الجمهـورية الجزائـرية الديمقراطـية الشعـبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي
نقد حديث و معاصر
رقم: ن2

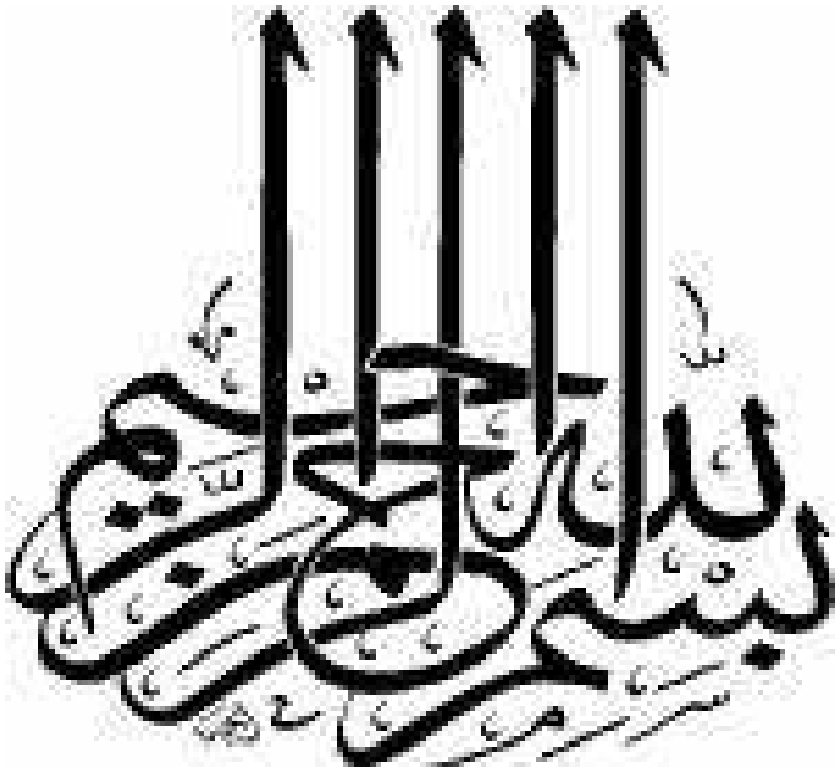
إعداد الطالبة:
خلايفي ايمان
يوم: 2019/07/07.

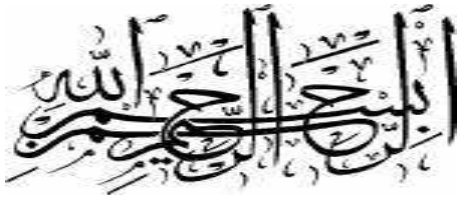
دراسة صوتية لديوان "مراسيم البوح " لـ" الشاعرعامر شارف".

لجنة المناقشة:

سعاد طويل	أ. مس أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
علي رحماني	أ. مح. ب	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
شهيرة برباري	أ.مس.ب	جامعة محمد خيضر بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2018/2017م





﴿ وَأَن لَّيۡسَ لِلۡإِنسَٰنِ إِلَّا مَا سَعَىٰ ﴿٣٩﴾ ﴾

النجم، الآية 39

صدق الله العظيم

تشكر وعرفان

الحمد لله بداية ونهاية، والشكر الجزيل على توفيقه لي في إنجاز هذا البحث المتواضع.

لينبوع العطاء الذي لم يبخل ولم يمل الى الذي أضاء ما إستظلم علي إلى الأستاذ الدكتور الفاضل "علي رحماني" الذي تشرفت بإشرافه فكان نعم المشرف والموجه.

لصاحب العقل السخي، الأستاذ والشاعر عامر شارف الذي لم يبخل علي بمعلومة.

للأساتذة المحترمون "أعضاء لجنة المناقشة".

لكل من مد لي يد العون من قريب أو بعيد.

إيمان خلايفي

مقدمـــة

مقدمة:

لكي ينشأ درس من الدروس لابد أن تتوفر له دواع معينة ولابد أن تكون هذه الدواعي ملتزمة بظروف هذه النشأة لذلك يحتاج إلى عناية ليستقيم نظامه، الشيء الذي حدث للدرس الصوتي. فقد توفرت له دوافع للظهور والانبثاق وذلك من خلال الظروف التي مر بها المجتمع العربي والاسلامي في القرن الأول للهجرة ؛ فمن ذلك الحين واللغويون العرب منشغلون بالأصوات والتي أدت إلى ظهور الدراسة الصوتية فقد كان القرآن الكريم هو الدافع الأكبر لنشأتها خوفا منهم أن يمس القرآن بلحن أو تحريف.

يعني هذا أن الصوتيات العربية نشأت في أحضان لغة القرآن وأن العناية بها كانت سعيا وراء هدف نبيل وسامي هو المحافظة على كتاب الله ، ومنذ ذلك الحين بدأ الدرس الصوتي يستقل بنفسه قائما بذاته ومن اجل ذاته . ففي النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة بدأت ظاهرة تأليف المعاجم فكان الفراهيدي هو السباق لوضع اللبنات الأولى لعلم الأصوات والعروض، فبعد أن تطورت وكونت نفسهاحتى وصولها العصر الحديث والمعاصر أين وجدت هذه الدراسات نفسها تشتغل على الابداعات الأدبية النثرية منها والشعرية ؛ لتبين حسنها من قبحها وتظهر جمالياتها ودلالاتها متتبعة في ذلك من الشعر قديمه وحديثه ومعاصره ، فالمتمعن والدارس لهذه الآثار الأدبية عبر مر الزمن لا يجد فرقا واسعا وشاسعا بين السوابق وبعض من اللواحق التي تشبهها (الكتابات الشعرية القديمة والمعاصرة) سواءا تعلق الأمر بالبنية المظهرية الخارجية والمتمثلة في البناء الشكلي التقليدي لبعض القصائد المعاصرة ، وكذا البنية المضمونية الداخلية فالإختلاف يكمن – وأنا أقول: المراد من وراء هذه الكتابات هو الجمع بين غاية القديم والمتمثلة في التنفس عن خاطر الشاعر أو التعبير عن فرح أو قرح، وهدف وراية المعاصر لإثبات الذات وتحقيق الوجود والإعتراف بالشاعرية وتوصيل كتاباته الشعرية.

– والشعراء المحدثين ومن بينهم الشاعر الجزائري عامر شارف، وبجمعه بين غاية القديم وهدف وراية المعاصر، أنتج لنا خطابات أدبية شعرية مغايرة متميزة ومنفردة

مستغلا بذلك المعجم اللغوي العربي الزاخر والغني بالأصوات التي يعبر بها عن رغباته وخلجاته مع اعتماده على العديد من الظواهر الصوتية في القصيدة المعاصرة، وكذا الفنية في تجسيد تجربته الشعرية والشعورية منتجا قيما دلالية وأخرى جمالية.

فالشاعر عامر شارف وانطلاقا من ديوانه "مراسيم البوح" والذي يعد من أوائل كتاباته ودواوينه الشعرية المعاصرة المنشورة فهو يكشف لناعن قدراته الإبداعية وإمكانياته الشعرية، إذ يتضمن العديد من الموضوعات ومن أبرزها تغزله بالمحبوبة فهو العاشق الولهان ،وكذلك وحدته وأسره فهو الطائر السجين، كما لا ننسى شوقه وحنينه إلى الماضي ؛إذ يعد العنصر الفعال في إنتاج كتابته الشعرية ذات الأبعاد الدلالية والجمالية الصوتية ، كما حفل ديوان "مراسيم البوح" بالعديد من الظواهر الأسلوبية والسمات الجمالية والتي لجأ إليها الشاعر ، لتفريغها في قوالب شعرية إيقاعية صوتية معبرة عن أحاسيسه مجسدا تجربته الشعرية والشعورية وهذا ما أضفى عليها البريق الجمالي والفني.

لعل ماقيل سابقا يعد من بين أهم الاسباب التي دفعتني إلى إختيارهذا الموضوع وكشف عناصره الجمالية، إضافة لميولي إلى تناول مثل هذه الموضوعات والخوض في غمارها دون سواها فاتخذت البحث الموسوم ب:"دراسة صوتية لديوان "مراسيم البوح"عنوانا للدراسة والبحث ؛إذ يهدف هذا الموضوع إلى:

رصد الظواهر الصوتية الفنية في القصيدة المعاصرة ، وأدوات تجميلها وعلى هذا الأساس إنطلقت الدراسة لديوان من خلال مجموعة التساؤلات الآتية:

ما أبرز الظواهر الصوتية التي عمل بها الشاعر عامر شارف للاستفادة منها في تجسيد تجربته الشعرية وتطويرإمكانياته وتحسين أدائه الشعري ؟ وفيما تكمن وظائفها الدلالية والجمالية الصوتية؟

وقدعرض البحث وفق خطةإشتملت فصلين يليهما ملحق.

تناولت في الفصل الأول والمعنون بالموسيقى الخارجية في ديوان "مراسيم البوح" لمجموعة من القضايا الصوتية ؛ وذلك بدراسة الإيقاع والوزن وعلاقتهما ببعضهما كما تعرض لمسألة تحولات وتغيرات الأوزان الشعرية وأهم الأنساق الإيقاعية وحدود الهندسية. التي كتب على منوالها الشاعر مدونته وعرض بعض الظواهر الموسيقية كالتقفية وحروفها ووضع لكل عنصر من هذه العناصرقيمته الدلالية والجمالية ومدى تعبيرها عن حالة الشاعر .

أما الفصل الثاني المعنون بالموسيقى الداخلية في ديوان "مراسيم البوح" فقد تعرضت فيه إلى دراسة ظاهرة التكرار وأقسامه ، وأنواعه ثم انتقلت إلى ظاهرتا الصوت والتجانس الصوتي وتناولت فيهما أنواع الأصوات (مهموسة ومجهورة) ومخارجها وحروف اللين بالنسبة للتجانس الصوتي كما رصدت القيم الجمالية والدلالية لكل عنصر لوحده أما الملحق فقد تناولت فيه نبذة عن حياة الشاعر عامر شارف العلمية والعملية والثقافية وأهم أعماله الأدبية والشعرية والنقدية، وذيلت البحث بخاتمة طرحت فيها أهم الملاحظات والنتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة .

اقتضت الدراسة بالإعتمادعلى المنهج والذي يتناسب وطبيعة البحث وهو المنهج الأسلوبي ؛ ومايحمله من وصف وإحصاء وإستقراء ، فقدكان زادي في مشواري هذا مجموعة من المصادر والمراجع وهي :

الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي ، وكتابا هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي ، والأصوات اللغوية لعبد القادر عبد الجليل، وكتابالعروض وإيقاع الشعر العربي ،ومحاضرات في علم العروضوموسيقى الشعر العربي، بالإضافة

إلى كتاب حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر لحسن الغرفي، وكتاب الأصوات اللغوية (الفونتيكا) لعصام نور الدين.

وفي الأخير أتوجه إلى أستاذي المشرف علي رحماني بجزيل الشكر لما قدمه لي من نصائح وتوجيهات.

الفصل الأول:

الموسيقى الخارجية في ديوان "مراسيم البوح"

المبحث الأول: الكم المقطعي للأبحرالمستعملة أوزانهاوتغيراتهاالصوتية في الديوان.

المطلب الاول: الوزن والايقاع بين الحدود والماهية.

المطلب الثاني: الانساق الايقاعية.

المطلب الثالث: الحدود الهندسية للانساق الايقاعية.

المطلب الرابع: الزحافات والعلل(التعريف،الأنواع).

المبحث الثاني: تركيب القافية وبناؤها الشعري في الديوان.

المطلب الاول: القافية بين الحدود والماهية.

المطلب الثاني:القيمة الموسيقية للقافية

المطلب الثالث: العناصر الصوتية للقافية.

المطلب الرابع: الاشكال البنائية للقافية.

توطئة:

إن أول سمة تميز الشعر عن بقية الفنون الأدبية التعبيرية الأخرى، هي الموسيقي أو الإيقاع، هذه الخاصية الجوهرية التي لازمت الشعر في كل العصور، وكذلك نجدها في جميع اللغات وعند جميع الشعوب وهذا راجع إلى أنه «لا شعر بلا موسيقى»[1].وهذه العلاقة المتينة الموجودة بين الشعر والموسيقى «ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه والذي نشأ مرتبطا بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران من نبع واحد وهو الشعر بالوزن أو الإيقاع»[2] لكن هذا لا يعني أن الموسيقى يقتصر دورها على الطرب أو التطريب فحسب، بل تتعدى ذلك إلى خلق صور وتعابير جديدة ومتجددة وكذلك توصيل رسائل الشاعر إلى المتلقي قصد التأثير فيه والتفاعل مع عمله الإبداعي، فهي الممثل الرسمي والراعي الحقيقي لروح الشاعر. وموسيقى الشعر العربي تمتاز بالثنائية في البناء، فهي تنقسم الى قسمين: (الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية). ونحن بصدد التعرف في هذا الفصل على هذه الاخيرة (الموسيقى الخراجية) وهي : «الموسيقى المتاتية من نظام الوزن العروضي والتي يخضع اطّرادها لتنوع منتظم في أخر كل بيت ويحكمه العروض وحده متمثلا في مستويين إيقاعيين هما: الأوزان والقوافي»[3].

والتي تجعل من النص الشعري أكثر جمالا وأقوى جاذبية، وكذلك إبرازها لتجربة الشاعر ونسيجه الإبداعي فأول محطة نحط الرحال عندها هي الوزن.

---

(1) محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف ، القاهرة ، مصر، (د- ط)، 1981، ص:10 .

(2) شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة، بيروت ، لبنان، ط:1، 1968، ص:59.

(3)ينظر: راشد بن حمد بن هاشل الحسيني ، البنى الاسلوبية في النص الشعري، دار الكتب المصرية، القاهرة ، مصر، ط:1 ، 2004، ص :29.

أولا: الكم المقطعي للابحر المستعملة واوزانها وتغيراتها الصوتيةفي الديوان:

01-1.1:الوزن:

إن الصناعة الشعرية لا تكتمل إلا بالوزن باعتباره الإطار العام للموسيقى الخارجية بصفة خاصة وللقصيدة بصفة عامة، وهو كما قال عنه إبن رشيق القيرواني: «الوزن اعظم اركان الشعر»[1]، وهذا راجع لما فيه من تناغم منسجم وما يحدثه وينتجه من موسيقى وامتداد الأصوات تنتج نشيد وغناء يطرب الآذان السامعة، والوزن عند الفلاسفة المسلمين هو : «تعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسباب* ، والأوتاد** والفواصل.*** وتكرارها على نحو منتظم بحيث يتساوى عدد حروف المقاطع وأزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع»[2]، وبهذا التعريف نوضح وجه الاختلاف الذي يفصل بين الشعر والنثر والتمايز بينهما.

أما من المحدثين فقد عرفه الناقد غنيمي هلال، قائلا: «هو مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية.»[3] ويعني أنها جملة التفعيلات التي تمتزج مع بعضها فتحدث تجانس للكلمات حتى تعطينا نسيجًا شعريًا يضفي على القصيدة جمالا ونغما موسيقيا يساهم في إحداث أثر في نفس المتلقي.

---

[1] ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر ونقده، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، مصر، ط:1، (د-ت)، ص 78.

* الاسباب: خفيف سبب (/0)،سبب ثقيل (/ /) .

** الاوتاد: وتد مفروق (/0/) ،وتد مجموع (//0) .

*** الفواصل: فاصلة صغرى (/ / / 0) ، فاصلة كبري(/ / / / 0) .

[2] رشيد شعلال، البنية الايقاعية في شعر أبي تمام، بحث في تجليات الايقاع تركيب ودلالة وجمالا، دار عالم الكتاب الحديث، اربد،الاردن، ط:1، 2011، ص20.

[3] محمد غيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة ، مصر، ط:2 1997، ص: 63.

وَعَبَّرَ غنيمي هلال مرة أخرى قائلا عند تفريقه بين الوزن والإيقاع: «الوزن هو الوحدة النغمية الكبرى ،أما الإيقاع هو الوحدة النغمية الصغرى».[1]

01-2.1: الإيقاع:

يعد الإيقاع الخاصية الأولى للشعر فلولاه لما كان الشعر ولما سميت الكلمات المنسوجة التي تراعي متطلبات الإيقاع تسمى بالشعر فالإيقاع هو الذي جعل هذه الكلمات عبارة عن خطاب ذو خصائص صوتية ينادونه خطابا شعريا، فقد عرف مجموعة من أهل العروض الإيقاع بقولهم: «النظام الواقع بين أزمنة السكونات المتحللة بين النقرات والنغمات».[2]

ومن المحدثين أيضا نجد كمال أبو ديب، والذي عرف الإيقاع بأنه : «الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي، ووحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعًا لعوامل معقدة»[3] ؛ وبالتالي فالإيقاع إذن هو حركة متنامية يملكها التشكل الوزني أو بمعنى آخر هو تنظيم لأصوات اللغة، إذ تتوالى هذه الأخيرة في شكل زمني محدد وبطريقة منسجمة ومتكاملة فيما بينها.

01-3.1:العلاقة بين الوزن والإيقاع وقيمتهما الشعرية:

تكمن علاقة الوزن بالإيقاع في أنهما متداخلان فيما بينهما باعتبار وجود أحد منهما يستلزم وجود الآخر والعلاقة التي تربطهما ببعضهما هي علاقة تكاملية ترابطية والذي يثبت ذلك ما قاله غنيمي هلال: «الإيقاع هو الوحدة النغمة التي تتكررعلى نحوما" في

---

(1) نفس المرجع ، ص: 395.

(2) محمد عسران، البنية الايقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة ، مصر، د. ط، 2006، ص: 23.

(3) نفس المرجع، ص: 31.

الكلام أو في البيت ؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم، أما الوزن هو مجموعة التفعيلات المكونة للبيت فالإيقاع وحدة نغمية صغرى، والوزن هو وحدة نغمية كبرى».[1] وعلى هذا الأساس فإن العلاقة هي علاقة الجزء بالكل (الكل هو الوزن) و (الكل هو الايقاع) وهذا ما أشار إليه شكري عياد ، وقال في ذلك: « الوزن ليس إلا قسما من الايقاع، ويعرف الوزن أو الايقاع إجمالا بأنه حركة منتظمة والسلم أجزاء الحركة من مجموعات متساوية ومتشابهة ».[2] ونفس الطرح ذهب إليه محمد مندور، حينما قال: « فلا نغالي إذا قلنا أنهما بدأ معًا، وهمامن أب واحد هو "التطريب" ورحم واحد هو "السماع" فمن حيث المادة فإن مادة الموسيقى هي الأصوات، ومادة الشعر هي الألفاظ وهي تنحل إلى أصوات، وكلاهما يوقظ الغرائز. »[3] ؛ وبالتالي أنه لا يفهم أحدهم بالإستغناء عن الآخر.

