

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلی بالشلف
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

التخريج الصوتي للبنية الإيقاعية
شعر أبي القاسم الشابي- حقا تطبيقيا-
(تحليل من خلال نماذج)

مُذكرة مُقدّمة لنيل شهادة الماجستير
(مشروعُ الدراساتِ الإيقاعيةِ و البلاغيةِ)

إشراف :

الدكتور العربي عمّيش
أستاذ محاضر في الشعريّة
والعروض

إعداد الطالب :

عبد القادر رحمانى

السنة الجامعية
2007*2008

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء :

أهدي هذا البحث العلمي
الفني إلى :

رُوحَيَّ أَبِي وَ أُمِّي

الفرّاشة (نجية بلمباركي)

زكرياء وَ سَسِيلاً

وَقَالَتْ لِيَ الْأَرْضُ- لِمَا سَأَلْتُ:

أَيَا أُمَّ هَلْ تَكْرَهِينَ الْبَشَرَ؟

أَبَارِكُ فِي النَّاسِ أَهْلَ الطُّمُوحِ

وَ مَنْ يَسْتَلِذُ رُكُوبَ الْخَطَرِ

وَ أَلَعَنْ مَنْ لَا يُمَاشِي الزَّمَانَ

وَ يَقْنَعُ بِالْعَيْشِ ، عَيْشِ الْحَجَرِ

(أبو القاسم الشابي)

المقدمة

الحمْدُ لله و حده ، و الصلاة و السلام على نبينا ، و على آله و صحبه
و التابعين لهم بإحسان إلى يوم الدين ، و بعدُ :

وراء كلِّ بحث أكاديمي إشكاليات و حشد من الأسئلة ، يقوم هذا الأخير
على أساسها ، و يرعوي بفضل تقصي دقائقها ، و بحثنا هذا ، يندرج ضمن
مشروع الدراسات الإيقاعية و البلاغية ، بإشراف الدكتور- العربي عميش-
إذ ينطلق من سؤال محوري جوهرى : إلى أيّ مدى تتضافر الظواهر
الصوتية المختلفة ، و تتآزر لتخريج البنية الإيقاعية ، في شعر أبي القاسم
الشابي؟، و ماهي أشكال تظهرها و ما علاقتها بظروف الشاعر
الزمكانية و النفسية ؟

و يشاركنا في هذا البحث من حيث التوجه، رهط من النقاد و الدارسين
ومنهم الدكتور إبراهيم أنيس و شكري محمد عياد و محمد العمري ، فضلا
عن كمال أبو ديب، لأنّ بحثنا هذا يندرج ضمن سياق تلك الدراسات النقدية
الجادة في المجال الصوتي و الأسلوبى.

و قد اعتمدنا في الإجابة على ذلك الإشكال ، الإنتقال من الخاص إلى
العام ، ليظهر العمل الشعري ، في شكل مجموعة من العناصر الملتحمة
المتعاقبة.

و إننا ماضون في تسخير الدراسات اللسانية و الصوتية- التراثية منها
و الحديثة- لأجل تفكيك تلك البنى الشعرية ، و تقديم تأويل مغاير لها
وذلك بتشريح مادتها الخام- المعجم الشعري بالتحديد- و لا غرو في
ذلك ، فالإشكالية كما تطرحها الحداثة ، تكمن في طريقة تشكيل القصيدة
وفي كيفية اشتغال اللغة فيها.

إنّ الساحة الأدبية مكتظة ، عابقة بالشعراء ، قديما و حديثا ، أوّ ليس من
حقنا التساؤل : لماذا أبو القاسم الشابي عينه ، دون سواه ؟

إنّ الذي يجمعنا بأبي القاسم الشابي ، أقوى و أعزز من كلمات ندونها على القرطاس..إنه أول شاعر تفتحت عينانا على شعره ،وكم كان ذهولنا- المنقطع النظير- شاسعا ، واسعا ، أمام عظمة و إنسانية أشعاره ، وتخطيها لقفص الزمكان..ويّ!، و هو الشاعر الذي أنهته الحياة قبل أن يبدأها أقرانه.

و لا ننكر أبدا تشابه معاناته و أحلامه ، و تقاطعهما مع ما نخزنه في أغوار نفسنا المكهوفة بالأفراح و الأتراح...ليت شعرنا- لسنا ننسى أبدا تعليق الدكتور- صلاح يوسف عبد القادر- بعد سماعه لبعض ما كنا نلقي ذات أمسية شعرية بجامعة مولود معمري بتيزي وزو سنة 1988 ، قائلا : (إنكم الشابي في بعض أوجه معاناته!...)

إنّ الدراسات التي تناولت أشعار أبي القاسم الشابي ، بالبحث والتقيب كثيرة، متفرقة ، منها : الأكاديمي و التألّفي و الصحفي ، بيد أن هذه الدراسات النقدية -في مجملها- خاضت في تفاصيل حياته و ظروف عصره و شرح أشعاره و ربطها بالجانب التاريخي و الإجتماعي ، و لا أدل على ذلك من كتابات إيليا الحاوي، و أبي القاسم محمد كرو، و غيرهما ولكنها قليلة و نادرة هي الدراسات المتخصصة ، و التي تناولت أشعاره لسانيا و صوتيا و إيقاعيا ، و من هنا جاء بحثنا ، ليس ليناقض ما سبق من دراسات نقدية ، و لكن ليملئ الفراغ- و لو بالنزر القليل- و يسد مسده ، بمسائلة جادة مثمرة ، لبعض ما أنتجته هذه الموهبة الفتية الفذة . و حسبنا في ذلك ما حققته الدراسات الصوتية و اللسانية و الأسلوبية من نجاحات في مجال تشريح النصوص الأدبية و اكتشاف مواطن الجمال والشعرية و الشاعرية ، الخبيئة في ثناياها.

و من هنا بدأت تصادفنا المشاكل و العقبات حيث عذارة المفاهيم الإيقاعية و تشرذم وجهات النظر النقدية حولها ، ذات اليمين ، وذات الشمال في مثل المقاطع الصوتية و النبر و التنغيم...ناهيك عن ندرة الدراسات الحديثة ، التي تناولت أشعار أبي القاسم الشابي من الناحية الصوتية ، و اللسانية ، و التي يمكن لها أن تنير لنا درب الدراسة و التحليل ، فالدارس

يستأنس دوما بمن هم أعلى منه باعا و مراسا، ثم إن الدراسات النقدية
سلاسل متراسة سواءً بالمخالفة أو بالمماثلة.

أضف إلى ذلك استحالة التحصل على بعض المراجع المهمة في بحثنا
مثل (الموسيقى الكبير للفارابي) ، و الذي بذلنا قصارى جهدنا في سبيل
الظفر به ، حيث أنشأنا خلية باحثين عبر مختلف المعاهد و الجامعات ،
وترجينا تلك البعثات العلمية لمصر و سورية ، بتزويدنا بهذا المصدر
النفيس ، لكننا كنا دوما نعود بخُفي حُنين... و لن نخفي ما أصابنا من غصة
واكتئاب بعد اقتناعنا باستحالة الإستفادة من كنوز كتاب: (الموسيقى الكبير)
ومن ثمّ تفعيل مكتبة البحث به.

و حتى كتاب (موسيقى الشعر) لإبراهيم أنيس ، فإن الأمر لم يكن سهلا
تماما في سبيل التحصل عليه ، فاضطررنا لتشكيل خلية بحث ، فكان أن
تحصلنا عليه ، بعد جهد جهيد.

ولابد أن نشير أننا حاولنا الإستفادة- دون مبالغة- مما ينشر في فضاء
الإنترنت ، من مقالات و دراسات نقدية ، وهدفنا في ذلك الإستعانة بمختلف
مناهل العلم و الثقافة ، فتعدد مشارب البحث ، فيقوى و يشتد.
كما أننا استفدنا من القراءات الشعرية لمفدي زكرياء و محمود درويش
، في تحليلنا للمقاطع الصوتية و النبر و التنغيم.

ومن هنا فإننا نتقدم بشكرنا الخالص لكل من مدّ لنا يد العون ، في سبيل
انجاز بحثنا، و نخص بالذكر، أستاذنا الدكتور العربي عميش، الذي كان
نديا ، سخيا ، في تزويدنا بالعدة و العتاد الفكريين ، و كان رحب الفؤاد في
صبره و اصطباره على زلاتنا و هزاتنا ، فأنى كان لنا أن ننجز بحثنا لولا
سعة صدره و وفرة رماده؟

كما أننا نشكر لجنة مناقشة بحثنا ، على تفانيها في تقويم ما اعوج فيه
و مدنا بالسبل الناجعة للتحصيل العلمي و التأليف الأكاديمي.

و بعد، فإننا سنعرض لخطّة بحثنا، مشفوعة بتحليل مقتضب لمحتوياتها :

التخريج الصوتي للبنية الإيقاعية

شعر أبي القاسم الشابي - حقا تطبيقيا-

المقدمة

المدخل : و اعتبرناه بسطا مناسباً لفصول البحث ، بحيث قدمنا مفاهيم المصطلحات المحورية من الناحية المعجمية و الإصطلاحية :

1/ مفهوم الصوت (لغة و اصطلاحاً ، الصوت في شعر أبي القاسم الشابي).

2/ مفهوم البنية (لغة ، كيف تتحقق البنية ، أنواع البنى النصية).

3/ مفهوم الإيقاع (لغة و اصطلاحاً ، مستويات الإيقاع و أنماطه ، الإيقاع في شعر أبي القاسم الشابي).

الفصل الأول : الأشكال الصوتية في شعر أبي القاسم الشابي

و شددنا في الفصل الأول على دراسة (المقاطع الصوتية من حيث مفهومها وأنواعها ، و اتبعنا ذلك بدراسة تطبيقية على نماذج شعرية من ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي ، بحيث لفتت انتباهنا ظاهرة المدود ، فكرسنا له العنصر الأول بأكمله باعتبارها ظاهرة صوتية مهيمنة .

ثم انتقلنا للنبر ، فقدمنا مفهومه و أنواعه ، و حرصنا على اختيار نماذج شعرية ، و أخضعناها للتطبيق النبري ، مشددين على بروز الأصوات واختلاف الدلالات من جراء وقوع النبر على حروف معينة .

واختتمنا الفصل الأول بتقديم مفهوم التنغيم و التزمين ، مطبقين ذلك على نماذج شعرية .

1/ المقاطع الصوتية (مفهوم المقطع لغة و اصطلاحاً ، أنواع المقاطع ، دراسة تطبيقية للمقاطع الصوتية في نماذج شعرية).

2/ **النبر** (مفهوم النبر لغة و اصطلاحا ،أنواع النبر ،قوانينه و فوائده ،دراسة تطبيقية للنبر في نماذج شعرية).

3/ **التنغيم** (مفهوم التنغيم لغة و اصطلاحا ،التنغيم في التراث ،دراسة تطبيقية للتنغيم في نماذج شعرية).

4/ **التزمين** (مفهوم التزمين لغة و اصطلاحا ،دراسة تطبيقية للتزمين في نموذج شعري).

الفصل الثاني : إيقاع الأوزان من الوجهة الصوتية

وتناولنا في الفصل الثاني ،الوتيرة الإستعمالية للبحور الشعرية ، من خلال إحصاء شامل لكل القصائد الشعرية في ديوان أغاني الحياة ، مركزين الشرح و التحليل على البحر الخفيف ، باعتباره المهيمن على باقي البحور الشعرية، رابطين بين إيقاعاته و طبيعة التجربة الشعرية الشابية. ثم عرجنا على القوافي و أحصيناها من حيث كونها مقيدة أم مطلقة ،مركزين على الطبيعة الصوتية لأحرف الروي ، و دلالاتها ،وعلاقتها بالتجربة الشعرية.

واختتمنا الفصل الثاني ، بتبيان أثر الزحافات في التنويع الإيقاعي، وركزنا على زحاف القبض في إيقاع البحر الطويل و زحاف الإضمار في إيقاع البحر الكامل ، و نفينا أن يكون الزحاف عيبا أو سببا مخلا بتناسب الإيقاع الشعري ، إلا إذا بالغ الشاعر في استخدامه.

1/ الوتيرة الإستعمالية للبحور الشعرية :

(أهمية الوزن في إيقاع فن الشعر ، البحور الأكثر استعمالا ، دلالات هيمنة إيقاع البحر الخفيف ، البحور الشعرية الثلاثة الموالية لبحر الخفيف ، البحور المقصاة من التجربة الشابية ، خلاصة).

2/ القوافي في التجربة الشابية :

(مفهوم القافية لغة و اصطلاحا ،دراسة إحصائية للقوافي في ديوان أغاني الحياة ، حروف الروي :(-حروف الطبقة الأولى- حروف الطبقة الثانية- حروف الطبقة الثالثة) - الحروف المقصاة من التجربة الشابية باعتبارها رويًا - جدول إحصائي للقوافي المقيدة و المطلقة-).

3/ أثر الزحافات في التنوع الإيقاعي

(مفهوم الزحاف لغة و اصطلاحا ،نماذج تطبيقية على إيقاع البحر الكامل و الطويل ،وتبيان الأثر الجمالي التنويعي لزحافي القبض و الإضمار).

الفصل الثالث : خصائص شعر أبي القاسم الصوتية و دلالاتها

وشددنا في الفصل الثالث على أهم الخصائص الصوتية ،و التي انعكست في شعر أبي القاسم الشابي ، لأنه يمكن اعتبار كل ما قمنا به في البحث هو من صميم الخصائص الصوتية ،فالتسمية هنا تسمية إجرائية.

فتحدثنا عن ظاهرة التدوير باعتبارها ظاهرة عروضية ، موسيقية و دلالية كما درسنا أيضا ظاهرة التكرار، وبينا أهميتها في التنوع الأسلوبي والإيقاعي ، كما لفتنا الإنتباه لظاهرة التراكم الصوتي في شعر أبي القاسم الشابي .

و اختتمنا الفصل الثالث بإشارات طفيفة لخصائص صوتية أخرى مثل التقديم و التأخير و الجمل الإعتراضية.

الخاتمة :

وفيهما ذكرنا أهم ما وصلنا إليه من نتائج ،تمخضت عن التحليل الصوتي والعروضي و الأسلوبي.

و لبلوغ أهدافنا العامة و الخاصة ، عمدنا إلى اعتماد المنهج الوصفي التحليلي ، وطعمناه بالمنهج الإحصائي من خلال جداول ونسب طالت ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي.

نأمل أن تفلح هذه الدراسة في تسليط الضوء و تشخيص بعض الجوانب الفنية (الصوتية و العروضية و الموسيقية) ، و التي تفتح بها التجربة الشابة من خلال ديوان (أغاني الحياة).

وإننا نتطلع أن يكون بحثنا ، بداية لدراسات جادة متجددة ، تكشف النقاب عما غاب عنا أو جاء عاما ، وذلك بتكريس المناهج و النظريات الحديثة للرقى بالنقد العربي سموا و سؤددا.

المَذْخَل

من شأن المدخل أن يكون بسطا مناسباً لفصول البحث ، و من أجل بلوغ ذلك المرام ارتأينا تقديم مفاهيم المصطلحات المركزية و المحورية التي تشكل حجر الزاوية لمذكرتنا ، معتمدين في ذلك على أمهات المعاجم العربية العتيقة.

أولاً : مفهوم الصوت (le son)

أ/ مفهوم الصوت لغة :

يقال عادة: (صوت فلان بفلان تصويها أي دعاه و صات يصوت صوتا فهو صائت ، بمعنى صائح و كل ضرب من الأغنيات صوت من الأصوات و رجل صائت حسن الصوت شديده ، و رجل صيَّت و ذكر في الناس حسن)¹.

أما من حيث الإشتقاق فإنَّ (الصوت مصدر صات الشيء يصوت صوتا فهو صائت تصويها ، و هو عام غير مختص يقال سمعت صوت الرجل و صوت الحمار² ، و قد ورد ذلك في القرآن الكريم

¹ / الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج 2- تحقيق- عبد الحميد هنداوي- ط 1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 2003-ص 421.

² / ابن جنّي- سر صناعة الإعراب- ج 1- تحقيق- حسن هنداوي- ط 1- دار القلم – دمشق- 1985- ص ص 9 و 10

حيث قال الله عز و جل : (إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ)¹.

وهذا لا يعني أبدا أننا نذهب للقول : إنّ الصوت البشري يشبه الصوت الحيواني ، بل على العكس من ذلك تماما، فالصوت البشري يعرف بالتطور و النمو و التنوع بيد أنّ الحيواني يشهد له بالتمطية و الغريزية و الثبات و يرتبط الصوت بالشهرة و الصيت و كذلك علو الكلام و شدته و (الصوت الجرس معروف مذكر)².

وصات من باب قال و (الصيت لا يختص إلا بالذكر الحسن)³

و قد ورد الصوت مؤنثا في قول رويشد بن كثير الطائي⁴ :

يَا أَيُّهَا الرَّكْبُ الْمُزْجِي مَطِيْتَهُ * * سَائِلِ بَنِي أَسَدٍ مَا هَذِهِ الصَّوْتُ ؟

فالصوت هنا على خلاف العادة جاء مؤنثا (فإنما أنثه لأنه أراد الإستغائة و هذا من قبيح الضرورة ، أعني تأنيث المذكر لأنه خروج عن أصل إلى فرع)⁵.

¹ / القرآن الكريم- سورة لقمان- الآية- 19

² / ابن منظور- لسان العرب- مج 8- ط3- دار صادر- بيروت- لبنان- 2004- ص 302

³ / محمد بن أبي بكر الرازي- مختار الصحاح- ط1- دار الكتاب العربي- بيروت-لبنان- 1979- ص ص 372-373

⁴ / ابن منظور- لسان العرب- مج 8- ص 302

⁵ / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

و لقد فلينا كثيرا من المعاجم العربية العتيقة ، فوجدناها قد اتفقت في تحديد مفهوم الصوت من الناحية اللغوية و إن اختلفت في بعض التفاصيل لا سيما الشواهد قرآنا و حديثا و كلام عرب¹.

و ثمة إشكالية قد تطرح ، ما هو حد الحرف و الصوت ؟ و إن كان العامة لا يكادون يميزون - بدقة- الحد الفاصل بين الحرف و الصوت فيخلطون بين هذا و ذاك ، فالصوت و الحرف مترابطان بيد أن (الصوت أعم من الحرف و تبدو خصوصية الحرف في كونه يكتب ثم يلفظ من ناحية ، و في كونه صورة لما ينطق من ناحية ثانية)².

و يأخذ الصوت أبعادا دلالية و جمالية تؤثر في نفسية المتلقي و تحمسه على تقبل الخطاب ، مصداقا لقول النبي محمد صلى الله عليه و سلم (مَا أذِنَ اللَّهُ لِشَيْءٍ مَا أَذِنَ لِنَبِيِّ حَسَنَ الصَّوْتِ يَتَغَنَّى بِالْقُرْآنِ ، يَجْهَرُ بِهِ)³.

¹ / ينظر على سبيل المثال لا الحصر- علي بن محمد الشريف الجرجاني- كتاب التعريفات- تحقيق- مصطفى أبو يعقوب- ط1- مؤسسة الحسنى- الدار البيضاء- المغرب- 2006- ص 123- و ينظر أيضا- أحمد بن فارس- معجم مقاييس اللغة- ج2- تحقيق- إبراهيم شمس الدين- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1999- ص 25
² / عبد الغفار حامد هلال- أصوات اللغة العربية- ط3- مكتبة وهبة- القاهرة- 1996- ص 71
³ / زكي الدين عبد العظيم المنذري- مختصر صحيح مسلم- تحقيق- محمد ناصر الدين الألباني- ط1- دار ابن عفان- الخير- السعودية- 1411 هجرية- ص 556

و من الجلي- في اعتقادنا- أنّ الصوت مثلما يؤدي وظيفة جمالية تدخل في سياقات التلقي ، و جماليات النطق و التأثير اللساني السماعي ، فإنه و بحكم عوامل فسيولوجية (physiologie) نطقية ، قد يؤدي على النقيض من ذلك إلى الإبهام و تعطيل فاعلية استلذاذ و استعذاب الأذن للتوقيعات الذبذبية و تشويش البلاغ و الإبلاغ ، و نحن إذ نقول هذا لا نقصد الصوت في حد ذاته ، و إنما قصدنا- لا محالة- التلفظ به (articulation)¹. أي مجموعة حركات أعضاء النطق وقت التلفظ.

ب/إنتاج الصوت :

حاولنا في العنصر السابق أن نتبين المعاني المعجمية للصوت من خلال أكثر من معجم عربي ، و وجدنا أن هناك ثمة تقاربا يوحى بموضوعية في التناول ، أمّا من حيث كيفية حدوث الصوت و هو ما عبرنا عنه بإنتاج الصوت فإنه (يخرج مع النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والقم و الشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده و استطالته ، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا)².

¹ / محمد رشاد حمزوي- المصطلحات الغوية الحديثة في اللغة العربية- دط - الدار التونسية- تونس- 1987- ص 185
² / ابن جني- سر صناعة الإعراب- ج1- ص 6

وقد لا يختلف عالمان في الدرس الصوتي العربي الحديث ، في أنّ تعريف- ابن جنى- للصوت ، يُعدُّ شاملا ، جامعا ، بحيث غطى جل جوانبه وذلك انطلاقا من مصدره الذي هو الرنتان مرورا بمواضع يشكل مقاطع إلى أن يسمع صوتا يسمى حرفا ، تلتقطه أذن السامع ، فيدرك كنهه ، وقد حصر- ابن جنى- ذلك في مواضع ثلاثة : الحلق و الفم ثم الشفتان¹.

إنّ قراءة عميقة لقول- ابن جنى- تؤكد ريادته في الدراسات الصوتية العربية القديمة ، و امتلاكه لحس علمي دقيق و تذوق مرهف لطبيعة الأصوات ، رغم انعدام ما نسميه اليوم بالمخابر الصوتية و الأجهزة السمعية المساعدة – بلا ريب- في إحداث قفزة نوعية في مجال الدراسات الصوتية و اقترابها من الموضوعية و اليقين العلميين ، و(الحقيقة أن البحث اللغوي العربي تملك ابن جنى و استهواه ، و أصبح السمع الذي يتحسس به الأصوات اللغوية و روحه التي يستشعر بها المعاني الخفية)².

ويعدُّ- ابن سينا- أيضا من رواد علم الأصوات العربي ، من خلال تمثله للجهاز الصوتي بأدق تفاصيله ، متحدثا عن (الحرف هيئة للصوت عارضة له يتميز بها عن صوت آخر مثله في الحدة و الثقل تمييزاً

¹ / ينظر- أحمد بن عجمية- الحروف العربية في معجم لسان العرب- دراسة صوتية- مذكرة ماجستير- مخطوط- جامعة السانبا- وهران- الجزائر- 2004- ص 10
² /سالم علوي- شجاعة العربية- أبحاث و دروس في فقه اللغة- ط1- دار الأفاق- الجزائر- 2006- ص12

في المسموع)¹.

وتحدّث- ابن سينا- عن ظواهر صوتية ذات أهمية قصوى في الدرس الصوتي ومنها (القرع) و (القلع)²، وهما سببان مهمان في حدوث الصوت، و كان الجاحظ من قبلُ قد اعتبر الصوت (آلة اللفظ و الجوهر الذي يقوم به التقطيع و لن تكون حركات اللسان لفظا و كلاما موزونا و لا منثورا إلا بظهور الصوت)³.

والحق يقال أنّ هذه المفاهيم التراثية للمصطلح الصوتي، لا تقل دقة و موضوعية عما تُعجُّ به الدراسات العلمية الحديثة و المدججة بأحدث المختبرات العلمية، وهذا يوحي بتحسس القدماء العرب لماهية الصوت. و في الدرس الصوتي العربي الحديث بحوثات جمّة، تناولت هذه المسائل الصوتية بالشرح و التحليل⁴، فاعتبر الصوت (ذلك الذي نسمعه و نحسه، وهو بذلك عملية نطقية تدخل في تجارب الحواس و على الأخص

¹ /ابن سينا- رسالة أسباب حدوث الحروف- (محمد صالح الضالع- علوم الصوتيات عند ابن سينا- نط- دار غريب- القاهرة- 2002- ص 101

² / ينظر ابن سينا- رسالة أسباب حدوث الحروف- ص ص 97 و 98

³ /الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- تحقيق- عبد السلام محمد هارون- ط 3- مكتبة الخانقي- القاهرة- 1968- ص 79

⁴ /ينظر على سبيل المثال لا الحصر- سعد عبد العزيز مصلوح- دراسة السمع و الكلام- ط1- عالم الكتب- القاهرة- 2000- من ص 17 إلى 28 و ينظر أيضا- صبحي الصالح- دراسات في فقه اللغة- ط9- دار العلم للملايين- بيروت- لبنان- 1981- من ص 275 إلى 291

السمع و البصر ، يؤديه الجهاز النطقي حركة ، وتسمعه الأذن ، و ترى العين بعض حركة الجهاز النطقي حين أدائه)¹.

وقد نال درس الصوتي كل هذا الإهتمام لأن الصوت (هو الوسيلة للإعلان أو الكلام)²، و من جهة أخرى فإنه (أولى البنيات التركيبية في القصيدة ، أية قصيدة باعتبارها أصغر وحدة صوتية يمكن عن طريقها التفريق بين الكلمات و تمييز أشكالها)³.

وننتهي ، بعد تداول هذه المسائل إلى القول : يمكننا الإستنتاج أن علماء العربية قد اتفقوا في معظم تعاريفهم للصوت من الناحية التقنية و الفنية و الجمالية ، و إن اختلفت و تفاوتت جهودهم في إرصاء دعائم علم الأصوات العربي ، إذ يشهد البحث العلمي للخليل بن أحمد الفراهيدي بقصب السبق في حقل الصوتيات ، و التذوق الجمالي للحروف ، و يظهر هذا جليا في تفرده في ترتيب حروف (أصوات) الأبجدية العربية من خلال كتاب (العين) ، و لابن جني من خلال كتابي

¹ / رمضان عبد التواب- المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي- ط 1- مكتبة الخانجي- القاهرة- 1981- ص 83

² / محمد محمد داود- الدلالة و الكلام -ط1- دار غريب- القاهرة- 2002- ص 48

³ / مصطفى السعدني- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث- ط1- منشأة المعارف- الإسكندرية- مصر- 1987- ص 18

(الخصائص و سر صناعة الإعراب) ،بالريادة و التفوق في هذا المجال حيث ما فتئ الدرس الصوتي الحديث ينهل و يغترف من تلك الحقول و الينابيع العلمية الغنية الزاخرة ، و يبقى (الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها ،دون أن ندرك كنهها ، فقد أثبت علماء الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشك ، أن كل صوت مسموع يستلزم وجودَ جسمٍ يهتز)¹.

و قد استعمل أبو القاسم الشابي- في ديوانه الشعري ، أغاني الحياة- كلمة (صوت) بصورة ملحوظة ، و في أنساق لغوية مختلفة و معان متباينة(*) فالشعر لغة أنيقة (و لا بد لهذه اللغة الأنيقة من نظام و قوانين تشكل أبنية توازيه و تجعله خطابا مميزا عن النثر)².

قال أبو القاسم الشابي :

و ألدَّ الحياة حينَ تُغنِّ * * نَ فأصْغِي لِصَوْتِكِ المَحْزُونِ³
قَدْ تَعَنَيْتِ مُنْذُ حِينِ بِصَوْتِ * * نَاعِمٍ ، حَالِمٍ ، شَجِيٍّ حُنُونِ⁴
صوتُ الحياةِ بضجَّةٍ..... * * تَسْعَى عَلَى شَفَةِ البُحُورِ⁵

¹ /إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- دط- مكتبة الأنجلو المصرية- 1999- ص 9

(*) سنتوسع في هذه المسألة في الفصل الأول بواسطة الإحصاء و التعليل

² /الطاهر بن حسين بومزبر- التواصل اللساني و الشعرية- مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكسون- ط1- منشورات الإختلاف-

الجزائر- 2007- ص 62

³ /أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- تحقيق- أحمد حسن بسج- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1999- قصيدة- تحت الغصون-

البيت الخامس- ص 152

⁴ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت السابع- الصفحة نفسها

⁵ / المرجع نفسه- قصيدة- يا شعر- البيت 68- ص 20

ثانياً : مفهوم البنية (structure)

لسنا نبالغ البتة إن جزمنا أنّ (البنية) تعدُّ من أمهات المصطلحات في شتى حقول العلم و المعرفة ، و لاسيما الحقل اللغوي الصرف و الأدبي (شعرا و نثرا) ، و مادام هذا المصطلح على هذه الخطورة ، ارتأينا من الناحية الإجرائية - على الأقل - أن نقف على مدلولاته اللغوية و التداولية ، علّه يفرش لنا الأرضية المثالية لتقصي ملبسات فصول البحث.

أ/ مفهوم البنية (لغة) :

من بني ، يبني ، بناءً و بنيانا و بنية و (بنيت بنية و بنية عجيبة و رأيت البنى و البنى فما رأيت أعجب منها.... و من المجاز بنى على أهله دخل عليها... و بنى كلاماً و شعراً و هذا كلام حسن المباني و بنى على كلامه احتذاه)¹.

و (البنيان الحائط و البنية على فعيلة ، الكعبة ، و البنى بالضم مقصور البناء ، يقال بنية و بنى و بنية و بنى بكسر الباء مقصور مثل جزية و جزى و فلان صحيح البنية أي الفطرة ، و البُنات التماثيل الصغار

¹ / الزمخشري- أساس البلاغة- ط1- دار الفكر- بيروت- لبنان- 2006- ص ص 51 و 52

تلعب بها الجوارى ، و فى حديث عائشة- رضى الله عنها-: (كنت ألعب
مع الجوارى بالبُنات)¹.

و البنية (**structure**) : هى الطريقة التى تتحد بها الأجزاء لتفضى إلى
تأليف الكل²، و(الطريقة التى تنتظم بها الكلمات لتؤلف الجمل)³، وهى
(نقيض الهدم... و بناء الكلمة لزوم آخرها ضرباً واحداً من سكون أو
حركة لا لعامل، و البنات التماثيل ، و البُنات بالضم الترهات)⁴.

و مما يمكن استخلاصه من هذه التعريفات ، أنّ البنية توحى بتماسك
العناصر و التحامها و من ثمّ فهى قدر مشترك بين مختلف العلوم
و الفنون ، حيث ما فتئت تتردد على كل لسان ، حتى قيل :
(إنّ كل شىء له بنية إلا أن يكون معدوم الشكل تماماً).

¹ / محمد بن أبى بكر الرازى- مختار الصحاح- ص ص 56 و 57
2/Long man dictionary of contemporary english-new impression- librairie du libon- beirut-1984-
/p1107---the structure- the way in which parts are formed into whole--
3/ANDRE MARTINET-SYNTAXE GENERALE-ARMAND COLLIN-PARIS-1985-p93-LA /
SYNTAXE SERAIT LA FACON DONT LES MOTS SE COMBINENT POUR FORMER DES
PHRASES-

⁴ /الفيروز آبادى- القاموس المحيط- تحقيق- مكتب التراث فى مؤسسة الرسالة- بإشراف محمد نعيم العرقسوسى ط7- مؤسسة الرسالة-
بيروت- لبنان- 2003- ص 1264

ب/ كيف تتحقق البنية ؟

إنّ سؤالاً دقيقاً و خطيراً كهذا ، يتطلب- بلا ريب- إجابة لا تقل عنه خطورة
إذّ يمكن من ناحية إجرائية أن نتحدث عن ثلاثة مستويات كفيلة بتحقيق
البنية :

أ/ المستوى القصدي

ب/المستوى النسقي

ج/المستوى البنائي

بيد أن الإستعمال الدقيق لهذا اللفظ لا يتم إلا على المستوى الثالث ، حيث
يصبح في وسع الباحث اكتشاف قانون بناء المعطيات.

ومن البيّن أنّ هذا المفهوم إذا طُبّقَ على الشعر ، فسيكون المستوى القصدي
فيه واقعا ضمن المستوى الدلالي ، و سيكون المستوى النسقي داخلا في
صميم العملية التركيبية لبنية النص ، فيما يصبح المستوى البنائي متحققا
عند التشكيل النهائي للنص الشعري الذي يتصاعد بيتا بيتا حتى اكتمال
القصيدة ، حيث يتحقق الإنتقال من أفق العناصر و علاقتها إلى أفق
الإنتظار المتسق لهذه العناصر.

إنّ هذا التصور يستند إلى رؤية يسيطر فيها النظام اللغوي على عناصره

ويفصح عن علاقات فعلية تتجسد بين أصواته و كلماته ، و تراكيبه و صورته و يدفعها إلى ضرب من التشكيل الرمزي الذي يتحول فيه كل مستوى من تلك المستويات إلى دال جديد ينتج مدلولاً أدبياً جديداً و لفظة البنية أطلقت قديماً على بناء الشعر و طريقة تركيبه¹.

ج/ أنواع البنى النصية :

لا ريب في أنّ البناء قد ينظر إليه من جهات ثلاث :

أ/ جهة فعل الإنبناء (المنبني)

ب/ جهة فعل الإقامة (المبني)

ج/ جهة فعل النظم (البنية)

و عليه فنحن إزاء ثلاثة مصطلحات (المنبني- المبني- البنية) ، فأهلُ

تحليل الخطاب قد ميزوا بين بنى نصية مختلفة ، نذكر منها :

1/ البنى الصغرى :

و هي البنى التفصيلية التي تتعلق بالألفاظ و الجمل الداخلية في تركيب نص ، و التي تشمل البنى الظاهرة ، و كذلك البنى المضمرة التي تحتاج

¹ / ينظر- حيرار جهامي و سميح دغيم و رفيق العجم- موسوعة مصطلحات الفكر النقدي العربي و الإسلامي المعاصر- ج1- ط1- مكتبة لبنان ناشرون- 2004- ص ص 378 و 380

إلى إظهارها لكي يكتمل لنا البناء الأصغر للنص.

2/البنى الكبرى¹ :

وهي البنى الإجمالية التي تستجمع مضمون النص و التي نستنبطها من البنى النصية التفصيلية بواسطة عمليات تختصرها مثل الحذف و الدمج و الجمع و التعميم.

3/البنى العليا : وهي البنى الصورية التي تنتظم شكل النص في جملته

4/البنى الإلتحامية : و هي مجموع علاقات التوالي التي تربط بين

عناصر البنية الظاهرة للنص و التي تحمل الناظر في النص على تأويل

(interpretation)²، هذه العناصر بإرجاع بعضها إلى بعض في سياق

ما تقدم منها أو ما تأخر و من العلاقات التي تورث الإلتحام للنص :

الوصل و الإبدال و الحذف و التكرير.

5/البنى الإلتنامية : وهي مجموع علاقات التوالي التي تربط بين عناصر

الدالية للنص من تصورات و أحكام معقولة و التي تحمل الناظر في النص

على تقويم هذه العناصر بالإستناد إلى معرفته السابقة بالعالم و إلى ما

اكتسبه من تجارب حياتية مخصوصة.

¹ ينظر - جبرار جهامي - موسوعة مصطلحات الفكر النقدي العربي و الإسلامي المعاصر - ص 372 و ما بعدها
² ينظر جابا أحمد رضا - دراسة لسانية صورية للوحدات اللسانية الدالة - ضمير المتكلم نموذجاً - مذكرة ماجستير - مخطوط - جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان - 2006 - ص 113

6/ البنى التصنيعية : و هي الصور البيانية أو الأشكال الأدبية بوصفها

بنى متداخلة في النص مع البنى الفكرية فضلا عن تداخلها مع البنى المعجمية و النحوية ، إذ لا مجال لانفكاك المضمون الفكري عن الصورة البلاغية.

7/ البنى التناسية : و هي مجموع العلاقات التي يدخل فيها النص المنظور

فيه مع النصوص الأخرى ، سواء منها التعالقات الصريحة التي تأتي في صورة استشهادات أو انتحالات مختلفة أو التعالقات الضمنية التي تأتي في صورة استمدادات و تقابلات متنوعة . و هناك البنى الإسنادية و الإخبارية¹

هذا استقراء (induction) لمعظم أنواع البنى النصية ، و إن كنا قد وقعنا على أنواع أخرى مثل البنية الإجتماعية (structure sociale) و البنية السفلى (infrastructure) و البنية الشكلية (formelle) و البنية الصوتية (sonore) و البنية العليا (superstructure) و البنية المقطعية (syllabique) و البنية اللغوية (linguistique)².

أما أحمد حساني³، فإنه يرى أن البنية على ثلاثة أنواع :

أ/ البنية الصوتية ب/ البنية الدلالية ج/ البنية التركيبية (*)

¹ / ينظر - جبرار جهامي- موسوعة الفكر النقدي- ص ص 376 و 377

² / ينظر - محمد رشاد الحمزاوي- المصطلحات اللغوية الحديثة- ص ص 29 و 30

³ / ينظر أحمد حساني- مباحث في اللسانيات- ط1- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- 1999- ص ص 13 و 14
(*) سنتعرض لمفاهيم هذه المصطلحات في معرض حديثنا عن المقاطع الصوتية ، في ثانيا الفصل الأول من بحثنا

وفي ختام تحليلنا ، يكمن حوصلة ما ورد آنفا حول البنية- المصطلح
و المفهوم – بأنها (حيلة عقلية أو نشاط ذهني يهدف إلى إدراج الأشياء في
نظم مفهومة ، معقولة ، واضحة التركيب)¹.

وقد استخدم جذرها أكثر من عشرين مرة في القرآن الكريم و بصور
مختلفة ، لم ترد فيما بينها لفظة (بنية) بمعناها المتناول².

كقوله تعالى : (أَأَنْتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمْ السَّمَاءُ بَنِيهَا)³، وقوله أيضا : (و السَّمَاءُ
وَمَا بَنِيهَا)⁴، وقد استعملها قدامة بن جعفر- لما تحدث عن شعر الملك
الضليل و التخليع و التصريح)⁵.

و البنية توحى با (الترابط المحكم القائم بين أجزاء اللغة الواحدة ، بحيث
تتنظم كل أشكال هذه اللغة و صورها سواء في تركيب الأصوات و تركيب
الجمل ، فلا يمكن دراسة لفظ في نظام معجمي إلا بعد دراسة بنية اللغة التي
ينتسب إليها هذا النظام المعجمي..)⁶.

¹ / صلاح فضل-نظرية البنائية في النقد الأدبي- ط 3 -دار الآفاق الجديدة- بيروت- لبنان- 1985-ص ص 23 و 24
² / ينظر محمود عسران-البنية الإيقاعية في شعر البحري- ط 1- مكتبة بستان المعرفة-الإسكندرية- مصر-2006- ص 18 و يقارن
ب) مجمع اللغة العربية- معجم ألفاظ القرآن الكريم- مج 1- ط2- الهيئة المصرية العامة للتأليف- 1970- ص ص 132 و 133
³ / القرآن الكريم- سورة النازعات- الآية 27
⁴ / القرآن الكريم- سورة الشمس- الآية 5- وورد جذرها في السور التالية : التوبة ، الآية 110 و النبأ الآية 12 و ق ، الآية 6 ، و
الذاريات ، الآية 47 و الصف ، الآية 4 و الكهف ، الآية 21 و الصافات الآية 97 و الزمر الآية 20.....
⁵ / ينظر محمود عسران- البنية الإيقاعية في شعر شوقي- ص 21
⁶ / جبرار جهامي- موسوعة مصطلحات الفكر النقدي العربي و الإسلامي المعاصر- ص 378

ثانيا : مفهوم الإيقاع (RHYTHM-RYTHME)

أ/ مفهوم الإيقاع (لغة) :

من وقع ، و (الواو و القاف و العين أصل واحد يرجع إليه فروعه يدل سقوط شيئ ، يقال وقع الشيئ وقوعا ، فهو واقع ، و الواقعة القيامة و منه التوقيع ، و هو أثر الدبر بظهر البعير ومنه التوقيع ، ما يلحق بالكتاب بعد الفراغ منه)¹.

و من الجذر، وقع ، إيقاعا ، و الإيقاع (من إيقاع الألحان و الغناء ، وهو يوقع الألحان و يبينها ، وسمى الخليل – رحمه الله- كتابا من كتبه في ذلك المعنى : كتاب الإيقاع)².

و مصطلح (RHYTHM) يعني (طريقة حدوث الأصوات أو الإهتزازات، و في الرقص و الموسيقى ، في أزمنة منتظمة)³.
ومنه إيقاعيُّ (RHYTMIC) ، و بإيقاع (RHYTMICALLY).

ب/ مفهوم الإيقاع اصطلاحا :

¹ / أحمد بن فارس- معجم مقاييس اللغة- ج2- ص 642 ، و ينظر أيضا- الخليل بن أحمد الفراهيدي – كتاب العين-ج4- ص392
وينظر أيضا-الرازي- مختار الصحاح- ص 732- و ينظر أيضا- الزمخشري- أساس البلاغة- ص 686 ،
² / ابن منظور- لسان العرب- مج 15- ص 263

³ / long man dictionary- p 952 –rhythm the quality of happening of sounds or movements in speech-dancing at regular periods of time³

إنّ الإيقاع من أُمير المصطلحات عسرا على الضبط و التحديد ، و لا جرم
إن كان الدارسون و النقاد في الشعرية العربية و الغربية- على حد سواء-
قد اختلفوا في تقديم مفهوم ثابت للإيقاع ، ليت شعري وأئى يكون ذلك
و التغير و التحول من أهم مميزات الإيقاع.

فمصطلح (-RHYTHM) ، مشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان
و التدفق ، ويوحى بالتواتر المتتابع بين حالي الصوت و الصمت أو
الحركة و السكون.

و الإيقاع – فضلا عن هذا- قدر مشترك بين جلّ الفنون و إن كان يبدو
شاخصا ، ماثلا في الموسيقى و الشعر و الرقص.

لذلك عدّ الإيقاع (خاصة جوهريّة في الشعر و ليس مفروضا عليه من
الخارج)¹ ، بيد أنّ النثر هو الآخر يتميز بإيقاعه- و إن كان أقل بروزا-
مستعيرا بعض خصائص الشعر ، متشحا بها ، فيسمى إيقاع النثر

(PROSE RHYTHM) .

و الإيقاع الشعري – في القصيدة العمودية- لا يولد دفعة واحدة ، بل

بل (يتكون على شكل موجات تبدأ و تصل قممها ، ثم تهدأ كل موجة تتكامل

¹ / سيد البحراوي- العروض و إيقاع الشعر العربي- محاولة لإنتاج معرفة علمية- دط- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1993-ص

قبل أن تبدأ أخرى ، حتى يتم الشطر الأول ، و بتمامه يتكون لدى المتلقي ما يمكن أن يسمى الصورة الموجية للكتلة الوزنية ، ثم يأتي الشطر الثاني....
و هكذا يرتاح المتلقي لكون الشطرين متحدٍ الإيقاع ، ويشكلان بيتا شعريا واحدا له الطبيعة الإيقاعية)¹.

ج / مستويات الإيقاع :

كنا قد أكدنا في تناولنا لعنصر – مفهوم الإيقاع- على أن هذا الأخير قدر مشترك بين جميع الفنون ، بيد أننا نعود لنؤكد أن الإيقاع ، واقع على ضربين أو مستويين :

أ/ إيقاع الحياة اليومية : و يتسم بالتكرار و الرتابة

ب/ إيقاع فني : يتم على مستوى التركيب الذهني ، و على مستوى التركيب الوجداني ، و يمكننا أن نطلق عليه الإيقاع المصفي ، أو إيقاع اللوحة الفنية ، و يقع- على العموم- على شكلين من التوازن : التوازن بين الصورة و الإيقاع ، وهنا تكمن الكتابة الفنية الأصلية ، بحيث أن الإيقاع يرافق الصورة الفنية منذ ولادتها حتى الإنطفاء ، ولادتهما واحدة و موتهما واحد.

د/ أنماط الإيقاع الشعري :

¹ / كمال أبو ديب- في البنية الإيقاعية للشعر العربي- نحو بديل جذري لعروض الخليل- ط2- دار العلم للملايين- بيروت-لبنان- 1981- ص 245

لقد شغل الإيقاع فكر علماء الشعرية العربية- قديما و حديثا- ولا أدل على ذلك من أن عالما كالخليل بن أحمد الفراهيدي، يكتب كتابا مستقلا فريدا في بابيه ، سامقا في شأوه، سماه (كتاب الإيقاع) ، و إن كان قد ضاع في جملة ما ضاع من درر الكتب التراثية النفيسة ، و تلافيا للوقوع في مزالق الإختلاف ، يمكننا حصر أنماط الإيقاع في :

أ/ الإيقاع الخارجي :

و يمكن حصره في الأوزان العروضية (و الوزن محدد...و بثبات الأول و انحصاره لحق بلغة العقل و مدلولاته)¹، و في اعتقادنا ، و مهما قيل في شأن الأوزان الشعرية من رتابة و نمطية و (انحصار كمية النفس في عدد التفعيلات)²، فإنه - و بلا ريب- (كل وزن قائم لا محالة على إيقاع)³. و يتشخص هذا النوع من الإيقاع- متجليا- في البحور الشعرية المكونة من مجموع التفعيلات ، فضلا عن القافية ، و حرف الروي ، الذي يعد آخر ما يقف عليه المتلفظ للبيت الشعري ، و تهدأ لديه و تيرة الإيقاع إلا أن يتسم البيت بعلاقة معنوية مع ما يليه ، فيضطر المتلفظ بمواكبة هذا التعاقد المعنوي، بتمديد النفس ، و هو ما يسمى بالتضمين ، و قد ألحق

¹ / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر- ط1- دار الأديب- وهران- الجزائر-

2005- ص 58

² / المرجع نفسه- ص 59

³ / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

بعبوب القافية.

ب/ الإيقاع الداخلي :

ذهبنا أنفا إلى التأكيد على أنّ الإيقاع الخارجي أو الوزن محدود ، ثابت إلى حد ما ، بيد أن الإيقاع الداخلي (لا متناه...متناسخ متماه ، تتجاذب أطرافه لغير غاية ، و هو مستملي البواطن)¹، لا يكاد يثبت على صفة فهو (فجائي)²، و لا يمكن حصره و تنميّطه لأنه (الجانب الأكثر تفلّتا)³ و إن كنا في وضع المفاضلة ، ملنا إلى القول : (إنّ الإيقاع سابق للوزن مشتمل عليه)⁴ ، و ربما لا نجانب الصواب إذ نعتنا الإيقاع بأنه (أوسع دلالة شعرية)⁵ من الوزن.

و/ مكونات الإيقاع الداخلي :

يتجسد الإيقاع الداخلي للشعر ، بما يحمله الشاعر عمله الأدبي من أنساق لغوية ، وبنى صوتية و أسلوبية ، و يمكن ذكر بعض المكونات التالية:

1/ التكرار : (REPETITION) : و الأصل فيه (الإتيان بالشيء مرة بعد مرة)⁶

¹ / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 58

² / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

³ / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

⁴ / المرجع نفسه- ص- 59

⁵ / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

⁶ / علي بن محمد الشريف الجرجاني- كتاب التعريفات- ص63

و التكرار (الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني)¹ وقد يذهب البعض إلى اعتبار التكرار (أساس الإيقاع بجميع صوره)²، بيد أنّ التكرار ، كظاهرة أسلوبية وصوتية ، إن بالغ الشاعر في توظيفه و الإعتماد عليه في توليد الصور الشعرية ، مال إلى التتميط و أضحى إلى الرتابة أقرب.

2/ الجرس (TIMBRE- BRUIT) :

والجرسُ هو (أثرٌ سمعيٌّ غير ذي ذبذبة مستمرة مطردة كالنقرة على الخشب أو الطبلّة ، و هو الظاهرة الصوتية التي تميز بين الأصوات الموسيقية بعضها عن بعض)³.

و يُنعتُ المرءُ بصوته ذي الجرس الجليّ (VOIX TIMBREE).

وهناك مكونات أخرى⁴، مثل السجع و الترصيع و التصريع و التعاقب و الموازنة ، وتعمل هذه المكونات في شبكة متضافرة لتخريج البنية

الإيقاعية للعمل الشعري.

¹ / مجدي وهبة- كامل المهندس- معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب- ط2- مكتبة لبنان- 1984- ص 117

² / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

³ / محمد رشاد حمزاوي- المصطلحات اللغوية الحديثة- ص 34

⁴ / ينظر عبد القادر شارف- البنية الصوتية و دلالتها في الإيالة الجزائر- مذكرة ماجستير- مخطوط- جامعة السانبا- وهران- الجزائر-

2001- ص ص 13 و 16

ومن ناحية أخرى فقد حدد- الدكتور ساسين عساف¹- مصادر أخرى تغذي الإيقاع الشعري و تقويه و منها : الإيقاع الناتج عن تواتر الأفعال و عن تواتر الأسماء ، و الصفات ، وعن التضمين.

و في ختام تحليلنا للإيقاع ، من حيث أنه (روح يسري في جسد النص)² نورد بعض الشواهد الشعرية ، التي وظف فيها أبو القاسم الشابي ، لفظة إيقاع بمختلف اشتقاقاتها :

قال أبو القاسم الشابي :

1/ يَا شَعْرُ ، يَا وَحِيَّ الْوَجُودِ * * دِ الْحَيِّ ، يَا لُغَةَ الْمَلَائِكِ³

2/ غَرَّدُ ، فَأَيَّامِي أَنَا * * تَبْكِي عَلَى إِيقَاعِ نَائِكِ⁴

وقال أيضا :

1/ كَلَّمَا أَبْصَرْتَكِ عَيْنَايَ تَمْشِي * * نَ بَخَطِرِ مُوقِعِ كَالنُّشِيدِ⁵

2/ كُلُّ شَيْءٍ مُوقِعٌ فَيْكِ ، حَتَّى * * لَفْتَهُ الْجِيدِ ، وَ اهْتَرَا زُ النَّهْودِ⁶

فلفظة (إيقاع) ، وظفها الشاعر بمعنى اللحن و النوتة الموسيقية و (موقع) بمعنى منتظم و منسق.

¹ /ينظر- ساسين عساف- دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي- محورها الرؤية و الرؤيا- ط1- دار الفكر اللبناني-بيروت- لبنان-

1991-ص ص 137 - 138

² /أحمد بناني- المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض- مقاربة منهجية-مذكرة ماجستير- مخطوط-جامعة سعد دحلب- البلدية- الجزائر-

2007- ص 114

³ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- يا شعر- البيت 35- ص 17

⁴ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 36- الصفحة نفسها

⁵ / المرجع نفسه- قصيدة- صلوات في هيكل الحب- البيت 15- ص 61

⁶ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- الصفحة نفسها

الفصلُ الأوَّلُ

الأشكال الصوتية في شعر الشابي و أبعادها الدلالية

- المقاطع الصوتية
- النبر
- التنغيم
- التزمين

فاتحة للفصل الأول :

بعد أن بسطنا لمذكرتنا، الأرضية الخصبة، من خلال ما تضمنه المدخل من مفاهيم و مقاربات ، سنعرض في الفصل الأول، لأهم الأشكال الصوتية في شعر أبي القاسم الشابي، من حيث المقاطع الصوتية ، و قد عولنا على التشديد على الظاهرة المائزة في بنية المقاطع الصوتية ، فكانت المدود و ما تحمله من دلالات و إحياءات ،محط اهتمامنا و صلب دراستنا.

ثم نتناول أشكالا صوتية تليفيزية ،مثل النبر الذي يؤدي إلى بروز أصوات على حساب أخرى ،فالمقطع المنبور أوضح في السمع من غيره ،و أدعى للإهتمام و أكثر قدرة على فرض دلالة معينة.

و نتبعه بالتنعيم الذي يحمل طابعا تليفيزيا أيضا ، و يتبع درجة علو الصوت أو انخفاضه ، و هذا العلو و الانخفاض في الأداء الصوتي ، يترتب عنه ، تباين في الدلالات ، لهذا كان لزاما علينا التعويل على قراءات عظام الشعراء العرب ،في مثل محمود درويش و مفدي زكرياء ، على الأقل من باب الإستئناس.

ونختتم الفصل الأول بظاهرة التزمين ، و التي تتواشج مع طبيعة المقاطع الصوتية و النبر و التنعيم ، فزمن التلفظ بأسلوب النداء أطول من التلفظ بالجمل الخبرية مثلا، لما فيه من مدّ.

أولاً : المقاطع الصوتية SYLLABES

حريّ بنا أن نعرف مصطلح-المقطع- لغة و اصطلاحاً- قبيل الشروع في تحديد أنواعه و من ثمّ حصر عينات بارزة في نماذج من شعر أبي القاسم الشابي، لنخلص بعيد ذلك لتبيين دلالتها و كشفها عن أغوار النفس الشاعرة.

أ/ مفهوم المقطع-لغة-

المقطع من قطع، يقطع، قطعاً، و مقطعا أي بتّ، و هو (يعرف مقاطع القرآن وهي وقوفه، وهذا مقطع الرمل و منقطعه و مقطع الحديث و القصيدة، وفي أمعائه تقطيع: مغص و جاء بمقطعات من الشعر و بمقطوعة و قطعة وأقطعت الدجاجة: انقطع بيضها) ¹ و قد تكون الطاء مشددة (قطع الشيء فتقطع و شدّد للكثرة و تقطعوا أمرهم بينهم أي تقسموه و تقطيع الشعر وزنه بأجزاء العروض و التقاطع ضد التواصل و اقتطع من الشيء قطعه) ².

ب/ مفهوم المقطع اصطلاحاً

في البدء لا يمكن بأي حال من الأحوال-جدد حقيقة اختلاف اللغويين في تقديم تعريف دقيق لمصطلح-المقطع- و مردّد ذلك صعوبة الضبط بالدرجة الأولى و اختلاف مشارب و اتجاهات اللغويين في المحل الثاني (إذ يقرر مالمبرج و بروسناهان: أنّ من المذهل حقاً أنّ أي طفل متكلم بأي لغة يستطيع أن يعدّ على أصابعه عدد المقاطع التي تتكون منها الكلمة أو الجملة على حين لم يفلح عالم من علماء الأصوات حتى الآن في أن يعرفنا بماهية المقطع) ³.

1/الزمخشري- أساس البلاغة- ص 514.

2/عبد القادر الرازي- مختار الصحاح- ص ص 542 و 543

3/ سعد عبد العزيز مصلوح - دراسة السمع و الكلام - صوتيات اللغة - من الإنتاج إلى الإدراك- - ص 227

ورغم ما في القول من مبالغة، فإنه يعكس بحق واقع الهوة الجلية بين علماء الأصوات في شأن تحديد موضوعي لمفهوم المقطع، بيد أننا لا نعدّ هذا من باب المفارقة فالمقطع (وحدة صوتية أساسية يعرفها علماء اللغة المحدثون من الناحية الوظيفية بأنها صوت لين يصاحبه صوت أو صوتان ساكنان بحيث يكون مظهرا لهما)¹.

و هو أيضا (كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة يمكن الإبتداء بها و الوقوف عليها من وجهة نظر اللغة موضوع الدراسة)²، أو بعبارة أخرى فإنّ (المقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة، مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة)³.
وللمقاطع علاقة وطيدة بالأوزان الشعرية إذ هي (وحدات تركيبية أو أجزاء تحليلية يمكن أن يحلل الوزن على أساسها)⁴.

لقد أكدّ أكثر من عالم لغوي على أهمية المقاطع و أدوارها الخطيرة الفاعلة في بناء العمل الشعري، و الإفصاح عن كنوزه الدلالية العميقة، و لا غرو في ذلك، فالمقاطع (عليها تبنى في بعض الأحيان الأوزان الشعرية)⁵، وبما أنها (مجموعة من الأصوات المفردة تتألف من صوت طليق واحد معه صوت حبيس أو أكثر)⁶، صار بالإمكان أن تكون مؤشرا إيجابيا لمعرفة (نسيج الكلمة في لغة من اللغات)⁷.

و مما يزيد في إيحائية و غنى المقاطع الصوتية، ذلك التناسق و التناغم فيما بينها لتخريج البنية الإيقاعية للقصيدة الشعرية إذ (لا مرأى في أنّ للمقاطع المتناغمة مع بعضها البعض تأثيرا جدّ خطير على نفس المتلقي)⁸، فكل شاعر يحرص - كل الحرص - على تقديم عمله الشعري في أحسن صورة و أجود تخريج - بقصد أو بغير قصد - بغية التأثير في نفسية المتلقي و إحداث الهزة التي ترجى - عادة - من كل عمل شعري، لا بل من كل ما هو فني.

¹ / مجدي وهبة - كامل المهندس - معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب - ص 280

² / حسام البهنساوي - علم الأصوات - ط 1 - مكتبة الثقافة الدينية - القاهرة - 2004 - ص 148

³ / محمود عسران - البنية الإيقاعية في شعر شوقي - ص 49

⁴ / المرجع نفسه - الصفحة نفسها

⁵ / إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية - ص 131

⁶ / محمد مفتاح - تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص - ط 3 - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - 1992 - ص 46 و 45

⁷ / إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية - ص 131

⁸ / محمود عسران - البنية الإيقاعية في شعر شوقي - ص 50

ج/ أنواع المقاطع :

كنا قد أكدنا أننا أنّ المقطع الصوتي ، عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتتفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة، إلا أنها تنقسم إلى عدة أنواع- قد تكثر أو تقل- حسب طبيعة كل لغة من اللغات-، و الذي يعيننا- في هذا المقام- مقاطع اللغة العربية والتي يمكن أن تنقسم حسب مدة النطق بها إلى أنواع ثلاثة هي :

- 1/مقطع قصير: وهو عبارة عن حرف متحرك
- 2/مقطع متوسط: وهو عبارة عن حرف متحرك بعده ساكن ، وحرف متحرك يليه مد، وحرف متحرك يليه إشباع.
- 3/مقطع طويل : حرف متحرك بعده ساكنان و حرف مد يليه سكون.

