الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

**كلية الآداب واللغات**

**قسم الآداب واللغة العربية**

# البنية الإيقاعية في ديوان "شاهد الثلث الأخير" لـ: حسين زيدان

**مذكـــرة مقدمة لنـــيل شـــــهادة الماستر في الآداب واللـغة العربيـة**

**تخصص :أدب حديث و معاصر**

إعـداد الطالـــــب (ة) :

وسيلة قاسمي

إشراف الأســـتاذ(ة):

عبد الكريم اروينة

**السنة الجامعية : 1436هـ/1437هـ**

**2015 م/2016 م**

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وعرفان

بأسمى آيات الحب والعرفان، أزف خالص عبارات التقدير والاحترام، وجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذ المشرف "عبد الكريم اروينة" الذي أضاء دربنا وأرشد خطانا دعما ونصحا وتوجيها إلى أن استوت الدراسة، فجزاه الله عنا وعن طلبة العلم خيرا.

وأتقدم بالشكر والتقدير إلى أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة محمد خيضر، وأخص بالذكر الأستاذة "نوال آقطي"، والأستاذ "عبد الرحمن تبرماسين".

و الشكر موصول أيضا إلى كل الزملاء والزميلات، وكل من قدم لنا يد المساعدة سواء من قريب أو بعيد.

# مقدمة

تمكنت القصيدة في حلتها المعاصرة، بعد زعزعتها للنظام العمودي التناظري، أن تنفرد بكيانها المستقل، وتخلق لنفسها شعريتها النابعة من ذاتها، التي تتكاتف في نسجها آليات عدة، لعل من أهمها مكون عجيب، شبيه بالسحر؛ إنه الإيقاع الشعري.

والإيقاع هو روح الشعر، الباعث على تناسقه الصوتي الدلالي، مما يجعل بنياته جسدا متكاملا نابضا بطاقة لغوية جمالية شعرية. وغيابه إعلان عن غياب الشعر؛ إذ يصبح جمادا لا حياة فيه، وهذا ما يؤكد على عضوية العلاقة بينهما.

وعلى كثرة ما جرت أقلام الدارسين في قضية الإيقاع الشعري، إلا أنه لا يزال مجالا مفتوحا ومتشعبا، وفي ذلك لا يزال ديوان الشعر الجزائري أرضا خصبة لدراسة هذا المكون الشعري المميز. وانطلاقا من ذلك يقع اختيارنا على أحد الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة، وما يلفت انتباهنا إليه توظيفه لآليات متنوعة تظافرت في بث حركة إيقاعية ثرية الأشكال تأسر قارئه بلا مقدمات.

ومن هنا ستكون وجهتنا لمعالجته في هذه الدراسة الموسومة بـ: البنية الإيقاعية في ديوان "شاهد الثلث الأخير" لـ: حسين زيدان، سعيا للإجابة عن مجموعة من التساؤلات أهمها:

- ما مفهوم البنية الإيقاعية ؟

- ما هي مظاهر الإيقاع البارزة في الديوان ؟ وكيف تمكنت من إبراز بنيته الصوتية ؟
- ما هي الدلالات والمعاني الفنية الإنزياحية، والقيم الجمالية الكامنة خلف تجسد ظواهر الإيقاع المختلفة ؟
- إلى أي مدى نجحت هذه التقنية في التعبير عن أفكار الشاعر وترجمة حالاته النفسية، والشعورية ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات سنتّبع خطة منهجية متكونة من مقدمة، يليها مدخل، و فصلين ثم خاتمة. سنخصص المدخل لمفهوم البنية الإيقاعية، نتناول فيه مفهوم كل من البنية والإيقاع لغة واصطلاحا.

في حين سنجعل الفصل الأول والثاني دراسة تطبيقية للإيقاع في ديوان "شاهد الثلث الأخير"، نخصص الفصل الأول لمظاهر الإيقاع الخارجي من الوزن، و القافية، والتدوير، ولغة الإيقاع البصري. أما الفصل الثاني فسيكون لمظاهر الإيقاع الداخلي من التكرار، و الجناس، و التوازي.

وسننهي البحث بخاتمة تكون محصلة لأهم النتائج المتوصل إليها.

وتقوم الدراسة على المنهج البنيوي الذي يتلاءم مع طبيعة هذه الدراسة، مستندين كذلك على المنهج الأسلوبي الذي سنرفقه في المواضع التي يبرز فيها الإحصاء.

و كأي بحث علمي، سنثري بحثنا هذا بمجموعة من المراجع الهامة، من أبرزها:

- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر لعبد الرحمن تبرماسين.
- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر لحسن الغرفي.
- قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة.
- موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس.

ويمكن إجمال الصعوبات التي ستعرقل سير هذه الدراسة في سببين: أولهما طبيعة النص الشعري المعاصر في غموضه وبعده عن الخطابية المباشرة فنجد الشاعر يخبئ معانيه بعيدا خلف الدوال، وهو ما يتطلب منا قراءة متكررة وواعية للاقتراب من المعنى. وثانيها احتشاد المراجع وكثرتها، والتي تفرض علينا انتقاء أكثرها عمقا وأجدرها خدمة للموضوع.

و في الأخير، لا يسعنا إلا أن نحمد الله عز وجل، ونسأله التوفيق والسداد في بحثنا هذا، كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف "عبد الكريم اروينة" الذي كان لنا نعم العون دعما وتوجيها، وكل من كانت له يد عون في إنجاز هذا البحث.

