

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الموضوع

التوقيح الصوتي في الشعر الجزائري الحديث
ديوان أوراق لخمّار أنموذجا
دراسة وتحليل

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها تخصص الدراسات الإيقاعية
والبلاغية

إعداد الطالبة:
الزهرة سهيلية

إشراف الأستاذ :
د. العربي عميش

السنة الجامعية:
2009/ 2008

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

" الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلَا
أَنْ هَدَانَا اللَّهُ "

الأعراف: 43.

شكر وإهداء

- نحمد الله حمدا كثيرا كبيرا طيبا مباركا فيه، ونشكره على نعمه ظاهرها وباطنها كما ينبغي لجلال وجهه الكريم والذي وقفنا وأعاننا على إنجاز هذا العمل ونسأله أن يرزقنا الإخلاص فيه إنه ولي ذلك والقادر عليه .
- وفي هذا الصدد لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد على إتمام هذا البحث .
- أهدي هذا العمل المتواضع إلى من قال فيهما الله سبحانه وتعالى: " واحفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا".
- إلى الذي كان سندا لي في السراء والضراء وضحى بكل ما يملك من أجل أن يراني في أعلى المراتب وشجعني على إتمام دراستي والذي الحبيب .
- إلى أمي قرة عيني التي كانت لي سندا بتشجيعاتها ودعواتها، حفظهما الله وجمعني وإياهما في جناته إنه ولي ذلك والقادر عليه.
- إلى كل أفراد عائلتي وأصدقائي وزملائي.
- إلى كل أساتذتي .

أهدي هذا العمل المتواضع

فهرس المحتويات

أ	مقدمة
09	المدخل

الفصل الأول: التوقيع الصوتي

31	مدخل نظري
35	أولاً: مفهوم الإيقاع
36	1- المفهوم اللغوي
36	2- المفهوم الاصطلاحي
43	3-- مدلول مصطلح "التوقيع"
46	ثانياً: مفهوم الصوت:
46	1 - المفهوم اللغوي
47	2 - المفهوم الإصطلاحي
54	3- جهاز النطق ومكوناته
57	ثالثاً: أنواع الأصوات:
57	1- الصوامت (الحروف)
64	2 - الصوائت (الحركات)
67	3 - الفرق بين الحرف والصوت

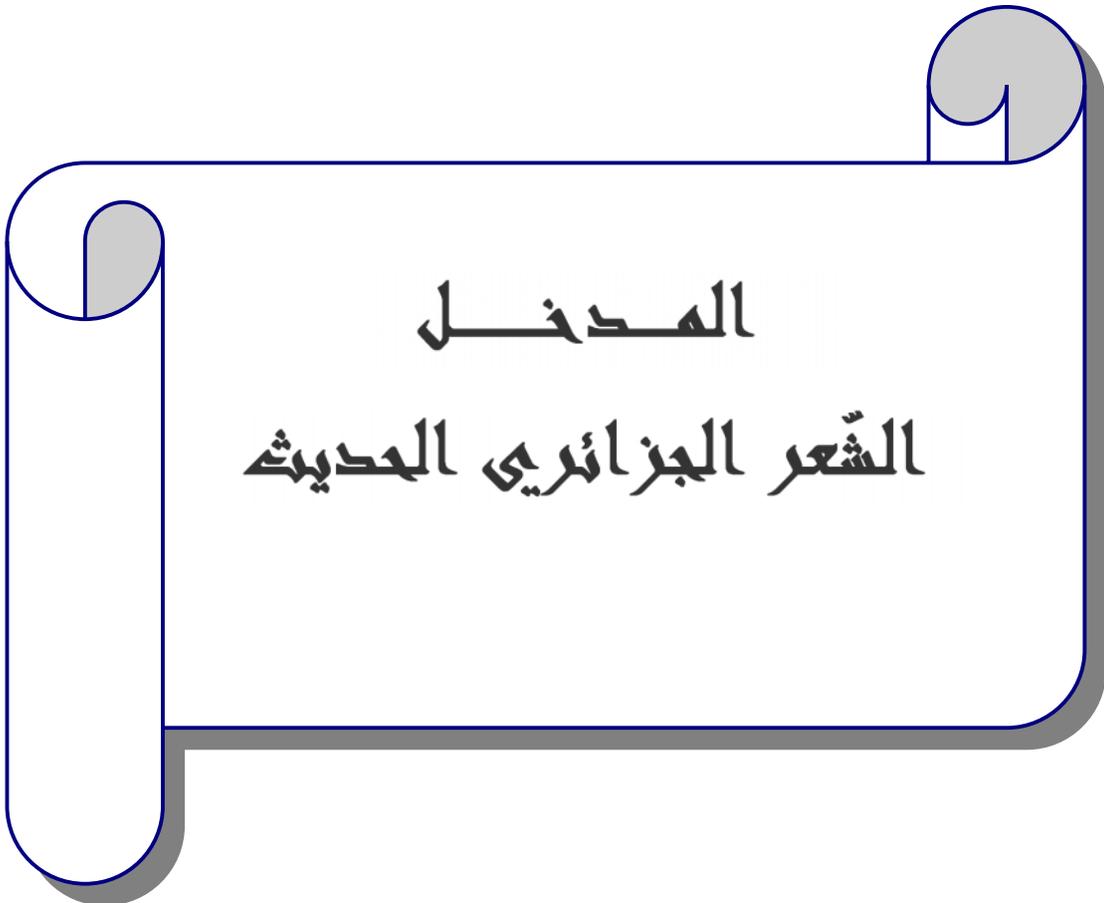
الفصل الثاني: الإيقاع الخارجي في شعر خمّار

75	مدخل نظري
78	أولاً: الوزن
78	1 - مفهوم الوزن
78	أ- المفهوم اللغوي
78	ب- المفهوم الإصطلاحي
82	2- مكونات الوزن
82	أ- الساكن والمتحرك
82	ب- الأسباب والأوتاد والفواصل
84	ج - التفاعيل
86	د - البحور الشعرية

88	3- الزحافات والعلل
97	الجانب التطبيقي
114	ثانياً: القافية
114	1- مفهوم القافية
114	أ- المفهوم اللغوي
114	ب- المفهوم الإصطلاحي
119	2- حروف القافية
122	3- حركات القافية
124	4- عيوب القافية
125	5- ألقاب القافية
126	الجانب التطبيقي

الفصل الثالث: الإيقاع الداخلي في شعر خمّار

137	مدخل نظري
139	أولاً: إيقاع الحرف
141	1- الصوت المهموس
142	2- الصوت المجهور
144	3- الصوت المفخّم
145	4- الصوت المقلقل
146	5- الصوت المكرر
147	6- الصوت الخيشومي (الغنة)
149	ثانياً: إيقاع الكلمة
150	1- الصرف
153	2- البلاغة
156	أ- التكرار
160	ب- الطباق
163	ج- الجناس
167	د- السجع
171	ذ- التصريح
173	3- المعجم
176	ثالثاً: إيقاع التركيب
177	1- الجملة الإسمية والفعلية
183	2- الجملة الإنشائية
193	الخاتمة
196	المصادر والمراجع



المدخل
الشعر الجزائري الحديث

إنّ كل من يتتبع الشعر الجزائري الحديث بوصفه واقعا فكريا وفنيا، يرجح أن تكون الحركة الإصلاحية التي عرفتها البلاد في عهد الإستعمار في الربع الأول من القرن الماضي وعلى طول مدتها هي المسار الحقيقي للشعر من حيث بنائه على وجه الخصوص وفي ظل هذه الحركة استطاع الشعر أن يعايش اللحظة والواقع بصفة عامة والكشف عن نوايا المستعمر الطاغي والمستبد وتتبع أعماله والقيام بفضحها ، كما أنه وقف بالمرصاد للإنحراف الديني الذي انتشر في فترة الإستعمار¹، ومن الطبيعي أن يرتبط الشعر بفكرة الإصلاح في هذه الظروف الصعبة. ويكون هذا في حالة إذا عرفنا حقيقة الشعر من جهة ومن جهة أخرى إذا نظرنا إلى واقع البلاد الذي هو بحاجة إلى التبدل والتغيير والإصلاح. وفي ظل هذه الظروف بعث الشعر الجزائري الذي أخرج من سطحية الفكرة إلى عمقها ومن جمودها إلى حركيتها.

وهذه إجابة كافية للرد على من ادعوا بأن الجزائر لم تنجب شعراء وعباقرة ويعود سبب اعتقادهم هذا إلى عاملين ، تمثل العامل الأول في انقطاع² الصلة بين الجزائريين وأشقايقهم العرب في ظروف قاهرة، أما العامل الثاني فهو رضا المفكرين العرب بهذا الإنقطاع إذا اعتبروا أن الجزائريين في دار غربة والذي وصل من إنتاجهم هو غربي أوروبي وليس عربي، وأنهم تحملوا في سبيله عناء ومشقة السفر والكلفة لأجل إنتاج هو للأخرين وليس لهم، لكن الجزائريين تصرفوا بصمت رهيب وذلك راجع إلى البلاد التي هي حمل ثقيل عليهم وأمانة في رقبتهم ومعرضة لخط الإستعمار الفرنسي، ولو استدركوا الأمر واعتنوا بالشعر لما ظلوا تحت الهيمنة الإستعمارية لحوالي قرن ونصف قرن من الزمن.

لم يأت الشعر الجزائري واضح المعالم منذ البداية وقوي الصوت، إذ أنه ظهر إلى جانب النشاط الوطني دون تحديد المبتغى ، لكن رغم ذلك عكس واقع الشعب الجزائري وعبر عن آتاته ومجد كفاحه، كان في أغلبه شعر إصلاحية دينية يذكرهم بالآخرة حتى يبعدهم عن لذة الحياة الدنيا ويدفعهم إلى الأمام لمحاربة المعمر، ومهما ميز الشعر من نقاط

¹ - موسوني محمد، في دراسة للشعر الجزائري الحديث دراسات وأبحاث أدبية ، مأخوذ من الموقع الإلكتروني

www.diaf.net بتاريخ 2007/08/05.

² - ينظر: سعد الله أبو القاسم ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ط2، دار الأداب ، 1997، ص30-31-32.

ضعف إلا أنه مثل تلك الفترة أحسن تمثيل، ولعل أبرز منحى سلكه الشعر في هذه المرحلة الثورية هو المنحى الديني وقد مثلته جوانب منها:

أولاً: حركة الإصلاح الفكري وربط حاضر الأمة بماضيها وتعد نقطة تحول بارز في التاريخ الجزائري الفكري .

ثانياً: الوقوف عند السيرورة التاريخية أي أن الصراع الذي قام بين حركة الإصلاح وفلسفة الخداع حتى لا تتحرك العاطفة الدينية عند المسلمين، فيتهدأوا للدفاع عن دينهم لأنه من مصلحة النصارى ألا يفهم المسلمون هذه الحقيقة وليدافع المسلمون عن وطنهم كما يشاؤون. ثالثاً: الإنخراط شبه الكلي لشعراء ما قبل الثورة في الحركة الإصلاحية والشاعر في هذه الأونة كان بصدد تطبيق وتبليغ رسالة سماوية، حيث حارب العدو وأعلن رفضه للانتماء لعقيدة غير عقيدة الإسلام .

ومما هو معروف أن الحدث الذي من أجله نظم الشعر هو حدث سياسي "الإحتلال الفرنسي للجزائر" غير أنه انصهر في قصائد ذات صبغة دينية وهذا ما لمسناه في بعضها والهدف من توظيف عنصر الدين هو التثبيت بروح الله والإتكال عليه، ولعنصر الدين في تلك الفترة دور في ربط الأحداث بأسبابها والتحفيز على مواصلة الجهاد ، وإن كان الشعر الجزائري الحديث ركز على الدين كعامل دفاعي وتحفيزي للشعب الجزائري إلا أنه لم ينس التعبير عن الأحداث اليومية من تشريد وحصار وتدمير وقتال، لكن يبقى عمل عنصر الدين يسري تحت غطاء الثورة، ولم يكن الشعر الجزائري الحديث منظماً تحت لواء حزب سياسي معين ومع هذا فقد اختار منظمة وطنية غير سياسية رغم حملها لشعارات العدل الحرية الإخاء المساواة، وهذه الجمعية هي جمعية العلماء المسلمين أسسها عبد الحميد ابن باديس في أوائل العقد الرابع من هذا القرن، وهدفها إصلاحي بالدرجة الأولى إذ أنها حملت لواء تعاليم الإسلام واللغة العربية وقامت بمحاربة الخرافات وحفظ الشخصية الجزائرية تميزت بجمهورها القوي، وبعد استقرارها أعلنت عن مبدأ انفصال الجزائر عن فرنسا، وهذا لا

يفسر أن الشعب مال إلى أحد الإتجاهات دون الأخرى ، لكن نظرتة إلى هذه القضايا كانت من وجهة الإصلاح في الميدانين الإجتماعي والثقافي.¹

1- أشكال الشعر الجزائري الحديث: قسم الشعر الجزائري الحديث إلى أشكال حسب تمشيه مع أراء سابقة وحسب فترات يكثر فيها الإصطراع الشعبي وكان هذا التقسيم على النحو التالي:

أولاً: شعر المنابر: من أواخر القرن الماضي إلى سنة 1925

ثانياً: شعر الأجراس : من 1925 إلى سنة 1936

ثالثاً: شعر البناء : من 1936 إلى سنة 1945

رابعاً: شعر الهدف: من سنة 1945 إلى سنة 1954

خامساً : شعر الثورة: من سنة 1954.²

وهذا التقسيم قام انطلاقاً من الحوادث التاريخية ومدى تأثيرها في الشعر

أولاً: شعر المنابر: من أواخر القرن الماضي سنة 1925.

نتج هذا الشعر عن الماضي، وهو شعر منبري هدفه الإصلاح والإرشاد صبغ بصبغة دينية إسلامية ، يقصد إلى تهذيب الأخلاق لإيقاظ الشعب وتحفيزه ، نتج عن عاملين تمثل العامل الأول في الغزو الداخلي الذي شنه المشعوذون والرجعيون، أما العامل الثاني فهو الغزو الخارجي المتمثل في المستعمر الغاشم، هذا النوع من الشعر غلبت عليه المعاناة الدائمة حتى يحافظ على إبقاء الدولة الجزائرية دولة عربية مسلمة، ومن بين الوسائل التي اعتمدها الإجماعات وطابع المناسبات الوطنية والدينية كند شين المدارس وإحياء المواسم الوطنية والدينية كما اعتمدوا على الجرائد أو الصحافة ذات اللسان العربي كالإقدام والشهاب.

ولأنّ الشعراء كانوا أساتذة فقد اتصلوا مباشرة بأطفال وتلاميذ المدارس حيث غرسوا فيهم عن طريق ذلك الإتصال الشعر الإصلاحي ، ومن أشهر الشعراء الذين ينتمون إلى شعر

¹ - موسوني محمد، في دراسة للشعر الجزائري الحديث دراسات وأبحاث أدبية ، مأخوذ من الموقع الإلكتروني

www.diaf.net بتاريخ 2007/08/05.

² - سعد الله أبو القاسم ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 35.

المنابر: عبد الرحمن الديسي، الطيب العقبي، أحمد الغزالي، السعيد الزاهري، محمد اللقاني ولم يكن كل شعرهم إصلاحياً لكن غلبت عليه السمة الإصلاحية.¹

ثانياً: شعر الأجراس : من سنة 1925 إلى سنة 1936.

حافظ هذا النوع من الشعر على تيار الإصلاح ، لكن طرأت عليه نغمة جديدة وسبب هذا التجديد هو تعرض الجزائر إلى تحولات سياسية جذرية ، وكذا ميلاد جمعية العلماء المسلمين كما شهدت الجزائر ميلاد الحزبين الشيوعي والإشتراكي وظهور جرائد أخرى كالبصائر، مما أدى إلى تغير الجو الجزائري وانعقاد الكثير من النخب في الوطن التي منها مادام طويلاً ومنها ما انقطع سريعاً ومنها ما بعث الراحة في قلوب الناس، ومنها ما أفسى الكآبة، وهذا ما جعل الشعب الجزائري يزداد إيماناً بنفسه وبمستقبله ويساهم في إيقاظه واكتسب شعر الأجراس طاقة جديدة سمحت له بالتماشي مع التيار الوطني المتدفق من نفسية الشعب، كان هذا الشعر سلبيًا إلى حد ما باعتباره لم يأت واضح الهدف فظل بصورة قلقة تلبدت في سماء الجزائريين ، ورغم هذا فقد تجاوب مع الشعب في هذه المرحلة الخطيرة وصور حياته كما هي دون زيادة أو نقصان.²

ثالثاً: شعر البناء: من سنة 1936 إلى سنة 1945

برز في هذه المرحلة محمد العيد آل خليفة وظهرت إلى جانبه أصوات أخرى لكنها توقفت في منتصف الطريق، وما ساعد محمد العيد هو تمكنه من الإضافة وذلك باستفادته من تجارب الماضي ووعي الحاضر وآفاق المستقبل، كما ساعدته المدارس الأدبية التي برزت وتسربت في الشعر الجزائري بواسطة أبناء المهجر وبعض أبناء المشرق الذين أتوا إلى الجزائر عن طريق فرنسا، وقد تميزت الجزائر في هذه الفترة بمعرفة أكبر الهزات الوطنية والعالمية كما كانت مسرحاً لعدد من الإنفعالات النفسية، حيث انعقد أول مؤتمر شعبي حضر فيه آلاف المواطنين واشتركت فيه عدة هيئات وطنية وحضر فيه الخطباء الذين قاموا بإيقاظ الشعب بحديثهم عن أماله ، وآلامه وعن تاريخ الوطن وحاضره ومستقبله، في هذا المهرجان ظهر الشعراء الحماسيين الذين حركوا دواخل النفوس، وتغنّوا بالوحدة ومواصلة الجهاد في سبيل الجزائر، انهزم هذا المؤتمر من ناحية سياسية لكنه عد نقطة

¹ - ينظر: سعد الله أبو القاسم ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 36.

² - ينظر: سعد الله أبو القاسم ، م ن ، ص 38-39 .

انطلاق نحو الأمام لمواصلة الجهاد، كما عاشت الجزائر الحرب العالمية الثانية والتي خلفت تطلعات نحو غدٍ جديد، ولما فشل هذا المؤتمر شب صراعا فكريا وتواترا شديدا بين الهيئات وفي ظل هذه الظروف الحزبية بدأت الدعوة إلى الوحدة الوطنية والتحرر من الماضي وإجهاد الذات في سبيل المثل العليا، وهذه الدعوات هدفها تعزيز قدرات الشعب الجزائري وطاقاته لمواجهة العدو ولهذه الأسباب سمي هذا الشعر بشعر البناء.¹

رابعاً : شعر الهدف : من سنة 1945 إلى سنة 1954

بعد مجزرة 08 ماي 1945 التي عدت بمثابة أعظم مأساة عرفتها الجزائر في تلك السنة تنبه الجزائريون إلى حقيقة مرة مفادها أن التحرر لا يكون إلا بالسلاح، وقد كانت تلك المجزرة سببا في ابتكار ألحان الحرية و الإستقلال والضحايا والعلم الرفراف ، مثل هذا التيار العديد من الشعراء أمثال: الربيع بوشامة، عبد الكريم العقون، أحمد الغوالي، وسواسي الأحمدى وحسن حموتن والأخضر السائحي ، ومع ذلك تبقى قيادة الشعر في يد محمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا وأحمد سحنون، ولم ينصب الشعر الجزائري في تلك الفترة على الجزائر وحدها وإنما تنوعت قضاياها بين الجزائر وفلسطين وأحداث الشرق العربي وغيرها من القضايا المعاصرة، ورغم تطور الموضوعات إلا أن الشعر الجزائري لم ينس مقصده التعليمي الإصلاحي: فهذا أحمد سحنون يقول :

- هَاتِ مِنْ نَسْلِ الْجَمَى خَيْرَ عِتَادِ
- هَاتِ نَشْئًا صَالِحًا بَيْنِي الْعِلَا
- إِنْ فِي يَمْنَاكَ شَعْبًا كَامِلًا
- وَاذْخِرْهُمْ لَعْدِ جُنْدِ جِهَادِ
- وَيَفْكَ الضَّادِ مِنْ أَسْرَ الْأَعَادِي
- يَتَنَزَّى بَيْنَ ظَلَمٍ وَاضْطِهَادِ

فهذه الأبيات تحتوي كلمات لها وقع خاص ودلالة هادفة.²

خامساً : شعر الثورة 1954

انفجرت الثورة بانفجار قرائح الشعراء بشعر ثوري حاسم سجل الفوز في الثورة، وبشر بالإستقلال كما تغنى بالحرية وخذ الأبطال ومجد هم وشارك المحزونين وضمد جراح المتألمين، فهؤلاء الشعراء اعتبروا ولداء الثورة شعريا لكن لم يعدوا ولدائها زمنيا لأن بعض الشعراء سبقوا وجود الثورة، وتميز شعرهم بالروح الوطنية والواقعية بعيدا عن الخيال ، من

¹ - ينظر: سعد الله أبو القاسم ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 40- 41 - 42 .
² - ينظر: سعد الله أبو القاسم ، م ن ، ص 43.

أهم شعراء هذه المرحلة : محمد صالح باوية ، أحمد الباتني ، أبو القاسم خمار ، صالح خرفي ، عبد السلام حبيب ، عبد الرحمان الزناقي.¹

2- موضوعات الشعر الجزائري:

غلبت على الشعر الجزائري الحديث مواضيع ذات صبغة إصلاحية وطنية غالبا ولكن كان لأغراض أخرى نصيب من الإهتمام كالرثاء والمدح والوصف ، التهاني والعتاب والحكم.

وقد تميز ببعده عن النزعة الذاتية إلا قليلا، أما بالنسبة لغرض الغزل فيكاد ينعدم حيث أشار الشاعر محمد اللقاني إلى هذه الظاهرة قائلا:

- ألا فدع الغزل في غوان فتلك طريقة المستهترينا

- فمن صوب البلاد لنا نداء يكاد المرء يسمعه أنينا

إذا هذا دليل على أنّ غرض الغزل لم يحظ بالاهتمام مقارنة بالأغراض الأخرى.²

3- خصائص الشعر الجزائري الحديث: تميز الشعر الجزائري الحديث بعدة خصائص منها:

أولاً: تفخيم المطالع وتصريحها واختيار أبعاد الألفاظ وأوقعها

ثانياً: استعمال الدعاء والترحم والضراعة والأمر والنهي

ثالثاً: يتميز أيضا بجزالة اللفظ وحبك العبارة ويحافظ على القوالب العتيقة ، وكذا عدم الإلتزام بالوحدة العضوية و الموضوعية في القصيدة ويوظف الحكمة والتقرير والتعميم في الأحكام ، كما يحتوي على العبارات الدينية و التاريخية وطول النفس و البساطة.

رابعاً: البداية بالمقدمات الطويلة

هذه هي الخصائص التي اقترحها أبو القاسم³ سعد الله وقد أضاف إليها صالح خرفي خصائص أخرى منها:

¹ - ينظر: سعد الله أبو القاسم ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 44.

² - ينظر: سعد الله أبو القاسم ، م ن ، ص 49.

³ - ينظر: سعد الله أبو القاسم ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 50- 51.

خامسا : الطابع التقليدي :

يقصد به تقليد التراث في الشعر العربي أو ما يسمى بالعمود الشعري، وقد استقى الشعر الجزائري الحديث منابعه من رافدين أساسيين هما النهضة الأدبية الحديثة في المشرق والتراث العربي الذي تعتبر النهضة إحياءاً له، وقد كان لارتباط الشعراء الجزائريين بالنهضة العربية الحديثة في المشرق دورا فعالا في ترسيخ الطابع التقليدي على القصيدة الجزائرية التي كانت تنظر لقصائد حافظ وشوقي والرصافي ، لكن هناك من ثار على غلبة الطابع التقليدي على القصيدة الجزائرية وعلى رأسهم رمضان حمود الذي استهزأ من الشعراء الجدد وسخر منهم لكونهم لم يستطيعوا إضفاء نفحات جديدة تجسد جوهر الشعر الجزائري الحديث.¹

سادسا : التعبير المباشر والنبرة الخطابية:

اعتمد الشعراء الجزائريون المحدثون التعبير المباشر والنبرة الخطابية باعتبار أنها الوسائل التي بها يتم إيصال المبادئ والأفكار إلى الجمهور، والأسلوب المباشر هو أسلوب الإثارة والفخر حيث أن القصائد تعتمد على أبنية التعجب والنداء والإستفهام ويوظف الألفاظ الجرسية، وبهذا يتجلى هدفه الذي هو إيقاظ ضمير الشعب وتوعيته، ولم يعتمد الشعر الجزائري الأسلوب المباشر فحسب بل تجاوزه إلى النبرة الخطابية لما تحويه الخطبة من مقدمة وموضوع وخاتمة وكل عنصر له دوره الفعال في الشعر دلاليا وفي الغالب تأتي الخاتمة عبارة عن آية قرآنية أو دعاء أو حكمة، وقد شاع أسلوب النبرة الخطابية في المحافل واكتسب صبغة ثورية و تلقى تجاوبا كبيرا من طرف المتلقين لأن هدفه الإصلاح والإيقاظ والحث على مواصلة الكفاح والجهاد.²

سابعا: النغمة الهادئة:

عندما يناجي الشاعر ذاته تصدر عنه ذبذبات تنبعث من أعماقه ، وهنا تفقد سمة الخطاب الثورية في القصيدة لأنها تصبح مناجاة روحية يتغلغلها الأسلوب الرصين ، ومع

¹ - ينظر: خرفي صالح، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص 837-838.
² - ينظر: خرفي صالح، م ن ، ص 341-342-343.

هذا لولظ أن الشاعرا الجزائرى تنبعث معاناته الذاتية أيضا عن المأساة الثورية حيث تمزقت الذات في ظل المأساة الوطنية.¹

ثامنا: الشعر الحرّ:

عرف الشعر الجزائري الحديث إضافة إلى هذه الخصائص خاصة أخرى وهي ظاهرة الشعر الحر الذي جاء في الخمسينيات، وقد تأخر مجيء الشعر الحرّ في الجزائر مقارنة بنظيره في المشرق العربي حيث تجسد مجيئه عن طريق الترجمة، ومع أن رمضان حمود ألح على ضرورة الإستنهاض بالأدب العربي عن طريق الترجمة إلا أن طابع الرفض كان أقوى في فرض نفسه بسبب العدائية بين الثقافتين الفرنسية والجزائرية ولم تتح لهما أن يسجلا تبادلا ثقافيا، كما أن الشاعر الجزائري لم يتنافس إلا في المشرق العربي بسبب البعثات العلمية إلى جامعاته إذ تجاوب الشعراء مع حركات التجديد من خلال احتكاكهم بها لكنهم رغم ذلك بقوا مقيدين بقيود الشعر العمودي، وأشهر شعراء هذا النوع: أبو القاسم خمار، أبو القاسم سعد الله، صالح باوية، والهدف من الشعر الحر محاولة إدخال نفس جديد على الشعر الجزائري.²

4- موضوعات الشعر الجزائري الحرّ:

تدور موضوعات الشعر الحر حول: الثورة، الجزائر وطنا، تجارب حب، الإتجاه القومي الموقف الحضاري، وقد كتب الشعراء في هذه المواضيع نظرا للأوضاع التي عايشوها في تلك الفترة، التقت فيه ثورتان ثورة الموضوع التي جرّت إلى ثورة الشكل مثلما في كل الأدب الثوري المقاوم.

أولا: الثورة:

غلبت على الشعر الجزائري ميزة النضال والمقاومة قبل اندلاع الثورة في عام 1954 لتنبئهم بها قبل وقوعها حيث عاشوا واقعا ملموسا، وقد انغمس هؤلاء الشعراء في الثورة وعبروا عنها بأشكال فنية مختلفة، وجاء شعرهم عاكسا لظروف الثورة مقارنة بباقي الفنون الأدبية الأخرى، لسهولة تداوله ولكونه يعبر عن الإنفعالات والعواطف الحماسية التي تصف مقاومة الشعب للغزاة والمعمرين، وكاد أن يكون شعر هذه المرحلة كله ذا سمة ثورية

¹ - ينظر: خرفي صالح، الشعر الجزائري الحديث، ص 347.

² - ينظر: خرفي صالح، م ن، ص 348.

لتصوير الشعراء حالات الكفاح ضد المعمر وكيف أثرت في أنفسهم ومشاعرهم بشكل صمودي . وهذا أخضر السائح يكتب عن شهر انفجار الثورة " نوفمبر " المقدس والذي ينظر إليه كماضي :

يقول:

- شهر انفجار النور
- في أرض الأبية الثائرين
- إن كنت أحياء لماضينا
- ومجدنا الدفين
- فإنني أحياء من جديد
- للغد السعيد

وهناك من الشباب من لم يشاركوا في حزب جبهة التحرير الوطني نظرا لصغر سنهم ، لكنهم شهدوا صورا حزينة لم تفارق خيالهم حيث ترسخت مشاهد البطولة في أذهانهم فأحسوا بها. وهناك من لا يعرف عن وطنه إلا أنه وطن الثوار المجيد المحب لأرضه ، فهذا عبد الله رزاق يقول:

- كل ما أعرفه عن وطني
- قصة ثائر
- كان فلاحا على كتفيه محراث... وفأس وبشائر
- دمه في جدول الأوراس
- عيناه بيادر ..
- وهذا يفسّر ما قيل أعلاه.¹

ثانيا : الجزائر وطننا:

تعدّ الجزائر من بين الشعوب التي تقدّس حب الوطن وتدافع عنه ، وقد كان أبطالها مثلا عظيما ونموذجا مذهلا للكفاح والصمود ضد المحتلين ، الذين تعمدوا طمس معالم الشعب الجزائري ودمجه في كيان غريب عنه ، وحب الوطن عند الشعراء جاء بصور

¹ - ينظر: شلتاع عبود شراد، حركة الشعر الحرفي الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص 92-93-98-99.

مختلفة فمنهم من تغنوا بالأرض ومنهم من تغنوا بمناظر الطبيعة وجمالها، وهذا الشاعر عبد العالي رزاقى يربط راحته براحة الوطن ويبقى متعلقا بحبه حتى بعد موته يقول:

- أنا ديك

- اشدد على راحتي

- و تعال لنبني ضيعتنا الغالية

- إذا مت يوما أو سد قلبك قلبي

- وأكتب باسمك أعلى قصائد حبي

- فسبحان وجهك

وهناك من الجزائريين من اضطر إلى ترك بلاده في فترة الإحتلال متجهين إلى باقي البلدان العربية كلبان وتونس ومصر وقد أحسوا بمرارة وألم الغربة عن الوطن ، ورغم تواجدهم بين أخوانهم العرب إلا أنهم عاشوا ظروفًا وطنهم الصعبة التي كانت تحت سيطرة الإحتلال وقسوته، ومن بين الشعراء الذين عاشوا غربة الوطن الشاعر " أبو القاسم خمار " لأن تواجده بسوريا خلال الحرب التحريرية جعله يعيش هموم الوطن وأحزانه إضافة إلى ألم الغربة، وقد حاول أن يشارك في الثورة بقلمه لأجل الإلتحام مع الجموع التي تضحي في سبيل هذا الوطن وهو يصف لنا وضعه خلال السنوات التي مرت عليه وهو هناك يقول:

- سنوات ست يا أخيه

- مرت كزوبعة علي

- وغبارها لما يزل

- كالشوك ينخر جانبي

- وشقيقتي زهراء

- صلوات ضارعة يذبذبها العراء..

وليس خمار الوحيد من الشعراء الذين ذاقوا ألم الغربة ، بل معظم الشعراء كانوا خارج الجزائر كسعد الله ، وباوية و السائحي و.....¹

¹ - ينظر: سنتناع عيود شراد ، حركة الشعر الحر في الجزائر ، ص 99 - 100 - 101 - 102 .

ثالثا: تجارب الحب:

يتفق معظم الباحثين في الأدب الجزائري الحديث على ندرة الشعر الغزلي مقارنة بالشعر السياسي والديني وفسر ذلك بعاملين اثنين ، أولهما المأساة الإستعمارية وثانيهما التقاليد الإجتماعية ، حيث أن الإحتلال الفرنسي لم يسمح للشعب بأن يتغنى بعواطفه وأحاسيسه ولا سيما في وضعيته الإجتماعية والسياسية المزرية ، أما فيما يخص التقاليد الإجتماعية فالشعب الجزائري معروف بمحافظته الشديدة ، فليس سهلا على الشاعر أن يخرق التقاليد الإجتماعية ويصرح بعواطفه، وفيما يخص الشعراء الذين تحدثوا عن الغزل في شعرهم لم يكونوا يقيمون داخل الجزائر وإنما كان أغلبهم ممن هاجروا الجزائر إلى البلدان العربية الأخرى رغبة في مواصلة الدراسة وهذا ما ساعد في تفتحهم على أمور وعلاقات جديدة كان منها قصائد الحب أو الغزل.

نمت القصائد الغزلية على يد الشعراء المهاجرين أمثال : أبو القاسم سعد الله الذي ختم ديوانه (نائر وحب) بثلاث قصائد هي (الحزن، الصورة، شيء لا يبياح) وهي قصائد هادئة نلمس بصمات الثورة في أسلوبها ومضمونها ونجدها خالصة للحب والوفاء ذات رقة وعضوبة¹ وذلك ما نجده لدى خمار في دواوينه ، فهو عندما يتحدث عن المرأة يتحدث بشكل خالص للحب كقصيدة " دموع ومطر" من ديوان أوراق التي يقول فيها:

- وعندما وصلت باب غرفتي
- وقفت يا حبيبتي
- فانهمرت من مقلتي الدموع
- وانهمر المطر
- حيث أن الشاعر يقلد العذريين في منزهه فهو يصف لنا حالته التي يسودها الصمت وكيف صار باكيا كالطفل فسقطت الدموع من عينيه وسقطت معها دموع الشتاء.
- هناك من كتب قصائد تمتاز فيها عاطفة حب الوطن وعاطفة المحبوبة كقصيدة "حنين" للأخضر السائحي².

¹ - ينظر: شلتاع عبود شراد ، م ن، ص107-108-109-110.
² - ينظر: شلتاع عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص108-110-113.

رابعاً: الإتجاه القومي:

لعب الاحتلال الفرنسي دورا كبيرا في جعل الجزائريين يتمسكون بوطنهم وقوميتهم ودينهم وهذا الارتباط كان بمثابة عامل قوة للشخصية الجزائرية أبعدها عن الإنغماس في الحضارة الغربية للدولة الإستعمارية، وقد عكست حرب التحرير صدق هذا الارتباط وقوته حيث اعتبر الشعب قضية وطنه قضية حياة أو موت، ولم يعزلها عن إطارها العام لأنها قضية قومية تهم العرب جميعا ، وحينما استقلت الجزائر وعاد المهاجرون إلى وطنهم تاركين ذكريات عزيزة مع إخوانهم العرب، واستقبلت الجزائر معهم العديد من العرب لمساهماتهم في إعادة تشييد الجزائر في هذه الظروف الصعبة أصبحت القضايا العربية حديث الساعة لرجل الشارع ورجل الثقافة سواء.

وقد كتب الشعراء الجزائريين عن الكثير من الأحداث العربية وتغنوا بالحالات النفسية إزاء هذه الأحداث، وكان الشاعر الجزائري إذا كتب عن قضية قومية ما لا يقل انفعاله عن أي قضية عربية كالقضية الفلسطينية مثلا ، فهذا أبو القاسم سعد الله من خلال تأمله لثورة نوفمبر ولحالة الشعب الجزائري يرى بأن هناك تعانق بين الجرح المغربي والجرح المشرقي في وحدة تآر عربية مبتدئة من قمم الأطلس يقول:

من فم الأطلس نشدو : وحدة لا تنفصم

من فم الأطلس نشدو: تآرنا المنتقم

من فم الأطلس نشدو: يا فلسطين الدم

من هنا، من قمة مشحونة بالثأرين

من هنا ، من مشرق البعث المجيد

ومعروف أن قضية الشرق الأوسط أو القضية الفلسطينية قضية غير متوقفة لما لحقها من خراب ودمار منذ الإحتلال الإسرائيلي إلى يومنا هذا، وذلك ما علق عليه الشاعر عبد الرحمن زناقي بقوله: « المسألة الشرقية لم تنته ولن تنتهي ، وإن إخواننا الشيعة سيكون يوما واحدا في العام ، أما العرب فقد ر عليهم أن يبكو العام بأيامه ولياليه، الموت، الدمار، الحرب هذه الوحوش الثلاثة تهدد الشرق صباح مساء ... ألم تتحسس أعصابك في نهاية كل عام؟ ألم تحس بأعصابك كأعصابي تشكو خالقها؟» ونحن نلاحظ ذلك يوميا من خلال أجهزة الإعلام

وما يلحق إخواننا الفلسطينيين من مأساة دائمة وقسوة من طرف الجيش الإسرائيلي لا حدود لها.¹

خامسا : الموقف الحضاري:

عرف العصر الحديث بعصر التطور والتقدم الحضاري والإختراعات المتوالية لظهور الثورة الصناعية، لكن الإنسان العربي رأى العكس إذ أن الشعوب العربية استغلت في خيراتها وفي استعمار واستغلال شعوبها، وقد أحس الإنسان العربي بخيبة أمل كبيرة في تحقيق التقدم والإخاء والعدل، وازداد هذا الإحساس وتضاعف في نفسية الشعراء المعاصرين فاتخذوا بأقلامهم موقفا رافضا لسلبيات الحضارة المعاصرة وجاءوا بها في أبشع الصور فهذا أبو القاسم خمار يقول في قصيدة عنوانها " إلى إفريقيا " .

- لم يبق غير الرسم والألوان

- وصيحة ورقصة من غابر الأزمان

- اسماؤنا راحت مع الآباء

- ومات في تاريخنا اللقاء

- ولم يعد لقمنا لسان

- خيولنا ضاعت بلا عنان

- بلا حذاء

حيث يرى خمار بأن إفريقيا بلد الجمال والطبيعة والخيرات لم يبق فيها غير الرسم والألوان وأنها اندثرت مع الآباء والأجداد وفرسانها سقطت، وقد رفض الشعراء عناصر الحضارة حيثما وجدت فوصفوها بصفات دنيئة تدل على مقتهم لها، ذلك أن مظاهر الحرب البشعة واستغلال الضعفاء وتدمير مستقبلهم كل ذلك كان سببا كافيا لثورة الشعراء النفسية وتجسيدها كتابيا حقا على الطغاة الجبابرة، ونجد عمر أزرع يتحدث عن ضحايا هذا العصر الذي أصبح فيه الموت والجوع من الممارسات اليومية العادية يقول:

- حدثتني في بساطة

- عن زمان صار فيه الرأس ممدودا إلى الأرض ، وساقا في السماء

¹ - ينظر: شلتاع عبود شراء، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 115-116-117-118-119.

- عن زمان الموت، والموت وقوفا
- وعن الجوع الذي أمسى يغني في الدروب
هذه الأبيات دليل على أن الإنسان سئم من هذا العصر الذي صارت فيه الإنسانية تموت
جوعا وبؤسا.¹

- القضايا الفنية في الشعر الحر:

عرف الشعر الحر بظروفه التي منها ظروف مثبتة وأخرى منشطة كما أن الشعراء
تباينوا في إخلاصهم لهذه التجربة نظرا لتفاوت مواهبهم وظروفهم، ومن القضايا الفنية التي
اختص بها الشعر الحر: اللغة، الموسيقى، الصورة، الرمز.

أولا: اللغة:

جاءت لغة الشعر الحر حادة ذات جرس صلد واستعملت ألفاظا تتناسب مع مشاهد
الحرب وأجوائها كالدّم والإعصار، السلاسل، السجون، اللهب، اللظى كما نصادف
استخدام ألفاظ ذات طابع تقليدي لكون الشعراء لا يزالون متأثرين بالشعر العمودي قراءة
ونظما قبل الغوص في الشكل الجديد، مما عكس المخزون اللغوي القديم على شكل الشعر
الجديد ويتجلى شكل اللغة فضفاضا غير مركز فيه نظرا لتمسكهم بالشكل العمودي كما قلنا
مسبقا.²

مثل قول خمّار:

- إليك يا حبيبتي
- إليك يا حقيقة
- كشعرك الجميل
- حقيقة جميل
- كأنه أشعة الأصيل
- إلى عيونك التي أسميتها البحيرة
- إلى عيونك الخضراء يا حبيبتي

¹ - ينظر: شلتاع عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 123-124-126.
² - ينظر: شلتاع عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 136-137.

نجد ترهل اللغة يؤثر على البناء حيث أن الشاعر بعد مخاطبته لحبيبته ووصف عيونها بالبحيرة يعود ويصفها بالزرقة، ونجد أيضا ألفاظا مأخوذة من الواقع الجزائري أثرت سلبيا في مبنى القصائد، لكن لم يبق الأمر كذلك فمع مرور السنوات تجاوزوا هذه العيوب وأخذوا في تطوير لغتهم بعد سعة المطالعة وتعمق التجارب، فصار في لغتهم شيء من الإيجاز والتكثيف على غرار لغة الرمزيين، ولم يخرج ذلك عن إطار اللفظة أو المقاطع فلم يتجاوز القصيدة بأكملها من ناحية المادة اللغوية، وتبقى تغلب على اللغة بعض السلبية ذلك أن الشاعر حينما يعرض تجربته الباطنية يقدمها بشكل غير متسلسل تسلسلا منطقيًا، بحيث نجد الشعر يفتقد إلى حروف العطف وأدوات الربط، كما نلاحظ سمة أخرى وهي تداخل الأصوات فيما بينها في هذه اللغة، والشاعر عندما يتكلم بضمير الأنا ينتقل إلى القص كأسلوب يساعده على القول بما يريد البوح به، وكذلك اللغة الشعرية أحيانا تقترب من الأسلوب العامي أو الدارج.¹

ثانيا: الموسيقى:

عرف أن الشعر الحر هو عبارة عن تغيير عروضي واضح في الشعر العربي، ومع أنه واحد من مؤثرات الحضارة الغربية إلا أن شعرائنا وجدوا فيه استجابة كبيرة لإنفعالاتهم وأحاسيسهم الداخلية مقارنة بالشعر العمودي، ولكن رغم ذلك لم يتمكن الشعراء الجزائريين من التخلص من أثر القصيدة العمودية، ومن المظاهر التي تجسد ارتباط القصيدة الحرة بموسيقى القصيدة العمودية في فترة الثورة تمسك الشعراء بالقافية غالبا، ونلاحظ ارتباط بالمضامين الثورية للشعر وكذا بالروح الخطابية المباشرة التي تعتمد الموسيقى لأجل إيصال معانيها، كما أن الشاعر أحيانا يضحى بجمال اللغة لأجل القافية، ومما يؤثر على الموسيقى ضعف اللغة كما أشرنا سابقا، ومما له أثر على هذه الموسيقى ظاهرة التكرار، والتكرار قد يأتي معبرا عن حالة نفسية كتكرار للكلمات ولكن أحيانا نجد تكرارا لحروف معينة، تجسد توقيعا يتناسب مع انفعالات الشاعر ويؤكد على الدلالة، وقد تجاوز شعراء الثورة مع وزن موسيقى الرمل أكثر من الأوزان الصافية الأخرى (أي الأحادية التفعيلة) كالرجز والمندارك والمتقارب، وذلك لما ينطوي عليه الرمل من موسيقى سريعة ذات نغم حركي لأنه يبدأ

¹ - ينظر: شلتاع عبود شراد، م ن، ص 138-139-140-141.

بالسبب الخفيف الذي يتناسب مع الحالات المتأججة و الإنفعالات النفسية والتأملات الفلسفية. لكن بعض الشعراء الشباب لم يتقيدوا بنظام القافية في قصائدهم وإنما حاولوا تعويض الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) بالموسيقى الداخلية، باعتبار أن الموسيقى الداخلية كما وصفها باوية الخيط الداخلي الذي ينتظم النمو النفسي عن طريق مجموعة من الصور والإشارات، وإذا تجاوب شعراء الثورة مع موسيقى الرمل فإن شعراء الإستقلال تجاوبوا مع كل البحور الصافية بل ومزجوا بينها في القصيدة الواحدة إذ تأتي في شكل مقاطع تطول أو تقصر وكل مقطع يختص بموسيقى وزن معين ، وما يمكن قوله هو أن الشعراء الجزائريون ينسجمون مع الذوق العربي بتتويجهم للأوزان مقارنة بباقي الشعراء في العالم العربي.¹

ثالثا: الصورة :

تعد الصّورة من أهم عناصر الشعر التي اهتم بها النقاد في العصر الحديث ورغم الصعوبات التي عاشتها الحركة الشعرية في الجزائر وميل الشعراء إلى القضايا السياسية إلا أنهم حاولوا الإتيان بصورة باعثة لمشاعر خفية في النفس موحية بأكثر من تصور، وهناك من الشعراء من وظفوا صورا جديدة وغريبة أحيانا لكنها تقي بالعرض ، وقد جاءت الصورة أثناء الثورة عاكسة لطابع الحرب معبرة عن واقع الحياة ، كما أن بعض الشعراء يستعمل الأسلوب المباشر وكذلك استعمال الصور البسيطة كالسائي وعبد الرحمن زناقي وعبد السلام الحبيب وأحمد الغوامي، أما في مرحلة الإستقلال فقد استفاد الشعراء من الشعر العالمي والشعر العربي الحديث، في هذه المرحلة لم يستعمل الشعراء الصورة بشكل صريح ومباشر بل يصورون ما يعادلها من عناصر الطبيعة أو ما يرتبط بها ويستطيع المتلقي بعد ذلك أن يفهم الحالة النفسية والذهنية التي سيطرت على الشاعر، كما نجد الشعراء يلجأون إلى إضفاء طابع الجدة والطرافة ويجعلونها من أحاسيس الإنسان المعاصر فيؤدي ذلك أحيانا إلى الغرابة، وخلاف هذا نجد بعض الشعراء يوظفون الصور البسيطة التي لا تقود إلى الدهشة كأحلام مستغانمي ، وعمار بو الدهان ، وجمال الطاهري ، وأبو القاسم خمار ورغم ما لجأ إليه الشعراء من تطوير الصورة الشعرية إلا أنها بقيت ذات صبغة قديمة.²

¹ - ينظر: شلتاع عبود شراد ، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 148-150.

² - ينظر: شلتاع عبود شراد ، حركة الشعر الحر في الجزائر ، ص 151-154-158.

رابعاً : الرّمز:

صار الرّمز ظاهرة متناولة في الشعر الحر عند الشعراء الجزائريين، إذ تفتّنوا في تعاملهم مع الرّمز ووظفوه بصور مختلفة نظراً لاختلاف وتنوع تجاربهم ومواقفهم في الحياة إذ أنّ الرّمز عندهم يوحي إلى دلالات متعددة، وحتى الكلمة في ذاتها تحمل دلالات متعددة بعد وضعها في قالب شعري ، وقد استخدم الشعراء في مرحلة الثورة ألفاظاً رمزية غلب عليها الطابع الثوري مستخدمين لها الرّمز اللغوي، مثل الأخطبوط ، التنين، الفئران النسور.... التي حملت في طياتها دلالات جديدة مثلت عنصر الرفض للإستعمار مطلقاً والغضب عليه، تم استعمالها بطريقة مجازية ورمزت إلى أبعد من دلالتها.

استخدم إضافة إلى الرّمز الثوري نوع آخر من الرّمز هو الرّمز الموضوعي، إذ يمنح الشاعر بعض الأعلام القديمة أو الحديثة مدلولاً جديداً ، هذا النوع أقل شيوعاً من النوع الأول، كما استخدم الشعراء أيضاً عناصر الطبيعة للرّمز إلى دلالات وإيحاءات متعددة إذ وضعت الكلمة الواحدة للتعبير عن مختلف الدلالات أي بشكل معجمي، فاللفظة تتجاوز دلالتها إلى التعبير عن الحياة بأكملها ، عن الذكريات والواقع والوجود ولنتأمل قول صالح باوية:

- يا نخلتي
- يا نطفة الحي ، ويا أم الشجر
- ما عاد لي في العمق أصداء
- جذوع النخل في قلبي
- بقايا من حفر

فهذه النخلة المهتدة بالموت لها نظرة أعمق من ذلك ، إنها رمز للوجود وصفة الحي وموتها يعني موت الحي، وبعد الإستقلال ولا سيما بعد عام 1970 نجد الشعراء الشباب يوظفون نمطاً آخر من الرّمز، وهو القناع أو الرّمز الكلي الذي ينتظم القصيدة بأكملها يتناول الشاعر من خلاله الحديث عن مجتمعه ونفسه واستعملوا أيضاً الأسطورة لتوظيف الرّمز، كما استعملوا أيضاً بعض الأعلام والأماكن الجزائرية بشكل رمزي عظيم الدلالة كلفظة وهران

الأوراس ... ويمكن القول أن الرمز في الشعر الجزائري وظف بشكل واضح بعيد عن أي غموض أي بشكل خفيف غير مكثف بغية إيصال أفكارهم ومعانيهم.¹

6- ثقافة الشعر الجزائري الحديث :

هناك نوعان من الثقافة :

أولاً: ثقافة محلية :

يقصد بها كل ما يساهم في تلوين الشعر من منابع روحية ومادية كالأسرة والمدرسة المسجد الطبيعية ، الأفكار الحربية ومبادئ الأفكار .

ثانياً: ثقافة خارجية :

تتمثل في المبادئ والنظريات التي دخلت الجزائر عن طريق الكتب ، الرحلات الصحافة الإذاعة، وقد توخى الشعر الجزائري الحديث الحذر من حيث لم يأخذ كل شيء إنما أخذ ما هو ديني إصلاحي واستثنى كل ما هو غير ديني وغير إصلاحي ،ولهذا السبب لم تتجح الرومانتيكية رغم أنها وجدت في الشعر الفرنسي وفي شعر أبو القاسم الشابي، ولم تكن الرومانتيكية منعدمة في الشعر الجزائري لكنها وقفت حائلا بينهم وبين ظروفهم، كالمظاهر البوشوشي وجلول البدوي، بينما تأثر محمد العيد بجبران وفلسفته، وتعتبر مدرسة شوقي وحافظ والرصافي المدرسة الخارجية التي تأثر بها الشعر الجزائري الحديث، وهي مدرسة إصلاحية ، وقد سار هؤلاء الشعراء مع النهضة العربية وعبروا عن قضايا الشعب العربي وأزماته اتخذوا من واقعهم موضوعات خصبة، ويتجلى الفرق في أن شعراء الجزائر ألبسوها ثوبا محليا وصبغوها بألوان بلادهم ، من رواد هذه المدرسة : محمد العيد آل خليفة أحمد سحنون مفدي زكريا سعيد الزاهري²

7- التجديد في الشعر الجزائري الحديث:

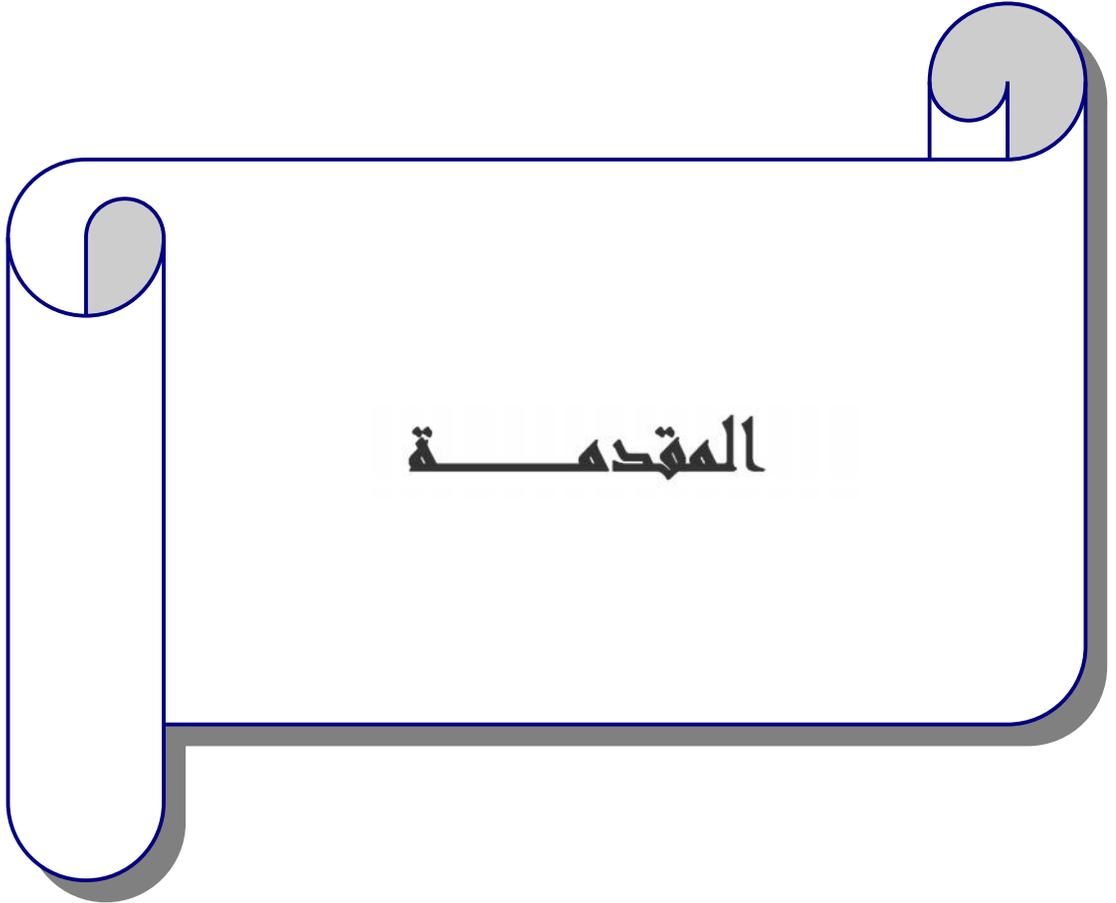
فيما يخصّ عنصر الجودة في الشعر الجزائري الحديث لم يكن في الطريقة ولا حتى في المواضيع، تجلّى فقط في بعض قصائد الغزل وكذلك في دراسة الإنتاج العربي القادم من الشرق ولا سيما من لبنان، وأيضا تجسد عنصر التجديد في الإطلاع على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية ومحاولة التخلص من شكل وطريقة القصيدة العمودية، أي من نظام

¹ - ينظر : شلتاع عبود شراد ، حركة الشعر الحر في الجزائر ، ص 159 - 160 - 163 - 164 .
² - ينظر: سعد الله أبو القاسم ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 53-54-55.

الشطرين إلى نظام السطر، أو من الشعر العمودي إلى الشعر الحر الذي لا يلتزم نظام القافية كما أنّ الأغراض القديمة لم يكن لها حظ كبير من الإهتمام وإنما كان الإهتمام بالشعر الإصلاحى الدينى والسياسى الوطنى .

وكختم لهذا المدخل نرى بأن الشعر الجزائرى الحديث فى عهد الثورة والإستقلال غلب عليه الإتجاه الإصلاحى الدينى والسياسى بهدف إيقاظ الشعب الجزائرى وغرس روح المقاومة فيه، وتحرير الوطن من التبعية الاستعمارية أما بعد الإستقلال فقد مال الشعراء إلى نوازعهم الذاتية أى إلى تجارب الحب، وتجربتهم الشعرية الذاتية سببها طبيعة الحياة التى عاشوها فى باقى البلدان العربية خارج الجزائر، حيث فسحت لهم الحركة أكثر ممن عاش داخل الوطن ولم تبق حدود الشعر الجزائرى عند هذا الحد أى الثورة والوطن و الذات بل تعدتها إلى النزعة القومية من حيث تغنيهم بالوطن العربى وقضاياه كالقضية الفلسطينية، وقد استطاع الشعراء الجزائريون إعطاء صورة إيجابية ومثمرة للشعر الجزائرى الحديث من حيث أداء دوره فى التعبير عن قضايا الوطن الجزائرى والعربى وعن قضايا النفس، كما أنهم حاولوا إخراجهم من طابع الشكل العمودى إلى طابع الشعر الحر لأجل بث روح الحياة فيه وذلك بإضفاء نفحات تجديدية عليه.¹

¹ - ينظر : سعد الله أبو القاسم ، دراسات فى الأدب الجزائرى الحديث، ص 51-52 .



لم يحظ الشعر الجزائري الحديث بالعناية و الإهتمام مقارنة بنظيره في المشرق العربي إلا في مرحلة متأخرة جدا ، نظرا للظروف الثورية العسيرة التي واجهتها الجزائر ضد الإستعمار الفرنسي، إذ كان الإهتمام آنذاك بشيء أثنى بكثير وهو أمانة البلاد لتحريرها، ولكن رغم ذلك ظهرت بعض الأصوات الشعرية الجزائرية البارعة التي استطاعت أن تجسد دفاعها عن الوطن بالقلم أمثال : أبو القاسم سعد الله ، أبو القاسم خمار، محمد اللقاني، صالح خرفي، محمد الصالح باوية..... وقد جاء شعرهم بهدف إيقاظ الشعب الجزائري من غفلته ومحاولة تحفيزه للدفاع عن وطنه وقدرته على مواصلة الجهاد حتى الإستقلال .

وإذا تفحصنا شعر هؤلاء ، وغصنا في بنائه وتركيبه وتعمقنا في دلالاته ومعانيه لوجدناه زاخرا بالجمال الفني والإيقاعي المؤثر في الإنسان تأثير ديباب السحر، فينساق وراءه دون أدنى تراجع .

