أنساق الإيقاع الموسيقي لرباعيات من الشعر الأوراسي

ا . د / معمر حجيج

الملخص

يدرس هذا البحث قضايا الإيقاع الموسيقي لرباعيات الشعر الأوراسي الذي يرجع إلى أربعة مظاهر: الوزن والقافية، والتنسيقات الصوتية والشكل الثابت أو المتحرك ؛وتمثل كلها البنية الصوتية للخطاب الشعري الأوراسي، وتصنف ضمن الأسلوبية الصوتية الأكثر قابلية للمنهج الإحصائي.

Résumé :

Cette étude traite de la question du fait de versification des quatrains poétiques D'Aurès qui divise en quatre groupes , liés aux concept de mètre, rime, anagramme et formes fixes ou non fixes ,tous quatre relèvent d'une même structure de discours poétique d'Aurès classé dans la stylistique phonétique qui utilise la méthode statistique

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.

هذا أمر مسلم به، لكن الإشكالية تكمن في مدة الفترات التي تفصل بين تغيير وآخر أو بين معيار والعدول عنه، ومنطقه ووظيفته وفلسفته الجمالية، وربما سنتصور نظام توالد الأنساق الموسيقية الإيقاعية وتواترها وديمومتها في الشعر من خلال افتراض أربع أشكال:

1ــ **أشكال موسيقية شعرية** عقيمة تولد مرة واحدة من مزاج فردي خاص أو مشترك، وتختفي، وهذه الظاهرة كثيرة في الشعر الشعبي، ونادرة في غيره، ويمكن أن نطلق عليه

الشكل الشارد، ويقتضي تفسيرا خاصا ربما يعود إلى كون هذا النوع من الشعر يبعث به إلى الحياة دون صاحب يحرص على صون شكله خطيا ليتلقفه المتلقفون، فيتصرفون فيه كيفما شاءوا بالزيادة أو النقصان.

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

3 ــ **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 ــ أشكال تأخذ صفة القداسة، ويتحرج الشعراء عن الخروج عليها، وهذه الظاهرة لن تكون إلا في أشعار تمخضت عن ذوق جماعي اتفاقي إبداعا وتداولا.

و يمكن لنا من خلال هذا التصنيف صياغة أربع فرضيات تحدد درجة انتظام هذه الأشكال في قواعد شعرية بحسب مقدار تكرارها، وهي كالآتي:

1 ــ **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 على إرجاعها إلى نظرية معروفة أو جديدة لأن من مهمات التنظير إرجاع المتعدد والمتكرر في توالد أشكاله إلى شكل واحد أصلي أو أكثر والمختلف إلى المتفق، وهذه تكثر في الشعر الشعبي، ولا ننتظر من هذا النوع أن يأخذ بعدا فنيا في أي سياق شعري، ويظهر أكثر في تجارب الشعر الشعبي، ويفترض فيه أن يبقى ضمن عملية التلقي الشعبي وحدها، أو يختفي تماما من عمليات التلقي كما اختفى تكراره في التجارب الإبداعية، ويؤدي هذا الافتراض إلى تصور مقدار توالده واختفائه في الوقت نفسه في صيرورة 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.

2 ــ **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.

3 ــ **النمط الثالث** هو الذي يأخذ صفة النموذج والمنوال[2] في بنيته الصوتية كما يقول ابن خلدون، 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 يقول صاحب الطراز عن الأولى بأنها قسمان: ما جاء على أوزان أشعار العرب والثاني ما لا وزن له فيها: "وهذا القسم منها الكثير والجم الغفير والعدد الذي لا ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط، وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها، وميزانا لأوتارها وأسبابها فعز ذلك وأوعز، لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكف، وما لها عروض إلا التلحين، ولا الضرب إلا الضرب، ولا أوتاد إلا الملاوي، ولا أسباب إلا الأوتار، فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور، والسالم من المزحوف. وأكثرها مبني على تأليف الأرغن، والغناء بها على الأرغن مستعار وعلى سواه مجاز"[3]

وهذه ظاهرة عامة لذا فرق مجموعة من الباحثين " بين الشعر الملحمي الإنشادي وبين الشعر الغنائي؛ ففي كل لغة يبدو الشعر الملحمي محافظا إلى أبعد حد، في حين أن شعر الأغاني الوثيق الصلة بالملامح الصوتية للغة أكثر تعرضا لاختلاف اللهجات القومية[4]"

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 أدائها غنائيا، ومن ثم فالملحن والطابع الغنائي، ونظامه وآلات الطرب الموسيقية المصاحبة له هي المتحكمة في صورته وأوزانه الإيقاعية الموسيقية النهائية،

2- ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، القاهرة، ط2، 1388هـ1968، ص1410-1411.

3- ابن سناء الملك، دار الطراز، تحقيق جودت الركابي، دار الفكر دمشق ط، 3، 1980، ص 47

4 - رينيه وليك، واوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972، ص 221.

ويمكن أن تتغير بين ملحن وآخر، وهذا ما انتبه إليه ابن سناء الملك في حديثه عن النظام الإيقاعي الموسيقي للموشحات والأزجال.

4 ــ **النمط الرابع نادر الوقوع**، ولا يكون إلا في آداب تكون نصوصها الشعرية أشبه بنصوص دينية، وتستمد 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.

وهكذا 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 إيقاعاتها 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..."[5]

كما أن دراسة البنية الصوتية للإيقاع الموسيقي الشعري تكشف عنه أربعة جوانب هي: الأشكال والقوالب البنائية الثابتة والمتغيرة، والأنساق 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 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،

5- صبحي البستاني، الصورة الشعرية، دار الفكر اللبناني ط1-1986م، ص 48-49.

ومن ثم لا تتحكم بصفة جوهرية في خصائصه الموسيقية بخلاف بقية المكونات التي تطغى على الطابع الإيقاعي الموسيقي لهذه الأشعار.

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.. والوحدة التنظيمية في الشعر تتنوع في مختلف اللغات ومختلف نظم الوزن "[6]

ودراسة أنساق التشكيل الموسيقي للشعر الشعبي الأوراسي 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، ويمكن أن نجمل ما في شعر المدونة التي جمعها العربي دحو من الشعر العربي الملحون والأمازيغي والأوراسي في كتابه"الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية"[7] ومدونة مخطوطة[8]؛ ومن ثم يمكن لنا تحديد أنظمة وأنماط تشكيلية بحسب الشطر الذي نعده يمثل الوحدة النصية الأساسية التي يقام عليها هذا الإحصاء، وإذا كان المدونون لهذا الشعر يكتبونه بما يشبه الزجل الصوفي وغيره بشكله المعروف بالمثنى حيث يشكل بيته "من شطرين، يطلق على الشطر الأول في أحيان كثيرة اسم "الفراش"، والثاني "الغطاء"، وهو كثير في الشعر الملحون"[9]، فإن نظام أوزان الشعر الشعبي الأوراسي وإيقاعاته يناسبها نظام شعر التفعيلة في كتابته كما سنرى لاحقا غير أننا في الإحصاء التصنيفي سنعتمد على النظام التناظري المتكون من الشطرين:

1ــ الثنائيات، وتضم (07)[10]+(01)[11]=(08)نصوص سواء بقوافي موحدة أو مختلفة.

6 - رينيه وليكو اوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي ندمشق، 1972، ص 219.

7- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، ويضم تقريبا (135) نصا شعريا.

8- العربي دحو، المدونة، مخطوطة كتبت في (29) صفحة، وتضم (82) نصا شعريا أغلبها باللسان المحلي

9- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص529.

10- الإحصاء الأول من كتاب الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس.

11- الإحصاء الثاني من المدونة المخطوطة.

1ــ الثلاثيات، وتضم (14)+ (15)= 29 نصا سواء بقوافي موحدة أم ملونة.

2ــ الرباعيات، وتضم (97)+(48)=(514) نصا سواء بقوافي موحدة أم ملونة.

3ــ الخماسيات، وتضم (04)+(07)= 11 نصا سواء بقوافي موحدة أم ملونة.

4ــ السداسيات، وتضم(04)+(04)=(08)نصوص سواء بقوافي موحدة أم ملونة.

5ــ السباعيات، وتضم (02)+(02)=(04)نصوص سواء بقوافي موحدة أم ملونة.

5ــ الثمانيات، وتضم (01)+(03)=(04)نصوص سواء بقوافي موحدة أم متلونة.