إنّ المراجع التي تناولت دراسة أنواع المقاطع كثيرة و ربما تشابهت في معظم التفاصيل و اختلفت في أمور قليلة ، فالمقاطع الصوتية نوعان :

- 1/مقطع متحرك la syllabe ouverte:
- وينتهي بصوت لين قصير أو طويل مفتوح
- 2/مقطع ساكن la syllabe fermee
- و ينتهي بصوت ساكن¹ .

و في نفس الإتجاه يواصل الدكتور إبراهيم أنيس² حديثه عن أنواع المقاطع، فيرى أنّ أنواع النسيج في المقاطع العربية خمسة فقط :

- 1/صوت ساكن+ صوت لين قصير
- ← مقطع صوتي متحرك
- 2/صوت ساكن+ صوت لين طويل

- 3/صوت ساكن+ صوت لين طويل قصير+ صوت ساكن
- 4/صوت ساكن+ صوت لين قصير+ صوت ساكن
- 5/صوت ساكن+ صوت لين قصير+ صوتان ساكنان.

¹ ينظر - إبراهيم أنيس-الأصوات اللغوية- ص 131 و ينظر أيضا-محمد رشاد الحمزاوي-المصطلحات اللغوية الحديثة- ص 158 و160

² ينظر المرجع نفسه - ص 134 و 135، و ينظر أيضا - محمد مفتاح -تحليل الخطاب الشعري- ص 46، ينظر أيضا -حسام البيهناوي -الدراسات الصوتية عند علماء العرب و درس الصوتي الحديث- ط1-مكتبة زهراء الشرق- القاهرة-2005- ص 213 - و ينظر أيضا - محمود عسران - البنية الإيقاعية في شعر شوقي - ص 50

ويؤكد أنّ المقاطع الثلاثة الأولى هي الأشيع في اللغة العربية، أما النوعان الأخيران فيكونان في الوقف.
إضافة إلى أنواع المقاطع- كما حددها علماء اللغة و الأصوات- فإنه يمكن الحديث عن:

*المقطع العروضي

الذي يتألف من حرفين ، أو من ثلاثة أحرف ، أو أربعة ، أو خمسة ويقسم علماء العروض التفاعيل التي تتكوّن منها أوزان الشعر إلى مقاطع تختلف في عدد حروفها ، و حركاتها ، و سكناتها.و المقاطع العروضية أنواع:

- 1/ سبب خفيف: يتألف من حرفين أولهما متحرك ، و ثانيهما ساكن، نحو- لم- (0/)
- 2/ سبب ثقيل: يتألف من حرفين متحركين ،نحو- لم- (//)
- 3/ وتد مجموع: يتألف من ثلاثة أحرف ، أولهما و ثانيها متحرك ، و الثالث ساكن، نحو- إلى- (0//)
- 4/ وتد مفروق: يتألف من ثلاثة أحرف، أولها متحرك ، و ثانيها ساكن ، و ثالثها متحرك، نحو- أين- (/0/)
- 5/ فاصلة صغرى: تتألف من أربعة أحرف، الثلاثة الأولى منها متحركة ، والرابع ساكن ،نحو -جَمَعَا- (0///)، و هي سبب ثقيل + سبب خفيف
- 6/ فاصلة كبرى: تتألف من خمسة أحرف ، الأربعة الأولى منها متحركة والخامس ساكن ،نحو -عَمَرْنَا- (0////)، و هي سبب ثقيل + وتد مجموع¹.

وبعد هذا الإستعراض الموجز للمقاطع الصوتية من حيث مفهومها و أنواعها و بعض أدوارها في بناء العمل الشعري، بات من الضروري الإنتقال إلى محاولة دراسة السمات الغالبة للمقاطع الصوتية في شعر أبي القاسم الشابي، و ذلك من خلال نماذج مختارة من ديوانه-أغاني الحياة- ويكون منهجنا في هذا الإختيار، تتبع الظاهرة اللافتة للإنتباه من خلال تكررها و عكسها للتجربة الشابية، إضافة إلى محاولة اختيار النماذج الشعرية لمختلف مراحل تطور التجربة الشعرية عند أبي القاسم الشابي.

¹ /إميل بديع يعقوب-المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر - ط 1 - دار الكتب العلمية - بيروت- لبنان- 1991 ص ص 424 و 425

دراسة تطبيقية للمقاطع الصوتية من خلال نماذج شعرية

بدالنا مناسباً التركيز على ظاهرة صوتية متفشية في طبيعة المقاطع المكونة للبناء الشعري في التجربة الشابية، محاولين تقديم قراءة دلالية، إيقاعية لها، من خلال نماذج من ديوانه-أغاني الحياة- وهذا الاختيار هو هدف إجرائي، يمكن للدارس فيما بعد أن يعثر على نماذج أخرى مضاهية.

أبو القاسم الشابي شاعر (متقد العاطفة يشتعل بها همّاً)¹، ولا غرو في ذلك حيث (كانت العواطف عنده مرضاً ناهشاً)²، حيث يقول:

- 1- سئمتُ الحياةَ و ما في الحياةِ ** و ما إن تجاوزتُ فجرَ الشباب³
- 2- سئمتُ الليالي ، وأوجاعها ** و ما شعشعتُ من رحيقِ بصاب⁴
- 3- فحطمتُ كأسِي و ألقِيْتُها ** بوادي الأسي و جحيمِ العذاب⁵
- 4- فأنتُ و قد غمرتها الدموعُ ** وقرتُ ، و قد فاضَ منها الحباب⁶
- 5- و ألقى عليها الأسي ثوبهُ ** و أقبرها الصمّتُ و الإكتئاب⁷

عنوان القصيدة (السامة) من بحر (المتقارب) الذي كان أبو القاسم الشابي مولعاً بإيقاعه القائم على التكرار التفعيلي (فعولن) ، ولا شك في أنّ أبا القاسم الشابي من الشعراء الذين يجيدون اختيار عناوين قصائدهم ، فتكون مفاتيح أولية للولوج لعوالم الأثر الأدبي ونعني القصيدة، وقد يخالفنا- في هذا الأمر- كثير من الدارسين و الباحثين ، فيعتبرون عدم تقييد القصيدة بعنوان من المبدع، يفتح فضاءً من التأويلات التي تساعد على تفاعل المتلقي مع الأثر الأدبي- لا سيما إن كان شعراً-.

و السامة توحى بمعاني الضجر والملل⁸ و الشعور بالفتور، فكان الفعل (سئمتُ)

¹ /أبو القاسم الشابي-أغاني الحياة-تحقيق- إميل أ.كبا-مج 1- ط 1- دار الجيل- بيروت- لبنان-1997- ص 8
² /نازك الملائكة-قضايا الشعر المعاصر- دط- دار الآداب- بيروت- لبنان- دت - ص 277
³ /أبو القاسم الشابي -أغاني الحياة-تح- أحمد حسن بسج-قصيدة -السامة-(19مارس1927)-البيت الأول- ص 27
⁴ /المرجع نفسه-القصيدة نفسها-البيت الثاني-الصفحة نفسها
⁵ /المرجع نفسه -القصيدة نفسها -البيت الثالث -الصفحة نفسها
⁶ /المرجع نفسه -القصيدة نفسها -البيت الرابع -ص 28
⁷ /المرجع نفسه -القصيدة نفسها -البيت الخامس -الصفحة نفسها
⁸ /ينظر- الرازي- مختار الصحاح- ص 280

المكرر في مستهل البيت الأول والثاني، اللفظة الإرتكازية، التي أنيطت بنقل ما يعتلج في أعماق الشاعر. وليزيدها الشاعر عمقا وإيحاء أتبعها بجملة من المدود المتتابعة، والتي من شأنها تبئير هذا الشعور المتنامي بالضيق والضرر. ويمكن تمثيل ما ذهبنا إليه في:

سئمت+ الحياة + ما+ الحياة ----- ما + تجاوزت + الشباب
 سئمت + الليالي+ أوجاعها----- ما + بصاب
 -----ألقيتها ----- بوادي + العذاب
 غمرتها----- فاض+ منها + الحباب
 عليها----- أقبرها + الإكتئاب

ففي البيت الأول، تضاف دلالة (سئمت) إلى ثلاثة مدود في صدر البيت (يا+ما+يا) وثلاثة أخرى في العجز (ما+جا+با)، والمدود تستغرق زمنا أطول في التلفظ و النطق وبالتالي مزيدا من المعاناة التي لا تزول بل تطول. ومادامت المدود تؤدي في الغالب- هذا الدور فإن الإيقاع في ظلها يكون متراخيا بطيئا- إلى حد ما- كترaxي و دوام المكابدة و المعاناة، فزمن التعاسة طويل و زمن السرور وجيز كما يقرره علماء النفس.

وفي البيت الثاني، تظل لفظة (سئمت) متصدرة النسق اللغوي، محاولة إثبات ديمومة هذه الحال التعسة، ويزيد الشاعر من شحنها و توتيرها بإضافة المدود ففي صدر البيت الثاني مدان (يا+جا) و في العجز مدان أيضا (ما+صا). ويمكن ملاحظة هذا التوازن في توظيف المدود¹، حيث كانت في البيت الأول ستة موزعة على الصدر و العجز و تناقست في البيت الثاني إلى أربعة بنفس التوزيع، ويبدو لنا الأمر طبيعيا، فكأن الشاعر قال كل شيء في البيت الأول.

واعتبارا من البيت الثالث تختفي صيغة (سئمت) لتبقى المدود وحدها تؤدي وظيفتها الصوتية المقطعية، فلا يكاد يخبو مد حتى يفاجئك آخر، وتظل القصيدة على هذه الوتيرة الصوتية حتى النهاية.

¹ /ينظر- حسن ناظم- البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة المطر للسياح) - ط 1 -المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-المغرب - 2002-الفصل الأول من ص 85 إلى 142

إنّ توالي المدود وتقاربها يوحي -بلا ريب-بفداحة المعاناة التي كان الشاعر يزرح تحت وطأتها.

و إذ نحن انتقلنا إلى كلمات القافية و جدناها (الشباب،بصا ب،العذاب،الحياب، الإكتئاب)فهي الأخرى لا تخلو من مد، وكأنها جاءت لتكوّن ضفيرة صوتية تكرر ظاهرة المدود في هذه التجربة الشعرية و زادها حرف الروي الساكن (الباء الساكنة)تعميقا لتغلغل هذا الشعور باليأس في عمق نفسية الشاعر.

فلو نحن شرّحنا كلمة (العذاب)،لوجدناها مكونة من الأصوات التالية: العين (حرف مجهور)¹ومن شأن العين (أن تحصر النفس)²، حيث تتسم ب(النصاعة)³،ثمّ الذال(حرف مجهور)⁴، ثم الباء(حرف مجهور)⁵أيضا،كل هذه الصفات، لا سيما الجهر الذي يستدعي اهتزاز الوترين الصوتين،وبذل مجهود أكبر أثناء التلفظ أو النطق، من شأنها أن تجعل من معنى كلمة (العذاب) حارا حتى وهي خارج السياق، ولما وقعت في تلك المواجهة الصوتية بين المدود المتلاحقة ازدادت حرارةً.

و فضلا عن هذا، لا بد أن نلاحظ تلك المسافة الزمنية بين نطق (الذال) و(الباء)،في كلمة (العذاب) و هي في سياق البيت،وسبب هذا الطول الزمني النطقي التلفظي هو المد، و هذه الهوة النطقية هي نفسها الأتات المنقذفة من التجربة الشابيّة في هذه القصيدة-على الأقل- .

من المفيد أن نذكر أنّ هذه الزفرات لم تعرف طريقها للفناء، بل على العكس من ذلك تماما،ظلت تراوح مكانها في أغوار نفس الشاعر بدليل توظيف قافية الباء الساكنة(ليدل به على الأئين المكتوم)⁶.

ونحن لا نقصد بكلامنا هذا أنّ للأصوات دلالة ثابتة،تتسم بالمعيارية، بل نحن نعتبر (الصوت مادة خام يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر وموهبته)⁷.

¹/ابن جني - سر صناعة الإعراب-ج1 - ص 229

²/المرجع نفسه - ص 241

³/المرجع نفسه -ص 242

⁴/المرجع نفسه - ص189

⁵/المرجع نفسه- ص 119

⁶/محمد صالح الضالع-الأسلوبية الصوتية- ط 1 - دار غريب-القااهرة- -2002- ص29

⁷/المرجع نفسه ص 30

ويمكن لنا الآن أن نجسد ما ذهبنا إليه في هذا الجدول الإحصائي التوضيحي:

المدة الزمنية	الملاحظة	النسبة	الممدودة	عدد الكلمات	البيت	القصيدة
طويلة	المد بالألف	60%	06	10	الأول	السامة
طويلة	المد بالالف	55%	05	08	الثاني	19 مارس
طويلة	الألف والياء	70%	05	07	الثالث	1927
طويلة	الألف والواو	45%	05	09	الرابع	أغاني الحياة
طويلة	المد بالألف	70%	05	07	الخامس	ص 27

بقراءة متأنية للجدول نستنتج:

- 1/ إكتساح ظاهرة المدود بنية الأبيات الشعرية على مستوى المقاطع الصوتية
- 2/ إرتفاع نسبة المدود بالألف، قياسا على ما ورد بالواو و الياء.
- 3/ نتج عن ذلك طول مدة التلفظ و النطق خصوصا بين الحرفين الذين يفصلهما مد في بنية الكلمة الواحدة.
- 4/ تراخي وتيرة الإيقاع، ناجم عن مد الصوت، تماشيا مع ظاهرة المدود من الناحية الصوتية.

بقيَ لنا أن نتحدث - في الختام - عن واقع بحر المتقارب في ظل هذه المدود المتلاحقة المتعانقة، فالمتقارب (سماه الخليل متقاربا لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا) ¹ وهو بحر (رتيب الإيقاع، لأنه مبني على تفعيلية واحدة (فعولن)، لكنه متدفق سريع نظرا إلى قصر هذه التفعيلات) ² وهو من حيث (سرعة الإفتراضية يحتل الترتيب الثالث بين الأوزان) ³ ويحتل في شعر أبي القاسم الشابي (الدرجة الرابعة من التواتر) ⁴، إلا أنه طبع في الأبيات المحللة بالبطئ و التراخي و الإستغراق من الناحية الصوتية و الإيقاعية، مما لا يترك مجالا للشك - على حدّ زعمنا - أن الصفات و الخصائص التي أنيطت بالبحور الشعرية لتنمطها، يمكن للتجربة الشعرية أن تنفذ و تتملص منها و من معياريتها في حدود ما تتيح بنية البحر أو الوزن أصلا، أي أن هناك ثمة مرونة و طواعية

¹ / ابن رشيق- العمدة في صناعة الشعر و نقه- ج1- تحقيق- النبوي عبد الواحد شعلان- ط 1- مكتبة الخانجي- القاهرة- 2000- ص221

² / إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر- ص 124

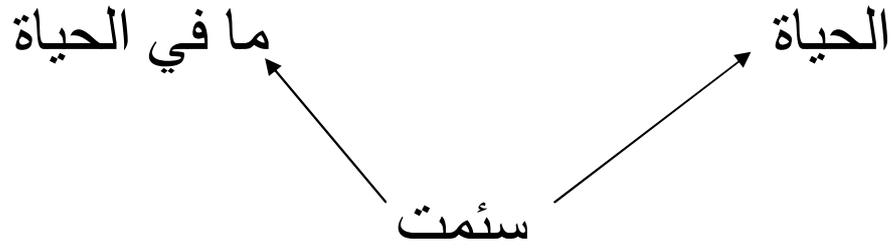
³ / سيد البحراوي- العروض و إيقاع الشعر العربي- ص 39

⁴ / الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ط 1 - الدار التونسية للنشر- 1972- ص 50

في البحور الشعرية على وجه العموم وحنكة و فطنة الشاعر هي التي تستغل هذه الإمكانيات المتاحة.

*خطاظة في الإنتقال من العام إلى الخاص

إرتأينا أن نزود التحليل السابق للأبيات الشعرية من قصيدة (السامة)، بخطاظة ، تبين وجهة نظرنا في تلاحق المقاطع الصوتية المستغرقة في الزمن و تناسل المعاني من العام إلى الخاص :



الليالي ← أوجاعها ← العذاب ← الدموع ← يقبرها ← نصمت ← الإكتئاب.

حيث نلاحظ أنّ هناك ثمة انسجاما بين المقاطع الصوتية و بين توليد المعاني التي يربط بينها جميعا بخيط فني الفعل (سئمت)، فتتناسل المعاني من هذا المحرك و الوقود، الذي يضخ فيها الحياة وينشط دورتها الدموية. ففي البداية يشمل (سئمت) الحياة برمتها وهو أمر عام و شامل فيه المعنوي و المادي، ثم يتخصص قليلا فيصير (ما في الحياة)، و من هذه اللحظة، تتناسل المعاني متدفقة ، تمتدّ و تؤوبُ إلى محركها (سئمتُ) حتى يلفها المصير.

إنّ الفعل (سئمت) كان يزرع الحياة في تلك الألفاظ عن طريق تلاحق المدود وامتداد الزمن و لا غرو فإنّ (اللغة العربية لغة كمية و ذلك للدور المهم الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى و تنويع الإيقاع و إثرائه)¹.

¹ /محمود عسران - البنية الإيقاعية في شعر شوقي- ص 50

نموذج شعري ثانٍ للتحليل

قال أبو القاسم الشابي (من مجزوء الخفيف) :

أسكني يا جراحُ *** واسكني يا شجون¹
ماتَ عهدُ النواحِ *** وزمانُ الجنون²
و أطلَّ الصباحُ *** من وراء القرون³

كنا من قبل قد حددنا دراسة ظاهرة المدود للبنية المقطعية الصوتية في شعر أبي القاسم الشابي كهدف يتوخى تحقيقه، وهذه الأبيات الثلاثة الأولى من قصيدة (الصباح الجديد)، من مجزوء الخفيف، ويمكن حصر مدودها في هذا الجدول :

القصيدة	البيت	عدد الكلمات	المدود	النسبة	الملاحظة	المدة الزمنية
الصباح الجديد	الأول	06	04	80 %	بالألف و الواو	متوسطة
09 أبريل 1933	الثاني	05	04	90 %	بالواو والالف	متوسطة
أغاني الحياة 150	الثالث	05	03	80 %	بالألف و الواو	متوسطة

من خلال استنتاج هذا الجدول الإحصائي، والذي شرّحنا فيه ثلاثة أبيات متلاحقة من قصيدة (الصباح الجديد)، يتبين- وبشكل لا يدع مجالاً للشك- وفرة المقاطع الصوتية القائمة على أساس المدود، بل تلاحقها في شبكة صوتية متضافرة العناصر، فكل مدّ يمهد الأرضية الصوتية للمدّ الذي يليه، وكأنها تستدعي بعضها البعض، لتخريج البنية الصوتية والإيقاعية و الدلالية للقصيدة و لم يمنعها استعمال الشاعر لمجزوء الخفيف، أو المتدارك- على حد تعبير الطاهر الهمامي⁴، والذي عدّ القصيدة من الشكل السابع للموشحات في الإستعمال الشابي لهذا الفن. لم يمنعها كل هذا من البروز و المشاركة في ترجمة تلاطم الجراح و العذبات على كاهل أبي القاسم الشابي.

¹/أبو القاسم الشابي-أغاني الحياة- قصيدة (الصباح الجديد)البيت الأول ص 150

²/المرجع نفسه- القصيدة نفسها -البيت الثاني- الصفحة نفسها

³/المرجع نفسه-القصيدة نفسها-البيت الثالث- الصفحة نفسها

⁴/ينظر الطاهر الهمامي-كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 88

فانظر كيف تتواشج¹ كلمات الصدور في الأبيات الثلاثة و كأنها من رحم صوتي واحد (جراح--النواح--الصباح)،مختمة بصوت الحاء وهو(حرف مهموس)².

و قد سبق بحرف مد،يعمق الهوة بينه و بين الحرف الذي قبله، وكل الدلالة ومعنى المعنى كامن في تلك المسافة الزمنية التلفظية ، و أنظر حرف النداء (يا) كيف يزيد من توتر و تهيج كلمة (جراح) المتوترة أصلا ،فيأسرها مدآن:المد الذي في حرف النداء (يا) والمد الذي فيها هي (جراح).

و لا يبرح الشاعر هذه الخصيصة العلائقية الصوتية في أعجاز الأبيات الثلاثة فأنظر إلى تواشج (شجون—الجنون—القرون) ، مختما إياها بصوت النون، وهو (حرف مجهور أغن)³ و صفة الغنة (التي في النون كاللين الذي في حروف اللين)⁴، ويحتل الريادة بين سائر الأصوات في البيت الثاني، متكررا ثلاث مرات متعاقبة في (النواح—زمان—الجنون)، للتعبير (عن آلام)⁵ طالما تجرع أبو القاسم الشابي إحنا ومحنا و استخدامها (للمد الطويل قبل النون)⁶ يوحى بعمق تلك الآهات و الأناث التي طبعت حياة أبي القاسم الشابي ،خصوصا بعد وفاة والده⁷.

¹ /ينظر حسن ناظم-البنى الأسلوبية- ص ص 92 و 93

² /ابن جني- سر صناعة الإعراب- ج- 1 - ص 179

³ /المرجع نفسه- ج 2- ص 435

⁴ /المرجع نفسه - ص 438

⁵ /محمد صالح الضالع-الأسلوبية الصوتية- ص 29

⁶ /المرجع نفسه- الصفحة نفسها

⁷ /ينظر-أبو القاسم محمد كرو-الشابي حياته و آثاره- ط 5- دار مكتبة الحياة-بيروت-لبنان- 1971- ص 29 و كان ذلك في الثامن من سبتمبر 1929 و هو في الخمسين من عمره

نموذج شعري ثالث للتحليل

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف) :

يا إله الوجود! هذي جراحٌ ** في فؤادي، تشكو إليك الدواهي¹
هذه زفرةٌ يصعدها الهمُّ ** إلى مسمع الفضاء الساهي²
هذه مهجة الشقاء تناجيكُ ** فهل أنتَ سامعٌ يا إلهي؟³

قال الأستاذ أحمد حسن بسج⁴ ، في معرض تقديمه لديوان أبي القاسم الشابي (أغاني الحياة) متحدثا عن قصيدة (إلى الله)⁵ و التي كتبت بُعيد وفاة والده (فلم يكن التجريح غاية و لا هدفا ،وقد ذهب،في بعض قصائده، أبعد من ذلك،إلى مخاطبة الله عزّ وجل بطريقة غير لائقة، فيها تهكم و استخفاف، فألفت نظر القراء الأعزاء إلى توخي الحذر).

إنها الصدمة التي غيرت كثيرا مما عرفه من استقرار، فأضحى (تاعسا بعد موت أبيه مهيبض الجناح مثقلا بأعباء الحياة)⁶، ماذا يمكنه القول(إنّ المصاب قوي جسيم و إنّ قلبي الرازح بهموم البشر لأضعف من أن يضطلع بكل ما في هذه الدنيا من مصائب .أين صبرك يا رب؟فقد ضاق عليّ الوجود و أين سلواك فقد مزقت صدري الزفرات)⁷.

نعتقد أنّ قصيدة (إلى الله)، من أوضح الشواهد الشعرية في ديوان أبي القاسم الشابي، تعبيراً و تكريسا لوجهة نظرنا ، في وفرة المدود، وشدة إيحاءها، بما لم تقله العبارات صراحة، أو الذي سكتت عنه اللفظة و قاله المدّ. ففي البيت الأول توالى المدود و تعانقت بلا هوادة- متأزرة في تعطيل سرعة الإيقاع وتعميق هوة التزمين، وحفر مسافة توتر.

¹ /أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة-قصيدة (إلى الله) -البيت الأول- ص 178

² /المرجع نفسه- القصيدة نفسها -البيت الثاني -الصفحة نفسها

³ /المرجع نفسه -القصيدة نفسها-البيت الثالث-الصفحة نفسها

⁴ /المرجع نفسه ص 3

⁵ /المرجع نفسه - ص ص 178-180

⁶ عمر فروخ-الشابي شاعر الحب و الحياة- ط 3 - دار العلم للملايين-بيروت-لبنان- -1980- ص 100

⁷ /أبو القاسم الشابي-الأعمال الكاملة- ج2- د ط- رسائله-الدار التونسية للنشر- 1984 - الرسالة الخامسة- بتاريخ سبتمبر 1929 -

وإليك بيان ذلك من خلال البيت الأول :

يَا + إله + الوجود + هذي + جراح

ليس من العسير ملاحظة وتحسس تلك المواشجة الصوتية بين الأصوات والمدود ، فكل مد يستغرق زمنا من التلفظ ، وفي ذلك الزمن تتعكس بؤر التوتر والإستغاثة! من نفس أرهقتها خطوب الدهر.

و يستمر الشطر الثاني على نفس الوتيرة :

في + فؤادي + تشكو + إليك الدواهي.

وتختتم تلك الشبكة الصوتية بهبوط رهيب في كلمة القافية (الدواهي) ، سببه تلاحق المدود، ثم صوت الهاء (حرف مهموس)¹، ساعد على هبوطه الكسرة والياء ، فينتابنا شعور بالسقوط في هاوية المصائب من علو!.

خلاصة القول :

أتينا بعينات شعرية من ديوان (أغاني الحياة) لأبي القاسم الشابي، ودرسنا فيها ظاهرة المدود كمؤثر فعال على الدلالات و الإيقاع، وبيننا أنها خصيصة لها علاقة وطيدة بالتجربة الشابية، بل هي السمة التي لفتت انتباهنا، فكرسنا لها هذا الجزء من الفصل الأول.

ثم لاحظنا علاقة المدود بطبيعة البحور الشعرية، حيث يستطيع الشاعر أن يطوعها لخدمة تجربة الشعرية و ذلك في حدود ما تسمح به مرونة كل وزن أو بحر شعري .

ويمكن القول: إنَّ المقاطع الصوتية ليست إلا (الأسباب الخفيفة و الأوتاد المجموعة)² و كان قد أطلق عليها (الأرجل)³، كأنها الدعامة و الركيزة التي بها يستوى الوزن و يقوى و يروعى.

¹ /ابن جني- سر صناعة الإعراب -ج2 - ص 551

² /ينظر - حازم القرطاجني - منهاج البلغاء و سراج الأدياء- تحقيق- محمد الحبيب ابن خوجة- ط3 - دار الغرب الإسلامي- بيروت- لبنان - 1986- ص273

³ /ينظر الرجوع نفسه-الصفحة نفسها

ثانياً: النبر L ACCENT

أ/ مفهوم النبر لغة :

نبر، ينبر، نبرا فهو منبور و نابر، و النبر بالكلام (الهمز، و في الحديث أن رجلاً قال: يا نبيَّ الله ، فقال النبيُّ، صلى الله عليه وسلم: - لا تنبر باسمي- أي لا تهمز، وكل شئٍ رفع شيئاً فقد نبره ، ورجل نَبَّر بالكلام ، فصيح بليغ)¹، ونبر (الشئ) رفعه و بابه ضرب، ومنه سميَّ المنبر وأنبار الطعام واحدها (نبرٌ) مثل سدر، ومعنى الأنبار جماعة الطعام من البرِّ و التمر و الشعير)²

ونقول عادة: (نبر فلان نبرة : نطق نطقة بصوت رفيع ، ورجل نَبَّر بالكلام ، ومنه المنبر، و انتبر الخطيب ، ارتفع على المنبر ، و في الحديث - لا تنبروا باسمي- لا تهمزوه)³.

ب/ مفهوم النبر اصطلاحاً

تلك كانت مفاهيم معجمية لمصطلح (النبر)، بيد أن -ابن جني⁴ يعد من العلماء العرب القلائل الذين تناولوا هذا المصطلح الخطير في علم الأصوات- بالتعريف وتناوله بمعنى تطويل بعض حركات الكلمة وسماء (مطل الحركة) حيث قال: (وإذا فعلت العرب ذلك أنشأت عن الحركة الحرف من جنسها، فتنشئ بعد الفتحة الألف، و بعد الكسرة الياء، و بعد الضمة الواو...). وفي اعتقادنا، إن هذه شواهد دامغة، في الدلالة عن تفوق-ابن جني- على أتراكه و ريادته في سماء علم الأصوات عند العرب القدماء ، لا بل لا يمكن لدارس حديث يخوض في علم الأصوات أن يتجاوز ما أقره -ابن جني- في هذا الباب.

ويجب معرفة أن ما سماه -ابن جني- (المطل) ، سماه سيبويه (الإشباع)⁵ ، وفي المطل أو الإشباع إبراز للصوت و إظهار له دون سواه.

¹ /الخليل بن أحمد الفراهيدي -كتاب العين- ج 4- ص ص 182- 183

² /الرازي-مختار الصحاح-ص 643

³ /الزمخشري -أساس البلاغة- ص 614

⁴ /ابن جني-الخصائص- ج3- تحقيق- محمد علي النجار-- المكتبة العلمية- بيروت-لبنان- 2000-ص121

⁵ / ينظر سيبويه- الكتاب- ج2- تحقيق- محمد الحسين الأعمى- ط2- مؤسسة الأعمى للمطبوعات- بيروت- لبنان- 1967- ص356

و النبر هو الضغط على مقطع معين من كل كلمة، ليبدو بارزاً، جلياً في السمع مقارنة ببقية مقاطع الكلمة، أو هو رفع للصوت في كلمة أو عبارة. وهو بهذا المفهوم (فاعلية فزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إيقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة)¹، فينتج عن ذلك (نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد)².

و لا بدّ من الإشارة أنّ اللغات تختلف – عادة- في مواضع النبر في الكلمات وليس هناك قانون شامل موحد يمكن أن يجعل من النبر قاعدة لغوية عالمية، رغم أن صحة نطق اللغة مرهونة بمراعاة بمواضع النبر، فإنه –وفي اللغة العربية- (ليس لدينا حتى الآن نطق نموذجي نحتذيه جميعاً كلما لجأنا إلى اللغة الفصيحة)³.

ثم إنه ليس لدينا أدلة مقنعة لا ينتابها ريب عن كيفية نطق القدماء للغة العربية الفصحى، ولم يتعرض لذلك أحد من المؤلفين القدماء⁴ -في حدود مطالعتنا- حتى يمكن الإقتداء به.

ج/ أنواع النبر

عرفنا أنّ النبر (نشاط فجائي يعترى أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة)⁵ و بناء على المدة الزمنية التي يستغرقها هذا النشاط وحجم الضغط أثناء التلفظ يمكن تصور نمطين من النبر⁶:

1/ نبر مدة: أي أنّ وقوع النبر على مقطع من مقاطع الكلمة، يجعل التلفظ بها أطول زمناً مما لو لم يقع عليها هذا النشاط الفزيولوجي.

2/ نبر شدة: و معناه أنّ النبر بوصفه كيان لسانى، ذو وظيفة لسانية – FONCTION LINGUISTIQUE - و هي إظهار المقطع، و الذي تتكون ماهيته من أكبر جهد زفيرى -EXPIRATOIRE- و نطقى -ARTICULATOIRE- و هذا الجهد ينعكس على المستوى الأكوستيكي بتغيرات متميزة في السلسلة النغمية للتردد الأساسى - courbe de frequence fondamentale - و سلسلة الضغط - courbe de frequence fondamentale - و التمديد و المدة الزمنية⁷ - durree

¹ /كمال أبوديب-في البنية الإيقاعية للشعر العربي- ص220

² /إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 138

³ /إبراهيم أنيس-موسيقى الشعر - ط4- مكتبة الانجلو مصرية- دت - ص 168.

⁴ /ينظر معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب- ص 400 و ينظر أيضا - إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص139

⁵ /محمد مفتاح -تحليل الخطاب الشعري- ص46

⁶ /ينظر المرجع نفسه - ص ص 46 و 47

⁷ /ينظر عبد الحميد زاويد-التحليل الأكوستيكي لنبر الكلمة في اللغة العربية- مقال- موقع اللسان العربي- فضاء الأترنيت - ص 1

من شأنه أن يجعل المقطع المنبور مجهورا، وأكثر تأثيرا.

ومن جهة أخرى فقد اتفق معظم علماء الأصوات والنقاد في هذا الحقل الخصب ، على نوعين أساسيين للنبر:

1/نبر الكلمة- L accent du mot

و ينقسم نبر الكلمة إلى نوعين أساسيين هما:

أ/نبر أولى

ويكون النبر الأولي في الكلمات والصيغ جميعا، لا تخلو منه كلمة واحدة أو صيغة من الصيغ، وهو الغالب في معظم اللغات، وقد يسمى النبر الأساسي-
accent-principal-

ب/ نبر ثانوي Laccent secondaire

و يكون في الكلمة أو التراكيب الطويلة ،بيد أنه قد يلتقيان معا ،وعليه فالنبر الأولي يكون على المقطع الأخير من الكلمة و الثانوي يكون سابقا عليه¹.

2/نبر الجملة accent de phrase

و هو أن يعمد المتكلم إلى كلمة في جملته (فيزيد من نبرها ، ويميزها عن غيرها من كلمات الجملة)².

والذي يجرنا فعلا للحديث عن نبر الجمل هو تقسيم البيت الشعري إلى مقاطع و منح النبر إلى بعضها دون بعض ، و من هذا المنطلق ، اهتمت كثير من الدراسات اللسانية بهذا النوع من النبر، و إن كانت قد اختلفت حتى في المصطلحات مثل (البؤرة و النبرة) و (المهيم و اللامهيم)، وبعبارة أخرى فهناك من ركز على التركيب و التداول و هناك من اهتم بالناحية الأكوستيكية و الصوتية³.

¹ /ينظر محمد مفتاح-تحليل الخطاب الشعري-ص 47 و يظر أيضا محمد رشاد الحمزاوي-المصطلحات اللغوية الحديثة- ص 183 و 184

² /محمد رشاد الحمزاوي- المصطلحات اللغوية الحديثة- ص 182- و ينظر أيضا إبراهيم أنيس-الأصوات اللغوية- ص 141

³ /ينظر محمد مفتاح-تحليل الخطاب الشعري-ص 48 و 49

د /قوانين النبر

ويمكن القول: - قواعد النبر - ، إذ تناول هذا المبحث عدة دارسين في حقل علم الأصوات العربي في العصر الحديث، ولقد أجمعوا على أنه يجب النظر إلى طبيعة المقاطع، لتحديد قواعد النبر، ويعتقد إبراهيم أنيس¹ - أن القراءة المصرية ، لها قانون تخضع له و لا تكاد تشذ عنه ، و كأنّ قواعد النبر و قوانينه بنيت اعتمادا على كيفية نطق المصريين لكلمات اللغة و أداء مقاطعها ، مما حدا -بمحمد مفتاح²- إلى القول (و قد اهتم اللغويون المحدثون العرب بالنبر في اللغة الفصحى و في الدواجر ، ولكن القواعد التي استخلصوها لنبر الفصحى مستخلصة من سماع قراءة المصريين)³.

و في ظل هذه المعطيات و الملابسات ليس بوسعنا إلا أن (ننظر إلى تلك القواعد على أنها نسبية)⁴.

و توجد في نطق العربية الفصحى عدة قوانين للنبر ، منها⁵:

- 1/ إذا توالى عدة مقاطع مفتوحة يكون الأول منها منبورا
- 2/ إذا تضمنت الكلمة مقطعا طويلا واحدا ، يكون النبر على هذا المقطع الطويل.
- 3/ إذا تكونت الكلمة من مقطعين طويلين، يكون النبر على أولهما .

و يضيف- إبراهيم أنيس-قواعدَ أخرى منها⁶:

- 1/ النبر في الكلمة العربية لا يكون على المقطع الأخير، إلا في حالة الوقف.
- 2/ لمعرفة موقع النبر ، ينظر إلى المقطع الأخير، فإذا كان من النوع الرابع والخامس، فهو إذن المقطع الهام الذي يحمل النبر⁷.
- 3/ أما في الفعل الماضي الثلاثي فإنّ النبر يكون على المقطع الأول.

¹/ينظر - إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 139

² / محمد مفتاح -تحليل الخطاب الشعري- ص 47

³ /المرجع نفسه -الصفحة نفسها

⁴ /المرجع نفسه -الصفحة نفسها

⁵ /ينظر إبراهيم أنيس -الأصوات اللغوية- ص 139 و140 و ينظر أيضا محمود فهمي حجازي-مدخل إلى علم اللغة- المجالات و الإتجاهات- ط 4- الدار المصرية السعودية- القاهرة- - 2006-ص- 93

⁶ /ينظر إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية ص 139 و140

⁷ /ينظر الفصل الأول من بحثنا- أنواع المقاطع-ص 28

و يقر- إبراهيم أنيس¹ - في نهاية سرده لقواعد النبر قائلا: (هذه هي مواضع النبر العربي ، كما يلتزمها مجيدو القراءات القرآنية في القاهرة)، ولا يفوته أن يقر أيضا اختلاف اللهجات الحديثة في مسألة النبر(فنحن مثلا نلاحظ بين أهالي الصعيد من يختلفون عن القاهريين في موضع النبر)².

ويميل في الأخير إلى التعقيب على هذه الاختلافات،(ولحسن الحظ لا تختلف معاني الكلمات العربية و لا استعمالها باختلاف موضع النبر منها)³، وإن كنا نرى أنّ النبر يؤدي وظائف دلالية ، فتصير المقاطع المنبورة أكثر بروزا من التي لم يمسه النبر.

و/فوائد النبر

يُجمع أغلب علماء الأصوات على أن الدراسة العلمية للأصوات مطردة من حيث المخارج و الصفات غير كافية باعتبارها تخضع لقواعد معينة في تجاوزها و ارتباطاتها و مواقعها و عليه فدراسة التشكيل الصوتي تقتضي دراسة الظواهر التي لا ترتبط بالأصوات في ذاتها بل بالمجموعة الكلامية بصفة عامة كالنبر و التنغيم- أي دراسة سلوكها داخل التركيب-.

و من هنا تظهر فوائد النبر في :

*عند نطق المقطع المنبور ، نلاحظ عدة أنشطة في الجهاز الصوتي البشري : نشاط عضلات الرئتين بشكل مميز ،دينامية حركات الوترين الصوتيين و اتساع الذبذبات، تقارب الوترين الصوتيين -أكثر- في حالة الأصوات المجهورة وابتعادهما -أكثر- في حالة الأصوات المهموسة⁴.

*إبراز معنى الكلام أو-على الأقل- يساعد في إبرازه و ذلك بأن ينبه إلى المقطع المنبور.

*إن النبر يعرف من فعل المتكلم لا من فعل السامع ،فالمتكلم يلفت انتباه المتلقي

¹ /إبراهيم أنيس-الأصوات اللغوية- ص 141

² /المرجع نفسه- الصفحة نفسها

³ /المرجع نفسه- الصفحة نفسها

⁴ /ينظر المرجع نفسه-ص 138

بواسطة التشديد و التمديد على مقطع دون غيره، و لا مناص من ذلك ما دام النبر هو (النشاط الذاتي للمتكلم ينتج عنه نوع من البروز لأحد الأصوات والمقاطع بالنسبة لما يحيط به)¹.

6/ نماذج تطبيقية على النبر في شعر أبي القاسم الشابي

قال أبو القاسم الشابي (من المتقارب):

ألا أيها الظالمُ المستبدُّ * حبيبُ الظلامِ، عدوُّ الحياة²
 ألا أيُّهَظْظالمُ المستبدُّ * حبييظْظلامِ عدوُّوُ حياة³
 X-----X----X—X-- ** ---X---X—X -X-

القصيدة في ديوان أغاني الحياة معنونة (إلى طغاة العالم)، وقد قلنا سابقا: إنَّ أبا القاسم الشابي يجيد اختيار العناوين المناسبة لقصائده ، و هذا أمر أصبح لدينا قناعة لا مناص منها .

إنَّ التركيب اللغوي للعنوان يوحي بأنَّ هناك ثمة رسالة موجهة إلى مرسل إليه هم (طغاة العالم)، و دليلنا حرف الجر (إلى)، كما أنَّ المرسل إليه غير مخصص فهم الطغاة حيثما وجدوا و أينما، و هذا في الحقيقة هو ديدن المتشبعين بقيم ومبادئ الرومانسية و لا غرو فأبو القاسم الشابي نهل منها حتى ثمل .

فالقصيدة إذن صرخة مدوية في وجه الطغاة و المستبدين، وكي يؤدي العمل الشعري دوره في إبراز المعنى و تقوية (انتباه مستمعه)⁵ ، لا بدَّ من تضافر و تآزر عوامل جمّة من حيث البنى البسيطة و البنى العميقة.

فالمتلفظ يضغط على اللام في (ألا) ، و التي تفيد (تنبيه السامع إلى ما يلقي عليه و تحقيق ما بعدها)⁶.

¹ /عبد الحميد مصطفى السيد-دراسات في اللسانيات العربية -المماثلة-التنظيم-رؤى تحليلية- ط 1 - دار حامد -عمان - الأردن-2003- ص 49.

² / أبو القاسم الشابي-أغاني الحياة-قصيدة -إلى طغاة العالم-البيت الأول -ص 160-وقد وردت-حبيب الفناء- عند محققين آخرين.

³ /كتابة عروضية

⁴ / و نقصد ب (x) موضع النبر

⁵ /محمد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري- ص49

⁶ /إميل بديع يعقوب- معجم الإعراب و الإملاء- د ط - دار شريفة- الجزائر- د ت - ص ص68 و69

فالضغط على اللام يجعلها أكثر وضوحا في السمع، ويجعل مما يليها أكثر خطورة و أهمية، و لا غروَف (ألا) الإستفتاحية تفيد تنبيه السامع و أن ما بعدها أكيد الحدوث، و يساعدها في أداء هذا الدور الدلالي ورود المنادى المبني على الضم (أيُّ) المقترن بحرف التنبيه (الهاء)¹، فتجتمع عوامل جمّة لتخريج تلك القوة الدلالية من الوهلة الأولى، حسن توظيف الكلمات في مواقعها المثالية سياقيا ووقوع النبر على بعض أصواتها، و لا يتأتى ذلك إلا للشعراء الأفذاذ، إذ يقع على عاتقهم (عبء تجديد دم اللغة)².

و كلمة (ظالم)، اسم فاعل من الثلاثي الصحيح (ظلم)، الذي يصاغ قياسا على وزن (فاعل): (و الواقع أنّ النبر في الكلمات العربية من وظيفة الميزان الصرفي لا من وظيفة المثال، فنحن إذا تأملنا كلمة (فاعل)، نجد أنّ الفاء أوضح أصواتها لوقوع النبر عليها و باعتبار هذه الصيغة ميزانا صرفيا نجد أنّ كلّ ما جاء على منواله، يقع عليه النبر بنفس الطريقة)³

والضغط على (الظاء) في (ظالم)، توحى بكثير من معاني القسوة و الوحشية التي تمتع بها الطغاة في معاملة الشعوب المستضعفة، وئواشجها (ظاء) أخرى في العجز في كلمة (الظلام)، فتزداد صورة الطغاة اسودادا و اكفهرارا. ولم يتأت هذا إلا بتواشج عوامل عدة منها وقوع النبر على أمهات الأصوات في كلمات البيت الشعري.

ويمكن حوصلة التحليل السابق في هذا الجدول الإحصائي:

الكلمة	نوعها	موضع النبر	دلالاته
ألا	حرف استفتاح و تنبيه	اللام	تنبيه السامع
أيها-أيُّ+ها	منادى مبني على الضم محل نصب+الهاء، حرف تنبيه	الياء	لفت الإنتباه+تحذير
الظالم	نعت للمنادى-أيُّ- إسم مشتق	الظاء	تشويه و فضح
المستبدُّ	نعت ثان للمنادى -أيُّ-	السين	زيادة تشويه
الظلام	مضاف إليه مجرور	الظاء	إنفصام الطغاة
عدوُّ	نعت ثالث للمنادى-أيُّ-	العين	إنفصام الطغاة

¹ /ينظر- إميل يدبع يعقوب- معجم الإعراب و الإملاء- ص ص 108 و 109

² /محمد حماسة عبد اللطيف- الجملة في الشعر العربي- ط1- دار غريب- القاهرة- 2006- ص 23

³ /إبتها محمد على البار- تأثير الأداء الصوتي على الدلالات و المعاني- موقع دراسات صوتية- مقال فضاء الإنترنت- ص 1

لقد أقرّ إبراهيم أنيس¹-أنّه (و لحسن الحظ لا تختلف معاني الكلمات العربية و لا استعمالها باختلاف موضع النبر منها) ، بيد أننا نرى أنّ النبر يضخ الحياة في المقطع المنبور و ينشط من دورته الدموية، فيغدو أوضح عن غيره من المقاطع المجاورة له، و يلفت المقطع المنبور انتباهنا، إلى ما يحمله من إحياءات وشحنات دلالية، فضلا عما يستغرقه من زمنٍ معتبرٍ أثناء التلفظ به، فيظل يرن في الأسماع إلى وقت غير قصير، حتى ترى مثلا صورة الطغاة ماثلة أمامك ، يشوبها التشويه و القبح، وأتى يكون ذلك لولا مزية النبر.

• * نموذج تطبيقي ثان

قال أبو القاسم الشابي (من المتقارب) :

وسرّت تشوّه سحرَ الوجودِ * * و تبذرُ شوّكَ الأسي في رباه²

X-----X-----X----X---* *--X-----X-----X-----X-

لقد صار من المسلمّ لدينا أنّ النبر قضية إنشادية و (فاعلية فزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إيقاع يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة)³، و بتضافره-أي النبر- مع بنى صوتية و نحوية و صرفية...لا مناص منها، يصبح للنبر(دور في إعطاء الإيقاع العربي خصائصه المميزة)⁴.

و هن شأن هذه الخصائص عينها أن تجعل من الإيقاع الشعري بطيئا تارة وسريعا طورا ،مما يدفعنا على التأكيد على العلاقة الحميمية بين المقاطع والنبر. و هذا أبو القاسم الشابي، يرى في الطغاة مصدرا للشروع، وبعدا عن كل جميل ،من صفاتهم الأنانية و انفصام الشخصية ،هذه المعاني تؤديها عبارات البيت الشعري ، بيد أنّها تقوى و تتشكل و تفرض نفسها، و تلفت الانتباه بمجرد وقوع النبر على بعض أصواتها، فإطالة التركيز على حرف السين في (سرت)، يوحى بطول المسير و استمراره ،رغم وقوع الفعل (سرت) في صيغة الماضي ،فأضحى مستغرقا في الحاضر و المستقبل بفعل نبر و تزمين حرف السين، وربما كانت حياة هذا الفعل جميعها في حرف السين.

¹ / إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية - ص 141

² / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- إلى طغاة العالم- البيت الثالث- ص 160

³ /كمال أبو ديب-في النية الإيقاعية للشعر العربي- ص 220

⁴ /المرجع نفسه - الصفحة نفسها

هذا إضافة إلا الوقف في (رُبَاهُ)، فالنبر على الهاء و هي ساكنة، يوحى بكثير من الألم و التحسر على ما يرتكبه الطغاة من جرائم وفساد في الأرض ، وكأنهم خلقوا ليهدموا كل شئ جميل (الربى)، وكذلك يوحى هذا النبر الساكن على بقاء الألم عالقا في أعماق الشاعر لا يعرف طريقه للخروج، فكلمة (رباه) منتهية ب (آه) و هو إسم فعل مضارع بمعنى (أتوجع)¹، يعمق من هذا الشعور.

أظف إلى ذلك كله التقابل بيت جملتي الصدر و العجز

سرت تبذر شوك الآسى-----تشوه سحر الوجود في رباه
و الإنسان السوي لا يمكنه القيام بهذا الفعل، و معنى ذلك أنّ (النبر هنا يقوم على المفارقة)²، بين الطبيعة السوية للإنسان و الانفصام الحادث للإستعمار ، و لم يتم هذا إلا لأن (دور النبر دور صوتي في المقام الأول)³، و القصيدة ما تنفك أن تتكون من (عدد من النظم الصوتية، التي تبدأ بنظم صغيرة و تنتهي بنظام كبير هو نظام القافية)⁴

*نموذج تطبيقي ثالث: قال أبو القاسم الشابي (من المتقارب) :

سيجرفك السيلُ ، سيلُ الدما ** و يأكلك العاصفُ المشتعل⁵

هكذا تختتم القصيدة ، بهذا الوعيد الصارخ اللهجة ، الجلي النبرة ، فالضغط على مجموع أحرف (السين) ، يعمق هذا الوعيد و يجعله ماثلا ، أكيد الحدوث، أو يوشك أن يحدث بعد لحظات ، و من شأن الضغط على السين في (السيل) الأولى و الثانية ، أن يُعجِّلَ من نهاية الطغاة ، و بطريقة تقتلعه من الأعماق فيغدو أثرا بعد عين.

و خلاصة القول : النبر مسألة صوتية ، إنشادية فنحن (حين ننشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة و بذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر)⁶.

¹/ ينظر -إميل بديع يعقوب- معجم الإعراب و الإملاء- ص32

² /سيد البحراوي- العروض و إيقاع الشعر العربي- ص 152

³ / المرجع نفسه - الصفحة نفسها

⁴ /المرجع نفسه- ص 155

⁵ /أبو القاسم الشابي - أغاني الحياة- قصيدة- إلى طغاة العالم- البيت الأخير-ص160

⁶ /إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر - ص 186

و رأينا كيفية استغلال أبي القاسم الشابي للغلالة اللغوية، في ترجمة ما يعتلج
بداخله، و ما عثرنا عليه من إمكانات لغوية هي مقصودة ، فالشعر يُتَقَصَّدُ و لا
يُؤْتَى عبثاً.

ثالثاً: التنغيم INTONATION

أ/ مفهوم التنغيم لغة

من (نغم) و النغمة (جَرَسُ الكلام وحُسْنُ الصوت من القراءة)¹، و منه النغمُ – بسكون الغين (الكلام الخفي، و قد نَغَمَ ، من باب ضرب و قطع ، و سكت فلان فما نغم بحرف و ما تنغم مثله، و فلان حسن النغمة أي حسن الصوت في القراءة)².
و من هذا المنطلق نقول –عادة- (هو حسن النغمة و نغم بكلمة و ناغمه)³.

ب/ مفهوم التنغيم اصطلاحاً

أثناء فلينا لعدد غير قليل من الدراسات الصوتية العربية الحديثة، عثرنا بين دفتيها من معاني التنغيم من الناحية العلمية ، ما يشفي الغليل فالتنغيم هو باقتضاب، رفع الصوت و خفضه في الكلام للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة⁴.

ونحن لما نتحدث عن الصوت ، أكيد أننا نقصد مقدار الجهر في الكلام و ما يحدث منذبذبة في الوترين الصوتيين و من هذا المنطلق ، يرى كثير من الدارسين في مجال علم الأصوات أن لكل لغة عاداتها التنغيمية لا بل لنجانب الصواب إذا قلنا (إن التنغيم ليختلف من فرد إلى فرد، بين متكلمي لغة من اللغات و أنه ليختلف اختلافاً أشد من هذا من إقليم إلى إقليم)⁵

و كان-إبراهيم أنيس⁶-من قبل قد سمى التنغيم –موسيقى الكلام، وهذه التغيرات الموسيقية في الكلام و التي ندعوها التنغيم، تستعملها اللغات المختلفة استعمالات شتى ، و بهذا يستعمل المتكلم تنغيماً خاصاً تبعاً للحالات النفسية، فتتنغم الرضى غير تنغيم الغضب وهكذا الدواليك⁷.

¹ /الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج4- ص 247

² /الرازي – مختار الصحاح- ص ص 670 و 671

³ /الزمخشري- أساس البلاغة- ص 645

⁴ /ينظر - حسام البهناوي- الدراسات الصوتية عند العلماء العرب و درس الصوتي الحديث- - ص ص 233- 234 و ينظر أيضاً-

كتابه –علم الأصوات - ص 160 وما بعدها

⁵ /المرجع نفسه- ص 137

⁶ /ينظر إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص ص 142 و 143

⁷ /ينظر - حسام البهناوي- الدراسات الصوتية- ص 234

ويذهب -إبراهيم أنيس¹- إلى أبعد من هذا حين يقرأن الإنشاد لا يتم (بمجرد مراعاة التفاعيل في الوزن أو إعطاء النبر حقه من الضغط بل لا بد من النغمة الموسيقية).

و في اعتقادنا أنّ- إبراهيم أنيس- لا يقلل من شأن النبر مثلا، و إنما يؤكد أن إيقاع الشعر لا يتحقق إلا بتضافر عوامل شتى ، منها النبر و التنغيم أو موسيقى الكلام على حد تعبيره.

إن التنغيم ظاهرة صوتية نطقية ،فيها العلو و الهبوط ،وتختلف نسبة ذبوعها من لغة إلى أخرى،فهي ظاهرة تشدّ الإنتباه في اللغة الصينية و اليابانية². و التنغيم- في كل الأحوال- قدر مشترك بين الشعر و النثر³، و الظاهرة اللغوية-في ذاتها-(لا تعرف وجودا و لا تجليا إلا في الصوت،و النغمة الصوتية أصل في اللغة المنطوقة)⁴.

*ج/التنغيم في التراث

نحن لسنا من المؤيدين لفكرة إلزامية البحث في التراث عن كل ما تطرحه الحداثة و ما بعدها، من مصطلحات و ما تحققه من إنجازات في الدرس الصوتي أو الأسلوبي و غيرهما.

فقد يوحي هذا الفعل بعجز عن المواكبة أولا و عن الإبتكار في المقام الثاني ، إنما نعتقد جازمين بضرورة قراءة التراث و ما أنتجه أسلافنا (كي نرى ما غاب عنهم و ما لم يروه ،نحن ، اليوم نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه)⁵.

فهذا الجاحظ⁶ يحدثنا بدقة علمية عن الصوت قائلا : (و الصوت آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع ، و به يوجد التأليف، و لن تكون حركات اللسان لفظا و لا كلاما إلا بالتقطيع و التأليف ، وحسن الإشارة باليد و الرأس من تمام حسن البيان باللسان).

ولا يختلف اثنان حول عمق إدراك الجاحظ لعلمية إنتاج الصوت ، معتمدا على حنكته ونباهته و فطنته.

¹ /إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 170

² /ينظر إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص142- و ينظر أيضا حسام البهنساوي- الدراسات الصوتية- ص 230

³ /ينظر- عبد العزيز الصبغ- المصطلح الصوتي في الدراسات العربية- ط 1- دار الفكر المعاصر-بيروت- -2000- ص264

⁴ /عبد الحميد مصطفى السيد- دراسات في اللسانيات العربية- ص 55.

⁵ / أدونيس-في الشعرية العربية- ط1- دار الآداب- بيروت- لبنان- 1985- ص 31

⁶ /الجاحظ- البيان و التبيين- ج1 - ص79

كما أنّ الفارابي قد استعمل مصطلح (النغم) ، أما ابن جني فقد تحدث بعبقريّة فذة عن أمور تعد اليوم اللبّات الأساسيّة في الدرس الصوتي الحديث و منها رؤيته لمفهوم اللغة (حدُّ اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم)¹، و في معرض حديثه عن شجاعة العربيّة و بالضبط ظاهرة الحذف في اللغة العربيّة، أوحى بما له علاقة بتأثير التنغيم في تغيير الدلالات و المعاني، نستشهد به رغم طول له لما له من أهميّة قصوى (و قد حذفت الصفة و دلت الحال عليها ، وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم: سير عليه ليل ، و هم يريدون: ليل طويل. و كأنّ هذا إنّما حذفت فيه الصفة لما دل من الحال على موضعها. و ذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح و التظويح و التفخيم و التعظيم ما يقوم مقام قوله: طويل أو نحو ذلك)².

و الأمثلة في هذا الباب جمّة ، يمكن للدارس أن يستفيد منها. ولسنا ندري لو أتيح لابن جني و من لف لفه ، أن يستفيدوا من المخابر الصوتية و الوسائل العلميّة لسننا ندري حجم ما يثروا به الدرس الصوتي.

نماذج تطبيقية على شعر أبي القاسم الشابي

إنّ القصيدة بنك لغوي ، لما تحويه بين دفوفها من كنوز ، يجتهد النقاد و الدارسون في بلورتها، و إخراجها للناس ، فاللحن و الإيقاع و الوزن و جرس الكلمات من مقاطع و نبر و تنغيم و ترمين... كلها تفتح فاهها منتظرة من يكتشف الخيط الفني الذي يجمعها و يؤاخيها داخل منظومة كبرى هي: القصيدة.

و نحن، ارتأينا في دراستنا للتنغيم في شعر أبي القاسم الشابي ، التركيز على ظاهرة الأساليب الإنشائية من أمر ونهي و استفهام و تعجب و نداء، و دور ذلك كله في تغيير الدلالات و المعاني، بتغيير درجة الجهر بالأصوات.

