغة الفنولوجي لا قيمة رمزية لها، بينما هي تثير بعض مشاعر القارئ أو المستمع في فعل كلام محدد مكتوب أو شفهي، بالإتفاق مع المعنى » [1] يعني هذا أن اللّغة تحوي وحدات غير دالة (في ذاتها) لا قيمة لها في ذاتها و لكنها تثير المتلقي إذا وظّفها الشاعر بطريقة يؤدي بها المعنى المراد، فوظيفة الأصوات الحقيقية لا تظهر إلاّ بعلاقتها بالمعنى ، لهذا يعمد الشاعر إلى نسج أصواته على طريقة معينة لينتج معنى ما. ففي قصيدة " عرش الملح" [2] مثلا كرّر الشاعر لفظة البحر مرّات عدة و أصوات هذه اللّفظة المكررة لم تكن اعتباطا بل جاءت لتأدية معنى لخّصه الشاعر في انبهاره

بالبحر لأن فيه كل ما يشتهي، و ينفعل لعظمة هذا البحر و يعبر عنه بكل الألفاظ لكن دلالة البحر تبقى أكبر بكثير لذلك كرّر في كل مرة لفظة " البحر" و اللّفظة تتكرر بأصواتها و إذا تأملنا هذه الأسطر اتّضح لنا الدور الكبير الذي ساهم به حرف " الرّاء " في التعبير عن انفعال الشاعر و تأدية المعنى :

هو البحر . . .

هل يبحر البحر في البجر

لا بحر يمنع بحرا من البحر

يا بحر.

نلاحظ من خلال هذه الأسطر أن " الرّاء" هو الصوت المهيمن في هذا المقطع، و هو صوت مكرّر فيه حركية و تحرّر و انطلاق ، سعى الشاعر بتكراره إلى خلق حالة التوازن، بين ما يشيع

1- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص 110.
2- الديوان، ص 144.

في نفسه من كبت و محاولة تخفيف هذا عبر تكريس صوتي يجدّد حركية النفس و يكسر جمودها كي تنطلق و تتحرّر من أسر الواقع الطاغية التي تعيشها ذات الشاعر، و تكرار حرف الرّاء يشكّل انعتاقا تصاعديا على المستوى النغمي يوازيه انعتاق تدريجي على المستوى النفسي و هذا ما أعطى للقصيدة نظاما يؤسس مناغاة خاصة بين إيقاع القصيدة و تأثير الإيقاع على النفس [1] ، فالشاعر يسير إلى القارئ في " مظاهرة موسيقية تتفق و عالمه النفسي لأنه يريد أن يسمع على البعد الكثيرين " [2] لهذا نجده يترجم انفعاله في نصوصه الشعرية بطريقة جمالية بغية توصيله إلى أكبر عدد من المتلقين و نمثّل لهذا بأسطر من قصيدة " أم الحلي" [3]

ضمي أنامل أمّي على جبهتي . . .

أغرقيني بأية أغنية

خبئيني بأية سنبلة

و انثريني على أيّ تل بأم الحلي*

لألغي خمسين ألف سنة

و أبدأ تشكيل ذاكرتي من جديد

و أحذف كل التضاريس و الأزمنة

منك أنت ابتدأت و فيك انتهيت

و لا وجه يعرفني غير وجهك

فيك رأيت جمال الكآبة

1- ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في " أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، ص ص 114-120.
2- عبده بدوي، دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، دار قباء،دط، القاهرة،د ت، ص 29.
3- الديوان، ص 18.
*- أم الحلي : مسقط رأس الشاعر.

و منك تعلّمت سرّ الكتابة

تعلّمت أحمل رأسي على كتفي

و أمشي على قدمي

و أرحل خلف هضابك.

يتجلى لنا انفعال الشاعر في هذا المقطع بعدما عاد إلى قريته التي عاش فيها مراحل حياته البريئة، فهو يعترف لها بكل ما قدمته له، ففيها رأى الجمال و تعلّم الكتابة و قبلها تعلّم المشي بكل اعتزاز و فخر، فهو يريد بعد هذه الزيارة أن يبدأ تشكيل ذاكرته من جديد و يلغي كل السنين التي قضاها خارج قريته، و يحذف كلّ التضاريس و الأزمنة، منها يريد الإبتداء من جديد و فيها يكون المآل و النهاية ، و لو أسقطنا هذه الصورة على المتلقي لوجدناه ينفعل بقراءتها لأن كل متلقي

تربطه علاقة حميمية بمسقط رأسه، لهذا تأثيره يكون أكبر و يشغل مساحة أوسع لما تحمله هذه المقطوعة من قيم إيحائية ووجدانية، و الشاعر هنا « يحاول أن يعيننا على تمثل الإنفعالات الخاصة أثناء قراءة العمل بكل ما يمكن من وسائل تستطيع أن تتعاون في تشكيل أصوات كلماته على نحو يتناسب مع انفعالاته المثارة » [1] .

ب ـ الوظيفة الإنطباعة: عندما نقرأ هذه الأسطر من قصيدة " الغريب" [2]

أضاءت النور للعشاق

فاقتربوا حتى تمازجت الأصال

و الشّفق

قرّبت وجهي

إلى أنوار شرفتها

1- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 217.
2- الديوان، ص ص 63-64.

فكاد وجهي

ـ من الأضواء ـ

ينبثق !

قرّبت . . .

قرّبت . . .

حتى كدت أحرقها

فقلت ألمسها سرا

و أحترق !.

لابد أن نحسّ من خلال تكرار لفظة " أحترق" و " أقترب" أن الشاعر يعاني جرّاء هذه المسافة

التي (ناءت) فصلت بينه و بين حبيبته التي ناءت عنه و كلّما حاول الإقتراب كاد أن يحترق، فالشاعر بين نارين نار النأي و نار الإحتراق التي كلّما حاول الخروج من الأولى عن طريق الإقتراب وقع في الثانية و الأصوات المكونة للفظتين متشابهة تقريبا و هي على وزن " افتعل"، و الصوت الذي يشدّ الإنتباه في هذا المقطع هو " القاف " و هو صوت مجهور و فيه قوّة ، و الشاعر هنا أحسن التعامل مع هذا الصوت الواضح في السمع، و مهما يكن من أمر فإن المتلقي « لا تحرّك أحاسيسه أصوات طارئة لا تكون ناتجة عن تجانس بينها و بين المشاعر التي تعبّر عنها» [1] المتلقي يأخذ انطباعا على النص الشعري فإذا أحسن الشاعر في توظيف الأصوات المعبرة عن مشاعره يأخذ المتلقي انطباعا حسنا و تتحرّك أحاسيسه اتجاه النص.

جـ ـ الوظيفة الشعرية:

تتعلق الوظيفة الشعرية بالنص الشعري في حدّ ذاته، و هناك معيار لساني تجريبي للوظيفة

1- مجلة عالم الفكر، ص 119

الشعرية و يتمثل هذا المعيار بالنظر إلى محورين أساسيين للممارسة اللسانية و هما: محور الإختيار و محور التأليف ، إذ يستند الإختيار إلى التماثل أو التشابه أو الإختلاف في حين يستند التأليف إلى ربط الوحدات اللسانية المنتقاة في متوالية لسانية ، بيد أن الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التماثل من محور الإختيار على محور التأليف و لهذا يتحوّل التماثل إلى أداة و وسيلة تسهم في تأليف المتوالية اللسانية [1] . فالأديب واع غاية الوعي عند ممارسته لعمله الإبداعي لذلك ينحو إلى توظيف لغته بطريقة جمالية تبيّن لنا مدى إدراكه للعمل الذي يقوم به فهو يربط بين وحدات تبدو لناظرها متباعدة و متضادة أحيانا لكنّه يجمع بينها بطريقة جمالية تجعل المتلقي يتساءل كيف فعل هذا ؟ فخيال الشاعر الخلاّق يصنع تحفا مادتها الكلمات ، يقوم الشاعر بنحتها وفق ما يبلّغ به رسالته فتصل المتلقي في ثوب بديع يخطف الأبصار و يأسر القلوب ، و للتوضيح أكثر هذا المثال من

قصيدة " نجوى الشاطئ المكسور" [2]

لم أقترف خطأ في الحب

تغفره

أحببت حتى انتهى في الحبّ

غفراني

هوّمت في البرّ

حتى ذاب في جسدي

و كنت لي

النبع في أعماق عطشان

.

1- ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في " أنشودة المطر" للسياب ، ص 70.

2- الديوان، ص 92.

يقدم الشاعر لنا في هذه الأسطر صورة شعرية جمالية متماسكة و متلاحمة فالأسطر كلّها ساهمت في بناء معنى واحد ـ و هذا ما يسمى بالوحدة العضوية ـ و عبّر من خلال ترديد لفظة الحب على مدى معاناته، و الشعراء كلّهم أبدعوا قصائد في الحب. فالموضوع مكرّر عبر العصور و لكن ما يجعل قصيدة تتمايز عن الأخرى هو طريقة التعامل مع الذخيرة اللغوية من أجل الكتابة في موضوع ما، و عاشور فنّي في هذا المثال وظّف جميع عناصر الطبيعة من برّ و نبع و جسد و ربط بينها بطريقة ذكية ذاب فيها البرّ في الجسد و تحول الحب إلى نبع في أعماق عطشان، و بكل هذه العلاقات التي بناها الشاعر بين عناصره ظهر المعنى في صورة شعرية جمالية، و ما يلاحظ كذلك على الأسطر الأولى من هذا المثال أن الشاعر كرّر لفظة " الحب" مقرونة بالغفران لأنها سنام المعنى، فالموضوع كلّه قائم على هذه اللفظة التي هندسها الشاعر بطريقة جذّابة لافتة للإنتباه حيث

ختم بها مرتين وابتدأ بها مرّة و كل الأسطر الأخرى جاءت متمّمة لهذا المعنى ، فالشاعر بريء لم يرتكب خطأ في الحب يدفعه إلى طلب العفو و الصفح فهو أحبّ و هوّم من أجل الحب و لكنه استفاد في نهاية المطاف لأن الحب كان له نبعا في أعماقه رواه من الضمأ. و كما هو معلوم أن الأمر يتعلّق في الشعر " بتوضيح بعض خلجات النفس بطريقة جلية، و بإعادة بناء معدل لها يمكن تلقيه من خلال جسد الكلمات. . . و المهمة الخاصة للشعر هي أن يقدم مكانا تتلقى فيه أوضح الكلمات بأغمض المواقف " [1] و نفرّق هنا بين الشكل و الجوهر فالشكل هو مجموع العلاقات التي تربط بين العناصر الداخلية للنص الإبداعي، ووجود هذه العلاقات هو الذي يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللغوية التي تبني كلّها وظيفة إجمالية تتمثل في الصورة الشعرية للنص الأدبي، فالشاعر لا يعدّ كذلك لأنه فكّر أو أحسّ و لكن لأنه عبّر، و هو ليس مبدع أفكار بل مبدع كلمات، و كل عبقريته

1- جون كوين، النظرية الشعرية، تر: احمد درويش، ج1، دار غريب، دط، القاهرة، 2000 ، ص 47.

تكمن في اختراع الكلمة و حسن الربط بينها و بين بقية الوحدات لأداء وظيفة عامة توسم بالوظيفة الشعرية.

5/ أبعاد البناء الصوتي في القصيدة :

إن الأصوات تنسجم مع بعضها البعض مشكلة البناء الصوتي أو هيكل القصيدة و لكي نتمكن من دراسة المحتوى الصوتي للنّص الشعري لابد أن ننظر في أبعاد هذا البناء و هناك طرق كثيرة في ذلك نقترح منها ما يلي:

أ ـ الوحدات الصوتية:

تعدّ الوحدات الصوتية طاقة كامنة في اللّغة يستغلّها « الشعراء و غيرهم من مصممي اللّغة الجميلة أو الفنية. . . و هذه الطاقة الصوتية / الدلالية لا تخالف المبدأ اللّساني العام أنّ العلاقة بين الوحدة

اللّغوية و أصواتها علاقة اعتباطية، أما في اللغة الشعرية فكثيرا ما يختفي هذا المبدأ حين ينصهر الشكل مع المضمون و اللفظ مع المعنى و الصوت مع الدلالة » [1] فالشعراء يفجّرون طاقة الأصوات في أعمالهم فهم دائما يختارون نسيجهم الصوتي بعناية يعمدون من خلالها إمتاع المتلقي بالأصوات و الدلالة ، و الشاعر واع بما يقوم به فهو يهندس قصيدته وفق مخطط مرسوم في ذاكرته ، ففي الشعر لا وجود للإعتباطية ، فالكل يذوب في قالب واحد من أجل صنع هيكل للقصيدة (الشكل، المضمون، اللّفظ ، المعنى، الصوت ، الدلالة) و الشاعر الحاذق يتعامل مع الوحدات الصوتية بطرق مختلفة ليصوّر لوحة إبداعية فمثلا نجده يكرّر صوتا معينا ليعبّر عن حالته النفسية أو ليخلق جوا معينا عن طريق الموسيقى التي يصنعها تكرار ذلك الصوت. و هذا مثال من قصيدة " الوردة و السيف " [2]

1- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب،دط، القاهرة، 2002 ،ص 22.
2- الديوان، ص 72.

بأفق سبع سموات بلا عمد

بقبلة جمعت شطآن بسمتنا

و أرسلت دفأها شمسا إلى الأبد.

فهنا كرر الشاعر صوت" السين" خمس مرات و كرر صوت " الشين" القريب منه مرتين، و كما هو معروف صوت السين مهموس يعبّر عن الهمس و السكون وظّفه الشاعر هنا للتعبير عن جوّ هادئ تسوده السكينة و الهناء و يتجلى ذلك في الألفاظ (سموات ، بسمة ، شمس) فنقل لنا الصورة بكل أبعادها سماء في كبدها شمس) و يبعث هذا على الإبتسامة و الفرح، و لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معان بذاتها و لكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في سياق معيّن « يصبغها بلونها بالإضافة إلى لونها و طبيعتها النطقية و السمعية »[1] فنفس

الأصوات يمكن أن تحمل معاني مختلفة حسب السياق الذي ترد فيه ، فالصوت يقع في سياق و منه يكتسب معناه ، و السياقات لا يمكن حصرها خاصة في الشعر لهذا نجد الصوت يحمل دلالة مغايرة اكتسبها من السياق الذي ورد فيه.

و الألفاظ كذلك تحوي أصواتا و عندما تتكرر أو تذكر في سياق ما توحي و تسهم في خلق الصورة المرجوة، و الألفاظ تقسّم إلى نوعين: « ألفاظ مفردة تحاكي صوتيّا بعض الأصوات . . . في الطبيعة حتى و هي معزولة منفردة عن كل سياق . . . و هناك كلمات لا تنطبق عليها الخاصية الصوتية، أي أنّها لا تحاكي و لا حتى توحي بدلالة تصويرية عندما تكون منفردة منعزلة عن أي سياق و لكن عندما يوظّف الشاعر هذه الألفاظ في سياق شعري فإنّه يبثّ فيها تجسيدا للصورة الشعرية و يصهر فيها مدلولها الطبيعي و مزيلا لحاجب الإعتباطية و رمزه »[2] فالشاعر يوظّف الألفاظ في شعره مرة منعزلة عن السياق محاكية لأشياء في الطبيعة.

1- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية ، ص 30.
2-المرجع نفسه، ص 33.

و من قصيدة " عرش الملح"[1] هذا المثال:

إنّه المد و الجزر

و المدّ و الجزر

إلى الأبد

ردّد الشاعر لفظتا المد و الجزر للدلالة على حركة البحر غير المتوقفة فهاتين اللفظتين حاكتا حركة طبيعية هي حركة البحر و تحمل اللفظتين معنا واحدا لا يحتاج إلى سياق لتوضيحه ،فهو كرّر اللفظتين و هذا ما يدل على الحركة و ما يدل على تواصل هذه الحركة هوإيراد جملة " إلى الأبد" ، هذا بالنسبة للمحاكاة أمّا في غيرها فهو يورد الألفاظ في سياق ما حيث لا تحاكي الطبيعة و إنّما توحي بدلالة معينة، و من قصيدة " نجوى الشاطئ المكسور " [2] هذا المثال:

من نسمة

أستعيد الأرض قاطبة

فكل ساقية في الأرض

شرياني

و كل صفصافة في الأرض

عاشقة

و كل أشجان أهل الأرض

أشجاني

إن لم تجد فسحة في الكون

تسكنها

1- الديوان، ص 145.
2- المصدر السابق ، ص ص 94-95.