01-1. 4:القيمةالموسيقيةللوزنوالإيقاع:

أما بالنسبة للقيمة فقيمة الايقاع والوزن في الشعر هي قيمة لا تظاهي أي شيء ولا تماثل أي شيء؛ إذ أن الشعر لا يمكنه الاستغناء عن الايقاع والوزن فمن دونهما يصبح الخطاب الشعري خطابًا نثريا وبالتالي فإن الايقاع والوزن صنفا الخطابات الادبية الشعرية عن النثرية .إذ قيل عن الشعر هو: « الكلام الموزون المقفى قصدا. »[4] فلولا الوزن لما كان شعرًا أصلاً والوزن هو سويداء الشعر.

(1) المرجع السابق، ص: 395.

[2] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، د. ط، د. ت، ص:84 .

[3]محمد مندور، الشعر العربي: غناؤه، إنشاده، ووزنه، مجلة فبراير، 1959، عدد: 27، دار نهضة، مصر، ص: 30.

(4) ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط،الجزء الاول، دار احياء التراث العربي،بيروت ، لبنان، ط:2،(د- ت) ص :484.

وبعد الحديث عن هذا وذاك يمكننا الولوج إلى الجانب التطبيقي ، والذي يمس هذا العنصر (الوزن أو الإيقاع) أو بمصطلح آخر التقطيع العروضي والذي من خلاله نتعرف على أهم البحور الشعرية المستعملة في ديوان مراسيم البوح وهي كالآتي:

البحر	عددالقصائد والمقطوعات	نسبة البحر %	عدد الأبيات	النسبة"
البسيط	09	%45	125	%53
الكامل	03	%15	19	%8
الطويل	03	%15	34	%14
المنسرح	02	%10	17	%7
الرمل	01	%05	19	%8
المتقارب	01	%05	20	%8
المحدث	01	%05	19	

جدول يوضح البحور المستعملة وعدد الأبيات في الديوان ونسبها

يوضح الجدول هيمنة بحر البسيط على الديوان، فقد إستعمله الشاعر يسمع به صوته باعتباره من البحورذات المقاطع الصوتية الطويلةوالتي تساعده على توصيل وتجسيد تجربته العاطفية والمقطع التالي يوضح ذلك:

قَالَ الفْتَىَ	يَائِسًا:	أَشْعَلْتَنِي	إِشْتَعِلِيْ	تِيهِي اَشْتَهِي		جَرِّبِي	يَاطَفْلَتِي	امْتَثِلِي	
قَالْلْفَتَىْ	يَـائِسًا	اَشْعَلْتَنِشْتَعِلِيْ		تِيْهِيْشْتَهِيْ		جَرْرِبِيْ	يَاْطَفْلَتِمْتَثِلِيْ		
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0///	0//0/0/		0//0/	0//0/0/	0///	
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن		فاعلن	مستفعلن	فعلن	

أو مثلي عاشــقا في حــبه ولها في جنة الحزن والأحلام والغزل
إن كنت مـثلي بتـشبيب يـراودنا لا تركبي محدك الإيهام ياأملي
مازلت لم تحلمي لم تطلعي عبقا لم تشربي مرة من حبي الثــمل
مازلت لم تقربي من مـوجت له من نـاره عنب يـا مستباح عل

– *البيت الآتي على وزن بحر المنسرح:*

أهفو إليـها في شاعر يشتهي	ينهار في سحر مانع البذْل
أهفو إليـها في شاعرن يشتهي	ينهار في سحرن مانع لبذلي
0//0/0/ /0/0/0/ 0//0/0/	0//0/0/ /0/0/0/ 0/0/0/
مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن	مستفعلن مفعولات مستفعلْ

(1)

يا شاطئي مفتون أنا بالمنى هل شيدت أنثى البحر بالرمل

والبيت الآتي على وزن بحر الطويل:

وَإِنْ كَانْ مِنْ كَفَّيْـكِ يَنْبَعِثُ السِّحْرُ	فَفِي كَفِّي أَنَا تَرْقُـصُ الْحُورُ
وَإِنْ كَانَ مِنْ كَفْفَيْكِ يَنْبَعِثُسْسِحْرُوْ	فَفِي كَفْفِيَا أَنَاْ تَرْقُـصُلْحُوْرُوْ
0/0// //0/0/0 /0// 0/0/0//	0/0// 0//0// /0/ /0/0/0
فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن	فعولن مفاعلن عول مفعولن

الأنساق الإيقاعية وحدودها الهندسية:[2]

إن الملاحظ الذي يهتم بأبعاد الإيقاع في الشعر العربي نجده مهتما ومنشغلا أيضا بمسألة المقطع (النسق)، لذا يؤكد شكري عياد في حقيقة ذلك فيقول: «يرى الدارسون المحدثون بأن المقاطع و الوحدات المستعملة في تحليل الأصوات اللغوية على اختلاف اللغات هي أصلح ما تنقسم إليه التفاعيل، وقد هيأ لهم إتخاذ المقاطع أساس الأوزان العربية وصفًا

(1) المصدر السابق، ص: 17.
(2) الديوان، ص: 36.

جديدًا للعروض العربي يكشف عما فيه من مراعاة النسب التي لا تقوم أوزان الشعر في أي لغة من اللغات بغيرها»؛ [1] وبالتالي تعد هذه المقاطع والوحدات الصوتية هي الأساس في الوزن. وبالرغم من عدم حديث أحمد الفراهيدي من هذا المصطلح إلا أن بعض النقاد العرب المحدثين وكذا المستشرقين عدوه موجودًا عند الخليل، وذلك برصده للتفعيلات المكونة للأوزان وعلى هذا الأساس فإن المقطع الصوتي وعلى حد رأي وعلمي أنه مجموعة الأصوات أو الحركات الطويلة والقصيرة .التي تجتمع فيما بينها مع أصوات ساكنة مشكلة في ذلك هذا الأخير المقطع الصوتي ؛فالمقاطع نوعان قصيرة وطويلة،وهي ممثلة في الجدول أدناه :

الوحدة الإيقاعية	شكل الوحدة الإيقاعية	المقطع الصوتي
السبب الخفيف	0/	مقطع طويل
السبب الثقيل	//	مقطعان قصيران
الوتد المجموع	0//	مقطع قصير+ مقطع قصير
الوتد المفروق	/0/	مقطق طويل+ مقطع قصير
الفاصلة الكبرى	0////	03 مقاطع قصيرة+ مقطع طويل
الفاصلة الصغرى	0///	مقطعان قصيران+ مقطع طويل

جدول يوضح الوحدات الإيقاعية وما يقابلها من المقاطع الصوتية.

[1] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص: 70.

وليست الوحدات الصوتية فقط التي تملك مقاطع صوتية بل حتى التفعيلات العروضية هي الأخرى لها مقاطع صوتية تترجمها وهذه التفعيلات الثمانية هي التي شكل منها الفراهيدي دوائره.

التفعيلات	المقاطع الصوتية
فعولن	مقطع قصير + مقطعين طويلين.
فاعلن	مقطع طويل + مقطع قصير + مقطع طويل.
مفاعيلن	مقطع قصير+ 03 مقاطع طويلة.
مستفعلن	مقطعين طويلين + مقطع قصير + مقطع طويل.
فاعلن	مقطع طويل + مقطع قصير + مقطعين طويلين.
متفاعلن	مقطعين قصيرين + مقطع طويل + مقطع قصير + مقطع طويل.
مفاعلتن	مقطع قصير + مقطع طويل + مقطعين قصيرين + مقطع طويل.
مفعولاتُ	03 مقاطع طويلة + مقطع قصير.

جدول يوضح التفعيلات وما يقابلها من مقاطع صوتية تترجمها.

– **ملاحظة:** مجموعة الوحدات الإيقاعية الصغرى عند تجانسها فيما بينها تنتج لنا وحدات إيقاعية كبرى تسمى التفعيلات ،وهذه الوحدات الإيقاعية (الصغرى والكبرى) لها ما يقابلها من مقاطع صوتية تترجمها وهذه الأخيرة تنتج لنا بحور شعرية لها مفاتيح إيقاعية تسير وفقها الخطابات الشعرية .ومن بين البحور الشعرية والعروضية المستعملة في الديوان نجد سبع بحور أو أنساق إيقاعية كتب الشاعر عامر شارف وفقها مدونته الشعرية (مراسيم البوح) وهي على الترتيب الآتي:

الأنساق الإيقاعية

01-.1.2.النسق الإيقاعي الأول: الطويل:

سمي طويلا لمعنيين، أحدهما أنه أطولُ الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عددُ حروفه ثمانية وأربعين حرفًا غيره، والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب، فسمى لذلك طويلا.[1]

- **مفتاحه:** طويلٌ له دون البحور فضائل.[2]

- **تفعيلاته:** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن.[3]

ومن عادة الحب صلب الأماني فكيف يجيء الجــوى بســرور

أنا لا أحــب المــرور عــليك أحــب إليــك أحــب مرور.[4]

يتميز بطول المقاطع ويستعمل هذا الوزن «للتعبير عن الشوق والولع والحرقة والذكريات الصادقة والعفيفة فالمشاعر العاطفية العميقة تحتاج إلى مقاطع طويلة و واسع قادرة على إستيعاب التوهجات العاطفية».[5]

---

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، مصر، القاهرة ط:3 ، 1994، ص: 22.

[2] عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع الأردن ، عمان، ط: 01، 1998، ص: 127.

[3] نفس المرجع، ن – ص.

[4] الديوان، ص: 25.

[5] أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر ط:2، 2003، ص: 122.

01-2.2: النسق الإيقاعي الثاني: البسيط:

سمي بسيطا لرقته في النسيج الإيقاعي[1]، وانبساط حركات عروضه وضربه، وهو على ثمانية أجزاء: مستفعلن فاعلن أربع مرات.[2]

- **مفتاحه:** إن البسيط لديه يبسط الأمل.[3]

- **تفعيلاته:** مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.[4]

ومن الأمثلة ما يأتي: قول الشاعر في قصيدة «مالي حزينا أمر..!!».[5]

وهذا البوح تغتسل الحروف به تطهره معي ذكرى صباباتِ

فإن لك غاية مثلي على عجل فدرب لقائنا بدر المتاهاتِ

وقال في قصيدة أخرى «أشعر أني..».[6]

لا تسكبي الصمت موسيقاك أرصفة نحو الأماني أيا أمدائي اتسعي

لا ترحلي فخـطاك الآن لم تعــني شكلتني سفرًا.. لم تعرفي نجعي

في الحب يا فتني لن تعرفي صوري إني جميل ولو في صورة البشع

فلتشربي شاطئي ولتلبسي سحبي فالبحر يعيدني كالطائر البجع

«يعد هو الآخرمن البحور ذات المقاطع الطويلة فمجاله أوسع وأفسح لتجسيد التجربة العاطفية مع سرعة تدلل على توهج العاطفية وبعدها تتدفق المشاعر المأساوية"

---

(1) عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص: 163.

(2) الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي، ص: 39.

(3) عبد القادر عبد الجليل ، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص: 127.

(4) نفس المرجع، ن- ص.

(5) الديوان، ص: 08.

(6) المصدرالسابق ، ص: 15.

فوق مسار البسيط ليفجر الشاعر من خلاله طاقاته الوجدانية وهو بحر تقال فيه حالات الإنكسار بعد المعاناة والصبر اللذان أثقلا كاهل الشاعر».[1]

01- 3.2:النسق الإيقاعي الثالث: الكامل:

سمي كاملاً لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، وليس في الشعر مثله[2] وهو على ستة أجزاء[3] ويسميه البعض (بالرجز الكامل) لأنه انبثق من الرجز أو بعبارة أخرى أصل بنائه التركيبي للوحدة الإيقاعية (متفعلن) هو الوحدة الإيقاعية (مستفعلن).[4]

- **مفتاحه:** كمل الجمال من البحور الكامل.[5]
- **تفعيلاته:** متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن.[6]
- **ومن القصائد المنسوجة على منوال هذا البحر نجده في قصيدة: " إحالات احتراق":**

ظني علي ولا تضني.. قيل لي في الحب كم لا ترحم الأقدار.[7]

- **وأضاف إلى هذا المثال مثال آخر من قصيدة "دوائر أنامل النهر".**

أنا شـــاعر لا يـــدعي ولغـاتُ وملائـــك ومـــواسم جنـــاتُ

لا ينتهي أملي وإن شبح الأسى ناجى وأمسكني.. فلي شرفاتُ

الحزن نايـــي والأغاني تـــهمة وقصائدي الأخرى لها شـــفراتُ.[8]

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص: 212.

(2) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص: 58.

(3) أبي الفتح عثمان بن جنى، كتاب العروض، تح وتق: أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط:2 1989، ص: 90.

(4) د: عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص: 229.

(5) نفسه المرجع، ص: 127.

(6) أبي الفتح عثمان بن جني، كتاب العروض، ص: 90.

(7) الديوان ، ص: 11.

(8) نفس المصدر ، ص: 18.

امتطى عامر شارف هذا البحر ليكمل التعبير فيه على تجربته الشعرية ومغامراته العاطفية، «نظرا لما يتمتع به هذا البحر من إيقاع خاص واصل فيه الشاعر التعبير عن تجربته الشعرية فتارةً يصور المعاناة مع المحبوبة والتيقن من إستمرار صدها وتارةً أخرى يهجم به على السامع ليجهر بعواطفه المختلجة في نفسه والمدفونة فيها».[1]

01-4.2:النسق الإيقاعي الرابع: الرمل:

سمي رملاً لأن الرمل نوع من أنواع الغناء، وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب، وانتظامه كرمل الحصير الذي ينسج، والمرمول منه يقال للطرائق التي فيها رمل.[2]

أصل بحر الرمل ست تفعيلات من فاعلاتن له عروضان وستة أضرب.[3]

- **مفتاحه:** رمل الأبحر ترويه الثقات.[4]

- **تفعيلاته:** فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن.[5]

ومن القصائد المبنية على منواله نجد قصيدة واحدة ووحيدة والتي جاءت تحت عنوان: «هي ذكرى قافيتي».[6]

يالها فيها أرى الخجلا وأعي الأحلام و الغزلا.

مشتهى أنثى يؤججني للجوى ظمأى،وتعزف لا.

---

[1]: ينظر: عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، – عصر صدر الإسلام وبني أمية – ص: 210.

[2]الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص: 83.

[3]المرجع السابق ، ن – ص .

[4]عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص:239.

[5] نفس المرجع، ن – ص.

[6] الديوان، ص: 22.

هذا البحر يخدم حالة الشاعر المتأججة ويخدم تجربته العاطفية المتقلبة فهو يعبر به تارة عن المعاناة وتارة أخرى عن الذكريات.

01-5.2: النسق الإيقاعي الخامس: بحر المنسرح:

سماه الخليل كذلك لانسراحه وسهولته[1]، وقيل لانسراحه مما يلزم أضرابه وأجناسه. وهو على ستة أجزاء (ثلاث أعاريض وثلاث أضرب).[2]

- **مفتاحه:** منسرح فيه يضرب المثل.[3]

- **تفعيلاته:** مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن.[4]

وقد نسج على منوال هذا البحر قصيدتين وهما : قصيدة "بيانات التشهي" و "قصيدة إصطاف على شطآن حرماني".

قال الشاعر:[5]

هل أنتهي من فضل تمنيته أو أنتهي من تاريخنا الفعلي.

وقال أيضا في قصيدة "إصطياف على شطآن حرماني":[6]

الحب تغريد الروح لا أخفي والشعر تغريد النفس في عرفي

ستون يوما لم أبتسم أبـدًا إذا لم تعـدني تبـسمة تـوفي.

---

[1] أبي الفتح عثمان بن خني، كتاب العروض، ص: 128.

[2] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص: 103.

[3] عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص: 256.

[4] المرجع السابق ، ن- ص.

[5] الديوان، ص: 16.

[6] نفس المصدر ، ص: 28.

رغم أنه من البحور الغنائية إلا أن الشاعر قد كسر أفق التوقع فتغنى بمعاناته وشوقه. فهي كذلك من البحور التي تعبر عن التجربة العاطفية بطريقة سهلة رنانة ومعبرة رغم قصر الصوت فيها لكن هذا القصر يبدي من خلاله همومه الكامنة.

6.2-01 :النسق الإيقاعي السادس: بحر المتقارب:

سمي متقاربا لتقارب أجزائه، ولأنها خماسية يشبه بعضها بعضا[1]، وقيل لتقارب أوتاده ببعضها البعض إذ يفصل بين وتدين سبب واحد، فتتقارب فيه الأوتاد.[2]

- **مفتاحه:** عن المتقارب قال الخليل.[3]

- **تفعيلاته:** فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن.[4]

نسج الشاعر عامر شارف قصيدة واحدة على منوال هذا البحر وهي : «لغات التدلي».

و قال فيها:[5]

على لهب السحر قلبي اغتسل وغنى ووشـح حتى ثمـتل.

على لهـب السحر كنـت أنـا بنهر الجنى والجوى والأمل.

---

[1] حسن إبن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص: 204.

[2] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص:115.

[3] سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، د. ط، 1993 ص:44.

[4] نفس المرجع ،ن- ص.

[5] الديوان، ص:13 .

01-7.2: النسق الإيقاعي السابع: بحر (المحدث أو المضارع أو المتدارك):

هذا النسق الإيقاعي له ثلاث مسميات وهي المحدث والمضارع والمتدارك «فقد سمي مضارعا لأنه ضارع الهزج بتربيعه وتقديم أوتاده».[1] وسمي محدثا ومتداركا لأن الأخفش قد أحدثه وتداركه بعد معلمه ولكن ورغم هذا «لم يسمع العرب به ولم ينسجوا على منواله شعرًا معروفا له عروض واحدة وضرب واحد».[2]

- **مفتاحه:** حركات المحدث تنتفل.[3]

- **تفعيلاته:** فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن.[4]

ومن ما نسج على منواله نجد قصيدة «آملاً».

قال الشاعر :[5]

آمـلا ..آمـــلا أن أراها قــمـر عنــدما تشتــهي مــرة أن تمـر.

باركت أدمعي في المدى أنهرًا باركت جرحها والمنى والضجر.

01- 3:الحدود الهندسية للأنساق الإيقاعية:

قبل قليل تعرفنا على الأنساق الإيقاعية وهي مجموعة البحور المتناولة في المدونة وها هنا نتعرف على موضوع أخر وهو الحدود الهندسية لهذه البحور أي انتماءاتها وتصنيفاتها وقد صنفها الفراهيدي إلى دوائر عروضية وسميت كذلك بالانساق الايقاعية، لأن البحور التي تتألف منها وتُؤلَفُ دائرة عند دورانها فكل بحر يبدأ من نهاية بحر آخر

---

(1) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص: 117.