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف):

أيُّ ناسٍ هذا الوري؟ ما أرى ** إلا برايا ، شقيّة ، مجنونة³

¹ / ابن جني- الخصائص- ج 1- ص 33

² / ابن جني- الخصائص- ج 2- ص 370 و 371

³ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة أبناء الشيطان- البيت الأول- ص 172

(أبناء الشيطان) ، عنوان مثير لأنّ (الشئ من غير معدنه أغرب)¹، وقد قالها أبو القاسم الشابي (ينعى على الحضارة الإنسانية اختلالها الخلقي ، و يتشكى من المظالم في كل مرفق من مرافق الحياة)².

اسئهل البيتُ باستفهام بواسطة اسم الإستفهام (أيُّ) و هو إسم (معرب ، يستفهم به عن العاقل و غيره ، ويطلب به تعيين الشئ، لا يستعمل إلا مضافاً)³.

يمكن تنعيم الإستفهام بدرجات متفاوتة و هي (النعمة الهابطة الواسعة ، النعمة الهابطة المتوسطة ، النعمة الهابطة الضيقة ، النعمة الصاعدة الواسعة ، النعمة الصاعدة المتوسطة ، النعمة الصاعدة الضيقة)⁴، بيد أننا نحبذ التركيز على نوعين من التنعيم و نقصد (النعمة الهابطة و النعمة الصاعدة) تلافياً لأية مزالقة.

إذن نحن وضعنا نصب أعيننا الإستفهام (أيُّ ناس هذا الورى ؟)، إذ يمكن تنعيمه بطريقتين مختلفتين :

1/ النعمة الهابطة :

ويقرأ الإستفهام ب(أيُّ) ، بصورة سريعة ، وبنعمة هابطة ، خافتة ، فيتحول الإستفهام من تفجير لسؤال و تعبير عن استغراب إلى مجرد تقرير لخبر، حتى و إن بقي النسق يدل على رفض لواقع معين.

2/ النعمة الصاعدة

ويقرأ الإستفهام بنوع من الإجهاد لأعضاء التصويت وشدة اهتزاز للوترين الصوتيين، بجهر حاد ، قارع للسمع، مفتق للإمكانات الصوتية للحروف ، فيظهر النبر على نهاية (أيُّ)، مع مد للصوت، لأنّ كل ثقل الجملة الإنشائية مكنون في (أيُّ)، باعتبارها المركز و البؤرة و فوهة المعنى، و ذلك لأنه (تختلف النعمة الموسيقية في الإنشاد الجيد عند الإستفهام ، وعند التعجب ، وعند الجمل

¹ / الجاحظ- البيان و التبيين- ج 1- ص 88

² / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- تحقيق- إميل أ.كبا- ص 133

³ / إميل بديع يعقوب- معجم الإعراب و الإملاء- ص 106

⁴ / ينظر عبد الحميد السيد- دراسات في اللسانيات العربية- ص 53

الإخبارية ،...و هكذا تظل النغمة في صعود و هبوط مع انسجام في درجة الصعود و الهبوط بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت و أشعر بانتهائه¹ فنحن نحس (بنغمة الإستفهام مشوبة بالتعجب)².

و من شأن هذه الطريقة الإنشادية أن توحى بمعاني القنوط و الرفض والإستنكار لما آل إليه وضع الناس ، وتدهور القيم الأخلاقية.

نموذج ثانٍ للتحليل

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف):

كَمْ فتاةٍ جميلةٍ ، مدحُوها ** وتغنوا بها لكي يُسقطوها³

استهل البيت ب(كم) و هي تأتي (بوجهين ، استفهامية ، يستفهم بها عن عدد يراد تعيينه ، و خبرية بمعنى كثير..)⁴.

فحين إنشاد البيت ، تراعى طبيعة (كم)، فهي إما خبرية ،يكنى بها عن الكثرة ، كأنَّ أبا القاسم الشابي ، ينتقد ظاهرة الفساد التي ذاعت و ضربت بأطنابها في الأرض، و هنا يجب إطالة التلفظ ب (كم) لوقوع النبر عليها ، فالصوت (المنبور أطول منه حين يكون غير منبور)⁵، و لا بدّ من التذكير أن هناك عوامل مكتسبة (تؤثر في طول الصوت اللغوي، فأهمها :النبر، ونغمة الكلام ،وربما كان لنحو اللغة أثر أيضا في طول الصوت أحيانا)⁶.

نعم ما يجعل (كم) هنا خبرية ، عامل نحوي بالدرجة الأولى، فما بعدها مجرور على أساس أنه مضاف إليه وهي معرفة به، فهنا القاعدة النحوية واضحة صارمة مما يعني،تضافر العامل النحوي والعامل الصوتي في تخريج بنية البيت ودلالته.

¹ /إبراهيم أنيس-موسيقى الشعر - ص 170

² /إبراهيم أنيس-موسيقى الشعر - 171، ولاحظنا ذلك من خلال إنشاد محمود درويش و مفدي زكرياء (أشرطة سمعية)

³ /أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة-قصيدة-أبناء الشيطان-البيت الرابع- ص 172

⁴ /إميل بديع يعقوب- معجم الإعراب و الإملاء- ص 340

⁵ /إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية-ص 128

⁶ /المرجع نفسه- الصفحة نفسها

ولو اعتبرت (كم) استفهامية ، في موضع آخر، لاختلقت نغمتها بما يلاءم الإستفهام، من سؤال عن عدد، و تطلع لجواب ،ورفع للصوت.

نموذج ثالث للتحليل

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف) :

أين هو من خريير ساقية الوا ** دي و خفق الصدى ، و شدو الشادي¹

بدا لأبي القاسم الشابي أن يُعنون هذه القصيدة (أحلام شاعر)، و ما أكثر أحلام الشعراء، فلا غرو في ذلك، إذا اعتبرنا الأحلام الوقود الذي تنشط به القرائح و تتجدد الرؤى، وتتناسل المعاني.

افتتح البيت ب(أين)، التي تأتي (بوجهين، استفهامية وشرطية)²، و في البيت وقعت استفهامية و هي (اسم استفهام عن المكان الذي حل فيه الشيء ، و هي ظرف مبني على الفتح في الحالات كلها)³.

فإذا انتقلنا لموضوع الإنشاد ، فإنه يمكننا استعمال طريقتين في تنعيم الإستفهام من أصل الطرق المتاحة.

أ/ النغمة الهابطة

ينشد الإستفهام بأداء بطيئٍ دون استعمال حركات أو إشارات لأنه (يشترك في بيان المراد بالتنعيم حركات و إشارات و انفعالات تبدو في تصرفات المتكلم، و على قسمات وجهه..)⁴، ووفق هذه النغمة الهابطة ، فإن الهيكل التنغيمي، يوحى باستفهام عادي، قد يرجى منه عقد مقارنة بين الشعب من حيث انتكاسته و بعض مظاهر الطبيعة المتجددة مثل ساقية الوادي .

¹ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة - قصيدة - أحلام شاعر-البيت 14- ص 86

² /إميل بديع يعقوب- معجم الإعراب و الإملاء- ص 113

³ /المرجع نفسه- الصفحة نفسها

⁴ /عبد الغفار حامد هلال- أصوات اللغة العربية-- ص 230

ب/ النغمة الصاعدة

وفي هذا المستوى من التنغيم، تبرز الوظيفة الإنفعالية، إذ يتوضح المراد الحقيقي من الإستفهام في هذا السياق، و ذلك لأن وظائف التنغيم (تبرز على مستوى الجملة و ليس على مستوى الكلمة،... يفرق التنغيم بين معنى جملة إذا نطقت بتنغيم هابط فإنها تدل على التقرير في حين إذا ما نطقت بتنغيم صاعد، فإنها تدل على الإستفهام مثلا..)¹.

أثناء إنشاد البيت بالنغمة الصاعدة، و الجهر المتعالي، تبرز علامات الإنفعال و التهكم من هذا الشعب الذي رضي بالذل، و تخاذل ميت الطموح، فتحوّلت أحلام الشاعر من الإهتمام به إلى الإهتمام بالطبيعة.

وفي ختام تحليلنا لهذه الشواهد الشعرية من ديوان (أغاني الحياة) لأبي القاسم الشابي، يمكن الميل إلى الإستنتاج، أنّ التنغيم ظاهرة صوتية، تظهر على مستوى الأداء النطقي عموما و الإنشادي في الشعر خصوصا، و ربما ليس من شأنها تغيير المعنى و الدلالة من النقيض إلى النقيض، و إنما بوسع التنغيم أن يعمق ظاهرة الجهر و يوسع الدلالات و يجعلها مفتوحة على مزيد من الإيضاح و التوضيح، و يشاركها في أداء هذا الدور المنوط بها، الإشارات و الملامح و قسّمات الوجه، و لا غرابة فإن (الإشارة و اللفظ شريكان)²، بل (و ما أكثر ما تنوب عن اللفظ)³.

¹ /حسام البهنساوي- الدراسات الصوتية- ص 234

² /الجاحظ- البيان و التبيين- ج 1- ص 78

³ /المرجع نفسه - الصفحة نفسها

رابعاً : التزمين

*أ/ مفهوم التزمين لغة :

التزمين لغة من (زَمِنَ، يَزِمُنُ، زَمَنًا، و زَمَانَةً، و الجميع الزمى في الذكر والأنثى، و أزمَن الشيء، طال عليه الزمان)¹.
ويقال عادة: (أزمَن الشيء، مضى عليه الزمان)².
و الزمن و الزمان (اسم لقليل الوقت و كثيره)³.

*ب/ مفهوم التزمين اصطلاحاً

و انطلاقاً من أن انسجام (الكلام في نغماته يتطلب طول بعض الأصوات وقصر البعض الآخر)⁴، فإنّ التزمين هو الزمن الذي يستغرقه الحرف نطقاً وتلفظاً به، داخل منظومة لغوية.

• نماذج تطبيقية

• قال أبو القاسم الشابي-(من الخفيف):

قد رقصنا مع الحياة طويلاً ** و شدّونا مع الشباب سنيئاً⁵
و عدونا مع الليالي حفاة * * في شعاب الحياة حتى دَمِيناً⁶
و أكلنا التراب حتى مَللنا * * و شربنا الدموعَ ، حتى رَوِيناً⁷
ونثرنا الأحلام و الحُبَّ و الآ **لام و اليأس و الأسى حيثُ شِيناً⁸

¹ / الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج2- ص 195.

² / الزمخشري- أساس البلاغة- ص 276

³ / الرازي- مختار الصحاح-ص 274

⁴ / إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 128

⁵ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة -في ظل وادي الموت- البيت 13- ص 173

⁶ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها - البيت 14- الصفحة نفسها

⁷ / المرجع نفسه - القصيدة نفسها- البيت 15- الصفحة نفسها

⁸ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 16- الصفحة نفسها

عنوان القصيدة (في ظل وادي الموت)، وهو عنوان (يسترعي انتباهنا، من أول نظرة، بما فيه من تكرار الإضافة، وقد تكلم بلاغيونا عن تكرار الإضافة و عدوه من أسباب الثقل)¹.

ونحن إذا جزأنا العنوان، وجدناه يتمفصل بين دالتين متناقضتين غير معهودتين في عناوين القصائد²، فهناك (في ظل وادي)، حيث تبدو معاني الراحة و الطمأنينة، و هناك (الموت)، فيتحول الظل من أمن و دعة إلى قلق و فزع، و تلك- لعمري- مسافة التوتر و الفجوة³، التي عدت من أسمى مظاهر الشعرية.

قليلة هي اللحظات الجميلة الهنيئة الخالية من الكدر و الحزن في حياة أبي القاسم الشابي، ولنا في شعره ما يؤكد ما ذهبنا إليه، رغم أن (لغة الشعر هي دائما لغة تصويرية)⁴، بعيدة عن الدلالة الحقيقية المسطحة.

إن الفرح في قصائد أبي القاسم الشابي، كان دوما مرتبطا بالماضي، أما الحاضر فهو الذي سكب فيه كل ألم و يأس.

إنّ الأبيات الأربعة تغطي عليها الصيغ الفعلية و تخفت الصيغ الإسمية، و هذا الإكتساح يدل على النشاط و الحيوية و الإندفاع على نقيض من الصيغة الإسمية التي (تفيد الثبات و الإستقرار)⁵.

و هذه الأفعال كلها و قعت بصيغة الماضي⁶، مما يجعلنا نتوقع مسبقا أنها تنم عن لحظات سعيدة، هنيئة، و بريئة، إذ يمكن حوصلتها و إحصاؤها في هذا الجدول:

القصيدة	البيت	عدد الكلمات	عدد الافعال	الماضية	غيرها	النسبة
	الأول	09	02	02	00	%100
	الثاني	09	02	02	00	%100
	الثالث	08	04	04	00	%100
	الرابع	08	02	02	00	%100
المجموع	04	34	10	10	00	%100

¹ /شكري محمد عباد- مدخل إلى علم الأسلوب- ط 3- أصدقاء الكتاب- القاهرة- 1996- ص 89

² /ينظر المرجع نفسه- الصفحة نفسها

³ /ينظر حسن ناظم - مفاهيم الشعرية - ط 1- المركز الثقافي العربي -بيروت- لبنان -- 1994 - ص ص 123 و 125

⁴ /شكري محمد عباد- مدخل إلى علم الأسلوب- ص 95

⁵ /المرجع نفسه- ص 92

⁶ /ينظر- عبد الله الغدامي -تشریح النص- ط 1 - دار الطليعة- بيروت- 1987-الفصل الأول- من ص 12 إلى ص 33

والآن نذكر الأفعال مرتبةً كما ارتأى أبو القاسم الشابي لها أن ترتب (رقصنا- شدونا)، (عدونا، دميّنا) ، (أكلنا، مللنا، شربنا، رويّنا)، (نثرنا، شينا) من تمحيص تلك الإحصاءات المجدولة أعلاه، نستخلص :

أ/ اكتساح الصيغة الفعلية الماضية كل الصيغ الفعلية الأخرى
 ب/حسن انسجام توزيع الأفعال بين الصدور و الأعجاز أولاً ، و بين الأبيات ثانياً ، مع تفجير توظيفي لها في البيت الثالث، مما يوحي مبدئياً بطول فترة تلك الأفعال و ربما أهميتها و تكرارها .
 ج/تجانس تلك الأفعال صوتياً، بنغمات توشك أن تكون مضاهية لبعضها البعض، و خلوصها بالنون الممدودة إلى الأعلى، عجل من تواسجها و تضافرها .

وما دمنا نتحدث عن الزمن و الزمان ومنه التزمين، فإننا نرى من الأهمية بمكان إيراد هذا الجدول الإحصائي للعلامات (الحركات) في الأبيات الأربعة السابقة و لا يخفى أنّ (الحركة حرف صغير)¹ ، و هناك من كان (يسمي الضمة الواو الصغيرة ، و الكسرة الياء الصغيرة ، و الفتحة الألف الصغيرة)² .

البيت	الفتحة	الضمة	الكسرة	السكون
الأول	20	00	05	13
الثاني	17	01	06	15
الثالث	18	02	03	16
الرابع	21	01	01	18
المجموع	76	04	15	62

من خلال قراءة إحصائية لما تضمنه الجدول ، نرتب الحركات التي هي (أبعاض الحروف)³ وفق التسلسل التالي ، حسب نسبة ورودها ، من الأعلى إلى الأقل:

¹ /ابن جني- الخصائص- ج2- ص 315

² /المرجع نفسه- الصفحة نفسها

³ /المرجع نفسه- ص 316

الفتحة (76مرة) و هي كما أوردنا ألف صغيرة ، و هي أطول زمنيا (من الكسرة و الضمة)¹.

مما يمكّننا من الحكم على طول زمن التلفظ بالأبيات، و في هذا الطول تتمتع و انتشاء الشاعر بالماضي الطفولي الحافل بالنشاط و الإندفاع، وهو في الحقيقة قد يكون قصيرا- مما نَعُدُّ- و لكنه مستغرق في الطول لحلاوته و تشبث أبي القاسم الشابي به من جهة، و لتعاسة الحاضر من جهة أخرى، و هذا التزامين زاده السكون ، و المتمثل في وفرة المدود، طولا ، و كأنه يوشك ألا ينتهي بالسكون ورد (62مرة)، و نحن لا نرمي إلى القول بأن السكون يدل على السكينة و بطئ الإيقاع ، و إنما على النقيض من ذلك ، نريد القول إنه ارتبط بالمدود، خصوصا في الأفعال(رقصنا-شدونا-عدونا.....)وتتابعها وفق هذا التواشج الصوتي و التماثل الإيقاعي، يجعلنا نشعر كأن هذا الماضي يحدث الآن.

وحسن نسج أبي القاسم الشابي للغة ، مثلا في (عدونا) و هذه المسافة بين نطق الدال المفتوحة و الواو الساكنة من جهة و طول النون، المطالة بالمد- هذه الخاصية التي شددت انتباهنا حتى عدناها من صميم التجربة الشعرية الشابية- تجعلنا نستشعر تلك الفرحة السرمدية التي عاشها الشاعر في الطفولة، و انتشأه منها، و طولها، و كأنها تخترق الماضي لتحل في الحاضر.

كما يمكننا ملاحظة ضالة الضمة في الاستعمال اللغوي في تلك الأبيات، لأن الشاعر أراد التعبير عن طول التزمين و الفتحة و المدود أنسب لذلك لأنّ (الفتحة مطلق صوت لين قصير ، فإذا أصبحت ما يسمى بالألف الممدودة فهي صوت لين طويل ، و الفرق بين الفتحة الطويلة و القصيرة هو أن الزمن الذي تستغرقه الأولى ضعف ذلك الذي تستغرقه الثانية)²، و(طغيان الحركات الطويلة و بالأخص منها الفتحة)³ يعكس بعمق اللذادة التي استشعرها الشاعر، إبان الطفولة.

كنا في دراستنا للمقاطع الصوتية ، قد ربطنا بين ظاهرة المدود و مظاهر الحزن و السامة ، و لكن هذه الأبيات الأربعة، تتحدث عن لحظات تمنى الشاعر ضمينا ألا تنتهي، و رغم ذلك استعان من اليم الصوتي ما أمكن له ليبدل على ذلك ، فأكثر مثلا من المدود، و لا نعد هذا من التناقض في شيء ، إنما نؤكد ألا معيارية

¹ /إبراهيم أنيس-الأصوات اللغوية- ص 127

² /إبراهيم أنيس-الأصوات اللغوية- ص 127

³ /الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 115

في الأمور الصوتية-على وجه العموم-فالشاعر هو الذي يكور اللغة و يعجن منها مادته الصوتية ، متجاوزا القاعدة قليلا أو كثيرا.

والجلي الواضح أن كل الأبيات الشعرية قد احتوت على عدد غير قليل من ظاهرة المدود الصوتية ، و هذا الجدول الإحصائي يشخصن ما ذهبنا إليه :

البيت	المدود
الأول	رقصنا+ الحياة+ طويلا *شدونا+ الشباب+ سنينا
الثاني	عدونا+ الليالي+حفاة * شعاب+الحياة+ دمينا
الثالث	أكلنا+التراب+مملنا * شربنا+ الدموع+ رويانا
الرابع	نثرنا+ الأحلام+ الآلام * الأسي+ شيانا

هذا التضافر بين طغيان الحركة الطويلة(الفتحة) و المدود ، هو الذي ساعد في إطالة زمن المقاطع الصوتية و بالتالي الإنشاد، مما يوحي بجو السعادة ، رغم تساؤل شكري محمد عياد¹(لا ندري هل هذه المفردات كلها، العدو ، الحفي شعاب الحياة ، و أخيرا الدم ، دلائل على البهجة ، و الإندفاع مع لذات الصبا أم على الألم و العناء الباطل ، أم عليهما معا ، أم أن ظاهرها الفرح و المتعة وباطنها قدر لا بد من نفاذه؟و كذلك قوله -و شربنا الدموع حتى رويانا-فقد يكون في الدموع راحة للمحزون ، و لكنها لا تروي القلب الضمآن).
إن حوادث الصبا،تؤخذ مأخذ الصبا، فالسقوط و الإصابة في الطفولة ركضا ، متعة لا تضاهيها متعة،وأحداث الطفولة أرضية لبناء شخصية المرء.

¹ /شكري محمد عياد- مدخل إلى علم الأسلوب- ص 96

الفصلُ الثاني

إيقاع الأوزان من الوجهة الصوتية

• الوتيرة الإستعمالية للبحور الشعرية

• القوافي في التجربة الشابية

• أثر الزخافات في التنويع الإيقاعي

فاتحة للفصل الثاني :

بعد دراسة الأشكال الصوتية في شعر أبي القاسم الشابي و التي تمثلناها في المقاطع الصوتية ، خصوصا المدود و النبر و التنغيم و التزمين، حيث استنتجنا تواجدها ، و تأزرها – ملتحمة - في تخريج البنية الإيقاعية ، كما قادنا تحليلنا إلى اكتشاف أن هذه الأشكال الصوتية ، خصوصا النبر و التنغيم ، تحمل طابعا تليفظيا أدائيا ، مما يجعلها لصيقة بفن الإنشاد و التطريب ، و لنا في أداءات -محمود درويش و مفدي زكرياء- الشعرية ، دليلا عن كيفية إنشاد الشعر و إظهار المقاطع الصوتية و نبر الكلمات و الجمل و هكذا.

ونحن إذ فرغنا من ذلك ،ننتقل إلى ركيزة أخرى من ركائز التخريج الصوتي للبنية الإيقاعية ، ونقصد – إيقاع الأوزان من الناحية الصوتية- فننتبع الوتيرة الإستعمالية للبحور الشعرية ، من خلال إحصاء شامل و دقيق لكل الإيقاعات الوزنية المستعملة ، من خلال ديوان أغاني الحياة ،مبينين سر ارتفاع نسبة استعمال بحور بعينها و إقصاء أخرى.

ثم نتبين بواسطة الإحصاء و التحليل ، طبيعة القوافي التي سايرت تلك الأوزان الشعرية ، مركزين في دراسة القوافي على حروف الروي ، من حيث خصائصها الصوتية و انسجامها مع طبيعة التجربة الشعرية الشابية و نختتم الفصل الثاني بتتبع ظاهرة الزحافات من الناحية الصوتية و علاقتها بتنشيط السياق الصوتي والتنويع الإيقاعي ، فالزحافات مغامرة موسيقية ورفض لرتابة الأوزان الشعرية و بحث عن تبديلات و تنويعات تنغيمية تساعد على احلواء القول الشعري.

أولاً : الوتيرة الإستعمالية للبحور الشعرية

قبيل الشروع في تتبع المعالم الوزنية في التجربة الشعرية الشابية من حيث التجلي و الخفاء ، نود أن نستجمع مفاهيم مصطلح (الشعر) ، إذ هو (كلام منظوم ، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع ، و فسد على الذوق ، و نظمه معلوم محدود ، فمن صح طبعه و ذوقه لم يحتج إلى الإستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه)¹ . فالعروض إذن هو الميزان الذي تقاس به درجة الشعرية على حد تعبير ابن طباطبا . وربما حاول -قدامة بن جعفر²- أن يقدم تعريفا مقتضبا للشعر لما قال : إنه كل (قول موزون مقفى يدل على معنى) . فالوزن هو محك الشعرية ، مضافا إليه المعنى .

و هي كما نلاحظ مفاهيم معيارية ، تنمط القول الشعري ، وتقربه من الجاهزية و الثبوت ، رغم أن الشعر (في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى ، إذ هو كلام مفصل قطعاً قطعاً ، متساوية في الوزن ، متحدة في الحرف الأخير الذي تتفق فيه روياء و قافية ، و يسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة... و يراعى فيه اتفاق القصيدة كلها في الوزن الواحد)³ . و من أشد خصائصه إلحاحا (جودة مطالعه ، و لين مقاطعه ، و استواء تقاسيمه ، و تعادل أطرافه)⁴ .

وحسبنا من هذه المفاهيم التي تعدد بالوزن كشرط أساسي في البناء الشعري فالوزن من صميم البنية الصوتية للقصيدة و هو لا ينفصل البتة عن المستويات الدلالية أو النحوية فالوزن (ليس أمراً مفروضاً على القصيدة أو مجرد قالب تصب فيه التجربة ، و إنما هو أمر مرتبط بالمبدأ المحرك للنظم الشعري ذاته)⁵ .

¹ /ابن طباطبا العلوي- عيار الشعر - تحقيق- محمد زغلول سلام- دط- منشأة المعارف- الإسكندرية-مصر-1984- ص 41
² / قدامة بن جعفر- نقد الشعر- تحقيق- محمد عبد المنعم خفاجي- دطدار الكتب العلمية-بيروت-لبنان-دت- ص 64 و ينظر أيضا - أحمد بن فارس- الصحاحي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها- تحقيق- أحمد حسن بسج- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت-لبنان-1997-ص 211

³ /عبد الرحمن بن خلدون- المقدمة- تحقيق- أحمد الزعيبي- - دط- دار الأرقم بن الأرقم- بيروت- لبنان- دت- ص 647

⁴ /أبو هلال العسكري- كتاب الصنائع- تحقيق- مفيد قميحة- - ط 2- دار الكتب العلمية-بيروت- لبنان-1984- ص 69

⁵ /جابر عصفور- مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي- - ط 3- دار التنوير-بيروت- لبنان-1983- ص 49

وأخيرا فالوزن الشعري (هو إحدى الوسائل المرهفة التي تمتلكها

اللغة لاستخراج ما تعجز عنه دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجها من النفس البشرية)¹.

والشعر عند علماء الشعرية العربية الحديثة ، هو خرق دائم مستمر للغة ، لكل ما هو مألوف، الشعر بحث مستديم عن الجديد ورفض للثابت، ورفض أيضا للمعيار.

و الشعر عند أبي القاسم الشابي صنو الشعور و أداة التعبير عن الآلام والآمال :

يَا شِعْرُ أَنْتَ فَمُ الشَّعْ * * وَر ، وَ صرخةُ الرُّوحِ الكئيبِ²

يَا شِعْرُ أَنْتَ صَدَى نَحْيِ * * بِ القَلْبِ ، وَ الصَّبِّ الغريبِ³

و الشعر ترجمة لأحزان و أتراح الحياة :

يَا شِعْرُ أَنْتَ مَدَامُ * * عَلِقْتُ بِأهدابِ الحياة⁴

يَا شِعْرُ أَنْتَ دَمٌ ، تَفَجَّ * * رَمِنْ كُؤُومِ الكائناتِ⁵

¹ / جابر عصفور- مفهوم الشعر - ص 49

² / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- يا شعر- البيت الأول- ص 15

³ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثاني- الصفحة نفسها-

⁴ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثالث- الصفحة نفسها-

⁵ / المرجع نفسه - القصيدة نفسها- البيت الرابع- الصفحة نفسها

و الشعر أخيراً وحيّ و لغة الملائكة ، يتسم بإيقاعاته المنسجمة :

يا شعر ، يا وحيّ الوجود * * دِ الحَيّ ، يا لغة الملائك¹

غرّد ، فأيامي ، أنا * * تبكي على إيقاع نايك²

و في موضع آخر، يؤكد أبو القاسم الشابي³ أنّ (الجمال هو الذي أنطق شعراء الوجود بتلك الأناشيد الخالدة المتغنية بجلال الكون و مجد الحياة). فالشعر قول جميل، يسكب في وعاء جميل مؤثر بإيقاعاته و علاقات عناصره مع بعضها البعض.

لقد حاول أبو القاسم الشابي أن يفلت من قبضة القوافي الموحدة و أحرف الروي المتماثلة ، فكتب وفق نظام المقطوعات ، ونظام التوشيح⁴ ، بيد أنه لم يحاول الخروج عن وحدة الوزن في القصيدة الواحدة، مما يلوح بقيمة الإيقاع الخارجي في التجربة الشعرية الشابية.

لكل شاعر معالم وزنية و بحور شعرية ما ينفك يستعملها ليصب فيها تجربته الشعرية ، فيكثر من هذا البحر (الوزن) و يقل من ذاك ، غير أنه بآخر و لسنا ممن يجزم بملائمة كل وزن لموضوعات بعينها ، غير قادر على مبارحتها قيد أنملة، كما زعم حازم القرطاجني⁵ ، و إنما نحن نؤكد (أن كل تجربة شعرية تفرض وزنها الخاص، كما تفرض كيفية خاصة في تشكيل الإيقاع)⁶.

¹ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة يا شعر- البيت 35- ص 17

² / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 36- الصفحة نفسها

³ / أبو القاسم الشابي- الخيال الشعري عند العرب- تحقيق- أحمد حسن بسج- ط 1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1995- ص 50

⁴ / ينظر مثلاً- أغاني الحياة- قصيدة- أغنية الحياة- ص 45 و 48

⁵ / ينظر- حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدباء- ص 266

⁶ / جابر عصفور- مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي- ص 49

إن ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي يدور (حول بحور عشرة لا يتجاوزها)¹، و هذا الجدول يُحوصل ما ذهبنا إليه :

البحور	العدد الإستعمالي	عدد التامة	عدد المجزوءة
الخفيف	29	28	01
الكامل	24	13	11
الرمل	18	08	10
المتقارب	11	11	00
البسيط	09	08	01(مخلع البسيط)
الطويل	08	08	00
المجتث	04	04	00
السريع	03	03	00
المتدارك	02	01	00
المنسرح	01	01	00

هذا الإحصاء للوتيرة الإستعمالية للبحور، قد اعتمده الطاهر الهمامي²، أما ما قمنا به من إحصاء من خلال الديوان المعتمد في هذا البحث فإنتج هذا الجدول :

البحور	العدد الإستعمالي	عدد التامة	عدد المجزوء
الخفيف	30	28	02
الكامل	22	13	09

¹ / الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 41
² / المرجع نفسه- ص 42

10	08	18	الرمل
00	12	12	المتقارب
01(مخلع البسيط	09	10	البسيط
00	08	08	الطويل
00	03	03	المجنت
00	03	03	السريع
00	02	02	المنسرح
00	01	01	المتدارك

و من خلال استقراء الجدولين الإحصائيين ، نلمس تقاربا تاما في ترتيب البحور الشعرية وفق نسبة وتيرتها الإستعمالية في التجربة الشعرية الشابية من خلال ديوانه أغاني الحياة ، أما الإختلاف فكمّن في بعض الفروق الطفيفة من حيث عدد القصائد الواردة وفق وزن شعري معين :

1/الجدول الإحصائي الأول

ترتيب البحور الأربعة الأولى	عدد القصائد ذات البحور المجزوءة	عدد القصائد ذات البحور التامة	عدد قصائد الديوان
-الخفيف -الكامل -الرمل -المتقارب	23	86	109

2/الجدول الإحصائي الثاني :

عدد قصائد الديوان	عدد القصائد ذات البحور التامة	عدد القصائد ذات البحور المجزوءة	ترتيب البحور الأربعة الأولى
109	87	22	-الخفيف -الكامل -الرمل -المتقارب

و كنا قد أشرنا في الفصل الأول أن الطاهر الهمامي اعتبر قصيدة – الصباح الجديد- من مجزوء المتدارك ، في حين عدها - أحمد حسن بسج- من بحر الخفيف، و مثل هذه الإختلافات هي التي لم تجعل النسب في الجدولين متطابقة كليا.

ورغم ذلك فهناك إجماع على البحور الشعرية التي كرسها التجربة الشابية من حيث عددها أولا و ترتيبها ثانيا :

1/ بحر الخفيف : 30 قصيدة من أصل 109

2/ بحر الكامل : 22 قصيدة من أصل 109

3/ بحر الرمل : 18 قصيدة من أصل 109

4/ بحر المتقارب : 12 قصيدة من أصل 109

← المجموع : 82 قصيدة من أصل 109

خلاصة : أربعة بحور شعرية هيمنت على الوتيرة الإستعمالية حيث بلغت نسبتها **مجتمعة** : 79%، مما يدفعنا لتقصي خصائص بعضها و مدى تكريسها للتجربة الشعرية الشابية.

و قد بلغت **البحور التامة** : 61 قصيدة أي بنسبة 80%
أما **المجزوءة** : 21 قصيدة أي بنسبة 20%

مما يدل بشكل لا يترك مجالاً للشك أن أبا القاسم الشابي قد اتجه لتوظيف البحور التامة، بالنظر لشساعتها ورحابتها وكذا قدرتها على استيعاب تجربته الشعرية، على ما عرف عنها من معاناة و يأس و قنوط.¹

إنّ استقراءً ثانياً للجدولين يبين- لا محالة- إقصاء أبي القاسم الشابي للبحور الشعرية التالية :

- 1/ بحر الهزج
- 2/ بحر المقتضب
- 3/ بحر الرجز
- 4/ بحر المديد
- 5/ بحر المضارع
- 6/ بحر الوافر

فالتجربة الشعرية الشابية اقتضت إقصاء (بحور كانت مستعملة في عصره بل و بعضها كان رائجا لا يكاد يخلو منه شعر شاعر)². و في هذا الإطار لا يسعنا إلا أن (نعجب كيف كتب الشابي على المنسرح المتروك الذي لا نكاد نجد شاعرا معاصرا يكتب عليه بيتا و قلما يكتب عليه حتى القدماء)³.

و فضلا عن ذلك فإن فيه (بعض اضطراب و تقلقل ، و إن كان الكلام فيه جزلا)⁴.

و بحر المنسرح هو (البحر الثاني الذي أبى معظم شعرائنا المحدثين النظم منه أو لم يستريحوا إليه ، و إلى موسيقاه ، فقد ورد في الشعر الحديث من هذا البحر النزر القليل... و نحن حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام في موسيقاه)⁵.

¹ /ينظر مثلا- أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة إلى الله - من الخفيف- ص ص 178 و 180.

² /الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 43

³ /نور الدين صمود- محاولة تحقيق و إحصاء لشعر الشابي- مجلة الفكر- عدد جويلية 1966- ص 24 ، نقلا عن الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 43

⁴ /حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الابداء- ص 268

⁵ /إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 94

و أخيرا و نظرا لطبيعة المنسرح فإنه (يصعب على آذاننا ، و هذا ربما لأن إحدى تفعيلاته- مفعولات- تنتهي بمتحرك ، مخالفة التفاعيل الأخرى التي تنتهي بساكن)¹، رغم أن الخليل سماه أصلا هكذا (لانسراحه وسهولته)².

و المُنسرَح بكسر الراء إسم فاعل³، و يبدو أن إيقاعه فيه قلقلة واضطراب ، و هو (متوسط السرعة ، خفف حدة سرعته وجود المد في حشوه – مفعولات- لكن الزحافات التي تدخل عليه تجعل منه بحرا يميل إلى السرعة)⁴.

و المستقرئ لتطور هذا البحر الشعري يميل إلى الإستنتاج أنه من البحور التي (قل استعمالها قديما لخلو وزنه من الإثارة الإيقاعية ، فهو بحر رتيب أقرب إلى الإضطراب منه إلى الإتزان حتى لتجد في بعض شواهد ما يدل على نثرية مقبلة)⁵.

ومن الغريب أن يستعمله الشابي و هو المعروف بالدعوة إلى التجديد و الإعتماد على الإنسيابية و التلقائية ، و قد (هجره المحدثون.. و أغلب الظن أنه ينقرض من الشعر في مستقبل الأيام)⁶.

فالمنسرح ورد في الشعر الجاهلي بنسبة – 0.5% و عند الإحيائيين 0.67% ، و عند جماعة أبولو 0.5%⁷.

و لكن لماذا كل هذه الزوبعة و أبو القاسم الشابي لم يكتب إلا قصيدتين على وزن المنسرح :

فقصيدة (الكأبة المجهولة) كتبت في 07-أوت 1926 و يبلغ عدد أبياتها 21 بيتا و قصيدة (الصيحة) ، كتبت في 13/جوان 1925 و يبلغ عدد أبياتها 20 بيتا.

¹ / مصطفى حركات- نظرية الوزن – الشعر العربي و عروضه- ط1- دار الأفق- الجزائر- 2005- ص 163

² / ابن رشيق- العمدة في صناعة الشعر ونقده ج 1- ص 220

³ / موسى الأحمدي- المتوسط الكافي في علم العروض و القوافي- ط 2- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- 1969- ص 246

⁴ / صلاح يوسف عبد القادر- علم العروض و الإيقاع الشعري-دراسة تحليلية تطبيقية- ط 1- شركة الأيام- الجزائر- 1996- ص 95

⁵ / عبد الرضا علي- موسيقى الشعر العربي- قديمه و حديثه- ط 1- دار الشروق – عمان –الأردن- 2007 ص 161

⁶ / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 95

⁷ / ينظر سيد البحر اوي- العروض و إيقاع الشعر- ص 56 و ينظر أيضا عبد الحكيم العبد- علم العروض الشعري-في ضوء العروض الموسيقي- ط2- دار غريب – القاهرة- 2005- ص 59 ، و ينظر أيضا سيد البحر اوي- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو- ط- عالم الكتب- القاهرة- د ت ص 163 و ينظر أيضا جمال الدين بن الشيخ- الشعرية العربية- ترجمة- مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ- - ط1- دار توبقال-الدار البيضاء-المغرب- 1996 - ص245 و ما بعدها.

و سنتا 1925 و 1926 تمثلان بداية التجربة الشعرية الشبابية اليافعة ، و ربما كان ذلك الإستعمال من باب التجريب و البحث عن الضالة الوزنية و الإيقاعية و الدليل على ذلك أنّ الشاعر لم يعد لتوظيف المنسرح بعد ذلك مطلقا ، فهو قد هجره ثلاثا ، وكأنه أدرك عدم مناسبتة لطبيعة تجربته الشعرية و لا يقوى على بلورة أفكاره الطامحة الطافحة.

و اعتبارا من هذه النقطة من صيرورة البحث ، سنعمد إلى تتبع خصائص البحور الأربعة الأولى ، ذاكرين الموضوعات الواردة و فقها و مدى مناسبتها للتجربة الشبابية، مركزين على سيد البحور الشعرية من حيث الإستعمال ألا وهو الخفيف ، دون نسيان البحث عن أسباب إقصاء الشاعر لبحر ذي صيت و باع و نعني به بحر الوافر.

● * البحور الأكثر شيوعا في التجربة الشعرية الشبابية

استنتجنا بالدليل الذي لا يشوبه أدنى ريب ، أن التجربة الشعرية الشبابية ، من خلال ديوان أغاني الحياة ، تكرست في بحور شعرية أربعة اكتسحت الوتيرة الإستعمالية للأوزان الشعرية ، علما أن (أن الوزن هو أعظم أركان حد الشعر ، و أولاها به خصوصية ، و هو مشتمل على القافية ، و جالب لها ضرورة)¹.

و منهجنا في دراسة و غربلة هذه الظاهرة المائزة ، هو تتبع خصائص البحر الشعري المغطي لأكبر مساحة من قصائد الديوان ، حاصرين طبيعة الموضوعات التي احتضنها ، دون إغفال الحديث المقترض عن البحور الشعرية الثلاثة المتبقية (الكامل ، الرمل ، المتقارب)، و في الوقت ذاته ننهي هذا العنصر من الفصل الثاني بالبحث عن تعليل لإقصاء أبي القاسم الشابي لبحر يعد من الوجهة النظرية من أنشط البحور ألا وهو (بحر الوافر) .

أولا : بحر الخفيف

¹ /ابن رشيق- العمدة - ج 1- ص 218

لقد أثبت الإحصاء السابق أن بحر الخفيف ورد-30 مرة-من أصل 109 وورد تاما- 28 مرة- وورد مجزوءاً¹ مرتين ، ليس إلا .
وعن الخفيف (ذكر الزجاجي أن ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش قال : سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض ، لِمَ سميت المنسرح منسرحا ، قال : لانسراحه و سهولته...قلت : فالخفيف ؟ قال : لأنه أخف السباعيات)².

إذن للبحر الخفيف (ستة أجزاء كلها سباعية ، فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)³، و هذه التفعيلات بمثل هذا الطول ، قادرة مبدئياً على استيعاب أكبر قدر ممكن من الأحداث، فضلاً عن احتوائها على ظاهرة المدود لا سيما في (فَا) و (لا) ، تلك المدود التي اكتسحت أيضاً التجربة الشابية كما بيّنا في الفصل الأول.

أضف إلى ذلك وفرة الحركات على حساب السكنات (السكون) في الإستعمال النظري (0/0//0/ 0//0/0/ 0/0//0/) أي (12) حركة مقابل (09) سكنات، و لهذه الخاصية المقطعية الصوتية ما يناسب التجربة الشابية.

أما من الناحية الموسيقية ، فإن موسيقى الخفيف (تتسم بالخفة والمرونة)⁴ وتلك لعمرى لمن أهم المبادئ التي نادى بها الرومانسيون و جماعة أبولو، و أبو القاسم الشابي على وجه أخص، حيث يعطي للعفوية و التلقائية قدراً كبيراً من الأهمية في العملية الإبداعية. (وقد ألمح في كتابه ، الخيال الشعري عند العرب ، إلى ضيقه بالهندسة الثابتة للقصيد التقليدية و ما تفرضه من قيود ضارة بالعواطف المتدفقة و البساطة و التلقائية)⁵.

و بحر الخفيف أعتبر دوماً ذا (جزالة و رشاقة)⁶، و قد قيل فيه رفعا من شأوه (ساطع النغم ، بارز الموسيقى... يصلح للترديد.. و قد قيل إنه أخف البحور على الطبع و أطلاها في السمع)⁷.

¹ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- الغزال الفاتن- ص ص 107-108- و قصيدة - الصباح الجديد- ص ص 150-152

² / ابن رشيقي- العمدة- ج 1- ص 220

³ / موسى الأحمدي- المتوسط الكافي- ص 267

⁴ / صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر بين الثبات و التطور- ط 3- مكتبة الخانجي- القاهرة- 1993- ص 127

⁵ / أبو القاسم محمد كرو- الشابي -حياته و آثاره- ص 213

⁶ / حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدباء- ص 269

⁷ / صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر العربي- ص 118

ونحن إذ نجمع كل هذه الشهادات و الأقوال ، إنما نريد أن نبحث في الخصائص التوقيعية لهذا البحر ،الذي نال الحظوة و الإستئثار بنسبة لافتة للنظر ، مقارنة بالبحور الشعرية الأخرى.

و بحر الخفيف قد احتل المرتبة الثالثة في ديوان البحري بنسبة 17% ،
والمرتبة الخامسة في ديوان أبي الطيب المتتبي بنسبة 09% ، أما في ديوان أحمد رامي فقد احتل الخفيف الصدارة بنسبة 58%¹

ولهذه النسب ما ينم عن قدرة بحر الخفيف على بلورة مختلف التجارب الشعرية ، قديمها و حديثها ، و تلك القدرة تبدأ من كون الخفيف من دائرة المشتبه و التي تضم (السريع ، المنسرح ، الخفيف ، المضارع ، المقتضب و المجتث) ،فالتفعية (فاعلاتن) مشتبهة مع (مستعلن) ، مما يساعد على إضفاء تواسج نغمي و تماثل مقطعي و ترتيب مثالي للحركات و السكنات ، و كل هذه الخصائص مجتمعة هي وحدها الكفيلة بجعل بحر الخفيف بحرا مغريا بامتياز.

ثم لا بد من الإشارة إلى أهمية الأوتاد في البناء الموسيقي و النغمي للأبيات الشعرية و من ثم القصائد الشعرية .
و الأوتاد على نوعين ، فأما المجموعة منها فتحمل توقيعا قويا شديدا ، و المفروقة فعلى النقيض من ذلك فتوقيعها ضعيف خافت ، (فبقدر ما تكون نواة البحر أي جزؤه متركبة من أوتاد مجموعة أو مفروقة ، يكون وزنه أي نغمته و توقيعه ، صاعدا قويا أو نازلا منخفضا)²

النواة	الوتد	موضعه	صفته	درجة توقيعه
فاعلاتن	علا	الوسط	مجموع	صاعدة
مستفع لن	تفع	الوسط	مفروق	نازلة

إن بحر الخفيف و وفق هذه الخصائص العروضية و الإيقاعية ، مناسب أيضا تناسب مع الحساسية الغنائية و الطبع الرومانسي الذين يتحلى بهما الشاعر:

¹ / ينظر صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر العربي- ص 118
² / الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 47

و الشقيُّ الشقيُّ من كان مثلي * * في حساسيتي و رقة نفسي¹
 إن أبا القاسم الشابي لم يستعمل بحر الخفيف مجزوءاً إلا مرتين، و قد سبق الإشارة إلى ذلك ، مما يؤكد وجهة نظرنا ، حول رحابة التجربة الشعرية ، فلا يمكن أن يفيد حقها إلا التفعيلات الطويلة المديدة ، وهذا لعمرى ما يكتنزه بحر الخفيف على غيره من البحور الشعرية، إضافة إلى الخصائص التوقيعية السابقة الذكر.

إن نظرة متأملة للجدولين الإحصائيين السابقين تفضي إلا أن (الشابي بقدر ما انطلق مرنا في فنه ، تصلب فلم يلبث أن تراجع ، فكانت مرونته من عمل الشباب عمرية غير متأصلة و إلا فماذا يعني تخليه شيئاً فشيئاً عن المجزوءات رغم افتتان الشعراء بها لخفتها)².

و هناك نقطة خطيرة ، يمكن لفت الإنتباه إليها ، و هي ما يسمى الحال العروضية ، حيث من خلال تتبع تواريخ كتابة القصائد ، يكمن ملاحظة تتابع قصائد على وزن واحد (و هذه الحال العروضية تلازم الشاعر مع الخفيف أكثر من سواه)³.

و يمكن تفسير هذه الحال العروضية ، بانسجام بحر الخفيف مع طبيعة التجربة الشعرية الشابية ، و نهل أبي القاسم الشابي من معين عروضي موحد ، في تجارب شعرية متلاحقة ، و كأنه الظمأ الموسيقي لإيقاعات بحر الخفيف.

*جدول إحصائي للقصائد على وزن الخفيف

القصيدة	سنة كتابتها	وزنها	نوعه	عدد أبياتها	طبيعة موضوعها
الغزال	فبراير 1923	الخفيف	المجزوء	<u>23</u>	وجداني
أبيها الحب	أوت 1924	الخفيف	التام	<u>09</u>	وجداني
ك/الغرام	ليست مثبتة	الخفيف	التام	<u>04</u>	وجداني
تونس الج	جوان 1925	الخفيف	التام	15	وطني

¹ / أبو القاسم الشابي - أغاني الحياة- قصيدة النبي المجهول- البيت 28- ص 95

² / الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا -ص 60

³ / المرجع نفسه - ص 59

قال قلبي للإله	غير مؤرخة	الخفيف	التام	<u>07</u>	شكوى
الحياة	ديسمبر 1925	الخفيف	التام	03	تأملي
الدموع	جوان 1927	الخفيف	التام	15	شكوى
أيها الليل	جوان 1927	الخفيف	التام	<u>53</u>	تأملي
سر مع الدهر	سبتمبر 1927	الخفيف	التام	<u>03</u>	حكيم
دموع الألم	جانفي 1928	الخفيف	التام	<u>19</u>	شكوى
قلت للشعر	أكتوبر 1928	الخفيف	التام	32	تأملي
يا رفيقي	جويلية 1928	الخفيف	التام	37	شكوى
إلى الله	أكتوبر 1929	الخفيف	التام	<u>42</u>	شكوى
إلى الشعب	أكتوبر 1930	الخفيف	التام	<u>55</u>	ثوري
الأشواق التائهة	ديسمبر 1930	الخفيف	التام	<u>24</u>	شكوى
طريق الهاوية	جويلية 1930	الخفيف	التام	20	وجداني+ تأملي
الجمال المنشود	جويلية 1930	الخفيف	التام	19	وجداني
شجون	أكتوبر 1930	الخفيف	التام	<u>08</u>	شكوى
أنسيم يهب	1931	الخفيف	التام	<u>14</u>	مناسباتي
أحلام شاعر	أفريل 1931	الخفيف	التام	<u>14</u>	وجداني
أبناء الشیطان	أستمبر 1931	الخفيف	التام	<u>25</u>	عبي
صلوات في هيكل الحب	أكتوبر 1931	الخفيف	التام	<u>68</u>	وجداني
في ظل الواد الميت	أفريل 1932	الخفيف	التام	<u>16</u>	تأملي+ شكوى
الساحرة	جويلية 1932	الخفيف	التام	31	وجداني

أيتها الحالمة بين العواصف	<u>فيفري 1933</u>	الخفيف	التام	11	وجداني
ذكرى الصباح	مارس 1933	الخفيف	التام	<u>32</u>	تأملي
الصباح الجديد	أفريل 1933	الخفيف	المجزوء	33	وجداني
تحت الغصون	سبتمبر 1933	الخفيف	التام	64	وجداني
ألحاني	سبتمبر 1933	الخفيف	التام	25	وجداني
النبي المجهول	أوت 1934	<u>الخفيف</u>	<u>التام</u>	59	ثوري

لقد قمنا بإحصاء قصائد ديوان أغاني الحياة و الواردة على بحر الخفيف برمتها، و صنفناها وفق تسلسل تاريخ كتابتها، محددين طابع موضوع كل قصيدة، ذاكرين عدد أبياتها ، و منه يمكن تثبيت هذه النتائج :

1/ كل القصائد على بحر الخفيف التام إلا اثنتان وردتا على مجزوء الخفيف وهي (الغزال الفاتن ، الصباح الجديد)¹، و هذا يعني مبدئياً ميل أبي القاسم الشابي إلى البحور التامة دون المجزوءة، لرحابتها و قدرتها على استيعاب فيض التجربة الشعرية. وتجربة مجزوء الخفيف كانت في الطفولة الشعرية و ما فتئ أبو القاسم الشابي أن هجرها إلى الأبد ، وفي هذا الهجر دلالة على عدم توائم طبيعة التجربة الشعرية الشابية و خصائص المجزوء.

2/ تراوحت موضوعات القصائد من حيث النسبة ، بين الشكوى و الوجدان، وبنسبة أقل التأمل و الدعوة إلى الثورة ، و هذان الموضوعان قد بنيَ عليهما كل الديوان تقريبا ، بل لسنا نبالغ إن قلنا : إن حياة أبي القاسم الشابي تأرجحت بين الشكوى و الغزل و هو ما سميناها الوجدان.

¹ / ينظر - أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- ص107 و 150

3/ أقل مقطوعتين بلغتا ثلاثة أبيات و هما (سر مع الدهر و الحياة)¹، و هما في التأمل و الحكمة.

و أطول قصيدة (صلوات في هيكل الحب)²، و قد بلغ عدد أبياتها (68) بيتا، في موضوع وجداني، و هي أشبه بمعلقة، و قد ساعدت الشاعر خصوصية بحر الخفيف، بمقاطعته الممدودة، و كثرة حركاته على سكناته من الواجهة النظرية، على صب تجربته الشعرية، التي أوشكت ألا تنتهي في هذا العمل الأدبي، و يعتقد إبراهيم أنيس³، أن بحر الخفيف بصوره الثلاث و(التي لا فرق بينها في الجودة، فكلها حسن الوقع في الأذان وكلها تستريح إليه الأسماع).

و معنى ذلك أن الخفة و الحسن خصيصة كامنة في روح بحر الخفيف، و هذه المزية يزيد بها الشاعر عمقا و إثارة بحنكته و روعة تصرفه في لفظه و معانيه، حتى ليتمكن القول إن أبا القاسم الشابي (تعتمد النظم من هذا الوزن تعمدا و قصد إليه قصدا)⁴.

أجل، حتى ليتمكن قول ذلك، سواء بوعي أو بحدس، لأننا نعتقد أن أبا القاسم الشابي قد وجد موائمة بين طبيعة تجربته الشعرية و ما يكتنزه بحر الخفيف من مناقب تؤهله أن يزاوج هذه التجربة بامتياز.

و تعليقا على تفاوت القصائد الواردة على بحر الخفيف، كما هو واضح من خلال الجدول الإحصائي السابق، يمكن القول إن ذلك يرجع إلى تطور التجربة الشعرية لدى الشابي بفعل الممارسة الإبداعية المتوالية والتي يعدها البعض بمثابة المحك الحقيقي للنضج الفني، رغم أن التجربة الشابية برمتها لم تتجاوز العقد الواحد(*)، و في ذلك برهان دامغ على عبقرية أبي القاسم الشابي و امتلاكه لمؤهلات فنية خارقة للعادة.

¹ / ينظر أبو القاسم الشابي-أغاني الحياة- ص ص 44 و 157

² / ينظر -أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- ص 60

³ / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 78

⁴ / المرجع نفسه- ص 80

(*)- تمتد تجربته من 1923 إلى 1934

إذن ، هذا التفاوت في القصائد من حيث عدد الأبيات ، يمكن إرجاعه أيضا إلى طبيعة التجربة الشعرية في كل قصيدة ، فالشاعر يحس باستيفاء موضوعه و نفاذ القول فيه ، ولو من خلال ثلاثة أبيات ليس إلا¹، وقد ينتابه شعور بالتفريط و الإلحاح في مزيد من أبيات في تجربة شعرية أخرى².

ثانيا : البحور الشعرية الثلاثة الموالية للخفيف

يمكن اعتبار بحر الكامل المنافس للدود لبحر الخفيف ، في التجربة الشعرية الشابية ، حيث استحوذ على (22) قصيدة من أصل (109) ، وهذا ما يؤهله أن يحتل المرتبة الثانية- بامتياز- في الوتيرة الإستعمالية للبحور الشعرية الشابية من خلال ديوان أغاني الحياة ، و مرد ذلك أن للكامل (ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر)³ ، و هذه الرحابة والإمتداد ، هي ما تستطلع إليه التجربة الشابية ، التي تحب أن تفرغ في المدود و المقاطع الطويلة ، و بحر الكامل بهذه الخاصية الفريدة ، يفتك – لعمرى- و بجدارة المرتبة الثانية غير بعيد عن البحر الشعري المدلل عند أبي القاسم الشابي ، أي بحر الخفيف.

و في الكامل (جزالة و حسن اطراد)⁴، وله (مقياس واحد هو – متفاعلن)⁵ إذ نلاحظ من الوهلة الأولى أن هذه التفعيلة المحورية في بحر الكامل ، تتكون من (0//0///) فهناك خمس حركات مقابل ساكنين، إنها ثورة الحركات ، التي تحتضن سرعة الإيقاع، الذي سرعان ما يوقفه السكون ويهدئ من عجلته ، طبعا دون الحديث عن الزحافات ، خصوصا زحاف الإضمار(تسكين الثاني المتحرك)⁶ ، والتي تحاول تعديل الكفة وإحداث توازن على مستوى الوتيرة الإيقاعية (*).

و لا بد أن نشير إلى أن (الكامل من الطبقة الأولى)⁷، يتكون أساسا من تفعيلة نووية (متفاعلن) ، مشكلة من :

¹ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- مقطوعة- الحياة- ص 157

² / المرجع نفسه- قصيدة – صلوات في هيكل الحب – ص - 60

³ / ابن رشيق- العمدة- ج 1 - ص 220

⁴ / حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدياء- ص 269

⁵ / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 63 و ينظر أيضا – صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر العربي- ص 87

⁶ / ينظر- السيد أحمد الهاشمي- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب- تحقيق- سعيد محمود عقيل- ط1- دار الجيل – بيروت- لبنان-

2005- ص 15

(*) نتعرض لظاهرة الزحافات بعد إنهاء هذا العنصر من الفصل الثاني

7/مصطفى حركات- نظرية الوزن- ص 139

1/- مُتّ : سبب ثقيل- //1

2/- فا : سبب خفيف-//0

3/-علنّ : وتد مجموع-//0

و هذا التشكيل المقطعي هو الذي يؤثر على الجانب الإيقاعي و الصوتي ،مما يجعل بحر الكامل (أسرع الأوزان الشعرية إذا كان سالما ، وهو أمر نادر الحدوث ، ويحد من سرعته زحافات و علله لأنها تسكن المتحرك وتزيد من الساكن فيه)².

وهذه الخاصية المقطعية النادرة ، هي التي جعلت أبا القاسم الشابي، يستعمله تاما (13)مرة و مجزوءاً (09) مرة ، إذ نلاحظ أنّ هناك ثمة تكافؤا بين الإستعمالين ، ولا مناص ، فالكامل مجزوءاً يعادل أو يوشك أن يعادل بحورا أخرى و هي تامة ، لا سيما في عدد الحركات ، مثل المتقارب.

كما يمكن ملاحظة أنّ أبا القاسم الشابي قد استعمل في مقدمة البحور الشعرية (الكامل ، الرمل ، و المتقارب) و هي من البحور الصافية ، ذات الوحدة الإيقاعية المتكررة ، مما يوحي بولوع الشابي بالتناسب على المستوى التفعيلي و هو ما يخدم خصائص شعره الإيقاعية مثل ظاهرة التكرار و الترادف و النعوت و التراكم الصوتي(*)، و لا بد أن نعي بأن (مجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره)³.

و بقيَ في الأخير أن نشير أن هذه البحور قد استعملت لدى جماعة أبوللو وفق النسب التالية⁴:

1/ بحر الكامل : 21.7%

2/ بحر الرمل : 21.7%

3/ بحر المتقارب : 6.6%

¹ / ينظر- عبد الرضا علي- موسيقى الشعر العربي- ص 37

² / صلاح يوسف عبد القادر - في العروض و الإيقاع الشعري- ص 70
-(*) الظواهر الصوتية : التكرار و التراكم الصوتي ، سندرسهما في الفصل الثالث.

