البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

إذا كان للغة أثرها في جمالية النص الشعري، باعتبارها أول ما يواجه المتلقي فينجذب إلى بنائه ويؤخذ بتضافر حروفه وتناغم كلماته وانسجام جمله وتكامله، إلى الحد الذي ذهب فيه بعض النقاد المحدثين إلى النظر إلى القصيدة على أنها فن كتابي بالدرجة الأولى[1]، فإن ذلك لا يلغي جانبها الموسيقي الذي يعد عنصرا أساسيا من عناصر الشعر، إن لم نقل أبرزها، وجانبها الصوتي المنغم بإيقاعات خاصة تأسر هي الأخرى المتلقي وتأخذه بسحرها إلى تتبع مواطن ذلك الإغراء الذي تفطن له القدماء وجعلوه من أهم مميزات الشعر، بدءا بفلاسفة اليونان وعلى رأسهم أرسطو في كتابه فن الشعر حيث رأى أن غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم هي أحد الدافعين للشعر،[2] إلى النقاد العرب القدامى الذين أولوا الجانب السماعي اهتمامهم، وأدركوا فعل السماع في النفوس، فهذا الإمام أبو حامد الغزالي يرى" أنه لا سبيل إلى استثارة خفايا القلوب إلا بقوادح السماع،ولا منفذ إليها إلا من دهاليز الأسماع،فالنغمات الموزونة تخرج ما فيها، وتظهر محاسنها أو مساويها" [3] ففي النفس ميل عجيب إلى الأصوات، تهتز طربا لبعضها وتنبسط للبعض الآخر منها وتنشرح، وترفض النابي منها وتعافه [4].

وقد نشأ جل التراث العربي نشأة سماعية بل إن اللغة العربية نفسها ترتكز على الميراث السمعي شأنها شأن اللغات القديمة، وتعتمد إلى حد بعيد على "التنغيم" الذي يزدهر عادة في اللغات الاشتقاقية، ففيها تجري الأوزان على قياس واحد كلما اطردت، كما تهبها الحركات الإعرابية جانبا صوتيا واضحا[5]، ولا تزيد الأوزان والقوافي إلاّ توكيد ذلك الجانب وتقويته.

ذهب النقاد إلى اتخاذ الوزن عماد الشعر عندما عرفوه" بالكلام الموزون المقفى" ليفرقوا بينه وبين النثر، ويبينوا أهمية الصورة الموسيقية عن غيرها من عناصر البناء الشعري. لأن القصيدة إذا فقدت عنصر التنغيم خرجت من دائرة الشعر إلى دائرة النثر، إذ هو الفارق الجوهري بينهما إن لم يكن هو الفارق الوحيد. [6]

ويشاركهم في إعطاء الوزن تلك الأهمية جل النقاد المحدثين من شتى المدارس الأدبية والنقدية عربية وغربية، وإن ارتفعت بعض الصيحات الداعية إلى تحرر الشعر من كل القيود وثورته على كل موروث بما في ذلك الوزن، فإن النتاج الشعري المسجل استجابة لتلك الحركات يظل قليلا ونادرا، ولا يكاد يتجاوز أصحابها

---

[1] – عبد الحميد جيده الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر – دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع – طرابلس – لبنان – 1986 – ص340.

[2] – إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر – مكتبة الأنجلو المصرية – ط 3 –1965 – ص 14.

[3] – صابر عبد الدايم – موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور – مكتبة الخانجي القاهرة – ط3 – 1993 – ص 15 .

[4] – المرجع نفسه– ص 2 2 .

[5] – المرجع نفسه – ص 19.

[6] –المرجع نفسه–ص 18، وعلي عشري زايد – عن بناء القصيدة العربية الحديثة– مكتبة ابن سينا– القاهرة–ط4– 2002– ص 154.

وربما انتهى بانتهائهم، فهو لا يمثل إلا ظاهرة استثنائية لا يمكن عدها وقد فقدت جانبها الصوتي إلا كالشعر الأبتر، لأن الوزن هو الوسيلة التي تجعل اللغة شعرا،[1]فليس هو حلية خارجية تضاف إلى الشعر، وإنما وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس. [2]

وإن احتفظت القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي بهذه الخاصية، فقد مرت بحركات تجديدية لا تخرج في مجملها عن الأوزان الخليلية المعروفة كظهور بعض القوالب الشعرية الجديدة مثل المثنوي الذي اعتمد خاصة في المنظومات التعليمية والرباعي والمسمط والموشح والمخمس، وانتهى الأمر إلى الشعر الحر القائم على التفعيلة الذي سار جنبا إلى جنب والقصيدة العمودية ومضى في تطوره دون أن يلغي وجودها، بل إن الكثير من أعلامه كانوا يجمعون بينهما، أمثال بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي والبردوني وتوفيق زياد ومحمود درويش وغيرهم.

فكان الشعر العمودي من نصيب جل شعراء النصف الأول من القرن العشرين، وجلهم ينتمي إلى المدرسة الكلاسيكية من أمثال الصافي النجفي وعلي الغاياتي وبهجت الأثري ومصطفى وهبي التل والجزيري ومحمد الشاذلي خزندار وسليمان العيسى وجل شعراء اليمن والجزائر والمغرب،كما كان شعر التفعيلة حاضرا عند جل شعراء النصف الثاني من القرن وأغلبهم من شعراء العراق وفلسطين، نذكر منهم محمد جميل شلش، بلند الحيدري، البياتي، حسين مردان، السياب، مظفر النواب، سعدي يوسف، جواد جميل، ومصطفى المهاجر من العراق وحنا أبو حنا وتوفيق زياد وسميح القاسم ومحمود درويش ومعين بسيسو وفايز أبو شمالة من فلسطين ...وقد تفوق الشاعر المعاصر في صناعة إيقاعه الخاص وتلويناته الموسيقية الملائمة لأحواله وتطورات عصره، من ذلك تجاوزه سلطة القافية الموحدة غالبا، واعتماده على الموسيقى الداخلية، مما أضفى على القصيدة تنويعا إيقاعيا لم يتح لها في مراحل سابقة، فكان شعر التفعيلة وكانت قصيدة الومضة أو التوقيعة وكان التداخل العروضي ...

إن المتتبع لمسار التحولات الإيقاعية في القصيدة الجزائرية يلحظ تأخرها عن مثيلاتها من تجارب الشعراء العرب، كما يلحظ بطء سير هذه العملية ومحدوديتها، فهي في بدايتها الأولى لا تشمل كل الشعراء، كما لا تشمل كل نصوصهم الشعرية، وأحيانا لا تتعدى التجارب الخاطفة التي لا تتكرر.

فقد عرفت القصيدة الجزائرية في المرحلة المواكبة للاستقلال هيمنة واضحة للقصيدة العمودية، نظرا لتشبث الشعراء الخارجين إلى الحرية بتراثهم الفكري والثقافي والأدبي، وتمسكهم بالمفاهيم التقليدية للشعر من وحدة الوزن ورتابة القافية، وقد حوت نصوصهم بعض الإيقاع الداخلي والتنويعات الصوتية بين الوحدات.