# مدخل:

# مفهوم البنية الإيقاعية

1. مفهوم البنية
2. مفهوم الإيقاع

ارتبط الشعر بالموسيقى، فكان لصيقا بها لا ينفك عنها بحال، لذلك كانت العرب تنشده وتتغنى به في المجالس والأسواق. جاء في الموشح: «كانت العرب تغني النصب، وتمد أصواتها بالنشيد، وتزن الشعر بالغناء»[1]، فشاع في أوساطهم القول المأثور في تعريف الشعر أنه: «كلام موزون مقفى يدل على معنى»[2]؛ وبذلك كان الوزن والقافية من الركائز الهامة في قيام القصيدة الشعرية، لما يحدثانه من جرس موسيقي يجذب السامع ويسترعي انتباهه.

إلا أنهما بقيا مجرد قوالب جامدة سرعان ما بدأت تزول عنهما تلك النظرة التقديسية مع التطورات الحاصلة سيرا مع مستجداتها، لينصب الاهتمام حول مفاهيم جديدة في الشعر من شأنها أن تثير القارئ، وتدفعه – في عفوية تامة – إلى الغوص في أعماق القصيدة لتحسس مكامنها، وتذوق جمالياتها، ومن تلك المفاهيم ما يطلق عليه الإيقاع الشعري.

---

[1]– المرزباني، الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر، (د ط)، (د ت)، ص39–40.

[2] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (دت)، ص24.

## مفهوم البنية الإيقاعية:

### 1 . مفهوم البنية:

#### 1 . 1 . لغة:

جاء في "**معجم الوسيط**": «بَنَى الشيءَ بَنياً وبِناء، وبُنياناً: أقام جداره ونحوه. والبِنية: ما بُنيَ، والبِنيةُ هيئة البِناء، ومنه بِنيةُ الكلمة: أي صيغتها»[1].

أما في اللغات الأجنبية، فإن «كلمة Structure مشتقة من الفعل اللاتيني Struere بمعنى يبني أو يشيد»[2]. و عليه فالمفهوم اللغوي " للبنية" ينصرف إلى دلالة البناء بمعنى التشييد، وتدل في علم النحو على الصيغة التي تأتي عليها الكلمة، وهي تقابل الإعراب.

#### 1 . 2 . اصطلاحا:

يعدّ مصطلح "البنية" من المصطلحات اللغوية الهامة، نظرا لما تشهده من رواج كبير في حقل الدراسات الحديثة، أما عن الدراسات القديمة؛ فالبحث في نصوص التراث يفضي بنا إلى أن: «كلمة " بنية " بنصها وصيغتها لم ترد مباشرة بلفظها الصريح ذلك في تراثنا النقدي قدر ما وردت عند قدامة بن جعفر، الذي كان له فضل استقرارها في نقدنا القديم»[3].

---

[1]– إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، استانبول، تركيا، (د ط)، (د ت)، مادة (بنى)، ص72.

[2]– زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، الفجالة، مصر، (د ط)، 1990، ص29.

[3]– محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، كفر الدوار، مصر،(د ط)، 2006، ص21.

فورودها إذن كمصطلح يعزى إلى "**قدامة بن جعفر**"، أما كاستعمال فربما نجد أن العرب قد تناولوها تحت مسميات أخرى غير البنية.

وقد كانت "البنية" مجالا مفتوحا للدراسة، فخاض فيها العلماء والباحثون كثيرا، كل حسب منطلقاته، ومن كل ما قدمه أولئك سيكتفي البحث بما قدمه "**جان بياجيه**" **(Jean PIAGET)**، الذي يعرفها على أنها: «مجموعة تحويلات تحتوي قوانين كمجموعة ( تقابل خصائص العناصر ) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية. وبكلمة موجزة تتألف البنية من ميزات ثلاث: الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتي»[1].

يرمي التعريف السابق إلى أن: «البنية تمثل كلا متكاملا من العناصر المتماسكة بقوانين داخلية، وهذه العناصر تختلف عن بعضها البعض، واختلافها يحكم بشرعية الارتباط فيما بينها. وهذا ما يفسر تحول البنية وعدم ثباتها، وهذه التحوّلات إنما تحدث نتيجة للتحكم الذاتي داخل البنية، الذي يولد جملا لا علاقة لها بما هو خارجي عنها، فتخضع للقوانين الداخلية التي تحكم البنية ككل. وجملة تلك الخصائص مجتمعة من شأنها أن تؤسس للبنية،

[1]– جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط4، 1985، ص8.

وتخلق لها تميزها عن غيرها من البنيات التي ترتبط بها وفق مبدأ الاختلاف لبناء النص الإبداعي»[1].

وبالنظر في التعريفين المقدمين؛ اللغوي والاصطلاحي، نلحظ أنهما يصبان في المجرى نفسه، إذ تغدو "البنية" الهيكل أو المنظومة الكلية المتشكلة من عناصر أو بنيات صغرى، ترتبط في علاقات باطنة، ما يجعلها منظومة مستقلة بذاتها عما خارجي عنها.

## 2 . مفهوم الإيقاع:

### 2 . 1 . لغة:

الإيقاع: «من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل، رحمه الله، كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع»[2]، وهو أيضا: «مأخوذ من الجذر الثلاثي (وقع)، وهو اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء»[3].

إن المفهوم اللغوي هذا «لم يحد عن إطار الغناء والموسيقى، كأنه على صلة بالذي

---

[1]- ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص32–33.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج8، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، مادة (وقع)، ص408.

[3]- إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، مادة (وقع)، ص1050.

سبقه عند الغربيين في ارتباطه بالرقص و الموسيقى»[1]، بمعنى أنه مرتبط بالموسيقى والألحان والغناء.

أما عن أصل "الإيقاع"، فإنه: «كلمة مشتقة من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون (...)، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، أو بين الجزء والأجزاء الأخرى للأثر الأدبي. ويكون ذلك في قالب فني متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني»[2]. يشير التعريف إلى أن "الإيقاع" في الأصل يحمل دلالة الجريان؛ أي الاستمرارية، التي تتحكم في العلاقات بين مختلف الثنائيات المتضادة.

