جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

اللّغة والأدب العربي
دراسات أدبية
أدب عربي حديث ومعاصر

رقم: ح 62

إعداد الطالب:
مباركة بادسي

يوم:27/06/2018

جماليات الإيقاع في ديوان " قدر حُبُّه " ل: محمد جربوعة

لجنة المناقشة:

سامية آجقو	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيس
جوادي هنية	أ محأ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مقرر
أمال منصور	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقش

السنة الجامعية:2017 - 2018

شكر وعرفان

الحمد لله الذي هدانا إلى هذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا المولى عز وجل.

لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتوجه بالحمد والشكر للمولى عز وجل الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا لإنجاز هذا العمل فلا توفيق إلا به.

يسرني أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى أستاذتي المشرفة " جوادي هنية "، تقديرا لها على مجهوداتها وتوجيهاتها ونصائحها التي كانت عونا لي في إتمام هذا العمل .

كما أتقدم بشكري إلى أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم على مناقشة هذه المذكرة.

كما أوجه تعابير الشكر والإمتنان إلى كل الأساتذة أساتذة قسم الآداب واللغة العربية بجامعة محمد خيضر، وإلى من أمد لي يد العون من قريب أو من بعيد .

مقدمة

عُرِف الأدب العربي بأنه صورة من صور الحياة يعبر من خلالها الأديب عن عواطفه وأحاسيسه، فينتج عن ذلك سلسلة من الكلمات المتجاورة التي تحمل هذا الدفق من الأحاسيس والمشاعر، والكلام في الأدب إما أن يصاغ على شكل أبيات منتظمة فيسمى شعرا،وإما أن يتدفق في خط متناسق متناغم فيكون قولا منثورا.

وبما أن الشعر ناتج من رحم الأدب، فهو ليس منوطا بتعريف ثابت، بل هو مرن يتغير بتغير الشعراء واختلاف بيئاتهم وشخصياتهم، لذلك فهو يعرف بأنه كلام منظوم بطريقة معينة وفقا لتتابع الحركات والسكنات، وهذا ما جعل للشعر موسيقى خاصة، اصطلح عليها " بالإيقاع " ويعتمدا على علاقة الأحرف والكلمات في ما بينها وإذا كانت التجربة الشعرية هي التي تحدد الشكل الذي تتخذه القصيدة، فإن أول ما يحدث في التجربة هو وقع جرس الألفاظ على الأذن والعقل والإحساس بالألفاظ وهي تتردد في المخيلة. فنظام الإيقاع وما يتضمنه من مفاهيم وأسس تميزه عن غيره يعد جديدا على الساحة الأدبية إلا أنه أكثر العناصر تداخلا وتضافرا مع التجربة الشعرية ولا يظهر إلا من خلال نسق معين يحدد هويته، فيتداخل عنصرا الوزن والإيقاع في الشعر.

فالوزن هو ما يقوّم به الشعر ويعتمد على عناصر جوهرية وهو بمثابة تناسب زمني في النطق، وإن هذا التآلف يثير البهجة في النفوس، وهكذا يلتقي الوزن الشعري مع الموسيقى الشعرية في سمة التناسب التي تتمثل في تعاقب الحركة والسكون على نحو منتظم.

أما الإيقاع فهو وحدة النغم ويتكرر على نحو محدد في الكلام أو في البيت الشعري، وهذا العنصر الجوهري لا يختص بالشعر على حد سواء بل يتجاوزه إلى النثر، فقد بلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها من الشعر، فطرح هذه المسألة داخل النصوص النثرية أقرب إلى الواقع والمنطق.

فالإيقاع له تأثير فعال في بلورة التشكيل الجمالي للنص الشعري، حيث تتداخل الأصوات اللغوية، وفق نظام خاص في النص لتحدث إيقاعا يعبر عن دواخل الحالة الشعورية، وهنا يأتي الشعر بالموسيقى التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن والقافية، مع الموسيقى الداخلية الناتجة عن التكرارات وألوان البديع المختلفة...،وبالتالي يضفي الإيقاع قوة جمالية على القصيدة الشعرية، فيعتبر وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما يختلج النفس.

من هنا نبعت فكرة البحث وهي تهدف إلى الكشف عن جماليات الإيقاع في الشعر العربي، عموما والجزائري على وجه التحديد، من خلال مدونة شعرية للشاعر "محمد جربوعة"، المعروف بتحليقاته الحداثية، في مجال الفن الأدبي ففي مجموعته الشعرية "قدر حبه"، ذات الفحوى الديني، تضمنت الموسيقى الشعرية بنوعيها.

ولأن الإيقاع الشعري شديد الوقع على قصائد المدونة "قدر حبه"، التي تتعطر معظمها بنفح طيب حبيبنا عليه أزكى الصلوات والسلام، قادني هذا الإتجاه لاتخاذه موضوعا للدراسة، فحرصت في هذه الدراسة على أن أسلط الضوء على جماليات الإيقاع الشعري في ديوان " قدر حبه "، وتتفرع عن إشكالية هذا البحث جملة من التساؤلات من أهمها: ما مفهوم الإيقاع الشعري؟ وفيما تمثلت جماليات الموسيقى الشعرية في ديوان "قدر حبه"؟. وللإجابة عن هذه التساؤلات أنجزت هذا البحث وفق الخطوات الآتية: مقدمة، مدخل، فصلان تطبيقيان، وخاتمة.

حيث خصصت المدخل لإبراز مفهوم الإيقاع الشعري لغة واصطلاحا، ومفهوم هذا المصطلح عند الغرب والعرب، ومن ثم بيان وظيفته.

أما الفصل الأول، فهو فصل نظري تطبيقي جاء بعنوان الموسيقى الخارجية في شعر"محمد جربوعة"، حيث عرجنا فيه على دراسة الموسيقى الخارجية من خلال الوزن والقافية والروي.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان، الإيقاع الداخلي في ديوان"قدر حبه"، وأبرزت جماليات الإيقاع الداخلي من خلال التكرار والتوازي، البديع...

وأنهيت عملي بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصلت إليها:

وقد دفعتنا هذه الخطة إلى اعتماد المنهج الأسلوبي؛ مع الإستعانة بمناهج أخرى كالمنهج التاريخي الذي وضفناه في تتبعنا لظاهرة الإيقاع والمنهج الوصفي الذي استعنا ببعض مفرداته في وصف بعض الظواهر الفنية.

وتمت الإستعانة في هذه الدراسة بمجموعة من المراجع والمصادر أهمها:كتاب "العروض وإيقاع الشعر العربي"لسيد البحراوي، كتاب" العروض وإيقاع الشعر العربي" لعبد الرحمان تبرماسين،"والبنية الإيقاعية في شعر البحتري" لعمر خليفة بن إدريس، كتاب "عيار الشعر" لإبن طباطبا، و" منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، " البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان"لمسعود وقاد، كتاب" أساس البلاغة" للزمخشري.

أما بالنسبة للصعوبات ، التي واجهتني وأنا أنجز هذا العمل فتكمن في ، كثرة المادة العلمية في ما يخص الإيقاع الشعري مع تقارب أفكارها وصعوبة انتقاء ما يخدم الموضوع، وانفتاح موضوع البحث وتشعب مسالكه، فهو موضوع شامل، تختلف حوله آراء النقاد والمفكرين، وبالتالي صعوبة انتقاء المراجع لسير هذا البحث، إضافة إلى ضيق الوقت الذي حرمني من التوسع أكثر في قراءة الكتب والإستفادة منها.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أتقدم بالحمد والتعظيم للمولى عز وجل وأسمى عبارات الشكر والتقدير للأستاذة المشرفة لما لها من فضل كبير في تقويم ومتابعة وتوجيه هذا البحث.

مدخل: الإيقاع المصطلح/ المفهوم والوظيفة.

1 -مفهوم الإيقاع: 1-1- لغة.

1-1-2- اصطلاحا.

1-1-3- الإيقاع عند العرب.

1-1-4- الإيقاع عند الغرب.

2 -وظيفة الإيقاع الشعري.

يعتمد الباحثون في مجال موسيقى الشعر على عدة مصطلحات ، من بينها الموسيقى والعروض والوزن والإيقاع ، وهذا الأخير يعتبر من أكثر مصطلحات موسيقى الشعر تداولا في الساحة الأدبية، وهو المصطلح الذي سنعتمدهفي هذا البحث إذ إنه يعد القاعدة الأساس في بناء الشعر العربي ، وهذا ما جعله مميزا عن باقي الفنون الأدبية ، لذلك كان من الصعب تحديد مفهوم لهذا المصطلح تحديدا دقيقا لدى الدارسين ، فالإيقاع يعتبر بنية جوهرية وركيزة أساسية في الشعر العربي، لما يحدثه من نغم وإحساس موسيقي يؤثر في السامع.

1 -مفهوم الإيقاع:

1 1 -لغة : جاء في لسان العرب أن الإيقاع من:" وقع " يقع وقعا ووقوعا: سقط – وسمعت وقع المطر، وهو شدة ضربه الأرض إذا وبل، والوقعة والواقعة صدمة الحرب. والوقعة في الحرب صدمة بعد صدمة. والوقعة أن أقضي في كل يوم حاجة إلى مثل ذلك في الغد. والتوقيع في السير شبيه بالتلفيف وهو رفع اليد إلى فوق. والتوقيع رمي بعيد لا تباعده، والتوقيع إصابة المطر وإخاؤه بعضها والتوقيع في الكتاب إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه وقيل: هو مشتق من التوقيع الذي هو مخالفة الثاني الأول والميقع والميقعة كلاهما المطرقة"[1]

[1] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج6، ط1،1997، مادة (وقع)، ص 477.

نستنتج من خلال هذا التعريف أن الإيقاع ميزة جوهرية تشترك فيها كل هذه المعاني للفعل "وقع " ألا وهي وجود فعلين أحدهما نقيض للآخر ، لذلك نرى أن هناك نغم ا موسيقيل يحدثه هذا التناوب أو التضاد للأفعال.

ويعرف الفيروز أبادي الإيقاع في قوله :" الإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقّع الألحان ويبينها ".[1]

ويعرفه صاحب المرام في المعاني والكلام قائلًا:"الإيقاع مصدر أوقع النقر على الطلبة بإتقان مع الأصوات والألحان".[2]

ومن هنا نستنتج أن الإيقاع جاء بمعنى البيان و الوضوح الذي ينتج عنه الإطراب في الإيقاع الموسيقي ، وقد ارتبط عند كل من ابن منظور والفيروز أبادي باللحن والموسيقى .

1-2- اصطلاحا:

لقد أجمع الباحثون في مجال موسيقى الشعر على عدم وجود تعريف جامع مانع للإيقاع الشعري فقد تعددت التعريفات بتعدد الدارسين والنقاد ، ومن هنا سنتطرق إلى بعض هذه التعريفات حسب الترتيب الزمني لظهورها لدى هؤلاء الباحثين وذلك كالآتي:

---

[1] الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن إبراهيم الشيرازي الشافعي :القاموس المحيط، الج1، دار الكتب العلمية، (د.ط)، 1999، ص 127.

[2] مؤنس رشاد الدين:المرام في المعاني و الكلام، القاموس الكامل، دار الراتب، (د.ط)، 2000، ص 150 .

1-3- الإيقاع عند الغرب :

إن كلمة إيقاع انحدرت من أصل إغريقي ويطلق لفظ rythmes ولم يكن يفرق بينها وبين القافية Rime للظن بأنهما من أصلٍ واحد ، ثم انتقلت إلى اللاتينية باسم rythmes وبقي الاختلاط سائدًا بين المصطلحين "الإيقاع والقافية" ، لكنهم يدركون بأنه حركة منتظمة وموزونة ، وبقي هذا المصطلح سائدًا إلى غاية القرن " 16" حيث تم التفريق بين المصطلحين وأصبح لكل منهم دلالته ومعناه المستقل .

يذهب الشاعر الفرنسي المشهور "بودلار Baudelaire" إلى أن القافية ليست في غنى عن الإيقاع ، ولا الإيقاع في غنى عن القافية ولهما ميزة مشتركة عميقة ، ولا خلط بينهما لأنهما كما يقول :"يستجيبان في الإنسان إلى الحاجيات الخالدة والرتيبة والسيمترية والمفاجئة "[1]

وما نستشفه من قول " بودلير" أنه لا يمكن الفصل بين الإيقاع والقافية فهما وجهان لعملة واحدة فلا يتحقق إيقاع بدون قافية ولا وجود لقافية بدون إيقاع لأن كلاهما يستجيبان من حاجيات الحياة الإنسانية التي تتمتع بالعناصر الثلاث ة التي لا يمكن التغاضي عنها ألا وهي الرتابة ؛ أي الخضوع لإيقاع منتظم ، أما بالنسبة للعنصر الثاني المتمثل في السيمترية والتي تعني القياس المنتظم للأزمنة والأمكنة ، والعنصر الأخير، فمثّل في الرؤية المفاجئة فقد تكون مثلاً توقع خيبة أمل .

وفي الموسوعة العالمية – باللغة الفرنسية – ورد تعريف الإيقاع " بأنه كل ظاهرة نشعر، أو نقوم بها ولا بد أن تستجيب لعنصرين من العناصر الثلاثة الآتية: البنية

---

[1] عبد الرحمن تبر ماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 80 .

"Structure " والزمنية " Périodicité" والحركة " Mouvement "والمعمول به البنية والزمنية.

