كلية الآداب و اللغات

قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

تخصص : نقد حديث و معاصر

إعداد الطالب:

عبد السلام العيدي

يوم:20/09/2020

شعرية الإيقاع في ديوان " أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار" ل: يوسف وغليسي

لجنة المناقشة:

نصر الدين بن غنيسة	أ. د	محمد خيضر بسكرة	رئيسا
محمد فيصل معامير	أ. مح أ	محمد خيضر بسكرة	مشرفا و مقررا
عبد الكريم روينة	أ. مح أ	محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية:2019 - 2020

يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ (11)

المجادلة الآية: 11

إهداء

الحمد لله رب العالمين، والسلام على النبي الطاهر الكريم

لسان حق ونبراس الهداية

للحق أجمعين

إلى أغلى ما لدي في الوجود إلى الوالدين الكريمين

حفظهما الله لي

إلى إخوتي وزوجاتهم

إلى أخواتي

إلى أصدقائي وإلى كل من علمني حرفا

وإلى من شاركني في هذا العمل

شكر وعرفان

في هذا المقام العلمي أتقدم بجزيل الشكر وخالص الإحترام

والامتنان إلى المشرف على هذا البحث أستاذي الفاضل: الدكتور محمد فيصل معامير" كفاء ما زودني به من معلومات ونصائح ثمينة كانت خير زاد لنا في رحلتنا الطويلة.

ونخص بالشكر والتقدير للأستاذ الدكتور: "باديس لهويمل" لما قدمه لي من ملاحظات وتوجيهات رغم انشغالاته العلمية والإدارية.

كما أتقدم بالشكر والامتنان إلى لجنة المناقشة على قبولها قراءة ومناقشة المذكرة، وإلى كل الأساتذة الذين تتلمذت على أيديهم خلال المشوار الجامعي.

مقدمة

مقدمة :

يتجسد الايقاعة في كافة مظاهر الحياة والفنون، كما انه قريب من النفس الإنسانية متجذر فيها، وهذا ما يؤكد على وجوده وأهميته في الشعر ؛ الذي هو احد الفنون الجميلة وأشدها حاجة للإفادة من الإيقاع ، فهو الأساس في تكوين البيت الشعري وبالتالي تشكل القصيدة.

كما أن الإيقاع يعد من الشروط الأساسية في الموسيقى العربية والغربية فهو سمة جوهرية في الشعر ، وهذه الخاصية ناتجة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها وهي تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها إلى آذان المستمع وهو ما تجلى بوضوح في ديوان أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار للشاعر يوسف وغليسي الذي هو موضوع هذه الدراسة التي دفعتنا إليها محبتنا للشاعر وإعجابنا الشديد لشعره الذي يحركه إيقاع متميز حملنا الفضول إلى بحثه ومدارسته فضلا عن إن الإيقاع أكثر الموضوعات الجديرة بالبحث والاهتمام لما لهو من دور في تحسين النغمة الصوتية وإبراز التجربة الشعرية فتخلقت أمشاج هذه الدراسة المنتظمة في خطة مصدرة في مقدمة بعدها مدخل متضمن ماهية الشعرية من منظور عربي وغربي ، وفصلين الأول معنون بماهية الإيقاع /خارجي/ والثاني تجليات الإيقاع في قصائد يوسف وغليسي .

أما الملحق تناولنا فيه حياة الشاعر ؛نشأته وأهم إنجازاته ومؤلفاته .

وقد إقتضت طبيعة الموضوع الاعتماد على المنهج الوصفي مع الانفتاح على غيره من المناهج الأخرى ، وتحاول هذه الدراسة من خلال خطة المتبعة والمنهج المعتمد أن تجيب على أكثر الأسئلة إلحاحا في مثل هذه الموضوعات بغرض فهم طبيعة الإيقاع فيها وخصائصه وقبل ذلك ما الشعرية ؟ مالإيقاع ؟وماهي عناصره الأساسية ؟ وكيف تجلى ذلك في أشعار يوسف وغليسي ؟ظ وماهي الحالة النفسية والاجتماعية التى غلبت نزوع الشاعر إلى هذا اللون من الإيقاع ؟

وقد اعتمدت الدراسة في سبيل تحقيق هذه الغاية قدر المستطاع على جملة من المصادر والمراجع أهمها :

- أيمن داوود اللبري: الشعرية والشاعرية.
- حسن ناظم: مفاهيم شعرية" دراسة مقارنة في أصول والمنهج".
- عبد الرحمان تبرما سين: البيئة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر.

ومما حال بينا وبين هذه الدراسة جملة من الصعوبات اعترضت طريقنا أهمها :

-كثرة المصادر والمراجع ؛التي يتشتت بها الذهن .

-قلة دراسات على هذا الديوان لأن وفرتها تيسر سبيل الدراسة .

- كذلك من العقبات التي تعتد من العقبات الصعبة هي جائحة كورونا التى أبعدتنا عن الجامعة مدة طويلة .

وختمنا بحثنا هذا بخاتمة متضمنة أهم النتائج المستخلصة من موضوع هذه الدراسة وعنوانها .

وما كان عملنا ليبلغ هذه المرحلة بعد أن كان فكرة طارئة إلا بتوفيق من الله وحده فلله الشكر والمنة ، كذلك لا ننسى الشكر لأستاذي الفاضل : محمد فيصل معامير الذي لم يبخل عليا ولو بحرف وكان لأرائه العلمية والتوجيهات المنهجية أبلغ أثر على عملنا هذا فله مني كل الشكر والتقدير والامتنان سائل المولى عز وجل أن يجعل جهده في ميزان حسناته . ولكل من كان له فضل من قريب أو بعيد خالص المودة والتقدير.

مدخل:

مفاهيم في الشعرية.

أولا: لغة واصطلاحا.

مفهوم الشعرية عند الغرب.

ثانيا: قديما وحديثا.

مفهوم الشعرية عند العرب.

ثالثا: قديما وحديثا.

الشعرية بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي

أولا: لغة

يأخذ أصل عبارة الشعرية من مادة "شعر" وقد جاء في لسان العرب «لابن منظور»

مفهوماً واضحاً وشاملاً للشعر فهو «منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وان

كان علم شعرا، من حيث غلب الفقه على علوم الشرع، والعود على المندل، والنجم على الثرية، ومثل ذلك كثير». كما يصنف بأنّه «القريض المحدود بعلامات لا يجاوزه، والجمع اشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره أو يعلم»[1]

«والباب الآخر: الشِعَارُ: الذي يتنادى به القوم في الحرب ليعرف بعضهم بعضا، والأصل قولهم شَعَرْتُ بالشيء،إذْ عَلِمْتُهُ وفَطِنْتُ له، ولَيْتَ شِعْرِي،أي ليتني عَلِمْتُ، قال قومٌ:أصله من الشَعْرَة كالدّربة والفطنة، يُقَالْ شَعَرْتُ شِعْرَةً، قالوا:وسمّي الشاعر لأنّه يفطن بما لا يفطن له غيره».[2]

وفيما جاء في المعجم الوسيط بأن الشِعْرَ هو«كلامٌ منظوم مُقفَى يعتمد الصوت والإيقاع ليوحي بإحساسات مؤثرة وصور خيالية "شِعرٌ سهلٌ ممتنع" "فنُّ الشّعر": قواعد النظم "لَيْتَ شِعري" "أَوَدُ لو كنت أَعْلَمُ" ليتني شَعَرْتُ: أي عَلِمْتُ».[3]

---

[1] ابن منظور:"أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم":لسان العرب، مج7، مادة لشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997م ص89.

[2] أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، معجم مقاييس اللغة، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008م، ص616.

[3] إبراهيم أنيس واخرون: معجم الوسيط، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص484.

يتبين من هذه التعاريف أنّ الشعر من حيث عنصره الشكلي هو كلام منظوم ويتألف من الوزن والقافية، وعنصره الابداعي وعنصر التأثير في المتلقي من جانب التخييل لأنّ فاعلية التخييل في الشعر لا تنفصل عن البنية الإيقاعية.

والأسلوب الشعري وهو مثير للعاطفة ويحتوي على موسيقى شعرية.

ثانيا: اصطلاحاً

إنّ الشعرية (poétique) هي «كلمة يونانية أصلاً، وهي مرتبطة بالفن الشعري،

وبالتالي فهي نظرية معرفية، مرتبطة بفنية العمل الشعري وجمالياته (Esthetique) وتظهر هذه الشعرية من خلال الصور الفنية (bildrunst)» [1]

تعرف الشعرية بأنّها قوانين الخطاب الأدبي في مفهومها العام منذ «أرسطو» إلى الوقت الحاضر، وسنجد العرب القدامى قد استخدموا مفاهيم عدّة للشعرية «حيث طرحت بوصفها علمًا موضوعه الشعر وصناعة للكتابة والتأليف وذلك استنادًا إلى مفهوم أرسطو للشعرية، الذي يقول: إنّا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها... » .[2]وهناك من النقاد من عد الشعرية علمًا «وأرى أن هذا العلم – الشعرية"يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبيّة"».[3]

وأيضا « لقد شغلت الشعرية دارسي النقد الأدبي قديما وحديثا، ولعل أرسطو أول

---

[1] محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية،"دراسات في النقد العربي القديم"،دار جرير للنشر والتوزيع،اربد،الاردن، ط1، 143هـ،2010م، ص5.

[2] مشري بن خليفة:الشعرية العربية،"مرجعياتها وابدالاتها النصية."دار مكتبة الجامد للنشر والتوزيع،عمان، الاردن، ط2011،1م،ص1.

[3] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية "دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل المركز القومي للنشر، اربد ، الأردن، (د،ط)، 1123هـ،1999م،ص45.

من تناول في كتابه فن الشعر هذا الموضوع النقدي، مبينا مجالات الشعر التي تتجسد في النص الأدبي بكل مكوناته اللغوية والصوتية والدلاليّة».[1]

اجترح النقاد والمترجمون بعض المقالات المختلفة للشعرية منها « يترجم د.سعيد علوش (poétics) إلى (الشاعرية) ويعطيها المدلولات الآتية:

أ- مصطلح يستعمله تودوروف كشبه مرادف ل(علم نظرية الأدب).

ب- والشاعرية درس يتكفل باكتشاف الملكية الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي أي الأدبية عند (ميشونيك).

ت- أما جان كوهن فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي (الشاعرية) كعلم موضوعه الشعر».[2]

كما اختلفت التسميات والمفاهيم عند النقاد العرب المحدثون، فوصفها« محمد الوالي ورجاء بن سلامة والمسدي "بالشعرية" في حين أسماها توفيق بكار" بالإنشائية" بينما تسمى عند جابر عصفور "بعلم الأدب" وعند جميل نصيف "بالفن الإبداعي". كما وصفها فالح الإمارة "بفن النظم". وأما عند يوئيل عزيز وعلية عياد "بفن الشعر". كما تسمّى عند خلدون "الشمعة" بوطيقا، وكذلك عند حسين الواد "بوتيك" بينما يسميها توفيق الزبيدي "بالأدبية"».[3]

الشعرية عند الغرب:

أولا: قديما

إنّ موضوع الشعرية يرجع في أصوله الأولى ل«أرسطو» في كتابه "فن الشعر" ويعد من أهم المواضيع المطروحة في مجال الدراسات الأدبية النقدية

[1] محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية،"دراسات في النقد العربي القديم"،ص11.

[2] حسن ناظم:مفاهيم الشعرية"دراسة مقارنة:في أصول والمنهج "المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط1،بيروت، لبنان،2003م، ص26.

[3] محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية،"دراسات في النقد العربي القديم"،ص15.

المعاصرة « مبينا مجالات الشعر التي تتجسد في النص الأدبي بكل مكوناته اللغوية والصوتية والدلالية»[1]

وهي تلك العناصر المتعلقة بالنص الأدبي من لغة وصوت ودلالة حسب مفهوم أرسطو.

إنّ الفن عامة حسب "أرسطو" محاكاة والمحاكاة أصلاً نظرية أفلاطونية يتبناها « أرسطو»، لذلك يرى الكثير من النقاد أنّ كتاب « أرسطو» في الشعرية كتاب في التمثيل، المحاكاة عن طريق الكلام، فهو يصف خصائص الأجناس الممثلة في "الملحمة والدراما" ولم يتناول الشعر وبذلك « وضع أرسطو قواعد الشعرية متمثلة في المحاكاة والحكاية والعرض والنشيد وتحديد للأنواع الأدبية (التراجيديا والكوميديا) [2].»

وصرح «تودوروف» أن موضوع كتاب «أرسطو» في الشعرية هو التمثيل وليس الأدب وقد صار موضوع الأدبي ليس هو الأدب و إنّما الأدبية أي ما يجعل من ما عملا أدبيا.

ثانيا:حديثا

تعد الشعرية الغربية في النظريات البنيوية من أهم الشعريات الأوربية وقد أخذت منحى واسعا لدى النقاد الغربيين من أمثال « رومان جاكبسون» الذي يرى في الشعرية أنّها تبحث في ماهية الأدب وخصوصيته أو أنّها تجيب عن سؤال سبق طرحه مع «جون بول سارتر» وهو ما الأدب؟

[1] المرجع نفسه:ص11.

[2] مشري بن خليفة:الشعرية العربية ،"مرجعياتها وابدالاتها النصية." ص28.

«وهكذا كان جاكبسون مع كثير من الشكلانيين أول من حاول بناء شعرية حددت موضوعها على أساس إجرائي يقوم على التمييز بين الأدبي واللاأدبي بين اللغة الشعرية واللغة اليومية».[1]

ويركز «جاكبسون» في نظريته على الوظيفة الشعرية، وتنوع الأجناس الشعرية التي تستطيع العثور عليها في الخطابات كافة وليست مقتصرة على الشعر فقط بل أيضا الخطاب، فيرى أن «...محتوى مفهوم الشعر غير ثابت، فهو يتغير مع الزمن إلاّ أنّ الوظيفة الشعرية (poéticité) هي كما أكد الشكلانيون عنصرا لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله...» .[2]

ويدرج «تزفيطان تودوروف» الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات كالفلسفة والسياسة الدين إضافة إلى السينما والمسرح « مؤكدا صلة الأدب حيث هو خطاب متميز بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى».[3]

وقد خصّ «تزفيطان تودوروف» الشعرية بمجموعة من الخصائص التي يمكن أن تجعل من الأدب أدبا جماليا يتميز عن الكلام العادي يقول: « ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي»[4] وهي تلك البنى الأدبية المتحكمة في النص واستنباط قوانين النص من النص ذاته، وكشف الخصائص العقلانية التي تميز بين نص وآخر .

---

[1] حميد حماموشي:أليات الشعرية بين التأهيل والتحديث"مقارنة تشريحية لرسائل ابن زيدون"عالم الكتب الحديث،اربد،الأردن،ط1،1463هـ،ص15.

[2] مشري بن خليفة:الشعرية العربية ،"مرجعياتها وابدالاتها النصية." ص32.

[3] عبد العزيز إبراهيم:شعرية الحداثة"دراسة"،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،(د،ط)،2005م،ص09.

[4] محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية،"دراسات في النقد العربي القديم ص26.

ويرى «جيرار جيينت» في قوله :« أن الشعرية إذن علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانا غير يقينية»[1] كمعايير في تحديد شعرية الخطاب المدروس.

