الجمهـــــــورية الجـــزائرية الديمـــقراطيـــة الشّعبيّـــة
وزارة التّعليـــــم العـــالي والبحـــث العـلمي
جـــامعة عمـــار ثليـــجي بالأغـــــواط
كلّية الحقوق والعلوم الاجتماعيّة
قسم اللغة العربيّة وآدابها

استراتيجية الوزن والإيقاع في إليـاذة الجزائر لمفدي زكريا

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربيَّة وآدابها في إطار مشروع :
الدّراسات الإيقاعيَّة العربيَّة (النّظرية والتَّطبيق).

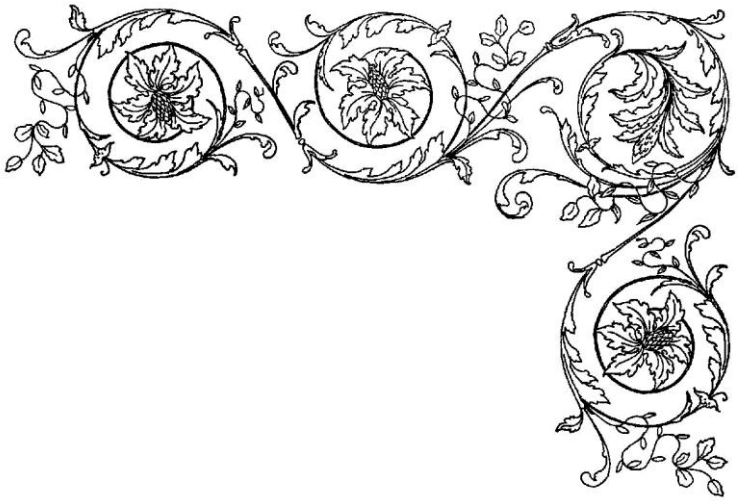
إعداد الطالب :
النّاصر بناني

إشراف الدّكتور :
عيسى بريهمات

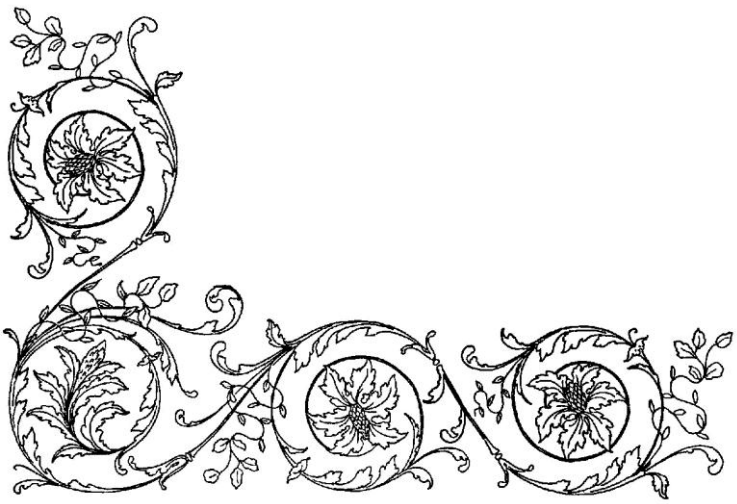
لجنة المناقشة :

اسم الأستاذ ولقبه	الدّرجة العلميّة	المؤسّسة	الصّفة
أ .د . محمّد خليفة	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الأغواط	رئيساً
أ .د . عيسى بريهمات	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الأغواط	مشرفاً ومقرّراً
د . البشير بديار	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الأغواط	عضواً مناقشاً
د . عبد الحميد هيمة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة ورقلة	عضواً مناقشاً

السّنة الجامعيّة : (2011 – 2012 م / 1432 هـ – 1433 هـ)



مقدمة



مقدمة :

بسم الله الرحمن الرحيم ، والصلاة والسلام على من بعثه الله هدى ورحمة للعالمين سيّدنا محمّد عليه وعلى آله أفضل الصّلاة وأزكى التسليم .

أمّـا بعـد :

تنطلق الدّراسة التحليليّة للنصّ الشّعري من اعتباره كتلةً مكوّنةً من مستويات يشدّ بعضُها بعضاً : المستوى النّحوي (التركيبي) ويدور في فلك اللفظ ، والمستوى الدّلالي ويدور في فلك المعنى ، والمستوى الصّوتي ويدور في فلك الإيقاع ، لكنّ ذلك لا يمنع من أن تختصّ بعض الدّراسات بمقاربة مستوىً واحد من هذه المستويات دون إهمال علاقته بالمستويات الأخرى كما هو الحال في دراستنا هذه التي ينصبّ اهتمامها على الجانب الإيقاعي لإحدى المدوّنات الشّعريّة في العصر الحديث هي " إلياذة الجزائر" للشّاعر مفدي زكريّا .

وقد اخترنا أن نقوم بدراسة هذا الموضوع لأسباب عديدة ، ذاتيّة وموضوعيّة :

فالأسباب الذّاتية تمثّلت في اهتمامنا بموضوع الإيقاع بصفة عامّة وقد بدأ هذا الاهتمام من أوّل مرّة درسنا فيها مقياس العروض ، ثمّ ازداد حِرصنا على هذا الموضوع بعد تخصّصنا في مرحلة الماجستير في فرع الدّراسات الإيقاعيّة .

أمّا الأسباب الموضوعيّة فترتبط أساساً بجِدَة الموضوع ؛ فقد وجدنا أنّ أغلب مدوّنات الشّعراء البارزين – قديماً وحديثاً – قد استهلكت من ناحية الدّراسة الأسلوبية عامّة ومن النّاحية الإيقاعيّة خاصّة ، ولمـّا كانت " إلياذة الجزائر " من المدوّنات الشّعريّة البارزة في الأدب العربي الحديث التي لم تحظَ بأيّة دراسة خاصة ارتأينا أن نتوجه نحوها ،وذلك سعياً منّا إلى طرق موضوع جديد يستحقّ الاهتمام بُغية الوصول إلى نتائج مفيدة والابتعاد عن تكرار المواضيع التي طرقها الدّارسون قبلنا ولم تعُد بحاجة إلى إعادة البحث فيها .

على أنّنا لا نعدم وُجُود دراسات سابقة تناولت بصفة جزئيّة هذه المدوّنة الشّعريّة ومع ذلك فهي قليلة جداً ، وقد اجتهدنا في البحث عن هذه الدّراسات بغية الاستفادة منها حتّى وإن لم تهتمّ بالجانب الإيقاعي ، فوجدنا دراستين جديرتين بالاهتمام ، أوّلهما دراسة الباحث " يحيى الشّيخ صالح " بعنوان : " شعر الثّورة عند مفدي زكريّا – دراسة فنّيّة تحليلية " وهي رسالة ماجستير نوقشت بمعهد الآداب بجامعة قسنطينة سنة 1986 م ، وقد خصّص هذا الباحث من دراسته الفصلَ الثالث من الباب الثاني لدراسة الشّعر الملحمي عند مفدي زكريا فتطرّق إلى مضمون الإلياذة وموضوعها وأقسامها .

وقد استفدنا من هذه الدّراسة لأنّه كان لا بدّ علينا أن نفهم مضمون الإلياذة والمحاور الرّئيسيّة التي تقوم عليها ، أمّا الجانب الإيقاعي فلم يهتمّ به هذا الباحث ، إذا ما استثنينا إشارةً خاطفة منه إلى الوزن الذي يناسب الشّعر الملحمي .

أمّا الدّراسة الثّانية فهي لـ " نور الهدى لوشن " بعنوان " علم الدّلالة – دراسة وتطبيق " وقد خصّصت " لوشن " باباً من هذه الدّراسة تحت عنوان تطبيقات دلاليّة في إلياذة الجزائر استفدنا من هذا الباب في المستوى الصّوتي منه ، حيث تنبّهنا إلى بعض القضايا التي تندرج في سياق الأبعاد الدّلاليّة للإيقاع .

يبدأ عنوان بحثنا هذا بكلمة (استراتيجيّة) التي تدلّ على الخُطّة أو التصوّر المسبق لهدف ما وقد جاء عنوان بحثنا مقترناً بهذه الكلمة إيماناً منّا بأنّ الشّاعر كانت لديه اختيارات مُسبقة وبعد أن قلّب رأيه فيها صاغ لنا الإلياذة بالشكل الذي هي عليه ، وقد وسّعنا انتشار هذا المصطلح ليقترن بعنوان كلّ فصل .

انطلق بحثنا – كعادة أيّ بحث – من جملةٍ من التساؤلات ، بدءاً بالإشكاليّة الرئيسيّة التي تتمثّل في السؤال التالي :

ما هي المستويات والأشكال التي يقوم عليها الإيقاع في إلياذة الجزائر ؟ وكيف تجلّت في نصّ الإليـاذة ؟ .

والإجابة على هذا السؤال تقتضي منّا أن نجيب على أسئلة فرعيّة من بينها :

– ما مفهوم الإيقاع وما دوره في تشكيل النصّ الشّعري ؟ .

– ما هو دور الوزن والقافية في بناء النصّ الشّعري ؟ وهل يقتصر الإيقاع في القصيدة العموديّة على هذين العنصرين أم انّ له عناصر أخرى ؟ .

– ما هو مفهوم الإيقاع الدّاخلي في القصيدة وما هي مكوّناته ؟ .

– هل تقتصر وظيفة الإيقاع في الشّعر على الجانب الفنّي الجمالي أم أنّ له دوراً في إبراز المعنى والدّلالة ؟ .

– وللإجابة على هذه الأسئلة انتهجنا خطّة مقسّمة إلى ثلاثة فصول يتقدّمها مدخل .

وقد كان المدخل تمهيداً تناولنا فيه المفاهيم الأساسيّة التي تنبني عليها الدّراسة ، فتطرّقنا إلى مفهوم الشّعر الذي يقوم على مجموعة من العناصر من بينها الوزن ، ومن هنا كان لا بُدّ علينا أن نتعرّض للعلم الذي يدرس الأوزان في الشّعر العربي ، فبيّنا أهمّ الأسس التي يقوم عليها علم العروض ، ثمّ انتقلنا إلى مفهوم الإيقاع باعتباره مفهوما شاملا لا يختصّ بالشعر فقط ، وإذا نظرنا إليه في الشّعر نجده يتّخذ أشكالاً متعدّدة ، ومنها الإيقاع الوزني الذي يرتبط بعلم العروض والإيقاع الصّوتي التركيبي الذي ينشأ من التوازنات التي تُحدثها الوحدات الصّوتيّة والتركيبيّة ،وعلى هذا الأساس يرتكز تقسيمنا للفصول ، فالفصل الأوّل تطرّقنا فيه للإيقاع الوزني وتجلّياته في الإليـاذة وقد تنوّعت المصطلحات التي اتّخذها الدّارسون لهذا الشّكل من الإيقاع فاخترنا منها مصطلح الإيقاع الخارجي وذلك لأنّ مكوّناته وهي الوزن والقافية هي عبارة عن

قوالب خارجيّة وقد وضّحنا في هذا الفصل المكوّنات الوزنيّة لإلياذة الجزائر وأبرزها الوزن الذي اعتمد عليه الشّاعر وهو " المتقارب " وبيّنا خصائص هذا الوزن وما يمتاز به في نصّ الإلياذة وتعرّضنا لأشكال القوافي الموجودة في الإلياذة بالتّحليل والإحصاء .

ثمّ جاء الفصل الثاني بمثابة مقابل للفصل الأوّل ويظهر ذلك من عنوانه " الإيقاع الدّاخلي " الذي يعتمد على استثمار الشاعر للطّاقات الصوتية والمعجمية والتركيبية للغة وتتجلّى فيه حرّيّة الشاعر أكثر من الإيقاع الخارجي وقد انطوى على محورين مهمّين هما : التجنيس والترصيع وضّحنا كلّاً منهما وعرضنا لتجليّاتهما في مقطوعات الإلياذة .

أمّا الفصل الثالث فتطرّقنا فيه لقضيّة مهمّة وهي علاقة الإيقاع بالدّلالة في النصّ الشعري وتظهر هذه العلاقة في إلياذة الجزائر على مستويين : مستوى الإيقاع الوزني حيث ناقشنا فيه مفهومي التضمين والاتّساق ، وقد ظهر ذلك على ثلاثة مستويات : مستوى البيت الواحد أي بين شطريه ، ومستوى الأبيات المتعاقبة ، ومستوى آخر اختصّت به الإلياذة بحكم طبيعتها وهو مستوى المقطوعات ، وتظهر أيضاً هذه العلاقة على المستوى الدّاخلي للإيقاع من خلال التكرار بأنواعه المختلفة ، تكرار الأصوات ، تكرار المقاطع ، تكرار الصّيغ الصّرفيّة .

ولم يفُتنا في هذا الفصل أن نتعرّض للإنشاد ودوره المزدوج الإيقاعي الدّلالي ، ومن خلال ذلك عرّجنا على البعد الإنشادي في إلياذة الجزائر .

وفي خاتمة بحثنا حاولنا أن نلخّص أهمّ النّتائج التي توصلنا إليها .

وقد بنيت هذه الدّراسة على المنهج التحليلي أساساً ، وهو أمر فرضته طبيعة الموضوع القائمة على تبيان التشكّلات الإيقاعيّة في المدوّنة الشّعرية ، لكننا استعنّا أيضاً بالمنهج الإحصائي في بعض جوانب الدّراسة باستخراج النّسب والتعليق عليها ثمّ الوصول إلى بعض النتائج .

إنّ هدفنا من هذه الدّراسة هو لفت الانتباه لهذا النصّ الشّعري الذي لقي إهمالاً من طرف الدّارسين في مجال الدراسات الإيقاعية ، ولذلك نرجو أن يكون بحثنا هذا فاتحة لدراسات أخرى في هذا المجال .

وقد كانت الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث تدور في مجملها حول فهم بعض الجزئيّات المتعلّقة بشروط البحث العلمي بصفة عامّة ، وحول الأسس التي يقوم عليها موضوعنا بصفة خاصّة لكنّنا تغلّبنا عليها بفضل توجيهات الأستاذ المشرف الدّكتور :" عيسى بريهمات" الذي يعود له الفضل أوّلاً في اقتراح هذا الموضوع ، وآخراً في توجيهه والحرص على إنجازه فله منّا جزيل الشّكر والامتنان .

ونرجو أن نكون قد وُفّقنا في هذه الدّراسة ، وأن تكون مفيدة ونافعة ولو بالقليل لكلّ من يقوم بالاطّلاع عليها .

المهاد المعرفي (الشّعر ، العروض ، الإيقاع) .

أوّلا : الشّـعـر

إنّ المتصفحّ لكتب النقد القديمة يلاحظ أنّ أكثر موضوعاتها تدور حول الشعر ولعلّ ذلك يرجع إلى سببين : أحدهما يتعلّق بقِدم هذا الفنّ الأدبي ، فهو حسب أحد الباحثين أوّل الأشكال التّعبيريّة الأدبية التي لجأ إليها الإنسان للتّعبير عن انفعالاته منذ القدم ([1]) والآخر – وهو الأهمّ – يرجع إلى وفرة النصوص الشعرية ، فالعرب مثلا كان الإنتاج الأدبي الأساسي عندهم هو الشعر، وما وصلنا من الدواوين الشعريّة دليل على ثراء التراث العربي بالمادّة الشعريّة ، التي تناولها النّقاد من جوانب متعددة ، ومن هذه الجوانب تحديدهم لمفهوم الشعر .

تعريـف الشّعر في النّقد العربي القديم :

يرتكز الشّعر على عنصرين أساسيّين هما الوزن والمحاكاة ، وقد انقسم النقّاد العرب في تعريفهم للشّعر إلى قسمين : قسمٌ مال إلى الوزن واعتبره العنصر الأساسي في الشّعر ، وأهمل عنصر التّخييـل ، وعلى رأس هذا القسم " قدامة بن جعفر " الذي يُعتبر أقدم واضع لحدّ الشّعر من النقاد العرب ، فهو عنده : " قولٌ موزون مقفى يدلُّ على معنى " ([2]) .

وقسم آخر– يمثّله الفلاسفة المسلمون – ركّز في تعريفه للشّعر على عنصر المحاكاة ويظهر ذلك من تعريف "الفارابي " للأقاويل الشعريّة بأنّها هي:" التي توقع في ذهن السامعين المحاكي للشيء " ([3]) ، إلاّ أنّ تركيزهم على عنصر المحاكاة لا يقصي الوزن ، لأنّه يعتبر عندهم من الوسائل التي تتمّ بها المحاكاة ، وهذا يؤكّد أنّ الشعر لا يمكن أن يستغني عن الوزن

---

[1] – إسماعيل عزّ الدّين : الأدب وفنونه – دراسة ونقد ، الطّبعة الثّامنة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 2002 م ، ص : 75 .

[2] – ابن جعفر قدامة : نقد الشّعر ، تحقيق وتعليق : عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلميّة ، بيروت ، ص : 64 .

[3] – الفـارابي : رسـالة في قـوانين صـناعة الشـعراء – نقـلا عـن : الروبـي إلفـت كمـال : نظريـة الشّـعر عنـد الفلاسـفة المسـلمين ، الطّبعـة الاولى دار التّنوير للطباعة والنشر ، بيروت 1983 م ، ص : 71 .

لأنّ " اقتران الوزن بالتّخييل الشعري ليس أمراً عشوائياً أو مجرّد إكمال شكلي لتعريف الشّعر وإنما هو أمر يرتبط بخاصية الوزن نفسه من حيث تأثيره في ذات المتلقي وأهمّ من ذلك العلاقة الوثيقة بين الشّعر والنّغم " ([1]) .

ولما كان للوزن هذه الأهمّيّة في الشّعر بحيث يعتبر جوهره الخاص الذي لا يقوم إلا به كان لا بدّ من أن يوضع علم خاص يدرس أوزان الشّعر ، وقد تمّ ذلك وسمي هذا العلم علم العروض .

ثانياً : العروض

01 – نشأة علم العروض :

ظهر علم العروض على يد "الخليل بن أحمد الفراهيدي" الذي أسّس هذا العلم وأرسى قواعده بناء على استقرائه للشعر العربي الذي أنتج في فترة ما قبل الإسلام .

وعلى الرّغم من إجماع الباحثين على أنّ الخليل هو مكتشف هذا العلم إلا أنّ هناك من ينكر ذلك ويرى أنّ العروض وجد قبل الخليل ، ومن هؤلاء " ابن فارس " الذي ذهب إلى أنّ الخليل ما هو إلاّ مجدد لهذا العلم الذي كان موجودا قبله واندثر بمرور الزمن واستدلّ على قدم العروض بالقصّة المشهورة للوليد بن المغيرة عندما سمع القرآن فأخذ يميّزه عن الشّعر فذكر مصطلحات عروضيّة كالهزج والرجز ، ممّا يدلّ على علم العرب بالعروض قبل الخليل ([2]) .

وإلى جانب هذا الرأي الذي ينفي ابتداع الخليل لعلم العروض ظهر رأي آخر يرى أصحابه أن الخليل قد استنبط هذا العلم من أعمال سابقة ، أي أنّه تأثّر بأعاريض الأمم التي سبقت العرب كاليونان والهنود ، ومرجعهم في ذلك أن هناك تشابهاً بين العروض العربي وتلك الأعاريض ([3]) .

---

[1] – عصفور جابر : مفهوم الشّعر – دراسة في التراث النقدي ، الطّبعة الخامسة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1995 م ، ص : 192.

[2] – ابن فارس أحمد : الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، تصحيح المكتبة السّلفيّة ، مطبعة المؤيّد ، القاهرة 1910م ، ص 10 .

[3] – المخزومي مهدي : الخليل بن أحمد الفراهيدي – أعماله ومناهجه ، الطّبعة الثانية ، دار الرّائد العربي ، بيروت 1986 م ص 190 – 192 .

إنّ هذه الآراء وإن كانت صحيحة إلا أنها لا تنقص من قيمة عمل الخليل ، ذلك أنّ استنباطه لعلم العروض وصياغته له بطريقة مميّزة محكمة يعدّ حدثاً علمياً هاما في تاريخ العلوم عند العرب ، وممّا يؤكّد أهمّيته أنّه ما زال موجوداً إلى يومنا هذا ، وأشاد به كثيرٌ من الباحثين المعاصرين حتّى من الذين يحاولون أن يتخلّصوا من هذا العلم ليحلّوا محلّه نظريّات جديدة تلائم الإنتاج الشّعري المعاصر ، فهذا "كمال أبو ديب" الذي يزعم أنه أتى بنظريّة يعتبرها بديلا جذريا عن عروض الخليل يصف الخليل فيقول :"كان العقل الذي اهتدى أوّلاً إلى إدراك التشكيلات الإيقاعيّة وأنماطها في القرن الثاني للهجرة عقلاً مكتنهاً منقّباً يعود إلى الجذور وامتاز هذا العقل بسِمَتين قد تكونان ألصق السّمات بالعقل المبدع الكاشف : القدرة الفذّة على الملاحظة الدّقيقة ، والاستقراء المتقصّي الحذِر "([1]) .

ويذهب " أدونيس " وهو أحد المنظّرين البارزين للحداثة الإيقاعيّة إلى أنّ " استنباط الخليل للأوزان الشّعريّة وتقعيدها عملٌ إبداعي لا يكشف عن حسّه الموسيقي الأصيل فحسب وإنّما يكشف كذلك عمّا كان يمتلكه من قدرة تحليلية باهرة " ([2]) .

نخلص ممّا سبق إلى أنّ " الخليل بن أحمد " قد اجتمعت له عوامل كثيرة ساعدته على اكتشاف علم العروض وتأسيسه بناءً على الواقع الشّعري ، من بينها أنّه كان على دراية بالألحان والأنغام فقد روت كثير من الكتب القديمة أنّ له مؤلّفات في هذا المجال ممّا يجعل معرفته بالموسيقى أمراً لا يحتمل الجدل ([3]) .

ومن بين العوامل أيضاً أنّ العرب كانوا على علمٍ ببعض المفاهيم التي تتعلق بالأوزان كالتقطيع مثلاً ، والخليل نفسه له كلام في ذلك فقد روي أنّ " الأخفش " سأله عن العروض

---

[1] – أبو ديب كمال : في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي نحو بديل جذري للعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن ، الطبعة الأولى دار العلم للملايين ، بيروت 1974 م ، ص : 44 .

[2] – أدونيس علي أحمد سعيد : الشعرية العربية ، الطّبعة الأولى ، دار الآداب ، بيروت 1985 م ، ص : 17 – 18 .

[3] – المخزومي مهدي : الفراهيدي عبقري من البصرة ، الطّبعة الثانية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1989 م ، ص : 95 .

فقال له : " هلا عرفت لها أصلاً قال : نعم ؛ مررت بالمدينة حاجاً فبينما أنا في بعض طرقاتها إذ بصُرت بشيخ على باب يُعلّم غلاماً وهو يقول له قل :

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعم *** نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا

قال الخليل فدنوت منه فسلّمت عليه وقلت له : أيّها الشّيخ ما الذي تقوله لهذا الصّبي ؟ فذكر أنّ هذا العلم شيءٌ يتوارثه هؤلاء الصّبية عن سلفهم ، وهو عندهم يسمى التّنعيم لقولهم فيه نعم ، قال الخليل : فحججت ثم رجعت إلى المدينة فأحكمتها " ([1]) .

وهذا يدلّنا على أنّ العرب كانت تتعلّم قول الشّعر بالتقطيع الذي هو أحد الأدوات الإجرائية التي استعملها الخليل في تحليل أوزان الشّعر .

وهكذا استطاع الخليل بواسطة عوامل ذاتية وموضوعيّة أن يفهَم البنية الإيقاعية للشعر العربي ويميّز بين البحور التي نسج العرب عليها أشعارهم ثمّ يصوغها في نظام متكامل .

02 – حدّ علم العروض :

لقد عرّف كثير من العلماء الذين ألّفوا في هذا الفنّ العروض بأنّه ميزان الشّعر ووفقاً لذلك حدّدوا وظيفته المتمثّلة في ضبط أوزان الشّعر حتّى يُعرف صحيحه من مكسوره ([2]) ، ومن هنا فإنّ علم العروض هو علم تابع للشّعر ، وقد ذكر القدماء أنّ من المعاني اللغويّة لكلمة عروض هي النّاحية ، فيُحتملُ أن يكون سمّي هذا العلم بالعروض باعتباره ناحية من علوم الشّعر([3]) .

---

[1] – البحراوي سيد : العروض وإيقاع الشّعر العربي – محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1993 م ص : 16 – 17 .

[2] – انظر الكتب التّالية : – الجوهري أبو نصر اسماعيل ابن حماد ، عروض الورقة ، تحقيق وتقديم : صالح جمال بدوي ، مطبوعات نادي مكّة الثقافي ، مكة المكرّمة 1985 م ، ص : 54 .

– التبريزي الخطيب : كتاب الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق : الحسني حسن عبد الله ، الطّبعة الثالثة ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1994 م ص : 17 .

– ابن جني أبو الفتح عثمان : كتاب العروض ، تحقيق وتقديم : أحمد فوزي الهيب ، الطبعة الثانية ، دار القلم ، الكويت 1989 م ص : 59 .

[3] – التبريزي : المرجع السابق ، ص17 .

وإذا نظرنا إلى الوظيفة التي أعطاها هؤلاء العلماء للعروض فإنّنا نجدهم قد حصروا هذه الوظيفة وضيّقوها بأن جعلوه أداة للتمييز بين صحيح الشعر ومكسوره ، ولم ينظروا إلى ما هو أهمّ من ذلك وهو أنّ علم العروض قد " وصف الشعر العربي كما ورد إلينا وصفاً علمياً وذلك بتعريف الوحدات المكوّنة للوزن وتحديد قوانين تركيبها ووضع القواعد التي تخضع لها القصيدة العربية "([1]) .

03 – المبادئ الأساسيّة لعلم العروض :

3 – 1 – السّاكن والمتحرّك :

قبل أن ندخل إلى مفهوم السّاكن والمتحرّك لا بُدّ من الإشارة إلى أنّ أبسط وحدة يتألّف منها البيت الشّعري هي الحرف ، والحروف في اللغة العربيّة قد تكون منطوقة وقد تكون مكتوبة والأولى هي المعتمدة في علم العروض لأنّ الشّعر العربي نشأ نشأة شفوية فهو يعتمد على السماع ولذلك فإنّ علم العروض يعتدّ بما هو منطوق حتى ولو لم يظهر في الكتابة ، ولا يعتدّ بما هوغير منطوق حتى ولو كان مكتوبا ، وتنقسم الحروف المنطوقة إلى متحرّكات وسواكن .

ويعتبر مفهوم السّاكن والمتحرّك أصلاً من الأصول التي بني عليها علم العروض، وقد وضّح العروضيّون الفرق بينهما ، فقال أبو الحسن العروضي : " فإذا أردت أن تعرف الحرف السّاكن من الحرف المتحرّك عمدت إلى الحرف الذي الشكّ فيه هل هو ساكن أم متحرّك فامتحنته بالحركات الثلاث وهي الفتحة والضمّة والكسرة فإن جرت الحركات الثّلاث فأزالته عن بنيته وصورته في اللفظ فاعلم أنّ ذلك الحرف ساكن ، وإن لم تغيّره عن بنيته وصورته في اللفظ بل كان لفظه على إحدى الحركات إمّا الضمّة أو الكسرة أو الفتحة فهو لا محالة متحرّك "([2]) .

---

[1] – حركات مصطفى : قواعد الشّعر – العروض والقافية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر 1989 م ، ص : 10 .

[2] – العروضي أبو الحسن أحمد بن محمّد : الجامع في العروض والقوافي ، تحقيق وتقديم : زهير غازي زاهد ، وهلال ناجي ، الطّبعة الأولى دار الجيل بيروت 1996 م ، ص : 51 .

ونستنتج من هذا الكلام أنّ الحرف المتحرّك هو الحرف الذي اقترن بإحدى الحركات الثلاث الضمّة والكسرة والفتحة ، والحرف السّاكن هو ما لم يقترن بهذه الحركات ، ويضاف إلى الحرف السّاكن أيضاً حروف المدّ : الواو ، الياء ، والألف .

وقد وضع العروضيّون لتساوق المتحرّكات والسّواكن في الشّعر حدوداً ، فرأوا بأنّه لا يجوز أن يجتمع في الشّعر أكثر من أربعة متحرّكات ليس بينهما حرف ساكن ، كما لا يجوز أن يجتمع فيه ساكنان ليس بينهما متحرّك ، إلاّ أن يكون الرويّ مقيّداً فيجوز ذلك ([1]) .

3 – 2 – المقاطع الصّوتيّة :

تتشكّل المقاطع الصّوتيّة من اجتماع كمّيّة من الأصوات ، وقد غاب هذا الاصطلاح في كتب العروض القديمة ، إلاّ أنّه كمفهوم كان موجوداً فالحرف حينما يقترن بالحركة فهو يمثّل مقطعا ، وبذلك فإنّ مفهوم المقطع يمتاز في العربيّة بالسّهولة ، فهو يرتبط بالحركة ويتّضح ذلك من خلال تحليلنا لقول امرئ القيس : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

نلاحظ أنّ عدد المقاطع هو (14) مقطعا وأنّ عدد الحركات هو أيضاً (14) حركة وبالتّالي فعدد المقاطع في العربيّة يُساوي عدد الحركات ([2]) .

3 – 3 – الأسباب والأوتاد :

ينقسم السبب إلى نوعين : سبب خفيف ، وهو ما تألّف من حرفين أوّلهما متحرّك ، والثّاني ساكن مثل (قد ، ما) ، وسبب ثقيل : وهو عبارة عن تتالي متحرّكين .

أمّا الوتد فهو نوعان : وتد مجموع يتشكّل من حرفين متحرّكين بعدهما ساكن ، ووتد مفروق يتشكّل من ثلاث حروف الأوسط منها ساكن والحرفان الآخران متحركان ([3]) .

---

[1] – العروضي : الجامع في العروض والقوافي ، ص : 53 .

[2] – حركات مصطفى : نظريّتي في تقطيع الشّعر ، دار الآفاق ، الجزائر ، 2002 م ، ص : 100 .

[3] – العروضي : المرجع السابق ، ص : 16 .

وتقوم الأسباب والأوتاد بعدّة وظائف مهمّة داخل النّظام العروضي ، ومن ذلك أنّها تحدّد بنية التّفاعيل فلولاها لكانت التّفاعيل عبارة عن سواكن ومتحرّكات دون حدود تنظمها وعلى مستوى الدّوائر تعتبر مواقعَ يتمّ عن طريقها التّبديل الدّوراني ([1]) .

3 – 4 – الأجزاء (التفاعيل) :

تتشكّل التّفاعيل من اتّحاد الأسباب والأوتاد بطريقة خاصّة ، وقد نظر القدماء إليها من جانب الوحدات الصُّغرى المكوّنة لها وهي الحروف ، فقسّموها إلى خماسيّة وسباعيّة وفقاً لعدد الحروف ثمّ فصّلوا في هذا التّقسيم على أساس تشكيل الأسباب والأوتاد في التفعيلة وهذا ما نجده مثلاً عند الزمخشري حيث يقول في القسطاس :" والتفاعيل اثنان منها خماسيّان وستّة سباعيّة "([2]) ثمّ يفصّل في الخماسيّة فيقول : " فأحد الخماسيين متركّب من وتد مجموع بعده سبب خفيف وهو فعولن والثاني عكس هذا أعني أنّ سببه متقدّم على وتده وهو فاعلن ألا ترى أنّك لو قلبت فاعلن فقلت " علن فا "كان بوزن فعولن ؟ " ([3]) .

أمّا الأجزاء السّباعيّة فلها تركيبات متعدّدة منها ما هو متركّب من سببين خفيفين ووتد مجموع وهو ثلاثة أجزاء ، وتسمّى أركاناً أيضاً ، وهو مستفعلن ، مفاعيلن ، فاعلاتن ، ومنها ما تركّب من سببين ثقيل وخفيف ، وهو الذي يسمّونه الفاصلة ، ومن وتد مجموع وهو جزآن : مفاعلتن ومتفاعلن ، ومنها ما تركّب من سببين خفيفين ووتد مفروق وهو مفعولات وحده ([4]).

ويضاف إلى الأجزاء السّباعيّة جزءان لم يذكرهما الزّمخشري ، وهما: "فاع لاتن " و" مستفع لن".

ومن هنا نستنتج أنّ التفعيلة هي مجموعة من الأسباب والأوتاد تحكمها قاعدة مهمّة ، وهي أنّ كلّ تفعيلة يجب أن تحتوي على وتد واحد ، وسبب أو سببين .

---

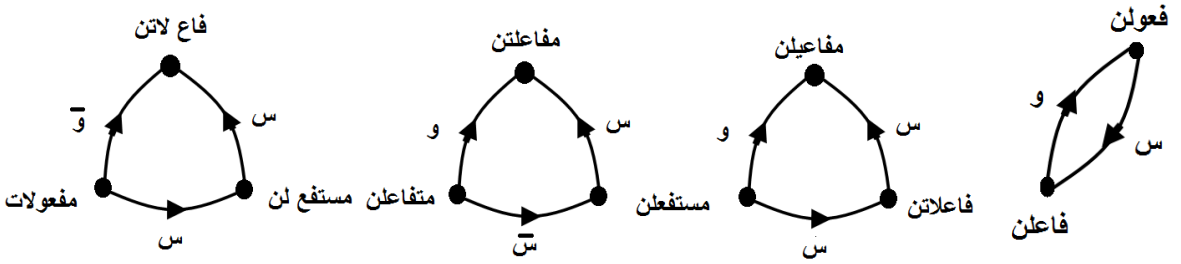
[1] – حركات : نظريّتي في تقطيع الشعر ، ص : 16 .

[2] – الزمخشري جار الله : القسطاس في علم العروض ، تحقيق فخر الدّين قباوة الطّبعة الثانية ، مكتبة المعارف ، بيروت 1989 م ، ص : 28 .

[3] – نفس المرجع والصّفحة .

[4] – نفس المرجع : ص : 29 – 30 .

وتنقسم التفاعيل إلى أصول وفروع بحيث تستخرج الفروع من الأصول عن طريق التبديل الدّوراني ، وقد اعتمد العروضيّون قاعدة في تقسيمها فاعتبروا الأجزاء الأصول هي ما ابتدأ بوتد وفيما يلي توضيح لذلك ([1]):



الشكل رقم (01) : مخطّط دائري يُوضّح التفاعيل الأصول والتفاعيل الفروع .

فالتفاعيل الأصول وفقاً لذلك هي أربعة : فعولن ، مفاعيلن ، مفاعلتن ، فاع لاتن .
والأخرى هي فروع ، مع ملاحظة أنّ هناك تفعيلة ناتجة عن قلب " مفاعلتن " وهي "فاعلاتك" وهي تفعيلة مهملة .

وقد رفض الباحث "محمد خليفة" أن يكون الابتداء بالوتد هو المعيار الذي نميّز به الأجزاء الأصول واعتبر ذلك وهماً من العروضيّين بأنّ الخليل اعتمد ذلك ، واحتجّ بأنّ الخليل لا يُمكن أن يعتمد معياراً لا يتّصف بالشموليّة والثّبات ، ولا يمنح إحاطة كاملة بالموضوع ، بالإضافة إلى أنّه معيار شكلي ، ومن هنا ذهب الباحث إلى أنّ المعيار الأجدى الذي اعتمده الخليل لا محالة هو " أُحاديّة القراءة " ؛ فإذا نظرنا إلى الأجزاء : فعولن //0/0 و مفاعيلن //0/0/0 و مفاعلتن //0///0 نجد أنّ لها قراءة واحدة للمواقع التي تتركّب منها (الأسباب والأوتاد) أمّا فاع لاتن فيُمكننا أن نقرأها قراءتين كما يلي : (/0/ 0/ 0/) و (/0 0// 0/ 0/) وبذلك لا تعتبر أصلاً ، وإنما هي فرع فتُحذف من الأجزاء الأصول ويحلّ محلّها الجزء

[1] – المخطّط نقلاً عن : حركات مصطفى : كتاب العروض – القصيدة العربيّة النظرية والواقع ، دار الآفاق ، الجزائر ، ص : 39 .

"مفعولات" لأنّه يتوفّر على قراءة واحدة لمواقعه (/0 /0 /0/) ، ومن هنا فإنّ الأجزاء الأصول هي : فعولن ، مفاعيلن ، مفاعلتن ، مفعولاتُ ([1]) .

3 – 5 – الوحدات الإيقاعيّة :

الوحدة الإيقاعيّة هي : "كمّ يتكرّر بانتظامٍ واطّراد " ([2]) ، ولكي يتّضح لنا هذا المفهوم نحاول أن نتعرّف على الوحدة الإيقاعيّة التي تشكّل بحر الطّويل ، يبدأ هذا البحر بالجزء " فعولن" وإذا نظرنا إلى هذا الجزء نجد أنّه يحقّق شرط الكمّ فهو مكوّن من أصوات وحروف ومقاطع ومواقع ، ثمّ نجده يُحقّق الشّرط الثّاني وهو التّكرار فقد تكرّر ثلاث مرّات : (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن *** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) ، ثمّ نجده يُحقّق شرط الانتظام وقد ظهر ذلك على مستويين على مستوى الثّبات بحيث احتلّ المواقع الأحاديّة دائماً (1 – 3 – 5 – 7) وعلى مستوى التحرّك بحيث يتحرّك بنفس القيمة وهي : (ن + 2) ، أمّا شرط الاطّراد الذي يقتضي عدم الفصل بين الظّاهرة ومكرّرها بفاصل مغاير فلم يتحقّق في الجزء " فعولن ". ولذلك فمفهوم الوحدة الإيقاعيّة في الطّويل لا يتحقّق في الجزء " فعولن " لعدم توفّر كامل الشّروط ، أمّا إذا نظرنا إلى الجزء فعولن مع مفاعيلن مجتمعَين فإنّنا نجد شروط الوحدة الإيقاعيّة فيهما متحقّقة ، وعليه فالوحدة الإيقاعيّة في بحر الطّويل هي" فعولن مفاعيلن" إلاّ أنّ ذلك لا يمنع من أن تحقق التفعيلة المنفردة مفهوم الوحدة الإيقاعيّة في بحور أخرى فالجزء فعولن مثلاً نجده يُحقّق ذلك فيكون وحدة إيقاعيّة في بحر المتقارب ([3]) .

وبناءً على ذلك فالوحدة الإيقاعيّة تصنف تصنيفات عديدة كما يلي ([4]):

---

[1] – د. خليفة محمّد : محاضرات ألقاها على طلبة السنة الأولى ماجستير تخصّص الدّراسات الإيقاعيّة العربيّة ، في مقياس النّظريّة الإيقاعيّة العربيّة سنة : 2009 م – 2010 م ، بقسم اللغة العربيّة وآدابها ، جامعة الأغواط .

[2] – نفس المرجع .

[3] - نفسه .

[4] – المرجع السابق .

01 – الوحدة الإيقاعيّة الأحاديّة : تقوم على جزء واحد كما هو الحال في البحور الصافية (الكامل ، لمتقارب ، الهزج ، الرجز) .

02 – الوحدة الإيقاعيّة الثنائيّة : تقوم على جزءين كما في الطّويل والبسيط .

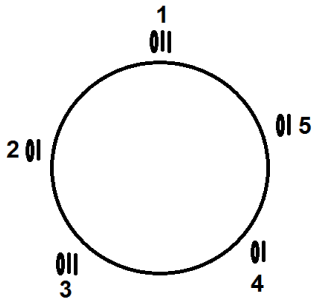
03 – الوحدة الإيقاعيّة الثّلاثيّة : تقوم على ثلاثة أجزاء كما في الخفيف والسّريع والمنسرح .

3 – 6 – الدّوائر والبحور :

جعل الخليل بحور الشّعر في دوائر تقوم كلّ دائرة على بحر أصل يستخرج منه مجموعة من البحور وذلك تأكيداً منه على أنّ " أوزان الشّعر العربي لم تأتِ إلى الوجود بصفة عشوائيّة وإنّما هي داخلة في نظام عام هو النّظام الدّائري " ([1]) .

وقد اتّفقت كتب العروض على أنّ دوائر الخليل العروضيّة خمسة ، ونفصّلها كما يلي :

الدائرة الأولى : تسمّى دائرة المختلف وأصل هذه الدائرة هو بحر الطّويل .



الموقع رقم (01) : هو بداية أصل الدّائرة ، وهو بحر الطّويل : فعولن مفاعيلن 4 x .

الموقع رقم (02) : نفرّع بحر المديد : فاعلاتن فاعلن 4 x .

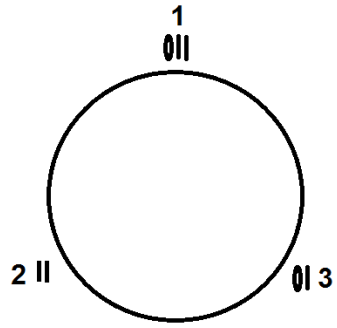
ومن الموقع رقم (03) نفرّع مقلوب الطّويل : مفاعيلن فعولن 4x .

من الموقع رقم (04) : نفرّع بحر البسيط مستفعلن فاعلن 4 x .

ومن الموقع رقم (05) : نفرّع مقلوب المديد : فاعلن فاعلاتن ، وهو وزن مهمل .

[1] – حركات : قواعد الشعر ، ص 25 .

الدائرة الثانية : تسمّى دائرة المؤتلف ، وأصل هذه الدّائرة هو بحر الوافر .

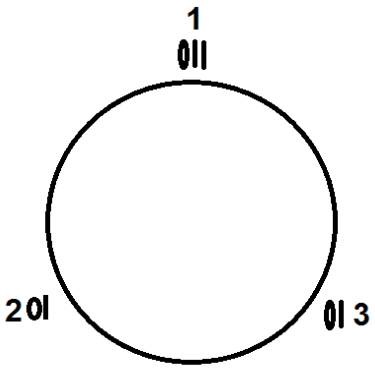


لموقع رقم (01) : بحر الوافر : مفاعلتن x 6 .

الموقع رقم (02) : بحر الكامل : متفاعلن x 6 .

الموقع رقم (03) : وزن مهمل (فاعلاتك x 6) .

الدّائرة الثالثة : تُسمّى دائرة المجتلب وأصل هذه الدّائرة هو بحر الهزج .



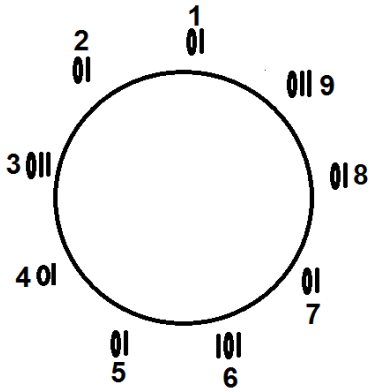
الموقع رقم (01) : بحر الهزج : مفاعيلن x 6

الموقع رقم (02) : بحر الرجز : مستفعلن x 6 .

الموقع رقم (03) : بحر الرمَل : فاعلاتن x 6 .

الدّائرة الرابعة : تسمّى دائرة المشتبه ، وقد ذهب العروضيّون إلى أنّ أصل هذه الدّائرة هو بحر السّريع ، إلاّ أنّ ذلك حسب الباحث " محمّد خليفة " مناقضٌ لنظام الدّوائر الذي أقامه

الخليل على شرطين :شرط الأصل وشرط التّمام ، وهذان الشّرطان لا يتحقّقان في هذه الدائرة في بحر السّريع ، ولا يتحقّقان إلاّ في بحر المنسرح الذي يحتوي على جزء أصل وهو "مفعولات" ويحقّق شرط التّمام (مستفعلن مفعولات مستفعلن) على مستوى النّظريّة وعلى مستوى الاستعمال وبذلك فإنّ المنسرح هو أصل الدّائرة ([1]) ، ويكون التّفريع منها كالتّالي :



01 – المنسرح : مستفعلن مفعولات مستفعلن x 2 .

02 – الخفيف : فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن x 2 .

03 – المضارع : مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن x 2 .

04 – المقتضب : مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن x 2 .

05 – المجتث : مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن x 2 .

06 – (مهمل) : فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن x 2 .