(2) نفس المرجع ، ن- ص.

(3) عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص: 128.

(4) نفس المرجع، ن – ص.

(5) الديوان، ص: 05.

قبله فهذه البحور تشكل حيزًا دائرًا عند التقطيع فكلما انفك جزء التفعيلة من أي بحر من البحور يجعل في موضعه بداية تفعيلة بحر ثاني، فهي تلتقي في تركيب وصناعة وإنتاج مقاطع جديدة وتختلف في ترتيبها. وقد طبق الفراهيدي واعتمد في هذا التنظيم المنطق الرياضي بحيث طبق عليها عملية حسابية من أين تنطلق تفعيلة البحر الأول وأين تنتهي تفعيلة البحر الأخير حتى تشكل بذلك دائرة من البحور الشعرية. فكل دائرة أعطاها اسما خاصا بها وعدد هذه الدوائر هي خمس دوائر عروضية وهي على النحو الآتي:[1]

- دائرة المختلف.
- دائرة المؤتلف.
- دائرة المجتلب.
- دائرة المشتبه.
- دائرةالمتفق

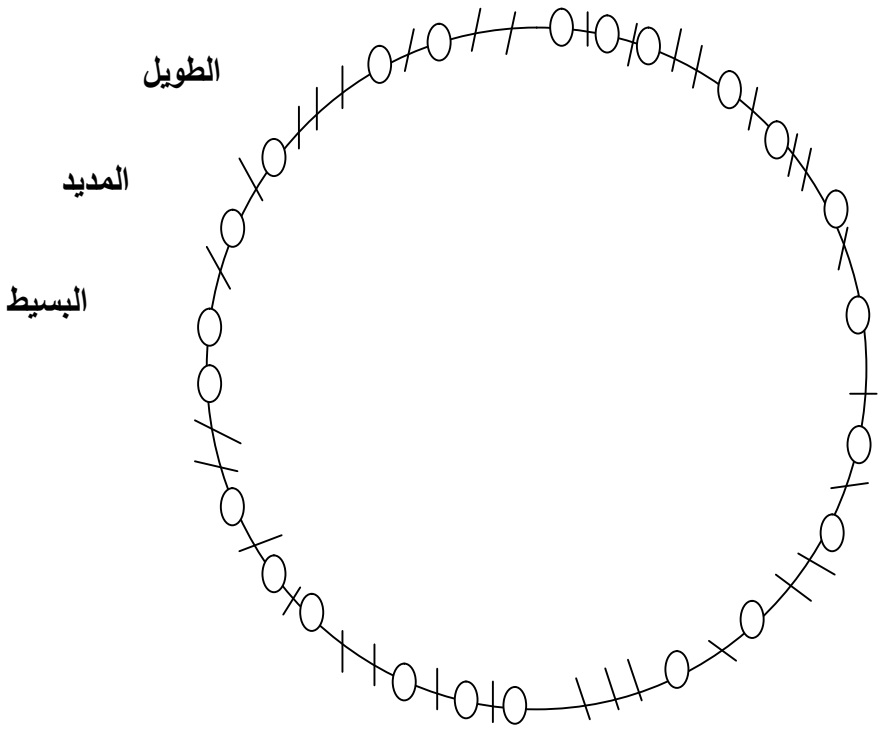
1.3-01 : دائرة المختلف:

سميت بالمختلف لإختلاف أجزائها، لأن أبحرها مركبة من أجزاء خماسية وأجزاء سباعية، وقد قدم الطويل فيها لأن أوله وتد، وأول كل واحد من البحرين الآخرين (المديد والبسيط) هو سبب.[2]

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشع العربي، دار الفجر للنشروالتوزيع، الجزائر، ط:1 ،2003، ص: 50.

[2] ينظر: أبي الفتح عثمان بن جني، كتاب العروض، ص: 37-38.



الدائرة العروضية الاولى :دائرة المختلف

وبالتالي تتألف هذه الدائرة من ثلاثة بحور مستعملة (الطويل والمديد والبسيط) وبحران إثنان مهملان (المستطيل، الممتد).[1]

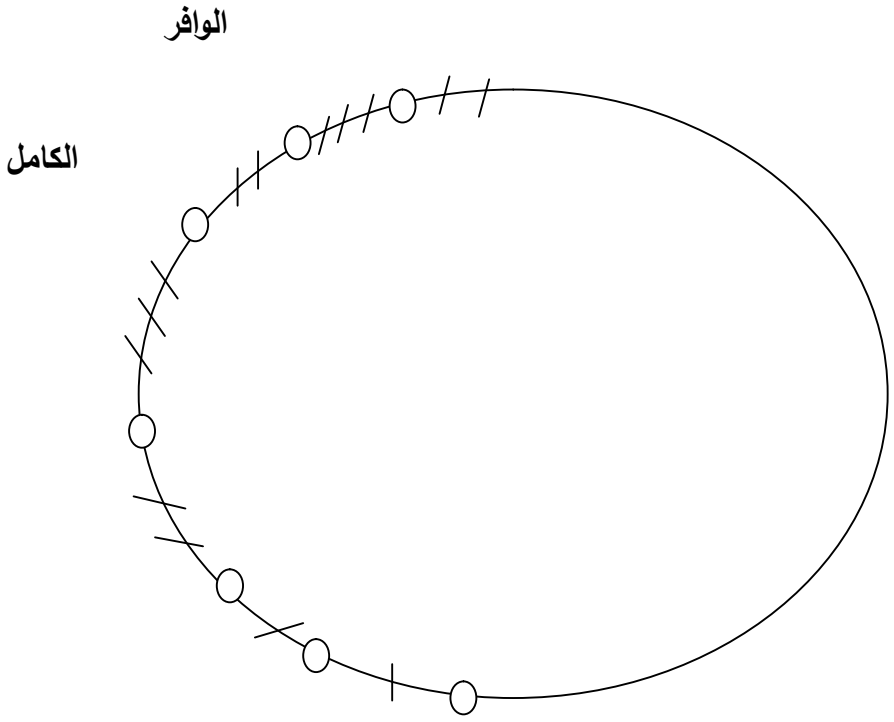
01 – 2.3 : دائرة المؤتلف:

سميت بالمؤتلف لأن بحريها (الوافر الكامل) مركبان من أجزاء سباعية مكررة، فأجزائها متماثلة، ولإتلاف أجزائها سميت بدائرة المؤتلف، وقد قدم فيها الوافر للأصل المتقدم ذكره، وذلك أن أوله وتد والوافر أقوى من الكامل؛ لأن الكامل فاصلة والفاصلة عبارة عن سببان ثقيل وخفيف، والوتد أقوى منها.[2]

---

[1] محمد إبراهيم عبادة ، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ،(د– ط) (د–ت) ، ص: 45.

[2] ينظر: أبي الفتح عثمان بن جني، كتاب العروض، ص: 39–40.



الدائرة العروضية الثانية: دائرة المؤتلف.[1]

متكونة من ثلاثة بحور إثنان مستعملان وهما (الوافر، الكامل) والثالث مهمل (المتوفر)[2]

01-3.3:دائرة المشتبه:

وسميت بالمشتبه لأن أجزائها متماثلة، فكل واحد من أجزائها يشبه الجزء الآخر لأنه مثله خاصة إذا كانت الأجزاء كلها سباعية.

والمشتبه والمؤتلف متقاربان في المعنى، لكن سميت هذه الأخيرة بالمؤتلف لأن في الإئتلاف معنى زائد، وايضا لا ننسى أن الدائرة الثانية بحراها مركبان من أوتاد مع

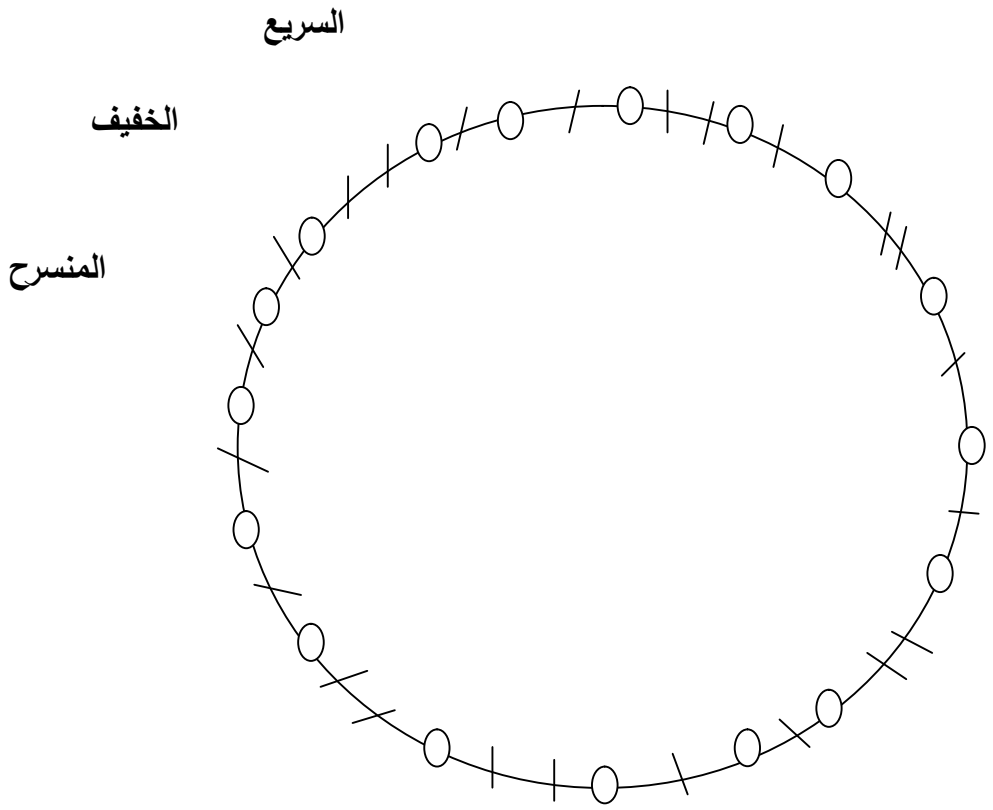
---

[1] عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 28.

[2]ينظر: صبري موسى العجاوي، الأعمال التطبيقية في القواعد والبلاغة والعروض، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، 2003، ص: 226.

فواصل، والفاصلة سببان ثقيل والأخر خفيف وهذان السببان لا يفترقان أبدًا، إما أن يقع قبل الوتد أو بعده فلا إفتراق لهما أبدًا. أما الدائرة الرابعة ففي كل جزء منها سببان، إلا أن السببان يفترقان فيقع أحدهما في أول الجزء والآخر في آخره.

وبالتالي فالإئتلاف أبلغ في تلك الدائرة لأن سببيها دائما يجتمعان.[1]



الدائرة العروضية الثالثة: دائرة المشتبه.[2]

لها هي الأخرى كسابقتها بحور مستعملة (السريع، الخفيف، المنسرح المقتضب، المضارع، الجتث) وأخرى مهملة (المنتد، المنسرد، المطرد).[3]

- القيمة الموسيقية للأنساق الإيقاعية وحدودها الهندسية:

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 42-43.

[2] عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 30.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص: 30-31.

للوزن أو البحر قيمة موسيقية ونغمية ؛إذ إن البحر الشعري يوزن به ما لا نهاية من الشعر كالبحر الذي يؤخذ منه ما لا نهاية من الماء فقيمه وعلاقة الوزن الشعري أو البحر الشعري بالخطابات الشعرية كعلاقة البحر (المسطح المائي) بالماء. فقيمه الشعر تكمن في بحوره ونفس الشيء بالنسبة للدوائر العروضية المتكونة من مجموعة البحور فلو لا البحور لما كانت الدوائر العروضية؛ لأن هذه الأخيرة تتألف منها وتؤلف دائرة عند دورانها فكل بحر يبدأ من نهاية بحر جاء من قبله، وبالتالي فإن هذه البحور هي التي تشكل بترابطها فيما بينها وبانسجامها النغمي حيزا دائريا يسمى الدائرة العروضية أو الحدود الهندسية للأنساق الإيقاعية أي البحور.

إذن فقيمة الخطابات الشعرية تجسدها لها الأنساق الإيقاعية ودوائرها العروضية ؛إذ ترتب حروفها وتجعلها متجانسة نغما موسيقيا وصوتيا جذابا للآذان والنفوس فالخطابات الشعرية التي تحتاج إلى الهمس والرقة لها بحورها ،والخطابات التي تدعوا إلى النهوض لها بحورها، وكل غرض وكل إحساس وكل شعور له ما يناسبه من البحور.

غير أنه ليس بإمكاننا مغادرة عنصر الوزن قبل الإشارة إلى ظاهرة لصيقة به وهي: "الزحافات والعلل" ولعل طبيعة التجربة العاطفية الجياشة هي التي جعلت من الشاعر استعمال هذه الظاهرة العروضية بكثرت.

01-4: الزحافات و العلل و أنواعها :

01-1.4: الزحاف: هو «تغير يلحق ثواني الأسباب فقط سواءًا كان السبب ثقيلا أو خفيفا».[1]

- **أنواع الزحاف:** لزحاف نوعان هما:

[1] عبد الرحمن تبرماسين، محاضرات في علم العروض وموسيقى الشعر، ص: 19.

أ) الزحاف المفرد: هو تغير يحدث في التفعيلة مرة واحدة مثل: زحاف الخبن، الإضمار، الوقص، الصلي،...).[1]

ب) الزحاف المزدوج: هو تغير يحدث في موضعين من التفعيلة الواحدة. مثل: الخبل، الخزل، الشكل، النقص.[2]

01-2.4: العلة: هو «تغير يطرأ على الأسباب أو الأوتاد بالنقص أو الزيادة ويلحق الأعاريض والأضرب فحسب، وهو لازم في كل أعاريض القصيدة وأضربها عدا عروض البيت الأول، إذا كان ثمة تصريع، والعلل تنقسم إلى قسمين علل النقصان، وعلل الزيادة».[3]

من أهم الزحافات والعلل التي طرأت على ديوان "مراسيم البوح" وذلك من خلال دراسة بعض الأنساق:

- الزحافات والعلل الطارئة على بحر الطويل:

التفعيلة	التغير	نوع التغير	اسم التغير
فعولن	فَعُولُ	زحاف (مفرد)	القبض
	فَعَلْ	علة (نقصان)	الحذف
مفاعيلن	مفاعيلُ	زحاف (مفرد)	الكف
	مفاعلن	زحاف (مفرد)	القبض

- أما الزحافات والعلل التي طرأت على بحر البسيط هي:

التفعيلة	التغير	نوع التغير	اسم التغير
مستفعلن	متفعلن	زحاف (مفرد)	الخبن
	متفعل	زحاف (مزدوج)	الشكل

[1] أحمد محمد الشيخ، دراسات في علم العروض والقافية، دار الجماهير، طرابلس، ط: 2، 1988، ص: 33.

[2] نفس المرجع، ص: 33، 34.

[3] المرجع نفسه، ص: 34.

	فاعلن	زحاف (مزدوج)	الخبل
فاعلن	فعلن	زحاف (مفرد)	الخبن

- أهم الزحافات والعلل التي طرأت على بحر الكامل:

التفعيلة	التغير	نوع التغير	اسم التغير
متفاعلن	مستفعلن	زحاف (مفرد)	الإضمار
	مفتعلن	زحاف (مركب)	الخزل
	متفاعلاتن	علة (زيادة)	الترفيل
	مفاعلن	زحاف (مفرد)	الوقص
	فَعِلُنْ	علة (نقصان)	الحذذ

- أهم الزحافات والعلل التي طرأت على بحر "الرمل":

التفعيلة	التغير	نوع التغير	اسم التغير
فاعلاتن	فاعلن	علة (نقصان)	الحذف
	فاعلاتن	زحاف (مفرد)	الخبن
فاعلن	فَعِلُن		الخبن

هذه التغيرات التي طرأت على معظم تفعيلات المدونة هي نتيجة طبيعية لعوامل نفسية رافقت الشاعر طيلة مدة معاناته العاطفية.

رفض الشاعر عدم الحركة والسكون في مكان واحد وعلى ظاهرة أو عنصر واحد بل زاد عناصر أخرى وهي التغيرات التي جسدت تصاعد إنفعالات الشاعر وتأزم حالته. فطرأت زحافات كثيرة: الخبن، والقبض، الحذف، الخبل، والوقص وغيرها كثيرة.

إن تواجد هذه التغيرات الشعرية في ديوان "مراسيم البوح" له دلالة جمالية وأخرى دلالية ؛ فالجمالية منها تكمن في أن هذه التغيرات تعمق من نغمات الموسيقية وبنائه الشعري ،أما الدلالية تظهر من خلال خضوع موسيقى القصيدة لحالة الشاعر النفسية والشعورية.

ثانيا: تركيب القافية وبناؤها الشعري في ديوان مراسيم البوح

الأمر المتعارف عليه هو أنه لا شعر بدون إيقاع، ولا إيقاع بدون وزن وقافية، فقد اعتبرها القدماء (ضابط الإيقاع) لذا أطلق عليها العرب (حافز الشعر) وعدها المحدثون تاج إيقاعه فهي من «أبرز أركان الشعر مما أعطاها منزلة خاصة تجعلها تتحكم بجودة القصيدة»[1]؛ إذ يُصَبُّ وضوحها السمعي في نهاية كل بيت داخل القالب الوزني والذي اتخذه الشاعر في عمله مكررًا موحدًا بشكل آلي ومتغيرًا متبدلا بشكل منسجم متمتعة به الآذان السامعة عامة والمتذوقة خاصة، فهذا كله أعطاها الحظ الوافر والوفير مقارنتًا بسائر البيت التي هي جزء مِنْهُ وهي جزء مِنْهُ أيضا ونفس الشيء وهو الذي يقطع القطع التام بأن «القافية تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياها جزءًا من بنية الوزن الكامل تُفَسَّرُ من خلاله وتُفَسِّرُه، فهما وجهان لعملة واحدة».[2]

فقد اعتنى الشعراء بالقافية عناية كبيرة وركزوا على ضرورة تهذيبها وإعطائها المكانة المناسبة ، بحيث لا تكن ثقيلة فتسبب للمستمع نفورًا نفسيا أو صخبا تنغيميا فقد بذل هؤلاء قصار جهدهم في انتقاء قوافيهم والاعتناء بها وهذا ما يدعونا إلى تحديد معانيها اللغوية والاصطلاحية وهما كما يلي:

---

[1] ينظر: ميرفت دهان، نزار القباني والقضية الفلسطينية، دار الفكر، بيروت ، لبنان،(د- ط)،(د- ت) ، ص: 172.

[2] أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري،دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، د- ط ،1983 ، ص: 74.

02-1 : حدود القافية وماهيتها: اعتمدت حدود القافية وماهيتها على نفس المبدأ الذي سارت عليه حركة الوحدات الإيقاعية وهو الحركة والسكون.