فاسبح مع الناس

في أعماق وجداني

كرّر الشاعر في هذه الأسطر لفظة " الأرض" التي في كل سياق تكتسب معنى مختلف، فهنا الأرض صارت من ممتلكات الشاعر الشخصية فهو من نسمة يستعيد كلّ الأرض و كل ما فيها من سواقي هي شرايين له فعوض أن تحويه هذه الأرض احتواها هو فالأرض و أهل الأرض يسكنون داخله، فما عاد هو يسكن الأرض و لكنّها الأرض تسكن فيه. و ما يؤكد هذا قوله " إن لم تجد فسحة في الكون تسكنها فاسبح مع الناس في أعماق وجداني ، أي تحوّل إلى أرض و الناس تسبح في أعماقه فتكرار لفظة الأرض توحي بمدى تعلّق الشاعر بالأرض ، و التي نرجّح أن تكون" الوطن" فهو يحب الأرض و أهل هذه الأرض، لهذا حملها في نفسه و أعماق وجدانه،

فتكرارها أكّد المعنى و زاد المشهد إيحاء و تصويرا في هذا التركيب الشعري.

نخلص من كل هذا إلى أنّ " اللّغة ليست محايدة، و أنّ الشاعر ينجح في تقديم هيكل موسيقي عن طريق العزف الجيّد على الآلات المسماة الحروف داخل سياقاتها المعبّرة " [1] فالشعر المعاصر لم يعد مجموعة من الأصوات تتحول إلى مجموعة من الأبيات أو الأسطر فهو يحتاج إلى هندسة بنائية تتوافق مع مضامينه في ضوء الرؤية المعاصرة. لهذا فدراسة الصوت تشكل اللّبنة الأولى للنص و من خلال تضافر الأصوات تتشكل الكلمات و من تضافر الكلمات تتشكل الجمل و من تضافر الجمل تتشكل الصور و هكذا نجد " الدلالة الكلية التأويلية تفض لنا غشاوة النص و تكشف جوانبه الكلية المطروحة في القصيدة بداية من ا لصوت إلى النص "[2] البناء الصوتي للقصيدة هو بناء مقصود لا اعتباطية فيه، و الشاعر يملك اللبنات المكوِّنة للنص و هي الأصوات فيبنيها بطريقة خاصة و ذلك بوعي منه.

1- عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، ص 132.

2 مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، الإسكندرية، 2002،ص 268.

الفصل الثاني : الأثر الإيقاعي للأنماط الصوتية في ديوان زهرة الدّنيا

1 ـ القافية

2 ـ المقاطع الصوتية

3 ـ الترصيع

4 ـ التجنيس

5 ـ التكرار

6 ـ التوازي

1 / القافية:

يعرّفها علماء العروض بأنّها « المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كلّ بيت» [1]. أي أن الشاعر ملزم على إعادتها في سائر الأبيات وذلك بإعادة حروفها و كذا حركاتها و سمّيت القافية بهذا الإسم لأنّها « تقفو الأبيات أي تكون بآخرها ... و هي عبارة عن وحدة صوتية مطّردة إطّرادا منظّما في نهاية الأبيات » [2] فهي بهذا تعدّ فواصلا موسيقية متوقعة من طرف السامع أو القارئ للشعر العربي القديم، فقوافي الشعر العمودي متوقعة تحدّدها قافية البيت الأول التي يلتزم بها الشاعر في كل القصيدة هذا عن الشعر العمودي، أما فيما يخص الشعر المعاصر (الحر) فالكلام عن القافية مختلف حيث لا يمكن أن نجد قانونا محددا يحكم نظام القافية في الشعر العربي المعاصر، على الرغم من محاولات بعض

الباحثين، الوصول إلى مثل ذلك القانون و الإطمئنان إليه فالقافية في هذا الشعر لا تخضع على غرار العناصر الشعرية الأخرى لنسق قبلي و إنّما يحكمها جو القصيدة الداخلي و إيقاعها الذي لا يكشف عن نفسه إلاّ بعد أن تكتمل القصيدة و معنى هذا الكلام أنّ في الشعر المعاصر تتعدد القوافي، و إذا تكررت يكون تكرارها بصورة محدودة جدا، و الشاعر المعاصر يعمل جاهدا على عدم تحقيق أفق انتظار المتلقي ، بمعنى أنه يفاجئه دائما بقافية مختلفة غير متوقعة، و كل هذه التحولات في القافية يحقق للقصيدة جمالية اللّعب على صعيد أفق انتظار المتلقي و إلى جانب هذه الوظيفة فإن التنوع القافوي يكسّر رتابة الإيقاع و يجعل القصيدة تنبض بنغمات موسيقية متنوعة [3] ، و ما يمكن قوله عن القافية كذلك « أنها ظاهرة بالغة التعقيد لها وظائفها المختلفة كالتطريب و ذلك بإعادة الأصوات و من الناحية الجمالية فترجع أهميتها إلى وظيفتها الوزنية باعتبارها تشير إلى ختام كل

1- عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2000،ص 54.
2- محمد مصطفى أبو شوارب، علم العروض و تطبيقاته، دار الوفاء، ط1،الإسكندرية، 2004، ص 162.
3- ينظر، صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص ص 63-64.

سطر ، و أهميتها الكبرى تكمن في كون أنّ لها معنى و أنّها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للناتج الشعري فالكلمات تقرن بعضها بالبعض الآخر بالقافية» [1] فللقافية وظائف متعددة لا حصر لها فهي لم تأتي لملئ الفراغ و إنّما تساهم بشكل كبير في صنع إيقاع القصيدة العام . و إذا نظرنا في أمر القافية عند عاشور فنّي وجدناها ذات أنساق مختلفة ـ ضمن القصيدة الواحدة- ممّا يجعل القافية كائنا متحولا باستمرار ، و من قصيدة " إقترابات" [2]هذا المثال:

و أضمّخ كل الدقائق بالحزن

0 / 0 /

ثم أرتّبها كالعراجين ثانية ثانيه

0 / / 0 /

و أسمع كلّ البلاد التي أتقنت لغة الحزن ـــــ

0 / 0 /

و الهيمان ... و أضفرها في عراجين ساقية

0 / / / 0 /

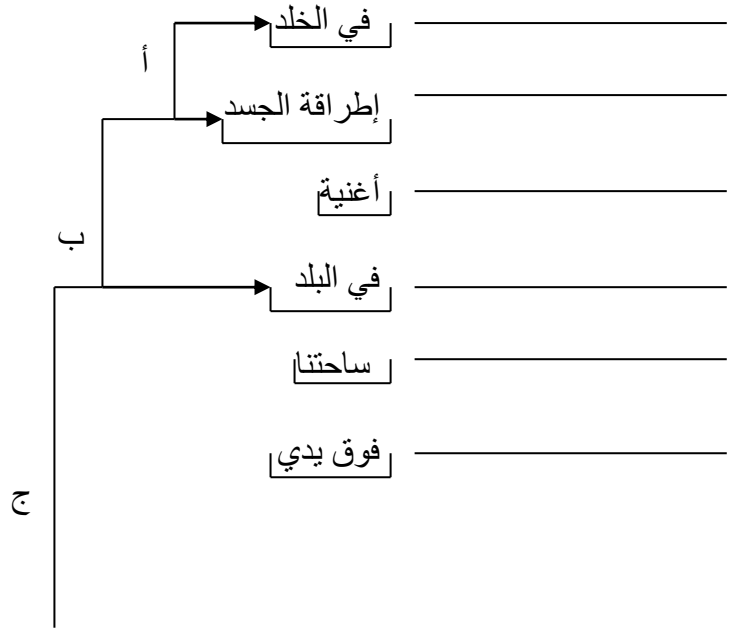
بين حلمي و بين اقترابي إلى نخلة نائيه _____

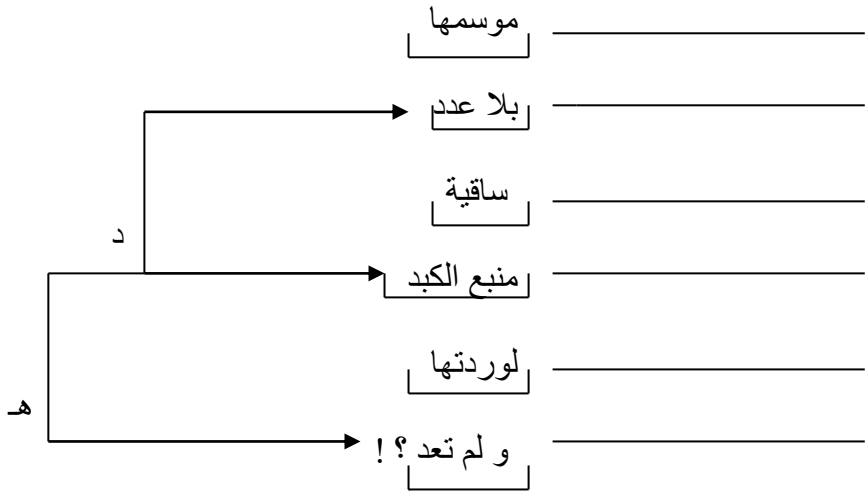
0 / / 0 /

ففي هذه الأسطر تعددت القوافي و تكررت و لكنها لم تتوالى، فهناك ما يمكن أن نسميه تناوبا بين قافيتي (حزن / 0 / 0 و / 0 / / 0)، و هذا الأخير أكسب القصيدة إيقاعا منتظما ساهمت في عزفه هذه القوافي المكررة.

1- رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص 167.
2- الديوان، ص 39.

و نأخذ مثالا آخر من قصيدة " الوردة و السيف " [1] ، و سنرى في هذا المثال كيف كرّر عاشور فنّي قافية واحدة و لكن بطريقة مميزة حيث أنّه مرّة تتوالى القوافي و مرّة تفصل بينها قافية واحدة مغايرة أو عدّة قواف مختلفة كما يظهر فيما يلي :





و ما يلاحظ على هذا المقطع أن القافية فيه شكّلت فسيفساء من خلال تتاليها تارة و تناوبها تارة أخرى ففي الجزء" أ" جاءت متتالية و في "ب" فصلت بينها قافية واحدة و في "ج" فصلت بينها ثلاث قواف مختلفة و في "د" و "هـ" فصل بينها قافية واحدة فعاشور فنّي دائما كما رأينا في

1- الديوان، ص 71.

المثال يعود إلى القافية التي انتهى بها السطر الأول من القصيدة فمهما عدّد من قوافيه إلاّ أنه يعود دائما إلى تلك القافية برويّها و هذا ما أكسب القصيدة إيقاعا خاصا مميزا أحدثه حرف الروّي المجهور و تجدر الإشارة إلى أنّ هذا المقطع حوى عدّة قواف مطلقة و هذا لأنها « أوضح في السمع و أشدّ أسرا للأذن لأن الروّي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد و تشبه حينئذ حرف المد و من المقرر في علم الأصوات أنّ حروف المد أوضح في السمع من الحروف الأخرى» [1] .

مثال 03: من قصيدة " شمس الأصيل" [2]

سلام سلام°

عيون يعشش فيها الحمام°

و زغرودة في رحم الأمِّ منذ ثلاثين عام°

في هذه الأسطر من القصيدة توالت القافية في الأسطر الثلاثة متتابعة و هذا نادرا ما يحدث في قصائد عاشور فنّي و الرّاجح أنّه فعل هذا لأنّ المعنى طلب هذه القافية، فهي ساهمت في صنع لحمة معنوية للقصيدة يشعر بها المتلقي للوهلة الأولى من القراءة.

و آخر مثال نأخذه: من قصيدة " عرش الملح" [3]

ليس للبحر صاحبة

ليس للبحر والدة

ليس للبحر من والد أو ولد°!

ليس للبحر جنسية أو بلد°!

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 281.
2- الديوان، ص 125.
3- المصدر نفسه، ص 144.

ليس للبحر فاكهة

ليس للبحر آلهة . . .

لا و لا هو فرد صمد°!

ليس للبحر كمية أو عدد°!

ما يمكن أن نقوله عن هذا المقطع أنّ القافية فيه ترتّبت وفق نظام مقصود ، فكل سطرين متتاليين حملا قافية واحدة. و الملاحظ كذلك أنّ بعض قوافي هذا المقطع جاءت مقيدة فالشاعر حاول من خلالها تضييق الدائرة التي تحوي البحر، فالشاعر عمد إلى تقييده و إبعاد كل شيء خارج عنه، فهو كيان مستقل لا والدة له و لا صاحبة و لا ولد و لا حتى جنسية أو بلد، و من خلال كل الأمثلة السابقة نخلص إلى أنّ القافية « ظاهرة موقعية » [1] تتكون من «عدّة أصوات تتكرر في

أواخر الأسطر . . . من القصيدة و تكررها هذا يكوّن جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة»[2].

2 / المقطع الصوتي:

عرّفه علماء الأصوات بأنّه: « نوع بسيط من الأصوات التركيبية في السلسلة الكلامية فهو وحدة صوتية أكبر من الفونيم و يأتي بعده من حيث البعد الزمني في النطق و البعد المكاني في الكتابة » [3] ، و كل باحث يحتاج في تقسيمه للكلام إلى المقاطع الصوتية فعليها تنبني الأوزان الشعرية و بها نعرف نسيج الكلمة في لغة من اللّغات، و حسب إبراهيم أنيس المقاطع الصوتية نوعان:

1- محمد العمري ، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشكل، الدار العالمية للكتاب، ط1، 1990، ص 69.
2- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص 246.
3- عصام نور الدين، عالم الأصوات اللغوية (الفونيتيكا)، دار الفكر اللبناني، دط،دت، ص 189.

« متحرك" open " و ساكن" closed " و المقطع المتحرك هو الذي ينتهي بصوت ليّن قصير أو طويل أما المقطع الساكن فهو الذي ينتهي بصوت ساكن »[1]

و أنواع النسيج في المقاطع العربية خمسة فقط و هي: [2]

أ ـ المقطع القصير: يتكون من صوت صامت و حركة قصيرة و يرمز له بالرموز العربية ص ح

ب ـ المقطع المتوسط : و هو ذو نمطين الأوّل: صوت صامت + حركة قصيرة + صوت صامت (ص ح ص) الثاني: صوت صامت + حركة طويلة (ص ح ح).

جـ ـ المقطع الطويل : و هو ذو ثلاثة أنماط :

1 ـ صوت صامت + حركة قصيرة + صوت صامت + صوت صامت (ص ح ص ص)

2 ـ صوت صامت + حركة طويلة + صوت صامت + صوت صامت (ص ح ح ص ص)

3- صوت صامت + حركة طويلة + صوت صامت (ص ح ح ص)

و تكرّر بعض هذه الأنساق الصوتية أو المقاطع في الشعر، يكسب القصيدة إيقاعا مميزا، فائتلافها أو اختلافها يكوّن إيقاعا يتحول على الدوام. و سنقوم في هذا المقام بتحليل المقطع الأوّل ـ مقطعيا ـ من قصيدة " نجوى الشاطئ المكسور " [3] لنستبين من خلال المقاطع الصوتية المكوّنة لهذا المقطع الشعري الأنساق الصوتية (المقاطع) الأكثر ترددا

لا البحر بحري

[ص ح ح] [ص ح ص + ص ح] [ص ح ص + ص ح ح]

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1999، ص 131.
2- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، دط، القاهرة، 2000، ص 210.
3- الديوان، ص 91.