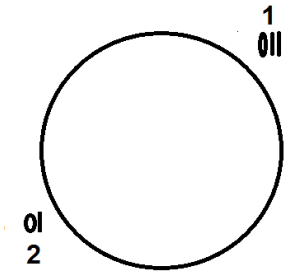
07 – السّريع : مستفعتلن مستفعلن مفعولات x 2 .

08 – (مهمل) : فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن x 2 .

09 – (مهمل) : فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن x 2 .

[1] – د . محمّد خليفة : محاضرات في النّظريّة الإيقاعية .

الدّائرة الخامسة : تسمّى دائرة المتّفق ، وأصل هذه الدّائرة بحر المتقارب المبنيّ على تكرار الجزء " فعولن " ثماني مرّات .



قال أبو الحسن العروضي عن هذه الدّائرة : " وفيها على مذهب الخليل باب واحد وهو المتقارب ، والقياس يوجب أن يكون أقلّ ما يقع فيها من الأبواب بابان ، وإلاّ فلم قيل دائرة إلا ليُفكّ باب من باب ويدرى بالدّائرة كيف وضع الفكّ وكيف سبيله ؟ فإذا كان في دائرة باب واحد فمن أيّ شيء يُفكّ ذلك الباب ؟ ولم خصّ بدائرة لولا أنّ ها هنا فائدة عظيمة " ([1]) .

لا شكّ أنّ السّؤال الذي يطرحه دارس العروض هو لماذا اقتصر الخليل على ذكر باب واحد في هذه الدّائرة على الرّغم من إمكانيّة تفريع باب آخر ، وهو ما قام به تلميذه الأخفش حيث أضاف في هذه الدّائرة بحرا آخر سمّاه المتدارك (فاعلن x 8) .

وقد أرجع كثير من الدّارسين السبب في ذلك إلى أنّ الخليل لمّا وجد هذا البحر غير مستعمل من طرف الشعراء – أو بالأحرى قليل الاستعمال – أهمله ولم يذكره ، إلاّ أنّ هذا لا يُعتبر تبريرا لعدم ذكر الخليل لبحر المتدارك ، لأنّ الأمر يتعلّق بشيء أهمّ من ذلك وهو علاقة هذا البحر بالنّظام العروضي الذي بناه الخليل ، وقد وضّح ذلك أبو الحسن العروضي

حيث ذكر أنّ وزن المتدارك ينطوي على فساد في بنيته بسبب الزّحاف الذي يلحقه فتصير كلّ أجزائه إلى فعلن ، وهذا لا يقع إلاّ في الضّرب أو العروض ولا يجوز أن يقع في الحشو ، ويُضيف

[1] – العروضي : الجامع في العروض والقوافي ، ص : 95 .

قائلاً: " وذلك أنّ الزّحاف إنّما يكون في الأسباب والقطع في الأوتاد ، ولا يكون القطع إلا في ضرب ولا يكون إلاّ في وتد فلما جاء هذا النوع مخالفا لسائر أنواع الشّعر تُرك واطّرح "([1]) .
ومن هنا نتبيّن سبب قلّة استعمال الشّعراء له من جهة ، وعدم اعتداد الخليل به في نظريّته من جهة أخرى .

وممّا يجب التنبيه إليه ضرورة التفريق بين البحر والوزن ، فحتّى وإن استعمل أحدهما للدّلالة على الآخر إلاّ أن لكلّ منهما مفهومه ، فالبحر ليس مجرّد سلسلة من التفاعيل وبالتالي لا يمكن أن يقتصر على وزن بعينه ([2]) .

فمفهوم البحر إذن أوسع من الوزن ولا شكّ أنّ تسميته توحي بالسّعة ، فهو " أشبه بالبحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشّعر "([3]) .

وقد ذكر بعض الباحثين بإنّ البحر " هو مجموعة من نماذج القصائد "([4]) ، والمقصود بنماذج القصائد هي الأوزان ، فكلّ قصيدة تنبني على وزن واحد يعتبر نموذجاً لها .

وتنشأ الأوزان المتعدّدة للبحر الواحد بسبب التغييرات التي تطرأ عليه ، وتختلف هذه التغيرات فمنها ما يصيب بنية الجزء دون أن يلغيه كلّياً وهي الزّحافات والعلل ، ومنها التغييرات التي تؤدّي إلى حذف جزء بأكمله أو أجزاء متعددة ، وهي ثلاثة أنواع : الجَزء والشّطر والإنهاك .

---

[1] – المرجع السّابق : ص : 259 .

[2] – حركات : نظريتي في تقطيع الشعر ، ص : 53 .

[3] – السدّ نور الدّين : الشعرية العربيّة ، دراسة في التطوّر الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1995 ص : 79 .

[4] – حركات : المرجع السابق ، ص : 54 .

3 – 7 – القافية :

على الرّغم من الارتباط الشّديد بين القافية والعروض (الوزن) إلاّ أنّها تتمتع باستقلال نسبي عنه عند كثير ممّن ألّفوا في العروض ، ابتداءً من الأخفش (سعيد بن مسعدة) الذي ميّز العروض عن القافية بأنّ خصص لكلّ منهما كتاباً مستقلاً ونجد ذلك عند كثير من العلماء بعده ومنهم " ابن جني " و " الزمخشري" اللّذين لم يتطرّقا في دراستهما للعروض إلى القافية .

ولهذا السبب ارتأينا أنّ نكتفي هنا بالإشارة إلى العلاقة التي تربط العروض بالقافية ، ونؤجل الحديث عن مفهوم وحيثيّات القافية إلى موضع آخر من هذا البحث (*) .

ثالثاً : الإيقاع :

01 – شمولية الإيقاع :

يعتبر الإيقاع من بين العناصر التي تتحكم في الأنظمة الكونيّة ، فتعاقب الليل والنهار مثلا ينطوي على إيقاع واضح ، وإذا نظرنا إلى أحد عناصر هذا الكون وهو الإنسان نجد أنّ الإيقـاع شيء فطريّ فيه ؛ ويظهر ذلك في نبضـات القلب وحركة التنفّس والدّورة الدّمويّة فالإيقاع – إذن – موجود في جسم الإنسان وفيما حوله من حركة الطبيـعة والكـائنـات ([1]) . وقد حاول الإنسان تجسيد الإيقاع بحركات جسده ونبرات صوته والأشيـاء التي حوله لكي تتمتّع حواسه بالرّاحة والمتعة ، فأدى به ذلك إلى إبداع فنـون شتّى تقوم على الانسجام والتوازن ومنها الرسم والموسيقى والنحت ، وبالتالي فإنّ الإيقاع أساس كثير من الفنون ([2]) .

---

* – انظر المبحث الثّاني من الفصل الأوّل .

[1] – عبيد علي : نظام الايقاع في الشعر العربي من خلال نظرية الخليل في علم العروض ، المعهد العالي للموسيقى ، صفاقس ، ص : 62 .

[2] – أحمد حمدان ابتسام : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مراجعة وتدقيق : أحمد عبد الله فرهود ، الطّبعة الاولى ، دار القلم العربي ، سورية 1997 م ، ص : 17 .

02 – المفهوم العام للإيقاع :

لقد اختلفت وجهات النّظر في تحديد مفهوم الإيقاع نظراً للصعوبة التي ينطوي عليها هذا المفهوم ، فحاول بعضهم أن يضع له قوانين تحكمه فعدّ له سبع قوانين : (النّظام ، التّغيّر التساوي ، التّوازي ، التوازن ، التلازم ، التكرار) ، ورأى بأنّ هذه القوانين حين تعمل مع بعضها تنتج ما يسمى بالإيقاع ([1]) .

وبعضهم بحث له عن شيء يُجسّد مفهومه فقال : " عندما نقف على شاطئ البحر نراقب الأمواج تتكسّر على الرّمل لتعود من جديد ثمّة تشابه أساسي في حركة كل موجة ، لكن ليس من موجتين تتكسران في شكل متناظر تماماً ، هذا التشابه في اختلاف حركة الأمواج قد ندعوه بالإيقاع "([2]) .

وقد استفاد أحد الباحثين من العناصر التي ركّز عليها مَن تناولوا مفهوم الإيقاع ، ومن هذه العناصر التكرار والاختلاف والتجاور وغير ذلك ، ورأى بأنّ هذه العناصر ترتبط بعنصر رئيسي مهمّ وهو الزمن ، ومن هنا عرّف الإيقاع بقوله : " هو حدث متكرّر يقطع الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة "([3]) .

03 – الإيقاع الشّعري :

يكاد مصطلح الإيقاع في نقد الشّعر العربي القديم يكون غائباً إذا ما استثنينا الدّراسات التي قدّمها الفلاسفة المسلمون الذين ربطوا بين الشعر والموسيقى ، فكان حتماً عليهم أن يستعملوا هذا المصطلح ، ومن هنا كان (الإيقاع) أعلق بالموسيقى منه بالشعر ، وفي المقابل سيطر مصطلح آخر هو مصطلح " الوزن " الذي لقي انتشاراً واسعاً في كتب النّقد والعروض

---

[1] – إسماعيل عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض تفسير ومقارنة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1992 م ، ص : 102 .

[2] – فريزر ج.س : موسوعة المصطلح النقدي – الجزء الثامن (الوزن والقافية والشعر الحرّ) ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرّشيد العراق 1980 ، ص 11 .

[3] – حركات مصطفى : نظرية الإيقاع – الشعر العربي بين اللغة والموسيقي ، دار الآفاق ، الجزائر ، ص : 18 .

وعلى الرغم من ذلك نجد كثيراً من النقّاد وخصوصاً المعاصرين يُطلق مصطلح الإيقاع للدّلالة على العروض والوزن ، ولذلك يتوجّب علينا أن نُبيّن العلاقة بين الإيقاع والوزن .

ننطلق من نقطة أساسيّة ذكرناها سابقاً ، وهي أنّ الإيقاع مفهوم شامل ، فنقول إنّ الإيقاع أوسع وأشمل من الوزن ، ومما يدعم ذلك أنّ " كثيراً ممّن كتبوا عن الوزن يعتبرونه صورة من صور الإيقاع " ([1]) ، ومنهم – على سبيل المثال – الشّكلانيوّن الرّوس ، فالوزن عندهم هو حالة من حالات الإيقاع وبرهان ملموس على وجوده ([2]) ، ومنهم أيضا " أدونيس" حيث عبّر عن ذلك بقوله : " الإيقاع نبع والوزن مجرى من مجاري هذا النبع " ([3]) .

الوزن إذن هو جزء من الإيقاع ، ولهذا اعتبر أحد الباحثين أنّ ما توصّل إليه "الخليل بن أحمد الفراهيدي" من الأوزان المختلفة التي استعملها الشعراء ليست إلاّ كمّاً قليلاً من الطّاقات الإيقاعيّة للشّعر العربي ، والدّليل على ذلك أنّ بحور الموشّحات قد خالفت البحور الشّعريّة الخليلية لكنّها لم تخالف الوزن ([4]) .

وقد حاول مجموعة من الدّارسين أن يجعلوا معاييرَ للتمييز بين الوزن والإيقاع ، ومن بين هذه المعايير أنّ الوزن ما هو مقنن في مقابل أنّ الإيقاع هو ما لم يتقيّد بقواعد تحكمه ،أي ما كان حرّاً وفي ذلك يقول " بادلو فينيرابل " : " إنّ الإيقاع يُمكن أن يحصل من نفسه دون وزن ولكن الوزن لا يمكن أن يتصوّر دون إيقاع أو قياس ، وكل ما يمكن قوله هو إنّ الوزن نشيد يقع تحت طائلة منطق ما ، في حين أنّ الإيقاع هو نشيد حرّ لا يخضع لأيّ قانون "([5]) ، ولهذا نجد الباحث " مصطفى حركات " يعرّف الوزن بأنّه : " إيقاع خاضع لقواعد "([6]) .

---

[1] – يونس علي : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 م ، ص : 17 .

[2] – فضل صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، الطبعة الأولى ، دار الشروق ، القاهرة 1998 ، ص : 50 .

[3] – أدونيس علي أحمد سعيد : زمن الشعر ، الطبعة الثانية ، دار العودة ، بيروت ، ص64 .

[4] – عبيد : نظام الإيقاع في الشعر العربي ، ص : 68 .

[5] – الكعبي ربيعة : العروض والإيقاع في النظريّات الحديثة للشعر العربي ، الطّبعة الاولى ، مركز النشر الجامعي ، تونس 2006 م ، ص : 336 .

[6] – حركات : نظريّة الإيقاع ، ص : 51 .

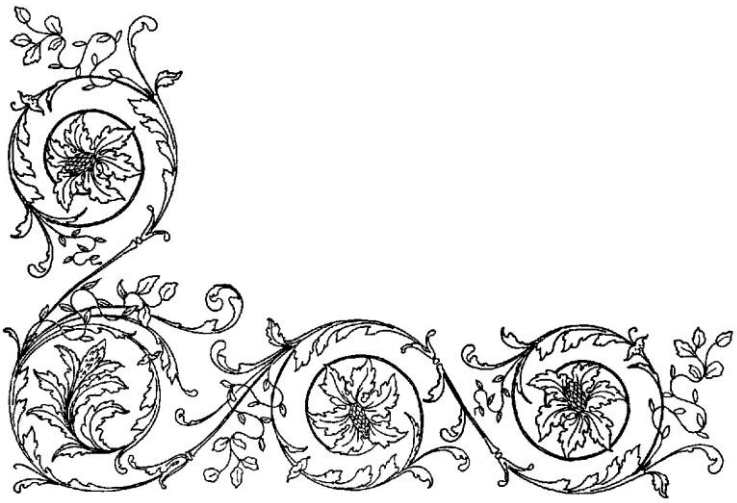
ويبدو أنّ بعض الباحثين لا يهمّه التمييز بين الإيقاع والوزن ، بقدر ما يهمّه التّوفيق بينهما والسّعي إلى إثبات التّقارب الشّديد بينهما ، وفي ذلك يرى " البحراوي " بأنه يمكننا أن ننظر إلى الإيقاع باعتباره تحقّقا للوزن وبذلك تتعدّد الإيقاعات للوزن الواحد ، لأنّ له تحقّقات متعدّدة ، وإذا كانت علاقة الوزن بالإيقاع هكذا فإنّه لا يُمكن دراسة أحدهما منفصلاً عن الآخر ، فلا تصلح دراسة الإيقاع منفرداً دون دراسة جذره الذي هو الوزن ، وفي المقابل فإنّ دراسة الوزن دون الإيقاع تؤدّي إلى نتيجة سلبيّة ، وهي إهمال الخصوصيّات التي تميّز النصّ عن بقيّة النّصوص الأخرى التي هي من نفس الوزن ([1]) ، وإلى مثل هذا ذهب أحد الباحثين حيث اعتبر أنّ الإيقاع والوزن تربط بينهما علاقة التّداخل ، ومن هنا فالإيقاع – باعتباره المنظِّم الأساسى للوزن – يعدّ أهمّ التّجلّيات الوزنيّة التي تظهر في بنية النّص الشعري ([2]) .

إنّ النّتيجة التي يُمكن أن نخرج بها هي أنّ الإيقاع والوزن في الشّعر على الرّغم من الفروق التي بينهما إلاّ أنّهما شيئان متلازمان ، فالشّاعر يبني قصيدته وزنياً وإيقاعياً في الوقت نفسه ولذلك نجد كثيراً من الدّراسات التي تحلّل النصوص الشعريّة تصنّف الإيقاع إلى : إيقاع وزني يُدعى " الإيقاع الخارجي" ، وإيقاع صوتي تركيبي يُدعى " الإيقاع الدّاخلي" ، وهذا ما سنحاول أن نقف عنده في فصول دراستنا هذه .

[1] – البحراوي سيد : موسيقى الشعر عند شعراء أبولو ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، القاهرة 1991م ، ص : 16.

[2] – الخريشة خلف خازر : التّداخل بين الوزن العروضي والإيقاع الشعري ، مؤتمر النّقد الدولي الثالث عشر بعنوان : المرجعيّات في النّقد والأدب واللّغة ، قسم اللّغة العربيّة وآدابها ، جامعة اليرموك – الأردن (27-29 تمّوز2010م) ، الطّبعة الأولى ، عالم الكتب الحديث ، الأردن2011م ج2 ، ص 387 .

الفصل الأول



تمهيد : الإيقاع الخارجي مدلوله وأهمّيّته في النصّ الشّعري :

يتّفق معظـم الباحثين على أنّ الإيقاع في النصّ الشّعري يتجلّى في مظهرين أساسيّين هما الإيقاع الخارجي والإيقـاع الداخـلي ، ومن هنـا دعوا إلى ضرورة " التّمييز بين البناء الصّوتي الإيقاعي المقنّن (الوزن والقافية) وبين ما يتخلّله من صناعة صوتيّة إيقاعيّة حرّة أو شبه حرّة فقد اعتبرت الأخيرة أحياناً كثيرة موسيقى داخليّة ، وهذه التّسمية مبعثها الإحساس بوجود إطار خارجي هو كالمعرض الذي تُقدّم فيه ؛ فضاؤها "([1]) .

ويُعتبر الإيقاع الخارجي- أو بالأحرى الإيقاع الوزني- المظهر الأساسي الذي يقوم عليه الإيقاع في الشّعر العربي ؛ لأنّه يمتاز بالاستقلاليّة فقد خصّ بعلم قائم بذاته واضح المعالم في مقابل الإيقـاع الداخلي الذي هو عبـارة عن مفـاهيـم متفرّقة بيـن علـوم شتّى منها البلاغة والصّرف .

وقد أطلق أحد الباحثين على الإيقاع الخارجي مصطلح " موسيقى الإطار" التي تمتاز حسب رأيه بالوجوب ، لأنّ هذا النّوع من الإيقاع يدخل ضمن الاختيارات القبليّة للشّاعر عند نظمه للشّعر ، في مقابل " موسيقى الحشو " التي تأخذ صفة الجواز وتتغيّر من بيت لآخر ولا ينجرّ عن غيابها أيّ خلل ([2]) .

إنّ الإيقاع الخارجي – حسب بعض الباحثين – هو الإيقاع الأصلي الأساسي للقصيدة وما الإيقاعات الأخرى إلا رديفة له ([3]) .

ومن هنا كان له هذه الأهمّيّة بحيث لا يمكن لنصّ شعري أن يستغني عنه بالإيقـاعـات الأخرى

---

[1] – العمري محمد : تحليل الخطاب الشّعري – البنية الصوتية في الشعر (الكثافة الفضاء التفاعل) ، الطّبعة الاولى ، الدّار العـالميّة للكتـاب الدّار البيضاء المغرب 1990 م ، ص : 169 .

[2] – الطرابلسي محمد الهادي : خصائص الأسلوب في الشوقيّات ، منشورات الجامعة التونسيّة ، المطبعة الرسميّة ، الجمهوريّة التونسية ، 1981 م ص : 20 – 21 .

[3] – عبد الفتّاح النّجّار مصلح و عبد الفتّاح النّجّار أفنان :الإيقاعات الرّديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلّد 23 العدد الأوّل 2007م ، ص 122 .

وقد أشار إلى ذلك " كروتشه " بقوله : " إنّك لو جرّدت الشّاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه لما بقي هناك فكرة شعريّة كما يُخيّل إلى بعضهم بل ما بقي شيءٌ البتّة ، فإنّما نشأ الشّعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافي وهذه الأبحر "([1]) .

المبحث الأوّل : الوزن

أوّلا : مفهوم الوزن وأهمّيّته في النصّ الشّعري .

01 – تعريف الوزن :

على الرّغم من شيوع هذا المصطلح عند النقّاد القدماء وكثرة استعمالهم له كلما تعلّق الأمر بالشّعر وعروضه إلا أنّهم لم يُعطوا له تعريفاً واضحاً إلاّ بعد حين من الدّهر ، فقد ظهر على الأرجح التعريف الدّقيق للوزن مع الفلاسفة المسلمين ابتداءً من الفارابي ، الذي توصل إليه حسب بعض الباحثين بسبب تأثره بالمفاهيم اليونانيّة ، فقد كان أحد نقلة أرسطو ومقتبسي آرائه في الشّعر لكن مع كثير من التصرّف ([2]) .

الوزن عند الفارابي هو زمان النّطق بأجزاء لفظيّة متساوية ومحدودة العدد ، فهو يشترط أن تكون الأجزاء محدودة العدد وأن يكون ترتيبها في كل جزء مثل ترتيبها في الجزء الآخر ([3]) .

وعلى الرغم من أن الفارابي كان واضحاً في تعريفه للوزن ، إلاّ أنّ هناك من جاء بعده فاقتبس منه وركّب تعريفاً أقلّ ما يُقال عنه أنّه أدقّ وأعمق من سابقه ، إنّه "حازم القرطاجنّي" الذي حدّد أبعاد الوزن بقوله : " أن تكون المقادير المقفّاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتّفاقها في عدد الحركات والسّكنات والتّرتيب "([4]) .

---

[1] – كروتشه بندتو: المجمل في فلسفة الفن – نقلا عن : أبو شوارب محمّد مصطفى : جماليّات النصّ الشّعري قراءة في أمالي القالي ، الطّبعة الأولى دار الوفاء ، مصر 2005 م ، ص : 137

[2] – الجوزو مصطفى : نظريّات الشّعر عند العرب ، الطّبعة الثانية ، دار الطليعة ، بيروت 1988 م ، ج 1 ، ص : 21 .

[3] – نفس المرجع والصفحة .

[4] – القرطاجني حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، الطبعة الثالثة ، بيروت 1986 م ، ص : 263 .

نلاحظ أنّ الفارابي والقرطاجنّي في تعريفهما للوزن يركّزان على مصطلح التّساوي في المقدار والتساوي في العدد ، ومن ذلك نستنتج أنّ الوزن الشّعري يعتمد على خاصيّة أساسيّة ، وهي قيامه على المساواة بين أجزائه التي تتشكّل من السّواكن والمتحرّكات .

وقد عبّر عن ذلك ابن خلدون بقوله : " وأمّا العرب فكان لهم أوّلاً فنّ الشّعر يؤلّفون فيه الكلام أجزاء متساوية على تناسُب بينها في عدّة حروفها المتحرّكة والسّاكنة " ([1]) .

وعلى أساس هذا المبدأ يُصنّف حازم بحور الشّعر إلى أوزان سبطة وجعدة وليّنة وشديدة ومتوسّطة بين السّباطة والجعودة وبين الشدّة واللين ، يقول في ذلك :" السّبطات هي التي تتوالى فيها ثلاثة متحرّكات ، والجعدة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزأين أو ثلاثة من جزء وأعني بتواليها ألاّ يكون بين ساكن منها وآخر إلاّ حركة ، والمعتدلة هي التي تتلاقى فيها ثلاثة سواكن من جزأين أو ساكنان في جزء " ([2]) .

وهكذا فإنّ من حسن الوزن أن يكون تعاقب الحركات والسّكنات منتظماً ، فمعيار جودة الوزن عند حازم هو نسبة المتحرّكات إلى السّواكن في الأجزاء المؤتلفة وفي ذلك يقول : " وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السّواكن فإنّ فيه كزازة وتوعّراً ، وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحرّكات فإنّ فيه لدونة وسباطة " ([3]) .

ونخلص إلى أنّ للوزن الشّعري ميزتين أساسيّتين : أوّلهما أنّه يُشكّل خطّاً أفقياً ينطلق من أوّل البيت ويتوقف عند نهايته أي عند القافية ، ثـم يبدأ من جديد في البيت الموالي على نفس الوتيرة ، والثّانية أنّه يتكوّن من وحدات متساوية ، وهذه الوحدات تتمثّل في التّفعيلات التي تحوي كلّ منها قيم عددية متجسّدة في السّواكن والمتحرّكات .

---

[1] – ابن خلدون عبد الرّحمان : المقدّمة ، تحقيق حامد أحمد الطّاهر ، الطّبعة الأولى ، دار الفجر للتراث ، القاهرة ، 2004 م ، ص : 514 .

[2] – القرطاجني : المنهاج ، ص : 260 .

[3] – نفسه : ص : 267 .

ووفقاً لذلك فإنّ الوزن هو " كمّيّة من التّفاعيل العروضيّة المتجاورة والممتدّة أفقياً بين مطلع البيت الشّعري وآخره المقفىّ " ([1]) ، أو بتعبير آخر هو "سلسلة السّواكن والمتحرّكات المستنتجة منه مجزّأة إلى مستويات مختلفة من المكوّنات : الشّطران ، التّفاعيل ، الأسباب، الأوتاد " ([2]) .

02– مكانة الوزن في البناء الشّعري :

تتجلّى مكانة الوزن من خلال القيمة التي أعطاها له النّقاد ؛ حيث اعتبروه مكوّنا أساسيّا من مكوّنات الشّعر ، ويظهر ذلك في تعريفهم المشهور له بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى "([3]) ، ومن هنا رأى ابن رشيق أنّ الوزن هو " أعظم أركان حدّ الشّعر وأولاها به خصوصيّة " ([4]) .

ويظهر ذلك أيضا عند الفلاسفة المسلمين ؛ فعلى الرّغم من أنّهم لم يعتبروا الوزن عنصرا جوهرياً في الشّعر ، إلاّ أنّهم أسندوا إليه وظيفة مهمة وهي الارتقاء بالكلام المخيّل – باعتباره قولا شعرياّ – إلى درجة الشّعر ([5]) .

إنّ الكلام عن الوزن الشّعري يجرّنا إلى الحديث عن خاصّية مهمّة يعطيها الوزن للشّعر وهي سهولة الحفظ ، وذلك لأن الكلام الموزون يتذكره الانسان دون إرهاق للذّاكرة ولهذا أرجع مؤرّخو الأدب العربي سبب كثرة ما روي لنا من أشعار القدماء ، بالمقارنة مع ما روي من نثرهم ، إلى أنّ حفظ الشّعر وتذكّره أيسر وأهون لِما فيه من انسجام في المقاطع وتنظيم خاصّ لتواليها تألفه الآذان ، وتتذكّره بسهولة ([6]) .

---

[1] – الهاشمي علوي : فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي ، الطّبعة الاولى ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ، بيروت 2006 م ، ص : 24 .

[2] – حركات مصطفى : قواعد الشّعر – العروض والقافية (مرجع سابق) ص : 11 .

[3] - ابن جعفر : نقد الشّعر (مرجع سابق) ، ص : 64

[4] – ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت 1972 ،ج 1 ، ص134 .

[5] – خليفة محمّد : النّظريّة النّقديّة العربيّة في الفكر الفلسفي النقدي حتى القرن السّابع الهجري ، المطبعة العربيّة ، غرداية ، الجزائر 2005 م ص : 68 – 69 .

[6] – أنيس إبراهيم : موسيقى الشّعر ،الطبعة السابعة ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة 1997 ، ص 18 .

وعملا بذلك قام القدماء وحتّى المحدثون في مجال تلقين العلوم بإعطاء مبادئها للمتعلّم في شكل منظومات شعريّة ، وذلك حتّى يسهل عليه حفظها .

وإذا كان الخطاب الشّعري هو في أغلبه موجّه إلى العاطفة والحسّ والقلب ، فلا بُدّ أن يتّخذ شكلاً حسنا يعتمد على التّناسب والتّناغم ، والتّساوي بين أجزاء الكلام ، لكي يبلغ هدفه وهو التأثير في المتلقى ، ولا يتأتّى له ذلك إلاّ " باعتماد أدوات موسيقيّة يتّزن ويستقيم بها والتي تعدّ في مجملها مبادئ أوّليّة للبنية الوزنيّة التي لا يتاح لقائل أن ينتج خطاباً من هذا النّوع المتناسق الوحدات المتّزن الأجزاء المنسجم الكلّ المتناغم النّهايات إلاّ إذا كانت له كفاية معرفيّة بهذه البنية ، وتبدأ هذه المعرفة من أبسط وحدة وهي النّوطة المتشكّلة من صوت متحرّك أو ساكن إلى المقاطع الصّوتيّة إلى الوحدات الوزنيّة فالبنية الوزنيّة الكلّيّة التي هي عمود البيت"([1]) .

لكن القول بضرورة الإحاطة بعلم الأوزان وتعلّمه أمرٌ لا يخلو من نظر ؛ ذلك أنّ كثيراً من النقّاد القدماء لم يرغّبوا في ذلك ، وعزا بعضهم نجاح العمل الشّعري إلى صحّة الطّبع وسلامة الذّوق وأنّ الشّاعر إذا اجتمعت لديه هاتان الصّفتان فإنّه لا يحصل له ضرر إذا كان يجهل قواعد العروض ، وهذا ما ذهب إليه " قدامة بن جعفر " بقوله : " فإنّ من يعلمه ومن لا يعلمه ليس يعوّل في شعر إذا أراد قوله إلاّ على ذوقه دون الرّجوع إليه "([2]) ، وقد بيّن " ابن رشيق" — أيضا – ذلك بقوله : " المطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها لنبوّ ذوقه عن المزاحف منها والمستكره ، والضّعيف الطّبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشّأن " ([3]) .

---

[1] – بو مزبر الطّاهر : أصول الشّعريّة العربيّة ، الطّبعة الأولى ، الدّار العربيّة للعلوم ، بيروت 2007 م ، ص : 103 – 104 .

[2] – ابن جعفر : نقد الشّعر ، ص : 62 .

[3] – ابن رشيق : العمدة : ج1 ، ص : 134 .

ولعلّ السّبب الذي أدّى بهؤلاء النقّاد إلى اتّخاذ هذا الموقف هو ما أشار إليه " ابن سنان" موضّحاً أنّ له علاقة بجودة الإنتاج الشّعري ، يقول في ذلك : " ولستُ أوجب عليه المعرفة بها لينظم بعلمه ، فإنّ النّظم مبنيّ على الذّوق ولو نظم بتقطيع الأفاعيل جاء شعره متكلّفاً غير مُرض " ([1]) .

غير أنّ هناك من النقّاد من حاول أن ينتصر لمعرفة العروض والحذق به على الرّغم من أنّه يرتكز على فكرة الذوق والطبع التي ذكرها ابن سنان ، ومن هؤلاء النقاد " ابن طباطبا " الذي يرى أنّ : " من اضطرب عليه الذّوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتّى تعتبر معرفته المستفادة كالطّبع الذي لا تكلّف فيه " ([2]) .

فنفهم من هذا الكلام أنّ المعرفة بالعروض يُمكن أن ترتقي بالشاعر إلى درجة الطّبع ، وذلك بالممارسة والتّكرار .

وإذا اجتمع لدى الشّاعر الطّبع ومعرفة العروض فإنّ ذلك أفضل له ، وفي ذلك يقول أبو الحسن العروضي : " ومن النّاس من يزعم أنّ العروض إنّما يراد لأن يقول صاحبه الشّعر فقط وأنّ من قال الشّعر بطباعه فقد استغنى عن العروض ، وليس الأمرُ كذلك لأنّ صاحب العروض وإن قال الشّعر وعلم كيف وضع الكلام ورصفه فلعمري إنّه قد سلك طريقاً يعرفه ووضع الكلام موضعه " ([3]) .

---

[1] – الخفاجي ابن سنان : سرّ الفصاحة ، اعتنى به وخرّج شعره وعمل فهارسه ، دواد غطاشة الشوايكة ، الطّبعة الأولى ، دار الفكر الأردن 2006 م ، ص : 278.

[2] – ابن طباطبا محمد أحمد : عيار الشّعر ، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر ، مراجعة نعيم زرزور ، الطّبعة الأولى ،دار الكتب العلمية بيروت 1982 م ، ص 09 .

[3] – العروضي : الجامع في العروض والقوافي (مرجع سابق) ص : 35 .

ثانياً : البنية الوزنيّة في إلياذة الجزائر

01 – وزن الإلياذة :

لقد قسّم الشّاعر" مفدي زكريّا " إلياذته إلى مقطوعات ، كلّ مقطوعة تحتوي على عشرة أبيات ، باستثناء المقطوعة الثالثة بعد التسعين التي تحتوي على أحد عشر بيتاً ، وبعد كلّ مقطوعة تأتي اللازمة التي تتكرّر دون تغيّر في وزنها أو مضمونها .

وسنحاول دراسة الوزن في الإلياذة من خلال نماذج من بعض المقطوعات .

وإذا كانت دراسة الوزن في مدوّنة شعريّة ما تقتضي القيام بطريقة إحصائيّة ، فنحن لم نقم بذلك ؛ إذ لا جدوى من ورائها في دراستنا هذه التي تقارب نصّاً شعريّاً يعتمد على بحر واحد وحتّى إن تنوّعت الأوزان داخله إلاّ أنّه لا فارق بينها – على العموم – لأنّها تشتمل على نفس الخصائص التي يتوفّر عليها الوزن العام (البحر) .

اعتمد الشّاعر مفدي زكريا على وزن (بحر) المتقارب ، الذي ينتمي إلى دائرة (المتفـق) وهي الدّائرة الخامسة ، وفيها على مذهب الخليل باب واحد مؤلّف من أجزاء خماسيّة ([1]) .

يأتي المتقارب تاماً ومجزوءاً ، فأمّا التّام ، ففيه المكتمل والمستوفي :

المكتمل : فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ x 2 .

ومثال هذا الوزن قول بشر بن أبي خازم ([2]) :

فأمّا تميمٌ تميمُ بن مرّ *** فألفاهُم القومُ روبى نياما

المستوفي : يأتي على ثلاثة أوزان :

01 – فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ *** فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولْ

وذلك كقول الشّاعر ([1]) :

[1] – المرجع السابق : ص : 257 .

[2] – نفسه : ص 166 .

ويأوي إلى نسوة بائسات *** وشعث مراضع مثل السّعال

02- فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ *** فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعِلْ

وذلك كقول الشّاعر ([2]) :

وأبني من الشّعر شعراً عويصاً *** يُنَسّي الرّواة الذي قد رووا

03- فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ *** فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَلْ

وذلك كقول الشّاعر ([3]) :

خليليّ عوجا على رسم دارٍ *** خلت من سليمى ومن ميَّه

وأمّا المجزوء فإنّه يشتمل على وزنين :

01- فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعِلْ x 2

كقول الشّاعر : ([4])

أمن دمنة أقفرت *** لسلمى بذات الغضا

02- فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعِلْ *** فَعُولُنْ فَعُولُنْ فُلْ

وذلك كقول الشّاعر ([5]) :

تعفّف ولا تبتئس *** فما يقض يأتيكا

يبدأ الشّاعر مفدي زكريّا الإلياذة بالوزن المستوفي ، حيث يقول ([6]) :

جزائر يا مطلع المعجزات *** ويا حُجّة الله في الكائنات .

فهو على زنة : فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولْ *** فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولْ

---

[1] – العروضي : الجامع في العروض والقوافي ، ص : 166 .

[2] – نفس المرجع : ص : 167 .

[3] – نفسه : ص : 167 .

[4] – نفسه : ص : 67 .

[5] – نفسه .

[6]- زكريا مفدي : إلياذة الجزائر ، الطّبعة الثّانية ، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ، الجزائر 1992، ص19

وقد جاءت العروض على شاكلة الضرب ، وذلك بسبب التصريع ، ويستمرّ الشّاعر على هذا الوزن — بطبيعة الحال – طوال المقطوعة الأولى ، ونلاحظ أنّ العروض من وزن هذه المقطوعة قد يطرأ عليها تغيير بنيوي ، فتدخل عليها علّة نقصان (الحذف) وهو سقوط السّبب الخفيف من آخر الجزء ، فتنتقل فَعُولُنْ إلى فَعُو وذلك كما في البيت السّابق .

في المقطوعة الثّانية نجد الشّاعر ينتقل إلى الوزن المستوفي الثاني ويظهر ذلك من البيت الأوّل في المقطوعة حيث يقول ([1]):

جزائر يا بدعة الفاطر *** ويا روعة الصّانع القادر

أمّا في المقطوعة الثّالثة فنجد الشّاعر يستعمل الوزن التّام ، يقول ([2]) في البيت الأوّل :

جزائر يا لحكاية حبّي *** ويا من حملت السّلام لقلبي

وفي المقطوعة الرّابعة يعود الشّاعر إلى الوزن المستوفي الثّاني ، و يظهر ذلك من قوله ([3]) :

جزائر أنت عروس الدّنا *** ومنك استمدّ الصّباحُ السّنا

أمّا في المقطوعة الخامسة فنجد الشّاعر يعود إلى الوزن التّام ، يقول ([4]) في البيت الأوّل :

أني رؤية الله فكرك حائر *** وتذهل عن وجهه في الجزائر

ومما سبق نلاحظ أنّ الشّاعر ينّوع استعماله للوزن في الإلياذة ؛ ففي كلّ مقطوعة يلتزم بوزن معيّن ، فنجده يأتى بالوزن التّام ثم يبتعد عنه نحو الوزن المستوفي ثمّ يعود إلى الوزن التام وهذه طريقة مميزة تعكس حسن تنظيم الشاعر للوزن ، وإلى ذلك تُشير " إليزابيت درو"

[1] – الإلياذة : ص : 20 .
[2] – نفسه : ص : 21 .
[3] – نفسه : ص : 22 .
[4] – نفسه : ص : 23 .

بقولها: " إنّما نقرة الوزن المنتظمة بالنّسبة للشّاعر الحاذق هي الأساس أو القاعدة التي يتباعد عنها ثمّ يعود إليها " ([1]) .

ونستطيع بتحليلنا لهذه النّماذج من الوزن في الإلياذة أن نحكم بأنّ النّمط المستعمل فيها هو نفسه النّمط السّائد في جميع المقطوعات الأخرى من الإلياذة ، ذلك أنّ البيت الواحد- فضلاً عن الأبيات الكثيرة- يعبّر عما تشترك فيه جميع أبيات القصيدة ، وهذا ما أشار إليه أحد النقاد بقوله : " إنّ البنية الوزنيّة للبيت الشّعري تتضمّن في أساسها أكثر القواسم المشتركة من قواعد معمار النصّ الفنّي" ([2]) .

02- أنواع التغييرات الطارئة على وزن الإلياذة :

نظراً لأنّ الشّاعر لم يعتمد الوزن المجزوء أو المشطور فإنّ التّغييرات المستعملة في الأوزان هي التّغييرات البنيويّة لا البنائيّة ، والتّغييرات البنيويّة هي ما اصطلح عليه العروضيّون بالزّحافات والعلل ؛ وهي ما يلحق الأجزاء من نقص أو زيادة أو تقديم حرف أو تأخيره أو تسكينه ولا يكاد يسلم منها شعر ([3]) ، على أنّ هنالك فروقات بين الزّحاف والعلّة ذكرها العروضيّون وهي أنّ الزّحاف تغيّر اختياري على عكس العلّة التي هي تغيّر لازم في غالب الأحيان وأنّ الزّحاف يقتصر على الحرف الثّاني من السّبب بنوعيه ، أمّا العلّة فتخصّ الأسباب والأوتاد وأنّ الزّحاف ليس له موضع معيّن من البيت أمّا العلّة فتختص بالدخول على العروض والضّرب ([4]) .

---

[1] – إليزابيت درو : الشّعر كيف نفهمه ونتذوّقه – نقلا عن : الهاشمي : فلسفة الايقاع ، ص 21 .

[2] – لوتمان يوري : تحليل النصّ الشّعري – بنية القصيدة ، ترجمة : محمّد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، ص : 82 .

[3] – ابن رشيق : العمدة ، ج 1 ، ص : 138 .

[4] – حركات : كتاب العروض (مرجع سابق) ص : 44 – 45 .

ولا يهمّنا – في هذا السّياق – أن تتعرّض لأنواع الزّحافات والعلل بشكل عام فهي موجودة في كتب العروض بل نقتصر منها على ما يتعلّق بموضوع دراستنا ، أي الزّحافات والعلل التي تختصّ ببحر المتقارب ، وقد أجملها أبو الحسن العروضي كما يلي ([1]):

القبض : سقوط الحرف الخامس (النون من فعولن) فتصيرُ فَعُولُ .

الحذف : وهو ذهاب سبب فَعُولُنْ فيبقى" فَعُو" فتنتقل إلى " فعلْ " ، ولا يكون ذلك إلاّ في ضربٍ أو عروض .

والبتر : هو اجتماع الحذف والقطع فتنتقل فَعُولُنْ إلى فَعْ .

فأمّا زحاف " القبض " فاستعمله شاعرنا كثيراً ، ولا نكاد نجد مقطوعة إلاّ وقد تعرّضت بعض أجزاء أبياتها أو معظمها لهذا التغيير ، الذي يدخل على الأجزاء الواقعة حشواً ، ولا يقع في العروض أو الضّرب والسّبب في ذلك واضح لأنّ القبض يسقط السّاكن الأخير فيبقى المتحرّك الذي لا يجوز الوقوف عليه.

وأمّا علّة " الحذف " فالشّاعر يلتزم هذا التّغيير حين يُلحقه بالضروب داخل المقطوعة الواحدة لأن ذلك أمرٌ تحتّمه عليه ضرورة القافية ، على خلاف الأعاريض التي ينوّع فيها فمرّةً يأتي بعروض محذوفة ومرّة يأتي بعروض سالمة ، ويظهر ذلك مثلاً في المقطوعة الرّابعة فهو يقول ([2]) في البيت الأوّل :

جزائر أنت عروس الدّنا *** ومنك استمدّ الصّباح السّنا

فَعَلْ فَعَلْ

[1] – العروضي : الجامع في العروض والقوافي ، ص : 168 .

[2] – الإلياذة : ص : 22 .

فهذه العروض المحذوفة ، أمّا العروض السّالمة من نفس المقطوعة فهي قوله :

وعبّدت درب النّجاح لشعب *** ذبيـح فلم ينصهر مثلنا

فعولن فعَل

وهناك بعض المقطوعات التزم فيها الشّاعر علّة الحذف في كلّ أعاريضها وأضربها ، ومثال ذلك المقطوعة الثّامنة بعد الثلاثين التي يتحدّث فيها عن المجاهدة " فاطمة نسومر"، حيث يقول ([1]) في بداية هذه المقطوعة :

وتذكر ثورتنا العارمه *** بطولات سيّدتي فاطمه

فَعَلْ فَعَلْ

إنّ استعمال الشاعر لعلّة الحذف في الإلياذة بصفة عامّة لم يأت عبثاً وإنّما لديه وظيفة مهمّة هي كسر الرّتابة النّاجمة عن تكرار وحدة إيقاعيّة سالمة لأنّ تكرارها على تلك الصّفة يؤدّي إلى ثقل في الإيقاع يحتّم على الشّاعر أن يدخل بعض التّغييرات لكيّ يُحقّق التنوّع الإيقاعي .

03 – علاقة البنية الوزنيّة بالموضوع الشّعري :

3-1– ماهية العلاقة بين الوزن والغرض :

إنّ فكـرة التّناسُب بين الوزن والغرض فكرة ضاربة في القدم تعود إلى " أرسطو طاليس " فقد نقل لنا ابن رشد مذهب أرسطو في ذلك ، ومفادُه أنّ صناعة المديح تختصّ بالأعاريض الطّويلة لا القصيرة ، وأنّ أخصّ هذه الأعاريض الطّويلة بالمديح هو الوزن البسيط غير المركّب ([2]) ، وعلى هذا الأسـاس يربط " ابن رشد " بين التخييـلات والمعـاني وبيـن الـوزن

[1] – الإلياذة : ص : 57 .

[2] – ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر – نقلا عن : الجوزو : نظريات الشعر عند العرب (مرجع سابق) ص 26 .

فيرى أنّ "من التخيّلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطّويلة ، ومنها ما يناسب القصيرة ، وربّما كان الوزن مناسباً للمعنى غير مناسب للتّخييل ، وربّما كان الأمر بالعكس وربّما كان غير مناسب لكليهما " ([1]) .

غير أنّنا نلاحظ أنّ " ابن رشد " قد شكّك في إمكانيّة تطبيق كلام أرسطو على الشّعر العربي لعدم توفّره على أمثلة في هذا الصّدد ، وهو الأمر الذي أثبته حازم القرطاجنّي فرأى أنّ من "الأعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجدّ كالفخر ونحوه ، نحو عروض الطّويل والبسيط ... وأمّا المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشّجو والاكتئاب فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان ورقّة ... وذلك نحو المديد والرمل "([2]) ، وبناء على ذلك يؤكد حازم في سياق آخر على ضرورة أن تحاكى المقاصد بما يناسبها من الأوزان وفي ذلك يقول :"ولما كانت أغراض الشّعر شتّى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرّصانة وما يقصد به الهزل والرّشاقة ومنها ما يقصد به البهاء والتّفخيم وما يقصد به الصّغار والتّحقير وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان "([3]) .

