شعرية الإيقاع ووظائفها في الشعر الجزائري

قصائد أحمد الطيب معاش* أنموذجا

إبراهيم دحمان (جامعة وهران1) أحمد بن بلة

brdhte@gmail.com

ملخص:

تتجلى الوظائف الشعرية في قصائد الطيب معاش من خلال توظيفه لتعابير جميلة، ولغة بديعة، وكذا بإعطائه العناية الكبيرة لشكل الرسالة، بدءاً من انتقاء الألفاظ، إلى رصفها رصفا محكما، وحملها للمعاني بشكل سليم، وصولا إلى وقعها على أذن السامع بشكل منتظم جميل، مع التأكيد على انزياحها وشحنها بمعان جديدة مبتكرة.

الكلمات المفتاحية: الشعرية– الإيقاع– الموسيقى– القافية

Abstract:

Poetry functions in the poems of the good pension through the use of beautiful expressions, and exquisite language, as well as giving great attention to the form of the message, starting with the selection of words, to pave an orderly shelf, and carry them to meanings properly, to the impact on the ears of the listener on a regular basis, On its shift and shipment in innovative new ways.

مقدمة:

ربما كانت إشكالية الإيقاع من أكثر إشكاليات الحداثة الشعرية بروزاً في القرن العشرين، حتى إن آراء مرموقة لم تزل إلى الآن لا تفهم من هذه الحداثة سوى كونها نقلة موسيقية حصلت من خلال تغيّر شعر البحور إلى شعر التفعيلة. هذه الإشكالية المستمرة تنسحب وبشكل أكثر تعقيداً على مفهوم "الإيقاع الداخلي"، حتى يكاد المرء يتوهم أن هذا الإيقاع ما هو إلا مصطلح وافد لا علاقة للُّغة العربية به.

مفهوم الإيقاع

إن استقراء لدلالات الفعل "وقع" في المعـاجم العربية القديمة أفضى إلى أن هناك سمة جوهرية متضمنة في هذا الفعل تربطه بالمفهوم الاصطلاحي، فقد ورد في لسان العرب أن وقع "يَقَعُ وَقْعاً ووُقُوعَا: سَقَط. وَسَمعتُ وَقَع المطر، وَهَو شَدة ضَربه الأَرض إِذَا وَبَل. وَالوَقعةُ وَالوَاقعة صَدمَةُ الحَرب. وَالوقْعة أَيْ أَحَدث مَرة فِي كِل يَوم. وَالتَّوقِيعُ فِي السَّير شَبِيه بِالتلفِيف وَهَو رَفعُ اليَد إِلَى فَوق. وَالتَّوقِيعُ رَمي بَعيد لَا تباعده. وَالتَّوقيعُ إِصَابة المطر بَعض الأَرض وَإِخْطَاؤه بَعضها. وَالتَّوقيعُ فِي الكِتَاب إِلحاقُ شَيء فِيهِ بَعد الفَرَاغ مِنهُ. وَقِيلَ هَو مُشتَق مِن التَّوقِيع الَذِي هَو مُخَالفة الثَّاني الأَول وَالميقَع والميقعَةُ كِلاَهُما المِطْرَقة" [1]، إن السمة الجوهرية التي تشترك فيها كل هذه المعاني للفعل "وقع" هي الدلالة على وجود نظام يتشكل من تعاقب فعلين بالتناوب والاستمرار.

إن العرب ميـزوا بين "الإيقـاع" و"النظم "منذ البداية – البداية التي وضعهـا الخليل بن أحمد الفراهيدي – إلا أن ثمة من يرى أن الإيقـاع ليس شيئاً آخر سوى نظم التفعيلات في البيت الواحد؛ أو إذا ما شاء المرء أن يكون إيقاعُه حراً، الانتقال من نظم الأبيـات والبحور إلى شعر التفعيلة، بما يتيح له حرية أوسع في حركة تنظيم التفعيلات، الشيء الذي لم يعد يجهله مهتمٌ بالشعر[2]. وينقسم الإيقاع إلى قسمين إيقاعا داخليا آخر خارجي.

1 – الموسيقى الخارجية:

هي النغم الموسيقي الذي يتولد من وجود الوزن والقافية، بعبارة أخرى" الإيقاع الخارجي في القصيدة العربية هو الاتفاق الصوتي الناتج عن وزنها الذي انتظمت ألفاظها في منواله وقالبه المتزن" [3]، فهي أقوى جرساً و نغماً من الموسيقى الداخلية والتي نجدها حتى في النثر وبخاصة في فن الخطابة، فالشاعر يختار الوزن المناسب لهذه الأغراض الشعرية، و يجعل القافية وحروفها، وخاصة حرف الروي، مناسبة لهذا الجو أو ذاك والذي تحتاجه هذه القصيدة أو تلك. وفيها:

I. القـــافيـــة:

تعتبر القافية إحدى ركائز الموسيقى الشعرية، ومن الركائز الأساسية التي بنت عليها القصيدة العربية، كونها تقوم بوظيفة الربط بين أبياتها، أو بين الأسطر في الشعر العمودي، وبين الأسطر في الشعر الحر، وهي جزء من هندستها الشكلية وإيقاعها الصوتي، فهي برنينها وجرسها المكرور تستثير إحساساً بالمتعة والجمال في السامع لأنها الوسيلة الأولى لإبراز الإيقاع، والقافية، فوق ذلك تنظيم للفكر، وهي نسق من الأصوات تتردد وتتكرر في نهاية

البيت أو السطر، وهي آخر حرفين أو ثلاثة أحرف أو الحرف الأخير في البيت الشعري، ويولد دلالات ايحاءية وإعطاء رنّه موسيقيه متناغمة في كل أبيات القصيدة.

ويقول عنها الأستاذ حبَّار مختار بأنها: " من أهم العناصر في القصيدة التي تقدم متعة موسيقية ولكنها في الوقت نفسه هي من أهم العناصر الصوتية التي يعلن من خلالها الشاعر عن انفعالاته النفسية إعلانا موقعا" [4]، ولا تقل موسيقى القافية أثرا عن موسيقى الوزن في أهميتها للتصوير الشعري والتشكيل الجمالي فهي تحمل دلالة صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني[5]

بوعي من طرف أحمد الطيب معاش لأهمية القافية حرص على اختيارها؛ بحيث في مجملها تناسب وأغراض قصائده، وحالته النفسية لغرض التأثير في نفوس قرائه فيقول في قصيدته (إلى الشهيد مصطفى بن بولعيد)[6]:

يَا سَاكِنَا أَكبادَنَا وَهوَانَا إنَّا أَتينَا نَذرفُ الأحْزانَا
وَنذيبُهُ دَمعَاً غَزيرَاً سَاخِناً عَلَّ الدُّمُوعَ تُخففُ الأشْجَانَا
وَالغَابَةُ الزَّرقَاء تبكي مِثلَنَا وَالثَّلجُ يخفي دَمْعَها الهَتَّانَا
وَيجفِفُ العَبراتِ مِن أَجْفَانِهَا وَيُبَيِّضُ الهِندَامَ وَالأغصانَا

إلى أن يقول:

فَإلى الأَمامِ جَميعنَا وإلَى العُلى وَالله جَلَّ جَلالُهُ يَرعَانَا
وَالمصْطَفى فِي كُلِ حَينٍ مَاثِلٌ لَمْ ننسِهِ أبَدا وَلَن ينسَانَا
إنْ أَهملَتنَا كَاليتامى أَعيُنٌ فَعُيون رَبَّك في الظَّلامِ تَرَانَا

نجد القافية (عانا) في كلمة (يرعانا) التي تدل على الأنين والحزن، وافقت مضمون القصيدة التي عبَّر فيها الشاعر عن عمق معاناته، وحرف الروي المتمثل في (النون)، وهو حرف ذلقي، وبعده حرف (وصل) المتمثل في (الألف) وهي ألف الإطلاق، فكأنما يطلق صيحاته ورثائه بقوة وبملء فيه، وقبل حرف الروي ألف مد فكأن الشاعر يمدّ صوته ليسمع به القاصي و الداني، وهي حروف تتعاون جميعها لتحدث جرساً موسيقياً، ونغماً

قويّاً لا يخلو من الحسرة والأسى، وقد "حاول الشاعر أن يجتلب عنصر الإثارة الإيقاعي المناسب لمشاعره فاستقام له ذلك في مجمل القصيدة بعامة وفي قافيتها ... بخاصة" [8]، فرنين تلك القافية ينسجم مع رنين الألم الذي يعايشه والذي مرجعه تذكره لصديقه الشهيد مصطفى بن بولعيد [9]، وقد أسهمت إسهاما فاعلا في خلق الجو النفسي الذي رسم الصورة الشعرية وعبَّر عما تحمله التجربة الشعرية وما انجرَّ عنها من انفعالات وخواطر.

وقد تميزت البنية الإيقاعية للشعر الثوري عامة وهذه القصيدة –أنموذجا– بالغنائية المؤثرة وصعود النغم، والتفجر الدلالي المستمر، وهو قوله: (هوانا، الأحزانا، شجانا، الهتَّانا، الأغصانا)، فضلا عن التفاعل الموجب بين النشيد الشعري الملتهب والحالة النضالية المبثوثة[10].