6ــ أحد عشر شطرا، ويضم نصا واحد بقوافي ملونة.

7ــ اثنا عشر شطرا، ويضم (02) +(01)= (03) نصوص بقوافي ملونة.

8ــ أربعة عشر شطرا، ويضم نصا واحدا بقوافي ملونة.

9ــ خمسة عشر شطرا، ويضم نصا واحدا بقوافي ملونة.

10ــ القصائد الطوال، ومنها نصان بقوافي ملونة.

وما دام الشعر الشعبي تهيمن عليه نزعة التحرك والتغيير في نظام أوزانه وأساليبه إلى حد تمرده عن أي مبادئ أو قواعد أو نماذج عامة، والشعر يتولد من بنيات صوتية إيقاعية موسيقية كبرى (الأشكال والأوزان)، وبنيات إيقاعية موسيقية صغرى (القافية والموازنات الصوتية)، وفي مقابل ذلك فإن أغلب أشكاله وقوالبه تميل إلى الثبات والبساطة، وتهمين عليه الرباعيات كما يبدو في التصنيف الإحصائي السابق، ومن ثم سنخصها وحدها بالدراسة، ونؤجل الأشكال الأخرى إلى دراسات لاحقة، وتكون هذه الأشكال الرباعية متجاوبة مع طريقة غنائها التي تتم في مجموعة صوتية رباعية موزعة بالتناوب الثنائي بحيث يردد الثنائي الأول البيت الأول بشطريه على غرار نظام الرجز العربي، ثم يأتي الثنائي الآخر ليؤدي البيت الثاني، ويتكرر المشهد الغنائي نفسه مرات، ويعني ذلك أن قيمة الأبيات بالدرجة الأولى في استعذاب لحنها المتكرر الراقص حتى وإن كانت عديمة المعنى أو لا قيمة لمعناها أو بسيطة وساذجة في تناولها لموضوعها، وفي جميع الحالات فإن معناها يأتي في الدرجة الثانية.

أولا- موسيقى البنية الإيقاعية الكبرى للأوزان:

إن أي دراسة للبنية الإيقاعية الكبرى للأوزان وخصائصها تنطلق من تحديد إطارها الموسيقي بأنغامه العامة، وألحانه المميزة، وأعني بذلك الأوزان الشعرية المشكلة

للأنساق الزمانية الإيقاعية الموسيقية بنظام واحد من الأنظمة المعروفة أو بأكثر من نظام؛ وهذا يرجع – بحسب ما يرى ياكبسون (R. Jakobson)- بأن" الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويرفع إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية"[12]، ويعد هذا الإسقاط وما يتم فيه من ملاءمة وانتهاك أساسيا في تفسير ظاهرة الأسلوب الشعري وطبيعته ودلالته، وأنماطه البلاغية وجمالياته، ويخضع هذان المحوران لمحور ثالث؛ هو المحور الإيقاعي الموسيقي، وتعمق الدراسات الحديثة نظرتها للدائرية، فهي ترى بأن "كل وزن دائري" في مواجهة النثر الذي هو "امتدادي" في إيقاعه، ويدور دائما حول نفسه.

كما تناول إدوارد سابير (E.Sapir) أيضا قضية اختلاف نظام التشكيل الموسيقي في الشعر بين اللغات، "فالشعر اللاتيني والإغريقي يعتمدان مبدأ المقادير المتقابلة، والشعر الفرنسي يعتمد مبدأ العدد والصدى، والشعر الصيني يعتمد مبدأ العدد والصدى والطبقات المتقابلة، وينبعث أي من هذه الأنظمة الإيقاعية من العادة اللغوية الفاعلة اللاشعورية، التي سادت الناطقين باللغة"[13] .

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 من نماذج لغات أخرى، وإن الجميل والمؤثر في لغة قد يكون عيبا في لغة أخرى[14]، وهذا شيء طبيعي لأن قواعد العروض لا يمكن أن تكون شيئا آخـــر 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 بحسب مفهوم ريفاتير(M.Riffaterre)، غير أن هذا

12- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء،1988م ص 34.

13- إدوارد سابير، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 1، 1993، ص: 39.

14- المرجع نفسه، ص 39 .

التصور يكتنفه الشك عند تطبيقه على عناصر الإيقاع المقيدة بالوزن أو ذات المواقع الثابتة: (الوزن والقافية) لكونهما أنساقا مكررة تفتقد إلى عنصر الغرابة والإثارة اللتين ينشأ بمقتضاهما السياق الأصغر، وهذا الفهم يمكن له أن يساعد على تجاوز بعض الصعوبات التي تواجه هذه النظرية. يقول بليث: " إن تحديد السياق الأصغر ثم الأكبر يظل مثيرا للجدل. ثم إننا لانتبين كيف نستطيع أن ندمج في مثل هذا التصور متواليات تكرارية (مثل الوزن والقافية)، وعدا ذلك يجب أخذ مساهمات هذا التصور بعين الاعتبار"[15] ويتصورالنقاد الروس أيضا "الشعر على أنه نمط من التناغم المحكم بين الوزن المفروض وبين الإيقاع العادي للكلام، والسبب في ذلك، كما يقولون بشكل مدهش، وهو أن الشعر"عنف منظم "يرتكب ضد اللغة اليومية"[16] ونظامها.

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)[17]، 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"[(4)].

ويمكن تجاوز مفهوم التفاعيل بكونها تمثل الوحدات الإيقاعية الكبرى للأوزان بالرجوع إلى التصور الفطري للوحدات الإيقاعية للوزن الشعري التي يمكن لها أن تكون بديلا مناسبا لتفسير نظام الإيقاع في الشعر الشعبي، وذلك بالرجوع إلى ما عرف عندهم بمصطلح التنعيم أو التنغيم يقول الباقلاني"إن العرب تعلم أولادها قول الشعر بوضع غير

15- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمرى، دار توبقال ـ الدار البيضاء، ص 38

16- رينيه وليك، واوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972، ص 220

17- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط 3 1987 ص48

(4) مقدمة ابن خلدون، ص 1435

معقول"[18]، وهذا النص ينسب إلى الخليل حيث يقول: "مررت بالمدينة حاجا، فبينا أنا في بعض طرقاتها، إذ بصرت بشيخ على باب يعلم غلاما وهو يقول له قل:

نعم لا نعم لالا نعم لا نعم نعم نعم لا نعم لالا نعم لانعم لا

قال الخليل: فدنوت منه فسلمت عليه، وقلت له: أيها الشيخ، ما الذي تقوله لهذا الصبي؟ فذكر أن هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم، وهو علم عند هم يسمى التنعيم، لقولهم فيه نعم، قال الخليل: فحججت المدينة، فأحكمتها "[19]

وكل من "لا" أو"النواة الإيقاعية الصغرى" أو السبب الخفيف تصلح أكثر لتفسير نظام الإيقاع في الشعر الشعبي، ولهذا ساد ترديد صوت (لا) المركب والمكرر كاملا أو ناقصا قصد محاكاة مسبقة لتلحين الأشعار أو تتخلل مقاطع تلحينية غنائية لتحدث نوعا من التوازن، ومن ثم يجوز استبدال مصطلح "التنعيم" بمصطلح "اللآت" لكثرة تواتره في النظام الإيقاعي لأوزان الشعر الشعبي الأوراسي العربي الدارج والشاوي كما هو واضح في هذه النماذج:

يا أولاد هـــــــلال هذا العسكر داير خلخال[20]

00/0/0/0/0/0/0/0/ 00/ 000/0/0/

لا –لا لالْ-لالْ لا-لا-لا- لا-لا-لا-لا-لالْ

هذا البيت مبني في نظام وزنه على عدد توالي النواة الأولى البسيطة التي تمثل السبب الخفيف أو (لا)، والعلة تدخل على بعض وحداته في تصوره من الخبب، وبخاصة علة القطع التي تكثر في هذا النوع من الشعر بسبب لغته العامية التي تميل إلى تسكين المتحرك مثل ما نلاحظ في الشطر الذي توالت في حشوه ثلاث سواكن (/000لالْ) والأصل هو (/0/0لالا) ولكن دخول علة القطع على تفعيلة (فاعلن)حولتها إلى هذه الوحدة الإيقاعية التي تتواتر بكثرة في الشعر الشعبي.