و لا الشطآن شطآني

[ص ح + ص ح ح] [ص ح ص + ص ح ح + ص ح] [ص ح ص + ص ح ح + ص ح ح]

ما بيننا غير أحزان بأحزان

[ص ح ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ح] [ص ح ص + ص ح] [ص ح ص + ص ح ح

+ ص ح ص] [ص ح + ص ح ص + ص ح ح + ص ح]

له عباب
[ص ح + ص ح] [ص ح + ص ح ح + ص ح ص]

و خلجان مكسّرة

[ص ح + ص ح ص + ص ح ح + ص ح ص][ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح

+ ص ح ص]

و لي عبابي

[ص ح + ص ح ح] [ص ح + ص ح ح + ص ح ح]

و أمواجي

[ص ح + ص ح ص + ص ح ح + ص ح ح]

و خلجاني

[ص ح + ص ح ص + ص ح ح + ص ح ح]

أفرطت في الشوق

[ص ح ص + ص ح ص + ص ح] [ص ح ح] [ص ح ص + ص ح]

حتى كدت أغرقه

[ص ح ص + ص ح ح] [ص ح ص + ص ح] [ص ح ص + ص ح + ص ح + ص ح]

شوقا إليه ليرويني

[ص ح ص + ص ح ص] ص ح + ص ح ص + ص ح] [ص ح + ص ح ص + ص ح ح

+ ص ح ح]

فأظماني

[ص ح + ص ح ص + ص ح ح + ص ح ح]

و لنوضح الأمر أكثر نستعن بالجدول التالي:

المقاطع / الأسطر	مقطع قصير (ص ح)	مقطع متوسط من نوع (ص ح ح)	مقطع متوسط من نوع (ص ح ص)
س 1	1	2	2
س2	2	4	2

س 3	4	4	5
س 4	1	3	1
س 5	1	4	4
س 6	3	2	0
س 7	2	1	1
س 8	2	1	1
س 9	1	2	3
س 10	1	4	3
س 11	3	3	4
س 12	2	1	1
المجموع	25	28	27

يكشف هذا الجدول أنساقا ثلاثة من المقاطع تتواتر داخل هذا المقطع الشعري ، فهناك المقطع القصير (ص ح) و المقطع المتوسط بنمطيه (ص ح ح ، ص ح ص) و الملاحظ كذلك أنّ عدد تواتر هذه الأنساق المقطعية كان متقاربا حيث تردّد المقطع " ص ح " 28 مرّة في 12 سطرا في حين تردّد المقطع" ص ح ح " 25 مرّة أمّا المقطع " ص ح ص " فتردّد 27 مرّة ، و هذا ما جعل الإيقاع يعيش نوعا من الإستقرار ، فالشاعر وضع نفسه و البحر في ميزان واحد ، استقرّت كفّتاه

في مستوى واحد نسبيا، بعدما ملك الشاعر كل ما للبحر، من أمواج و عباب و خلجان، و ما يمكن استخلاصه أيضا أنّ غالبية الأسطر انتهت بالمقطع " ص ح ح" أي صوت ساكن + صوت ليّن طويل، و هذا يعني أنّ قافية هذه الأسطر مطلقة و اختارها الشاعر لأنّها أكثر وقعا على السامع.

و يمكننا أن نستثمر هذه التقسيمات المقطعية في دراسة حركية الإيقاع.

حركية الإيقاع:

الحركة هي عكس السكون و إذا قلنا أنّ للإيقاع حركية هذا يعني أنّ الإيقاع متغير و غير ثابت له حركة تتسارع و تنخفض حسب ما يريده و هي في نظر تبرماسين « خط إيقاعي ذو سرعة متميزة إمّا بالثقل أو الخفة في نظام متعاقب خلال زمن و يجسد صورا فنية مختلفة أو متكررة و مرتبة بشكل يعتمد على مبدأ المعاودة و على توالي الأنغام »[1] و الحركة التي يصنّف

فيها الشعر هي الحركة الدائرية و كأنّ الشعر ذرات تدور حول نواة و يصح ذلك إذا اعتبرنا الأسطر ذرّات و موضوع القصيدة نواة، و المعروف عند الكل أن الأشياء تتحرك بالحرارة و كل شيء حي يتحرك فيه حرارة، و حرارة القصيدة تتمثل في جملة الأحاسيس التي ينقلها الشاعر إلى المتلقي من خلال أعماله الإبداعية التي ما هي سوى محاكاة لبعض إيقاعات و حركات الطبيعة و الفرق بينها و بين ما تحاكيه هو كونها مشحونة بالأحاسيس و الإنفعالات الممزوجة بالخيال النابع من عمق التجربة الإنسانية للفنان المبدع، و هذه الحركة الإيقاعية الناتجة عن الأحاسيس الملتهبة هي ذات عدوى متنقلة تؤثر في الآخر الحسّاس الذي يشعر و يتأثر بكل ما هو جميل، و متى تحقق ذلك أي حصل التوافق بين نفسية الشاعر و ذوق المتلقي يكون إيقاع القصيدة قد حقّق نجاحا و استجابة للطرفين، الباث و المتلقي.

1- عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 278.

و لحركية الإيقاع ثلاثة مبادئ تقوم عليها هي: الثقل (بطئ في الحركة الإيقاعية) و الخفة (سرعة الحركية الإيقاعية) و السكون (ثبات الإيقاع).

و لدراسة الحركة الإيقاعية في شعر عاشور فنّي ارتأينا تطبيق طريقة نعتمد فيها على الإحصاء و التحليل، و نقوم فيها أساسا على عدّ المقاطع الصوتية القصيرة فالمتوسطة فالطويلة و كل عدد من المقاطع نضربه في عدد افتراضي، إذ يعتبر المقطع القصير في سرعته ضعف الطويل كما يعتبر الطويل مساويا في سرعته تقريبا للمتوسط . فعلى سبيل المثال إذا أعطينا رقما افتراضيا للقصير ـ مثلا ـ "6". فإنّ المتوسط يكون رقمه "3" و الطويل "2" ثم بعد ذلك نضرب في الأعداد المذكورة سابقا و نجمع بعد الضرب ثم نقسم النتيجة على مجموع المقاطع في الجزء الواحد و بهذه العملية نحصل على نسبة السرعة الإفتراضية لكل جزء [1] . و بعد هذا الطرح

النظري نشرع في عملية التطبيق و اخترنا كنموذج لهذا قصيدة " على العتبة "[2].

وقفت على عتبات القصيدة . . .

[ص ح + ص ح ص + ص ح][ص ح + ص ح ح][ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح][ص ح + ص ح ح + ص ح]

مرّت جميع القوافل

[ص ح ص + ص ح ص][ص ح + ص ح ح + ص ح][ص ح + ص ح ح + ص ح ص]

و اخترقتني الرّماح

[ص ح ص + ص ح + ص ح + ص ح ص + ص ح ح] [ص ح + ص ح ح + ص ح]

و لم أمتلك بعد إذن الدّخول

1- ينظر، عبد الرحمان تبرماسين، المرجع السابق،ص ص 279-283.
2- الديوان، ص ص 78-79.

[ص ح + ص ح ص] [ص ح ص + ص ح + ص ح ص][ص ح ص + ص ح][ص ح ص + ص ح]

و هبّت رياح على شجر البال

[ص ح + ص ح ص + ص ح ص][ص ح ح + ص ح ص][ص ح + ص ح ح][ص ح + ص ح + ص ح][ص ح ص]

فانتبهت نبتة من طفولتها

[ص ح ص + ص ح + ص ح + ص ح ص] [ص ح ص + ص ح + ص ح ص][ص ح ص] [ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ح]

ثمّ قالت:

[ص ح ص + ص ح][ص ح ح + ص ح ص]

أحبّك يا نهر من نبع في الفؤاد

[ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح][ص ح ح][ص ح ص + ص ح][ص ح ص]

[ص ح ص + ص ح + ص ح ص][ص ح ح][ص ح + ص ح ح + ص ح]

إلى وردة في اتساع السهول°

[ص ح + ص ح ح][ص ح ص + ص ح + ص ح ص][ص ح ح][ص ح + ص ح ح +

ص ح][ص ح + ص ح ح ص]

و من غيمة في خريف بعيد

[ص ح + ص ح ص][ص ح ص + ص ح + ص ح ص][ص ح ح][ص ح + ص ح ح +

ص ح ص][ص ح + ص ح ح + ص ح ص]

إلى مطر قادم بالفصول

[ص ح + ص ح ح][ص ح + ص ح + ص ح ص][ص ح ح + ص ح + ص ح ص]

[ص ح ص + ص ح + ص ح ح ص]

أحبّك في قطرة ندى

[ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح][ص ح ح][ص ح ص + ص ح + ص ح]

[ص ح + ص ح ح].

و أحبّك حين تنام الحقول

[ص ح + ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح][ص ح ح + ص ح][ص ح + ص ح ح +

ص ح] [ص ح + ص ح ح ص]

و أصحو على لمسة منك توقضني

[ص ح + ص ح ص + ص ح ح][ص ح + ص ح ح][ص ح ص + ص ح + ص ح ص]

[ص ح ص + ص ح][ص ح ح + ص ح + ص ح + ص ح ح]

كلّما أغرقتني عيون الطبيعة في

[ص ح ص + ص ح + ص ح ح][ص ح ص + ص ح + ص ح ص + ص ح ح][ص ح +

ص ح ح + ص ح][ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح][ص ح ح]

لحظة من ذهول . . .

[ص ح ص + ص ح + ص ح ص][ص ح ص][ص ح + ص ح ح ص]

وقفت على آخر العتبات . . .

[ص ح + ص ح ص + ص ح][ص ح + ص ح ح][ص ح ح + ص ح + ص ح]

[ص ح + ص ح + ص ح ح + ص ح]

و لم يأذن الشعر لي بالدخول

[ص ح + ص ح ص][ص ح ص + ص ح ص][ص ح ص + ص ح][ص ح ح]

[ص ح + ص ح + ص ح ح ص]

قبل العملية الإحصائية نقسّم القصيدة إلى 4 أجزاء، الجزء الأول من السطر1 إلى السطر 4 ،

و الجزء 2 من السطر 5 إلى السطر 9 و الجزء 3 من السطر 10 إلى السطر 14 ، و الجزء 4

و الأخير من السطر15 إلى السطر 18.

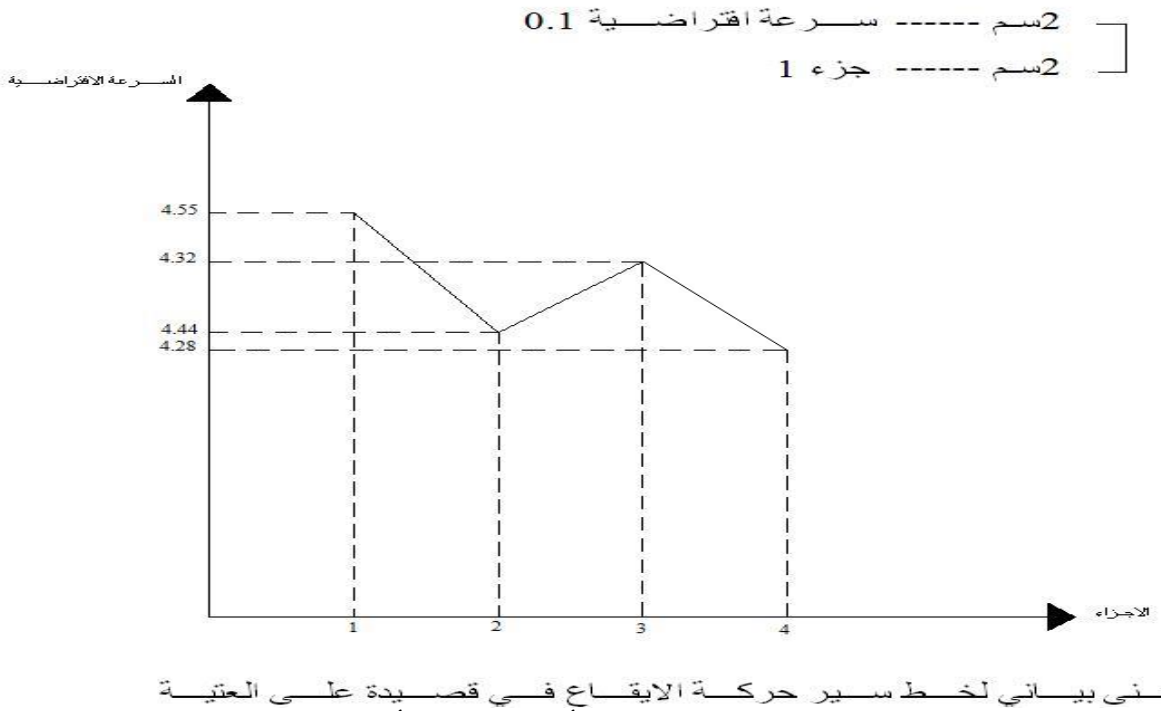
و من خلال الدراسة الإحصائية لمختلف المقاطع التي تتشكل منها هذه القصيدة تحصلنا على

الجدول التالي:

الأجزاء	المقاطع القصيرة ص ح عددها × 6		المقاطع المتوسطة ص ح ، ص ح ص عددها × 3		المقاطع الطويلة ص ح ح ص عددها × 2		المجموع بعد الضرب	السرعة الافتراضية
1	21	126	18	54	1	2	182	4,55
2	25	150	28	84	2	4	238	4,32
3	29	174	28	84	2	4	262	4,44

4,28	180	6	3	60	20	114	19	3

و سنحوّل هذا الجدول إلى منحنى بياني نمثل فيه السرعة الافتراضية بدلالة الأجزاء معتمدين في ذلك على السلّم الآتي:



منحنى بياني لخط سير حركة الايقاع في قصيدة على العتبة

و يظهر من خلال المنحنى أن سرعة حركية الإيقاع كانت عالية جدا في الجزء الأول حيث بلغت سرعتها الإفتراضية 4,55 ، و ما جعلها تتسارع هو احتواء الجزء الأول على عدد كبير من المقاطع القصيرة (21 مقطعا) ، و إذا ما قارنا هذا بنفسية الشاعر فسنجده مستعجلا للدخول بعد أن وقف على العتبة و بينما هو كذلك مرّت جميع القوافل مسرعة و اخترقته الرّماح ، و لفظة اخترق تدل على شدة السرعة في الاختراق ، و هو لم يمتلك بعد إذن الدخول ، أمّا عن حركة الإيقاع في الجزء الثاني فقد كانت متباطئة و هذا ما نلمحه من خلال الرسم البياني، و هذا التباطئ سببه العدد الكبير للمقاطع الطويلة و المتوسطة التي إذا ما جمعناها نحصل على 30 مقطعا، و إذا ما ربطنا هذا بحالة الشاعر النفسية نجد أن هذه الحركية تعكس لنا حالته تماما، فهو ينقل لنا صورة بكل تؤدة و رويّة، حيث وصف لنا مشهد هبوب رياح و كأنّها نسائم هزّت شجر

البّال، فانتبهت نبتة و هنا لفظة " انتباه " تدل على عدم قوّة هذه الرّياح ثم تتباطئ أكثر لأنّ بعد جملة مقول القول " ثم قالت ": ترك الشاعر بياضا طويلا ليخبرنا عمّا قالته، و بهذا يكون الشاعر قد نقل لنا الصورة واصفا لها لا معايشا و هذا ما جعله مرتاحا ذو نفسية مستقرة نوعا ما، و هذا الذي جعل حركية الإيقاع متباطئة. أمّا فيما يخصّ الجزء الثالث فحركة إيقاعه عادت للتسارع مرة ثانية كما يظهر في المنحنى ، حيث ارتفعت السرعة الافتراضية للإيقاع من 4,32 إلى 4,44 ، و السبب في هذا هو توظيف الشاعر المقاطع القصيرة بشكل كبير التي قاربت 30 مقطعا، و إذا قارناها بدلالة الأبيات فحقا المشهد كان سريعا فالشاعر اختزل الزمن و مرّ بالفصول في عجالة كأنّه حلم و يتجلى ذلك في لفظة " أصحو". و ما يمكن قوله عن الحركية في الجزء الرابع أنّها عادت للتباطئ بشكل كبير فاق تباطئها في الجزء الثاني و السبب في ذلك هو المقاطع المتوسطة و الطويلة التي بلغ عددها (23 مقطعا)، و هذا الإيقاع المتباطئ عكس لنا نفسية الشاعر الحزينة و المستسلمة بعدما لم يؤذن له بالدخول، هذا فيما يخص أجزاء القصيدة أما إذا أردنا البحث عن

الحركية الإيقاعية العامة للقصيدة فإنّها تظهر لنا جليا من خلال نسب السرعة الافتراضية التي سجلت في الأجزاء الأربع فهي كانت عالية ثم تباطأت ، ثم ارتفعت ثانية ثم عادت إلى التباطئ مرّة أخرى ، و هذا ما هو إلاّ مرآة عكست لنا نفسية الشاعر المضطربة و غير المستقرة و يظهر هذا من خلال الثنائيات التي تمثلت في الرغبة في الدخول و منع الدخول فالشاعر ذهب مسرعا نحو عتبة القصيدة و كل الأمور التي حصلت هناك مرّت بسرعة و هذا ولّد سرعة في الإيقاع أمّا وقوفه أمام العتبة و عدم دخوله سبّب له نوعا من الخيبة النفسية و من هنا بدأت حركية الإيقاع في التباطئ.

