التشكيل الموسيقي في ديوان مغذي الأروام ومسلي الأشبام للشاعر التومي سعيدان

د، شلبي فاطمة الزهراء
جامعة باتنة1

الملخص:
من المعروف أن الشعر من أشهر الفنون الأدبية و أقدمها وأكثرها ذيوعا وانتشارا ذلك أنه الوسيلة التي توصل إليها الإنسان ليعبر بها عما يختلج بنفسه ويجول بخاطره، وبما أن الشعر الشعبي مثله مثل الشعر المعرب جاء ليعبر عن الأحاسيس فإنه لا يختلف عنه في بناء القصيدة، من الأشطار والأبيات والمقاطع، والروي، وفي الأغراض، والعودة إلى الأطلال.فقد كان الشعر العربي منتشرا بين القبائل العربية، ويتمثل في الأهاجيز والأراجيز التي كان العربي يرتجلها لينشدها وراء إبله ويحدوها، كما كان لهم أغان وأناشيد يتغنون بها في أفراحهم وفي أحزانهم، وهذه الأشعار العربية الشعبية لا تخلوا من إيقاع موسيقي يكسبها طابعها الشعري، وقد ظهرت عدة أشكال فنية من الشعر الشعبي أهمها:القريض، الموشح، الدوبيت، والمواليا، والزجل والكان كان، والقوما، وتندرج الفنون الثلاثة الأولى تحت الشعر المعرب الذي يسير وفقا لتقاليد العربية ويحافظ على سلامة اللغة وتنطوي الفنون الأخيرة تحت الشعر الشعبي.

إن الشعر الشعبي عموما ليس له قوالب فنية وأوزان موسيقية كالتي نعرفها في الشعر المعرب، وغالبا ما ينظم الشعراء الشعبيون قصائدهم وفق الإيقاع الموسيقى الذي تمليه عليهم تجاربهم الإبداعية، أو ينظمون وفق نموذج معروف لديهم وهذا كثير في الأوساط الشعبية، ذلك أن بعض الشعراء يتخذون أشعار الشعراء المشهورين نموذجا لمنظوماتهم .

إن الدراسة المنهجية المتكاملة للتشكيل الموسيقي لمدونة من الشعر العامي لشاعر تقتضي في رأينا لاستفاء أبعادها المعرفية الفنية الجمع بين المقاربات التاريخية والنظرية والوصفية التطبيقية .

المقاربة النظرية : سنعتمد في هذا المقال على دراسة الدكتور معمر حجيج حول القضايا النظرية لموسيقى الشعر[1] حيث يقول في هذا الصدد: "إن حضور مصطلح النظام في المقولات المحددة لماهية الأنساق اللغوية الإيقاعية للأوزان الموسيقية لأي مدونة شعرية، يعني لا وجود للشعر الحر بالمعنى المطلق لأن الحرية في الأنساق الشعرية لن تكون إلا نسبية لكون التحرر، أو الانزياح الموسيقي لن يكون إلا مما هو محدد ومخطط سلفا، ومن ثم يأخذ صفة المعيار في البنية الصوتية لأي شعرية قائمة، وما يبدو متحررا سيصبح في حكم المعيار لنظام إيقاعي موسيقي شعري لاحق ."[2]

ثم يحاول طرح توالد الأنساق الموسيقية الإيقاعية وتواترها وديمومتها في الشعر من خلال أربع افتراضات نظرية هي كالآتي :

1. أشكال موسيقية شعرية عقيمة تولد مرة واحدة من مزاج خاص فردي أو مشترك، وتختفي، وهذه الظاهرة كثيرة في الشعر الشعبي، ونادرة في غيره، و تقتضي تفسيرا خاصا ربما يعود إلى كون هذا النوع من الشعر يبعث به إلى الحياة دون صاحب يحرص على صون شكله ليتلقفه المتلقفون فيتصرفون فيه كيفما شاءوا بالزيادة أو النقصان.

2 . أشكال تتوالد وتتكرر على مستوى محدود ثم تختفي، وهذه أيضا من مميزات الشعر الشعبي.

3 . أشكال تتوالد وتتكرر على مستوى محدود ثم تشيع أكثر عند الناس إبداعا وتداولا غير أن مدى شيوعها يتفاوت؛ فهو

أقل في تجارب الشعر الشعبي، وأكثر ديمومة في بعض تجارب الشعر الأخرى.

4 . أشكال تأخذ صفة القداسة ويتحرج من الخروج عليها، وهذه الظاهرة لن تكون إلا في أشعار تمخضت عن ذوق جماعي اتفاقي إبداعا وتداولا "[3]

ومن هذه الافتراضات الثلاثة يصل الباحث إلى تصنيف يماثل المنجز الشعري الشعبي وغيره وهي في رأيه أربعة أنماط تشكيلية: "النمط الأول يمثل واقعة أسلوبية صوتية واحدة معزولة في النظام العام لكتلة شعرية ما، وهذه لن تتحول إلى نظام شعري عام، ومن ثم يصعب تصنيفها وإدراجها في نموذج معروف، وتبقى مستعصية لإرجاعها إلى نظرية معروفة أو جديدة... وهذه تكثر في الشعر الشعبي ...المعتمد أساسا على التداول الشفوي، والمتسم بالحرية المؤدية إلى حد التخلص من أي حرج فني أو أخلاقي نتيجة تنصله من مبدعيه ونقاده، وسريانه بين الناس والأجيال كالهواء والنور دون رقيب أو عائق من أية جهة كانت.