وتضيف إلى ما سبق عنصرين هما : الشكل " Forme " والرجوع "Retour" لأن الإيقاع يتموضع على مبدأ الرجوع .[1]

إن كثرة الإفراط في التعاريف جعلت المجال لا يسعفنا لتحديد تعريف مانع جامع للإيقاع حيث أنه عند "ميشونيك " يخطو خطوات تدنيه من أن يكون للمعنى ذاته على نحو ما يقال : " إن الإيقاع هو المعنى " .[2]

فمفهوم الإيقاع عند "ميشونيك " من خلال قوله مرتبط بالمعنى بعيدا عن الشكل وعلاقاته بالعناصر الأخرى فالمعنى وحده هو الذي يحدث إيقاعا في نفس المتلقي.

أما بنفينست " Benveniste" فيجد فيه " المنظم لكل ما هو متسرب ، كل ما لا يمكن القبض عليه : كالزمن واللغة والحركة والأصوات واللاشكل " informe " ويضيف أيضًا أن له علاقة بقوانين العدد "Les lois des nombres "[3]

" فبنفينست " هنا يدلي بالعلاقة الوطيدة التي تربط بين قوانين العدد وإيقاع اللغة والحركة والأصوات والموسيقى .

أما عند "جون كوهين " فالإيقاع عنده يتحدد في قوله : "تردد زمني يمتع الأذن"[4]

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 81.

[2] عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003، ص 23.

[3] عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 81.

[4] جون كوهين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2000، ص 114.

فالإيقاع عنده بمعنى التكرار الزمني للأصوات، لأن التردد، أو ما يسمى بالتكرار يحدث نغما موسيقيا لدى السامع، أو المتلقي، فهو بذلك يمتع الأذن.

وقد أرجعه " كلوردج ": إلى عاملين أولهما التوتر الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، فيعمل على تشويق المتلقي ، وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة، والتي تولد الدهشة لدى القارئ.[1]

فالإيقاع عند "كلوردج " يقوم على عاملين أساسيين هما التوتر الذي يأتي نتيجة تكرار الوحدات الموسيقية والذي ينتج عنه التشويق لدى المتلقي ، أما العامل الثاني فيتمثل في المفاجأة والتي بدورها تقوم على توليد ما يسمى بالدهشة لدى القارئ .

وقدم اللسانيون تعريفًا للإيقاع مفاده أن الإيقاع :"هو الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة، لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية "[2]

أما الشكلانيون "الروس" فلا يبتعدون كثيرًا عن المفهوم السابق ، فالإيقاع عندهم " في تحديده العام بوصفه تعاقبًا مطّردًا في الزمن لظواهر متشابهة ، قد اعتبر الملمح المميز والمبدأ المنظم للّغة الشعريّة ".[3]

يكمن الإيقاع عندهم في تكرار الوحدات الموسيقية والظواهر المتشابهة ، فهو يعتبر العنصر الفعال والمميز داخل النص الشعري والمبدأ الأساسي المنظّم للّغة الشّعرية الذي ينبغي أن يلم به الشاعر .حتى يستطيع استقطاب المتلقين.

---

[1] مسعود وقاد: البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف عبد القادر دامخي، قسم اللغة العربية وآدابها ، تخصص الأدب العربي ونقده، جامعة ورقلة، 2003، ص 8.

[2] محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005، ص95.

[3] المرجع نفسه:ص 91.

1-4- الإيقاع عند العرب:

ومما سبق اختلف الباحثون في مجال موسيقى الشعر في تحديد مفهوم الإيقاع، فذهبوا في ذلك مذاهب شتى فأول من استعمل مصطلح الإيقاع عند العرب" ابن طباطبا العلوي" في كتابه" عيار الشعر" لما قال:" وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللّفظ فصف مسموعه ومعقوله من الكدر ثمّ قبول هـ له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه الّتي يعمل بها وهي :اعتدال الوزن ، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه ".[1]

نستنتج من تعريف " ابن طبا طبا " ، بأنه قد ربط بين كلٍ من الإيقاع والشّعر الموزون المقفّى، واشترط فيه أن يكون ذا جودة عالية وحسن التركيب واللّفظ وصواب المعنى وأن يعتدل في جميع أجزائه حتّى يكوّن إيقاعًا شعريًّا مميّزًا ، لأنّ الشّعر يقاس بالإيقاع الموسيقي .

أمّا " حازم القرطاجنّي "فقد عرّف الإيقاع بشكلٍ غير مباشر في كتابه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء "فقال :"لشدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامهم ، اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم ، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسماع والقوافي ، لأنّ في ذلك مناسبة زائدة ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف التّرنّم بنهايات الصّنف الكثير في النقلة مع بعض الكلمة

[1] محمد أحمد ابن طبا طبا العلوي : عيار الشعر، تح :عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 21 .

المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجداد لنشاط السّمع بالنقلة من حالٍ إلى حال"[1]

يتبيّن لنا من خلال قول "حازم القرطاجنّي "أنّه قد ربط ، أو مازج بين الكلام والإيقاع الذّي تحدثه المقاطع الصّوتية في الأسماع والقوافي، كما ركّز على عنصر الزمن والحركات لما له من دور فعال في التأثير.

أما من وجهة نظر حديثة ، فنجد كثيرا من العرب المحدثين من تعرّض لمسألة الإيقاع لكن بصيغة مغايرة، فمنهم من يستعمل " موسيقى الشعر " كإبراهيم أنيس، وشكري عيّاد. ومن يستعمل" الموسيقى الداخلية " وهم كثر ، ومن يستعمل " الموسيقى العروضية " كالدّكتور بسّام الساعي والملاحظ عند هؤلاء ميلهم إلى استعمال مصطلح " الموسيقى " للفطرة التي نشأ عليها أجدادهم، وهم أيضًا. " لأنهم كانوا يميلون إلى الموسيقى أكثر من ميلهم إلى الشّعرية "[2]

كما نجد كذلك "محمّد مندور" الذي جعل الإيقاع أحد أهم العناصر الأساسية التي يقوم عليها الفن الأدبي، حيث يقول : " الإيقاع فهو موجود في النّثر والشعر ، لأنه يتولد من رجوع ظاهرة صوتية ، أو ترددها على مسافات زمنية متساوية ، أو متجاوبة أو متقابلة"[3]

ومن جهة أخرى نجد الناقد " كمال أبو ديب " يصف الإيقاع بالفاعلية والحركية لأنها هي " التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، (د.ط)، 1966، ص 122.

[2] عبد الرحمان تبرماسين: إيقاع الشعر العربي، ص 82.

[3] ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1997، ص 33.

تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية ".[1]

يتبين لنا من خلال قول الناقد " كمال أبو ديب " في وصفه للإيقاع بالفاعلية ؛ بمعنى أن هذه الفاعلية تجعل الإيقاع الموسيقي بعيدًا عن ذلك الجمود حيث تعطيه نوعًا من الحيوية التي تمنح تتابع الحركات نغمًا موسيقيًّا موحّدًا .

وقد ذهب الناقد " سيّد البحراوي " إلى " أن الشعر هو اللغة المنظمة بطريقة غير عادية . وأن هذا التنظيم على المستوى الصوتي هو ما اصطلح عليه الدارسون بالإيقاع وهو" تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولا شكّ أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة".[2]

ما نستنتجه من وجهة نظر الناقد " سيّد البحراوي " في تعريفه للإيقاع أنه يعتبره المبدأ الأساسي المنظم للنّص الشعري و أن هذا التنظيم يشمل المستوى الصوتي واللغة الشعرية في زمن معين، كما يشمل هذا التنظيم إضافة إلى ذلك خصائص هذه الأصوات.

أمّا الدكتورة " خالدة سعيد " فقد حاولت تعريف الإيقاع في قولها:" الإيقاع لغة بل هو سابق على اللغة المصطلح ، على تسميتها كذلك إنه ما قبل الاصطلاحات ، كان الإنسان القديم يحدث أصواتًا متسارعة متصاعدة تعبّر عن اقتراب خطر ، أو كان صوت السّاحر مثلا يتعالى ويتسارع ليعلن عن ظهور روح عنيفة أو شرّيرة ، وليهدأ ويتموج ليعلن ذهابها أو هدوء غضبه. رقص الحرب إيقاع خاص، لغة معبرة . والإيقاع لا يقتصر على الصوت، إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو ما

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 85.

[2] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1993، ص 112.

هو(حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة العلاقات(التناغم ، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية ".[1]

يتضح لنا من خلال قول الباحثة "خالدة سعيد " أنها أرادت أن توضح لنا فكرة الإيقاع وهو لديها لايقتصر فقط على تكرار الأصوات والأوزان والقوافي بالتناوب بل نجده أيضا أداة تواصل بين الذات الروحية البشرية واللغة المنطوقة ، لذلك فهو يعتبر نظام متناوب للمستوى الصوتي والشكلي وعلاقته بالحواس والأجواء الشعورية للذات البشرية عميقة جدا.

2- وظيفة الإيقاع الشعري :

المنطلق الأساسي لهذه الدراسة هو أن لغة الشعر تضطلع بإعادة تنظيم اللغة العادية فتحولها بذلك إلى نسق أو نظام من الكلمات وبذلك جرى بنا أن نتساءل عن وظيفة الإيقاع الشعري؟

إن وظيفة موسيقى الشعر هي وظيفة اللغة ظاهرة اجتماعية لأن اللغة تعكس حاجة البشر للتواصل ولا بد لها من مدلول وهو المعنى.

فالشعر يجسد حياة عميقة مكثفة ، فهو لا يقر بالحقائق وإنما يدفع بها ويثير من الداخل كي تنشط إلى عالم سعيد ولا يستطيع الشعر أن يحقق هذه الوظيفة إلا بهذا التنظيم غير عادي للأصوات، أي الإيقاع فهو وحده يستطيع أن يحمل المشاعر والأفكار العميقة والصادقة، فالإيقاع وحده هو من يقود الشاعر غالبًا سواء أكانت قبل النظم أو أثناءه، والموسيقى الشعرية تضيف المعنى بظلاله وتوحي بأشياء قد لا يقولها المعنى ، فينبغي أن تكون وظيفته الإيحاء قبل التجسيد وهو لا يتحقق إلا بنظم يتميز بالمرونة

[1] د. خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص 111.

والتنوع، فالنظام باعتباره القاعدة الأساسية التي يقوم عليها الإيقاع ، فهو بدوره أسهم في ترابط أجزاء القصيدة لدى المتلقي والشاعر في نفس الوقت .

تكمن أيضا وظيفة الإيقاع في أنه يساهم في خلق "المسافة الجمالية " ، بين العمل الفني والمتلقي ، وهو أكثر الوسائل التي تحقق لنا فرصة أن نبتعد عن نثريات الحياة ونصل إلى جوهرها ، بالإضافة إلى ذلك أن وظيفة الموسيقى الشعرية ، تكمن في أنها ذلك الإطار الجميل الذي يزين الصورة لا غير .

تعمل الموسيقى الشعرية على تهيئة القارئ لتوقع تتابع جديد نتيجة التكرا ر، إنه " يحدث الأثر عن طريق إثارة الدهشة... وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع". [1] ومن ثم تظل الموسيقى الركيزة الأساسية في بناء القصيدة ليس على المستوى الصوتي فحسب، إنما أيضا على المستوى المعنوي، لما نضفيه على الكلمة من ظلال وأبعاد تقرب المتلقي/السامع من جوهر الحياة وحقيقة الوجود.

[1] محمد فتوح أحمد : الحداثة الشعرية، الأصول و التجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2006، ص 425 .

الفصل الأول: الموسيقى الخارجية في ديوان" قدر حبه" لمحمد جربوعة.

1. الوزن: 1-1- لغة.

1-2- اصطلاحا.

2. القافية: 2-1- لغة.

2-2- اصطلاحا.

3. الروي.

-الموسيقى الخارجية:

وهو ذلك الشكل الخارجي للقصيدة يحكمها علما العروض والقافية وما يتفرع عنهما من أمور تخص الدوائر العروضية واختيار الأوزان ، وانتقاء القوافي والزحافات ، والعلل والصلة بين الموضوع والوزن .

وفي مجال الموسيقى يقول :" إبراهيم أنيس" ، "إن الموسيقى هي الأساس الذي نفرق به بين الشعر والنثر ، فالكلام الموزون دون موسيقى ليس إلا نثرا فنيا وللشعر نواح عدة للجمال لكن أسرعها إلى نفوسنا ما فيه جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا ما نسميه فن الشعر ".[1]

نحاول في هذا الفصل دراسة الموسيقى الخارجية في ديوان " قدر حبه " لمحمد جربوعة ولكن من الضروري قبل الانغماس في البحث عن البنية الموسيقية الخارجية عند شاعرنا أن نقدم شرحا موجزا لبعض المصطلحات والمفاهيم التي تحتاج لتوضيح .

1 -الوزن:

1-1- لغة: جاء في لسان العرب:"وزن الثقيل والخفة, الوزن:" ثقل الشيء مثله كأوزان الدراهم ومثله الوزن ، أوزان العرب ما بنت عليه أشعارها واحدها وزن ، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن ".[2]

---

[1] إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط3، 1965، ص 98 .

[2] ابن منظور : لسان العرب، مادة (وزن)، ص 90 .

وجاء في تعريف آخر للوزن :" هو المعيار الذي يقاس به الشعر ويعرف سالمه من مكسوره ".[1]

لقد تعددت تعريفات الوزن في المعاجم العربية وما نستنتجه من هذه التعاريف ، أن الوزن هو ذلك النظم الذي تقوم عليه القصيدة وبواسطته يقاس الشعرالسالم من المكسور وهو ضرورة لا بد من توفرها في النص الشعري.