وبغية لاستكناه أسرار الإيقاع الصوتي ودوره الفني في الشعر الجزائري الحديث ارتأيت أن يكون موضوع دراستي في مذكرة رسالة الماجستير، من هذا المنطلق والذي عنوانته بـ: " التوقيع الصوتي في الشعر الجزائري الحديث" وحصرا لمجال الدراسة اخترت الشاعر الجزائري محمد أبو القاسم خمار" في ديوانه الموسوم بـ : "أوراق" أنموذجا ، وقد أثار هذا الموضوع بعض الإشكاليات منها :

- أيحمل مصطلح "التوقيع" نفس مدلول مصطلح "الإيقاع" ؟
- ماهي نظرة كل من القدامى والمحدثين إلى الإيقاع ؟ وهل هناك تباين بينهما؟
- هل الصوت هو الحرف؟
- أيمكن أن نعتبر الوزن هو الإيقاع ؟ وأيها أشمل وأعم ؟
- هل يعني الإيقاع الداخلي الموسيقى الداخلية ؟
- كيف يتجلى الدور الإيقاعي والدلالي للزخافات والعلل في إثراء القصائد في ديوان "أوراق" لخمار ؟
- هل أدى الوزن "البحر" صبغة إيقاعية ومعنوية في ديوان "أوراق" ؟
- كيف برزد و الصرف والصوت والمعجم والبلاغة في إثراء قصائد "خمار" في ديوانه "أوراق" ؟

- أهل ساهم "خمار" في إثراء الشعر الجزائري الحديث من خلال هذا الديوان؟
- واختياري لهذا الموضوع نجم عن عدة أسباب أهمها :
- أن تفكيري في موضوع هذا البحث سابق لزمانه، إذ أنه ظل يراود فكري منذ حصولي على شهادة ليسانس.
- لنقص إطلاعي على ميدان الأصوات والإيقاع ارتأيت الغوص في هذين الجانبين للإستفادة أكثر.
- جدية الموضوع لأن الشعر الجزائري الحديث لم يحظ بدراسة كبيرة في جانب الإيقاع الصوتي والذي يحتاج إلى جهد كبير خصوصا من الناحية التطبيقية.
- لم يعرف الشعر الجزائري حتى الآن دراسات متعددة مكنته من إثبات وجوده بين باقي الآداب الأخرى .
- لنحافظ على الصلة بيننا وبين القدماء جميلا في عدم إهمال عملهم الثري لأن كل من الإيقاع والصوت دراسات عميقة الجذور في تاريخ الإنسانية .
- المكتبة العربية بحاجة ماسة إلى هذا النوع من الدراسات .
- أما اختياري للنموذج فقد كانت له أسبابه أيضا :
- لم أحصل على بحث جامعي قام بتطبيق ظاهرة الإيقاع الصوتي في ديوان أوراق لخمار .
- بعد إطلاعي على الديوان اكتشفت بأنه الأنسب لدراسة هذه الظاهرة فيه وأجدد بأن يعكسها لنا بشكل دقيق و مكثف .
- لتسليط الضوء على إنتاج هذا الشاعر ومحاولة إظهار مكانته التي يستحقها وسط الشعراء الجزائريين خاصة و الشعراء العرب عامة.
- للكشف عن الخبايا الفنية التي ينطوي عليها شعر خمار وإظهار ما هو مسكوت عنه .
- وحتى يتسنى لي السير الصحيح في البحث فقد استعنت ببعض الدراسات المشابهة للموضوع و المتمثلة في :

- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، تيرماسين عبد الرحمن.
- العروض و إيقاع الشعر العربي، تيرماسين عبد الرحمن.
- الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، سلطان منير.
- موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، عبد الدايم صابر.
- البنية الإيقاعية في شعر شوقي، عسران محمود.

و إجابة على جملة الأسئلة المطروحة أعلاه كان بناء الخطة كما يلي :

تم تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول يتقدمها مقدمة ومدخل ثم خاتمة في الأخير، تحدثت في المدخل عن الشعر الجزائري الحديث من حيث ظروف نشأته موضوعاته وخصائصه، يضاف إلى ذلك ثقافته وعنصر التجديد فيه.

يعالج الفصل الأول الموسوم بـ: " التوقيع الصوتي " بصفة مجملية الحديث عن معنى التوقيع أو الإيقاع الصوتي، متطرفة بعد ذلك إلى مفهوم الإيقاع من حيث اللغة والإصطلاح ، ركزت في المفهوم الإصطلاحي للإيقاع على تعريف القدماء والمحدثين له محاولة استخراج نقطة الفرق بينهما ، وبعدها أشرت إلى مدلول مصطلح "التوقيع" لغة واصطلاحاً تجنباً للإلتباس المحاط به ومحاولة توضيحه. كما تعرضت إلى مفهوم الصوت لغة وإصطلاحاً عند القدماء والمحدثين وإلى الفرق بين الحرف والصوت .

أما الفصل الثاني و الثالث فقد أردت أن يكونا تطبيقيين باتباع طريقة التنظير ثم التطبيق بشكل مباشر في ديوان "أوراق" لخمار .

عنونت الفصل الثاني بـ: " الإيقاع الخارجي في شعر خمّار" حاولت في الجانب النظري التعريف بالإيقاع الخارجي، و لكون الإيقاع الخارجي هو ما نطلق عليه بعلم العروض أو الوزن والقافية فقد أشرت إلى مفهوم العروض من الناحية اللغوية والإصطلاحية التي تجلت بدورها عند كل من القدماء والمحدثين ، ثم تطرقت إلى الجانب الأول من جوانب الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن من حيث التعريف اللغوي والإصطلاحي ومكوناته بمختلف أنواعها، من ساكن ومتحرك وأسباب وأوتاد وفواصل وتفاعيل و كذا البحور الشعرية و الزحافات والعلل . بينما في الجانب التطبيقي فقد قمت بإحصاء قصائد الديوان من حيث الوزن (البحر) ونمطية الشعر(عمودي هو أو حر) مع التمثيل لها بمنحنى بياني، وإحصاء النسبة المئوية للبحور الشعرية الواردة في الديوان، انتقيت

عينات من خمسة قصائد ، كل قصيدة تنتمي إلى وزن معين وهذه القصائد معنونة كآلآتي :
:" القسم " العنكبوت " " أقوى من الوداع " "الإنفجار" "أغنية للشوق"، حيث درست نوع البحر الذي تنتمي إليه القصيدة والتغيرات التي طرأت عليه من زحافات وعلل وعلاقة كل ذلك مع الصورة الشعرية وتجربة الشاعر وعاطفته هذا فيما يخص الوزن ، أما عن القافية التي هي ثاني جوانب الإيقاع الخارجي فقد كان حظها من الدراسة بنفس طريقة الوزن درستها بداية من حيث مفهومها اللغوي والإصطلاحي وكذا حروفها وحركاتها وأنواعها وعيوبها وألقابها ، وفي الجزء التطبيقي أخذت نماذجاً للتحليل تمثلت في انتقاء بعض الأبيات من قصائد عنونت كآلآتي: "الزحف الأصم" " أغنية للشوق" "ياسلاح الجنود" درستها من حيث لقب القافية وعلاقتها المعنوية مع الأبيات الشعرية والوزن وانفعالات الشاعر و أحاسيسه .

بينما الفصل الثالث فقد تمت عنوانته بـ: "الإيقاع الداخلي في شعر خمّار" مستهله إياه بتوضيح معنى الإيقاع الداخلي نظرياً من خلال جملة من المفاهيم المطروحة من طرف الدارسين ، وقد وجدت أن هذا المصطلح هناك من يطلق عليه بالموسيقى الداخلية وهناك من يسميه بالإيقاع الداخلي مع أن كليهما يؤدي نفس المعنى، أخذت في هذا الفصل ثلاث جوانب للتحليل هي إيقاع الحرف إيقاع الكلمة و إيقاع التركيب ، درستها بشكل نظري ثم قمت بإجراء التطبيق مباشرة على بعض العينات المختارة من الديوان .

اخترت في جانب إيقاع الحرف قصيدة "أوراق" للتطبيق، حاولت في البداية القيام بإحصاء الأصوات المتكررة في القصيدة بذكر نسبة تواردها في جدول والتمثيل لها بأعمدة تكرارية، ثم درست أنواع الأصوات في القصيدة في كل من الصوت المهموس والمجهور والمفخم والمقلقل والمتكرر والخشومي ، إذ شكلتها على هيئة عناوين وفيها حاولت إبراز أثر تلك الأصوات في القصيدة من الناحية الدلالية والإيقاعية، وفي جانب إيقاع الكلمة تطرقت إليها من ثلاث جهات هي إيقاع الكلمة من جهة الصرف وإيقاع الكلمة من حيث البلاغة وإيقاع الكلمة من ناحية المعجم ، وقد قمت في هذا الفصل بتقطيع بعض القصائد التي لم يسبق لها الدراسة العروضية في الفصل الثاني .

وانتقيت في إيقاع الصرف أسطرا من قصيدة "دموع و مطر" ودرستها من حيث الأبنية الغالبة فيها، و ما بثته من إيقاع في هذه الأبيات وكذا علاقتها المعنوية معها، وفي إيقاع البلاغة تطرقت إلى بعض العناصر البديعية من جناس وسجع وتكرار وطباق و تصريح حيث أخذت نمازجا متنوعة للتحليل، إذ أخذت في عنصر التكرار من قصيدة " الزحف الأصم " و"انكريني يا دمشق" وفي عنصر السجع من قصيدة "العنكبوت" و " أغنية للشوق" ، واخترت عينات من قصيدة "الزحف الأصم" لدراسة ظاهرة التصريح ، في حين قمت في عنصرى الجناس والطباق بالأخذ من قصيدة "العنكبوت" وأضفت في عنصر الجناس أبياتا من قصيدة "وداع" حيث حاولت إظهار كل هذه المحسنات البديعية ودورها الدلالي والإيقاعي في الأبيات .

وفي إيقاع الكلمة معجميا فقد تأملت نوع المعجم الغالب في الديوان فوجدت معجم الحرب والغزل هو الغالب ، فأخذت الألفاظ الدالة على الحرب من بعض القصائد وقمت بإبرازوظيفتها الإيقاعية.

وفي معجم الغزل أخذت أبياتا من قصيدة"أقوى من الوداع" واستخرجت كلماتادالة على غرض الغزل وأظهرت ما أضفته في الأبيات من الناحية الجمالية والإيقاعية.

أما في جانب إيقاع التركيب فقد قمت بدراسة الجملة الإسمية والفعلية والجملة الإنشائية بأبنيتها المتنوعة من أمر و نهي و استفهام و نداء .

في الجملة الإسمية أخذت أبياتا من قصيدة " الطيار الجزائري" وفي الجملة الفعلية انتقيت أسطرا من قصيدة " المتجهمون" وأبياتا من قصيدة "من أناشيد العاصفة" بينما في صيغة النداء فقد انصب اهتمامي على قصيدة " يا سلاح الجنود" باختيار أبيات منها، وقد تم إبراز هذه العناصر التركيبية في الأبيات وماأحدثته من أثر إيقاعي ومعنوي .

يعود اختيار هذه القصائد في كلا الفصلين التطبيقيين إلى ماحملته من شحنات صوتية إيقاعية جعلتنا نحس بأن حروفها وكلماتها وأبنيتها مناسبة لما تحمله من معنى، وأن أصواتها عكست التجربة الشعرية بشكل واقعي، كما أن الشاعرفي هذه القصائد المختارة يبدو شاعرا عربيا بارعا استطاع الجمع بين الفكرة ومعناها والبلوغ بالصياغة إلى أقصاها ،إضافة إلى ماسبق قوله استنتجت خاتمة جمعت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها، وعلى هذا الأساس كان المنهج المتبع المنهج الوصفي الإحصائي حيث تجسد

الوصف في الجوانب النظرية والمفاهيم وتجسد الإحصاء في الجوانب التطبيقية ، وكما أنه لا يخلو أي بحث من مواجهة صعوبات وعوائق فقد اعترضتني بعض الصعوبات منها المادية و المعنوية حيث تحملت مشاق السفر خارج الولاية بحثا عن بعض الكتب الغير المتوفرة لدينا أكثرها الأمهات أو المصادر، وطبعا هذا السفر لا يخلو من استعداد نفسي ومادي.

وأخيرا أحمد الله حمدا كثيرا فبفضل عونه ورحمته سبحانه وتعالى تم إنجاز هذا العمل المتواضع الذي أسأله أن يجعله خالصا لوجهه الكريم ، ونسأله أن ينفع به إخواننا من رواد العلم بما بذلناه فيه من جهد، ونرجو أن يوفقنا في أعمال أخرى إن شاء الله.

الفصل الأول:
التّوقيع الصّوتي

الفصل الأول: التوقيع الصوتي

مدخل نظري.

أولاً: مفهوم الإيقاع:

- 1- المفهوم اللغوي.
- 2- المفهوم الإصطلاحي.
- 3 - مدلول مصطلح "التوقيع".
 - أ- المدلول اللغوي.
 - ب- المدلول الإصطلاحي.

ثانياً: مفهوم الصوت:

- 1- المفهوم اللغوي.
 - 2- المفهوم الإصطلاحي.
 - 3- جهاز النطق ومكوناته.
- ### ثالثاً: أنواع الأصوات:
- 1- الصوامت (الحروف).
 - 2- الصوائت (الحركات).
 - 3 - الفرق بين الحرف والصوت.

مدخل نظري:

يعد فنّ الموسيقى فنا عميق الجذور في تاريخ الفكر البشري من حيث يمكن اعتباره نشاطا فنيا جماليا راسخا في طبيعة الإنسان ، فهو مولع بترديد اللحن وأن قابلية تجاوبه مع فطرة الأداء وسهولته نابعة من كون اللحن والتلحين يعتمد الوسائل الفنية ، مثلما يمكن التقاط كثيرا من سماته وعلاماته انطلاقا من مباشرة الطبيعة وتعاطي التأمل في آياتها المختلفة المتنوعة ، وعليه تعتبر الموسيقى أحد أهم العناصر الأساسية في الشعر التي بها يتميز عن الفنون الأخرى ، ويستحيل أن نصادف شعرا بدون موسيقى .

ارتبط الشعر في أولياته بالنغم والتلحين والترنم* فاللحن أو الصوت الموجود يساعد على توقيح الكلام الفني وتوزيعه، والموسيقى عنصر يساهم في إبراز الشعر وتجلى جوهره وتجسيد كيانه لما ينطوي عليه من شفرات توقيعية تنغيمية تؤثر في السامعين بفضل سحرها الخفي الجذاب ، والإيقاع من أهم عناصر الموسيقى لكونه أحد السمات البارزة التي يوظفها الشاعر ليلائم بينها وبين الصورة الشعرية ، ومعلوم أن الشعر إذا لم يتسرب فيه إيقاع لا يغدو شعرا وإنما كلاما عاديا ، والإنسان خلق بفطرته ميالا للإيقاع مستجيبا له إذ قال الشعر موقعا جاء في شكل أصوات توقيعية متناسقة متوازنة متعادلة ، بعبارات مسجوعة ف شعر موزون فقصائد.

حظي الإيقاع بالدراسة منذ القديم حيث تناوله كل من علماء العرب والغرب قديما وحديثا أمثال : الفارابي ، الكندي، ابن زيلة، ابن طباطبا، ابن سينا، الخليل بن أحمد ، إبراهيم أنيس ، بودلار، بنفست، كلودال، ويرجع ظهور أولى مؤشرات الإيقاع الشعري العربي بشكل واضح مع الخليل بن أحمد الفراهيدي واضع علم العروض بتناوله لقضية التفعيلات في إطار الوزن الشعري القائم على سلسلة السواكن والمتحركات ،وقد ارتبط الإيقاع بموسيقى اللغة ومستوياتها الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية والمعجمية وعلى رأسها

-
- - النغم : النغمة والنغمة جرس الكلام وحسن الصوت والقراءة وغيرها ، نغم في الغناء كضرب ونصر ومنع وتنعيم ، طرب فيه، التلحين: اللحن هو من الأصوات : ولحن في قراءته : طرب فيها بألحان .
 - الترنم : أن يخفي صوته ويضطرب بعض التطريب ، والتطريب والتغني تحسين الصوت بالتلاوة ، رنم المغني يرنم رنما وترنم رجع صوته ، والرنم الصوت ، والرنيم والترنيم تطريب ، تقول سمعت له رنيما وهو تطريب الصوت (ينظر: حسين يوسف موسى و عبد الفتاح الصعيدي، الإفصاح في فقه اللغة ، ج 2، ط2 ، دار الفكر العربي للطبع والنشر، ص 1294 - 1295 - 1296 .

المستوى الصوتي الذي يعد الركيزة الأساسية للإيقاع، ومعروف أن الإيقاع يقوم على الصوت وهو العنصر البارز غالباً .

يضم الإيقاع الصوتي مستويين إيقاعيين ، إيقاع داخلي (خفي روحي معنوي) وإيقاع خارجي (بارز) والإيقاع الصوتي يأتي متناسق العناصر في الخطاب الشعري يجسد العناصر الصوتية وأثرها في التجربة الشعرية من ناحية دلالية، كما يركز على الجانب اللساني اللفظي والجانب الصوتي السمعي ، أو المشفوهات والمسموعات، وقد ميز الله الإنسان بنعمة اللسان الناطق واللسان ملكة لغوية فطرية يتم بها التواصل والتفاهم بين الناس وبنعمة النطق تميز الإنسان عن الكائنات الأخرى، والإنسان غير نافع بصمته في المجتمع وكيف له النفع ؟ " والرواة لم ترو سكوت الصامتين كما روت كلام الناطقين ، وبالكلام أرسل الله أنبياءه لا بالصمت " ¹ بهدف تبليغ الرسالة السماوية ونشر الأمن بين الناس، وعليه فاللسان هو ترجمان لوجود الإنسان وتعبير عما بداخله من أفكار وأحاسيس، لأن الإنسان " إذا ترك القول ماتت خواطره وتبلدت نفسه وفسد حسه " ² وينبغي تدريب اللسان على ممارسة القول والمداومة على ذلك لكون " اللسان إذا كثرت تقليبه رق ولان وإذا أقلت تقليبه وأطلت إسكاته جسا وغلظ " ³ وممارسة النطق تكسب اللسان ليونة وطول الصمت يفسده مثلما يرى الجاحظ.

يؤدّي الإنشاد إلى التداعي والارتجال وتشاكل البنيات اللسانية التي تميّز الشعر من جانبه الجمالي " والنشيد هو رفع الصوت ومن هذا إنشاد الشعر إنما هو رفع الصوت " ⁴ أي نطق الصوت بجهازة وعلوّ والإنشاد يتطلب فن الإصغاء أو السّمع لأن السمع أبا للملكات اللسانية كما أقر ابن خلدون، والإنشاد وسيلة من وسائل الغناء و "الغناء من غنن الغنة والغنة صوت في الخيشوم ، وقيل صوت فيه ترخيم نحو الخياشيم تكون من نفس الأنف، غَنَّ يُغَنِّ والغناء بالكسر من السّماع " ⁵ يقول عنه التوحيدي: " والغناء معروف الشرف ، عجيب

¹ - الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج 1، تحقيق: عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ص 272.

² - الجاحظ ، م ن ، ص ن.

³ - الجاحظ ، م ن ، ص ن.

⁴ - ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، م 14، ط 3، دار صادر بيروت ، 2004 ، مادة أنشد، ص 255 .

⁵ - ابن منظور، لسان العرب ، م 11 ، مادة غنن، ص 93- 94.

الأثر، عزيز القدر، ظاهر النفع في معاينة الروح، ومناغاة العقل، وتنبيه النفس واجتلاب الطرب، وتفريج الكرب، وإثارة الهزة، وإذكار العهد، وإظهار النجدة، واكتساب السلوة وما لا يحصى عدده" ¹ والعلاقة بين الغناء والشعر علاقة وشيجة وهما متلازمان دائماً، وهذا ما تجلى في قول حسان بن ثابت شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم

تغن بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار ²

تتحصر العلاقة بين الغناء والشعر في كون الغناء ينطوي بموسيقى الألحان والنقرات في حين يضم الشعر موسيقى الألفاظ والأوزان، وقد اعتمد العرب في الجاهلية على ظاهرة التغني والنشيد حيث كانت تقام حفلات غنائية في الأسواق كسوق عكاظ ³، غرضها إطراب النفوس والتفنن في نطق الصوت بجهارة، وبهذا تتجسد الفصاحة لأنهم كانوا "يمدحون الجهير الصوت ويذمون الضئيل الصوت" ⁴ كما مدحوا سعة الفم واقتخروا به وذموا صغره وهذا ما لمح إليه الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين"، وقد تميز العرب بطرق خاصة في إنشاد الشعر، فمنهم من كان يلقي جالسا ومنهم من يلقي واقفا وهناك من كان يقوم بحركات استعراضية بحيث يرتبط الكم الوزني بكفاء النفس الجسماني في الأداء التلفيضي، وتصدر موسيقى صوتية ترافقها حركة جسدية فيحدث تلاؤماً بين القيم الصوتية والمضامين الداخلية، لذلك فإن الإشارة والحركة من أهم الأدوات الطبيعية المساعدة على ضبط الأوزان وبث الأنسجام في مختلف مستويات توقيع اللغة الأدبية.

يضاف إلى فصاحة اللسان المتمثلة في علو الصوت وإلى الطرق الإستعراضية في الإنشاد أن السحر الحقيقي للخطاب الشعري لا يتحقق إلا بتوظيف الغريب النادر "لأن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبعد والناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن، وفيما تحت قدرتهم من

¹ - التوحيدي أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: غريد يوسف الشيخ محمد، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، 2005، ص 228.

² - صيام زكريا، دراسة في الشعر الجاهلي، ط 2، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993، ص 14

³ - ينظر: صيام زكريا، م ن، ص 22 والأسد ناصر الدين، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط 8، دار الجبل بيروت، 1996، ص 196.

⁴ - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 12.

الرأي والهوى مثل الذي لهم في الغريب القليل وفي النادر الشاذ ...¹ ، وإضافة إلى استعمال الغريب النادر مدحوا الإيجاز في الكلام الذي يبلغ المعاني بالألفاظ ، جاء في البيان والتبيين «وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه وكان الله عزّ وجلّ قد ألبسه من الجلالة وغشاه من نور الحكمة على حسب نيّة صاحبه وتقوى قائله، فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومنزّهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنع الغيث في التربة الكريمة، ومتى فصّلت الكلمة على هذه الشريطة ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحبها الله من التوفيق ومنحها من التأييد ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبابرة ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة»²، وما يدلّ على إعطائهم الشّأن لمن يصيب المعاني أنّهم «يمدحون الحذق والرفق، والتخلّص إلى حبّات القلوب، وإلى إصابة عيون المعاني، ويقولون أصاب الهدف إذا أصاب الحق في الجملة»³، كما أنّهم كانوا يعظّمون الغناء الحار جداً والبارد جداً ونفروا من الغناء الوسط يقول الجاحظ «كما أنّ النّادرة الباردة جداً قد تكون أطيب من النّادرة الحارة جداً وإنّما الكرب الذي يحتم على القلوب ويأخذ بالأنفاس، والنّادرة الفاترة التي لا هي حارّة لا يفهم منه شيء ولا باردة، وكذلك الشّعر الوسط والغناء الوسط وإنّما الشّأن في الحار جداً والبارد جداً»⁴.

إذن فلذاذة الكلام تكمن في ندرته وغرابته وإيجازه مع بلوغه المعنى وكذا حرارته وبرودته، والكلام إذا جاء كذلك وقع وقوعاً لا يجوز تغييره، هذه هي العناصر الأساسية البانية للخطاب الشعري والتي تدورنه بأساليب إيقاعية لها أثرها في المتلقي بفضل ما أوتيته من روعة فنية، وبما أننا أدرجنا مصطلح الإيقاع في حديثنا سننظر في العرض الموالي إلى مفهوم الإيقاع.

أولاً: مفهوم الإيقاع :

يعتبر الإيقاع سرامن أسرار هذا الوجود المنظم وهو عبارة عن ظاهرة طبيعية متنوعة ومتعددة المظاهر، لا حظها الإنسان في الطبيعة حيث بثّ فيه إحساساً بجمالها

1 - الجاحظ، البيان والتبيين ، ج1، ص 89.

2 - الجاحظ، م ن، ص 83.

3 - م ن، ص 147.

4 - م ن، ص 145.

عن طريق الغريزة وتذوقها فطريا من خلال انسجامها وتلائمها، تجسّد في غناء الطير وحفيف الأوراق، في وقع المطر وهديل الأمواج وفي مناغاة الأطفال، في دقات قلب الإنسان وحركاته الجسدية، في اختلاف الليل والنهار وفي اختلاف الفصول الأربعة وتعاقبها، في الإشارات الضوئية والفنون التشكيلية، كما نتج الإيقاع عن الطقوس الدينية كالأفراح والمآتم..... والإيقاع في الطبيعة ما هو إلا تكرار منظم ومطلق يترجم أعمال الإنسان وأنشطته كما يترجم الظواهر الطبيعية.¹

نستشف من هذا أنّ الإيقاع بث للروح في الحياة، وتجسيد لحركيتها واستمرارها مع الزمن والتلاؤم والانسجام الموجود في الحياة منبعه الإيقاع، هذه الظاهرة الإنسجامية سعى الفن إلى ترجمتها على مستوى الإبداع من خلال ما تحدّته الكلمة من إيقاع نغمي والتي يتم تحويلها أو تشكيلها في قالب شعري.

تعامل الإنسان العربي منذ القديم مع ظاهرة الإيقاع وعاشها في حياته فعكسها في قوله الشعري الذي جاء في قوالب عجيبة نفذت إلى النفس وسحرتها، ولقد تطرّق الدارسون واللغويّون إلى دراسة ظاهرة الإيقاع في الشعر منذ القديم باعتبارها ركيزة أساسية لها دور فعّال في إثراء هذا الأخير وإبراز فنّيته وجماله وكذا مكانته التي لا تتضح أو تظهر إلا بالإيقاع، هذا الأخير الذي صار متشعباً ومتنوعاً ولم يمكن الدارسون من الإلمام بكل عناصره رغم الجهود المتواصلة، وبالرغم من هذا فإنّ لداذة الخطاب الشعري لا تتجلى إلا بعنصر الإيقاع الذي يساهم في إلتئام لفظي ودلالي وحديثنا عن الإيقاع يجعلنا نحاول الغوص في تبیین مفهومه اللغوي والاصطلاحي.

1- المفهوم اللغوي :

إن لفظة إيقاع في اللغة أصلها الوقع والتطريب إذ ارتبطت بالغناء والتلحين وذلك ما أقرت به المعاجم، جاء في لسان العرب: "الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها وسمى الخليل - رحمة الله - كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب

1 - ينظر: عزوز أحمد، علم الأصوات اللغوية، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران، ص63.

الإيقاع"¹ ونجد في القاموس المحيط: " الإيقاع من إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان وبيبينها"² وفي المرام في المعاني والكلام: " الإيقاع مصدرأ وقع النقرعلى الطبلة باتفاق مع الأصوات والألحان ".³

2 - المفهوم الإصطلاحي :

أما فيما يخص المفهوم الإصطلاحي فقد ارتأينا الوقوف على مفهوم الإيقاع عند التراثيين وصولا إلى المحدثين بغية النظر في تعريف كل منهما للإيقاع واستخراج الفروقات بينهما، ولقد كانت أولى محاولات الإيقاع الشعري العربي مع الخليل بن أحمد الفراهيدي كما أشرنا سابقا، والذي كان له كتابين في الإيقاع هما "النغم" و"الإيقاع" لكنهما ضاعا ، ولم تصلنا إلا كتاباته في العروض عن طريق مقالات منقولة على يد التابعين له كما أن الموسيقى في ذلك العهد لم تكن كعلم راق يحتاج إلى اهتمام كبير، فلم يهتموا بها حتى بداية عصر الترجمة للفلسفة اليونانية في عهد المأمون حين تم اكتشاف أن الموسيقى جزء من الرياضيات ، وبما أن الرياضيات علم أساسي عندهم كان عليهم الإهتمام بالموسيقى ، ومن بين الأوائل الذين اهتموا بالموسيقى الكندي (801-865 م) الذي رجع اهتمامه بها لكونها جزءا من الرياضيات، عاش بعد وفاة الخليل بسنتين أي في عصرالخليفة المأمون⁴، وقد تبع طريقه الوجه المشرق الفارابي صاحب كتاب "الموسيقى الكبير"، وتعتبرفترة الخليل والكندي فترة سوداء من الناحية العلمية المختصة، وممن اهتموا بالإيقاع إضافة إلى الخليل والكندي والفارابي نجد إخوان الصفاء، ابن زيلة، صفي الدين الأرموي، ابن سينا السجلماسي، ابن خرداذبة، صفي الدين الحلي، ابن فارس، ابن طباطبا وكان لكل منهم نظرتة إلى الإيقاع ، وإليك أهم تعريفاتهم .

¹ - ابن منظور، لسان العرب ، م 15 ، مادة وقع ، ص263.

² - الفيروزآبادي مجد الدين محمد بن يعقوب بن إبراهيم ، القاموس المحيط ، ط1 ، دارالكتب العلمية بيروت لبنان، 1999 مادة وقع، ص127 .

³ - مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام القاموس الكامل عربي عربي ، ط1، دارالراتب الجامعية بيروت لبنان، 2000، مادة وقع، ص150.

⁴ - ينظر : رجائي أحمد ، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض ، ط1، دار الفكرالعربي للطباعة والنشر والتوزيع ، 1999 ، ص 39.

من بين التعريفات التراثية لمفهوم الإيقاع اصطلاحيا تعريف الفاربي: "الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب" ¹ ويقول عنه ابن فارس: "وأهل العروض مجموعون على أنه بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع ، إلا أن الصناعة الإيقاعية تقسم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة" ² في حين يعرفه ابن طباطبا : " للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه" ³ ويقول أيضا: " فمن صح طبعة وذوقه لم يحتج إلى الإستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه" ⁴.

ونجد لابن سلام الجمحي رأيه أيضا في الإيقاع حين رد المفاضلة بين النصوص الشعرية إلى أمور يعرفها أهل العلم بالشعر تحصل لهم بكثير المدارس" ⁵ أما إخوان الصفا فقد ربطوا بين الإيقاع الشعري والموسيقي ، إذ ورد في مقولة لهم أن الإيقاعين الشعري والموسيقي يعودان إلى أصول واحدة⁶ ، ويعرفه ابن سينا: "الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات ، فإن اتفق أن كانت الحروف منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا ، وهو بنفسه إيقاع مطلقا"⁷ أما المرزوقي فيكرر نفس كلام ابن طباطبا بقوله: " وإنما قلنا تخير من لذيد الوزن لأن لذيد يطرب الطبع لإيقاعه ويمارجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال وزنه " ⁸.

ومن القدماء الذين اهتموا بالإيقاع اهتماما بالغا الحسين أحمد بن علي الكاتب الذي يعرف الإيقاع بقوله "هو قسمة زمان اللحن بالنقرات، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى وكل واحد منها يسمى دورا" ⁹ ويعرف الإيقاع في كتاب الإفصاح في فقه اللغة

¹ - أدونيس ، الشعرية العربية ، ط 1 ، دار الآداب بيروت ، 1985 ، ص 20.
² - ابن فارس أحمد، الصاجي في فقه اللغة ، تحقيق: مصطفى الشوقي ، بيروت مؤسسة بدران ، 1963 ، ص 274- 275.
³ - العلوي ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق : محمد زغلول سلام ، ط 3 ، منشأة المعارف، ص 53 .
⁴ - ابن طباطبا ، م ن ، ص 14.
⁵ - الجمحي ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء ، قراءة وشرح: محمود محمد ساكرة، القاهرة مطبعة المدني ، ص 07.
⁶ - ينظر : رجائي أحمد ، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريرض ، ص 63.
⁷ - إلفت الروبي كمال ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ، 2007 ، ص 251.
⁸ - المرزوقي ، ديوان الحماسة ، تحقيق : أحمد أمين وعبد السلام هارون ، دار الجبل بيروت ، ص 10.
⁹ - الحسين بن أحمد بن علي الكاتب، كتاب كمال أدب الغناء، مراجعة : محمود أحمد الحنفي ، تحقيق : غطاس عبد الملك خشبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1975 ، ص 92.

بأنه " حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية ، وقيل هو إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان وبينها"¹.

يبدو لنا من خلال هذه التعاريف الإصطلاحية لمفهوم الإيقاع عند التراثيين أن القدماء منهم من ربط الإيقاع بالعروض أمثال: الخليل بن أحمد وأخوان الصفا، ابن طباطبا ابن سينا ، صفى الدين الأرموى البغدادي، الجاحظ والمرزوقي وصفى الدين الحلي حيث جعلوا الإيقاع يرتبط بالنتعيلات انطلاقا من الأوزان العروضية، ومنهم من ربط الإيقاع بالنتقرات الموسيقية والألحان أمثال: الكندي والفارابي وابن زيلة دون أن يربطوها بالعروض"، ولقد استمر تيارهم بقوة حتى عند المعاصرين لاسيما العمل بالطريقة الغربية التي تقسم الإيقاع ضمن تصنيفات ثنائية وثلاثية ورباعية ، مما جعل المعاصرين يقسمون الإيقاعات حتى الطويلة منها إلى أجزاء مشابهة للإيقاع عند الغرب"² وهؤلاء فسروا الإيقاع بالأصوات الموسيقية أو النتقرات النغمية .

ويقصد بإيقاع النتعيلات الجانب العروضي أي دور كل من الزحافات والعلل والقافية بأنواعها في الشعر ، أما إيقاع النتقرات فالمقصود به «إيقاعات تتكون من تركيبات من النتقرات القويّة واللينّة، تتناوب بترتيبات معيّنة، وتتخللها أزمنة سكون تجعل النتقرة ساكنة أو متحركة وكلما طالت أزمنة السكون كلما اقتربت النتقرة من أن تكون ثقيلة، وكلما قصرت أزمنة السكون كلما اقتربت النتقرة من أن تكون خفيفة والزمان الكلي للإيقاع بتركيبية نقراته، وسكوناته يتكرّر فيصبح مقياسا تنقيد به الجمل الموسيقية. وإن لم تنطبق عليه بالضرورة حرفيا»³. فإيقاع النتقرات مبني على تركيبات لينّة وقويّة أو ساكنة ومتحركة.

يتبيّن أن التوغل في مفهوم مصطلح الإيقاع قد انتشر في الثقافة العربية المعاصرة، ومن بين التعريفات نصادف في كتاب فلسفة الإيقاع في الشعر العربي" إن الإيقاع يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي ، أو سياقات جزئية تلتئم

¹ - حسين يوسف موسى وعبد الفتاح الصعيدي، الإفصاح في فقه اللغة، ج2، ص 98 .

² - ينظر: رجائي أحمد ، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض ، ص 41.

³ - رجائي أحمد ، م ن، ص ن.

في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا ، ظاهرا أو خفيا يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها"¹ وفي الأدب الجزائري القديم : "الإيقاع حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنظوم والناجح عن تجاوز أصوات الحروف في اللفظة الواحدة ، وعن نسق تجاوز الكلمات فيما بينها ، وعن انتظام ذلك كله شعرا"² وجاء في دلالة الألفاظ " فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرة رابعة أقوى من الثلاثة السابقة وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات "³ وورد في مجلة التراث العربي : " الإيقاع هو ذلك العنف المنظم أو حركة النص الداخلية الحيوية المتنامية التي تمنح الرموز المؤلفة للعبارة الدفق والثراء"⁴ أما في نظرية إيقاع الشعر العربي : "لأن التنظيم والترتيب والتناسب يمكن أن ندل عليه بكلمة نظم ، أما كلمة وزن وموزون فتدل على مقدار الثقل والخفة"⁵ وممن اهتموا بالإيقاع أيضا نجد في كتاب فلسفة الموسيقى الشعرية: "الكلام الموزون يدل على تعادل أجزاء الكلام أو الأصوات وتساوي مقاديرها الزمنية إذ قوبلت ببعضها جملة "⁶ وورد في العروض وإيقاع الشعر العربي : " الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد"⁷ وجاء في البنية الإيقاعية للشعر العربي الإيقاع هو " الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ، ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعا لعوامل معقدة".⁸

ونجد في كتاب خصائص الإيقاع الشعري" الإيقاع بدءا هو المراوغة والإيهام

في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المترتبة في السياق التعبيري تستلذ الأذن مسمعه حتى إذا انتظمت الإنتظام الإيقاعي القائم على الإستواء والإعتدال والإنسجام اطمأنت

¹ - الهاشمي علوي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006 ، ص53.

² - مرتاض عبد المالك، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، دارهومه للطباعة والنشر والتوزيع، 2000، ص 209.

³ - أنيس إبراهيم ، دلالة الألفاظ، الأنجلو مصرية ، 1976 ، ص 233.

⁴ - إليافي نعيم ، ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن الكريم ، مجلة التراث العربي ع 17 / 1984 ، ص 90 .

⁵ - العياشي محمد ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية تونس ، 1976 ، ص 45 - 46.

⁶ - وبزدي ميخائيل ، فلسفة الموسيقى الشعرية ، ط1، مطبعة ابن زيدون ، 1948 ، ص 465 .

⁷ - البحراوي سيد ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ، ص 112.

⁸ - أبو ديب كمال ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ط2، دارالعلم للملبيين ، 1981 ، ص 230.

إليها نفسية الأعراب واتخذوها نموذجاً لسانيا بلاغيا حدي بالمباركة والتمجيد باعتباره تحفة لسانية ، والتوقيع كان أصلاً بالعصي والعيان قبل أن تنزاح دلالاته بعد ذلك إلى التوقيع بالأصوات والمعاني والصور التخيلية¹ ويقول صاحب كتاب الأسس الجمالية في النقد العربي عن الإيقاع: " توفير هذا العنصر أشرف بكثير من توفير الوزن لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ الموضوعية فيه : يقول "عين" وتقول مكانها " بئر " وأنت في أمن من عثرة الوزن ، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها"².

وترى مؤلفة معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أن الإيقاع وظف " بمعنى الجريان أو التدفق والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالي الصوت والصمت و النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التواتر والإسترخاء وهو تمثيل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي ويكون ذلك في قالب متحرك منتظم في الأسلوب الأدبي وفي الشكل الفني .. ويستطيع الفنان الأدبي أن يعتمد على الإيقاع باعتداده طريقة من ثلاث " التكرار أو التعاقب أو الترابط"³.

ندرك من هذه المفاهيم الحدائية للإيقاع أن هذا المصطلح له علاقة مباشرة بالشعر لأنه يتصل بالموسيقى، والموسيقى هي ميزة الشعر، والإيقاع عند المحدثين شامل للخطاب الشعري ينطلق من العناصر الصوتية التي تركز عليها اللغة في بناء الشعر "أي أن اللغة تنهل من المعين الصوتي في بناء كيانها " ⁴ والعنصر الصوتي هو محور البناء الجوهري انطلاقاً من الحروف والكلمات والتركيب. وكل ما يساهم في بناء الخطاب الشعري هو إيقاع فهناك إيقاع الحركات والسواكن وإيقاع الوزن والقافية، وإيقاع المقطع والنبر والتنغيم كما يعد التشكيل الصوتي للمعاني إيقاعاً وعاطفة الشاعر المعبرة عن الخطاب الشعري والصور البلاغية والتركيبية، كلها تشكل إيقاعاً وحتى الفضاء المكاني والشكل الطباعي والسمت الخطي واللون كلها إيقاعات، إذ صار الإيقاع عند المحدثين متشعباً يشمل كل جزء

¹ عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري ، دار الأديب للنشر والتوزيع، 2005، ص 135.

² - اسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط1، دار الفكر العربي مصر، 1955، ص 376.

³ - مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان بيروت، 1984، ص 71.

⁴ - شاهين ذياب، التلقي والنص الشعري قراءة في نصوص شعرية معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات دار الكندي للنشر والتوزيع 2004، ص 52.

من أجزاء الخطاب الشعري، ويكمن الفرق بين القدماء والمحدثين في نظرهم للإيقاع في أن القدماء ربطوه بالعروض وموسيقى النقرات، بينما تغلغل المحدثون في أعماقه محاولين استنكاه أسرارهِ والاستفادة منها، بتجاوزهم للجانب العروضي والموسيقى إلى إظهار دور الصوت والمعنى والتركيب والبلاغة والصرف والشكل وكل ما يتعلق بالخطاب الشعري في تجلي الإيقاع كما أشرنا سالفًا.

ولاننسى التنويه بآراء بعض علماء الغرب في موضوع الإيقاع حيث يعرفه ريتشاردز "Richards" الإيقاع هو: "النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعَات أَوْخِيبَة لظن أو المفاجئات التي يولدها سياق تتابع المقاطع" ويعرفه Marcel cressot و Laurance James "إن الإيقاع حدث فيزيائي يتعدى إطار الإحساسات السمعية وما يسري على البيت الشعري من قوانين، يجب أن يسري على الأقل نظرياً على النثر الذي كونه لنفسه نظاماً خاصاً به لا يتخلط مع نظام البيت ولا يلتبس معه".¹

يعتبر ريتشاردز الإيقاع والنسيج المتولد عن تتابع المقاطع أما لورانس ومارسل فيصفانه بالإتساع وبإمكانية تجاوزه الشعري إلى النثر، وذلك أقرت به إليزابيث درولما جعلت الإيقاع أوسع من الوزن بقولها: "وعادة ما يسمى الباحثون الوزن بالموسيقى الخارجية والإيقاع بالموسيقى الداخلية ولعل في التسميتين ما يقربسطحية دلالة الوزن لأنه عقلي وعمق دلالة الإيقاع باعتباره حسيًا"². إذن فالإيقاع متسع والوزن ما هو إلا عنصر من عناصره وتميز الإيقاع بعمق دلالاته. أما الوزن فبسطحية معناه، والإيقاع يتعلق "بالمرجعات الحسية أو الإنفعالية أو الفنية الجمالية فهو قائم على الخفة والإمتاع منطوي على نشاط تبديلي تنويحي هائل يصيب كل مضنة في العقلية المنطقية لأن جملة هذه المكونات مفضية إلى تفهم الوزن على أنه تشكيل خارجي لانتظام لغة الشعر أو قل هو لاحق بمفهوم النظم والبناء والتركيب"³. يوضح هذا القول أن الإيقاع منبعه الأحاسيس والعواطف سمتة الخفة والإمتاع وهو متنوع يساهم في تنعيم الشعر. أما الوزن فهو الشكل الخارجي للقصيد، ومفهوم الإيقاع عند الغربيين

¹ - عزوز أحمد ، علم الأصوات ، ص 67.

² - عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 41.

³ - عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 43.

لا يختلف عنه عند العرب خصوصا المحدثين لأن هدفهم واحد وهو التأثير في المتلقي من خلال تأليف خطاب شعري يسوده الإنسجام.

الإيقاع ميزة الشعر الجوهريّة تشخّصه وتبلور ماهيته، وقد اختصت به الأمة العربية أكثر من غيرها من الأمم الأخرى، ولم تضاهيها فيه أمة ، فقد عرف عند الأمة العربية بقوة موسيقاه وكان بمثابة الروح التي تسري في القصيدة لتجسيده حالة الشاعر النفسية في ارتباطها بالتجربة الشعرية، وقد تميز الإيقاع في بعده الفكري الفلسفي والتطبيقي التلفي بالشمولية والإتساع خلاف الوزن الذي يعد إيقاعا غير أنه جزء منه، لأن الإيقاع "متناسخ رحب الأجواء واسعها غزير المادة المنتهله وافرها"¹ لا يمكن للشعراء الإلمام بكل جوانبه ولو تعاونوا ، والإيقاع عاكس لانفعالات النفس والأحاسيس التي يبثها ميزان الخفة وهو عميق الدلالة حيث أنه "يؤلف بين حركات النفس وحركات الجسم"² وبالإيقاع تسكن النفوس وتطرب القلوب ويطير الإنسان فرحا في فضاء المتعة والجمال، محلقا في عالم الإلتذاذ، كما أنه يولد الهزة والأريحية وعليه فهو يبعث على الغبطة والإنتشاء لقيامه على الأساليب الحلوة وانطوائه على أصوات تنغيمية رنانة .

يكمّن دور الإيقاع في إضفاء طابع الإنسجام والتلاؤم بيع الملفوظات والمسموعات فيتجسد في الكلمات فيما بينها وفي تناسب أصواتها وحروفها ، لأن الأصوات تتناسب في علم الموسيقى و" العنصر الموسيقي يشمل الوزن والإيقاع والإنسجامات الصوتية"³ والإنسجامات الصوتية بالغة الأهمية نجدها تسير في توافق زمني، لكون الإيقاع يخضع لعنصر الزمن فيقسمه إلى وحدات متألّفة أو متكررة أو متضاده أو متساوية، وهذا ما نسميه "بالتتابع الزمني الذي يطلق عليه الإطار الموسيقي للقصيدة"⁴ إذن صناعة الإيقاع تقسم زمان النقرات والنغمات إلى فترات منتظمة متتابعة .

أصل الإيقاع أصداد متنافرة ومعاني متناقضة متقاطعة ، وفي ظل هذا التنافر والتناقض تتولد لذته ومتعته فتؤدي إلى تلاؤم الكل وانسجامه، أو كما قال جون ماري

¹ - عميش العربي ، م ن ، ص 41 .

² - أدونيس، الشعرية العربية ، ص 27 .

³ - النصارحسين ، القافية في العروض والأدب ، ط1، مكتبة الثقافية الدينية، 2000، ص 33 .

⁴ - الصباغ رمضان ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية ، ط2، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر والتوزيع 2000، ص 394 .

جويو "التنافر الذي من شأنه أن يبرر انسجام المجموع"¹ إذن فلذة الإيقاع نلمسها في هاجس الفوضى والإضطراب: " لأن الإيقاع يورث اللذة واللذة لا تأتي إلا مع الفوضى"² هذه الفوضى المتماسكة الملتئمة بها يكتمل الخطاب الشعري في بنائه الداخلي والخارجي، وبهذا يتجلى الذوق الرفيع الذي لامله النفس الإنسانية المحبة للإيقاع، وبما أن الإيقاع يقوم على التناسب الصوتي فهو يكمن في تركيب لغة الشعر، لأن دراسته ترتبط بالخطاب الشعري في تشكيله وأبنيته ومحتوياته، والإيقاع كما أشرنا سابق يشمل الميزان الصرفي والميزان العروضي وجرس الأصوات وأيضا جرس البلاغة والتركيب، وكذا إيقاع الألوان والأشكال والصور.. وغيرها.

و تفرعت من لفظة إيقاع عدة مشتقات تحمل مدلول الكلمة وتؤدي معناها والتي منها لفظة التوقيع سنعرض لها بغية معرفة مدلولها وإن كانت تؤدي ما يؤديه الإيقاع من معنى .

3 - مدلول مصطلح " التوقيع ":

أ- المدلول اللغوي :

التوقيع سجع في ظهر الدابة، وقيل في أطراف عظام الدابة من الركوب، والتوقيع الدبر، والتوقيع إصابة المطربعض الأرض وإخطائه بعضا "³، وقع: الوقع وقعة "الضرب بالسيف، ووقع المطر ما يسمع من وقع، يقال دابة موقعة، والتوقيع أثرالرحل على ظهر البعير، والتوقيع أثر الدم والسجع "⁴.

ب- المدلول الإصطلاحي :

وظف مصطلح التوقيع عند بعض الدارسين منذ زمن بعيد، إذ نجد في كتاب " البيان والتبيين" للجاحظ إشارة إلى أدب الموقعين وذلك بالحث على استخدام التوقيع، حيث نجد يحي بن حمزة يستعمل هذا النمط الفني حين يأمر كتابه بذلك بقوله: " إن استطعتم أن يكون كلامكم كله مثل التوقيع فافعلوا "⁵ كما جاء في المقدمة لابن خلدون في عنوان فرعي موسوم

¹ - ماري جويوجون ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ط1، دار البيضة العربية للتأليف والنشر والترجمة، 1998، ص 170 .

² - سلطان منير، الإيقاع الصوتي في شعرشوقي الغنائي ، ط1 ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، 2000 ، ص 132.

³ - ابن منظور، لسان العرب ، م 15 ، مادة وقع ، ص261-262.

⁴ - الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين معجم لغوي تراثي، ترتيب ومراجعة: سلمان العنكي، د/ داود سلوم وإنعام داود

سلوم، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 2004، مادة وقع، ص 913 .

⁵ - الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1، ص115.

بـ " في صناعة الغناء " ذكر للفظة التوقيع إذ قال: " هذه الصناعة هي تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع، الأصوات على أنسب منتظمة معروفة يوقع على كل صوت منها توقيعاً عند قطعه فيكون ثم يؤلف تلك النغمة بعضها على بعض على نسب متعارفة فيلذ سماعها لأجل ذلك المناسب"¹ كما أن اللفظة حظيت كثيراً بالتناول في الدراسات الإيقاعية الحديثة حيث وظفها علوي الهاشمي في كتابه " فلسفة الإيقاع في الشعر العربي بقوله " ولا بأس أن يختص مصطلح التوقيع بجانب من جوانب الإيقاع خاصة وأنها من أصل اشتقاقي واحد "².

ونجد عميش العربي في دراسته يقول: " والكلام إذا علا في النفس وقويت توقيعاته .. كان له من الوقع في القلوب والتمكن في النفوس ما يذهل ويبهج "³ ويقول أيضاً " ويبدو أن لرفع الصوت بتوقيع الشعر وتقطيعه وتنغيمه مهاما إنشادية وزنية وظيفية "⁴ وقوله كذلك: " والنفس لا تهفو إلى تأليف الكلام وتوقيعه إلا إذا شملها التهيج المستدعي لفورة البناءة واتقاد الحس "⁵.

ومما تقدم ذكره فلا بأس بأن يحمل مصطلح التوقيع نفس خاصية الإيقاع لا سيما أن اشتقاقهما من أصل واحد، ويبدو أن التوقيع هو الإيقاع الصوتي القائم على التكرار وعلى الجانبين اللساني والسمعي الذي يركز على الأذن ، والتوقيع هو الإيقاع باعتباره يؤدي مدلوله الذي يعني إحداث ذبذبات جرسية صوتية تقوم بإطراب النفوس وتسكينها، وهذا بارز من خلال ما ورد من مفاهيم ، لأن الموسيقى التوقيعية تذوب في الذات خاصة إذا كان الحس قويا والتوقيع يعمل على تقوية الإحساس ومن شأن قوة الإحساس التأثير على النفس فتحدث الإستجابة ، لأن العلاقة بين الإحساس والسمع علاقة متبادلة تأثيرية ، فالأصوات أصل الموسيقى الإيقاعية ويرى التوحيدي " أن الموسيقى نظام صوتي يمتد في الزمان بفواصل متناسبة متعادلة تتردد بين الرقة والشدة ولكنها تعود إلى طبيعة صوتية واحدة "⁶.

¹ - ابن خلدون عبد الرحمان، المقدمة تحقيق: درويش جويدي، ط2، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، 2000، ص394.

² - الهاشمي علوي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص 146.

³ - عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 239.

⁴ - عميش العربي ، م ن، ص 253 .

⁵ - عميش العربي ، م ن، ص 15 .

⁶ - الصديق حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، ط1، دار القلم العربي 2003، ص 197.

يعدّ التوقيع "العنصر الأساسي في الموسيقى الشرقية"¹ ، والإيقاع أو التوقيع لا يتجلى إلا في مظهره الصوتي، إذن (فالإيقاع هو نفسه التوقيع).

يتكون الإيقاع من ثلاث عناصر هي: التنغيم والنّبر والمقطع (المدى الزمني)، ويعرف التنغيم بأنه «رفع الصّوت وخفضه في الكلام للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة ويكون بحسب التغيّر في ذبذبة الوترين الصوتيين»² ، والتنغيم «هو تغيّر في ارتفاع النّغمة يخص سلاسل أطول من التي ينطبق عليها النّبر وغالبا ما يخص الجملة أو شبه الجملة»³، وهذا يعني أنّ التنغيم هو موسيقى تأتي على شكل ارتفاعات وانخفاضات كلامية، أمّا النّبر فهو «ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السّمع عن بقية ما حوله من أجزائها»⁴ ، وعليه فالنّبر هو وضوح المقطع في الكلمة ناتج عن شدة الضغط عليه، أمّا المقطع فهو «كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة يمكن الابتداء بها والوقوف عليها من وجهة نظر اللغة المعنية»⁵، فالمقطع هو المدة الزمنية التي يستغرقها المتكلم في النطق أو الكلام، هذه هي أهم العناصر التي يقوم عليها الإيقاع الشعري.

ولأنّ الإيقاع يرتبط بالصّوت كعنصر أساسي، نتطرق في العنصر الموالي إلى مفهوم الصوت لغة واصطلاحا وإلى جهاز النطق ومكوناته.

ثانيا: مفهوم الصوت :

يعدّ البحث في الصوت من أعمق الموروثات اللغوية القديمة ، حيث خدمه علماءنا العرب بإتقان وسخروا له كل إمكانياتهم محاولين تبويبه وتصنيفه ، وقد ظلت جهودهم الركيزة الأساسية التي اعتمدها المتأخرون في استيفاء منابع هذه الدراسة وتطويرها ، وكان هدفهم من الدراسات الصوتية الحفاظ على لغة القرآن الكريم من الضياع والانحراف لاختلاط العرب بالعجم وغيرها من الأمم ، وما يدل على تفوق علمائنا وحدة نكائهم أن علماء الغرب شهدوا لهم بذلك وعلى رأسهم العالم الألماني

- 1 - عبد الحلیم محمود علی ، مجلة التربية الجمالية الإسلامية، ط1، دارالتوزيع والنشر الإسلامية ، 2003 ، ص 300.
- 2 - لوشن نور الهدی، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتب الجامعي الحديث الإزويطة الإسكندرية ص136.
- 3 - حركات مصطفی ، الصوتيات والفتولوجيا، دار الأفاق، ص 37.
- 4 - تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ط3، عالم الكتب، 1998، ص 180.
- 5 - عبد التوّاب رمضان، مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997، ص 103.

برجشتراسر القائل : "لم يسبق ا
فيرث:"
والعربية"².
1- المفهوم اللغوي للصوت :

الصوت في اللغة " مصدر صات الشيء يصوت صوتا فهو صائت وصوت
يصوت تصويتا فهو مصوت ، وهو عام غير مختص، يقال سمعت صوت الرجل وصوت
الحمار قال تعالى: « إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ »* ، ويقال رجل صات أي شديد
الصوت، فأما قولهم صيت إذا انتشر ذكره في الناس ... ولا يستعمل الصيت إلا في الجميل
من الذكردون القبيح، والصوت مذكر لأنه مصدر بمنزلة الضرب والقتل"³ وصوت فلان
بفلان : أي دعاه ، وصات يصوت صوتا فهو صائت بمعنى صائح ، ورجل صائت: حسن
الصوت ورجل صيت: حسن الصوت، وفلان حسن الصيت: له صيت وذكر في الناس"⁴ "
صات يصوت صوتا فهو صائت معناه صائح ويقال له صوت وصيت، أي نكر، وحمار
صات شديد الصوت."⁵

2- المفهوم الإصطلاحي للصوت :

قبل الولوج في المفهوم الإصطلاحي للصوت عند المحدثين نتطرق إليه أولا عند
القدماء ، فهذا ابن جني يعرفه بقوله : " أعلم أن الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلا
متصلا حتى يعرض له في الحلق والشم والشفيتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته ، فيسمى
المقطع أينما عرض له حرفا"⁶، ويرد عند الجاحظ : "والصوت هو آلة اللفظ ، والجوهر الذي
يقوم به التقطيع ، وبه يوجد التأليف ، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا
منثورا إلا بظهور الصوت ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف وحسن الإشارة باليد
والرأس من تمام حسن البيان باللسان"⁷ أما عند المحدثين فقد عرفه: أنيس إبراهيم بقوله: " هو

1 - مجلة القلم ، مجلة محكمة يصدرها أساتذة من قسم اللغة العربية ، جامعة هران ، العدد 3 ، 2006 ، ص 14 .
2 - المرجع نفسه و الصفحة نفسها .
3 - لقمان: 19 .
4 - ابن جني أبو الفتح عثمان ، سر صناعة الإعراب ، دراسة وتحقيق: حسن هنداوي ، ج1 ، ط1 ، دار القلم طباعة
نشرت وتوزيع، 1985، ص10-11 .
5 - الفراهيدي الخليل ابن أحمد ، كتاب العين ، مادة صوت، ص 458 .
6 - ابن منظور ، لسان العرب ، م8 ، مادة صوت ، ص 302 .
7 - ابن جني ، سر صناعة الإعراب، ج1 ، ص 06 .
8 - الجاحظ ، البيان والتبيين، ج1 ، ص 70 .

ككل الأصوات ينشأ من ذبذبات مصدرها في الغالب الحنجرة لدى الإنسان ، فعند اندفاع النفس من الرئتين يمر بالحنجرة فيحدث تلك الإهتزازات التي بعد صدورها من الفم أو الأنف تنتقل خلال الهواء الخارجي على شكل موجات حتى تصل إلى الأذن" ¹ ويعرف دي سوسير الأصوات بقوله : " لكن الأصوات هي عبارة عن فونيم يقوم بتشكيل حدث انعزالي ككل الأحداث التاريخية التطورية" ² ويرى تمام حسان بأن الصوت هو: "عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصحبها أثار سمعية معينة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت وهو الجهاز النطقي ومركز استقباله وهو الأذن" ³.

يتجلى من هذه التعريفات أن ابن جني يبين لنا طريقة إخراج الصوت في الحلق الفم والشفنتين، بينما يعتبره الجاحظ أساس التلفظ وحركات اللسان، في حين يصف لنا إبراهيم أنيس كيفية تكوينه عبر ذبذبات عن طريق الحنجرة غالباً حتى يصل الأذن وهونفس الرأي الذي نجده عند تمام حسان أما دي سوسير فيعتبره فونيماً .