و النمط الثاني يمثل مقطع أسلوبي أكبر أو سياق أكبر على مستوى مجموعة أعمال شعرية، ومن ثم يمكن إخضاعه إلى نظرية خاصة به، والتجارب من هذا النوع تمثل قمة المغامرة والغرابة لانتهاكها لأوزان النظام الإيقاعي الشعري الذي استحسنه الذوق العام للجماعة.

و النمط الثالث هو الذي يأخذ صفة النموذج و المنوال[4] كما يقول ابن خلدون في بنيته الصوتية، ويفرض نفسه على الشعر في مدى أجيال وعصور، ويمكن أن يخضع في نظامه إلى نظرية أكثر شمولا وتماسكا وتنوعا، وهذه الأنواع الثلاثة تحدث في الشعر الشعبي بتفاوت، كما تحدث أيضا في بعض الأشكال الشعرية الجديدة، وكلما كانت أقل انتظاما في تواتر نماذجها كانت أكثر حضورا وبخاصة في نظام موسيقى الموشحات والأزجال... وهكذا يبدو بأن الوزن الشعري الشعبي يتحكم فيه الملحنون لأن نصوصه تظل مفتوحة زمانيا أي موسيقيا بكونها تتناقل شفويا ومفتوحة دلاليا بالطبع، ومن ثم فإن وزنها الحقيقي يكتمل عند آدائها غنائيا، ومن ثم فالملحن والطابع الغنائي، ونظامه وآلات الطرب الموسيقية المصاحبة له هي المتحكمة في صورته وأوزانه الإيقاعية الموسيقية النهائية، ويمكن أن تتغير بين ملحن وآخر.

والنمط الرابع نادر الوقوع، ولا يكون إلا في آداب تكون نصوصها الشعرية أشبه بنصوص دينية، و تستمد قداسة نظم إيقاعها من لغتها المقدسة، ويرجع إلى التوافق الجمعي ليأخذ -كما يقول روسو- صفة (العقد الاجتماعي) المقدس، ولكنه فني؛ ويستلزم محرمات ومباحات وواجبات ورخص، وهذا النوع من الشعر ثابت في ماهيته محدد في نظرياته صارم في منع أي انزياح يمس بنيته العميقة المولدة لبنياته السطحية، وكلما كان الشعر بهذه الصفة كان أكثر ديمومة في بنيته الإيقاعية عبر أجياله وعصوره المتلاحقة."[5]، و هكذا فإن دراسة أي شعر لا تكتمل إلا إذا تناولت نظام تشكيل الأنساق الفنية التي يبنى بها الشعر ضمن لعبة اللغة في تشكيلها المكاني والزماني، وهندسة إيقاعاته النفسية المتلونة بألوان لا حدود لها، ويتم هذا بفضل قابلية اللغة لتوليد أنظمة غير محدودة من عمليتي التوزيع والإدماج في المستوى الصوتي المنفتح على المستويات الأخرى لامتصاص ما في إيقاع

الكلمات والتراكيب وقابليتها للشحن بأجواء إيحائية وجدانية روحانية ".. لأن الأصوات في النص الأدبي، أو في اللغة الشعرية، هي غاية بذاتها وليست واسطة لغاية أخرى كما هو الحال في الكلام العلمي المعياري..."[6]، كما أن دراسة البنية الصوتية للإيقاع الموسيقي الشعري تكشف عنه أربعة جوانب هي الأشكال والقوالب البنائية الثابتة والمتغيرة، و الأنساق الإيقاعية الموسيقية الكبرى الأساسية المقيدة (الأوزان)، كيفما كان نظامها، والمكونات الإيقاعية الصغرى الأساسية (القوافي)، والمكونات الإيقاعية المتممة الحرة (جميع التنسيقات والهندسات وأغلبها يدرج ضمن الموازنات البلاغية القديمة).

وإذا كان الشعر العربي الفصيح أو المعرب يهيمن عليه الوزن فإن الشعر الشعبي تكون الغلبة فيه للقالب الشعري الكلي اللحني، والموازنات الصوتية والقافية المتحكمة في الطابع الإيقاعي الموسيقي كما سنرى لاحقا لأن تفعيلات الوزن تكون غير واضحة في نظامه، ومن ثم لا تتحكم بصفة جوهرية في خصائصه الموسيقيه بخلاف بقية المكونات التي تطغى على الطابع الإيقاعي الموسيقي لهذه الأشعار[7].

وما يدعم هذا التصور أن الشكلانيين الروس حاولوا استيعاب هذه الظاهرة في الأشعار بأن وضعوا الأوزان وضعا جديدا تماما فاستبعدوا في وصفهم لموسيقى الشعر مصطلح التفعيلة لكونه غير ملائم لها، ومن ثم كانت "الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة وإنما هي البيت كله، وهي نتيجة تأتي من النظرية العامة للغشتالت التي اعتنقها الروس... لوحدة التنظيمية في الشعر تتنوع في مختلف اللغات ومختلف نظم الوزن"[8]، ودراسة التشكيل الموسيقي للشعر الشعبي وهندسته الإيقاعية الخارجية والسياقية لا تتم إلا من خلال تحديد الأنظمة الصوتية، وأنماط البناء الإيقاعي للأوزان في هذا الشعر الذي يمثل بعدا من أبعاد نظام الشعرية الشعبية الجزائرية، وبنياتها الإيقاعية في مختلف مراحلها.

