جمالية الإيقاع بين النص الجاهلي والنص الشعبي أمرؤ القيس وعبد الله بن كريو أنموذجا.

د. بولرباح عثماني

جامعة الأغواط

مفاتيح النص: الاقاع، النص الجاهلي،النص الشفوي، المحاكاة الصوتية، الوزن.

Abstract:

The article deals with the subjectif of Baldrashwalthalil rythme and anesthétiques in the texte and the text ignorant populaire Algérien, and That by highlighting and shed light on aspects of rythme and how it contrebutes to the artistico poético texte, and so, of course, during the two models hanging man measuring the poem Reem Abdullah bin Cree Where we will stand on the most important characteristic of their hair and musical.

كان الشعر ولا يزال محل دراسة وعناية لا مثيل لها من قبل النقاد والباحثين المشتغلين خصوصاً بحقل الدراسات النقدية المعاصرة ، هذه الأخيرة حاولت أنْ تكشف أغوار النص الشعري وتبحث في مضامينه وأبعاده وصوره ،وكذا الجوانب الإبداعية التي تشكله والآليات النقدية الكفيلة بتلقيه ودراسته من جهة وأيضاً الإهتمام بالجانب الموسيقي والإيقاعي الذي يُجمله ويُرقيه.هذه الرؤية تتجسد فعلياً في النصوص الشعرية العربية ،وحتى الشعبية –المكتوبة باللغة العامية – التي تقترب لغتها من الفصحى وعليه فــالشعر الجاهلي بدأ مسجوعاً ثم أصبح رجزاً واحداً أو بشطرين لتكتمل الشفهية الشعرية بالقصيد الذي كان يركن إلى الوزن الموحد والقافية التي صارت مقوماً جوهرياً في الشعر العربي وليس مظهراً زائداً ، وقد أضفى إيقاع الوزن والقافية على القصيدة القديمة نوعاً من التناسق والتّناغم والتنظيم والكمال الصوتي و الانفعالي والجمالي الفني .

لاشك أنّ القصيدة العربية في مجمل تاريخها الطويل تتكون على نحو العموم من أبيات شعرية متماثلة في تفعيلاتها،وانَّ المطلع باستثناء التصريع يحدد البناء الإيقاعي للقصيدة كلها،كما أنَّ البيت الشعري في أغلب أحواله يتكون من شطرين شعريين يتوقف الشاعر في أغلب الأحوال في نهاية الأول، ومن ثم يتوقف عند نهاية الثاني، وتمثل القافية مرتكزاً إيقاعياً يستأنف الشاعر من خلاله موجة جديدة ثابتة للبيت،وإنَّ الشاعر يلتزم في أثناء هذا بالبحر الشعري،أو بنمط من أنماطه المعروفة بتفعيلاته،ونوع ضربه وعروضه،ولا يتجاوز ذلك إلا في الحدود التي يسمح بها علم العروض العربي من زحافات أو ضرورات(1).

وفي ضوء هذا نجد أنفسنا أمام نظام إيقاعي صارم يحدد الإطار الخارجي للإيقاع العربي، الذي لا بد للشاعر من الانصياع له والالتزام بقوانينه، وإنَّ كل المحاولات التي رأيناها في التراث العربي التي حاولت التغيير سواء في الموشحات أو غيرها، لم تستطع النيل أو التأثير الجوهري من قداسة وصرامة هذا النظام الإيقاعي . يقول أبو محمد القاسم السجلماسي معرفا بالشعر ومبيناً العلاقة بين الإيقاع والوزن: ((الشعر هو الكلام المخيّل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو ان يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الاخر...))(2) ،فهنا الشعر لابد أن يكون موزوناً ومقفى ،وطبعاً متساوي الأجزاء نابع من

الخيال ومعبراً عن حالة شعورية نفسية أو رؤية واقعية تترجمها الكلمات والمفردات التي يُلبسها الشاعر حلة نغمية جذابة .

وعليه فالإيقاع في الاصطلاح الموسيقي هو ((النقلة على النغمة في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللّحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دوراً، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان، أو مجموعة فقرات بينها في أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم وكما أنْ عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لايفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لايفتقر إلى إدراك تساويه أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جيل عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر وقد لا يحصل بكدٍّ واجتهاد...)) (3) .

إذن يعتبر الإيقاع من أبرز العناصر المميّزة للخطاب الشعري وهو مفهوم واسع شامل أما عن وظيفة الإيقاع فيقول الدكتور علي عبد الرضا ((الإيقاع توافق صوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات يؤدي وظيفة سمعية، ويؤثر من يستجيب له ذوقياً، وهذا التوافق قد ترتضيه أذن دون أخرى.)) (4) ،كما أنّ الإيقاع لايختلف مفهومه عند الدكتور شوقي ضيف عن سابقيه كثيراً، فهو القائل: ((لايوجد شعر بدون موسيقى ، كما ارتبطت موسيقى شعرنا تاريخياً لا بالغناء وحده

