مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 254 - 266 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

شعرية الإيقاع في ديوان مرايا الشّفاه لعبد القادر مكاريا

Rhythm Poetry in the Lip Mirrors Collection of Abdul Kader Makaria

ط د. بناجي ضرار[1] / د. خذري عالمة[2]*
bennadji.derar[1] / khedri.alma[2]
مخبر المتخيل النقدي المعاصر والدراسات الحداثية في الفكر واللغة والأدب.
جامعة عباسلغرور (خنشلة)،(الجزائر).
Abbas Laghrour University (Khenchela), Algeria.
bennadji.derar@univ-khenchela.dz[1] / khedri.alma@univ-khenchla.dz[2]

تاريخ الإرسال : 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/12/07	تاريخ النشر: 2023/03/02

مُلخّص البحث

تعالج هذه الدراسة دور الإيقاع في شعرية النص وأثره في البناء الداخلي والخارجي لموسيقى المنجز الشعري، وذلك من خلال شعر "عبد القادر مكاريا" نموذجا. فما مفهوم الإيقاع؟ وما أثره في موسيقى الشعر؟ كيف تجلى هذا عند الشّاعر "مكاريا"؟ ولتحقيق أهداف الورقة البحثية وإجابة على الإشكاليات المطروحة، تقصّى الباحثان الوصف والتحليل نماذج من نصوص ديوان " مرايا الشفاه ".

وقد خلُصا بذلك إلى أن الإيقاع يصنع الشّعريةً ويغري المتلقي بقراءة النص وتحليله واستكناه دلالات النبر والتنغيم منه، كما يحدّد مدى مزاوجة الشّاعر بين الأصالة والحداثة في التجربة الشّعرية.

الكلمات المفتاح : حداثة؛ نص شعري؛ إيقاع؛ شعرية؛ موسيقى.

Abstract :

This study addresses the role of rhythm in the poetry of the text and its impact on the internal and external construction of the music of poetic music, through the poetry of "Abdulkader Makaria" as an example. What is the concept of rhythm? What is its impact on the construction of poetry music? How did this manifest in the poet Makaria? In order to achieve the objectives of this paper and to respond to the problems raised, the researchers explored, by description and analysis models of the texts of the "lip mirrors" collection. They have thus concluded that rhythm creates poetry and tempts the recipient to read and analyze the text, find the connotations of stress and intonation from it, and determine the extent to which the poetry combines originality and modernity in the poetic experience.

Keywords : :modernity; poetic text; rhythm; poetic; music.

*. بناجي ضرار: khedri.alma@univ-khenchla.dz

مقدمة:

معلوم أنّ الشّعر العربي هو ألفاظ وتراكيب تحتكم إلى نظام إيقاعي يضبط حدودها الهندسية والصوتية. وقد جعل هذا التّظام القصيدة العربية تتميّز من حيث شعريتها، الأمر الذي أظهر اختلاف النصوص الحداثيةعن التراثية القديمة، هذه الأخيرة التي كانت رهن هندسة إيقاعية مقيّدة من خلال شكل كلاسيكي لا يقبل التّمرد، لذا خالف النص الحداثي المعاصر النظام العمودي قصد التجديد، بل أصبح مفتوحا على آفاق متنوعة بداية باللاشكل إلى الاتكاء على تفعيلة واحدة في أغلب القصيدة.وعلى هذا الأساس، ارتأينا أن يكون نموذج دراستنا هو الشاعر الحداثي الجزائري المعاصر عبد القادر مكاريا ساعين بذلك إلى تحليلبعض نصوصه الشعرية من الناحية الإيقاعية من خلالديوانه المعنون بـ: **"مرايا الشفاه"**.

طرح الإشكالية:

إنّ التراكمات المعرفية والابستيمولوجية لموجة التّطورات الكرونولوجية جعلتنا نطرح جملة من التّساؤلات، أبرزها هل يمكن اعتبار شعرية القصيدة تكمن بالدرجة الأولى في الإيقاع؟ أم أنّ للإيقاع دورا بارزا في تبلور شعرية القصيدة المعاصرة؟ وهل تأثرت القصيدة عند عبد القادر مكاريا بهذه الميزة؟ وهل أظهر ريتم الإيقاع الذي اعتمد عليه في ديوانه "مرايا الشفاه" ملامح الشاعر في النص؟

الفرضيات:

يرى المتأمل في حيثيات القصيدة العربية –خاصة عند "عبد القادر مكاريا" بأنّ للإيقاعدلالة بارزة في تكوين شعرية النص، حيث يمزج فيها بين الشّعر العمودي وشعر التفعيلة، فللإيقاع قوالب يصبّ فيها الشّاعر تجربته الشّعرية بشيء من الإبداع والتّخييل حتى يرتقي بالنّص إلى البلاغة والتّأثير، وهذا كلّه يندرج ضمن الشّعرية.