وقد ربط «فاليري» مفهوم الشعرية بكل ماله صلة بالإبداع عامة وقد عرفها بقوله: «يبدو لنا أنّ اسم الشعرية ينطبق عليه إذَ فهمناه بالعودة إلى معناه الإشتقاقي، أي اسم لكل ماله صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آنٍ واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المباديء الجمالية ذات الصلة بالشعر».[2]

ويرى «جان كوهن» الشعرية بأنّها علم الأسلوب الشعري فيقول:« إنّنا نعتبر اللغة الشعرية إذن كواقعة أسلوبية في معناها العام. والأمر الذي سينبني عليه هذا التحليل هو أنّ الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إنّ لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري».[3]

حيث تكون اللغة هي الوسيلة والجوهر ولا يهم الأمر إنْ كان الإبداع من جنس الشعر أو جنس النثر، فالذي يهم هو أن يكون الإبداع لغوياً، فقد ربط الشعرية هنا بالإبداع الذي هو مبادئ جمالية كاللغة مثلا سواء كانت لغة الشعر أو النثر.

ويأتي تعريف «دانييل هنري باجو» للشعرية بقوله:« يمكن أن نُعرف الشعرية بطريقة متواضعة جدا بوصفها عرضا وتحليلا نقديا لتعابير مستخدمة في الدراسات الأدبية، وحتى في الدراسات الموسيقية».[4]

---

[1] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية "دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل"،ص45.

[2] لسعد بوقلاقة:الشعريات العربية "المفاهيم والأنواع والأنماط"،منشورات بونة للبحوث والدراسات،عنابة،الجزائر ،ط1،2007م،ص25.

[3] محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية،"دراسات في النقد العربي القديم ص26.

[4] حميد حماموشي:أليات الشعرية بين التأهيل والتحديث"مقارنة تشريحية لرسائل ابن زيدون"، ص17.

ويرى «هنري باجو» أنّ مجال الشعرية لا يقتصر على الأدب فقط بل يتعداها إلى فنون أخرى غير فن الأدب.

الشعرية عند العرب:

أولاً: قديما

لقد اختلفت المصطلحات والآراء في تحديد مفهومها للشعرية في النقد العربي القديم مثل "صناعة الشر" "ونظم الكلام" أو "الأقاويل الشعرية"، وقد رأى «ابن السلام الجمحي" في كتابه أن للشعر صناعة وثقافة ليست كسائر أصناف العلم والصناعات.

وقد تبلور مفهوم صناعة الشعر عند «الجاحظ» و«قدامة بن جعفر» فيرى «أنّ للشعر صناعة لها طرفان : أحدهما غاية الجودة، والأخر غاية الرداءة، وبينهما حدود تسمّى الوسائط».[1]

وبخصوص هذا المفهوم للشعر حدّدت معاييره بأنه كلام منسوج ولفظ منظوم، فهو ما حسن لفظه ولم يهجن ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون بغيضا وقبيحاً.

والإكثار من التنميق اللفظي فيكون دونا،والشعر في الجودة والحسن كشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وإصابة الوصف.

وهذا ما نراه في فرضيّة «قدامة بن جعفر» (337هـ) في أنّ «الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى»[2] كتحديد لمفهوم الشعر المتمثل في اللفظ والمعنى والوزن والقافية،

وهذا ما نجده في نظرية عمود الشعر أو نظرية النظم المتمثلة في الأسس الشعرية العربية كاستقامة اللفظ وسهولته وصحة المعنى الإجادة في الوصف ولهذه الأساليب

[1] مشري بن خليفة:الشعرية العربية ،"مرجعياتها وابدالاتها النصية." ص23.

[2] حسن ناظم:مفاهيم الشعرية"دراس43.

كثرة وسائر الأمثال والأبيات. والمقاربات في التشبيه والاستعارة وفنون الوزن والقافية.

كما جاء اهتمام «عبد القاهر الجرجاني» (ت471هـ) بهذا المجال النقدي من خلال نظرية النظم أو عمود الشعر «إذ حاول الجرجاني تناول الظاهرة الأدبية ومعاينتها بعيدا عن التنظير، ركز على البعد التحليلي، واكتناه النص الأدبي من خلال مجالاته اللغوية وأبعاده الدلالية»[1]

أي الاهتمام باللغة والدلالة في النص الأدبي ومثال على ذلك كالمجاز والاستعارة التي تعتبر إحدى الطاقات المحركة للأدبية، وتجسيد مفهوم للشعرية ومعنى ذلك أن الشعرية مجموعة من الخصائص التي تكون أدبا قائما بذاته، وهي جزء داخل الأدب.

وبناء على هذه المعايير والقواعد قدم «المرزوقي» في شرحه لنظرية عمود الشعر يقول «وهذه الشعرية ترتكز على خصائص النص الشعرية الشفوي الذي يعتمد ائتلاف اللفظ مع المعنى وإتلاف اللفظ مع الوزن، وإتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية...» .[2]

أي اتفاق اللفظ والمعنى معا والوزن والقافية وغيرهما بما يخص عناصر الشعر من إيقاع ووزن وقافية.

ومن التعاريف المأثورة عند بعض النقاد العرب«الفارابي» (339هـ) يرى «والتوسع »

وفي الشعر ارتباط العرب بالإحساس بالجمال وتذوقه بينما عند الغرب هو الإبتكار والإبداع أي العمل الإبداعي للشعر.

[1] محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية،"دراسات في النقد العربي القديم ص15.

[2] مشري بن خليفة:الشعرية العربية،ص24.

ثانيا: حديثا

قد وصف «كمال أبو ديب» الشعرية «بأنّها خصيصة علائقية، أي أنّها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أنّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها».[1]

ويعني بذلك شبكة من العلاقات والبنى المترابطة في النص تشكل شعرية ما والتي تجعل من الأدب أدبا جماليا يتميز عن الكلام العادي.

ومن النقاد من استخدم مصطلح الأدبية وهو يتجدث عن علم الأدب تجسد مفهوم الشعرية ك «توفيق الزيدي» ويقول «لاشك في أنّ ما كتبه امرؤ القيس و أبو تمام المتنبي وغيرهم يندرج كله ضمن مصطلح الأدب»[2] وهو يقصد بذلك ما كتبه الشعراء في أدبهم كأحد أركان الأدبية كالشعر والذي يمثل مفهوما للشعرية والتي هي من الشعر.

ولقد ركّز «حسن ناضم» في أرائه حول الشعرية بأنّها «محاولة وضع نظرية عامة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنّها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخيص القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي' بغض النظر عن اختلاف اللغات».[3]

وينطلق « حسن ناظم» الشعرية عن الأدبية التي تعد أولى بالتعريف وإفراد الشعرية بأنّها مجموعة من القوانين والمبادئ الخاصة التي تعالج النص شعرا كما أو نثرا.

---

[1] محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية،"دراسات في النقد العربي القديم ص24.

[2] المرجع السابق،ص16.

[3] ايمن داوود اللبري:الشعرية والشاعرية،دار الشروق، عمان،الأردن،ط2006،1م،ص22.

كما انطلق «أدونيس» في تناول الشعرية من خلال اللغة المجازية التي تتجسد في النص الأدبي إلى نص متعدد التأويلات والاحتمالات نتيجة الغموض الفني يقول:« فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة، ومعاني متعددة».[1]

ويرى «أدونيس» هنا أنّ الجمالية الشعرية تكمن من خلال المجاز والاستعارات والتشبيهات وأنواع المعاني.

والمهتم لمفهوم الشعرية لدى النقاد العرب المحدثين فإنّه، سيجد أثار التوجه النقدي الغربي واضحة على تصوراتهم وأرائهم والأمر نفسه قد ينطبق على الناقد «صلاح فضل» الذي يتفق تصوره كليا مع ما جاء عند «جاكبسون» و«تودوروف» فيقول:« بأنّ موضوع الشعرية يتركز في دراسة الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصيّة مميزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الأخرى».[2]

ومفهوم الشعرية عند «عبد الله الغدامي» لا يختلف عنه عند « أدونيس»

أو «كمال أبو ديب» فقد وصفها «الغدامي» بالشاعرية يقول:« والشاعرية هي فنيلت التحول الأسلوبي، وهي استعارة النص، كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي».[3]

وتتفق الناقدة «يمنى العيد» في تحديدها للشعرية وجهان لعملة واحدة تقول:« لقد كشف الأدبية قوانين النص السردي الداخلية وأدرجت بحثها المعرفي هذا تحت مفهوم الشعرية».[4]

---

[1] محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية،"دراسات في النقد العربي القديم ص24.

[2] حميد حماموشي:أليات الشعرية بين التأهيل والتحديث"مقارنة تشريحية لرسائل ابن زيدون"، ص18.

[3] محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية،"دراسات في النقد العربي القديم ص25.

[4] حميد حماموشي:أليات الشعرية بين التأهيل والتحديث"مقارنة تشريحية لرسائل ابن زيدون"، ص20.

الفصل الأول

عناصر الإيقاع في القصيدة الشعرية.

أولا: مفهوم الوزن عند القدماء والمحدثين.

ثانيا: مفهوم الإيقاع عند القدماء والمحدثين.

ثالثا: مفهوم القافية عند القدماء والمحدثين.

أولا: الوزن

1. مفهوم الوزن عند القدماء:

إنّ ما يتميز به الشعر عن غيره من الفنون الأدبية هي الوزن بإجماع العلماء العرب القدماء، ففي كتاب" منهاج البلغاء وسراج الأدباء" «لأبي حازم القرطاجني» ورد مفهوم الوزن عنده في قوله «هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لإتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»[1] حيث اعتبر "حازم القرطاجني" الوزن بتكرار المقاطع الصوتية بطريقة كميّة ونبريّة أي مناسبة عدد التفاعيل والمقاطع الصوتية على نسق زمني معين.

وفي نفس السياق أيضا يرى «قدامة بن جعفر» أنّ الوزن هو الفاصل بين ما هو شعري وما هو غير شعري، وفي تعريفه للشعر «عدّه الكلام الموزون المقفى الدال على معنى، حيث جعل الوزن مقدما على القافية وعلى دلالة الشعر ذاته، فلا يمكن أن يسمّى الشعر شعراً إلّا بخضوعه لقوالب الوزن التي اصطلح عليها العروضيون »[2], حيث اعتبر الوزن عنصراً أساسيا في الشعر، وفضّله على القافية فلا يسمّى الشعر شعرا إلا لخضوعه لقوانين الوزن التي وضعها علماء العروض.

والوزن عند «سنان الخفاجي»:« هو التأليف الذي يشهده الذوق بصحته أو العروض.أما الذوق فلأمر يرجع إلى الحس، ,أما العروض فلأنّه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان »[3]. وفي هذا التعريف يقصد بالحس الناتج عن الذوق وهو ما يقصد به الإيقاع والوزن الذي يتكون من تجانس "التفاعيل" في البيت الواحد، وهي عروض الشعر التي وضع أسسها الخليلي.

---

[1] منير سلطان:الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط2000،1م،ص121.

[2] محمد عبد الحميد:في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر،ط1425،1هـ،2005م،ص29.

[3] عبد الرحمان تبرماسين:البيئة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط2003،1م،ص86.

واعتبر «ابن رشيق القيرواني» الوزن بأنه أحد أهم عناصر الشعر وأولاها خصوصيّة، المشتمل على القافية باختلاف أشكالها وتنوعها والمتكررة من خلال التناغم الصوتي.

حيث يقول:« أنّه أعظم أركان حد الشعر، أولاها به خصوصيّة، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أنّه حينما تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيباً نحو المخمسات وماشاكلها».[1]

2. مفهوم الوزن عند المحدثين:

يرى معظم النقاد المعاصرون أن الوزن هو «النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين،التي تجعل من الكلام شعراً، أو انسجام الوحدات الموسيقيّة، التي تتكون من توالي مقاطع الكلام، وخضوعها إلى ترتيب معين وتكون وظيفته تحقيق تأثير جمالي ونفسي ممتع»[2].

أي أنّ الوزن هو نظام من النغمات الموسيقية المتكررة ويميز الوزن الكلام إما شعراً أو نثراً ويكون الوزن وفق ترتيب معين لمقاطع الكلام، وحيث انسجام الوحدات الموسيقية وترتيبها ويحقق تأثيرا جمالياً.

ويعتبر الوزن عند المحدثين متعدد الدلالات فهو «عملية تؤتي لاختبار الثقل وبيان مقداره هذا في اللغة وأما في الإصطلاح فالأمر يدعو إلى التريث والتبصير لأننا لا نعلم ما الذي يدعونه وزنا»[3].

وفي هذا المفهوم ارتباط بالمقادير والكميّات التي تجعل من المتلقي أو المبصر يميز ما بين الثقيل والخفيف والمقادير من خلال اختبار الوزن، كما نقول إيقاع خفيف وإيقاع ثقيل.

---

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده،تح:عبد الحميد الهنداوي،ج1،المكتبة العصرية للطباعة والنشر،بيروت، ط1422،1هـ،2001م،ص121.

[2] مقداد محمد شكر قاسم: البيئة الإيقاعية في شعر الجواهري،دار دجلة، عمان، الأردن،ط2010،1م،ص48.

[3] عبد الرحمان تبرماسين:البيئة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،ص88.

وعند الدكتور «كمال أبو ديب» لا يقتصر مفهومه للوزن على مبدأ "التفعيلة" وإنما على وحدات ثنائية أو ثلاثية وهي "فا" و"علن" أو"علن" و"فا":تتكون من "سبب خفيف" و"وتد مجموع". ويتمثل الوزن عنده في أنه «التتابع الذي تكوّنه العناصر الأولية المكونة للكلمات الذي يتشكل عنه وحدة التفعيلة ولها حدان بداية ونهاية»[1].

وهو تتابع المقاطع الصوتية القصيرة والطويلة والممدودة، وفي المقطع القصير تبدأ التفعيلة " علن فا" وفي المقطع الطويل "فاعلن" الممدود، يكون في نهاية التفعيلة في نهاية البيت العمودي باستقرار القافية وتوفر العلة.

والوزن عند المحدثين أيضا هو «فضاء محدود مغلق»[2]، وهو صورة مجردة تحمل غموضاً ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة كما يرى الدكتور "عز الدين إسماعيل".

وقد تطرق الدكتور«محمد مندور» إلى مفهوم الوزن فقال" أما الكم(الوزن) فقصد به كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما،وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل»[3].

ومن خلال هذا المفهوم نظر «محمد مندور» إلى الوزن الشعري على أنه قالب يحدده كم التفاعيل أي أن الوزن هنا خاضع لعدد التفعيلات وبميزان الحركات والمقاطع الصوتية الموجودة في القصيدة.

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين:البيئة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،ص88.

[2] المرجع نفسه:ص88.

[3] محمد علوان سلمان:الإيقاع في شعر الحداثة، "دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة_إبراهيم أبو سنة_ حسن طلب_رفعت سلام":العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2010م،ص22.

وفي تعبير أخر يعد الوزن «تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت ويسمى أيضا بالتقطيع»[1].

ومن خلال هذا يمكن اعتبار الوزن صورة الكلام الذي نسميه شعرا وقد خصّ بالمقارنة هنا أن الوزن في الشعر يماثل في الميزان في الكيل، وهذا ما نجده في القرآن الكريم لقوله عزّوجل:(وَأَوْفُوا الْكَيْلَ وَالْمِيزَانَ بِالْقِسْطِ)[2]. والوزن يعتبر أساسا في الشعر حيث يحقق الوظيفة الأسلوبية والجمالية 'لأنّه لا ينظر إليه كبنية مجردة، وإنّما يتعامل معه القارئ حسب إئتلافه مع مجموعة الوحدات اللغوية المكونة للنصّ الشعري»[3].