على هذا الأساس نرى أن الصوت هو شكل من أشكال تمظهر الطاقة لأن إنتاجه يمر عبر أعضاء جهاز النطق ، وهذا الجهاز لا يقوم بإخراج الصوت إلا بعد بذل مجهود عضلي، والصوت هو عبارة عن حدث فيزيولوجي وفيزيائي، فهو حدث فيزيولوجي لأنه يتكون عبر عدة أعضاء في جهاز النطق ، وهو حدث فيزيائي لأنه أفكار تنشأ لتكون لغة . وإضافة إلى الطاقة نجد أن الصوت يستلزم زمناً معيناً للنطق : " فالزمن والطاقة سينتقلان كخصيبتين للحرف، وهذا يعني أن لكل حرف/فونيم/ زمن يستغرقه عند النطق وطاقة متبددة تعلق كأثر صوتي في أذن السامع" ⁴ والصوت عنصر أساسي في تشكيل اللغة .

وهو ظاهرة لغوية بالغة الأهمية ، واللغة في واقعها مجموعة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم مثلما يرى بن جني، والصوت ينطلق في تكوينه من الرئتين ويمر بالحنجرة والحلق ليصل إلى التجويف الأنفي أو الفموي ، أو يتم تكوينه عبر أعضاء جهاز النطق

¹ - أنيس إبراهيم ، الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1961 ، ص 16 .

4 - Ferdinand de Saussure, cours de linguistique générale , édition talantiki Bèjai a , 2002 p: 175 .

³ - تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ط3، عالم الكتب ، 1998 ، ص 66 .

⁴ - شاهين ذياب ، التلقي والنص الشعري ، ص 52 .

ويخرج على شكل ذبذبات تصل إلى الأذن أو السمع، والعلاقة بين جهاز النطق (مصدر إخراج الأصوات) وجهاز السمع (مصدر استقبالها) علاقة تكاملية .

يعد الصوت أصغروحدة لغوية لايمكنها تأدية معنى في وضعيتها الإنعزالية أو الإنفرادية وإنما في تداخله مع الأصوات الأخرى، ولنتأمل حرف الحاء لولفظناه وحده لم يشر إلى معنى، ولكن إذا نطقناه داخل كلمة مثل حمامة لأوحى إلى مدلول، والأصوات في الخطاب الشعري عبارة عن سلسلة من السواكن والمتحركات¹، ولكون اللسان مفتاح الفصاحة فهو مركز لتحسس أصوات اللغة العربية وزمنها المتمثل في المقاطع اللغوية الطويلة والقصيرة، والتقطيع في اللغة من " القطع: إبانة بعض أجزاء الجرم من بعض فصلا، قطعه يقطعه قطعاً وقطيعاً وقطوعاً والمقطع بالكسر ما يقطع به الشيء"².

وفي الإصطلاح "هو وحدة صوتية مكونة من عدد من الحروف والحركات تتصف بالتماسك النطقي"³ أو "هو كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة ويمكن الإبتداء بها والوقوف عليها من وجهة نظر اللغة المعنية"⁴ و"المقطع هو الوحدة الصغرى في السلسلة الكلامية يتركب على الأقل من حرف علة وحرف أو مجموعة من الحروف الصامته التي تحدد توزيع حروف العلة"⁵.

والمقطع في العربية عدة أنواع منها:

النوع الأول: مقطع قصير يتكون من صامت أو حرف + حركة قصيرة كالدال في دخل.

النوع الثاني: مقطع مفتوح يتكون من صامت + حركة طويلة مثل خافي خارج.

النوع الثالث: مقطع مغلق يتكون من صامت + صائت قصير + صامت مثل: بل، عن.

النوع الرابع: مقطع مغرق في الطول ينقسم إلى مترادف ومصمت

مترادف: كل حرف مد أتى بعده حرف ساكن مثل: باب، نور

¹ - نعالج قضية السواكن والمتحركات في الفصل الثاني.

² - ابن منظور، لسان العرب، م 12، مادة قطع، ص 138.

³ - محمد داود مجمد، العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، 2001، ص 129.

⁴ - عبد التواب رمضان، مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط1، مكتبة الخانجي القاهرة، 1997، ص 103.

⁵ - Nathalie Granic K; Introduction a la linguistique ; hachette supérieur Hachette livre 2001

p38 .

مصمت : كل حرف متحرك بحركة وليه حرفان ساكنان مثل قول ، صيد¹

والمقاطع في التقطيع الشعري نوعان مقاطع لغوية قصيرة ومقاطع لغوية طويلة تتكون المقاطع القصيرة من حرف متحرك واحد فقط مثل الميم في لفظة " من"، أما المقاطع الطويلة فتتكون من حرفين وهي : نوعين : مقاطع لغوية طويلة مغلقة ومقاطع لغوية طويلة مفتوحة، أما المقاطع الطويلة المغلقة فتمثلها كل الحروف عدالمدود، مثل كم، عن. بينما المقاطع الطويلة المفتوحة فتمثلها حروف المد (الألف، الواو، الياء).

تعتبر المقاطع الطويلة المفتوحة أكثر توظيفا في لغة الشعر وأقوى تجسيدا للإنفعالات والعواطف، وأفضل ما رزقت به لغة الشعر المدود لإضافتها خفة وسلاسة بارزة في الخطاب الشعري ، وبالمدود يحصل التجويد الذي يحدث غنائية في الشعر، فيجسد غنة وجرسا موسيقيا، وعليه نقول أن المقاطع الطويلة المفتوحة هي تمثيل لأحوال الشعراء النفسية والعاطفية وعكسها على الشعر كما لها دور فعال في دوزنة الأساليب الشعرية إيقاعيا، وللمدود أسماء متعددة فهناك من يطلق عليها الهوائية وهناك من يسميها بأصوات اللين وهناك من يسميها بالجوفية.

إذا تأملنا العلاقة بين المقطع والحرف لغويا نجدها بمثابة جسم الإنسان مع مختلف أعضائه " فكما أن جسد الإنسان مؤلف من أجهزة، هذه الأجهزة تتألف من أعضاء والأعضاء من أنسجة، والأنسجة من خلايا فهو الأمر كذلك فيم يخص اللغة فهي تتركب من كلام والكلام من جمل ، والجمل من كلمات والكلمات من مقاطع وحروف، وهكذا نرى أن اللغة تتركب من وحدات صغيرة تنتظم فيما بينها لتؤلف وحدات أخرى أكبر منها، وكلها مترابطة بحسب نسق معين، وإذا تفحصنا الحروف نلاحظ أنها تتألف من عدد معين من الحروف التي يتفاوت عددها حسب مقدار هذه الكلمة، فالحروف إذن هي أصغر الوحدات في الكلمة"²، يبدو لنا من خلال هذا القول أن المقاطع هي أصغر المركبات سواءا بالنسبة للكلمة أو الجملة وهي أساس التركيب اللغوي عموما، ولو تأملنا الخطاب الشعري من ناحية البناء التركيبي لألفاظه ومفرداته وجدناه منظما عبر أوزان صرفية، تؤدي هذه الأوزان معاني

¹ - ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ط 1، الدار الثقافية للنشر القاهرة، 1998، ص 16 وحساني أحمد مباحث في علم اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، ص 94.
² - بن عيسى حنفي، محاضرات في علم النفس اللغوي، ط 5، ديوان المطبوعات الجامعية، 2003، ص 58.

وظيفية ، ينطلق منها القارئ لفهم مدلولات الخطاب الشعري، والفصاحة مصدرها الميزان الصرفي للكلمات القائم على مبدأ الخفة والثقل، والخفة ظاهرة صوتية يقابلها الثقل وهدفها التقليل من الجهد العضلي المبذول أثناء عملية التلفظ ، ودراسة هذه الظاهرة تحتاج إلى ذوق وإحصاء وحسابات يقول سيبويه " واعلم أن بعض الكلام أخف من بعض فالأفعال أثقل من الأسماء ، لأن الأسماء هي الأول، وهي أشد تمكنا ¹ فسيبويه يجعل ظاهرة الثقل متجسدة في الأفعال أما الخفة فتتخصص في الأسماء ، وهذه الأسماء تقبل كل الصوائت أي الحركات.²

اعتمدت العرب الميزان الصرفي الثلاثي واعتبرته أعدل الأبنية " لأن الأصول ثلاثة : ثلاثي ورباعي وخماسي ، فأكثرها استعمالاً وأعدلها تركيباً ، الثلاثي ، وذلك لأنه حرف يبتدأ به ، وحرف يحشى به ، وحرف يتوقف عليه"³ وقد كانت العرب تستثقل بعض الحروف والكلمات فتشتمن من سماعها وتنفر منها، وعلى العكس استخفت بعض الحروف والكلمات فلجأت إلى استعمالها، وحتى في التركيب النحوي للجملة كانوا يلجأون إلى الأثقل دائماً في بداية الكلام ويدعون الأخف في آخره، حيث كانت لديهم من جهة " رتبة الأقوى أبداً أسبق وأعلى والآخر إنهم إنما يقدمون الأثقل ويؤخرون الأخف من قبل أن المتكلم في أول نطقه أقوى نفساً وأظهر نشاطاً، فقدم أثقل الحرفين، وهو على أجمل الحالين"⁴ ، ومثال ذلك أنهم يقدمون الفاعل ويرفعونه ويؤخرون المفعول به وينصبونه باعتبار " أن الفعل لا يكون له أكثر من فاعل واحد ، وقد يكون له مفعولات كثيرة، فرفع الفاعل لقلته، ونصب المفعول به لكثرتة ، وذلك ليقل في كلامهم ما يستثقلون، ويكثر في كلامهم ما يستخفون"⁵ وهذا كله يرجع إلى طبيعة الحس الإنساني الذي يميل إلى ميزان الخفة وينفر من الثقل ويتجنبه.

ينحصر سرّ الجمال الإيقاعي في التئام وتناسق المادة اللغوية بأصواتها ومقاطعها وألفاظها أو أبنية مفرداتها الصرفية، من حيث أن تنوع المادة الصوتية يضفي جمالية فنية غاية في الروعة، ونمثل لهذه العملية بمعلم بياني يرصد شبكة قوانين الوظيفة الصوتية.

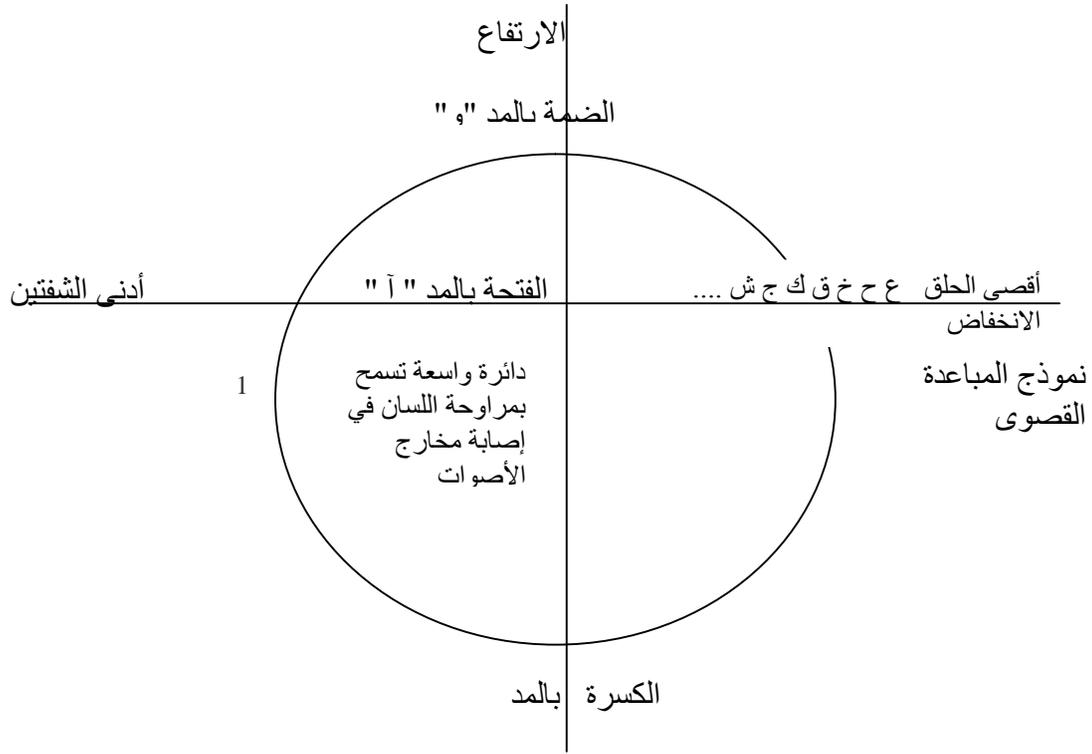
¹ - درارمكي، الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سيبويه، جامعة وهران، 1985، ص430، رسالة ماجستير.

² - ينظر: درارمكي، م ن ، ص341 .

³ بن جني، الخصائص، حققه: محمد علي النجار، ط1، عالم الكتب، 2006، ص 82 .

⁴ - ابن جني، الخصائص، ص 81.

⁵ - ابن جني، م ن ، ص 78.



لا معلم بياني يرصد شبكة قوانين الوظيفة الصوتية تستقر الأصوات على طبيعتها دائما، إنما تطرأ عليها أحيانا تلوينات صوتية تغير من وظيفتها كالقلب والإدغام والإمالة والتفخيم والترقيق ، **والقلب في اللغة** "تحويل الشيء عن وجهه، قلبه يقبله قلبا، وأقلبه، وقد انقلب وقلب الشيء، وقلبه حوله ظهر البطن، وتقلب الشيء ظهر البطن، كالحية تتقلب على الرمضاء، وقلبت الشيء فانقلب أي انكب، وقلبته بيدي تقليباً وكلام مقلوب، وقد قلبته فانقلب، وقلبته فتقلب"²، أما اصطلاحاً فهو ظاهرة صوتية صرفية ميدانها إحلال صوت مكان صوت في الصيغة الإفرادية وهو أنواع:

أولاً: قلب يصيب جميع عناصر الصيغة بالتقديم والتأخير بهدف إخراج صيغ جديدة ومعان جديدة كقولنا في كتب، كبت، بكت وهو عبارة عن قلب لغوي على طريق الإشتقاق.

¹ - ينظر: عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري، ص 272.
² - ابن منظور، لسان العرب ، م 12، مادة قلب ، ص 169.

ثانياً: قلب دون الأول وهذا يصيب بعض أصوات الصيغة فيحولها عن مواضعها بالتقديم والتأخير لكن ليس لغرض دلالي وإنما لهدف صوتي، كقولنا جبد وجذب ويعرف بالقلب المكاني عند علماء الصرف.

ثالثاً: قلب يخص أصوات المد أو حروف العلة، هو من صور الإعلال عند الصرفيين باعتبار حروف العلة دورها التخفيف، يجمعه الحذف والقلب والإسكان.¹

أما الإدغام " هو من دغم الغيث الأرض يدغمها وأدغمها إذا غشيها وقهرها، والدغم كسر الأنف إلى باطنه هشما، والدغمة والدغم من ألوان الخيل، الإدغام إدخال حرف في حرف يقال: أدغمت الحرف وادغمته على افتعلته"² وفي الإصطلاح ظاهره لغوية صوتية تقوم بالتقريب بين صوتين متماثلين أو متجانسين في الصيغة الإفرادية أو التركيبية عند النطق بها، يتفرع باعتبار التقارب إلى كبير وصغير، أما الكبير فهو ما أتى الحرف الأول فيه متحركاً سواء كان مثلياً أو متقاربين، بينما الصغير فهو ما جاء الأول فيه ساكناً³ في حين أن الإمالة لغة " الأمل والأمل والإمل: الرجاء والجمع آمال، وما أطول إملته من الإمل أي أمله، وإنه لطويل الإمالة أي التأميل، والتأمل التثبيت، وتأملت الشيء أي نظرت إليه مستتبثاً له، وتأمل الرجل تثبّت في الأمر والنظر"⁴ وفي الإصطلاح نعني إمالة الفم أثناء النطق من الفتح نحو الكسر" أو تخص الفتحة الممدودة التي تنطق في اتجاه الكسر، والإمالة نوعان شديدة ومتوسطة يكون الصوت فيها بين الفتحة والكسرة"⁵.

أما فيما يخص التفخيم والترقيق، فالتفخيم في اللغة من " فخم الشيء يفخم فخامة وهو فخم عبل والأنثى فخمة، وفخم الرجل بالضم فخامة أي ضخم، ورجل فخم أي عظيم القدر وفخمه وتفخمه: أجله وعظمه، والتفخيم التعظيم، وفخم الكلام عظمه"⁶، أما في الإصطلاح هو " الإستعلاء وتغليب الصوت فيمتلئ الفم بصداه، والأحرف المفخمة هي: خ ص ض غ ط ق ظ"⁷ بينما الترقيق فهو في اللغة مأخوذ من " رقق، الرقيق نقيض الغليظ والثخين والرقعة

¹ - ينظر: درارمكي، الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سيبويه، ص 327.

² - ابن منظور، م س، م 5، مادة دغم، ص 271.

³ - ينظر: درارمكي، م س، ص 266.

⁴ - ابن منظور، لسان العرب، م 1، مادة مال، ص 155.

⁵ - ينظر: حركات مصطفى، الصوتيات والفتوحات، دار الأفق، ص 111.

⁶ - ابن منظور، م س، م 11، مادة فخم، ص 139.

⁷ - قاسم رياض زكي، تقنيات التعبير العربي، ط 2، الجامعة اللبنانية دار المعرفة بيروت لبنان، 2002، ص 120.

ضد الغلط ، رق ، يرق ، رقة، فهو رقيق ، وأرقه ورققه ، والأنتى رقيقة ورقاقة وترقيق الكلام تحسينه ¹ ويقصد به " تليين الحروف وهو يرادف الإستفال ، وحروف الترقيق هي باقي الحروف عدا حروف التفخيم السبعة ، وعددها اثنان وعشرون حرفا ويجمعهما القول: "ثبت عزم من وجود حرفه سل إذا شكا " ².

نجد ظاهرتي التفخيم والترقيق تحدث مع صوتي اللام والراء ، فاللام أصلها الترقيق وتفخم مع لفظ الجلالة "الله" إذا سبقه فتح أو ضم ولم يسبق بكسر، وكذلك الراء مرققة وتفخم في حالة إذاسبقها فتح أو كسر أو ياء مد. ³

تمنح هذه التغيرات الصوتية المتنوعة الصوت ميزة جمالية و جرسا جذابا يهتزله السامع طربا ويزيده نشوة وتأثرا، وهي لا تظهرلنا إلا من خلال الأداء الصوتي المتجسد في الإنشاد الشعري والترتيل القرآنيومن هاهنا تبرزقدرة الشاعرالمنشد في شعرية إلقائه، فمع كل تلون صوتي يتلفظ به يزداد إبداعه وتأثيره في السامع لاسيما إذ كان هناك انسجام وتآلف بين حروفه، وبعدها عرفنا مفهوم الصوت من خلال آراء مختلف العلماء والدارسين فيه قديما وحديثا مع أهم التلوينات والتبدلات التي تصيبه، وطريقة تكوينه التي تتم عبر أعضاء جهاز النطق ، سنحاول في العرض الموالي التطرق إلى أعضاء النطق وتوضيحها كتابيا ومقابلتها بعد ذلك برسم تخطيطي لمركبات هذا الجهاز.

3- جهاز النطق ومكوناته:

هو الجهاز الذي يرتبط بإصدار الأصوات يتكون من أعضاء ثابتة وأعضاء متحركة وكل عضو له دوره الفعال في إحداث الصوت وإخراجه.

أولا: الأعضاء الثابتة :

تتركب من الأسنان العليا،اللثة،الغار(الحنك الصلب)،الجدار الخلفي للحلق. ⁴

¹ - ابن منظور، م س ، م6، مادة رقق ، ص 204- 206 .

² - قاسم رياض زكي ، م س ، ص121.

³ - ينظر: أنيس إبراهيم ، الأصوات اللغوية ، ص58- 59- 60 .

⁴ - ينظر: البهنساوي حسام ، الدراسات الصوتية عند العرب والدرس الصوتي الحديث ، ط1، مكتبة زهراء الشرق ، 2005، ص 23 .

ثانيا : الأعضاء المتحركة:

تمثلها:الشفتان ،اللسان ،الطبق (الحنك الرخو) ،اللهاة ، لسان المزمار،الحنجرة بغضاريفها الرئتان، القصبة الهوائية.¹

نبدأ بالأعضاء الثابتة:

أ- الأسنان:

من الأعضاء الثابتة،تكون حول الحنك واللثة ، تلعب الأسنان العليا دورا هاما في النطق بينما الأسنان السفلى تؤدي دورا ثانويا ،لاتنتج الأصوات وحدها وإنما بمشاركة اللسان والشفة السفلى² .

ب- اللثة:

تقع اللثة بين الأسنان والحنك،حيزها في الأعلى وهي محدبة الشكل،تلتقي في الأغلب مع طرف اللسان بهدف إنتاج الحروف اللثوية وغيرها.³

ت-الغار (الحنك الأعلى):

يأتي محدبا أو محزوزا، ينتج الأصوات باشتراكه مع وسط اللسان أو حافته ، والغار هو العضو الذي يتصل به اللسان في أوضاعه المختلفة.⁴

ث-الجدار الخلفي للحلق (الحلق):

موقعه بين الحنجرة وأقصى الحنك، وهو تجويف يأتي خلف اللسان وعباره عن عظام العنق مغطاة بما يكسوها من اللحم.⁵

¹ - ينظر: البهنساوي حسام ، م ن ، ص24وحامد هلال عبد الغفار،أصوات اللغة العربية ، ط3،الناشر مكتبة وهبية، 1996 ص 39 .

² - ينظر: الهنساوي حسام ، م ن ، ص 24 وحركات مصطفى ، الصوتيات والفلوجيا ، ص 42.

³ - ينظر: حركات مصطفى ، م ن ، ص 41.

⁴ - ينظر : البهنساوي حسام ، الدراسات الصوتية عند العرب والدرس الصوتي الحديث ، ص 24 و أنيس إبراهيم الأصوات اللغوية ، ص 20 .

⁵ - ينظر: البهنساوي حسام ، م ن، ص25 .

الأعضاء المتحركة:

أ- الشفتان:

لهما حركة في كل اتجاه ، تنفرجان حيناً وتستديران حيناً آخر ، يتغير حال الشفتين في النطق وتأخذان أوضاعاً متعددة في نطق الأصوات.¹

ب-اللسان :

يلعب دوراً رئيسياً في عملية النطق وهو من أهم أعضائها قابل لحركات واسعة،مركزه وسط الفم، يتكون من مقدمة ووسط ومؤخرة، ويطلق علم اللسان على مصطلح علم اللغة نظراً لدوره الفعال في إنتاج اللغة².

ت-الطبق (سقف الحنك الرخو) :

يقوم بإنتاج الأصوات بمشاركة مؤخرة اللسان.³

ث- اللهاة:

هي عبارة عن عضو متحرك لا تنتج الأصوات إلا بمشاركة مؤخرة اللسان.⁴

ج - لسان المزمار :

موقعها في مقدمة الحلق، لا تقوم بالحركة وحدها إنما بحركة اللسان ، تقوم بسد القصبة الهوائية عند الطعام، وتحمي المجرى التنفسي أثناء عملية البلع، يرى البعض أن لسان المزمار لا تؤدي وظيفة في النطق ، في حين يرى البعض الآخر أنها تؤثر في نوع الحركات الضمة والفتحة والكسرة أي في كل حركة تأخذ اتجاه معين.⁵

د - الحنجرة:

عدت عند القدماء والمحدثين عضواً أساسياً للصوت الإنساني باعتبارها تضم الوترين الصوتيين اللذين يهتز معهما معظم الأصوات، وهي عبارة عن حجرة متسعة تقع في قمة

¹ - ينظر: البهنساوي حسام ، م ن ، ص 24 وأنيس إبراهيم ، م س ، ص 20 .
² - ينظر: البهنساوي حسام ، م ن ، ص 25 وحركات مصطفى ، الصوتيات والفتولوجيا، ص 25 .
³ - ينظر: البهنساوي حسام ، م ن ، ص 24 .
⁴ - ينظر: البهنساوي حسام ، م ن ، ص ن.
⁵ - ينظر: البهنساوي حسام ، الدراسات الصوتية عند العرب والدرس الصوتي الحديث ، ص 25 .

القصبه الهوائية وظيفتها حماية الرئتين، تتكون الحنجرة من ثلاث غضاريف هي:الأول علوي معروف بتفاحة آدم ناقص الإستدارة من خلف وعريض بارز في الأمام، أما الثاني فهو في استدارة كاملة ، بينما الثالث يتكون من قطعتين موضوعتين فوق الغضروف الثاني من خلف.¹

ج - الرئتان:

تعتبران مخرجا للهواء، تقومان بالحركة عن طريق التمدد والإنكماش مهمتان جدا في عملية التنفس ولولاها لما وجد هذا الأخير.²

د- القصبه الهوائية:

فيها يتخذ النفس مجراه قبل أن ينطلق من الحنجرة ،القدماء اعتقدوا أن لا قيمة لها في حدوث الصوت اللغوي، غير أن التجارب الحديثة أكدت وأقرت بأنها تعمل كفراغ رنان لا سيما عندما يكون الصوت ذا أثر.³

ثالثا: أنواع الأصوات :

ميز علماء اللغة قديما وحديثا بين نوعين من الأصوات هما الصوائت والصوامت والصوائت هي ما أطلق عليها القدماء بالحركات، بينما الصوامت هي التي أسموها بالحروف، سندرس خصائص كلاهما اعتمادا على الدراسة الصوتية الحديثة لكونها استعانت بالألات الصوتية والمخبرية المتطورة ولنبداها بالصوامت .

1- الصوامت : (الحروف) :

هي الصنف الأول من الأصوات وهناك من يطلق عليها السواكن ،وهي في العربية تسعة وعشرون (29) حرفا إضافة إلى الواو والياء الغير المدتين (ليست بحركات أو حروف علة) والأصوات الصامتة هي الأصوات التي أثناء خروجها يصادف الهواء عوائقا أو عراقيل تمنعه من المرور بسهولة ،وتعرف الأصوات بمخارجها وصفاتها كأن يكون المخرج خيشومي أو لثوي أو حلقي أو لهوي وتكون الصفة الجهر أو الهمس أو الرخاوة أو الشدة .

¹ - ينظر:البهنساوي حسام ، م ن ، ص 25 وأنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية ، ص 19 .

² - ينظر: البهنساوي حسام ، م ن، ص 28.

³ - ينظر: أنيس إبراهيم ، م س ، ص 19 .

أ- الأصوات الشفوية:

الباء " B " :

صوت شفوي انفجاري مجهور مرقق ، عند النطق به تنطبق الشفتان تماما وبعد فترة يحدث انفراجهما، فيتم انفجار صوت الباء مع تذبذب الأوتار الصوتية.¹

الميم " M " :

صوت شفوي أنفي مجهور، أثناء النطق به تنطبق الشفتان تماما فينحبس الهواء في الفم خلف الشفتين مع انخفاض الطبقة نحو التجويف الخلفي للحلق، ينسد الفم فيتخذ الهواء مجراه عبر الأنف ويحدث اهتزازا للأوتار الصوتية ، عد هذا الصوت متوسطا بين الشدة والرخاوة لأنه عند النطق به يحدث نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع.²

الواو " w " :

صوت شفوي متوسط مجهور مرقق ذو طبيعة متحولة إذ يتحول إلى صائت، في تكوينه تنضم الشفتان نحو الأمام إلى بعضهما البعض باستدارتهما ، ينسد الأنف فيتم خروج الهواء من الفم مع حدوث ذبذبات صوتية ، تأتي الواو على شكل صامت في مثل لفظة ولد، وتجيئ على شكل صائت طويل في مثل كلمة روح.³

ب- الأصوات الشفوية الأسنانية:

الفاء " F " :

صوت شفوي أسناني احتكاكي مهموس مرقق ، في النطق به تتصل الشفة السفلى بأطراف الثنايا العليا بحيث يندفع الهواء دون تذبذب الأوتار الصوتية ، عند خروج هذا الصوت يتسم المجرى بالضيق فيسمع له حفيفا وهذا ما يميزه بالرخاوة.⁴

ت- الأصوات الأسنانية:

¹ - البهنساوي حسام ، الدراسات الصوتية عند العرب والدرس الصوتي الحديث ، ص 43 و أنيس إبراهيم ، الأصوات اللغوية ، ص 43 وبشر كمال ، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، 1998، ص 156 و حسني عبد الجليل يوسف التمثيل الصوتي للمعاني ، ص 63.

² - البهنساوي حسام ، م ن، ص 74 وأنيس إبراهيم ، م ن، ص 43 وبشر كمال ، م ن ، ص 348 و حسني عبد الجليل يوسف ، م ن، ص 63 .

ملاحظة: الصوت الشديد يعرف في الدراسات الحديثة بالانفجاري ويعرف الصوت الرخو فيها بالإحتكاكي .

³ - البهنساوي حسام، الدراسات الصوتية عند العرب والدرس الصوتي الحديث، ص 74 وأنيس إبراهيم ، الأصوات اللغوية ص 105 و بشر كمال علم الاصوات العام، ص 396 و حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، ص 63 .

⁴ - البهنساوي حسام ، م ن ، ص 74 و بشر كمال ، م ن ، ص 297- 298 و حسني عبد الجليل يوسف ، م ن ، ص 63.

الذال "DH" :

هو صوت أسناني احتكاكي مجهور مرقق ، عند النطق به يوضع طرف اللسان بين أطراف الثنايا العليا والسفلى مع ضيق منفذ تيار الهواء الآتي من الرئتين المار بالحنجرة تتذبذب الأوتار الصوتية مع حدوث نوع من الحفيف القوي.¹

ثاء "TH" :

صوت أسناني احتكاكي مهموس مرقق ، حين إصدار هذا الصوت يوضع طرف اللسان بين أطراف الثنايا العليا والسفلى، يمر الهواء عبر مخرج ضيق محدثا احتكاكا ينسد الأنف فلا يسمح بمرور الهواء منه، ولا تتذبذب الأوتار الصوتية.²

الظاء "Z" ! :

صوت أسناني احتكاكي مجهور مفخم ، أثناء النطق به يوضع مؤخر اللسان بين أطراف الثنايا العليا والسفلى وترتفع مؤخرة اللسان نحو الطبق، يرجع اللسان إلى الخلف قليلا محدثا الإطباق ، يندفع الهواء من الرئتين عبر الحنجرة فتهتز الأوتار الصوتية.³

ث - الأصوات الأسنانية اللثوية :

الذال "D" :

صوت أسناني لثوي انفجاري مجهور مرقق ، يتكون باندفاع الهواء الآتي من الرئتين المار بالحنجرة مع تحريك الأوتار الصوتية ، يأخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى المخرج، يتوقف الهواء لفترة نظرًا للإلتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ثم ينفجر محدثا صوت الذال.⁴

التاء "T" :

صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس مرقق ، أثناء النطق بهذا الصوت يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة ، يأخذ الهواء مجراه دون اهتزاز الأوتار الصوتية ،

¹ - البهنساوي حسام ، م ن ، ص 75 و بشر كمال ، م ن ، ص 298 - ص 299.

² - البهنساوي حسام ، م ن ، ص 75 و بشر كمال ، م ن ، ص 298.

³ - البهنساوي حسام ، الدراسات الصوتية عند العرب والدرس الصوتي الحديث ، ص 75 و بشر كمال ، علم الأصوات العام ص 299.

⁴ - البهنساوي حسام ، م ن ، ص 76 و أنيس إبراهيم ، الأصوات اللغوية ، ص 46.

ينحبس الهواء فترة ثم ينفجر محدثاً صوت التاء لانفصال طرف اللسان عن أصول الثنايا العليا.¹

الطاء "T":
0

صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس مفخم (مطبق)، أثناء نطقه يندفع الهواء عبر مجراه دون تحريك الأوتار الصوتية ، يرتفع مؤخر اللسان نحو أقصى الحنك ويتأخر قليلاً نحو الجدار الخلفي للحلق، ويرى البعض أن هذا الصوت عند النطق به يتقعر اللسان أي يرتفع أقصاه وطرفه مع تعير وسطه وهذا ما يعرف بالإطباق عند علماء العربية.²

الزاي "z":

صوت لثوي احتكاكي مجهور مرقق، عند تكوين هذا الصوت يندفع الهواء من الرئتين عبر الحنجرة والحلق ويخرج من الفم، ويتم وضع طرف اللسان في اتجاه الأسنان ومقدمته مقابل اللثة العليا ، عند خروج هذا الصوت يحدث الهواء احتكاكاً لذا عد من الحروف الصغيرة.³

السين "S":

صوت لثوي احتكاكي مهموس مرقق، يتكون هذا الصوت بوضع طرف اللسان في اتجاه الأسنان مع مقابلة مقدمته اللثة العليا ، وضعيته تسمح بحدوث احتكاك يشبه الصغير، يتخذ الهواء مجراه دون حدوث ذبذبات للأوتار الصوتية، يرتفع الطبق نحو الجدار الخلفي للحلق ينسد الأنف فيخرج الهواء من الفم.⁴

¹ - البهنساوي حسام ، م ن ، ص ن وأنيس إبراهيم ، م ن ، ص 56.

² - البهنساوي حسام ، م ن ، ص 76-77 وأنيس إبراهيم ، م ن ، ص 56-57.

³ - البهنساوي حسام ، الدراسات الصوتية عند العرب والدرس الصوتي الحديث ص 76-77 وأنيس إبراهيم ، الأصوات اللغوية ، ص 67.

⁴ - البهنساوي حسام ، م ن ، ص ن و أنيس إبراهيم ، م ن ، ص 67.

الصاد " S " :

صوت أسناني لثوي احتكاكي مهموس مفخم شبيهه بالسبين في كل شيء، أثناء النطق به يوضع طرف اللسان في اتجاه الأسنان ومقدمته في مقابل اللثة العليا، يتخذ الهواء مجراه دون تذبذب الأوتار الصوتية ، ويتوفر منفذ ضيق يسمح بمرور الهواء عبر الفم.¹

الضاد : "DH" :

صوت أسناني لثوي انفجاري مجهور، أثناء النطق به ينطبق اللسان على الحنك الأعلى متخذا شكلا مقعرا، يرجع اللسان إلى الوراء قليلا فيهتز مع الوتران الصوتيان، ويتم توقف الهواء لإنطباق العضوين وعند انفجارهما ينتج صوت الضاد.²

ح - الأصوات اللثوية:

يسمى القداء هذه الأصوات " بالذلقية لأنها تربطها علاقة صوتية وحيدة"³ ويسميتها البعض بأشباه الصوائت، وهي أوضح الأصوات الصامتة في السمع.

النون " N " :

صوت لثوي أنفي مجهور مرقق، ينطق بالتصاق طرف اللسان باللثة التصاقا تاما ، يندفع الهواء عبر الرئتين مرورا بالحنجرة مع تحريك الأوتار الصوتية، يتوقف الهواء ويمتنع من المرور عبر الفم مغيرا مجراه عبر الأنف ، يشترك هذا الصوت مع صوت الميم في مخرج الأنف.⁴

اللام: " L " :

صوت لثوي جانبي مجهور مرقق، يتكون باتصال طرف اللسان باللثة ، يأخذ الهواء مجراه من الرئتين عبر الحنجرة والحنك مع تذبذب الأوتار الصوتية، ويحدث أن يمر الهواء من أحد جانبي اللسان أو من كليهما لاستحالة اتصال طرف اللسان باللثة ولا يسمح له

¹ - البهنساوي حسام ، م ن ، ص ن وأنيس إبراهيم ، م ن ، ص 68.

² البهنساوي حسام ، م ن ، ص 76 وأنيس إبراهيم ، م ن ، ص 46.

³ - أنيس إبراهيم ، م ن ، ص 58.

⁴ - البهنساوي حسام، الدراسات الصوتية عند العرب والدرس الصوتي الحديث ، ص 79 و بشر كمال، علم الأصوات العام ص 349 وحسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، ص 24.

بالمرو وسط الفم، اللام صفتها الترقيق وتفخم مع لفظ الجلالة " الله " إذا لم يسبقه كسروسبقه
فتح أو ضم.¹

الراء "R":

صوت لثوي مكرّر مجهور مرقق، يتكون باندفاع الهواء من الرئتين مرورا بالحنجرة
مع أخذ طريقة في الفم، يسترخي اللسان في الفم عند نطق هذا الصوت ويضرب ضربات
متكررة ولهذا سمي تكررًا، تتذبذب معه الأوتار الصوتية ، الراء من الأصوات المائعة
أصلها الترقيق لكنها تفخم بشروط وهي : أن تكون مفتوحة أو مضمومة أو ساكنة بعدها فتح
مثل: يرجعون أما إذا كانت ساكنة أو مكسورة بعدها كسرفإنها ترقق مثل فرعون، وإذا تلى
الراء الساكنة صوت مفخم فإنها تفخم.²

ج - الأصوات الغارية:

الياء "y":

صوت غاري متوسط مجهور مرقق ذو طبيعة مزدوجة له قابلية التحول من صائت
طويل إلى صامت، يتكون بوضع وسط اللسان نحو وسط الحنك ، يتم انفراج الشفتين مع
تذبذب الأوتار الصوتية ويرتفع الطبقة ليلتصق الجدار الخلفي للحلق، يخرج الهواء من الفم
لاسناد الأنف.³

الجيم " j ":

صوت غاري انفجاري احتكاكي مركب مجهور مرقق، ينطق بوضع وسط اللسان
بوسط الغار (الحنك الأعلى) فينحبس معه الهواء ، وعند انفصالهما يحدث انفجار مع أخذ
الهواء مجراه عبر الحلق والفم وتتذبذب الأوتار الصوتية.⁴

الشين " SH ":

صوت غاري احتكاكي مهموس مرقق، في تكوينه يلتقي طرف اللسان مع الحنك
الأعلى فيمر الهواء بالحنجرة دون اهتزاز الوترين الصوتيين، يرتفع الطبقة ليلتصق

¹ - البهنساوي حسام ، م ن ، ص 78 و بشر كمال ، م ن ، ص 348 وحسني عبد الجليل يوسف ، م ن ، ص 24.
² - البهنساوي حسام ، م ن ، ص 78 و بشر كمال ، م ن ، ص 348 وحسني عبد الجليل يوسف ، م ن ، ص 24.
³ - عبد الجليل عبد القادر ، الأصوات اللغوية ، ط1 ، دارصفاء للنشر والتوزيع ، 1998 ، ص 175 وحسني عبد الجليل
يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، ص 24.
⁴ - عبد الجليل عبد القادر ، م ن ، ص 176-177 وحسني عبد الجليل يوسف ، م ن ، ص 24.

بالجدار الخلفي للحلق ،ويخرج الهواء من الفم لانسداد الأنف، قد يجهرالشين عند مجاورته للأصوات المجهورة وقد ينطق كالجيم وهذا من تنوعاته ، أثناء خروجه يحدث له تفشي لأن درجة التضيق أقل منها عند إخراج صوت السين.¹

ذ - الأصوات الطبقيّة:

الكاف "k" :

صوت طبقي انفجاري مهموس مرقق، يتكون باندفاع الهواء من الرئتين مرورا بالحجرة دون تذبذب الأوتار الصوتية ، بعدها يأخذ الهواء مجراه في الحلق والفم، فيه يتصل أقصى اللسان بأقصى الحنك الأعلى (الطبق اللين)، بعد انفصال العضوان يحدث انفجار يصدر صوت الكاف.²

الغين "GH" :

صوت طبقي احتكاكي شبه مفخم، في تكوينه يندفع الهواء من الرئتين ليمر عبر الحجرة والحلق حتى يصل الفم فيضيق المجرى، في نطقه تقترب مؤخرة اللسان كثيرا من الطبق ويمر الهواء محدثا احتكاكا مسموعا دون تذبذب الأوتار الصوتية ، يرتفع الطبق ليلتصق بالجدار الخلفي للحلق ،يخرج الهواء من الفم لانسداد.³

الخاء "KH" :

صوت طبقي احتكاكي مهموس شبه مفخم ، عند النطق به يندفع الهواء من الرئتين مرورا بالحجرة دون أن تهتز الأوتار الصوتية، يرتفع أقصى اللسان ويكاد يلتصق بأقصى الحنك، حيث يكون هناك فراغ ضيق يسمح للهواء بالنفاذ فيحدث احتكاكا مسموعا.⁴

¹ - م ن ، ص 177 و م ن ، ص ن.

² - م ن ، ص 178 و م ن ، ص ن.

³ - عبد الجليل عبد القادر، الأصوات اللغوية ، ص 178 وحسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، ص 24.

⁴ - عبد الجليل عبد القادر، م ن ، ص 179 و حسني عبد الجليل يوسف ، م ن ، ص 24.

د - الأصوات اللّهيّة:

القاف "Q":

صوت لهوي انفجاري مهموس مرقق، عند النطق به تلتصق مؤخرة اللسان باللهة وأدنى الحلق فيحبس الهواء عند نقطة إلتقائهما ، يزول السد فجأة دون حدوث تحريك للأوتار الصوتية، يحدث انفجار يصدر عنه صوت القاف.¹

ذ- الأصوات الحلقية:

العين "A":

صوت حلقي احتكاكي مجهورمرقق ،يتكون بأخذ الهواء مجراه مع تحريك الأوتار الصوتية يضيق الحلق عند لسان المزمارو يرجع اللسان إلى الخلف حتى يكاد يلامس الجدار الخلفي للحلق ، وهنا يرتفع الطبقة فينسد الأنف يندفع الهواء مؤلفا هذا الصوت ، العين يقارب أصوات اللين.²

الحاء "H":

صوت حلقي احتكاكي مهموس مرقق، يتكون باتخاذ الهواء مجراه دون اهتزاز الأوتار الصوتية، حين وصول الهواء وسط الحلق يضيق المجرى فيمرمحدثا احتكاكا، ثم يخرج هذا الصوت.³

ر- الأصوات الحنجرية:

الهاء "H":

صوت حنجري احتكاكي مهموس مرقق، يشبه الأصوات اللينة في نطقه، يتكون باتخاذ الهواء مجراه دون اهتزاز الأوتار الصوتية ويندفع الهواء بكمية كبيرة أثناء تكوينه، قد يجهر هذا الصوت في بعض الظروف.⁴

¹ - عبد الجليل عبد القادر ، م ن ، ص 179 و أنيس إبراهيم ، م ن ، ص 74 - 75 .

² - عبد الجليل عبد القادر ، م ن ، ص 180-181 و أنيس إبراهيم ، م ن ، ص 77 .

³ - عبد الجليل عبد القادر ، م ن ، ص 182 و أنيس إبراهيم ، م ن ، ص 77 .

⁴ - البيهناوي حسام ، الدراسات الصوتية عند العرب والدرس الصوتي الحديث، ص 83 و حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني، ص 25 .

الهمزة "A":

صوت حنجري انفجاري مجهور، في النطق به تنطبق فتحته المزمار انطباقا تاما مما يمنع مرور الهواء إلى الحلق، ثم تنفجر فتحة المزمار فجأة فيسمع صوت انفجارها مع حدوث ذبذبات صوتية.¹

2- الصوائت (الحركات):

الصوائت هي ثاني قسم للأصوات ، سماها القدماء الحركات أو الأصوات الهوائية وهي الأصوات التي أثناء صدورها لا يصادف الهواء عوائقا تمنعه من المرور في الحلق والفم ، تتميز الصوائت بالوضوح والجهر أثناء النطق بها، ولكونها واضحة أو بارزة في السمع " فهي ذات وظيفة مقطعية syllabic "2، والحركات نوعان بسيطة ومركبة فالبسيطة نجدها في اللغة العربية، أما المركبة فنجدها في اللغات الأخرى، كالإنجليزية مثلا التي تحتوي اثنتين وعشرين (22) حركة.

اهتم اللغويون العرب القدامى بالحركات ، غير أن اهتمامهم بها لم يبلغ درجة عنايتهم بالأصوات وقد أدركوا دور كلاهما و صنفوا كلا على حدا، والصوائت في العربية ستة ثلاثة قصيرة هي : الفتحة والضمة والكسرة، وثلاثة طويلة هي الألف والواو والياء والباقي ينشأ عن الإمالة والإشمام والتفخيم، والصوائت في اللغات الأجنبية ستة هي [A . i . o . u . E . y] وممن اهتموا بالحركات ابن جني، حيث أدرك هذا الأخير أن الحركات جزء من الحروف يقول: " إعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين وهي الألف والياء والواو فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاثة وهي الفتحة والكسرة والضمة ، فالفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء والضمة بعض الواو ... وقد كان متقدموا النحويون يسمون الفتحة الألف الصغيرة ، والكسرة الياء الصغيرة والضمة الواو الصغيرة ... " ³ ومنه ندرك أن القدماء أحسوا بقيمة كلا النوعين وميزوا بينهما ، وإضافة إلى الحركات القصيرة والطويلة هناك من جعل أصوات "اللام والنون والراء والميم L.N.R.M" ضمن الأصوات الصائتة لأنها

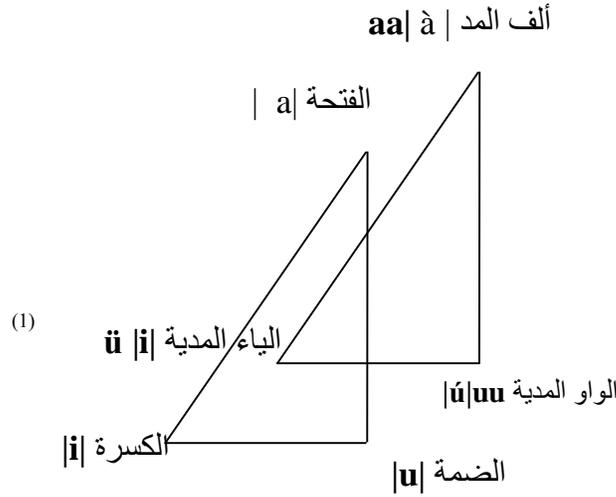
¹ - البهنساوي حسام ، م ن ، ص83 وحسني عبد الجليل يوسف ، م ن ، ص 25.

² - بشر كمال ، علم الأصوات العام ، ص 218 - 219 .

³ - ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، ج1، ص 17- 18.

تمتلك خاصية الصوامت والصوائت ، وأنها ذات وظيفة مقطعية في بعض اللغات بحيث تؤدي وظيفة الصوائت، وتكون غيرمقطعية إذا أدت وظيفة الصوامت.

تميزت الحركات بأنها أصعب الأصوات نطقا لاسيما عند الانتقال من اللغة الأصلية إلى لغات أخرى ، فالصوامت يجب التدرّب والتمرس عليها لأنها أساس النطق السليم ، وعدم الوضوح في تأديتها يؤدي إلى الخطأ واللبس وعدم الفهم ، وإن التمكن من إتقان نطق الصوائت في أي لغة من اللغات معناه فهم أهل تلك اللغة والقدرة على التفاهم معهم. وللصوائت دور كبير في أي لغة ، ففي اللغة العربية لا نستطيع نطق صامت دون أن نضع له حركة ولا حركة دون حرف فهما متكاملان ، لأن "اللغويون عندما ينطقون حرفا لا ينطقونه صاما وإنما يضعون له حركة، فالحركة هي أداة تعريف الحرف والسبب في نطقه"¹ والحركات في العربية يرمز لها بالأجنبية كما يلي : الفتحة بـ "a" ، والكسرة بـ "I" والضمّة بـ "E" ، وللحركات الطويلة، ألف المد بـ [a:] وياء المد بـ [I:] وواو المد بـ [u:] وإليك مخطط يمثل نطق الحركات القصيرة والطويلة:



¹ - الوعرمازن ، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1985 ، ص 17-18

مع الفتحة يفتح الفم ، ومع الضمة تأخذ الشفتان شكل الإستدارة تقريبا، أما مع الكسرة فينغلق الفم بالغا أقصاه.

3- الفرق بين الحرف والصوت:

هناك من يعتقد أن الحرف هو الصوت وأنهما مترادفان، لكن الواقع غير ذلك لأن للحرف خصائصه وميزاته التي تميزه عن الصوت، والحرف في اللغة هو " الأداة التي تسمى الرابطة لأنها تربط الإسم بالإسم والفعل بالفعل كعن وعلى ونحوهما، وكل كلمة تقرأ على الوجوه من القرآن تسمى حرفا، والحرف في الأصل الطرف والجانب وبه سمي الحرف من حروف الهجاء، وحرف الشيء ناحيته، ويرى ابن جني " أن لفظة (ح، ر، ف) أينما وقعت في الكلام يراد بها حد الشيء وحدته، من ذلك حرف الشيء إنما هو حده وناحيته وطعام حريف يراد به حدته ورجل محارف أي محدود عن الكسب والخير ، والحرف حد منقطع الصوت وغايته وطرفه كطرف الجبل ونحوه " ².

وفيما يخص مفهوم الصوت فقد سبقت الإشارة إليه، ومنه ندرك أن الحرف شيء محدد له إيطار معين لا يتجاوزه وهو أدق من الصوت خاص غير عام، بعكس الصوت الذي يتميز بالعموم والإتساع لأن هناك أصوات الطبيعة كأصوات الحيوان ، وأصوات الإنسان وأصوات المياه وصفير الرياح ، وأصوات الآلات والمحركات كأزيز الطائرة وصوت القطار والباخرة والسيارة، وأصوات المصانع فالصوت عموما لا حد له والمقصود بالصوت هنا هو ما يصدره الإنسان ، أي الصوت اللغوي الذي يصدر حروفا معينة كالباء واللام، والعين والحروف في العربية تسعة وعشرون (29) يضاف لها الواو والألف الغير المديتين وهي: الهمزة الألف، الباء، التاء، الناء، الحاء ، الجيم، الخاء الدال الذال الراء الزاي، السين، الشين، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، العين، الغين الفاء، القاف الكاف اللام الميم، النون، الهاء، الواو، الياء، أما الأصوات فهي أعم من الحروف، إذ أن الحرف الواحد يخرج عبر عدة أصوات.

يعد الصوت ظاهرة لغوية نطقية عضوية يصدرها جهاز النطق المتكون من عدة أعضاء، كما أن الصوت سر من أسرار الوجود البشري أي ظاهرة إنسانية بها يتم بها

¹ - ينظر: عبد الجليل عبد القادر ، الأصوات اللغوية ، ص 201 .
² - ابن جني، سر صناعة الإعراب ، ج 1، ص 13 - 14 .

التواصل والتفاهم ، وهو عبارة عن موجات هوائية تأخذ مجراها من الرئتين عبر الحنجرة الحلق لتصل إلى المجرى الأنفي أو الفموي بحسب طبيعة الحرف، وينتهي بها المطاف كذبذبات تصل إلى الأذن كما أشرنا آنفا في مفهوم الصوت والصوت "مرتبط بعملية السمع فهو وحدة نطقية سمعية قائم على الحركة وهو مادي محسوس"¹ ، فالصوت مادي أما الحرف فيدرك ذهنيا يجسده الفكر، والحرف ما هو إلا مجموعة من الأصوات المنطوقة أي وحدة لغوية تنقسم إلى عدد كبير من الأصوات.

يعدّ الصوت ظاهرة كلامية لفظية يقوم بإخراج الحرف ، أو كما يرى صبري متولي الصوت اللغوي هو: "أصغر وحدة منطوقة مسموعة يمكن الإحساس بها عند التحليل اللغوي ولا يمكن النطق بها إلا من خلال مقطع"² ، ويعرف الحرف بمخرجه أما الصوت فبصفته ، ومخارج الحروف عشرة تختلف باختلافها وتنوعها ، فهناك المخرج الشفوي الذي يحتوي كل من أصوات "الباء والميم والواو" و "سمي" شفويا نسبة إلى مخرجه وهو الشفاه"³ والمخرج الشفوي الأسناني الذي يضم صوتا واحدا فقط هو "الفاء" سمي بذلك لأنه يخرج ما بين الشفاه والأسنان إضافة إلى المخرج ما بين الأسنان الذي تنطوي تحته كل من " الظاء والذال والطاء" ، حيث تصدر هذه الأصوات من بين الأسنان، وهناك المخرج الأسناني اللثوي وهو مخرج "الضاد والداد والطاء والتاء والزاي والصاد والسين" ونجد صدور أصوات " اللام والراء والنون" من اللثة أي مخرجها لثوي "واللثة هي اللحم الذي تركيب فيه الأسنان "⁴، كما أن هناك المخرج الغاري الذي يضم كل من "الشرين والجيم والياء" وكذا الطبقي الذي تنطوي تحته ثلاثة أصوات هي "الكاف والغين والحاء"، وتميزت العربية بمخرج لهوي واحد وهو "القاف" وسمي لهويا نسبة إلى اللهاة "⁵، كما اقتصت الأصوات بمخرج حلقي لصوتين هما " العين والحاء " وامتازت "الهمزة والهاء" بالمخرج الحنجري " هذه هي أهم المخارج التي عرفتتها الأصوات في اللغة العربية والمخرج وحده غير كاف لمعرفة الصوت لذلك تضاف له سمة أخرى وهي الصفة.

¹ - تمام حسام ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص 73.

² - متولي صبري ، دراسات في علم الأصوات ، ط1، مكتبة زهراء الشرق ، 2006، ص 29.

³ - الوعرمازن ، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث ، ص 621.

⁴ - الوعرمازن ، م ن ، ص ن.

⁵ - م ن ، ص ن .

أما فيما يخص الصفات فقد عرف اللغويون العرب سبعة عشرة "17" صفة صوتية ، وقسموها إلى صفات ذات مقابل وإلى صفات لا مقابل لها، أما الصفات ذات المقابل فهي الجهر يقابله الهمس ، الشدة وتقابلها الرخاوة، الإطباق ويقابله الإنفتاح، الإستعلاء ويقابله الإنخفاض، التفتخيم ويقابله الترقيق ،المذاقة وتقابلها المصمتة ، أما الصفات التي لا مقابل لها فهي حروف القفلة الصغير، حروف اللين ، المكرر الإنحرافي ¹.

1- الصوت المجهور:

هو الصوت الذي يحدث أثناء خروجه اهتزازا للأوتار الصوتية، والأصوات المجهورة الساكنة كما أكدت التجارب الحديثة ثلاثة عشرة "13" هي: "ب - ج - د - ذ - ر - ز - ض - ظ - ع - غ - ل - م - ن".²

2- الصوت المهموس:

هو الصوت الذي عند خروجه لا تهتز الأوتار الصوتية، أي عند النطق به لا تحدث رنة والأصوات المهموسة في العربية اثنا عشر "12" هي: "ت - ث - ح - خ - س - ش - ص - ط - ف - ق - ك - ه".³

3- الصوت الشديد (الإنفجاري):

هو الصوت الذي يتوقف الهواء معه لمدة من الزمن أثناء نطقه ، وبعدها بلحظات يندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا ، والحروف الإنفجارية يجمعها القول (أجدت طبقك)⁴.

4- الصوت الرخو (الإحتكاكي):

هو الصوت الذي أثناء النطق به لا ينحبس الهواء انحباسا تاما ، إنما يكتفي بأن يكون مجراه عند المخرج ضيقا جدا، ويترتب على ضيق المجرى أن النفس أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعا من الصغير أو الحفيف ، تختلف نسبته تبعا لنسبة اختلاف ضيق المجرى والحروف الرخوة يجمعها القول (بخذ ، طغش ، زحف ، صه، ض ، س)⁵.

5 – الصوت المطبق:

¹ - ينظر: حركات مصطفي ، الصوتيات والفتولوجيا ، ص 89 - 90 .

² - ينظر: أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 21.

³ - ينظر: حركات مصطفي، م س، ص 45، وأنيس إبراهيم ، م ن ، ص 22.

⁴ - ينظر: أنيس إبراهيم ، م ن، ص 23 والوعرمان، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث، ص 616.

⁵ - ينظر: أنيس إبراهيم ، م ن ، ص 23 و الوعرمان ، م ن، ص 616 .

عرّفه ابن جنّي بقوله: "الإطباق هو أن ترفع لسانك إلى الحنك الأعلى مطبقاً له، ولولا الإطباق لصارت الطاء دالا والصاد سينا، والطاء ذالا، ولخرجت الضاد من الكلام....."¹ يبدو من تعريف ابن جنّي أن الإطباق هو انطباق اللسان مع الحنك الأعلى وحروف الإطباق كما ذكرها أربعة هي: "الصاد- الضاد -الطاء -الطاء" والإطباق هو سمة التمييز بين هذه الأصوات.

6- الصوت المنفتح:

الإنفتاح يعني انفتاح اللسان وعدم انطباقه مع الحنك الأعلى، وهو يمثل كل الحروف المتبقية من الإطباق.²

7- الصوت المستعلى:

عرّفه ابن جنّي بقوله: "الإستعلاء أن تتصعد في الحنك الأعلى، فأربعة منها فيها مع استعلائها إطباق" الضاد، الطاء، الصاد، الطاء "، وأما الخاء والغين والقاف فلا إطباق فيها مع استعلائها"³ إذن فالإستعلاء يعني علو اللسان أثناء النطق بهذه الحروف نحو الحنك الأعلى، وأصوات الإستعلاء سبعة على ذكر ابن جنّي أربعة فيها إطباق هي: ط، ض، ص، ظ، وثلاثة مستعلية لا إطباق فيها هي: "خ، غ، ق".

8- الصوت المنخفض:

يقصد بالإنخفاض "انخفاض اللسان والصوت إلى قاع الفم"⁴، ويقابل مصطلح الإنخفاض الإستعلاء، تمثله كل الحروف عدا أحرف الإستعلاء.

9- الصوت المفخم: (سبقت الإشارة إليه).

10- الصوت المرقق: (سبق تعريفه).

¹ - حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص20.

² - ينظر: متولي صبري، دراسات في علم الأصوات، ص82.

³ - ابن جنّي، سر صناعة الإعراب، ج1، ص62.

⁴ - عبد الجليل عبد القادر، الأصوات اللغوية، ص273.