---

[1] -جون كوين- النظرية الشعرية-بناء لغة الشعر-اللغة العليا- ترجمة أحمد درويش- دار غريب للطباعة والنّشر- القاهرة- 2000- ص 73-74.

[2] - علي عشري زايد – عن بناء القصيدة العربية الحديثة - ص 154.

وإن عرفت محاولات قريبة من الشعر الحر في مراحل مبكرة في تاريخ الحركة الأدبية، بدءا برمضان حمود وأحمد الغوالمي وأبي القاسم سعد الله، فإنّ ما يعنينا في هذه الدراسة هو نتاج ما بعد الاستقلال إلى سنة ألفين، والذي عرف البدايات الحقيقية لشعر التفعيلة على يد مجموعة من شعراء السبعينيات أمثال "أحمد حمدي" و"حمرى بحرى" و"عبد العالي رزاقي" وبعض محاولات الغماري، وأخرى من شعراء الثمانينيات أمثال "عثمان لوصيف" و"عز الدين ميهوبي".لتصبح قصيدة التفعيلة بعد ذلك ظاهرة عامة تكاد لا تخلو منها تجربة شعرية، وتعرف كثيرا من النضج في المراحل اللاحقة.

ففي مرحلة السبعينيات نجد من أكثر شعراء المرحلة جرأة على التجريب على مستواه الإيقاعي والفني عبد العالي رزاقي في ديوانه "الحب في درجة الصفر"، الذي تخلص في بعض قصائده من النبرة الخطابية المباشرة باعتماده على الصور الفنية القائمة على لغة الإيحاء والرمز [1].

-الحضور الإيقاعي للأوزان الشعرية ومظاهر التجريب:

إن أكثر الأوزان الشعرية حضورا في القصيدة المعاصرة الأوزان البسيطة والبحور الصافية[2] التي حضر جلها في المدونة الشعرية الجزائرية، بدرجات متفاوتة، يتقدمها بحر**الكامل** الذي أخذ ينافس بحر الطويل في الشعر العربي المعاصر ويحتل الصدارة في اهتمام الشعراء، حتى غدا مطية الشعراء ومعبودهم —كما يرى إبراهيم أنيس[3]– ففي فترة الخمسينيات كان ملاذا لمعظم الشعراء، يستجيب لحاجاتهم الإيقاعية، وربما صار "حمار الشعراء المحدثين"[4] آنذاك وقد رأى فيه حازم القرطاجني قبل ذلك مجالا أفسح من غيره للشاعر وعلل ذلك بما له من جزالة وحسن اطراد[5]، وقد رآه البستاني ملائما لكل أنواع الشعر بدليل كثرته في شعر المتقدمين والمتأخرين، وأنه أجود في الخبر وأقرب إلى الشدة[6].

يليه بحر**الرمل** الذي ظل خاملا في أشعار القدماء، حتى إذا جاء العصر الحديث نهض نهضة كبيرة أوشكت أن تنزله المنزلة الثانية، وقد فعلت، وربما لاءم اضطرابه وسرعة حركته حال الشاعر المعاصر الذي يريد إبلاغ صوته وإيصاله في أقرب وقت ممكن، وقد كانوا يطلقونه على من يهز منكبيه...ويسرع في حركته [7].

---

[1] _ ينظر :يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر،1430-2009 ص114-115.

[2] – ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2001– ص 81،82. وعلي عشري زايد، ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 160-163.

[3] – إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر – ص 200، 208.

[4] – علي جعفر العلاق – في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003– ص 76.

[5] – حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – دار الغرب الإسلامي – بيروت – ط3 – 1986– ص 268 – 269.

[6] – إبراهيم أنيس –موسيقى الشعر – 200، ص 205.

[7] – صابر عبد الدايم – موسيقى الشعر العربي – ص 94.

ولا تخفى علينا انسيابية **المتقارب** وسلاسته وخفة تفعيلاته مما مكن له في المدونة الشعرية قديما وحديثا، وقد كانت له مساحته المميزة في المدونة موضوع هذه الدراسة.

ويليه **الرجز** الذي لا يخلو بدوره من اضطراب أوزانه الشبيه باضطراب قوائم الناقة عند القيام[1]وقد صار الرجز في مرحلة لاحقة لمرحلة سلطان الكامل مكان الصدارة أيضا لما يتقبله من زحافات وعلل تكسر حدّته، وتقربه من النثر لتتحول في السنوات الأخيرة إلى المتقارب والمتدارك[2].

ومثله **المتدارك** المعروف بخفته وسرعته وتلاحق أنغامه وتوثب موسيقاه، فقد أصبح من أكثر الأوزان شيوعا وسيطرة على إيقاع القصيدة الحديثة، إذ تناسب موسيقاه الواثبة سرعة الإيقاع في هذا العصر، وتعكس ما يعرفه من انفعالات شديدة وعواطف متأججة متقدة، ولكنه كثيرا ما ينزلق بالشعراء إلى لون من النثرية والركاكة الموسيقية[3]، التي نلحظ بعض صورها عند الشاعر مظفر النواب.

أ- ظاهرة التداخل العروضي :

استطاعت الأوزان الشعرية أن تحافظ على البنية الموسيقية للقصيدة العربية وتهيمن عليها إلى حدّ كبير زمنا طويلا، ولكن هذه الهيمنة تعرضت إلى بعض التغييرات وكان من أهم مظاهرها اختلاف النظام الموسيقي المتمثل في شعر التفعيلة واستثمار الترخيصات العروضية والارتكاز على البحور الصافية أكثر من المركبة[4]،

وما لبثت هذه النزعة التجديدية أن امتدت إلى منعطفات مهمة في التشكيل الموسيقي للقصيدة الحديثة هي ما يعرف بالمزاوجة الموسيقية التي أخذت أشكالا شتى منها الجمع بين الشكل الحر والعمودي في القصيدة الواحدة، أو الجمع بين الشعر والنثر، أو بين بحر وآخر وهي الصورة الأكثر وضوحا عند جل شعرائنا وقد لاحظت هذه الظاهرة نازك الملائكة في شعر فدوى طوقان وسليمان العيسى ونزار قباني، وأرجعت أسبابه في الشعر إلى الحرية التي تتيحها قصيدة التفعيلة في اختلاف الأشطر في عدد التفعيلات مما يجعل الشاعر أكثر تعرضا للمزالق[5]، وعليه فإن هذه الحرية "لا تعني الفوضى واعتباطية المزج، بل إن الانسجام الذي يجب أن يتحقق بين الدلالة والوزن الشعري، واستيعاب الأفكار للانتقال الوزني، وسلاسة الانتقال إيقاعيا، كلها عوامل من الواجب حضورها في مثل هذه المزاوجة الموسيقية[6]".

---

[1] - المرجع نفسه – ص 100.

[2] - علي جعفر العلاق - في حداثة النص الشعري – 76، وينظر أيضا صابر عبد الدايم - موسيقى الشعر العربي - ص 70.