ثانيا:الإيقاع

1-مفهوم الإيقاع عند القدماء:

لقد ورد مصطلح الإيقاع في لسان العرب وهو«من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها»[4] وكأنّه مرتبط هنا بالغناء وبالموسيقى وهذا ما يجعله رابطا عند الغربيين، بأنّه ذلك (الرقص) و(الموسيقى) وإنّ من أوائل من استعمل مفهوم هذا المصطلح "الإيقاع" من العرب هو «طبا طبا» في كتابه "عيار الشعر" حيث قال «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه.فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن والإيقاع»[5]. وقد جعل ابن «طباطبا» من هذا المفهوم تعلق الشعر بالإيقاع بأن يكون موزوناً معتدلاً، صافيا من الشوائب عذب اللفظ، مع اعتدال إيقاع الصوت والمعنى، فمن ناحية إيقاع الصوت فذلك اللفظ مع

[1] عبد الرحمان تبرماسين:العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2003،1م،ص05.

[2] الأنعام،الأية:152.

[3] رابح بن خوية:في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن، ط2013،1م،ص118.

[4] ابن منظور: لسان العرب، مج8،مادة وقع،دار صادر ،بيروت، لبنان،1997م،ص408.

[5] ابن طباطبا:عيار الشعر،تح:محمد زغلول سلام،منشأ المعارف، الإسكندرية،ط3،(د،ت)،ص53.

انسجام التفاعيل وتوافق الحروف واتساع أصوات الكلمات. أمّا إيقاع المعنى فهو صوابه ودليل الألفاظ من خلال اعتدال الوزن وتبليغ رسالة الشعر إلى مفهوم القارئ. بمعقولية تامة وهنا تصير العلاقة بين الصوت والمعنى أي اللفظ والدلالة ارتباط وثيق بينهما. فكما يقول «الجرجاني»: «الكلام أصوات محلها الصورة مع الصوت الذي يحدث في النفس اهتزازاً وشعوراً بالمتعة»[1]. أي عند اتفاق الصوت مع المعنى يحدث انجذاب وتوافق تام، يترك أثرا في نفس القارئ ليتلذذ ذلك الإحساس بالجمال وحركته الدائمة ووقع هذا الإيقاع المتميز في متعة النفس وهو المزيج بين الصورة والسمع. ويصيران كلا واحداً. فما تحدثه الكلمات من أصوات وإيقاع ونغم يترك وقعه على مسامع القارئ اهتزازاً وصورة بالنسبة للعين، وهنا كوضع الرؤية أي (الصورة) في السمع.

ونجد «سيبويه» كرائد للبحث اللغوي العربي يرى أن الإيقاع هو مدّ الصوت أي الكلمات المنطوقة وحركتها التناغمية من حيث كتابة ما ينطق كالحركات الساكنة والمتحركة وتمديدها وإلحاق هذه المدة بأحرف الروي خاصة؛ أي إطالة حرف المد من حركة السكون، حيث يقول:« أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والواو والياء ما ينون وما لا ينون ولأنهم أرادوا مدّ الصوت...وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروي لأنّ الشعر وضع للغناء والترنّم»[2].

ويعرّف «الأموي» الإيقاع بقوله « هو جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة»[3]. حيث يرى أنّ الإيقاع هو مجموعة من الأصوات المتتالية،مرتبطة وفق زمن محدّد، فالإيقاع هنا يستمد تعريفه من ائتلاف الأنغام، فالأنغام

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين:البيئة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،ص94.

[2] محمد علوان سلمان:الإيقاع في شعر الحداثة، "دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة_إبراهيم أبو سنة_ حسن طلب_رفعت سلام"،ص16.

[3] مبارك حنون:في التنظيم الإيقاعي للغة العربية،"نموذج الوقف"، دار الأمان،الرباط،المغرب، ط1431،1هـ،2010م،ص48.

تتألف فتتوالى مجسّدة في شريط من الألحان تتخللها أزمنة، حيث يرى في اللحن بأنه «مجموعة نغم مختلفة الحدة والثقل رتبت ترتيبا ملائماً وقرنت بها ألغاز دالّة على معانٍ محركة للنفس»[1]. وزمان الألحان يسمى بالنقرات أو بمدد زمنية منغمة وفق مقادير متساوية، ومتناسبة وبهذا يحدث الإيقاع الصوتي أو اللفظي، بما يحدثه من تقسيم لمدة الصوت وبين كل هذه الأصوات زمن محدد تتماشى وفقه.

وهذا ما ذهب إليه تعريف «الحسن بن أحمد بن علي الكاتب» بقوله:« الإيقاع هو قسمة الزمان الصوتي أعني مدة الصوت المنغم بنقرات إمّا كثيرة وإمّا قليلة...» [2]. وهنا تعلق ارتباط الإيقاع بالمدة الزمنية للأصوات المتوالية أو المتساوية، في اللحن الموسيقي، كما أشرنا سابقا، وهذا ما ذهب في تعريفه العديد من الباحثين العرب القدماء وأمثالهم كثر في اعتبار أن الإيقاع ما هو إلا ارتباط بالمتواليات الزمنية لأصوات الكلمات.

وفي تعريف «ابن سينا» للإيقاع قال عنه بأنه: « تقدير لزمان النقرات، فإذا اتفق أن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنياً. وإن إتفق أن كنت النقرات مجدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً، وهو بنفسه إيقاع مطلقاً»[3].

وهذا التعريف ذهب إليه «ابن زيلة» و «ابن فارس» من يخلطون بين الإيقاع العروضي والإيقاع الموسيقي.

وفيما يراه "ابن سينا" كغيره هو إذا كانت النقرة أو التفعيلة تحدث أثراً تناغمياً وموسيقياً من خلال الأصوات المتناغمة وفق تسلسل مرتب فهو مايجعل من الشعر لحنا مليئاً بالإيقاع الموسيقي بينما تراتب وتآلف الكلمات والحروف المنتظمة وهذا ما يجعل من الإيقاع شعراً بعيداً عن اللحن الموسيقي والفارق هنا هو إحداث الأثر الموسيقي إلى أسماع وإطراب الأذن الصاخبة لدى المتلقي.

---

[1] المرجع نفسه،ص48.

[2] مبارك حنون:في التنظيم الإيقاعي للغة العربية،"نموذج الوقف":ص48.

[3] محمد عسران:البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، مصر، (د،ط)، 2006م،ص23.

و يعظم "ابن سينا" دور أو أثر الإيقاع في الشعر باعتباره عنصراً مهما فيه، وهذا ما بينه في تعريفه إذ قال بأنه «هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاه. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية"[1]. ومعنى هذا الكلام عند "ابن سينا" هو ارتباط عنصري الإيقاع الوزن والقافية بالشعر وبالشعر يتألف من أوزان متساوية وفق إيقاع منتظم وقافية، فالوزن هو في العدد الإيقاعي أي التفاصيل الموجودة في أبيات الشعر، ومتساوية يعني تساويها وتناظمها، وتسلسلها وفق زمن أي عدد التفاصيل وتراتبها هنا.

وهذا ما يتفق في تعريف «ابن رشد» في تأييد «ابن سينا» لمفهومه عن الأقاويل الموزونة على أنّها "اجتماع الإيقاع والعدد"[2]. أي عدد التفاصيل في كل شطر.

وهذه التفاصيل أو المقاطع الشعرية كفعولن مفاعيل وغيرها....

تتشكل من سبب ووتد والفاصلة، التي تفصل بين المقاطع وما يتركب من النغمات والألحان في جميع اللغات، وهي ما يسمّى بالحركة بمعنى وتد وسكون يعني سبب، وهذا ما يحدد لنا بمفهوم الإيقاع في الشعر، وهذا ما تطرق إليه «الفارابي» حيث يعرّف الأقاويل الشعرية من حيث الوزن وبأنّه ينبغي أن نتبع شروط الإيقاع وأن تكون مقسومة الأجزاء، وأجزاءها من حروف وأسباب وأوتاد معينة ومحدودة مرتبة ومتناسقة ومنسجمة في كل وزن، وفي قوله «الألحان بمنزلة القصيدة والشعر فإنّ الحروف أول الأشياء التي منها تلتئم ثم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب ثم أجزاء المصاريع، ثم البيت وكذلك الألحان»[3]. وقد جعل "الفارابي" التنوع في الأقاويل الشعرية عائدا إلى الوزن

[1] محمد عسران:البنية الإيقاعية في شعر شوقي:ص23.

[2] محمد علوان سلمان:الإيقاع في شعر الحداثة، "دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة_إبراهيم أبو سنة_ حسن طلب_رفعت سلام"،ص18.

[3] المرجع السابق:ص17.

والمعنى، وتناغم الألحان والتفاعيل وفق منزلة الحروف في القصيدة، فكل حرف يتبعه حركة أو سكون وهكذا إلى أن تتم التفاعيل أو المقاطع الصوتية لتشكل لنا نغماً يحدث أثره على نفس القارئ.

وقد تناول « حازم القرطاجني» في "منهاجه" موضوع الإيقاع وجعله ارتباطا بالمسموعات أي الأصوات الموسيقية، «فالمسموع هو الشعر المنشد، والموسموع هو الإيقاع اللذيذ، والمسموع هو الغناء الشجي، وتناسب المسموعات، وتناسب انتظامها وترتيباتها، جزء يداخل تركيب الجملة »[1].

ومن خلال هذا التعريف نرى بأنه كلما كان وقع الموسيقى في النفس يكون جمال ورونق وقع الإيقاع فيها، والإحساس والذوق، والإيقاع هنا هو وقع الأصوات وإحداث أثر على السامع.

2-مفهوم الإيقاع عند المحدثين:

ارتبط مصطلح الإيقاع عتد العرب المحدثين بمصطلح "الموسيقى" ومنهم من اصطلح عليها "بموسيقى الشعر" ك «إبراهيم أنيس»، والموسيقى الداخلية والعروضية ك «بسام الساعي» والملاحظ هو ميلهم إلى استخدام مصطلح الموسيقى لما كان لها من فطرة الأجداد وهذا أكثر من ميلهم لمفهوم الشعرية، كما أنّ لإتصال العرب بثقافة الغرب دوره الكبير في تحديد مفهوم الإيقاع فتطرقوا إليه في مجال دراستهم وكثيرٌ هم النقاد العرب كالدكتور "شكري عياد" الذي ينطلق من تعريف « ريتشاردز» «حيث يقوم بإبعاد الصيغة الفيزيائية عن الإيقاع، لعدم التشابه في طبيعة الأصوات لأنه ليس منها. والتخطيط الذي يقدمه "الكيموجراف" للإيقاع كالذي يقدمه لشعر موزون غث خالي المعنى فهو لا يفيد في شيء لأنه لا يثير المتلقي»[2]، فقد قام الناقد بإبعاد الإيقاع الشعري عن صيغة الوزن والخضوع لقوانين العدد، فالإيقاع عنده يجب أن لا يقاس بميزان ومقادير عادية، بل هو

[1] منير سلطان:الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي:ص84.

[2] عبد الرحمان تبرماسين:البيئة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،ص96.

تناغمات صوتية حرة لا تخضع للوزن وإلا كان رديئاً فاسداً بلا معنى فينبغي للشعر أن تتبعه الموسيقى لتحدث أثراً على نفس المتلقي.

ويتبين هذا بوضوح في مقولة الباحثة «اليزابيث درو» عن الإيقاع بعد تطرقها لمفهوم الوزن حيث تقول «والإيقاع يعني التدفق، أو الانسياب وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن، وعلى الإحساس أكثر»[1]. أي أن الباحثة هنا تفضل أن يكون الإيقاع بمعنى الإحساس المرهف الذي يتذوقه السامع ويكون مليئاً بالموسيقى على أن يكون موزوناً فقط دون أن يكون له أي أثر حسّي.

ويبقى «بسام الساعي» في اضطراب في التفريق بين "موسيقى الشعر" و"الوزن" وهذا لميله إلى فطرة العرب من اهتمامهم بالموسيقى وأثرها على النفس فيقول:

« هذا النسيج من التوقعات والإتباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع هو الإيقاع»[2]، أي التغيرات والاختلافات الصوتية لموسيقى الشعر،فهي متغيرة ومتنوعة الأوزان ومتناغمة.

وكما يقول "محمد السرغيني" عن اهتمام العرب بإنشاد الشعر «فتنافسوا في إجادته وتميزوا من

أشعارهم أرقاها وأجودها لتنشد على الملأ في المجامع والأسواق»[3]، وكانوا يعتنون بالوزن وفي إنشادهم للشعر ويعتبرونه فنّهم المرادف للإيقاع كما ورثوه من الخليل ولو كان لا يؤدي معنىً فالمهم عندهم موسيقى الشعر وإنشاد المقاطع الصوتية المتناغمة والملحنة كشكلٍ ظاهر.

---

[1] علوي الهاشمي:فلسفة الإيقاع في الشعر العربي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2006،1م،ص37.

[2] منير سلطان:الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي،ص84.

[3] عبد الرحمان تبرماسين:البيئة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،ص96.

وهذا ما ذهب إليه تعريف «إبراهيم أنيس» في مفهومه للإيقاع فيرى أن «الإيقاع في إنشاد الشعر ليس إلا زيادة في ضغط المقاطع المنبورة من كلمات الشطر وليست حقيقة الإيقاع عند مقصورة على زيادة في كمية المقاطع بل يمتزج بما سمّاه (النغمة الموسيقية) يهدف المنشد بها إلى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعا لتأثير الوجدان»[1].

يعني من هذا أن الشاعر المنشد للشعر يضطر في بعض الأحيان إلى زيادة في المقاطع الصوتية لموسيقى الشعر من علو وهبوط متى ينفعل السامع ويتأثر بهذه الأنغام الموسيقية للشعر وينشده على مسامع الناس للتأثر به ولها دور كبير في ذلك.

وقد ربط "أبو ديب" الإيقاع ب "الموسيقى الداخلية"، وما تحققه من فاعلية إلى المتلقي فيقول «الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوحود ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحده نغمة عميقة عن طرق إضافة خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقّدة»[2]

أي أن "الموسيقى الداخلية" تمنح الشعور بالحيوية وهي تعتمد على الذوق والحس الشعوري الذي يتغلغل داخل النفس ويؤثر فيها بتحريك مشاعرها، فالموسيقى الداخلية هي مسألة معقدة تتعمق في أرجاء الشعر وكل حركة تتبعها نغمة محددة تقوم بإضفاء الدفقة الشعورية وكل نغمة لها صفتها وخصائصها في إحداث أثر على نفس المتلقي.

أما «خالدة سعيد» في تفريقها بين مصطلح الوزن والإيقاع، فهي تعتبر الوزن من ماضي العرب والإيقاع هو لغة عميقة صعبة لمسامع الآذان فهمها فهي لغة تداركها الحواس قبل الأذن وتقول «الإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات وأوزان تكرار يتناوب تناوبا معينا، وليس عددا من المقاطع إلى عشرية مزدوجة أو خماسية مفردة، وليس القوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا»[3].

---

[1] محمد عسران:البنية الإيقاعية في شعر شوقي،ص30.

[2] المرجع نفسه،ص30.

[3] عبد الرحمان تبرماسين:العروض وإيقاع الشعر العربي:ص85..