على أنّ تخيّر الوزن الملائم قد تعرّض إليه النقّاد العرب قبل حازم ، ولكنّهم لم يفصلوا في أيّ الأوزان يناسب غرضاً دون آخر ، واكتفوا بالدعوة إلى ضرورة اختيار الوزن المناسب للمعنى وقد كان اهتمامهم بهذه القضيّة في سياق الحديث عن عمليّة التأليف الشّعري التي هي في رأيهم تظافر لعناصر يرتبط بعضها ببعض ، ومن بين هذه العناصر الوزن ، يقول " أبو هلال العسكري" في ذلك : " إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك واخطرها على قلبك ، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية تحتملها " ([4]).

---

[1] – المرجع السابق : نفس الصفحة .

[2] – القرطاجني : المنهاج (مرجع سابق) ص 205 .

[3] – نفسه : ص 266 .

[4] – العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله : الصناعتين (الكتابة والشعر) تحقيق مفيد قميحة ، الطبعة الثانية ، دار الكتب العلمية بيروت 1989 ص157 .

ولا يخفى أنّ من بين الدارسين من ينفي أن يكون اختيار الوزن منفصلاً عن العمليّة الشّعريّة ولعله يحتجّ على ذلك بأنّ شعراء الجاهليّة كانوا ينظمون القصائد دون علم أصلاً بالأوزان والعروض إضافةً إلى أنّ بعض الأوزان قد استعملت في أغراض متعدّدة .

يمكن القول إنّ هذا الكلام له جانب من الصّحّة لكنّنا نصطدم بسؤال مهمّ يحدّ من صحّته وهو : ما دام الأمر كذلك فلماذا تعددت الأوزان إذا كان وزن واحد يصلُح لأغراض عديدة ؟. وقد تطرّق إلى هذه القضية الباحث " عبد الله الطيّب المجذوب " الذي قدّم دراسة هدفها ربط أنواع الشّعر بالبحور التي تناسبها ، يقول في ذلك : " وقد يقول قائل ما معنى قولك هذا ؟ أتعني أنّ أغراض الشّعر المختلفة تتطلّب بحوراً بعينها وتنفر من بحور بعينها ؟ هذا عين الباطل ألسنا نجد مراثي في الطّويل وأخرى في البسيط وأخرى في المنسرح ، وهلمّ جرّاً ؟ ألا يدلّ هذا على أنّ أيّ بحر من البحور يصلح أن ينظم فيه لأيّ غرض ؟ وجوابي : بلى كما يبدو ويظهر ولكن كلاّ وألف كلاّ لو تأمّل النّاقد ودقّق وتعمّق ، فاختلاف أوزان البحور نفسه معناه أنّ أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك وإلاّ فقد كان أغنى بحر واحد ووزن واحد "([1]) .

ويذهب بعض الدارسين المعاصرين إلى ربط الوزن بشيء يقترب من الغرض وهو العاطفة بحيث يرتبط ذلك بعدد المقاطع وطولها وقصرها الذي يتفاعل مع نفسيّة الشّاعر في التّعبير عن غرضه وإلى ذلك يذهب إبراهيم أنيس بقوله : " نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرّر أنّ الشّاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر وزناً عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع ويصبّ فيه من أشجانه ما ينفس حزنه وجزعه ، فإذا قيل الشّعر وقت المصيبة والهلع تأثّر بالانفعال النّفسي وتطلّب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النّبضات القلبيّة ومثل هذا الرثاء " ([2]) .

---

[1] – المجذوب عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، الطبعة الثالثة ، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت 1989 ، ج 1 ص 93 .

[2] – أنيس : موسيقى الشّعر ، ص 196 .

نستنتج ممّا سبق أنّه لا يوجد انفصال بين التّشكيل الموسيقي للقصيدة العربيّة وبين محتواها من حيث مناسبة كلّ منهما للآخر ، فليس هناك اعتباطيّة بين الوزن والغرض ولو كان الأمر كذلك لجاز لنا أن نختزل جميع الأوزان في وزن واحد يصلح لكلّ الأغراض .

3 – 2 – التّناسب بين الوزن والإلياذة :

بما أنّ الملحمة فنّ أدبي يمتاز بالفخامة ، فقد رأى بعضهم أنّ وزنها كذلك ينبغي أن يتّسم بالسّعة والرّزانة والفخامة ، وأنّ بحري الطّويل والمتقارب يعتبران من أكثر البحور صلاحية للملحمة ولوصف القتال ([1]) .

ولذلك فقد اختار الشاعر " مفدي زكريا " الوزن المناسب للإلياذة ، وهو وزن " المتقارب" الذي يعتبر " بحر تَغَنّ من النّوع المناسب المتدفّق ، وهو أيسر البحور لمن يريد النّظم وأعصاها لمن يُريد الإحسان والإتقان لما يتطلّبه من سلامة الطّبع وامتداد النّفَس" ([2]) .

وهذا الكلام يزيدنا ثقةً بأنّ المتقارب قد ناسب الإلياذة من جهة خاصيّة التدفّق وامتداد النّفس وهو ما له علاقة وطيدة بالطّول في نصّ الإلياذة التي تجاوزت الألف بيت ، فكان لزاما على الشّاعر أن يستعمل البحر الذي يساعده على الإطالة ، خصوصا وأنّ هذا الوزن " يتطلّب اندفاعاً وراء النّغم كما يندفع التيّار من غير ما توقّف " ([3]) .

ويعتمد بحر المتقارب على نغمة واحدة متكرّرة مكوّن من ثلاثة مقاطع ، مقطع قصير ومقطعين طويلين ، وتعدّ المقاطع الطّويلة أظهر شيء فيه ، إذ يبلغ عددها ستة عشر مقطعاً طويلاً وذلك أمرٌ لا يكاد يسايره فيه بحرٌ آخر ، وأمّا عن التّغييرات التي تعتريه فإنّها تأتي من أجل التّنويع وكسر الرّتابة وعلى الجملة فإنّه " بحرٌ بسيط النّغم منسابُ مطّرد التّفاعيل

---

[1] – ملحم على : في الأدب وفنونه – نقلا عن الشّيخ صالح يحي: شعر الثّورة عند مفدي زكريّا دراسة فنية تحليلية ، الطبعة الاولى ، دار البعث قسنطينة الجزائر 1987 ، ص : 253 .

[2] – المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ج 1 ، ص 405 .

[3] – نفس المرجع : ص : 382 .

ويصلح لتعداد الصّفات والتلذّذ بجرس الألفاظ ، كما يصلح لسرد الأحداث بصفة مستمرّة ويمتاز بالدندنة والتي تظهر فيه بشكل واضح ، فلا بُدّ للنّاظم فيه أن يعنى بتجريد صناعته " ([1]).

ولا شكّ أنّ " مفدي زكريّا " قد وضع في اعتباره هذه الامتيازات التي يوفّرها له بحر المتقارب فجاء نصّ الإلياذة حافلاً بالميزات الوزنيّة والصّوتيّة لهذا البحر .

وقد ذهب بعض الدّارسين إلى أنّ بحر المتقارب " بحرٌ لا يبدع فيه إلاّ من أدرك حقيقته وتقصّى تركيبه ، لكون أغلب الكلمات المعجميّة في اللغة الشّعريّة تأتي على نفس صيغته الوزنيّة " فعولن " ممّا يجعل ترادفها يقترب من التّراص اللغوي أكثر من التّعبير الشّعري " ([2]) .

لكنّ هذا الرّأي في جانبه الأخير فيه نظر ؛ ذلك أنّ تطابق الكلمات مع الوزن العروضي لا يبعد النصّ من التّعبير الشّعري ، بل إنّه يعدّ ميزة من ميزات التّنظيم الإيقاعي له ، ذلك أنّ الوزن العروضي يعتبر حسب بعض الدّارسين فضاءً موقعياً للموازنات الصّوتيّة في الشّعر ([3]) .

وإذا نظرنا إلى الإلياذة نجد أنّ الشّاعر قد استفاد من هذه الميزة فهو يُطابق في بعض الأبيات بين الكلمات والتّفعيلات كما في قوله ([4]) :

ومهما بعدتُ ومهما قربتُ *** غرامك فوق ظنوني ولبّي

فقد جاءت كلمات الشّطر الأوّل متطابقة مع التّفعيلات ، إلاّ أنّ استعمال هذه الطّريقة قليلٌ جدّاً فأغلب أبيات الإلياذة لم تأت الكلمات فيها متطابقة مع التّفعيلات .

---

[1] – المرجع السّابق : ص : 383 .

[2] – كنوان عبد الرّحيم : من جماليّات إيقاع الشّعر العربي ، الطّبعة الأولى ، دار أبي رقراق ، الرّباط 2002 م ، ص 45 .

[3] – العمري محمّد : الموازنات الصّوتيّة في الرّؤية البلاغيّة والممارسة الشّعريّة ، أفريقيا الشّرق ، المغرب ، 2001 م ، ص : 09 .

[4] – إلياذة الجزائر : ص : 21 .

المبحث الثّاني : القـــافيـة .

أوّلاً : القافية في النصّ الشّعري .

01 – أهمّيّة القافية في النصّ الشّعري :

لقد اعتبر النقّـاد القـافية مكمّلة للوزن الذي يقـوم عليه الشّعر، بل أكثر من ذلك هي " شريكة له في الاختصاص بالشّعر " ([1]) .

وممّا يبرز أهمّيّة القافية أنّ من الشّعراء القدامى من كان يبني أبياته على أساسها ، فقد ذكر "ابن رشيق" أنّ أبا تمّام كان يفعل ذلك ، ويقرّر ابن رشيق صحّة وصواب هذا العمل فيقول : " والصّواب أن لا يصنع الشّاعر بيتاً لا يعرف قافيته " ([2]) .

إنّ عدم بناء البيت على القافية يفضي إلى صعوبة في انسياب الأبيات الأخرى على نفس المنوال القافوي ، وفي ذلك يقول ابن خلدون: " وليكن بناء البيت على القافية من أوّل صوغه ونسجه يضعها ويبني الكلام عليها إلى آخره ، لأنّه إن غفل عن بناء البيت على القافية صعب عليه وضعها في محلّها فربّما تجيء نافرة قلقة "([3]) .

وللقافية في الشّعر العربي أبعاد موسيقيّة ، لذلك شبّهها القدماء بحوافر الفرس ، ولهذا التّشبيه دلالته الإيقاعيّة فهو يصوّر وقع حوافر الفرس منتظمة على الأرض ، ذلك الوقع المحبب إلى نفس العربي ، الذي يشعر بالسّرعة أحياناً وبالبطء أحياناً أخرى فكأنّ القافية سبب إيقاع البيت الشّعري مثلما أنّ الحافر سبب إيقاع السّير ([4]) .

وتعتبر القافية عند العرب خصيصة في شعرهم لا تشاركُهم فيها الأمم الأخرى خصوصاً في القدم وفي ذلك يقول الفارابي : " وأشعار العرب في القديم والحديث كلّها ذات قواف

---

[1] – ابن رشيق : العمدة ، ج 1 ، ص : 151 .

[2] – نفسه : ص : 210 .

[3] – ابن خلدون : المقدّمة (مرجع سابق) ص : 732 .

[4] – الجوزو : نظريّات الشّعر عند العرب ، ج 1 ، ص : 38 .

إلاّ الشّاذ منها ، وأمّا أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجلّها غير ذات قواف ، وخاصّة القديمة منها وأمّا المحدثة منها ، فهم يرومون بها أن يحتذوا في نهاياتها حذو العرب "([1]) .

ونستنتج ممّا سبق أنّ القافية عنصر جوهري في الشعر العربي ، حتّى أنّ بعض الشعراء يسمّي القصيدة كلّها قافية على سبيل المجاز، ونظرًا لهذه الأهميّة فإنّ الشّعراء قد اعتنوا بها عن طريق الاختيار المسبق مثل اختيار بقيّة عناصر القصيدة لكنّ هذا الاختيار كان وفق الضّوابط التي وضعها النقّاد للقافية لكي تنسجم مع بقيّة العناصر الأخرى .

02 – إحداثيّات القافية :

القافية على حدّ تعبير أحد الباحثين : " سمة صوتيّة لازمة للشّعر ، وتتحدّد بموقعها في نهاية البيت أو السّطر "([2]) ، وقد اختلف العروضيون في تحديد القافية ابتداء من الخليل الذي رأى بأنّها " السّاكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل السّاكن الأوّل منهما "([3]) .

ورأى الأخفش أنّ القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت وحجّته في ذلك أنّه لو طلب منّا أن نجمع قوافي تصلح مع كتاب لأتينا بـ : شباب وأحباب ، وعرّفها أبو موسى الحامض بأنّها ما يلزم الشّاعر تكراره في كلّ بيت من الحروف والحركات ([4]) .

ورأى ابن عبد ربّه أنّ القافية هي حرف الرويّ الذي يبنى عليه الشّعر وأنّه لابدّ من تكراره في كلّ بيت ، وذكر حروفا أخرى تلتزم مع حرف الرويّ ، وهي التأسيس والرّدف والوصل والخروج ([5]).

---

[1] – الفارابي أبو نصر: الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد المالك خشبة ، دار الكتاب العربي ، القاهرة 1967 م ، ص : 1091 .

[2] – الماكري محمد : الشّكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1991 م ،ص

[3] – عبد الرؤوف محمد عوني : القافية والأصوات اللّغوية ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ص3 .

[4] – حركات : قواعد الشعر (مرجع سابق) ص192 .

[5] – ابن عبد ربه أحمد بن محمّد : العقد الفريد ، تحقيق:عبد المجيد الترحيني ، الطبعة الثالثة ،دار الكتب العلميّة ، بيروت 2006،ج6،ص343 .

إنّ سلسلة الحروف والحركات التي حدّد بها الخليل القافية لا تأتي كلّها ثابتةً في قصائد الشّعراء فلو نظرنا إلى قصيدة الفرزدق التي مطلعها :

لقد علمت وعلم المرء أصدقه *** ما عنده بالذي قد قاله الخبرُ

لوجدنا الكلمات الأخيرة من كلّ بيت كالتّالي : الخبرُ ، ذكرُ ، القمرُ ، تحتبرُ ، المطرُ ، عمرُ صعرُ ، البصرُ ، الشّجرُ . وبذلك فإنّ الجزء الذي يتكرّر في القصيدة هو (رو) أمّا ما يسبقه حتى السّاكن ما قبل الأخير من الحروف والحركات فهو غير ثابت ، ومن هنا نفهم بأنّ الخليل في تحديده للقافية لم يقصد السّلسلة التّكراريّة في البيت وإنّما حدّد أوسع مجال يُمكن أن تحتويه القافية ([1]) ، وبذلك يكون تعريف الخليل هو أدقّ تعريف للقافية .

03 – مستويات البناء القافوي في القصيدة العموديّة :

تمثّل القافية موقعاً مركزياً يمتدّ تأثيره على القصيدة أفقياً وعمودياً .

المستوى الأفقي :

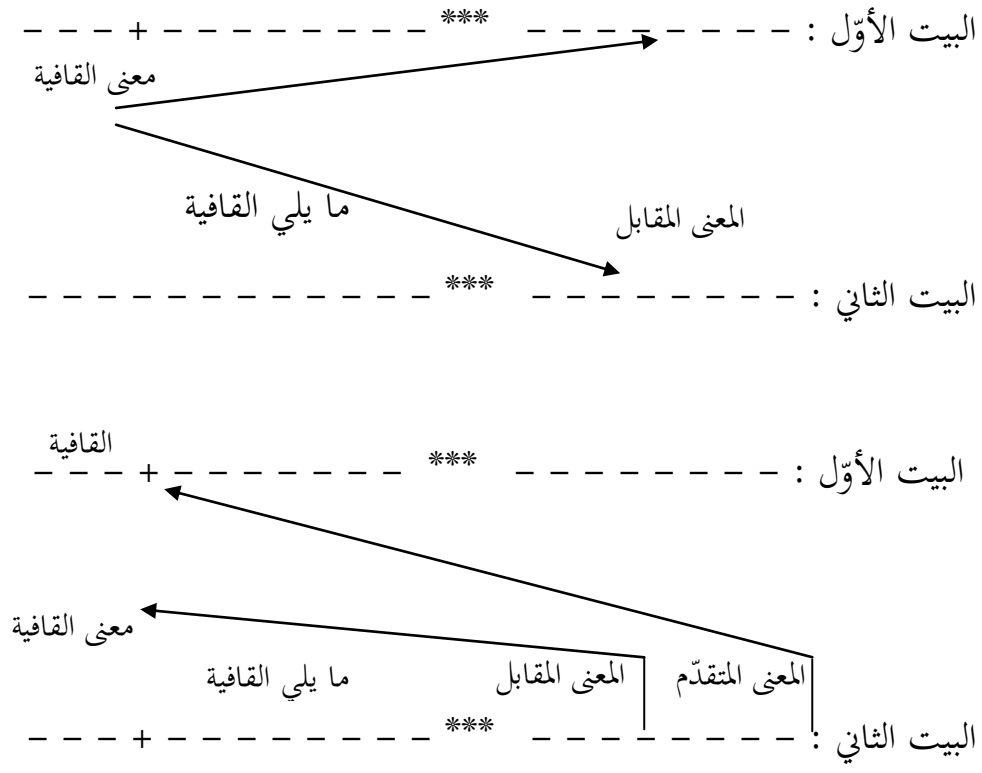
لقد فصّل حازم القرطاجنّي في صلة القافية ببناء البيت الشّعري وفقاً لمبدء سمّاه مبدأ التّقابل بين المعاني ، ويرى حازم أنّ هناك طريقتين : إمّا أن يبني الشّاعر أوّل البيت على القافية أو يبني القافية على أوّل البيت ؛ فأمّا الطّريقة الأولى التي تبنى فيها صدور الأبيات على القوافي فإنّ حازماً يرى أنّ الشّاعر " يتأتّى له حسن النّظم لكون الملاءمة بين أوائل البيوت وما تقدّمها – التي هي واجبة للنّظم – متأتّية له في أكثر الأمر ، إذ لكلّ معنىً معان تناظره وتنتسب إليه من جهة المماثلة والمناسبة والمخالفة والمضادة والمشابهة والمقاسمة ، فإذا وضع المعنى في القافية أو ما يلي القافية وحاول أن يقابله ويجعل بإزائه في الصّدر معنى على واحد من هذه الأنحاء لم يبعد عليه أن يجد في المعاني ما يكون له علقة بمعنى القافية "([2]) .

[1] – حركات : قواعد الشعر ، ص : 193 .

[2] – القرطاجنّي : المنهاج ، ص 278 .

وأمّا الطّريقة الثّانية فهي التي تبنى فيها القوافي على صدور الأبيات فإنّ الشّاعر يضع المعنى في أوّل البيت ثمّ يختار القافية أو ما يُمكن أن توصل به القافية ممّا يزيد المعنى فائدةً فيقابل بمعناه معنى أوّل البيت إلاّ أنّ في ذلك تضييقاً على النفس وتكلّفاً والسّبب في ذلك أنّ المعنى المقابل يجب أن يوافق الرويّ أو ما يتصل به من الكلام ، وهذا قلّما يتأتّى لشاعر ، ومن هنا فإنّ هذه الطّريقة أصعب من الأولى التي هي أيسر وأبعد من التكلّف بالنّسبة للشّاعر الذي تنبّه إلى حُسن تقابل المعاني ([1]) .

وقد وضّح أحد الدّارسين تصوّر حازم لطرق بناء القافية بالمخطط التالي ([2]):



الشّكل رقم (02) مخطّط يوضّح طرق بناء القافية من وجهة نظر حازم القرطاجنّي .

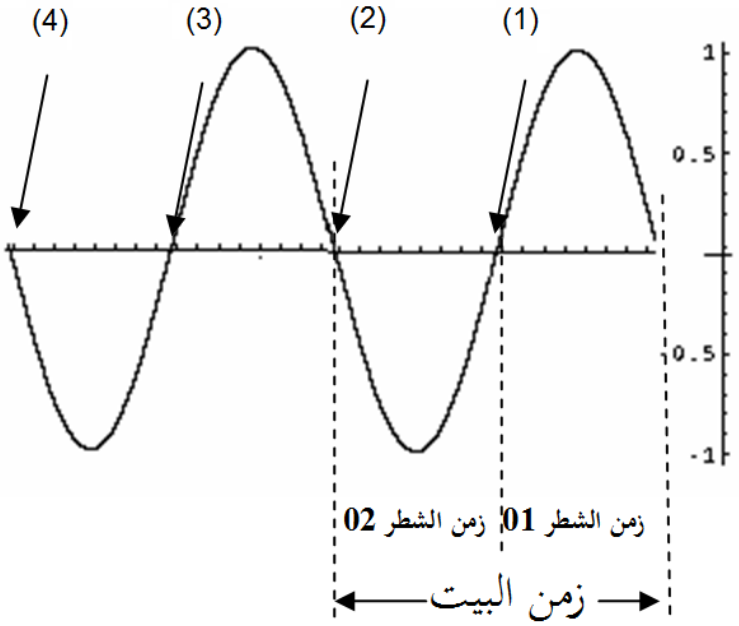
[1] – المرجع السابق : ص : 279 .

[2] – الجوزو : نظريّات الشّعر عند العرب ، ج 1 ، ص : 52 .

وعلى الرّغم من أنّنا نلمس جانباً من التّعقيد في نظرة حازم إلى كيفيّة بناء القوافي إلاّ أنّه قد قدّم لنا أوفى وأنضج شرح في النّقد العربي لدور القافية في بناء البيت والقصيدة ككلّ .

المستوى العمودي : تظهر القافية في هذا المستوى بمثابة تحصين وتمكين لاستقلاليّة البيت فهي تُحيل المتلقّي على نهاية البيت ، وتشغل داخل الخطاب دور الوسيط بين الأبيات الشعريّة للقصيدة بإحداثها تماثلاً موسيقياً يشكّل لحمة موسيقيّة تنغيميّة على المحور العمودي للقصيدة وهي بذلك تمثّل رؤوس ونهايات الوحدات المشكّلة للخطاب ([1]) .

ويرى بعض الباحثين أنّ أهميّة القافية تتأتّى من كونها نهاية للبيت وإيذاناً ببداية بيت آخر فهي محطّة لتوالي الحركات المتناغمة التي تتمثّل في الأبيات وعليه فهي في الوقت الذي تمثّل فيه انفصالاً بين البيتين فإنّها تنطوي على تقدير للاتّصال بينهما ، ويمثّل الباحث لهذه الفكرة بمخطّط يوضّح فيه حركة التّماوج الصّوتي في بيتين من الشّعر كما يلي ([2]):



الشكل رقم : (03) مخطّط يوضّح حركة التّماوج الصّوتي في بيتين من الشّعر .

[1] – بومزبر : أصول الشّعريّة العربية ، ص : 132 .

[2] – فخر الدّين : شكل القصيدة في النقد العربي ، ص : 66 – 67 .

(01) : الركن الحاصل في آخر عروض البيت الأوّل ما بين الشطرين .

(02) : الركن الحاصل في آخر ساكن في قافية البيت الأول وبداية البيت الثاني .

(03) : الركن الحاصل ما بين شطري البيت الثاني .

(04) : الركن الحاصل في آخر ساكن في قافية البيت الثاني وبداية البيت الثالث .

ونستنتج ممّا سبق أنّ القافية على المستوى العمودي تمثّل مرتكزاً للتّماسك الإيقاعي للقصيدة وهي بذلك " تشارك في ربط الوحدات للبنية الكلّيّة للقصيدة فتربط الوحدة الأوّليّة للقصيدة (البيت) بما قبلها وما بعدها عمودياً بحكم التّماثل في البنية الختاميّة للوحدات المشكّلة للكلّ المتماثل النّهايات "([1]) .

04 – القافية في علاقتها بالوزن :

لقد عُدّت القافية في النقد العربي بتردّدها المنتظم عنصراً أساسياً ضمن الخط الذي يسير عليه الوزن فهي تشكّل إيقاعي يتمتّع بقدر كاف من الانسجام ، ولذلك اعتبرها حازم القرطاجنّي "حوافر الشّعر عليها جريانه واطّراده وهي مواقفه فإن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته " ([2]) ، ومن هنا فإنّ القافية ترتكز على عنصري الثّبات والتكرار عبر أزمنة متساوية ، وبذلك يظهر دورها الإيقاعي المنظّم الذي يندرج ضمن إيقاع الوزن .

ولهذا السبب تحدّث النّقاد القدماء عن ضرورة ملاءمة القافية للوزن ، فقد ذكر ابن رشيق أنّ من الشّعراء "من إذا أخذ في صنعة الشّعر كتب من القوافي ما يصلح لذلك الوزن الذي هو فيه ثمّ أخذ مستعملها وشريفها ومساعد معانيه وما وافقها واطّرح ما سوى ذلك إلاّ أنّه لا بُدّ أن يجمعها ليكرّر فيها نظره ويُعيد عليها تخيّره في حين العمل ، هذا الذي عليه حُذّاق القوم "([3]) .

---

[1] – بو مزبر : أصول الشعرية ، ص 133 .

[2] – القرطاجني : المنهاج ، ص 271 .

[3] – ابن رشيق : العمدة ، ج 1 ، ص 211 .

05 – القافية في علاقتها بالدّلالة :

إنّ القافية– بالإضافة إلى دورها الإيقاعي – تمثّل ركيزة معنوية هامّة في القصيدة ، فلا بدّ لكل معنى من قافية تلائمه ، يقول " أبو هلال العسكري " : " فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى ، أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفه منه في تلك "([1]) .

وقد ذهب بعض النّقّاد إلى أن القافية عند العرب قد دعت إلى استعمالها ضرورة التفريق بين المعاني يقول حازم القرطاجني في ذلك : " وإنّما التزمت العرب إجراء اللواحق المصوّتة على أعقاب الكلم ونهاياتها لأنّها احتاجت إلى فروق بين المعاني ، وقد كان يمكنها أن تجعل لذلك علامات غير اختلاف مجاري الأواخر كما فعل غيرها من الأمم ، لكنّها اختصرت وجعلت مجاري الأواخر التي احتاجت إليها لتنويع مجاري القوافي والأسجاع وتحسين نهايات الكلمة بالجملة فروقاً بين المعاني فاجتمع لها في إجراء الاواخر على ما أجرتها فائدتان "([2]) .

وممّا يدلّ على عناية العرب بالبعد الدّلالي للقافية اهتمامهم بالقيمة التعبيريّة لحرف الرويّ وهو ما يفسّره ميلهم إلى استعمال أحرف دون أخرى ، وهذا ما أشار إليه " أبو العلاء المعرّي " عندما تحدّث عن الأحرف النّافرة في القافية ، وهي: الغين والطّاء والظّاء ، كما ذكر من الأحرف ما هو قليل في قوافي العرب ، ومن ذلك : الثّاء ، والجيم ، والزّاي ونحوها ، واعتبارا لذلك فقد قسّم القوافي إلى ثلاثة أقسام : الذلل : وهي ما كثر على الألسن قديماً وحديثاً والنفر : وهي الأقلّ استعمالاً كالجيم والزّاي ونحو ذلك ، والحوشي : وهي القوافي المهجورة التي سقط استعمالها ، ويمثّل لهذا القسم الأخير ببيت قافيته كلمة " الخلخل " ([3]) .

---

[1] – العسكري : الصناعتين ، ص : 157 .

[2] – القرطاجني : المنهاج ، ص : 123 .

[3] – المعرّي أبو العلاء : لزوم ما لا يلزم ، تحقيق جماعة من الأخصّائيّين ، الطّبعة الثّانية ، بيروت ، 1986 م ، ج 1 ، (المقدّمة) ، ص : 32 .

وقد نقل لنا المعرّي – في سياق آخر– قصّة خلف الأحمر مع أصحابه عندما تكلموا عن بيتي الشاعر" النمر بن تولب" :

ألمّ بصحبتي وهم هجوع *** خيال طارق من أمّ حصن

لها ما تشتهي عسلاً مصفّى *** إذا شاءت وحوّارى بسمن

فجعلوا يذكرون احتمالات تغيّر الرّويّ في البيتين بحسب تغيّر الحروف فإذا كان الرويّ صاداً تغيّرت أمّ حصن إلى أمّ حفص ، وسمن إلى لمص ، ثمّ يتناول ذلك مع بقيّة الحروف مراعيا الدّلالة الثّابتة ، ففي الباء تأتي أمّ حرب ، وحوارى بصرب أو حوارى بأرب ، أو حوارى بكشب ، وفي التّاء تأتي أمّ صمت وحوارى بكمت ، أو حوارى بحمت ، إلى آخر ذلك ([1]) .

وممّا يؤكّد الارتباط الوثيق بين القافية ودلالة البيت والقصيدة أنّ القافية إذا جاءت غير متناسبة مع المعنى الذي يريد الشّاعر إيصاله فإنّ ذلك يُنقص من قيمة العمل الشعري ومثال ذلك ما روي عن الشّاعر" ابن قيس الرقيّات " أنّه أنشد " عبد الملك بن مروان " البيتين التّاليين:

إنّ الحوادث بالمدينة قد *** أوجعنني وقرعن مروتيَه

وجبَبْنَني جبّ السّنام ولم *** يتركن ريشاً في مناكبيَه

فقال له عبد الملك أحسنت لولا أنّك خنّثت قوافيك ([2]) ، ومعنى التّخنيث هو الضّعف ذلك أنّ حرف الرويّ هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة فهو أهمّ حروفها ، ولما كان كذلك فإنّه لا بُدّ أن يكون من الحروف القويّة التي هي الصّوامت وألاّ يكون من الحروف الضّعيفة كحروف المدّ والضّمائر ، ومن هنا فإنّ " عبد الملك ابن مروان " قد نظر إلى القافية من حيث تأثيرها المعنوي .

[1] – المعرّي أبو العلاء : رسالة الغفران ، تحقيق وشرح : محمد عزت نصر الله ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ص : 32 – 33 .

[2] – العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله : محاسن النّثر والنّظم أو الكتابة والشّعر ، مصر ، ص : 159 .

06 – القافية في علاقتها بالغناء والإنشاد :

لقد تعرّض النقّاد لإمكانية تكيف القافية مع الغناء والإنشاد والحداء فذهب ابن رشيق إلى أنّه " ليس بين العرب اختلاف إذا أرادوا الترنّم ومدّ الصّوت في الغناء والحداء في إتباع القافية المطلقة مثلها من حروف المدّ واللين في حال الرّفع والنّصب والخفض ، كانت ممّا ينوّن أو ممّا لا ينوّن ، فإذا لم يقصدوا ذلك اختلفوا فمنهم من يصنع كما يصنع في حال الغناء والترنّم ومنهم من ينوّن ما ينوّن وما لا ينوّن إذا وصل الإنشاد أتى بنون خفيفة مكان الوصل فجعل ذلك فصلاً بين كلّ بيتين "([1]) .

ويُرجع بعض الباحثين السّبب في اختصاص الشّعر العربي بفنون الوزن والقافية إلى الحداء الذي هو غناء مفرد موقّع على نغمة ثابتة ، وهي حركة الجمل في حالتي الإسراع والإبطاء ، ولا بُدّ لهذا الغناء المفرد من القافية التي من شأنها أن تنبّه السّامع إلى المقاطع والنّهايات ([2]) .

ولذلك فإنّ القافية تمثّل مرتكزاً ملائماً للإنشاد فهي وقفة طويلة يتحدّد عندها انتهاء البيت لكي يبدأ المنشد موجةً جديدة .

ثانياً : دراسة تحليليّة للقوافي في إلياذة الجزائر :

تمهيد : قبل أن نلج إلى معاينة وتحليل قوافي الإلياذة يجدر بنا أن نتطرّق إلى نقطة مهمّة في هذا السّياق وهي علاقة القافية بطول القصيدة ، فقد رأى عدد من الباحثين بأنّ القافية عامل كبير من العوامل التي تحدّ من طول القصيدة ، ومنهم "سليمان البستاني" الذي ذهب إلى أنّ القافية قد تنحبس على الشّاعر إذا ما تجاوز الحدّ في إطالة القصيدة ([3]) .

---

[1] – ابن رشيق : العمدة ، ج 2 ، ص : 311 ، وكلام ابن رشيق هو تلخيص لما ذكره الأخفش في باب " إجماع العرب في الإنشاد واختلافها " انظر : كتاب القوافي ، تحقيق : حسن عزّة ، دمشق 1970 م ، ص : 104 – 105 .

[2] – العقّاد عباس محمود : اللغة الشاعرة ، نهضة مصر للطباعة ،القاهرة 1995م ، ص : 25 .

[3] – البستاني سليمان : نظريّة الشّعر – مقدّمة في ترجمة الإلياذة ، الطّبعة الثالثة ، منشورات وزارة الثقافة السوريّة ، دمشق ، 1996 م ص : 256.

وإلى هذا السبب أرجع بعضهم عدم وجود الملاحم عند العرب ، لكنّ هناك من يُخطّئ هذا الرأي القائل بأنّ القافية تحدّ من طول القصيدة ، ويرى بأنّ " العربيّة واسعة جداً وبنيتها تساعد على كثرة القوافي إذ فيها أكثر من ستين أصل ثلاثي ورباعي "([1]) .

ومهما يكن فإنّ الأمر يختلف في إلياذة الجزائر فبالنّسبة للقافية التي كانت حاجزاً تمنع الشّعراء من نظم القصائد الطّوال – إن صحّ هذا الرأي – فإنّ الشّاعر مفدي زكريا قد انتهج منهجاً يتخلّص فيه من هذا العائق ، حيث إنّه لم يبنِ إلياذته على قافية واحدة ، وفي الوقت نفسه لم يخرج عن إطار القافية الموحّدة التي تخصّ كلّ مقطوعة فجعل لكلّ مقطوعة قافية تختلف عن المقطوعات الأخرى ممّا ساعده على الإبداع لأنّ نَفَسَه يتجدّد بعد كلّ مقطوعة فلا يُصاب بالإجهاد ولا يقع في عيب التّكرار ، وقد وجد أحد الباحثيين من خلال استقصائه لشعر " مفدي زكريّا " أنّ تنويع القوافي هو دأب الشّاعر في أكثر قصائده حيث يلجأ إليه لكسر الرّتابة النّاجمة عن القصيدة ذات القافية الموحّدة ، وهو مع ذلك يلتزم ببحر واحد في القصيدة ([2]) .

01 – الرّويّ ونِسَب انتشاره :

يعدّ حرف الرويّ أهمّ حروف القافية على الإطلاق وقد ذكرنا أنّ من النقّاد من يعتبر أنّ القافية هي " حرف الرويّ يُبنى عليه الشّعر ولا بُدّ من تكريره فيكون في كلّ بيت " ([3]) .

ويعتبر هذا الحرف أساس حروف القافية الأخرى فهي إنّما تجيء بدلالته ، فالدّخيل سمي بذلك لأنّه يدخل بين الرويّ وألف التأسيس ، والوصل لأنّه يصل الروي ، والرّدف لأنّه يأتي وراء الرويّ فكأنه رديفه ، وتمتاز حروف القافية باللزوم بمعنى أنّ الشّاعر إذا جاء بها يلتزمها

---

[1] – المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب ، (مرجع سابق) ، ج 1 ، ص : 07 .

[2] – برّي حوّاس : شعر مفدي زكريّا – دراسة وتقويم ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر 1994م ، ص 277 ، 280 .

[3] – ابن عبد ربّه : العقد الفريد ، ج 6 ، ص343 .

إلاّ أنّ الرويّ ينفرد بميزة عن حروف القافية وهي ميزة الوُجُوب ، وذلك لأنّ " ما ينبغي أن يُوجد من حروف القافية هو حرف الرويّ وحده وما بقي قد يُوجد وقد لا يُوجد "([1]) .

ولذلك يجب على الشّاعر أن يأتي بحرف الرويّ ويلتزم به ، بخلاف الحروف الأخرى التي هو مخيّر في الإتيان بها .

ونظراً لهذه الأهمّيّة التي يكتسبها حرف الرويّ فقد اشترط النقّاد فيه حروفاً صوتيّة فهناك بعض الحروف ليست مناسبة له لأنّها تتّصف بالضّعف واشترطوا أيضاً شروطاً نحويّة من بينها أنّ حرف الألف لكي يكون روياً يجب ان يكون أصلاً في الكلمة وأنّ الواو والياء والتّاء والكاف تصلح لان تكون روياً إذا لم تكن ضميراً ([2]) .

وإذا نظرنا إلى الحروف التي استعملها الشاعر" مفدي زكريا " أرواء في الإلياذة فإنّنا نجدها متنوّعة والجدول التّالي يوضّح ذلك :

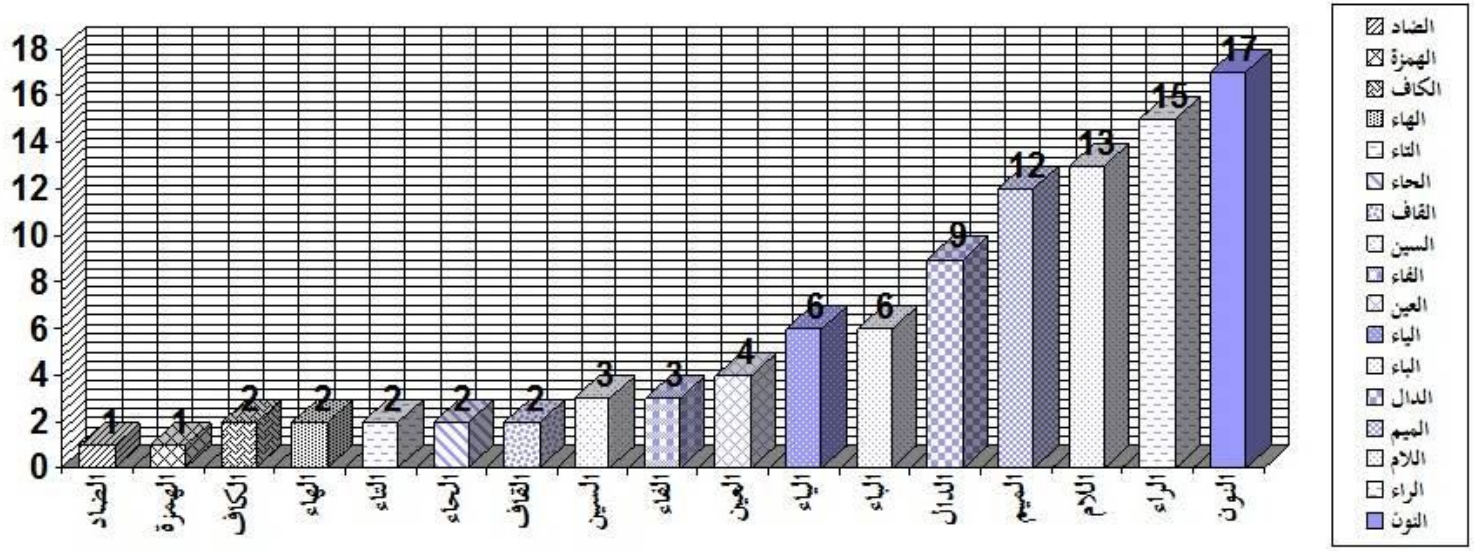
حرف الرّوي	النون	الراء	اللام	الميم	الدال	الباء	الياء	العين
عدد المقطوعات	17	15	13	12	09	06	06	04

حرف الرّوي	الفاء	السين	القاف	الحاء	التاء	الهاء	الكاف	الهمزة	الضاد
عدد المقطوعات	03	03	02	02	02	02	02	01	01

الجدول رقم (01) يوضّح أصوات الرويّ في الإلياذة وعدد المقطوعات التي وردت فيها .

[1] – البحراوي : العروض وإيقاع الشّعر العربي (مرجع سابق) ، ص : 87 .

[2] – حركات : قواعد الشّعر ، ص : 198 – 199



الشّكل رقم (04) : مدرّج تكراري يوضّح نسب تكرار أصوات الرّويّ في مقطوعات الإلياذة .

ونلاحظ من خلال هذا العرض لنسب حروف الرويّ في الإلياذة أنّ هناك خمسة أحرف هي المهيمنة وهي النّون ، الراء ، اللام ، الميم ، الدّال . وهذا يتوافق مع ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أنّ هذه الأحرف هي الأكثر وروداً في قوافي الشّعر العربي ([1]) .

ولا شكّ أنّ لهذه الحروف أسباباً تجعلها تتميّز عن غيرها ومن هذه الأسباب " سهولة مخارجها وكثرة أصولها في اللغة العربيّة " ([2]) ، وقد رأى أحد الباحثين أنّها تشتمل على ميزة هامّة ، وهي أنّها " تشبه الحركات في خاصيّة سمعيّة مهمّة تتمثّل فيما يعرف بالوضوح السّمعي "([3]) ، ومن هنا فإنّ استخدامها كحرف روي يؤدّي إلى " قوة الإسماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشّعر ونغمات الإنشاد " ([4]) .

وعليه فإنّ الشّاعر " مفدي زكريّا " لم يخرج عمّا هو متداول لدى عامّة الشّعراء ، فاستفاد ممّا توفّره هذه الحروف من طاقات موسيقيّة ، ولذلك ركّز عليها واستعملها بشكل كبير .

02 – أنواع القوافي بالنّظر إلى الرويّ :

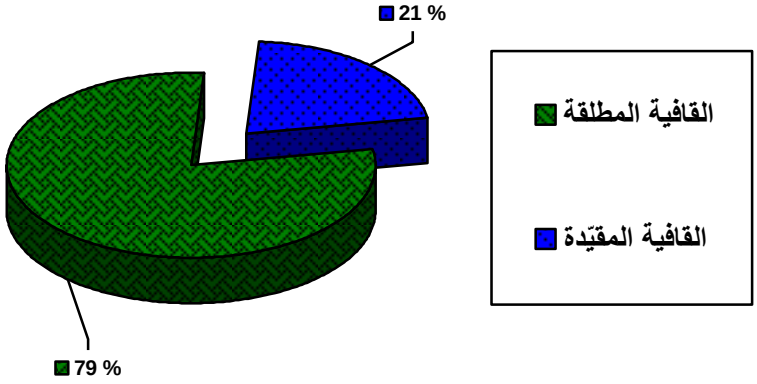
يحدّد الرويّ نوع القافية ، فإذا اختتم البيت بحرف الرويّ وحده فالقافية " مقيّدة " وإذا وقع بعد الرويّ حرف أو حرفان فالقافية مطلقة . وإذا نظرنا إلى قوافي الإلياذة نجدها تتوفّر على هذين النّوعين من القوافي معاً ، ولتبيين نسبة كلّ منهما نعتمد على الدّائرة النّسبيّة التّالية :

[1] – أنيس : موسيقى الشعر (مرجع سابق) ص : 248 .

[2] – الهزايمة خالد محمد : الأوزان والقوافي في شعر ابن عنين الأنصاري ، مجلة مؤتة ، العدد الثاني ، 1997 م ، ص : 23 .

[3] – بشر كمال : علم الأصوات ، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، القاهرة ، 2000 م ، ص : 358 .

[4] – نفس المرجع ، ص : 359 .



الشّكل رقم (05) دائرة نسبيّة توضّح أنواع القوافي في الإلياذة باعتبار حرف الرويّ

نلاحظ أنّ القافية المطلقة تحتلّ أكبر نسبة من قوافي مقطوعات الإلياذة ، وذلك راجع إلى المردوديّة الإيقاعيّة لهذا النّوع من القافية ، فهي تلعب دوراً موسيقياً هاماً " بسبب انفتاحها على حروف المدّ فلهذه الحروف قوّة موسيقيّة بسبب وضوحها الصّوتي ويأتي ذلك على عكس القافية المقيّدة التي تقفل الصّوت على نهاية الحروف الصّامتة "([1]) .