بل أيضاً بالرقص وأمّا الغناء فصلته بالشعر لاتزال ماثلة، ومما لايرقى إليه الشك أنها كانت صلة وثيقة عند قدمائنا، إذْ يقال إنّ الغناء الجاهلي كان على ثلاثة أوجه هي النّصب، والسِّناد والهزج، أمّا النصب فكان يخرج من أصل الطويل في العروض، وكان السِّناد كثير النغمات والنبرات، أمّا الهزج فكان يُرقص عليه ويصحب بالدف والمزمار...))(5).هذا من جهة ومن جهة أخرى يؤكد ذات المتحدث بأنّنا ((إذا نظرنا في الشـــعر العربي وتاريخه الطويل وجدنا الإيــقاع الموسيقي يتكامل في أقدم صورة، ونقصد الصورة الجاهلية، تكاملاً لم يعرفه الشعر العربي في أي عصر من عصوره، ولعل لغة من اللغات قديماً وحديثاً لم تعرف تكامل الإيقاع في موسيقى الشـــعر على نحو ما عرفته لغــتنا العربية العريقة...))(6).وعليه يعد المستوى الإيقاعي والموسيقي البنية التي تتضمن العديد من المكونات والعناصر المتنوعة التي تتفاعل / تتعالق / تتعانق فيما بينها من داخل النص الشعري، إذ يصعب الفصل أو التفريق بين مكون وآخر، وحتى إن أمكننا المر فإنه قي الحقيقة لا يصح (7). ذلك أنّ إحساسنا بالإيقاع لا يتم مجزأ، بل نستشعره جملة ونحس به في كليته، ومن ثمَ فليس من مسوغ للحديث عن نص شعري ذي مكونات إيقاعية خارجية (البحر العروضي، القافية وما يندرج تحتهما...) ومكونات إيقاعية داخلية (بنية الأصوات، التكرار، الوقفة الدلالية، النبر، التنغيم...) . فجميع المكونات كما نلاحظ تساهم وبحكم تفاعلها وفاعليتها في تشكيل بنية الإيقاع الشعري ومنحه جمالية وفنية توسمه بسمات تميزه عن غيره .

الإيقاع ليس مجرد وزن خليلي أو غيره من الأوزان ، بل هو لغة ثانية لاتدركها الأذن وحدها بل الحواس ، فالإيقاع على حد تعبير أحد النقاد هو الوعي الغائب / الحاضر ،وله علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية فهو يستحضرها ويبثها ، إنّه بذلك نظام يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أوشكلي) وهو كذالك صيغة لعلاقات (التناغم ، التوازي ، التداخل ...) فهو بذلك إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية .وعليه يمكن القول أنّ الإيقاع في القصيدة الجاهلية كان هو العنصر الذي منحها جمالية وفنية ميّزتها بذلك عما سواها فضلاً عن أنه يتخلل البنية الإيقاعية التي تشكّل هذا الإبداع. هذا معناه أنّ للإيقاع دورٌ جمالي تتجلى فيه هذه المعاني وتوصف به وتبدو أكثر اتساقاً مع دلالته ، ذلك أنّ الإيقاع يفصح عن المعنى حينا ويجاريه حينا آخر ، ويماثله في أحيان كثيرة ، وكثيراً من الشعراء الجاهليين ما يجعل أصوات الحروف على سمت الحداث المعبر عنها ، ومن ذلك مثلاً كلمتي : خضم ، وقضم ، فالخضم الأكل الرطب ، والقضم للصلب اليابس ، فالخاء تتناسب صوتيا مع الرطب لرخاوتها ، وأما القاف فتتناسب مع الصلب لقساوتها وصلابتها .

يقول امرؤ القيس: (8)

وفَرْعٍ يَزِيْنُ المَتْنَ أسْـــــــــودَ فَاحِمٍ أثِيْـثٍ كَقِنْـوِ النَّخْـلَـةِ المُتَعَثْـكِـلِ
غَـــدَائِرُهُ مُسْتَشْـــزِرَاتٌ إلَى العُـــلاَ تَضِـلُّ العِقَـاصُ فِي مُثَنًّـــى وَمُرْسَـلِ
وكَشْـحٍ لَطِيـفٍ كَالجَدِيْـلِ مُخَصَّـرٍ وسَـاقٍ كَأُنْبُـوبِ السَّـقِـيِّ المُذَلَّـلِ
وتُضْحِي فَتِيْتُ المِسْـكِ فَوْقَ فِرَاشِـهَا نَئُوْمُ الضَّـحَى لَمْ تَنْتَـطِقْ عَنْ تَفَضُّـلِ

فامرؤ القيس جاء بلفظة المتعثكل لتتناسب مع صفة التداخل في حبات الرمال وتماوجها على صفحة الصحراء ، فالإيقاع هو السبيل

الذي يستند عليه الشاعر في حركة المعنى وموسيقى الشعر ليست الوزن السليم وفقط ، وإنما الموسيقى الإيقاعية الحقة هي موسيقى وإيقاع العواطف التي تتواءم مع موضوع الشعر وتتكيف معه .ومن هذا المنطلق نقول أنّ جماليات الإيقاع داخلياً أو خارجياً عند امرئ القيس أو طرفة بن العبد مندمجان ، منسجمان ، متزاوجان ، متكاملان بحيث لا يكون الأول إلاّ بالآخر ، وإن أمكن كون أحدهما ، فما ليكون إلا ضعيفاً هشاً هزيلاً فجاً .فامرؤ القيس ابتدأ أول حروف معلقته بالصوت المخفوض " قفا" فكان ذلك بمثابة الإعلان عن هوية المنظومة الإيقاعية عبر هذا النص الشعري العجيب . ويزداد ذلك بورود خفض واحد على الأقل في كل الملفوظة التي يتكون ويتألف منها البيت الأول والثاني والثالث من معلقته.

قِـفَا نَبْكِ مِـنْ ذِكْرَى حَبِـــــيب ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّـوَى بَيْنَ الدَّخُـولِ فَحَوْمَـلِ
فَتُوْضِـحَ فَالمِقْـراةِ لَمْ يَعْـفُ رَسْمُهـا لِمَا نَسَجَتْـهَا مِـنْ جَنُـوبٍ وشَمْـأَلِ
تَرَى بَـعَـرَ الأرْآمِ فِي عَـرَصَاتِـهَـا وَقِيـْعَـاتِهَا كَـأَنَّهُ حَـبُّ فُلْفُـــلِ(9)

إنّ هذه الأصوات المنخفضة ، والمتلاحقة، والمتعانقة ، والمتضافرة من بداية البيت إلى نهايته تشكل نظاما صوتيا تقوم جمالياته على ما فيه من ترابط في المضمون من جهة ، وعلى سياق الحال من جهة أخرى فأفضى في الأخير إلى نظام للتركيب الإيقاعي الداخلي والذي نقصد به (العناصر الصوتية ،و السمات اللفظية) .