[3] - صابر عبد الدايم - موسيقى الشعر العربي - ص 100.

[4] - محمد صابر عبيد – القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2001 - ص 213.

[5] - نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر – دار العلم للملايين - بيروت - ط6 - 1981– ص 179، 183.

[6] - محمد صابر عبيد – القصيدة العربية الحديثة – ص 213.

وقد علل صابر عبيد حاجة الشاعر المعاصر إلى مثل هذه التعددية الإيقاعية بطبيعة التجربة الشعرية المعقدة والمتشابكة التي يعيشها الشاعر والتي غالبا ما يصبها في قالب درامي يتطلب حركات موسيقية مختلفة، "قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع والتعقيد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر، وفضلا عن ذلك فإن هذا التداخل العروضي يعطي الشاعر فرصة للتعبير عن ثراء التجربة كما يوفر في الوقت نفسه إمكانيات موسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة، حينما يصبح المعنى والموسيقى شيئا واحدا لا يمكن فصلهما في القصيدة مما يزيد من قدرتها الإبداعية"[1]، ولعل من أحسن صور الجمع بين الأوزان وأقربها إلى الآذان ما كان منها بين أوزان الدائرة العروضية الواحدة.

وقد أشار صابر عبد الدايم إلى ضرب منها وهو الجمع بين تفعيلة المتدارك "فاعلن" وتفعيلة المتقارب "فعولن"، وأرجع ذلك إلى التشابه التكويني بين التفعيلتين، فتفعيلة المتدارك تتكون من سبب خفيف (فا) ووتد مجموع (علن)، وتفعيلة المتقارب تتكون من وتد مجموع (فعو) وسبب خفيف (لن)" [2]، وكلاهما ينتمي إلى الدائرة العروضية الخامسة دائرة المتفق[3] (متقارب- متدارك)، ويرى أحمد بسام ساعي أن التداخل بين تفعيلتي المتقارب والخبب يسهل على الشاعر التنقل بيسر بين النسقين ويخفف من ثقل الإيقاع وحدته [4]، وقد اعتبره البعض قالبا هجينا وانتقده، لاسيما المحافظين منهم على النمط التقليدي الذي لا يجيز مثل هذا المزج، بينما اعتبره الكثير من النقاد المعاصرين مظهرا من مظاهر التجديد ومحاولات الخروج على رتابة المألوف وأدرجوه ضمن ما يعرف بالتنوع الإيقاعي وهو "من أبرز التقنيات الأسلوبية التي وظفها الشاعر العربي المعاصر في سعيه إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير" [5]، يكون أحيانا بمزج بنيتين (تقليدية وحرة) في وزن واحد وسياق موحد، وأخرى يكون المزج بتناوب الشكلين[6].

من أمثلته في الشعر الجزائري المعاصر قصيدة "شموخ" لعز الدين ميهوبي من ديوان "في البدء كان أوراس"، وهي ثاني قصيدة يعتمد فيها القالب الهجين، إضافة إلى "كان الصخر وكنت" التي تداخل فيها الخبب والكامل والرمل)، وفيها يتناوب القالبان العمودي والحرّ، كما تتناوب الأوزان الثلاثة [7]، فهذا الشكل يمثل إحدى صور التجريب القائم على رفض النمطية الإيقاعية التقليدية، وعلى نظام القافية الواحدة المتكررة، ويتيح للشاعر فضاء

---

[1] - المرجع نفسه – 214.

[2] - صابر عبد الدايم – موسيقى الشعر العربي – ص 227.

[3] - زين كامل الخويسكي – العروض العربي صياغة جديدة – دار المعرفة الجامعية – مصر – 1996– ص 11.

[4] _ ينظر: أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشف ط1 - 1978–ص74-77.

[5] _ حركية الإيقاع في الشعر العربي، ص59.

[6] _ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7] _ عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، دار الشهاب،باتنة،ط1 ،1985 ، ص 49-50.

دراميا يكسر روتين الرتابة، كما يضع المتلقي أمام تشكيلات متنوعة تكشف عنها للوهلة الأولى الصورة الطباعية للنص، والتي أصبح لها أثرها الدلالي في التجارب الشعرية المعاصرة. وربما عكست هذه المزاوجة دلاليا ثنائية الموضوع الذي يريد الشاعر أن يلفت إليه انتباه المتلقي وتركيزه، فشطره من عبق الثورة وانتصاراتها وعطائها، وشطره الآخر من الحاضر المرتبك الذي لا يعكس جلال ذلك البذل الباذخ... وربما دلت الظاهرة على صراع فني داخلي يعتمل في نفوس المبدعين، صراع بين القديم والجديد، بين العمودي والحر، وقد تجلت الظاهرة بوضوح عند الشعراء الذين تتلمذوا على المدرسة العمودية أولا، مما صعب عليهم عملية الانتقال المباشر إلى الحر، وعليه فإنّ صور حضور هذا القالب الهجين في الشعر الجزائري المعاصر كثيرة، لأنّ جل الشعراء إنما بدأوا بدايات تقليدية حاولوا أن يطلوا منها على الجديد.

فعلى الرغم من حرص مصطفى الغماري ومحافظته على النمط التقليدي، فإنّه لم يتوان عن مجاراة جديد الساحة الشعرية العربية، ولفت القارئ والمتلقي الجزائري إليه، من ذلك ما سبقت الإشارة إليه من خوضه غمار قصيدة التفعيلة دون إفراط، ففي ديوانه" أسرار الغربة" نجده يحتكم للأطر التقليدية غالبا (سبع وعشرون قصيدة عمودية مقابل خمس محاولات حرة) وفيها ترددت الأوزان المركبة والصافية، بخلاف جل التجارب الشعرية المعاصرة التي تميل إلى البحور الصافية الملائمة لشعر التفعيلة، حيث نجد الوافر تاما ومجزوء (بعشرة قصائد)، يليه البسيط(بسبع) فالكامل تاما ومجزوء (بست) فالطويل (بثلاث) والخفيف(بقصيدتين) وقصيدة واحدة في كل من المتقارب والرمل ومجزوء الرجز.

ولم يمنعه ذلك من بعض التنويعات الإيقاعية الداخلية حاول أن يكسر بها رتابة صوت القافية الواحدة، ففي قصيدة "ثورة الإيمان"[1] اختص كل مقطع بصوت، وكذلك في قصيدة "هيلانا"[2]، ونلحظ الأمر نفسه في قصيدة "حرام"[3] الحرة، التي حافظ فيها على شيء من التقفية الداخلية واختص كل مقطع بصوت، ويصرّ أحيانا على تكرار الصوت نفسه حتى في شعر التفعيلة، كما هي الحال في "ثورة صوفية"[4] التي تكرر فيها صوت الراء بشكل لافت للانتباه برغم عدم إلزامية ذلك.

وإنّ دلّ على شيء فإنما يؤكد نزوع الشاعر إلى التجديد، ولو كان ذلك من داخل الأطر التقليدية، كما يؤكد اقتداره العروضي وتمرّسه على البحور المركبة التي تراجعت في المدونة الشعرية المعاصرة.