1-2- اصطلاحا :

الوزن عند " ابن سنان الخفاجي": "هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض، فأما الذوق فلأمر يرجع إلى الحس ، وأما العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان ، فمتى عمل الشاعر شيئا لا يشهد بصحته الذوق وكانت العرب قد عملت مثله جاز له ذلك... والذوق مقدم على العروض . فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه ".[2]

فهذا التعريف يفرق ما بين الحسن الناشىء عن الذوق ، والوزن الذي يتكون من تآلف التفاعيل وهو ما يطلق عليه بالعروض ، إذن فالحس المرتبط بالذوق وهو أسبق من العروض .

أما" ابن رشيق القيرواني " فقد عرف الوزن في قوله :" هو من أعظم أركان حد الشعر و أولاها به خصوصية وهو يشتمل على القافية وجالب لها ضرورة ".[3]

---

[1] محمد علي الشوابلية وأنور أبو سويلم: معجم المصطلحات العروضية والقافية، دار البشير، عمان، (د.ط)، 1991، ص318.

[2] ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة ، تح: ابراهيم شمس الدين ، كتاب ناشرون ، بيروت، لبنان، ط1، 2010 ، ص277.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل، بيروت، 1972، ص130.

أما "حازم القرطاجني " فكان تعريفه للوزن أقرب إلى الإيقاع منه إليه :" والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب ".[1]

هذا التعريف يوحي بمراعاة الزمن ؛ لأن السكتة جزء من الزمن في السلم الموسيقي أما الوقفة فلا.

أما " ابن خلدون " فقد عرف الشعر في قوله:" الشعر هو الكلام المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي ".[2]

إذن الوزن هو مجموعة من التفاعيل العروضية المتجاورة بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المقفى ، فالوزن يمثل الأساس في موسيقى النص الخارجية ، فهو تنظيم للمقاطع الصوتية يتطلب فيها مراعاة عددها وترتيبها وأنواعها .

إن دراسة الوزن في ديوان "قدر حبّه" ل لشاعر" محمد جربوعة "يجعلنا نقف أمام طريقين انتهجهما الشاعر أثناء نظمه لمجموعته الشعرية هما: القصيدة العمودية، وقصيدة التفعيلة، إلا أن الشكل العمودي قد طغى على أغلب قصائد الديوان ، وهو البناء الأساس الذي تمثل نسبة حضوره في الديوان (68 %) أما الشعر الحر فهو يمثل نسبة (8%) من المجموعة الشعرية، كما نلحظ أن الشاعر قد تفاوتت عنده الأوزان والأضرب في العديد من الأغراض المتنوعة، فمزج بين (الكامل، المتقارب، البسيط، الهزج، الرمل ...) وفي ما يلي سنحاول استعراض أهم ا لأوزان التي اعتمدها الشاعر في ديوانه منطلقين من أكثر الأوزان تواترا وحضورا.

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص236.

[2] عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص572.

من القصائد العمودية التي وردت في هذا الديوان على وزن "بحر الكامل" قصيدة "برقية إلى كعب بن زهير " :

❖ **بحر الكامل** :(متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

بَانَتْ سُعَادُكَ.. والْتَقَيتَ بِأَحْمَدِ مَاذَا خَسِرْتَ بِهَجْرِهَا يَا سَيِّـدِيْ؟

بَانَتْ سُعَادُكَ وَلْتَقَيْتَ بِأَحْمَدِيْ مَاذَا خَسِرْتَ بِهَجْرِهَا يَا سَيْيِدِيْ ؟

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

مُتْفَاعلن مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفلَعِلُنْ مُتَفَاعِلنْ مُتْفَاعِلُنْ

قَدْ كَانَ قَلْبُكَ مَاسَةً فِي عِقْدِهَـا يَبْقَىْ يُسَبِّحُ صَدْرهَا إِنْ تَرْقُـدِيْ

قَدْ كَانَ قَلْبُكَ مَاْسَتَنْ فِي عِقْدِهَا يَبْقَى يُسَبْبِحُ صَدْرهَا إِنْ تَرْقُـدِيْ

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُـــنْ

وَيَظَلُّ يَنْفُخُ آهَهُوْ فِي جِيْدِهَا لَمْ يَحْتَرِقْ فِيْهَا وَلَمْ يَتَجَمّـــــــدِ[1]

وَيَظَلْلُ يَنْفُخُ آأْهَهُوْ فِي جِيْدِهَا لَمْ يَحْتَرِقْ فِيْهَا وَلَمْ يَتَجَمْمَـــدِيْ

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

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُـنْ مُتْفَاعِلُـنْ مُتَفَاعِلـُنْ

لقد نظم "محمد جربوعة"هذه الأبيات على تفعيلات بحر الكامل وجاءت تفعيلاته على النحو الآتي : (متفاعل ـن متفاعلـن متفاعلـن) وقد تعرضت أغلب أسطر

[1] محمد جربوعة : "قدر حبه "، البدر الساطع للطباعة والنشر، ط1، 2014، ص 5 .

هذا المقطع إلى زحاف " الإضما ر" حيث يتم تسكين الثاني المتحرك ، فحولت تفعيلة " مُتَفَاْعِلُنْ " إلى "مُتْفَاْعِلُنْ ".

ومن القصائد العمودية أيضا المنظومة على بحر الكامل قصيدة "عودة ":

لَوْ أَنَّ أَحْمَدَعَادَ مِنْ تَحْتِ الثَّرَىْ حُلْوُ الْمَحَيَّاْ، بِاسْمِهَاْ، مُتَعَطّـرَاْ

لَوْأَنْنَ أَحْمَدَعَادَ مِنْ تَحْتِ ثْـثَرَى حُلْوُ لْمَحَيْيَا، بِسْمِهَا، مُتَعَطْطِرَا

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُــنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلـُنْ

وَأَتَى يَزُوْرُ الْمُسْلِمِيْنَ بِشَوْقِهِ يَا عَارَنَا.. مَاذَا نَقُوْلُ إِذَا دَرَىْ[1]

وَأَتَى يَزُوْرُ لْمُسْلِمِيْن بِشَوْقِــهِ يَا عَارَنَا.. مَاذَا نَقُوْلُ إِذَا دَرَىْ

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

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

اعتمد الشاعر في قصيدة " عودة " على بحر الكامل ، والتي طرأ على تفعيلاته (مُتَفَاْعِلُنْ)زحاف الإضمار فأصبحت تفعيلته (مُتْفَاْعِلُنْ) ، كما طرأ عليها زحاف الكف وهو حذف السابع الساكن فأصبحت تفعيلته (مُتَفَاْعِلُ) .

ومن القصائد أيضا التي اعتمد فيها على نفس البحر نجد " محمد ":

فِيْ خَاتَمٍ، مَحْسُوْدَةٌ فِيْ الْيَدُ مُتَفَرِّدٍ، وَمِثَالُهُ لَا يُوْجَـــــدُ

فِيْ خَاتَمِنْ، مَحْسُوْدَتُنْ فِيْهِ لْيَدُو مُتَفَرْرِدِنْ، وَمِثَالُهُ لَا يُوْجَــدُو

[1] محمد جربوعة: قدر حبه، ص 50 .

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ

فِي تَاجِ مُلْكٍ مِنْ عَقِيْقِ فَاخِـرِ يَا تَاجَ رَأسِي، الهَاشِمِيُّ، مُحَمَّدُ [1]

فِي تَاجِ مُلْكِنْ مِنْ عَقِيْقِ فَاخِرِنْ يَا تَاجَ رَأسِ، لْهَاشِمِيْيُ، مُحَمْمَدُوْ

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُـنْ

إن القارئ لهذين البيتين يتحسس ذلك النغم العروضي الذي تحدثه التغييرات التي تطرأ على كل تفعيلة ، فمثلا في حشو وعروض البيت الأول دخل عليها زحاف الإضمار والكف فأصبحت تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) على النحو الآتي : (مُتْفَاعِلُنْ)، (مُتَفَاعِلُ) بالإضافة إلى دخول نوع آخر من الزحافات وهو زحاف " الطي " وهو حذف رابع التفعيلة ساكنا، فتصبح تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ)، (مُتَفْعِلُنْ) .

❖ **بحر الرمل** : رمل الأبحر ترويه الثقات (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن).

قُلْتُ بِينِي يَا سُعَادُ الآنَ بِينِـي طَارَ قَلْبِي كَهَزَارٍ مِنْ يَمِينِي [2]

قُلْتُ بِيْنِيْ يَا سُعَادُ لْأَأْنَ بِيْنِـي طَار قَلْبِي كَهَزَارِنْ مِنْ يَمِينِي

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

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

[1] محمد جربوعة: قدر حبه، ص60.

[2] المصدر نفسه: ص165.

ندرك أن الشاعر في قصيدة "بانت سعاد " قد اعتمد على بحر الرمل وتفعيلاته (فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُن) ، وأنه استعمل زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن ، فتصبح تفعيلة (فَاعِلَاتُنْ) , (فَعِلَاتُنْ) .

❖ **بحر البسيط** : إن البسيط لديه يبسط الأمل(مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن).

عِنْدِيْ بِطَيْبَةَ حُبٌّ..مَا أَنَا نَـاسِ	فَقَطْ أَغَافِلُ كَيْ آتِيْهِ حُرَّاسِـيْ
عِنْدِيْ بِطَيْبَةَ حُبْبُنْ..مَا أَنَا نَاسِ	فَقَطْ أَغَافِلُ كَيْ أَأْتِيْهِ حُرْرَاسِيْ
/0/ 0//0/0/ 0///0// /0	0/0/ 0//0/0/ 0///0// 0//
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُ	مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِـلْ
وَأَنْتِ عِنْدِكِ مِثْلِيْ فِيْ مَدِيْنَتِـهِ	حُبٌّ وَرَاءَ مَتَارِيْسَ وَأَكْيـــاسِ
وَأَنْتِ عِنْدِكِ مِثْلِيْ فِيْ مَدِيْنَتِـهِ	حُبْبُنْ وَرَاءَ مَتَارِيْسَ وَأَكْيَاسِـيْ[1]
/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0//	0/0/0// /0/0/// 0// 0/0/
مُتَفْعِلُنْ فَاعِلْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُ	مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَاعِـلْ

اعتمد الشاعر في قصيدة " قلوب خضراء محبوسة عن حبيبها " بحر البسيط " والذي تفعيلاته (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) والتي طرأعليها بعض الزحافات والعلل مثل زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن ، فحذف الثاني الساكن من تفعيلة (فَاعِلُنْ) فأصبحت (فَعِلُنْ) ، وتفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) أصبحت (مُتَفْعِلُن) ، وزحاف الإضمار والقبض فأصبحت تفعيلة (فَاْعِلُنْ) (فَعِلُ)، كما نجده استعمل زحاف الطي على تفعيلة(مُسْتَفْعِلُنْ) وهو حذف رابع التفعيلة ساكنا ، فتغيرت إلى (مُسْتَعِلُنْ) ، كما نلاحظ أن الشاعر استعمل

[1] محمد جربوعة: قدر حبه، ص 53 .

علة القطع وهي حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله فأصبحت تفعيلة (فَاعِلُنْ) (فَاعِلْ) .

أما النمط الثاني من القصائد الشعرية التي استعملها الشاعر في ديوانه بنسبة ضئيلة هو الشعر الحر ومن بين القصائد الحرة نجد قصيدة "قدر حبه ولا مفر للقلوب " وهي أطول قصيدة في الديوان وأهمها فيما أعتقد؛ لأن الشاعر أسمى ديوانه قدر حبه كعنوان هذه القصيدة فهو كتبها مادحا الرسول صلى الله عليه وسلم فيها فنظمها على بحر الرجز:

❖ **بحر الرجز** :وتفعيلاته (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ) .

طُبْشُوْرَةٌ صَغِيْـرَةٌ

طُبْشُوْرَتُنْ صَغِيْرَتُنْ

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

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ

يَنْفُخُهَا غُـــــلَامْ..

يَنْفُخُهَا غُـــــلَامْ

00// 0///0/

مُسْتَعِلُنْ فَـــعُوْلْ

يَكْتُبُ فِيْ سُبُّوْرَةٍ :

يَكْتُبُ فِيْ سُبْبُوْرَتِنْ

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

مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

" اللَّهَ وَالرَّسُوْلَ وَالْإِسْلَامْ "

"الْلَاْهَ وَرْرَسُوْلَ وَلْإِسْـلَاْمْ"

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

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فِعْلَاْنْ

يُحِبُّهُ الْغُـــــــــلَاْمْ[1]

يُحِبْبُهُ لْغُـــــــــلَاْمْ

00// 0 //0//

مُتَفْعِلُنْ فـَـعُوْلْ

نظم الشاعر هذا المقطع من القصيدة على بحر الرجز وجاءت تفعيلاته على النحو الآتي :

(مستفعلن مستفعلن مستفعلن) ، فقد تعرضت أغلب أسطر هذا المقطع إلى زحاف الخبن والطي فأصبحت تفعيلة (مستفعلن) عند دخول زحاف الخبن عليها (مُتَفْعِلُنْ) ، أما عند دخول زحاف الطي عليها أصبحت (مُسْتَعِلُنْ)، فتنقل إلى (فَعُوْلُ)، كما نجده قد تعرض إلى علة الخلع وهي علة مركبة من " الخبن والطي " بالإضافة إلى علة القصر فتصبع التفعيلة (فَعُوْلْ)، كما طرأ عليها أيضا علة التذييل فأصبحت التفعيلة (فِعْلَاْنْ) .

ومن القصائد الحرة التي وردت في الديوان أيضا : "بكائية الحب الرسولي " التي نظمها على بحر الهزج :

---

[1] محمد جربوعة : قدر حبه، ص 177 .

❖ **وبحر الهزج** :و تفعيلاته (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن).

