

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر باتنة

كلية العلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

البنية الصوتية والدلالية في ديوان * تغريبة جعفر الطيار *
- يوسف و غليسي -

مذكرة مكملّة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللسان - تخصص علم الدلالة -

تحت إشراف
* د. عبد الكريم بورنان

إعداد الطالب
* نجيب بوشارب

لجنة المناقشة

- | | | |
|--------|-------------------------------|--------------------------|
| رئيسا | 1. الدكتور سعيد بن ابراهيم: | أستاذ محاضر: جامعة باتنة |
| مقررا | 2. الدكتور عبد الكريم بورنان: | أستاذ محاضر: جامعة باتنة |
| مناقشا | 3. الدكتور الجودي مرداسي: | أستاذ محاضر: جامعة باتنة |
| مناقشا | 4. الدكتور صلاح الدين ملاوي: | أستاذ محاضر: جامعة بسكرة |

السنة الجامعية:

2014-2013/1435-1434

شكر وتقدير

لا يشكر الناس من لا يشكر الله لذا أجد أجد نفسي ملزما بأن أتقدم بجزيل الشكر وفائق التقدير والاحترام، إلي الدكتور المشرف "عبد الكريم بورنان" الذي تكرم بقبول الإشراف علي هذا البحث، و علي ما أولانيه من رعاية كريمة، خلال كل مراحل إعداد هذا البحث، كما أتقدم بشكري و امتناني إلي أستاذي الدكتور الجودي مرداسي الذي استقبلني في مشروعه علوم اللسان.

إلي أساتذتي في جامعة سكيكدة و في جامعة باتنة.

إلي كل من ساعدني علي إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد

وأخص بالذكر عمال المكتبة بجامعة باتنة، قسنطينة، سكيكدة.

كما لا أنسي زملائي الطلبة علي تقديمهم يد العون، بالنصيحة، و إحصار الكتب...

و لا يفوتني أن أرفع خالص شكري، و عظيم امتناني إلي السادة الأفاضل أعضاء لجنة

المناقشة علي تبشيمهم عناء القراءة و المساهمة في تصويب الخلل و تقويم العمل.

والله الموفق

مقدمة

ارتبطت اللغة بالإنسان أشد ارتباطا منذ غابر العصور فكانت متنفسه وكانت القناة التي يمرر فيها مقصده، وعلى هذا استطاع الإنسان أن يعيش داخل بيت اللغة ويتزعم فيها؛ بل كانت هي الوجود الرابط بين أمة وأخرى، ولما تفتن لذلك وعرف أنه باللغة يستطيع خرق كل الحواجز اتخذها في أحيان كثيرة لتحقيق أهدافه، ومهما يكن من أمر فإن اللغة وإشكالاتها تعد مطلبا من مطالب الباحث اللساني الذي يبين مكانتها و أسرارها مفرداتها .

ومن هنا تبوأَت اللغة في جميع الأبحاث منزلة متميزة جعلتها مادة للبحث درست بطرائق ومناهج ورؤى شتى، ومن بين المسائل التي ظلت تتردد أصداؤها في كثير من أنماط القضايا اللغوية مسألة العلاقة بين الشكل والدلالة؛ أي شكل الظاهرة اللغوية صوتا وصرفا وتركيبا، الذي يشكله المرسل في شكل عمل فني مفعم بالدلالات التي تحصل في أذهان المتلقين .

لقد احتلت إشكالية العلاقة بين المستويين الصوتي والدلالي مكانا هاما في البحوث اللسانية مما ترتب عنه اختلافا كبيرا في البسط من أجل تبيان العلاقة بينهما ، لهذا السبب تم اختياري لمتن شعري جزائري؛ ولقد درسته دراسة صوتية دلالية، عبر فيه صاحبه عن محنة أفرزت غيوما من الأسى والحزن والضياع والذي ألقى بضلاله على كل جميل؛ ولعله ليس أصدق قولا من شاعر ولد وترعرع في هذا الوطن وعاش مرحلة التحولات بآلامها وآمالها، وقد كان الشاعر دوما الشاهد على الزمن وكانت الكلمة ولا تزال تفعل في النفس فعل الجرح في الجسد وذلك من خلال مدونة " تغريبة جعفر الطيار " للشاعر الكبير يوسف وغليسي .

ونظرا لأهمية الدراسات اللغوية عامة والصوتية خاصة تولدت في نفسي رغبة في خوض غمارها من خلال البحث الموسوم :

« البنية الصوتية والدلالية في مدونة " تغريبة جعفر الطيار " ليوسف وغليسي »

وقد حاولت قراءة نموذج الدراسة معتمدا في ذلك على المنهج الوصفي و الإحصائي، فالإحصاء مناسب جدا للمستوى الصوتي، ويتعلق بشكل أساسي بتحديد النسب العامة، أما المنهج الوصفي فهو الأجدر لأنه يضيفي تحليلا واقعيًا للنص من حيث تركيبته الاجتماعية و السياسية المتبلورة في شكل مضمون لغوي.

وقد قسم هذا البحث إلى مدخل وفصلين، ضم كل منهما ثلاث نقاط ، ففي المدخل تم الحديث بشكل مقتضب عن ماهية البنية الصوتية والدلالية، وعن خصوصيات القصيدة العربية المعاصرة عامة، والقصيدة الجزائرية المعاصرة خاصة.

أما الفصل الأول فعنوانته بالبنية الصوتية الخارجية ودلالاتها الإبداعية وقسم بدوره إلى ثلاث مباحث:

المبحث الأول: الإيقاع الصوتي الخارجي، وتناولت فيه لمحة عن الإيقاع الخارجي في الشعر الحر، أردفتها بعملية التقطيع العروضي لمدونة " تغريبة جعفر الطيار "، مستنتجاً من خلاله البحور الشعرية ووحداته الإيقاعية، ثم عمدت إلى رصد نسبة الزخافات والعلل السائدة في المدونة، مع إعطاء دلالات لها .

المبحث الثاني: نسيج القافية وتناولت فيه تعريفاً للقافية عند القدامى والمحدثين، وحددت حروفها وحركاتها لأستخلص أسمائها وأنواعها، ثم أشرت إلى ما يعد عيباً في قافية القصيدة العمودية، وما لا يعد كذلك في قافية القصيدة المعاصرة .

المبحث الثالث: نسيج المقاطع الصوتية وتناولت فيه تعريفاً للمقاطع الصوتية، ثم أنواع المقاطع الصوتية ومدى شيوعها لأختم هذا الفصل برصد نسبتها وإبراز دلالتها.

وأما الفصل الثاني المعنون بالبنية الصوتية الداخلية ودلالاتها الإبداعية، فهو مقسم إلى:

المبحث الأول: الإيقاع الصوتي الداخلي: وتناولت فيه ماهية الأصوات ودلالاتها من خلال رصد نسبة ورودها في مدونة " تغريبة جعفر الطيار " وأردفت ذلك بتحديد ماهية الصوامت، ودلالاتها من خلال رصد نسبتها مركزاً على بعض خصائصها العامة والخاصة .

المبحث الثاني: البنية الصرفية: تناولت فيه ماهية الدلالة الصرفية، وتطرق كذلك إلى علم الصرف، كما تطرقت فيه إلى أهم الصيغ الصرفية الواردة في المدونة، ومن هذا المنطلق كان اهتمامي منصّباً حول وصف البنية الصرفية للأفعال، وذلك بالتركيز على الصيغ البسيطة ووصف دلالتها، بالإضافة إلى الصيغ المركبة والتعبير بالمشتقات كاسم الفاعل.

الإدغام: تناولت فيه تعريفاً للإدغام، وأخذت بتقسيم ابن جني في تحديده لأنواع الإدغام، هذا في الجانب النظري، أما في الجانب التطبيقي فقد ركزت على مدى شيوع حالة التضعيف التي تعد جزءاً لا يتجزأ من ظاهرة الإدغام، ثم أشرت إلى علتها والهدف منها .

المبحث الثاني: مكملات التشكيل الصوتي، تناولت فيه ظاهرة التدوير في الشعر الحر بشكل نظري، ثم أردفت ذلك في المدونة بشكل تطبيقي، كما تناولت ظاهرة التكرار، الذي يعد أهم بنية تتحرك عليها القصيدة المعاصرة، وتتجسد هذه الظاهرة في نمطين اثنين، تكرار الكلمة ، و تكرار الجملة.

أما الخاتمة: فقد حاولت أن أوضح أهم النتائج المتوصل إليها من خلال عملية البحث .

وقد أردفت خاتمة بحثي بملحق، سلطت فيه الضوء على أهم محطات حياة مبدع مدونة " تغريبة جعفر الطيار" الذاتية والعلمية .

وقد تنوعت مصادر المذكرة وتشعبت مراجعها بتنوع فصولها، فمنها الصوتية والدلالية والصرفية واللسانية وغيرها، وقد تنوعت بحسب مواضع ورودها في البحث، ومن أهم المصادر التراثية التي اعتمدت عليها: الخصائص لابن جني، الكتاب لسيبويه، كتاب العين للخليل ابن أحمد الفراهيدي، والمتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي لموسى الأحمدي نويوات .

أما الدراسات والمراجع الحديثة التي استعنت بها نذكر: موسيقى الشعر/ الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، دراسة الصوت اللغوي لأحمد مختار عمر، اللغة العربية معناها ومبناها لتمام حسان، الشعر الجزائري الحديث لمحمد ناصر، حركة الشعر الحر في الجزائر لشللتاق عبود شراد، والبنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، وهذا يفرض الجمع بين القديم والحديث والمؤلفة بينهما .

ولعل من بين أهم الصعوبات التي اعترتني أثناء البحث تشعبه، فالفصلان ينقسمان إلى عدّة نقاط، وهذه النقاط تعدّ مفتاحاً للدخول في غمار بحث مستقل، وكذا مشكلة المصطلحات في العلوم الإنسانية، واختلافها الكلي من ناقد لآخر.

وأخيرا وليس آخرا أتقدم بجزيل الشكر للدكتور " عبدالكريم بورثان " الذي قدم لي المساعد في إنجاز هذا البحث منذ بداياته الأولى، كما لا أنسي الأساتذة والزملاء الذين وقفوا بجاني لإتمام هذه الدراسة.

وأسأل الله أن يتقبل مني هذا العمل فهو منه وإليه سبحانه وتعالى إنه ولي التوفيق .

مدخل

تغيرت المعالم و الطرائق في كيفية معالجة النصوص مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، و بالتدقيق مع مجيء العالم اللغوي اللساني فردينارد دي سوسير (1857 - 1913) مؤسس علم اللسانيات، و الذي بدأ معه المنهج " التاريخي " يتلاشى ليحل محله المنهج الوصفي، و يتضح هذا من خلال المبادئ التي أقام عليها " دي سوسير " دراسته الحديثة، و هي المبادئ التي كانت بمثابة الأرضية التي انطلق منها تلاميذه للوصول إلى ما يسمى بالأسلوبية التي ارتكزت في تحليلها على النصوص الأدبية و الوقوف على المستويات التي تبني صرح هذا الأخير قراءة و تحليلاً إذ نجد أن: (الألسنية تنطلق من مفهوم المستويات، معتبرة اللغة ظاهرة متعددة التراكيب فمن مستوى صوتي إيقاعي) يتناول خصائص الأصوات اللغوية) إلى مستوى صرفي يتناول خصائص المفردات إلى مستوى دلالي يعبر عن المعاني...¹.

و انطلاقاً من ربط هذا المفهوم بعنوان البحث الموسوم :

البنية الصوتية و الدلالية في ديوان " تغريبة جعفر الطيار " ليوسف و غليسي.

يكون لزاماً علينا أن نقف - و لو بطريقة سريعة - عند وحدتين تشكّلان في تضامهما مفاتيح أساسية للدخول في غمار البحث و التحليل، علماً أن كل واحدة منهما تتطلب نوعاً من الإيضاح و هما:

أولاً: البنية الصوتية و إنتاج الدلالة :

تعد الدلالة الصوتية من أهم جوانب الدراسة الدلالية لأي نص أدبي، فمن خلال طبيعة الأصوات اللغوية المستخدمة فيه يمكن التعرف على معنى هذا النص، و الدلالة الصوتية: (هي التي تستمد من طبيعة الأصوات)². و هذا يعني أن الأصوات لها أهمية كبرى في فهم دلالة الكلمة، تتحقق الدلالة الصوتية في نطاق تأليف مجموع أصوات الكلمة المفردة و تسمى بالعناصر الصوتية الرئيسية، و هي التي يرمز لها بالحروف الأبجدية (أ، ب، ت) و يشكل منها حروف الكلمة التي ترمز إلى معنى أعجمي³.

¹ انظر: مجلة عالم الفكر: المجلد 22، العدد: 3-4، المجلس الوطني للفنون و الآداب، الكويت، يناير/مارس/أبريل/يونيو، 1994 ص 95.

² إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط3، 1972، ص 46.

³ انظر: محمد عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات مصر، ط2، 2005، ص 17.

و هذا النوع من الدلالة عرفه اللغويون العرب منذ القدم، و منهم العلامة ابن جني (ت 392 هـ) سمي هذا النوع من الدلالة الصوتية " بالدلالة اللفظية " و هي عنده أقوى الدلالات، حيث قال فيها: (اعلم أن كل واحد من هذه الدلائل معتدا مراعا مؤثر، إلا أنها في القوة و الضعف علي ثلاث مراتب فأقواهن اللفظية)¹.

كما أجرى ابن جني تقليبات صوتية لجذر لغوي واحد أو لمجموعة من الجذور، استخرج منها مجموعة الكلمات ذات المعنى المفيد و استبعد المهمل منها، مثال ذلك: الجذر اللغوي (م، ل، ك)، الذي استخرج منها (ملك كمل، كلم)، و الملاحظ على هذه الكلمات أن لكل منها دلالة خاصة رغم اتفاقها في الأصوات، و لكن اختلفت دلالتها نتيجة اختلاف ترتيب هذه الأصوات (م، ل، ك) في الكلمات الثلاث².

و تعتمد الدلالة الصوتية على تغيير مواقع الفونيمات، باستخدام المقابلات الاستبدالية بين الألفاظ حيث يحدث تعديل أو تغيير في معاني هذه الألفاظ، و ذلك اختلاف في المعنى، و مثال ذلك: كلمتي (كَان و كَادَ) فبمجرد استبدال النون بالdal يتغير معنى الكلمتين مباشرة، و يتضح من هنا أن كل حرف في اللغة العربية يمكن أن يكون مقابلا استبداليا لحرف آخر³؛ لأن لكل صوت لغوي هو مقابل استبدالي لآخر، و لهذا فتغيره أو استبداله بغيره لا بد أن يعقبه تغير في المعنى.

و من هنا فقد توصل علماء العربية إلى معرفة أثر الصوت في دلالة الكلمة و ذلك نظرا لما يؤديه من فروق في الدلالة بين الكلمات التي يتغير حرف من حروفها فتتغير دلالتها، فوظيفة الصوت المجائي إذاً التمييز بين معاني الألفاظ و دفع التباس الرمز بغيره.

و إذا كانت الحروف في تغييرها ذات وظيفة فونيمية دلالية، فكذلك الحركات لها وظيفة صوتية دلالية و ذلك باعتبارها النوع الرئيسي الثاني من الأصوات اللغوية، و هذه الحركات تعرف: (بالأصوات التي تنتج عن اهتزاز الحبلين الصوتيين بدون قفل أو تضيق أو انسداد في منطقة جهاز النطق أعلى المزمار)⁴.

¹ ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان، 1975، 2 / 328.

² انظر ابن جني: الخصائص، باب تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني، 2 / 157-158-159.

³ انظر المصدر نفسه: 157/2-158-159.

⁴ صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مؤسسة الثقافة الجامعية، مصر، ط1، 2007، ص 171.

و تسمى الحركة التي تصاحب أصوات الكلمة: (بحركة البناء أو الشكل، حيث أن الكلام بها يصبح مشكولا وهي علامة تستعمل أعلى الحرف أو أسفله في الكتابة لتبين صفة النطق في الأداء و الحركة)¹، أما الحركة التي تقع في آخر الكلمة فتسمى: (حركة الإعراب و هي الحركة التي تبين وظيفة الكلمة في التركيب و موقعها فيه)².

و الحركات: الضمة، الكسرة، الفتحة، سواء أكانت مصاحبة لأصوات الكلمة أو كانت واقعة على أواخر حروف الكلمة، فهي تعد جزءا من الوحدات الصوتية التي تشارك في الدلالة حيث يختلف نطق الكلمة و دلالتها باختلاف تلك الحركات، (و من ذلك كلمة الفَرْجَةُ، فتح الفاء، هي الراحة من حزن أو مرض بضم الفاء (الفَرْجَةُ) هي الفتحة في الجدار أو الباب، و (السُّحُور) بضم السين جمع السُّحُر و هو الرئة و بفتحها (السَّحُور) هو ما يتسحر به)³.

كما تتناول الدلالة الصوتية قضية أخرى ذات أهمية كبيرة، و هي المناسبة بين الصوت و المعنى، حيث شغلت العلماء قديما و حديثا، العرب منهم و العجم، فكانوا بين متحمس لها مغال في إثباتها، و بين رافض لها منكر لما أقرها.

فمن ذلك علماء العرب القدماء الذين اهتموا بعلاقة الصوت بالمعنى، فهذا الخليل ابن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ أو 175 هـ) أول من طرق هذا الموضوع، حيث صنف الأصوات العربية وفق مخارجها انطلاقا من الجوف إلى الشفتين، ثم تبعه تلميذه سيويه (ت 180 هـ)، الذي تعرض إلى مسائل عدة في الأصوات.

أما اللغوي العربي الذي تتضح معه معالم دراسة القيم التعبيرية للأصوات العربية بشكل واضح و متكامل ومتعدد الوجوه و المشارب و الرؤى، فهو: أبو الفتح عثمان ابن جني (ت 392 هـ) الذي يعد بحق من رواد اللغويين القدامى في دراسة الدلالة الصوتية، حيث تناولها من زوايا متعددة (في منهج وصفي تطبيقي يؤكد أن هذه الدراسات الصوتية التي تشغل بال المحدثين اليوم و توجهت إليها أنظارهم، قد حددت معالمها و تعينت حدودها بفكر ثاقب

¹ محمد عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص 33.

² المرجع نفسه، ص 34.

³ انظر: صلاح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 180.

و تطبيقات شاملة منذ أكثر من ألف سنة على يد ابن جني¹، فقد عقد في كتابه أربع فصول ناقش فيها كثيرا من الموضوعات ذات الصلة بهذا الجانب، ففي باب أسمائه: " باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني " قال فيه: (اعلم أن هذا الموضوع شريف لطيف، و قد نبه عليه الخليل و سيبويه و تلقته الجماعة بالقبول له و الاعتراف بصحته)².

فهذا القول يبين أن الخليل و سيبويه و ابن جني قد تنبهوا إلى أن العلاقة بين الصوت و المعنى تعد موضعا شريفا لطيفا فقال عنه ابن جني: (فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم، و نخرج متلئب عند عارفه مأموم و ذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها فيعدلونها بها و يحدونها عليها و ذلك أكثر مما نقدره و أضعاف ما نستشعره)³.

و لم يكتف ابن جني بهذا و إنما استشهد بالعديد من الأمثلة التي تبين الصلة بين الصوت و المعنى أو المناسبة بين الألفاظ و معانيها: (و من ذلك قولهم خضم و قضم، فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ و القشاء وما كان نحوهما من المأكول الرطب و القضم للصلب اليابس نحو قضمت الدابة شعيرها و نحو ذلك)⁴.

و يتضح من هذا أن ابن جني يرى أن صوت (الخاء) الرخو يناسب الأكل الرطب، و صوت (القاف) الشديد أو الصلب يناسب الأكل اليابس، فهو هنا حاول ربط الأصوات اللينة مع المعاني اللينة، و الأصوات القوية مع المعاني القوية.

¹ انظر عبد الكريم مجاهد: علم اللسان العربي، فقه اللغة العربية، دار أسامة للنشر، الأردن، ط 1، 2005، ص 382.

² ابن جني: الخصائص، 157/2.

³ المصدر نفسه، 157/2.

⁴ المصدر نفسه، 157/2.

و جاء بعد ابن جني بقرون عديدة الإمام " السيوطي " (ت 911 هـ) الذي نقل نصا في كتابه " المزهر " قال فيه: (نقل أهل أصول الفقه عن " عباد سلمان الصيمري " من المعتزلة أنه ذهب إلى أن بين اللفظ و مدلوله مناسبة طبيعية للواضع على أن يضع)¹.

أما البحث العربي الحديث فقد تناول الإشكالية بشيء من الوضوح معتمدا علي ما قيل في الدراسة الغربية فهذا " إبراهيم أنيس " وقف موقفا وسطا؛ حيث رأى أنه ليس بالضرورة أن تكون كل الحروف دالة على المعاني فهناك أصوات لها علاقة بمدلولاتها، و أخرى لا تعبر بالضرورة عن مدلولاتها².

و أما عند العلماء الغربيين فلم تلق العلاقة بين الأصوات و معانيها الاهتمام و الدراسة إلا في القرن التاسع عشر حيث بدأت على يد اللغوي همبلت (Himpolt)، الذي صرح بتأييده للعلاقة الطبيعية بين الأصوات و معانيها³.

غير أن هناك من عارض هذه العلاقة و من أبرز هؤلاء العلماء اللغوي السويسري فردينارد دي سوسير (F.de Soussure) و ذلك من خلال نظريته إعتباطية العلامة اللغوية، و قد ضرب لذلك مثلا بكلمة أخت بقوله: (إن مدلول كلمة أخت لا توجد أية صلة بينه و بين تعاقب الأصوات (أ،خ،ت))⁴.

و الملاحظ من هذا القول أن " دي سوسير " قد نفى وجود أية علاقة بين لفظ (أخت) و بين ما تدل عليه فهو طبق نظرية إعتباطية العلامة اللغوية على الكلمات المفردة و المعزولة عن السياق الذي وردت فيه، و من هنا يتبين أنه قد نفى إمكانية تدخل الأديب في اختيار ألفاظه التي تنسجم مع معاني معينة يريد إيصالها للقارئ.

و على الرغم من التحفظات التي أثّرت بشأن هذا القسم من الدراسة اللغوية – أي قضية الصوت و علاقته بالمعنى – إلا أن هذا لم يمنع الباحثين من خوض غمار البحث فيه، فقد أصبح مجالا خصبا للتطبيقات الصوتية سواء في القرآن الكريم أو في الشعر أو في الخطب، و على مختلف فنون النشر عامة، و إن كانت عملية ربط الدال بمدلوله

¹ السيوطي: المزهر في علوم اللغة العربية و علومها و أنواعها شرحه و ضبطه، محمد جاب المولى بك و آخرون، منشورات المكتبة العصرية، بيروت (د.ط)، 1987 / 1 / 47.

² انظر إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 126.

³ انظر عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، دار الوفاء للنشر، مصر، ط 1، 2002.

⁴ Ferdinand de Saussure : cours de linguistique générale ; p 100

شاقة في كثير من الأحيان لكنها لا تعدم وجود دوال استخدمها الشاعر بقصد أم بغير قصد تعبر عن مدلولاتها، ليس المعجمية فقط بل حتى النفسية و الشعورية كذلك.

ثانيا : القصيدة المعاصرة.

لقد استيقظ الشاعر العربي المعاصر على وقع انكسار مهول خلفته نكسة 1967، التي شكلت نقطة تحول محورية في النص الشعري الأدبي، حيث أحدثت هزة تداعت لها حصون الذات العربية المبدعة الحاملة (بوصفها الأكثر حساسية، و الأقرب إلى حس الفجيجة في قطبها السلبي)¹.

و بهذا فلم يعرف الشعر العربي في مسيرته الطويلة ثورة أعنف من التي عرفها مع حركة التحرر من القالب القديم، فقد حققت هذه الحركة بالقول و الفعل تغييرا في طبيعة هذا الشعر و بناء مضامينه بعد أن دمرت الحواجز بين هذه الأمور جميعا، و كان من نتائج ذلك انفجار النص الشعري المعاصر إلى أنواع شتى، تستجيب لشروط الحداثة المنفتحة على إمكانيات فنية هائلة.²

إن وعاء القصيدة المعاصرة يحتوي عدة أشكال منها:

1- **الشعر المرسل:** و هو: شعر عمودي أبياته مختلفة و منتظمة في أوزان مختلفة، لكن هذه التجربة فشلت و لم تؤخذ إلا قلة من الشعراء التي حافظت على وحدة البيت بدلا من وحدة القصيدة.³

2- **الشعر المنثور:** و هو: (مجموع العمل الشعري المحرر من القافية و الإيقاع المميزين للنظم)⁴.

3. **الشعر الحر:** على اختلاف النقاد و الدارسين في نسبة هذا التجديد الشعري، ينبغي الإشارة إلى أن القصيدة الحرة كانت تمثل الطفرة الحقيقية في الإبداع الشعري المعاصر، و هو شعر يلتزم بحور الخليل لكنه يكتفي منها بالبحور المتساوية التفاعيل كالرمل و غيره، و هو مع التزامه هذا - الشاعر - بالبحور الصافية فإنه تحرر من نظام

¹ عبد القادر قيدوح: دلالة النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعي، وهران، ط1، 1993 ص79.

² انظر: محمد حمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بياحا و مظاهرها، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1986، ص 5.

³ انظر: شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحرفي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985، ص 37-38.

⁴ كمال خير بيك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 356.

البيت الكامل، فسطوره تختلف طولاً و قصراً، (و لا يحدد هذا الطول إلا ما يحتاجه انفعال الشاعر و صدق تعبيره من وقفات لا ما يشترطه البيت الواحد من تفعيلات)¹.

و قد اختلف المؤرخون حول بداية الشعر الحر و رائده، إلا أنهم يجعلون سنة 1947 بداية حقيقية لهذا الضرب الشعري، و منهم نازك الملائكة التي تؤكد أن: (بداية حركة الشعر الحر سنة 1947 في العراق، و من العراق؛ بل من بغداد نفسها زحفت هذه الحركة و امتدت حتى غمرت الوطن العربي كله، و كادت - بسبب الذين استجابوا لها - تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعاً)²، أما من كانت له شجاعة السبق في نظم القصيدة الحرة، وذلك بإجماع أغلبية الدارسين فهي نازك الملائكة التي تصرح قائلة: (و كانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة: الكوليرا)³.

و أما هذه التسمية - الشعر الحر - فتعود إليها ، فهي التي أطلقت هذا الاسم على نموذجها الأول، إلا أن كثيراً من النقاد اختلفوا معها حول هذه التسمية فأطلقوا على هذا الشعر أسماء مختلفة منها: العمود المطور، الشعر المنطلق، الشعر الحديث، و شعر التفعيلة، إلى غير ذلك من التسميات.

إن إطلاق اسم الشعر الحر على هذا النمط الجديد جعل أغلب الدارسين يعتقدون أن هذا الشعر متحرر نهائياً من قوانين الشعر العربي، إلا أنه لا يخرج عن الشعر العمودي، لأن التجديد و الحداثة أمران ليسا وقفاً على الشكل الشعري الجديد، إلا أن تسمية هذا الشعر بشعر التفعيلة (أقرب إلى الصواب؛ لأن شعرنا هذا لم يتحرر نهائياً من التزامات الشعر العربي؛ بل يلتزم بالأصول الرئيسية للفن الشعري (و هي الوزن و القافية) مع التحرر من بعض الالتزامات في الشكل القديم لكي يتمكن الشاعر من إخضاع التشكيل الموسيقي للحالة النفسية التي يصدر عنها)

4

¹ محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق القاهرة، ط1، 1994، ص 127.

² نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1881، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1968، ص 23.

³ المرجع نفسه: ص 23.

⁴ انظر: شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 46-47.

و رغم اختلاف تسميات الشعر الجديد إلا أن ذلك لا يخرج عن نطاق الشعر المعاصر الذي يعد (خروجاً عن المؤلف الشعري السابق، أو تطويراً أو تجديداً له في بنيته التعبيرية و الدلالية على السواء، و الذي يثير - بنسب متفاوتة - إحساساً بالصعوبة أو الغموض أو العجز عن التوصيل لدى قرائه و متفوقه على اختلاف مستوياتهم الثقافية)¹.

إن أساس التجربة الشعرية المعاصرة هي اللغة، و لغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يبدع في اللغة انفعالات و صوتاً و نغماً و فكراً، فالعمل الأدبي كائن أبدعه الفنان الشاعر من ذاته، و اللغة مادة الأدب التي يسيطر عليها الأديب بما يضيفه عليها من ذاته و روحه، فهي موسيقاه و فكره و مادته الخام.

فالشاعر المعاصر يشعر بتجربته الشعورية شعوراً مختلفاً (عن شعور غيره)، و من هنا فإن مكونات عناصر أدائه التعبيرية تعتمد على نسق معقد في استخدام معجم شعري يتولى مهمة تجسيد الإحساس و دفع المتلقي كي يشاركه في همومه الذاتية، التي هي جزء من هموم الإنسان في معاناته الوجودية في مختلف أشكالها وتعدد مظاهرها و تنوع صورها².

ومن هنا تأخذ القصيدة المعاصرة الصورة التي رسمها "بول فاليري" والذي يرى أن: (القصيدة جمل يرفعه الشاعر إلى السقف جزء جزء، و القارئ هو العابر الذي يقع الحمل على رأسه دفعة واحدة، و من ثم يحس لحظة تأثيراً جمالياً كاملاً لم يعرفه الشاعر أثناء إبداعه)³.

و قد يتوصل القارئ في أثناء قراءته للقصيدة المعاصرة إلى دلالات بقرائن مقنعة لم تخطر على بال المبدع نهائياً فيكون بذلك شديد الالتحام بها، كما قد تكون بينهما (أي بين القصيدة و القارئ) هوة واسعة ناتجة إما عن انخراط المستوى الثقافي للمتلقي، أو عن انخراط المستوى الفني للقصيدة، و هذا الانخراط ناتج عن مساوئ عديدة قد تتسم بها بعض القصائد المعاصرة.

¹ عز الدين إسماعيل: قضايا الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1997 ص 28.

² انظر: رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، مطبعة الأطلس، القاهرة 1985، ص 10.

³ انظر: إحسان عباس: فن الشعر، الفنون الأدبية، ج 3، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص 72.

هذا بالنسبة للقصيدة العربية المعاصرة، أما الحديث عن القصيدة الجزائرية المعاصرة فنقول إنه لا ينكر أحد أن أي وطن عانى ويلات الاستعمار و رضح تحته قرنا و نيفا من الزمن لا بد أن تكون له آثار سلبية، آثار جديرة بأن تأخذه عن مواكبة ركب الحياة على اختلاف أشكالها و مظاهرها، و الاستعمار لم يأت ليزرع ثقافة عالية كما زعم الزاعمون، إنما جاء ليدمر معالم الأمة و يكمم أفواه أقطابها، فلا يتحدثون إلا همسا و لا يكون إلا خلسة.

و لكن كانت النار تنجب دوما رمادا فهذا الرماد من الحين إلى الحين يطوي بين جنباته جمرا تنقد (فلقد وجد في ذلك الخضم من أبناء هذا الشعب العظيم من شق طريقه وسط الزعازع في صعوبة لا تنكر و شدة لا تخفى ... و استطاعوا أن يتحدوا ذلك الألم و تلك المرارة في صولة تحد صارمة و ثورة عزم عازمة).¹

ظهر في الساحة الأدبية في تلك الفترة أسماء لها مكانتها في رفوف الأدب كمفدي زكريا و محمد العيد آل خليفة، و أبو القاسم سعد الله و غيرهم، و جاءت فترة الاستقلال فبدل أن تكثر منابر العطاء الأدبي خيم صمت رهيب و ركود على ساحة الأدب، و انسأقت الأصوات الإبداعية مستسلمة لهذا الركود الذي ساد الحياة الثقافية قاطبة.

و كنا نتوقع من جيل الرواد أن يواصلوا عطاء أتهم ليسجلوا لنا إنجازات بعد الاستقلال بروح متأنية و بأدوات فنية متكاملة (و لكن المراقب للحركة الأدبية في هذه الفترة يلاحظ أن هؤلاء الشعراء انسحبوا من الساحة الأدبية أو كادوا، فمنهم من انقطع عن الكتابة، و منهم من انصرف إلى البحث العلمي).²

و هذا ما جعل الدكتور محمد ناصر يعلق على هذه الأزمة الثقافية بقوله: (كنا نحسب أن الدوافع النفسية التي كانت تدفع الشعراء الجزائريين إلى قول الشعر في فترة الثورة التحريرية لم تعد شبيهة بتلك الدوافع التي تدفعهم إلى قول الشعر في عهد الاستقلال، فقد كانت الثورة في حد ذاتها مفجرا قويا للإبداع).³

ما إن أطلت فترة السبعينات حتى كان الشعر الجديد الذي نما وعيه في ظل الاستقلال يخطو خطواته الأولى سرعان ما حدثت ثورة هزت خمول الشعر و أنقذته من ذلك الركود الذي لازمه في الفترة السابقة.

¹ انظر: الطاهر يحيوي: البعد الفني و الفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983، ص 15.

² شلتاغ عبود: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 78.

³ محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 163.

فإذا كانت ثورة التحرير قد فجرت الإبداع لدى شعراء الثورة، فقد فجرت حركة التغيرات الجذرية في المجتمع الجزائري بفضل السياسة التي انتهجتها الدولة، و كان لابد لهذه التحولات الجذرية أن تحدث أثرها في الحياة الثقافية و الأدبية و تفجر شيئا جديدا يساير هذه التغيرات و يتطور معها، و هكذا (ظهرت فئة الشعراء من الشباب راحوا يفرضون أنفسهم في الأوساط الأدبية و على ظهر الصحف و المجلات على اختلاف بينهم في المستويات الفنية و التجارب الشعرية).¹

و قد ساعدت هذه المجلات و الصحف على ظهور أقلام لم تكن معروفة من قبل من بينها :²
أولا : اتجاه يكتب الشعر العمودي و الحر و يزاوج بينهما، و يحاول التجديد في إطار القصيدة العربية القديمة و يمثل هذا الاتجاه بالخصوص " مصطفى محمد الغماري، عبد الله حمادي، محمد ناصر، جمال الطاهري، محمد بن يقطان، عياش يحياوي، و غيرهم.

ثانيا: اتجاه مال إلى الشعر الحر و أعلن القطيعة بينه و بين العمودي، مثل: " أزراج عمر، حمري بحري عبد العالي رزاق، أحلام مستغانمي... و غيرهم.

ثالثا: تيار الشعر المنثور أو ما يسمى بـ " قصيدة النثر " و تمثله نتاجات عبد الحميد بن هدوقة في " أرواح شاغرة "، و كتابات جروة علاوة وهي، و إدريس بوذينة، و عبد الحميد شكيل، و على العموم فإن هذا التيار الأخير لم يستطع فرض نفسه على الساحة الأدبية.

يقول الدكتور " محمد ناصر " معلقا على هذا النوع من الشعر: (و لا نكاد نجد فيه إنتاجا يستوجب التقسيم أو التنويه لضعفه الفني، و لعل إمكانية إدراجه في النثر أصوب من إدراجه في الشعر، ذلك لأن هذا التيار لم يصادف

¹ المرجع السابق، ص 163.

² انظر : - شلتاغ عيود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 86.

- عبد الحميد هيمه : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هوم للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر 2005، ص 15.

- محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث، 167 و ما بعدها.

نجاحا و لا قبولاً من طرف الشعراء، و إنما يحاول أن يجد الأرضية التي يقف عليها بعد أن أخفق في إثبات ذاته في المشرق العربي¹.

و جاءت فترة الثمانينيات و التي لوحظ علي غالبية الشعراء في هذه المرحلة ديمومة التوتر و الإحساس بالضيق و رغبة الركوب في الخطر و عدم الرضا بالواقع، و محاولة استشراف آفاق جديدة، (و كان من نتائج ذلك انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر بسبب هذه الرغبة و خروجه عن الكثير من التقاليد و القوانين التي كانت تحكمه و ذلك بإبداع نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة و يستوعب الواقع الثقافي و الاجتماعي بجميع خروقاته و انزياحاته)².

هذا الخطاب الشعري الجديد المعاصر ظهر مع جيل جديد أظهر تحكما في الأداة الفنية، و ليس كما حدث مع فترة السبعينات حيث كانت القصيدة رجوع صدى للقصيدة المشرقية في أحيان كثيرة، يقول محمد زيتلي: (يبدو لي منذ السبعينات على الخصوص أننا كتبنا شعرا عربيا مشرقيا و لم نكتب شعرا جزائريا عربيا، و إن الإخوة المشاركة الذين مسحوا على رؤوسنا و قالوا هذا شعر عربي لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلا أن نظل أتباعا؛ لأن الأسماء التي تصدر القائمة الشعرية ليست في الواقع إلا صورا مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية)³.

و هذا اعتراف من أحد الشعراء الجزائريين يعطينا صورة عامة للروافد الشعرية التي ينهل منها الخطاب الشعري المعاصر في فترة السبعينات بوجه خاص، و ربما يعود ذلك إلى الاحتكاك الواقع بين التجربة الجزائرية الفنية و التجربة المشرقية الرائدة.

أما قضية التأثير بالقصيدة المشرقية في الثمانينات قد تضاعف، و لم يعد ذلك الانبهار الشديد لكل ما هو مشرقى أو بكل ما يقوله الرواد (فقد حل محل الانبهار نوع من التأمل و التفحص و النظرة الناقدة... و أخذ الشاعر يدرك شيئا فشيئا تلك الغربة الحضارية التي يعيشها الإنسان الجزائري في وطنه و بين أهله)⁴.

¹ محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث 184.

² عبد الحميد هيمه: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هوم، ط1، 1998، ص 06.

³ عبد الحميد هيمه: المرجع نفسه، ص 07.

⁴ عبد الحميد هيمه: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 35.

فإن كان أهل الأدب متفقين على أن التأثر و التأثير أمر وارد في جميع فنون الأدب فإن التأثير بمعناه الإيجابي لا يعني المحاكاة العمياء، إنما المقصود به الاستفادة من تجارب السابقين، و إعادة صياغته وفق نمط في يحمل الخصوصية الذاتية.

إذن فجيل الثمانينات جيل جديد شعاره (إني إلى ذات سواكم لأمل، يبحث عن معنى الشيء كمكن وراء المعنى المجازي متخذاً من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل، إنه أدب الجيل الحر).¹

أما مرحلة التسعينات من القرن الماضي فقد شكلت نقطة تحول هامة اكتسى فيها حالة من الحزن فرضها رهن مزق و وضع مأساوي عاشته و عايشته الأمة العربية الإسلامية عامة و الجزائرية خاصة، حيث راح الشاعر العربي و هو في أوج موته و انكساره يرقب تارة و يجاري أخرى عالماً يخطو بخطى ثابتة نحو التحديث و التجديد (و لما كان الإبداع فعلاً مضاد للموت و الفناء كانت الكتابة مشروعاً مستقبلياً.. و الإضافة و التجديد نوع من تحقيق الذات ... و تعبير عن وجهة نظر).²

هكذا اتجه الشاعر إلى (تفكيك اللغة الشعرية الموروثة و تشييد لغة جديدة تحمل صفات الوجود المتجدد (لم يكن من بد من تلغيم النص، و تفجير بنيته المنخرقة لتأسيس بلاغة معاصرة تستجيب لدواعي التغيير في واقع الإنسان)).³

لقد أنشأت مجموعة من الشعراء لنفسها معجماً خاصاً، و شعرية تقدم المشهد الجديد، ممارسة حرياتها التي استقتها من تجارب الشعر العالمية، و التي أفضت إلى (غموض النص من جهة، و انفتاح البناء النصي على متاهة الجيل من جهة أخرى).⁵ ، و قد وصف أحمد يوسف في كتابه " يتم النص " (هذا الجيل بجيل اليتيم، الذي يفتقد

¹ عبد القادر قيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993، ص 61.

² محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، 2006، ص 265.

³ أحمد يوسف: يتم النص والخيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 2002، ص 263.

⁴ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط2، 2001 ص

⁵ محمد بنيس: كتابة المحو، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 53.

إلى أب يستند إليه، و يلوذ به، فراح يتبنى فلسفة خاصة و لغة جريئة انفجارية تتوشح هالة من السواد، و تركب غوايات التجريب و التجديد، و ترسم واقع الشاعر بريشة الرفض و التجاوز¹.

(لقد أدرك الشاعر المعاصر خطورة الكلمة في نقل التجارب و الأحاسيس بعدما دخل دائرة التجريب الشعري لما هو ممكن أو متاح أمامه من أدوات تعبيرية يلتقطها)²، فراح يلون أشعاره من خلالها بألوان التعبير و الصور و ينسج بخياله فضاء رحبا من الحرية، حرية شخصية للذات الشاعرة و أخرى للقارئ المتلقي، فهما (يلتقيان في رحلة محتجة نحو حريتهما المشتركة خارج المواعيد الكسولة أو المحتملة)³.

و الملاحظ لعدة دواوين في هذه المرحلة يرى أن : (أكثر الألفاظ شيوعا هو لفظ الوطن ثم يأتي بعد ذلك لفظ الموت مشكلا معجما وجدانيا مأساويا يبنى على ألفاظ كلها توحى بالمأساة، الدم و الجراح، الفجيعة الدموع، الهم الأوجاع، الخراب، الدمار، الجنازة، الحزن، الألم)⁴.

هذا الحمل الثقيل لم يضمه قصائدهم فحسب، فأحمد شنة مثلا في ديوانه " من القصيدة إلى المسدس " يبرز لنا حجم المعاناة من خلال الإهداء حيث قال : (إلى الذين رفضوا أن يغادروا الجزائر في عز المحنة و فضلوا أن يموتوا برصاصة غادرة في وطنهم... إلى المواطنين الصابرين تحت سنايك الفتنة و رهج الدمار و جيروت الإرهاب والقرصنة)⁵.

ومما لوحظ في أثناء قراءة بعض دواوين الشعراء أن التعبير الدرامي ينعكس كثيرا في صورهم الفنية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى رؤية الشاعر الجزائري المعاصر للواقع و مدى تمرده عليه.

من ذلك قول الأزهر عطية :⁶

كَيْفَ أَشْدُّوا أَوْ أُغْنِي

¹ أحمد يوسف: يتم النص والجنالوجيا الضائعة ، ص 363.

² عبد القادر عبو: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص 127.

³ محمد بنيس: كتابة المحو، ص 161.

⁴ كمال فنيش: البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر، مخطوط، جامعة قسنطينة، 2000، ص 76.

⁵ أحمد شنة: ديوان : من القصيدة إلى المسدس، مؤسسة هذيل، الجزائر، ط1، 2000، ص 07.

⁶ الأزهر عطية: ديوان: السفر إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984، ص 35.

وَأَنَا أَحْيَا غَرِيبًا
 فِي مَتَاهَاتِ الزَّمَانِ
 كَيْفَ أَشْدُّوا أَوْ أُعْنِي
 وَأَنَا أَحْيَا غَرِيبًا
 أَحْمِلُ الْهَمَّ الَّذِي لَا يُحْتَمَلُ

فالشاعر من خلال هذه القصيدة يبدو كسير النفس تخور قواه و تموت عزائمه، لأنه يعاني مرارة الغربة و التشرد و الضياع في متاهات هذا الزمن، فهو يكابد مشقة حتى في إخراج الكلمات، فلشدة إحباطه لم يجد عبارات تشفي غليله، ثم يواصل شارحا أسباب غربته و إحباطه فيقول: ¹

أَيُّ قَلْبٍ سَيُعْنِي
 عِنْدَمَا يَضْحَى سَجِينًا
 عِنْدَمَا اللَّيْلُ يَطُولُ
 عِنْدَمَا يَبْكِي النَّهَارُ
 عِنْدَمَا الْحُبُّ يَمُوتُ

فالقصيدة تحيلنا إلى واقع الشاعر، واقع الشعوب العربية التي تعاني الاستبداد و تعاني العنت من حكامها الذين أذاقوها فوق ما أذاقها الاستعمار، و لهذا نجد الشاعر منكسر الحال لهذا الواقع فكلماته كلها توحى بظلمة في أعماق النفس و حرقة و مرارة يتجرعها القلب، كل هذه الأحاسيس أثمرت خيبة أمل جليلة واضحة تبرزها ألفاظ القصيدة و معانيها.

و المطلع على مدونة " تغريبة جعفر الطيار " للشاعر يوسف و غليسي يلاحظ أن قصائد الديوان قد انطلقت من الغربة و الموت و الغياب، صهرها الشاعر في بوتقة الحكاية، و التغريبة عنده تتكسر عندها مفهوم الغربة و تتوسع لتصبح تغريبة للذات و الآخر.

¹ المرجع نفسه: ص 37.

و للتغريبة (مفهوم خاص و له دلالة محدودة توحى بنوع أدبي شعبي في الثقافة العربية الكلاسيكية، إن التغريبة جزء من (سيرة بني هلال) لذلك ارتبط في ذهننا اتصال التغريبة بالجماعة)¹.

التغريبة الوغليسية حكاية مدارها الأخبار عن معاناة، الواقعة تحت وطأة زمن الموت و الفتنة، حشد للعذاب و الضياع و فضاء للتنفس بالأوجاع، تداخلها نبرة نبوية تجعل من لغتها و كأنها لغة قداس يقام في حضرة " الأنبياء و الشخصيات التراثية و التاريخية "، و يتجلى ذلك بشكل كبير خاصة في قصيدتي " تجليات نبي سقط من الموت سهوا " و " تغريبة جعفر الطيار "، لقد أدرك الشاعر أن الخلاص الوحيد من الألم و العذاب و التيه مشروط بالشعر فسعى إلى إبادة غربته بالشعر²، لأن (الشعر مثل الحلم)³، و القصيدة نفسها فعل إبلاغي و رسالة يرتادها الشاعر ليعبر عن خلجات نفسه.

فأشعار ديوانه مدونة البحث ينقل المتلقي فيها إلى (ضفاف الكتابة كممارسة مفتوحة متحررة من إكراهات الجنس الشعري و متجاسرة على الرقابات القرائية و الكوايح النقدية)⁴.

وقد (حاول الشاعر التعبير عن أحلامه في هذه المجموعة وفق عدة أشكال تعبيرية و فنية من التنقل بين الشكل الحر و العمودي إلى المسرحية الشعرية إلى قصيدة الومضة)⁵.

وديوانه يندرج تحت إطار الشعر الحر " تجليات نبي سقط من الموت سهوا "، أما الشكل العمودي " حورية إلى أوراسية، خرافة "، في حين أن المسرحية الشعرية تنفرد بها " تغريبة جعفر الطيار " لتندرج بقية القصائد ضمن القصيدة الومضة " يسألونك، لا، جنون، خوف، حلول، تساؤل، لافتة لم يكتبها أحمد مطر، غيم إعصار، غربة قدر، مذكرة، شاهد القرن، سلام ".

¹ سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص 50.

² انظر: www.belaudood.com

³ محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية " إطلالة على مدى الرعب "، سراس للنشر، تونس 1998، ص 210.

⁴ انظر: بوحالة بنعيسى: في الشعرية المغربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ص 67.

⁵ مقدمة ديوان: تغريبة جعفر الطيار : ص 12.

لتطل مدونة " تغريبة جعفر الطيار " في لحظة تألقه على ما لا يرى من الوجد و الظني على واقع مرير مليء

بالصراع، صراعات أبناء الوطن، إنها أمة بكاملها أُذخِلَتْ زمن الموت و الفتنة عنوة، قال شاعرنا :¹

سَفَحُوا دَمِي... صَادَرُوا بَلَدِي الْمَوْرَعِ

فِي الْيَسَارِ وَ فِي الْيَمِينِ

اسْتَأْصَلُوا حُلْمِي وَ ذَاكَرْتِي بِتُهْمَةِ أَنْتِي

مَا كُنْتُ فِي " عَيْرِ " الْحَنَّا

أَوْ فِي نَفِيرِ " الْحَائِنِينَ... "

فغذت التغريبة عند الشاعر نظرة الوطن، بل إنها طريق للحضور و تمثيل الوطن، فالشاعر يرفض التلاشي

و الموت المجاني و الفتنة التي نقشت في ذاكرة الزمن، فأضحى لاجئاً في موطنه بيتغي الرحيل و الغربة و يتجاوزهما

خالقاً له تغريبة، و قناعه الأول فيها " جعفر الطيار " من الزمن الماضي، و نسيم الشخصية الصحابية يسقط الشاعر

عليها تجربته المعاصرة بكل همومها في شكل حوار بين شخصياته :²

- جعفر :

إِنِّي أَتَيْتُ مِنْ بِلَادِ النَّارِ

مِنْ وَطَنِ الْحَدِيدِ

شَيَّعْتُ أَخْلَاصِي وَ أَحْبَابِي... وَ صَبَايَ...

وَ كُلَّ مَا أَمْلِكُ مِنَ الْقُوَادِ... وَ جِئْتُ كَالطَّيْرِ

الْمُهَاجِرِ أَبْتَغِي وَطَنًا جَدِيدًا

¹ الديوان: ص 40.

² الديوان: ص 34.

* جعفر الطيار: هو أبو عبد الله جعفر بن أبي طالب، ابن عم الرسول صلي الله عليه و سلم، يلقب و بأبي المساكين، أمه السيدة فاطمة بنت أسد، ولد سنة 33 هـ، هو أول سفير في الإسلام، وأول من حل رسالة إلي ملك الحبشة ، وقد أسلم علي يديه ملك الحبشة النجاشي و عدد من أهلها، كان له موقف متميز دافع فيه عن الإسلام دفاعاً مثيراً أمام النجاشي، واستشهد في غزوة مؤتة في سنة 8 هـ.

- النجاشي :

هَلْ مِنْ مَزِيدٍ ؟!

- جعفر :

أَنَا " ذُو الْجَنَاحِ " كَمَا سَتَعْلَمُ سَيِّدِي !

اللَّيْلُ عَمَّرَ وَطَنِي

وَالْبَرْدُ لَفَّ حَوَانِحِي

لقد أبدع الشاعر نصا يقاوم به زمن التلاشي و الموت نصا يستمد روحه من عمق الواقع، من آلام وطنه يصير على الوجود و التواجد و الإقامة على شرفات الموت، لتخرج التحليات من كل تجل، لحظات للتحول المستمر عبر الأزمنة بلا ثبات، تمثل ذلك في معاشة النصوص القرآنية، فلا يوظف الشاعر كما يقول ميلود لقاح (التراث ليس من أجل إعادة سرده، و إنما من أجل استغلاله في التعبير عن الراهن السياسي و التطلع إلى راهن أفضل)¹. إن مثل هذه اللغة المليئة بالمتاهات التي رفعت الغربة و الغموض شعارا لها هي البديل أو الجديد الذي ارتآه الشاعر الجزائري المعاصر في فترة التسعينات للتعبير عن معاناته و آلامه، بل هو في غمرة الحب يسعى إلى إلباس قصائده ثوب الغربة، و الخروج عن المألوف و التجاوز.

