

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر باتنة



قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

دلالة أنساق الموازنات الصوتية والأوزان في شعر العربي دحو

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

تخصص علوم الأدب العربي

إشراف الدكتور:
معمر حجيج

إعداد الطالبة:
أمنة لحسن

أعضاء اللجنة المناقشة:

رئيسا	أستاذ التعليم العالي جامعة باتنة	د. كمال عجالي
مشرفا و مقرا	أستاذ التعليم العالي جامعة باتنة	د. معمر حجيج
عضوا مناقشا	أستاذ التعليم العالي جامعة باتنة	د. السعيد لراوي
عضوا مناقشا	أستاذ محاضر جامعة أم البواقي	د. بلقاسم دكدوك

السنة الجامعية: 2012/2011

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

المدخل: وفيه حاولت التعريف بالشاعر الدكتور العربي دحو، معرجة على اهم محطات حياته العلمية والمهنية، مستقصية عن اهم مؤلفاته الشعرية والدراسات الثرية المنشورة منها والتي قيد النشر او الطبع، دراسة العناصر الخارجية او عتبات المدونة الشعرية، خاتمة المدخل بنماذج من قصائده الشعرية في موضوعات مختلفة.

أولاً: الشكل التناظري: وفيه حاولت إبراز دلالة الشكل التقليدي الكلاسيكي للقصيدة ودلالة الوزن و تفاعله مع موضوع القصيدة.

النتائج: الشكل المقطعي المتعدد: و هو نفس الدراسة السابقة غير اني هذه المرة حاولت تفسير دلالات التنوع الوزني و الموسيقي في هذا النوع من الشعر.

شكل السطر والجملة الشعرية: وفيه دراسة لتناسب التجديد الوزني المعاصر مع الشكل الشعري المعاصر ومدى تالف إيقاعات الوزن مع الدلالات الشعرية.

الفصل الثاني: القافية و دلالتها: وكانت العناية في هذا الفصل متجهة إلى القافية وتنوعها ودورها في الإثراء الإيقاعي للنصوص الشعرية فكانت الدراسة:

أولاً: انساق القافية الموحدة: وقد درسنا أنواع القوافي بحسب حجمها و دلالة هذه الأنواع في الشعر التقليدي ومساهمتها في النغم المتساوي للقصيدة.

□□□□: انساق القافية المتعددة: وفيه درست دلالة التنوع القافوي في الشعر المقطعي و تأثير في المعنى والموسيقى الخارجية والداخلية للنص الشعري.

□□□□: اشكال القافية: وجاء هذا العنوان مستقصيا لاشكال القافية في الشعر الحر او شعر التفعيلة والكثافة النغمية لثراء التقفية الداخلية للنصوص الشعرية المعاصرة.

الفصل الثالث: انساق الموازنات الصوتية: وحاولنا التركيز على الموسيقى التي تتركها حركة المعنى من خلال الدلالة المباشرة او بالترميز، وفيه ثلاثة عناصر:

أولاً: نسق الاصوات المعزولة: وخصص لدراسة دور الاصوات او الحروف مفردة في مد النص بالتوازن والانسجام الوزني، وخصائص الاصوات وصفاتها ومخرجها، و اهم الظواهر الخاصة بها والتي ميزت المجموعات الشعرية_____ة.

□□□□: نسق الالفاظ: درسنا فيه المستويات المختلفة للالفاظ ومساهمتها في الإيقاع الموسيقي والدلالي للنصوص، من الناحية الصوتية و المعجمية و الصرفية.

□□□□: نسق العبارات والجمل و الاشطر: كان التركيب محل الدراسة في هذا العنصر بالتركيز على الظاهرة الطاغية لتراكيب وجمل واشطر الشعر المدروس، ولبتي شملت تكرار اللازمة والجمل على المستوى الافقي والعمودي والدور البارز الذي ادته في التنوع الإيقاعي والموسيقى_____ي في النص.

مدخل

حياة الشاعر و مؤلفاته

أولاً - التعريف بالشاعر

ثانياً - مؤلفاته

ثالثاً - دراسة المجموعات الشعرية

مدخل:

لقد أدى الاهتمام باللغة الشعرية إلى الإجادة الموسيقية فيها ، والتي تكاد تنفرد بها اللغة العربية عن باقي اللغات العالمية ، وذلك من خلال جمال الإيقاع وتوافقه مع المعاني. ولا شك أننا نجد في الشعر الجيد إيقاعاً موسيقياً غير متولد عن معانقة الوزن فقط ، بل هو ناتج عن علاقات نسقية بين الألفاظ من الناحية الصوتية، وما يتخلل ذلك من الالتكاء على معطيات النبر والتنغيم عند الأداء الصوتي لهذا الشعر. وهذا الإيقاع الموسيقي الناتج عن مثل هذه العلاقات النسقية لا نستطيع أن نفصله عن ألوان الإيقاعات الأخرى داخل السياق الأدائي ، لأنها جميعاً تتداخل معاً لتنتج لنا مزيجاً صوتياً عذباً، يتألف مع المقومات الأخرى للعمل الفني كالصور والأخيلة و المعاني والانفعالات. وهذه العلاقات يجب أن يكون مقدارها موازياً لمقدار الإيقاع، ومنضبطة معه.

و يحاول أي شاعر أن يؤثر في المتلقي من خلال تجريبه الشعري المستمر و بحثه على الجديد ليحمل المتلقي على "الإقناع المنطقي العقلي القائم على اليقين، والذي يعد وسيلة أغلب المتخاطبين والمتحاورين في حمل أحدهما الآخر على تقبل ما يريد الوصول إليه، متخذاً في ذلك شتى الوسائل المؤدية إلى ذلك ... و إذا كان الإقناع العقلي يقوم على هذا كله، فإن الخطاب الشعري الذي يخاطب و يناجي -في أغلب أحواله- العاطفة و الحس و القلب يتخذ من التناسب و التناغم و التأليف الحسن التأثير، و التوازي و التساوق بين أجزاء الكلام وسيلة جليلة الغاية، كبيرة الأهمية، بعيدة المقصد.⁽¹⁾

ولما كان الشعر لعبة لغوية تطرب الأذان بموسيقى إيقاعية تشكلها العناصر اللغوية ذات الدلالات، و ذلك بعلاقة تكاملية تكشف عن جماليات اللغة، وبراعة الشاعر في توظيفها. و جب أن يكون للتوظيف الفني والواعي للأساليب اللغوية المختلفة، دور باد في

1- الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية - نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2007. ص: 103.

تنوع الحركية الإيقاعية في اللغة الشعرية ، ومن ثم تنظيم الهندسة الصوتية والتكريرية للنص الشعري من خلال الموازنات الصوتية، التي تتحدد بأنها "كل صور تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات"⁽¹⁾ يحدث بها الشاعر قدرا كبيرا من التجانس بين المكونات الشعرية واللغوية المختلفة.

والموازنات الصوتية نوع من توازي النسق الإيقاعي الذي يستخدمه الشاعر وهذا التوازي "يقوم على تماثل وتعادل المباني والمعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو في النثر...وينشأ بين مقطع شعري وآخر أو بيت شعري وآخر"⁽²⁾.

وهذا ما يجعل "اللغة الفنية تختلف عن اللغة العادية كثيرا، وذلك من حيث المبنى والمعنى، فالشعر والنثر لغتهما المعتمدة على نوع من دلالات الألفاظ وفق منظومة متناسقة متناغمة، سواء كانت سجعا، أو جناسا، أو طباقا، أو مجازا، أو غير ذلك من الألوان الفنية التعبيرية المتنوعة"⁽³⁾.

ولما كان "الشاعر خالق كلمات، و ليس خالق أفكار فترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي"⁽⁴⁾ كان التجديد الإيقاعي في كفايات الربط بين المستويات الإيقاعية

1- صبيحة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر - قراءة في شعر صلاح عبد الصبور -، دار هومة، الجزائر، دط، 2009، ص: 91. قلاعن:

محمد العمري، تحليل الخطأب الشعري - البنية الصوتية في الشعر

2- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999، ص: 03.

3- المرجع نفسه، ص: 06.

4- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار طوقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص: 40.

و اللغوية المتميزة، فالمقوم الصوتي الإيقاعي يعد أهم عنصر في الدراسات الإيقاعية، لأنه يتكون من ثلاثة عناصر تتحد لتشكل نصا شعريا متوازنا متجانسا، هذه العناصر تتمثل في:

1- الوزن: القائم على المقاطع والتفعيلات، وهنا المجال يعد بين اللغة الطبيعية والموسيقية، وهو فضاء المكونات الصوتية المجسدة المكونة للتوازن.

2- التوازن: أو الموازنات ويتكون من عناصر لغوية مشخصة، فهو عبارة عن ترديد الصوامت (التجنيس) والصوائت (الترصيع)... وتشكل القافية جزءا من هذا النظام باعتبارها تكرار صامت و صائت على الأقل ...

3- الأداء: وهو عملية التجسيد الشفوي، وهو مبحث خاص بالتنعيم والنبر⁽¹⁾ وهذا الأخير ليس محل دراستنا، وإنما تركز الدراسة على المجال العروضي الذي هو الوزن والتوازن والذي يكون فيه التركيز على العلاقة بين الصوت والدلالة.

وهذا التوازن والتوازي بين أجزاء الكلام أو الشعر لن يتأتى لصاحبه إلا باطلاعه على مختلف الوحدات الموسيقية الصغرى منها والكبرى، وتمكنه من التحكم في كيفية استعمالها، بحيث تتيح له إنتاج عمل منسجم ومتناسق ومؤتلف الأجزاء بحيث "لن يأتلف الخطاب الشعري في شكله الكلي و الجزئي إلا باعتماد أدوات موسيقية يتزن و يستقيم بها والتي تعد في مجملها مبادئ أولية للبنية الوزنية التي لا يتاح لقائل أن ينتج خطابا من هذا النوع المتناسق الوحدات، المتزن الأجزاء، المنسجم الكل، المتناغم النهايات، إلا إذا كانت له كفاية معرفية بهذه البنية، و تبدأ هذه المعرفة من أبسط وحدة و هي النوبة المشكلة من صوت متحرك أو ساكن، إلى المقاطع الصوتية إلى الوحدات الوزنية، فالبنية الوزنية الكلية هي عمود البيت و تتميز بالثنائية المتشاكلــــــــــــة فى

1- محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية السلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق المغرب دط، 2001. ص-ص: 9-10

الخطاب الشعري العربي الأثيل" ⁽¹⁾ و محاولة منا لكشف بعض أسرار العلاقة بين الصوت والدلالة في إطار دراسة الموازنات الصوتية في الشعر، اخترنا مدونة شعرية في شكل مجموعات شعرية لشاعر جزائري معاصر، لتكون النص التطبيقي لهذه الدراسة ، وأولى بنا قبل البدء والتعمق فيها أن نعرف بصاحبها معرجين على أهم مؤلفاته الشعرية والنثرية.

التعريف بالشاعر العربي دحو:

العربي دحو من الشعراء الجزائريين المعاصرين ولد بقرية أولاد فاطمة دائرة مروانة ولاية باتنة بتاريخ: 1942/12/09. شارك في الثورة التحريرية الكبرى ضد الاستعمار الفرنسي، حصل على دبلوم الدراسات المعمقة في الأدب الشعبي الجزائري، ثم على ماجستير في الأدب العربي الحديث، وعلى دكتوراه دولة في الأدب العربي المغربي القديم، مارس التدريس في الابتدائي، المتوسط، الثانوي، من 1963 إلى 1982، ثم أستاذًا بجامعة باتنة من 1982.

درّس مشاركا وزائرا في الجامعات: قسنطينة الأمير عبد القادر، و ملحقة خنشلة، و مسيلة، و بسكرة، وقبل ذلك في جامعتي تيزي وزو وتلمسان، شارك في عدة ملتقيات وطنية ثقافية مختلفة، و أخرى دولية.

و أسابيع ثقافية و قدّم محاضرات ونشط ندوات في أغلب جهات الوطن، كما ترأس لجان مسابقات وطنية و حظي بعضوية فيها.

1- الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية- نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ص: 104.

نال عدة جوائز وطنية وكرم مرات عدة في ولايات وطنية مختلفة وبمناسبات مختلفة. وتقلد مناصب كثيرة منها:

- رئيس كتلة جبهة التحرير الوطني في المجلس الشعبي لولاية باتنة (1977-2002).
- عضو المجلس الشعبي الوطني الفترة النيابية الثالثة (1987-1992).
- رئيس المجلس العلمي للمعهد الوطني للغة العربية وآدابها 1983-1990.
- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين من 1974 حتى الآن.
- عضو الأمانة الوطنية لاتحاد الكتاب والصحفيين والمترجمين الجزائريين من 1985 إلى 1989
- عضو المجلس الوطني لاتحاد الكتاب من أفريل 1998-2002.
- عضو الأمانة التنفيذية للرابطة العربية للتراث الشعبي ببغداد 1988 أنتخب غيابيا فيها.
- أمين فرع اتحاد الكتاب الجزائريين الجهوي 1981-1985.
- رئيس فرع اتحاد الكتاب الجزائريين بباتنة ابتداء من نوفمبر 2002 إلى يومنا هذا.
- مندوب مؤسسة الباطين 2000-2004.
- نشر في أغلب الصحف الوطنية وبخاصة المجاهد الأسبوعي، و صوت الأحرار، و النصر، و السلام، و في مجلات عربية بليبيا و العراق و سوريا.

ما صدر له حتى الآن في الدراسات:

الدكتور العربي دحو من الشعراء والكتاب المكثرين فقد أثرى المكتبة الوطنية خاصة والعربية عامة بكتب قيمة، شملت دراسات في مواضيع أدبية مختلفة، تعد من المصادر التي يعتمد عليها الباحث خاصة في مجال الشعر الشعبي الجزائري، الذي صنف فيه الشاعر معظم كتبه، كما لا ننسى ما جادت به قريحته الشعرية والتي كانت موضوع دراستنا

هذه، ولا شك أن للشاعر دراسات جامعية بما أنه أستاذ محاضر بجامعة باتنة. وهذه عناوين مؤلفات الشاعر:—

- دور الشعر الشعبي في الثورة التحريرية بدائرة مروانة طبع ثلاث مرات.
- الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية بمنطقة أوراس النمامشة جزءان.
- دراسات وبحوث في الأدب الجزائري.
- مدخل في دراسة الأدب المغربي القديم طبع ثلاث مرات.
- الشعر العربي في المغرب العربي من الفتح الإسلامي إلى سقوط الإمارات (الإغلبية، الرستمية، الإدريسية) ترجم إلى الفرنسية سنة 2003 ويبيع بفرنسا.
- بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي بمنطقة الأوراس.
- ابن الخلوف وديوانه جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين (المعروف بديوان الإسلام) طبع سنة 1992.
- مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر الطبعة الثانية 2007.
- ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية في الولاية التاريخية الأولى بالعربية و الأمازيغية مع ترجمة أشعار الأمازيغية إلى العربية 2003.
- ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية الجزائرية 2007.
- نصوص شعرية شعبية عن الثورة التحريرية لمجاهدين ومجاهدات ثورة نوفمبر 2007.
- مختارات من الشعر الجزائري الحديث (بالاشتراك) صدر عن مؤسسة الباطين الكويت 2002.
- الأدب العربي في المغرب العربي من الفتح إلى سقوط الإمارات 2007.

- مقاربات في ديوان العرب الجزائري الطبعة الثانية 2007.
- أشعار شعبية جزائرية من الديوان العام الطبعة الثانية 2007.
- أمثال وأقوال مأثورة شعبية جزائرية 2007.
- نصوص من الأدب الأمازيغي الشاوي بالشرق الجزائري جمع وتصنيف وترجمة إلى العربية 2007.

في الشعر مجموعات:

- تعال أيها الطوفان
- أهازيج جزائري عاشق
- ذاكرة الظل الممتد
- تواشيح البنفسج والحضور والاحتضار

في التحقيق:

- ديوان ابن الخلوف صدر عن دار هومة 2004.
- ديوان عفيف الدين التلمساني (طبع سنة 1993) والطبعة الثانية سنة 2007.
- ديوان الأمير عبد القادر طبعته مؤسسة الباطين بالكويت سنة 2000، والطبعة الثانية سنة 2004 والثالثة طبعت بالجزائر 2007.

التكوين في الجامعة:

- أشرف على ما يقارب من 100 رسالة ماجستير ودكتوراه.
- يشرف الآن على طلبة من جامعات: باتنة، قسنطينة، سطيف، ورقلة، الجزائر،

بسكرة، و عنابة...

– ناقش ما يقرب من 120 رسالة جامعية دكتوراه، وماجستير، في كل جامعات الوطن
تقريباً.

- رئيس فرقة بحث في المركز الوطني للدراسات و البحث في الحركة الوطنية و ثورة أول
نوفمبر في موضوع واقع الجزائر بين انتفاضة 8 ماي 1945 و ثورة نوفمبر 1954.
- وفرقة بحث الأدب العربي في المغرب العربي من النشأة إلى نهاية الإمارات.
- وفرقة بحث الشعر العربي في البلاط الفاطمي بالمغرب العربي.
- وفرقة بحث الشعر الديني في الزوايا بالجزائر في القرن 19 و أوائل القرن العشرين.

تحت الطبع:

- الأمازيغية وثقافتها بين مطرقة السياسوي الطوباوي وسندان الوطني الواقعي.
- أول نوفمبر 1954 في روايات المجاهدين بالشرق الجزائري.
- مباحث في القرآن وعلومه.
- أوراق صحافية (مقالات في الفكر والتاريخ والتراث والثقافة) نشرت في صحف
و مجلات مختلفة.
- كشكول أوراق نوفمبرية.
- الهلالية الجزائرية.
- ديوان الشيخ أبي عامر السوفي.
- ديوان الشيخ محمد المستغامي.

و إضافة إلى كل هذه المؤلفات والبحوث فقد توج الشاعر مسيرته العلمية بمجموعة مقالات في موضوعات مختلفة تتماشى و وضع الوطن والأمة العربية في الوقت الحاضر نذكر منها:

- دوغول ساركوزي: "ما أشبه اليوم بالبارحة".
- سقوط ذاكرة الأوراس في موعد ذاكرة التلفزة.
- الأنساق الفكرية و الفنية و مرجعيتها في قصيدة "المنفرجة" للشيخ سيدي عده بن غلام الله - ما يتاح من البوح.
- منتدى التلفزيون: بلخادم و أي عودة؟.
- قبل الإفتاء في إشكالية "الأمازيغية" حقائق و تساؤلات.
- شباب باتنة النشأة و الانتماء و التجلي.
- إذلال بالتقسيط.⁽¹⁾

كلمة الشاعر العراقي رزاق محمود الحكيم : وهي كلمة مدح في الشاعر الدكتور العربي دحو ضمنها في أبيات شعرية احتفاءً بتكريمه بمدينة سطياف:

و على الدروب تسامح و عناق	ماذا هناك محفل و رفـاق
تندي لها القسمات و الأحداق	و على الوجود سعادة فياضة
العلم في جناته إشـراق	و سألت من هذا فقيل أخو العلى
أبصار و امتدت له الأعناق	هذا المعلم إن مشى خشعت له الـ
فستنطق الأقلام و الأوراق	فإذا تنكر جاهل لمقامه
بك تقتدي إن الحياة سباق	يا أيها "العربي" حسبك صفوة
يهفو إلى سبل النجاة معاق	و الضامنون إلى المعارف مثلما
تشكو إليك منابر و رواق	الجامعات ثأبت فكأنمـا
و المخلصون و كلهم إشفاق	و قوافل الأجيال تلتمس الهدى
محبة تبقى و في أرواحنا الأشواق ⁽¹⁾	لك في القلوب و في النفوس

1- العربي دحو: تواشيح البنفسج والحضور والاحتضار، دار سامي للأنوار، د. ط، د. ت ص 3.

دراسة المجموعات الشعرية:

ونقصد بها العناصر الخارجية للمدونة الشعرية، لأن المتن الشعري سيكون محل دراستنا في الفصول الآتية، هذه العناصر الخارجية والتي تعرف بعتبات ومداخل النصوص قد حظيت بأهمية كبيرة في المقاربات السيميولوجية، باعتبارها المفاتيح الأولية التي يجب على الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها، والتعامل معها، فهي عتبات على الدارس أن يعبرها قبل التعمق في نقد النصوص عارية.

حيث لم يعد الكتاب اليوم، مجرد متن يحمل بين دفتيه مجموعة معلومات، علمية أو فنية، بل تجاوز الأمر فيه، إلى أن أصبح بمظهره الخارجي من الغلاف وصورته وعنوانه وخطه إلى طلاس يبحث الدارس عن مفاتيحها لفك رموزها بطريقة سيميائية تأويلية، محاولا استثمارها في فهم الدلالات الخطائية، فهي تشكل محيطاً فنياً، لا يقل أهمية عن المتن السردي في إبراز البعد الدلالي للنسق الأدبي، إذ يبدو من الصعب أن يقوم، أو أن يقدم المتن وحده عارياً من هذه العتبات النصية، فهي تكاد توازي من حيث القيمة الإبلاغية، قيمة المتن نفسه، وهذه العتبات النصية تتمثل في: العنوان والغلاف والعناوين الداخلية.

و لذلك كله انصبَّ اهتمام السيمولوجيا، أو علم السيمياء بالعناوين و العنونة (titrologie) باعتباره منهجاً نصياً مشتغلاً على المفاتيح الأساسية للنصوص، و العنوان واحد من أهم المفاتيح التي تخضع للتحليل والمساءلة.

تعريف العنوان:

بدأت الكتب الصادرة من بطون المطابع تتبارى فيما بينها حول جماليات العتبات الأولى لها، ويقصد هنا بالعتبات الأولى الغلاف والعنوان و الإهداء، بل راح الكتاب أنفسهم يضعون ما يمكن الاستفادة وأخذ العبر منه.

يعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس، حيث يساهم في

توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية إن فهما وإن تفسيراً، وإن تفكيكا وإن تركيباً. ومن ثم، فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعبه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة. كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، و بها تبرز مقروئية النص، وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة⁽¹⁾، من معادلة لا بدّ منها، أوّلها العنوان وآخرها النص، وحقيقٌ لمن كانت له الصدارة (العنوان) أن يُدرس و يُحلّل، و يُنظر من خلاله إلى النص، من منطلق أنّ العنوان حمولة مكثّفة للمضامين الأساسية للنص، وهو وجه النص مصغراً على صفحة الغلاف، لذلك كان دائماً "يعدّ نظاماً سيميائياً ذا أبعادٍ دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبّع دلالاته، ومحاولة فك شفراته الرامزة"⁽²⁾، "هذا ولا يمكن مقارنة العنوان مقارنة علمية موضوعية إلا بتمثل المقاربة السيميوطيقية التي تتعامل مع العناوين، وذلك باعتبارها علامات وإشارات ورموز وأيقونات واستعارات"⁽³⁾. ومن ثم، فلا بد من دراسة العنوان دراسة سيميائية.

تعريف العنوان لغة:

يرجع الباحثون كلمة العنوان في لسان العرب إلى مادتين مختلفتين هما عنن وعنا وكلتا المادتين تشتركان في دلالتهما على المعنى كما تشتركان أيضاً في الرسم والأثر: وعليه فالعنوان في اللغة ينحدر من جذر عنن التي تتضمن المعاني التالية⁽⁴⁾:
عنن عن الشيء يعن ويعن عننا وعنونا : ظهر أمامك.
وعن يعن ويعن عنا وعنونا واعتن : اعترض وعرض ، والعنة والعننة: اعتراض بالفضول و الاعتنان : الاعتراض ويقال لرجل الذي يعرض . ولا يصرح : قد جعل كذا وكذا عنواناً لحاجته، فمعاني الجذر عن تنطوي على معنيين أساسيين هما الظهور والاعتراض.
أما المعنى اللغوي الذي يشارك المعنى الاصطلاحي لمفهوم العنوان فهو⁽⁵⁾

1- جميل حمداوي " السميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد: 3، يناير/مارس 1997م، ص: 79.

2- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة ، الأردن، ط1، 2001 ص: 33.

3- جميل حمداوي " السميوطيقا والعنونة"، ص: 79.

4- ابن منظور، لسان العرب، تح عبد الله علي كبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف مصدر، ط، د. ت، ص: 3139.

5- المرجع نفسه، ص 3142.

عننت الكتاب و أعننته لكذا : أي عرضته له و صرفته إليه.
وعن الكتاب يعنه عنا و عنه كعنونه ، و عنونته.

وسمي عنوانا لأنه يعن الكتاب من ناحيته..

نلاحظ أن مادة عنن إضافة إلى ما سبق قد تضمنت معنى التعريض و الأثر.

أما مادة عنا فقد تضمنت المعاني التالية ⁽¹⁾:

عنا النبت يعنو إذا ظهر.

عناه الأمر يعنيه عناية و عنيا: أهمه.

عنيت فلانا أي قصدته ، وعناني أمرك أي قصدني.

عنيت بالقول كذا: أردت و في الصحاح "عن" له كذا يعن بضم العين و كسرهما، عننا أي عرض و اعترض، و (عنوان) الكتاب بالضم، ويقال أيضا عنوان بكسر العين، وعنون الكتاب يعنونه و(عننه) أيضا.

و عنا بقوله كذا أي أراد، وعنون الكتاب وعلونه والاسم (العنوان) ⁽²⁾

فالمادة عنا أيضا حملت معنى الظهور و الأثر زيادة عن القصد و العناية أما معنى العنوان فيحافظ على معناه من المادتين) عن و عنن (و هو ما تعلق بتسمية الكتاب و بذلك فهو يحمل في طياته المعنى الاصطلاحي كما أن معاني مادة عنن و عنا تشترك مع معاني العنوان في الدلالات التي يتضمنها التعريف الاصطلاحي.

تعريف العنوان اصطلاحا :

يتداخل المعنى اللغوي للعنوان مع المعنى الاصطلاحي له، ومن خلال ذلك سنكشف عن الدلالات التي يحملها كلا التعريفين: فلفظة "عنوان" تحتزن معاني كثيرة لها صلة مباشرة بالنص.. فالعنوان سمة للكتاب أو النص.

و وسم له.. وهو قصد للكاتب أو الشاعر يدل إلى مرجعية معينة.. وهو ظاهر

1- ابن منظور، لسان العرب، تح عبد الله علي كبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف مصدر. ط، د. ت، ص 3146.

2- الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الحديث القاهرة، د. ط 2003، ص 252.

و بارز و معترض.. وهو أول لقاء فيزيائي محسوس بين الكاتب والمتلقي.. وهو الذي يشبه الأيقونة المعارضة و البارزة والدالة إلى شيء ما سيأتي بعدها.. كما هو دال إلى المضمون: (المكتوب يقرأ من عنوانه)، ومساو للأثر وعلامة سيميائية و لافتة مؤشرة: إلى طاقات وإمكانات مكتنزة ومدخل لا بد منه..⁽¹⁾

فالتعريف الاصطلاحي يتضمن إذن الكثير من المعاني اللغوية التي اشتملت عليها مادة العنوان سواء أكان الجذر عنا أو عنن و هذا ما يعطي للمصطلح قوة الحضور و الوضوح حيث يتضافر المعنى الاصطلاحي مع المعنى اللغوي في تحديد دلالات العنوان التي ستظهر هي الأخرى في وظائفه فالعنوان يعد الواسطة المركزية في عملية ربط الخطاب الموجه إلى القارئ بنقطة ارتكاز موجهة تظل تلاحق وعي وانتباه القارئ و توجه و تجمع شتات تأويلاته إلى دائرة محكمة بأطر الموضوع و المجال المعرفي والثقافي والرغبة الأولى في فعل صناعة الخطاب وعلى هذا يمكن تصور حالة الوعي و هو يقرأ نصا بلا عنوان فهو انشقاق و شرح كثيف في البنية الأنطولوجية للفهم و تفكك لمواقع تأثير المعنى و ترميمه في عمل الدلالة.

إن نظرة سريعة على تلك التعاريف التي حددت العنوان تُظهر أنها انبثقت في مجملها من وظيفة العنوان، فهو تارة يعين الكتاب و طوراً يحدد مضمونه، وقبل كل ذلك يجذب القارئ إليه، فنكون أمام وظائف عدة للعنوان في مقدمتها التعيين والإغراء.

1 - بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة ، الأردن، ط1، 2001ص: 31.

أولاً: دراسة المجموعة (تواشيح البنفسج و الحضور و الاحتضار):

1- سيميائية العنوان الخارجي:

أول ما يلفت انتباهنا أنه عنوان طويل بالمقارنة مع عناوين مجموعات الشعرية الأخرى، تواشيح البنفسج و الحضور و الاحتضار، هو مجموعة من الأسماء معطوفة على بعضها عرف الاسم الأول منها بالإضافة، حيث اعتمد الشاعر تركيب (مضاف + مضاف إليه) ليبين أن الأصل في هذا العنوان (تواشيح) و التي تعني التزيين و التحسين و الترصيع، " و التوشيح كما قال ابن الأثير: هو أن يبنى الشاعر أبيات قصيدته على بحرین مختلفين فإذا وقف من البيت على القافية الأولى كان شعراً مستقيماً من بحر على عروض، و إذا أضاف إلى ذلك ما بنى عليه شعره من القافية الأخرى، كان أيضاً شعراً مستقيماً من بحر آخر على عروض، و صار ما يضاف إلى القافية الأولى كالوشاح" (1).

فالشاعر اختار (التواشيح) ليسمح للقارئ أن يسبح بخياله في العنوان بتوقع الموضوعات الشعرية في المتن، فهذه الكلمة التي تختلف معانيها بحسب سياقاتها، تختلف إيقاعاتها و تتنوع في القصيدة الواحدة. ثم إن التنوع قد لا يقصد به التنوع الموسيقي فقط، بل يتعدى إلى التنوع الموضوعاتي و حتى الدلالي، و هذه التنويعات التي تبتعد بالقارئ عن الملل و الرتابة، أكمل الشاعر بناءها بالتحسين و التزيين و الترصيع ليضمن بذلك على شد القارئ لاستكمال قراءة المتن الشعري من خلال الإغراء بالعنوان، و حتى يجسد أكثر معنى "التواشيح" أردفها الشاعر بمجموعة من المضافات و جعلها تابعة لها، فبدأ (بالبنفسج) و (الحضور) و (الاحتضار) و هي أصول مختلفة متنوعة من حقول دلالية مختلفة تشير بشيء من الاختصار إلى المواضيع الشعرية.

1- محمد علي الشوابكة وأور أبو سويله، مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان-الأردن، دط، 1991، ص63.

