ظاهرة الوزن في الشعر الشعبي الجزائري

د. أحمد قنشوبة

جامعة الجلفة

ملخص:

يحاول هذا المقال البحث في ظاهرة الوزن في الشعر الشعبي الجزائري متمثلا في الشعر المتداول شمال الصحراء الجزائرية ومنطقة السهوب ، وحتى في بعض مناطق غرب الجزائر وشرقها. لا سيما وأن بعض الباحثين ينكرون وجود الوزن في هذا النوع من الشعر، ويرون أنّ الوزن فيه يوعز فقط للغناء ، فالمغني من خلال صوته ومن خلال بعض الآلات الموسيقية كالناي والطبل هو الذي يعطي الإحساس بالوزن عند المتلقي، فهل هذا صحيح أم أن الشعر الملحون يتوفر على خواص إيقاعية في أبياته تعطيه الوزن بغض النظر عن غنائه؟

وللإجابة على هذا السؤال، طبقنا على النماذج التي اخترناها نظام المقاطع الصوتية، إيمانا منّا بأنها تناسب كل اللغات وكل المستويات اللغوية.

Cet article tente d'examiner le phénomène de la mesure dans la poésie populaire algérienne dans le nord du désert algérien, la région de la steppe, et dans certaines régions de l'ouest et de l'est. Surtout que certains chercheurs nient l'existence de la mesure dans ce type de poésie, et pensent qu'elle n'existe que dans la chanson, car le chanteur à travers sa voix et par quelques instruments de musique comme le flute et le tambour, donne l'impression de la mesure au récepteur.

Nous nous demandons si cela est correct, sinon la poésie populaire (Malhoun) comporte-t-elle des propriétés rythmiques qui donnent au chanteur la mesure sans prendre en compte son chant?

Pour répondre à cette interrogation, l'étude a appliqué le système de syllabes vocales sur les modèles choisis, ce système étant compatible à toutes les langues et tous les niveaux linguistiques.

يحتل الوزن والإطار العروضي قصب السبق إذا ما قورن بالعناصر التي تقوم عليها القصيدة الشعرية ، ولهذا قال النقاد القدامى : الشعر هو الكلام الموزون المقفى. إذ إن الوزن هو الذي يضمن التأثر والانفعال بالمعاني الشعرية ، إنّه خدر ولذة تدخلان أذن المتلقي لتنساق معها معاني الشاعر بسهولة.

يسوق الشاعر ألفاظه وتراكيبه في شكل من الانتظام ، المعتمِد على وحدات إيقاعية تتكرّر تباعا في شكل منتظم زمنيا وفق عدد معين ، ومن هنا تأتي علاقة الوزن بالزمن ، والشعر « يقبل الانقسام إلى مقطعات تتأرجح قليلا حول العدد المتماثل من المقاطع نفسه ، والأذن تستخلص من هذا إحساسا بالتكرار الصوتي يكفي لتحقيق تعارض بين الشعر والنثر .. »1 .

وقد عني الشاعريون العرب القدامى بعنصر الوزن كثيرا ، حتى قالوا : إنّ الشعر هو الكلام الموزون المقفّى ، ولا يعني هذا أنهم قصروا القول في الشعر على الوزن والقافية فقط ، بل إنّهم نظروا إلى هذين العنصرين على أنّهما أكبر دالّين على القصيدة ، حتّى إذا انتفيا ، لم يكن لنا بد من الكلام عن شعرية القصيدة..

كما أنّ الفلاسفة المسلمين نظروا إلى الوزن في الشعر على أنه وسيلة من وسائل المحاكاة (أو التخييل) ، لكنهم حرصوا في الوقت نفسه على تأكيد أنّ القول لا يكون شعرا إلا إذا اجتمع فيه المحاكاة والوزن معا . وعلى الرغم من إلحاحهم على أنّ المحاكاة ... والوزن هما العنصران الجوهريان اللذان يميزان الشعر عن غيره من ألوان القول ، فإنهم جعلوا الأوليّة المطلقة لعنصر المحاكاة (أو التخييل) على عنصر الوزن ، ذلك أن المحاكاة هي السمة النوعية التي تكسب القول سمة الشاعرية 2 .