و قبل الشروع في تحليل البناء الصوتي و إبراز جانبه الدلالي تجدر الإشارة إلى طريقة هندسة كتابة القصيدة التي تدخل في صميم قراءة البنية السطحية للنص.

فإذا كانت دراسة بنية المكان الشعري لا فائدة منها في حالة القصيدة الكلاسيكية ذات الشكل الخليلي النموذجي و الراسخ في ذاكرة القارئ مهما تكن كفاءته الفنية، فإن القصيدة الحديثة بمعاييرها الجديدة تستدعي مثل هذه الدراسة، فهي التي تشكل بنيتها المكانية، وفقا لرؤيا خاصة و هندسة جديدة، تعتمد نظام الأسطر بدل نظام البيت، و الحرية بدل التقيد، كما تقوم على تركيب إيقاعي دلالي لا نهائي، و تسعى دائما إلى تحطيم النموذج القديم المتمثل في القصيدة العمودية (التي تبدأ من نقطة معلومة لتنتهي إلى نقطة أخرى محددة، يتحرك بينها القارئ بيسر

¹ انظر : محمد لطفي اليوسفي : لحظة المكاشفة الشعرية، ص 21.

عادي و في اطمئنان، يعلم فيه بدايته و نهايته و ملامح المكان الذي يرتاده بخلاف القارئ الحديث الذي يبدأ من نقطة معلومة لينتهي إلى نقطة مجهولة، بحيث أن السطر الشعري قد ينتهي في جملة واحدة و قد ينتهي في جمل عديدة¹.

و هذا ما جعل الأسطر الشعرية في القصيدة المعاصرة متراوحة بين الطول و القصر، و يتضح ذلك من خلال الرسم البياني للشكل الهندسي للكتابة الشعرية الحديثة.

الشكل الهندسي للكتابة الشعرية الحديثة من خلال نموذج من المقطع السابع من قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا " في مدونة تغريبة جعفر الطيار².

¹ إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث " بحث ماجستير مخطوط "، جامعة الجزائر، 1987 ص 322.

² الفكرة مستقاة من الشكل الهندسي للكتابة الشعرية الحديثة من خلال نموذج سوييف سعدي، انظر : إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 327.

كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ " أَرَاغُونُ " يَشْنَدُو
 عَنَاءً فَتَنَتَّصِبُ الْأَغْنِيَاتُ عَيْوَنًا لـ " إِلْزَا " ..
 كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ الْحَمَامُ يَحْمِلُ أَسْمَاءَ
 أَشْوَاقِي الْكَامِنَاتِ، وَكُنْتُ أَنَا
 " الْحَارِثُ بَيْنَ حَلَزَةِ " ...
 كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ، وَكُنْتُ وَكُنَّا وَكَانَ
 " كَثِيرٌ " يَعْشَقُ " عِزَّةَ " ..
 كَانَ لِي وَطَنٌ ضَارِبٌ فِي دَمِي،
 رَاسِخٌ فِي امْتِدَادِ الزَّمَانِ،
 سَامِقٌ فِي السَّمَاءِ،
 شَامِخٌ كَالنَّخِيلِ،
 فَارِعٌ كَالصَّبْوَبَرِ وَ الزَّانِ وَ السَّنْدِيَانِ ...
 كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ ! ...
 كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَتْ سَرَادِيْبُهُ تَسْتَضِيءُ
 بِثُورِي الْمُقَدَّسِ ...
 وَ كُنْتُ أَنَا " خَالِدُ بْنُ سَيَّانٍ " !
 فَلِمَذَا يُضَيِّقُنِي - الْيَوْمَ قَوْمِي ؟!
 لِمَذَا يُصَادِرُ ثُورِي ؟!
 لِمَذَا أَيَا وَخَذِ الشَّمْعَدَانِ ! ...
 إِيهَ يَا كَانَ ! ...
 يَا سَفَرَ الْبَرْقِ فِي لَيْلِ دَاكِرَتِي ...

إن الهندسة المعمارية للقصيدة المعاصرة بشكل عام، و القصيدة الجزائرية المعاصرة بشكل خاص قد حطمت نموذج القراءة المرتبط بنمط إيقاعي إنشادي محدد، لتفرض نموذجا حديثا فيه ما يميزه من الغرابة و الغموض و التغير إضافة إلى ذلك البناء البسيط الذي تتوالى فيه الأسطر الشعرية في غير انتظام، فقد تتوزع الأسطر بشكل كبير مميز على الصفحة البيضاء.

كما أنها تتنوع في مقاطع منفصلة عن بعضها بمسافات أو فراغات بيضاء هذه الأخيرة تعد أشكال الهندسة الكتابية التي تطبع النص الشعري بطابع من الإيحاء و الغموض في الدلالة أو الرغبة في التجاوز و الخروج عن المؤلف قد سمحت (بإمكانية تركيب العالم من خلال النص و لم يكن من الممكن تحقيق هذا البديل من غير ممارسة عملية الخروج...كفعل خلاق يؤدي إلى إعادة تركيب النص و إعادة تركيب حاسي السمع و البصر تبعا لتحدد العالم نفسه)¹.

حيث لم يعد الشاعر (يخضع لمقتضيات الطباعة بل بات يوظف مؤثراتها الطباعية ليشد انتباه المتلقي)² فالبناء الفضائي في القصيدة العربية (أكتسب نمطيته مع بداية التدوين، وأن تعجب النفس و إبلاعها بالسماع يؤدي إلى متعة العين بالنظر إلى النص، وهو ما ينظم تشكله)³ وبذلك أصبح النص بشكله الجديد يكسر نمطية التلقي المعروفة و يحقق البعد البصري و الأبعاد الهندسية في تلقي النص.

فالمعطيات الفضائية الهندسية للنص لا يمكن أن تدرك إلا بصريا، (وفي حالة انتقاء التلقي البصري لا يمكن للآذان أن تدرك الشكلي أبعاده المميّزة تلك، كما لا يمكن للصيغة الشفوية للعرض أن تقدمه كذلك).⁴

¹ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، 235.

² شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ص 33.

³ مشري بن خليفة: الشعرية العربية، صدر عن وزارة الثقافة الجزائرية، 2007، ص 179.

⁴ محمد الماكري: الشكل و الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 157.

و هكذا استطاع الشاعر المعاصر بشكل عام، و الشاعر الجزائري بشكل خاص في هذه المرحلة، و ما أعقبه من جنوح نحو استغلال المساحات البيضاء بشكل يعكس التجربة الشعرية في القصيدة، ولذلك أصبح الشاعر (يواجه الخطوط (اللون الأسود) القلق نفسه الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض)، و هذا الصراع الخارجي لا يمكن إلا أن يكون انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه ¹.

فلجأ إلى التنويع في التقنيات و الأساليب من قصيدة إلى أخرى تبعا لما تحمله نفسه من اضطرابات و اهتزازات لا يستطيع بسطه عن طريق الكتابة، فيترجمها إلى صور و رسومات و إشارات، بل و حتى توزيع الأسطر الشعرية و الكلمات و الأحرف في النص.

و فيما ما يلي سنحاول فك البناء الصوتي لمدونة " تغريبة جعفر الطيار " بهدف الوصول إلى دلالات جديدة تختفي في ثنايا النص و هذا من خلال الدراسة.

¹ انظر: محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 103.

الفصل الأول

الفصل الأول : البنية الصوتية الخارجية و دلالتها الإبداعية :

المبحث الأول : الإيقاع الصوتي الخارجي في الشعر الحر.

المبحث الثاني: التقطيع العروضي.

المبحث الثالث: البحر الشعري و وحدته الإيقاعية.

أولاً: البحر الشعري.

ثانياً: الوحدة الإيقاعية.

المبحث الرابع: الزخافات و العلل في المدونة .

أولاً: تعريف الزخاف.

ثانياً: أنواعه.

المبحث الخامس: نسيج القافية.

أولاً: تعريف القافية.

ثانياً: حروف القافية و حركاتها.

ثالثاً: أسماء القافية و أنواعها.

رابعاً: عيوب القافية.

المبحث السادس: نسيج المقاطع الصوتية.

أولاً: تعريف المقاطع الصوتية.

ثانياً: أنواع المقاطع الصوتية.

ثالثاً: مدى شيوع المقاطع الصوتية.

رابعاً: رصد نسبة ورود المقاطع الصوتية في مدونة " تغريبة جعفر الطيار " و دلالتها الإبداعية.

المبحث الأول : الإيقاع الصوتي الخارجي في الشعر الحر:

ما من شك في أن الشعر الحر كان تغييرا عروضيا في الشعر العربي، (كونه واحدا من مؤثرات الحضارة الأوروبية التي احتضنها العرب في العصر الحديث، إلا أن شعراءنا وجدوه أكثر استجابة لنوازهم و أحاسيسهم الداخلية من النظام البيتي القديم)¹.

و عندما قام الشاعر المعاصر بتحطيم الوحدة العرضية للبيت استطاع أن يتحرك نفسيا و موسيقيا وفق الحركة التي تموج بها نفسه، و قد احتفظ بخاصية الوزن، فالسطر الشعري سواء طال أم قصر مازال خاضعا للتنسيق الجزئي للحركات و السككات المتمثل في التفعيلة التي تشكل في مجموعها دفقة موسيقية، أما عدد التفعيلات في كل سطر فغير محدد و غير خاضع لنظام ثابت.

و لقد اكتفى الشعراء (في إطار الشعر الجديد بإعطاء الحرية لأنفسهم في إعادة توزيع موسيقى البحر أو تعديلها بكيفية تمكنهم من التعبير عن مشاعرهم دون أن تلغي النظام الموسيقي و في أن ينوعوا القافية و يعدلوا موقعها بكيفية تمكنهم من إفراغ شحناتهم العاطفية في الوقت المناسب دون أن يتخلوا عنها بشكل نهائي إلا في القليل النادر)².

كما أن الشاعر المعاصر نأى - نوعا ما - عن الإيقاع القديم لأنه أحس بوطأة الموسيقى الشعرية على نفسيته، و يثق أن مشاعره و وجدانه لا يمكن حصرها في تلك القوانين التقليدية؛ فعمد إلى الخروج - إلى حد ما - عن تلك القوانين الجامدة إلى قوانين أكثر تحررا استطاع من خلالها التعبير عن آماله و آلامه.

¹ شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 142 - 143.

² الربيعي بن سلامة : تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، ط 1، 2006، ص 86.

إن الإيقاع الخارجي وسيلة حتمية يستحيل الاستعاضة عنها نهائيا في مجال الصياغة الشعرية، ذلك أن تأثير الوزن المتذوق هو أشبه بتأثير الخمرة خلال حديث شيق، أو أشبه من أن يكون كالخميرة التي لا قيمة لها في ذاتها لكنها تضفي على الشراب الذي تمازجه روحا و توهجا¹.

أما إذا أردنا أن نتحدث عن الشعر الجزائري المعاصر، فإنه لم يكن في منأى عن التأثيرات بالشعر العربي الذي وفد إلينا من المشرق (فلا شك أن هذا الشكل الجديد في الشعر الجزائري المعاصر قد تأثر بهذه التجارب كلها، فهو فرع من هذه الشجرة، و لا يمكن أن نعزله عن التراث الشعري)².

و مع هذا نحسب أن الاتجاه إلى القصيدة الحرة في التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة لم تكن تجربة وليدة العدم، إنما جاءت بادئ الأمر بفضل الاحتكاك بالتجارب الأخرى و بالأخص التجربة المشرقية، ثم حاولت بعد ذلك أن تصوغ نمطا شعريا له الخصوصية الذاتية، إلا أن التجربة الشعرية الجديدة كانت تفتقر لحركة نقدية بناءة، و لنقاد مختصين يوجهون هذه الإبداعات.

و قد ترك ذلك فراغا هائلا فصح المجال (لظهور كتابات تتجه اتجاهها لا يخدم الحركة الشعرية و إنما يخدم قضايا هامشية)³، و لكن كانت مدونة " تغريبة جعفر الطيار " نموذجا للشعر المعاصر المتحرر من أغلال العروض التقليدي، إلا أنها لم تتحرر نهائيا من سياج هذا النوع من الإيقاع الصوتي الخارجي؛ فالمدونة تتألف من ثماني عشرة (18) قصيدة، منها (14) أربعة عشرة حرة خالصة تتخذ التفعيلة وحدة قياس صوتية و ثلاث (3) قصائد الشعر العمودية، و قصيدة واحدة (1) ذات تداخل شكلي (شعر حر + شعر عمودي) و قد تراوح حجم هذه القصائد بين الطويلة جدا، كقصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا "؛ إذ بلغ عدد أسطرها (214) سطرا، و القصيرة جدا، والتي يسميها مؤلفها (قصيدة الومضة)؛ إذ لم تتجاوز قصيدتا " جنون "

¹ انظر: جهاد فضل : قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط 1، 1984، ص 279.

² انظر: عبد الحميد هيمه: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 16.

³ محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث و اتجاهاته و خصائصه الفنية، ص 171.

و " خوف " الخمسة أسطر فقط، و هي و الحال هذه أشبه بالتوقعات كما يسميها الدكتور عز الدين إسماعيل (و أن نسمي كل مجموعة من السطور لها طبيعة ملتزمة توقعية Sone)¹.

و إذا كان للموسيقى الخارجية في الشعر الحر (نمطين من التشكيلات الإيقاعية أو أكثر ، أحدهما يعتمد على تبادل وحدتين إيقاعيتين، و الآخر على تكرار وحدة واحدة)² فإن شاعرنا يوسف و غليسي في مدونته " تغرية جعفر الطيار " قد زواج بين النمطين ، و لكن يبقى في أغلب ديوانه اعتمد على القافية الموحدة حيث يكون الروى ساكنا.

هذا بالنسبة إلى الإيقاع الصوتي الخارجي في الشعر الحر الذي لم يعد خاضعا للقوانين الخليلية التقليدية المكسدة، بل جعلها خاضعة للدقة الشعورية ، أما إذا أردنا الحديث عن التقطيع العروضي . الذي يعد أساس علم العروض . فإننا يمكن توضيحه كآتي:

المبحث الثاني: التقطيع العروضي :

إن عملية التقطيع العروضي هي أساس علم العروض، هذا الأخير يعد عماد علم الوزن الشعري، و قياسه على النغمات المعروفة التي حددها الخليل بن أحمد الفراهيدي و أطلق عليها اسم البحر الشعري، و هو أيضا (علم الهندسة الموسيقية التي ترافقه الإيقاعات المنتظمة في آخر الموجات النغمية من القول، للربط بينها)³. (لعل من أهم أسرار اللغة العربية موافقتها في تركيبها المقطعي للفطرة الإنسانية السليمة، بحيث تخرج المقاطع الصوتية منسجمة مع الجهاز الصوتي عند الإنسان فلا يشعر مع خروج هذه المقاطع بأية صعوبة، و إذا شعر بذلك فهذا يعني أن ثمة خللا في نطق المقطع الصوتي)⁴.

¹ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 89-90.

² كمال أبو ديب: جدلية الخفاء و التحلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، لبنان، ط 3، 1989، ص 93.

³ الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض و القوافي، تح الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 17.

⁴ صلاح يوسف عبد القادر : في العروض و الإيقاع الشعري، شركة الأيام، الجزائر، ط 1، 1996، ص 28.

و الشاعر أو الأديب يختار المقاطع الصوتية التي توافق حالته الشعورية فيجسد من خلالها مشاعر الفرح العميق أو الحزن الطويل، و هذه المقاطع تسهم في تشكيل الإيقاع الشعري الذي يعد بدوره لازمة جوهرية من لوازم النص الشعري، فالإيقاع هو الموسيقى المنبعثة من داخل الصياغة فهو: (ليس نغمات مكررة فقط بل هو تصوير لجو المعنى طلبا للتواصل المستمر بين المتكلم و المخاطب و الموضوع، فأصوات الحروف و تركيب المقاطع و تناغم الحركات مع السكنات و العلاقات الوطيدة بين مخارج الحروف و معانيها و تناسقها في مسافة مرسومة، وكل هذه الأدوات لتهيئة الجو العام النفسي للإيقاع، فالموضوع يوحي بالإيقاع، و الإيقاع يبرز الموضوع)¹.

و انطلاقا من الفرضية التي تلح نازك الملائكة على التذكير بها في كتابها " قضايا الشعر المعاصر (و المتمثلة في أن أسلوب الشعر الحر هو (شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت و إنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، و يكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه)²، عَمِدْنَا إلى تقطيع نموذج الدراسة في مدونة " تغريبة جعفر الطيار "، و سنقتصر في تقطيعنا على مختارات من الديوان و هي التي تكون أيضا في هذه الدراسة.

وانطلاقا مما ذهب إليه عز الدين إسماعيل فإن الشعر الحر ينبغي أن يجري تمام الجريان على قوانين الخليل (فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين و ذي التفعيلات المتساوية العدد و المتوازنة في هذين الشطرين)³.

و التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة تميزت بتنوع في أشكال النصوص الشعرية، مما يؤدي إلى تنوع الإيقاع الموسيقي، كما عرف تطورا ملموسا في بناء الصورة الشعرية، طبيعتها و مصادرها.

¹ منير سلطان: البديع تأصيل و تجديد، منشأة المعارف، مصر، (د، ط)، ص23.

² نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ص60.

³ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ط 5، 1994، ص 57.

و يبقى أهم ما حققته مدرسة الشعر الحر في الجزائر هو (ربطها بين التشكيل الموسيقي للقصيدة و بين الصورة الشعرية، و تميزت هذه القصيدة الحرة عن القصيدة العمودية التقليدية بالتعبير بالصور تعبيرا بنائيا بمزجها بين الذاتي والموضوعي، و الاستعانة بين الأساطير و الرموز الدينية التراثية والشعبية)¹.

و إن كان هذا لم يمنع من ظهور شكلين آخرين هما: القصيدة العمودية، و القصيدة النثرية، و على هذا الأساس تكون مدونة " تغريبة جعفر الطيار " كنموذج قد حاول التنوع من خلال الشعر التقليدي و الشعر الحر و لكن يبقى هذا الأخير هو المسيطر و بنسبة كبيرة جدا، كما حاول في واحدة من قصائده . " تغريبة جعفر الطيار " . المزج بين الشكلين.

و هكذا قد استطاع الابتعاد عن هشاشة البناء الصوتي و ركافة الجرس الموسيقي، ذلك أنها خضعت للتقطيع الكامل على أساس عروض الخليل، و جرت تمام الجريان على قوانينه، كما أنها تضمنت صورا من الزخافات و العلل و التحزيب و التشطير، و هذا ما سنتعرض له في دراسة البحر الشعري و وحدته الإيقاعية و ما يدخل عليها من تغيرات.

المبحث الثالث : البحر الشعري و وحدته الإيقاعية:

أولا- البحر الشعري :

بحور الشعر جمع بحر، و البحور تكرار الجزء من التفعيلة بوجه شعري أو التفاعل المكرر بعضها بوجه بعض و سمي بحرا لأنه يوزن به ما لا يتناهي من الشعر، و البحور تتركب من الأجزاء، التفاعيل الخماسية والسباعية² و البحر هو الوزن الخاص الذي على مثاله يجري النظام³.

¹ محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص527.

² انظر: محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل لبنان، ط 1، 1992، ص 43.

³ انظر: صابر عبد الدائم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور مكتبة الخانجي، مصر، ط 3، 1993، ص80.

و لما عرف الشعر العربي القديم الأوزان و لم يحفل بالإيقاع؛ فإن القصيدة الجديدة التي تتأسس على الإيقاع الذي هو أهم مكوناتها قد تجاوزت هذا الإطار إلى فضاء أرحب، فتعددت التفعيلات و تنوعت القوافي و ذلك أن (الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة و تفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر و الأحاسيس المشتتة)¹.

و من خلال قراءتنا للمدونة يتضح الإطار الموسيقي الذي تنتظم داخله قصائد هذه المجموعة، و هو إطار البحور الصافية ذات النمطية الحرة - في أغلبها - التي تتأسس على تفعيلة واحد تتكرر مشكلة إيقاعا خاصا يتساق و الدفقات الشعورية للشاعر و يمنحه حرية التعبير عن خلجات النفس، و ليس معنى هذا أن الإيقاع محصور في تكرار تفعيلة واحدة أو في القوافي عند نهايات الأسطر و الجمل الشعرية، إنما الإيقاع - و في الشعر خاصة - هو: (إعادة تنظيم العناصر الصوتية في القصيدة يخلق تكرارا منتظما لها في الزمن أي أنه يخلق نظاما صوتيا جديدا أسميناه الإيقاع)².

و قراءتنا للمدونة تبين أنها تحتوي على أربع عشرة (14)، قصيدة اتخذت نمط الشعر الحر الخالص و قصيدة واحدة (01) جرت فيها مواشحة شكلية؛ أي تداخل فيها الشعر العمودي مع الشعر الحر، و هي قصيدة " تغريبة جعفر الطيار ".

و الالفت للنظر أن الشاعر وظف بنية عروضية مثلتها بحور مخصوصة و معدودة جعلها إطار صوتي تتحرك على مساحته قصائده بأنماطها المختلفة، و الجدول التالي يوضح بنيتها العروضية :

¹ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 46.

² سيد البعراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي : الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1993.

الجدول رقم: 1

البحر	تفعيلته	عدد القصائد	تواتر التفعيلة	النسبة المئوية % 100	السالمة	نسبتها	المتغيرة	نسبتها
المتدارك	فَاعِلُنْ	09	988		622	% 62.95	366	% 37.04
	فَعِلُنْ		95	* % 60.46	02	% 02.1	93	% 97.89
البسيط	مُسْتَفْعِلُنْ	02	52		38	% 73.07	14	% 26.92
	فَاعِلُنْ		52	** % 5.69	19	% 36.52	33	% 63.46
المتقارب	فَعُولُنْ	03	140	% 7.81	104	% 74.28	36	% 25.71
الكامل	مُتَفَاعِلُنْ	04	464	% 25.90	194	% 41.81	270	% 58.18

بإلقاء نظرة إحصائية على قصائد الديوان: (ينظر إلى الجدول رقم: 1) يتضح أن البنية العروضية المهيمنة

على قصائد المدونة هي:

1. البحر المتدارك: (وهو البحر الذي زاده الأخفش وسماه المتدارك بفتح الراء، لأنه تدارك به ما فات

الخليل، وقيل سمي المتدارك لأنه تدارك المتقارب؛ أي التحق به فرعاً منه، وأصل تفعيلاته " لُنْ فَعُو " المقلوبة من "

فَعُولُنْ " ويتألف من أربعين حرفاً مقسمة إلى ثمانية أجزاء كلها خماسية...وللمتدارك عروضان وأربعة أضرب موزعة

علي عروضه ¹ .

¹ عبد الله شريف، زبير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1998، ص 94.

بنية إيقاع المتدارك المتأسس على تفعيلة (فَأَعْلُنْ) سواء جاءت سالمة أم مخبونة* (فَعْلُنْ)، و هي: 1135 تفعيلة، ونسبة بلغت 60.46%.

لكننا نرى أن هذه النسبة المهيمنة تستمد مشروعيتها من التحولات الكبرى في منهج الأداء الشعري نفسه عند شعراء جيل ما بعد سبعينات القرن العشرين (الأمر يعكس تحولا جوهريا في الموقف الشعوري نفسه أعني موقف الشاعر من نفسه، و من الشعر و من الآخرين)¹.

فالشاعر من جيل النصف الثاني من القرن العشرين كان يتجه بخطابه الشعري إلى قطاعات عريضة من المجتمع، و كان يتوجب عليه استخدام إيقاعات تساعد على الإثارة و التنبيه، و من أجل ذلك جاء توظيفه لإيقاع " فَعْلُنْ " الذي يتلاءم و إثارة الآخرين، و ينسجم هذا أيضا مع إيقاع " فَعُولُنْ " كذلك.

و هذا ما لا ينسجم و زمن الانكسارات النفسية في نهاية القرن العشرين، مأساة الشاعر الجزائري التي شهدتها الجزائر، و من ورائه مأساة كل فرد عايش هذه المحرقة، غير أن هذه اللوحة الحزينة التي استحضرها الشاعر لرسمها تخفي خلفها نصا خفيا يتجلى بين الفينة و الأخرى على شكل ومضات خاطفة تنذر بعمق التجربة، و هو لها جعلت الإنسان غريبا في وطنه، يشعر دائما بالفناء و العدمية كما جاء على لسان الشاعر²:

أَنَا حَبَّةٌ مِنْ أَلْفِ سُنْبُلَةٍ يُعَالِيهَا الْفَنَاءُ وَ قَوَّفْنَا

صَفْرَانٍ يَفْتَتِلَانِ يَا مَلِكَ الْمُلُوكِ

وَ يَهْوِيَانِ عَلَى سَنَابِلِ حَقْلِنَا !

لَا غَالِبَ إِلَّا الْخَرَابُ وَ لَا صَحِيَّةَ غَيْرَنَا !

¹ عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 372.

* الخبن : من الزحاف المفرد، وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة، انظر: عبد الله شريف، زير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 21.

² يوسف وغليسي: ديوان تغرية جعفر الطيار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، سكيكدة 2003، ط2، ص 72.

خَصَمَانِ يَخْتَصِمَانِ فِي بَلَدِ الْأَمَانِ ..

يُشَرِّدَانِ حَمَامَنَا ..

وَ الْكَوْنُ يَرْقُصُ ضَاحِكًا مِنْ حَوْلِنَا

وَ يُقِيمُ حَفْلَ زَوَالِنَا !

و لذلك فقد ظهرت القصيدة مسكونة بالفجعية و الموت الذي يعيشه الشاعر، (و لذلك تسقط من معجمه كل الشعارات، و تنسحب معها الإيقاعات الحادة البارزة لتحل محلها لغة الضمير المعذب، وهناك تبدو " فَاعِلُنْ " أساسا صالحا لإيقاع خافت النبرة يستخفي وراء الكلام)¹.

و وعيا من الشاعر برتابة إيقاع " فَاعِلُنْ " و حدة إيقاع " فَعِلُنْ " يعمد إلى الموازنة بين الإيقاعين لإنتاج إيقاع ينسجم مع تجربته الذاتية ذات الطابع التأملية الذي توجه زفرات الألم و شهقات الأمل، و تتضح هذه الموازنة الإيقاعية في المقطع التالي² :

1- هَلْ أُعَدِّلُ خَارِطَةَ الْأَزْمَنَةِ ؟

- هَلْ أُعَدِّ / دِلْ خَا / رِطَةً لُ / أَزْمَنَةً

رموزه: 0//0/ 0/// 0// 0// 0/

تفعيلته: فَاعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَاعِلُنْ

¹ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 372.

² الديوان: ص 23.

2- هلْ أَعْنِي عَلَى نَعْمَةٍ " الأَوْفِ " وَ المِيْحَنَةِ ؟ !

- هلْ أَعْنِي عَلَى / نَعْمَةٍ لُ / أَوْفِ وَ / مِيْحَنَةِ

رموزه : 0 / 0 // 0 // 0 // 0 // 0 // 0 // 0 //

تفعيلته : فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ

3- أُم سَأَنْزِيْ حَوْ الْعُرُوْقِ الَّتِي اسْتَوْطَنْتَنِيْ

- أُم سَأَنْزِيْ / نَحْ / وَ لُعُرُوْ / قِ لَّتِ / سَ / تَوْطَنْتَنِيْ

رموزه : 0 / 0 // 0 // 0 // 0 // 0 // 0 // 0 //

تفعيلته : فَاعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَا

إن أهم ما نلاحظه في هذه الأسطر الشعرية من قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا " هو اعتماد

الشاعر على الموازنة الإيقاعية لتفعيلته " فَاعِلُنْ "؛ إذ تواترت (13) مرة جاءت (10) مرة سالمة، (03) مرات

مخبونة.

وجود هذا العدد من التفعيلات الصحيحة أدى إلى كسر تسارع إيقاع الحزن (لأن الحزن في حقيقته هو

زيادة نسبة المتحركات في التفعيلة قياسا إلى السواكن، و المتحرك مظهر حركي و إيقاعي في الوقت نفسه)¹ مما

أدى إلى توازن إيقاع هادئ و متجانس فرضته التجربة الشعرية، لأن الشاعر في موقف تأمل لا يحتاج إلى إيقاع "

فَاعِلُنْ " البطيء و لا ينسجم مع إيقاع " فَعِلُنْ " الحاد؛ بل يحتاج إلى إيقاع متجانس جسده توازن إيقاع

¹ محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص 32.

التفعيلتين معا مسندا بتقنية التدوير العروضي الذي قالت فيه نازك الملائكة (أن التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرا مدورا)¹.

لعل الناقدة لا تجيز التدوير في الشعر الحر لأن الشاعر قادر على الانطلاق من تلك القيود التي كانت تكبله في الشعر العمودي، و من ثم فذلك يجعله في غير الحاجة إليه.

2- البحر الكامل : (هو كالوافر في عدد حروفه و عدد أجزائه السباعية إلا أن تفعيلته الفرعية " مُتَفَاعِلُنْ " مقلوبة من " مُفَاعِلُنْ " الأصلية لابتدائها بسببين، أولهما ثقل و ثانيهما خفيف وانتهائهما بوتر مجموع؛ وسمي بالكامل لاكمال حركاته الثلاثين في الاستعمال وله ثلاث أعاريض و تسعة أضرب موزعة علي أعاريضه)².

و بإيقاع تفعيله " مُتَفَاعِلُنْ " يأتي بعد البحر المتدارك من حيث هيمنة بنيته العروضية؛ إذ بلغت تفعيلاته (464) تفعيله، و بنسبة حضور 25.90 %، قال عنه ابن رشيق : (سماه الخليل كاملا لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر)³.

(و لذلك فهو أسرع الأوزان الشعرية إذا كان سالما، و هو أمر نادر الحدوث، و يحد من سرعته زحافات و علله ؛ لأنها تسكن المتحرك و تزيد من الساكن فيه)⁴، و ترجع سرعته لغلبة المقاطع القصيرة على المقاطع الطويلة في تفعيلته الصحيحة " مُتَفَاعِلُنْ " التي تتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة و مقطعين طويلين، بينما إذا لحقها زحاف الإضمار* كسر تسارع إيقاعهما.

فشيوع البحر الكامل هنا له ما يبرره فهذا البحر هو أقرب إلى الرقة بتغليب المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة؛ إذ تصير التفعيلة مكونة من ثلاثة مقاطع طويلة و مقطع قصير جدا، و هذا ما لوحظ في قصائد المدونة

¹ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 116.

² عبد الله شريقي، زبير درافي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 49.

³ ابن رشيق: العمدة، 1/136.

⁴ صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري، ص 49.

*الإضمار: من الزحاف، وهو إسكان الثاني المتحرك من التفعيلة، عبد الله شريقي، زبير درافي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 22.

السائرة على البحر الكامل؛ فمن (464) تفعيلة، جاءت (270) منها متغيرة ؛ أي بنسبة 58.18 % يهيمن عليها زحاف الإضممار هيمنة لافتة؛ إذ بلغت زحافاته 215 زحافا و بنسبة 79.92 %، حيث تصير مُتَفَاعِلُنْ " إلى " مُتَفَاعِلُنْ " .

وشاعرنا يوسف وغليسي اهتم بموسيقى شعره اهتماما واضحا و هذا من خلال استغلال التدفقات (الشعرية (الموسيقية، لتتناسق و تتموسق في الوقت ذاته بما يصوره أو يعبر عنه من إحساس، و أفاد مما تتيحه انزياحاتها العرضية من طاقات (عروضية، إيقاعية) جعلها إطارا ملائما لتجاربه الشعرية.

و تأتي قصيدة " تغريبة جعفر الطيار " التي أخذت المدونة تسميته منها أهم قصيدة تمثل هذا البحر، 411 تفعيلة؛ أي بنسبة 88.57 % من مجموع تفعيلاته تنهض على تقنية الحوار، وتتأسس عروضيا على البحر الكامل بتفعيلته " مُتَفَاعِلُنْ " ذات الحركات الكثيرة المتلاحقة مما يفرض إيقاعا سريعا، لأن الحوار يقتضي مشاركة الآخر بالسؤال و الجواب، غير أن طبيعة المحاورة المتمثلة في طلب اللجوء جعل ذلك يستلزم حوارا هادئا يدفع الشاعر إلى استثمار زحاف الإضممار لكسر إيقاع " مُتَفَاعِلُنْ " السريع، و هذا نموذج من ذلك الحوار الهادئ :

- النَّجَاشِيُّ (هَامِسًا فِي أُذُنِ جَعْفَرٍ):

حَدَّثَنِي عَنْ أَحْوَالِكُمْ

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

مُتَفَا / مُتَفَا / مُتَفَاعِلُنْ

وَ نِظَامَ حُكْمٍ بِلَادِكُمْ

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

مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ

- جَعْفَرٌ فِي نَفْسِهِ :

حَالِي أَنَا ؟ !

0//0/0/

مُتَّفَاعِلُنْ

أَحْوَالَكُم ؟ !

مُتَّفَاعِلُنْ

إن أهم ما يلفت النظر في هذا المقطع هو اعتماد الشاعر على الموازنة الإيقاعية لتفعيلة " مُتَّفَاعِلُنْ "؛ إذ تواترت (16) مرة؛ وردت (7) مرات تفعيلة زحاف إضمار، و (7) مرات وردت تفعيلة صحيحة، ومررت وردت محذوفة¹، و هذا الكم أدى إلى التقارب بين المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة، مما يعني كسر الإيقاع السريع لتفعيلة " مُتَّفَاعِلُنْ "، و جعله ينسجم مع موقف الحوار و ما تقتضيه التجربة من الحيرة و التخبط (حَالِي أَنَا) (أَحْوَالَكُم)، (أَحْوَالَنَا) (نِظَامَ حُكْمِ بِلَادِنَا)، (مِنْ أَيْنَ أَبْدَأُ الْحَدِيثَ وَ فِي الْجَوَى)، (مَاذَا أَحْدِثُ عَنْ شِتَاءِ طَالَنَا)، فكان ذلك الإيقاع الأنسب لهذه التجربة.

3- البحر المتقارب: (هو بحر يتألف من أربعين حرفاً مقسمة إلى ثمانية أجزاء كلها خماسية...وقد سمي بالمتقارب لتقارب أوتاده بعضها من بعض إذ لا يفصل بينهما إلا سبب واحد، وللمتقارب عروضان و ستة أضرب موزعة علي أعاريضه)².

¹*الحذذ: من العلل، وهو: إسقاط الوند المجموع من آخر التفعيلة، انظر: عبد الله شريقي، زبير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 24.

² عبد الله شريقي، زبير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 91.

و بإيقاع تفعيلية " مُتَّفَاعِلُنْ " يأتي البحر المتقارب الذي لا يمثل سوى 140 تفعيلية؛ أي بنسبة 7.81 % لم يستعمل الشاعر إيقاع البحر المتقارب بشكل كبير، فمجموع قصائده الثلاث (يسألونك، غنم، سلام) تكررت على مساحتها تفعيلية " فَعُولُنْ " 140 مرة؛ أي بنسبة حضور 7.81 % من مجموع التفعيلات المشكلة لقصائد المدونة.

جاء في العمدة أن الخليل سماه متقاربا (لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها يشبه بعضها البعض)،¹ إيقاعه بين البطء و السرعة، مما يجعل لكل قصيدة إيقاعا خاصا بها مرتبطا بالجانب الرومانسي و الجانب الوجداني و جانب الشوق و الحب و عاطفة الانتماء للوطن و الأمة، فالإيقاع الشعري الذي يوفره هذا البحر المتكون من " فَعُولُنْ " ثماني مرات يتماشى مع مواقف التذكر و مشاعر النجوى و الحنين، و ما إليها من العواطف الذاتية التي أصبح الاهتمام بها في الشعر المعاصر أكثر من اهتمام الشعراء السابقين بها.²

و هذا الإيقاع لا ينسجم مع تجارب الشاعر التي غلب عليها الوطن و محنته، فراح يصوغها في إطار نغم الألم و الأمل الذي يطبعه شيء من التحدي مثل قوله³:

سَأْلُونَكَ عَنْ غَايَةِ النَّحْلِ فِي وَطَنِي..

يَسْأَلُونَكَ عَنْ مُعْرَمٍ يَبْتَغِي شَبَقَ الرُّوحِ

إلى أن يقول :

يَسْأَلُونَكَ .. كَمْ يَسْأَلُونَكَ يَا صَاحِبِي..

يَسْأَلُونَكَ .. قُلْ إِنِّي نَحْلَةٌ

¹ ابن رشيق العمدة ، ص 136.

² محمد ناصر : الجزائري الحديث، ص 264.

³ الديوان : ص 56.

تَتَحَدَى الرِّيحَ وَ قَيْظَ السَّيْنِ !.

فالشاعر منشغل بالأعاصير التي تعصف بوطنه فتشتت أوصاله يسارا و يمينا، و مع ذلك فالوطن مجسد في ذات الشاعر يتحدى كل الأعاصير، و هذه التجارب لا بلائها إيقاع المتقارب بتحدده و تلاحقه؛ غير أنه من حين لآخر ينفس عن واقعه المرير، عن محن الوطن الجريح بشيء من تجاربه العاطفية الذاتية كوصف الحبيبة بكل ما في الطبيعة من جميل الصفات، وهذه الحبيبة ليس شرطا أن تكون امرأة بل هي وطنه (وَطَنِي امْرَأَةٌ وَشَحَتْ رُوحَهَا بِالْعَفَافِ).

- البحر البسيط: (سمي بالبسيط لانبساط مقاطعه؛ أي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية، وقيل لانبساط الحركات في عروضه و ضربه، إذا دخلهما الحزن، فتتوالي ثلاث حركات)¹

و للبسيط ثمانية أجزاء، أربعة سباعية، و أربعة خماسية و سباعية مقدم على خماسية، و كلاهما فروع عن " فَعُولُنْ " و " مَفَاعِيلُنْ "، و له ثلاثة أعاريض و ستة أضرب موزعة على أعاريضه.²

و هو من البحور التي لجأ إليها الشاعر لصوغ تجاربه الذاتية، فسجل أدنى نسبة حضور بقصيدتين عموديتين تحركت على مساحتها 104 تفعيلات؛ أي بنسبة حضور 5.8 % التزم الشاعر فيهما العروض الخليلي، جسده صورة البسيط التام بعروض مخبونة و ضرب مخبون كذلك، ومن ذلك قول شاعرنا:³

أُسَائِلُ الْبَدْرِ عَنْ أَهْلِ بِلَا وَطَنٍ ** وَعَنْ " مُنْبَرَّة " ذَاكَ الْخُلْمِ إِذْ أَقْلَا

أَسْتَوْقِفُ الرِّيحَ وَالْأَمْوَاجَ أَسْأَلُهَا ** عَنْ طَائِفٍ طَافَ بِالْأَوْرَاسِ وَارْتَحَلَا

فَيَسْتَقُطُّ الْمَوْجُ مَعْشَيَا عَلَيْهِ جَوِي ** وَيَصْنُمْتُ الرِّيحَ مِنْ أَوْجَاعِهِ وَجَلَا

¹ صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الايقاع الشعري، شركة الأيام، الجزائر، ط1، 1996، ص 61 .

² انظر: محمد بن محمد بن الملباني الأحدي نويوات : المتوسط الكافي في العروض و القوافي، دار الحكمة، الجزائر، 1994، (د، ط) ص 91.

³ الديوان : ص 52.

هذا عن البحر الشعري، أما الوحدة الإيقاعية فيمكن توضيحها فيما يلي:

ثانياً- الوحدة الإيقاعية :

التفعيلة هي الوحدة الإيقاعية التي تعد أساس النظام الصوتي، و هي ليست صوتاً مفرداً بل عدداً صغيراً من الأصوات تتكاثف فيما بينها في نسق معين.¹

إن السطر الشعري في القصيدة الحرة عبارة عن تركيبة موسيقية للكلام المنظوم، و هذه الأخيرة – أي التركيبة الموسيقية – لا ترتبط بالشكل التقليدي للبيت الشعري، و لا بأي شكل خارجي محدد، و إنما تتحدد وفق ما يرتاح إليه الشاعر أولاً و يتقبله أحياناً المتلقي ثانياً، فمؤذج القصيدة المعاصرة تحرر من صورة النظام القديم، ولم يتبق منها إلا الوحدة الإيقاعية الموسيقية التي تتكرر فيه و هي " التفعيلة ".

و من خلال التفعيلات المعروفة في العروض العربي نخلص إلى أن الأصوات المستخدمة فيها لا تخرج عن صوتين أساسيين هما:² الحركة المفردة (/) و الساكن (0)؛ فالحركة يليها ساكن (0 /) تسمى بالسبب الخفيف و تكرار الصوت الأول ينتج صوت رابع مكون من حركتين فساكن (0//) يسمى بالوتد المجموع و من قلب سبب الصوت الخامس ينتج صوت سادس مكون من حركة يليها ساكن ثم حركة (/0/) و تسمى الوتد المفروق و من تكرار الصوت الأول مرتين مضاف إلى الصوت الثالث ينتج صوت سابع مكون من ثلاث حركات و ساكن (0///)، و يسمى الفاصلة الصغرى، و من تكرار الصوت الأول ثلاث مرات مضاف إلى الصوت الثالث ينتج صوت ثامن مكون من أربع حركات و ساكن (0////) و يسمى الفاصلة الكبرى³.

¹ انظر: عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 72 . 73.

² رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ص 25.

³ انظر: موسى بن محمد الأحمد نويرات و غيره، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي، ص 21.

رأينا - فيما سبق - أن السطر الشعري سواء طال أو قصر مازال خاضعا للتنسيق الجزئي للحركات

يَا عَمِيرَ الْهُوَى... يَا رَحِيقَ الشَّفَاةِ
فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلَانْ / وَ
عِلُنْ / فَعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ
وَ يَا شَفَقَ الْحُلُمِ، بِاللَّهِ لَا تَقْتَرِبْ

² يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية و التطبيق، دار المسيرة، عمان، ط 1، 2007، ص 262.

3 الديوان : ص 28.

و من هنا يتضح أن عدد تفعيلات السطر الشعري في الديوان لا يمكن لأحد أن يحدده إلا الشاعر نفسه (إن الشحنة العاطفية، والخيط الشعوري هو الذي يتحكم في الإيقاع الموسيقي داخليا وخارجيا أي وزنا وقافية)¹، ففي مواقف الحركات السريعة قصرت الدفقة النفسية حتى أصبحت تفعيلة واحدة، و في مواقف الحركات البطيئة امتدت الدفقة النفسية حتى مسافة ست تفعيلات.

و الجدير بالذكر أن الكم الزمني للسطر الشعري يختلف من قصيدة إلى أخرى، فإذا كان في المدونة يتراوح بين تفعيلة و ست تفعيلات؛ فإنه عند بعض يتراوح بين تفعيلة و تسع تفعيلات.²، يقل و لا يزيد عنها، و عند بعض آخر يتراوح بين تفعيلة واحدة و اثني عشرة تفعيلة.³

هذا عن الوحدة الإيقاعية على مستوى السطر الشعري الواحد، أما على مستوى الجملة الشعرية التي تجاوزت البيت الشعري القديم كوحدة دلالية في ذاته فقد أصبحت ممتدة بامتداد النفس لدى الشاعر، إلا أن المتلقي إزاء هذه الظاهرة محكوم بعاملين هما⁴:

- العامل البيولوجي : الذي تحكم في قدرة المتلقي على مواصلة السماع أو القراءة.

- العامل النفسي : الذي يختلف في التلقي و الاستجابة من فرد لآخر.

و من هنا يمكن القول إن هذه الدفقة الشعورية لا تخضع لقاعدة موضوعية تحدد من خلالها بداية و نهاية الجملة الشعرية، لذلك قسم " أحمد العداوي " الجملة الشعرية إلى قصيرة و طويلة، و ينطلق مما تقدمت إليه من أن السطر الشعري قد يصل إلى اثني عشر تفعيلة، فيرى أن (الجملة القصيرة تبدأ من ثلاث عشرة تفعيلة لتصل

¹ محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 229.

² انظر: عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 74.

³ انظر: أحمد العداوي : أزمة الحداثة في الشعر الحديث، دار الأفق الجديدة، المغرب، ط 1، 1993، ص 56.

⁴ مصطفى السعدي: التغريب في الشعر المعاصر، ص 7.

إلى حدود الست عشرة تفعيلة و ما زاد عن ذلك يعد جملة طويلة شريطة أن تتكرر هذه الأخيرة عددا من المرات في القصيدة الواحدة ،أو تتناوب عليها الأسطر و الجمل الشعرية القصيرة ¹.

و لأن السطر الشعري في مدونة " تغريبة جعفر الطيار" يتراوح بين تفعيلة و ست تفعيلات فإن الجملة الشعرية بنوعها تحدد انطلاقا من هذا المعنى، فالقصيدة منها تبدأ من خمسة تفعيلات لتصل إلى عشر تفعيلات كأبعد تقدير و ما زاد عن ذلك يعد جملة شعرية طويلة.

و على سبيل التمثيل للجملة الشعرية القصيرة نورد قول شاعرنا يوسف و غليسي ²:

إِنِّي فَأَقْدُ الْوَرْدَتَيْنِ !!
فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلَانْ
وَأَقِفْ وَ التَّضَارِيسُ حَوْلِي تَلُوحُ لِي ،،
فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلَانْ
بِالتَّبَاشِيرِ تُزْرَعُ بِي ..
فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَعِلُنْ

أما عن الجملة الشعرية الطويلة فمثل قوله ³:

1 " يَعْقُوبُ " مَاتَ ، فَأَيُّ فُؤَادٍ سَيَرْحَمُ هَذَا الْفَتَى ؟
لُنْ / فَاعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَعِلُنْ
2- أَيُّ عَيْنٍ سَتَبَيِّضُ حُزْنًا عَلَيْهِ عَدَاةٌ تَرَى مَا أَرَى ؟
فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَعِلُنْ

و هذا ما يتسنى للمتلقي أو القارئ قراءة الأسطر الشعرية المكونة للجملة الشعرية القصيرة في نفس واحد دون انقطاع، في حين نموذج الجملة الشعرية الطويلة يتكون من واحد و ثلاثين تفعيلة، و ما يلاحظ أنه تم صب السطر الأول في الثاني، و السادس في السابع، و كل ذلك عن طريق التدوير العروضي.

¹ أحمد العداوي : أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص 58.

² الديوان: ص 16.

³ الديوان : ص 19 . 20.

و قد تم تحديد هذه الجملة الشعرية الطويلة بمراعاة الحالة البيولوجية للقارئ، إذ يمكن الاستمرار في نَفَسٍ وَاحِدٍ لقراءة هذه المقطوعة المكونة من سبعة أسطر شعرية دون أن تتخللها وقفات ارتياح.

وهكذا استطاع الشاعر أن يجمع بين الشكل العمودي و الشعر الحر . وإن غلب عليه هذا الأخير . كما استطاع الشاعر الاحتفاظ بنظام التفعيلة؛ الذي لم يعد يخضع لنظام ثابت، تطرأ علي هذه التفعيلات تغيرات تسمي العلل والزحافات، لذلك يا تري ما تعريفها وما أنواعها ؟ .

المبحث الرابع : الزحافات و العلل:

تطرأ على تفعيلات الميزان الشعري تغيرات كثيرة كتسكين متحرك أو حذفه أو حذف الساكن أو زيادته أو حذف أكثر من حرف أو زيادته، و هذا ما يطلق عليه أهل العروض اسم الزحاف و العلة.

أولاً- الزحاف :

1. تعريفه : الزحاف لغة : المرض¹.

أما اصطلاحاً: (فهو تغيير مختص بثواني الأسباب يقع في الحشو و في الأعراب و الأضراب)².

و على هذا لا يدخل الزحاف على الحرف الأول أو الثالث أو السادس من التفعيلة؛ لأنها ليست ثواني

أسباب في حين يدخل على ثاني الجزء أو رابعه أو سابعه؛ لأنها ثواني أسباب.³

و حكم الزحاف أنه إذا عرض في جزء من الأجزاء لا يكون لازماً، فقد يقع في بيت قصيدة و يخلو منه بيت

آخر من القصيدة نفسها⁴.

¹ ناصر لوحيشي: مفتاح العروض و القافية، دار الهداية، الجزائر، د (ط ، ت)، ص 58.

² المرجع نفسه: ص 58 .

³ انظر: موسى بن محمد الأحمد نويبات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 24.

⁴ انظر: المرجع نفسه، ص 24.

2- أنواعه : الزحاف نوعان:¹

أ- الزحاف المفرد : و هو الذي يدخل على موضع واحد في التفعيلة الواحدة، و للزحاف المفرد ثمانية أقسام

هي: (الخن و الإضمار، و الوقص، الطي، القبض، العصب، العقل و الكف)².

ب- الزحاف المزدوج* : فهو اجتماع زحافين في تفعيلة واحدة (و لهذا الزحاف أسماء و مصطلحات عروضية

تبعاً لنوعي الزحاف اللذان يجتمعان في التفعيلة الواحدة و هي أربعة أنواع : خن، خزن شكل و نقص)³.

و القصيدة الوغليسية في مجموعتها الشعرية تقوم على بنية إيقاعية مخصصة تتكئ على إيقاع التفعيلات : "

فَاعِلُنْ (ساملة مخبونة)، " مُتَفَاعِلُنْ "، " فَعُولُنْ "، " مُسْتَفْعِلُنْ "، كما سأوضحه :

- فَاعِلُنْ :

وفق عملية إحصائية من خلال ما يشير إليه الجدول رقم: (1) ، تتجلى الهيمنة المطلقة لتفعيلة " فَاعِلُنْ "

الساملة حيث تواترت (643) مرة بنسبة 56.65 % من مجموع تفعيلاتها، و المتغيرة بنسبة 43.34 %

و هذه سمة أسلوبية مميزة؛ إذ ترجيح كفة التفعيلة الساملة على المتغيرة يعد انزياحاً عروضياً، لأن الشائع عند

العروضيين (قلما ترد " فَاعِلُنْ " في الحشو صحيحة، و الغالب ورودها مخبونة " فَعِلُنْ " أو مشعثة " فَالُنْ ")⁴.

¹ انظر: . ناصر لوحيشي : مفتاح العروض و القافية، ص 170.

² . زبير دراقي، عبد اللطيف شرقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 21. 20 .

³ موسى بن محمد الأحدي نوبوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 25.

* الزحاف المزدوج يسمى أيضاً بالزحاف المركب: انظر: عبد اللطيف شرقي، زبير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 22.

³ ناصر لوحيشي : مفتاح العروض و القافية، ص 170.