إن أي دراسة للبنية الجمالية الإيقاعية الشعرية العامة المنجزة وخصائصها تنطلق من تحديد إطارها الموسيقي، وأوزانها المشكلة للأنساق الزمانية الإيقاعية الموسيقية بنظام واحد من الأنظمة المعروفة أو بأكثر من نظام؛ هذا يرجع – بحسب ما يرى ياكبسون(R.Jakobson) بأن " يعد ذلك عملية أساسية في تفسير ظاهرة الأسلوب الشعري وطبيعته ودلالته، وأنماطه البلاغية وجمالياته.[9]

كما تناول إدوارد سابير (D.Sapir) أيضا قضية اختلاف نظام التشكيل الموسيقي في الشعر بين اللغات، "فالشعر اللاتيني والإغريقي يعتمدان مبدأ المقادير المتقابلة، والشعر الفرنسي يعتمد مبدأ العدد والصدى، و الشعر الصيني يعتمد مبدأ العدد والصدى والطبقات المتقابلة. وينبعث أي من هذه الأنظمة الإيقاعية من العادة اللغوية الفاعلة اللاشعورية، التي سادت الناطقين باللغة.[10]

وعلى العموم فهو يرى بأن هذا الاختلاف طبيعي ويرجع إلى جماليات كل لغة وخصائص أساليبها الصوتية والتركيبية والدلالية، وبهذا لا تكون حقائق الأسلوب مطلقة في جميع اللغات بل لا يفرض على لغة ما استعارته نماذج لغات أخرى، وإن الجميل

والمؤثر في لغة قد يكون عيبا في لغة أخرى[11]، وهذا شيء طبيعي لأن قواعد العروض لا يمكن أن تكون شيئا آخر مناقضا لخصائص تلك اللغة الصواتة كما يفهم المكون الموسيقي في الشعر بوصفه تجاوزا للاستعمال النثري للغة، ومن ثم تصبح الألفاظ تتضمن دلالة إضافية نسميها الدلالة الشعرية المقرونة بالوظيفة الشعرية، وبهذه الدلالة النوعية تصير البنية اللغوية الشعرية سياقا أصغرا حاضرا في حالة التجاوز الكلي للبنية اللغوية النثرية الغائبة التي تشكل السياق الأكبر، وفي ضوء هذه المفاهيم يمكن إرجاع البنية العميقة في نظام الوزن الكمي إلى الأسباب والأوتاد ، وقد نستخدم مصطلح كمال أبو ديب الذي أطلق عليه تسمية النوى الثلاثة أو الوحدات الإيقاعية بحسب عدد مكوناتها التي تكون كالآتي:(/0)، (//0)، (///0)[12] ، لكن في الشعر الشعبي يكثر دوران النواة الأولى وتندر الثانية وتكون الثالثة في حكم المعدومة، كما يمكن إضافة مقاطع أخرى تناسب الطبيعة الصوتية للغة العامية أو اللهجة المحلية مثل الابتداء بالساكن وتوالي أكثر من ساكن (0/)، (00/)، (000/)، والانتهاء في الغالب بمقطع شديد الطول نظرا لكثرة القوافي المقيدة في هذا الشعر المناسبة لوظيفته الغنائية وبدائية أشكاله؛ لأن الشعر كما يقول ابن خلدون: "موجود بالطبع في أهل كل لسان لأن الموازين على نسبة واحدة في أعداد المتحركات والسواكن وكتابها موجودة في طباع البشر" [13] .

وما دامت هذه الأشعار الشعبية تعتمد أكثر على تكرار النواة الأولى المتكونة من حركة وسكون الأمر الذي يكثف من دورانها في الأشعار، ولا يصلح تداولها إلا للغناء نظرا لخصائصها الترنيمية التنغيمية الخفيفة الراقصة.[14]

2. الدراسة الوصفية التطبيقية :

إن أي دراسة للتشكيل الموسيقي لا بد أن تتناول أربعة جوانب هي: البنية الفضائية للكتابة الشعرية أو الإطار العام والوزن والقافية والموازنات الصوتية.

أ . البنية الفضائية للكتابة الشعرية:

تتناول البنية الفضائية للكتابة الشعرية أو الإطار العام طبيعة التشكيل وحجمه بحيث يكون إما متعينا مسبقا ومغلقا[15] وإما مفتوحا،

ص	التاريخ	عنوان القصيدة	موضوعها	عدد الأبيات	طبيعة التشكيل
15	1952	نداء	وطني+قومي+تحرري	17	تشكيل أحادي الشطر وموحد الروي+رائية
18	1953	الفصل بين عهدين	إسلامية + وطنية	17	مثلثة الشكل و ثنائية الروي+يائية +رائية
21	1953	الإسلام والرجعية	إسلامية + وطنية	30	مثلثة الشكل و ثنائية الروي +لامية +نونية+ مع اختلاف الشطرين في المثلث