03 – أنواع القوافي بالنّظر إلى الوزن :

إنّ القافية كما مرّ بنا في تعريفها هي سلسلة محدّدة من الحركات والسّواكن ، وهي بذلك تدخل في إطار الوزن ، وقد صنّف العروضيّون على أساس ذلك القافية إلى خمسة أنواع على حسب الحروف التي هي بين السّاكن الأوّل والسّاكن الثاني للقافية ، وهذه الأنواع هي : المترادف ، والمتواتر والمتدارك والمتراكب ، والمتكاوس .

وإذا نظرنا إلى قوافي الإلياذة نجدها تشتمل على الأنواع الثّلاثة الأولى فقط .

النّوع الأوّل : وهي القـافية التي لا يفصـل بين ساكنيها فاصل ، وهي تُسمّى عند العروضيين المترادف ، وقد وردت قوافي المقطوعة الأولى على هذا المنوال .

[1] – إسماعيل يوسف : بنية الإيقاع في الخطاب الشّعري ، قراءة تحليليّة للقصيدة العربيّة في القرنين السّابع والثّامن الهجريين ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، 2004 م ، ص : 130 .

ويتّضح ذلك من البيت الأول الذي يقول فيه ([1]) :

جزائر يا مطلع المعجزات *** ويا حجّة الله في الكائنات

النّوع الثاني : وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها متحرّك واحد ، وتسمّى عند العروضيين بالمتواتر ، وقد جاءت قوافي المقطوعة الثالثة من هذا النّوع ، ومطلعها قوله ([2]) :

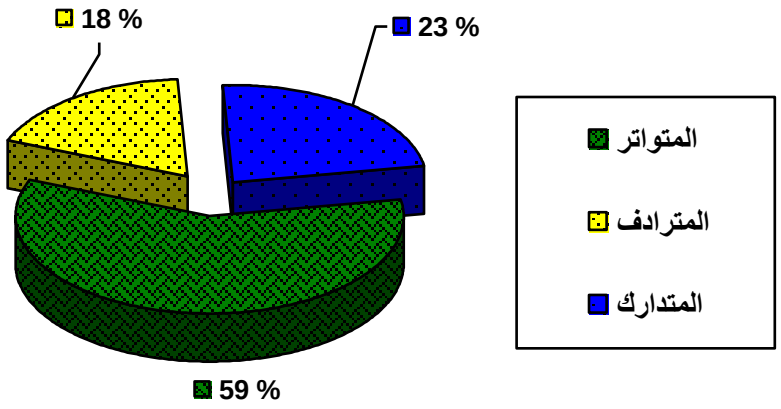
جزائر يا لحكاية حبّي *** ويا من حملت السلام لقلبي

النوع الثالث : وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها متحرّكان ، وتسمّى" المتدارك " ، وقد جاءت قوافي المقطوعة الثانية على هذه الوتيرة ، يقول ([3]) في مطلعها :

جزائر يا بدعة الفاطر *** ويا روعة الصّانع القادر

وقد خلت قوافي الإلياذة من النّوعين الأخيرين : المتراكب وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحرّكات ، والمتكاوس وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها أربع متحرّكات وهذا راجع إلى طبيعة الوزن في الإلياذة الذي لا يتفق مع هذين النوعين من القافية .

وتختلف نسب انتشار الأنواع الثّلاثة في الإلياذة ، ونوضح ذلك بالدّائرة النّسبية التالية :



الشّكل رقم (06) دائرة نسبيّة توضّح أنواع القوافي في الإلياذة باعتبار الوزن .

[1] – إلياذة الجزائر : ص : 19 .

[2] – نفس المرجع : ص : 21 .

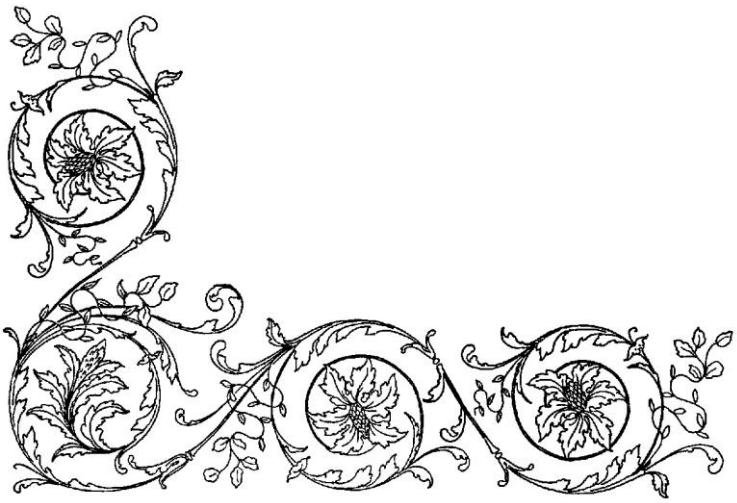
[3] – نفسه : ص : 20 .

ومن استعراض هذه النسب نلاحظ أنّ القافية المتواترة تحتلّ أكبر نسبة ، تليها القافية المتداركة ثمّ تأتي القافية المترادفة بأقلّ نسبة ، ويرجع سبب انخفاض نسبة هذه الأخيرة إلى " الفقر الإيقاعي النّاشئ من تجاور السّاكنين في هذا النّوع من القافية "([1]) ، ولهذا قلّل الشّاعر من استعمالها وركّز على النّوعين الآخرين وخصوصاً القافية المتواترة .

ونستنتج من تحليلنا لقوافي الإلياذة أنّها لم تخرج في مجملها عمّا هو معمول به لدى الشّعراء الذين انتهجوا الشّعر العمودي ، فبالنّسبة لحرف الروي نجد الشّاعر قد نوّع فيه فاستخدم جميع الحروف تقريباً إلاّ أنّه ركّز على بعضها وهي الحروف التي تعطي فاعليّة إيقاعيّة أكثر من غيرها وخصوصاً منها النّون والرّاء واللام والميم والدّال ، وهي ما اعتاد الشّعراء أن يركّزوا عليها اعتماداً على إحصاءات بعض الباحثين ، وأمّا عن تنويع القوافي فالشّاعر مفدي زكريا اختار تشكيلات مختلفة من القوافي مع التزامه بقافية موحّدة في كلّ مقطوعة ، وهذا ما أضفى نوعاً من الحركة والحيويّة ، الموسيقيّة بين المقطوعات .

[1] – محمد شكر قاسم مقداد : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، الطّبعة الأولى ، دار دجلة ، الأردن ، 2010 م ، ص : 131 .

الفصل الثاني



مدلول الإيقاع الدّاخلي وخصائصه :

لا يقتصر الإيقاع في الشّعر العربي على الشّكل الخارجي المتمثّل في الوزن والقافية فقط وإنّما يتّخذ بُعداً آخر أعمق من ذلك ، غرضُه تعزيز بنية التّعبير الشّعريَّة بقيم التّوازُن الصَّوتي والتّركيبي وهو ما اصطُلح عليه في النَّقد الحديث بالإيقاع الدّاخلي الذي يتَّضح لنا من خلال ما ذهب إليه بعض الباحثين بأنه هو " الطَّريقة التي تتوزَّع بها بعضُ العناصر المتردّدة على طول المعطى اللغوي وخُصُوصاً منها النَّبَرَات والوقفات في المقام الأوَّل ، ثمَّ الوحدات الصَّوتيَّة والتّركيبات التَّركيبيَّة والمعجميَّة التي يُمكن لتردُّدها أن يخلق شُعُوراً بوُجُود إيقاع "([1]) .

ووفقاً لذلك يُمكننا أن نستنتج خصائص الإيقاع الدَّاخلي كما يلي :

01 – يقوم الإيقاع الدَّاخلي على ما تُوفّره اللغة من طاقات صوتيَّة ، ومُعجميَّة وتركيبيَّة ويعتمد على قُدرة الشّاعر في استثماره هذه الطَّاقات بغرض تحقيق الانسجام وتكثيف المعنى في النصّ المنجز ، وهذا ما تحدّث عنه الشاعر " نزار قبّاني " بقوله : " الشّعر هندسة حُرُوف وأصوات نعمّر بها نفوس الآخرين عالماً يُشبه عالمنا الدّاخلي والشُّعراء مهندسون لكلّ منهم طريقته في بناء الحُرُوف وتعميرها " ([2]) .

02 – شُموليَّة الإيقاع الدَّاخلي ، فهو لا يقتصر على النصّ الشّعري بل يُوجد في النَّثر أيضاً على عكس الإيقاع الوزني الذي يختصّ به الشّعر فقط فهو " يلزم الشّعر وحده ويُمكن أن تُبرزه نُصُوص نثريَّة ما ولكن بشكلٍ استثنائي لا تكمن وراءه قصديَّة ما "([3]) .

---

[1] – الماكري : الشّكل والخطاب (مرجع سابق) ص : 132 .

[2] – عبد الجليل يوسف حسني : موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصريّة العامة للكتاب ، مصر 1989 ، ج1 ، ص 17 .

[3] – الماكري : المرجع السابق : ص : 133 ، والقصديَّة المذكورة هنا هي التي تدخُلُ في الشّروط التي يتحقَّق بها الشّعر ، وقد وضّح ذلك " ابن رشيق " وذكر أنَّ أوَّل هذه الشُّروط النيَّة ، أي القصد إلى عَمَل الشّعر ، وعلّل إيرادَه لهذا الشَّرط بقوله : " لأنَّ من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنيَّة كأشياء اتَّزَنت من القرآن ومن كلام النبيّ صلَّى الله عليه وسلّم وغير ذلك ممّا لم يُطلق عليه أنّه شعر " . العمدة : ج 1 ، ص : 119 – 120 .

03 – إذا كان الإيقاع الخارجي يرتبط بمعايير وقوالب شكليَّة تمتازُ بالثَّبات – على اعتبار أنَّ البيت الأوَّل يكشف عن الوزن والقافية المعتمدين في القصيدة – فإنَّ الإيقاع الدّاخلي يمتازُ بالحُرّيَّة لأنه " يقوم على أساسٍ من التَّغيير والتّخالف داخل النصّ الأدبي ، فما يُمكن أن نرصُده من الطَّاقات الصَّوتيَّة المنتظمة في موضع ما منه ليست هي بعينها ما يُمكن أن نرصُدَهُ منها في موضعٍ آخر منه ... فهو يتغيَّر وفق تغيُّر الدّلالات في النصّ " ([1]) .

مكوّنات الإيقاع الدَّاخلي في النقد العربي :

إنَّ مضمون الإيقاع الدَّاخلي وجوهره يرتكز في النّقد العربي على آليَّات البلاغة العربيَّة القديمة المتمثّلة في مبحثين كبيرين هما التَّجنيس والتَّرصيع ، وقد تعدَّدَت تقسيمات البلاغيّين لهذين المبحثين إلى درجة أصبحَ من الصَّعب إدراكها لولا جهود بعض الدَّارسين المحدثين ونخصُّ بالذّكر المحاولة الجادَّة للباحث " محمَّد العمري " التي بدأت ببحثٍ لنيل درجة الدّكتوراه تحت عنوان "تحليل الخطاب الشّعري البنية الصَّوتيَّة في الشّعر " ثمَّ تطوَّرت إلى مشروع متميّز يعكس تصوّراً دقيقاً لوظيفة الموازنات الصَّوتيَّة في البلاغة العربيَّة ، وكان هذا المشروع تحت عنوان "الموازنات الصَّوتيَّة في الرّؤية البلاغيّة والممارسة الشّعريَّة نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشّعر" . إنَّ اختيار العمري لموضوع الموازنات الصَّوتيَّة عنوانا أساسيا لبحثه لا ينبغي أن يُوهم القارئ بأنَّه ينحصر في المباحث الصَّوتيَّة للبلاغة العربيَّة ، بل هو عبارة عن نقطة ينطلق منها ليُعالج قضايا تركيبيَّة ودلاليَّة ، وفي ذلك يقول : " لا بُدَّ من التَّنبيه إلى أنَّ حصر الموضوع في الموازنات الصَّوتيَّة قد لا يعني في كثيرٍ من الأحيان أكثر من تحديد نواة الموضوع التي يتشعَّب منها لينال جوانب متعدّدة صوتيَّة ودلاليَّة وتركيبيَّة ... فالموضوع ليس ضيّقاً كما قد يتبادر إلى الذّهن

[1] – بلوحي محمَّد : بنية إيقاع القصيدة العربيَّة القديمة في ضوء النَّقد العربي المعاصر ، مجلَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة ، العدد : 04 ، 1426 هـ 2005 م ، ص : 99 .

إنَّــه يســتوعب كــلّ تجليَّــات الحركــة الإيقاعيَّــة ذات المردوديَّــة الصَّــوتيَّة الــتي تســاهم فيهــا الدّلالة والتَّركيب "([1]) .

وينطلق الباحث في تحديده لمفهوم الموازنة بتعيين مجالها التَّكويني اللغوي فهي تضمّ "كلَّ صُور تكرار الصَّوامت والصَّوائت مستقلَّة أو ضمن كلمات "([2]) .

وللموازنة حسبه شرطان : شرطٌ كمّي يقوم على أساس التَّشابُه وشرطٌ موقعيّ يقوم على أساس التَّجَاوُر ، ويُمثّل لهذا المنطلق بالصّياغة الآتية ([3]) :

الموازنة = التَّعادُل + التَّقابُل .

= الكمّ + الموقع

وحتَّى إن كان مفهوم الموازنة مفهوماً واسع النّطاق عند البلاغيّين العرب إلاَّ أنَّه يدُورُ حول " التَّعادُل والتّقابُل بين الأنساق الزَّمنيَّة القائمة على الكمّ المجرَّد (الوزن العروضي) ، أو الكمّ المشخَّص المتجلَّى في الأنساق التَّرصيعيَّة القائمة على التَّقابُل بين أنواع الحركات والمدّ " ([4]) .

ويرى الباحث أنَّ معنى التَّعادُل والتَّقابُل في مفهوم الموازنة يشمل أيضاً التَّجنيس بأنواعه ، وهو ما يسعى إلى تحقيقه ويُعلّل سعيه هذا بأنَّ التَّجنيس " يقوم هو الآخر على توازُن طرفين لغويَّين في صوامتهما ووُقُوعهما في مواقع متقاربة تُحقّق المقابلة " ([5]) .

وهكذا فإنَّ للتَّوازُن مكوّنين أساسيَّين هما التَّجنيس والتَّرصيع ، ويقوم هذان المكوّنان على أسس صوتيّة وصرفيّة وتركيبيّة ، وينتج عنهما حركة إيقاعيّة تمثّل الإيقاع الدّاخلي للنّص شعرًا كان أو نثرا .

---

[1] – العمري :تحليل الخطاب الشعري (مرجع سابق) ص : 13 .

[2] – نفسه : ص : 11 .

[3] – نفسه : ص : 58 .

[4] – العمري : الموازنات الصَّوتيَّة (مرجع سابق) ص : 18 .

[5] – نفس المرجع ، ص : 19 .

بنية الإيقاع الدَّاخلي في إلياذة الجزائر :

تمهيد :

إنَّ من الصَّعب في تحليل نصّ شعري ما الولوج إلى عالمه الإيقاعي الدَّاخلي ، لأنَّنا لا ننطلق من قواعد ثابتة مسبقة كالتي في الإيقاع الخارجي ، وحتَّى إن كانت هناك مفاهيم محدَّدة سلفاً من طرف البلاغيّين في هذا الشَّأن إلاَّ أنَّ الشَّاعر له الحرّيَّة في التَّصرُّف في المادَّة اللغويَّة على الشَّكل الذي يروق له ، وربَّما على العكس من ذلك فقد تأتي الظَّواهر الإيقاعيَّة الدَّاخليَّة للنصّ الشّعري بطريقة لا إراديَّة تبعاً لنفسيَّة الشَّاعر والأفكار المتسلّطة عليه بسبب الانفعال الوجداني.

وتكمُن الصُّعوبة في اختيار الطَّريقة الملائمة لدراسة المدوَّنة ، وفي المقابل إذا انطلقنا من المدوَّنة ذاتها فانه يصعب علينا تصنيف الظواهر الإيقاعية وفق منهج معين ، ولذلك رأينا أن نوفّق بين الأمرين ؛ نختارُ منهجاً معيَّناً نستقي منه تصوُّراً واضحاً لمكوّنات الإيقاع الدَّاخلي ثمَّ نحاول تحليل الإلياذة على ضوء من هذا المنهج .

ولما كانت دراسة الباحث " محمَّد العمري " – التي سبق ذكرها – تتَّسم بالشّموليَّة والاستقلاليَّة (التَّخصّص) في هذا الموضوع ، فإنَّه يُعتبر في نظرنا رائداً في هذا المجال ولذلك سنجعل منهجه الذي يعتمد على الموازنات الصَّوتيَّة منارة نهتدي بها إلى مظاهر الإيقاع الدَّاخلي في الإلياذة .

ومن هذا المنطلق يُمكننا القول بأنَّ بنية الإيقاع الدَّاخلي في إلياذة الجزائر ترتكز على محورين أساسيَّين هما : التَّجنيس والتَّرصيع ، نتناول كلاً منهما بالتَّفصيل كما يلي :

المبحث الأول : التَّجنيس

01 – مفهوم التجنيس :

يُعتبر التَّجنيس مبحثاً مهمّاً في الدَّرس النَّقدي العربي القديم ، فقلَّما نجد كتاباً في هذا المجال لم يتطرَّق إلى دوره وأهـمّيته في البناء الشّعري ، وحتَّى إن قلَّل بعضُهم من شأنه واعتبره زينةً وزخرفاً لفظياً ، إلاَّ أنَّ ذلك لا ينقص من خطورته باعتباره ظاهرة لها أثرها الإيقاعي الواضح في أيّ عملٍ شعريّ .

يعرّف " ابن المعتزّ " الجناس بقوله : " هو أن تجيء الكلمة تُجانس أخرى في بيت شعر أو كلام ، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حُرُوفها " ([1]) ، ويذكر ابن رشيق ضروبا كثيرة للتجنيس منها المماثلة ، وهي في نظره أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى " ([2]) .

ويُمكننا من خلال هذين التَّعريفين أن نستنتج وُجُود شرط مهمّ للتَّجنيس وهو تشابُه حروف الكلمتين المتجانستين مع عدم تشابُه معنييهما .

ويَنهج " محمَّد العمري " منهجاً دقيقا في تحليل ظاهرة الجناس ، فهو يعقد مقارنة بينه وبين التَّرصيع ، وبعد استعراضه لأوجُه الاتّصال والانفصال بينهما يصل إلى نتيجة مفادُها أنَّ جوهر التَّجنيس الخاصّ به هو التَّماثُل في الصوامت والاختلاف في الصَّوائت ويتجلَّى ذلك في تجنيس الاشتقاق من مثل غالب / مغلوب ([3]) .

ويبدو أن ما ذهب إليه العمري هو تصور دقيق لأبعاد الظاهرة وهو نابعٌ من أفكار القُدماء في ذلك ، فإذا رجعنا إلى " ابن رشيق " نجدُه في ثنايا حديثه عن التَّجنيس وأنواعه ، يرى أنَّ التَّجنيس المحقّق هو " ما اتَّفقت فيه الحروف دون الوزن رَجَعَ إلى الاشتقاق أو لم يرجع "([4]).

---

[1] – ابن المعتز عبد اللّه : كتاب البديع ، تعليق :إغناطيوس كراتشقوفسكي ، الطبعة الثالثة ، دار المسيرة ، بيروت 1982 ، ص : 25 .

[2] – ابن رشيق : العمدة : ج 1 ، ص : 321 .

[3] – العمري : تحليل الخطاب الشّعري ، ص : 67 .

[4] – ابن رشيق : المرجع السابق ج 1 ، ص : 323 .

وبعد أن يمثّل لذلك بقول أحد الشّعراء من بني عبس :

وذلكم أنَّ ذُلَّ الجار حالفكم ** وأنَّ أنفَكُمُ لا يعرف الأنَفَا .

يُعزّز " ابن رشيق " ما ذهب إليه بأقوال النّقّاد قبله ، فـ " قدامة " يرى أنَّ هذا أفضلُ تجنيسٍ وقع و" الجرجاني " يُسمّي هذا التَّجنيس تجنيساً مُطلقاً ([1]) .

يرتكز التَّجانُس الصَّوتي إذن على بناء الكلمة ودلالتها ، وذلك من خلال علاقة عكسيَّة قوامُها التَّشابُه في الحروف والاختلاف في الدلالة ، ونحن في هذا السّياق لا يهمّنا الجانب الدَّلالي ، بقدر ما يهمّنا ذلك الأثر الإيقاعي الذي يُحدثه التَّناسُق الصَّوتي بين الكلمات المتجانسة ، وهو ما من شأنه أن يُحدث نغماً تلذّ بسماعه الأذن وفي ذلك يقول " ابن الأثير ": " ومن له أدنى بصيرة يعلم أنَّ للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار ، وصوتاً منكراً كصوت حمار ، وأنَّ لها في الفم أيضاً حلاوة كحلاوة العسل ومرارة كمرارة الحنظل وهي على ذلك تجري مجرى النَّغمات والطّعوم " ([2]) .

وعليه فإنَّ اختيار الشَّاعر للكلمات المتشابهة في البيت يهدف من خلالها إلى تحقيق أغراض فنّيَّة تُضفي صفة جماليَّة على نصّه ، ومن هنا تعدَّدَت الاختيارات وفقاً لتعدّد الأهداف ولذلك تنوّعت الأشكال التَّجنيسيَّة ([3]) .

إنَّ التَّجنيس يتَّخذ صُوراً متعدّدة قد فصل فيها " النّقَّاد " ومن هذه الصّور عند ابن رشيق المماثلة والمضارعة ، فالمماثلة هي " أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى ، نحو قول " زياد الأعجم " يرثي المغيرة :

فانعَ المغيرة للمغيرة إذ بَدَت ** شعواء مشعلة كنبح النَّابح

---

[1] – المرجع السابق : ج 1 ، ص : 324 .

[2] – ابن الأثير ضياء الدّين : المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر ، تحقيق : أحمد الحوفي ، وبدوي طبانة ، الطَّبعة الأولى ، مطبعة النَّهضة ، مصر 1960 م ، ج 1 ، ص : 221 .

[3] – القاسمي محمَّد عبد الله : التّكرارات الصَّوتيَّة في لغة الشّعر ، الطَّبعة الأولى ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010 م ، ص : 58 .

فـ (المغيرة) الأولى : رجُل ، و (المغيرة) الثَّانية : الفرَس " ([1]) .

أمَّا المضارعة فتأتي على ضُروب متعدّدة منها :

" أن تزيد الحروف وتنقُص ، نحو قول " أبي تمَّام " :

يمدّون من أيد عواصٍ عواصم .

... ومنها أن تتقدَّم الحُروف وتتأخَّر كقول " الطَّائي " :

بيض الصَّفائح لا سُودُ الصَّحائف في ** متونهن جلاء الشكّ والرّيب .

.... وأصلُ المضارعة أن تتقارب مخارج الحروف " ([2]) .

على أنَّ " محمَّد العمري " حين تطرَّق إلى صور التَّجانُس هذه قد جعلها عامَّة يشترك فيها التَّجنيس والتَّرصيع ، وأضاف إليها صورة أخرى وهي " المقاربة " .

فالمماثلة عنده هي " حالة تطابُق في كلّ الصّفات أو في أغلبها " ([3]) ، والمضارعة هي " حالة الاشتراك في بعض الصّفات يجعل المشابهة بين الطَّرفين مُدركة وقابلة للوصف "([4]) .

ولم يكتفِ " العمري " بهاتين الصُّورتين فأضاف صورة أخرى لها بعد أسلوبي هي صورة المقاربة وهي " حالة الاشتراك في ملامح عامَّة أو ثانويَّة يحتمل أن يكون لها مردود أسلوبي وهذا المستوى يحتاج إلى قرائن ومؤشّرات تبرزه " ([5]) .

والملاحظ على هذه الصُّورة الأخيرة التي استعملها " العمري " أنَّها تبدو بعيدةً عن التَّجنيس لأنَّ شرط هذا الأخير واضح كما أوردنا سابقاً ، ولا يحتاج إلى قرائن ومؤشّرات تُبرزُه ، ومن هنا فإنَّ صُورة المقاربة هي أقرب إلى التَّرصيع منها إلى التَّجنيس .

---

[1] – ابن رشيق : العمدة ، ج 1 ، ص : 321 .

[2] – نفسه :ج1 ، ص : 325 – 326 .

[3] – العمري : تحليل الخطاب الشّعري ، ص : 94 .

[4] – نفس المرجع : ص : 95 .

[5] – نفسه .

02 – صور التَّجانُس الصَّوتي في الإلياذة :

2 – 1 – تجنيس الاشتقاق :

على الرّغم من موقف بعض النّقَّاد القدماء الذي يخرج جناس الاشتقاق من دائرة الجناس باعتباره مجرَّد كلمة اختلفت تصريفاتها إلاَّ أنَّه يُعدّ نمطاً من أنماط الجناس ، ذلك أنَّ التَّصريفات التي تعتري الكلمة الواحدة فتنقلها من الاسميَّة إلى الفعليَّة ، أو من التَّذكير إلى التأنيث أو غير ذلك من الصُّور إنَّما هي تغييرات في المعنى ، وهذه الأخيرة تُعدُّ شرطاً ضرورياً لتحقيق الجناس ([1]) .

وقد ورد جناس الاشتقاق في الإلياذة بشكلٍ كبير ، وبصيغ مختلفة تنوَّعت فيها العلاقات بين أطراف التّجنيس فمنها ما بين المصدر واسم الفاعل ، ومنها ما بين المفرد والجمع ، وما بين الفعل والفاعل وغيرها ، وسنورد نماذج منها وفق ترتيب المقطوعات ، ففي المقطوعة الأولى يقول ([2]) الشَّاعر :

ويا تربةً تاهَ فيها الجلال *** فتاهت بها القمم الشَّامخات

فنجدُه يُجانس بين كلمتي (تاه) و(تاهت) وكلاهما على صيغة الفعل الماضي مع الاختلاف في التَّذكير والتَّأنيث .

وقد تعدَّدَت الأمثلة في المقطوعة الثَّانية ، فنجد قوله ([3]):

ويا بابل السّحر من وحيها *** تلقّب هاروت بالسَّاحرِ

ويا جنَّة غارَ منها الجنان *** وأشغَلَه الغيبُ بالحاضرِ

فقد جانَسَ بين المصدر "السّحر" واسم الفاعل "السَّاحر" وبين المفرد "جنَّة " والجمع" الجنان" .

---

[1] – القاسمي : التّكرارات الصَّوتيَّة في لغة الشّعر ، ص : 71 .

[2] – إلياذة الجزائر : ص : 19 .

[3] – نفسه : ص : 20 .

وفي المقطوعة ذاتها نجد قوله ([1]) :

ويا ثورة حار فيها الزَّمان *** وفي شعبها الهادئ الثَّائر .

حيثُ يقع الجناس بين المصدر (ثورة) واسم الفاعل (الثَّائر) .

ونجدُ في آخر المقطوعة الثَّالثة قوله ([2]) :

تنبَّأت فيها إلياذتي *** فآمن بي وبها المتنبّي .

فقد أتى بالجناس بين الفعل "تنبَّأت" واسم الفاعل "المتنبّي" .

وفي المقطوعة الرَّابعة نجدُ قوله ([3]):

ومنك استمدَّ البناة البقـ *** ـاءَ فكان الخلود أساس البنا .

حيثُ وقع التَّجنيس بين اسم الفاعل (البُناة) والمصدر (البناء) .

وفي المقطوعة الخامسة نجد الجناس بين صيغة الجمع " السَّهارى " وصيغة المفرد " ساهر " وذلك في قوله ([4]) :

وفي القصبة امتدَّ ليلُ السَّهارى *** ونهر المجرَّة نشـــوانُ سـاهر

وقد تكرَّرت الصُّورة نفسها في المقطوعة الثَّامنة في قوله ([5]) :

يتيه به النَّجمُ بين النّجـ *** ـوم دلالاً فيطلع في الليل صبحا

وتكرَّرت أيضاً في المقطوعة العاشرة في قوله ([6]) :

تشيّعهم أدمع العاشقات *** وهيهات تجري دموع العشيقة

---

[1] – الإلياذة : ص : 20 .

[2] – نفسه : ص : 21 .

[3] – نفسه : ص : 22 .

[4] – نفسه : ص : 23 .

[5] – نفسه : ص : 26 .

[6] – نفسه : ص : 28 .

أمَّا في المقطوعة الحادية عشرة فقد ورد الجناس بين صيغة الجمع ، (ثورات) واسم الفاعل " الثَّائرينا " في قوله ([1]):

وغاصَت به ثورات الهوى *** ففجرَّت العزم في الثَّائرينا

وفي المقطوعة الثَّانية عشرة نجد قوله ([2]):

ومنها استمدَّ المجاهد عزما *** فراع الدّنا بالعجيب العجاب

فنجد التَّجنيس صيغة " عجيب " وصيغة " عجاب " وكلا الصّيغتين من أبنية الصّفة المشبَّهة باسم الفاعل ، إلاَّ أنَّ بينهما فرقاً ، فقد ذكر" ابن منظور" في ذلك أنَّ " الخليل " قال : " بين العجيب والعجاب فرق ؛ أمَّا العجيب فالعجب يكون مثله وأمَّا العجاب فالذي تجاوز حدَّ العجب " ([3]) .

وفي المقطوعة السَّابعة عشرة نجد تجنيس الاشتقاق بين الفعل " نادى " واسم الفاعل " مُنادي" في قوله ([4]):

إذا للكريهة نادى المنادي *** بَذَلتُ حياتي وودَّعتُ أُنسي .

وتكرَّرت نفس الصُّورة في المقطوعة التَّاسعة عشرة في قوله ([5]) :

وأرسلتُ شعري يسُوق الخُطى *** بساحِ الفدى يومَ نادى المنادي .

وفي المقطوعة الثَّلاثين نجد الجناس بين صيغة المفرد (هبة) وجمعها (هبات) وذلك في قوله ([6]) :

أيا ومضَةً من جلال الشَّريعة *** ويا هبة من هبات الطَّبيعة .

---

[1] – الإلياذة : ص : 29 .

[2] – نفسه : ص : 30 .

[3] – لسان العرب :مادة عجب .

[4] –الإلياذة : ص : 35 .

[5] – نفسه : ص : 37 .

[6] – نفسه : ص : 48 .

ونكتفي بهذه الأمثلة على جناس الاشتقاق ، فقد تكرَّرت مُعظم هذه الصور في باقي الإلياذة ولا يُمكننا أن نقول أنَّ هناك صيغةً من صيغ جناس الاشتقاق هي الغالبة على الإلياذة لأنَّ هناك صيغاً متنوّعةً تكرَّرت بشكل كبير .

إنَّ لهذا النَّوع من الجناس قيمته الفنّيَّة الإيقاعيَّة في نصّ الإلياذة ، ذلك أنَّه يقوم على التَّرديد الصَّوتي الذي يعتمد على تكرار المادَّة نفسها والجذر اللغوي للكلمات المتجانسة .

وبالرّغم من أنَّه لا يُمكننا إنكار ذلك التّقارُب في المعنى بين الكلمتين المتجانسين في هذا النَّوع من الجناس إلاَّ أنَّ الاختلاف في الصّيغة بينهما يؤدّي لا محالة إلى تقوية الاختلاف الدَّلالي بينهما ، وهذا ما يُضفي عليهما صفة الجناس حقاً .

2 – 2 – تجنيس المضارعة :

يُعتبر هذا النَّوع من التَّجنيس الأكثر انتشاراً من بين أنواع التَّجنيس في الإلياذة ، وذلك لما فيه من سعة في الشُّروط اللازمة لتحقُّقه ، إذ يكفي لذلك أن يشترك الطَّرَفان المتجانسان فقط في بعض الصّفات على حسب رأي " العمري " الذي أوردناهُ سابقاً ، بل إنَّ أصل المضارعة فيه دليل على سعتها ، فهو على حدّ قول ابن رشيق : " أن تتقارب مخارج الحروف " ([1]) .

ونتيجةً لذلك فقد وَرَدَ كثيراً في كلام العرب من دون تكلُّف وَوَرَد في القرآن الكريم ، ومن ذلك قولُه عزَّ وجلَّ : ﴿ وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْأَوْنَ عَنْهُ ﴾ [الأنعام : 26] .

ووَرَدَ أيضاً في كلام الرَّسول صلَّى الله عليه وسلَّم ، ومن ذلك قوله : "نعوذُ بالله من الأيمة والعَيمة والغيمة والكزم والقزم " ([2]) .

ولتجنيس المضارعة في الإلياذة صورتان : المضارعة باختلاف الحروف ، والمضارعة بالزّيادة أو النَقص .

---

[1] – ابن رشيق : العمدة ، ج 1 ، ص : 325 .

[2] – نفس المرجع والصّفحة .

– المضارعة باختلاف الحروف :

وَرَدَت أمثلةٌ كثيرةٌ من هذا الصّنف ، وقد تنوَّعَت إلى اختلاف في الصَّوامت واختلاف في الصَّوائت ، ففي المقطوعة الأولى نجد قول الشَّاعر ([1]):

ويا صفحةً خطَّ فيها الوُجُود *** بنار ونور جهـاد الأباة

فهناك مضارعة بين كلمتي "نار" و " نور" وهي مضارعة باختلاف الصَّوائت (ألف وواو المدّ) .

وفي المقطوعة الرَّابعة نجدُ قوله ([2]) :

جزائرُ أنت عروس الدُّنا *** ومنك استمدَّ الصَّباحُ السَّنا

حيثُ وقع جناس المضارعة بين كلمتي " الدُّنا " و " السَّنا " باختلاف حرفي الدَّال والسّين .

وفي نفس المقطوعة نجدُ قوله ([3]) :

وأنت الحنانُ ، وأنت السّماح *** وأنت الطّماح ، وأنت الهنا

الـسّـماح *** الـطّـماح

فهناك تماثُل بين جميع حروف الكلمة ما عدا حرف واحد ، وهذا هو الفرق بين المضارعة والمماثلة ؛ حيثُ إنَّ المماثلة تقتضي تماثُل جميع الحروف ، فإذا لم يتحقَّق هذا الشَّرط في جميع الحروف وقعت المضارعة .

ومن ذلك قوله ([4]) في المقطوعة الحادية عشرة :

وأعلن توبته في الجبـال *** فكانَ الرَّصَاصُ القصاصَ الضمينَا

الـرَّصَاصُ الـقـصَاصَ

---

[1] – الإلياذة : ص : 19 .

[2] – نفسه : ص : 22 .

[3] – نفسُه .

[4] – نفسه : ص : 29 .

وأضفى الجمالُ عليه جلالاً *** وكان الجلالُ عليه ضنينَا

الجـمـالُ الجـلالُ

وفي المقطوعة الخامسة بعد العشرين نجدُ قوله ([1]):

فأهلا وسهلا بأبناء عمٍّ *** نزَلتُم جزائرنا فاتحينا

أهلا سـهلا

ونجدُ في المقطوعة الثَّامنة بعد العشرين قوله ([2]) :

وفي قدس جنَّاتنا النَّاظرة *** وُجُوهٌ إلى ربّها ناضرة

نا ظ رة

نا ض رة

ثمَّ في المقطوعة الثَّلاثين نجد قوله ([3]) :

جرى مثل واديك ، ناديك علما *** فبوَّأ أحمدُ فيك الطَّليعة

و اديك

ن اديك

ويقول في بداية المقطوعة الرَّابعة والثَّلاثين :

وأوغر قلب الصَّليب الحقود *** علاناً وأمعَنَ فينا الحسودُ

ا ل ح ق و د

ا ل ح س و د

[1] – الإلياذة : ص : 43 .

[2] – نفسه : ص : 46 .

[3] – نفسه : ص : 52 .

ويقول ([1]) في المقطوعة التي تليها :

وضاق الفرنسيُّون بالعاطليـ *** ـن وما ذاق شارل المريضُ المناما

ض اق

ذ اق

ثمَّ يقول ([2]) في السَّابعة والثَّلاثين عن الأمير " عبد القادر " :

ونظَّمت جيشاً وسُست بلاداً *** فكُنت الأمير الخبيرا الخطيرا

وألهبت في القابعين الحنايا *** وأيقظتَ في الخانعين الضَّميرا

ا ل خ **ب** ي ر ا ل **ق** ا **ب** ع ي ن

ا ل خ **ط** ي ر ا ل **خ** ا **ن** ع ي ن

ثمَّ في المقطوعة الثالثة بعد الأربعين نجد قوله ([3]) :

فحربُ اليراع أعادَ الصّرا *** ع ، يقود سراياهُ نجم الشَّمال

ا ل **ي** ر ا ع

ا ل **ص** ر ا ع

ويقول ([4]) في المقطوعة الواحدة والخمسين :

ويأبى الحديدُ استماع الحديث *** إذا لم يكُن من روائع شعري

ا ل ح د ي **د**

ا ل ح د ي **ث**

[1] – الإلياذة : ص : 53 .

[2] – نفسه : ص : 55 .

[3] – نفسه : ص : 61 .

[4] – نفسه : ص : 69 .

– المضارعة بالزّيادة أو النّقصان :

ورَدَت المضارعة بزيادة الحروف في عدَّة أمثلة منها قولُه ([1]) في المقطوعة الثَّالثة عشرة :

وجنَّبنا الغدرَ ماء الغدير *** وحذَّرنا الظلّ نهج الضَّلال

وذلك بزيادة حرف في الوسط : (الغدر) ⟵ (الغدير) .

ومنها قوله ([2]) في المقطوعة التَّاسعة بعد العشرين :

علا بالمديَّة تاجُ الجلا *** لِ فأعلى بمليانة المفرقا

وذلك بزيادة حرف في أوَّل الكلمة : (علا) ⟵ (أعلى) .

ومنها قوله ([3]) في المقطوعة التَّاسعة بعد الثَّلاثين :

نسومر مذ نسبوك لتاكلا *** رفضت التَّواكل يا فاطمة

بزيادة حرف الموقع الثَّاني من الكلمة : (تاكلا) ⟵ (تواكل) .

ووَرَدَت أيضاً في المقطوعة الرَّابعة بعد الخمسين في قوله ([4]) :

وخمسٌ وخمسون في الذّكريات *** جلالٌ يهدهد صدر الوجود

بزيادة حرفين : (خمس) ⟵ (خمسون) .

وفي المقطوعة الثَّالثة بعد الستّين قوله ([5]) :

سلامٌ على البغل يعلو الجِبال *** ثقيـلاً فيكبـره الثَّقـلان .

بزيادة حرف في الأخير : (ثقيلاً) ⟵ (ثقلان) .

وأمَّا المضارعة بنقص الحروف فقد وردت كذلك في عدَّة أمثلة ، منها قوله ([1]) في المقطوعة الثَّالثة :

---

[1] – الإلياذة : ص : 21 .

[2] – نفسه : ص : 47 .

[3] – نفسه : ص : 57 .

[4] – نفسه : ص : 72 .

[5] – نفسه : ص : 81 .

وفي كلّ حيٍّ لنا صبوةٌ *** مُرنَّحةٌ من غوايات صبّ .

فأنقص حرفين من كلمة : (صبوةٌ) ⟵ (صبّ)

ومنها قوله ([2]) في المقطوعة الحادية عشرة :

وحمَّام ملوان ملَّ المجونا *** وأنهى غوايته والفنونا .

فأنقص ثلاثة حروف من كلمة (ملوان) ⟵ (ملَّ) .

ومنها قوله ([3]) في المقطوعة السَّابعة بعد العشرين :

وإن تسألوا عن بني الأغلب *** سلوا الزَّاب عن جاره الأقربِ .

فأنقص حرفين في الأوَّل والوسط من الكلمة : (تسألو) ⟵ (سلوا) .

ومنها قوله ([4]) في المقطوعة التَّاسعة بعد الخمسين :

ومن دمه يرتوي ويروي *** سنابله ويفدّي البلادا .

فأنقص حرفاً من كلمة : (يرتوي) ⟵ (يروي) .

نخلُصُ من الأمثلة السَّابقة إلى أنَّ تجنيس المضارعة هو نوعٌ من التَّجنيس الصَّوتي يقوم على التَّغييرات الحاصلة بين طرفي التَّجنيس إمَّا باختلاف الحروف في المواقع المتقابلة أو بإخضاع بنية الكلمة إلى الزّيادة أو النّقصان ، وهو بذلك يرتكز على فكرة الموقع ، فينتج عن عمليَّة اختياريَّة قد عمد الشَّاعر من خلالها إلى أن يُجانس بين أصوات الكلمات ، سواءٌ ما وقع منها في الأوَّل أو في الوسط أو في الأخير ، أو بالحذف أو بالإضافة .

2 – 3 – التَّرديد :

---

[1] – الإلياذة : ص : 21 .

[2] – نفسه : ص : 29 .

[3] – نفسه : ص : 45 .

[4] – نفسه : ص : 77 .

لقد اعتبر النّقاد التَّرديد نوعاً من المجانسة ، ومنهم " ابن رشيق " الذي يُعرّفه بقوله " هو أن يأتي الشَّاعر بلفظة مغلقة بمعنى ثمَّ يردّها بعينها متعلّقة بمعنًى آخر في البيت نفسه أو في قسمٍ منه وذلك نحو قول " زهير " :

من يلقَ يوماً على علاَّته هرِما *** يلقَ السَّماحةَ منه والنَّدى خلقا

فعلَّق (يلق) بهرم ، ثمَّ علَّقها بالسَّماحة " ([1]) .

إنَّ عبارة ابن رشيق : " ثمَّ يردُّها بعينها " قد تُوهم بأنَّ التَّرديد لا يدخل تحت باب المجانسة على اعتبار أنّ شرط المجانسة ناقصٌ في ظلّ غياب الاختلاف في المعنى بين طرفي التَّجنيس ، إلاّ أنَّ ذلك غير صحيح ، فالتَّرديد هو نوعٌ من المجانسة لكنَّها مُجانسة سياقيَّة ترتبط بالعبارة التي تأتي بعد طرفي التَّجنيس .

وقد جاء نصّ الإلياذة حافلاً بالتَّرديد ، فقد ورد في مُعظم المقطوعات ، ورُبَّما تكرَّر في مقطوعةٍ واحدةٍ مرَّتين إلى أربع مرَّات .

ففي المقطوعة الثَّانية نجد قول ([2]) الشَّاعر :

سلامٌ على مهرجان الخلود *** سلامٌ على عيدك العاشر .

فعلَّق كلمة سلام في الشَّطر الأوَّل بمعنى ثمَّ علَّقها في الشَّطر الثَّاني بمعنى آخر .

ثمَّ جاء التَّرديد في شطرٍ واحد في المقطوعة الثَّالثة في قوله ([3]) :

ومهما بعدت ومهما قربت *** غرامك فوق ظنوني ولُبّي .

وفي المقطوعة السَّادسة جاء التَّرديد في قوله ([4]) عن الأطلس المغربي :

أما طوَّقتنا سلاسله *** فطوّق تاريخنا الأعصرا

---

[1] – ابن رشيق : العمدة ، ج1 ، ص : 333 .

[2] – الإلياذة ، ص : 20 .

[3] – نفسه : ص : 21 .

[4] – الإلياذة : ص : 24 .

وفي المقطوعة السَّابعة تكرَّر التَّرديد في ثلاثة أبيات ، وذلك في قوله ([1]) :

بها ذاب قلبي كذوب الرَّصا *** صِ فـأوقد قلبي وشعبي جمرا

وثـورة قلبي كثـورة شعـبي *** هما ألهماني فأبدعت شعرا

وحربُ القلوب كحرب الشُّعو *** بِ ومن صدَّق العهد أحرز نصرا .

وفي المقطوعة العاشرة يتكلَّم عن الجلاَّد " ماسو " فيقول ([2]) :

فأيقن ماسو وكان تغابى *** وما عاد يجهل ماسو الحقيقة .

ثمَّ في المقطوعة التي تليها يتكلَّم الشَّاعر عن حمَّام ملوان فيقول ([3]) :

وكان كمين الضّبا والذّئاب *** فصار لصيد الذّئاب كمينا .

وفي المقطوعة الرَّابعة عشرة يتحدَّث الشَّاعر عن حوض " سيدي مسيد " بقسنطينة فيقول([4]) :

تُهدهده النَّسمات كأ *** مٍّ تُهدهدُ طوع الكرى طفلها !