أهداف البحث:

نهدف بالبحث إلى تبيين الجانب الإيقاعي للقصيدة المعاصرة من خلال نصوص عبد القادر مكاريا والماثلة داخل ديوانه "مرايا الشّفاه"، ثمّ إبراز شعرية القصيدة في نصوصه بداية بالإيقاع ودلالاته، مع العلم أنّه زاوج بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعلية، وهذا يتجلى بتركيزنا على الإيقاع الداخلي والخارجي للقصيدة مع إظهار دلالة كل عنصر منها.

منهج البحث:

تم الاعتماد في هذا المقال على المنهج الوصفي مدعما بالآلية الإحصائية، والتي مكنت من الإحصاء بعض الظواهر الصوتية والإيقاعية، مع إعطاء دلالة لكل عنصر وتفاعلاته مع حالة الشاعر.

أولا: تمهيد:

للولوج إلى هذا المقال من الناحية التطبيقية، كان لزاما التّطرق بإيجاز إلى الوقوف علماهية الشّعرية والإيقاع، ذلك أنّها مصطلحان بارزان في هذا العمل البحثي، وكما هو الحال؛ فإننا نعمل على التّعريف بالنظرية الشّعرية، ثمّالوصول إلى بيان الإيقاع وأهميته، ثم نقوم بتقسيم الإيقاع إلى قسمين مع تبيان كل قسم على حِده.

1. الشعرية:

تسعى الشّعرية كما يعرّفها كمال أبو ديب في فحواها خلق علاقات تواشج وتلاحم بين عناصر النّص الشعري الذي لا ينحصر في « الوزن والقافية أو الصورةأو الموقف العاطفي أو الإيديولوجي، ولكن العلاقات بين عناصر مختلفة تتلاحم في سياق واحد،حيث لا يبدو أحدها نشازا»[1]، فالشعرية في نظره تفاعل بين العناصر المكونة للنّص بخلاف ما كان قديما حين ينظر إلى الشعر بأنّه كلام موزون مقفّى،وأنّ الفرق بين الخطاب الشعري والنثري يكمن في الموسيقى التي يصدرها النّص الشعري بخلاف النثر.

أما النّاقد عز الدّين إسماعيل، فيرى بأنّه لا يمكن للشاعر أن يتنكر للتراث، بل أدّى به الأمر إلى إنكارأن يكون الشاعرحداثيا بحتا؛فلابد له-على حسب رأيه- أن يكون مشدودا دائما نحو أصالته وتراثه[2]، أما الناقد كمال أبو ديب يرى أنّ الشّعرية هي عبارة عن الجمالية المعاصرة. وهذا ما نلمسهفي قوله أنّ « الشّعر المعاصر يصنع لنفسه جماليته الخاصة سواءً في ذلك ما يتعلق بالشّكل والمضمون..»[3]، فالشعر المعاصر يخلق لنفسه جماليته الخاصة ولا يعتد بالوزن والقافية فحسب، بل يتعدى ذلك إلى مرتكزات أخرى من الناحية الموسيقية على وجه الخصوص.

2. الإيقاع:

يعتبر مصطلح الإيقاع من المصطلحات الأكثر تداولا عند النّقاد المحدثين لما تشوبه من ضبابية وتعدد في الرؤى النقدية التي تناولته، فالشاعر انطلاقا من كونه مبدعا « يحاول أن يخلق نوعا من التوافقالنفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق التوقيع الموسيقي الذي يعدّ أساسيا في أيّ عمل فني، ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى إلاّ لأنها تهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق الإيقاعي في هذا العالم الخارجي، المنطبقة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر »[4]. فالموسيقى داخل النص تؤسس لنا الانغماس في حيثيات العالم الخارجي انطلاقا من نفسياتنا الخاصة.

والحديث عن الإيقاع يحتاج لأكثر من وريقات بحثية، وعليه فلزام علينا التناول بشكل موجز دقيقأهم التعريفات التي خصتها، ومنها « فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة »[5]، في هذا إشارة إلى أنّ الإيقاع أداة تستعملللقياس موسيقى الألحان والقصائد، وهذا من خلال فواصل موسيقية متناسبة تجعل من يتقنها يعرف اللحن الصحيح من النشاز في القصيدة.