إنّ هذه الجمالية وغيرها لم تكن عفوية واعتباطية بل نجد أن الدال يفضي إلى المدلول وذلك كله في انتظام وتناسق والتحام وجمالية. والحقيقة أنّ إيقاع البحر الطويل في معلقة امرئ القيس قد يكون دالاً على هدوء النفس واطمئنانها .ومن جانب آخر يمكن القول أنّ ثمة

اتساق وتشابه في بناء إيقاعية ما يعرف بشعر الوقفة الطللية،إذْ أن مطلع هذه القصائد يأتي به الشاعر منظوما غالباً في لفظه ومعناه .وتكثر فيها الحركات الطويلة مثلما هو الحال في معلقة امرئ القيس : فا ، ري ، لي ، را ،ها...

إنّ الظاهرة الإيقاعية بوصفها نظاماً، لم تتولّد من الشعر، بل أنها((تتبع من التراث الشّعبي كله ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضمن الثقافة كلها. وأنّ أي تغيير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية، وينبع من شروط تخص البنية الكلية لا العلاقة الجزئية. هكذا يكون الإيقاع الشعري جسداً واحداً أو بنية واحدة من العلاقات الأساسية. وتكون أي ظاهرة ضمنه محكومة بطبيعة هذه العلاقات وفاعلة فيها في الوقت نفسه، أي أن البنية الإيقاعية تخضع لجدلية أساسية هي التي تمنحها خصائصها وتحكم تطوراتها وتغيراتها والتحولات التي تخضع لها...)) (10).وهذه الظاهرة الإيقاعية في بنيتها التكوينية العامة لها علاقة وثيقة بالإنسان في مستواه الفطري، فـــ ((الإيقاع باعتبار علاقته بالإنسان له بعد أنثر وبولوجي ونفسي حين يحيل على التلذذ، زيادة على ما كان لـــه من قوة سحرية في الماضي وما لعبه من دور حين كان إطارا لممارسات شعرية. إنّ له من جهة أخرى بعدا شعرياً بلغ من المرونة حدا أن كان قربه من الشعر فقد جعل معناه مستعصياً على اللغة وغير مدرك إلا بالتجربة في حدود دلاليته. وأخيراً فله أيضاً بعد فلسفي أهمل العروضيون البحث فيه، ذاك هو اغترافه من نظرية الأعداد الفيثاغورية حيث تتخذ جمالية النظام رياضيا. وهو ما يزال ملاحظا

إلى حد الآن..)) (11).وفي سياق الكشف عن جماليات الإيقاع ودلالته نتوقف عند بيتين شعريين لامرئ القيس في معلقته، إذ يسهم كل منهما في الكشف عن مدى التفاعل بين الصورة المتخيلة والجانب الإيقاعي، فعلى الرغم من أنَّ البيتين كليهما من قصيدة واحدة، فإنهما يتفاوتان من حيث إيقاعهما، ويتفاوتان في تأدية قيم دلالية وجمالية، فهو حين يصف سرعة فرسه يقول:

مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقْبِـلٍ مُـدْبِـرٍ مَعـاً كَـجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَـلِ
كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْـدُ عَنْ حَـالِ مَتْنِـهِ كَـمَـا زَلَّـتِ الصَّفْـوَاءُ بِالمُتَنَـزَّلِ
عَلَى الذَّبْـلِ جَيَّـاشٍ كَـأَنَّ اهْتِزَامَـهُ إِذَا جَاشَ فِيْهِ حَمْيُهُ غَلْـيُ مِرْجَـلِ(12)

يشرح الزوزني البيت الأول بقوله: ((هذا الفرس مكر إذا أريد منه الكر، ومفر إذا أريد منه الفر ومقبل إذا أريد منه إقباله، ومدبر إذا أريد منه إدباره، وقوله معاً، يعني أنَّ الكر والفر والإقبال والإدبار مجتمعة في قوته لا في فعله، لأن فيها تضاداً، ثم شبهه في سرعة مرة وصلابة خلقه بحجر عظيم...))(13).

إنَّ الشاعر يتحدث عن خصائص فرسه في سرعته، وقد تداخلت في التعبير عن هذه الخصائص صورتان تخيلية، وإيقاعية، أما الأولى : فهي الحركة الخاطفة السريعة التي يعدو بها الفرس، وكأنه يؤدي الأدوار كلها مرة واحدة، ومماثلة تلك الحركة الخاطفة بسرعة سقوط حجر من أعلى جبل، ترى هل إنَّ سرعة الفرس تماثل السرعة الخاطفة التي يهوي فيه الحجر بحيث تعجز العين عن متابعته، فضلا عما يثيره من غبار خلفه؟.وعلى العموم فإنَّ الشاعر في الجانب الثاني، وهو الجانب الإيقاعي يضفي قيمة دلالية وجمالية من خلال هذا التقسيم المتقطع الذي يتوقف فيه المنشد مع إنهاء كل تنوين من الكلمات

«مكرٍ مفرٍ، مقبلٍ، مدبرٍ، معاً » وهو يوحي، أو يوقع في روع المتلقي، صوت وقع حوافر الفرس في أثناء عدوه وسرعته، ولو توقفنا عند إيقاع كل كلمة لوحدها بعيداً عن إيقاع الوزن العروضي، لألفينا تماثلاً إيقاعياً بين الكلمتين الأولى والثانية « مكر، مفر » وتماثلاً في الإيقاع بين الثالثة والرابعة « مقبل، مدبر ».