18_ محمد العلمي، العروض والقافية، دار الثقافة، الدار البيضاء؛ المغرب، ط1404،1هـ، ص73

19_ محمد العلمي، العروض والقافية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1404هـ–1983م(1) ص37، راجع أيضا محمد جنتن، علم العروض ونشأته، مجلة الجامعة، المغرب،ع1، 1978 ص20

20- راجع العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، ص 266

ويلاحظ بأن تركيبة الوزن تتكون من أربعة نوى في الشطر الأول، وثمانية في الشطر الثاني بحيث أن النواة (/000 لالْلْ) تعطي نغما متميزا للشطر الأول بكونه موقع الارتكاز للشطرين معا، ومن ثم فهي تكافئي الزوائد من النوى الإيقاعية في الشطر الثاني.

هاهم، هاهم والخباثة جابوا بعضاهم[21]

(0/0/0/0/0) (0/0/0/0/0/0/0/0/0/)

فعلن / فعلن فاعلن /فعلن/فعلن/ فعلن

لا لا/ لالا لالا/ لالا/لالا/لالا

وتقطيعه قد يتوافق مع تفعيلات العروض العربي بمنطق شعر التفعيلة الذي لا يفترض فيه أنساق إيقاعية متساوية في جميع الأشطر أو الأسطر الشعرية، ويمكن تجاوز التناظرية في كتابة البيت السابق كما كتبه أحد الدارسين ونكتبه بنظام شعر التفعيلة فيكون كالآتي:

هاهم، هاهم

فعلن فعلن

والخباثة جابوا بعضاهم

فاعلن فعلن فعلن فعلن

هذا التقطيع يناسب هذا الشعر، وليس ما ذهب إليه العربي دحو في تقطيعه المضطرب للشطر الثاني بـــ (فاعلاتن – فعلن - فعلاتن)[22]

وكذلك البيت:

شاب راسي شاب ودار لخبالة[23]

ويروى أيضا كالآتي:

شاب راسي شاب أو لخبـــــالة دار

و يكون وزنه كالآتي:

21- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص 265

22- راجع العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، ص 265

23- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1 ص265

(00/0/0/0/0/0/) (00/ 0/0/ 00/)

فال - فعلن - فال فعلن -فعلن - فال

لال/ لالا/ لالْ لالا/ لالا/ لالْ

البيت الثاني:

الدورية الـــــدوريـــــة صدت ومْشات للقبلـــــيه[24]

(0/0/0/0/00/0/0/0/) (0/0/0/0/0/0/0/0/)

فعلن- فعلن – فعلن- فعلن فعلن -فعلان - فعلن - فعلن

لالا/ لالا/ لالا/ لالا لالا/ لالالْ/ لالا/ لالا

راحت ومشات للفبليـــه جابو السلاح والديســـــيه

(0/0/0/0/00//0/0/0/) (0/0/0/0/00/0/0/0/)

فعلن -فعلان - فعلن- فعلن فعلن – فاعلان- فعلن -فعلن

لالا/ لالالْ/ لالا/ لالا لالا/ لالالالْ/ لالا/ لالا

ويمكن التخلص من عيب انتهاك النظام التناظري المستلزم لتساوي وحدات الإيقاع الكبرى بين الشطرين كما هو واضح في البيت السابق بإعادة كتابته بنظام السطر الشعري كالآتي:

راحت ومشات للفبـــــليه

(0/0/0/0/00/0/0/0/)

فعلن - فعلان - فعلن -فعلن

لالا/ لالالْ/ لالا/ لالا

جابو السلاح والديسيه

(0/0/0/0/00//0/0/0/)

فعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن

لالا/لالا/لالا/لالا/لالا

زوج أذراري طالعو لجبال

24- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص 124.

00/-0/0/-0/00/-0/0/0/- 00/

لالْ- لالالا- لالْلا- لالالْ

هزو سبته زادو الرفـــــال

00//0-0/0/-0/0/-0/0/

لالا - لالا- لالا -لْلالْ

ضربو ضربه جابو ليشار

00/0/-0/0/-0/0/-0/0/

لالا – لالا – لالا - لالال

يا حمـــودي يـــحيا لعـــــلام

00/0/-0/0/-0/0/-0/0/

لالا – لالا- لالا - لالال

ويحتم علينا توخي المنهج التاريخي استعراض رباعيات ما قبل الثورة:

أدلولـــــــة واش أداني نأخذ الـــــبراني [25]

0/-0/0/-0/0/ 0/0/0//-0/0/0//

للالالا - للالالا لالا -لالا--لا

مفاعيلن – مفاعيلن فعلن – فعلن – فع

وعلى الرغم من قيام الشطر الأول على نظام بحر الهزج فإن نظام النواة الإيقاعية لبحر الخبب تبقى هي السائدة كما نرى في بقية الأشطر والأبيات:

نأخـــذ بن عمـــي كنشوفو نفـــرح وأنغـــــني

0/-0/0/-0/0/-0/0/ 0/-0/0/-0/0/

لالا- لالا- لا لالا- لالا – لالا- لا

فعلن – فعلن- فع فعلن – فعلن – فعلن -فع

يا صلاة أعلى النـــبي يا صلاة أعلى النبي [26]

25- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص67.

26- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص64.

0//0/0/-00//0/ 0//0/0/-00//0/

فاعلان - مستفعلن فاعلان - مستفعلن

يا صلاة أعلى النـــبي صلى الله عليه وسلم

0/0///0//0/0/-0/0/ 0//0/0/-00//0/

فاعلان – مستفعلن فعلن – مستفعلن فعلاتن

لاإلـــــه إلا الـــله لاإلـــــه إلا الـــله[27]

00/0/0/0//0//0/ 00/0/0/0//0//0/

فاعلن -فعولن- فعلان فاعلن -فعولن- فعلان

لاإلـــــه إلا الـــله محمـــد رسول الـــله

00/0/0//0/0// 00/0/0/0//0//0/

فاعلن -فعولن- فعلان فعولن -مفاعيلان

مكـــة الخضراء من البحـــر اتبـــان[28]

00//0/-0/0/ 0/0/-0/0/

فعلن – فعلن فعلن - فاعلان

الكسوه جديـــــده جابـــــوها لخـــوان

00/-0/0/-0/0/ 0/0/-0/0/-0/0/

فعلن – فعلن- فعلن فعلن- فعلن- فال

بركاك يالســـــــاني بركاك من قال وقـــــال [29]

00//-00/0/-00/0/ 0/-0/0/-00/0/

فعلان- فعلن- فع فعلان- فعلان- علان

تعيا وترقد ظلـــــــمة لا اشمع يقدي لا الضو إبان

00//0/-0/0/-0/0/ 0/-0/0/-0//0/-0/

فع- فاعلن- فعلن- فع فعلن- فعلن - فاعلان

27- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص64.

28- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص 65.

29- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص 65.

ونأخذ نصوصا من رباعيات الثورة بلهجة محلية :

ادراري أنخالـــــــي يشات البارود يتالـــي[30]

(0/0/0/ -00/0/ - 00/0/) (0/0/ -0/0/- 0/0/)

فعلن – فعلن- فعلن فعلان – فعلان- فعلن – فع

لا لا- لالا- لالا لالال-لالال- لالا -لا

سال افيمـــــــه ونخالـــي غروث علوان اذممـــي

(0/-0/0/-00/0/-0/0/) (0/0/-0/0/-0/0/-00/)

لال –لالا- لالا- لالا لالا- لالال- لالا-لا

فال – فعلن –فعلن-فعلن فعلن – فعلان – فعلن – فع

لال/ لالا/ لالا/ لالا لالا/ لالال/ لالا/ لا

سوسم اذ يسوسم ممـــي اكقغ اعلاو ذو قشابـــــي[31]

0/0/-0/0/-00/0/-0/0/ 0/0/-0/0/-0/0/-0/0/

فعلن – فعلن – فعلن- فعلن فعلن – فعلان – فعلن- فعلن

لالا/ لالا/ لالا/ لالا/ لالا لالا/لالا/ لالال/لالا/لالا

بابالك إروح لغوابـــــــي هاث يتجهاذ فالدين ننابي

0/0/0/-00/0/-00//0/-00/ 0/0/0/-00//-00/0/

30- العربي دحو، المدونة، مخطوطة، ص 15

ترجمة البيتين كالآتي:

أولاد خالي

يطلقون البارود بالتتالي

بلغ سلامي لأمي وخالي

وعليك برعاية ابني علوان

31- العربي دحو، المدونة، مخطوطة، ص 16

نرجمة هذه الرباعية كالآتي:

لاتبك لا تبك يا بني

سأنسج لك برنوسا وقشابية

فأباك ذاهب إلى العابات

ليجاهد في سبيل ديننا

فعلان / فعول/ فعلن/ فع فال/ فاعلان/ فعلان/ فعلن / فع

لالال/ نعم ل/لالا/لا لال/ لا لال/لالال/ لالا/لا

ويمكن التخلص من عدم التكافؤ بين الشطرين ببنية مكانية خطية سطرية بهذا الشكل أيضا:

باباك إروح لغوابـــــــي

0/0/0/-00//-00/0/

فعلان / فعول/ فعلن/ فع

لالال /لال/ لالا/لا

هاث يتجهاذ فالدين ننابي

0/0/0/-00/0/-00//0/-00/

فال/ فاعلان/ فعلان/ فعلن / فع

لال / لا لال/ لالال/ لالا/لا

ويبدو من خلال هذه المقاربة التطبيقية للنظام الإيقاعي لأوزان الرباعيات أن إشكاليتها يحلها الاعتماد على النواة الإيقاعية بكونها وحدة إيقاعية أساسية صغرى، ووحدة البيت بكونها وحدة إيقاعية كبرى كما يذهب إلى ذلك الشكلانيون الروس، وهذا التصور يجعل هذه الرباعيات تلتقي في كثير من صورها ببحر الخبب في حالة تجاوز الالتزام بالكم الثابت في كل الأشطر.

وبحر الخبب من صور المتدارك الذي استدركه الأخفش، وهو متولد من المتقارب نفسه، وينتمي إلى دائرته ويتضمن في بنيته السطحية القدر نفسه من الحركات والسكنات، والمقاطع الطويلة والقصيرة، والأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة، والاختلاف يرجع إلى بنيته العميقة التي تتصدر فيه أسبابه أوتاده وتتحرك مواقع نبره إلى الخلف وبقاء الثانوية الضعيفة في الموقع نفسه[32]، وهذا التحرك يغير إيقاعه الموسيقي ويجعله بحرا راقصا لا يصلح إلا لمحاكاة دقات الناقوس[33] المتتالية الرتيبة إذا كان مخبونا أو مقطوعا

32 _ كمال أبو ديب، في البنية الإ يقاعية ل لشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م ، ص 339.

33- تسمية هذا البحر بدق الناقوس راجع للحكاية التي تروى عن علي رضي الله عنه حين مروره بكنيسة كان يدق ناقوسها فسئل ماذا يعني صوتها فقال إنه يقول:

"أسرع به اللسان في النطق فأشبه خبب السير وسمي أيضا ركض الخيل لأنه يحاكي وقع حافر الفرس على الأرض"[34]

أما درجة شيوعه فلا نجد له شاهدا منسوبا إلى أحد الشعراء المشهورين في العصر الجاهلي والإسلامي والأموي، ولم نجد له شاهدا واحد مهما في الشعر العربي إلا عند أبي الحسن الحصري في قصيدته المشهورة المعروفة بـــ "يا ليل الصب متى غده، وعند أبي الفضل يوسف ابن محمد النحوي في قصيدته المشهورة والمعروفة بـــ "المنفرجة".

وإذا كانت صور هذا البحر قد جعلها عبد الله الطيب مجذوب في أربعة تشكيلات بالنظر إلى ما ينشأ من تكرار في الحشو وفي العروض والضرب لـــ (فاعلن) أو (فعلن) أو (فعلن) متوافقة أو ممزوجة في شكل ثنائي[35] فإن حازما القرطاجني قد جعلها بحرا قائما بنفسه ذات الأجزاء التساعية[36] وربما الطيب المجدوب لو اطلع على هاتين القصيدتين لغير رأيه في هذا البحر الذي لايرى فيه غيرالتعبير"عن الحركة الجنونية الراقصة وقد استفاد منه بعض الصوفية في بعض منظوماتهم التي تنشد لتخلق نوعا من الهستيريا"، وربما هذا الحكم ينطبق على كثير من رباعيات الشعر الأوراسي المحبوكة أساسا للغناء والرقص إلى حد الدخول في غيبوبة مفتعلة وغير معقولة.

ومع هذا التلاقي فيجب التسليم بأن هذه التفعيلات جاءت عرضا لكن يبقى الأصل دائما هي الوحدات الوظيفية والإيقاعية الصغرى[37]، وعدد تكرارها الذي قد يتوافق ويتساوى في كل الأسطر الشعرية، وقد لا يتوافق، ولا يتساوى، وهذا لا يؤثر ما دام اللحن

حق حق حق صدق صدق صدق صدق

(فعلن فعلن فعلن فعلن- فعلن فعلن فعلن) فسمي من ذلك الحين ببحر دق الناقوس

34- عبد الرؤوف بابكر السيد، المدارس العروضية ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ،ط1 1985 ص257

35 _ عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب،ج1، ص83.

36_ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء. تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م ، ص229.

37 - مصطلح الوحدة الوظيفية استعمله محمد العلمي كبديل عن مصطلح الحركات والسواكن ، والوحدات الإيقاعية الصغرى كبديل عن الأسباب والأوتاد، والوحدات الإيقاعية الكبرى كبديل عن التفاعيل راجع بحثه عن "الأسباب والأوتاد والفواصل بين المقاطع والحركة والسكون"، مجلة كلية الآداب، جامعة محمد بن عبد الله، ع2-3، لسنتي 1974-1980.

الغنائي الإيقاعي وشحنة الانفعال هو المرجع في الاستحسان أو الاستهجان وإشاعة نظام إيقاعي محسوب بخطط دقيقة تتخللها جوازات وضرورات مقبولة.

ويمكن لنا أن نستمر في الكشف عن أنظمة أوزان هذه الأشعار التي في الغالب تؤلف للغناء، ومن ثم يكثر اعتمادها على تكرار النواة البسيطة في شكل سبب خفيف، وهذا يتوافق جدا مع بحر الخبب، وتكرار عدده قد يتوافق وقد يختلف، ويحسن كتابته على نظام الأسطر بدل الشكل التناظري الذي قد يخفي علينا كثير من حقائق وأسرار النظم الإيقاعية الموسيقية لهذا الشعر.

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

ومهما يكن من أمر فإن القدامى حين يتكلمون عن الوزن الإيقاعي الموسيقي لتجارب شعرية شعبية يحكمون عليها بأنها موزونة أو غير موزونة بالقياس لمعيار أوزان الشعر العربي المعروفة ، وفي الحقيقة فإن النظام الإيقاعي للأوزان الموسيقية شيء ثابت في الشعر لكن الاختلاف يرجع إلى أنظمة الوزن المعروفة في الأشعار العالمية.

ثانيا- الأنساق الإيقاعية الموسيقية للقوافي:

إن القافية تطوير لتقنية صوتية تجمع بين ظاهرة الجناس اللفظي والسجعي والترصيعي، 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.

ومن مميزات هذه التقنية القافوية فقدها لعنصر المفاجأة بعد البيت الأول في الشعر الموحد القافية أو المحدد في امتداده العمودي تحديدا كميا ترتيبيا وتوزيعيا مسبقا كالمربعات وغيرها.

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، وقد اهتم النقد البنيوي والأسلوبي بدراسة هذه الظاهرة، وتعد أبحاث فرديناد دي سوسير التي لم تنشر إلا في سنة 1964 رائدة في هذا المجال، ودرس الشكلانيون الروس ظاهرة تكرار الأصوات وصنفوها بحسب عدد الأصوات المكررة، وتواترها، ونظام كل مجموعة مكررة وموقع الصوت المكرر أو الأصوات في الوحدة العروضية والقافية أو الوحدة النصية.[38]

ولا يمكن أن نطبق هذا التعريف في دراسة أشكال القافية وأنماط بنياتها في الشعر الشعبي الأوراسي 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.

وإذا كانت القافية المقيدة تمثل نسبة لا تتجاوز 10% في الشعر العربي فإن هذه النسبة تنقلب في الشعر الشعبي الأوراسي فتصبح 90%، ويفسر هذا الانزياح إلى كون هذا النمط من الرباعيات يمثل الشكل الأصلي البسيط للشعر كما كان عليه حال الشعر العربي في طفولته حين كان أرجازا رباعية تردد ويترنم بها في مناسبات ومواقف معينة من حياة

38- 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، ع 7، ديسمبر 2003ص142

الإنسان في حله وترحاله، في حربه وسلمه، وكذلك الرباعيات الأوراسية ما زالت تؤدي الدور نفسه فبقيت على فطرتها في مضمونها وبساطتها وأشكالها.