³ /حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدياء- ص 268

⁴ / سيد الجراوي- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو- ص 163

• البحور المقصاة من التجربة الشابية

• سبق و أن ذكرنا البحور التي عافتها التجربة الشعرية الشابية وهي :

البحر الشعري المقصى	تفعيلاته
الهمز	مفاعيلن مفاعيلن 2 x
المقتضب	مفعولات مستفعلن مستفعلن 2x
الرجز	مستفعلن مستفعلن مستفعلن 2x
المديد	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن 2x
المضارع	مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن 2x
الوافر	مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن 2x

إذن هذه هي البحور التي خلت منها التجربة الشعرية الشابية ، و لم يرد وفقها و لو بيت واحد ، على الأقل فيما وصلنا من شعر أبي القاسم الشابي و أثبت في ديوان أغاني الحياة ، مع العلم أنه رفض وضع مجموعة من القصائد في متن ديوانه لضعفها الفني على حد تعبيره.¹

وإن كانت البحور الخمسة الأولى قد مجتها الذائقة العربية و دفع بعضهم للقول (فأما الوزن الذي سموه المضارع ، فما أرى أن شيئاً من الإختلاق على العرب أحق بالتكذيب و الرد منه ، لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من إنتاجها... فإنه أسخف وزن سمع ، فلا سبيل إلى قبوله و لا العمل عليه أصلاً).²

و في موضع آخر يؤكد حازم القرطاجني³ ، على وجود (الأوزان الفخمة الباهية الرصينة) و تقابلها (الأوزان الطائشة القليلة البهاء) ، وكان يومئ إلى البحور المذكورة سالفاً .

فالمديد فيه ضعف ، و الرجز فيه كزازة ، فأما الهمز ففيه مع سذاجته حدة زائدة ، و أما المقتضب فالحلاوة فيه قليلة على طيش فيه ، و المضارع فيه كل قبيحة ، و لا ينبغي أن يُعتد به كوزن شعري....،

¹ /ينظر- أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- المقدمة ص 3
² /حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأديباء- ص 243
³ / المرجع نفسه- ص 266

ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب¹.
أجل ، تلك أحكام تصدر عن واحد من علماء الشعرية العربية الأفذاذ ،
بل ربما عدّ طفرة في تاريخ الشعرية العربية ، بالنظر إلى آرائه النقدية
الجريئة المغايرة لأسلافه²، وليس يقارن من حيث منهجه النقدي إلا
بجهذ الجهابذة ، عبد القاهر الجرجاني من خلال كتابيه ، أسرار البلاغة
ودلائل الإعجاز.

و بما أن (عملية التلقي في الخطاب الشعري جمالية بالدرجة الأولى
و ليست إقناعية)³ ، فالشاعر يسعى جهد قريحته للتأثير في الآخر ، و
الوزن إحدى قنوات التأثير ، و قد عدّ المديد من البحور الشعرية التي تكتنز
(رقة و لينا مع رشاقة)⁴ ، و رغم ذلك فأبو القاسم الشابي ، لم يلتفت إلى
رقتة و لا إلى رشاقته ، و ولى عنه مدبرا .

و يعتقد حازم القرطاجني⁵ ، أن بحر المديد يتناسب أيما تناسب مع الرثاء ،
بيد أن أبا القاسم الشابي كان قد أهّل مجزوء بحر الكامل لتحمل عبء رثاء
والده و لم يأبه بما قيل حول بحر المديد :

فَقَدْتُ رَوْحًا ، طَاهِرًا * * شَهْمًا ، يَجِيشُ بِكُلِّ خَيْرٍ⁶

و رغم أن المديد سمي أصلا هكذا (لتمدد سباعيته حول خماسيته)⁷ ، فإنه
لم يحظ باهتمام أبي القاسم الشابي و لو بطرفة عين ، مما يشجعنا على
القول : إن التجربة الشعرية ، بمعالمها و أدق خصوصياتها ، هي التي من
شأنها أن تستدعي بحرا شعريا بعينه ، دون سواه ، مخولة إياه مسؤولية
و عبئ الربط بينها و بين الآخر أو المتلقي . و لسنا ممن يزعم أن الشاعر
يختار لتجربته الشعرية بحرا معيناً مع سبق الإصرار و الترصد ، ثم
يلبسها إياه ، فتلك - لعمري - أغلوطة و جب طيها .

و إن كنا نعجب ، فما نعجب من إهمال أبي القاسم الشابي للمديد ، على
ما مدح ، و إنما من إقصاء بحر الوافر .

¹ / ينظر - حازم القرطاجني - منهاج البلغاء و سراج الأدباء - ص 268
² / ينظر - الطاهر بومزير - أصول الشعرية العربية - نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري - ط 1 - منشورات الاختلاف - الجزائر - 2007 - ص 17
³ / المرجع نفسه - ص 53
⁴ / حازم القرطاجني - منهاج البلغاء - ص 269
⁵ / المرجع نفسه - الصفحة نفسها
⁶ / أبو القاسم الشابي - أغاني الحياة - قصيدة - يا موت - البيت 11 - ص 86
⁷ / ابن رشيق - العمدة - ج 1 - ص 220

أجل ، لقد أقصى أبو القاسم الشابي بحر الوافر و نأى به عن تجربته

الشعرية آلاف الأميال ،حتى و إن كان (ملائما لنفسه أيما ملاءمة...) ¹،
والوافر بحر مرن ،مطواع (يلين إن ألنته و يشتد إن شددته) ²، و يكتنز
مؤهلات مغرية منها (الطاقة الصوتية التي يتميز بها) ³. ليت شعري، كل
هذا الإطراء، والتقريض، والوافر لم يفلح في الدوران في أشعار أبي القاسم
الشابي و لو بأضعف الإيمان.

و الوافر (لوفور الأجزاء ، وتدا بوتد) ⁴، و هو ما يتناسب تماما مع ميل
أبي القاسم الشابي لظاهرة المدود و المقاطع الصوتية الطويلة، و كثرة
الآهات و الأنات...، و قد جعله حازم القرطاجني ⁵، في المرتبة الثالثة من
حيث الإفتتان بعد كل من الطويل و البسيط، و هذا التشريف من شأنه أن
يجعله أكثر دورانا في الإستعمال .
ولكن هيهات ، فالوافر لم تشفع له كل هذه الإطراءات و أصناف المدح،
أن يضم إلى قائمة بحور التجربة الشعرية الشابية و لو بالنزر القليل.

و بحر الوافر (سنة أجزاء كلها سباعية) ⁶ و هي :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن * مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

و هو من البحور (المركبة ،لكن وزنه في الدائرة العروضية يوحي بأنه
مفرد) ⁷، رغم أننا نرى أنه مركب التفعيلة ، و حجتنا وجهه الإستعمالي.

و لبحر الوافر مناقب إيقاعية و صوتية ، فهو (بحر يميل إلى
التدفق السريع، و يمتاز باستثارة المتلقي... و يصلح لكل أمر من شأنه
استثارة السامع ، أو كسبه ، أو إغراقه في الحزن حتى الفجيعة، لذلك كثر
استخدامه في الفخر، و الرثاء و الإستعطاف) ⁸

¹ / نور الدين صمود- مجلة الفكر - عدد جويلية-1966-ص 24- نقلا عن الطاهر الهمامي-كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 43

² / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

³ / الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 43

⁴ / ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 220

⁵ / ينظر حازم القرطاجني- منهاج البلغاء- ص 268

⁶ / موسي الأحمدي- المتوسط الكافي- ص 112 و ينظر أيضا- مصطفى حركات- نظرية الوزن- ص 129 او عمر الأسعد- معالم

العروض و القافية- ط 3- مكتبة العبيكان- الرياض- السعودية- 1996-ص 63 و صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر العربي- ص 85

⁷ / عبد الرضا علي- موسيقى الشعر العربي - ص 109

⁸ / المرجع نفسه- ص 112

كل تلك المناقب الإيقاعية و الصوتية ، ناهيك عن المقطعية ، من أحب الأمور إلى نفسية أبي القاسم الشابي ، و أشدها انعكاسا و تكريسا في أشعاره ، بيد أنه لم يلتفت إليه ، و أهمله إهمالا .

و لا يغفل أنه (بحر أحادي التفعيلة .. عرفه العرب منذ العصر الجاهلي)¹ و هذا التجذر في عمق التراث العربي ، و الدوران في الإستعمال ، و ورود معلقة عمرو بن كلثوم عليه :

ألا هُبِّي بصَحْنِكِ فأصْبِحينا ** و لا تُبقي فينا خُمورَ الأندرينا²

لم يشفع له بأن يضم إلى بحور التجربة الشابية .

و هذا الجدول يوضح تطور وزن الوافر³ :

الوزن	في العصر الجاهلي	في القرن الأول الهجري	في القرن الثاني	في النصف الأول للقرن الثالث	عند الإحيائيين	عند جماعة أبوللو
الوافر	%14.8	%15	%7.7	%9.7	%7.3	%5.2

من خلال هذا الجدول الإحصائي و الذي تم انجازه من خلال متابعة و استقراء للإنتاج الشعري وفق المراحل التاريخية المبينة ، يمكن ملاحظة أنّ أضعف نسبة استعمالية للبحر الوافر ، هي عند جماعة أبوللو و التي

¹ /صلاح يوسف عبد القادر- في العروض و الإيقاع الشعري- ص 67

² / ينظر-الشنقيطي- شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها- تحقيق-عبد الرحمن المصطفاوي- ط 2- دار المعرفة- بيروت- لبنان-

معلقة عمرو بن كلثوم- البيت الأول- ص 143

³ / سيد البحر اوي- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو- ص 163 و ينظر أيضا جمال الدين بن الشيخ- الشعرية العربية- ص 250 و عبد

الحكيم العبد- علم العروض الشعري- ص 59

يعد الشابي أبرز شعرائها نضجا وأبعدهم شأواً فنياً، والقضية التي تطرح أنّ شعراء جماعة أبولو لم يقصوا البحر الوافر من تجاربهم الشعرية والتي يمكن عدّها (كل فكرة عقلية تؤثر في رؤية الإنسان للكون و الكائنات)¹، وإنما شحوا و قتروا في استعماله ، بيد أنّ أبا القاسم الشابي بدا و كأنه أحدث قطيعة مع البحر الوافر، فعافته تجربته الشعرية ورأت فيه دونية، فبدت غنية دونه ، غير مفتقرة إليه، رغم حسن موسيقاه و استراحة الأذان و اطمئنان النفوس عند سماع نغماته².

ولا بد من الإشارة أن نسبة سرعة بحر الوافر-النسبية- تبلغ (1.54)، مما يجعله ثانياً بعد بحر الكامل الذي تبلغ سرعته (1.6)³.

خلاصة :

ليست المزية في القول الشعري، أن يستحوذ الشاعر على جميع البحور الشعرية ، طویلها و كاملها ، بسیطها و وافرها... فيأتيّ عليها بحرا بحرا و كأنها أثواب يلبسها قصائده ، أو أن يعد ذلك من البراعة الفنية و القدرة على تطويع العروض لخدمة إنتاجه الشعري... ليست المزية في ذلك ، إنما لكل تجربة شعرية متطلباتها و هي وحدها التي تستدعي الأصوات و التراكيب و الخيالات و الأوزان... فالتجربة الشعرية- بمفهومها الواسع - كفيّلة باختيار شريكها الوزني- إن صح التعبير- و الذي ترى فيه الفحولة و المقدرّة على إبراز مكانها.

و أبو القاسم الشابي أو بالأحرى التجربة الشعرية الشابية قد رأت في بحر الخفيف القدرة و المرونة اللازمة لبلورة أبعادها الفنية و الإيقاعية ، فلا غرو إن (جعلت العرب الشعر موزوناً لمد الصوت و الدندنة ، ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور)⁴، وأما الألمان فهي العمود الفقري لأن (الشعر أحوج إليها لإقامة الوزن وإخراجه على حد الخبر)⁵، و تلك مقومات انعكست في أشعار أبي القاسم الشابي من خلال البحور الشعرية التي استدعتها تجربته الشعرية، بنسب متفاوتة .

¹ / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحري- ط 1- منشورات جامعة قارونس-بنغازي-ليبيا- 2003-ص 399

² / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر-76

³ / ينظر سيد البحراوي- العروض و إيقاع الشعر العربي- ص 57

⁴ / ابن عبد ربه- العقد الفريد- ج7- تحقيق- عبد المجيد الترحيني- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1983- ص 8

⁵ / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

والعيب ليس في بحر الوافر، كما أنه ليس في التجربة
الشعرية الشايبية، إنما لم يحدث التواشج لغياب المناسبة، علماً أن
الوافر رغم طبيعته التفعيلية فقد وظف حتى في الشعر الحر وفق نظام
خاص¹.

¹ / ينظر - نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - ص 66

ثانيا : القوافى فى التجربة الشابية

1/ مفهوم القافية- RIME¹

أ/ مفهوم القافية (لغة)

من قفا ، يقفو ، قفوا ، و قافية ، و(هو أن يتبع شيئا ، و قفوته ، أقفوه ، قفوا ، وتقفية ، أي اتبعته... و القفا : مؤخر العنق ، ألفها واو ، و العرب تؤنثها ، و التذكير أعم ، يقال ثلاثة أقفاء ، و الجميع قفي ، و قفي . ويقال للشيخ إذا هرم : ردّ على قفاه ، و ردّ قفا... و تقفيته بالعصا ، أي ضربت قفاه بها . و استقفيته بعصا ، إذا جنّته من خلف و ضربته بها . و سميت قافية الشعر قافية ، لأنها تقفو البيت ، و هي خلف البيت كله...)².

و على وجه العموم فإنّ (قافية كل شئى آخره ، و منه قافية بيت الشعر ، و قيل قافية الرأس مؤخره ، و قيل : وسطه... و القافية من الشعر : الذي يقفو البيت ، و سميت قافية لأنها تقفو البيت . و قال الأخفش : القافية آخر كلمة في البيت ، و إنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام ، قال : و في قولهم قافية دليل على أنها ليست بحرف لأن القافية مؤنثة و الحرف مذكر ، و إن كانوا قد يؤنثون المذكر)³

و يقال عادة : (قفا أثره ، اتبعه)⁴ ، و منه قوله تعالى (و قَفِينَا عَلَى آثَارِهِمْ بِعِيسَى ابْنِ مَرْيَمَ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ التَّوْرَةِ)⁵ ، و ذكر (تقفو) في آية أخرى بمعنى لا تشهد بالزور⁶ ، حيث قال الله عز وجل (وَ لَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَ الْبَصَرَ وَ الْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا)⁷.

و قد يستعمل الفعل (قفا) مجازا فيقال (لا أفعله قفا الدهر : آخر الدهر)⁸

1/ - le petit Larousse illustre-Larousse-Paris-2007-p937-rime / retour du meme son a la fin de deux vers ou plus/-

² / الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج3- ص 420

³ / ابن منظور- لسان العرب- مج 12- ص 165 و 166

⁴ / الرازي- مختار الصحاح- ص 547

⁵ / القرآن الكريم- سورة المائدة- الآية 46

⁶ / ينظر- ابن منظور- لسان العرب- ج 12- ص 166

⁷ / القرآن الكريم- سورة الإسراء- الآية 36

⁸ / الزمخشري- أساس البلاغة- ص 518

ويلاحظ من خلال هذه المفاهيم أنّ هناك ثمة تقاربا في تحديد المعاني اللغوية لمصطلح (القافية)، و التي لا تخرج عن كونها توحى بالتتابع والتتابع و كأنّ (الشاعر يفقوها أي يتبعها و يطلبها)¹.

ب/ مفهوم القافية اصطلاحا :

قد يبدو من الوهلة الأولى، أنه من السهولة بمكان ، الإقرار بتعريف موحد لمصطلح -القافية- ، بيد أنه و على إثر تتبع أقوال النقاد والدارسين القدماء ،نكتشف تلك الهوة المعرفية في ضبط مفهوم القافية ضبطا علميا لا ينتابه شك و لا ريب و لا إبهام.

فالقافية عند مؤسس علم العروض- الخليل بن أحمد الفراهيدي- محددة بدقة علمية دامغة (من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن)²، وعند - قطرب- الحرف الذي تبني القصيدة عليه ، و هو المسمى رويا ،أما- ابن كيسان- فقد عرفها بأنها كل شئٍ لزمّت إعادته في آخر البيت.

وقد علق ابن جني قائلا : و الذي يثبت عندي صحته من هذه الأقوال هو قول الخليل)³،فالقافية (آخر ساكنين في البيت و ما بينهما و المتحرك قبل أولهما)⁴، و في الخرجية⁵:

- وَقَافِيَةُ الْبَيْتِ الْأَخِيرَةُ بَلْ مِنْ أَلِ *** مُحْرَكٍ قَبْلَ السَّاكِنِينَ إِلَى انْتَهَى

ويورد -ابن محسن التنوخي-⁶، مختلف المفاهيم للقافية ،مبينا اختلاف الناس فيها ، و قد اعتبرها بعضهم هي القصيدة و بعضهم ظنها هي البيت ، و ادعى قوم أنها الكلمة الأخيرة و شئٍ قبلها ، أما سعيد بن مسعدة (الأخفش الأوسط)، فحددها بالكلمة الأخيرة من كل بيت ، و أبو موسى

¹ /ابن محسن التنوخي- كتاب القوافي- تحقيق- عوني عبد الرؤوف- ط2- مكتبة الخانجي- القاهرة- مصر-1978- ص 62

² / ابن منظور- لسان العرب- ج 12- ص 166 و ينظر أيضا -ابن محسن التنوخي- كتاب القوافي- ص67

³ / ابن منظور- لسان العرب- ج 12- ص 167

⁴ /مجدي و هبة- معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب - ص 282- و ينظر حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدباء

ص- 275 و ينظر أيضا -الشريف الجرجاني- كتاب التعريفات- ص 153

⁵ / موسى الأحمدي- المتوسط الكافي- ص 353

⁶ / ينظر ابن محسن التنوخي- كتاب القوافي- ص ص 63 إلى 67

(*)- أبو موسى الحامض هو سليمان بن محمد ابن أحمد أبو موسى النحوي المعروف بالحامض أخذ عن أبي العباس ثعلب- و روى عنه أبو عمر الزاهد و أبو جعفر الصبهاني غلام نفظويه ، توفي 300 هجرية

الحامض(*) :القافية ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات.

و يعلق- ابن محسن التنوخي¹ - على قول أبي موسى الحامض بأنه قول جيد.

و يرى صاحب -عيار الشعر- أن القوافي برمتها تنقسم على سبعة أقسام ، و يأخذ في تحديد صيغها الصرفية و هي (فاعل ،فعال ، فعيل ،مفعل ،فعل ،فعل،فُعيل)²

و طبعا مثل هذا التحديد ،ينبني على الوزن الصرفي للقافية،بيد أنه لا يترك متنفسا للشاعر، أن يبتكر من القوافي الجديدة الملائمة لتجربته الشعرية ومذهبه الأدبي ، و لا نستغرب هذا إن كان عنوان الكتاب يحمل طابعا معياريا ،يسن قواعد الشعرية و يرسم لها معالم لا تعدوها.

و القافية هي (ذلك النسق من الأصوات و الحركات و السكنات الذي يتكرر في نهاية الأبيات في القصيدة العمودية القديمة)³،ولما كانت ذات مركز ثقل و توازن في بنية البيت الشعري الواحد و بالتالي مجموع القصيدة ، قال بعض العرب لبنيه (أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل و أجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها يقع جريانه و اطراده ، وهي موافقه ، فإن صحت استقامت جريته و حسنت موافقه و نهايته)⁴.

ولما كانت القافية بهذه الخطورة و الحظوة ، فقد اعتقد بعض النقاد أن (الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية)⁵، و كأنّ القافية هي حكر على الشعر العربي ، بها يتفاضل العرب على باقي أمم المعمورة ، و نحن ممن يعتقد ،بأن القافية قدر مشترك بين جميع الآداب الإنسانية ، قديمها و حديثها، فقط أن الاختلاف يكمن في تغير نظامها ،ووجودها بأشكال متباينة⁶.

و ما دامت القافية مقطعا موسيقيا،و(تتويجا لتنظيم صوتي)⁷، فإن الشعراء

¹ / ينظر - ابن محسن التنوخي- كتاب القوافي- ص 66

² /ينظر -ابن طباطبا- عيار الشعر- ص 170

³ /حسني عبد الجليل يوسف- التمثيل الصوتي للمعاني- دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي- ط 1- الدار الثقافية للنشر-القااهرة-

1998-ص ص 36 و 37

⁴ / حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدياء- ص 271

⁵ / المرجع نفسه- ص 89

⁶ / ينظر جابر عصفور- مفهوم الشعر- ص 262

⁷ /جمال الدين بن الشيخ- الشعرية العربية- ص 206

ماداموا (أمراء الكلام)¹، فإنهم يحرصون جهدهم ، في تخريج هذه الغلالة الموسيقية على أكمل وجه ،فالموسيقى التي هي (معرفة النغم والإيقاعات و النقرات و الأوزان)²، من شأنها أن (تضفي على الكلمات حياة فوق حياتها)³.فتصير تلك الكلمات بفضل ما سكب فيها من شحنات موسيقية (تجري على اللسان كما يجري الدهان)⁴، حيث يتلذذ اللسان بذرات الأصوات المشكلة لها، وموجاتها المدغدة له⁵.

إنّ الذي يعطي للقافية هذا القدر من الاهتمام و الخطورة (موقعها المتميز في آخر البيت و التناغم الصوتي الذي تحتوي عليه ،تفرض على المتلقي تشابهات صوتية)⁶، لذلك وضعت للقافية شروط ، يكد الشعراء في مراودتها و طلبها ، و لا عجب في ذلك ما دامت القافية (شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية)⁷.

ورغم ما أحدثته الحداثة الشعرية و ما بعدها من هزات عنيفة ،على مستوى هندسة القصيدة ،ناهيك عن تلك الدعوات الملحاحة على تحطيم البناء الخليلي ، الذي ظل شامخا ، مهيمنا لروح من الزمن ،على التفكير الشعري عند العرب ، و هذه الدعوات التي روّج لها أصحابها باسم الحداثة تارة، و باسم التناسب و التلاؤم مع روح العصر تارة أخرى، باعتبار أنه لا يمكن العيش في جلباب الأجداد، و باسم القطيعة مع التراث طورا.

كل ذلك لم يفلح في الاستغناء عن القافية ، وبقيت (ملكة تتحكم في الشعر)⁸، رغم تنوعها و تعددها، داخل دقات القصيدة الواحدة،فقد يطول بها السطر الشعري ، أو الجملة الشعرية ، قدرا معيناً من الزمن و التلفظ القافية،حيث يقر القرار، ويركن الصوت إلى الهدوء، ويخيم الصمت.

¹ /أحمد بن فارس- الصاحبى- ص 213
² / أبو حيان التوحيدى- الإمتاع و المؤانسة- ج 2- تحقيق- عبد الرحمن المصطفى-ي - ط1- دار المعرفة-بيروت- لبنان- 2004- ص144
³ /إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 16
⁴ / الجاحظ- البيان و التبیین- ج1- ص 67
⁵ / ينظر العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 99
⁶ /جون كوين- النظرية الشعرية- ج 2- اللغة العليا- ترجمة- أحمد درويش- دار غريب القاهرة-2000- ص 357
⁷ / ابن رشيق- العمدة- ج1- 243
⁸ / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 160 و ينظر أيضا- السعيد الورقى- لغة الشعر العربي الحديث- مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية- ط1- دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية- 2004- ص 210

وظلت القافية إما مقيدة ، و إما مطلقة ، و ظلت تسمى قافية .

و أبو القاسم الشابي ، كان قد أدرك ، وهو ما يزال يافعا (أن امتلاك الشعر لإيقاع العصر كفيلا بأن يجعل الإنسان و الشعر نفسه يمتلكان إيقاع الزمن بكل ما يتمخض عنه من أجواء نفسية و تحولات في أبعاد الرؤية الإجتماعية)¹ ، و ما تأليفه لكتابه النقدي الشهير (الخيال الشعري عند العرب) إلا دليل على (ضيقه بالهندسة الثابتة للقصيدة التقليدية و ما تفرضه من قيود ضارة بالعواطف المتدفقة و البساطة و التلقائية)².

و هذا الضيق الهندسي المتحدث عنه ، و المتمثل أساسا في ربقة الوزن و القافية، هو الذي سوف ينتج من خلاله أبو القاسم الشابي أخذ قصائده وأرقاها(*)، إذ تشهد تواريخ كتابة قصائده ، أن ثورته سرعان ما خمدت بمرور الزمن و شدة التمرس و تصلب التجربة الشعرية.

و نحن إذ نقول هذا ، لا نزع من ما قاله أبو القاسم الشابي (و هو من هو)³ في كتابه (الخيال الشعري عند العرب) مجرد نزوات أفرزتها ملايسات معينة ، اندثرت باندثارها، و إنما أوحينا أن الشابي أراد قراءة التراث، مقدما بعض المآخذ الفنية، داعيا لرفض الجمود و التقوقع في حدود ما وصل إليه أجدادنا من مبدعين و نقاد، بيد أنه لم يفكر لحظة في التناول على التراث ، و لا في إحداث قطيعة معه و لا محاولة التنصل منه ، و أتى يكون ذلك وهو القائل (إنني إذا كنت أدعو إلى التجديد الأدبي و أعمل له ، فإن ذلك لا يدفعني إلى الهزء و السخرية بأداب الأجداد- كما قد حسب- بل إنني لأؤمن كل الإيمان بما فيها من جمال فني و سحر قوي... فإن ذلك الإعجاب لا ينبغي أن ينقلب في نفوسنا إلى تقديس فعبادة فجمود فإطباق لأبصارنا عن كل ما في السماء من أشعة و نجوم)⁴.

يمكن اعتبار النص الأدبي (تشكيل علامي و جمهرة من العلاقات والآليات تنتظمها بنية أم ، يجدر التأكيد ، كما قال جينات ، بأن تلك البنية أو البنى ليست مطروحة على أديم النص – يعرفها العربي و العجمي-

¹ / عبد العزيز المقالح-عمالقة عند مطلع القرن-ط2-دار الآداببيروت-لبنان-1988-ص218

² / المرجع نفسه- ص 217

(*)- ينظر- أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة-السعادة- ص 138 و قصيدة- الناس – ص 138 و 139 وغيرهما

³ / ابن رشيق- العمدة- ج1-ص 45

⁴ / أبو القاسم محمد كرو- الشابي حياته و شعره- ص 83 و هو مقال في الرد عن موقف الأستاذ مختار الوكيل-شاعر مصري-من

كتاب-الخيال الشعري عند العرب- منشور في مجلة أبولو- سنة 1933

و إنما هي أنساق من العلاقات خفية تدرك قبل أن تلاحظ¹.

ونحن إذ ندرس القوافي في التجربة الشابية ، نتوخى قبل ذلك أن تحدث بيننا و بين تلك النصوص الشعرية (الومضة التي تسلمنا)² إلى أنظمتها الباطنة (الومضة LE DECLIC)³.

ثانيا: دراسة القوافي

1/ دراسة إحصائية لقوافي ديوان أغاني الحياة

عرفنا سابقا أن القافية هي عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة و(تكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية)⁴، ولا يخفى علينا أن (العرب منذ القديم شعب يحب الغناء، تصحبهم الموسيقى من المهد إلى اللحد.... عبروا عنه ملء مشاعرهم بالغناء و الموسيقى في عملهم و لهوهم ، في سرورهم و آلامهم ، في حُبهم و حروبهم، في لذاتهم و ثأرهم ، في حزنهم و أفراحهم)⁵.

و ما دامت القصائد الشعرية تنسب إلى حرف الروي، فإننا سنعمد في دراستنا الإحصائية إلى تقسيم القوافي بناء على أحرف الروي، وإننا ننسب القصائد المنوعة القوافي ، بناء على روي المطلع ، لكننا سنشير إلى تلك الخاصة التي حاول أبو القاسم الشابي إحداثها على مستوى هندسة القصيدة ، كخطوة في اتجاه التجديد ، و تجاوز المعيار، ونقصد بها تنوع القوافي من خلال نظام المقطوعات ، أما فن التوشيح ، فإن أبا القاسم الشابي سرعان ما تجاوزه ، ليقر قراره ، متراجعا (من التركيب أو التعقيد إلى البساطة)⁶ وتوحيد القافية.

¹ /حمادي صمود- في نظرية الأدب عند العرب- ط 1- النادي الأدبي الثقافي- جدة- 1988- ص-223

² / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

³ / le petit Larousse — p 334 -le declic . fig –comprehension soudaine et intuitive -

⁴ / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 246

⁵ / زيغريد هونكة- شمس العرب تسطع على العرب- أثر الحضارة العربية في أوروبا- ترجمة- فاروق بيضون و كمال الدسوقي -

راجعته مارون عيسى الخوري- ط 6 - دار الأفق الجديدة- بيروت- لبنان- 1981- ص 491

⁶ / الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 67

و في ما يلي جدول إحصائي للقوافي كلها أجمعها ، مرتبة وفق نسب ورودها :

عدد أبياتها	عناوين القصائد وصفحاتها	عدد القصائد	القافية(حرف الروي) الميم
18	-أكثر يا قلبي / 124	18	
18	-إلى عازف أعمى/125		
18	-أغاني التائه/126		
14	-ليت شعري/127		
12	-في الظلام/128		
17	-صوت تائه/129		
55	-إلى الشعب/130		
26	-الأبد الصغير/131		
11	-زئير العاصفة/135		
14	-إلى الطاغية/136		
15	-يا حماة الدين/137		
14	-السعادة /138		
06	-الناس / 138		
07	-(?) / 139		
61	-الغاب / 139		
37	-يار فيقي/143		
20	-قيود الأحلام /145		
02	-متاعب العظمة /146		
22	-أنا أبكيك للحب/158	15	الهاء
16	-يا ابن أمي/159		
09	-إلى طغاة العالم /160		
15	-تونس الجميلة/160		
40	-من أغاني الرعاة/162		
54	-في فجاج الآلام/164		
58	-جدول الحب /167		

31	-الساحرة/170		
24	-أبناء الشيطان/172		
20-	- في ظل الواد الميت/174		
28-	-الزنبقة الداوية/175		
30-	-صفحة من كتاب /176		
42-	-إلى الله/178		
06-	-قالت الأيام/180		
03-	-سر النهوض /181		
71-	-حديث المقبرة/50	14	الذال
24-	-إلى الموت/54		
14-	-قلب الشاعر/56		
10-	-رثاء فجري/57		
24-	-صيحة الحب/57		
15-	- الأديب/59		
04-	-المجد/59		
68	-صلوات في هيكل/60		
32	-قلت للشعر/63		
20	-طريق الهاوية/65		
19	-الجمال المنشود/66		
14-	-أحلام شاعر/67		
11-	-أيتها الحالمة/68		
07-	-قال قلبي للإله/68		
98-	-يا شعر/15	14	الباء
51-	-نشيد الأسي/22		
31-	-في سكون الليل/25		
21-	-الكأبة المجهولة/26		
12-	-السامة/27		
11-	-قبضة من صباب/28		
04-	-من حديث الشيوخ/29		
53-	-أيها الليل/29		

35- 19- 09- 04- 04- 21-	-فلسفة الثعبان.../33 -الدنيا الميته/35 -صوت من السماء/36 -للتاريخ/37 -وعود الغواني/37 -ليلة عند الحبيب/37		
63- 04- 70- 30- 16- 20- 22- 14- 35- 35- 22- 28-	-إرادة الحياة/70 -إياك/73 -الجنة الضائعة/74 -مأتم الحب/77 -النجوى/79 -الصيحة/80 -شكوى ضائعة/81 -أنسيم يهب/82 -مناجاة عصفور/83 -يا موت/85 -شعري/87 -فكرة فنان/89	12	الراء
45- 19- 33- 63- 04- 17- 08- 03-	-المساء الحزين/147 -الذكرى/149 -الصباح الجديد/150 -تحت الغصون/152 -كهرباء الغرام/155 -أغنية الشاعر/156 -الإعتراف/157 -الحياة/157	08	النون
24- 15- 04- 59- 15- 08-	-نظرة في الحياة/91 -شكوى اليتيم/92 -حرم الأمومة/93 -النبي المجهول/93 -الدموع/96 -شجون/97	06	السين
94-	-قلب الأم/114	06	اللام

18-	أراك/118		
09-	زوبعة في ظلام/119		
14-	غرفة من يم/120		
32-	ذكرى صباح/121		
03-	خله للموت/123		
34-	إلى قلبي التائه/39	05	التاء
12-	الطفولة/41		
06-	الفتنة الساحرة/42		
05-	الرواية الغريبة/42		
19-	دموع الألم/43		
36-	نشيد الجبار/11	02	الهمزة
09-	أيها الحب/13		
66-	أغنية الأحزان/45	02	الحاء
15-	جمال الحياة/48		
14-	أنشودة الرعد/99	02	العين
72-	إلى البلبل/100		
23-	الغزال الفاتن/107	02	القاف
07-	الحب/108		
25-	ألحاني السكري/110	02	الكاف
24-	الأشواق التائهة/112		
03-	سر مع الدهر/44	01	التاء
34-	بقايا الخريف/104	01	الفاء

إذن هذا الجدول هو بمثابة فلي دقيق لديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي، من خلال تتبع قوافي القصائد ، و التي سمينها بالنظر إلى أحرف رويها، فيقال – عادة- قصيدة رائية أو بائية و هكذا، فيصير لحرف الروي شأو ليس في بناء البيت فحسب وإنما في تشكيل القصيدة برمتها، حيث (لا يكون الشعر مقفى إلا به)¹ ، رغم ما قد يطرحه الشعر المتنوع القوافي أي متعدد أحرف الروي - سواء وفق نظام المقطوعات ، أو نظام الأبيات- من إشكالات في تحديد هوية القصائد صوتيا، ونحن قد عمدنا في

¹ / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر - ص247

تصنيفنا للقوائد التي تحمل الخصائص عينها، إلى العناية و الأخذ في الحسبان حروف روي المطالع ، ليس إلا.

رغم أنّ القصيدة ، قد تفتتح ببيتين شعريين على روي (العين) مثلا ، ثم تنزاح إلى أحرف أخرى ، و تستغرق أكثر من حرف (العين) ، إلا أننا وجدنا أنفسنا إزاء التحلي بهذه الصرامة المنهجية، كقناعة نقدية ، تلافيا لأية مزالِق قد تؤدي بنا إلى التناقض و اللف و الدوران.

و قد وردت القوافي (أحرف الروي) و فق هذا التسلسل:

أحرف الطبقة الأولى :

ونقصد بالطبقة الأولى ، الأحرف الأكثر دوراناً كأحرف روي ، في التجربة الشعرية الشبابية، وهذه الكثرة الإستعمالية، تؤكد القيمة الصوتية الخبيئة في غور الحرف ذاته و ذكاء الشاعر في وضعه ضمن سلسلة لسانية تفجر طاقاته الصوتية و الإيقاعية فيبدو وكأنه أكثر لذادة ودغدغة للسان¹.

و على النقيض من ذلك، فإن إبراهيم أنيس²، كان قد أكد قائلاً: (ولا تعزى كثرة الشيوخ أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة).

ومثل هذا الموقف النقدي ، قد يقلل من شأن العملية الإبداعية، و يجعل منها صناعة، خصوصا إذا تعلق الأمر بالشعر الذي هو (فيض الحياة في أيقظ ساعاتها و أحفلها بنوازع الفكر و الشعور، فكما أنّ السحابة العابرة قد تسيل السيول و قد تسكب القطرات ، كذلك نفس الشاعر)³.

إذ لا يمكن تنميط العملية الإبداعية، وتقزيمها، في مجرد إحضار الشاعر القالب اللساني و الوعاء اللغوي ، ومن ثم سكب التجربة الشعرية في هذا الوعاء.

¹ / ينظر - العربي عميش - خصائص الإيقاع الشعري - ص 99

² / إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر - ص 248

³ / أبو القاسم الشابي - الأعمال الكاملة - ج 2 - الرسالة الخامسة و العشرون - ص 178

إنّ التجربة الشعرية الخلاقة هي التي تستدعي أنماطها اللغوية والصوتية إذ أنّ (الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف)¹. وقد اشتملت الطبقة الأولى الحروف (الأصوات) التالية بالترتيب، علماً أنّ (أساس الروي و الشعور بموسيقاه مبني على كونه جزءاً من بنية الكلمة)².

1/حرف الميم :	18 قصيدة
2/حرف الهاء :	15 قصيدة
3/حرف الدال :	14 قصيدة
4/حرف الباء :	14 قصيدة
5/حرف الراء :	12 قصيدة

المجموع : 73 قصيدة من أصل 109 أي بنسبة 68%

نوشك أن نقول- من خلال هذه الأرقام الإحصائية- إنّ التجربة الشابية قد تكرّست في هذه الحروف (الأصوات)، وبدا واضحاً ذلك الإنسجام بين خصائصها وطبيعة التجربة الشابية بأبعادها الرومانطيقية و الفنية.

وما دامت هذه الحروف طلائعية و ريادية عند أبي القاسم الشابي ، وجب علينا تتبع خصائصها³ و استنتاج مواطن التشابه بينها :

الحرف	خصائصه و صفاته
الميم	مجهور - متوسط بين الشدة و اللين - شفوي - يؤثر في نظائره المجاورة - قد تنتابه غنة
الهاء	مهموس - حلقي - رخو - احتكاكي - مهتوت (فيه ضعف)
الدال	مجهور - شديد - نطعي - أسناني لثوي
الباء	مجهور - شفوي - شديد - فيه قلقة -
الراء	مجهور - مكرر - ذولقي - متوسط بين الشدة و اللين

¹ /عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة- تحقيق- عرفان مطرجي- ط1- مؤسسة الكتاب الثقافية-بيروت- لبنان- 2006- ص 16

² / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 256

³ / ينظر-ابن جني- سر صناعة الإعراب- ج2- ص551 و إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 44 و عبد الغفار حامد هلال- أصوات اللغة العربية-ص129 و حسن ظاظا- كلام العرب-من قضايا اللغة العربية-ط2-دار القلم-دمشق-1990- ص19 وما بعدها و ينظر أيضا علي عبد الواحد وافي- فقه اللغة-ط6- مطبعة الرسالة- بيروت-لبنان-1968- ص160

من أهم الأمور التي يمكن استخلاصها من جمهرة الخصائص و الصفات، أن تلك الحروف تلتقي في صفة رئيسية (الجر) SONORITE¹، وتعنيذبذبة و اهتزاز الوترين الصوتيين، وإحداث نغمة موسيقية تختلف درجة و شدة².

و الجهر في حد ذاته قوة في الحرف على عكس الهمس³، لما يتطلبه النطق به من قوة و جهد، وما اهتزاز و تذبذب الوترين الصوتيين إلا إحياء بذلك.

و هناك علاقة حميمة بين جل هذه الحروف، إذا استثنينا (هاء) المختلفة في مخرجها و صفاتها المركزية، و كأن بين تلك الحروف قرابة (فالباء أخت الميم)⁴، وهذه الأخوة، التي تؤكد تلك اللحمة الوشائحية، هي التي من شأنها أن تؤكد منبع التجربة الشعرية الشابية، التي ذهبنا أنها تنهل من معين واحد.

و الجاحظ⁵ كان قد أدرك بفطنته و كياسته أن (الميم و الباء أول ما يتهيا في أفواه الأطفال كقولهم: ماما و بابا، لأنهما خارجان من عمل اللسان وإنما يظهران بالتقاء الشفتين).

و مجيء (حرف الراء)، ضمن حروف الطبقة الأولى⁶، يؤكد ميل أبي القاسم الشابي إلى الاعتدال بين الشدة و الليونة، خصوصا إذا علمنا أن اللسان يجد لذادة و متعة و هو يردد حرف الراء، ناهيك من أنه (بات لأريحية هازة، و نشاط حسي ظاهر على نفسيته المنشد أو المستمع)⁷.

ويمكن الحديث عن نقطة نراها من الأهمية بمكان، فالموضوعات التي احتوتها التجربة الشابية، كلها ذات طابع وجداني و ثوري، وهي موضوعات جادة على العموم، و من باب المناسبة، كنا نتوقع حروفا أكثر شدة، و انفجارا، بيد أن أبا القاسم قد رأى الأمر من زاوية مغايرة، فاختر

1/Le petit larousse illustre- p996- sonorite-qualite de ce qui est sonore-qualite de ce qui rend un son agreable.

² /ينظر محمد رشاد الحمزاوي- المصطلحات اللغوية الحديثة- ص 39 و إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 21

³ / ينظر المرجع نفسه- ص 22

⁴ / ابن جني- الخصائص - ج 2- 148

⁵ / الجاحظ- البيان و التبیین- ج 1- ص 62

⁶ /ينظر إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 247

⁷ / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 275

التوسط بين الشدة و اللين (الميم ، الراء...)، و هذا المسك للعصا من وسطها، له ما يبرره ،فأبو القاسم الشابي شاعر روماني ، و الرومانسية تميل إلى الليونة و الرخاوة، حتى تغدو القصائد تماما كالمشالات المنسكبة

إنها الإنسيابية التي تؤديها الأصوات و التراكيب و السياقات اللغوية.

و لما استعمل أبو القاسم الشابي حروف الحلق ضمن حروف الطبقة الأولى ،اختار أضعف الحروف ، و نقصد حرف (الهاء) ، المتميز بالهمس، و الهمس ضعف¹، إضافة إلى رخاوته.

وربما كان اختياره لهذا الحرف الحلقى،المهموس ، لإحداث نوع من التوازن الصوتي على مستوى التركيب البنائية العامة لقصائده ، و كذا تطويع (الهاء) حتى و هي حلقية لتجربة الشعرية، رغم أن الرومانسيين (قادتهم رهافة حسهم ، و إيقاع فطنتهم إلى استكراه التعويل على حروف الحلق ، فلا يعمدون إليها إلا قليلا)².

و هذه القلة ، لا تعني استعمال أي حرف حلقى ، فحروف الحلق درجات³ و أبو القاسم الشابي قد رأى في حرف (الهاء)، أضعف حروف الحلق، و أيسرها نطقا، و انسيابية ، خصوصا بعد تهيب المناخ اللساني و السياقي المناسب لمزيد من انسيابته و جريانه.

ب/حروف الطبقة الثانية :

إن التجربة الشعرية الشابية ،قد مالت إلى التنوع في استعمال حروف الروي (القوافي) ، و هذه طائفة منها ، حتى و إن كانت أقل دورانا من الأولى :

1/حرف النون : 08 قصائد

2/حرف السين :06 قصائد

3/حرف اللام : 06 قصائد

¹ /ينظر إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص22

² / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 275

³ /ينظر المرجع نفسه- ص 272(خطاظة نظرية الفصاحة)

4/حرف التاء : 05 قصائد

← المجموع : 25 قصيدة من أصل 109 أي بنسبة 23%

وهذه بعض خصائص حروف الطبقة الثانية و صفاتها¹، من خلال جدول:

الحرف	خصائصه و صفاته
النون	مجهور- أغن- لين-شديدة التأثير بما يجاورها من أصوات-
السين	مهموس- رخو- عالية السفير-
اللام	مجهور- متوسط بين الرخاوة و الشدة-
التاء	مهموس- شديد-

وفي هذه الطبقة تعادلت كفة الجهر أي القوة و الوضوح، مع كفة الهمس أي الفتور و الخفوت ،و لكن الطابع العام لا يزال هو نفسه ، فهناك دائما توسط بين الشدة و اللين ، و ليس هناك ميل إلى جهة كل الميل ، وتلك لعمرى من أهم خصائص القوافي في التجربة الشابية.

و من الملفت للإنتباه أن حروف الروي المشار إليها في الجدولين ،هي نفسها الأصوات الملحاحة في ثنايا الأبيات و القصائد ، و الأكثر دورانا و لا غرابة في ذلك ما دام الشعراء (يضيفون إلى اختيار الحروف و تشبيهه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ترتيبيا، و تقديم ما يضاهاى أول الحدث، و تأخير ما يضاهاى آخره ، و توسط ما يضاهاى أوسطه ، سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود ، و الغرض المطلوب)².

و جعل هذه الحروف في مرتبة حروف الروي (القوافي) ، هو تفضيل لها عن سواها و شحنها بما يؤهلها لتحمل أعباء الوقف بكل ما تحمله الكلمة من شحنات دلالية و إيقاعية.

¹ /ابن جني- سر صناعة الإعراب- ج2- ص 435- وإبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 61
² / ابن جني- الخصائص- ج2- ص162

ج/ حروف الطبقة الثالثة

و في المرتبة الدنيا ، وردت حروف روي ، لا تشكل - مطلقا - ظاهرة مائزة في التجربة الشعرية الشبابية ، في سياق الحروف الأكثر دورانا وهذا الذي جعل إبراهيم أنيس¹، يوزع الحروف إلى ثلاثة أقسام :

1/حروف تجيئ رويا بكثرة :

الراء ، اللام ، الميم ، النون ، الباء ، الدال ، السين ، العين

2/حروف متوسطة من حيث نسبة ورودها رويا :

القاف ، الكاف الهمزة ، الحاء ، الفاء ، الياء ، الجيم

3/حروف قليلة الورد رويا :

الضاد ، الطاء ، الهاء ، التاء ، الصاد ، الثاء

4/حروف نادرة الورد رويا :

الذال ، الغين ، الخاء ، الشين ، الزاي ، الظاء ، الواو

و يبدو لنا هذا الإستقراء قريبا من الموضوعية ، خصوصا إذ وجدناه ، يعكس بحق ما اصطبغت به التجربة الشبابية :

1/حرف الهمزة :02 قصيدتان²

2/حرف الحاء : 02 قصيدتان

3/حرف العين : 02 قصيدتان

¹ / ينظر إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 248

² / ينظر- الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 71

4/ حرف القاف : 02 قصيدتان

5/ حرف الكاف : 02 قصيدتان

6/ حرف الثاء : 01 قصيدة واحدة

7/ حرف الفاء : 01 قصيدة واحدة

المجموع : 12 قصيدة من أصل 109، أي بنسبة 9.5%

إن هذه هي الحصيلة الإحصائية لحروف الطبقة الأخيرة ، والواردة حروف روي (قوافٍ)، لقصائد أبي القاسم الشابي، من خلال ديوانه (أغاني الحياة)، وتدل نسبة ورودها الضئيلة، على انعدام الإنسجام الصوتي بين طبيعة تلك الحروف و التجربة الشابية القائمة على الإنسيابية و العفوية ، و الإنسجام (مطلب إنساني اجتماعي ، يسعى كل مخلوق عاقل إلى تحقيقه)¹، و كذلك يسعى الشعراء جهدهم إلى التوق لبلوغ إحداث توازن داخل البنى المختلفة و المكونة لإبداعاتهم ، وفي مقدمة تلك العناصر ، طبيعة الأصوات ، ومدى الألفة بينها و الناجمة عن (استواء المباعدة)²، فقرب مخارج الحروف ، يصعب من الإنشاد و التغني ، إذ (ليس الإنشاد في أعدل أدائه إلا ضربا من تركيز اللسان على تحقيق الأصوات بالكيفيات اللحنية المعدول بها عن أصلها في عرف اللغويين)³.

و الإنشادُ عُمُرٌ ثانٍ للقصيدة ، إذ يثري الجانب التنغمي منها، ويعلو بها عن مستوى الخطاب الأدبي العادي⁴، فتأخذ تلك الحروف في قذف مزاياها الصوتية و التنغمية ، منشطة- في حيوية- كل السياق اللساني الذي وضعها الشاعر الحاذق المفلق ضمنه.

¹ /مكي درار- المجلد في المباحث الصوتية من الآثار العربية- ط 1- دار الأديب- وهران- الجزائر- 2004- ص 110

² /العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 273

³ / المرجع نفسه- ص 272

⁴ / ينظر المرجع نفسه- الصفحة نفسها

لأجل هذا عَدَّ الجاحظ¹ (سهولة المخرج، و جهارة المنطق وتكميل الحروف)، أنسب سبيل (تستمال به القلوب و تثنى به الأعناق وتزين به المعاني)².

يلاحظ في التجربة الشعرية الشايبية، قلة توظيف الحروف الحلقية، وحتى انعدام بعضها، وهذه الحروف توزع بهذا الشكل (أقصى الحلق للهمزة و الهاء، و الهمزة أدخل في ذلك من الهاء، و وسط الحلق للعين والحاء، و العين أدخل في ذلك من الحاء و أدنى الحلق للغين و الخاء والغين أدخل في ذلك من الخاء)³.

الحرف	مخرجه	عدد القصائد
الهمزة	أقصى الحلق-بعيد	02
الهاء	أقصى الحلق-أقل بعدا	15
العين	وسط الحلق	02
الحاء	وسط الحلق	02
الغين	أدنى الحلق	00
الحاء	أدنى الحلق	00

إذا استثنينا حرف (الهاء)، وقد بينا أنفا سبب تناسبه مع التجربة الشعرية الشايبية، بما يلفه من ضعف و خفوت، و قد تواشج ذلك مع ما كابده أبو القاسم الشابي من شعور بالوحدة و الضعف إذ(أشعر الآن أني غريب في هذا الوجود)⁴، وتبدد أي أمل في توافق ممكن مع الناس (أما الآن فقد يئست، إنني طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة)⁵.

إنه الشعور بالإحباط و الإنهزام، و لا يتصافر ذلك إلا بأصوات و إيقاعات

¹ / الجاحظ- البيان و التبیین- ج1- ص 14

² / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

³ / علي عبد الواحد وافي- فقه اللغة- ص 160- و ينظر ابن عصفور الإشبيلي-المتع في التصريف- ج2- تحقيق-فخر الدين قباوة --

ط 4- دار الأفاق-بيروت-لبنان- 1979- ص 669

⁴/أبو القاسم الشابي- الأعمال الكاملة- ج 2 - مذكرات الشابي (الثلاثاء 07 جانفي 1930)- ص 27

⁵ / المرجع نفسه- ص 28

لها المدلول عينه ، فكانت الهاء أهلا لذلك،ولكن هذه الحال ، سرعان ما يجتهد الشاعر في تبديدها (كلا يا قلبي كلا...سر في سبيلك يا قلبي ، و لا تحفل بصفير الأبالسة ، فإن وراءك أرواحا تتبّع خطاك)¹.

و يفلح في مبارحتها، و قد طوقها بقبضة من حديد (أما الآن فإني أشعر بانقلاب عميق ، قوي في نفسي ، كل القوة و ستدرك هذا التطور في نفسي حينما تطلع على قصائدي الجديدة ، وقد عبرت عن هذا الانقلاب الروحي بقصيد - الصباح الجديد- و- نشيد الجبار- ،هو صورة صادقة لنفسي في طورها الحاضر الجديد)².

إذن فالغائب الأكبر في التجربة الشعرية الشابية ، هي حروف الحلق ،لما فيها من جهد و عنت في الأداء التلفيطي و الإنشادي ، و لا غرو (إذا كان الشعر مستكرها ، و كانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض ، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، و إذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرصياً موافقا ، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة)³، أجل فإن نفور التجربة الشعرية الشابية من توظيف حروف الحلق -إلا الهاء- يمكن رده إلى محاولة تلافي التنافر الصوتي و استبداله بسلامة النسيج اللساني و لذادة الأداء التتغيمي لأن (أجود الشعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء ،سهل المخارج ،فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا و سبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان)⁴.

إذا جاز لنا أن نتحدث عن أبجدية شابية ، من خلال تسلسل نسبة ورود حروف الأبجدية العربية في قصائد أبي القاسم الشابي ، من حيث كوئها حروف روي (قوافٍ)، فإننا نتمثلها:

م ، ه ، د ، ب ، ر ، ن ، س ، ل ، ت ، أ ، ح ، ع ، ق ، ك ، ث ، ف

¹ / أبو القاسم الشابي- الأعمال الكاملة- ج2- مذكرات الشابي- ص 30

² /المرجع نفسه- رسائل الشابي- ص 215

³ / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص ص 66 و 67

⁴ / المرجع نفسه- ص 67

إنّ الأبجدية الشابية من حيث حروف الروي (القوافي) تتألف من (16) حرفاً¹، لا تعدوها، تماماً كما تشخصت بحور التجربة الشعرية الشابية في (10) بحور لم تتجاوزها قيد أنملة، وإذا كان من استنتاج، فإنه ليتمكن الحكمُ بتلك الميزة الإنتقائية للعناصر المشكلة لبنية القصيدة الشابية، و لا مرأى في ذلك مادام (شعر الرجل قطعة من كلامه)².

إنّ الكلمة العليا كانت لحرف (الميم)، وهو حرف ذو مخرج شفوي، له حلية خاصة في اللسانيات الشعرية، و مثله حرف (الباء)، و الكلمة السفلى كانت لحروف الحلق باستثناء (الهاء)، (و السبب في ذلك أنّ حروف الفم أخف من حروف الحلق)³.

فالمسألة إذن تتأرجح بين الخفة و الثقل لهذا فإنّ (حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفكة مُلساً، و لينة المعاطف سهلة، و تراها مختلفة متباينة و متنافرة مستكرهة، تشق على اللسان و تكده و الأخرى تراها سهلة لينة و رطبة متواتية، سلسلة النظام، خفيفة على اللسان كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة، و حتى كأنّ الكلمة بأسرها حرف واحد)⁴.

د/الحروف المقصاة من التجربة الشابية باعتبارها حروف روي:

لقد أقصى أبو القاسم الشابي ستة (06) بحورٍ شعريةٍ كاملةٍ، و رأى فيها العوزَ كلُّهُ و العقمَ جلُّهُ في تمثيل تجربته الشعرية، و لا ضيرَ في ذلك مادام أميرَ كلامه، (فعلى هذا فالشاعر هو صاحب الحجة و الشعر هو حجة)⁵، و ما فعله مع البحور الشعرية، فعله أيضاً مع حروف الروي (القوافي)، حيث أقصى :

ج ، خ ، ذ ، ز ، ش ، ص ، ض ، ط ، ظ ، غ ، و ، ي

¹ / ينظر - سيد البحراوي- موسيقى الشعر عند جماعة أبولو- ص ص 166 إلى 170

² / الجاحظ- البيان و التبیین- ج1- ص 77

³ / ابن عصفور الإشبيلي- الممتع في التصريف- ج 2- ص 681

⁴ / الجاحظ- البيان و التبیین- ج1- ص 67

⁵ / أبو حيان التوحيدي- الإمتاع و المؤانسة- ج 2- الليلة 25- ص 226

الحرف المقصى	صفته ¹	مخرجه
الغين و الخاء	الغين مجهور مستعلٍ/ الحاء مهموس	أدنى الحلق إلى اللسان
الجيم و الشين و الياء	الجيم مجهور- و الشين مهموس- و الياء مجهور	وسط اللسان/وسط الحنك الأعلى
الضاد	مجهور	أول حافة اللسان و ما يليه من أضراس
الطاء	مجهور مستعل	طرف اللسان و أصول الثنايا
الصاد و الزاي	الصاد مهموس و الزاي مجهور	طرف اللسان و فوق الثنايا
الظاء و الذال	الظاء مجهور و الذال مجهور	طرف اللسان و أطراف الثنايا
الواو	مجهور	من بين الشفتين

فمن أصل (12) حرفا مقصى ، نجد (08) حروف مجهورة و (04) حروف مهموسة ، و الهمس ضعف و الجهر قوة.²

خلاصة :

هكذا هي التجارب الشعرية ، تنتقي ما يلائمها من ناحية الصوت والوزن و الإيقاع و اللغة و تتجاهل ما لا يتواءم معها ، و أبو القاسم الشابي اختار بوعي أو بحدس ما يخدم تجربته الشعرية و يقدمها في أحسن حلية لأنّ (الشئ لا يحنُّ إلا إلى ما يشاكله)³، إذ حاول الشاعر أن يعتمد إلى الإنسيابية الصوتية و يتجنب التوعر (لأن التوعر يسلمك إلى التعقيد و التعقيد هو الذي يستهلك معانيك و يشين ألفاظك)⁴ .

¹ / ينظر ابن جني- سر صناعة الإعراب- ج 1- ص 243 و ينظر أيضا ابن عصفور الإشبيلي-المتع في التصريف- ج 2- ص ص 269 و 670

² / ينظر ابن عصفور الإشبيلي-المتع في التصريف- ج 2- ص 672 و إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 22

³ / الجاحظ- البيان و التبیین- ج 1- ص 139

⁴ / المرجع نفسه- ص 136

و عيّن حروفا بعينها دون سواها ، و نصّبها سفيرةً ، تحرص الحرص كله على ترجمة ما يعتلج بداخله ، هذا الداخل الذي مزقته أرزاء الدهر، فراح يشرأب، علّه يلمح غدا مشرقاً، و لأنّ المشكلة الأم عند أبي القاسم الشابي، قلبه المريض الطامح، الطافح، الملهوف للحياة، فإن شعره كان دوماً لا ينبعث إلا منه و (الكلمة إذا خرجت من القلب و قعت في القلب و إذا خرجت من اللسان لم تجاوز الأذان)¹.

من هنا ندرك تجاوزنا مع أشعاره، حيث تأخذنا عباراته بأنسجتها الصوتية و الإيقاعية و التركيبية كل مأخذ، أجل تأخذنا كل مأخذ، لما فيها من (إقامة الوزن و تخير اللفظ و سهولة المخرج و كثرة الماء)².