فكلمة "بنفسج" ترمز إلى نوع متميز من زهور الزينة التي تومئ بدورها إلى التواضع و الحياء و الفرحة، فهي لفظة استعملت لتدل على المواضيع التي جسدت لحظات ترجمة مشاعر الحب و السرور لدى الشاعر.

(الحضور) و هي تعني التواجد، فقد انتقل الشاعر من سياق الزينة إلى إثبات التواجد، تواجد لا نفهم معناه الضبابي في هذا العنوان بالذات، فقد يكون تواجد الذات أو إثباتها، و قد يكون تواجد صفات أو شاعر أو شخصيات، فهو يبقى القارئ متشوقا لمعرفة "حضور" ماذا أو من؟ ليتبعه بلفظة "الاحتضار" التي قد تحزن القارئ و تبقيه مندهشا في الوقت نفسه، (حضور و احتضار) تقارب في الصورة و تباعد في المعاني.

إن هذه التفسيرات اللغوية لمفاتيح العنوان قد تجعل القارئ مشتتا لا يستطيع فهم العنوان أو فهم مقصد الشاعر، فهو من الناحية اللغوية يبرز التنوعات و الاختلافات في شتى مواد المتن الشعري.

غير أن النظرة المتأنية الدقيقة للعنوان تكشف عن رحلة خطيرة من رحلات الإنسان أو المشاعر في زمن "صار فيه (الأنا) غير ذاته و الآخر، المدمي ذات الأنا النازف لتعيد ما ظن الحلم الذي لمع في أيام، ثم أصيب بانتكاسة فتقهقر غير مسبوق غير مشهود"⁽¹⁾.

تأتي هذه الكلمات لتقول "المباح و المحظور، و تكشف إن سلبا و إن إيجابا عن روضة النسيج في المضخة، و هم الحضور في الشرايين و الأوعية و الأوردة، و جرح و ضباب، و قلق، و خوف، و فزع الاحتضار"⁽²⁾. هذا العنوان الذي اختاره الشاعر بعناية فائقة

1- العربي دحو: نواشيج البنفسج والحضور والاحتضار، دار سامي للأناوار، د. ط، د. ت. ص 4.

2- المرجع نفسه، ص 5.

جعلت منه مدخلا أوليا لسبر أغوار النص، من خلال أفق التوقع و أفق الموازنة، حيث يكون العنوان موازيا للمتن الشعري متقاطعا معه ليفك بعض شفراته.

2- سيميائية العناوين الداخلية:

إذا لاحظنا العناوين الداخلية أو عناوين القصائد، لوجدنا أنه يمكننا تقسيمها بحسب رموزها إلى: أسماء الأعلام، أسماء المدن، عناوين شبيهة بالروائية، ومتفرقات.

أ- أسماء الأعلام: وسم الشاعر مجموعة من قصائده بأسماء لأعلام خالدة، وجاءت هذه القصائد بين مرثي لأعلام في العصر الحديث، والإحالة على الشخصيات التاريخية والفكرية والأدبية الفنية و الدينية.

(حكم عصري ضد طارق بن زياد - إلى آل ياسر- في مرض ولدي طارق - في البحث عن قيس جديد- في أربينية الخالد طه حسين- إلى روح مالك بن نبي في أربينيته- عنتر يقدم أوراق اعتماده لصاحب الجلالة- بنيلوبي).

من المعلوم أن أسماء الأعلام "تحمل في طياتها حمولات ثقافية ، وتتضمن خلفية معرفية و إحالية واسعة بمثابة مستنسخات تناصية في شتى المجالات والتخصص، ويعني هذا أن أسماء العلم الشخصية قد تحضر داخل النصوص والخطابات، وهي محملة بالإرث الثقافي في شكل علامات مرجعية ورموز نصية و سيميائية ، تستوجب من المتلقي أثناء التعامل معها أن ينطلق من خلفية معرفية مزودة بمعلومات مسبقة لتحقيق اتساق النص وانسجامه"⁽¹⁾.

1- جميل حمداوي، " سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربية " www.maamri-ilm.yoo7.com

الأسماء التاريخية: طارق بن زياد

الأسماء الدينية: آل ياسر

الأسماء الأدبية: قيس، عنترة

الأسماء الفكرية: طه حسين، مالك بن نبي

ب- أسماء المدن: عنون الشاعر بعض قصائده بأسماء مدن جزائرية، وتحديدًا من الشرق الجزائري، وإذا تأملنا هذه الأسماء نجد أن الشاعر لم يخترها اعتباطًا وإنما جاءت ممثلة لأحداث تاريخية عريقة من التاريخ الجزائري، ولذلك فإننا لا نستطيع أن نصفها طبقًا للإحداثيات المكانية من قياسات الحجم والمسافة والبعد والقرب، "غير أن المكان يكتسب صفة سيميائية من خلاله إعطائه قيمة دلالية تميز بين الظواهر المكانية التي لا يختلف بعضها عن بعضها في الواقع. فالقرب والبعد، أو الطول والقصر، ليس لها قيمة في حد ذاتها، غير أنها تكتسب قيمة من خلال نظام سيميائي لهذه العناصر، ومن ثم نجد أن هذا النظام السيميائي لعناصر المكان يتخلل كثيرًا من النشاط الإنساني، فالنظام السيميائي للمكان ينعكس على الاستخدامات اللغوية التي تتحكم فيها متغيرات اقتصادية أو اجتماعية يتعذر الفصل بينها وبين عناصر ذلك النظام، مما يؤدي إلى تشكيل وعي البشر بواقعهم"⁽¹⁾.

(محاورة قسنطينة - تحية إلى سطيف البطولة - قبلة إلى سكيكدة - روعي مروانة - رسالة إلى الأوراس).

رسالة إلى الأوراس: من المعروف أن الأوراس مهد الثورة الجزائرية ومنها انطلقت الرصاصة الأولى لثورة التحرير الكبرى، فهي تحمل مجموعة من الرموز العالية القيمة: رمز التحرر و الانتصار، رمز النجاح والوطنية، كما أنها رمز تاريخي خالد.

1- فالح العجمي سيميائية المكان. www.alriyadh.com

تحية إلى سطيف البطولة: إذا كانت الأوراس مهد الثورة التحريرية، فإن سطيف كانت شاهدا على أحداث 8 ماي 1945، وهي رمز للبطولة والإصرار .

محاضرة قسنطينة: قسنطينة مدينة العلم والعلماء فهي التي أوت عبد الحميد بن باديس، وكانت أما لمالك بن نبي، فهي رمز العلم و الأصالة و الرقي.

قبلة إلى سكيكدة: سكيكدة من المدن الجزائرية الاستراتيجية، وهي رمز الحضارات فقد كانت عاصمة لعديد من الحضارات المتعاقبة.

روحي مروانة: مروانة هي دائرة من دوائر ولاية باتنة، وهي مسقط رأس الشاعر، فهي الأم الثانية للشاعر.

ج- عناوين شبه روائية: وهي عناوين طويلة لغزية، تشبه في تركيبها وصورتها وطولها عناوين الروايات.

(مرافعة مواطن أوراسي في محفل أدباء العرب- أحلام آمل في عارضة ضارب الرمل مرثية الذي لم يمت- الغصن الهارب -البلابل التي لا تطير).

هذه العناوين كأنها جمل مختصرة تصور أحداث القصة الشعرية بدقة في كلمات مكثفة و مركزة.

د- متفرقات: شكلت العناوين الباقية تراكيب مختلفة ومواضيع لخواطر الشاعر، فجاءت جملا بسيطة، وكلمات مفردة سواء كانت فعلا أو اسما، وهي مواضيع رمز لها الشاعر

بعناوين تجسد إما الحالة الشعورية للشاعر، أو ملائمة لمناسبة القصيدة، ونجد فيها معان مختلفة من : الجدّي، والرمزي، والهزلي، والرقيق، و الرومنسي، والحبيـر.

3- مواضيع المجموعة الشعرية:

حوت المجموعة الشعرية (تواشيع البنفسج والحضور والاحتضار) ثمانية وخمسين قصيدة متنوعة الموضوعات: الدينية، التاريخية، الوطنية، القومية، الرومنسية، الخواطر والرثاء، وهي مواضيع تكررت في جميع المجموعات الشعرية الأخرى لكن بنسب متفاوتة، غير أن الموضوعات الغالبة في هذه المجموعة هي الموضوعات الرومنسية ومواضيع الحب التي شكلت حوالي 31% من النسبة الكلية، ثم تليها الخواطر بنسبة 20%، و الموضوعات الدينية شكلت 19%، فيما شكلت المواضيع الوطنية و قصائد الرثاء 10% لكل موضوع، وبقيت الموضوعات التاريخية و القومية لتشغل 5% من النسبة الكلية .

4- سيميائية الغلاف:

ينظر إلى الغلاف في النظرية السيميائية بوصفه لوحة ضمن معمار النص، تشتغل باعتبارها صفحة تتميز عن الصفحات المشكلة للنص المتن بطابعها الدلالي السيميائي، بحيث تنتظم فيه مجموعة من العلامات البصرية الأيقونية والتشكيلية:

يقع في أعلى اللوحة اسم الشاعر (العربي دحو) وفي وسطها عنوان المجموعة الشعرية (تواشيع البنفسج والحضور والاحتضار)، وفي أسفل الصورة دار النشر(دارسامي للأنوار)، هذه المعلومات مكتوبة على صورة ضبابية تظهر فيها صورة امرأة ترتدي اللباس التقليدي

للجزائر العاصمة، تحمل بين يديها حمامة، وتظهر حمامة أخرى على كتفها، هذه صورة الواجهة، أما الصورة الخلفية فعليها صورة الشاعر في محاضرة، كتبت عليها أبيات شعرية لشاعر عراقي يمدح فيها العربي دحسو.

هذا ما يقوله الوصف التقريري المباشر لهذه العلامات البصرية، أما عن رموزها السيميائية فهي تقول أكثر من ذلك، فالمرأة ترمز للحب والحنان والاحتواء و الرومنسية، وهي الموضوعات الغالبة على المجموعة الشعرية، وهذا الرمز يربط القارئ بالعنوان، لأن التواشيع من الوشاح، وهو نوع من ملابس الزينة تضعه المرأة على عاتقها، والملابس تعد من المكونات الثقافية لأي جماعة أو فئة أو شعب من الشعوب، وتكتسب الملابس الوطنية في أي مكان في العالم، هذه الصفة لارتباطها بوطن معين وتصبح جزءاً مهماً وسمة أساسية، بل وعنواناً مميزاً للشعب، ومن الطبيعي أن يعتر كل فرد بملابسه الوطنية، ففيها ارتباط وعمق تاريخي وتراثي، بالأصالة، والحضارة والعادات، والتقاليد، فهذا الزي أو ذاك جزء لا يتجزأ من الشخصية، مهما طرأ عليه من تغيير، وتطوير و تبديل، ومسيرة لآخر خطوط العرض والأزياء أو حتى بتغير المواد والخامات المستعملة فيه، فهناك دائماً ثوابت لا تتغير بتغير الزمان أو المكان.

أما الحمام فهو طائر أنيق لديه روح الإخلاص، فهو يعشق ويحب، وحينما يحب يبقى مع زوجه مدى الحياة. هذه الرموز كلها تحيلنا إلى العنوان ومنه إلى المتن الشعري، المليء بمشاعر الحب والإخلاص، والوطنية النبيلة والدينية السمحة، والخواطر الرقيقة، المقدمة كلها في صورة أنيقة من اللغة الراقية الدقيقة.

ثانياً: دراسة المجموعة (تعال أيها الطوفان):

1- سيميائية العنوان الخارجي:

"تعال أيها الطوفان" استهل الشاعر عنوانه بصيغة أمر (تعال) يحس القارئ من خلال النظرة الأولى لهذا العنوان بنبرة التحدي أو نبرة الاستسلام، لكنه لا يستطيع أن يميز إلا بالإطلاع على المتن الشعري، و "الأمر من الأساليب الإنشائية الطلبية، يتم بصيغ هي: فعل الأمر، المضارع المسبوق بلام الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر، اسم فعل الأمر. ونظر النحاة إلى الأمر على أساس القيم الإعرابية ودورها في التركيب، في حين ذهب البلاغيون إلى تعداد مختلف الدلالات التي يشملها في ضوء السياقات التي يتعاقب فيها. والأصل فيه، طلب فعل الشيء على وجه الاستعلاء والالتزام، ويكون بذلك أمراً حقيقياً، ويفيد أغراضاً عديدة بفضل قرائن مقامية و مقالية. كالالتماس والرجاء والدعوة والتمني..."⁽¹⁾.

وجمع الشاعر بين صيغتي الأمر و النداء، وهي من الصيغ الإنشائية المشهورة الاقتران، ويوجه الشاعر أمره إلى غير العاقل (الطوفان)، فهو بهذا الأسلوب كأنما جعل العنوان جملة خيالية لتوسع أفق التوقع لدى القارئ، وليجعلها متحررة من قيود الواقع، في حين أنه "للنداء أحكام نحوية معروفة في الفكر النحوي تتعلق ببنية تركيب النداء من حيث عناصره والعلائق البنيوية بينها ومن حيث الأحكام الإعرابية والعوامل المتحركة في ذلك ذكراً أو حذفاً. والشاعر المتمكن هو الذي يملك قدرة البناء والتجاوز، ونعني بذلك تمكنه من استحضار القوانين النحوية، وتجاوزها في الآن نفسه، إلى عوالم من الخيال والإبداع تعطي للنداء دلالات جديدة تتجاوز قصرية الأحكام وجبرية القاعدة في الالتزام"⁽²⁾. وهذا ما نلاحظه عند "العربي دحو" الذي شاع استعمال أسلوب النداء في شعره -إلى حد هائل عند

1- عبد المجيد دقياني، تراكيب الجملة الشعرية في شعر بلقاسم خمار، <http://www.adablabo.net/daguiani.htm>

2- المرجع نفسه.

القراءة الأولى- وجاء عنده على صورة بارزة هي: النداء باستخدام الأداة(أيها).

إن هذا العنوان يشكل جملة تلخص موضوعات المتن الشعري الداخلي، فالمطلع على مواضيعه يجد أن المواضيع الوطنية والقومية هي الغالبة عليه، وهي تجسد مشاعر التحسر على ما آلت إليه أوضاع الجزائر خاصة والأمة العربية عامة، من تخلف وتدهور في كل مجالات الحياة، هذا التخلف رمز له الشاعر بالطوفان الجارف الذي يدمر كل ما يعترضه مخرقا إياه في حالة مزرية يصعب عليه الرجوع إلى ما كان عليه، أما صيغة الأمر (تعال) جسدت خنوع الشعوب العربية ويأسها، فهي بجالتها كأنها تدعو هذا الطوفان(التخلف) مستسلمة يائسة.

2- العناوين الداخلية:

كانت العناوين الداخلية لهذه المجموعة الشعرية متنوعة، بحيث شكلت بعضها عناوين قصصية منها: (رحلة بدون حدود- بطاقة استغاثة من رجل ضيع الطريق- برقية رجل إلى خارج الحضور- من يوميات زوجة مجاهد- في ظل الأيام- في محكمة العميان).

وعناوين مركبة من اسم واحد: (قضية- قرار- يريدونك- أسماء- سجين- العجوز- أوراسية).

وتبقى العناوين الأخرى تشكل خواطر ومواضيع متفرقة: (بيادق وقرصان- مدينة بلا غد- ردوا لي حبيتي- إلى الشاعرة نورة سعدي- الحب في خطر- رباعيات العشق والوفاء- صرخة في واد- أحبك..فانهضي- طلائع الطوفان- رقم جدي-د).

3- مواضيع المجموعة الشعرية:

حوت المجموعة الشعرية (تعال أيها الطوفان) ثلاثة وعشرين قصيدة متنوعة الموضوعات: الدينية، الوطنية، القومية، الرومنسية، المدح، وهي مواضيع تكررت في جميع المجموعات الشعرية الأخرى لكن بنسب متفاوتة، غير أن الموضوعات الغالبة في هذه المجموعة هي الموضوعات الوطنية والقومية التي شكلت حوالي 31% من النسبة الكلية، ثم تليها مواضيع الحب والرومنسية بنسبة 22%، والموضوعات الدينية شكلت 14%، فيما شكلت قصائد المدح 2% . وهذه الموضوعات هي التي اختصرها الشاعر في العنوان .

4- سيميائية الغلاف:

رسمت لوحة الكتاب على مساحة بيضاء، تظهر فيها الكتابة محددة بلون أخضر قاتم، للدلالة على الشعوب العربية التي تحمل كل أعلامها هذا اللون. كما وضع اسم الشاعر في أعلى اللوحة، بينما وضع العنوان في الوسط، وتظهر اللوحة صورة مدينة متموجة على جرف عال في وسط البحر، عمرت هذه المدينة بعمارات و ناطحات سحاب لتدل على الحضارة، تعلوها سحب سوداء للدلالة على بوار الطوفان الذي يظهر في أسفل اللوحة متجها إليها. —————

ثالثا: دراسة المجموعة (أهازيج جزائري عاشق):

1- سيميائية العنوان الخارجي:

عنوان الشاعر هذه المجموعة بـ(أهازيج جزائري عاشق) و الأهازيج من الفعل هزج "و هو بمعنى الفرح وقيل الصوت المطرب، وهو أيضا نوع من أعاريض الشعر، وقيل هزج بمعنى تغنى"⁽¹⁾ ثم نسب الشاعر نفسه إلى وطنه (الجزائر) وهي رمز لمشاعر الوطنية المخلصة، و(عاشق) لتؤكد هذا الإخلاص، والنظرة الأولى للعنوان تسمح للقارئ بالتوقع بأن المتن الشعري في هذه المجموعة عبارة عن أغاني وطنية تغنى بها الشاعر مفتخرا بوطنه وشعبه، وهو الموضوع الغالب في هذه المجموعة.

2- العناوين الداخلية:

بالنظر إلى العناوين الداخلية نجد أنه يمكننا تقسيمها إلى:

أ- عناوين قيلت في المناسبات الوطنية وتاريخية (في ليلة الميعاد- أنشودة نوفمبر- بطاقة تهنئة إلى أبي في عيد الشعب الوطني- عاشقان إلى الأبد- تحية إلى العمال في عيدهم- في ذكرى المجاهد العائد "الأمير عبد القادر"- نداء العلم).

ب- عناوين مدح (وصية وتحية- العمالقة - تحية - إلى الجيل المقدس-تحقيق صحفي)

ج- عناوين موجهة للمرأة(رسالة إلى امرأة ما - رسالة إلى حبيبة العمر- شهر زاد تتزوجني).

1- ابن منظور، لسان العرب، تح عبد اله علي كبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف مصر د. ط، د. ت، ص 4660.

د- متفرقات (ليلة خارج العمر- عودة إلى القفص- رواية- تحدي- رسالة من رئيس
تعاونية بلا عنوان- الجيل الجديد- أنت لي- مبدأ- دعوة- أدري- موقف- في منتصف
النهار- دوامة).

3- مواضيع المجموعة الشعرية:

حوت المجموعة الشعرية (أهازيج جزائري عاشق) ثمانية وعشرين قصيدة متنوعة
الموضوعات: الوطنية، الرومنسية، الخواطر، وهي مواضيع تكررت في جميع المجموعات
الشعرية الأخرى لكن بنسب متفاوتة، غير أن الموضوعات الغالبة في هذه المجموعة هي
الموضوعات الوطنية التي شكلت حوالي 57% من النسبة الكلية، ثم تليها مواضيع الحب
والرومنسية بنسبة 10%، والخواطر شكلت 33%.

4- سيميائية الغلاف :

كتب العنوان وفي وسط الصفحة البيضاء بخط متوسط، يعلوه اسم الشاعر بخط
صغير، وهو غلاف بسيط يدل على الجدية التي وسمت مواضيع الوطنية في هذه المجموعة
الشعرية.

في ضوء ما سبق ذكره نقول، إن العنوان يتكون من مجموعة علامات ركبت وفق
نسق معين، لتعطي معنى محددا بموجبه يتمكن هذا الأخير من أداء دوره المنوط به على
أكمل وجه. فرغم عدد كلماته القليلة مقارنة مع النص الروائي، إلا أنه ينتشر على مساحة

هائلة، وكأنه نص صغير انبثق من آخر أكبر منه، ويكمّله في ذات الوقت، ويدور في فلكه و ————— داره.

و حتى تتضح الرؤية يمكن لنا أن نشبه وظيفته بوظيفة الرأس للجسد، فكما أن الرأس هو الذي يحتوي على مراكز الإحساس والإدراك والأوامر، رغم ضآلة حجمه مقارنة مع باقي الجسد، إلا أنه هو المسيطر على توازنه، المدبر لشؤونه، متعاون مع العناوين الداخلية والغلاف الخارجي في إبراز وتشكيل الدلالة الشعرية.

هذا فيما يخص الدراسة الوصفية الرمزية المدونة، أما من ناحية الأشكال الشعرية فيها فإن للشاعر العربي دحو أربعة مجموعات شعرية. كانت المجموعة الأولى تحت عنوان تواشيع البنفسج و الحضور و الاحتضار و هي أكبر المجموعات الشعرية تحوي ثمانية وخمسين قصيدة من مواضيع مختلفة، ضمنها الشاعر ستة و أربعين قصيدة عمودية و إثنا عشرة قصيدة من شعر التفعيلة (الحر)، ثم المجموعة الثانية تعال أيها الطوفان و التي تحوي ثلاثة و عشرين قصيدة جاءت مناصفة بين الشعر الحر و الشعر العمودي. أما المجموعة الأخيرة أهازيج جزائري عاشق تحوي تسعة و عشرين قصيدة منها ثلاثة و عشرون قصيدة عمودية و ستة قصائد من شعر التفعيلة.

وكما ذكرنا سابقا فإن الشاعر كتب بأسلوب الشعراء المعاصرين الذين اتبعوا الطريقة المعاصرة في كتابة الشعر مع محافظتهم على الطريقة التقليدية القديمة، فجمع بذلك الشاعر بين القصائد العمودية التقليدية القائمة على الأوزان و القوافي الموحدة من أبيات التام

و المشطور و طريقة المقطوعات الشعرية، و بين شعر التفعيلة القائم على تنويع الأوزان و القوافي.

إن الشاعر الجزائري في تجريبه للمزج بين الشكلين يساير بذلك ما هو واقع في العالم العربي وهو واقع تفرضه التجربة الشعرية للشاعر ، فيجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد لا يستطيع إلا التعبير بالشكلين معا ، وهذا يبرز مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء وفي إخراج دواخله بأي طريقة كانت ، المهم أن تصل القارئ في شكل جميل .

وهذا التوجه نحو المزج بين القصيدة العمودية و القصيدة الحرة نابع من رؤية بعض الشعراء من أن القديم ينمو و يترسخ ويحيا من خلال السماح بالتجديد المستمر فيه حيث " إن الطريق الواحد إلى المحافظة على التراث القديم هو السماح باستمرار التجديد. فالتجديد هو الذي يحتفظ من القديم بعناصره الحيوية التي تستحق البقاء، لأنه هو الذي يجدد حيويتها باستمرار بتمكينها من اتخاذ أشكال جديدة تلائم تغير طرائق التفكير وأساليب الاستجابة الفنية. وهو الذي يغذيها بعناصر جديدة تجدد إخصابها وتواصل شبابها وتزيد غنى واتساعا فتسمح لها بالإحاطة بما يطرأ على الحياة الدائمة التغير من جديد التجارب والمواقف، والأفكار والقيم، وبذلك يضمن لها اطراد النمو." (1)

لقد تغير البناء الشعري الجزائري ، إذ أصبح للبناء الشعري قيمة كبيرة عند شعرائنا فتنوعت أشكال القصيدة تبعا لتنوع التجارب الشعرية وتعددتها ، فبنية النص تتداخل مع مضمونه ولا يمكن الفصل بينهما ، وإن كان للبعض رؤيا مضادة للقصيدة العمودية ، فإن

1- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، الاسكندرية، مصر، دط، 1964، ص: 255.

الكثير من الشعراء كتبوا على الشككين ، ويتجه البعض الآخر إلى كتابة قصيدة النثر على اعتبار أن التجريب الفني لا حد له، و أن ذائقة الجمهور الأدبي يصنعها الشعراء مع الوقت، ومع التراكم الكمي والكيفي وفي كل هذا لم يخرج شعراء الجزائر عن السائد الشعري في الوطن العربي.

نماذج من شعر العربي دحو:

اخترنا ثلاثة نماذج من مواضيع مختلفة:

قصيدة بعنوان برقية إلى رجل خارج الحضور التي يقول فيها:

يا ذلك الفارس المفقود في وطني	متى ستنهض من سبات ذا العدم
متى ستأتي فأهل الحي في حما	و السيف في عنق يمضي إلى غسم
متى تغادر قلعة الهوى و تم	د الماء للظامئين إخوة السدم
يا ذلك الفارس المحجوب من رمن	إنني نفضت يدي من أمتي و دمي
إسمع نداء صبايا الحي مخترقا	و العاشقون مضوا و الأذن في صمم
فالحب قد شنقوه في ذرى وطني	و النور قد أطفؤوه فاقتلي علمي
يا صاحبي في فؤادي لوعة و بجف	ني دمعة و بصدري جمر من يصم" ⁽¹⁾

و هي من القصائد التي يدعو فيها الشاعر كل مواطن بالتحلي بأخلاق جيل الثورة.

و لقد رثى الشاعر أصدقاء العمل و المهنة من الكتاب و الشعراء منهم: نورة سعدي، طه حسين، مالك بن نبي، هذا الأخير الذي أهداه قصيدة في الذكرى الأربعين لوفاته يقول فيها:

1- العربي دحو: تعال أيها الطوفان، دار الطباعة والنشر الأوراسية بآتنة، د. ط، د. ت. ص 15.

أحقا رحلت بدون وداع أحقا ذهبت بدون رجوع
 أحقا قسنطين قد أحرقت شمعة ابن نبي بكل خشوع
 و لم تحترق معه.. و به عرفت كيف ترفض كل خضوع
 أهذي نهاية كل عظيم أهذا جزاء فتاك الصريع⁽¹⁾

كما نستشف تأثره الكبير بشخصيات عظام من تاريخ الجزائر و الأمة العربية، منهم
 الأمير عبد القادر الجزائري، طارق بن زياد، صلاح الدين الأيوبي، عنتر بن شداد.

في ذكرى المجاهد العائد "الأمير عبد القادر"

خيول أراسنا فوق "الاليزي" مضت بنفمبر تطوي الجراحا
 و أشلاء الثكالي عنك غنت أعبد القادر اللحن السراحا
 و ليل "بجو" على "تفنا" طوى ستره و مضى إلى الصبح المباح
 خيول أراسنا قالت بصدق فرنسا لا "أبو بكر" أتاحا
 و لا "بشناق" يمضي ما يداري كما أمضاه أمس بلا كفاح⁽²⁾

إن لهذا التنوع الكبير في مواضيع وأوزان المدونات الشعرية أثر كبير في تنوع الظواهر
 اللغوية و الإيقاعية و الأسلوبية، و التي تلعب دورا هاما في إبراز الدلالات المختلفة التي
 تحملها هذه المدونات، و هذه الدراسة محاولة منا لاستخراج دلالات الأوزان و الأصوات
 المتنوعة في هذه المدونة.

1- العربي دحو: تواشيج البنفسج والحضور والاحتضار، ص9.

2- العربي دحو، أهزيج جزائري عاشق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1988، ص: 46.

الفصل الأول :

أنساق الأوزان ودلالاتها

1- تعريف الوزن

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2- أنساق الأوزان في شعر العربي دحو

أولا- أنساق الشكل التناظري

ثانيا - أنساق الشكل المقطعي

ثالثا - نسق السطر والجملة الشعرية

لقد كان الشعر منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا سندا قويا، وصدرا رحبا لتفريغ معانات الإنسان، وضوءا ينير حياته كلما احتدمت أموره عليه، ولهذا فقد شغفت العرب منذ القدم بالشعر والغناء مما جعله سمة وميزة لها، فنوعت في أوزانه بفطرتها السليمة دون تكلف وعنـاء .

و لقد استقرأ الخليل بن أحمد خمسة عشر وزنا استخدمها الجاهليون في أشعارهم في القرن الثاني الهجري " ثم جاء أبو الحسن الأخفش فاستدرك على الخليل وزنا آخر استخدمه الجاهليون نادرا و لكنه مع ذلك وجد في شعرهم، و من هذا يتبين لنا أن أوزان الشعر العربي التي صاغ فيها الشعراء قصائدهم كانت معروفة و تامة التكوين منذ العصر الجاهلي. و لم يكن أمام الشعراء بعد الجاهلية بد من استخدامها ما دام أسلافهم قد كتبوا شعرهم فيها، و ما داموا يجدون في هذا الشعر القديم القدوة و المثال"⁽¹⁾.

كانت الأوزان الخليلية ولا تزال تمثل الأنماط الموسيقية الأولى منذ العصر الجاهلي لكل عواطف وأفكار وخواطر الشعراء ، كما لم تكن عائقا في العصر المعاصر يضيق عليهم فيضطرون للخروج عن الأوزان وعن الشكل الشعري التقليدي "فالشكل في الشعر مثقل بمضمون فكري؛ وهذا المضمون هو حالة نفسية تمتزج بانفعالات الحياة وتستند إليها"⁽²⁾.

ولقد كان الشعراء ينشدون شعرهم ليضيفوا شيئا من الحركة العاطفية لدى المتلقي والتي تصحب الحركة الإيقاعية للألفاظ والوزن "ولا شك أن الشعر العربي يتميز بإيقاع موسيقي ساحر، وبأوزان مخصوصة، والوزن شيء جوهري للشعر، فالشعر بلا وزن لا يعد شعرا،

1- محمد مصطفى هدارة ، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، دار المعارف - القاهرة - مصر ، دط ، 1963 ص 266 .

2- عادل مصطفى : دلالة الشكل - دراسة في الإستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن ، دار النهضة العربية ، بيروت لبنان ، ط1 ، 2001 ، ص : 48 .

والوزن هو الذي يميز بين الشعر والنثر، ولذلك نرى بعض نقادنا القدماء يعرفون الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى، وهذا التعريف يبرز قيمة الوزن والموسيقى في الشعر⁽¹⁾.
و مما لا شك فيه أن التطور الزمني و الحضاري لابد أن يترك أثرا و لو ضئيلا في أوزان الشعر و قوافيه، أو في شكله الموسيقي بصفة عامة. وقبل أن نعوص أكثر في الكلام عن الوزن وجب تعريفه أولا:

الوزن لغة:

جاء في لسان العرب: الوزن: روز الثقة و الخفة، الوزن: "ثقل الشيء بشيء مثله كأوزان الدراهم، ووزن الشيء وزنا وزنة، أوزان العرب ما بنت عليه أشعارها، واحدها وزن، و قد وزن الشعر وزنا فاتزن"⁽²⁾.