					الأول والأخير
28	1953	الفكرة	زمزية مقنعة عن الحرية	41	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+نونية +لامية
32	1953	الحب والمادة	إسلامية +اجتماعية +وطنية	85	تشكيل تضافري أحادي الشطر و ثنائي الروي+نونية +لامية
42	1954	من وحي البصائر	إصلاحية +وطنية	10	تشكيل أحادي الشطر متعدد الروي
43	(د.ت)	مغذية الأرواح ومسلية الأشباح	إصلاحية +وطنية+ ثورية	59	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+رائية +لامية
48	1954	تأثير العلماء على الاستعمار	إصلاحية +وطنية	20	مزدوجة التشكيل و موحدة الروي المضاعف+نونية
52	1955	دمعة على خد	رثائية	49	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+نونية +لامية
58	(د.ت)	رثاء	رثائية	22	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+نونية +لامية
64	1956	دون عنوان	ابتهال إلى الله	7	مزدوجة التشكيل و موحدة الروي المضاعف+دالية
67	1957	تحقيق حلم	وطنية +ثورية	70	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+رائية +لامية
78	1962	الاستعمار لا يحترم العهود	وطنية +ثورية	112	تشكيل رباعي الشطر ومتلونة الروي+3أشطر نونية +وشطر واحدرائي
86	1962	الناطقون بالضاد	حس حضاري+ وطني	30	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+دالية +نونية
89	1962	حزب جبهة التحرير	وطنية +سياسية	34	تشكيل تضافري ثنائي الشطرين ،و ثنائي الروي نونية+رائية
97	1963	أذناب الاستعمار	وطنية +ثورية+تحررية	26	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+رائية +نونية
99	1963	دستور الجزائر الأول	وطنية +سياسية	28	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+ نونية + رائية
103	1963	عيد العلم والشيخ ابن	إصلاحية +وطنية	40	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+رائية +لامية

		باديس			
106	1969	نعي مولاي جلول	رثائية +وطنية	40	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+رائية +لامية
109	1970	أول احتفال اقتصادي بعين صالح	وطنية+ثورة البناء	38	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+رائية +هائية
112	1970	رائد القومية العربية	قومية+تحررية	27	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+رائية +دالية
115	1973	الثورة الزراعية	ثورة البناء	40	تشكيل ثلاثي الأشطر متلون الروي :ج+ف+ن أو: ن+ل+ل...الخ
118	1973	طريق الوحدة الإفريقية	ثورة البناء	36	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+نونية +هائية
120	1973	حرب رمضان	قومية +تحررية	20	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+ميمية+كافية
122	1973	العبور	قومية+تحررية	36	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+ نونية + لامية
128	1975	فقدان فنان	رثائية+وطنية	40	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+ نونية + لامية
131	1975	الدستور	وطنية+سياسية	44	مزدوجة التشكيل و ثنائية الروي+ رائية + لامية
المجموع		28 قصيدة		913	

يلاحظ التشكيل الامتدادي المفتوح للنفس الشعري يزيد في هندسة البنية الفضائية النصية في النصوص ذات الشطر الأحادي ليصل إلى الدرجة القصوى (112،85)، ثم يهبط إلى الدرجة الأدنى(17 ،10) ، و من خلال هذا الجدول نلاحظ طغيان نظام الشكل التناظري في الكتابة الشعرية ونظام وحدة الشطر الشعري بالنظر إلى توزيع نظام القوافي بهذا الشكل :

ـ س ـ ص

الفكرة يا أختي أنتي خربتي ديواني * إبجاه ربي يا طفلة خاطري أمهول[16]

وهذا النظام المحافظ على ثنائية الشطرين في البنية الفضائية للكتابة الشعرية وفي الوقت نفسه عدل عن النظام الهندسي الأحادي الخاتمي القافوي الأحادي إلى نظام ثنائية الخواتم القافوية على مستوى كل شطر،وتتواتر هذه الهندسة البنيوية للوحدات العروضية الكبرى بنسبة 3، 70 %[17]

والنظام الثاني بحسب درجة تواتره قد اختار له تشكيلا مكانيا ضمن المحافظة على النظام التناظري لشكل الكتابة الشعرية أو الكتابة بشكل المثلثات كالآتي :

الشكل الأول :[18]

ـ أ ـ ب

ـ ب

ما جبرتش خرطوش مجرب الثنية

اللي يعبرعلى مذغة ساكن الصدر

اصدر حكاموا عني قد ماقدر[19]

والنص يضم سبعة عشر وحدة نصية كلها تسير بهذا النظام الثلاثي الأشطر بحيث يتفق الشطران الخيران ويختلف عنهما الأول.

والشكل الثاني للمثلثات يكون كالآتي:[20]

ـ أ ـ ب

ـ ج

ولم يتكرر هذا النظام إلا مرة واحدة

والشكل الثالث لا يختلف عن الأول إلا في تكرار الشطر كلازمة بهذا النظام :

ـ أ ـ ب

ـ ب

كان بغيت حالنا والع بالرسول

حب النابي شرق الدواخل

وأسكن دخلاني أسغي للمعاني

وتتكرر جملة الشطر الثاني ذات الصيغة الطلبية الإنجازية من الوجهة التداولية في كل الأبيات لتجعل منها تظاما مثلثا.