3 / الترصيع:

يعرّف الترصيع بأنّه« عنصر بديعي و عامل إيقاعي يعمل على تحليه القصيدة فيضفي عليها شيئا

من الرونق يحي ماءها الذي يمنحها نوعا من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجدد وتتمدد"[1] وهو" في الشعر كالسجع في النثر»[2]. يعرفه قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر بقوله: « هو نعت من نعوت الوزن وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف »[3] أو هو « أن يكون حشو البيت مسجوعا و أصله من قولهم رصّعت العقد – إذا فصلته »[4].

و لكي لا نخلط بين الأمور، المقصود بالبيت من خلال هذه التعاريف هو الذي تتبني عليه القصيدة العمودية،أي البيت التراثي الأفقي ذو الشطرين و عرّفه أحمد الهاشمي على أنّه :« توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز،أو تقاربها»[5] و حسب هذه التعريفات الترصيع يكون في حشو البيت.

1- عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 240.
2- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1993، ص 43.
3- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح و تع: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، دط، بيروت، دت، ص 80.
4- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة و الشعر، تع: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2008، ص7.
5- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، تدقيق حسن نجار محمد، مكتبة الآداب، دط، 1999، ص 326.

و يشترط البلاغيون على التقليل منه لأن كثرته و تواليه تدل على تكلف الشاعر و الترصيع في القصيدة الحرة عبارة عن: «مقابلة لفظة بلفظة أفقيا أو عموديا في البيتين الخطي أو الصوتي على وزنها و رويها، فتكونا متوازيتين و متوازنتين لا تزيد إحداهما عن الأخرى »[1].

و ما يلاحظ على نظم الشعراء المعاصرين ندرة توظيفهم لهذا العنصر البديعي و إن وجد فدون إسراف أو تكلف، و انطلاقا من التعريف السابق الترصيع قد يأتي أفقيا أو عموديا، و ذلك بالنظر إلى تقابلات الألفاظ أفقيا أو عموديا. أما تموقعه فغير محدد في القصيدة الحرة على حد قول تبرماسين :« و الموضع من القصيدة المعاصرة غير محدد فانفعال الشاعر هو الذي يفرضه لحاجة إيقاعية تعمل لتجديد النفس الإيقاعي في القصيدة لتمنحها زخما موسيقيا،غير مقصود لذاته»[2] فمن خلال هذا القول يتجلى لنا مكمن الفرق بين البيت التراثي و السطر في القصيدة الحرة في توظيف

الترصيع ففي الأول موضع الترصيع يكون الحشو أما الثاني فهو غير محدد فهو يتموضع حسب انفعالات الشاعر. و حسب الدراسات التي أجريت على القصائد خلص الباحثون إلى أن الترصيع الأفقي هو الأكثر توظيفا في القصائد العمودية أما القصائد الحرة أو المعاصرة فهي تكثر من توظيف النوع الثاني.

أقسامه:

يقسّم من حيث الوزن و الروي إلى ثلاثة أقسام: المتوازي،المطّرف، المتوازن، و صاحب ديوان" زهرة الدنيا" من الشعراء الذين شعروا بمدى فاعلية هذه الوسيلة الصوتية البلاغية، لما تضفيه من جمال على القصيدة و لما تثيره في نفوس المتلقين، ففي ديوانه هذا استخدمها استخدام العارف و العالم بأسرارها و المدرك لأهميتها فقد وظّف كل هذه الأنواع (المتوازي،المطرف،المتوازن) بنسب متفاوتة .

1- عبد الرحمان تيبرماسين،البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 245.
2- المرجع نفسه، ص 244.

أ-المتوازي: و هو النوع الأكثر توظيفا عند عاشور فنّي« و يشترط فيه الاتفاق في الوزن و التقفية بين جميع الأجزاء بالإضافة إلى المساواة في الطول»[1]. و بخاصيته هذه أي الاتفاق في الوزن و التقفية يولّد نغمات إيقاعية يثري به التعبير و يطرب بها أذن السامع.

و من جملة ما استقينا من أمثلة هذا النوع التالي:

- من قصيدة " تمرين بي "[2].

المقطع1: تمرين بي عند سفحي الوديع.

بحمولة نمل،

بخصب الربيع

تتزاحم في خطواتك ألف طريق

و في لهثاتك ألف حريق

المقطع2: و لؤلؤة تتربع فوق الجبين

كأم لكل البنين

المقطع3: تمرين بي

بحمولة كل العصور التي سبقت

و حمولة كل العصور التي لحقت

المقطع4: و أحفظ منها أساليبها في الغزل

و أساليبها في اقتسام الفوائد بعد العمل.

المقطع 5: تمرين بي ...

موكبا من سرور

تتسابق نحوك مزرعة من هدايا الزهور

1- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص 65.
2-الديوان، ص ص 9-12.

و يفتح أهلك كل أواني العطور

و يحرق أهلك كل صنوف البخور

المقطع6: و أرى في سماتك أنك لم تتعبي

فكأن لم تجيئي و لم تذهبي

و طريقك تصرخ فيك بأن لا تخافي و لا ترهبي

ويمكن توضيح القرائن المتفقة في الوزن و الروّي في الجدول التالي مرفوقة بالكتابة المقطعية لها من أجل توضيح الإتفاق أكثر:

القرائن	الكتابة المقطعية	القرائن	الكتابة المقطعية
المقطع 1: الوديع	ص ح + ص ح ح ص	المقطع:2 جبين	ص ح + ص ح ح ص

الربيع	ص ح + ص ح ح ص ص ح +ص ح ح ص	بنين	ص ح + ص ح ح ص
طريق حريق	ص ح +ص ح ح ص	المقطع :3 سبقت لحقت	ص ح + ص ح + ص ح ص ص ح + ص ح + ص ح ص
المقطع 4: للغزل للعمل	ص ح + ص ح ص ص ح + ص ح ص		
المقطع 6: تتعبي تذهبي ترهبي	ص ح ص + ص ح + ص ح ح ص ح ص + ص ح + ص ح ح ص ح ص + ص ح + ص ح ح	المقطع 5: السرور˚ الزهور˚ العطور˚ البخور˚	ص ح + ص ح ح ص ص ح + ص ح ح ص ص ح + ص ح ح ص ص ح + ص ح ح ص

و من جملة الملاحظات التي يمكن أن نستشفها من خلال هذا الجدول مايلي:

ـ لم يخلو أي مقطع من هذا النّوع من الترصيع ففي قصيدة واحدة تردّد سبع مرّات و هذا ما يدّعم ما قلناه سابقا و هو كثرة توظيف هذا النوع من قبل عاشور فنّي.

ـ ما يلاحظ على القرائن أنّها متفقة الوزن و الروّي ، أمّا بالنسبة للمقاطع فجاءت على عدّة أشكال قصيرة، متوسطة ، طويلة، و الشكل الذي تردّد كثيرا هو ص ح ح ص حيث تكرّر عشر مرّات و هذا النّوع يسمى مقطع طويل.

و نرجع كثرة تردّد المقطع الطويل إلى العامل الزمني في الموضوع، فمن خلال القصيدة تظهر لنا طول المسافة التي قطعها الشاعر متجولا عبر الشوارع حاملا هما و حزنا ـ هذا هو العامل النفسي ـ

و وردت القرائن كلّها عمودية و هذه سمة من سمات الشعر المعاصر.

ب ـ المطرف:

« إذا كانت كلمات القرائن متفقة في الوزن و الروّي في أسلوب التوازي فإنّ الوضع يختلف مع التطريف،لأن الناظم يعدل عن الوزن و يكتفي بالروّي فقط » [1]، فالاختلاف بين النوعين يكمن في الوزن فالأوّل تتفق فيه القرائن رويا و وزنا أما القسم الثاني فتتفق القرائن في الروّي فحسب. و هو بهذه الخاصية يكسّر الرتابة في الإيقاع و يبعث في المتلقي شعورا متجددا جرّاء نقله من حالة إلى أخرى.

و يتجلى هذا في " زهرة الدّنيا" من خلال هذه الأسطر من قصيدة: " غزل فوق الحدود " [2]

أحدق فيك بلا مقلتين

و أغرق فيك إلى الأذنين

1- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص 46.
2- الديوان، ص ص 13-15.

أفتّش عن نجمة هائمة

في سواحلك الحالمة

غصنك الوارف الظّل

.

.

.

و أبلع صوتي

و أصغي لهمس الثواني

.

.

.

نغذّ دبيب المعابر

و تأتي العصافير

تعلن نسبتنا للبيادر.

تنط الزوابع جذلى على شفتيك

و تندلع النار في مقلتيك

و يرتعش الصمت بين يديك

و سنوضّح القرائن الدالة على التطريف أي المتفقة في الروّي دون الوزن في الجدول الآتي مرفقين هذا دائما بالكتابة المقطعية لتبيان اختلاف أوزانها.

القرائن	الكتابة المقطعية	القرائن	الكتابة المقطعية
أحدّق أغرق	ص ح + ص ح ص + ص ح + ص ح ص ح ص + ص ح + ص ح	سواحلك غصنك	ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح +ص ح ص ح ص + ص ح + ص ح
صو°تي ثواني	ص ح ح + ص ح ح ص ح + ص ح ح + ص ح ح	معابر عصافير بيادر	ص ح + ص ح ح + ص ح ص ص ح + ص ح ح + ص ح ح ص ص ح + ص ح ح + ص ح ص
شفتيك	ص ح + ص ح + ص ح ح + ص		

مقلتيك يديك	ح ص ح ص + ص ح + ص ح ح + ص ح ص ح + ص ح ح + ص ح		

من خلال الجدول نلحظ اتفاق القرائن في الروّي و اختلافها في الوزن، أما المقاطع المشكّلة لهذه القرائن فكذلك اختلفت و تنوعت بين المقاطع القصيرة و الطويلة و المتوسطة، كما نلحظ اختلاف الروّي فورد قافاً، ياءً، تاءً، نوناً، كافاً و هذا التنوع صنع تنوّعا موسيقيا ممّا أدى إلى كسر رتابة الإيقاع في القصيدة و هذا يخلق متعة عند المتلقي سواء أكان مستمعا أو قارئا.

إذا كان التطريف هو العدول عن الوزن فإنّ هناك نوعا آخر يعدل عن الرّوي دون الوزن و يصطلح عليه البلاغيّون بـ " المتوازن ".

ج ـ المتوازن:

و هذا النّوع عرّفه الزركشي بقوله هو : « أن يراعى في مقاطع الكلام الوزن فقط » [1] و هو القسم الثالث من أقسام الترصيع، باستخدامه يحقّق التنوع الإيقاعي، و هو يعني توافق القرائن في الوزن دون الروّي [2]، و من أمثلة ما جاء أو ما ورد في " زهرة الدنيا " من هذا النّوع النماذج الآتية: من قصيدة " غزل فوق الحدود " [3] :

و تندلع النّار في مقلتيك

و يرتعش الصمت بين يديك

و يحترق الدم في فتحات أناملنا

القرائن هي: تندلع، يرتعش، يحترق. و هي كما سنرى متفقة في الوزن:

تندلع: ص ح ص + ص ح + ص ح + ص ح/ يرتعش: ص ح ص + ص ح + ص ح + ص ح

يحترق: ص ح ص + ص ح + ص ح + ص ح. كما هو موضّح لديها نفس الوزن و روّيها

مختلف من قصيدة " الكروان ": [4]

و يقود البساتين ضدي

و يسرق كُلَّ الأغاريد من عمري.

القرائن: البساتين، الأغاريد، الرّوي مختلف الأولى رويّها نون و الثانية دال أمّا الوزن سنوضح اتفاقهما

فيه و ذلك بعد التقطيع (الكتابة المقطعية)

بساتين: ص ح + ص ح ح + ص ح ح ص/ أغاريد: ص ح + ص ح ح + ص ح ح ص.

1- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح:محمد أبو الفضل إبراهيم، مج1، مكتبة دار التراث،د ط، القاهرة،د ت، ص 76.
2- ينظر، رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص 48.
3- الديوان، ص 15.
4- المصدر نفسه، ص 141.

و من نفس القصيدة هذا المثال: [1]

و تدل الرياح على جهة لا ترى

و تدل النهار على منبع للضياء

القرينتين هما: الرياح، النّهار (لهما نفس الوزن كما سنوضّح و الروّي مختلف)

رياح: ص ح + ص ح ح ص / نهار: ص ح + ص ح ح ص

مثال آخرمن قصيدة: " و بعد " [2]

و كنتُ جميع الرجالِ

و كنتِ جميع النساء°

و بعد ،

فها أنت أبعد ما أنت عني

و أقرب ما أنت مني

و ها أنا أضيع من نقطة في مداك

هي الأرض أوسع من كل هذا

و لكنها الآن أصغر من خطوة من خطاك.

القرائن هي: (رجال، نساء)، (أبعد، أقرب) ، (أوسع، أصغر)

كما يظهر على القرائن الروّي مختلف و الوزن واحد كما سنوضح ذلك:

رجال: ص ح + ص ح ح ص/ نساء: ص ح + ص ح ح ص

أبعد: ص ح ص + ص ح + ص ح/ أقرب: ص ح ص + ص ح + ص ح

أوسع: ص ح ص + ص ح + ص ح/ أصغر: : ص ح ص + ص ح + ص ح

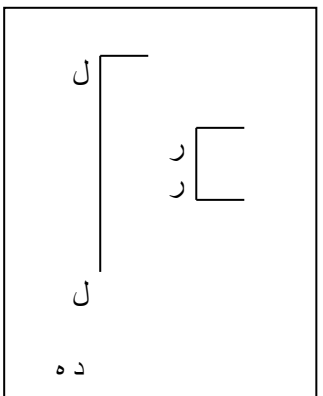
1- الديوان، ص 141.
2- المصدر نفسه، ص 129.

فإذا كانت كل الأمثلة التي طرحت من قبل تستهدف بالدرجة الأولى السمع، فإنّ هناك نوع آخر من الترصيع يدعى بالبصري أو المرئي ، فالأوّل تحققه القراءة و الثاني يحققه الفضاء الورقي و الكتابة و طريقتها. و في هذه الأخيرة يتقدّم البصر على السمع كونه الحاسة المدركة لهذا النوع و هنا « نجد أنفسنا إزاء إيقاع يمكن نعته بالإيقاع البصري»[1] و يمكن التمثيل له بالنموذج التالي من قصيدة " صورة غائمة لزمن قزحي"[2]

لا أريد ابتساما، ولا قهقهات، و لا غزلا.

لا حنينا و لا ذكريات و لا مطرا

لا جبالا و لا شجرا



لا عرائس و لا جنات، و لا خجلا

لا دماً، لا شرايين. . . لا أوردة

لا أريد سوى نبضة واحدة.