⁴ غازي يموت : بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، 1992، ص 64..

جدول رقم (02) :

بحرها	تواتر السالمة 643 مرة	طبيعة التغيير
	تواتر المتغيرة 492 مرة	
المتدارك البيسط	فَعْلُنْ 0/// (365) مرة.	خبْن (زحاف) .
	فَعْلُنْ 0/0/ (53) مرة .	القطع * ¹ (علة)
	فَاعِلُنْ 0//0/ (55) مرة.	تذيل ** (علة) .
المتدارك البيسط	فَعْلَانْ 00/// (4) مرات.	خبْن (زحاف) + تذيل (علة) .
	فَاعِلَانْ 0/0//0/ (9) مرات.	ترفيل *** (علة) .
	فَعْلَانْ 0/0/// (2) مرتين.	خبْن (زحاف) + (ترفيل علة) .
	فَاعِلْ //0/ (3) مرات.	قبض **** (زحاف) لا يسمح به في العروض الخليلي .
	فَعْلَانْ 0/0/0/ مرة واحدة.	قطع (علة) + ترفيل (علة) .

* القطع (علة): وهو حذف آخر الوند المجموع وتسكين ما قبله، انظر: عبد الله شريقي، زبير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 24.

** التذيل (علة): هو زيادة سبب خفيف علي ما آخره وتد مجموع، انظر: المرجع السابق، ص 94.

*** الترفيل (علة): هو زيادة حرف ساكن علي ما آخره وتد مجموع، انظر: المرجع السابق، ص 94.

**** القبض (زحاف): هو حذف الخامس الساكن من التفعيلة، انظر: المرجع السابق، ص 94.

يتضح من خلال هذا الجدول أن انزياحات " فاعِلُنْ " قد هيمن عليها زحاف الخبن 371 تغييراً؛ أي بنسبة 75.4 % من مجموع التغيرات، و معنى هذا أن الخبن قد عدل في نوعية المقاطع الصوتية، فتفعيله " فاعِلُنْ " في صورتها المجردة تتكون من ثلاثة مقاطع صوتية (مقطع طويل + مقطع قصير + مقطع طويل) لكن الخبن - نحو فَعْلُنْ - يغلب المقاطع القصيرة على المقاطع الطويلة إلى (مقطع قصير + مقطع قصير + مقطع طويل)، وبذلك يكسر إيقاعها الرتيب؛ (لأن غلبة المقاطع القصيرة تؤدي إلى إحياء بالحركة السريعة بخلاف غلبة المقاطع الطويلة)¹، و أما بقية التغيرات الأخرى (121 تغييراً) فتمثل نسبة 24.59 % و هي علل؛ أي أنها تزيد نسبة السواكن إلى المتحركات.

و ما يمكن الإشارة إليه هو إضافة الشاعر لصور تفعيلات نادرة المجيء في الشعر العربي منها: (فَعْلَانْ // 00) إذ لا يجتمع الخبن و التذييل في هذه التفعيلة، و من أمثلة انزياحاتها العروضية الكثيرة و المتعددة (فعِلُنْ، فَعْلُنْ، فاعِلْ فَعْلَانْ...) ما جاء في قول شاعرنا:²

1- نُتْقِسُ لِي الْعَاصِفَةُ الشَّتْوِيَّة

تقطيعه : نُتْقِسُ / لِّلْعَا / صِفْتُشْ / شَتْوِيَّة

الرموز: 0/0/0/ / 0/// 0/0// 0/0/

تفعيلاته : فاعِلْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلَانْ

2- بِالرِّيحِ .. وَ بِالْأَمْوَاجِ .. وَ بِالْغَيْمِ الْمُمَطَّرِ ...

الرموز : 0/0/ 0/// 0/0// 0/0/ 0/0/

التفعيلة : فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ

¹ علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1993، ص 122.

² الديوان: ص 65.

3- أَنَّ الْأَشْجَارَ لَفِي خُسْرِ

الرموز : 0/0/ 0/// 0/0/ 0/0/

التفعيلة : فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ

ما يلفت النظر هنا أن الشاعر يوسف وغليسي تصرف _ في استثماره لطاقت التفعيلة و ما يلحقها من تغيير _ تصرفا تجاوز حدود الترخيص العروضي، كما يقر بذلك الباحث " محمود فاخوري " نقلا عن نازك الملائكة قولها: (ذلك أننا نحول (فَعْلُنْ) إلى (فَاعِلُنْ) و ليس في الشعراء من يرتكب هذا سواي)¹، و هذا انزياح عروضي آخر.

و قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا " هي أهم قصيدة بـ 876 تفعيلة من مجموع 1135 تفعيلة تتأسس عروضيا على بحر المتدارك بتفعيلته " فَاعِلُنْ " الصحيحة المخبونة، و هذا البحر في صورته المجردة بحر رتيب هادئ حين تكون تفعيلته " فَاعِلُنْ "؛ و لكسر هذا الإيقاع الرتيب الممل لجأ الشاعر إلى زحاف الحبن ليعطي توازن إيقاعي يلاءم التجربة الذاتية للشاعر.

- مُتَفَاعِلُنْ :

و تواترت 464 مرة بنسبة 25.9 % (ينظر الجدول رقم 3)، و هي من حيث الحضور تأتي ثانية بعد تفعيلة " فَاعِلُنْ "، و ما يلاحظ على هذه التفعيلة في ديوان " تغريبة جعفر الطيار " غلبة التفعيلة المتغيرة على السالبة؛ إذ جاءت (194) مرة و بنسبة 41.18 % بينما تواترت (270) مرة متغيرة بنسبة 58.18 % و الجدول التالي يوضح الانزياحات العرضية التي أصابت هذه التفعيلة :

¹ انظر: محمد فاخوري: موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، (د، ط)، 1996، ص 112.

جدول رقم: (03) :

طبيعة التغير	تواترها 464 مرة	البحر
	المتغيرة و تواترها	
إضمار (زحاف) .	- مُتَّفَاعِلُنْ 0//0/0/ (215)	الكامل
تذييل (علة) .	- مُتَّفَاعِلَانْ 00//0/// (16)	
إضمار (زحاف) + تذييل (علة) .	- مُتَّفَاعِلَانْ 00//0/0/ (19)	
ترفيل (علة) .	- مُتَّفَاعِلَاتُنْ 0/0//0/// (4)	
إضمار (زحاف) + ترفيل (علة) .	- مُتَّفَاعِلَاتُنْ 0/0//0/0/ (4)	
إضمار (زحاف) + حذ (علة) .	- مُتَّفَا 0/0/ (2)	
قطع (علة) .	- مُتَّفَاعِلْ 0/0/// (3)	
إضمار + قطع .	- مُتَّفَاعِلْ 0/0/0/ (6)	
إضمار + كف .	- مُتَّفَاعِلْ //0/0/ (1)	

و بعملية إحصائية تتجلى هيمنة زحاف الإضمار في " مُتَّفَاعِلُنْ " على مجموع التغيرات، و بتواتر بلغ 215 مرة يمثل نسبة 79.62%؛ و معنى ذلك زيادة المقاطع الطويلة مقابل المقاطع القصيرة للحد من سرعة التفعيلة لتكون إطاراً لبنية الحوار و طبيعة المحاور.

و قصيدة " تغريبة جعفر الطيار " أهم قصيدة تتأسس على تفعيلة " مُتَّفَاعِلُنْ " حيث تواترت 411 تفعيلة من مجموع تفعيلاتها؛ أي بنسبة 88.57% تنهض على الحوار بين شخصين جعفر الطيار - رضي الله عنه - و النجاشي و هاتان الشخصيتان بوقارهما و مكانتهما الاجتماعية و السياسية تستدعيان حواراً هادئاً.

يقول الشاعر¹:

1 - شَجْنُ... شَجْنُ

الرموز: 0// 0///

التفعيلة: مُتَّفَاعِلُنْ

2- بَلْ فُتْنَةٌ نَقَشَتْ بِذَاكِرَةِ الزَّمَنِ

الرموز: 0//0/// 0// 0/// 0//0/0/

التفعيلة: مُتَّفَاعِلُنْ / مُتَّفَاعِلُنْ / مُتَّفَاعِلُنْ

3- مَنْ ذَا رَأَى

الرموز: 0// 0/ 0/

التفعيلة: مُتَّفَاعِلُنْ

¹ الديوان: ص 38.

4- قَلْبَيْنِ فِي جَوْفِ الْوَطَنِ ؟ !

الرموز : 0//0/0// 0/ /0/0/

التفعيلة : مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ

- فَعُولُنْ :

أما تواتر هذه التفعيلة فجاء في ثلاث قصائد قصيرة بمجموع 35 سطرا شعريا تكررت (تفعيلتها) على مساحة 140 تفعيلة سالمة و متغيرة؛ أي بنسبة 7.81 % من مجموع تفعيلات الديوان، و هو ما يعني أن تجارب الشاعر لم تستدع إيقاع (فَعُولُنْ) ليكون إطارا لها، و ذلك لأن هذه التفعيلة في صورتها الصحيحة ذات إيقاع مضطرب، فيه عنف وشدة ذلك أن (المتقارب بحر فيه رنة و نغمة مطربة على شدة مأنوسة، و هو أصلح للعنف منه للرفق)¹.

و لهذا لم يكثر الشاعر من القول فيه؛ إذ أغلب قصائده - في هذا الديوان - تصح تسميتها " قصائد القضية " لأن الشاعر استولى الوطن على معظم تجاربه الشعرية عندما اشتعلت الفتن أزمتها بيت أبناء الوطن الواحد في العقد الأخير من القرن العشرين، فكانت قضيته الأولى صاغها في إطار إيقاعات جمعت بين إيقاع الأمل و حزنه وبين إيقاع الأمل و انشراحه.

و هذا جدول الانزياحات العروضية لتفعيلة (فَعُولُنْ) :

¹ انظر: غازي يموت : بحور الشعر العربي، ص 197.

جدول رقم : 04

البحر	تواترها 140 مرة	طبيعة التغير
	المتغيرة و تواترها	
المتقارب	- فَعُولُ // 0 (19)	قبض (زحاف).
	- فَعُولُ // 00 (11)	قصر * (علة)
	- فَعُولُ // 0 (5)	حذف ** (علة).
	- فَعُولُ // 0 (1)	- البتر *** (علة).

و هذه التغيرات التي أصابت " فَعُولُ " ليست ذات دلالة أسلوبية لكونها حافظت على إيقاعها من خلال

تفوق المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة، و من أمثلة هذه الانزياحات العروضية ما جاء في قول الشاعر¹:

1- تَسَاءَلَ أَبْنَاءُ أُمِّي حَيَّارِي

الرموز : 0/0// / 0// / 0/0// / 0//

التفعيلة : فَعُولُ / فَعُولُ / فَعُولُ / فَعُولُ

¹ الديوان: ص 62.

* القصر (علة): هو حذف ثاني السبب في آخر التفعيلة مع إسكان أوله، انظر: انظر: موسى بن محمد الأحمد نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 24.

** الحذف (علة): وهو إسقاط السبب الخفيف في آخر التفعيلة، انظر: عبد الله شريقي، زير درافي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 24.

*** البتر (علة): وهو اجتماع الحذف مع القطع، انظر: عبد الله شريقي، زير درافي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 25.

2- غَدَاة رَأَوْنَا نُدَافِعُ عَنْ عِرْضِهَا !..

الرموز : 0// 0/0// 0/0// 0/0// 0//

التفعيلة : فَعُولُ / فَعُولُنْ / فَعُولُ / فَعُولُنْ / فَعُولُ

إذا تأملنا هذه التغيرات ألفينها تغيرات يبيحها الترخيص العروضي، والشاعر التزم العروض الخليلي، ولم يتوسع في إحداث تفاعيل في غير الإطار التقليدي.

- مُسْتَفْعِلُنْ :

تواترت هذه التفعيلة 52 مرة في قصيدتين من البحر البسيط، و بذلك يسجل إيقاع (مُسْتَفْعِلُنْ) أدنى حضور له في هذه المجموعة الشعرية، أي بنسبة 2.9 % كما يشير إلى ذلك الجدول التوضيحي التالي :

جدول رقم (5) :

البحر	تواترها 52 مرة	
	المتغيرة و تواترها	طبيعة التغير
البسيط	- مُتَفَعِّلُنْ 0//0// (12)	الحُبْنُ (زحاف) حذف الثاني الساكن.
	- مُسْتَفْعِلُ //0/0/ (2)	الكَفَّ (زحاف) حذف السابع الساكن.

بقراءة بيانات هذا الجدول يتبين أن الشاعر التزم العروض الخليلي، من خلال توظيفه لهذه التفعيلة، غير أنه

توسع - و لو قليلا - باستحداثه تفعيلة (مُسْتَفْعِلُ) في قصيدته حورية، إذ حذف السابع الساكن، و هو ما

حُورِيَّهٖ فِي جَنَّاتِ الْخُلْدِ مَوْطِنُهَا * * هَرَّتُهَا، نَاسِحًا فِي فَيْضِهَا وَطْنِ

التفعيلة : مُسْتَفْعِلٌ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ

هكذا إذا جاءت العلل و الزخافات لتغيير الصورة الإيقاعية التقليدية وجعلها طيعة للدفقة الشعورية وبهذا استطاع الشاعر تطويع إيقاعه الشعري الذي يتجلى في استحداثه تفاعيل لم يرخصها العروض الخليلي هذا بالنسبة للعلل والزخافات، أما نسيج القافية فيمكن توضيحه فيما يأتي:

المبحث الثاني : نسيج القافية:

إن موسيقى الوزن و القافية هي الإطار الذي جرى فيه شعرنا العربي، و الذي حفظ للقصيدة العربية نظامها و بناءها حتى الآن، فهما يصدران نغما رتيبا متشابها كأنه مقطوعة موسيقية واحدة متكررة، و قد أدت هذه الرتابة إلى أن يلجأ الشاعر إلى إبداع الانسجام بين عواطفه و موسيقاه، أما فيما يخص تعامل أصحاب الشعر الحر مع القافية، (فإنهم لم يستقروا معها على حال، فمنهم من التزم القافية مع التنويع فيها، و منهم من نفذ يده منها إلا ما جاء عفويا، و منهم من تعمد تجنبها رغبة في المزيد من الحرية والانطلاق)².

هذا عن أصحاب الشعر الحر بصفة عامة، أما عن شاعرنا " يوسف وغليسي " فقد حافظ إلى حد ما على نموذج القافية مع التنوع فيه لأنه (تنبه إلى الأثر الموسيقى الذي تحدثه القافية، و إلى ضرورة ارتباط موسيقاه هذه

¹ الديوان، ص 50.

² محمد علي: عبد الخالق ربيعي، أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989، ص 75.

بدلالة القصيدة معنى و مبنى ¹، و رأى أن بين الموازنة بين نمطي القافية - حرة و مقيدة - هي الأنسب لقصائده (فهي تقطع أنفاسه و تسكب الثلج على وقوده المشتعل، و تضطره إلى بدء الشوط من جديد) ².

لهذا لجأ شاعرنا إلى التنويع في عنصر القافية، و ذلك بالابتعاد قليلا عما في القافية الموحدة من قيد و رتابة.

و قبل الخوض في دراسة نسيج القافية في مدونة " تغريبة جعفر الطيار " نورد بعض التعريفات للقافية.

أولا- تعريف القافية :

1- لغة : تطلق القافية لغة على القصيدة، إذ تقول الخنساء:

وَ قَافِيَةٌ مِثْلُ حَدِّ السِّنَا * نِ، تَبْقَى وَ يَذْهَبُ مَنْ قَالَهَا ³.

القافية من " القفا " (أي) مؤخر العنق، و سميت قافية الشعر لأنها تَقْفُو البيت و هي خلف البيت كله. ⁴

و هناك من ذهب إلى أن القافية من قفا- يَقْفُو أطلقت على القصيدة؛ لأنها تقفوا أثر كل بيت، و القافية

من الشعر سميت بذلك لأنها تقفوا البيت أو لأن بعضها يتبع أثر بعض ⁵.

2- اصطلاحا: (لازمت القافية في الشعر العربي منذ نشأته، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر

الكمي الذي وصل إلينا، عرفوها في الأرجاز و في سجع الكهان، و في الشعر النبري القدم الذي لم يصل إلينا إلا

عن طريق النقوش) ⁶.

¹ محمد عوني عبد الرؤوف: القافية و الأصوات اللغوية " دراسة مقارنة " ، مكتبة الخانجي، مصر، مطبعة الكيلاني، القاهرة، 1997 ، ص 94.

² انظر: السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط 3، 1984، ص 184.

³ انظر: موسى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي، ص 353.

⁴ انظر: الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: د مهدي المخزومي و آخرون، دار الرشيد، 1982، 222/5.

⁵ انظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، ص 133.

⁶ محمد عوني عبد الرؤوف: القافية و الأصوات اللغوية ، ص 97.

كانت القافية في هذه الأنواع الفنية من النثر أو الشعر ضرورة و لاشك، أن الشعر النبري لا يمكن أن يكتفي بإحداث الموسيقى اللازم توافرها له، و من ثمة وجب أن توفر له القافية و الوحدة الموسيقية اللازمة (و قد كان اهتمام الشاعر بالقافية واضحاً جداً للعيان، فقد روي عن زهير أنه عمل سبع قصائد في سبع سنين، و عن أبي حفصة قوله: كنت أعمل في القصيدة أربعة أشهر و أحكمها في أربعة أشهر و أعرضها في أربعة أشهر، ثم أخرج بها إلى الناس)¹.

و هي (مولد صوتي معنوي)²، إلا أن تعارفها قد تعددت بتعدد وجهات نظر العلماء فيها، فذهبوا في تعريفها مذاهب شتى أهمها :

- الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ): يرى أن القافية هي: (الحرفان الساكنان اللذان في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، و مع الحرف الذي قبل الساكن الأول، و تكون بذلك مرة بعض كلمة و مرة كلمة و مرة كلمتين)³.

- و يذهب الأخفش (ت 200 هـ) إلى أن القافية هي: (آخر كلمة في البيت، و إنما سميت قافية؛ لأنها تقفو الكلام، أي تجيء في آخره)⁴.

- أما الفراء (ت 201 هـ) فيرى أن القافية هي: حرف الروي⁵.

- في حين يذهب الزجاجي (ت 375 هـ) إلى أن القافية هي: حرفان من آخر البيت⁶.

¹ المرجع نفسه: ص 100.

² توفيق الزبيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال نماذجها، الدار العربية للكتاب، تونس 1984، ص 65.

³ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، 1 / 151.

⁴ هاشم صالح مناع: الشائ في العروض و القوافي، دار الفكر العربي و دار الوسام، بيروت، ط2، 1989، ص 147.

⁵ انظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، 1 / 151.

⁶ انظر: المصدر نفسه، 1 / 151.

و رغم تعدد مذاهب القدامى في تحديد ماهية القافية، إلا أننا نرجح كفة الخليل الذي يرى - كما سبق ذكره- أن القافية هي آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن.

و قد علق ابن رشيق (ت 463 هـ) على هذا التعريف، و رأى أن القافية على هذا المذهب و هو الصحيح تكون مرة بعض كلمة * و مرة كلمة ** و مرة كلمتين ***.¹

و ليس ابن رشيق وحده من أقر سلامة مذهب الخليل، إذ نجد الكثير من المعاصرين قد تملكتهم الدهشة من فطنة و ذكاء هذا الأخير - أي الخليل - لأنه حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع، فلو التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده، أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما يكون بينهما من مقاطع قصيرة.²

و المقطع المغروق في الطول يتكون من :

أ- حرف ساكن فمد فحرف ساكن، نحو قول شاعرنا :³

وَ لَكِنِّي أَوَّلُ الْمُرْسَلِينَ !..

ب- حرف ساكن فحركة قصيرة فساكنان (غير مدغمين) **** (نحوقوله :⁴

سَلَامٌ عَلَى مَغْرِبِ الشَّمْسِ فِي الْمُقَلَّتَيْنِ

سَلَامٌ عَلَى مَصْرَعِ الْكَرَزِ فِي الْوَجْنَتَيْنِ !

* القافية بعض كلمة: مثل: " لا لا "من كلمة زلالا، انظر: صابر عبد الدائم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، ص154.

** القافية كلمة: مثل: " مَوْعِدٍ "، انظر: صابر عبد الدائم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، ص154.

*** القافية كلمتان: مثل: " لَمْ يَنْمَ "، انظر: صابر عبد الدائم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، ص154.

¹ انظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، 5/ 151.

² انظر: شكري محمد عياد: موسيقى الشعر (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1998، ص 99.

³ الديوان: ص 16.

⁴ الديوان: ص 69.

أما المقطعان الطويلان مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة، فيكونان قوافي الشعر العربي قديمه و حديثه.

و الجدير بالذكر أن اختلاف تحديد مفهوم القافية في ضوء الرؤية القديمة، قد انتقل إلى الرؤية الحديثة، وما دام الأمر كذلك (فما القافية إلا عدة أصوات متشابهة أو مختلفة) تتكرر في أواخر (الأسطر) أو الأبيات من القصيدة¹. و القافية من الناحية الموسيقية هي عدة أصوات تتكرر في أواخر الأبيات من القصيدة مشكلة إيقاعاً موحداً تطرب له الأذن، فهي تضبط الإيقاع الموسيقي و تعطي الدلالة الموسيقية في التعبير، و يجب اختيار الكلمة للقافية على أساس ترشيح المعنى لها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية و لا تتمكن منه في غيره فالقافية يجب أن تتفق مع الغرض الذي ينظم فيه الشاعر قصيدته، و قد تصلح قافية في موضع و لا تصلح في موضع آخر كما يعرفها علماء العروض بأنها: (المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت)².

أما الشاعر المعاصر فلم يتخل عنها تماماً، إلا أنه لم يلزم بها إلزاماً كاملاً؛ إذ لم يكن للشعر ليستغنى عن القافية لكنه يستطيع أن يستغنى عن الروي المتكرر في نهاية السطر، ومن هنا استغنى الشاعر عن القافية بوضعها القديم* باستثناء ثلاث قصائد نظمت على النمط الخليلي، و التي تعد نسبتها قليلة من مجموع الديوان، فكثرت أنواعها و تعددت أنماطها استجابة للتجربة الشعرية والحالة الشعورية للشاعر، و يتجلى هذا التحرر في مدونة " تغريبة جعفر الطيار " موضوع الدراسة.

و يمكن القول إن القصيدة المعاصرة قد ألغت الدور الموسيقي الرتيب لحرف الروي، لكنها ظلت محافظة على القافية هذه الجارية السيدة — كما يسميها فيكتور هيجو³. والتي تعد قيمة موسيقية لا يمكن لأي شعر أن يخلو منها خلواً نهائياً و ارتبطت المحافظة عليها بحالة الشاعر النفسية التي تولد فيه دفقة شعورية تترجم إلى نغمة موسيقية

¹ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ص 246.

² محمد عوني عبد الرؤوف: القافية و الأصوات العربية، ص 15.

* لكنه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة التي لا ترتبط بسابقتها أو لاحقتها إلا ارتباط توافقي و تألف دون اشتراك ملزم في حرف الروي.

³ انظر: أحمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، ص 128.

توزع على مستوى السطر الشعري الواحد التي تكون نهايته مريحة نفسياً، توافق قوة الدفقة التي أنتجتها، و تكون ملائمة إيقاعياً مع النغمة الموسيقية العامة في القصيدة، أي الوزن، دون الاعتماد على الحركة الرتيبة في حرف الروي (الذي تحول بدوره إلى أن يكون صوتاً متنقلاً متغيراً أو متفقاً، لكنه لا يخضع لتنظيم خارجي مفروض)¹.

بنظرة إحصائية تبين مدى اهتمام الشاعر بالقافية، لكونها عنصراً أساسياً من عناصر تكوين الشعرية؛ إذ بلغ مجموع القوافي - في هذه المدونة - 254 قافية من أصل 474 سطراً وبيتاً؛ أي بنسبة تقفية بلغت 50.08 % و هذه النسبة توضح حرص الشاعر في الموازنة الإيقاعية، و هي سمة أسلوبية أكسبت القصيدة الوغليسية حركية إيقاعية خاصة، ومن أمثلة ذلك قول شاعرنا:²

1- تَلْكَ المِمْالِيكُ مَا هَا

2- لَوْ نَصَبْتُكَ أَمِيرَهَا

وقوله:³

إِنَّا أَتَيْنَا مِنْ بِلَادِ الْعُرْبِ وَالْبَرْبِ..

جِئْنَاكَ فِي شَأْنِ الْفَيِّ جَعَّ .. مَرُّ

فهذه السطور تشكل القافية (ها)، فيها تكثيفاً صوتياً على أذن المتلقي من خلال تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري، و بتوال مستمر و تدفق القافية بصورة تراكمية لا بد أن يشيع شيئاً من الملل، مما جعل الشاعر يعتمد الأسطر القصيرة لدفع الملل و كسر رتابة القافية المتلاحقة، كما أن الشاعر عندما يحس بإشباع في سياق قافية (الهاء المطلقة) ينتقل إلى قافية (الراء)، ثم ينتقل إلى قافية أخرى، و هكذا إلى آخر المدونة.

¹ السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص 210.

² الديوان، ص 44-45.

³ الديوان، ص 43.

و بإدراك شاعرنا الواعي لأهمية القافية في اتساق النغم العام للمجموعة الشعرية، فهو لا يدع قافية ما تمتد على مساحة كبيرة من القصيدة، إدراكا منه أن (العودة إلى القافية على نحو متطرف يعني (ردة شعرية) غير مقبولة من شاعر حديثي¹؛ لأن هذا النوع من التقفية استمرار للقافية التقليدية.

و القافية في مدونة " تغريبة جعفر الطيار" (لا تتخذ نهاية السطر بل موقف التجربة الشعرية التي يستدعيها لتحديد السطر الشعري، و بذلك فإنها (لا تحضر إبداعيا قبل حضور النص بل تظهر معه و به و من خلاله)².

هذا فيما يخص مفهوم القافية أما حروفها وحركاتها سنوضحها في ما يأتي:

ثانيا- حروف القافية و حركاتها

1- حروف القافية :

للقافية حروف مخصوصة بها و هي ستة: الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس و الدخيل.

و قد جمعها صفي الدين في قوله:³

بَجَرَى الْقَوَائِي فِي حُرُوفٍ سِتَّةٍ * كَالشَّمْسِ تَجْرِي فِي عُلُوِّ بُرُوجِهَا

تَأْسِيسُهَا وَ دَخِيلُهَا مَعَ رَدْفِهَا * وَ زَوِيهَا مَعَ وَصْلِهَا وَ خُرُوجِهَا أ.

الروي: * و هو (الحرف الصحيح في آخر البيت، و هو إما ساكن أو متحرك فالروي

¹ فيصل صالح القيصري: بنية القصيدة في شعر عز الدين مناصرة، ص 199.

² محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص 89.

³ انظر: ناصر لوحيشي، مفتاح العروض و القافية، ص 136.

* سمي روبا؛ لأن الشاعر يُرَوِّدُ رَوِّدِيَّه، ويدل ذلك علي التأني والفكر والتدقيق في اختيار الحرف المناسب، انظر: صابر عبد الدائم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، ص 154.

الساكن يصلح أن يمثلته أغلب الحروف الهجائية ¹.

و هو أيضا : الحرف الذي تبنى عليه القصيدة و تنسب إليه، فيقال قصيدة لامية (حرف اللام)، و قصيدة ميمية (حرف الميم)، وأشيعُ حروف الروي هي " الباء، الدال، الراء، اللام، الميم و النون "، و هي الحروف العربية الستة الحسنة ².

أما إذا انطلقنا من الرؤية المعاصرة نقول إن تكرار حرف أو أكثر بنسب متفاوتة على مستوى من الأسطر الشعرية دون الالتزام به في آخر كل سطر، أي ثمة في القصيدة المعاصرة شكل آخر لتكرار حرف الروي (ألا و هو تكرار القافية، ليس كما اعتدنا عليها في القصيدة الكلاسيكية، بل في المفهوم الغربي لهذه القافية التي تتكرر من بيت إلى بيت، و التي تتغير مرارا داخل القصيدة الواحدة) ³.

وإذا تصفحنا الروي في قصائد المجموعة المدروسة نلاحظ أن الشاعر لم يخرج عن حروف الروي التي شاع الوقوف عليها في الشعر العربي قديمه و حديثه، و من الحروف التي كانت رويًا و كثر استعمالها ترددها بكثرة في قصائد المدونة " تغريبة جعفر الطيار " هي علي النحو التالي:

أ1- النون : أسناني لساني لثوي، مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، مزدوج المخرج " أنفموي "، تواتره 94 مرة؛ أي بنسبة 37 %، و هو الروي المهيمن و الطاغبي على غيره من الحروف في هذا الديوان، و من أمثلة ذلك قول شاعرنا : ⁴

كَانَ لِي وَرْدَتَانُ:

وَرْدَةٌ طَلَعَتْ مِنْ حَيْنِ الشَّهِيدِ، وَ مَاتَتْ..

¹ عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، ص 134.

² انظر: ناصر لوحيشي: مفتاح العروض و القافية، ص 137.

³ انظر: مجلة عالم الفكر، م ح ح ، العدد : 3-4 المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت 1994، ص 100.

⁴ الديوان: ص 16.

وَأُخْرَى أُصِيبَتْ بِفَقْرِ الْحَنَانِ !

دُلِّي - يَا رَبِّيعُ - عَلَى رَوْضَتِي،

إِنِّي فَأَقْدُ الْوَرْدَتَيْنِ !..

لقد كان صوت النون ترجمانا لموت الوردة التي طلعت من حنين الشهيد، و التي سقاها من دمه، أما وردته الثانية فقد أصيبت بفقر الحنان، الأمر الذي جعلها تخطو الموت و الفناء، و تحولت الأفراح إلى مأس و جراحات و آلام امتدت كمرض عضال في أوصال هذه الوردة، فذوت و ذبلت أمام ناظري نبيها الذي بعث إليها كأول و آخر المرسلين، فكان الوحيد الذي يحمل هموم أمته.

2أ- الرءاء : لساني أسناني لثوي، مجهور، متوسط بين الشدة و الرخاوة، مكرر، تواتر 36 مرة؛ أي بنسبة 14.17 %، و من أمثلة ذلك قول شاعرنا ¹ :

- عمر :

إِنَّا أَتَيْنَا مِنْ بِلَادِ الْعُرْبِ وَ الْبَرَبِ ..

جِئْنَاكَ فِي شَأْنِ الْفَتَى جَعَّ .. مَرَّ !! !

- النجاشي :

يَا عُمَرُو عُدْ مِنْ حَيْثُ جِئْتَ

وَ لَا تُتَمَّارِ ..

¹ الديوان: ص 44.43.

لقد كان صوت الرءاء معبرا عن حالة " جعفر الطيار "، ذلك المواطن الذي سلطت عليه كل أنواع الاضطهاد و القمع، و حاصرته أشباح الموت و الرعب من كل جهة في جزائر العشرية السوداء الأخيرة، أو كما يصفه الشاعر نفسه بأنه ذلك المناضل الوطني المخلص الذي يضطهد فيضطر إلى طلب اللجوء السياسي فيدفعه هذا الاضطهاد إلى الهجرة إلى بلد يعتقد أنه لا يظلم فيه أحد متمسكا بأمل زوال هذه المحن، و العودة إلى ديار الوطن.

و هذه الشخصيات أو المواقف إنما تستدعيها التجربة الشعرية الراهنة لكي تضيف عليها أهمية خاصة.¹ تنسجم مع موقف الشاعر في واقعه المعاصر.

أ3 - الهاء : من أقصي الحلق مهموس، رخو، تواتر 28 مرة، بنسبة 11.02 % ؛ و قد كان لهذا الحرف وظيفة خاصة تكمن في الكشف عن دلالات نفسية، أو انفعالات عاطفية، تستدعيها طبيعة السياق الشعري و من النماذج التي ظهر فيها هذا الحرف روى ما قاله الشاعر :²

يَا أَعْدَلُ الْحُكَّامِ.. يَا مَلِكُ الْمُلُوكِ..

تِلْكَ الْمَمَالِيكُ مَا لَهَا

لَوْ نَصَبْتِكَ أَمِيرَهَا

لَأَعَدْتُ أَسْرَابَ الْحَمَامِ إِلَى وَكْرِهَا

لقد كان صوت الهاء معبرا عن ذاكرة الشاعر، و يبين أساه و حسرته على ما أصاب وطنه - زمن اقتتال أبناء الوطن الواحد في العشرية الأخيرة - من تشرد أبناءه و تمزق أوصاله و استبداد حكامه، ويرى الشاعر أن

¹ انظر: عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 175.

² الديوان: ص 44، 45.

ذلك كله ما كان ليحدث لو أن هذه الممالك سلمت أمر قيادتها لذلك الحاكم العادل الذي لا وجود له إلا في مخيلة الشاعر.

و من هنا يمكن القول إن المدونة تعد نموذجاً للقصيدة المعاصرة التي وظف فيها الشاعر الأصوات المحيائية الأكثر شيوعاً في الشعر العربي المعاصر، قديمه و حديثه، و تبقى الأصوات المجهورة الأكثر هيمنة على روي القافية و هذا يعني أن الشاعر حرص على إيقاع القافية بتوظيفه لأصوات ذات وقع شديد السمع قصد لفت المتلقي و التأثير عليه.

ب . الوصل* : هو (الهاء مطلقاً بعد الروي سواء كانت الهاء هاء السكت أو المنقلبة على التاء، أو هاء الضمير، و حرف اللين الساكن الناشئ عن إشباع حرف الروي، فينشأ الواو عن الضمة و الألف عن الفتحة و الياء عن الكسرة)¹.

و في قصائد المدونة نلاحظ مايلي:

ب1 . الوصل هاء سكت : و من ذلك قصيدة : " لا... " التي قال الشاعر فيها :²

إِيَّاهُ يَا بَحْمَتِي الشَّارِدَةَ :

أَنَا لَا أَرْتَضِي

أَنْ تُهَاجَرَ نَحْوِي - صَبَاحَ مَسَاءٍ -

أَلُوفَ النَّبِيِّ سَاءَ ،

* الوصل ما جاء بعد الروي من حرف مد (ا، و، ي) أو هاء أشبعت به حركة الروي، انظر: صبري إبراهيم السيد : أصول النغم في الشعر العربي دار

المعرفة الجامعية، 1995، ص 330.

¹ موسى الأحمد: المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي، ص 358.

² الديوان: ص 58.

إن لجوء شاعرنا إلى وصل حرف الروي بهاء سكت لم يكن به ذكر النجمة الشاردة أو المرأة؛ وإنما أصل دلالاتها معاني أخرى يحددها السياق، فهي معرض تبيان حبيته - كيف كانت هذه الحبيبة - امرأة أو وطننا - في نفسه فهي من أقدس المقدسات، بل لا معنى للحياة لولاها.

ب2. الوصل هاء ساكنة منقلبة على التاء : في قول الشاعر:¹

حُلْمِي الْأَزَلِيُّ احْتِرَافُ النُّبُوَّةِ،،

مُنْذَ عَقَرُوا " نَاقَةَ اللَّهِ "،، مُنْذَ شَرَّدُوا " صَالِحًا "

أَشْهَرُوا فِي وُجُوهِ الِيتَامَى سَيْوَفَ الْبُطُولَةِ!...

أَخْطَأَنِي النُّبُوَّةُ فِي الْبَدْءِ.. عَاوَدَنِي الْحُلْمُ..

إن لجوء شاعرنا إلى حروف الروي بهاء ساكنة لم يخرج - في العديد من المرات - أنه نبي، و أن حلمه الأزلي هو احتراف النبوة، و في ذلك إشارة ضمنية لنفي النبوة عن نفسه، فعبارة عن " حُلْمِي الْأَزَلِيُّ " تصريح بأن الشاعر لم يبلغ هذه الأمنية، و إنما بقيت محض حلم، حلم راوده منذ عقرت ناقة صالح و شرد فصيلها، و ما الناقة التي عقرت إلا موطن الشاعر الجريح الذي ذبح و نكل به على قداسته.

ب3. الوصل هاء ضمير متحرك بالفتح أو الضم أو الكسر: وهي كما يلي:

- متحركة بالفتح : مثل قول الشاعر:²

لَكُمْ دِينُكُمْ وَ لَهَا دِينُهَا

¹ الديوان: ص 17.

² الديوان: ص 62.

وكقوله :¹

غَرَ ثَنِي الدِّيَارِ الَّتِي لَا أُحِبُّ دِيَارًا سِوَاهَا

وَلَكِنِّي مُتَعَبٌ.. مُتَعَبٌ مِنْ هَوَاهَا

- متحركة بالضم : غير وارد في الديوان.

- متحركة بالكسر : كقوله :²

وَأَنَا الْمَلِكُ الْآدَمِيُّ الَّذِي يَشْتَهِي.

ما يلاحظ هو أن الشاعر قد جعل لكل مقام مقال، ففي المقام الذي يستدعي أن يكون الوصل هاء متحركة بالفتح ذكر المقام المناسب؛ و لأن الشاعر هنا في حالة الإحساس بالغربة و الوحدة فإن هناك تقاطعات مع الضياع و الانكسار، و هي على هذا تبطن الموت البطيء الذي يؤكد الأنين و الشكوى، و ذلك من خلال حركة الفتح التي كسرت هاء الوصل لأنها تتسم بالضعف إذا ما قورنت بالضم و الكسر.

ب4 - الوصل ألف : (لأن الألف لا تصلح أن تكون رويًا)³، لذلك فهي وصل في قول شاعرنا:⁴

اسْتَبَاحُوا دَمِي فِي الشَّهْرِ الْحَرَامِ وَ مَا خَجَلُوا..

سَفَحُوهُ عَلَى قَارِعَاتِ الطَّرِيقِ..

هَزُّوْا بُرُؤَايَ وَ مَا سَأَلُوا..

¹ الديوان: ص 29.

² الديوان: ص 25.

³ هاشم صالح مناع: الشابي في العروض و القوافي، ص 251.

⁴ الديوان : 17 - 18.

إن الامتداد الصوتي في الألف يعد إسقاطاً كما يختلج في نفس الشاعر، فهو - الشاعر النبي - يحمل هموم غيره و يعمل جاهداً على دعوة هذا الأخير إلى تبني الشريعة التي جاءت بها شريعة تحمل له الخير كله، و تنقذه من مغبة الضياع.

يسترسّل الشاعر في وصف حاله المخرقة و يشكوا ظلم قومه و نبذهم له، لقد رأوا أن حالته ميئوس منها و هو الذي قادته أمانيه إلى ما يشبه المستحيل، تهريب البلاد إلى سدرّة المنتهى لكي ينأى بها عن الآلام و المحن. فالامتداد الصوتي الذي تتسم به الألف أطول من جهة، و من جهة أخرى نلمس أن الشاعر من خلال وصل رويه المفتوح بألف ممدودة، يحاول أن يجهر و بأعلى صوته بأن ضعفه و وَهْنُهُ قد امتد، و طال و لا حيلة له في ذلك فهو في دوامة الزمان قائم، يعلك ذكرى قومه و آلامه، و قلبه يتأجج نارا.

ب5 - الوصل واو: و هي: (لا تصلح أن تكون روياء، و هي الناشئة من إشباع الروي)¹، مثل قول الشاعر²:

" قَصَبُ الرِّيحِ " يَنْمُو عَلَى شَطِّ أَسْرَارِهِمْ (و).

وقوله³:

- التَّوَّ - إِسْحَبْ.. وَ دَعْنِي أُمُوتُ (و) ...!

ونحو قوله⁴:

(الرُّومُ رُومٌ..) وَ الرِّاقُ تَشْتَتُوا.

¹ هاشم صالح مناع : الشافي في العروض و القوافي، ص 252.

² الديوان : ص 23.

³ الديوان : ص 29.

⁴ الديوان : ص 35.

فالواو المكتوبة في لفظ " تَشْتَتُوا " * و غير المكتوبة في باقي الأمثلة و الناتجة عن عملية إشباع حرف الروي المضموم هي وصل.

ب6 - الوصل ياء : (و الياء كذلك لا تصلح أن تكون رويًا و هي الناشئة عن إشباع حروف الروي)¹
كقول الشاعر:²

وَ ذَا وَطَنِي مَصْحَفٌ فِي يَدَيَّ..

" مَالِكُ ابْنِ دِينَارٍ " يَسْكُنُ صَوْتِي

فِي غَمْرَةِ اللَّهْفِ (ي)

وَطَنِي امْرَأَةٌ وَشَحَتْ رُوحَهَا بِالْعَفَافِ.. (ي)

وَأَنَا الْأَدَمِيُّ الَّذِي يَشْتَهِي.

أَنْ يَمُوتَ عَلَى صَدْرِهَا الْمُرْمَرِيِّ

خَاشِعًا يَتَصَدَّعُ مِنْ خَشْيَةِ الْوُجْدِ وَ الْإِنْخِطَافِ (ي) !

أِهْ يَا أَسْفِي !

ت- الخروج : * حرف المد ** الذي ينشأ عن إشباع هاء الوصل المتحركة فإن، كانت متحركة بالفتح كان

بعدها ألف، و إن تحركت بضم كان بعدها واو، و إن تحركت بكسر كان بعدها ياء؛ أي أحرف متحرك يحتاج

* حرف الواو المتصل بالتاء في لفظ " تشتتوا " غير ناتج عن عملية الإشباع العروضي.

¹ هاشم صلاح مناع : الشايفي في العروض و القوافي، ص 252.

² الديوان : ص 25.

* الخروج، و سمي خروجًا لأنه برز وخرج عن حرف الروي. انظر: مسلك ميمون: مصطلحات العروض و القافية في لسان العرب، دار الكتب

العلمية، لبنان، 2007، ص 92.

** المد لغة: الزيادة، و اصطلاحًا: إطالة الصوت بحرف مد من حروف العلة، ينظر موسى الأحمد: المتوسط الكافي في العروض و القوافي، ص 264.

إلى وصل، و لما كانت الهاء المتحركة نفسها وصلا للروي صارت الألف وصلا لهذه الهاء، أي هي وصل للوصل،
و بدلا من تكرار التسمية اصطلاح العروضيون على تسمية حرف العلة هذا بالخروج.¹

ت1. الخروج ألف : من أمثلة ذلك قول شاعرنا :²

تِلْكَ الْمَمَالِكُ مَالَهَا

لَوْ نَصَّتْكَ أَمِيرَهَا

ت2 . الخروج واو : كقوله :³

مَنْ تَرَى يَسْتَعِيدُ رُؤَاؤُهُ (و).

ت3. الخروج ياء : و من أمثلته قوله :⁴

وَ أَنَّ الْمَلِكُ الْأَدَمِيَّ الَّذِي يَشْتَهِي .

وكقوله:⁵

لَكِنَّهُ، يَا وَخْذِي ، يَنْهَى .

ونحو قوله:⁶

سَلَامٌ عَلَى كُلِّ مَا تَحْتَوِيهِ .

¹ صبري إبراهيم السيد: أصول النغم في الشعر العربي، ص 332.

² الديوان: ص 45.

³ الديوان: ص 19.

⁴ الديوان: ص 25.

⁵ الديوان: ص 63.

⁶ الديوان: ص 70.

فالهاء المتحركة بالكسر هي الوصل، و الياء غير المكتوبة الناشئة عنها هي الخروج.

ث- الـردف* : و هو (حرف صائت/ مد، أو حرف لين يسبق حرف الروي مباشرة)¹، و هو مثل: الخروج إما ألفا أو واو أو ياء.

ث1- الـردف ألف: نحو قول الشاعر:²

رَمَيْ فِي مَنْأَى عَنْ كِلَالِ زَمَانٍ ..

ما أغربني في وطن لا يتشبهه بالأوطان ...

فَالْيَوْمُ الْوَاحِدُ فِيهِ مِثْلُ أَلْفِ الْأَيَّامِ.

فالنون و الميم روي، وألف المد الذي ورد قبله مباشرة هو الـردف.

ث2- الـردف واو: كقوله:³

كَانَ .. مَا يَكُونُ !

فِي بِلَادِ الْمَيِّ وَ الْمُنُونِ ..

طَائِرٌ مُثَقِّلٌ بِالْظُنُونِ ..

هَاتِفًا، أَبَدًا فِي جُنُونٍ :

فالروي هنا هو الراء، و الواو الذي تسبقه هي واو الـردف.

* الـردف: ما تبع الشيء، وكل شيء تبع شيئاً فهو ردفه ، وإذا تتابع شيء خلف شيء فهو الترادف، انظر: مسلك ميمون: مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، ص129.

¹ صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري، ص 137.

² الديوان: ص 66.

³ الديوان: ص 28 . 29.

ث3- الردف ياء: و من ذلك قول الشاعر:¹

وَاقِفٌ عِنْدَ سَفْحِ السَّيْنِ الْخَوَالِي وَحِيدًا ،،

وكقوله:²

سَلَامٌ عَلَى الْكَوْنِ إِذْ يَحْتَوِيهَا !

سَلَامٌ عَلَى جَنَّةِ الْخُلْدِ فِي الْعَالَمِينَ ..

فالروي هو الدال و الهاء و النون على الترتيب، و الياء التي تسبق كلا من الدال و الهاء و النون تسمى بياء

الردف.

ج- التأسيس* : و هو : (ألف يكون بينها و بين الروي حرف (صحيح) متحرك)³.

و من ذلك قوله:⁴

إِيَّاهُ يَا نَجْمَتِي الشَّارِدَةَ:

الى أن يقول:

وَاحِدَةً ...

في الكلمتين: " الشَّارِدَةُ " و "وَاحِدَةً " نجد أن الهاء وصل، و الدال روي، و الراء والحاء حرفان صحيحان

متحركان؛ و الألف التي بين الروي و الحرف المتحرك الصحيح هو التأسيس .

¹ الديوان: ص 15.

² الديوان: ص 69 .

^{*} لا يكون التأسيس إلا بالألف، و سمي كذلك لأن الألف هنا للمحافظة على القافية فهو أس لها.

³ صبري إبراهيم السيد: أصول النغم في الشعر العربي، ص 336.

⁴ الديوان: 58.

ح- الدخيل*: هو (الحرف المتحرك الذي يقع بين ألف التأسيس و حرف الروي)¹، إذا أخذنا الكلمتين " الشَّارِدَة " و " وَاحِدَة " في المثال السابق نجد الهاء وصل، و الدال روي، و الألف تأسيس و الراء و الحاء و هما الحرفان الصحيحان المتحركان اللذان يتوسطان ألف التأسيس و حرف الروي هما الدخيل. و الجدير بالذكر أن التأسيس و الدخيل و الروي و الوصل و الخروج يمكن اجتماعهم في قافية واحدة، في حين لا يمكن اجتماع الردف و التأسيس معا.

2- حركات القافية :

حركات القافية ست و هي : المجرى، و النفاذ، و الإشباع، الرس و الحذو، و التوجيه، و قد جمعها صفى الدين الحلبي في قوله:²

إِنَّ الْقَوَائِي عِنْدَنَا حَرَكَاتُهَا * سِتُّ عَلَى نَسَقٍ بَهْنٍ يُلَادُ

رِسٌّ وَ إِشْبَاعٌ وَ حَذْوٌ ثُمَّ تَو * جِيَّةٌ وَ مَجْرَى بَعْدَهُ، وَ نَفَادُ

أ- المجرى: و هو: (حركة الروي المطلق، و عندما تشبع يتمخض عن إشباعها حرف الوصل)³.

و عليه فإن الحركة فتحة كانت أو ضمة أو كسرة، التي تكون على حرف الروي الناشئ عنها أحد حروف العلة ألفا كان أم واوا أم ياء،و يكون كما يلي :

* الدخيل سمي كذلك لأنه دخيل على القافية، انظر: مسلك ميمون: مصطلحات العروض و القافية في لسان العرب، ص109.

¹ صبري إبراهيم السيد: أصول النغم في الشعر العربي، ص 336.

² موسى بن محمد الملياني، أحمد دي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض و القوائي، ص 368.

³ صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري، 137.

أ1- المجرى فتحة : كقول الشاعر.¹ :

وَاللَّا جُنُونَ رَأَيْتُهُمْ يَتَنَزَّلُونَ **
** مِنَ الْجِبَالِ .. مِنَ الْمَدَائِنِ .. مِنَ الْقُرَى.

وكقوله :²

. جعفر :

آه يَا مَلِكُ الْوَرَى

. النجاشي :

مَاذَا جَرَى ؟

ففي هذه الأسطر الشعرية نلاحظ أن الراء المفتوحة هي الروي، و الألف المقصورة حرف مد ناتج عن عملية إشباع حركة الفتح، و تسمى هذه الفتحة المجري .

أ2- المجرى ضمة : مثل قول الشاعر :³

مَنْ تُرَى يَسْتَعِيدُ رُؤَاةً.

وقوله :⁴

وَإِنْ طَالَ السَّقَرُ.

ففي السطرين نجد أن الهاء و الراء هما رويّان عليهما ضمة، و هذه الأخيرة تسمى المجرى.

¹ الديوان: ص 47.

² الديوان: ص 96.

³ الديوان: ص 19.

⁴ الديوان: ص 67.

أ3- المجرى كسرة : كقوله :¹

مَا النَّيُّ ؟ مَا الزَّيْتُوُّ ؟ مَا الْبَلْدُ الْأَمِيَّةُ

نِ ؟ وَمَا الْحَيَاءُ ؟ وَ مَنْ أَنَا لَوْلَاكَ .

الروي في هذا البيت هو الكاف، و حرف الروي هي الكسرة، تسمى المجرى.

ب . النفاذ : و هو (حركة حرف الوصل إذا كان هذا الوصل هاء)²، و قد يكون ألفا أو واوا أو ياءا. و من ذلك :

ب1- النفاذ ألف : كقول الشاعر :³

سَلَامٌ عَلَى زُرْقَةِ الْبَحْرِ فِي نَاطِرِهَا .

سَلَامٌ عَلَى مَشْرِقِ اللَّيْلِ فِي شَعْرِهَا .

سَلَامٌ عَلَى مَرْمَرِ الرَّمْلِ فِي جِيدِهَا .

فالهاء في هذه الأمثلة وصل متحرك بالفتح، و هذه الفتحة هي النفاذ.

ب2- النفاذ واو : كقوله :⁴

مَنْ تُرَى يَسْتَعِيدُ رَوْاهُ .

فالهاء في هذا المثال وصل متحرك، و لكن بالضم، وهذه الضمة و هي النفاذ.

¹ الديوان: ص 54.

² صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري، ص 137.

³ الديوان: ص 69.

⁴ الديوان: ص 19.

ب3- النفاذ كسرة : كقول شاعرنا :¹

وَ أَنَا الْمَلِكُ الْآدَمِيُّ الَّذِي يَشْتَهِي .

وقوله :²

سَلَامٌ عَلَى كُلِّ مَا تَحْتَوِيهِ .