11- الصوت المذلق:

الحروف المذلقة ستة (06)، أربعة (04) منها بين الشدة والرخاوة هي: "اللام، الراء، الميم، النون"، واثنان شفويان هما "الباء، الفاء"، سميت مذلقة نسبة إلى طرف اللسان أي ذلقه ، لا توجد كلمة خماسية في العربية تخلو من هذه الحروف وإلا هي ليست من كلام العرب.¹

12 – الصوت المصمت:

يقول ابن جنّي: " ومنها الحروف المصمّطة : وهي باقي الحروف ... أي صمت عنها أن تبنى منها كلمة رباعية أو خماسية معرأة من حروف الذلاقة"² فالحروف المصمّته هي كل ما بقي من الأصوات عدا حروف الذلاقة، وهي التي لا تبنى منها كلمة رباعية أو خماسية.

13- الصوت المقلقل :

الحروف التي تتميز بالقلقلة تظهر صوتا يشبه النبرة عند الوقوف عليها وتمثلها "الجيم الدال الياء، الطاء، القاف، يجمعها القول (جد بطق)."³

14- الصوت الصفيري :

تتميز بصفة الصفيير ثلاثة أصوات هي : "السين والزاي والصاد"، سميت صفييرية نسبة إلى طرف اللسان أي أسله، هذه الأصوات تتميز بالحدة والوضوح السمعي ويصفر بها.⁴

15- الصوت اللين:

اللين صفة تجمع بين السهولة واليسر في التحقيق الصوتي لأن مخرجها يتسع لهواء الصوت أشد من اتساع غيرها من الأصوات ، إذ يخرج الصوت حرا دون أن تصادفه عوائقا تمنعه من المرور، وأصوات اللين هي: "الألف، الواو، الياء".⁵

¹ - ينظر: الوعر مازن ، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث ، ص 621.

² - ابن جنّي ، سر صناعة الإعراب، ج1، ص 64- 65 .

³ - ينظر: الوعر مازن، م س، ص 617.

⁴ - ينظر: عبد الجليل عبد القادر، الأصوات اللغوية، ص 274.

⁵ - ينظر: عبد الجليل عبد القادر، م ن ، ص 279.

16- الصوت المكرر:

تطلق صفة التكرار على الراء في العربية يقول ابن جني: "المكرر هو الراء وذلك أنك إذا وقفت عليه رأيت طرف اللسان يتعثر بما فيه من التكرير ولذلك أحسب في الإمالة بحرفين"¹.

17- الصوت : الإنحرافي :

تمثله اللام في العربية " وهو صوت ينحرف الهواء معه فيخرج من جانبي الفم"² إضافة إلى هذه الصفات هناك صفات أخرى كأصوات التفشي، والمهتوتة وأصوات الغنة والإستطالة والمذبذبة.....

هذه هي أهم المخارج والصفات التي تميز الصوت عن الحرف، وعليه فالحرف ليس هو الصوت " إذ الأول يمثل عائلة صوتية واحدة، أما الثاني فهو تنوع من تنوعاته ومظهر من مظاهره التي تتجلى عند الإستعمال"³ وهذا يدل على أن الصوت يختلف عن الحرف ويبقى الصوت عام والحرف خاص.

¹ - ابن جني ، سر صناعة الإعراب، ج1، ص 63 .
² - بوحوش رابح، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دارالعلوم للنشر والتوزيع، ص 37.
³ - خويلد محمد أمين ، المستويات الدلالية عند ابن جني ، 2004 ، ص 19، رسالة ماجستير.

الفصل الثاني:
الإيقاع الخارجي في شعر خمار

الفصل الثاني: الإيقاع الخارجي في شعر خمّار

مدخل نظري

أولاً: الوزن:

1- مفهوم الوزن:

أ- المفهوم اللغوي.

ب- المفهوم الإصطلاحي.

2 - مكونات الوزن:

أ- الساكن والمتحرك.

ب- الأسباب والأوتاد والفواصل.

ج - التفاعيل.

د - البحور الشعرية.

3 - الزحافات والعلل:

أ- الزحاف.

ب- العلل.

الجانب التطبيقي.

ثانياً: القافية:

1- مفهوم القافية.

2- حروف القافية.

3- حركات القافية.

4- عيوب القافية.

5- ألقاب القافية.

الجانب التطبيقي

مدخل نظري:

عرف الشعر العربي في بنائه وتشكيله قيما إيقاعية متنوعة خصوصا الجانب العروضي الذي يمثله كل من الوزن والقافية، إذ انحصر الوزن في التكرار الزمني والتماثل والتباين بين التفعيلات المتكررة و انحصرت القافية في مقاطع صوتية متكررة في أواخر الأبيات"، ويمثل الوزن والقافية إحدى ركائز الشعر وسماته التي تميزه عن النثر وهما يظهران "كغطاء خارجي يؤثر في الجوهر الصوتي"¹ وعُدَّ ضروريان في الشعر لاسيما عند العرب القدامى إذ أنهم عرفوا الشعر بأنه كلام موزون مقفى، أو كما جاء في كتاب العمدة لابن رشيق "الكلام بعد النية أربعة أشياء وهي: اللفظ، المعنى، الوزن والقافية، هذا هو حدّ الشعر"².

أما في العصر الحديث ومع ظهور شعر التفعيلة، فقد حاول الشعراء التعبير من فلسفة الإيقاع الشعري، وذلك بالتححرر من قيود القافية ونظام الشطرين إذ حل محله نظام السطر، كما أن القافية أخذت طريق الحرية ولم تعد خاضعة لروي واحد، غير أنهم لم يستطيعوا الخروج عن نظام التفعيلات، لأن الوزن هو الوسيلة التي تجعل من اللغة شعرا والذي هو بناء صوتي ودلالي لا يتجسد وجوده الأمن حيث كونه رابطا بين المعنى والصوت.

يطلق على الوزن والقافية بالموسقى الخارجية أو الإيقاع الخارجي، والإيقاع الخارجي يمثل البناء الهيكلي التشكيلي للقصيدة ويعد الأداة المحركة للإيقاع، وهذا الذي نطلق عليه بعلم العروض، فما هو علم العروض؟ ومما يتركب؟

لقي علم العروض دراسة واهتمام كبيرين قديما وحديثا، وأول واضع له هو الخليل ابن أحمد الفراهيدي الذي ألم بخمسة عشر بحر شعري، و بحر واحد وضعه الأخفش هو المتدارك. من بين التعريفات اللغوية لهذا العلم نجد في لسان العرب "العروض ميزان الشعر لأنه يعارض بها، وهي مؤنثة ولا تجمع لأنها اسم جنس"³ أما في كتاب العروض العربي صياغة جديدة العروض "منقولة من الخشبة المعترضة وسط البيت وهي كلمة مؤنثة ويلحق بعضهم بها تاء

¹ - كوهن جون، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق د: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، 2000، ص 51.

² - ابن رشيق أبو علي الحسين القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، حققه وعلق عليه ووضع فهرسه: دالنبوي عبد الواحد شعلان، ط 1، ج 1 مكتبة الخانجي القاهرة، 2000، ص 193.

³ - ابن منظور، لسان العرب، م 10، مادة عرض، ص 108.

التأنيث وإن كانت بغيرها أشهر¹ وجاء في الكافي في العروض والقوافي: "وأصل العروض في اللغة الناحية ومن ذلك قولهم" أنت معي في عروض لاتلائمني" أي في ناحية ولذا سميت الناقاة التي تعترض في سيرها عروضاً لأنها تأخذ في ناحية دون الناحية التي تسلكها فيحتمل أن يكون سمي هذا العلم عروضاً لأنه ناحية من علوم الشعر، وقيل أن يكون سمي عروضاً لأن الشعر معروض عليه² أما من حيث التعريفات الإصطلاحية فنصادف مفاهيم متعددة منها: "هو العلم الذي يعرف به موزون الشعر من فاسده متناولاً البحور الشعرية وتفعيلاتها وما يصيبها من تغيرات وغير ذلك"³ كما نقلت "علم العروض هو الدليل إلى معرفة صحة الأوزان والمرشد المعين على تمييز الأصوات من الخطأ والصحيح من الغلط.... إنه دليل إلى فن النظم وميزان لتقويم الشعر"⁴ ونجد أيضاً "والعروض هو علم يعرف به صحيح أوزان الشعر وفاسدها وما يعترها من تغيرات كالزحافات والعلل"⁵.

وعليه فالعروض هو دراسة موسيقى اللغة الشعرية عن طريق دراسة أوزانها تمييزاً بين صحيحها وفاسدها من خلال معرفة ما يطرأ عليها من تغيرات كالزحافات والعلل، ومن خلال الأقوال المطروحة أعلاه يبدو لنا أن العروض هو العنصر البنائي المهيمن في تشكيل القصيدة وبه يتم تقويمها.

إن العروض هو النظرية التي أتى بها الخليل بن أحمد الفراهيدي كما أسلفنا ذكرنا وتم له ذلك بعد إطلاعه على كل أنواع الشعر العربي، وقد اختلف الباحثون في دافع الخليل إلى وضع هذا العلم، فمنهم من قال بأنه دعا الله بمكة أن يرزقه بعلم لم يسبقه إليه أحد فرزقه ومنهم من قال بأنه لما شاع الغناء بمكة قام بوضع قواعد للشعر العربي، وهناك من يقول بأنه

¹ أبو الشوارب محمد مصطفى والخويسكي زين كامل، العروض العربي صياغة جديدة، ج1، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2000، ص33.

² - التبريزي الخطيب، الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق: محمد قاسم، ط1، شركة أبناء الشريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع المكتبة العصرية صيدا بيروت، 2003، ص13.

³ - الأسمر راجي، علم العروض والقافية، ص05.

⁴ - الشيخ غريد، المتقن في علم العروض والقافية، دار الراتب الجامعية، ص05.

⁵ - عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي القاهرة، 1993، ص205-206.

أشفق على بعض شعراء عصره الذين بدأوا ينظمون على أوزان لم تعرف عند العرب¹، ولقد جاءت محاولات عديدة كان هدفها تغيير ما أتى به الخليل كأبو ديب كمال ومصطفى حركات غير أنها لم تكن سوى تعليقا على انجازاته لا خروجا جذريا عليه .

كان العروض في الشعر العربي القديم بمثابة قاعدة تستوجب على الشاعر السير في اتجاه معين أي أن الشاعر يسيروا وفق هوى القصيدة ، يعني وفق ما يتطلبه الوزن والقافية وحتى المعنى مع أن ما نلاحظه في حركة الشعر الحر هو أن القصيدة أعطت الشاعر الحرية المطلقة ليسير وفق هواه النفسي والموسيقي ، ويكون ذلك عن طريق حركة سريعة لاتنتهي بانتهاء القصيدة مثلما هو الأمر عند العرب القدماء، وإنما تنتهي بانتهاء السطر الشعري مع حدوث موجة إيقاعية تراعي الكلام الشعري في معناه الدلالي ، وتعتبر التفعيلة المختارة من طرف الشاعر تعبيراً عما ينتابه من حالات فرح وحزن ويأس وغيرها من الحالات النفسية الأخرى مع استحداثه أصواتا وألفاظا وزنية تناسب الجو النفسي المعاش.

يعني علم العروض إيقاع التفعيلات والقافية في إلتئامها مع الحالة الشعورية للشاعر ونلاحظ في شعر التفعيلة أن الشاعر يعيش القصيدة بإحساسه، بعكس الشعر العمودي الذي نجد فيه الشاعر يؤلف القصيدة مراعاة لقيود الوزن من جهة، ولأحاسيس السامع والقارئ من جهة أخرى، وعلى هذا الأساس فالإيقاع الوزني في شعر التفعيلة على ما يبدو ليس تجاوزا لنظرية الخليل ولقواعد الشعر بما أنه حافظ على نظام التفعيلات ، وإنما هو محاولة لاستنكاه وكشف أسرار اللغة بفنية أكثر وبما أن الإيقاع الخارجي يضم الوزن والقافية سنعرض في هذا البحث الحديث عن الوزن من ناحية مفهوميته اللغوي والاصطلاحي ومكوناته ، ثم تطبيقه في ديوان " أوراق " لخمار على بعض القصائد بأخذ عينات منها ، وبعدها إلى دراسة القافية نظريا ونعالجها بشكل تطبيقي في نفس الديوان بأخذ نماذج أيضا من قصائد، وذلك بغية إظهار دور كل من الوزن والقافية في إثراء الإيقاع في الديوان.

¹ - ينظر: الأسمر راجي ، علم العروض القافية ، ص 07 .

أولاً: الوزن :

1- مفهوم الوزن:

أ- المفهوم اللغوي :

« وزن يزن وزناً ووزناً ،وزنت له الدارهم فاتزنها كقولك نقدتها له فانقدها واتزن العدل اعتدل بالأخر،وديناروازن،ودراهم وازنة بوزن مكة،ووازن الشيء الشيء ساواه في الوزن وتوازننا واتزنا،ومن المجاز استقام ميزان النهار: انتصف ،وكلام موزون،وتقول زن كلامك ولاتزنه»¹.

الوزن : روز الثقل والخفة ، الوزن: ثقل الشيء بشيء مثله ، كأوزان الدراهم ، ومثله الرزن وزن الشيء وزناً ووزناً، أوزان العرب ما بنيت عليه أشعارها ،واحدها وزن ، وقد وزن الشعر وزناً فاتزن»².

ب- المفهوم الاصطلاحي:

يعرفه ابن رشيق: «الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة»³ ويقول عنه القرطاجني: «أن تكون المقادير المقفاة تتساوي في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»⁴، وتصفه نازك الملائكة : « إن هزة الوزن كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتياريخي من الموسيقى المهمة وهولا يعطي الشعر الإيقاع فحسب وإنما يجعل كل سره فيه أكثر إثارة وفتنة»⁵، يقول عنه محمد غنيمي هلال : «الوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية»⁶ ، وتعتبره إليزابيت درو نقرة موسيقية إذ تقول: " فليس الوزن إلا عنصر امن عناصر الجرس ولا يمثل النظام الوزني في نفسه إلا الإطار الآلي أو العرفي ،يستطيع الشاعر في داخله أو بارتسامه له أن ينمي الحركة الشعرية،وينصب العرف المأثور زخرفة من المؤثرات الصوتية المتكررة

¹ - الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد ، أساس البلاغة ، تحقيق : محمد باسل عيون السود ، ج2، ط1 منشورات محمد علي بيضوي دارالكتب العلمية بيروت لبنان ، 1997 ، ص 332 .

² - ابن منظور، لسان العرب ، م15، مادة وزن ، ص205-206.

³ - ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ج1، ص218.

⁴ - القرطاجني حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص263.

⁵ - محمد حسين عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف القاهرة ، ص 11.

⁶ - هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت ، 1986 ، ص461-462.

التي تمتع الأذن، ولكن إذا لم تؤد القصيدة شيئا سوى تكرار هذه المؤثرات في رتبة دائمة، فإن النتيجة ستكون مجرد خلق شيء يثير الضجة والملل، إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس أو القاعدة التي يتباعد منها ثم يعود إليها وهي عنصر حركة أكبر وتلك الحركة هي الإيقاع»¹.

ويعرفه علوي الهاشمي: «الوزن هو كمية من التفاعيل العروضية والممتدة المتجاوزة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشعري وأخره مقفى»² ويرى شوقي ضيف أن الشعر العربي عرف وفاز بميزة الوزن على غرار بقية أشعار الأمم الأخرى يقول «لم تعرف لغة من اللغات القديمة كل هذا النظام الدقيق للشعر وإيقاعاته واختتام هذه الإيقاعات بالقوافي ولعل ذلك كان أهم سبب في أن الشعر العربي (ظفر) هزم بكل شعر لقيه بعد الفتوح الإسلامية فلم يلبث له الشعر الفارسي ولا غيره»³.

ويعرفه كمال أبوديب: «الوزن في الشعر هو التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات ويتشكل هذا التتابع في كل كتلة لها حدان البدء والنهاية، يمكن أن تعني الكتلة هنا الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة) كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصغرى (السطر والبيت) باعتباره في هذا البيت التناظري تركيبا لشطرين»⁴.

اعتمادا على هاته الأقوال يتراءى لنا أن الوزن تكرار لوحدات وزنية أو تفعيلات تبدئ مع البيت الشعري وتنتهي بنهايته، وهو يمثل وحدة البيت الشعري موسيقيا كما ينمي الحركة الشعرية ويعد إيقاعا متصلا ذوقيا وفطريا في الشعر العربي، وإن تميز الإيقاع بالاتساع والوزن بالاختصاص لأن الإيقاع أعم من الوزن «فالإيقاع نبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع»⁵ ويتألف الوزن من أزمنة متساوية في النطق، وهذا التساوي الزمني يمنح التناسق والإنسجام في الخطاب الشعري الذي يثير الهزة في النفوس والأريحية في القلوب.

¹ - أحمد محمد فتوح، الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة، 2006، ص 423 نقلا عن إليزابيت درو، الشعر كيف نفهمه وننطقه، ص 30.

² الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 211.

³ - ضيف شوقي، في النقد الأدبي، ط 6، دار المعارف القاهرة، ص 102.

⁴ - أبوديب كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 230.

⁵ - أدونيس، زمن الشعر، ط 1، دار العودة بيروت، 1972، ص 244-245.

يعد الوزن إيقاعاً صوتياً لكونه ينشأ عن تكرار وحدات صوتية متشابهة منتظمة التي هي التفعيلات كما أشرنا، وعلى هذا الأساس يعتبر اللب الذي يبني عليه الشاعر شعره، فهو وحدة جوهرية يقوم عليها الخطاب الشعري، ويبني الوزن على نوبات موسيقية تمثلها سلسلة السواكن والمتحركات تتناسب وحالة الشاعر النفسية، كما أنها تؤثر في المتلقي حيث تتسرب إلى أعماقه فتهدمها، وهذا ما أقرب به علوي الهاشمي وأكد عليه في كتابه فلسفة الإيقاع في الشعر العربي بقوله: « والوزن وظيفته التطريب والتأثير النفسي والعاطفي الذي تنتظم فيه عواطف النفس البشرية وتبدو أكثر كثافة وجللاء وانكشافاً وهي وظيفة أقرب ما تكون لوظيفة الموسيقى الخالصة لولا تلابسها بغيرها من البني والمجالات تلابسا مباشراً»¹.

لم يعد الوزن مجرد تفعيلات فحسب وإنما أصبح موسيقى معنوية ذات تأثير مباشر في النفس لما تنطوي عليه من إيقاع عذب وذلك ما أقرب به ابن طباطبا في "عيار الشعر" إذ يقول: «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله واشتماله عليه، وإذا نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه، ولفظه مع طيب ألقانه فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون سواه فناقص وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر الموزون مفهوماً أو مجهولاً»².

ويواصل ابن طباطبا حديثه عن الشعر الموزون حيث يرى بأنه إذا جاء موظفاً ألفاظاً عذبة بالغة الجودة ومعاني لطيفة مع اعتدال الوزن تسرب إلى الذات وقام بتعزيزها يقول: «فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولا عم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى ديبياً من الرقق وأشد إطراباً من الغناء، فسل السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان وكان كالخمر في لطف ديبية وإلهائه

¹ - الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 36.

² - العلوي ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام، ط 3، منشأة المعارف الإسكندرية، ص 53.

وهزه وإثارتته»¹ ، والوزن كما أسلفنا ذكرنا «هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا، وهو خالص للشعر فلا شعر بلا وزن عند القدماء»² نرى من خلال هذا القول أنّ الوزن سمة الشعر الخالصة والجوهرية.

ينبغي على الشاعر أن يوظف بحورا أو أوزانا مناسبة لحالته النفسية وغرضه الشعري ففي حالة الحزن مثلا يستعمل الشاعر أوزانا حزينة تنبؤ عن حالة ألم وحزن والعكس، لأنّ «النفس تسكن الى كلّ ما وافق هواها وتقلق ممّا يخالفه، ولها أحوال تتصرّف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت»³.

لا يخلو الوزن من كونه ذا علاقة حميمية مع اللغة إذ أنّ «ارتباط الوزن الشعري بإمكانات اللغة، فضلا عمّا تنطوي عليه اللغة من علاقات متميزة في بنيتها الدلالية يميّز العناصر الصوتية في الشعر عن العناصر الصوتية في الموسيقى، من حيث صلة كل منهما بنظام متميّز في التشكيل والدلالة»⁴، ومن يظهر دور الوزن في اللغة من حيث التمييز بين الأصوات في الموسيقى والأصوات في الشعر وهذا يفسر أن للوزن إيقاع حلورنان وسريع النفاذ إلى نفسية القارئ يدب دبيب الخمر في لطفه وإطرابه وهزته التي يحدثها.

ونخلص إلى نتيجة مفادها أنّ علم العروض رغم ما قلناه عنه، إلاّ أنّه مال عن وجهته الموسيقية التي اكتسبها مع الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى علم جاف يكاد يركّز على مصطلحات دقيقة لا تخرج عن إطار التفعيلات والبحور الشعرية والقوافي وصفاتها، بعيدا عن إدراك أهمية الموسيقى في الشعر وجماله، مع الدارسين الجدد خصوصا الذين تعدت اتجاهاتهم ومدارسهم والتي ظلت بحاجة الى بناء متكامل.

¹ - العلوي ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 45.

² - تيبيرماسين عبد الرحمان، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003، ص86.

³ - العلوي ابن طباطبا، م س، ص ن.

⁴ - الصبّاغ رمضان، في نقد الشعر دراسة جمالية، ط2، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، 2000، ص 174.

2- مكونات الوزن:

من المتعارف عليه أن البيت الشعري يتكون من التفاعيل، وهذه الأخيرة تتألف من المقاطع العروضية أو ما يطلق عليه بالأسباب والأوتاد والفواصل مع أن الأسباب والأوتاد والفواصل ناتجة عن سلسلة السواكن والمتحركات.

أ- الساكن والمتحرك:

الساكن: هو كل حرف عليه سكون مثل الميم في "لم" وتعتبر حروف المد (ألف واو ياء) سواكن

المتحرك: هو كل حرف متبوع بحركة سواء كانت فتحة كالميم في مريم أو ضمة كالسين في سعاد أو كسرة كاللام في علي.

ب- الأسباب والأوتاد والفواصل : وهي (ما اصطلح عليها حاليا بالمقاطع) الأسباب:

لغة: هي الحبال التي تشد بها الخيمة العربية.¹

اصطلاحا: هي مقطع مركب من حرفين ، تتميز الأسباب بخاصية التغير والسبب نوعان:

- **سبب خفيف:** يتكون السبب الخفيف من حرفين أولهما متحرك والثاني ساكن مثل: لم كم وسمى خفيفا «لخفته بسكون الحرف الثاني».²

- **سبب ثقيل:** يتكون السبب الثقيل من حرفين متحركين مثل: لك وسمى ثقيلًا «لثقله باجتماع متحركين».³

ومعروف أن السبب الخفيف يقابل مصطلح المقطع الطويل بنوعيه سواء كان مقطعا طويلا مفتوحا أو مقطعا طويلا مغلقا، بينما السبب الثقيل فيقابل مصطلح المقطع القصير مع العلم أن المقطع القصير تمثله حركة واحدة وفي السبب الثقيل هو مقطعين قصيرين، وقد (تمت الإشارة الى هذا العنصر في الفصل الأول).

¹ - أبو الشوارب محمد مصطفى والخويسكي زين كامل، العروض العربي صياغة جديدة، ج1، ص18

² - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ط1، دارالكتب العلمية، 2004، ص17

³ - محمد بن حسن بن عثمان، م ن ، ص ن .

الأوتاد:

لغة: الأوتاد في اللغة تعني الخشبة التي تغرس في الأرض وتشد إليها أسباب الخيمة¹
اصطلاحاً: مقطع عروضي مركب من ثلاثة أحرف، تتميز الأوتاد بخاصية الثبات وهي نوعين:²

- **وتد مجموع:** مقطع يتشكل من ثلاثة أحرف، حرفان متحركان يليهما ساكن مثل علي «وقد سمي مجموعاً لاجتماع متحركين بلا فاصل»³.

- **وتد مفروق:** مقطع يتشكل من ثلاثة أحرف، حرفان متحركان يتوسطهما ساكن مثل: عند غير، وقد سمي مفروقاً لأن الساكن فرق بين متحركين⁴.

والهدف من استعمال الأسباب والأوتاد في الوزن إحداث نوبات موسيقية لها توقيع رثان على نفسية المتلقي، تجعله يعجب ويتلذذ بالخطاب الشعري .

الفواصل :

هي الحاجز في الخيمة وتتكون الفواصل من اجتماع الأسباب والأوتاد بعضها إلى بعض⁵ وهي نوعان:

- **فاصلة صغرى:** وهي عبارة عن مقطع عروضي يتكون من ثلاثة أحرف متحركة يليها ساكن⁶ مثل : خَرَجُوا.

- **فاصلة كبرى:** وهي عبارة عن مقطع عروضي يتكون من أربعة أحرف متحركة يليها ساكن⁷ مثل : جَمَعَهُمْ.

أجمع علماء العروض الأسباب والأوتاد والفواصل في العبارة التالي:

«لَمْ أَرَّ عَلَى ظَهْرِ جَبَلٍ سَمَكَةً» ووضحت كالأتي :

لم _____ سبب خفيف _____ متحرك فساكن
أر _____ سبب ثقيل _____ حرفان متحركان

¹- أبو الشوارب محمد مصطفى والخويسكي زين كامل، العروض العربي صياغة جديدة، ج1، ص18.

² - ينظر: حركات مصطفى، نظرية الوزن، ص62.

³ - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص18.

⁴ - محمد بن حسن بن عثمان، م ن، ص ن.

⁵ - محمد بن حسن بن عثمان، م ن، ص 17 (ينظر في هامش الكتاب).

⁶ - ينظر: حركات مصطفى، المرجع المذكور، ص62.

⁷ - ينظر: حركات مصطفى، م ن، ص 62.

على _____ وتد مجموع _____ متحرك _____ ان فساكن
 ظهر _____ وتد مفروق _____ متحركان يتوسطها ساكن
 جبل _____ فاصله صغرى _____ ثلاث متحركات يليها ساكن
 سمكة _____ فاصله كبرى _____ أربع متحركات يليها ساكن.¹

وقد أشرنا سابقا أن الأسباب الأوتاد والفواصل تتشكل من تساوق المتحركات والسواكن ومن جملة الأسباب والأوتاد والفواصل تنشئ التفاعيل أو الأوزان.

جـ التفاعيل : تعد التفاعيل "الأوزان" أساس الوزن العروضي أي أساس الميزان الموسيقي للشعر، حظيت بالدراسة والتعريف من طرف العديد من الدارسين ومن هذه التعريفات «وكنى ابن جني بالتفعيل عن تقطيع البيت الشعري لأنه إنما يزنه بأجزائه مادتها كلها (فعل) كقولك "فعلون" مفاعيلن" و"فاعلاتن فاعلن" و"مستفعلن فاعلن" وغير ذلك من ضروب مقطعات الشعر²، «والتفاعيل تسمى الأجزاء عند العروضيين (التفعيلات) وهي عمود الوزن ووحدة البنية الوزنية»³ وهي أيضا «عبارة عن عدد صغير من الأصوات ينضم بعضها إلى بعض في نسق معين»⁴ «ويراد بها الأجزاء العشرة التي تتكون منها البحور ويقال لها الأركان والأمثلة والأوزان...»⁵ أما «التفعيلة فيراد بها في العروض المقياس العروضي الذي تقاس به أبعاد أجزاء البيت وتلاقى التفعيلات يعرف نوع البحر وما يشتق منه من أوزان ، وتتكون التفعيلة من وتد وسبب أو أكثر فنجد " فعلون" مكونة من وتد وسبب وقد تسمى التفعيلة الركن والجزء»⁶ وتعد التفعيلات الأساس في الشعر العربي وهي ذات مرجعيات عقلية منطقية كما أنها أصل تواجد التقطيع الشعري، وضع العروضيون عشرة أحرف لتقطيع البيت الشعري تكون منها الأوزان وهي " اللام ، الميم ، العين ، التاء ، السين ، الياء ، الواو ، الفاء ، النون ، الألف ويجمعها القول "لمعت سيوفنا" .⁷

¹ - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص 18.

² - ابن منظور، لسان العرب ، م 1 ، مادة فعل ، ص 21.

³ - بومزير الطاهر، أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري ، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2007 ص 111.

⁴ - اسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط 3 ، دار الفكر العربي ، ص 83.

⁵ - عبادة محمد إبراهيم، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية ، ط 2، مكتبة الأدب ، 2001، ص 216.

⁶ - عبادة محمد إبراهيم ، م ن ، ص 206.

⁷ - ينظر: محمد بن حسن عثمان ، المرجع المذكور ، ص 19.

وهذا يعني أن الوزن ركن أساسي في معرفة صحة البيت الشعري ، ومعروف أن الوزن ذا علاقة وشيجة بالمدلول وهو يتساوق معه أي أن " إيقاع المعنى يتجاوب مع الإيقاع التفعيلي"¹ كما أن بنية الوزن في تركيبها تشبه بنية اللغة إلى حد كبير، حيث أن اللغة تتكون من وحدات صوتية هي الحروف ، تجمع هذه الأخيرة لتشكل الكلمات وبضم الكلمات إلى بعضها البعض تنتج الجمل، والجمل بدورها تنشئ النصوص² في حين تتشكل بنية الوزن من الحركات والسواكن التي بفضلها تنشئ المقاطع ، وبضم هذه الأخيرة إلى بعضها البعض تنشئ التفاعيل والتفاعيل بدورها عندما تضم إلى بعضها البعض تؤدي إلى تشكيل الوزن أو البحر، هذه هي سمة التناسب التي يتساوق فيها الوزن اللغوي والوزن الشعري.

يتشكل البحر من مجموعة من التفعيلات، والتفعيلات عشرة إثنان خماسيتان وثمانية

سباعية:

التفاعيل الخماسية: هي التي تتركب فيها التفعيلة من خمسة أحرف وهي فعولن وفاعلن.³

التفاعيل السباعية: هي التي تتركب فيها التفعيلة من سبعة أحرف وهي : مستفعلن، مستفعلن، فاعلاتن، فاع لاتن، مفاعيلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات⁴، ومعروف أن التفاعيل قسمين: أصول وفروع أما الأصول فأربعة وهي كل تفعيلة بدأت بوترد، مجموعا كان أو مفروقا وهي : فعولن مفاعيلن، مفاعلتن، فاع لاتن .
وتتركب مما يلي:

فعولن تتركب من وترد مجموع وسبب خفيف — ف
مفاعيلن تتركب من وترد مجموع وسببين خفيفين — ن
مفاعلتن تتركب من مجموع وسبب ثقيل زائد سبب خفيف
فاع لاتن تتركب من وترد مفروق وسببين خفيفين — ن

¹ - الجزائر محمد فكري، لسانيات الإختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، ط1، إيتراك للنشر والتوزيع، 2001، ص32.

² - ينظر: حركات مصطفى، نظرية الوزن، دار الأفاق، ص 59.

³ - إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 1991، ص197.

⁴ - إميل بديع يعقوب، م ن، ص ن.

بينما الفروع فسته وهي كل تفعيلة بدأت بسبب خفيفا كان أوثقيا وهي فاعلن - مستفعلن - فاعلاتن - متفاعلن - مفعولات - مستفعلن وتتركب كما يلي:
 فاعلن تتركب من سبب خفيف ووتد مجموع
 مستفعلن تتركب من سببين خفيفين ووتد مجموع
 فاعلاتن تتركب من سببين خفيفين يتوسطها وتد مجموع
 متفاعلن تتركب من سبب ثقيل وسبب خفيف ووتد مجموع⁵
 مفعولات تتركب من سببين خفيفين ووتد مفعولات
 مستفعلن تتركب من سببين خفيفين ووتد مجموع¹
 هذه هي التفاعيل التي تتشكل منها البحور الشعرية

د- البحور الشعرية ومفاتيحها: معروف أن البحور ستة عشر (16) وهي: الطويل ، المديد البسيط الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المقتضب، المنسرح، الخفيف المضارع المجتث، المتقارب، المتدارك.

خمسة عشر بحر من وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي، و بحر واحد وضعه الأخفش وهو البحر المتدارك ، هذه البحور منها ما هو أحادي التفعيلة أي صافي التركيبة ومنها ما هو ثنائي التفعيلة أي مركب من تفتيلتين مختلفتين ولكل بحر مفتاح يعرف به.

أولا الطويل ومفتاحه:

طويل له دون البحور فضائل
 فاعلن مفاعيلن فعولن مفاعلن
 ثانيا المديد ومفتاحه:

لمديد الشعر عند صفات
 فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
 ثالثا البسيط ومفتاحه:

إن البسيط لديه يبسط الأمل
 مستفعلن فاعلن مستفعلن فعولن
 رابعا الوافر ومفتاحه:

بحور الشعر وافرها جميل
 مفاعلتن مفاعلتن فعولن
 خامسا الكامل ومفتاحه:

¹ - ينظر: محمد بن حسن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 19-20 والأسمر راجي، علم العروض والقافية، ص 13.

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	كَمَل الجَمال من البَحور الكَامل سادسا الهِزج ومفتاحه:
مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن	على الأَهزاج تَسهِيْل سابعا الرِجْز ومفتاحه:
مستفعلن مستفعلن مستفعلن	في أبحر الأَرجاز بحر يسهل ثامنا الرَمْل ومفتاحه :
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	رمل الأبحر ترويه الثقات تاسعا السَريع ومفتاحه:
مستفعلن مستفعلن فاعِلن	بحر سَريع ماله ساحل عاشرا المَنسرح ومفتاحه:
مستفعلن مفعولات مفعِلن	منسرح فيه يضرب المثل إحدى عَشْر الخَفيف ومفتاحه:
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	ياخفِيف خفت بك الحركات إثنى عَشْر المَضارع ومفتاحه:
مفاعِلن ففاعِلات	تعد المضارعات ثلاثة عَشْر المَقْتَضِب ومفتاحه:
مفعلات مفعِلن	اقتضِب كما سألوا أربعة عَشْر المَجْتث ومفتاحه:
مستفعلن فاعلاتن	إن جثت الحركات خمسَة عَشْر المَتقارِب ومفتاحه:
فَعولن فَعولن فَعولن فَعولن	عن المَتقارِب قال الخليل ستَة عَشْر المَتدارِك ومفتاحه:
فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن*	حركات المحدث تستقل 3-الزحافات والعلل:

* ينظر: الأسمرجي، علم العروض القافية والتبريزي الخطيب، كتاب الكافي في العروض والقوافي

هي تغييرات تصيب الوزن الشعري في أجزائه ، يلجأ إليها الشعراء قضاء على الرتابة والملل في القصيدة وبهدف التخلص من قيود الوزن أيضا.

أ- الزحاف:

لغة: زحف إليه يزحف زحفا وزحُوفًا وزحافا: مشى والزحف الجماعة يزحفون إلى العدو مرة¹.

اصطلاحا : تغيير يلحق الأسباب دون الأوتاد ، وهو غير لازم ، أي إذا دخل في بيت من القصيدة لا يستوجب دخوله في بقية الأبيات يتمثل في حذف ساكن أو إسكان متحرك ، يأتي في الحشو والعروض والضرب وهو نوعان : زحاف مفرد وزحاف مركب².

أولا: الزحاف المفرد: هو أن يمس التفعيلة تغييرا واحدا وهو ثمانية أنواع:

الخبث:

لغة: خبن الثوب وغيره يخبنه خُبْنًا وخبَانًا :قلصه بالخياطة، قال الليث:خبنت الثوب خبنا إذا رفعت لذلك الثوب فخطته أرفع من موضعه كي يتقلص ويؤصر كما يُفعلُ بثوب الصبي³

اصطلاحا : يقصد به حذف الساكن الثاني من التفعيلة مثلا : مستفعلن تصير متفعلن ، وفاعلن تصبح فعلن⁴.

الإضمار:

لغة:ضم:الظمر،الظمر،مثل العسر والعُسر ، الهزال ولحاف البطن، وفي الحديث إذا أبصر أحدكم امرأة فليأت أهله فإنَّ ذلك يضر ما في نفسه أي يضعفه ويقلِّله⁵.

¹ -ابن منظور ، لسان العرب ، م7، مادة زحف ، ص09.

² -ينظر:حركات مصطفى ، نظرية الوزن ، ص79 ومحمد بن حسن بن عثمان ، المرشد الوافي في العروض والقوافي ص28.

³ - ابن منظور، م س ، م5 ، مادة خبن، ص16.

⁴ - ينظر:حركات مصطفى ، م س ، ص104 ومحمد بن حسن بن عثمان ، م س ، ص ن.

⁵ -ابن منظور، م س، م 9 ، مادة ضمير، ص60.

اصطلاحاً : نعني به تسكين المتحرك الثاني من التفعيلة، يصيب تفعيلة واحدة هي مُتَفَاعِلُنْ تصير مُتَفَاعِلُنْ وتستعمل مُتَفَاعِلُنْ.¹

الوقص:

لغة : الوقص بالتحريك، قصر العنق كأنما رُدَّ في جوف الصدر، وقص يوقص وقصاً وهو أوقص والمرأة وقصاء وأوقصه الله، وقد يوصف بذلك العنق، ووقص عنقه يقصها وقصا كسرهما ودقها.²

اصطلاحاً : حذف المتحرك الثاني من التفعيلة يدخل على البحر الكامل فقط ، تصير متفاعِلن مفاعِلن.³

الطي:

لغة : طوي : الطَيُّ : نقيض النشر، طويته طيا وطية وطية بالتخفيف، والطيُّ في العروض حذف الرابع الساكن من مستفعلن ومفعولات فيبقى مستعلن ومفعلات.⁴

اصطلاحاً: يتمثل في حذف الرابع الساكن من التفعيلة كمستفعلن تصير مستعلن.⁵

الكف:

لغة : كف : كف الشيءُ يكْفُه كَفًّا جمعه ، والكفُّ اليَدُ ، أنثى، وفي التهذيب والكف كف اليَدِ.⁶

اصطلاحاً : هو حذف السابع الساكن من التفعيلة كمفاعِلن تصبح مفاعيل وفاعلاتن تصير فاعلات.⁷

¹ - ينظر: حركات مصطفى، نظرية الوزن، ص104 ومحمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 28.

² - ابن منظور، لسان العرب، م15، مادة وقص، ص 259.

³ - ينظر حركات مصطفى، م س، ص104 و محمد بن حسن بن عثمان، م س، ص ن.

⁴ - ابن منظور، م س، م9، مادة طوى، ص 122.

⁵ - ينظر: حركات مصطفى، م س، ص ن ومحمد بن حسن بن عثمان، م س، ص 29.

⁶ - ابن منظور، م س، م13، مادة كف، ص88.

⁷ - ينظر: محمد بن حسن بن عثمان، م س، ص 29 والشَّيخ غريِّد، المتقن في علم العروض والقافية، ص21.

القبض:

لغة : قبض المقبض:خلاف البسط ،قبضه يقبضه قبضا وقبَّضه وانقبض الشيء صار مقبوضا والقبض في زحاف الشعر حذف الخامس الساكن من الجزء نحو النون من فعولن.¹

اصطلاحا: يقصد به حذف الخامس الساكن من التفعيلة ، نحو مفاعيلن تصبح مفاعلن.²
العقل:

لغة : عقل ،العقل : الحجر والنهي ضد الحمق: والجمع عقول ، العقل التثبت في الأمور.⁵³

اصطلاحا: يتمثل في حذف الخامس المتحرك من التفعيلة من مفاعلتن فتصير مفاعلن يدخل على البحر الوافر.⁵

هذه هي أنواع الزحاف المفرد غير أننا لاحظنا في بعض كتب العروض وإيقاع الشعر العربي أنها لم تتل أهمية كبرى حيث نجد الشائع منها فقط ، فبعض الدراسات تذكر نوعين وهناك من تذكر ثلاثة أو أربعة أنواع، وهناك من يأتي بها كاملة، مع أن هذه التغيرات ذات أهمية كبرى وفعالة في الشعر العربي إذ بها يتم القضاء على الرتابة الآلية التكرارية التي بفضلها يكسب الخطاب الشعري لذة توقيعية وحركية وخفة وبيتعد عن التقل الذي قد يؤدي إلى نفور المتلقي أو القارئ.

نصادف الشعراء يطبقون في شعرهم هذا النوع من التغيير العروضي إذ ينساقون إليه دون تكلف أو تصنع وإنما بشكل فطري، وذلك ما جعله ذا أهمية موسيقية وفنية في الخطاب الشعري، وبالتالي ينعكس بشكل إيجابي عليه ويجعله أكثر طلبا من طرف المتلقين أو السامعين.

¹-ابن منظور، لسان العرب ، م12 ، مادة قبض ، ص10-11.

²-ينظر:حركات مصطفى ، نظرية الوزن ، ص104ومحمد بن حسن بن عثمان ، المرشد الوافي في العروض والقوافي ص29.

³-ابن منظور، م س ، م10، مادة عقل ، ص232.

⁴-ينظر: محمد بن حسن بن عثمان ، م س، ص ن والشيخ غريد، المتقن في علم العروض والقافية، ص21.

ثانيا: الزحاف المركب:

يحدث هذا النوع من الزحاف في التفعيلة زحافان ، وهناك أربعة أنواع :

الخبيل:

لغة : الخبل : خبل الخبلُ بالتسكين : الفساد ، ابن سيده : الخبل فساد الأعضاء حتى لا يدري كيف يمشي فهو متخبلٌ خبل مختبل ، وبنو فلان يطالبون بني فلان بدماء وخبل أي بقطع أيد وأرجل والجمع خبول.¹

اصطلاحا : هو الذي يجتمع فيه الخبن والطي، أي حذف الثاني والرابع الساكنين: مثل مفعولات تصبح معلات وتستعمل فعلات، ومستفعلن تصبح متعلن وتستعمل فعلتن.²

الخزل:

لغة: خزل : الخزل من الإنزال في المشي كأن الشوك شاك قدمه ، ابن سيده الخزل والتخزلٌ مشية فيها تتأقل وتراجع .. والخزلة والخزل، الكسرة في الظهر.³

اصطلاحا : الخزل هو إسكان المتحرك الثاني ، وحذف الرابع الساكن ، بمعنى اجتماع الإضمار والطي في التفعيلة مثل : متفاعلن تصبح متفعلن وتنقل إلى مفتعلن.⁴

الشكل :

لغة: الشكل بالفتح: الشبه والمثل ، والجمع أشكال وشكول، الشكل المثل ، تقول هذا على شكل هذا أي على ميثاله، وفلان شكل فلان أي مثله في حالاته.⁵

اصطلاحا: هو حذف الثاني والسابع الساكنين من التفعيلة أي اجتماع الخبن والكف كفاعلاتن تصير فاعلات.⁶

¹ - ابن منظور ، لسان العرب ، م 5 ، مادة خبل ، ص 15.

² - ينظر : حركات مصطفي ، نظرية الوزن، ص 21 و محمد بن حسن بن عثمان ، المرشد الوافي في العروض والقوافي ص 30.

³ - ابن منظور، م س ، م 5 ، مادة خزل، ص 61.

⁴ - ينظر : حركات مصطفي ، م س، ص 21 و محمد بن حسن بن عثمان ، م س، ص 31.

⁵ - ابن منظور ، م س، م 8 ، مادة شكل، ص 119.

⁶ - ينظر : حركات مصطفي ، م س ، ص 21 و محمد بن حسن بن عثمان ، م س ، ص 31.

النقص:

لغة : النقص والخسران في الحظ والنقصان يكون مصدر ويكون قدر الشيء الذاهب من المنقوص، انقصه لغة وانتقصه ، وتنقصه أخذ منه قليلا قليلا على حد ما يجيء عليه هذا الضرب من الأبنية بالأغلب، والنقص في الوافر من العروض حذف سابعه بعد إسكان خامسه.¹

اصطلاحا : يتمثل في إسكان الخامس مع حذف السابع الساكن من التفعيلة ، بمعنى اجتماع العصب والكف مثل مفاعلتن تصير مفاعلت تنقل إلى مفاعيل.²

لا يحدث الزحاف خلا واضطرابا في موسيقى الشعر ولا تنافر في الإيقاع، بل على العكس فقد اعتبره النقاد مظهرا من مظاهر الثراء الإيقاعي خاصة في الشعر العمودي المقفى، وهو يقضي على الملل والرتابة التي تقلق المتلقي وتجعله ينفر من القصيدة ، كما أنه ينوع في معاني الموسيقى، ويعتبر أداة إيقاعية فعالة في يد الشعراء إذا أحسنوا استعماله، وذلك بالتقليل منه حيث يزيد من روعة الخطاب الشعري ، أما إذا أكثروا من استعماله فإنه سيضحى مصدر فوضى واضطراب ، ولذا اعتقد الأصمعي أن «الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليه إلا فقيه».³ وبفضل الزحاف يصير الشعر مزركشا باحتوائه على تفعيلات مخالفة للوزن (مزاخفة) ، و بالتالي يتسرب إلى نفس المتلقي بفعل السحر الإيقاعي الصوتي الذي ينطوي عليه.

¹ - ابن منظور، لسان العرب ، م 14، مادة نقص، ص 339.

² - ينظر : حركات مصطفى ، نظرية الوزن ، ص 21 و محمد بن حسن بن عثمان ، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 32.

³ - ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 1 ، ص 119.

ب-العلل:

لغة:علل:العل والعلل:الشربة الثانية وقيل الشرب بعد الشرب تباعا يقال : علل بعد نهل والعلة المرض - علَّ يعلُّ وَاَعْتَلَّ أي مرض فهو عليل وأعله الله.¹

اصطلاحا:تغيير يمس الأسباب والأوتاد لا يدخل الإعلى العروض والضرب دون الحشو، وإذا دخل على عروض أو ضرب بيت يستوجب دخوله في جميع أبيات القصيدة²، والعلل قسمان علل الزيادة وعلل النقص

أولا: علل الزيادة: يقصد بها إسقاط حرف أو حرفين من العروض والضرب، أو من إحداهما وهي :

الحذف:

لغة:حذف حذف الشيء يحذفه حذفًا:قطعه من طرفه،والحجاء يحذف الشعر،من ذلك والحذافة ما يحذف من شيء فطرح.³

اصطلاحا: يقصد به حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة⁴ مثلا: فعولن يحذف منها سبب فتصير فعو ومفاعيلن تصبح مفاعي وتؤول إلى فعولن

القطف:

لغة: قطف الشيء يقطفه قطفًا وقطفانا وقطفانا وقطافا والقطف ما قطف من التمر.⁵

اصطلاحا: نعني به إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة مع إسكان الخامس المتحرك⁶، مثل مفاعلتن تصبح مفاعل وتستعمل مفعولن

الحذذ:

لغة: الحذذ: الحذ المقطع المستأصل، حذه، يحذه حذا، قطعه قطعًا سريعًا مستأصلا، وقال ابن دريد: قطعة قطعًا سريعًا من غير، يقول مستأصلا.⁷

اصطلاحا : هو اسقاط وتد مجموع من آخر التفعيلة ، مثلا متفاعِلن تصير متفا وتستعمل فعلن.¹

الصلم:

لغة : صلِم الشيء صلما : قطعه من أصله ، وقيل الصلِم قطع الأذن والأنف من أصلهما صلِمهما يصلِمهما صلما، وصلِمهما إذا استأصلهما.²

اصطلاحا : حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة كمفعولات تصير مفعو وتستعمل فعِلن.³

الوقف:

لغة: وقف الوقوف، خلاف الجلوس، وقف بالمكان وقفا ووقوفا ، فهو واقف ، والجمع وقف ووقوف ، وقف الدابة جعلها تقف.⁴

اصطلاحا: يقصد به إسكان المتحرك السابع من آخر التفعيلة⁵ مثل: مفعولات تصبح مفعولان **الكشف:**

لغة: الكشف: رفعك الشيء عما يواريه ويغطيه ، كشفه، يكشفه كشفا وكشفه فانكشف تكشف وربط كشيْف، مكشوف أو منكشف، يقال تكشف البرق إذا ملأ السماء، والمكشوف في عروض السريع الجزء الذي هو مفعولن أصله مفعولات، حذف التاء فبقي مفعولا فتنقل في التقطيع إلى مفعولن.⁶

اصطلاحا: نقصد به حذف السابع المتحرك أي حذف آخر الوتد المجموع مثل مفعولات تصير مفعولا وتستعمل مفعولن.⁷

القصر:

لغة: القصر والقصر في كل شيء: خلاف الطول وقصر الشيء بالضم يقصر قصرًا: خلاف طال والقصير خلاف الطويل.⁸

¹ - ينظر: الأسمراحي، علم العروض والقافية، ص 44 و محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الكافي في العروض والقوافي، ص 34.

² - ابن منظور، لسان العرب، م 8، ص 274، مادة صلِم.

³ - ينظر: الأسمراحي، م س، ص 44 و محمد بن حسن بن عثمان، م س، ص 34.

⁴ - ابن منظور، م س، م 15، مادة وقف، ص 263.

⁵ - ينظر: الأسمراحي، م س، ص 44، محمد بن حسن بن عثمان، م س، ص 34.

⁶ - ابن منظور، م س، م 13، مادة كَشَف، ص 72.

⁷ - ينظر: الأسمراحي، م س، ص 44 و محمد بن حسن بن عثمان، م س، ص 34.

⁸ - ابن منظور، م س، م 12، مادة قصر، ص 115.

اصطلاحاً: حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله مثل فعولن تصير فعول، وفاعلاتن تصبح فاعلاتن¹.

القطع:

لغة: القطع إبانة بعض أجزاء الجرم من بعض فصلاً ، قطعة يقطعه قطعاً وقطيعة وقطوعاً².
اصطلاحاً: إسقاط ساكن الوند المجموع وتسكين³ ما قبله مثل فاعلن تصبح فاعل وتوظف فاعلن **البتير:**

لغة : البتر: استئصال الشيء قطعاً ، بترت الشيء بتراً قطعته قبل الإتمام والإبتار الإنقطاع والبتير: القطع ، والأبتر من عروض المتقارب الرابع من المثمن⁴.

اصطلاحاً: يعني اجتماع الحذف والقطع ، كفعولن تصبح فع وفاعلاتن تصير فاعل⁵
ثانياً: علل الزيادة:

هي زيادة حرف أو حرفين في آخر التفعيلة ، وتدخل على الأضرب المجزوءة فتعوض⁶ النقص الضائع في البحر وهي :

¹ - ينظر: الأسمر راجي ، علم العروض والقافية ، ص 45 و محمد بن حسن بن عثمان ، المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص 34 .

² - ابن منظور، لسان العرب، م12 ، مادة قطع ، ص 138.

³ - ينظر: الأسمر راجي ، م س ، ص45 و محمد بن حسن بن عثمان ، م س ، ص 34 .

⁴ - ابن منظور ، م س ، م 2 ، مادة بتر ، ص 13-14.

⁵ - ينظر : محمد بن حسن بن عثمان ، م س ، ص 35.

⁶ - تيرماسين عبد الرحمن ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص 29 .

الترفيل :

لغة : رفل الليث، الرفل جر الذيل ،وركضه بالرجل،ورفل يرفل رفلا ورفل بالكسر فلا خرق باللباس ، وكل عمل فهو رفل.¹

اصطلاحا: زيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة مثلا :متفاعلن تصبح متفاعلاتن².
التذييل:

لغة : ذيل :الذيل : أخر كل شيء وذيل الثوب والإزار ماجر منه، والذيل ذيل الإزار من الرداء وهو ما أسبل منه فأصاب الأرض، وذيل المرأة لكل ثوب تلبسه إذا جرت على الأرض خلفها.³
اصطلاحا : يعني زيادة حرف واحد ساكن على ما آخره وتد مجموع مثل : متفاعلن تصبح متفاعلان وفاعلن تصير فاعلان.⁴

التسبيغ:

لغة : سبغ : شيء سابغ أي كامل واف، وسبغ الشيء يسبغ سبوغا، طال إلى الأرض واتسع وأسبغه هو وسبغ الشعر سبوغا ، وسبغت الدرع ، وكل شيء طال إلى الأرض فهو سابغ.⁵
اصطلاحا : هو إضافة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف يدخل مجزوء الرمل فتصبح فاعلاتن فاعلاتان.⁶

الوزن : الجانب التطبيقي:

نحاول في الدراسة التطبيقية لديوان أوراق لخمارة تجسيد ما نظرناه سالفا في الجانب الوزني بغية إظهار خصائص البنية الوزنية انطلاقا من مظهراتها التوقيعية الواسعة المتجسدة في الديوان ، وكذا استنكاه الجانب الفني الجمالي الذي تتضمنه القصائد في طياتها وهذه الأمور تساهم في خلق توقيع صوتي في ديوان أوراق ، وبعد تفحص الديوان بأكمله وجدناه يتألف من عشرين (20) قصيدة بما فيه الحرو والعمودي، ولاحظنا أن خمرايميل في هذا الديوان إلى نمط الشعر العمودي أكثر من الشعر الحر، إذ نجد ستة عشر قصيدة (16) تنتمي إلى نمط الشعر العمودي والمعنونة كالاتي : عودة - الزحف الأصم - وداع ، أوراق

¹-ابن منظور ، لسان العرب ، م6 ، مادة رفل ، ص196.

²-تيرماسين عبد الرحمن ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص29.

³- ابن منظور ، م6، مادة ذيل ، ص54.

⁴- تيرماسين عبد الرحمن ، م س ، ص ن.

⁵- ابن منظور ، م س ، م7، مادة سبغ ، ص114-115.

⁶- تيرماسين عبد الرحمن ، م س ، ص ن.

الإنفجار، من أناشيد العاصفة، القسم، العنكبوت، أقوى من الوداع، أغنية للشـوق الطيور والوطاويط، المتجهمون، أذ كريني يا دمشق، نشيد الشباب، يا سلاح الجنود، الطيار الجزائري، ووجدنا أربعة قصائد من نمط الشعر الحر (التفعيلة) والمعنونة كما يلي: دموع ومطر، اللعنة الحمراء، الشاعر السمسار، الموتورة.

يبدو لنا من الديوان أن خمار متأثر بالشعر العربي القديم لذا صب جل اهتمامه على الشعر العمودي، وفي الجانب العروضي وبعد قيامنا بالتقطيع الشعري للقصائد العشرين (20) لاحظنا أن خمار يعتمد البحور الصافية أو البحور ذات التفعيلة الواحدة بنسبة كبيرة، ويوظف بنسبة ضئيلة البحور ذات التفعيلة المركبة، والبحور الصافية التي اعتمدها خمار في ديوانه هي: البحر الكامل، بحر الرجز، البحر المتقارب، بحر المتدارك، بحر الرمل، أما البحور المركبة فقد اعتمد بحر واحد فقط وهو الخفيف، هذه هي جملة البحور التي لم يهملها الشاعر أما باقي البحور العشرة المتبقية فلم نلق لها أي أثر في الديوان، وحتى نكون أكثر دقة أدرجنا جدول نوضح فيه عناوين القصائد، والبحر الشعري المنتمة إليه، إضافة إلى نمطية الشعر الذي تنطوي تحته وتنسب إليه.

وهذا جدول يوضح لنا عنوان القصائد ، ووزنها الذي تنتمي إليه ونوع الشعر الذي تنسب له

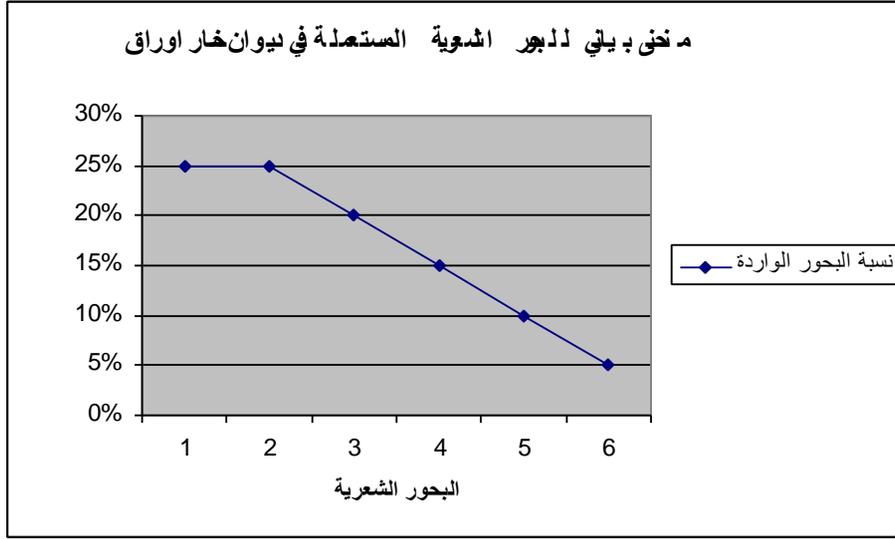
عنوان القصائد	وزنها	نمطية الشعر
عودة	الخفيف	عمودي
الزحف الأصم	مجزوء الكامل	عمودي
دموع ومطر	الرجز	تفعيلة
اللعة الحمراء	المتدارك	تفعيلة
وداع	الرجز	عمودي
أوراق	الكامل	عمودي
الشاعر السمسار	الرجز	تفعيلة
الإنفجار	المتقارب	عمودي
من أناشيد العاصفة	الكامل	عمودي
العنكبوت	مجزوء الرمل	عمودي
القسم	مجزوء الكامل	عمودي
أقوى من الوداع	الرجز	عمودي
أغنية للشوق	الخفيف	عمودي
الطيور و الوطاويط	الخفيف	عمودي
المتجهمون	الخفيف	عمودي
اذكريني يا دمشق	الرمل	عمودي
الشباب	مجزوء الرجز	عمودي
يا سلاح الجنود	الخفيف	عمودي
الطيور الجزائري	المتقارب	عمودي
الموتورة	المتقارب	التفعيلة

من خلال هذه الدراسة الإحصائية للديوان ومعرفة البحور المستعملة تجلى لنا أن بحر الخفيف يضم خمسة قصائد هي: عودة ، أغنية للشوق، الطيور والوطايط ، المتجهمون، يا سلاح الجنود أما بحر الرجز فيضم خمسة قصائد ، أربعة من الرجز التام والمعنونة كالآتي : "دموع ومطر وداع ، الشاعر السمسار، أقوى من الوداع" وواحدة من مجزوء الرجز وهي " قصيدة الشباب" في حين ينطوي البحر الكامل بأربعة قصائد ، اثنتين منها تنتمي إلى الكامل التام والتي عنونت كالآتي: "أوراق ، من أناشيد العاصفة" والقصيدتين المتبقيتين من مجزوء الكامل هما " الزحف الأصم ، القسم" بينما نجد البحر المتقارب يضم ثلاثة قصائد كلها تامة وهي "الإنفجار، الطيار الجزائري، الموتورة" أما الرمل فيضم قصيدتين إحداهما من الرمل التام هي "اذكريني يادمشق والأخرى من مجزوء الرمل وهي قصيدة "العنكبوت" بينما ينفرد البحر المتدارك بقصيدة واحدة موسومة ب " اللعنة الحمراء " وإليك جدول يبين النسبة المئوية لتوظيف البحور الشعرية في ديوان أوراق.