و يقول الزمخشري: وزن يزن وزنا و زنة، و وازن الشيء بالشيء ساواه في الوزن و تقول زن كلامك و لا تزنه"⁽³⁾.

ويقال بجور الشعر أيضا، والبحر لغة:

"البحر سمي به لاستبحاره و هو انبساطه و سعته، و بحر الناقة شق أذنها"⁽⁴⁾.

وقال صاحب الصحاح "البحر ضد البر وسمي به لعمقه واتساعه، و بحر أذن الناقة شقها وخرقها"⁽⁵⁾.

1- فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومخالات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية ط2 1998 ص16.

2- ابن منظور، لسان العرب، تح عبد الله علي كبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف مصدر، ط، د. ت، ص4828.

3- الزمخشري: أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، منشورات محمد بيضوي دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط1، 1997 ص332.

4- فراهيدي، خليل بن أحمد: العين ج2، مكتبة المشكاة الإسلامية ص863.

5- الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، دار الحديث، القاهرة، دط، 2003، ص34.

الوزن اصطلاحاً:

يقول حازم القرطاجني: "و الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"⁽¹⁾

وأشار ابن رشيق إلى أن: "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها"⁽²⁾.

وجاء في كتاب مصطلحات العروض والقافية: "الوزن هو النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين، التي تجعل من الكلام شعراً، أو انسجام الوحدات الموسيقية التي تتوالى مقاطع الكلام وخضوعها إلى نظام معين"⁽³⁾.

"وزن عروضي سطري من عدد من التفعيلات، تتوارد عليه إبداعات الشعراء العرب عادة، وقد يرد تاماً في شطرين من ثمانى تفعيلات أو ست. قد تتنوع أعاريضه وضروبه أو يرد مجزؤاً أو مشطوراً أو مخبوناً، و معنى مجزؤاً أن ينقص تفعيلة من كل شطر، ومعنى مشطوراً أن يبنى على شطر واحد، ومعنى مخبوناً أن ينقص في كل شطر، ولدينا اليوم شعراء كثيرون ينظمون على تفعيلة واحدة أو أكثر أو أقل على غير وتيرة"⁽⁴⁾.

"فالوزن كما أشار كرورانسوم هو طريقة لفرض الصورة صوتياً على الانتباه الذي قد ينهمك بدون الوزن في معاني الألفاظ نفسها، وبذلك يخلق الوزن نوعاً محبباً من التشبث يجعل من التلقي تجربة جمالية، كما أن للوزن تأثيراً سيمانتياً (دلالياً) هائلاً"⁽⁵⁾.

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2 دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981، ص263.

2- ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: نبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000، ص218.

3- محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان-الأردن، ط1، 1994، ص318.

4- عبد الحكيم العبد: علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي: دار غريب القاهرة-مصر، ط2، 2004، ص132.

5- عادل مصطفى: دلالة الشكل-دراسة في الإستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، ص: 50.

والوزن عند جون كوهن "هو عدد المقاطع التي يتكون منها البيت وليس المعتبر مع ذلك هو هذا العدد في نفسه، بل تكراره بعينه من بيت لبيت"⁽¹⁾.

وعند مصطفى حركات "الوزن العروضي لأي نص لغوي هو سلسلة السواكن والمتحركات المرفقة به"⁽²⁾.

ويعرفه سيد البحراوي بأنه: "تكرار المقاطع الصوتية (بطريقة كمية أو نبرية) على نسق زمني معين"⁽³⁾.

إن كل هذه التعريفات تتفق على أن الوزن هو السمة البارزة للشعر ، وأنه مجموعة من التكرارات المتوازنة للأصوات أو المقاطع الصوتية، كما تبدى لنا أهمية الوزن في شد انتباه المتلقي وجعله يتفاعل إيجابيا مع الشعر وموضوعات وهذا ما أكده إبراهيم أنيس حين قال أن الشعراء "يلجأون آخر الأمر إلى موسيقى الشعر فيرونها تزيد من انتباهنا وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها ، وتجعلنا نحس بمعانيه كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلا عمليا واقعيًا"⁽⁴⁾.

فالموسيقى التي تعزفها الأوزان وإيقاع الكلمات على مسامع القارئ توقظ فيه انفعالات وعواطف متباينة وتنبه إحساسه، مما يجعله أكثر تقبلا وتفاعلا مع مشاعر النص، كما أن الوزن ينظم العاطفة ويتحكم فيها، فالشاعر في حالته الانفعالية تنتابه عدة عواطف مشوشة وقد تكون متناقضة، لكن نظام الوزن الذي يأتي في نسق تكراري معين يفرض على الشاعر

1- جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري ، دار نوبل للنشر ، المغرب ، ط1 ، 1986 ، ص: 84.

2- مصطفى حركات : نظرية الإيقاع- الشعر العربي بين اللغة والموسيقى ، دار الآفاق ، الجزائر ، 2008 ، ص: 101.

3- سيد البحراوي : موسيقى الشعر عند شعراء أبولو ، دار المعارف ، مصر ، ط1 ، 1986 ، ص: 17.

4- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص: 21.

نسقا خاصا من الموسيقى والإيقاع فيجعله ذلك ينظم عواطفه وفق الموسيقى الوزنية التي ينظم عليها.

في الحقيقة لا يمكننا أن ننكر العلاقة بين التشكيل الموسيقي والمحتوى الشعري للقصيدة، حيث يمثلان أساس الشعر، وقد ربط بعضهم معاني شعرية بأوزان موسيقية تليق بها، غير أن الكل متفق على أن "خير الموسيقى ما يتماشى مع الأفكار وتتساق مع المعاني وتتجاذب نغماتها ونبراتها مع حالات النفس فالشاعر في احتياجه و غضبه، وفي غبطته يكون تعبيره الموسيقي عالي النغمة، وفي حزنه يكون منخفضا وفي تعجبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسافات الصوتية قصيرة، وأما في بثه وألمه فتكون مسافات الصوتية طويلة وهكذا لتساير النغمات حالات النفس كما تساير موضوع القصيدة وفكرتها"⁽¹⁾.

و المتأمل لأوزان الشعر العربي يجد أن كل بحر يتكون من مجموعة من التفعيلات سواء كانت مؤتلفة أو مختلفة، هذه الأخيرة تدخل عليها زحافات وعلل تحدث فيها تغييرات تبدل من إيقاعها الموسيقي فتثريها بالإيقاعات المتجددة، وهذا التنوع في البحور الشعرية نتيجة لحالات وانفعالات الشاعر المختلفة" فلما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يخيلها للنفوس"⁽²⁾.

1- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي - دراسة فنية وعروضية، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1989، ص: 21.

2- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص266

ويرر عبد الله الطيب هذا التناسب بقوله: "ولو تأمل الناقد ودقق وتعمق، فاختلاف أوزان البحور نفسه معناه أن أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد أغنى بحر واحد ووزن واحد، وهل يتصور في المعقول أن يصلح بحر الطويل للشعر عن الرقص و النقرات والخفّة"⁽¹⁾.

إذن فإن اختلاف أغراض الشعر يوسع وينوع أوزانه مما يتيح للشاعر أن يوافق بين أحاسيسه، فالشاعر في حالات اليأس والغضب يتخير الأوزان الطويلة ليصب فيها جزعه ويفرغ غضبه، و في حالات الفخر والحماسة فالشاعر يتخير أوزاناً قصيرة ومتوسطة تتبع انفعاله النفسي⁽²⁾.

ورغم هذه الأهمية الكبرى للوزن والموسيقى في التأثير على المتلقي فإن اللغة والصور الخيالية تسانده في هذا التأثير مساندة كبيرة.

لقد كانت الأنساق الإيقاعية للشعر العربي تصور مجالات الحياة المختلفة للعربي منذ العصر الجاهلي فقد كانت متنوعة ومتوافقة مع نمط الحياة العربية ، وبدخول العرب مرحلة جديدة من الحياة العقلية والحضارية مع مرّ العصور فقد ظهرت وابتكرت أنساق وأنماط إيقاعية جديدة تناسب احتياجاتهم و تلائم أذواقهم، وذلك نتيجة لتمازج الحضارات عن طريق ترجمة كتب الأمم الأخرى والاطلاع على الثقافات المختلفة، فارتقى النظم وارتقت معه الفنون الأخرى حتى مس التطور أذواق الناس في السمع والإنشاد، فنظم الشعر على الأوزان المستمدة من تقاليد البحور الخليلية: المستطيل، المتوافر، الممتد، المتئد، المنسرد، المطرد. وقد اعتبر هذا بدايات التجديد الإيقاعي. كما ابتكر المولدون من العروضيين

1- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها "ج1: مطبعة حكومة الكويت، ط3، 1989، ص: 94.

2- ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 196.

الفنون السبعة وأخذوا ينظمون عليها، وعرفت بالمواليا و الكان كان والقوما والدويت والسلسلة والأزجال والموشحات .

جدد الرومنسيون قبل الشعر الحر في نظام القصيدة فنوعوا في الأوزان و القوافي في القصيدة الواحدة، و لقد أفاد الشعراء المعاصرون من تجارب التجديد الإيقاعي في القرون السابقة، وأضافوا إليها إضافات بحكم ثقافتهم الجديدة واطلاعهم على الشعر الغربي والأوروبي خاصة- فنظموا الشعر المرسل والمنثور والشعر الحر وشعر التفعيلة⁽¹⁾ ، وقد ثار أصحاب هذا الشعر على الطريقة التقليدية أو القصيدة الخليلية مبررين هذه الثورة بأن القصيدة الخليلية أصبحت عاجزة عن مواكبة التجربة المركبة للجيل الجديد إضافة إلى التطورات السريعة والكبيرة في كل مجالات الحياة في هذا العصر.

إن هذه التطورات الشعرية نشأ عنها فئة حافظت على القصيدة والأوزان الخليلية وفئة أخرى آثرت اتباع التجديد ، وفئة ثالثة جمعت بين القديم والحديث ، والشاعر العربي دحو ممن جمع في كتاباته الشعرية بين القديم والحديث، وستكون دراسة دلالة أنساق الأوزان وأنواعها في ما يأتي بحسب شكل القصيدة.

ذلك أن للشكل أهمية كبيرة في تحديد العلاقة بين النسق الدلالي والموسيقي للقصيدة، ويبين هذا ما لمسات الجمال الفني الشعري العربي.

1- فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومخالات التطور والتجديد فيه، ص: 237.

أنساق الأوزان في شعر العربي دحو:

أولاً: أنساق الشكل التناظري:

القصيدة الخليلية أو التقليدية كما يسميها البعض، هي القصيدة التي تقوم على التناظر بين أجزائها وتعتمد على البيت كوحدة عروضية لها، وهو أساس الشعر التقليدي الذي يعرفه ابن خلدون بأنه " كلام مفصل قطعاً متساوية في الوزن، متعددة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من القطعات عندهم بيتاً، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه روياء وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما بعده"⁽¹⁾

تقوم هذه القصيدة العمودية التناظرية إذن على البيت الذي يعد الوحدة الموسيقية الأساسية في هذا النوع من القصائد، والبيت الشعري في الشكل التناظري عبارة عن مجموعة تفعيلات تنتهي بالضرب في الشطر الأول و العروض في الشطر الثاني و تبقى الأبيات لتكون موسيقى خاصة تكسب كل وزن أو بحر سمته و اسمه و إيقاعه.

ويعتمد البيت العروضي "على تقسيم هندسي للوحدة الشعرية (البيت) بنسب متساوية من وحدات عروضية هذه الوحدات العروضية تكون أحياناً تفعيلة واحدة وأحياناً تفعيلتين وأحياناً أخرى ثلاث تفعيلات وتتنظم هذه الوحدات العروضية في كل أبيات القصيدة بنفس الصورة التي جاء عليها مطلع القصيدة"⁽²⁾.

1- ابن خلدون، المقدمة، تح: عبد الواحد وافي، مطبعة الرسالة، القاهرة، ط2، 1968، ص: 1409.

2- عبد الرؤوف بكر السيد، المدارس العروضية في الشعر العربي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1985، ص: 475.

هذه الوحدات العروضية أو التفعيلات تدخل عليها تغييرات تعرف بالزحاف والعلل، تنوع هذه الأخيرة إيقاعات القصيدة، وتكسر رتبة الوزن الشعري فيها. يعتبرها بعضهم تسهيلات بحيث تخفف قليلا من قيود الوزن، فيما يعتبرها فريق آخر قيودا لا تسهيلات، لأنها محكومة بقواعد و يلتزمها الشاعر في كل أبيات القصيدة، كما يؤكد ذلك فوزي عيسى حين قال: "الزحافات والعلل عبارة عن تغييرات تدخل على أجزاء الميزان الشعري، ويلجأ إليها الشعراء أحيانا تخفيفا من قيود الوزن، لكنها ليست تسهيلات مطلقة، بل هي مقيدة بقواعد وأصول معينة"⁽¹⁾.

و هذا جدول يبين نسبة الشكل التناظري في المجموعات الشعرية للشاعر العربي دحو:

عنوان المجموعة الشعرية	عدد قصائدها	عدد القصائد ذات الشكل التناظري	نسبتها
أهازيج جزائري عاشق	27 قصيدة	19 قصيدة	70.37%
تعالى أيها الطوفان	23 قصيدة	8 قصائد	34.78%
تواشيع البنفسج والحضور والاحتضار	58 قصيدة	45 قصيدة	77.58%

يبين هذا الجدول أن الشاعر العربي دحو أميل إلى الشعر التقليدي منه إلى الحر حيث نلاحظ هيمنة الشعر العمودي على المجموعات الشعرية بنسبة تصل إلى 80% في مقابل الشعر الحر، وقد كانت هذه القصائد من النوع القصير والمتوسط حيث لم يتعدى 47 بيتا كحد أقصى، ولم ينزل عن ثلاثة أبيات، لكن معظم هذه القصائد جاءت بحوالي العشرين بيتا. هذا من ناحية الشكل، أما من ناحية الإيقاع و الوزن فالدراسة الإحصائية

1- فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومخاطبات التطور والتجديد فيه، ص: 25.

بينت مزج الشاعر بين البحور الصافية و المركبة و هذه نسب الأوزان المستعملة مرتبة تنازلياً:

البحر	نوعه	نسبته
المتقارب	صافي	36 %
الخفيف	مركب	27 %
مجزوء الكامل	صافي	15 %
البسيط	مركب	11 %
المجثث	مركب	8 %
الوافر	صافي	3 %
الرمل	صافي	3 %
المتدارك	صافي	3 %

التقطيع العروضي لقصائد المجموعات الشعرية بين أن الشاعر قد استعمل البحور الصافية أكثر من البحور المركبة، حيث اعتمد خمسة أنواع من الأوزان الصافية على رأسها المتقارب الذي احتل المرتبة الأولى في نسبة استعمال تقدر ب: 36% و استعمل 3 أنواع من البحور المركبة في مقدمتها بحر الخفيف الذي جاء في المرتبة الثانية بعد المتقارب بنسبة 27%، مجزوء الكامل بنسبة 15% ، و البسيط بنسبة 11% ، ثم المجثث بنسبة 8%، و نلاحظ أن كل من بحر الوافر و الرمل و المتدارك جاءت بنسب متساوية قيمتها 3%.

لقد هيمنت البحور الصافية على اختيار الأوزان لدى الشاعر، وهي أوزان نغمية سريعة سلسة، لتكرار نفس التفعيلة على مستوى البيت كله، كما أنها توحى بالجدية التي كانت الصفة الغالبة على مواضيع القصائد العمودية عند الشاعر، وهي صفة نلاحظها في شعر شعراء الجزائر في العصر الحديث.

والشاعر العربي دحو كباقي الشعراء الجزائريين في العصر الحديث وجه معظم قصائده العمودية إلى بحر المتقارب، هذا التوجه "يوحي بأن الشعر الجزائري الحديث يؤثر البحور التي تقل فيها المزاخفة"⁽¹⁾، إضافة إلى كونه "وزن سريع، إذ يعتبر ثالث وزن من حيث السرعة ... و الزحافات التي تصيب حشو المتقارب لا تساعد على الإبطاء من سرعته ... غير أن العلل التي تصيب الأعاريض و الأضراب تكفل قدرا من إيقاف تدفقه و جريانه"⁽²⁾.

و المتقارب من الأوزان الصافية، و يتكون من أربع تفعيلات (فعولن) في كل شطر "ويبدو أن هذا الوزن ذا الحركة السريعة المتكررة، كان يناسب إيقاع الحياة البدوية التي تتطلب نشاطا دائما ورحيلا وتنقلا، وكلاما مطردا، تضاهي إيقاعاته روح الجدية والعزم. وظلت هذه الصفة ألصق الصفات به في وجدان الأمة الثقافي، حتى بعد أن تحضر القوم، و استهوتهم الأوزان الدمثة، كالحفيف و مجزوءات البحور، ومن ثم كانوا يلودون بإيقاعه كلما واجهتهم ظروف شبيهة بتلك الظروف، أو مواقف تتطلب حركة ودأبا، ولعل ... سيادة نغم هذا الوزن ... يعود إلى عصرنا الذي شهد وجودا قوميا و وطنيا انعكست تأثيراته على أنماط الحياة، بما فيها من شعر و غناء، فظهرت الأناشيد الوطنية، و الإيقاعات

1- حسين أبو النجا : الإيقاع في الشعر الجزائري دراسة . . دار هومة الجزائريين - الجزائر - دط، 2003، ص: 187

2- سيد البحراوي : موسيقى الشعر عند شعراء أولو . . دار المعارف - مصر - ط1، 1986، ص: 66.

العسكرية التي استعملت وزن المتقارب، فرسخت وجوده في وجدان أبناء الأمة، ثم ازدادت قدمه رسوخا في عصرنا بظهور حركة الشعر الحر التي تنزع نحو استعمال البحور الصافية، والمتقارب واحد منها⁽¹⁾.

هذه بعض خصائص بحر المتقارب، البحر الأكثر استعمالا في المدونة، ولمعرفة بعض خصائص البحور الأخرى المستعملة ودلالة أنساقها، اخترنا بعض القصائد للتحليل من أوزان مختلفــــة.

هذه دراسة تحليلية لقصيدة من بحر المتقارب تحت عنوان صرخة في واد و التي اختار الشاعر عنوانها بدقة عالية ليختصر به موضوع القصيدة:

أخي من ربوع الأسود أناديك من قمم الونشريس العظيمة !!

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

من جرجرا و الأوراس و شليا أناديك يا عيــــن تلك اليتيمة !!

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

أناديك فأقبل نقيم معا ما تما لحبيبتنا في الحسيمة !!⁽²⁾

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

1- بلقاسم دكدوك، مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، محمد زغينة، رسالة دكتوراه، السنة الجامعية، 2008-2009، ص: 185.

2- العربي دحو، تعالى أيتها الطوفان، دار الطباعة والنشر الأوراسية، باتنة، دط، دت، ص: 50.

صرخة في واد: هي صرخة تألم و توجع على العروبة المذبوحة صورها الشاعر بجودة و تفنن باعتماده لرموز وطنية وعربية من أسماء الجبال و البلدان الدالة على الثورة و المجد و القوة، فذكر جبال الونشريس و جرجرا و الأوراس و هي رموز للثورة الجزائرية، معرجا على الحسيمة المغربية، و هي رموز أرادها الشاعر أن تعبر بصدق عن الحسرة و الألم، و اختار لهذه المشاعر بحر المتقارب الذي: " أقل ما يقال عنه إنه بحر بسيط النغم، مطرد التفاعيل، مناسب، طبلي الموسيقى، و يصلح لكل ما فيه تعداد للصفات و تلذذ بجرس الألفاظ و سرد للأحداث في نسق مستمر"⁽¹⁾ هذه الخصائص جعلت منه البحر المناسب لمعظم قصائد المجموعات الشعرية التي تتسم بمواضيع تمجيد الثورة و التحسر على جيل ما بعد الثورة.

وليجعل الشاعر تناسبا بين تنوع مشاعره و موسيقاه، نجده يستعمل هذه التفعيلات المتلونة من خلال الزحافات و العلل الداخلة عليها، فعلة النقص⁽²⁾ و زحاف القبض⁽³⁾ ساعدا على التخلص قليلا من رتابة الوزن و تكراره الآلي و " لو تأملنا توظيف الشاعر لهذا البحر المطرد التفعيلات لأقررنا أنه وظف هذا الوزن بفيض شعوري جعله ينجح برسمه لصورة شعرية مكنته من إبراز العناصر الموسيقية بتحويلها من صورة عادية إلى صورة إيقاعية سريعة لاءمت موجة الغضب التي طغت على الشاعر و لاءمت أحواله النفسيّة"⁽⁴⁾.

تنوعت المواضيع الشعرية بتنوع انفعالات الشاعر فنجد استعمل بحر الخفيف في المرتبة الثانية بعد المتقارب و هو يستعمل في المواضيع الرقيقة كالتهنئة و الغزل و الرجاء، و الحنين إلى الذكريات، و هو الذي يقول عنه الدكتور عبد الله الطيب "أنه بحر يمنح صوب الفخامة و أنه واضح النغم و التفعيلات ذو دندنة يصلح للغناء و الترقيق"⁽⁵⁾، فهو بحر لا

1- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ج1، ص: 383.

2- علة النقص: تسكين الخامس المتحرك وحذف السابع.

3- زحاف القبض: حذف الخامس الساكن.

4- التوقيع الصوتي في الشعر الجزائري الحديث، ديوان أوراق الخمار أنموذجا، دراسة وتحليل الطالبة: الزهرة سحايبة، الدكتور العربي عميش السنة

الجامعية 2008/2009 رسالة ماجستير جامعة حسيبة بن بوعلي، كلية الآداب واللغات ص: 107

5- عبد الله الطيب مجدوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ج1، ص: 238

باللين و لا بالعنيف بل وسط و عدل بينهما يصلح لما استعمل له من مواضيع مختلفة، مثلاً قصيدة "ذكريات" التي كتبها الشاعر في ذكريات لحبه القديم و هو تجسيد لما قلناه عن بحر الخفيف.

و هناك الأيدي تمد للمس	ها هنا تجلسين بجانب
فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن	فاعلاتن متفع ل فاعلن
و هناك الهوى جدال بهمس	ها هنا أمطرت الكتاب بلثم
فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن	فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن
و هناك الأحلام و المن ترسي ⁽¹⁾	ها هنا لمست الأثاث ألفا
فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن	فاعلاتن مستفع لن مفاعل

إن الزحافات و العلل التي دخلت عليه من الخبن (فاعلاتن) والشكل (متفع لن) زادت من تنوعه الموسيقي و إيقاعاته الخفيفة "فبعض الزحافات و العلل تحاول أن تتيح له إمكانية الإسراع، و يحاول الآخر زيادة بطئه، و لعل التي تصيبه تحقق له قدراً من التواصل و الاسترسال"⁽²⁾.

لم يقتصر العربي دحو على هذين الوزنين فقط، بل كما سبق القول فقد استعمل مجزوء الكامل بنسبة 15% و هو وزن صافي قصير استعمله الشاعر استعمال القدماء في موضوعات النشيد و الترجم و الخطابة، وقصيدة (عيون) من مجزوء الكامل والتي يقول فيها:

تألمين ولم أزل	وإشارة تنهي الألم
متفاعلن متفاعلن	متفاعلن مستفعلن
إن لم تكوني تعرفين	فقد نشدتك في القدم
مستفعلن مستفعلن	مفاعلن متفاعلن
إن لم تكوني تدريكين	فقد خلقتك في العتم
مستفعلن مستفعلن	مفاعلن متفاعلن

1- العربي دحو، تعال أيها الطوفان، ص: 50.

2- سيد البحر اوي: موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، ص: 64.

إن لم تكوني تسمعين	فإنني لك في الرحم
مستفعلن مستفعلن	مفاعلن متفاعلن
آه أخيه لو عرفت	حديقتي لك والنغم
مستفعلن مستفعلن	مفاعلن متفاعلن
آه لو استنطقتني	وعرفت ما بي من كلم
مستفعلن مستفعلن	مفاعلن مستفعلن
وا حسرتي عما خلا	وا حسرتي عما كتم
مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن
قد آن مد يدك لي	ويدي، وقلبي، والذمم ⁽¹⁾
مستفعلن متفاعلن	متفاعلن مستفعلن

يوظف الشاعر في هذه الأبيات مجزوء الكامل، وهو بحر صاف أحادي التفعيلة، مستعمل منذ القدم بنسبة مهمة، خاصة في مواطن الخطابة، وهذا الوزن "أخو الرجز القصير وبيانه في أن حركاته أكثر"⁽²⁾، وهو في الحقيقة وزن نشدي، ترنمي ويصلح للخطابة والترنم⁽³⁾، كما أنه من الأوزان الفخمة والرقيقة، حيث يقول عنه حازم القرطاجني بأن "فيه حلاوة وحسن اطراد"⁽⁴⁾، وهو ما يميز وزن هذه الأبيات التي يخاطب فيها الشاعر حبيبته بكلمات عذبة ولغة رقيقة، مستعملاً حرف المخاطبة (الياء) في قوله: (تعرفين، تدركين، تسمعين). وقد جاء هذا الخطاب بلمسة ترنمية تشير إليها "آه" التأوه والتحسر على ما فات من لحظات لم يحظ فيها الشاعر بمعرفة الحقيقة.

1- العربي دحو، تواشيج البنفسج والحضور والاحتضار، ص 45.

2- عبد الله الطيب مجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ج 1، ص: 125.

3- المرجع نفسه، ص: 127.

4- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 269.

هذه الكلمات الرقيقة الحزينة على وزن مجزوء الكامل الذي جاءت تفعيلاته صحيحة مرة و مزاحفة مرة أخرى، حيث دخل عليها زحاف الإضممار⁽¹⁾ فصارت (مستفعلن) بدل (متفاعلن)، وهذا النوع من الزحاف يستعمل في حالات ومواضع الانفعال الزائد، كما في هذه الحال التي يبدو فيها الشاعر منفعلًا بشدة تحسره على الماضي، ودخل عليها زحاف الوقص⁽²⁾ فصارت (مفاعلن) بدل (متفاعلن)، وهذه الزحافات استعملها الشاعر لكسر الرتبة الوزنية في التفعيلات المتشابهة وإضفاء نوع من الرنة الإيقاعية.

واستعمل الشاعر بحر البسيط بنسبة 11% وهو بحر يجمع السباطة والطلاوة⁽³⁾ جمع فيه بين مشاعر العنف و اللين ، فمشاعر العنف هي التي تجسد فيها سخطه على أعداء الأمة و على أحوالها اليوم، و مشاعر اللين هي التي تجسد الحسرة و التأسف إلى جانب الحنين، ووزن البسيط كما يقول فيه عبد الله الطيب: "الطويل والبسيط أطولا بحور الشعر العربي، وأعظمها أبهة وجلالة، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة، وفيها يفتضح أهل الركافة و الهجنة"⁽⁴⁾، أما الموضوعات التي تصلح للغناء و الإنشاد فقد ساقها الشاعر في وزن يليق لذلك، وهو بحر المجتث الذي "له رنة عذبة يحسن فيها تطويل الكلام للإطراب و الإمتاع"⁽⁵⁾.

و بالموازاة استعمل الشاعر بحر الوافر و الرمل و المتدارك بنسب متساوية مثلت 3% لكل بحر، و جاءت موضوعاتها متنوعة بين الحماسة و الغزل و الحنين إلى الذكريات.

1- زحاف الإضممار: تسكين الثاني المتحرك

2- زحاف الوقص: حذف الثاني المتحرك

3- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 269.

4- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ج1، ص: 435.

5- المرجع نفسه، ص: 121.

لقد جسد الشاعر عواطفه و انفعالاته بشكل شعري بديع و موسيقي جاءت الإيقاعات فيها متناغمة مع الموضوعات، فقد استعمل الشاعر أوزان الشعر الخليلي كما استخدمها الأوائل، فلم يخرج بذلك عن الأوزان التقليدية إلا في نسبة استخدام الأوزان التي كانت قريبة من النسب الحديثة منها إلى القديمة.

ثانياً: أنساق الشكل المقطعي المتعدد:

إن الخطوات الوثيدة التي سار بها التجديد في الشعر العربي، على سمت عصوره المختلفة، أخذت تسرع في السنوات القليلة الماضية. والواقع الذي لا مرأى فيه أن الشعر العربي صورة فنية تعكس تاريخ هذه الأمة العربية وظروفها الحضارية والنفسية المختلفة، وأنه ما دام التاريخ يحدثنا بأن هذه الأمة لم تكن جامدة وأن ظروفها لم تكن ثابتة، فإن الشعر أيضاً لم يكن جامداً ولا ثابتاً في يوم من الأيام و نحن لا نتعرض هنا للمضمون بطبيعة الحال لأنه لا يستقر ولا يهدأ مهما كانت الظروف وإن كنا نمس هذا المضمون بقدر ما يؤثر على الصورة الإيقاعية والموسيقية للشعر.

وفي لمحة عابرة راسية في هذا التاريخ نجد أن الصورة الموسيقية تنوعت بين الرجز والتشطير والتقطيع والتقسيم واستحداث البحور فالترجيع والتخميس و التسديس وسائر صور الموشحات و تنوع القوافي في القصيدة الواحدة، و من وحدة البيت إلى وحدة الجزء أو وحدة القسم فوحدة القصيدة.

و هذه التنوعات الوزنية والموسيقية في الشعر العربي عامة والشعر الجزائري خاصة أعمال قليلة مقارنة بما هو موجود شعريا ، وهي تمثل حالات نفسية خاصة فرضتها ظروف معينة على الشعراء الجزائريين ، فإلياذة الجزائر للشاعر مفدي زكريا لخصت التاريخ الجزائري من القديم إلى العصر الحاضر و تجلت فيها الجزائر ككل و أبرزت الجمال و الحب للمكان الجزائري.

وقد شاعت قصيدة المقطع أيضا عند الشعراء الجزائريين المعاصرين بشكل لم نعهده من ذي قبل، والتي يسعى الشاعر من خلالها إلى اكتشاف الجديد و التأثير على القارئ و على الخبرات الجمالية التي يملكها. و النص المقطعي الذي يدخل في التركيب العام للنص الكلي

يستقل دلاليا بذاته و يبرز معاني فرعية و بالمقابل يرتبط مع المقاطع الشعرية الأخرى و النسيج العام الدلالي ، ليتشكل النص الواحد المتعدد المفتوح على كل فهم. فالمقطع الواحد لا يعبر على النص مفردا بل مجتمعا مع غيره من المقاطع التي تشكل السياق العام للنص حيث تتكون القصيدة من عدة مقاطع مرقمة أحيانا ومعنونة أحيانا أخرى.