02-1.1: لغة: والقافية في معناها اللغوي عند ابن منظور: «من مادة (قفا) القافية من الشعر: الذي يقفوا البيت، وسميت قافية لأنها تقفوا البيت، ومنها قوافي الشعر لأن بعضها يتبع أثر البعض»[1] ومنه قوله تعالى في سورة الحديد: ﴿ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَىٰٓ ءَاثَرِهِم بِرُسُلِنَا﴾.[2]

وقال التنوخي «سميت القافية قافية لكونها في أخر البيت، مأخوذة من قولك: قفوت فلانا، إذا تبعته، وقفا أثر الرجل إذا قصه».[3]

02-1-2: اصطلاحا: أما القافية في معناها الاصطلاحي فقد إختلف في تعريفها؛ فمنهم من يرى: «بأنها حرف الروي»[4] وأما رأي الأخفش بأنها «آخر كلمة من البيت»[5]، إلا أن الرأي الصواب هو الذي عليه جمهرة العروضيين قول الخليل الفراهيدي : «القافية من أخر حرفٍ في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن.»[6] علق ابن رشيق فقال: "القافية على هذا المذهب الصحيح تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة، ومرة أخرى كلمتين." [7] ؛ وبالتالي فالقافية حسب ما يرى إبراهيم أنيس هي: «إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا مهمًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع

---

(1) إبن منظور، لسان العرب، ج:5، دار صادر، بيروت ، لبنان، (د-ط) ،(د- ت)، ص: 195.

(2) القرآن الكريم، سورة الحديد، رواية ورش عن نافع، الآية: 26.

(3) أبو يعلي التنويخي، القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي القاهرة ، مصر، ط:2، 1978، ص: 58.

(4) إبن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص: 66.

(5) نفس المرجع ، ص: 133.

(6) الأخفش، القوافي، تح: أحمد راتب النفاخ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ،(د- ط)، 1974، ص: 65.

(7) إبن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص: 132.

ترددها ويستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطعٍ ذات نظام خاص يسمى بالوزن».[1]

يعني أنها تضفي على القصيدة انتظاما موسيقيا ونبضا جماليا، تطرب له آذان السامعين والمتذوقين وهذا لا يعني أن القافية عبارة عن فسيفساء صوتية تكتسيها القصيدة وتلبسها زيا إيقاعيا وموسيقيا خاصا ويحقق رغبة العواطف والأحاسيس وبل تسعى إلى تحقيق هدف أخر وهو الوظيفة الإيحائية والرمزية التي تؤديها القافية ككل وحروفها خاصة.

وهذا الأمر هو الذي جعل شوبنهاور إلى الحديث عن القافية بقوله: «يشترط أن تتوثق العلاقة بين الفكرة والقافية، وأن ترتبط باطنيا، أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي فإنه ينشأ عن ذلك شعرًا متكلفا (...) أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مسترسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي فإنه يكون للغة الشعر تأثير السحر...».[2]

وهذا يعني ويوضح أن القافية وإن كانت جزء من أجزاء حدود الإيقاع كغيرها من أجزائه الأخرى ؛إلا أن لها الصدا والصدارة أكبر وأكثر منهم جميعا لما تحدثه من طرب وتوجيه للأصوات من إنسجام وتنغيم وهذا ما يحقق للقصيدة وحدة المبنى والتركيب فهي عبارة عن نسيج يسبح في بحر القصيدة ،وهذا ما أعطى للقصيدة قيمة موسيقية جعلتها تحضى ومن دون غير من الأجزاء العروضية بالمكانة هذه والقيمة هته وهذا منذ القدم. فنجد العرب أمثال إبن حازم القرطجني يدعوا قائلا:«أطلبو الرماح فإنها قرون الخيل،

---

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط: 1، 1981، ص: 246.

[2] عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د- ط)، 1972، ص: 138 .

وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر؛ أي عليها جريانه وإطراده، وهي مواقفه. فإن صحت إستقامت جريته، وحسنت مواقفه ونهاياته».[1]

ونفس الطرح جاء به المحدثون فنجد أمثال إبراهيم أنيس ، ومحمد الهادي الطرابلسي قد تحدثا عنها وأعطو لها أهمية لما تملكه من قيمة موسيقية خصت بها هي، وأعطت بها للشعر مكانة وميزته بها.

02-2: القيمة الموسيقية للقافية:

تتضح قيمة القافية في الجانب الإيقاعي لما يحدثه تكرارها من ترنم يقوي الموسيقى ويصخبها، ويوثق وحدة التناغم الصوتي بواسطة إجتماع مجموعة من الأصوات المتكررة في أواخر كل بيت من أبيات القصيدة .الأمر الذي أعطى لهذه الأصوات طاقات جمالية مختزنة بين طيات هذه الأصوات لينتج نسيج شعري ذو أبعاد جمالية تنشئ عن طريق براعة الشاعر، وهو أمر يؤكد أن للقافية «قيمة موسيقية تستشف من تكرارها وحسن إختيارها».[2]

لا ينتهي دور القافية عند الأثر الإيقاعي فحسب بل يمتد حتى قيمتها الدلالية ؛لأنها ترتبطًا وثيقًا بالشاعر وأفكاره والمعاني التي يريد توصيلها وتبليغها إلى القارئ .فجودة القافية مرتبط بطريقة وكيفية تبليغها للمعنى «بحيث لا يشعر المرء بأن البيت منسوج لها ومن أجلها وفقط بل العكس يكون مبنيا عليها وهي الأساس فيه ولا يمكن الإستغناء عنها وتكون نهاية البيت فيه طبيعية».[3]

---

[1] ابو الحسن حازم القرطجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ج:2، دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان، ط:2، (د- ت) ص: 126.

[2] محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط:1، 2003، ص: 63.

[3] إيليا فرانسيس، الشعر العربي المغنى، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان، (د- ط) ، (د- ت) ، ص: 193.

قسمت القافية عند الشاعر عامر شارف إلى عنصرين إثنين، وكل واحد فيهما يحمل بداخله عناصر والعنصرين هما: التراكيب الصوتية للقافية والمتمثلة في حروفها والعنصر الأخر هو الأشكال البنائية للقافية والمتمثل في أنواع القافية وأسمائها والبداية تكون من حروف القافية (العناصر الصوتية).

02-3: العناصر الصوتية: القافية عبارة عن نسيج صوتي جعلت بحر القصيدة مرتعا لها، والذي يتشكل من مجموعة الصوائت والصوامت المضبوطة والمنسجمة فيما بينها. وقد أطلق العروضيون مسميات ومصطلحات عروضية مختلفة على هذه العناصر من بينها حروف القافية وهي على النحو الأتي:

02-1.3: صوت الروي: عنصر من عناصر القافية، فهي مرتبطة به وجزء لا يتجزء منها إذ لا نجد قصيدة إلا ولها حرف رويها فهو «الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيتكرر في كل بيت».[1]

استخدام الشاعر تسعة 09 حروف روي في ديوانه وهي على النحو والترتيب الآتيين: الياء، الراء، اللام، التاء، القاف، الألف، الفاء، العين والدال.

فقد نوع في حروف الروي قصائده فمرة ذات روي موحد ومرة أخرى قصائد مزدوجة حرف الروي ونأخذ على سبيل المثال أبيات من قصيدة (أشعر أني..)

سر الصبابة ألحان ولي زجل طمأى قوافي الجوى تحتال في ورع

العود أجهش يبكي حين روعه دمعي.. غدا ولهًا يبكي إلى ولعي

[1] سامية راجح ساعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، دار عالم الكتب أربد – الأردن، ط:1، 2010 ، ص: 207.

ففي البيت الأول حرف الروي هو حرف (العين) أما في البيت الثاني هو حرف (الياء).

حرف الروي	المخرج	العدد الكلي	النسبة%
الياء	أقصى الحنك	79	%25.98
الراء	أدنى الحنك	70	%23.02
القاف	أقصى الحنك	20	%6.57
الدال	الأسنان	04	%1.31
اللام	أدنى الحنك	73	%24.01
الفاء	الشفتان	10	%03.28
التاء	الأسنان	23	%07.56
الألف	أدنى الحنك	19	%06.25
العين	وسط وأقصى الحنك	06	%01.97
		المجموع 304	

جدول يوضح حروف الروي وعددها في ديوان "مراسيم البوح".

يعمل حرف الروي على حفظ أبيات القصيدة من الإضطراب ودوره في القصيدة هو نفسه عند الشاعر إذ يعمل على تهدئة النفس المشحونة بالغضب والمضطربة والمتقلبة الروي. وباعتبار حرف الياء هو الحرف الغالب في المدونة وهذا راجع إلى تبنيه من طرف الشاعر إذ أنه مناسب لموضوعات قصائده والتي تعبر عن حالته النفسية لأن «الياء تعطي انكسارًا يتفق وحالة الموت التي تدور حول القصيدة».[1] إذ يعمل من خلالها الشاعر إلى إيصال صوته تارة والتوجع والبكاء تارة أخرى.

[1] ينظر: أبي الحسن الرازي، الصاحبي في فقه اللغة، تح : عمر فاروق الطباع ، مكتبة المعارف ،بيروت ، لبنان، ط :1، 1993 ، ص: 131.

2-2.3: صوت الوصل: هو حرف مد ينشأ عن إشباع حركة في أخر الروي المطلق.[1]

والوصل يكون بأربعة حروف وهي الألف والواو والياء والهاء سواكن يتبعن ما قبلهن، يعني حرف الروي، فإذا كان مضمومًا كان ما بعدها الياء، وإذا كان مفتوحًا كان ما بعدها الألف، والهاء ساكنة أو متحركة.[2]

فالواو مثلا: قول الشاعر في قصيدة "إحالات احتراق":

لو خاصمتني في الصباح بحار واستوقفتني موجة وبخارُو.[3]

والياء مثلا: في قصيدة "أشعر أني":

سر الصبابة ألحان ولي زجل طمأى قوافي الجوى تحتال في ورعي.[4]

أما حرف الألف والهاء ليسا متواجدين

ويسمى الوصل وصلا لأنه وصل حركة حرف الروي.[5] مثل ما أشار إليه الأخفش في قوله: «وإنما وصلوا بهذه الحروف لأن الشعر وضع للغناء والحداء والترنم، وأكثر ما يقع ترنمهم في أخر البيت وليس شيء يجري فيه الصوت غير حروف اللين، الياء والواو الساكنتين والألف فزادوهن إلتمام البيت واختصوهن لأن الصوت يجري فيهن».[6] وقد جاء الوصل في هذا الديوان متفرقا في 16 قصيدة ومتنوعة بين الواو والياء فقط عدَا الألف.

---

[1] ينظر: مصطفى حركات، كتاب العروض : القصيدة العربية بين النظرية والواقع، دار الافاق، القاهرة، مصر، (د-ط) ، 2002، ص: 97.

[2] ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي، في العروض والقوافي، ص: 150.

[3] االديوان، ص: 11.

[4] المصدر السابق، ص: 15.

[5] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص: 151.

[6] سعيد بن مسعدة الأخفش،القوافي ، ص: 12.

حرف الوصل	العدد الكلي	المخرج	نسبة%
الياء	71	أقصى الحنك	%48.96
الواو	74	أقصى الحنك	%51.03
		المجموع 145	

جدول يوضح حروف الوصل وعددها ونسبها في ديوان "مراسيم البوح".

لقد تلاءم حرفا الوصل المستعملين مع موضوعات القصائد وهذا كله نجده في تعبيراته الشعرية والمعاني التي يسعى الشاعر إلى توصلها من مشاعر الحزن التي تتولد بفعل مرارة التجربة العاطفية والتي يعاني فيها لوعة الوجد وروعة الفراق وليكون هذا الحرف أيضا يعبر لنا عن «جوانب الإنكسار والهدم والتمزق في ذات الشاعر».[1]

لحرف الوصل دور إيجابي يتحاوز البعد الإيقاعي لتغلغل في داخلية الشاعر ويعرف مكامنها بالرغم من كتمانه وصبره، ولا ننسى أنه يجسد الفخر والإعتزاز وقوة الشخصية.[2]

2-3.3: صوت الخروج: سمي خروجًا لبروزه وتجاوزه الوصل النابع للروي.[3] وهو حرف متولد عن إشباع حركة هاء الوصل المتحركة ويكون بثلاث أحرف وهي: الألف والواو والياء.[4]

وصوت الخروج غير متوفر في الديوان.

---

[1] عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص: 213.

[2] المرجع السابق ،ن- ص.

[3] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص: 153.

[4] عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 32.

2-4.3: صوت الردف: الردف ألف أو ياء أو واو ويأتي قبل حرف الروي.[1] ولا فاصل بينهما.[2]

بلغ عدد الأبيات المردوفة 80 بيت شعري تجمع في 10 قصائد مثلا: القافية المردوفة بالألف: قال الشاعر في قصيدة "مالي حزينا أمر...!!"

وحيدًا متعبا أشكو جراحاتي أرتل عاشقا آي المناحات.[3]

مثلا: القافية المردوفة بالواو: قال الشاعر في قصيدة "يقين الروح":

فمن عادة الشمس بعث الضياء إذا ما تدلت بدفء ونور.[4]

مثلا: القافية المردوفة بالياء: قال الشاعر في قصيدة "حبيبتي":

صمتا فلا تسألوا دمعي ولا ألمي رسم الجراحات كم يفضي ومنديلي.[5]

وسمي ردفًا لأنه يلحق الروي ويردفه أي يليه.[6]

حرف الردف	العدد الكلي	المخرج	نسبة%
الألف	49	وسط وأقصى الحلق	%60.49
الواو	16	أقصى الحنك	%19.75

[1] ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص: 153.

[2] أبو السعود سلامة أبو السعود، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص: 144.

[3] الديوان، ص:07.

[4] نفس المصدر ، ص:24.

[5] نفس المصدر ، ص:31.

[6] ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص: 154.

الياء	16	أقصى الحنك	%19.75
	المجموع: 81		

جدول يوضح حروف الردف وعددها ونسبها في ديوان "مراسيم البوح".

يعد حرف الردف من الحروف التي لها بعد جمالي يستطيع الشاعر أن يعبر عن آهاته ومعاناته التي تحتبس في كيانه وخاصة أن حرف المد يتمتع بسعة صوتية رحبة «وتعطيه زمنا أطول للنطق به».[1] خاصة حينما ينتقل الشاعر بين حروفه الصائتة والصامتة وفي تلك الفاصلة أو المسافة الموجودة بين حروفه هته يصنع نغم موسيقي ينتج لنا لحنًا خاصًا ومتميزًا لا ينتجه سواه.

يمكن للشاعر في القصيدة الواحدة أن يزاوج بين حرفي الردف مثلا (الواو والياء) مثل ما هو موجود في قصيدة "حبيبتي" وهذا المزج يدل على تحولات الشاعر النفسية التي يمتزج فيها البوح بالكتمان والعقل بالوهم وهي معاني موجودة في الأبيات.

الأمر الشائع في ديوان مراسيم البوح هو أن حروف الردف الكثير الإستعمال هو حرف الألف والذي تجاوز نصف النسبة وقد إلتزم بها الشاعر في 3 قصائد ومقطوعتان.

2-5.3: صوت التأسيس: جاء في "لسان العرب" «إنما سمي تأسيسا لنه اشتق من أُسِّ الشيء».[2]

حرف التأسيس هو «ألف يفصل بين وبين الروي حرف واحد يسمى الدخيل».[3]

---

[1] عبده بدوي، دراسات في النص الشعري -عصر صدر الإسلام وبني أمية - ، ص: 142.

[2] إبن منظور، لسان العرب، ص:75.

[3] محمد مصطفى أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي، تطوره وتجديده،دار الكتب المصرية، ط: 02 (د- ت) ، ص: 23.

قال الشاعر في قصيدة "إلتماسات":

كم أنت أكرم مني جئت معترفا لولاك ما كان بالإيحاء أشعاري

حرف ألف التأسيس	العدد الكلي	عدد القصائد	النسبة%
ألف	15	07	%4.93

جدول يوضح عدد حروف ألف التأسيس في ديوان مراسيم البوح ونسبها المئوية.

حرف التأسيس متواجد في المدونة "مراسيم البوح" بنسبة ضئيلة عن بقية الحروف فعدده الإجمالي هو 15 حرف موزع على 07 قصائد.

يتمتع حرف التأسيس بمد وطاقة لا يماثله فيها أي حرف باعتبار أنه يعطي إيقاعًا صخبا يلفت آذان السامع وألسن وعقول القراء إذ يعمل على تعميق مشاعر المعاناة والألم والشوق ثم يضمدها بمده وصرخاته الطويلة.[1]

2-6.3: صوت الدخيل: هو «الحرف الذي بين التأسيس والروي».[2] «وسمي دخيلا لأنه دخيل في القافية».[3]

قال الشاعر في قصيدة: وروا.. يا مرفأ الروح:

أحرقت قافيتي بالصمت محصنة ثم اعتذرت إلى بوحي ولم أزل.[4]

نسبة الدخيل في الديوان هي نفسها نسبة حرف ألف التأسيس باعتبار أن وجود الألف التأسيس يرتبط بوجود الدخيل فهما مرتبطان ببعضهما البعض، لكن رغم هذا إلا

---

[1] الخطيب التبريزي،الكافي في العروض والقوافي، ص:155.

[2] نفس المصدر ، ص:156.

[3] ينظر: نفس المرجع، ن- ص.

[4] الديوان، ص 34.

أن صوت الدخيل يتنوع على عكس التاسيس الذي يألف ألف مد فقط فالأول يتعدد ويتنوع إذ نجد فيه صوت الفاء والميم، النون، والتاء،.... وعلى ما أرى فهي مختلفة المخارج متبانية التنغيم مما ينشئ للقصيدة صوتًا متميزًا ومتمايزًا.

حرف الدخيل	المخرج الصوتي
الراء	الشفتان (شفوي)
الزاي	الأسنان (لثوي)
الفاء	الشفتان (شفوي)
الصاد	الأسنان (لثوي)
الميم	الشفتان (شفوي)
اللام	أدنى الحنك (غاري)
التاء	أسناني (لثوي)

جدول يوضح حروف الدخيل ومخارجها الصوتية.

02-4:الأشكال البنائية للقافية:

02-1.4: البناء الصوتي: يقوم بناء القافية على حركة الوحدات الصوتية فيبرز بناؤها الصوتي بحسب الأصوات والمتمثلة في الصوامت وتركيبتها الوظيفية هذه السابقة الذكر (الصوامت) بحاجة إلى ما يكملها فهي لوحدها لا تعبر عن شيء بل تحتاج إلى شيء آخر وهي الصوائت واجتماعها مع بعضها البعض. تولد لنا طاقة حركية تنتج لنا تيار كلامي من أجل إخراج بناء لغوي يتميز بالاستمرارية والبقاء وكذا يعطينا إيقاعا تطرب به الآذان والعقول. وأول القوافي التي أدرسها هي:

02-1.1.4 :القافية المتواترة: استأثرت القافية المتواترة في ديوان مراسيم البوح بعدد وافر من القصائد وذلك بـ 09 قصائد.