فهي لا تسمي المقاطع الصوتية والوزن والقافية إيقاعا رغم أنها عناصر ضرورية للشعر وإنّما المقصودة هنا هو أن يحقق الإيقاع الشعور الذي اشتركت فيه الحواس جميعا وبأحد عناصره المنتظمة والمنسجمة ما نستمتع به ونتذوقه.

وفي التراث العربي القديم أشير إلى الإيقاع على أنّه حركات متساوية بنسب زمنية وكما هو التعريف عند المحدثين من العرب كذلك كالدكتور "سيد البحراوي" مع إضافة لعلم الأصوات وعلم اللغة يقول عن الإيقاع:« هو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن، أي:على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة»[1].

ومعنى هذا الكلام أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة أي الحركات الصوتية، تتوالى في نمط محدد ولكل حرف كلمة تتبعها حركة ما نغمية وفق نظام معين تشكل إيقاع يعتمد على "المدى الزمني، والنبر، والتنغيم". *

وهناك أقوال عن الإيقاع: «وهو ما ينجم عن النغم (الموسيقي) أو الصوت (اللغة) وما إلى ذلك توافق». أي أن كل صوت لغة يتبعها نغم موسيقي يحدد حركتها وفق الموسيقى تتبع لغة الشعر.

والإيقاع يحقق القيمة الجماليّة والتعبيريّة من خلال اعتدال النسب والأوزان والوحدات الصوتية في الإيقاع وفق نظام من الحركات حيث يقول الدكتور «محمد العياشي» أن «جمال الإيقاع مستفاد من تناسب العناصر في وزنها وحركتها وشكل نظامها»[2] حيث تلعب هذه العناصر انسجاما في القصيدة يحقق الدفقة الشعوريّة والتأثيريّة والتعبيريّة.

---

[1] منير سلطان:الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي،ص120.

* المدى الزمني: المدة التي يستغرقها الصوت في النطق.

* النبر: هو الصوت البارز في أخر مقاطع الكلمة والنبرة:رفع الصوت عن خفض.

* التنغيم: الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة في السياق، وهو ظاهرة إيقاعية تعزز تحديد مبدأ التوازن بين الصوت والدلالة.

[2] مرجع سابق:،ص123.

وهذا ما نحدده في الإيقاع أنه ظاهرة عابرة للعناصر والنشاطات والحركة أيا كان حجمها فاللريح والرعد وزقزقة العصافير إيقاعات معقدة جدا لأنّها لا تسمح لنا بملاحظة زمنيتها ونسيجها»[1].

ومن هذا المفهوم نرى أن الإيقاع موجود في أصوات الطبيعة أيضا مثلما نجده في الشعر ولا يختلف عنه إلاّ في الحركات،ولا يمكن أن نرى هذه الأصوات بالعين المجردة بل نحسها بحواسنا،فهي إيقاعات عميقة يصعب فهمها.

و«صلاح فضل» يجعل من الزمن عنصرا أساسيا في الإيقاع كذلك ويتبع ما ذهب إليه "حازم القرطاجي" في ذلك. ف"صلاح فضل" يعتبر أنّ ما يجعل المقادير متساوية، هو الزمن وهو تناسب للتفعيلات والحركات وفق زمن يحددها على أنغام متواترة.

والذي أعطى تعريفا دقيقا لمفهوم الإيقاع "محمد العياشي" في ربط الإيقاع بالحركات كحركة الفرس في عدوه ونسبة هذه الحركة حسب عدوها، حيث يقول «وأما الإيقاع فهو ما توحي به حركة الفرس في سيره وعدوه وخطوة الناقة وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادىء لا تفريط فيها هي: النسبية في الكميات والتناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع»[2] . وفي هذا التعريف انتباه إلى الحركة، والنسبة، والتناسب، والنظام، والمعاودة الدورية.

وهي ارتباط الإيقاع بالحركات المنتظمة عند الفرس، وهنا تشبيه منه، وتناسب هذه الحركات والزمن والأداء والنظام وهو الترتيب والإنسجام والتناسق لهذه الحركات.

وبالنسبة لتفاعيل الإيقاع فهي إما موصولة وإما مفصولة، فيرى الدكتور "صلاح يوسف عبد القادر" بين نوعين من الإيقاع:

«إيقاع موصل: وهو الذي تتكرر فيه تفعيلة واحدة.

---

[1] كريم الوائلي:التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص06.

[2] عبد الرحمان تبرماسين:العروض وإيقاع الشعر العربي،ص102.

إيقاع مفصل: وهو الذي تتناوب فيه تفعيلتان»[1].

فمثلا كما نرى في بحر "الطويل" فهو إيقاع مفصل لأنّ فيه تفعيلتان، وهي:

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن، أمّا بحر "المتقارب" فمثلا فإنّ إيقاعه موصول لأنّ له تفعيلة واحدة وهي:

فعولن فعولن فعولن فعولن.

ثالثا: القافية

1-القافية عند القدماء:

إنّ القافية في "اللغة" هي «مأخوذة من قَفَا يَقفُو (تبع الأثر)، إذ اتبع لأنّها تتبع ما بعدها من البيت وينتظم بها، والقافية كل شيء آخره»[2]. أي أنها كلمة في أخر البيت الذي تنتظم عليه القصيدة.

وهي أيضا على اسم فاعل من قفاه يقفوه أذ تبعه قال سبحانه وتعالى

(ثمَّ قَفَّيْنَا عَلَى أثَرِهِمْ بِرُسُلِنَا)[3].فالتقفية هنا تشير إلى تتابع الرسلات. ومه قول الحديث «يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم»[4].

ويذهب "الخليل" وهو من الذين أعطو تعريفاً واضحاً لمفهوم القافية من العرب فيقول «هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه المتحرك الذي قبل الساكن». ويرى "الأخفش الأوسط" أنّها 'آخر كلمة في البيت أجمع»[5]. ومن تعريف "الخليل" يتضح لنا أنّ القافية هي آخر كلمة من البيت وتكون من خلال آخر متحرك بعده ساكنان، وهذا متفق عليه

---

[1] برياق ربيعة: الإيقاع الشعري،"دراسة لسانية تطبيقية"،مجلة كلية الأداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،ع:08، 2011م.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج15،مادة قفا، ص196.

[3] الحديد، الآية:27.

[4] علوي الهاشمي:فلسفة الإيقاع في الشعر العربي،ص56.

[5] المرجع نفسه: ص56.

في نظام البيت من القصيدة بينما في مفهوم الأخفش فإن القافية هي آخر كلمة فقط دون مراعاة عدد السكنات والحركات.

ويجيء تعريف «ابن عبد ربّه الأندلسي» مشابها لتعريف «الخليل بن أحمد الفراهيدي» في كونها «من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»[1].

أي بداية الحرف المتحرك الذي يجيء بعد الساكنين الأخيرين، مثل / 0// 0 (فاعلن)، ومنهم من يجعل القافية قصيدة، أو حرف روي أو آخر كلمة ومثل رأي "الأخفش".

كما يضيف «الخليل» في مجيء القافية على أنماط فيقول:« والقافية تكون مرة بعض كلمة، ومرة

كلمة، ومرة كلمتين»[2]. وهذا يعني أنّ القافية قد تجيء في مثل تقريب من الكلمة أو تأتي في كلمة أو كلمتين وهذا راجع إلى طبيعة الحركات من البيت، وهذا ما يظهر في البيت التالي، فيقول:

« مِكَرَّ مِفَرَّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً

كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ»

القافية من هذا البيت عند "الخليل" «من عَلِ» وعند "الأخفش" «عَلِ» وحدَه.[3]

وهذا ما قيس عن مفهوم "الخليل والأخفش"، وكل له تعريف مختلف.

---

[1] محمد أحمد وريث: حول النظائر الإيقاعية للشعر العربي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1، 1431هـ،1985م،ص144.

[2] مسلك ميمون: مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1428هـ، 2007م،ص242.

[3] ابن الخطيب التبريزي:كتاب الكافي في العروض والقوافي، الكتابة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت،(د،ط)، 1425هـ،2004م،ص116.

وهذا أيضا ما نراه في القصيدة العمودية المحافظة «فإذا أنهى الشاعر بيته الأول بكلمة مثل: اليَدَا، تحتّم أن تكون القافية الدّال المفتوحة المشبعة، مثل: الرّدى، يجدا، مجدا، الجدا، السدا، العدا، المدى»[1].

وإذا افترض أنّ الدال ساكنة، فيجب أن تلتزم أبيات القصيدة بالدال الساكنة وهناك القافية المنغمة لها الصرف الموسيقي، في أواخر الأبيات وآخرها الراء الساكنة على وزن "مفعول" كمغمور أو ميسور، وعلى وزن "أفعلاء"، كأولياءْ وأدعياءْ.

ومن خلال هذا التعريف نرى أنّ القافية تتنوع في الشعر الحر وتتكرر في الشعر العمودي وسيرها على كل بيت وهي عبارة عن مقاطع صوتية متنوعة فتكون في أواخر أبيات القصيدة.

ومنهم من اعتبر حرف الروي هو القافية ولابد من تكريره في كل بيت حيث يقول «القافية حرف الروي يبُنى عليه الشعر ولابد من تكريره في كل بيت»[2]. وقد أشار إلى حروف تلزم حروف الروي وهي "التأسيس والردف والوصول والخروج " فجعلها قريبة من تعريف "الخليل".

وهناك من يرى أنّ القافية ترتكز على حرف الروي وبأنّه الأساس فيها الذي يتكرر في نهاية كل بيت وعرّفوها كما يلي: «القافية أشبه بجملة موسيقية يجب تكرارها في نهاية كل بيت والروي آخر حرف موسيقي في تلك الجملة اللحنية، والروي هو الأساس الذي تركز عليه القافية»[3].

---

[1] فواز بن فتح الله الراميني: البيرق في الشعر والعروض والقوافي،دار الكتاب الجامعي، الإمارات، العين، ط1430،1هـ،2009م،ص196.

[2] سمير سحيمي:الإيقاع في شعر نزار قباني، من خلال ديوان "قصائد"،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 1431هـ2010م، ص100،101.

[3] عواد فاضل الجنابي: المنقذ في العروض والقافية، دار قنديل، عمان، الأردن، ط1، 2008م،ص357.

فمثلا إن انتهى البيت الأول بكلمة مفردة ك(تَستَّوقِد)، اعتماد بدال متحركة، فهنا على الشاعر أن يتماشى بهذه الدال مع كل أواخر أبيات القصيدة حتى تأتي اتفاقية موحدة ومتوازنة ومنسجمة، وحتى يتوفر التقطيع النغمي المتناسق بها.

ومعنى آخر للقافية أنَّها «من التناغم الموسيقي لحرف الروي واتفاقه على أحاسيس الشاعر وهي اشتراك بيتين أو أكثر في الحرف الأخير»[1].

أي أنّ أبيات القصيدة تشترك في حرف رويها الأخير وتكون في بيتين أو أكثر.

وفي قول آخر بإعتبار الروي عنصراً أساسياً في القافية والروي هو: «آخر حرف صحيح في البيت الذي تقوم عليه القصيدة وإليه تنسب، كأن تقول: قصيدة بائية أو همزية أو عينية، وذلك تبعا لحروف الروي»[2]. والمقصود ببائية وهمزية هو حرف الروي الذي ينتهي بحرف باء أو همزة أو حرف آخر، ويتكرر في آخر كل بيت من القصيدة وهكذا.

وجيث يرى "أبو موسى الحامض" «أنَّها ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات، ويقول المرزوقي أنها آخر البيت المشتمل على ما تبنى عليه القصيدة»[3].

ومن خلال هذه التعاريف المتشابهة نجد أنّ هؤلاء العلماء يتفقون بأنّها آخر البيت الذي تبنى عليه القصيدة سواء كانت في حرف أو كلمة.

وللقافية نوعان: مُقيدة ومُطْلقة، فالقافية المقيدة هي التي تنتهي بحرف ساكن كقول الشاعر:

«بَاتَ يَبْكي عينَاستحابِ الرويّة باسم البَرق دونَ تلكَ الثنيّة»[4].

---

[1] أبو السعود سلامة أبو السعود: البنية الإيقاعية في الشعر العربي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د،ب)، ط2009،1م،ص105.

[2] هاشم صالح منّاع: الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1995م، ص252.

[3] حسين أبو النجا: قوافي الشعر العربي، الناشر دار مدني،الجزائر، ط2، 200م، ص19.

[4] الدوكالي محمد نصر: جامع الدروس العروضية والقافية، منشوراتELGA، فاليتا، مالطا، ط1، 2001م، ص115.

والقافية المطلقة هي التي تنتهي بحرف متحرك مثل:

«أغالبٌ فيكَ الشَوقُ والشوقُ أَغْلَبُ وأعْجَبُ مِنْ ذَا الهَجرِ والوَصْلِ أَعْجَبَ»[1].

وقد ربط «ابن رشيق» في كتابه العمدة بين مفهوم القافية والوزن وبأنّهما مشتركان في خاصيتهم المميزة في الشعر؛ وبدونهكا لا يكتمل الشعر فيقول عن القافية هي: «شريكة الوزن في الإختصاص بالشعر، لا يسمّى الشعر شعراً حتى يكون له وزن وقافية»[2].

كما جاء في تعريف "الجاحظ" قوله في "البيان والتبيين": «القوافي خواتم أبيات الشعر»[3]. حيث تختم به القصيدة.

وللقافية خمسة مسميات أو حدود هي: « فالقافية المتكاوسة تنتهي بفاصلة كبرى، المتراكبة تنتهي بفاصلة صغرى، والمتداركة تنتهي بوتد مجموع، والمتواترة تنتهي بسبب خفيف، والمترادفة تنتهي بساكنين متلاحقين»[4].

وهي مقاطع وضعها "الخليل" لوزن البيت الشعري واستقامته فيرمز لها بالمقاطع التالية: المترادفة(/00)، والمتواترة(/0/0)، والمتداركة(/0//0)، والمتراكبة(/0///0)، والمتكاوسة(/0////0).

2-القافية عند المحدثين:

يرى الدكتور «إبراهيم أنيس» وهو لا يخرج من تصور القدماء لمفهوم القافية حيث عرّفها بأنّها «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هنا يكون جزاءًا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها»[5].

---

[1] خضر عبد الرحيم أبو العينين: أساسيات علم العروضية والقافية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م،ص60.

[2] سميح عبد الله أبو مغلي: العروض والقوافي، دار البلدية، عمان الأردن، ط1، 1430هـ،2009م، ص54.

[3] المرجع نفسه:ص54.

[4] الدوكالي محمد نصر: جامع الدروس العروضية والقافية،ص126.

[5] كريم الوائلي:التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة،ص 37.

فالقافية هنا جزء من الموسيقى الشعرية وتمثل نهاية هذه الموسيقى، وبها تستقيم القصيدة ويرددها السامع. فهي عنصر أساس تكتمل به القصيدة.

وهذا ما يحدده «عبد الرضا» في تعريفه المشابه ل«إبراهيم أنيس» في اعتبار القافية «مجموعة أصوات تكون مقطعاً موسيقياً واحدا، يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول، فيكرره في نهاية أبيات

القصيدة كلّها، مهما كان عددها. كما في القوافي المزدوجة'.[1]

فالقافية عند «عبد الرضا علي» هي مجموعة من الأصوات تكون مقطعاً موسيقياً يكون في نهاية كل بيت مهما كان عددها.

ويقول الدكتور «عز الدين إسماعيل»: « والقافية هي نهاية موسيقية للشطر الشعري، هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية»[2].