البحور الشعرية	النسبة المئوية لاستعمالها
الخفيف (1)	25%
الرجز (2)	25%
الكامل (3)	20%
المتقارب (4)	15%
الرمل (5)	10%
المتدارك (6)	05%

يوضح هذا الجدول أن خمراً يوظف بحر الرجز والخفيف بنسبة 25% إذ يحتلان المرتبة الأولى ، ليليهما البحر الكامل بنسبة 20% بحيث يحتل المرتبة الثانية، أما بحر المتقارب فيحتل المرتبة الثالثة بنسبة تقدر ب 15%، في حين يحتل بحر الرمل المرتبة الرابعة بنسبة 10% أما المرتبة الأخيرة فيحتلها بحر المتدارك بنسبة تقدر ب 05%.

والرسم البياني عبارة عن توضيح لما سبق:



يظهر لنا من خلال ديوان أوراق أن خمار جمع بين الشعر التقليدي والشعر الحديث، وأنه إلى النمط التقليدي أميل « والنقطة التي يمكن الإنطلاق منها هي أن المزج بين التقليدي والحديث ليس ظاهرة مقتصرة على الشعر الجزائري دون غيره من الأشعار، وإنما هوظاهرة عامة يمكن أن يلتبسها الباحث في مختلف القصائد العربية»¹ وهذا يعني أن الشاعر لديه القدرة على معايشة القديم والحديث من جهة ومن جهة أخرى بغية خلق إيقاعات جديدة، وبعدهما تفقدنا عدد أبيات وأسطر القصائد في ديوان أوراق اتضح لنا أن خمار بين ارتفاع وانخفاض النفس، ففي حالة انخفاض النفس نجد قصائده أحيانا لا تفوق الثمانية (08) أبيات كقصيدة " أوراق" من العمودي تحت وزن الكامل، وكقصيدة "العنكبوت" من نمط العمودي أيضا وزنها مجزوء الرمل بحيث لا تتجاوز العشرة أبيات.... وأحيانا أخرى يرتفع النفس فيتجاوز الشاعر المائة سطر، وخير مثال على ذلك قصيدة " الموتورة " التي بلغت مائة وثمانية (108) أسطر وهي قصيدة حرة من وزن الرجز، وكذلك نجد قصيدة "دموع ومطر" التي بلغت مائة وأربعة عشر (114) سطرا، ويمكن أن نعلل ذلك بأن خمار يبذل نفسا وجهدا أكبر في الشعر الحر إذ أن كل من قصيدة " الموتورة " و" دموع ومطر " تنتمي إلى شعر التفعيلة بعكس الشعر العمودي الذي يبذل فيه نفسا كبيرا وذلك ما انعكس على عدد الأبيات كما أسلفنا ذكرا.

¹ - أبو النجا حسين، الإيقاع في الشعر الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2003، ص30.

نجسد ملاحظة أخرى وهي أن خمار يهدر طاقة هائلة في بحر الرجز مقارنة بباقي الأوزان العروضية المستعملة، باعتبار أن كل من قصيدة "الموتورة" و"دموع ومطر" من وزن الرجز ولتعليل ذلك نقول أن بحر الرجز احتل في الديوان نسبة 25% وهي أكبر نسبة استعملها الشاعر كما رأينا في الجدول السابق ، لكون الرجز بسيط وسهل الإستعمال وقد عرف بهذه السمة منذ القديم في شعرنا العربي ، ونجد الشاعر أيضا يوظف الخفيف بنفس نسبة توظيف الرجز أي بنسبة 25% ، وذلك لأنه " أخف البحور وأطلاها يشبه الوافر لنا، لكنه أكثر منه سهولة وأقرب انسجاما.... وليس في جميع بحور الشعر بحر نظيره يصلح للتصرف" ليليها البحر الكامل بنسبة 20% ثم المتقارب بنسبة 15% وبعدها بحر الرمل بنسبة 10% وأخرها مرتبة بحر المتدارك بنسبة 5%.

وبنظرة معيارية يمكننا القول: إنَّ خمار هيمنت على بنيته العروضية البحور ذات التركيبة الصافية، وذلك لما لها من إيقاع سريع وثرى نتج عن خفتها وسلاستها من جهة ومن جهة أخرى عن تكرار نفس التفعيلات ، ما عدا الخفيف الذي يتميز بتركيبته الثنائية ولكن رغم ذلك لمسنا فيه خفة تجلت على مستوى القصائد المنتمة إلى وزنه، وإجمالا نخلص إلى القول بأن القصائد العشرين التي يتضمنها هذا الديوان كلها ذات أبعاد توقيعية نغمية ولغة راقية وعبارات وألفاظ ممتازة تميزت بجودة بالغة تساوقت مع عاطفة الشاعر وصورته الشعرية. ولدراسة البنية الوزنية ودور الزحاف في إثراء الجانب الإيقاعي وعلاقة كل ذلك بالمعنى وقع اختيارنا على أخذ عينات من خمسة قصائد ، كل قصيدة تمثل بحرا معين من البحور الشعرية التي اعتمدها الشاعر في الديوان ، إذا أخذنا في وزن الكامل عينات من قصيدة القسم من نمط العمودي ، وفي وزن المتقارب أخذنا عينات من قصيدة الإنفجار العمودية ، واقتطفنا أبياتا من قصيدة "أقوى من الوداع" وهي من بحر الرجز ذات الشكل العمودي أيضا ، في حين إستقينا عينات من قصيدة " العنكبوت " من وزن الرمل ذات الهيكل العمودي ، وفي البحر الخفيف اعتمدت قصيدة " أغنية للشوق " من نمط العمودي.

" القسم "

ياساحة اللهب المقدّ
س زلزلي دنيا بطاحي
واستلهمي ثاراتنا الحم
راء من ساح لساحي

أوراس من قمم الكفاح
قلب الملاحم والجراح
شعبا تحرك كالرياح¹

إنا هنا من غضبة الـ
من قبلة الشهداء من
يا شعبنا الجبار يا

التقطيع العروضي:

دس زلزلي دنيا بطاحي
دس زلزلي دنيا بطاحي
0/0/ /0/0/ 0//0/ //

ياساحة اللهب المقد
يا ساحة للهبلمقد
0//0///0//0/0/

حمراء من ساح لساحي
حمراء من ساح لساحي
0/0//0/0/ 0// 0/0/

واستلهمي ثاراتنا الـ
واستلهمي ثارتتـ
0//0/0/0//0/0/

أوراس من قمم الكفاح
أوراس من قمم لكفاح
00//0 /// 0/ /0/0/

إنا هنا من غضبة الـ
إننا هنا من غضبة لـ
0//0/ 0/ 0//0/0/

قلب الملاحم والجراح
قلبلملاحم ولجراح
00//0 / // 0//0/0/

من قبلة الشهداء من
من قبلة ششهداء من
0/ /0/// 0//0/ 0/

شعبا تحرك كالرياح
شعبين تحرك كرياح
00// 0/ //0 // 0/0/

يا شعبنا الجباريا
يا شعبنلجباريا
0//0/0/0//0/0/

¹ - خمّار أبو القاسم محمد ، ديوان أوراق ، ط 2 ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، 1982، ص 56 .

التغيرات الطارئة:

العلل	الزحاف	التفعيل
متفا علن تصبح متفا علاتن متفا علان	متفا علن تصير مستفعلن	متفا علن

يوظف الشاعر في هذه الأبيات مجزوء الكامل وتفعيلاته:

" متفاعـلن متفاعـلن متفاعـلن متفاعلاتن أو متفاعلان أو متفاعلات " وسمي كاملاً لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره¹، وهو بحر أحادي التفعيل اعتمد قديماً وحديثاً في الشعر العربي ويصلح لكل أنواع الشعر، وهو الذي وصفه حازم القرطاجني بقوله: « وإن فيه حلاوة وحسن اطراد »²، يتميز هذا البحر بقربه إلى الشدة منه إلى الرقة، كما أنه يمتاز بجرس واضح يتولد من كثرة حركاته³، ويرى عبده بدوي أن « الكامل من الأغراض الواضحة والصريحة، وهو منزع بالموسيقى ويتفق مع الجوانب العاطفية المحترمة وهو يجمع بين الفخامة والرقة »⁴، والوزن في هذه الأبيات يتميز بالفخامة جاء مناسباً لأبيات القصيدة فالشاعر في هذه القصيدة يتناول الحديث عن الأمة العربية بأكملها وخاصة القضية الفلسطينية ويوظف حركة اللغة كما تعكسها الأبيات، حيث يبدو متشدداً في موقفه وتصويره للحرب، إذ صورها لنا مشتعلة لا يمكن أن تنطفئ بسهولة وذلك باستعماله لحرف النداء " يا " يا ساحة اللهب " بغرض لفت الانتباه فالياء للمناداة ويوظف كذلك حرف المخاطبة " ياء " مثل فاستلهمي زلزلي، أي مخاطبة ساحة الحرب والزلزال هنا يدل على أن جرس الحرب مستمر متواصل لا يمكنه التوقف بسهولة.

والشعب يبديوا في معركة هيام وغضب مع الحرب منطلقاً من الأوراس مركز الكفاح ذلك أن شجاعة هذا الشعب جعلته يتحرك كالرياح عند هبوبها، وهو متنافس في الحرب دون أن يحس بأدنى إرتواء حتى وإن كانت الحرب رمزا من رموز الموت، ويعكس ذلك التنافس

¹ - ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 1، ص 220.

² - القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 269.

³ - الشيخ غريد، المتقن في علم العروض والقافية، ص 98.

⁴ - بدوي عبده، دراسات في النص الشعري، دارالرفاعي الرياض، 1984، ص 56.

ضمير الجمع "نا" الذي وظفه الشاعر بقوله " إنا هنا، يا شعبنا، ثاراتنا ، ترابنافهذه النون تعكس تماسك الشعب وتلاحمه وقوته في الحرب لأن الحرب على الصعيد الإنساني تساوي بين الناس وتجعلهم في صف واحد.

تميزت الأبيات بالحماسة والقوة وجاءت مناسبة لوزن الكامل الذي اعترته زحافات وعلل، وهذه الأخيرة كما عرفها فوزي عيسى: «عبارة عن تغيرات تدخل على أجزاء الميزان الشعري ويلجأ إليها الشعراء أحيانا تخفيفا من قيود الوزن»¹، ولاحظنا أن متفاعلهن طغى عليها زحاف الإضمار وهو إسكان الثاني المتحرك فتصير متفاعلهن وتستهمل مستفعلن ودور زحاف الإضمار هنا القضاء على الرتابة والملل الناتجة عن تكرار نفس التفعيلات بنفس التركيب التي ساهمت في التنويع وإثراء الجانب الموسيقي ، ونحن نلاحظ أن القصيدة ذات صبغة حربية.

" والإضمار لا يكثر ويزيد إلا مع الانفعال الزائد من قبل الشاعر فقد لوحظ أن هذا الزحاف يكثر في القصائد الحماسية أو مواضع الإنفعال الزائد من العمل، أما في مواطن اللين من العمل فإن هذا الزحاف يكاد ينعدم"²، وعليه نخلص إلى أن الزحاف تلوين أفقي في القصيدة الهدف منه القضاء على الرتابة المتكررة وتنويع الجرس الموسيقي ، كما نجد علة الترفيل والتذييل تطغيان على التفعيلة متفاعلهن والترفيل هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع فتصبح متفاعلهن متفاعلاتن، أما التذييل فهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع إذ أصبحت متفاعلهن متفاعلهن فساهمت العلة في التوقيع الموسيقي للخطاب الشعري ، والبحر الكامل كما هو معروف "إذا دخله الترفيل أو التذييل ازداد نغمة وصفاء أو ثراء"³، ونلاحظ أن سرّ الصناعة في هذا البحر هي قدرته الهائلة على تنويع البنية، ومحاولته الموازنة بين الحركات والسكنات بحيث أنه امتاز في هذه القصيدة برنات واضحة وجرس مرقص وحركية غريبة لآدمت الحروف الحماسية كالقاف والزاي والسين والجيم والراء والحاء، وهي أصوات تترواح بين الشدة والرخاوة جاءت في تناسق مع حالة الشاعر النفسية وواقع الصورة الشعرية.

¹ - عيسى فوزي ، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه ، دار المعرفة الإسكندرية ، 1999 ، ص 25.

² - عسران محمود ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، ص 110.

³ - بن دريس عمر خليفة ، البنية الإيقاعية في شعر البحري ، جامعة قار يونس بنغازي ليبيا، 2003 ، ص 62.

"الإنفجار"

- تفجر شعبي هنا القاهرة
- هجمنا إلى إلى الموت ياغادرة
- هنا الشام في كل شبر جحيم
- هنا من جزائرنا الثائرة
- هنا القدس يا أمتي ردي
- هنا تل أبيب هنا الناصرة
- زحفنا زحفنا فلا مدفع
- يرد خطانا ولا طائفة¹

التقطيع العروضي

تفجر شعبي هنا القاهرة	هجمنا إلى الموت ياغادرة
تفجبر شعبي هنا القاهرة	هجمنا للموت ياغادرة
0//0/0// 0/0/ //0 //	0//0/0// 0/0// 0/0//
فعول فعولن فعولن فعل	فعولن فعولن فعولن فعل
هنا الشام في كل شبر جحيم	هنا من جزائرنا الثائرة
هنشام في كل شبرن جحيم	هنا من جزائر نثائره
0//0//0/ 0// 0 /0/ // 0//	0//0/0 //0// 0/ 0//
فعولن فعولن فعولن فعل	فعولن فعولن فعولن فعل
هنا القدس يا أمتي ردي	هنا تل أبيب هنا الناصرة
هنلقدس يا أممتي ردي	هنا تل أبيب هتتناصره
0//0/ 0//0/0/ / 0/0//	0 //0/0// /0// 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعل	فعولن فعولن فعولن فعل
زحفنا زحفنا فلا مدفع	يرد خطانا ولا طائفة
زحفنا زحفنا فلا مدفعا	يردد خطانا ولا طائفة
0//0/0//0/0// 0/0//	0//0/ 0// 0 /0 // /0//
فعولن فعولن فعولن فعل	فعولن فعولن فعولن فعل

التغيرات الطارئة:

التفعيلة	الزحاف	العلة
فعولن	فعولن	فعولن
فعل	فعل	فعل

¹ - خمار أبو القاسم محمد ، ديوان أوراق ، ص 55-56.

هذه الأبيات من بحر المتقارب وتفعيلاته:

فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولن فعولن فعولن

وسماه الخليل متقاربا "لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا" ¹ وهذا "البحر رتيب الإيقاع لأنه مبني على تفعيلية واحدة فعولن لكنه متدفق وسريع نظرا لقصر هذه التفعيلية و لذلك يصلح للسرد والتعبير عن العواطف الجياشة في آن واحد" ² إذن فرتابة هذا البحر ناتجة على احتوائه تفعيلية واحدة تتكرر ثماني مرات ، ولو تأملنا توظيف الشاعر لهذا الوزن في هذه الأبيات نقربتونيقه في ذلك لأنه أخضعه لغرضه العاطفي الحماسي ، فأخرج الأبيات إخراجا رائعا، وتبدو لدى الشاعر رغبة ثائرة في مواجهة الإستعمار الغاشم المتسلط على الأمة العربية والتي يبدأها بعبارة " تفجر شعبي" المعبرة عن تحدي الإستعمار وذلك بالهجوم على الموت الذي هو أكبر خطرا وخوفا في حياة الإنسان، ورغم أنها إعدام لوجوده إلا أن حماس هذا الشعب جعله يسير في خطاها دون أن يحس بخطرها ، ويوظف الشاعر دائما ضمير الجمع " نا " في القصائد الحربية للدلالة على القوة والإتحاد ومواصلة الجهاد ضد الإستعمار كلفظة هجمننا جزائرننا، زحفنا خطانا، إن يجسد آليات الدفاع الموضوعي.

يصل الشاعر ذروة الجودة والتفنن في الإبداع باعتماده أسماء البلدان العربية وكذا ألفاظا دالة على القوة باعتبار القوة هي الحياة مثل: القاهرة ، غادرة، جزائرننا ، الثائرة ، أمتي ، رديي الناصره، فلا مدفع، يرد خطانا، .. وتكراره لفظة " هنا " للإشارة إلى البلدان المحتلة والقوية في الوقت ذاته، وشعور الشاعر ينطبق مع بحر القصيدة الذي اعترته زحافات وعلل حيث نجد زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن من التفعيلية ، كما نجد أيضا علة الحذف التي تعني إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلية ، ففي زحاف القبض تصير فعولن فعول بحذف النون وهي الخامس الساكن، وفي علة النقص تصبح فعولن فعل.

يلون الشاعر وقع القصيدة من خلال الزحاف حيث نلمس لها توازنا إيقاعيا أحدثه القبض وذلك لتخفيفه من الملل والرتابة الناشئة عن تكرار التفعيلات المتساوية ، وحتى علة النقص التي استعملها الشاعر جاءت في موضعها المناسب لأنه بحذفه السبب الخفيف جسد تنوعا جميلا في الأبيات كان من شأنه إزالة التكرار الآلي الممل في هذه التفعيلية ، التي ترددت ثماني

¹ - ابن ر شيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ج 1 ، ص 136.

² - الشيخ غريد، المتقن في علم العروض والقافية ، ص 190.

(08) مرات ، ولو تأملنا توظيف الشاعر لهذا البحر المطرد التفعيلات لأقررنا أنه وظف هذا الوزن بفيض شعوري جعله ينجح برسمه لصورة شعرية مكنته من إبراز العناصر الموسيقية بتحويلها من صورة عادية إلى صورة إيقاعية سريعة، لاءمت موجة الغضب التي طغت على الشاعر ولاءمت أحواله النفسية .

" أقوى من الوداع "

أقوى من الوداع يا زميلتي أن لا يكون بعده لقاء
سأرتمي في قفصي مستسلما ولو غزا أحلامه شقاء
حمامتي البيضاء شاء قدرتي أن تنبت الريش معي بقاء.¹

التقطيع العروضي:

أقوى من الوداع يا زميلتي أن لا يكون بعده لقاء
أقوى من لوداع يا زميلتي أن لا يكون بعد هو لقاء
0//0//0/ /0/ /0//0/ 0/ 0//0//0/ /0//0 // 0/0/
مستفعلن متفعلن متفعلن (مفاعِلن) مستفعلن متفعلن متفعلن (مفاعِلن)
سأرتمي في قفصي مستسلما ولو غزا أحلامه شقاء
سأرتمي في قفصي مستسلمن ولو غزا أحلامه شقاء
0//0/0/ 0/// 0/ 0//0// 0//0// 0//0/0/ 0 // 0//
متفعلن مفتعلن مستفعلن متفعلن متفعلن متفعلن
حمامتي البيضاء شاء قدرتي أن تنبت الريش معي بقاء
حمامتليضاء شاء قدرتي أن تنبت رريش معي بقاء
0/// /0/ /0/0/ 0//0// 0/0// 0// /0/ 0//0/ 0/
متفعلن مستفعلن فعلن مستفعلن مفتعلن متفعلن

التغيرات الطارئة:

الزحاف	التفعيلة
متفعلن تحول إلى مفاعِلن	مستفعلن
مستفعلن تحول إلى متفعلن وتستعمل (فعلن)	
متفعلن (مفاعِلن)	

¹ - خمار أبو القاسم محمد ، ديوان أوراق ، ص 75.

استخدم الشاعر في هذه الأبيات بحر الرجز المتميز باضطراب تفعيلاته ، وقد ورد في العمدة سمي رجزاً " لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام " ¹ ويتكون وزن الرجز من ستة تفعيلات هي: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن وهو " من أسهل البحور الشعرية نظراً لكثرة التغيرات المألوفة في أجزائه، والتنوع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه، لذلك سمي بحمار الشعراء ، يركبونه خاصة في الإرتجال والقول على البديهة " ² ، احتل المرتبة الأولى في ديوان أوراق بنسبة 25 % كما أشرنا مسبقاً ، وقد جاء مناسباً لغزل الشاعر في هذه القصيدة الذي يورد لنا فيها شدة هيامه وتعلقه بمحبوبته التي يصف ألم فراقها بحزن ومرارة ، وحتى عنوان القصيدة بحد ذاته يعبر عن ذلك " أقوى من الوداع " وقد وظف خمّار ألفاظاً ساحرة من حيث علاقتها بالصورة الشعرية، وحتى الأصوات المعتمدة كالشين والقاف والسين والزاي والراء والحاء كلها أخذت في تساوق مع المعنى التي من خلالها يؤكد الشاعر أنه على يقين بأنه لايقدر على مواصلة الحياة بعد فراقها ويعبر عن ذلك عبارات " سأرتمي في قفصي مستسلماً "" حماتي البيضاء شاء قدرتي " التي تدل على أن الشاعر مولع بها لحد الهيام، وكأن فراقها توقف للحياة فالحياة عنده تعني وجود الحبيبة معه.

نلاحظ أن الوزن يظهر في انسجام تام وتلاؤم مع المعنى، ميزته خاصية إنشادية أضفت على جو الأبيات طاقة إيقاعية هائلة، ومما زاد في توقيع هذه الأبيات الزخافات التي طرأت عليها ، والمتمثلة في زحاف الخبن الذي أصاب التفعيلة مستفعلن فأصبحت متفعلن لتسعمل مفاعلن، وزحاف الطي الذي أصاب نفس التفعيلة والذي يعني حذف الرابع الساكن فألت مستفعلن إلى مستعلن لتوظف متعلن، كما نجد زحاف الخبل وهو ذهاب السين والتاء أي حذف الثاني والرابع الساكنين من التفعيلة ، إذ تغيرت من مستفعلن إلى متعلن ونجد مستفعلن تؤول إلى متفعل بحذف الثاني والرابع والسابع السواكن حيث تحول إلى فعولن ، وهذه التفعيلات المزاحفة أضفت على الأبيات تنوعاً نغمياً، أدّى إلى ثراء إيقاعي جعلنا نستشعره، ونحس بتمكن الشاعر من طرح معطيات إيقاعية وذلك بالتوافق التام بين الزحاف والمعنى ، وهذا ما ساهم في تناسق الأبيات وجعلها عنصراً متكاملًا .

¹ - ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ج 1 ، ص 220 .
² - الشيخ غريد ، المتقن في علم العروض والقافية ، ص 175 .

" العنكبوت "

- أنت لي إن شئت هذا
- أنت لي لن يخمد الزلـ
- أنت لي أحياء خيطا
- إن أعش عشت كما أهـ
- يا ظلا لي أم أبيت
زال والإعصار صوتي
من خيوط العنكبوت
وى وإن مت تموتي.¹

التقطيع العروضي:

يا ظلا لي أم أبيت	أنت لي إن شئت هذا
يا ظلا لي أم أبيتا	أنت لي إن شئت هاذا
0/0 // 0 /0 /0 / /0/	0/0/ /0/ 0/ 0/ /0/
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن
زال والإعصار صوتي	أنت لي لن يخمد زلـ
زال وإعصار صوتي	أنت لي لن يخمد ززل
0/0/ / 0/ 0/0/ /0/	0/0/ /0/ 0/ 0/ /0/
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن
من خيوط العنكبوت	أنت لي أحياء خيطا
ن خيوطالعنكبوت	أنت لي أحياء خيطن
0/0//0/ 0/0// 0/	0/0/ /0/ 0/ 0/ /0/
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن
وى وإن مت تموتي	إن أعش عشت كما أهـ
وى وإن متت تموتي	إن أعش عشت كما أهـ
0/0// /0/ 0// 0/	0/0/ / /0/ 0// 0/
فاعلاتن فعلاتن	فاعلاتن فعلاتن

التغيرات الطارئة:

الزحاف	التفعيلة
فاعلاتن	فاعلاتن

وظف الشاعر في هذه القصيدة مجزوء الرمل وتفعيلاته:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن وسمي رملا لأنه « شبه برمل الحصير بضم بعضه

¹ - خمار أبو القاسم محمد ، ديوان أوراق ، ص 69 .

إلى بعض»¹، يمتاز وزن الرمل « بالرقّة لذلك أكثر شعراء الغزل والخمر والمجون النظم فيه وقد عول عليه أهل الموشحات كثير الأنهم وجدوه أكثر ملاءمة لأغراض موشحاتهم »² وتتوافق هاته الأبيات مع تفعيلات البحر، لتصب في النهر الدلالي للغزل الذي يبدأه بعبارة "أنت لي" وتكرار هذه العبارة دليل على صدق تعلق الشاعر بهذه الحبيبة، التي يرمز من خلالها إلى وطنه الجزائر وهو يوظف ألفاظا تنبئ عن قوة هذا الحب وكذا عن تشبته بهذا الحبيب منها: خيطا ظلالي، شئت، أبيت، لن يخمد، الزلزال، أحياك، أهوى، أعش عشت، مت، وحتى الأصوات انسأقت مع عاطفة الشاعر الشعورية وحالته النفسية كالنون، الألف، التاء، السين، الخاء، الميم الهاء، وصفاتها الجهرية ساهمت في إبراز عنصر القوة التي تميزت بها في ظهورها.

تميز الرمل في هذه الأبيات بجونغمي واضح بعث على النشوة والطرب الملائمة لحالة الشاعر، حيث اعترى هذا الوزن تغييرات إذ وجدنا فاعلاتن تؤول إلى فاعلاتن بحذف الساكن الثاني فيما يعرف بزحاف الخين، الذي خلق إيقاعا تجديدا أحدث تنوعا في الموسيقى بقضائه على تكرار الوحدات العروضية بشكل آلي، وخمار بهذا الزحاف أحدث حركة تمييزية في الأبيات الشعرية عبرت عن الدلالة التي يهدف إليها الشاعر، وتماوجت مع حالته ونفسيته التي يطغى عليها حب الجزائر، والشاعر باعتماده هذا الوزن استطاع أن يوظف قدراته الفنية ويخلق إنتاجا فنيا موسيقيا متنوعا تضمن ثنايا الأبيات من خلال علاقة الأصوات ببعضها البعض ودلالة الكلمات، والأبيات مقبولة من ناحية الإيقاع الموسيقي ويمكن سر القبول فيها نتيجة ملاءمتها لحالة الشاعر وصورته الشعرية وكذا امتيازها بخفة إيقاعية ولذاذة الوزن.

" أغنية للشوق "

يا حبيبي ألا علمت بأني	لن أغني إن لم تكن لي حبيبا
أين عيناك في مجال خيالي	أين مني أعماقها ومداها
آترى أنت في حدود المحال	خلجات يعيش قبلي صداها ³

التقطيع العروضي:

¹ - ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص220.

² - الشيخ غريد، المتقن في علم القافية، ص127.

³ - خمار أبو القاسم محمد، ديوان الأوراق، ص80.

لن أغني إن لم تكن لي حبيبا
لن أغني إن لم تكن لي حبيبا
0/0// 0/ 0// 0/ 0/ 0/0// 0/
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

يا حبيبي ألا علمت بأني
يا حبيبي ألا علمت بأني
0/0///0// 0// 0/0// 0/
فاعلاتن متفعلن فعلا تن

أين مني أعماقها ومداهها
أين مني أعماقها ومداهها
0/0 / / / 0/ /0/0/ 0/0/ /0/
فاعلاتن مستفعلن فعلا تن

أين عينك في مجال خيالي
أين عينك في مجال خيالي
0/0// /0 // 0/ /0/0/ / 0/
فاعلاتن متفعلن فعلا تن

خلجات يعيش قلبي صداها
خلجاتن يعيش قلبي صداها
0/ 0/ / 0/0/ /0// 0/0//
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

أترى أنت في حدود المحال
أترى أنت في حدود لمحالي
0/0//0/ 0//0/ /0/ 0//0/
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

التغيرات الطارئة:

الزحاف	التفعيلة
فاعلاتن	فاعلاتن
متفعلن	مستفعلن

هذه الأبيات " من وزن الخفيف وتفعيلاته :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

سمي خفيفا "لأنه أخف السباعيات"¹ "وهو أخف البحور على الطبع وأطلاها على السمع..... يصلح لموضوعات الجد كالحماسة والفخر، ولموضوعات الرقة واللين كالرثاء والغزل والوجدانيات"² ونجد أن موسيقى البحر أضفت لونا حلوا على الأبيات إذ أن الوزن تكامل معها ، والشاعرتغلب عليه النزعة العاطفية فهي الأساس الذي تقوم عليه الأبيات ويبدأ البيت بحرف النداء " يا " " يا حبيبي " لمناداته والنداء يستلزم الإلتفات ونجد الشاعر يتغنى بهذه الحبيبية مجليا إحساسه الفياض وهو عديم قدرته على الغناء أو العيش من دونها.

¹ - ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ج 1 ، ص 220.
² - الشيخ غريد ، المتقن في علم العروض والقافية ، ص 137.

يوظف الشّاعر أيضا أداة الاستفهام " أين " بشكل تكراري لفسح المجال أمام الشاعر ومنحه الفرصة أكثر للتعبير عن أفكاره وعواطفه من جهة، ومن جهة أخرى للتنويع الموسيقي ولا يخفى علينا ما بالوزن من خفة إذ نلاحظ تلاحقا نغميا رفيعا يصدره صوت الهاء في القافية، وكذا نصادف أصوات رنانة ولينة يوظفها الشاعر كصوت الباء والحاء والنون والميم، والقاف، وحتى الألفاظ، حبيبا، عيناك، أعماقها، قلبي، المحال ومالها من علاقة متكاملة مع الصورة الشعرية وكذا انعكاسها على نفسية الشاعر بصدق وإيضاح حالة العاشق في عدم قدرته على فك صرم الحبيبية وعدم مواصلة الحياة بدونها، ويواصل غزله وتعلقه بها وذلك بذكره لصفات جسدية كلفظة " أين عيناك " .

يظهر الشّاعر في هذه الأبيات هنا رقيق المشاعر في غزله ولهذا علاقة مع وزن الخفيف، ولعل الشاعر تذوق هذا الوزن وما يضيفه من تلوين إيقاعي فنظم عليه، ونعلل ذلك باحتلاله الرتبة الأولى في الديوان كما أشرنا سابقا ، ونصادف بعض التنويعات في البحر التي مثلها زحاف الخبن في كل من مستفعلن وفاعلاتن إذ جاءت مستفعلن في بعض الأحيان على وزن متفعلن وذلك بإسقاط الساكن الثاني، وكذا فاعلاتن جاءت على وزن فاعلاتن بإسقاط الساكن الثاني أيضا، والهدف من زحاف الخبن في بحر كالخفيف هو التنويع وإثراء الجانب الإيقاعي.

وهكذا استطاع خمار أن يوفق في جميع ما نظم من بحور سواء تلك التي أكثر النظم فيها أم تلك التي قل فيها شعره، وقد وظف البحور الأحادية التفعيلة بنسبة كبيرة وذلك لما تتميز به من حركية وخفة وإيقاع، واستطاع أيضا أن يخضع ميزان كل بحر لأغراضه المختلفة حيث أنه لم يضع بحرامعين لغرض بعينه فمثلا في البحر الخفيف يوظف غرضا حماسيا أو حريبا دالا على القوة وإن كان هذا الوزن من أخفّ البحور ولا يستعمل إلا في مواطن اللين، ومن بين القصائد الدالة على ذلك في الديوان قصيدة " المتجهّمون " وقصيدة " عودة "، وعلى عكس ذلك نجده في البحر الكامل الذي يميّز بقوّة يوظف قصائدا ذات صبغة غزلية كقصيدة " العنكبوت " وقصيدة " أوراق " .

فحسُّه كان يأتي مناسباً للبحرنتيجة تدفق أفكاره وانسياب معانيه، ونجد تناسقاً بين الألفاظ وحسن اختيار الأصوات مما يؤدي إلى إتقان العمل الإبداعي إضافة إلى الصورة الشعرية المعبرة والخيال الرائع، وحسن توظيف الجوانب الفنية بما فيها المحسنات البديعية المعنوية واللفظية كل هذه الأمور استطاع من خلالها خمار أن يتقن العمل الفني حتى اكتمل له الخلق الفني واكتملت الصورة الشعرية.

ثانياً: القافية :

1- مفهومها:

أ- المفهوم اللغوي:

يقال قفوت فلان اتبعت أثره، وقفوته أقفوه ، رميته بأمر قببح ، وفي نوادر الأعراب قفا أثره أي تبعه، وضده في الدعاء قفا الله أثره، مثل عفا الله أثره، واقتفى أثره وتقفاه، اتبعه وقفيت على أثره بفلان أي اتبعته إياه، وفي التنزيل العزيز " ثم قفينا على آثارهم برسلنا " أي اتبعنا نوحاً وإبراهيم رسلاً بعدهم ، والقافية أخر كلمة في البيت ، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام.¹

قفو: القفوة رهجة تثور عند أول المطر والقفو مصدر قولك : قفا يقفو، وهو أن يتبع شيئاً وقفوته أقفوه قفوا، وتقفيته أي اتبعته ، قال تعالى « ولا تقف ما ليس لك به علم »² القافية مأخوذة من القفا وراء العنق كالقافية، وقفوته قفوا تبعته³ وسميت القافية قافية لأنها تقفو إثر كل بيت ، وقال قوم لأنها تقفو أخواتها.⁴

ب- المفهوم الإصطلاحي :

لها عدة تعريفات من بينها تعريف الخليل: « القافية من آخر حرف في البيت الأول إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله »⁵ أما ابن رشيق فيقول: « القافية شريكة الوزن في الإختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزنا وقافية »⁶ في حين

¹ - ابن منظور، لسان العرب ، م12 ، مادة قفو، ص 160.

² - الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين ، ص690.

³ - الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، ص432.

⁴ ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص 243.

⁵ - ابن رشيق ، م ن ، ص ن.

⁶ - ابن رشيق ، م ن، ص ن.

يقول حازم القرطاجني: «أجيد والقوافي فإنها حوافر الشعرأي عليها جريانه واطراده»¹ بينما نجد الخطيب التبريزي يعرفها بقوله: «القافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة أي أنها تنسيق لعدد معين من الحركات والسكنات...»² أما إبراهيم أنيس فيقول عنها: «ليست القافية الإعادة أصوات تتكرر في أواخر الأشرطة والأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة وبعده معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»² ويقول أحد النقاد: «القافية هي ضبط خطواتنا في القراءة وأنها تقوم في موسيقى الكلام بوظيفة تشبه وظيفة قرع الطبول في (الأوركسترا) إنها أساس في ضبط الإيقاع»³ كما نجد أبو الشوارب محمد مصطفى وزين كامل الخويسكي يعرفانها: «القافية عبارة عن وحدة صوتية مطردة اطرادا منظما في نهاية الأبيات حتى لكانها فواصل موسيقية متوقعة بالنسبة لسامع الشعر العربي بين فترات زمنية منتظمة وتعتبر ضابط الإيقاع في البيت الشعري»⁴، أما عز الدين اسماعيل فيتحدث عن القافية في الشعر الحرقائلا: «القافية في الشعر الجديد نهاية موسيقية للسطر الشعري وهي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية»⁵ ويعدها بدوي عبده "عنصر جوهري من عناصر الإيقاع ومن ثم يكون اللجوء إليها بعفوية وبراعة".⁶

ومن هذه الأقوال المذكورة نقول بأن القافية عبارة عن مقاطع صوتية تتردد في أواخر الأبيات الشعرية محدثة رنات إطرابية، ولا يمكن أن يستغني عنها الشعر العربي قديما وحديثا فهي إحدى خصائصه الأساسية والجوهرية، والقافية في الشعر العربي القديم تستوجب على الشاعر الإلتزام بها من أول القصيدة إلى نهايتها، وهي عند القدماء تاج الإيقاع الشعري وكما يرى أدونيس في كتابه "الشعرية العربية" أن ما يميز شعر العرب عن غيرهم من الأمم هو

¹ - القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، بيروت، 1981، ص133.
² - تيرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص105 نقلا عن إبراهيم أنيس موسيقى الشعر العربي، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965، ص264.
³ - عباد شكري، موسيقى الشعر العربي، ط2، دار المعرفة القاهرة، 1987، ص104.
⁴ - أبو الشوارب محمد مصطفى والخويسكي زين كامل، العروض العربي صياغة جديدة، ج2، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، ص11.
⁵ - اسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص67.
⁶ - بدوي عبده، نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء للطباعة والنشر، 1998، ص76.

إيقاع القافية¹، وكانت العناية بها بشكل خاص لأنها أصل الإهداء إلى الوزن. وقد أعطوها قيمتها بحيث جعلوها جزءاً من الشعر لا ينفصل عنه، وهي تؤدي دورها في إثراء الخطاب الشعري فنياً بتموقعها الصحيح.

تقوم القافية على روي واحد يتم بفضلها إحداث موجات إيقاعية موسيقية تتلاءم مع حالة الشاعر النفسية والدلالية وقد اعتبرت أصواتها «درة القول وجوهر معدن الشعر»²، وعليه ينبغي على الشاعر «أن يتجنب أي إخلال بالموسيقى وأن يستبعد في القافية خصوصاً الكلمات التي تشترك فيها حروف غير موسيقية (ث - خ - ش - ص - ض - ط - ظ - غ - ن - و - ز) فلا يبدأ من جمال البداية والنهاية، وأشعار العرب في القديم والحديث كلها ذوات قوافي إلا الشاذ منها، أما أشعار سائر الأمم، فجلها غير ذات قوافٍ»³ وبما أن القافية تكرر صوتي عمودي يبدأ مع القصيدة وينتهي بنهايتها، فهي أساس بنائي فعال في الخطاب الشعري ولكونها النقطة الرئيسة لجذب انتباه المتلقي فينبغي أن تكون ذات أثر إيقاعي ودلالي على نحو إرضاء السامع.

وتعد القافية رابطاً معنوياً بين الوحدات، إذ لها أهمية كبرى في ربط أجزاء القصيدة فهي تجسد التجربة الشعرية لدى الشاعر ولا يمكن معرفة قيمتها إلا بالغوص في تلك التجربة ومعرفة خصائص الأصوات، وكذا معرفة مدى اختيار الشاعر لقافية بعينها والتركيز على روي معين فللقافية والروي صلة موسيقية ودلالية بالبيت.

ينبغي أن تكون القافية «عذبة الرنين، حلوة النغم»⁴ وذلك بتحقيقها جرساً صوتياً متناعماً، ينطلق من أصوات مسجوعة تجسدها العبارات والألفاظ الموسيقية، ينعكس تأثيرها على المتلقي فتستهويه وتجذبه، ومقطع القافية ذا أهمية فعالة في البيت الشعري ولا سيما إذا كان القارئ يغلب عليه صفة القراءة بالتأمل والتفكير الطويل، وعليه يستوجب على المبدع تخيراً أحسن العبارات وتوظيف أجمل الأصوات في إيقاع الختام لإثراء الخطاب الشعري إذ هو عمل فني لفظي مشترك كما أشرنا.

¹ - أدونيس، الشعرية العربية، ص 27-28.

² - العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ص 176.

³ - أدونيس، الشعرية العربية، ص 26-27-28.

⁴ - أدونيس، م ن، ص ن.

وقد كان هدف الشاعر القديم بالتفاتته إلى توظيف العناصر الجزئية المحققة للتلاؤم والإنسجام، تحقيق الجمال الفني في كامل بناء القصيدة الموسيقي باعتبارها كلا متكاملًا وهذا ما أدى إلى تطريب المتلقي وتذوقه للقصيدة، أما في العصر الحديث في إطار غرض القصيدة الحرة فقد تغير نظام القافية، إذ لم يتقيد الشاعر بقافية واحدة من أول القصيدة إلى نهايتها وإنما صار ملزمًا بحرية القافية فهي غير مكررة في أنماطها الصوتية، وما عرفت به القافية ففي الشعر الحر أنها ذات نهاية موسيقية لكل سطر شعري وهي تتلاءم مع القارئ لما يقف عليها. فما فعله الشعر الحر هو فسح المجال في الإهتمام بإيقاع القافية وذلك لتجسيد الإيقاعات بشكل متنوع أقوى وأرقى وبحرية تامة، وكما يرى عز الدين اسماعيل "إن التنوع في القافية والروي يجعل القصيدة بنية موسيقية متلاحمة، لاوحدات موسيقية ينفصل بعضها عن البعض".¹

خالف شعراء التفعيلة نظام وحدة القافية، وعدّوها استبدالاً بأبيات القصيدة إذا لازمها من أولها إلى آخرها، وأنها تتحول إلى قيد خارجي يعبث بتحقيقها فلا يعبر الشاعر عما بداخله وإنما يسير خلف القافية، ويستتبط ما يوافقها من معانٍ، وعليه تتضاءل عملية الإبداع الشعري وتضمحل، والقافية في الشعر كما ذكرنا نقل لتجربة واقعية شعورية، فلاميزة فيها إذ اتوحدت أو جاءت حرة وإنما الميزة والفضل فيها يعود إلى موافقتها وملاءمتها للقارئ في عباراتها وتوقعاتها وحسن تأديتها للمعنى وفي حسن أصواتها، اعتبرها العرب القدماء قيوداً من قيود الشعر العربي لا ينبغي التخلي عنه، وربما هذا ما وافق أنفسهم وأدى إلى تذوقهم لها وإعجابهم بها، أما المحدثون فقد رأوا أن المزية تكمن في حرية القافية، وذلك لأن الإنسان العربي عاش في العصر الحديث نكبات واضطرابات وتشتتات كان من ميزتها التأثير على نفسية الشاعر فنقل تجربته بشكل متناقض انعكس على الشعر.

لم تعد مهمة القافية ضبط الوزن وبناء البيت وتحقيق التوازن الصوتي فحسب، بل تجاوزت ذلك إلى تدعيم مستوى التشكيل والتصوير إذ ثبت أن وظيفتها يقوم بها

¹ - اسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص 123.

عنصران آخران هما الجرس والتنغيم¹، والقافية ذات علاقة معنوية مع الشعر كما أشرنا سابقا إذ «تجاوز إطارها الصوتي المثير إلى إطار معنوي فيه سعة ورحابة، فهي أولا عنصرا إيقاعيا بحكم جرسها وتعدد أصواتها وهي ثانيا عنصر دلالي لأنها تحتلّ موقعا متميّزا في المركب الموسيقي للشعر، فالقافية تستكمل بناء الدلالة والتركيب والإيقاع»².

يبدو لنا من هذا القول أنّ القافية ذات إطار صوتي (جرسي) ودلالي (معنوي) في الشعر العربي، وكما يقول عبد الفتاح صالح نافع: «القافية هي الأداء الشعوري فهي لا تبلغ تأثيرها القوي إلا إذا ربطت بين الصوت والمشاعر»³.

هناك من وضع قواعد تقوم عليها القافية، فهذا ابن طباطبا يؤكد على وجودها في الكيان الشعري انطلاقا من مقاييس حيث يرى أنّ القوافي في الشعر لها عدة أوزان وهي إمّا أن تكون على وزن فاعل ككاتب وحاسب وضارب وطالب، أو على وزن مفعّل مثل مكتب ومضرب ومركب، أو على وزن فعيل مثل كئيب وطبيب أو تجيء على وزن فعل مثل قلب وقطب أو ضرب، أو على وزن فعل مثل ذهب وطرب وحسب وفرح أو على وزن فعيل ككليب وعذيب ونصيب⁴، هذه ابرز المقاييس التي اقترحها ابن طباطبا.

تبقى القافية النغم الحي والومض السحري الذي يربط بين الصورة الشعرية والتجربة الشاعرية الهادف إلى إطراب المتلقي، والذي يمنح القصيدة الكثير من الحيوية والفاعلية الإيقاعية، كما تبقى دراسة القافية مبحثا ضروريا لا بد منه وذلك لما لحركتها من فائدة كبيرة تقوم بضبط الإيقاع، ويتفق العروضيون على أن القافية تأتي كلمة وتأتي كلمة وبعض كلمة كما أنها تأتي كلمتين، وهي نوعان: قافية مطلقة ما

¹ - ينظر: بن دريس عمر خليفة، البنية الإيقاعية في الشعر البحرّي، ص 443.

² - بن دريس عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحرّي، ص 443.

³ - الزرزموني إبراهيم أمين، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1999. ص 292.

⁴ - ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 158.

جاءت متحركة الروى، وقافية مقيدة ماكانت ساكنة الروى وللقافية ستة حروف هي:
الروى، الوصل، الردف، الدخيل، التأسيس الخروج .

اعتمد هذا التقسيم في الشعرالعربي قديما وحديثا ولهذه الحروف دورا كبيرا
في تعميق الصلة بين المعنى والمبنى وإيقاع الحروف بنغماته يتلاءم مع الأحاسيس
والمشاعر ولها ستة حركات وهي: المجري، النفاذ، الحذو، الرس والتوجيه ، الإشباع
نبدأ بحروف القافية ثم نتطرق بعدها إلى حركات القافية وعيوبها وألقابها.

2- حروف القافية:

أ- الروى :

لغة: روى الحبل ريا فارتوى، والرواء بالكسر والمد: حبل من حبال الخباء،وقد يشد به
الحمل والمتاع على البعير¹، وقيل سمي رويا لدلالته على التأنى والفكر والتدقيق في اختيار
الحرف المناسب وتكراره بعينه بشكل حريص في كل أبيات القصيدة كما أن هناك من اعتبره
رويا أي عصمة يتم بها تماسك الأبيات وعدم تفرقتها.²

اصطلاحا: هو الحرف الأخير من كل بيت وهو الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، إذا
غلب فيها صوت الراء نقول قافية رائية وإذا غلب فيها صوت الدال قلنا قافية دالية.. وهكذا.³
اشترط العروضيون في حرف الروى شروطا حيث اتفقوا على أن الروى لا يكون حرف مدّ
ناشئ عن الإشباع ألف، أو واو، أو ياء، وهذه الحروف لا تعتبر رويًا إلا إذا جاءت أصلية
في الكلمة مثلا كلفظة كسرى بالنسبة للألف ، ولفظة يرجو بالنسبة للواو إذا جاءت ساكنة
وما قبلها مضموم، وهو الأمر نفسه بالنسبة للياء فهي تعد رويا إذا جاءت أصلية ساكنة لكن
ما قبلها مكسورمثل كلمة الهادي ،كما لا يأتي الروى هاء ساكنة كهاء الضميرمثل كواكبه
وهاء التأنيث كورده،ونون التوكيد الخفيفة كأكتبن والتنوين بأنواعه لا يأتي رويا وكذلك تاء
التأنيث الساكنة إذا إلتزم فيها الشاعر الحرف الذي قبلها مثل: عابت، غابت، أما إذا لم يلتزم

¹ - ابن منظور، لسان العرب، م6 ، مادة روى ،ص 271.

² - ينظر : عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ص 166.

³ - ينظر: نبرماسين عبد الرحمن، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص37 وأبو السعود سلامة أبو السعود ، الإيقاع في
الشعر العربي ، دار الوفاء للطباعة ، ص100.

الشاعر الحرف الذي قبلها فهي روي، وتعد كاف الخطاب رويًا مثل: سألتك وكذلك الميم إذا سبقت بهاء أو كاف مثل: عندهما.

يتخير الشاعر في الروي الحروف العالية الجودة البالغة الوقع الموسيقي، ومعروف أن حروف الهجاء تتفاوت في الموسيقى، لذا لا تصلح لأن توظف كروي، فبعضها عذب كاللام والباء، والراء والميم.... وبعضها الآخر أقل عذوبة كالحاء والعين.... وفيها ما هو مكروه تماما تشتمز النفوس عند سماعه كالشين والحاء والذال.....¹، وحرف الروي كما أسلفنا الذكر ملزم بقيود في نظام القصيدة العربية القديمة، بحيث على الشاعر التزام حرف واحد وحركة واحدة من بداية القصيدة إلى نهايتها دون أن يدخل أبسط تغيير، كتغيير الحركة من الرفع إلى الجر مثلاً، وإلا عدُّ عيباً أخلى بالوزن الشعري، والروي يبيث إيقاعاً صوتياً متناغماً يؤدي إلى تشكيل قصيدة عذبة الجرس لا سيما إذا أحسن الشاعر استخدام الروي فيها.

ب- الوصل :

لغة: وصلت الشيء وصلاً وصلته، والوصل ضدّ الهجران، ابن سيده: الوصل خلاف الفصل.²

اصطلاحاً: هو حرف مدّ ينشأ عن إشباع حركة حرف الروي، يشمل: الألف، الواو، الياء إضافة إلى هاء السكن³ مع ما تمّ ذكره في الروي من مواضع لا تصلح لأن تكون رويًا تعدّ وصلاً.

ج- الخروج:

لغة: الخروج نقيض الدخول: خرج يخرج خروجاً ومخرجاً فهو خارج وخروج وخراج وقد أخرج به.⁴

¹ - عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 166-167.

² - ابن منظور، لسان العرب، م 15، مادة وصل، ص 244-224.

³ - ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 118 وأبو السعود سلامة أبو السعود، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 98.

⁴ - ابن منظور، م س، م 5، مادة خرج، ص 39.

اصطلاحاً : يتمثل في حروف المدّ الناشئة عن إشباع هاء الوصل¹ وفي الألف والواو والياء كقولنا " ملكته" تكتب عروضياً بالواو بعد الهاء "ملكتهو" إذ تعتبر الهاء رويًا والواو خروجًا.

د- التأسيس:

لغة: أسس: الأسُّ، والأسُّ، والأسُّ والأساس، كل مبتدأ شيء، والأسُّ والأساس : أصل البناء والأسس مقصور منه ، وجمع الأسُّ ، إساس وجمع الأساس أسس.²
اصطلاحاً : هو ألف لازمة بينها وبين الروي حرف مد ككلمة جاهل، تعد اللام رويًا، الهاء دخيل والألف تأسيس.³

وحروف اللين تحقق وطأة الكلام وتقلل مؤنثته ولها إيقاع متميز بحضورها في إيقاع النهاية بما فيها ألف التأسيس حيث يجسد أثر في النبر في إيقاع القافية « والشاعر لا يجوز له متى بدأ قصيدته بكلمة فيها تأسيس أن يترك هذا التأسيس بحال من الأحوال في أي بيت من القصيد». ⁴

هـ- الدخيل

لغة: دخل: الدخول، نقيض الخروج، دخل يدخل دخولا، وتدخل، ودخل به.⁵
اصطلاحاً: هو الحرف الذي يتوسط الروي وألف التأسيس ، يأتي متحرك كحرف الدال في لفظة صادق.⁶

¹ - ينظر: الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي ، ص12وعبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص167.

² - ابن منظور، لسان العرب، م1، مادة أسس، ص 104- 105 .

³ - ينظر: أبو السعود سلامة أبو السعود ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص100.

⁴ - ينظر: عبد الدايم صابر ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص173.

⁵ - ابن منظور، لسان العرب ، م5 ، مادة دخل ، ص 228.

⁶ - ينظر: أبو السعود سلامة أبو السعود ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص 99.

و- الردف:

لغة: ردف: الردف ماتبع الشيء ، كل شيء تبع شيئاً فهو ردفه، والجمع الرُدف، ويقال

جاء القوم رداًف أي بعضهم يتبع بعضاً.¹

اصطلاحاً : هو حرف مدّ قد يكون ألفا ، أو واوا، أو ياءا ، يأتي قبل حرف الروي ولا

فاصل بينهما.²

3- حركات القافية:

ستُ كما ذكرنا جمعها أحدهم بقوله :

رسٌ وإشباعٌ وحذو تو جيه ومجرى بعده نفاذ.³

أ- المجرى:

لغة : جراء، الجرو، والجروة:الصغير من كل شيء حتى من الحنظل والبطيخ والقثاء

والرمان والخيار والبذنان⁴

اصطلاحاً:حركة الروي مصطفاً ،وسمي بالمجرى لكون الصوت يبتدئ بالجريان في

حروف الوصل.⁵

أ-النفاذ:

لغة:نفاذ:النفاذ ،الجوازوفي المحكم جواز الشيء والخلوص منه،تقول نفاذت:أي جرت

وقد نفذ نفاذا ونفوداً.⁶

اصطلاحاً: حركة هاء الوصل الواقعة بعد الروي.⁷

ج- الحذو:

لغة: حذا: حذا النعل حذوا وحذا: قَدَّرها وقطعها،وفي التهذيب:قطعها على مثال ورجل حذاءً جيد

¹ - ابن منظور، لسان العرب ، م6 ، مادة ردف، ص 136.

² - ينظر:أبو السعود سلامة أبو السعود ، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص99 وعبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ص 121.

³ - التبريزي الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، ص 123.

⁴ - ابن منظور، لسان العرب، م 3 ، مادة جرى ، ص 134 .

⁵ - ينظر: التبريزي الخطيب، م س ، ص 123 ، وعبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص174.

⁶ - ابن منظور ، م س ، م 14، مادة نفذ ، ص 316.

⁷ - ينظر:التبريزي الخطيب ، م س ، ص 123 وعبد الدايم صابر، م س، ص 174.

الحدو، يقال: هو جيد الحذاء أي جيد القَدَّ.¹

اصطلاحاً: حركة الحرف الذي قبل الرَدَف.²

د- الرَّسُّ :

لغة : رس بينهم يرسُ رسا: أصلح ورسست كذلك، وفي حديث ابن الأَكوع : إن المشركين راسونا

للصلح وابتدأونا في ذلك ، هو من رسست بينهم أرس رسا أي أصلحت.³

اصطلاحاً: حركة ما قبل ألف التأسيس.⁴

هـ - التوجيه:

لغة : وجه ، الوجه معروف والجمع الوجوه ، ووجه كل شيء مستقبلي.⁵

اصطلاحاً : حركة ما قبل الروي المقيد وسمي بذلك لأن حركة ما قبل الروي المقيد كأنها فيه.⁶

و- الإشباع :

لغة: الشبع: الشبع: ضد الجوع، شبع شبعاً وهو شبعان، والأنثى شبعى وشبعانة، وجمعهما شباع

وشباعى ، والإشباع في القوافي : حركة الدخيل ، وهو الحرف الذي بعد التأسيس.⁷

اصطلاحاً: حركة الدخيل، وسميت بذلك لأنها أشبعت الدخيل وبلغته غاية ما يستحق من الحركة

بالنسبة لأخوية التأسيس والرَدَف الساكنين⁸ ، ولا تجتمع هذه الحركات كلها في قافية واحدة ، وجاء

في العمدة « لا تجتمع في قافية الحدو و الرسّ ولا يجتمع كذلك الرَدَف والتأسيس ولا التوجيه

مع الإشباع حيث يسقط التوجيه إذا كان المؤسس مطلقاً ، ويسقط الإشباع إذا كان المؤسس مقيداً

وإنما الذي يجتمع في القافية أربع حركات وهي الرس والإشباع والنفاذ والمجرى.....».⁹

¹ - ابن منظور، لسان العرب، م4 ، مادة حذا، ص 68.

² - ينظر: التبريزي الخطيب ، الخطيب الكافي في العروض والقوافي، ص123 وعبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 174.

³ - ابن منظور، م س، م6 ، مادة رس، ص 150.

⁴ - ينظر: التبريزي الخطيب ، م س ص 123 وعبد الدايم صابر، م س ، ص174.

⁵ - ابن منظور، م س ، م15 ، مادة وجه ، ص 161.

⁶ - ينظر: التبريزي الخطيب ، م س ص 123 و عبد الدايم صابر، م س ، ص174.

⁷ - ابن منظور، م س ، م8 ، ص مادة شبع ، 14-15.

⁸ - ينظر: التبريزي الخطيب، م س ، ص 123 وعبد الدايم صابر، م س، ص 174.

⁹ - ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص 262 ومحمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص 261-262.

4- عيوب القافية:

للشعر عيوب كثيرة منها:

أ- الإقواء: اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة بين ضم وكسر وهي مأخوذة من " أقوت

الدار " إذا خلت، وسميت القافية مقوأة لخلوها من الحركة التي بنيت عليها.¹

ب- الإصراف: اختلاف حركة الروي بالفتح مع الضم والكسر، مأخوذة من قولهم صرفت

الشيء أي أبعدته عن طريقه كأن الشاعر صرف الروي عن طريقه الذي يستحقه.²

ج- الإجازة: اختلاف حروف الروي مع تباعد مخارجها، أطلق عليها بعضهم الإعطاء أي

إعطاء الروي مالا يستحقه من الحروف.³

د- الإيطاء: تكرار كلمة القافية في قصيدة واحدة بلفظها ومعناها من غير فاصل، على الأقل

سبعة أبيات، مأخوذة من المواطاة التي تعني الموافقة.⁴

هـ- الإكفاء: اختلاف الروي بحروف متقاربة المخارج مأخوذة من " أكفأت الإناء " أي قلبته

أي الروي قلب عن وجهته الأولى.⁵

و- التضمين: تعليق قافية بيت بالبيت الذي يليه.⁶

ي- السناد: عيب يقع فيما قبل الروي من حروف وحركات وهو أنواع:

أولاً: سناد الردف:

هو أن يكون بيتا مردف وآخر غير مردف.⁷

ثانياً: سناد التأسيس:

يعني تأسيس أحد البيتين دون الآخر.⁸

ثالثاً: سناد الإشباع:

¹ - ينظر: الأسمر راجي، علم العروض والقافية، ص164 و محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 174.