### 2 . 2 . اصطلاحا:

يعرّف "الإيقاع" – من بين تعريفاته الاصطلاحية المتعددة– بأنه: «تتابع الحركة والسكون بنسب و وفق معايير ذوقية إبداعية. ويعود على مسافات زمنية محددة النسب، وعلى سلامته تقوم سلامة الوزن، وأي إخلال به إخلال بموسيقى الشعر»[3]، يتضح من هذا التعريف اقتران "الإيقاع" بالموسيقى – موسيقى الشعر– والزمن، إذ يتجسد من خلال التتابع

---

[1]- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003، ص93.

[2]- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص71.

[3]- بلعربيي العايب، «جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد»، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2009، ص27.

والتكرار المنتظم للحركة والسكون. وهذا يقترب – من منظورنا غير جازمين بذلك– مع محتوى النص الآتي، الذي يرى بأن "الإيقاع" هو: «وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة»[1]؛ أي أن ما يجسده ذلك التكرار المنتظم للحركة والسكون في فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة؛ هو "الإيقاع".

إن التعريفين المقدمين ليسا بالمطلقين، ذلك أن مفهوم "الإيقاع" عند النقاد والدارسين تتباين فيه الآراء، بل وتتضارب في أحايين كثيرة، فقد «رأوا فيه معضلة مصطلحا ومفهوما لأنه من الأمور التي لا تتحدد إلا بالوصف»[2]. فاختلفت وجهات نظرهم له باختلاف نزعاتهم وثقافاتهم، مع ما اتسم به "الإيقاع" من اتساع مجاله الدلالي، وانفتاحه على آفاق واسعة احتوت كل شيء في الكون والطبيعة، وعلى هذا الأساس يعممه (**LUSSY Mattis**) فيقول «الإيقاع هو الحياة، والحياة هي الإيقاع»[3]، بمعنى أن "الإيقاع" متجسد في جميع مظاهر الكون، وهو شامل لكل شيء، لذلك كان من الصعب تحديده لعدم اقتصاره على المجال الأدبي فقط.

---

[1]- محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مطبعة الروضة، دمشق، (د ط)، 1996، ص164.

[2]- أحمد حساني، «الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي»، مخطوط أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر، 2006، ص48.

[3]- حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، الظاهر، ط1، 2001، ص34.

إن ما يقر بأن مصطلح "الإيقاع" ليس حديث العهد، أن الترحال إلى رحاب التراث يكشف عن وروده في متون المؤلفات القديمة، فهذا "**ابن طباطبا**" يتحدث عنه قائلا: «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه من الكدر، تم قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»[1].

فنراه في هذا قد «جمع بين الوزن والإيقاع، ثم أضاف إليه حسن التركيب واعتدال الأجزاء. ولكي يتوفر الإيقاع في الشعر لابد من أن يكون موزونا ويتوفر على ما يلي: حسن التركيب، وصحة الوزن والمعنى وصوابه، وعذوبة اللفظ»[2]، بمعنى أنه يجعل من الشعر الموزون سببا في توفر الإيقاع، ويجعل من هذا الأخير أساسا في تحديد جيد الشعر من رديئه، من خلال حسن التركيب، واعتدال الأجزاء. فإن استقام الوزن والمعنى والألفاظ كان الشعر جيدا، وترك أثرا جميلا في القارئ بما يخلقه ائتلاف الأجزاء من إيقاعات، وعلى قدر ما يختل من تلك الأجزاء ينتفي الإيقاع، ومنه يكون فساد الشعر.

و"**ابن طباطبا**" يضاف إلى قائمة الذين استعملوا مصطلح "الإيقاع" بلفظه الصريح، إذ يكشف تتبع نصوص القدامى أن وروده بلفظه الصريح كان عند القليل منهم فقط، ذلك أن

---

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص21.

[2]- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص93.

أغلبهم تناولوه في مفهومهم للوزن الشعري، فكان منهم أن خلطوا بينهما في أكثر الأحيان، كما لم يفرقوا في أكثر الأحيان بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي؛ فكانت تناولاتهم للإيقاع مشوبة بخلطه مع مصطلحات أخرى.

كما شهدت الدراسات الحديثة تقدما ملحوظا، فبفضل الاحتكاك بالثقافة الغربية ومنجزاتها بدأت تتضح معالم "الإيقاع الشعري"، فكان من بين المنجزات الغربية التي أثرت رصيد البحث العربي؛ محاولة "**ريتشاردز**" **(I.A.RICHARDS)**، الذي يرى بأن «النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات، والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع، هو الإيقاع»[1].

يشير التعريف إلى فكرة النسيج، بمعنى «أن النص عبارة عن نسيج ملتحم الأجزاء، تترابط ألفاظه ومعانيه، في إحكام تام، فتحصل خيبة الظن في التوقعات، أما على مستوى الإشباعات والاختلافات، فإن توالي الحركة والسكون في تناوب منظم يسمح بحدوث حركة تشبه حركة الشهيق والزفير مثلا»[2]؛ فالحركة الناتجة هذه، علاوة على ما تضفيه المفاجآت من إثارة المتلقي؛ فإنها تسمح بإدراك ما خفي من معاني النص.

---

[1]– أ.أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2005، ص188.

[2]- ينظر: عبد الرحمن تبرماسين البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص92–93.

وتظهر أهمية هذا التعريف، في أنه كان منطلقا للعديد من الأبحاث العربية، لعل من أبرزها محاولتا "**شكري عياد**"، و"**بسام الساعي**"، وغيرهما كثر.