أما البيت الثالث والرابع من هذا المقطع من معلقة امرئ القيس :

وليْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ(14)

فلا ريب أنَّ مظاهر الإيقاع تختلف بين البيتين، فهناك قطع، وسرعة، وجري يتناغم مع طبيعة مشهد العدو والجري التي مر بها الشاعر، وهنا مدود، وصراخ، يتناغم هو الآخر مع طبيعة الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر . إنَّ هذا الاختلاف في الإيقاع له دلالته الفنية والجمالية، لأنه يساعدنا على الكشف عن التجربة الشعورية التي مر بها الشاعر.وفي سياق آخر يعتبر الإيقاع خاصية من الخصائص الشعرية الأساسية،فهو ليس قالبا جاهز وإنّما هو مادة تتشكل بحسب مقصديةالشاعر،فيأتي بطيئا أو سريعا،طويلا أو قصيرا. والإيقاع هو أساس القول الشعري الجاهلي،لأنه قوة حية تربط بين الذات والآخر:

أ/ **إيقاع الوزن** : ويمكن تعريفه بكونه كمية صوتية تتكرر بشيء من الاختلاط والتشابه، كما أن هناك علاقة بين الحروف والحركات،فالحروف تختلف والحركات تتكرر من مثل(قفا نبك/ فتوضح/حبيب/يسقط).بالإضافة إلى ذلك،هناك علاقة بين القانون والتطبيق أو كما يقولون العلاقة بين خلق القاعدة في الوزن ثم

خرقها. من هذا الخرق للقواعد الذي يرتكبه الشاعر القبض وهو حذف الخامس والسابع الساكنين،أي حذف نون فعولن أو ياء مفاعيلن .

ب/ إيقاع المحاكاة الصوتية: ونقصد بذلك الأصوات التي تحاكي وتكرّر بعضها خارج الوزن والقافية والروي، ونجدها ممثلة في العلاقة بين صوت الكلمة ومدلولها من مثل: عقنقل التـــي تعني المنعقد الداخل بعضه فوق بعض.

وكذلك جاء ترتيب حروف هذه الكلمة المتداخلة فيما بينها والتي تجمع بين العين والقاف والنون واللام.وهناك أيضا علاقة بين مقاطع الكلمة ومدلولها،فالمقطع يحاكي المدلول كما في قوله:(ألا أيّها اللّيل الطويل ألا انجّلي)؛ فطول الحركات الصوتية يماثل طول صورة اللّيل في البيت. ومن إيقاع المحاكاة الصوتية أيضا الإيقاع بين الكلمات الذي يهدف إلى التأكيد على معنى معين.

أما من ناحية الوزن فوزن قصيدة امرئ القيس هو البحر الطويل الذي هو فعولن مفاعيلن) أربع مرات)،ومعلوم أنّ البحر الطويل يعتبر أطول بحور الشعر العربي من حيث الكمية الصوتية،وهذا ما يضفي عليه ميزة خاصة بالنسبة لسائر البحور العروضية الأخرى.

أمّا القافية فهي إذ تفصل بين البيت والبيت تعيد بتكرارها ربط الأبيات جميعاً ضمن إطار واحد .والقافية في المقطوعة التي بين أيدينا هي حركتان بين ساكنين -**حوملي**-، فهي قافية مطلقة وليست مقيدة، ذلك أنه يندر تقييد القافية في الشعر الجاهلي، فحروف رويها حروف متحركة.

وأما الروي فهو آخر حرف في البيت، وأهميته تكمن في كون القصيدة تبنى عليه. وهو في هــذه القصيدة ممثل في حرف اللام.

إنّ الإيقاع الداخلي كما يجب أنْ يتبادر إلى الأذهان، نقصد به العناصر الصوتية أو السمات اللفظية التي تتألف منها الوحدة الشعرية (البيت) ونحن حين جئنا نتتبع العناصر اللفظية المفرزة للأنغام، وصلنا إلى ما لا يقل عن عشرين عنصرا اتخذ له الصوت المفتوح منها اثنا عشر صوتا مفتوحا ممدودا ((قفا، ذكرى، اللوى، بين، فتوضح، رسمها ، لما ، ترى ، بعر ...)) (15).

وبذلك دلّت هذه الهيمنة الاعتباطية للصوت المفتوح على أنّ حال الشاعر كانت تستدعي الشكوى و الحزن والبكاء والحنين لانّ الشاكي الباكي عليه رفع صوته كي يسمعه الناس ويلتفوا حوله، أما العناصر الصوتية المنخفضة الأخرى والمشكلة هي أيضا للإيقاع الداخلي فإنّها بلغت هي الأخرى زهاء ثمانية عشر عنصراً صوتياً وهي بذلك ذات إطار نطقي لا حالة نحوية في مثل في/ كأنّي: نبك، منزل، بسقط، الدخول، فحومل، الآرام ...(16) .

إنّ الإيقاع في معلقة امرئ القيس لم يكن اعتباطياً وعفوياً ،وهذا معناه لا من ناحية التركيب أو البناء ، ولكنّه من زاوية أخرى يقوم على نظام صوتي موظّف عبر النسج الشعري بحيث نجد الدال يحيل على المدلول والعكس صحيح وذلك طبعاً في انتظامٍ وانسجامٍ وتناسقٍ قلّ مثيله في بعض القصائد الشعرية القديمة .

نعم لقد تميّزت القصيدة العربية القديمة منذ نشأتها بالنظام الإيقاعي الذي تعود جذوره التاريخية إلى الأوزان الخليلية وقد اهتمت الدراسات النقدية اهتماماً كبيراً بموسيقى الشعر من حيث المظهر الخارجي في تناسبه الصوتي و تناسقه الإيقاعي.

ومن خلال هذا العرض والتحليل لجماليات الإيقاع وتجلياته الفنية في النص الشعري الجاهلي ،وصلنا إلى أنّ هذه الإيقاعية منحت النص رؤية وفنية جعلت من النصوص الجاهلية المثل والمرجع من الناحية الموسيقية والنغمية التي تؤسر المتلقي وتخطف سمعه . هذا ما سنحاول أيضا الوصول إليه في النص الشعري الشّعبي الجزائري الذي كما نعلم هو الآخر يحمل سمات جمالية في اللفظ والمهنى ،بالإضافة إلى الجانب الموسيقي والإيقاعي الذي يزيد النص الشّعبي فنية وتألقاً .