2/ جدول إحصائي للقوافي المقيدة و المطلقة :

القافية	مطلقة	مقيدة	منوعة	موحدة
الهمزة	02	00	00	02
الباء	08	05	03	10
التاء	03	02	00	05
الثاء	01	00	00	01
الحاء	01	01	01	01
الذال	08	05	02	11
الراء	06	06	03	09
السين	04	02	02	04
العين	00	02	02	00
الفاء	00	01	00	01
القاف	01	01	00	02

¹ / الجاحظ- البيان و التبیین- ج1- ص83

² / الجاحظ- كتاب الحيوان- ج3- تحقيق- عبد السلام محمد هارون- ط3- دار الكتاب العربي- بيروت- لبنان- بيروت- 1969- ص132

00	02	02	00	الكاف
03	03	03	03	اللام
15	03	06	12	الميم
07	01	04	04	النون
08	07	12	03	الهاء
79	30	52	57	المجموع

إذن يمكن صياغة هذه الحصيلة الإحصائية وفق هذا الشكل :

من أصل 109 قصيدة :

57 قصيدة مطلقة

52 قصيدة مقيدة

إذن ، فهناك ثمة تقارب في التنوع القافوي ، بين القوافي المطلقة والأخرى المقيدة ، حتى وإن كانت الغلبة- نسبيا- للقوافي المطلقة ، التي توحى بمد الصوت علواً أو انخفاضاً وفق حركة الروي من حيث إمكانية ضمه ، كسره أو فتحه ، و هذا المد يطيل من زمن الإنشاد و يزيد في درجة التلذذ بالمؤهلات الصوتية و التنغيمية الكامنة أصلاً في ذلك الحرف ، و التي تزداد ظهوراً وفق السياق اللساني الوارد فيه و كذا طبيعة الأصوات المجاورة له ، و التي قد تنقله من ثقل إلى خفة و لذادة ، علماً أنّ (الصوت مادة خام يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر و موهبته)¹.

أما القوافي المقيدة ، و التي تختتم بحرف روي ساكن ، فمن الناحية التنغيمية ، و الإيقاعية ، لا تسمح بإظهار الحرف بارزاً جلياً من الناحية الإنشادية ، فهناك عجلة في مجيئ الوقف و السكون صنو هذا الوقف ، (فمثلاً اختار أبو القاسم الشابي قافية النون الساكنة المسبوقة بصوت لين -صائت طويل :ياء أو واو- ليبدل به على الأنين المكتوم ، ويعبر به عن الموقف الحزين)².

¹ /محمد الصالح الضالع - الأسلوبية الصوتية- ص 30
² / المرجع نفسه- ص28

حيث قال (من مجزوء الكامل):

كنا كزوجي طائر * * في دوحة الحبّ الأمين¹

نتلو أناشيدَ المنى * * بينَ الخمائلِ و العُصُون²

وقال أيضا (من المتقارب):

أظللّ الوجودَ المساءَ الحزينُ * * و في كفه معزفُ لا يُبين³

و في ثغره بسماتُ الشجونِ * * و في طرفه حَسراتُ السنين⁴

فالقافية في (يبين) و (السنين)، وردت في كليهما ساكنة الروي، مسبوقه بياء، فيها من المد ما يعوض ما خسرتة (النون) بفعل تسكينها وإجبارها على الخضوع لمتطلبات الوقف. و هذا التسكين، بقدر ما سلب من النون حركتها الطبيعية، لم يقدر على إفراغها من غنتها و شحناتها التنغيمية التطريبيهة، فظلت على نشاطها و حيويتها، فكأنها نون تخرج من صلبها نونات.

و هذا التسكين، أوحى كذلك بعدم مبارحة الحزن، وكذا عدم زواله، فكأن السكون قاع بئر عميقة تحاول البسمات -جهدا- تجاوزه مُشربئة.

و أبو القاسم الشابي، معروف أيضا بحسن مراعاة قوافيه و حتى تدليلها لأنك (تجد اللفظة لم تقع موقعها و لم تصر إلى قرارها و إلى حقها من أماكنها المقسومة لها، و القافية لم تحل في مركزها و في نصابها و لم تتصل بشكلها و كانت قلقة في مكانها نافرة من موضعها فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن و النزول في غير أوطانها)⁵.

¹ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة الذكرى- البيت الأول - ص 149

² / المرجع نفسه- البيت الثاني- الصفحة نفسها

³ / المرجع نفسه- قصيدة- المساء الحزين- البيت الأول - ص 147

⁴ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثاني- الصفحة نفسها

⁵ / الجاحظ- البيان و التبیین- ج-1- ص 138

فأبو القاسم الشابي يهيئ للقافية ما يناسبها إيقاعا و تنغيمًا ، حتى تستأنس إذ لاحظ التواشج في البيت الأول بين (الحزين و لا يبين) وفي البيت الثاني بين (الشجون و السنين) ، فالشاعر وظف أربع نونات ، السابقة تهيئ اللاحقة ، و ربما كان هذا كله لدور النون التطريبي الإيقاعي ، دون إغفال حقيقة نوق الصوت الذي يعود إلى القياس الإنفعالي للذوق السليم الذي يتمتع به الشاعر.

وتشير الإحصائية أيضا :

من أصل (109) قصيدة

79 لها قواف موحدة

30 لها قواف منوعة

فظاهرة القوافي الموحدة هي الغالبة في التجربة الشعرية الشابية، رغم أن أبا القاسم الشابي، قد دعا في أكثر من محفل، إلى ضرورة تجاوز الأنموذج الخليلي، القائم على وحدة الوزن و القافية، وضرورة مواكبة الأدب لروح العصر، متأثرا في ذلك بأعضاء الرابطة القلمية، خصوصا إيليا أبو ماضي و جبران خليل جبران.

و غلبة القوافي الموحدة قد (يكون الموضوع عزيزا على الشاعر، تغطيه حالة شعورية طاغية، فلا ينوع في قوافيه، لغاية الإبقاء على اللحن الواحد المسترسل، وتعبيرا عن التأثر، وانشغالا، كان ذلك مثلا مع الجنة الضائعة - التي وردت قافيتها على ما يؤثر من الصيغ- فعول و فعيل)¹.

قال أبو القاسم الشابي (من الكامل) :

الأمُّ تَلْتُمُ طِفْلَهَا ، وَ تَضُمَّهُ * حَرَمٌ ، سَمَاوِيُّ الْجَمَالِ ، مُقَدَّسٌ²
تَنَأَلُهُ الْأَفْكَارُ ، وَهِيَ جَوَارَةٌ * وَ تَعُوذُ طَاهِرَةً هُنَاكَ الْأَنْفُسُ³

¹ / الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 66

² / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- حرم الأمومة- البيت الأول- ص 93

³ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثاني- ص 93

حرم الحياة بطهرها وحنانها * * هل فوقه حرم أجل و أقدس¹
بوركت يا حرم الأمومة، والصباء* * كم فيك تكتمل الحياة و تقدس²

إن الذي يهمننا في هذه المقطوعة المقتضية، قوافيها، فلما كانت لفظة (القدسية) ، أهم نسق لساني تنعت به الأم، راح الشاعر ينهل منه، ويغترف، فتشابهت قوافيه (مقدس، أقدس، تقدس)، لأن المعين اللغوي واحد وهو ما أضفى على المقطوعة، إيقاعا مفعما بالإنسجام و التواشج، زاد في تعميق ذلك، طبيعة صوت السين باعتباره من الحروف (العالية الصفير)³.

¹ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- حرم الأمومة- البيت الثالث- ص 93
² / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الرابع و الأخير- الصفحة نفسها
³ / إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 67

ثالثا : أثر الزحافات فى التنويع الإيقاعى

هو المنهج الذي اعتمدناه منذ البدء ، - و نحن أشدّ وفاءً له- هو وحده

من يُحْتَمُّ علينا ، عدم تجاوز المفاهيم المعجمية ، و عدم الإكتفاء بمعجم واحد أوحد ، فربما استنتجنا تشابها يوحى بموضوعية و علمية تلك المفاهيم ، وربما- و على النقيض من ذلك- كان الإختلاف حقا خصبا للجدل .

1/ مفهوم الزحاف لغة – LICENCE – --POETIC LICENCE- POETIQUE

زَحَفَ ، يَزْحَفُ ، زَحْفًا ، و(و الزحف جماعة يزحفون إلى عدوهم بِمَرَّةٍ ، فهم الزَّحْفُ و الجميع زُحُوفٌ ، و الصَّبِيُّ يَتَزَحَفُ على الأرض قبل أن يمشي، و زحف البعير ، يزحف زَحْفًا ، فهو زاحف ، إذا جرَّ فِرْسَنَهُ من الإعياء، و يجمع زواحف ، و أزحفها طول السفر و الإزدحاف كالتزاحف)¹.

و يقال : (زحف الشيء :جره جراً ضعيفا ،....ومن المجاز: أزحفت الريح الشجر حتى زحف ،حركته حركة لينة ،...وناقة فيها زحاف و هو أن تكون سريعة الحفا ، وفي البيت زحاف وهو نقص في الأسباب، و بيت مزاحف ، وقد زُوْحِفَ لأنه تنحية عن السلامة و زحلفة عنها)².

و قد يكون زحف من باب (قطع ، و تزحّف إليه ،تمشى)³.

و الزحف يطلق أصلا (للصبي وهو أن يزحف على إسته قبل أن يقوم و إذا فعل ذلك على بطنه قيل قد حبا ،.. و الزحف : المشي قليلا قليلا ، و زحف في المشي يزحف زحفا و زحفانا : أعيا ، و زحف البعير يزحف زحفا و زحوفاً و زحفانا و أزحف : أعيا فجرّ فرسنه... و قد

¹ / الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج 2- ص 176

² / الزمخشري- أساس البلاغة- ص 268

³ / الرازي- مختار الصحاح- ص 269

أزحفتها طول السفر : أكلها فأعيها..... و في الحديث : أن راحلته أزحفت
أي أعيت ووقفت¹

ليس بين هذه المعاجم اختلاف ذو بال ، في تحديد مفهوم لغوي لمصطلح (الزحاف) ، فالزحاف لا يعدو أن يكون حركة بطيئة ، تتم عن إعياء بعد جهد ، فالناقة ليست متعبة أصلا ، إنما طول السير هو الذي قطع أنفاسها و أصابها بالزحاف، و الزحاف أيضا محاولة مجهدة للقيام (الوقوف) دون بلوغ ذلك.

و قد ورد في القرآن الكريم ، حيث قال الله عز وجل: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا لَقِيتُمْ الَّذِينَ كَفَرُوا زَحَفًا فَلَا تُولُوهُمْ الْأَدْبَارَ)²، و قد فسرت (زاحفين إليكم ، أو تزحفون زحفا، أو يزحف كل منكم إلى الآخر)³.

2/ مفهوم الزحاف اصطلاحا :

والزحافُ (LICENCE-) (POETIC LICENCE) (POETIQUE)⁴ وقد فهم الزحاف في المصطلح الفرنسي مرادفا للجوازات الشعرية و التساهل في القواعد النحوية و الصرفية المعروفة بالصرامة ، بيد أننا نرى أنه مصطلح لصيق بفن الشعر، فهو (تغيير في الأجزاء الثمانية من البيت ، إذا كان في الصدر ، أو في الإبتداء أو في الحشو)⁵.

و الزحاف كان صنوا للثقل ، تماما كالناقة التي لا تقوى على النهوض أو الصبي الذي يزحف ببطئ لأنه أشدا عجزا على مفارقة الحبو إلى المشي مستويا، لهذا (فالزحاف في الشعر معروف ، سمي بذلك لثقله ، تُخص به الأسباب دون الأوتاد إلا القطع فإنه يكون في أوتاد الأعاريض و الضروب ، و هو سقط ما بين الحرفين ، حرف فزحف أحدهما إلى الآخر)⁶.

¹ / ابن منظور- لسان العرب- مج 7- ص ص 19 و 20

² / القرآن الكريم- سورة الأنفال- الآية 15

³ /مجمع اللغة العربية- معجم ألفاظ القرآن الكريم- مج 1-- ص 534

³ Le petit Larousse-p632-liberte d Un écrivain –un poète avec les règles de la grammaire-de la syntaxe

⁵ / الشريف الجرجاني- كتاب التعريفات- ص 105 و ينظر- السيد أحمد الهاشمي- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب – ص 15

⁶ / ابن منظور- لسان العرب- مج 7- ص 20

(*) الأسباب نوعان : خفيف يتألف من متحرك و ساكن (0/) و ثقيل يتألف من حركتين (//)

(*) الأوتاد نوعان ، مجموع يتألف من متحركين و ساكن (0//) و مفروق يتألف من متحرك بينهما ساكن (0/)

إنّ فالزحاف يوحى بالتغير الذي (يطرأ على ثواني الأسباب*) دون الأوتاد (*)، و هو غير لازم بمعنى أن دخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها ، و هو يصيب الجزء (أي التفعيلة) حشواً كان أم عروضاً ، أم ضرباً).¹

إنّ اعتبار الزحاف تغييراً غير ملزم ،بالنسبة للشاعر ، هو الذي يجعل منه اختياراً في غاية الأهمية ،بحيث تستدعيه التجربة الشعرية لدواعٍ صوتيةٍ ،إيقاعيةٍ و جماليةٍ.

على أنّ علماء العروض و الشعرية العربية (يربطون الزحاف بالتفعيلة لا البيت الشعري،..)².

ويحصرّون الزحاف في (تسكين المتحرك ، أو حذفه ، أو حذف الساكن)³، ثم يرون أنه (مفرد و مزدوج)⁴، و يضعون لذلك أسماء ، غاية في الدقة ، فيسمون (الخبن و الإضمار و الوقص و الطيّ و القبض و العصب و الكف) ، و يضيفون لها من باب المزدوج (الخبل و الخزل و الشكل و النقص).

ثم يرون أنّ هناك زحافاتٍ تجري مجرى العلل (تصيب العروض والضرب ، فيلتزم الشاعر بها في كامل القصيدة ...)⁵.

ثم يضعون لها أسماء وهي (الخبن ، القبض ، العصب ، الإضمار ، الطي ،الخبل.....)⁶.

ونحن إذا نازعتنا الرغبة في معرفة دقيقة لأنواع الزحافات ،صُدّمنّا (بأنواع كثيرة تعي الحافظة ، وتحتاج إلى دراسة مضمّنية في تحصيلها فإذا استعرضت العلل وجدتها لا تقل عن الزحافات تعقيداً)⁷.

¹ / إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر- ص254

² / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

³ / المرجع نفسه- ص 255

⁴ / ينظر المرجع نفسه ص ص 254 و 255

⁵ / المرجع نفسه- ص 257 و ينظر أيضاً مجدي و هبة- معجم المصطلحات العربية في اللغو و الأدب- ص191 و ينظر أيضاً إبراهيم

أنيس- موسيقى الشعر العربي- ص 51

⁶ / ينظر إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل - ص ص 257 إلى 260

⁷ / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 51

ونحن نتملكنا اللهفة- فاغرة فاها – بالتساؤل كيف يمكن أن تتواشج هذه الأنواع بقوانينها و سننها و ألقابها مع (فن جميل ، بل هو أجمل الفنون، ذلك هو الشعر)¹.

أجل ، كان من المفترض أن تكون قوانين الشعر-إن جاز لنا الحديث عن مصطلح قوانين- سمحة ، تتماشى مع هذا الفن الرهيف ، فتزيده رهافة ورقة ، لا أن تحوله إلى قوالب جوفاء و مصطلحات خرقاء.

كثيرٌ من الدارسين من يختلط عليهم الأمر، وتتنمط لديهم الرؤية ، فيظنون - مخطئين- أنّ (اللجوء إلى الزحافات و العلل يقلل جمال موسيقى الشعر)²، وربما نسي هؤلآء و من لفّ لفهم أنّ (من الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن ، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن و اعتدال القامة)³.

لكننا- أمة وسطية- لا إفراط و لا تفريط، لأن المبالغة في المزاحفة (تدني الشعر من مرتبة النثر ، وتنزل من قيمته)⁴.

وقد يصل الأمر إلى تشويه صورة البحر الشعري و الخروج عن إيقاعه الأصلي ، حتى لا يبقى منه إلا طلله، فمن الزحاف (ما يستحسن قليله دون كثيره ، كالقَبْل اليسير ، و الفلج ، و اللثغ)⁵.

و منه أيضا (قبيح مردود ، لا تُقبلُ النفس عليه ، كقبح الخلق، و اختلاف الأعضاء في الناس، و سوء التركيب)⁶.

هذا القبح في تطويع المزاحفة و تحويلها من آفة شعرية إلى مزية فنية باعتبارها (كالرخصة في الفقه)⁷، هو وحده ما يجعل الناس يَنبَرُونَ

¹ / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 52

² / إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل- ص 269

³ / ابن رشيق- العمدة- ج-1- ص 224

⁴ / إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل- ص 269

⁵ / ابن رشيق- العمدة- ج 1 – ص 224

⁶ / المرجع نفسه- ص 225

⁷ / المرجع نفسه- ص 226

إلى الحكم على العمل الشعري بأنه (خطبة ارتجلها ،فاتزن له أكثرها)¹.

وقد كان -من قبل- حازم القرطاجني ، يجتهد في تأصيل فن المزاخفة أصلاً يعرف بما يجب أن يعتمد من ذلك عند الحاجة إليه ، و ما يجب أن يجتنب ، محاولاً ذكر (ما يستحسن من ضروب الزحاف ويستقبح)² إنَّ للزحاف ضروباً ، وقد سبقت الإشارة إليها ، و إنَّ من هذه الأضراب ما يخل بالأوزان و (يزيل كثيراً من حلاوتها و تناسبها)³، و من ثم استبعد حازم القرطاجني⁴، الزحاف المزدوج كُله ، و عده مما يمس البحور الشعرية في جوهرها ، فيسلبها نكهتها و سباطتها ، و يحول لينها ، إلى شدة و جعودة.

و ما دام الأمر كذلك ، فلا ضيرَ من عدِّ المزاخفة فناً⁵، (يشهد بصحته الذوق و القياس و السماع)⁶، و قد يكشف الإنشاد المهيج للأصوات ، المطرب للأسماع ، المفتق لمكونات السياقات ، عن حنكة في مواضع الزحافات المواضع اللائئة بها مما يجعلها حسنة في السمع و مطابقة للفطرة السليمة للذوق⁷.

إنَّ الشعرَ واسعُ صدره ، رحبٌ صبره ، يحكي الإنسان ، و يتجاوزه ، و لا أدل على ذلك من قدرته على استيعاب مختلف أضرب الظواهر الصوتية و الأسلوبية ، الواردة و الشاردة و ذلك - لعمرى- (دال على مرونة الخطاب الشعري ، و تمرده عن القيود العقلية الضيقة الأداء التركيبي)⁸.

الزحاف فن ، و رخصة ، يستغلها الشاعر الحاذق الماهر ، منضافة لباقي

¹ / ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 226

² / حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدياء- ص 263

³ / المرجع نفسه- ص 264

⁴ / ينظر المرجع نفسه- الصفحة نفسها

⁵ / ينظر العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 119 و ما بعدها

⁶ / حازم القرطاجني- منهاج البلغاء- ص 264

⁷ / ينظر المرجع نفسه- الصفحة نفسها

⁸ / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 119

الظاهر المؤسّلة للخطاب الشعري ، في تخريج شعره في أبهى صورة ممكنة ، واضعا نصب عينيه أنّ هناك ثمة قارئاً بالمرصاد .
الزحاف ظاهرة صوتية ، موسيقية ، إيقاعية ، لا عروضية فحسب ، وبفضلها يعاد تشكيل المقاطع الصوتية وإحداث هزات في تراتبيتها .

وهذه الهزات وإعادة الترتيب ، هي في الحقيقة ، تموجات النفس الشاعرة و حشرجاتها ، وتدفقها وفق متتاليات شعورية ليس ما بين عدد من المتحركات و السواكن فحسب و إنما(انطلاقاً من النسوج الصوتية المتناغمة وفق قوانين تأليفية سحرية)¹، يقف المتلقي إزاءها فاغرافاً ، و من ثمّ فعلى الشاعر الحاذق المفلح التسلح بحس مرهف واستشعار لأدق الخروقات المقطعية و الإيقاعية ، لأنّ الزحاف سلاح ذو حدين (يستحب حضوره قليلاً في القصيدة حتى كأنّ كثرة توافره مربكة لنظام الشعر)² .

وللشعر توابله ، بها يحقق الشعر شعريته ، وبها يأسر هذا الذي كان يترصده ، فيحوّله من خصم خصيم إلى عاشق ولهان .
و المرأة قد تحتاج إلى خال واحد لتأسر به ، فإن كان وجهها جمّ الخال ، صارت تبحث عن يخلصها مما كان يتوقع فيه مصدر الجمال .
أو ربما صارت القصيدة كالناقة التي أعيها المسير و طالت بها الطريق فأناخت و لم تقوَ على القيام ثانية .

أجل ، إنّ الزحاف إذا تملك الشاعر ، وراح يخرج من بين بنانه ، لا ريب أنه سينخر عظام قصائده ، و يدب الوهن في مفاصلها ، فتغدو مثقلة ، مرهقة بالرفع ، و ينقص الوزن الشعري عنها ، و يتبرأ منها ، و تندثر أواصر المحبة بين مقاطعها و تفعيلاتها ، وتعم الغربة و يستبدّ الزحاف .

ولنا فيما أورده الأمدى³ ، في باب (فيما كثر في شعره من الزحاف واضطراب الوزن) ، خير دليل لما ذهبنا إليه إذ قال : وذلك هو ما قاله دعبل بن علي الخزاعي و غيره من المطبوعين : إنّ شعر أبي تمام بالخطب و بالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم .

¹ / العربي عميش - خصائص الإيقاع الشعري - ص 120

² / المرجع نفسه - ص 119

³ / الأمدى - الموازنة بين شعر أبي تمام و البحرى - ج 1 - تحقيق - السيد أحمد صقر - ط 2 - دار المعارف - مصر - 1972 - ص 306

أجل ، إنَّ خطرَ الزَّحافِ داهمٌ ، إذْ من شأنه أن ينقل الشعر ، بفضاءاته
الآخاذة ، و لذاذاته المسحرة - طارحًا إياه أرضًا - ، إلى اللاشعر
و يُصَيِّرُهُ (بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون)¹.

و لا يتأتى الخلاصُ من هذه الآفة الشعرية ، و تحويلها إلى مزية تقوي
الجانب الإيقاعي و لا تضعفه و لا تفككه²، إلا بالذوق السليم
ومحاكاة (أشعار الفصحاء و المطبوعين)³.

3/ نماذج تطبيقية من شعر أبي القاسم الشابي

قال أبو القاسم الشابي (من الكامل):

البُؤْسُ لَابْنِ الشَّعْبِ يَأْكُلُ قَلْبَهُ ** وَ الْمَجْدُ وَ الْإِثْرَاءُ لِلْأَغْرَابِ⁴
وَ الشَّعْبُ مَعْصُوبُ الْجُفُونِ ، مَقْسَمٌ ** كَالشَّاةِ ، بَيْنَ الدَّنْبِ وَ الْقَصَابِ⁵
وَ الْحَقُّ مَقْطُوعُ اللِّسَانِ مُكَبَّلٌ ** وَ الظُّلْمُ يَمْرُحُ مُذْهَبَ الْجِلْبَابِ⁶
هَذَا قَلِيلٌ مِنْ حَيَاةٍ مُرَّةٍ ** فِي دَوْلَةِ الْأَنْصَابِ وَالْأَلْقَابِ⁷

يمكن اعتبار عنوان القصيدة – أيا كانت القصيدة- مفتاحا يفك كثيرا من
مغاليقها، أو يهيئ وعي المتلقي للإستعداد لتقبل ما ينتظره من رسائل
صوتية و دفقات شعورية، حتى أضحي النقاد و الدارسون ، يتحدثون –
اليوم- عن شعرية العنوان ، و سيميائية العنوان⁸....

¹ /الأمدي- الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري- ج 1 - ص 309

² /ينظر- العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 120

³ / الأمدي- الموازنة- ج 1 - ص 309

⁴ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة -للتاريخ- البيت الأول- ص 37

⁵ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثاني- الصفحة نفسها

⁶ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثالث- الصفحة نفسها

⁷ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الرابع- الصفحة نفسها

⁸ /ينظر على سبيل المثال لا الحصر- خليل الموسى- قراءات في الشعر العربي الحديث- دراسة- ط1- منشورات اتحاد الكتاب العرب-

2000- ص ص 72 إلى 74

و قد يعمد الشاعر إلى الإيهام ، فيحدث انفصاما بين العنوان و مدلولات النص و أبعاده ورؤاه ، و حتى هذه الظاهرة- وإن كانت جنوحا نحو مغامرة- و مروقا عن مألوف ، فإنه يمكن للنقاد أن يحاصروها بوابل من التأويل.

إنّ المغامرة الشعرية ، لا تحدها حدود ، فكلما صار الخرق و الإنزياح مألوفين ، و قد تقبلهما العقل ، بفعل التكرار و الممارسة الفعلية، المستديمة، يقفز الفعل الشعري نحو عدول جديد ، ينقلب العقل إزاءه فاغرا فاه .
وما شعرية البياض إلا ملمح من تلك المغامرة التي لن يقر لها قرار (لأنّ الشيء من غير معدنه أغرب ، و كلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، و كلما كان أبعد في الوهم ، كان أطرف ، و كلما كان أطرف كان أعجب ، و كلما كان أعجب كان أبداع)¹ .
ليت شعري ، وهل الشعر إلا هذا ؟

و أبو القاسم الشابي قد رضيَ بأن يعنون مقطوعته (للتاريخ)* ، ولنا أن نستفهم ، أيريد أن يتحدث مع التاريخ؟ ، أم يريد أن يسجل موقفه من أحداث هزت كيانه و لفتت انتباهه؟ ، و هو المعروف بيقظة حسه و انشغاله بأحداث عصره.

أجلّ هو العالم الذي اختلفت فيه الموازين ، و انقلبت فيه القيم الإنسانية رأسا على عقب، فأضحى الإستعمار عزيزا مفدى ، و هو في ديار غير دياره ، بيد أنّ أبناء الوطن يمضغون الأسى و البؤس، غافلين عن حقيقة وجودهم ، و من العجب أن يخرس صوت الحق و أن يلعلع صوت الظلم و الإستبداد.

المقطوعة على اقتضاها ، قالت ما قد تعجز المطولات عن قوله ، و تلك -لعمرى- من أمارات البلاغة إذ (البلاغة الإيجاز ، و الإيجاز أن تجيب فلا تبطئ و تقول فلا تخطئ)² .

¹ / الجاحظ- البيان و التبئين- ج1- ص ص 89 و 90
(*) للتاريخ مقطوعة من أربعة أبيات شعرية ، كتبها في 16 فيفري 1933
² / الجاحظ- البيان و التبئين- ج1- ص 96

المقطوعة الشعرية من البحر الكامل الذي احتل المرتبة الثانية - وبامتياز - في الوتيرة الإستعمالية للبحور الشعرية في التجربة الشابية ، بعد البحر الخفيف ، الذي له صلة رحم مع منبع التجربة الشابية كما رأينا آنفاً .

وقد ورد بحر الكامل من خلال (22) استعمالاً من أصل (109) قصيدة .

وسمى الخليل بن أحمد الفراهيدي ، بحر الكامل (لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر) ¹ . ويمكن إرجاع سبب تسميته بالكامل ، إلى كثرة أضربه (فليس بين البحور بحر له تسعة أضرب سوى الكامل و مجزؤه) ² .

- أعاريض الكامل و أضربه :

1/ العروض صحيحة و الضرب مثلها مع جواز دخول زحاف الإضمار عليهما ، أما وروده سالماً ، فهو أمر نادر الحدوث

2/ العروض صحيحة و الضرب مقطوع (*) مع جواز دخول الإضمار عليهما

3/ العروض صحيحة مع جواز إضمارها ، و الضرب أخذ (*) مضمراً (*) و (هذا النوع فيه نشاز إيقاعي ناتج عن عدم التطابق بين تفاعليتي العروض و الضرب ، لذا فقد مجته الذائقة العربية ، فكان نادراً في الشعر العربي) ³ .

4/ العروض حذاء مضمرة و الضرب أخذ مضمراً ، و الحذ : القطع السريع ⁴ .
5/ العروض حذاء متحركة ، و الضرب أحد متحرك .
و بتقطيع الأبيات الشعرية الأربعة ، تقطيعاً عروضياً (*)

¹ / ابن رشيق - العمدة - ج 1 - ص 220 ، ينظر أيضا الخطيب التبريزي - كتاب الكافي في العروض و القوافي - تحقيق - الحساني حسن عبد الله - ط 4 - مكتبة الخانجي - القاهرة - 2001 - ص 58 و ينظر أيضا - موسى الاحمدي - المتوسط الكافي - ص 120

² / صلاح يوسف عبد القادر - في العروض و الإيقاع الشعري - ص 72

(*) - القطع : علة و تعني حذف ساكن الوند المجموع من آخر التفعيلة و تسكين ما قبله - متفاعلن - تصير - مُتفاعلن

(*) - الحذ : علة و تعني حذف الوند المجموع من آخر التفعيلة - متفاعلن تصير متفا

(*) الإضمار : زحاف مفرد و يعني تسكين الثاني المتحرك - متفاعلن تصير متفاعلن

³ / صلاح يوسف عبد القادر - في العروض و الإيقاع الشعري - ص 72

⁴ / أبو العلاء المعري - الفصول و الغايات في تمجيد الله و المواعظ - تحقيق - محمود حسن زنتاني - ج 1 - د ط - المكتب التجاري

للطباعة - بيروت - لبنان - د ت - ص 132

(*) - و يسمى أيضا الترميز التقطيعي ، ينظر - العربي عميش - خصائص الإيقاع الشعري - ص 286

خلصنا إلى النتائج التالية :

البيت	عدد الزحافات	نوع الزحافات	نوع العروض	نوع الضرب
الأول	05	الإضمار مُتَّفَاعِلُنْ	صحيحة مُتَّفَاعِلُنْ	1/دخل عليه زحاف الإضمار 2/دخلت عليه علة القطع
الثاني	05	الإضمار	صحيحة	1/مضمر 2/مقطوع
الثالث	04	الإضمار	صحيحة	1/مضمر 2/مقطوع
الرابع	06	الإضمار	مضمرة مُتَّفَاعِلُنْ	1/مضمر 2/مقطوع
المجموع	20 زحافا	-----	-----	التزم الشاعر بضرب واحد، مضمر ومقطوع

إذا كان البحر الكامل سالما و هذا أمر قليل الحدوث فإن عدد الحركات والسكنات :

$$\begin{aligned} & \text{مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ} * * \text{مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ} \\ & 0//0/// \quad 0//0/// \quad 0//0/// \quad \quad \quad 0//0/// \quad 0//0/// \quad 0//0/// \\ & 5 \text{ حركات} = 2 \times 15 = 3 \times 30 \text{ حركة} \\ & 2 \text{ سكون} = 3 \times 6 = 2 \times 12 \text{ سكونا} \end{aligned}$$

وبناءً على هذا التوزيع ، فإن المجال المقطعي ، سيبين (المقاطع القصيرة المستحوذة على الكم الأوفر في الصورة الوزنية النموذجية)¹:

0//0///0//0///0//0/// 0//0///0//0///0//0///
ققطقط ققطقط ققطقط ققطقط ققطقط ققطقط

عدد المقاطع القصيرة = $18 = 2 \times 9$

عدد المقاطع الطويلة = $12 = 2 \times 6$

مجموع عدد المقاطع القصيرة و الطويلة = $30 = 12+18$

هذه الوفرة الوفيرة في الكم المقطعي ، و طغيان المقاطع القصيرة ، على المقاطع الطويلة ، هما اللذان سوغا الحكم على بحر الكامل بأنه (أسرع الأوزان الشعرية إن كان سالمًا)².

وهذه الظاهرة المقطعية المائزة ، من شأنها تعطيل انسيابية الإنشاد الذي يمكن اعتباره من (أكثر المصطلحات ثراء و إحياء ، فهو يتصل بنظام اللغة و بعناصر الإدهاش و الجمال فيها ، و يتصل من جانب آخر باللفظة و تكوينها ، بجرسها الرنان و صورتها المفضية إلى القلب ، و هو هذا التركيب الوزني في المقاطع يدعو إليه النفس ، فتتداعى طربا لحلاوة يخترنها السمع و يودعها البصر و الإحساس)³.

وتبعاً لاعتراء الزحافات و العلل تفعيلات البحر الكامل ، تأخذ كفة المقاطع الصوتية مُنبرية نحو الإعتدال و الإستواء ، إلى أن (تكون فاعلية المزاخفة في وزن البحر الكامل منصبة على تزايد المقاطع الطويلة الإنشادية طردياً مع تناقص المقاطع القصيرة)⁴.

و هذا التزايد و التناقص الطردى في نوعية المقاطع من شأنه (تحقيق أجواء إنشادية أكثر نشاطاً)⁵.

¹ / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 134

² / صلاح يوسف عبد القادر- في العروض و الإيقاع الشعري- ص 70

³ /محمد المبارك- استقبال النص عند العرب- ط 1- المؤسسة العربية للدراسات و النشر-بيروت- لبنان- 1999- ص 118

⁴ / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 134

⁵ / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

ويمكن حوصلة ما اعترى الأبيات الشعرية الأربعة من زحافات و علل
و أثر بالتالي على كم المقاطع القصيرة و الطويلة وأيقظ نشاط الإنشاد ،
في الجدول التالي :

ملاحظة	المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة	البيت
	12	18	الكامل الصحيح
	13	16	
	14	14	
	15	12	
تراجع المقاطع القصيرة	16	10	البيت الثالث
هيمنة المقاطع الطويلة	17	08	البيت الأول+الثاني
هيمنة المقاطع الطويلة	18	06	البيت الرابع

لو افترضنا - جدلا- أنّ الأبيات الشعرية الأربعة من مقطوعة (للتاريخ)، وردت ذات تفعيلات صحيحة سالمة ، فإنه يترتب عن ذلك الإحصاء التالي:

$$\begin{aligned} \text{عدد المقاطع القصيرة} &= 4 \times 18 = 72 \text{ مقطعا قصيرا} \\ \text{عدد المقاطع الطويلة} &= 4 \times 12 = 48 \text{ مقطعا طويلا} \\ \text{عدد المقاطع القصيرة و الطويلة} &= 72 + 48 = 120 \text{ مقطعا} \end{aligned}$$

إنّ هذا الإحصاء يتعلق بخلو كل التفعيلات قاطبة من المزاحفة ، بيد أنه (يندر مجيئها سالمة كلها من الزحاف)¹، بَجَلْ ، يندرو لكنه لا يستحيل، وشتان الندرة و الإستحالة.

لقد تفاوتت الأبيات الشعرية الأربعة ، من حيث اشتمالها على -انزياح زحافي -، بيد أنه لم يخلُ بيت واحد من المزاحفة ، و الأدهى من هذا أنّ

¹ / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 129

تفعيلات البيت الرابع قد شهدت وابلا و قصفا من زحافات الإضمار، ولم تنجُ تفعيلية واحدة .

فلقد باغتتها الزحاف ، سالبا إياها حركة ثانيها ، واضعا بدلها سكونا ، كان من شأنه- مجتمعا- إعادة الإعتبار للمقاطع الطويلة ، التي عانت من هيمنة المقاطع القصيرة، و فوق هذا أعاد تنشيط حركة الإنشاد (ووافق ذلك فإن درجة الإنشادية تتجاوب طرديا مع كم المزاحفة)¹.

بَجَلْ ، لم تتمكن تفعيلات البيت الرابع في التملص ، من سطوة زحاف الإضمار ، حيث نقل (مُتَفَاعِلُنْ = 0//0///) ، وهي مغتبطة بوفرة مقاطعها القصيرة (3 مقاطع قصيرة 6x=18)، إلى (مُتَفَاعِلُنْ) ، و في ذلك السكون (التاء الساكنة) ، يتقرب اللسان و هو يتلفظ به ، و في هذا التقرب ، المكرر في كل تفعيلية ، المتواشج مع ما قبله و ما بعده ، يزدلع و يتهيج الإنشاد ، الذي كان من قبل راكدا في غمرة المقاطع القصيرة، رغم أنهم قالوا (يندر أن تزاحف جميع وحدات البيت)².
أجل يندر و لا يستحيل ، و ما حدث لتفعيلات البيت الرابع ، دليل دامغ ، لا يتسرب إليه ريب البتة.

الآن ، و قد تغيرت الحصيلة الإحصائية ، بعد المغامرة الزحافية ، يصبح الأمر على هذا النحو:

- البيت الأول : 17 + 08 = 25 مقطعا
 - البيت الثاني : 17 + 08 = 25 مقطعا
 - البيت الثالث : 16 + 10 = 26 مقطعا
 - البيت الرابع : 18 + 06 = 24 مقطعا
- العدد الإجمالي للمقاطع القصيرة = 32 مقطعا قصيرا
العدد الإجمالي للمقاطع الطويلة = 68 مقطعا طويلا
العدد الإجمالي للمقاطع القصيرة و الطويلة = 100 مقطعا.

¹ / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 130
² /المرجع نفسه - ص 129

لم يعد هناك ثمة شك و لا ريب ،في أنّ زحاف الإضمار الوالج حصون تفعيلات البحر الكامل ،قد أعاد للمقاطع الطويلة هيمنتها و بالتالي هيبتها ، تدريجيا ، و هي التي طالما رزحت تحت وطأة المقاطع القصيرة ، و لا عجب في ذلك إن كان البحر الكامل (أسرع الأوزان الشعرية إذا كان سالما ، و هو أمر نادر الحدوث ، و يحدّ من سرعته زحافاتُه و علله ، لأنها تسكن المتحرك و تزيد من الساكن)¹.

فالكامل بحر (تغلب عليه السرعة)²، و الزحاف لها بالمرصاد . و لن يفوتنا و نحن بصدد الحديث عن الزحافات التي تلحق تفعيلات البحر الكامل و إن كنا قد ركزنا على زحاف الإضمار، الذي أنيط به تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة المركزية (متفاعِلنْ)، الإشارة إلى إصابة ضرب كل الأبيات الأربعة بزحاف الإضمار و علة القطع مجتمعين ،حيث صيرها (مُتَّفَاعِلْ)،علما أن العلة كالداء ،تصيب الضرب و تقر في عظامه، على عكس الزحاف ، الذي يمكن اعتباره أقل إلحاحا منها إذ (يدخل الإضمار بحسن في – مُتَّفَاعِلْنْ- التي هي غير العروض و الضرب)³.

و غاية ما نختم به حديثنا ، ضرورة التأكيد على الجمالية الإيقاعية للمزاحفة ، فَوَاهِمٌ من يظن سوءً بها ، أو يدعو إلى (تفاديها)⁴، ويلحقها بعيوب الشعر، و ضحالة الشعرية و قلة الماء ، فالشعر مغامرة و الشاعر كائن يحنح دوما –وبلا هوادة- إلى القفز نحو المجهول ،نحو بقاع شعرية لم تطأها قدم ، و أبو القاسم الشابي قد أدرك هذه المزية الكامنة في فن المزاحفة ، و تذوق لذاتها ،فراح يراودها و ينهل من منابعها العذبة.

إنّ أبا القاسم الشابي قد قادته فطرته الشعرية النقية الصافية الزلالا ،إلى إدراك كنه فن المزاحفة ، فَعَلِمَ بما تمنحه من تنوع إيقاعي و ما تضيفه من تبديلات و تعديلات – غاية في الأهمية - على (أساليب توقيع الأوزان الشعرية)⁵، التي تُنَهَمُ عادة بالصرامة و النمطية و تكبيل الدفقات الشعرية ، فنتعالى الصيحات ذات اليمين و ذات الشمال داعية للتمرد عليها ، منددة بضيق أفقها ، فلم يبق من الخروج على (أقمطة الخليل)⁶ بدُّ.

¹ / صلاح يوسف عبد القادر- في العروض و الإيقاع الشعري- ص 136

² / أحمد رجائي- أوزان الألحان بلغة العروض و توائم من القريض- ط 1- دار الفكر- دمشق – سورية- 1999- ص 499

³ / موسى الأحمد- المتوسط الكافي- ص 126

⁴ / أميل بديع يعقوب- المعجم المفضل في علم العروض- ص 269

⁵ / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 129

⁶ / علي جعفر العلق- في حادثة النص الشعري- دراسة نقدية- ط 1- الشروق- عمان- الاردن- 2004- ص 75

وفي حقيقة الأمر ، لن نجانب الصواب إذا لفتنا الإنتباه إلى ظاهرة المد والتي فرضت نفسها في محيط صوتي ضيق لم يتعد الأربعة أبيات شعرية ، وهي (الإثراء ، الأعراب ، معصوب ، الجفون ، كالشاة ، القصاب ، مقطوع ، الجلباب ، قليل ، حياة ، الأنصاب ، الألقاب) ، أربعة أبيات شعرية تضم (إثنى عشرة 12مداً) ، أليس هذا كثير ؟ ، الجواب : بلى ، ولكن إذا عرفنا دورها الخطير و الفعال في تفعيل الحركة الإيقاعية و مدها يد العون لزحاف الإضمار كي يتموقع من خلال بنية الكلمات الحاملة للمدود ، إذا عرفنا كل هذا زال انبهارنا وركن.

إنّ للمدود أدواراً طلائعية ، ريادية ، لا تعكس وجه المعاناة و الآهات ، التي أراد أبو القاسم الشابي نقلها إلى المتلقي ، وهو الذي ضاق ذرعا من همجية الإستعمار فَحَنَقَ عليه ، هي لا تعكس هذا فحسب ، وإنما تساعد على ترسيخ الصبغة الإنشادية التطريبيه للشعر ، و لا غرو في ذلك فأفضل (ما نَعَمَت به لغة الشعر المدود ، التي بفضلها يستمد اللسان إمكان تجويد أصوات حروف اللغة ، مثلما يمكنه بواسطتها ترسيخ المعاني ببسط المؤثرات الصوتية الإيقاعية القائدة إلى المبالغة في المعاني الشعرية) ¹ .

إنّ فالظواهر التي تعتري الفعل الشعري ، تتضافر و تتآزر في تخريج البناء الهندسي و الهيكل التنغيمي و الإيقاعي الخاص بذاك الفعل ، وفي مقطوعة أبي القاسم الشابي ، و المعنونة (للتاريخ) ، تأخى زحاف الإضمار مع المدود بطبيعتها التي تفيد (التطويح و التنغيم) ² ، و هذا التأخي استدعته التجربة الشعرية من جهة و التفكير الإنزياحي ، من جهة أخرى للعدول - قليلاً أو كثيراً - عن نمطية إيقاع البحر الكامل و المشهود له بالكم الوفير و السرعة المذهلة ، فزحاف الإضمار ليس له من همّ ولم يشغل باله و لم يكدر صفوه إلا تلك الحركة (الفتحة) التي ترتسم مزهوة فوق (التاء) من تفعيلة البحر الكامل (مُتَّفَاعِلُنْ) ، فلن يقر له قرار و لا يحلو له هناء ، حتى ينتصر للمقاطع الطويلة.

لقد شغف أبو القاسم الشابي بالبحر الكامل ، وهذا ربما راجع لرحابته ، وإمكانية تطويحه بواسطة تزحيف تفعيلته الأم بالإضمار ، و تلاؤمه مع ظاهرة المدود ، والتي نعدها من أمهات الخصائص الصوتية في شعر أبي القاسم الشابي ولا مرأى في ذلك فالشاعر قد عوّل على بحر الكامل و هو

¹ / العربي عميش - خصائص الإيقاع الشعري - ص 276
² / المرجع نفسه - الصفحة نفسها

(في عصرنا الحديث قد أصبح معبود الشعراء و هو أيضا البحر الذي يستمتع به جمهور السامعين من محبي الشعر فيطرقه الآن كل النظامين ، الشعراء منهم و المتشاعرون ، فإذا وصف القدماء الرجز بأنه مطية الشعراء ، يمكننا و نحن مطمئنون أن نصف الكامل بأنه مطية شعرائنا المحدثين)¹.

بَجَلْ ، و لكن ليس كلُّ من كتب على البحر الكامل، فهو مُفْلِحٌ في تطويعه لخدمة تجربة الشعرية، فالزحاف، قد يتحول من أداة بناء ، أو إعادة بناء إلى مَعْوَلٍ هدم .

لقد وقع اختيارنا فيما سبق على واقع المزاخفة في البحر الكامل من خلال نموذج تطبيقي، من أشعار أبي القاسم الشابي ، ونود مواصلة تتبع ظاهرة المزاخفة ، لكننا نخرج على بحر آخر، له من المكانة ما يجعله أشرف و أحسن الأوزان الشعرية²، ونقصد – بلا تلميح- البحر الطويل.

من خلال فلينا لديوان (أغاني الحياة) لأبي القاسم الشابي، فليا عروضيا ، موسيقيا ، لم نعثر إلا على (08ثمانية) تجارب شعرية على البحر الطويل ، على مدار الديوان الشعري برمته ، و الذي ضم بين دفتيه (مائة و تسع109) قصيدة ، و هي موزعة بين مقطوعات شعرية و قصائد ، و هذه الحسابية الرقمية جعلت من البحر الطويل يحتل المرتبة السادسة ، مسبوقا بالبحر الشعري: (الخفيف ، الكامل ، الرمل ، المتقارب ، البسيط) ، متبوعا بالبحر الشعري: (المجتث ، السريع ، المنسرح ، المتدارك).

إذن، هي الوسطية بين بحور غزيرة الوتيرة الإستعمالية في التجربة الشابية ، و بحور من الدرجة الثانية.

ونجد أنفسنا أمام اختيار منهجي لا بد منه ، إذ ما دام عدد القصائد الواردة على البحر الطويل (ثمانية08) ، لا تزيد و لا تنقص قَطْمِيرًا ، فإننا

¹ / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 208
² / ينظر- حازم القرطاجني- منهاج البلغاء- ص 238

ماضون في محاصرتها كلها جمعاء ،من خلال جدول إحصائي ، يتلمس شتى مناقبها الكمية و الموسيقية، مراعين في ترتيبها، تدرج تواريخ كتابتها

عنوان القصيدة	صفحتها في الديوان	تاريخ كتابتها	عدد أبياتها	حرف رويها	نوع قافيتها	نوعها باعتبار القافية
حديث الشيوخ	29	5 أوت 1925	04	الباء المضمومة	مطلقة	مقطوعة موحدة القافية
إلى الطاغية	136	18 فبراير 1927	14	الميم المضمومة	مطلقة	قصيدة موحدة القافية
المجد	60-59	فبراير 1928	04	الذال المفتوحة، المتبوعة بمد	مطلقة	مقطوعة موحدة القافية
يا حماة الدين	137	1930	15	الميم المضمومة	مطلقة	قصيدة موحدة
دون عنوان	139	10 أوت 1931	07	الميم المضمومة	مطلقة	مقطوعة موحدة
متاعب العظمة	146	11 ديسمبر 1933	02	الميم المكسورة	مطلقة	مقطوعة موحدة
زئير العاصفة	135	لم يؤرخ لها	11	الميم المضمومة	مطلقة	قصيدة موحدة
الرواية الغربية	42	نشرها زين الدين السنوسي في الأدب التونسي	05	التاء المكسورة	مطلقة	مقطوعة موحدة القافية

و يمكننا التعليق على الجدول الإحصائي وفق طريقة أخرى :

- عدد أبيات القصائد و المقطوعات مجتمعة = اثنان وستون 62 بيتا وهو كم لا يعادل حتى عدد أبيات قصيدة (صلوات في هيكل الحب)¹ منفردة ، والتي بلغت ثمانية وستين (68) بيتا كاملا ، وربما كان هذا البون الجلي مدعاةً للتعجب والإستفسار ، بيد أن هذا الأخير سرعان ما ينطفئ لهيبه إذا ما عرفنا أن قصيدة (صلوات في هيكل الحب) من بحر الخفيف ، والذي تسيد الوتيرة الإستعمالية للبحر الشعري في التجربة الشابية ، كما أن الشاعر قد وجد لذاذةً و احلواءً في تشكيله العروضي وهرمه الموسيقي و الإيقاعي ، فأوشك ألا يتوقف عن سكب قوافيه و صوغ معانيه ، لوما أن الأقوال الشعرية ، لا بد لها أن تقر إلى قرار ، بعد فيض انهمار.

- العدد الإجمالي للقصائد (08) :

- 05 مقطوعات ، كونت مجتمعة (22) بيتا ، من أصل (62) بيتا
- 03 قصائد ، كونت مجتمعة (40) بيتا ، من أصل (62) بيتا

- الوصف القافوي :

- 05 خمس قصائد متشابهة الروي (القافية) : حرف الميم
04 أربع قصائد وردت مضمومة الميم (حرف الروي)
01 قصيدة واحدة وردت مكسورة الميم (حرف الروي)

و حرف الميم كان قد تصدر الأبجدية الشابية ، من حيث وقوعه حرف روي ، ب (ثمانية عشر 18) استعمالا ، ناهيك عن وروده أيضا حرف روي ، في القصائد المنوعة القوافي ، و كنا قد رددنا ذلك لعل خبيئة في حرف (الميم) .
لا سيما شفويته ، و يسره و انسيابيته ، وقدرته العالية من حيث التوقيع والإنشاد.

وأما القصائد الثلاثة المتبقية فقد تساوت في العدد فوردت كل واحدة على روي مختلف عن البقية (الباء ، التاء ، الدال) ، و هي الأخرى حروف ، كان لها وقعها في التجربة القافية الشابية.

¹ / ينظر - أبو القاسم الشابي - أغاني الحياة - ص ص 60 إلى 63

إنّ طبيعة البحث الذي نحن بصدد عجن مادته ، تحتم علينا قصر الدراسة العروضية و الموسيقية ، من حيث فن المزاخفة ، على مقطوعة واحدة ليس إلا ، من أصل مجمل القصائد الشعرية المحللة آفا من حيث عدد أبياتها و حروف رويها وأنواع قوافيها، وقد وقع اختيارنا على مقطوعة (من حديث الشيوخ)، بالنظر لأبياتها الشعرية المحدودة ، و التي نتيح لنا السيطرة في فحصها ، و تلمس انزياحات وزنها الزحافية.

قال أبو القاسم الشابي (من الطويل) :

ألا إنّ أحلامَ الشَّبَابِ ضَيْلَةٌ * * نَحَطُّهَا مِثْلُ العُصُونِ المَصَائِبِ¹

سألت الدياجي عن أمانِي شبيبتِي * فقالت: ترامثها الرِّياحُ الجوائِبِ²

ولمّا سألتُ الرِّيحَ عنها أجابتنِي * تلقفها سيلُ القضا ، و التّوائِبِ³

فصارتُ عَفَاءً و اضمحلت كذرةٍ * على الشاطئِ المحموم و الموجِ صاخِبِ⁴

كان أبو القاسم الشابي ، حين كتابة هذه المقطوعة الشعرية المقتضبة ، قد بلغ السادسة عشرة (16) من عمره ، و كانت تجربته الشعرية – بلا ريب – ما تنفك تبحث عن معالمها و أطرها ، في أبعادها الفنية و الإيقاعية.

إنه حديث الشيوخ ، و الشيخ لا يأسف على شيءٍ كما يأسف على عجلة أيام شبابه ، فالشباب مرجعية للشيوخ ، لأن الشباب هو النشاط المفعم حيوية و المغامرة القافزة نحو المجهول.

إنّ معترك الحياة الذي يعج بالنوائب و الخطوب ، هو الذي يَفْتِكُ بأحلام الشباب ، و يُحكّم عليها قبضته ، ثم يسحقها و كأنها لم تكن.

¹ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة – من حديث الشيوخ- البيت الأول- ص 29

² / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثاني- الصفحة نفسها

³ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثالث- الصفحة نفسها

⁴ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الرابع- الصفحة نفسها

ليت شعري! ، و كأن أبا القاسم الشابي كان يدرك -بالحدس- أنه سيتحمل أعباء الشيوخ بعد ربح من الزمن.
المقطوعة الشعرية ، والتي نحن بصدد تحليلها ، من البحر الطويل ،وسماه الخليل هكذا (لأنه طال بتمام أجزائه)¹، إذ يبلغ عدد حروف (تفعيلاته على الدائرة العروضية أي بتمامها ثمانية و أربعين حرفا)²، و هذا العدد المهور من الحروف ، يجعل من البحر الطويل بحرا رحب الذراع ، لا يضاهيه وزن شعري آخر ، فضلا على أنه (يقع في أوائل أبياته الأوتاد و الأسباب بعد ذلك ، و الوند أطول من السبب ،فسمي لذلك طويلا)³.

و لا شك في أنّ من بين أسباب شغف الشعراء العرب بإيقاع موسيقى وزن البحر الطويل - على مر العصور - و تعلقهم به ، كونه من (الأوزان الكثيرة المقاطع)⁴ ، و العرب تميل كل الميل مؤثرة (البحور الكثيرة المقاطع و ذلك لأن مجال المفاخرة و المناظرة يتطلب طول النفس في الإنشاد)⁵.

إنّ الأهمية كلها في المقاطع من حيث نوعها و تنوعها ، طبيعتها ، ووفرتها ، أو قلتها ، فالوفرة المقطعية توفر للشاعر المجال الخصب لصب تجربته الشعرية ، وتمكينها من الإنسكاب في أريحية و احلواء ، و في حضورها يستيقظ الإنشاد ، الذي من شأنه ، أن يضخ الحياة في الحروف والأصوات ، و يعطيها بدل الحياة حيوات!

و تلحق بإيقاع موسيقى وزن البحر الطويل مناقب و شيم ، سواء على وجه الحقيقة أو على وجه المجاز ، فهو بحر (ليس في الشعر أشرف منه ،..و يقال إن العرب كانت تسمي الطويل الركوب ،لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم)⁶ ، و أنه (يمتاز بالرصانة و الجلال في إيقاعه الموسيقي ، وهو أصلح البحور لمعالجة موضوعات الحماسة ، و الفخر ، و المدح ، القصص و الرثاء ، الإعتذار و العتاب و ما إليها، وهو كثير الشيوخ في

¹ / ابن رشيق - العمدة - ج1- ص 220

² / صلاح يوسف عبد القادر- في العروض و الإيقاع الشعري - ص 49

³ / الخطيب التبريزي - كتاب الكافي في العروض و القوافي- ص 22

⁴ / إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر - ص 193

⁵ / المرجع نفسه - الصفحة نفسها

⁶ / أبو العلاء المعري - الفصول و الغايات في تمجيد الله و المواعظ- ص 212

الشعر القديم)¹ ، و قد أكد إبراهيم أنيس²، أن البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي ، و أنه شرف ، حيث كان ميزانا لشعر العرب.
*** أعاريض و أضرب البحر الطويل :**

لقد أجمع النقاد و الدارسون³ ، على أن عروض البحر الطويل – في أغلب الأحيان- يدخلها زحاف القبض (*) ، أما ضربه فيأتي على ثلاثة أوجه :

1/ مقبوض مثل العروض (مفاعِلن)

2/ محذوف (*) ، أي بإسقاط السبب الخفيف ، الأخير من التفعيلة ، فتصير (مفاعي)

3/ تام (مفاعيلن)

ويرى أبو العلاء المعري⁴، أنّ (الأوزان التي تتقدم في الشعر خمسة : ثلاثة هي ضروب الطويل بأسرها ، و الضربان الأولان من البسيط). إذن فإيقاع موسيقى وزن البحر الطويل ، يتمتع بجاذبية و درجة عالية من الإمتاعية المميزة ، ليس في صورة واحدة فحسب ، بل في صورته الثلاث ، رغم أننا نقر بتفاوت الإمتاعية و ارتفاعها في الصورة التي يتوازن الضرب و العروض ، وهذا ما يفسر سر إقبال الفحول من الشعراء عليه.

ومما يميز البحر الطويل عن غيره ، أنه (لا يستعمل مجزوءاً ، ولا مشطوراً ، ولا منهوكاً)⁵ ، كما أن عروضه (لا تأتي سالمة (مفاعيلن) إلا عند التصريع ، و مقبوضة حيث لا تصريع ، و ذلك سواء أكان هذا التصريع في مطلع القصيدة أم في أثنائها)⁶.

¹ / إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر – ص 103

² / ينظر-إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر العربي- ص191

³ / ينظر على سبيل المثال لا الحصر- الخطيب التبريزي- كتاب الكافي في العروض و القوافي- ص 22- و ينظر أيضا – صلاح

يوسف عبد القادر- في العروض و الإيقاع الشعري- ص 50

(*) القبض : زحاف مفرد ، ويعني حذف الخامس الساكن ، في البحر الطويل ، فعولن تصير فعولٌ و مفاعيلن تصير مفاعِلن ، فهي

مقبوضة ، و الحذف : إسقاط السبب الخفيف ، فتصير (مفاعي)

⁴ / أبو العلاء المعري- الفصول و الغايات في تمجيد الله و المواعظ – ص 213

⁵ / إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل في علم العروض- ص 98

⁶ / المرجع نفسه- ص ص 99 و 100

وبعد تقطيعنا للأبيات الشعرية الأربعة من مقطوعة (من حديث الشيوخ)
تقطيعاً ترميزياً ، خلصنا إلى النتائج التالية :

البيت	عدد الزحافات	نوع الزحافات	نوع العروض	نوع الضرب
الأول	04	القبض	مقبوضة	مقبوض
الثاني	02	القبض	مقبوضة	مقبوض
الثالث	03	القبض	مقبوضة	مقبوض
الرابع	02	القبض	مقبوضة	مقبوض
المجموع	11	-----	-----	-----

إن الصورة التي يعرف بها إيقاع موسيقى البحر الطويل ، هي صورة
العروض المقبوضة و الضرب الصحيح ، وهذا هو الشائع من حيث
الإستعمال ، بيد أنه يمكن ورود العروض و الضرب سالمين ، خاليين من
زحاف القبض ، و هذا يتحقق في حالة التصريع.