أما الهاء في هذه الأسطر الشعرية فهي وصل متحرك بكسرة، و هذه الكسرة هي النفاذ.

ت- الحذو* : و هو: (حركة الحرف الذي يسبق الردف، و لا تكاد تظهر لأنها مصوت قصير يمتصه المصوت

الطويل الذي يليه)³، و قد يكون ضمة أو فتحة أو كسرة، و من ذلك :

ت1- الحذو فتحة : كما في قول الشاعر :⁴

أَنْ تُهَاجِرَ نَحْوِي - صَبَاحَ مَسَاءٍ .

أُلُوفَ النِّسَاءِ

فالروي في السطرين هو الهمزة، و ردفهما هو الألف التي تسبق حرف الروي، أما حذوهما فهي فتحة

حرف السين.

¹ الديوان: ص 25.

² الديوان: ص 63

* و سمي حذوا لأنه يجتدي الحركة التي قبله، فتأتي الألف بعد الفتحة، و الياء بعد الكسرة، و الواو بعد الضمة. انظر: مسلك ميمون: مصطلحات العروض و القافية في لسان العرب، ص 109.

³ صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري، ص 137.

⁴ الديوان: ص 58.

ت2- الحذو ضمة : كما في قوله :¹

صَفْرَانِ يَفْتَتِلَانِ يَا مَلِكَ الْمَلُوكِ.

و قوله :²

المَوْتُ يَزْرَعُ كُلَّ الدُّرُوبِ.

فالكاف في السطر الأول روي، و الواو ردف، و حركة الضمة الظاهرة على الكلام هي الحذو، أما في السطر الثاني فإن الروي هو حرف الباء، و الردف هو الواو، و حركة الضمة الظاهرة على الراء حذو.

ت3- الحذو كسرة : كقول الشاعر :³

وَأَقِفْ عِنْدَ سَفْحِ السَّيْنِ وَحِيدًا.

وقوله :⁴

كُنْتُ وَخْدِي طَرِيحَ النَّوَى، مِثْلَ غُصْنٍ حَقِيرٍ

في السطر الأول كان الدال هو الروي، و الياء هي الردف، أما الحذو فهو حركة الكسرة الظاهرة على الحاء أما في السطر الثاني كان الروي هو الراء، و الياء هي الردف، أما الحذو فكان حركة الكسرة الظاهرة على القاف.

ث- الإشباع: و هو: (حركة حرف الروي)⁵، سواء كانت فتحة أو ضمة أو كسرة.

ث1- الإشباع فتحة : غير وارد في المدونة.

¹ الديوان: ص 37.

² الديوان: ص 30.

³ الديوان: ص 15.

⁴ الديوان: ص 19.

⁵ صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري، ص 137.

ث2- الإشباع ضمة : غير وارد في المدونة.

ث3- الإشباع كسرة : كقول الشاعر :¹

إِبْهْ يَا بَجْمَتِي الشَّارِدَّة.

فالهاء وصل، و الدال روي، و الراء دخيل، و الألف تأسيس، أما حركة الكسرة الظاهرة على الراء فهي إشباع.

ج- الرس : هو : (حركة الحرف الذي قبل التأسيس به)²، و لا يكون إلا فتحة و ذلك لاتصاله بألف التأسيس، و من أمثلة ذلك قول الشاعر :³

وَ أَخْيُو رَمِيمٍ " كَسِيلَةٌ " وَ " الْكَاهِنَةُ " !...

وقوله :⁴

وَاحِدَةٌ ! ...

في البيت الأول الهاء وصل، و النون روي، و الهاء دخيل، و الألف تأسيس، و حركة الفتح في الحرف الذي قبل التأسيس هو الرس.

أما في البيت الثاني فالهاء وصل، و الدال روي، و الحاء دخيل، و الألف تأسيس، و حركة الفتح الموجودة في الحرف الذي قبل التأسيس هو الرس.

¹ الديوان: ص 36.

² موسى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي، ص 374.

³ الديوان: ص 20.

⁴ الديوان: ص 58.

ح- التوجيه: هو: (حركة الحرف الذي يسبق الروي المقيد بالسكون)¹؛ أي أنه (حركة الحرف الذي قبل الروي الساكن الخالي عن الردف، و التأسيس ضمة كانت أو فتحة أو كسرة)². ومن ذلك:

1- التوجيه فتحة : مثل قول الشاعر:³

أُحِبُّكَ يَا وَطَنِي الْأَخْضَرَ ...

و لَا أَبْتَغِي مَوْطِنًا لِي سِوَاكَ..

أُحِبُّكَ.. أَفْنِي هَوَايَ فِي هَوَاكَ.

وقوله:⁴

أَتَعْجَبُ مِنْ سُلْطَانٍ أَحْمَرَ

ففتحة الضاد في السطر الأول، و الميم في السطر الثاني، و الهاء في السطر الثالث تمثل فتحة التوجيه.

2- التوجيه ضمة : غير وارد في المدونة.

3- التوجيه كسرة : مثل قول شاعرنا:⁵

و الدُّرُوبُ مُلْعَمَةٌ بِالْفَجَائِعِ !

فكسرة الهمزة تمثل كسرة التوجيه، و العين هي الروي المقيد.

ثالثا- أسماء القافية و أنواعها

¹ صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري، ص 137.

² موسى الأحمد: المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي، ص 374.

³ الديوان: ص 64

⁴ الديوان: ص 63.

⁵ الديوان: ص 30.

1- أسماء القافية :

جَمْعُ قَوَائِي وهي خمسة ألقاب (من حيث حركات حروفها)¹، و هي المتكاوس و المتراكب، المتدارك و المتواتر و المترادف، و قد جمع هذه الألقاب صفى الدين الحلبي في قوله:²

مُتْكَاوسٌ، مَتْرَاكِبٌ، مَتَدَارِكٌ**

** مَتَوَاتِرٌ، مِنْ بَعْدِهِ الْمَتَرَادِفُ

كما أن الشهاب المنصوري جمعها أيضا في قوله:³

إِنَّ الْقَوَائِي قَدْ أَتَى يَحْدُوهَا**

** دَرَبٌ بِأَشْجَارِ الْأَوَائِلِ عَارِفٌ

هِيَ خَمْسَةٌ مُتْكَاوسٌ، مُتْرَاكِبٌ**

** مَتَدَارِكٌ، مُتَوَاتِرٌ، مُتَرَادِفٌ

أ. المتكاوس: هو : (كل قافية توات بين ساكنيها أربعة أحرف، و هو أقصى حد)⁴.

و مثالها قول الشاعر:⁵

وَ شَاخَتْ.. وَ تَهَاوَتْ.. وَ مَاتَتْ..

فالمحركات الأربع المتواليات هي : الواو و الميم و الألف و التاء بين ساكني القافية و هما التاء و التاء.

ب- المتراكب*: و هي : (القافية المنتهية بمفصولين بثلاث حركات)¹، و مثال ذلك قوله:²

¹ محمود مصطفى: شرح كتاب "أهدى سبيل إلى علم الخليل" العروض و القافية، ص 184.

² موسى الأحمدى نويبات: المتوسط الكافي في علمي العروض و القوائي، ص 393.

³ المصدر نفسه: ص 393.

⁴ محمود مصطفى: شرح كتاب "أهدى سبيل إلى علم الخليل" العروض و القافية، ص 184.

⁵ الديوان: ص 15

أَوْ تَضَارِيسِ الْقَمَرِ (ي)

و قوله :³

رُوحُكَ حَلَّ ثَ فِي بَدَنِي .

فالمتحركات الثلاث المتواليات في السطر الأول هي: القاف و الميم و الراء بين ساكني القافية و هما الألف و الياء، أما في السطر الثاني فالمتحركات الثلاث المتواليات هي: الباء و الدال و النون بين ساكني القافية و هما: الباء و الياء.

ت- المتدارك : و هي : (القافية المنتهية بسكونين تفصل بينهما حركتان)⁴.

و مثال ذلك قول الشاعر :⁵

هَلْ أُعَدِّلُ خَارِطَةَ الْأَزْمَنَةِ ؟

أَمْ أُغْنِي عَلَى نَعْمَةِ " الْأَوْفِ " وَ " الْمَيْحَنَةِ " ؟ !

فالحران المتحركان المتواليان في السطر الأول هما الميم و النون بين ساكني القافية و هما الزاي و الهاء، أما في السطر الثاني فنجد أن الجيم و النون هما الحرفان المتحركان المتواليان بين ساكني القافية، و هما الياء و الهاء.

ث- المتواتر : هو : (كل قافية يكون بين ساكنيها حرف واحد)⁶.

* سميت متراكبا لأن الحركات توالى، فركب بعضها بعضا، و هذا دون المتكاوس لأن مجيء الشيء بعضه على بعض دون إضراب، أي أن هذا التراكب من الإضراب.

¹ صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري، ص 138.

² الديوان: ص 67.

³ الديوان: ص 61.

⁴ صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري ص 138.

⁵ الديوان: ص 23.

⁶ صبري إبراهيم الشد : أصول النغم في الشعر العربي، ص 318.

و مثال القافية المتواترة قول الشاعر :¹

أَتَعَجَّبُ مِنْ سُلْطَانٍ أَحْمَرٍ

عَاثَ فَسَادًا فِي بَلَدٍ أَخْضَرَ !

وكقوله :²

أُحِبُّكَ يَا وَطَنِي الْأَخْضَرَ...

فالمتحرك في السطر الأول هو الميم الواردة بين ساكني القافية المهمزة و الراء، أما في السطر الثاني و الثالث فإن الضاد هو الحرف المتحرك، و الوارد بين ساكني القافية الخاء و الراء.

ج- المترادف : و هي : " القافية التي تنتهي بسكونين غير مفصولين "³، كقوله :⁴

يَسْأَلُونَكَ عَنْ شَاعِرٍ مُثْقَلٍ بِالْحَيْنِ..

يَسْأَلُونَكَ عَنْ مُعْرَمٍ يَبْتَغِي شَبَقَ الرُّوحِ

فِي جَسَدِ امْرَأَةٍ مِنْ مَيَاهِ وَ طِينِ

يَسْأَلُونَكَ عَنْ عَاشِقٍ خَائِبٍ

أَنْكَرْتُهُ نِسَا الْعَالَمِينَ !

¹ الديوان : ص 63.

² الديوان : ص 64.

³ صلاح يوسف عبد القادر : في العروض و الإيقاع الشعري، ص 138.

⁴ الديوان : ص 56.

ثم قوله :¹

بَنِي وَ بَيْنَهُ أَلْفَ أَخْدُودٍ وَ وَادٍ.

ثُمَّ يَفْتَحُ مُقْلَتِي عَلَى السَّهَادِ !

حُلْمٌ وَ " دُونَهُ - سَيِّ ي - خَرَطُ الْقَتَادِ " ، ، !

فالسكانن المترادفان في آخر هذه الأسطر الشعرية هما :

- الياء و النون في السطر الأول.
- الواو و الحاء في السطر الثاني.
- الياء و النون في السطر الثالث و الخامس.
- الألف و الدال في السطر السادس و السابع والثامن.

2- أنواع القافية: القافية من حيث الإطلاق و التقييد نوعان : مطلقة و مقيدة.

أ- القافية المطلقة : و هي (ما كانت متحركة الروي : أي أن رويها وصل بإشباع)².

و هي ستة أقسام :

1. المطلقة المجردة من التأسيس و الردف موصولة بحرف من أحرف المد : مثل قول شاعرنا :³

تَجْدِبُنِي نَحْوَهَا فَمَرًّا يَتَدَلَّي عَلَى شُرْفَةِ الْكُونِ

وقوله :⁴

¹ الديوان : ص 49.

² انظر : هاشم صالح مناع : الشابي في العروض و القوافي، ص 267 و ما بعدها.

³ الديوان : ص 19.

⁴ الديوان : ص 26.

أَمْ نُصَلِّي صَلَاةَ الْعَائِبِ عَلَيَّ (الْقَارِظِينَ)

ونحو قوله :¹

قُلْ إِنِّي تَشَبَّهْتُ بِالنَّحْلِ، مَا مِثُّ

فالروي في السطر الأول متحرك بالكسر - أي مشبع - حرف المد هي الياء؛ و هي قافية مجردة، و في السطر الثاني فالروي هو النون، وهو متحرك بالفتح موصول بحرف المد و هو الألف، و هي قافية مجردة من التأسيس و الردف، أما في السطر الثالث فالتاء هي الروي، و هو متحرك بالضم، و القافية هنا مجردة من الردف و التأسيس.

أ2. مجردة من التأسيس و الردف موصولة بهاء مفتوحة أو مضمومة أو مكسورة أو ساكنة :

غير وارد في المدونة.

أ3. مردوفة موصولة بحرف اللين ألفا كانت أو واوا أو ياءا : كما في قوله :²

عَنْ ظَمًا الشَّطِّ لِلْمَاءِ..

عَنْ حَيْرَةِ الرَّافِدِينَ.

يَسْأَلُونَكَ عَنْ وَجَعِ الْوُزْدِ وَ الْيَاسَمِينِ !

فالقافية في هذه الأمثلة مطلقة مردوفة، ففي السطر الأول مردوفة بألف، أما في السطر الثاني و الثالث

فهي مردوفة بالياء.

أ4. مطلقة مردوفة موصولة بالهاء: سواء كانت الهاء مضمومة أو مفتوحة أو مكسورة، مثل قول الشاعر :³

¹ الديوان : ص 32.

² الديوان : ص 56.

³ الديوان: ص 45.

تِلْكَ الْمَمَالِيكَ مَا هَا

لَوْ نَصَّبْتُكَ أَمِيرَهَا

فالقافية في هذه الأمثلة مطلقة مردوفة، موصولة بهاء مفتوحة.

أ⁵. مطلقة مؤسسة موصولة بحرف اللين : واو كان أو ألفا أو ياء، وذلك مثل قول الشاعر :¹

و رَأَيْتُ أَسْرَابَ الْحَمَامِ تَوَافَدَتْ.

و رَأَيْتُنِي بَيْنَ الْحَمَامِ طَائِرًا.

وقوله :²

و أَعَدْتُ وَصَلَ خَلِيجَهَا بِمُحِيطِهَا.

قَدْ وَرَثْتُ فِيكُمْ وُلَاةَ عُهُودِهَا.

فالقافية في المثال الأول مطلقة مؤسسة موصولة بحرف اللين و هو الألف، وجاءت في المثال الثاني مطلقة

مؤسسة موصولة بالياء، و في المثال الثالث فهي كذلك كانت مطلقة مؤسسة موصولة بحرف اللين و هو الواو.

أ⁶. مطلقة مؤسسة موصولة بهاء مضمومة : غير وارد في الديوان.

ب. القافية المقيدة: (هي كل قافية يكون فيها حرف الروي ساكنا قيد انطلاق الصوت به)³، و هي

ثلاثة أقسام :⁴

¹ الديوان: ص 48.

² الديوان: ص 45.

³ يوسف بكار: في العروض و القوافي، ص 31.

⁴ انظر: - عبد الرؤوف باكر السيد: المدارس العروضية، ص 279 و ما بعدها.

- هاشم صالح مناع : الشافي في العروض و القوافي، ص 269 و ما بعدها.

- موسى الأحمدي نويوات : المتوسط الكافي في العروض و القوافي ، ص 389 و ما بعدها.

ب1. المقيدة المجردة من الردف و التأسيس : و من ذلك قول الشاعر :¹

أَتَعَجَّبُ مِنْ سُلْطَانٍ أَحْمَرٍ

عَاشَ فَسَادًا فِي بَلَدٍ أَخْضَرَ !

جاءت القافية في هذين السطرين مقيدة لأن رويها - و هو الراء - ساكن و هما مجردان من الردف و التأسيس.

ب2. المقيدة المردوفة : نحو قول الشاعر :²

وَ لَا أَبْتَغِي مَوْطِنًا سِوَاكَ.

أُحِبُّكَ.. أَفْنِي هَوَى فِي هَوَاكَ.

وكقوله :³

بِالْدَّفِّ فِي وَطَنِي الْمَكْبَلِ بِالْجَلِيدِ

و نحو قوله :⁴

مَنْ أَنْتَ يَا هَذَا الْمِسْرَبِلَ بِالشُّكُوكِ ؟

في السطر الأول و الثاني نجد أن الكاف هي روي مقيد مردوف بحرف المد و هو الألف، أما السطر الثالث فالروي فيه هو الدال؛ و هو مردوف بحرف المد الياء، و في السطر الرابع رويه الكاف مردوف بحرف المد الواو.

¹ الديوان: ص 63.

² الديوان: ص 64.

³ الديوان: ص 35.

⁴ الديوان: ص 33.

ب3- المقيدة المؤسسة : مثل قول الشاعر :¹

مَنْ يُقَسِّرُ تِلْكَ الْكَوَاكِبَ .. تِلْكَ الطَّلَاسِمَ ..

فالروي هو الميم الساكنة، و الألف تأسيس، و السين بعدها حرف صحيح.

رابعا - عيوب القافية :

للقافية عيوب سبعة : (الإيطاء و التضمن، الإقواء و الإصراف، الإكفاء و الإجازة و السناد)².

1- الإيطاء: * (و هو تكرار القافية بلفظها و معناها في أقل من سبعة أبيات من القصيدة الواحدة).³ ومثال

ذلك قول شاعرنا :⁴

أَنَا لَا أَسَاوُمُ بِالْهَدَايَا وَ الْجَوَارِي

يَا عُمَرُو عُدْ

وَ دَعِ الْغُلَامَ إِلَى جَوَارِي

وقوله :⁵

عَفَوْا فَإِنَّكَ مِنْ بِلَادِ الْجَبْهَتَيْنِ !

أَهْ نَعَمْ...أَنَا مِنْ بِلَادِ الْجَبْهَتَيْنِ.

¹ الديوان: ص19.

² صبري إبراهيم السيد: أصول النغم في الشعر العربي، ص 345.

* الإيطاء هو تكرار القافية في قصيدة واحدة، فإن كان التكرار في لفظتين لمعنيين لم يكن إيطاء، انظر: هاشم مناع: الشابي في العروض و القوافي، ص 274.

³ زبير درقي: محاضرات في موسيقى الشعر، ص 111.

⁴ الديوان: ص 44.

⁵ الديوان: 39- 40.

2- التضمين : (هو تعليق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه، فيكون المعنى مقسوما بين البيتين و يفترق الأول إلى الثاني في الإفادة)¹.

و التضمين يعد عيبا في القصيدة العمودية التي تقوم أساسا على البيت الصوتي والذي يشترط فيه أن يكون تاما نحويا، في حين لا يعد عيبا في الشعر الحر بدوره، على أساس الجملة الشعرية المكونة في مجموعة أسطر شعرية إذ يمكن ألا يكتمل البناء التركيبي على مستوى السطر الواحد ليكتمل في السطر أو في الأسطر التي تليه.

و نموذج القصيدة المعاصرة يبنى أساسا على التواصل الصوتي و الدلالي بين الأسطر الشعرية، و مثال ذلك قول الشاعر:²

تَخَطُّفُنِي وَمُضَّةٌ مِنْ سَلِيمِ السَّمَاوَاتِ ..
فَعِلْنُ فَعِلْنُ فَاعِلْنُ فَاعِلْنُ فَاءِ
تَجَذِّبُنِي نَحْوَهَا فَمَرًّا يَتَدَلَّى عَلَى شُرْفَةِ الْكَوْنِ..
لُنْ فَعِلْنُ فَاعِلْنُ فَعِلْنُ فَعِلْنُ فَاعِلْنُ فَاعِلْنُ فَاءِ

3- الإقواء: هو : (اختلاف المجرى بين بيتين، أي اختلاف حركتي الروي في الإعراب بالضم

و الكسر)³، و الإقواء أيضا لا يعد عيبا في القصيدة المعاصرة؛ لأن هذه الأخيرة تحررت من القيود التي كانت تكبل القصيدة القديمة، ثم إن الإلزام بحركة واحدة في الروي المطلق هو أكبر قيد للشاعر القديم، في حين أن الشاعر المعاصر آثر التحرر من هذا القيد ليخضع لقيد أحلى، و هو الحالة الشعرية، فيستعمل الضم في حالة القوة و الكسر في حالة الضعف و الانكسار.

و مثال ذلك قول الشاعر:⁴

رُفِعَتْ إِلَى حَضْرَةِ الْخُلْدِ

¹ عبد الله شرقي، زبير درافي: محاضرات في موسيقى الشعر، ص 111-112.

² الديوان: ص 16. 17.

³ عبد الله شرقي، زبير درافي: محاضرات في موسيقى الشعر، ص 112.

⁴ الديوان: ص 31-32.

إِنِّي تَشْطَيْتُ فِي وَهَجِ الْوُجْدِ

قُلْ إِنِّي تَشَبَّهْتُ بِالنَّخْلِ، مَا مِثُّ

4- الإصراف: هو: (اختلاف المجزأ دائما باختلاف حركتي الروي بالنصب مع الضم أو الكسر).¹

و لتجنب التكرار يمكن القول إن ما قيل عن الإقواء يقال عن الإصراف، كقول شاعرنا:²

أَنَا لَا أَسَاوُكُمْ بِالْهَدَايَا وَالْجَوَارِي

و دَعِ الْغُلَامَ إِلَى جَوَارِي.

5- الإكفاء: هو: (اختلاف روي البيت مع الروي الذي يليه بحرفين متقاربين في المخرج كالنون و اللام،

هما حرفان ذلقيان).³

و هذا الأخير - أي الإكفاء - لا يعد عيبا في الشعر الحر، لأنه يقوم أصلا على الاختلاف في حرف الروي

كقول الشاعر:⁴

أَمْ سَأَنْزِجُ نَحْوَ الْعُرْوَةِ الَّتِي اسْتَوْطَنْتَنِي.

أَمْ أُعْزِرُ لَوْنَ دَمِي كَيْ يُقَالَ...

فالنون في البيت الأول و الثاني هو الروي ، أما في البيت الثالث فإن الروي هو اللام، و النون واللام هما

حرفان من مخرج واحد وهو ذلق اللسان.

6- الإجازة: هو: (اختلاف روي البيت مع الروي الذي يليه بحرفين متباعدين في المخرج).¹

¹ عبد اللطيف شرقي، زبير درافي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 112.

² الديوان: ص 44

³ عبد اللطيف شرقي، زبير درافي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي ص 113.

⁴ الديوان: ص 23.

و هي أيضا لا تعد عيبا في القصيدة المعاصرة، و مثال ذلك قول الشاعر :²

سَأَفْضَحُكُمْ فِي الرَّمَالِ ..

سَأَزْرِعُ أَسْرَارَكُمْ فِي التُّرَابِ

فالروي في البيت الأول هو اللام، أما الروي في البيت الثاني فهو الباء، و هما حرفان متباعدان في المخرج فاللام ذلقي و الميم شفوي.

7- السناد : و هو : (اختلاف ما يجب أن يراعي قبل الروي من الحروف و الحركات).

و هو أنواع :³

أ. سناد الردف : هو اختلاف القافية بالردف و عدمه، فتكون قافية البيت الأول مردوفة و قافية البيت غير مردوفة، وذلك نحو قول شاعرنا:⁴

أَشْهَرُوا فِي وُجُوهِ الْيَتَامَى سُبُوفَ الْبُطُولَةِ ! ...

أَخْطَأْتَنِي النَّبُوءَةُ فِي الْبَدءِ .. عَاوَدَنِي الْحُلُمُ ...

ب. سناد التأسيس : هو اختلاف القافية بالتأسيس وعدمه، فيكون البيت الأول بدون تأسيس والبيت الثاني مؤسساً بألف.

مثل قول الشاعر:¹

¹ عبد اللطيف شرقي، زبير دراعي : محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 113.

² الديوان :ص 24

³ انظر: - عبد اللطيف شرقي، زبير دراعي : محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 113 و ما بعدها.

- صبري إبراهيم السيد : أصول النغم في الشعر العربي، ص 350 و ما بعدها.

⁴ الديوان، ص 17.

إِيَّاهُ يَا نَجْمَتِي الشَّارِدَةَ

أَنَا لَا أَرْتَضِي

ت. سناد الإشباع : هو اختلاف حركات الدخيل في القصيدة الواحدة بضم و كسر - و هو غير معيب - أو

فتح مع أحدها - و هو معيب، ومن أمثلة ذلك قول شاعرنا: ²

مَنْ يُفَسِّرُ تِلْكَ الْكَوَكِبَ .. تِلْكَ الطَّلَاسِمَ ..

مَنْ يَذْكُرُ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ ؟ !

ث- سناد الحذو : هو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الردف كالفتحة مع الكسرة أو الضمة، وهو غير وارد

في المدونة.

ج- سناد التوجيه : هو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الروي المقيد، وفيه ثلاث مذاهب :

- أن يكون الاختلاف بالفتحة مع الضمة أو الكسرة عند الخليل نحو قول الشاعر في اختلاف الفتح مع الضم: ³

إِيَّاهُ لَوْ أَنَّ الرِّيحَ تَبُوحُ بِسِرِّ الْقَصَبِ !!!

أَخْطُبُ الْآنَ فِيكُمْ ،

- أن يكون الاختلاف مع الضمة أو الفتحة عند علي بن الحسن المعروف بكراع النمل . *

¹ الديوان، ص 58.

² الديوان، ص 2019 .

³ الديوان: ص 2524 .

- أن يكون الاختلاف بسائر الحركات عند الذي لا يعده عيباً

ويستنتج من هذا أن اجتماع الضمة مع الكسرة دون الفتحة لا عيب فيه عند الخليل، كما أن اجتماع الضمة مع الفتحة دون الكسرة لا عيب عند كراع النمل، أما الاختلاف بسائر الحركات عند الأخفش الذي لا يعد عيباً، وحجته في ذلك أن الحركات شيء سائر في الشعر العربي إلى جانب الصعوبة التي يتلقاها الشاعر في مراعاة التناسب بين الحركات قبل الروي المقيد.¹

هكذا جاءت القافية متنوعة في المدونة، ممتزجة بنفس الشاعر، متلونة بأفكاره، متحررة من الأغلال القديمة التي كانت نكبله وكان فيها حرف الروي معادلاً لما في نفس الشاعر المضطربة، أما المقاطع الصوتية فيمكن توضيحها فيما يأتي:

المبحث الثالث : المقطع الصوتي :

أولاً : عند القدماء :

المقطع لغة: من (قطع يقطع بمعنى الجز و الفصل و الإجتياز....)².

أما اصطلاحاً: فحدده ابن جني بقوله : (...اعلم أن الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلاً متصلاً حتى يعرض له في الحلق و الفم و الشفتين مقاطع تشبه عن امتداده و استطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً و تختلف أجزاس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها...) ³.

* هو: اللغوي النحوي أبو الحسن علي بن الحسن بن الحسين الهنائي الدوسي (ت 316 هـ)، سمي بكراع النمل لدمامته وقيل لقصره، سكن مصر و أخذ علم اللغة من أهل الكوفة و البصرة، لم يكن كراع النمل واسع الثقافة متعدد المعارف، علي عادة علماء عصره، وإنما قصر نفسه علي الدراسات الغوية وفقه اللغة و المعاجم.

¹ انظر: عبد اللطيف شرقي، زبير درافي : محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 115.

² ابن منظور: لسان العرب، (مادة قطع)، أو أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، ج 8، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، (مادة قطع).

³ ابن جني: سر صناعة الإعراب، 6/1.

فهم من هذا النص أن ابن جني استطاع تقديم الدرس الصوتي بكل حيثياته بمنظور حدائثي ففرق بين الحرف و الصوت و ميز بين الأصوات صفة ومخرجا (لأن معرفة المخرج بمنزلة الوزن و المقدار، و معرفة الصفة بمنزلة الحك و المعيار).¹ ، و عليه المخرج تحقيق و الصفة تلوين.²

و لكن رغم هذا فإن القدماء لم يتطرقوا للمقطع و أشكاله و أنواعه بشكل واضح؛ ولعل السبب في ذلك عدم وضوح الرؤية .

ثانيا- المقطع عند المحدثين :

(من اللافت للنظر أنه ليس هناك حتى الآن تعريفا واحدا متفق عليه يمكن أخذه منطلقا لدراسة المقطع و أنواعه و كفاءات تركيبه في كل اللغات).³

و بالرغم من تباين رؤاهم للمقطع الصوتي إلا أنهم يجمعون على أهمية الدراسة المقطعية باعتبار أن المقطع أصغر وحدة صوتية يمكن أن يقسم إليها الكلام، مادامت الأصوات لا توجد مستقلة في العملية الكلامية البتة.⁴ فالمقطع الصوتي أصغر كتلة نطقية يمكن أن يقف عليها المتكلم و قد تطول هذه الكتلة أو تقصر بحسب طبيعة المقطع نفسه، و بحسب النظام المقطعي للغة أيضا؛ لأن كل لغة نظامها المقطعي المتميز.⁵

و يذهب د. رمضان عبد التواب إلى أن: (المقطع الصوتي هو كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة*، و يمكن الابتداء بها و الوقوف عليها من وجهة نظر اللغة موضوع الدراسة، ففي العربية الفصحى مثلا لا يجوز الابتداء بحركة و لذلك يبدأ كل مقطع فيها بصوت من الأصوات الصامة) .¹

¹ صبحي صالح: دراسات في فقه اللغة، ص 277.

² انظر: درار مكلي، المجلد في المباحث الصوتية من آثار العربية، د ط، دار الأديب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، 2004، ص 50.

³ كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د ط، 2000، ص 503.

⁴ انظر: ينظر: أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص 161.

⁵ انظر: أحمد كشك : من وظائف الصوت اللغوي ، ص 21، نقلا عن : رابح بوحوش، البنية اللغوية، البردة البويعيري، ص 40.

* و يمكن أن تكون الحركة قصيرة كالمفتحة و الضمة و الكسرة، أو طويلة كحروف المد الألف و الواو و الياء.

أما إبراهيم أنيس فيرى أنه (عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكثفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة و للمقاطع أنواع تختلف باختلاف اللغات).²

و مهما كان التباين بين هذه الآراء فإنها تتفق على أن المقطع يتشكل من فونيمين أو أكثر (من الأصوات الساكنة) في وحدة نطقية تشعر المتكلم و السامع على حد سواء بأنها حدث منتج للكلام.

إن جملة هذه التعريفات التي تم إيرادها على سبيل التمثيل لا للحصر متكاملة فيما بينها، فهي تعطينا إلى حد ما تعريفاً يمس معظم جوانب المقطع الصوتي، ذلك أن كل لغوي يحاول أن يعطي تعريفاً للمقطع من وجهة نظره الخاصة، و هذا طبعاً في الأخير يساعدنا على معرفة خصائص المقطع و سماته المختلفة للوصول إلى الفهم الدقيق للمعاني و إحياءاتها المختلفة.

ثالثاً - أنواع المقاطع الصوتية :

لقد اختلف اللغويون في إعطاء مفهوم دقيق للمقاطع الصوتية، كما اختلفوا في عدد أنواعها، و مرد ذلك إلى تباين وجهات النظر - كما ذكر سالفاً - فهناك من قسمها إلى نوعين و نذكر منهم :

- د. عوض المرسى جهاوي إذ يقول³ : المقاطع الصوتية نوعان : متحركة و ساكنة.

1- المقطع المتحرك : هو الذي ينتهي بصوت لين قصيراً كان أم طويلاً.

2- المقطع الساكن : هو الذي ينتهي بصوت ساكن، فالفعل الماضي الثلاثي (ضَرَبَ) يتكون من ثلاثة

مقاطع متحركة و هي : ضَ، رَ، بَ، في حين أن مصدر الفعل (ضَرَبْتُ) يتكون من مقطعين ساكنين و هما : ضَرَّ، بُنْ.

¹ رمضان عبد التواب: مدخل إلى علم اللغة، ص 103.

² إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 147.

³ انظر: عوض المرسى جهاوي : ظاهرة التنوين في اللغة العربية، مطبعة الجند، القاهرة، ط1، 1988، ص 31.

و يرى أيضا أن اللغة العربية تميل عادة في مقاطعها إلى المقاطع الساكنة، و يقل فيها توالي المقاطع المتحركة.

و قد أشار النحاة القدامى إلى أن ميل اللغة العربية إلى المقاطع الساكنة، حيث استقلوا اجتماع أربعة متحركات في كلمة واحدة، و قرروا كراهته فيما هو كالكلمة، و معنى قولهم هذا كما يعبر عند المحدثون: إن اللسان العربي لا يجذب توالي أربعة مقاطع متحركة، و لكنهم أباحوا توالي أربعة مقاطع ساكنة.¹

و الملاحظ في هذا التقسيم أنه يركز أساسا على طبيعة النهاية في المقطع الصوتي، فإذا كانت متحركة كان المقطع متحركا، و إذا كانت ساكنة كان المقطع ساكنا.

و هناك أيضا من صنف المقاطع الصوتية^{*} صنفين، لكن من وجهة نظر مغايرة للأولى، إذ أن هذا التقسيم يركز أساسا على الانفتاح و الانغلاق.²

1- المقاطع المفتوحة (Syllabes ouvertes) : و هي التي تنتهي بصائت أو بحركة و هي: (س ح

(

و (س ح ح) .

¹ انظر: المرجع السابق، ص 31.

² انظر: راجح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ص 41.

^{*} آثرنا في الدراسة المقطعية استعمال الرموز المختصرة و الدقيقة التالية :

. س = ساكن، ص = صامت، ح = حركة قصيرة، ح ح = حركة لين طويلة، س س = ساكنان، ص ص = صامتان.

. الرمز (O) للدلالة على الصوت الساكن أو الصامت، و الرمز (/) للدلالة على الحركة القصيرة، الرمز (OO) للدلالة على الصوتين الساكنين أو

الصامتين، الرمز (//) للدلالة على حركة اللين الطويلة.

. كما عمدنا إلى تغيير صفات بعض المقاطع، و هي المقطع الأول و الثاني و الرابع لتفادي ما وقع فيه راجح بوحوش في كتابه: البنية اللغوية لبردة البويصري ص 42

إذ أنه أورد المقطع الرابع و الخامس بنفس الصفة، و هي مقطع مغرق في الطول، و إذا ما أضفنا صفتا الانغلاق و السكون لا يمكن التمييز بينهما و للتفريق

بين أنواع المقاطع الصوتية على مستوى الصفات تدرجنا في وصفها.

2- المقاطع المغلقة (Syllabes fermées) : وهي التي تنتهي بصامت أو بساكن أو أكثر وهي :

(س ح س) و (س ح ح س) و (س ح س س) .

و هناك من قسم المقاطع الصوتية إلى ثلاثة أنماط و نذكر من بينهم :

إبراهيم أنيس : الذي يركز في تقسيمه هذا على مدى النطق، أو على الطول و القصر و المتوسط - أي الكم -

إذ يرى أن المقاطع أنواع تختلف باختلاف اللغات، و الذي يعيننا هنا مقاطع اللغة العربية التي يمكن أن تقسم

حسب مدى النطق بها إلى أنواع ثلاثة :¹

أ-مقطع قصير : و هو عبارة عن (صوت ساكن + حركة قصيرة) مثل : كُ، كُ، كُ.

ب-مقطع متوسط : و هو عبارة عن (صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن) مثل : كَمْ، أو عبارة

عن (صوت ساكن + حركة طويلة " حرف مد ") مثل : كَأ، كُو، كِي.

ت-مقطع طويل : و هو عبارة عن (صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن) مثل : نَأَز، أو عبارة عن

(صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان) مثل : بَحْرُ، و الصوتان الساكنان المتطرفان - في الوزن الشعري -

يكونان عادة صوتان مدغمان، مثل : جَرَّ و نَدَّ.

يبدو أن إبراهيم أنيس يعطي لكل ضرب من الضروب الثلاثة رمزا معيناً، فنجد أنه يعطي للمقطع القصير رمزا

مثل: " - " (أي شرطة صغيرة)، و للمقطع المتوسط رمزا آخر عبارة عن دائرة صغيرة مثل: " o " و للمقطع

الطويل رمزا ثالثا يشبه الرقم تسعة و هو " 9 " .²

¹ انظر: إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص 147.

² المرجع السابق، ص 147.

إلى حد ما تقسيم إبراهيم أنيس لا يحسب له بقدر ما يحسب عليه خاصة في تسويته بين : (صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن) و (صوت ساكن + حركة طويلة "حرف مد") و جعلهما في منزلة واحدة و في نوع واحد هو : المقطع المتوسط.

و كذا بالنسبة لجعله - في المقطع الطويل - (صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن) مساويا (لصوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان).

و مهما كان الاختلاف في عدد أنواع المقاطع الصوتية سواء كان نوعين أو ثلاثة فإن المقاطع تحمل في طياتها خمسة أنواع مقطعية تظهر فيما يلي :

أولا : القسمة إلى نوعين :

1- بين الحركة و السكون :

أ-1- المقاطع المتحركة هي : / س* ح // س ح ح /

ب-1- المقاطع الساكنة هي : / س ح ح // س ح ح س / س ح ح س /

2- بين الانفتاح و الانغلاق :

أ-2- المقاطع المفتوحة هي : / س ح // س ح ح /

ب-2- المقاطع المغلقة هي : / س ح ح // س ح ح س // س ح ح س /

ثانيا : القسمة إلى ثلاثة أنواع :

أ-3- المقاطع الطويلة هي : / س ح ح س / س ح ح س /

ب-3- المقاطع المتوسطة هي : / س ح ح // س ح ح /

ج-3- المقاطع القصيرة هي : / س ح /

يلاحظ مما تقدم أن المجموع الحقيقي لأنواع المقاطع الصوتية هي خمسة أنواع عند معظم اللغويين*، و ما الاختلاف إلا في لغة التعبير، و كذا في و جهة النظر، و يمكن أن ننظر للقضية موضوع الدراسة من زوايا مختلفة، و لكن هذا الاختلاف ينعكس على التعريف بالمادة المدروسة، كذلك نلغي الأمر بالنسبة للغويين، مثل

د. عوض المرسى جهادي و د. إبراهيم أنيس اللذين سبقا ذكرهما على أساس أن لكل منهما تقسيما من وجهة نظر خاصة، فالأول قسم المقطع الصوتي بحسب الحركة و السكون إلى قسمين، والثاني قسمه بحسب مدى النطق إلى ثلاثة أقسام، هذا من جهة، و من جهة أخرى أن الباحثين اللغويين الصوتيين. د. عوض المرسى جهادي و د. إبراهيم أنيس. يتفقان على وجهة نظر ثالثة ينظران من خلالها إلى المقاطع الصوتية، و هي نسيج الكلمات، فقسمها إلى خمسة أنواع، إذ يذهب د. عوض المرسى جهادي إلى أنواع نسيج الكلمات في المقاطع العربية خمسة فقط.

و هذه الأقسام هي :¹

1- المقطع الأول : صوت ساكن + صوت لين قصير، و مثاله : باء الجر المكسورة مقطع قصير مفتوح.

2- المقطع الثاني : صوت ساكن + صوت لين طويل، و مثاله : " مأ " مقطع طويل مفتوح متحرك.

3- المقطع الثالث : صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن، و مثاله : " أم " مقطع طويل مغلق

ساكن.

* و اعتمادنا لاستنتاج ذلك على جملة من اللغويين نحو :

- عوض المرسى جهادي، ظاهرة التنوين، ص 32.

- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص 163.

- سلمان حسن العائفي : كتابه : التشكيل الصوتي في اللغة العربية " فونولوجيا العربية ". تر ، ياسر الملاح، مراجعة : د. محمود غالي، النادي

الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1983، ص 133.

¹ عوض المرسى جهادي : ظاهرة التنوين في اللغة العربية، ص 32.

4- المقطع الرابع : صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن، و مثاله: المقطع الأخير من كلمة "

رَأَدْتُ " " نَسْتَعِينُ " ، مقطع مفرق في الطول مغلق ساكن لا ينتهي بساكن واحد ؛ وإنما بساكنين .

5- المقطع الخامس : صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان، و مثاله : المقطع الأخير من

كلمة "المُسْتَقَرُّ" ، و هو غالبا ما يكون مشددان و هو مقطع مفرق في الطول مغلق ساكن (ينتهي بساكنين .)

و الملاحظ أن المثال الذي أورده د. عوض المرسى جهاوي على سبيل المثال للتقطيع الخامس لا ينطبق و ماهية هذا الأخير، ذلك أن المقطع الأخير من كلمة " المستقر " لا يمثل النوع الخامس الذي ينتهي بساكنين، فالهندسة أو البناء المقطعي لهذه الكلمة هو :

. أَلْ / مُسَدْ / تَدْ / قَرُّ / رُ

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

لأن الحرف المشدد إذا فك إدغامه يصبح حرفا ساكنا + حرفا متحرك، و من أمثلة المقطع الخامس نذكر ما قاله يوسف وغليسي في ديوانه " تغريبة جعفر الطيار " ¹:

قَدْ أَتَيْتُ أُعَكِّرُ لَوْنَ الحَطْبُ !...

وقوله ²:

إِذْ يَعْتَدِي كَوْثَرًا دَافِقًا بَيْنَ وَ بَيْنَ !

فالبناء الصوتي المقطعي لكلمتي " الحَطْبُ " و " بَيْنَ " هو : كالتالي :

- أَلْ / حَطْبُ

¹ الديوان : 24

² الديوان : 69.

00/0

//0

بَيْنُ

00/0

و لقد أضاف د. تمام حسان إلى هذه المقاطع نوعا سادسا يتكون من (حركة + صامت) و مثل له بهمزة الوصل أو بأداة التعريف، و يرى أن هذا المقطع تشكيلي فونولوجي غير أصواتي*؛ (لأن الأصوات لا تعترف بأن تبتدئ المجموعة الكلامية بحركة، و لذا نعتد إلى همزة نشأها قبل هذه الحركة، و تتخذها جسرا للنطق بها، ثم نعتبر هذه الهمزة بين بنية المقطع).¹

في حين تذهب د. آمنة بن مالك² إلى أن الحجة التي ساقها د. تمام حسان لاعتبار همزة الوصل أو أداة التعريف مقطعا يتكون من حركة يعقبا صوت صامت هي حجة واهية لأنه إذا كان نظام اللغة يقتضي سكون فاء الفعل و إطرار همزة الوصل فمن باب أولى ألا يعتد بكسرة هذه الهمزة، لأنها تابعة لها، و الأولى أن يقال هنا : إن النظام المقطعي للغة العربية يأبى أن تبدأ الكلمة بمقطع يتكون من (ص + ص + ح) كالمقطع الأول في كلمة (خَرَجَ) و من هنا توسلت العربية بهمزة الوصل ليصبح لدينا مقطعان هما :

ص + ح + ص : (أُخْ)، ص + ح + ص : (رُجْ)، ثم تأتي بقية المقاطع بعد ذلك، أي أن النظام الفونولوجي لا يقتضي وجود مقطع يتكون من (ح + ص)، و إنما وجود مقطع يتكون من : (ص + ص + ح)، و قد تخلصت العربية من هذا اللون المقطعي، لأن الذوق العربي يأبى التقاء ساكنين خاصة في أول الكلمة.³

أما المقطع :

3. ص + ح + ص = دَ ح / لَ

* لم يعتمد هذا النوع في البحث كونه غير أصواتي، في حين أن البناء الصوتي يعتمد أساسا على الصوت المسموع.

¹ تمام حسان: اللغة العربية معناها و مبناها، ص

² آمنة بن مالك: مصطلحات الدراسة الصوتية، ص 391..

³ انظر : المرجع نفسه : ص 391.

4. ص + ح + ص = جَأْ

5. ص + ح + ص = صَدَ.

6. ص + ح + ح = صَأْ.

و الجدير بالذكر أن الأمثلة الثلاثة الأخيرة للأنماط المقطعية غير مطابقة للتحليل المقطعي للبنية الصوتية التي هي كالآتي:

جَأْ / لَ : //0 + /0 شَدَّ َ : 0/0 + /0 صَأْ : 0/0 + /0

ثالثاً- مدى شيوع المقاطع الصوتية :

إذا نظرنا إلى أنواع المقاطع الصوتية السابقة الذكر التي تراوحت بين نوعين و سبعة أنواع*، نلفي أن الأنماط المقطعية السائدة في اللغة العربية هي الخمسة التالية :

/0 . 0/0 . //0 . 0//0 . 00/0، و الأنماط الثلاثة الأولى :

/0 . 0/0 . //0 هي الأكثر شيوعاً خاصة النوع الأول.

يقول د. عوض في هذا الصدد : (هذه هي أنواع المقاطع الخمسة التي يمكن أن يتكون منها نسيج الكلم و الأنواع الثلاثة هي الشائعة، و هي التي تُكوّنُ الكثرة الغالبة من الكلام العربي، وتقع في أول الكلمة أو في وسطها أو في آخرها، أما النوعان الأخيران فقليلاً الشيع، و لا يكونان إلا في أواخر الكلمات و عند الوقف).¹

و الحقيقة أن الدكتور: عوض . في كلامه عن النوعين الأخيرين . قد أصاب فيقوله أنهما قليلاً الشيع، إلا أنه أخطأ في قوله لا يقعان إلا في أواخر الكلمات و عند الوقف؛ ولتوضيح ذلك نأخذ الأمثلة التالية:

* - و من هذه الأنواع السبعة نجد نوعين غير متطابقين للنظام المقطعي - إن صح التعبير - و هما النوع السادس لتمام حسان، و النوع السادس كذلك لسلمان حسن العاني و آمنة بن مالك، لأن هذا النوع لا يكون إلا في اللهجات العامة.

¹ د. عوض المرسي جهاوي، ظاهرة التنوين، 32.

1. يقع الشكل الرابع في أول الكلمة نحو: "رَأْد" من كلمة "رَأْد" ، "جَأْن" من كلمة "جَأْن" و "دَاب" من كلمة: "دَابَّة" ، أما في وسط الكلمة نحو: ضَال من كلمة: الضَّالِّين.

أَضْ / ضَال / يَنْ

/0 /00/ 0/0

أما نهاية الكلمة فهو كثير.

2. يقع الشكل الخامس في كلمة بذاتها نحو: بِنْتُ، يَنْ.

لا يقع في وسط الكلمة إلا نادرا أما في نهاية الكلمة فهو مثل الشكل الرابع.¹

و فيما يلي رصد للمقاطع الصوتية التي بنيت عليها المدونة:

رابعا: رصد المقاطع الصوتية في المدونة:

¹ انظر: عبد الكريم بورنان: غيث النفع في القراءات السبع: دراسة و تحقيق، مخطوط جامعة الجزائر، 2007، ص 226.

الجدول رقم: 6 : رصد المقاطع الصوتية في المدونة:

القصائد الشعرية											التواتر النسبة	
تساول	حول	هوف	هون	لا	يسألونك	خرافة	إلى أوراسية	حورية	تغريبة جعفر الطيّار	تجليات نبي سقط من الموت سهوا		
32	22	20	14	21	82	61	72	75	837	755	التواتر	المقطع الأول /0
1.45	0.99	0.90	0.63	0.95	3.72	2.77	3.27	3.40	38.02	34.30	النسبة	
22	16	07	08	12	40	78	36	46	396	378	التواتر	المقطع الثاني //0
1.95	1.42	0.62	0.71	1.06	3.55	3.38	3.20	4.09	35.23	33.62	النسبة	
17	05	09	14	13	71	46	59	71	554	544	التواتر	المقطع الثالث 0/0
1.05	0.31	0.55	0.86	0.80	4.40	2.85	3.66	4.40	34.40	33.78	النسبة	
-	-	02	02	03	10	00	00	00	26	34	التواتر	المقطع الرابع 0//0
00	00	2.22	2.22	3.33	11.11	00	00	00	28.88	37.77	النسبة	
-	-	00	00	00	02	00	00	00	08	04	التواتر	المقطع الخامس 00/0
-	-	-	-	00	8.33	00	00	00	33.33	16.66	النسبة	
71	43	38	38	49	205	145	167	192	1821	1715	المجموع الكلّي	
1.48	0.89	0.79	0.79	1.02	4.28	3.03	3.49	4.01	38.06	35.84	النسبة	

تابع للجدول رقم: 06

القصائد الشعرية									
المجموع النهائي	النسبة النهائية	سلام	مذكرة شاهد القرن	قدر	غربة	إعصار	غيم	لافتة لم يكتبها أحمد مطر	التواتر النسبة
43.59	2201	98	12	14	22	19	26	19	التواتر
	% 100	4.45	0.54	0.63	0.99	0.86	1.18	0.86	النسبة /0
22.26	1124	62	09	//	13	//	10	09	التواتر
	% 100	5.51	0.80	0.97	1.15	0.97	0.88	0.80	النسبة الثاني //0
31.88	1610	95	09	10	26	27	16	24	التواتر
	% 100	5.90	0.55	0.62	1.67	1.61	0.99	1.49	النسبة الثالث 0/0
1.78	90	04	-	-	04	01	03	01	التواتر
	% 100	4.44	-	-	4.44	1.11	3.33	1.11	النسبة الرابع 0//0
0.47	24	06	01	02	-	01	-	-	التواتر
	% 100	25.00	4.16	8.33	-	4.16	-	-	النسبة الخامس 00/0
المجموع									
النسبة									
4784									
265									
31									
37									
65									
59									
55									
53									
1.10									
1.14									
1.23									
1.35									
0.77									
0.64									
5.53									
% 100									

يلاحظ من خلال الجدول رقم 6 أن الشاعر يوسف وغليسي في مدونته " تغريبة جعفر الطيار " قد اتخذ من الأنواع الخمسة للمقاطع الصوتية لبنات لبناء قصائده، إلا أن الأنواع الثلاثة الأولى هي الأكثر انتشارا فعندما نستقرئ الجدول الأخير يتبين أن النمط الأول (O /) هو السائد في الديوان، إذ يمثل 43.59 % ويليه النمط الثالث (O / O) بنسبة 31.88 %، ثم النمط الثاني (O //) بنسبة 22.26 % .

أما النوعان الأخيران فهما أقل انتشارا، ذلك أن النمط الرابع (O // O) سجل نسبة 1.78 %، في حين أن النمط الخامس (OO / O) و هو نادر في بنية الكلمة العربية مقطوعا، فقد تواتر بنسبة 0.47 % فقط.

إن الشاعر يوسف وغليسي يعيد بناء القصص الديني ليجعل منه معادلا موضوعيا لالتقاط عقدة زمن الموت و نار الفتنة، فرغم التقنع بأكثر من نبي و شخصية إلا أن صورته لا تغيب، و كأنه و هو بهذا يسرد آلامه و آلام وطنه، الذي تعرض لهزة ضربت أركانه الاجتماعية و الثقافية و الأمنية.

فرغم أن نسبة المقطع الخامس ضئيلة جدا بالمقارنة مع المقاطع الأخرى، إلا أن وروده يعد ضربا من المغامرة

و الفضول في ارتياد المحذور، فالتقاء الساكنين يعد مكروها في اللغة العربية.