كما يعرّف الإيقاع –بطريقة معاصرة-بأنّه « تنظيم متوالٍ لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي »[6]، إذنفهو منظم لجملة من العناصر الصوتية -على غرار اختلافاتها- إلاّ أنّه ينظمها وفق آلية نظامية موسيقية محددة داخل القصيدة تجعل من أذن المتلقي تألف ذلك النظام.

والإيقاع بدوره ينقسم إلى قسمين رئيسين في القصيدة وهما؛ **الإيقاع الثابت (الخارجي)، الإيقاع المتحول/المتغير(الداخلي).**

وسنأتي بذكر محتوياته فيما يلي:

1.2. الإيقاع الخارجي:

1.1.2. البحر:مصطلح عروضي يقصد به أوزان شعرية خاصة، وهو« صورة الكلام الذي نسميه شعراً»[7]، وهو كذلك الإيقاع الموسيقي المنتظم الذي تسير وفقه القصيدة الشّعرية[8]، وعليه فالبحر الشّعري بصفة عامة هو تلك « الإيقاعات الموسيقية التي اعتمدها الشّعراء، فألفتها الآذان وطربت لها النفوس فاعتمدها الشّعراء طوال قرون عدّة، حتى جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي فاستخرج صُورها الموسيقيّة، وسكبها في قوالب سمّاها البحور »[9].

وبالنظر في ديوان " **مرايا الشفاه** "، نرى أن الدّيوان يضم اثنين وعشرين قصيدة، تتراوح بين القصائد العمودية وقصائد التفعيلة، لكن قصائد التفعيلة كانت أكثر من قرينتها،هذا لأن عددها ثمانية عشر قصيدة. أما العمودي فكانلها نصيب القصائد الأربع المتبقية، وهي على النحو الآتي؛ غيمة /أختها /بغداد/دعونا/، وهذا له دلالة واضحة على أنّ الشاعر عبد القادر مكاريا مال إلى الحداثة والتجديد في بناء القصيدة دون التأصيل التراثي وإتباع نظام العمود في بناء القصيدة.

وبخصوص الحديث عن البحور الشعرية التي بنيت عليها القصائد المدونة الدراسة، فقد جاءت على النحو الآتي: اثنتا عشرة قصيدة نظمت على بحر المتدارك، هذا الأخير الذي يعتمد على تفعيلة (فاعلن). ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة **"القلب رمانة و المساء"**[10]:

فجأةً

0//0/

فاعلن

يصبحُ القلبُ رمانةً

0//0/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلنفاعلن

كثرة قصائد الديوان التي بنيت على منوال المتدارك تدلّ على تمكن الشاعر من ناصية هذا البحر وطواعية هذه التفعيلة لإبداعه،فجعل من هذا البحر عنوانا موسيقيا بارزا في هذا الدّيوان.أما بقية القصائد، فجاءت على عدة بحور وهي:المتقارب والكامل والبسيط والرمل.

البحر	القصيدة	النسبة
الكامل	غيمة	%4.55
البسيط	حياتي	%4.55
الرمل	أختها	%4.55
المتقارب	نزيف/اعتراف/بغداد/نهاية/دعونا	%22.72
المتدارك	بقية القصائد	%63.63

من الملاحظ أن البحر الذي يلي المتدارك من ناحية تكراره في الديوان، هو بحر المتقارب بنسبة 22.72%،ذلك أنّ المتقارب قريب إلى البحر المتدارك، فكلاهما يعتمد تفعيلة خماسية: فعولن في المتقارب وفاعلن في المتدارك.ومن نماذج المتقارب في الديوان قصيدة **"نزيف"**[11]:

أتيتُ
/0//
فعولُ
وكان الرصيف
//0//0/0/
فعولن فعولُ
سراجاً
0/0//
فعولن

والملاحظ أن تفعيلة (فعولن) قد طرأ عليها زحاف القبض (وهو حذف الجزء الخامس الساكن[12]).

2.1.2. تشكيل القافية:

من أدقّ التعاريف للقافية ما نجده عند واضع علم العروض **"الخليل بن أحمد الفراهيدي"**؛ حيث يُعرّفها بأنّها آخر كلمة في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله من حركة[13]، ولقد جاء كلامٌ على لسان الأخفش الأوسط يعرّف القافية بأنّها آخر كلمة في البيت، كما زعم الفراء بأنّها هي نفسها الرّويُّ.