بناء على تحليلنا ، يكون الترميز التقطيعي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
0/0/0// 0//0// 0//0/0// 0/0// ** 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

ويمكن ترجمة ذلك من خلال هذه العملية الحسابية :

$$\begin{aligned}
 & (03 \text{ حركات } \times 4) + (4 \text{ حركات } \times 4) = 12 + 16 = 28 \text{ حركة} \\
 & (02 \text{ ساكنان } \times 4) + (3 \text{ سكون } \times 3) + (2 \text{ ساكنين}) = 8 + 9 + 2 = 19 \text{ سكونا} \\
 & \text{عدد الحركات و السكنات مجتمعة} = 28 + 19 = 47
 \end{aligned}$$

أما في حال ورود الضرب و العروض سالمين (مفاعيلن) ، وذلك في ظل وجود التصريع ، فإن الإحصاء يتغير بزيادة السكون الذي حذف من العروض بفعل زحاف القبض:

$$\text{عدد الحركات و السكنات مجتمعة} = 28 \text{ حركة} + 20 = 48$$

ويمكن ترميز صورة البحر الطويل ، بالضرب الصحيح ، السالم والعروض المقبوضة ، وفق الشكل التالي :

أ ب أ ب * * أ ب أ ج

ويكون الترميز المقطعي للسلسلة التقطعية¹:

$$[\text{ق ط ق} \times \text{ق ط ق} \times \text{ق ط ق} \times \text{ق ط ق} \times \text{ق ط ق}] + [\text{ق ط ق} \times \text{ق ط ق} \times \text{ق ط ق} \times \text{ق ط ق} \times \text{ق ط ق}]$$

بالنظر لصورة إيقاع البحر الطويل ، في المجال الأول² ، حيث العروض مقبوضة و الضرب مقبوض ، يكون عدد المقاطع كالتالي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن * * فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// * * 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
 ققط ققط ققط ققط * * ققط ققط ققط ققط

عدد المقاطع الطويلة : 09 في الصدر + 09 في العجز = 18 مقطعا

عدد المقاطع القصيرة : 05 في الصدر + 05 في العجز = 10 مقاطع

عدد المقاطع الطويلة و القصيرة مجتمعة : 18 + 10 = 28 مقطعا

¹ / ينظر - العربي عميش - خصائص الإيقاع الشعري - ص 286
² / ينظر - المرجع نفسه - ص 287

إن الدراسة الإحصائية للبحر الكامل ، كانت تركز و تستند إلى وفرة طغيان المقاطع القصيرة ، و بالتالي فمهمة فن المزاخفة (زحاف الإضمار) كانت في نصره المقاطع الطويلة، طلبا للإستواء و التوازن و كذلك تحقيق المتعة و اللذابة الشعرية و تنسيط الإنشاد.

أما في إيقاع البحر الطويل ، فالأمر ينقلب رأسا على عقب ، إذ في البدء يأبى أن يُجزأ ، و يأبى أن يمس بسوء ، و ي ، كأن من يمسه بسوء تمسه ضراء.

ويقف خلف الشموخ و الإباء- خصوصا إذما قورن بالبحر الكامل - وفرة مقاطعه الطويلة ، ولا غرو (فالمقطع الطويل هو عنصر إنشادي إمتاعي يستفاد منه تمثيل الدلالة الشعرية باعتباره مناسبا للغة الإشارة والإنفعال البلاغي)¹.

للمقطع الطويل المفتوح ، علاقة حميمية مع ظاهرة المدود ، و التي تغذي ينباع الإنشاد ، و تهز شرايينه ، و تفتق نبرات الصوت ، و العرب (كانوا يمدحون الجهير الصوت ، و يذمون الضئيل الصوت ، و لذلك تشادقوا في الكلام و مدحوا سعة الفم و ذموا صغر الفم)².

ولكن ، لا بد أن ترقى القصيدة باعتبارها (بنية مفتوحة)³، و منظومة لسانية و صوتية ، إلى مستوى هذا الصوت الذي يهز كيانات الحروف ، و يتغلغل في أحشائها ، مستغلا أدنى إمكاناتها الفطرية و المكتسبة ، بفعل نشاط سياقها اللساني داخل بنية الأبيات الشعرية ، و واحد من مظاهر هذا الإرتقاء، التوفر على نسبة من المدود و المقاطع المفتوحة و التي يوفرها إيقاع البحر الطويل لمريديه من الشعراء و المبدعين.

إنّ حديثنا عن الفطرة في الصوت ، قصدنا بها- بلا ريب- تلك الخصائص الكامنة في الصوت و التي تجعل منه كيانا مختلفا عن إخوانه الحروف (الأصوات) ، تماما كحديثنا عن نسبة التوافق المعنوي و الدلالي بين المترادفات في اللغة العربية - على الأقل- ، فلن يتماهي الجود في الكرم أبدا ، و ليس بمقدور أحد مها أوتي من بأس ، أن يزيل تلك التخوم بين المترادفات حتى و إن كانت الفروق مجهرية .

¹ / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 287

² / الجاحظ- البيان و التبين- ج1- ص ص 120 و 121

³ / عز الدين إسماعيل- التفسير النفسي للأدب- ط4- مكتبة غريب- القاهرة- 1984 - ص- 79

وقد يقول قائل : (ليس هناك معان جوهرية للأصوات ، ولكنه هو الذي يمنحها إيها ، بناء على التراكم و على السياق العام و الخاص)¹ ، وي ، وكأن الأصوات شاغرة ، خاوية من كل دلالة مسبقة ، و لن يكون لها من وجود إلا ضمن سلسلة لسانية أو متوالية كلامية .

و بالعودة للبحر الطويل المنعوت بالشرف و الشموخ²، ووفرة المقاطع الطويلة -على النقيض من البحر الكامل - فإن الإنزياح الزحافي ، سيفقد البحر الطويل- تدريجيا- أهم مناقبه ، و نعي أنه (يصيب المقاطع الطويلة فيسلبها ميزة الإمتداد الزمني : [ط] يصير إلى [ق])³ .

و في هذا السلب ، من [ط] إلى [ق] ، محاولة جريئة من زحاف (القبض) للإخلال- تدريجيا - بنظام إيقاع البحر الطويل ، القائم أساسا على المقاطع الطويلة ، ومحاولة أيضا للتغلغل في عمق بنيته المقطعية و النصره للمقاطع القصيرة ، ولهذا كان الزحاف مغامرة كبرى و إعادة تشكيل لبنية البحر الشعري و رفض للمعايير الراكدة.

ولو صورنا العملية الزحافية (القبض في تفعيلات البحر الطويل) منذ البدء حتى النهاية ، وجسدناها في معلم متعامد متجانس (REPERE ORTHONORME) ، لأصبنا -في نهاية المطاف- بالذهول- و نحن نرى كيف يغتصب زحاف القبض ، تفعيلات البحر الطويل ، فيسلبها تارة نونها الساكنة في (فعولن) ، و تارة أخرى يسلبها ياءها الساكنة في (مفاعيلن) ، فيغير - قليلا أو كثيرا- من إيقاع موسيقى البحر الطويل ، مؤثرا على جودة تنغيمه و تطريبه.

ووافق هذا التنازل التصاعدي للبنية التفعيلية للبحر الطويل ، بفعل المغامرة الزحافية للقبض ، تتناقص المقاطع الطويلة ، تحت الضربات الموجعة ، لزحاف القبض ، وتأخذ حصونها التي كانت منذ برهة منيعة ، تأخذ في التهوي مسلمة الريادة- تدريجيا- للصديق اللدود ، المقاطع القصيرة.

¹ /محمد مفتاح- دينامية النص- تنظير و انجاز- ط2- المركز الثقافي العربي- بيروت- لبنان- 1990- ص 63

² / ينظر العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص ص 285 و 286

³ / المرجع نفسه- ص 287

ووافق هذا التهاوي- إن لم توقفه- سلطة الشاعر في بناء موسيقى القصيدة، وبالتالي إيقاع البحر الطويل ، تتدرج درجة الإنشادية و اللذادة الموسيقية و الإيقاعية ، حتى لا يبقى من البحر الطويل إلا ذكراه.

و أبو القاسم الشابي بما أوتي من رهافة حس و سعة أفق ، أدرك أن العملية الزحافية ، تأخذ أبعادها الجمالية ، وفق الخصائص العروضية والموسيقية لكل وزن شعري على حده ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فالزحاف مسحة جمالية ، إن زاد عن حده انقلب إلى ضده.

والجدول التالي يوضح العملية الزحافية :

ملاحظة	المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة	البيت
قمة الإنشادية العروض=الضرب	10	18	البيت الأول البيت الرابع
هناك تموج بين المجالات الثلاث،استغلال الشاعر للإمكانات الإيقاعية للبحر الطويل	11	17	البيت الثالث
	12	16	البيت الأول
	13	15	
	14	14	
	15	13	
	16	12	
غلبة المقاطع الطويلة	43	69	المجموع

و باستقراء الجدول أعلاه ، نتبين المنحى الزحافي ، لزحاف القبض، وفق هذا التحليل :

1/ استهل أبو القاسم الشابي مقطوعته الشعرية زحافيا ، بالمجال الثالث ، حيث رغم إصابة زحاف القبض (حذف الخامس) لثلاثة مواقع تفعيلية ، فضلا عن إصابته للعروض ، فإن المقاطع الطويلة ، ظلت ذات زيادة وبأس ، ومع غلبتها يظل إيقاع وزن البحر الطويل مستملا و دواعي الإنشاد والتغيم قائمة.

2/ و ما هي إلا عثرة البدء ، حتى يقفز الشاعر بتذوقه لِكُنْه إيقاع البحر الطويل و متطلباته التطريبية ، فضلا عن حدسه الشعري ، يقفز نحو المجال الأول ، حيث الكلمة العليا للمقاطع الطويلة ، و حيث يخفق فواد الإنشاد وتتوتر درجة التغيم.

3/ ثم يستلمح البيت الثالث بقليل من زحاف القبض ، بغية إحداث نوع من التوازن لأنه (كلما اشتمل سياق لغة الشعر على اعتدال توزع تلك المقاطع الطويلة المفتوحة المعول عليها في إثراء طبقات التلفيظ ، فكما كانت أعدل توزيعا كلما كانت أجذب لشغف الإستماع و التفنن فيه)¹.

مع ملاحظة الإستنتاج بالضرورة الشعرية في كلمة (القضا) ، لأن الأصل فيها (القضاء) ، فحذف الهمزة حول الإسم المقصور إلى إسم ممدود ، و (النحويون مجمعون على جوازه ، لما فيه من رد الإسم إلى أصله بحذف الزائد منه)².

ونحن نعتقد ، أن هذا التصرف في بنية كلمة (القضاء) ، تصرف مباح شعريا ، إذ يوحي بحاجة الشاعر الماسة إلى ممدود ، وبالتالي النزوع إلى مبدأ التعويض الصوتي ، إذ يكفي الشاعر ما خسره من سواكن ، من جراء زحاف القبض ، الذي لا يحلو له شيء ، مثلما يحلو له تتبع السواكن الماثلة في النون من التفعيلة (فعولن) و في الياء من التفعيلة (مفاعيلن) ، ومحاولة البطش بها ، فالنون في (فعولن) وقعت متطرفة ، لا مناعة لديها ، فيسهل الظفر بها و النيل منها ، و ما إن يفرغ من (النون) – و هو مغتبط منتش- حتى يلتفت لجارتها (مفاعيلن) ، فيتغلغل فيها من حيث أضعف حرف فيها

¹ / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 288

² / ابن عصفور الإشبيلي- ضرائر الشعر- تحقيق- خليل عمران المنصور- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1999- ص 90

ألا وهو الياء ، هذه الأخيرة التي حليت بسكون كأنه المنبه الشرطي لزحاف القبض. و لا يخفى أن الياء من الحروف الخفيفة¹، المتسعة المخرج²، و من الصوائت الطويلة³.

4/ يعود أبو القاسم الشابي ، في البيت الرابع ، إلى المجال الأول من إيقاع وزن البحر الطويل ، حيث تبسط المقاطع الطويلة سلطانها ، هذه الأخيرة التي من شأنها إنكفاء الدرجة التوتيرية في الإنشاد ، وبث الحياة في تلك المدود العابقة حياة أصلا.

هكذا قادت أبا القاسم الشابي فطرثه ، إلى استغلال تلك التنويعات التي تمنحها إيقاعات وزن البحر الطويل ، فراح ينهل من مجالاتها الثلاثة ، في مقطوعة لم تتجاوز الأربعة أبيات شعرية قيد أنملة ، و لا ضيرَ في هذا الإقتضاب ، لأنه (لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته و إنما قصدت القصائد و طول الشعر على عهد عبد المطلب ، و هاشم بن عبد مناف)⁴.

هكذا ، كان حديث الشيوخ حديثا ذا شجن ، ذا حسرة على زمن الشباب ، الذي مر عجولا ، كأنه لم يكن ، و كان البحر الطويل بتفعيلاته الرحبة ، مضيفا ، على قدر تلك العذابات و الأهات ، و قد زينه الشاعر ببعض التنويعات الزحافية، و التي تمثلت في زحاف القبض ، دون قبح (و هو في ذلك جاز ، و الأجزاء مختلفة فمنها ما نقصانه أخفى و منها ما نقصانه أشنع)⁵، و هذه التبديلات و التنويعات الإيقاعية بواسطة زحاف القبض والتي كان (الخليل بن أحمد يستحسنه في الشعر إذا قل ، في البيت و البيتين ، فإذا توالى و كثر في القصيدة سمح)⁶، هي التي أذهبت الرتابة التي كانت ستتجم عن استعمال صورة واحدة ، لكل تقلبات عواطف الشاعر على مدار الأبيات الشعرية.

¹ / ينظر - ابن جني- سر صناعة الإعراب- ج2- ص 811

² / ينظر- ابن جني - سر صناعة الإعراب - ج 1- ص 8

³ / ينظر - عبد الغفار حامد هلال- أصوات اللغة العربية- ص 88

⁴ / ابن سلام الجمحي- طبقات فحول الشعراء- شرح - أبو فهر محمود محمد شاكر- السفر الأول- د ط - دار المدني- جدة - السعودية- دت- ص 26

⁵ / المرجع نفسه- ص ص 86 و 87

⁶ / المرجع نفسه- ص 70

إنّ أبا القاسم الشابي قد قاده حدسه و ذوقه الإيقاعي و الموسيقى إلى إدراك أن الزحاف (يكون مثل القبل و الحول و اللثغ في الجارية، قد يشتهى

القليل منه الخفيف ، و هو إن كثر عند الرجل في جوار ، أو اشتد في جارية ، هجن و سَمَج¹)، فأقبل عليه ، دون قبح.

و تمثلت بقية التنويعات الإيقاعية في الإستعانة بالمدود دون إفراط لأن اللغة الشعرية (تقوم على مبدأ التناسب الإيقاعي و الموسيقي)²، و أبو القاسم الشابي هو من أزر بين تجربته الشعرية و بين ظاهرة المدود باعتبارها ظاهرة صوتية إيقاعية تعتري القول الشعري و تذكى حيويته ونشاطه.

كما استغل أبو القاسم الشابي- و الشاعر الناجح هو من يستغل الرخص الشعرية المباحة و يزيد عليها عدولات و خروقات - ظاهرة الجوازات الشعرية ، فحوّل الإسم المقصور إلى إسم ممدود³ ، مستفيداً من مد الصوت إنشادياً و كسب سكون كان قد استحوذ عليه زحاف القبض ، بمقابل التخلص من حركة تنتصر للمقاطع القصيرة، هي لعبة التعويض الصوتي إذن ، فالفرق بين (قُضَاء //0/) و بين (قُضَا //0) ، دون إشباع ، هو التخلص من حركة الهمزة.

كلّ هذه التبديلات و التنويعات مجتمعة ، هي التي تدل على نشاط الشاعر في استغلال ما يتاح أمامه من خيارات و بدائل طمعا في إثراء الجانب الإيقاعي و التنغمي لمزيد من احلواء القول الشعري ، هذا في اعتقادنا ما استدعته التجربة الشعرية الشابية ، رغم قول قائل : (إذا كان الشعراء القدماء يستعملون اللغة بحسب ما تملي عليه تجاربهم ، فإن المحدثين والمعاصرين الذين تأثروا بالتيارات السيميائية المعاصرة صاروا يُقصدون اللغة بسبق الإصرار)⁴.

¹ /ابن سلام الجمحي- طبقات فحول الشعراء- ص 70

² /مراد عبد الرحمن مبروك- من الصوت إلى النص- نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري- ط 1- دار الوفاء- الإسكندرية- مصر- 2002- ص 66

³ / ينظر- السيد أحمد الهاشمي- ميزان الذهب في أشعار العرب- ص 30

⁴ / محمد مفتاح- دينامية النص- ص 56

الفصل الثالث

خصائص شعر الشبابي الصوتية:
الأبعاد الإيقاعية لظاهرة التكرار.
الوظيفة الموسيقية لظاهرة التدوير.
دلالات التراكم الصوتي.

● فاتحة للفصل الثالث

لقد ارأينا أن نعنون الفصل الثالث من مذكرتنا ،بخصائص شعر أبي القاسم الشابي الصوتية ، و تفاديا للبس و الإبهام ، لا بد أن ننبه من الوهلة الأولى أننا سنتوقف عند الخصائص الصوتية المائزة ، في التجربة الشابية ، و التي فرضت نفسها باعتبارها مهيمنة صوتية في تخريج البنية الإيقاعية.

وبدا لنا أن تلك الخصائص الصوتية ، تمثلت في ظواهر أسلوبية وموسيقية كثيفة الحضور ،وهي: (التكرار باعتباره ظاهرة أسلوبية صوتية ، و التدوير باعتباره ظاهرة عروضية و موسيقية ، و التراكم الصوتي).

ولن نجعل من بقية الخصائص الصوتية غفلا ، أو نولي عنها الأدبار ، و إنما سنشير إليها ، ضاربين لها شواهد شعرية من ديوان أغاني الحياة ، معتبرين إياها مكملة للخصائص الصوتية الجوهرية ، في تخريج البنية الإيقاعية لشعر أبي القاسم الشابي.

أولاً : الأبعاد الإيقاعية لظاهرة التكرار

1/ مفهوم التكرار لغة :

صار من الوفاء لمنهجنا المعتمد منذ البدء ، التعرّيج على المفاهيم المعجمية حيث نضبط مصطلحات مذكرتنا ، لننطلق- في أمان- نحو دراسة و تمحيص ما يتطلبه هذا العنصر من مادة تحليلية.

فالتكرار: من كرر(و الكرّ : الحبل الغليظ ، وهو أيضا حبل يُصعد به على النخل ، .. والكرُّ : الرجوع عليه ، ومنه التكرار ، و الكرير : صوت في الحلق كالحشرجة ، و الكرير : بُحّة تعتري من الغبار، و الكرّة : سرقين وتراب يُجلى به الدروع. و الكرُّ : مكيال لأهل العراق ، و الكركرة في الضحك فوق القرقرة)¹.

و الكرّ (مصدر كَرَّ عليه يَكُرُّ كراً و كُروراً و تَكَرّرا : عطف ، و كَرَّ عنه : رجع ، و كر الشيء ، وكركره ، أعاده مرة بعد أخرى ، و الكرّة : المرة ، و الجمع : كَرّات. و الكرير : الحشرجة ، وقيل : الحشرجة عند الموت و الكرير : بحة تعتري من الغبار، و في الحديث : أنّ النبي ، صلى الله عليه وسلم ،و أبا بكر و عمر ،رضي الله عنهما ، تضيّفوا أبا الهيثم فقال لامرأته : ما عندك ؟ قالت : شعير ، قال : فكركري أي اطحني.)²

والتكرار – REPETITION³ - (عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد مرة)⁴ وفي هذا المفهوم الدقيق ، تنبيه على أن إعادة الكلمة أو العبارة تكون وفق نظام لساني و صوتي محدد ، خشية ابتذال الكلمة و تفريغها من شحناتها الدلالية من جراء المبالغة في تكريرها.

ويقال : (ناقة مكرّة : تُحلبُ في اليوم مرتين)⁵.

¹ / الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج 4- ص ص 19 و 20

² / ابن منظور- لسان العرب- مج 13- ص 46

3/le petit Larousse-p921-Retour de la meme idee –du meme mot-redite-

⁴ / الشريف الجرجاني- كتاب التعريفات- ص 63 و ينظر أيضا أحمد مطلوب- معجم المصطلحات البلاغية و تطورها- ط2-مكتبة لبنان

ناشرون- بيروت- لبنان- 2000- ص 410

⁵ /الزمخشري- أساس البلاغة- ص 539

2/ مفهوم التكرار اصطلاحاً :

إنّ التكرار ظاهرة أسلوبية ، بمعنى (الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني ، و التكرار هو أساس الإيقاع ، بجميع صوره ، فنجدّه في الموسيقى بطبيعة الحال ، كما نجدّه أساساً لنظرية القافية في الشعر ، و سر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس ، و التفريق و الجمع مع التفريق ، و رد العجز على الصدر في علم البديع العربي)¹.

والتكرار يعد من صفات حرف الراء (الراء حرف مجهور مكرر)² ، وهذه الصفة كامنة في حرف الراء (اعلم أن الراء لما فيها من التكرير لا يجوز إدغامها فيما يليها من الحروف ، لأن إدغامها في غيرها يسلبها ما فيها من الوفور بالتكرير)³.

و المكرر - ROLLED - من الحروف (الراء ، وذلك لأنك إذا وقفت عليه رأيت طرف اللسان يتغير بما فيه من التكرير ، ولذلك احتسب في الإمالة بحرفين)⁴

ولا يجد - حسن ظاظا- مانعا ، في وصف حرف الراء (ذولقي ، وهو الراء ، وقد وصف بعضهم نطق الراء بأنه ترددي أو لمسي ، و الصفة الأولى لا بأس بها في رأينا)⁵.

أما في القرآن الكريم ، فقد وردت لفظة (كرة) في خمسة مواضع⁶ ، مثل قوله تعالى : (وَ قَالَ الَّذِينَ اتَّبَعُوا لَوْ أَنَّ لَنَا كَرَّةً فَنَتَبَرَّأُ مِنْهُمْ)⁷.

¹ / مجدي وهبة- معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب- ص ص 117 و 118

² / ابن جنّي- سر صناعة الإعراب- ج 1- ص 191

³ / المرجع نفسه- ص 193

⁴ / ابن منظور - لسان العرب- ج 13- ص 46

⁵ / حسن ظاظا - كلام العرب ، من قضايا اللغة العربية- ص 20

⁶ / ينظر - محمد فواد عيد الباقي- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم - د ط- دار الحديث- القاهرة- 1364 هجرية- ص 602، حيث

وردت لفظة كرة- في السور: الإسراء، الشعراء، 102 ، الزمر ، 58 ، النازعات 12 .

⁷ / القرآن الكريم- البقرة- الآية 167

وقد وردت لفظة (كَرَّتَيْن) في موضع واحد ، حيث قال الله تعالى: (ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِبُ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ)¹.

3/ أنماط التكرار في التجربة الشابية :

يُعد التكرارُ باختلاف أنواعه و أنماطه (من العناصر البانية للإيقاع في كل الفنون)² ، لا سيما فن الشعر ، إذ شُبِهُت القصيدة الشعرية (بلوحة تضم تنويعات ، و تشكيلات من الزخارف العربية المتكررة)³.

و التكرار في القول الشعري هو (إلحاح على جهة هامة من العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها)⁴، وربما أراد الشاعر أن يلفت نظر قراءه ، فلم يجد بداً من تعمد ظاهرة التكرار ، ملحا على عبارة لغوية معينة ، أو صيغة صرفية ، كأن يعتمد إلى المغالاة في بناء ألفاظ قصيدته الشعرية ، على صيغ المبالغة ، مثل فعول و فعّال و مفعال⁵.

و لا عجب أن يكون التكرار أسلوباً فنياً بنيوياً ، رغم أنّ - محمد مفتاح⁶ - يعتقد (أن تكرار الأصوات و الكلمات و التراكيب ليس ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية و التداولية ، و لكنه شرط كمال ، أو محسن أو لعب لغوي) ، لكن - محمد مفتاح - يستدرك قوله : (ومع ذلك فإن التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية)⁷.

¹ / القرآن الكريم- الملك - الآية- 4

² / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحري- ص-191

³ / المرجع نفسه - ص 192

⁴ / عصام شرتح- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- دراسة- ط1- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 2005- ص9

⁵ / ينظر - محمد سمير نجيب اللبدي- معجم المصطلحات النحوية و الصرفية- ط1- مؤسسة الرسالة- دت- ص ص 25 و 26

⁶ / محمد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري- ص 39

⁷ / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

وعلى هذا الأساس، فالتكرار بوصفه ظاهرة مؤسلة للخطاب الشعري ،لن يكون أبدا لعبا بالكلمات ، كما رأى- ريفاتير-¹ (MICHAEL RIFFATERRE).

و من المتوقع أن يكون التكرار (عامل ترجيع إيقاعي بارز)²، يساهم في إحداث تناسب بين أطراف الأقوال الشعرية ، والتناسب بين أجزاء القول الشعري ، غاية يطمح لتحقيقها كل شاعر عقد النية و بيتها لقول الشعر.

يمكن اعتبار التكرار (وسيلة من وسائل البناء الإيقاعي في القصيدة ، يستخدمه الشاعر بدلا لآليته الإيقاعية و الإيحائية في القصيدة ، و التكرار ليس بجديد في شعرنا الحديث ، بل له أصول تراثية على مر العصور الأدبية)³.

إنّ الحديث عن أنماط التكرار في القول الشعري ، يقودنا إلى تصور(تكرار حرفي قوامه اطراد الحروف و تكرارها في حيز الصيغة ، أو في حيز العبارة ، أو البيت ، أو الشطر ، أو في حيز النص رتمه)⁴.

بيد أن – عصام شرّتح⁵- من خلال دراسته لظاهرة التكرار في شعر بدوي الجبل ، رأى أنها تكرست في الأنواع التالية :

1/ التكرار الإستهلاكي

2/ التكرار البياني

3/ التكرار المقطعي

4/ تكرار التقسيم

5/ التكرار الهندسي

¹ / ينظر محمد مفتاح – تحليل الخطاب الشعري- ص 40

² / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحري- ص 193

³ /حمدي الشيخ- جدلية الرومانسية و الواقعية في الشعر المعاصر- ط1- المكتب الجامعي الحديث- 2005- ص- 224

⁴ / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحري- ص 193

⁵ / ينظر- عصام شرّتح- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- ص ص 10 إلى 45

ونحن في دراستنا لظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي ، لن نجبر تلك النصوص على افتعال تلك الأنماط التكرارية ، لأنه (ليست القراءات كلها إذن مشروعة ، و هناك فارق أساسي بين قراءة تستخدم النص أي تُكرهه على قول شيء ما ، و بين قراءة تؤول النص أي أنها تستجيب إلى ما يُبرمجه)¹.

ومن ثمّ ، فإننا سنتحدث عن ظاهرة التكرار من حيث أنها ظاهرة أسلوبية تعبيرية² و صوتية ، من خلال تلمس مظاهرها كما انعكست في التجربة الشابية.

1/ التكرار الحرفي :

ونقصد بالتكرار الحرفي ، جنوح الشاعر إلى تكرار حرف وبصورة ملحوظة ، على مدار القصيدة ، حتى يغدو الحرف المهيمن على معجم حروف القصيدة ، فارضا نسقه الأسلوبي و الصوتي على سائر الأنساق اللسانية ، محولا إياها نحو بنية لغوية دون سواها، و نحن لا نقصد التكرار الحرفي (الذي يندمج في التكرار اللفظي و يلتصق به)³، و إنما نقصد تكرر حرف (جر ، توكيد ، نفي ، نداء....) ، حيث يبسط سلطته ، مشيرا إلى غاية ، متوخيا هدفا ما.

قال أبو القاسم الشابي (من الكامل) :

لغو الطيور الشادية ⁴	**	في رنة المزمار في
في هدير العاصفة	**	في ضجة البحر المُجلجل
صوت الرعودِ القاصفة	**	في لجة الغابات ، في
و في أناشيدِ الرُعاة	**	في نُعيّة الحملِ الوديع
فج المُجلل بالنبات	**	بين المروج الخضر والسّ
ضاء الجموع الصّاخبة	**	في آهة الشّاكي ، و ضو
جها نواح النّادية	**	في شهقة الباكي يوجّ

¹ /حسن مصطفى سحلول- نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها- دراسة- ط1- منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق- 2001- ص31

² / ينظر- نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 228

³ / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحترى- ص 193

⁴ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- قلب الأم- نظمها في: 1931/12/16، ص ص 114 إلى 118 من البيت- 46 إلى 66 من أصل- 94 بيتا شعريا

في كلِّ أصواتِ الوجو	** *	د : طرُوبها و كئيبها
ورخيمها ، و عنيفها	** *	و بغيضها ، و حبيبها
ويراك في صور الطَّبي	** *	عة : حلوها ، و ذميمها
وحزينا و بهيجا	** *	و حقيرها ، و عظيمها
في رقةِ الفجرِ الوديع	** *	و في اللياليِ الحالمة
في فتنةِ الشفقِ البديع	** *	و في النجومِ الباسمة
في رقصِ أمواجِ البُحي	** *	رة ، تحت أضواءِ النجومِ
في سحرِ أزهارِ الربيعِ	** *	و في تهاويلِ الغيومِ
في لمعةِ البرقِ الخُفوقِ	** *	و في هويِّ الصاعقة
في ذلةِ الوادي ، وفي	** *	كبرِ الجبالِ الشاهقة
في مشهدِ الغابِ الكئيبِ	** *	و في الورودِ العاوية
في ظلمةِ الليلِ الحزينِ	** *	و في الكهوفِ العارية
أعرفت هذا القلبَ في	** *	ظلماءِ هاتيكِ اللحدِ
هو قلبُ أمك ، أمك	** *	السَّكرى بأحزانِ الوجودِ ¹

القصيدة تحت عنوان (قلب الأم) ، و كما دللنا على ذلك آنفا ، فإن العنوان يحمل من الخطورة ما يجعله (يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ، و نقول هنا : إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه ، إذ هو المحور الذي يتوالد و يتنامى و يعيد إنتاج نفسه ، وهو الذي يحدد هوية القصيدة ، فهو – إن صحت المشابهة- بمثابة الرأس للجسد و الأساس الذي تبنى عليه)².

(قلب الأم) ، عنوان مقتضب ، لكنه دال على مثالية عطفٍ ، و رحابة حنانٍ ، إذ لا يحتاج إلى قرائن توضح أبعاده و تكشف مغاليقه (غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه ، و إما أن يكون قصيرا ، و حينئذ ، فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توحى بما يتبعه)³.

¹ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة قلب الأم- البيت 66- ص 117

² / محمد مفتاح- دينامية النص- ص 72

³ / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

والحق يقال ، إنَّ القلب ، كدال ومدلول ، لفظ و معنى ، له خطورته في كل أشعار أبي القاسم الشابي ، إلى درجة أن الشاعر كان يرى الأمل و الأمل فيه دون سواه¹ ، خصوصا بعد تأكده من إصابته بداء تضخم القلب .

لا شك في أنّ أبا القاسم الشابي ، قد لفت انتباهنا ، متعمدا ، إلى تعويله على حرف الجر (في) دون سواه من حروف الجر ، و الذي يحمل معان كثيرة ، يحددها السياق الأسلوبي (الظرفية ، السببية ، المصاحبة ، الإستعلاء ، المقايسة ..)² .

إنّ حديثنا عن تكرار حرف الجر (في) ، يعني أيضا حديثنا عن تكرار صيغة الجار و المجرور و التعويل عليها ، في تصوير ما يرمي إليه الشاعر من الناحية الدلالية و الموسيقية ، و خصوصا إذا علمنا ، أن الجار و المجرور - باعتباره شبه جملة- من حقه التأخير لا التقديم .

إنّ أبا القاسم الشابي ، لم يكتفِ بتكرار حرف الجر (في) و بالتالي صيغة الجار و المجرور ، و إنما جعلها في مقدمة كل بيت شعري ، فهو تقديم ما حقه التأخير ، و لم يكتفِ بهذا أيضا ، فدعم هذا الإختيار ، بتكرارها في الشطر الثاني ، مما يدل على إلحاحه على هذا الحرف بصيغته ، لذلك عد التكرار-REPITITION-(أحد التقنيات التي يتخذها الشاعر آلية دفاعية تستدرج حصره العاطفي و تستقطره)³ .

و كأنّ أبا القاسم الشابي ، أراد أن يلفت انتباهنا ، بولوعه بحرف الجر (في) و بصيغة الجار و المجرور ، لما يتيحه له من إمكانات تعبيرية و صوتية فالمنشد و المستمع- على حد سواء- سيبقى يشد انتباههما ، حرف الجر و صيغته ، إلى درجة أن استغرابهما يكون في تخلي الشاعر عن تلك صيغة بدل أن يكون في ورودها . ولقد أورد الجاحظ⁴ ما يؤكد هذا : (وجعل ابن السماك يوما يتكلم ، و جارية له حيث تسمع كلامه ، فلما انصرف إليها قال

لها : كيف سمعت كلامي ؟ قالت : ما أحسنه ، لولا أنك تكثر ترداده . قال :

¹ / ينظر حمادي صمود- في نظرية الأدب عند العرب- ص ص 222 إلى 243 و ينظر أيضا حمادي صمود- الأشواق التائهة- مدخل إلى شاعرية الشابي- مجلة فصول- مج2 - العدد2- الهيئة المصرية للكتاب- يناير فبراير- مارس- 1986- ص ص 165 إلى 178

² / ينظر- إميل بديع يعقوب- معجم الإعراب- ص ص 307 و 308

³ / محمد طه عمر- سيكولوجية الشعر- العصاب و الصحة النفسية- ط1- عالم الكتب- القاهرة- 2000- ص 68

⁴ / الجاحظ- البيان و التبیین - ج1- ص 104

أردده حتى يفهمه من لم يفهمه، قالت: إلى أن يفهمه من لا يفهمه قد مله من فهمه).

إذن، كأن أبا القاسم الشابي، أراد أن يفهمنا أنه ساع لذكر كل تمظهرات قلب الأم، ولما كانت تلك التمظهرات جمة كثيرة، أراد إحاطتها بتكرار حرف الجر بمعانيه السابقة الذكر، لأهمية الأم من جهة ولأهمية القلب من جهة أخرى، ولا يمكن عد التكرار عيباً (وما سمعنا بأحد من الخطباء كان يرى إعادة بعض الألفاظ و ترداد المعاني عيباً)¹.

ولكي لا يتحول التكرار إلى عيٍّ لا بد من استعماله (الإستعمال القويم -LE BON USAGE)²، وذلك (أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام،.....و إلا كان لفظية متكلفة لا سبيل على قبولها)³.

إن أبا القاسم الشابي، قد تخلى عن تكرار حرف الجر (في)، و صيغة الجار و المجرور، بمجرد أن صرح بالذي أحصى له، كل تلك الصيغ وحشد له (27 سبع و عشرين مرة حرف الجر -في-)، حتى ما عدنا نسمع إلا رنين -في- بحركتها و سكونها(0/)، و هذا المصرح به هو (قلب الأم) فبعد ذكره، كأن الشاعر أحس بأريحية و طمأنينة، وحمل ثقيل قد أزيل من على كاهله، فتحول اهتمامه من صيغة الجار و المجرور والحرص على وقوعها في مطلع كل بيت شعري، إلى الإهتمام بقلب الأم في حد ذاته فلم نعثر على صيغة واحدة (الجار و المجرور ب(في))، في مقدمة ما تبقى من الأبيات الشعرية، و التي بلغت (30 ثلاثين بيتاً شعرياً)، و على مدار هذه الأبيات الشعرية، لم نحص إلا (سبعة مواضع وردت فيها -في-) دون أن تجرؤ في أخذ مقدمة الأبيات، و ذلك لأن السياق و المقام استدعى منطقاً لسانياً و صوتياً آخرين.

¹ / الجاحظ- البيان و التبیین - ج1- ص 105
² / حمادي صمود- التفكير البلاغي عند العرب- أسسه و تطوره إلى القرن السادس- مشروع قراءة- ط 1- منشورات الجامعة التونسية- تونس- 1981- ص97
³ / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص229

إنّ القصيدة ، ظلت محافظة على تدفق (الإيقاع ... في نغمية حلوة لا يثقل معها التكرار)¹، أجل ظلت محافظة على انسيابية إيقاعاتها وفق ما تتيحه موسيقى البحر الكامل ، منضافة إليها بقية الخصائص الصوتية بما فيها التكرار الحرفي ، الذي اعتقد بعضهم أنه (يكثر في المآسي)².

و نحن لا نرى أنّ التكرار يلزم حالة شعورية معينة ، و إن كان غرض الرثاء ،مثلا يستدعي حروفا و أصواتا ، لا يجد الشاعر بدا من تكرارها ، و على النقيض من ذلك ، ففي غرض الغزل مثلا ،يكرر الشاعر أيضا ما له علاقة بمحبوبته ، مستلذا ، منتشٍ بترديد اسمها، و يمكن التدليل على ذلك بقصيدة (صلوات في هيكل الحب)³ لأبي القاسم الشابي ، حيث طاب له ، أن يردد ضمير المخاطب (أنت) ، عشرين-20- مرةً كاملة غير منقوصة ، (حيث يؤدي الضمير- أنت- دورا محوريا في طقوس الصلوات ، فهو يتصدر في كثير من الأحيان كل دفقة أو موجة أو ترتيلة)⁴.

و هذا الترديد الطوفاني للضمير (أنت) ،يوحي بتلذذ أبي القاسم الشابي به ،ومحاولة نقل ذلك إلى القارئ ، حتى يشاركه نشوته و غبطته، عبر ذلك التراكم الصوتي⁵.

وقد ألحق التكرار بالإطناب (التكرير هو إيراد المعنى مرردا...فأما الذي يأتي لفائدة فإنه جزء من الإطناب ، وهو أخص منه ، فيقال حينئذ : إن كل تكرير يأتي لفائدة فهو إطناب ، و ليس كل إطناب تكريرا يأتي بفائدة)⁶.

لقد وجد أبو القاسم الشابي في التكرار غايته و طموحه ، خصوصا إذا علمنا أن القصيدة كتبت بعد مرور زمن من وفاة والده ، فلم يبق له إلا حنان الأم و عطفها ، و من ثم نفهم لماذا راح يستجمع كل تمظهرات قلب الأم بواسطة حرف الجر (في) ، مما يدفعنا للقول: إنّ (التقليل للتخفيف ، والتطويل للتعريف ، و التكرار للتوكيد ، و الإكثار للتشديد)⁷.

¹ / كاظم حطيظ- دراسات في الأدب العربي- ط1- دار الكتاب اللبناني- بيروت- لبنان- و دار الكتاب المصري- القاهرة- 1977- ص263

² / عبده بدوي- دراسات في النص الشعري- ط1- دار قباء - القاهرة- 1997- ص 45

³ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- صلوات في هيكل الحب- ص 60

⁴ / فوزي عيسى- النص الشعري و آليات القراءة- ط1- منشأة المعارف- الإسكندرية- 1997- ص375

⁵ / ينظر محمد العمري- الموازنات الصوتية- في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية- نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية- ط1- أفريقيا- الشرق- بيروت- لبنان- 2001- ص 171

⁶ / ابن الأثير- المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر- ج2 تقديم- أحمد الحوفي و بدوي طبانة- ط2- دار نهضة مصر- دت- ص 345

⁷ / الجاحظ- رسائل الجاحظ- مج 4- شرح- محمد باسل عيون السود- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 2000- ص114

إن تخلي أبي القاسم الشابي ، عن التكرار الحرفي ، بعد أن قضى مآربه-
الدلالية و الصوتية-، بواسطته ، يدل على إدراكه أن (كل شيء أفرط في
طبعه ، و تجاوز مقدار وسعه ، عاد إلى ضد طباعه ، فتحول البارد حارا ،
و يصير النافع ضارا ، كالصندل البارد إن أفرط في حكه عاد حارا مؤذيا ،
و كالثلج يطفئ قلبه الحرارة ، و كثيره يحركها)¹.

بقي أن نشير ، أن تكرار حرف الجر (في) ، في الأبيات الشعرية السابقة ،
تكرارا متلاحقا متعاقبا(*)، جعل من تلك الصيغة (في + الإسم المجرور)
الصيغة المفتاح –EXPRESSION CLE- ، إذ تولد عنها تماثل نحوي
من حيث حرف الجر و حركة الإسم المجرور (الكسرة) ، إذ لا غرو في
ذلك أن (يشارك الجانب النحوي في رسم الصورة الشعرية و في إيقاعها و
في لون أدائها و تعبيرها)²، لذلك اقترن النظم بالنحو في تخريج القول
الشعري (و اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه
علم النحو، وتعمل على قوانينه و أصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت ،
فلا تزيغ عنها ، و تحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها)³،
فَتَعَلَّمُ النحو ، كتعلم السنن و الفرائض⁴.

كان من الممكن أن يتخلل ذلك التدفق الصوتي لصيغة (الجار
والمجرور) إسم ممنوع من الصرف ، فيتعثّر الإيقاع المبني على حركة
الكسر ، باعتبار أن الإسم الممنوع من الصرف يُجر بالفتحة نيابة عن
الكسرة⁵، و يبدو أن الشاعر لم يكن يرغب في ذلك ، فلم يوظف شيئا من
هذا القبيل، بل كان حريصا على توازن (الغلالة الصوتية)⁶.

كثيرة هي القوائد الشعرية في التجربة الشابية ، الحاملة لنفس الخصائص
التكرارية(*)، و إن اختلفت في نوع الحرف المكرر و الصيغة النحوية.

¹ / الجاحظ- رسائل الجاحظ- مج4- ص 114

(*) أوقف الشاعر تدفق تكرار حرف الجر مرتين (البيت الخامس و التاسع) ، لكنه واصل تدفق حركة الجر (الكسرة في -بين
المروج و رخيما)

² / محمد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- ص38

³ / عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني- تحقيق- ياسين الأيوبي- ط1- المكتبة العصرية- بيروت- لبنان- 2003- ص

127

⁴ / ينظر الجاحظ- البيان و التبيين- ج 2- ص 219

⁵ / ينظر - إميل بدیع يعقوب- معجم الإعراب- ص 279 ، و ينظر أيضا محمد سمير نجيب اللبدي- معجم المصطلحات النحوية و
الصرفية- - ص 215

⁶ / محمد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- ص 17

(*) مثل قصيدة- يا شعر- ص 15- تكرار صيغة النداء و مثلها قصيدة- نشيد الأسي- ص 22-أما قصيدة (في سكون الليل ص 25)
فكرر الشاعر إسم الإستفهام (ما)

2/ التكرار الجملي :

إننا نتحدث عن التكرار كظاهرة مائزة في التجربة الشعرية الشبابية ، فالعنصر المكرر (ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام)¹، ونعده غفلا عن كل اهتمام إن (كان مجرد ظاهرة عابرة في كيان النص)²، إذ لا يستأهل أن يدرس كعنصر فعّال في تنشيط حركية الإيقاع، باعتبار أن العمل الأدبي الفني هو (سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى)³.

ثم ، إننا عينا بتتبع التكرار المتلاحق عبر كيان القصائد الشعرية ، و لم نأبه بغير ذلك ، و هدفنا من خلال هذه الصرامة المنهجية، الوصول إلى اعتبار التكرار ظاهرة لسانية ، تعبيرية، تساهم في التخرّيج الصوتي للبنية الإيقاعية في التجربة الشبابية، خصوصا إذا ما علمنا أن (اللغة الشعرية تلبس الوحدات الصوتية دلالات و إichاءات لا توجد في قواعد اللغة و لا في منظومتها)⁴، و أنه لا بد من (الأخذ في الحسبان اعتبار العنصرين اللذين يشاركان في وظيفتها و هما : الأفكار و الأصوات)⁵.

قال أبو القاسم الشابي (من الكامل) :

مَاذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ، وَ هِيَ غَا ** رَقَّةُ بِمَوَارِ الدِّمِّ الْمَهْدُورِ؟⁶

مَاذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ، وَ هِيَ لَا ** تُرْثِي لِصَوْتِ تَفْجُعِ الْمَوْثُورِ؟

مَاذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ، وَ هِيَ لَا ** تَعْنُو لِغَيْرِ الظَّالِمِ الشَّرِيرِ؟

مَاذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ، وَ هِيَ مُرٌ ** تَأْدُ لِكُلِّ دَعَارَةٍ وَ فُجُورِ؟

¹ / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر - ص 229

² / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحري- ص 197

³ / رينيه و بليك/ أوستين وارين- نظرية الأدب- ترجمة- محيي الدين صبحي-مراجعة حسام الخطيب ط2- المؤسسة العربية للدراسات و

النشر- بيروت- لبنان- 1981- ص 165

⁴ / محمد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- ص 17

⁵ / فردينان ديه سوسر- محاضرات في الألسنية العامة- ترجمة- يوسف غازي/ مجيد النصر- ط1- منشورات المؤسسة الجزائرية

للطباعة 1986 - ص 137

⁶ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- مناجاة عصفور- من البيت 26 إلى البيت 29 ص 85

من البيت الأول إلى البيت الخامس و العشرين-25- ، لم تستدع محفزات

القول الشعري أي تكرار، بهذا الحجم و الشكل ،اللهم إلا الفعل (غرَّد) ، في مطلع البيت الثالث و الرابع، حيث قال :

غرَّدُ ، ففي تلك السهول زنايقُ * * ترئو إليك بناظرٍ منظور¹

غرَّدُ ، ففي قلبي إليك مودَّة * * لكن مودَّة طائرٍ مأسور²

استفتح أبو القاسم الشابي ، قصيدته الشعرية ، بمناجاة عصفور، منتشيا بتغريداته ، وتنقلاته الرشيقة من أكلة إلى أخرى ، فكانت لغته الشعرية ، منسجمة مع ذلك المشهد الهادئ المفرح ، فاتسمت بالإنسيابية والتدفق ، لكن هذا الهدوء ، سرعان ما يتحول إلى عاصفة هوجاء و انفعال مضطرم ، لأنه يرى نفسه عصفورا مأسورا ، تزيد في تعنيم و تكدير صفوه المدينة بما تحمل من تناقضات (و ماذا بعد هذا ؟ بعده أنني الآن في عزلة محببة إلى نفسي في الصحراء أو تحت ظلال النخيل ... وقررت بنفسي إلى أحضان الطبيعة التي أجد فيها من معاني الجمال و الحنان ما لا أجد في قلوب البشر الذين مللتهم و مللت أحلامهم الصغيرة و أحاديثهم السخيفة)³.

الطبيعة بسحرها ، و المدينة بأسرها ، عالمان متناقضان في المصطلح الشابي ، لذلك لم يجد الشاعر بُدًا من تقنية التكرار ، كغلالة صوتية و منحي تعبيري ، للدلالة على سخطه ، وضجره ، فالتكرار (أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس ، و يدل على تصاعد انفعالات الشاعر ، و هو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة و على الحركات أيضا)⁴

¹ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- مناجاة عصفور- البيت الثالث- ص 83

² / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الرابع- الصفحة نفسها

³ / أبو القاسم الشابي- الأعمال الكاملة- رسائله- الرسالة الثانية عشر- 10 أبريل 1932- ص 89

⁴ / عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ط1- دار الفجر- القاهرة- 2003- ص 194

ليس في المدينة ما يدعو إلى محاولة العيش بها ، دماء و ظلم وفجور و دعارة ، كلها صفات لا تتسجم مع ما أوتي أبو القاسم الشابي من رهافة حس ورقة شعور وتعلق بالسلم و الأمن والطهارة! من هنا نفهم سر غضبه و ثورته ، فكان أسلوب التكرار هو السبيل الوحيد لتحمل أعباء هذا المنعطف المباغت، في النمو الإنفعالي لكيان القصيدة ، و قد أطلق على هذا النوع من التكرار (بالتكرار التوكيدي)¹.

حيث أكد الهوة الساحقة ، بين الطبيعة و المدينة- في نظر الشاعر على الأقل- ، و اعتمد الشاعر في هذا التكرار على :

1/ أسلوب الإستفهام ، بماذا ، الذي استدعى استنفارا إنشاديا ، وجهدا وفيرا للتلطف بمقاطعته الطويلة.

2/ ثمائل إيقاعي تام ، إذ وردت كل صدور الأبيات الشعرية الأربعة على وزن البحر الكامل : (مُنْفَاعِلُنْ- مُنْفَاعِلُنْ- مُنْفَاعِلُنْ)
(0//0/// 0//0/// 0//0/0/)

3/ انزياح (ECART) موسيقي في كلمة (وَ هِيَ /0/) ، إذ سَكَّن المتحرك ، فالأصل (وَ هِيَ)².

4/ استعمال تقنية التدوير ، في توزيع الكلمات بين فضاء الصدور والأعجاز.

هذه الغضبة العارمة ، سرعان ما يعتريها الهدوء ، فيعاود الشاعر حديثه مع عصفوره الشادي ، بإيقاعات غاية في التراخي و الرقة و التأثير ، لأنّ (اللغة الفنية تهدف إلى الإمتاع الصوتي (التلظي) و الدلالي (المعاني والصور معا)³.

إذن فالتكرار الجملي ، في هذه القصيدة ، ليس أصليا في الدلالة الأم أي البنية الدلالية العميقة للقصيدة ، و إنما هو أسلوب عَرَضِي ، فرضته فكرة المدينة ، التي تسللت إلى كيان القصيدة بغتة ، وهي ما تزال (تهيط هيطا)⁴

¹ / محمد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- ص 39

² / ينظر- ابن عصفور الإشبيلي- ضرائر الشعر- ص 8

³ / محمد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- ص 22

⁴ / إميل بديع يعقوب- معجم الإعراب- ص 463

حيث ثارت ثائرة الشاعر، منتجة تلك الدفقات الشعورية المتلاحقة و التي غذاها التكرار الجملي.

و فائدة هذا التكرار الجملي العَرَضِي ، لا يستهان بها ، لأن التكرار (ينتج الإيقاع)¹ و يفيد (الإمتاع و الإقناع)²، و يخرج القصيدة من حال إيقاعية متراخية إلى حال أكثر هيجاناً، و هذا الخرق في طبيعة الإيقاع المنتشر في فضاء القصيدة، هو سر سحرية التكرار. (*)

3/ التكرار المقطعي (تكرار اللازمة) :

قد يتطور التكرار من تكرار حرفي إلى جملي ، إلى تكرار أبيات شعرية برمتها في القصيدة الواحدة ، ويكون ذلك في نهاية كل مقطوعة أو مجموعة أبيات شعرية ، وفق استراتيجية و هندسية فنية ، يدعم بها الشاعر إمكانات عمله الفني من الناحية الدلالية و الإيقاعية، و هذا النمط من التكرار هو الذي أطلقنا عليه تسمية: (مصطلح التكرار المقطعي أو تكرار اللازمة).

وقد عرفه عصام شرّتح³، قائلاً : (هو تكرار بيت شعري أو أكثر في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة ، وتكمن الدوافع النفسية لهذا النوع من التكرار في تحقيق النغمية و تكثيف المعنى).

إن التكرار ظاهرة تعبيرية و (المفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة و مكثفة)⁴، لهذا يعمد الشاعر إلى تقنية التكرار المقطعي حتى (يسهم في تجانس النص و تلاحم أجزائه)⁵.

¹ / عبد الرحمن تيرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ص198

² / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

(*) هذه الظاهرة التكرارية تشخصت في عدة قصائد شعرية أخرى مثل (الأبد الصغير ص133، الأشواق التائهة ص 112، قلت للشعر ص 63 و غيرها.

³ / عصام شرّتح- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- ص 20

⁴ / عز الدين إسماعيل- الشعر العربي المعاصر- قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية- ط3- دار العودة- بيروت- لبنان-1981-

ص179

⁵ / عصام شرّتح- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- ص 23

ومن خلال فلينا لديوان- أغاني الحياة- لأبي القاسم الشابي ، وجدنا التكرار المقطعي لا يعدو وجهين استعماليين :

1/ الوجه الأول :

حيث عمد الشاعر إلى تكرار بيت من الشعر بأكمله ، في مطلع كل مقطع من القصيدة الشعرية، لتتشابه المقاطع وتتحد ، منسجمة (انسجاما دلاليا و إيقاعيا)¹ ، و تموقع التكرار المقطعي في المطالع ، له من الأهمية والخطورة ، ما يجعله ذا حظ أوفر من الإهتمام ، باعتباره أول ما يقع في السمع ، و(الناس موكلون بتفضيل جودة الإبتداء وبمدح صاحبه)².

قال أبو القاسم الشابي (من مجزوء الكامل) :

يا موتُ ! قد مزقتَ صدري * * و قصمتَ بالأرزاءِ ظهري³
ورميتني من حالي * * وسخرت مني أيَّ سُخري
فلبنتُ مرضوض الفؤا * * دأجرُ أجنتي بدُعري

يا موتُ ! قد مزقتَ صدري * * و قصمتَ بالأرزاءِ ظهري⁴
يا موتُ ! ماذا تبغني منَّي * * ، و قد مزقتَ صدري
ماذا تودُّ ، و أنتَ قدَّ * * سوَدَّتْ بالأحزانِ فِكْري

يا موتُ ! قد مزقتَ صدري * * و قصمتَ بالأرزاءِ ظهري⁵
يا موتُ ! قد شاعَ الفؤا * * دُ، و أقرتَ عرصاتُ صدري
و غدوتُ أمشي مُطرقاً منَّ * * طول ما أثقلتَ فكري
يا موتُ ! نفسي ملَّتِ الدُّن * * يا ، فهلْ لم يأتِ دوري؟⁶

¹ / عصام شرتح- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- ص14

² / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 112 و- ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 347

³ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- يا موت- البيت الأول- ص 85

⁴ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- مطلع المقطع الثاني- البيت 17 - ص 86

⁵ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- مطلع المقطع الثالث- البيت 32- ص 87

⁶ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 35 و الأخير- الصفحة نفسها

عنوان القصيدة (يا موت)، بكل ما يحمله حرف النداء (يا) من مد للصوت، و لا غرو إن كان (يا) مقطعا صوتيا طويلا (0/)، مناسبا لحمل الشجن و الأسى، لأن (في أدوات اللغة ما هو أكثر ميلا إلى حمل المواقف التوقيعية الإنفعالية مثلما هي الحال في : النداء ، المتطلب نفسا إنشاديا أكثر تميزا)¹.

قدّم أبو القاسم الشابي لقصيدته قائلا: (هي صرخة من صرخات نفسي المملوءة بالأحزان و الذكريات من شظايا هذا القلب المحطم على صخور الحياة ، قلتها في أيام الأسى التي تلت نكبتى بوفاة الوالد ، يرحمه الله)².

وقال أيضا ، بعد وفاة والده : (أنا في ساحة تعصف بها الهموم و تنعقد من فوقها الأحزان و تخر عليها أمواج الدموع إن استمعت إلى نفسي لم أَلْف إلا الأسى يبكي أو أصخت إلى قلبي لم أسمع إلا النحيب أو قلبت طرفي فيما حولي لم أبصر إلا ظلمات تتدجى من فوقها ظلمات. إن المصاب قوي جسيم و إن قلبي الرازح بهموم البشر لأضعف من أن يضطلع بكل ما في هذه الدنيا من مصائب ، أين صبرك يا رب ؟ فقد ضاق عليّ الوجود و أين سلواك فقد مزقت صدري الزفرات)³

إنّ أبا القاسم الشابي و هو في حال من الصدمة و الذهول من فرط الخُطب الذي ألمّ به ،راح يكرر بيتا شعريا بأكمله ،في مطلع كل مقطع من القصيدة، و (هذا التكرار المقطعي يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر ، بطبيعة كونه تكرارا طويلا يمتد إلى مقطع كامل)⁴، و الشاعر هنا ، لم ينقصه الوعي ولم يخيب ظنه الذوق ،لَمّا وضعه في مقدمة كل مقطع ، يتسيد بقية أبيات المقطع الشعري،دونما إحداث تغيير و لو طفيف على بنيته اللغوية (وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى ادخال تغيير طفيف على المقطع المكرر ، و التفسير السايكولوجي لجمال هذا التغيير ، أن القارئ ، و قد مر به هذا المقطع ، يتذكره حين يعود إليه مكررا في مكان آخر من القصيدة ، وهو بطبيعة الحال ، يتوقع توقعا غير واع أن يجده كما مر به تماما ، ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف)⁵.

¹ / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 288

² / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- ص 85 .

³ / أبو القاسم الشابي- الأعمال الكاملة- رسائله- الرسالة الخامسة- كتبت -سبتمبر 1929- ص 43

⁴ / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 234

⁵ /المرجع نفسه- الصفحة نفسها

لم يتصرف أبو القاسم الشابي في التركيب اللغوية للبيت الشعري المكرر ، لأنه حريص على تأكيد دلالاته ، فالموت قد مزقه إربا إربا ، وانثال عليه ، محطما إياه أشلاءً ، ولما كان الشاعر حريصا على أن تخيم هذه الدلالة على كيان النص ، و تتفشى تلك الأصوات الموحية بالموت و الفناء وتفرض سياقها و إيقاعها ، لم يجد بدا من تكرار البيت الشعري دونما تصرف (ولم أجد ما بين يدي من الدواوين نموذجا لهذا التكرار باستثناء قصيدتي- الجرح الغاضب-)¹.