يحتل الوزن في القصيدة الشعبية أهمية كبرى أيضا ، ويركز المستمعون أكثر ما يركزون على هذا العنصر في القصيدة أثناء أدائها ، ولهذا تجد الشعراء يتحرزّون من أن يقعوا في

الكسور الوزنية في شعرهم ، لأنّ هذا ينقص من قيمتهم ، كما سيقتل عنصر الدهشة والتأثّر والتفاعل لدى المتلقي بمجرد أن يخطئ الشاعر في الوزن .

وعلى الرغم من أنّ كثيرا من الشعراء لا يدركون القواعد النظرية التي يقوم عليها علم العروض ، إلاّ أنّ واقعهم الشعري يثبت أهمية هذا العنصر ، كما أنّ مصطلحات كثيرة ترد في شعرهم تدل على هذه الحقيقة ، مثل قول الشاعر السماتي في إحدى رباعياته[3]:

تميت ذا النظام على الإمـام
بركـة الإسلام قديت لفظ غنايا

يا سامع الأصوات يا ذا العزات
أحسن لنا الحياة كـذا المماتيه

اغفر للوازين وللوالديـن
ويا سامع آمين ويا حق يا باقيه

أو قول الشاعر محمد بلخير[4] :

اغفر يا غفّار لجميع الحضّار ولناظم الاشعار ولوالديه

ولكن السؤال الذي يلحّ هو : كيف ندرك هذا الوزن في القصيدة الشعبية ، وهنا ليس لنا إلاّ أن نرجع أوّلا إلى القصيدة الفصيحة لنعرف كيف أدرك العرب القدامى الوزن في القصيدة ، أي ما هو الأساس الذي قام عليه هذا الإدراك ؟

وهنا يمكن أن يسعفنا الأخفش في كتابه " القوافي " ، وهو أقرب مؤلف للخليل بن أحمد الذي ضاع كتابه في العروض ، حيث يقول الأخفش :

« أمّا وضع العروض ، فإنّهم جمعوا كلّ ما وصل إليهم من أبنية العرب ، فعرفوا عدد حروفها : ساكنها ومتحرّكها ، وهذا البناء المؤلّف من الكلام هو الذي تسمّيه العرب شعرا ،

فما وافق هذا البناء الذي سمّته العرب شعرا في عدد حروفه ؛ ساكنه ومتحركّه ، فهو شعر ، وما خالفه – وإن أشبهه في بعض الأشياء – فليس اسمه شعرا».[5]

وهكذا ، فإنّ التقعيد للعروض قد تمّ بتحويل الواقع اللغوي إلى نظام إيقاعي ، من خلال رصد عدد المتحركات والسواكن ، وانتظامها وفق بناء معين ، أو مايسمّى في العروض بالنظام الكمّيّ ، وهذا الإدراك هو الذي دفع العروضيين إلى إقرار ما يسمىّ الأسبابَ والأوتاد ، باعتبارها الوحدات الصغرى التي نستطيع تحليل الواقع الشعري إليها بالإضافة إلى دورها « في صياغة القواعد العروضية التي تخضع لها الزحافات في الشعر العربي»[6] .

ومن ثم صاغ الخليل بن أحمد هذه الوحدات الصغرى إلى وحدات أكبر هي التفعيلات عن طريق الجمع بينها في الحالات المتعددة المحتملة لورودها معا ، طبعا مع مراعاة الضوابط التي تحكم اللغة العربية « فقد كان يعرف أنّه مثلا لا يجوز بدء الكلام بساكن أو اجتماع ساكنين في وسط الكلام ، ومن هنا فقد نفى كل الاحتمالات التي تتحقّق فيها هذه الحالات .. »[7].