لقد خلق النص الشعري الشّعبي تضارباً بين الدارسين و الباحثين حول إمكانية حصر هذه الأوزان و ضبطها على تلك النصوص الشّعبية و لاشك أنّ الأدب الشّعبي لا يزال يشكو نقصا و غموضا في هذا الجانب وذلك بسبب قلة اهتمام الأوائل بهذا الجنس الشعري الشّعبي لم يكن له حظ في فحص أوزانه ، كما للقصيدة الرسمية يقول الدكتور العربي دحو((هذا الموضوع (الأوزان) من الموضوعات التي تناولتها الدراسات منذ القديم و لم تصل فيها إلى أحكام نهائية ، يمكن أن تعتمد عليها كتلك الأحكام التي اهتمت بالشعر المدرسي ، بل كتلك أعطتها بحور الخليل المشهورة.)) (17).

إذن فصعوبة البحث في أوزان الشعر الشّعبي بصفة عامة ، مازالت موجودة ذلك أنّ الباحث في هذه النصوص الشّعبية لا يقف على أرض سواء و حتى محاولات الدارسين قديما و حديثا لا تخرج عن كونها مجرد انطباعات و اقتراحات و اجتهادات مثل الاجتهاد الذي خرج به أحمد الطاهر توصل إلى أنّ الشعر الشّعبي سبعة بحـــور وهي ((العتيق و المتوازن و المترادف و المتوسط ، و المتعاقب و الممدود

و المبسوط .))(18). وتوصل الدكتور العربي دحـــو من خلال التطبيقات التي أقامها على القصيدة الشعبية الأوراسية إلى نتيجة مفادها انّه ((لا يمكن وزن نصوص القصيدة الشعبية الملحون بميزان الخليل حتى و إن وجدت حالات في أحيان كثيرة تعطينا تفعيلات من بحور الخليل إلا أن هذه الحالات غير دقيقة وغير مستمرة ، فهي تختلف بين البيت وأخر وفي نص واحد، ولهذا تبقى الأذن هي المقياس الأساسي لتقويم وزن هذه النصوص عند شعرائنا وعند المهتمين والمتتبعين ..))(19) ونفس الحكم وجدناه عند عبد اللّطيف البرغوثي حيث اهتدى إلى أن الأذن هي المقياس الحقيقي لهذا الشعر وذلك بقوله: " علينا بالطبع أن نتذكر دائما أن العبرة في هذه الأغاني الشعبية هي لفظ كلمات الأغنية كما تغنى و ليس بالحكم عليها كما تكتب و تلك القضية أساسية لانّ المغني الشّعبي لا يعرف البحور و لا يفكر فيها إنما يعرف لحن الأغنية–وهو لحن قديم متوارث ورث الوزن الفصيح الذي وضع له اللحن في وقت معين ، و يقيس الكلمات التي يتغنى بها على ذلك اللحن ويمد الكلمة أو يختصرها لتتفق مع اللحن كما اعتادت عليه أذنه (20) ونفس الرأي وجدناه عند عبد الله ركيبي عندما استعرض بعض النماذج من الشعر الملحون الديني تبيّن له أنها غير خاضعة لبحر معين و عدد التفعيلات غير متحدة في البيت الواحد و خرج بنتيجة مؤداها من الصعب أن نخضعها (القصيدة الملحونة) إلى بحر معين لانّ السكون في نطق الكلمات من جهة و نسخ الألفاظ بأسلوب عامي من جهة أخرى يجعلها خارجة عن الوزن ، و يبقى السماع هو المقياس الوحيد لمعرفة ما تتمتع به الموسيقى ... (21)ونلخص إلى

القول بان موضوع الأوزان الشعرية في الشعر الشّعبي لا يزال موضوعا خصبا و بكرا يحتاج إلى قوافل من الدارسين المتخصصين لاستجلاء الحقائق ونفض الغبار عن هذا الجانب ومهما قلنا في هذه القضية فسيظل عبارة عن وجهات نظر واجتهادات شخصية تقارب الحقيقة قد تبتعد عنها.

إنّ أوزان الشعر الشّعبي كما هو معروف يتصرف فيها الشاعر كما يشاء، ويلونها وينوّعها وفق حركة الحياة التي يعيشها، معتمدا على اللحن والإنشاد والتغني، كما يثبت ذلك أبو علي الغوثي، الذي يقول:((اعلم أنّ القصائد الطويلات الذيل كالعقيقة ونحوها، فسموها بهذا النوع العروبي لغرضين، الأول: التفنن وتحسين الصنع، والثاني : ترى المغني يلحن الأدوار والطالع مرافقا لمن معه من التلاميذ، وبالآلات البسيطة كالطار، والدربوكة، فإذا انتهى إلى العروبي لحن أغصانه من غير ارتكاب وزن، وتسكت الآلات البسيطة والتلاميذ ثم يأخذ بعد انتهائه في تلحين الدور والطالع الذي يليه هو ومن معه هكذا..))(22) إن الوزن بالنسبة للنص الشّعبي أعقد من كل شيء ، بل يمكن القول بأنّ متابعة ومحاولة الوصول إلى تحديد البحور والأوزان المستخدمة صعب جداً .

و في هذا السياق يقول التلي بن الشيخ:((...و الواقع أننا حين نحاول تطبيق بحور الشعر العربي على الشعر الشّعبي نجد أن هذا الأخير يختلف اختلافا واضحا عن الأوزان الخليلية و لا يخضع لتفعيلاتها، وكثيرا ما يجمع الشاعر في القطعة الواحدة بين أكثر من وزن، و لهذا فإن محاولة إخضاع الشعر الشّعبي لبحور الخليل تبدوا لنا غير ممكنة

...)) (23) نحن لا نتفق مع كلام الباحث ابن الشيخ فيما ذهب إليه ففي نفيه القاطع لعدم إمكانية إخضاع الشعر الشّعبي إلى أوزان الخليل ، لنقول أن ما قام به بعض الباحثين و المهتمين بحقل الدراسات الإيقاعية و العروضية(24) حين أسقطوا بعض أوزان الخليل على شعرنا الشّعبي و لم يجدوا مانعاً و عائقاً يقف حيال ذلك، و توصلوا إلى وضع تسميات تتوافق والوزن أو البحر الخليلي .