يعرف "**شكري عياد**" الإيقاع بأنه: «الحركة المنتظمة في الزمن مرتبط بالتكرار»[1]، وهو في هذا قد استند على تعريف ريتشاردز السابق، حيث « يقوم بإبعاد الصفة الفيزيائية عن الإيقاع لعدم انتسابه إلى طبيعة الأصوات لأنه ليس منها»[2]، ما يلوح به لنا القول أنه يحاول كسر جمود الشعر حين يبعد الصفة الفيزيائية عن الإيقاع، على أن هذا الأخير هو الذي يسهم في إثارة المتلقي.

أما "**بسام الساعي**" فهو الآخر «قد انطلق من تعريف ريتشاردز السابق، وقد ظل متأرجحا بين مصطلحي: الموسيقى، والوزن. فنراه يقول بالموسيقى العروضية، وبالإيقاع العروضي، وفي ذلك مقصده واحد هو الإيقاع. لكن رغم تمسكه بالإيقاع العروضي، إلا أنه أثناء تحليله للقصائد المعاصرة يتخذ من عنصري التوقع والخيبة الذي بني عليهما تعريف ريتشاردز أساسا للتأثير الموسيقي الذي يمكّن الشعراء التخلص من حدة الإيقاعات العروضية»[3]، فتبنيه لمصطلحي التوقع والخيبة، ذلك لما يمنحانه للنص الشعري من حيوية تعكس الحركة الداخلية، التي تترجم المعاني وما يختلج نفس الشاعر.

---

[1]- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، الجيزة، ط1، 1982، ص53.

[2]- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 96.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص96– 99.

ويقدم "**كمال أبو ديب**" مفهوما للإيقاع، بأنه: «الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية»[1].

من خلال التعريف نجد أن «الإيقاع قائم على الفاعلية التي تعني الحركة لتخرج السكون الدائم والموت من دائرتها، لتحصل الحيوية التي تبعث في المتلقي النشاط والإحساس بالفرح، أو توقظ فيه مواطن الحزن فيتأسى ويتألم. فبحصول هذه الحركة المنتجة للحيوية يتواصل الإدراك والإحساس معا»[2]، وعليه فالفاعلية هي تلك الحركة التي من شأنها أن تلمس مواطن الحس في المتلقي فتبعث فيه الحيوية ليتواصل إدراكه وإحساسه في الآن ذاته.

و ينبني "الإيقاع" عنده على مفهوم "النبر"، إذ يقول: «لكن العروضيين العرب بعد الخليل العقل الفذ، أخفقوا في التفريق بين المستويين: الوزن والإيقاع. و كان حديثهم كله عن الأول، وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي لعمل الخليل (...) وحولوا العروض العربي إلى عروض كمي نقي ذي بعد واحد، مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل: حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المميزة»[3]، فينبه كمال أبو ديب هنا إلى النبر كفكرة

---

[1]- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الملايين، بيروت، ط1، 1974، ص230–231.

[2]- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص99.

[3]- المرجع السابق، ص230.

هامة أغفلها الدارسون في حديثهم الطويل عن الوزن، لما له من دور فعال في إضفاء الحيوية الإيقاعية على الشعر العربي.

تذهب الناقدة "**خالدة سعيد**" في مفهومها "للإيقاع"، إلى أنه: «ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان. الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس، الوعي الحاضر والغائب، لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية التي تستحضرها الأجواء... الإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات والأوزان تكرارا يتناوب تناوبا معينا، وليس عددا من المقاطع اثني عشرية مزدوجة أو خماسية مفردة، وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا»[1]؛ أي أنها تجعل للحواس الدور الفاعل في فهم الأجواء الشعرية للقصيدة.

و"الإيقاع" في نظرها أيضا هو: «النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما، أو جو ما وهو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»[2]. فهذا المفهوم يحوي عنصرين هامين؛ «النظام والمؤثر، هما جوهر الإيقاع لأنهما من شروطه ومكونين له: فالنظام قيمة من قيم الجمال ناشئة عن التتالي و التناوب على مدى زمني معين، وهما يسمحان للإيقاع بالجريان وإحداث الحركة على طول المعطى اللغوي، والمؤثر هو الذي يستفز المتلقي ويشعره بالوقع الصوتي في السماع، ويوقع الصورة في البصر، ويشترك في ذلك الصوت والإيجاز واللون.

---

[1]- بلعربي العايب، «جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد»، ص31.

[2]- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص101.

وهذا الأخير يرافقه الضوء لأنه من مؤثراته وأكثر ما يرتبط بالشكل»[1]؛ و يعني هذا أن "**خالدة سعيد**" تجعل من "النظام و المؤثر" جوهرا للإيقاع، إذ يتجلى النظام في الحركة الناتجة عن التتابع المنتظم في زمن معين، أما المؤثر فهو بمثابة المثير الذي يستفز المتلقي ويشعره بالإيقاع، فيشركه في جو النص.

أما الإيقاع "**عند رجاء عيد**"، فهو «ليس عنصرا محددا، وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل من الوزن والقافية الخارجية، والتقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة، أو ارتفاع، أو انخفاض، أو من مدّات طويلة، أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة»[2]، إذ ترى فيه تكامل مجموعة من العناصر الخارجية من وزن وقافية، وداخلية من مختلف الخصائص الصوتية سواء بين السواكن والمتحركات، أو فيما يخص زمنية الطبقات وخصائصها من حدة أو رقة، أو قصر أو طول، وغيرها.

---

[1] – عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص101.

[2] – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سورية، ط1، 1997، ص41.

ويشير "**عز الدين إسماعيل**" إلى تلك الخصائص الصوتية، في قوله: «... ألسنا نزن البيت فنقول: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مثلا؟ فإذا تمشت فيه الحركات والسكنات وفق هذه الصورة المجردة كان الوزن سليما وحاز رضاءنا. أما الإيقاع الداخلي للكلمات، أي إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة أو لين، ومن طول أو قصر، ومن همس أو جهر، فشيء قلما يدخل في التقدير، وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه»[1]، وهو هنا يلفت انتباهنا إلى تلك الحركة الداخلية للنص، التي تجسدها الحركات والسكنات وما يتبعها من خصائص صوتية، وهذا "الإيقاع" – في نظره – هو من الأمور غير المضبوطة ولا المحكومة بقاعدة محددة.