ومن صور اجتماع أكثر من وزن في تجربته الشعرية مزاوجته بين المتقارب والطويل في قصيدة "مناجاة"، وبين المتقارب ومجزوء الوافر في قصيدة "اعترافات عاشق"، ففي الأولى تناوب الإيقاع كالآتي:

---

[1] _ مصطفى الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982 ص7.

[2] _ المصدر نفسه، ص13.

[3] _ المصدر نفسه، ص19.

[4] _ المصدر نفسه، ص73.

بيتان من المتقارب/ بيتان من الطويل/ بيتان من المتقارب/ بيتان من الطويل/ أربعة أبيات من الطويل غير التام – وقد سبقت الإشارة إليه–/ أربعة عشر بيتا من الطويل/ ستة أبيات من المتقارب، نكتفي منها بالمقطع الآتي:

الطويل
تعاظم وجه العصر حتى تقزما وأصبح باسم العلم معبودة العمى!
يصدّ ويبدي عن صدود، لعلما يرى ذاته في الكون تحتل أنجما!

المتقارب
وإن باركوا الفقـــر باسم الفقيـر أفاءت على الجائعين الزكـــاة!
وإن ثوروا الأرض حـــتى تخلت فمن حبنا السحب الممطرات! [1]

أما القصيدة الثانية فلم يكتف فيها بالتنويع الإيقاعي بين المتقارب ومجزوء الوافر وإنما زاد عليهما عنصرا جديدا هو امتزاج العمودي والحر[2]، هذا الأخير الذي وإن خفت صوته في المدونة الغمارية، فقد وجد طريقه إلى الأجيال اللاحقة التي تتلمذ كثير منها على مدرسته، وفي القصيدة أيضا تنويع صوتي داخلي تمثل في كسره رتابة

القافية بين كل بيتين، وهي كلها محاولات تجديد وتجريب في القصيدة الجزائرية تعزى إلى الشاعر وجيله، من هذه المطولة نكتفي بقوله:

مجزوء المتقارب
نشُد الرحال، ولكن، لطين الخطايا نُشـــدُّ
نسافر هما غريبـــا فيمتد سدّ وسدّ وسدّ
لنا في المهازل سبق وفي الموبقات انطلاق!
ركبنا متون السـراب وقلنا السباق السباق!

مجزوء الوافر
أتيت إليك شـلالا على الأبعاد محترقـــا
ونايا تزهر الأشواق في عينيه مؤتلقـــــا
وبرقا في جنون الليل بالأضـواء منطلقـــا
وبالحلم الذي عانيت يا خضراء مغتبـقـا

من الألم الذي عانيـــت كنت قصيدة الثار
وكنت الريح وكنت النار..

---

[1] _ مصطفى الغماري، بوح في موسم الأسرار، طبع لافوميك، الجزائر، 1985، ص87.

[2] _ المصدر نفسه، 54 بيت منها في المتقارب، 28 بيت في مجزوء الوافر وقطعة في الحر.

كنت مسافة الغار... الحرّ

...وفي الاوراس..

ترسمني الرياح جراح ثوار... [1].

وجعل قصيدته "بين قيس وليلى"[2] في قالب حواري متبادل بين الطرفين حرص فيه على تنويع القافية بينهما (الباء/ اللام/ الراء/النون/ الدّال/ النون/ القاف/ الهاء/ التاء/ النون/ الراء/النون).

والأمر نفسه في قصيدته "مسافر في الشوق" و"عودة الخضر"[3] و"سفر في مسافة الشوق"[4]، التي جاءت في قالب "الثلاثيات" بقافية لكل ثلاثية (الميم/الدال/اللام/الراء/ عدا القطعة الأخيرة التي ختمها بسداسية،وكذا في "رباعيات وتر جريح"[5]، التي جاء في كل رباعية منها بأربعة أبيات من مجزوء الوافر مخالفا بذلك عرف الرباعي القائم على أربعة أشطر، شأنها شأن قصيدته "مناجاة"[6] التي بناها هي الأخرى"على تنويع القوافي كل أربعة أبيات نكتفي منها جميعا بمقطع واحد:

أسافر فيك يا سفري ويا همي.. ويا ألمي

وأوغل فيك ..أحمل قصتي الخضراء ملء دمي

تسافر فيك أسمار الليالي السمر.. يا حلمي

* * *

ويزهر في دمي وتري بعطرك يا حنين غدي

ويا شوقا.. يغني للهوى للفجر .. للبلـــــد

لأوتار الضحى القدسي في نيساني الغـــرد

وفي "الشوق الآتي" أيضا تنقل بين قافية الراء والميم والدال والنون والميم الممدودة... وقسم "عندما توقظني الذكرى" (من مجزوء الوافر) إلى قطع من ستة أبيات، واختص كل واحدة منها بقافية (الراء المرفوعة/ والراء المجرورة/والقاف/ والباء/ والقاف/ والهاء الصامتة/ والدال) ...

---

[1] _ مصطفى الغماري، حديث الشمس والذاكرة،ص 28، 34، 36.

[2] _ مصطفى الغماري، أسرار الغربة،ص 23- 29

[3] _ المصدر نفسه، ص31، 35 .

[4] _ المصدر نفسه، ص 97 .

[5] _ المصدر نفسه، ص 111.

[6] _ المصدر نفسه، ص 115.

ونجد في ديوانه "بوح في موسم الأسرار" أربع قصائد حرة مقابل أربعة عشر قصيدة عمودية اعتمد فيها الأوزان الثقيلة كالطويل (ست قصائد)، المتقارب (ست قصائد) الكامل (ثلاث قصائد)، البسيط (قصيدتان)، وقصيدتان في الوافر و قصيدة واحدة في الخفيف.

كما نجد في قراءة في زمن الجهاد "قصيدتين أولاهما تخير لها إيقاع الشعر الحرّ والثانية العمودي في وزن المتقارب لكل منهما، مع تنويع في قوافي العمودية القائمة على الرباعيات بمعناها المعروف (باعتماد أربعة أشطر لكل رباعية)

وإذا احتلت القصيدة الحرة في دواوينه السابقة ما يقارب الخُمس أو الربع في أحسن الأحوال، فإن حظها في ديوان "قراءة في آية السيف" يرتفع إلى ثلث المدونة الشعرية (إحدى عشرة قصيدة عمودية وست من شعر التفعيلة)، احتل فيها الرمل تاما ومجزوء الصدارة (بست قصائد)، فالبسيط بخمس وأربع في الكامل وواحدة في الرجز.

وفي ديوان "حديث الشمس والذاكرة" كان نصيب شعر التفعيلة أربع قصائد مقابل ثلاثة عشر عمودية، أما الإيقاع فكان الحظ الأوفر للكامل (تاما ومجزوء) بثماني قصائد وثلاث في المتقارب وقصيدتان في كل من الرمل والبسيط وواحدة في المتدارك وأخرى في الخفيف، مما يؤكد تفوق البحور الصافية بـ(أربعة عشر قصيدة) بينما لم يتجاوز حظ المركبة الثلاث قصائد.