يعرّفها إبراهيم أنيس بقوله« ليست القافية إلاّ عدّة أصواتٍ تتكرّرُ في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءهامّاً بين الموسيقى الشّعرية »[15]، وعلى هذا الأساس تكون القافية كلمة أو مجموعة من الحروف في الكلمة الأخيرة من البيت، و للقافية أنواعٌ و ألقابٌ. كما أنّ لها حروفاً ترتكز عليها.

والقوافي في ديوان **"مرايا الشفاه "** على نوعين وهما-وهنا الحديث عن القصائد العمودية-:متواترة(/0/0) ومتداركة (/0//0):

ردّي على جرحي وأشلائي ردائي *** ياغيمة سكنت دمي فجرحتُ مائي[16]

0/0//0///0//0///0//0/0/***0/0//0/0/0//0/0/0//0/0/

فالقافية في هذا البيت مكونة من (0/0/) وهي قافية متواترة.

أما بخصوص القوافي المتداركة في الديوان، نجدها في قصيدة **"أختها"**:

نسخةٌ منها على الأرض تسيرْ *** تتهادى فتحاكيها الطّيورْ[17]

0//0/0///0/0/// *** 0///0/0//0/0/0//0/

مما سبق نرى أنّ القافية في هذه القصيدة هي قافية متداركة مكونة من(0//0/).

إذن؛ فالشّاعر في قصائده -خاصة العمودية-زاوج بين القافية المتواترة والقافية المتداركة، إيمانا منه بأن هذا النوع من القوافي يحمل من الحِدّة والمباشرة في الخطاب ما يسمح له بتبليغ رسالته من خلال نصوصه الإبداعية في الدّيوان.

3.1.2.الرّوي:

وهو آخر حرف صحيح في البيت،إذيرتكز على القافية، وهذا الحرف يُعدُّ عنوانا لبعضٍ من القصائد القديمة 18 على غرار سينية البحتري وغيرها من القصائد العربية القديمة، وهو كذلك «النّبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، وتبنى بها القصيدة »[19].

من خلال هذين التعريفين، نرى أنّ الرّوي وهو الحرف الصحيح الموجود في آخر البيت الشّعري من القصيدة، ونجده بالضرورة يتكرّر على طول الأبيات منها، ممّا يترك إيقاعاً موسيقيّاً خاصّاً يميّز القصيدة.

ومن خلال استقصائها للقصائد العمودية بشكل خصوصي –لأن قصائد التفعيلة في الديوان لم تكن تحمل حرفا متكرّرا في كل دفقاته الشعرية سواء من ناحية الأسطر أو من ناحية تكرار نفس الحرف في كل مقطع. وعليه فحرف الرّوي في القصائد الأربعة جاء على النحو الآتي:

القصيدة	حرف الرّوي
غيمة	الهمزة المكسورة
أختها	الراء الساكنة
بغداد	الهمزة الساكنة
دعونا	الراء/الهمزة /الراء

ولقد اختار الشاعر في كل قصيدة حرف روي واحدا إلا في قصيدة "دعونا "؛ حيث أردف الراء كروي تارة وعدل عنه بالهمزة، ثمّ أعاد حرف الراء كروي، وهذا نوع من التجديد والحداثة في بناء القصيدة، وهوكذلك دليل أنّ الشّاعر لا يميل إلى الرتابة التقليدية في انتقاء روي لقصيدته، وإنما أراد أن يختاره الحرف لا أن يختار هو الروي،وهذه من سمات الحداثة والتجديد في القصيدة المعاصرة. كما نلاحظ أن الشاعر زاوج بين الحروف المهموسة والمجهورة لانتقائه حرف الراء والهمزة فقط، وهذا التزاوج بين هذين الحرفين، دليل أنّ الشاعر في حالة اضطراب،تارة في موقف قوة وتارة في حالة ضعف.

2.2. الإيقاع الداخلي:

هو الإيقاع الذي يرتكز على المحسّنات البديعية لتشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة وللأبيات بشكل أدقّ، وله فاعلية الربط بين أجزاء النّص الشّعري، بالإضافة إلى دور التحسين وإضافة المسحة الجمالية على النّص الأدبي بشكل يجعل من القصيدة تتزيّن بحُليٍّ من البديع اللّفظي. كما يعرّفه البعض بأنّه الإيقاع الخفي الذي تتداخل فيه القواعد من نظم وغيرها مع أحاسيسه وانفعالاته[20].

لقد تتبعنا في دراستنا هذه، مجموعة من المكونات التي يرتكز عليها الإيقاع الداخلي كالتكرار والجناس والتدوير والتوازي والتصريع.