1/2 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 الرباعيات.

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 (اللهجة المحلية)	المجموع
1- النون	56 مرة	69 مرة	125 مرة
2- الراء	43 //	21 //	64 //
3- يه	32 //	6 //	38 //
4- اللام	32 //	25 //	57 //
5- الميم	30 //	8 //	38 //
6- التاء	26 //	00//	26 //
7- الدال	24 //	1 //	25 //
8- السين	14 //	10 //	24 //
9- الباء	11 //	4 //	15 //
10- ا الياء	8 //	00 //	8 //
11- الشين	7 //	4 //	11 //
12- الكاف	5 //	2 //	7 //
13- الحاء	4 //	8 //	12 //
14- الهمزة	3 //	00 //	3 //

15- الفاء	// 3	// 00	// 3
16- العين	// 3	// 00	// 3
17- الصاد	// 2	// 2	// 4
18- الخاء	// 1	// 00	// 1
19- الطاء	// 1	// 00	// 1
20- الضاد	// 1	// 00	// 1
21 - الغين	//00	// 16	// 16
22 - الثاء	//00	// 6	// 6
23 – الزاي	// 00	// 3	// 3
24 - القاف	// 00	// 4	// 4
25 - الجيم	// 00	// 4	// 4
26 - الذال	// 00	// 1	// 1

ويمكن حصرها في المجموعات الآتية مرتبة بحسب درجة تواترها:

1- **المجموعة الأولى**: وتضم اللام، والراء، والنون، وهي مجموعة فرعية من مجموعة كبرى تتقارب مخارجها بين "أول اللسان (بما فيه طرفه) والثنايا العليا (بما فيها أصولها)"[39]، ويرجع ذلك إلى خصائصها الصوتية، ونتيجة لذلك فقد عدها القدماء من الأصوات الذاتية. أما المحدثون فيرون أن ما "... يجمع بينها تقارب مخارجها ونسبة وضوح صوتها، فهي من أوضح الأصوات الساكنة في السمع ،ولهذا أشبهت من هذه الناحية بأصوات اللين"[40]، وهي كلها من الحروف المجهورة لكنها ليست "شديدة أي لا يسمع منها انفجار، وليست رخوة فلا يكاد يسمع له ذلك الحفيف الذي تتميز به الأصوات الرخوة ..."[41]، وإذا كانت اللام والراء ترقق وتفخم فإن النون من حروف الغنة.

39 - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الإنجلو المصرية القاهرة، ط4، 1972م. ص 46.

40 - المرجع نفسه، ص 63.

41- المرجع السابق، ص 63.

أما المجموعة الثانية فتتكون من أربعة حروف هي: الدال و التاء، والضاد والطاء: وما يجمع بينها أنها أصوات شديدة لكنها تختلف لكون الدال والضاد صوتان مجهوران بينما التاء والطاء صوتان مهموسان.

أما المجموعة الثالثة فهي تضم الأصوات الشفوية وهي: الميم والفاء والباء، فهي تتحد في مخارجها، ولكنها تختلف في الهمس والشدة والرخاوة، وتبعا لذلك نجد الفاء مهموسة والحرفين الباقيين مجهورين، كما أن صوت الفاء رخو، وصوت الميم متوسط، و يتجه صوت الباء إلى الشدة.

وتضم المجموعة الرابعة أربعة من حروف الحلق هي: من أقصى الحلق والهاء والهمزة، ومن وسطه العين والحاء، بينما يهمل الحرفين الباقين الذين يخرجان من أدنى الحلق وهما: الغين والخاء، وتغطي الأحرف السبعة الأخرى وهي: السين والكاف والقاف والشين والجيم والصاد والزاي النسبة المتبقية من قوافي هذه الأشعار.

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 الرباعيات و بخاصة حروف الزاي، والجيم والثاء والطاء والخاء والغين والصاد والذال والضاد، كما أن شيوع هذه الحروف بوصفها رويا يعود إلى خصائصها الصوتية والمعجمية التي تتميز في الغالب بسهولة المخارج، ووضوح السمع، كما تتميز الكلمات التي تتضمنها أواخرها بكثرة مادتها، وتداولها على ألسن الناس في حديثهم اليومي أو المعبرة أكثر عن واقعهم و مشاعر هم الوجدانية.

2/2ـ أشكال الرباعيات بحسب أوضاع الروي:

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، ومما يؤكد ما أذهب إليه أن الرباعيات تبدو كأنها عزفت على أوتار واحدة أكثر من مرة عندما تعبر عن أجواء واحدة، و موضوع واحد.

كما أن تشكيل الرباعيات 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 لا يمس جوهر الرباعيات في بنيتها الأساسية بقدر ما يمس مظهرا صوتيا خارجيا يعطي نفسا شعريا، ولكنه لا يحرره تحريرا يجعله لا حدود شكلية لماهيته، فهذا التغيير السطحي الأفقي للرباعيات الأوراسية يبدو في أربعة أقسام بحسب نظام التوحد أو التلوين الفسيفسائي للقوافي، وهي موزعة بين اللهجة العربية والمحلية على حروف الروي، ومن رباعيات اللهجة العربية الآتي :

الروي	رباعيات اللهجة العربية				رباعيات اللهجة المحلية				المجموع
	موحدة	ثلاثية	ثنائية	أحادية	موحدة	ثلاثية	ثنائية	أحادية	
النون	05	03	07	13	12	03	04	04	51
الراء	03	02	08	09	01	02	05	01	31
يه	07	01	03	06	00	01	00	02	20
التاء	02	01	06	04	00	00	00	00	13
الغين	00	00	00	00	03	00	02	00	05
الدال	03	00	04	04	00	00	00	01	12
اللام	00	04	05	10	00	06	00	07	32
السين	00	02	02	04	01	02	00	00	11
الشين	00	01	01	01	01	00	00	00	04
الكاف	00	01	00	02	00	00	01	00	04
الياء	01	00	01	02	00	00	00	00	04
العين	00	00	00	03	00	00	00	00	03
الحاء	01	00	00	00	00	00	00	00	01
الخاء	00	00	00	01	01	00	02	00	04
القاف	00	00	00	00	01	00	00	00	01

الثاء	00	00	00	01	00	00	00	02	03
الباء	00	02	00	05	00	01	00	01	09
العين	00	00	00	03	00	00	00	00	03
الهمزة	00	00	00	03	00	00	00	00	03
الصاد	00	00	00	02	00	00	00	02	04
الفاء	00	01	00	00	00	00	00	00	01
الجيم	00	00	00	00	01	00	00	00	01
الطاء	00	00	00	01	00	00	00	00	01
الضاد	00	00	00	01	00	00	00	00	01
الزاي	00	00	00	00	00	00	01	01	02
الذال	00	00	00	00	00	00	00	01	01
المجموع	22	18	37	74	22	15	15	22	225

يلاحظ بأن هذا الجدول يختصر تلون القوافي وتطريزها في الرباعيات بحيث يمثل رقم (4) الرباعيات الصافية أو المتحدة في قوافيها، وتتواتر بـــ (22) نصا، ولا تتضمن غير شكل واحد في نظامها هو (س، س، س، س):

لاإله إلا الله لاإله إلا الـــــله[42]

لاإله إلا الله محمد رسول الله

بركه امطاون بركه امطاون[43]

بركه امطاون حرق اولاوون

42- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص 64

43- العربي دحو، المدونة، مخطوطة، ص 9 2

ترجمة الرباعية:

توقفي عن البكاء توقفي عن البكاء

توقفي عن البكاء فقلوبنا تحترق

ويمثل رقم (3) تلوين نظام الرباعية بروي واحد مخالف للثلاثة، ويفترض فيها أربعة أشكال هي: (ع، س، س، س)، و(س، ع، س، س)، (س، س، ع، س)، و(س، س، س، ع)

هذا الشكل كثير التواتر:

البابور لزرق والجالة تضرب فيه [44]

قالو منه فيه قلتلهم بابا مسافر فيه

امنيغ أيـــــمه امنيغ ليلش فلا [45]

النظام احوس فلا والجهاد ابزايد فلا

ويمكن لنا أن نتصور بقية الأشكال في نماذج أخرى منها المتواتر بمعدل أقل من الأول:

يا جبل لـــــــوراس كل شجرة بالتراس [46]

اخرج يا قرين بلقاسم رحنا لبـــــــاس

ويواتر هذا الشكل أقل من السابقين :

يا صلاة أعلى النبي يا صلاة أعلى النبي [47]

يا صلاة أعلى النبي صلى الله عليه وسلم

والشكل الأخير نادر الاستعمال :

جينا من عنابـــــــه واحنا مرضى واغلابه[48]

اسمحلي يا يمه وبابا هذا الحرب اللي نادى

44- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص 75

45- العربي دحو، المدونة، مخطوطة، ص 15

الترجمة:

قلت لك يا أمي قلت لك لاتبك علي

الثورة نادتـني والجهاد يكفيني

46- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص98

47- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص 64

48- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص 100

وأما الثنائي فأكثره تواترا ، وهو ما كان متحدا في كل شطرين متتالين نحو (ع،ع ،س ،س) ، والصورة القليلة التواتر ما كان على نظام التضافر نحو (ع،س، ع،س) والصورة النادرة ما كان على نظام التعاكس نحو (ع، س ،س،ع)،ونمثل لهذه الأنظمة بهذا الشاهد:

خرجت من السيلان نتلبد والدم على رجلي أمكبد[49]

لا خويه، لا اميمه تحزم لالي طبيب راه يعـــــزم

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.