وفي بداية المقطوعة التي تليها نجدُ قوله ([5]) :

أمانا ربوع النَّدى والحَسَبْ *** أمان تلمسان مغنى الأدَب .

ثمَّ في المقطوعة التي تليها نجد قوله ([6]) :

ويحفظ ميزابُ لوح الجلا *** ل فيُصبحُ ميزابُ في اللوح حرفا .

وفي المقطوعة التَّاسعة عشرة نجد قوله ([7]) :

عشقت لأجلك كلَّ جميـل *** وهمتُ بحبّك في كلّ وادي .

---

[1] – نفسه : ص : 25 .

[2] – نفسه : ص : 28 .

[3] – نفسه : ص : 29 .

[4] – نفسه : ص : 32 .

[5] – نفسه : ص : 33 .

[6] – نفسه : ص : 34 .

[7] – الإلياذة : ص : 37 .

ويقول ([1]) في بداية المقطوعة الخامسة بعد العشرين :

وُهبنا العروبة جنساً وديناً *** وإنَّا بما قد وهبنا رضينا .

ويقول ([2]) في بداية المقطوعة الثَّالثة بعد الثَّلاثين :

تلمسان مهما أطلنا الطّوافا *** إليك تلمسان ننهي المطافا .

نكتفي بهذه الأمثلة على ظاهرة التَّرديد في الإلياذة ، لنقول إنَّ لهذه الظَّاهرة أثرها الإيقاعي في إلياذة الجزائر ، فتكرار الكلمة لفظاً ومعنًى يُؤدّي إلى إيجاد تناغُم على مستوى البيت وإذا تكرَّر هذا التَّرديد فإنَّه يؤدّي إلى التَّناغُم على مستوى المقطوعة ، ومن هنا تظهر الأهميَّة الإيقاعيَّة للتَّرديد في كونه يقوم بـ " تدعيم الإيقاع الدَّاخلي للبيت وتنويعه عبر تكرار لفظتين مُتجانستين في مواقع مُختلفة ممَّا يُساهم في مُواكبة المعنى المراد والتَّساوُق معه " ([3]) .

المبحث الثاني : التَّرصيع :

01 – مفهوم التَّرصيع :

يُعتبر التَّرصيع تقنيَّة من تقنيَّات الإيقاع الدَّاخلي خصوصاً وأنَّه يتقاطع مع بعض المفاهيم الشّعريَّة الحديثة المنبثقة عن اللسانيَّات ، ومنها مفهوم التَّوازي الذي تكلّم عنه كثير من النقّاد المعاصرين وأبرزهم " رومان ياكبسون " .

ويقع التَّرصيع في البلاغة العربيَّة في زاوية مقابلة للتَّجنيس الذي يرتكز أساسًا على الصَّوامت في حين يرتكز التَّرصيع أساساً على الصَّوائت ، وهذا ما نلمسُه من تعريف " قُدامة بن جعفر "

[1] – نفسه : ص : 43 .

[2] – نفسه : ص : 51 .

[3] – القاسمي : التّكرارات الصَّوتيَّة في لغة الشّعر ، ص : 90 .

له بقوله : " من نعـوت الوزن التَّرصيع ، وهو أن يتوخَّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به ، أو من جنس واحد في التَّصريف " ([1]) .

وعليه فإنَّ التَّرصيـع هو إيجـاد نظـام سجعـي توازني داخـل القصيـدة يعتمـد على تساوي البنيـة الإيقاعيَّة (البيت) كمّاً ونوعاً .

02- أنواع التّرصيع :

يتَّخـذ التَّرصيع أشـكالاً مُتعـدّدة ولـذلك تعـدَّدَت تصـنيفات وتقسـيمات القُـدماء لمظـاهره وعلى الرّغم من كثرة هذه التَّقسيمـات إلاَّ أنَّها في نظر " محمَّد العمري " ليست كافية لاحتواء جميع الظَّواهر التَّرصيعيَّة ، ولـذلك يقـترح تصـنيفاً جديـداً لأنـواع التَّرصيع يرتكـز فيـه علـى آراء القُدماء ، ويسعى في المقابل إلى " الاستجابة لنزوع المحدَثين إلى الحديث عن المردوديَّة الإيقاعيَّة والتَّعبيريَّة لتردّد الحركات " ([2]) ، ولذلك يقسّمه إلى ما يلي :

2 -1- التَّرصيع الصَّرفي :

يرى " العمري " أنّه " يقوم على توازي الصَّوائت بالنَّوع في نطاق الكلمة أو في مستوى القرينـة أو الشَّـطر أو البيـت "([3]) ، ويتعلَّـق هـذا النّـوع مـن التَّرصـيع بتماثُـل الصّـيغة الصَّـرفيَّة لكـن هـذه الأخـيرة في نظـره تحتـاج إلى توضيـح إذ لـيس المقصـود بهـا الصّـيغ الصَّـرفيَّة المتعلّقـة بأصـل الكلمـة ومـا يحصُـل لهـا مـن تغيّر إمَّـا بالزّيـادة أو النّقص أو غـير ذلـك وإنَّمـا المقصـود بهـا الصّيـغة المتحقّقة أي الحـالة التي هي عليـهـا دون النَّـظر إلى مـا قد يـطرأ عليهـا وهـذا يُوافـق مـا ذهـب إليـه " قُدامـة بـن جعفـر " حـين اعتـبر قـول زهـير : "كبـداءُ مُقبلـةٌ ركلاءُ مُدبرةٌ " أنَّه على وزن فَعْلاَءُ مُفْعِلَةٌ ([4]) .

---

[1] - ابن جعفر : نقد الشّعر (مرجع سابق) ص : 40 .

[2] - العمري : تحليل الخطاب الشّعري ، ص : 111 .

[3] - نفس المرجع والصفحة .

[4] - العمري : تحليل الخطاب الشّعري ، ص : 112 .

2– 2 – التَّرصيع التَّقطيعي :

يعتمد على التَّكافؤ في مجموع المقاطع التي تؤلّف القرائن التَّرصيعيَّة ، سواء كانت هذه المقاطع متوازية من ناحية النّوع أو لم تكن كذلك ([1]) .

ويُمكننا أن نُمثّل على هذا النَّوع من التَّرصيع بقول " النَّابغة الذّبياني " ([2]) :

ولله عينا من رأى أهل قبَّة *** أضرّ لمن عادى وأكثر نافعا .

وأعظم أحلاماً وأكبر سيّدا *** وأفضل مشفوعاً إليه وشافعا .

فبين (نافعا) و (سيّدا) ترصيع تقطيعي .

– u – – u –

وكذلك بين (أحلاماً) و (مشفوعاً) .

– – – – – –

2– 3 – التَّرصيع السَّجعي :

هذا النّوع من الترصيع –حسب العمري – " يعتمد على تردّد صائت أو صائتين متجانسين في بيت أو مقطوعة أو قصيدة وغلبته على غيره حسب المعيار العام لتردّد كلّ صائت " ([3]) .

وقد نبّه إلى أنّ هذا القسم لم يتحدَّث عنه القُدماء ، في حين أعارهُ المحدَثُون أهمّيَّة كبيرة نظراً لارتباطه عندهم بتعبيريَّة الأصوات ([4]) .

03 – علاقة التَّرصيع بالوزن العروضي :

يرتبط التَّرصيع بالوزن العروضي من خلال الموقع أو المظهر الفضائي الذي يبرز لنا كيفيَّة رصف القرائن التَّرصيعيَّة فوق التَّفعيلات والأشطُر والأبيات إمَّا بطريقة مُتَّسقة مع الوزن

---

[1] – نفسه : ص : 111 .

[2] – أتى بهذا المثال " ابن رشيق " حينما تكلَّم عن التَّقطيع الذي هو عنده نوعٌ من التَّقسيم ، انظر : العُمدة : ج 2 ، ص 25 .

[3] – العمري : المرجع السابق : ص : 111 .

[4] – نفس المرجع : ص : 116 .

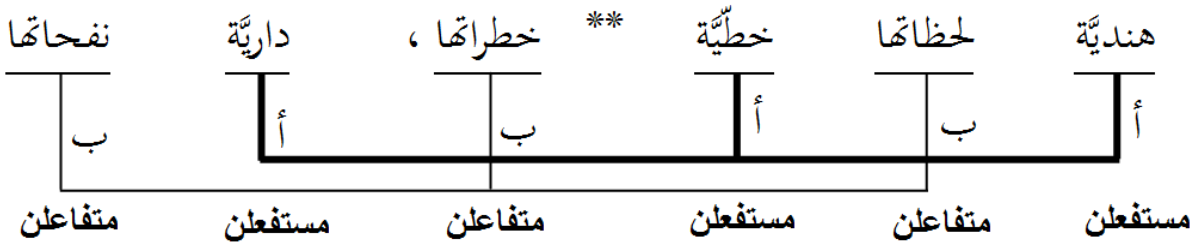
العروضي أو مخالفة له ([1]) ، وتتمّ هذه العلاقة وِفق مستويات ؛ فقد تحتلّ الوحدات التَّرصيعيَّة شطراً كاملاً مع مُقابلته بالشَّطر الآخر ، وهو ما يُسمَّى عند البلاغيّين بالتَّشطير ويُمثّل " العمري" لهذا المستوى بالبيت التَّالي ([2]) :

فَتَحدُركم عبسٌ إلينا وعامرٌ *** وترفعُنا بكرٌ إليكُم وتغلبُ .

ويوضّح ذلك بالجدول التالي :

تقابـــل فضائي	ف و	تحدر ترفع	كم نا	عبس بكر	إليـ إليـ	نا كم	و و	عامر تغلب
تـــواز نحوي	رابط	فعل	مفعول	فاعل	جار	مجرور	عاطف	معطوف

وقد تتماهى الوحدات التَّرصيعيَّة مع التَّفعيلات ، وهذا ما يُسمَّى عند البلاغيّين بالتَّجزئة ، وقد مثَّل " العمري " لهذا المستوى بالمثال الآتي ([3]) :



فالتَّرصيع في هذا المثال وضَّح الفرق بين التَّفعيلتين (مستفعلن) – (متفاعلن) اللّتين تتبادلان الموقع وإذا حدث أن استبدلت إحداهما بالأخرى فإنَّ ذلك يؤدي خلل في انسجام البيت ([4]).

[1] – المرجع السَّابق : ص : 178 .
[2] – نفسه : ص : 179 .
[3] – نفسه : ص : 182 .
[4] – العمري : تحليل الخطاب الشعري ، ص 182 .

04 – التَّرصيع والتَّوازي :

4–1– التَّوازي في الشّعريَّة الحديثة :

يُعتبر التَّوازي من بين المفاهيم التي ظهرت في النَّقد الأدبي الحديث ، ومن أبرز النقَّاد الذين تطرَّقوا إلى هذا المفهوم " رومان ياكبسون " ، لكنه لم يكُن هو أوّل من أسّس هذا المفهوم وإنَّما كان مُستنداً إلى نقّاد سبقوه ، ومن بينهم الرَّاهب " ر . لوث " الذي كانت له الأسبقيَّة في الإشارة إلى هذا المفهوم ، ومن بينهم أيضا " جيرار مانلي " الذي عدَّ التَّوازي مبدءاً منظّماً للُغة الشّعر ([1]) .

لقد جعل " ياكبسون " مفهوم التَّوازي خاصيَّة يمتازُ بها الشّعر ، ولها تأثيرها على عناصره ولذلك يرى أنّ القافية تعتبر حالة خاصَّة تدخُلُ تحت هذا المفهوم ، ومن هنا يحتلُّ التَّوازي عنده مكانة جوهريَّة في لغة الشّعر انطلاقاً من أنَّ الوحدات اللغويَّة المكوّنة للخطاب الشّعري تخضع لهذا المفهوم ، فالمتواليات الشّعريَّة تتحدَّد وفق التّكرار المنظَّم للوحدات المتساوية التي ترتكز على المقولات النَّحويَّة والأشكال الدّلاليَّة المختلفة كالطّباق والاستعارة وغيرها ([2]) .

4– 2– الفرق بين التَّرصيع والتَّوازي :

يعتبر مفهوم التَّوازي عند " ياكبسون " ومن نَهَج نَهجَه مثل "كيفن " مفهوما علائقيا يهتمّ بالرَّوابط التَّركيبيَّة الدّلاليَّة ، فهو يتناول صُور التَّرصيع ضمن التَّوازُن النَّحوي في حين أنَّ التَّرصيع عند البلاغيّين العرب يرتكز على الوظيفة الصَّوتيَّة الإيقاعيَّة ، ولذلك كان اهتمامهم بالعناصر ذات الطَّبيعة الوزنيَّة والتَّوازنيَّة أكثر من اهتمامهم بالعلاقات النَّحويَّة التَّركيبيَّة ، وحتَّى

[1] – الغرفي حسن : حركيَّة الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر ، أفريقيا الشرق ، المغرب 2001م ، ص : 100 .

[2] – القاسمي : التّكرارات الصَّوتيَّة في لغة الشّعر (مرجع سابق) ، ص : 10 – 11 – 12 .

إن استعمل البلاغيُّون مُصطلحات استعملها " ياكبسون " مثل التَّعادُل فإنَّهم لا يقصدون به التَّعادُل النَّحوي ، وإنَّما يقصدون به تعادُل الصّيغ الصَّرفيَّة ، أو الكمّ الإيقاعي ([1]) .

ولعلَّ هذا الموقف من البلاغيّين العرب سببه طبيعة الفنّ الشّعري الذي يرتكز على الإيقاع ويعتبره المبدأ الأساسي الذي يجب الانطلاق منه ، وعلى الرّغم من أنّ التَّوازي النّحوي يؤدّي وظيفة توازنيَّة إلاَّ أنَّه يبقى عُنصُراً ثانوياً يُساعد على تحقيق التَّوازُن .

05 – مظاهر التَّرصيع في إلياذة الجزائر :

نعتمد في إبراز هذه المظاهر على سوق الشَّواهد التي تحتوي على التَّرصيع من كلّ مقطوعة ثمَّ تحليلها وفق ما تتوفَّر عليه من صُور ترصيعيَّة ، ولم نُرد تصنيف أنواع التَّصريع ثمَّ الإتيان بالأمثلة على كلّ نوع نظراً لأنَّ أكثر الأمثلة تحتوي على أنواع وصُور للتَّرصيع مُجتمعة .

ويبدو أنَّ بوادر التَّرصيع في الإلياذة تبدأ من المقطوعة الثَّانية ، وذلك في قوله ([2]) :

جزائر يا بدعة الفاطر *** ويا روعة الصَّانع القادر .

فهُناك مُقابلة بين الشَّطرين لكن هذه المقابلة ليست تامَّة ، ومع ذلك فهي تمتازُ بكونها داخليَّة تتموقَع بين الكلمة الأولى والأخيرة من البيت بهذا الشَّكل :

.... ــــــــــــــــــــ *** ــــــــــــــــــــ ....

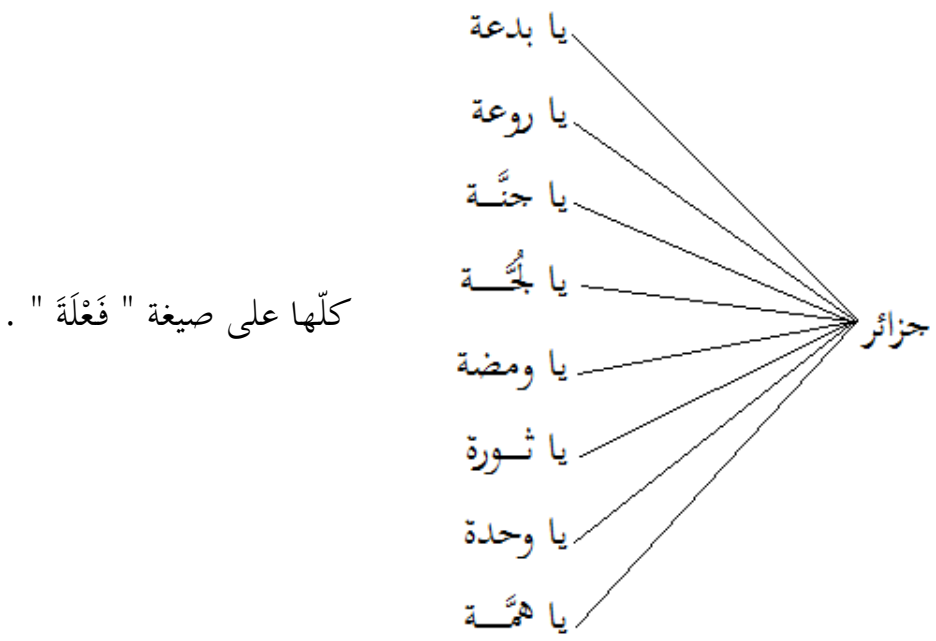
وإذا نظرنا إلى المقطوعة ككلّ نجد أنَّ هناك تقنيَّة من تقنيَّات التَّرصيع تظهر في البيت الأوَّل على المستوى الأفقي ثمَّ في الأبيات الأخرى على المستوى العمودي وبالذَّات في الشَّطر الأوَّل من كلّ بيت وهذه التّقنيَّة تُسمَّى المقارنة وترتبط بالموقع التَّركيبي ، حيثُ " يقع طرفان

[1] – العمري : تحليل الخطاب الشّعري ، ص : 153 .

[2] – الإلياذة : ص : 20 .

أو أطراف متعادلة موقعاً واحداً بالنّسبة لطرف ثالث ... ويكون هذا الطَّرف بمثابة المشهد تتبعُه مجموعة من القرائن تنتسب كلّها إليه " ([1]) .

ففي هذه المقطوعة تُوجد كلمة " جزائر "كممهّد للنّعوت التي بعدها ، ويُمكن تمثيلُها كما يلي:



كلّها على صيغة " فَعْلَةَ " .

في المقطوعة الثَّالثة نجد التَّشطير التَّرصيعي في قوله ([2]) :

ويا من سكَبت الجمال بروحي *** ويا من أشَعت الضّياء بدربي

تقابل	و	يا	من	سكب	ت	الجمال	بـ	روحي
فضائي	و	يا	من	أشَع	تِ	الضّياء	بـ	دربي
تـــــواز نحوي	رابط	حـــرف نداء	منادى	فعـــــل ماض	فاعل	مفعـــول به	جار	مجرور

[1] – العمري : تحليل الخطاب الشّعري ، ص : 147 .

[2] – الإلياذة : ص : 21 .

يعتمد التَّشطير التَّرصيعي في هذه المقطوعة على مُستويين : مستوى أفقي ، وهو ما مثَّلنا له آنفاً ومُستوى عمودي يظهر في هذه الأبيات الثَّلاثة التي جاءت متتالية في قوله ([1]) :

ففي كلّ دربٍ لنا لُحمةٌ *** مُقدَّسةٌ من وِشاجٍ وصُلبِ

وفي كلّ حيٍّ لنا صَبوةٌ *** مُرنَّحةٌ من غوايات صبٍّ

وفي كلّ شبرٍ لنا قصَّةٌ *** مُجنَّحةٌ من سلامٍ وحربِ

	الشَّطر الأوَّل							الشَّطر الثَّاني			
تقابُـــل فضـائي عمودي	ف و و	في في في	كلّ كلّ كلّ	دربِ حيٍّ شبرٍ	لنا لنا لنا	لحمةٌ صبوةٌ قصَّةٌ		مُقدَّسةٌ مُرنَّحةٌ مُجنَّحةٌ	من من من	وِشاجٍ غوايات سلام	صلب صبٍّ حرب
تـــــواز نحوي	رابط	جار	مجرور	مضاف إليه	جـــار ومجرور	مبتدأ مؤخّر		نعت	جار	مجرور	معطوف

وفي المقطوعة ذاتها نجد اجتماع التَّرصيع الصَّرفي والتَّرصيع التَّجزيئي في قوله ([2]) :

ومهما بعدتُ ، ومهما قرُبتُ *** غرامُكِ فوقَ ظُنوني ولُبِّي .

فقد بني الشَّطر الأوَّل على ترصيعين ، ترصيع صرفي حيثُ تماثلت الصّيغ الصَّرفيَّة للوحدتين :

ومهما بعدتُ ، ومهما قربتُ

وفَعْلاَ فَعَلتُ ، وفَعْلاَ فَعَلتُ .

[1] – الإلياذة : ص 21 .

[2] – نفسُه .

وبُني أيضا على ترصيع تجزيئي نتج عن تطابُق القرائن التَّرصيعيَّة مع التَّفعيلات :

ومهما / بعدتُ / ومهما / قربتُ

فعولُن / فعولُ / فعُولن / فعولُ

لقد أدَّى التَّرصيع حينما تفاعل مع الوزن العروضي إلى توضيح التَّغيير الذي طرأ على التَّفعيلة وهو زحاف القبض ، وممَّا زاده وُضُوحاً ذلك التَّناوُب بين التَّفعيلات :

فعُولُن فعُولُ فعُولُن فعُولُ

(سالمة) (مغيّرة) (سالمة) (مغيّرة)

وفي المقطوعة الرَّابعة نجد التَّرصيع الصَّرفي في قوله ([1]) :

وأنت الحنان وأنت السَّماح *** وأنت الطّماح وأنت الهنا

وفَعْلِ الفِعَالُ وفَعْلِ الفِعَالُ *** وفَعْلِ الفِعَالُ وَفَعْلِ الفِعَالُ

ونجدُه كذلك في المقطوعة السَّابعة في قوله ([2]) :

وثورة قلبي كثورة شعبي *** هما ألهماني فأبدَعتُ شعراً

وفَعْلَةُ فَعْلِي / كفَعْلَةِ فَعْلِي

وفي هـذه المقطوعـة نجـد الشَّـاعر يـأتي بالتَّرصـيع الصَّـرفي علـى مُسـتوى الشَّـطر الأوَّل فقـط ومن ذلك أيضاً قولُه ([3]) :

وحرب القُلوب كحرب الشُّعوب *** ومن صدق العهد أحرز نصراً

وفَعْلُ الفعُولِ / كفَعْلِ الفُعُولِ

[1] – الإلياذة : ص : 22 .

[2] – نفسه : ص : 25 .

[3] – نفسُه .

وفي المقطوعة الثَّامنة نجد التَّرصيع الصَّرفي في قوله ([1]) :

فكم بات يبكي به موجَعٌ *** ويسفَحُ دمعاً فيغمُرُ سفحا

ويَفعَلُ فَعلاَ / فيَفعَلُ فَعلاَ

وفي المقطوعة نفسها نجد الشَّاعر يستعمل التَّشطير التَّرصيعي في البيتين الأخيرين لكن هذا التَّرصيع يظهر على المستوى العمودي ، وبالذَّات في الشَّطرين الأوَّلين من البيتين ، أمَّا في الشَّطرين الآخرين فلا يظهر التَّرصيع إلاَّ جزئياً ، يقول ([2]) :

وكم من جريح الفؤاد اشتكى *** فأثخن باينام في الصبّ جرحا

وكم من صريع الغواني تداوى *** بأنسام باينام فازداد لفحا

فالتَّشطير التَّرصيعي التَّام يظهر في الشَّطرين الأوَّلين كما يلي :

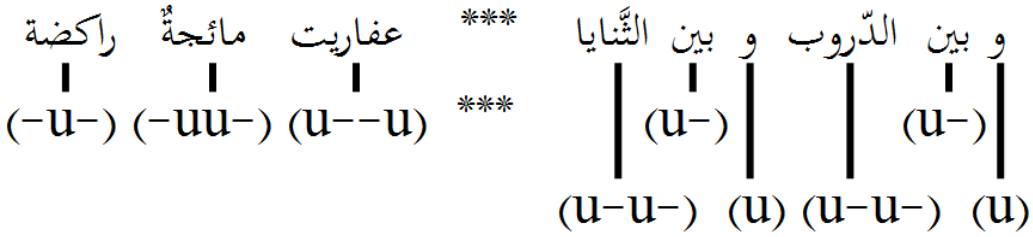
تقابُل فضائي عمودي	و و	كم كم	من من	جريح صريع	الفؤاد الغواني	اشتكى تداوى
تواز نحوي	رابط	مبتدأ	جار	مجرور	مُضاف إليه	فعل ماض

أمَّا الشَّطران الآخران فهناك ترصيع نسبي ، يتمثَّل في التَّقابُل بين " باينام " في البيت الأوَّل مع " باينام " في البيت الثَّاني ، و" جرحا " في البيت الأوَّل مع " لفحا " في البيت الثَّاني .

[1] – الإلياذة : ص : 26 .

[2] – نفسه .

أمَّا في المقطوعة التَّاسعة ، فنجد التَّرصيع التَّقطيعي في قوله ([1]) :



في الشَّطر الأوَّل نجد تماثُلاً في المقاطع كمّاً ونوعاً بين القرائن التَّرصيعيَّة التي جاءت متناوبة ، وفي الشَّطر الثَّاني نجد تماثُلاً كمياً في المقاطع للكلمات الثَّلاثة دون أن يكون هناك توازٍ بين مقاطعها ، أمَّا بالنّسبة للكلمة الأخيرة فيُمكن تعويض المقطع الأخير الذي نقص منها بالمقطع الأوَّل الذي يمثّله حرف العطف (الواو) وبذلك يكتمل التَّرصيع التَّقطيعي في الشَّطر الثَّاني .

ثمَّ نجد التَّشطير التَّرصيعي في المقطوعة الحادية عشرة في قوله ([2]) :

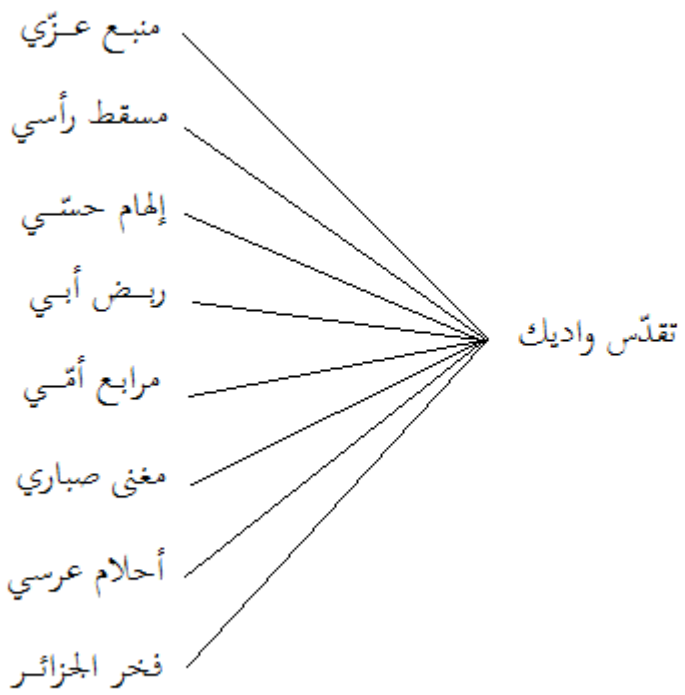
وأضفى الجمال عليه جلالاً *** وكان الجلالُ عليه ضنينا

تقابُـــــــل	و	أضفى	الجمال	عليه	جلالاً
فضائي	و	كان	الجلال	عليه	ضنيناً
تواز نحوي	رابط	فعل ماض	فاعل	جار ومجرور	مفعول به

ويعود الشَّاعر في المقطوعة السَّابعة عشرة إلى التَّرصيع بواسطة تقنيَّة المقارنة حيثُ إنَّ هذه المقطوعة لها علاقة بآخر المقطوعة السابقة لها التي ختمها الشَّاعر بالحديث عن مسقط رأسه منطقة " ميزاب" ثمَّ يأتي في هذه المقطوعة ليمدح مسقط رأسه فيبدأ ذلك بعبارة :

[1] – الإلياذة : ص : 27 .
[2] – نفسه : ص : 29 .

" تقدَّس واديك " التي تُعتبر كمُمهّد تتعلَّق به كلّ القرائن التي تأتي بعده فتتشكَّل بنية ترصيعيَّة كما يلي ([1]) :



كما نجد التَّرصيع الصَّرفي بين " منبع عزّي " و " مسقط رأسي " (مَفْعَلَ فَعْلِي) ، وبين (رَبْضَ وفَخْرَ) ، وبين (حِسِّي و عُرسي) ، والتَّرصيع التَّقطيعي بين: (إلهام – – u وأحلام – – u) .

ويستمرّ الشَّاعر في المقطوعة ذاتها في استعمال التَّرصيع ، حيث نجده يُورد بيتين مُتتاليين على صيغة التَّشطير ، وذلك في قوله ([2]) :

وعرق الأصالة طهَّر طبعي *** ونور الهداية أذهب رجسي

تقابُـــــــل فضائي	و و	عرق نور	الأصالة الهداية	طهَّر أذهب	طبعي رِجسي
تواز نحوي	رابط	فاعل	مضاف إليه	فعل	مفعول به

[1] – الإلياذة : ص : 35 .

[2] – نفسه .

وفي قوله ([1]) :

وكرَّمْتُ باسم المفاخر قومي *** وشرَّفتُ باسم الجزائر جنسي

تقابُـــــل فضائي	و و	كرّمـ شرّفـ	ت ت	بـ بـ	اسم اسم	المفاخر الجزائر	قومي جنسي
تواز نحوي	رابط	فعل ماض	ضمير (فاعل)	حرف جرّ	اسم مجرور	مضـــاف إليه	مفعـــول به

ونجد التَّرصيع التَّقطيعي في المقطوعة الواحدة والثَّلاثين في قوله ([2]):

سل ابن علناس عن ذكرنا *** وقلعة حمَّاد عن مجدنا

يجبك بن حمديس في الخالد *** ين ويصنع قوافيه من وحينا

فهناك تماثُل في المقاطع بين (علناس ، وحمَّاد ، وحمديس)كمّاً ونوعاً ، وعزَّز ذلك وُقوع هذه الكلمات المتماثلة مقطعياً في نفس المواقع من البيت .

ونجد التَّرصيع الصَّرفي في المقطوعة الواحدة والخمسين ، في قوله ([3]) :

وقال له الشَّعبُ : أمرُك ربّي *** وقال له الربّ : أمرُك أمري !

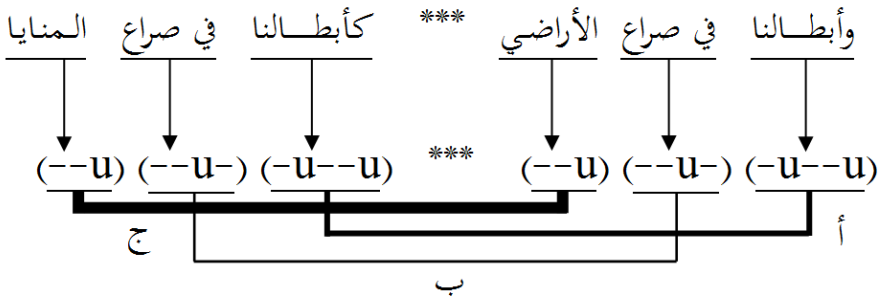
وقال له الفَعْلُ : فَعْلُكَ فَعْلِي وقالَ لهُ الفَعْلُ : فَعْلُكَ فَعْلِي

[1] – الإلياذة : ص35 .

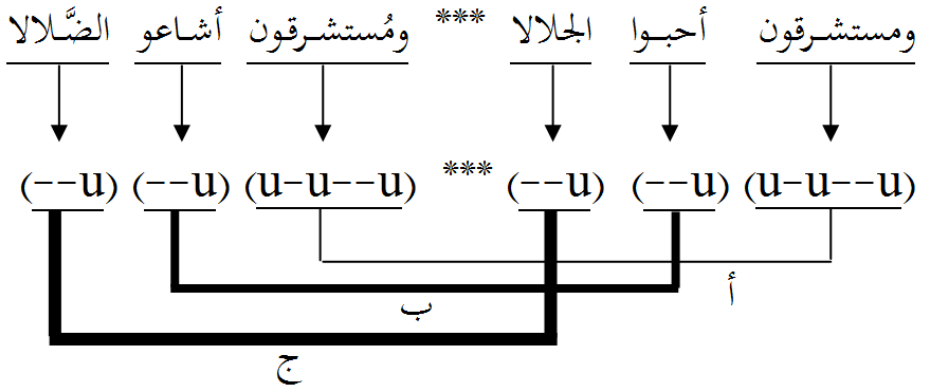
[2] – نفسه : ص : 49 .

[3] – نفسه : ص : 69 .

ونجد التَّرصيع التَّقطيعي في المقطوعة السَّبعين في قوله ([1]) :



فهنـاك تماثُل في المقـاطع كمّاً ونوعاً بين القرائن التَّرصيـعيَّة التي اتَّخذت شكلاً تقـابليـاً بيـن شطري البيت . وقد تكرَّرَت مثلُ هذه الصُّورة في المقطوعة الرَّابعة بعد الثَّمانين في قوله ([2]) :



فقد تماثلت المقاطع كمّاً ونوعاً في المجموعات (أ ، ب ، ج) التي تحتوي على وحدات ترصيعيَّة متقابلة .

ويعُودُ الشَّاعر إلى التَّرصيع بواسطة التَّشطير على مُستوى البيت الواحد ، في المقطوعة الثَّامنة بعد التّسعين ، وذلك في قوله ([3]) :

ولن يُنكر المجد إلا الجبان *** ولن يجحد الفضل إلاَّ العُتُلُّ

---

[1] – الإلياذة: ص : 88 .

[2] – نفسه : ص : 88 .

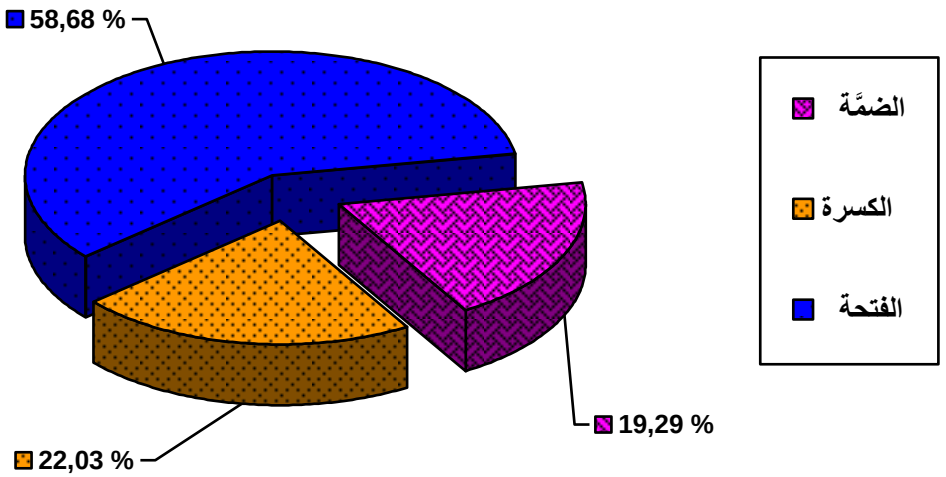
[3] – نفسه : ص : 102 .

تقابُـــــل فضائي	و و	لن لن	يُنكر يجحد	المجد الفضل	إلاَّ إلاَّ	الجبان العُتُلّ
تواز نحوي	رابط	حـــــرف نصب	فعـــــل مُضارع	مفعول به	أداة استثناء	مُستثنى

التَّرصيع السَّجعي :

يرتكز التَّرصيع السَّجعي عند " العمري " –كما أوردنا سابقاً – على تردّد صائت في صفة غالبة في بيت أو مقطوعة أو قصيدة ، ويستند في ذلك إلى المعيار العام لتردّد الصَّوائت في اللغة العربيَّة ؛ فالفتحة تحتلّ حوالي ثلاثة أخماس الحركات أي بنسبة (58.68 %) ، والكسرة أكثر قليلاً من الخُمس أي بنسبة (22.03 %) ، أمّا الضمَّة فهي أقلُّ قليلاً من الخُمس أي بنسبة : 19.19 % ([1]) .

ويمكننا أن نوضّح هذا المعيار بالدّائرة النّسبيّة التّالية :



الشكل رقم (07) : دائرة نسبيَّة توضّح المعيار العام لتردّد الصَّوائت في اللغة العربيَّة

[1] – العمري : تحليل الخطاب الشّعري ، ص : 116 .

ويُضيف لنا " العمري " في كتابه الموازنات الصَّوتيَّة ميزة هامَّة لهذا النَّوع من التَّرصيع ، وهي أن تردّد الصَّائت لا يشترط فيه أن يكون مُرتبطاً بكلمات أو بأنساق صرفيَّة أو تقطيعيَّة ([1]) .

ونُحاول وفق هذه النَّظرة أن نُحلّل المقطوعة الأولى من الإلياذة كما يلي :

الرقم	الشَّطر الأوَّل	الشَّطر الثَّاني
01	– – – _ د – – – د _ –	– – د – – – _ _ – _ –
02	– – – – – – – _ _ – _ _	– – – – د – – – – _ –
03	– – – – – _ _ _ _ د د –	– د د _ – د – د _ –
04	– – _ – – – – – – د د	– – _ د د _ _ – – _ –
05	– – – _ – – – – – – –	_ – _ – د _ _ – – د –
06	– – _ د د – _ – د د –	– د _ د – _ – – – _ –
07	– د د – – – – – – د د	– – – _ – – – _ – _ –
08	– – د – – – – _ – – –	– – – _ – _ – د – _ –
09	– – – _ – – – _ – – – د	– د – _ – – – _ – – –
10	– – – – – – – – – – د	– – – – – – – – – د –

وننتقل إلى توضيح الجانب الكمّي لتردّد هذه الصَّوائت وتحديد نِسَبها المئويَّة من خلال الجدول التَّالي :

[1] – العمري : الموازنات الصَّوتيَّة ، ص : 138 .

المقطوعة الأولى				
رقم البيت	الفتحة	الكسرة	الضمَّة	المجموع العام
01	14	05	03	
02	16	05	01	
03	10	07	06	
04	12	06	05	
05	15	05	02	
06	11	05	06	
07	15	03	05	
08	16	05	02	
09	16	05	02	
10	20	0	02	
المجموع	145	46	34	225
النسبة المئويَّة %	% 64.44	% 20.44	% 15.11	% 100

الجدول رقم (02) : يوضّح عدد الحركات ونسبها في المقطوعة الأولى من الإلياذة

يظهر لنا تحليل هذه المقطوعة أنَّ بنية الصَّوائت لا يُوجد فيها خرق للمعيار العام ، ذلك أنَّ الحركات الثَّلاثة بقيت في حُدُود بنيتها حسب المعيار العام ، فالفتحة زادت نسبتها بحوالي (06 %) والكسرة نقُصَت عن معيارها بأقلَّ من (02 %) ، والضمَّة نقُصَت بنسبة (04 %) عن معيارها العام ، ومع ذلك لا يُمكننا أن نغُضَّ الطَّرف عن التقدُّم الذي أحرزته الفتحة ، فقد ازدادت بنسبة مُعتبرة في مقابل الكسرة والضَّمَّة اللتين نقصتا عن حدّهما ولذلك يُمكننا القول بأنَّ تردّد الفتحة بهذه النّسبة الغالبة يُحقّق بنية ترصيعيَّة صائتية على مُستوى المقطوعة .

وإذا نظَرنا إلى كمّ الصَّوائت على مُستوى الأبيات داخل المقطوعة فإنَّنا نجد بعض القرائن الدَّالَّة على التَّرصيع :

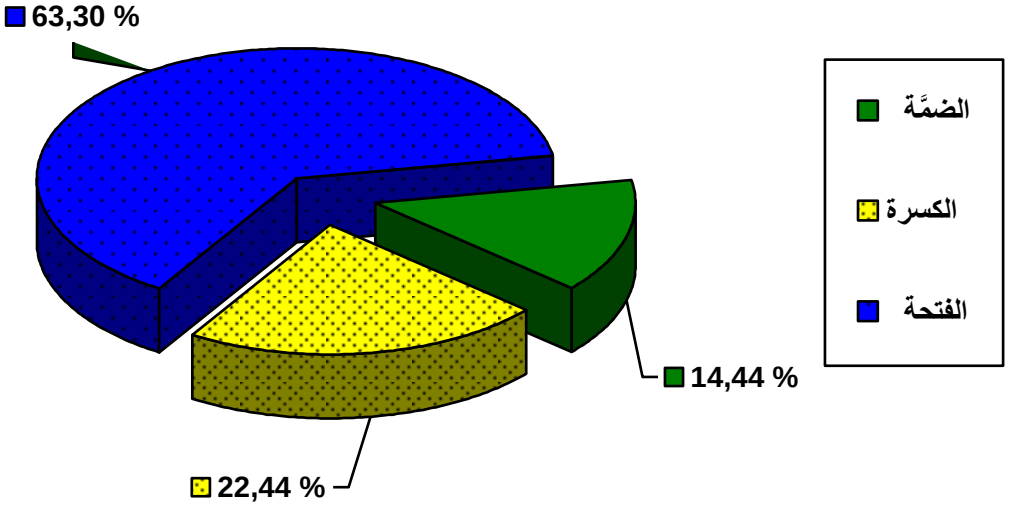
من ذلك تكرار الرَّقم (16) في عمود الفتحة ثلاث مرَّات ، والرَّقم (15) مرَّتين ، وتكرار الرَّقم (05) في عمود الكسرة ستَّ مرَّات ، أي في غالبيَّة المقطوعة ، ممَّا يدلُّ على استقرار نِسبَتها على مُستوى المقطوعة، كما أنَّ البيتين الثَّامن والتَّاسع يتَّفقان في كمّ الحركات ككلّ (16 – 05 - 02) وقد ارتفعت نسبة الفتحة في البيت العاشر إلى أقصى حدّ على مستوى المقطوعة بحيث تردَّدَت (20) مرّة ممَّا أدَّى إلى إقصاء الكسرة واختفائها تماماً وتردّد الضمَّة مرَّتين فقط ، وفي هذا البيت يبرز التَّرصيع السَّجعي للفتحة بشكل واضح حيث استحوذت على (90.91 %) من كمّ الحركات في البيت .

إنَّ هذه الملاحظات التي توصَّلنا إليها من خلال تحليل المقطوعة الأولى لا يُمكنها – بطبيعة الحال – أن تُعطينا صورة كاملة عن التَّرصيع السَّجعي في الإلياذة ، ولذلك سنوسّع مجال التَّحليل ، وذلك باستخراج البنية الصَّوائتيَّة للمقطوعات العشر الأولى كما يلي :

رقم المقطوعة	الفتحة	الكسرة	الضمَّة	المجموع العام
01	145	45	34	224
02	131	56	12	199
03	122	57	28	207
04	114	51	27	192
05	122	50	27	199
06	146	34	31	211
07	127	52	33	212
08	113	37	36	186
09	137	39	33	209
10	152	43	34	229
المجموع :	1309	464	295	206
النّسبة المئويَّة	% 63.30	% 22.44	% 14.26	% 100

الجدول رقم (03) :يُوضّح عدد الحركات ونسبها في المقطوعات العشر الأولى للإلياذة

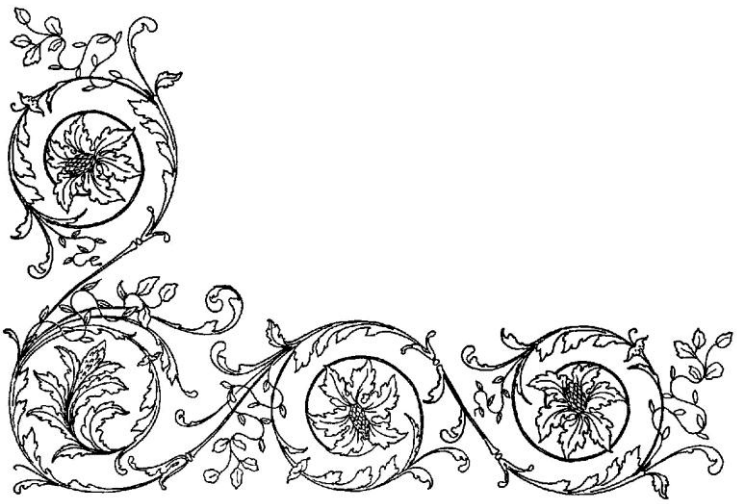
ونوضّح نسب تكرار كلّ من الفتحة والضمة والكسرة من خلال الدائرة النّسبيّة التّالية :



الشكل رقم (08) : يُوضّح نسب عدد الحركات في المقطوعات العشر الأولى للإلياذة

إنّ نسبة تكرار الفتحة والضمّة والكسرة في كلّ مقطوعة على حده لا تختلف عن النّسبة الكلّيّة لها في المقطوعات العشر مجتمعة ، ومن خلال هذه الدّائرة النّسبيّة نلحظ أنّ نسبة تكرار الكسرة مطابقة للمعيار العام ، في حين أنّ الضمّة انخفضت عن معيارها العام وذلك راجعٌ إلى زيادة نسبة الفتحة بحوالي : 05 % عن معيارها العام ، ومن هنا يمكننا أن نستنتج بأنّ الإلياذة تحتوي على بنية ترصيعيّة صائتيّة تعتمد على الفتحة .