1.2.2. إيقاعية التكرار:

يعرف التكرار في المعاجم اللّغوية على أنّه من الفعل « أعاده مرّة بعد مرّة، و يقال كررت عليه الحديث وكررته، إذا أرددت عليه، والكَرُّ الرجوع على الشيء»[21]، وعليه فلا يخرج المعنى اللّغوي بمعنى إعادة الأمر أو الشيء مرة بعد مرّة. وتُعدُّ ظاهرة التكرار ميزة أسلوبية عرفها العرب القدماء واهتم بها الدّارسون المحدثين في اللّغة من بعدهم. ومن القدماء نذكر **"الجاحظ"**؛ حيث يقول عنه« ليس التّكرار عيبا مادام لحكمة كتقرير المعنىأو خطاب الغبي أو الساهي، كما أنَّ ترداد الألفاظ ليس بعيٍّ ما لم يجاوز مقدار الحاجةويخرج إلى العبث »[22]. وفي هذه المقولة أشار الجاحظ إلى شروط ورود التّكرار، وسنعالج التكرار بنوعين؛ تكرار الألفاظ، تكرار العبارة.

أ- **تكرار الألفاظ:**نجده في الديوان في قصائد عديدة من بينها قول الشّاعر[23]:

فجأة دون انتباهٍ
خانه العاشقونْ
خانه الورد والشِّعرُ،والأصدقاءْ
خانه الصمتُ،والكلماتْ

نرى في قصيدة **"عبد الكريم"** تكرار لفظة خانه، وهذا يدلّ على كبر الفاجعة التي تلقاها الشّاعر حينأراد الحديث عن عبد الكريم، ولينقل هول المصاب كرّر تلك اللفظة (خانه)، فقد وقع في فعل الخيانة وأزيد من ذلك خانه كل من يحيط به ويحبه، والتكرار علامة على إقرار الأمر ووقوعه وتجسيد قمة الألم والحسرة.

ب-تكرار العبارة:

كما نجد تكرارا من نوع آخر في قصيدة أخرى، وذلك في قول الشاعر[24]:

تحالفت والأرض أن لا نحبّك
خانت
تحالفت والشمس أن لا نحبّك
خانت

تحالفت والقلب أن لا نحبّك
خان

فالتكرار هنا في نفس السطر واضح عدا تغيير الاسم بين الأرض والشمس والقلب، كما تمّ تكرار فعل الخيانة مع جميع التّحالفات، فالشاعر تحت تأثير الصدمة وسرّ تكرار العبارة هو إثارة انتباه المتلقي لما تعرض له من خيانة في كل تحالف مع من كان.

2.2.2. إيقاع البديع:

أ- الجناس (التجنيس):

للجناس عدّة تسميات في كتب البلاغة والأسلوبية؛ منها التجنيس والمجانسة. ويأتي هذا الجناس بمعنى التشابه بين لفظتين في النطق، وينقسم بالضرورة إلى قسمين رئيسيين واضحين على حسب عدد الحروف المتشابهة: تام ناقص، التام لم نلحظه في ديوان " مرايا شفاه "؛ حيث يعدُّ من أكثر ألوان البديع أهمية في تشكيل الإيقاع الداخلي للنّص الشّعري.

ب- **الجناس الناقص:** وهو اختلاف اللفظتين في بعض الحروف أو الهيئة أو الترتيب،

وهو متجلي في عدّة أبيات من ديوان" مرايا شفاه "، على سبيل المثال في قصيدة " عبد الكريم": (جنون/حنون/يخون)[25] ؛ فهذه الألفاظ تحمل نفس الوزن ونهايتها بحرف النون ولهذا وقع بينها جناس ناقص لتشكل جرسا موسيقيا في أذن المتلقي مما يجعله يستعذب هذا الأثر الموسيقي داخل القصيدة.

ج- **التصريع:** التصريع ظاهرة لغوية تتبع نظام القافية والبيت المرصّع،وهو « ما يعتمد فيه إتباع العروض للضرب في وزنه ورويّه »[26]. كما أنّ التصريع في القصيدة هو«تصيير مقطع المصراع الأول في البيت من القصيدة مثل القافية. ويبدو أنّه لم يكن أساساً من تقاليد الشّعر العربي أو لوازمه الضرورية، إلاّ أنّ كثرة وروده في جانب كبير من الشّعر وعند عدد من الشّعراء الفحول »[27]. لهذا يبدو أنّ التصريع لم يكن إلزاماً في الشّعر العربي، وإنّما عرف كفنية أسلوبية داخل القصيدة لزخرفتها.