وتمثل القافية هنا عند «عز الدين إسماعيل» مرتكزا صوتيا يتوقف عندها الشاعر والمتلقي تمثل تنسيقا موسيقيا لآخر السطر الشعري.

بما يتماشى مع "موسيقى الشعر" في تكرار مناسب لها، يشكل عنصرا هاما في كل شطر.

وهناك من عدّ القافية مركز ثقل الموسيقى في الشعر تماشياً مع الإحساس بالألم مثلا في قصيدة صخرة المتلقي للدكتور "إبراهيم ناجي":

«سَأَلتُك يا صَخْرَةَ المُتَلَقي مَتى يجْمَع الدَهْر مَا فَرّقَا»[3].

فالقافية هنا تحتل الصدارة في البيت ولها تأثير كبير فهي من أهم العناصر الأساسية في الشعر.

---

[1] المرجع نفسه:ص37.

[2] المرجع نفسه:ص39..

[3] علوي الهاشمي:فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص97.

ويرى الدكتور«أدونيس»: 'أنّ القافية في العروض الخليلي، علامة الإيقاع، فهي صوت متميز يدل على مكان التوقف لكي تتابع من ثم انطلاقنا، وقد أصبح وجودها أكثر أهمية مما تعني»[1].

وهذا يعني أنّ القافية هي أحد عناصر أو علامات الإيقاع، وهي صوت يتركز في آخر البيت ويتوقف عنده للإنتقال إلى السطر الشعري التالي، فهي تعد أهم ركيزة أساسية في الشعر بما لها أهمية في تحديد الموسيقى الشعرية وتناسقها.

وتعتبر القافية وجدواها ودورها في الشعر الحر أهمية عند « نازك الملائكة» فهي تحقق دوراً كبيراً في إضفاء سمات الشعرية في الشعر الحر كما تقول أنّ القافية « تعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى»[2]. فهي تَعْتبر أن للقافية أهمية في إحداث جمال للنص الشعري وتثير في النفس أنغاماً وأصداء وتمثل قوة واضحة ودوراً بارزاً بين شطر وشطر.

ومن خلال مفهومنا للوزن على أنّه نغمة موسيقية متكررة من الوحدات الموسيقية المترتبة على نسق من نظام التفعيلة، نرى المثال التالي في قصيدة "أشواق" لقول الشاعرة:

أَتُوقُ إِلَى جُرْرَتِنِ رَاحِلَتِنْ

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

فعول/ فعولن/ فعو لن/ فعِلن. [من المتقارب]

إلى سِبَرِ لْمِدَاْ دِي

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

فعلْ / فعلنْ / فعولن

تَمْحٌوْ حُدُوْدَ لْبلَاْدِيْ

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

فَعِلُنْ / فَعُوْلُنْ/ فَعُوْلُنْ

[1] كريم الوائلي:التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، ص35.

[2] المرجع نفسه:ص38.

عَنْ لْبلَاْدِيْ[1]

0 /0//0//

فعلْ / فعولن

اعتمدت الشاعرة على وحدة التفعيلة، حيث تتكون من وحدات زمنية متساوية، أو من محطات نغمية متساوية هي التفاعيل، وهذه التفاعيل تتساوى عند النطق ووزن هذا البيت في الدائرة العروضية: « فعولن فعولن فعولن فعولن» وسُمّي متقارباً لتقارب أوتاد بعضها من بعض لأنّه يصل بين كل وتدين بسبب واحد فتقارب الأوتاد، وهو على ثمانية أجزاء»[2]. والشعر الحديث استطاع أن يأتي من البحور المتجمدة التفعيلة بأنغام جديدة تنبثق من بحور الشعر العربي، ومثال ذلك في قصيدة "أشواق" التي ترتكز على وحدة التفعيلة "المتقارب" "فعولن".

كما سبق وذكرنا فإنّ للقافية خمسة مسميات أو حدود وهي: القافية المتكاوسة والمتراكبة والمتداركة والمتواترة والمترادفة.

ومقاطعها كالتالي: « المترادفة (/00) والمتواترة (/0/0) والمتداركة (/0//0) والمتراكبة (/0///0) والمتكاوسة (/0////0).هذه هي الألقاب والمصطلحات المتوارثة عند "الخليل" والمعمول بها في الشعر العربي»[3].

ومن خلال هذه الأنواع للقافية نجد كما في الديوان الشعري:

1) المتكاوس: ابْتَكَرَنِيْ (/0////0).
2) المتراكب: عُمْرُ الذي امتص مَجْبَرَتِي (/0///0).
3) المتدارك:إلَى خُلوة الدُون بَعْدَهَاْ (/0//0).
4) المتواتر: كَمَا أَهْوَى (/0/0).

[1] رشيدة محمدي:شهلدة المسلك (شعر)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، ص15.

[2] ابن الخطيب التبريزي:كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص100.

[3] عبد الرحمان تبرماسين:البيئة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص105.

5) المترادف: فلم نَجِدْ غَيْرَ رَفِيقْ (/00)، رَشِيْدْ (/00).[1]

وقولها في القصيدة "حمّى" من بحر الكامل:

محمود كتعريف الهويّة.

والخطّ والأبجديّة.[2]

والقافية لدى الشاعرة هنا هي (ويّة) (/0/0). و(ديّة) (/0/0) مكررة في بيتين.

وهي قافية مقيدة لأنّ حرف رويها ساكن وهي قافية متواترة (من التواتر) (/0/0).

فكما قال الخليل عن القافية بأنّها «الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري، وهي إمّا بعض كلمة أو كلمة، أو كلمة وبعض أخرى أو كلمتان»[3].

وهذا ما رأيناه في أبيات الشاعرة.

[1] رشيدة محمدي:شهلدة المسلك (شعر)، ص18، 20، 37، 39، 59.

[2] الديوان: ص09.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل، ط1، بيروت لبنان، ط1، 1412هـ، 1992م، ص127.

الفصل الثاني:

تجليات الإيقاع في قصائد يوسف وغليسي

أولا: بحور الشعرية في الديوان

ثانيا: القافية و الروي في الديوان

1ـ بحور الشعرية في الديوان:

توطئة:

من خلال التعريفات نلاحظ أف الوزف يعتبر ركنا أساسيًا من أركاف الإيقاع، فهو يتكوف من تتابع مقاطع الكلمات وتتشكل منها التفعيلات لتتكوف منها البحور.

❖ **التقطيع العروضي للقصيدة العمودية "بطاقة حزن ليوسف وغليسي"**

1- أَحَبِّنِي... أَحِبِّيْنِي وَهَاتي الشِّعْرَ فَارْوِينِي.

أَحِبْبِيْنِي ... أَحِبْبِيْنِيْ. وَهَاْ تشْشِعْرَ، فَرْوِيْنِيْ.

0/0 /0//...0/ 0/ 0// 0/0 /0//...0/ 0/ 0//

مُفَاْعَلْتُنْ مُفَاْعَلْتُنْ مُفَاْعَلْتُنْ مُفَاْعَلْتُنْ

1 2 1 2

2- مُرُوجُ الحُبِ تَرْفُضّنِي. وَصَفْصَافٌ يُنَادِينِي

مُرُوْجُلْحُبْبِ تَرْفُضُنِيْ وَصَفْصَاْفُنْ يُنَاْدِيْنِيْ.

0/ //0/...0/0/ 0// 0/0 /0//...0/ 0/ 0//

مُفَاْعَلْـــتُن مُـــــفَاْعَلَـتُنْ مُفَاْعَلْتُنْ مُفَاْعَلْتُنْ

1 2 1 2

3- بِحَارُ الشَّوْقِ تُغْرِقُنِي . وَلاَ مِينَاءَ يُنْجِينِي

بِحَاْ رُ شْشَوْ قِ تُغْرِقُنِيْ . وَلَاْ مِيْنَاْ ءَ يُنْجِيْنِيْ

0///0/ .../ 0/ 0/ 0// 0/0 /0// ...0/ 0/ 0//

مُفَاْ عَلْـــتُن مُـــــفَاْعَلْتُنْ مُفَاْعَلـــتُن مُفَاْعَـلْـتُنْ

1 2 1 2

البحر: هو بحر الوافر

التغيرات التي تطرأ على بحر الوافر:

من المتعارف عليه أن البحور الشعرية قد تطرأ عليها واحدة من التغيرات أو عدة من خلال تقطيعنا لهذه القصيدة نجدها من أشكال الوافر المجزوء من الضرب الثاني، فنحن نعلم أن التفعيلة الصحيحة لهذا البحر هي (مُفَاْعَلَتُنْ) ولكن جازها هنا بأن تتعرض للغصب لتصبح (مُفَاْعَلْتُنْ) وهو ما يسمى بالزحاف الغصب وهو زحاف حبس وهو تسكين الخامس المتحرك

مُفَاْعَلْتُنْ مُفَاْعَلْتُنْ

0/0 /0//...0/ 0/ 0//

وهذا ظاهر في تفعيلات البيت الأول.

❖ **القصيدة التناوبية "أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى سكرة"**

1- كَانَتْ وَكُنْتُ وكَانَ الحُلْمُ ثَالِثَنَا

كَاْنَتْ وَكُنْ تُ وكَاْ نَلْحُلْمُ ثَاْ لِثَنَاْ

0 ///....0//0/ 0/....0 //.... /0// 0/ 0/

مُسْتَـفْـــعِلُنْ فَـــــعِلُـنْ مُسْتَـفْـعِلُنْ فَعِلُــنْ

4 3 2 1

وَاليَوْمَ عُدْنَا، وَمَا عَادَ الَهوَى مَعَنَا

وَلْيَـــوْمَ عُدْ نَاْ، وَمَاْ عَاْدَ لْهوَىْ مَعَنَاْ

0 ///....0//0/ 0/ ...0//0/..... 0//0/ 0/

مُسْتَفْـــعِلُنْ فَاْعِلُـنْ مُسْتَفْـــعِلُنْ فَعِلُـنْ

3 2 1

4

2- كُنَّا نُنَاجِي الهَوَى وَالصُّوفِيَّ فِي سَكَرٍ

كُنْنَاَ نُنَاْ جِلْهَوَ صْصُوْفِيْيَ فِيْ سَكَرِنْ.

0 ///....0//0/ 0/...0//0/..... 0//0/ 0/

مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْـتَفْـعِلُنْ فَعِلُـــنْ

4 3 2 1

نُسَائِلُ الوَجْدَ وَالنَّجْوَى تُسَائِلُنَا

نُسَاْئِلُلْـــــوَجْدَ ونْنَجْوَىْ تُسَـــــاْ

ئِلُنَـــاْ

0 ///.... 0//0/ 0/...0//0/...0//0//

فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ

4 3 2 1

البحر:هو بحر البسيط وهو من البحور الممزوجة لأن لديه تفعيلتين.

التغيرات التي تطرأ على بحر البسيط:

في البيت الأول: نجد فيه تشكيلات البسيط التام منه الضرب الأول مخبون ومثال ذلك (فَعِلُنْ).

في البيت الثاني: نجد التغير قد طرأ على أول عجز البيت، بحيث يجوز في مستفعلن.

الخبن: وهو حذف الثاني الساكن فعوض أن تكون التفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) تصبح (مُتَفْعِلُنْ).

0//0//____ 0//0/ 0/

❖ **المقطع الثاني من قصيدة زليخة "الشعر الحر"**

لِزُلَيْخَةَ مَا لَيْسَ لَدَيَّا

لِزُلَيْـــخَةَ مَاْ لَيْسَ لَ دَيْيَاْ

/// 0...///0/.....0 /// 0/

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاْعِلُ فَعْلُنْ

4 3 2 1

البحر:هو بحر المتدارك

تفعيلة البحر المتدارك هي فاعلن ولكن كما جرت العادة لابد من أن تدخل بعض التغيرات على التفعيلات وذلك لضرورة شعرية ما، فهناك جواز في أن تختن (فَاعِلُنْ) لتصبح (فَعِلُنْ) كما هو الحال في التفعيلة 1 و2.

أما التفعيلة الثانية فهي حالة استثنائية، فقد حذفت الخامسة من التفعيلة الصحيحة.

ولا يجب في ذلك ففي تفعيلات المتدارك المجزوء وليس التام يجوز فيه التشعيث بحذف أول الوتد فتصبح (فَالُنْ) أي (فَعْلُنْ) وسمي بالغريب والمشتق (ص96) من الكتاب وهذا ما يظهر في التفعيلة الرابعة.

ملاحظه: الشاعر في قصيدته التناوبية هذه لم يعتمد بحرا واحدا فنجده قد تناوب أيضا في البحور من بسيط ومتدارك كما تناوب على الشعر العمودي والحر.

❖ **القصيدة العمودية سراديب الاغتراب**

يَا قَلْعَةَ الأَحْزَانِ فَوْقَ جَزِيرَتِي

يَاْ قَلْعَتَلْ أَحْزَانِ فَوْ قَ جَزِيْرَتِيْ

0//0///.... 0//0/0/... 0//0/ 0/

مُتْفَــاْ عِلُـنْ مُتْفَــاْعِلُــنْ مُتْفَاْعِـلُـنْ

3 2 1

مَاذَا أَقُولُ وَقَدْ دَنَتْ مَأْسَاتِي

مَاْ ذَاْ أَقُوْ لُ وَقَدْ دَنَتْ مَأْسَاْتِيْ

0/0/0/.... 0//0/ 0/... 0//0/ 0/

مُتْـفَـاْعِلُـنْ مُتْــفَـاْعِلُن مُتْــفَـاْعِلْ

3 2 1

البحر: هو بحر الكامل

– التفعيلة الصحيحة مُتْفَاْعِلُنْ ضربها مقطوع في هذا البيت وهذا ما يظهر في التفعيلة الثالثة من عجز البيت

مُتْفَاْعِلُنْ _____ مُتْفَاْعِلْ

0/0/ 0/ _____0//0/ 0/

ففي هذه التفعيلة نجد علة القطع (أنظر ص27) وهو حذف ساكن الوتد المجموع مع إسكان ما قبله كحذف النون وإسكان اللام.

فيجوز في مُتْفَاْعِلُنْ الإضمار وذلك بتسكين الثاني المتحرك فتصبح مُتْفَاْعِلُنْ

مُتْفَاْعِلُنْ _____ مُتْفَاْعِلُنْ

0//0/ 0/ _____ 0//0/ 0/

وهذا ما يظهر في التفعيلة الأولى والثانية من صدر البيت والتفعيلة الأولى من عجزه.

❖ **القصيدة العمودية "واقفة على ذمة الحب"**

عَلَى شَاطِئْ الذِّكْرَى جَلَسْتُ مُحَيَّرًا

عَلَىْ شَاْ طِئِيْ ذْذِكْرَىْ جَلَسْتُ مُحَيْيَرَنْ

0//0// ... 0/0/0// ... //0/ ...0//0//...

فَعُوْ لُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مُفَـاْعِلُنْ

1 2 3 4

وَذِكْرَاكَ أَمْسَتْ فِي فُؤَادِي خِنْجَرًا

وَذِكْـرَاْ كَ أَمْسَتْ فِي فُؤَاْدِ يَ

خِنْجَرَنْ

/0// ... 0/0/0// ... 0/0//

0//0//...

فَعُـوْلُـنْ مُفَـاْعِيْـتلُنْ فَعُوْلُ

مُفَاْعِلُـنْ

4 3 2 1

البحر: هو بحر الطويل

-التغيرات التي تطرأ على بحر الطويل: لديه نظام التفعيلتين بمعنى مزدوج التفعيلة فعولن مفاعيلن.