تنوع هذه المقاطع بحسب وقوعها في الكلمة إلى مقطعين مفتوح و مغلق، الأول ينتهي بحركة أو علة و الثاني ينتهي بساكن أو صامت.¹، سادت في الديوان المقاطع المفتوحة بنسبة معتبرة وصلت إلى 65.85 % أما المقاطع المغلقة فقد كانت نسبتها ب 34.15 %؛ و يمكن إرجاء ذلك إلى رحلة العذاب و التيه المفتوحة على مصراعيها التي خاضها و يخوضها الشاعر (فقد تدرج الخطاب الشعري بين الحب الصوفي للمرأة باعتبارها إحدى التحليلات الإلهية، و الحب الصوفي للوطن باعتباره مجلى للجمال الإلهي الأخاذ مسيرا في ذلك الجانب السياسي عن طريق الحوار الدائر بين الشخصيات التراثية التي تمثل السبل التي تفضح الجانب الآخر للوطن هو المحور الذي تدور حوله

¹ ينظر إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص 131.

كل الحكاية من مبتدأ الحب إلى نهاية الكره، و لعل الشاعر هنا يأخذ مكان الوطن فيصبح الشاكي بدائه المعبر عن أحلامه، بل هو حبه الأزلي الذي يمثل حنين الأصل لفرعه).¹

و الشاعر أو الأديب يختار المقاطع الصوتية التي توافق حالته الشعورية فيجسد من خلالها مشاعر الفرح العميق أو الحزن الطويل، و هذه المقاطع تسهم في تشكيل الإيقاع الشعري الذي يعد بدوره لازمة جوهرية من لوازم النص الشعري، فالإيقاع هو الموسيقى المنبعثة من داخل الصياغة و هو (ليست نغمات مكررة فقط بل هي تصوير لجو المعنى طلبا للتواصل المستمر بين المتكلم و المخاطب و الموضوع، فأصوات الحروف و معانيها و تناسقها في مسافات مرسومة، وكل هذه الأدوات لتهيئة الجو العام النفسي للإيقاع، فالموضوع يوحي بالإيقاع والإيقاع يبرز الموضوع)².

و إذا تأملنا قصائد الديوان نلاحظ أن أكبر نسبة في عدد المقاطع سجلتها قصيدة " تغريبة جعفر الطيار " وصلت إلى 1821 مقطع، أي بنسبة 38.06 % و تليها قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا " 1715 مقطع، أي بنسبة 35.84 % و هكذا فهذين القصيدتين يمثلان تقريبا ثلاث أرباع القصيدة، ثم تأتي بعد ذلك القصائد الست عشر بنسب متفاوتة و التي تمثل في مجملها 26.1 % .

في محاولة للوقوف على ما تحدثه هذه المقاطع الصوتية في القصيدة قطعت بعض الأجزاء منها، يقول يوسف و غليسي:³

- هَائِمٌ أَتَنَزَّى حَنِينًا إِلَى خَيْمَةٍ

هَآ / ةِ / مُنْ / أْ / تْ / نَزْ / زَى / حَ / نِي / نُنْ / إِ / لَى / خَيْْ / مْ / تِنْ .

¹ الديوان : ص 09.

² منير سلطان : البديع تأصيل و تجديد، منشأة المعارف، مصر (د ، ط)، ص 23.

³ الديوان : ص 31 . 31.

- أَسْتَجِيرُ بِهَا مِنْ هَجِيرِ الْمَكَانِ....

أَسَدُ / تَ / جِي / رُ / بِ / هَا / مِنْ / هَ / جِي / رَ / أَلْ / مَ / كَانَ

- الرِّمَالُ ارْتَوَتْ مِنْ دُرَى مُقْلَتِي

أَرُ / رَ / مَا / لُ / إز / تَ / وَ تَ / مِنْ / دُ / رَى / مُقَدُ / دَ / تِي.

- وَ هَذَا النِّخِيلُ نَمَّا فِي دَمِي ،،

وَ / هَا / دَ / أَنْ / نَ / حِي / لُ / نَ / مَا / فِي / دَ / مِي .

- وَ تَهَاوَى عَلَى رَاحَتِي ..

وَ / تَ / هَا / وَى / عَ / لَى / رَا / حَ / تِي .

- هَائِمٌ تَتَقَادُّنِي " جَبْهَتَانُ " !

هَآ / ةُ / مِنْ / تَ / تَ / قَا / دَ / فُ / بِي / جَبَ / هَ / تَانُ

- لَسْتُ فِي " الْعِيرِ " أَوْ فِي " النَّفِيرِ " أَيَا سَادَتِي،

لَسَدُ / تُ / فِي / أَلْ / عِي / رَ / أَوْ / فِي / أَنْ / دَ / فِيرِ / رَ / أَ / يَا / سَا / دَ / تِي.

- فَلِمَ يُغْلِنَانِ اللَّهَيْبَ عَلَيَّ ؟ ...!

فَ / لَ / مَ / يُعْ / لَ / نَا / نِ / أَلْ / هِي / بَ / عَ / لَيَّ / يَ

من خلال التشریح المقطعي لهذه الأسطر يتضح لنا أن أكثر المقاطع الصوتية ترددا فيها هو المقطع الأول و ذلك بتواتر 45 مرة، ثم يأتي بعدها المقطع الثاني بـ 33 مرة، و بعدها المقطع الثالث بـ 23 مرة، ثم المقطع الرابع مرتين.

فالنوع (O /) هو الغالب في هذه الأسطر و في القصيدة كلها، و ذلك لأنه يمثل جل حروف النص، أما المقاطع الأخرى فهي التي تتخلل هذه الأحرف و هي حسب الحالات الشعورية للشاعر، فكثرة المقاطع الطويلة المغلقة* هي التعبير عن نغمة حزينة، تنم عن نفس معاناة الفؤاد يعتريها شعور بالموت و التي يسحبها نحو الغناء.

و يقول الشاعر أيضا:¹

- يَسْأَلُونَكَ عَنْ وَجَعِ الْوَرْدِ وَالْيَاسَمِينِ !

يَسْ / أ / لُو / نَ / كَ / عَن / وَ / جَ / عِ / أَلْ / وَرْدِ / وَ / أَلْ / يَاسَمِينِ / سَ / مِينِ

- يَسْأَلُونَكَ عَنْ غَابَةِ النَّحْلِ فِي وَطَنِي

يَسْ / أ / لُو / نَ / كَ / عَن / غَا / بَةِ / نَحْلٍ / لِي / فِي / وَ / طَنِ / طَ / نِي

- شَتَّتَهَا الْأَعَاصِيرُ ذَاتَ الْيَسَارِ

شَتَّ / تَ / تَدَّ / هَا / أَلْ / أَعَا / صِيرُ / ذَا / تَ / أَلْ / يَ / سَارِ / سَا / رِ

- وَ ذَاتَ الْيَمِينِ

وَ / ذَا / تَ / أَلْ / يَ / مِينِ

- يَسْأَلُونَكَ عَنْ " صَالِحٍ " ..عَنْ ثُمُودَ الْجَدِيدَةِ...

* المتمثلة في الثالث (O / O) و الرابع (O // O).

¹ الديوان : ص 56، 57.

يَسْ / أ / لُو / نَ / كَ / عَنَ / صَا / لَ / حَ / عَنَ / نَ / مُو / دَ / أَلْ / جَ / دِي / دَهْ

- عَنْ " نَاقَةَ اللَّهِ " ... يَغْتَرُّهَا سَيِّدُ الْجَاهِلِينَ !..

عَنَ / نَا / قَ / هَ / أَلْ / لاَ / هِ / يَعُ / قِ / رُ / هَا / سَيِّ / يَ / دُ / أَلْ / جَا / هِ / لِيْنُ

- يَسْأَلُونَكَ ... كَمْ يَسْأَلُونَكَ يَا صَاحِبِي ...

يَسْ / أ / لُو / نَ / كَ / كَمْ / يَسْ / أ / لُو / نَ / كَ / يَا / صَا / حِ / بِي

- يَسْأَلُونَكَ ... قُلْ إِنِّي نَحْلَةٌ

يَسْ / أ / لُو / نَ / كَ / قُلْ / إِنِّ ، / بِي / نَحْ / لَ / تُنْ

- تَتَحَدَّى الرِّيحَ وَ قَيْظَ السَّيْنِ !.

تَ / تَ / حَذْ / دَى / أَرْ / رَ / يَا / حَ / وَ / قَيْ / ظَ / أَسْ / سَ / نِيْنُ

الملاحظ أيضا على هذا التشريح المقطعي لهذا المقطع هو المقاطع المغلقة المتمثلة في النوعين الثالث و الرابع

و الخامس، و ذلك بتكرار وصل إلى 40 مرة و قد ساعدت هنا على تلطيف الإيقاع الموسيقي لهذه الأسطر.

أما المقاطع المفتوحة تتضح أيضا سيادة النوع الأول بـ 58 مرة، أما المقاطع الطويلة المفتوحة (O //) مثل: (لو

، يا ، في ، صيد ، مو ، جا ...) فتمثل تمسك الشاعر بالأمل في انفراج مأساته و مأساة وطنه بشيء من الصبر

بل و التحدي أحيانا.

و يقول الشاعر أيضا:¹

- شَوْهُوا نَسْبِي

¹ الديوان: ص 20.

شَوْ / وَ / هُوَ / نَ / سَ / يِ

- سَيَحُجُوا بِالْأَرَاخِيفِ ذَاكِرَتِي..

سَيِّ / يِ / جُو / بَ / أَلْ / أَ / رَا / جِي / فِ / ذَا / كَ / رَ / يِ

- أَعْدَمُوا شَجَرَةَ الْإِنْتِمَاءِ!..

أَعْ / دَ / مُو / شَدَ / جَ / رَ / هَ / أَلْ / إِنْ / تَ / مَاءَ

- عَقَرُوا خَيْلَ " عَقَبَةَ " وَ الْفَاتِحِينَ ،،

عَ / قَ / رُو / خَيَّ / لَ / عَقَّ / بَ / هَ / وَ / أَلْ / فَآ / تَ / حِينَ

- وَ أَحْيَا رَمِيمَ " كَسِيلَةَ " وَ " الْكَاهَنَةَ " ...!

وَ / أَحْ / يُو / رَ / مِي / مَ / كَ / سِي / لَ / هَ / وَ / أَلْ / كَا / هَ / نَةَ

- حِينَ أَفْصَحْتُ عَنْ رَغْبَةٍ فِي الْبُكَاءِ.

حِي / نَ / أَفْ / صَحْ / ثَ / عَنْ / رَغْ / بَ / تِي / فِي / أَلْ / بَ / كَا / ةِ

من خلال هذا التشريح المقطعي لهذه الأسطر تتضح أيضا سيادة المقاطع القصيرة، إلا أنه بجانب هذه المقاطع يبرز نوع آخر من المقاطع و هي المقاطع المغلقة (O / O) و التي تمثل الحروف (شَوْ ،أَحْ ، رَغْ ، خَيَّ..) فقد بلغت 17 مرة ؛ و هي تتناسب و رغبته في البكاء، كما يشير إلى ذلك السطر الأخير، و هكذا كلما عانى الشاعر ألما و حسرة على حاضره البائس لجأ إلى زمن الماضي لرسم صورة الحاضر الأليم، و هذا بمقابلة ماضي الأجداد بحاضر المآسي فيجد الشاعر في هذا الماضي المشرق عزاءه عن حاضره الأليم.

و يامعان القراءة في مدونة " تغريبة جعفر الطيار " نجد أشكالا أخرى، مثل قوله:¹

- كَانَ لِي وَ طَنْ ضَارِبٌ فِي دَمِي ،

كَ / نَ / لِي / وَ / طَ / نُنْ / ضَا / رٍ / بُنْ / فِي / دَ / مِي

- رَاسِخٌ فِي امْتِدَادَاتِ الزَّمَانِ ،،

رَا / سِدْ / خُنْ / فِي / اِمْدَ / تَ / دَا / دَا / تِ / اَزْ / رَ / مَانْ

- سَامِقٌ فِي السَّمَاءِ ،،

سَا / مِ / قُنْ / فِي / اَسْ / سَ / مَاءِ

- شَامِخٌ كَالنَّحِيلِ ،،

شَا / مِ / خُنْ / كَ / اَنْ / نَ / خِيْلَ

- فَارِغٌ كَالصَّوْبَرِ وَ الزَّانِ وَ السَّذْيَانِ ...

فَا / رِ / عُنْ / كَ / اَصْ / صَ / نُوْ / بَ / رٍ / وَ / اَزْ / زَا / نِ / وَ / اَسْ / سَ / نَدْ / يَانْ

- كَانَ لِي وَ طَنْ يَوْمَ كَانَ ...

كَ / نَ / لِي / وَ / طَ / نُنْ / يَوْ / مَ / كَانَ

فمن خلال هذه الأسطر يتضح سيادة المقاطع القصيرة، إلا أنه في هذه المقاطع برز نوع آخر من المقاطع و هو المقطع الرابع (O // O) و التي تمثل الحروف (مَانْ ، تَاءْ ، خِيْلْ ، يَانْ ، كَانَ)، و هو من المقاطع

¹ الديوان : ص 27.

المغلقة و التي جاءت منسجمة مع الجو النفسي للشاعر، و هو ينفث تلك الزفريات و الحسرات، زفريات الألم و الحسرة عما يحدث في هذا الوطن و أهله من تفكيك و تشتيت، و لم يبق من هذا الوطن إلا التاريخ المشرق.

و الملاحظ أن هذا النوع من المقاطع يتناسب مع (الآهات الحبيسة التي يخرجها الأديب في شكل دفقات شعورية صوتية تتجسد في الصيغة اللغوية للمقاطع و تتراص مع المقاطع الصوتية الأخرى).¹

بإمعان القراءة في مدونة " تغريبة جعفر الطيار " نجد شكلا آخر من المقاطع و ذلك مثل قول الشاعر في قصيدة السلام:²

- سَلَامٌ عَلَى زُرْقَةِ الْبَحْرِ فِي نَظِيرِهَا ..

سَ / لَا / مَنْ / عَ / لَى / زُرْ / قَ / تَ / أَلْ / بَحْ / رِ / فِي / نَا / ظِ / رِي / هَا

- سَلَامٌ عَلَى مَغْرِبِ الشَّمْسِ فِي الْمُقْلَتَيْنِ ..

سَ / لَا / مَنْ / عَ / لَى / مَغْ / رِ / بَ / أَشْ / شَمْ / سِ / فِي / أَلْ / مُقْ / لَ / تَيْنِ

- سَلَامٌ عَلَى مَشْرِقِ اللَّيْلِ فِي شَعْرِهَا !

سَ / لَا / مَنْ / عَ / لَى / مَشْ / رِ / قَ / أَلْ / لِي / لَ / فِي / شَعْ / رِ / هَا

- سَلَامٌ عَلَى مَصْرِعِ الْكَرْزِ فِي الْوَجْنَتَيْنِ !

سَ / لَا / مَنْ / عَ / لَى / مَصْ / رَ / عَ / أَلْ / كَ / رَ / زِ / فِي / أَلْ / وَجْ / نَ / تَيْنِ

- سَلَامٌ عَلَى قَمَرٍ سَاحِرٍ

سَ / لَا / مَنْ / عَ / لَى / قَ / مَ / رٍ / سَا / حَ / رٍ

- تَلْكَ لِلْحَيَيْنِ !

تَا / لَ / فِي / لِدَ / جَ / بَيْنِ

¹ مراد عبد الرحمان مبروك : من الصوت إلى النص، ص 54.

² الديوان : ص 69

- سَلَامٌ عَلَى مَرْمَرِ الرَّمْلِ فِي جِيدِهَا

سَ / لَأَ / مُنْ / عَ / لَى / مَرْ / مَ / رِ / أَرْ / رَمْ / لِ / فِي / جِيْ / دِ / هَا

- سَلَامٌ عَلَى مَشْهَدِ الْمَدِّ وَ الْجَزْرِ فِي الضَّفَّتَيْنِ !

سَ / لَأَ / مُنْ / عَ / لَى / مَشْ / هَدِ / أَلْ / مَدْ / دِ / وَ / أَلْ / جَزْ / رِ / فِي / أَضْ / ضَفْ / فَ / تَيْنِ

من خلال التشريح المقطعي يتضح لنا بروز الشكل الأول هذا مع بروز الشكل الخامس (OO / O)

بشكل جلي، و هو من المقاطع الطويلة المغرقة في الطول و المزدوجة الإغراق ؛ ويتضح هذا من خلال كلمة (

تَيْنِ) التي تكررت ثلاث مرات ، و إذا أكملنا القصيدة نجد (بَيْنِ، دَيْنِ، بَيْنِ، تَيْنِ).

إن عملية النطق بالمقطع الأخير في كل سطر منها تستغرق زمنا طويلا لكونه متمادا في الطول، و تتطلب

جهدا عضليا لكونه مغلقا، ناهيك عن التقاء الساكنين فيه (OO / O) الذي زاده انغلاقا، و رغم أن التقاء

الساكنين مكروه في اللغة العربية إلا أن الشاعر قد أجاد في الإتيان بهذا المقطع، فوجود هذا المقطع ضمن السلسلة

المقطعية المبنية أعلاه عبر أصدق تعبير عن وصف الحبيبة (امرأة كانت أو وطننا)، حيث لجأ إلى الطبيعة مستعيرا

منها أجمل الصفات ليضيفها على حبيبته.

و الجدير بالذكر أن هذه المقاطع بتنوعها قد استطاعت أن تسير أغوار الشاعر الذي وفق - بدوره - في

استغلال هذه الوسيلة الصوتية في التعبير عن انفعالاته و آلامه و آماله.

فالأشكال الثلاثة الأخيرة المتمثلة في مقطع طويل مغلق (O / O)، و مقطع طويل جدا مغلق (O //)

و مقطع مغرق في الطول مغلق (OO / O) تعد امتدادا صوتيا يكشف عن طول و امتداد آهات الشاعر

التي لم يسمع لها صدى لكونها في حيز مغلق.

هذا بالنسبة للإيقاع الخارجي في مدونة " تغريبة جعفر الطيار " الذي ينم علي أن هذه الأخيرة بناء موسيقي

متماسك، فما هو الإيقاع الداخلي؟ وما علاقته بالإيقاع الخارجي؟.

الفصل الثاني

الفصل الثاني : البنية الصوتية الداخلية و دلالتها الابلاغية.

المبحث الأول : الإيقاع الصوتي الداخلي :

أولاً : الصوائت

ثانيا : رصد نسب الصوائت و إبراز دلالاتها الابلاغية

ثالثاً : الصوامت

رابعاً : رصد نسب الصوامت و ابراز دلالتها من خلال بعض صفاتها العامة و الخاصة في ديوان تغريبة جعفر الطيار

المبحث الثاني : مكملات التشكيل الإيقاعي

أولاً: التدوير

ثانيا: التكرار

المبحث الثالث : الإدغام.

أولاً: تعريف الإدغام

ثانيا: أنواع الإدغام

ثالثاً: شيوع حالة التضعيف في ديوان - تغريبة جعفر الطيار - و دلالاتها الابلاغية

رابعاً: علة التضعيف كجزء من الإدغام و الهدف منه .

المبحث الرابع: الدلالة الصرفية.

أولاً : مدخل إلى الدلالة الصرفية

ثانيا : علم الصرف

ثالثاً : بنية الأفعال البسيطة

رابعاً : دلالة الصيغ الصرفية المركبة

خامساً : التعبير بالمشتقات

المبحث الأول: الإيقاع الصوتي الداخلي

لا علاقة له بعلمي العروض و القافية، و هو متعلق بما يتكون منه البيت الشعري من حروف و حركات و مقاطع، يعتمد الشاعر إلى خلقها باعتماد أساليب و أشكال متعددة اعتمادا علي موهبته و خبرته و مهارته وذوقه الموسيقي واللغوي.

إذا لم يركز النص الشعري علي مجال الوزن و القافية مباشرة، فلا مفر له من الارتكاز علي الموسيقى الداخلية، وذلك لأن هذا المجال كأنما هو امتداد للموسيقى الخارجية، يقول بوب: (فإن الجرس يجب أن يكون صدي المعني)¹، فالموسيقى الداخلية ما زالت بحاجة إلى التجديد والتحديد و التخصيص، فأغوارها مازالت أيضا بحاجة إلى تطلع، ومعادنها مازالت بحاجة إلى استغلالها.

يستطيع الباحث أن يجزم مدي أهمية الإيقاع الشعري في بناء الدلالة العامة للعمل الشعري، ومدي إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة و إيقاعها من صلة بأحاسيس الشاعر، إذ تتحد إيقاعات العمل مع إبداع الشاعر فتخرج ملونة بلون الموسيقى الهادفة، وقد برع كثير من الشعراء في جعل الإيقاع جزءا ملتحما بوزن القصيدة واستطاعوا أن يجعلوا جسم الموسيقى يرن صداه في إيقاعات الأصوات و الحروف ذات الجرس الخاص، مما ساعدهم علي إثراء أوتارهم الشعرية.²

و الموسيقى الداخلية هي: (التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة)³، فهي الموسيقى النفسية القائمة على النظم والجرس الموسيقي في النص الشعري، من الصوت كان أو من الكلمة أو من الجملة.

¹ إليزيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد الشوش، مكتبة منينة، بيروت، 1961، ص 50.

² رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 62.

³ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، الميسرة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2007، ص 161.

تأتي الموسيقى الداخلية متفاعلة مع الموسيقى الخارجية، مكتملة لها ومتحدة معها لإبراز جماليات النص الشعري (وأية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ما لم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء؛ إذ أنها هي التي تمنحه دوقه الخاص).¹

ولأنها موسيقى نفسية، فهي التي تكشف عن حالة الشاعر النفسية وانفعالاته المختلفة، للتعامل مع الصوت مجهوراً كان أو مهموساً، شديداً أو رخوا... .

فالعامل الأدبي في أساسه ما هو إلا (سلسلة من الأصوات المؤدية إلى معنى، والحركة لمشاعر، والمثيرة لانفعالات، والموصلة في النهاية إلى موقف ما).²

وقد اصطلح على هذه البنية الإيقاعية الجديدة " الإيقاع الداخلي "، الذي يختلف عن "الإيقاع الخارجي" (في عدم ارتكازه على عنصر الصوت يمثل تلك الدرجة التي يركز عليها الإيقاع الخارجي، وإن كان لا يهتمها بل يخصصها بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر اتصالاً بمكونات النص الأخرى، كاللغة والصورة والرمز والبناء العام. ومن ثم فهو يلعب دوراً أساسياً في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه).³

يعد النظام الصوتي الذي يعد أول مبحث تناول الجانب اللغوي في أي نص أدبي، فبواسطة طبيعة الأصوات اللغوية تتحدد الملامح الأدبية والفنية والخصائص الأسلوبية، يشير الدكتور كمال بشر إلى أهمية الدراسة الصوتية بقوله: (إن الاختلاف في النطق كالاختلاف في قواعد النحو مثلاً: منشؤه اختلاف البيئة الاجتماعية والخواص الفردية فان عد الاختلاف في قواعد النحو خروجاً على المعيار السليم والمقياس الصحيح، حكم بالمثل على

¹ فاروق شوشة: لغتنا الجميلة، دار العودة لبنان، مكتبة مدبولي، مصر، ص 165.

² السعيد الورقي: في الأدب والنقد العربي، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية، 1989، ص 148.

³ مجلة البيان: العدد 9، 1990، الكويت، ص 290.

الاختلاف في النطق، وكما يجب التنبيه على الأول يجب التنبيه على الثاني، ومن ثم وجب دراسة الأصوات وجوب دراسة النحو والصرف؛ إذ السيطرة على اللغة لا تتم بدون دراسة أصواتها¹.

ولعل هذا يرجع إلى أن اللغة في القديم كانت تتداول مشافهة قبل اختراع الكتابة، بالإضافة إلى أن الصوت المنطوق يعد أفضل إلى حد ما في أداء المعنى من الحرف المكتوب.

ولهذا وجب على دارس النص أن ينطلق من أصغر وحدة فيه، وهي الصوت، للوصول إلى المعنى الكلي للنص بمساندة بقية المستويات، (فالأصوات اللغوية في داخل الكلمة رموز لغوية صوتية ذات دلالات معينة)².

وقد جاءت البداية الفصلية للدرس الصوتي العربي مع الخليل بن أحمد الفراهيدي، ثم توالى اهتمامات اللغويين العرب وأدركوا قيمة الصوت (فاستعانوا به على قضاء حاجاتهم، وذلك أن آراءهم الكثيرة في إصلاح المنطق وفي وضع العروض والنحو والصرف والمعاجم، وفي تدوين القراءات القرآنية قد بنّوها على الدراسات الصوتية)³.

وينتج الصوت الإنساني اللغوي في جل اللغات من عملية الزفير عندما يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالقصبية الهوائية والحنجرة والفم، حيث يتعرض تيار الهواء المتدفق بعوائق بشكل أو بآخر حسب طبيعة الصوت المنجز وطبيعة الأعضاء المساهمة في إنتاجه، وهذا الاعتراض يؤدي إلى حدوث اضطراب في تيار الهواء داخل جهاز النطق تنتج عنه موجات الصوت المنتج التي تنتقل في فم المتكلم إلى خارج أذن السامع⁴.

¹ كمال بشر: علم اللغة العام، قسم الأصوات، دار المعارف، مصر (د.ط)، ص168.

² تمام حسان: اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتاب، مصر ط1، 2001، ص، 116.

³ رابع بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري. ص.55.

⁴ قاسم البريسم: علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة، دار الكنوز الأدبية بيروت، لبنان، ط1، 2005: ص145-146.

والحقيقة أن عملية إنتاج الأصوات أو الكلام تتم بأعضاء نطلق عليها تجاوزاً أعضاء النطق، وهي عملية طارئة وعرضية عند الإنسان، وليس جوهر في وجوده الإنساني، وإن الجهاز العضوي عند الإنسان الذي يضم أعضاء في إنتاج الصوت لم تكن وظيفتها الأساسية إنتاج الصوت بل خلقت لإدامة الحياة¹.

مصدر الصوت الإنساني الذي نطلق عليه تجاوزاً الجهاز النطقي الذي ينطلق من خلاله الهواء، هواء الزفير عبر الأوتار الصوتية، سواء حدث اهتزازاً أم لم يحدث.

1- استقبال الصوت: ويكون الاستقبال عن طريق أذن السامع.

2- انتقال الصوت: وهو انتقال الذبذبات الصوتية من فم المرسل إلى أذن السامع ولا شك أن هذه العناصر الثلاثة تتضافر من أجل إحداث الصوت وانتقاله من مصدره إلى مستقبله.

وقد انتظمت هذه العناصر ثلاثة من العلوم تعنى جميعها بدراسة الأصوات وهذه العلوم هي:²

- علم الأصوات النطقي أو علم الأصوات الفيزيولوجي.

- علم الأصوات الأكوستيكي (أو الفيزيائي).

- علم الأصوات السمعي .

يقسم علم الأصوات الأصوات إلى قسمين رئيسيين: الصوامت **Les consonnes** والصوائت **les**

voyelles وكان المنطلق في هذا التقسيم الطبيعة الصوتية لكل قسم ، وذلك الصوامت هي إما أن ينحبس معها

الهواء انحباساً محكماً فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزمن يتبعها ذلك الصوت الانفجاري، وإما أن يضيق مجراه

فيحدث النفس نوعاً من الصفير أو الخفيف³، وأما الصوائت فيندفع الهواء من الرئتين عند النطق بها ماراً بالحنجرة،

¹ انظر: المرجع السابق، 146.

² انظر: المرجع نفسه، ص 10.

³ المرجع نفسه، ص 18.

ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم في ممر ليس فيه حوائل تعترض مجراه، وهذه الصوائت (تمتاز أيضا بخاصية الوضوح السمعي)¹.

وإذا اتفق اللغويون الغربيون على مصطلحي les voyelle و les consonnes للدلالة على قسمي الأصوات اللغوية²، فإن العرب من اللغويين قد اختلفوا في تحديد مصطلح ثابت لهما، فأطلقوا عليهما تسميات كثيرة نذكر منها :

الأصوات الساكنة وأصوات اللين³، الأصوات الجامدة والأصوات المصوتة⁴، الأصوات الساكنة والأصوات المتحركة⁵، السواكن والعلل⁶، الصوامت والصوائت⁷ وغيرها من التسميات والمصطلحات .

ويمكن القول إن اختلاف علماء اللغة العرب وعدم اتفاقهم على تسمية واحدة مشتركة قد أدخلهم في أزمة مصطلحات إلا أننا في هذا المقام نؤثر التسمية الأخيرة وهي: الصوائت والصوامت، لدلالاتها على المقصود وكذا لبعدها عن اللبس.

أولا :الصوائت les voyelles

تعرف الصوائت بأنها حركات طويلة أو قصيرة تتميز عن غيرها (بطريقة النطق ففي التلفظ بها يمر الهواء عبر جهاز النطق بطلاقة)⁸؛ فالصوت الصائت ما مر من الهواء طليقا في أثناء النطق به دون أن يعترضه عائق أو حائل ودون أن يضيق مجرى الهواء تضيقا من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا، وقد قال ابن (أما ما بأيدي

¹ المرجع السابق، ص 18.

² انظر: مجلة، حوليات جامعة قلمة للعلوم الاجتماعية و الإنسانية، العدد 3، 2009، ص 85.

³ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1979: ص 26.

⁴ انظر: رابع بوحوش، البنية اللغوية لبردة البويصري، ص 18.

⁵ محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984، ص 366.

⁶ سعد مصلوح: دراسات نقدية في اللسانيات المعاصرة، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 1989، ص 215.

⁷ مصطفى حركات: اللسانيات العامة وقضايا عربية، دار الآفاق، الجزائر، ص 17.

⁸ مصطفى حركات: الصوتيات و الفينولوجيا، دار الآفاق، الجزائر العاصمة، د(ت،ط)، ص 49.

الناس في ظاهرة الأمر فثلاث، وهي الضمة والكسرة والفتحة فمحصولها على الحقيقة ست¹ وقد عني ابن جني بالثلاث الباقية « حروف المد ».

وتتصف هذه الصوائت بقوة الوضوح السمعي على عكس الصوامت التي يقل وضوحها في السمع مقارنة بالصوائت، وهي تنقسم إلى ثلاث أقسام:²

1. تصنف الصوائت بالنظر إلى ذلك الجزء من اللسان الذي يفوق غيره في الارتفاع

2. تصنف بالنظر إلى درجة العلو التي يرتفع إليها اللسان .

3. النظر إلى أوضاع الشفتين ضمهما وانفراجهما.

ويرى مصطفى حركات أن الصوائت في العربية الفصحى ثلاثة قصيرة فقط هي:³

- الفتحة (.) : وتتميز بكونها: وسطية، منفتحة، منفرجة.

- الضمة (^) : وتتميز بكونها: خلفية، منغلقة، مضمومة.

- الكسرة (_) : وتتميز بكونها: أمامية، منغلقة، منفرجة.

وهي الحركات التي تقع ضمن بنية الكلمة، مثل أواخر الكلمات المبنية، مثل الفعل الماضي نحو: كَتَبَ أسماء

الإشارة، الأسماء الموصولة، الضمائر، أسماء الأفعال...، كما تتضمن الحركات التي تلازم حروف المباني في الكلمات.

¹ ابن جني: الخصائص: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1975، 120/3.

² كمال بشر: علم اللغة العام، الأصوات، ص 143.

³ مصطفى حركات: اللسانيات العامة وقضايا العربية، ص 17-18.

في حين يرى الدكتور عبد الله بوحلخال أن: (الصوائت ست، ثلاثة طويلة هي: الألف [قبلها فتحة] والياء [قبلها كسرة]، والواو [قبلها ضمة]¹، وهو يذهب مذهب سيويه الذي يرى أن الصوائت العربية ستة فبالإضافة إلى الألف والواو والياء نجد الفتحة والضمة والكسرة، هذه الأخيرة التي أعدها الخليل بن أحمد الفراهيدي زوائد (وهن يلحقن الحرف ليوصل به إلى المتكلم... فالفتحة من الألف والضمة من الواو والكسرة من الياء...)²، ومادام الأمر كذلك فإن الصوائت الطويلة تستمد سماتها من الصوائت القصيرة .

وكما أسلفنا الذكر أن الصوائت تتميز عن الصوامت بخاصية الوضوح السمعي، فإننا نجد أصواتاً لغوية لا يمكن تصنيفها لا مع الصوائت ولا مع الصوامت؛ إلا أنها أقرب إلى الأولى منها إلى الثانية، إذ لا تعد صوامت لأنها تحمل خاصية الوضوح السمعي³، ولا تعد صوائت لأن نسبة الوضوح السمعي فيها أقل بكثير من نسبتها في الصوائت؛ لذلك أطلق البحث الصوتي على بعض هذه الأصوات مصطلح: أشباه الصوائت وعلى بعضها أصناف الصوائت.

1. أشباه الصوائت: وتسمى أيضاً الأصوات المائعة (liquides) أو السائلة (وهي اللام والميم والنون و الراء⁴)، (ومن النتائج التي حققها المحدثون أن اللام و الميم و النون أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً، وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين، ومن الممكن أن تعد حلقة وسطي بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، ففيها من صفات الأولى؛ أن مجري النفس معها تعترضه بعض الحوامل و فيها أيضاً من صفات أصوات اللين؛ أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الخفيف، وأنها أكثر وضوحاً في السمع)⁵.

2. أنصاف الصوائت: أما هذا الضرب من الأصوات اللغوية، فعند عملية النطق به تكون أعضاء النطق في منطقة حركة من الحركات، ولكنها تنتقل منها بسرعة ملحوظة إلى مكان حركة أخرى، ولأجل هذه الطبيعة

¹ عبد الله بوحلخال: البحث الصوتي عن اللغويين والنحاة العرب، مخطوط ، جامعة قسنطينة، ص18.

² سيويه: الكتاب، تج: عبد السلام محمد هارون، ج4، دار الجبل بيروت، ط1، دت، ص241-242.

³ يسميها إبراهيم أنيس في كتابه الأصوات اللغوية، ص42 أشباه أصوات اللين.

⁴ ممدوح عبد الرحمن: القيمة الوظيفية للصوائت (دراسة لغوية)، دار المعرفة الجامعية، 1998، ص87.

⁵ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، ص27.

الانتقالية أو الانزلاقية، ولقلة الوضوح السمعي لم تعد صوائتنا ولا صوامتنا؛ بل عدت أنصاف صوائت، ومن هذه الأخيرة في اللغة العربية نذكر الواو في مثل يَوْمٌ، والياء في مثل بَيْتٌ،¹ ويسمي هذا الوضع النطقي بالنطق المزدوج.

ولأن الدراسة التطبيقية بالدرجة الأولى، ننطلق من الصوائت وهي المقصودة في اللغة العربية ما اصطلاح القدماء على تسميته بالحركات، من فتحة وكسرة وضمة، وكذلك ما سموه بألف المد وياء المد وواو المد، وما عدا هذا فأصوات ساكنة [أي صوائت]².

ثانيا: رصد نسب الصوائت وإبراز دلالتها الإبلالية في المدونة:

1- الصوائت القصيرة :

وهو ما يعرف بالحركات القصيرة التي قال عنها ابن جني: (اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين وهي الألف والواو والياء فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاثة وهي الفتحة والكسرة والضمة).³

وللصائت القصير أكثر من وظيفة صوتية في اللغة، فعلى مستوى الحرف يقوم الصائت بدور فَعَالٍ؛ إذ يجعل من الصائت مصوتا وعلى مستوى الكلمة فيقوم الصائت بدور الفونيم⁴ الذي يغير المعنى ويحوره.

وفيما يلي جدول إحصائي يبين نسبة الصوائت القصيرة في المقطع الأخير من " قصيدة تجليات نبي سقط من الموت سهوا ":

¹ كمال بشر: علم اللغة العام، الأصوات، ص13، 133.

² انظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص28.

³ ابن جني: سر صناعة الإعراب، تح: مصطفى السقا وآخرون، مصر، 1954، 19/1، 20.

⁴ الفونيم: هو أصغر وحدة فونولوجية في اللسان المدروس، انظر: عصام نور الدين: علم وظائف الأصوات اللغوية اللغة، الفونولوجيا، دار المكر اللبناني، ط1، 1992، ص65.

الجدول رقم: 1

النسبة النهائية*	المجموع النسبة	من س 18 الى س 20	من س 13 الى س 16	من س 9 الى س 12	من س 5 الى س 8	من س 1 الى س 4	الأسطر الشعرية	
							التواتر	النسبة
%53.50	122 م	29 م	35 م	20 م	19 م	19 م	التواتر	الفتحة
	%100	%23.77	%28.68	%16.39	%15.57	%15.75	النسبة	
%15.35	35 م	09 م	07 م	07 م	05 م	07 م	التواتر	الضمة
	%100	%25.71	%20	20%	%14.28	%20	النسبة	
%31.14	71 م	09 م	19 م	19 م	14 م	10 م	التواتر	الكسرة
	%100	%12.67	%26.76	%19.71	%14.08	%14.08	النسبة	
%100	228 م	47 م	61 م	46 م	38 م	36 م	المجموع	
%100	.	20.61%	26.75%	20.17%	%16.16	%15.78	النسبة النهائية**	

* النسبة النهائية لكل صائت قصير في المقطع الأخير ككل من قصيدة تجليات نبي سقط من الموت سهواً .

** النسبة النهائية لكل صائت قصير في كل مجموعة أسطر شعرية للمقطع الأخي من قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهواً " التي قمت بتقسيمها لتسهيل الدراسة التطبيقية . من قصيدة تجليات نبي سقط من الموت سهواً "

إن ما يلاحظ على المقطع الأخير الحادي عشر من قصيدة " تغريبة جعفر الطيار " أن فيه تنوعاً من

الصوائت القصيرة، وهي الفتحة والكسرة والضمة، و لكن نسبها تتفاوت فيما بينها فقد كانت الغلبة للفتحة

بنسبة 53.50 %، لتليها الكسرة بنسبة 31.14 %، وأخيراً الضمة بنسبة 15.35 %.

من خلال استقراء الجدول رقم: 02 لوحظ انتشارا كبيرا للحركة القصيرة "الفتحة" لما تمتاز به من نسبة عالية من حيث الوضوح السمعي ، لذلك لجأ إليها الشاعر لتوظيف أقصى دلالات الوضوح والقوة من أجل توصيل رسالته التي يريد أن يستقبلها المتلقي بوضوح دون أن يعترضها غموض أو ضعف ودون تقطع أو تشويش، حتى لا يؤثر على محتوى ومكنون الغاية التواصلية التي يكون فيها المتلقي فعالا باعتباره شارك في العملية الإبداعية والبلاغية معا.

ثم تأتي بعد ذلك الكسرة ثانيا من حيث الورد، والكسرة صائت قصير له نسبة وضوح سمعية تكاد تقارب نسبة الفتحة لما تمتاز به في اتساع تسي في المجري الهوائي.

لهذا دلت الكسرة في المقطع على الرقة والهدوء والرتابة والضعف صَاحَبَ لحظات هدوء الشاعر واتزانها وهذا ما لمحناه في قصائد: " حورية "، " إلى أوراسية "، " يسألونك "، " غيم "، " قدر "، " مذكرة " " شاهد القرن "و" سلام"، والتي لوحظ فيها الشاعر ينجي نفسه ويقف بينها تائها، لذا لجأ إلى الكسرة إيجاء بذلك .

وأخيرا تأتي الضمة بنسبة ضعيفة، وهي مشحونة بدلالات الرفع والعلو أوحى به فخامتها الصوتية من خلال ارتفاع مؤخرة اللسان إلى أقصى حد ممكن دون ملامسته الحنك الأعلى، ومن ناحية الوضوح السمعي فهي أقل درجة من الفتحة، يوظفها الشاعر في نصه كثيرا لأنه يراعي الغاية في إيصال هدفه ورسالته وهذا الصائت لا يحقق هذه الغاية لذا قلل الشاعر من استعماله.

2- الصوائت الطويلة: فيما يلي إحصائي يبين نسبة ورود الصوائت الطويلة في المدونة:

الجدول رقم: 2

القصيدة	الألف	الياء	الواو	مجموع حروف المد	نسبة حروف المد %*
تجليات نبي سقط من الموت	285	240	61	586	% 43.89
تغريبة جعفر الطيار	232	118	34	384	% 28.76
حورية	21	17	07	45	% 3.37
إلى أوراسية	27	08	-	35	% 2.62
خرافة	26	09	-	35	% 2.62
يسألونك	21	14	12	47	% 3.52
لا	09	06	01	16	% 1.19
جنون	06	03	02	11	% 0.82
خوف	06	03	-	09	% 0.67
حلول	07	04	01	12	% 0.89
تساؤل	14	09	-	23	% 1.72
لافتة لم يكتبها أحمد مطر	07	03	-	10	% 0.73
غيم	07	09	01	17	% 1.27
إعصار	09	04	-	13	% 0.97
غربة	07	09	01	17	% 1.27
قدر	08	03	-	11	% 0.82
مذكرة شاهد القرن	03	05	02	10	% 0.74
سلام	38	15	01	54	% 4.04
المجموع	733	479	123	1335	% 99.99
النسبة %**	%54.90	%35.88	%9.21	—	%100

* النسبة النهائية لنسب ورود الصوائت الطويلة في كل قصيدة من المدونة.

** النسبة النهائية لكل صائت طويل في المدونة.

عند استقراء الجدول رقم: 01 : لوحظ أن الألف قد تواتر 733 مرة؛ أي بنسبة 54.90%، وهي نسبة مهيمنة مقارنة مع الواو والياء، وهو ما يضيفي على القصيدة وضوحا سمعيا وقوة، فهي تفيد العلو والقوة والرفع بفضل ما يسحبه من ارتفاع للصوت.

لجأ إليه الشاعر لما فيه من وضوح سمعي، فلم يستخدم صائتا ضعيفا؛ لأنه في مقام يحتم عليه المباشرة والمصارحة؛ فكيف لا وحقوق أمته ضاعت وشيمتها سقطت في زمن العشرية الرهيبة، التي أدخلت الشاعر في دوامة جعلت الإنسان غريبا في وطنه، إنه موقف يفرض عليه إسماع الصوت إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين يستنهض همّتهم ويحثهم على النهوض في غياهب الصمت، و هو ما لا يتناسب إلا مع الحركة الطويلة " الألف " المصاحبة لطول النفس الصادر من أعماقه المجروحة المغروس فيها خنجر الفتنة والقتل التي ارتدت عباءتهما أمته.

وتأتي الياء في المرتبة الثانية بنسبة 35.88 %؛ أي بتواتر 479 مرة، حيث تركز في مواضع الحركية واللاسكون، ورافقت قصائده خاصة قصيدة " غربة " التي فيها الياء بتسعة مرات أي أكثر من الألف التي وردت بسبعة مرات، فهي قصيدة تمتاز بالحركية والتفاعل ضمنها الشاعر غربته في وطنه، منها قوله: ¹

زَمَنِي فِي مَنَآيَ عَنْ كُلِّ الْأَزْمَانِ...

مَا أَعْرَبَنِي فِي وَطَنٍ لَا يَشْتَبُهُ بِالْأَوْطَانِ...

فَالْيَوْمُ الْوَاحِدُ فِيهِ مِثْلُ أُلُوفِ الْأَيَّامِ

وأما الواو فوردت بنسبة 9.21%؛ وهي نسبة قليلة جدا مقارنة بالألف والياء؛ أي بتواتر 123 مرة. ورود هذه الأصوات العليقة الضعيفة والمتمثلة في الصوائت الطويلة بتواتر قدره 1335 مرة، ترجمة واضحة لكثرة الأمراض والعلل التي تنخر كيان الوطن العربي بشكل عام والوطن الجزائري بشكل خاص، ومن ثمة فإن الشاعر

¹ الديوان: ص66.

من خلال الصوائت بنوعيتها وما فيها من وضوح سمعي أراد التنفيس عن مكبوتات النفس عن طريق هذا الامتداد الصوتي المصاحب للصوائت.

ثالثا: الصوامت " les consonnes ":

إن مصطلح صامت قد اشتق من الإغريقية والذي يعني مفهوماً (مركب من con+sonne أي الذي يصوت مع غيره)¹ لأنه طبيعته صامتة لا يتأتى النطق بها إلا بالاستعانة بغيره في الصائت وهذا طبعاً موجود في بعض اللغات التي تعد فيها الصوامت ظواهر صوتية لا يمكن أن تشكل وحدة صوتية كاملة إلا بائنائها مع الحركات كصوامت اللغة الإنجليزية مثلاً « A.C.D.E.G... » (إذ لا يمكن إدراكها بوضوح دون الاستعانة بحركة قبلها أو بعدها)².

على خلاف صوامت اللغة العربية التي قد تشكل وحدة صوتية قائمة بذاتها سواء كانت مؤتلفة بحركة أو غير مؤتلفة بها، ويعرفها- الصوامت - محمود السعرا ن بالقول إنهما: (الصوت المهموس أو المجهور الذي يحدث في نقطة أن يعترض مجرى الهواء اعتراضاً كاملاً كما في حالة الباء أو اعتراضاً جزئياً من شأنه أن يمنع الهواء من أن ينطلق من الفم دون احتكاك مسموع كما في حالة الثاء والفاء مثلاً)³.

إن دراسة علمائنا القدامى للأصوات العربية لا يضاهيها في العمق والدقة و الإستقصاء جميع الدراسات التي يقوم بها اللغويون الآن، ولذلك كانوا أول الرواد لعلم الأصوات اللغوية ، وعلي كثير من ملاحظاتهم بنيت المباحث الحديثة في مخارج الحروف و صفاتها، وتقسيم القدامى من علمائنا لمخارج الحروف و صفاتها مستمد من طبيعة العربية و منهجها الأصيل، وعلي أساسه يمكن إدراك الأسرار اللغوية في أخص مميزاتها⁴.

¹ هنري فليش: العربية الفصحى نحو بناء لغوي جديد، تر: عبد الصبور شاهين، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1966، ط1، ص19.

² André martinet.elements de linguistique general .armand colin.paris.1970.p45

³ انظر: محمود السعرا ن : علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص 124.

⁴ انظر: عبد الغفار حامد هلال: الصوتيات اللغوية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2008، ص164-165.

وقد عرفت الصوامت في تراثنا العربي بتسميات أخرى كالصحيح الساكن، الحبيس والحرف الأصلية)
 الأصل (، وقد اختلف القدماء في عدد مخارج الحروف، فعدها علماء التجويد سبعة عشر ، وهو مذهب
 الخليل¹، وأسقط منها سيبويه مخرج الجوف؛ أي ستة عشر مخرجاً²، و قد وافقه ابن جني في ذلك فقال:
 اعلم أن مخارج الأصوات ستة عشر³، وكذلك سار عليه غيره كالشاطبي.
 وذهب قطرب و الجرمي و الفراء وغيرهم إلى أنها أربعة عشر⁴.

رابعاً: رصد نسبة الصوامت وإبراز دلالاتها الإبداعية من خلال صفاتها العامة والخاصة في المدونة:

1- الصفات العامة: تتميز الصوائت اللغوية بصفات عامة أهمها:

أ- الجهر "sonarite" والهمس "sordite":

إن المتتبع لجهود العلماء في دراسة الأصوات يلاحظ أن أصوات اللغة كانت من الأمور التي جذبت انتباه
 علماء العرب الأوائل فعملوا في جهد على إتقان النطق بها وبذلك أدرك اللغويون العرب قيمة الصوت الذي
 أعانهم على قضاء حاجاتهم من نحو وصرف وعلم العروض.

وقد ذكر تمام حسان طريقة لتبويب الأصوات وهي: (يكون التبويب مبنياً على أساس طريقة التدخل في
 مجرى الهواء الرئوي الذي يعد المادة الأولى للكلام، فإما أن يقفل مجراه ثم يسرح الهواء بسرعة، وإما أن يقفل و
 يسرح الهواء ببطء، وإما أن يضيق، وإما أن يترك مجرى الهواء كما هو دون إقفال أو تضيق؛ فالأساس هنا إذا هو
 طريقة النطق، ويمكن أن يشتمل كل مخرج من هذه المخارج التي ذكرناها بحسب طريقة النطق هذه على أصوات
 شديدة أو رخوة أو مركبة أو متوسطة أو غير ذلك، بما تختص به لغة ما، وقد يكون الأساس هو وجود اهتزاز في

¹ الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، 64 وما بعدها.

² سيبويه: الكتاب، 405/2.

³ ابن جني: سر صناعة الإعراب، 52/1.

⁴ انظر: عبد الغفار حامد هلال: الصوتيات اللغوية، ص 116.

أوتار الحنجرة أو كما نسميها الأوتار الصوتية في أثناء نطق الصوت أو عدم وجود الاهتزاز والتبويب على هذا الأساس يكون إلى صوت مجهور وآخر مهموس¹.

ومن صفات الأصوات اللغوية الجهر والهمس، المبني على اهتزاز الوتران الصوتيان (من حيثذبذبة هذه الأوتار أو عدمذبذبتها في أثناء النطق)²، وتظهر هذه العملية حين تنقبض فتحة الزمار و تنبسط، وتحدث للمرء أثناء سلسلة التيار الكلامي، دون أن يشعر بها، في غالب الأحيان³.

إذن المعيار الأساسي لحالي الجهر و الهمس يقوم علي طبيعة الوتران الصوتيان ، فالأصوات التي لا يهتز معها الوتران الصوتيان هي الأصوات المهموسة وهي: (ذلك الصوت الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان)⁴. وفيه الوترين الصوتيين يرتحيان، ولا يهتزان، كما أنهما لا يحدثان أيةذبذبات؛ و ذلك للانفراج التام عن بعضهما أثناء اندفاع الهواء من الرئتين، ومروره دون أي اعتراض⁵.

أما الصوت المجهور فهو الصوت الذي يتذبذب في أثناء النطق به الوترين الصوتيين⁶، وفيه يندفع التيار الهوائي خلال الوترين الصوتيين، فإنه يؤدي إلي حدوث اهتزازات منتظمة⁷.

ويتفق أغلب علماء اللغة أن المجهور وهو :الألف، العين، الغين ، ، الجيم، الياء، الضاد، اللام، النون، الراء الدال، الزاي، الظاء، الذال، الميم، الواو، همزة والباء، أما المهموس هو: الهاء، الحاء، الكاف، والشين، السين التاء، الصاد، الثاء، الفاء والحاء. القاف، الطاء.

ومن خلال مدونة البحث يمكن رصد الصوامت المجهورة تافي الجدول التالي :

¹تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص68.

²انظر: كمال بشر، علم الأصوات، 173-174.

³انظر: عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية ، دار صفاء، عمان، ط1، 2010، ص118.

⁴إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، 20.

⁵انظر: عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص118.