ويقول في قصيدة: (بلادي هواي)[11]

كَيفَ أَسْلُوكِ مُنيَةَ الوجْدَانِ ... أَوْ أجَافِيكِ والهَوى يَنهَانِي

كيفَ وَالحُبُ فِي الفُؤادِ مَكِينُ ... أتَعدَاكَ نَحوَ حبٍ ثَانِ

لَيسَ فِي الجِسمِ غيَر قَلبٍ وَحيدِ ... لَكِ يَهفُو وَلَيسَ فِيهِ اثْنَانِ

والقافية التي اختارها الشاعر هي(هاني)، في كلمة (ينهاني) وهي ملائمة لمعاني الفخر والشوق والحنين، فيها نغمة تصاعدية تعلو وترتفع عند الألف، بارتفاع مكانة البلاد في قلب الشاعر وقيمتها الغالية، ثم تعود هذه النغمة تنزل لتستقر في الكسرة المشبعة في حرف الروي النون، "فالأصوات اللغوية إيقاعية بالقوة وهي إيقاعية بالفعل إذا انتظمت في وحدات وحايثت في انتظامها وتوزيعها في النص انتظاما وتوزيعا صوتيا ينتج الإيقاع" [12]، والقافية فوق ذلك تنظيم للفكر، وهذه القافية في هذه القصيدة تساعد على انتشار القصيدة وحفظها، والسبب في ذلك هو اللَّذة التي تنتجها قافيتها فيطرب المتلقي لأنغامها قبل إدراك معانيها، سيما عندما يجتمع المعنى والموسيقى للتعبير عن تجربة الشاعر وقدرته الشعرية الفذة[13].

إن لجوء الشاعر إلى هذه الأساليب والأنماط، ومحاولته الدائبة للاستفادة من كل هذه الممكنات المتاحة، التي يمكن لها أن تخلق أجواء إيقاعية جديدة تتولد من النسيج الداخلي للقصيدة، فهي برنينها وجرسها المكرر تستثير إحساساً بالمتعة والجمال في السامع، لأنها الوسيلة الأولى لإبراز الإيقاع.

1 - **الـــوزن.**

جاء في لسان العرب في مادة (وزن)، "الوزنُ: ثَقلُ شيءٍ بشيءٍ مِثلِهِ كأوزان الدَّراهم. والميزان: المقدار. وأوزان العرب: ما بنت عليه أشعارها واحدها وَزْنٌ، وقد وَزَنَ الشِّعر وَزْنا فاتَّزنَ"[14].

يعتبر الوزن من الأركان الأساسية في نظم الشعر وهو القالب الذي لا يمكن لأي شاعر الخروج عنه، وقد أحصى الخليل جميع الأوزان في ستة عشر بحرا، "ويكسب الشعر جمالا ويهبه موسيقى عذبة ويجعله أسهل على اللسان واقرب إلى القلوب"[15]، فهو عنصر أساسي وشرط في العملية الشعرية العمودية فبدونه لا تسمى القصيدة قصيدة ولا يصبح للبيت جمالية، بل يصبح وكأنه كلام منثور، وبالوزن يتبين الفرق بين الشاعر وغير الشاعر، فأي إنسان يستطيع أن يكتب جملة مفيدة أو خاطرة تعبر عن مشاعره، ولكن الشاعر فقط هو من يستطيع أن يحكم كلامه بوزن معين يسهل من حفظه.

وقد استقصى الخليل بن أحمد الفراهيدي – واضع علم العروض العربي حسب أشهر المؤرخين- أشعار العرب فوجدها لا تخرج عن أوزان معينة، حددها باعتماد الإيقاع الموسيقي الذي يحدثه توالي الحركات والسكنات في البيت الشعري، هذا التوالي الذي يتكرر على شكل مجموعات إيقاعية سماها "تفعيلات"، وقد وجد أن الشاعر يلتزم في تكرارها ترتيبا معينا في البيت الشعري، ولا يخرج عنه في قصيدته، وهذا ما سماه "بحر القصيدة"، وقد اختار الخليل من منطلق علمه بخصائص العربية، الإيقاعية للشعر العربي على شكل تفعيلات، فكان منطلقه صرفيا في تحديد التفعيلات، وقد أحصى-الفراهيدي- ستة عشر بحرا، فضلا عن مجزوءاتها، ومشطوراتها، إلى آخر هذه التقسيمات المختلفة. وقد أضاف الشعراء العرب والمستعربون بعد الإسلام إيقاعات وأشكالا شعرية لم تكن موجودة من قبل، كالأرجوزة، والموشح. ثم خرجوا في هذا العصر على وحده البيت، واعتمدوا على وحدة التفعيلة، وخرجوا على وحده القافية واستخدموا في القصيدة الواحدة بحورا متعددة.