أما تجربة الشاعر عيسى لحيلح في ديوان "وشم على زند قرشي" فلم تتجاوز فيها قصيدة التفعيلة الثلاث قصائد أمام ثمان عمودية، جاءت ثلاث منها في المتقارب وأخرى في الطويل، وأخرى في البسيط، وقصيدتان في الرمل. وتبدو الظاهرة عند جل الشعراء الذين بدأوا تجربتهم الشعرية بالقصيدة العمودية، مما جعلهم يطلون من حين إلى آخر على الحر مجاراة للظاهرة الشعرية العربية المعاصرة، دون أن يتخلوا عن الإطار التقليدي للقصيدة العربية، نشير في هذا المقام إلى قصيدة "رحلة اللهث العقيم" لعبد الملك بو منجل التي جمع فيها بين الحر والعمودي على وزن واحد هو الكامل، منها قوله:

والآن ماذا في جرابك أيها الرجل الحليم

أحلامكم تزن الجبال رزانة

أربي الذي ظلت سماحتكم تغازل غمده

وترشه بالياسمين

.. ما في الدنى من كل حر مؤمن إلا وقلب ناح أو دمع همي

وعلى الثرى كبد تقطع حسرة هي جمرة لغد الحضارة تنتمي

كنا نكابد جرحنا

كنا كأفراخ الحطيئة بعدما

هجر الأحبة بيتنا

كنا نسير على الملامح خيرة... [1].

كما نجد تداخلا عروضيا في قصيدته "الحلم يقتل مرتين" التي استهلها ببيتين من المتقارب بينما باقي القصيدة من الكامل[2]، وفيها بدورها مزيج من العمودي والحر، وتفاوت في حجم الأسطر الشعرية من قطعة إلى أخرى، فمرة نجد البيت التام (بست تفعيلات) وأخرى نجده بثمانية تفعيلات، وهي حال مخالفة للمألوف الشعري العربي فنحسبه في شعر التفعيلة، ليعقبه مقطع سداسي التفعيلة فنحسبه في العمودي، فآخر خماسي وهكذا... وما نحسب كل هذا إلاّ من صور محاولات التجريب المختلفة التي دأب عليها الشعراء الشباب آنذاك، وتتردد الظاهرة في قصيدة "آه منك يا جبل" التي جمع فيها بين القوالب الشعرية المختلفة وعمد إلى كتابتها بطريقة طباعية مخالفة للمألوف[3].

ولعز الدين ميهوبي محاولات من هذا القبيل في أول أعماله الشعرية "في البدء كان أوراس" فهو يجمع في بعض قصائده بين العمودي والحر[4]، وإن طغى العمودي لانسجامه وطبيعة الموضوع القائمة على التغني بالأمجاد والبطولات الماضية.

وتتساوى حظوظ شعر التفعيلة والشعر العمودي في "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" ليوسف وغليسي (بغض النظر عن حجم القصائد) بثلاثة عشر قصيدة لكل منهما بينما يتناوبان ويتداخلان في خمس قصائد، أما الأوزان فيسيطر الكامل بتسع قصائد (وقصيدتان يشاركه فيهما البسيط والطويل)، ليتساوى حظ المتقارب والبسيط بخمس قصائد فالمتدارك بثلاث وقصيدتان لكل من الطويل والوافر.

وفي الديوان تتداخل القوالب الشعرية وتمتزج الأوزان في القصيدة الواحدة، من ذلك جمعه في قصيدة "تراتيل حزينة من وحي الغربة"[5]، بين العمودي والحر وبين وزني البسيط والكامل، جاء المدخل عموديا على وزن البسيط (مع التزام علّة القطع)، بينما المقطعان الآخران في شعر التفعيلة على وزن الكامل.

ويبدو حرص الشاعر على المداخل العمودية في هذه المجموعة، وكذا الجمع بين الإيقاعين، ففي "قصيدة

---

[1] _ عبد الملك بومنجل، لك القلب أيتها السنبلة، دار الأمل، تيزي وزو ، ص14-15.

[2] _ المصدر نفسه، ص25-26.

[3] _ المصدر نفسه، ص34-35.

[4] _ ينظر: عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص49، 51، 153، 157.

[5] _ يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، إبداع، ط1، 1995ص31-34.

فجيعة اللقاء" جاء المدخل عموديا في الكامل، بينما جاءت باقي المقاطع الحرة في المتقارب، منها قوله:

سمراء لاحت كالوميض بناظري فاهتز كالبركان موج مشاعري
عصفت عهود والهموم بمهجتي فتجدد الجرح الدفين بخاطري } الكامل
"أيوب" سافر في دمي، لكنني أتفيأ الذكرى، ولست بصابر

* * * * * *

نوارس حبك تهجر بحري
فتبكي البحار اشتياقا
تغيب .. تغيب وراء مسافات عمري..
وترسو سفينة "نوح" بقلبي.. ولكنها } المتقارب
قبيل الرحيل تذوب احتراقا[1]

أما قصيدة "طلاق"[2] فجاء كل من المدخل العمودي وسائر المقاطع الحرة في وزن الكامل، مع ملاحظة التزامه ظاهرة التذييل في الجزء الخاص بشعر التفعيلة، وكذلك جاءت "على عتبات الباهية" بمدخلها العمودي ومقاطعها الحرة في البسيط[3].

ومن صور تعايش الأشكال وتداخلها ما نجده في قصيدة "أنا وزليخا وموسم الهجرة إلى بسكرة" التي تناوب فيها العمودي والحر بصورة غير منتظمة، وتداخلت فيها الأوزان فكان البسيط والكامل وإيقاعات أخرى.. [4].

وتسقط الملاحظة نفسها على ديوان خليفة بوجادي "قصائد محمومة" الذي تتداخل فيه القوالب الشعرية بصورة واضحة، منها قصيدة "عيد سعيد"[5] مقطعان عموديان (أحدهما افتتح به النص والآخر يختمه) وسبعة مقاطع في شعر التفعيلة. وفي قصيدة "الرمل والأحجار"[6]، جاء المقطع الأول في البسيط وباقي القصيدة في الكامل، أما قصيدة "كتاب البعاد"[7] فيختصر البدء والختام بشعر التفعيلة، بينما تأتي المقاطع الثمانية الأخرى عمودية. ليتحرر الشاعر يوسف وغليسي في ديوانه"تغريبة جعفر الطيار" من القصيدة التقليدية بشكل لافت

---

[1] _ المصدر نفسه، ص36-39.
[2] _ المصدر نفسه، ص104-107.
[3] _ المصدر نفسه، ص69-73.
[4] _ المصدر نفسه، ص69-73.
[5] _ خليفة بوجادي، قصائد محمومة، طبع الجمعية الثقافية لبلدية العلمة، 2009، ص28-29.
[6] _ المصدر نفسه، ص85-94.
[7] _ المصدر نفسه، ص28-34.