⁶انظر: حسام البهنساوي: علم الأصوات ص 435 .

⁷انظر: عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوي، ص118.

جدول رقم: 31

الرتبة القصيدة	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	المجموع	النسبة *
الحروف	ن	م	ل	ء	ر	و	ب	ي	د	ع	ج	ز	غ	ذ	ض	ظ		
تجليات نبي	245	192	147	157	161	152	133	101	81	91	20	23	24	18	13	07	1603	%43.76
تغريبة جعفر الطيار	147	155	136	128	110	114	83	92	72	49	38	13	07	16	08	06	1179	%32.18
حورية	22	13	18	07	12	13	04	07	08	07	03	/	01	/	04	/	119	%3.24
إلي أوراسية	08	13	20	17	10	11	10	09	02	07	06	01	01	02	02	01	120	%3.27
خرافة	11	03	15	08	07	10	07	05	05	03	/	/	01	01	01	02	81	%2.21
يسألونك	34	12	13	19	11	07	06	21	03	14	03	/	02	01	01	/	145	%3.95
لا	05	04	03	06	04	03	1	01	02	/	03	/	/	/	01	/	33	%0.90
جنون	02	/	04	04	03	03	/	05	02	02	/	/	/	/	/	01	26	%0.70
خوف	04	02	04	03	/	04	04	01	01	01	/	/	01	01	/	/	26	%0.70
حلول	14	03	08	10	01	03	02	02	01	/	02	/	/	/	/	/	46	%1.25
تساؤل	06	04	07	07	06	03	02	01	04	06	/	01	01	/	1	/	49	%1.33
لافتة	05	06	05	05	05	01	04	05	02	02	02	03	/	/	1	/	46	%1.25
غيم	07	02	06	05	01	07	06	01	/	/	01	/	02	/	1	/	9	%1.06
إعصار	04	07	05	07	07	03	05	03	/	01	02	/	01	01	02	/	48	%1.31
غربة	09	07	04	09	01	04	04	03	01	01	/	03	01	01	/	/	48	%1.26
قدر	03	06	02	03	05	03	01	/	05	01	01	/	/	/	01	01	32	%0.89
مذكرة	06	01	04	01	02	01	01	04	01	02	/	/	/	/	/	/	23	%0.62
بسلام	15	33	55	06	26	08	10	13	06	02	09	03	03	03	02	01	195	%5.32
المجموع	547	463	456	402	372	350	283	274	196	189	90	47	45	44	38	19	3663	%99.99
النسبة **	13.60%	%11.51	11.34	10.0	9.25	8.70	7.03	6.81	4.87	4.7	2.23	1.16	1.11	1.09	0.94	0.47	↙	%99.99

* النسبة النهائية لكل صامت في كل قصيدة من المدونة.

** النسبة النهائية لمجموع كل صامت في المدونة.

من خلال استقراء الجدول رقم: 03 - الذي يمثل نسب ورود الصوامت المجهورة في المدونة- نستنتج أن الأصوات المجهورة المستعملة كانت متنوعة ومتفاوتة النسب، فقد تكرر صوت النون 547 مرة؛ أي 13.60%، وهو من الصوامت الغناء كما سماها الدكتور محمود السعران، (ويتكون هذا الصوت بوقف الهواء وقفا تاما، بأن يعتمد طرف اللسان على أصول الثنايا العليا، وينخفض الحنك اللين وبهذا يتمكن الهواء الخارج من الرئتين بسبب الضغط من أن ينفذ عن طريق الأنف بتذبذب الوتران الصوتيان في أثناء نطق الصوت)¹.

فالنون صوت نواح يلجأ إليه الشاعر للتعبير عن حالات الحزن والأسى التي يعيشها مما لاقى من الاضطهاد والقمع، وحاصرته أشباه الموت والرعب من كل جهة في جزائر العشرية الأخيرة من القرن العشرين فيدفعه هذا الاضطهاد إلى الهجرة إلى بلد يعتقد أنه لا يظلم فيه أحد متمسكا بأمل زوال هذه الحن، والعودة إلى الوطن. والنون يعد من الصوامت التي تمتاز بقوة الوضوح السمعي وسهولة الانتشار لذلك حقق من خلالها الغاية التعبيرية، فسهل انتقال الرسالة من الشاعر إلى المتلقي، مجسدة مثالا في (الوطن، السنين، النبوة، الأماني، المنتهي حزني، ناصبوني، منفي، أناشدك، النار، تنكروا، فتنة، الحن). فقد وظف الشاعر هذه الألفاظ في موقف سلبت منه الحقوق واغتصبت فيه أرض السلام، لذلك لم يجد إلا تلك الألفاظ متنفسا يخفف عن آهاته وآلامه.

أما صوت الميم فهو صوت غناء أيضا كما ذهب إليه السعران وهو صوت أنفي من أصوات الفنة فقد تكرر 463 مرة؛ أي بنسبة 11.51%، (ويتكون هذا الصوت بحبس الهواء حبسا تاما في الفم بأن تنطبق

الشفتان انطباقا تاما، ينخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين بسبب الضغط من النفوذ عن طريق الأنف يتخط اللسان وضعا محايدا)².

أما صوت اللام فتكرر 456 مرة؛ أي بنسبة 11.34%، وبالمقابل نجد صوت الظاء تواتر 19 مرة في الديوان مسجلا بذلك نسبة 0.47%؛ وهي نسبة ضئيلة جدا بالمقارنة مع نسبة الصوامت المجهورة الأخرى وهو

¹ محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، ص141.

² انظر: المرجع نفسه ، ص141.

من الأصوات الرخوة المجهورة المطبقة، وميزاته أنه يحتاج إلى مجهود كبير أثناء النطق به لذلك يتحاشى الشاعر الإكثار منه.

وكذلك نجد صوت الضاد وهو (صامت سني مطبق انفجاري)¹ الذي كان تواتره 38 مرة؛ أي بنسبة 0.94%، فهو من الأصوات اللسانية الأسنانية الذي لا يجد فيه الهواء المندفِع من الداخل منفذاً ينفذ منه إلا جانبي اللسان، لهذا يتطلب جهداً عظيماً معتبراً لإخراجه، لعل هذا ما جعل الشاعر يتهرب منه.

هذا عن الصوامت المجهورة، أما الصوامت المهموسة فقد وردت في المدونة بالنسب المدونة في الجدول التالي:

¹ المرجع السابق: ص 146

الترتبة	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	النسبة
المعرف	ت	س	ج	ك	ف	د	بش	خ	ص	ط	ن	ط	المجموع
الفئة	ت	س	ج	ك	ف	د	بش	خ	ص	ط	ن	ط	النسبة
تفصيلية	191	94	86	97	84	63	43	33	26	12	58	40	%44.15
تفصيلية جزئية	116	54	73	65	73	54	24	15	18	06	37	18	%29.52
مؤدية	12	07	08	05	10	11	04	03	02	-	03	03	%3.63
المؤدية	06	08	09	02	11	02	02	-	01	01	02	04	%2.56
مؤدية	14	06	07	12	06	03	04	03	01	-	09	-	%3.47
مؤدية	08	12	08	11	03	03	05	03	03	02	08	03	%3.68
مؤدية	04	02	03	-	01	05	01	-	01	-	-	01	%0.96
مؤدية	02	02	02	-	02	03	-	-	-	-	01	-	%0.64
مؤدية	03	01	02	-	02	-	-	01	01	-	01	-	%0.58
مؤدية	04	03	03	06	-	01	-	-	-	-	-	02	%0.88
مؤدية	06	03	01	02	02	02	-	01	-	-	01	-	%0.96
مؤدية	02	03	03	02	04	03	01	02	-	01	-	-	%1.12
مؤدية	03	02	04	06	01	02	-	01	-	-	-	02	%1.12
مؤدية	03	02	04	06	01	02	-	01	-	-	-	-	%0.96
مؤدية	03	02	01	05	01	01	03	02	02	02	02	01	%0.85
مؤدية	03	03	03	-	02	-	-	-	-	-	03	01	%0.88
مؤدية	01	01	03	01	01	02	-	-	-	-	02	03	%0.26
مؤدية	14	23	05	05	03	09	04	06	02	01	04	01	%4.11
مؤدية	392	224	218	216	210	164	92	70	58	24	127	78	%99.99
مؤدية	20.92	11.95	11.63	11.53	11.21	8.75	4.91	3.73	3.09	1.23	6.78	4.16	%100

يوضح الجدول رقم: 04 نسب ورود الصوامت المهموسة، والتي بلغ عددها اثنا عشر أصوات لغوية تفاوتت نسبها، فصوت التاء كان تواتره 392 مرة؛ أي بنسبة 20.92%، وهي نسبة مرتقبة مقارنة بالصوامت المهموسة الأخرى، فالتاء (شديد مهموس مرقق مصقل)¹، ويشكل مخرجه (بأن يوقف مجرى الهواء وقفا تاما وذلك بان يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا العليا فيرفع الحنك فلا يمر الهواء)²؛ وهو من الأصوات التي توحى بالتيه والاعتراب كما توحى بالضياح والعيش في غربة عن الواقع، استطاع من خلاله أن يصنع نصا استلهمه من التراث الديني مسقطا إياه على واقعه في إنتاج دلالات وإجاءات أكثر عمقا، لذلك فصوت التاء قد فعل هذه الدلالات وعمقها أكثر في النص.

أما حرف السين فقد تواتر 224 مرة؛ أي بنسبة 11.95% والسين :حرف مهموس رخو مستفل منفتح مخرجه أسلي: من أول اللسان الذي يلتقي بالألسنان السفلي إلتقاءً إحتكاكيا، (ويتكون هذا الصوت بأن تندفع كمية من الهواء من الرئتين مروراً بالحنجرة حيث لا تتذبذب الأوتار الصوتية، ويتخذ مساره عبر الحلق و الفم حتى يصل إلى نقطة اعتماد طرف اللسان خلف الأسنان العليا أو السفلي، مع التقاء مقدمة اللسان بالثة العليا تاركا منفذا ضيقا حيث يحدث الاحتكاك (الحفيف) الذي يشبه الصغير، ومعه يرتفع أقصى الحنك؛ كي يمنع مرور الهواء من الأنف)³.

وهو من ألطف الأصوات المهموسة رقة وهمسا، وهو أيضا من أصوات الصغير، عزز الموسيقى الداخلية وأعطاها طابعا خاصا، فلهذا الصوت وظيفة دلالية تدل على تأزم حالة الشاعر النفسية بشكل يتناسب مع الحزن والتجربة المأسوية العميقة.

ثم تأتي بعد ذلك الصوامت المهموسة الأخرى وينسب متفاوتة، وتجدر الإشارة إلى أن الأصوات المجهورة وردت أكثر استعمالا من المهموسة، فقد وصل تواترها إلى 4020 مرة؛ أي بنسبة 70.67%، أما الأصوات المهموسة فتواترت 1668 مرة؛ أي بنسبة 29.32%، وهذا أمر طبيعي فالكلام مسموع والجهر هو الذي يدل

¹ حلمي خليل: مقدمة لدراسة علم اللغة، دار المعرفة الجامعية، ط3، 2000، ص62.

² محمود السمران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، ص47.

³ عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص163-164.

على الإسماع، أما الهمس فيدل على الصمت والإسراع وهكذا، فالجهر سمة صوتية توحى بالقوة والرفض والتحدي فهو يتناغم مع ارتفاع الصوت، أما الهمس فيتناغم مع انخفاض الصوت وهدوئه.

ب- الانفجار والاحتكاك:

يذهب سيبويه في تحديده لمعنى الانفجار أي " الشدة " و " الاحتكاك "؛ أي "الرخاء" إلى درجة الاعتراض التي تحدث عند النطق بالأصوات اللغوية هي المسؤولة عن تصنيف هذه الأخيرة إلى ثلاث مجموعات:¹

1. مجموعة الصوت الشديد: وهو الصوت الشديد الذي يمنع النفس أن يجري فيه أي أنه الصوت الذي يحدث في أثناء النطق به اعتراض قوي يحبس الهواء وهو: الهمة، القاف، الكاف، الجيم، الطاء، التاء، الياء، الدال، الباء، اللام، النون، الميم، والراء.

2. مجموعة الصوت الرخو: وهو الذي يخرج معه النفس أي أنه الصوت الذي لا يحدث عند النطق به اعتراض تام للهواء وإنما يضيق المجرى في النقطة التي يصدر منها أي في المخرج محدثا في أثناء خروجه احتكاكا مسموعا وهو: الهاء، الثاء، الذال، الفاء، الألف الواو الياء.

3. مجموعة الصوت المتوسط بين الشدة والرخاء: وهو الصوت الذي ينحبس النفس فيه حبسا تاما على مستوى المخرج الفموي، ولكن الناتج عن اندفاع تيار الهواء يمضي دون عائق إلى التجويف الأنفي أو جانبي اللسان، ويرى سيبويه أن العين هي الصامت الوحيد الذي يحتل منزلة ما بين الاحتكاك والانفجار.

في حين ذهب ابن جني على خلاف سيبويه إلى جمع الأصوات الشديدة في قوله: الحروف التي بين الشديدة و الرخوة ثمانية هي: الألف و العين و الياء واللام و النون و الراء و الميم و الواو يحملها في اللفظ " أجدت طبقك " وما بين الشدة والرخوة في قوله: " لم يروعا " وما سوى هذه الحروف والتي قبلها. الشديدة. هي الرخوة.²

وإذا كان هذا هو مذهب سيبويه وابن جني اللذان يمثلان نموذج الدرس اللغوي القديم فإن الدرس اللغوي الحديث لا يختلف عنه إلا في بعض النقاط الجوهرية؛ إذ أنه ميز بين هاتين الصفتين من خلال طريقة النطق؛ أي

¹ انظر: سيبويه: الكتاب، 4/434-435.

² انظر: ابن حني: سر صناعة الإعراب، 1/69-70.

الكيفية التي ينساب بها الهواء فتكون الأصوات شديدة بالمصطلح القديم أو انفجارية بالمصطلح الحديث (فإذا التقيا - العضوين - التقاءً محكما فإن الهواء المندفِع من الرئتين ينحبس عندهما لحظة من الزمن ينفصلان بعدها انفصالا فجائيا ينشأ عنه سماع صوت انفجاري، هو ما اصطلح القدماء علي تسميته بالصوت الشديد، ويسميه المحدثون انفجاريا، وإذا التقى عضوا النطق التقاءً غير محكم لم ينحبس الهواء الندفِع من الرئتين، بل يكون بين العضوين فراغ يسمح للهواء بالمرور فيحدث نوع من الخفيف نتيجة احتكاك الهواء بعضوي النطق، حينئذ ويسمي المحدثون الأصوات التي يحدث معها ذلك بالأصوات الاحتكاكية، و يسميها الأقدمون بالأصوات الرخوة)¹.

إذن الصوت الانفجاري هو: (الصوت الشديد وهو يتكون بأن ينحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع ثم يضغط الهواء ويطلق سراح مجراه فجأة فيندفع محدثا صوتا انفجاريا)².

وبالمقابل لذلك تكون الأصوات رخوة بالمصطلح القديم أو احتكاكية بالمصطلح الحديث، وهي التي يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء أثناء خروجه احتكاكا مسموعا)³. هذه الأصوات عند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباسا تاما وإنما يكون مجرى النفس ضيقا جدا يؤدي إلى الاحتكاك بنسب متفاوتة، (وأكثر الأصوات رخاوة تلك التي سماها القدماء بالأصوات الصغيرة وهي: السين الزاي، والصاد)⁴.

ومما سبق يظهر الاختلاف جليا بين التقسيم القديم والتقسيم الحديث إذ يمكن تلخيصه فيما يلي⁵:

1. لقد صنف سيبويه الضاد على أنها من الأصوات الرخوة الاحتكاكية: (ولكنها تصنف في الأصوات الحديثة وفق النطق المعروف في مصر وبلاد الشام تصنيفا مختلفا قد تغير نطقها؛ إذ كان قديما صوتا رخوا وأصبح نطقها في الفصحى صوتا شديدا أي انفجاريا)⁶.

¹ عبد الغفار حامد هلال: الصوتيات اللغوية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2008، ص193-194.

² رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ص 19.

³ المرجع نفسه، ص 20.

⁴ انظر: رمون طحان: الألسنة العربية، ص 48-49.

⁵ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ص 25.

⁶ محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة ص55.

ويصرح إبراهيم أنيس بذلك مؤكداً أن: (الضاد الحديثة صوت شديد مجهور يتحرك معه الوتران الصوتيان ثم ينحبس الهواء عند التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا فإذا انفصل اللسان عن أصول الثنايا سمعنا صوتاً انفجارياً هو الضاد كما ننطق بها في مصر)¹.

2 . اعتبر سيوييه من بين الأصوات الشديدة الانفجارية حرف الجيم، في حين تعد الجيم الفصيحة في علم الأصوات الحديث مركباً احتكاكياً يبدأ نطقها كما لو كنا ننطق دالاً، ثم ينتهي نطقها كما لو كنا ننطق شينا مع الجهر².

3 . اعتبر سيوييه أيضاً من بين الأصوات الشديدة الانفجارية النون والميم والراء في أن الدرس اللغوي الحديث صنفها ضمن الأصوات المتوسطة بين الانفجار والاحتكاك، ويكون بذلك أعلام الدرس اللغوي قد ذهبوا مذهب ابن جني الذي يرى أن من الأصوات المتوسطة هي: (العين، اللام، النون، الميم، والراء)³.

وفي هذا البحث آثرنا الجمع بين القديم والحديث، فأخذنا من الأول ما هو قريب إلى الصحة ومن الثاني ما هو أكثر إقناعاً، وذلك لتطور الوسائل العلمية الحديثة وكذا مراعاة العامل الزمني، الذي يحمل في طياته بذور التغير والتطور، وبعد أن أخذنا بعين الاعتبار كل ما سبق في دراستنا التطبيقية من التصنيف التالي:

أ . الصوامت الانفجارية: وهي: الهمزة، القاف، الكاف، الطاء، الضاد، التاء، الدال، والباء.

ب . الصوامت الاحتكاكية: وهي: الهاء، الحاء، التاء، الجيم، السين، الصاد، الشين، الخاء، الذال، الطاء الزاي، الغين، والفاء.

ت . الصوامت المتوسطة بين الانفجار والاحتكاك: وهي: العين، اللام، الميم، النون، الراء، الياء والواو^{4*}

وفيما يلي جدول إحصائي يبين نسبة ورود الصوامت الاحتكاكية في المدونة:

¹ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ص 48.

³ محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، ص 55.

³ عبد الصبور شاهين: أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، أبو عمر بن علاء، مطبعة المدني، القاهرة، ط 1، 1987، ص 208.

* ⁴ والأخذ أيضاً من الأصوات الواقعة ما بين منزلي الاحتكاك والانفجار، إلا أننا في هذا البحث لم نحص حروف العلة "الألف، الواو، والياء" لأننا بصدد دراسة الصوامت وليس الصوائت.

جدول رقم: 05

الرتبة	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	الاجموع النسبة
الصوت	س	ح	ف	هـ	ش	ج	خ	ص	ز	غ	ذ	ث	ض	-
التواتر	224	218	210	164	92	90	70	58	47	45	44	24	19	1305
النسبة %	17.16	16.70	16.09	12.56	07.04	06.89	05.36	04.44	03.60	03.44	03.37	01.83	01.45	99.99

تعد الصوامت الاحتكاكية لونا آخر من ألوان البناء الصوتي، (ويحدث عند التقاء عضوي النطق التقاء غير محكم يسمح للهواء المندفع من الرئتين بالمرور مع إحداث نوع من الحفيف لاحتكاكه بأعضاء النطق كالسين و الصاد)¹.

تواترت الأصوات الاحتكاكية - والتي يبلغ عددها 13 صوتا - 1305 مرة، حازت فيها السين على نسبة 17.16%؛ أي بتواتر 224 مرة، لتليها الحاء بنسبة 16.70%، وبالمقابل لذلك نجد أن الثاء بنسبتها قليلة، بلغت 01.83%، أما الضاد فقد مثل أقل نسبة ب 1.45%.

وفيما يلي جدول إحصائي يمثل نسب ورود الصوامت الانفجارية في المدونة:

جدول رقم: 06

الرتبة	1	2	3	4	5	6	7	8	الاجموع النسبة النهائية
الصوت	ء	ت	ب	ك	د	ق	ط	ض	.
التواتر	402	392	283	216	196	127	78	38	1732
النسبة %	23.21	22.63	16.33	12.47	11.31	7.33	4.50	2.19	99.99

أما الأصوات الانفجارية فقد حازت فيها الحمزة على نسبة 23.11%؛ أي بتواتر 402 مرة، ثم تليها التاء بنسبتها 22.63%؛ أي بتواتر 392 مرة، وبالمقابل نجد أن الطاء قد حازت على نسبة 4.50% وبتواتر 78 مرة، في حين أن المرتبة الأخيرة كانت حرف الضاد بنسبة 2019% وبتواتر 38 مرة.

¹ - عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص194.

وأما إذا عدنا إلى مقارنة التواتر الكلي للصوامت الانفجارية الذي كان 1732 مرة بالتواتر الكلي للصوامت الاحتكاكية والذي يقدر 1305 مرة، نجد أن الفرق بينهما هو 427 تواتر إلى الأولى منهما، وهو فرق ليس بالكبير، فرغم أن نسبة الصوامت الانفجارية . 57.02% في المدونة أكثر من نسبة الصوامت الاحتكاكية . 42.97% . فإننا لا يمكن إرجاؤها - اعتباراً - للأصوات ذات الصبغة الانفجارية لمجرد أن نسبة هذه الأخيرة تفوق ذات الصبغة الاحتكاكية دون مراعاة عدد كل منهما، وهذه الأصوات مجتمعة لها دلالاتها أو قيمتها التعبيرية التي تؤديها داخل السياق النصي، والشاعر - طبعاً - قد أجاد في المزاوجة بين لونين مختلفين من الصوامت لما من هذه الأخيرة من استرسال يساعد على القرض والتعبير على مختلفات النفس (لتمامها وقوة الاعتماد عليها)¹.

2- الصفات الخاصة: إن لبعض الأصوات اللغوية صفات خاصة تمتاز بها دون غيرها نذكر منها :

أ. الإطباق: " **velarisation** ": لقد أجمع علماء اللغة قديماً وحديثاً أن الإطباق صفة مرتبطة بوضع اللسان داخل الفم من ناحية درجة ارتفاعه وانطباقه على أقصى الحنك الأعلى وتقع وسطه في حالة النطق بالأصوات المطبقة مع رجوع جزء من أقصاه إلى الوراء قليلاً، كما في حالة النطق بغيرها من الأصوات المنفتحة و التي لا يكون الوضع اللساني كذلك.²

وتتم عملية الإطباق بأن ترفع ظهر لسانك إلى الحنك الأعلى مطبقاً له، فإذا وضعت لسانك فالصوت محصور فيما بين اللسان والحنك إلى موضع الحروف، ولولا الإطباق لصارت الطاء دالاً، والصاد سيناً، والظاء ذالاً، ولخرجت الضاد من الكلام ليس شيء من موضعها غيرها³.

وهذه بعض الملاحظات التي أوردها مصطفى حركات في كتاب الصوتيات والفونولوجيا تعقياً على كلام سيبويه في حروف الإطباق والانفتاح:⁴

¹ صبحي صالح : دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ص 282.

² انظر: سيبويه : الكتاب، 4/ 436.

³ انظر: مصطفى حركات: الصوتيات و الفونولوجيا، ص 91.

⁴ انظر: المرجع السابق، ص 9291.

- أجرى سيبويه عند مقارنته الطاء بالذال، والصاد بالسين، والظاء بالذال، تقابلا مثلما يجري في الفونولوجيا الحديثة.

- تقابل الطاء بالذال يؤكد لنا أن الطاء كانت فعلا مجهزة في زمان سيبويه وذلك لأنها قوبلت بالذال المجهور وليس التاء المهموس.

- قوله: (لخرجت الضاد في الكلام)، يعني أن الحرف المنفتح الذي يقابل نظريا حرف الضاد بحيث يكون مثله في جميع الصفات إلا من ناحية الإطباق، و هذا الحرف غير وارد في اللغة العربية، فالضاد ليس له مقابل.

- القاف لم يضعها سيبويه في قائمة الحروف المطبقة، و التي لها موقع الاستعلاء؛ فهي تشترك مع حروف الإطباق في الاستعلاء فقط.

وفيما يلي جدول إحصائي للأصوات المطبقة الواردة في المدونة :

الجدول رقم: 07

المجموع النسبة الكلية	الرتبة: 04	الرتبة: 03	الرتبة: 02	الرتبة: 01	الرتبة	المدونة
-	ظ	ض	ص	ط	الصوت	
193م	19	38	58	78	التواتر	
%99.99	%9.84	%19.68	%30.05	%40.41	النسبة	

من خلال الجدول رقم: 07 يلاحظ أن الأصوات المطبقة في المدونة قد تواترت بمعدل 193 مرة، بحيث تكرر حرف الطاء 78 مرة؛ بنسبة %40.41، والصاد 58 مرة بنسبة %30.05، لتليها الضاد بتواتر 38 مرة؛ أي بنسبة %19.68، لتحل الطاء في المرتبة الأخيرة وبنسبة ضئيلة مقارنة بالأصوات المطبقة الأخرى بتواتر 19 مرة وبنسبة %9.84؛ وهكذا أدي الإطباق في المدونة أدى وظيفة صوتية تتجلى في تلوين الصوت المطبق برنين

خاص يميزه عن غيره من الأصوات غير المطبقة كما أن الإطباق صفة قوة في الصوت اللغوي تميزه أيضا عن غيره من الأصوات¹

ب . **الصفير: sifflantes** " : يرى علماء اللغة القدامى أن صفة الصفير مرتبطة بثلاث أصوات هي: السين والصاد والزاي²، وذلك لما يصحب هذه الأخيرة من صفير في أثناء عملية النطق وسبب الصفير هو ضيق فتحة الانفتاح عند نطق هذه الحروف، إلا أن صفة الصفير في الدرس اللغوي الحديث لا تقتصر على هذه الأصوات الثلاثة فقط، فالمحدثون من علماء الأصوات اللغوية (يجمعون كل الأصوات التي تتحدث في نطقها ذلك الحفيف أو الصفير، عاليا كان أو منخفضا في صعيد واحد، فالأصوات التي يسمع لها صفير واضح في رأي المحدثين هي: الشاء والذال والزاي والسين والشين والصاد والظاء و الفاء، واقترحوا أن يكتفي بتسمية السين و الصاد و الزاي بالأحرف الأسلية)³.

والرأي المعتمد في ذلك هو ما ذهب إليه القدماء؛ إذ لا يمكن أن يعول علي نطقنا بحال؛ لما اعتراه من تشوه واختلاف عما هو عليه في لغتنا الصحيحة؛ ذلك أن القدماء وصفوا ما وجدوا وصفا دقيقا، و المحدثون يغفلون عن هذا فيحاكمون القدماء إلى نطق هذه الأصوات في هذا الزمن.⁴

وفيما يلي جدول إحصائي لأصوات الصفير الواردة في المدونة:

¹ عبد الصبور شاهين: أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، ص208.

² انظر سيبويه: الكتاب، 4/464.

³ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص74.

⁴ انظر: عبد الله علي القرني: حرف السين دراسة صرفية، (مخطوط)، جامعة أم القرى، 1998، ص10.

جدول رقم: 08

الرتبة	الرتبة: 01	الرتبة: 02	الرتبة: 03	المجموع النسبة
الصوت	س	ص	ز	-
التواتر	224	58	47	737م
النسبة	68.08	17.62	14.28	99.99%

من خلال استقراء الجدول رقم: 08 يلاحظ أن أعلي الأصوات صفيرا يمثلها صوت السين بشكل كبير فقد تواتر 22 مرة؛ أي بنسبة 68.08%، أما الصاد فقد تواتر بـ 58 مرة وبنسبة 17.62%، وبالمقابل نجد صوت الزاي قد تواتر بـ 47 مرة وبنسبة 14.28%.

يرى سيبويه أن هذه الأصوات الصغيرية أندي في السمع¹، وما مرد ذلك إلا لشدة وضوحها فيه؛ أي في السمع، و هو على هذا . الصغير. صفة تكتسب قوة ووضوحا دون غيره من الأصوات كما أنها تضافي على القصيدة جرسا موسيقيا قويا يحدث رنينا في طبل أذن السامع، كما يمكن أن يحدث الصغير في المدونة إحساسا بصغير الريح، فهذه الأخيرة- أي الريح - يريد الشاعر من خلالها إحداث تغيير وكذا الطيران بواسطتها من عالم الغربة المفروضة عليه إلى عالم آخر أرحب وأوسع في لمح البصر².

ت. صفات أخرى : هناك صفات أخرى أطلقها النحاة وعلماء اللغة على بعض الأصوات اللغوية العربية وهي مختصة بها دون غيرها ومن هذه الأخيرة :

ت. 1 الغنة: **nasaliation** :

¹ سيبويه: الكتاب: 4/464.

² انظر 26p.1992. francis.wioland.pronocer les mots du francais.hochette.paris.

وهي الصوامت الغناء كما سماها الدكتور محمود السعران وقال إنها: تتكون بأن ينحبس الهواء حبسا تاما في

موضع من الفم وكن ينخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف¹، (وأثناء النطق بهما

يتسرب الهواء عبر الخياشيم محدثا الصوت المسمى بالغنة²).

وتتمثل أصوات الغنة - الأنفية - في اللغة العربية في صوتين اثنين هما: الميم والنون.

وقد وردت أصوات الغنة في المدونة بالنسب الموضحة في الجدول التالي :

الجدول رقم: 09

المجموع الكلي النسب المؤوية	الرتبة 02	الرتبة 01	الرتبة	في المدونة
	ن	م	الصوت	
-	463	547	التواتر	
1010	45.85%	54.15%	النسبة	

من خلال استقراء الجدول رقم: 09 يلاحظ كثرة الصوامت الأنفية في الديوان، فالبر غم من أن هذه

الأخيرة لا تتجاوز صوتين اثنين، الميم والنون، إلا إنها سجلت . الصوامت الأنفية . تواترا كبيرا جدا 1010 مرة

و ذلك بنسبة 17.75% من مجموع الصوامت الموجودة في المدونة، بحيث تكررت الميم 547 مرة؛ أي بنسبة

54.15%، كما تكررت النون 463 مرة أي بنسبة 45.85%.

وتحدث الغنة في صوتي الميم والنون في أن: (أحد هذين الصوتين إذا جاورا صوتا آخر يؤثر فيه بالإخفاء

فإنه يختفي ويترك مكانه غنة؛ أي صوتا أنفيا يدل على وجوده وهذه الغنة أو الأنفية بحسب التعبير الحديث تعد

¹ محمود السعران: علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، ص140.

² سيبويه: الكتاب، ج4، ص435.

من صفات القوة التي تميز هذين الصوتين عما سواهما من مقاربهما¹، كما أنها تمتاز بالوضوح السمعي بحيث تأتي في المرتبة الثانية بعد حروف اللين.

وهذه المقاطع الشعرية في المدونة التي تكثر فيها أصوات الغنة نجد المقطع السابع من قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهواً " الذي يقول فيه شاعرنا:²

أَنَا حَبَّةٌ مِنْ أَلْفِ سُنْبُلَةٍ يُعَالِيهَا الْفَنَاءُ وَفَوْقَنَا

صَفْرَانٍ يَفْتَتِلَانِ يَا مَلِكَ الْمُلُوكِ

وَ يَهْوِيَانِ عَلَى سَنَابِلِ حَقْلِنَا !

لَا غَالِبَ إِلَّا الْخَرَابُ وَ لَا ضَةَ غَيْرَنَا !

خَصْمَانِ يَخْتَصِمَانِ فِي بَلَدِ الْأَمَانِ ..

يُشْرِدَانِ حَمَامَنَا ..

وَ الْكَوْنُ يَرْقُصُ ضَاكِحًا مِنْ حَوْلِنَا

وَ يُقِيمُ حَقْلَ زَوَالِنَا !

إن هذا المقطع تكثر فيه أصوات الغنة عامة والنون خاصة والشاعر فيه يقف علي حقيقة الفجعية التي أملت بهذا الوطن، والذي أصبح فيه أبناء الوطن الواحد خصمان يتخاصمان في بلد الأمان، لا غالب و لا مغلوب إلا الخراب و الدمار، ويمكننا أن نحس بهذا الجو الرهيب من خلال استعماله لبعض الألفاظ التي تبعث على الموت بكل أشكاله، مثل: " يغالبها، الفناء، خصمان، زوالنا ".

¹ عبد الصبور شاهين: أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، ص210.

² الديوان، ص72.

ت.2 الانحراف: la téralite

ويمثل صفة الانحراف في اللغة العربية صوت اللام؛ وهو حرف شديد جرى فيه الصوت لانحراف اللسان أثناء النطق به، ويحدث هذا الصوت عند إحدى حافتي اللسان التي تنفرج عن الأسنان العليا، فيخرج الهواء من الانفراج بما يسمى انفراجا منحرفا (وقد تخرج حافتا اللسان معا¹) وفيه (يتصل طرف اللسان بأصول الشايات العليا وبذلك يحال بين الهواء ومروره من وسط الفم، فيسرب من جانبيه)².

وقد ورد هذا الصوت المنحرف في المدونة 45 مرة ونسبة 8.13% من مجموع الصوامت الموجودة في المدونة، و هو بذلك يحتل المرتبة الثالثة بعد النون والميم، من حيث عدد التواتر، و الرابعة بالنسبة لحروف اللين. ومن أمثلة ذلك قول شاعرنا:

يَا أَعْدَلُ الْحَكَّامِ .. يَا مَلِكُ الْمُلُوكِ ..

تِلْكَ الْمَمَالِكُ مَا هَا

لَوْ نَصَبْتُكَ أَمِيرَهَا

لَأَعَدْتُ أَسْرَابَ الْحَمَامِ إِلَى وَكْرِهَا ..

وَأَعَدْتُ وَضِلَ خَلِيجَهَا بِمُحِيطِهَا

وَأَعَدْتُ حُلُمًا خَائِنَهَا...

جاء حرف اللام في هذه الأبيات الشعرية ليعبر عن حسرة الشاعر علي زمن الفتن، ورغم ما أصاب هذا الوطن إلا أن الأمل يبقى قائما، فلو سلمت هذه الممالك أمر قيادتها للحاكم العادل لما حدثت هذه الفتن و الاقتتالات بين أبناء هذا الوطن.

¹ انظر: محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، ص136.

² إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص64.

ث 3. التكرير: vibration

يمثل هذه الصفة في اللغة العربية صوت الراء، و يصدر هذا الصوت بتكرار ضربات اللسان على مؤخر اللثة تكرارا سرعا ومن ثم كانت تسمية الراء بالصوت المكرر، ويكون اللسان مسترخيا في طريق الهواء الخارج من الرئتين وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به¹ وهو (يمتاز بخصائص صوتية كأن تتكرر ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا قد ينسجم انسجاما وثيقا بالمعنى)².

إن اتصاف الراء بهذه النغمة التكرارية يعد من أسباب قوتها التي تميزها على مقاربتها³ وقد تكرر هذا الصوت المكرر في المدونة بتواتر 372 مرة؛ أي بنسبة 6.54% من مجموع الصوامت الموجودة في المدونة وهو عدد كبير بالمقارنة مع غيره من الأصوات اللغوية.

والجدير بالذكر أن هذا الصوت بهذه النسبة المعتبرة قد استطاع أن يعطي تيارا إيقاعيا فاعلا في النص؛ إذا توافقت صفاته مع مدلول البني الانفرادية وموضعها في الأسطر الشعرية في الأداء عن المعنى كقول الشاعر:

أَحْمِلْ زَنْبَقَةً فِي يَدِي .. وَكِتَابِي الْمُهَدَّسَ:

أَرْسُمُهُ فِي الدُّجَى ..

وَأَرْشُ الْبِقَاعَ بِعَطْرِ الطُّمُولَةِ ..

اسْتَبَاحُوا دَمِي فِي الشُّهُورِ الْحَرَامِ وَمَا خَجَلُوا

سَفَحُوهُ عَلَى قَارِعَاتِ الطَّرِيقِ ..

هَزَّؤُوا بِرُؤَايَ وَ مَا سَأَلُوا ..

شاعرنا هنا يحاول أن يكرر أن النبوة قد أخطأته مرة أخرى، إلا أنه لم يستسلم وراح يواجه الرياح التي تريد اقتلاعه، حيث يرتبط الريح دائما بالهلاك والدمار.

¹ كمال بشر: علم الأصوات، 345-346.

² رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ص 57.

³ عبد الصبور شاهين: أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي ص 210.

المبحث الثاني: مكملات التشكيل الصوتي

أولاً: التدوير :

لما كان الشعر الحرّ رغم ما قد توهم به التسمية شعراً منظوماً، يلتزم مثل كل شعر منظوم بشرائط محدّدة في النظم، كان لابدّ أن تتعلّق همّة الباحثين بالنظر في خصائص البنية العروضية في هذا النمط من الشعر، فكان أن أثّرت جملة من القضايا تتعلّق بشروط البيت الحرّ و تشكّلاته ونظام القافية فيه والوقف، إلى غير ذلك من القضايا العروضية، إنّنا في هذا البحث نريد أن نتوقّف عند ظاهرة التدوير في الشعر الحرّ و هي مسألة عروضية في ظاهرها إيقاعية في جوهرها، غفل عنها بعض الباحثين فاصطدموا بها في أبحاثهم وأربكت تحاليلهم وانبته إليها آخرون ولكن أعوزهم المدخل السليم لفهمها في سياقها النظمي الجديد .

وقد اختلف النقاد في نظرهم إلى ظاهرة التدوير في الشعر الحر بين الرضى والقبول، فنازك الملائكة تقول (أن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحر فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوراً¹).

أما الفريق الآخر فيقول (والتدوير كما يعرفه الجميع تمدد للجملة الشعرية حتى تكون معادلة لدفعة شعورية موحدة تنطلق بها ومعها من بدايتها إلى منتهاها في نفس واحدة، أو أنفاس متلاحقة ومتلاحمة)².

ولعل الفريق الأول - نازك الملائكة - لا يميز التدوير في الشعر الحر لأن الشاعر فيه قادر أن ينطلق من تلك القيود التي كانت تكبله في الشعر العمودي ومن ثمّ فذلك يجعله في غير الحاجة إليه ، بينما يرى الفريق الثاني أن آلية التدوير تحقق للقصيدة وحدة نظمية كلية كما تسمح لتنوع جزئي للنغمات وتفضي من جهة أخرى إلى سرعة إيقاع القصيدة .

¹ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 116.

² - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 368.

على الرغم من هذا الاختلاف وهذا التباين في وجود التدوير ودوره في القصيدة المعاصرة؛ (فإن قضية التدوير أصبحت جزءاً مهماً من بنية القصيدة الحديثة، وقد أسهمت بأنماطها المختلفة في إحداث تطور كبير في بنية القصيدة¹). وصيغته في القصيدة الحرة يكون جزء منها في سطر وجزء في سطر آخر ، ونسق اللغة العربية الكتابي لا يسمح بذلك، وإنما يتخذ التدوير له ، هنا، اتجاهها خاصاً إذ يمس التفعيلة دون الكلمة فيُرخَّص للشاعر الإتيان بجزء من التفعيلة في آخر السطر ويجزئها الآخر في بداية السطر الشعري الذي يليه.

والقصيدة في مدونة " تغريبة جعفر الطيار " ليوסף وغليسي تتكئ في كثير من مساحتها على آلية التدوير لتتوزع سطورها وفق شكل كتابي أو طباعي لخلق إيقاع جديد، تستدعيه التجربة الشعرية وتقتضيه موجات نفس الشاعر فيطول الاتصال العروضي أو يقصر تبعاً لذلك.

ويتجلى اهتمام الشاعر بهذه التقنية من خلال عدد الأسطر المدورة في المجموعة؛ إذ بلغ عددها 126 سطرًا مدورًا، من أصل 481 سطرًا شعريًا؛ أي بنسبة 26.19 %، وهي نسبة دالة على اهتمام الشاعر بتنوع مصادر إيقاع القصيدة، وعيًا منه أن القصيدة لا تظهر عند المتلقي بوزنها؛ إنما تظهر بإيقاعها، فراح ينوع بين عناصر الإيقاع الداخلي والخارجي، والتدوير يضيف على القصيدة حركية وانسيابية؛ لأنه يمدد السطر الشعري ويطيل نغماته وهو يتمظهر على أشكال وأنماط مختلفة تماشيًا مع معمارية القصيدة المعاصرة.

- نمط التدوير:

إنَّ التدوير يفترض إمكانية ورود البيت الشعري مفتقرًا لاستقلاله العروضي. إنَّ هذه إمكانية لم تنشأ إلا مع الشعر الحرّ وكل الجدال الذي دار بين ثلّة من الباحثين حول التدوير تجويزاً ومنعاً إنما أساسه قبول هذه الإمكانية أو رفضها.

¹ محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص 171.

إنّ التدوير ظاهرة تتعلّق ببنية البيت العروضية لذا وجب تمييزه عن "القصيدة المدوّرة" وهي إفراز لاختيار بنائيّ يعتمد فيه الشاعر إلى إلغاء البيت ليستبدله بالمقطع المدوّر وقد ترد القصيدة مدوّرة تدويراً كليّاً، إنّ البيت المدوّر هو الذي يثير إشكال الاستقلال العروضي للبيت.

للتدوير أنماط كثيرة ومتعددة تعدّد هندسة وبناء القصيدة المعاصرة، إذ هناك من الشعراء من يعتمد التدوير الجملي، أو التدوير المقطعي، أو التدوير الكلي تبعاً للبناء الفني للقصيدة، غير أن الشاعر يوسف وغليسي – في ديوانه هذا – وظف التدوير الجملي دون غيره من الأنماط الأخرى، ويتجلى ذلك بصورة أوضح في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهواً" حيث بلغ عدد استداراتها العروضية 77 استدارة من 214 سطرًا شعرياً؛ أي بنسبة 35.98%، وهي نسبة عالية، و التزايد المطرد لنسبة التدوير في الأبيات يكشف لنا تمرد الممارسات الشعرية على هذا التصوّر وضيقها به، ما ذلك إلا لأنّ التدوير يمنح الشاعر إمكانات في بناء البيت لم تكن موجودة من قبل إذ يتيح له الانطلاق من قيد المطابقة بين الوزن والتركيب في البيت ويمنحه حرية أكبر في اختيار موضع الوقفة وبناء القوافي، ويسمح له بدمج الأبيات دمجاً عروضياً، ممّا يعضد الوحدة العضوية في القصيدة؛ لذا يمكن القول إن التدوير توحى وكأنّ القصيدة مدوّرة بكاملها، ومن هذا التدوير الجملي . في هذه القصيدة . قول شاعرنا :¹

وَلَا عَاصِمٌ مِنْ عَنَاءٍ ..

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

كُنْتُ وَخْدِي أُسَاهِمُ .. وَخْدِي أَرُدُّ الْأَعَادِي

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

فَا

¹ الديوان : ص، 21 22.

وَحِينَ تَرَدِّيتُ كَانَ لِي الْخَوْثُ مَنْفَى وَمَقْبَرَةٌ



0///|0//0//|0//0//|0///|0//0//|0///|0//

عِلْنُ

هذه الأسطر الثلاثة تنهض على تفعيلة المتدارك " فَاعِلُنْ " ساكنة ومتغيرة؛ فقد جاء في السطر الأول بنية تفعيلية تامة، بينما السطرين الآخرين تنتهي بجزء من التفعيلة، لتكملها في بداية السطر التالي وهكذا؛ فهي تمثل جملة شعرية متصلة ومتلاحمة عروضيا، وفي هذا النمط التدويري يجبرنا الشاعر من خلال هذا النمط الإيقاعي على قراءة قصيدته قراءة متصلة في كثير من أجزائها، رغم توزيع هذه الأجزاء على أسطر منفصلة¹؛ وقد تطول هذه الاستدارات العروضية أم تقصر مشكّلة إيقاعا نظميا يضاف إلى إيقاع التفعيلة والأصوات، يساوي تموجات النفس وذذباتها.

غير أن هذه الجمل المدورة قد تطول إلى الحد الذي يصبح فيه الاستمرار في القراءة مستحيلاً أو مجهداً أو مقلقاً، كما في قول الشاعر في قصيدتنا السابقة " تجليات نبي سقط من الموت سهواً "²:

قُلْ إِنِّي مَا قَتَلُونِي ، وَمَا صَلَبُونِي ، وَلَكِنْ



0/|0//0//|0///|0//0//|0///|0/0//|0/0//

فَا

سَقَطْتُ مِنَ الْمَوْتِ سَهْوًا..



0/|0//0//|0///|0//

فَا

عِلْنُ

¹ - انظر: كاميديا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة. ص661.

² الديوان، ص31.

رُفِعْتُ إِلَى حَضْرَةِ الْخُلْدِ ..



/0/ | 0//0/ | 0/// | 0//

إن القارئ لهذه الأسطر يكون بين خيارين، الاستمرار في القراءة على ما فيها من مشقة وجهد زائد وقد لا يسعفه نفسه للاستمرار، أو يتوقف فتصبح تلك الوقفات مقلقة لأنها وقفات على بنية تفعيلية غير تامة لذلك فإن التدوير العروضي في القصيدة الحرة إذا طال مداه الزمني أكثر مما تقتضيه الحاجة إليه فقد قيمته الأسلوبية، لأن تقنية التدوير تستهدف في المقام الأول تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى مما يجعل من هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية تواءم البناء النفسي للقصيدة¹، كما أننا نقف من حين لآخر على تدوير لا مسوغ له كما في قول شاعرنا²:

أَنَا وَالْحَيِّبَةُ وَالْعَوَاصِفُ



///0//0/// | 0//0///

وَالْعَمَامُ ...



00//0/

الَلَّيْلُ يَسْكُنُ مُقْلَتَيْكَ



//0//0/// | 0//0//0/

حَبِيبَتِي ..



0//0//

¹ انظر : محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص168.

² - الديوان، ص20.

هذه الأسطر الأربعة تنهض على تفعيلية الكامل " مُتَفَاعِلُنْ " وصلت بينهما استدارتان عروضيتان؛ إذ يتصل السطر الأول عروضيا بالسطر الثاني والسطر الثالث والرابع، غير أننا لو بحثنا عن مسوغ لذلك لما وجدناه ، بل وصلنا السطر الأول بالثاني ، والثالث والرابع لما أحسنا بخلل عروضي أو دلالي ؛ إذاً الكتابة ما هي إلا صورة مقترحة للقراءة ، فتصبح هذه الأسطر على الصورة التالية :

1. أَنَا وَالْحَبِيبَةُ وَالْعَوَاصِفُ وَالْغَمَامُ..

2. اللَّيْلُ يَسْكُنُ مُقْلَتَيْكَ حَبِيبَتِي

إنّ التدوير مظهر عروضي يؤكد مبدأ التعالق بين الأبيات الشعرية في القصيدة الجديدة فالبيت في الوعي الشعري المعاصر لا يوجد خارج الصلة مع أبيات أخرى، وهي صلة تتعدى في الشعر الحرّ مستويي التركيب والدلالة إلى دمج الأبيات دمجاً عروضياً، "مما يلغي استقلال البيت وتصوره وحدة مكثفة بذاتها. إنّ فقدان البيت الشعري لاستقلاله العروضي تجلّ أقصى لقانون التعارض بين الوزن والتركيب وهو يؤكد من ناحية أخرى مبدأ الوحدة العضوية التي تعتبر سمة أساسية في القصيدة الجديدة.

هكذا نتبين أنّ اشتراط استقلال البيت الحرّ عروضياً وهو الأساس الذي بينت نازك الملائكة موقفها القائل بامتناع التدوير يفتقر إلى كلّ مستند عمليّ أو نظري، وما هو سوى محاولة لإخضاع الشعر الجديد للعروض القديم، فعلى المستوى العملي نقضت الممارسة الشعرية مبدأ الاستقلال العروضي للبيت؛ والأحكام إنّما يستنبطها العروضيّ من استقراء هذه الممارسة.

ثانياً: التكرار:

التكرار أهم بنية تحركت عليها القصيدة العلمية المعاصرة، لما لها من طاقات تعبيرية ودلالية وإيقاعية، ولما كانت حاجة الشاعر المعاصر إلى تنويع إيقاعاته تماشياً مع حالاته الشعورية وتعدد تجاربه الشعرية؛ فقد أفاد من تقنية التكرار التي تؤدي إلى تولد الإيقاع من خلال تناسب الأصوات أو الألفاظ، أو العبارات وهو: (في حد ذاته

وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في أحداث نتيجة معينة في العمل السحري و الشعائري (1).

وقد تجسد التكرار في هذه المجموعة في مظهرين من مظاهر التكرار، تكرار الكلمة الواحدة وتكرار الجملة.

1. تكرار الكلمة :

تشيع في قصائد المجموعة ظاهرة التكرار اللفظي، يلجأ إليها الشاعر ليضيف لدلالاتها نغما موسيقيا ينسجم مع الحالة الشعورية والنفسية له، فمثلا يقول شاعرنا :²

نَوَّرَتْ مَمْلَكَةَ النَّجَاشِيِّ المَرْصَعِ

بِالْعَدَالَةِ وَالسَّعَادَةِ وَالْهَنَاءِ...

نَوَّرَتْهَا .. نَوَّرَتْنَا..

ردد الشاعر دال "نَوَّرَ" المقترن بتاء المخاطب ثلاث مرات، وناتج عن أهمية المفردة و أثرها في إيصال المعنى؛ فالنور هي المفردة المقصودة،و التي توحى بقرب إنفراج الأزمة، ومن نماذج تكرار الكلمة كذلك قول شاعرنا :³

لَأَعْدَتْ أَسْرَابَ الْحَمَامِ إِلَى وَكْرِهَا ..

وَأَعْدَتْ وَصَلَ خَلِيجِهَا بِمُحِيطِهَا

وَأَعْدَتْ حُلُمًا خَائِنَهَا...

كرر الشاعر في هذا المقطع الفعل الماضي "أَعْدَتْ" إذ به إمكانات إيقاعية تفرض نفسها، فهو يتحدث هنا عن أمنيته في استقرار هذا الوطن الغالي، فقد أوجد لها شاعرنا زاوية كانت مهمة وجعل منها مستوى إيقاعيا

¹ علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1981 ص 218.

² الديوان: ص 35 . 36.

³ الديوان: ص 44 . 45.

جديداً، يجذب القارئ بتلقائية فيتفاعل مع هذا النسق؛ بل إنها تجعله مشاركاً في بث وقع النص في بداية السطر الشعري ثلاث مرات متتالية ينعكس حضوره الفاعل في ذاكرة الشاعر.