دَعِيْنِيْ الآنَ

دَعِيْنِ لْأَأْنَاْ

0/0/0/0//

مَفَاعِيْلُنْ فَا

مِنْ عَيْنَيْكِ يَاْ لَيْلَى

مِنْ عَيْنَيْكِ يَاْ لَيْلَىْ

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

فَاعِيْلُـنْ مَفَاعِيْلُنْ

فَإِنِّيْ الآنَ

فَإِنْنِ لْأَأْنَاْ

0/0/0/0//

مَفَاعِيْلُنْ فَا

لَاْ عَيْنٌ تُجَنِّنُـنِيْ

لَاْ عَيْنُنْ تُجَنْنِنُنِيْ

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

عِيْلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

وَلَاْ كُحُلُ

وَلَاْ كَحُلُوْ

0///0//

مُفَاعَلَتُنْ

دَعِيْنِيْ

دَعِيْنِيْ

0/0//

مَفَاعِلْ

حِيْنَ أُنْهِيْ النَّصَّ

حِيْنَ أُنْهِ نْنَصْصَاْ

0/0/0/0//0/

فَاعِلُنْ فَاعِيْلُنْ

يَا لَيْلَىْ سَأَتَّصِلُ [1]

يَا لَيْلَىْ سَأَتَّتَصِلُوْ

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

فَاعِيْلُنْ مُفَاعَلَتُنْ

[1] محمد جربوعة: قدر حبه، ص 133 -134 .

اعتمد الشاعر في قصيدته على بحر الهزج وتفعيلاته (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن)، حيث جاء زحاف القبض الكف والإضمار على (مفاعيلن) في الأبيات بنسبة كبيرة، وهو زحاف حسن يزيد في حسن البيت فجاءت التفعيلة على النحو الآتي : (مفاعل)، كما طرأت على (مفاعيلن) علة التشعيث فأصبحت (فَعِلُنْ) ، وعند دخول علة التشعيث مع زحاف القبض على التفعيلة الصحيحة تصبح (فاعلن) ، بالإضافة إلى وجود علة أخرى وهي علة التذييل وهي زيادة سبب خفيف آخر التفعيلة وتشترك هذه العلة مع زحاف القبض عند دخولها على التفعيلة الأصلية فتصبح (مفاعلتن)، ونجد أيضا علة العضب وهي حذف الميم من الجزء(مفاعيلن)

فتصبح (فاعيلن) .

2 -القافية :

2-1- لغة : يقال قفوت فلانا أي اتبعت أثره ، وقفوته، أقفوه: رميته بأمر قبيح ، وفي نوادر الأعراب : أثره أي تبعه وضده في الدعاء ، قفا الله أثره ، اقتفى أثره و تقفاه ، أتبعه، وقفيت على أثره بفلان أي أتبعه إياه ، وفي التنزيل العزيز" ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَىٰ آثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا وَقَفَّيْنَا بِعِيسَى ابْنِ مَرْيَمَ وَآتَيْنَاهُ الْإِنْجِيلَ وَجَعَلْنَا فِي قُلُوبِ الَّذِينَ اتَّبَعُوهُ رَأْفَةً وَرَحْمَةً وَرَهْبَانِيَّةً ابْتَدَعُوهَا مَا كَتَبْنَاهَا عَلَيْهِمْ إِلَّا ابْتِغَاءَ رِضْوَانِ اللَّهِ فَمَا رَعَوْهَا حَقَّ رِعَايَتِهَا فَآتَيْنَا الَّذِينَ آمَنُوا مِنْهُمْ أَجْرَهُمْ وَكَثِيرٌ مِنْهُمْ فَاسِقُونَ".[1]

أي اتبعنا نوحا وإبراهيم رسلا بعده " والقافية آخر كلمة في البيت ، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفوا الكلام ".[2]

[1] سورة الحديد: الآية 27.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة(قفا)، ص 106 .

2-2- اصطلاحا: يختلف مفهوم القافية باختلاف العلماء الذين عرفوها لكن التعريف الذي نال حظوة عند العروضيين و دارسي موسيقى الشعر هو:

" أن القافية عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول ".[1]

" وعند الأخفش فهي : "آخر كلمة في البيت ".[2]

وجاء في العمدة :" لأنها تقفوا كل بيت، وقال قوم لأنها تقفوا أخواتها " .[3]

ونخلص في الأخير إلى أن القافية هي الميزة الأساسية للقصائد حسب تعريفاتها لأنها تعتبر مجموعة من الأصوات المتكررة في فترات منتظمة.

2-3- أنواع القوافي : القافية نوعان :

القافية المطلقة: وهي ما كان رويها متحركا، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام:

- مطلقة مؤسسة : وهي ما كان رويها متحركا واشتملت على ألف التأسيس .
- مطلقة مؤسسة موصولة بهاء مثل : " أعاشره " .
- مطلقة مردوفة : وهي ما كان رويها متحركا واشتملت عاى ألف التأسيس .
- مطلقة مردوفة موصولة بهاء مثل : "اكتسابها ".
- مطلقة مردوفة موصولة بمد مثل : " الرحالا ".
- مطلقة مجردة مثل : "ورعه ".

القافية المقيدة: وهي ساكنة الروي وهي ثلاثة أقسام:

---

[1] د.شعبان صلاح : موسيقى الشعر بين الإتباع والإبتداع، دار غريب، القاهرة، ط4، 2005، ص 276.

[2] المرجع نفسه : ص 130.

[3] د.محمد حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 170.

- مقيدة مردوفة : (أ، و، ي) .
- مقيدة مؤسسة مجردة .[1]
- **2-4- ألقاب القوافي :**
- قافية المتكاوس : هي كل قافية توالى بين ساكنيها أربع حركات (/0////0).
- قافية المتراكب : هي كل قافية اجتمع بين ساكنيها ثلاث حركات (/0///0) .
- قافية المتدارك : هي كل قافية توالى بين ساكنيها متحركان (/0//0) .
- قافية المتواتر : هي كل قافية وقع بين ساكنيها متحرك واحد (/0/0) .
- قافية المترادف : هي كل قافية توالى بين ساكنيها ، أي لم يقع بين ساكنيها حركة (00/) .[2]

2-5- المصطلحات الخاصة بحروف القافية:

- الروي :

2-5-1- لغة: هو الجمع و الاتصال و الضم: ومنه الرواء: الحبل الذي يشد على الأحمال والمتاع ليضمها.

2-5-2- اصطلاحا: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر في نهاية كل بيت وإليه تنسب القصيدة. [3]

- الوصل : هو حرف مد ينشأ عن إشباع الحركة في الروي المطلق فيكون (أ، و، ي) أو هاء ساكنة أو متحركة تلي حرف الروي .

- الخروج : وهو حرف مد يلي هاء الوصل ويتولد من اشباع حركتها ويكون

---

[1] د.محمد حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 181-182.

[2] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ط)، 1969، ص149-150.

[3] المصدر نفسه: ص 149-150.

بثلاثة أحرف (أ، ي، و) .

- التأسيس : "وهو مأخوذ من أسس البناء " وهو ألف بينهما و بين الروي حرف متحرك واحد يسمى " الدخيل " .
- الدخيل : وهو حرف متحرك يفصل بين التأسيس و الروي .
- الردف : وهو حرف مد أو لين قبل الروي مباشرة .[1]

2-6- حركات القافية :

- المجرى :هو حركة حرف الروي المطلق الناشىء عنهما أحد حروف المد الثلاثة (أ، و، ي) .
- النفاذ : هو حركة هاء الوصل في الروي فتحة أو ضمة أو كسرة .
- الحذو : هو حركة ما قبل الردف، سواء كان فتحة أو ضمة أو كسرة .
- الإشباع : هو حركة الدخيل فتحة أو كسرة أو ضمة .
- الرس : هو حركة الحرف الذي قبل التأسيس.
- التوجيه : هو حركة الحرف السابق للروي الساكن ، الخالي عن الردف و التأسيس فتحة أو ضمة أو كسرة .[2]

2-7- عيوب القافية :

- الإكفاء : هو اختلاف الروي بحروف متقاربة المخارج كالنون والميم .
- الإيطاء : وهو أن يعيد الشاعر القافية بلفظها ومعناها قبل أن يفصل بينهما سبعة أبيات .
- التضمين : وهو أن تتعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه .

---

[1] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 149- 150.

[2] أحمد حساني: الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه دولة، تخصص أدب عربي قديم، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية وآدابها، 2006/2005، ص 292- 294.

- الإقواء : هو اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة .
- الإصراف : هو اختلاف حركة الروي من فتح إلى ضم إلى كسر .
- الإجازة : هي اختلاف الروي بحروف متباعدة المخارج الباء و الراء .
- السناد : وهو اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات وهو أنواع :
- سناد الردف : وهو اختلاف القافية بالردف .
- سناد التأسيس : وهو تأسيس بعض الأبيات دون البعض الآخر في القصيدة .
- سناد الإشباع : وهو اختلاف حركات الدخيل في القصيدة الواحدة بضم أو كسر أو فتح مع أحدهما .[1]

وما نستشفه مما سبق أن القافية هي عبارة عن مجموعة من الأصوات التي تتردد في فترات زمنية منتظمة، وتشمل نهاية كل بيت شعري في القصيدة .

أما القافية في ديوان "قدر حبه " للشاعر محمد جربوعة قد جاءت بصور متعددة ,فالشاعر قد مزج بين أنواع القوافي وفي هذا المنوال سنحاول التمثيل بعض المقاطع الشعرية التي مزج فيها الشاعر بين القافية (المتراكبة، المترادفة، المتواترة، المتداركة) .

– ومن النماذج المختارة للتطبيق أبيات من قصيدة "الدراويش العاشقون ":

لَوْ كاَنَ عِنْدَكِ نَاقَةٌ لَرَعَيْتُهَـــــا مَعَ نَاقَتِيْ، وَعَلَفْتُهَا بِشَعِيْرِيْ

الْحُبُ لَا يَحْتـَاجُ لِلتَّفْسِيـــرْ أَبَدَا، وَلَا رَأْيًا لِأيِّ خَبِيْـــــرِ

هُوَ نَظْرَةٌ فُصْحَىْ, تُذِيْبُ, رَقِيْقَةٌ حَنَّانَةٌ، وَشَدِيْـدَةُ التَّأْثِيْـــــرِ

هُوَ لَفْطَةٌ كَالكَهْرَبَاءِ, سَرِيْعَـةٌ مِنْ عَاشِقٍ مُتَحَرِّقٍ مَضْـرُوْرِ

والـنَّاسُ أَذْوَاقٌ, لِكُلٍّ لَونُـــــهُ وَلِكُلِّ قَلْبٍ رِيْحَةٌ لِعَبِيـــــرْ

[1] د. سليمان معوض: علم العروض وموسيقى الشعر، المؤسسة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2009، ص 141– 41.

أَهْلُ البَسَاطَةِ فِيْ الْهَوَىْ أَسْيَادُنَا أَهْلُ الكَلَامِ الخَافِتِ المَكْسُورِ [1]

جاءت القافية في هذه الأبيات متواترة مثل :(عِيْرِيْ، بِيْرِيْ، ثِيْرِيْ، رُوْرِيْ، بِيْرِيْ، سُوْرِيْ) ، فكل بيت من هذه الأبيات انتهت قافيته بساكنين يتوسطهما متحرك وبالتالي نجد أن الشاعر قد أصاب في تحقيقه للقافية المتواترة في أبيات قصيدته .

أما القافية المتداركة نجدها حاضرة بكثرة في قصيدة " أكبر من غرامك.. أصغر من حبِّ المكِّيِّ " :

مَنْ أَنْتِ ؟ قَلْبِي مِنْ غَرَامِكِ أَكْبَرُ يَحْتَاجُ حُبًّا مُسْتَحِيْلًا يُبْهِـــرُ

مِثْلَ المُحِيْطِ الأطْلَسِيِّ جَوَانِحِـي وَكَبَحْرِ (إِيْجَةَ) أَضْلُعِيْ تَتَفَجَّـرُ

أَنَا كَالجُوْادِ الشَّرْكِسِيِّ تَمَـــرُّدِي بِالنَّارِ أَشْهَقُ إِنْ عَشِقْتُ وأَزْفِـرُ [2]

وهذه القصيدة عمودية وقد تجسدت القافية المتداركة في آخر كل بيت منها ويتوسط ساكنيها متحركان مثل : (يُبْهِرُوْ، فَجْجَرُوْ، أَزْفِرُوْ) .

كما نجد أيضا نمط ا ثانيا من القصائد التي استخدمها الشاعر في الديوان لكن بنسبة قليلة وهي قصائد التفعيلة التي أخذت الشكل الحداثي الجديد بعيدا عن ذلك الشكل القديم الذي يعتمد على وزن واحد وقافية واحدة و روي واحد ، لذلك فإننا نلمس ذلك التجديد عند الشاعر "محمد جربوعة " حينما حاول أن يمزج بين أنواع القوافي في القصيدة الواحدة , ومثالها تلك القصائد ما نلمسه في قصيدة "زهرة القرشيّ":

زهْرَةُ جُوْرِيٍّ حَمْرَاءُ

تعبّئ شِدْقَيْهَا مِنْ كَأْسِ نَدَاهَا فَجْرَا

---

[1] محمد جربوعة: قدر حبه، ص 9-10.

[2] المصدر نفسه: ص 21.