(قصيدتان عموديتان وخمس عشرة قصيدة حرة)، ويهب الأوزان الصافية حظ الصدارة (المتدارك، الكامل، المتقارب، والرجز) وقصيدة واحدة في البسيط.

وفي الديوان محاولة شعرية جديدة ملفتة للانتباه تحسب للشاعر هي تجريبه "المسرح الشعري" في قصيدة تغريبة جعفر الطيار، التي جاءت في مشهدين دراميين يتداول فيهما على الحوار النجاشي وجعفر الطيار، ويشاركهما بعضه عمرو بن العاص[1].

أما ديوان "في البدء كان أوراس" لعز الدين ميهوبي فيتقارب حظ الحرّ والعمودي ويأخذ الكامل الصدارة، يليه المتقارب والبسيط فالوافر والرمل، ليدخل الشاعر في دائرة التجديد في أعماله اللاحقة كتجربة "القصيدة الومضة" في ديوانه "ملصقات" الذي جاء في الأوزان الصافية (على رأسها الرمل بحوالي مائة وثمانية ملصقات) فالمتقارب (بستة عشر ملصقة) والمتدارك (بست ملصقات).

فإذا تجاوزنا هذه المرحلة إلى جيل التسعينيات خاصة، وجدنا تقهقر البنى التقليدية (شكلا وإيقاعا ولغة وصورة شعرية).

والملاحظ في التجارب السابقة وإن زاوجت بين التقليد والتجديد نزوعها إلى التجريب وميلها إلى الأوزان الصافية الملائمة بوحداتها المتكررة قوالب الشعر الحر القائم على تكرار التفعيلة الواحدة، والتنويع في القوافي...

ب- **ظواهر إيقاعية أخرى** :

هذا وفي القصيدة الجزائرية ظواهر إيقاعية أخرى هي من مميزات القصيدة العربية المعاصرة وإن عرفت القصيدة العربية القديمة بعض صورها، مثل التدوير والبتر الإيقاعي والتكرار وغيرها من التلوينات الإيقاعية التي أصبح الشاعر الحديث يشحن بها قصيدته، وتسهم بدورها في صناعة الصورة الشعرية التي يصبو إلى إبرازها في أجمل حللها، ونقل أحاسيسه وانفعالاته، فكما رأيناه من قبل يتوخى لغة تعبر عن أحواله المختلفة من غضب وضعف وثورة وحنين وألم وأمل، ورأيناه يترجم عن ضجره بطريقة صوتية خاصة لا تختلف عن ضغط الواقع، وجدناه يلتمس وسائل أخرى يحاول استكمال المشهد بواسطتها من ذلك على سبيل المثال

- **ظاهرة البتر الإيقاعي** أو ما أسمته نازك الملائكة بالتكرار اللاشعوري، أين يعلق الشاعر الكلام دون إتمام المعنى المراد،"ويستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية" [2] مع اكتمال وزن البيت أو التفعيلة واشترط لهذا الصنف من التكرار أن يجيء في سياق شعوري كثيف ودرجات عالية من التوتر والاضطراب تبلغ حد المأساة،[3] فإذا وقع الشاعر على عبارة قريبة من حالته النفسية،

---

[1] _ يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، فرع سكيكدة، 2000ص33-49.

[2] - نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر – 287.

[3] - المرجع نفسه – والصفحة نفسها.

راح يرددها إلى أن تنقطع وتنتهي به إلى صمت مفاجئ ولكن محمل بدلالات كثيفة ربما هي أقوى من دلالة البوح.

- ظاهرة التدوير :

نشأت مع القصيدة العربية وكانت تعني اشتراك الشطر الأول مع الثاني بكلمة يكون بعضها في آخر الأول وباقيها في أول الثاني، ويعني ذلك أن تمام وزن الشطر الأول يكون بجزء من تلك الكلمة ويدل على تواصل موسيقى البيت وامتدادها،[1] وهو كثير في الشعر العربي القديم وقد استلطفه ابن رشيق القيراواني في الأعاريض وعده دليلا على قوة الشاعر واقتداره،[2] لما يضفيه من ليونة وغنائية للبيت إذ يمده ويطيل نغماته وإن رفضت نازك الملائكة التدوير في الشعر الحر القائم على التفعيلة ولم تستسغ أن يبدأ الشطر أو السطر الشعري بنصف كلمة[3]، فإن الشعراء تجاوزوا رفضها واستفادوا من التدوير في تلوين البناء الموسيقي لقصائدهم وإحداث بعض الإرباك لنبضها الإيقاعي بفتح أبياتها على بعضها البعض،[4] ليصبح التدوير "امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفا في الشعر العمودي ...فقد يمتد حتى يشمل القصيدة كلها أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتا واحدا"[5].

وقد يتعلق هذا الامتداد في الشعر المعاصر بدمج شطر في آخر خطيا أو عروضيا وقد يشمل "أبيات مقطع أو قصيدة بكاملها لضرورة لغوية اقتضاها تركيب النسق النحوي أو لضرورة الوزن اقتضاها النسق العروضي"[6] .

ومن مسوغات التدوير الدلالية أن الجملة المدورة تشكل مع السطرين السابق لها واللاحق بؤرة الدلالة[7]، مما يدعوا إلى تمييزها إيقاعيا للفت الانتباه إليها.

وعليه فإن التدوير يقدم للشاعر الحديث فضاء إيقاعيا مفتوحا يمكنه من احتواء تجارب شعرية وحالات نفسية معينة تحتاج إلى نفس متكامل ممتد بلا توقف وكأننا بالشاعر الحديث في عجالة من أمره يريد إبلاغ كل ما في جعبته في دفقة شعورية واحدة وجملة شعرية واحدة مطولة، والتخلص من ثقل الواقع، ولكنه يرهق القارئ بذلك التواصل إذ يجد نفسه مضطرا للاستمرار مع الشاعر لأنه يعلم أن الوقوف يكسر القصيدة، فينتهي كلاهما متعبا منهكا.

---

[1] - محمد صابر عبيد – القصيدة العربية الحديثة – 160, وينظر صابر عبد الدايم – موسيقى الشعر العربي – ص 220 – ونازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر– ص 112.

[2] - ابن رشيق – العمدة – 1/ ص 159 - 160 - 112.

[3] - نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر - ص 116 - 117.

[4] - علي جعفر العلاق – في حداثة النص الشعري - 81.

[5] - محمد صابر عبيد – المرجع نفسه - ص 160.

[6] - عبد الرحمن تبرماسين – البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر – دار الفجر للنشر والتوزيع – 2003- ص 123 .

[7] - المرجع السابق - ص 167.

والتدوير أنواع،[1] فمنها التدوير الجملي الذي يقوم على تدوير الجملة الشعرية الكاملة وينتهي بنهايتها، وقد ينتقل إلى جملة أخرى موالية لها أو يقف عندها، وقد يناوب الشاعر بين التدوير وعدمه، ومنها التدوير المقطعي الذي يتحدد بتدوير مقطع من القصيدة أو أكثر، وربما دور الشاعر كل مقاطعها . ومنها التدوير الكلي الذي يحول القصيدة إلى جملة واحدة متواصلة .