وهذا التكرار المكثف للأصوات بعينها يجعل كلمة " أَعَدَّتْ " مركز الدلالة بإيجاءاتها المتعددة، فالشاعر يعيش حالة انقطاع أوصل الصلة بين أبناء الوطن الواحد جراء قمع الحكام وعقوق الأبناء، إضافة إلى هذا فإن الشاعر حين يكرر كلمة فانه يقصد الموسيقى الشعرية من خلال كثافة ترديد أصوات معينة.

ويقول الشاعر أيضاً :¹

وَاقِفٌ .. أَسْتَعِيدُ بَقَايَا الْجِرَاحِ ..

فِي خَرِيفِ الْهَوَى .. عِنْدَ مُفْتَرِقِ الذِّكْرِيَّاتِ ..

لَكَ صَفْصَافَةٌ صَعَّرَتْ خَدَّهَا لِلرِّيَّاحِ !

وَاقِفٌ أَتَحَسُّ ذَاكِرَةَ الْيَأْسِ ظُمَأًى ..

يَزِيدُ اشْتِعَالَ الْمَدَى ،،

وَبَرَائِكِنِهِ مَا ارْتَوَتْ مِنْ دَمْعِي

وَمِنْ دَمِي الْمُسْتَبَاحِ !

وَاقِفٌ عِنْدَ سَفْحِ السَّيْنِ الْخَوَالِي وَحِيدًا ، ،

في هذا المقطع بأسطره الثمانية تكرر الفصل (وَاقِفٌ) الذي ولد تكثيفا صوتيا أنتج إيقاع يأس ومرارة وحزن؛ فالوقوف مركز الدلالة في هذا المقطع أحاطته ألفاظ (الجراح، اليأس، ظمأى، دمعي، دمي) بظلال رهيبية عكست الواقع الحياتي للشاعر، زمن سنين الرعب والجراح ولا تحض القيمة الإيقاعية لهذا التكرار، حيث تتماثل

¹ الديوان، ص 14.

الأصوات وتتجانس فينشأ عن ذلك رنين نغمي منتظم يجسد انفعالات الشاعر في حال فوران النفس وهدوئها، كما أن الشاعر حين يلح على كلمة أو كلمات عبر تكرار تراكمي فان الشاعر أراد تنبيه المتلقي إلى غاية دلالية ارتأى تأديتها من خلال التكرار؛ وإن كان هذا التكرار الصوتي يعمل على زيادة الإيقاع أكثر من إنتاج الدلالة .

2: تكرار جملة

تكرار جملة أو التكرار المركب، من أبرز السمات الأسلوبية في مدونة " تغريبة جعفر الطيار " و قد استمر الشاعر تكرار الجملة الدلالية و الإيقاعية إلى حد كبير، و مثال ذلك قوله:¹

كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ¹ أَرَاغُونُ " يَشْدُو

غِنَاءً فَتَنْتَصِبُ² الْأَغْنِيَّاتُ عِيُونًا لِ(إِلْرَا)

كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ الْحَمَامُ يَحْمِلُ " أَسْمَاء "

أَشْوَاقِي الْكَامِنَاتِ، وَكُنْتُ أَنَا

" الْحَارِثُ بْنُ حُلْزَةِ "

كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ، وَكُنْتُ، وَ كُنَّا وَ كَانَ

ما يلاحظ على هذا المقطع، أن الشاعر ركز بشكل كثيف على جملة (كان لي وطن) حيث كررها ثلاث مرات، فهي نقطة التلاقي بين الشاعر و وطنه، و تتبدي في عمق عاطفة الشاعر و حبه الشديد و تقديسه لوطنه، فجراحه منارات تضئ للأجيال القادمة حب الوطن، الذي لايقف وحده هذا الموقف بل يشاركه جميع المقهورين.

¹ الديوان، ص 26-27.

و هذا النوع من التكرار يتردد في أكثر من قصيدة، بل في أكثر من موضع في القصيدة الواحدة، و بشكل كثيف ففي قصيدة " سلام " تكرر تركيب " سلام على " أربعة عشرة مرة، و في قصيدة "يسألونك" تكررت عبارة " يسألونك عن " سبع مرات.

إن للتكرار عند شاعرنا دورا كبيرا في عكس تجربته الشعرية التي شكلها، فهو عندما يركز اهتمامه على اسم أو جملة معينة يجعلها النقطة المركزية التي تتمحور حولها القصيدة.

هذه بعض الملاحظات عن مكملات التشكيل الإيقاعي الذي لعب دورا موسيقيا هاما في المدونة، فلذلك فما تعريف الإدغام، و ما هي أنواعه، وما مدي شيوعه في المدونة.

المبحث الثالث : الإدغام

أولا: تعريف الإدغام

١- عند القدامى

الإدغام ظاهرة صوتية تهدف إلى الوصول بالكلمة إلى أقصى مراتب الخفة، لأن الحرفين إذا كانا من مخرج واحد ثقل النطق بهما على اللسان، و الإدغام ينطق بسكون الدال عند الكوفيين و بتشديدها عند البصريين وذكر الخليل أن التشديد علامة الإدغام¹، فيكون الأول بوزن " أَفْعَلْ " و يكون الثاني بوزن " إِفْتَعَلْ ".

و الإدغام هو: الإدخال و الخلط (يقال أدغمت اللجام في الفرس إذا أدخلته فيه)². و الإدغام (إدخال حرف في حرف يقال أدغمت الحرف وأدغمته)³.

قال ابن يعيش: (حمار أدغم : و ذلك إذا لم تصدق حضرته و لا زرقته، فكأنهما لوانان قد امتزجا)¹.

¹ الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، 50/1.

² ابن دريد، أبو بكر محمد الحسن الأزدي: جمهرة العرب، مكتبة الثقافة الدينية مادة: (دغم)، (د ط)، (د ت)، ص 287.

³ ابن منظور: لسان العرب، مادة : دغم، 93/15.

و يرى سيبويه أن الإدغام (هو مطلق تأثر صوت بصوت سواء كان الصوت صامتا أم صائتا و سواء

كان التأثر كاملا أم جزئيا، كاملا يترتب عنه فناء الصوت المتأثر أما جزئيا يفقد معه عنصر من عناصره)².

و ذهب ابن جني _في تعريفه للإدغام_ مذهب سيبويه فيرى أن (الإدغام الصوتي المؤلف المعتاد، إنما هو تقريب صوت من صوت)³.

وهذا أيضا ما ذهب إليه أغلب اللغويين القدامى؛ إذ يرون أن الإدغام الصوتي هو: (الإتيان بصوتين أحدهما ساكن و الآخر متحرك، من جنس ومخرج واحد، دون أن يفصل بينهما فاصل، ذلك أن تأويل لفظة " مدغم " أنه لا حركة تفصل بينهما، لأن الحركة تمنع الإدغام، فلا يجوز هذا الأخير إلا مع السكون، و لذا تتم عملية تسكين الأول منهما و إدغامه في الثاني _ أي إدخاله فيه _ فيصيران لشدة اتصالهما كحرف واحد ينو اللسان عنه نبوة واحدة شديدة، أو في حالة التقاء صوتين متقاربين في المخرج ومختلفين في الجنس فيدل الأول من جنس الثاني ثم تتم عملية ادغماهما، إدخال احدهما في الآخر صوتيا فقط لا خطيا)⁴.

والجدير بالذكر أن بعض النحاة يعالجون ظاهرة الإدغام كعملية مجردة يتم من خلالها إدخال الصوت الأول الساكن في الصوت الثاني المتحرك دون الإشارة إلى ما سبقها من حذف للحركة وقلب الصوت الأول من مثل الثاني سواء كان مجانسا أم مقارنا... أي إنهم، اقتصروا على تصوير العملية الصوتية⁵، على خلاف غيرهم من اللغويين الذين تناولوا عمليتي الحذف والقلب كما سأوضحه فيما بعد بالتحليل المستفيض.

وهذا ما يساعدنا على التمييز بين من يجعل الإدغام شاملا لعملية قلب الصوت إلى مثله أي نظيره لإدخاله فيه وبين من يفصل بين عمليتي القلب والحذف وعملية الإدغام ويحصر الثانية منهما أي الإدغام في مجرد النطق بمثلين ساكن فمتحرك

¹ ابن يعيش موفق الدين أبو البقاء يعيش علي: شرح المفضل. تح: بديع يعقوب دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، 512/5.

² انظر سيبويه: الكتاب، 4/25.

³ ابن جني: الخصائص: تح: محمد علي النجار: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1987، 141/2.

⁴ المبرد: المقتضب: تح: محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، مصر، ص197.

⁵ انظر: عبد الصبور شاهين: أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي ص122-123.

وبالتالي فإن تصور بعض اللغويين لعملية الإدغام اشتمل وواسع من تصور بعض النحاة المتأخرين مثل ابن يعيش الذي يجعل عملية الإدغام قاصرة على (أن تصل حرفا ساكنا بحرف مثله متحرك)¹. فالاتصال غير الفناء أي أن النحويين لا يتصورون الإدغام على أنه فناء لأحد الصوتيين في الآخر وإنما لشدة اتصالهما يصبحان كحرف واحد يرتفع اللسان عنهما رفعة واحدة .

ب. عند المحدثين

لقد تناول الدرس اللغوي الحديث ظاهرة الإدغام في اللغة العربية وعني اللسانيون بمعالجة هذا الموضوع في مؤلفاتهم، وأطلقوا على هذه الظاهرة مصطلح المماثلة، فيرى إبراهيم أنيس أنها (ما سميناها بأقصى درجات التأثير بين المتجاورين، أي الإدغام)².

كما يرى زبير دراقي أن: (الإدغام هو المماثلة في الصوتيات الحديثة ومن مهام المماثلة، البحث في تأثير الأصوات بعضها ببعض واستنباط القوانين التي تضبط الانسجام الصوتي في اللغة... وشبيهه بهذا أي المماثلة ما فعله سيوييه وابن جني فيما أسميناه "مصارعة الحروف" وتقريب صوت من صوت)³.

وهنا يتبين لنا مراد المحدثين بالمماثلة هو نفسه مقصود سيوييه وابن جني بالتقريب مع فارق واحد؛ أي سيوييه وابن جني يطلقان الإدغام أيضا على حالة التضعيف المحض، الناشئ على التقاء المثليين في حين أن المماثلة لا علاقة لها بمثل هذه الحالة وعليه فإن الإدغام كروية قديمة أعم من المماثلة كروية حديثة.

ثانيا: أنواع الإدغام

يرى إبراهيم أنيس أن الإدغام نوعان: (إدغام صغير... وفيه تتحقق مجاورة الصوتين المتجانسين أو المتقاربين؛ إذ لا فاصل بينهما وإدغام كبير وفيه يفصل بين الصوتين المتجانسين أو المتقاربين صوت لين قصير)¹.

¹ ابن يعيش: شرح المفضل، طيبة منير الدمشقي، شرح المفضل، 10/ 122 .

² إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 203.

³ زبير دراقي: محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1994، ص 76.

وإبراهيم أنيس بهذا التقسيم نحى منحى ابن جني الذي يرى أن: الإدغام في الكلام على ضربين أحدهما أن يلتقي المثالان على الأحكام التي يكون عنها الإدغام فيدغم الأول في الآخر والأول من الحرفين... فهذا حديث

الإدغام الأكبر وأما الإدغام الأصغر فهو تقريب الحرف من الحرف وإدناؤه منه من غير إدغام يكون هناك ².

والإدغام في الكلام ضروب عديدة ³، إلا أننا في الجانب التطبيقي قد صببنا جل اهتمامنا لدراسة ظاهرة الإدغام في مدونة " تغريبة جعفر الطيار " على ما أهمله إعلام الدرس اللغوي الحديث، وهو المماثلة؛ أي حالة التصنيف المتولد عن التقاء ساكني المثليين.

إن التضعيف نوع من النسيج الصوتي فالصوتان المثالان - الأول ساكن والثاني متحرك في تضامهما خيطان متشابهان في اللون - الأول رقيق والثاني سميك - عمد الحائك إلى لفهما مع بعض ليحصل على خط متين، كذلك ناسج الكلام يعمد إلى إدغام الصوتين المثليين ليحصل على صوت قوي، وهذا ما ذهب إليه "هنري فليش" الذي يرى: (أن الهدف في التضعيف هو التقوية) ⁴.

ويرى سيبويه أن علماء العربية لجأوا إلى التضعيف لأنه يثقل عليهم استعمال ألسنتهم في موضع واحد ثم يعودوا له، فلما صار ذلك تعباً... كرهوه وأدغموه لتكون رفعة واحدة وكان أخف على ألسنتهم ⁵.

ثالثاً: شيوخ حالة التضعيف في المدونة و دلالتها الإبلالية:

¹ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص 203.

² انظر: ابن جني: الخصائص: 2 / 141. 142. 143.

³ انظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 279 وما بعدها.

⁴ هنري فليش: العربية الفصحى " نحو بناء لغوي جديد " تر: د. عبد الصبور شاهين. دار الشروق، بيروت، ط 2. 1986، ص 42.

⁵ انظر: سيبويه: الكتاب، 4/ 417.

الجدول رقم : 10 : شيوخ حالة التضعيف في المدونة:

القصيد	التواتر	النسبة
تجليات نبي سقط من الموت سهوا	186	%46.5
تغريبة جعفر الطيار	120	%30.00
حورية	15	%3.75
إلى أوراسية	06	%1.5
خرافة	12	%3
يسألونك	11	%2.75
لا	02	%0.5
جنون	02	%0.5
خوف	02	%0.5
حلول	07	%1.75
تساؤل	03	%0.75
لافتة لم يكتبها أحمد مطر	04	%1
غيم	02	%0.5
إعصار	04	%1
غربة	02	%0.5
قدر	02	%0.5
مذكرة شاهد القرن	06	%1.5
سلام	14	%3.5
المجموع	400	%100

من خلال استقراء الجدول رقم: 10 المبين لنسب شيوع التضعيف في المدونة، يتضح أن قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا " قد سجلت أكبر نسبة لحالة الإدغام، إذ تقدر بـ 46.5%؛ أي بتواتر 186 مرة، ثم تليه قصيدة " تغريبة جعفر الطيار " التي سجلت حالة التضعيف بنسبة 30% أي بتواتر 120 مرة، وهاتين القصيدتين قد سجلتا معا حالة التضعيف وصلت إلى 76.5%، وهي نسبة كبيرة تمثل أكثر من ثلث أرباع التضعيف الموجود في المدونة، وبالمقابل نجد قصيدتي " لافته لم يكتبها أحمد مطر " و " إعصار " تكرر التضعيف فيهما أربع مرات، و بنسبة 1%، أما قصيدة " تساؤل " فتكررت ثلاث مرات؛ أي بنسبة 0.75%، وأخيرا نجد القصائد (لا، جنون، خوف، غيم، غربة، قدر) التي تتكرر فيها التضعيف مرتين بنسبة 0.5% لكل قصيدة.

إن ورود حالة التضعيف في قصيدة الديوان موضوع الدراسة بهذه النسب المعتبرة دلالة واضحة على أن الشاعر وجد فيها متنفسا مناسباً يعبر من خلاله عما يختلج في كوامنه من ضعف نفسي، فترجم الأخير هذه الحالة الشعورية في صورة أصوات مدغمة متناثرة على جسد الديوان.

وفيما يلي سنمثل بقصيدة " تغريبة جعفر الطيار " لتوضيح حالة الشيوع الكلمات المضعفة وتبيان دلالتها

البلاغية :

الجدول رقم: 11

الكلمة المدغمة	المشهد	رقم السطر الشعري
الشُّكوك	المشهد الأول	1
الرَّيَّاح	//	3
الرُّعب	//	3
إِنِّي	//	6
النَّار	//	6
شَيَّعت	//	8
كلَّ	//	9
الطَّير	//	9
الليل	//	13
عمَّ	//	13
لفَّ	//	14
الصُّحى	//	15
متشَبَّث	//	16
الشَّمس	//	17
النُّور	//	17
الدَّفء	//	18
المكَبَّل	//	18
الرُّوم	//	19

19	//	الرِّفاق
19	//	تشَّتوا
20	//	تنكَّروا
20	//	تحدَّد
20	//	السَّماوي
20	//	التَّليد
21	//	ضدِّي
22	//	لأَيِّ
23	//	فجَّ
24	//	تقيَّأتني
25	//	كلَّ
25	//	الدُّروب
25	//	لأنَّك
27	//	الشَّهيد
28	//	السَّعيد
31	//	نورَّت
31	//	النَّجاشي
31	//	المرصَّع
32	//	السَّعادة
33	//	نورَّها

33	//	نَوْرَتْنَا
34	//	حَدَّثَنِي
41	//	أُحَدِّثُ
42	//	حَبَّة
44	//	ضَحِيَّة
46	//	يَشْرُدَانِ
53	//	الرَّيْمَن
56	//	تَبًّا
60	//	التَّهْوُر
60	//	التَّجْبُر
60	//	التَّحْرُب
61	//	تَبًّا
62	//	الرِّيَّاح
63	//	إِلَّا
64	//	هَلَا
66	//	رَبَّمَا
67	//	لَعَلَّ
68	//	خَيْرًا
73	//	البَقِيَّة
74	//	أَنْتَكَ

76	//	مَرَّيْنِ
77	//	المَوْزَعِ
79	//	إِنِّي
82	//	بَنِي
82	//	إِنِّي
83	//	الْحَيَّانَةَ
84	//	جَرَّحْتَنِي
85	//	الضَّيِّ
87	//	ذَكَرْتَنِيهِ
88	//	هَلَاً
89	//	مِمَّا
89	//	تَبَشَّرَ
96	//	أَرْدُهَا
98	//	مَحَجَّلَا
98	//	مَتَمَّم
99	//	الطَّرْفِ
100	//	السَّما
101	//	لِلَّهِ
101	//	دُرُكْ
102	//	ذَكَرْتَنِي

102	//	ملوّنا
102	//	مفصّلاً
102	//	متممًا
103	//	رَبِّ
105	//	هَمَّ َي
106	//	إِنَّا
111	//	التَّفاوض
112	//	ثَمَّ
114	//	سيّد
116	//	سيّدي
117	//	نقّذ
122	//	فضّ
124	//	نصّبتك
129	//	لكنّها
129	//	حظّها
131	//	فرّحت
المشهد الثاني		
130	//	سيّدي
130	//	سيّدي
138	//	إِنِّي

139	//	تَأْبَطْ
139	//	شَرٌّ
141	//	كَلٌّ
141	//	تَعَرَّيْتُ
141	//	تَلَوْنٌ
141	//	المَكْحَلْ
142	//	الْأَجْنُون
144	//	أَسْرُ
144	//	المَغْرَدْ
144	//	السَّمَاءِ
144	//	الثَّرِي
147	//	طَيَّار
149	//	كَأَنَّهُ
150	//	تَجَلَّى
153	//	يَهْدِدُنِي
157	//	المَلْبَدْ
157	//	السَّوَادِ
158	//	سَيِّدِي

من خلال الجدول رقم 11: يتضح أن الإدغام الصوتي قد شكل ظاهرة واضحة في قصيدة "تغريبة جعفر الطيار"؛ إذ بلغ عدد الكلمات التي ورد فيها التضعيف الصوتي 120 كلمة والتي تمثل 30 % من مجموع الكلمات المدغمة في الديوان، وقد ورد في بنائها الصوتي فونيميا واحدا مضعفا إلا في ثلاث كلمات ورد فيها فونيمان اثنان، وفي سطر واحد (التَّهْوُرُ، التَّجْرُ، التَّحْزُبُ)، كما وصل عدد الكلمات في السطر الواحد إلى أربعة وفي ثلاث حالات وهي نسبة مرتفعة جدا، وهاته الحالات هي :

- وَتَنْكُرُوا لِتَجْدِدِ الْعَهْدِ السَّمَاوِي التَّلِيدَ.. س 20
- ذَكَّرْتَنِي (العَهْدَ الْجَدِيدَ) مُلَوَّنًا وَمُقَصَّلاً وَمُتَمِّمًا س 202
- كُلُّ الْحُرُوفِ تَعَرَّيَتْ فَتَلَأَلَتْ * وَتَلَوَّنَ الْوَطَنُ الْمَكْحَلِ أَخْضَرًا س 144

إن ورود حالات التضعيف بهذا الشكل في السطر الشعري الذي يعتري كوامن الشاعر الداخلية التي جاءت متساوقة مع الصيغة المزدوجة للجهر والهمس؛ فالجهر للنون، الدال، الواو، اللام والميم وكذلك الراء ذات الصبغة التكرارية، وهذه الأصوات جاءت لتعبر عن حالة الرفض للواقع المعاش.

أما الهمس فقد مثله حرف السين، التاء، الكاف، الصاد والحاء وهي أصوات قد عبرت عن حالة الاغتراب والافتقار والضياع التي يعيشها الشاعر.

يبلغ تواتر الأصوات المدغمة بعد "أل" القمرية 11 مرة، ومن هذه الأخيرة وردت لام التعريف مدغمة في اللام مرتين في الديوان فوردت :

- المشهد الأول: في س 13 كلمة: (اللَّيْلُ).
- المشهد الثاني: في س 142 كلمة: (اللَّاجِئُونَ).

أما حالات الإدغام بعد "أل الشمسية" فقد بلغ نسبة كبيرة مقارنة بالأصوات المدغمة بعد "أل القمرية" وصلت إلى 29 مرة؛ فيمكن إرجاؤها إلى محاولة تعويض لام التعريف غير المنطوقة بصوت يخلفها ويحل محلها، ولا أدل على صحة ذلك إلا عملية التحليل المقطعي، فكلمة الشمس في "المشهد الأول" وفي السطر 17 صوتيا هي: (أش + شَم + سُ)، لذا يمكن القول إن الشين الساكنة حلت محل اللام الساكنة في الشمس فكلاهما يجتمع في صورة مقطعية واحدة هي (/0/0/).

ونذكر على سبيل المثال لا الحصر الكلمات التالية من قصيدة "تغريبة جعفر الطيار" التي من شأنها أن تبين مدى إجادة الشاعر - دون تكلف - في تنويع الأصوات المدغمة أي المضعفة؛ أما عن حالات التضعيف الأخرى فقد شملت أصوات كثيرة ماعدا (أصوات الحلق^{1*} لأنها ليست بأصل الإدغام ولعل السر في ذلك إن هذه الأصوات مستعدة لطبيعتها لفناء الأصوات فيها)².

^{1*} أصوات الحلق هي: ع, ح, خ, غ, هـ ومخرجها هو أبعد ظهر اللسان مع آخر الفم انظر: مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا، ص 58.

2 إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص 187

جدول رقم: 12

الصوت المدغم	الكلمة	رقم المشهد	رقم السطر الشعري
الباء	المبتد	المشهد الثاني	157
التاء	التلبد	المشهد الأول	20
الثاء	التري	المشهد الثاني	144
الجيم	فجّ	المشهد الأول	23
الراء	الرعب	المشهد الأول	3
الزاي	التحرّب	المشهد الأول	60
السين	السّماء	المشهد الثاني	144
الشين	الشّكوك	المشهد الأول	1
الصاد	المرصّع	المشهد الأول	31
الضاد	الضحى	المشهد الأول	15
الطاء	الطّير	المشهد الأول	03
الظاء	الظنّى	المشهد الأول	85
الياء	سيّدي	المشهد الثاني	158
الذال	أحدّث	المشهد الأول	41
النون	التّجاشي	المشهد الأول	31
الميم	عمّر	المشهد الأول	13
اللام	اللاجئون	المشهد الثاني	142
الواو	نوّرت	المشهد الثاني	31
الكاف	تنكّروا	المشهد الأول	20
الفاء	لفّ	المشهد الأول	14

من خلال الجدول رقم: 12 يتضح أن الأصوات المضعفة، قد تنوعت في قصيدة " تغريبة جعفر الطيار" بشكل خاص، والمدونة بشكل عام، و قد شملت كل الحروف دون استثناء _ هذا طبعاً مع استثناء أصوات الحلق _.

وهكذا استطاعت الأصوات المضعفة مع غيرها من الأصوات أن تشكل بناء صوتياً يحمل بين طياته بنية دلالية، يمكن تلخيصها في المضمون النصي للديوان، و الذي غاص الشاعر فيه دوامة الزمن و ذلك لإعطاء إيقاع جديد تستدعيه التجربة الشعرية، و الإحساس بالغربة، و الاقتراب من عالم الموت و الفناء و اللأمن هذا كله و وضعنا بين الاستسلام لحتمية الزمن وإلزامية الموت و بين الرفض و التحدي.

لقد خلق الشاعر لنفسه زمناً خاصاً به كسر فيه الزمن الموضوعاتي للأزمة الجزائرية في أواخر القرن العشرين حين أعاد صياغتها بما يناسب مع واقعه و يكمله فرسم لنفسه سورة استلهمها من التراث الديني الذي أسهم في إنتاج دلالات، و إيحاءات أكثر عمقا، حينما استدعي شخصيات و رموز دينية والتي تشير إلى التضحية و الفداء، والشاعر يوسف و غليسي لم يستسلم لهذا الوقع الرهيب حين أعلن أنه ما مات و ما ينبغي أن يموت وأنه رفع إلى حضرة الخلد.

و هكذا يمكن القول إنه رغم الموت و ما يحمله من معاني الفناء و الخراب و الدمار إلا أن الشاعر ينتفض لتنبعث الحياة، إنه عالم الحياة المليء بالمتناقضات، الحب / الكراهية، الأمان / الخوف السلام / الحرب العدالة / الظلم... وهو علي ذلك _ الإنسان _ مرغم على التعامل معها و محاولة إبداع قنوات تصنع في نفسه البهجة و الأمن إلى حين.

إنه نص يحيل ظاهرياً إلى مأساة الشاعر الجزائري في فترة الأزمة التي شهدتها الجزائر، و من خلفه مأساة كل فرد عايش هذه المحرقة غير أن هذه اللوحة الحزينة التي استحضرها الشاعر لرسمها ألوان شتى من الرموز الدينية و الأسطورية، و القصص القرآني، تخفي خلفها نصاً خفياً ينذر بعمق المأساة و هولها.

حقاً أن الشاعر لم يخرج من نصه عن موضوعات الشعر المعروفة، من حرية و حب و جمال و غيره، إلا أنه استطاع أن يبيّن لنفسه عالمه الخاص، المتأرجح بين النبوة و الشعر، بين الجنون و العقل بين الحياة و الموت .

فإن كان استحضار رموز الأنبياء و الرسل، و القصص الديني، يعزز موقف الشاعر المتألم لحال البلاد و العباد، فإنه في مستوى ثان يؤكد إيمانه الراسخ بالعدالة الإلهية، و رغبته في الثورة و التمرد.

وهذه هي البنية التحتية الدلالية، التي تحيلها البنية السطحية اللغوية في المدونة . إن صح التعبير . والشاعر "يوسف وغليسي" يلجأ في كثير من مواضيع البنية السطحية إلى التضعيف الصوتي في بعض الفونيمات، بهدف إظهار الانفعال الذي يحتلي نفسه، و الذي تعبر عنه البنية السطحية.

رابعاً: علة التضعيف و الهدف منه:

يرى أغلب الدارسين قديماً و حديثاً أن الهدف من عملية الإدغام عموماً و حالة التضعيف خصوصاً، هو التخفيف النطقي، و اقتصاد الجهد العضلي المبذول من اللسان.

يذهب ابن جني و غيره من القدماء، إلى أن إدخال الحرف في الحرف أخف من إظهار الصوتين معاً فإدغامهما يجعل اللسان يرتفع عنهما رفعة واحدة، قال: (إنهم قد علموا أن إدغام الحرف في الحرف أخف عليهم من إظهار الحرفين ألا ترى أن اللسان ينبأ عنهما نبوة واحدة)¹.

و الغرض من كل ذلك طلب التخفيف، لأن النطق بهما كل على حدة يحتاج إلى جهد عضلي ذلك أن اللسان يرتفع من موضع نطق الصوت الأول و بمجرد انتهائه منه يعود إلى الموضع نفسه الذي ارتفع منه في حالة المثليين، أو إلى نقطة ملاصقة له تماماً في حالة المتقاربين يؤدي العمل نفسه و في هذه مشقة و ثقل ناهيك عما

¹ ابن جني: الخصائص: 288/1.

يشغل به المتكلم من ثقل جراء التكرير و العودة إلى صوت بعد النطق به فثقل ذلك عليه، فعمد المتكلم إلى إدغام أحد الصوتين في الآخر، ليضع لسانه على مخرج الحرف المكرر وضعة واحدة و يرفع رفعة واحدة¹.

و إذا كان الهدف من الإدغام هو التخفيف عند القدامى، فإن المحدثين لم يخرجوا عن هذا المضمار (حيث طلعت علينا الدراسات الحديثة بقانون (جديد) لغوي عام ينظم كل اللغات هو قانون الجهد الأقل "le micendre effort" أو الاقتصاد في الجهد العضلي)².

و الإدغام من أكثر الظواهر اللغوية مساسا بهذا القانون و تحقيقا له، يقول إبراهيم أنيس في معرض حديثه عن تأثير الحروف بعضها ببعض (و الغرض من مثل هذا التأثير هو التقريب بين الصوتين المتجاورين ما أمكن تيسيرا لعملية النطق و اقتصادا في الجهد العضلي)³.

و يقول عبد الصبور شاهين في معرض حديثه عن الإدغام عند سيبويه: (وأول ما يلفت انتباهنا لديه أن الإدغام ليس سوى وسيلة الاقتصاد في الجهد العضلي في أثناء النطق أي طلب الخفة، سواء كانت خفة إعرابية أو خفة صوتية)⁴.

ومما سبق يتضح أن القدامى و المحدثين قد اتفقوا _ لفظا و معنى _ علي الهدف الأساسي للإدغام و المتمثل في التخفيف، فألفاظ (التَّهَوُّرُ، التَّجَبُّرُ، التَّحْزُبُ) فيها نوع من التخفيف الناتج عن حالة التضعيف فأصل الكلمات قبل عملية الإدغام هو: (التَّهَوُّورُ، التَّجَبُّورُ، التَّحْزُورُ) و لننطق هذه الكلمات بهذا الشكل نجد صعوبة وثقل علي خلاف نطقنا للكلمات نفسها بعد إدغام أصواتها المتماثلة؛ إذ أن إخفاء التاء و الواو الساكنتين في كلمة (التَّهَوُّرُ) وإخفاء التاء و الباء الساكنتين في كلمة (التَّجَبُّرُ) و أخيرا إخفاء التاء و الزاي

¹ انظر المصدر السابق: 288/1.

² بسام بركة: علم الأصوات العام . أصوات اللغة العربية، مركز الانتماء القومي بيروت 1988، ص196.

³ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، ص184.

⁴ عبد الصبور شاهين: أثر القرآن في الأصوات و النحو العربي، ص210.

الساكنتين في كلمة (التَّحْرُب) في مثيلتيهما المتحركتين قص علي الوقفات الكثيرة التي كانت قبل الإدغام، مما نتج عنه سهولة و سلامة في النطق.

المبحث الرابع: الدلالة الصرفية:

أولاً: مدخل إلى الدلالة الصرفية:

الدلالة الصرفية هي الدلالة التي (تقوم على ما تؤديه الأوزان الصرفية العربية وأبنيتها من معان)¹ وذلك لأن أي تحول في الصيغة الصرفية يؤدي حتماً إلى تغير محتوى الدلالة، فكلمات (مَكْتُوبٌ) (فَاتِحٌ) مثلاً، قد تؤدي إلى دلالتها من جهة معناها المعجمي بالعودة إلى جذرها (كَتَبَ، كِتَابَةٌ)، (فَتَحَ، فَتْحًا)، ولكن هذا المعنى أولى غير تام، لأن الصيغة الأولى تحمل معنى إضافياً هو دلالة اسم المفعول؛ أي ما يكون موضوعاً للكتابة و الصيغة الثانية تدل على اسم الفاعل؛ أي الذات التي كان منها فعل الفتح، و هذه الدلالات تتعلق أو تستمد من الكلمة بالنظر إلى هيئتها أو شكلها، و هكذا يتبين أن لهذه الصيغ و الأوزان الصرفية دوراً هاماً في تقديم جزء من المعنى، و تقسم الوحدات الصرفية ذات الدلالة إلى نوعين:²

1-النوع الأول: الأوزان الصرفية مثل: أوزان الأفعال و المصادر و المشتقات (اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، اسم الزمان و المكان و اسم الآلة) وأوزان جمع التكسير و التصغير.

2-النوع الثاني: اللواحق و هي السوابق مثل: حروف المضارعة (أَنْيَيْتُ) و اللواحق مثل: ياء النسبة و علامات التثنية و الجمع و الملحقات، وهي التي تدخل في صلب و أحشاء بنية الكلمة لتحقيق معاني معينة كالألّف في اسم الفاعل و الواو في اسم المفعول، وبهذا تعد العناصر التي تضاف للكلمة الأصلية (ذات قيمة دلالية فلا تؤثر في الكلمة اعتباراً، و إنما لإفادة دلالة

¹ - عبد الكريم مجاهد: علم اللسان العربي، فقه اللغة العربية، دار السلام للنشر، الأردن، ط1، 2005، ص360.

² انظر: محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات، مصر ط2، 2005، ص61.

معينة¹، و لهذا سمي هذان النوعان بالوحدات الصرفية ذات الدلالة، و قد أولى العلماء العرب القدماء الدلالة الصرفية أهمية كبيرة، و أكدوا أن طبيعة الصيغة الصرفية للكلمة المعنية وجرسها يشعر بدلالاتها و ينبأ بمعناها، و مثال ذلك أن المصادر التي جاءت على الفعلان تأتي للدلالة على الحركة و الإضطراب نحو النقران و الفتیان فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال²، كما أشار على الدلالة بناء (فُعَالَةٌ) في اللغة على فضالة الأشياء فقال: (ومثل هذا ما ينون معناه معنى الفضالة و ذلك نحو العلامة و النفاية... فجاء على بناء واحد لما تقاربت معانيه)³.

وأطلق عليها ابن جني " الدلالة الصناعية " ويقصد بها دلالة البناء أو الصرفية على معنى معين، فقد بيّن أثر الصفة على الدلالة بقوله: (ألا ترى إلى قام، دلالة بنائه على زمانه)⁴؛ أي دلالة الفعل (قَامَ) بحروفه على فعل القيام، هذا من وجهه صياغته على هذا الوزن أو البناء بعينه ِفْعَلٌ " فَعَلَ " يدل على أن القيام قد حدث في زمن الماضي، وتأتي هذه الدلالة عنده في القوة بعد الدلالة اللفظية؛ أي الصوتية، و قبل الدلالة النحوية (الدلالة المعنوية).

والدلالة الصرفية في نظر ابن جني تستمد قوتها من الدلالة اللفظية من حيث أنها إطار للفظ أو بالأحرى القلب الذي تصب فيه الألفاظ و تبني صورته و منواله حيث يقول: (الدلالة الصناعية أقوى من المعنوية من قبل أنها و إن لم تكن لفظاً فإنها صورة يحملها اللفظ و يخرج عليها، و يستقر على المثال المعتزم بها فلما كانت

كذلك لحقت بحكمه و جرت مجرى اللفظ المنطوق به)⁵؛ أي أن الصيغة الصرفية عبارة عن صور للألفاظ، فصيغة " فَاعِلٌ " صورة لكل اسم يأتي من الثلاثي مثل: (فَائِزٌ، فَاتِحٌ)، و قد لاحظ ابن جني أن في كثير من الصيغ الصرفية فروقا في الدلالة في حالة زيادة حرف ما فقال: (و ذلك أنهم جعلوا " اسْتَفْعَلَ " في أكثر الأمر

¹ أشواق محمد النجار: دلالة اللواحق التصريفية في اللغة العربية، دار دجلة للنشر، الأردن، ط1، 2006، ص26.

² انظر: ابن جني: الخصائص، 152/2.

³ سيبويه: الكتاب، 13/2.

⁴ ابن جني: الخصائص، 98/3.

⁵ المصدر السابق: 98/3.

للطلب نحو: اسْتَسْقَى و اسْتَطْعَمَ و اسْتَوْهَبَ... فرتبت في هذا الباب الحروف على ترتيب الأفعال... و من ذلك أنهم جعلوا تكرير العين في المثال على تكرير الفعل فقالوا: كَسَرُ و قَطَعَ و فَتَحَ و عَلَّقَ و ذلك أنهم جعلوا الألفاظ دليلاً المعاني¹.

من خلال دراسة هؤلاء العلماء العرب و غيرهم يؤكد أن لديهم حساً لغوياً مرهفاً استطاعوا من خلاله تقليل أكثر المسائل اللغوية على و جوه متعددة، فهم يؤكدون بذلك العلاقة بين الصيغة الصرفية و دلالتها. و قد تعرض البحث اللغوي في العصر الحديث للدلالة الصرفية، و ذلك من خلال حديثهم عن المورفيم (الوحدة الصرفية)، فقد فرق "فندريس" (VANDRIS) بين نوعين من المورفيمات سمي أحدهما دال الماهية و الأخرى دال النسبة، فجذر الكلمة المكون من حروفها الأصلية شكل دال الماهية و الحروف الزائدة الأخرى التي تدخل على الجذر و تحدد نوع الكلمة المكون من حروفها الأصلية شكل دال الماهية، و الحروف الزائدة الأخرى التي تدخل على الجذر و تحدد نوع الكلمة أو عددها تشكل دوال النسبة مثل: (اِعْلَمَ، عَالِمٌ، عَالِمَانِ مَعْلُومٌ...) فبال ماهية (اِعْلَمَ) لأن كل الصيغ تحمل دلالة هذا الجذر، و لكن صوت الهمزة في بداية الكلمة دال على نسبة، و كذلك الألف في (عَالِمٌ) والألف و النون في (عَالِمَانِ)² و هو ما يقابل عند العرب اللواحق التصريفية.

ثانياً: علم الصرف:

التصريف لغة: (يقال صرفت الشيء إذا غيرته وحوّلته من حال إلى حال، ومنه صرف الدهر وتقلبته، وتصريف الرياح، وصرفت الرجل إذا جعلته يتقلب من وضع لآخر)³.

¹ المصدر نفسه: 153/2-155.

² انظر: أحمد نعيم الكراعين: علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، ص 98.

³ إبراهيم حسين ضيف الله الفيافي: الخلاصة الصرفية المستخلصة من مطولات النحاة، ماجستير (مخطوط)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ص 129.

وفي الاصطلاح: (علم يبحث في أحكام بنية الكلمة العربية وما يطرأ على أحرفها من أصالة أو زيادة أو صحة أو إعلال أو إبدال ونحو ذلك كالإدغام والإظهار والإخفاء وغير ذلك)¹؛ أي شكل الكلمة أو صيغتها و يقوم النظام الصرفي للغة على ثلاث دعائم هامة:²

1. مجموعة من المعاني الصرفية التي يرجع بعضها إلى تقسيم الكلمة، و يعود بعضها الآخر إلى تصريف الصيغ.
2. طائفة من المباني بعضها صيغ مجردة و بعضها لواصق و بعضها أدوات.
3. طائفة من العلاقات العضوية الإيجابية و هي وجود الارتباط بين المعاني و طائفة أخرى من القيم الخلافية أو المقابلات و هي و جوه الاختلاف بين المعاني.

و الدراسة الدلالية في هذا المستوى تعنى بأحوال اللفظة ودراسة أوزانها و اشتقاقها مع ربطها بالمعاني التي تؤديها من الناحية الصرفية و قد اقتصر مجال علم الصرف على نوعين فقط من أنواع الكلمات في العربية وهما: الأسماء المعربة و الأسماء المتصرفة، وقد استبعد الصرفيون في دراستهم للصرف ما يأتي:³

1. الأسماء المبنية كأسماء الإشارة و الأسماء الموصولة والضمائر وغيرها .
2. الأسماء الأعجمية التي دخلت في اللغة العربية كإبراهيم و إسماعيل و إسحاق و إسرائيل.
3. أسماء الأصوات نحو: (عَاقٌ) ونحوه.
4. الأفعال الجامدة نحو (لَيْسَ، عَسَى، يُمْسِ...) بجميع أنواعها لا تدخل في الصرف.

مهما يكن من أمر بشأن المفاهيم المتعلقة بعلم الصرف فإن المتعامل مع المدونة من حيث الدلالة الصرفية يتمثل في رصد أهم الصيغ الصرفية الواردة بكثرة في الديوان، و التي تشكل جانبا أساسيا في الدلالة الصوتية

¹ المرجع نفسه، ص 229.

² تمام حسان: اللغة العربية معناها، ص 118.

³ عبد الجواد إبراهيم: أسس علم الصرف "تصريف الأفعال والأسماء"، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 6-7.

و هما معا يساعدان في فهم المعنى العام للديوان، ومن هذا المنطلق سينصب اهتمامي في هذه النقطة على الصيغ البسيطة ووصف دلالتها ، بالإضافة إلى دراسة دلالة بعض الصيغ المركبة، و التعبير بالمشتقات كاسم الفاعل.

ثانيا: بنية الأفعال البسيطة:

لقد نظر الصرفيون إلى الكلمات التي تدخل تحت بحثهم . وهي الأسماء المتمكنة و الأفعال المتصرفة . فوجدوا عدد حروفها الأصول لا يقل عن ثلاثة أحرف، إلا العلة استوجبت ذلك أو اعتباطا كما في بعض الألفاظ التي لا يزيد عن خمسة أحرف، فألّفوا الميزان من ثلاثة أحرف، لأن الكلمات الثلاثية الأصول أكثر استعمالا من غيرها في الكلام.¹

بعد إحصاء الأفعال الواردة في المدونة تبين استعمالها حسب التوزيع التالي:

¹ انظر: خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سيبويه، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2003، ص63.

جدول رقم: 13

صيغة الفعل	نوعه	عدد تواتره	نسبة تواتره
فَعَلَ	الأفعال الثلاثية المجردة	223	59.62 %
فَعِلَ	//	08	2.13 %
فَعَّلَ	الرباعي المجرد	34	9.09 %
فَعَّلَ	الأفعال الثلاثية المزيدة بحرف	26	6.95 %
أَفْعَلَ	//	10	2.67 %
فَاعَلَ	//	28	7.48 %
تَفَعَّلَ	الأفعال الثلاثية المزيدة بحرفين	09	2.40 %
انْفَعَلَ	//	11	2.94 %
تَفَاعَلَ	//	14	3.74 %
اِفْتَعَلَ	//	04	1.06 %
اسْتَفَعَلَ	الأفعال المزيدة بثلاث أحرف	07	1.87 %
المجموع		374	99.99 %
النسبة المئوية			

من خلال الجدول رقم: 13 يمكن توضيح بنية الأفعال كالتالي:

1: دلالة الصيغ الصرفية البسيطة: و تتمثل هذه الصيغ فيما يأتي:

أ. أبنية الأفعال الثلاثية المجردة:

- صيغة " فَعَلَ ":وردت صيغة " فَعَلَ " بأبنيتها المختلفة ،وهي صيغ الثلاثي المجرد(الصحيح و المعتل) 223 مرة

وفق الأزمنة الثلاثة - الماضي و المضارع و الأمر- بنسبة 59.62% لتمثل أكبر نسبة من حيث شيوع صيغ

الأفعال في القصيدة، فقد ارتبطت هذه الصيغة بالأفعال الدالة على الحركة و الأعمال الجزئية في معظمها (سبح رقص، ضحك، قام، جاء، زرع، قتل، سقط، رأى...) و من أمثلة تكرار هذه الصيغة قول شاعرنا:¹

كَانَ لِي وَرْدَتَانُ..

وَرْدَةٌ طَلَعَتْ مِنْ حَنِينِ الشَّهِيدِ، وَ مَاتَتْ..

استعمل الشاعر هنا بعض الأفعال (كَانَ، طَلَعَتْ، مَاتَتْ) الصحيحة والمعتلة على وزن "فَعَلَ" حيث يقف الشاعر متسائلا عن وردتيه، لقد ماتت الوردة التي طلعت من حنين الشهداء، و التي سقاها من دمه لكي يحيى هذا الوطن.

و يقول الشاعر أيضا باستعمال صيغة:²

وَيَحْكُمُ ! كُلُّكُمْ غَارِقٌ فِي الدُّمُوعِ،

فَمَنْ سَيَدُلُّ الْخَطِيبَ عَلَى سَارِقِ الْمُصْحَفِ؟ !

أَوْ نَذْبَحُ "صَفَرَاءَ فَاقِعَةَ اللَّوْنِ" كَيْ نَهْتَدِي...

أَمْ نُصَلِّي صَلَاةَ الْغَيَابِ عَلَى (الْقَارِظِينَ)؟ !

- صيغة "فَعَلَ" (يَفْعَلُ، تَفْعَلُ، أَفْعَلُ): تواترت هذه الصيغة في الديوان ثماني مرات بنسبة 2.13%؛ و هي نسبة ضئيلة جدا مقارنة بالصيغة الأولى، لم يستعملها الشاعر كثيرا، ورغم هذا جاءت لتعبر عما يقوم به الشاعر. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:³

أَخِطَأَنِّي النُّبُوَّةُ فِي الْبَدْءِ... عَاوَدَنِي الْحُلُمُ...

وَرَّثَنِي وَالِدِي خَاتَمَ الْأَنْبِيَاءِ،،

¹ الديوان، ص 16.

² الديوان، ص 26.

³ الديوان، ص 17.

حيث استعمل الشاعر الفعل (وَرِثَ) و هو فعل ثلاثي مجرد على وزن " فَعَلَ " جاء به لِيُقَرَّرَ مرة أخرى أن النبوة قد أخطأته، إلا أنه لم يستسلم ، و راح يواجه الرياح التي تريد اقتلاعه، حيث ترتبط الرياح دوماً بالهلاك و الدمار.

ب- بنية الفعل الرباعي المجرد:

. صيغة فَعَّلَ: و هي واحدة وردت 34 مرة في الديوان بنسبة 9.09%، و هي تشمل الأفعال الرباعية مثل:

(أَخْطَأَ، أَشْهَرَ، أَرْسَلَ، أَعْدَمَ)، و من أمثله قول الشاعر:¹

عَقَرُوا خَيْلَ عَقَبَةَ وَ الْقَاتِحِينَ،

وَأَحْيُوا رَمِيمَ "كَسِيلَةَ" وَ "الكَاهِنَةَ" !

حِينَ أَفْصَحْتُ عَنْ رَغْبَةٍ فِي الْبُكَاءِ

حيث جاء الفعل (أَفْصَحْتُ) و هو فعل رباعي مجرد، و جاء هنا على وزن " فَعَّلَلَ " جاء يصور لنا الشاعر

مدي غيrote على وطنه و دينه بعد أن قتلوا كل شيء جميل بداخله.

2: أبنية الأفعال الثلاثية المزيدة:

أ- المزيدة بحرف: وهي على ثلاثة أوزان:

. صيغة " فَعَّلَلَ " : بزيادة حرف من جنس عينه، أي تضعيفه²، وردت هذه الصيغة 26 مرة بنسبة

6.95% و قد وردت للدلالة التكرير و المبالغة (جَرَّحَ، وَدَّعَ، غَيَّبَ، شَيَّعَ، كَبَّلَ)، و من ذلك قول الشاعر:³

أَجْأُ الآنَ وَخِدي إِلَى "الْعَارِ" ..

لَا أَهْلَ.. لَا صَحْبَ.. إِلَّا الْحَمَامَةَ وَ الْعَنْكَبُوتَ !

¹الديوان، ص20.

²عبد الراجحي: التطبيق الصربي، النهضة العربية، لبنان، ط1، 2004، ص30.

³الديوان، ص29.

عَرَبْتَنِي الدِّيَارُ الَّتِي لَا أُحِبُّ دِيَارًا سِوَاهَا.

عبر الشاعر في هذه الأسطر حاله في الغار، وهي إشارة إلى أنه لم يعد مرغوبا فيه، وقد هجره كل من أحبه لم يبق معه إلا الحمامة و العنكبوت، و هو على هذا يشكو الغربة و الوحدة، وقد وظف الشاعر ليوضح هذه الصورة أكثر الأفعال (جَرَّحَ، وَدَّعَ، غَيَّبَ، شَتَّتَ، عَدَّلَ، غَيَّرَ، شَيَّعَ، كَبَّلَ، نَوَّرَ...)، و هي على وزن " فَعَّلَ " للدلالة على المبالغة في أفعال الغربة و التشريد الذي عاشه أبناء هذه الوطن.

- صيغة " أَفْعَلْ ": وردت هنا الصيغة في الديوان 10 مرات بنسبة 2.67%، وقد جاءت للدلالة على التعدية كقول الشاعر:¹

شَوَّهُوا نَسِي ..

سَيَّجُوا بِالْأَرَاخِيفِ ذَاكِرَتِي ..

أَعْدَمُوا شَجَرَةَ الْإِنْتِمَاءِ ! .

استعمل الشاعر (أَعْدَمُوا) و هو على وزن " أَفْعَلْ " فأصبح يتعدى إلى مفعول به.

- صيغة " فَاعَلَ ": و هي صيغة ثلاثية مزيدة بحرف ونسبتها في القصيدة 28 مرة بنسبة 7.48%، و قد جاءت في معظمها للدلالة على المتابعة (مَارَسَ، سَاخَرَ، سَائَلَ، ضَارَبَ، نَاشَدَ، بَاعَثَ، غَالَبَ، سَاهَمَ...) . و من

أوجه تواتر هذه الصيغة قول الشاعر:²

يُمَارِسُ - فِي اللَّيْلِ - الْفَحْشَاءَ ..

بِمَا يَأْمُرُ ..

لَكِنَّهُ يَا وَخْذِي، يَنْهَى فِي الصُّبْحِ عَنِ الْمُنْكَرِ !.

¹ الديوان، ص 20.

² الديوان، ص 63.

فقد استعمل الشاعر (يُمَارِسُ) و هو على وزن " فَاعَلَ " للدلالة على فظاعة المشهد الدموي الذي عاشته الجزائر، و فيه اختلط الحابل بالنابل، و أصبح أبناء الوطن الواحد يتقاتلون و يمارسون شتى أنواع التقتيل و التعذيب فيما بينهم.

ب . المزيدة بحرفين:

- صيغة " تَفَعَّلَ " : و هي صيغة ثلاثية مزيدة بحرف التاء و تضعيف العين، وردت في الديوان 9 مرات بنسبة 2.40%، و قد جاءت في معظمها للدلالة على الإصرار و عدم الرضوخ للفتنة التي مرت بها الجزائر، و التي تقاتل فيها أبناء الوطن الواحد، ومن أوجه تواتر هذه الصيغة قول الشاعر:¹

أَتَعَجَّبُ مِنْ سُلْطَانٍ أَحْمَرٍ..

عَاثَ فَسَادًا فِي بَلَدٍ أَخْضَرَ..