إن المتصفح لقصائد "أحمد الطيب معاش" يرى أنه لم يخرج عن دائرة البحور الخليلية المعروفة[16]، وأخذ منها حسب حالاته الشعورية، تلك الحالة التي طبعت على الأحزان حينا، والفرحة والأمل أحيانا، وعلى الرثاء والشكوى حينا، والدعابة والمدح أحيانا أخرى، وكانت البحور ملائمة لجميع حالته المختلفة، فهو يقول مثلا في قصيدة (قصة الخيام[17]):

خَيْمةُ اللاَّجئ الحَـزِينةُ قـالتْ ... وَهي تُخْفِي الهُمُـومَ هَلْ مِن مَزيدٍ؟

خَيَّم المَـوتُ دَون فَكِ خِيـامٍ ... وَعَـدوا أَهلَهَـا بِشَتى الـوعُـودِ

ثَقلَ العَبء وَالنَّوى فَاسْتَغاثَتْ تَشْتَكِي غُربَة وَذُلَ القُيودِ

ففي هذه الأبيات طالعنا الشاعر بموسيقى هادئة حزينة، وكأنه جعل كل تفعيلة تقطر حزناً وألماً، مستعينا بالبحر البسيط الذي تفعيلاته (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، مكررة مرتين، واصفاً خيم اللاجئين الفلسطينيين، وما هي عليه من أحوال كارثية ونكد (الحزينة، تخفي الهموم، ثقل العبء، فاستغاثت، تشتكي، ذل القيود)، تستنجد العرب وتطلب منهم العون، وهذا واضح من كلامه، في موسيقى تعكس لنا الجو الحزين الذي يحياه شاعرنا، فضلاً عن ذلك فقد دلتنا الكسرة على انكسار حالة سكانها المتشردين.

ومن البحور التي استعملها أيضا البحر الكامل، من ذلك قوله:[18]

لُبنَانُ يَالُبنَان هَلْ قَتَل الهَوى قَلْبَا أَحَبَّكَ وَاشْتَهَى ذِكْرَاكَا

لُبنَانُ يَالُبنَان إِنِّي وَاحِدٌ مِمَّن أَصَابَهُم عَذَاب هَواكَا

هَذَا فُؤادِي بِالفَجِيعة خَافِق أَرْسَلتُهُ فَلَعَلَّهُ يَلقَاكَا

فلو تأملنا ألفاظ القصيدة: (لبنان يالبنان)، التي أسهمت في تشكيل بنيتها مثل (قتل، اشتهى، أصابهم، الفجيعة ....)، عرفنا بعد ذلك المأساة التي توحي إليها وما آلت إليها لبنان، أدركنا الحالة النفسية التي هو عليها، والتي لا تتعدى الثورة والغضب من الوقت الراهن والظرف الحالي، ولكن شاعرنا بقدرته الشعرية الفائقة استطاع أن يوائم بين هذه الألفاظ، وحالته النفسية الهائجة من جهة، وبين الموسيقى التي انضوت تحتها هذه الألفاظ من جهة أخرى، وبذلك وفق الشاعر في استخدامه بحر الكامل في هذه القصيدة[19]، حيث تفعيلاته مكونة من تفعيلة واحدة (متفاعلن) مكررة ستة مرات، التي تحافظ على تدفق الحالة الشعورية وانسيابها بشكل سلس يعبر عنها في أبيات متتالية، حتى ختم قصيدته.

ويقول في مطلع قصيدة (نكبة الأدب) [20]، التي ألقاها بمناسبة وفاة الشاعر (أحمد زكي أبو شادي [21]) المنسوجة من بحر الوافر ذي التفعيلة، (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، مكررة مرتان.

أَبُو شَادِي مَضَى والجَيلُ صَادِي إِلَى أَدَبٍ لَهُ رَاجِي ازدِيادِ

فَـــأَمْسَى كُلهُ أَســـوانَ يَـذرِي مَدامِعَـــهُ الخَيـارى فِي حِـدَادِ

مَضَى فالشِّعرُ والآدَابُ ثَكْلَى تَئِـنُ لَفقـدِ حَامِيهـا المُفَادِي

فالشاعر يرثي الأدب والشعر على ما أصابهم من فقدان أحد أعمدة الأدب، وجاءت موسيقى القصيدة حزينـة تأن أنين المريـض، كقوله: (صادِي، مَدامعُه، ثَكلَى، حدادِ تَئِنُ)، فالكسرة الموجودة على حرف الروي دلت على كسر نفسية الشـاعر، ومدها يساهم في إثـارة النفوس وتحريكهـا، لذا اختار لها وزنا خاصا لأن "الـوزن هزة كالسحر، تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة، وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب، وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة" [21]، وتفعيلات الوافر صالحة لأغلب الأغراض الشعرية، طيعة، تستجيب للحالة الشعورية للشاعر، فكانت متوافقة وغرض القصيدة.