وتعد الموشحات من أنواع الشعر المقطعي الذي شمل التغيير فيه جانبي الوزن والقافية معا "أما سر تسميتها بالموشحات فهو تشبيهها بالوشاح أو القلادة حين تنظم حباتها من اللؤلؤ والجوهر على نسق خاص وترتيب معين. فالصانع الماهر حين ينظم العقد من أنواع مختلفة من الأحجار الكريمة يرتب خرزاته ترتيبا يرتضيه ذوقه، وقد يبدأ باثنين من نوع ثم ثلاث من نوع آخر ثم واحدة من نوع ثالث ويلتزم هذا النظام الخاص حتى نهاية العقد أو القلادة. وهكذا الموشحات يبدأ الناظم فيها بوزن خاص وقافية خاصة ، ولا يكاد ينظم فيها أشطرا حتى ينتقل إلى وزن آخر وقافية أخرى، ثم يعود بعد قليل إلى القافية والوزن الذين بدأ بهما، وتكرر هذه المغايرة في الأوزان والقوافي خاضعة لنظام خاص حتى ينتهي الموشح" (1).

كانت الموشحات أكبر حركة من حركات التجديد في تاريخ الشعر العربي، "كما كانت ثورة عاتية على التقاليد الموروثة في بناء القصيدة العربية التي ظلت تحتفظ بشكلها التقليدي سواء في التزام الأوزان العربية القديمة أو التزام القافية الموحدة و لم تتحرر من هذه القيود بالرغم من محاولات التجديد التي حمل لوائها الشعراء المحدثون منذ القرن الثاني الهجري ثم

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت-لبنان. دت ط4. ص: 231.

جاءت الموشحة فثارت على هذه القيود و اتخذت لها شكلا جميلا في البناء و الوزن، فأصبحت تتركز على البيت الدوري الذي يتكون من "الدور" و "القفل"، و ينظم كلاهما من أجزاء تسمى في الدور "أغصانا"، و في القفل "أسماطا"، و أصبحت تختتم بمركز أو قفل ختامي يسمى "الخرجة" لم تلتزم فيه باستخدام اللغة الفصحى، و إنما استخدمت فيه العامية أحيانا، و الأعجمية أحيانا أخرى⁽¹⁾.

وقد اعتمد الشاعر العربي دحو الموشحة كنوع من التنوع في الوزن كما اعتمده في القافية، لكن تبقى هذه الموشحة هي الوحيدة في المجموعات الشعرية للشاعر والتي لم نجد فيها من الشعر المقطعي المتعدد الأوزان سوى هذه الموشحة، وهي من النوع الأقرع حيث لم يبدأها الشاعر بالمطلع بل ابتدأها بأربعة أسماط ثم القفل على الشكل التالي:

1- محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص: 221.

أ _____

أ _____

أ _____

أ _____

ب _____

ب _____

ج _____

ب _____

ب _____

ب _____

ب _____

ب _____

ب _____

و هي تحت عنوان تحقيق صحفي:

تحقيق صحفي

أقيموا حدود الهنا والسلام

فعولن فعولن فعولن فعولن

فماذا لكم عندكم بالحرام

فعولن فعولن فعولن فعولن

ولا نحن نشكو الأسي والآلام

فعولن فعولن فعولن فعولن

فعهد الدموع انقضى والفظام

فعولن فعولن فعولن فعولن

ق عن كل شبر بأرض الجدود

فعولن فعولن فعولن فعولن

وفجر الأماني غدا سوف يشر

فعولن فعولن فعولن فعولن

سنمضي ونجتاز كل الحدود

فعولن فعولن فعولن فعولن

برغم الحديد برغم السجون

فعولن فعولن فعولن فعولن

يمينا حلفنا نكون نكون

فعولن فعولن فعولن فعولن

طردنا ولكن قريبا نعود

فعولن فعولن فعولن

تواصوا على سحقنا من عهد

فعولن فعولن فعولن فعولن

فيأبى القضاء ونبقى أسود

فعولن فعول فعولن فعولن

وها نحن نعبر نحو المعود

فعولن فعول فعولن فعولن

ومولاي يخشى لفيح اليهود

ولو أن بعض المسالك سدت

فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولن فعول فعولن

سده في السعير وعد الوعود

فمطط خطبته وادعى صد

فعولن فعولن فعولن فعولن

فعول فعول فعولن فعولن

يمينا حلفنا نكون نكون⁽¹⁾

فعولن فعولن فعول فعولن

بهذا التقطيع العروضي للموشحة نجد الشاعر وقد استعمل بحر المتقارب ذو الشطرين وهو من الأوزان الخليلية التقليدية، كما استحدث وزن المتقارب المشطور الذي لم يرد في الأوزان الخليلية، وهذا نوع من التجديد في استعمال الأوزان، وقد استهلكت الموشحة بأربعة أسماط من مشطور المتقارب حيث يتكون كل شطر من (فعولن) مكررة أربع مرات وهو

1- العري دحو: أهانج جزائري عاشق، ص: 25.

نغم متنوع يستهل به الشاعر قصيدته التي يعبر فيها لقصة شعرية عن شعب ظل و لازل يكافح من أجل الحرية بأسلوب خطابي مجلجل عالي النغم يظهر بصورة الخطيب وتكراره وجلجلته⁽¹⁾، و عندما يختلف ويتعالى الصوت يختلف معه الإيقاعات فيطول فيتحول من الشطر إلى البيت الشعري ليتناسب بموسيقاه مع الدلالات المتضمنة فيه.

و لقد ساعد توزيع القصيدة على مقاطع عدة على إعطاء الشاعر القدرة على التشعب في المواضيع التي يتناولها وفي الأفكار التي يريد طرحها، وأن يتحرر من قيود القافية الواحدة، خاصة في القصائد العمودية. "إن التجربة الشعرية الجديدة تمتاز بكونها تجربة مركبة لا تستوعبها دائما التشكيلات التقليدية ، ولعل هذا هو السبب في استخدام التداخل الوزني بهدف مواكبة زخم التجربة النفسية وملاحقتها في تواتراتها المختلفة، وذلك باستخدام وحدات إيقاعية عديدة"⁽²⁾.

و التعدد في الأوزان يعبر عن الأبعاد الفكرية والنفسية لدى الشاعر، وعن رؤيته العميقة التي مؤداها أن اختلاف الإيقاع يعني الدلالة والأسلوب، فكلما كانت القصيدة قائمة على أسلوبين كان ذلك أدعى أن يكون لكل مقطع وأسلوب الإيقاع المميز.

حتى إن استعماله للتفعيلة (فعولن) مقبوضة⁽³⁾ (فعول) يخرجنا من جو الوزن المتساوي الرتيب في الشطر الواحد وينوع الموسيقى الداخلية له، خاصة وأنه حافظ على نهايات الأشطر صحيحة لتبرز أكثر الترمم والإنشاد في المعنى والمبنى .

والحقيقة أن تنوع الأنساق الوزنية في الشعر المقطعي لا يعتمد فقط على التنوع في البحر الواحد من تام ومجزوء ومشطور بل إنه يمتد إلى مزج البحور المختلفة أو مزج التفعيلات المتعددة من بحور مختلفة وذلك حسب الدفقات الشعرية و الدلالات المعنوية للتجربة الشعرية للشاعر.

1- عبد الله مجدوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص: 219.

2- فاطمة عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة، الجزائر، دط، 2009، ص: 130.

3- القيص: حذف الخامس الساكن

ثالثاً: السطر و الجملة الشعرية:

بهبوب رياح التحديث، تغير موقع المتلفظ والمتلقي معاً، وصار للعين مسرح ضاح حافل بالموجودات المكتوبة على سطح الورق. وكان الامتداد المعنوي بسبب سعة الدلالة ولا نسقيتها ومفاجآت القصيدة النامية بلا نظام صارم، يفيض عن وحدة البيت، ليقتراح بناء سطريا جديداً، يتطور لاحقاً إلى الجملة الشعرية بنوعيتها: الكبرى ذات الهيمنة على البناء والدلالة و الايقاع والتركيب، والصغرى ذات الوجود الفرعي الخادم لوجود الجملة الكبرى، والمتنوع على وحدتها، والمتعدد على مركزيتها أو بؤرتها المولدة. فهذا الترتاب التاريخي هو حصيلة تطور نوعي لا زمني وناتج وعي لا تقليد أو وراثة. وقد صار لزاماً على القارئ ألا يجدد ذائقته فحسب، بل ذخيرته النصية. فيهجم على النصوص لاحتوائها واستيعابها بما يجهّز به نفسه من عُدّة كتابية تناسب السطح الذي تطالعه عليه القصيدة. و صار على هذا القارئ أن يتأمل دلالات وعلامات الترقيم وأن يجدد نظرته إلى التقفية والتكرار، والمطالع والخواتم وما بينها، ليتسع أفقا كي يلتهم أبعاد النص و يتمثلها قراءة وفحصاً وإدراكاً.

فقد ظهر من يتحدث عن الشطر، وعن السطر الشعري، وعن الجملة الشعرية، وعن الدّورة، وعن البيت دون أن يتفقوا على اسم واحد، فاختارت نازك الملائكة، من خلال كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، مصطلح الشطر. وكأنها بهذا المصطلح تربط القصيدة الحرة بالأرجوزة. ولعل هذا ما جعلها تفرض طولاً معيناً لهذا الشطر. بحيث كانت تريده أن يبقى مرتبطاً بالشّطر في الرجز أو بطول البيت في القصيدة⁽¹⁾.

1- ينظرنا نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار الآداب بيروت ط1، 1962 ص: 58.

بحيث "يقدم الشاعر في بث آدائه الانفعالي و خلق إيقاعه الموحى بالتجربة على التباينات الكمية في توزيع التفعيلات على الأسطر، فقد استبدل الشاعر المعاصر نظام الأسطر المتقابلة المتساوية في عدد التفعيلات و في الأداء الإيقاعي بشكل عام حسب تصاعد نبرة التجربة العاطفية و تباين لون الخطاب الشعري، و انتقال الشاعر بين ألوان من الأداء الدرامي هذا اللون من الخلق الإيقاعي لم يقابل في بدايته بالتقدير و لم ينظر إليه و بوصفه مواكبة إيقاعية للتموجات الانفعالية النفسية للشاعر إذ اتهم بأنه مخالف للموروث الموسيقي و مجرد تغيير شكلي من نمط الشعر إلى هيئة الشطر"⁽¹⁾.

مس التجديد الوزن والقافية فمن ناحية الوزن أصبح الشاعر لا يتقيد بعدد معين من التفعيلات في كل شطر بل قد نجد شطرا بتفعيلة واحدة ثم يليه شطر آخر بعشر تفعيلات "فحين يريد الشاعر أن يعبر عن معنى طويل يزيد من التفعيلات بحرية، والعكس صحيح. وهذه القصيدة بتحررها من النسقية تجعلنا قادرين على أن نقرأ - لأول مرة - القصيدة على أنها سطور لا على أنها أبيات"⁽²⁾، لذلك حل السطر الشعري ثم الجملة الشعرية مكان البيت الشعري.

وقد نتج عن ذلك أن صار الشاعر "يتحرك نفسيا و موسيقيا وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه، وقد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهي متماوجة وممتدة، وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها إلى غايتها، وفي كلتا الحالتين ما يزال الكلام يحمل الخاصة المميزة لتشكيل اللغة تشكيلا شعريا خاضعا للتنسيق الجزئي للحركات والسكنات، والمتمثل في

1- كاميليا عبد الفتاح القصيدة العربية المعاصرة - دراسة تحليلية في البنية الفكرية الفنية، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية. ط. 2006، ص: 227.

2- سيد البحراوي: موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف، مصر، ط1، 1986، ص: 169.

التفعيلة، أما عدد التفعيلات في كل سطر فغير محدود وغير خاضع لنظر ———ام ثابت⁽¹⁾،

أما عن أوزان هذا النوع من الشعر فتقول نازك الملائكة: "يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي هما:

البحور الصافية: وهي التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة و هي:

الرمّل، الهزج، الرجز، المتقارب، الخبب.

البحور الممزوجة: وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر

إحدى التفعيلات وهما بجران: السريع، الوافر⁽²⁾.

هذا عن الوزن الشعري المعاصر الذي أراده أصحابه أن يكون قادرا على تغذية

القصيدة بما تتطلبه من سرعة أو إبطاء و بما تمليه الدفقة الشعرية من إيقاعات حرة، غامضة، منفتحة وأصوات فيزيائية تمثل صورة مرئية لما يريد الشاعر التعبير عنه.

و قد رتب عز الدين اسماعيل تطورات القصيدة الحديثة في ثلاثة مراحل أساسية:

1- مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين.

2- مرحلة التفعيلة التي تتكرر في السطر الشعري تكرار غير منضبط.

3- مرحلة الجملة الشعرية⁽³⁾.

فالسطر الشعري يدرك بالعين، و ينتهي بقافية، و مستقل عروضيا، و تتكون الجملة

الشعرية من عدد من الأسطر التي تتكون بدورها من مجموعة من التفعيلات، و بينما تتحدد

1- حسني عبد جليل، موسيقى الشعر العربي- ظواهر التجديد- ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1989، ص78.

2- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1962، ص: 65.

3- ينظر عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضايا و زواهر الفنية والمعنوية دار العودة ط2، بيروت، لبنان 1972 ص: 79.

الجملة الشعرية بأنها "نفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر، فإذا استعصى من الناحية البيولوجية .. أن يمتد زمن النفس الواحد لكي يكفي لقراءة هذه الأسطر المكونة فيما بينها جملة واحدة فقد يتم عندئذ أن تتخلل هذه الجملة وقفات يستطيع الإنسان عندها أن يلتقط نفساً جديداً"⁽¹⁾، فالجملة تتضح بشكل المعنى و تتحدد بانتهاء الدفقة الشعرية لدى كل شاعر و عند كل نفس شعري.

وللتطبيق اخترنا قصيدة بعنوان "الحب في خطر" لتكون محل الدراسة:

مرة واحدة في العمـر
فاعلاتن فعلاتن فعلن
إعطني وصـالـا
فاعلات فعلـن
مرة واحدة أرجـوك
فاعلاتن فعلاتن فعلن

فالحب عطاء و نظـالـا
فعلن فعلاتن فعلاتن
مرة واحدة و المهر ماشئت

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فـا
من الدر من الماس و مما ظنه القوم محالا⁽²⁾.
علاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

1- عز الدين اسماعيل: المرجع السابق ص: 110.

2- العربي دحو: تعال إليها الطوفان ص: 42.

ليعبر الشاعر عن تجربته في هذا الموضوع اختار بناء إيقاعيا يختلف عن البناء التقليدي، و ذلك بخرق نظام الشطرين و تعويضه بنظام السطر الشعري، و وزع التفعيلات في أسطره بحسب الدفقة الشعورية و تجربته الشاعرية فحينما تفعيلتان و حينما ثلاث أو خمس. و بالتقطيع العروضي لهذه الأسطر الشعرية نجدها جاءت على وزن "فاعلاتن" و هي تفعيلة مشتركة بين بحري الرمل و الخفيف، لكن الزحاف و العلل التي دخلت عليها ترشحها لأن تكون أقرب إلى بحر الخفيف، رغم أن هذا البحر قليل الاستعمال في هذا النوع من الشعر، فنأزك الملائكة ترى أن أساس التشكيلات الوزنية في هذا النوع من الشعر، إما صافية و هي الكامل و الرمل و المهجز و الرجز و المتقارب و الخب أو ممزوجة و هي السريع و الوافر⁽¹⁾.

أما عن مميزات بحر الخفيف، فقد عرف برشاقتة و خفته في الذوق و التقطيع و تميز موسيقاه بوقعها النازل الذي يتناسب مع الموضوعات الذاتية و توافق إيقاعه مع المشاعر ذات الطابع الأسىان الحزين و مواطن التذكر و الترجيع، و الشجن⁽²⁾. و الشاعر اختار تفعيلة (فاعلاتن) و هي مشتركة بين بحر الخفيف و بحر الرمل، وأدخل عليها زحافات تدخل في العادة على تفعيلة الخفيف، فيبدو أن الشاعر هنا مزج بين البحرين، و من الصعب في الشعر الحر أن تميز بحر قصيدة ما، لتداخل البحور من جهة، واعتماد الشعراء على التفعيلة كأساس الوزن في هذا النوع من الشعر من جهة أخرى، فبحر الرمل ذو نغمة "خفيفة جدا، وتفعيلاته مرنة للغاية... وفي رنته نشوة وطرب"⁽³⁾.

كما أن موسيقاه خفيفة رشيقة مناسبة، وفيه رنة من الضرب العاطفي الحزين في غير ما كآبة و من غير ما وجع ولا فجيعة، وهذا النوع من العاطفة المتأصلة هي نغم الرمل تجعله

1- ينظر نأزك الملائكة: قضاب الشعر المعاصر، منشورات دار الآداب بيروت ط1، 1962 ص: 65.

2- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الاسلامي بيروت ط1، 1985 ص: 254.

3- عبد الله مجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص: 148.

صالحا جدا للأغراض الترنيمة الرقيقة، و للتأمل الحزين⁽¹⁾.

و لهذا اختار شاعرنا هذين البحرين ليهمس لنا بحساسية مرهفة عن توجعه و حزنه و تأسفه
عما يحصل للأقصى و أهله، هذا التوجع الذي صاغه الشاعر في حلة رومانسية توضح
توجهه الرومنسي، فقد صور في المقطع الأول المسجد الأقصى كحبيبة مهاجرة تأبى وصال
عاشقها، يدعوها للإنعتاق و إجابة دعوة الحريّة.

إنه في الخيمة الألفيــــن
فاعلاتن فاعلاتن فعلن
يقرأ على قرن العشريــــن

فاعلات مفعولن مفعولن
يسأل الجد على أم تسمى...

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن
عندنا باسم فلسطين
فاعلاتن فعلاتن
و تسمى عند كل المسلمين

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
قبلة للمسلميــــن⁽²⁾ !!
فاعلاتن فاعلاتن

1- المرجع السابق، ص: 158.

2- العربي دحو: تعال أيها الطوفان ص: 43.

يبدأ الشاعر بالإفصاح عن اسم حبيبته برموزها، فقد استهل هذا المقطع بالخيمة رامزا بذلك إلى اللاجئين الفلسطينيين مقرا بعده بفلسطين دون ترميز أو إشارة في أسطر متقاربة من خلال عدد التفاعيل، مما يجعل الموسيقى تبدو رتيبة نوعا ما، لولا الحذف و القطع في (فعلن) و زحاف الخبن في (فعلاتن) التي أضفت نوعا من التنوع الموسيقي في هذا المقطع.

إنه في كوخ ألف و ثمانين
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
يسأل الآباء عن معقل صلاح الدين
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن
يفحص الأوراق بحث عن رجال مؤمنين
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

عن لقاء العاشقين
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
عن زفاف المعدمين
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

عن رجال القادسية
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

و سرايا حطية
فاعلاتن مفعول فاعلاتن

حبنا في خطر هل تسمعين؟
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

حبنا في السوق معروض لجمع المشتريين
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
 و من السوق طردننا
 فاعلاتن فاعلاتن
 فافهميني مرة مثل السنين
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
 مثلما فهمت يومنا
 فاعلات فاعلات
 عمرا و ابن الحسيب
 فاعلاتن فاعلاتن

يعود الشاعر للترميز معبرا عن الذين طردوا من ديارهم و موطنهم إلى أكواخ عبر الحدود،
 ينتظرون تحرير صلاح الدين و رجاله في القرن العشرين، يتمنى معارك كالكادسية و جيوش
 كجوش حطين مستنجدا و مفزعا من ضياع القدس من المسلمين.

إن هذه المعاني الجليلة و هذا الإنشاد الاستغاثي الذي أراده الشاعر أن يكون مفعما بالخفة
 ليستنهض به همم القراء و المسلمين، زاد من خفته هذه الزخافات و العلل من زحاف
 الخبن⁽¹⁾ (فاعلاتن) و علة الحذف⁽²⁾ و القطع⁽³⁾ (فعلن) و التشعيث⁽⁴⁾ في (مفعولن)، كما
 أنها ساهمت في خلق إيقاع شعري متفرد، و رغم أن بحر الخفيف من البحور الممزوجة
 من الشكل (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، فإن الشاعر استعمل تفعيلة واحدة و هي فاعلاتن
 بصور مختلفة و هو استعمال نادر، نجد من خلاله أن الشاعر قد حقق في هذا النوع من
 استعمال البحور الاستناد في شعره إلى التفعيلة -دون البحر- باعتبارها الوحدة الوزنية

1- الخبن: حذف الثاني ساكن

2- الحذف: حذف السبب الخفي

3- القطع: حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله

4- التشعيث: حذف أول الوتد المجموع

الأهم في هذا النوع من الشعر، فهو كما تقول سلمى الجيوسي "شكل موزون مبني على وحدة التفعيلة، تحدد من نظام الشطرين المقسم تقسيماً هندسياً و من مواضع الوقف فيه... و حديثه تكمن في أن الناظم يستطيع أن يراوح بين عدد التفاعيل من سطر إلى سطر و أن يلجأ إلى التدوير في نهاية الأسطر و صعوبته تكمن في أن على الشاعر أن يبدع في كل قصيدة شكله الخاص"⁽¹⁾.

و الملاحظ أيضاً من خلال هذه القصيدة أن الشاعر استعمل التضمين، و هو تعلق معنى السطر بالسطر الذي يليه - و الذي يعد من العيوب في الشعر التقليدي - و استعماله للتضمين يناسب موضوعه هذا الذي يشبه الملحمة أو قصة تاريخية خاصة في المقطع الأخير، ونلاحظ هذا التضمين في قوله:

يسأل الجد على أم تسمى...
عندنا باسم فلسطين
و تسمى عند كل المسلمين
قبلة للمسلمين!!

و ما يمكن أن يختم به هذا الفصل هو القول بأن الشاعر العربي دحو قد نحى نحو كثير من الشعراء الجزائريين المعاصرين، ممن كتبوا في الشعر الحر، لكن بقي شكل الشعر التقليدي مسيطراً عليهم حيث نجده لم يستطع التفلت من قيود القافية فهو يعود إليها مرة كل سطر أو سطرين، فقد اعتمد في شعره هذا الحرية في استعمال عدد التفعيلات في كل سطر.

1- تـقـلاـعـن خـلـيـل رزق: شـعـر عـبـد الوهـاب البـيـانـي في درـاسـة أسـلوـبـية مؤسـسة الأشـرف بـيـروت - لبـنـان ط5، 1995 ص: 96.

الفصل الثاني :

القافية ودلالاتها

1- مفهوم القافية

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2- الأنساق القافية في شعر العربي دحو

أولا- أنساق القافية الموحدة

ثانيا - أنساق القافية المتعددة

ثالثا - أشكال القافية

القافية ذلك الصوت الذي يتردد متألّقا في آخر كل بيت شعري يعطيك رغبة جارفة في تكرار هذه المتعة المدهشة بعد القراءة الأولى للبدايات التي تملؤك شوقا لمعرفة النهايات، هذه القافية التي تحمل شيئا من السحر الغامض ومن الجاذبية ذات العلاقة بالجمال، تلك الموسيقى التي توصلك إلى خارج الزمان وخارج المكان لتغوص بك في بحر الذكريات ربما والتأملات، فتشحنك مشاعر متناقضة بين الحزن والحب والحين، فتبعثرك كأوراق الخريف ثم تعود لتجمع شتاتك بعد الانتهاء من قراءة أو سماع قصيدة أو مقطوعة شعرية، هذه القافية سحرت العلماء والأدباء والشعراء فاختلفوا في تعريفها كل حسب رأيه في الشعر وصناعته وفلسفته في الجمال.

وللقافية دور هام في التنوع الإيقاعي للبيت الشعري والقصيدة ككل بحيث "تعتبر البنية الختامية للبيت الشعري ذات البعد الموسيقي الخالص تحصينا و تمكينا لاستقلالية البيت من جهته، كما تحيل المتلقي على نهاية البيت و تشغل داخل الخطاب دور الوسيط بين الأبيات الشعرية للقصيدة الواحدة بإحداثها تماثلا موسيقيا يشكل اللحمة الموسيقية التنغيمية على المحور العمودي للقصيدة، و بالتالي فهي رؤوس و نهايات الوحدات المشكلة للخطاب الشعري"⁽¹⁾.

ولقد فطن العرب الأوائل للأهمية الكبيرة لهذه الفونيمات الموسيقية المتماثلة حتى لقد اعتبروها قاعدة لا بد من العمل بها، فنجد أحد العرب ينصح بنيه بإجادة القوافي قائلا: "أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، و أجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعـر—

1- الطاهر بومزبر أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، السدار العربية للعلوم لبنان ط1، 2007، ص: 132.

أي عليها جريانه و اطراده، و هي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته و حسنت مواقفه و نهايته"⁽¹⁾.

و لما كانت القافية محل انشغال السامع لارتباطها بالعواطف والانفعالات فقد كان العرب الأوائل "يجذون الإجادة في اختيار المقطع الأخير المناسب، أو الوقفة الختامية بلغة الشعرية، بحكم أن الشاعر يتوقف عليها فتكون محل انشغال المتلقي إسماعاً و تأملاً و حدوث أي تغيير في ذهنه يؤثر على دلالة الخطاب و مكوناته"⁽²⁾.

وقبل الاستفاضة في الكلام عن القافية نعرض لمفهومها اللغوي ثم الاصطلاحي

1- مفهوم القافية:

أ- القافية لغة:

"من قفا يقفو وهو أن يتبع شيئاً، قال تعالى: "ولا تقف ما ليس لك به علم"⁽³⁾ و القفا مؤخر العنق"⁽⁴⁾

وقال صاحب الصحاح "قفى على أثره اتبعه إياه ومنه قوله تعالى: "ثم قفينا على آثارهم برسلنا"⁽⁵⁾ ومنه أيضا الكلام المقفى"⁽⁶⁾

ويقول ابن رشيق "سميت القافية قافية لأنها تقفو آخر البيت"⁽⁷⁾

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 271.

2- الطاهر بومزير أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ص: 142.

3- سورة الإسراء الآية: 36.

4- الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين: 2، مكتبة المشكاة الإسلامية، ص: 181.

5- سورة الحديد الآية: 27.

6- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، دار الحديث، القاهرة، دط، 2003، ص: 297.

7- ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: نبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000، ص: 243.

ب- القافية اصطلاحاً:

وهي عند الخليل بن أحمد الفراهدي "هي من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"⁽¹⁾

ويقول الأخفش "اعلموا أن القافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام"⁽²⁾

وقال التنوخي: "سميت القافية قافية لكونها آخر البيت مأخوذة من قولك: قفوت فلانا إذا تبعته"⁽³⁾

وتعرف عند ابن رشيق بأنها "شريكة الوزن في الإختصاص بالشعر ولا يسمى الشعر شعراً حتى يكون له وزن وقافية"⁽⁴⁾

لقد اختلف العلماء في تحديد تعريف موحد للقافية "فذهب قطرب النحوي، وأبو العباس ثعلب إلى أنها الحرف الذي تبنى عليه القصيدة والتي تسمى به. و روجع قولهما بسبب كون القافية قد تكون أكثر من حرف. وذهب الأخفش إلى أنها الكلمة التي يختتم بها البيت الشعري، ورجع في ذلك لأن معارضيه رأوا أن القافية قد تكون كلمة وقد تكون أكثر أو أقل. الشيء الذي جعل كثيراً من العروضيين يتجاوزون قوله وينهجون نهج الخليل بن أحمد الذي اعتبر القافية مكونة من الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من

1- المرجع السابق، ص: 243

2- الأخفش سعيد بن مسعدة: القوافي، ص2. www.al-mostafa.com

3- التنوخي أبويعلي: القوافي، ص2. www.al-mostafa.com

4- ابن رشيق، العمدة، ص: 243.

الحروف المتحركة ومع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن الأول⁽¹⁾.

كما يعرفها مصطفى حركات "بأنها سلسلة من الحروف والحركات تحتّم البيت غالباً"⁽²⁾، فالقافية إذن هي المقطع الصوتي المتكرر في نهاية كل بيت شعري، و عند إبراهيم أنيس هي عبارة عن: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"⁽³⁾ هذه الترددات والذبذبات التي تكون متوافقة مع انفعالات الشاعر التي يمر بها وهو يقوم ببناء فكرته، وترصيعها بالألفاظ والموسيقى المتوائمة مع خلجاته النفسية وأحاسيسه .

وهذا ما دفع الشعراء قديماً إلى أن يجعلوا القافية أول ما يُنظم من القصيدة ثم يبحثون لها عن معانٍ وأوزانٍ توافقها كما أثبت ذلك القرطاجني في قوله "فأما معتمد التقابل الذي صدور أبياته مبنية على القوافي فإنه يتأتى له حسن النظم لكون الملائمة بين أوائل البيوت وما تقدمها - التي هي واجبة النظم - متأتية له في أكثر الأمر...وقد يكون ذلك المعنى بعيداً من جملة نهايات فصول القصيدة... فلا يجد له مناظراً ولا صلة له أو لها علاقة بما تقدم إلا على سبيل التكلف، فربما خالف في هذا الموضع عادته في البناء فبنى آخر الكلام على أوله"⁽⁴⁾. و على كل الأحوال فإن استعصاء القافية وصعوبتها هي التي أهلتها لأن تكون محل اهتمام الشعراء والدارسين.

1- محمد بن عبد العزيز الدبّاع، تيسير علم العروض والقوافي، ط1 مكتبة الفكر التراث، 1989، ص: 195.

2- مصطفى حركات، قواعد الشعر، دار الآفاق، الجزائر، دت، ص: 159.

3- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت-لبنان. دت ط4. ص: 373.

4- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2 دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981، ص: 280.

و قد كتب جيرمونسكي في ذلك، "يجب أن ندرج تحت مفهوم القافية كل تكرار صوتي يؤدي وظيفة عضوية في الموكب الموسيقي للشعر"⁽¹⁾ ورغم اختلاف هذه التعريفات إلا أنها تركز جميعا على مكانة القافية التي تشكل ركنا مهما في بناء القصيدة، سواء من الناحية الشكلية أو الموسيقية.