و ما يلاحظ على بعض قصائد عاشور فنّي أنّه راوح في توظيف الأقسام الثلاثة للترصيع معاً. و هذا أدّى إلى إيقاظ النفس و تحريك المشاعر لأنّ الانتقال من المتوازي إلى التطريف ثم المتوازن أو العكس، يكسّر الرتابة الإيقاعية لترديد الصوت الواحد، فالتداخل بين الأجناس المختلفة للترصيع ساهم في صنع إيقاع خاص مدرك من طرف السامع، و الهدف من هذا هو التبليغ و كذا التأثير في المتلقي من خلال الموسيقى الناتجة عن هذا المزج بين الأقسام الثلاثة [3]. و الشاعر لم يكتف بهذا المزج فقط بل أضاف له مزجا آخر و الذي تمثل في مزجه بين ما هو سمعي و ما هو بصري،

1- صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 93.
2- الديوان، ص 50.
3- ينظر، رابح بوحوش،البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص ص 48-49.

و هو بذلك « يرصّع المعنى و الشكل ، و يمنح القصيدة زخرفة سمعية و مرئية » [1] و معنى هذا أن هذا الجنس البديعي يمسّ المعنى و الشكل فيرصعهما و كذلك يمنح القصيدة زخرفة يمكننا أن نلمسها من خلال السمع و ذلك بتكرار روّي القرائن المرصّعة و أيضا من خلال البصر و ذلك بالنظر إلى بناء القصيدة، و هذا مثال من قصيدة " الغريب " [2] .

ما كنت أنوي أن أثير فراشة في الأفق ق

أو أن أرفع الصلوات عن عينيك ك

أو أنوي التوقّف هاهنا كالبرق ق

لولا أن رأيت سواحلك ك

يحوي هذا المقطع أنواعا مختلفة للترصيع، و هي كما أسلفنا الذكر زخرفت القصيدة سمعا و من الناحية المرئية كذلك، و قد شكّل الزخرفة السمعية تكرّر روّي القرائن التي مسّها الترصيع أما الناحية المرئية فهي تبدو جلية عند النظر إلى المقطع حيث تظهر الأسطر و هي تقلّ في الطول من سطر إلى آخر.

الترصيع في القصيدة الحرّة و التي سقنا منها أمثلة من ديوان عاشور فنّي عبارة عن بؤرة صراع بين الأبيض و الأسود و الشاعر ينتصر للاثنين بتجميله للمعنى و الفضاء، و نتج عن هذا لوحة متناغمة جمعت بين صوت شعري ملفوظ و آخر مكتوب [3].

4 ـ الجناس:

و يقالُ له التجنيس، التجانس، المجانسة، تناوله البلاغيون القدامى بمفاهيم متقاربة، فعرّفه سعيد كريم الفقي بأنّه « تشابه لفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى» [4] أي أن الجناس عنده

1- عبد الرحمان تيبرماسين،البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 247.
2- الديوان، ص 58.
3- ينظر، عبد الرحمان تيبرماسين، المرجع السابق، ص 247.
4-- سعد كريم الفقي، 500 سؤال و جواب في البلاغة، مؤسسة حورس الدولية، ط1، 2008، ص 82.

يتحقق في اللفظتين إذا كانتا تتشابه في النطق أي لهما نفس الحروف المكوّنة لبنائها، و تختلف في المعنى، فتوافق المعنى غير مشروط.

و عرّفه ابن معتز بكونه: « نوعا من تشابه الحروف في التأليف بين كلمتين متجانستين و هو أن تجيء كلمة تجانس أخرى في بيت شعر و مجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها » [1] و هذا التعريف يتفق مع الأوّل في أنّ الكلمتين المتجانستين تتشابه في حروف تأليفها، و أضاف ابن المعتز إلى ما قاله الأوّل أنّها تجيء في بيت الشعر الواحد، فحتى نقول أن اللفظتين متجانستين لا يكفي تشابهها في تأليف حروفها بل لابد من أن تكون في بيت واحد إذا بحثنا عن الجناس في الشعر.

و هذا تعريف آخر للجناس كما يراه صاحب كتاب جواهر البلاغة، فالجناس عنده هو « أن يتفق

اللفظان في النطق و يختلفان في المعنى»[2] و هذا التعريف يتفق مع الأوّل لفظاً و معنى فتحقق الجناس يتطلب أمران:

الأوّل: الاتفاق في نطق الحروف

الثاني: الاختلاف في المعنى.

ـ أمّا عبد القاهر الجرجاني فلم يعرّف هذا الجنس البديعي تعريفا دقيقا و اكتفى بالقول:

« أمّا التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلاّ إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا و لم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا » [3] و لا يستحسن « إلاّ إذا ساعد اللّفظ المعنى، و وازى مصنوعه مطبوعه، مع مراعاة النظير و تمكّن القرائن » [4] و مما يلاحظ على جملة التعاريف هذه أنها تصب في قالب واحد و هو أن الجناس اتفاق اللفظان في النطق و اختلافهما في المعنى، و هو

1- عبد الرحمان تبرماسين،ص 76 ، نقلا عن ابن المعتز، البديع، ص 25.
2- احمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ،ص 319.
3- - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: سعيد محمد اللّحام، دار الفكر العربي، ط1، 1999، ص 9.
4- أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص 318.

أنواع كما ورد في كتب البلاغة العربية، تام و ناقص، أمّا التام فهو: « ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة(نوع الحروف، و شكلها، و عددها، و ترتيبها) مع اختلاف المعنى»[1] و أمّا الناقص فيعرفونه بأنّه: « ما اختلف فيه اللفظان في عدد الحروف و اختلافهما يكون إمّا بزيادة حرف في الأوّل [مردوف] ، أو في الوسط [مكتنف]، أو في الآخر [مطرّف]» [2]

و الملاحظ على دواوين الشعراء الجزائريين المعاصرين قلّة استخدامهم لهذا الجنس البديعي، و من زمرة هؤلاء عاشور فنّي الذي لم يولي عناية بالتجنيس و كل ما جاء منه في قصائده كان عفويا و تلقائيا و خدمة للمعنى على حدّ قول عبد القاهر الجرجاني: « أنّ ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتمّ إلاّ بنصرة المعنى إذ لو كان باللّفظ وحده لما كان فيه مستحسن و لما وُجد فيه إلاّ

معيب و مستهجن، لذلك ذُم الاستكثار منه و الولوع به »[3]

و لقد أرجع تبرماسين سبب ضيق دائرة التجنيس عند الشعراء الجزائريين المعاصرين إلى العوامل التالية: [4]

1- كون أنّ الشاعر الجزائري المعاصر ابن بيئة قائمة على الصراع على مختلف المستويات (إيديولوجيا، اقتصاديا، ثقافيا)

2- جمهوره متباين الثقافة و اللّغة.

و أقوى هذه العوامل هي حركة التحرّر من الموروثات.

هذه جملة العوامل المؤثرة في تلوين قصائده و التي تجعل رسالته خالية من التنميق و الزخرفة اللّفظية فهدفه التبليغ و التأثير أكثر من التفنّن و التطريب و هو لا يعمل على اقتناص الألفاظ البديعية ، و الملاحظ على ديوان عاشور فنّي قلّة استخدامه للجناس التام فهو أقرب للندرة أمّا

1- سعد كريم الفقي، 500 سؤال و جواب في البلاغة، ص 82.
2- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ص 319.
3- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص ص 9-10.
4- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 231.

النوع الثاني فهو مثل سابقه و إن توفّر بشكل أفضل و من أمثلة ما ورد في قصائده نذكر: من التام:

من قصيدة " قامة الصلاة" [1]

غلالة تنهض في غلالة من الرؤى

ينطلق الصدى في الصمت فجأة:

(... قد قامت الصلاة) يا ترى

أم قامة الصلاة.

من قصيدة " اللّيل ": [2]

كيف أدميت نفسي بنفسي.

و من قصيدة " قمر لمملكة العشاق"[3] هذا المثال:

في الحيّ حبّة رمل

بت أعشقها من عهد نوح

و أعيتني بها الحِيَل

من وجه أمي . . . لها أسرار رونقه.

تضيئه بصمات اللثم

و القبل

رسمت صورتها

في رمل ذاكرتي

فاخضوضر الرمل . . و الغزلان

و الحجل

1- الديوان، ص 44.
2-المصدر نفسه، ص 82.
3- المصدر نفسه، ص 27.

و كتعليق على النماذج يظهر لنا جليا تشابه الألفاظ في النطق و اختلافها في المعنى فهي من حيث النطق مثلا غلالة (1)غلالة (2) نفس الحروف، الحركات، الترتيب و لكن المعنى مختلف و لنأخذ على سبيل المثال القصيدة الأخيرة " قمر لمملكة العشاق" فلفظة رمل الأولى تدل على فتاة كانت تعيش في حي الشاعر و هو كان لها عشيق أمّا لفظة رمل الثانية التي جاءت بعد ستة أسطر تدل على صفحات ذاكرة الشاعر. و كسؤال يمكن طرحه ما الفائدة من ورائه؟. جملة من الملاحظات خرجنا بها من خلال ما مرّ علينا من أمثلة و أوّلها: أنّ هذا النوع من الجناس أي التّام يجعل المتلقي منتبها لموقع الجناس سمعاً و بصراً لأنّه يعمل على تداخل السمع في البصر، فبهذا التشابه الصوتي الموجود على مستوى الجناس التام« يكون له دور في إثارة انتباه المتلقي، حيث أن هذه الأصوات

تعمل على دغدغة الأذن، و عليه يقوم هذا النوع من الجناس الحرفي على مبدأ المماثلة الصوتية التي هي أحد الأسس المميزة لخصوصية النّص الشعري»[1] أمّا إيقاعيا فتكون « إثارته بمثابة تطعيم إيقاعي للنغم يعمل على سريان الإيقاع في جسم القصيدة و يمنحها تلوينا صوتيا»[2]، و بعدما أوردنا أمثلة عن التام و علّقنا عليها هذه أمثلة على النوع الثاني أي الناقص:

من قصيدة " تمرّين بي " [3]

تتزاحم في خطواتك ألف طريق

و في لهثاتك ألف حريق

و من قصيدة " حالة ما " [4]: قلِ القلب أوسع من زرقة في السماء

و أرهف من غيمة في مساء

1- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، دط، بيروت، 2001، ص 153.
2- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 238.
3- الديوان، ص 9.
4-المصدر نفسه، ص 67.

و من قصيدة " اللّيل " [1]: و في كلّ جمجمة جرسٌ

و على كلِّ مقبرة حرسٌ

و من قصيدة " زهرة الدّنيا " [2]: وردة زرعت سؤالاً في الرمال

و غمامة هبّت إلى أقصى الشمال

و منها كذلك : و لك الضجيج

و لك المراثي و النشيج

منك السنابل و الأريج

و من " الرسالة السندسية" [3]

لك البوح و الدوح، و الطير و الأغنيات

و من قصيدة " و بعد " [4] و لم يكفنا البرّ

و لم يكفنا البحر

و منها كذلك : و مفتحاً للهواء و الهوى (نوعه مطرّف)

لهذا تمرّين مثل الغمامة ؟ !

ربيعاً و سوسنة و هديل حمامة ؟ !

و من " المصحف " من قصيدة " الدالية " [5] يخرج من حجر

ثم يدخل في حجرتها

1- الديوان، ص 84.
2-المصدر نفسه، ص ص 111-113.
3- المصدر نفسه ، ص 120.
4- المصدر نفسه ، ص ص 130-133.
5- المصدر نفسه ، ص 55.

هذه إذن بعض الأمثلة التي استقيناها من ديوان "عاشور فنّي" و ممّا أثار انتباهنا هو أنّ أضرب الجناس تتعدّد بلاغياً لكن وظيفتها واحدة، و « التجاء الشاعر إلى الجناس يكون دائماً في نهاية البيت الخطِّي أو الصوتي، و كان هذا التوظيف يخرج عن دائرة البديع ليقوم بتعويض القافية التي يرغب الشاعر المعاصر التخلص منها . . . هذه المفردات المتجانسة تقوم بوظيفتين كلاهما تدعم البنية الإيقاعية للقصيدة تقفية و تجنيسا » [1] . باعتبارها المرتكز الإيقاعي الذي يجذب بنبراته حاستي السمع و البصر و المرتكز حسب تبرماسين هو " النّبر" حيث « تصير المفردة المتجانسة هي النبر بعينه سمعاً و بصراً في البيت الخطي و إن اختلفت في حرف من أحرفها » [2] و بهذا تصبح المفردة المتجانسة تحمل قيمة جمالية و فنية تضاف إلى القيمة الإيقاعية التي تجمّل القصيدة

و تمنحها وزنا و نغما مميزين.

و خلاصة القول أنّ وظيفة الجناس تقوم على « استدعاء لميل السامع و الإصغاء إليه لأنّ النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه و يأخذها نوع من الاستغراب»[3] و هو كذلك « يعمل على إحداث موسيقى تعبيرية تنتشر داخل المعمار الفنّي للقصيدة و يمنح البيت الصوتي أو القصيدة بكاملها إيحاءً مليئً بالانفعال يضفي على اللّغة إيقاعاً مميزاً » [4] ، و كونه نوع من التكرار فالكلمات المتجانسة لا تخلو منه و هو يمنحها صفة التردد و التعدد و « العودة في جوِّ التناسق القائم على النسبية في الكميات و التناسب في الكيفيات و هذه الصفات من لوازم الإيقاع التي تقوم على صوت موسيقي يحدثه التناغم الذي يوجده الجناس » [5] و تجدر الإشارة إلى أنّ الجناس قليل الاستعمال بالمقارنة مع أنواع البديع الأخرى و لكن مع قلّته قام بدور صوتي تمثّل في إثراء الإيقاع

1- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 233.
2- المرجع نفسه، ص 233.
3- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ص 318-319.
4- عبد الرحمان تيبرماسين، المرجع السابق، ص 238.
5- المرجع نفسه، ص 237.

بنغمات ، كان في تكرارها « تحلية للصورة و إثارة للأذن » [1] كما أضفى على الصورة الإيقاعية نوعاً من التوتر الناجم عن الصراع القائم بين الحروف المتجانسة التي حصل لها قلب مكاني في المفردة المتجانسة مثل ـــــــــــــ الغمامة

ـــــــــــــ الحمامة

(حرفي الغين و الحاء)

5 / التكرار:

أ/ تعريفه:

لغة : من « كر: الكاف و الرّاء أصل صحيح يدلّ على جمع و ترديد ، من ذلك كرَرْت، و ذلك

رجوعك إليه بعد المرّة الأولى، فهو الترديد الذي ذكرناه » [2]

إصطلاحا : يحدد مفهوم التكرير في أبسط مستوياته بـ : « أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا أو يأتي بمعنى ثم يعيده ، و هذا شرط اتفاق المعنى الأوّل و الثاني، فإن كان متحد الألفاظ و المعاني فالفائدة في إتيانه تأكيد ذلك الأمر و تقريره في النّفس و كذلك إذا كان المعنى متحدا و إن كان اللفظان متفقين و المعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين » [3]. و هو أسلوب تعبيري يُصوّر اضطراب النفس و يدل على تصاعد انفعالات الشاعر، و من هنا فهو: « يشكل نسقا تعبيرياً تعبيرا في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السمات الشعرية و معاودتها في النّص بشكل تأنس له النّفس التي تتلهف إلى اقتناص ما ورائه من دلالات مثيرة» [4] و بهذا يكون «التكرير عنصرا من عناصر النص، و يكتسب شرعية

1- عبد الرحمان تيبرماسين، المرجع السابق ، ص 237.
2- أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، اعتنى به: محمد عوض مرعب و فاطمة محمد أصلان، دار إحياء التراث، ط1، لبنان، 2002، ص 872.
3- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 2001، ص ص 182-183.
4- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،ص 81.