كما أن الشاعر قد نظم في بحر "المتقارب" قصائد مختلفة، ونأخذ كأنموذج لذلك قصيدته (معطف الوزير)[22] التي يقول فيها:

أَقَمْتُ لَـه حَفْلَـةً لِلشَّـرَفْ فَيـا لَيتـه قَـدْرَهُ قَـدْ عـَرَفْ

بـَأجْمَـلِ بَهـوٍ لَـهُ زُينَتْ مـَوائدَ بِالزَّهر مِـن كُل صِنف

كَكُل سَفيـرٍ فَمِن وَاجِبـي تُجـاهَ الوَزيـرِ تَوخِـي التَـرَف

وإذا حلل البيت الأول تحليل عروضي فسنحصل على:

أَقَـمْـــتُ لـــهُ حَفْـلَـــةً لِلشَّـــرَفْ فَيَـا لَيْـتَـــهُ قَـــدرهُ قَـدْ عَـــرَفْ

أقـمـتـــو لـهـــو حفلـتن لششـرفْ فيـا ليـتـهـــو قـدرهـو قـد عـــرفْ

0||0|0||0|0||0|0|| 0||0|0||0|0||0|0||

فعَـــولُن / فعُـولـُن/ فـعُولـُن/ فعُو فَعـُولـُن/ فعُولـُن/ فَعُولـُن/ فَعُو

هذه القصيدة بشكلها الإيقاعي السهل يساعد على انتشارها وحفظها؛ والسبب هو تلك اللذة السمعية التي توفرهـا موسيقـاه فيطرب المتلقي للأنغام والإيقاعات قبل إدراك المعـاني والصور، وتفعيلات بحر المتقـارب

هي: (فعولن فعولن فعولن... فعولن فعولن فعولن فعولن)، وجاءت التفعلية في نهاية الصدر والعجز غير تامة فعولن ـــــــــ فعو، حيث أصابها علة الحذف، فحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، ومما شد انتباه المتلقي التصريع في مطلع القصيدة بين: (للشرف /قد عرف)، والشاعر الفحل دائماً يصرع القصيدة حتى يتجاوب القارئ معها من البداية، وتبلغ اللحظة الجمالية أوجّها عندما تلتقي في النفس دلالات المعنى والموسيقى، في كلٍّ متناغم يعبر عن تجربة الشاعر وقدرته[23]، ومثلها يقول في قصيدة: (في جزيرة جربة)[24]

هُنَـالِكَ فِي (جَربـة)الـرَّائعةْ وَحَـولَ بَسَـاتِينِهَا اليَـانِعـةْ

وفَـوقَ مَشَـارِفَ كُثبَـانِهَـا وَتَحتَ أَشِعَتِهَـا السَّـاطِعَـةْ

رَكنت إِلَى الشِّعرِ أَشدُو بِهِ وَأَذكُـر أَيَّـامـي الضَّـائِـعَـة

والملاحظ أن الشـاعر نظم في هذا البحر قصـائد تعبر عن الحـزن، والاكتئـاب، والضجر، والرثـاء، كمـا نظـم فيـه قصـائد فرح ومناسبات وتهـاني، "وتلعب الأصوات دورا دلاليـا هاما كمـا في هذه القصيدة، فهي تبـرز قدرة الشـاعر على التعبير عن تجربته، واختلاف التجـارب لدى الشاعر يقتضي اختلاف الأصوات الدالة عليها، فما يصلح منها في مقام الغـزل، لا يصلح في مقام آخر كالفخر، أو وصف الطبيعة، أو الشعر الوطني وغيره"[25]، فيبدو من خلال مفردات القصيدة (الرائعة اليانعة كثبانها الساطعة أشدو الضائعة) أن المتقارب قد قارب بين معانيها، وعبرت عن زهو الشاعر وسعادته في تلك الجزيرة، فكان الوزن مناسبا لمضمون القصيدة.

وفي نظمه للشعر الحر يقول في قصدته المعنونة بـ (قالت فلسطين)[26]

وَيْلِـي أَنَا وَيْلِـي أَنَا ...مَن جِئتُـهُم لَيسُـوا هُنَا

تَرَكُـوا المنَـازِلَ وَالحَرِيـمَ وهَـاجَرُوا إِلاَّ أنـا

فِي كِلِ بَيْتٍ غـادة عَذرَاءَ تفضَح سِترَنَا

كَـم وَلْـوَلَتْ فِي اللَّيلِ تَطْلبُ نجـدةً مِمَن دَنَـا

لَكِنَّهـا غُصِبَت كَبيـروتَ فَصَـاحَتْ: وَيْلَنَـا !

تظهر الصـورة العروضية لهذا المقطع جليـا في هذا التقطـع:

0||0||0| 0||0|0| 0||0|0| 0||0|0|

0|||0|0||0|||0||0|||0||0|||

0||0|||0| |0|0| 0||0| 0|0||0|0|

0||0||0||0||0||0 |0|0||0|0|

0||0|0|0|||0|0||0|||0||0||

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلن مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

قد مازج الشاعر في هذا المقطع بين بحرين صافين والمتمثلين في بحر الرجز ذي التفعيلات(مستفعلن مستفعلن مستفعلن)، مكررة مرتين، وكذا بحر الكامل ذي التفعيلات (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن)، مكررة مرتين، ما يدل على امتزاج الحالة النفسية للشاعر بحالات متغيرة، كما نلمح بعض التغيرات مَسّت تفعيلات بحر الكامل، وهي زحاف الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك، ويدخل (متَفاعلن) فتصير (متْفاعلن)، وتقلب إلى (مستفعلن).