في حين يتبنى "**إبراهيم أنيس**" مصطلح "موسيقى الشعر"، إذ يقول: «و للشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر»[2]، وعليه فإن جرس الألفاظ، والانسجام التام في توالي المقاطع وترددها يخلق إيقاعا جميلا، يخطف نفوس المتلقين، ويجعلها أول ما نتذوقه في الشعر.

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، (دت)، ص53.

[2]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1952، ص6–7.

وتستفيض الدراسات في قضية "الإيقاع الشعري"، إذ لا تمثل المفاهيم المقدمة سوى نقطة من بحر في هذا المجال، ارتأينا أن نختتمها – كما يذهب عدد من الباحثين إلى ذلك– بالمفهوم الذي قدمه "**محمد العياشي**"، معرفا الإيقاع بأنه: «ما توحي به حركة الفرس في سيره، وعدوه، وخطوة الناقة، وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها هي: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام، والمعاودة الدورية. وتلك هي لوازم الإيقاع»[1].

اعتمد الناقد على عنصر هام لقيام "الإيقاع"، وهو الحركة المنتظمة، إذ بغيابها يغيب الإيقاع، وانتظامها يتجلى في خضوعها لمبادئ: النسبية، والتناسب، والنظام، والمعاودة الدورية؛ «فالنسبية تهدف إلى تحقيق العلاقة بين شيئين متناسبين في الحركة، و الزمان، والأداء. والتناسب يعمل على التوافق بينهما، والنظام يعني الترتيب والتناسق، والمعاودة الدورية ضرورية لكي يتحقق الإيقاع إذ لا إيقاع بلا تكرار و معاودة»[2]، بمعنى أنه ليست أي حركة تمثل إيقاعا، فالحركة العشوائية ليست إيقاعا، وإنما الإيقاع هو تلك الحركة الخاضعة للمبادئ التي حددها "**محمد العياشي**".

---

[1]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص102.

[2]– المرجع نفسه، ص102.

و عليه، فإن ما ميز الدراسات الحديثة أن أغلب الباحثين اهتموا بالإيقاع بعده مكونا شعريا يختلف عن الوزن، محاولين قصارى جهدهم التعمق في دراسته، وقد تبنوه بمصطلحات عديدة كموسيقى الشعر مثلا.

و خلاصة القول مما تقدم طرحه، أن "الإيقاع" قد اقترن في معناه اللغوي، وفي مفاهيمه الاصطلاحية المتعددة بالغناء، والموسيقى لما يجمعهما من تناسب بين الحركة والسكون، المرتبطين بعنصر الزمن.

و قد تناوله العرب القدامى وغالبا ما خلطوه بمصطلح الوزن، وهذه المسألة أخذت حيزا كبيرا من اهتمام الباحثين، ونحن لن نخوض فيها بقدر ما سنكتفي بواحد من النصوص التي تذهب إلى التفريق بينهما. يقول "**نعيم اليافي**": «فالوزن هو النمط المحدد الصرف، أو الهيكل السكوني الجاهز والمجرد، أما الإيقاع فهو العنف المنظم، أو حركة النص الداخلية، الحيوية المتنامية التي تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة الدفق والثراء»[1]، ويبقى هذا من سبيل التمثيل لا الحصر.

إن التفريق بينهما جعل من الدراسات الحديثة في ظل الاتصال بالحضارة الغربية تعنى بدراسة "الإيقاع الشعري" ساعية لإبراز معالمه والظفر بمفهومه.

[1]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص44.

وتلكم كانت لمحة تضيء الأنوار على مصطلح "الإيقاع الشعري"، آثرنا إيجازها على الشاكلة المقدمة حتى لا نقع في مطب تكرار المعلومات التي تطرق لها غيرنا، ومن جهة أخرى نحاول أن نضخ الدم في شرايين هذا الموضوع بأن ندفع به العجلة إلى الأمام من خلال إعطاء فرصة أكبر للجانب التطبيقي منه.

وبهذا تتضح معالم دراستنا هذه التي تعالج تجليات "الإيقاع" على مستوى القصيدة المعاصرة، وتحديدا في أحد الدواوين الشعرية المعاصرة بعنوان:" **شاهد الثلث الأخير** " . فكيف تجسدت البنية الإيقاعية فيه يا ترى؟

# الفصل الأول:

# مظاهر الإيقاع الخارجي في ديوان

# " شاهد الثلث الأخير"

1. الوزن
2. القافية
3. التدوير
4. لغة الإيقاع البصري

إن من أبرز ما يشكل البنية الصوتية للقصيدة المعاصرة ويحقق إيقاعها الشعري؛ آليتان جوهريتان، هما الوزن والقافية، اللذين هما جوهر الإيقاع الخارجي، إضافة إلى عناصر أخرى تتكامل معهما لتجعل القصيدة على درجة عالية من الإيقاعية والشعرية، وقد تمظهرت هذه الآليات في الديوان كالآتي:

**أولا: الوزن**

**1. مفهومه:**

ورد في "**معجم العين**"، أن: «الوزن ثقل شيء بشيء مثله، كأوزان الدراهم، ويقال: وزَنَ الشيء إذا قدّره.(...) ووزنت الشيء فاتّزنَ، ووزَنَ يَزِنُ وزناً»[1]، فوزن الشيء هو تقديره.

أما في الاصطلاح، فالوزن في الشعر هو: «مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان»[2]؛ أي أن ما يشكل القصيدة من تفعيلات، هو الوزن. لكن مع القصيدة المعاصرة خرج الوزن عن

---

[1]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج7، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، (د ط)، (د ت)، ص386.b-8&client=firefox-utf= https://www.google.com/search?q ،2016/06/08، 10:30.