وللأهمية الموسيقية والإيقاعية للقافية، شدد القدماء على الشعراء في حسن اختيار ألفاظها وحروفها " فينبغي عليه أن يحسن اختيار الصوت المناسب لوقفته الختامية لكل وحدة وزنية إعلانا للمتلقى عن نهايتها، كما يجب أن يدرك خصائصها في الشعر العربي و الإمام بأجودها و أردئها لكي يبين مقطعه الختامي على أجود ما جاءت به أذواق العرب العارفين و فصول هذا الخطاب النوعي"⁽²⁾.

لقد اعتبر القدماء القافية جزء مهم من الموسيقى الشعرية، باتحادها مع الوزن، بحيث تفضي على النص الشعري رزانة و تميزا لا يمكن للوزن وحده أن يحققها، فأصواتها المكررة وفواصلها الإيقاعية تشد المتلقي بحيث يتوقع تكرارها خلال فترات زمنية منتظمة.

1- محمد فتوح أحمد، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، دار المعارف، القاهرة-مصر 1995، دط. ص 91.

2- الطاهر بومزبر أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ص: 104.

ج- لوازم القافية:

إن أهمية القافية ودورها الجمالي والموسيقي البارز أدى بها لأن تكون محل اهتمام ودراسة لدى العلماء، فحدّدوا حروفها ولوازمها ونبهوا الشعراء على مدى أهمية الاختيار المناسب للحروف والأصوات الموائمة للموضوع والوزن الإيقاعي العام للقصيدة.

ولأن تكرار الأصوات سمة القافية "وأقل ما يمكن أن يراعى تكرره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات ويسميه أهل العروض بالروي: فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات"⁽¹⁾.

فالروي إذن هو العنصر الإيقاعي الأكثر بروزاً في القافية من باقي العناصر وهذا ما يكسبه مكانة خاصة في الدراسات الشعرية عامة والإيقاعية خاصة.

رغم أن للقافية حروفاً أخرى وهي الوصل و الخروج و الردف والتأسيس والدخيل⁽²⁾ ، إلا أن حرف "الروي" ينفرد عنها بميزة أساسية وهي أنه ضروري في الشعر التقليدي، وتنبع ضرورته من أنه الصوت الذي لا تخلو منه قصيدة والذي

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 274

2- الوصل: وهو هاء تلي حرف الروي المتحرك أو حرف مد ناشيء عن إشباع حركة الروي.

الخروج: وهو حرف مديّأتي بعدها الوصل المتحركة .

الردف: وهو حرف مد ولين أولين فقط يأتي قبل الروي .

التأسيس: وهو ألف ساكنة لازمة تأتي قبل الروي مفصولة عنه بحرف متحرك وتكون في نفس الكلمة التي يوجد فيها الروي .

الدخيل: وهو الحرف المتحرك الذي يوجد بين التأسيس والروي .

تنسب له ⁽¹⁾ وتسمى باسمه فيقال همزية وبائية وسينية وغيرها، وعلى أساس الروي أيضا قسم العلماء القافية إلى قسمين: قافية موحدة وهي التي يتكرر فيها حرف الـ روي من بيت إلى آخر أو شطر إلى آخر، من أولها إلى آخرها، و قافية متعددة و هي التي يختلف فيها الروي من مقطع إلى آخر.

وبهذا يمكن تقسيم القافية من حيث الروي إلى مطلقة ومقيدة :

النوع الأول: يشتمل على الروي المطلق وفي هذه الحالة قد تكون القافية مؤسسة أو مجردة من التأسيس والردف. وفي كل صورة من هذه الصور قد يكون الروي موصولا بالهاء أو موصولا بالمد.

النوع الثاني: يشتمل على روي مقيد. وهذا لا يمكن وصله لكن يتصور فيه أن يكون مسبوقا بردف أو تأسيس أو يكون مجردا منهما⁽²⁾، وبناء على ما تقدم تنحصر القوافي في تسعة أنواع: ستة منها للقافية المطلقة وثلاثة للقافية المقيدة. ورغم هذا التحديد والإحصاء الذي يظن به بعض الغافلين أننا نستطيع إحصاء وإثبات أنواع الإيقاعات والفواصل الموسيقية القافية وهو أمر مستحيل، ذلك بسبب غنى اللغة العربية بالتنوع الموسيقي للحروف أو الأصوات ، والألفاظ، والتراكيب.

1- حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، دار هومة للطبع 2003، دط، ص 246

2- محمد بن عبد العزيز الدبّاع، تيسير علم العروض والقوافي، ط1 مكتبة الفكر الرائد، 1989، ص: 227.

د- أنواع القافية في شعر العربي دحو:

أما عن أنواع القافية المتواترة في شعر العربي دحو فهي:

1- قافية مطلقة مجردة من التأسيس و الردف موصولة بمد كقول الشاعر:

باعوك يا حلوتي باعوك مجهضة فما تراني أقول والهوى عدم⁽¹⁾

- قافية مطلقة مجردة من التأسيس و الردف موصولة بهاء كقول الشاعر:

إليّ إليّ فقبل وبعد ملكت فؤادي ونفسي الأبية⁽²⁾

3- قافية مطلقة مردوفة موصولة بمد كقول الشاعر:

بعيدا بعيدا عليّ أقيمي فبيني وبينك ألف خصام⁽³⁾

4- قافية مطلقة مردوفة موصولة بهاء كقول الشاعر:

أخي من ربوع الأسود أناديك من قمم "الونشريس" العظيمة⁽⁴⁾

5- قافية مقيدة مجردة من التأسيس و الردف كقول الشاعر:

جنبي استوت في القلب نامت ترقب اليوم الأغمر⁽⁵⁾

1- العربي دحو: أهزج جزائري عاشق: المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص: 20.

2- المرجع نفسه، ص: 69.

3- العربي دحو: تعالى أيتها الطوفان: دار الطباعة والنشر الأوراسية- باتنة- الجزائر، دط، دت، ص: 33.

4- المرجع نفسه، ص: 50.

5- العربي دحو: تواشج البنفسج والحضور والإحتضار: دار سامي للأناوار- الجزائر- دط، دت، ص: 19.

6- قافية مقيدة مردوفة كقول الشاعر:

أنا العلم أدعوك هيا تعال...

هذه هي أنواع القوافي حسب رويها وحروفها وحركاتها، كما أن للقافية أسماء من حيث حجمها.

ه- أنواع القوافي بحسب حجمها:

- 1- المترادف: وهي كل قافية اجتمع في آخرها الساكنان (00).
- 2- المتواتر: وهي كل قافية يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد (0/0).
- 3- المتدارك: وهي كل قافية وقع متحركان متتاليان بين ساكنيها (0//0).
- 4- المتراكب: وهي كل قافية يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات (0///0).
- 5- المتكاوس: وهي كل قافية يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات (0////0)⁽¹⁾.

إن هذا التنوع الكبير الذي تزخر به قافية الشعر العربي هو صورة صوتية لتنوع الموضوعات الإنسانية، كما وأنه صورة محسوسة لتنوع انفعالات الشاعر المتناقضة أحيانا والمتشابهة أحيانا أخرى، و مع هذا التنوع المادي للقافية والذي تنبه إليه الشعراء الأوائل الذين أبرزوا القيمة الجمالية للتنوع القافوي، و أكدوا "أن القافية ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، و هي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى"⁽²⁾، فقد تعامل

1- راجي الأسمر، علم العروض والقافية، ص: 170.

2- بنية اللغة الشعرية لجآن كوهن ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري دار نوبيا للنشر المغرب ط1 1986، ص74.

القدماء مع الشعر على أساس أنه كائن يصور ويحكي مشاعر الإنسان، أو فاضح لأسرار الشاعر فتنبهوا إلى أن الأوزان والقوافي ليست موسيقى معزولة عن المعاني الشعرية، بل إن هذه الأوزان والقوافي جزء مكمل للمعاني.

لقد كان تركيز الشعراء الأوائل على القافية و تمفصلاتها أكثر من اهتمامهم بالوزن، بحيث كانت تستعصي عليهم أحيانا حتى قالوا عنها (إن قلع ضرر أهون من إيجاد قافية) فقد كانوا يتخيرون القافية قبل البيت، أو قبل إتمام جزئه.

ويشير حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" إلى ذلك فيقول: "لا يخلو الشاعر من أن يكون بيني أول البيت على القافية، أو القافية على أول البيت، وكلا صاحبي هذين المذهبيين لا يخلو أن يكون ممن يعتمد أن يقابل بين المعاني وينظر بينها أو ممن لا يقابل بين شيء منها اعتماداً"⁽¹⁾ إذن من الشعراء من يحدد قافية لمعانيه فيشكلها كما أرادها أن تكون ثم يبحث قاصدا عن صدر يوائم ما قاله في العجز ومنهم من يجسد معانيه في صدر البيت ثم يرصد له قافية تكمله وتتناسق معه ومع معانيه.

أما الشاعر الموهوب فهو ذلك الشاعر الذي تأتي قوافي قصيدته مكملة لمعانيها، منسجمة مع موسيقاها الداخلة والخارجية تشكل مع كيانه واحدا غاية في الإبداع، ولذلك فأنت عندما تقرأها كقارئ تمتعك وتملأك نشوة دون أن تعرف سر هذا الإمتاع، وعندما تقرأها كناقد وتبدي لك هذه الموافقة الفطرية العجيبة بين المعاني والقوافي فإنك تقف مذهولا أمام هذا السر العظيم الذي يجمع بين عالمين متناقضين.

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 278.

وكما كانت للشعراء محاولات للتجديد في الوزن، فقد كانت محاولات أيضا للتجديد في القافية، بزعمهم أنها تحد من إبداع الشاعر وتُلزمه القيد في اختيار الألفاظ المناسبة لها، وقد نتج عن هذا التجديد أشكال شعرية مختلفة هي: المزدوج، و المشطّر، و المربع، و الخمس، و المسمط، والموشح.

ولقد ظل الشعر العمودي والقافية الموحدة أساس الشعر العربي قديما وحديثا، رغم التغييرات التي أحدثها المولدون والمحدثون، وهذا ما يؤكده إبراهيم أنيس حين قال: " روى لنا الشعر الجاهلي والإسلامي في صورة القصيدة، تلك التي طالت أو قصرت تلتزم فيها قافية واحدة تتكرر في أواخر الأبيات... تلك كانت عادة الشعراء الأقدمين، ولا تزال عادة المحدثين منهم، فشعراء العرب قد سلكوا هذا المسلك في كل العصور، لا يكادون يجيدون عنه إلا في النادر من الأحيان"⁽¹⁾. و رغم تطور المواضيع والمعاني، وحتى الموسيقى الشعرية باختلاف التطور الحضاري لدى الأمم والشعوب- كما حدث في القرن الثاني الهجري-، فإن الشعراء المحدثون منهم والأوائل كانوا يلجأون إلى القصيدة العمودية في المواضيع الجديدة ويعتبرونها القصيدة الرسمية التي تلقى التبجيل من الكل، أما الأوزان الجديدة فقد كانت توجه لحواطرها "ولذا نرى هذا النوع من الأشعار يمثل الشعر الغنائي في أوضح صورة: ففي غزلهم وفي وصفهم وفي التعبير عن سرورهم أو شكواهم، كانوا يلجأون إلى تنويع القافية والتفنن في نظمها وبقيت القصيدة في صورتها القديمة تراعى في المجال الجدي من القول، وفي كل مقام يتطلب الجلال والكمال. وظل الشعراء حتى

1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص331.

عصرنا الحديث إذا رثوا أو مدحوا ينظمون القصائد على ذلك النظام المؤلف المعهود، لا يكادون يحيدون عنه⁽¹⁾.

أما حديثا فقد أخذت القافية مفهوما وشكلا جديدا ، حيث أصبحت عددا من الأصوات المكررة في أواخر الأَشْطَر أو الأَسْطَر الشعرية لتكوّن الجزء الأهم في الإيقاع، مثرية الموسيقى الداخلية. وهذا التنوع في أنساق القافية يجعلنا نسعى لاكتشاف دلالة هذه الأنساق من خلال الدراسة التطبيقية في نماذج من شعر العربي دحـــــو.

1- المرجع السابق، ص332.

2- الأنساق القافية في شعر العربي دحو:

أولا- أنساق القافية الموحدة:

تعتبر القافية الموحدة عنصرا رئيسيا مهما في القصيدة، و لم تتخلّ عن أهميتها علي امتداد تاريخ تطور القصيدة العربية. وفي إطار القافية العمودية نلاحظ نظامين يتدرجان تحتها، القافية العمودية المتكررة: و هي القافية العمودية التي تسير على النهج الإبتاعي بالتزام روي واحد على امتداد القصيدة كلها.

و هذا الإلتزام ظل محل سخط من قبل بعض الشعراء الذين كانوا يعتبرونه قيداً، وهو في الحقيقة ليس مكبلاً إلى هذه الدرجة فلو "أدركنا غنى اللغة العربية بالألفاظ التي تجري على نسق موسيقي واحد، و ثقافة الشعراء اللغوية الواسعة، علمنا أن هذا القيد لم يكن عنيفا بالنسبة للشعراء، و لم يكن عقبة أمامهم للتخليق و الإفاضة الشعرية، و لكن كلما أخذت اللغة العربية في التطور فقدت على مر العصور كثيرا من ألفاظها القديمة التي كان الناس يهجرونها لبعدها عن واقع حياتهم و بيئتهم، و بذلك أخذت تنكمش ذخيرتها من الألفاظ التي تجري على نسق موسيقي واحد"⁽¹⁾، ورغم ذلك فإن الشعراء مازلوا ينظمون بهذا النوع من القوافي حتى في العصر الحديث، كالشاعر العربي دحو صاحب المدونة، وهذا جدول إحصائي يبين نسبة القافية الموحدة في شعره. ثم تليه دراسة لأنساق هذا النوع من القافية، وتوجب علينا بداية انتهاج المنهج الإحصائي لتوضيح نسبة

1- محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص: 535.

القوافي الموحدة في هذه المجموعات، وهذه نتائج هذه الإحصائيات:

عنوان المجموعة الشعرية	عدد قصائدها	عدد القصائد موحدة القافية	نسبة القوافي الموحدة
أهازيج جزائري عاشق	27 قصيدة	19 قصيدة	70.37%
تعالى أيها الطوفان	23 قصيدة	8 قصائد	34.78%
تواشيع البنفسج والحضور والاحتضار	58 قصيدة	45 قصيدة	77.58%

العربي دحو شاعر معاصر يميل في شعره إلى الشكل الكلاسيكي أو نظام القافية الموحدة والتي شكلت أغلبية شعره، هذا النوع من القوافي و الذي استعمله الشاعر كاستعمال القدماء في المواضيع الجدية كالافتخار والثناء والمدح، فقد استعان بهذا الشكل ليعبر بدقة عن افتخاره بالثورة ورجالها واستنهاض الهمم من خلال استحضار العظماء عبر التاريخ.

إن التنوع القافوي سمة المجموعات الشعرية للشاعر العربي دحو، الذي استعمل نوعان من القافية المطلقة و نوعان من القافية المقيدة وهي أربعة أنواع من أصل تسعة، فمثّل نسق القافية المطلقة المردوفة الموصولة بمد السمة الطاغية على قافية هذه المجموعات الشعرية حيث مثلت موضوعات تمجيد الثورة وأبطالها، تلاها نسق القافية المطلقة المجردة من التأسيس والردف الموصولة بمد والتي جاءت موضوعاتها قريبة من النسق الأول حيث

شملت الرثاء والغزل و لم تحض القافية المقيدة المجردة من التأسيس والردف والقافية المقيدة المردوفة إلا بنسبة وروود قليلة شملت بعض الخواطر الشعرية للشاعر .

إنّ نسق القافية المطلقة المتواترة المردفة الموصولة بمد الأكثر نسبة، استعملها الشاعر لمواضيع تمجيد الثورة والافتخار بأبطالها والحسرة على الجيل الجديد. ليجهر بقوة هذه المعاني الخالدة خاصة وأن الشاعر كان من المجاهدين أي من أبطال الثورة وعاصر أجيالا مختلفة رصد خلالها الهرم الحضاري لها، وبما أنه عاش ذروة الهرم وقمته فقد عز عليه أن يعيش مع جيل قاعدة الهرم. وكل هذه المعاني تتوافق بشكل بديع مع القافية المنظومة وفقها، فالمطلقة الموصولة بمد تمنح الشاعر قدرة على توصيل الزفرات والآهات إلى المستمع أو القارئ وبالتالي تسهم في شفاء جزئي لمعاناة الشاعر النفسية وبما أن الردف حرف مد أو لين "فهو يحسن في القوافي لأنه يمنحها قوة الوضوح في السمع"⁽¹⁾، و من خلال هذا يثبت أن الشاعر اتبع طريقة الأقدمين في نظم قصائده كما يؤكد ذلك إبراهيم أنيس حيث قال "وقد تبين لنا في إحصاء سابق أن 90% من الشعر العربي قديمه وحديثه وقعت فيه القافية المطلقة"⁽²⁾.

كما أن القافية الموحدة تناسب والموضوعات الوطنية والثورية لما فيه من جد وريانة، تنعكس على القصيدة ككل، وهي تساهم من جهة أخرى في جعل موسيقاها تامة حسنة بتلك الفواصل النغمية التي ينتظرها السامع من حين لآخر.

1- مفران فصيح : البناء اللغوي لشعر السجون عند مفدي زكريا وأحمد الصافي النجفي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2008، ص56

2- إبراهيم أنيس: موسيقى اللغة، ص312

وبما أن لحرف الروي أهمية قصوى في القافية الموحدة فسوف نركز دراستنا عليه. فبرصد الحروف المستعملة كروي نجد أن الأصوات الأكثر استعمالا هي حروف طرف اللسان و حروف الذلاقة مرتبة تنازليا "النون، الدال، اللام، التاء، الراء" وهي قريبة من الشفتين سهلة في النطق والتألف في البناء اللغوي، تليها حروف الشفتين وهي الميم والباء، وتبقى الحروف الأخرى قليلة النسبة هي الهمزة والهاء و الحاء والعين وهي حروف حلقة ثم السين والقاف والياء.

إذا كان الشعر سبرا لأغوار النفس وأحوالها ومكنوناتها فوجب أن تكون كلماته وحروفه و زفراته المتلاحمة مع المشاعر والمعاني الحسية، ومتوافقة معها وإلا فما جدوى أن يقول الشاعر كلمات لا تعبر ولا تخرج ما في صدره ولا تفلح في توصيله للقارئ، من أجل ذلك جاءت هذه الدراسة التي تهدف إلى إبراز دلالة أنساق القافية وعلاقة هذه الأنساق بالمعنى العام للقصيدة والمعنى الخاص للبيت، ونلاحظ مما سبق أن نسق القافية المتواترة المردوفة المطلقة الموصولة بمد هو الأكثر استعمالا في هذه المجموعات الشعرية الثلاث، والتي جاءت خاصة في القصائد التي تحمل مشاعر الوطنية و الافتخار بالوطن وجيل الثورة الجزائرية، ثم الحسرة على ما آلت إليه أخلاق بعض الجزائريين والعرب بعدما كانوا مثالا للبطولة والشهامة و بعدما ضاعت قيم النخوة العربية وحب الحرية، وعدم الخضوع والخنوع، وظهرت بدلا عنها صفات لم تعرف من قبل كالحيرة والتردد والانقياد.

إلى الجيـل المقدّس:

معقل المجد ما يضرك لو تر وي لنا صفحة السنين الخوالي
واسمك الصدفى تجاوز آفا ق بلادي مثل السناء العالي
فغدا سورة مرتلة في كل شبر وصار رمز الكمال⁽¹⁾

عندما تكون الكتابة على صفحة بيضاء مطفئة للذاكرة نترك فوقها رماد سيجارة الحنين الذي يوقظ فيك حواس متشتتة بين الافتخار والحنين والتأسف، وعندما تكون الكتابة آخر سلاح أو وسيلة تفريغ و أداة ترميم داخلي ، عندها فقط تخرج هذه الكلمات ذات الشفافية الفاضحة، لتروي لنا مجدا كان بالأمس القريب مجد صنعه أبطال ثورة نوفمبر المجيدة، هذا الجيل الذي صدر الثورة والأحلام إلى العالم وعلم الشعوب كيفية استرجاع حقوقها ، جيل كان استثنائيا في كل شيء.

أو تدري أني إذا عزفوا لحنك عن مسمغي سأمت مقالي
أو تدري أني أرى فيك قومي شاحنا ييني في منى الأجيال
أو تدري أني رضعت بأرحا لك معنى استحالة الأمثال
أو تدري أني انطلقت إلى ما كان حلما من غابك المتعالي

أو تدري أني بركبك حطمت قيودا تفوق كل احتمال
أو تدري أني بمديدي نخوك مكنت من تخطي الظلال

1- العربي دحو، أهانج جزائري عاشق، ص: 12.

فكفاني اتخاذك اليوم ديني طالما كنت تبعة الأووال⁽¹⁾

"أو تدري" استفهام جاء كضوء يشق الطريق ليعدنا للانبهار عندما يمر متألقا في وصف مغتسل بماء الهمة التي ورثها هذا الجيل لمن بعده، فقط لأنه قرر أن ينهض مغيرا مجاهدا ومعلما كل مدع للحضارة أن لنا مقاييسنا الخاصة في الحضارة أسئلة لها إجابات مؤكدة و قوية، وهو نوع من التنعيم يحدث موسيقى تتناوب بين صعود و هبوط، نحصل على التغيير في كلامنا لهدف معين حسب المشاعر، وهو في الاستفهام صاعد يناسب مقام التحدي.

عنوان القصيدة "إلى الجيل المقدس" أراد الشاعر أن تكون هذه القصيدة رسالة موجهة إلى جيل ثورة نوفمبر، ربما ليبشره بصدى أعماله و بتحقيق أحلامه في الحرية دون أن ينتظر شيئا أو يترقب شيئا فقد كان مؤمنا أن الترقب حالة من العبودية، وكيف يكون عبدا وهو الذي أنفق حياته من أجل الحرية . هي قصيدة كتبت على بحر الخفيف بقافية مطلقة متواترة مردوفة هذه النهاية الشعرية بالمفهوم العروضي المقنن، ننطلق منها لنصل إلى ما وراءها من جمالية الإيقاع وتأثيرها في نفس المتلقي من خلال تألف القالب مع المعنى. "إن القافية المطلقة أوضح في السمع وأشد أسرا للأذن، لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد وتشبه حينئذ حرف المد. ومن المقرر في علم الأصوات أن حروف المد أوضح في السمع من الحروف الأخرى كالعين والفاء مثلا"⁽²⁾.

1- المرجع السابق، ص: 12.

2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 312

القافية ذلك الصوت المكون من حروف تترك وراءها ذيلاً من دخان الإيقاعات يراها كل بطريقته ، فالقافية المطلقة ذات الإيقاع الممدود "دلالة على حرص الناس على إسماع الصوت أي إسماع ما في القلب من هم، أي البوح بما في النفس من ألم أي تبليغ المتلقي وتخفيفه وجعله يشعر بوجود قضية ما"⁽¹⁾ ، فالشاعر من خلال هذه الرسالة الموجهة لجيل الثورة أراد شحذ الهمم وصرف الأبصار والعقول إلى قضية أكبر من رصد لشمائل هذا الجيل، بل نجد أن شاعرنا قد استعمل طريقة ذكية لتشخيص حالة الجيل الراهن فما أجمل أن تلتقي بصدك فذلك وحده قادر على أن يجعلك تكتشف نفسك.

قرر شاعرنا أن جيل ما بعد الإستقلال قد ضيع ما كان له من حق النيابة، فقد أصبح الذين ينوبون عن جيل نوفمبر يحملون قيمتهم في رتبهم و أوسمتهم الشرفية بينما حمل جيل نوفمبر أسماءً عندما تذكرها تكاد تصلح من جلستك تكاد تتحدث عنها وكأنك تتحدث إليها بنفس تلك الهبة وذلك الانبهار الأول .

إذن ليست القافية المطلقة مجرد تنمة عروضية نضيفها إلى الأنواع الأخرى بل حالة شعورية استطاع الشاعر من خلالها أن يؤثر في المتلقي ويشغل باله و هو ما أراد .

وقافية المتواتر سميت بذلك لأنها كثرت وتتابعت ككثرة وتتابع انتصارات هذا الجيل الذي شجع بثورته شعوباً كانت خانعة مستسلمة فأردفت هي الأخرى بثوراتها المفاجئة فأهلكت العدو وزعزعت كيانه و وجدانه.

1- عبد الملك مرتاض: تحليل قصيدة ابن ليلاي لحمد العيد آل خليفة، ص260

وليس (اللام) حرف الروي مجرد صوت أجوف دون دلالة تذكر بل إنه حرف يخرج من حافة اللسان وهو صوت جانبي منحرف يتوسط الشدة والرخاوة منفتح و مستفل من حروف الإذلاق، وهو يعني لغة الدرع درع المقاومة و جاء ليكمل معنى الأبيات و يشكل مع باقي عناصر القصيدة الوحدة المتكاملة لمشاعر الشعراء المتجسدة.

ثانيا: أنساق القافية المتعددة:

القافية العمودية المتعددة: هي القافية التي تتعدد فيها أحرف الروي بالتتابع، سواء أكان ذلك على أساس تنويع القافية في القصيدة العمودية غير المقطعية أو في القصيدة العمودية المقطعية .

إن توزيع القصيدة على مقاطع عدة يساعد على إعطاء الشاعر القدرة على التشعب في المواضيع التي يتناولها وفي الأفكار التي يريد طرحها، وأن يتحرر من قيود القافية الواحدة، خاصة في القصائد العمودية وهذا النوع من الشعر يناسب الخواطر، فقد يتناول مجموعة من المواضيع يخصص لكل موضوع مقطع مناسب بقافية و روي مختلفين عن باقي المقاطع.

وهذا النوع من الحرية في اختيار القافية والروي يتيح للشاعر أن ينوع تنوعا كبيرا في موسيقى وإيقاع القصيدة "وهذا الشكل كذلك يحقق له قدرا من الحرية والقدرة على التنويع، كما يدرك أيضا أنه يحقق إمكانية صوتية تتمثل في إتاحة الفرصة لتكرار صوت معين مرات أكثر في عدد قليل من الأبيات فيبدو تأثير الصوت أكثر وضوحا، وبالتالي أكثر دلالة على مضمون المقطوعة"⁽¹⁾

والشعر المقطعي في المدونة نوعان:

أولا: النوع الذي يتوزع فيه الروي بالتتابع من مقطع لآخر.

ثانيا: شعر الموشحات.

1- سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، ص: 100.

وهذه دراسة إحصائية لأنساق القافية المقطعية المتعددة عند الشعر العربي دحو:

عنوان المجموعة الشعرية	عدد قصائدها	عدد القصائد متعددة القافية	نسبة القوافي المتعددة
أهازيج جزائري عاشق	27 قصيدة	5 قصائد	18.50%
تعالى أيها الطوفان	23 قصيدة	6 قصائد	26.08%
تواشيح البنفسج والحضور والاحتضار	58 قصيدة	2 قصيدة	03.44%

يعد الشعر المقطعي من ظواهر التجديد في الشعر العربي، ونلاحظ أن الشاعر لم يستخدم هذا النوع كثيرا في مجموعاته الشعرية، غير أن الأنساق القافية تبقى نفس الأنواع السابقة ونفس الموضوعات، يتصدرها نسق القافية المطلقة المردوفة الموصولة بمد لموضوع الثورة والمدح، أما ما يميز هذا الشعر المقطعي تعدد الأنساق في القصيدة الواحدة كتعدد حرف الروي بحيث تصدرت وتكررت حروف الذلاقة في كل القصائد، ثم الحروف الانفجارية المتمثلة في الدال والقاف.

أ- شكل المقاطع:

أما عن طريقة كتابة الشاعر لهذا النوع من الشعر، فنجد أنه استعمل تشكيلات وأنساق إيقاعية مختلفة، وأهم هذه الأنساق، نسق البيت الشعري، ونسق الشطر الشعري، أما عن نسق البيت الشعري فهو عبارة عن مقاطع شعرية مكتوبة بالطريقة التقليدية، أو طريقة القصيدة التناظرية، لكن تتلون فيها القافية من مقطع إلى آخر كقصيدة "محاوره قسنطينة" حيث يقول فيها:

أخيرا تولى الدجى من طريقي
فناديت أينك قالت هنا
ألم ترني في عيون النجوم
وفوق الورود وشع السنا
ألم ترني نحلة تنزل الروض
كل صباح بدون ضنى⁽¹⁾

ويكمل هذا المقطع الأول بقافية مطلقة ويجرف الروي (النون) ثم ينتقل إلى المقطع الثاني بقافية مطلقة كذلك لكن بروي مختلف تمثل في حرف (الباء) حيث يقول:

فوا عجبى ربما علموك
كعمر التقابل و الهربا؟
فوالله إن كنت حقا نسيت
اللقاء بلغت أقاصي الزبا
وفجرت في عينك البحر حتى
ترى "شهر زاد" تفك الصبا⁽²⁾

ومن هذا النوع كذلك قصيدة "قولي لهم"⁽³⁾ وهي من مجزوء الكامل، تحوي ثلاثة مقاطع، قافيتها مطلقة، وتختلف في حرف الروي: (القاف) للمقطع الأول، ثم (التاء) للمقطع الثاني ثم (الراء) للمقطع الثالث.

و الشاعر في هذا النوع من الشعر ينتقل بين الموسيقى المتوقعة في القصيدة التقليدية، والموسيقى المفاجأة في القصيدة المعاصرة، فهو بهذا التشكيل الموسيقي يثري شعره بالإيقاعات الموسيقية الصاعدة والنازلة الرتيبة والمتنوعة ليخرج القارئ من أي إحساس محتمل بالملل.

2- 1- العدي دحو، تواسيح البنفسج والحضور والاحتضار، ص32.

3- المرجع نفسه، ص: 140.

والنسق الثاني من هذا النوع من الشعر، هو نسق الأَشْطَر، وهو عبارة عن مقاطع شعرية كل مقطع منها متشكل من أشطر شعرية وليست أبيات، وهو النوع الغالب على الشعر المقطعي عند العربي دحو. ومن هذا النوع: "رباعيات العشق والوفاء"⁽¹⁾ وهي مكونة من ستة مقاطع حروف الروي فيها موزعة كالاتي: لا/نا/د/ب/ر/د.

ومنها "طلائع الطوفان"⁽²⁾ مكونة من مقطعين بروي (النون) في المقطع الأول، وروي (الراء) في المقطع الثاني، وأطول قصيدة مقطعية للشاعر بعنوان "رواية"⁽³⁾ تحوي عشرة مقاطع مرتبة حروف الروي فيها: ل/ر/د/ر/ل/ق/ق/ن/م/ن.