² - ينظر: م ن، ص 164 و م ن، ص 175.

³ - ينظر: م ن، ص 165 و م ن، ص 173.

⁴ - ينظر: م ن، ص 165 و م ن، ص 176.

⁵ - ينظر: م ن، ص 165 و م ن، ص 173.

⁶ - ينظر: م ن، ص 168 و م ن، ص 182.

⁷ - ينظر: م ن، ص 166 و م ن، ص 183.

⁸ - ينظر: م ن، ص 166 و م ن، ص ن.

بمعنى اختلاف حركة الدخيل.¹

رابعاً: سناد الحذو:

اختلاف حركة ما قبل الرفع.²

خامساً : سناد التوجيه :

حركة ما قبل الروي المقيد.³

5- ألقاب القافية :

هناك من يسميها أنواع القوافي نظراً لما تتضمنه من حروف وللقافية خمسة ألقاب

هي:

أ- قافية المتكاوس : هي كل قافية توالى فيها أربع متحركات بين ساكنيها، وسميت بالتكاوس بسبب كثرة الحركات وتراكمها مأخوذة من قولهم تكاوست الإبل، وهو اجتماعها وازدحامها.⁴

ب- قافية المتركب : هي كل قافية توالى بين ساكنيها ثلاث متحركات ، وسميت بذلك لتوالي حركاتها، كأنما ركب بعضها بعضاً.⁵

ج- قافية المتدارك : هي كل قافية جاء بين ساكنيها متحركان اثنان، سميت بذلك بسبب إدراك المتحرك الثاني المتحرك الأول.⁶

د- قافية المتواتر: هي القافية التي يأتي متحرك واحد بين ساكنيها، وهي مأخوذة من الوتر وهو الفرد ، أو من تواتر الحركة والسكون.⁷

¹ - ينظر : الأسمر راجي ، علم العروض والقافية ، ص167 و محمد بن حسن بن عثمان ، المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص183.

² - ينظر: م ن، ص166، م ن، ص 184.

³ - ينظر: م ن ، ص 167 و م ن ، ص 184.

⁴ - ينظر: م ن، ص 172 و م ن ، ص 171.

⁵ - ينظر: م ن ، ص 170 و م ن ، ص 172.

⁶ -- ينظر: م ن ، ص 171 م ن ، ص ن.

⁷ - ينظر: م ن ، ص 170 و م ن ، ص ن.

هـ - **قافية المترادف:** هي التي يتوالى ساكنيها¹ ، وسميت بذلك لترادف ساكنيها أي اتصالهما وتتابعهما، وقد يكون الساكن الأخير متصلًا غالبًا بأحد أحرف اللين إذن فعلم القافية "هو العلم الذي يبين ما يجب إلتزامه في أواخر أبيات القصائد حتى لا تضطرب موسيقاها ولا يختل تركيبها مركزا على حروفها وحركاتها وعيوبها وأشكالها متناولا لتعريفها، والروي والوصل والردف والإشباع والتأسييس والدخيل والحدو وغيرها².

القافية : الجانب التطبيقي :

درسنا القافية من الجانب النظري والآن سنطبق ما عالجناه نظريا في ديوان أوراق دائما وذلك حتى يتسنى لنا إظهار الإيقاع الصوتي الذي يحدثه إيقاع النهاية في قصائد خمار، وبغية معرفة دور القافية في إثراء الموسيقى ، وفي تداخلها مع الدلالة وبعد تأملنا للقافية في ديوان خمار وجدنا أنه كباقي الشعراء ففي القصيدة الحرة لم يتقيد بقافية محددة أما في القصيدة العمودية فإنه يلتزم رويًا واحد، غير أن نقطة الإختلاف عن الشعراء هو أنه اختار إيقاع التناوب الصوتي في نمط الشعر العمودي فمثلا نجده في قصيدة واحدة يوظف صوت الراء و بعد أربعة أشطر نجد صوت الباء.... وهكذا ، وهذه الميزة لا تعكس عجز الشاعر بل على العكس فخمار " واكب فجر اليقظة وعاش مختلف التيارات السياسية والعقائدية التي عرفها المجتمع العربي مما يعطي التجربة عمقها وبعدها المطلوب"³ ولأن الواقع كان مليئا بالتناقضات فقد انعكس ذلك في شعره ، ويعود التنوع في الروي أيضا إلى محاولة كسر إيقاع السرعة والتكرار تفاديا للملل والرتابة وتجديدا للإيقاع حتى يحصل انسجاما دلاليا لغويا وإيقاعيا داخل القافية.

¹ - ينظر: الأسمر راجي، علم العروض والقافية، ص 170 و محمد بن حسن بن عثمان ، المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص 172.

² - عكاوي إنعام فوال ، المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، مراجعة: أحمد شمس الدين ، ط2 ، دار الكتب العلمية ، 1996 ص 607.

³ - خمار أبو القاسم محمد ، إرهابات سرابية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1986 ، ص 08 .

يبدو الشاعر من خلال اختياره للشكل العمودي متأثرًا بالقدماء من جهة ، ومن جهة أخرى حتى يكون أقدر على استيعاب المعنى لتبليغ رسالته قصد إيقاظ الضمير العربي والحفاظ على كرامته المطموسة والدفع به نحو العلو والسمو، وقد أثار انتباهنا في الديوان ارتفاع نسبة القوافي المقيدة أي الساكنة الروي ، ولا شك أن الوقوف على الروي المقيد له دوره الفعال في خلق إيقاع الخفة والحركة الذي يتجاوب معه القارئ، كما نلاحظ أن الروي ذا الأصوات المجهورة كان أكثر استعمالاً من الروي المهموس الأصوات ، وذلك لما يتصف به الجهر من علو وإيضاح ومن تأدية للدلالة وإثارة للإيقاع .

سندرس القافية من خلال اختيار نماذج محاولين ربطها بالمعنى وإبراز دور الروي في تنغيم القصيدة والتأثير على المتلقين ، النماذج مأخوذة من القصائد التالية : الزحف الأصم أغنية للشوق ، ويا سلاح الجنود ، سنقوم بتقطيع الأبيات عروضياً حتى نعرف نوع " لقب القافية " والكلمة التي تتجلى فيها القافية ، وكذا حرف الروي، وعلاقة كل ذلك مع الأبيات الشعرية والدور الذي تؤديه.

"الزحف الأصم"

تكرأونار الغيظ ترفر	ثرنا وكان الليل مع
ثرة وأحقاد ترمجر	والدرب أشلاء مبع
تطهير للفجر المظفر	للإنقام المر للت
تفديك يا شمس التحرر	أرواحنا ودمأؤنا
ك الراسيات إذا تفجر	الشعب بركان يدك
د إذا تمرد لا يفكر	الشعب إعصار الوجو
قدماه فينا أو تعثر ¹	ياويح من زلت به

التقطيع العروضي:

1- خمّار أبو القاسم محمد ، ديوان أوراق ، ص 18.

تكررا و نارالغيط تزفر
تكرن و نار لغيظ تزفر
0/0//0/0/0// 0///
متفا علن متفاعلاتن
ثرة و أحقاد ترمجر
ثرتن و أحقادن ترمجر
0/0// 0/0/0//0///
متفا علن متفا علاتن
تطهير للفجر المظفر
تطهير للفجر لمظفر
0/0//0/0/0/ /0/0/
متفاعلن متفا علاتن
تفديك يا شمس التحرر
تفديك يا شمس تحرر
0/0//0/0/0//0/0/
متفاعلن متفا علاتن
الراسيات إذا تفجر
ك راسيات إذا تفجر
0/0//0///0//0/0/
متفاعلن متفاعلاتن
د إذا تمرد لا يفكر
دإذا تمررد لا يفكر
0/0//0/// 0//0///
متفاعلن متفاعلاتن

ثرنا وكان الليل مع
ثرنا و كانليل مع
0/ /0/0/ 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن
والدرب أشلاء مبع
ودرب أشلاء مبع
0//0/0/0// 0/0/
متفا علن متفاعلن
للإنقام المر للـت
للإنقا لممر لت
0// 0/0/0//0/0/
متفاعلن متفاعلن
أرواحنا و دماؤنا
أرواحنا و دماؤنا
0/ /0///0//0/0/
متفاعلن متفاعلن
الشعب بركان يدك
اشعب بركانن يدك
0//0/0/ 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن
الشعب إعصار الوجو
اشعب إعصار لوجو
0//0/0/ 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن

قدماه فينا أو تعثر

قدماه فينا أو تعثر

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

متفاعِلن متفاعِلتن

ياويح من زلت به

ياويح من زللت بهي

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

متفاعِلن متفاعِلن

القافية رائية من المتواتر تنتهي بمتحرك يتوسط ساكنين ، والراء صوت لثوي متوسط مجهور تكراري منفتح¹ وتبدو القافية مقيدة ، ولهذا التقييد دوره في بث طابع سحري في أواخر الأبيات ، والراء ساكنة الروي وهو من " الأحرف ذات الروي الرهيف إذا لها بروز حسن"² ولسكونها جلجلة إيقاعية لا تخفى على ذي الحسن المرهف كان لها انعكاسا ايجابيا على عاطفة الشاعر، وقد انسجمت القافية مع موسيقى الأبيات والصورة الشعرية التي رسمها الشاعر والتي يظهر من خلالها مشتعل بنار الحقد والغیظ على ظلم الإحتلال الغاشم الطاغي من جهة، ومن جهة أخرى نجده يفتخر بشجاعة هذا الشعب وقوته التي دفعته للإنتقام مقدما روحه فدية لهذا الوطن الحبيب ، فهو متمرد كالبركان والإعصار الذي ينفجر بقوة دون أن يعي أو يفكر، والشاعر يحذر مهددا الأعداء من النزول بأرض العروبة، ونلاحظ أن القافية جاءت على شكل أفعال مضارعة كان من شأنها الدلالة على الحركة الدائمة وزمن المضارع هنا يدل على انجاز الفعل في زمنه مثلتها كلمات: تزمجر تظفر يفكر تفجر، حيث جاءت البنية الصرفية لها على وزن تفعل وتفعّل كان لها احياءات قوية وتعابير صلبة وحضورها الدلالي بلغ الهدف، كما كان لها صلة قوية بموسيقى الأبيات وتكرارها على نفس البنية زاد من حدة النغم، ولو تأملنا الكلمات في ذاتها لوجدناها ذات دلالات ومعاني تتصل بغرض الأبيات الحربي، ومما زاد في قوة القافية الحركية التي أحدثها صوت الراء والتي تعمقت مع الأصوات المتلاشية في فضاء جهر الألف والميم والراء وهمس الكاف والشين وهدف الشاعر من وراء استخدام حرف "الراء" رويًا

¹ - حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، ص24.

² - عسران محمود، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص 156

لكونه صوتا مجهورا ولما له من قدرة على تحمل السكون والظهور بها في ثوب قشيب
 ذا تنغيم صوتي تكراري خاص، على خلاف أصوات الهمس ذات الرنين الهادئ،
 وزادته اللثوية تنغيمًا كما نجد أن الشاعر في هذه الأبيات يعكس صورة الحرب وذلك
 بتكرار ضمير الجمع "نا" مثل ثرنا أرواحنا، دماؤنا الدالة على الإتحاد والتعاون وعليه
 نقول أن خمّار استطاع أن يرتقي بحرف الراء الساكن، وساعده على ذلك اكتسابه للغة
 شعرية راقية وقوة إبداعية فائقة وساقها كلها لتضع في أنفسنا ما يهدف إليه فالروبي
 الساكن له صخب بالغ في القوافي .

"أغنية للشوق"

بمكان أراك فيه قريباً
 بين من أوقدوا الضلوع لهيباً
 ورماني مع الليالي غريباً
 لن أغني إن لم تكن لي حبيباً¹

بمكان أراك فيه قريباً
 بمكانن أراك فيه قريباً
 0/0/// 0//0// 0/0///
 فعلاتن متفعلن فعلاتن
 بين من أوقدوا الضلوع لهيباً
 بين من أوقدوا ضلوع لهيباً
 0/0/ //0//0// 0/0/ /0/
 فاعلاتن متفعلن فعلاتن
 ورماني مع الليالي غريباً
 ورماني معلليالي غريباً

يا حبيبي و أنت أعلم مني
 لا تدعني فقد تبعثر لحنى
 بين شوقي وبين من صدعني
 يا حبيبي ألا علمت بأنى
 التقطيع العروضى:

يا حبيبي و أنت أعلم مني
 يا حبيبي و أنت أعلم منى
 0/0///0//0//0/0//0/
 فاعلاتن متفعلن فعلاتن
 لا تدعني فقد تبعثر لحنى
 لا تدعني فقد تبعثر لحنى
 0/0///0 //0//0 /0//0/
 فاعلاتن متفعلن فعلاتن
 بين شوقي وبين من صدعني
 بين شوقي وبين من صدعني

¹ - خمّار أبو القاسم محمد ، ديوان أوراق ، 79- 80.

0/0//0/ 0//0// 0/0///
فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن
لن أغني إن لم تكن لي حبيبا
لن أغنني إن لم تكن لي حبيبا
0/0//0/0 //0/0/ 0/0//0/
فاعلاتن مستفعّلن فاعلاتن

0/0//0/ 0//0//0 /0//0/
فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن
يا حبيبي ألا علمت بأني
يا حبيبي ألا علمت بأنني
0/0/// 0 //0//0 /0//0/
فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

نلمس في الأبيات قافية متواترة تنتهي بمتحرك بين ساكنين وهي قافية بائية الروي والباء صوت شفوي شديد مجهور منفتح¹، لعبت في هذه الأبيات دور المنبه الصوتي لإنتهائها بحرف مد، وحروف المد كما نعلم أقوى الأصوات في السمع مع تميزها بصفة الجهر، ففي خروجها مع الهواء لا يعترضها أي عائق في طريقها يعرقل مرورها لأنها من الصوائت ويبدو الروي هنا مقطعا منبورا، وسمة النبر الإنشاد والنبر في اللغة هو النبر بالكلام الهمز: قال وكل شيء رفع شيئا فقد نبره، والنبر: مصدر نبر الحرف ينبره نبرا همزه، النبر عند العرب: ارتفاع الصوت، يقال: نبر الرجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيه علو² وانتبر الأمير فوق المنبر (وسمي المنبر منبرا لارتفاعه وعلوه وانتبر الجرح: من خلال إذا ورم ورجل نبار بالكلام: فصيح بليغ)³، أما اصطلاحا(فالنبر هو ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها)⁴ فالنبر هو الوضوح يتجلى من خلال الضغط على أحد المقاطع في الكلمة أو أحد الكلمات في الجملة، وبما أن سمة النبر الإنشاد، فهو يقوم على الإطراب والتنغيم وماساهم في تنغيم الأبيات هو الإشباع أي الألف الممتدة التي أضفت جرسا خافتا عكس التجربة الشعرية وقد انسجمت القافية مع موسيقى الشاعر الحزينة التي يصف

¹ - حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، ص22.

² - ابن منظور، لسان العرب ، م14، مادة نبر، ص183.

³ - الفراهيدي الخليل بن أحمد ، كتاب العين ، مادة نبر ، ص803.

⁴ - تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص180.

من ورائها شدة تعلقه بحبيبته وولوعه بها ، كما يصف حالة الحزن والمرارة التي يعيشها جرّاء ابتعادها عنه، وبأنه لن يغني ويطرب أبدا في ظل هذا الغياب وكأن الشاعر يخبرنا بأن لذة الهوى هي الحياة، وصوت الباء رغم قوته فقد تلاشى وجاء عذبا بصوت المد المتصل به وأحدث رهافة وهمس، كما جعل صوت المد "الألف" الأبيات حلة إيقاعية منغمة ولهذا التنغيم في النهاية أثر رفيع المستوى، وما زاد في التوازن والتلاحق البنية الصرفية للقافية التي جاءت على وزن فعلا المتميزة بالتراخي والتباطئ الذي أضفى خفة في الأبيات هذه البنى المتوازنة تداخلت مع باقي الأصوات مؤدية دلالة معنوية مثلتها "قريبا، لهيبا غريبا، حبيبا" وكلها ذات علاقة وطيدة مع تجربة العشق والهيام « وقد تنبه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية إلى ضرورة ارتباط الموسيقى بالقصيدة من ناحية المبنى والمعنى »².

وقد تمكن خمّار من التلاعب بصوت الباء رغم ما يميزه من صلابة وقوة إلا أنه أضفى إنسيابية بإنطباعه مع تجربة خمّار وأدائه دلالة الغزل، وهذا العمل الإبداعي إن دل على شيء فإنما يدل على إبداع الشاعر وافتقانه وإتيانه بما لا تلزمه دلائل الصوت أحيانا، ولهذا الشكل فعل التنغيم الذي لا يمكن أن يخفى على نوي الإحساس المرهف الأذن الموسيقية حيث يدع القارئ متأثرا متأهبا لسماع المزيد من هذا النوع من القوافي.

"يا سلاح الجنود"

أيها الغاضبون مثل الأسود	أيها الذائدون عند الحدود
مرعبات كقاصفات الرعود	أيها الباعثون من كل صوب
كالمنايا كراسيات السدود ²	أيها الصامدون في الحرب أنتم

2- عبد الرؤوف محمد عوني ، القافية و الأصوات اللغوية ، ط2، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، 2006، ص109.
2- خمّار أبو القاسم محمد، ديوان أوراق، ص107.

التقطيع العروضي:

أيها الغاضبون مثل الأسود
أيها الغاضبون مثل الأسود
00//0/ 0//0// 0/0//0/
فاعلاتن متفعلن فاعلات
مرعبات كقاصفات الرعود
مرعباتن كقاصفاتررعود
0/0//0/ 0//0// 0/0//0/
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
كالمنايا كراسيات السدود
كلمنايا كراسيا تسسودود
00//0/0//0//0/0//0/
فاعلاتن متفعلن فاعلات

أيها الذائدون عند الحدود
أيها الذائدون عند الحدود
00//0/ 0//0// 0/0//0/
فاعلاتن متفعلن فاعلات
أيها الباعثون من كل صوب
أيها الباعثون من كل صوبين
0/0//0/ 0//0// 0/0//0/
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
أيها الصامدون في الحرب أنتم
أيها الصامدون فلحرب أنتم
0/0//0/ 0//0//0 /0//0/
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

نلمس قافية مترادفة يتوالى فيها ساكنين، جاءت متناسقة مع عاطفة الشاعر و غرضه الحماسي الفخري الذي يبدأ بحرف النداء "أيها" قصد نداء الجنود ووصف قوتهم وإظهار صمودهم وشجاعتهم، ولا يظهر دور القافية إلا من خلال ما يحدثه حرف الروي الدال . والدال صوت أسناني لثوي شديد مجهور منفتح¹ أحدثت ثراء إيقاعيا دعمه السكون الظاهر عليه و الذي أضفى تدفقا وانسيابية وخفه، والسكون معروف بتجسيده لإيقاع السرعة ونجد البنية الصرفية للقوافي جاءت على وزن فعول مثلها كلمات أسود، رعود، سدود التي جاءت ذات دلالة تتصل بموضوع القصيدة أحدثت إيقاعا قويا بإعتبار حرف الدال هو تمثيل لوقع صوت الحرب، وقد تطابقت القافية مع عاطفة الشاعر لأن الكلمات في حد ذاتها ذات معاني قوية تساوقت مع

¹ - حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص 24.

الصورة الشعرية وناسبت موقف الغلظة المنبعث من ذات الشاعر وهي لاتبدوا غامضة بل خادمة للأبيات متداخلة مع أصواتها معنويا وهذه براعة من الشاعر تدل على تمكنه وتفوقه في توظيف قوافي ممتازة تخدم غرض القصائد مع حسن اختيار الروي المناسب جاءت كلها تفيض عذوبة في انسجام تام مع معاني الأبيات إذ ظهرت في موضعها من غير تكلف تتبادر إلى الأذهان قبل بلوغنا إياها، خدمت الموسيقى وساهمت في جودتها والتشكيل الموسيقي في مضمونه يخضع بشكل مباشر للحالة النفسية والشعورية التي تصدر عن الشاعر، وقد أفاد إيقاع القافية في منح القصائد ومضا سحرها رغم بساطة صورها جعلها في حيوية مطلقة مما يجعل المتلقي متأهبا لمتابعتها .

الفصل الثالث:
الإيقاع الداخلي في شعر خمار

الفصل الثالث: الإيقاع الداخلي في شعر خمّار

مدخل نظري

أولاً: إيقاع الحرف:

تمهيد.

- 1- الصوت المهموس.
- 2- الصوت المجهور.
- 3 - الصوت المفخم.
- 4- الصوت المقلقل.
- 5- الصوت المكرر.
- 6- الصوت الخيشومي.

ثانياً: إيقاع الكلمة:

- 1- الصرف.
- 2- البلاغة.
- أ- التكرار.
- ب- الطباق.
- ج - الجنس.
- د- السجع.
- ذ- التصريع.
- 3- المعجم.

ثالثاً: إيقاع التركيب:

- 1- الجملة الإسمية والفعلية.
- 2- الجملة الإنشائية.

مدخل نظري:

أضحى الإهتمام بالتشكيل الإيقاعي للخطاب الشعري في بنائه الداخلي ركيزة أساسية في الدراسات الحديثة ، إذ أن هذا البناء هو المسؤول المباشر عن إنتاج دلالة نصية ، وبالتالي فهو أولى الخيوط التي تنسج الخطاب الشعري ، والبناء النصي الداخلي هو الذي يطلق عليه البعض بالموسيقى الداخلية ويسميه البعض الآخر بالإيقاع الداخلي ، والإيقاع الداخلي كما يرى علوي الهاشمي « هو أن ترتبط القصيدة الجديدة بمكوناتها الداخلية ابتداءً من حركة الذات الشاعرة بعواطفها العميقة ورؤاها البعيدة »¹ أما عبد المالك مرتاض فيري أن الإيقاع الداخلي يتسلط على الصياغة الداخلية لسطح النص الشعري خصيصاً، والأدبي عموماً فيتخذ له مظاهر إيقاعية تتلاءم فيما بينها داخليا لتظهر الإيقاع الخارجي في التمكين وتنسجم معه في الوقوع"² والموسيقى الداخلية من وجهة نظر أحمد رجائي " تتحقق عبر الجزالة والسلاسة في الألفاظ وحسن تناسق الحروف وتتاليها ضمن الألفاظ إضافة إلى العناية بالمحسنات البديعية "³ ويسميا أبو السعود سلامة أبو السعود الموسيقى الخفية قائلاً: " هذا النوع من الموسيقى يتغلغل في الذات الإنسانية ويعبر عن أحاسيسها بأصدق المشاعر والتعبير، وهي أهم من موسيقى الوزن والقافية، و الموسيقى الخفية تستخدم الألفاظ المنتقاة، وتتنظر في مدى ملاءمتها للمعنى وفيما تضيفه من دلالات موحية تتناغم مع أعماق أعماق النفس الإنسانية، فهي تحدث حسن الأداء وتربط الأفكار وجمال التصوير على العمل الأدبي مما يجعله يصل إلى حبات القلوب "⁴ أما عبد الكريم جعفر فيقصد بالإيقاع الداخلي " إحساسات الشاعر بالحروف والكلمات والعبارة أي الإحساس بجماليات اللغة وقيمتها"⁵.

بينما رجاء عيد فترى أنه إضافة إلى الوزن والقافية هناك موسيقى داخلية بقولها " وعلى هذا فنحن مؤمنون بأن الشعر لا يستغني ضرورة عن النغم ، خاصة وأنه يمثل الموسيقى

¹ - الهاشمي علوي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص 136.

² - مرتاض عبد المالك ، ألف بيا تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد ، دار الغرب للطباعة والنشر والتوزيع ص 244.

³ - رجائي أحمد ، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض ، ص 24.

⁴ أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي ، ص 103.

⁵ - جعفر عبد الكريم ، رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، ط 1 دار النشر الثقافية العامة بغداد 1998 ، ص 309.

الخارجية فقط وهي أحد مقومين للشعر من الناحية النغمية ، أما قيسها الأخر فهو الموسيقى الداخلية ، ونعني بها قدرة الفنان الشاعر على إقامة بناء موسيقي يتكون من إحياءات نفسية تعلو أو تهبط ، تقسو أو ترق ، تنفصل أو تتحد لتكون في مجموعها لحنا مشتقا أقرب إلى الإطار السمفوني"¹.

وعلى هذا الأساس يتضح لنا أن الإيقاع الداخلي يقصد به النغم الناتج عن حسن توظيف الحروف واختيار جودة الألفاظ في صورة صوتية معينة، يعتمد الشاعر إلى خلقها بطرق وأساليب متعددة ، انطلاقا من خبرته وبراعته ومهارته الموسيقية و ثروته اللغوية ، هذا الشكل الذي يخلقه الشاعر يجعل من الفكرة روحا حية جديدة يتم نفاذها إلى النفس لتعبيرها عن العواطف، بحيث أن الشاعر يجعل الخطاب في جوّبائي يوائم الحالة النفسية المعبر عنها كما أنه يستخدم الظواهر البلاغية البالغة الجرس الموسيقي كالتكرار والسجع والجناس والطباق.....دون أن ننسى البناء التركيبي للخطاب الشعري من عناصر صرفية ونحوية. يعد الإيقاع الداخلي الخطاب الشعري في تماسكه وبنائه وتناسقه من جميع الأجزاء التركيبية الداخلية عدا الإيقاع الخارجي الذي هو تكملة للإيقاع الداخلي لأنه امتداد له، وبوجود الإيقاع الخارجي إضافة إلى العناصر البنائية الداخلية التي سلف ذكرها يكتمل الخطاب الشعري في بنائه، وهذا لا يعني أننا ألمنا بعناصر الإيقاع الداخلي وإنما لا زال بحاجة إلى المزيد من البحث والكشف والتدقيق والتمحيص، وهو عميق في طياته وثنائاه لا بدّا من استنكاه أسراره بغية معرفة دورها الإيقاعي والإستفادة منها واستغلالها.

سنحاول في هذا العرض أخذ عينات وقصائد من ديوان أوراق لخمار بهدف دراسة إيقاعها الداخلي انطلاقا من إيقاع الحرف أولا، ثم إيقاع البلاغة ثانيا، ثم إيقاع التركيب أو العبارة ثالثا.

أولا: إيقاع الحرف :

تتميز الأبجدية العربية بتعدد صفاتها منها المجهور والمهموس، ومنها الشديد والرخو ومنها المفخم و المرقق ومنها المنحرف والمكرروالمستطيل..... واستثمار الأصوات في الخطاب الشعري ودراستها يعني البحث في بنية صوتية دلالية، ومعروف أن "القيمة

¹ - عيد رجاء ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، منشأة المعارف الإسكندرية ، ص10.

التعبيرية للصوت شغلت الباحثين في اللغات الإنسانية منذ القديم إلى يومنا هذا¹. إذ تم التوصل إلى أن صفات الأصوات وخصائصها في الخطاب الشعري تكشف عن أسرار الإيقاع المتضمن في ثنایا اللغة، كما أن هنالك تلاؤم بين الأصوات وبين حالة الشاعر النفسية وهذا ما أشار إليه عبد الدايم صابر في كتابه موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور حيث يقول: « إن موسيقى الحرف يقصد بها النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار الخطاب الشعري ، ومن المعروف أن لكل حرف مخرجا صوتيا، ولكل حرف صفة ، وبين مخارج الحروف وصفاتها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية، لا يعتمد الشاعر إظهارها بل يتجسد التوافق النغمي والإنسجام اللفظي تجسدا فطريا لدى الشاعر الموهوب المتمكن من أدواته اللغوية والفنية ، وصاحب الموهبة الحقيقية»² فموسيقى الحرف المؤثرة لا يملكها إلا الشاعر البارِع وهي تجسد قيمة الخطاب لغويا ودلاليا وإيقاعيا، ولاكتشاف موسيقى الحرف في ديوان أوراق اخترنا قصيدة "أوراق".

"أوراق"

- | | |
|---|--------------------------|
| - كطفولتي كالوحي كالسحر | - أوراقك البيضاء كالتبر |
| - أبصرتها كمنابع العطر | - لما أضاء الصبح نافذتي |
| - منثورة كالشعر في عمري | - مزروعة كالورد في غرفتي |
| - إن خبأت في صدرها سري | - دنوت كالراهب مستفسرا |
| - يا عمق ما صادفت في دهري. ³ | - وسألتها لكنها صمتت |
| - أحلى الأمانى لا تنهى أمرى | - لوأنها رسمت برونقها |
| - هيمانة نشوى بلا خمر | - لكنها بيضاء كالتبر |
| - كأجل ما قدست في فكري | - كمشاعري كتبسم الفجر |

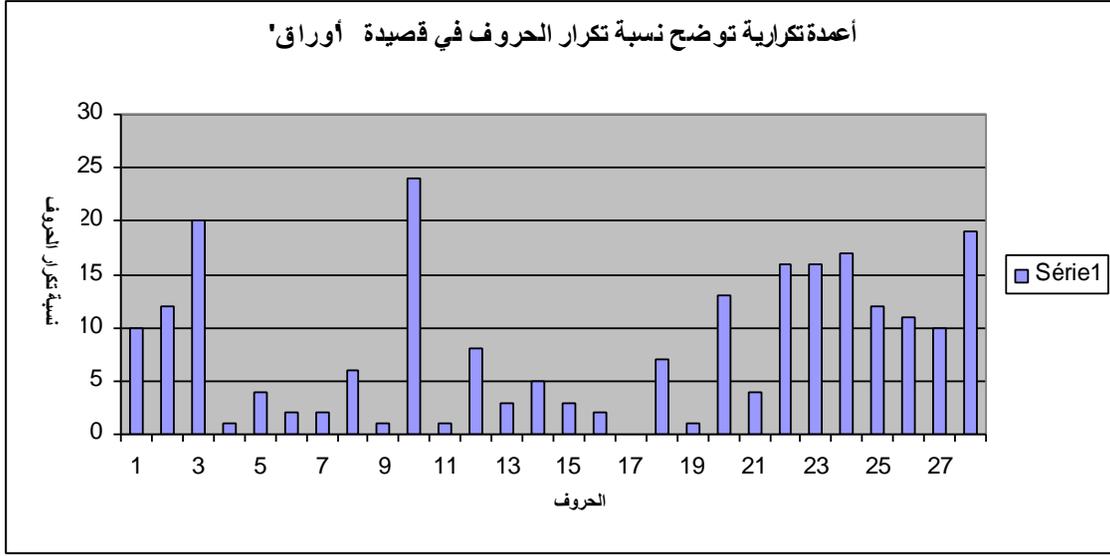
نسبة تكرار الحروف في قصيدة " أوراق "

¹ - مفتاح محمد ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ط 3 ، المركز الثقافي الغربي ، 1992 ، ص 33.

² - عبد الدايم صابر ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ص 28.

³ - خمّار أبو القاسم محمد ، ديوان أوراق، ص 45-46.

الأصوات	نسبة تكرارها %
الألف	10
الباء	12
التاء	20
الثاء	01
الحاء	04
الخاء	02
الجيم	02
الدال	06
الذال	01
الراء	24
الزاي	01
السين	08
الشين	03
الصاد	05
الضاد	03
الطاء	02
الظاء	00
العين	07
الغين	01
الفاء	13
القاف	04
الكاف	16
اللام	16
الميم	17
النون	12
الهاء	11
الواو	10
الياء	19
ألف المد	25
الهمزة	00



1- الصوت المهموس:

يعرف الصوت المهموس بأنه الصوت الذي لا يحدث اهتزازات للأوتار الصوتية أثناء النطق به أي لا يسمع رنينهما، وهذا لا يعني أنه لا يصدرذبذبات، لكن المقصود به صمت الوترين الصوتيين¹ ، والأصوات المهموسة مثلما هو معروف هي : الحاء ، الهاء ، التاء ، الخاء، الشين، الصاد، الفاء ، السين، الكاف،التاء، القاف، الطاء ، يجمعها القول " حثه شخص فسكت"².

لعبت الأصوات المهموسة دورا فنيا لطيفا في قصيدة "أوراق"، إذ ظهر دور المهموس في تشكيل التوقيع المتميز بعمق المعنى ، ومن بينها صوت السين الذي ورد ثمانيا (08) مرات وهو صوت أسناني لثوي رخو مهموس منفتح³ ،وقد أضفى تدفقا وانسيابا في القصيدة واتصل بمعاني الليونة ،وذلك ما عبرت عنه كلمات مثل :السحر، تبسم ، سري رسمت ، سعى الشاعرمن خلال توظيفه لحرف السين إلى إحداث إيقاعات همسية، والسين صوت جرسى وتنتج جرسيتها من " علو الصوت عند النطق بها وفيها زيادة على سائر الحروف وإلى تلك الزيادة ينسب الجرس لها"¹ تسبب حرف السين في خلق توازن صوتي

¹ - ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 29.

² - الوعر مازن ، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث ، ص 616.

³ - حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، ص 24.

¹ - الوعر مازن ، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث ، ص 619.

في الأبيات ونوعا من من الصفير الهامس. وقد ورد صوت الفاء ثلاث عشرة (13) مرة وهو صوت شفوي أسناني رخو مهموس منفتح¹ ولا يخفى علينا ما أحدثه هذا الأخير من دور بارز في إجلاء إيقاع الحفيف والطرب، مثلته كلمات مثل: كطفولتي ، فكري، غرقتي تطابقت مع أحاسيس الشاعر المعبرة عن افتتانه بهذه المرأة المتميزة ببراءة المظهر وصفاء النفس، ونصادف حضورا لصوت الهاء التي تكررت إحدى عشرة (11) مرة، وهي صوت حنجري رخو مهموس منفتح² ، مثلت صوتيا لنفسية الشاعر الواقعة بين اللذة والقلق، لذة الحب وقلق التساؤل عن المحبوبة ، كتوظيفه لكلمات مثل : سألتها ، هيمنة، كالراهب وقد أثرت الهاء القصيدة بزخم إيقاعي متنوع، إضافة إلى هذه الأصوات المذكورة نجد حضورا قويا لصوتي الكاف والتاء اللتين أدتا بظهورهما فعالية في توقيع القصيدة.

بحيث وردت الكاف ست عشرة (16) مرة، والكاف صوت طبقي شديد مهموس منفتح³ ولكونه ورد في أكثر الأحيان حرف تشبيه فقد أضفى طعما ومذاقا في أبيات القصيدة إذ عبر عن براءة هذه المحبوبة وجمالها وفتنتها من حيث ذكر أوصافها كقول الشاعر: أوركك كطفولتي ، كالشعر ، كمشاعري ، كتبسم وهذه كلها تلاءمت صوتيا مع تجربة الشاعر وفي الوقت ذاته كان لها وقع متميزا في توظيف حركة هذه المحبوبة، من ابتسامه وطفولة وبراءة وغيرها، وقد عمقت الكاف من الإحساس بجمال فتنة هذه المرأة، وأما التاء فقد تردت في الأبيات عشرين (20) مرة، وهي صوت أسناني لثوي شديد مهموس منفتح⁴ مثلت التجربة صوتيا أحسن تمثيل ، بتوزعها على كامل أبيات القصيدة، وأحدثت إيقاعا متميزا بتماشيه مع حالة الشاعر الشعورية المتمثلة في وصف هذه المرأة الفاتنة، المرتسمة عليها علامات البراءة فهي رمز للخير ، ومن الكلمات الدالة على ذلك التبر ، الطفولة الصمت ، هيمنة تبسم ، قدست..... . إذ أن صوت التاء جاء عميق الدلالة مع الكلمات في ذاتها ومع سائر الأبيات ، وبالتالي كان له بعد إيقاعي ودلالي ولغوي واضح الحضور في بناء القصيدة.

1 - حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، 23.

2 - حسني عبد الجليل يوسف ، م ن، ص 25.

3 - م ن ، ص 24.

4 - م ن ، ص ن.

وما يمكن قوله هو أن الأصوات الهامسة كان لها حضورا مكثفا في القصيدة باعتبار المهموس لا يوظف إلا في مواقف اللين والغزل واللفظ ، وهذا ما تجسد في قصيدة " أوراق " وقد كان له دوره في الإمتاع والإطراب، لكونه ينبع عن صورة حسية هي صورة المرأة التي وصفها الشاعر بجملة من الصفات الحميدة بالتبر بالنور بالبسمة بالصمت، وهي صفات سارت في دلالة عميقة مع الأصوات التي عبرت عنها فأدت إلى تناغم جميل صور الإيحاءات في شكل فني رائع، وهي إيحاءات امرأة لا تتوفر اللذة إلا في ثنايا حبها ، وبالتالي يظهر الإيقاع الصوتي بهيا بطعم من الأصوات المهموسة .

ولا يخفى علينا أن توظيف خمار للأصوات المهموسة ساهم في إحداث توقيعات متوازنة رهيبة ، أخذت لنفسها أزمنة وأمكنة متباينة ، ليس بالإمكان تطيرها باعتبار أن الحالة الوجدانية المترسبة في ذات خمار قد صبغتها بصبغة تنغيمية، جعلت مشهد الأبيات يبدو أكثر توقيعا ، بهدف جذب انتباه القارئ وإدماج ذاته في بؤرة الحدث حتى يشارك الشاعر في ذاتيته المولعة ويتواصل مع أحاسيسه ، ولقد أبدع خمار في هذه القصيدة حيث حقق نجاح على مستوى الأصوات المتوازنة صوتيا وخطيا بإحداثها لرنات عجيبة ألزمتنا مشاركته تجربته المعاشة، مما أدى إلى تحقيق لون من ألوان الإمتاع الفني الناتج عن تساقق وتلاوم الجانبين الحسي والنفسي معا، كان من ورائهما لمس الأثر الصوتي لأحرف الهمس في القصيدة .

2- الصوت المجهور :

يحدث اهتزازا للأوتار الصوتية عند النطق بهذا الصوت والأصوات المجهورة كل ما تبقى من أصوات الهمس ، وردت بشكل قليل في القصيدة والسبب في ذلك أن هذه الأصوات تتمتع بالقوة والحماسة، والقصيدة من غرض الغزل الذي يتناسب مع أصوات اللين والرقّة والهمس ورغم ذلك لاحظنا أن حضور الأصوات المجهورة في القصيدة أحدث انعكاسا حيا على مستوى الأبيات ، فالألفاظ التي تضمنت الأصوات المجهورة انسأقت طواعية مع انفعالات وأحاسيس الشاعر الطربية الهادئة حيث عكست صدى لإيقاع العشق والهوى ، وقد امتاز خمار بتلاعب جميل لهذه الأصوات التي أدت دورها الإيقاعي والدلالي رغم قلة ورودها حيث وردت الغين والزاي والذال مرة واحدة، ومنها ما جاءت مرتين

كالطاء وهناك من تكررت ثلاث مرات كالهزمة والصاد، وقد كان لها دورا فعالا في تأسيس الخطاب الشعري أما الميم واللام فقد تميزتا بحضورهما القوي مقارنة بالأصوات المذكورة، ظهرت الميم سبعة عشر مرة (17)، وهي صوت شفوي متوسط مجهور أنفى منفتح¹ . أضمرت لنفسها في الأبيات حيوية إيقاعية فاعلة عبرت عنها كلمات مثل : منابع ، عمري عمق ، خمري ... وقد ساهمت مع باقي الكلمات في اكتسابها سمة الديمومة، أما اللام ترددت ستة عشر (16) مرة، وهي صوت لثوي متوسط مجهور حافي منفتح² نلمس لها إيقاع صوتي انسجم مع المعنى حيث احسن الشاعر استخدام كلمات مثل: الأمانى، العطر ، والورد... .. وعليه نلاحظ أن الأصوات المجهورة بحضورها المتباين أحدثت دورا فعالا في توقيع الشعر ، إذ شكلت هذه الأصوات بتداخلها ألفاظا منحت إيحائية تعبيرية شاركت بقوة في بؤرة الأحداث وفي توقيع الأبيات صوتيا وانطباقها دلاليا، فاتضحت الصورة الفنية بشكل مثير للأحاسيس والخيال ، حتى يتم التركيز على الصور الصوتية والإيقاعية واستقبالها الإستقبال اللائق بها، ولا ريب في أن إيقاع النفس هو المتحكم الأول في التركيب المتألف في قوالب تعبيرية شعرية تامة متناسبة ، فخمار استعمل الأصوات المجهورة لكونها سارت في انسجام صوتي تام عاكسة أحاسيسه وتجربته ، حيث جاءت في جو أشعرنا بعذوبة التناسق ودقة التوقيع.

3 - الصوت المفخّم :

يقصد بالتفخيم الأثر السمعي الناتج عن الإطباق ، والإطباق هو وصف عضوي للسان في شكله المقعر المطبق نحو سقف الحنك ، والأصوات المفخمة في العربية هي : ص،ض ط،ظ، يضاف لها أصوات مفخمة جزئيا هي : ع ، غ ، ق.³ لعب الصوت المفخّم في القصيدة دورا قويا في تعزيز موسيقى الأبيات إذ خلق علاقات جديدة بين الصورة والمعنى، وقد وظف خمار الأصوات المفخمة بشكل ضئيل حيث ظهرت قليلة في القصيدة باعتبارها غزلية غلبت عليها الرقة، ومن بين الأصوات المفخمة التي

¹ - حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، ص24.

² - حسني عبد الجليل يوسف ، م ن، ص 24.

³ - ينظر : البهنساوي حسام ، الدراسات الصوتية عند العرب والدرس الصوتي الحديث ، ص69.

وردت في القصيدة الصاد، والصاد صوت أسناني لثوي رخو مهموس مطبق¹ ، تكررت خمس (05) مرات. وقد تجلى دورها بشكل معزز في تنغيم القصيدة، كما ساهمت صوتيا في إثراء الأبيات من الجانب الإيقاعي بتماشيها مع الصورة الشعرية، وهي في هذه الأبيات تتصل بمعاني النور والهدوء ، عبرت عنها كلمات مثل : أبصرت ، صممت ، الصبح وقد أثارت الصفير وما يشبه الصفير ، كما نجد صوت الطاء ، الذي تردد مرتين و الطاء صوت أسناني لثوي شديد مهموس مطبق²، عكس البراءة والجمال في الأبيات عبرت عنه كلمات مثل الطفولة والعطر، فالعطر من سمات الجمال يجسد الرائحة المنعشة أما الطفولة ففي ظلها تمتلئ الحياة بسمة ، في حين وردت الضاد ثلاثة عشر مرة(13) وهي صوت أسناني لثوي شديد مجهور مطبق³، اتفقت مع أحاسيس الشاعر من حيث دلالتها على النور والتهارة مثلتها كلمات مثل : أضاء، بيضاء ورغم أن الإطار العام للتجربة هو الغزل الهادي الرصين والصاد تتميز بقوتها إلا أن الشاعر أحسن التلاعب بها في الكلمات، بتوظيفها قليلة وقد عكست صوتيا الرؤية الشعرية للشاعر، إذن فأصوات التفخيم رغم قلتها إلا أنها ساهمت إسهاما مباشرا في تحقيق مبتغى الشاعر دلاليا ولغويا وإيقاعيا.

4- الصوت المقلقل :

يقصد بالقلقلة التحريك ، أثناء خروج هذه الأصوات تحتاج لبروزها وإظهار الضغط على مخارجها مع إضافة صوت مخفف إلى الصوت المقلقل وتعني القلقله المبالغة في إعلاء الصوت حتى لا يضىف عليه بعض من الهمس⁴ "والقلقله أن يظهر صوت يشبه النبرة عند الوقف على هذه الحروف ، وهذا الصوت في الوقف أبين منه في الوصل وحروف القلقله هي " د - ب - ج - ق - ط " يجمعها القول " جد بطق"⁵. ورغم أن أصوات القلقله تتميز بصفة القوة والجهر إلا أنها وظفت بطريقة فنية لطيفة، وعلى رأسها الدال التي ترددت ست (06) مرات ، والدال صوت أساني لثوي انفجاري مجهور⁶.

1 - حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ،ص 24.

2 - حسني عبد الجليل يوسف ، م ن ، ص ن.

3 - حسني عبد الجليل يوسف ، م ن ، ص ن.

4 - ينظر: أنيس إبراهيم ، الأصوات اللغوية ، ص 277- 278.

5 - الوعر مازن ، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث ، ص 617.

6 - حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، ص 24.

نلمسها في الأبيات وارادة بطريقة تلقائية ، وجاءت في كلمات معبرة عن صوت العاشق تؤكد أن لها ضرورة صوتية في بناء القصيدة والمبالغة فيها.

وظهرت أصوات الجيم والطاء والقاف بشكل نادر، وردت القاف أربع مرات (04) أما الطاء والجيم فكلاهما صدر مرتين (02) ، وقد مثلت أصواتهم بشكل معززي تجربة الحب مثل الفجر، العطر، ونجد للباء حضورا قويا إذ تكرر إثني عشرة (12) مرة وهو صوت شفوي شديد مجهور منفتح¹ ورغم كونها صوت يتميز بالقوة إلا أن خمار برع في استخدامها حيث نجد لها قيمة صوتية مؤسدة للصورة الشعرية ، وإيقاعها اللطيف خلق سحرا في الكلمات، يتسرب إلى الروح دون أن تشعر به حيث جاء ينغم لحنا مثلته كلمات مثل : التبر بيضاء الصبح، أبصرتها ، منابع ، خبأت ، تبسم أضفت الباء صورة هادئة أحدثت وقعا رصينا على الأذن وهي تقريبا متواجدة في كامل الأبيات.

نلاحظ أن الباء جاءت مناسبة لمواصفات هذه الحسناء الفاتنة ، وعليه فخمار وفق في توظيف حروف القلقة إذ رغم اتصافها بالقوة إلا أنه أدارها حسب مبتغاه ، وساقها على سمت الأحداث المعبر عنها، ولما اتصلت أصوات القلقة بمعان الجمال انطبقت الدوال مع المدلولات فتفجرت القصيدة عذوبة إيقاعية .

5 - الصوت المكرر:

يمثلها الراء في العربية يتميز بخاصية التكرير لأنه يتكرر بتكرار ضربات اللسان على اللثة بشكل سريع، لعب الراء دورا بارزا في إضفاء طابع الإنسجام على القصيدة والتي ترددت أربعة وعشرين (24) مرة، والراء صوت لثوي متوسط مجهور تكراري منفتح² ولا يخفى على ذي بصيرة ما أضفاه من خفة ونغم في القصيدة وذلك بتداخل إيقاعه مع الجانب الداخلي ، وقد تجلت صفة ظهوره الصوتي من خلال جهريته الملموسة والمحسوسة والترانيم التي أطرب بها القصيدة ، وتداخل كل ذلك مع المعنى "لأن الحرف في الشعروتر يصدح بنغم يسهل أجواء من قلب الحروف تزكي المعنى وتضفي عليه الظلال الإيحائية لذلك فإن الشاعر لا يقصر انتباهه على معنى اللفظة دون جرسها وإنما يتخذها في غفلة التعبير

¹ - م ن ، ص 23.

² - حسني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، ص 24.

وترنيمه فيأتي النغم عبر المعنى أو المعنى عبر النغم" ¹. وهذا ما وظفه خمارحتى يؤكد ما يعتريه من إعجاب وحب ، وقد لمسنا له سحراقويا في الأبيات تمثل في ألفاظ أمثال : الورد السحر، العطر، التبر ... والتي إلتأمت مع الأصوات في رشاقة وخفة وانسيابية إيقاعية هادئة بتعبيرها عن هذه المرأة الفاتنة ، بصفاتها الرصينة فتحقق نغم نتج عن هذه الألفاظ التي صورت الحب تصويرا صادقا نقيا، تصويرا أحدث إيقاعا صوتيا انعطف مع دلالة الأبيات. ويتجلى لنا أن الصوت التكراري في هذه الأبيات ظهر مثيرا لما أحدثه من إيقاع لذيد تجلت فيه صفة الجمال والسحر ، وقد عكس تكتيفه الرقة والليونة والعذوبة واللفظ وساهم أيضا في شحن الإيقاع.

6 – الصوت الخيشومي : (الغنة)

تمثله الميم والنون الساكنتين " وفي هذين الحرفين غنة تخرج من الخياشم عند النطق بهما ومثلهما التنوين" ² وأصوات الغنة من أكثر الحروف التي تجعل الإيقاع يظهر بقوة وعذوبة في الخطاب الشعري، ولها دور مؤسس بشكل كبير في تجسيد ظاهرة الإثارة والتفاعل مع الشعر، وقد برع خمار براءة تامة في توظيف هذه الأصوات حيث ظهر النون إثنيتي عشرة (12) مرة، وهو صوت لثوي متوسط مجهور أنفي منفتح. ³ أحدث نوعا من الرنين والطرب ⁴ في هذه الأبيات وخفة ناتجة عن مدلول الحب والهوى التي تنظم الشاعر بصورة ما إلتصقت مع باقي الأصوات بتشاكلها الجميل ، مثلته صوتيا كلمات مثل : هيمنة نشوى الأمانى استخدم الشاعر النون كوسيلة لإثارة النغم وفعلا حققت التنعيم، وأدت وظيفة دلالية وافقت حالة الشاعر النفسية وهو الأمر نفسه نصادفه في صوت الميم التي تجلت سبعة عشرة (17) مرة كما أشرنا سابقا، ومن خلال علاقتها بباقي الأصوات شكلت أثرا نغميا رائع الوقع أقام إيقاعا عذبا بين الأبيات في إتمام المعنى، وتميزت الميم عن

¹ - عيد رجا ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، ص 11 – 12.

² - الوعر مازن ، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث، ص 619.

³ - حسني عبد الجليل يوسف ، المرجع المذكور ، ص 24.

⁴ - الرنين :الرنين والإرنان والرننة :الصوت الحزين عند الغناء و البكاء وقيل الرنين :الصوت الشجي ، رن يرن رنينا

وأرن :صوت ، والإرنان : الصوت الشديد .

الطرب :خفة تصيبك تسرك أو تحزنك،والعامية تخصه بالسرور ، طرب يطرب طربا فهو طرب وطروب ، وأطربه :جعله

يطرب وطرب في غنائه وقراءته، مد صوته ورجعه، وتغنى ، فهو مطرب و مطرب ، والإطراب والتطريب :المتغنى

(ينظر: الإفصاح في فقه اللغة ، حسين يوسف موسى وعبد الفتاح الصعيدي ، ج2، ص1295.

النون في بروزها ونطقها ببعث نغم مستغرق في الطول أحدثته ألف المد التي أتت بعده ولمد الصوت دور يتناسب مع التطريب ويساهم في زيادة الإيقاع والجرس، عبرت عنها كلمات مثل ياعمق، هيمنة، رسمت أمرى..... ساهم جمالها الصوتي في تماسك المعطيات الدلالية وحسن ترتيبها في شكل رسم لونا من التراسل الدلالي.

نجد التثوين بدوره يحدث أجراسا طربية في القصيدة مثل: مزروعة، منثورة مستفسرا، هيمنة..... تمثل لحركة الشوق واللهفة، وقد أضفت أصوات التفخيم في القصيدة إيقاعا هائلا نجمت عنه سلاسة وخفة، وأصوات التفخيم" تشبه في الطبيعة صوت النحلة وهي في الهواء"¹ وهذا ما اتضح لنا فعلا، حيث وجدنا حضورا إيقاعيا رائع التأثير في الأبيات تمكن من خلاله الشاعر من إحداث نوعا من السيطرة على التجربة صوتيا التي في إطارها العام حب وولع.

ويمكننا القول أن خمار شاعر موهوب استطاع بثرائه اللغوي وتذوقه الشعري أن يجعل الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها، حيث تلاعب بها بشكل أثري المعنى وساهم في تغذية القصيدة إيقاعيا، وذلك ما ينعكس بشكل مباشر على ذاتية المتلقي فينفذ فيها إذ لا يحس إلا وهو منفعّل مع أحداثها متداخل معها، يعايشها بكل أحاسيسه وعواطفه، وما قبل مسبقا يقودنا إلى القول بأن خمار نجح في إيقاع الأصوات إذ جعلها في تكامل وانسجام تام مع معانيها وإيقاعها الرنان، وهذا عينه ما جسده من خلال دراستنا لإيقاع الأصوات من جهر وهمس وغنة وقلقلة وتفخيم.... في قصيدة "أوراق".

2- إيقاع الكلمة :

تمهيد:

يقول ابن الأثير: (ومن له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيدة كنغمة أوتار، وصوتا كصوت حمار، وأن لها في الفم أيضا حلاوة كحلاوة العسل ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات و الطعوم)² ويقول

¹ - يوحوش رابح، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، ص34.

² - ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوى عبده، ج1، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة، ص256.

صابر عبد الدايم: (إن للكلمة إيقاعاً مؤثراً في موقعها من النص ، وفي دلالتها اللغوية والإيحائية وذلك ما يسمونه بالجرس اللفظي، وله صلة أكيدة بالموسيقى الداخلية في القصيدة، وهذه الظاهرة من الخصائص التي تميز اللغة العربية، فالكلمات نفسها موزونة في اللغة العربية والمشتقات كلها تجري على صيغ محدودة بالأوزان المرسومة كأنها قوالب البناء المعدة بكل تركيب و أفعال اللغة مقسومة إلى أوزان مميزة في الماضي و المضارع و الأمر، وفي الأسماء و الصفات التي تشتق منها وعلى حسب تلك الأوزان ، ولانظير لهذا التركيب الموسيقي في اللغات الأخر).¹

يتضح لنا أن الكلمة بناء صوتي يؤدي معنى معين في البناء الإبداعي وهو مستقل بذاته، وهذا الإستقلال يظهر على المستوى الخطي والذهني، أوهي (وحدة صوتية مستقلة ذات معنى مفرد مستقل)². وتتركب الكلمة من الحروف وعدد الحروف في العربية تسعة وعشرون،"وتركيب الكلام منها ما يكون ثنائياً وثلاثياً ورباعياً فالكلام يشبه بالعقد"³، وتعد الكلمة الأساس في البناء الشعري ومعناه المشكل للغة، هذه الأخيرة هي (أداة الخلق وبواسطتها تنبثق حياة القصيدة)⁴، ولوقمنا بتفكيك اللغة لوجدناها إحدى المشاق التي يتعرض لها الشاعر ولم تتوفر لديه أية وسيلة في ذلك سوى الكلمة، هذه الأخيرة التي تشكل تركيب لغوي منشأ الفكر والعاطفة والخيال والتصوير، وما تضيفه من حلاوة النغم أو ما يسمى بالجرس اللفظي، والشاعر البارع هو من يحسن التلاعب بالألفاظ في إنتاجاته الإبداعية حيث يجعل لها بريقاً ولمعانا عبر الزمن، ولللفظة دورها في توقيع الخطاب الشعري وإبراز دلالاته.

¹ - عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ص35.

² - شامية أحمد ، في اللغة دراسة تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات البنية اللغوية ، ط1 ، دار البلاغ للنشر والتوزيع، 2002 ، ص65.

³ - الصديق حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفن، ص13.

⁴ - عيد رجاء، القول الشعري منظورات معاصرة ، منشأ المعارف بالإسكندرية ، ص152.

ومحاولة لإظهار فنية اللفظة في ديوان (أوراق) سنقوم بدراسة إيقاع الكلمة صرفياً وبلاغياً وتركيبياً ، من خلال أخذ نماذج متباينة النواحي العروضية والدلالية حتى نتمكن من الإطلاع على شاعرية خمار من خلال ما تضيفه الكلمة.

1- الصرف :

بعد التعرّض لإيقاع الأصوات الذي ألفيناه بعد تمحيص الحجر الأساس في الدراسات الإيقاعية سوف نتطرق في الموضوع الموالي إلى إيقاع الكلمة أو الوحدة اللغوية من الناحية الصرفية والتي نستهلها بمحاولة إعطاء مفهوم لمعنى الصرف.

يعد المستوى الصرفي المادة التي يستخدمها علم الصرف أساساً للدراسة، وهو الذي يعرف في علم اللسانيات الحديث بأنه: "وصف البنية الداخلية للكلمات ودراسة القوانين التي تحكم هذه الأبنية"¹ ويعرفه عبده الراجحي: "دراسة تتصل بالكلمة أو أحد أجزائها وتؤدي إلى خدمة العبارة والجملة"² أما صالح بلعيد فيقول عنه: "هو العلم الذي ينظر في الكلمة مستقلة عن الجملة ويعالج مختلف التغيرات التي تلحق هذه الكلمة حسب القواعد المتعارف عليها من تذكير وتأنيث وإفراد وتثنية وجمع ومختلف أحوالها العارضة من صحة وإعلال ونحوهما كما يبحث في صيغ الكلمة وتحويلها إلى صورة مختلفة"³ ، بينما يعرفه محمود مطرجي: "يبحث هذا العلم في صيغ الكلمة، وأبنيتها بهدف إظهارها في حروفها من أصالة أو زيادة أو صحة أو إبدال أو إعلال أو حذف... ثم يتجاوز ذلك إلى البحث في تحويل الكلمة إلى صورة مختلفة بحسب المعنى وما تتميز به الكلمات المشتقة من أصل واحد"⁴.

بيدولنا من هذه المفاهيم أن علم الصرف هو دراسة بنية اللفظة من جميع النواحي كالإعلال والإبدال ، والزيادة والحذف وغيرها من التغيرات التي تطرأ على الكلمة ويحصل ذلك التغيير بحسب معنى اللفظة، وابن جني من القدماء الذين أدركوا الدور

¹ - لوثن نور الهدى ، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتب الجامعي الحديث الإزايطة الإسكندرية ص141.

² - الراجحي عبده ، التطبيق الصرفي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ، ص 07.

³ - بلعيد صالح، الصرف والنحو دراسة وصفية تطبيقية، دار هومة ، 2003، ص 72.

⁴ - مطرجي محمود ، في الصرف ومشتقاته ، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت لبنان، 2000، ص07.