[2]– محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص165.

نظام البيت، فأصبح «يقوم على وحدة التفعيلة»[1]، لتصبح وحدته الموسيقية التفعيلة بديلا للبيت.

## 2. البحور المستخدمة:

تشكل الأوزان التي وضعها "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" بحورا ينتظم وفقها الشعر، حيث «يعد البحر من الخصائص الأساسية التي تتميز بها موسيقى الشعر، ويحقق مظهرا شكليا لهندسة البناء النغمي للقصيدة»[2]، فبالإضافة إلى كونه معيارا يحتكم إليه في تنظيم عملية الخلق الشعري، فإنه من جهة أخرى مصدر لإيقاعية القصيدة.

وباستقرائنا لقصائد الديوان، توصلنا إلى أن الشاعر آثر نظم قصائده على البحور الصافية مقتصرا على ثلاثة منها فقط، والتي يوضحها الجدول الآتي*:

| البحر الشعري | عدد القصائد | النسبة (%) |
|---|---|---|
| الكامل | 39 | %90,69 |
| المتقارب | 2 | %4,65 |
| الرمل | 2 | %4,65 |

جدول (1): نسب استخدام البحور الشعرية في الديوان

---

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بيروت، ط1، 1962، ص63.

[2]– سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1993، ص17.

* نحصل على النسب كالآتي: العدد الكلي للقصائد ⟵ 100%

عدد قصائد البحر الواحد ⟵ x %

أي: عدد قصائد البحر الواحد × 100 / العدد الكلي للقصائد = النسبة%.

استنادا إلى نتائج الجدول (1)، فإن انسيابية بحر الكامل قد استهوت الشاعر، فأكثر من استخدامه وهذا يتضح من نسبته العالية التي بلغت 90,69%، في حين تمثل النسبتان المتبقيتان تنويعا لجأ إليه الشاعر ليكسر رتابة البحر الواحد من خلال تشكيلاتهما المختلفة.

إن المتمعن جيدا في هذه البحور الثلاثة يلحظ أنها من الأنماط البسيطة، أي «الأوزان الشعرية البسيطة التي تتشكل وحدة إيقاعها من تكرار تفعيلة معينة قد يختلف عددها من سطر إلى آخر، تبعا لمقتضيات التعبير الشعري»[1]، بمعنى أنها بحور صافية.

واقتصار الشاعر على هذا النوع من البحور دون غيره نعلله بأنه «يطمح إلى الانفلات من القيود، ويرغب في تحقيق نوع من الحرية في التشكيل الوزني لشعره، هذه الحرية – ربما– تحققها وحدة التفعيلة في الأوزان الصافية، إذ إن تكرارها بسهولة يعطي مساحة للشاعر للانفلات من القيود والتركيز على التجديد لغة وإيقاعا، هذا عكس البحور المركبة التي قد ترهق الشاعر في التناوب بين التفعيلتين»[2]، وهذه النتائج يمكن استثمارها في الحديث عن كل بحر على حدى.

---

[1]– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (د ط)، 2001، ص7.

[2]– محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر لحداثة: دراسة تطبيقية على دواوين ( فاروق شوشة، وإبراهيم أبو سنة، وحسن طالب، ورفعت حسن )، دار العلم والإيمان، العامرية، إسكندرية، ط1، 2008، ص66.

**2-1 بحر الكامل:**

يعد هذا البحر «من أكثر بحور الشعر غنائية، ولينا وانسيابية، وتنغيما واضحا»[1]، وقد انقاد إليه الشاعر في انسيابيته وصفائه فنظم عليه أغلب القصائد، كقصيدة "اختفاء حي بن يقظان"، التي يقول فيها:

لا شيء يصلح بعد في هذا البلد .. 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/
لا .. لا تقل لي هاهم الأطهار 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ /0/0/
مُنْفاعِ
إني لا أرى منهم أحد 0//0/0/ 0//0/0/ 0/ /
لُنْ
فخطابهم خشب قديم 0/ 0//0/// 0//0///
مُتْ
إن هم أحيوا البنات فإنهم وأدوا الولد 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ //0/
فاعِلُ
آه لحلم نافر 0//0/0/ 0//0/0/
آه لرؤياي التي نسجت مدائن فرحتي 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/
فإذا الذين حسبتهم بدرا 0/0/ 0//0/// 0//0///
مُتْفَا
يطلّ على المدينة كالشعاع .. 00//0/// 0//0/// 0//
عِلنْ
وإذا الذين حسبتهم قد هاجروا 0//0/0/ 0//0/// 0//0///

---

[1]– عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ( دراسة تطبيقية في شعر الشطرين و الشعر الحر )، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص45.

والقلب هل من ثنيات الوداع .. /0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 00//0/0/
جاؤوا جميعا ما عدا /0//0/0/ 0//0/0/
حيّ بن يقظان الذي نادى بيثرب: /0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ // 0//0/0/ مُتَ
أيها الأنصار لست مهاجرا /0//0/ 0//0/0/ 0//0/// فَاعِلُنْ
إلا إذا اتحد النخاع مع النخاع ..[1] /0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 00//0///

تتطاير من هذه القصيدة عبارات تحسر بالغة، تجسد حسرة الشاعر ولوعته على ما آلت إليه البلاد، من تأزم في الأوضاع، وغياب الداعين بصلاحها. وقد لعب بحر الكامل في هذا السياق دورا كبيرا، فكان عونا للشاعر في محاولته لتحريك المشاعر، ولفت الأنظار للأوضاع المتردية التي تقاسيها البلاد.