وللتعمق أكثر في تحليل هذا النوع من القافية نحلل هذه القصيدة من النسق الثاني
بعنوان:

رحلة بدون حدود:

هي تلك الرحلة التي يسبح فيها عقلك بتأمل يترجمه حديث الروح مع الروح تأمل يهديك إلى طريق الحقيقة التي تبدى كشعاع الأمل في حياة اليأس وذلك حين يقول:

أراك صباح مساء بعيني
شعاعا يغطي مسارح كوني
تحدثني كل يوم وحين
ببسمه طفل، برمشة جفن
بدقة قلبي، ببسقة غصن
فسبحانك الحيّ دوما بذهني⁽⁴⁾

1- العربي دحو، تعال أيها الطوفان، ص: 45

2- المرجع نفسه، ص: 59.

3- العربي دحو، أهلاً بجزائري عاشق، ص: 37.

4- العربي دحو، تعال أيها الطوفان، ص: 07

هي تأملات في ملكوت الخلاق، نبعت من انطلاقات مطلقات للسفر في رحاب تلك الآيات المحيطات، تأملات مطلقة وافقها الشاعر بقافية مطلقة مترنمة بحرف النون ليطلق لسانه كما أطلق بصره وفكره ليرجع له بهذه الحقائق المتبدية ، هذه القافية المتواترة دائما والمردوفة في بداية التأملات و التي تشد انتباه القارئ لينجذب طائعا منصتا لاسترسالات الشاعر المتأمل المترنم بحرف النون ليرجع بنا إلى زمان الرسائل.

ثم ينتقل الشاعر فجأة من النون المناجي ربه في ظلمات بطن الحوت والمسيح بالإله العظيم رب الملكوت، من التأملات المطلقة إلى التأملات المحددة، هذه المرة فيحدد بها بقافية مترادفة مقيدة تنبه القارئ أو السامع في نهاية كل بيت ليرتحل مرة أخرى في التأملات الواسعة ويعيد نظراته إلى المخلوقات الربانية، ويعيد نظراته بتأمل في وجوده و في مآله و نهايته، قافية اختار لها حرف الراء كثير التكرار لحث الإنسان على الرجوع الدائم و المتكرر إلى ربه وإلى التأمل في خلق ربه حين يقول:

تأملت في البحر كيف يسير؟

تطلعت للنجم كيف ينير؟

عبت الزهور وعطر الأثير

فأيقنت أنك ربّ قدير

وأني بدونك طين حقير

وأني بدونك صم ضرير

فيا الله هذا كتابي الأخير

أزف معانيه عبر العبير

لكل صغير وكل كبير

أقول له يا أخي يا غرير

تأمل إذا كنت غير قرير

تأمل وجودك، كيف تصير؟⁽¹⁾

هذه التأمّلات المسترسلة والتي هزت الشاعر فراح يسأل ربه بمناجاة، يسأله سؤال العارف المتيقن فوافق الشاعر مناجاته هذه بقافية مردوفة مقيدة لتمتع القارئ بسحرها وتدفعه ليعيش سحر هذه المناجاة مع رب قريب مجيب:

أسألك اليوم قبل الرحيل

إذا كنت في الحق لجأ جهول:

فمن هيكل الشكل حتى يصول

و من قوم الذات ثم تؤول

ومن منح الناس هذي العقول

ومن نطفة شاد حيّا أكول

وهذا الزمان السوي الوصول

وذاك الوجود الجليل الفصول

وتلك الليالي، ومجرى الحقول

1- العربي دحو، تعال إليها الطوفان، ص: 08

وذا الشاىخات وكنه الأصول

أهي تداع؟ أهي فضول؟

أهي أحاجي؟ أسحر ذلول؟

ويردف بعد ذلك قائلا:

بذاتي وجدتك ربا كريم

بعيني رأيك ربا حكيم

بقلبي عرفتك نورا عميم

أنكر ذاتي، وذاتي رسوم

أجحد قلبي وقلبي وسيم

معاذك ربي أكون عقيم

وكلا ومليون كلا أصير

أسير الخرافات بعد السفور

فمن ذا يكون الدعيّ الغيور

بعبد "مطارق" بل والتنور

يهوديٌ قد نبذته الدهور

كإبليس حين غواه الغرور⁽¹⁾

1- العربي دحو، تعال إليها الطوفان، ص: 09.

ويتابع الشاعر تأكيده لما تيقن منه في تأمل الملكوت ليصل بانبهار تام إلى حقائق مذهلة تجعله متمسكا بالإيمان ثابتا على طريق الحق، وكيف يزيغ من امتلاء فكره وقلبه ببراهين العشق المرتبط بين المخلوق وخالقه، هذه المعاني المتجسدة في قافية مترادفة مردوفة مقيدة تحكي تسلسل وتتابع التجليات الباعثة على الراحة وسهولة الانقياد، فبواذر التجلي الأول للحقيقة يوافق حرف الميم الدال على أول ما يظهر من ورق الشجر، ثم يتابع الشاعر تأكيده الثبات على الطريق المستقيم، لا يتزعزع كمن أغوته الدنيا وصرفته عن الدين، كأسير الخرافات واليهود وإبليس، ولكن هذه المرة جاء التأكيد بجرف الرء وصيغ المبالغة "فعول" لتقوية معناه ولهنّ مشاعر القارئ كما اهتزت مشاعره اضطرابا لهذه الأمثلة، اضطرابا يضاهي اضطراب حرف الراء.

ففتش عن ضيعة وبذور

وعن مستكين الشعور

وأشعلها فتنة في الصدور

ليخنق أصوات أهل الحبور

فيا ويله يوم يأتي النشور

ويا ويل طلابه في العبور

أقومي بلغنا لفيح السعير

أترضونه والصبح منير

أترضونه والسيول تسيّر

أترضونه والإله نصير

إلى ذا اليهودي ردّوا الزفير

إلى سمّه أوكلوا من يجير⁽¹⁾

ثم يسترسل الشاعر في التفكير في يوم المشهد العظيم، وهول هذا اليوم المهيّب، واقفا وقفة استفهامية يهدف من خلالها إلى التأكيد وإلى التنبيه على شدة هذا اليوم، وضعف هذا العبد وكيف لا يكون كذلك وهو يوم الميزان ورد الحقوق والمظالم ورد الأدران، معان عظيمة يقف أمامها العقل دهشان، تتوافق مع الردف والتقيد في نداء مطلق صامت، مطلقا للتنبيه والتحذير من أهوال هذا اليوم وصامتا لذهول المخلوقات من هذا اليوم الشديد بصوت مضطرب كاضطراب حرف الراء.

فب(الله أكبر) أمس عزفنا

فكان التحرر حقا وكنا

فكيف انخرطنا؟ وكيف نسينا؟

أبالنعمة المبتغاة كفرنا؟

أأرجلنا في الطريق قطعنا؟

أأعيننا في النهار عمينا؟

أأرواحنا في الشباب زهقنا؟

1- العربي دحو، تعالى أها الطوفان، ص: 10

أأذانا في الدروس صممنا؟

أألسنا في التصديّ لجمعنا؟

أأجسادنا (للمكياج) بعنا؟

وماذا بقي أصيلا، ومنا؟

وكوني بضاعة سوق يوحنا؟⁽¹⁾

و يستفيق الشاعر، بعد هذه التأمّلات الغارقة ليرجع إلى الواقع المؤلم ويندب أمسا كان بالوقت القريب رمزا، فيعود بنا إلى أيام ثورة نوفمبر بأبطالها الذي جعلوا "الله أكبر" شعار ثورتهم فكان نصرهم وفرحتهم ثم يأتي الجيل الجديد الذي كفر بنعمة الحرية وباع نفسه للحضارة الغربية معصوب العيون ومحمد العقول، فصورّ الشاعر حزنه بعبارات خانقة قدّمها لنا بقافية مطلقة متواترة أطلق فيها قلبه المحزون بنون الترّنم الحزين—ة.

ألا تسمحون برد النغم

فأذانا مجّت المقتحم

وأذهاننا شلّها من ألم

فلا كان شعري إذا لم أقم

ولا كان عمري إذا لم أهم

ولا كان هذا الوجود الهرم

1- المرجع السابق، ص: 11.

تعالوا أحباء كرسى الأزل

تعالوا نهاجر قبل الثمل

نمدّ جسور الهوى والقبل

نقيم من المجهضات دُول

فأسرة (ياسر) خير مثل

وخالد يرقب رأس مسيلم هذا الزمن⁽¹⁾

ينهي الشاعر قصيدته بدعوة لجمع الشمل في دولة تدمغ الباطل وتزهقه، تفدي حمى الإسلام برفعة أخلاقها وأحلامها وعلومها وهمتها، بأن تضع هذه الشعوب أيديها بأيدي بعضها بأن تتبع طريق "آل ياسر" و"خالد بن الوليد"، رموز الأمة. فما أحوجنا اليوم لمثل هذه الرموز.

إن الشعر المقطعي يعد من النماذج الشعرية التي استحدثتها المولدون وهي أقرب ما تكون للموشح، غير أنها لا تحوي المطلع والخرجة والقفل وإنما هي مجموعة من الأسماط لكل سمط قافية خاصة.

ب- شكل الموشحة:

ومن الأنساق القافية المتعددة شكل الموشحة الذي ورد مرة واحدة في المجموعات الشعرية الثلاث في قصيدة واحدة تحت عنوان "تحقيق صحفي" وهو موضوع يطرح القضية الفلسطينية وقد كتبه الشاعر على شكل موشحة شكلها كالاتي:

1- العربي دحو، تعال إليها الطوفان، ص: 12.

أ _____

أ _____

أ _____

أ _____

ب _____

ب _____

ج _____

ب _____

ب _____

ب _____

ب _____

ب _____

ب _____

تحقيق صحفي

أقيموا حدود الهنا والسلام

فماذا لكم عندكم بالحرام

ولا نحن نشكو الأسي والآلام

فعهد الدموع انقضى والفطام

وفجر الأماني غدا سوف يشر

ق عن كل شبر بأرض الحدود

برغم الحديد برغم السجون

سنمضي ونجتاز كل الحدود

يميننا حلفنا نكون نكون

طردنا ولكن قريبا نعود

تواصوا على سحقتنا من عهد

فيأبى القضاء ونبقى أسود

وها نحن نعبر نحو المعود

ولو أن بعض المسالك سدت

ومولاي يخشى لفيح اليهود

فمطط خطبته وادعى صل

ده في السعير وعد الوعود

يميننا حلفنا نكون نكون⁽¹⁾

1- العدي دحو: أه زيج جزائري عاشق، ص: 25.

كما تحدثنا في الفصل السابق عن فن الموشحات الذي يعد ثورة على الأوزان الموحدة في الشعر العربي، فهو أيضا ثورة على القافية الموحدة، وللموشحات أنواع مختلفة منها الأقرع وهو الذي لا يبدأ بمطلع وهو نوع الموشحة التي نحن بصدد دراستها، فقد بدأها الشاعر مباشرة بأربعة أسماط من قافية موحدة جاءت من نوع المتواتر وبحرف الميم كروي وهو صوت شفوي أنفي مجهور منفتح⁽¹⁾ فيه نوع من الترتم والحزن ليوافق حزن الشاعر على حال أولى القبلتين وأهلها، ثم ينهي هذا المقطع بخرجة على شكل مخمس حافظ فيه على القافية المتواترة مغيرا الروي إلى الدال وهو صوت أسناني لثوي شديد مجهور منفتح⁽²⁾ فيه شدة تناسب أسلوب التحدي والإصرار الذي خاطب به الشاعر أعداء فلسطين وأنهى المقطع الأول من هذه الموشحة بشطر من روي النون وهو حرف لثوي جانبي مجهور منفتح⁽³⁾ من أصوات الغنة، وهكذا يتم الشاعر موشحته في الانتقال من روي أو حرف إلى آخر بحسب ما يقتضيه المعنى، فجاءت بذلك الموسيقى متنوعة ملونة بألوان الدلالات والإيقاعات المختلفة لتشكل جوا خاصا ومبهجا من التنوع القافوي في الشعر المقطعي.

إن هذا التعدد في القوافي في الموشح يأتي تبعا لتنوع الأنغام والحالات النفسية فلكل من الأقفال والأغصان قواف تلتزم بها⁽⁴⁾ وبذلك يتيح هذا التنوع التعبير عن حالات نفسية ومشاعر مختلفة في بناء شعري واحد.

لا يتقيد الشاعر بموسيقى واحدة في الموشحات، بل ينتقل في أجزائها من نغم إلى

1- صالح سليم الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، مصر، دط، دت، ص: 143.

2- المرجع نفسه، ص: 143.

3- المرجع نفسه، ص: 143.

4- إبراهيم أنيس، موسيقى اللغة، ص: 332.

آخر، ولا يكاد القارئ ينتهي من الموشح حتى يكون قد أشبع رغبته الفنية بموسيقى متعددة النغمات بتعدد القوافي.

ثالثاً: أشكال القافية:

لما ظهر الشعر الحر أو شعر التفعيلة كما يسميه البعض تحرر من القافية التقليدية واستبدل البيت الشعري بالسطر الشعري، هذا الأخير يختلف في عدد تفعيلاته بحيث يحوي سطر تفعيلة واحدة بينما يحوي السطر الموالي أربع تفعيلات أو أكثر أو أقل.

وتبقى القافية ذات أهمية حتى في الشعر الذي تحرر منها كما تشير إلى ذلك نازك الملائكة بقولها "والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقى الشعر الحر لأنها تحدث رنيناً وتشير في النفس أنغاما وأصداء. وهي فوق ذلك، فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر" ⁽¹⁾، والحقيقة أن الشعر الحقيقي هو الذي يتفاعل فيه القارئ مع انفعالات الشاعر من جهة ثم من ناحية الموسيقى الداخلية والخارجية، من جهة أخرى، فالشكل الشعري هنا لا يعتبر عائقاً، كما أن وضع القارئ في حالة من الترقب والمفاجأة يزيد من جودة الشعر، وهو ما يؤكد حسني عبد الجليل في قوله: "إن الشاعر في الشعر الحر يأخذ القارئ، ويقوده، وفق تشكيله، فالقارئ لا يتعرف عليه منذ السطر الأول وإن اكتسب إيقاعه، لكنه يبقى في حالة ترقب لتغير سيحدث في القافية، وقد لا يأخذ في حسابه قافية على الإطلاق، وفي أي من هذه الأحوال، فإن التدفق والسلاسة قد لا تختلفان في الشعر التقليدي عن الشعر الحر، اللهم إذا لم يقدم الشاعر شعراً على الإطلاق" ⁽²⁾، فالشعر الحر بقي محتفظاً

1- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 163.

2- حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي - ظواهر التجديد - ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1989، ص82

بعناصر الشعر التقليدي (الوزن و القافية) لكنه جدد في كيفية استعمالها "فليس صحيحا أن الشعر الحر قد تجاهل القافية، فقد أتى بها أحيانا ولكن بنظام جديد، غير أحادي، إذ يمكن أن تأتي عدة قواف في القصيدة الواحدة، كل منها يشمل عددا من الأسطر سواء المتوالية أو المتقاطعة"⁽¹⁾، هذا التحرر من القافية أوجد أشكالاً جديدة للقافية تتناسب وهذا النوع من الكتابة الشعرية ، فمنها المتوالية أو المتتالية وهي أقرب إلى شكل الشعر التقليدي، أما المتقاطعة فهي التي نجدها متموقعة في آخر كل مقطع، بينما يبقى شكل القافية المتواطئة نوع من أنواع العيوب في القافية في الشعر الكلاسيكي، وهذه أشكال القافية التي رصدناها في شعر العربي دحو، تتمثل في: القافية المتوالية - القافية المتناوبة - القافية المتعاقبة - القافية المتواطئة - القافية المقطعية.

أ- القوافي المتوالية والمتناوبة: "تنزع القوافي في بنية التوالي إلى الإطراد المعروف في القصيدة العربية الكلاسيكية، وذلك من خلال رصف أبيات متتالية ذات قواف تنتهي بروي موحد؛ بينما تتأسس بنية التناوب على المزاوجة بين رويين أو أكثر بحيث تتخلل الأبيات المنتهية بقافية وروي موحدين أبيات أخرى ذات قافية وروي مغايرين"⁽²⁾ ، وترد القافية المتوالية أو المتتالية على النحو: أ،أ،أ،أ،أ أو أب،أج،أ. وترد المتناوبة منها على النحو: أب،أ،ب،ج،ج أو أ،أ،ب،أ،أ،ب،أ.

ب- القوافي المتعاقبة: وهي التي تأتي على الشكل: (أ)(ب)(ب)(أ)⁽³⁾

ج- القوافي المتواطئة: نسبة إلى الإيطاء وهو ما عده الأقدمون عيباً من عيوب القافية

1- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993، ص: 101.

2- فاطمة عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص: 134.

3- صبيحة ملوك: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر (قراءة في شعر صلاح عبد الصبور): دار هومة، الجزائر، 2009، ص: 75.

"وهو إعادة كلمة الروي بلفظها ومعناها بدون أن يفصل بين اللفظين سبعة أبيات على الأقل"⁽¹⁾.

د- القافية المقطعية: وهي "التي تتخذ موقعها في نهاية المقطع"⁽²⁾ وهذا النوع لم يرد في المدونة المدروسة.

عنوان المجموعة الشعرية	عدد قصائدها	عدد القصائد ذات شعر السطر	نسبة القوافي المتعددة
أهازيج جزائري عاشق	27 قصيدة	3 قصائد	11.11%
تعالى أيها الطوفان	23 قصيدة	11 قصائد	47.82%
تواشيع البنفسج والحضور والاحتضار	58 قصيدة	11 قصيدة	18.96%

يظهر لنا الجدول السابق أن نمط القافية في الشعر الحر قد اتخذ نسبة جيدة في المجموعة الثانية والتي كانت معظم موضوعاتها عبارة عن خواطر، أي بعيدة عن المواضيع الوطنية والثورية، وهذا يظهر لنا أن الشاعر ابن عصره، فرغم أن اتجاهه كان نحو الشعر التقليدي أكثر فقد نوع في أشكال الشعر بحيث شملت الشعر الحر مرسل القافية.

و من خلال عملية الإحصاء يتوضح لنا أن شكل القافية المتوالية هو الأكثر شيوعاً

1- غبد الرؤوف بأكبر السيد: المدارس العروضية في الشعر العربي، ص 281

2- صبيدة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 72.

في الشعر الحر لدى الشاعر العربي دحو، وهذا ينم عن أن الشاعر ينحى منحى الأقدمين في شعره وأنه لم يقدر على الانعتاق من القافية الموحدة رغم حرية تشكيل القوافي في الشعر الحر، من المرسلة المتوالية والمتناوبة، ويظهر نظام التوالي في ثلاثة أشكال مختلفة هي:

التوالي: الشكل: أ أ أ أ / الشكل: أب أج أد / الشكل: أب ج دأ.
ثم يليه نظام التعانق: الشكل: أب ب أ /

وجاءت القوافي المتناوبة بشكل واحد فقط هو: أ أ ب ب ج ج ج ج
بينما لم ترد القوافي المتواطئة إلا مرة و في قصيدة واحدة حيث تكررت القافية - وهي عبارة عن كلمة - عشرة مرات.

ويبقى نظام التوالي والتناوب هو الغالب على أشكال القافية المستعملة، رغم اختلاف طرق بناء هذه القوافي من قصيدة إلى أخرى، ولذلك سنحلل قصيدة من هذا النظام الغالب.

تحليل قصيدة حكم عصري ضد طارق بن زياد:

لما انقلبت موازين الأحكام وتبدلت معايير الشجاعة والشهامة والإقدام، سُلِبَت:

سلبوا مني العروس ..

كتبوا في جبهتي اسمي البعيد والقريب ..

ملاؤوا قاموسہم خمرایب

آه منهم مقلة العمر الحبيب..⁽¹⁾

هربت مني الأمانى.. والكتاب..

سقطت مسبحتي في برك المزاب

حملوني.. حملہ

ثم استكانوا للرب باب.. (2)

يواصل الشاعر تصوير القوة الطاغية بحرف الباء وبنفس الموجات المتباينة الطول في الأسطر الشعرية حكم المعاصرين على المعتقدات الدينية وتشكيكهـــــــــــــــم في صحتها،

1، 2- العربي دحو: تواشيح البنفسج والحضور والإحتضار، ص: 12.

جعل السواد الأعظم ينفك من قيودها ويوكل مهمة حمايتها إلى الآخر وكأن الأمر لا يعنيه،
وكان شاعرنا ممن وكلت إليهم هذه المهمة و انفضوا إلى ملاهيهم غير آبهين——ن.

سلموني للذئاب

تهمتي شعلة فجر.. ومراسيم الثواب

موطن الأفعال قالوا:

"كل ظل.. كل قبو.. كل باب"⁽¹⁾

سلموا له مشعل الكرامة بالنسبة له، لكنه مشعل التهمة هو بالنسبة لهم، فيستمر مندهشا من
تلك القوة الظالمة بحرف الباء و بنفس الذبذبات غير المتساوية في طول السطر الشعري في
كل مرة.

دق موعد الحساب

حضر القاضي وأفذاذ الحجاب

أوقفوني جنب تابوت تراءى

فوقه وجه ابن زياد

كان يحتضن عمر بن الخطاب

غضبا لما رأي عابسا من دون أسباب

1- المرجع السابق، ص 12.

كان في ذهني سـؤال:

أهما مثلي يـمجان الصواب؟⁽¹⁾

ثم جاء يوم الحساب، يوم كشف بعض الحقيقة، حقيقة الإتهام، بعدما تبدى له أنه على خطى طارق بن زياد وعمر بن الخطاب في السعي وراء الفتوحات العظيمة وتحرير المقدسات من يد المعتصبيين.

صرخ القاضي:

أمازلت على دين التتار؟

أمازلت وليا لفتوحات الثوار؟

قلت استوعبت سر الإتهام

و إليك الحكو وأجزاء المرام

إنه البعث وليس الإعدام⁽²⁾

أن تكون وليا لعمر بن الخطاب شرف لكل من علم سر هذا الولاء، وشرف أن تكون منارة ووجهها مشرقا آخر لحضارة مميزة قلبت موازين العالم في كل المجالات وطهرته من المغالاة وعلمته سبل التطلعات، فلا أشرف من هذا الولاء.

فألف أحبك ألف أحبك ألف أحبك

1- العربي دحو: تواشيج البنفسج والحضور والإحضرار، ص 13.

2- المرجع نفسه، ص: 14.

ألف أحبك ألف أحبك

لنقل وحيأ أحبك

وميتا أحبك

وحيث أدير عيوني أحبك

سماء أحبك

و أرضا أحبك

و مهذا أحبك

و لحدا أحبك

و في كل حال أحبك أحبك⁽¹⁾

اعتمد الشاعر تكرار لفظة (أحبك) عشرة سطور متتالية، وهذا التكرار معروف في الشعر التقليدي بأنه عيب من عيوب القافية، "ففي الوقت الذي تكثر فيه الحالات التي يستحب فيها تكرار لفظة بذاتها وبمعناها في الشعر مثل الألفاظ المشتركة (كالعين) واسم الممدوح واسم المحبوب والكنيات.. إلخ، نجد أن العروضيين يعتبرون هذه الظاهرة عيباً إذا تكررت اللفظة دون أن يفصلها عن سابقتها سبعة أبيات... وهم يعتمدون التعميم على أن الظاهرة تدل على ضعف الشاعر وعدم معرفته باللغة وضيق مفرداته اللغوية"⁽²⁾.

1- العربي دحو، أهانج جزائري عاشق، ص: 55.

2- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 91. قلاعن حاشية الدمنهوري، ص: 98.

و يمكن أن يعتمد الإيطاء أيضا ليزيد من قوة المقطع الشعري ويثبت صدق انفعالات الشاعر لأنه عبارة عن تكرار، والتكرار "يولد التوكيد كما أنه ينبثق من خلال تراكم المترادفات"⁽¹⁾.

وظاهرة التكرار تعد قاعدة من قواعد الحداثة في الشعر المعاصر، فهو عنصر مساهم بنسبة كبيرة في بناء النص، وهو أنواع منه: التام وغير التام، لكن النوع المستعمل في هذه الأسطر الشعرية تام الترابط بحيث يشمل السطر الشعري بأكمله، أي أن الوحدات اللسانية المتكررة تمتد من بداية السطر إلى نهايته، الأمر الذي يحقق القافية المتواطئة⁽²⁾.

إن القافية باعتباره مرتكز النغم فهي تتكاثف مع مدلولات الأصوات وموضوعات القصيدة لتشكل مزيجا مبهرا ومميزا يصعب عملية فصل الكلام المسموع أو المكتوب عن الشعور والإحساس، وهذا ما تبين من خلال الدراسة في هذا الفصل من أن نوع القافية يتلائم تماما ونوع الموضوع والروي في القصيدة. "غير أن الإنزياح في البناء العروضي-كما تعكسه نصوص المدونة- والذي يتعد بالممارسة النصية من المحسوب والمقنن وينزع بها إلى الاقتراب أكثر نحو الذاتي في بناء الإيقاع يغري القراءة بأن تتوغل أبعد في حفر البنية الإيقاعية لتلامس الطرق التي بها يبنى هذا النص إيقاعه خارج منظومة العروض"⁽³⁾.

1- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999، ص: 23.

2- صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 114.

3- فاطمة عبد الوهاب : في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص: 148.

إن هذا التطابق و الترابط العجيب بين القافية و عواطف الشاعر، و بين الكلمات و الصور الشعرية تنم عن براعة الشاعر و تمكنه و تفوقه في توظيف قوافي ممتازة تخدم غرض القصائد و تبرز موسيقاها من خلال الاختيار المعتمد بشدة على المعجم اللغوي العربي الواسع.

الفصل الثالث :

أنساق الموازنات الصوتية

أولاً - نسق الأصوات

ثانياً - نسق الألفاظ

ثالثاً - نسق العبارات والجمل والأشطر

إن الشعر جسد متكامل تتكامل فيه المعاني والمشاعر بالموسيقى الخارجية والداخلية، فالموسيقى الخارجية أصلها الأوزان والقوافي، و الموسيقى الداخلية تكونها الأصوات والكلمات، وأساس البناء المتقن في الشعر هو التوازن بين أجزائه الصغيرة منها والكبيرة، والموازنات الصوتية هي الدراسة التي تهتم بالعلاقة بين الأجزاء الخارجية والداخلية للبيت أو السطر الشعري، ومفهوم الموازنات الصوتية "لا يعدو التعادل والتقابل بين الأنساق الزمنية القائمة على الكم المجرد (الوزن العروضي) أو الكم المشخص المتجلي في الأنساق الترصيعية القائمة على التقابل بين أنواع الحركات والمد"⁽¹⁾، فالموازنات إذن هي اتفاق و تجانس بين حركات المشاعر و الخلجات النفسية للشاعر وبين الكلمات والحروف المصاغة بداخلها، وهي كذلك: "ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تألفها من صدى ووقع حسن وبما لها من رهافة ودقة وتأليف وانسجام حروف وبعد عن التنافر وتقارب المخارج"⁽²⁾.

إن لغة الشعر تتميز بطبيعتها الشعرية بقيامها على تحقيق التأثير و الفعالية بالسعي إلى إبداع الدلالة والخروج على الاستخدام العرفي التقليدي دلالياً أو سياقياً أو رمزياً.

و بما أن الشعر فن قولي و موسيقي، فالقصيدة تتحقق لها هذه البنية في البناء الصوتي المرتكز على الوزن والقافية، والتشكيلات الصوتية للكلمات، و في البناء الدلالي المعتمد الإيحاء والإيماء، و يرتكز نـجـاح قصيدة ما على ما يحدثه الشاعر

1- محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية إفريقيا الشرق بيروت- لبنان- د. ط. 2001 ص 18.

2- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق سوريا ط 1، 1989 ص 74.

بوعي أو لا وعي من الترابط والتآلف بين الأنساق البنيوية للنص؛ أنساق البنيتين الصوتية والدلالية: الوزن والنسيج الصوتي والعبارات والتراكيب والبناء التصويري. و بقدر ما تتربط هذه الأنساق بقدر ما تلغى الفاصلة بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، الإيقاع السمعي والإيقاع غير السمعي، الإيقاع الصوتي والإيقاع الدلالي، بحيث يتشابك الإيقاعان، فلا يعود الإيقاع الصوتي ظاهر النص باعتباره محسوسا وحسب، وإنما داخله و وراءه أيضا. وتمتلى القصيدة بقدر ارتباط وجوهها، فيكون الإيقاع الوجه الآخر للصورة، والصوت الوجه الآخر للمعنى، بما يستلزم كشف العلاقات الدلالية بين الوجه ووجهه، وذلك في سياق المعنى الذي تنميه القصيدة. وكل هذا لا يحدث إلا باتباع الشاعر وبحثه عن التوازي الذي هو "عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني"⁽¹⁾، فتواصل أجزاء القصيدة، ومن ثم امتلاؤها، لا يقع إلا في الموزون من الشعر، ذلك أنه يكمن في التداخل بين الإيقاعين الخارجي والداخلي، إيقاع الأصوات وإيقاع المعاني. ولا يكون هذا التداخل إلا بالعلاقة الجدلية بين البنيتين الصوتية والدلالية، جدل التشابه والاختلاف بين العناصر المكونة للنسق، وبينها وبين النسق الآخر.

ولعل اختلال العلاقة بين هاتين البنيتين مؤشر قوي على الخلخلة البنائية للقصيدة، وذلك باختلاف إيجاءات البنيتين، أو تضادهما، إذ أن وحدة الإيقاع النفساني تقتضي ضرورة وحدة إيقاع البنيتين بانسجام إيقاع الأصوات وإيقاع المعاني وتماسكهما،

1- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999، ص: 07.

والمجاوبة بين إيجاء الموسيقى المتولدة عن الأصوات والكلمات والتراكيب وإيجاء النص. "لأن التوازي قائم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة أو القصيدة الشعرية، توزيعاً قائماً على الإيقاع - سواء اللفظ أو الصوت- المنسجم"⁽¹⁾ أما عدم انسجام الإيقاعين، أو تنافرهما، فلا يخل ببناء القصيدة وحسب، وإنما يعكس تشتت الإيقاع النفساني أيضاً.