وهكذا تنتج عن اتّحاد الأسباب والأوتاد والفواصل التفعيلاتُ التي يرى البعض أنّها ليست لها أهمّية بذاتها ، مادام وزن البحر يعتمد أساسا على الترتيب المنتظم للحركات والسكنات ، فالتفعيلات ليست سوى أدوات لقياس هذا الوزن ، ولهذا فليست بوحدات أساسية .[8]

على هذا الأساس ، وعلى أساس أنّ الأسباب والأوتاد –على غرارالمقاطع – هي أدوات عدّ وقياس ، فإننا سنختار المقاطع أساساً لتقطيع أبيات الشعر الشعبي والبحث عن أساس الوزن فيه ، لا سيما وأن المقاطع تصلح لكل اللغات والمستويات اللغوية ، وأن الأسباب والأوتاد قد تجاهلت التقاء الساكنين في المقطع زائد الطول (001) ، أما المقاطع فقد أقرّته .

وهناك ثلاثة مقاطع في اللغة العربية :

1) مقطع قصير: هذا المقطع مكون من حرف متبوع بحركة مثل: مَ ، رِ، سُ . ويكن أن نرمز له بالرمز : U

2) مقطع طويل: وهو نوعان:

أ- مقطع طويل مفتوح ، مكون من حرف وحركته وحرف مدّ ، ما ، مي ، مو .

ب- مقطع طويل مغلق، مكون من حرف وحركة وحرف ساكن ليس بحرف مدّ، مثل: منْ، قلْ، سرْ.

وهذان المقطعان الطويلان متكافئان عروضّياً . ويمكن أن نرمز لهما بالرمز : .

3) المقطع المتطاول [ويفضل تسميته بالمقطع الأكثر طولاً] ، وهو مكون من حرف وحركته وحرف مدّ وحرف ساكن ، مثل : هامْ / ظالْ .

فكلمة مثل ضالّون مكونه من مقطعين متطاولين [أكثر طولا] هما: ضالْ + لونْ ويمكن أن نرمز له بالرمز : - 9.

ومن خلال تأمّلنا في أنواع المقاطع كلّها ، يمكن أن نلاحظ أنها تقسّم الكلام بحسب طريقة النطق ، التّي تجزّأ إلى سلاسل صوتية منفصلة . وبهذا يمكن تعريف المقطع بأنه « الدفقة الصوتية التّي لا يمكن فصلها عن بعضها البعض »10.

ويرى مصطفى حركات أنْ ليس هناك مشكلة في توظيف المقاطع ، على أساس «أنّ تصنيف اللغة بواسطة المتحركات والسواكن يكافئ تقنيها بواسطة المقاطع العروضية ، إذ يمكن الانتقال من أي سلسلة من السواكن والمتحركات إلى سلسلة من المقاطع اللغوية ، وكذلك العكس ، وبصفة لا تقبل أي لبس ».

وأنه تبعاً لهذا يمكن أن نكتب التفاعيل بلغة المقاطع اللغوية : حيث أنّ :

فعولن = U . . فاعلن = . U .

وقبل أن نقطّع نماذج من المتن الشعري الذي يعنينا، فإنه يحسن التّطرق إلى أهمّ النماذج والنظريات التي طبّقت سابقا على الشعر الشعبي الجزائري لرصد مظاهر الوزن في قصائده وهي أربعة 12 :

1- النظام المقطعي: وهو يعتمد علي عدد المقاطع في البيت، وتوحّدها في العدد بين الأبيات المختلفة في القصيدة.

2- النظام النبري: وهو نظام يقوم علي عدد المقاطع المنبورة في البيت التي يتوحّد عددها بين أبيات القصيدة.

3- النظام الكمّي: يقوم على الورود المنتظم للمقاطع القصيرة والطويلة في البيت بشكل متتابع منظم، تتحد فيه أبيات القصيدة كلها، وهنا لا يحدّد الوزن فقط بعدد المقاطع فحسب، بل أيضا بالتوزيع المنظّم للمقاطع الطويلة والقصيرة في السّطر الشعري » 13.

4- النظام النبري / الكمي : يجمع بين النظامين النبري والكمي ، فيعتمد الانتظام المتتابع للمقاطع القصيرة والطويلة. وكذا المقاطع المنبورة وغير المنبورة (المقاطع زائدة الطول) .

وانطلاقا من المعطيات السابقة، سنقوم بتقطيع مجموعة من الأبيات المنتمية إلي المتن لنخرج ببعض الملاحظات المتعلّقة بالوزن في القصيدة الشعبية.