فِيْ البُسْتَانْ

تَمْتَصُّ الشَّفَتَيْنْ

وَتَسْأَلُ

مَنْ يُهْدِينِي؟

مَنْ يُهْدِي عَيْنَيَّ

لَصَلّى اللّه عَلَيْهِ وَسَلَّمَ

أَحْمَدَ، طَه، القرْشِيّ العَدْنَانْ؟[1]

جاءت القافية متناوبة في هذا المقطع من قصيدة " زهرة القرشيّ"ففي البيت الأول والثاني جاءت القافية متواترة (رَاْءُو ، فَجْرَاْ) ، أما في البيت الثالث مترادفة نحو:(تَاْنْ) ، وفي البيت الموالي يرجع إلى النوع الأول وتمثلت في :(تَيْنِيْ) ، وينتقل بعدها إلى نوع آخر من القافية وهو القافية المتداركة والتي نجدها تتجسد في البيت الخامس وتمثلت في لفظة (تَسْأَلُوْ)، ويتواصل هذا التمازج بين القوافي في أبيات القصيدة إلا أن هذا التنوع الذي شهدته أبيات هذه القصيدة يعتبر أبرز سمة من سمات الشعر الحديث ، وبالتالي فهو يترك متعة ولذة لدى القارئ فهذا التكرار والتنويع في القافية يعبر عن الحالة الشعورية التي تنتاب الشاعر.

أما القافية المتراكبة فتتجسد في قصيدة " شو بدِّك "إنه قنديل آمنة :

(شُوْ بِدِّكْ) الآنَ؟.. مَاْذَا يَنْفَعُ الزَّعَـلُ؟ لِمَ الشُّكُوكُ ؟ لِمَ الدَّمْعِاتُ تَنْهَمِلُ؟

مَاذَاْ أَقُوْلُ لـ(ستِّ الحُسْنِ) إِنْ حَزِنَتْ لِكَيْ يُرَفْرِفَ فِيْ أَشْفَاْرِهَا الكُحُـلُ؟[2]

[1] محمد جربوعة: قدر حبه، ص 68.

[2] المصدر نفسه: ص 91.

نلاحظ أن الشاعر في هذين البيتين قد اعتمد على قافية واحدة وهي القافية المتراكبة وتمثلت في :(تَنْهَمِلُوْ ,هَلْكُحُلُوْ).

3- الروي:

يعرف "حسين أبو النجا " الروي قائلا:" هو الحرف الذي تجتمع إليه جميع الحروف في البيت والذي يتمحور حوله التكرار الصوتي ".[1]

أما محمد الدوكالي فيعرفه في قوله :"حرف الروي هو أيضا من حروف الهجاء تبنى عليه القصيدة بمعنى أن الشاعر يختار حرف يعتمد عليه في بناء القصيدة وليست كل الحروف صالحة لأن تكون رويا فلا تكون رويا حروف العلة الزائدة مثل الواو في "عمرو " وكذلك الهاء الساكنة و الألف المقصورة ..."[2]

وبالتالي فحرف الروي يعتبر البناء الأساس الذي تنسب إليه القصيدة ، كما يعد أهم حرف من حروف القافية ,لذلك فهو يضفي للقصيدة نوعا من التميز فقيمتها لاتتحدد إلا به .

ونلاحظ من خلال دراستنا لديوان "قدر حبه " لمحمد جربوعة أن حرف الروي متنوع بين الحروف المهموسة والحروف الانفجارية ، ونسعى في ما يلي أن نبرز حرف الروي في بعض المقاطع التي وردت في الديوان :

اعتمد الشاعر على تغيير حرف الروي في قصيدة " ما في حدا

خَلْفَ الجِدَارِ

وَخَائِفِيْنَ

---

[1] حسن أبو النجا: قوافي في الشعر العربي، دار مدني، الجزائر، (د.ط)، 2003، ص 16.

[2] الدوكالي محمد نضر: جامع الدروس العروضية والقافية، منشورات ELGA، فالبينا، (د.ط)، 2001، ص 114.

سَمِعْتُهُمْ يَتَهَامَسُونَ بِأَنَّهُمْ

أَرْسَىْ مَعَالِمَ (قَرْيَةٍ ضَوْئِيَّةٍ)[1]

والملاحظ لهذه الأبيات أن الشاعر قد اعتمد في التغيير في حرف الروي في أبيات قصيدته وتمثل في (الراء، النون، الميم، التاء).

ونجده موحدا لحرف الروي في قصيدة " طريقي ":

مِنْ رَوْعَتَيْ.. وَبَرَاعَتِيْ.. وَتَفَنُّنِــيْ تُوِّجْتُ بِالشِّعْرِ اغْتِزَارَ السَّوْسَنِ

وَرَمَيْتُ فِيْ حِجْرِ الحَزِيْنَةَ وَرْدَةً فَبَكَتْ وَ قَالَتْ: "يَا مُحَمَّدُ لَيْتَنِيْ.." [2]

لقد التزم الشاعر في أبيات هذه القصيدة استخدام روي موحد وهو حرف النون من مطلع القصيدة إلى نهايتها وذلك لتناسب هذه الأبيات مع الدفقة الشعورية لدى الشاعر وما تحدثه من انسجام موسيقي في القصيدة.

ونخلص إلى أن محمد جربوعة قد نوع في حرف استعمالاته الروي في قصائده ، فنجده قد مزج في استخدامه لحرف الروي بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة ، ولكن كان للأصوات المجهورة الحظ الأوفر في تقفي نهايات المقاطع الشعرية في الديوان، وهذا التنوع يرجع إلى رغبة الشاعر في إيصال الحالة الشعورية التي تنتابه في أتم صورها للقارئ دون أي ملل أوفتور ، وبالتالي يكون الشاعر محمد جربوعة قد وصل إلى مبتغاه في الخروج عن المألوف، وإعطاء صبغة حداثية جديدة للقصائد الشعرية على مستوى الموسيقى الخارجية.

---

[1] محمد جربوعة: قدر حبه، ص 109- 110.

[2] المصدر نفسه: ص 121.

الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي

1 -التكرار: 1-1- لغة.

1-2- اصطلاحا.

1-3- أقسام التكرار.

2 -المحسنات البديعية:

2-1- الطباق .

2-2- الجناس.

2-3- التوازي.

2-3-1- أقسامه.

-الإيقاع الداخلي

إن التطور الحاصل في بنية القصيدة الحداثية دفعها إلى البحث عن البدائل الموسيقية التي ترقى إلى مستوى المنجزات الفنية المتحققة في أكثر مكوناتها النصية، ولم يكن التخلي عن الشكل العمودي التقليدي للتخلص التام من الإيقاع بشتى أشكاله بقدر ما كان محاولة لاستثمار " إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتنوعة". [1]

يتبين من هنا أن الإيقاع الداخلي كما يظهر من تسميته متعلق ببنية النص الداخلية .

ومن هنا "فهو يلعب دورا أساسيا في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه ". [2]

إذ إنه مرتبط بحركة النص الكلية، وبنسيج العلاقات الموجودة بين مكوناته، ويتجلى الإيقاع الداخلي في :

1 -التكرار:

يعد التكرار ظاهرة لغوي عرفتها العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا، نعني بذلك الشعر الجاهلي وخطب الجاهلية وأسجاعها، ثم استعملها القرآن الكريم ووردت في الحديث النبوي الشريف ، وكلام العرب شعره ونثره من بعد...ومن ثم، فهي ظاهرة تستحق الدراسة لتبيين معالمها والتعرف على حقيقتها ومواضع استعمالها.

---

[1] مسعود وقاد: البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، ص 94.

[2] المرجع نفسه : ص 94.

1 1 -لغة:

يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ) : " الكرّ: الرجوع إليه، منه التكرار".[1] فالتكرار في اللغة عنده بمعنى الرجوع .

ويقول الزمخشري (ت 538 هـ),في كتابه البلاغة :" انهزم عنه ثم كرَّ عليه كرورًا، وكرَّ عليه رمحه وفرسه كرًّا...، وكررت عليه الحديث كرًّا، وكررت عليه تكرارا، وكرّر على سمعه كذا، تكرر عليه ".[2]

ويقول ابن منظور (ت 711هـ):" هو مصدر كرّر، كر، يقال :كرّه وكرّ بنفسه يتعدى ولا يتعدى، والكرُّ :مصدر كرَّ عليه يكرُّ كرًّا وكرورًا وتكرارًا :عطف، وكرَّ عنه :رجع ..وكرَّ الشيء :أعاده مرّة أخرى ".[3]

وبذلك تنصرف دلالة التكرار إلى الرجوع والعودة والإعادة.

1-2- اصطلاحا:

أما من حيث الاصطلاح، فقد عرفه "السلجماسي"بقوله :"والتكرار اسم محمول يشابه به شيئا في جوهره المشترك لهما ، فلذلك هو جنس عال تحته نوعان : التكرار اللفظي ، ولنسميه مشاكله، والثاني التكرير المعنوي، ونسميه مناسبة، وذلك لأنه إما أن يعيد اللفظ،

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، تح : عبد الحميد الهنداوي ، دار الكتب العلمية، مج 4، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 19 .

[2] أبو القاسم الزمخشري : أساس البلاغة ، تح : محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 128 .

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة (كرر)، ص 135.

وإما أن يعيد المعنى . فإعادة اللفظ هو التكرير اللفظي وهو المشاكلة، وإعادة المعنى هو التكرير المعنوي وهو المناسبة ".[1]

أما عند ابن فارس: " ومن سنن العرب التكرار والإعادة إرادة التبليغ بحسب العناية " .

وقال:قال علما ؤنا:" فعلى هذه السنة جاء ماجاء في كتاب الله جل ثناؤه من قوله:"**فَبِأَيِّ آَلَاْءِ رَبِّكُمَاْ تُكَذَّبَاْنْ** ".[2]

ويعرفه " ابن الأثير": " التكرار على أنه:" التكرير" فإنه دلالة اللفظ على المعنى مرددا، كقوله لمن تستدعيه: أسرع، أسرع، فإن المعنى مرددا والمعنى واحد".[3]

غير أننا نجد "السيوطي" قرر ربط التكرار بمحاسن الفصاحة كونه مرتبط بالأسلوب، وهذا ما ورد في كتابه " الإتقان"، وذلك بقوله :" هو أبلغ من التوكيد ، وهو من محاسن الفصاحة ".[4]

وخلاصة القول أن التكرار بالمفهوم الاصطلاحي من حيث المعنى البلاغي كونه فائدة الكلام، فقد قيل: الكلام إذا تكرَّرَ تقرَّر.

---

[1] السجلماسي: المنزع البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، (د.ط)، 1980، ص476-477.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، مج4، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 19.

[3] ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، ط2، (د.س)، ص 345.

[4] أبو القاسم الزمخشري: أساس البلاغة، ص 726.

1 2 أقسام التكرار:

1 3 1 -تكرار الحرف: "وهو عبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة".[1]

وبعد تفحصنا للقصائد التي تضمنها ديوان "قدر حبه " تبين ت لنا بعض الأصوات التي تهيمن على قصيدة بأكملها من بينها ما جاء في هذا المقطع من قصيدة " أكبر من غرامك...أصغر من حبِّ المكي ":

مَن أَرَتِ؟ قَلبِي مِن غَرَامِكِ أَكبرُ يَحتَاجُ حُبًّا مُستَحِيلاً يُبهرُ

مِثلَ المُحِيطِ الأطْلَسِيِّ جَوَانِحِي وَكَبَحرِ(إِيجةَ) أَضلُعِي تَتَفَجَّرُ

أنَا كَالجَوَادِ الشّرْكِسِيِّ تمــرّدي بِالنَّارِ أشهَقُ إن عَشِقتُ وأَزفِرُ

جَرّبتُ عَينَيكِ اللَّتَينِ يُقَالُ لـِي مَا مِثلُ عَينَيهَا يُكَحّلُ جُؤذَرُ

وَتَعِبتُ فِي تَوجِيهِ ذَوقِكِ لِلَّـذِي أهوَاهُ فِي الغُزلَانِ أو تَخَيَّـرُ

قَلبِي الرَّهِيبُ الفَوضَوِيُّ يَقُودُنِي وهو الذي يَدرِي، يَرَى، وَيُقَـرّرُ[2]

والملاحظ من خلال قراءتنا لهذه الأبيات أن الشاعر اعتمد على حروف المد خاصة الصوتين (الألف ، والياء) فحرف الألف يتكرر في معظم قصائد الديوان ، وذلك يتضح من خلال الأبيات سابقة الذكر والتي يعبر من خلالها الشاعر على مدى حبه وشوقه للبيت الحرام ، ففي هذا المقطع نجد حرف الألف تكرر ثلاثة وثلاث ين مرة، أما

[1] صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، تخصص الأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2010/ 2011، ص 230.

[2] محمد جربوعة: " قدر حبه"، ص 22/21.

حرف الياء أربعة وعشرين مرة كما نجد تكرارات متواصلة بنسب مختلفة لبعض الحروف الأخرى مثل(الميم، النون، الباء، الكاف، التاء،...).