فقد أحسن الشاعر بذلك اختيار الوزن المناسب لجوّ القصيدة المفعمة بالحزن والكآبة والأسى، وهما بحري الرجز والكامل، الممتدي التفعيلات، المناسبين لجميع الأغراض الجادة، فالموسيقى الداخلية صاخبة دون شك، فالشاعر في مجموعة قليلة من الأبيات تراه يحتفي احتفاء خاصة بالصناعة اللفظية، مما جعل القصيدة ذات جو حماسي رائع .

2 -الموسيقى الداخلية:

أما الموسيقى الداخلية فهي دراسة وتحليل الصور البيانية والمحسنات البديعية، وظواهر التكرار والجناس وغيرها، فكل هذه الأخيرة من شأنها أن تخلق نغما داخليا في النص لهذا تسمى الموسيقى الداخلية، ويقول عنها نور الدين السد:"إن القصيدة العربية تمتلك طاقة موسيقية هائلة فهي إلى جانب الإيقاع العروضي المتمثل في الوزن والقافية تعتمد على الطاقات والإمكانات اللغوية في تجسيد التكامل الموسيقي للنص الشعري" [27]، فالإيقاع الصوتي يقوم

على التأثير في حاسة السمع ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية عند المتلقي، ويترك أثراً في قواه الذهنية والتخيلية، والتي منها:

- ✓ **الجـــناس**: هو أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى، وهو نوعان : تام، وهو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة هي: نوع الحروف، وشكلها، وعددها، وترتيبها، مثل قوله تعالى : ﴿وَيومَ تقُومُ السَّاعةُ يُقسِمُ المجرِمونَ مَا لَبِثوا غَيرَ ساعةٍ﴾[28]. حيث تطابقت الكلمتان (الساعة، ساعة) في نوع الحروف وترتيبها.

غير تام، وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة المتقدمة،كالاختلاف، فالاختلاف في عدد الحرف، نحو: (دوام الحال محال). بين كلمتي (الحال، محال) إذ يوجد اختلاف بين بعض حروفهما.

بواسطة الموسيقى الداخلية يمكننا إدراك عاطفة الشاعر، وعليه فقد اهتم أحمد معاش ببعض جوانب هذه الموسيقى،

لم يكن الطيب معاش يطلب الجناس ويقصده في أشعاره بل كان يأتي به على السجية والطبع، لذلك كانت تجانيسه صادرة عن ذوق عصره تابعة لمعنى البيت، وخادمة له، كما في قوله[29]:

أَصْبَحَ الشَّرقُ كُلهُ فِي حِـدَادِ وَغَـدَا تَائِحَـا عَلى حَشَّـادِ

فأحكم طرز ألفاظه هنا بوشي بديعي عندما جمع بين لفظتي (حداد / حشاد) فأضاف إلى أبياته نغمة موسيقية ومن قوله[30]:

فَتَرى كُـل قفـــة تتــدلى مِثلَ بَطن مِن الصَّيــامِ تَـدَلَّى

فقد جانس بين لفظتي (تتدلى / تدلَّى)، ونستنتج من خلال ما تقدم أن شاعرنا لم يقصد الجناس في أشعاره قصدا، وإنما جاء عفويا وهذا ما جعله قليلا، جيء به لغرض إيقاظ الأسماع وتشوقها لسماعه ليس إلا، فأحلى تجنيس تسمعه ما وقع من غير قصد من قبل قائله. ومنه أيضا:

فَلتَسعْ لِي في عَودَة فِـــإنِّي كَمَـا تَـرَى وَفِية لِـفنَّـي [31]

وَقَدَّمْتُ لِلضَّيفِ أَضْيَـافهُ وَجِئتُ إِلَى حَيثُ كَـان وَقف [32]

نرى الجناس الناقص بين (فإني/لفني) والتام بين (للضيف/أضيافه)، وقد أسهمت كلها في إحداث جرس موسيقي داخل القصائد.

✓ **التكرار**: هو إعادة اللفظ وتناوبه في سياق التعبير بحيث تشكل تلك الإعادة نغما موسيقيا، ولا تقتصر إفادة التكرار في سياق الكلام على تقويه النغم فحسب؛ بل تساعد أيضا على الفهم الواسع لموضوع النص من خلال تركيز الكاتب على لفظة أو عبارة أو حرف في قصيدته، "والتكرار باب من أبواب الإطناب وأسلوب فيه وهو ذكر الشيء في سياق الكلام مرتين أو أكثر لأغراض مختلفة مطابقة لمقتضى الحال" [33]، ويأتي لغرض تثبيت المعنى والتأثر في السامع، ولغرض الكشف عن عاطفة الكاتب.