وهي جميعا صور استثمرها الشاعر المعاصر لكسر الرتابة الإيقاعية لنصوصه الشعرية وفتحها على التنويع الموسيقي، وكثيرا ما منحه هذا التمسك بالموقف الدائري "إطارا عروضيا سهل التحويل... الشيء الذي يمنحه نفسا يمكن أن يكون تصاعديا"[2].

فإذا تتبعنا حضور الظاهرة في الشعر المعاصر وجدناها في البدايات العمودية لكثير من شعراء السبعينيات، نذكر منها تجربة الشاعر مصطفى الغماري الذي حاول في جل دواوينه المزاوجة بين العمودي والحر، وكانت الغلبة عنده دائما للعمودي، حيث نجد ظاهرة التدوير في قصيدته "أسرار الغربة" التي كتبها بالطريقة التقليدية بتقسيم الكلمة المشتركة بين الشطرين منها: (مجزوء الكامل)

ويروح ... يسكر من ضحا يا الدرب تعشقه الورود
تشتاقه سمر الرمـــــــــا ل وتنتشي منه النجود
والنجم والفلك المحيـــــــــ ـط يحوبه الوهج المريد
وهج الهوى.. تعنو الصخو ر له... ويحترق الحديد
الحب.. لولا الحبّ يا حســـــــناء.. ما اخضل الوجود
... أستاف عطرهم فتسفحـــــــــني المواجد والشهود
وترفّ أجنحتي فيـــــزهـــــــــر منك يا قدسي نشيد[3]

ومن قصيدة "مناجاة" (من مجزوء الرجز) نكتفي بهذه القطعة:

أنت، أنا... قلبا وأهواء وفكرا ومدى
تحور ذاتي، إن تناءيت سرابا بددا
...أنت أنا... روحان في أصل الحياة اتحدا[4].

---

[1]- المرجع نفسه - ص 164 – 18 2.

[2] _ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص122-123.

[3] _ المصدر نفسه، ص 137 .

[4] _المصدر نفسه، ص 115 .

ونجده في بعض قصائده العمودية التي يصر على كتابة كل شطر منها في سطر فتبدو وكأنها من شعر التفعيلة، يحافظ على التقطيع ليلفت المتلقي إلى ظاهرة التدوير بكتابة جزء من الكلمة في سطر وجزءها الآخر في السطر الشعري الموالي، يقول:

سراب كل ما في الكو

ن.. يا مولاي يغربنا

فنلهث تلهث الأبعا

د.. نهواها مساكينا

وتوقظنا فيصحو الر

عب...يسخر من مآقينا

ونركع.. يسكر السلطا

ن منا.. من دوالينا

جماجمنا كؤوس القهـ

ـر ملء يديه .. أيدينا... [1]

وتحضر الظاهرة بصورة ملفتة للانتباه في قصيدته "وسل الأمير"[2]، التي جاءت في مجزوء الكامل مما جعله يكتب الشطرين متلاصقين، كأنهما سطر شعري واحد دون أن يحرص على الفصل الذي عوّدنا عليه في أسرار الغربة، والأمر نفسه في قصيدته "شوق الخلود"[3]، فإذا أسقط الإشارة إليها في العمودي فإنّ غيابها من الحرّ أولى، لذلك وجدناه يكمل أسطره الشعرية في قصيدة "لن ينام الحق" تاركا الأمر للقارئ يتحسس الدفقة الشعورية المتواصلة التي لا يريد الشاعر انقطاعها، من ذلك قوله:

من وراء الصمت

أتلو سورة الموت الزؤام

أتلظى عقبة

---

[1] _ مصطفى الغماري، أسرار الغربة، ص151-152.

[2] _ مصطفى الغماري، قراءة في آية السيف، قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص11-20.

[3] _ مصطفى الغماري، قراءة في آية السيف، ص49.

مهرا إلهيا وطارق[1].

وتنسحب الملاحظة نفسها على ديوانه "قراءة في زمن الجهاد" (القصيدة الحرة) إذ لم يعد يعنيه رسم الفواصل الصوتية بين الأسطر الشعرية ليدع نفس القارئ يمتد في حركة متواصلة كقوله:

مرايا من الوهم

تحلم بالعقم

يولد من عقمها ألف دين

تحجر وجه الصباح الجميل

وكان حقولا من الطهر يخضّر في بعدها

الياسمين[2].

- **الالتزام بعض الظواهر العروضية والتخفف من أخرى:**

ونجده في ديوانه "بوح في موسم الأسرار" يتخفف من التزام بعض الظواهر العروضية التقليدية الثابتة، كاعتماده ضرب الطويل سالمة من العلّة على امتداد قصيدة "أصون الهوى" وحقها العلّة كما هي في الموروث العروضي يقول:

أصون الهوى أن يحيط به الطين وأهتف باسم السين إن عربدت شين

أصون الهوى رمزا على سفر الهوى وملء يدي ورد يشفّ ونسرين[3]

وهو أحيانا يلتزم العلل في أضرب بعض البُحور الشعرية، كالتزامه علّة القطع (في البسيط) قصيدة "عام سعيد"، ويعني الالتزام هنا المحافظة على النغم نفسه على امتداد القصيدة، (فاعلْ بدل فعل) منها قوله:

عام مضى... وستطوي العمر أعوام ما بين ماض وآت تنقضي الجام

يخبـــئ الغيب ما نحيا به حلمـــا وكم تهدهدنا بالغيب أحـــلام[4]

و يلتزم علّة الحذف في ضرب المتقارب من قصيدة "مري القلب"[5] (فعو أو فعلْ) وعلّة القطع في ضرب

---

[1] _ المصدر نفسه، ص23.

[2] _ مصطفى الغماري، قراءة في زمن الجهاد، مطبعة البعث، قسنطينة، 1980ص10.

[3] _ مصطفى الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص39.

[4] _ المصدر نفسه، ص43.

[5] _ المصدر نفسه، ص51.

الكامل(متفاعلْ) من قصيدة "عش بالكتاب"[1] ، أما في قصيدة "تساؤل"[2] فيلتزم علّة الحذف في ضرب المتقارب لأبياتها الأخيرة فقط (عشرة أبيات تامة وعشرة بعلّة الحذف).

وفي ديوان "حديث الشمس والذاكرة" تكثر ظاهرة الالتزام في أضرب القصائد الخليلية، كما في قصيدتي "غنيت في أعراسك" و"لسنا بغير الضاد نلتئم" وأما في قصيدة " أفغانستان المجاهدة " فالتزم علّة الحذف[3] (متفاعلن—> متفا)، والتزم علّة القطع في ضرب قصيدتي "يا قدس"و"ليدع ناديه"[4] (من البسيط)، وعلة التسبيغ في جزء من قصيدة "اعترافات عاشق"[5] من(مجزوء الوافر)، وعلّة القصر في قصيدة "سفر في الحب"[6] (من المتقارب- فعولن--> فعولْ) .