زحاف القبض: فقد حذفت نون (فَعُوْلُنْ) في بحر طويل سواء في صدر البيت أو عجزه لتصبح (فَعُوْلُ) وهذا واضح أثناء تقطيعنا لهذا البيت وتجلى ذلك في التفعيلة الثالثة من صدر وعجز البيت، أي حذف الخامس الساكن، كذلك هو الشأن في تفعيلة مفاعيلن فقد أدخل القبض عليها لتصبح (مَفَاْعِلُنْ).

❖ **التقطيع العروضي لقصيدة الشعر الحر "غربة و تعب"**

1- أَلَمٌ يَشُبُ بِمُهْجَتِي

أَلَــمُنْ يَشُبْــبُ بِمُهْجَتِيْ

0//0///... 0//0/ //

مُتَفَــاْعِلُـنْ مُتَفَــاْعِلُـنْ

1 2 دَمْعٌ يُعَانِقُ مُقْلَتِي

دَمْعُــنْ يُعَاْ نِقُ مُقْلَتِيْ

0//0/ //... 0//0/0 /

مُتْفَــاْعِلُنْ مُتَـفَــاْعِلُـنْ

2 1

البحر: هو بحر الكامل المجزوء

-العروض صحيحة (مُتَفَاْعِلُنْ) أدخل عليها زحاف الإضمار وذلك بتسكين الثاني المتحرك لتصبح (مُتَفَاْعِلُنْ) كما هو موضح في التفعيلة الأولى من البيت الثاني، أما البيت الأول فقد أتت العروض فيها صحيحة متفاعلة في كلتا التفعيلتين.

❖ **تقطيع العروضي لقصيدة في الشعر الحر "موسم الهجره إلى بغداد"**

بَيْنِي وَبَيْنَ مَدِينَتِي بَحْرٌ مِنَ المَأْسَاةِ وَالذِّكْرَى

بَيْـــنِيْ وَبَيْـــــنَ مَـدِيْـنَتِيْ بَحْـــــرُنْ مِنَ لْـــمَأْسَـــاْةِ وَذْ ذِكْـــرَىْ

0/ 0/.... 0//0/ 0/... 0//0/ 0/... 0//0/ //... 0//0/ 0/

مُتْفَـــاْعِلُـنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْـفَاْعِلُـنْ مُتْـــفَاْعِلُـنْ مُتْـــفَاْ

5 4 3 2 1

البحر: هو بحر الكامل

من التغيرات التي طرأت على هذا البحر أثناء تقطيع هذا البيت:

زحاف الإضمار: تسكين الثاني المتحرك وهذا ما يظهر في التفعيلة 1 و3 و4.

الحدّ أو الحدد:

أما التفعيلة الخامسة ضربها أحدّ مضمر وذلك بحذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة كحذف "علن" من "متفاعلن" لتصبح "متفا".

❖ **قصيده في الشعر الحر "خيبة انتظار"**

عَيْنَاكِ غَائِصَتَانِ فِي الأُفُقِ المُسِيّحِ بِالظَّلَامْ

عَيْنَاْكِ غَاْ ئِصَتَاْنِ فِلْ أُفُقِ لْمُســـيْـــــيَحِ بِظْظَلَاْمْ

00//0///.... 0//0///. ... 0//0///... 0//0/0/

مُتْفَـــاْعِلُـنْ مُتَفَـاْعِلُـنْ مُتَفَاْعِلُـنْ مُتَفَـاْعِلَاْنْ

4 3 2 1

البحر: هو البحر الكامل

التغيرات التي طرأت على هذا البحر في هذا البيت

زحاف الإصغار: تسكين الثاني الساكن فتصبح التفعيلة من مُتَفَاْعِلُنْ إلى مُتْفَاْعِلُنْ

عله التذيل: وذلك بإضافة حرف ساكن على التفعيلة فتتحول من مُتَفَاْعِلُنْ إلى مُتَفَاْعِلَاْنْ

___0//0///

00//0///

"فحبعية البقاء" تناوبية

سَمْرَاءُ لَاحَتْ كَالوَمِيضِ يُنَاظِرِي

سَمْـرَاْءُ لَاْ حَتْ كَلْوَمِيْضِ يُنَاْظِرِيْ

0//0///... 0//0/0/... 0//0/0/

مُتْفَــاْعِلُـنْ مُتْفَــاْعِلُنْ مُتْفَــاْعِلُنْ

3 2 1

فَاهْتَزَّ كَالبُرْكَانِ مَوْجُ مَشَاعِرِي

فَهْتَزْزَ كَلْـــــــبُـرْكَــاْنِ مَوْجُ مَشَاْعِرِيْ

0//0///... 0//0/0/... 0//0/0/

مُتْفَاْعِلُـنْ مُتْـفَـاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُـنْ

3 2 1

بحر الكامل:

التغيرات:

زحاف الإضمار: تسكين الثاني الساكن وهو ما يظهر في التفعيلتين1 و2 في صدر وعجز البيت.

-المقطع الثاني من القصيدة: أَرَاكَ فَيَزْدَادُ نَبْضُ الأَسَى فِي عُرُوقِي

أَرَاْكَ فَيَزْدَاْدُ نَبْــضُلْاَ سَــىْ فِيْ

عُرُوْقِيْ

0/0//... 0/0//... 0/0//... 0/0//... /0//

فَعُوْلُ فَعُوْلُـنْ فَعُوْلُـنْ فَعُوْلُـنْ

فَعُوْلُـنْ

4 3 2 1

5

البحر: بحر المتقارب

زحف القبض: ادخل على التفعيلة الصحيحة (فَعُوْلُنْ) لتصير (فَعُوْلُ) وهذا ما جاء في التفعيلة الأولى من البيت وذلك بحذف الخامس الساكن.

❖ **قصيدة رحيل اليمام:**

1- يَحُطُّ اليَمَامُ

يَحُطْطُ لْيَمَاْمُوْ

0/0//...0/0//

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

2 1

2- يَحُطُّ اليَمَامُ عَلَى رَاحَتِّي

يَحُطْطُ لْـيمَاْمُ عَلَىْ رَاْ حَتـــِيْيَاْ

0/0//...0/0// .../0//...0/0//

فَعُوْلُـنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُـنْ فَعُوْلُـنْ

4 3 2 1

بحر المتقارب:

زحاف القبض: وذلك بحذف الحرف الخامس الساكن من تفعيلة (فَعُوْلُنْ) لتصبح (فَعُوْلُ) وهذا ما يظهر في التفعيلة الثانية من البيت الثاني.

❖ **قصيدة عمودية: " قراءة في عينين عسليتين"**

عَيْنَاكِ فِي كَوْثَرِ الرَّحْمَانِ غُمِّسَتَا

عَيْنَاْكِ فِيْ كَوْثَرِ رْ رَحْمَاْنِ غُمْ مِسَتَاْ

0///....0//0/0/...0//0/..... 0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُـنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

4 3 2 1

عَيْنَايَ لِلَّهِ فِي عَيْنَيْكِ سَبَّحَتَا

عَيْنَاْيَ لِلْ لَهِ فِيْ عَيْنَيْكِ سَبْ بَحَتَاْ

0///....0//0/0/ ... 0///... 0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

4 3 2 1

بحر البسيط:

التغيرات التي طرأت عليها:

زحاف الخبن: هو زحاف حبس وذلك بحذف الثاني الساكن من التفعيلة الثانية لبحر البسيط، أي (فَاْعِلُنْ) لتصر(فَعِلُنْ) وهذا ما نجده في هذا البيت من خلال التفعيلة 4 من صدره والتفعيلة 2 و4 من عجزه.

❖ **"قصيدة الزلزلة" شعر حر**

1- إِذَا زَلْزَلَ الشَّوْقُ زِلْزَالَهُ

إِذَاْ زَلْ زَلَ شْشَ وْقُ زِلْزَاْ لَهُوْ

0//...0/0// 0.../0//...0/0//

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُـــنْ فَعُوْلُـنْ فَعُوْ

4 3 2 1

2- وَأَخْرَجَ قَلْبِي أَثْقَالَهُ

وَأَخْرَ جَ قَلْبِيْ أَثْقَاْ لَهُوْ

0//...0/0/...0/0//.../0//

فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعْلُنْ فَعُوْ

1 2 3 4

بحر المتقارب:

التغيرات التي طرأت عليه:

زحاف القبض: وذلك بحذف الخامس الساكن من تفعيلة (فَعُوْلُنْ) لتصبح (فَعُوْلُ) وهذا ما نجده في التفعيلة الأولى من البيت الثاني.

علة الحذف: وهو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة كحذف "لن" من (فَعُوْلُنْ) لتصبح (فَعُوْ) وهذا ما نجده موضح في التفعيلتين 4 من كل بيت.

ملاحظة: يوجد تضمين في هذه القصيدة فنجده قد ضمن من "سورة الزلزلة" حين قال:

"إذا زلزل الشوق زلزاله"

"وأخرج القلب أثقاله"

فهي تضمين من آيات السورة الكريمة الزلزلة وكأنه كلامه مع تغيير طفيف في الكلمات.

قال تعالى " إذا زلزلت الأرض زلزالها وأخرجت الأرض أثقالها...".

❖ **القصيدة التناوبية "طلاق"**

المقطع العمودي:

قَمَرِي تَطَايَرَ فِي المدَى ثُمَّ اخْتَفَى

قَمَرِيْ تَطَاْ يَرَ فِلْمَدَىْ ثُمْمَ خْتَفَىْ

0//0/0/.... 0//0///.... 0//0///

مُتَفَـاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُـنْ مُتْفَـاْعِلُـنْ

1 2 3

قَمَرُ الهوَى وَعَدَ اللِّقَاءَ وَأَخْلَفَا

قَمَرُ لْـهَوَىْ وَعَدَ لْلِقَاْ ءَ وَأَخْلَفَاْ

0//0///.... 0//0///.... 0//0///

مُتَفَـاْعِلُـنْ مُتَفَـاْعِلُـنْ مُتَفَاْعِلُـنْ

1 2 3

المقطع الحر:

إِنِّي تَفَيَأْتُ الهَوَى

إِنْنِيْ تَفَيْ يَأْتُ لْهَوَىْ

0//0/0/... 0//0/0/

مُتْفَـاْعِلُـنْ مُتْـفَـاْعِلُـنْ

2 1

-هذه القصيدة ككل هي من بحر "**الكامل**" سنجد أن الشاعر ها هنا لم يعتمد تناوب البحور كما فعل في القصائد السابقة وذلك طبعا لضرورة ما.

-التغيرات التي طرأت عليه:

زحاف الإضمار: وهو تسكين الثاني المتحرك من (مُتَفَاْعِلُنْ) لتصير (مُتْفَاْعِلُنْ) وهذا نجده قد ورد في البيت الأول عند تقطيعه عروضيا (تفعيلة 3) من المقطع العمودي كما نجده أيضا يتجسد في التفعيلتين 1و2 من تقطيع البيت الأول للمقطع الحر.

❖ **قصيده الشعر الحر" آه يا وطن الاوطان"**

1- فِي وَطَنِي

فِيْ وَطَنِيْ

0///0/

مُسْتَعِلُنْ

2- فِي وَطَنِي الأَوْطَانِ

فِيْ وَطَنِلْأَ وْطَاْنِيْ

0/0/0/ ...0/// 0/

مُسْـــتَعِلُنْ مُسْتَفْعِـلْ

2 1

البحر: بين السريع والرجس (البيت المهوك؟؟؟أنظر ص18 و73)

التغيرات التي تطرأ على هذا البحر:

زحاف الطّي: وهو حذف الرابع الساكن كما هو في التفعيلة الأولى من البيت الأول والثاني فتنتقل من تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) لتصير (مُسْتَعِلُنْ)

0///0/____0//0/0/

–قد يلتبس الرجز المشطور بالسريع المشطور المكسوف إذا قطعت عروض الرجز المشطور بحذف ساكن وتدها المجموع الأخير وأسكن ما قبله فتحول (مُسْتَفْعِلُنْ) إلى (مُسْتَعِلُنْ) كما هو موضح في التفعيلة الثانية من البيت الثاني.

❖ **القصيدة العمودية " إسراء إلى معارج الله"**

صَفْصَافَةُ العُمْرِ لَا زَهْرٌ وَلاَ ثَمَرٌ

صَفْصَافَـةُ لْـــــعُمْرِ لَاْ زَهْــرُنْ وَلَاْ ثَمَرُنْ

0/// ... 0//0/0/ ... 0//0/ ... 0//0/0/

مُسْتَفْــعِلُنْ فَاْعِلـُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

4 3 2 1

صَفْصَافَةُ العُمْرِ لَا دُنْيَايْ وَلَا دِينِي

صَفْصَافَةُ لْعُمْرِ لَاْ دُنْيَاْيْ وَلَاْ دِيْنِيْ

0/0/ ... 0//0/0/ ... 0//0/ ... 0//0/0/

مُسْتَفْتعِلُنْ فَاْعِلُـنْ مُسْتَفْعِلُـنْ فَعْلُنْ

4 3 2 1

البحر هو بحر البسيط: وفيه عروض واحدة مخبوتة

–في البيت الأول نجد تشكيلات البسيط التام ومنه الضرب الأول مخبون ومثال ذلك (فَعِلُنْ) كما هو موضح في التفعيلة الرابعة من صدر البيت.

-الضرب الثاني مقطوع (فَأْعِلْ) أو (فَعِلُنْ) ويستحسن فيه الردف (ص44 و43) كما هو موضح في التفعيلة الرابعة من عجز هذا البيت.

❖ **قصيده في الشعر الحر:**

"**حلم من أوجاع الزمن الأموي**"

1- أَنَا وَالهُمَامْ

أَنَاْ وَلْ هُمَاْمْ

//0/0... //00

فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

2 1

2- أَنَا وَالَّذِي خَطَّ أَحْلَامَهُ الخَضْرَ فَوْقَ رِمَالِ المَدَائِنِ.

أَنَاْ وَلْ لَذِيْ خَطْ طَ أَحْلَاْ مَهُ لْخَضْ رَ فَوْقَ رِمَاْلِ لْ مَدَاْئِ نِيْ.

0/.../0//...0/0//....0/0//...0/0// /0//...0/0//...0/0//....0/0//...0/0//

فَعُوْلُــنْ فَعُوْلُـنْ فَعُوْلُـنْ فَعُوْلُـنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعْ

8 7 6 5 4 3 2 1

البحر هو: بحر المتقارب:

التغيرات التي تطرأ البحر:

زحاف القبض: وهي حذف الخامس الساكن من تفعيلة (فَعُوْلُنْ) لتصبح (فَعُوْلُ) ونجده في البيت الأول وكذا الثاني.

العروض الأولى صحيحة (فَعُوْلُنْ) وضربها ابتر (فَعْ)، أي تعرض التفعيلة لعلة البتر وهو اجتماع الحذف مع القطع كإسقاط السبب الخفيف " /0 " من تفعيلة (فَعُوْلُنْ) وحذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله لتصير (فَعْ) (ص27،28) وهذا ما نراه في التفعيلة الأخيرة من البيت الثاني.

ثانيا: القافية والروي في الديوان:

توطئة:

تعد القافية أهم ركائز الإيقاع الخارجي في الشعر العربي ومن الأركان الأساسية في القصيدة العربية إذ لا يمكن بناء أي قصيدة دون قافية وهذا ما تبناه الشاعر "يوسف وغليسي" في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" وكأننا نقول أن القافية عند "وغليسي" هي اللبنة الأساسية في بناء القصيدة.