وإن التّاظر في ديوان" **مرايا شفاه**"،يجدّ التصريع في قول الشّاعر من قصيدة "غيمة":

ردّي على جرحي وأشلائي ردائي * ياغيمة سكنت دمي فجرحتُ مائي**[28]

فلفظة (ردائي /مائي) شكلت تصريعا بين الضرب والعجز في بداية القصيدة، مما جعل أذن المتلقي تستقبل جرسا موسيقيا عذبا،وهذا مقصد الشاعر من إضفاء هذا المحسن.

وكما في قوله:

هذا الصّنوبر فيه بعض صفاتي * من خضرة وتحمّل وأناةِ**[29]

ونجد في هذا البيت التصريع بين لفظتي (صفاتي /أناةِ)، مما وقّع في القصيدة جرسا موسيقيا أثّر إلى حدّ كبير في إكساب القصيدة موسيقى داخلية خاصة.

د- التّدوير:

يعدّ التدوير صفة مشتركة بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة ، لكنه أخذ في الأخيرمنحى آخر خاصة مع الثورة التي أقامها الشّعراء المعاصرون على مستوى الوزن، فبعدما كان اشتراكا لشطرين في كلمة واحدة؛ حيث يكون بعضها في الصدر والآخر في العجز، أصبح التّدوير في شعر التفعيلة هو اشتراك سطرين في اقتسام تفعيلة واحدة، كذلك « هو أن تكتمل التفعيلة مع نهاية السطر الشّعري، فتكتمل مع بداية السطر الذي يليه،وهي ظاهرة خليلية لازمت العروض »[30]، والتدوير في فحواه « فائدة شعرية وليس مجرّد اضطراب يلجأ إليه الشّاعر، ذلك لأنّه يصبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنّه يمدّه ويطيل نغماته»[31]. وهذا الضرب من سمات الإيقاع في الدّيوان موجود في نصوص عبد القادر مكاريا خاصة في قصائد التفعيلة،وعلى سبيل المثال[32]:

العالم صار جميلا جدا /0/0 0/// 0/// /0/0 0 فاعلْ فعلن فعلن فاعلْ فا

مذ أحببتكْ /0 /0/0 0 علْ فاعلْ فا

مذ أحببتك صار العالمْ /0 /0/0 0// 0/0/ /0/0 0/0 علْ فاعلْ فعلْ فاعلْ فاعلْ

أجمل مما كان /0// /0/0 0 فاعلُ فاعلُفا

إذن وبالنظر إلى ما أوضحنا، نجد خاصية التدوير الإيقاعي حاضرة في قصيدة "إنسان" بالإضافة إلى عدّة قصائد أخرى،ودلالة وجود التدوير في أغلب القصائد أنّه ميزة تعطي حرية أكبر للشاعر حتى يتمكن من سكب تجربته الشعرية في قصيدة التفعيلة.

هـ- التوازي:

يعدّ التوازي «من المفاهيم التي احتلت مركزا مهما في تحليل الخطاب الشعري، وأصل هذا المفهوم جاء في المجال الهندسي، إذ نقل كنا نقلت كثير من المفاهيم الرياضية والعلمية إلى ميادين أخرى»[33]، كما نجد جهودا كثيرة حاولت بيان حقيقة التوازي لتشمل:« عدّة مصطلحات من انسجام وتناسب في بنية البيت مثل: التطريز وتشابه الأطراف، وكذلك ورود العجز على الصدر والعكس، والتبديل،والتجزئة، والتفويف والمقابلة والمطابق،والمناسبة، والمماثلة، والتوشيح والموازنة والمؤاخاة ...»[34].

والتوازي كغيره من سمات الإيقاع الشعري،كان حضوره بقوة في نصوص عبد القادر مكاريا من خلال ديوان " مرايا شفاه "، نذكر منها تمثيلا لا حصرا ما جاء في قوله من قصيدة "حياتي":

ما الصبر إلاّ نقطة من بحرنا * ما الشعر إلاّ زورق للآتي**[35]

فالملاحظ في هذا البيت،وجود توازيات في أجزاء البيت بداية باحتوائه على (ما) النافية ثم ذكر اسم سواء (الصبر أو الشعر) ثم (إلاّ) يعني استثناء للنفي، ثم يأتي بعده المستثنى (نقطة/زورق). وبهذا يكون طرفا البيت الصدر والعجز متوازيين من حيث الأجزاء وكأن الصدر مقابل للعجز في أطرافه، وكما هو الحال في بيت آخر يقول الشاعر[36]:

الورد ينام على كتفي
والشمس تدور على كفّي

ففي هذين السطرين من شعرهينطلق الشاعر من ذكر المبتدأ (الورد/الشمس)، ثمّ يذكر الفعل المضارع (ينام/تدور)، ثم حرف الجر (على) في كلا السطرين ثم الاسم المجرور (كتفي/كفّي). وبهذا يحمل السّطران خاصية التوازي الإيقاعي من حيث ترتيب وذكر أجزاء السطر الشعري تباعًا. وفي هذا كله دلالة واضحة على تمكن الشّاعر من ناصية الشعر وخاصة الإيقاع؛ ذلك أنّه أولى التوازي مكانة في تجربته الشعرية ضمن هذا الدّيوان ليتيح للقارئ تذوقه وتفحصه من خلال قرع الأذن الموسيقية عند المتلقي.

خاتمة:

من خلال دراستنا لشعرية القصيدة ضمن ديوان " مرايا الشفاه "، يمكننا الانتهاءإلى جملة من النتائج وهي كالآتي:

- أتاحت دراسة ديوان " مرايا الشفاه " لعبد القادر مكاريا إدراكحقيقة التجربة الشعرية عنده انطلاقا من رصد السمات الإيقاعية داخل نصوصه الشعرية، وهذا من خلال دراسة بعض جوانب الإيقاع في نصوصه،والتي نستشف منها مدى اشتغال الشاعر على الخاصية الإيقاعية ومحاولة إظهار الجوانب الجمالية فيها.
- تبيّن لنا أيضا ميل الشاعر إلى شعر التفعيلة أكثر من الشّعر العمودي،وهذا دليل على اتجاهه نحو الحداثة والتجديد؛فرغم امتلاكه بعض التجارب العمودية، إلا أن الغلبة في ديوان "مرايا الشفاه " كانت لشعر التفعيلة.
- توظيف المحسنات البديعية في شعره بغزارة، حيث كان تأثيرها في الإيقاع الدّاخلي للقصائد كبيرا،وهذا دليل العناية التي أولاها الشاعر للمحسنات.
- ندرت عند عبد القادر مكاريا في ديوانه " مرايا الشفاه " الزّلات العروضية عدا بعض السقطات، والتي نعدّها محاولات منه نحو اختراق المألوف، وهذا ما لاحظناه في تعديه على حرف الروي في قصيدة "دعونا"، وفي قصيدة بغداد كذلك، وما لمسنا فيها من الاختلالات الإيقاعية على مستوى نمطالإيقاع في القصيدة العمودية.
- تحتاج التجربة الشعرية والإيقاعية عند عبد القادر مكاريا إلى عناية وتمحيص، ذلك أنّها تجربة غنيّة بخصائص وسمات أسلوبية تجعل من الدّرس النقدي ثريا ببحثه في دلالات ووظائف الإيقاع.

ملحق :

التعريف بالشاعر : عبد القادر مكاريا

شاعر جزائري من تيسمسيلت ، أصدر عدة اعمال شعرية ، أشرف على تنظيم (ربيع الونشوريس) مساهم نشيط في الحياة الأدبية والثقافية ، عضو مؤسس وأمين عام مساعد في بيت الشعر الجزائري .

دواوينه :

من أهم دواوينه :

1- قضايا خزفية 1990.

2- أيتها الحمقاء 2007.

3- مرايا الشّفاه 2008.

4- خيانة التراب 2008.

5- أحبك....والتصف 2012.

6- صار لا شيء يدهشني 2016.

7- ستمطر هذا المساء 2022.

له أعمال شعرية مخطوطة :

1- تعالي نغني أغاني الطفولة .

2-نرسم بالماء قوس قزح .

3- نعلق للغيم أرجوحة ثم نركبها .

4- نتمايل حتى يكون لنا كوكب من فرح.

هوامش:

1. فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، (2007)، دار الانتشار العربي،ط1، (د-ب)، ص 61.
2. ينظر : محمد سعدون، طقوس الشعرية المعاصرة، (2020)، دار خيال ،ط1، برج بوعريريج ،الجزائر،ص90-91.
3. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، (1972)، دار العودة، ط1، (بيروت، لبنان)، ص10.
4. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر –قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية ،(د-ت)، دار الفكر العربي، ط3، (مصر)،ص47.
5. الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (و، ق،ع)، (2000)، دار الحديث،ط3، (مصر)،ص1032.
6. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، (1992)، دار الفكر العربي ،ط1، (مصر)، ص188.
7. عبد الرحمان تبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي، (2003)،دار الفجر للنشر و التوزيع، (مصر)،ط1 ،ص05.
8. ينظر: إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشّعر، (1991م)،دار الكتب العلمية، (لبنان)، ط1، ص164.
9. المرجع نفسه، ص164.
10. أبو طه عبد القادر مكاريا ،مرايا الشّفاه ،(2007)، وزارة الثقافة، ط1، (الجزائر)، ص85.
11. المصدر السابق، ص46.