وجوده ضمنه، و في الوقت نفسه يكون هوا لآخر عنصرا مساهما في بناء النص» [1]

و يعدّ التكرار «أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا في نظرية القافية في الشعر، و سر نجاح الكثير من المحسنات البديعية »[2] فوجوده لا سيما على الصعيد الشعري له أهمية كبرى في عملية الإيقاع لأن « البنية الشعرية ذات بنية تكرارية حيث تنتظم في نسق لغوي» [3] لأنه ظاهرة من الظواهر الخاصة بالشعر وصفة ملازمة لأهم مقوماته و هو من أبرز التقنيات التي لجأ إليها شعراؤنا المعاصرون و عاشور فني واحد منهم، و عرفته أحد رائدات الشعر المعاصر و هي نازك الملائكة بقولها « إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعرأكثر من عنايته بسواها ... فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة و يكشف

عن اهتمام المتكلّم بها، و هو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة [فهو بهذا ذو] مدلول نفسي سيكولوجي يساعد الناقد على تحليل شخصية الشاعر معرفة الأبعاد النفسية و الدوافع الحقيقية التي يخفيها عن الآخرين... فيهدينا إليها التكرار» [4] فهو يعتبر أحد المنافذ التي بفضلها تفرغ المشاعر المكبوتة التي كلما عبر عنها الشاعر عاد إلى حالة التوازن الطبيعية فالشاعر مضطر إلى إفراغها و أحد الوسائل التي يستعملها في عملية الإفراغ هي التكرار، و هذا الأخير يستدعي وعيا خاصا من الشاعر لأن إطالة التكرار « قد لا يحتمله القارئ، المستمع لذا فإن الشاعر الحاذق هو الذي يصدم توقع المتلقي بما لا يتوقعه و حينئذ يؤدي التكرار دوره في هزّ المتلقي» [5] . و ما يمكن قوله عن التكرار كذلك أنه ظاهرة من الظواهر الأسلوبية «الواسعة النطاق الكثيرة التفريعات»[6]

1- صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 111.
2- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية للغة و الأدب، ص ص 117-118.
3- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر و تع: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص 63.
4- إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ص 300.
5- محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 1999، ص 95.
6- إيمان محمد أمين الكيلاني، المرجع السابق، ص 285.

إذ يعدُّ « شكلا من الانزياح الكمي »[1] و يرجّح البعض أن ظاهرة التكرار قد بلغت أقصى تأثير و حضور لها في القصيدة العربية الحديثة حيث أسهمت في تثبيت إيقاعها الداخلي . و كذا في تشكيل البنية الدلالية للقصيدة من خلال النظم المختلف و المتباين لأوجه التكرار . و يمكن القول إن: « البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاما خاصا داخل كيان القصيدة يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة و مستوى عمقها و ثرائها و قدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير » [2]

يدرس التكرار من عدة زوايا: [3]

أ- زاوية موسيقية: ترى أن التكرار سواء أكان تكرار كلمات أو أبيات بأكملها يحدث أثرا موسيقيا

و قد يكون لهذا الأثر الموسيقي الذي يحدثه التكرار دور بنائي في بلورة التجربة و تكثيفها كما يمكن أن يؤدي العكس .

ب- زاوية قاموسية: فالتكرار يشارك في الصياغة، هنا يتحول المنهج إلى نقطة جديدة هي طبيعة البناء في القصيدة الحديثة و ما يلاحظ على هذا البناء ميله إلى التركيب و التعقيد و كذا جنوحه إلى التركيز و التكثيف, و قد اتجه الشعراء نحو هذا المنحى في الأداء بدوافع فنية ترجع إلى مهام التكرار و تعدد صوره و قدرته على تفجير معاني فنية لها دلالات شعورية و أبعاد نفسية, و بإمكان الشاعر أن يؤدي أغراضا متعددة بهذا الأسلوب شريطة أن يستخدمه بعناية و دقة و من بين الأغراض التي تلجأ القصيدة المعاصرة إلى تحقيقها بالتكرار هي « إثراء الفضاء و ملئ المكان بخلق الحركة الإيقاعية داخل الفضاء المعماري للقصيدة و ليكسبها صفة جمالية تنبع من تلك الحركة » [4] فالهدف من وراء التكرار ليس العدد بل ما يضيفه من معنى و ما ينشر من إيقاع

1- يوسف عبد العروس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة ، ط1، عمان، 2007، ص 223.
2- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، ص ص 183-184.
3- ينظر، إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ص 285.
4- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 367.

محسوس بواسطة السمع و البصر في بياض الورقة, و العناصر التكرارية تختلف من شاعر إلى آخر حسب التوظيف و الغرض و كثيرا ما تتعدد أغراضه فمرّة يأتي للتهكم و الازدراء و مرّة للوعد و التهديد و أخرى للتعظيم و الاستغاثة أو التنويه بالمكرّر و الإشادة بذكره و هذه الأغراض « يتبعها إيقاع يميّز بعضها عن بعض و ندرك ذلك من خلال إحساسنا به فالإيقاع الذي يصحب التلذّذ بذكر المكرر و التنويه به ليس كالذي يصحب التهويل و العنف فلكل حركته و نغمته الخاصة »[1] .

ب/ أنواعه :

1- تكرار الحرف: و هو وسيلة من الوسائل التي يتوسل بها الكثير من الشعراء من أجل تحقيق

الانسجام في الإيقاع و التجربة .

يقسم الحرف إلى صامت و صائت, فالصامت « بمختلف صفاته هو الذي يختصّ بالتكرار و له دور في بنية الكلمة و الجملة و البيت حسب موضعه و موقعه و بعده التكراري و قربه »[2] فتكرار الحرف قد يكون متجاورا وقد يكون متباعدا و هذا ما يدعى بسيميائية القرب و البعد التي سنحاول توظيفها في عملية التحليل و المقصود بـ « الاتصال هنا هو الاتصال الزماني و المكاني و الابتعاد يعني تراخيهما و لكل من هذا الاتصال و الابتعاد تأثيره في المتلقي »[3] فالتكرار في القصيدة تعزيز للنسيج الصوتي و يتحقق هذا عن طريق جرس الحروف و الكلمات فتموجات الأصوات اللغوية بين الشدة و اللين و العلو و الهبوط تمنح القصيدة إيقاعا يستجيب للحاجة النفسية للشاعر الذي تنتقل منه العدوى إلى المتلقي المعروف عليه حسن التذوق و فيض الإحساس, فبين العنصر التكراري

1- عبد الرحمان تيبرماسين، المرجع السابق، ص 197.
2-المرجع نفسه، ص 199.
3- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992، ص 39.

و الإيقاع علاقة طردية أي كلما زاد الأول زادت كثافة الثاني من شطر لآخر و زاد استحواذه على فكر المتلقي [1] , و « يتكرر الصوت أو الفونيم في الشعر إما تطابقا عن طريق إيراد نفس الصوت أو الفونيم, أو تشابها عن طريق إيراد مجموعة من الأصوات تتحد في سمة صوتية واحدة أو أكثر» [2] و سنأخذ بعض قصائد عاشور فنّي و نحاول أن نستشف منها أثر تكرار الصوامت في تنمية القصيدة إيقاعيا, يقول في قصيدته " صورة غائمة لزمن قزحي "[3]

لا أريد ابتساما, و لا قهقهات, و لا غزلا .

لا حنينا و لا ذكريات و لا مطرا .

لا جبالا و لا شجرا .

لا عرائس و لا جنات, و لا خجلا .

لا دما, لا شرايين, ... لا أوردة .

لا أريد سوى نبضة واحدة .

إنّ تردّد " لا " خمسة عشر مرة له أثر إيقاعي في الجملة الشعرية و من أجل التركيز على النفي الذي كان بمثابة غربة مكانية تتجسد خاصة في قوله (لا مطرا, لا جبالا, لا شجرا) فالمطر و الجبال و الشجر دلالة على المكان الذي نفاه الشاعر فهو لا يريده, فهذا الصوت جسّد به الشاعر هذا النفي المكاني فهو لا يريد أي شيء من هذا الوجود تكفيه نبضة واحدة . فأداة النفي" لا" أضفت على الأسطر اتقانا صوتيا يلذّ له القارئ و يطرب به السامع لأن تكرارها يلفت الانتباه و يجعل المتلقي كثير التركيز فالشاعر استهل قائمة منفياته بـ "لا أريد " و استرسل في نفي أشياء تحبّذها النفس البشرية بالفطرة, فالمتلقي يبقى مشدودا لهذه القائمة الطويلة من الأمور التي لا يريدها و يأتي

1- ينظر، عبد الرحمان تيبرماسين، المرجع السابق، ص 199.
2- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 31.
3- الديوان، ص 50.

السطر الأخير ليفصح الشاعر عما يريد بعدما أبقى المتلقي في شوق لمعرفة ما الذي يريده الشاعر بعدما رفض كل ما تهواه النفس .

مثال2: من قصيدة " و بعد " [1]

فها أنت أبعد ما أنت عني .

و أقرب ما أنت مني .

و ها أنا أضيع من نقطة في مداك .

هي الأرض أوسع من كل هذا .

و لكنها الآن أصغر من خطوة من خطاك .

لقد كرر الشاعر حرف النون ثلاثة عشرة مرة و هذا التكرار جاء ليعبر عن نفسية الشاعر الحزينة على نأي الحبيبة و بعدها. خاصة في الضمير" أنا و أنت" , و كأن الشاعر يقولها بحزن و أسى بعدما كان " هو و هي" واحد افترقا و سار كل في طريقه .

مثال آخر من قصيدة " زهرة الدّنيا ": [2]

كنّا نغنّي خلسة ...

كنا نذوب نذوب مع التقاء شفاهنا...

و الأحباب منشغلون عن باقاتنا

استطاع صوت النون المكرّر (13 مرّة) أن يعبّر عن مدى حزن الشاعر و هو يسترجع شريط ذكرياته الجميلة « فعادة يوظّف الشاعر الحاذق في قوافيه أو في ثنايا أبياته بعض الأصوات التي ترتبط بموضوع القصيدة و بصورتها الفنّية, فيعمد إلى صوت يكرّره مصوّرا به اللّوحة و الحركة

1- الديوان، ص 129.
2- المصدر نفسه، ص 118.

المطلوبة »[1] فاختيار عاشور فنّي لصوت النون لتكراره بيّن مدى ذكائه لأن النون عبّرت بشكل كبير عما يختلج في نفسه من مشاعر الحزن و الألم . استغل عاشور فنّي الطبيعة الكامنة في صوت النون لإحداث التأثير الذي ينقل الصورة للمتلقي, فالمكانة التي اكتسبها الحرف المكرّر" النون " « لم تأت من مجرد وجوده في كلمة منفردة بل من وضع الشاعر له في موضعه المعين من إيقاع جملة و تنغيمها أو من ترديد الشاعر له في كلمات متعاقبة بحيث يؤدي المعنى أفضل أداء » [2]

« و لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون للأصوات المنفردة معان بذاتها, و لكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السياق الذي يصبغها بلونه » [3] و الملاحظ أن الشاعر في المثالين السابقين قد وظف النون الحرف و النون الناتجة عن التنوين و هذا يحدث وقعا لدى السامع يثير إحساسه

بالإيقاع المصحوب بالنغم الناتج. والأمر هنا متوقف على الحالة الشعرية « فلكل حالة شعرية ظروفها التعبيرية الخاصة, و المرجع أولا و آخرا إلى رهافة ذوق المبدع و دقة استشعاره للتراكيب الصوتية التي تعين على نقل تجربته كما يحسها » [4] . و كمثال أخير هذه الأسطر من قصيدة " عرش الملح " [5]

هو البحر

هل يبحر البحر في البحر

لا بحر يمنع بحرا من البحر ...

يا بحر ...

لا أشتهي غير ما فيك من سكر

1- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 28.
2- ممدوح عبد الرحمان، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعارف الجامعية، دط، 2006، ص 39.
3- محمد صالح الضالع، المرجع السابق، ص 30.
4- محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية الأصول و التجليات، ص 354.
5- الديوان ص 144.

غير ما تشتهي موجة حينما ترتدي أختها .

فيثور الزبد !

لا يرى الناس من شاطئ الرمل – إلا أساطيرهم

ينزعون على الرمل أثوابهم ...

ثم يمحون بالماء ألوانهم ...

- تكرر صوتا الراء و الحاء بكثرة ففي تسعة أسطر تكرّر الراء (17 مرة) أما الحاء فتكرّر (9 مرات) و بما أن صوت الحاء احتكاكي مجهور و الراء تكراري مهموس أكسب هذه الأسطر نغما موسيقيا نابعا من التبادل الموقعي للصوتين فصفتي الجهر و الهمس منحت الإيقاع ذبذبة

خاصة تجسد حركتي البحر من مد و جزر و كذا هدوء و هيجان و يعكس هذا التكرار المكثف نفسية الشاعر المضطربة فهو يطرح أسئلة فلسفية مليئة بالغموض مثلا قوله: هل يبحر البحر في البحر؟ فيجيب عنها قائلا: لا بحر يمنع الحر من البحر.

و هذا التردد في الأصوات في الأمثلة التي عرضناها سابقا شبيه " بالموسيقى حين تردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالا و حسنا, فليس تكرار الحروف قبيحا إلا حين يبالغ فيه و حين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق عسيرا فالمهارة هنا تكون في جسن توزيع الحروف حين تتكرر ... و ليس هذا يتأتى لكل شاعر كما لا يكون مع كل الحروف " [1]

2 - تكرار الكلمة : تحدثنا فيما سبق عن تكرار الأصوات و إيحاءاتها منفردة في تتابع و في هذا العنصر سنتناول الكلمات التي تحتوي مثل هذه الأصوات حيث تتكرر مجملة فتوحي وتسهم في بناء الصورة المطلوبة فإذا كان « تكرار الحرف و ترديده في الكلمة الواحدة يمنحها نغمة و جرسا ينعكسان على جمال القصيدة فإنّ تكرار اللّفظة في المعطى اللغوي لا يمنح امتداداً و تنامياً للقصيدة

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 35.

في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد »[1] فتكرار الكلمة يمنح القصيدة قوة و صلابة جرّاء ذلك الترديد للكلمة لانشغاله أكبر مساحة من المكان فهو يمنح القصيدة شكلاً مميّزًا يستشف منه المتأمل لهذا الإبداع شكلاً هندسياً في الغالب ما يكون التوازي فهذا الأخير يشغل حيّزا من المكان و كذلك يكون له أثر في الزمان و في تشكيل الصورة الإيقاعية التي يسعى الشاعر إلى تبليغها من خلال الفكرة القائمة على عنصري التكرار و الديمومة [2] و للتكرار خفة و جمال لا يخفيان و لا يغفل أثرهما في النفس، حيث أن النقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية، يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة و المفاجأة، ممّا يجعل حالة التأمل لديه ذات فعالية عالية، فالنفس البشرية لديها قابلية للإثارة العاطفية في اللّغة المنغومة

الموقعة بشكل أسرع و أبلغ من استثارتها و استجابتها للّغة غير الموقعة (ليس فيها إيقاع ما)[3]

« فتكرار النغمات و الوقفات الإيقاعية يثير في النّفس البهجة و الإرتياح إذا كانت شجية و يوثبها و يحفزها إذا كانت هذه النغمات قوية صارخة » [4]. و كما قلنا سابقا التكرار يولّد الإمتداد و يشترط فيه التواتر و هذا الأخير يعمل على تمطيط القصيدة و تنميتها، و تكرار الكلمة يُحدث إيقاعاً تتردد و تتواتر نغماته كما يشغل حيّزا من فضاء المكان يكون إمّا عمودياً أو أفقيا (و العمودي يسمّى بالتفريغ أيضا) و هو: « أن يبدأ الشاعر بلفظة هي إمّا إسم و إمّا صفة ثمّ يكرّرها في البيت مضافة إلى أسماء و صفات يتفرع من جملتها أنواع المعنى» [5] كقول عاشور فنّي في قصيدته " عرش الملح": [6]

1- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 211.
2- ينظر،المرجع نفسه، ص ص 211-212.
3- إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ص 288.
4- إيمان محمد أمين الكيلاني، المرجع نفسه، ص 288.
5- عبد الرحمان تيبرماسين، المرجع السابق، ص 212.
6- الديوان، ص 146.