لجأ أحمد معاش لغرض تثبيت المعنى، والتأثر في سامعيه، ولغرض الكشف عن عاطفته الهائجة إلى التكرار؛ ومن أمثلته في شعر صاحبنا: قوله في قصيدة(في بطاقة تعريف)[34]

أَنَا يَا أَخِي لَسْتُ بِالشَّاعرِ وَلَسْتُ كَذلِكِ بِالتَّاجِرِ

وَلَسْتُ بِكَاتِبِ أُقصُوصةٍ وَلسْتُ بِبَحاثة قَادِرِ

وَلَسْت بِرسَّامِ رَائعَةٍ تُشِيرُ إِلى مُبدِعٍ مَاهِرِ

وَلَسْتُ بنحاةِ أُعجُوبَة تَعَرَى عَلى صَدرِهَا العَامِرِ

وَلَسْتُ بِبَّاكٍ عَلى طَلَلٍ وَلا بِالمزمر لِلسَّاحِرِ

نلاحظ أن الشاعر قد كرر لفظة (ولست) والتي أضافت على القصيدة تناغما موسيقيا يتلاءم والموقف الذي عبر عنه، ومما يمكن قوله هنا أن التكرار السابق كشف لنا أيضا عن نفسية شاعرنا وما تروم توصيله إلى المخاطب، فضلا عن التناغم الموسيقي الرتيب، فقيمة هذا التَكرار لا "تنحصر في إحداث الأثر الإيقاعي فحسب، ولكنها زيادة على دلك تنبه إلى مدلولاتها التي تؤم وتؤكد عليها" [35]، وهو ما يعطي المعنى نوعا من الانفتاح والتواصل، وتعدد الصور والاحتمالات، أما تَكرار الحرف فجاء في قوله: [36]

قَدْ تَفَانى بَنوكِ في دَعمِ حَصْن لِمَبادِيك قَائِمَ الأَرْكَانِ

يَا فَـرنسـا أَمَـــا تَـرَنَّم شَــوقِي بمــغَـانيك وَانبـرى للشَّــانِي

فكرر حرف النون أربع مرات في البيت الأول، وخمس مرات في البيت الثاني، وجاء ذلك مقصودا، ذلك أنه استطاع أن يوائم بين الموضوع والحرف الذي يستخدمه، بما وحيه من قوة وفخامة كان ملائما للغرض الذي عبر عنه الشاعر.

نلاحظ في قصيدة الشاعر الموسيقى الداخليّة تتجلى خاصة في حسن اختيار الكلمات القويّة الصّاخبة المناسبة للغرض والمعنى، وهذا يعني ائتلاف اللفظ مع المعنى، حيث يقول في قصيدة(الشعر في لغة الضاد) [37]:

الشِّــعرُ لـُعْزٌ في ضَميــرِ الضَّــادِ يَبقَـى كَهَــذَا الكَون دَون جَلاءِ

إِنْ لَم يَكُن فِي الشِّعرِ حِسٌ جَارفٌ فَعمــودُهُ كَـالصَّخـرةِ الصَّمــاءِ

إِنْ لَم يَكُن فِي الشِّعرِ لَمْسةُ عـَازِف مَسخ الهــزارِ فَصـَارَ كـِالببغَـاءِ

إِنْ لَم يَكُــن فِي الشِّعــرِ سِرٌ مُــلْهِم شَحَّــتْ بـَلابل دَوحَــهِ بِغَنَــاءِ

فقد حرص الشاعر الطيب معاش " على تكرار بعض الكلمات من أجل الحفاظ على إيقاعاتها الصوتية وتنويع هذه الإيقاعات بحسب التجربة الشعرية، وهو بهذا التكرار يضاعف في موسيقية القصيدة فيمنحها تنويعا موسيقيا إلى جانب الوزن والقافية" [38]، فتكرار اللازمة (إن لم يكن في الشعر) تأكيداً على الفكرة التي مفادها: لابد للشعر أن يتوفر على شروط معينة حتى يغدوَ شعرا،كما أن تكرار هذا الجملة يوحي بشدة إلحاح تلك الفكرة على وجدانه، ويعطيها عمقا وقوة وتأثيرا أكبر على السامع فتفرض إيقاعها على إحساسه.

الخاتمة:

من خلال ما تقدم من أمثلة تبين لنا أن التكرار جاء مقصودا من عند شاعرنا وهدا ما جعله يكثر منه، وبأنواعه المختلفة في ثنايا قصائده، فالموسيقى الداخليّة عند أحمد الطيب معاش جاءت عن قصد، ولها أثرها الكبير في جمال الأسلوب، وتقريب المعنى من القارئ، ففيها ائتلاف بين اللفظ والمعنى.

إن العرب ميـزوا بين "الإيقـاع" و"النظم "منذ البداية – البداية التي وضعهـا الخليل بن أحمد الفراهيدي – إلا أن ثمة من يرى أن الإيقـاع ليس شيئاً آخر سوى نظم التفعيلات في البيت الواحد؛ أو إذا ما شاء المرء أن

يكون إيقاعُه حراً، الانتقال من نظم الأبيات والبحور إلى شعر التفعيلة، بما يتيح له حرية أوسع في حركة تنظيم التفعيلات، الشيء الذي لم يعد يجهله مهتمٌ بالشعر، وينقسم الإيقاع إلى قسمين إيقاعا داخليا آخر خارجي.