كان هذا رأي نازك الملائكة، أما أبو القاسم الشابي ، فإنه (كان إذا ورد عليه الشعر أخذته حال غريبة ، وربما قال الشعر بعد نوبة قلبية)²، فما بالك بعد وفاة والده ، ومن ثمّ ، نتفهم سر هذا التكرار المقطعي الكامل ، فهو من باب الإلحاح على الدلالة الخبيئة في البيت ، و تعميق تخيم حالة الموت على كيان القصيدة ، فكل الإمكانيات اللغوية و الصوتية و الإيقاعية مكرسة ، في حالة استنفار قصوى لأجل إعلاء صوت الموت و كأن موت أبيه ، يعادل موته هو ، فضلا على أن التكرار المقطعي (ينظم الدفقة الشعرية)³ ، فإنه يكسب القصيدة الشعرية (دفقة غنائية مميزة)⁴ ، وهذه الدفقة الغنائية ، ليست من قبيل (التلذذ بذكر المكرر)⁵ ، بل على النقيض من ذلك ، الإلحاح على جسامة ما لحق الشاعر من خطب و رزية ، و ربط مقاطع القصيدة بخيط إيقاعي صوتي ، تنطلق منه و تعود إليه ، في شكل انتشار عصبي⁶ .

2/ الوجه الثاني :

قد عمد أبو القاسم الشابي إلى نوع جديد من التكرار المقطعي (اللازمة) ، وذلك بذكر البيت الشعري ، ثم إعادة جزء منه مرتين متتابعتين :

¹ / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 234

² / عمر فروخ- الشابي شاعر الحب و الحياة- ص ص 213 و 214

³ / عصام شرّتح- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- ص 18

⁴ / المرجع نفسه- ص 19

⁵ / عبد الرحمن تيرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ص 195

⁶ / ينظر -جان ماري جويو- مسائل فلسفة الفن المعاصرة- ترجمة- سامي الدروبي- ط2- دار البيقطة-دمشق- 1965 ص 166

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف) :

أنتَ يا شِعْرُ ، فلذةٌ من فؤادي **
فِيكَ مَا في جوانحي من حنينٍ **
فِيكَ مَا في خواطري من بكاءٍ **
فِيكَ مَا في مشاعري من وجومٍ **
فِيكَ مَا في عوالمي من ظلامٍ **
فِيكَ مَا في عوالمي من نجومٍ **
فِيكَ مَا في طفولتي من سلامٍ **
فِيكَ مَا في شببتي من حنينٍ **
فِيكَ-إن عائق الربيعُ فؤادي- **
تتغني ، و قطعةٌ من وجودي¹
أبديً إلى صميم الوجودِ
فِيكَ ما في عواطفي من نشيدِ
لا يُغني ، و من سرورِ عهدِ
سرمدي ، و من صباح وليدِ
و سرابٍ ، و يقظةٍ ، و هجودِ
و ابتسامٍ ، و غبطةٍ ، و سعودِ
و شجونٍ ، و بهجةٍ ، و جمودِ
تنتنى سنابلي وورودي

أنتَ يا شِعْرُ قصةٌ عن حياتي * أنتَ يا شِعْرُ صورةٌ من وجودي²
أنتَ يا شِعْر-إن فرحتُ-أغاريدي * - وإن غنَّتِ الكأبةُ - عودي³
أنتَ يا شِعْرُ كأسُ خمرٍ عجيبٍ * أتلهي به خلالَ اللحدِ!⁴

هذه العينة الشعرية ، تؤكد ، جازمة ، بأن التكرار كظاهرة تعبيرية وأسلوبية ، هي خصيصة نابعة من صميم التجربة الشعرية الشابية ، وبالتالي خاصية صوتية إيقاعية ، لها دورها و خطورتها في شعر أبي القاسم الشابي. إلى درجة أنه يستحيل التحدث عن الأسلوبية الصوتية عند أبي القاسم الشابي دون الوقوف على ظاهرة التكرار بأنواعها.

والذي يلفت الإنتباه ، في الأبيات الشعرية ، تعلق الشاعر بصيغة نحوية و صوتية واحدة طويلة سبعة أبيات شعرية متلاحقة ، و هذا التكرار و حد الشطر الأول من كل بيت شعري ، مع ما يليه ، إلى درجة المماثلة والتوازي (PARALLELISME).

فالشاعر هنا يتحدث عن الشعر و معه في آن الوقت ، ولسنا نبالغ إن قلنا : إن الذات الشابية لا تتحقق إلا في إطار القول الشعري ، لذلك فهذا التكرار

¹ / أبو القاسم الشابي- أغني الحياة- قصيدة- يا شعر- البيت الأول- ص 63

² / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 17 ص 64

³ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 18- الصفحة نفسها

⁴ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 19- الصفحة نفسها

الجلي ، أريد به فعلا التلذذ بذكر المكرر (فالإيقاع المشوب بالتلذذ و التنويه بالمكرر يتسم بامتداد النغم الموسيقي)¹.

وإذا مثلنا للصيغة المكررة نحويا ، حصلنا على :

فيك + ما + في + جوانحي + من + حنين

جار و مجرور + إسم موصول + حرف جر + إسم مجرور (ومضاف إليه)
+ حرف جر + إسم مجرور.

ليس من الصعوبة في شيء ، معرفة ولوع أبي القاسم الشابي ، بصيغة الجار و المجرور، لما فيها من يسر و ليونة و خفة ، وتوفير للمقاطع الطويلة (0/) ، الغنية بالنغم و الإنشادية ، و ما فيها من تنوين ، غني بالترنم و الموسيقى.

كل هذه العوامل و الإمكانيات ، مكرسة في سبيل تخريج صوتي للبنية الإيقاعية ، و استظهار لائق للدلالات (و شعر الشابي عذب رقيق فيه سهولة و سلاسة....فإنك تشعر فيه بشاعرية فياضة قديرة على تقليب الموضوعات)²، لأن (قيمة الأدب كامنة في جدته و تفرده)³، و خصوصا طريقة تناسب أصواته لأنّ (التميزات المتعلقة بالصوت هي تلك التي يمكن أن تصير أساس الإيقاع و الوزن)⁴

ولما استنفذ التكرار طاقته ، خشي الشاعر أن يبدو (تلويحا مجردا ليس له داع)⁵، فأوقف تدفقه و باغت قارئه الذي كان قد انتلف هذا النوع من الإنسياب ، واستولت عليه لذاتته ، والمدهش في الأمر ، أنه لما أراد ذلك أبقى على كلمة (فيك) ، حيث لم يرغب الشاعر في إحداث نشاز أسلوبية و صوتية، من شأنه أن يصعق المتلقي ، ويصيبه بخيبة أمل ، إنه تخلص سلس!

¹ / عبد الرحمن تيرماسين- البنية الإيقاعية للقصيد المعاصرة في الجزائر- ص197

² / عمر فروخ- الشابي شاعر الحب و الحياة- ص 208

³ / فيكتور إيرليخ- الشكلانية الروسية- ترجمة- الولي محمد- ط1-المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب- 2000- ص131

⁴ / رينيه ويليك/أوستن وارين- نظرية الأدب- ص166

⁵ / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 233

وبنفس الطريقة ، فبعد البيت الشعري (أنتَ يا شعراً) ، لم يجد بدا من مغادرته ، إلا بإعادة (أنت يا شعر) في مقدمة البيتين المواليين ، و نفهم من ذلك أيضا حرص الشاعر على التخلص السلس ، بالتركيز على العبارة المفتاح ، التي فيها اللذاعة كلها، فحيوية (التكرار و ديناميكيته تستمدان دائما من عنصر التوقع و المفاجأة)¹.

زبدة القول: إن التكرار عند أبي القاسم الشابي ، مسألة صوتية أسلوبية ، لا حلية خارجية عارضة ، وليست عجزا عن توليد المعاني و الدلالات ، بل على النقيض من ذلك ، يمكن اعتبار التكرار فاعلية صوتية (تتعلق بتجربته الفنية و شعوره العميق بالحاجة إلى الإستزادة من هذه العناصر)²، و تكريسها لخدمة نشاط السياق في نصوصه الشعرية .

ثانيا : الوظيفة الموسيقية لظاهرة التدوير

1 / مفهوم التدوير لغة :

من دور ، يقال : (دار دورة واحدة ، وهي المرة الواحدة يدورها ، و الدَّورُ قد يكون مصدرا في الشعر ، و يكون لوثا واحدا من دَوْر العِمامة ، و الدُّوَارُ : أن يأخذَ الإنسان في رأسه كهيئةَ الدَّوران ، و تقول دِيرَ به أي عُشِيَ عليه و الدُّوَارُ : صنم كانت العربُ تنصِبُهُ ، يجعلون موضعا حوله يدورون فيه ، و اسم ذلك الصنم و الموضع الدُّوَارُ)³

ومنه قولُ امرئ القيس :

فَعَنَّ لَنَا سِرْبُ كَأَنَّ نِعَاجَهُ * * عَدَارَى دَوَارٍ فِي مُلَاءٍ مُدَّيْلٍ⁴

و كلمة (دَوَار) ، وردت بمعنى (أحد الأصنام في الجاهلية)⁵.

¹ /مصطفى السعدني- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث- ص 31

² / حمادي صمود- الأشواق التائهة- مدخل إلى شاعرية الشابي- مجلة فصول- ص 196

³ / الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج 2- ص 58

⁴ / الشنقيطي- شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها- معلقة امرئ القيس- البيت 64 - ص 46

⁵ / المرجع نفسه- هامش - ص 46

و يقال أيضا : (داروا حوله و استداروا ، و استدار القمر ، و قمر مستدير : مستدير ، و أدار العمامة على رأسه ، و دارت به دوائر الزمان وهي صروفه ، و لا تخرج من دائرة الإسلام حتى يخرج القمر من دارته و هي هالته ، و تديرت المكان : اتخذته دارا ، و من المجاز : أدركته على هذا الأمر أي حاولت منه أن يفعله، و أدركته عنه ، حاولت منه أن يتركه)¹.

و في الإشتقاق (دار ، يدور، دُورًا، و دورانًا...و دُور به ، و تدوير الشيء جعله مُدُورًا ، و المداورة كالمعالجة... ، وفي الحديث :- مثلُ الجليس الصالح مثل الدَّاريِّ إن لم يُحذِكْ من عطره علقك من ريحه -)².

و الدُّورُ (قد يكون مصدرًا في الشعر ، و تدوير الشيء : جعله مُدُورًا، و في الحديث : إنَّ الزمان قد استدار كهيئته يوم خلق الله السموات و الأرض- ومعنى الحديث : أن العرب كانوا يؤخرون المحرم إلى صفر ، و هو النسيء ، ليقاتلوا فيه و يفعلون ذلك سنة بعد سنة فينتقل المحرم من شهر إلى شهر ، حتى يجعلوه في جميع شهور السنة ، فلما كانت تلك السنة ، كان قد عاد إلى زمنه المخصوص به قبل النقل و دارت السنة كهيئتها الأولى.. و قال ابن الأعرابي : يقال للرجل إذا ترأس أصحابه : هو رأس الدَّيرِ)³.

2/ مفهوم التدوير اصطلاحًا :

لم يرد مصطلح التدوير، اللصيق بفن الشعر، في النقد العربي القديم، إنما ورد في العمدة: (و المداخلُ من الأبيات ما كان قسيمه متصلًا بالآخر ، غير منفصل منه، و قد جمعتهما كلمة واحدة ، وهو (المدمج) أيضا ،)⁴.

و معنى ذلك ، أن مصطلح (المداخل- المدمج) في النقد العربي القديم هو نفسه التدوير في النقد العربي الحديث ، الذي (تلقف مصطلح التدوير والبيت المدور ، و أقصى المداخل و المدمج)⁵.

¹ / الزمخشري- أساس البلاغة- ص ص 197 و 198

² / الرازي- مختار الصحاح- ص 215

³ / ابن منظور- لسان العرب- مج 5- ص ص 323 إلى 326

⁴ / ابن رشيق- العمدة- ج 1- ص 284

⁵ / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحري- ص ص 374 و 375

و يقصد بالتدوير، كلُّ بيتٍ (اشترك شطراه في كلمة واحدة ، بأن يكون بعضها في الشطر الأول و بعضها في الشطر الثاني ، و معنى ذلك أن تمام وزن الشطر يكون بجزءٍ من كلمة)¹.

لم يلق مصطلح التدوير العناية اللازمة ، في النقد العربي القديم ، و لم يحفل به النقاد، مثلما (اهتموا بالعناصر الإيقاعية ذات المردودية الصوتية)²، مثل المقاطع الصوتية و الأوزان الشعرية و القافية و حرف الروي. فأضحى التدوير (في نظرهم مجرد ظاهرة ينعكس أثرها على المظهر الكتابي للشعر ، و اختصوه لذلك برمز كتابي يشير إليه ، ويكتفى به أحيانا عن تقسيم الكلمة بين شطري البيت، و هو عبارة عن حرف – م- يوضع حيث يكون الفراغ الفاصل بين شطري البيت)³.

وأيا كان الأمر ، فالتدوير واقع شعري ، ينهل منه الشعراء المفلقون باعتباره ذا (فائدة شعرية و ليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر ، و ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية و ليونة و يطيل نغماته)⁴، ليت شعري، الغنائية و الليونة والإنسيابية مطمح شعري ، يتوق إلى بلوغه المبدعون من الشعراء ، دون هوادة ، لأنّ (أجود الشعر ما رأيت متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفرغا واحدا ، و سبك سبكا واحدا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان)⁵.

و تعتقد نازك الملائكة⁶، أنّ العروضيين (لم يتناولوا التدوير تناولاً نوقيا ، بل كان كل ما صنعوا أنهم نصوا على جواز وقوعه بين الأَشطر ، دونما إشارة إلى المواضع التي يمتنع فيها لأن الذوق لا يستسيغه ، و الواقع أن كل شاعر مرهف الحاسة ، ممن مارس النظم السليم ، و نما سمعه الشعري ، لا بد أن يدرك بالفطرة أن هناك قاعدة خفيفة تتحكم في التدوير بحيث يبدو في مواضع ناشرا يؤذي السمع).

¹ / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 89 ، و ينظر إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل في علم العروض- ص ص 173 و

174 و ينظر أيضا - صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر العربي- ص ص 219 و 220

² / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحترى- ص 375

³ / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

⁴ / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 89

⁵ / الجاحظ- البيان و التبیین- ج1- ص 67

⁶ / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 90

لأجل هذا، نفهم لماذا (عَظَمَ الشعرُ ، و تُهَيَّبَ أهْلُهُ)¹، فالتدوير ليس لعبا بالكلمات و لا تقطيعا لأواصر المحبة بين الحروف و الأصوات المتآزرة ، الملتفة حول بنية الكلمة ، و لا إحداثا لشططٍ في كيان اللفظة المدورة، و إنما على النقيض من ذلك فالتدوير: (سمة إيقاعية تفرض نفسها على التكوين الإيقاعي لبعض البحور دون بعض)²، و لا غرو في ذلك مادام- ابن رشيق³ قد رفع الشاعر الحدق في استغلال فن التدوير ، إلى مصاف الشعراء المفلقين والمجيدين (وهو حيث وقع من الأعراب من دليل قوة).

لن نختلف مع أي دارس أو ناقد ، في اعتبار فن التدوير ، بمثابة وثبة لتحقيق توازن تفعيلي بين شطري البيت الشعري ، أي أن الضرورة العروضية تستدعيه ، و لكن الأمر لا يتوقف عند هذا المنطلق البسيط ، فالشاعر يكون أمام خيارات و امكانات عديدة ، لكنه يحرص – متذوقا- على خيار فن التدوير ، و يبدو لنا ولو على سبيل المجاز ، أن الشاعر يعطف على بيته الشعري المدور ، بأن ينصف بين شطريه فيضمهما ضمة الأم لتوأمها، ذات اليمين و ذات اليسار ، دونما ميل لأحدى الجهتين. فهذا العدل في توزيع أجزاء الكلمة- والشاعر أميرها⁴- يجعلنا نقول : إنّ (التدوير ليس ظاهرة عروضية خالصة ، يؤول أمرها إلى السبب أو الوجد الذي ينتهي به الشطر.... ظاهرة التدوير تخضع لمطلب دلالي نحوي ، إيقاعي، تفسره اللغة و علاقات التركيب فيها ، و لا يفسره توالي الحركة والسكون ، و ما ينشأ عنهما من أسباب و أوتاد)⁵.

بقي أن نشير أن فن التدوير (أكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف ، وهو حيث وقع من الأعراب من دليل قوة ، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين)⁶.

وتعتقدُ- نازك الملائكة- أنّ التدوير (يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل فعولن-)⁷، و يعلق على ذلك- عمر خليفة بن إدريس بقوله: (هذه الملاحظة ، تستدعي قدرا من التحفظ في ما يتصل بمنطقاتها

¹ / ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 58

² / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحر- ص 375

³ / ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 284

⁴ / ينظر- ابن فارس- الصحابي- ص 213

⁵ / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحر- ص 376

⁶ / ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 284

⁷ / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص90

و نتائجها¹، أما مصطفى السعدني²، فيحكم بعدم موضوعية قول نازك.

3/ إستقراء ظاهرة التدوير في شعر أبي القاسم الشابي :

من محاسن الأقدار أن يكون إيقاع البحر الخفيف هو عمدة البحور الشعرية في التجربة الشابية، وأرضية خصبة لفن التدوير، على حد تعبير- ابن رشيق-، هما عاملان أساسيان، يفسران سر إقبالنا على استقراء ظاهرة فن التدوير في التجربة الشابية من خلال القصائد الشعرية الواردة بإيقاع البحر الخفيف.

و منهجنا في استقراء (induction) ظاهرة التدوير ، إحصاء كل القصائد الشعرية الواردة على إيقاع البحر الخفيف ، وتبين نسبة تدويرها ، ثم اختيار أكثر قصيدة محتوية على ظاهرة التدوير و محاولة إيجاد تعليل لذلك.

القصيدة	الوزن الشعري	عدد أبياتها	المدورة
أيها الحب	الخفيف	09	02
أيها الليل	الخفيف	53	33
دموع الألم	الخفيف	19	03
سر مع الدهر	الخفيف	03	03
صلوات في....	الخفيف	68	09
قلت للشعر	الخفيف	32	10
طريق الهاوية	الخفيف	20	00
الجمال المنشود	الخفيف	19	00
أحلام شاعر	الخفيف	14	00
أيتها الحالمة	الخفيف	11	02
قال قلبي للاله	الخفيف	07	00
أنسيم يهب	الخفيف	14	01
النبي المجهول	الخفيف	59	00
الدموع	الخفيف	15	00

¹ / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ص 376
² / مصطفى السعدني- التغريب في الشعر العربي المعاصر- بين التجريب و المغامرة- قراءة في النص- دط- منشأة المعارف- الإسكندرية- مصر- دت- ص 137

01	08	الخفيف	شجون
00	25	الخفيف	ألحاني السكري
05	24	الخفيف	الأشواق التائهة
06	32	الخفيف	ذكرى الصباح
00	55	الخفيف	إلى الشعب
12	37	الخفيف	يا رفيقي
35	64	الخفيف	تحت الغصون
00	04	الخفيف	كهرباء الغرام
01	03	الخفيف	الحياة
02	15	الخفيف	تونس الجميلة
16	31	الخفيف	الساحرة
08	25	الخفيف	أبناء الشيطان
11	16	الخفيف	في ظل الواد
12	42	الخفيف	إلى الله
172	724	الخفيف التام	28 قصيدة

كما وردت قصيدتان شعريتان على مجزوء الخفيف :

المدورة	عدد أبياتها	الوزن الشعري	القصيدة
02	23	مجزوء الخفيف	الغزال الفاتن
00	33	مجزوء الخفيف	الصباح الجديد
02	56	مجزوء الخفيف	02 قصيدتان

من خلال استقراء الجدولين الإحصائيين نستنتج :

1/ ارتفاع نسبة فن التدوير في إيقاع البحر الخفيف التام و انخفاضها في إيقاع الخفيف المجزوء ، على عكس ما ادّعت نازك الملائكة¹، أنّ (المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيه التدوير) ، و لكنها استدركت قائلة : (ولعل للأمر تفسيراً آخر يفوتني ، و الله أعلم)²

¹ / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 93
² / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

2/ لا يخضع فن التدوير لقاعدة ثابتة ، من حيث طول القصيدة الشعرية أو قصرها ، فمقطوعة (سر مع الدهر) لم يتجاوز عدد أبياتها الثلاثة ومع ذلك فالتدوير اعترى جميع الأبيات الشعرية ، و على النقيض من ذلك ، فقصيدة (النبي المجهول) بلغ عدد أبياتها تسعة و خمسين (59) بيتا ، لم يعتر فن التدوير و لو بيتا واحدا .

ومعنى ذلك أنّ حجم القصيدة ، ومن ثمّ طول النفس الشعري و الدفقات الشعرية ، كل هذا لا يُعول عليه في تبرير وجود فن التدوير أو عدمه .

3/ استوقفنا نسبتان عاليتان في ورود فن التدوير ، وتجسد ذلك في قصيدة (أيها الليل) حيث بلغ عدد أبياتها ثلاثة و خمسين (53) بيتا شعريا ، دُورَ ثلاثة و ثلاثون منها ، وهذه نسبة عالية جدا .
و كذلك قصيدة (تحت الغصون) فمن أصل أربعة و ستين (64) بيتا شعريا دُورَ خمسة و ثلاثون منها، وهذه أيضا نسبة تسترعي الإنتباه و تدعو للتأويل

استقراء ظاهرة التدوير في قصيدة (تحت الغصون¹) :

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف) :

هَهْنَأَ فِي خَمَائِلِ الْغَابِ ، تَحْتَ الزَّرَا ** نِ وَ السَّنْدِيَانِ ، وَ الزَّيْتُونِ²

موضوع القصيدة الشعرية (تحت الغصون) ، وجداني ، ممزوج بمظاهر الطبيعة ، كعادة الرومانسيين ، لكن الشاعر فضل لفظة (ههنا) و لم يفضل (ههناك) ، معتبرا تلك المظاهر الطبيعية الأخاذة ، جزءاً لا يتجزأ من كيانه، وأنه أقرب إليها من حبل الوريد، فبهاء القول الشعري، مصدره: (تخير الألفاظ)³، و (ههنا عبارة مختصرة و هي : أن تقول المعنى

¹ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة تحت الغصون- ص ص 152- إلى 155

² / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الأول- ص 152

³ / الجاحظ- البيان و التبیین- ج 1- ص 44

و معنى المعنى ،تعني بالمعنى ، المفهوم من ظاهر اللفظ و الذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى ، أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضي بك ذلك المعنى ، إلى معنى آخر)¹.

من عادة الشعراء ، الإعتناء بمطالع القصائد الشعرية ، كأن يستهلونها بالتصريح ، وهو (ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه ، تنقص بنقصه ، و تزيد بزيادته)²، ويعود سبب (التصريح مبادرة الشاعر القافية ، ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ، و لذلك وقع في أول الشعر)³، و من شدة شغف الشعراء العرب بفن التصريح ، وجدناهم يصرعون (في غير موضع التصريح ، و هذا دليل على قوة الطبع و كثرة المادة)⁴.

وقد أشار إلى ذلك -أبو هلال العسكري⁵- قائلاً: (الكلام أيدك الله، يحسن بسلاسته ، وسهولته ، وفصاحته ، وتخيره لفظه ، و إصابة معناه ، و جودة مطالعه ،ولين مقاطعه ، و استواء تقاسيمه ، وتعادل أطرافه ، وتشبه إعجازه بهواديته).

لكنَّ أبا القاسم الشابي ،لم يُصرِّع في مطلع القصيدة الشعرية ، لكنه نَوَّرَ ، أي أشرك شطري البيت الشعري الأول في كلمة واحدة ، وهي: (الزَّان)، وهذا مؤشر أسلوبى و صوتى ،دال على مدى تعويل الشاعر على فن التدوير ، في إعطاء القصيدة طابعاً موسيقياً ، و إيقاعياً متزناً، يقوم على فكرة التناسب والإمتاع، مما يدفع بنا إلى القول :إنه يقول (البيت و أخاه)⁶، وليس (البيت وابن عمه)⁷.

¹ / عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني- ص 272

² / ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 277

³ / المرجع نفسه- ص 278

⁴ / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

⁵ / أبو هلال العسكري- كتاب الصنائع- الكتابة و الشعر- - ص69

⁶ / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 228

⁷ / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

ولن يفوتنا إدماج إيقاع البحر الخفيف ، -والذي وردت على منواله قصيدة (تحت الغصون) -، ضمن محفزات تنشيط السياق الموسيقي والإيقاعي لأنّ العرب (كان أكثر ما يكون منهم في الخفيف الذي يُرَقَّصُ عليه ، ويمشي بالدف و المزمار ، فيطربُ ويستخف) ¹.

وبعد هذا الإسهاب في محفزات تنشيط السياق الموسيقي و الإيقاعي ، نورد هذا الجدول الإحصائي ، متوسعين في طبيعة تمفصل فن التدوير من خلال قصيدة (تحت الغصون) :

الظرف	الحرف	الفعل	الإسم	البيت	القصيدة
-----	-----	-----	الزّان	1	تحت الغصون
-----	-----	ثُغْنَيْن	-----	5	
			السّاجي	12	
			الأفق	13	
			الراعي	14	
			الدنيا	15	
			الأحلام	16	
			أحلامي	19	
			الدنيا	20	
أيامي				21	
			المعبود	22	
			المسحور	27	
			الأعلى	29	
		يتراشقن		30	
			سأه	31	
			فراديس	32	
			السّحر	35	
			عذب	37	
		ثُعوي		38	
الليل				39	

¹ /عبد الرحمن بن خلدون- المقدمة- ص 465

			الغاب	40	
حوالينا				41	
			الموت	44	
			الزهر	45	
			الغاب	48	
			المنشود	51	
			الخد	52	
			الصادي	53	
			الأحلام	56	
			الكون	57	
			الغاب	58	
			الأحلام	59	
			الأحلام	62	
	فيه			63	
			السكون	64	
03 أظرف 02 للزمان 01 للمكان	01(فصل حرف الجر عن اسمه المجورور	03 أفعال في صيغة المضارع	28 اسما 22 اسما مجرورا 03 أسماء مرفوعة 03 أسماء منصوبة	35 بيتا شعريا مدورا	المجموع

يستطيع الدارس أن يستنتج ، ميل أبي القاسم الشابي إلى التدوير في الأسماء ، وعلى النقيض من ذلك ، تجنبه التدوير في الحروف و الأفعال ، وأظرف المكان و الزمان ، وهذا راجع - في رأينا- إلى موقع الكلمة المدورة بالنسبة لبنية البيت الشعري أي العروض و بداية حشو الشطر الثاني ، وهو موضع لائق بالأسماء دون غيرها ، لكن هذا لا ينفي البتة تفسيرات أخرى ، مثل امتلاء الأسماء أحرفا ، مما يجعل قابلية تدويرها أمرا ممكنا ، إذما قورنت- مثلا- بالحروف الضئيلة كماً ، فالتدوير قد يُشوَّهها و يلغي جرسها.

كذلك يمكن ملاحظة ، ميل الشاعر إلى تدوير كلمات بعينها ، لها علاقة حميمة مع دلالات القصيدة والمذهب الأدبي للشاعر (الرومانسية)

وتمثلت في (الأحلام ، حيث وردت خمس (05) مرات) ، و(الغاب ، وردت ثلاث (03) مرات) و (الدنيا ، وردت مرتين (02)).
ومن الملفت للإنتباه ، أنّ هذه الكلمات المكررة في الإستعمال التدويري ، وردت بنفس التقنية، فمثلا كلمة (الأحلام)، دُورت بهذا الشكل(الأحلام/م) في كل موضع وجدت فيه مُدوَرَةً ، وهذا مؤشّر قوي يدل على وعي الشاعر، بخطورة فن التدوير من حيث توفيره للزاد الموسيقي و الإيقاعي ، الذي تقتات منه الأقوال الشعرية ، لتشتد و ترعوي ، و تغدو (خفيفة على اللسان ، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد)¹.

إنّ فن التدوير ، قد ينتاب الكلمات في حروفها الأصلية، وقد ينتابها في غير ذلك ، في مثل الضمائر وأدوات التعريف الملتصقة ببنية الكلمة ، أما أبو القاسم الشابي ، فقد مال إلى تجزئة بنية الكلمات المدورة ، في حروفها الأصلية ، وبصورة ملحوظة ، إلا في أربع حالات ، (ال/خلد) (يترأشَقْ / نَ) ، (تُعَيّ / نَ) .

وفي الحالة الرابعة ، يفصل الشاعر، حرف الجر (في) ، عن الإسم المجرور (الضمير المتصل- الهاء-) ، بواسطة التدوير الدلالي ذي الطابع النحوي² ، ومثل هذا التدوير ، يطرح مشاكل ليست هينة، لحظة الإنشاد ، حيث تتم (مفاجأة وعي المتلقي)³ ، بغياب تلك الوقفة أو بصيص من الوقفة بين شطري البيت الشعري والتي عهدا في إرثه السمعي لإنشاد الشعر ، فيطفق المتلقي ململما أسباب دهشته و ذهوله ، علّه يعثر على مخرج ، يفضي به إلى الإنسجام مع هذه التقنية غير المعهودة لديه .

إذن فن التدوير (يؤدي إلى إدماج الشطرين ، ويحث على الإسترسال في الإنشاد حتى يكون المنشد بإزاء وقفة القافية)⁴ ، ولنا أن تصور الجهد الصوتي الذي يبذله منشد الشعر ، إذما تلاحقت الأبيات المدورة ، البيت الشعري تلو الآخر ، ولا يحق للمنشد التوقف لأن (هذا التجزيء يجعل التعبير عن فكرة متصلة من الأشياء الأكثر صعوبة)⁵.

¹ / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 67

² / ينظر- عبد الرحمن تيرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة العاصرة في الجزائر- ص 143

³ / محمد المبارك- استقبال النص عند العرب- ص 143

⁴ / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحر- ص 384

⁵ / جمال الدين بن الشيخ- الشعرية العربية- ص 223

فيتحول الشعر من فن للإمتاع و اللذادة إلى مشقة و عنتٍ، لذلك وجدنا (أن الشعراء كانوا بفطرتهم يتحاشون إيراد التدوير في بعض المواضع)¹، و أبو القاسم الشابي، قد نهل من فن التدوير بالقدر الذي نشط الإيقاع وأكسبه طابع التلوين و التغيير، وعضد ما بين الصدور والأعجاز، وفعل حركية و تدفق الإنشاد، كل هذا في غير تفريط، لأنهم (يذكرون الكلام الموزون، و يمدحون به، و يفضلون إصابة المقادير، و يذمون الخروج من التعديل)².

*التنوع بين التدوير و التكرار

لقد عمد أبو القاسم الشابي إلى ظاهرة التنوع بين فن التدوير و فن التكرار في قصيدة واحدة، بحيث استهلها بالتدوير الكلي، ثم انقل إلى التكرار الجملي، ثم عاد ثانية لفن التدوير الكلي، ثم جمع بينهما في مقطع مشترك ليختتم القصيدة بالتدوير الكلي، مثلما استهلها.

ولم نر - في حدود مطالعاتنا - شاعرا عمد إلى مثل هذه الفسيفساء الصوتية و الأسلوبية، في عمل شعري واحد، مثلما فعل أبو القاسم الشابي. إن هذا التنوع بين فن التدوير و فن التكرار، هو في الحقيقة، سعيٌ لإكساب القصيدة طاقة إضافية من الناحية الإيقاعية و الموسيقية و (القصيدة الشعرية تبنى عادة من عنصرين أساسيين هما: التكرار والتنوع)³.

فأبو القاسم الشابي عمد إلى (هذه الرزمة الصوتية)⁴، من باب إكساب القصيدة الشعرية (جوا موسيقيا خاصا، يشيع دلالة معينة)⁵.

وبالنظر لفرادة هذا العمل الشعري، من حيث جمعه بين خصيصتين أسلوبيتين و صوتيتين، لم نجد مفرا من إيراده كاملا، رغم طوله

¹ / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 90

² / الجاحظ- البيان و التبیین- ج1- ص 227

³ / مصطفى السعدني- البنيات الأسلوبية- ص 30

⁴ / المرجع نفسه- ص 39

⁵ / المرجع نفسه- ص 38

قال أبو القاسم الشابي (من مجزوء الكامل):

ياليت شعري ! هل للي * * ل النفس من صبح قريب¹
فنفراً عاصفةً الظلاً * * م ، ويهجعُ الرعدُ الغضوبُ
ويرتلُ الإنسانُ أع * * نيةً مع الدنيا ، طرُوبُ

ما للرياح تهبُّ في الدُّ * * نيا ، و يدركها اللُّعوبُ
إلا رياحي ، فهنيَ جا * * محةً ، تمردها عصبُ
مالي تعدبني الحيا * * هُ ؟ كأنني خلقُ غريبُ؟
وتهدُّ من قلبي الجمي * * ل؟ فهل لقلبي من ذنوبُ
وإذا سألتُ: لِمَ الوجو * * دُ ، وكُلُّهُ هَمُّ مُذِيبُ
قالت: نواميسُ السَّماءِ قضت * * و ما لك من هروبُ
أه على قلبي! و إن شقي * * ت كشقوتيه قلوبُ
أنقى من الموج الوضي * * ء ، و من نشيدِ العندليبُ
لم تقترفُ إثمَ الحيا * * ة ، وكان مأواها اللهبُ

يا مهجة الغابِ الجميل * * ألمَّ يصدِّعكَ النحيبُ؟
يا وجنة الوردِ الأنيق * * ألمَّ تشوهك الندوبُ؟
يا جدولَ الوادي الطروب * * ألمَّ يُرنفك القطوبُ؟
يا غيمةَ الأفقِ الخضيب * * ألمَّ تمزقك الخطوبُ؟
يا كوكبَ الشفقِ الضحوك * * ألمَّ بك الشحوبُ؟
ها أنتَ ذا في الأفقِ تضُ * * حك ، لا تُهمُّ ، ولا تخيبُ
تُلقي على فُننِ الجبا * * ل رداءَ الألاءِ قشيبُ
لتنامَ أوراُدَ الجبالِ الشُّ * * م ، في مهدٍ عجيبُ
ولكي تغنِّيكَ الجدا * * ولُّ لحنها العذبَ الحبيبُ
و ترى جمالكَ من بنا * * ت الغابِ معطارُ ، لعوبُ
معشوقةً ، في فرعها * * تاجُ من الوردِ الخضيبُ
تتلو أناشيدَ الربِّي * * ع ، كأنها نجوى القلوبُ

¹ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- نشيد الأسي- البيت الأول- ص 22

يا كوكبَ الشفق الضحو **ك! و أنتَ مُبتهلُ الكئيبُ
لُحُ في السماء! و غنَّ أب** ناء الشقاوة و الخطوبُ
أنشودةً تهبُّ العزا **ء لکلّ مبتئسٍ غريبُ
فالطير قد أغفتُ ، وأس*كتَ صوتها الليلُ الهبوبُ
و ابسطُ جناحيكَ في الوجودِ ، فإنه عذبُ ، خلوبُ
متألق بين النجو **م ، كأنه حلمُ طروبُ
و انشر ضياءك ساطعا**لينيرَ أعماق القلوبُ
فعلى جوانبها من الأ **حزان ديجورُ رهيبُ

ما للمياه نقيه حو **لي ، و ينبوعي مشوب؟
ما للصباح يعودُ للذُ **نيا ، و صبحي لا يؤوب؟
ما لي يضيئُ بي الوجودُ ، و لكُ ما حولي رحيب؟
ما لي وجمتُ و كلُّ ما*في الغابِ مغترد طروب؟
ما لي شقيتُ ، و كل ما*في الكونِ أخادَّ عجيب؟
في الأرض أقدام الربى *ع تلامس السهل الجديبُ
فاذا به يحيا ، و ين *بتُ رائق الزهر الرطيبُ
و هناك أنوار النها *ر تطل من خلف الغروبُ
فتخضب الأمواج ، و الأ*فاق ، و الجبل الخضيبُ
إن الوجود الرحب ، و ال*غابات ، و الأفق الخضيبُ
لم تخب أشواق الحيا *ة بها ، فغادرها القطوبُ
أما أنا ففقدتها *و الليلُ مربد ، رهيبُ
و الريح تعصف بالورود..* فعشتُ سخرية الخطوبُ

مهما تضاحكتِ الحيا **ه ، فإني أبدا كئيبُ
أضغي لأوجاع الكآ **به لا تُجيبُ
في مهجتي تتأوه البل*وى ، و يعتلجُ النحيبُ
و يضح جبارُ الأسي **و تجيش أمواج الكروبُ
إني أنا الروح الذي **سيظل في الدنيا غريبُ
و يعيشُ مضطلعاً بأح **زان الشبيبة و المشيب¹

¹ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة -نشيد الأسي- البيت -51-و الأخير- ص 25

لعل من أمهات الملاحظات ، والتي لا يمكن إغفالها : هيمنة فن التدوير و اكتساحه لكامل بنية القصيدة الشعرية تقريبا، وربما كان مرد ذلك أن التدوير (يسوغ في مجزوء الكامل ، لا بل إنه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة)¹، والذي يعضد هذا الإستنتاج أن (المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيه التدوير)².

إنّ الشاعر الحذق هو الذي يستغل كل الفرص و الإمكانيات الأسلوبية والصوتية المتاحة ، لتخريج عمله الشعري في صورة منسجمة ، مؤتلفة العناصر، مؤثرة ، و أبو القاسم الشابي ، قد قاده حدسه و ذوقه الفني المروّضُ بفعل الموهبة و الممارسة الشعرية- قراءة و إبداعا- إلى استغلال مرونة وانسيابية إيقاع مجزوء الكامل ، في جعل قصيدته طافحة بفن التدوير، لا يكاد يخلو بيت شعري منه ، مما جعل القصيدة لُحمةً واحدةً ، أولها يهدي لثانيها ، فكأنما أفرغت إفراغا واحدا و سبكت سبكا واحدا³ ، ولكن الشاعر ، سرعان ما يتقطن، إلى أنّ الشئ إذا كثر ترديده، سَمَجَ فَمُجَّ ومن أجل تلافي ذلك (يسعى لخلق حالة توازن)⁴،-وإن كنا نتحفظ على لفظة- خلق-، و حالة التوازن هذه ، يفسرها التنويع الذي عمد إليه ، حيث انتقل إلى ظاهرة التكرار المقترنة بأسلوب النداء (يا) و أسلوب الإستفهام الداخِل على نفي (أَلَمْ)، و توظيف أسلوب التكرار، معناه عدم ورود فن التدوير ، و إلا ما سميناه تنويعا.

إذن ، حاول الشاعر (بتكرار النسق اللساني و مكوناته النحوية)⁵، تفادي الرتابة و النمطية ، التي تنجم عن المبالغة و الغلو في استخدام فن التدوير، حتى وإن كان مجزوء الكامل سمحا ، مطيعا ، لا يخيب آمال مرديده .

وهذا النسق الأسلوبي ، أي التكرار ، الذي استنجد به، لنصرة التنويع ودحض حصون الملل و الفتور الإيقاعي ، سيلفه المصير نفسه ، إن لم يكبح الشاعر جماحه ، ويمسك حرّانه ، لأنّ (التكرار – بحد ذاته- إذا ما انصب

¹ / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 92

² / المرجع نفسه- ص 93

³ / ينظر- الجاحظ- البيان و التبیین- ج1- ص 67

⁴ / حسن ناظم- البنى الأسلوبية- ص 114

⁵ / المرجع نفسه- ص 101

على بنية معينة، إنما يضعف مقوماتها الأسلوبية و يفقدها- في الأخير- شحنتها التأثيرية تدريجياً¹.

ولتلافي استفراغ الأنساق اللسانية - المكررة - من عُسَيْلَتِهَا(*)، يعتمد الشاعر، إلى استدعاء فن التدوير، ثانية.

و تكمن قمة القمم ، حين يباغتنا الشاعر ، بالمواشجة بين فن التدوير و أسلوب التكرار، في أن الوقت ،ونقصد بالمباغثة (بروز ما لم يكن متوقعا في السياق، بحيث يكون ذلك البروز بمثابة المنبه الذي يجلب اهتمام السامع دفعة واحدة و يشد انتباهه إلى المقال شدا..)².

إنّ قصيدة (نشيد الأسي) ، دلت على عبقرية أبي القاسم ، في ضخ أعماله الشعرية ، بطاقاتٍ إضافية ، تُصعد من وتيرة إيقاعاتها ، وتذكي روح نغماتها ، وتباغت متلقيها (و لا تزال ترى شعرا يروكك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنتظر ، فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدّم فيه شيئاً ، و حول اللفظ عن مكان إلى مكان)³.

صحيح أن عبد القاهر الجرجاني يتحدث عن تقنية التقديم و التأخير ، وعن أثرها الحاسم في تفعيل نشاط السياق الأدبي ، و مباغثة المتلقي و خلخلة وعيه اللغوي ، و لكنها تقنية من عشرات التقنيات و الحيل التي يعتمد إليها الشعراء ، حتى تغدو (لغة الشعر حرة لا حدود لها و لا قيود توثقها من انطلاقها، و إنها بهذا الإنطلاق و هذا التجاوز أو الحرية ، قد تفاجئ بما يمتع و بما يدهش و يثير الإستغراب)⁴.

إنّ أبا القاسم الشابي ، قد كان على قدر كبير من الوعي الفني ، لمّا عرف أن القصيدة الشعرية لن تقوم لها قائمة، إلا بالقدر الذي تحتويه من التنويعات و التبديلات على مستوى بناها السطحية و العميقة، كالمواشجة بين فن التدوير

¹ / حسن ناظم -البنى الأسلوبية- ص109

(*) قصدنا بالعسيلة : اللذاعة ، التي يعطلها فرط التكرار

² / حمادي صمود- التفكير البلاغي عند العرب- ص 247

³ / عبد القاهر الجرجاني- دلالات الإعجاز- ص 148

⁴ / أحمد محمد المعتوق- اللغة العليا- دراسات نقدية في لغة الشعر - ط 1- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب-2006-

و التكرار (من أجل طبع القصيدة بضرب من الإيقاع الذي ينحو باللغة نحو الكثافة و الإنسجام) ، و اللغة الشعرية تنحو دوما نحو (السَّعة)¹.

ويكمن سرُّ ميل أبي القاسم الشابي إلى استخدام هذه الظواهر الصوتية ، الإيقاعية ، حرصه الشديد على توازن أقواله الشعرية ، و لسنا نبالغ إن قلنا: إنَّ هذه الصفات (لا تجتمع إلا لمن يُعطي و يبني و يؤسس)²

ثالثا : دلالات التراكم الصوتي

رَكَمَ ، يركمُ ، و الرِّكْمُ (جمعكَ شيئا فوق شيءٍ ، حتى تجعلهُ رُكاما مَرَكوما كركام الرمل و السحاب و نحوه من الشيء المرتمك بعضه على بعض)³.

إذن ، فالترام هو حال الأشياء ، مجموعة بعضها فوق بعض ، أما في القول الشعري ، فإن الشاعر الحاذق يوظف (في قوافيه أو في ثنايا أبياته بعض الأصوات التي ترتبط بموضوع القصيدة و بصورتها الفنية ، فيعمد إلى صوت يكرره مصورا به اللوحة و الحركة المطلوبة)⁴.

و التراكم الصوتي (يتلخص في تكرير بعض الأصوات بنسب متفاوتة بالقياس إلى بعضها)⁵.

ويجتهد الشاعر الحاذق في الإهتمام (بالموقع و تنظيم الفضاء)، فيكرر أصواتا معينة ،تخدم القافية (و تجعل كل أصوات القصيدة صدى لها ، موافقة و مخالفة ، و قد يمتد الأمر إلى المواقع الأساسية الأخرى كأول الأبيات و آخر الأسطر الأولى ، بل و أوائل الأسطر الثانية حيث تتخللها أنساق توازنية متفاوتة الكثافة)⁶.

¹ / ابن جني- الخصائص- ج3- ص 303.

² / أحمد محمد المعتوق- اللغة العليا-دراسة نقدية في لغة الشعر- ص60

³ / الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج2- ص 147

⁴ / محمد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- ص 28

⁵ /حسن الغرفي- حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر- ط1- أفريقيا الشرق- الدار البيضاء- المغرب- 2001- ص99

⁶ /محمد العمري- الموازنات الصوتية- ص172

قال أبو القاسم الشابي (من الكامل):

يَا أَيُّهَا الشَّادِي الْمَغْرَدُ هَهُنَا ** ثَمَلًا بَغْبَطَةً قَلْبِهِ الْمَسْرُورُ¹
مُتَنَقِّلًا بَيْنَ الْخَمَائِلِ ، تَالِيَا ** وَحِي الرَّبِيعِ السَّاحِرِ الْمَسْحُورِ²
غَرَّدَ ، فِي تِلْكَ السُّهُولِ زُنَابِقُ ** تَرْتُّوُ إِلَيْكَ بِنَاضِرٍ مَنْظُورِ³
غَرَّدَ ، فِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَوْدَةٌ ** لَكِنْ مَوْدَةٌ طَائِرٍ مَأْسُورِ⁴

أبو القاسم الشابي ، ينجي عصفورا ، نشطا ، مغتبطا ، فرحا ، و ليذل على ذلك وظف صيغة (إسم الفاعل) ، المصاغة من الثلاثي (الشادي من شدا و تاليا من تلا و طائر من طار) ، و المصاغة من أكثر من الثلاثي (المغرد من غرّد و مُتنقلا من تنقل).

و هذه الصيغ توحى بالحركة و الحيوية و الإقبال على الحياة ، في شغف و لهفة ، و كأنّ الشاعر يأمل لو كان مثل هذا العصفور ، طافح قلبه بالبهجة و السرور ، لكن أتى يكون ذلك؟ ، و قلب شاعر مأسور ، فقلبه ليس غفلا من السرور و البهجة ، فهو يهفو لتوقها و بلوغها ، بيد أنّ الداء الذي ابتلي به ، يعوق مثل هذا الطموح ، ويجعله ضربا من الوهم ، رغم تجلده و تعمقه حيث يقول (من الكامل) :

سَاعِيشُ رُغْمِ الدَّاءِ و الأعداءِ ** كالنسر فوقَ القمّةِ الشَّمَاءِ⁵

لقد طفحت الأبيات الشعرية بصوت الراء ، وإنّ تكراره و تراكمه (تكريس بدئي للقافية أو إنه إحياء بها)⁶ ، فتتواشج هذه الراءات من خلال تراكمها في كيان الأبيات الشعرية - لخدمة القافية ، باعتبار حرف رويها (الراء).

في محيط لساني و صوتي ضئيل تراكمت الراءات ليلبغ عددها الستة ، إذ لو تأملنا (الساحر ، المسحور) ، (بناظر ، منظور) ، (طائر ، مأسور)

¹ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- منجاة عصفور- البيت الأول- ص 83

² / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثاني- الصفحة نفسها

³ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثالث- الصفحة نفسها

⁴ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثالث- الصفحة نفسها

⁵ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة - نشيد الجبار- البيت الأول- ص 11

⁶ / حسن ناظم- الأسلوبية الصوتية- ص 110

لوجدنا أنّ لا صوتَ يعلو فوق صوتِ الرّاءِ ، و هو من الأصوات الذلقة (و يبدو أنّ كلمة الذلاقة ، لا تعني أكثر من معناها الشائع المألوف و هو القدرة على الإنطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر أو تلعثم ن فذلاقة اللسان كما نعلم جودة نطقه، وانطلاقه في أثناء الكلام)¹.

إنّ صوت الرّاءِ (إنما هو صوت مكرر يسترعي الإنطلاق و الحركية)²، تماما كما في (غرّد) ، حيث استغل أبو القاسم الشابي ، احتكاكية الغين والتكرار الفيزيائي الصوتي الذي في الرّاء الطويلة ،فضلا على أن الرّاء أوضح صوت في القافية ،فلو نحن أنشدنا جيدا الأبيات الشعرية، لأحسنا بأن لفظة (غرّد) هي نفسها صوت العصفور³.

لا شك في أنّ صوت (الراء) هو الصوت المهيمن في الأبيات الشعرية الأربعة ،وهو بسمته الخاصة (صوت مكرر ذلق ، لا ينهي البيت الشعري (على المستوى الدلالي ،إذ يمكن أن نستوحي من طبيعته بعدا دلاليا مسكوتا عنه ، إنه محاولة الإنطلاق)⁴.

إنّ وقوع صوت الرّاء مترابطة بهذه الصورة الملفتة للإنتباه ،زيادة على كونه ،حرف روي،أكسب الأبيات الشعرية نمطا معيناً من التوزيع الفونيمي، و (خلق بنية إيقاعية متميزة)⁵ ، بنيت أصلا على هذا التكرار الفونيمي المنتظم.

وتواشج تراكمُ صوت الرّاء بتكرار ريته و إنطلاقيته ، مع طبيعة إيقاع البحر الكامل ، و المتسم بالسرعة و الإنسيابية ،فالنطق بالقوافي المختومة بصوت الرّاء ،لا ينهي دلالتها ،بحيث تبقى منطلقة منبعثة يشحنها صوت الرّاء ،حتى تتواشج فيما بينها ، مكونة الغلالة الصوتية للقصيدة الشعرية.

وانطلاقاً من هذا الكم (الرائي) ،الموحي بالتكرارية و الإنطلاق و التجدد ارتأينا أن نجدول نسب وروده (صوت الرّاء)، عبر كيان القصيدة الشعرية

¹ / إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 91

² / حسن ناظم- البنى الأسلوبية- ص 111

³ / ينظر محمد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- ص 34 و 35

⁴ / حسن ناظم- البنى الأسلوبية- ص 103

⁵ / المرجع نفسه- ص 105

القصيدة	رقم البيت	عدد ورود -الراء	كلمة القافية
مناجاة عصفور	1	03	المسرور
1928/07/16	2	03	المسحور
	3	05	منظور
	4	04	مأسور
	5	04	الديجور
	6	05	ضميري
	7	02	المكسور
	8	02	شعور
	9	02	المهجور
	10	04	المسجور
	11	02	المقهور
	12	05	زفيري
	13	03	طهور
	14	04	ضميري
	15	02	فتور
	16	02	المأسور
	17	04	سروري
	18	02	صخور
	19	04	شعوري
	20	01	حبوري
	21	05	مصير
	22	04	مسحور
	23	02	المغفور
	24	03	الطور
	25	03	سفور
	26	03	المهدور
	27	02	الموتور
	28	02	الشرير
	29	03	فجور
	30	04	المسرور
	31	05	المحبور

غدير	03	32	
النور	06	33	
مقهور	02	34	
زهور	02	35	
المجموع	112(راء)	35بيتا شعريا	40راء، في القوافي

من خلال هذا الجدول الإحصائي ، يمكننا استنتاج :

1/ ورود صوت الراء ، في الأبيات الشعرية الأربعة الأولى ، لم يكن اعتباريا، بدليل هيمنته على كيان القصيدة الشعرية حتى نهايتها.

2/ لم يخلُ بيت شعري واحد من الحضور الطوفاني لصوت (الراء) ، إذا استثنينا البيت العشرين من القصيدة ، حيث لم يرد إلا في القافية ، كحرف روي.

3/ و في البيت الواحد و العشرين ، نحا الشاعر نحو تعويض هذا الغياب في البيت العشرين ، بأن أورده خمس مرات كاملة ، مما يوحي بتقصّد الشاعر إحضار صوت الراء لأسباب دلالية و إيقاعية.

4/ بلغ صوت الراء الذروة من حيث كمية الورد ، و كان ذلك في البيت الثالث و الثلاثين، حيث بلغ ست مرات كاملة ، ولم يشاركه في هذه النسبة العالية أي بيت شعري آخر من القصيدة.

5/ بلغ عدد صوت الراء في قوافي القصيدة مجتمعة ، أربعين راءً بمعنى أن هناك قوافي توفرت على أكثر من راء : (المسرور ، سروري ، الشرير ، المسرور) ، إذ نلاحظ أن (المسرور ، سروري ، المسرور) من نفس المعين اللغوي و الدلالي، و أن قافية (الشرير) ، احتوت لوحدها ثلاثة راءات باعتبار التضعيف في الراء الأولى (الراء الطويلة) .

رابعاً: ظواهر صوتية وإيقاعية أخرى:

لم يبق لنا ، و نحن في خواتم مذكرتنا ، إلا أن نلفت عناية الباحثين لظواهر إيقاعية أخرى ، اتسم بها القول الشعري عند أبي القاسم الشابي ، و التي سنوردها على سبيل الإجمال ، لضيق المقام ، و قناعتنا في ذلك ، أن مذكرتنا ، لا يمكنها أن تقول كل شيء ، فلا بد أن تنتهي إلى معالم ، ينطلق منها باحثو الغد .

1/ **ظاهرة التقديم و التأخير** ، خصوصاً تقديم الخبر عن المبتدأ ، إحتفاءً بالمتقدم ، و أحداثاً لإيقاع جديد من خلال خلخلة البنية النحوية ، لأن (الشعراء أمراء الكلام ، يقصرون الممدود ، و لا يمدون المقصور ، و يقدمون و يؤخرون)¹ ، و التقديم و التأخير (باب جُمُّ المحاسن ، بعيد الغاية)² . لقد حفل ديوان أغاني الحياة ، بظاهرة التقديم و التأخير كتصرف مشروع في البنية النحوية ، لإحداث تنوعات و تبديلات تكون مصدراً للدهشة واللذة (و لا تزال ترى شعراً يروكك مسمعه ، و يلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك ، أن قدّم فيه شيئاً و حول اللفظ عن مكان إلى مكان)³ .

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف) :

عذبة أنتِ كالطفولة ، كالأحلام * كاللحن ، كالصباح الجديد⁴

أصل الجملة (أنتِ عذبة) ، من مبتدأ و خبر ، لكن الشاعر أحدث خلخلة في النظام النحوي للجملة ، و ذلك بالتعجيل في تقديم الخبر (عذبة) عن المبتدأ (أنتِ) ، و هو لا يهدف إلى تحطيم القاعدة النحوية ، لأنّ المبتدأ يبقى مبتدأً و الخبرُ يبقى خبراً ، و لكن طبيعة الموسيقى و الإيقاع تضحي بمختلفة بين الجملتين ، أضف إلى ذلك ، أن أبا القاسم الشابي ، متلهف ، متعجل في الإشادة بعذوبة المحبوبة ، لا المحبوبة في حد ذاتها ، تماماً مثل ما هو في الآية الكريمة حيث قال الله عز و جل : (قال أرأغبُ أنتَ عن آلِهتي يا إبراهيمُ لئن لم تنته لأرجمك و اهجرني ملياً)⁵ .

¹ أحمد بن فارس- الصحابي- ص 213

² / عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني- ص 148

³ / المرجع نفسه- ص 148

⁴ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- صلوات في هيكل الحب- البيت الأول- ص 60

⁵ / القرآن الكريم- سورة مريم- الآية- 46

ويعني ذلك (إن كنت لا تريد عبادتها و لا ترضاها ، فانتَه عن سبها
وشتمها و عيبها ، فإنك إن لم تنتَه عن ذلك اقتصت منك و شتمتك
وسببتك)¹. أي سب الآلهة.

فأصل الصيغة النحوية (أنتَ راغبٌ عنْ الهِتي) ، و لكن أب النبي إبراهيم
عليه السلام ، مهتم بمعرفة رغبة ابنه بالدرجة الأولى، لذلك قدّم في
استفهامه ، الخبر (راغبٌ) عن المبتدأ (أنت) و الله أعلم.

2/ ظاهرة الجمل الإعرافية :

من خلال فلينا لديوان أغاني الحياة ، وجدنا أبا القاسم الشابي ، يميل في أكثر
من موضع لظاهرة الجمل الإعرافية

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف) :

أنتَ يا شعرُ- إنْ فرحتُ-أغاريدي * * - و إنْ غنَّتِ الكآبةُ- عُودي²
فسواءٌ على الطيورِ- إذا غ * * نت-هتافُ السَّوومِ و المُستعيد³
و سواءٌ على النَّجومِ-إذا لاحتْ- * * سكونُ الدُّجَى و قصفُ الرُّعودِ⁴

وظفَ الشاعرُ في الأبيات الشعرية الثلاثة ، أربعَ جمل إعرافية ، تشابهت
في صيغتها النحوية، إذ دلت جميعها على أسلوب الشرط (إنْ و إذا)،
وعملت العملَ نفسه إذ فصلت بين جملتين مرتبطين في الأصل، مثل:
أنتَ يا شعرُ- إنْ فرحتُ-أغاريدي : الأصل فيها (أنتَ يا شعرُ أغاريدي)
وهي جملة اسمية من مبتدأ (أنت) و خبر (أغاريدي) ، و فاصل بينهما
(أداة النداء -يا- و المنادى المبني على الضم في محل نصب (شعرُ)،
فيكون أصل الأصل (يا شعرُ أنتَ أغاريدي).

لسنا نجد أنّ الكلام البليغ ، هو الكلام (الذي يسابق معناه لفظه و لفظه
معناه ، و لا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك)⁵.

¹ / ابن كثير- تفسير ابن كثير- دط- دار الأندلس- بيروت- لبنان- دت - ص ص 460 و 461

² / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- قلت للشعر- البيت-19- ص 64

³ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 29- ص 65

⁴ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 30 - الصفحة نفسها.