1_ أول ما تجده في ديوان شاعرنا هذا قصيدته القصيرة" فاتحة الأوجاع" هذه القصيدة التي استهل بها الشاعر ديوانه تنتمي إلى الشعر الحر إذ يقول في البيتين الأولين[1]:

صفصافتي تجثو على نهر الهوى...

0//0/

وهواي في حقل المدى صفصافة...

0//0/

نجد أنه في البيتين من القصيدة أنه من حيث نوع القافية فهي "مقيدة" وهي:

في البيت الأول: الهوى

0//0/

في البيت الثاني: صافتنٌ

0//0/

في هذه المقطوعة حافظ الشاعر على نفس القافية من حيث الطلاقة والتقييد فهي مقيدة في أبيات القصيدة. انتهت "بساكن" ومن حيث الوزن فهو نفسه في كل أبيات القصيدة.

[1] الديوان:...

ولعل تمسكه بهذه القافية (المقيدة) يلخص لنا ما عاشه الشاعر من تقيد من مشاعره التي معظمها أوجاع وهذا ما أشار له عنوان القصيدة.

أما عن حروف القافية في القصيدة سالفة الذكر فهي:

أ- الروي:

الحرف الأخير في القصيدة وهو متغير كون القصيدة تندرج ضمن الشعر الحر ففي البيت الأول كان واوا وفي الثاني كان تاءاً إلى آخر القصيدة.

ب- الوصل:

وهو ما بعد الروي من إشباع ب: ألف للفتحة وواو للضمة وياء للكسرة وإما هاء ساكنة أو متحركة تلي رويا متحرك، ففي قصيدتنا يسقط الوصل لأن القصيدة حرة.

ت- الردف:

المد الواقع قبل الروي مباشرة وفي هذه القصيدة يظهر في البيت الرابع.

ولعل تمسك الشاعر بالقافية المقيدة في هذه القصيدة وسابقتها مرتبط بهالة الأحزان التي يحسها أو يعيشها وهذا ما يشير إليه في العنوان "بطاقة حزن".

أما حروف القافية في قصيدة "بطاقة حزن" وهي القصيدة الثانية في الديوان والأولى في الشعر العمودي.

أ- الروي:

بنى الشاعر قصيدته على حرف النون فهي نونية إذ تكرر في كل أبياتها والنون مكسورة مشبعة بالياء

فلو أخذنا قوله في البيت الرابع [1]:

* فذاك الموج يلطمني وذاك الموج يرميني

0/

[1] الديوان .ص17

والقصيدة كما قلنا نونية وما زادها جمالا يدل على تمكن الشاعر هو تصريعه للبيت إذ نجد الراوي نفسه الشطر الأول والثاني من البيت إضافة إلى أن معظم أبيات القصيدة مصرعة.

ب- الوصل:

الوصل في هذه القصيدة هو حرف الياء الناتجة عن إشباع حرف الراوي وهو النون المكسورة، والوصل بالياء مكرر في كل أبيات القصيدة لأنها تخضع لقواعد القصيدة القديمة ونأخذ بيتا من أبياتها والذي يقول فيه.

* دروب الحزن أعرفها وأطويها وتطويني [1]

في موسم إعصار،،[2]

/0

ت- التأسيس:

ألف لازمة يفصل بينها وبين الراوي حرف واحد متحرك يسمى الدخيل والتأسيس في القصيدة في البيت الثاني[3]:

* وهواي في حقل المدى صفصافة..

//0

في كلمة صفصافة.

2_ في قصيدة" بطاقة حزن" المدرجة ضمن الشعر العمودي يقول في البيتين الأولين منها:

* أحبيني...أحبيني. وهاتي الشعر، فاروبني

/0/0

[1] المصدر نفسه. ص17

[2] الديوان.

[3] المصدر نفسه.ص14.

مروج الحب ترفضني. وصفصاف يناديني

/0/0

القافية هنا في البيت الأول وبني وفي البيت الثاني ديني وتستمر إلى نهاية القصيدة لهذا الوزن لأن الشعر عمودي.

أما من حيث نوع القافية فهي "مقيدة"(تنتهي بساكن).

ث- الردف:

تتوفر قافية وغليسي في هذه القصيدة على حرف الردف وهو الياء التي تسبق نون الروي وتتوفر في كل

أبيات القصيدة "بطاقة حزن" ونأخذ قافية البيت الأول على سبيل المثال [1]:

* أحبيني...أحبيني. وهاتي الشعر، فارو[ي]ني

الردف

*** تعليق:**

في قصيدة" بطاقة حزن" اختار الشاعر قافية النون المكسورة و كما هو معروف في تراثنا أن النون حزين من الأنين والأسى وما زاد الشاعر حزنا هو كسر النون فهي جاءت مكسورة لتكمل لنا تعبيره عن حالته الحزينة، فمن عنوان القصيدة" بطاقة حزن" تصلنا إشارة إلى أن الشاعر يعيش حالة من الحزن.

ومن هنا نقول أن الشاعر قد أفلح في اختياره للقافية المناسبة لحالته الوجدانية وهذا ما يعكس تمكنه من الشعر.

* أنا وزليخة...

وموسم الهجرة إلى بسكرة...

[1] المصدر السابق.ص17.

من أشهر القصائد على الإطلاق في هذا الديوان الذي ندرسه أو في كل شعره، قصيدة" أنا وزليخة... وموسم الهجرة إلى بسكرة..." هذه الأخيرة التي نجد فيها خصوبة في دراسته شعرية القافية.

يقول وغليسي في المقطوعة الأولى والتي تندرج ضمن الشعر العمودي إذ أنه زواج بين العمودي والحر في هذه القصيدة[1]:

* كانت.. وكنت.. وكان الحلم ثالثنا

0///0/

واليوم عدنا، وما عاد الهوى معنا!

0///0/ قافية

كنا نناجي الهوى الصوفي في سَكَرٍ

نسائل الوجدَ... والنّجوى تسائلنا...

0///0/

التزم الشاعر بقافية واحدة في هذا المقطع إذ تكرر في كل بيت وهي:0///0/ إذ لم يطرأ عليها أي تغيير وهي قافية النون في البيت الأول هي [وى معنا] وفي البيت الثاني[سائلنا].

القافية من حيث الطلاقة والتقييد هي مقيدة تنتهي بساكن.

(ينوع الشاعر في قصيدته بين الشعر العمودي والشعر الحر فالمقطوعة السابقة عمودية تخضع للقافية والوزن والمقطوعة التالية هي في الشعر الحر).

*** حروف القافية في هذه المقطوعة:**

أ- **الروي:** هذه المقطوعة نونية راويها حرف النون المفتوحة [نا].

[1] المصدر السابق.ص93.

ب- الوصل: بما أن نون الروي مفتوحة فبالضرورة يكون الوصل بالألف الناتجة عن إشباع الروي.

نلاحظ غياب حروف القافية الأخرى كالردف والخروج.

*** تعليق:**

في هذه المقطوعة التي ابتدأ بها الشاعر يوسف وغليسي قصيدته "أنا وزليخة... وموسم الهجرة إلى بسكرة" يحن الشاعر إلى حرف النون كل مره إذ يوضفها للتعبير عن حالته التي تبدو حزينة وكما قلنا أن النون فيه من الأنين والألم. يزاوج الشاعر بين نوعين من الشعر الحر والعمودي فالمقطوعة السابقة كانت عمودية تقليدية والمقطوعة التالية يقول فيها[1]:

ل"زليخة" ما ليس لدَيَّا!

0/0/

أنا عيناي تختزناني صحاري (الربع الخالي) والعصف المأكول..

وعينا "زليخة" تختزلان جنا/ت الله..

0/0/

وتعتصراني كرو/م الكون..

0/0/ /

وتنسكبان هوى في عينيا!

0/0/

لي "زليخة' ما ليس لدَيَّا!...

0/0/

المتأمل في هذه المقطوعة يجد أن القافية متناوبة في كل بيت في البيت الأول [ديَّا]

[1] المصدر السابق. ص 93.

0/0/

في البيت الثاني [ت الله]

/0/0/

في البيت الثالث [م الكون]

0/0/

في البيت الرابع [نيا]

0/0/

في البيت الخامس [ديا]

0/0/

إذا نظرنا إلى القافية من حيث الطلاقة والتقييد نجدها "مقيدة" في البيت الأول (تنتهي بساكن).

في البيت الثاني والثالث "مطلقة" (تنتهي بمتحرك)،ليعود للقافية المقيدة في البيت الرابع والخامس.

*** تعليق:.**

من خلال نظرتنا إلى القافية عند يوسف وغليسي نفهم أنه أكثر تحررا من التقليد اذ أنه تمشى مع خصائص الشعر الحر وتخلى عن الالتزام في القافية من حيث الوزن والحروف والحركات.

*** حروف القافية في هذه المقطوعة:**

أ- **الروي:** بني الشاعر قصيدته على روي متغير كون هذه المقطوعة تندرج ضمن الشعر الحر.

الروي في البيت الأول "الياء المفتوحة" والروي في البيت الثاني هو "الهاء المكسورة" (أصلية)، وفي البيت الثالث "النون" وفي الرابع والخامس "الياء".

ب)- الوصل: لا يظهر الوصل في المقطوعة إلا في البيت الرابع والخامس فهو وصل بالألف ناتج عن الفتحة التي قبلها (حركة الروي) في مقطوعة ثالثة[1]:

كانت "زليخة" عن نفسي تراودني

واليوم ترحلوا في الأفاق...وهي هنا!

0///0/

كانت "زليخة" لي في ملجئ وطنا

واليوم، في وطني، استوطن الوطن

0///0/

غابت زليخة والأوجاع نائمة

آه أيا وجعا في القلب قد دفن!

0///0/

حافظ الشاعر في هذه المقطوعة على القالب القديم (العمودي) إذ نجد أنها متوازنة النظم على بحر واحد ومقفاة وهذا ما عرفناه عند " يوسف وغليسي" في جل قصائده.

القافية في هذه القصيدة هي: **وهي هنا** متكونة من وتدين، وتد مفروق ووتد مجموع، أما من حيث النوع فهي

0///0/

قافية مقيدة تنتهي بساكن كما نشير إلى أن الشاعر حافظ على وزنها في أبيات هذه المقطوعة إذ لا يطرأ عليها أي تغيير من حيث الحركة والحروف.

حروف القافية في هذه المقطوعة:

أ)- الروي: هذه المقطوعة نونية بنيت على حرف النون، الروي فيها النون المفتوحة.

[1] المصدر السابق، ص 93.

كثيرا ما لاحظنا تكرار حرف النون في الروي عند وغليسي وهذا لأنه وجد فيه مهربا ومتنفسا ليسمعنا أنينه عن ماض كان جميل وختم بانكسار أو خيانة "فزليخة" هي المحبوبة التي كانت تراوده بالأمس ليتفاجأ بها اليوم كأنها لا تعرفه وما زاده حزنا هو وجودها قربه وكأنها ليست موجودة.

ب)- الوصل:

المقطوعة موصولة بالألف الناتجة عن فتح الروي والمد هنا لم يأتي اعتباطا أو إشباعا بل جاء تكمله لآهات وصرخات بدئها حرف النون (الروي).

المقطوعة الرابعة:

إنني طائرُ مثقلٌ بالنّوى..
طائرُ بالهجير اكتوى..
راحل مع طيور المنى..
لأهرب حبي إلى مدن لا تبيح دمى العاشقين!.
إنني (يوسف).. قادم أتأبط عار العزيز وذكرى أبي..
قادم والخطيئة تصهل في الروح... تغتالني..
قادم من تسعير (الخروب) إلى زمزم (الصالحين)،
لكي أتطهر من كيد (زليخة)!...
قادم من أقاصي المدينة
فاحضنيني أيا بسكرة!
دثّريني بسعف النخيل أيا بسكرة!
ما أطول عمري إما أقصره!
ما أضيق قلبي!

ما أوسع الجرح يا بسكرة!...[1]

في هذه المقطوعة من قصيدة أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة خالف الشاعر نظام القصيدة المعهود. ونجده يعتمد على تغيير القافية في كل بيت فهذه المقطوعة لا تتبع نظام قافية والوزن فهي تندرج ضمن الشعر الحر ففي أول بيت فيها كانت القافية **قلبي** وفي البيت الثاني **راودني**

0///0/ 0/0/

ففي هذين البيتين لم يلتزم الشاعر بقافية واحدة، فالأولى تنتهي بوتد مفروق والثانية تنتهي بوتد مجموع، وهي مطلقة في البيتين وفي البيت الذي يليها اختلاف عن سابقهما **همت بها** وهي قافية مقيدة.

0// /0/

_ بعد اعتمادها على التدوير في الأسطر السابقة **عاشقين** هذه قافية مطلقة على غير ما عهدناه عند

/0//0/

الشاعر، وفي الأبيات التي تليه نذكر القوافي على التوالي:

البيت الثاني: **ري ابي**

0// 0/

البيت الثالث: **تاليني**

0// 0/

البيت الرابع: **زليخة**

0/0/

البيت الخامس والسادس : **بسكرة**

[1] المصدر السابق،ص 95.

0// 0/

البيت السابع: **أقصره**

0// 0/

نلاحظ أن القافية تتشابه في الأبيات الأخيرة بين المقطوعة ويكرر الشاعر نفس الكلمة في البيت الخامس والسادس والبيت الأخير كلمة (بسكرة) ليجسد لنا ارتباطه بهذا المكان الذي أصبح رمزا لأحزان الآهات فاستخدامه لهاء السكت بدل التاء المربوطة وكأنه يريد إخراج ما بصدره من أحزان.

*** حروف القافية في هذه المقطوعة:**

أ)- **الروي:** حروف الروي متسلسلة كالآتي:

- البيت الأول: **النون**
- البيت الثاني
- البيت الثالث: **النون**
- البيت الرابع: **الهاء**
- البيت الخامس: **الهاء**
- البيت السادس: **الهاء**
- البيت السابع: **الهاء**
- البيت الثامن: **الباء**
- البيت التاسع: **الهاء**

ما نلحظه على حروف الروي في هذه المقطوعة أنها راوحت بين الهاء و النون و الباء، النون من الأنين فالشاعر في مقام حزن ليتنفس بالباء ليعرب عن غضبه من هذه الحال، فالباء معروف على أنه حرف انفجاري، فاستخدامه في هذا البيت تحديدا لم يكن اعتباطا.

وفي مقطوعة أخرى يقول[1]:

أفنيت شعري وقلبي في سراب الهوى

لأحصد الحر والأشواك والمحنا

ضيعت عمري وهذا العمر ضيعني

إذ عشت أنسج لي من أطرافي كفنا

جرحين في القلب إذ رحلت

الكيد والذنب...في شريانها سكنا!

في هذه المقطوعة من قصيدة زليخة "لوغيلسي" عودة للشعر العمودي فالشاعر هنا يتحصر عن عمره الذي ضيعه في حب ليس له وكأنه سراب يحسبه الضمأن ماءا، فلم يحصد الشاعر من هذا الحب إلا الأشواك والمحن وهذا جراء رحيل المحبوبة، فهو يرى أن هذه الأخيرة مذنبة ومجحفة في حقه ويلبسها ثوب الخيانة التي تجري في دمها، ثم إن هذه القصيدة تشبه الشعر القديم في حسن التخلص بين الأغراض ومراحل رحلته التي كانت إلى بسكرة وكأنه في هذه المقطوعة يندب ويتحصر ويرثي حالته هذه المقطوعة "تونية" نضمها الشاعر على حرف النون المفتوحة في نغم جميل تستلذه الأذن متكون من وتدين وتد مفروق ووتد مجموع /0///0.