والشعر الشّعبي مثله مثل الفصيح مكوّن من أبيات تكون قصيدة، يتكون من شطرين أولهما الصدر الثاني العجز وكمثال توضيحي على ذلك نلاحظ هذا البيت و أهم الأجزاء المكونة له في قول الشاعر التخي عبد الله كريو (25):

الرّيـــم اللّـــي كانْ مَـــضَيَّلْ منّـــي — آنسنْي بَعْـــدَ ان شرَدْ عن ملْقَايَـــا

الشطر الأول -الصدر- — الشطر الثاني -العجز-

العروض:منّي

الضرب : ملقايا

والبقية هي عبارة عن حشو.

الشعر الشّعبي أرعى اهتمام الكثير من الباحثين في المستشرقين والعرب وحاول البعض وضع نموذج له ، ولكن الدراسات كانت في معظمها سطحية .حيث اُعْتمدَ في التقطيع على نظرية العد ،وهي أبسط النظريات وأكثرها سذاجة ففيها يكتفي بعد المقاطع ويوصف البيت بهذا العدد ،فيقال أنّ ذو شطرين عشاري أو سباعي .وقد اعتمدهذه النظرية المستشرق الفرنسي ديسبارمي Desparmetالذي درس الشعر الشّعبي

الخاص بمدينة البليدة ،ثم انظم إليه الأستاذ ابن وشوتان chottin ،ودور منغيم dermenghem ،وأخيرا الباحث المغربي الفاسي الذي أقربعد دراسة للملحون بأنّه لم يعثر في الملحون عما يُشبه العروض الخليلي .وعليه فمن خلال العد نستنتج وزن القصيدة ،بل الوزن العُشاري ،العُروبي،المشرقي...الخ.وهذه الأوزان لا تشبهه التصنيف الخليلي ولا ترتبط به ،لأنّها أوزان غير محددة تُعرف وتدرك بالحدس فقط .

الشعر الشّعبي مرتبط بلهجة من اللهجات العامية ،لذا فإنّ دراسته لا يمكن أن تتم بصفة وافية إلا إذا كانت في مستوى اللّغة لأنّ الميدان الذي يؤثر على الوزن هو الميدان الصوتي ،وذلك الوزن يُقاس بالوحدات الصوتية سواءً كانت حروفاً ساكنة ومتحركة أو مقاطع طويلة أو قصيرة .

والوزن كبنية مرتب حسب مستويات مختلفة تبدأ في الحرف والحركة حتى مستوى القصيدة ،وهذه المستويات عناصرها المتحركات والسواكن ولتحديدها نستعمل ما يُسمى بالكتابة العروضية وهي كتابة المنطوق وحدة وهذا خاص بالشعر الفصيح ، أما الشعر الشّعبي أو العامي (الملحون) فهي تختص بقواعد وأسس من أبرزها :

1/ تحديد السواكن والمتحركات فانتماء الحرف لفئة المتحرك أو الساكن مرتبط بالسياق الصرفي داخل الكلمة وخارجها وبالوزن ، فداخل الكلمة يتقيد الناطق بالإيقاع العامي كقول الشاع **(جلْبُوهْ)**بدلامن قوله **(جَلَبُوهُ)**،**(رِيْمَ بْنَاتْ)**بدلاًمن قوله**(رِيمُ الْبْنَاتِ)**.أمّا في النهاية

فالحركة والسكون تتغيران لإذا انتهت كلمة بساكن ،وتبعتها كلمة أومفردة تبتدئ بمتحرك ،فالسكون يبقى على حاله على نحو :

الرّيــم اللّــي كانْ مَـــضيّلْ منّــي آنسنْي بَعْـدَ ان شرَدْ عن ملْقَايَــا(26)

IOIOIOI OIOIOOI OIOIOIOI OIOIOIOI OIOIOOI OIOIOIOI

مفــعولاتُــن فاعــلاتن مفــعــولا مفــعولاتُــن فاعــلاتن مفــعــولاتْ

أما إذا كانت الكلمة منتهية بساكن وتبعتها كلمة تبتدئ بساكن ،فالساكن الأول يُحركْ إذا لم يكن مد كقول الشاعر :

أتحوّحْى عنْ شُوفةْ العينْ رْجَـــانيْ كان مــقلّقْ مــا يْثَاثيْ وحّايـــه

OIOIOIOI OIOIOOI OIOIOIOI OIOIOIOI OIOIOIOI OIOIOOI

مفــعولاتُــن فاعــلاتن مفــعــولا مفــعولاتُــن فاعــلاتن مفــعــولاتْ

أما الشدة فمعلوم أنّ الإدغام يُفك ساكناً متبوعاً بمتحرك مثل: جلّ فتصبح بعد فك ادغامهاجلْلَ ،أما في الشعر الشّعبي أو الملحون فالمدّغم يفك بساكن ثم متحرك :

استــخــبر الأيّــام منّــه فرقــتــني حشــدت لي الأسقام وفقدتْ دْوَايَا

OIOIOIOI OIOIOOI OIOIOIOI OIOIOIOI OIOIOIOI OIOIOOI

مفــعولاتُــن فاعــلاتن مفــعــولا مفــعولاتُــن فاعــلاتن مفــعــولاتْ

أما إذا كان الحرف المضاعف متبوعاً بساكن فهو في هذا السياق حرفين أولهما ساكن والثاني متحرك .