⁵ / عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني- ص 275

وأبو القاسم الشابي، يرمي من خلال تلك التتويجات و التبديلات اللسانية ، بلوغ تلك المرام.

ولكن تخلل الجمل الإعتراضية للأنساق اللغوية في شعر أبي القاسم الشابي، من شأنه فصل العامل عن المعمول، و المسند عن المسند إليه كفصل المبتدأ عن الخبر أو فصل الفعل عن الفاعل و هكذا الدواليك ، هو في الحقيقة تعطيل لحركية الإيقاع و انسيابية النغم ، و لا يبدو ما ذهبنا إليه صحيحا إلا في حالة إنشاد الأبيات الشعرية، إذ نلمس بحق تعثر اللسان عند كل جملة اعتراضية ، و كأنها عقبة تعتور النطق و تذهب الحلاوة و تقلل من عُسيلة القول الشعري.

خصوصا إذا ما بالغ الشاعر في إيرادها، كما في البيت الأول ، حيث وظف الشاعر جملتين اعتراضيتين ، و هذا كثير، يُرهق القوالب اللغوية و يخلخل الإيقاع ، منقصا من عُسيلة القصيدة الشعرية.

إذن فالجمل الإعتراضية تحقق (الخلطة التركيبية)¹، و لاحظنا أنّ النص الشابيّ يشدد على الجمل المعترضة المتألّفة من أدوات الشرط (إنّ و إذا) ، (ولو تأملنا طبيعة الجملة الإعتراضية لوجدنا أنها تحاول أن تقوي الكلام و تزيد من تماسكه في الوقت الذي تفصل فيه بين ركنين متلازمين ،وهنا- بالضبط- تكمن المفارقة ، فهي تدعم الكلام في الوقت الذي تجعله فيه يبدو كأنه مفكك، و إن فعل تفكيك المتلازمين إنما هو فعل انتهاك لعرف سائد يستدعي تلاصق ركني الجملة)².

قد نتفق مع فحوى هذا القول ، ولكننا نشدد على سلبية توظيف الجمل الإعتراضية و المبالغة في ارتيادها ضمن الأقوال الشعرية ، لأنها تنقل القول الشعري من (متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج)³، إلى صيغ (تشق على اللسان و تكده)⁴، وكذلك تعطل فورة الإيقاع وتعثر من انهمار الإنشاد.

3 / ظاهرة التتويج في القوافي:

¹ / حسن ناظم- البنى الأسلوبية- ص 173

² / المرجع نفسه- ص 182 و 183

³ / الجاحظ- البيان و التبئين- ج1- ص 67

⁴ / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

لقد حاول أبو القاسم الشابي، الخروج عن أقمطة الخليل (و قد ألمح في كتابه- الخيال الشعري عند العرب- إلى ضيقه بالهندسة الثابتة للقصيد التقليدية و ما تفرضه من قيود ضارة بالعواطف المتدفقة و البساطة والتلقائية)¹، و انعكس ذلك، في محاولة تفجير إيقاع قصائده الشعرية، بواسطة الإنزياح القافوي، أي توزيع القصيدة الشعرية إلى مجموعة مقطوعات، تتغير بتغير القوافي، وهذا التغير في القافية، هو أيضا تغير في طبيعة نفسية الشاعر وذبذبات إيقاع القصيدة و موسيقاها، خصوصا إذا ما علمنا أن أبا القاسم الشابي حمل هموم التجديد الفني في الشعر، منضويا تحت لواء الرومانتيكية (وقد بدت القصيدة الرومانتيكية في أول عهدها و كأنها نبت مخالف لطبيعة القصيدة العربية مع أنها لم تغير شيئا في بنية هذه القصيدة أو نظامها الخليلي، القصيدة هي القصيدة، نفس البحور، نفس التفاعيل و المسافات، نفس الأدوات التعبيرية، لكن الحس الموسيقي، الإيقاع العام اختلف، دلالات الألفاظ، الإيحاء والظلال الجديدة التي صارت لهذه الألفاظ، كل ذلك يجعل القصيدة مغايرة غير متجانسة)².

يتغير مزاج الشاعر داخل القول الشعري الواحد، مرات عدة، ويكون لكل نمط مزاجي أصواته و إيقاعاته، فللهدوء إيقاعاته و للثورة و الغضب إيقاعات أخرى مغايرة قليلا أو كثيرا، من هنا نستطيع أن نفهم جنوح أبي القاسم الشابي لفكرة تغيير أشكال القوافي، و لكن ليس للحد الذي يجعل منها متنافرة قلقلة، لا أواصر بينها، فالقوافي أولا و أخيرا، تنضوي تحت سلطة عمل شعري واحد.

ومن القصائد الشعرية التي تنوعت قوافيها، نذكر قصيدة (إلى طغاة العالم)، حيث نورد بيتا واحدا من كل مقطوعة :

قال أبو القاسم الشابي (من المتقارب) :

ألا أيُّها الظَّالِمُ المُسْتَبَدُّ * * حبيبُ الظَّلامِ ، عَدُوُّ الحياة³
 رويدك ! لا يخدعُكَ الرَّبيعُ * * و صحوُ الفضاءِ ، و ضوءُ الصِّباحِ⁴
 تأمل ! هنالك .. أتى حصدَت * * رؤوسَ، الوري ، و زهورَ الأملِ⁵

¹ / عبد العزيز المقالح- عمالقة عند مطلع القرن- ص 217

² / المرجع نفسه - ص 202

³ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة - إلى طغاة العالم- البيت الأول- ص 160

⁴ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الرابع- الصفحة نفسها

⁵ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت السابع- الصفحة نفسها

إنّ القصيدة الشعرية (إلى طغاة العالم) ، موزعة إلى ثلاث مقطوعات ، متساوية في عدد الأبيات الشعرية ، إذ بلغت ثلاثة في كلّ ، لكنها اختلفت في قوافيها ، إذ وردت مرتبة (الحياة- دماء- رُباهُ) ، (الصباح-الرياح- الجراح) ، (الأمل- ثمل- المشتعل)، ويمكن ترميزها (أ ب ج).

لقد فرض أبو القاسم الشابي ، نظاما صارما ، إذ أحدث توازنا ذا أهمية بالغة ، بين مقطوعات القصيدة من حيث عدد أبياتها الشعرية و بالتالي دققاتها الشعرية ، و كذلك من حيث تقييد قوافيها و التي تماثلت في السكون المرتسم على أحرف الروي (الهاء- الحاء- اللام).

وفي هذا التنوع القافوي ، إثراء للجانب الإيقاعي و التنغمي ، وهو في الوقت ذاته ، دفع للرتابة و التكرارية التي تحدثها القوافي المتماثلة ، لأنّ (الألفاظ تقع في السمع ، فكلما اختلفت كانت أحلى)¹.

4/نظام التوشيح :

ازدادت رغبة أبي القاسم الشابي في التجديد ، من حيث الأشكال الشعرية و مضامينها ، و(تطل علينا من ديوانه نماذج فنية لا تخضع لوحدة القافية كقصيدة - أغنية الأحران- التي تتعدد مقاطعها و تتعدد قوافي المقاطع فيها على نظام شاع حيناً في الموشحات ثم اختلفت و شاعت أشكال منه في الشعر المهجري)².

قال أبو القاسم الشابي (من مجزوء الرمل) :

غنني أنشودة الفجر الضحوك
أيها الصّدّاح!³
فلقد جرّعتني صوت الظلام
ألماً علّمني كُرّه الحياة
إنّ قلبي ملّ أصداء النّواح

¹ / أبو حيان التوحّيدي- المقابسات- تحقيق- حسن السندوبي- ط1- الهيئة المصرية للكتاب- القاهرة-2006- ص 144

² / عبد العزيز المقالح- عمالقة عند مطلع القرن- ص 217

³ / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- أغنية الأحران- البيت الأول- ص 45

إنّ قصيدة (أغنية الأحران) و (غيرها من القصائد المتطورة ، تولد عند القارئ إحساسا بأنّ الشابي يتملأ داخل الحياة الباهتة ، و كأنما كان يشعر في ظل الإيقاع التقليدي بتوقف الحركة و تجمد سيرورة الزمن)¹.

ونحن لا نرى ذلك، إلا من جراء حماسة و اندفاع فترة الشباب ،حيث كان تأثرُ الشاعر بالمهجريين قويا ، بارزا ، و دليلنا في ذلك ، تواريخ كتابة القصائد الشعرية الموشحة ، إذ ارتبطت بالبدايات الأولى ،مثل (قصيدة النجوى)² و(قصيدة مآثم الحب)³ و(قصيدة أغنية الأحران)⁴.

إنّ المتتبع لسيرورة الكتابة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ،يستنتج لا محالة (أنه في قوافيه تدرج من التنوع الذي بدأ يتقلص مع مرور الزمن ،ليعوضه التكرار)⁵.

أجل نحن على ثقة بأنّ أبا القاسم الشابي (قد أدرك أن امتلاك الشعر لإيقاع العصر كفيّل بأن يجعل الإنسان و الشعر نفسه يمتلكان إيقاع الزمن بكل ما يتمخض عنه من أجواء نفسية و تحولات في أبعاد الرؤية الإجتماعية)⁶،

ولكننا لسنا على ثقة من أنّ أبا القاسم الشابي (لو قد امتد العمر به ، لكان أول المجددين الخارجين على النظام البيتي)⁷، و إنّنا لنعجب ،أئى يمكن الجزم بمثل هذا؟ و هو الذي تنازعته الثورة تماما كما تنازعتة المحافظة، (و كان شعر الشابي نموذجا حيا لهذا التمزق بين الثورة و المحافظة)⁸.

5/ظاهرة التراكم الفعلى :

تكثر الأفعال الماضية في الصيغ الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، جنبا إلى جنب مع الأفعال المضارعة الدالة على المستقبل ، و تقل نسبة الأفعال الدالة على الحاضر، فالماضي هو الزمن الذي ارتبط بالسعادة و الطفولة ، فيتذكره

¹ / عبد العزيز المقالح- عمالقة عند مطلع القرن- ص 218

² / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة النجوى- أبريل-1925-ص 79

³ /المرجع نفسه- قصيدة مآثم الحب – أوت 1927 ص 77

⁴ / المرجع نفسه- قصيدة الاحزان – أبريل-1927- ص 45

⁵ /الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 66

⁶ / عبد العزيز المقالح- عمالقة عند مطلع القرن- ص 218

⁷ / المرجع نفسه- ص 221

⁸ / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

الشاعر على سبيل التلذذ، و الإستئناس به من عتمة الحاضر، والمضارع الدال على المستقبل هو الذي يحمل طموحات الشاعر و محاولة القفز فوق الحاضر التعس (هذه هي كل الإشارات الزمنية في القصيدة..ونلاحظ منها أن الحاضر لا مكان له في النص الشعري ، فالقصيدة تمسح الحاضر ، وتلغيه ، وتنفيه إلى الفناء ، لتحل مكانه الماضي)¹.

هذا حكم نقدي أصدره الغذامي، بعد دراسة إحصائية دقيقة للبنية الفعلية في قصيدة – إرادة الحياة-، و نحن نورد الأبيات التالية تؤكد ما ذهبنا إليه :

قال أبو القاسم الشابي :

- 1/ سأعيشُ رُغمِ الداءِ و الأعداءِ ** كالنسر فوق القمةِ السماء²
- 2/ إذا الشعبُ يوماً أراد الحياةَ ** فلا بد أن يستجيبَ القدرُ³
- 3/ قد سكرنا بحبنا و اكتفينا ** طفحَ الكأسُ ، فاذهبوا يا سقاء⁴
- 4/ كنتُ في فجرِكَ ، الموشحِ بالأُ ** حلام ، عِطرا ، يرفُ فوقَ وُردك⁵
- 5/ ثمَّ جاءَ الدجى... فأمسيتُ ** أوراقاً ، بدادا ، ذابلاتِ الورود⁶

¹ / عبد الله محمد الغذامي- تشريح النص- ص 19

² / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- نشيد الجبار- البيت الأول- ص 11

³ / المرجع نفسه- قصيدة- إرادة الحياة- البيت الأول- ص 70

⁴ / المرجع نفسه- قصيدة- ألحاني السكرى- البيت 17 – ص 111

⁵ / المرجع نفسه- قصيدة الأشواق التائهة- البيت 5- ص 112

⁶ / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 6- الصفحة نفسها

الخاتمة

يتوخى في الخاتمة ، بوصفها متطلبا أكاديميا ملحا، انبجاس نتائج الدراسة والبحث ، ولما كانت دراستنا قد شددت على الجانب التطبيقي بالدرجة الأولى وعلى نماذج شعرية من ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي دون سواها، فإننا قد خلصنا إلى تثبيت النقاط التالية :

1/كشف تحليل البنية المقطعية لنماذج شعرية ، ميل أبي القاسم الشابي إلى تكثيف استعمال المقاطع الطويلة ، و التي مثلنا لها بوفرة ظاهرة المدود ، المتلاحقة المتعاقبة ،وأكدنا على بلورتها لدلالة عمق مأساة الشاعر تارة ، وطول الصوت تارة أخرى ،وهو ما يسمح بإظهار جانب كبير من الإنشادية والغنائية.

2/كشف تحليل البنية الأسلوبية و الصوتية ،لنماذج من قصائد أبي القاسم الشابي، ثراء و غنى تلك النماذج الشعرية ، من الناحية الصوتية ،وظهر ذلك جليا على مستوى النبر و التنغيم ،إذ لاحظنا نزوع الدلالات الشعرية نحو التغيير، تبعا لمواضع وقوع النبر ،و درجة علو الصوت و انخفاضه ولا يخفى أن النبر و التنغيم ،هما ظاهرتان متعلقتان أساسا بالجانب التلفيطي ، الإنشادي، وكانت قراءات عظام الشعراء ، مثل طريقة إلقاء محمود درويش ، و طريقة إلقاء مفدي زكرياء ،معينا خصبا لنا في التحقق من نمذجة القراءة الشعرية التطريبية.

3/و لقد تفتنا إلى ارتباط كلّ تلك التظاهرات الصوتية و المتمثلة أساسا في (ظاهرة المدود ، و النبر و التنغيم) ، بظاهرة التزمين ،وربطنا بين المد الصوتي (الألف ، الواو ، الياء) ، و طول زمن النطق و التلفظ ، فشتان

بين زمن التلفظ بالمقطع القصير و التلفظ بالمقطع الطويل ،مفتوحا كان أم مغلقا ، و طول زمن التلفظ يؤثر على طريقة الإنشاد و التنغيم ، فضلا على بلورته لدلالات جديدة ، تتناسل في كنفه،مخلفة إيقاعات متنوعة نشطة.

4/ كشف الإحصاء المتعلق بالبنية العروضية ، من خلال مسح كامل لديوان أغاني الحياة ، لأبي القاسم الشابي ، تأرجح التجربة الشعرية الشبابية بين بحور شعرية عشرة ، لم تبرحها قيد أنملة .
وبينا أيضا بواسطة الإحصاء الدقيق للأوزان الشعرية ، أن إيقاع البحر الخفيف هو الذي يمكننا تسميته بالمهيمن على باقي إيقاعات البحور الشعرية المستعملة.

وليس بعيداً عن البحر الخفيف ،تواشج البحر الكامل و الرمل و المتقارب في بلورة التجربة الشعرية الشبابية، كلُّ بنسبة معلومة محددة.

كما أننا تعجبنا من إقصاء إيقاع البحر الوافر ، من التجربة الشعرية الشبابية و عللنا ذلك بمتطلبات هذه التجربة ، وتواشجها مع الإيقاعات الوزنية التي تبدو لها أكثر موائمة ،في بلورة الغلالة الصوتية للعمل الشعري.

5/كشف الإحصاء و التحليل للبنى القافية في شعر أبي القاسم الشابي ،نزوع الشاعر نحو التنويع في القوافي ، في القصيدة الشعرية الواحدة، وفق نظام المقطوعات،وارتباط ذلك بتغير الإيقاعات و التنغيمات ، واعتبرنا التنويع في القوافي ، من نتائج الدعوة إلى التجديد في الأشكال العروضية من جهة ، وتدلليل على تغير مزاج الشاعر و عواطفه من مقطوعة إلى أخرى ، فتغدو لكل حال نفسية ، قافية توائمها.

6/ استنتجنا بواسطة الإحصاء ، تقهقر أبي القاسم الشابي ، من حيث توظيف الموشح و المجزوء و المنوع القافية و ساكنها ، إلى القصيدة العصماء الموحدة القافية ، وبررنا ذلك بهدوء تلك الثورة على النظام الخليلي ، ونضج التجربة الشبابية بفعل التقدم في العمر الزمني و العمر الفني

7/ استنتجنا بواسطة التحليل العلمي ، أنّ الزحاف هو فن ، يُحدث تنويعاتٍ وتبديلاتٍ على النظام الإيقاعي الصارم للبحور الشعرية ، و نفيينا أن يكون الزحاف مصدر خلخلة للغنائية ، أو ضعفا موسيقيا لدى الشاعر ، إلا إذا بالغ الشاعر في إيراده ، و بيّنا أنّ أبا القاسم الشابي ، استعان بفن الزحاف لا سيما (الإضمار في البحر الكامل و القبض في البحر الطويل) للخروج عن نمطية البحر الشعري ، ولتغليب كفة المقاطع الطويلة ، والتي فقدت السيادة في صورة البحر الكامل السالم ، و إحداث تنويع مستملح ، غير مبالغ فيه في إيقاع البحر الطويل ، لأن كثرة دخول زحاف القبض على تفعيلات البحر الطويل ، تفقده هيئته و لذائذه التطريبيه.

8/ خُصّ البحثُ إلى تحديد بعض الخصائص الإيقاعية لشعر أبي القاسم الشابي ، علما بأن كل ما سبق من تحليل هو من صميم تلك الخصائص. لاحظنا ميل الشاعر إلى التكرار باعتباره ظاهرة أسلوبية صوتية ، توحى بالحاح على دلالات بعينها ، و تلذذ باستمرار في توظيفها . كما لاحظنا أيضا أن ديوان أغاني الحياة، قد عجّ بأنواع محددة من التكرار (الحرفي ، الجملي ، المقطعي)، و لفتنا الإنتباه إلى ولوع الشاعر بتكرار بعض الصيغ النحوية مثل (جار و المجرور ، أسلوب النداء).

9/ كما خُصّ البحثُ أيضا إلى عدّ التدوير العروضي و الدالي من أهم الخصائص الإيقاعية في شعر أبي القاسم الشابي ، لا سيما التدوير في الأسماء ، و بينا أيضا كيف عمد الشاعر إلى المواشجة بين التكرار الجملي و فن التدوير في عمل شعري واحد ، و كيف أثر ذلك على طبيعة الإيقاع والنغم.

10/ كما لاحظنا خاصية تراكم الأصوات في شعر أبي القاسم الشابي، وربطنا بين طبيعة الأصوات المتراكمة و القافية أو حرف الروي و برهنا أن الأصوات المكررة أو المتراكمة ، تكون عادة في التمهيد لحرف الروي و الإعلان عن القافية ، حتى يغدو البيت سابحا في محيط صوتي متناسب متناغم، يبعث على دلالات قد تكون من المسكوت عنه.

11/ كشف التحليل الأسلوبي على توفر شعر أبي القاسم الشابي ، على خصائص إيقاعية أخرى ، لها أهميتها و دورها الفعال في تجنب الرتابة

و النزوع نحو التنويع و المباغته ، و منها ظاهرة التقديم و التأخير ، خصوصا تقديم الخبر عن المبتدأ و تقديم ما حقه التأخير مثل الجار و المجرور و أظرف المكان و الزمان ، فضلا عن زيوع صيغة الفعل الماضي و المضارع الدال على المستقبل و غياب أو ندرة المضارع الدال على الحاضر ، لأنه مصدر كل شؤم و حزن و قتامة ، ليس كالماضي الذي يعج بالسعادة و الإندفاع و المتعة ، و ليس كالمستقبل الذي يأمل الشاعر من خلاله أن تحدث المعجزة فتتغير على سبيل المثال حال الشعوب المقهورة و المغلوبة على أمرها إلى ما هو أحسن و أنفع.

12/ و من المظاهر التي عملت على تعطيل انسيابية الإيقاع و انهيار الدفقات الشعورية ، ظاهرة الجمل الإعتراضية ، و التي وردت في أكثر من موضع شعري ، على أن الشاعر قد عدّها من مظاهر التنويع الأسلوبي ، والثراء الدلالي ، ولم يبد لنا الأمر كذلك ، لأنّ الجملة الإعتراضية من شأنها الفصل بين المسند و المسند إليه و العامل و المعمول و من شأنها بتّ اللحمة بين عناصر الجملة و العمل على تفكيكها، فضلا عن إرباك اللسان أثناء الإنشاد ، و هو ما يتنافى مع شعرية الشعر.

و يبقى شعر أبي القاسم الشابي العملاق، بأصواته المُنْتَقاة و ألفاظه المُستقاة، حقلا خصبا لدراسات أخرى متجددة ، تبحر في أعماقه مكتشفة مزيدا من الخصائص الإيقاعية و التي غابت عنا أو أدركنا الوقت دون تناولها بصورة مسهبة.

بقي لنا ، أن نؤكد و نحن مطمئنون ، أن أساس الموسيقى و الإيقاع في الشعر، ليس الوزن بقدر ما هو الصوت ، و من هنا نفهم لماذا اهتم أبو القاسم الشابي بانتقاء أصوات قصائده الشعرية ، حيث شحنها بطاقات إضافية ، مكنت قصائده الشعرية أن تكون أغاني للحياة !.

قائمة المصادر و المراجع :

القرآن الكريم- برواية ورش عن نافع

أولا : المصادر

1/ الأمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي)- الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري- تحقيق- السيد أحمد صقر- ط 2- دار المعارف بمصر- 1972.

2/ ابن الأثير (ضياء الدين بن الأثير)- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر- تقديم - أحمد الحوفي و بدوي طبانة- ط- دار نهضة مصر- القاهرة- دت.

3/ ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني):

- الخصائص - تحقيق- محمد علي النجار- ط - المكتبة العلمية- بيروت- لبنان-2000.
- سر صناعة الإعراب- تحقيق- حسن هندراوي- ط 1- دار القلم- دمشق- سورية-1985.

5/ ابن رشيق (أبو علي الحسين بن رشيق القيرواني)- العمدة في صناعة الشعر و نقه- تحقيق - النبوي عبد الواحد شعلان- ط 1 - مكتبة الخانجي- القاهرة- 2000.

6/ ابن سلام الجُمحي (محمد بن سلام الجُمحي)- طبقات فحول الشعراء- شرح- أبو الفهر محمود محمد شاكر- ط- دار المدني- جدة- السعودية- دت.

7/ ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا)- رسالة أسباب حدوث الحروف- ط- دار غريب- القاهرة- 2002.

8/ ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي) - عيار الشعر - تحقيق - محمد زغول سلام - دط - منشأة المعارف - الإسكندرية - مصر - 1984.

9/ ابن عبد ربه (أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي) - العقد الفريد - تحقيق - عبد المجيد الترحيتي - ط1 - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - 1983.

10/ ابن عصفور الإشبيلي (أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد الحضرمي الإشبيلي) :

ضرائر الشعر - تحقيق - خليل عمران المنصور - ط1 - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - 1999
الممتع في التصريف - تحقيق - فخر الدين قباوة - ط4 - دار الآفاق - بيروت - لبنان - 1979 .

12/ ابن كثير (عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي - تفسير ابن كثير - تحقيق - لجنة من العلماء - دط - دار الأندلس - بيروت - لبنان - 2004.

13/ ابن محسن التنوخي - (القاضي أبو يعلى عبد الباقي عبد الله ابن محسن التنوخي) - كتاب القوافي - تحقيق - عوني عبد الرؤوف - ط2 - مكتبة الخانجي - القاهرة - 1978 .

14/ ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري) - لسان العرب - ط3 - دار صادر - بيروت - لبنان - 2004.

15/ أبو حيان التوحيدي (علي بن محمد بن العباس التوحيدي) - : الإمتاع و الموانسة - تحقيق - عبد الرحمن المصطاوي - ط1 - دار المعرفة - بيروت - لبنان - 2004.

-المقابسات-تحقيق- حسن السندي-ط1-الهيئة المصرية العامة للكتاب-
القاهرة- 2006.

17/أبو العلاء المعري (أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري)- الفصول
والغايات في تمجيد الله و المواعظ- تحقيق- محمود حسن زناتي- ط-
المكتب التجاري للطاعة و التوزيع- بيروت- لبنان- دت.

18/أبو القاسم الشابي (أبو القاسم بن محمد بلقاسم الشابي) :

أغاني الحياة- تحقيق- أحمد حسن بسج- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت-
لبنان- 1999.

أغاني الحياة- تحقيق- إميل- أ- كبا- دار الجيل- بيروت- 1979.

الأعمال الكاملة- ط- الدار التونسية للنشر- تونس- دت.

21/ أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري)- كتاب
الصناعتين- الكتابة و الشعر- تحقيق- مفيد قميحة- ط 2- دار الكتب العلمية-
بيروت-لبنان- 1984.

22/ أحمد بن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا):

الصاحبي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها- تحقيق-
أحمد حسن بسج- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1997.

معجم مقاييس اللغة- تحقيق- إبراهيم شمس الدين- ط1- دار الكتب العلمية-
بيروت- لبنان- 1999.

24/الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ):

البيان و التبيين- تحقيق- عبد السلام محمد هارون- ط 3- مكتبة الخانجي-
القاهرة – 1968.

كتاب الحيوان- تحقيق- عبد السلام محمد هارون— ط 3- دار الكتاب العربي- بيروت- لبنان- 1969.

رسائل الجاحظ- شرح- محمد باسل عيون السود- ط 1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 2000.

27/ حازم القرطاجني (أبو الحسن حازم القرطاجني)- منهاج البلغاء وسراج الأدباء- تحقيق- محمد الحبيب ابن الخوجة- ط 3- دار الغرب الإسلامي- بيروت- لبنان- 1986.

28/ الخطيب التبريزي (أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن بن بسطام الشيباني التبريزي)- كتاب الكافي في العروض و القوافي- تحقيق- الحساني حسن عبد الله- ط 4- مكتبة الخانجي- القاهرة- 2001.

29/ الخليل بن أحمد الفراهيدي (أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي) - كتاب العين- تحقيق- عبد الحميد هنداوي - ط 1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 2003.

30/ الرازي (محمد بن أبي بكر الرازي)-مختار الصحاح- ط 1- دار الكتاب العربي- بيروت- لبنان- 1979.

31/ الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري)-أساس البلاغة- ط 1- دار الفكر-بيروت- لبنان- 2006 .

32/سيبويه (أبو بشر عمرو)- الكتاب- تحقيق- محمد الحسين الأعلمي- ط 2- مؤسسة الأعلمي للمطبوعات- بيروت- لبنان- 1967.

33/ الشريف الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني)- كتاب التعريفات- إعتنى به- مصطفى أبو يعقوب- ط1- مؤسسة الحسنى- الدار البيضاء- المغرب- 2006.

34/الشنقيطي (أحمد بن الأمين الشنقيطي)-شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها- اعتنى به- عبد الرحمن المصطاوي- ط2- دار المعرفة- بيروت- لبنان- 2005.

35/عبد الرحمن بن خلدون (عبد الرحمن بن محمد بن خلدون)- المقدمة- اعتنى به- أحمد الزغبى- ط- دار الأرقم بن أبي الأرقم- بيروت- لبنان- دت.

36/عبد القاهر الجرجاني (عبد القاهر الجرجاني):

- أسرار البلاغة- تحقيق- عرفان المطرجي- ط1- مؤسسة الكتاب الثقافية- بيروت- لبنان- 2006.

- دلائل الإعجاز في علم المعاني- تحقيق- ياسين الأيوبي- ط1- المكتبة العصرية-بيروت- لبنان-2003.

38/ الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي) القاموس المحيط- تحقيق- مكتب التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسى- ط7- مؤسسة الرسالة- بيروت- لبنان- 2003.

39/ قدامة بن جعفر (أبو الفرج قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي)- نقد الشعر- تحقيق- محمد عبد المنعم خفاجي- ط- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- دت.

ثانيا : المراجع العربية

1/ إبراهيم أنيس :

- الأصوات اللغوية- ط- مكتبة الأنجلو المصرية- 1999.
- موسيقى الشعر- ط 4- مكتبة الأنجلو المصرية- دت.

3/ أبو القاسم الشابي- الخيال الشعري عند العرب- تحقيق- أحمد حسن بسج- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1995.

4/ أبو القاسم محمد كرو- الشابي (حياته و آثاره)- ط5- دار مكتبة الحياة- بيروت- لبنان- 1971.

5/ أحمد حساني- مباحث في اللسانيات- ط1- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- 1999.

6/ أحمد رجائي- أوزان الألحان بلغة العروض و توائم من القريض- ط 1- دار الفكر- دمشق- سورية- 1999.

7/ أحمد محمد المعتوق- اللغة العليا- دراسات نقدية في لغة الشعر- ط1- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب- 2006 .

8/ أحمد مطلوب- معجم المصطلحات البلاغية و تطورها- ط2- مكتبة لبنان ناشرون- بيروت- لبنان- 2000.

9/ أحمد الهاشمي- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب- تحقيق- سعيد محمود عقيل- ط1- دار الجيل- بيروت- لبنان- 2005.

10/ أدونيس (علي أحمد سعيد)- في الشعرية العربية- ط1- دار الآداب- بيروت- لبنان- 1985.

11/ إميل بديع يعقوب :

- المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1991.

- معجم الإعراب و الإملاء- ط - دار شريفة- دت.

13/ جابر عصفور- مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي- ط3- دار التنوير- بيروت- لبنان- 1983.

14/ جبرار جهامي-سميح دغيم- رفيق العجم- موسوعة مصطلحات الفكر النقدي و الإسلامي المعاصر- ط1- مكتبة لبنان ناشرون- 2004.

15/ حسام البهنساوي :

- الدراسات الصوتية عند علماء العرب و الدرس الصوتي الحديث- ط1- مكتبة زهراء الشرق- القاهرة- 2005.

- علم الأصوات- ط1- مكتبة الثقافة الدينية- القاهرة- 2004.

17/ حسن ظاظا- كلام العرب- من قضايا اللغة العربية- ط2- دار القلم- دمشق- 1990.

18/ حسن الغرفي- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر- ط1- أفريقيا الشرق- الدار البيضاء- المغرب- 2001.

19/ حسن مصطفى سهلول- نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها- دراسة- ط1- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 2001.

20/ حسن _____ ن _____ اظم:
- البنى الأسلوبية- دراسة في أنشودة المطر للسياب)- ط1- المركز الثقافي
العربي- الدار البيضاء- المغرب- 2002.

- مفاهيم الشعرية- ط1- المركز الثقافي العربي- بيروت- لبنان- 1994.

22/حمادي صمود :

- التفكير البلاغي عند العرب- أسسه و تطوره إلى القرن السادس- مشروع
قراءة- ط1- منشورات الجامعة التونسية- تونس- 1981.

- في نظرية الأدب عند العرب- ط1- النادي الأدبي الثقافي-جدة- السعودية-
1988.

24/ حمدي الشيخ- جدلية الرومانسية و الواقعية في الشعر المعاصر- ط1-
المكتب الجامعي الحديث- 2005.

25/ خليل الموسى-قراءات في الشعر العربي الحديث- دراسة- ط1-
منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 2000.

26/رمضان عبد التواب- المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي-
ط1- مكتبة الخانقي- 1981.

27/ زكي الدين عبد العظيم المنذري- مختصر صحيح مسلم- تح محمد
ناصر الدين الألباني- ط1- دار ابن عفان- الخبر- السعودية- 1411 هجرية.

28/ساسين عساف- دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي- محورها
الرؤية و الرؤيا- ط1- دار الفكر اللبناني- بيروت- 1991.

29/ سالم علوي- شجاعة العربية- أبحاث و دروس في فقه اللغة – ط1-
دار الآفاق- الجزائر- 2006.

30/ سعد عبد العزيز مصلوح- دراسة السمع و الكلام- صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك- ط1- عالم الكتب- القاهرة- 2000.

31/السعيد الورقي- لغة الشعر العربي الحديث- مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية- ط1- دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية- 2004.

32/سيد البحر اوي :

- العروض و إيقاع الشعر العربي- محاولة لإنتاج معرفة علمية- دط- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1993.

- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو- د ط - عالم الكتب- القاهرة- دت.

34/ شكري محمد عياد- مدخل إلى علم الأسلوب- ط3- أصدقاء الكتاب- القاهرة- 1996.

35/صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر بين الثبات و التطور- ط3- مكتبة الخانجي- القاهرة- 1993.

36/صبحي الصالح- دراسات في فقه اللغة- ط9- دار العلم للملايين- بيروت- لبنان- 1981.

37/ صلاح فضل- نظرية البنائية في النقد الأدبي- ط3- دار الآفاق الجديدة- بيروت- لبنان- 1985.

38/صلاح يوسف عبد القادر- علم العروض و الإيقاع الشعري- دراسة تحليلية تطبيقية- ط1- شركة الأيام- الجزائر- 1996.

39/الطاهر بومزبر:
- أصول الشعرية العربية- نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب العربي- ط1- منشورات الإختلاف- الجزائر- 2007.

- التواصل اللساني و الشعرية- مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكسون-
ط1- منشورات الإختلاف- الجزائر- 2007.

41/الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ط1- الدار التونسية للنشر-
تونس- 1972.

42/عبد الجليل يوسف- التمثيل الصوتي للمعاني- دراسة نظرية و تطبيقية
في الشعر الجاهلي- ط1- الدار الثقافية للنشر- القاهرة- 1998.

43/عبد الحكيم العبد - علم العروض الشعري في ضوء العروض
الموسيقى- ط2- دار غريب- القاهرة- 2005.

44/عبد الحميد مصطفى السيد- دراسات في اللسانيات العربية- المماثلة
والتنظيم- رؤى تحليلية- ط1- دار حامد- عمان- الأردن- 2003.

45/عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في
الجزائر- ط1- دار الفجر- القاهرة- 2003.

46/عبد الرضا علي- موسيقى الشعر العربي- قديمه و حديثه- ط1- دار
الشروق- عمان- الأردن- 2007.

47/عبد العزيز الصيغ- المصطلح الصوتي في الدراسات العربية- ط1-
دار الفكر المعاصر- بيروت- لبنان- 2000.

48/عبد العزيز المقالح- عمالقة عند مطلع القرن- ط2- دار الآداب- بيروت-
لبنان- 1980.

49/عبد الغفار حامد هلال- أصوات اللغة العربية- ط3- مكتبة وهبة-
القاهرة- 1996.

50/عبد الله الغدامي- تشريح النص- ط1- دار الطليعة- بيروت- لبنان-
1987.

51/عبدہ بدوي- دراسات في النص الشعري و آليات القراءة- ط1- دار
قبا- القاهرة- 1997.

52/العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- بحث في الكشف عن آليات
تركيب لغة الشعر- ط1- دار الأديب- وهران- 2005.

53/عز الدين اسماعيل :

- التفسير النفسي للأدب- ط4- مكتبة غريب- القاهرة- 1984.

- الشعر العربي المعاصر ، قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية- ط3- دار
العودة- بيروت- لبنان- 1981.

55/عصام شرتح- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- ط1- منشورات
اتحاد الكتاب العرب-دمشق- 2005.

56/ علي جعفر العلاق- في حداثة النص الشعري- دراسة نقدية- ط1-
الشروق- عمان- الأردن- 2004.

57/علي عبد الواحد وافي- فقه اللغة- ط6- مطبعة الرسالة- بيروت- لبنان-
1968.

58/عمر الأسعد- معالم العروض و القافية- ط3- مكتبة العبيكان- الرياض-
السعودية- 1996.

59/عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ط1-
منشورات جامعة قاريونس-بنغازي- ليبيا- 2003 .

60/عمر فروخ- الشابي ،شاعر الحب و الحياة- ط3- دار العلم للملايين-
بيروت- لبنان- 1980.

- 61/ فوزي عيسى- النص الشعري و آليات القراءة- ط1- منشأة المعارف- الإسكندرية- 1997.
- 62/ كاظم حطيط- دراسات في الأدب العربي- ط1- دار الكتاب اللبناني- بيروت- لبنان- و دار الكتاب المصري- القاهرة- 1977.
- 63/ مجدي وهبة- كامل المهندس- معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب- ط2- مكتبة لبنان- 1984.
- 64/ مجمع اللغة العربية- معجم أفاظ القرآن الكريم- ط2- الهيئة المصرية العامة للتأليف- 1970.
- 65/ محمد حماسة عبد اللطيف- الجملة في الشعر العربي- ط1- دار غريب- القاهرة- 2006.
- 66/ محمد رشاد حمزاوي- المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية- ط1- الدار التونسية- تونس 1987.
- 67/ محمد سمير نجيب اللبدي- معجم المصطلحات النحوية و الصرفية- ط1- مؤسسة الرسالة- بيروت- لبنان- دت.
- 68/ محمد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- ط1- دار غريب- القاهرة- 2002.
- 69/ محمد طه عمر- سيكولوجية الشعر- العصاب و الصحة النفسية- ط1- عالم الكتب- القاهرة- 2000.
- 70/ محمد العمري- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية- نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية- ط1- أفريقيا- الشرق- بيروت-لبنان- 2001.

71/محمد فؤاد عبد الباقي- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم- دط- دار الحديث- القاهرة- 1364هجريه.

72/محمد محمد داود- الدلالة و الكلام- ط1- دار غريب- القاهرة-2002.

73/محمد مفتاح :

- تحليل الخطاب الشعري- استراتجية التناص- ط3- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب- 1992.

- دينامية النص- تنظير و انجاز- ط2- المركز الثقافي العربي- بيروت- لبنان- 1990.

75/محمد المبارك- استقبال النص عند العرب- ط1- المؤسسة العربية للدراسات و النشر – بيروت- لبنان- 1999.

76/محمود عسران- البيئة الإيقاعية في شعر شوقي- ط1- مكتبة بستان المعرفة- الإسكندرية- مصر- 2006.

77/محمود فهمي حجازي- مدخل إلى علم اللغة-المجالات و الإتجاهات ط4- الدار المصرية السعودية- القاهرة- 2006.

78/مراد عبد الرحمن مبروك- من الصوت إلى النص- نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري- ط1- دار الوفاء- الإسكندرية- مصر- 2002.

79/مصطفى حركات- نظرية الوزن- الشعر العربي و عروضه- ط1- دار الآفاق- الجزائر- 2005.

80/مصطفى السعدني- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث- ط1- منشأة المعارف- الإسكندرية- مصر- 1987.

81/مكي درار- المجل في المباحث الصوتية من الآثار العربية- ط1- دار الأديب- وهران- 2004.

82/موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي نويوات - المتوسط الكافي في علم العروض و القوافي- ط2- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر-1969.

83/نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- د ط- دار الآداب- بيروت- لبنان- د ت.

ثالثا : المراجع المترجمة

1/ جان ماري جويو- مسائل فلسفة الفن المعاصرة- ترجمة- سامي الدروبي- ط 2- دار اليقظة- دمشق- 1965.

2/ جمال الدين بن الشيخ- الشعرية العربية- ترجمة- مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ- ط1- دار توبقال- الدار البيضاء- المغرب- 1996.

3/جون كوين- النظرية الشعرية- اللغة العليا- ترجمة- أحمد درويش- ط4- دار غريب- القاهرة- 2000.

4/رينيه ويليك / أوستين وارين- نظرية الأدب- ترجمة- محي الدين صبحي- مراجعة- حسام الخطيب- ط2- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- لبنان- 1981.

5/زيغريد هونكة – شمس العرب تسطع على الغرب ،أثر الحضارة العربية في أروبة- ترجمة- فاروق بيضون و كمال الدسوقي- راجعه- مارون عيسى الخوري- ط6- دار الآفاق الجديدة- بيروت- لبنان- 1981.

6/فردينان ده سوسر- محاضرات في الألسنية العامة- ترجمة- يوسف غازي و مجيد النصر- ط1- منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة- 1986.

7/فيكتور إيرليخ- الشكلانية الروسية- ترجمة- الولي محمد- ط1-
المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب- 2000.

رابعاً : المراجع الأجنبية

1/andre martinet- syntaxe generale - armond colin-
collection U- paris- 1985.

2/le petit larousse illustre- larousse-paris- 2007.

3/long man dictionary of contemporary english- new
impression- laibrerie du libon- Beirut- 1984.

خامساً : الرسائل الجامعية

1/أحمد بن عجمية- الحروف العربية في معجم لسان العرب- دراسة
صوتية- مذكرة ماجستير- مخطوط- جامعة السانبا- وهران- الجزائر-
2004.

2/ أحمد بناني- المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض- مقارنة
منهجية- مذكرة ماجستير- مخطوط- جامعة سعد دحلب- البليدة-
الجزائر-2007.

3/ بابا أحمد رضا- دراسة لسانية صورية للوحدات اللسانية الدالة- ضمير المتكلم نموذجاً- مذكرة ماجستير- مخطوط- جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان- الجزائر- 2006.

4/ عبد القادر شارف- البنية الصوتية و دلالتها في إيازة الجزائر لمفدي زكرياء- مذكرة ماجستير- مخطوط- جامعة السانية- وهران- الجزائر- 2001.

سادسا : المجلات و الدوريات

1/حمادي صمود- الأشواق التائهة- مدخل إلى شاعرية الشابى- مجلة فصول-مج 2- العدد 2- الهيئة المصرية للكتاب- يناير-فبراير-مارس- 1986.

2/ نور الدين صمود- محاولة تحقيق و إحصاء لشعر الشابى- مجلة الفكر- عدد جويلية 1966.

سابعا : فضاء الإنترنت

1/ ابتهال محمد علي البار- تأثير الأداء الصوتي على الدلالات والمعاني- مقال- موقع دراسات صوتية- فضاء الإنترنت.

2/ عبد الحميد زاهيد- التحليل الأكوستيكي لنبر الكلمة في اللغة العربية- مقال- موقع اللسان العربي- فضاء الإنترنت.

ثامنا : أشرطة

1/محمود درويش- قراءات شعرية- مديح الظل العالي- شريط سمعي.

2/مفدي زكرياء - قراءات شعرية - إلياذة الجزائر- شريط سمعي.

دليل الرموز المستعملة

ج ← جزء

دت ← دون تاريخ

دط ← دون طبعة

ص ← صفحة

صص ← أكثر من صفحة

ط ← طبعة

مج ← مجلد

* ← توضيح

+ ← زائد

X ← موضع النبر

P ← PAGE

الخطة

	* الإهداء
	* دليل الرموز المستعملة
	* المقدمة
أ- خ	● المدخل
23-1	● <u>أولا</u> : مفهوم الصوت
9-2	● أ/ مفهوم الصوت لغة
5-2	● ب/ إنتاج الصوت
9- 5	● ج/ مصطلح الصوت في شعر أبي القاسم الشابي
9	● <u>ثانيا</u> : مفهوم البنية
15-10	● أ/ مفهوم البنية لغة
11-10	● ب/ كيف تتحقق البنية ؟
13-12	● ج/ أنواع البنى النصية
15-13	● 1/ البنى الصغرى
13	● 2/ البنى الكبرى
14	● 3/ البنى العليا
	● 4/ البنى الإلتحامية
	● 5/ البنى الإلتنامية
	● 6/ البنى التصنيعية
15	● 7/ البنى التناسية
	● <u>ثالثا</u> : مفهوم الإيقاع
17	● أ/ مفهوم الإيقاع لغة
18	● ب/ مفهوم الإيقاع اصطلاحا
19	● ج/ مستويات الإيقاع
19	● أ/ إيقاع الحياة اليومية
19	● ب/ إيقاع فني
20	● د/ أنماط الإيقاع الشعري
20	● أ/ الإيقاع الخارجي
21	● ب/ الإيقاع الداخلي
21	● و/ مكونات الإيقاع الداخلي

- أ/التكرار
- الجرس
- ه/مصطلح الإيقاع في شعر أبي القاسم الشابي
- الفصل الأول: الأشكال الصوتية في شعر الشابي و أبعادها الدلالية
- فاتحة للفصل الأول
- أولا: المقاطع الصوتية
- أ/مفهوم المقطع لغة
- ب/مفهوم المقطع اصطلاحا
- ج/أنواع المقاطع
- د/ المقطع العروضي
- دراسة تطبيقية للمقاطع الصوتية من خلال نماذج
- أ/النموذج الأول
- ب/ النموذج الثاني
- ج/النموذج الثالث
- *خلاصة القول
- ثانيا : النبر
- أ/مفهوم النبر لغة
- ب/مفهوم النبر اصطلاحا
- ج/ أنواع النبر
- أ/نبر مدة
- ب/نبر شدة
- ج/نبر الكلمة
- 1/نبر أولي
- 2/نبر ثانوي
- د/نبر الجملة
- د/قوانين النبر
- و/فوائد النبر
- نماذج تطبيقية على النبر في شعر الشابي
- أ/ النموذج الأول
- ب/ النموذج الثاني
- ج/النموذج الثالث

- 49-48 • * خلاصة القول
- 56-50 • ثالثا : التنعيم
- 50 • أ/ مفهوم التنعيم لغة
- 51-50 • ب/ مفهوم التنعيم اصطلاحا
- 52-51 • ج/ التنعيم في التراث
- 56-52 • نماذج تطبيقية على التنعيم في شعر الشابي
- 54-52 • أ/ النموذج الأول
- 55-54 • ب/ النموذج الثاني
- 56-55 • ج/ النموذج الثالث
- 61-57 • رابعا : التزامين
- 57 • أ/ مفهوم التزامين لغة
- 57 • ب/ مفهوم التزامين اصطلاحا
- 61-57 • نماذج تطبيقية على التزامين في شعر الشابي
- 61-57 • أ/ نموذج تطبيقي
- 113-62 • الفصل الثاني : إيقاع الأوزان من الوجهة الصوتية
- 64 • فاتحة للفصل الثاني
- 87-65 • أولا : الوتيرة الإستعمالية للبحور الشعرية
- 66-65 • 1/ مفهوم الشعر
- 67-66 • 2/ مفهوم الشعر عند أبي القاسم الشابي
- 87-68 • 3/ الحصيلة الإستعمالية للبحور الشعرية
- 69 • أ/ الجدول الإحصائي الأول
- 73-70 • ب/ الجدول الإحصائي الثاني
- 81-73 • ج/ البحور الشعرية الأكثر شيوعا في التجربة الشابية
- 76-73 • 1/ بحر الخفيف
- 80-76 • /جدول إحصائي للقوائد على وزن الخفيف
- 81-80 • 2/ البحور الشعرية الثلاثة الموالية للخفيف
- 86-82 • 3/ البحور المقصاة من التجربة الشابية
- 87-86 • خلاصة
- 113-88 • ثانيا : القوافي في التجربة الشابية
- أولا : مفهوم القافية
- 89-88 • أ/ مفهوم القافية لغة

- 93-89 ب/ مفهوم القافية اصطلاحا
- 113-93 ثانيا : دراسة القوافي
- 97-93 1/ دراسة إحصائية لقوافي ديوان أغاني الحياة
- 101-98 أ/حروف الطبقة الأولى
- 102-101 ب/ حروف الطبقة الثانية
- 107-103 ج/ حروف الطبقة الثالثة
- 108-107 د/ الحروف المقصاة من التجربة الشابية باعتبارها روياء
- 109-108 خلاصة
- 113-109 2/جدول إحصائي للقوافي المطلقة و المقيدة
- 142-114 ثالثا : أثر الزحافات في التنويع الإيقاعي
- 115-114 1/مفهوم الزحاف لغة
- 120-115 2/ مفهوم الزحاف اصطلاحا
- 142-120 3/نماذج تطبيقية من شعر أبي القاسم الشابي
- 132-120 أ/نموذج تطبيقي من البحر الكامل
- 142-132 ب/نموذج تطبيقي من البحر الطويل
- 197-144 الفصل الثالث : خصائص شعر الشابي الصوتية
- 144 فاتحة للفصل الثالث
- 165-146 أولا : الأبعاد الإيقاعية لظاهرة التكرار
- 146 1/مفهوم التكرار لغة
- 148-147 2/مفهوم التكرار اصطلاحا
- 165-148 3/أنماط التكرار في التجربة الشابية
- 155-150 أ/ التكرار الحرفي
- 159-156 ب/التكرار الجملي
- 165-159 ج/التكرار المقطعي (تكرار اللازمة)
- 181-165 ثانيا : الوظيفة الموسيقية لظاهرة التدوير
- 166-165 1/مفهوم التدوير لغة
- 169-166 2/مفهوم التدوير اصطلاحا
- 171-169 3/استقراء ظاهرة التدوير في شعر أبي القاسم الشابي
- 176-171 استقراء ظاهرة التدوير في قصيدة (تحت الغصون)
- 181-176 التنويع بين التدوير و التكرار
- 185-181 ثالثا : دلالات التراكم الصوتي

181	• <u>1/ مفهوم التراكم لغة واصطلاحا</u>
185-182	• <u>2/ نموذج تطبيقي من التراكم الصوتي</u>
192-186	• <u>رابعا : ظواهر صوتية و إيقاعية أخرى</u>
187-186	• <u>1/ ظاهرة التقديم و التأخير</u>
188-187	• <u>2/ ظاهرة الجمل الإعتراضية</u>
190-188	• <u>3/ ظاهرة التنويع في القوافي</u>
191-190	• <u>4/ نظام التوشيح</u>
192-191	• <u>5/ ظاهرة التراكم الفعلي</u>
196-193	• <u>الخاتمة</u>
213 -197	• <u>قائمة المصادر و المراجع</u>

ملخص للمذكرة

بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة و السلام على سيدنا محمد و على آله و صحبه إلى يوم الدين ، أما بعد :

التخريج الصوتي للبنية الإيقاعية – شعر أبي القاسم الشابي ،حقلا تطبيقيا- هو ذاك عنوان مذكرتنا ، و قد عمدنا في تقسيمها إلى ثلاثة فصول متعاقبة ، فضلا عن مدخل تمهيدي لبسط حيثيات موضوعنا .

افتتحنا مذكرتنا **بمدخل** ،تناولنا فيه مقاربات مفاهيمية لمصطلحات نزع منها تولف مجتمعة الركائز الأساسية و الدعائم القوية ، و لبلوغ تلك المرام ، عولنا على منهج لم نحد عنه قيد أنملة ، إذ تناولنا تلك المصطلحات (الصوت ، البنية ، الإيقاع) ، من حيث المفهوم المعجمي و الإصطلاحي (العلمي) ، معتمدين على أمهات المعاجم العربية العتيبة ، مثل كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي ، و أساس البلاغة للزمخشري ، ولسان العرب لابن منظور الإفريقي ، ووجدنا أنها تماثلت في مقارباتها المفاهيمية ، و ما اختلفت إلا في النزر القليل .

وكان هدفنا من خلال هذه المقاربات ، استنتاج تلك المواشجة والتضافر بين الصوت و البنية و الإيقاع في تخريج العمل الفني ، فالغلالة الشعرية نتيجة لذلك التراكم والتلاحم بين تلك المكونات الأساسية .

في الفصل الأول تناولنا الأشكال الصوتية في شعر أبي القاسم الشابي ، من خلال ديوانه الموسوم ب(أغاني الحياة)،وكانت المقاطع الصوتية ، نقطة البدء في تحليلنا ، و كان منهجنا تتبع الظواهر المائزة ، والتي يمكن اعتبارها الظواهر المهيمنة ، و لاحظنا أنّ الشابي قد عوّل على ظاهرة المدود الصوتية لترجمة معاناته و آهاته ،والمد فيه إطالة للصوت ،واستغراق للزمن ،كما أنه يوفر أقصى حد من الإنشادية و التطريبيه ،أما النقاط الأخرى فكانت تباعا:النبر و التنعيم و التزمين ، و اعتبرنا هذه الظواهر الصوتية تليفظية ، إلقائية ، و الحق يقال: إنها مفاهيم عائمة إلى

حد ما ، في ظل غياب ضبط موضوعي موحد لها و قوانين ثابتة ، و كلها ظواهر صوتية تساعد على إذكاء الغلالة الصوتية للعمل الشعري.

و لاحظنا أنّ شعر الشابي كان عامرا خصبا بهذه الظواهر الصوتية لكثرة أساليبه الإنشائية لاسيما النداء الذي يتوفر على مزية مد الصوت والوضوح في التلفيز و بالتالي تحقيق نشاطٍ إيقاعيٍّ ملحوظٍ.

في **الفصل الثاني** ، والذي ارتأينا أن ندرس فيه ركنًا من أركان الإيقاع الخارجي ، ألا وهو الوزن الشعري ، إذ لاحظنا أنّ الشابي كرس تجربته الشعرية في عشرة بحور شعرية ، لم يتجاوزها قيد أنملة ، و كان بحر الخفيف هو المهيمن على باقي البحور الشعرية لما في إيقاعه من خفة و انسيابية و تواشج معه الكامل و المتقارب و الرمل في تحديد المعالم الوزنية في التجربة الشابية ، ولكننا تعجبنا من إهمال الشابي لبحر كان من المفترض أن يكون قريبا من طبائع نفسه و مناقب إيقاعاته ، و هو البحر الوافر ، و أوعزنا ذلك لعدم تواشج الوافر مع طبيعة التجربة الشعرية الشابية من خلال ديوان - أغاني الحياة -.

وليس بعيدا عن الأوزان الشعرية ، حاولنا تتبع القوافي في التجربة الشعرية الشابية ، فلاحظنا نزوع الشاعر إلى التنوع في القوافي وفق نظام المقطوعات ، أو فن التوشيح ، و كذلك التنوع في أحرف الروي بما فيه التنوع بين القوافي الساكنة (المقيدة) والقوافي المتحركة (المطلقة) ، والتنوع في القوافي يتبعه - لزاما - تنوع في التشكيل الإيقاعي الذي يعكس تنوع في عاطفة و نفسية الشاعر هدوءاً أو اضطرابا .

كما لاحظنا أنّ الشاعر أورد معظم قوافي قصائده الشعرية ، على الحروف الشفوية المتسمة بالسهولة و الخفة ، في حين أنه أقلل من الحروف الحلقية باستثناء حرف الهاء المتسم أصلا بالضعف إذما قورن بالعين أو الهمزة .

في **ختام الفصل الثاني** ، حاولنا التأكيد على أنّ الإنزياح الزحافي هو مغامرة نحو تطويع البحر الشعري لخدمة إيقاع القصيدة و إحداث استملاح على رتبة الوزن الشعري المشهود له بالانمطية و الثبات .

بيد أن الزحاف إن لم يتحكم في النهل منه ، تحول من أداة بناء إلى معول هدم. أما الشابي فقد كان ذكيا في النهل من فن المراهقة ، حيث استفاد من زحاف الإضمار في إحداث توازن بين المقاطع الطويلة و القصيرة في إيقاع البحر الكامل ، كما أنه لم يبالغ في الإستفادة من زحاف القبض في إحداث خرق في تفعيلات البحر الطويل ، ولاحظنا تموجه في عمل شعري واحد بين ثلاثة مجالات من البحر الطويل ، مما يوحي بذكاء الشابي في استثمار كل الإمكانيات العروضية لإحداث تنوعات موسيقية إيقاعية يحتاج إليها القول الشعري لتلافي الرتابة، فيشتد و يقوى.

في الفصل الثالث ، حاولنا من خلاله استنباط أهم الخصائص الصوتية في البنية الإيقاعية ، مع العلم أننا وجدنا الديوان عامرا بخصائص جمة كثيرة ، فكان أن ركزنا على الخصائص المائزة و المهيمنة ، فكان التكرار بأنواعه (الحرفي و الجملي و المقطعي) ، من أهم ما تكرر في التجربة الشابية و كان أن ركز على تكرار حرف الجر بصيغة الجار والمجرور ، وهذا التكرار أحدث توازيا و إيقاعا و تماثلا ، ساهم في توازن القول الشعري ، كما اعتمد الشابي على ظاهرة التدوير العروضي و الدلالي لإحداث تواشج تنغمي و موسيقي ، كما أننا استنتجنا أن الشابي واشج بين ظاهرة التدوير و التكرار بطريقة تسترعي الإنتباه ، من خلال عمل شعري واحد، و في ذلك تطعيم لفاعلية الإيقاع القائم على نشاط السياق.

وكان **التراكم الصوتي** أيضا من الظواهر المائزة في التجربة الشابية ، خصوصا حرف الراء ذي الصبغة التكرارية ، والذي يوحي بالإنطلاق والتجدد. و التراكم الصوتي يخدم التواشج بين الكلمات ويقوي تماثلها والذي قد يضم إلى البلاغة الصوتية.

و اختتمنا الفصل الثالث بحديث عن ظواهر صوتية أقل ظهورا، مثل التقديم والتأخير والتنويع في القوافي ، فضلا عن التراكم الفعلي ، أما الجمل الإعتراضية فلاحظنا كيفية فصلها بين العامل و المعمول و من ثم تطيل فاعلية و انهماج الإيقاع.

لقد **تفطن** الشابى إلى أنّ القول الشعري يُخرجهُ الصوت ، فأقبل على انتقاء أصوات قصائده الشعرية، توخياً للذادة و المرونة و الطواعية ، فكانت قصائده- بحق- أغانيَ للحياة، كما أرادها و عنونها.