هذه الأبيات هي مقاطع خمس قصائد مختارة ، سنراعي في كتابتها العروضية الظواهر الصّوتية والإيقاعية والنطق المحلي قدر المستطاع ، من خلال استماعنا ومخالطتنا للرواة والشعراء الشعبيين ، مع إقرارنا المسبق بصعوبة الكتابة العروضية والتقطيع ، لأنّ أغلب القصائد الشعبية تعتمد أساسا على الإنشاد ، وهناك فرق بين الكتابة والإنشاد ، إذ الكتابة وسيلة تعسفية لا تسجّل كل الظواهر الصوتية والنغمية التي تحدث أثناء الإنشاد ، بالإضافة إلي أنّ كثيرا من الأخطاء العروضية التي تظهر لنا من خلال كتابتنا للشعر الشعبي ؛ يعدّلها الشاعر أو الراوي أثناء الإلقاء والإنشاد وظواهر مثل الزحافات والعلل مثلا لا يظهر أثناء عملية الإنشاد ، ومع ذلك فلا مناص لنا في القيام بهذه العملية .

النموذج الأول للشاعر للسماتي :

تحول يا كاف كرد اده وارحل	درّقت عليّ جْبال الطوّايا
اتْ حوْ ولْ يا كافْ كرْ دا دهْ ورْ حل	در رق تع ليْ ياجْ با لط طو وا يا
. . . . .	. . . . .
دون غزالي ما لقيت منين نطـل	غيمك طاح ارواق خبّلت سدايا

دو نغ زا لي مال قي تم ني نن طل غي مك طا حر واق خبـ بل تس دا يا

. . . . . - . . . . . - . . . . .

والنموذج الثاني (للشاعر ابن كريّوْ) :

قمر الليل خواطري تتونّس بيـه نلقي فيه اوصاف يرضاهم بالي

قم رل ليـ لخـ واطْ ري تتْ ونْ نسْ بيهْ نل قى في هو صاف يرضا هم با لي

. . . . . - . . . . . - . . . . . .

يا طالب عندي حبيبي ليه شبيـه من مرغوبي فيه سهري يحلي لي

يا طا لب عنـ ديح بي به ليـ هش بيه من مر غو بي فيه سه ري يح لا لي

. . . . . - . . . . . - . . . . . .

النموذج الثالث : للشاعر محمد بيطار :

شوفو يا لطيف ما اضيقها ليله يجعلني نقضي دقايقها بسهول

شو فو يا ل طيف مضْـ يق ها ليـ له يجـ عل ني نق ضيد قا يق ها بس هولْ

. . . . . - . . . . . - . . . . . -

البارح بالريم سـهرتنا تحلى وكل آخر من شرب كيفتـه مصطول

ال با رح بر ريم سهـ رت نا تحـ لى كل لا خر من شرْبْ كي يف تو مصْ طول

. . . . . - . . . . . - . . . . . .

النموذج الرابع : الشاعر السماتي :

ضاقت روحي في الدزاير عقلي طار تسع شهر وانا معاشر ما ذالي

ضا قت رو حي فد زا ير عق لي طار تس عش هر وا نام عا شر ما ذا لي

. . . . . - . . . . . - . . . . . .

ولّيت نقاسي الهم بلا تحبار من كثرة الامحان لا ما يحلي لي

ول ليـ تن قا سيل هم مب لا تح بار من كث رة لم حان لا ما يح لا لي

. . . . . – . . . . . – . . . . .

والزهرة نجمة على شاو الحذّار سرّايا خطارها عقب ليالي

وز زهـ ره نج ماع لى شا ول حذ ذار سر را يا خط طار ها عق بل يا لي

. . . . . – . . . . . – . . . . .

النموذج الخامس : للشاعر محمّد بلخير

سـلاّك المغبون من ارض القفار قادر كل غريب لبـلادو تدّيه

سل لا كل مغ بون من ار ضل ق فار قا در كل لغ ريب لب لا دو تد ديه

. . . . . – . . . . . – . . . . .