القافية هنا جاءت مقيدة تنتهي بساكن (النون المشبعة بالألف) وهي في الأبيات الثلاثة كالأتي:

البيت الأول: **والمحنا**

0/// 0/

البيت الثاني: **في كفنا**

0/// 0/

[1] المصدر السابق 97

البيت الثالث: **ها سكنا**

0/// 0/

نفهم من ختام الشاعر لأبياته بألف المد بعد نون الروي أنه بعد نهاية المشوار و تكلل قصته بنهاية حزينة وجد فيها متنفسا يخرج به ما في النفس من صرخات آلام.

حروف القافية هي:

أ)- **الروي:** المقطوعة نونية رويها حرف النون المفتوحة.

ب)- **الوصل:** المقطوعة موصولة بالألف الناتجة عن إشباع حرف النون (الروي) لأنها مفتوحة.

*** تعليق:**

إسرار الشاعر على استخدام حرف النون في جمل قصائده وأغلبها النون المفتوحة المشبعة بالألف، فالنون حرف "حزن" من الأنين والألف للصراخ وهذا يدل على الحالة التي يمر بها الشاعر "**يوسف وغليسي**" فالمقام مقام حسرة وندامة على عشق وحب طويل كلل بخيانة المحبوبة ورحيلها المفاجئ الذي أحدث انكسارا في نفسية الشاعر لم يسعه الا أن فجرها لنا في شكل شعر جميل، وهذه القصيدة تحديدا " **أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة...**" نموذج حي عن تماشي الشاعر وأحزانه وتوفيقه في توظيف الدلالات، فكل كلمات القصيدة تنبىء بالحزن.

خـــاتـــمـــة

خاتمة:

في ختام هذه الدراسة بعد رحلة طويلة مع شاعرنا يوسف وغليسي في مدونته "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" نخلص إلى مجموعة من النتائج وهي كالآتي:

- ✓ شعرية الإيقاع في الشعر الحديث من خلالها يمكن الحكم على شعرية الشاعر.
- ✓ الإيقاع مفهوم عام وشامل رغم تضارب آراء الباحثين حول مفهومه فلا ينحصر في موسيقى الداخلية والخارجية بل الإيقاع الحقيقي يشكل كل عناصر القصيدة (صوت، تركيبي، دلالي، إيحائي...).
- ✓ لم يتقيد الشاعر بوزن أو روي واحده بل نوع فيهما فكشف بذلك عن ثراء مادته وعمق تجربته.
- ✓ تناولت قصائد المجموعة موضوعات مختلفة تدور في مجملها حول الغربة والغيم والحنين والانتصار وكلها تدل على الخوف واليأس والاضطراب والوجع والرفض والحب مما جعل حركه الإيقاع.
- ✓ استخدام الشاعر لمعظم بحور الخليل وهذا يدل على تمكنه من النظم على سمت القدامى.
- ✓ إسرار الشاعر في كثير من قصائد الديوان على توظيف قافية النون وهذا لأنها أقرب للتعبير عن حالته الحزينة.
- ✓ تنويع الشاعر بين الشعر العمودي والشعر الحر في الديوان ويتجاوز ذلك للتنويع في القصيدة الواحدة بينهما.
- ✓ استطاع "**يوسف وغليسي**" أن يسجل اسمه بين الشعراء المبدعين في العصر الحديث وهذا من خلال تمكنه في شعر التفعيلة.

- ✓ تميز قصائد يوسف وغليسي العمودية بالسلامة من عيوب القافية فلا تكاد تعثر على عيب في قصائده.
- ✓ القارئ ليوسف وغليسي يجد نفسه يقرأ لشاعر كبير غزير المعرفة والثقافة ودليل ذلك حسن توظيفه لقصص القران الكريم قصة" يوسف عليه السلام".

ارتكاز معظم قصائد الشعر على القافية المقيدة.

مـــلـحـــق

أولا : التعريف بالشاعر يوسف وغليسي[1]:

من مواليد 1970 بولاية سكيكدة شرق الجزائر أحرز البكالوريا سنة 1989 بتقدير قريب من الجيد ، واللسانس سنة 1993 م من جامعة قسنطينة وكان الأول في دفعته ، أحرز الماجستير سنة 1996 م بتقدير مشرف جدا ، والدكتوراه سنة 2005 من جامعة وهران بتقدير مشرف جذا مع التهنئة والتوعية بالطبع.

اشتغل صحفيا في الإعلام المكتوبة وتدرج من متعاون إعلامي إلى رتبة رئيس تحرير سنة 1995م، هجر الصحافة ليشتغل أستاذا ماعدا في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قسنطينة.

عضو اتحاد الكتاب الجزائريين وعضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافة الوطنية وعضو مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة منذ سنة 1996م.

شارك في عشرات الملتقيات الوطنية والدولية ، بدأ نشر كتاباته الشعرية والنقدية سنة 1987م، في الصحافة الوطنية .

أهم مؤلفاته :

له ثلاث دواوين:

- تعريبة جعفر الطيار.
- أوجاع الصفصاف في موسم الإعصار.
- همسات للريح وأخرى للمطر.

– خمسة كتب نقدية:

- الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض 2002 م.
- النقد الجزائري المعاصر 2002 م.
- محاضرات في النقد الأدبي المعاصر 2005 م.

[1] ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، الجمعة 3 فيفري 2006م.

- الشعربات والسرديات 2006 م.

– شارك في كتب جماعية:

- سلطة النصي 2001 م.
- النقد العربي المعاصر ، المرجع والتلقي 2004 م.

راجع وقد لترجمة كتاب " كريس بولديك " : النقد والنظرية الأدبية 1869.

كتب مقدمة مجموعات من الكتب ل : عز الدين ميهوبي والناصر لوحيشي وخليفة بوجادي ...

نشر بعض كتاباته الإبداعية ودراساته العلمية في كثير من الدوريات العربية منها : علم الفكر، لبنان (الكويت) قوافل ، الفيصل ، المجلة العربية(السعودية) المشكاة (المغرب)، الحياة الثقافية (تونس) عمان (الأردن) الرافد (الإمارات) الثقافة أمال (الجزائر) .

– اسمه مدرج ضمن الموسوعات التالية :

- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين (الكويت) .
- موسوعة الحسينية (لندن) .
- موسوعة العلماء والأدباء الجزائرين (الجزائر) .
- معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين (الجزائر) .

أنجزت حول تجربته الشعرية أكثر من 20 مذكرة تخرج بمختلف الجامعات الجزائرية، إضافة إلى رسالة ماجستير (الجملة في شعر يوسف وغليسي) نوقشت بجامعة بسكرة، كنا تناولت الكثير من الدراسات، المنشورة شعره ضمن أسماء شعرية أخرى ...

قرر تدريس مجموعته " تغريدة جعفر الطيار " بجامعة حمد الأول المغربية .

ترجمت مجموعة من أشعاره إلى اللغة الإنجليزية.

– أحرز عشرات الجوائز الوطنية والعربية منها :

- جائزة سعاد الصباح الكويتية (1995) .
- جائزة وزارة الثقافة الجزائرية التي نالها 8 مرات كاملة ، تارة في الشعر وتارة أخرى في الدراسات.

- جائزة بختي بن عودة النقدية (1996) .
- جائزة محمد بوشيط النقدية (2000) .
- جائزة مهرجان محما آل خليفة (1992) .
- جائزة اتحاد الكتاب الجزائريين الأحسن مخطوط شعري (2000) .
- جائزة مفدي زكريا الشعرية المغاربية (2005)[1] .

[1] أنظر: معجم البطين، السيرة الذاتية والعلمية للدكتور يوسف وغليسي، المجلد الخامس، الكويت،2002.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- إبراهيم أنيس وآخرون، معجم الوسيط، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص484.

2- أيمن داوود اللبري: الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص22.

3- برياق ربيعة: الإيقاع الشعري، " دراسة لسنية تطبيقية " مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، ع: 08، 2001 م.

3. الدوكالي محمد نصر: جامع الدروس العروضية والقافية، منشورات ELGA، فاليتا، مالطا، ط1، 2001م، ص115.

4. حسن ناظم: مفاهيم شعرية" دراسة مقارنة في أصول والمنهج" المؤسسة العربية للدراسة والنشر،ط1، بيروت، لبنان، 2003م، ص 26.

5. حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأهيل والحديث "مقارنه تشريحية لرسائل ابن زيدون"، ص 15.

6. حسين أبو النجا: قوافي الشعر العربي، الناشر دار مدني، الجزائر،ط 2، 2000م، ص 19.

7. أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، معجم مقايس اللغة، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008م، ص616.

8. ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، الجمعة 3 فيفري 2006م.

9. أنظر: معجم البطين، السيرة الذاتية والعلمية للدكتور يوسف وغليسي، المجلد الخامس، الكويت،2002.

10. ديوان أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار، ليون وغليسي.

11. هاشم صالح مناع: الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1995م، ص252

12. علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط1، 2006م، ص 37.
13. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية" نقدية في ديوان الامل دنقل المركز القومي للنشر"، اربد، الأردن، (د،ط)، 1123ه، 1999م،ص 45.
14. سمير سحيمي: الإيقاع في شعر نزار قباني، من خلال ديوان " قصائد"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 1431ه، 2010م، ص 100، 101.
15. سميح عبد الله أبو مغلي: العروض والقوافي، دار البلدية، عمان، الأردن، ط1، 1430ه، 2009م، ص54.
16. أبو السعود سلامة أبو السعود: البنية الإيقاعية في الشعر العربي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ،(د،ب)، ط1، 2009م، ص105.
17. كريم الوائلي: التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، دار وائل النشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص06.
18. لسعد بوقلاقة: الشعريات العربية" المفاهيم والأنواع والأنماط"، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2007م، ص25.
19. محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ص 15.
20. مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، ص 28.
21. منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000م، ص121.

22. محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وببيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1425هـ، 2005م، ص29.

23. مقداد محمد شكر قاسم: البيئة الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص48.

24. محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، "دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة _ إبراهيم أبو سنة _ حسن طلب _ رفعت سلام": العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2010م، ص22.

25. محمد حنون: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، " نموذج الوقف"، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1431هـ، 2010م، ص48.

26. محمد عسران: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، مصر، (د،ط)، 2006م، ص23.

27. محمد احمد وريث: حول النظائر الإيقاعية للشعر العربي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1، 1431هـ، 1985م، ص 144.

28. مسلك ميمون: مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، بالعلمية بيروت لبنان،ط1، 1428هـ، 2004م، ص116.

29. محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل، ط1، بيروت، لبنان، 1412هـ، 1992م، ص 127.

30. مبارك حنون: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية" نموذج الوقف"، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1431هـ، 2010م، ص 74.

31. مقداد محمد شكري قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهيري، دار دجلة عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص87.

32. محمد صابرة عبيدة: القصيدة العربية الحديثه " حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد الستينات"، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م، ص193.

33. ابن منظور: "أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم":لسان العرب، مج7، مادة لشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997م، ص89

34. ابن منظور:لسان العرب، مج8، مادة وقع، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997م، ص408.

35. ابن منظور:لسان العرب، مج15، مادة قفا، ص196.

36. ابن طباطبا:عيار الشعر،تح:محمد زغلول سلام، منشأ المعارف، الإسكندرية، ط3، (د،ت)، ص53.

37. عبد العزيز إبراهيم : شعرية الحداثة" دراسة"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د،ط)، 2005م، ص 09.

38. عواد فاضل الجنابي: المنقذ في العروض والقافية، دار قنديل، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص357.

39. 30/ فواز بن فتح الله الراميني: البيرق في الشعر والعروض والقوافي، دار الكتاب الجامعي، الإمارات، العين، ط1، 1430هـ، 2009م، ص 196.

40. رشيدة محمدي: شهادة المسلك (شعر)، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، ص15.

41. ابن رشيق القيرواني: العمدة في مخاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد الحميد الهنداوي،ج1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1422ه،2001م، ص121.

42. عبد الرحمان تبرماسين: البيئة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003م،ص86.

43. عبد الرحمن تبرما سين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م،ص05.

44. رابح بن خوية: في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013م، ص118.

45. ابن الخطيب التبرزي:كتاب الكافي في العروض والقوافي، الكتابة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، (د،ط)، 1425ه، 200_م، ص116.

46. خضر عبد الرحيم أبو العينين: علم العروضية والقافية، دار اسامه للنشر وتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص60.

الـــفـــهـــرس

المحتويات	الصفحة
شكروعرفان	//
مقدمة	أ–ب
مدخل: مفاهيم في الشعرية.	14-5
أولا: لغة	5
ثانيا: اصطلاحاً	6
مفهوم الشعرية عند الغرب	
أولا: قديما	7
ثانيا:حديثا	8
مفهوم الشعرية عند العرب	
أولا: قديما	13
ثانيا: حديثا.	15
الفصل الأول: عناصر الإيقاع في القصيدة الشعرية.	36-15
أولاً:مفهوم الوزن عند القدماء والمحدثين.	16
ثانيا:مفهوم الإيقاع عند القدماء والمحدثين	19
ثالثا: مفهوم القافية عند القدماء والمحدثين	28

الفصل الثاني:تجليات الإيقاع في قصائد يوسف وغليسي	64-38
أولا: بحور الشعرية في الديوان	38
ثانيا: القافية و الروي في الديوان	52
خاتمة	66
ملحق	68
قائمة المصادر والمراجع	72
فهرس المحتويات	78

ملخص:

من الواضح أن الشاعر يوسف وغيلسي يميل إلى التنوع في قصائده وهذا ما تجلى من خلال تحليلنا لبعض منها ومن خلال تقطيعنا لبعض الأبيات منها فنجده قد وضع بين أيدينا مختارات من القصائد العمودية، وكذا قصائد في الشعر الحر، ناهيك عن القصائد التناوبية مقطع بمقطع ولا ربما هي من أضافت اللمسة الجمالية على ديوانه، لأننا لسنا متعودين على مثل هكذا قصائد.

وأما عن البحور المستعملة فهي كثيرة ومتنوعة وهذا ليس بالأمر الهين لأنه كما قيل: "نظم بيت شعر أهون من نزع ضرس"، فقد استعمل هذا الأخير بحر الوافر، البسيط، المتدارك، الكامل، الطويل، المتقارب بين السريع و الرجز أي أنه استعمل حوالي 8 أبحر شعر.

هناك نقطه لا يجب الإغفال عنها وهي أن يوسف وغيلسي وكأنما أراد أن يكون مخضرما، فهو لم يعتمد نظام الشعر الحر لوحده ولا نظام الشعر العمودي لوحده بقدر ما أراد المزج بينهما في القصيدة التناوبية.

Summary:

It is clear that the poet Yusef and Gelsi tends to diversify his poems, and this is what was evident through our analysis of some of them and through our cutting of some verses from them, so we find that he has put in our hands a selection of vertical poems, as well as poems in free poetry, not to mention the alternating poems section by syllable or perhaps She was the one who added the aesthetic touch to his book, because we are not used to such poems.

As for the seas used, they are many and varied, and this is not an easy matter because, as it has been said: "Organize a verse that is easier than removing a molar." The latter used the sea of abundant, simple, rounded, complete, long, close between fast and steep, meaning that it used about 8 Sailed felt.

There is a point that should not be overlooked, which is that Joseph and Gelsi as if he wanted to be a veteran, he did not adopt the free verse system alone nor the vertical poetry system alone as much as he wanted to combine them in the alternating poem.