1-3-2- تكرار اللفظة:" هو عبارة عن تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة".[1]

إن تكرار الكلمة لا يفرض نظام ا معينا يتقيد به الشاعر أثناء الكتابة فقد تكون الكلمة المكررة في أول البيت الشعري أو في الوسط أو النهاية وعادة ما يكون فعل أو اسم وهذا ما سندرجه من خلال بعض الأبيات من قصيدة "قلوب خضراء محبوسة عن حبيبها":

أَنَا أُوَاسِي اشتِيَاقِي، الكُلُّ يَفْعَلُهَا وَاسِي اشْتِيَاقكِ، لا..لاتَخجَلِي..وَاسِي[2]

ونجد أيضا مثل هذا الصنف من التكرار في هذا المقطع من قصيدة "محمد":

حَاوَلتُ فَهمَ الشَّمعِ..قَالَت شَمعَةٌ: بِاسمِ النَّبِيِّ، بِدُونِ نَارِ أُوقَـــدُ

حَاوَلتُ فَهمَ المَاءِ..قَالَت قطــرَةٌ: حُبًّا أَسِيلُ..ودَهشَةً أَتَجَمّـــــدُ

حَاوَلتُ فَهمَ الضَّوء، قَالَت نَجمَةٌ: أصلُ السَّنَا..نَبعُ الضِّيَاءِ..الفرقد[3]

وما لاحظناه في هذين المقطعين تكرار اللفظة والمتمثلة في (أواسي ، اشتياقي، واسي، اشتياقك، واسي، حاولت، فهم، قالت) إن الشاعر يعبر عن مشاعره من خلال هذه المقاطع التي كتبها مادحا الحبيب المصطفى ، إلا أن هذا النوع من التكرار يحمل دلالات تخدم البناء الفني والتي تكمن في تحقيق ذلك النغم الموسيقي مما يساعد على التأثير في نفسية المتلقي ، وهذا دليل على الأهمية التي يزخر بها الإيقاع الموسيقي في الإبداع الشعري.

---

[1] صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، ص 230.

[2] محمد جربوعة: " قدر حبه"، ص55.

[3] المصدر نفسه: ص 64/ 65.

1-3-3- تكرار العبارة: " يرد في صورة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها ، وعندما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية ".[1]

إن التكرار عند شاعرنا "محمد جربوعة " لا يتوقف عند تكرار الكلمة و الحرف بل يوظف ما يسمى بتكرار العبارة ، فنجد الشاعر يسيطر على نسيج الأصوات والكلمات والعبارات بطريقة آلية محكمة والتي من خلالها يفصح عن مشاعره وأحاسيسه للمتلقي وهذا ما ذهب إليه "جربوعة" في مقطوعة من قصيدة " قدر حبه ولا مفر للقلوب ":

نُحِبُهُ لِأَنَّهُ بِجُمْلَةٍ بَسِيطَةٍ

مِن أَرْوَعِ الْأَقْدَارِ فِي حَيَاتِنَا

مِن أَرْوَعِ الأَقْدَارْ

وَنَحْنُ فِي إِيمَانِنَا

نُسَلِّمُ القُلُوْبَ لِلأَقْدَارْ[2]

نجد الشاعر قد كرر في هذا المقطع عبارة (ما أروع الأقدار) ولهذه اللفظة دلالتان الأولى والتي تمثلت في إفصاح الشاعر بحبه الكبير للمصطفى عليه الصلاة والسلام ، و الدلالة الثانية تتمثل في الدلالة الفنية الجمالية ، والغرض الأساسي للشاعر من استعماله هذا النوع من التكرار هو ترسيخ العبارة في ذهن القارئ وتأكيدها .

1-3-4- تكرار المقطع :" وهو عبارة عن تكرار مقطع في القصيدة ".[3]

وقد ورد هذا الضرب من التكرار في هذه المقطوعة من قصيدة "قدر حبه ولا مفر من القلوب ":

---

[1] صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، ص 230.

[2] محمد جربوعة: " قدر حبه"، ص 193.

[3] صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، 231.

تَحفِرُ فِي زِنزَانَةٍ

بِحُرقَةِ الأَظفَارْ

((مُحَمَّدٌ لَم يَأتِ بِالسُّجُونِ لِلأَحْرَارْ))..

((مُحَمَّدٌ لمَ يَأتِ بِالسُّجُونِ لِلأَحْرَارْ))..

تَتْكَسِرُ الأظفَار فِي نُقُوشِهَا

وَيَخجَلُ الجِدَارْ[1]

فالشاعر نجده في هذه المقطوعة قد عمد إلى تكرار المقطع والذي وجد فيه مبتغاه للتعبير عن الأخلاق الحميدة التي جاءنا بها حبيب الأمة ، فنرى من المقطع المكرر في القصيدة (محمد لم يأت بالسجون للأحرار) ذلك الدليل الذي يؤكد على أن الإسلام لم يناد باستعباد الآخرين بل نادى بالحرية والسلام ، وهذا ما أراد محمد جربوعة إيصاله وترسيخه في ذهن المتلقي، أو السامع لهذه الأسطر .

1-3-5- التكرار الاستهلالي: ويسمى أيضا بتكرار البداية ، لأننا ما نجده في هذا النوع هو أن تتكرر نفس الكلمة أو العبارة بشكل متوالي ، أو غير متوالي في الأبيات الشعرية ، ونجد هذا النموذج في قصيدة " زهرة القرشي":

يُهدِيهَا لِلْهَادِي ..

مُرشِدُ تَنظِيمِ الإِخْوَانْ

يُهدِيهَا فِي مِصرَ طَبِيبٌ

لَمْ يُؤمِن بِالثَّورَةِ يَومًا

[1] محمد جربوعة: قدر حبه، ص 187.

يَعْمَلُ فِي مَشفَى لِلدَّوْلَةِ

فِي أسوَان

يُهدِيها فِي مِصرَ مُحَامٍ

يَهتِفُ ضِدَّ رَئِيسِ الدَّولَةِ

مُنذُ شهور في المَيدَان

يُهدِيها فِي القَبوِ سَجِينٌ

يَنْتَظِرُ الْإِفْرَاجَ قَرِيبًا

يُهديها حُراسُ السجنِ

مدير السجنِ

وَيُهدِيهَا السَّجَّانْ[1]

ما لاحظناه في هذا المقطع تكرار لفظة (يهديها) ، في بداية البيت الأول ، والثالث، والسابع، والعاشر، والثاني عشر ، فقد وردت اللفظة بشكل غير متتابع وقد أدى هذا إلى تحقيق انسجام الأسطر الشعرية واتساقها، فهذا التكرار له دلالة نفسية تعبر عن ما يختلج في نفس الشاعر من أحاسيس ومشاعر نبيلة رافضة لحياة الذل والمهانة بالإضافة إلى الدلالة الفنية والتي بدورها تضفي بطابعها الخاص ، لتحدث ذلك الإيقاع الموسيقي على مجال القصيدة ، والتأثير في المتلقي .

[1] محمد جربوعة: قدر حبه، ص77- 78 .

1-3-6- التكرار الختامي: ويسمى بتكرار النهاية ونجد في هذا النوع تكرار لفظة أو عبارة في نهاية كل بيت شعري بشكل متتابع أو العكس ، ويتجلى في الديوان في قصيدة " الدراويش العاشقون "

أهلُ البَسَاطَةِ فِي الهَوَى أَسيَادُنَا أَهلُ الكَلاَمِ الخَافِتِ المَكسُـورِ

رَاعٍ يَحَدِّثُ نَفْسَهُ فِي سِـــــرِّهِ: ((أَهْوَى النَّبِيَّ، وَمِثل كُلّ فَقِيرِ

وَأُرِيهِ مَا قَد مَزَّقَا مِن دَفتـــــرِ وَأُرِيهِ شَقَّةَ (كُوسِيَ) المكسُورِ[1]

تناول الشاعر تكرارفي هذا المقطع تكرار النهاية وتمثل في تكرار لفظة (المكسور)، والتي تكررت في نهاية أول البيت من هذا المقطع ونهاية البيت الأخير.

ومن خلال ما سبق يتضح لنا أن التكرار بجميع مستوياته يسير وفق اتجاهين الاتجاه الأول، وهو التعبير عن ما يجول في النفس الشاعرة ، أما الاتجاه الثاني يتمثل في القيمة الجمالية للقصيدة، وبالتالي فهو يؤثر على المتلقي من خلال النغم الموسيقي الذي تحدثه الألفاظ والأصوات والعبارات ...الموجودة في القصيدة .

[1] محمد جربوعة: قدر حبه، ص 10- 13.

2-المحسنات البديعية: وتنقسم إلى قسمين:

أ/ المحسنات المعنوية:

2-1- الطباق:

ويسمى المطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ.[1]

وهو أن يجمع بين متضادين ، أي: معنيين متقابلين في الجملة وهو نوعان حقيقي ومجازي، ويخص بعضهم الثاني باسم: التكافؤ: فالطباق الحقيقي ، ما كان بألفاظ الحقيقة، كقوله تعالى:{ وَمَا يَسْتَوِي ٱلْأَعْمَىٰ وَٱلْبَصِيرُ }[2]

- **والطباق المجازي:** ما كان بألفاظ المجاز ، كقوله تعالى:{ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ ٱشْتَرَوُاْ ٱلضَّلَٰلَةَ بِٱلْهُدَىٰ فَمَا رَبِحَت تِّجَٰرَتُهُمْ وَمَا كَانُواْ مُهْتَدِينَ }[3]
- **والطباق ضربان** : أحدهما طباق الإيجاب وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا، نحو " الأعمى، البصير".[4]

وثانيهما طباق السلب وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا بحيث يجمع بين فعلين من مصدر واحد أحدهما مثبت والآخر منفي، نحو:

وسنحاول استخراج الطباق الموجود في ديوان "محمد جربوعة " والذي شكل نسيجا متسقا منطقيا في الأبيات الشعرية لكل قصيدة ، ومن أمثلة ذلك ما نجده في الأبيات الآتية من قصيدة" بانت سعاد":

قُلتُ بِـنِي يَا سُعَـادُ الآنَ بِعِنِـــــي طَـارَ قَلـبِي كَـهَزَارٍ مِن يَمِينِـــي

---

[1] د.عبد القادر حسين: فن البديع، دار الشروق، ط1، 1983، ص46.

[2] سورة فاطر: الآية 19.

[3] سورة البقرة: الآية 16.

[4] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبديع، تح: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1999، ص3003.

لَستُ أَدرِي..فَاسأَلِي العُصفُورَ مَاذَا(...)؟ لَستُ أدرِي مَا الذِي(...)لَا تَسأَلِينِي[1]

ونجده في مقطوعة أخرى من قصيدة"دمعة أحمدية على الإسراء الممنوع ":

فَالقُدسُ صَارَت(...)،(كَيفَ نَشرَحُهَا لَهُ)؟ وَالمَسجِدُ الأَقصَى يُبَاعُ وَيُشتَرَى

وَسَلَالِمُ المِعرَاجِ تُغمِضُ عَينَيهَا مِن هَولِ مَا كَانَت تَرَى كَي لَا تَرَى[2]

فالطباق في المثال الأول تمثل في (اسألي / لا تسألي) وهذا النوع يسمى بطباق السلب ونجده أيضا في المثال الثاني (ترى /لا ترى) ، أما القسم الثاني تمثل في لفظتي (يباع /يشترى) ويدعى بطباق الإيجاب وهذا النمط من البديع له تأثيره الكبير على القصيدة ، كما يساهم في اتساق وانسجام المعنى وتوضيحه في ذهن القارئ فبأضدادها تتمايز الأشياء .

2-2- الجناس:

ويقال المجانسة والتجانس ، وهو أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى وهو خمسة أنواع :" التام، المحرف، الناقص، المقلوب، المضارع واللاحق".

وذلك لأن اللفظتين اتفقتا في كل شيء:في نوع الحروف ، وعددها، وهيئتها، وترتيبها فهو " الجناس التام ".

وإن اختلفا في الهيئة – الحركة والسكون والنقط – فهو "الجناس المحرف" ، وإن اختلفا في عدد الحروف، فهو "الجناس الناقص ".[3]

---

[1] محمد جربوعة: قدر حبه، ص 165.

[2] المصدر نفسه: ص 43.

[3] د. العاطي غريب علام: دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قازيوس، بنغازي، ط1، 1997، ص 205.

2-1-1- بلاغة الجناس :

لا شك أن للجناس جمالا يزيد أداء المعنى حسنا لما فيه من حسن الإفادة مع أن الصورة صورة الإعادة ، ففيه خلابة للأذهان ومفاجأة تثير الذهن وتقوي إدراكه المعنى المقصود، لأن المتكلم يوهمك أنه يعرض عليك لفظا مكررا لا تجني منه غير الطول فإذا به يخدعك عن الفائدة ".[1]

وورد التجنيس في ديوان "قدر حبه " بشكل متنوع وعادة هذا التنوع يعبر عن نفسية الشاعر ، والجناس يعطي القصيدة رونقا وجمالا ونغما خاصا ، تنساب أذن السامع إليه، ومن بين القصائد الشعرية ، التي حفلت بهذا النمط من البديع ما نجده في قصيدة " دمعة أحمدية على الإسراء الممنوع ":

تَبَسَّمَ بَاكِيًا .. وَهُوَى فَتِيـلَا وَكَم فِي العِشقِ يَبتَسِمُ القَتِيلُ

كَذَاكَ الحُبُّ يَفْعَلُ فِي مُحِبٍّ سَبَاهُ الخَلْقُ وَ الْخُلُقُ الجَمِيلُ[2]

فالجناس هنا تمثل في لفظتي (الخَلْقُ / الْخُلُقُ) ، فنلاحظ أنهما اتفقتا في عدد الحروف ونوعها، وهيئتها، وترتيبها، ويسمى هذا النوع من التجنيس بالجناس التام ، فمعنى اللفظة الأولى هو الأخلاق الحسنة ، أما الكلمة الثانية فتعني الجمال والملاحظ أيضا أنها جاءت في سطر واحد ، وذلك لجلب انتباه المتلقي ، كما أنه يضفي على اللفظة نوعا من الجرس الموسيقي الخاص .

كما يقول في مقطوعة أخرى من قصيدة "قلوب خضراء محبوسة عن حبيبها ":

وأَصعَبُ الشَّوق مَا يَكوِي، وَنَكتمهُ وَمَا يُعَبِّئُنَا نَارًا إِلَى الـــــــرَّاسِ

وَمَا يُغَافِلُ – كَي يَأْتِيَ أَحِبَّتـــَهُ- حَوَاجِزَ الظُّلْمِ، أَوْ تَفتِيشَ عَسَّـــاسِ

---

[1] د. العاطي غريب علام: دراسات في البلاغة العربية، ص 215.