سلّكني ما بين سدّ وسدّ احجار والمغبون يشوف لو كان بعينيه

سل لك ني ما بين سد دو سد اح جار ول مغ بو نيْ شوف لو كا نب عيْ نيه

. . . . . – . . . . . – . . . . .

النموذج السادس للشاعر ابن تريبه

لا تامن يا صاحبي فالدهر اشيـان زاد نقّص في اَصْحابُو

لا تا من يا صاحْ بي فد ده رش يان زاد نق قص فيص حا بو

. . . . . – . . . . . – . . . . .

راه ارخص من كان غالي في الميزان وابرد في السومـه ريـالو

را هر خص من كان غا لي فل مي زان وب رد فس سو مار يا لو

. . . . . – . . . . . – . . . . .

النموذج السّابع لمحمد بن قيطون :

بسم الله غنّيت هذا النشدة عن بوطيبـه سيدنا المقبول

بس مل لهْ غنْ نيتْ ها ذن نش ده عن بو طي به سيدْ نل مق بول

. . . – . . . . . – . . . –

من حب بو هسْ سيت ظا لي مد ده وا شي بر رد سم ذل مش عول

. . . . . – . . . . . –

بعض النتائج :

ومن خلال تأمّلنا لهذه النماذج السابقة ، واستقرائنا لجوانب الوزن المتعلّقة بها ، يمكن أن نخرج بهذه الملاحظات التي نجملها فيما يلي :

– الغالبية الكبرى من الأشطر عشارية المقطع ، أي أنّ عدد المقاطع فى كل شطر عشرة ، وهذا يساهم بقدر كبير فى إقامة الوزن ، والإحساس بالإيقاع الصوتى المنسجم بين كل الأشطر .

– فى بعض النماذج التي سقناها عدد الاشطر الأولى للأبيات عشاري (Decasyllabe) ، ولكنّ الأشطر الثانية للأبيات نفسها تساعية

(des syllabes enneades) ، بيد أنّ هذا لا يعنى غياب الوزن في القصيدة ، بل إنّ المهم هو أن تكون الأشطر متوازية في عدد المقاطع على المستوى العمودي وليس الأفقى . لاحظنا هذا مثلا في قول محمد بن قيطون :

بسم الله غنيت هذا النشده عن بوطيبة سيدنا المقبول

من حبّو هسيت ذالي مده واش يبرد سم ذا المشعول

إذ نجد أنّ الشطر الأوّل لكلي البيتين تساعيا ، بينما الشطر الثانى لكليهما يحوى ثمانية (08) مقاطع .

– إذا نظرنا الى الأبيات التى قطّعناها ، سنلاحظ أنّ هناك توازيا بين أبيات القصيدة الواحدة على المستوى العمودي ، بحيث « تتعامد المقاطع القصيرة مع المقاطع القصيرة والطويلة مع الطويلة ».[14]

وهكذا نجد أنّ كل عمود هو عبارة عن خانة عروضية ؛ تتراصف فيها المقاطع ؛ الطويلة فوق الطويلة والأكثر طولا فوق الأكثر طولا فى شكل يتماشى مع القالب العروضي .

– لا وجود للمقاطع القصيرة (حرف متبوع بحركة) إلاّ نادرا ، وهذا يعود الى طبيعة الدارجة فى شمال الصحراء التى تغلب عليها السواكن ، حيث أنّ كلّ الكلمات تقريبا تنتهي بالسكون ، كما تميل هذه الدارجة إلي بدايه النطق بالساكن الذي تردفه طبعا الألف التي تنطق قبله لصعوبة بداية الكلام بالسكون .

وإذا تأملنا آخر مثال شعري تطرقنا إليه ، وحاولنا قراءة شطره الأول بالفصحى :

بسم الله غنيت هذا النشدهْ .....

فإن عدد السواكن في القراءة الفصيحة سبعة سواكن (07) ، أمّا بالدارجة فإنّ عدد السواكن يصبح إحدى عشر ساكنا (11) .