إن كثيراً من نماذج الشعر الحديث الموزون وغير الموزون يصدق عليها تعبير الخلخلة البنائية في القصيدة. فالسقوط في الصخب والمجانية من أشد مميزات القصيدة المخلخلة التي تصبح كركام، يتبدد نسق اللغة فيها وتتشتت الدلالة، بما يحول دون التأثير الجمالي للإيقاع، بل يخلق توتراً حاداً بين البنية الإيقاعية و البنية الدلالية.

فالخرف أحيانا لا يحمل قيمة دلالية فحسب، بل يستخدمه الشاعر كعنصر له خصوصيته لتكون مهمته وظيفية، ولعلنا نجد التلاقح بين أدوات اللغة وبين حروفها تناظراً في خلق الرؤيا الشعرية ، وليس الخرف هو جزء لا يتجزأ من منظومة اللغة بل له صفة رمزية تشكل لسحب المعنى، "فموسيقى الخرف يقصد بها النغم الصوتي الذي يحدثه الخرف وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار الخطاب الشعري، ومن المعروف أن لكل حرف مخرجا صوتيا، ولكل حرف صفة، وبين مخارج الحروف وصفاتها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية لا يعتمد الشاعر إظهارها بل يتجسد التوافق النغمي والانسجام اللفظي تجسدا فطريا لـدى

1- المرجع السابق، ص: 24.

الشاعر الموهوب المتمكن من أدواته اللغوية والفنية وصاحب الموهبة الحقيقية"⁽¹⁾

وما الكلمات إلا صور وشفرات لما اختفى وراء أستار القلب من عواطف وانفعالات، وليست تأتي اعتباراً دون قصد، فلكل شاعر معجم لغوي كونه ثقافته وموهبته، فكل لفظ يكتبه المبدع إنما هو خلاصة تجربة مر بها، وربما دار صراع بين الألفاظ التي تتزاحم في مخيلة الشاعر حتى يتصيد المبدع أحدها أو أقلها أو أكثرها ملائمة لحالته.

وهي تكشف عن "تفنن في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم موسيقي، وحتى يسترعي القلوب والعقول بمعانيه فهو مهارة في نظم الكلمات وبراعة في ترتيبها وتنسيقها، ومجيء هذا النوع من الشعر يزيد موسيقاه وأقسام البديع اللفظي كثيرة منها الجناس أو التجنيس"⁽²⁾.

ثم إن الجملة الشعرية في النص الشعري هي "الشفرة التي تسعى إلى تأسيس سياق لها وهذا السياق الذي تسعى إليه هو النموذج الدلالي لها والناشئ عن العلاقات المتبادلة. من الوجهة اللسانية تصبح الجملة الشعرية هي الصوتيم من حيث إن قيمتها ليست في تفرداها وانعزالها بل في علاقاتها مع سواها بغرض تأسيس وظيفة عليها تحقق لها تجاوز حدودها الضيقة تحقيقاً للمبدأ البنيوي القائم على العلاقة بين الوحدات على اعتبار أن العلاقة هذه هي البعد الفني والنفسي للعمل وبدونها لا يكون العمل ذا قيمة على الإطلاق"⁽³⁾، كما أنه من غير الممكن إقامة تصور عملي يعزل هذه المستويات عن بعضها، بل إن المستويات

1- عبد الدائم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993، ص: 28.

2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص44.

3- علي ملاح، الجملة الشعرية في القصيدة المعاصرة - السياب أنموذجاً -، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007، ص45.

و لا شك أن تنوع الإيقاع يعكس التغيرات التي تحدث في بنية القصيدة على مستوى الرؤيا والصورة، والإحساس، وذلك لأنه هو الذي يعمل على "خلق الانفعال القوي والتأثير المتناهي، و السبك، وخفة السمع، والسرعة، والاسترخاء، وغير ذلك من التأثيرات التي يقصد إليها الشاعر ، والمعيار الذي ينبغي على الناقد أن يعول عليه عند دراسة إيقاع القصيدة هو بيان تأثير هذا الإيقاع ، ودوره في توصيل التأثير العاطفي الذي يود الشاعر خلقه

(1)''

أما عن دور الشاعر في خلق هذا الإيقاع الداخلي و التوازن الصوتي فهو "دور الصانع الحاذق، و الجوهري الخبير بمادة صياغته، العالم بالأسس البنائية في التركيب الشفري الخلاق، فهو باعث سر النغم ينبش غوره، و يصل أعماقه و يستكنه دوره بما أوتي من مقدرة على الغوص، و استنباط أسرار النغم في الكلام"⁽²⁾.

"كما أن الجرس الموسيقي، الذي يعد جزءا من المعنى ومن الكيان الفني عامة يقوي إحساسنا بالتناغم، والتناسق ويغمرنا إحساسا بالنشوة لما قدمته لنا هذه اللوحة الفنية

1- محمد أبو شوارب، جماليات النص الشعري، دار الوفاء الاسكندرية، ط1: 2005 ص: 162، نقلا عن:

-3Gurry , P, the appreciation of poetry , ox ford , unv , press: 1961 , P77

2- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق سوريا، ط1 1989، ص: 74.

الجميلة، وتلك هي الغاية القصوى للفن من حيث أنه يقدم أكثر مما يعلم⁽¹⁾. و
لدراسة الموسيقى الداخلية للشعر نقسمه إلى الوحدات الصغرى التي تكونه من الأصوات و
الكلمات و العبارات و الجمل، و لهذا الغرض نختار عينات من شعر العربي دحو لتطبيق
هذه الدراسة.

1- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص: 03.

أولاً: نسق الأصوات:

إن الأصوات هي أساس الكلام و أساس اللغة، و ما نقصد بالأصوات هنا هي حروف اللغة المكونة للكلمات التي تشكل بنية النص الإبداعي، و تصنف الأصوات اللغوية إلى نوعين: صوائت و صوامت.

الصوائت هي ما يعرف بالحركات القصيرة (الفتحة والضممة و السكون)، و الطويلة (الألف و الواو و الياء)، أما الصوامت فهي باقي حروف اللغة العربية⁽¹⁾.

كما صنف العلماء الأصوات بحسب صفاتها إلى مجهور و مهموس و شديد و رخو و مفخم و مرقق، وغيرها من الصفات الخاصة والمشاركة بين الحروف، والتي تزيد من تنوع الموسيقى وتنوع الدلالات، بحيث تسهم بشكل كبير في إضفاء نوع من الإبداع الشخصي في كل قصيدة أو بيت شعري.

حيث أن كل شاعر أو مبدع يرص أصوات كلماته بصورة مميزة يتفرد بها عن باقي المبدعين، و على هذا الأساس سنختار قصيدة من قصائد المجموعات الشعرية للشاعر العربي دحو لتكون محور دراسة الأصوات و ستكون "في مرض ولدي طـارـق".

ولدي عهدتك بسمـة
ولدي و طيشك جنتي
ولدي و هذا الليل طال
فيـا له من لعنة
ولدي و ما لأبيك في
دفع الأسى من قـوة

1- ينظر صالح سليم الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث مصر د. ط، د. ص 142.

الشاعر بعضها بنسب متساوية لترجم كما زاخرا من الانفعالات و الدفقات الشعورية نتيجة للانتقال بينها و بين الأصوات المهموسة و من أمثلة ذلك (طال، احتراق، يهجد، الأسى).

و أكمل الشاعر رسم مشاعره بالأصوات الشديدة التي تنتج عن "التقاء أعضاء النطق في أحد مناطق جهاز النطق فلا يسمح بمرور الهواء لحظة قصيرة من الزمن، بعدها ينفصل العضوان فيندفع الهواء المحبوس فجأة و يحدث صوتا انفجاريا"⁽¹⁾، هذه الأصوات تتمثل في (الذال، القاف، الكاف، الياء، الجيم) و التي جاءت كذلك بنسب متساوية، أسهمت بشكل كبير في إحداث موسيقى عالية توحى بمشاعر الغضب و اللوعة و الضيق لدى الشاعر، و خاصة منها حرف الذال الذي ورد في كل بيت ليرسم العاطفة القوية "حب الأب لابنه".

و ليس من الصعب الإحساس بمشاعر الألم في حروف الغنة (الميم و النون) التي تعطي ترنما واضحا ينم عن شدة التفجع لفقد الولد، و هو صوت الغزال عند فقد وليدها، فهذه الحروف بثرائها الإيقاعي جسدت بقوة مرارة الفراق بعد المحبة.

إن الاستعمال الصادق للأصوات اللغوية في تجسيد المشاعر و الانفعالات الإنسانية يولد نصا راقيا و جسدا واحدا تتألف فيه موسيقى الداخل بموسيقى الخارج فتبهر القارئ باستواء الضدين، و الشاعر العربي دحو شاعر عالم و صانع حاذق موفق إلى حد كبير في تشكيل إيقاع الأصوات و دلالاتها و الانسجام بينها و بين المعاني.

كما نجد دلالات أخرى للأصوات من هذه القصيدة خلال:

أسمعني أتراني؟!

1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ط4، 1971 ص23.

أعزني ثواني ففي العين بعض الضباب !

وقل لــــي أخــــي!

أما زلت تشدو السحــــاب ؟!

أما زلت تنكر مصطلحات الشهاب ؟ !

أما زلت تهذي؟! بما صار رمسا وناب ؟ !

فما أنت إلا حريق وغــــاب

فدعك صديقي طلاسـم أهل السراب ؟ !

فإني أراك تصفق تهتف دون حساب!

فإن وضعوا الألسـم في الدسم تقبله ؟!

ولديك لذيذ الشــــراب!

و إن شنفوك أترضى، و عندك عين الصواب؟! (1)

ولم تخل الأبيات السابقة من تكرار حروف أخرى أظهرت مهارة العربي دحو في توزيع التكرار الصوتي، مما حقق تلويـنا يعتبر نمطا من أنماط الإيقاع في الأبيات، فالـى جانب تكرار حرف "الباء" الذي شاكل بينه وبين الروي، هناك حروف تكررت في الأبيات كتكرار حرف "التاء" و "الميم" ، وتكرار حرف "الحاء" و "اللام" ، وتكرار "السين" في جل الأبيات.

ولجأ الشاعر إلى مظهرين من مظاهر الإيقاع الداخلي وهو التجانس الصوتي، والذي يعني تردد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في المقطع أو القصيدة ، وقد كــــان له

1- العربي دحو: تعال إليها الطوفان، ص18.

دور هام في إيصال الطاقات الموسيقية للكلمات من خلال تكرار الحروف بشكل مكثف على المستويين الأفقي و العمودي، فنسق التكرار العمودي اعتمد فيه الشاعر على المزاوجة بين حرف الاستفهام (الهمزة) و حرف العطف "الفاء" أين طرح في مقدمة هذا المقطع مجموعة من الاستفهامات، ثم أعقبها بالجواب بحرف "الفاء". فحرف الهمزة من الحروف القوية المجهورة جعلها الشاعر بداية لاستفهاماته المتوالية الدالة على الاستهزاء و السخرية بشدة ممن يدعون إلى العلمانية و فصل الدين عن باقي مجالات الحياة، ثم أردفه بإبداء رأيه في هؤلاء و من اتبعهم من أبناء أمة محمد -صلى الله عليه و سلم- ممن تركوا ما أورثهم من علم و أخلاق منبهرين بالثقافة الغربية راكعين و مقلدين لها بعمي تام.

و على النسق الأفقي نلاحظ أنه قد كرر حرف السين في أغلب أسطر هذا المقطع (أتسمعي، السحاب، رمسا، طلاس، السراب، حساب، السم، الدسم)، و هو حرف صفيري مهموس يتطلب شدة في النفس مدعما انفعالات الشاعر، و كان تكرار حرف "السين" بارزا أيضا و هو حرف قريب في صورته من حرف "السين" (تشدو، الشهاب، الشراب، شنقوك).

و نرى في هذا المقطع براعة الشاعر في استخدام كلمات مكونة من حروف متقاربة و متجانسة سحبت هذا التجانس على كامل المقطع الشعري، فمن الحروف المتقاربة "الهمزة و العين"، "القاف و الكاف"، أما الحروف المتجانسة "الواو و الباء"، "السين و الصاد"، "الذال و الطاء"، "الذال و التاء".

إن هذا التجانس و التقارب في الأصوات يحمل الألفاظ طاقات موسيقية تتراص في نسق منسجم لتبني إيقاعا مليئا بالانفعال في النص، فهذا يعني أن الأصوات تتداعى لبناء الإيقاع في القصيدة.

ثانيا: أنساق الألفاظ:

تعد الألفاظ أداة الدلالة، فهي مكونة من مجموعة من الأصوات المترابطة و التي تتأرجح بين الإبهام و الغموض أحيانا، و بين القوة و الضعف أحيانا أخرى، أما "الكلمات في بنية النصوص الأدبية يحملها الأديب أصواتا مختارة مقصودة تكون لحمة قوية مع مرادته و غاياته، بل إن دلالة هذه الكلمات عبر نصه مرتبطة بهذه الأصوات حين تتشاكل مع بعضها البعض إلى الحد الذي يجعل منها الأديب خلفية صوتية تحول النص إلى حركة و حياة و تنقل المتلقي من حالة الغفلة و الثبات إل حالة اليقظة و القلق الذي يجعله مع النص"⁽¹⁾.

و هذا مراد الشاعر و الأديب و يوضح الدكتور إبراهيم أنيس هذا قائلا: "هنا إذا نوع من الدلالة تستمد من طبيعة الأصوات و هي التي نطلق عليها اسم الدلالة الصوتية"⁽²⁾.

و الألفاظ تشكل إيقاعا موسيقيا من خلال تجاور أصواتها و تشكل إيقاعا حركيا معنويا لدلالاتها و معانيها، فالأسماء تجعل من النص كيانا ثابتا ساكنا يتماشى مع المواضيع الدينية و الصوفية، بينما الأفعال تملئ النص حركة و انتقالا سريعا بين حدثا و حدث أو عاطفة و أخرى تكون أنسب في مواضيع الاستنهاض و الوطنية، و بالإضافة إلى الدلالة الصوتية تحمل الألفاظ دلالات صرفية عن طريق صيغها و بنياتها، و تحمل دلالات نحوية من خلال ترتيبها في الكلام و لا يتضح معناها الحقيقي إلا بالدلالة المعجمية التي يتوجه إليها الشاعر بالعناية، أما عن الدلالة البلاغية فهي التي يسبح بها الشاعر في بحر الخيالات ليخلق بها صورا نادرة ينال بها رضا القارئ.

1- محمد الدسوقي: إنتاج المكيوب صوتا - دراسة في إبداع الصوت النص الأدبي - العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الاسكندرية مصر ط1، 2007 ص20

2- إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ط3، 1973 ص46.

أما من الناحية البلاغية وجرس الألفاظ، ففيها الناحية المعنوية والناحية اللفظية وهذا الفن هو "وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ. فهو ليس في الحقيقة إلا تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الأذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، فهو مهارة في النظم وبراعة في ترتيبها وتنسيقها. و مهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها جميعا أمر واحد: وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع. ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد موسيقاه، وذلك لأن الأصوات تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم ومختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيه المهارة والمقدرة الفنية"⁽¹⁾.

وهذا الرنين والجرس الموسيقي الذي تحدثه اللفظة الواحدة يكون أعمق وأشد في الألفاظ المكررة، والتكرار هو "إعادتك للوحدة التي بدأت بها على نظام مخصوص، والتنويع هو أن تستبدل الوحدة بعد فترة بوحدة أخرى مباينة لها شيئا يسيرا وتعيد هذا النسق فيما بعد، ويكون الحاصل وحدة زخرفية قوام الوحدة فيها هو التكرار وقوام الانسجام فيها هو التنويع، وانطواؤه في سجل التكرار"⁽²⁾.

و إذا كان الشعراء التقليديين قد تعاملوا مع الألفاظ تعاملًا وظيفيًا يقتصر على جانبها المعجمي للدلالة المحددة فإن الشعراء المعاصرين يرون أنها مليئة بالطاقة التعبيرية والجمال والإيقاع، وهذه رؤية الشاعر العربي دحو الذي استغل هذا الجانب منها كما نجده مثلا في هذه الأبيات من قصيدة "رباعيات العشق والوفاء"

بذهني وجدت أمانيك دون حدود

بعيني رأيت سموك نحو الخلود

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 53.

2- عبد الله مجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص: 53.

بقلبي وعيت إعتلاءك عرش الوجود

برجلي وقفت على قمم في الصمود

عشقتك قبل و ما دمت للعشق أهلاً⁽¹⁾

نختار بضع كلمات من هذه الأبيات أكثر إضاءة من غيرها لندرس دلالتها و موسيقاها، لنقف عند كلمة (ذهني) في أول البيت و التي توحى بالحرية في التفكير، و سعة الأفق الفكري و لا محدودية الخلق و الإبداع و هي كلمة تملك قوة لامعة تثير موسيقى هادئة بحرف المد في آخرها و هي تشكل مع لفظة (أمانيك) قوة دلالية رهيبة في تأكيد معنى الحرية و الإبداع و تؤصل إيقاع موسيقي هادئ رتيب يتمشى و الثاني الذي تحتاجه الأماني للتحقق و التشييد، و هذا مثال عن نسق أفقي للألفاظ و تلاقح المعاني، و عن النسق العمودي نلاحظ ألفاظ (بذهني، بعيني، بقلبي، برجلي) و فيها حواس الإنسان المدركة للماديات و الأخرى للمعنويات (بعيني و رجلي) تصور المحسوسات و (ذهني و قلبي) تصور المكنونات أو المعنويات، و هذا التضاد بين دلالات هذه الألفاظ يثبت و يقوي معاني و مشاعر الشاعر في العشق و الوفاء، كما اختار ألفاظ (سموك، اعتلاءك، قمم) ذات دلالة على الرفعة و السلطة و المكانة الراقية ليبين جلال هذا العشق و صفاءه.

إن التأمل في أواخر الأشرطة يملأنا نشوة من موسيقى الألفاظ من خلال تكرار الضمة الممدودة، و حرف الدال المكسور، حيث جمع بين صائتين متجاورين في الرفعة. والدراسة المعجمية للألفاظ في المجموعات الشعرية للعربي دحو دراسة مستفيضة، لكن سنختار "التقاطع الذي تصنعه الدلالة بين الإيقاع و المعجم، فالشاعر يختار ألفاظا بعينها ليترجم أفكاره و تتحكم ملكته الشعرية و معجمه اللغوي في هذا الاختيار، أين يستطيع

1- العربي دحو: تعال إليها الطوفان، ص46.

بذلك أن يلون الأفكار بألوان تفرضها الألفاظ بدلالاتها المباشرة أو بالإيحاء و الرمز مما يولد إيقاعاً دلالياً يختلف عن إيقاع الفكرة نفسها بألفاظ أخرى⁽¹⁾.

وهذا ما يجعل " لكل شاعر معجمه الشعري الخاص يكرر ألفاظاً يتكئ عليها في أكثر قصائده، و يسوق عبارات نجدها في أماكن عديدة من شعره، و لكن من الشعراء من تكون ألفاظه و عباراته (حاددة المذاق) يبقى أثرها طويلاً على لوحة النفس بسبب الشحنة الشعرية أو الشعورية القوية."⁽²⁾ ، و الدارس لشعر العربي دحو يلحظ أنه قد امتلك ملكة التصرف في الأفكار و ألفاظها، حيث نوع الشاعر ألفاظ شعره من حقول دلالية مختلفة، إما بدلالاتها المعجمية الحقيقية أو بالدلالة الرمزية التي تكثر في شعر المعاصرين بصفة عامة، فنجده يكثر استعمال الحقل الدلالي الخاص بالثورة و الشجاعة و المرأة معرجاً على ألفاظ الأعلام (عنتره، عبلة، طارق بن زياد، الأمير عبد القادر، بينيلوبي) و استعمالها تارة بمعناها الحقيقي و تارة رمزاً للشجاعة أو الحب أو غيرها.

و إلى جانب الحقول الدلالية للألفاظ نجد العرب وقد أولوا أهمية كبرى لأبنية الألفاظ من الناحية الصرفية فراحوا يفتخرون بكم الألفاظ الهائل الذي تزخر به

اللغة العربية ، وكيف أن خلو الكلمة من تنافر الحروف هو سر فصاحتها⁽³⁾ و تفننوا في تفسير دلالاتها من خلال بنائها الصرفي ، و يوضح هذا الدكتور إبراهيم قائل: "ففي جملتنا السابقة تخير المتكلم (كذاب) بدلاً من (كاذب)، لأن الأولى جاءت على صيغة يجمع اللغويون القدماء على أنها تفيد المبالغة ، فكلمة (كذاب) تزيد في دلالتها على كلمة (كاذب)، وقد استمدت هذه الزيــــادة من تلك الصيغة

1- بن القاييد صادق: البنية الإيقاعية في ديوان ابن رشيق القيرواني، شعر الغزل والمدح أنموذجاً، مذكرة ماجستير إشراف العربي دحو جامعة

بالتة 2011 ص 134

2- أحمد بسام الساعى، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، دار المؤمن للتراث، دمشق- سوريا، ط1 1978، ص: 222.

3- ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، بتصرف، ص: 32.

المعينة، فاستعمال كلمة (كذاب) يمد السامع بقدر من الدلالة لم يكن ليصل إليه أو يتصوره لو أنه استعمل (كاذب)⁽¹⁾، ولمحاولة كشف أسرار الصيغ الصرفية لبعض الألفاظ في شعر العربي دحو اخترنا مقطعاً من قصيدة "تضحية" التي يقول فيها:

زمن الدمع من حياتي تواری	وزمان الأحلام حل و ناراً
يا فؤادا أشجانه من هوانا	ملأت كونا كان شوکا ونارا
كلما مد الخطو نحو أمان	ردوه وشد قيذا وثـاراً
وكان الهوى علي ومن أه	وى حرام وكان شهدا وغارا
علموني صلاته غير أن الكف	ر كان حظي وكان جمـاراً
أ ترى يا زمان أوسمة التدجي	ل أن الوشم أبقى شعـاراً
أ ترى أن الحب مثلنا لحظة كا	ن و أمسى في شعرنا أشطاراً
أ ترى ما ترى وماذا أرى قل	ها قيلها.. أقولها أطواراً ⁽²⁾

نستشف من خلال هذه المقطوعة أن الصيغ الصرفية للألفاظ في هذه المقطوعة قد أدت دوراً هاماً في إثراء الدلالات وتوجيه الموسيقى نحو نفس طريق المعنى، فنجد صيغة (فَعَلَّ) التي انتهت بها معظم الأبيات: (نارا، ثارا، غارا)، ووزن فعال (جمارا، شعارا)، وأفعال (أشطارا، أطوارا) وهي لما دل على امتناع في الأفعال⁽³⁾ التي جسدت بقوة امتناع الفرحة ومراوغتها للشاعر، كما نجد الأفعال المضاعفة المتعدية والتي جاءت على وزن (فَعَلَّ) منها: (حلّ، مدّ، ردّ، شدّ) وهي أفعال تـدل على

1- إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص: 47.

2- العربي دحو، تواشيع البنفسج والحضور والاحتضار، ص: 180.

3- صالح الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص: 218.

شدة الأمر فالتضحية من الأفعال الشديدة الصعبة التي يقوم بها الإنسان، و فعل (علموني) على وزن (فَعَّلَ) وهو من الأفعال المتعدية أيضا والذي يدل على المبالغة والتكثير، ومن الأفعال المزيدة (أبقى، أمسى) والتي جاءت على وزن (أفَعَّل) دلت أبقى منها على الصيرورة، ودلت أمسى على الدخول في الزمان⁽¹⁾.

إن هذا التداخل الفني والدلالي للأبنية خلق نوعا من الحركية الدلالية والإيقاعية في النص، من خلال الألفاظ الفاعلة المفعمة بالأحاسيس والعواطف الصادقة، التي تجسد بوضوح حالة الشاعر الذي سيطرت عليه الأحزان من كل جانب، فتبدى له الكون كئيبا يحارب أفراحه، هذه المشاعر صورتها كذلك الأسماء التي وظفها الشاعر منها: (الزمن، الدمع، الأحلام، أشجان، أمان).

و عن تكرار الألفاظ خاصة في بدايات الأبيات والأسطر الشعرية، فنجدده يقول في إحدى قصائده التي مسها هذا النوع من التكرار وهي تحت عنوان "اعترافات":

أهواك عاصفة تهز القلب ساعة نشوتي

أهواك هادئة إذا ثارت براكين ثورتي

أهواك موجة ثورة أهرقت فيها دمعتي

أهواك قاصفة بجبي في لبيب اللوعة⁽²⁾

نلاحظ تكرار لفظة "أهواك" في بداية كل شطر وهذا التكرار باللفظة نفسا بدلالاتها ووزنها يثبت و يقوي معاني ومشاعر الشاعر الملهبة في حبه ، ففي هذا النوع —

1- المرجع السابق، ص: 213.

2- العربي دحو، تواشيع البنفسج والحضور والاحتضار، ص: 09.

المشاعر من الحب والاعترافات لا بد أن يدعمها الإنسان بالتثبيت و التكرار، هذا الأخير الذي لم يكن هدف الشاعر من خلاله التلاعب بالألفاظ كما يبدو بقدر ما كان تكرارا واعيا بتأديته الدلالة المستهدفة التي إضافة إلى اللفظ الإيقاعي الكامن في الأبيات زادت في تزيينه. و التكرار في هذه الأبيات ليس مملا، ولقد منح توازنا وتوازيا في الأبيات.

و إلى جانب هذا التكرار العمودي نجد الشاعر قد أكثر كذلك من التكرار الأفقي والذي يعتمد فيه على الكلمة لبناء الشطر من البيت الشعري، ونلاحظ ذلك في قوله:

دعيني دعيني دعيني دعيني فعصري ريب وأهلي كنود

دعيني دعيني دعيني دعيني فعصري نفاق وكوني جحود⁽¹⁾

لقد كرر الشاعر لفظة (دعيني) في شطر كامل من كل بيت، ليبين مدى حرقته وتألمه الشديد من بنات الدهر فيصرخ مستغيثا مستنجدا أو ربما هارباً.

هذه المشاعر التي أبى الشاعر إلا أن يوصلها إلى القارئ والسماع بإتقان محكم وبصورة تامة جعل التكرار سمتها لأنه يعلم لما للتكرار من قدرة على تثبيت القول وتخفيفه، وهذا النوع من التكرار يشد أذن السامع من خلال تكرار الأصوات بنفس

1- العربي دحو، تعالها الطوفان، ص: 55.

الشكل ونفس الحركات ونفس الترتيب، ثم تكرار ما كونه هذه الأصوات من لفظة بنفس الوزن (فعولن فعولن فعولن فعولن). وكما استعمل الشاعر تكرار اللفظة كسطر من البيت استعملها كسطر في شعر التفعيلة ومن ذلك قوله:

خذوه، خذوه، خذوه ..

فقد ضل دين الأجلّ

عجيب... عجيب... عجيب

قبيل ثوان دفعت إلى الانتحار⁽¹⁾

إن هذا التردد لللفظة بعينها يعطي امتدادا نغميا للقصيدة وقوة وثباتا لمعانيها ودلالاتها، كما أن هذا التكرار يتماشى مع مؤدا الشاعر بغية الإقناع والإمتاع وهذا الذي رأيناه فعلا كما سبق ذكره، ومهما يكن فإن عملية تكرار الألفاظ على كلا النسقين الأفقي والعمودي تساهم بشكل فعال في بناء القصيدة الحديثة ولا مرأى في ما أعطاه هذا اللون الجرسى الذي يحدث لونا من الإيقاع الصوتي غير المتوقع، ولا سيما عندما يحصل التوازن صوتيا وصرفيا، ونلاحظ أن هذا الاتفاق والتوازن في الألفاظ بين المستوى الصوتي

1- العربي دحو، المرجع السابق، ص: 66.

والمستوى الدلالي أثرى بتداخلهما المسار الإيقاعي فهذا اللون الإيقاعي إذن يحدث تنوعا في إمكانات البيت الشعرية الإيقاعية.

ومن أنواع التكرار كذلك التجنيس أو الجناس وهو "أن يتفق اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى"⁽¹⁾ و هو أنواع منها التام والناقص، وبعد استقراء للمجموعات الشعرية وجدنا أن هذا النوع من التكرار لم يحفل به الشاعر كما بقية الأنواع ، ومما نجده قوله:—

أفضل دفني..أفضل عفني..وأرجوا البقاء

وقوله أيضا:

وكان التردي ..وكان التخلي.. وكان الإنزلاق⁽²⁾

فلنحظ التجانس اللفظي بين لفظتي (دفني، عفني) وبين (التردي، التخلي)، حيث كان التجانس في المثال الأول في الوزن ومعظم الحروف والتي بدل الشاعر منها حرف (الـ) الدال الطبقي بحرف (العين) الحلقى وحافظ على بقية الحروف ،بينما المثال الثاني فالتجانس فيه جاء في الوزن فقط، بحيث غير الحرفين في وسط الكلمة مبقيا على الحروف الأولى منها والأخيرة.

و يقول:—

1- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار ابن خلدون، الاسكندرية-مصر، ط ١، دت ص: 320

2- العديري دحو، تعالى أيتها الطوفان، ص: 29.

فالعيش يخلو لي بفقد هواي في الهاوية⁽¹⁾

هذا الجناس الناقص بين (هواي، الهاوية) واستعمل فيه الشاعر لفظتين من أصلين مختلفين لكن بنفس الحروف (هـ و ا ي) مختلفة في الترتيب، وهذا النوع من الجناس يضفي جرسا موسيقيا مميّزا لأنه يوهّم السامع بالتجانس المثلي للألفاظ لما فيها من اختلاف بسيط لا يكاد يلحظ.

استعمل دحو الجناس استعمالا حسنا غير مكثّر منه وقد ساهم في تنويع درجة الإيقاع محاولا تجسيد طبيعته الصوتية الإيقاعية المتولدة عبر تكرارته، وتوظيفه لهذا المحسن البديعي جاء عفويا خادما للأبيات بعيدا عن أي تصنع أو تكلف.

و الحق أن التكرار بمختلف أنواعه في هذه المجموعات الشعرية من أبرز الظواهر في الموازنات الصوتية، ولا عجب فهو أيضا "من أعمق مظاهر الحياة: أليس الليل والنهار يتكرران؟ أليس النفس يتكرر؟ أليس خفق القلب ودورة الدم، كل ذلك يتكرر؟ والتنويع يمنع الرتابة"⁽²⁾.