تعرض للقصيدة بعض التغييرات؛ كزحاف الإضمار *(مُتَفَاعِلُنْ/مُتْفَاعِلُنْ: مُسْتَفْعِلُنْ)، 0//0/0/ 0//0///
وعلة التذييل**( مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلَاتْ). وقد أدت هذه التغييرات إلى التقليل من سرعة هذا 00//0/// 0//0///
البحر، إذ بلغ عدد التفعيلات الناقصة 25 تفعيلة مقابل 18 تفعيلة تامة، وهو ما يشير إلى زيادة عدد السواكن على حساب المتحركات؛ الذي من شأنه أن يحدث تناغما مع

---

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر، ط1، 2002، ص23.

* الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك: فوزي سعد عيسى، العروض ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، (د ط)، 1998،ص27.

** التذييل: هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع: المرجع نفسه، ص29.

نفسية الشاعر المضطربة اضطراب أوضاع البلاد، محاولا في ذلك إشعال فتيل الثورة، وتوحيد صفوف الشعب.

وعلى تفعيلة الكامل، يقول الشاعر في المقطع الرابع من قصيدة "أم المعارك":

صفارة الإنذار دوّت في اليهود / 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ مُ

فأسكنت في قلبي الأمنا 0/0/ 0//0/0/ 0//0// تَفَاعِلُنْ

نامت عيوني نوم أكبر عابدٍ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

لما استراح فأثقل الجفنا 0/0/ 0//0/// 0//0/0/

وكأنني أكملت ديني يومها 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///

وكأنني قيس يرى لبنى[1] 0/0/ 0//0/0/ 0//0///

يدخل على تفعيلة البحر في هذا المقطع بعض التغييرات؛ كزحاف الإضمار (مُتَفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ: مُسْتَفْعِلُنْ)، الذي يزيد من عدد السواكن على حساب المتحركات، في

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

[1]– حسين زيدان شاهد الثلث الأخير، ص15.

حين نلمس مع دخول علة الحذذ* (مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَا: فَعِلُنْ)، على التفعيلة ثم إضمارها، نبرة

0/0/ ←——— 0/// 0//0///

بارزة تحرك الأحاسيس، والعواطف؛ ذلك أن هذا البحر «هو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة (...) وإذا دخله الحذذ وجاد نظمه بات مطربا مرقصا، وكانت له نبرة تهيج العاطفة»[1]، فتتكامل هذه التغييرات في كسر رتابة البحر، لتحقيق التوازن والانسجام المتناسب مع الحالة الشعورية للشاعر؛ فبعد أن يرجح طرف المتراجحة لصالحه، وقد انتشر الرعب في أوساط عدو الأرض والوطن، ينبعث في نفسه أمل كبير، وتبلغ فرحته منتهاها، حتى أننا نراه يشبهها بفرحة عاشق ساعة يلاقي معشوقته.

وعليه، فإن ما يطرأ على هذا البحر من تغييرات لا تعد عيبا فيه، بل على العكس من ذلك؛ فقد أسهمت في إحداث التوازن بين الوزن الشعري، والحالة النفسية للشاعر.

* الحذذ: هو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة: غازي يموت، بحور الشعر العربي (عروض الخليل)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص30.

[1]– سليمان البستاني، مقدمة إلياذة هوميروس، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، جمهورية مصر العربية، (دط)، 2011، ص82.

**2-2 بحر المتقارب:**

يمتاز هذا البحر بإيقاع «متدفق متلاحق، يحس معه سامعه بالتحدر والمتابعة، وتوالي الوقع. وهو بحر بسيط النغم مطرد التفاعيل منساب»[1]. يقول الشاعر على مطية هذا البحر:

أحب الحياة ككل جبال بلادي // 0/0// /0// /0// /0// 0/0// /0//
ويغمرني طرب زجلي // 0/0// /0// /0// /0//
وليس كلونه لونٌ // 0/0// /0// /0//
وفي عجب، وغرور العصافير // 0/0// 0/0// /0// /0// /
فَ

أحسب كل البرية أهلي // 0/0// /0// 0/0// /0//
عُولُ

وناس بلادي من فوق رأسي .. // 0/0// 0/0// 0/0// /0//
أحب الحياة كمثل المقاتل لما رأى // 0// 0/0// /0// 0/0// /0// 0/0// /0//
فَعُو

طاقم المشط // 0/0// 0/
لُنْ فَ

أفرحه أن يموت لتحيا ... // 0/0// /0// 0/0// /0//
عُولُ

[ وأطرق مكتئبا، فجأة // 0// 0/0// /0// /0//
فأكمل سعد // 0/0// /0//

[1] – محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، بيروت، ط1، 1999، ص86.

يموت/لتحيا/.. لتحيا/الكراسي ..!!/[1] //0/ //0/0 //0/0 //0/0 //0/0

إن لكثرة التغييرات الطارئة على تفعيلة هذا البحر، من زحاف القبض*(فَعُولُنْ/

0/0//

فَعُولُ)، وعلتي الحذف**( فَعُولُنْ/ فَعُو: فَعلْ)، والخرم***( فَعُولُنْ/ عُولُنْ: فِعْلُنْ)، دورا

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

كبيرا في إخراج البحر من الرتابة المملة إلى التنوع الإيقاعي؛ مما أدى إلى تكثيف المشاعر وزيادة الانفعال، فكان الفسحة الأمثل للشاعر للتعبير عن حبه للوطن، ولكل من هو في استعداد للتضحية والموت من أجله، فكانت هذه العبارات تنساب انسياب البحر.

وعلى أن المتقارب «بحر فيه رنة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة، وهو أصلح للعنف منه للرفق»[2]، فقد تناغم مع مكنونات ذات الشاعر، فكان البحر الأنسب لنقل ذلك الخطاب الوطني، الذي ينوه به الشاعر في آخر المقطع، إنها قضية الموت تضحية للوطن، فتلاءمت بذلك أنغام هذا البحر على شدته مع دلالة خطاب الشاعر في التأكيد على مصيرية هذه القضية.