الفصل الثالث



تمهيد : تعالق الصوت والمعنى في النص الشعري :

يجب علينا أولا أن نبيّن علاقة الوزن الشعري بالصوت ، فالوزن ذو طبيعة صوتية والدليل على ذلك أنه يرتبط بالنطق لا بالكتابة ، وهذا من بديهيات علم العروض ، فكل ما ينطق من حرف ساكن أو متحرك يدخل في إطار الوزن ، حتى وإن لم يكن مكتوبا ، وكل ما لم ينطق لا يدخل ضمن الوزن حتى وإن كان مكتوبا ، ولذلك نجد " الجاحظ " قد تنبه إلى هذه القضية فقال " الصوت هو آلة اللفظ والجـوهر الذي يقـوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ، ولا منثورا إلا بظهور الصوت " ([1]) .

ومن هنا يعتبر الوزن " من الخصائص الصوتية للكلام " ([2]) ، ولما كان مرتبطاً بالكلام فهو مرتبط بالضرورة بالمعنى والدلالة ، وقد تحدث النقاد قديما وحديثا عن هذه العلاقة ، فالقدماء تناولوها في تحديدهم لمفهوم الشعر ، ومنهم على سبيل المثال " قدامة بن جعفر " الذي عرف الشعر بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى " ([3]) .

كما تناولوها أيضا في معايير جودة الشعر ومن ذلك ما رآه " ابن طباطبا " من أن الشعر يكون مقبولاً إذا اجتمعت له ثلاثة أشياء : صحة الوزن وصحة المعنى وعذوبة اللفظ ([4]) .

ونستنتج من هذين الرأيين أن الوزن هو من العناصر الصوتية المكونة للشعر لكنه لا يكفي وحده لتحقيق الشعر ما لم يقترن بالمعنى .

أما النقاد في العصر الحديث وخصوصا الغربيين منهم فقد ركزوا على تبيان أهمية هذه العلاقة في العمل الأدبي عمـوما وفي الشعر خصوصا ، فبعضهم عمّم هذه العلاقة فرأى أن كل عمـل أدبي فني " هو قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى " ([1]) .

---

[1] – الجـاحظ أبـو عثمـان عمـرو بـن بحـر : البيـان والتبيـين ، تحقيـق عبـد السـلام محمّـد هـارون ، الطبعـة السـابعة ، مكتبـة الخـانجي القاهرة 1998 ، ج 1 ، ص : 56 .

[2] – هنّي عبد القادر : نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر 1999 ، ص : 220 .

[3] – ابن جعفر : نقد الشعر (مرجع سابق) ، ص : 64 .

[4] – ابن طباطبا : عيار الشعر (مرجع سابق) ، ص : 21 .

وإذا قصرنا ذلك على الشّعر فإنّ ارتباط الوزن بالدلالة يُعتبر مبدءاً مهيمنا فيه كونه يرتبط بجميع الخصائص الأساسية المتعلقة بالشعر ، وفي ذلك يقول " رومان ياكبسون " : " تفاعل الوزن والمعنى هو المبدأ الفعّال للشعر ويشمل كل خاصياته الهامة " ([2]) .

ويرى " جان كوهن " أن الصوت والمعنى توجد بينهما علاقة داخلية ومن هنا فالوزن لا يعتبر عنصرا خارجيا مستقلا عن محتوى القصيدة وإنما هو جزء لا يتجزأ من السياق الدلالي لها وبالتالي فهو يعزوه إلى علم اللغة لا إلى الموسيقى ([3]) .

ويرى في سياق آخر أن الصوت والمعنى في الشعر تجمعهما خاصية النظم التي تعتبر إحدى مقومات العملية الشعرية ، ولا يُمكننا وفقاً لذلك أن نحصر النظم في المستوى الصوتي فقط وإنماهو " بنية صوتية دلالية وبذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى كالاستعارة مثلاً التي توجد في مستوى الدلالة فحسب "([4]) .

نخلص مما سبق إلى أن ارتباط الصوت بالدلالة في النص الشعري يعتبر من الأسس التي لا يتحقق الشعر إلا بها ، لكنّ هذه العلاقة لا تتجلى في مظهر واحد ، وإنما تأخذ أشكالاً متعددة ، يمكننا أن نصنّفها إلى مستويين ، مستوى داخلي تظهر فيه هذه العلاقة في حدود اللغة فقط ، ومستوى خارجي تتمتع فيه العلاقة بين الصوت والدلالة بوجود حقيقي ، وذلك عندما نستمع إلى القصيدة من منشدها ، لأن الإنشاد يضيف للنص الشعري أبعاداً دلالية أخرى بواسطة المد والنبر والتنغيم والوقف وغير ذلك ...

---

[1] – ويليه رينينك و وارين أوستين : نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1987م ، ص : 165 .

[2] – ياكبسون رومان : قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي و مبارك حنون ، الطبعة الاولى ، دار توبقال للنشر ، المغرب 1988، ص : 49 .

[3] – كوهن جان : بناء لغة الشعر ، ترجمة : أحمد درويش ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ، 1993 م ، ص : 43 .

[4] – كوهن جان : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، الطبعة الأولى ، دار توبقال للنشر ، المغرب 1986 م ، ص : 52 .

المبحث الأول : علاقة الإيقاع بالدلالة في إلياذة الجزائر :

أوّلا : الإيقـاع الخارجي والدّلالة :

من المعلوم أنّ الوزن في القصيدة العربيَّة هو بنية لها تركيب خاصّ ، فتساوق المتحرّكات والسَّواكن تـجمعه وحدات كبرى يجب الوقـوف عندهـا ، هذه الـوحدات هي الشَّطر والبيـت وقد رأى النقاد قديما أنّ علاقة الوزن بالدّلالة يجب أن تتمّ في حدود تلك الوقفات أي أن تتطابق الوحدات الدلالية مع الوحدات الوزنية ، فيستقل كل شطر بمعنى أو يستقل البيت كله بمعنى ما وهذا ما عرف في النقد العربي القـديم بمُصـطلح " الاستقـلال " الذي استبـدله أحد الباحثين المعاصرين بمُصطلح " الإتِّساق "([1]) ، وانطلاقاً من هذه النظرة مَنَعَ النّقاد تجاوز الدّلالة لحدود القافية واعتبروه عيباً من عيوب القافية ([2]) ، ومنهم من عممه فاعتبره عيباً من عيوب الشّعر ([3]) ، وأطلقوا على ذلك مصطلح " التَّضمين " ، ومن هنا فإنّ علاقة الإيقاع الوزني بالدَّلالة تدور حول هذين العنصرين المتقابلين (الإتّساق والتَّضمين) ، وسنحاول أن نتطرَّق إلى كلّ منهما على حدة بنوع من التَّفصيل ثم نعرض لتجليَّاتهما في الإلياذة .

01 – الاتّساق :

– مفهوم الاتّساق :

لقد ركَّز النّقَّاد القدماء على ضرورة استقلال البيت باعتباره فضاء محدوداً يجب على الشَّاعر أن يملأه بمعنى تام ، وقد أدَّى هذا الاهتمام البالغ منهم إلى انعكاس سلبي على تصور مفهوم القصيدة عند بعض الدارسين ، خاصَّة عند المستشرقين الذين ذهب بعضهم إلى أنَّ الكلام عن بنية القصيدة يكاد يختفي بسبب اهتمام النّقَّاد ببنية البيت على حساب

---

[1] – العمري : تحليل الخطاب الشّعري (مرجع سابق) ص : 230

[2] – المرزباني أبو عبيد الله محمد : الموشَّح في مآخذ العلماء على الشعراء ، المطبعة السلفية ، القاهرة 1343 ، ص : 40 .

[3] – ابن رشيق : العمدة (مرجع سابق) ، ج1 ، ص : 171 .

القصيدة ([1]) ، غير أنَّ ما ذهب إليه هؤلاء المستشرقون هو في الحقيقة فهم خاطئ لهذه الظَّاهرة لأنّ دعوة النّقّاد إلى استقلاليَّة البيت لم تكن تهدف إلى قطع الصّلة بينه وبين الأبيات الأخرى داخل القصيدة ، وإنّما كانت لغرض يخدم البيت والقصيدة على حد سواء ؛ ومفاده أنَّ البيت إذا اقتطع من القصيدة لا يؤدّي إلى خلل بداخلها ، وفي الوقت نفسه يؤدّي معنى تاماً دون أن يحتاج إلى القصيدة ، وبذلك يُحقّق ما سمّاه البلاغيّـُون "حسن النَّسَق " ([2]) .

إنّ استقراء آراء القدماء حول هذه القضية يكشف لنا سبب اهتمامهم باستقلالية البيت فهو في نظرهم معيار للحكم على جودة البيت ، يقول ابن عبد ربه : " وإنّما يحمَدُ البيت إذا كان قائماً بنفسه" ([3]) ، وقد ذكر" أبو منصور الثعالبي " حين تحدّث عن إحدى قصائد " المتنبّي " بأنّها تمتاز بالبراعة وباستقلال أكثر أبياتها بأنفسها ([4]) ، ومن هنا ذهب بعض النقاد إلى أن الشاعر إذا لم ينجح في التعبير عن المعنى وإتمامه في حدود البيت الواحد فإنّ ذلك يُعتبر دليلاً على تقصيره ، يقول ابن رشيق:" وأنا أستحسن أن يكون كلّ بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده وما سوى ذلك فهو عندي تقصيرٌ ، إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها فإنّ بناء اللفظة على اللفظة أجود هناك من جهة السرد "([5]).

ولم يقف الأمر عند حدّ الانطباعات والآراء ، بل تعدّى ذلك إلى إدخال شرط استقلال البيت في مفهوم الشّعر وهذا ما نجده عند " ابن خلدون " ، فبعد أن تكلّم في تعريفه للشعر عن بنيته التكوينية التي تقوم على التّساوي الوزني لمقاطع الكلام واتّحاد هذه المقاطع في الحرف

---

[1] – ابن الشّيخ جمال الدين : الشّعريَّة العربيَّة ، ترجمة : مبارك حنون ، محمَّد العمري ، محمَّد أوراغ ، الطَّبعة الثَّانية ، دار توبقال للنَّشر المغرب 2008 م ، ص : 188 .

[2] – المصري : ابن أبي الأصبع : تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ،تحقيق حفني محمد شرف ،القاهرة 1963 ص : 427 .

[3] – ابن عبد ربه : العقد الفريد (مرجع سابق) ، ج 5 / ص : 369 .

[4] – الثعالبي أبو منصور عبد الملك : يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر ، تحقيق : مفيد قميحة ، الطبعة الأولى ، دار الكتب العلميّة بيروت 1983م ، ج 1 ، ص :239 .

[5] – ابن رشيق : العمدة ، ج 1 / ص : 261 – 262 .

الأخير الذي يمثل القافية ، استطرد قائلاً : " وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام واحد مستقل عمّا قبله وما بعده وإذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو نسيب أو رثاء فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ، ثمّ يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك" ([1]) .

لقد تحدث هؤلاء النقاد عن ضرورة توازي الوحدة الدلالية مع الوحدة النظمية التي هي البيت لكنهم لم يتحدثوا عن الوحدة الأدنى من البيت وهي الشّطر فمعظم النقّاد لم يهتمّوا بها باستثناء قلّة قليلة يتصدّرهم "أبو العبّاس ثعلب" الذي سنحاول استجلاء رأيه في هذا الموضوع.

يضع "أبو العبّاس" الشّعر درجات متفاوتة في الجودة والرّداءة ، ويحتكم في ذلك إلى مبدأ الاستقلال الدلالي للوحدات النظمية ، ومن هنا يقسّم الشّعر إلى خمس طبقات كما يلي :

الطّبقة الأولى : ويُسمّيها : " الأبيات المعدَّلة " .

الطّبقة الثانية : ويسمّيها : " الأبيات الغرّ " .

الطّبقة الثالثة : ويسمّيها : " الأبيات المحجَّلة " .

الطّبقة الرابعة : ويسمّيها : " الأبيات الموضِّحة " .

الطّبقة الخامسة : ويسمّيها : " الأبيات المرجَّلة " .

فنلاحظ أنه يولي أهمّيّة كبيرة للاستقلال الدّلالي للشّطر ، لذلك جعل الأبيات التي تنطوي عليه في الطّبقتين الأولى والثّانية ، يقول عن الطّبقة الأولى : " المعدَّل من أبيات الشّعر ما اعتدل شطراه ، وتكافأت حاشيتاه وتمّ بأيّهما وقف عليه معناه " ([2]) .

---

[1] – ابن خلدون : المقدمة (مرجع سابق) ص : 727 .

[2] – ثعلب أبو العباس أحمد بن يحي : قواعد الشّعر ، تحقيق : رمضان عبد التوّاب ، الطّبعة الثانية ، مكتبة الخانجي ، القاهرة 1995 م ص : 66 .

يتحدّث " أبو العباس " في هذه الطّبقة عن الأبيات التي يكون فيها كلّ شطر مستقلاً بنفسه من النّاحية العروضيّة بأن يسلم البيت ممّا يخلّ بتكافؤ الشّطرين ، ومن النّاحية الدّلالية بأن يحقّق كلّ شطر معنًى تاماً لا يحتاج فيه إلى الشّطر الآخر ، وقد اعتبر " أبو العباس " هذا النّوع من الشّعر أحسن الطّبقات نظرا لكونه " أقرب الأشعار من البلاغة وأحمدها عند أهل الرّواية وأشبهها بالأمثال السّائرة " ([1]) .

وقد مثل لهذه الطّبقة بأبيات كثيرة منها قول ([2])" الحطيئة" :

من يفعل الخير لا يعدم جوازيَهُ *** لا يذهب العرف بين الله والنّاس

ومنها قول ([3]) " الأضبط بن قريع " :

اقبل من الدّهر ما أتاك به *** من قرَّ عيناً بعيشه نفَعَه

أمّا في الطّبقة الثانية فيقول : " الأبيات الغرّ : واحدها أغرّ ، وهو ما نجم من صدر البيت بتمام معناه دون عجزه ، وكان لو طرح آخره لأغنى أوّله بوضوح دلالته " ([4]) .

وتعتبر هذه الطّبقة أقلّ من سابقتها في تحقيق الاستقلال ، بحيث يقتصر على الشّطر الأوّل دون الشّطر الثاني ، وقد امتدح " ثعلب " هذا النّوع من الأبيات لأنّه يعتمد على الإيجاز وذلك بتوضيح المعنى في بداية البيت ممّا يحقّق غاية المتكلّم والسّامع على حدّ سواء ، يقول :" لأنّ سبيل المتكلّم الإفهام ، وبغية المكلَّم الاستفهام ، فأخفّ الكلام على النّاطق مؤونة وأسهله على السّامع محملاً ما فُهم عن ابتدائه مراد قائله ، وأبان قليله ووضح دليله ... قال النّابغة :

فإنّك كالليل الذي هو مدركي *** وإن خلت أنّ المنتأى عنك واسعُ " ([5]) .

---

[1] – ثعلب : قواعد الشعر ، ص : 67 – 68 .

[2] – نفس المرجع : ص : 70 .

[3] – نفسه : ص : 71 .

[4] – نفسه : ص : 72 .

[5] – نفسه : ص : 72 – 73 .

– مظاهر الاتِّساق في إلياذة الجزائر :

الاتّساق على حدّ تعبير صاحب هذا المصطلح هو" اتّحاد الوقف الدّلالي مع الوقف النَّظمي " ([1]) ، ويتجلّى هذا الاتّحاد في إلياذة الجزائر في المستويات التي ناقشناها آنفاً ، وهي البيت والشّطران والشّطر الواحد ، ويضاف إليها مستوى آخر فرضته طبيعة الإلياذة وهو مستوى المقطوعة .

فأمّا على مستوى البيت فإنّ السّمة الغالبة على علاقة الأبيات ببعضها داخل كلّ مقطوعة هي أن ينفرد كلّ بيت بمعنى تام لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده ، وهذا ما نلاحظه مثلاً في المقطوعات الثلاث الأولى بحيث جاءت جميع أبياتها على هذا المثال ، وفي المقابل فإنّ الحالات التي يتمّ فيها التداخل الدلالي بين بيتين متجاورين قليلة إذا ما قورنت بهيمنة الأبيات المستقلة دلالياً ، وتأتي هذه الحالات التضمينية من حين لآخر لكسر الرتابة النّاجمة عن تساوق الأبيات المستقلة ، وإذا تمعنّا في الأمثلة التي ورد فيها التضمين فإننا نجدها أقرب إلى الاتساق ويتضح ذلك من تحليل أول مثال ورد فيه التضمين في الإلياذة ، وهو قوله ([2]) :

وفي كل شبر لنا قصة *** مجنحة من سلام وحرب

تنبأت فيها بإلياذتي *** فآمن بي وبها المتنبي

فالبيت الأول مستقل بذاته يمكن الوقوف عليه دون أن يحتاج إلى البيت الذي يليه إلّا لتوضيح المعنى وزيادته ، وبذلك تزداد نسبة الاتساق ، لأن التضمين لم يؤثر إلا على البيت الثاني بأن جعله مُفتقراً إلى الأول لا يتضح معناه إلا به .

وأمّا على مستوى الشّطرين فاستقلال كلّ منهما بمعنى تام هو في الحقيقة أمرٌ عسير لا يتأتى لجميع الشعراء لأن بنية البيت قد تضيق على أن تحتمل معنى معيناً فما بالنا بالشطر الواحد

[1] – العمري : الموازنات الصوتية (مرجع سابق) ص : 138 .

[2] – الإلياذة : ص : 21 .

ولذلك عد أبو العباس ثعلب –كما مرَّ بنا – الأبيات التي يتحقق فيها الاستقلال الدلالي في شطريها أعلى مراتب الشعر نظراً للصعوبة التي تنطوي عليها .

لكن هذه الصعوبة لم تُعِق شاعرنا عن تحقيق هذه الميزة الشعرية ، فقد وردت أبيات كثيرة تحقق الاستقلال الدلالي في كلا الشطرين ، ويظهر ذلك من بداية الإلياذة ، فقد جاء البيت الأوَّل على هذه الشَّاكلة ، ثمّ تلته أبيات أخرى على نفس المنوال في المقطوعات الموالية ، ومن ذلك قوله ([1]) في المقطوعة الثالثة :

جزائـــر يـــا لحكـــاية حبـّي *** ويا من حملت السَّـــلام لقلبي

ويا من سكبت الجمال بروحي *** ويا من أشعت الضّياء بدربي

فكلّ شطر من هذين البيتين يؤدّي معنى تاماً دون أن يحتاج إلى الشَّطر الآخر .

ولا شكّ أنَّ التّكرار الملحوظ لهذا المستوى من الاتّساق في جميع الإلياذة يجعله ظاهرة من الظَّواهر التي يرتكز عليها تعالق النَّظم والدَّلالة في نصّ الإلياذة .

وأمَّا على مستوى الشَّطر الواحد ؛ أي استقلال الشَّطر الأوَّل دون الثَّاني فإنَّه يُعتبر العلاقة الأساسيَّة بين شطري البيت في الإلياذة حيث إنَّ الشَّاعر في معظم الأبيات يعمد إلى إبراز المعنى بأكمله في الشَّطر الأوَّل ثمَّ في الشَّطر الثَّاني يقوم بتوضيحه أو توسيعه أو إغنائه ، وبالتَّالي يُمكن الوقوف على الشَّطر الأوَّل دون أن يختلَّ المعنى ، أمّا الشَّطر الثَّاني فهو في حاجة إلى الشّطر الأوَّل إذ لا يقوم معناه إلاَّ به .

ومن أمثلة ذلك قوله ([2]) في المقطوعه الأولى :

وأسطورةً ردَّدتها القرون *** فهاجت بأعماقنا الذّكريات

ويا تُربةً تاهَ فيها الجلال *** فتاهت بها القمم الشّامخات

[1] – الإلياذة : ص : 21 .

[2] – نفسه : ص : 19 .

وقوله ([1]) في المقطوعة الثّانية :

ويا ثورةً حار فيها الزّمان *** وفي شعبها الهادئ الثّائر

ويا مثلاً لصفاء الضّمير *** يجلّ عن المثل السّائر

إنّ استغناء الشّطر الأوّل بنفسه يؤدّي وظيفةً مهمّة وهي التّخفيف من حدّة تماسُك الشّطرين وذلك عن طريق الفصل النّسبي بين معنييهما ، وبذلك يقوى الاتّساق في البيت ويضعُفُ التّضمين .

ويبدو أنّ الإلياذة تتوفّر على مستوى آخر من مستويات الاتّساق لا ينحصر في حدود البيت أو الشّطر ، إنّه مستوى المقطوعة ، فكيف يتحقّق الاتّساق في هذا المستوى ؟ .

إنّ الحديث عن الاتّساق داخل المقطوعة- التي هي عبارة عن مجموعة من الأبيات - يتعدّى الاهتمام بالاستقلال الجزئي المتعلّق بالأبيات أو الأشطُر إلى النّظر إلى المقطوعة باعتبارها كتلةً واحدة لها حدودها النّظميّة التي تنتهي عند اللازمة ، وبالتّالي لا بُدّ أن تستقلّ بمعنىً مُعيّن وهذا ما هو موجودٌ بالفعل في مُعظم مقطوعات الإلياذة ، وحتّى إن تداخلت بعض المقطوعات في المعنى العام - وذلك راجع لأنّ الإلياذة مُقسّمةٌ إلى محاور كبرى منها : وصف جمال الجزائر والتّاريخ القديم للجزائر ، الثّورة ، التّاريخ الحديث ... - إلاّ أنّ لكلّ مقطوعة معنى خاصّ بها ينتهي بانتهائها ، باستثناء بعض المقطوعات التي يتداخل بينها المعنى تداخلاً واضحاً بحيث نجد البيت الأوّل من المقطوعة شديد التعلّق بآخر المقطوعة التي قبلها ، وسنحدّد هذه المقطوعات ونشرح هذا التّداخُل في حديثنا عن التّضمين .

[1] - الإلياذة : ص : 20 .

02 – التَّضمين :

– في مفهوم التَّضمين :

على الرّغم من أنَّ غالبية النّقَّاد يرون التَّضمين عيباً من عيوب الشّعر إلاَّ أنَّ استقراء كلامهم في هذا الموضوع يُظهر لنا أنَّ حُكمهم لا يتَّخذ صفة الشّموليَّة ؛ لأنَّ التَّضمين في نظرهم ليس صورةً واحدة بل هو صُور متعدّدة ومن هنا وجب تقييم كلّ صورة على حِدة .

ويتَّضح لنا ذلك من قراءة بعض النّصوص النَّقديَّة ، فقد ورد في كتاب " الموشَّح " ما يلي :

" التَّضمين أحد عيوب القوافي الخمسة وليس يكون فيه أقبح من قول النَّابغة الذّبياني :

وهم وردوا الجفار على تميم *** وهم أصحاب يوم عكاظ إنّي

شهدت لهم مواطن صالحاتٍ *** أتيـنهم بحُسـن الـودّ منـــّي

فأمَّا قول امرئ القيس :

وتعرف فيه من أبيه شمائلاً *** ومن خاله ومن يزيد ومن حُجُرْ

سماحة ذا ، وبرّ ذا ووفاء ذا *** ونائل ذا ، إذا صحا وإذا سكرْ

فليس هذا بمعيب عندهم ، وإن كان مضمناً لأن التّضمين لم يخلل قافية البيت الأوَّل مثل قوله : " إنّي شهدت لهم " ، وقد يجوز أن يوقف على البيت الأوَّل من بيتي امرئ القيس وهذا عند نقاد الشّعر يُسمَّى الاقتضاء "([1]) .

نستنتج من هذا النصّ أنَّ التَّضمين لا يُعتبر عيباً إلّا إذا أدَّى إلى وُقوع خلل في قافية البيت الأوَّل بأن تُصبح تابعةً للبيت الثَّاني لا تتمّ إلا به وبالتَّالي يصبح البيتان كأن لا فاصل بينهما وهذا مخالف لشروط النَّظم التي تقتضي أن يكون البيت منفصلاً عن البيت الذي يليه بفاصلة مستقلَّة ، أمَّا إذا سلمت القافية وكان البيت الأوَّل لا يحتاج إلى البيت الثَّاني إلاَّ لزيادة المعنى وتوضيحه فليس ذلك عيباً ، وقد ذهب ابن رشيق أيضاً إلى ذلك فرأى أنَّه " كلَّما كانت

[1] – المرزباني : الموشَّح ، ص : 40 – 41 .

اللفظة المتعلّقة بالبيت الثّاني بعيدة من القافية كان أسهل عيباً " ([1]) ، وبعد أن يأتي بأمثلة على رأيه هذا يُضيف لنا شرطاً آخر لنفي العيب عن التّضمين ، وهو أنَّ الشّاعر إذا حصلت له الإجادة فإنَّ التّضمين لا يؤثّر على شعره حتّى وإن طال الكلام بين بيتي التّضمين ، وفي ذلك يقول : " وربما حالت بين بيتي التّضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتّسع الكلام وينبسط الشّاعر في المعاني ولا يضرُّه ذلك إذا أجاد "([2]) .

لقد اتّضَح لنا – إذن – التّضمين غير المعيب ؛ إنَّه تضمين الاقتضاء ، أمّا التّضمين المعيب فقد اكتفى صاحب " الموشّح " بتهجينه فقط ، ولم يفصّل في حيثيّاته ، ولذلك نحتاج إلى نصّ آخر يُعطينا صورة أوضَح عن التّضمين المعيب .

يُشير " ابن الأثير " إلى التّضمين المعيب بقوله : " هو تضمين الإسناد وذلك يقع في بيتين من الشّعر أو فصيلتين من الكلام المنثور على أن يكون الأوّل منها مسنداً إلى الثّاني ، فلا يقوم الأوّل بنفسه ، ولا يتمّ معناهُ إلا بالثّاني " ([3]).

ولا شكَّ أنَّ معنى الإسناد واضح فهو مرتبط بالمفهوم النّحوي المعروف الذي يجعل طرفي الإسناد (المسند والمسند إليه) عمدة أيّ كلام مفيد ، وتتعدَّد أشكال الإسناد ، فقد يكون فعلا وفاعلا وقد يكون مبتدءاً وخبراً وقد يكون مُضافاً ومُضافاً إليه وغير ذلك ، وبالتّالي فإنَّ تضمين الإسناد يفصل بين طرفين شديدَي الارتباط من النّاحية المعنويّة ، وذلك واضحٌ في الأمثلة التي قدَّمها النّقّاد على هذا الشّكل من التّضمين ، ففي قول " النّابغة " مثلاً الذي ورد في نصّ الموشّح الذي ذكرناه قبل قليل ، نجدُ فيه فصلاً بين طرفي التّوكيد (إنّي / شهدت) .

---

[1] – ابن رشيق : العمدة ، ج1 ، ص : 171 .

[2] – نفسه : ج 1 ، ص : 172 .

[3] - ابن الأثير ضياء الدّين : المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر ، تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، الطّبعة الأولى ، مطبعة النّهضة مصر 1960 م .

وقد أورد "السَّكَّاكي " أيضاً مثالاً على تضمين الإسناد وإن لم يصرح بمُصطلح الإسناد إلاَّ أنَّ كلامه يدلُّ على ذلك ، فهو يرى أنَّ التَّضمين الذي يعتبر عيباً هو أن يتعلَّق " معنى آخر البيت بأوَّل البيت الذي يليه ، على نحو قوله :

وسائل تميماً بنا والرَّباب *** وسائل هوازن عنّا إذا مَا

لقيناهُم كيف نعلو لهم *** ببيضٍ تفلق بيضاً وهامَا

فعلقه بالقافية " ([1]) .

ففي هذا المثال تمَّ الفصل بين الظَّرف (إذا ما) وبين الحدث (لقيناهم) .

ونستنتج من هذه الأمثلة أنَّ تضمين الإسناد يؤدّي إلى نتيجة سلبيَّة لأنَّه يجعل البيت الأوَّل في حاجة ماسَّة إلى البيت الثَّاني بسبب قطعه للعلاقة الإسناديَّة .

ولما كان التَّضمين يقع في زاوية مقابلة الاتّساق ، فإنَّنا سنطرح هنا نفس الفكرة التي طرحناها في الاتّساق ، فقد رأينا أنَّه يظهر على المستوى الخارجي للبيت أي في علاقة البيت بما يليه ، ويظهر على المستوى الدَّاخلي له أي في علاقة الشَّطرين ببعضهما ، والتَّضمين كذلك وبالتَّالي فإنَّ ما ذكرناه عن التَّضمين مما يقع بين الأبيات يُمثّل الشَّكل الخارجي له ، أمَّا الشَّكل الدَّاخلي فيتَّضح لنا بالرّجوع إلى التَّقسيم الذي قدَّمه " أبو العبَّاس ثعلب " من خلال الطَّبقتين الثَّالثة والخامسة .

فأمَّا الطَّبقة الثَّالثة التي يُسمّيها بالأبيات المحجَّلة فهي : " ما نتج قافية البيت عن عروضه وأبان عجزه بغية قائله وكان كتحجيل الخيل ، والنّور بِعقب الليل "([2]) .

إنَّ الأبيات التي صنَّفها " ثعلب " ضمن هذه الطَّبقة هي التي يلعب فيها التَّضمين دوراً توفيقياً بين شطري البيت من خلال علاقة تكامليَّة تسند للشَّطر الأوَّل مهمَّة إنتاج القافية

[1] – السَّكاكي أبو يعقوب : مفتاح العلوم ، شرح نعيم الزّرزور ، بيروت ، 1983 م ، ص : 576 .

[2] – ثعلب : قواعد الشّعر ، ص : 76 .

وللشَّطر الثَّاني مهمَّة توضيح المعنى وبذلك يُصبح هذا الأخير بمثابة النّور الذي يعقب الظَّلام النَّاتج عن عدم وُضُوح المعنى في الشَّطر الأوَّل ، وقد مثل لهذه الطَّبقة بأبيات عديدة منها قول " امرئ القيس " ([1]) :

فتملأ بيتنا أَقِطاً وسَمْنًا *** وحسبك من غِنىً شِبَعٌ ورِيُّ

وأمَّا الطَّبقة الخامسة التي يُسمّيها الأبيات المرجَّلة فهي : " التي يكمل معنى كلّ بيت منها بتمامه ، ولا ينفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه غير قافيته " ([2]) .

وفي هذه الطَّبقة يتجلَّى الدَّور السّلبي للتَّضمين الذي يجعل المعنى في البيت خطًّا متَّصلاً أوَّله بآخره ولا يُمكن الوقوف إلاّ على القافية ، فمعنى البيت كلّه مرهون بالقافية فلو حذفت لاستحال المعنى ، ومن هنا فقد استهجَنَ ثعلب هذا النَّوع من الشّعر بأن جعله في آخر الطَّبقات لأنَّه " أبعد عن عمود البلاغة وأذمّها عند أهل الرّواية إذا كان فهم الابتداء مقروناً بآخره ، وصدرُه منوطاً بعجزه ... قال زهير :

فإنَّ الحقّ مقطعة ثلاث *** يمين أو نفار أو جلاءُ " ([3]) .

– مظاهر التَّضمين في الإلياذة :

يأخذ شكلا التَّضمين – الدَّاخلي والخارجي – بعداً آخر في إلياذة الجزائر ؛ فنظراً لأنَّ الإلياذة تتَّخذ شكل مقطوعات فإنَّ التَّضمين الدَّاخلي هو ما يحدث داخل المقطوعة سواء كان في بنية البيت أي بين شطريه أو بين الأبيات المتعاقبة ، أمَّا التَّضمين الخارجي فهو ما يحدُث بين المقطوعات مِن تعلّق آخر المقطوعة بأوَّل المقطوعة التي تليها على الرّغم من ذلك الفصل الموجود بينهما المتمثّل في اللازمة وقد حدث هذا بين مقطوعات محدودة من الإلياذة .

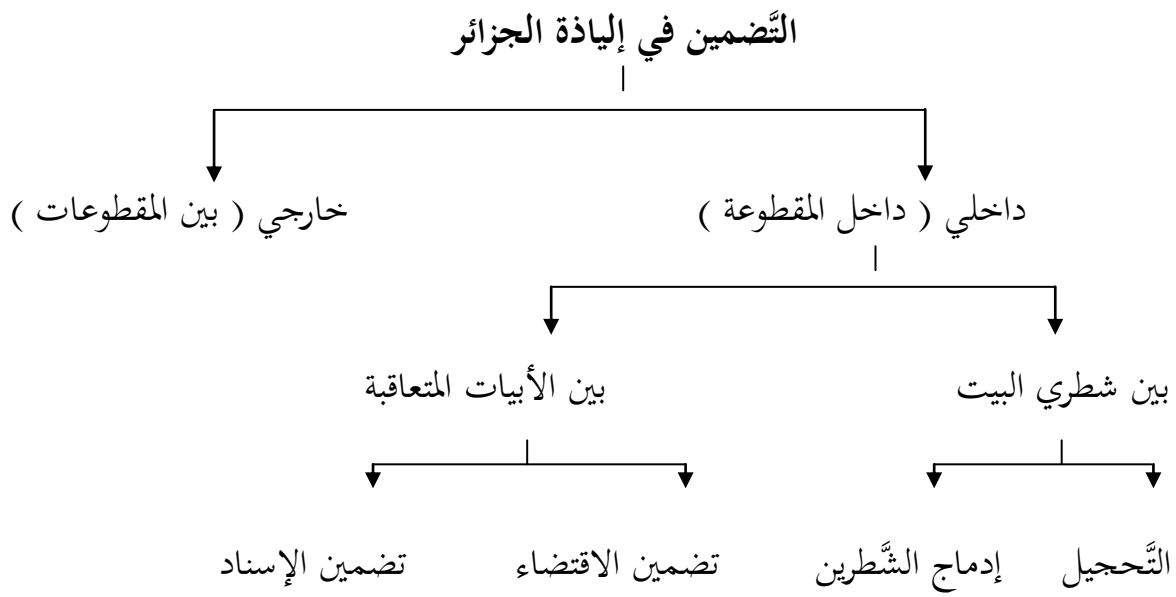
---

[1] – ثعلب : قواعد الشعر ، ص : 78

[2] – نفسه : ص : 84 .

[3] – نفسه : ص : 84 – 85 .

والمخطَّط التَّالي يوضّح أنواع التَّضمين في الإلياذة :



الشكل رقم : (09) : مخطط يوضح أنواع التضمين في إلياذة الجزائر .

فأمَّا التَّضمين بين شطري البيت فقد انتشر في جميع مقطوعات الإلياذة ، ومن استقراء الأبيات التي ورد فيها هذا النَّوع من التَّضمين نجد أنَّ أغلبها ينتمي إلى الأبيات المحجَّلة ومثال ذلك قوله ([1]) في المقطوعة الأولى :

ويا قصَّةً بثّ فيها الوجود *** معاني السموّ بروع الحياة

ويا صفحة خطَّ فيها البقاء *** بنار ونور جهاد الأبـــاة

وقد عدل الشَّاعر عن الأبيات المرجَّلة التي ذمَّها " ثعلب " إلى تقنية أخرى في تداخل الشَّطرين حيث سعى في كثير من الأبيات إلى إدماج الشَّطرين ، وهذه التّقنيَّة حتَّى وإن لم ينصّ القدماء صراحةً على أنَّها تدخل في باب التَّضمين الدَّاخلي – وقد رأينا أنَّها لم ترد في التَّصنيف الذي قدَّمه ثعلب – إلاَّ أنَّنا نعتبرها شكلاً من أشكاله ؛ لأنَّها تقترب كثيراً من مفهوم الأبيات المرجَّلة إذ المغزى فيهما واحد وهو اتّصال الكلام ببعضه على نسق لا يُمكن الوقوف فيه على

[1] – الإلياذة ، ص : 19 .

غير القافية ، وقد تحدَّث " ابن رشيق " عن هذا النَّوع من الأبيات فقال : " والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متَّصلاً بالآخر غير منفصلٍ منه ، قد جمعتهما كلمة واحدة ، وهو المدمج أيضاً " ([1]) .

إنَّ إدماج الشَّطرين يُعتبر ظاهرة في إلياذة الجزائر ، ذلك أنَّه ورد في أكثر مقطوعاتها ، ونجد الشَّاعر في بعض المقطوعات يبني معظم أبياتها على هذه الشَّاكلة كما هو الحال في المقطوعتين الخامسة والخمسين ، والخامسة والستّين ، ولكي تتَّضح لنا صورة تداخل الشَّطرين لا بأس أن نورد نصّ المقطوعة الخامسة بعد الستّين ، والتي يصل فيها عدد الأبيات المدمجة إلى سبعة أبيات يقول ([2]) الشّاعر مفدي زكريّا :

فرضنـــا إرادتنـــا الفـــارعه *** ولم تخبُ نيـرانـنـــا الدَّالعه
وصغنا مصائرنا بالرصا *** صِ، وبالرَّأي والحجَّة القاطعه
وتمَّت بها كلمـات الإلـــه ، التي وقعت بـاسمهـــا الـواقعـه
ولاح الخـلاص ، بحلم الليـــالي ، ترفرف أعلامه اللامعـــه
ودوَّى نشيـــد الجزائـر يغزو الدّنا ، قسماً بالدّما النَّاصعـــه
وجلجل صوت نشيـد اللواء ، فتعنوا الرّؤوس له خاشعـه
وجيـــشٌ يردّد هـــذي دمـانـا الغـوالي دوافقـهـــا دافـعـــه
ويصدع طُلاَّبـنا بالنَّشيـــد ، وعُمَّـالنـــا ، واليـــدُ الزَّارعـــه
وبنت الجزائر تتلو نشيد العذارى ، فتصغي الدّنا راكعـــه
وقمنا نشيّد صرح البلا *** د ، ونبني سيـادتنـــا الطَّالعه

[1] – ابن رشيق : العمدة ، ج 1 ، ص : 177 .
[2] – الإلياذة : ص : 83 .

إنَّ استعمال الشَّاعر هذه الطَّريقة في بناء الكثير من أبياته ، لم يأتِ عبثاً ولنا أن نتساءل ما السَّبب ومالغرض من وراء ذلك ؟ .

لا يُمكننا أن نعزو ذلك إلى الجانب الدّلالي فقط على اعتبار أنَّ الشَّاعر يسعى إلى إتمام المعنى بوصل الشطرين ببعضهما لأنَّ ذلك أمرٌ واضح ، بل يجب علينا أن ننظر إلى الجانب الوزني لأنَّه هو جوهر هذه الظَّاهرة ووفقاً لذلك نقول إنَّ الشَّاعر قد لجأ إلى إدماج الشطرين هروبا من علَّة الحذف التي تسيطر على معظم أعاريض الإلياذة وذلك بغرض تحقيق الانسجام الإيقاعي بين آخر الشَّطر الأوَّل وبداية الشَّطر الثَّاني ، وهذا ما أشار إليه أحد الباحثين الذين تعرَّضوا لمفهوم الإدماج بقوله : " يبدو أنَّ هذه الظَّاهرة ترتبط بإيقاع البحور ، فهي أكثر شيوعاً بل ربَّما أخصّ وُجوداً في البحور القصيرة ، خاصَّة تلك التي تُصاب عروضها بعلَّة من العلل تجعلها غير متوازنة مع أوَّل الشَّطر " ([1]) .

نخلُص من هذا النَّوع من التَّضمين الذي يمسّ البنية الدَّاخليَّة للبيت ، إلى أنَّ ميل الشَّاعر "مفدي زكريا " إلى الأبيات المحجَّلة ، وإلى إدماج الشَّطرين فيه دليل على أنَّه يسعى إلى الارتقاء بأبياته إلى المستوى الذي يلعب فيه التَّضمين دوراً إيجابياً بنّاءً في حوار الدَّلالة والإيقاع والدَّليل على ذلك أنَّ القدماء قد استحسنوا هذين الشَّكلين فالأبيات المحجَّلة جعلها " ثعلب " ممَّا تحصُل به الجودة ([2]) ، والأبيات المدمجة اعتبرها " ابن رشيق " دليلاً على القوَّة ([3]) .

وأمَّا التَّضمين الذي يربط بين الأبيات فهو قليل في الإلياذة ، والسَّبَب في ذلك أنَّ الشَّاعر لا يلجأ إليه إلاَّ للضرورة ، وذلك عندما لا ينتهي معنى ما في البيت الواحد فيقوم بإتمامه في البيت الموالي والملاحظ أنَّ مُعظم الأبيات التي ورد بينها التَّضمين قد جاءت على صورة الاقتضاء وتلك ميزةٌ حسنة ؛ لأنّ تضمين الاقتضاء – كما مرَّ بنا – هو أبعد أنواع التَّضمين عن العيب

[1] – العمري : الموازنات الصَّوتيَّة ، ص : 236 .

[2] – ثعلب : قواعد الشّعر ، ص : 77 .

[3] – ابن رشيق : العمدة ، ج 1 ، ص : 178 .

ومن أمثلته ما ورد في المقطوعة الثَّامنة عشرة من وصف ثروات أرض الجزائر المتمثّلة في النَّفط في قوله ([1]) :

وأخرجت الأرض أثقالها *** فطار بها العلم فوق الخيال

توفّـر للشَّعب أقـداره *** وتكفي الجزائر ذُلَّ السّؤال

وفي المقابل لا يظهر تضمين الإسناد إلاَّ في أبيات قليلة جداً منها قوله ([2]) في المقطوعة السَّابعة :

إذا القلب لم ينتفض للجمال *** ولم يبلُ في الحبّ حلواً ومرَّا

فلا تثقــنَّ بــه في النّضــال *** ولا تعتمد في المهمات صخراً

حيث لا سبيل في هذا المثال لإتمام المعنى إلاَّ بالبيت الثَّاني ، وذلك ناتج عن الفصل بين الشَّرط الذي وقع في البيت الأوَّل وبين جوابه الذي وقع في البيت الثَّاني .

وأمَّا التّضمين الخارجي فهو قليل في الإلياذة ، حيث تكرَّر ستَّ مرَّات فقط ، وذلك بين المقطوعات التَّالية : (مق 16 – 17) ، (مق 36 – 37) ، (مق 45 – 46) (مق 51 – 52) ، (مق 67 – 68) ، (مق 81 – 82) .

ومن استقراء هذه المقطوعات نجد أنَّ التَّضمين بينها يأخذ ثلاث صُور كما يلي :

الصُّورة الأولى : افتقار المقطوعة الأولى إلى المقطوعة الثَّانية ، بحيث لا يفهم آخر المقطوعة الأولى إلاَّ بالانتقال إلى المقطوعة التي تليها ، وقد ورد ذلك بين المقطوعات (36 – 37) و(45 – 46) و (81 – 82) ، ولكي تتَّضح هذه الصـورة نـمثّل بالمقطوعتيـن الأخيرتين حيث نجد الشّاعر يقول ([3]) في البيت الأخير من المقطوعة الواحدة والثّمانين :

---

[1] – الإلياذة : ص : 36 .

[2] – نفسه : ص : 25 .

[3] – الإلياذة : ص : 99 .

ولا زال فينا لمستعمرينا *** عيونٌ وإن أسلمونا التّرابا

فمن هي هذه العيون التي تركها المستعمر في بلادنا بعد الاستعمار ؟ نفهم ذلك من البيت الأوّل من المقطوعة الموالية ، وهي قوله ([1]):

كم اندسَّ بين المثقّف حركي *** فأبدل فيه اليقين بشكّ !