إنّ قصيدة الرّيم للشاعر الفحل عبد الله بن كريو قصيدة شعبيةتميّزت لغتها بالبينية أيْ قريبة من اللّغة الفصيحة أكثرمنها عامية، نسج الشاعر معانيها ورتّب ألفاظها ومفرداتها وفق نظام ايقاعي موسيقي يتلائم والحالة النفسية والشعورية للشاعر وكيف لاتكون كذالك والشعر ترجمة للشعور والواقع .

يرى الكثير من الدارسين أنّ القصيدة جاءت على وزن العشاري ،وهووزن معروف لدى شعراء الملحون ،ويعرف به جل شعر بن كريو ويعتمد على نظرية العد للحركات والسواكن فالشطر الأول عشرةحركات وسواكن ،والشطر الثاني أيضا عشرة حركات وسواكن .أما الباحث عمر زيعر فيرى أنّ قصيدة الرّيم من وزن صول وهو نسبة لمكانة المقطع المتزايد الطول الموجود في الخانة الخامسة وهي خانة النوتة صول في السلم الموسيقي.وكنموذج عنوزن صول نقوم بتقطيع هذه الأبيات ونلاحظ وزنها وايقاعها .

الصّـيـادة كـافة غـاروا منّـي تعبّـهم كانـوا تـواله جرّايـه
IOIOIOI OIOIOOI OIOIOIOI IOIOIOI OIOIOOI OIOIOIOI
مفـعولاتُـن فاعـلاتن مفـعـولا مفـعولاتُـن فاعـلاتن مفـعـولاتْ

يا مـا ازيـن ذاك الغـزيّل اجبـني يا محـلاه بعين مقدود حكايـه
IOIOIOI OIOIOOI OIOIOIOI IOIOIOI OIOIOOI OIOIOIOI
مفـعولاتُـن فاعـلاتن مفـعـولا مفـعولاتُـن فاعـلاتن مفـعـولاتْ

أغـزالي ماهـوش في الصحراء جاني لا يطـعن ويدان وفجـوج عـرايا(27)
IOIOIOI OIOIOOI OIOIOIOI IOIOIOI OIOIOOI OIOIOIOI
مفـعولاتُـن فاعـلاتن مفـعـولا مفـعولاتُـن فاعـلاتن مفـعـولاتْ

أما الإيقاع الداخلي فيظهر من خلال ظاهرة التكرار ،وما تحدثه من تآلف وانسجام ،تمنح القصيدةايقاعية ونغميةخاصة تلفت انتباه المتلقي وتستدعي سمعه للإصغاء والتتبع.

وهنا نشير إلى أنّ براعة الشاعر في اختياره لها ووضعها في النص يُساهم في حدوث هذه النغمية والإيقاعية التي تموسق الكلمات التي تجعل المتلقي في انتباه لما يسمع من أبيات ،وفي ذلك يقول حازم

القرطاجني :((وبقوة التهدّي إلى العبارات الحسنة يجتمع في العبارات أن تكون مستعذبة ،جزلة ،ذات طلاوة ،فالاستعذاب فيها يحسن المواد ،والصيغ ،والائتلاف ..))(28).

التكرار من ابرز الظواهر الأسلوبية ذات القيمة البالغة في العمل الإبداعي ، فالمبدع إنما يكرّر ما يثير اهتمامًا عنده و يرغب في نقله إلى أذهان المخاطبين .

كما أنّه يعطي النص الشعري نغما إيقاعياً و موسيقياً يجعل المتلقي منتبها لما يسمع أو يلقي ليه ، و منه ((فلغة التكرار قي الشعر تظلّ باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة يأخذ السامعين بموسيقاه ، وتعلق الشاعر بهذا الضر بمن فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللّفــظ،و ما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس و تقويته،تثــير في ذاته شوقاً و استعذاباً أو ضرباً من الحنين و التآسي)) (29).

والتكرار وسيلة من الوسائل اللّغوية التي يمكن أن تؤدي دوراً تعبيراً واضحاً في القصيدة ، ((فتكرار لفظة ما أو عبارة يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرّر ، و إلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره..)) (30).

كما أنّ للتكرار ((وظيفة إيحائية هامة و له صور و أشكال عديدة من البسيط ، الذي لا يتجاوز تكرار لفظة أو عبارة ، ومنها المركب الذي يمزج التكرار المعنوي بعناصر لغوية أخرى أو يكرر بيتا برمته سوى عروضه و قافيته)) (31).

كما أنّ للتكرار أيضاً دورٌ بالغ الأهمية على المستوى الصوتي ، فهو يتضامن مع المعنى ، ويؤدي دوره التطريبي من جهة أخرى،إذْ

أنّ((التكرار في الشعر يميّز و هو تكرار النماذج الجزئية أو المركبة ، بغية الوصول درجة عالية من الوجد الموسيقي و النشوة اللغوية ، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسّيطر على المستوى التصويري و تصبح رمزاً يتكشف حوله دلالة الشعر و يتمركز معناه ، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية و نقطة التفجير الشعري..)) (32).

والتكرار الإيقاعي في قصيدة الرّيم يمكن حصره في قسمين :

1/تكرار الحروف:يكون تكرار الحرف حين تشترك الألفاظ في حرف واحدٍ ، سواء أكان في أول الكلمة أم في وسطها ، أم في نهايتها مم يثري الجانب الموسيقي و الإيقاعي أو الصوتي في النص الشعري ، و يجعله بذلك أكثر ارتباطا بالمعنى و الدلالة عليه.

يُعد تكرار الحروف المنطلق الأول في الإيقاع الذي يتركب منه النص الشعري ،فالشاعر حينما يكرر صوتاً بعينه أوحرفاًما فهو يُريد أن يؤكد حالة ايقاعية نغمية موسيقية معينة ينطلق منها ليؤسس لما يرنو الوصول إليه من خلال توأمة المعنى والصوت .

فمطلع القصيدةمثلاً تضمّن تكرار ثلاث حروف بارزة ،هي حرف الياء ،واللام ،والميم .