[2] محمد جربوعة: قدر حبه، ص 41.

وَمَا تُصُبُّ عُيُونٌ نِصفُ مُغمَضَةٍ فَوقَ المخدات، كَالْإبرِيقِ فِي الطَّاسِ

وَمَا نَحُكُّ عَلَى صَدرِ لِنُطفِئُـــهُ الأَصَابِعِ فِي لَحَظَاتِ وِسْـــــوَاسِ

وَمَا نُدَلِّكُ مِن عطر لِرُبُـــــــرِدَهُ وَمَا نَشُمُّ مِنَ الأَزْهَارِ فِيْ الْكَاسِ

ومَا نُقَبِّلُ كَفًّا ثُمَّ نَنفُخَـــــــــتهُ نَحوَ المَدِينَةِ مِن بَوسٍ وَإِحْسَـاسِ

وَمَا نَبِيتُ عَلَى الشِّبَّاكِ نُرسِلُـهُ مَعَ النُّجُومِ بِرُغمِ القَهرِ وَاليَـــــاسِ[1]

الجناس في هذا المقطع تمثل في (الراس / الطاس / الكاس / الياس) ، ففي البيت الأول يقصد بلفظة الكاس عضو من أعضاء الجسم ، أما كلمة الطاس فمعناها الإناء أو أداة تستعمل للشرب، وهو كذلك في البيت الخامس ، أما اللفظة الأخيرة يعني بها نوع من الأحاسيس والمشاعر مثل : الحزن ، وفقدان الأمل، ويسمى هذا النوع بالجناس الناقص ، لأن هذه الألفاظ اختلفت في حرف واحد .

وفي موضع آخر من قصيدة "سباعيات لمعشوق الندى وحمام القباب ":

لَكِنَّنِي فِي كُلِّ لَيلَةِ جُمُعَـــةٍ أَدَعُ القَصِيدَةَ جَانِبًا وَأَتُـــوْبُ

وَأَمُدُّ كَفِّي نَحوَ(طَيبَةَ) ذائِـبا فَهُنَاكَ حَارِقُ أَضْلُعِي المَحبُوبُ

وأبيتُ أَخْتَصِرُ الْمَسَافَةَ نَحْوَهُ وَالدَّمْعُ فَوْقَ وِسَادَتِي مَسْكُـوْبُ

رُوحِي حَمَامَةُ قُبَّةٍ طَارَتْ لَهُ لَا صَبْرَ عِنْدِي..مَا أَنَا أَيُّـوب [2]

والجناس في هذه الأبيات بين لفظتين هما (أتوب / أيوب) ، فمعنى الكلمة الأولى التوبة والانقياد لطاعة المولى عزوجل، أما الثانية تعني صبر أيوب عليه السلام.

---

[1] محمد جربوعة:قدر حبه، ص 56 – 57.

[2] المصدر نفسه: ص 108.

نلاحظ من دراستنا للديوان أن الشاعر استخدم التجنيس كثيرا في جل قصائده ، حيث أعطى لقصائده صورة جديدة من خلال استخدامه هذا النوع من البديع .

2-3- التوازي:

وقد جاء في لسان العرب " أن الموازاة هي المقابلة أو المواجهة ويقال أزيته إذا حاذيته ".[1]

أما في الاصطلاح فهو"تقارب شيئين أو مفردين لتبيان التشابه أوالاختلاف". [2]

يعرف التوازي بكونه " عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني ".[3]

وتعرفه " مشال أكيان "في قولها:" يلعب دورا أساسيا في الشعر ويتأسس على تكرار بنية ما بين ملفوظين. ويمكن ملاحظته ما بين مستويين مختلفين في النغم SONOR".[4]

2-3-1- أقسامه:

2-3-1-1- التوازي العمودي:

لقد أخذ هذا التوازي محل اهتمام العديد من الباحثين فهو:" تجاوز ثلاث أبيات كالتكرار العمودي تماما، فيأخذ بعض صفاته متى تم له ذلك كانت صورته الإيقاعية أشد وقعا على النفس ويؤثر فيها للمعاودة الدورية للأصوات المكونة له وللترديد الذي أحدثته بعض الحروف والألفاظ وشكلها ألطباعي".[5]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ص 2945.

[2] أمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، عالم الكتب، إربد، ط1، 2007، ص 150.

[3] عبد الواحد حسب الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، ط1، 1999، ص 9.

[4] عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في الجزائر، ص 252.

[5] أمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، ص 174.

ومثاله في الديوان ما نجده في هذا المقطع من قصيدة " محمد ":

حَاوَلْتُ فَهْمَ المَاءِ.. قَالَت قطْرَةٌ: حُبًّا أَسِيلُ..وَدَهْشَةً أَتَجَمَّـــــدُ

حَاوَلْتُ فَهْمَ الضَّوْءِ، قَالَتْ نَجْمَةٌ: أَصْلُ السَّنَا..نَبْعُ الضِّيَاءِ..الفَرْقَدُ[1]

وتوضيحه:

تطابق	تطابق	تماثل في المواقع
حاولت	فهم	الماء..قالت قطرة
حاولت	فهم	الضوء، قالت نجمة

من خلال هذا التوضيح نجد أن التوازي العمودي وجد في (حاولت فهم) ، ونلاحظ أن الشاعر لم يوظف هذا النمط بصفة كبيرة بل اعتمد على الإيقاع الذي يحدث نغما مميزا في القصيدة.

ونجده أيضا في هذه المقطوعة من قصيدة" طريقي ":

قُلْتُ:((الرَّسُولُ؟))..فَمَال يَرْسُمُ بَسْمَةً نَبَوِيَّةً أَنْهَتْ جَمِيْعَ تَكَهُّـــنِي

قَالَ((الَّرسُولُ))..فَسِرْتُ فِي أَصْحَابِهِ وَوَهَبْتُ عُمْرِي لِلْخَيَارِ الأَيْمَنِ[2]

[1] محمد جربوعة: قدر حبه، ص 65.

[2] المصدر السابق: ص 123.

ونوضحه في الجدول الآتي:

تطابق	تطابق	تماثل في المواقع
قال	الرسول	فمال يرسم بسمة نبوية
قال	الرسول	فسرت في أصابه

ورد التوازي في البيتين في (قال الرسول) ,وغرض الشاعر من توظيف التوازي هنا هو زيادة المعنى رونقا وجمالا وتأكيد فكرة ما بصورة غير مباشرة حتى لا يحدث للقارىء نوع من الملل.

2-3-1-2- التوازي المزدوج:

"وهو ما تكون من بيتين في الشعر العمودي ومن خطين في الشعر الحر وقد لا تخلو منه القصيدة باعتباره خاصية أساسية في الأشعار العالمية".[1]

ومن أمثلته في الديوان نجده في المقطع الأتي:

مَاذَا سَأَفْعَلُ فِي عَينَيهِ أدمعهُ تَلُوْمُ عَينَيَّ..قُولِي لِي فَمَا الَعَمَلُ؟

مَاذَا سَأكْتُبُ وَالمِسْمَارُ مَزَّقَهُ فِي لَوْحَةِ الصَّلْبِ..وَالمَأسَاة تَكْتَمِلُ؟[2]

[1] عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في الجزائر، ص 274.

[2] محمد جربوعة: قدر حبه، ص 94.

وفي الجدول الآتي سندرج توضيحا للتوازي المزدوج الذي ورد في البيتين الشعريين:

تطابق	تطابق	تماثل في الصيغة الصرفية	تماثل في المواقع
ماذا	س	أفعل	في عينيه أدمعه
ماذا	س	أكتب	والمسمار مزقه

والتوازي المزدوج هنا تمثل في(ماذا)، والملاحظ للديوان أن الشاعر لم يوظفه بكثرة في قصائده.

2-3-1-3- التوازي المقطعي:

"وهو ما تكون من بيتين فأكثر".ومثاله ما وجد في هذه المقطوعة من قصيدة "قدر حبه ولا مفر للقوب":[1]

بِحُرْقَةِ الأظَافرْ:

((مُحَمَّدٌ لَمْ يَأْتِ بِالسُّجُون للأحْرَارْ))..

((مُحَمَّدٌ لَمْ يَأْتِ بِالسُّجُون للأحْرَارْ))..[2]

تطابق	تطابق	تطابق	تطابق	تطابق
محمد	لم	يأت	بالسجون	للأحرار
محمد	لم	يأت	بالسجون	للأحرار

[1] عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 274.

[2] محمد جربوعة: قدر حبه، ص 187.

نلاحظ من خلال المثال السابق أن التوازي المقطعي قد تحقق في البيتين ,وذلك من خلال تطابق جميع ألفاظ السطرين مع بعضها البعض ,ومنه يمكننا القول بأن الشاعر قد أصاب في تحقيق مبتغاه.

ونجده أيضا في قصيدة" قلوب خضراء محبوسة عن حبيبها":

لَكِنْ أَعْطِيْنَا الْعنْوَانْ

لكِنْ أَعْطِيْنَا العُنْوَان[1]

ويمكننا توضيحه كالآتي:

تطابق	تطابق	تطابق
لكن	أعطينا	العنوان
لكن	أعطينا	العنوان

ويكمن التوازي المقطعي في السطرين في (لكن أعطينا العنوان).

د/ التوازي الأحادي:

"وهو شبيه بالتكرار الأفقي وهذا التوازي ينفرد بالبيت الواحد لذا فموضوعه الشعر العمودي "[2]

[1] محمد جربوعة:قدر حبه، ص69.

[2] عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في الجزائر، ص 274.

ومثاله في ديوان محمد جربوعة ما برز في قصيدة " دمعة أحمدية على الإسراء الممنوع":

قَالُوْا(سَرَى)..أمْسَكْتُ رَأْسِيْ حَائِرًا: أخْشَى عَلَيْهِ من اليَهُودِ إذَا سَرَى[1]

فالكلمات التي مثلت التوازي الأحادي في المثال السابق هي (سرى / سرى) ، وما نلحظه أن الشاعر كرر نفس الكلمة في البيت الواحد ، لذلك هذا النوع شبيه إلى حد كبير بالتكرار، إن هذا النوع من التوازي حقق قيمته الفنية في القصيدة ، كما أنه أحدث نغما إيقاعيا مما جعله يؤثر في نفسية الشاعر.

وفي مقطع آخر في نفس القصيدة :

وَسَلَالِمُ المِعْرَاجِ تُغْمِضُ عَينَيهَا مِن هَوْلِ مَا كَانَتْ تَرَى كَي لَا تَرَى[2]

وورد التوازي الأحادي هنا في (ترى/ ترى), حيث وردت اللف ظة مكررة مرتين في نفس البيت .

ومثاله أيضا ما ورد في قصيدة " حبيب المآذن ":

(سَيظَلُّ)- قَالَ:- حَبِيبُنَا وَإِلَى الأبَد سَيظَلُّ أحلَى مَا يَمُرُّ بِضَوئِهِ[3]

أما في هذا البيت الشعري فقد تكررت لفظة (سي ظل) مرتين في نفس السطر ويسمى بالتوازي الأحادي ، فنجد أن الشاعر قد أكثر في استعمال هذا النوع من التوازي لأنه وجد فيه مبتغاه وهو التأثير والترسيخ (ترسيخ المعنى في ذهن المتلقي).

---

[1] محمد جربوعة: قدر حبه، ص 59.

[2] المصدر نفسه: ص 34.

[3] المصدر نفسه: ص 43.

2-3-1-4- توازي التناظر:

" وهو الذي يعيدنا إلى العنصر الإيقاعي "فضاء النص" إذ يعتمد على فضاء في توزيع القصيدة عليه، وهذا النوع من التوازي ناتج عن المساحة المكتوبة ويحتل فضاءً منظما ومرتبا عن قصد من الشاعر في وقت هو زمن لذلك التوازي أثناء النطق".[1]

ومثال هذا التوازي في الديوان ما برز في قصيدة "زهرة القرشي":

يُهْدِيهَا تِلْمِيذٌ رَاقٍ

يَغْرِسُهَا فِي دَفْتَرِ رَسْمٍ

يَسْقِيهَا بِاللَّوْنِ الأحْمَرِ

يُعْجِبُهُ لَونُ الرُّمَّانْ

تُهْدِيهَا فِي الشَّرْقِ عَرُوسٌ

تَشْبُكُ مِنْ شَعْرِ- تَقْرِيبًا-

لَيْلُ نُجُومٍ فِي الفُسْتَانْ

تُهْدِيهَا(أضْغَاثُ نسَاءٍ)

يُنْجِبْنَ الشُّهَدَاءَ بِعَكَّا

[1] عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في الجزائر، ص 274.

تَحْتَ القَصْفِ

برُغْمِ الظُّلْمَةِ والأحْزَانْ

تُهْدِيهَا فِي الشَّامِ دِمَشْقُ

وَتُخْفِي عَن عَينَيهِ الدَّمْعَ

وَتَسَتَّرُ آثَارَ الدُّخَّانْ

تَخْجَلُ كَيفَ تَقُولُ لَهُ[1]

ففي هذا المقطع نلاحظ نوع ا من التوازي وهو ما يسمى بتوازي التناظر ، فهو ناتج عن توازي المساحة المكتوبة مع المساحة البيضاء ، فنجده بذلك قد شكل نظام ا مميزا ومرتبلفي القصيدة وهذا التوازي يكون بدوره عن قصد من الشاعر لإضفاء إيقاع خاص على الأسطر الشعرية.