لا طريق سوى القلب. . .

بالقلب تقطع كلّ البحار

و بالقلب تفتح كلّ السواحل

و بالقلب تبدأ كلّ رحيل

و بالقلب تحرق كل المراحلْ!

ففي هذا المثال تكرّرت لفظة القلب مضافة إلى أسماء صفات تفرعت من جملتها أنواع المعاني.

و من أمثلة تكرار اللّفظة في ديوان " وهرة الدّنيا" و على كثرتها اخترنا هذه النماذج:

1- من قصيدة " غزل فوق الحدود" [1]

و لكن يظل الحديث غريبا

لأنّك خجلى

لأنّك خلف الحدود

لأنّك أكبر من كلمات

لأنّك أوسع في الصمت

و كما هو ملاحظ على هذه الأسطر أنّ لفظة " لأنّك " تكررت أربع مّرات في بداية كلّ سطر مؤكّدة دلالة معينة ساهمت في تعزيز معنى الفكرة المعبّر عنها، فهذه الأسطر الأربعة جاءت كإجابة على السطر الذي سبقها " و لكن يظل الحديث غريبا" و هنا يمكن أن نطرح سؤالاً " لماذا يظلّ الحديث غريباً؟ و دون إطالة التفكير يعلّل الشاعر سبب غرابة الحديث بترديده لفظة " لأنّك" و هذا الترديد أزال الإستفهام و كذا زوّد المقطع بشحنة إيقاعية نتلمّسُها من خلال القراءة، إضافة إلى القيمة التوكيدية للمعنى.

1- الديوان، ص 14.

مثال 2: من قصيدة " اقترابات" [1] : التي يقول فيها:

تهمُّ الشفاه ببدء القبل

تهمُّ الخيام، تهمُّ الرمال، تهمُّ الجبال

بشدّ الرحال إلى واحة مستحيلة

تهمّ الجذور ببدء امتداد أصيل

تهمّ الخيول ببدء الصهيل

تهمّ. . . تهمُّ . . . فأين البطل؟

كما يظهر تكرّر الفعل " همّ " بصيغة المضارع " تهمُّ " ثماني مرّات (عمودياً و أفقيا) في ستة

أسطر و هذا التكرار لم يكن اعتباطيا بل حمل معه عدّة دلالات منها أنّ هذا التكرار جاء ليكرّر الحالة النفسية للشاعر فالكلّ همَّ لفعل شيء، الشفاه بدأت القبل و الخيام و الرمال و الجبال همّت بالرحيل إلى واحة مستحيلة فمن خلال قراءتنا و تفحّصنا لهذه المشاهد يتراءى لنا جليّاً هذا الرّحيل المخزن الذي لا وجهة له، فالكل همَّ فحتى النقاط التي تلت الفعل " تهمُّ " في السطر الأخير نعتقد أنّ الشاعر عمد من خلالها إلى تبيان عناصر أخرى همّت كذلك لفعل شيء ما و على كثرتها لم يذكرها، و ما يستوقفنا في هذا المثال على غرار التكرار، السؤال الذي ختم به المشهد و هو . . . فأين البطل ؟ أي أين المنجد و المخلّص فالشاعر من خلال هذا السؤال عبّر عن حيرته إلى جانب حزنه. كما لا يمكن أن نغفل الوظيفة البنائية لهذا النّوع من التكرار في النّص الشعري فهو أشاع « الإنسجام في صلب الإختلاف بفضل الوحدات المتكررة كلياً» [2] " تهمُّ "، و هذا التكرار كذلك « ساعد على تذكر المعنى و عدم نسيانه أو تشتت الذهن بعيداً عنه إلى غيره» [3]

1- المصدر نفسه، ص 37.
2- صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 113.
3- نجوى محمود صابر، دراسات أسلوبية و بلاغية، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2008، ص 31.

و من " زهرة الحلم " [1] هذا المثال:

أيّها الناس،

إن الهوى حكمة الله في أرضه

فأحبوا . . . أحبوا . . . أحبوا

أحبوا لتعتدل الكائنات

أحبوا لتكتملوا . . .

و أحبوا لكي تعرفوا

فالهوى عارف و نبيّ

تكررت لفظة " أحبوا " ست مرّات في هذه الأسطر فالقارئ لهذه القصيدة يلاحظ أنّ هذه اللّفظة حملت نبرة خاصة فالشاعر لبس ثوب الخطيب و أطلق العنان لصوته مردِّدًا بكل ثقة هذه اللفظة داعيا و ناصحا النّاس أن يُحبّوا مؤكدًا بتكراره لها على أهمية الحب في الحياة، فهو حكمة الله في أرضه و به تعتدل الكائنات و يتحقق الإكتمال و كذا المعرفة لأنّه كما قال " عارف و نبيّ "، و قد جاءت اللّفظة المكرّرة على صيغة فعل أمر لأنّه يدرك تماما النتائج الإيجابية للحب، فهو بعد نداء النّاس و تذكيرهم بماهية الهوى انطلق مباشرة في ترديد لفظة " أحبوا" حيث تكرّرت في سطر واحد ثلاث مرّات لم يفصل بينها سوى النقاط.

مثال آخر: من قصيدة " قامة الصلاة "[2].

كيف اصطفى جماله ؟

و كيف أولج الضياء في الفناء؟

و كيف أولج الصباح في المساء؟

1- الديوان، ص 96.
2- المصدر نفسه، ص 45.

و كيف ركّب الغسق

و كيف ركّب الجنون قبّة للعبقرية؟

تكرّر اسم الاستفهام " كيف" خمس مرّات طرح الشاعر من خلاله عدّة تساؤلات حيرته لم يضع لها إجابة و فتح الباب واسعًا أمام القارئ ليجد لا جوابا، و من خلال هذه الأسطر « لا يتنبه القارئ لما فيها من المعنى و إنّما يلزمه أن يترك لموسيقاها أن تؤثر فيه ذلك التأثير الذي يكاد يشبه السّحر» [1] فالمتلقي لا تهمّه الأسئلة بقدر ما تجذبه النغمات المتولدة عن هذه الإستفهامات المتكررة. فالمهم ليس الكيف أو الكم و إنّما الأثر النغمي الناتج عن كل استفهام.

3/ تكرار الجملة: يأخذ هذا النوع من التكرار أشكالا مختلفة، فقد يقوم الشاعر بتكرار جملة في بداية

كل مقطع من قصيدته أو في نهايته أو في بداية أو نهاية كل مقطع ، و هذا المستوى من التكرار « يقوم على فكرتي الديمومة و الامتداد ... الامتداد فيه يكون عرضيا لا طوليا ... و في مجال الشعر صفة الديمومة يكون حدها البيت الصوتي ، و أقل من البيت الصوتي تكرار لفظتين أو ثلاث في مجال أفقي يكون لهما دور تنظيمي للإيقاع ، أو المحافظة عليه »[2] ، و عاشور فنّي أظهر براعته في استخدام هذا النوع من التكرار حيث نظّم إيقاعه و حافظ عليه و خير مثال على قولنا هذا تكراره لجملة في نهاية كل مقطع إذ اتخذت هذه الجملة صيغة الاستفهام و ورد هذا في قصيدته " ما الذي يتعلمه رجل من جفون امرأة ؟! " حيث كرر جملة « ما الذي يتعلمه رجل من جفون امرأة ؟ » [3] سبع مرات في كل مقطع ، فتكرار هذه الجملة الاستفهامية أحدث نغما موسيقيا مميزا خاصة كونها أتت بعد جملة من الأسطر التي حملت دلالات مختلفة و بعدها ختم قوله بهذا الاستفهام الواضح الذي لا يريد الشاعر من ورائه جوابا ، فقد أخبرنا بكل ما تفعله جفون المرأة للرجل ،

1- إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار الميسرة، ط1، الأردن، 2003، ص 323.
2- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 219.
3- الديوان، ص 103.

فهي تعلمه كل الذي لم تعلمه إياه مدرسة أو كتاب، تعلمه أن يستعد لكل احتمال، تعلمه كلّ اللّغات، تعلمه أن يتأهب للشعر مثل الذي يتأهب للعرس أو الشهادة لكنه من أجل تنظيم إيقاعه و المحافظة عليه على نفس الوتيرة ختم بعد كل ما قاله عن مدرسة الجفون و ما تلقنه من دروس للرجال، يعود ليسأل في خاتمة مقطعه الأخير ما الذي يتعلمه رجل من جفون امرأة ؟ « و هذا النوع من التكرار إذا أجيد استخدامه بليغ التأثير، لما يتركه من دهشة و ما يثيره من مشاعر » [1] فقد عبّرت هذه الجملة الاستفهامية المكررة عن حركة الشاعر النفسية و ما انتابها من انفعال جرّاء تأمله لجفون المرأة طارحا سؤالا مفاده ما الذي يتعلمه الرجال من هذه الجفون فهل تعلمهم حقا شيئا ما أم ماذا؟ و لكنه صرّح في النهاية بما تعلمه هذه الجفون ، و اللافت في هذه القصيدة الطويلة أن هذه الجملة

المكررة خارجة عن نظام الأسطر و هذا ما دعّم الإيقاع السمعي المنغّم بهذا التكرار بصورة بصرية أخرى ملفتة للانتباه ،حيث ترك الشاعر فراغا كبيرا ليكتب هذه الجملة في أقصى يسار الورقة ، فكلما نظرت إلى الورقة دون قراءة تجلبك هذه الجملة الخارجة عن بقية الأسطر.

و كمثال آخر قصيدة "تمرين بي " ففيها قام الشاعر بتكرار جملة " تمرين بي " في بداية كل مقطع و ما يلاحظ هنا أنه كرر هذه الجملة و لكن مرّة لوحدها و مرّة بإيرادها ملحقة بكلمات أخرى ، و في بعض الأحيان يورد جملة " تمرين بي " مردفة بنقاط ثلاث، و هذا كله أحدث نغما خاصا يدركه المتلقي و يطرب له ، كما أن الشاعر لم يكرر هذه الجملة في أول كل مقطع بل أوردها حتى في داخل المقاطع و تكرر هذا في أغلب هذه المقاطع و نورد مثالا عن هذا المقطع الخامس من قصيدة " تمرين بي " [2]

1- إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ص 300.
2- الديوان، ص ص 11-12.

تمرين بي ...

موكبا من سرور

تتسابق نحوك مزرعة من هدايا الزهور

و يفتح أهلك كل أواني العطور

و يحرق أهلك كل صنوف البخور

كما يفعلون لكل عروس

تمرين بي ...

و تدور إليك جميع الرؤوس

و كأي عجوز غبي

أحس برأسي تدور

فما يلاحظ هنا أنه لم يكرر هذه الجملة فقط في بداية كل مقطع بل حتى وسط هذه المقاطع و كذا نهايتها كما يبين لنا هذا المقطع الأخير من قصيدة " تمرين بي " [1]

و بعد أراك تمرين بي ...

و أرى في سماتك أنك لم تتعبي

فكأن لم تجيئي و لم تذهبي

و طريقك تصرخ فيك بأن لا تخافي و لا ترهبي

و أراك برغم اغتيالك

رغم رصاصي الذي يتغلغل فيك

أراك تمرين بي

1- الديوان، ص ص 11-12.

وأرى كل جرح على منكبيك

دما يتدحرج من منكبي

و بعد ... و بعد ...

أراك تمرين بي

فهذه الجملة من التكرارات المتنوعة ساهمت في إثراء هذه القصيدة بنغمات مختلفة ناجمة عن تكرار جملة " تمرين بي " فكأن الشاعر يخاطب هذه المرأة واصفا لنا ما تتركه من أثار في نفسه و في كل شيء تمر عليه ، و لا ننسى أن نشير إلى أن : « أسلوب اختتام القصائد بتكرار مطالعها أسلوب سهل جدا يغري بعض الشعراء تخلصا من المتاعب التي يواجهونها في البحث عن نهايات

مؤثرة ذات مغزى عميق مكثّف»[1]

4/ التوازي : من الناحية العلمية يعرف بأنّه « مصطلح هندسي يدل على الخطوط المستقيمة أو غير المستقيمة التي لا تلتقي . و هو خطّان لا يلتقيان ، و المسافة الفاصلة بين الخطين المتوازيين واحدة » [2] و هو كبقية المصطلحات العلمية التي انتقلت إلى النقد الأدبي ، أما مفهومه الأدبي كما يرى يوري لوتمان: « ضرب من التكرار و إن يكن تكرارا غير كامل»[3] ،فهو في تعريفه هذا يركز على مسألة التكرار فهو ضروري و كما أنّ الخطوط لا يمكن أن تتوازى إلاّ إذا تعددت و تكررت كذلك الألفاظ في الأشعار فلا بد من تكرارها حتى يحدث هذا التوازي و يمكن أن نحدد بعض الخصائص لهذا الفن البديعي من خلال هذا التعريف لـ لوتمان « التوازي مركب ثنائي التكوين ، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر ،و هذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه ، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل و لا تباين مطلق ، و من ثمّ فإن هذا الطرف

1- إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ص 292.
2- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 252.
3- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص 129.

الآخر يحضى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، و لأنهما ... طرفا معادلة و ليسا متطابقين تماما فإننا نعود و نكافئ بينهما على نحو ما ، بل و نحاكم أولهما بمنطق و خصائص و سلوك ثانيهما » [1] و هو بهذا الكلام يتضمن نوعا من التشابه على العكس مما هو الحال في حالتي التطابق و التمايز التامين ، و للتوازي عدة أنواع و هي كالتالي [2] :

- تواز تام (مقطعي ، عمودي ، مزدوج ، أحادي).

- شبه التوازي (شطري ، كلمي ، صوتي ، إيقاعي).

- توازي التناظر (تواز خطي و كتابي).

و فيما يأتي نقدّم أمثلة عن التوازي التام من ديوان زهرة الدنيا :

1- المقطعي: و يكون بين سطرين أو أكثر بحيث يكون فيها تماثل في الصيغة الصرفية أو العروضية أو تطابقا. و هذا مثال عن ذلك من قصيدة" زهرة الدّنيا " [3]

ذاهب قادم	في من	كل صوب كل صوب
تماثل في الصيغة الصرفية	تماثل في الصيغة العروضية	تطابق

مثال آخر من قصيدة " عرش الملح " [4]

و بالقلب و بالقلب و بالقلب	تفتح تبدأ تحرق	كل كل كل	السواحل الرحيل المراحل
تطابق	تماثل في الصيغة الصرفية	تطابق	

تماثل في المواقع الأخيرة.

1- يوري لوتمان، المرجع السابق، ص 129.
2- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 257.
3- الديوان، ص 117.
4- المصدر نفسه، ص 146.

ففي المثالين السابقين نجد تطابقا في بعض الألفاظ أو الأحرف و في بعضها الآخر اتفاقا في الصيغة الصرفية كلفظتي " ذاهب " و " قادم " و كذا الألفاظ " تفتح , تحرق , تبدأ " و قد تتفق كذلك في الصيغة العروضية كما في " في " و " من " .

ب/ العمودي : و هذا النوع من التوازي هو « ما تجاوز ثلاثة أبيات كالتكرار العمودي تماما فيأخذ بعض صفاته ... كالانتشار و متى تم له ذلك كانت صورته الإيقاعية أشد وقعا على النفس و أكثر تأثيرا فيها للمعاودة الدورية للأصوات المكونة له وللترديد الذي تحدثه بعض الحروف والألفاظ و شكلها الطباعي أيضا »[1] و هذه أمثلة له من قصيدة " عرش الملح " [2]

ليس للبحر صاحبه

ليس للبحر والدة

ليس للبحر من والد أو ولد !