الرّيـــم الّلـــي كانْ مَـــضيّـــلْ منّـــي آنسنْي بَعْـــدَ ان شردْ عن مْلْقَايَـــا

1/حرف الياء:تكرر هذا الحرف ست مرات في البيت ،أربع مرات في الشطر الأول ،ومرتين فيالشطر الثاني ،وهذا دليل على أنّالشاعر يُفرغ الشحنات العاطفية التي في قلبه ،حيث عبّر عنها وحاول إخراجها وبثها عن طريق تكرار حرف الياء الرخاوي والجوهري ،والإنفتاحي وبذالك

حاول البوح بما في فؤاده فأحدث كما رأينا هذا الاتكرار ايقاعاً وموسيقى .

2/ حرف اللام:تكرر ست مرات ،أربع مرات في الشطر الأول ومرتين في الشطر الثاني،وهذا يدل عل أنّحرف اللام لديه نفس سمات الياء وهو حرف يلائم الحالة النفسية للشاعر .

3/ حرف الميم:تكرر أربع مرات في الشطرالأول،ومرة في الشطر الثاني وهو حرفٌ مجهور ومنفتح .وعليه فالشاعر اختار هذه الحروف في البيت الأول وتكررت بنفس القدر تقريباً لإنهاحروف ناسبت حالته الشعورية والنفسية وبذالك عبرت عن ما يُعانيهالشاعر من بُعدٍ واغتراب ومشاعر مكبوتة،حقيقة إنّ الأوزان الشعرية في الشعر الشّعبي منظمة و متناسقة وفق تناغم إيقاعي و موسيقى نغمي و متشابه لطريقة الشعر الفصيح،فالعلاقات الدائرية التي تتحكم في الشعر العمودي الفصيح ، هي التي تتحكم أيضا في الشعر الشّعبي أو الملحون.

وأوزان الشعر الشّعبي الشائعة الاستعمال و التداول في قصائد الشعراء هي كثيرة و متعددة و متنوعة ، وإن اختلفت تسمياتها و مصطلحاتها غير أن إبداع الشعراء يجتمع عليها .

الهوامش والإحالات:

(1).عبد الكريم الوائلي ،الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، دار وائل للنشر،عمان، الأردن ،2008 ، ص368

(2). أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج1، ص 257، وانظر: أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي الرباط 1980، ص 281.

(3).صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980، ص 139و140.

(4). علي عبد الرضا، الإيقاع الداخلي في قصيدة العرب، مقال صادر بمجلة التربية والعلم، كلية التربية،جامعة الموصل – العراق – العدد13، 1993.

(5). شوقي ضيف ،فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، مصر،1930،ص 28.

(6). المرجع نفسه ،ص 28.

(7).محمود العزامي ،نظرات في إيقاع المعلقات،دار الحكمة ،دمشق،1990،ص45

(8).امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،دار المعارف،مصر 1984،ص35.

(9).المصدر نفسه ، ص 36.

(10).كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي– دراسات بنيوية في الشعر– دار العلم للملايين ط1– 1971– بيروت: 101–102.

(11). غيورغي غاتشف، الوعي والفن، ترجمة: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة،العدد 146، 1990 الكويت ص65 .

(12). امرؤ القيس ، ديوان امرئ القيس،مصدر سابق،ص36.

(13). أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع ،دار بيروت للطباعة والنشر بيروت 1980، ص44.

(14). امرؤ القيس ، ديوان امرئ القيس ، مصدر سابق ،ص 37.

(15) .عبد المالك مرتاض ، السبع المعلقات (مقاربة الانتربولوجية لنصوصها) من منشورات اتحاد الكتاب العرب –دمشق – 1999، ص191.

(16). نفس المرجع السابق ، ص 192 .

(17) انظر: العربي دحو ، بعض النماذج الوطنية في الشعر الشّعبي الأوراسي خلال الثورة التحريرية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص144 .

18- **ahmad tahar, la poesie populire algerenne (*melhûn*). *Rythme*, *mètres et* formes, Alger**, SNED, 1975,p182.

(19) أنظر: العربي دحو ، الشعر الشّعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ص268.

(20).عبد اللطيف البرغوثي، القصيدة الشّعبية، مجلة فلسطين الثورة، عدد خاص،01جانفي 1981،ص346.

(21) .ينظر :عبد الله ركيبي، الشعرالدّيني الجزائري الحديث ، ص 498 .

(22).أبو علي الغوثي، كشف القناع عن آلات السماع ، مطبعة جوردان، الجزائر، ط01، 1904م، ص 88.

(23) . التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي في الثورة (1830–1945)،ص419.

(24) .نذكر من بين هؤلاء الأستاذ والباحث مصطفى حركات في كتابه، "الهادي إلى أوزان الشعر الشّعبي"،و الباحث بديار بشير بين يديه دراسات و أبحاث في هذا المجال ، والزيعر عمرشاعر و مهتم بالأوزان الشّعبية بين يديه بحث مخطوط موسوم بـــ"منازل السكون في دوائر الشعر الملحون"،وهو بحث ممتاز في عالم القصيدة الشّعبية الجزائرية وعروضهاوقد كان لنا شرف تقديم الكتاب وتقريظ صاحبه ،والشاعر عبد المجيد عناد من وادي سوف بين يديه أبحاث مخطوطة و غيرهم من الدارسين الباحثين والمهتمين والرواة و الشعراء.

(25).بديار البشير، ديوان بن كريو–حياته ،حبه وشعره–،مطبعة بن سالم ،الأغواط 2009،ص255.

(26). المصدر نفسه ،255.

(27).المصدر نفسه ،ص255.

(28).حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،مرجع سابق ،ص255.

(29).هلال ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، العراق، 1980، ص239.

(30). النعمان القاضي ، أبو فراس الحمداني ... ، مرجع سابق ،ص 402.المرجع نفسه ،ص403.(31).

(32). صلاح فضل،((ظواهر أسلوبية في شعر شوقي))،مجلة فصول، مصر، العدد 403،1981، ص 211.