والمتواترة هي "القافية التي يتوالى فيها ساكنان مفصولٌ بينهما بحركة".[1]

قال الشاعر في مقطوعة"شهادة":

يا طفلة جمعت أنثى روائعها تغار من سحرها أعضاؤها وال**أوصافُ**.[2]

0/0/0/

كثرة هذا النوع من القوافي يفرز تجانسا إيقاعيا يزيد المعنى ودلالة النص عمقًا، وذلك أن هذه البنية البسيطة هي عبارة عن أداة طيعة يمتطيها الشاعر والتي من خلالها تمكن من تفريغ شحناته الداخلية فيعبر عن آهاته وآلامه وآماله. وبطريقة خاصة به.

02-2.1.4: القافية المتداركة: «هي القافية التي يتوالى فيها متحركان»(/0//0).[3]

وردت القافية المتداركة بعد القافية الأولى (المتواترة) وعدد قصائده هو: 06 قصائد.

فجاءت لتلبي ما بداخل الشاعر من عواطف وأحاسيس تختلج بنفسه ،فتتجانس هذه الرغبات والأحاسيس لتنسج بنية فنية تساعد على رسم معنى وإيصال دلالة تدل على تصاعد الزفرات النابعة من العمق الوجداني ويتجانس مع تصاعد بنية القافية ليكون لها نسيج إيقاعيا معبرًا عن أعماقه.

قال الشاعر في قصيدة "لغات التدلي":

على لهب السحر كنت أنا بنهر الجنى والجوى**والأمل**.[4]

0//0/

---

[1] أبو الحسن حازم القرطجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 419.

[2] الديوان، ص: 36.

[3] ينظر: ابو الحسن حازم القرطجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 403.

[4] الديوان، ص: 13.

02-3.1.4:القافية المتراكبة: «هو وصف يلحق القافية متى توالت فيها ثلاث متحركات» (/0///0/).[1]

وقد بلغ عددها في الديوان 03 قصائد.

وورودها بهذه القلة إذا دلَّ على شيء فإنما يدل على: أن الشاعر قد أفرط في الاستهلاك من النوعين السابقين (المتواترة، المتداركة) وأفرغ جميع طاقته العاطفية في هتان الأخيرتان فجاءت القافية المتراكبة وشدة الرحال لكن امتطت فرسا مرهقًا مثله مثل نفسية الشاعر التي سأمت وضجرت من الحالة التي آلت لها والحرمان والرفض العراقيل التي أعجزته والحواجز التي أنفذت صبره لدرجة عدم مقدرته على الاستمرار والبقاء.

قال الشاعر في قصيدة: "وروا... يا مرفأ الروح".

إني الوحيد الذي أهدي ملامحه لما رجوت اقتربي... بعد**لم تصلي.**[2]

0///0/

02-4.1.4: القافية المترادفة: «هي اجتماع ساكنين في القافية؛ وإنما سمي بذلك لأن أحد الساكنين رَدَفَ الأخر».[3]

وهذا النوع من القافية متواجد بنسبة ضئيلة جدًا في الديوان (في البيت الخامس من قصيدة "إحالات إحتراق".

حينما قال الشاعر:

هل كنت أعرف من يخاصم ناره وحقول روحي كلها **أشجار.**[4]

وفي قصيدة" يقين الروح"

دعي في فمي رعشات الزهور فأنت لكل الفصول **زهور.**[5]

---

[1] أبو الحسن حازم القرطجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 403.

[2] الديوان، ص: 33.

[3] ينظر: ابو الحسن حازم القرطجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 404.

[4] الديوان، ص: 11.

[5] نفس المصدر، ص: 24.

وبالتالي فهذا النوع متواجد في قصيدتين إثنتين لا ثالث لهمها.

02-5.1.4: القافية المتكاوسة:«هي أربعة حروف متحركة بين ساكنين في أخر البيت وسميت متكاوسة لمخالفتها للمعتاد».[1]

نلاحظ أن هذان النوعان من القوافي المترادفة والمتكاوسة ليسا لهما الحظ في الدراسة بحيث نجد أن المترادفة متواجدة على مستوى قصيدتين فقط من عشرين قصيدة ومن جهة أخرى لم ترد عنده القافية المتكاوسة إطلاقا.

ويرجع اختياره هذا للقوافي لتلاؤمها و حالته الشعورية المتعبة والمرهقة من جراء ما آل له وتحسس منه إذا اصبح يبحث عن شيء خفيف لطيف يسايره وآلامه وجراحه لا شيء ثقيلا غليظ يزيد عما به وعما عليه.

02-2.4: البناء حسب الثبوت والتحرك: القافية كما قيل هي عبارة عن «فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها فبسحرها وجمالها توحى إلى أبعاد دلالية عميقة تكشف عن نفسية الشاعر، فكلما تغيرت القافية فإننا نحس بهذا التغير الذي يطرأ عليها وعلى نفسية الشاعر وهذا يتضح حسب تنوع القوافي وهي على نوعان».[2] (القافية المطلقة والقافية المقيدة).

02-1.2.4:القافية المطلقة: وهي «القافية التي يكون فيها حرف الروي متحركا، وأطلق الصوت به».[3]

قال الشاعر في قصيدة: "ما للقوافي؟"

لومي الذي أهدى قلبه فسها ثم اكتفى بالتأويل والذكر.[4]

---

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص: 147.

[2] عبد الرحمن تبرماسين، محاضرات في علم العروض والقافية وموسيقى الشعر،ج:1، م : جامعة بسكرة، الجزائر، 2000-2001، ص: 18.

[3] يوسف بكار، في العروض والقافية، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط3، 2006، ص: 31.

[4] الديوان، ص: 09.

2.2.4-02 :القافية المقيدة: وهي «القافية التي يكون فيها حرف الروي ساكنًا، أي قُيِّدَ عند إنطلاقه».[1]

قال الشاعر في قصيدة "آملاً":

مولعًا لايعي أن أرى حظه ينجلي... فرَّ نحو الرُّبَى واعتذر.[2]

عنوان القصيدة	رقم البيت	القافية	نوعها	إسمها
آملا...	01	أن تمرْ	مقيدة	متداركة
مالي أمر حزينا...!؟	03	مجاراتي	مطلقة	متواترة
ما للقوافي..	10	العمرِ	مطلقة	متواترة
إحالات احتراق	05	أشجارْ	مقيدة	مترادفة
لغات التدلي..	04	محتملْ	مقيدة	متداركة
أشعر أني	01	الوجعِ	مطلقة	متراكبة
بيانات التشهي	14	أجلي	مطلقة	متواترة
دوائر أنامل النهر	05	صلواتِ	مطلقة	متواترة
أناشيد الحنين	01	مربدِ	مطلقة	متداركة
هي ذكرى قافيتي	04	أملاً	مطلقة	متراكبة
يقين الروح	05	أميرْ	مقيدة	مترادفة
موسوم على صدر الحرف	06	ترتحلْ	مقيدة	متداركة
اصطياف على شطآن حرماني	03	خلفي	مطلقة	متواترة

[1] يوسف بكار، في العروض والقافية، ص: 31.

[2] الديوان، ص: 05.

على يدي والليل	05	وردي	مطلقة	متداركة
حبيبتي	05	ترتيلي	مطلقة	متواترة
وردا.. يا مرفأ الروح	08	النزل	مطلقة	متراكبة
شموخ	01	النور	مطلقة	متواترة
شهادة	03	أوصاف	مطلقة	متواترة
تبقين أنت الغواية	02	يتدفق	مقيدة	متداركة
إلتماسات	03	أوتارِ	مطلقة	متواترة

جدول يوضح القوافي وأنواعها وأسماؤها في "ديوان مراسيم البوح"

الملاحظ من خلال الجدول هو أن الشاعر عامر شارف وفي مدونته الشعرية الموسومة تحت عنوان "مراسيم البوح" قد اعتمد على القوافي المطلقة وهذا اعتمادًا على التجارب التي مر بها وكذا طبيعة حياته العاطفية المتقلبة والتي تقتضي مثل هذا الإيقاع الشعري الصاخب وكذا حياته التي تتسم بالأسر.

إلا أن توفر القافية المطلقة لا يعني عدم وجود النوع الثاني من القوافي (القافية المقيدة) بل هي على العكي متواجدة لكن بقلة إذ نجد قوافي مطلقة تتخللها قوافي مقيدة والألفاظ المطلقة التي تدعوا إلى التحرر تتخللها الألفاظ المقيدة والتي تدعوها إلى السكون وعدم الحركة والصمت مما يوحى على الألفاظ المطلقة الطابع الأسرى والجامد.

وبالتالي مجيء مثل هذه الألفاظ بهذا الشكل وهذا الطابع وبالرغم من أن طبيعتها مطلقة إلا أن تقييدها يعطي لها هذا الطابع العجزي وهذا بهدف تعميق الإحساس بعدم القدرة والحصر والأسر النفسي والأسى الذي وقع فيه الشاعر.

ولعل هذا ما يؤكد أهمية القافية إذ أن لها الدور البارز والمهم في أداء المعنى فهي «تعبر عن الحالة العضوية والنفسية التي هو بصددها وكل ما طرأ عليه من مصائب وكل ما وقع فيه من سجون وأسر».[1]

[1] ينظر: عبده بدوي، دراسات في النص الشعري- عصر صدر الإسلام وبني أمية، ص: 182.

الفصل الثاني:

الموسيقى الداخلية في ديوان" مراسيم البوح".

توطئة.

المبحث الأول: ظاهرة التكرار واستعمالاته في ديوان "مراسيم البوح".

المطلب الأول: في ماهية التكرار.

المطلب الثاني: التكرار (أنواع، أقسام، دلالة).

المبحث الثاني: الصوت واستعمالاته في ديوان" مراسيم البوح".

المطلب الأول: في ماهية الصوت.

المطلب الثاني: الصوت والتجانس الصوتي.

توطئة:

الإيقاع الداخلي هو النظام الصوتي الذي يضم الكلم وما يحتويه من حروف وأسماء وأفعال وجمل، وعبارات ذات دلالات ومعاني نابعة من التوافق الصوتي الموجود في ثناياها والذي يعطينا اشد وأقوى وأصدق تعبير وتأثير، فالإيقاع الداخلي يعمل على تجسيد الصورة وإيصالها صادقتًا معتمدا على مقومات صوتية وجمالية تسهم في تشكيل بنية النص الشعرية وتفجير طاقاته الصوتية وقدراته الإبداعية والموسيقية.

ومن خلال هذا وذاك فالإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية «تعمل على إحداث جرس موسيقي ونغم مؤثر في ثنايا القصيدة سوآءا أكان مصدرها حرف أو كلمة أو عبارة».[1] وإن دلت هذه الموسيقى الخفية على شيء فإنما تدل على قدرة الشاعر الأدبية وتفرده، وكذلك على سعة ثقافته وثراء معجمه اللغوي وتجاربه الحياتية لتنسج من ذلك خطابًا شعريًا تتآلف فيه جملة من الظواهر اللغوية والصوتية مثل (التكرار، الأصوات،...) لتحدث تفاعلا وتأثيرًا كبيران في نفس المتلقي.

01- ظاهرة التكرار واستعمالاتها في ديوان " مراسيم البوح ":

01-1- في ماهية التكرار:

هو من الظواهر التي تتسم بها اللغات عامة، واللغة العربية خاصة وهو أحد أبرز التقنيات الفنية في الشعر العربي المعاصر، إذ نجد أن معظم الشعراء المعاصرون قد لجؤو إلى استعماله في أعمالهم الإبداعية وتناولهم بهذه الطريقة لم يقتصر على قصيدة أو اثنتين فقط بل مس مساحات شعرية كثيرة وواسعة، وبطرق متنوعة معطيتًا دلالات مختلفة، وهذا الاعتراف الشعراء بأهميته وضرورته في بناء النصوص الشعرية.

[1] ينظر: عبد القادر شاكر، علم الأصوات العربية "علم الفونولوجيا"، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط: 1، 2012، ص: 82.

01-1.1: التكرار في اللغة والاصطلاح:التكرار في اللغة هو «مصدر كرَّرَ، إذا ردَّدَ وأعاد، يقال كرَّرَ الشيء تكرِيرًا وتكرُّرًا؛ أي أعاده مرة بعد أخرى».[1]

وبالتالي فالتكرار جاء من «الكرِّ: الرجوع، ويقال كرَّهُ وكرَّ بنفسه، يتعدى ولا يتعدى والكرُّ: كرَّ عليه ويكِرُّ كرًا وكرورًا وتكرارًا: عطف، وكرَّ عنه أي رجع، وكرَّ على العدو ويكرِّ، ورحل كرَّ ومكرَ، وكذلك الفرس. وكرّر الشيء وكرره أعاده مرة بعد أخرى، والكرَّةُ: المرَّة والجمع: الكرَّات والكرُّ: رجوع الشيء، ومنه التكرارُ».[2]

أما التكرار في الاصطلاح فهو عبارة عن: «نسق تعبيري موجود في بنية الشعر التي تقوم على تكرير النغمات الشعرية ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات متميزة».[3]

01-2.1: التكرار عند العرب والغرب:

يعد التكرار من أقدم الظواهر الأدبية المتواجدة منذ القدم فنجد عن العرب والعجم فمثلا تواجده عند العرب: لقد كان منذ العصر الجاهلي وكذلك بالنسبة للغرب.

عرَّف الكثير من النحاة والدارسين العرب التكرار فنجد نازك الملائكة «التكرار من بين الأنساق التعبيرية التي تحوي امكانيات تعبيرية إيحائية تغني المعنى وترفعه إلى مرتبة الأصالة، إذ استطاع الشاعر السيطرة عليه سيطرة تامة، واستخدمه في موضعه، بما ينسجم تمامًا مع كل عناصر التشكيل في القصيدة وبما يستجيب لواقع التجربة وخصوصيتها وثرائها»[4] ونفس الطرح ذهب إليه الدكتور: عبد الرحمن تبر ماسين فقال «التكرار هو أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس،ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر"

---

[1])الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج3، دار الجيل، بيروت، لبنان،(د- ط) ، 1993، ص: 112.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ص: 135.

[3]ينظر: حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،(د- ط)،2001، ص: 81.

[4]ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعرالمعاصر،دار العلم للملايين،بيروت لبنان،ط:7، (د- ت) ، ص:230.

وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة وعلى الحركات، إذ بمجرد تغيير الحركة يتغير المعنى ويتغير النغم».[1]

أما الدارسين والباحثين الغرب فقد عرَّفوا التكرار على حد قول دافيد كريستال (DavidCrystal) هو التعبير الذي «يُكَرِّرُ في الكل والجزء»[2] أي أننا نجده في بداية النص وفي نهايته أو حتى في وسطه فهو ليس مقصور على جزء من النص دون الآخر إذ يعتبرونه عامل من عوامل التماسك النصي.

01-2: التكرار: (أقسامه، أنواعه، قيمته):

يأخذ التكرار في ديوان "مراسيم البوح" أقسام وانواع متعددة ومختلفة وذلك بدراسته لبنية النص داخليا وهذا بالبداية من تكرار الحروف إلى تكرار الكلمة إنتهاءًا بتكرار العبارة وبمجموع هذه الأخيرة تتكون لنا نصوص شعرية، إذ أن كل نوع من هذه الأنواع يرمز لنا برمز ويوحى لنا بإيحاء ويفتح لنا أبعاد نفسية ودلالية وإيقاعية نغمية... والتي تعمل بدورها إلى إيصال البنى النصية إلى أعلى المراتب والتسميع بها في أبعد الحدود.

01-1.2: أقسام التكرار: يقسم التكرار إلى قسمين إثنين هما:

01-**1.1.2: قسم الصيغ:** ويشمل تكرار حروف الجر، والعطف، أدوات الاستفهام والنداء والشرط والضمائر،...

01-2-1.2: قسم التراكيب: وفيه تكرار الحرف* (الصوت، والكلمة، تكرار العبارة وتكرار المقطع،...).

---

[1] عبدالرحمن تبرماسين،البنية الايقاعية للقصيدة العربية المعاصرة،دار الفجر،الجزائر،2003،ص:194.

[2] ينظر:شكري محمد عياد،موسيقى الشعر العربي،ص:68.

*: تكرار الحرف: هذا النوع من التكرار سنتطرق إليه في المبحث الموالي.

01-2.2 :أنواع التكرار:

01-1.2.2: تكرار الحروف:«هو عبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة»[1] ومن أمثلة هذا النوع من التكرار في الديوان ما نجده في قصيدة "إحالات احتراق" تكرار حرف العطف "أو" 11 مرة وتكرار الشاعر لهذا الحرف، وبهذا العدد وفي القصيدة الواحدة وإن دل على شيء فإنما يدل على أن الشاعر في حالة من الإرتباك وعدم القدرة على التخيير وهذا ما يبرز ويكشف لنا حالته النفسية المجبرة لا المخيرة والمعاناة التي يمر بها والضياع والتيه.

مثال: قال الشاعر في قصيدة "إحالات احتراق".[2]

أو خاصمتني فكرة مجموعة أو خاصمتني نجمة ومنار.

أو خاصمتني بسمة مخمورة أو خاصمتني قوة وحصار.

ومن تكرار الحرف أيضا ما يظهر في قصيدة "لغات التدلي" في قول الشاعر:[3]

وقالت أدركت سر المنى وأدرجت في حبنا ما حصل.

تحب الحدا من على سدرتي وكم يتمناك همسي الخضل.

في هذه الأبيات يتكرر حرف الواو ثلاث مرات وفي القصيدة ككل 15 مرة والشاعر من خلال ما يتضح يريد ومن خلال هذا التكرار أن يؤكد أنه ورغم التيه والمعاناة إلا أنه هناك ترابط قوى ى يمكن لأحد أن يفصل فيه وأن يفصل بينه وبين الحبيبة.

كذلك نجد ومن الحروف التي تكررت بكثرة حرف الجر "في" الذي يدل على الاحتواء.

---

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 82.

[2] الديوان، ص: 11.

[3] نفس المصدر، ص: 14.

قال الشاعر في قصيدة "موسوم على صدر الحرف"[1]والتي تكرر فيها حرف الجر "في" 11 مرة:

لو أنـها حـــاورتني يائـــسا تعسا وحدي تزرع في أعماقي الأمل.

صوفية وشحت في أحداقها بدعا والروح في أفق الأحداق ترتحل.