فالعيون التي ذكرها الشّاعر يقصد بها العملاء الذين اتّخذتهم فرنسا قبل الاستقلال لضرب الثّورة وبعد الاستقلال اندسّوا في صفوف المثقفين .

الصّورة الثّانية : افتقار المقطوعة الثّانية إلى المقطوعة الأولى ، وقد ظهر ذلك بين المقطوعتين السّادسة عشرة والسّابعة عشرة ، ونوضّح هذه الصورة كما يلي :

يقول ([2]) الشاعر في بداية المقطوعة السابعة عشرة :

تقدّس واديك منبع عزّي *** ومسقط رأسي وإلهام حسّي

أيّ واد يتحدّث عنه الشّاعر ؟ لا يُمكننا التعرّف عليه إلاّ بالرّجوع إلى البيت الأخير من المقطوعة التي قبلها ، وهو قوله ([3]):

ويحفظ ميزاب لوح الجلا *** لِ ، فيُصبحُ ميزابُ في اللوح حرفا

إنّه إذن " وادي ميزاب " مكان ميلاد شاعرنا ، بمدينة غرداية .

الصّورة الثّالثة :تداخل المقطوعتين دون افتقار إحداهما إلى الأخرى ، وهذا ما حدث بين المقطوعتين (51 - 52) وبين المقطوعتين (67 - 68) ، ففي المقطوعة الأولى بعد الخمسين نجد الشّاعر في البيتين الأخيرين يتحدّث عن ثورة نوفمبر الخالدة فيقول ([4]):

---

[1] - نفسه : ص : 100 .

[2] - نفسه : ص : 35 .

[3] - نفسه : ص : 34 .

[4] - الإلياذة : ص : 69 .

نوفمبر غيّرت مجرى الحيـــاة ، وكنت نوفمبر مطلع فجر

وذكّرتنافي الجزائر بدرا *** فقمنا نضاهي صحابة بدر

ثمّ يكمل حديثه عن الموضوع نفسه في المقطوعة الموالية فيقول ([1]) :

نوفمبر جلّ جلالك فينا *** ألست الذي بثّ فينا اليقينا ؟

وهكذا اشتركت المقطوعتان في معنى واحد ، دون أن تكون إحداهما في حاجة إلى الأخرى .

نخلص ممّا سبق إلى أنّ الشّاعر " مفدي زكريا " قد استعمل التّضمين في الإلياذة ، مثلما يستعمله جميع الشّعراء ويرجع السّبب في ذلك إلى صعوبة تحقيق الاستقلال الدّلالي لجميع الأبيات فقلّما يَتَأتّى لشاعر أن يأتي بقصيدة كلّ أبياتها مستقلّة ، وذلك لأنّ " الأفكار قائمة على التنوّع والتّفاوت في مستوى البساطة والتّركيب ، في حين كانت الوحدة النّظميّة ثابتة الحجم "([2]) ، فلا عجب إذن أن نجد التّضمين عند شعراء فحول مثل " امرئ القيس " .

ثـانيا: الإيقـاع الدّاخلي والدّلالة :

يعتبر الإيقاع الدّاخلي أقرب الأشكال الإيقاعيّة إلى الجانب الدّلالي في النصّ الشّعري وذلك راجع إلى طبيعة مكوّناته التي لها ارتباط مباشر باللغة ، وهي الأصوات والكلمات والتّعابير والصّيغ الصّرفيّة ، هذه المكوّنات قد تكتسب بفعل التّمظهرات الإيقاعيّة التي تأخذها دلالات جديدة في النصّ الشّعري ، ومن بين الآليّات التي يعتمد عليها الإيقاع الدّاخلي آليّة التّكرار التي يكتسب النصّ الشّعري من خلالها دلالات خاصّة ، ولذلك سنسلّط الضّوء على هذه الآليّة لمعرفة مدى فاعليّتهـا الدّلاليـة في الإلياذة .

[1] – نفسه : ص : 70 .

[2] – العمري : تحليل الخطاب الشّعري ، ص : 245 – 246 .

01- التّكرار في النصّ الشّعري بين الإيقاع والدّلالة :

يُعتبر التّكرار أحد العناصر المكوّنة للإيقاع في النصّ الشّعري على المستويين الخارجي والدّاخلي؛ فالإيقاع الخارجي يقوم على تكرار الوحدات الإيقاعيّة والعناصر الوزنيّة أفقياً وعمودياً والإيقاع الدّاخلي ترتكز أبرز مكوّناته وهي : التّجنيس والتّرصيع على تكرار الحروف صامتةً كانت أو صائتة .

والتّكرار -كما هو معلوم - لا يقتصر على اللغة الشّعريّة ، بل هو في الشّعر والنّثر على حدّ سواء ، إلاّ أنّه في الشّعر يمتاز بالكثافة والتّنظيم أكثر ممّا هو عليه في النّثر ، ويرجع ذلك إلى أنّ الشّاعر يغلّب محور الاختيار على محور التّأليف في أجزاء النصّ الشّعري ([1]) .

إنّ القيمة الإيقاعيّة الدّلاليّة للتّكرار تنبع من هذه الخاصية المميّزة للتّكرار في النصّ الشّعري ذلك أنّ التكرار يؤدّي إلى إيجاد تماثُل بين مكوّنات القصيدة يساهم في توسيع الدّلالة وتعميقها ويؤدّي تماثل الوحدات المعجميّة إلى خلق معاجم محدّدة في ذهن المتلقّي وبذلك يأخذ المعنى الواحد أشكالاً مختلفة ([2]) .

ولهذا اعتبر بعض النّقّاد التكرار مساهما في تشكيل اللغة الشّعريّة ، والبعض الآخر جعل له مكانة هامّة جداً بحيث " لا يستقيم قولٌ شعريٌّ إلاّ به ، ولا تتحقّق طاقة شعريّة دونه " ([3]) . ومنهم من رأى أنّه يكشف عن نفسيّة الشّاعر وعن مقاصده ، تقول" نازك الملائكة " : " التّكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلّطة على الشّاعر ، وهو بذلك أحد الأضواء اللاّشعوريّة التي يسلّطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها "([4]) .

---

[1] - القاسمي محمّد عبد الله : التّكرارات الصّوتيّة في لغة الشّعر ، الطّبعة الأولى ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010 م ، ص : 57 .

[2] - سحيمي سمير : الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال " ديوان قصائد " ، الطّبعة الأولى ، عالم الكتب الحديث ، الأردن 2010 م ص : 154 .

[3] - نفس المرجع : ص : 127 – 128 .

[4] - الملائكة نازك : قضايا الشّعر المعاصر ، الطّبعة السّابعة ، دار العلم للملايين ، بيروت 1983 م ، ص : 276 – 277 .

وقد نظر بعض النّقّاد إلى أهمّية التّكرار من زاوية تأثيره على المتلقّى ، يقول " محمّد عزّام " : " وأمّا التّكرار على مستوى الصّوت ، والكلمة ، والتركيب ، فيقوم بدور كبير في الإقناع ، وله تأثيره في نفس المتلقّي ، سواء أكان التّأثير إيجابيّا أو سلبيّا " ([1]) .

ونخلص ممّا سبق إلى أنّ التّكرار وسيلة إيقاعيّة يستعملها الشّاعر لأغراض دلاليّة ، ذلك أنّ الأثر الموسيقي الذي يحدثه التّكرار في النصّ الشّعري كثيراً ما ينطوي على دلالات ضمنيّة لا تأتي محض الصّدفة ، وإنّما يقصد إليها الشّاعر بأن يلحّ على حروف أو كلمات بعينها فيجعلها سمة غالبة على نصّه .

02- مظاهر التّكرار المنتج للدّلالة في إلياذة الجزائر :

إنّ استخدام " الشّاعر مفدي زكريا " لنظام المقطوعات في الإلياذة قد مكّنه من الاستفادة من فاعليّة التّكرار الدّلاليّة وذلك راجع إلى طبيعة هذا النّظام " فالمقطوعة تكتسب شكلاً جمالياً متميّزاً إذا أتقن الشّاعر صياغتها وخاصّة أنّها تعتمد على التّكثيف في أعلى مستوياته لا سيما أنّ قصرها يحتّم تبليغ معان وافية في إطار زمني ضيّق وجمل محدودة "([2]) ، ولا شكّ أنّ التّكثيف يعتمد على آليّات عديدة من بينها التّكرار الذي يأخذ في إلياذة الجزائر أشكالاً متعدّدة ؛ من الحدّ الأدنى الذي هو الصّوت في دلالته المعزولة إلى المقاطع الصّوتيّة إلى الكلمات والعبارات والصّيغ الصّرفيّة ، ويُمكننا أن نقسّم مظاهر التّكرار المنتج للدّلالة في إلياذة الجزائر إلى قسمين :

القسم الأوّل : التّكرار المنتج للدّلالة المباشرة ، ونقصد بالدّلالة المباشرة تلك الدّلالة المتّفق عليها عند أكثر البلاغيّين وحتّى النّحاة ، وهي أنّ التّكرار في الغالب يحيل إلى تأكيد المعنى فالشّاعر عندما يكرّر كلمةً أو جملة فهو يُريد إبرازها وإعطاءها أهميّة كبيرة وبالتّالي التّأكيد عليها ويدخل ضمن هذا القسم نوعان من التكرار في الإلياذة ، تكرار الكلمات

[1] – عزّام محمّد : النّقد والدّلالة – نحو تحليل سيميائي للأدب ، منشورات وزارة الثقافة السّوريّة ، دمشق 1996 م ، ص 134 .

[2] – كنوان عبد الرّحيم : من جماليّات إيقاع الشّعر العربي ، الطّبعة الأولى ، دار أبي رقراق ، المغرب 2002 م ، ص : 59 .

وقد شاع هذا النّوع في كثير من المقطوعات ومنها على سبيل المثال المقطوعة الرّابعة التي تكرّرت فيها كلمة " أنتِ " ثماني مرّات ، التي يخاطب بها الشّاعر بلده الجزائر ، ولـمّا كان تكرار الكلمات يوحي بدلالة مباشرة فقد ذهب بعض النّقّاد إلى أنّ هذا النّمط من التّكرار ينطوي على بساطة واضحة ([1]) ، وهذا الحكم يمكننا أن نسقطه أيضاً على تكرار العبارات الذي انتشر هو الآخر انتشاراً واسعاً في الإلياذة .

وبالتـآلي فهذا النّمط من التّكرار لا يفضي إلى قيـمة فنّيّة كبيرة بحكم بساطته ووضوحه ،وهذا ما أدّى بالشّاعر إلى أن يعزّزه بنمط آخر من التّكرار يعطي النصّ دلالة أعمق هي الدّلالة الرّمزيّة .

القسم الثّاني : التّكرار المنتج للدّلالة الإيحائيّة ، وهي الدلالة الرّمزيّة التي نستنتجها من السّياق المعنوي للمقطوعة ، ويدخل ضمن هذا القسم الأنواع التّالية :

أوّلا : تكرار الأصوات :

لا شكّ أنّ لتكرار الأصوات في النصّ الشّعري بغضّ النّظر عن انتمائها إلى الكلمات قيمة دلاليّة فنّيّة ، فقد ظهر ذلك في شعر القدماء والمحدثين على حدّ سواء ، إلاّ أنّ النّقّـاد لم يولوا اهتماماً كبيراً لهذه الظّاهرة ، وقد أشار أحد الباحثين إلى هذا الصنف من التكرار في سياق حديثه عن الرّمزيّة الصّوتيّة في النص الشعري ، ورأى أنّه على الرغم من عدم وجود شروط كافية تضبطها إلاّ أنّه يمكننا أن نضع لها شرطاً مهماً وهو تكرار أصوات بعينها في بيت أو مقطوعة أو قصيدة ([2]) ، وتحدّث هذا الباحث عن الموضوع نفسه في سياق آخر ، فذكر بأنّ بعض الأشعار " تتقصّد بعض الأصـوات قصداً ، حتّى تؤدّي بها معاني تريـد أن تبلّغها بغضّ النّظر عن المفـردات والتّراكيب "([3]).

---

[1] – الملائكة نازك : قضايا الشّعر المعاصر ، ص : 254 .

[2] – مفتاح محمّد : تحليل الخطاب الشّعري – استراتيجيّة التّناص ، الطّبعة الرّابعة ، المركز الثقافي العربي ، الدّار البيضاء 2005 م ، ص : 36 .

[3] – مفتاح محمّد : رُؤيا التّماثُل ، مقالة في البنيات العميقة ، الطّبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2005 م ، ص : 238 .

ومن هنا ندرك أنّ تكرار أصوات معيّنة في النصّ الشّعري يفضي إلى دلالة رمزيّة ترتبط بنفسيّة الشّاعر، فللأصوات " ارتباط وثيق مع ظلال المعاني في أنفسها ومع إشعاع المشاعر الوجدانيّة المنبثقة عن التّجربة الشّعريّة ، ومن التقاء هذين المنبعين تغتني اللغة وتتكاثف دلالتها ويُصبح للصّوت دلالة إيحائيّة وصدى جمالي في النّفس " ([1]) .

وقد كان الأثر الدّلالي لتكرار بعض الأصوات واضحاً في مقطوعات عديدة من الإلياذة فإذا نظرنا على سبيل المثال إلى المقطوعة الثّالثة ،فلا يمكننا أن نتجاهل ذلك الانتشار القويّ المكثّف للأصوات المهموسة ، التي جمعها علماء اللغة في عبارة (حثّه شخص فسكت) ، ولا بأس أن نورد هذه المقطوعة لكي تتّضح الصّورة ، يقول ([2]) " مفدي زكريا " :

جـزائر، يا لحكـــاية حبّي ويا من حملتِ السلام لقلبي
ويا من سكبت الجمال بروحي ويا من أشعت الضّياء بدربي
فلولا جمـالك ما صحّ ديـني ومـا إن عرفت الطّريـق لربّي
ولـولا العقيـدة تـغمـر قلـبـي لـمـا كنت أومـن إلاّ بشعـبي
وإذا ذكـرتـك شـعّ كـيـانـي وإمّـا سمعـت نداك ألـبـيّ
ومـهـمـا بعدتُ ومـهـمـا قربتُ غرامك فـوق ظنـوني ولُبّي
ففـي كلّ درب لنـا لـحمـة مقدّسة من وشـاج وصـلب
وفـي كلّ حـيّ لـنـا صبـــوة مرنّـحـةٌ مـن غوايـات صبّ
وفـي كلّ شـبر لنـا قصّـــةٌ مـجنّحـةٌ من سـلام وحـرب
تـنـبّـأت فـيـهـا بإليـاذتـي فـآمـن بـي وبـهـا المتنـبّي

[1] – أحمد حمدان ابتسام : الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي ، مراجعة وتحقيق : أحمد عبد الله فرهود ، الطّبعة الأولى ، دار القلم العربي ، سورية 1997 م ، ص : 154 .

[2] – الإلياذة : ص 21 .

نلاحظ تكرار صوت التّاء ثلاثا وعشرين مرّة ، وتكرار صوت الكاف إثنا عشر مرّة ، وصوت الحاء عشر مرّات ، ثمّ صوت الفاء تسع مرّات ، ثمّ صوت السّين والشّين والصّاد خمس مرّات وأخيراً صوت الهاء أربع مرّات .

إنّ الحروف المهموسة في اللغة العربيّة ترتبط بخاصيّتين أساسيّتين إذا ما قورنت بالحروف المجهورة ، الأولى أنها تتعلّق بانخفاض الصّوت ، والثّانية لها علاقة بنطق هذه الحروف بحيث أنّها " مجهدة للنّفس يحتاجُ النّطق بها إلى قدرٍ من هواء الرّئتين أكبر ممّا تتطلّبه الأصوات المجهورة "([1]) ، ومن هاتين الخاصيّتين يمكننا أن نستنتج الدّلالة الإيحائيّة لتكرار الحروف المهموسة في هذه المقطوعة من الإلياذة حيث إنّ الشّاعر في هذه المقطوعة يناجي وطنه الجزائر فاختار أن يناجيه بصوت خافت وذلك لقربها من قلبه فلا حاجة للصّوت المجهور المرتفع ما دام المناجى قريباً ، وقد اتّخذت هذه المناجاة صفة التّعبير عن المشاعر التي لا يمكن استخراجها من أعماق نفس الشّاعر إلاّ بواسطة الأصوات التي تبدأ عمليّة النّطق بها من أعماق الجهاز النّطقي (الرّئتين) .

من هنا وجب علينا أن نعترف بالأهميّة الدّلاليّة للأصوات في حدّ ذاتها ، وهذا ما دعا إليه بعض الباحثين حيث رأى بأنّ " النّظام الصّوتي مهمّته أن يبحث في أصوات الكلام من خلال علاقتها بالمعاني التي تحملها ، أي الأصوات منظوراً إليها بوصفها دوالاً ، وأن يسلط الضّوء قبل كلّ شيء على بنية العلاقة بين الأصوات والمعنى "([2]) .

فللأصوات – إذن – قيمة تعبيريّة تتجلّى بوضوح في النصوص الشّعريّة على وجه الخصوص عن طريق التّكرار فتصبح ذات فاعليّة مزدوجة : إيقاعيّة ودلاليّة في الوقت ذاته .

---

[1] – أنيس : موسيقى الشّعر (مرجع سابق) ، ص : 32 .

[2] – ياكبسون رومان : (06) محاضرات في الصّوت والمعنى ، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، الطّبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي بيروت 1994 م ، ص : 134 .

ثانياً : تكرار المقاطع الصّوتيّة :

تتنوّع المقاطع الصّوتيّة في اللغة العربيّة وفق ما حدّده واتّفق عليه كثير من الباحثين إلى خمسة أنواع ([1]) :

– مقطع قصير : يتكوّن من صامت وحركة قصيرة مثل كلمة " كَتَبَ " ، فكلّ حرف مع حركته يمثّل مقطعاً قصيراً .

– مقطع طويل مفتوح : يتكوّن من صامت وحركة طويلة مثل كلمة " ما " .

– مقطع طويل مغلق : ويأتي على نمطين :

– أن يتكوّن من صامت وحركة قصيرة وصامت مثل كلمة " مَنْ " .

– أن يتكوّن من صامت وحركة طويلة وصامت مثل كلمة " بَابْ " .

مقطع زائد في الطّول : ويتكوّن من صامت وحركة قصيرة وصامتين مثل كلمة " بنت " .

ويعتبر المقطع الصّوتي البنية التي تتوسّط بين الأصوات والكلمات ؛ فالأصوات لكي تتشكّل في كلمات لا بُدّ أن تمرّ بمرحلة المقاطع ، وعلى الرّغم من أنّ المقطع الصّوتي يحتلّ موقعاً متميّزاً في السّلسلة الدّلاليّة ، إلاّ انّ القول بأنّه ينطوي على دلالة في حدّ ذاته ، أمرٌ لم يلق اهتماماً من طرف النقّاد باستثناء قلّة قليلة منهم اعتبرت أنّ " وظيفة الصّوت متجلّية في ما يؤسسه من تشكّلات تتضافر فيها سمات الأصوات مع الدّلالة في مجال المقطع الصّوتي " ([2]) .

ولهذا سنحاول استجلاء الفاعليّة الدلالية لتكرار المقاطع الصّوتيّة في الإلياذة على مستوى المقطوعات ، وقد أشارت الباحثة " نور الهدى لوشن " إلى ذلك من خلال استقرائها للمقاطع الصّوتيّة الغالبة على المقطوعتين الأولى والثّانية حيث تكرّر فيهما المقطع الطّويل المفتوح

[1] – انظر مثلا : أنيس ابراهيم : الأصوات اللّغويّة ، مطبعة نهضة مصر ، مصر ، ص 92 .

[2] – سحيمي : الإيقاع في شعر نزار قباني ، ص : 43 .

المتكوّن من صامت وحركة طويلة ، فالمقطوعة الأولى تكرّر فيها ثماني وثلاثين مرّة في الكلمات التالية : جزائر – يا – الضاحك – تموج – بها – فيها – معاني – البقا – نار – نور جهاد – البطولات تغزو – الدّنا – تلهمها – هاجت – أعماقنا – تاه – الجلال – الجمال همنا – أسرارها- أهوى قدميها – الزمان ([1]) .

والمقطوعة الثانية تكرر فيها سبعاً وأربعين مرّة ، في الكلمات التالية :

جزائر – يا – الفاطر – الصانع – القادر – بابل – وحيها – هاروت – الساحر – غار منها الجنان – الحاضر – موجها – الكافر – خاطري – الشاعر – حار – الثائر – صهرتها الخطوب قامت – دمها – الغائر – ساد – الحجى – الظاهر – صفاء – السائر – سلام مهرجان الخلود – عيدك – العاشر ([2]) .

فتكرار المقطع الطويل المفتوح في بداية الإلياذة – فضلاً عن أثره الإيقاعي الواضح – يأخذ بعداً آخر دلاليا حيث " يعطي الانطلاقة الحرّة للصّوت الذي يصدره الشّاعر من أعماقه ليستحوذ على أطول فترة زمنيّة ممكنة "([3]) ، ممّا يدلّنا على أنّ الشّاعر قد قصد إلى تكرار هذا النّوع من المقاطع لأنّ فيه امتداداً للنّفس يسهّل عليه الإبداع ، فهو بصدد إنجاز قصيدة طويلة تتجاوز ألف بيت ، وممّا يدعم هذا الاستنتاج أنّ الشّاعر في آخر مقطوعة من الإلياذة استعمل المقطع الطّويل المغلق إثنا عشر مرّة في الكلمات التالية : الأمان – لسان – البيان الطّغاة – الزّمان – الصّولجان – الهوان – النيران – الرّهان – الجبان – الحنان – الأمان ([4]) وبذلك تتقابل دلالتا المقطعين : الطويل المفتوح الموحي بالانطلاقة ، والطويل المغلق المتناسب مع الختام.

---

[1] – الإلياذة : ص : 19 .

[2] – نفسه : ص : 20 .

[3] – لوشن نور الهدى : علم الدلالة – دراسة وتطبيق ، المكتب الجامعي الحديث ، الإسكندريّة ، 2006 م ، ص : 128 .

[4] – الإلياذة : ص : 118 .

لقد كان لتكرار للمقاطع الطّويلة في الإليـاذة أثره الـواضح في موسيـقى النصّ ودلالته لأنّ " أكثر الأصوات تأثيراً في المسار الإيقاعي حروف المدّ واللين التي تمتاز بخصائص موسيقيّة تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسيّة أشبه بالتّأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي ... وذلك ناجم عن طولها المقطعي المتناسب مع حركة النّفَس " ([1]) .

ثالثاً : تكرار الصّيغ الصّرفيّة :

لقد أدرجنا الصّيغة الصّرفيّة ضمن أنواع التّكرار المنتج للدلالة الإيحائيّة ، وذلك لسببين :

01 – صلة الصّيغ الصّرفيّة بالنّوعين الأوّلين (الأصوات ،والمقاطع) ، لأنّ " البناء أو الصّرف يدخل عالم الأصوات من حيث تكرار صوت معيّن أو إضافة صوت أو حذفه خضوعاً للصّيغ الصّرفيّة المختلفة " ([2]) ، ويضاف إلى هذا أنّ دلالة الصّيغة تفهم من السّمع ، ومثال ذلك أنّ " استعمال كلمة كذّابْ يمدّ السّامع بقدر من الدّلالة لم يكن ليصل إليه أو يتصوّره لو أنّ المتكلّم استعمل "كاذب " ([3]) ، ومن هنا ندرك أنّ الاختلافات بين الصّيغ الصّرفيّة هي نتيجة للتغييرات الصوتية التي تطرأ على بنية الكلمات.

02- أنّ الصيغة الصرفية ترتبط بالدّلالة الإيحائيّة ، وذلك لأنّ غالبيّة الصّيغ هي ذات دلالة احتماليّة بحيث تتعدد معانيها وفقاً للسّياق المعنوي والحالي " فالمبنى الصّرفي الواحد صالح لأن يعبّر عن أكثر من معنى واحد ما دام غير متحقّق بعلامة ما في سياق ما ، فإذا تحقّق المعنى بعلامة أصبح نصّاً في معنى واحد بعينه تحدّده القرائن اللفظيّة والمعنويّة والحاليّة على حدّ سواء"([4]) ، وهذا ما نجده فعلا في كتب الصّرف فصيغة " فعَّلَ " مثلاً تأتي لثمانية معان منها :

---

[1] – أحمد حمدان : الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي ، ص : 155 .

[2] – لوشن : علم الدّلالة ، ص : 127 .

[3] – أنيس إبراهيم : دلالة الألفاظ ، الطبعة الخامسة ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، مصر ، 1984 م ، ص : 47 .

[4] – حسان تمام : اللغة العربيّة معناها ومبناها ، مطبعة النّجاح الجديدة ، الدّار البيضاء ، 1994 م ، ص : 163 .

التّعدية والإزالة ، والتّكثير ، ونسبة الشّيء إلى أصل الفعل ، والتوجّه إلى الشّيء ، واختصار حكاية الشّيء ([1]) .

وقد فطن الشّاعر " مفدي زكريا " إلى البعد الدّلالي لتكرار الصّيغ الصّرفيّة ، فاستثمر ذلك في مقطوعات عديدة من الإلياذة ، لكن يبدو أنّ أثرها الدّلالي يظهر بشكل واضح على مستوى البيت الواحد ، وقد تنوّعت الصّيغ الصّرفيّة المكرّرة ، ونذكر منها ما يلي :

– تكرار صيغة اسم الفاعل :

وذلك مثل قوله ([2]) في المقطوعة الثانية :

ويا ثورةً حار فيها الزمان *** وفي شعبها الهادئ الثّائر .

إنّ دلالة تكرار صيغة اسم الفاعل هنا لا ترتبط بالمعنى الذي تحيل إليه الصّيغة في حدّ ذاتها وإنّما ترتبط بالأزمنة التي يقترن بها اسم الفاعل ، والشّطر الأوّل فيه دلالة على ذلك حيث وردت فيه كلمة " الزّمان " ، وقد ذكر أحد الباحثين أنّ اسم الفاعل يأتي للأزمنة الثلاثة فيدلّ على الماضي نحو قوله تعالى : " أفي الله شكّ فاطر السّموات والأرض " ، ويدلّ على الحال نحو قوله تعالى : " فما لهم عن التذكرة معرضين " ويدلّ على الاستقبال نحو قوله تعالى : " إنّ الله فالق الحبّ والنّوى " ويأتي للدّلالة على الثّبوت نحو قولهم : " فلانٌ واسع العينين " ([3]) ونستنتج من ذلك أنّ تكرار الشّاعر " مفدي زكريا " لصيغة اسم الفاعل : الهادئ الثّائر ، هو للدّلالة على أنّ شعب الجزائر ، يتّصف بهتين الصّفتين على وجه الثّبات والاستمرار .

---

[1] – الحملاوي أحمد : شذا العرف في فنّ الصّرف ، الطّبعة الأولى ، مؤسّسة الرّسالة ، بيروت ، 2007 م ، ص : 34 .

[2] – إلياذة الجزائر : ص : 20 .

[3] – السامرائي فاضل صالح : معاني الأبنية في العربيّة ، الطّبعة الاولى ، جامعة الكويت ، الكويت 1981 م ، ص : 50 – 51 – 52 .

– تكرار الصفة المشبهة :

ذكر النّحاة أنّها تحمل معنى اللزوم ، ومعنى ذلك أنّها " تدلّ على أنّ الصّفة تثبت في صاحبها على وجه الدّوام نحو : جميل ، طويل ، كريم " ([1]) ، وقد استعمل الشّاعر " مفدي زكريا " هذه الصّيغة كثيراً ومن ذلك وصفه لـ " الأمير عبد القادر" بقوله ([2]):

ونظّمت جيشاً وسُست بلاداً *** فكنت الأمير الخبير الخطيرا

فصفات الإمارة والخبرة والخطورة ، ملازمة للأمير " عبد القادر " على وجه الثّبات .

تكرار صيغة الفعل المبني للمجهول :

وذلك مثل قوله ([3]) في المقطوعة التاسعة بعد الثلاثين :

وجُنْدٌ يُباع ويُشترى كما *** تُباع وتُستأجر السائمة

فقد تكرّرت صيغة الفعل المضارع المبني للمجهول أربع مرّات في هذا البيت ، وكانت بذلك معبّرةً عن شدّة الخضوع والانقياد .

هذه بعض الأمثلة الدّالّة على الوظيفة الدّلاليّة لتكرار الصّيغة الصّرفيّة ، والملاحظ عليها أنّ الصّيغ الصّرفيّة المكرّرة تأتي في مواقع متجاورة حيث يكرر الشّاعر نفس الكمّ الصّوتي وبذلك يعزّز الإيقاع والدّلالة في الوقت نفسه داخل البيت ، ولعلّها ميزة تمتاز بها لغة الشّعر فهي تعتمد على " التوسّع في المعنى بالاعتماد على الدّلالة الانطباعيّة والتوسّع في الصّرف والنّحو لضرورة وغير ضرورة لأنّه لولا هذه الحرّيّة الصّرفيّة والنّحويّة ما أمكن مع قيود الشّعر أن يكون الشّعر أداة ناجحة من أدوات التّعبير الفنّي " ([4]) .

---

[1] – السّامرّائي : المرجع السّابق ، ص : 74 .

[2] – الإلياذة : ص : 55 .

[3] – نفسه : ص : 57 .

[4] – حسان تمام : الأصول ، دراسة إبستيمولوجيّة للفكر اللغوي عند العرب (النحو ، فقه اللغة ، البلاغة) ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2000 م ص : 77 .

المبحث الثاني : الإنشاد وعلاقته بالإيقاع والدلالة :

01- ارتباط الشّعر بالغناء والإنشاد :

لا يخفى على أيّ دارس للشّعر أنّ هناك صلة وثيقة بين الشّعر والغناء عامّة ، وبين الشّعر والإنشاد خاصّة ، هذه العلاقة في الشّعر العربي تعود إلى عهد قديم يرجع حسب بعض الباحثين إلى أكثر من مائتي سنة السابقة للإسلام ، وهي الفترة التي أُنتج فيها شعر شعراء الجاهليّة الذين نعرفهم ([1]) .

ويذهب بعض الدارسين إلى أنّ الغناء غريزة من غرائز الإنسان كما أنّ النّطق غريزة فيه وما الشّعر إلا وليد هاتين الغريزتين ، ومن هنا فإنّ النّطق وهو أسنى مظهر من مظاهر الشعور لما اقترن بالغناء تولّد الشّعر ، فالشّعر لا يُقال إلاّ ليُنشد ويُتغنّى به ([2]) .

وترجع العلاقة بين الشّعر والغناء إلى الأصول الأولى لكلمة " شعر " ، فقد أكّد بعض الباحثين أنّ لفظة " شعر " العربية مأخوذة من اللهجات الكنعانيّة ، التي تعتبر أخوات للغة العربيّة ، وأنّ أصلها لفظة "شير" التي تعني الغناء والشّعر ، وفعل شار يُشير في الكنعانيّة معناه غنّى يغنّي ، ولذلك فالقافلة في الكنعانيّة تُسمّى " شيّارة " أي كثيرة الغناء (الحداء) فالشّعر والغناء تستعمل لهما ألفاظ واحدة ممّا يدلّ على أنّ مصدرهما ومعناهما واحد ([3]) .

ونجد مِثل ذلك في الآكاديّة القديمة والعبريّة ، فكلمة " شيرو " في الآكاديّة القديمة تدلّ على هتاف الأناشيد ، ومنها انتقلت إلى العبريّة التي تأتي فيها كلمة " شير " بمعنى " نشيد " وانتقلت إلى الآراميّة التي تترادف فيها كلمة " شور " مع كلمات الترنم والتّرتيل ، ويُسمّى كتاب نشيد الأناشيد بالعبريّة " شير هشيم " ([4]) .

---

[1] – البهيتي نجيب محمّد : تاريخ الشّعر العربي حتّى آخر القرن الثّالث الهجري ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة 1950 ، ص : 92 .

[2] – نصّار حسين : القافية في العروض والأدب ، الطبعة الاولى،مكتبة الثقافة الدينية ،مصر 2001 ص : 34 .

[3] – الجوزو: نظريّات الشّعر عند العرب (مرجع سابق) ، ج 1 ، ص : 68 .

[4] – العقّاد : اللغة الشاعرة (مرجع سابق) ، ص : 25 .

ولما كانت علاقة الشّعر بالغناء هكذا فقد قرّر " ابن رشيق " أنّ الغناء حلّة الشّعر إن لم يلبسها طويت " ([1]) ، وقد كانت للغناء عند العرب أوجه متعدّدة ، فمن هذه الأوجه " النصب " وهو غناء الرّكبان والفتيان ، ويُقال له "الجنابي" نسبة إلى رجل يدعى جناب ، ويرى " ابن رشيق " أنّ هذا النّوع من الغناء هو " أصل الحداء كلّه " ([2]) .

ومنها أيضاً السّناد ، وهو يمتاز بالثّقل والتّرجيع وكثرة النّغمات والنّبرات ، وينقسم إلى ستّة أقسام هي الثقيل الأوّل وخفيفه ، والثقيل الثاني وخفيفه ، والرمل وخفيفه ، ومنها الهزج وهو الخفيف الذي يرقص عليه ويستعمل فيه الدفّ والمزمار ([3]) .

ويضيف "ابن رشيق " بعد ذلك نوعين آخرين من الغناء المعروف عند العرب ، وهما الحداء والتّغبير ، فامّا الحداء ، فهو الغناء للإبل ويَروى لأوّل من حدا روايات عدّة تُرجع معظمها أسبقيّة الحداء إلى " مضر بن نزار " حيث يروى أنّه سقط عن جمل فانكسرت يده وكان من أحسن خلق الله صوتاً ، فلمّا حملوه ومشوا به جعل يصيح: وايداه ، وايداه ، فأصغت الإبل إلى صوته وأسرعت في السّير ، فأخذت العرب ذلك وأصبحت تحدو للإبل بـ : ها يدا ها يدا ، وأمّا التّغبير فهو تهليل أو ترديد أصوات بقراءة أو غيرها ([4]) .

02- علاقة الإنشاد بالإيقاع والدلالة في النصّ الشّعري :

ترجع علاقة الإنشاد بالإيقاع في الشّعر إلى البدايات الأولى للإيقاع فقد ذهب كثير من الباحثين إلى أن الإيقاع قد بدأ في الجاهليّة سجعاً ، وبذلك يكون السّجع هو الشّكل الأوّل الذي تجلّى فيه الأداء الصّوتي للكلام الشّعري المستوي على نسق واحد ([5]) .

---

[1] – ابن رشيق : العمدة ، ج 1 ، ص : 39 .

[2] – نفسه : ج 2 ، ص : 313 .

[3] – نفسه : ج 2 ، ص : 314 .

[4] - نفسه : ج 2 ، ص : 315.

[5] – أدونيس : الشّعريّة العربيّة (مرجع سابق) ، ص : 10 .

وإذا رجعنا إلى التفسير اللغوي لكلمة سجع نجد أنّها تُحيل إلى معنى الغناء وتقطيع الكلام بطريقة إيقاعيّة فقد ذهب أهل اللغة إلى أنّ السّجع هو موالاة الكلام على وزن واحد .

ورد في اللّسان سجعت الحمامة إذا ردّدت صوتها ، وسجعت الناقة بمعنى مدَت حنينها على جهة واحدة وسجعُ الحمام من هذا القبيل فهو كسجع الناقة في موالاة الصّوت على طريقة واحدة ، ومن هنا أصبح السّجع يعني الاستواء والاستقامة والتّشابه في الكلام ([1]) .

وقد عبّر أحد الباحثين عن العلاقة بين الإنشاد والإيقاع بقوله : " النّشيد جسد مفاصله الوزن والإيقاع والنغم ، وعلى إحكامه الغني تتوقّف استجابة السّمع ، وقد تمّ هذا الإحكام بالتوصّل شيئاً فشيئاً إلى ابتكار بِنى إيقاعيّة خاصّة " ([2]) .

الإنشاد الجيّد إذن هو الذي تُراعى فيه شروط الإيقاع ، ولذلك قالت العرب قديماً : " إنّ المصيب المحسن من المغنّين هو الذي يعدّل الأوزان ويستوفي النغم الطّوال ويصيب أجناس الإيقاع ، ويختلس مواقع النبرات " ([3]) ،وارتكاز الإنشاد على الجانب الإيقاعي لا يهمل الجانب الدلالي ، لأنّ إلقاء الشّعر يؤدّي إلى إظهار المكوّنات اللغويّة فهو يبرز حدود الكلمـات والتّراكيب والجمل ، ومن هنا فعلاقة الإنشاد بالإيقاع والدلالة هي علاقة متماسكة بحيــث أنّه – أي الإنشاد – يتفاعل مع الوقف النظمي تارة ومع الوقف الدّلالي تارة أخرى وقد رأى أحد الباحثين أنّ الإنشاد حتّى في جانبه الإيقاعي لا يُغفل الدّلالة ، ذلك أنّ " إلقاء الشّــعر يتــأرجح بين قطبين ، قطب دلالي وظيفته إبراز المعنى ، وقطب إيقاعي يهتمّ بإبراز

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة سجع .

[2] – أدونيس : الشّعريّة العربيّة ، ص : 09 – 10 .

[3] – عبيد يوسف : التوشيح في الموشّحات الاندلسيّة ، الطبعة الاولى ، دار الفكر اللبناني ، لبنان ، 1993 م ، ص : 81 .

المعنى"([1]) ، والسّبب في ذلك يعود إلى أنّ " إيقاع الشّعر ثنائي فهو إيقاع لغة وإيقاع وزن"([2]).

الإنشاد إذن هو مرآة للأشكال الإيقاعيّة الموجودة في النصّ الشّعري ، يعكس فاعليّتها الإيقاعيّة والدلاليّة على حدّ سواء ، ولذلك عرف أحد الباحثين إلقاء النصّ الشّعري بأنّه " هو عمليّة التّجسيد الشفوي حيث يقوم القارئ بتأويل العناصر الوزنيّة ، وما يقع بينها من انسجام واختلاف في تفاعل مع الدّلالة اتّساقاً واختلافاً ، وهناك تدخل مباحث التّنغيم والنبر والوقف " ([3]) .

03- وظيفة الإنشاد في الشعر العربي :

يعرّف بعض الباحثين الإنشاد بأنّه " الإلقاء الإيقاعي الذي يبرز الوزن ومكوّناته "([4]). ويبدو لنا من هذا التعريف أنّ وظيفة الإنشاد وظيفة إيقاعيّة تنحصر في إبراز مكوّنات الوزن ولكن الحقيقة ليست كذلك ، فللإنشاد وظائف أخرى نوجزها كما يلي :

3-1- الوظيفة التأثيريّة :

لقد كان لموهبة الإنشاد أهمّيّة كبيرة في امتلاك السّمع وبالتالي الجذب والتأثير في المتلقّي ولذلك اعتنى العرب عناية خاصّة بطريقة الإنشاد فلم يكن الإنشاد لغة كلامية فقط ، بل كان يعتمد على الإشارة عن طريق الإيماء والتعبير الوجهي ، فهو يتجاوز فعل الصّوت ليرتبط بحركة اليد والجسم بل أكثر من ذلك يرتبط باللباس ، فقد كان بعض الشعراء حين ينشد شعره يلبس ثياباً جميلة مختلفة عن ثيابه العاديّة ، وكان بعض الشّعراء ينشد قائماً ، وكان بعضُهم لا يُنشد إلا جالساً ، ولكل تقاليده الخاصّة في ذلك ([5]) .

---

[1] – حركات : نظريّة الإيقاع (مرجع سابق) ، ص : 165 .

[2] – نفسه : ص : 166 .

[3] – العمري : الموازنات الصّوتيّة : (مرجع سابق) ص : 10 – 11 .

[4] – حركات : نظريّة الإيقاع ، ص : 166 .

[5] – سلوم تامر : أسرار الإيقاع في الشعر العربي ، الطبعة الاولى ، دار المرساة للطباعة ، سورية ، 1994 م ،ص : 166 .

ويذهب "ابن خلدون " إلى أنّ إدراك الإنسان للجمال والحسن في تخاطبه وأصواته تعتبر من المدارك القريبة إلى فطرته ، فكلّ إنسان يلهج بالحسن في المرئيّ أو المسموع بمقتضى الفطرة ثمّ يوضّح علّة الحسن في المسموعات ، وهي في نظره تقتضي تناسب الأصوات وعدم تنافرها لأنّ للأصوات كيفيّات متعدّدة فمنها الجهر والهمس والرّخاوة والشدّة ، ومعيار الحُسن فيها هو التناسُب ([1]) ، ولا شكّ أنّ حسن اختيار الأصوات يرتبط بإنشاد الشعر وغنائه ، ولذلك يرى " ابن خلدون " أنّ صناعة الغناء هي تلحين الأشعار الموزونة على نسب منتظمة معروفة وذلك بتقطيع الأصوات والغرض في ذلك كلّه أن" يلذّ سماعها لأجل ذلك التناسب " ([2]) .

3 – 2– الوظيفة الإبداعيّة :

لقد أعطى القدماء لإنشاد الشّعر أهمّية بالغة ، فقد كان العرب في الجاهليّة يعتبرونه موهبة أخرى إلى جانب موهبة قول الشّعر ([3]) ، غير أنّ ذلك لا يوحي بالفصل المطلق بين الموهبتين فقد يتراءى لنا أنّ بينهما فاصلاً زمنياً ، نعم إنّ ذلك أمر واقـع فالشاعر يكتب القصيدة ثمّ يلقيها هو أو من ينوب عنه أمام الناس ، لكن هناك حقيقة لا بدّ أن نتنبّه إليها ، وهي أنّ الإنشاد قد يأتي في مرحلة موازية للعمل الشّعري ، كما هو الحال في الأبيات المقولة على وجه الارتجال ، وحتى في الحالات العاديّة التي ليس فيها ارتجال فإنّ الشّاعر يستعين بالإنشاد في بناء قصيدته ، فقد ذكره النقّاد القدماء ضمن الوسائل التي يستدعى بها الشّعر ، ومن ذلك ما رواه ابن رشيق عن أبي الطيّب المتنبّي أنّه كان " يتغنّى ويصنع ، فإذا توقّف رجّع بالإنشاد من أوّل القصيدة إلى حيثُ انتهى منها " ([4]) ، فالشّاعر عندما يردّد أبياته على نفسه

---

[1] – ابن خلدون : المقدمة ، ص : 513 .

[2] – نفس المرجع : ص : 510 .

[3] – أدونيس : الشعرية العربية ، ص7.

[4] – ابن رشيق : العمدة ، ج 1 ، ص : 212 .

فهو يقصد أن يحيط نفسه بجوّ النّغم الذي يسيطر عليه هذا العمل ، ليبقى في رحاب الانفعال الذي تولّد منه النّغم ([1]).

ويحثّ بعـض الشّعـراء على ضرورة الترنّم أثناء عمل الشّعر ، وذلك لأنّه في رأيه يحصر الشّعر في دائرته فلا يزيغ عنها ، يقول ([2]) حسّان بن ثابت :

تغنَّ بالشّعر إمّا كنت قائله *** إنّ الغناء لهذا الشّعر مضمار

ويذهب بعض الباحثين المعاصرين إلى أنّ الإنشاد الذي يُستعان به على تأليف الشّعر يُسمّى "الإنشاد الدّاخلي " فالشاعر في نظره يملك إنشاده الداخلي الخاصّ بكلّ بحر ، وهذا الإنشاد هو الأداة التي يكتب بها الشّعر الموزون ، فيزاحف حيث يلزم الزّحاف ، ويتجنّب الزّحاف في الأماكن الممنوعة له وبناء على هذا يخلص الباحث إلى انّ الإنشاد الداخلي هو " تجسيد للملكة الإيقاعيّة للشاعر وظيفته تمكين الشّاعر من كتابة الشّعر الموزون بمراعاة جميع قواعده الضّمنيّة ([3]) .