وزيادة السواكن تعني زيادة المقاطع الطويلة وغلبتَها على المقاطع القصيرة ، باعتبار أنّ المقطع القصير هو حرف متبوع بحركة ، بينما المقطع الطويل هو حرف مع حركته ، ثم سكون أو مدّ .

– المقاطع الأكثر طولاً تأتي أيضا متوازيه عموديّاً ، فإذا جاءت هذه المقاطع في الموقع الخامس من الشطر الأول للبيت الأول ، فإنها تأتي خامسة في الشطر الثاني من البيت الثاني . ولهذا قيمة كميّة تشعر السامع بالإيقاع الواحد ، لأن كميّة المقطع الأكثر طولاً (001) أطول زمنيا من كمّية المقطع الطويل (01) . من هنا تأتي أهمية الانسجام بين الأشطر المتوازية في موقع المقطع الأكثر طولاً .

– تتنوع مواقع المقاطع الأكثر طولاً في الأبيات ، فقد تأتي في الموقع الخامس في الشطر الأول ثم في الخامس والعاشر في الشطر الثاني ، وهي الحالة الأكثر حضوراً في مدّونتنا . وقد تأتي في الموقع الخامس والعاشر من الشطر الأول ، ثم في الموقع الخامس من الشطر الثاني للبيت . وهي حالة تتردد كثيراً لكنها أقل من الحالة السابقة . وقد تأتي المقاطع الأكثر طولاً في الموقع الخامس من الشطر الأول ، ثم في الموقع الخامس من الشطر الأول ، ثم في الموقع الخامس أيضا من الشطر الثاني . وقليلاً ما نجد هذه الحالة حسب مدونتنا . مثالها قول السماتي المذكور بين النماذج السابقة :

تحول يا كاف كرداده وارحل درّقت علي جبال الطوايّا

أما الحالة الأكثر ندرة فهي أن تأتي هذه المقاطع في الموقع الخامس والعاشر من الشطر الأول ، وكذا في الموقعين نفسيهما في الشطر الثاني للبيت؛ على غرار ما نجده عند الشاعر محمد بلخير في قوله :

سلاّكْ المغبونْ من أرض القفارْ قادرْ كل غريبْ لبْلادو تدّيهْ

– يختلف البيت الشعري الشعبي عن مثيله في الشعر الفصيح في ميل الأوّل أكثر إلي الانسجام والانضباط العروضي ، حيث لا نجد فيه إلاّ نادراً ظاهرة الزحافات وربما غطّى عليها الشاعر من خلال طريقته في الأداء والإنشاد ، لا سيما وأنّ الدراجة تكتسب من المرونة ما يتيح هذه الفرصة للشاعر في التحكم في كيفية القراءة والأداء . نضرب مثلا عن ورود بعض الزحافات بنموذج للشاعر بيطار وآخر للسماتي ، و سنوظّف هنا عوض المقاطع المتحرّكات والسواكن ، لأنّها أقدر على إظهار مواقع الزحافات .

يقول بيطار في إحدي قصائده :

شوفوا يا لطيف ما اضيقها ليلة يجعلني نقضي دقايقها بسهول

اه اه اه ا اه ه ا ه اه اه اه اه اه اه اه ه اه اه اه اه ه اه اه اه اه ه

البارح بالريم سهرتنا تحلى كل آخر بشرب كيفتو مسطول

اه اه اه اه اه هـ اه اه اه اه اه اه اه اه اه هـ اه اه اه اه اه اه

في هذا المثال نلاحظ نقص السكون في المقطع الطويل الخامس من الشطر الأول للبيت الأول ، بينما نجد حضور السكون في الموقع نفسه الشطر الأول للبيت الثاني ..

ويقول السماتي :

ضاقت روحي في الدّزاير عقلي طار تسع شهر وانا معاشر ماذالي

اه اه اه اه اه اه اه اه اه هـ اه اه اه اه اه هـ اه اه اه اه

والزهرة نجمة علي شاو الحذار سرّايّا خطارْها عقب الليالي

اه اه اه اه اه هـ اه اه اه اه اه هـ اه اه اه اه اه هـ اه اه اه

حيث نجد نقص السكون في المقطع الخامس من الشطر الأول للبيت الأول (يتحول في مقطع أكثر طولا إلى مقطع طويل) ، بينما نجد حضور المقطع الأكثر طولا في الموقع نفسه في البيت الثاني .