الدلالي الذي تحدثه الكلمات في البناء النصي سواء كان شعراً أو نثراً، وهذا ما قاده إلى أن يضع في كتابه الخصائص باباً أسماه "إمساس الألفاظ أشباه المعاني" فتعرض فيه لدلالة الصيغ وذلك ما جسده بقوله : "والحكمة أعلى وأصنع وذلك أنهم يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها، ترتيبها وتقديم ما يضاهاى أول الحدث وتأخير ما يضاهاى آخره ، وتوسيط ما يضاهاى وسطه سوقاً للحروف على صمت المعنى المقصود"¹ إذن فهذا خير دليل على أن الألفاظ لم توظف عبثاً ، وإنما لها مدلولها وإيقاعها في الخطاب الشعري.

ولمحاولة استنكاه أسرار البنية الصرفية في ديوان "أوراق" لخمارة، وقع اختيارنا على عينات من قصيدة "دموع ومطر" بغية اكتشاف أسرار البنية اللفظية إيقاعياً ودلالياً وكيفية إطعامها للخطاب الشعري والبروز فيه.

- دموع ومطر -

- أريد أن أصرخ أن أثور
- لولاك يا حبيبتى
- يا خصلة دافئة من نور
- تسربت من كوة صغيرة
- زنبقة نارية نضيرة
- تفتحت بغرفتي
- وعندما وصلت باب غرفتي
- وقفت يا حبيبتى
- فانهمرت من مقلتي الدموع
- وانهمرت المطر.²

¹ - ابن جني، الخصائص ، ص 414.

² - خمارة أبو القاسم محمد، ديوان أوراق ، ص 24-30.

نستشف من هذه الأسطر أن الأبنية الصرفية للكلمات قد أثبتت صلاحيتها بحيث أدت دورها في توجيه موسيقى النص فتورد النص أدبيا تحقيقا لتأوج الشعرية والأدبية والأفعال التي تجلت هنا أخذت عدة أوزان منها: "أفعل" التي وزنت الفعل أريد في السطر الأول وفي نفس السطر نجد صيغة أفعل التي جاءت بوزن الفعل أصرخ ، و"أفعل" التي جاءت بوزن الفعل أثور، وكلها أفعال أدت حركية متباينة في الأبيات لأنها جاءت بزمان المستقبل الذي يعني الإقدام على الفعل ، وهذه الأفعال تدل على الإستحقاق والدعاء¹ ، و يهدف الشاعر من خلالها إلى تحقيق فعل الصراخ .

ونجد وزن صيغة " تفعل" التي مثلها كل من الفعل تسرب وتفتح والذين نجدهما موصولين بتاء التانيث في كل من السطر الرابع والسادس ، وهذه الصيغة وظفت هنا "للدلالة على تكرار الحدث من جهة ومن جهة أخرى دلت على تكلف الفعل"² ، ونجد في السطرين السابع والثامن صيغة وزن الفعل الماضي " فعلت" التي مثلها الفعلين وصلت ووقفت، وهما يدلان على انقضاء الفعل يعني فعل الوصول والوقوف في زمن مضى، كما لا يفوتنا بأن ننوه إلى صيغة أخرى صادفناها وهي بنية الفعل "انفعل" والتي ظهرها يمثلها الفعل انهمرت وانهمرفي السطرين التاسع والعاشر وقد أديا دلالة المطاوعة³ ، وأنشأ خمار من خلال هذه الأبنية التي تداخلت تداخلا فنيا وداليا تراسلا صوتيا جميلا، وخلق بالأبيات نشاطا دلاليا وإيقاعا رائعا منبعه بنية اللفظ الفاعل المفعم بعاطفة صادقة الأحاسيس تعبر عن حالة الشاعر، الذي يود الصراخ لولا حبيبته وينتهي إلى جدار من الصمت باكيا ونائيا كالطفل، وقد تساوقت هذه الأبنية مع عاطفة الشاعر وأحدثت رونقا إيقاعيا، وبالتالي فخمار استطاع أن يخلق ترانيم موسيقية تفاعلت مع الدلالة بفضل توظيفه للبناء اللائق بالخطاب الشعري حتى يؤكد لنا الحضور الإبداعي الذي ينطوي به، وحتى يؤثر في أذن سامعه، والأفعال الموظفة بشكل مكثف توحى إلى الحركية والحيوية في الأبيات، ولا يخفى علينا توظيف الشاعر لبعض الأسماء مثل

¹ - ينظر: عبد العظيم الكوني نجاة ، أبنية الأفعال دراسة لغوية قرآنية ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، 1989، ص31.

² - ينظر: عبد العظيم الكوني نجاة ، م ن ، ص 56 - 57.

³ - ينظر: عبد العظيم الكوني نجاة ، أبنية الأفعال دراسة لغوية قرآنية، ص 31 .

خصلة، الدموع، المطر، غرفتي، زنبقة والتي تداخلت مع أحاسيس الشاعر وأضفت إيقاع الصمت والسكون في الأبيات.

2- البلاغة :

تمهيد:

البلاغة في اللغة مأخوذة من بلغ الشيء بلوغا وبلاغا وصل وانتهى وأبلغه هو إبلاغا وبلغه تبليغا، البلاغ ما يتبلغ به ، ويتوصل إلى الشيء المطلوب والبلاغة الفصاحة " ¹ ، أما في الإصطلاح فهي " علم له فوائده وفن له أصوله وأدواته كما لكل علم وفن " ² يقول عنها الجاحظ : " لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظة ، ولفظه معناه ، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك " ³ .

انطلاقا من هذه الأقوال نرى بأن البلاغة تتميز بالفنية والعلمية، فهي علم لأنها تدرس كباقي العلوم لإنطوائها على فائدة وأهمية كبيرة، وهي فن بأقسامها الثلاثة المعاني والبيان والبدیع ذوات الزخرفة اللفظية والمعنوية ، هذه الفروع الثلاثة هي التي يطلق عليها اليوم بعلم البلاغة والتي عرفت دراسة واهتماما منذ القديم إلى يومنا هذا والبلاغة علم متشعب ومكثف وفن له دور بارز في توقيح وتزيين الخلق الإبداعي، كما أنها تتحكم في الجانب اللغوي في هذا الإبداع وذلك بإثرائها له سواء كان شعرا أو نثرا.

ويعد علم البديع العلم الذي يعتني بجانب تزيين الكلام وتنميته يتميز بجرسيته الكبيرة والواضحة ومن أمثله السجع ، الجناس ، الطباق ، التطريز ، المماثلة التصريح ، الترصيع ولأن ظاهرة البديع هي الجانب الأكثر فاعلية في إحداث الإيقاع وبث الجرس " وباعتباره محاولة للتجديد وثورة على التحرر وإثبات الذات في عالم الإبداع الشعري " ⁴ ولكون جمال الشعر لا يقوم إلا على الزخرفة والتنميق ارتانيا الإرتكاز على بعض المحسنات البديعية كالطباق والتكرار والسجع والجناس والتصريح

¹ - ابن منظور ، لسان العرب ، م2، مادة بلغ، ص 142-143.

² - القزويني الخطيب ، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني البيان والبديع ، وضع حواشيه : إبراهيم شمس الدين، ط 1 دار الكتب العلمية للنشر 2003 ، ص 04 .

³ - الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج 1 ، ص 115.

⁴ - الواسطي محمد، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين دراسة بلاغة نقدية ، دار نشر المعرفة، ص 01.

بدارستها نظريا ومحاولة تطبيقها على ديوان أوراق لخمارة لأجل إظهار إيقاع الكلمة من ناحية البلاغة وإبراز براعة خمار في مدى إثراء قصائده بهذا النمط الفني، وقبل البدء في هذه الدراسة نشير إلى مفهوم علم البديع لغويا واصطلاحا وإلى مدى مساهمته كعنصر فني فعال في إثراء الخطاب الشعري بفروعه المتعددة والتميزة .

البديع:

البديع لغة: البديع إحداث شيء لم يكن له من قبل خلق ولا ذكر ولا معرفة، والله بديع السموات والأرض، ابتدعهما، ولم يكونا قبل ذلك شيئا يتوهمهما متوهم، وبدع الخلق والبديع الشيء الذي يكون أولافي كل أمر، قال تعالى: «**قل ما كنت بدعا من الرسل**»¹ أي لست بأول مرسل¹، بدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه: أنشأه وبدأه، وبدع الركبة: استنبطها وأحدثها والبديع والبديع الشيء الذي يكون أول²، والبديع هو الإختراع الموجد على غير مثال سابق وهو مأخوذ من قولهم بدع الشيء وأبدعه اخترعه لاعلى مثال سابق.³

البديع اصطلاحا: يعرفه الخطيب القزويني بقوله: "البديع علم يبحث في طرق تحسين الكلام وتزيين الألفاظ والمعاني بألوان بديعية من الجمال اللفظي أو المعنوي، وسمي بديعا لأنه لم يكن معروفا قبل وصفه"⁴ أما الهاشمي أحمد فيرى بأن البديع: " هو علم يعرف به الوجوه والمزايا التي تزيد الكلام حسنا وطلاوة وتكسوه بهاءا ورونقا بعد مطابقته لمقتضى الحال ووضوح دلالاته على المراد"⁵ أما انعام فوال عكاوي فيعرفه: " هو علم يعلمنا كيف نوشي الصورة في معناها ونزخرفها الزخرفة الحية الملائمة ليزيد المعنى بهاءا والمبنى رواءا"⁶.

* - الأحقاف 09.

1 - الفراهيدي الخليل بن أحمد ، كتاب العين ، مادة بدع ، ص 121 .

2 - ابن منظور ، لسان العرب ، م 2 ، مادة بدع ، ص 36 .

3 - الهاشمي أحمد ، جواهر البلاغة ، ضبط وتحقيق وتوثيق : يوسف الصميلي ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، 2003 ، ص 298 .

4 - القزويني الخطيب ، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني البيان والبديع ، ص 45 .

5 - القزويني الخطيب ، م ن ، ص ن .

6 - عكاوي إنعام فوال ، المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع البيان والمعاني ، ص 606 .

اعتبر النقاد القدامى البديع مجرد زخرفة لفظية شكلية الهدف من ورائها تنميق اللفظ وتزيينه، لكن توظيف المحسنات البديعية في الشعريين قدرة الشاعر وتمكنه من التلاعب باللغة، فالبديع يحقق التوافق والإنسجام في القصائد نتيجة الإمتاع والإطراب الحادث من الإيقاع الذي يأتي متناسبا ونفسية الشاعر التي تعكس القصيدة ، وهناك قصائد لا يظهر دورها الفني والدلالي إلا من خلال رونقها الذي تضيفه المحسنات البديعية كالسجع والتطريز والمماثلة والجناس... وغيرها من الفنون البديعية التي تتضمن في ثناياها خفايا إيقاعية مذهلة، وهذا ما يجعل القارئ يتجاوب معها، فالبديع خاصية من خصائص الإيقاع المعنوي التي تتضمنها لغة الشعر، ولذا ارتأيت أن ينصب جهدنا في هذا العنصر على معالجة بعض الظواهر البديعية كالسجع والجناس والتكرار والتصريع ... من ناحية نظرية وتطبيقها بشكل مباشر على بعض النماذج المأخوذة من ديوان أوراق لخمارة، لإجلاء دورها الفني الكبير في خلق التوقيع الصوتي في الأبيات.

أ- التكرار :

التكرار لغة: كرر الشيء أعاده مرة بعد مرة، وكررت عليه الحديث إذا رددته عليه¹ والتكرار هو الإطناب وهو الإتيان بالشيء مرة بعد أخرى² ، وكرر انهزم عنه ثم كر عليه كرورا وكر عليه رهجه وفرسه كرا، كرابعد مافرا، وهو مكرمفر، وكرار وفرار وكررت عليه الحديث كرا، وكررت عليه تكرارا وكرر على سمعه كذا وتكرر عليه³.

التكرار اصطلاحا: جاء في كتاب العمدة : "وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها وأكثرها يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه"⁴ أما في شرح الكافية: "هو أن يكرر المتكلم الكلمة أو الكلمتين بلفظها ومعناها تأكيدا للوصف أو المدح أو غيرها من

¹ - معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، قاموس عربي عربي ، مكتبة لبنان ناشرون ، 2000، ص410.

² - عكاوي إنعام فوال ، المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع البيان والمعاني، ص 417.

³ - الزمخشري ، أساس البلاغة ، ج2 ، مادة كرر، ص 128- 129.

⁴ - ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 2 ، ص697.

الأغراض¹ وجاء في البديع في علم البديع: "هوتكرير اللفظ أو المعنى في البيت أو العبارة لإبراز فائدة التأكيد والترسيخ وعند البلاغيين والمتأخرين منهم على وجه الخصوص"²، ونجد في نقد الشعر دراسة جمالية: "التكرار هو إعادة عبارة أو كلمة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة"³.

يعد التكرار عنصراً أساسياً من عناصر الإيقاع وهو لون بديعي يضفي فاعلية كبيرة في الخطاب الشعري، ويساهم في تعزيز النسيج الصوتي والموسيقي بتكراره نغماً واضحاً أي كان نوعه سواء كان أو لفظياً أو خطياً، يتحقق جرسه بفضل الأصوات والكلمات المتجاوبة فيما بينها التي تتداخل مع حالة الشاعر النفسية المنعكسة على المتلقي، والتكرار يعتبر بمثابة متنفس بالنسبة للشاعر ولكل موجة تعتريه سواء ألبان حزنه أو فرحة، إذ بالتكرار يعبر عن دلالة ما، والتكرار إذاً أكثر هو عنصر من عناصر تكثيف الإيقاع وليس رتابة وملل والشاعر المعاصر يوظف عنصر التكرار "بغرض إثراء الفضاء وملئ المكان لخلق حركة إيقاعية داخل الفضاء المعماري للقصيدة، ولإكتسابها صفة جمالية تنبع من تلك الحركية كما يكمن غرضه في إشاعة إيقاع سمعي وبصري في فضاء الصفحة"⁴.

أكثر خمار من ظاهرة التكرار في قصائده سواءً على مستوى الأصوات كما أشرنا سابقاً في إيقاع الحروف أو على مستوى الكلمة أو التركيب، إذ ظهر هذا المحسن البديعي في الديوان بأكمله، وقد غلب على خمارف ديوانه "أوراق" ظاهرة تكرار العنوان (عنوان القصائد) داخل الأبيات ولا توجد قصيدة من قصائده خلت من هذه الظاهرة، مثلاً في قصيدة أقوى من الوداع" يرد في أحد أبياتها " أقوى من الوداع يا زميلتي" وفي قصيدة العنكبوت كذلك يكرر لفظة العنكبوت حيث يقول في أحد أبياتها

¹ - الحلي صفى الدين، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق: نسيب نشاوي، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، 1989 ص134.

² - بن معطي يحيى، البديع في علم البديع، تحقيق ودراسة: أبو الشوارب محمد مصطفى و مصطفى الصاوي الجويني ط1، دار القضاء لندنيا الطباعة والنشر، 2003، ص 185.

³ - الصباغ رمضان، في نقد الشعر دراسة جمالية، ص211.

⁴ - تيرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 260.

" أنت لي أحياءك خيطا من خيوط العنكبوت" وغيرها من القصائد التي تكرر فيها العنوان ،ولاشك في أن الشاعر يهدف من وراء تكرار العنوان في القصائد إلى إيصال فكرة والتأكيد على معناها من جهة والمحافظة على الإيقاع من جهة أخرى بإظهار جرس ناتج عن جمال الأداء حتى يؤثر في القارئ . ولنتأمل هذه الأبيات بهدف دراستها من ناحية التكرار اللفظي والمعنوي بغية إبراز دور التكرار من جانب إيقاعي.

الزحف الأصم

- | | |
|--------------------------------|------------------------|
| ع مضت يفتتها الألم | - لمن النشيد إذا الجمو |
| ساح مشوهة الرمم | - لمن الغناء العذب في |
| لما تزل بين الحمم ¹ | - لمن الهتاف وأمتي |
| والنصر للزحف الأصم | - الصمت أبلغ في الوغى |

نلاحظ في الأبيات تكرارا لفظيا ومعنويا ، تجلى في لفظة" لمن "التي وردت ثلاث مرات بصيغة استفهامية ، وقد كان لتوازنها العروضي والصوتي دورا بارزا في توقيع وتمييق الدلالة بحيث وظفت للتساؤل كما يبدو، ولها صلة بما ينتاب الشاعر شعوريا، لأن التكرار أحيانا يصدر من طرف الشاعر بهدف رغبة نفسية ومعروف أن من بين أغراضه أنه "يصور اضطراب النفس وانفعالاتها"² ، أما التكرار المعنوي فتجلى في كلمات النشيد والغناء و الهتاف، فكلها ألفاظ ذات معنى واحد وهو إصدار صوت الطرب والفرح وقد أدت دورا تنغيميا نجم عن توازنها العروضي والمعنوي هذا اللون من التكرار اللفظي والمعنوي أحدث لونا من ألوان الإمتاع الفني حيث بث تنغيمًا تساوq مع أحاسيس الشاعر وأفكاره على السواءو الذي نجده" يرفض في هذه الأبيات الغناء في إصرار، وإذا راوده التفريد أطبق منقرية ،إنه يحس أن مواكبة ركب الطفولة بخطى صامته وأنفاس مشدودة أقدس من التلويح بصوربيانية"³ ، ولم يكن هدف الشاعر التلاعب بالألفاظ كما يبدو بقدر ما كان تكرارا واعيا بتأديته الدلالة المستهدفة

¹ - خمّار أبو القاسم محمد ، ديوان أوراق ، ص14.

² - تبرماسين عبد الرحمن ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص194.

³ - خرفي صالح ، الشعر الجزائري الحديث ، ص 226.

التي إضافة إلى اللفظ الإيقاعي الكامن في الأبيات زادت في تزيينه. والتكرار في هذه الأبيات ليس مملا "فهو لا يتألف مع الملل أو يتخالف معه بل على العكس".¹ فقد منح توازنا وتوازيا في الأبيات .

"اذكريني يا دمشق"

اذكريني شاعرا يحمل قلبا	خافقا بالشوق لايعرف دربه ؟
أي طفل ، أي حلم تائه	أنكرت من أبدعت بالأمس حبه
لم يزل يهفو لهارغم الأسى	آه للشاعر ما أوسع قلبه
هو لولا لفحة من نار	لامست جفنيك ما حياك
اذكريني والهوى يعصف بي	صامدا كالطود في وجه الرياح
يزيد البركان في رأسي لظى	وبقلب ينتشي زهر الأقاح
اذكريني فأنا في وحشتي	أزرع الدنيا نجوما من صداحي
واذكرني أيامنا ... كم ربوة	باركتنا وحلا للحب ذكره ²

ترددت لفظة اذكريني أربع "04"مرات في القصيدة " وتكرار الكلمة في التركيب اللغوي لا يمنح النغم فقط بل يعطي امتدادا prologement وتناسيا Excroissance للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد ،كاللفظة مثلا تمنح القصيدة قوة وصلابة نتيجة ترديد وتكرير تلك اللفظة كالحركة الإيقاعية الناتجة عن تكرار العنصر الديني الواحد ،ثم تكرار الجماعة وترديدها كما في الصلاة"³ وهذا ما منحته لفظة اذكريني في القصيدة من نغم وامتداد وقوة، ونشعر من خلال هذه اللفظة بجمال التركيب من طريقة تكراره المتفقة في الحركة الصوتية المورفولوجيه والعروضية، حيث نحس بجمال الكلمة على المحور الصوتي الذي يبث تناغما تزداد قيمته الإيقاعية ويزداد تأثيره في المستمع ،ونجد بأن التكرار هنا " ارتكز

¹ - تبرماسين عبد الرحمن، م س ، ص 194 - 195.

² - خمّار أبو القاسم محمد ، ديوان أوراق ، ص 97-98-99.

³ - عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 212.

على مبدأ المعاودة والتضعيف وعلى هذا يقوم الإيقاع الفني"¹ ، ومعاودة كلمة انكريني تدل على أن الشاعر يطلب من دمشق أن تستمر وتدوم في تذكره لأنه ترعرع فيها وعنصر التكرار هنا قائم على تنامي الإيقاع ويجسد حركة وحيوية في الأبيات تنبعث من حسن توظيف الألفاظ ، وقد نتج عن التكرار هنا "زخرفة نوعية يدركها البصر ويتحسسها العقل كالتي في العمران أو في نسج الزرابي"² ونخلص إلى أن خمار وفق في استعمال هذا المحسن البديعي وتوزيعه في بنية القصائد توزيعا متوازنا موسيقيا حيث صنع من خلال التكرار رحلة جميلة.

ب - الطباق :

الطباق لغة : جاء في كتاب العين " طابقت بين الشئين جعلتهما على حذو واحد وألزقتهما فيسمى هذا المطابق "³ وورد في المعجم المفصل:"الطباق مأخوذ من مطابقة الفرس والبعير رحله مكان يده عند السير وهو الجمع بين الشئين يقولون طابق فلان بين الثوبين.. ويقال له التضاد والتكافؤ والطباق ، وهو أن يؤتى بالشئ وضده في الكلام"⁴ وجاء في العمدة:"طابقت بين الشئين إذا جمعت بينهما على حذو واحد وألصقتهما"⁵.

الطباق اصطلاحا: يعرفه الخطيب التبريزي:"الطباق أن يأتي الشاعر بالمعنى وضده أو ما يقوم مقام الضد"⁶ ويقول أحمد الهاشمي: «هو الجمع بين الشئ وضده في الكلام وقد يكونا اسمين كقوله تعالى: " وَتَحَسَّبُهُمْ أَيْقَاطَا وَهُمْ رُقُودٌ " ، أو فعلين كقوله تعالى: " وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكٌ وَأَبْكِي " ، أو حرفين كقوله تعالى: " وَلَهُنَّ مِثْلُ الَّذِي عَلَيْهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ " ⁷.

أما يحيى بن معطي فيقول:"الطباق هو الجمع بين الشئ وضده في الكلام بحيث يضع المتكلم أحد المعنيين المتضادين من الأخر وضعا متلائما ، فنتجا بينة دلالية متقابلة ذات

1 - تبرماسين عبد الرحمن ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 227.

2 - تبرماسين عبد الرحمن ، م ن ، ص ن.

3 - الفراهيدي الخليل بن أحمد ، كتاب العين ، مادة طبق ، ص 481 .

4 - إنعام فوال عكاوي ، معجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني ، ص 596-597.

5 - ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ج 1 ، ص 576 .

6 - التبريزي الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، ص 135 .

• - الكهف 18.

• - النجم 43.

• - البقرة 28.

7 - الهاشمي أحمد ، جواهر البلاغة ، ص 303.

طبيعة جدلية¹ ونجد صفي الدين الحلي يعرفه بقوله: "المطابقة هي الإتيان بلفظين متضادين فكأن المتكلم طابق الضد بالضد"² بينما رجاء سيد الجوهري فتعرفه: "وسمي أيضا بالمطابقة وبالتضاد وبالتطبيق وبالتكافؤ وبالتطابق"³.

ومن هذه لأقوال المذكورة أعلاه نقول بأن المطابق معنى بدعي، يقوم على التمدد والمخالفة في المعنى، يتمثل في الجمع بين الشيء ضدّه في جزء من أجزاء الكلام، وهذا من يرى بأن المطابق هو المقابلة والواقع غير ذلك، بحيث يكون المطابق شبه كلمته فقط في حين تبقى المقابلة بين أكثر كلمتين، ويمكن دورها بقا في الطلب الشعري في تلوّن الإيقاع الطوي مع عرق علاقته مع المعنى قوله دور في سجع لطائف، ويعد هذا إما أنهما معطلوة الشعرية ولذالة الدخيلة للبدع، فتتف إلى ذلك المنقح في حودسية الكبي وقطرتناقصيدة "العنكبوت" لدراسة ظاهرة الطابق.

"العنكبوت"

يا حبيبي أم أبيت	أنت لي إن شئت هذا
زال والإعصار صوتي	أنت لي لن يخدم الزل
من خيوط العنكبوت	أنت لي أحياء خيوط
وي وإن مت تموتي	إن أعش عشت كما أه
لت جفنيك بشعري	لا يغرنك إن كح
شق أهويت بشعري	أو على رسمك كالعا
شارد يحيا بأمرى	أنت في نفسي خيال
لست من طينه قومي	أنا إنسان أراني
برمن دربي ويومي	أنا ياشارد تي أك

¹ - بن معطي يحيى، البديع في علم البديع، ص 91.

² - الحلي صفي الدين، شرح الكافية البديعية في علم البلاغة، ص 72.

³ - سيد الجوهري رجاء، كتب البلاغة والنقد والأدب فنان البديع الشاعر إبراهيم بن هرمة القرشي، منشأة المعارف الإسكندرية، ص 287.

شاعر والشعر أرجا	ئي وأمالي وشؤمي
والهوى موطن أوها	مي وآلامي وسقمي
فلماذا حاولت عي	ناك أن تغتال حلمي
بعد أن حركت نارال	حب في لحمي وعظمي
ولماذا ولماذا	شئت باخلجة هدمي
أنا إنسان ولكن	فوق ضعف الناس عزمي ¹

يقدم لنا الشاعر في قصيدة "العنكبوت" الموقف الغرامي وكأنه ملحمة بطولية أو جولة طردية شباكها خيوط العنكبوت، ويعود الموقف أبعد ما يكون عن التألق والتجاوب الروحي وأقرب ما يكون إلى الإصطياد والشباك المنصوبة وتوعد الصيد بعدم الإفلات²، وقد وفق خمار في توظيف الطباق في هذه الأبيات حيث نجد تضادا في البيت الأول بين لفظتي (شئت وأبيت) وفي البيت الرابع بين كلمتي (أعش أمت وعشت تموتي)، ويحصل الطباق بين الكلمتين (أمالي وشؤمي) في البيت الحادي عشر (11)، ولفظتي (لحمي وعظمي) في البيت الرابع عشر (14)، هذه التضادات أضفت في الأبيات توافقا صوتيا وصرفيا للكلمات المتطابقة والتي تداخلت مع الجانب الدلالي والصورة الشعرية التي رسمها الشاعر، حتى وكأنه جعلنا نشترك معه في حالته الحسية والشعورية وتجربته المعاشة، لأن من شأن الطباق أنه "يوفر أثرا إيقاعيا ترسم حدوده علاقة التضاد، وتراعياتها الذهنية التي تجعل استحضار أحد الضدين مؤديا حتما إلى استحضار ضده الأخر لفظا ومعنى، وربما جرسا في بعض الأحيان"³.

ونلمح من أثر الطباق في الأبيات أنه بث تركيبا منسجما لاسيما في تداخله مع الدلالة وهذا من شأنه إثراء الناحية الإيقاعية خاصة أن الألفاظ المتطابقة صبغت ميزة سجعية جعلتها ذات تنغيمات لها انعكاسها المباشر على الذات المتلقية أو السامعة.

¹ - خمار أبو القاسم محمد، ديوان أوراق، ص 69-70.

² - خرفي صالح، الشعر الجزائري الحديث، ص 324.

³ - بن دريس عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحري، ص 240.

وما ساعد في خلق إيقاعات أن هذه الطباقات احتلت مواقع متنوعة في الأبيات فبعضها ورد في الحشو وبعضها في الضرب، ومنها ما ورد في الشطر الأول ومنها ما جاء في الشطر الثاني، ومما حقق التوازن الصوتي صفة التقابل بين الكلمات المتطابقة حيث قابل بين الفعل والفعل ، والاسم مع الاسم والمصدر مع المصدر بل جعل من كل كلمة كلمة تناظرها صوتا وبنية، وهكذا استطاع التلاعب بالدلالة وفقا لما تتضمنه مشاعره مما أدى إلى خلق ثراء إيقاعي تسبب في إحداث لون من التوازن والتباين الذي بث انسجاما كاملا في الأبيات التي تكاملت صوتا وصرفا ودلالة، ونبرر ذلك بقوة الإبداع، ولا شك في أن شاعرنا لم يقصد في ذلك أويتكلف إنما نتاج هذا حركة شعورية وجدانية تماوجت مع الحركة التعبيرية ، نسمي هذا العمل الإبداعي الفن الخارق الذي يعمل عمل السحرفي المتلقي بكل ما يحتويه من إيجابيات بناءة، وقد كان لعنصر الطباق إيجابية واضحة في بناء القصيدة لم تكن مستعصية على الشاعر حيث أنه أتقن صنع هذا المحسن ونجح في جعله يتماشى مع إيقاع النفس.

جـ -الجناس :

الجناس لغة: مأخوذ من الجنس وهو كل ضرب من الشيء والناس والطيور وحدود النحوفي العروض والأشياء ويجمع على أجناس¹ والجمع أجناس وجنوس والجنس أعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس² وسمي جناسا لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ، ومادة واحدة ، ولا يشترط تماثل جميع الحروف بل يكفي في التماثل ما تقرب منه المجانسة³ أما **الجناس اصطلاحا:** يرى ابن الأثير أن "حقيقة التجنيس أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا"⁴ والتجنيس عند بن معطي"هو إيراد الكلم متحدة أو مشابهة من حيث اللفظ مختلفة من جهة المعنى موفرا مساحة من التماثل الإيقاعي للنص"⁵ أما التبريزي الخطيب فيقول عنـه: " التجنيس أن يأتي الشاعر بلفظتين

¹ - الفراهيدي الخليل بن أحمد ، كتاب العين ، مادة جنس ، ص 130.

² - ابن منظور، لسان العرب ، م 4، مادة جنس ، ص 215.

³ - ابن الأثير، المثل السائر، ج 1، ص 262.

⁴ - ابن الأثير ، م ن ، ص 262.

⁵ - بن معطي يحيى، البديع في علم البديع ، ص 100.

إحداهما مشتقة من الأخرى " ¹ في حين نجد ابن المعتز يصفه بقوله : "التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعروكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف الحروف " ² بينما عبد القاهر الجرجاني فلا يعطي له تعريفا مباشرا دقيقا لكنه يعتبره حسنا إذا لاءم اللفظ المعنى يقول: " أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العمل موقعا حميدا ، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا " ³ في حين يقول أحمد الهاشمي: "ويقال له التجنيس والتجانس والمجانسة ولا يستحسن إلا إذا ساعد اللفظ المعنى ووازى مصنوعه مطبوعه مع مراعاة النظر، والجناس هو أن يتفقا اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى " ⁴ ويعرفه أحمد المراغي: "وسمي كذلك التجنيس والتجانس والمجانسة ، ومعناه أن يحدث تجانس أي تشابه بين كلمتين في النطق ويكون معناهما مختلفا " ⁵ ويعرفه مصطفى الصاوي الجويني بأنه " نوع من أنواع التنويع الموسيقي على اللحن الأساسي لتقارب مادي للفظتين من معنى واحد " ⁶ .

وعلى هذا الأساس فالجناس نمط فني بديعي ، يأتي متفقا في الألفاظ مختلفا في المعاني تميزه الصبغة التكرارية ، وقد نال دراسة واهتمام كغيره من الألوان البديعية قديما وحديثا كما أوردنا سابقا ، وذلك لما يوفره من دوربارز في إضفاء الألوان الإمتاعية الفنية " ويعتبر النقاد الطباق والجناس من المقومات الأساسية البانية في الشعر لأنهما يدعمان البنية التركيبية الصوتية الإيقاعيا " ⁷ .

استعمل خمارالجناس استعمالا حسنا غيرمكثرمه وقد ساهم في تنويع درجة الإيقاع محاولا تجسد طبيعته الصوتية الإيقاعية المتولدة عبرتكراررته، وتوظيفه لهذا المحسن البديعي جاء عفويا خادما للأبيات بعيدا عن أي تصنع أو تكلف، وإليك من

¹ - التبريزي الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، ص 137 .

² - عتيق عبد العزيز ، في البلاغة العربية ، ط1، دار الأفاق العربية، 1998، ص151 .

³ - الجرجاني عبد القاهر ، أسرار البلاغة تحقيق : محمد الفاضلي ، ط1، المكتبة العصرية صيدا، 2001 ، ص 10 .

⁴ - الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة ، ص325 .

⁵ - المراغي أحمد محمود حسن ، في البلاغة العربية علم البديع ، دار المعرفة الجامعية ، 1999 ، ص 109 .

⁶ - الصاوي الجويني مصطفى ، في البلاغة العربية تأصيل وتجديد ، منشأة المعارف ، 1985 ، ص 194 .

⁷ - بن دريس غمر خليفة ، البنية الإيقاعية في شعر البحري ، ص 240 .

قصيدة العنكبوت هذه الأبيات المختارة بغية دراستها بهدف إظهار دور هذا اللون الفني ومساهمته في العطاء الإيقاعي والتأثير الصوتي.

"العنكبوت"

ياظلامي أم أبيت	- أنت لي إن شئت هذا
زال والإعصار صوتي	- أنت لي لن يخدم الزلـ
من خيوط العنكبوت	- أنت لي أحيالك خيطا
وى وإن مت تموتي	- إن أعش عشت كماأهـ
لت جفنيك بشعري	- لا يغرنك إن كـ
شق أهويت بثغري ¹	- أ و على رسمك كالعا

أثار الجناس في هذه الأبيات شكلا فنيا رائعا ، فلنتأمل كلمات (خيوط ، خيوط) (أعش، عشت) (مت ، تموتي) (شعري، ثغري) حيث نجده في هذه الأبيات أقرب إلى تكرار الكلمة بمبناها بغض النظر عن تكرار المعنى، كان من شأن هذه الألفاظ المتجانسة المترددة صوتيا إثراء الأبيات برنات موسيقية جميلة، ساهم ترديدها في تحلية الصورة الشعرية بجعلها منسجمة مؤتلفة، وعليه فالجناس بث انسجاما وتناغما موسيقيا نجم عن تداخل الكلمات مع بعضها البعض وتأديتها الدلالة بشكل تام لأن "الجناس وسيلة إيقاعية مثمرة وذلك لما تجتمع فيه من قوة التأثير المختلفة على الوزن مثلا عن طريق الجرس وعلى الجرس عن طريق تشابه الحروف وعلى الخط عن طريق رسم الحروف والكلمات ، على أن هذا التفاعل بين هذه الجهات لا يلغي الفرق بين طرف وطرف في الجناس ، بل يؤكد ويعمقه عبر درجة قصوى من التفاعل بين الصوت والمعنى"² كما نصادف في هذه الأبيات جناسا معنويا أو تقاربا دلاليا بين لفظة العاشق أهويت التي وردتا في عجز الشطر الثالث حيث تظهران منسجمتين معنويا، إذ أن كل من العشق

¹ - خمّار أبو القاسم محمد ، ديوان أوراق ، ص 69 .

² - بن دريس عمر خليفة ، البنية الإيقاعية في شعر البحري ، ص 201-240 .

والهوى يفضيان إلى نفس المدلول، وعليه ندرك أن لهذا التقارب المعنوي دورا بارزا في إثراء الإيقاع وإليك عينات من قصيدة "وداع" نود إجلاء أثر الجناس صوتيا وإيقاعيا في تنغيمها .

وداع

- لقد أفقت باسم سعيديا وقد وجدت موطننا جديدا
- حديقة زاهرة الأرجاء حمامة يدعونها رجاء
- صديقي كم أمقت الوداع وأكره الآنين والضياع¹

تبدو طريقة الشاعر هنا بارعة في استخدام الجناس، إذ جانس بين لفظتي (وجدت جديدا) في عجز البيت الأول ، وفي البيت الثاني هناك تجانس بين الضرب والعروض تمثله لفظتي (الأرجاء، رجاء) إذ نجد لهذه التجانسات ميزة توقيعية خاصة، أضفت جمالا في الأبيات تجسد بفعل التلاعب بالأصوات في الكلمات المتجانسة ، حيث تحقق وقعا نغميا تكراريا قام على المماثلة الصوتية ، وما زاد من روعة الأبيات فنيا تداخلها مع عاطفة الشاعر واتفاقها مع الصورة الشعرية ، كما نجد تقاربا دلاليا في البيت الأول بين كلمتي (باسما، سعيديا) فالبسمة من علامات السعادة والعكس فالإنسان السعيد ترتسم الابتسامة على وجهه، وكذا تقاربا

معنويا بين لفظتي (الوداع والضياع) و(أمقت وأكره) في البيت الثالث، إذ أن من دلائل الوداع الحزن والضياع والضياع بدوره ناتج عن الوداع ، كما أن المقت والكره كلاهما يجسدان معنى واحدا وهو البغض والحقد والضعينة ، وقد صنعت فاعلية هذه الأصوات بروزا إيقاعيا لطيفا ونلاحظ أن الشاعر لم يقصد بهذه الجناسات مجرد التحلية اللفظية بقدر ما صنع نوعا من التنغيم الرائع والموسيقى المعبرة في الأبيات ، حيث أحدثت الألفاظ موسيقى أدق، صوتية ودلالية على السواء ، وخمار من الشعراء المعاصرين الذين تميزوا بعدم الإكثار من الجناس تجنبنا للملل وخلقنا للإيقاع" لأن الجناس يحسن إذا

¹ - خمّار أبو القاسم محمد ، ديوان أوراق ، ص 41 - 45.

قل وأوتي في الكلام عفوامن غيركدولا استكراه ولا بعد ولاميل إلى جانب الركاكة"¹ ولم نلق في ديوان خمارالجناس التام وإنما الجناس الناقص فقط الذي أطعم الأبيات إطعاما منحها تلويها صوتيا إيقاعيا ينفذ إلى السامع دون أدنى تكلف ، وهذا يعني أن الشاعر وفق في توظيف هذا اللون البديعي الذي وظفه بشكل متباين تطابق مع الصورة الشعرية والدلالية، إذ أن الشاعر يستعمل ألفاظا جناسية لينة هادئة في مواطن اللين والرقة ، وألفاظا خشنة في مواطن القوة والغلظة بحيث نوع في درجة الإيقاع خالقا به صورة حية عملت عمل الخطوط المنتظمة .

د- السجع :

السجع لغة: من "سجع الرجل إذا نطق بكلام له فواصل كقوافي الشعر من غير وزن كما قيل لصها بطل وتمرها دقل ، الحمامة تسجع سجعا، إذا أدعت وهي سجوع ساجعة وحمام سجع سواجع"² "والسجع طريقة في الإنشاء سارت منذ القديم في النثر العربي وراجت كثيرا في عصور التنميق مع ما راج من محسنات بديعية ، وهي تقوم على اتفاق فاصلتي الكلام في حرف واحد من التقفية"³ "وسجع يعني تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر من غير وزن وأصبح المصدر سجع يعني الإستواء والإستقامة والتشابه في الكلام بحيث تشبه كل كلمة في الجملة صاحبها"⁴.

السجع اصطلاحا: فقد ورد في البلاغة العربية "السجع هو توافق الفاصلتين من النثر على حرف واحد الأصل فيه الإعتدال في مقاطع الكلام ، والإعتدال مطلوب في كل شيء وتميل إليه النفس"⁵ وجاء في شرح الكافية : "التسجيع هو أن يأتي المتكلم في أجواء كلامه أو بعضها بأسجاع غيرمتزنة بزنة عروضية ولا محصورة في عدد معين شرط أن يكون رؤى الأسجاع على روي واحد"⁶ كما ورد في جواهر البلاغة "السجع

¹ - الصاوي الجويني مصطفى ، البلاغة العربية تأصيل وتجديد ، ص 188.

² - الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين، مادة سجع ، ص 351.

³ - عكاوي انعام فوال ، المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني ، ص 815.

⁴ - أدونيس، الشعرية العربية ، ص 10.

⁵ - عتيق عبد العزيز، في البلاغة العربية علم البديع ، ص 167- 168.

⁶ - الحلي عبد العزيز صفي الدين ، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع ، ص 194.

هو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير، وأفضله ما تساوت فقره¹ أما مصطفى الصاوي الجوني فيرى بأن السجع "نغم موسيقي متماثل"² ويقول السكاكي: "السجع في النثر كالقوافي في الشعر"³.

يتضح أن السجع ظاهرة بديعية تعني اتفاقاً صوتياً يحدث في أواخر الكلمات سواء كان ذلك في الشعر أم في النثر، "والتركيز على السجع يولد إيقاعاً ملحوظاً يثير انتباه السامع ويزيد من قوة الدلالة"⁴ ولكل مبدع طريقة الإبداعية الخاصة في توظيف السجع.

وللإطلاع على أثر السجع في بناء الشعر عند خمارقنا بأخذ عينات من قصيدة "العنكبوت" وعينات من قصيدة "أغنية للشوق" بهدف معرفة أثرها الصوتي في الديوان.

" العنكبوت "

- أنت لي إن شئت هذا	ياظلامي أم أبييت
- أنت لي لن يخمد الزلـ	زال والإعصار صوتي
- أنت لي أحياك خيطا	من خيوط العنكبوت
- إن أعش عشت كما أهـ	وى وإن مت تموتي
- لا يغرنك إن كـحـ	لت جفنيك بشعري
- أو على رسمك كالعا	شق أهويت بثغري
- أنت في نفسي خيال	شارد يحيا بأمري
- أنا إنسان أراني	لست من طينة قومي
- أنا يا شار دتي أكـ	بر من دربي ويومي
- شاعر والشعر أرجا	ئي و أمالي وشؤمي

¹ - الهاشمي أحمد ، جواهر البلاغة، ص 330.

² - الجويني الصاوي مصطفى ، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، ص 196.

³ - السكاكي أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم ، ضبطه وشرحه: الأستاذ نعيم زرزور ، ط1، دار الكتب العلمية بيروت 1983، ص 431.

⁴ - بلية أحمد بغداد ، النظم الصوتي في القرآن الكريم والترجمة ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، ص 126.

- والهوى موطن أوهها مي وألا مي وسقمي
- فلماذا حاولت عي ناك أن تغتال حلمي
- بعد أن حركت نارالـ حب في لحمي وعظمي¹

يلعب السجع في هذه الأبيات دورا فعالا في إثراء الإيقاع ، حيث بث لونا من التوازن والتلاحق الجميل إذ نجد توافقا صوتيا في ضربي البيت الثاني والرابع بين لفظتي " صوتي وتموتي " ، كما نصادف توافقا في ضروب الأبيات الثالث والرابع والخامس بين كلمات " شعري، تغري ،أمري"وهو الأمر نفسه الذي لاحظناه في أواخر الأبيات الباقية ، أي من البيت السابع إلى البيت الثاني عشر، إذ لاحظنا أن الكلمات "قومي، يومي، شؤمي سقمي، حلمي عظمي " جاءت بتوازن صوتي بارز، إذ أن ظاهرة السجع جاءت كلها في قوافي الأبيات وعدت بمثابة النواة المتحركة في مسارها والتي تداخل شكلها العمودي مع طبيعة الشاعر الغزلية، حيث يتغزل فيها بالجزائر التي يأبى أن تكون إلا له، لأنها ساكنة في ذاته وخياله وتعبير عن وجوده، ويبدو الشاعر هنا مولعا بهذه الحبيبة فيقدسها من خلال أشعاره وهذا يدل على عظمة الوفاء للوطن، وقد انعكس إيقاع السجع النفسي في شكل تركيب ناسب عاطفة الشاعر ولاءم الصورة الشعرية، كما أضفى بوقعه الصوتي في الذات المتلقية أجراسا وذبذبات عجيبة ساهمت بإيجابية في تزيين الجانب الفني .

" أغنية للشوق "

تاه تاهما لما رنت مقلتهاها	في هواما فصاح ثم تنهد
فتنته إذ لحت شفتاهها	مبسم السحر فاستهام بموعد
أين ألقاك لم يكن بفتاهها	فأشارت إلى النجوم فأنشد
أنا حظي من الرياض شتاها	أنا يا دهر للشقاوة موقد ²

¹ - خمّار أبو القاسم محمد، ديوان أوراق ، ص 69.
² - خمّار أبو القاسم محمد ، ديوان أوراق ، ص 79.

يبدو الشاعر في هذه الأبيات محترقا بنار الهوى لإتيانه بأسجاع ذات إمتداد
نغمي أظهرت ما يتكتم في نفسه من أجراس شوق ولهفة لهذه الحبيبة ،التي يتغني
بصفتها الفاتنة والجدابة، ويصور خمار انفتاح مقلتيها مشبها بسمتها بالسحر متسائل عن
كيفية لقائه لها ،ونجده رقيقا في موضع الرقة فيوظف ألفاظا تلائم ذلك وغليظا في
موضع الغلظة وتلائم الكلمات المستعملة تلك القوة، فالموسيقى الداخلية هنا تبدو لينة
رقيقة مناسبة لغرض الغزل، و السجع هنا يضفي روعة التأنق،حيث تصادف توافقا
صوتيا وعروضيا بين أعرض الأبيات الأربعة

(شفتاها ،بفتاها شتاها - عدا مقلتاها)التي نجد فيها تفعيلة الرمل تامة غير مزاحفة
زحاف الخبن كباقي الكلمات) ولكن رغم ذلك أحدث سجعها إيقاعا جرسيا رهيبا
خصوصا المدود التي تلت الهاء ، وهو يبدو رهيفا هنا إذ استخدم في ألفاظ حساسه فاتنة
،والمد تعبير عن ما يعترى الشاعر من انفعالات، وإيقاع السجع هنا يؤثر في الذات
المتلقية بلا منازع لكونه جاء مؤديا للمعنى.

نلمس نفس الأمر في أضرب الأبيات الأربعة ،إذ كل الكلمات جاءت مجردة من
أداه التعريف وهي (تنهد،بموعد، فأنشد،موفد) وكلها انتهت بحرف الدال الذي أحدث
رنينا جميلا خصوصا الساكن الذي أثرى أواخره وما أجلاه من خفة بارزة ،كل ذلك
صنع تراسلا إيقاعيا صوتيا في غاية الإتقان فأثر فينا ليقودنا إلى ملاحظة ذلك الشكل
المتلاقح المنسجم في كامل القصيدة،والذي حقق إيقاعا صوتيا وكأنه توقيع للقصائد
بايقاع أصداء النفس الشاعرة، حيث أن الأبيات تلاقحت فيما بينها بكلماتها العذبة التي
انعكست على مدلول الأبيات،وجعلتها في توازن وتناسق جميل،إذ نقلت ماأراده
الشاعر الذي اختار كلمات خادمة لمعانيها فحدث بها تلاقحا لفظيا ومعنويا.

ذ- التصريح:

التصريح لغة: جاء في لسان العرب: "التصريح في الشعر تقفية المصراع الأول مأخوذ
من مصراعي الباب،وهما مصرعان ،وإنما وقع التصريح في الشعر ليبدل على أن

صاحبه مبتدئ: إما قصة وإما قصيدة¹ ونجد في كتاب العين: "ومن الشعر ما كان قافيتان في بيت يقال صرعت الباب والشعر تصريعا" وفي المعجم المفصل: "التصرير من صرع الباب: جعل له مصراعين والمصراعان بابا لقصيدة بمنزلة المصراعين اللذين هما باب البيت... وقد عرفه البغدادي: "هو أن يقصد الشاعر لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة كمقطع المصراع الثاني".²

أما اصطلاحا: يعرفه ابن رشيق: "فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته"³ ويرى علماء العروض بأنه "إلحاق الضرب وزنا وتقفية سواءً بزيادة أو بنقصان"⁴ يعرفه صفى الدين الحلبي: "هو عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت وآخر جزء في عجزه في الوزن والروي والإعراب"⁵ أما الخطيب القزويني فيقول: "هو أن يجعل العروض مقفأة تقفية الضرب".⁶

نرى من هذه الأقوال المطروحة أعلاه بأن التصريع اتزان في عروض وضرب البيت الشعري وغالبا ما يأتي في البيت الأول، يستعمله الشعراء حرصا على الجانب الإيقاعي التنغمي الذي يؤثر في السامع، بحيث يجيب عن طريق الإيقاع الصوتي على قضايا وأفكار مطروحة، ولرصد أثر الإيقاع من ناحية ظاهرة التصريع اخترنا نماذجاً من الديوان من قصيدة "الزحف الأصم" وقصيدة "أوراق".

"الزحف الأصم"

- | | |
|--------------------|---------------------|
| ع الغدر سهم أحمر | - اليوم يصرخ في ضلو |
| ح رعاك شهر نوفمبر | - يا شهر تموز الجرب |
| مة في الجزائر تزار | - ذراك ملحمة الكرا |

1 - ابن منظور، لسان العرب، م8، مادة صرع، ص 288.
2 - عكاوي إنعام فوال، المعجم المفصل في علوم البلاغة، ص 368.
3 - ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 1، ص 325.
4 - عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 49.
5 - الحلبي صفى الدين، شرح الكافية البديعية، ص 188.
6 - القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبدیع، تحقيق ودراسة: حسين عبد القادر، مكتبة الأدب، 1996، ص 446.

- يوم لهم ولنا بسا ح الذود يوم أغبر¹

"أوراق"

- أوراقك البيضاء كالتبر كطفو لتي كالوحي كالسحر²

لقد نجح خمار في توظيف التصريع حيث أثرى ديوانه بهذه المحسن البديعي الذي وظفه كمحسن استهلالي ، ونجد أنه جسده في دواخل الأبيات والقصائد ، وقد جاءت قصيدة أوراق بأكملها مصرعة، ونلاحظ في قصيدة " الزحف الأصم" موازنة صوتية ساهمت في إثراء المسار الدلالي والإيقاعي إذ حدث اتفاق بين كل من "أحمر ونفمبر" في البيت الأول. و"تزار وأغبر" في البيت الثاني، وذلك أن الشطر الأول في كلا البيتين ساهم في إثراء الشطر الثاني ولا سيما توظيف جرس الراء التكرارية.. ويوظف المبدع خاصية التكرار للتأكيد لأنه "أهم مسرب روحي تنما هي عبره العناصر اللسانية المكونة لخصوصية الإيقاع الشعري"³ وهو الأمر نفسه نجده في قصيدة "أوراق" حيث نجد اتفاق عروضي وصوتي بين لفظة التبرو السحر الذي أثرى الإيقاع سيما توظيفه لحرف الراء الذي أحدث نوعا من الإرتقاء في المصراعين وكذا تداخله مع عاطفة الشاعر.

يساهم التعامل مع التصريع في بناء القصيدة الحديثة ولا مرأ في ما أعطاه هذا اللون الجرسى الذي يحدث لونا من الإيقاع الصوتي غير المتوقع، ولا سيما عندما يحصل توازن المصراعين تركيبيا صوتيا وصرفيا، ونلاحظ أن اتفاق المصراعين في كلا القصيدتين في حرف الروي أحدث مماثلة على المستوى الصوتي ،وأثرها بتداخلهما المسار الدلالي والإيقاعي فهذا اللون الإيقاعي إذن يحدث تنوعا في إمكانات البيت الشعرية الإيقاعية وما ميز خاصية التصريع عند خمار هو أنه يصارع بين كلمتين من نفس الجنس إما بين فعلين أو اسمين أو حرفين، وقد أجاد خمار في استحضار الجديد وبث المدهش، فأرسل إيقاعات تبدو من خلال التصريع ملائمة لمواطنها ونبر ذلك

¹ - خمار أبو القاسم محمد ، ديوان أوراق ، ص13.

² - خمار أبو القاسم محمد، م ، ص45.

³ - عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 157.

بنفاذها من أعماقه الصادقة وأحاسيسه المعبرة ، ويعتبر التصريح مصدر الموسيقى شعرية مؤثرة داخليا لذا جعله القدامى من نعوت الوزن وصفاته، ولا يخفى علينا بأن خمار شاعر متمكن في اللغة حيث يتلاعب بها وبمقاديرها الإيقاعية كيف ما يشاء وصولا إلى تحقيق مبتغاه، والتصريح يوصف بأنه تنويع على الموسيقى العروضية الخارجية ، أحدث تماثلا صوتيا أنشأ توازنا نغميا.

3- المعجم :

تعددت مصادر التلوين الإيقاعي إضافة إلى الإيقاع الذي تحدثه الكلمة صرفيا وبلاغيا هناك إيقاع المفردات المعجمية ، وقد اختص خمار بمعجم ثري إذ وظف مفردات لعبت في الديوان دورا هو في حد ذاته إيقاع ، وكلها ألفاظ متداولة في القاموس اللغوي، كما أنه لجأ إلى استخدام بعض المفردات الغريبة التي لونت الإيقاع لأن المخالفة اللغوية تؤدي إلى تنويعه. ولشاعرنا عبقرية كبيرة ظهرت على مستوى الديوان لما شمله من درجة لغوية ثرية وإيقاعية شعرية واضحة رسمها البناء التركيبي لقصائده، وهناك مفردات معجمية وجدناها تتكرر كثيرا في ديوان خمار لعلها بدون شك تسعى لتحقيق معنى وإبراز إيقاع ، ونحن نود النظر في هذه المفردات التي وظفها الشاعر بغرض تبين دلالتها واستنكاه أطر استعمالها ومدى مساهمتها في البناء التركيبي، وتباينها بحسب الأغراض ، خصوصا أن عاطفة الشاعر ومشاعره تختلف بحسب الغرض ولمحاولة الكشف عن ما أسلفناه ذكرا نتأمل هذه المفردات المأخوذة من قصائد "الزحف الاصم" "القسم" "اللهب المقدس" الآتية : القدر- نفمبر- الجزائر الأرض- الكرامة – تزار- أغبر- غضبي- اللهب- النيران- هجمنا- الموت- القدس- تل أبيب الضائعون - نار الغيظ - المجد - الخلود - شعبنا - السلاح- النواح- الكفاح- الثوار- مدفع المحتلة- حماسة - الدماء - الله أكبر- فجر الشعوب.

بعد أن تأملنا هذه المفردات التي من خلالها ولجنا عالم القصائد المذكورة فيها وما رسمته في أذهاننا من مدى ثراء معجم خمار، وجدناها هادفة إلى غرض حماسي فخري وحربي إذ مثلت الحماس كلمات مثل: الكرامة، هجمنا، نار الغيظ، السلاح

الكفاح، الشعوب الثوار، الله أكبر في حين عبرت عن الحرب كلمات مثل: الغدر نوفمبر الأرض، الضائعون القدس المحتلة، أغبر، غضب حيث أن تكرار مفردات من هذا النوع أحدثت توقعات ذات عزيمة قوية حماسية، يفتخر الشاعر من خلالها بشعبه الجبار، وفي الوقت ذاته يبرز ما تعرض له من نكبات وأزمات سياسية حربية إذ نجدها أحيانا ذات ظلال حزينة شجية، وهذه المفردات أحدثت تلوينات صوتية من خلال دلالتها على الصورة الشعرية من جهة، ومن جهة أخرى من خلال إيقاعها القوي الذي أحدث صخباً في الأبيات، وقد استطاع خمار بهذه المفردات أن يؤدي دلالة شاعرية صادقة، ومنه فالمعجم الحربي الحماسي إذا دل على شيء إنما يدل على براعة هذا الشاعر وثرائه اللغوي وإبداع قريحته، ولنتأمل مثلاً قوله في قصيدة.

" أقوى من الوداع "

- أقوى من الوداع يا زميلتي
- سأرتمي في قفصي مستسلماً
- حمامتي البيضاء شاء قدرتي
- أن لا يكون بعده لقاء
- ولو غزا أحلامه شقاء
- أن تنبت الريش معي بقاء¹

" أغنية للشوق "

تاه تاهاً لمارنت مقلتهاها في هواها فصاح ثم تنهد
فتنته إذ لحت شفتهاها مبسم السحر فاستهام بموعده²
نجد مفردات مثل حبيبي - الجميلة - ملاك - أراك - بيضاء - زميلتي - هواها
مقلتهاها - مبسم - السحر - أعماقها - مداها - لحت - شفتهاها - موعد - لقاء.
كلها مفردات رجل مولع تظهر عليه زفرات العشق من خلالها يسوقها الشاعر في شكل هادئ وانسيابية رائعة، ونلمس في المفردات حروف الهمس الدالة على الليونة واللفظ وأحيانا نصادف حروف الجهر التي من شأنها خدمة المعنى، ويظهر لنا اندراج هذه المفردات بفاعلية بناءة في التشكيل البنائي للخطاب الشعري، حيث استطاع

¹ - خمّار أبو القاسم محمد، ديوان أوراق، ص 25.
² - خمّار أبو القاسم محمد، ديوان أوراق، ص 75.

الشاعر تحويل اللغة من كونها مفردة معجمية وساقها في سياقات رائعة ، أكسبتها رمزية إيقاعية جميلة كما بنث فيها حركية من خلال التعابير التركيبية التي يسودها التكرار اللفظي أو التداخل المعنوي وقد عبرت هذه المفردات عما يعترى نفسية الشاعر التي تظهر في شكل وصفي لصفات هذه المرأة الفاتنة لا يقوى على العيش دونها. جاءت هذه الألفاظ في تداخل مع الدلالة وتفاعل مع الوزن الذي أضفى انسيابا نغميا استطاع بفضله خمار خلق انسجام إيقاعات النفس وإحساسها الضمني الخفي، ويظهر لنا أن خمار تميز كل غرض لديه بمعجم خاص، إذ يتماشى مع مؤداه بغية الإقناع والإمتاع وهذا الذي رأيناه فعلا كما سبق ذكرنا، ومهما يكن تقرباً خمار اختص بمعجم ثري يدل على ثقافته الغزيرة التي اكتسبها من خلال أسفاره وعيشه بين المشرق والمغرب العربي فخمار عايش قضايا الأمة العربية فنعكسها في شعره ونلمس في قصائده عاطفة وفيه صادقة وقد وضع كل ذلك بشكل مدهش تمكن بفضلها من تلوين أغراضه بصفات مختلفة ورمزية فاعلية بارزة، كل هذه الأشياء أكسبت عمله وقعا خاصا ظهر من خلال معجمه الشعري والغرض من هذه المعاجم الموظفة بلا شك هو إثراء الدلالة والإيقاع لتوصيلها إلى السامع وتأثيرها فيه.