أراد الشاعر من خلال تكرار حرف "في" في القصيدة أو بالأحرى في الديوان أن يبرر على وجود واحتواء الحبيبة في قلبه رغم كل المصاعب وكذا العراقيل التي وجدها أمامه ورغم تجاهلها له.

إضافة إلى هذا نجد أداة الاستفهام "أين" التي اقترنت في السياق الشعري بأزمنة، مما أكسب الأبيات دلالات وإيحاءات بعيدة كل البعد عن الدلالة النحوية، فالشاعر على ما يبدو أراد من خلال تكرار "أين" التأكيد لا على التساؤل فحسب بل على الندم والتحسر على تلك الأيام وذاك الزمان الذي كان فيه مع الحبيبة.

إذ قال الشاعر في ذلك:[2]

فأين الفصول التي أوقعت شا عري واستباحت ضفاف حبور؟

وأين الشفاه التي وشحتني قصيدا يغنى بقصر أمير؟

وأين الزمان الذي أوقف العا شقين على جنة الزمهرير؟

والتكرار في الديوان لم يكن تكرار لهذه الحروف وهذه الأدوات فحسب بل كان حروف أخرى مثل: إلى، على، من، ... وأدوات أخرى: أداة النداء يا وأداة الجزم لم، فكل واحدة منها لها دلالة لم (العزلة والوحدة)، الياء (النداء والمناجات والإطلاق وإبراز المعاناة والتوجع) ولم للتوجع والجزم بعدم قدرة النسيان وكذلك أداة النفي لن ولا.

---

[1] الديوان، ص: 26.

[2] نفس المصدر، ص: 24.

2.2.2-01: تكرار الكلمة: وهو أن «يلجأ الشاعر إلى تكرار لفظة واحدة في بيت واحد وفي أبيات متتالية أو بين آونة وأخرى، وعلى الغالب في بداية الأبيات أو المقاطع أو نهايتها وربما حتى في وسطها وثمة مَنْ يرى في مثل هذا التكرار بساطة واضحة».[1]

من أمثلة هذا النوع من التكرار، ما ورد في قصيدة: "حبيبتي".[2]

حبيبتي.. كم يراك الناس فاتنة وكم أراك أنا أنوار قنديل.

حبيبتي.. هل قرأت العشق في لغتي شعرًا تدلى كأنهار بمعسول.

حبيبتي.. أعرف الاحلام تغرقني كالسندباد والأوهام لي نيلي.

نلحظ بأن لفظة "حبيبتي" قد تكررت في الأبيات السابقة ثلاث مرات، فالتكرار في هذه الأبيات جاء به الشاعر ليعبر ما يجيش في نفسه من حب وحنان إلى المحبوبة وجاء ليؤكد حالته العاطفية والشعورية فهي بالنسبة له حلمه الوحيد والنور الذي يضيء دربه،...

ونجد أيضا تكرار كلمة "وحيدا" مرتين على التوالي في قصيدة "مالي حزينا أمر" حينما قال الشاعر:[3]

وحيدًا متعبا أشكو جراحاتي أرتل عاشقا آي المناحات.

وحيدًا أرتدي جسدي أطوف بي فضاء المعدمين بوحي أنّاتي.

فقد كرر هذه اللفظة دلالة عن وحدته وصبره لوحده وهو يعاني الشوق والحنين والحرمان.

كما نجد الشاعر عامر شارف قد كرر لفظة طفلة في مقطوعة "شهادة" فقال:[4]

يا طفلة زرعت في الأفق روضتها فغار متئدا من مشتهاها الصفصاف.

يا طفلة جمعت أنثى روائعها تغار من سحرها أعضاؤها والأوصاف.

---

[1] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 254.

[2] الديوان، ص: 32.

[3] نفس المصدر، الديوان، ص: 07.

[4] المصدر نفسه، ص: 36.

تكرار لفظة طفلة دلالة على أن حبه بدأ منذ الصغر وقد كانت الحبيبة بالنسبة له ليس هي التي يعشقها ويحبها فقط بل هي تلك الطفلة الصغيرة التي ترعرعت وكبرت بين يديه وإن كان هذا الحب هكذا فكيف له أن ينساه فالعلاقة بينهما كانت كعلاقة المربي (المسؤول) والحبيب العاشق الولهان.

3.2.2-01: تكرار العبارة:

يعد هذا النوع من التكرار من بين الأنماط التكريرية الواردة بكثرة في الشعر العربي المعاصر، إذ استعمل بشكل مكثف من قبل العديد من الشعراء بهدف إحداث إيقاع على الخطاب الشعري وإبراز مدى تعالي الشعور في نفس الشاعر.

ومن أمثلة هذا النوع من التكرار ما نجده في قصيدة "آملا" عبارة "ليت ألقاك":

قال الشاعر:[1]

ليت ألقاك سرًا ونمضي معًا في فيافي النوى معلما للحذر.

ليت ألقاك وحدي على سدرة المنتهى أكتفي وأصلا بالنظر.

تحمل العبارة المكررة (ليت ألقاك) دلالة والشوق والحنين للحبيبة حيث يتمنى أن يلقاها يوما ما.

وكذلك بالنسبة لتكرار عبارة "روحي اشتهت" في قصيدة ما للقوافي وكذلك تكرار عبارة أنا لا أحب المرور، أنا لا أحب المرور، أنا لا أحب في قصيدة يقين الروح فالشاعر عندما قال أنا لا أحب المرور فإنه يقصد ويدل قوله على أنه لا يستطيع نسيان حبه وكذا الصبر على غياب الحبيبة، أما في قوله "أنا لا أحب" دلالة على أنه لا يريد أن تكون حياته وقصته سوى رواية تحكى فحسب بل يريد العيش مع الحبيبة وبجانبها.

وهذا النوع من التكرار متوفر بكثرة في الديوان.

---

[1] الديوان، ص: 06.

01-3: قيمة التكرار:

يعد التكرار من الظواهر التي دخلت على شعرنا العربي المعاصر والتي كسته ثوبًا ذو أبعاد متعددة نفسية وأخرى جمالية، فالأولى (نفسية) تكمن في تعبير التكرار على الحالة النفسية للشاعر وكل المعاني الإيحائية والدلالية التي هو قاصدٌ لها ومدى أهميتها بالنسبة له، ولا ننسى أن التكرار يهدف إلى الإلحاح على الشيء والرغبة به إضافة إلى أنه يعمل على إخراج العواطف والأحاسيس المتأججة في صدر الشاعر من حيز الكتمان إلى حيز الوجود في شكل تدفقات عاطفية معينة.

أما البعد الثاني فهو بعد جمالي والمتمثل في البنية الشكلية والإيقاعية، حيث يضفي التكرار على النص الشعري تناغما موسيقيا خاصا بالإضافة إلى تقوية المعاني وتأكيدها والتأثير في نفوس المتلقين مثل ما قاله الدكتور نور الدين السد في كتاب "المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب" متحدثا عن دلالة التكرار قائلا: «كما تتحقق عبر التكرار جملة من الوظائف أهمها إثارة انتباه المتلقين وتكثيف الإيقاع الموسيقي في النص الشعري وتوكيد الظاهرة المكررة والتعبير عن مدى أهميتها بالسنبة للسارد الشعري».[1]

وبالتالي فإن التكرار يصبح أمرًا ضروريًا في شعرنا المعاصر وهو ليس بالشيء الرائد، بل العكس تمامًا فهو أساس تميز النصوص الشعرية عن بعضها البعض فهو الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان ولا ننسى دوره الفعال في تمتين قنوات التواصل بين النص والمتلقين وهذا التواصل هو غاية الفنون جميعًا، لأنه يعيد خلق العمل الفني ويخلده.

---

[1] نوارة بحري، نظرية الانسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر: دراسة وظيفية تطبيقية في قصيدة "والموت إضطرار" للمتنبي، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر- باتنة- الجزائر، 2009، ص: 347.

02- الصوت واستعمالاته في ديوان "مراسيم البوح ":

02-1: في ماهية الصوت:

اللغة وسيلة للتواصل، وهي نظام من الترميز، أو أصوات تنطلق من المتكلم يفهمها المتلقي بالطريقة المعروفة والدراسات الصوتية جاءت لتدرس جروس الألفاظ والنغمة الإيقاعية التي تصدرها هذه الألفاظ والصوت هو أحد المقومات الأساسية التي تقوم عليها هذه الألفاظ بصفة خاصة واللغة بصفة عامة.

02-1.1: الصوت من المنظور اللغوي:

جاء في لسان العرب في مادة (ص. و. ت) «الصوت هو الجرس، وقيل صَاتَ بصوتٍ، ويصاتُ صوتًا، وأصات، وصَوَّتَ به: كله نادى ويقال أيضًا صَوِّتَ يُصَوِّتُ تَصْوِيتًا، فهو مُصَوِّتٌ، وذلك إذا صَوَّتَ بإنسان فدعاه، ومعنى أخر الصوت هو الصائح».[1]

02-2.1:الصوت من المنظور الاصطلاحي:

الصوت في أيسر تعريفاته هو:« أثر سمعي يصدر طواعية أو اختيارًا عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزًا: أعضاء النطق».[2]

02-3.1:الصوت عند العرب والغرب:[3]

للصوت اللغوي حظ كبير في المؤلفات اللغوية، قديمها وحديثها فهو يشكل مادة اللغة «وقد كان لعلماء العرب الأوائل بحوث جليلة القدر شهد لها المحدثون بالريادة والدقة إذ كان لهم الفضل والأسبقية في توضيحهم مخارج الأصوات وصفاتها بشكل يكاد يكون نهائيا وهذا قبل العلماء الغرب وبشكل يقترب كثيرًاما اثبتته الدراسات اللغوية الحديثة" معتمدين على تقنيات حديثة ومختبرات صوتية فكان من بين هؤلاء الخليل بن أحمد

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار المعرفة، المجلد 4: القاهرة، مصر، (د. ط)، (د. ت)، ص: 2521.

(2) كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،مصر،(د- ط) ،2008،ص: 119.

(3)ينظر: عبد القادرعبدالجليل، الأصوات اللغوية، دارالصفاءللنشر والتوزيع،عمان ،الاردن، ط :1، 1998، ص: 85.

الفراهيدي "كتاب العين" ومن بعده سيبويه، ابن جني،... فقد ربط هذا الأخير اللغة بالأصوات وكذلك ربط الأصوات باللغة فقال: اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم».[1]

أما عند المحدثين العرب فالصوت هو عبارة «عن حركة تذبذبية تصدر عن جسم مصوت فتنتقل هذه الذبذبات عبر وسط سائل أو غازي أو صلب لتصل إلى الجهاز السمعي، فيتم تحليله لتصل الاستجابة بعد ذلك».[2]

فالعرب منهم من سار عن نهج ابن جني مثل نازك الملائكة ومنهم من امتنع مثل إبراهيم أنيس فقال «إن علماء العربية قد ورثوا هذا النوع من التفكير عن اليونان فقد بالغوا فيهم كثيرا».[3]

أما الصوت عند العلماء الغرب على حد قول جان كونتيين «لقد كان قدماء العرب أول علماء الأصوات في لغتهم، فنحن نجد في كتبهم مثلا كتاب سيبويه ترتيبا صحيحا للحروف حسب مخارجها وكل ما يتعلق بالصوت».[4] مضيفة على ذلك إلا أن دراستهم وصفية صرفية لكن لا يعني «أن لا قيمة لها بل هي دراسات نفسية، ولو رجع إليها الباحثون العصريون أكثر مما فعلوا لتمكنوا من اجتناب كثير من الهفوات التي وقعوا فيها».[5]

فالصوت عندهم «هو ما ينتج عن العملية الحركية ذات الأثر السمعي المنطوق».[6]

---

[1] ابي الفتح عثمان بنجني،الخصائص،ج:1،تح:عبد الحميد الهنداوي،دارالكتب العلمية، بيروت، لبنان،(د–ط)،2001، ص: 33.

[2]:ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية،ص :86.

[3]ينظر: عصام نور الدين ،علم الاصوات اللغوية (الفونيتكا)،دار الفجراللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط:1 ،1998، ص: 74.

[4] ينظر:ابراهيم انيس،دلالة الالفاظ ،مكتبة الانجلو المصرية ،مصر،(د– ط)،1997،ص:66.

[5] محمد مصطفى ابو شوارب، ايقاع الشعر العربي ،ص :55.

[6]نفس المرجع ، ص:51.

02-4.1: الصوت: (أنواع- مخارج- قيمه):

اهتم الشعراء بالصوت اهتماما بالغًا، ويعد أهم مقوم حظي بهذا الاهتمام باعتباره الأساس في الشعر وذلك أنه ليس بإمكان الشاعر الدخول في عالم خطابه الشعري قبل الإلتفات والنظر إلى هذا العنصر الفعال في تكوين بنيته الكلية إذ «تقوم الأصوات اللغوية بعملية إنتاج المقطع»[1]، والذي يؤدي بدوره إلى إنشاء الكلمة ومن ثم الجملة، ومن الجمل ينسج النص.

والأمر الذي يهمنا في هذا السياق هو الجانب الجمالي لهذه الأصوات والذي يتولد عنه البعد التأثيري بفعل ترنم ووقع هذه الأصوات التي تنتج لنا صورة توحى بتجربة الشاعر الشعرية والشعورية وذلك أن «كل وحدات صوتية متماثلة ومكررة في النص تحدث تماثلا إيقاعيا في القصيدة وهذا الإيقاع يتوافق مع الحالات الشعورية من ناحية، ويعمل على تأكيد المعنى وتعدده من ناحية ثانية».[2]

02-1.4.1:أنواع الأصوات:قسم العرب الأصوات إلى قسمين إثنين هما: أصوات مهموسة وأصوات مجهورة، وهي كالآتي:

- ✓ **الأصوات المجهورة:**

الصوت المجهور هو «صوت شدَّدَ الضغط في الحجاب الحاجز معه، ولا يسمح للهواء المهموس أن يجري معه، حتى ينتهي الضغط عليه ولكن يجري الصوت أثناء نطقه فهذه حال الأصوات المجهورة في الحلق والفم والخياشيم، فتصير فيها غنة، أي أثر صوتي أنفي مجهور».[3]

---

[1] علي السيد يونس، جماليات الصوت اللغوي، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص: 68.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص- نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري،دار وفاء لدنيا للطباعة والنشر ،القاهرة ،مصر، ط:1، 2002 : ص: 275.

[3] عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية (الفونتيكا)، ص:93.

عدد الأصوات المجهورة عند القدامى هي تسعة عشر (19) حرفا أما عند المحدثين فهي سبعة عشر حرفا مجهرًا إذ أن هؤلاء الأخيرين أنقصو حرفا (القاف والطاء) والحروف المجهورة عندهم هي: «ء- أ- ع- غ- ج- ي- ض- ل- ن- و- د- ز- ظ- ذ- ب- م- ر».[1]

وقد اعتمدنا على المنهج الإحصائي لمعرفة عدد تواتر الأصوات المجهورة في المدونة وهو ما يوضحه الجدول الآتي:

الصوت	التكرار
ء	2055
أ	2055
ب	273
ج	121
د	229
ذ	41
ر	398
ز	110
ض	39
ظ	23
ع	289
غ	91
ل	1048
م	582

[1] المرجع السابق، ن- ص.

ن	580
و	505
ي	1033
المجموع	7417

جدول يمثل الأصوات المجهورة المتواجدة في الديوان.

- ✓ **الأصوات المهموسة:**

هو«صوت اضعف الضغط في موضع الضغط أثناء نطقه، حتى جرى الهواء المهموس معه، وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الصوت بنطقه مع جري النفس، فإنك لا تسمع له جهرًا»[1]، وهنا يختلف فهم القدامى للجهور والهمس عن فهم المحدثين فالقدامى عدد الحروف المهموسة هو عشرة (10) أحرف وهي: [ث- ت- ح- خ- س- ش- ف- ك- ص- ه] أما المحدثين فزاد عن ذلك بحرفين إثنين وهما: ط- ق.

وقد اعتمدنا على المنهج الإحصائي لمعرفة عدد تواتر الأصوات المهموسة في المدونة وهو ما يوضحه الجدول الآتي:

الصوت	ت	ث	ح	خ	س	ش	ف	ق	ط	ص	ك	ه	المجموع
تكراره	809	35	324	72	246	217	357	173	94	146	213	327	3013

من خلال هذين الجدولين نلحظ غلبة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة وبشكل متباين، ليبلغ عدد هذه الأصوات (7417) وهذا التفاوت «إن دلَّ على شيء فإنما يدل على توافق تشكيلة الأصوات مع المعاني التي يرغب الشاعر بتوصيلها».[2]

---

[1] عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية، ص: 139.

[2] ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص- نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري-، ص:277.

ومن صفات الصوت المجهور «تذبذبه مع الوتران الصوتيان» وهذا ما يجعل عملية النطق به تستدعي جهدًا عضليا عاليا ونفسًا عميقا يتجاوب وعمق التجربة العاطفية للشاعر والتي حاول فيها إظهار تحديه وصموده وإبراز آماله رغم آلامه وهذا عن طريق الجهر والتسميع.

ومن بين الأصوات المجهورة التي تكررت بكثرة نجد: (الألف، الواو، الياء)* وكذلك حرف اللام، الميم والنون وحرفا الراء والعين فمثلا حرف (الراء) «ومن صفاته الجهر»[1] وحاول الشاعر استغلال القيمة الموسيقية لصفة هذا الحرف «لما يضفي على الإيقاع قوة وانسجام ونغم، ولأن الجرس الموسيقي الناشئ من تكرار حرف (الراء) الذي من صفاته أنه مكرر يعلو دون رتابة وبلا خفوت في توحد نغمي ينسجم مع المعني».[2]

يقول الشاعر في قصيدة: "اصطياف على شطآن حرماني" وهو يكرر الصوت المجهور (الراء) خمس (5) مرات.[3]

الحب تغريد الروح لا أخفي والشعر تغريد النفس في عرفي.

وتكريره في البيت الواحد وبهذا العدد جاء ليتلاءم مع المعنى الذي يدل على معاناة الشاعر ونفسيته المحطمة، ووجدانه الرقيق ليصور لنا بذلك لوحة تعبر عن شقاءه النفسي والتحسر والأسى الملازم له فاختياره لهذا الحرف جاء مطابق لمعنى إحساسه وشعوره المرهفين ،وكذلك حرف العين وهو حرف صعب النطق لذلك جاء ليعبر عن الشيء نفسه وهو يعبر عن الغضب تارة وعن التحدي تارة أخرى (أوجاع، عنفي، تعسا،...).

ومن الأصوات المجهورة التي كان لها حضورًا مميزًا عند الشاعر حرفا النون واللام.

---

* : (الألف، الواو، الياء) وهي حروف اللين سنخصص لها مبحث لوحدها.

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، الاصوات اللغوية،دار النهضة ،القاهرة ،مصر ،(د- ط)،(د- ت)، ص: 115.