2-4- السجع :

" هو توافق الفاصلتين نثرا في الحرف الأخير، وهو ثلاثة أنواع:

- **المطرف:** وهو إن اختلفت الفاصلتان في الوزن.
- **المتوازن:** أي اتفقتا الفاصلتان كما اتفقتا في الحرف الأخير وإنما سمي هذا القسم متوازيا لتوازي الفاصلتين.
- **مرصع:** إن اتفقت جميع ألفاظ الفقرتين أو أكثرها في الوزن والتقفية.[2]

---

[1] محمد جربوعة : قدر حبه، ص74-75 .

[2] حفني ناصف: محمد دياب وآخرون: دروس البلاغة مع شرح شموس البلاغة، مكتبة المدينة، كراتشي، ط1، 2007، ص9.

وسنحاول استخراج بعض الأمثلة الشعرية الموجودة في الديوان ، ومنه ما جاء في قصيدة" درس في تدريب العينين على حب ابن آمنة":

عَاتِبهَا ..هَيّجهَا..اِعصِرهُمَا وَاسكبهمَا كَأسِي دُمُوعَ وَاشرَبِ[1]

نلاحظ أن الشاعر استخدم هذا البيت مسجوعا، وذلك لخلق نوع من الجرس الموسيقي في أبيات القصيدة، حيث يطرب السامع لهذه الأبيات كما يزيد المعنى جمالا ورونقا.

لقد كان لكل من الإيقاع الداخلي والخارجي دور فعال في إعطاء نوع من الجرس الرنان الذي يلفت انتباه القارئ وتجعله يتأثر بما في قصائد الديوان من قيم فكرية ومع مضامينها التي تدور حول مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ، والحديث عن الإسلا م، والإيمان بلله عز وجل وعظمته في خلقه.

[1] محمد جربوعة: قدر حبه، ص 45.

خاتمة

طالما اتخذت جماليات الإيقاع الشعري مسارات متعددة، وانغمست في ثنايا القصائد الشعرية، كانغماس الروح في الجسد، وبالتالي فلا وجود لنص شعري بدون طابع موسيقى يميزه، لذلك كان الإيقاع محل اهتمام العديد من الباحثين والنقاد.

لقد اتجه محمد جربوعة في ديوانه" قدر حبه" اتجاها حداثيا واشتغل فيه على جماليات الإيقاع الشعري، فنجده قد نجح في مواضع كثيرة في توظيفه، ومن خلال دراستي للديوان اتضح لي بروز بعض الجماليات فيه، فتوصلت في نهاية البحث إلى جملة من النتائج تمثلت في الآتي:

اختلاف مفهوم الإيقاع بين الباحثين وتعدد وجهات نظرهم وذلك باختلاف اتجاهاتهم وثقافاتهم.

لقد أجمع الباحثون على أن الإيقاع يعد من أهم المصطلحات العروضية، التي يتأسس عليها النص الشعري قديما وحديثا، إلا أنهم لم يتفقوا على تحديد مفهوم عام وشامل له.

ومن أهم الجماليات التي اشتغل عليها محمد جربوعة في مدونته الشعرية، الموسيقى الخارجية والداخلية، حيث شملت الموسيقى الخارجية كلا من الوزن والقافية والروي.

وأثناء دراستي للديوان تبين أن الشاعر محمد جربوعة قد نوع في استعماله للأوزان الشعرية، فوجدت أن البحور المهيمنة على قصائد المدونة الشعرية تمثلت في: بحر الكامل، ويليه المتدارك، وثم الرمل، والبسيط...

أما فيما يخص القافية لاحظت أن الشاعر قد اشتغل على نمطين من القوافي: القوافي المطلقة والقوافي المقيدة، وذلك لما تتصف به من نغم خاص تضفيه في بنية القصيدة.

أما في مجال الروي، فنجد أن الشاعر قد اعتمد على استقطاب العديد من الأصوات المهموسة والمجهورة، إلا أنه ركز على بعض منها كحرف روي لنصوصه الشعرية التي تحتويها المدونة، ومن بين الحروف التي تقفت نهايات القصائد كحرف روي نجد حرف اللام، النون، الراء، الياء...

أما فيما يخص الإيقاع الداخلي والذي يندرج تحته كلا من التوازي والتكرار والبديع،فتبين أن الشاعر محمد جربوعة قد مازج بين هذه البنى الصوتية مكونا بذلك ايقاع خاص يساهم في تركيب وانسجام واتساق النصوص الشعرية التي يحتويها الديوان.

فالتوازي يتمظهر في أغلب قصائد الديوان بجميع مستوياته التركيبية والدلالية والصوتية، وهذا يعني أن التوازي يختزل تلك الرؤيا التي تعبر عن الذات الشاعرة.

لقد استخدم محمد جربوعة جميع مستويات التكرار استخداما واضحا وبسيطا بعيدا عن الغموض والإبهام، وبالتالي فإن توظيف الشاعر لهذه المستويات كان توظيفا منطقيا من حيث الدلالة والتركيب وذلك لتحقيق أغراض جمالية وفنية تخدم البنية النصية.

أما في مجال البديع فقد كان الشاعر بدوره ميالا إلى التغيير والتنويع في هذا المجال فاستعمل كلا من الطباق والجناس والسجع...لأن كل عنصر من هذه العناصر له دوره الفعال في بناء القصيدة، وزيادة المعنى جمالا ورونقا، كما يساهم في اتساق وانسجام ألفاظ وعبارات النصوص الشعرية.

وفي الختام أرجو أن أكون قد وفقت في دراسة هذا الموضوع، وأعطيت صورة واضحة عن جماليات الإيقاع الشعري في ديوان" قدر حبه"، إلا أن هذا البحث يبقى مجاله مفتوحا لدراسات وأبحاث أخرى في المستقبل.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع.**
- **المصادر:**

- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعروآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،(د.ط)، 1972.
- ابن فارس الصحابي: في فقه اللغة وسنن العربية في كلامنا، تح: أحمد حسن نسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1977.
- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج6، ط1، 1997.
- أبو القاسم الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1998.
- أبو القاسم الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، (د.ط)، 1966.
- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة،(د.ط)، 1996.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، مج4، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- السلجماسي: المنزع البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، (د.ط)، 1980.
- ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي،دار نهظة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، ط2، (د.س).

- عبد الرحمان بن محمد ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تح: درويش جديدي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2002.
- الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن ابراهيم الشيرازي الشافعي: القاموس المحيط، الج1، دار الكتب العلمية،(د.ط)، 1999.
- محمد أحمد ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
- محمد جربوعة: قدر حبه، البدر الساطع، للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2005.
- **المراجع:**
- ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1997.
- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1965.
- أمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، عالم الكتب، اربد، ط1، 2007.
- جون كوهين: النظرية الشعرية(بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، تر:أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2000.
- حسن أبو النجا: قوافي في الشعر العربي، دار مدني، الجزائر،(د.ط)، 2003.
- حنفي ناصف محمد دياب وآخرون: دروس البلاغة مع شرح شموس البلاغة، مكتبة المدينة، كراتشي، ط1، 2007.
- د.خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.
- د.سليمان معوض: علم العروض وموسيقى الشعر، المؤسسة للكتاب، طرابلس، لبنان، (د.ط)، 2009.
- د.شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الإتباع والإبتداع، دار غريب، القاهرة، ط 4، 2005.

- د.محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
- الدوكالي محمد نضر: جامع الدروس العروضية والقافية، منشورات ELGA، فالبينا، (د.ط)، 2001.
- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبديع، تح: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1999.
- السيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1993.
- عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
- عبد العاطي غريب علام: دراسات في البلاغة العربي، منشورات جامعة قازيوس بنغازي، ط1، 1997.
- عبد القادر حسين: فن البديع: دار الشروق،(د.ب)، ط1، 1983.
- عبد الواحد حسب الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، ط1، 1999.
- عمر خليفة بن ادريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003.
- محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005.
- محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2006.
- مؤنس رشاد الدين: المرام في المعاني والكلام، القاموس الكامل، دار الراتب، (د.ط)، 2000.

- **الرسائل الجامعية:**

- أحمد حساني: الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعرالجاهلي، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه دولة، تخصص أدب عربي قديم، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2006/2005.
- صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصرفترة التسعينات وما بعدها، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، تخصص الأدب العربي، جامعة فرحات عباس سطيف، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2011/2010.
- مسعود وقاد: البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، اشراف عبد القادر دامخي، قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص الأدب العربي ونقده، جامعة ورقلة، 2003.

ملحق

نبذة عن حياة الشاعر:

محمد جربوعة هو كاتب وإعلامي جزائري، من مواليد 1967/08/20 بالجزائر، بقرية صغيرة تسمى الثنايا واقعة بين مدينتي صالح باي وعين أزال، الملحقتين بتابعية محافظة سطيف بالشرق الجزائري.

تلقى تعليمه الأول في مدينة أزال، عمل مذيعا في بعض الإذاعات العربية وأشرف على العديد من الصحف العربية، تحصل على بكالوريس زراعة من جامعة الفاتح ليبيا، ومكث في سوريا أكثر من سبعة عشر سنة، وهو باحث في مركز التوثيق القومي بسوريا، ومدير عام ورئيس مجلس قناة العربي الفضائية، رئيس تحرير مجلة العنوان الدولي القبرصية، ورئيس مجلة الشاهد، يعد من أكثر الإعلاميين والكتاب العرب إنتاجا، حيث تجاوزت مؤلفاته الستين مؤلفا منها:

في الشعر:

- " قدر حبه"، 2014.
- " مطر يتأمل القطة من نافذته"، الجزائر، 2014.
- "جالسا على حقائب السفر"، قبرص، 2009.
- " وزراء الدفاع سأشتمكم بعد الفاصل"، دمشق، 2006.
- آه، دار الشمس، طرابلس، ليبيا، 1999.

رواياته :

- غريب.
- خيول الشوق.
- المجنون.

مؤلفاته السياسية :

-نقد التجربة الإعلامية الإسلامية.

-محاكمة الجماعات الإسلامية على ضوء السيرة النبوية.

-آفاق لجزائر عظمى في المشهد الإقليمي والعالمي.

-تبرئة هتلر من تهمة الهولوكوست.

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان.....

مقدمـــــــــــة.....أ

مدخـــــــــــل: الإيقاع المصطلح / المفهوم الوظيفة

1 - مفهوم الإيقاع..... 7

1 1 لغة..... 7

1-1-2- اصطلاحا..... 8

1-1-3- الإيقاع عند الغرب..... 9

1-1-4- الإيقاع عند العرب..... 12

2 - وظيفة الإيقاع الشعري..... 15

الفصل الأول: الموسيقى الخارجية في ديوان " قدر حبه" لمحمد جربوعة.

1 - الوزن..... 18

1-1- لغة..... 18

1-2- اصطلاحا..... 19

2- القافية..... 29

2 1 لغة..... 29

2 2 اصطلاحا..... 30

2 3 أنواع القوافي..... 30

2 4 ألقاب القوافي..... 31

2 5 المصطلحات الخاصة بحروف القافية..... 31

2 6 حركات القافية..... 32

2 7 عيوب القافية..... 32

3 - الروي..... 36

الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي في ديوان" قدر حبه" لمحمد جربوعة.

1 -التكرار..... 39

1 -1 -لغة..... 40

1 -2 -اصطلاحا..... 40

1 -3 -أقسام التكرار..... 42

1-3-1- تكرار الحرف..... 42

1-3-2- تكرار اللفظة..... 43

1-3-3- تكرار العبارة..... 44

1-3-4- تكرار المقطع..... 44

1-3-5- التكرار الإستهلالي..... 45

1-3-6- التكرار الختامي..... 47

2 -المحسنات البديعية..... 48

2-1- الطباق..... 48

2-2- الجناس..... 49

2-2-1- بلاغة الجناس..... 50

2-3- التوازي..... 52

2-3-1- أقسامه..... 52

2-3-1-1- التوازي العمودي..... 52

2-3-1-2- التوازي المزدوج..... 54

2-3-1-3- التوازي المقطعي..... 55

2-3-1-4- التوازي الأحادي..... 56

2-3-1-5- توازي التناظر..... 58

2-4- السجع..... 59

خاتمة..... 62

قائمة المصادر والمراجع..... 64

ملحق: نبذة عن حياة الشاعر.....

فهرس الموضوعات.....

ملخص

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة جماليات الإيقاع الشعري في ديوان "قدر حبه" لمحمد جربوعة، ويتضمن فصلين تطبيقيين يسبقهما مدخل ومقدمة وتليهما خاتمة، حيث تناول المدخل مفهوم الإيقاع كمصطلح، ومن منظور غربي وعربي، ووظيفته الشعرية، أما الفصل الأول، فقد تناول الموسيقى الخارجية من أوزان وقواف وروي في ديوان "قدر حبه" لمحمد جربوعة، أما الفصل الثاني، فقد تناول الموسيقى الداخلية والتي بدورها اقتفت كلا من التكرار والتوازي والبديع في ديوان " قدر حبه" لمحمد جربوعة، وفي الختام قفيت هذا البحث بخاتمة تضم جملة من النتائج المتحصل عليها خلال هذه الدراسة.

Abstract:

This project aims at studying the of the rhythm in (kadr hibih,his love's extent)of Mhammed Djarboua. It contained 2 practical chapters preceded by an introduction and ended with a conclusion. The introduction clarified the term rhythm from an Arabic and foreign points of view and its function. As regards chapter 1, it dealt with external music l, e, consonanc , assonance and rythme. As far as chapter 2 is concerned, It highlighted repetition ,parallelism and some up, the conclution included the search's findings.