والشكل الرابع[21]:

ـ أ ـ أ

ـ أ ـ ب

ـ أ ـ ب ـ ج

ـ ج ـ د ـ د

بايت نشعر على البهجة

مزغنه عاصمة شريفه

أبلاد الشجعان

قسنطينة وزيد وهران

كرامه كأنك نسول

نجيبوا رجال [22]

ب . نظام أنساق الأوزان العروضية :

أما أوزان هذا فهي لم تلزم البحور الخليلية المعروفة التي لا تتفق مع طبيعة اللغة العامية التي تخرق القواعد الصوتية للغة الفصيحة وبخاصة في كثرة بداية كلماتها بالساكن وتوالي أكثر من ساكنين في حشو أبيات أشعارها،ومن ثم فقد حاولنا استعمال نظام آخر يمكن أن نصف به موسيقى هذا الشعر،وسنحاول الاعتماد على الوحدات الإيقاعية العميقة الوظيفية للوصول إلى تحديد الأنماط الموسيقية السائدة في هذا الشعر ، ولهذه الوحدات التشكيلية أربعة أنماط: نمطان فصيحان هما سبب خفيف وسبب ثقيل (/0،//)،ووتدان: مقرون و مفروق (//0/،0/)، ونمطان دارجان: هما سبب دارج خفيف ودارج ثقيل (/0،0//00)،ووتدان دارجان هما: (//00/،00/)[23]،وفي مستوى التفاعيل فقد استخدم الشاعر بكثرة الأجزاء الآتية:(فاعلن الصحيحة،وفعلن المخبونة المقطوعة ومستفعلن الصحيحة،ومستفعلال المذيلة، ومفعولن المنقولة من مستفعلن المقطوعة، وفعلن الصحيحة، وفعول المضمرة) ، وهذه الأجزاء لا يستخدمها صافية أبدا بل يمزج بينها بتلوين عددي حر في التوارد والعدد في الأشطر، وقلما تتساوى الأشطر، ويحول في بعض الأحيان الالتزام بوزن واحد في العروض والصرب، ونكتفي بالاستشهاد بهذه

النماذج التي تعكس الصورة العامة لاختيار أنظمة أنساق الأوزان :

يا لفهما خوتي عبروا عليه *
اجرحوا المفاصل واللب ما اصبر[24]

00//0/0/،0/0/، 0//0/0/
0/0/0/،0//0/،0//0/

ونموذج آخر من مثلثة بلازمة :

مستفعلن/فعلن/ مستفعلان
فاعلن / فاعلن/ مفعولن

تمنع من صهد النار أتفوز بكافات الأعمال*إيكافيك الله مرتين وحده بدخول لجناني[25]

أسغي للمعاني

0/0/0/0/0/0// 0/0//0//0/0/0/0/
0/0/0/00///0/0/0//0/0/0/0/0/0/.

فعلن / فعلن
/متفعلن/فاعلن/فعلن/فعلن فعلن
/فعلن/ فاعلن /فعلن/فعلن/مفعولن
0/0/0//0/0/

مستفعلن/ فعلن

ونموذج آخر من مزدوجة :

الفكرة يا أختي أنتي أخربتي ديواني
إبجاه ربي ياطفلة خاطري مهول

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/

فعلن/فعلن/ فعلن/ فعلن/فعلن/فعلن/فعلن
فعلن/فعلن/ فعلن/ فعلن/ فعلن/ فعلن

وهكذا نكون قد قدمنا نماذج من نظام الأوزان الذي اختاره الشاعر لقصائده ونلخصه في مجموعة من الملاحظات هي:

. إن الشاعر قد يلتزم بعدد التفعيلات في الشطرين أو الأشطر وقد لا يلتزم .

. إن الشاعر يمزج بين هذه التفعيلات بحرية واضحة ولكنه لا يخرج عن التفعيلات التي ذكرناها والتي تناسب بساطة الأرجاز التي تصلح للترنم بها والغناء.

. إن الشاعر لا يلتزم بنظام واحد في جميع أبيات القصيدة بل هو ينتقل من نظام إلى آخر دون أن عن نوع التفعيلات المتواترة في أوزانه الشعرية.

ج- نظام الأنساق الإيقاعية للقوافي:

إن القافية "تطوير لتقنية صوتية تجمع بين ظاهرة الجناس اللفظي والسجعي و الترصيعي، وكلها ظواهر تحدث نغما يتكرر، ويتلون بحسب الانفعال الأساسي للتجربة الشعرية التي تحدث صراعا من الدرجة الأولى بينها وبين إمكانية الاختيار والتوزيع والتنسيق لوسائل لسانية محضة تتولد عنها متوالية صوتية تتآلف مع بقية المتواليات وتختلف معها في الوقت نفسه بموقعها، ووظيفتها؛ لأنها لا تخضع في تقنيتها الأسلوبية الصوتية التي تعد أحد أركان الشعر إلى نظام اللغة في مستواها التركيبي فحسب بل تتقيد أيضا بقيود الوزن، ونظامه في حيز منه قد يتضمن مقطعًا أو أكثر من الجزء أوْ الجزأين اللذين يقعان في آخر البيت."[26]،وفي الحقيقة فإن ظاهرة" القافية تمثل مصدر التوالد الصوتي المكون للظواهر الأسلوبية المقوية للتصوير الدلالي الصوتي المحاكاتي، المعتمد على التِكرار لخلق توازنات، وتنسيقات، وهندسة صوتية تطريزية، وكلها تعمل على إبراز الوظيفة الشعرية بالمكون الصوتي الإيقاعي لتستقبله الأذن أنغاما موسيقية تعبيرية تأثيرية تتجاوب بألحانها الهرمونية مع الانفعال والروح الوجدانية السائدة في الخطاب الشعري.[27]