أَتَقَرَّرُ مِنْهُ

- صيغة " انْفَعَلَ " : هي صيغة ثلاثية مزيدة بالألف و النون تواترت 11 مرة؛ أي بنسبة 2.94%، و يأتي البناء الصرفي لهذه الصيغة لمعنى واحد هو المطاوعة، لهذا لا يكون إلا لازما، ومن أمثلته:²

و رَمُونِي فِي الْجُبِّ وَ ارْتَحَلُوا

حيث جاء الفعل (ارْتَحَلُوا) على وزن " انْفَعَلَ " بمعنى المطاوعة.

. صيغة " تَفَاعَلَ " : صيغة ثلاثية مزيدة بحرفين، تواترت 4 مرات بنسبة 3.74%، و من هذه الأفعال:

¹الديوان، ص 68.

²الديوان، ص 18.

(تَحَاوَرَ تَدَاوَلَ، تَسَاءَلَ، تَبَادَلَا، تَشَاوَرَا، تَوَافَدَ...) منها يقول الشاعر:¹

تَسَاءَلَ أَبْنَاءُ أُمِّي حَيَارَى..

غَدَاةَ رَأُونَا نُدَافِعُ عَنْ عِرْضِهَا..

وَلَمَّا تَسَاءَلْتُ عَنْ سِرِّ امْرَأَةٍ

مِنْ بِلَادِي.. عَلَى الْآخِرِينَ تُورِّعُ فِتْنَتَهَا ! ..

قِيلَ لِي:

" لَكُمْ دِينُكُمْ وَ لَهَا دِينُهَا "

استعمل الشاعر هنا الفعل (تَسَاءَلَ) مرتين على وزن (تَفَاعَلَ) للدلالة على المطاوعة فهي هنا تطاوع صيغة

(فَاعَلَ) أي ساءلته فتساءل، كما جاءت الصيغة للدلالة على المشاركة (التي تكون بين اثنين أو أكثر)².

- صيغة " افْتَعَلَ " : هي صيغة مزيدة بالألف و التاء، و تواترت هذه الصيغة في القصيدة 4 مرات بنسبة 1.06

% وهي بهذا تمثل أضعف حضور، و قد جاءت بمعنى المشاركة، و من أوجه تواتره قول الشاعر:³

صَفْرَانٍ يَفْتَتِلَانِ يَا مَلِكَ الْمَلِكِ وَكُ..

وَ يَهْوِيَانِ عَلَى سَنَابِلِ حَقْلِنَا..

فقد استعمل الشاعر الفعل " يَفْتَتِلَانِ " على وزن (افْتَعَلَ) للدلالة على المشاركة في القتل لأنها فتنة

عصفت بهذا الوطن.

ث . المزيد بثلاث أحرف:

¹ الديوان، ص 62.

² محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص 98.

³ الديوان، ص 37.

-صيغة "اسْتَفْعَل": هي صيغة ثلاثية مزيدة بثلاثة أحرف (الألف، السين، التاء)، تواترت في القصيدة بسبعة

مرات بنسبة 1.87 %، وهي نسبة قليلة، ومن ذلك قول شاعرنا:¹

اسْتَوْقِفْ الرِّيحَ وَ الْأَمْوَاجَ أَسْأَلُهَا ** عَنْ طَائِفٍ طَافَ بِالْأُورَاسِ وَ ارْتَحَلَ.

ويقول أيضا:²

اسْتَأْصَلُوا حُلُمِي وَ ذَاكِرَتِي بِتُهْمَةٍ أَنِّي..

مَا كُنْتُ فِي "عِيرِ" الْحَنَّا..

أَوْ فِي نَفِيرِ الْحَائِنِينَ!...

فالشاعر هنا استخدم الفعلين (اسْتَوْقَفَ، اسْتَأْصَلُوا) على وزن " اسْتَفْعَل "، و قد جاءت بمعنى المطاوعة.

رابعا: دلالة الصيغ الصرفية المركبة:

سنتناول في هذه النقطة صيغا فعلية أخرى تكتسي نمطا تركيبيا خاصا، إذ وردت في القصيدة مقترنة بأدوات

أخرى كالحروف العاملة أو حروف المعاني، و هذا الجمع بين الحرف و الفعل يؤدي إلى تحديد الزمن بدقة مضافا

إليه الزمن النحوي بسياقاته و قراءاته، كما تضافى عليها معان إضافية تستقي من التراكيب إضافة إلى معانيها

الأصلية، و هذه الصيغ المركبة شكلت سمة دلالية:

أ. النمط الأول: أَدَاهُ نَفْيِي+فِعْلٌ:

— الصورة الأولى: مَا+فِعْلٌ: و من أمثلتها قول الشاعر:³

يَسْأَلُونَكَ عَنِّي

¹ الديوان، ص 52.

² الديوان، ص 40.

³ الديوان، ص 31.

قُلْ إِنِّي تَشَبَّهُتُ بِالنَّخْلِ ، مَا مِثُّ ..

مَا يَنْبَغِي أَنْ أَمُوتَ

حيث دخلت (مَا) النافية هنا على الفعل المضارع " يَنْبَغِي " و المعروف عند النحاة أنه (إذا دخلت ما النافية على الفعل الماضي كان معناها منفيًا و كان زمنه قريبًا من الحال)¹ ، لكن الشاعر هنا لم يأت به للنفي وإنما جاء به للتأكيد علي حالة الرفض وعدم الرضوخ للموت و الفناء، فقد أعلن أنه ما مات و ما ينبغي أن يموت إنه يحاول أن يخلق جوا يصنع في نفسه البهجة و الأمل.

— الصورة الثانية: لَا + أَفْعَلُ: و من أمثله قول الشاعر:²

أُحِبُّكَ يَا وَطَنِي الْأَخْضَرَ ..

وَلَا أْبَغِي مَوْطِنًا لِي سِوَاكَ ..

أُحِبُّكَ أَفْنِي هَوَى فِي هَوَاكَ ..

دخلت لا النافية هنا على الفعل (أْبَغِي) و جاءت دلالة النفي قطعية لا محالة، والشاعر هنا يشير إلى أنه و بالرغم مما عاشه في هذا الوطن من انكسارات و اللأمن و الغربة ، يبقى يحبه و يعشقه ويرفض أن يعوض بموطن سواه.

ب . النمط الثاني: سَ + أَفْعَلُ: و من أمثلة ذلك:³

سَأَعُودُ غَدَاةً تُزْلِزِلُ تِلْكَ الْمَمَالِيكَ زَلْزَالَهَا ..

وَ جِبَالِ الزَّيْزِرِ تُخْرِجُ أَتْقَالَهَا ! ..

وَ يَعُودُ الْحَمَامُ إِلَى شُرَفَاتِ الْبُيُوتِ ! ...

¹ عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، مصر، 1973، ط3، ص 69.

² الديوان، ص 64.

³ الديوان، ص 32.

يدخل حرف السين على الأفعال المضارعة على وزن "أَفْعُلُ"، جاءت للدلالة على التأكيد لفعل العودة و هنا صرخة واضحة لشاعر مغترب قطع على نفسه العودة إلى هذه الوطن، وذلك عندما يخرج من زمن الاغتراب و الانكسار إلى زمن الحياة، الذي يتصالح أبناء الوطن الواحد.

ت . النمط الثالث: أداة استفهام + فِعْلٌ:

- الصورة الأولى: لِمَاذَا + فِعْلٌ: ومن أمثلة ما قال الشاعر في هذه الصورة قول شاعرنا :¹

فَلِمَاذَا يُضَيِّعُنِي - الْيَوْمَ - قَوْمِي ؟ !

لِمَاذَا يُصَادِرُ نُورِي ؟

دخلت لماذا على الفعلين المضارعين (يضيّعني، يصادر) و هي حرف استفهام لم يرد بها السؤال عن الشيء؛ و إنما أريد بها للتأكيد علي رفضه و تمرده لما يحدث في هذا البلد من تقاتل و تناحر بين الشعب الواحد وهكذا فإن هذه الصورة قد وضحت مدى حرقة على حاضره.

- الصورة الثانية: مَنْ + فِعْلٌ: و مما قاله الشاعر:²

مَنْ يُعِيدُ لَهَا الْبَصَرَ ؟ !

مَنْ تُرَى يَسْتَعِيدُ زُؤَاة ؟

مَنْ يُفَسِّرُ تِلْكَ الْكَوَاكِبَ... تِلْكَ الطَّلَاسِمَ ..

مَنْ يَذْكُرُ الشَّمْسَ وَ الْقَمَرَ ؟ !

دخلت (مَنْ) على الفعل المضارع (يُعِيدُ، يُفَسِّرُ، يَذْكُرُ)، و قد عبرت على حالة الشاعر المغرقة في الأسى وهو يشكو ظلم قومه و نبذهم له، فالشاعر نبي العصر لا يجد من يأسى له ويرحم حاله، فيعقوب مات

¹ الديوان، ص 27.

² الديوان، ص 19.

و القوم ظلموه و الحياة تغيرت، و لم يعد يحتمل العيش فيها.

— الصورة الثالثة: أَمَّ + فِعْلٌ: و مما قال الشاعر:¹

أَوْ نَذْبُحْ " صَفْرَاءَ فَاقِعَةَ اللَّوْنِ " كَيْ نَهْتَدِي..

أَمْ نُصَلِّي صَلَاةَ الْغِيَابِ عَلَى الْفَارِضِينَ ؟ !

أَمْ الْأُمُرُ أَهْوَى مِنْ رُكْعَتَيْنِ ؟

أَمْ تَرَى نَكْتَفِي ؟ !

أَمْ سَنَضْرِبُ كَفًّا بِكَفٍّ ؟ !

وهنا يرجع شاعرنا مرة أخرى لينهل من القصص القرآني فيستحضر قوم موسى و حادثة إخفائهم أمر

القتيل، فيتساءل إن كان في الإمكان أن يذبح صفراء فاقعة اللون لمعرفة الحقيقة، حقيقة ما آلت إليه البلاد

و العباد فتتواتر الأسئلة تباعا، أسئلة تسكن كل فرد، كيف العودة إلى الأيام الجميلة بعد التيه، إلا أنه يترك هذه

الأسئلة مفتوحة على كل الإجابات و كل الاحتمالات، و في ذلك دلالة على الحيرة و التشتت و الضياع

و عودة إلى مفترق الذكريات الذي وقف عنده الشاعر.

— الصورة الرابعة: يَا + ِفْعَلٌ: و مما قاله الشاعر:²

إِيَّاهُ يَا كَانَ يَا سَفَرَ الْبَرْقِ فِي لَيْلٍ ذَاكِرَتِي

يَا حَنِينِي إِلَى حَفْنَةٍ مِنْ حَنَانٍ !

فأداة النداء في السطر الأول جاءت مصاحبة للفعل (كَانَ) التي أعطت دلالة مد الصوت بالاحتجاج

و الاستنكار معلنة ما في النفس من حزن و لوعة تماثلها الأداة (يَا)، التي حققت امتدادا الصوت عاليا ممتدا

بحمولته الوجدانية.

¹ الديوان، ص 26.

² الديوان، ص 28.

خامسا: التعبير بالمشتقات:

إن الدارس لمُدونة " تغريبة جعفر الطيار " يلاحظ استعمال شاعرنا لبعض المشتقات التي لها آثارها الدلالية في الكلام كاسم الفاعل، و اسم المفعول، و الصفة المشبهة، و اسم الزمان، و اسم المكان، و اسم التفضيل و اسم الآلة، و صيغ المبالغة، وهذا النوع من الاشتقاق يسميه اللغويون بالاشتقاق الأصغر، حيث استخدم الشاعر صيغا صرفية متنوعة مكنته من التعبير على مختلف المعاني، و خاصة اسم الفاعل الذي يعد من أكثر أنواع المشتقات أهمية في الدرسين الصرفي و النحوي، و ترجع أهميته إلى كثرة استخدام صيغه في الكلام من جهة و لشبهه بالفعل المضارع من حيث الصيغة و الدلالة من جهة أخرى، حيث أورد الشاعر اسم الفاعل بأبنيته المختلفة مفردة كانت أم جمعا، و من أمثلة ذلك قول الشاعر:¹

هَائِمٌ فِي السَّيْنِ،

وَ الدُّرُوبُ مُلْعَمَةٌ بِالْفَجَائِعِ ؟

حيث دلت كلمة (هَائِمٌ) على وزن " فَاعِلٌ "، وقد استطاعت هذه الكلمة (هَائِمٌ) أن تبين حقيقة اليأس و الأسى على صور الشاعر، كما استطاعت أن تبين حالة الضياع الذي يعيشه (الرغبة، الوحدة التشتت).

يقول شاعرنا أيضا:²

وَأَنَا الْمَلِكُ الْأَدَمِيُّ الَّذِي يَشْتَهِي

أَنْ يَمُوتَ عَلَى صَدْرِهَا الْمُرْمَرِيُّ

خَاشِعًا يَتَصَدَّعُ مِنْ خَشْيَةِ الْوُجْدِ وَ الْإِنْخِطَافِ !

أَهْ يَا أَسْفِي !

¹ الديوان، ص 30.

² الديوان، ص 25.

دلت كلمة (خَاشِعًا) هنا - و هي اسم فاعل من الفعل الثلاثي الصحيح (خَشَعَ) . على الإحساس بالغربة و الوحدة التي تقاطعت مع الضياع و اللإنكسار، و هي على هذا تبطن الموت البطيء الذي يؤكد الأنين و الشكوى، وهكذا كان لاسم الفاعل دورا كبيرا في إبراز الإشارات و الدلالات الكبيرة، و التي بدورها حققت - من خلال السياق الشعري- وصف الفاعل بالحدث على سبيل الاستمرار في مطلق الزمان.

وهكذا يعد الإيقاع الداخلي قوام القصيدة المعاصرة؛ إذ يمثل دورة انفعالية تبدأ ولا تنتهي بانتهاء السطر الشعري، بل تستمر معه حتى تحقق الاكتمال في نقطة يحددها الشاعر أولا، ويدركها المتلقي ثانيا.

وهذا الإيقاع يختلف عن "الإيقاع الخارجي" في عدم ارتكازه على عنصر الصوت يمثل تلك الدرجة التي يركز عليها الإيقاع الخارجي، وإن كان لا يهملها؛ بل يخصبها بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر اتصالاً بمكونات النص الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام. ومن ثم فهو يلعب دوراً أساسياً في ربط الصلة بين بني الصوتي وتماسك أجزائه.

خاتمة

من أهم النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث ما يلي :

- 1- إن مدونة " تغريبة جعفر الطيار " تعد - بحق - صورة صادقة لخطاب الأزمة التي عصفت بالجزائر في العقد الأخير من القرن العشرين؛ بل تعد وثيقة تاريخية لهذه الفترة من تاريخ الجزائر المعاصر .
- 2- تعد التغريبة نموذجاً للشعر المعاصر في الجزائر و الوطن العربي في نهاية القرن العشرين ذلك لما ميز هذا الشعر من حملة لقضايا الإنسان العربي، ممثلاً في صورة الإنسان الجزائري، يشدوه نغم شجي .
- 3- لقد حقق الشاعر التأسيس للغة جديدة لصيقة بالواقع و الحياة اليومية؛ فكانت لغته تجمع بين آلام النفس و آلام الوطن، و قد شكل التناص حضوراً قوياً في الديوان، و ذلك بالانفتاح على نصوص أخرى مرة من القرآن الكريم، و من التراث الإسلامي و العربي .
- 4- على الرغم من الاهتمام الذي حظي به الرمز لدى الكثير من الشعراء، إلا أن المبالغة فيه أحيانا توقع القارئ في الحيرة و الغموض، و البقاء خارج إطار النص، و قد حققت التجربة الصوفية قفزة قوية للشعر جعلته يتطور بنفسه إلى بلوغ أجواء سحرية مليئة بالشحنات الدلالة .
- 5- الإيقاع الصوتي الخارجي في مدونة " تغريبة جعفر الطيار " ينم على أن هذه الأخيرة بناء موسيقي متماسك، مع ورود بعض العلل و الزخافات من أجل كسر حدة التوقع لدى المتلقي، و كذلك لتغيير الصورة الإيقاعية التقليدية المكدسة في قوالب جامدة و جعلها دائماً طيبة للدقة الشعورية، بعدما كانت قيّدا يكبل معصم القصيدة العربية بعد استخلاص البحور الشعرية الخليلية .
- 6- يمتلك الشاعر قدرة فائقة على تطويع إيقاعه الشعري الذي يتجلى في استحداثه تفاعيل لم يرخصها العروض الخليل، أو هي نادرة الجيء في الشعر العربي ذلك من خلال:
 - أ- غلبة التفعيلة السالمة ل (فاعلن) ، و هذا يعد انزياحاً عروضياً ، لأن الشائع عند العروضيين أن ترد (فَعْلُنْ) مخبونة ، أو مشعثة (فَعْلُنْ) و لا ترد سالمة .
 - ب- التوسع في (فَاعِلُنْ) إلى (فَاعِلَانْ) و هذا اجتماع الخبن مع التذييل، و هذا نادر الجيء في الشعر العربي في هذه الأمثلة .
 - ت- تحويل (فَعْلُنْ) إلى (فَاعِلْ)، و هذا قبض؛ أي حذف الخامس الساكن، و هو مالا يسمح به العروض الخليل.
 - ث- تحويل (مُسْتَفْعِلُنْ) إلى (مُسْتَفْعِلْ)، و هذا كف؛ أي حذف السابع الساكن و هذا لا يقع في التفعيل.

ج- شيوع القافية المطلقة المجردة، و هذا توسع عروضي؛ لأن معظم قوافي الشعر الحر تأتي مقيدة مردفة .

7- الشاعر لن يتخذ موقفا عدائيا من النمط العمودي أو الحر؛ بل كتب قصائده على النمطين (العمودي و الحر) رغم أن الحضور الأكبر كان للقصائد الحرة، و قد سلك الشاعر مسلكا في نظم قصائده على التفعيلة الواحدة كبحر الكامل و المتقارب و المتدارك، و مع ذلك فقد لاحظنا حضور البحور المركبة كبحر البسيط .

8- إذا كان البيت العمودي قد تميز بانتظام في أشطره نتج عنه إيقاع رتيب، فالشعر القائم على التفعيلة قد امتاز بخاصية موسيقية مع السطر الشعري الذي لا أحد يستطيع أن يحدد نهايته سوى الشعر نفسه و ذلك تبعا لنوع الدفقات و التموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه؛ أي أن الشاعر أصبح حرا في وقفاته لا يحكمها غير تجربته و مدى تمكنه من أدواته و قدرته على التعبير بها عن هذه التجربة .

9- أظهر الشاعر تحكما في أدواته الفنية، فمرة نجد يمزج بين البحور الشعرية، و مرة تكتسي قصائده الحرة حلة عمودية، مع عدم الإخلال بالمعنى المراد تأديته .

و مع كل هذه الملاحظات و النتائج إلا أنها تبقى مجرد استقراء ناقص لأحد المتون الشعرية المعاصرة " تغريبة جعفر الطيار" لما يشكله من عناصر فنية تجعله يستحق التفاتة النقاد و الدارسين .

و الله الموفق .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : قائمة المصادر

. القرآن الكريم

- ابن جني :

1. الخصائص، تح: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ج 2. 1987م.

2. سر صناعة الإعراب، تح: مصطفى السقا وآخرون، مصر، ج 1، ط 1. 1954م.

- الخطيب التبريزي:

3. كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة.

- الخليل بن أحمد الفراهيدي:

4. كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي. دار الرشيد، ج 5. 1982.

- ابن رشيق، القيرواني:

5. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج 1 ط 5

1981م.

- سيبويه:

6. الكتاب، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج 4، ط 1، 1991.

- السيوطي:

7. المزهر في علوم اللغة العربية وعلومها وأنواعها، شرحه وضبطه: محمد حاب المولى بك وآخرون، منشورات المكتبة

المصرية بيروت. (د.ط). 1987

- المبرد:

8. المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي
مصر

- موسى الأحمدي:

9. المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1969.

- ابن يعيش: موفق الدين أبو البقاء يعيش علي:

10. شرح المفضل: تح: بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ج5، ط1، 1999.

- يوسف وغيليسي:

11. تغرية جعفر الطيار : منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، فرع سكيكدة، الجزائر، 2000.

ثانيا: قائمة المراجع العربية

- إبراهيم أنيس:

12. موسيقى الشعر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط7، 1997.

13. الأصوات اللغوية: مكتبة الأنجلو المصرية، دار وهدان للطباعة والنشر، ط5، 1979.

14. دلالة الألفاظ: مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط3، 1972.

- إحسان عباس :

15. فن الشعر: الفنون الأدبية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ج3.

- أحمد شنه:

16. من القصيدة إلى المسدس: مؤسسة هذيل، الجزائر، ط1، 2000.

. أحمد فتوح أحمد :

17. الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3.

- أحمد كشك:

18. من وظائف الصوت اللغوي، مطبعة المدنية، دار السلام، القاهرة، 1983.

- أحمد مختار عمر:

19. د. دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997.

- أحمد العداوي:

20. أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1993.

- أحمد نعيم الكراعين:

21. علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات، مجد، بيروت، ط1، 1993.

- أحمد يوسف:

22. يتم النص و الجينا لوحيا الضائعة، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 2002.

- الأزهر عطية :

23. ديوان: السفر إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984.

. أشواق محمد النجار:

24. دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، دار دجلة للنشر، الأردن، ط1، 2006.

. إليزيث درو:

25. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد الشوش، مكتبة منينة، بيروت، 1961.

- آمنة بن علي:

26. تحليلات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر، (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية
الجزائر، 1995.

- بوحالة بونعيسي:

27. لحظة المكاشفة الشعرية: الناجز والمنجز ضمن كتابات في الشعر المغربي المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء.

- بسام بركة:

28. علم الأصوات العام، أصوات اللغة العربية، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1988.

-تمام حسان:

29. اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

- توفيق الزبيدي:

30. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984.

. جهاد فضل :

31. قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984.

- حلمي خليل

32. مقدمة لدراسة علم اللغة ، دار المعرفة الجامعية، ط3، 2003.

- حسام البهنساوي:

33. مكتبة الثقافة الدينية: القاهرة، مصر، ط1، 2004.

. خديجة الحديثي

34. أبنية الصرف في كتاب سيويو، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2003.

. درار مكّي:

35. المحمل في المباحث الصوتية من آثار العربية، دار الأديب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، 2004.

. رابح بوحوش:

36. البنية اللغوية لبردة البويصري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

. الربيعي بن سلامة:

37. تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2006.

- رجاء عيد:

38. لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث، مطبعة الأندلس، القاهرة، 1985.

39. التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية.

-رمضان عبد التواب:

40. مدخل إلى علم اللغة، مكتبة الخانجي، القاهرة.

-رمعون طحان :

41. الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، ج2، ط2، 1981.

- زبير دراقي :

42. محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1994.

- زين كامل الخويسكي :

43. الحملة الفعلية في شعر المتنبي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1985.

. سعد مصلوح:

44. دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1989.
- . السعيد الورقي :
45. لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة، بيروت، لبنان، ط3، 1984.
- . سعيد يقطين:
46. الرؤية والتراث السردى، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء، ط1، 1992.
- . سلمان حسن العانيقي :
47. التشكيل الصوتي في اللغة العربية " فونولوجيا العربية "، تر: ياسر الملاح، مراجعة: محمود غالي، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1983.
- . سيد البعراوي :
48. العروض و إيقاع الشعر العربي: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1993.
- شربل داغر
49. الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال، 1988.
- شكري عياد
50. موسيقى الشعر العربي، (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، ط2، 1978.
- شلتاق عبود شراد:
51. حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
- صبحي صالح:

52. دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت لبنان.
- صبري إبراهيم السيد:
53. أصول النغم في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، 1995.
- . صابر عبد الدائم:
54. موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، مكتبة الخانجي، مصر، ط 3، 1993.
- صلاح سليم عبد القادر الفاخرجي:
55. الدلالة الصوتية في اللغة العربية ،مؤسسة الثقافة الجامعية ،مصر، ط1، 2007.
- . صلاح يوسف عبد القادر :
56. في العروض و الإيقاع الشعري، شركة الأيام، الجزائر، ط 1، 1996.
- الطاهر يحياوي:
57. البناء الفني و الفكري عند الشاعر مصطفى الفهاري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983.
- عبد الحميد هيمه:
58. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومه للطباعة والنشر، الجزائر، 2005.
59. البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومه، ط1، 1989.
- عبد الجواد إبراهيم:
60. أسس علم الصرف « تصريف الأفعال والأسماء »، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2002.
- عبد الرحمن مبروك:

61. من الصوت إلى النص، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.
- عبد الراجحي:
62. التطبيق الصرفي، النهضة العربية، لبنان، ط1، 2004.
- عبد الصبور شاهين:
63. أثر القراءات في الصوت والنحو العربي، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1987..
- . عبد الرؤوف باكر السيد:
64. المدارس العروضية في الشعر العربي، المنشأة العامة للتوزيع و الإعلان، طرابلس، الجماهيرية، ط1، 1985 .
- . عبد العزيز عتيق:
65. علم العروض و القافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006.
- . عبد الغفار حامد هلال:
66. الصوتيات اللغوية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2008
- . عبد القادر عبد الجليل:
67. الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، ط1، 2010.
- عبد القادر عبو:
68. فلسفة الجمال في فضاء الشعرية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
- عبد القادر قيدوح:
69. دلالات النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993.
70. علم اللسان العربي، فقه اللغة العربية، دار أسامة للنشر، الأردن، ط1، 2005.
- عبد الكريم مجاهد:

72. علم اللسان العربي، فقه اللغة العربية، دار أسامة للنشر، الأردن، ط1، 2005.

. عبد اللطيف شريف، زبير درافي:

73. محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1998.

. عباس حسن:

74. النحو الوافي: دار المعارف، مصر، 1973، ط3.

. عصام نور الدين:

75. علم وظائف الأصوات اللغوية اللغة، الفونولوجيا، دار المكر اللبناني، ط1، 1992.

- عز الدين إسماعيل:

76. قضايا الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1997.

. علي البطل:

77. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1981.

- علي يونس:

78. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993.

. عوض المرسى جهاوي :

79. ظاهرة التنوين في اللغة العربية، مطبعة المجد، القاهرة، ط1، 1988.

- غازي يموت:

80. بحور الشعر العربي، عروض الخليل دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، 1992.

- فاروق شوشة:

81. لغتنا الجميلة، دار العودة، لبنان، مكتبة مدبولي، مصر.
- . فيصل صالح القيصري :
82. بنية القصيدة في شعر عز الدين مناصرة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2006.
- قاسم البريسم:
83. علم الصوت العربي في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 2005.
- . كاميديا عبد الفتاح:
84. القصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001.
- كمال أبو ذيب:
85. جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984.
- . كمال بشر:
86. علم الأصوات، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د ط، 2000.
87. علم اللغة العام، الأصوات، دار المعارف، مصر، ط6، 1980.
- كمال خير بيك:
88. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة، بيروت، 1986.
- . محمد بنيس:
89. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1994.
90. كتابة المحو، دار توبقال، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994.
- محمد حمودة:

91. الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1986.
- محمد زكي العشماوي :
92. دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق القاهرة، ط1، 1994
- . محمد صابر عبيد
- 93.. القصيدة العربية الحديثة، منشورات إتحاد العرب، دمشق، 2001.
- . محمد فاخوري :
94. موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، (د، ط)، 1996.
- محمد فتوح أحمد:
95. الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط3، 1994.
- . محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف:
96. الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل لبنان، ط 1، 1992.
- محمد عكاشة:
97. التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، مصر، ط2، 2005.
- . محمد علي ، عبد الخالق ربيعي:
98. أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989.
- محمد عوني عبد الرؤوف:
- 99: القافية و الأصوات اللغوية، مكتبة دار المعرفة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر 2006.
- محمد لطفي اليوسفي:

100. لحظة المكاشفة الشعرية " إطلالة على مدى الرعب " سراس للنشر، تونس، 1988.

. محمد الماكري:

101. الشكل و الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1991.

- محمد ناصر:

102. الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

- محمد نجيب التلاوي:

103. القصيدة التشكيلية في الشعر العربي الهيئة المصرية للكتاب، 2006.

- محمود السعران:

104. علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، القاهرة، مصر، دط، 1997.

. محمود عكاشة:

105. التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، مصر، ط2 2005.

. محمود فهمي حجازي،

106. مدخل إلى علم اللغة، دار قباء، القاهرة، 1998.

- محمود مصطفى:

107. شرح كتاب أهدى سبيل إلى علمي الخليل، العروض والقافية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1985.

. مراد عبد الرحمان مبروك :

108. من الصوت إلى النص، عالم الكتب،، ط1، 1995.

. مسلك ميمون

109. مصطلحات العروض و القافية في لسان العرب، دار الكتب العلمية، لبنان، 2007.

. مشري بن خليفة:

110. الشعرية العربية، صدر عن وزارة الثقافة الجزائرية، 2007 .
- مصطفى حركات:
111. الصوتيات و الفونولوجيا، دار الأفاق الجزائر العاصمة.
- مصطفى السعدي:
112. التغريب في الشعر المعاصر "بين التجريب والمغامرة" قراءة في النص، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- ممدوح عبد الرحمن:
113. القيمة الوظيفية للصوائت "دراسة لغوية" دار المعارف الجامعية، 1998.
- . منير سلطان:
114. البديع تأصيل و تحديد، منشأة المعارف، مصر (د، ط) .
- . ناصر لوحيشي :
115. مفتاح العروض و القافية، دار الهداية، الجزائر، د (ط، ت) .
- نازك الملائكة:
116. قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981.
- . هاشم صالح مناع :
117. الشافي في العروض و القوافي، دار الفكر العربي و دار الوسام، بيروت، ط2، 1989.
- هنري فليش:
118. العربية الفصحى نحو بناء لغوي جديد، تر: عبد الصبور شاهين، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط1، 1966.
- يوسف أبو العدوس:

119. الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار الميسرة عمان، ط1، 2007.
. يوسف بكار:

120. العروض و الإيقاع، جامعة القدس، 1997.

ثالثا: القواميس والرسائل العلمية والمحاضرات

1. القواميس:

- ابن منظور:

121. لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ج8.

2. الرسائل:

- إبراهيم حسن ضيف الله الفيافي:

122. الخلاصة الصرفية (مخطوط)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

- إبراهيم رماني:

123. الغموض في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة الجزائر 1987.

. آمنة بن مالك:

124. مصطلحات الدراسة الصوتية في التراث العربي، (مخطوط)، جامعة قسنطينة، 1987.

- كمال فنيش:

125. البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، (مخطوط)، جامعة قسنطينة، 2000.

. عبد الله علي القرني:

126. حرف السين دراسة صوتية صرفية، مخطوط، جامعة أم القرى، 1998.

. عبد الكريم بورنان:

127. غيث النفع في القراءات السبع: دراسة و تحقيق، مخطوط جامعة الجزائر، 2007 .

3. المحاضرات

- عبد الله بو خلخال:

128. البحث الصوتي عند اللغويين والنحاة العرب، (مطبوعة بالآلة الرقنة)، جامعة قسنطينة.

رابعاً. المجالات:

129. مجلة عالم الفكر: المجلد 22، العدد : 3-4، المجلس الوطني للفنون و الآداب، الكويت
يناير/مارس/أبريل/يونيو 1994 .

130. مجلة البيان علوي الهاشمي: جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، العدد
9 ، 1990 الكويت.

131. مجلة حوليات جامعة قلمة للعلوم الإجتماعية و الإنسانية، العدد 3، 2009.

سادساً: قائمة المراجع الأجنبية:

132.Froncois wioland pronocer les mots du Francois hochette paris 1662

133.André martinet éléments de linguistique general armand colhn paris 1970

134.Ferdinand de saussure : cours de linguistique générale.

135.Essai auvage present par : Dalila morsly elaniss Algérie 1990.

ملحق

السيرة الذاتية والعلمية لشاعرنا للدكتور يوسف وغليسي

أستاذ محاضر (مشارك) بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

جامعة قسنطينة - الجزائر

• بطاقة معلومات شخصية :

- الاسم واللقب : يوسف وغليسي بن سعيد
- تاريخ الازدياد ومكانه : 31 / 05 / 1970 بأم الطوب - ولاية سكيكدة .
- المهنة الحالية : أستاذ بجامعة قسنطينة .
- الشهادة العلمية : دكتوراه الدولة في الآداب .

• الشهادات العلمية :

- بكالوريا آداب (بتقدير : قريب من الجيد) : 1989 - ثانوية تمالوس الجديدة.
- ليسانس أدب عربي (أحسن معدل في الدفعة) : 1993 - جامعة قسنطينة.
- ماجستير (بتقدير : مشرف جدا) : 1996 - جامعة قسنطينة.
- دكتوراه دولة (بتقدير : مشرف جدا مع التهنئة والتوصية بالطبع) : 2005 - جامعة وهران .

• المنجزات العلمية :

أ- الكتب المنشورة :

- 1- أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار (مجموعة شعرية) ، دار الهدى ، عين امليلة ، 1995.
- 2- تغريبة جعفر الطيار (مجموعة شعرية) ، ط 1 ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين سكيكدة 2000. ط 2 ، دار بهاء الدين ، قسنطينة ، 2003.

3- الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض - بحث في المنهج و إشكالياته ، المؤسسة الوطنية

للفنون المطبعية ، الجزائر ، 2002.

4- النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر

، 2002.

5- محاضرات في النقد الأدبي المعاصر ، منشورات جامعة قسنطينة ، 2005.

6- الشعرية والسرديات ، منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة قسنطينة ، 2006.

7- التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري ، دار الريحانة ، الجزائر ، 2007.

8- مناهج النقد الأدبي ، دار جصور ، الجزائر ، 2007 .

ب- الكتب الجماعية :

1- سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين ، منشورات جامعة منتوري

قسنطينة 2001 .

2- النقد العربي المعاصر - المرجع و التلقي ، منشورات المركز الجامعي

- خنشلة ، 2004 .

3- السيمياء والنص الأدبي ، محاضرات الملتقى الرابع ، منشورات قسم الأدب العربي- كلية الآداب

والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة محمد خيضر _ بسكرة _ ، 28- 29 نوفمبر 2006.

ج- مقدمات الكتب :

كتب مقدمات مجموعة من المؤلفات ، منها :

1- مقدمة ديوان ملصقات (للشاعر عز الدين ميهوبي)، ط 1 ، منشورات أصالة ، سطيف

1997، ص 07-25.

2- مراجعة و تقديم لترجمة كتاب النقد و النظرية الأدبية (تأليف كريس بولديك ، ترجمة خميس بوغرة

(، منشورات مخبر الترجمة ، جامعة قسنطينة ، 2004 ، ص 01-07.

3- مقدمة كتاب مفتاح العروض و القافية (للأستاذ ناصر لوحيشي) ، دار الهداية ، قسنطينة

2003 ، ص 07-10.

4- مقدمة كتاب المضمون العاطفي في نشيد قسما للشاعر الجزائري مفدي زكريا — دراسة أسلوبية (

للأستاذ خليفة بوجادي)، ط 1 ، رابطة القلم ، سطيف ، 2003 ، ص 05-08.

5- مقدمة كتاب العجائبية في أدب الرحلات (للأستاذة الخامسة علاوي) ، الجزائر، 2006 .

6- مقدمة ديوان أغنيات من حريق الحشا (للشاعر المغربي ميلود لقاح) ، وجدة ، 2006

ص 3_7 .

7- مقدمة ديوان الشفاعات (للشاعر عاشور بوكولة) ، الجزائر ، 2006، ص 5_10.

د- المقالات في الدوريات :

1- الرؤيا الشعرية و التأويل الموضوعاتي : مجلة " عالم الفكر " (فكرية فصلية تصدر عن المجلس الوطني

للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت) ، المجلد 32، العدد 01 ، يوليو — سبتمبر 2003 ، ص

177-210.

2- فقه المصطلح الجديد : مجلة " علامات في النقد " (كتاب دوري يصدر عن النادي الأدبي بجدة

السعودية)، المجلد 14 ، الجزء 55 ، مارس 2005، ص 315-328.

- 3- التفكيرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر : مجلة " قوافل " (كتاب دوري يصدر عن النادي الأدبي بالرياض ، السعودية) ، السنة 05 ، المجلد 05 العدد 09 ، 1997 ص 53-66.
- 4- هجرة المصطلح السيميائي: مجلة " الحياة الثقافية " (ثقافية شهرية تصدر وزارة الثقافة التونسية) السنة 27، العدد 133 ، مارس 2002 ، ص 21-27.
- 5- سيميائية الأوراس في ديوان عز الدين ميهوبي : مجلة " الحياة الثقافية " (تونس) ، السنة 28 ، العدد 147 ، سبتمبر 2003 ، ص 121-131.
- 6- إسلامية الرؤيا و كرنفالية التشكيل في شعر محمد علي الرياوي : مجلة " المشكاة " (فصلية تصدر عن المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية ، المغرب) المجلد 10 ، العدد 40 ، خريف 2002 ، ص 55-63.
- 7- استراحة نثرية على ضفاف تغريبة شعرية : مجلة " عَمَّان " (ثقافية شهرية تصدرها أمانة عمان الكبرى ، الأردن) ، العدد 71، أيار 2001 ص 50-53.
- 8- مناورات نقدية : مجلة " عمان " (الأردن) ، العدد 84 ، حزيران 2002 ، ص 42.
- 9- السردية و السرديات - قراءة اصطلاحية : مجلة " السرديات " (محكمة و متخصصة تصدر عن مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة) ، العدد 01 ، جانفي 2004 ، ص 9-15.
- 10- تجربة الكتابة الشعرية للأطفال في الجزائر - (أناشيد النصر) نموذجاً : مجلة " آمال " (تصدرها وزارة الاتصال و الثقافة ، الجزائر) ، العدد 66 ، سنة 1999 ، ص 13-42.
- 11- جماليات التناص : مجلة " الثقافة " (تصدرها وزارة الثقافة ، الجزائر) ، السنة 19 ، العدد 104 ، سبتمبر - أكتوبر 1994 ، ص 137-162.

- 12- الثورة التحريرية .. تحولاتها و أبعادها في الواجهة الشعرية الجزائرية : مجلة " الثقافة " (الجزائر) ،
السنة 20 ، العدد 108 ، ماي -جوان 1995 ، ص 13-32.
- 13- " كسور الوجه " ... قراءة في مرآة الشاعرة حبيبة محمدي : مجلة " الكتابة" (تصدرها مديرية
الثقافة لولاية سكيكدة ، العدد 02 ، 1999 ، ص 21-23.
- 14- المنهج التكاملي في النقد الأدبي- الممكن والمستحيل: مجلة "البيان " (أدبية ثقافية شهرية
تصدرها رابطة الأدباء في الكويت) ، عدد425، ديسمبر 2005، ص 9-18 .
- 15- المسار والمنعطف - قراءة في تجربة عبد الملك مرتاض الروائية : مجلة "عمّان " (الأردن) عدد
122، آب 2005، ص 50-60 .
- 16- الشاعر الجزائري أحمد الغوملي الكلاسيكي الجديد أو الحدائي المرتدّ : مجلة " الثقافة "
- 17- (الجزائر) ، عدد 09، يناير 2007، ص 200-207 .
- 18- المكونات البنيوية للخطاب الشعري ودلالاتها في "معلقة الجليل الأخضر" للشاعر عيسى لحيلح
مجلة "الد (ب) ص " (علمية محكمة تصدر عن جامعة جيجل - الجزائر) ، عدد 07 مارس
2007 ، ص 17-34 .
- 19- الأزهر عطية يكتب الرواية لقراء الشعر : مجلة " عمّان " ، عدد139، كانون الثاني 2007
ص 82-83 .
- 20- علم الكتابة (الغراماتولوجيا) في الفكر التفكيكي المعاصر - قراءة اصطلاحية : مجلة " الآداب
الأجنبية " (اتحاد الكتاب العرب - دمشق) ، عدد 129، شتاء 2007 .
- 21- الثقافة العربية التفكيكية والنقد : مجلة " كتابات معاصرة " (بيروت) ، المجلد 16، العدد 63،
آذار -نيسان 2007، ص 111-117.

22- آلية الاشتقاق ودورها في التنمية اللغوية المعاصرة : مجلة "الدراسات اللغوية" (فصلية محكمة

تعنى بدراسة النحو والصرف واللغويات والعروض)، تصدر عن مركز الملك فيصل للبحوث

والدراسات الإسلامية ، السعودية ، مجلد 9 ، ع1، يناير-مارس 2007 ، ص 85- 11.

23- تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية المعاصرة : مقبول للنشر في مجلة "عالم الفكر "

الكويت .

24- الأشكال الجديدة للنحت ودورها في التنمية اللغوية العربية : مقبول للنشر في مجلة مجمع اللغة

العربية الأردني .

هـ - النصوص الإبداعية :

نشر قصائد كثيرة في الصحف و المجلات الوطنية ، و أخرى في مجلات عربية معروفة ك : الفيصل (

السعودية) ، المجلة العربية (السعودية) ، الأدب الإسلامي (السعودية) ، الرافد (الإمارات العربية

المتحدة) ،

• المناصب و العضويات :

- صحفي متعاون في بعض الصحف الوطنية (1991-1994).

- رئيس تحرير أسبوعية "الحياة" (1994-1995).

- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين .

- عضو مؤسس لرابطة (إبداع) الثقافة الوطنية منذ 1990.

- عضو مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة.

- عضو مشارك في مخبر الدراسات التراثية بجامعة قسنطينة

- عضو اللجنة الثقافية لقسم اللغة العربية و آدابها بجامعة قسنطينة.

- كاتب الدورة التدريبية في علم العروض والتذوق الشعري ، التي نظمتها مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية (قسنطينة) ، 2006-2007.

• التأطير العلمي :

- أشرف على نحو 70 مذكرة تخرج ، منذ 1997.
- يشرف حاليا على 06 رسائل دكتوراه علوم و06 رسائل ماجستير .

• الملتقيات العلمية :

شارك في عشرات الملتقيات العلمية والثقافية منها :

1. الملتقى الدولي الأول حول الخطاب النقدي العربي المعاصر بالمركز الجامعي خنشلة 22
23 مارس 2004 .
2. الندوة الوطنية حول المسار الإبداعي والنقدي لدى أ.د.عبد الملك مرتاض / كلية الآداب
واللغات والفنون ، جامعة وهران ، 10، 11، 12 أبريل 2001.
3. الملتقى الوطني حول مناهج تحليل الخطاب بين النظرية والتطبيق / كلية الآداب واللغات
جامعة باجي مختار- عنابة ، 7 ، 8 ، 9 ماي 2001 .
4. الملتقى النقدي الأول حول : الخطاب النقدي العربي المعاصر / كلية الآداب والعلوم
الإنسانية ، جامعة العقيد الحاج لخضر - باتنة ، 11، 12 نوفمبر 2001.
5. الملتقى الوطني الأول (السرد العربي ، نظريته - تاريخه - متونه -جمالياته) / مخبر السرد
العربي - كلية الآداب واللغات - جامعة قسنطينة ، 21، 22 أبريل 2003 .
6. الملتقى العربي الجامعي الأول (الشعر العربي القديم وحديث القراءات الحديثة) / قسم اللغة
و الأدب العربي - كلية الحقوق - جامعة جيجل، 26، 27 ، 28 أبريل 2004

7. الملتقى الدولي حول الخطاب الروائي العربي وتحديات العصر / قسم اللغة العربية وآدابها -
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية - جامعة عمار ثليجي / الاغواط ، 7 ، 8 ، 9 ماي
2005 .
8. الملتقى الدولي الثاني (الخطاب النقدي الأدبي المعاصر) / معهد الأدب واللغات - المركز
الجامعي - خنشلة ، 19 ، 20 مارس 2006 .
9. الملتقى الجامعي العربي الثالث (الجامعة والإبداع) / قسم اللغة والأدب العربي - كلية
الحقوق - جامعة جيجل ، 12 - 13 - 14 مارس 2006 .
10. الملتقى الوطني الرابع (السيمياء والنص الأدبي) / قسم الأدب العربي ومخبر (أبحاث في
اللغة والأدب الجزائري) - كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية - جامعة محمد
خيضر - بسكرة ، 28 - 29 نوفمبر 2006 .
11. الملتقى الدولي الأول حول الشاعر محمد الأخضر السائحي الكبير / المكتبة الوطنية
الجزائرية ، 9 - 10 - 11 ماي 2006 .
12. الملتقى الوطني الأول (التراث النقدي وآليات القراءة) / قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة سكيكدة ، 5 - 6 ديسمبر 2006 .
13. عكاظية الجزائر للشعر العربي (الجذور والمستقبل) / الديوان الوطني للثقافة والإعلام (
العاصمة الجزائرية) ، 25 فبراير - 1 مارس 2007 .
14. اليوم الأدبي التكريمي للشاعر عبد الله العشي بمناسبة صدور ديوانه (مقام البوح)
جامعة باتنة و جمعية شروق الثقافية لولاية باتنة ، 17 أبريل 2007 .

15. الملتقى الدولي الاول للكتاب العربي في المهجر ، المكتبة الوطنية الجزائرية بالتعاون مع

المركز العربي للأدب الجغرافي أبو ظبي - لندن، 24-28 جوان 2007 .

• الجوائز والتكريمات :

أحرز عشرات الجوائز الوطنية و العربية ، منها :

- جائزة سعاد الصباح الكويتية (1995).
- جائزة وزارة الثقافة ، التي نالها 08 مرات كاملة ، تارة في الشعر و أخرى في الدراسات.
- جائزة بجتي بن عودة النقدية (1996) ، مع و سام الاستحقاق الثقافي لمدينة العلمة.
- جائزة محمد بوشحيط النقدية (2000).
- جائزة مهرجان محمد العيد آل خليفة (1992).
- جائزة اتحاد الكتاب الجزائريين لأحسن مخطوط شعري (2000).
- وسام الربيع للإبداع ، من جمعية الحداثة (2005).
- جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر ، جمعية الجاحظية (2005) .
- الميدالية العالمية للحرية من المعهد الأمريكي للبيوغرافيا (A.B.I) ، 2006 .
- وسام تقدير وعرفان من المكتبة الوطنية الجزائرية (جوان 2007) .

• معلومات أخرى :

- من الأسماء المدرجة ضمن :

1. معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ، الكويت (ط 1 : 1995 ، م 05 ، ص 262-263 + ط 2 : 2002 ، م 05 ، ص 734-735).
 - 2 . موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين ، دار الحضارة ، الجزائر ، 2003 ، ص 277.
 3. معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين ، مخبر الأدب المقارن العام ،
 4. الموسوعة الحسينية (ديوان القرن ال 15) ، دائرة المعارف الحسينية ، لندن .
 5. معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، دار هومة ، الجزائر ، 2007 .
- أنجزت حول تجربته الشعرية أكثر من 20 مذكرة ليسانس بمختلف الجامعات الجزائرية ، بالإضافة إلى رسالة ماجستير نوقشت بجامعة بسكرة .
- قُدر تدريس مجموعته الشعرية (تغربة جعفر الطيار) بجامعة محمد الأول (وجدة) المغربية.
- نُقلت مجموعة من أشعاره إلى اللغة الإنجليزية ، بعنوان :
- (Torments of the Green Melody)
- ترجمها الأستاذ الشاعر حسن دواس ، و قدمت لها الكتابة الكندية المعروفة
- (Carol Desjarlais).

فہرس

مقدمة..... (أ ب ت)

5..... مدخل

الفصل الأول : البنية الصوتية الخارجية و دلالتها البلاغية :

28..... المبحث الأول : الإيقاع الصوتي الخارجي في الشعر الحر.

30..... المبحث الثاني: التقطيع العروضي

32..... المبحث الثالث: البحر الشعري و وحدته الإيقاعية.

32..... أولا: البحر الشعري.

43..... ثانيا: الوحدة الإيقاعية.

47..... المبحث الرابع: الزحافات و العلل في المدونة

47..... أولا: تعريف الزحاف.

48..... ثانيا: أنواعه.

57..... المبحث الخامس : نسيج القافية.

58..... أولا: تعريف القافية.

63..... ثانيا: حروف القافية و حركاتها.

82..... ثالثا: أسماء القافية و أنواعها.

89..... رابعا: عيوب القافية.

94..... المبحث السادس: نسيج المقاطع الصوتية.

94..... أولا: تعريف المقاطع الصوتية.

96.....	ثانيا: أنواع المقاطع الصوتية.
103.....	ثالثا: مدى شيوع المقاطع الصوتية.
104.....	رابعا: رصد نسبة ورود المقاطع الصوتية في ديوان " تغريبة جعفر الطيار " و دلالتها الإبداعية.

الفصل الثاني : البنية الصوتية الداخلية و دلالتها الإبداعية.

119.....	المبحث الأول : الإيقاع الصوتي الداخلي :
123.....	أولا : الصوائت
125.....	1- أشباه الصوائت
126.....	2- أنصاف الصوائت
126.....	ثانيا : رصد نسب الصوائت و إبراز دلالاتها الإبداعية
127.....	1- الصوائت القصيرة
128.....	2- الصوائت الطويلة
131.....	ثالثا : الصوامت
132.....	رابعا : رصد نسب الصوامت و إبراز دلالتها من خلال بعض صفاتها العامة و الخاصة في ديوان تغريبة جعفر الطيار
132.....	1- الصفات العامة
132.....	أ- الجهر و الهمس
139.....	ب- الانفجار و الاحتكاك
142.....	ت- الصوامت المتوسطة بين الشدة والرخاوة.
143.....	2- الصفات الخاصة
143.....	أ- الإطباق

145.....	ب- الصغير
146.....	ت- صفات أخرى
146.....	ت-1 الغنة
149.....	ت-2 الانحراف
150.....	ت-3 التكرير
151.....	المبحث الثاني : مكملات التشكيل الإيقاعي
151.....	أولا: التدوير
156.....	ثانيا: التكرار
160.....	المبحث الثالث : الإدغام :
160.....	أولا: تعريف الإدغام
160.....	1-: عند القدماء
162.....	2-: عند المحدثين
163.....	ثانيا: أنواع الإدغام
164.....	ثالثا: شيوع حالة التضعيف في ديوان - تغريبة جعفر الطيار - و دلالاتها الابلاغية
	رابعا: علة التضعيف كجزء من الإدغام و الهدف منه .
179.....	المبحث الثالث: الدلالة الصرفية
179.....	أولا : مدخل إلى الدلالة الصرفية
182.....	ثانيا : علم الصرف
183.....	ثالثا : بنية الأفعال البسيطة

184.....	1 — دلالة الصيغ الصرفية البسيطة
186.....	2 — أبنية الأفعال الثلاثية المزيدة
190.....	رابعاً : دلالة الصيغ الصرفية المركبة
194.....	خامساً : التعبير بالمشتقات
197.....	خاتمة :
200.....	قائمة المصادر والمراجع
216.....	الملحق
22.....	الفهرس