بينما لاحظنا اختفاء ظاهرة العلل ، وهي التغيرات التي تدخل على عروض البيت الفصيح وضربه ، بينما ليس لها وجود في الشعر الشعبي ، حيث الميل في العروض والضرب (نهاية الشطر الثاني من البيت) إلى الاتّساق والانسجام العروضي الكامل.

وهكذا ، فمن خلال الملاحظات التي استقيناها من تقطيعنا لأبيات في المتن يمكن أن نعدّ النظام العروضي للقصيدة الشعبية نظاماً كمّياً ، مادام يعطي هذه الأهمية في الوزن للجانب الكمّي الزمني ، بحيث تأتي المقاطع الطويلة أو الأكثر طولاً متكافئة عموديا / رأسيا ، كما رأينا في كل الأبيات تقريبا . كما أنّه يخضع لنظام العدّ بحيث يمكن عدّه أيضا نظاما

مقطعيا يحافظ على وحدة عدد المقاطع في الأشطر الأولي للأبيات والأشطر الثانية ، وحتىّ وأن اختلف عدد المقاطع في الشطر الأول عنها في الشطر الثاني وهي حالات ليست كثيرة ، لكن على الأقل يحافظ على عدد المقاطع بين الأشطر الأولى للأبيات كلّها وعددها في الأشطر الثانية في الأبيات كلّها أيضا .

لهذا فإن العروض في الشعر الشعبي يتفق مع النظام العروضي للشعر العربي الكلاسيكي من الناحية الكمية ، بينما يختلف معه في نظام العدّ (النظام المقطعي).

هوامش المقال:

1 ـ جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986 ص 212 .

2- ينظر : عبد العزيز نبوي ، موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون ، ج 1 ، دار اقرأ ، ط1 ، القاهرة ، 1995 ، ص 231 .

3- الرواي/ السيد بوهلال عبد القادر بلدية المجبارة (الجلفة) في بيته ، يوم : 11-09-2000.

4 ـ الرواي السيد : بوقماشة الشيخ ، حفيد الشاعر محمّد بلخير ، الساكن في عين كرمس ولاية تيارت ، تاريخ : 10-06-2005 .

5 ـ الأخفش ، كتاب العروض ، تح: سيد البحراوي ، دار شرقيات ، ط01 ، 1998، القاهرة ، ص .56

6 ـ سعد العبد الله الصويان ، الشعر النبطي / ذائقة الشعب وسلطة النص ، دار الساقي ، ط1 ، بيروت ، 1421 / 2000 ، ص 178 .

7 ـ سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي / محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1993 ، ص ص:23-24.

8 - ينظر : اسماعيل جبرائيل عيسى ، نقض أصول الشعر الحرّ / دراسة نقدية في العروض وأوزان الشعر الحر ، دار الفرقان ، ط1 ، عمان (الأردن) ، 1406 / 1986 ، ص 162 .

9- مصطفى حركات ، نظريات الشعر ، دار آفاق ، الجزائر ، دت ، ص ص 39-40 .

10- محمد حماسه عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيدة العربية ، دار الشروق ، ط 8 ، القاهرة ، 1990/1920 ، ص 219 / 220 .

11- مصطفي حركات: المرجع السابق، ص 222.

12- Yelles_ chaouche morad , le hawfi / poesie feminine et tradition orale au maghreb,OPU, Alger, 1990, p70.

وأيضا : - Ahmed Taher , la poesie populaire algerienne (Mulhun) / Rythme, metres et formes , SNED , Alger , 1975, p05.

13- Nadia Yaqub , Towards a synchronique metrical analysis of oral Palestinian poetry , Alarabia (journal of the American association of teachers of Arabic , V 36 , 2003 , Brigham young university , Washigton , p 03

14- سعد العبد الله الصويان ، الشعر النبطي / ذائقة الشعب وسلطة النصّ ، دار الساقي ، ط1 ، بيروت ، 1421 / 2000 ، ص 148 .