ولا يمكن أن نطبق هذا التعريف "في دراسة أشكال القافية وأنماط بنياتها في

الشعر الشعبي دون تحديد عناصر مكوناتها الثابتة والمتغيرة، ومن خلال اجتماع هذه العناصر معا، أو غياب بعضها تتحدد أشكال هذه القوافي وقوالبها، وهي بالضرورة تبنى على روي يكون ساكنا أو متحركا، فإذا كان ساكنا فتلك هي القافية المقيدة التي لها قوالب تظهر بها، وإن كان متحركا فتلك هي القافية المطلقة التي يلحقها مجرى يؤدي إلى الوصل يتبعه خروج أو لا يتبع، ويأتي قبل الروي ردف وتأسيس ودخيل، ومن هذه العناصر الثابتة والمتغيرة تتشكل أنواع القوافي بحسب قوالب معينة يمكن الكشف عنها بكل يسر في المدونة التي اخترناها بصفة عشوائية. "[28]

* . القافية المقيدة والمطلقة :

إذا كانت القافية المقيدة تمثل نسبة لا تتجاوز 10% في الشعر العربي فإن هذه النسبة تنقلب في الشعر المدونة إلى 55%، ويفسر هذا الانزياح إلى كون هذا النمط من يمثل الشكل الأصلي البسيط للشعر كما كان عليه حال الشعر العربي في طفولته حين كان أرجازا تردد ويترنم بها في مناسبات ومواقف معينة من حياة الإنسان في حله وترحاله، في حربه وسلمه، وكذلك ما زالت تؤدي الدور نفسه فبقيت على فطرتها في مضمونها وبساطتها و أشكالها.

* . أشكال القافية :

إن الشاعر استخدم الأشكال القافية الثلاثة المعروفة: المجردة والمؤسسة والمردوفة بنسب مختلفة على النحو الآتي:

أنواع القوافي	عناصر التشكيل	درجة التواتر
المردوفة	بالألف اللينة	24 مرة
المردوفة	بالياء والواو	3 مرات
المجردة	//////////	11مرة
المؤسسة	لن تتشكل إلا بالألف اللينة	5 مرات

ويمكن لنا ذكر بعض الملاحظات من خلال هذا الإحصاء:

. إن هذا الإحصاء تم على مستوى الأشطر وليس على مستوى الأبيات، والشاعر يلون بين الأشطر في تشكيله للقوافي، فهو قد يستخدم المجردة في الشطر الأول أوالمردوفة بالياء أو الواو والمردوفة بالألف اللينة، كما يمزج بين المردوفة والمؤسسة في الأشطر ذاتها، ويعني ذلك بأنه لا يلتزم بما يوجب في الشعر الفصيح، ولنأخذ هذه النماذج لتوضيح سلوكه الفني في اختيار أنماط التشكيل القافوي:

يا حصراه على اللي يتفكر
لا يفهم الكلام ولا يفهم المعاني [29]
(مجردة)
(مردوفة)

أو العكس :

ياعمدة كي اندير نبكي مقواني
من افراق أمي يا وعدي قريب نهيل [30]
(مردوفة)
(مجردة)

أو الجمع بين المؤسسة والمردوفة والمجردة في النص الواحد في الأشطر المختلفة:

يامالك الملك تقبل مقاصد
طلبت منك ملتقا قبل الفقد [31]

(مؤسسة)

(مجردة)

ثم يأتي البيت الثاني في النص نفسه بهذا التشكيل : بالسادات الفضلاء والصناديد أهل العرفان وأصحاب القواعد

(مردوفة)

(مؤسسة)

كما أن الشاعر لا يلتزم بما يعرف عند العروضيين بعيوب القافية وبخاصة

*. الروي:

إن اختيار بعض الحروف رويا دون أخرى، أو تواتر بعضها بشكل مكثف يميزها عن الباقي تفسره خصائص هذه الحروف وكلماتها التي تعود في مجملها إلى الطبيعة الصوتية والمعجمية والموضوعات والموقف الفني والنفسي لهذه الأشعار.

أما ما يرجع إلى المستوى الصوتي فإن أغلب الحروف التي جاءت رويا هي(20) حرفا بالنسبة لرباعيات اللهجة العربية العامية، و(18) حرفا بالنسبة لرباعيات اللهجة المحلية كما هو واضح في هذا الجدول :

الروي	درجة التواتر (العربي العامي)	درجة التواتر (العربي الفصيح)	المجموع
1- النون	17	0	17 مرة
2- اللام	14	0	// 14
3- الراء	9	1	// 10
4- الدال	2	3	// 5
5- الميم	1	0	// 1
6- الكاف	1	0	// 1
7- الهاء	1	0	// 1
8-الياء	1	1	// 2
9-السين		1	//1
10- الباء		1	//1
11- الخاء		1	//1
12- الحاء		1	//1

ويمكن حصرها في المجموعات الآتية مرتبة بحسب درجة تواترها:

1- المجموعة الأولى: وتضم النون واللام، والراء، وهي مجموعة فرعية من مجموعة كبرى تتقارب مخارجها[32]، ويرجع ذلك إلى خصائصها الصوتية، فهي "من أوضح الأصوات الساكنة في السمع،ولهذا أشبهت من هذه الناحية بأصوات اللين"[33]

أما المجموعة الثانية فتتكون من أربعة حروف هي: الدال والميم والكاف والهاء والياء وما يجمع بينها مختلفةو المجموعة الثالثة فهي تضم الأصوات الشفوية وهي:

- السين و الباء و الخاء و الحاء.