ثالثا: إيقاع التركيب :

يعد الشعر مبدءا لغة موزونة تنطوي بجمال موسيقى منشأه حسن التركيب ودقة التعبير وجماله ، وهما الأساس الفعال في الشعر وموسيقاه ، فبتمازجهما يحدث لونا من الموسيقى الداخلية الجميلة التي تجعل الصورة الشعرية أكثر تنغيمًا ، وللتحلق بها في عالم الشعر نعتد الإحساس والذوق الرفيع والعاطفة الصادقة لنصل بها في النهاية إلى إبداع تركيبى متألق ، والشعر كما هو معروف كلام موزون مقفى لكن إذا أردنا الغوص في تشكيل هذا الكلام وفي آلياته التركيبية ، لم نجد سوى أصواتا لغوية وألفاظا متداخلة وعبارات متناسقة تقود في النهاية إلى تركيب متلائم عذب مفعم بالحيوية ، يتم الانتقال به من عالم حقيقي واقعي إلى عالم فني خيالي، إلى تشكيل موسيقى له أثره الصادق في نفس السامع أو المتلقي لما لتركيبه من "نسق خاص وهذا النسق الخاص من التأليف له

ضرورته الفنية في صيانة الشعر، والجانب الإيقاعي فيه يعد من الجوانب المؤثرة أو المنفرة" ¹.

تعتمد اللغة أساسا في التركيب، فهذه الأخيرة تاج القول والأدب بصفة عامة والشعر بصفة خاصة، بحيث هي الأساس في توليد الطاقات الإيقاعية والمعنوية التي يتلاعب بها الشاعر أنى يشاء أو يجعلها رونقا جميلا ، لأنها تمنحه فرصة لإنشاء وإنتاج العطاء الأدبي الإبداعي فيمنحها الوجود ويتعامل معها بشكل إيقاعي ، ولأن الشعراء أمراء الكلام يتصرفون فيه كيف شاءوا حيث يبثون فيه روح الحياة عن طريق اللغة بتحويلها من كائن جامد إلى كائن متحرك حي له أثره العجيب في النفس ، "ومعلوم أن الترابط الصوتي والنحوي والدلالي بين وحدات الجملة ومكوناتها وبين الجملة والجملة هو الذي يمنح الجملة عطاءها الإيقاعي الذي لن تكون فيه تكرارا لغيرها، إذ تحظى الجملة في إطار الوزن الواحد بتغييرات متعددة من قصيدة إلى قصيدة ومن بيت إلى بيت ، وهي تغييرات تفرضها طبيعة الإنسان وعلاقاته المتعددة التي تتجلى فيها خصوصية اللغة الشعرية، وانعكاسات أبنيتها وخصوصيات مستعملي هذه اللغة وبحسب هذا تتجدد القيمة الإيقاعية للجملة الشعرية من خلال تركيبها قبل أن تتحدد من خلال مضمونها" ².

يتمكن الشاعر البارِع من ممارسة هذه العملية بمهارة وإتقان فيصير له التوفيق في ذلك، وهذا يعني أن اللغة ذات أهمية كبرى إذ هي أساس وجود الأدب والشعر كما أنها ترجمان لوجود الإنسان، لأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم مثلها يرى ابن جني وخمار واحد من الشعراء المرموقين الذي استطاعوا توظيف اللغة في قمة الأداء، تجلى دورها على جميع المستويات، ونحن في هذا المبحث بدورنا نود دراسة الجانب التركيبي اللغوي قصد استكناه أسرار اللغة إيقاعيا، وذلك بدراسة الجملة من ناحية الاسم والفعل والإنشاء بمختلف أبنيته، حيث أخذنا في دراسة الفعل عينات من

¹ - بن دريس عمر خليفة ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، ص 198 .

² - عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والطور، ص 43 .

قصيدة "وداع" وفي الاسم مقتطفات من قصيدة "الطيار الجزائري"، أما في دراسة الجملة الإنشائية فتم اختيار أبيات من قصيدة "المتجهمون" لدراسة بنية الأمر ، ولدراسة بنية النهي استقينا عينات من قصيدة "من أناشيد العاصفة"، أما في دراسة الإستفهام اقتطفنا من قصيدة عودة أبيات، بهدف إستكشاف مدى مساهمة كل من الإسم والفعل والإنشاء بأساليبه المختلفة في إثراء الخطاب الشعري إيقاعيا وصوتيا وداليا حتى نعرف قدرة خمار الإبداعية والتوظيفيه لهذه الأبنية.

أولاً: الجملة: (الإسمية والفعلية):

تلعب الجملة دورا كبيرا في الشعر العربي الذي يعد وعاءا يلجأ إليه الشاعر لصب انفعالاته، فهي حامل للصور والعواطف والإيقاع معا، ولا تبدو مجرد إخبار فقط وإنما كل متكامل يضم الأفكار الإنفعالات والمشاعر، وتظهر في شكل تركيب رائع الإبداع يجعلها قيمة فنية تحمل دلالات القدرة على التألق والإبداع، ونحن في هذه الدراسة نسعى إلى الكشف عن أثر النحو إيقاعيا في لغة الشعر، والجملة كما نعرف اسمية وفعلية ولكل منها قدرتها وتنوعها واستيعابها الإيقاعي وميزتها التركيبية لذا سندرس كل نوع على حدا .

أ- الجملة الإسمية :

تتركب الجملة الإسمية من ركنين هما المبتدأ والخبر والمبتدأ "هو الإسم المرفوع المجرد من العوامل اللفظية"¹ أما الخبر فهو "الجزء الذي يكمل الفائدة مع مبتدأ الخبر غير الواصف الرافع لمنفصل كاف"² ومنه فالخبر يرتبط بالمبتدأ فهو إخبار وتأكيد

¹ - النادري محمد أسعد ، نحو اللغة العربية ، ط1، مكتبة أبناء الشريف الأنصاري للطباعة والنشر ولتوزيع المكتبة العصرية صيدا، 2000 ص 359.

شرح : مجرد من العوامل اللفظية معناه : يخرج الفاعل ونائبة ومدخول النواسخ والخبر
² - النادري محمد أسعد ، م ن ، ص 366.

له، والمبتدأ قد يأتي مصدر مؤولاً، أو إسم استفهام، أو ضميراً منفصلاً أو ظاهراً وكما أن الخبر قد يأتي اسم مفرد أو جملة فعلية أو اسمية أو مضاف "، الأصل في المبتدأ أن يكون معرفة"¹ أي يمتاز بخاصية التعريف وخاصية الخبر التثنية وأن المبتدأ يأتي مقدم والخبر مؤخر، لكن أحياناً يحدث العكس أي يتقدم الخبر على المبتدأ وذلك لعدة أغراض منها الإيقاعية: كتهذيب البيت أو القافية، أو رغبة في تعديل التفعيلات وتكملتها وتنظيمها، وربما إثراءً للدلالة، وهذه عينات من قصيدة "الطيار الجزائري" سوف نتعرض لها بالدراسة محاولين إظهار دور الجملة الإسمية في البيت الشعري إيقاعياً ودلالياً.

"الطيار الجزائري"

أنا البرق لا أنا الرعد لا

أنا من أنا أنا ابن العلا²

أنا ابن الجزائر

التقطيع العروضي :

أنا البرق لا أنا الرعد لا

أنلبرق لا أنررعد لا

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

فعولن فعو فعولن فعو

- أنا من أنا أنا ابن العلا

أنا من أنا انين لعلا

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

فعولن فعو فعولن فعو

أنا ابن الجزائر

انين لجزائر

0/0//0/0//

¹ - الهاشمي أحمد، القواعد الأساسية للغة العربية، قدم له وضبط نصه: محمد التونسي، ط2، مؤسسة المعارف بيروت لبنان، 2002، ص 104.

² - خمّار أبو القاسم محمد، ديوان أوراق، ص 113.

فعلون فعولن

نلاحظ أن الزخم الإيقاعي يتحقق على عدة مستويات منها النحوي والصوتي والعروضي، أما النحوي فيتمثل في التركيب المتكرر خمس مرات بنفس البنية المتمثلة في المبتدأ الذي جاء ضمير فصل "أنا"، والخبر الذي تنوع بين الإسم وأداة الإستفهام والجملة الإضافية، حيث أن الخبر جاء اسم في البيت الأول في كلا أجزاء الشطرين في الجزء الأول من الشطرالأول تمثلة لفظة "البرق"، أما في الجزء الثاني من الشطرالأول فلفظة "الرعد" في حين نجد الخبر في الجزء الأول من الشطرالأول في البيت الثاني مثلته أداة الإستفهام "من" ، بينما نصادف الخبر في الجزء الثاني من الشطرالثاني وفي البيت الثالث يتمثل في جملة إضافية هي "ابن العلاء" وابن الجزائر"، ويبدو التركيب في هذه الأبيات متكامل الأركان حيث جاء متفقا عروضيا مع مجزوء المتقارب "فعلون فعو"، الذي تكرر بنفس البنية الوزنية إذ حصل تداخلا بين المستوى العروضي والنحوي التركيبي، وكذا المستوى الصوتي الناجم عنها الذي حصل إيقاعه من النغم الممتد في أواخر الأجزاء والناشئ عن حرف المد ألف وما أثارته من جرس إيقاعي بارع ، ونلاحظ أن كلا المستويات الثلاثة تداخلت في تطابق عميق مع الدلالة التي يخبرنا فيها الشاعر عن الطيار الجزائري ، الذي يصفه بصفات القوة والشجاعة ، حيث يضيف عليه صفات الرعد والبرق والعلو والسمو وتوظيف الضمير أنا للدلالة على الجرأة والقوة والقدرة على المواجهة.

نلاحظ أن الشاعر أثار إيقاعا لذيذا من خلال توظيفه لمجزوء المتقارب الذي حقق إيقاعا على المسارات الصوتية والعروضية والتركيبية النحوية، تعانقت كلها متفاعلة مع عاطفة الشاعر الحماسية وتداخلت مع الصورة الشعرية، فخمارهنا لم يعطي الجملة فحسب وإنما قدمها بجرس تجنيسي الذي ساهم بدوره في تحقيق نغم حاد وإيقاع أثرى المعنى وتداخل معه.

ويمكن القول أن الإيقاع في هذه الأبيات تجلّى وتحقق من عدة محاور ومسارات أهمها إتفاق عروضي واتفاق صوتي المتمثل في الجناس ، اتفاق دلالي واتفاق بنيوي

، هذه الأصوات كلها ساهمت في خلق الإيقاع وبث الإنسجام ، كما أن الشاعر بتقديمه للمبتدأ على الخبر وتنويعه في هذا استطاع أن يحدث حلة إيقاعية تركيبية متناسقة نبعت من جميع الجوانب والأعمدة، وهذا بدوره يؤثر في المتلقي أو القارئ ويجعل من الأبيات حبكة فنية مدهشة، وعليه نستطيع القول أن خمارشاعر استطاع بفضل زخمه اللغوي وطاقته الإبتكاريه أن يؤسس تركيبا في منتهى الجودة.

أ- الجملة الفعلية:

"الفعل في اللغة كناية عن كل عمل متعد أو غيرمتعد ، فعل يفعل فعلا وفعلا"¹ وهو "كلمة تدل على معنى حدث في نفسها"² مرتبط بأزمنة هي الماضي والمضارع والأمر، وهور كيزة الجملة الفعلية سواء جاء لازما أو متعديا. يأتي فاعل الفعل صريحا أو ضميرامتصلا أو منفصلا أو مستترا، كما يأتي مصدرامؤولا من حرف مصدري وفعله، ولا شك بأن للفعل دور إيقاعي في الخطاب الشعري ، وخمار من الشعراء الكثيري التوظيف للحرب في قصائدهم .

سنحاول استكشاف القيمة الفنية للفعل في ديوان أوراق بأخذ مقطوعة من إحدى قصائده المعنونة بـ "الزحف الأصم"، وخمارشاعر عاش أزمة الأمة العربية بتناقضاتها فعبر عنها بالفعل الذي هو دليل الحركة، وقد أكثر الشاعر من توظيف الأفعال في قصائده .

" الزحف الأصم "

أنا لأهاب الحرب لأخذ	شى يزعزني لظاها
فيها نشأت وهذه الز	فرات أوحاها صداها
أخشى على الإنسان من	جيل ترعرع في حماها ³

¹ - ابن منظور ، لسان العرب ، م11، مادة فعل، ص 201.

² - كمال الحديدي إيناس، المصطلحات النحوية في التراث النحوي في ضوء علم الإصطلاح الحديث، ط1، دارالوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006، ص 108.

³ - خمّار أبو القاسم محمد ، ديوان أوراق ، ص17.

م إذا استبد بنا هواها	أخشى على دنيا السلا
م إذا تطلع للضياء	ما ذنب من يأبى الظلا
مارد كيد الأشقياء	ما ذنب مظلوم إذا
د فلا هوان ولا عياء	سنظل للحرب الوقو
جع للطغاة الأقوياء	والذنب كل الذنب ير

الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الدال على المستقبل
- نشأت- أوحى - ترعرع - استبدّ - تطلع - ردّ	أهاب - أخشى - يزعزعني - أخشى - أخشى - يأبى - يرجع	سنظلّ

جدول يبين لنا نسبة ورود الأفعال بحسب الأزمنة

يبدو لنا من خلال هذا الجدول أن هذه الأبيات جاءت غنية بورود الأفعال ، إذ تضمنت أربعة عشر "14" فعلا تراوحت بين زمن الماضي والمضارع والمستقبل خضعت ستة(06) منها للزمن الماضي هي: نشأت، أوحى ، ترعرع ، استبدّ ، تطلع رد.

ونجد في صيغة الزمن الحاضر سبعة(07) أفعال هي: أخشى التي تكررت ثلاث مرات (03) إضافة إلى أهاب، يزعزع ، يأبى ، ويرجع، أما في زمن المستقبل فنصادف فعل واحد فقط وهو سنظل ، وهذه الأفعال التي استخدمها الشاعر نجدها تنبعث من نفس خمار بقوة فهي تحمل في طياتها هذا المشهد الثوري المقدس ،ألا وهو الإقبال على الحرب بشجاعة وجرأة وتسخير كامل القوى لها من جهة ،ومن جهة أخرى التأسف على هذا الشعب الضائع في متاهات الظلم والطغيان ، والغريب في هذه الأفعال أنها جاءت كلها في انطباق تام مع المعنى، مثيرة لنفسية القارئ ونفس ذلك بكون أن الأفعال الماضية جاءت بدلالة الحسرة والأسف إذ أن الفعل نشأ-أوحى يرمز في الأبيات إلى

الرضوخ والإستسلام والعيش في ظل الحرب ،وهذا يوحي إلى ألم نفسي متضمن في ذات الشاعر، ومعروف أن الفعل حركة تبعثها الإرادة وتحركها وبما أن إرادة الشاعرمتضمنة فقد أرسلت هذه الأفعال المؤدية لمعناها، بينما تعبرالأفعال الماضية ترعرع، استبد ، تطلع، ردّ ،على خوف الشاعر وخشيته على هذا الجيل الصاعد في حالة ما إذا ظل وقود الحرب متوصلا فيحرم من لذة الحياة ، وقد جاءت الأفعال الماضية متطابقة مع الدلالة مؤكدة على صدق الشاعروعاطفته التي اتفقت مع وزن الكامل الدال على الحماسة والقوة والحرب.

أما في استخدام الشاعر للفعل المضارع الذي احتوى سبة أفعال وهي أهاب وأخشى الذي تردد ثلاث مرات ويأبى ويزعزع ويرجع ،فقد وجدناها ترمز إلى جرأة تحركها الإرادة وتبعثها رغبة قوية في التنامي والمواجهة، عدا الفعل يرجع الذي أوحى بإلقاء اللوم على الطغاة الجبابرة لأنهم المذنبون والمسؤولون عن كل ما جرى لهذا الشعب المناضل من حالات ذل واستهزاء ، في حين نصادف فعل واحد بصيغة المستقبل وهو " سنظل" وتوظيف الشاعرلفعل واحد يرمز للمستقبل ، جاء في محله وأدى مدلوله لأنه يقول مؤكدا عدم الفشل والقوة والإستمرار والمواجهة دون تراجع أو تهاون أو تعب.

على هذا الأساس نلاحظ أن خماروظف الأفعال توظيفا أضفى لونا إيقاعيا فعالا جعلنا نشعر به ،ونحن مفعمون بالإفعال والتعاطف مع الصورة الشعرية المأساوية على كل الناس بجميع مستوياتهم،وقد جاءت الأفعال تفيض دلالة وعمقت المعنى الذي هدف إليه الشاعر، وهذا يفسر سعة أفق الشاعر وقدرته على الإتيان بصورة حماسية حربية مع أفعال ملائمة لها أثرت القصيدة .

ثانيا: الجملة الإنشائية:

تعد الجملة الإنشائية العامل الحيوي المنبه والمثير في أي عمل فني ، يعتمدها الشاعر «تنفيثا لزرقة أسى أو تنفيثا عن عاطفة مؤججة أو مزاج فني ملتهب ، فتصبح بذلك منبها دلاليا يحمل فكره وعاطفته إشراكا لقارئه في خضم تجربته واستنفارا لأ

حاسيسه، وصولاً لإدماجه في حميا التعبير المفعم بالحياة والمثير للخيال بالتعويل على النغم الفاعل، أو الإيقاع النابض الذي يتحول الكلم بفعله نغماً حياً وشعوراً خالداً»¹. ولقد استطاع خمار أن يوظف جمل إنشائية بما فيها الأمر والنهي والإستفهام والنداء إذ كان لها حضوراً فنياً وإيقاعياً متميزاً لكونها نابغة من عاطفة صادقة، شخصية عايشة واقع المجتمع العربي متدفقة وفاءً، لذلك انعكست بتعبيرها الفني بكل ما تتضمنه من ألم وأمل وحب وخير على العمل الفني الإبداعي، حيث جاء ديوان "أوراق" في قالب يتدفق نغماً منفعل مع شخصية الشاعر وتجربته.

أ- **بنية الأمر:** الأمر في اللغة معروف نقيض النهي، أمره به، وأمره إياه، يأمره أمراً وإمارة فائتم أي قبل أمره² بينما في الإصطلاح يعني طلب القيام بالفعل. يلجأ الشاعر إلى توظيف الأمر رغبة في تبليغ رسالة ما أو هدف يعتني بنية نبرة إيقاعية وله عدة أغراض كالدعاء، التمني، التعجيز، التهديد وقد استعمل شاعرنا خمار هذه البنية لكونها ناتجة عن تعامله مع أزمة الشعب العربي هادفاً من ورائها إلى استنهاض وإيقاظ وعي الضمير العربي، وهو يبدو صادقاً في تبليغ رسالته التي جاءت هادفة بشكل واضح ولنتأمل هذه الأبيات المأخوذة من قصيدة

" المتجهمون "

- | | |
|--------------------------------|------------------------------------|
| - أيها الناس إن أبيتم سموا | فاستمدوا من الطبيعة مصعد |
| - قبل أن تزرعوا السهول بدارا | إزرعوا الحب بينكم والتودد |
| - قبل أن تغمروا الجبال أفيضوا | بسعات على جبال التجدد ³ |
| - قبل أن تأخذوا من البيد نبطاً | استعيدوا عروبة وتجدد |

التقطيع العروضي:

- | | |
|--------------------------|--------------------------|
| أيها الناس إن أبيتم سموا | فاستمدوا من الطبيعة مصعد |
| أيهناس إن أبيتم سموون | فستمدو من ططبيعة مصعد |

¹ - عسران محمود، البنية الإيقاعية في شعر سوقي، ص 519.

² - ابن منظور، لسان العرب، م 1، مادة أمر، ص 149.

³ - خمار أبو القاسم محمد، ديوان أوراق، ص 91-92.

0/0/ // 0/ /0/ / 0/0//0/
فاعلاتن متفعّلن فعلا تن

إزرعوا الحب بينكم والتودد
إزرعوا حبب بينكم وتتودد
0/0/ /0 /0/ /0/ / 0/0//0/
فاعلاتن متفعّلن فعلا تن

بسعات على جبال التجدد
بسعاتن على جبال تتجدد
0/0/ /0 /0/ /0/ / 0/0//
فاعلاتن متفعّلن فعلا تن
استعيدوا عروبة وتجدد
استعيدو عروبتن وتجدد
0/0/ // /0/ /0/ / 0/0//0/
فاعلاتن متفعّلن فعلا تن

0/0// 0/0//0/ / 0/0//0/
فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

قبل أن تزرعوا السهول بدارا
قبل أن تزرع سهول بدارا
0/0/ // 0//0/ / 0/0//0/
فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

قبل أن تغمروا الجبال أفيضوا
قبل أن تغمر لجبال أفيضو
0/0/ // 0//0/ / 0/0//0/
فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن
قبل أن تأخذوا من البيد نبطا
قبل أن تأخذو من لبيد نبطا
0/0/ /0 /0//0/ / 0/0//0/
فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

نلاحظ أن الشاعر يبدأ البيت الأول بعبارة "أيها الناس" أي بحرف النداء الموجه للناس بغرض لفت انتباههم، وذلك حتى يوجههم بأوامره التي تجلت في أربعة صيغ من بنية الأمر تمثلت في استمدوا، إزرعوا، أفيضوا، استعيدوا، وهي بنى تبعث في النفس أنينا صادقا لأن الشاعر يهدف من ورائها إلى غرس بذرة الحب والصدق والتمسك بالعروبة في المجتمعات العربية، كما يسعى الشاعر من خلالها أيضا إلى السمو بالذات العربية إلى عالم الخير وجاءت الأفعال تفيض صدقا وحبًا بدلالة تحريك إرادة الشعب والتوجه به إلى كل ما هو إيجابي، وهي لا تبدو عليها سمة الشدة فالشاعر رقيق العواطف غير غليظ في أوامره التي نلمس فيها ليونة ورهافة، والأفعال نفسها التي استعان بها قد تمكنت من أداء دلالتها التي تفاعلت مع انسيابية وزن الخفيف وسلاسته التي تطابقت مع آنة الشاعر اللطيفة، فالشاعر من خلال غيرته على الأمة العربية يبدو وكأنه المسؤول الوحيد عن هذا الشعب، فأخذ يوجهه بهذه الأفعال الدالة على فورة الإنفعال اعترت نفسه فقادته إلى تأليف إثاري مرتكز على صيغة الأمر فينفذ إلى

الأحاسيس فيحثها حثا إراديا على الإستجابة ، وكان من شأن هذه البنى الإنشائية إحداث أثر إيقاعي فعال مصدره نفسية الشاعر الواعظة والمرشدة .

وقد نجح خمار في إصدار أوامره هادفا إلى النصح الموضوعي للقضاء على فشل ويأس الأمة العربية، التي نبعت من مشاعر الإحباط المدمر لهذا الشعب العظيم راغبا في فتح أبواب الأمل والخير من خلال نبرته التي اعترتها نزعة قوية ليؤكد ما يمكن أن يؤديه فعل الأمر من إيقاع ودلالة .

ب- بنية النهي : النهي في اللغة خلاف الأمر ، نهاه ينهاه نهيا فانتهى وتناهى ، كف نهوته عن الأمر بمعنى نهيته وتناهوا عن الأمر وعن المنكر: نهى بعضهم بعضا¹ ويراد به في الإصطلاح طلب التوقف عن الفعل، يتميز النهي بالحدة التي يظهرها الناهي إلى المنهي عنه، والهدف من هذه الصيغة الكف عن الفعل. أي التوقف عن القيام به، وهذه الصيغة لم يتجلى حضورها بشكل كبير في شعر خمار إذ نجدها ضئيلة جدا وإذا أردنا أن نطلع على بنية صيغة النهي ودورها الإيقاعي في شعر خمار لنتأمل هذه الأبيات المنتقاة من قصيدة عنوانها:

"من أناشيد العاصفة"

يا أمتي لا تسألني لا هفة	واقفة حائرة..... واجفة
متى نعود إلى مرابعنا	إلى ظلال كرومنا الوارفة
لا تسألنا إننا عندها	طلائع الفتح بها زاحفة ²

التقطيع العروضي:

يا أمتي لا تسألني لا هفة	واقفة حائرة..... واجفة
يا أممي لا تسألني لا هفتن	واقفتن حائرتن..... واجفتن
0///0/ 0//0/0//0/0/	0///0/ 0//0/0//0/0/
مستفعلن مستفعلن مفتعلن	مفتعلن مفتعلن مفتعلن
متى نعود إلى مرابعنا	إلى ظلال كرومنا الوارفة

¹ - ابن منظور، لسان العرب، م 14، مادة نهى، ص 314 .
² - خمار أبو القاسم محمد ، ديوان أوراق ، ص 59 .

إلى ظلال كرومنلوارفة
0//0/ 0//0/ // 0// 0//
متفعلن متفاعلن فاعلن

متى نعود إلى مرابعنا
0///0/ /0/ //0//0//
متفعلن متفاعلن فعلن

طلائع الفتح بها زاحفة
طلا نعلفتح بها زاحفة
0//0/ 0///0/ 0//0//
متفعلن مفتعلن فاعلن

لا تسألينا إننا عندها
لا تسألينا إننا عندها
0//0/0//0/0/0//0/0/
مستفعلن مستفعلن فاعلن

نجد في هذه الأبيات أن بنية الأمر تجلت في تكرار لفظي ومعنوي موجه إلى الأمة العربية، وهو "لا تسألني" التي وردت في الشطر الأول من البيت الأول و "لا تسألينا" التي وردت في الشطر الأول من البيت الثالث، ونجد تداخلا وتطابقا بين بنية النهي وتفعيله الكامل التي تبدو نفسية الشاعر من خلالها مضطربة وما يعتربها من انفعالات تأسف وغيظ، إذ جاءت كلا اللفظتين في الصدر أي في الشطر الأول من الأبيات والتوافق المورفولوجي وحتى الوزن الذي مثلته التفعيله مستفعلن في كليهما هذه التوافقات أضفت جوا إيقاعيا رائع التأثير في نفسية القارئ وحتى اللام الناهية أدت دورها في القصيدة إيقاعيا ودلاليا، إذ أن تلك اللام فعلت فعل الأمر في الأبيات وحضورها الصوتي يمثل دلالة لها هيمنتها بفعل تواتر الصيغة المستمر ناهيك عن ما يؤديه فعل النهي "تسألني" من دلالة على مواصلة الصمود وتحريير هذه الأمة ولتحقيق إثبات وجودها فالشاعر بسؤاله هذا يسعى إلى تحقيق مبتغاه المتمثل في تحريير الإنسان العربي من جميع القيود التي تؤذيه في ذاتية وجوده.

نجد إيقاع النهي هنا ينشأ عن صراع نفسي إنساني انفعال مع ذات الشاعر في قوة وحدة، وفي الوقت ذاته أحدث تنويعا إيقاعيا متلاطما اتفق مع الدلالة التي عبرت عن ما أصاب هذه الأمة التي يظل الشاعر في تساؤل عن مصيرها.

ج- بنية الإستفهام: "الإستفهام استخبار والإستخبار هو طلب من المخاطب أن يخبرك"¹ وهو صيغة تقوم على تعدد الأدوات الإستفهامية ، ويكمن توظيفه لأهداف يبتغي من ورائها المبدع القصد إلى دلالة كالتفجع أو الحيرة أو الدهشة وإبداء الحسرة، ويكمن عملها في أنها تخدم الشعر من ناحية معنوية مستغلا إياها في إثراء الإيقاع ، وقد وفق خمار في توظيفها من جانب إيقاعي ودلالي، فلم نلحظ رتابة وملل بل على العكس ولدت تركيبا بنائيا رائعا ولمحاولة إبراز دور صيغة الإستفهام الفنية تم اختيار عينات من قصيدة " عودة " .

" عودة "

وتركت الغناء شيئا فشيئاً	لم يعد ذلك الصداح فتياً
أين مني قصيدة تتلظى؟	من قصيد يفيض جمراً أبيضاً
أين مني أغنية للليالي؟	من هتاف غطى الربوع دويماً
أين مني وفي الجزائر أهات؟	تهز القلوب هزاً قوياً ²

التقطيع العروضي :

وتركت الغناء شيئا فشيئاً	لم يعد ذلك الصداح فتياً
وتركتلغناء شيين فشيئاً	لم يعد ذالكصداح فتياً
0/ 0/ / 0/ 0/ /0//0/0//	0/0 // / 0// 0//0 / 0// 0/
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن	فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

أين مني قصيدة تتلظى؟	من قصيد يفيض جمراً أبيضاً
أين مني قصيدتن تتلظي	من قصيدن يفيضجرن أبيضاً
0/0// / 0/ /0// 0/0//0/	0/0//0// / 0// 0//0/0//0/
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن	فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

أين مني أغنية للليالي؟	من هتاف غطى الربوع دويماً
------------------------	---------------------------

¹ -الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، صحح أصله: الإمام الشيخ محمد عبده والأستاذ اللغوي محمود التركي الشنقيطي، علق عليه: السيد محمد رشيد رضا، ط3، دار المعرفة بيروت لبنان، 2001.
² - خمار أبو القاسم محمد، ديوان أوراق، ص 08 - 09.

من هتافن غططر ربوع دوييا
0 /0/ // /0/ /0/0/ 0/0// 0/
فا علاتن مستفعلن فعلاتن

أين منني أغنيتين لليالي
0/0/// 0///0/ 0/0/ /0/
فاعلاتن مفتعلن فعلاتن

تهز القلوب هزاً قوياً
تهزرقلوب هزرن قوياً
0/0 // 0//0 / /0 //0 /0 //
علاتن متفعلن فـاعلاتن

أين مني وفي الجزائر أهات؟
أين منني وفلجزائر أهاتن
0/ 0/0 ///0 // 0//0/0//0/
فاعلاتن متفعلن فعلاتن فا

نجد الشاعر هنا يسوق القصيدة باستفهاماته التي يسعى من خلالها إلى التعبير عما يحمله من دلالات الحسرة والأسى التي تعتري نفسه على ما حل بوطنه الجزائر، ويهدف من وراء هذه التساؤلات إلى التأمل ولا سيما وأنه يعيش حقيقة وواقعا لا مفر منهما، حيث حاول مواجهة هذا الواقع من خلال هذه الإستفهامات المطروحة بشكل تكراري، ثلاث مرات وهي متوازنة مورفولوجيا وعروضيا وصوتيا، تمثلت في "أين مني" التي جاء توقيعها جزئيا في دلالتها ومعناها، وهو لم يعد يطرب فرحا وينشد غناءً لما تعانيه الجزائر من أهات وآنات وهو استفهام نجح خمار في استخدامه حيث جعلنا ننسجم معه متأثرين لما يعتريه، كما أنه خلق فينا اهتزازا جعلنا نعيش معه. هذه الحقيقة التي هي قضاء على الحياة ومواجهة أخطر شيء في الوجود وهو الموت الذي كان مصدره الاستعمار الغاشم، وتكمن براعة الشاعر في الخلق الإيقاعي الحزين المتموجة مع وزن إيقاع الخفيف المزاحف، إذ أتى بها الشاعر متناغمة في تواؤم مع الإستفهام المطروح بطريقة نابغة من عواطف الشاعر وتأسفه وتأملاته الفلسفية لما حل ببلده، "لأن الإستفهام من الأساليب التي تفتح الأفاق أمام الشاعر وتمنحه فرصة التنويع على قيتارة أفكاره"¹ هذا وما نعرفه أن خمار تجتاحه عواظفا قوية تضمربح الوطن العربي بصفة عامة والجزائر بصفة خاصة، استطاع من خلالها أن يسوق تعابيره في حركية استفهامية صوتية دلالية عروضية وإيقاعية متلائمة، وقد تميز بإضفاء فاعلية انساق في سياق نغمي متلائم.

¹ - سلطان منير، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ط1، منشأة المعارف الإسكندرية، ص 304.

د- بنية النداء : النداء في اللغة الصوت مثل الدعاء والرغاء ، وقد ناداه ونادى به مناداه ونداء أي صاح به¹ ، يقوم على الإبتداء بتوظيف أي ، أيها ، يا ، تستوجب الإستلفات وتكمن هذه البنية في المعنى القائم على الإستدعاء ومن أهم خصائصه: الندبة، الإستغاثة التعجب..... وللنداء تأثير فعال في نفسية القارئ أو التغلغل في أحاسيس المستمع ، وقد منح خمار نصيبه من التوظيف لكونه يهدف إلى لفت أنظار الأمة العربية ، وإذ أردنا معرفة دور النداء في توقيع الخطاب الشعري نتأمل هذه الأبيات التي تم أخذها من قصيدة

" يا سلاح الجنود "

أيها الغاضبون مثل الأسود	أيها الذائدون عند الحدود
مرعبات كقاصفات الرعود	أيها الباحثون من كل صوب
كالمنايا كراسيات السدود	أيها الصامدون في الحرب أنتم
ويا قلعة الفدى ... و الخلود ²	يا جنود النزال يا جعفل النصر

التقطيع العروضي:

أيها الغاضبون مثل الأسود	أيها الذائدون عند الحدود
أيهلغا ضبون مثلاً سود	أيهذا ئدون عند لحدود
0 0// 0/0/ / 0//0/0//0/	00/ / 0/0/ /0//0/0//0/
فاعلاتن متفعلن فاعلات	فاعلاتن متفعلن فاعلات
مرعبات كقاصفات الرعود	أيها الباحثون من كل صوب
مرعباتن كقاصفات ررعود	أيهلباعثون من كلل صوبين
00 // 0/ 0/ /0//0/0//0/	0/ / 0/0 //0 // 0/ 0//0/
فاعلاتن متفعلن فاعلات	فاعلاتن متفعلن فاعلات
كالمنايا كراسيات السدود	أيها الصامدون في الحرب أنتم
كلمنايا كراسيا تسسودود	أيهصصامدون فلحرب أنتم
00//0 /0 / /0 // 0/0 //0/	0/0/ /0/0/ /0//0/0//0/
فاعلاتن متفعلن فاعلات	فاعلاتن متفعلن فاعلات

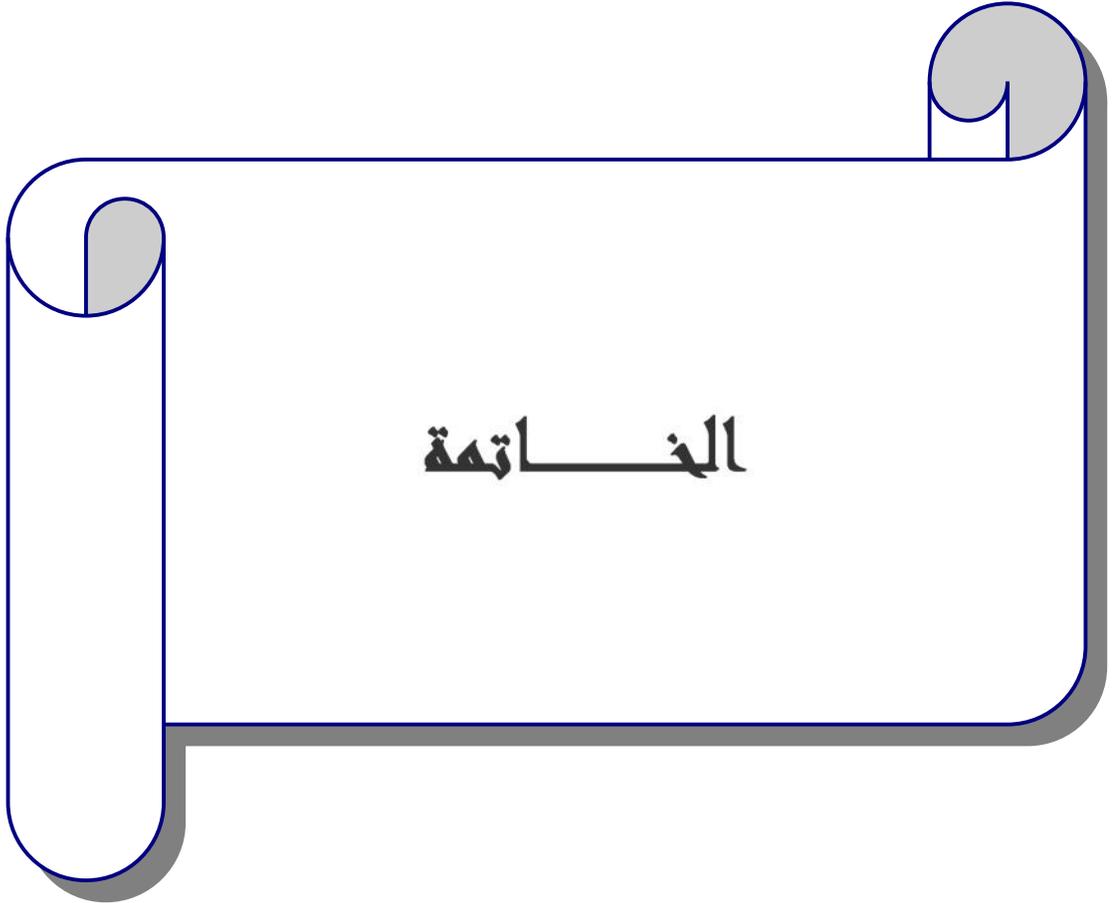
¹ - ابن منظور، لسان العرب ، م 14 ، مادة نداء، ص 227.
² - خمار أبو القاسم محمد، ديوان أوراق ، ص 107.

ويا قلعة الفدى ... و الخلود
ويا قلعتلدى و لخلود
00// 0/0//0// 0/ 0//0/
فاعلاتن متفعلن فاعلات

يا جنود النزال يا جعل النصر
يا جنود نزال يا جعل نناصر
0/0 // 0/0 // 0//0 0//0/
فاعلاتن متفعلن فاعلات

استهل خمار هذه القصيدة بندايات تتم عن الإعجاب ، يرمي من ورائها إلى دلالة التعظيم لهؤلاء الجنود الغاضبون الصامدون ، وقد استطاع بتوظيفه لحرف النداء "أيها" الذي تكرر أربع مرات على مستوى الأبيات أن يساهم في خلق توازن صوتي وعروضي ومورفولوجي لهذه الندايات التي تماشت مع وزن الخفيف، وقد تركت أثرا رائعا في النفس بفعل ما أدته من دلالة حققت هدف الشاعر ومبتغاه ، وقد كان لأحرف النداء مع المنادى المتمثل في الجنود وتكرار صفتهم بتباين ما ينبئ عن مدى تعظيم الشاعر لهؤلاء الجنود إثراءً للإيقاع الشعري والتنميق الفني، ولعل بنية النداء في المستهلات جميعا تمهد لبني أخرى فهو من جهة يخاطب الجنود ومن جهة أخرى يستعمل الأسلوب الخبري الذي يقر بصفة هؤلاء الجنود، من حيث أنهم بذرة النصر وإضافة إلى توظيف " أي" وظف الشاعر حرف النداء " يا" الذي ورد ثلاث(03) مرات في البيت الرابع وهو يبعث دلالة على التعظيم.

وعلى كل تبقى بنية النداء النقطة التي ارتكز عليها خمار في هذه الأبيات ووظفها بشكل واع استطاع من خلالها المساهمة في بنية القصائد وهي تساهم في التوقيع الداخلي بشكل كبير مقارنة بالإيقاع الخارجي ، ويتضح من هذا أن خمار شاعر بارع متمكن من القاموس اللغوي وذلك ما انعكس في توظيفه لمختلف الأبنية والتراكيب بشكل إيقاعي فعال.



الزائفة

تم بحمد الله إنهاء هذا البحث المتواضع الذي ضم عنوان " التوقيع الصوتي في الشعر الجزائري الحديث"، واختير ديوان " أوراق" لمحمد بلقاسم خمّار كنموذج للتحليل، تطرقت في هذا الموضوع إلى عدة عناصر كالإيقاع والتوقيع والحرف والصوت، إضافة إلى الإيقاع الخارجي والداخلي الذين تمت الإشارة إليهما نظريا وتطبيقهما مباشرة في ديوان "أوراق" حيث أشرت إلى هذه العناصر في المقدمة وبشكل مفصل في لب الموضوع وتوصلت من خلال هذا البحث إلى جملة من النتائج أهمها:

- الشعر الجزائري الحديث شعر إصلاحى ثوري بالدرجة الأولى رغم أنه ضم أغراضا أخرى كالرثاء و المدح و الوصف ... بيد أنه يكاد يخلو من غرض الغزل في هذه الحقبة من الزمن نظرا لانشغال الشعراء بالمواضيع الجادة .

- يعد الشعر الجزائري الحديث الفتيل الذي يشحن الهمم و يوقظ الضمائم .
- ارتبط الإيقاع عند القدماء بعلم العروض والنقرات الموسيقية ، أما عند المحدثين فقد مسّ النص من جوانب متعددة ، فالصرف والصوت والمعجم والبلاغة و التركيب كلها جوانب إيقاعية بانية للقصيد جماليا وفنيا ودلاليا ، وهذا يبرز أكثر في قصائد خمّار الذي استطاع أن يوظف هذه المستويات حتى تكون قصائده كاملة متكاملة لكي يثبتها ويجعلها أكثر تأثيرا على السامع .

- التوقيع يحمل نفس مدلول الإيقاع ، وقد شاع استعمال مصطلح التوقيع عند الدارسين منذ القدم أمثال الجاحظ وابن خلدون كما منحه المحدثون حقه من الدراسة والإهتمام .
- الوزن جزء من الإيقاع أو هو بعض الإيقاع ، والعلاقة بينهما حميمية متكاملة وللوزن علاقة دلالية مع القصائد .

- يعد كل من الزحاف والعلة عاملين غير منفصلين يؤديان وظيفتين متكاملتين (الوزن في القصيدة) بحيث أنّ الزحاف تنويع أفقي في القصيدة وهو وحدة فنية يؤثر على حالة الإلقاء أما العلة فهي تنويع عمودي في القصيدة (طولي) لأنها مرض يثبت في كامل القصيدة والعلة هي صورة الوزن .

- الصوت غير الحرف إذ أن الصوت ظاهرة لفظية منطوقة أما الحرف فهو ظاهرة خطية مكتوبة.

- القافية تنوع إيقاعي نو علاقة دلالية في الشعر .
- خمار الشاعر العربي الجزائري المتميز بواقعيته و فنه و براعته جمع في ديوانه "أوراق"
بين نمطين من الشعر (العمودي و الحر) و هو إلى العمودي أميل .
- ارتكز خمار في ديوان "أوراق" بنسبة كبرى على البحور الصافية أو الأحادية التفعيلة وبنسبة
ضئيلة على البحور المركبة أو الثنائية التفعيلة .
- الرمل و الرجز و المتدارك و المتقارب و الخفيف و الكامل هي البحور التي وظفت في ديوان
" أوراق " كما صادفنا مجزئات البحور كمجزوء الكامل و مجزوء الرمل الذين كانت لهما
مساهمة فعّالة في إثراء القصائد إيقاعيا .
- لاحظنا ارتفاع خمار بوزن الرجز و الخفيف في ديوان " أوراق " بنسبة 25% و تراجع ملحوظ
في بحر المتدارك بنسبة 05%، كما أن قوة النفس لدى خمار تنحصر في الشعر الحر بعكس
الشعر العمودي الذي يضمحل فيه النفس .
- امتاز خمار بالتلوين في نظام القافية أي التنويع في حرف الروي إذ يوظف في قصيدة
واحدة عدة حروف .
- امتياز خمار ببراعة كبيرة في إدارة أصواته و ألفاظه حسب الغرض المبتغى إضافة إلى
حسن التوقيع في شعره من خلال استعماله للمحسنات بدعية غنية بالتراسل الإيقاعي .
- عنون الديوان ب " أوراق " حيث جاءت اللفظة نكرة وليس معرفة وذلك لأن التتكير أبلغ
توقيعا من التعريف .
- و أخيرا لأزعم لعملي هذا الكمال ولكنه يبقى لبنة تحتاج إلى من يكملها في صرح مكتبنا
الأدبية العربية .

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم رواية ورش.
- أولاً: قائمة المصادر:

- 1- ابن الأثير ضياء الدين، ت 637 هـ ،المثل السائر، قدمه وعلق عليه،أحمد الحوفي وبدوي عبده، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة.
- 2- التبريزي الخطيب، ت 502 هـ ،كتاب الكافي في العروض والقوافي،شرح وتعليق محمد أحمد قاسم، شركة أبناء الشريف الأنصاري المكتبة العصرية صيدا بيروت 2003.
- 3- التوحيدى أبو حيان،ت 400 هـ ،الإمتاع والمؤانسة،تحقيق:غريد الشيخ يوسف محمد دار الكتاب العربي لبنان، 2005 .
- 4- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، ت 255 هـ ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- 5- الجرجاني عبد القاهر،أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، ط1، المكتبة العصرية صيدا، 2001 .
- 6- الجرجاني عبد القاهر، ت 471 هـ ، دلائل الإعجاز،صحح أصله: الإمام الشيخ محمد عبده، والأستاذ اللغوي الشيخ محمد محمود التركي الشنقيطي، علق عليه:السيد محمد رشيد رضا .
- 7- ابن جنى أبي الفتح عثمان ،ت 392 هـ ،الخصائص،حققه:محمد علي النجار ط1 عالم الكتب 2000 .
- 8- ابن جنى أبي الفتح عثمان، سرّ صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق: حسن هنداوي ط1، دار القلم طباعة نشر وتوزيع، 1985 .
- 9- الجمحي ابن سلام ،ت 231 هـ ،طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمد محمود ساكرة، القاهرة مطبعة مدني .
- 10- الحسين بن أحمد بن علي الكاتب،كمال أدب الغناء، مراجعة محمود أحمد الحنفي تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975.
- 11- الحلّي صفي الدين، ت 750 هـ،شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع تحقيق: نسيب نشاوي، ط 2، ديوان المطبوعات الجامعية، 1989 .
- 12- الحموي ابن حجة،خزانة الأدب وغاية الأرب،شرح: عصام شعيتو، ط1، مكتبة الهلال بيروت، 1987.

- 13- ابن خلدون عبد الرحمن، ت 880 هـ ، المقدمة، تحقيق: درويش جويدي، ط2
المكتبة العصرية صيدا للطباعة والنشر والتوزيع، 2000.
- 14- خمّار أبو القاسم محمد ، إرهاصات سرابية من زمن الإحتراق، المؤسسة
الوطنية للكتاب، 1986 .
- 15- خمّار أبو القاسم محمد، ديوان أوراق الشركة الوطنية للنشر والتوزيع
الجزائر 1982.
- 16- ابن رشيق أبو علي الحسين القيرواني، ت 456 هـ أو 465 هـ ، العمدة في
صناعة الشعر ونقده حقه وعلق عليه وصنع فهارسه: د النبوي عبد الواحد
شعلان، ط 1 مكتبة الخانجي القاهرة 2000 .
- 17- السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، ت 626 هـ ، مفتاح العلوم ضبطه
وشرحه الأستاذ: نعيم زرزور، ط 1، دارالكتب العلمية بيروت 1983.
- 18- العسكري أبو هلال، ت 395 هـ ، الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي
ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية صيدا بيروت، 1986.
- 19- العلوي ابن طباطبا، ت 322 هـ ، عيار الشعر تحقيق، محمد زغلول سلام، ط3
منشأة المعارف .
- 20- ابن فارس أحمد ، الصاحب في فقه اللغة، تحقيق: مصطفى الشرقي، بيروت
مؤسسة بدران، 1963 .
- 21- القرطاجني حازم، ت 684 هـ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد
الحبيب بن خوجة، بيروت، 1981.
- 22- القزويني الخطيب، ت 739 هـ ، الإيضاح في علوم البلاغة ، وضع حواشيه:
إبراهيم شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية للنشر، 2003 .
- 23- المرزوقي، ت 421 ، شرح ديوان الحماسة تحقيق: أحمد أمين وعبد اسلام هارون
دار الجبل بيروت.
- 24- يحي بن معطي، البديع في علم البديع ، تحقيق ودراسة : أبو الشوارب محمد
مصطفى ومصطفى الصاوي الجويني، ط 1 ، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر
، 2003 .

• ثانيا : قائمة المراجع بالعربية :

- 1- أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر، ط1، دار العودة بيروت، 1972.
- 2- أدونيس علي أحمد سعيد، الشعرية العربية ، ط1، دار الأداب بيروت، 1985.
- 3- إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط1، دار الفكر العربي مصر 1955.
- 4- إسماعيل عز الدين ، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي.
- 5- الأسمرارجي، علم العروض والقافية، ط1، دار الجبل بيروت، 1999.
- 6- إلفت الروبي كمال ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، 2007.
- 7- أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، 1961 .
- 8- أنيس إبراهيم ، دلالة الألفاظ ، الأنجلو مصرية، ص 1976.
- 9- البحراوي سيّد، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
- 10- بدوي عبده، دراسات في النص الشعري، دار الرقاعي الرياض، 1984.
- 11- بدوي عبده، نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء للطباعة والنشر 1998.
- 12- بشر كمال، علم الأصوات العام، دار غريب للطباعة والنشر، 1998 .
- 13- بلعيد صالح، الصرف والنحو دراسة وصفية تطبيقية، دار هومه، 2003 .
- 14- بلية أحمد بغداد، النظم الصوتي في القرآن والترجمة، دار الغرب للنشر والتوزيع.
- 15- بن دريس عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، جامعة قار يونس بنغـازي ليبيا، 2003.
- 16- البهنساوي حسام، الدراسات الصوتية عند العرب والدرس الصوتي الحديث، ط 1، مكتبة زهراء الشرق، 2005 .
- 17- بوحوش رابح، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع.
- 18- بومزبر الطاهر، أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2007.

- 19- تبرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003.
- 20- تبرماسين عبد الرحمن، العروض وإيقاع الشعر العربي، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003 .
- 21- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ط3، عالم الكتب، 1998.
- 22- الجزار محمد فكري، لسانيات الإختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحدائة ، ط1، ايتراك للنشر والتوزيع، 2001.
- 23- جعفر عبد الكريم ، رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1998.
- 24- حامد هلال عبد الغفار، أصوات اللغة العربية ، ط3، الناشر مكتبة وهبية، 1996.
- 25- الحديدي إيناس كمال، المصطلحات النحوية في التراث النحوي في ضوء علم الإصلاح الحديث ، ط1، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، 2006 .
- 26- حركات مصطفى، الصوتيات وال fonولوجيا، دار الأفاق .
- 27- حركات مصطفى، نظرية الوزن، دار الأفاق.
- 28- حساني أحمد، مباحث في علم اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999.
- 29- حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، دار الثقافة للنشر القاهرة ، 1998.
- 30- حسين يوسف موسى وعبد الفتاح الصعيدي، الإفصاح في فقه اللغة، ج2، ط2، دار الفكر العربي.
- 31- خرفي صالح، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب.
- 32- أبو ديب كمال، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، ط2، دار العلم للملايين، 1981 .
- 33- الراجحي عبده، التطبيق الصرفي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت.
- 34- رجائي أحمد، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1999.
- 35- الزرزموني إبراهيم أمين، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2000.
- 36- أبو السعود سلامة أبو السعود، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الوفاء للطباعة.

- 37- سعد الله أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط2، دار الأداب، 1997.
- 38- سلطان منير، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ط1، منشأة المعارف الإسكندرية 2000 .
- 39- سيد الجوهري رجاء ، فنان البديع الشاعر إبراهيم بن هرمة القرشي ، منشأة المعارف الإسكندرية،1977.
- 40- شامية أحمد ، في اللغة دراسة تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات البنية اللغوية ط1، دار البلاغ للنشر والتوزيع، 2000 .
- 41- شاهين نياب، التلقي والنص الشعري قراءة نصوص شعرية معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2004 .
- 42- شلتاع عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب .
- 43- أبو الشوارب محمد مصطفى والخويسكي زين كامل، العروض العربي صياغة جديدة دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2000.
- 44- الشيخ غريد ، المتقن في علم العروض والقافية، دار الراتب الجامعية.
- 45- صالح سليم عبد القادر، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مؤسسة الثقافة الجامعية .
- 46- الصاوي الجويني مصطفى، في البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف 1985
- 47- الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي دراسة جمالية، ط2، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع ، 2000 .
- 48- الصديق حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، ط1، دار القلم العربي، 2003.
- 49- صيام زكريا ، دراسة في الشعر الجاهلي ، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993.
- 50- ضيف شوقي ، في النقد الأدبي، دار المعارف .
- 51- عبد التواب رمضان، مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط 3، مكتبة الخانجي القاهرة، 1997.
- 52- عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي القاهرة، 1993.

- 53- عبد الرؤوف محمد عوني، القافية والأصوات اللغوية، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع 2006.
- 54- عبد الجليل عبد القادر، الأصوات اللغوية، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، 1984.
- 55- عبد العظيم الكوني نجاة، أبنية الأفعال دراسة لغوية قرآنية، دار الثقافة للنشر والتوزيع 1989 .
- 56- عتيق عبد العزيز، في البلاغة العربية، ط1، دار الأفق العربية 1998.
- 57- عزوز أحمد، علم الأصوات العام، ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية بوهرا
- 58- عسران محمود، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة نشر توزيع، 2006.
- 59- عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب للنشر والتوزيع، 2005.
- 60- عياد شكري، موسيقى الشعر العربي، ط2، دار المعرفة القاهرة، 1987 .
- 61- العياشي محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة المصرية تونس، 1976 .
- 62- عيد رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية.
- 63- عيد رجاء، القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف الإسكندرية .
- 64- بن عيسى حنفي، محاضرات في علم النفس اللغوي، ط5، ديوان المطبوعات الجامعية، 2003.
- 65- عيسى فوزي، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الإسكندرية.
- 66- غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت، 1986 .
- 67- قاسم رياض زكي، تقنيات التعبير العربي، ط2، الجامعة اللبنانية دار المعرفة بيروت لبنان، 2002.
- 68- كوهن جون، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، 2000.
- 69- لوشن نور الهدى، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتب الجامعي الحديث الإزويطة الإسكندرية.

- 70- ماري جويو جون، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ط 1، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، 1998.
- 71- متولي صبري، دراسات في علم الأصوات، ط 1، مكتبة زهراء الشرق، 2006.
- 72- محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ط 1، دار الكتب العلمية، 2004.
- 73- محمد حسين عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف القاهرة.
- 74- محمد داود محمد، العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع 2001.
- 75- محمد فتوح أحمد، الحدائث الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة القاهرة.
- 76- المراغي محمود أحمد حسن، في البلاغة العربية، دار المعرفة الجامعية، 1999 .
- 77- مرتاض عبد المالك، ألف ياء تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- 78- مرتاض عبد المالك، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2001.
- 79- مطر جي محمود، في الصرف ومشتقاته، ط 1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت لبنان، 2000.
- 80- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط 3، المركز الثقافي العربي، 1992 .
- 81- النادري محمد أسعد، نحو اللغة العربية، ط 1، المكتبة العصرية صيدا، 2002 .
- 82- أبو النجا حسين، الإيقاع في الشعر الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين 2003 .
- 83- النصار حسين، القافية في العروض والأدب، ط 1، مكتبة الثقافة الدينية، 2000 .
- 84- الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة، ضبط وتحقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 2003 .

- 85- الهاشمي أحمد، القواعد الأساسية للغة العربية ، قدم له وضبط نصه: محمد التونجي ط2، مؤسسة المعارف بيروت لبنان، 2002 .
- 86- الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- 87- الواسطي محمد، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين دراسة بلاغية نقدية، دار نشر المعرفة.
- 88- الوعر مازن، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث مدخل، دار طلاس للدراسات والترجمة ، 1998 .
- 89- ويزدي ميخائيل ، فلسفة الموسيقى الشعرية، ط1، مطبعة ابن زيدون، 1948.

● ثالثا: قائمة المراجع الأجنبية

- 1- De Saussure Ferdinand. cours de linguistique générale. édition talantiki Bejai a . 2002 .
- 2- Garnic Nathalie . l'utroduction a la linguistique . hachette supérieur .hachette livre 2001.
- رابعا : المعاجم :

- 1- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1 دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 1991 .
- 2- الزمخشري ابن عمر،ت 538 هـ ، أساس البلاغة ، تحقيق: محمد باسل عيون السود ج2، ط1 ، منشورات محمد علي بيضوي دارصادربيروت، 1997
- 3- الفراهيدي الخليل بن أحمد، ت 175 هـ ، كتاب العين، معجم لغوي تراثي ترتيب ومراجعة : سلمان العنبيكي ود/ داود سلوم ود/ إنعام داود سلوم، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 2004 .
- 4- الفيروزآبادي مجد الدين محمد بن يعقوب بن إبراهيم ،ت 817 هـ ، القاموس المحيط ط1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 1999.
- 5- عبادة محمد إبراهيم، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، ط2 مكتبة معجم الأدب، 2001.

- 6- عكاوي إنعام فوال، المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، مراجعة: أحمد شمس الدين، ط2، دار الكتب العلمية ، 1996.
- 7- مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام، القاموس الكامل عربي عربي، ط1 دار الراتب الجامعية، بيروت لبنان، 2000.
- 8- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت 1984.
- 9- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ت 711 هـ ، لسان العرب، ط3 دار صادر بيروت، 2004.
- 10- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، قاموس عربي عربي مكتبة لبنان ناشرون.

خامسا : الرسائل الجامعية :

رسائل الماجستير :

- 1- خويلد محمد أمين، المستويات الدلالية عند ابن جني، جامعة الجزائر، 2004 .
- 2- درارمكي، الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سيبويه، جامعة وهران 1985.

سادسا: المجلات :

- 1-مجلة التراث العربي، إيافي نعيم، ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن الكريم العدد 17 / 1984.
- 2-مجلة التربية الجمالية الإسلامية، محمود علي عبد الحليم، ط 1، دار التوزيع والنشر الإسلامية، 2003.
- 3-مجلة القلم، مجلة محكمة يصدرها قسم من أساتذة اللغة العربية جامعة وهران، العدد 3 / 2006.

سابعاً : مواقع الأنترنت :

- 1- موسوني محمد، في دراسة الشعر الجزائري الحديث دراسات وأبحاث أدبية مأخوذ

من الموقع الإلكتروني www.diaf.net