إن لجوء الشاعر إلى هذه الأساليب والأنماط السالفة الذكر، ومحاولته الدائبة للاستفادة من كل هذه الممكنات المتاحة، التي يمكن لها أن تخلق أجواء إيقاعية جديدة تتولد من النسيج الداخلي للقصيدة، فهي برنينها وجرسها المكرر تستثير إحساساً بالمتعة والجمال في السامع، لأنها الوسيلة الأولى لإبراز الإيقاع.

فهرس المصادر والمراجع

* **أحمد الطيب معاش**: من مواليد 20 أكتوبر بقرية سريانة (الأثلاث) من ولاية باتنة، زاول التعليم الابتدائي بسريانة، والمتوسط والثانوي في باتنة ثم بقسنطينة وتونس. في أوائل سنة 1963م عين سفيرا للجمهورية الجزائرية في ليبيا بدأ الكتابة ونظم الشعر في سنة 1950م ونشر بعض إنتاجه في الصحف الجزائرية خصوصا البصائر وبعض مطبوعات الوطن العربي.

1- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف القاهرة ط1981/1 ،ص 4894.
2 - نديم دانيال الوزة، مدخل إلى مفهوم الإيقاع الداخلي للشعر، منتدى معابر،www.maaber.org.
3 الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجماليته، مختار حبَّار، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر وهران ط2010/2، ص 33.
4 الشعر الصوفي، مختار حبار، ص 123.
5 يراجع الشعرية العربية، نور الدين السد، ص 114.
6 ديوان التراويح وأغاني الخيام، أحمد الطيب معاش، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر2010، ص 498.
7 الشعرية العربية، نور الدين السد، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، 1995، ص127.
8 مصطفى بن بولعيد (1917-1956) شخصية ثورية وقائد عسكري جزائري و يعد أحد قادة الثورة الجزائرية، لقب بأسد الأوراس.
9 يراجع النسق الشعري وبنياته، طارق ثابت، ص 268.
10 ديوان التراويح وأغاني الخيام، أحمد الطيب معاش، ص 50.
11 الشعر الصوفي، مختار حبار، ص 42.
12 يراجع النسق الشعري وبنياته في شعر أحمد الطيب معاش، طارق ثابت، أُطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة2013، ص269.
13 لسان العرب، ابن منظور، ص 4829.

141 دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي، حسين علي الدخيلي، دار الحامد للنشر والتوزيع ط2011/1، ص 73.

15أحصى الخليل البحور العربية فوجدها خمسة عشر بحرا، واستدرك تلميذه الأخفش بحر المتقارب، فكان مجموعها ستة عشر 1 بحرا.

16 ديوان التراويح وأغاني الخيام، أحمد الطيب معاش، ص 178

17 التراويح وأغاني الخيام، ص 131.

18 دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي، حسين علي الدخيلي، ص 75.

19 ديوان التراويح وأغاني الخيام، أحمد الطيب معاش، ص 1.448

20 أحمد زكي أبو شادي (1892-1955)، شاعر وطبيب مصري، مؤسس مدرسة أبولو الشعرية، أحد أعضاء حزب الوفد 1 البارزين.

21 قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، 225.

22 ديوان التراويح وأغاني الخيام، أحمد الطيب معاش، ص 395.

23 يراجع النسق الشعري وبنياته، طارق ثابت، ص269.

24 ديوان التراويح وأغاني الخيام أحمد الطيب معاش، ص356.

25 النسق الشعري، طارق ثابت، ص276.

26 ديوان التراويح وأغاني الخيام، أحمد الطيب معاش، ص 83.

27 الشعرية العربية، نور الدين السد، ص 106.

28 سورة الروم الآية 54.

29 البيت من قصيدة (مصرع حشاد)، ديوان التراويح وأغاني الخيام، الطيب معاش، ص443.

30 البيت من قصيدة (رمضان والقفة والطماطم)، ديوان التراويح وأغاني الخيام، الطيب معاش، ص436.

31 البيت من قصيدة (الشارع والمكنسة) ديوان التراويح وأغاني الخيام، الطيب معاش، ص419.

32 البيت من قصيدة (معطف الوزير) ديوان التراويح وأغاني الخيام، الطيب معاش، ص 395.

33 الشعر الصوفي، مختار حبَّار، ص 190.

34 ديوان التراويح وأغاني الخيام، أحمد الطيب معاش، ص 22.

35 الشعر الصوفي، مختار حبَّار، ص 191.

36 البيتن من قصيدة "بلادي هواي" من ديوان "التراويح وأغاني الخيام"، ص50.

37 ديوان التراويح وأغاني الخيام، أحمد الطيب معاش، ص 20.

38 الشعرية العربية، نور الدين السد، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، 1995، ص 102.