ثالثا ـ موسيقى التنسيقات أو الموازنات الصوتية:

هذا القسم يشارك بدوره في تشكيل موسيقى السياق أو الحشو، والتي لا يكتمل أثرها الكلى، ويتحدد طابعها النغمي الميلودى، والهيرمونى، إلا بهذا النوع من التنسيقات أو الموازنات الصوتية التي تستغل أقصى ما يمكن من طواعية اللغة فى استحداث تنويعات في الطابع النغمي للأنساق العروضية، ومن ثم يتأتى التعبير عن التجربة الشعرية بجميع مكوناتها النفسية والجمالية والواقعية، وهذه الطواعية تكون بحسب درجة الائتلاف أو الاختلاف في بنية الصوامت والصوائت، أو فى بنية الصوامت وحدها، أوفى بنية الصوائت وحدها (أنوع الترصيعات على مستوى الألفاظ والتراكيب) أو بين الألفاظ(أنوع الجناسات)، أو بين التراكيب المتضافرة المتماثلة وزنا صرفيا أو عروضيا (أنواع الموازنات الموسعة الجناسية أو السجعية).

وكل هذه التنسيقات الصوتية ذات الوظيفة الشعرية كانت مجالا للتعريفات ،والتصنيفات البلاغية المعيارية التي تتجاوز في بعض الأحيان هذا الفهم وتوخى منهجا أسلوبيا وجماليا وظيفيا بنائيا توليديا تحليليا.

49- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص 100

وعلى الرغم من ارتباط بعض هذه التنسيقات الصوتية بهندساتها المختلفة بمواقع ثابتة سواء على مستوى الأبيات أو على مستوى النصوص: (التصريع الداخلي والتقفيات الافتتاحية وتصريع المطالع)، أو بمواقع نصف ثابتة، وهى المقيدة بالقافية بوصفها أحد قرائن التنسيقات، والقرين الثاني متغير في احتلاله لمواقع مختلفة من البيت (مختلف مواقع رد العجز على الصدر)، والنوع الثالث لا تدخل فيه القافية بوصفها أحد قرائن التنسيق؛ ومن ثم فهو متغير في مواقعه (أشكال التكرارات والترديدات والاشتقاقات ...إلخ)

وشكل آخر من التنسيقات التركيبية الصوتية يعد ترصيعا محضا أو مزجا بين الترصيع والتكرار ،وقد يأخذ نظام المسكوكات.. إلخ؛ وهذه الخطط من شأنها تقوية دلالة الإيقاع الموسيقي ،وخلق أيحاءات بإمكانها أن تحول هذه الكتلة اللفظية إلى إسفنجة تعمل على امتصاص ما في النفس من مشاعر خفية يستعصى إخراجها بوسائل أخرى، أو كما يقول باشلار: "إن الإسفنجة البائسة لا تنقل الماء إن لم تكن أجزاء الماء أصغر من ثقوب الماء"[50]، وتعتبر أغلب هذه التنسيقات الصوتية الإيقاعية مجالا خصبا لاجتهاد البلاغيين القدامى منذ الدراسات والنظريات المبكرة لإعجاز القرآن الكريم ،ثم الدراسات البلاغية العامة المتعاقبة، وكلها حاولت الاقتراب من الظواهر الأسلوبية التي يؤدى فيها المكون الصوتي دورا أساسيا في التشكيل الجمالي للمادة اللسانية، وبخاصة الشعرية منها.

أما في العصر الحديث فإن دراسة موسيقى التنسيقات كانت مجالا مشتركا بين كثير من الدارسات المتميزة بقدرتها على التصنيف الجمالي الوظيفي لوحدات التنسيقات والكشف عن وظيفة كل مستوى منها في تشكيلها للدوال بالتبعية، ومن ثم فهي مرتبطة في مداليلها بمدلول التجربة الكلية التي لا تتم بمعزل عن وحدات المستويات الأخرى، ويعني ذلك أن الحقيقة الشعرية الكاملة مرادفة للتجربة الشعرية الجمالية الكلية.

أ- التنسيقات الصوتية:

يظل الشاعر بأي لغة يعبر وفي أي عصر يعيش مهندس أصوات وعازفا بالكلمات، وملحنا للمعاني، ويجسد هذه الأنغام والألحان بمجموعة من التنسيقات الصوتية

50- غاستون باشلار، تكوين العقل العلمي، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1986، ص63.

التي تكون في الغالب ثنائية في تكرارها في موقع واحد، وتكون متناظرة وموازنة مع نظام الرباعيات، وهذا النوع هو الأكثر تواترا في هذه الرباعيات.

وأحاول في دراسة التنسيقات الاكتفاء بالنماذج العامة لأن دراسة كل الصور يتطلب بحثا مستقلا، ونستعرض بعض التنسيقات كما حددها الدكتور جوزيف ميشال شريم في الشعر العربي مستعينا بأبحاث رائدها في الشعر الفرنسي "جان بيار شوسري"[51].

1ــ التنسيق المتصل في تكرير معجل:

الشكل الثنائي من خلال مكونات بنائية ثنائية أيضا:

بـــاب البـــابـــــــور الميمـــه مانـــي نقـــــور[52]

(ب+ا+ب) + (ب+ا+ب)

الشكل الثنائي من خلال مكونات بنائية ثلاثية:

أسكت يسكت وليدي أمك تنسج برنوس وقشابي[53]

(س+ك+ت)+ (س+ك+ت)

الشكل الثنائي من خلال مكونات بنائية رباعية :

يا الطيارة بيكي بيكي النسا وارجال راه تبكي [54]

(ت+ي+ك+ي)+ (ت+ي+ك+ي)

الشكل الثنائي من خلال مكونات بنائية خماسية :

الدورية الدورية صدت وامشات للقبلية[55]

(د+د+و+ر+ي+ ة)+ (د+د+و+ر+ي+ ة)

51 - جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1404هـ-1984م ص 89.

52- العربي دحو، المدونة، مخطوطة، ص 6.

الترجمة:

عند باب السفينة يا أميمة أين سنتجه

53- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، ص 73.

54- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، ص 131.

55- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، ص 124.

الشكل الثنائي من خلال مكونات بنائية سباعية :

الفوضيل، الفوضيل يوعه لبياسه غروازي ذو غيل [56]

(ا+ت+ف+و+ض+ي+ل)+ (ا+ت+ف+و+ض+ي+ل)

الشكل الثنائي من خلال مكونات بنائية لقسيمي الشطر (تكرار أحد عشر حرفا):

كم امنيغ أيما، كم امنيغ أيمـــا بركـــام إمطاون فلـــــلا[57]

(ك+م+ا+م+ن+ي+غ +أ+ي+م+ا)+ (ك+م+ا+م+ن+ي+غ +أ+ي+م+ا)

(أ+ر+ض)+ (أ+ر+ض) (ديار+ديار)

2ــ تنسيق متصل في تكرير مؤجل: كما يظهر في هذا البيت:

رحنا جنـــــــود ما احناش فلاقة [58]

(ح+ن+ا) ــ (ح+ن+ا)

غرس المال، غرس إنركب ذابركان غرس إنركب ذابركان أقارن يحلى[59]

(غ+ر+س) ـــــ (غ+ر+س) ـــــ (غ+ر+س)

3ــ التنسيق المنفصل في تكرير معجل:

يا القومية لعمى يعميكم وفرنسا ما ادوم عليكم[60]

(ع+م+ا) + (ع+م+ي)

الكشافة اهكشفانـــــــــغ لنتيـــــري إحرقانـــــــغ [61]

56- العربي دحو، المدونة، مخطوطة، ص 13.