ونستخلص نتيجة من خلال هذا التحليل الأسلوبي الإحصائي مفادها أن استعمال بعض الحروف بدرجة قليلة أو نادرة أو عديمة الاستعمال قد يتفق إلى حد

ما مع ما قام به الدكتور إبراهيم أنيس في دراسته لقوافي الشعر العربي القديم، وهي كذلك في هذه المدونة عديمة التواتر ومنها حروف الزاي، والجيم والثاء والطاء والخاء والغين والصاد والذال والضاد.

د- أشكال أوضاع الروي وهندسه:

إن الجوانب التي لها دور واضح في اختيار الشاعر للأنغام، والألحان يكشف على أن طبيعة الموضوعات في بعض الأحيان تتحكم في تشكيل موسيقاه وزنا وقافية، وهذا ما نلاحظه في هذه المدونة، وتكرار أي ظاهرة يجعل تفسيرها ينأى بها عن الصدفة، كما أن تشكيل القصائد يخضع لنظام توزيع حرف الروي بين أشطره وهذا التوزيع يتم بغرض فني أو يتجاوب مع طبيعة التجربة الشعرية، ومنطقها الشعوري المتلون الذي يتسع للجهر والهمس والخطابة والمناجاة، على الرغم من أن هذا التشكيل يمس جوهر البنيات الأساسية ومظاهرها الصوتية الخارجية، فهذا التغيير السطحي الأفقي يبدو في الغالب في نظام ثنائي يجمع بين النون و اللام وتواتر بأكبر درجة بتسع مرات، وعكسه بمرة واحدة ومن نماذجها :

زادت حرقة على اضميري مقواني * لفقيه بن عبد الله يا خواني تحول [34]

وعكسه :

جاء للأمة مرسول بالكتاب أمعاه الأقوال * أبجاه الله تبعوا بسنتو توجد في الفرقاني[35]

ويأتي في الدرجة الثانية الثنائي الذي يجمع فيه بين الراء و اللام بأربع مرات ومن شواهدها :

عام تسعة وستين جددنا ذكرى * ابن باديس أخاوتي كون الأبطال [36]

ثم تأتى بعدها ثنائية الراء و النون أو عكسها الترتيبي النون ثم الراء ومن شواهدها:

يا حصراه على اللي ما يتفكر * لا يفهم الكلام ولا المعاني [37]

أو العكس :

عام ثلاثة وستين زاد يفينا بالاخوان * بشرنا بالمبدإ الصحيح أتحقق بالاحرار[38]

والأنماط الأخرى لا تتكرر إلا مرة واحدة في الثنائيات الآتية: (ن+ن)، (ن+ه)، (د+ن)، (ر+ه)، (ر+د)، ومن شواهدها :

الحمد لله ياربي زدنا اليقين * والصلاة والسلام على الهادي نور العالمين [39]

مرحبتين وسهلين برئيسنا * والضيوف اللي جاو معاه [40]

الناطق بالضاد جاك وقت الحصاد * جاك كتب الفرقاني [41]

هذا العام المبروك بانو ره خضره * والحايط اللي كان طايح جددناه [42]

يا ربي سيدي تبرد الجمره * وذا المصيبة قاسية جرحت الأكباد [43]

ونظام متفرد في مزوجة اتبعه الشاعر وينمثل في جعل الشطر لازمة متكررة في القصيدة كلها على هذا النحو :

بالكرامة بالكرمة أبطال ساهرة وتخطط بعقولهم يرشدوك (لازمة مكررة)

كما استخدم الشاعر هندسة التضافر وهندسة التلوين المختلف في نظام المثلثات أو المربعات وهذه أقل تواترا من النظام الأول لبساطته ومحاكاته للأرجاز العربية في إزواجية نظامها القافوي على مستوى الأشطر، ومن نماذج النوع الثاني من المثلثات (ه+ر+ر)[44]، وقد لا يكتمل إلا المثلث بلازمة متكررة في

النص بكامله على هذا الشكل (ل+ن+ن) والأخير هو اللازمة على هذا النحو :

كان ابغيت تشوف حالنا والع بالرسول

* حب النابي شرق الدواخل واسكن دخلاني

اسغي لمعاني (لازمة)[45]

ولم ينظم إلا رباعية واحدة جاءت بهذا النظام (ن+ن+ن+ر)[46] ، وكذلك مضفرة واحدة جاءت بهذا التداول (ن ن+رر+ن ن+رر...الخ)[47].