3 – 3– الوظيفة التقويميّة :

لقد أدرك القدماء أنّ عرض الشّعر على الإنشاد من شأنه أن يقوّمه ويضعه في شكله الصّحيح ، فقد جاء في الموشّح للمرزباني عن " عبد الله بن يحيى " أنّ العرب كانت تغنّي النّصب وتمدّ أصواتها بالنشيد ، وتزن الشّعر بالغناء ([4]) ، ولا شكّ أنّ جعل الغناء ميزاناً للشّعر فيه دلالة واضحة على أنّ الإنشاد يقوّم الشّعر ويبيّن الأخطاء التي يقع فيها الشّاعر ، خصوصاً في القافية التي رصد النّقّاد القدماء عيوبها ، وهي معروفة في كتب النّقد والعروض ، ليس من الضّروري ذكرها في هذا المقام ، ومن هذه العيوب "الإقواء" ، الذي كان كثيراً ما يُكتشف ويُتنبّه

[1] – هنّي : نظريّة الإبداع في النقد العربي القديم (مرجع سابق) ص : 303 .
[2] – المرزباني : الموشح (مرجع سابق) ، ص53 .
[3] – حركات : نظريّة الإيقاع ، ص 66 .
[4] – المرزباني : المرجع السّابق ، ص : 39 .

إليه عن طريق الإنشاد ، فقد ورد في الموشّح أيضًا في حديث لأبي عمرو بن العلاء أنّ " فحلان من الشّعراء كانا يقويان ، النّابغة وبشر بن أبي خازم ، فأمّا النّابغة فدخل يثرب فغُنّي بشعره ففطن فلم يعد إلى إقواء ، وأمّا بشر فقال له سوادة أخوه : إنّك تقوي ، فقال : وما الإقواء ؟ فأنشد بيتَيْه ، وآخر الأوّل منهما " نسيت جذامُ " ، فرفع ، ثمّ قال : إلى البلد الشآمي فخفض ، ففطن بشر فلم يعد " ([1]) .

وبيتا النّابغة اللذين ورد فيهما الإقواء هما :

أمن آل ميّة رائحٌ أو مغتدي *** عجلان ذا زاد وغير مزوّدِ

زعم البوارح أنّ رحلتنا غدا *** وبذاك خبّرنا الغرابُ الأسودُ

ويُروى أنّ النابغة أخبره أهل المدينة – كما ذكرنا – بإقوائه وأفهموه ، فلم يفهم حتّى جاؤوه بقينة جعلت تغنّيه البيت الأوّل وتُبيّن الياء في (مزوّدِ) و(مغتدي) ثمّ غنّت البيت الثاني فبيّنت الضمّة في قوله : " الأسودُ " فعند ذلك فطن النّابغة لخطئه فغيّره وقال : " وبذاك تنعاب الغراب الأسودِ " ([2]) .

04 – البُعد الإنشادي في إلياذة الجزائر :

لا يختلف النّشيد بمفهومه الحديث عن المفهوم القديم إلاّ في بعض الأمور الشّكليّة والموضوعيّة المتعلّقة بالنصّ المنشد ذاته ، ومن ذلك ما يشترطه بعض الدّارسين على الشّاعر الذي ينظم نشيداً أن يضع في اعتباره طواعية هذا النّشيد وقبوله للتّلحين والغناء ، كما أنّ التّلحين أيضاً لا بُدّ أن يكون مناسباً للنّشيد ، فمثلاً إذا كان موضوع النّشيد حماسة لا بُدَّ أن يكون التلحين ملائماً لموضوع الحماسة بأن يكون مؤثراً وقوياً في نفس الوقت ، أمّا من ناحية

[1] – المرزباني : الموشح ، ص : 59 .

[2] – نفسه : ص : 52 .

المضمون فلا بُدّ أن يكون النّشيد معبّراً عن قضيّة تشترك فيها الجماعة كالأمّة والشّهداء ، فهو يتطرّق للقواسم المشتركة بينهم ، ويتحدّث بلسانهم ويُعبّر عن واقعهم ويُخلّد بطولاتهم ([1]) .

إنّ العلاقة التي تربط الشاعر "مفدي زكريا" بالإنشاد علاقة واضحة لا تخفى على عاقل فهو صاحب النّشيد الوطني الجزائري " قسما بالنّازلات الماحقات " فضلاً عن أناشيد أخرى لا نستطيع أن نغضّ الطّرف عنها كنشيد الشّهداء ، والنّشيد الرّسمي للطلاّب الجزائريّين ، وغيرها من الأناشيد ، وما يهمّنا في هـذا المقـام هو علاقة الإنشاد بنصّ الإلياذة ، فهل الإلياذة تعتبر من أناشيد مفدي زكريا ؟ إنّ الإلياذة وفق شروط النّشيد التي أسلفناها سابقاً تعتبر نشيداً بحقّ إضافة إلى أنّ مقدّمة الإلياذة فيها إشارة واضحة إلى أنّ الإلياذة تعتبر من الأناشيد .

أمّا فيما يتعلّق بالشّروط الشّكليّة فإنّ إلياذة الجزائر قد ثبت قبولها للتّلحين والغناء ، لأنّ الشاعر قد اختار لها وزناً مناسباً للغناء والتلحين وهو وزن المتقارب الذي يعتبر حسب أحد الباحثين" أنسب البحور للإنشاد الحماسي " ([2]) ، وقد ذكرنا في موضع سابق من هذا البحث أنّ بحر المتقارب يصفه بعض الدارسين بأنه " بحر تغنّ من النّوع المناسب المتدفّق " ([3]) .

وأمّا فيما يتعلّق بالشّروط الموضوعيّة ، فقد استوفتها الإلياذة بأكملها ، فجاء نصّ الإلياذة تعبيراً عن شعور مشترك لدى كلّ الجزائريّين وهو الإحساس بقيمة هذا الوطن ومكانته في نفوسهم كما تعتبر الإلياذة سجلاً خالداً لأمجاد وبطولات الشّعب الجزائري في الماضي والحاضر .

ويؤكّد لنا صحّة ما نقوله رجوعنا إلى مقدّمة الإلياذة التي هي من تحبير " مولود قاسم نايت بلقاسم " حيث يقول : " طلبنا من المناضل الكبير الشّاعر الملهم ، شاعر الكفاح الثوري المسلّح ، الأستاذ مفدي زكريا ، صاحب الاناشيد الوطنيّة "من جبالنا طلع صوت الأحرار"

---

[1] – الشيخ صالح : شعر الثورة عند مفدي زكريا (مرجع سابق) ، ص : 180 .

[2] – العمري : الموازنات الصّوتيّة (مرجع سابق) ص : 60 .

[3] – المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (مرجع سابق) ص : 405 ، وانظر : عنصر " التناسب بين الوزن والإلياذة " في الفصل الأوّل من هذا البحث .

1932 م ، و"فداء الجزائر روحي ومالي" 1936 م ، و"قسما" 1955 م ، ونشيد "جيش التحرير" ... أقول طلبنا منه أن يضع لنا نشيداً جديداً يجمع هذه الأناشيد كلّها ويشمل فيه وبه تاريخ الجزائر من أقدم عصورها حتّى اليوم ، مركّزا على مقاومتنا لمختلف الاحتلالات الأجنبيّة ، وعلى العهود الحضاريّة الزّاهرة المتعاقبة ، وحاضرنا ومستقبلنا ... ومقوّمات شخصيّتنا ، وبناء مجد جديد لأمّتنا ، وهذا ما فعله مفدي وسمّينا نشيد الأناشيد هذا " إلياذة الجزائر" ([1]) .

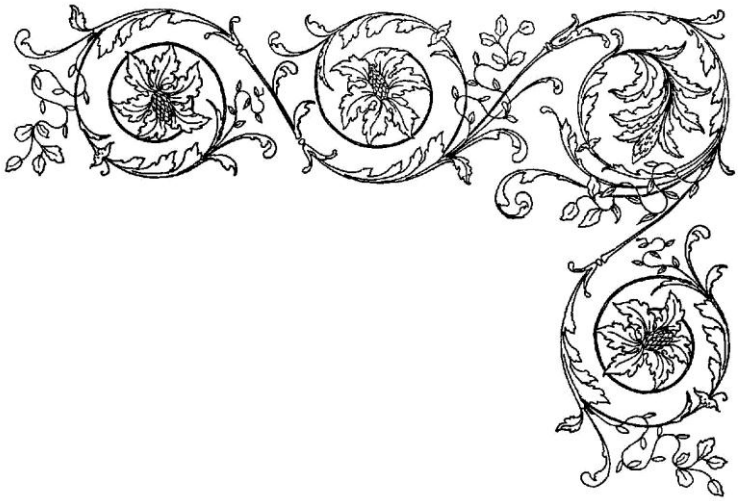
وتجدر الإشارة إلى أنّ مفدي زكريا أنشد بصوته ما يزيد عن ستّمائة بيت من الإلياذة في الملتقى السّادس للفكر الإسلامي سنة 1972 م ، فهو لم ينشد الإلياذة كاملة أمام الجمهور وما من أحد يُنكر جماليّة الإلقاء والإنشاد عند مفدي زكريا الذي يتميّز بصوته الجهوري ونبراته ، وصَرَخاته وإشاراته ، وصيحاته ، وسخرياته ، وتهليلاته ، وغضباته ، وتعجّباته ، وبهذا يكون شاعرنا قد استوفى جميع شروط الأداء الشفوي للإلياذة ، لأنّ الإنشاد لا يقتصر على الأداء الصّوتي فقط ، وإنّما يشمل " الإشارات والحركات وملامح وجه المتكلّم وكلّها عناصر تعبيريّة مساعدة في سياق الأداء الشفوي " ([2]) ، وبها يحقّق الإنشاد للقصيدة خصائص جديدة لم تكن تحويها قبله ، وتتفاوت قيمة هذه الخصائص بتفاوت القدرة الإنشاديّة لدى الشّعراء ، لأنّ " كلّ إنشاد للقصيدة هو أكثر من القصيدة الأصليّة ، فكلّ أداء يحوي عناصر خارجة عن القصيدة كما يحوي خواصّ التلفّظ وطبقة الصّوت وتوزيع النّبرات ، وهي عناصر تحدّدها شخصيّة المنشد " ([3]) .

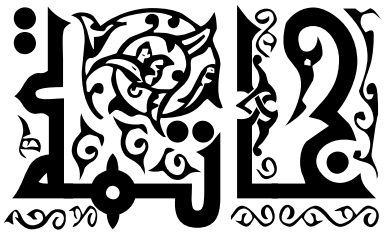
---

[1] – إلياذة الجزائر : (المقدمة) ص : 12 .

[2] – الماكري : الشكل والخطاب (مرجع سابق) ، ص : 133 .

[3] – رينيه و وارين : نظريّة الأدب (مرجع سابق) ص : 151 – 152 .





خاتمة :

حاولنا من خلال هذا البحث أن نوضّح البنية الإيقاعيّة لإلياذة الجزائر ، انطلاقاً من تصوّر مُسبق هو أنّ الإيقاع في النصّ الشّعري له جوانب متعدّدة تتجلّى في أشكال مختلفة أو بالأحرى مستويات ، وقد وجدنا أنّ الإيقاع في إلياذة الجزائر يظهر على مستويين أساسيّين هما الإيقاع الخارجي والإيقاع الدّاخلي ، ولكلّ منهما خصائصه ومميّزاته .

فالإيقاع الخارجي الذي يُسمّى بالإيقاع الوزني ، ويسمّى موسيقى الإطار ، وكلّ هذه التسميات تدور حول مدلول واحد هو ذلك الإيقاع الذي يتميّز بكونه مقنّناً ، لكن على الرّغم ممّا توحي به هذه العبارة من أنّ هناك قيوداً مفروضة على الشّاعر في هذا الجانب ، إلاّ أنّها لا تسلبه الحرّيّة مطلقاً ، لأنّ لديه مجموعة من الاختيارات المتمثّلة في الأنماط والقوالب الوزنيّة المتعدّدة فإذا اختار منها ما يناسبه وجب عليه حينئذ أن يلتزم بما تمليه عليه قوانينها المتمثّلة أساساً في علم العروض ، ويتكوّن الإيقاع الخارجي من عنصرين أساسيين هما الوزن والقافية وإذا نظرنا إلى الوزن الذي بنيت عليه الإلياذة ، وهو " المتقارب " نجد أنّ له ميزتين أساسيّتين أوّلهما تتعلّق بملاءمته لطبيعة الإلياذة ، فهو يلائم القصائد الطوال لأنّه يمتاز بخاصيّة الانسياب وامتداد النّفس وذلك راجع إلى كثرة المقاطع الطّويلة في بنيته (16 مقطعاً طويلا في وزن البيت التّام) ، ومن هنا تولّدت الميزة الثّانية وهي ميل الشّاعر نحو الوزن التّام وعدم استعماله للأنماط الوزنيّة الأخرى التي تنقص من بناء البيت ، وهي (الجَزء والشَّطر والإنهاك) لأنّها تحدّ من انسياب الوزن .

أمّا القافية فلا شكّ أنّ ميزتها الظّاهرة في الإلياذة هي أنّها تعتمد على التنوّع ، فالشّاعر لم يلتزم قافية واحدةً ، حيث خصّ كلّ مقطوعة بقافية مختلفة عن المقطوعات الأخرى وقد ساعده ذلك على أن يبدع في نصّ الإلياذة لأنّ التزام قافية واحدة قد يؤدّي إلى نتائج سلبيّة كالتّكرار الذي يعدّ عيباً من عيوب القوافي .

لكن خاصيّة تنويع القوافي لم تصرف الشّاعر عن الاهتمام بالخصائص الصّوتيّة لحرف الرويّ ويتجلّى ذلك من خلال تركيزه على الحروف التي تمتاز بالوضوح السّمعي حيث أخذت " النّون والرّاء واللام والميم والدّال " أكبر النّسب التكراريّة وهكذا فإنّ الشّاعر يعتمد إلى جانب خاصيّة التّنويع خاصيّة التّشابه في حرف الروي بين المقطوعات ، ويظهر ذلك أيضاً في أنّ معظم قوافي الإلياذة تمتاز بالإطلاق الذي كان له أثره الإيقاعي الواضح النّاجم عن القوّة الموسيقيّة لحروف المدّ .

أمّا الإيقاع الدّاخلي الذي يُسمّى أيضاً " موسيقى الحشو " فعلى العموم ليس له ضوابط تحكمه وللشّاعر الحرّيّة فيه ، وقد تعدّدت مظاهر الإيقاع الدّاخلي في إلياذة الجزائر .
لكنّنا وجدنا أنّ هناك مظهرين بارزين هما التّجنيس والتّرصيع ، ولذلك ركّزنا الاهتمام عليهما فوجدنا أنّ الشّاعر استعمل كثيراً من مظاهر التّجنيس والتّرصيع وصورهما بطريقة مميّزة مكّنته من الاستفادة من القيمة الإيقاعيّة لها ، ولم يقتصر عملنا على الاعتماد على آراء القدماء حول هذه الظّواهر فاعتمدنا على ما أفاد به الباحثون المعاصرون في هذا الجانب ومن هؤلاء " محمّد العمري " الذي تنبّهنا من خلال كتابه " تحليل الخطاب الشّعري" إلى مظهر جديد من مظاهر التّرصيع لم يهتمّ به القدماء على الرّغم من أثره الإيقاعي ، وهو التّرصيع السّجعي الذي ينشأ من تكرار نوع من الصّوائت بنسبة أكبر من الصّوائت الأخرى بالنّظر إلى المعيار العام لتردّد الصّوائت في اللغة العربيّة ، وقد وجدنا أنّ هذا النّوع من التّرصيع موجود في الإلياذة

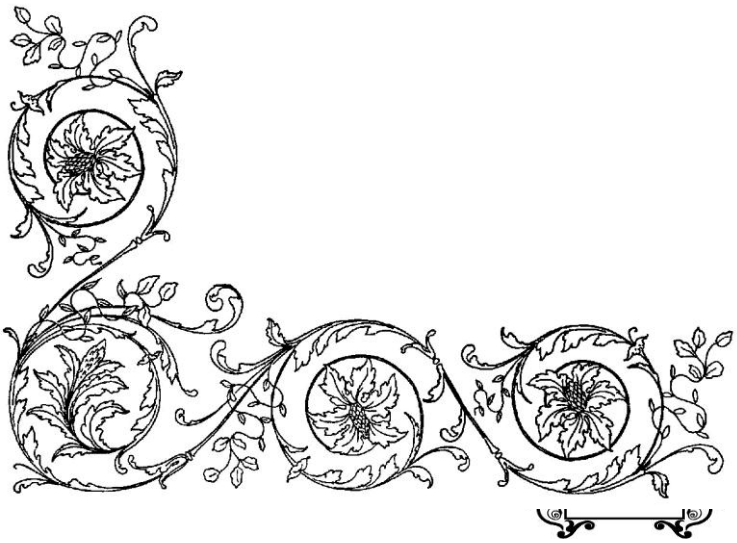
وله أثره ، حيث استنتجنا من خلال تحليل المقطوعات العشر الأولى أنّها تحتوي على ترصيع سجعي بسبب ارتفاع نسبة تكرار الفتحة وإقصائها للكسرة تارة وللضمّة تارة أخرى بانخفاض نسبة كلّ منهما عن معياره العام .

ولا يمكننا أن نتجاهل أن لتلك الأشكال الإيقاعيّة ارتباطا بالمعنى ، فالإيقاع الوزني يرتبط بالدلالة من خلال قضيّتي التّضمين والاتّساق التي تنصب حول علاقة الدّلالة بالحدود النظميّة (الوقفات) والأصل في هذه العلاقة أن تتمّ الدّلالة مع الوقف ، وذلك هو الاتّساق ، فإذا تجاوزته فإنّ ذلك يُعتبر خرقاً للقاعدة ولذلك يعتبره الكثير من النقّاد عيباً من عيوب الشّعر وتظهر هذه العلاقة في إلياذة الجزائر على ثلاثة مستويات ؛ على مستوى البيت أي بين شطريه وعلى مستوى الأبيات المتعاقبة وعلى مستوى المقطوعات ، وهذا الاخير هو مستوى تختصّ به الإلياذة ، وقد لاحظنا على المستويات الثلاثة أنّ الشّاعر يُغلّب الاتساق على التضمين وأنّ الحالات التي ورد فيها التضمين هي من التضمين غير المعيب .

أمّا الإيقاع الدّاخلي ، فيرتبط بالدّلالة في مظهر أساسي هو التكرار ، فقد أدرك الشّاعر القيمة التّعبيريّة لتكرار الحروف والألفاظ والصّيغ الصّرفيّة وتنبّه لما لها من دلالات خاصّة ولذلك وجدنا أنّه يمتلك قدرة كبيرة على اختيار الأصوات والملاءمة بينها وبين المعنى ، كما لاحظنا أنّ الدّلالة النّاجمة عن التّكرار هي في معظمها دلالة إيحائيّة رمزيّة تستنتج من السّياق المعنوي للمقطوعة .

هذا ما يُمكننا أن نستخلصه من دراستنا هذه ، التي نرجو في ختامها أن نكون قد وفّقنا إلى استيفاء كثير من الجوانب المهمّة التي تخصّ مبحث الإيقاع في إلياذة الجزائر ، ونأمل أن تأتي دراسات أخرى تنطلق من هذا البحث لدراسة الجوانب التي لم ترد فيه ، وهذه هي طبيعة البحوث يستدرك اللاحق منها ما أغفله السابق ، في إطار علاقة تكاملية تهدف إلى إنتاج المعرفة وإثراء البحث العلمي .

الكتاب والقرآن



المصادر والمراجع :

01 – ابن الأثير ضياء الدّين : المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر ، تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، الطَّبعة الأولى ، مطبعة النَّهضة ، مصر 1960 م .

02 – أحمد حمدان ابتسام : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مراجعة وتدقيق : احمد عبد الله فرهود ، الطّبعة الاولى ، دار القلم العربي ، سورية 1997 م .

03 – الأخفش أبوالحسن سعيد بن مسعده :كتاب القوافي، تحقيق : حسن عزّة دمشق 1970 م .

04 – أدونيس علي أحمد سعيد : زمن الشعر ، الطبعة الثانية ، دار العودة ، بيروت .

05 – أدونيس علي أحمد سعيد: الشعرية العربية ، الطّبعة الأولى ، دار الآداب بيروت 1985م.

06 – إسماعيل عزّ الدّين : الأدب وفنونه–دراسة ونقد ، الطّبعة الثّامنة ، دار الفكر العربي القاهرة 2002 م .

07 – إسماعيل عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض تفسير ومقارنة ، دار الفكر العربي ، القاهرة 1992 م .

08 – إسماعيل يوسف : بنية الإيقاع في الخطاب الشّعري ، قراءة تحليليّة للقصيدة العربيّة في القرنين السّابع والثّامن الهجريين ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية دمشق 2004م.

09 – أنيس ابراهيم : الأصوات اللّغويّة ، مطبعة نهضة مصر ، مصر .

10 – أنيس إبراهيم : دلالة الألفاظ ، الطبعة الخامسة ، مكتبة الأنجلو المصريّة مصر 1984 م .

11 – أنيس إبراهيم : موسيقى الشّعر ،الطبعة السابعة ، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة1997م.

12- البحراوي سيد : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، الطبعة الثانية ، دار المعارف القاهرة 1991 م .

13- البحراوي سيد : العروض وإيقاع الشّعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1993 م .

14- برّي حوّاس : شعر مفدي زكريّا – دراسة وتقويم ، ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر 1994م .

15- البستاني سليمان : نظريّة الشّعر مقدّمة في ترجمة الإلياذة ، الطّبعة الثالثة ، منشورات وزارة الثقافة السوريّة ، دمشق 1996 م .

16 – بشر كمال : علم الأصوات ، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، القاهرة 2000م.

17 – بومزبر الطّاهر : أصول الشّعريّة العربيّة ، نظريّة حازم القرطاجنّي في تأصيل الخطاب الشّعري ، الطّبعة الأولى ، الدّار العربيّة للعلوم ، بيروت 2007 م .

18 – البهيتي نجيب محمّد : تاريخ الشّعر العربي حتّى آخر القرن الثّالث الهجري ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة 1950م .

19- التبريزي الخطيب : كتاب الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق : الحسني حسن عبد الله الطّبعة الثالثة ، مكتبة الخانجي ، القاهرة 1994 م .

20 – ثعلب أبو العباس أحمد بن يحي : قواعد الشّعر ، حققه وقدّم له وعلّق عليه : رمضان عبد التوّاب ، الطّبعة الثانية ، مكتبة الخانجي ، القاهرة 1995 م .

21 – الثعالبي أبو منصور عبد الملك : يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر ، تحقيق : مفيد قميحة ، الطبعة الأولى ، دار الكتب العلميّة ، بيروت 1983م .

22 – الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر : البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمّد هارون الطبعة السابعة ، مكتبة الخانجي القاهرة 1998م .

23 – ابن جعفر قدامة : نقد الشّعر ، تحقيق وتعليق : عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلميّة ، بيروت .

24– عبد الجليل يوسف حسني : موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصريّة العامة للكتاب مصر 1989م .

25 – الجوزو مصططفى : نظريّات الشّعر عند العرب ، الطّبعة الثانية ، دار الطليعة ، بيروت 1988 م .

26 – الجوهري أبو نصر اسماعيل ابن حماد ، عروض الورقة ، تحقيق وتقديم : صالح جمال بدوي ، مطبوعات نادي مكّة الثقافي ، مكة المكرّمة ، 1985 م .

27– ابن جني أبو الفتح عثمان : كتاب العروض ، تحقيق وتقديم : أحمد فوزي الهيب الطبعة الثانية ، دار القلم ، الكويت ، 1989 م .

28 – حركات مصطفى : قواعد الشّعر ، العروض والقـافية ، المؤسسة الوطنية للفـنون المطبعية الجزائر ، 1989 م .

29 – حركات مصطفى : كتاب العروض ، القصيدة العربيّة النظرية والواقع ، دار الآفاق الجزائر .

30 – حركات مصطفى: نظرية الإيقاع الشعر العربي بين اللغة والموسيقي ، دار الآفاق الجزائر .

31 – حركات مصطفى : نظريّتي في تقطيع الشّعر ، دار الآفاق ، الجزائر 2002 م .

32 – حسان تمام : الأصول ، دراسة إبستيمولوجيّة للفكر اللغوي عند العرب (النحو فقه اللغة ، البلاغة) ، عالم الكتب ، القاهرة 2000 م .

33 – حسان تمام : اللغة العربيّة معناها ومبناها ، مطبعة النّجاح الجديدة ، الدّار البيضاء 1994م.

34 – الحملاوي أحمد : شذا العرف في فنّ الصّرف ، الطّبعة الأولى ، مؤسّسة الرّسالة بيروت 2007 م .

35 –الخفاجي ابن سنان : سرّ الفصاحة ، اعتنى به وخرّج شعره وعمل فهارسه ، دواد غطاشة الشوايكة ، الطّبعة الأولى ، دار الفكر ، الأردن 2006 م .

36– ابن خلدون عبد الرحمان: المقدّمة ، تحقيق حامد أحمد الطّاهر ، الطّبعة الأولى ، دار الفجر للتراث ، القاهرة ، 2004 م .

37 – خليفة محمّد : النّظريّة النّقديّة العربيّة في الفكر الفلسفي النقدي حتّى القرن السّابع الهجري ، المطبعة العربيّة ، غرداية ، الجزائر 2005 م .

38– أبو ديب كمال : في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي نحو بديل جذري للعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن ، الطّبعة الأولى ، دار العلم للملايين ، بيروت 1974 م .

39 – عبد الرؤوف محمد عوني : القافية والأصوات اللّغوية ، مكتبة الخانجي ، مصر .

40 – ابن عبد ربه أحمد بن محمّد : العقد الفريد ، تحقيق:عبد المجيد الترحيني ، الطبعة الثالثة دار الكتب العلميّة ، بيروت 2006 م .

41 – ابن رشيق أبو عليّ الحسن : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت 1972م.

42 – الروبي إلفت كمال : نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد) الطّبعة الاولى ، دار التّنوير للطباعة والنشر ، بيروت 1983 م .

43 – زكريا مفدي : إلياذة الجزائر ،الطّبعة الثّانية ،المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر 1992م.

44 – الزمخشري جار الله : القسطاس في علم العروض ، تحقيق : فخر الدّين قباوة ، الطّبعة الثانية ، مكتبة المعارف ، بيروت 1989 م .

45 – السامرائي فاضل صالح : معاني الأبنية في العربيّة ، الطّبعة الاولى ، جامعة الكويت ، الكويت ، 1981 م .

46 – سحيمي سمير : الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال " ديوان قصائد " ، الطّبعة الأولى عالم الكتب الحديث ، الأردن 2010 م .

47 – السّدّ نور الدّين : الشعرية العربيّة دراسة في التطوّر الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1995م .

48 – السَّكاكي ، أبو يعقوب : مفتاح العلوم ، شرح نعيم الزّرزور ، بيروت 1983 م .

49 – سلوم تامر : أسرار الإيقاع في الشعر العربي ، الطبعة الاولى ، دار المرساة للطباعة سورية 1994 م .

50 – أبو شوارب محمّد مصطفى : جماليّات النصّ الشّعري قراءة في أمالي القالي ، الطّبعة الأولى ، دار الوفاء ، مصر 2005 م .

51 – ابن الشّيخ جمال الدّين : الشّعريَّة العربيَّة ، ترجمة : مبارك حنون ، محمَّد العمري ، محمَّد أوراغ ، الطَّبعة الثَّانية ، دار توبقال للنَّشر ، المغرب 2008 م .

52 – الشّيخ صالح يحي: شعر الثّورة عند مفدي زكريّا دراسة فنية تحليلية ، الطبعة الاولى دار البعث ، قسنطينة ، الجزائر 1987م.

53 – ابن طباطبا محمد أحمد : عيار الشّعر ، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر ، مراجعة نعيم زرزور ، الطّبعة الأولى ، دار الكتب العلمية ، بيروت 1982 م .

54 – الطرابلسي ، محمد الهادي : خصائص الأسلوب في الشوقيّات ، منشورات الجامعة التونسيّة المطبعة الرسميّة ، الجمهوريّة التونسية 1981 م .

55 – عبيد علي : نظام الايقاع في الشعر العربي من خلال نظرية الخليل في علم العروض المعهد العالي للموسيقى ، صفاقس .

56 – عبيد يوسف : التوشيح في الموشّحات الأندلسيّة ، الطبعة الاولى ، دار الفكر اللبناني لبنان 1993 م .

57 – العروضي أبو الحسن أحمد بن محمّد : الجامع في العروض والقوافي ، تحقيق وتقديم : زهير غازي زاهد ، وهلال ناجي ، الطّبعة الأولى ، دار الجيل ، بيروت ، 1996 م .

58 – عزّام محمّد : النّقد والدّلالة – نحو تحليل سيميائي للأدب ، منشورات وزارة الثقافة السّوريّة ، دمشق 1996م .

59 – العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله : الصناعتين (الكتابة والشعر) تحقيق : مفيد قميحة ، الطبعة الثانية ، دار الكتب العلمية ، بيروت 1989 م .

60– العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله : محاسن النّثر والنّظم أو الكتابة والشّعر ، مصر.

61 – عصفور جابر : مفهوم الشّعر – دراسة للتراث النقدي ، الطّبعة الخامسة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1995 م .

62 – العقّاد ، عباس محمود : اللغة الشاعرة ، نهضة مصر للطباعة ،القاهرة 1995 .

63 – العمري محمد : تحليل الخطاب الشّعري ، البنية الصوتية في الشعر (الكثافة الفضاء التفاعل) الطّبعة الأولى ، الدّار العالميّة للكتاب ، الدّار البيضاء ، 1990 م .

64 – العمري محمد : الموازنات الصّوتيّة في الرؤية البلاغيّة والممارسة الشّعريّة ، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشّعر ، أفريقيا الشرق ، المغرب 2001 م .

65 – الغرفي حسن : حركيَّة الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر ،أفريقيا الشرق، المغرب2001م.

66 – الفـارابي أبو نصر: الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد المالك خشبة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة 1967 م .

67 – ابن فارس أحمد : الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، تصحيح المكتبة السّلفيّة ، مطبعة المؤيّد ، القاهرة 1910 م .

68 – فخر الدّين جودت: شكل القصيدة في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، الطبعة الأولى ، دار الآداب ، بيروت 1984م .

69– فريزر ج.س : موسوعة المصطلح النقدي – الجزء الثامن (الوزن والقافية والشعر الحرّ) ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرّشيد ، العراق 1980م .

70 – فضل صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، الطبعة الأولى ، دار الشروق القاهرة 1998.

71 – القاسمي ، محمَّد عبد الله : التّكرارات الصَّوتيَّة في لغة الشّعر ، الطَّبعة الأولى ، عالم الكتب الحديث ، الأردن 2010 م .

72 – القرطاجني ، حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق وتقديم : محمد الحبيب بن الخوجة الطبعة الثالثة ، بيروت 1986م .

73 – الكعبي ربيعة : العروض والإيقاع في النظريّات الحديثة للشعر العربي ، الطّبعة الاولى مركز النشر الجامعي ، تونس 2006 م .

74 –كنوان عبد الرّحيم ، من جماليـّات إيقاع الشّعر العربي ، الطّبعة الأولى ، دار أبي رقراق الرّباط 2002 م .

75 – كوهن جان : بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق : أحمد درويش ، الطبعة الثالثة دار المعارف ، القاهرة 1993 م .

76 – كوهن جان : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، الطبعة الأولى دار توبقال للنشر، المغرب 1986 م .

77– لوتمان يوري : تحليل النصّ الشّعري ، بنية القصيدة ، ترجمة وتقديم وتعليق : محمّد فتوح أحمد دار المعارف ، القاهرة .

78 – لوشن نور الهدى : علم الدلالة (دراسة وتطبيق) ، المكتب الجامعي الحديث الإسكندريّة 2006 م .

79 – الماكري محمد : الشّكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1991 م .

80–المجذوب عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، الطبعة الثالثة مطبعة حكومة الكويت ، الكويت 1989 م.

81 – محمد شكر قاسم مقداد : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، الطّبعة الأولى ، دار دجلة الأردن ، 2010 م .

82 – المخزومي مهدي : الفراهيدي عبقري من البصرة ، الطّبعة الثانية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 م .

83 – المخزومي مهدي : الخليل بن أحمد الفراهيدي ، أعماله ومناهجه ، الطّبعة الثانية ، دار الرّائد العربي ، بيروت ، لبنان 1986 م .

84 – المرزباني أبو عبيد الله محمد : الموشَّح في مآخذ العلماء على الشعراء ، المطبعة السلفية القاهرة 1343 هـ .

85 – المصري ابن أبي الأصبع : تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن تحقيق حفني محمد شرف ،القاهرة 1963م.

86 – ابن المعتزّ عبد اللهّ : كتاب البديع ، تعليق :إغناطيوس كراتشقوفسكي ، الطبعة الثالثة دار المسيرة ، بيروت 1982م .

87 – المعرّي ، أبو العلاء : رسالة الغفران ، تحقيق ، وشرح : محمد عزت نصر الله ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت.

88 – المعرّي ، أبو العلاء : لزوم ما لا يلزم ، تحقيق جماعة من الأخصّائيّين ، الطّبعة الثّانية بيروت 1986 م .

89 – مفتاح محمّد : تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجيّة التّناص) ، الطّبعة الرّابعة ، المركز الثقافي العربي ، الدّار البيضاء ، 2005 م .

90 – مفتاح محمّد : رؤيا التّماثُل – مقالة في البنيات العميقة ، الطّبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء 2005 م .

91 – الملائكة نازك : قضايا الشّعر المعاصر ، الطّبعة السّابعة ، دار العلم للملايين بيروت 1983 م .

92 – ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت .

93 – نصار حسين : القافية في العروض والأدب ، الطبعة الاولى،مكتبة الثقافة الدينية مصر 2001 م.

94 – الهاشمي علوي : فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي ، الطّبعة الاولى ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ، بيروت 2006 م.

95 – هني عبد القادر : نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر1999م .

96 - ويليه رينيك ، و واريـن أوستيـن : نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي مراجعة حسـام الخطـيب ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1987م.

97 - ياكبسون رومان : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون ،الطبعة الاولى دار توبقال للنشر ، المغرب 1988م .

98 - ياكبسون رومان : (06) محاضرات في الصّوت والمعنى ، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، الطّبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1994 م .

99 - يـونس علي : نظرة جديـدة في موسيـقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العـامة للكتـــاب ، مصر1993 م.

المقالات :

100 - بلوحي محمَّد : بنية إيقاع القصيدة العربيَّة القديمة في ضوء النَّقد العربي المعاصر مجلَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة ، جامعة سيدي بلعبّاس ، الجزائر ، العدد : 04 /2005 م .

101- الهزايمة خالد محمد : الأوزان والقوافي في شعر ابن عنين الأنصاري ، مجلة مؤتة العدد الثاني 1997 م .

102 - عبد الفتّاح النّجّار مصلح و عبد الفتّاح النّجّار أفنان :الإيقاعات الرّديفة والإيقاعات في الشعر العربي ، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الدّاخلي ، مجلّة جامعة دمشق المجلّد 23 العدد الأوّل 2007 م .

المؤتمرات :

- مؤتمر النّقد الدولي الثالث عشر بعنوان : المرجعيّات في النّقد والأدب واللّغة ، قسم اللّغة العربيّة وآدابها ، جامعة اليرموك – الأردن (27- 29 تمّوز 2010) ، الطّبعة الأولى ، عالم الكتب الحديث ، الأردن 2011 م .

المحاضرات:

- د.خليفة محمّد : محاضرات ألقاها على طلبة السنة الأولى ماجستير تخصّص الدّراسات الإيقاعيّة العربيّة ، في مقياس " النّظريّة الإيقاعيّة العربيّة " ، بقسم اللغة العربيّة وآدابها جامعة الأغواط ، سنة : 2009 م – 2010 م .

فهرس الجزء الأول

01 – فهرس الجداول :

الرَّقم	عنوان الجدول	الصفحة
01	– جدول يوضّح أصوات الرويّ في إلياذة الجزائر وعدد المقطوعات التي وردت فيها	(52)
02	– جدول يوضّح عدد الحركات و نسبها في المقطوعة الأولى من الإلياذة.....	(93)
03	– جدول يوضّح عدد الحركات و نسبها في المقطوعات العشر الأولى من الإلياذة.....	(95)

02 – فهرس الأشكال :

الرَّقم	عنوان الشَّكل	الصفحة
01	– مخطّط دائري يُوضّح التفاعيل الأصول والتفاعيل الفروع	(14)
02	– مخطّط يوضّح طرق بناء القافية من وجهة نظر حازم القرطاجنّي	(45)
03	– مخطّط يوضّح حركة التّماوج الصّوتي في بيتين من الشّعر	(46)
04	– مدرج تكراري يوضّح نسب أصوات الرويّ في الإلياذة	(53)
05	– دائرة نسبيّة توضّح أنواع القوافي في إلياذة الجزائر باعتبار حرف الرويّ	(55)
06	– دائرة نسبيّة توضّح أنواع القوافي في إلياذة الجزائر باعتبار الوزن	(56)
07	– دائرة نسبيَّة توضّح المعيار العام لتردّد الصَّوائت ونِسَبها في اللغة العربيَّة	(91)
08	– يُوضّح نسب عدد الحركات في المقطوعات العشر الأولى للإلياذة	(96)
09	– مخطط يوضح أنواع التضمين في الإلياذة	(111)

فهرس الموضوعات

03 – فهرس المحتويات :

الموضـوعات	الصفحة
– مقدّمة :	(أ - ج)
– مدخـل : المهاد المعرفي (الشّعر ، العروض ، الإيقاع) :.....	(07)
أوّلا : الشّعـر :	(07)
تعريـف الشّعر في النّقد العربي القديم :	(07)
ثانياً : العروض :	(08)
01 – نشأة علم العروض :	(08)
02 – حدّ علم العروض :	(10)
03 – المبادئ الأساسيّة لعلم العروض :	(11)
3 – 1 – السّاكن والمتحرّك :	(11)
3 – 2 – المقاطع الصّوتيّة :.....	(12)
3 – 3 – الأسباب والأوتاد :	(12)
3 – 4 – الأجزاء (التفاعيل) :	(13)
3 – 5 – الوحدات الإيقاعيّة :.....	(15)
3 – 6 – الدّوائر والبحور :.....	(16)
3 – 7 – القافية :.....	(21)
ثالثاً : الإيقاع :.....	(21)
01 – شمولية الإيقاع :.....	(21)
02 – المفهوم العام للإيقاع :	(22)
03 – الإيقاع الشّعري :.....	(22)

الفصل الأوّل : استراتيجية الإيقاع الخارجي

تمهيد : الإيقاع الخارجي مدلوله وأهمّيّته في النصّ الشّعري : ..... (26)

– المبحث الأوّل : الوزن :..... (27)

أوّلا : مفهوم الوزن وأهمّيّته في النصّ الشّعري :..... (27)

01 – تعريف الوزن : ..... (27)

02 – مكانة الوزن في البناء الشّعري : ..... (29)

ثانياً : البنية الوزنيّة في إلياذة الجزائر: ..... (32)

01 – وزن الإلياذة : ..... (32)

02– أنواع التّغييرات الطارئة على وزن الإلياذة :..... (35)

03 – علاقة البنية الوزنيّة بالموضوع الشّعري :..... (37)

3– 1 – ماهية العلاقة بين الوزن والغرض :..... (37)

3 – 2 – التّناسب بين الوزن والإلياذة : ..... (40)

– المبحث الثّاني : القافية :..... (42)

أوّلاً : القافية في النصّ الشّعري :..... (42)

01 – أهمّيّة القافية في النصّ الشّعري :..... (42)

02 – إحداثيّات القافية : ..... (43)

03 – مستويات البناء القافوي في القصيدة العموديّة : ..... (44)

المستوى الأفقي : ..... (44)

المستوى العمودي : ..... (46)

04 – القافية في علاقتها بالوزن : ..... (47)

05 – القافية في علاقتها بالدّلالة : ..... (48)

06 – القافية في علاقتها بالغناء والإنشاد : ..... (50)

ثانياً : دراسة تحليليّة للقوافي في إلياذة الجزائر : ..... (50)

01 – الرّويّ ونِسَب انتشاره : ..... (51)

02 – أنواع القوافي بالنّظر إلى الرويّ : ..... (54)
03 – أنواع القوافي بالنّظر إلى الوزن : ..... (55)
الفصل الثّاني : استراتيجية الإيقاع الدّاخلي
مدلول الإيقاع الدّاخلي وخصائصه :..... (59)
مكوّنات الإيقاع الدَّاخلي في النّقد العربي :..... (60)
– بنية الإيقاع الدَّاخلي في إلياذة الجزائر : ..... (62)
المبحث الأول :التَّجنيس :..... (63)
01 – مفهوم التجنيس : ..... (63)
02 – صور التَّجانُس الصَّوتي في الإلياذة : ..... (66)
2– 1– تجنيس الاشتقاق : ..... (66)
2– 2 – تجنيس المضارعة :..... (69)
2– 2–1 – المضارعة باختلاف الحروف : ..... (70)
2–2– 2 – المضارعة بالزّيادة أوالنّقصان : ..... (73)
2– 3– التَّرديد : ..... (75)
المبحث الثاني : التَّرصيع :..... (77)
01 – مفهوم التّرصيع :..... (77)
02 – أنواع الترصيع :..... (78)
2– 1 – التَّرصيع الصَّرفي : ..... (78)
2– 2 –التَّرصيع التَّقطيعي : ..... (79)
2– 3–التَّرصيع السَّجعي : ..... (79)
03 – علاقة التَّرصيع بالوزن العروضي :..... (80)
04– التَّرصيع والتَّوازي :..... (81)
4– 1 – التَّوازي في الشّعريَّة الحديثة : ..... (81)
4– 2 – الفرق بين التَّرصيع والتَّوازي :..... (81)

05 – مظاهر التَّرصيع في إلياذة الجزائر :..... (82)
05 – التّرصيع السّجعي : ..... (91)
الفصل الثّالث : إستراتيجية تعالق الإيقاع والدلالة والإنشاد
تمهيـد : تعالق الصوت والمعنى في النص الشعري :..... (98)
المبحث الأول : علاقة الإيقاع بالدلالة في إلياذة الجزائر :..... (100)
أوّلا : الإيقاع الخارجي والدّلالة : ..... (100)
01 – الاتّساق :..... (100)
– مفهوم الاتّساق : ..... (100)
– مظاهر الاتساق في الإلياذة :..... (104)
02 – التَّضمين : ..... (107)
– في مفهوم التَّضمين : ..... (107)
– مظاهر التَّضمين في الإلياذة :..... (110)
ثانيا : الإيقاع الدّاخلي والدّلالة :..... (116)
01– التّكرار في النصّ الشّعري بين الإيقاع والدّلالة :..... (117)
02– مظاهر التّكرار المنتج للدّلالة في إلياذة الجزائر :..... (118)
أوّلا : تكرار الأصوات : ..... (119)
ثانياً : تكرار المقاطع الصّوتيّة : ..... (122)
ثالثاً تكرار الصّيغ الصّرفيّة : ..... (124)
– تكرار صيغة الفاعل : ..... (125)
– تكرار الصفة المشبهة : ..... (126)
– تكرار صيغة الفعل المبني للمجهول : ..... (126)
المبحث الثاني : الإنشاد وعلاقته بالإيقاع والدلالة : ..... (127)
01– ارتباط الشّعر بالغناء والإنشاد :..... (127)
02– علاقة الإنشاد بالإيقاع والدلالة في النصّ الشّعري : ..... (128)

03– وظيفيّة الإنشاد في الشعر العربي : ..... (130)
3–1– الوظيفة التأثيريّة : ..... (130)
3–2– الوظيفة الإبداعيّة :..... (131)
3–3– الوظيفة التقويمية :..... (132)
04– البعد الإنشادي في إلياذة الجزائر : ..... (133)
- خاتمة : ..... (137)
- قائمة المصادر والمراجع :..... (141)
- الملحق : ..... (153)
– الفهارس :..... (155)
01 – فهرس الجداول :..... (156)
02 – فهرس الأشكال :..... (156)
03 – فهرس المحتويات :..... (157)
– ملخّص الدّراسة : ..... (163)