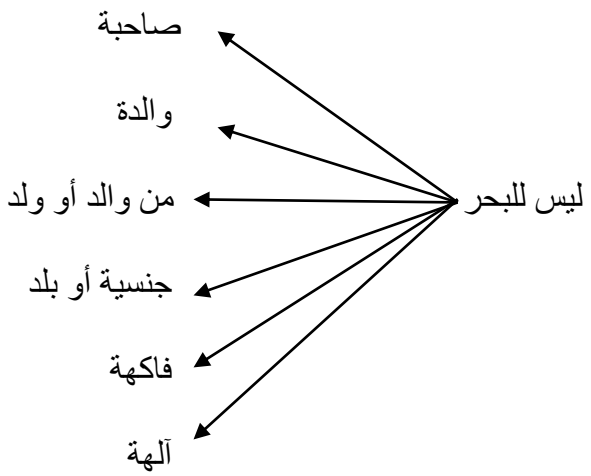
ليس للبحر جنسية أو بلد !

ليس للبحر فاكهة

ليس للبحر آلهة

و يمكن أن نكتب هذه الأسطر على الشكل التالي :

1- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 260.
2- الديوان، ص 145.



في هذا المثال تطابق في الجملة " ليس للبحر " و في الألفاظ " صاحبة , والدة " و " فاكهة , آلهة " نجد تماثلا في الصيغة الصرفية و كذلك نجد تطابقا في المواقع الأخيرة , في " ولد , بلد " كل هذا

التوازي قام بوظيفة جمالية إيقاعية شبيهة بالوظيفة القائمة في الأشكال الهندسية . فالتوازي كما هو ممثّل في هذا المثال انتشر أفقيا و عموديا فمنح بهذا نسيجا من الكلمات شبيها بالزخرفة , و هذا يعمل على بعث الاستقرار في النفس و التفاعل معه.

ج/ المزدوج : و هو ما يكون بين « خطين في الشعر الحر و قد لا تخلو منه القصيدة باعتباره خاصية أساسية في الأشعار العالمية » [1] و من أمثلته من قصيدة " أم الحلي " [2]

أغرقيني بأية أغنية

خبئيني بأية سنبلة

مثال 2 : من قصيدة " تمرين بي " [3]

بحمولة كل العصور التي سبقت

توازٍ تام على التضاد و التطابق

و حمولة كل العصور التي | لحقت

تطابق

1- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 269.
2- الديوان، ص 18.
3- المصدر نفسه، ص 10.

فكثرة التوازي في هذين المثالين حقّق للقصيدة التعادل و التوازن و منحها نغما منسجما متناسقا متناسبا في الحركات و السواكن كما ساعد التوازي أيضا على إظهار قدرة الشاعر على التركيب البنيوي الجيد للبيت الصوتي.

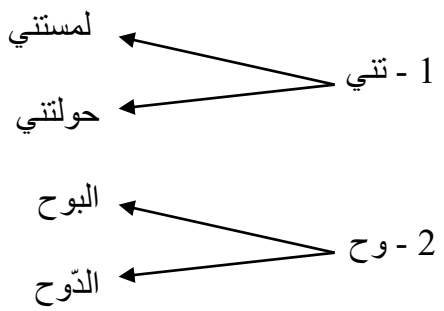
د/ الأحادي: يشبه إلى حد كبير التكرار الأفقي و هذا التوازي يكون في البيت الخطي و من أمثلته:

من قصيدة " زهرة الدنيا " [1]

حين لمستني , حولتني حجرا أمام الآخرين . ←——— 1

من قصيدة " الرسالة السندسية " [2]

لك البوح و الدوح , و الطير و الأغنيات ←——— 2



فالتوازي هنا تحقق من خلال المكوّن الصوتي للكلمات المشار إليها سابقا , فالترديد الصوتي يحدث موسيقى تقوم بتوحيد النص و تجعل معانيه تتآلف و كذا الألفاظ المكونة لنسيج القصيدة .

فالتوازي بكل أنواعه يقوم بوظيفة جمالية سواء في تجانسه الصوتي أو تجانسه الخطي فهو خاصية جوهرية و تنظيمية في الشعر و من ثمّ فهو يعدّ عاملا من عوامل التأثير الجمالي في المتلقي .

1- الديوان، ص 117.
2- المصدر نفسه، ص 120.

خاتمة:

و بعد هذه الرحلة ين ثنايا الكتب خلصنا إلى جملة من النتائج نذكرها على التوالي:

1ـ القصيدة المعاصرة تحوي هندسة صوتية متميزة، بناها الشاعر عن قصد و طول تأمّل فهو يكرّر على مسافات معينة الأصوات، و هذا ما يشكّل نسيجً متميّزًا يلفت انتباه المتلقي، و من هنا الهندسة الصوتية ليست وهم بل حقيقة تتجلى واضحة في قصائد الشعراء المعاصرين و منهم "عاشور فنّي"

2ـ إنّ الهندسة الصوتية تقوم بوظيفة معينة (انفعالية ، تعبيرية ، شعرية) لهذا لا وجود لعنصر الإعتباطية فيها.

3ـ تتضافر الهندسات لتشكّل صورة و لوحة فنيّة مادتها الصوت ، تصنع جوًا إيقاعيا متميزًا .

4 ـ تعدّ القوافي فواصلاً موسيقية متوقعة من طرف السامع أو القارئ للشعر العربي القديم فقوافي

الشعر العمودي متوقعة تحددها قافية البيت الأوّل التي يلتزم بها الشاعر في كلّ القصيدة أمّا في الشعر المعاصر فالقافية ليس لها قانون محدّد يحكم نظامها.

5 ـ تتعدد القوافي في الشعر المعاصر و إن تكرّرت يكون تكراراها محدودًا جدًا و هذا التنوّع يحقّق للقصيدة جمالية اللّعب على صعيد أفق توقع المتلقي كما يكسر رتابة الإيقاع و يجعل القصيدة تنبض بنغمات موسيقية متنوعة.

6 ـ كلّما هيمنت المقاطع الصوتية القصيرة على القصيدة كان للفعل حضور قوي و كلّما انحصرت و تمدّدت المقاطع الطويلة برز الإسم، ممّا يعني أن الحركة الإيقاعية المتسمة بالخفة أو الثقل تتوافق مع المقاطع القصيرة و انتشار الفعل كما تتوافق مع المقاطع الصوتية و الأسماء و الأفعال.

7 ـ لا يسعى الشاعر المعاصر وراء الأساليب البديعية المختلفة كالترصيع لأنّ هذا يتناقض مع الذات الشاعرة الرافضة لكلّ أنواع التكلّف و التصنّع و الزخرُف التي عُرفت في القديم فالشاعر يسعى إلى تأسيس قصيدة جديدة تختلف عن سابقتها شكلاً و مضمونا فالبنية الجديدة للقصيدة تختلف عن البنية القديمة خاصة فيما يتعلق بالبديع (جناس ، ترصيع . . .) فعناصره في القصيدة المعاصرة تقلُّ و تضمحلّ لذا فالعناصر البديعية المذكورة سابقاً تنضوي في الغالب تحت عنصر التكرار.

8 ـ التكرار سمة من سمات القصيدة المعاصرة التي تكتفي بالعناصر اللسانية من صوامت و صوائت في بناء صورتها الإيقاعية / ـ التكرار يرتكز على مبدأ المعاودة و على هذا يقوم الإيقاع / ـ كل تكرار يحمل نظاماً و ليس كل نظام يشمل تكرارًا.

9 ـ التوازي خاصية جوهرية تنظيمية في الشعر و من ثمّ فهو عامل من عوامل التأثير الجمالي و خاصة الخفي منه لإعتماده على الصوائت و يساعد على المقابلة و المقاربة و الحفظ و يفيد التوكيد كما يفيد التنبيه أو التصوير بالإيقاع.

ـ التوازي لغة هندسية يقوم بتجميل المكان و فتح فضاءات جديدة تكشف هويتها من خلال الشكل

الذي يمنحه لها، و يقوم الإيقاع بفتح نافذة الدلالة التي يتوازى فيها الشكل و المعنى فتقوم حاسة السمع تتبع ما بينهما من توافق و اختلاف.

ملحـــــــــق:

التعريف بصاحب الديوان:

عُرف " عاشور فنّي " و منذ زمن في الأمسيات الشعرية التي كان يقيمها، حيث اكتسب بها الشاعر تقديرًا كبيرًا لدى قرّائه و شهود أمسياته جميعًا و لقد سعدوا في الغالب بأن وجدوا شعره مطبوعًا في ديوان تحت عنوان " زهرة الدّنيا " .

و عاشور فنّي معروف بجمالية شعره، و برصانة أفكاره و بتناوله البديع للقضايا التي يعالجها في قصائده التي كثيرًا ما أمتع بها أولئك الذين يُتاح لهم حضور أمسياته التي يقيمها هنا و هناك من الجزائر منذ زهاء 20 عامًا، و لقد أتيح لعبد الملك مرتاض أن أحضر إحدى أمسياته الشعرية و كان له هذا الانطباع : « و لقد أتيح لي ، ... أن أحضر شخصيًا إحدى هذه الجلسات

الشعرية الجميلة ، فاقتنعت بأنّ عاشور فنّي من الشعراء الجزائريين القلائل الذي سيكون لهم شأن إذا ما مضى على ما هو عليه من التجويد بتنقيح أشعاره، و عدم إلقائها إلى النّاس فجّة فطيرة » [1] ، و يبدو أنّ عاشور فنّي مقلّ فلم يشرع في نشر أشعاره بين النّاس إلاّ في منتصف العقد الأخير من القرن الماضي حين قدّم لقرّائه ديوان " زهرة الدّنيا " و يبدوا أنّ اسمه الفنّي لم يكن مصادفة، و لكنّه كان من أجل أن يكون مُفتنًا حقًا في كتابة الشعر الجميل. و لعلّ الذي جعل شعر عاشور فنّي يختلف بعض الاختلاف عن أشعار الشعراء الجزائريين الشباب أنّ تكوينه الدراسي كان اقتصاديا، ثمّ إعلاميا و لم يكن في أصله أدبيًا خالصا [2] ، و نحن نعلم أنّ الأدب حين يلقّح بالعلم يغتدي جميلا و مثمرا حقا، و من القصائد الواردة في الديوان " تمرّين بي "، " غزل فوق الحدود " ، " أم الحلي " الخروج من الزمن المدني "، " قمر لمملكة العشاق " ، " الينابيع" ، " صورة لزمن قزحي "، و الذي يتاح له قراءة هذا الديوان الجميل يلاحظ أن عاشور فنّي حسّاس جدا لجمالية الإيقاع ،

1- عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، دط، الجزائر، 2007، ص 518.
2- ينظر، المرجع نفسه، ص 518.

و ظلّ متمسكا بقول الشعر الذي من مكوناته الجمالية الأولى الإيقاع الآسر ، فهو يهتمّ كثيرا بهذا المكوّن الجمالي للكتابة الشعرية، بحيث لا تكاد قصيدة من قصائده تخلوا من هذا.

و يتبيّن لنا من خلال متابعتنا لديوان " زهرة الدّنيا " أنّ عامة قصائده من الشعر الحر ماعدا قصيدتين اثنتين : " غناء للنافذة الأولى " ، التي كتبت بالجزائر عام 1984 و قصيدة " يا حمام القرى " التي كتبت هي الأخرى بالجزائر عام 1987 ، فقد كتبهما على البحور الخليلية.

و لقد تبيّن لنا من خلال قراءتنا لديوان عاشور فنّي أنّه يصطنع لغة شعرية رقيقة مثقلة بالشعرية طورا، و مجرّد ألفاظ تتداول بين الشعراء العرب المعاصرين طورا آخر، و لكن اللّغة الشعرية لهذا الشاعر في الحالتين معا تظلّ منتقاة و منقّحة بحيث تحسّ أنّ الشاعر لم ينشر قصائده إلاّ بعد تنقيحها و تهذيبها، فهي لغة قد خضعت للرّقابة الشعرية كما يحب أن يطلق عليها بعض من

النقاد المعاصرين.

المصادر:

1- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين الكتابة و الشّعر، تع: مفيد قميحة، دار

الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2008.

2- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، تدقيق: حسن نجّار محمد، مكتبة الآداب،

دط ، 1999.

3- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، دار إحياء التراث، دط ، القاهرة، دت.

4- بدر الدّين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مج1،

مكتبة إحياء التراث، ط1، 2001.

5- سعد كريم الفقي، 500 سؤال و جواب في البلاغة، مؤسسة حورس الدولية، ط1، 2008.

6- عاشور فنّي، ديوان "زهرة الدّنيا"، دار الفارابي، سطيف.

7- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: سعيد محمد اللّحام، دار الفكر العربي، ط1،
1999.

المراجع:

1-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة، دت.

2-إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، القاهرة، 1999.

3-إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار الميسرة، ط1، الأردن، 2003.

4-أحمد مومن، اللسانيات النشأة و التطور، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، دت.

5-السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية،

الإسكندرية، 2003.

6-إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السيّاب- دراسة أسلوبية لشعره- دار وائل للنشر، ط1، 2008.

7-جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،

ط1، 1984.

8-جون كوين، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، ج1، دار غريب، دط ، القاهرة، 2000.

9-حسن الغرفي، حركية الإيقاع، في الشعر المعاصر، إفريقيا الشرق، دط ، بيروت، 2001.

10- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1،

2002.

11-رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، دط ، الجزائر، 1993.

12 - رينيه ويليك، اوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات

و النشر، ط3، دت.

13 - صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر- النظرية و التطبيق صلاح عبد الصبور

نموذجا- مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2008.

14 - عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة،دط ، الجزائر، 2005.

15 - عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، ط1، 2003.

16 - عبد العدوس يوسف، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار الميسرة، ط1، عمان، 2007.

17 - عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2000.

18 - عبد الملك مرتاض، معجم الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، دط ، الجزائر، 2007.

19 - عبده بدوي، دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، دار قباء، دط ، القاهرة، دت.

20- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و اللغوية, دار العودة,

ط 3 ، بيروت, 1981 .

21 - عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية (الفونيتيكا)، دار الفكر اللبناني، دط ، بيروت، دت.

22 - كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، دط ، القاهرة، 2000.

23- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984.

24 - محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري،، سلسلة الدراسات الكبرى، ديوان المطبوعات الجامعية،
دط ، الجزائر، 2006.
25- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشكل، دار العالمية للكتاب، ط1، 1990.

26 - محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1999.

27 - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، اتحاد كتاب العرب،
دط، دمشق، 2001.

28-محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر،، الجائزة المغاربية للثقافة، دار الجبل، ط1،

تونس،2005 .

29- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، دط ،القاهرة، 2002.

30- محمد فتوح احمد، الحداثة الشعرية الأصول و التجليات، دار غريب، دط ،القاهرة، 2007.

31- محمد مفتاح، تحليل الخطاب (الشعرية، إستراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، ط3،

بيروت ، يوليو 1992.

32- محمد مصطفى أبو شوارب، علم العروض و تطبيقاته، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2004.

33- محمد ناصر، رمضان حمود، حياته و آثاره، ، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2،الجزائر،1985.

34- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار

الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، الإسكندرية، 2002.

35- ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعارف الجامعية، دط ،2006.

36- نجوى محمود صابر، دراسات أسلوبية و بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1،

الإسكندرية، 2008.

37- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، دط ،القاهرة، دت.

المجلات:

1- جوزيف ميشال شريم : الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة ، عالم الفكر ، مج 23،ع3، يناير/

مارس، 1994.

فهرس الموضوعات:

- مقدمة .

- تمهيد.....ص 4.

الفصل الأول : الهندسة الصوتية الماهية و الوظيفة.

- الهندسة الصوتية .....ص 13.

- أنواعها .....ص 21.

- تضافرها .....ص 28.

- وظائفها .....ص 38.

- أبعادها .....ص 45.

الفصل الثاني: الأثر الإيقاعي للأنماط الصوتية .

- القافية .....ص 50.

- المقطع الصوتي .....ص 54.

- الترصيع .....ص
64.

- الجناس .....ص
74.

- التكرار .....ص
81.

- التوازي .....ص
96.

- خاتمة .....ص
101.

- ملحق .....ص
103.

- قائمة المصادر و المراجع .....ص
105.