[2] عبد الخالق محمد العف، تشكيل البنية الايقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، عدد 02، غزة، فلسطين، 2001، ص: 7.

[3] الديوان، ص: 28.

فاللام من أكثر الأصوات المجهورة تواجدًا في شعره. فقد ورد أكثر من ألف مرة وقد عبر من خلاله عن مشاعر الألم والحرقة والأسى لما تعرض له من هجر وصد وشقاء ومن الألفاظ التي ورد فيها حرف اللام (اشعلتني، الحزن، الأحلام، الغزل، لم تحلمي، لم تطلعي، الطلل) فهذه الكلمات أو الألفاظ تسرد لنا تجربته ونفسيته المتعبة وحزنه الدائم والفائض الذي خلفته له المحبوبة وجفائها عليه فهو لهف للقائها وزاد عن هذه الألفاظ بألفاظ أخرى، (لهفي، الصمت، لم أزل، لوعته،...).

ونفس الشيء بالنسبة لحرف النون والذي يوحى لنا بالأنين فقد تكرر هذا الصوت ما يقارب الستة مئة مرة إذ يتقلب بين الخِذْلان والأمل.

أما بالنسبة للأصوات المهموسة فقد وظفها الشاعر بنسبة قليلة وهذا راجع الى«أن الحروف المهموسة تحتاج إلى فمية أكثر من هواء الرئتين مما يتطلبه الصوت المجهور؛ فهو مجهد للتنفس».[1]وبالتالي فكيف للشاعر وهو على حافة الموت أن يوظف الأصوات التي تجهد نفسه وهذا النوع من الحروف لا تسمح للمحتضر التعبير عن مشاعره ويصدر كمية كبيرة من الهواء، إلا أنه ورغم تجربته الشعورية وحالته النفسية فقد وظف حروف مهموسة وتغلب عن هذه الحالة وأجهد نفسه في ذلك واعتنى بتوظيفها بما يزيد عن ثلاثة آلاف صوت مهموس ومن هذه الأصوات نجد: حرف التاء والفاء والهاء وحرف الحاء والسين والذي يدل على الحسرة والأسى وكذلك حرف التاء الذي نجده يحتل الصدارة بالنسبة للأصوات المهموسة فهو بمثابة مرآة عاكسة لمشاعر الشاعر وحالته فهو «حرف مرقق يوحى بالجانب العاطفي الوجداني».[2]

فقد ورد في قصيدة "مالي حزينا أمر" أربع وستون (64) مرة قال الشاعر:[3]

وحيدا متعبا أشكو جراحاتي أرتل عاشقا آي المناحات.

---

[1] ينظر: عصام نور الدين ، علم الاصوات اللغوية(الفونيتكا)،ص: 32.

[2] ينظر :نفس المرجع،ص:33.

[3] الديوان، ص: 07.

وحيدا أرتدي جسدي أطوف بي فضاء المعدمين بوحي أنَّاتي.

أنا متشرد في حلم من همست بأنفاس الهوى تبغي مجاراتي.

لم يقتصر حرف (التاء) رويًا فقط بل تعدى ذلك إلى الحشو لينسجم مع معاني الكبت.

إضافة إلى حرف الهاء والذي تكرر أربع وثلاثين (34) مرة في قصيدة "ما للقوافي" (همسا، سهما) وقد خلق هذا التماثل الإيقاعي نوعًا من التناغم يعبر عن حال الشخصية الشعرية التي كان الألم يمزقها فصوت الهاء هنا له دلالة قوية وناجحة في تشخيص عواطف الشاعر المتأججة والحافلة بالاضطراباتوالانفعالات العاطفية حينما يصور مشاعر اليأس ونفاذ الصبر باعتماده على الألفاظ الآتية (مر الربيع، إيه، يشتكي،...) فهو لا يقوى على الصبر، قلبه يُذيبه الشوق والحنين وعيناه تحرقهما الدموع والعيش من دون الحبيبة ليس بعيش.

2.4.1-02: مخارج الأصوات: أما بالنسبة لمخارج الأصوات فهي موضحة في الجدول أدناه:

الصوت	النوع (الصفة)	المخرج
الألف	مجهور	حلقي
الباء	مجهور	شفوي
التاء	مهموس	أسناني
الثاء	مهموس	أسناني
الجين	مجهور	لثوي
الحاء	مهموس	حلقي
الخاء	مهموس	حنكي

الدال	مجهور	أسناني لثوي
الذال	مجهور	
الراء	مجهور	غاري لثوي
الزاي	مجهور	لثوي
السين	مهموس	لثوي
الشين	مهموس	غاري أسناني
الصاد	مهموس	لثوي أسناني
الضاد	مجهور	سني
الطاء	مهموس	لثوي أسناني
الظاء	مجهور	سني
العين	مجهور	حلقي
الغين	مجهور	حلقي
الفاء	مهموس	شفوي
القاف	مهموس	لهوي
الكاف	مهموس	حنكي
اللام	مجهور	غاري لثوي
الميم	مجهور	شفوي
النون	مجهور	أسناني
الهاء	مهموس	حلقي
الواو	مجهور	حنكي
الياء	مجهور	غاري

جـدول يوضــح صفات الأصوات ومخارجها

02-3.4.1: قيمة الصوت ودلالته:

ويمكن أن نشير إلى أن الأصوات لها قيمة جمالية ودلالية نستنتج من خلال براعة الشاعر الذي بإمكانه أن يستخدم الأصوات ذاتها للتعبير عن أجواء الفرح أو الحزن، وهو في هذا يقترب من ذاك المبدع النحاة مثلا (خشب، بحر، نحاس،...) الذي يستخدم المادة الواحدة ليصنع ويبدع ويخرج منها أشياء عديدة مختلفة الأنواع والأشكال والأغراض ويعبر فيها عن حياته ومدى سعادته أو حزنه، ولأن طبيعة هذه الأصوات تتوقف على طبيعة السياق والغرض.

وكذلك المواقف النفسية والحالات الشعورية التي تقال فيه فإنه «بإمكان الشاعر أن يعطي الحياة لهذه الأصوات، وذلك من خلال طريقة صياغتها داخل السياق فيجعلها تتفاعل وتتحرك، وعندما تصبح تلك الأصوات فعالة في عالم الشاعر الشعري، تبرر تلك البراعة فيفصح الشاعر عن أحاسيسه تاركًا المجال لهذه الأصوات لتأدية المعنى الذي ترغب إلى توصيله».[1]

03-التجانس الصوتي:

اتسم ديوان" مراسيم البوح" بوجود ظاهرة التجانس الصوتي وأكثر الأصوات التي تتجسد من خلالها هذه الظاهرة الموسيقية والإيقاعية هي الصوائت (أصوات اللين) أو حروف العلة (الألف، الواو، الياء) وهي «عبارة عن حروف أو أصوات تجتمع فيها السهولة والسير لتشكل نغمًا موسيقيا خاصًا وحرًا مطلقا باعتبار أن مخارجها واسعة أكثر من باقي مخارج الأصوات الأخرى، إذ يَخرج عبرها الصوت وهو في حالة طلاقة وحرية لا في حالة تقييد وحبس بل في حالة لين لا في حالة شدة وضغط فمرورها بهذه الكيفية

[1] ينظر: طبني صفية، البنية اللغوية لقصيدة "المومس والعمياء" لبدر شاكر السياب، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر، 2002، ص: 07.

وخروجها بهذه الطريقة خلى من الموانع فلا تعتريه حواجز هذا يجعلها تتصف بهذه الصفة التي لا يتصف بها غيرها من الأصوات».[1]

ويمكن توضيح هذا النوع من الأصوات في الجدول الآتي:

الصوت	تكراره	المجموع
الألف	2039	3577
الواو	505	
الياء	1033	

جدول يوضح تكرار أصوات اللين

الملاحظ لهذا اللين وخاصة الألف التي ورد (2039) صوت ويليه صوت الياء (1033) صوت وأخيرا صوت الواو (505) صوت، فهو ورد هذا النوع بهذه الكثافة العالية يدل على أن الشاعر في حاجة لهذه الحروف بهذه الحروف يود إسماع صوته للآخر، وإخبارهم بالحالة التي هو بصددها ولترسيخها في النفوس وكذلك امتداد تجربته العاطفية كامتداد هذه الأصوات، كما لا ننسى أن لهذه الأصوات «طاقة كامنة وذلك لامتلاكها صفة الجهر وقوة الإسماع العالية ودرجة في الوضوح السمعي».[2] إضافة إلى هذا كله يجب أن ننوه إلى وجود وظيفة أخرى وهي وظيفة جمالية فنية وصوتية إذ تؤدي هذه الأصوات إلى تنويع الأنغام الموسيقية في اللفظة الواحدة فتفضي لها موسيقى وإيقاع متميز ذو تأثير نفسي خاص ومميز وتجربة عاطفية صادقة ممتدٌ صيتها امتداد هذه الأصوات ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة "وردا.. يا مرفأ الروح".[3]

قال الفتى يائسا: اشعلتني اشتعلي تيهي اشتهي جرِّبي يا طفلتي امتثلي.

---

[1] ينظر: ابراهيم انيس، الأصوات اللغوية، ص:179.

[2] ينظر: عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتيةوموسيقى الشعر العربي ، ص :351.

[3] الديوان، ص: 33.

وكذلك قول الشاعر في قصيدة "اصطياف على شطآن حرماني".[1]

ناديت خلف الأشعار متشحا صبرًا بإيهام أدّعي عنفي.

وقال في قصيدة "مرسوم على صدر الحرف".[2]

ناري مؤججة بالبوح في جسدي هذا المقام رصيفي أيها الرسل.

إن هيمنة أصوات المد على هذه الأبيات زاد في مد صيت معاناة الشاعر وتجسيد مشاعره وأحاسيسه وفي نفسيته المضطربة والتي تثير الأشجان وتحرك العواطف لما يبدي شوقه للحبيبة ووفاءه لها وصبره على بعدها وصدها ورفضها له.

وفي الأخير يمكن أن أسجل ملاحظتين:

أولا:أن أصوات اللين (الألف، الياء، الواو) جاءت في الديوان بنسبة 31.77% من مجموع الأصوات ككل.

ثانيا: أن ترتيب توظيف أصوات اللين في الديوان كان حسب درجة إتساع مخارجها (الألف، الياء ثم الواو).

هاتان الملاحظتان تدلان على ميل الخطابات الشعرية في ديوان "مراسيم البوح" إلى الإسماع وأن الأصوات اللينة جاءت لتعوض الفائض من أصوات الهمس التي بلغت نسبتها 26.76%.

---

[1] الديوان، ص: 28.

[2] المصدرنفسه، ص: 26.

خاتـمـــة

في ضوء ما تقدم من بحث في الدراسة الصوتية ديوان – مراسيم البوح – للشاعر عامر شارف، يكون البحث قد بلغ غايته في إضاءة أبرز العناصر الجمالية والدلالية التي حفل بها الديوان وخطاباته الشعرية، والتي لجأ اليها الشاعر لإفراغ قوالب كانت تختلج في نفسه وللتعبير عن مشاعره وتجربته العاطفية التي جسدتها تجربته الشعرية المليئة بالأحاسيس والعواطف.

إن الدراسة الصوتية لديوان مراسيم البوح لا تنحصر وظيفتها على الغاية النفعية فقط، بل تتعدى ذلك إلى غاية جمالية وأخرى دلالية، وهذا ما يعلل ويبرر انتقال الشاعر من وقع إلى وقع ومن تعبير الى آخر ومن حالة إلى أخرى وذلك بالتعبير على تجربته متنقلا من قصيدة إلى أخرى.

تنوعت عنده الأنساق الإيقاعية وأوزانها الشعرية وتغيراتها وتحولاتها العروضية بين مستحسن ومستهجن حاملتا بذلك دلالات جمالية تحسن من وقع الخطاب ودلالية تفسر وتشرح حالة الشاعر.

أتاح لنا الشاعر ونحن بصدد استكشاف خطاباته الشعرية المعرفة والتعمق في العديد من الظواهر اللغوية والنقدية والأسلوبية (البحور، الأصوات، التجانس الصوتي التكرار...). والتي أضفت على نصوصه الشعرية جمالا ورونقا فنيا وإبداعيًا.

ففي جانب الأوزان والأصوات ما يلفت الإنتباه هو أن الشاعر نوع في بحوره الشعرية فمرة يمتطي بحرًا مفردًا ومرة أخرى يمتطي بحرًا مركبًا. فمثلا نجد بحر البسيط هو البحر المهيمن على المدونة ثم يليه الطويل والكامل فالمنسرح فالرمل فالمتقارب فالرجز هذا كل شيء، لذلك لم تحضى البحور الباقية باهتمام الشاعر لما ليس لها من أهمية عنده. وبذلك فإن ترتيب الشاعر لكتاباته لم يتحرر من ترتيب العروضيين القدامى للبحور تقريبا إضافة إلى أنه لم يتحرر من النظام التقليدي للبناء القصيدة العربية القديمة بالرغم من أنه عايش العصر الحديث ويعايش العصر المعاصر.

وفي دراستي للقافية في الديوان، وجدت أن النوع المهيمن هو القافية المطلقة وهو ما يعكس حالة الشاعر الذي يرغب في التحرر والوصول إلى الأمالي، إلا أنها توجد قوافي أخرى مقيدة والتي تعبر عن حالة الشاعر السجين، أما ما يتعلق بالروي فهناك تنويع في حروف الروي وهذا دلالة على التنويع التجربة الشعرية والشعورية في مسار حياته.

أما ظاهرة تكرارفقدأسهمت في إنتاج نغم موسيقي جميل ساعده في إيصال النص الشعري إلى مكانة عالية وتحقيق شاعريته له، كما عمل في الكشف عن مشاعر وانفعالات شكلت ظاهرة التجانس الصوتي وبوصفها ظاهرة صوتية موسيقية تتصاعد الأصوات والفونيمات فيها مما يساعد الشاعر على تصاعد انفعالاته وكذا صوته للتسميع به. وذلك بصوت متناسق ومتباين.

وتبعًا لما تقدم أدت الدراسة الصوتية مجتمعتًا بعناصرها المدروسة سلفًا دورًا في غاية الأهمية وهذا بالنسبة لتجربة عامر شارف الشعرية، إذ بينت تجربته هته على قدر كبير يحمل في أحضانه شاعرية المبدع وتميزه وإنفراده الإبداعي الأدبي.

ملحق

السيرة الذاتية الأدبيَّـة للشاعر :عامر شارف

ولد الشاعرُ في شهر من شتاء سنة 1961م، ببلدية الفيض، ولاية بسكرة.

ثم دخل المدرسة الابتدائية (مدرسة ذباح برحايل) سنة1967 م، في سنة 1972 تحصل على شهادة التعليم الابتدائي ،بعدها انتقل إلى متوسطة الذكور المختلطة (متوسطة البشير بن ناصر حاليًا) ببسكرة المدينة، حيث تحصل على شهادة الأهلية سنة 1977م ومنها انتقل إلى ثانوية العربي بن مهيدي ، دارسًا في القسم العلمي،وبعد ثلاث سنوات فيها ، منها انتقل إلى معهد الصحة بباتنة لمواصلة التعليم في الطّبّ والتطبيق،وتخرج اختصاصي في التخدير والإنعاش،ذو شهادة دولة ،من سنة 1984م ، وهو يعمل منذ تخرجه بمستشفى بسكرة ممارساً اختصاصه، وبعد تحصله على باكلوريا اللغة والعلوم الإنسانية التحق بجامعة بسكرة كلية الآداب واللغات سنة 2004م، قسم أدب عربي تحصّل على ليسانس كلاسيك (الصورة الشعرية في ديوان الشاعر محمد الشبوكي)، ثم أكمل الدراسة ، وتحصل على ماستر تخصص نقد أدبي (السرد في شعر سميح القاسم).طالب دكتوراة 2019/2018 الأطروحة بعنوان (شعر ابن بقي الأندلسي دراسة أسلوبية فنّيّة).

بدايات النشر في الجرائد الوطنية :

بدأ النشر منذ الثمانينيات في الجرائد اليومية الجزائرية مثل جريدة أضواء الأسبوعية تلك الجريدة التي هي الأولى من نشرت له وما زال يحتفظ بقصاصات منها ،التي كانت تديرها الأستاذة نزيهة درار زاوي ، ثمّ نشر في جريدة ا الشعب اليوميّة على صفحاتها الأسبوعية الأدبية، كذلك نشر في جريدة النصر الصفحة الأدبية التي كانت تصدر كل يوم خميس . كما نشر في الجرائد الأسبوعية: الفجر،العناب ،القلاع ،الوحدة ،والمجاهد الأسبوعي ،المساء، النهار، جريدة الأدبي الأسبوعي السورية ومجلة العربي الكويتية .

مشاركته في عدة مهرجانات أدبيّة وطنية مثل :

ـ مهرجان محمد العيد آل خليفة ، المهرجان الذي كان يقام ببسكرة سنويّاً .

ـ مهرجان إبداع قسنطينة ،الذي نشّطه أعضاء مكتب قسنطينة مثل نور الدين درويش محمذ شايطة ،ناصر لوحيشي وغيرهم .

ـ مهرجان وادي سوف ، الذي نشّطته مديرية الثقافة بالولاية .

ـ مهرجان إبداع الجزائر العاصمة الذي نشّطه أعضاء مكتب العاصمة بقيادة طاهر يحياوي (رئيس الجمعية) ، معه نخبة أخرى .

ـ مهرجان الأدبي الجلفة.

ـ مهرجان العلمة الأدبي الذي تميز بمسابقات وجوائز .

ـ مهرجان المتلوي المغاربي بتونس .

ـ أيام الشعر الطلابي بجامعة ورقلة سنة 2006م .

ـ أيّام الشعر الفصيح بوادي سوف في طبعته الثالثة.

ـ الأيام الشعرية بعين التّوتة2012 م .

ـ حياء ذكرى ستّينيّة أول نوفمبر ،بأمّ البواقي 2014م .

ـ مهرجان الشعر العربي الكلاسيكي ببسكرة من 22/20/19/18/ 23 / سنة 2015 م .

ـ ملتقى أيّام القصّة القصيرة في ، ببسكرة / الجزائر، أيّام 06/05/04/ الأول، الثاني /الثالث / الرابع 2018.

ـ ملتقى القصة القصيرة المغاربي بقفصة / تونس أيام 28/27/26/ أفريل 2018 .

ـ مهرجان العربي للشعر العمودي أيام 12/11/10/ أوت 2018 ، بعميرة الحجاج / المنستير تونس .

ـ عكاظيّات الشعر الشّعبي السنوية في كل من بسكرة، مخادمة، سيدي خالد، شعيبة (لجنة التحكيم) .