ويمكن تصور بقية الأشكال، وتفسير هذا النوع من التشكيل بالمراوحة في الشحنات الإبداعية المتجاوبة مع الأمزجة والمشاعر بإضفاء مسحة زخرفية من خلال الجماليات الكلاسيكية في التناسق والتوازي والتوازن والاختلاف والتداول سواء كانت بصرية أم سمعية، وهو ما يدخل ضمن جماليات المكان والزمان في التركيب والتشكيل للبنية الإيقاعية.

خاتمة ونتائج: ويمكن في نهاية هذا الدراسة تلخيص بعض الظواهر المستنتجة من التشكيل الموسيقى لهذه المدونة :

1- إن الدراسة الوصفية تكشف عن نسق البنية العميقة المولدة لهذا الكم من الشعر.

2- إن فترة الغضب الثوري أكثر تحريكا لأمواج التاريخ و اللاشعور، ومن ثم يصبح ما كان في الأعماق يطفو على السطح.

3– إن اللغة هي الحاملة لهذه الأصول تعبر عن شخصية الجماعة وعبقريتها.

4- إن المدونة التي اخترناها تمثل نماذج من الشعرية العامية المعبرة عن خصوصية هذه المنطقة وبخاصة إذا كانت نصوصا عفوية لا تحدها حدودا ولا تقيدها قيود، لكن الخصوصية المحلية لا تمنع من طرح إشكالية الحدود بين ما هو إنساني وماهو وطني وما هو قومي.

5. إن الشعر العامي في نظامه الإيقاعي يمثل طفولة أي شعرية، لهذا كانت تشبه إيقاعاته إيقاعات الرجز الغنائية العربية أو الخبب.

الهوامش :

[1]- معمر حجيج ، الدراسة النظرية لموسيقى الشعر العربي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 6، جانفي 2004، ص: 157-185.

[2]- معمر حجيج ، موسيقى رباعيات أوراسية ، مخطوط مرشح للنشر في مجلة مخبر أطلس الثقافة الشعبية في الجزائر، ص: 1-28.

[3]- معمر حجيج، المرجع السابق، ص: 2.

[4] - ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، القاهرة، ط2، 1388هـ 1968، ص: 1410-1400.

[5]- معمر حجيج ، موسيقى رباعيات أوراسية ،المرجع السابق، ص: 1-28.

[6] - د/ صبحي الستاني، الصورة الشعرية،دار الفكر اللبناني،1986،ط1، ص: 48-49.

[7]-أنظر: معمر حجيج ، رباعيات أوراسية ، ص: 10.

[8] - رينيه وليك و استين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972، ص: 219.

[9]-أنظر: معمر حجيج ، رباعيات أوراسية، ص: 10.

[10]-أنظر: معمر حجيج ، رباعيات أوراسية ،ص 11

[11] - نفسه، ص:39.

[12] - كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987، :48.

[13] - مقدمة ابن خلدون، ص: 1435.

[14]-أنظر: معمر حجيج، رباعيات أوراسية، ص: 12.

[15]- يقصد بالنظام المغلوق تلك الأشعار التي تتبع هندسة تكرارية تكون محددة مسبقا في حجم تواتر وحداتها الشعرية مثل تجربة المعشرات التي تضم عشرة أبيات ومثل السونيته التي تضم أربع عشرة بيتا راجع المرزوقي، أبو الحسن الحصري، وعز الدين إسماعيل، فنون الأدب، ص:54.

[16]- التومي سعيدان، ديوان مغذي الأرواح ومسلي الأشباح، مطبعة عمار قرفي باتنة الجزائر، ط1، (د. ت)، ص: 29.

[17]- الديوان، ص: 17

[18]- الديوان، ص: 18.

[19]- الديوان، ص:18.

[20]- الديوان، ص:21.

[21]- الديوان، ص: 78.

[22]- الديوان، ص: 115.

[23]-أنظر: معمر حجيج، رباعيات أوراسية، ص: 12.

[24]- الديوان، ص:18.

[25]- الديوان، ص:21.

[26]. معمر حجيج، الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، ع9، جانفي 2004، ص: 158-185.

[27]- راجع معمر حجيج، خصائص موسيقى الشعر المغربي، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2002،

ص:36.

راجع أيضا الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي الشعري، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة باتنة، ع7، ديسمبر2003، ص:142.

[28]- راجع معمر حجيج، خصائص موسيقى الشعر المغربي، مخطوط رسالة الدكتوراه، جامعة الجزائر، 2002،

ص: 315.

[29]- الديوان، ص: 44.

[30]- الديوان، ص: 52.

[31]- الديوان، ص: 64.

[32] د/إبراهيم أنيس ،الأصوات اللغوية ، مكتبة نهضة مصر ،مصر،دت ص46

[33] نفسه ،ص63.

[34]- الديوان، ص: 58.

[35]- الديوان، ص: 21.

[36]- الديوان، ص: 104.

[37]- الديوان، ص: 44.

[38]- الديوان، ص: 99.

[39]- الديوان، ص: 50.

[40]- الديوان، ص: 118.

[41]- الديوان، ص: 87.

[42]- الديوان، ص: 109.

[43]- الديوان، ص: 113.

[44]- الديوان، ص: 18.

[45]- الديوان، ص: 21.

[46]- الديوان، ص: 78.

[47]- الديوان، ص: 89.