لا شك من أن التعمق أكثر في الدراسة لهذه المجموعات الشعرية يضعنا أمام صور مذهشة من صور التعبير الفني المشكلة في قوالب الألفاظ والكلمات، و التي شكلت إيقاعا موسيقيا و دلاليا لا يمكن إغفال أهميته في جماليات هذه النصوص الشعرية "فلا بد للكلمة في الشعر أن تتجاوز ذاتها إلى حدود لم تصل إليها في غير الشعر، و الشاعر المبدع هو الذي يستطيع "أكثر" أن يدخل بالكلمة إلى أغوار بعيدة تجر إليها القارئ بعد ذلك"⁽³⁾.

1- العربي دحو، تواشج البنفسج والحضور والاحتضار، ص: 09.

2- عبد الله الطيب مجدوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص: 54.

3- أحمد بسام الساعى، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ص: 200.

لقد أبدع الشاعر في اختيار ألفاظه الشعرية المختلفة، فهو بالإضافة إلى كونه أوصل مشاعره إلى القارئ، فقد استرعى انتباهه أيضا بالموسيقى اللفظية ذات الإيقاعات الدلالية المتنوعة، والتي من شأنها أن تبرز قدرة الشاعر على التلاعب اللفظي و المهارة في الصنعة.

وكما أن الدلالة المعجمية مهمة في البناء الشعري، فإن الدلالات الأخرى لا تقل أهمية، فهي تدعم البنية الإيقاعية والبلاغية للمعاني الشعرية، وتقيم نسقا لفظيا متوازنا مع الأجزاء الأخرى الأقل منها (الأصوات) والأكثر منها (الجمـل).

ثالثاً: نسق العبارات و الجمل و الأشطر:

تعد الجمل و العبارات الوحدة الكبرى في النص الشعري حيث تتشكل من مجموعة من الألفاظ و الأصوات المتعاقبة المعاني لتكون مع المعنى العام لانفعالات و مشاعر الشاعر بإيقاعات موسيقية تتشكل من العلاقات التركيبية.

ويعرف الزمخشري الجملة أنها "كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه و هو الذي يسميه النحويون الجمل"⁽¹⁾

ويقول عنها إبراهيم عباده "أنها مكونة من وحدات أصغر منها هي الكلمات، وأنها ليست سلسلة من طبقات تراكمية ولا من متتابعات من المفردات أو الهيئات التركيبية، و إنما تجمع بينها علائق ترابطية تسري في عناصرها"⁽²⁾.

و بما أن "كل جملة تتكون من كلمات أي من وحدات معجمية يعهد إليها القيام بوظيفة نحوية محددة، فالقاعدة هنا تستلزم من كل وحدة معجمية داخل الجملة القدرة دلاليا على الاضطلاع بهذه الوظيفة ، وهذه القاعدة ليست أكثر مما يسمى على المستوى الدلالي بـ بديهية قابلية الفهم.. واللغة الشعرية انحراف عن قواعد قانون اللغة"⁽³⁾.

وكما درسنا التكرار في الصوت و أهميته و التكرار اللفظي وجماليته، "هناك نوع آخر من التكرار يقصد إليه الشعراء قصداً يختلف عن هذه الألوان بدوره الإيجابي في تغذية حركة النص الموسيقية و التصويرية، هذا النوع هو تكرر البيت، و يعد فناً أو

سمة أسلوبية مميزة خاصة بالشاعر"⁽⁴⁾ ، و الدراسة واسعة في هذا النسق نختار منها

1- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود ابن محمد ابن عمر، المفصل في علم اللغة، دار الجليل، - بيروت - لبنان، ط2، دت، ص: 06.

2- محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية، دار بورسعيد للطباعة ، مصر، ط2، 1979، ص: 209.

3- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 10

4- أحمد بسام الساعى، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ص: 225.

ما كان واضحاً في المجموعات الشعرية و اللازمة الشعرية و كيفية بناء التراكيب و نوع الجملة، يقول الشاعر:—

أو تدري أنني إذا عزفوا لح	نك عن مسمعي سئمت مقالتي
أو تدري أنني أرى فيك قولي	شامخاً بيني في منى الأجيال
أو تدري أنني رضعت بأرحا	ئك معنى استحالة الأمثال
أو تدري أنني انطلقت إلى ما	كان حلماً من غابك المتعالي
أو تدري أنني بركبك حطم	ت قيوداً تفوق كل احتمال
أو تدري أنني بمديدي نح	وك مكنت من تغطي الطلال ⁽¹⁾

(أو تدري، أنني) هذا الأسلوب الاستفهامي الذي جعله الشاعر بداية كل بيت في معظم هذه القصيدة، شكلت جواً موسيقياً يطرب الآذان و يجعل القارئ ينصت بإمعان و استفهام عما سيأتي وراء كل استفهام، ركب الشاعر من حرف و فعل فهو بناء فعلي متحرك ثائر، يصور بقدرة فائقة الحالة النفسية للشاعر ثم أردفها بنوعين من التراكيب المختلفة الاسمية تارة و الفعلية تارة أخرى، بسبب هذا التنوع الذي يضفي نوعاً من الدهشة و المفاجئة، فنجد مثلاً يقول (إذا عزفوا لحنك، بركبك حطمت، بمديدي نحوك) و هي جمل اسمية تميزت بالهدوء و الثبات، فهذه الدلالات المتضادة للجمل أبرزت حضوراً إيقاعياً خاصاً متسانداً مع الحضور الإيقاعي الصوتي و الدلالي، و هذا النوع هو الأكثر شيوعاً في شعره.

ومن هذا النسق المكرر نجده كذلك يكرر الشطر الأول من البيت الشعري في مقطع شعري بكامله، نحو قول:—

1- العربي دحو: أهزج جزائري عاشق، ص 12.

فنحن يا سيدي شعب شريعته تكرم العامل المدعوم بالسدد
 فنحن يا سيدي شعب موثقته تدعوا إلى قتل كل غافل همد
 فنحن يا سيدي شعب مطامحه تعلو النجوم فكن طلائع المدد
 فنحن يا سيدي شعب مفاخره تغزو الوجود فزد لها من الجدد⁽¹⁾

لقد كرر الشاعر شطرا كاملا بوزنه وألفاظه وتركيبه (فنحن يا سيدي شعب) فهذا التركيب الاسمي المخصص والمكثف على مستوى الأبيات دلالة على أصالة هذا الشعب وعلى تأصل الخصال الكريمة فيه بتأصل فعلي مع تأصيل موسيقي وإيقاعي جسد تجسيدا رائعا في صورته المكررة.

ونجده يقول:

عشقتك قبل وما دمت للعشق أهلا
 عشقتك غضا وطفلا وصلدا وكهلا
 عشقتك في بسمة الطفل يحبو وعقلا
 عشقتك في قبلة الأم جودا وفضلا
 عشقتك قبل وما دمت للعشق أهلا
 بأنفاس هذا الصباح وكل صباح لقانا
 بأحلام ليلي وكل الليالي يغدّي هوانا
 بناي الرعاة، و ورد الحقول كتبنا دنانا
 عشقتك قبل وما دمت للعشق أهلا⁽²⁾

1- العربي دحو، المرجع السابق، ص: 45.

2- العربي دحو: تعال إليها الطوفان، ص 46

ونلاحظ هنا نوع آخر من التكرار في نسق وكأنه مغلق، حيث بدأ الشاعر قصيدته بعبارة (عشقتك قبل وما دمت للعشق أهلاً) وجعلها آخر كل مقطع، وهي عبارة مركبة من عدة جمل جعلت كاللازمة الشعرية التي تلعب دوراً هاماً في شد انتباه السامع ورده إلى الكلام الأول والوزن الأول في جو مفعم بالتنوع الموسيقي والإيقاعي، هذا التنوع أسهمت فيه الجملة البسيطة (عشقتك) المترددة في بدايات الأشرطة في المقطع الأول والتي تضفي نوعاً من حركية الثبات بنغم متضاد تضاد مشاعر أهل العشق.

و النوع الآخر من تكرار اللازمة والذي يعمل على "ربط أجزاء القصيدة و تماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة وكأنها قلب فني متكامل في نسق شعري متناسق... و يكشف هذا التكرار عن إمكانيات تعبيرية و طاقات فنية تغني المعنى إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه و أن يجيء في موضعه"⁽¹⁾، و من هذا النوع من الشعر نجده في قصيدة تحقيق صحفي.

أقيموا حدود الهنا والسلام

فماذا لكم عندكم بالحرام

ولا نحن نشكو الأسى والآلام

فعهد الدموع انقضى و الفطام

ق عن كل شبر بأرض الجدود

وفجر الأماني غدا سوف يشر

سنمضي ونجتاز كل الحدود

برغم الحديد برغم السجون

يمينا حلفنا نكون نكون

1- بلعربي العايب: جماليات المكونات الشعرية في شعري أسين بن عبيد، رسالة ماجستير إشراف معمر حجيج، جامعة باتنة 2009 ص 100.

طردنا ولكن قريبا نعود

تواصوا على سحقنا من عهد

فيأبى القضاء ونبقى أسود

وها نحن نعبر نحو المعود

ومولاي يخشى لفيح اليهود

ولو أن بعض المسالك سدت

لده في السعير وعد الوعود

فمطط خطبته وادعى صل

يمينا حلفنا نكون نكون⁽¹⁾

فجملة (يمينا حلفنا نكون) هي اللازمة الشعرية في هذه القصيدة التي كررها الشاعر بعد كل مقطع و تكررت اثنتي عشرة مرة جاءت في نهاية كل مقطع لترجع القارئ إلى القرار الأهم بعد أن يجول بخاطره في سماء المعاني التي يصورها الشاعر في كل مقطع—ع.

في الأشرط الأولى يصف حالة فلسطين و أبناءها مما تقاسيه من حرب و أسى و آلام ثم جاء البيت ليجسد الأماني التي يحملها أبناءها رغم الاستبداد و الظلم الذي يعيشونه، و فجأة نصل إلى اللازمة التي تبدأ بقسم يثبت و يؤكد صمود الفلسطينيين إلى أن تحرر القدس الأسيرة و تستقل دولة اسمها فلسطين يعترف فيها بشعبها و حدودها، هذه اللازمة أعطت نوعا من التوازن الصوتي كما التوازن الدلالي و نوعا من الثبات في الشكل الشعري للقصيدة—.

هذا عن تكرار اللازمة، وعن تكرار مجموعة من التراكيب أو الجمل يقول الشاعر—:

1- العربي دحو: أهانج جزائري عاشق، ص25.

بني بني لحقلي تعال

تعب النسيم تنال الأمال

ترى النور تجني حميد الخصال

تروى بكأس جليل المنال

تعيش مع الله سر الكمال

بني بني تعال تعال

أنا الخير والفن و الإمثال

أنا العلم أدعوك هيا تعال

إذا ضلت أمرا فإني النوال

وإن شئت عزما فإني المجال

وإن شئت مالا فإني الدلال

بني بني تعال تعال

أنا الخير والفن و الإمثال

أنا العلم أدعوك هيا تعال

أمدك عينا تجلي الضلال

وأعطيك دينا ودنيا الخصال

أبلغك الحلم مهما استحال

أعرفك الحق حيث يقال

أنا الحلم أدعوك هيا تعال

بني بني تعال تعال

أنا الخير والفن والإمثال

أنا العلم أدعوك هيا تعال⁽¹⁾

تختلف صيغ التكرار بحسب السياقات و الانفعالات، فتختلف بذلك وظائفها "فالوظيفة الإيقاعية للتكرار هنا تقوم على تكثيف التجانس في النص أفقياً وعمودياً حيث ترمي الجمل المكررة... بالقارئ في متاهة يجهل فيها حدود البداية والنهاية... ثم تسلمه إلى تكريرية عمودية تكرر التجانس نفسه ما بين الأبيات المتجاورة... بشكل لا يمكن التنبؤ به ولا التعقيد له"⁽²⁾، هذا التكرار للجمل (بني بني تعال تعال، أنا الخير والفن و الإمثال، أنا العلم أدعوك هيا تعال) هو الطريقة التعبيرية الأنجع للدلالة على أهمية ومكانة العلم في حياة الأفراد وفي دوره في بناء حضارات الأمم، هذه المعاني الخالدة التي تبلورت في إيقاع منسجم متوازن ومتوازي، بحيث نجد الشاعر يكرر هذه الجمل بعد كل مقطع.

يتبين لنا أن الشاعر "كان بارعاً في توظيف الإيقاع الداخلي لتجميل النسيج بواسطة اللعب باللغة الشعرية، وتكرار بعض عناصرها و المزاوجة بين تماثل أصواتها"⁽³⁾ "لقد شكلت بنية التكرار في مستوى الجملة ممارسة واعية تعتمد استثمار القوّة

1- العربي دحو: أمّازج جزائري عاشق، ص 65-66.

2- فاطمة عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص: 174.

3- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، ص: 147.

السيكلوجية لفعل الإعادة فاستطاعت بذلك ارتياد آفاق شعرية أرحب مما فتحت أشكال التكرار القديمة... وبهذا يغدو الدال اللغوي في الآن نفسه تنوعاً في سبل بناء النص وآلية لبناء دلاليته⁽¹⁾.

إن التشكيلات التركيبية المتنوعة في اللغة العربية، تفتح للشاعر آفاقاً كبيرة من التنوع الإيقاعي والدلالي، بحيث تسهم التركيبات الاسمية والفعلية بأساليبها المختلفة، والمكررة على مستويات متعددة تسهم في إبراز الممارسة الإبداعية البارعة للشاعر في التمكن من الاستعمال الماهر لإيقاعات ومضامين الجملة الشعرية.

وهذه العناصر اللغوية من الأصوات والألفاظ والجمل تحقق الترابط بين الدوال والمدلولات، فالدوال الجسد التعبيري للقصيدة، شديدة التماسك والاقتصاد والاكتمال، وهي مشوقة بما تحتزنه من طاقات شعرية هائلة. و المدلولات المتراكبة الطبقات مع هذه الكثافة التصويرية التي تعتمد على كفاءة خيال الكلمات، مما يحفظها من الانزلاق إلى التعبيرية المباشرة والوضوح أو إلى التغريب والتجريد.

1- فاطمة عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص: 177

خاتمة

إن الإطار المتميز الذي تتقدم فيه القصيدة المعاصرة و الذي يتشكل من تداخل الأصوات و مستويات الأداء المتنوعة، و مستويات الدلالة المتشابكة يكون بنية شعرية جديدة على مستوى عال من التآلف المبتدع على مستوى اللغة و الفكر و التصوير و الموسيقى، فإذا كانت آليات الكتابة الشعرية المعاصرة تتكامل لتولد قصيدة ذات طابع حدثي فإن أنساق التوازن و الأوزان و الإيقاع و الدلالات التابعة لها تظل البنى الرئيسية التي تكشف عن الممارسة الجمالية و الفكرية للحدث.

لقد استرعت منا هذه الدراسة الوقوف على أهم أنساق الموازنات الصوتية و الأوزان، جاعلين شعر العربي دحو أحد الشعراء المعاصرين نصا لهذه الدراسة و التي سمحت لنا معاشتها باستخلاص جملة من الملاحظات و النتائج نوجز أهمها فيما يلي:

- إن عناوين المجموعات الشعرية و التي تعد العتبات الأولى للنصوص قد اختارها الشاعر بعناية فائقة حتى تكشف الدلالات المتنوعة من المتن الشعري من خلال تكثيف رموزها.

- الشاعر يميل إلى الشعر التقليدي القائم على البيت كوحدة شعرية، حيث يشكل هذا النوع أغلب قصائده الشعرية.

- بدت التشكيلات الوزنية الصافية أثيرة لدى الشاعر العربي دحو، حيث استخدم بحر المتقارب، مجزوء الكامل و الوافر و الرمل و المتدارك، و هذا الإيثار لها لم يمنع الشاعر من استخدام التشكيلات الممزوجة التي تشكل تنوعا إيقاعيا قد لا تشكله الوحدات العروضية للبحور الممزوجة، و هي الخفيف و السريع، البسيط و المجتث.

- تجاوزت الأوزان الجديدة مع القديمة في شعر العربي دحو، فمن الأوزان التقليدية لنظام القصيدة العمودية إلى التجديد في نظام المقاطع باستخدام المشطور من بحور لم تعهد ذلك إلى التجديد في استخدام الوحدات الوزنية في الشكل الشعري الجديد.
- و من التنويعات الوزنية و الموسيقية استعمل الشاعر الشعر المقطعي، الذي تمثل في شكل موشحة من النوع الأقرع، جمعت بين الوزن الكامل لبحر المتقارب و بين مشطوره و هو نوع من التجديد.
- لم يكن الشاعر بمعزل عن التجديد الشعري في العصر الحديث، بحيث وظف في مجموعاته شعر التفعيلة المعتمد على التفعيلة كوحدة شعرية.
- استخدم الشاعر الزحافات و العلل بفاعلية ساهمت في بناء إيقاعات متنوعة على مستوى الأنساق الأفقية باستخدام الزحافات و على مستوى الأنساق العمودية باستخدام العلل و التي تمثل صورة الوزن.
- تفاوتت الدلالات الوزنية من قصيدة إلى أخرى و ذلك بالتوزيع الواعي للأوزان، كل حسب الغرض المتساوي معه، مما أنشأ قصائد متلاحمة النسيج الإيقاعي و الدلالي.
- استفاد الشاعر من تنويعات القافية، سواء من حيث حركاتها و حروفها أو من حيث حجمها، فاستعمل القافية الموحدة و المتعددة و المرسلة.
- تمثلت القافية المتعددة في نوعين من الشعر: نوع المقاطع التي تتغير فيها القافية من مقطع إلى آخر، سواء كان المقطع أبياتا شعرية أو أشطرا متساوية.
- كما شكل الموشح بقافيته المتلوثة نوعا من القافية المتعددة.

- شملت القافية المرسلّة أشكالاً عديدة عند الشاعر تمثلت في التتالي و التناوب و التعامق و الإيطاء، و قد شكلت تقفية داخلية مكثفة بالتنويعات و الإيقاعات.
- ركز الشاعر في استعمال حروف الروي على حروف الذلاقة الأكثر استعمالاً في اللغة العربية و هي: اللام و النون و الراء و الميم و الباء، مع حضور حروف الحلق لكن بنسبة أقل تمثلت في القاف و الهمزة و الحاء و العين و الهاء.
- راوح الشاعر استخدام القافية بين المحافظة على البناء التقليدي للقوافي و بين التجديد و الإبداع فيها كما كان التوظيف لأنواع القوافي و حروف الروي في مستوى متكافئ مع الدلالة ليهب للفكرة حياة زاخرة و حركة متدفقة، و إلى جانب هذا فقد شكل توظيف التقفية الداخلية المكثفة في شعر التفعيلة تنوعاً و ثراءً إيقاعياً نغمياً.
- أكثر الشاعر من استعمال حروف المد في شعره لما لها من قدرة على توصيل المعاني و تسميع صوت الشاعر للقارئ.
- لجأ الشاعر إلى التجانس الصوتي باستعمال الحروف المقاربة المخرج و المتماثلة و المتجانسة.
- و وعياً من الشاعر بأن الألفاظ مستوعبات المعاني، فقد ركز على اختيار الحقول الدلالية الملائمة للأغراض و الموضوعات الشعرية.
- اهتم الشاعر بالإيقاع و جمال الموسيقى و استخدم العناصر اللغوية من الأصوات و الألفاظ و الجمل و العبارات بتكرارها و مستوياتها الإيقاعية و الصرفية و المعجمية

• بوعي تام، فاستفاد بذلك من ألوان الموازنات الصوتية فيها التي عملت على تكثيف الإيقاع داخل النص لإقامة توازن متفاعل بين عناصر المعنى و المبنى.

هكذا تبرر المعاينة لعناصر الموازنات الصوتية أن الشاعر في قصائده استطاع أن يستغل معظم الإمكانيات الإيقاعية متوازية مع الدلالة ليرتاد إلى آفاق القصيدة الكلية المتكاملة.

لقد شكلت هذه المدونة مساهمة في تقديم قراءة في الشعر العربي المعاصر، ضمن القراءات المتعددة التي قدمها الباحثون للتجربة العربية الحديثة أو المعاصرة، وضمن القراءات المتعددة للنص الواحد. فالعمل الإبداعي محتمل أن يقرأ من أوجه متعددة، مهما تغيرت ظروفه وزمن كتابته. وللقراء مقاييسهم وأذواقهم المتباينة، إلا أن كل الأذواق تلتف في نظري حول نقطة واحدة وهي: قدرة القصيدة على التأثير في المتلقي، وإرغامه على تجاوز الواقع بالسفر في معاني القصيدة التي تجعلك تقرأ العالم وتمتلكه، وتفجر العديد من الأسئلة بين عالم (الشعر) وعالم (الشاعر) رغبة في البحث عن السر الذي يجعل الشاعر يتجاوز حدود الإنسان العادي، وعن السر الذي يجعلنا نهتز خشوعاً في حضرة الشعر، وعدم قدرتنا عن الانفصال عن هذه اللغة الكونية المتدفقة الدلالات.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- المصادر:

- 1- المصحف الشريف برواية حفص عن عاصم.
- 2- إبراهيم انيس: ١- الاصوات اللغوية مكتبة الابلو المصرية، القاهرة ط4 1971.
- ب- دلالة الالفاظ مكتبة الابلو المصرية، القاهرة ط3 1973.
- ج- الشعر [دار القلم] بيروت-لبنان. دت ط4.
- 3- الاخفش سعيد بن مسعدة: القوافي [www.al-mostafa.com 2009
- 4- التنوخي ابو [القوافي: [www.al-mostafa.com 2009
- 5- حسين ابو النجا: الإيقاع في الشعر الجزائري دراسة.. دار هومه الجزائريين-الجزائر - دط [2003.
- 6- ابن خلدون، المقدمة، تح: عبد الواحد وافي، مطبعة الرسالة، القاهرة، ط2 1968
- 7- دحو العربي: اهازيح جزائري عاشق: المؤسسة الوطنية للكتاب [الجزائر 1988.
- 8- دحو العربي: تواشيع البنفسج والحضور والإحتضار: دار سامي للانوار-الجزائر-دط [دت.
- 9- دحو العربي: تعالى ايها الطوفان: دار الطباعة والنشر الاوراسية- [الجزائر [دت.
- 10- ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: نبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1 2000
- 11- الزمخشري ابو القاسم جار الله محمود بن عمر بن احمد:
- ١- اساس البلاغة [تح محمد باسل عيون السود] منشورات محمد بيضوي دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط1 1997.
- ب- المفصل في علم اللغة، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، دت.
- 12- السيد احمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار ابن خلدون، الاسكندرية مصر، دط، دت.
- 13- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها: مطبعة حكومة الكويت، ط3 1989، ج1، ج2.
- 14- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، الاسكندرية، مصر، دط، 1964

2- المعاجم:

- 1- الخليل بن احمد الفراهيدي: العين ج2 [مكتبة المشكاة الإسلامية.
- 2- ابن منظور، لسان العرب، تح عبد اله علي كبير، محمد احمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف مصر د.ط، د.ت.
- 3- محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح [دار الحديث] القاهرة [دط] 2003.
- 4- محمد علي الشوابكة وانور ابو سويلم، مصطلحات العروض والقافية ، دار البشير، عمان - الاردن، دط، 1994

3- المراجع:

- 1- احمد بسام الساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال اعلامه، دار المامون للتراث، دمشق - سوريا، ط1 1978.
- 2- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة [الاردن، ط1 2001 .
- 3- تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط2 [1979.
- 4- جان كوهن بنية اللغة الشعرية ترجمة: محمد الولي و محمد العمري دار نوبقا للنشر المغرب ط1 1986.
- 5- حازم القرطاجني [منهاج البلغاء وسراج الادباء] تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ط2 دار الغرب الإسلامي [بيروت 1981.
- 6- حسن الغري: حركية الإيقاع في الشعر العربي دار إفريقيا الشرق المغرب د.ط 2001.
- 7- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي - دراسة فنية وعروضية - [الهيئة المصرية العامة للكتاب] د.ط [1989.
- 8- خليل رزق: شعر عبد الوهاب البياني في دراسة اسلوبية مؤسسة الاشرف بيروت - لبنان ط5 1995.
- 9- سيد البحراوي: ا- العروض و إيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب [اب، دط، 1993

ب - موسيقى الشعر عند شعراء ابللو- دار المعارف ط1 1986.

10- صالح سليم الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، مصر، دط، دت، ص: 143.

11- صبيرة ملوك: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر (قراءة في شعر صلاح عبد الصبور): دار هومة [الجزائر] 2009.

12- الطاهر بومزبر، اصول الشعرية العربية - نظرية حازم القرطاجني في تاصيل الخطاب الشعري، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1 2007.

13- عادل مصطفى: دلالة الشكل - دراسة في الإستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن [دار النهضة العربية] بيروت لبنان ط1 2001 م - 1421 هـ.

14 - عبد الحكيم العبد: علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي: دار غريب القاهرة ط2 2004.

15- العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993

16- عبد الرؤوف بابكر السيد: المدارس العروضية في الشعر العربي [المنشأة العامة للنشر و التوزيع و الإعلان طرابلس] ليبيا ط1 1985.

17- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق سوريا ط1 1989.

18- عبد الملك مرتاض: ١- تحليل قصيدة اين [يلاي محمد العيد ال خليفة. ديوان المطبوعات الجامعية - وهران

ب - قضايا الشعرية، منشورات كلية الاداب و العلوم الإنسانية، قسنطينة.

19- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1 1999.

20- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها و زواهره الفنية و المعنوية دار العودة ط2 [بيروت] لبنان 1972 .

21- علي ملاحي، الحملة الشعرية في القصيدة المعاصرة - السياب نموذجا -، دار الابحاث، الجزائر، ط1 2007.

22- فاطمة عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة، الجزائر، دط، 2009.

23- فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، دار المعرفة الجامعية

- 24- كاميليا عبد الفتاح القصيدة العربية المعاصرة - دراسة تحليلية في البنية الفكرية الفنية، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية د.ط. 2006.
- 25- محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية، دار بور سعيد للطباعة ، مصر، ط2 1979.
- 26- محمد ابو شوارب، جماليات النص الشعري، دار الوفاء الاسكندرية، ط1: 2005.
- 27- محمد بن عبد العزيز الدباغ [تيسير علم العروض والقوافي] ط1 مكتبة الفكر الرائد 1989.
- 28- محمد الدسوقي: إنتاج المكتوب صوتا - دراسة في إبداع الصوت النص الادبي - العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، الاسكندرية مصر ط1 2007.
- 29- محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية إفريقيا الشرق بيروت - لبنان - د.ط 2001.
- 30- محمد فتح احمد [تحليل البص الشعري "بنية القصيدة" دار المعارف] القاهرة [] 1995 د.ط.
- 31- محمد مصطفى هدارة ، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، دار المعارف - القاهرة - مصر، دط، 1963
- 32- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث [اتجاهاته و خصائصه الفنية] دار الغرب الاسلامي بيروت ط1 1985.
- 33- مصطفى حر كات: ١- قواعد الشعر، دار الافاق، الجزائر، دط، دت ب - نظرية الإيقاع - الشعر العربي بين اللغة والموسيقى [دار الافاق] الجزائر 2008.
- 34- مقران فصيح : البناء اللغوي لشعر السجون عند مفدي زكريا واحمد الصافي النجفي [منشورات بونة للبحوث والدراسات] الجزائر ط1.

المجلات:

- 1- جميل حمداوي " السميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد: 3 1997 م.

- 1- بلعربي العايب: جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، رسالة ماجستير إشراف الدكتور معمر حجيح، جامعة باتنة 2009.
- 2- بلقاسم دكدوك، مستويات التشكيل الابداعي في شعر صالح خرفي، إشراف الدكتور محمد زغينة، رسالة 2009
- دكتوراه، 2008 - 2009 السنة الجامعية
- 3- بن القايد صادق: البنية الإيقاعية في ديوان ابن رشيق القيرواني، شعر الغزل و المدح انموذجا، مذكرة ماجستير إشراف العربي دحو جامعة باتنة 2011.
- 4- الزهرة سحايلية التوقيع الصوتي في الشعر الجزائري الحديث ديوان اوراق لخمارة انموذجا دراسة و تحليل، إشراف الدكتور العربي عميش السنة الجامعية 2009/2008 رسالة ماجستير
- كلية الاداب و اللغات. جامعة الشلف

مواقع الأنترنت:

1- www.larbidahou.com

2011

2- www.alriyadh.com

2011

3- www.maamri-ilm.yoo7.com

2011

4- www.maamri-ilm.yoo7.com 2011 جميل حمداوي، "سيميائية اسم العلم الشخصي في الرواية العربية"

5- www.alriyadh.com 2011 فالح العجمي، "بائية المكان"

6- www.adablabo.net/daguiani.htm عبد المجيد دقياني، تراكيب الجملة الشعرية في شعر بلقاسم خمارة،

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

أ	*مقدمة.....
07	*مدخل.....
38	<u>الفصل الأول: أنساق الأوزان ودلالاتها</u>
40	1- مفهوم الوزن:
40	أ- الوزن أو البحر لغة:
41	ب- البحر الشعري اصطلاحاً:
	2- أنساق الأوزان في شعر العربي دحو:
46	أولاً: أنساق الشكل التناظري:
50	الجانب التطبيقي: تحليل قصيدة صرخة في واد
56	ثانياً: أنساق الشكل المقطعي المتعدد:
60	الجانب التطبيقي: تحليل قصيدة تحقيق صحفي

63	ثالثاً : شكل السطر والجملة الشعرية :
66	الجانب التطبيقي : تحليل قصيدة الحب في خطر
72	<u>الفصل الثاني : أنساق القافية ودلالاتها</u>
74	1- مفهوم القافية :
74	أ- القافية لغة :
75	ب- القافية اصطلاحاً
78	ج- لوازم القافية
80	د- أنواع القافية
81	هـ- أنواع القوافي بحسب حجمها
	2- الأنساق القافية في شعر العربي دحو :
85	أولاً : أنساق القافية الموحدة :
89	الجانب التطبيقي : تحليل قصيدة إلى الجبل المقدس
93	ثانياً : أنساق القافية المتعددة :
95	أ- شكل المقاطع

104 ب- شكل الموشحة

107 ثالثا : أشكال القافية :

أ- القوافي المتوالية والمتناوبة.

ب - القوافي المتعاقبة.

ج- القوافي المتواطئة.

الجانب التطبيقي :

110 تحليل قصيدة حكم عصري ضد طارق بن زياد

117 الفصل الثالث : أنساق الموازنات الصوتية

124 أولا : نسق الأصوات

129 ثانيا : أنساق الألفاظ

140 ثالثا : نسق العبارات والجمل والأشطر

149 *خاتمة

153 *قائمة المصادر والمراجع

160 *فهرس الموضوعات