عودته إلى الجامعـة :

وبعد عشرين سنة عاد إلى الدراسة ،وأعاد امتحان بكالوريا أدب وعلوم إنسانية، وبعد فوزه في شهادة البكالوريا سنة 2004م، دخل كليّة الآداب بجامعة محمد خيضر، وتحصل على شهادة ليسانس أدب عربي كلاسيك ؛ من الجامعة نفسها ببسكرة سنة 2008م عنوان المذكّرة " الصّورة الشعرية في ديوان الشاعر محمد الشّبُوكِي "، إشراف الأستاذ الدكتور عبد الرحمان تبرماسين .

ـ طالب كليّة الآداب واللغات / قسم نقد أدبي / 2016/2015، جامعة بسكرة .

مشاركاته في التنشيط الثقافي والأدبي :

وقد شارك في الأسابيع الثقافية للفنون الشعبية مع ولاية بسكرة شاعراً بقراءات شعرية ومحاضراً عن تاريخ بسكرة لأدبي ،ومنشّطًا أمسيات شعرية ،وسهرات فنية ،في ولايات عديدة مثل : البليدة، العاصمة، عنابة ،الطارف ،أدرار ، مستغانم، بجاية ...وغيرها.

الدواوين الشّعريّة المنشورة :

* الظمأ العاتي ، وسمه الأستاذ طاهر يحياوي ،وقدّمه ناصر يوسف.

* إلياذة بسكرة ،التي جمع فيها عنصرين هامين المكان وبهائيته ،والإنسان وشخصيّته عبر التاريخ فكانت ملحمة تاريخية في العالم للإنسانية ، قدّمها الأستاذ الدكتور صالح مفقودة ،بعدما سمعها من على منبر دار الفكر والأدب بصوت الشاعر .

* أيها الوطن ، قدّمه السّيّد لعلى محمد ، مدير الثقافة لولاية بسكرة .

* تفاصيل الحنين ، قدّمه الأستاذ الدكتور عبد الرحمان تبر ماسين .

* شغف الكلام ، قدّمته الأستاذة الدّكتورة صفية طبني .

* مراسيم البوح، قدّمه الأستاذ الدّكتور علي رحماني .

* وظمئ الماء، قدّمه الأستاذ الشاعر عمر البرناوي بعد عودته من البقاع المقدّسة

* أغاني عام الوَرد والوِرد. وقد قدّمته الأستاذة الدّكتورة وردة سلطاني .

*أغاني عام الجمر ، قدّمه الأستاذ الدّكتور عبد القادر رحيم .

*تناهيد النهر ، قدّمته الأستاذة الدّكتورة آمال منصور .

*تراتيل الهديل ، قدّمته الأستاذة الدكتورة نعيمة سعديّة .

* الرمل يكتب اسمي : من الحجم الكبير في ثمان وثمانين ومئتي صفحة ، جِمعَتْ فيه مجموعة الدواوين المطبوعة والمخطوطة .

* على باب الحلم ،وسمه الأستاذ عمر كبّور مدير الثقافة لولاية بسكرة، وقدّمه الأستاذ القاصّ محمد عبد الكامل بن زيد .

* رائحة الملامح / بمقدّمة خاصّة .

دواوين أخرى مخطوطة :

أنفاس المساء ، الكفّ والحجر ، سنابل الرّوح ، شماريخ الهتاف، الرّحلة العامريّة إلى البقاع المقدّسة، معراج المعاني ...

مؤلّفات نثرية منشورة :

ـ دراسة بنيوية،أسلوبية،سيميائية في شعر البرناوي (من أجلك عشنا يا وطني) أنموذجًا نشر من طرف مديرية الثقافة لولاية بسكرة .

ـ مقابات نقدية في إبداعات بسكرية /ج1، منشورات المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية 2017.

مخطوطات نثرية :

-. مقاربات نقدية في إبداعات بسكرية ج2 .

- حواء في شعر العرب.بحثا عن القيمة الجمالية والإنسانية في مدار الأنثى /العشق .

-. من كان وراء القصيدة النثرية ؟ولماذا؟.قراءة في تاريخ الشعر الحر والتفعيلة .

ـ دلالة المكان ووظيفته في المجموعة القصصيّة ' نحت جديد لتمثال أسود 'للأديب محمد الكامل بن زيد .

ـ صورة المرأة في الشعر الجاهلي دراسة أكاديميّة .

ـ الخيال عند الشاعر الشعبي،جمالية الصورة وامتدادات الخيال عند الشاعر الشعبي مودعة لدى الجهة الوصية مديرية الثقافة لولاية بسكرة ، ونسخة ورقية لدى الشاعر الشعبي توفيق ومان مبرمجة للنشر.

ـ جمالية المكان في الشعر السُّوفي المعاصر، بمديرية الثقافة بوادي سوف ..

ـ الشعر والطّبّ، دراسة تطبيقية في علاقة الشعر بالطّبّ والقيم الجمالية .

ـ الوميض في تاريخ أهل الفيض .

عضويّته في الجمعيّات الأدبية :

. عضو جمعية آداب الولائية سنة 1989م .

. مؤسس جمعية إبداع الثقافية الوطنية ،نائب رئيس مكتب بسكرة سنة 1991م ..

. مؤسس جمعية اليراع الأدبي ،رئيسها في الفترة الثانية سنة إلى 2005/2010م.

ـ عضو اتحاد الكتاب الجزائريين سنة 2013م .

مجموعات المعاجم التي تناولته :

ـ معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين (الكويت)، الطّبعة الأولى 1995م.، مؤسّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشّعري، الكويت ، مطابع دار القدس للصحافة والطباعة والنّشر.

ـ معجم دار الحضانة (الجزائر) لصاحبه الأستاذ رابح خيدوسي الطبعة 1997م، دار الحضانة ن الجزائر العاصمة .

الدّراسات الأكاديميّة التي أنجزت في شعر عامر شارف حوالي 15 رسالة ما بين : /ليسانس/ماجسيتير/ماستر مثلا :

1 ــ مستويات التحليل اللساني في شعر عامر شارف، رسالة ليسانس في الآداب واللغة العربيّة إعداد الطالبة :كفية بوخنيسة/نورة نكّاع، إشراف : الأستاذان الدكتور صالح مفقودة والدكتور رحيم عبد القادر،جامعة محمد خيذر بسكرة، سنة 2006/2005 م .

2 ــ الغزل في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ليسانس في الآداب واللغة العربيّة، إعداد الطالبتين : حسنات نعيمة، لمغري سمراء، إشراف الأستاذ الدكتور محمّد عبد الهادي جامعة محمد خيذر بسكرة، سنة 2006/2005 م .

3 ـ بناء الجملة الخبريّة في ديوان' أيّها الوطن'، للشاعر عامر شارف، دراسة نحويّة، رسالة لنيل شهادة ليسانس في الأدب العربي للطالبتين: سليمة حشاني/ وسيلة رزقي، إشراف الأستاذ الدكتور صالح لحلوحي جامعة محمد خيذر بسكرة،سنة 2007/2006م .

4 ــ سيميائيّة العنوان في ' ديوان شغف الكلام' ، رسالة ليسانس في الآداب واللغة العربيّة إعداد الطالبتين :عونالي وهيبة/ شيخي وردة، إشراف الأستاذ الدّكتور تاوريريت بشير، جامعة محمد خيذر بسكرة ، سنة 2009/2008م . [1]

[1] الموقع الالكتروني ameur charef@gmail, com تاريخ الزيارة : 14 جوان 2019 على الساعة 23.01 .

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا: الكتب المصادر :

*ابراهيم انيس:

1. الاصوات اللغوية ، منشورات دار النهضة ، القاهرة ، مصر، (د- ط) ، (د- ت)
2. دلالة الالفاظ ، مكتبة الانجلوالمصرية ، القاهرة ، مصر، (د- ط) ، (د-ت).
3. موسيقى الشعر العربي، مكتبة النجلو المصرية ، القاهرة ، مصر، ط:1 ،1981.

*ابي الفتح عثمان بن جني :

4. كتاب العروض،تح،تق: أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشروالتوزيع، الكويت، ط:2، 1989.
5. الخصائص،ج:1، تح:عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(د- ط)،2001
6. حسن بن حازم القرطجني :- منهاج البلغاء وسراج الادباء،ج:2،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان ،ط:2،(د- ت).
7. منهاج البلغاء وسراج الادباء،تح: محمدالحبيب بن الخوجة ، دارالمغرب الاسلا مي ،بيروت، لبنان، ط: 2 ،1981.
8. حسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده ، دارالكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط :1 ، (د- ت) .
9. الخطيب التبريزي:الكافي في العروض والقوافي، تح : الحساني حسن عبد الله مكتبة الخانجي ، القاهرة، مصر، ط: 3،1994.

* عبد الرحمان تبرماسين :

10. العروض وايقاع الشعر العربي دار الفجر للنشر والتوزيع ،الجزائر، ط:1، 2003.
11. محاضرات في علم العروض وموسيقى الشعر ج :1، منشورات جامعة بسكرة ، الجزائر،2000 -2001.

12. البنية الايقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر، الجزائر،(د- ط)، 2003.

*عبد القادر عبد الجليل :

13. هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي ،دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان ،الاردن، ط :1،1998.

14. الاصوات اللغوية، دار الصفاء للطباعة والنشر والتوزيع،عمان، الاردن ، ط:1 1998 .

15.عامر شارف ، ديوان مراسيم البوح ، دار الفجر، بسكرة ،الجزائر، ط :1، 2005 .

16.عصام نور الدين، علم الاصوات اللغوية (الفونيتكا) ، دار الفجر اللبناني، بيروت لبنان، ط:1 ،1992.

ثانيا :الكتب المراجع :

17. ابراهيم مصطفي واخرون ، المعجم الوسيط ، ج:1، داراحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان، ط: 2، (د-ط) .

18. احمد محمد الشيخ ، دراسات في علم العروض والقافية، دار الجماهير، طرابلس ، ط:1988،2.

19.احمد كشك،القافية تاج الايقاع الشعري، دار عالم الكتب ، القاهرة ، مصر، (د- ط)،1983.

20. سعيد بن مسعدة الاخفش: القوافي، تح : احمد راتب النفاخ ، دار عالم الكتب العلمية ،بيروت، لبنان، (د- ط)،1978.

21. ابو يعلى عبد الباقي التنوخي :القوافي ، تح :عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر، ط:2 ،1978 .

22. ابي الحسن احمد بن فارس بن زكريا الرازي:الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها ،تح:عمر الفاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت ، لبنان ،ط:1، 1993.

23. ابو السعود سلامة ابو السعود :الايقاع في الشعر العربي ، دار الوفاء لدنياللطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط :2 ،2003.

24.الفيروزل ابادي : القاموس المحيط ، ج:3 ، دار الجيل، بيروت ، لبنان، (دط)،1993 .

25.ايليا فرانسيس:الشعر العربي المغني ، دار العالم للملايين ، بيروت، لبنان، (د- ط)،(د- ت) .

26. ابن منظور: لسان العرب، ج:5، دار صادر، بيروت ، لبنان ، (د- ط)،1992 . - لسان العرب ، مج:4، دار المعرفة،القاهرة ، مصر، (د- ط) ، (د- ت) .

27. حسن الغرفي: حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، دار افريقيا الشرق للتوزيع والنشر، الدار البيضاء ، المغرب، (د- ط)،2001.

28. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الاسلوبية في النص الشعري ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، مصر، ط:1 ،2004.

29. رشيد شعلال :البنية اليقاعية في شعر ابي تمام، بحث في تجليات الايقاع – تركيبا ودلالة و وجمالا- ، دار عالم الكتاب الحديث، اربد، الاردن ، ط:1، 2011 .

30.سامية راجح ساعدت : جليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين عبد الله حمادي، دار عالم الكتب ، اربد، الاردن،ط: 1، 2010 .

31. سيد البحراوي : العروض وايقاع الشعر العربي، دار النهضة المصرية العامة للكتاب ،مصر،(د – ط)، 1993.

32. شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ن ،ط :1، 1986.

33. صبري موسى العجاوي : الاعمال التطبيقية في القواعد والبلاغة والعروض، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر،(د- ط)، 2003 .

34. عبد الرحمان بدوي : في الشعر الاوربي المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ،مصر،(د – ط) ،1972.

35. عبد القادر شاكر: علم الاصوات العربية (علم الفونولوجيا) ، دار الكتب العلمية ، لبنان، بيروت، ط: 1،2012 .

36.عبده بدوي : دراسات في الشعر العربي –عصر صدر الاسلام وبني امية– ، دارقباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر، ط :1 ، 2000 .

37.علي السيد يونس : جماليات الصوت اللغوي ، دار غريب ، القاهرة ، مصر، ط: 1، 2002.

38. كمال بشر: علم الاصوات ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، (د – ط) ،2008 .

39.. محمدابراهيم عبادة : معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، دار عالم الكتب ، القاهرة ، مصر، (د– ط)،(د– ت).

40. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ،(د– ط)،1981.

41. محمد عسران: البنية الايقاعية في شعر شوقي ، مكتبة بستان المعرفة، مصر،(د– ط) ، 2006 .

42. محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث ، دار النهضة، القاهرة ، مصر،(د ط) 1997.

43. محمد مصطفى ابو شوارب : ايقاع الشعر العربي تطوره ،تجديده ، دار الكتب المصرية، ط :2،(د – ت).

44.محمد الكراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان ابي فراس الحمداني دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر ط : 1 ، 2003.

45. مراد عبد الرحمان مبروك : من الصوت الى النص –نحونسق منهجي لدراسة النص الشعري– دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، القاهرة ، مصر، ط 1 ،2002.

46. مصطفى حركات: كتاب العروض والقصيدة العربية بين النظرية والواقع ، دار الافاق ، القاهرة ، مصر، (د – ت)، 2002 .

47. ميرفت دهان: نزار القباني والقضية الفلسطينية، دار الفكر، بيروت، لبنان،(دط)، (د– ت).

48. نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دارالعلم للملايين ، بيروت، لبنان ، ط:7 (د–ت).

49. يوسف بكار: في العروض والقافية، دار المناهل ، بيروت، لبنان ، ط:3 ،2006 .

ثالثا: الرسائل الجامعية :

50. طبني صفية : البنية اللغوية لقصيدة المومس والعمياء– لبدر شاكر السياب– رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، باتنة ،الجزائر،2002 .

51. نوارة بحري : نظرية الانسجام الصوتي واثرها في بناء الشعر– دراسة وظيفية تطبيقية– في قصيدة "والموت اضطرار" للمتنبي، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة باتنة ، الجزائر،2009.

رابعا:المجلات والدوريات:

52. عبد الخالق محمد العف: البنية الايقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم ، مجلة الجامعة الاسلامية، العدد: 02 ، غزة ، فلسطين ، 2001 .

53. محمد مندور: الشعر العربي : غناؤه ،انشاده ،ووزنه ،مجلة فبراير: 1959 ،عدد: 27 دار النهضة، مصر.

خامسا:المواقع الالكترونية :

54.ameur charef@gmail

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ– د
الفصل الأول:الموسيقى الخارجية في ديوان "مراسيم البوح".	
المبحث الاول: الكم المقطعي للأبحر المستعملة واوزانها الصوتية.	08 –26
المطلب الاول: الوزن والايقاع بين الحدود والماهية.	08–13
–تعريف الوزن.	09
تعريف الايقاع .	10
علاقة الوزن بالايقاع وقيمتهما.	10–13
المطلب الثاني: الأنساق الايقاعيةوقيمتها الصوتية.	13–22
–الانساق الايقاعية.	13–22
–القيمة الصوتية للأنساق الايقاعية .	22–24
المطلب الثالث: الحدود الهندسية للانساق الايقاعية وأهم التغيرات.	24–26
– الزحافات و العلل (التعريف والانواع)	26–29
المبحث الثاني: تركيب القافية وبناؤها الشعري .	29–48
المطلب الاول: الحدود والماهية.	30
– القافية في اللغة والا صطلاح.	30–31
– القيمة الموسيقية للقافية.	32
المطلب الثاني: العناصر الصوتية للقافية.	33–40
– الروي، الوصل، الخروج .	33–37
– الردف، التأسيس، الدخيل.	38–40
المطلب الثالث: الاشكال البنائية للقافية.	41–48
– البناء الصوتي.	41–44

– البناء حسب الثبوت والتحرك.	48-44
الفصل الثاني: الموسيقى الداخلية في ديوان" مراسيم البوح".	
توطئة.	51
المبحث الأول: ظاهرة التكرار واستعمالها في ديوان "مراسيم البوح".	70-52
المطلب الأول: في ماهية التكرار.	52
• التكرار في اللغة والإصطلاح.	52
• التكرار عند العرب والغرب.	52
المطلب الثاني: التكرار (أنواع، أقسام، دلالة).	57-53
• أنواع التكرار.	55-54
• أقسام التكرار.	56
• دلالة التكرار وقيمته الموسيقية.	57
المبحث الثاني: الصوت واستخداماته في ديوان مراسيم البوح.	70-58
المطلب الأول: في ماهية الصوت.	58
• الصوت في اللغة والإصطلاح.	59
• الصوت عند العرب والغرب.	59
المطلب الثاني: الصوت والتجانس الصوتي.	70-60
• أنواع الأصوات ومخارجها.	66-60
• قيمة الصوت.	67
• التجانس الصوتي.	70-68
خاتمة	73-72
الملحق	80-74
قائمة المصادر والمراجع	86-81
فهرس الموضوعات	89-87

ملخص:

لقد عنى هذا البحث الموسوم بـ: دراسة صوتية – ديوان مراسيم البوح – للشاعر عامر شارف. برصد أبرز الظواهر الصوتية وقيمتها الفنية وكذا الدلالية منها؛ إذ اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى فصلين وملحق، تطرق الفصل الأول المعنون"بالموسيقى الخارجية في ديوان مراسيم البوح" وما تحمله من وزن وإيقاع وتحولات وعناصر التشكيل الإيقاعي، ثم جاء الفصل الثاني تحت عنوان "الموسيقى الداخلية في ديوان مراسيم البوح" وتعرض إلى مفهوم التكرار والصوت وأنوعهما وإلى ظاهرة التجانس الصوتي وقيمة كل واحد على حدى. أما الملحق فتطرق إلى نبذة عن حياة الشاعر عامر شارف وعناوين أعماله الأدبية ومدوناته الشعرية.

Abstract :

I mean this modest research، which is marked by: a study of the voice - the court of ceremonies of the revelation - to the poet AmerSharaf. The first chapter، entitled "External Music in the Chamber of Ceremonies of the Prophets" and its weight، rhythm، transformations and elements of rhythmic composition، was followed by the second chapter entitled "Internal Music In the Office of the Disciples of the Prophets "and presented to the concept of repetition and its types and sound and types and to the phenomenon of homogeneity of the voice and the value of each one on my own. The appendix also sheds light on the life of the poet AmerSharaf and the titles of his literary work .