وكثيرا ما التزم علتي التذييل والترفيل في الكامل تاما ومجزوء، وأحيانا يناوب بينهما في القصيدة الواحدة.

ففي قصيدة "وادي الغضا" التزم علّة الترفيل (متفاعلن--> متفاعلاتن) كقوله:

ما قيمة الإنسان يحفر في رغيف الجوع قبـــــره

ما قيمة الإنسان، لولا الحب يودع فيه سحره

ما كان إلا قصة تروى على الأيام مـــــــــره

ما قيمة الإنسان يعشق في مرايا الفكر كفره

لله يا وادي الغضا ما للغضا يغتال مهـــره[7].

وكذا في قصيدة "عين اليقين" (من مجزوء الكامل) منها قوله:

من حزننا يا أم نجهش بالصلاة وبالنشيد.

من شهقة الجرح الخصيب وفورة الألم العنيد

من وردة صلبت ومن طهر المعاناة الشريد

من دربنا يا أم نكبر في الجراح وفي القيود

---

[1] _ المصدر نفسه، ص81.

[2] _ المصدر نفسه، ص107-111.

[3] _ مصطفى الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص9، 45، 101.

[4] _ المصدر نفسه، ص17، 53.

[5] _ المصدر نفسه، ص34.

[6] _ المصدر نفسه، ص93.

[7] _ المصدر نفسه، ص41-42.

في كل جرح قصة شرقت بآلام الوريد[1].

أما في قصيدتي "مصر أم الشهيد" و"لن يحرقوا الضياء" فالتزم علتي التذييل والترفيل بالتناوب (مع غلبة التذييل لخفته (متفاعلن) --> متفاعلان)، فمن الأولى التي التزم العلة في بعض أضربها أيضا نكتفي بقوله:

متسائلون، ولا جواب ومعاتبون، ولا عتاب!
متوثبون، ولا جياد ومعرقون ولا انتساب!
باعوا المروءة فالمروءات الأحاديث السراب
يلهو بهم وعد، ويمعن في عذابهم العذاب!
والقدس تعلك ذكريات الفاتحين ولاجواب
لا ما خبت نار الفتوح وأنها الأمل القراب

مقطع مذال

بجراحنا.. بفواصل الآتين كم حضرت وغالوا --> بيت مرفل

ومن الثانية المكونة من ثلاثة مقاطع جاء المقطع الأول (من عشرة أبيات مذالا) والثاني (من عشرة أبيات مرفلا) والثالث (من خمسة أبيات سالم البيت الأول ومرفل الأبيات المتبقية)، منها قوله:

وهج الحقيقة في دمى حلم وفي شفتي نداء
وعلى الطريق الصعب ترسمه الفواصل والدماء
متخايلون به.. إذا اختالت بنسبتها الإماء!
شربت خناجر غدرهم مني.. وطاب لها الحداء
إن يحرقوا صحف الضياء فليس يحترق الضياء

تذييل

كم بالشعار يتاجرون وكم تروج به التجارة!
قم يا شهيد فإنهم باعوك بالكأس المداره!
باسم الحضارة، يا شهيد الضوء، تغتال الحضارة
متمركسون، وإنهم عشقوا بلا فهم شعاره
يا ليتهم ضموا الشهيد، وليتهم حملوا مناره

ترفيل

الله أكبر، يا قنابل، يا مدافع، يا دماء
تمتد ملء كياننا رؤيا.. فيزدهر اللواء

سالم من العلة

[1] _ المصدر نفسه، ص87.

الله أكبر، باسمها، نهوى الشعارات الخـــــواء

لن يسرقوا منك الجزائر، تهوى الشعارات الخواء[1]

ويبدو حرص الشاعر في الشاهدين على إبراز ذلك الامتزاج الصوتي المشكل لظاهرة التدوير، ومن محاولاته التجريب والخروج عن المألوف تجاوزه، بعض القواعد العروضية المتعارف عليها، من ذلك استعماله الطويل مجزوء والمعروف أن الطويل لا يأتي منهوكا ولا مجزوء، وما سمى بالطويل إلاّ لتمامه، فلا يجوز حذف جزء منه (تفعيلة) إذا كانت التفعيلة المحذوفة أكثر حروفا من التفعيلة التي قبلها، يقول الشاعر وقد حذف تفعيلتين من كل من الصدر والعجز في أحد مقاطع قصيدة "مناجاه":

عشقت صبا نجد

فعشت صبا وجدي

شقيت به وحدى

على القرب والبعد[2].

وكلها في حقيقة الأمر محاولات لا تتجاوز الشكل الخارجي المعتمد على مشاهدة المتلقي لشكل الكتابة، وقد عدّها عبد الرحمن تبرماسين محاولات فاشلة واعتبرها إجراء عبثا أخفق في إخراج القصيدة عن بنيتها التقليدية، يقول: «لا يتوانى الشاعر في استخدام التدوير بالكلمة والتفعيلة ليحقق الغرض الإيقاعي الذي لم يرتق إلى ما يجب أن يكون عليه، وهو إحداث لحمة في القصيدة بكاملها تجعل القارئ يطلب المزيد دون أن يشعر بنهاية البيت وكأن الإيقاع عند الغماري هو ما تحدثه الكلمة من رنين»[3].

والحقيقة أن الملاحظة تصدق على غيره من الشعراء فجلهم أخفق في تحقيق الهدف المرجو من التدوير وهو التواصل والاستمرار وامتداد النفس والمحافظة على الدفقة الشعورية.

– ختاما فإن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر استطاع أن يصنع إيقاعه بتخلصه من كثير من أساسيات الخطاب الشعري العربي القديم، وفي مقدمتها تجاوز البيت الشعري إلى السطر الشعري، وحتى الذين لم يتخلوا عن العمودي وجدوا مخرجا في المزاوجة بين العمودي والحر، وهم في بعض قصائدهم الحرة يحاولون التخلص من القافية أيضا، مما قربهم من النثرية دون أن يستغنوا عن الأوزان الخليلية.

كما لاحظنا على كثير من النصوص الشعرية المعاصرة سعيها إلى التخلص من النبرة الخطابية القوية

---

[1] _ مصطفى الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص37-49.

[2] _ مصطفى الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص89.

[3] _ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر.

وجنوحها نحو اللغة الهامسة الهادئة،فقد لاحظنا ظواهر إيقاعية كثيرة طرأت على النص الشعري، أهمها ظاهرة التداخل الإيقاعي "الشكل الهجين" وظاهرة التدوير... وذلك استجابة لتطورات القصيدة العربية المعاصرة التي لم تعد في حاجة إلى إثارة حاسة سمع المتلقي ولا إلى تصفيق الجمهور، لأنها موجهة إلى القراءة المتأنية المتأملة المساهمة في إنتاج دلالاتها، لأن تغير ظروف التلقي يؤدي لامحالة إلى تغيير عادات الكتابة وطقوسها، وهذا لا يعني تغييب القصيدة العمودية من الساحة الشعرية الجزائرية، فهي مستمرة بشعرائها وأحبابها ومناصريها وبجمالياتها.