الترجمة:

يا الفضيل يا الفضـــليل رشاش من نوع غروازي تحت اليد

57- العربي دحو، المدونة، مخطوطة، ص7.

58- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، ص 123.

59- العربي دحو، المدونة، مخطوطة، ص31.

الترجمة:

يملك مالا يملك فرســـا يملك فرسا ويقولون عنه إنه أسود وأجمل

60-- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، ص 119.

61- العربي دحو، المدونة، مخطوطة، ص26.

(ك+ش +ا+ف) (ك+ش+ف+ا)

4ــ التنسيق المنفصل في تكرير مؤجل:

تفرى ولا ما تفراش تندم ولا ما تعرفناش [62]

(ت+ف+ر+ا) - (ت+ف+ر+ا)

5ــ التنسيق المفروق في تكرير معجل:

يالقومية يا الذمية يا للي بعتو دينكم بثلاثمائة [63]

(يا - ميه) - (يا - مية)

6ــ التنسيق المفروق في تكرير مؤجل:

احنا ما ابغيناش الماليه ابغينا عيش الحرية [64]

(ا+ب+غ+ين+ا+ش+ل) ــ (ا+ب+غ+ين+ا- ش+ل)

7ــ التنسيق المجموع في تكرير معجل:

لاإله إلا الله لاإله إلا الـــــله[65]

8ــ التنسيق المجموع في تكرير مؤجل:

أهواتيـــــد إيعساســـن أهواتيد سي قرطاســـــن[66]

(أ+ه+و+ا+ت+يد -س) - (أ+ه+و+ا+ت+يد -س)

وبعض هذه التنسيقات الصوتية تتضافر معها المستويات الأخرى ومكونات الشعر لإحداث ذلك الأثر الجمالي المتميز، وتعميق وتكثيف المعنى الإضافي، وما تكرار هذه

62- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، ص 139.

63- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، ص 119.

64- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، ص 119.

65- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص 64.

66- العربي دحو، المدونة، مخطوطة، ص10.

الترجمة:

انزلوا يا حراس انزلوا بالرصاص

كلمات الجهاد والمعارك والمعاناة إلا من قبيل تعميق موقف الإصرار والثبات والرفض للواقع، والتحدي والثورة.

ب- الهندسة الصوتية:

وإذ تعددت هذه التنسيقات واتخذت مواقع الإثارة في البيت الشعري وتضافرت مع غيرها، فإنها ستفرز مجموعة من الظواهر يمكن إدخالها فيما يعرف بتضافر الهندسة الصوتية في البدايات والنهايات والمقاطع وغيرها ومنها:

1-الهندسة الإيقاعية: وهي تكرار لحروف في مواقع تتميز بتوقيعها العروضي، أو إيقاعها في مقاطع نبرية، وهذا ما نلاحظه في البيتين التاليين:

البابور لزرق والجالة تضرب فيه[67]

قالو منه فيه قلتلهم بابا مسافر فيه

(بابور) (جال) + (رب)

(قالو) (بابا) +(سافر)

وتتضافر مجموعة من الظواهر الصوتية في هذا البيت المفعم بالوجدانية بأسلوب يرتكز على تكرار لتوليد هندسة صوتية من الوزن والنبر والتصريع والتقفية، ونلاحظ اشتراك النبر والإيقاع القوي في مقاطع واحدة في هذه الشطر.

2- الهندسة الخاتمة: وتلتقي مع التصريع والتقفية في موقعهما في البيت ولكنهما يختلفان في كون الأولى تتطلب على الأقل الاشتراك في حرفين من الحروف الأخيرة لكل شطر في البيت الواحد، وتلتقي في هذا النظام بـــ "لزوم ما لا يلزم"، وقد تعدى إلى تكرار كلمة بتمامها ومن نماذجها هذه الأبيات:

جبل لوراس كل شجرة بالتراس[68]

(راس) (راس)

البابور لزرق والجالة تضرب فيه [69]

(فيه)

67- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص 75.

68- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص98.

69- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص 75.

قالو منه فيـــه قلتلهم بابا مسافر فيه

(فيه) (فيه)

3- الهندسة الفاتحة: وهذه أيضا متواترة في الرباعيات، وتتشكل بتكرار أكثر من صوت في بداية كل شطر وهي تلتقي مع ما كان يسمى عند القدماء بالترديد أو الترصيع[70].

بركه إمطاون بركه إمطاون[71]

(بركه) ـــــ (بركه)

بركه إمطاون حرقا أولاوون

(بركة)

وإذا كان القدماء يركزون على الوزن والمعنى فإن الهندسة الفاتحة تركز على الأصوات اللغوية وتكرارها، أما الوزن والمعنى فهي من الأشياء المكملة لهذه الظاهرة.

4- الهندسة المحيطة: وهذا النوع يشبه ما يعرف عند القدامى برد العجز على الصدر، ويبنى على صوتين متجاورين أو أكثر مكررين في بداية البيت ونهايته، أو بداية أي شطر ونهايته، وهذا الأخير يتواتر أكثر من النوع الأول بدرجة تجعل منه خاصية أسلوبية متميزة، ومن نماذجه هذه الأبيات:

يا مرحبا لعروستنا يا مرحبا يا مرحبا بنسيبتنا يا مرحـــــبا[72]

يا مرحبا بصنادقها يا مرحبا يا مرحبا ببنت الرايس يا مرحبا

5- الهندسة التأليفية:

ويتم فيها توزيع التنسيقات على جزء كامل من البيت، ولا تتواتر هذه الظاهرة بشكل مكثف، ويعبر من خلالها عن المعاناته النفسية أو تتخذ لمجرد البيان والتأكيد كما يظهر في الشطر الثاني من هذا النموذج:

أشكون اطبطب فالباب بصوابعو الخمسه [73]

---

70 - يحي العلوي، الطراز، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 882.

71- العربي دحو، المدونة، مخطوطة، ص 92.

ترجمة الرباعية:

توقفي عن البكاء توقفي عن البكاء

توقفي عن البكاء فقلوبنا تحترق

72- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص 70.

+ال+ ـــه

أشكون اطبطب فالباب بصوبعو العشره

+ال +ـــه

ج – الهندسة في مستوى الوحدات غير الدالة (الحروف):

إن الحروف التي تتكرر في هذه الرباعيات تتضمن دلالة رمزية ما، وتشكيلها تشكيلا جماليا وتظهر في نسقين:

الأول تتطابق فيه هذه الحروف في الغالب مع القوافي الخارجية والداخلية لأحداث الدلالة الشعرية والأثر الجمالي المطلوب.

والثاني تكون فيه هذه الحروف متجاوبة مع موضوع الرباعية، والمكونات النفسية والهاجس الفني في الأساس، ثم تتساوى بعد ذلك في الموسيقى الخارجية ولا تتطابق معها تطابقا صوتيا كاملا.

وتبين لي من خلال البنية الصوتية الموسيقية لهذه المدونة أن النسق الأول هو المسيطر، وتشكل هذه الأنساق الصوتية بتأثير الهياكل القافوية التي تخلق ما يشبه مجالا مغناطيسيا في محور الاختيار يلتقط ألفاظا تتضمن أصوات أساسية مكونة لقوافي القصائد كما يبدو في هذه النماذج:

بركـــــاك يالســـاني بركاك من قال وقـــــال [74]

تعيا وترقد ظلـــــمة لا الشمع يقدي لا الضو إبان

وتستعذب هذه الأصوات المتجاوبة مع القافية لتخلق نوعا من التوازي والتوازن والتموج في المستوى الصوتي للرباعية فنحس ونحن نقرأها أن الأنغام والأصوات تتفاعل وتتحرك من الأمام إلى الخلف ومن الخلف إلى الأمام.

الخاتمة والنتائج

ويمكن في نهاية هذا البحث أن نؤكد على بعض الظواهر المستنتجة:

73- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص 70.

74- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1 ص 65.

1- إن الدراسة الوصفية تكشف عن نسق البنية العميقة المولدة لهذا الكم من الأنساق في البنية السطحية.