[12] عبد الرحمان تبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص24.
[13] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، (1952)،مكتبة الأنجلو المصرية، (مصر)، ط2، ص347.
[14] سعيد محمود عقيّل، الدّليل في العروض، (1999)،عالم الكتب، (لبنان)، ط1، ص 22.
[15] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص426.
[16] عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص09.
[17] المصدر السابق، ص44.
[18] ينظر : عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، (1987) ،دار النهضة العربية،(د-ب)، ط1، ص136.
[19] إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض و القوافي و فنون الشّعر، ص247.
[20] ينظر: حياة معاش، الأشكال الشّعرية في ديوان الششتري –دراسة أسلوبية –(أطروحة دكتوراه)، (2011) ،جامعة باتنة، ص54.
[21] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ك،ر ،ر)، ج5، ص135.
[22] الجاحظ، البيان و التبيّن، 1998م،دار الكتب العلمية، ج1، (لبنان)، ص79.
[23] عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص23.
[24] المصدر السابق، ص57-58.
[25] ينظر: المصدر السابق، ص21-22.
[26] السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، 1987م،دار الكتب العلمية، (لبنان)، ط2، ص527.
[27] علوي الهاشمي، مدخل إلى فلسفة البنية الإيقاعية، (1992)،منشورات اتحاد كتاب و أدباء الإمارات، ط1، ص311.
[28] عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص09.
[29] المصدر السابق، ص11.
[30] عبد الرحمان تبرماسين، العروض و إيقاع الشّعر العربي، ص94.
[31] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، (1967)، مكتبة النهضة، ط3، (لبنان)، ص91.
[32] عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص11.
[33] محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف، (1996)، المركز الثقافي العربي ،ط1، الدار البيضاء، (المغرب)، ص97.
[34] آمال منصور، أدونيس و بنية القصيدة المعاصرة، (2007)، عالم الكتب الحديثة ،ط1، (الأردن)،ص170.
[35] عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص11.
[36] المصدر السابق، ص26.

المراجع:

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، (1952)،مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2.
2. أبو طه عبد القادر مكاريا ،مرايا الشّفاه ،(2007)، وزارة الثقافة، ط1،الجزائر.
3. آمال منصور، أدونيس و بنية القصيدة المعاصرة، (2007)، عالم الكتب الحديثة ،ط1، أربد، الأردن.

4. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشّعر، (1991)،دار الكتب العلمية، (لبنان)، ط1.
5. الجاحظ، البيان و التبيّن، (1998)،دار الكتب العلمية، ج1، (لبنان).
6. حياة معاش، الأشكال الشّعرية في ديوان الششتري –دراسة أسلوبية –(أطروحة دكتوراه)، (2011)،جامعة باتنة.
7. سعيد محمود عقيّل، الدّليل في العروض، (1999) ،عالم الكتب، (لبنان)، ط1.
8. السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، (1987)،دار الكتب العلمية، (لبنان)، ط2.
9. عبد الرحمان تبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي، (2003)،دار الفجر للنشر و التوزيع، مصر،ط1.
10. عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، (1987)،دار النهضة العربية،(د-ب)، ط1.
11. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، (1992)، دار الفكر العربي ،ط1،مصر.
12. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، (1972)، دار العودة، ط1، (لبنان).
13. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر –قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية ،(د-ت)، دار الفكر العربي، ط3،مصر.
14. علوي الهاشمي، مدخل إلى فلسفة البنية الإيقاعية، (1992)،منشورات اتحاد كتاب و أدباء الإمارات، ط1.
15. فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري،(2007)، دار الانتشار العربي،ط1.
16. الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (و، ق،ع)، (2000)، دار الحديث،ط3، (مصر).
17. محمد سعدون، طقوس الشعرية المعاصرة، (2020)، دار خيال ،ط1، (الجزائر).
18. محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف، (1996)، المركز الثقافي العربي ،ط1، (المغرب).
19. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، (1967)، مكتبة النهضة، ط3، (لبنان).