2– **إن هذا المنهج** يحاول دائما إرجاع المتعدد إلى الواحد أو التفريعات إلى الأصل، وبهذه الجدلية بين الطرفين تتقاطع الدراسة الوصفية الآنية والدراسة التطورية التاريخية.

3- إن فترة الغضب الثوري أكثر تحريكا لأمواج التاريخ واللاشعور، ومن ثم يصبح ما كان في الأعماق يطفو على السطح بمعنى ما كان منسيا ومعيبا تاريخيا يحضر في اللاوعي بكثافة، و يتشكل في إنتاج شعري، ولا يمكن فهمه بحاضره فقط.

4– إن اللغة هي الحاملة لهذه الأصول الموغلة في القدم، ومن ثم فإن الهوية الحقيقية الواضحة القسمات والملامح لا تحضر إلا من خلال تشكيل الأنساق المعرفية الإبداعية وكلما كبر سياقها اتضحت أكثر شخصية الجماعة وعبقريتها.

5– تتميز اللغة الكاشفة لعبقرية الإنسان بقابليتها ومرونتها في توزيع وحداتها في المستوي الواحد وقابلية اندماجها حين الانتقال من مستوي أدنى إلى مستوي أعلى؛ ومن ثم يشتق منها ما لا نهاية من الأنظمة من خلال نظام واحد.

6– إن العلاقة بين النظام الأول و الأنظمة الثانوية علاقة إبداع محض وتبدو فيه شخصية الجماعة والأفراد بشكل مضاعف، بمعنى أن اللغة تعيش جدلا بين التعبير بأشكال جمالية عن شخصية الأفراد ونفسياتهم وشخصية الأمة وهويتها وفلسفتها الحضارية فإذا أردنا التعرف على الاثنين بصورة أكثر تفصيلا وأكثر تعبيرا انتقلنا إلى نظام آخر الذي لن يكون غير الأدب عامة.

7-إن المدونة التي اخترناها تمثل نماذج من الشعرية الأوراسية المعبرة عن خصوصية هذه الجماعة 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.

8– إن أي نظام إيقاعي لن يكون إلا صورة عن النظام اللغوي الخاص، وما يصلح للغة لا يصلح للغة أخرى.

9– إن الرباعيات الأوراسية في نظامها الإيقاعي تمثل النسق الفطري البسيط لطفولة أي شعرية ، لهذا كانت تشبه إيقاعات الرجز الغنائية العربية أو الخبب بكونه أكثر مرونة من الأول لأنه تتوالى فيه الحركات والسواكن بشكل أحادي يناسب اللهجات العامية التي تميل إلى الاقتصاد في الحركات لحساب السواكن.

10-إن نظام كتابة الشعر الشعبي مازالت تكتنفه كثير من الإشكاليات الخطية الممثلة حقا للطبيعة الصوتية لهذه اللهجات وبخاصة المحلية، كما يمثل إشكالا في طريقة توزيع الأسطر الشعرية بالنظام التناظري للقصيدة العربية أو نظام قصيدة التفعيلة، لأن بنية المكان وجمالياته في تشكيل النص الشعري وإن غابت في مرحلة شفوية النص فإنها متضمنة فيه بشكل من الأشكال وفي لحظة من لحظات التداول تفرض نفسها وتتشكلن في حيز، وبهذا يحقق النص وجوده الزمكاني الحسي وتكتمل جمالياته؛ ومن ثم فإن عمليات التلقي والتداول التي لا تكتفي بتفكيك سنن النص وإنما تشارك في إبداع النصوص نفسها وبخاصة في الشعر الشعبي، وهذا يعني أن العمل المفتوح والمغلق لا يقتصر فقط على عمليات التأويل المتتالية فقط وإنما هو استكمال لهوية النص ووجوده الحسي الجمالي.

11-إن التجارب الإنسانية في توظيف المكان في النص الشعري توظيفا جماليا مرت بمراحل عرفت فيها المغالاة بين طرفين يتوسطهما طرف ثالث؛ ونعني بالمغالاة جعل النص زمانيا محضا أو مكانيا محضا أي اعتبار النص موسيقي محضة أو رسما محضا الأول وصل إلى منتهاه عند الرمزيين والثاني بلغ مداه الأقصى عند الحرفيين.

12-إن أغلب الباحثين أرجعوا البنيات الإيقاعية لأي نص شعري بأي لغة كانت إلى الأنظمة الأحادية والثنائية والثلاثية نحو: النظام الأحادي الكمي {العروض العربي واللاتيني واليوناني}، والنظام الثنائي الكمي {العروض العربي }، والنظام الأحادي المقطعي {نظام العروض الفرنسي}، والنظام الأحادي النبري {النظام الإنجليزي}، والنظام الثنائي الكمي المقطعي، والنظام الثنائي الكمي النبري، والنظام الثنائي المقطعي النبري، والنظام الثنائي الكمي المقطعي النبري، والأشكال الأربعة الأخيرة غير المنسوبة إلى أي شعر يفترض أن تشيع أكثر في الأشعار الشعبية لما تتميز به من الحرية والمرونة في التشكيل والجمع في آن واحد بين أكثر من نظام.

13-إن الشعر المحلي عاش منذ عصور تاريخية سحيقة ضمن بنية عرفت الاحتكاك بأنظمة إيقاعية شعرية ثلاثية: اليونانية واللاتينية والعربية، وكلها كمية بالدرجة الأولى، والشعرية الأوراسية امتداد لهذه الشعريات الكمية كلها، ويمكن أن تفسر بالنظام المقطعي أو النبري لكن يبقى دائما النظام الكمي له وظيفة تمييزية بين نسق وآخر في الرباعيات الأوراسية، وتبقى أصول هذه الأنساق ليست مغلقة بحال من الأحوال عن التأثير والتأثر أوالتناص، ومنذ القدم حاول الدارسون ربط أنساق الشعرية الشعبية الجزائرية بالشعرية العربية الفصيحة، وبعضهم حاول أن يربطها بالشعرية الأوروبية، وبعضهم حاول أن يجعلها في جزيرة معزولة بسور صيني.

وجماع القول فلا يمكن التحامل على الأصول التاريخية ما دامت المصادر المكتوبة لهذا الشعر قليلة جدا أو معدومة، كما أن إطلاعنا على التراث الشعري الطارقي أو القبائلي قليل جدا، ومن ثم لا يمكن إصدار أي حكم بالاستناد إلى المصادر الأوراسية وحدها.

قائمة المصادر والمراجع

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الإنجلو المصرية القاهرة، ط4، 1972م
2. ـــ إدوارد سابير، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 1، 1993.
3. جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1404هـ-1984م.
4. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء. تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م.
5. ـــ ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق علي عبد الواحد وافى، لجنة البيان العربي، القاهرة، ط2، 1388هـ1968.
6. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء،1988م
7. رينيه وليك، واوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972.
8. ابن سناء الملك، دار الطراز، تحقيق جودت الركابي، دار الفكر دمشق ط، 3، 1980، ص 47
9. صبحي البستاني، الصورة الشعرية، دار الفكر اللبناني ط1-1986م.
10. عبد الرؤوف بابكر السيد، المدارس العروضية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ،ط1 1985

11. عبد الله الطيب المرشد إلى فهم أشعار العرب،ج1. دون ذكر مكان النشر والتاريخ.
12. عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981.
13. العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989.
14. العربي دحو، المدونة، مخطوطة كتبت في (29) صفحة، وتضم (82) نصا شعريا أغلبها باللسان المحلي
15. غاستون باشلار، تكوين العقل العلمي، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1986.
16. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط 3 1987.
17. محمد العلمي، العروض والقافية، دار الثقافة،الدار البيضاء، ط1404،1هـ1983م(1)
18. محمد جنتن، علم العروض ونشأته، مجلة الجامعة، المغرب،ع1، 1978.
19. محمد العلمي "الأسباب والأوتاد والفواصل بين المقاطع والحركة والسكون"، مجلة كلية الآداب، جامعة محمد بن عبد الله، ع2-3، لسنتي 1974-1980.
20. معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي، دار الهدى عين مليلة، 2007.
21. الهاجس الثوري التحرري في شعر أحمد معاش، دار قانة للنشر والتوزيع، 2016.
22. خصائص موسيقى الشعر المغربي، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2002.
23. الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي الشعري، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة باتنة، ع 7، ديسمبر 2003.
24. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمرى، دار توبقال للدار البيضاء.
25. يحي العلوي، الطراز، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د.ت).