---

[1] – حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص93.

* القبض: هو حذف الخامس الساكن: غازي يموت، بحور الشعر العربي (عروض الخليل)، ص27.

** الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة: المرجع نفسه، ص30.

*** الخرم: هو إسقاط أول الوتد المجموع: المرجع نفسه، ص33.

[2]– سليمان البستاني، مقدمة إلياذة هوميروس، ص84.

**2-3 بحر الرمل:**

يعد هذا البحر «من أكثر البحور خفة ومرونة»[1]، لكن رغم هذا فإن الشاعر لم يستعمله إلا قليلا، وفي قصائد معدودة، ومن تلك مقطع بعنوان "عن الرعب تحدث"، يقول فيه:

أنت لست اليوم حرا أنت عبد /0/0//0/ /0/0//0/ /0/0//0/
أنت لا تقوى على من يستبد /0/0//0/ /0/0//0/ /0/0//0/
( حرموك العمر ) واليوم أعدوا ! /0/0/// /0/0//0/ /0/0///
أمرهم شورى وأمرك رد ! /0/0//0/ /0//0/ /0/0///
فأعدوا العدة الكبرى وشدوا ! /0/0/// /0/0//0/ /0/0//0/
أيها الأنصار بالله استعدوا![2] /0/0//0/ /0/0//0/ /0/0//0/

يستفتح الشاعر حديثه بصيغة المفرد المخاطب "أنت"، وكأنه يريد أن يبلغ خطابه لكل فرد من أفراد الشعب أن استفق فأنت اليوم عبد للمستبد، أسير، مقيد، ضعيف، لا تقوى على الحراك، ثم لا يلبث أن ينتقل إلى صيغة الجمع محاولا تعميم خطابه، داعيا الشعب أجمع إلى الاستعداد لمواجهة العدو، متكئا في ذلك على مرونة بحر الرمل وخفته.

---

[1]- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة في شعر الشطرين والشعر الحر)، ص92.

[2]- حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص11.

يكشف تقصي تفعيلات البحر في هذا المقطع عن حدوث تغييرات في بعض المواضع، تمثلت في زحاف الخبن*(فَاعِلَاتُنْ / فَعِلَاتُنْ)، والكف**(فَاعِلَاتُنْ/ فَاعِلَاتُ)، والشكل***(فَاعِلَاتُنْ / فَعِلَاتُ)، وكذا علة الحذف (فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلَا: فَاعِلُنْ). وقد أدت كثرة الزحافات والعلل في مقطع قصير كهذا إلى الزيادة في طواعية البحر، والتنويع من إيقاعاته، التي تتناسب ومقاصد الشاعر في تعبيره عن حجم الغضب الذي يحتويه جراء حال الشعب والبلاد، محاولا استنهاض هممهم وشد عزائمهم.

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

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

ومن كل ذلك نخرج بنتيجة مفادها أن «الوزن ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف على محتواها من الخارج، بل جزء لا ينفصل عن سياق المعنى»[1]، فهو عنصر هام في بناء الشعر، وقد بلور الشاعر تجربته الشعرية هذه على ثلاثة أوزان هي: الكامل، والمتقارب، والرمل. جاعلا الريادة فيها لبحر الكامل؛ الذي هيمن على خطاب الديوان كما هيمن على كثير من الخطابات الشعرية الحديثة والمعاصرة، نظرا لما يميزه من ليونة وانسيابية. فنال نصيبا وافرا مقارنة بالمتقارب، والرمل؛ إذ حاول الشاعر إشراكهما معه

* الخبن: هو حذف الثاني الساكن: محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق،ط1، 1991، ص126.

** الكف: هو حذف السابع الساكن: المرجع نفسه، ص127.

*** الشكل: هو مركب من الخبن والكف ( حذف الثاني والسابع الساكنين)، المرجع نفسه، ص127.

[1]– جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر)، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، (د ط)، 1966، ص55.

آملا في تعميق خطابه، الذي أسهمت فيه أيضا جملة التغييرات الطارئة التي اعترت البحور، فكسرت رتابتها، وخلقت إيقاعات مختلفة مفعّلة لمدلولات الخطاب، وتنم عن جماليته و شعريته.

**ثانيا: القافية**

**1. مفهومها:**

جاء في لسان العرب، أن: «قافية كل شيء آخره، ومنه قافية بيت الشعر (...) والقَفْوُ مصدر قولك قَفَا يَقْفُو قَفْواً وقُفُوّاً، وهو أن يتبع الشيء»[1]؛ فللقافية معنى تتبع الأثر، كما تدل أيضا على آخر ما يأتي في الكلام.

وفي المجال الاصطلاحي، اختلف العروضيون في تحديدها، فتعددت تبعا لذلك تعريفاتها ويجمع "**الخطيب التبريزي**" بين أهمها في قوله: «و القافية قد اختلفوا فيها، فقال الخليل: هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن. وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام، أي تجيء في آخره. ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج:15، مادة ( قفا )، ص193–194.

يجعل حرف الروي هو القافية»[1]. و لربما رأي الخليل في ذلك هو الأصوب؛ حتى أن من المحدثين من يعرفها من نفس الزاوية التي رآها منها.

يعرفها "**إبراهيم أنيس**"، بأنها: «عدة أصوات تتكرر في آخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»[2]، فالتكرار المنتظم للأصوات الختامية للأبيات أو الأسطر يخلق نغما موسيقيا لافتا من شأنه أن يأسر سمع المتلقي.

والشاعر المعاصر، رغم خروجه عن نظام القافية الموحدة، إلا أنه لم يلغها حفاظا على الجانب الإيقاعي، فأصبحت غير متوقعة، تأتي مسايرة لكم الدفق الشعوري لذات الشاعر؛ أي «وفقا لنوع الدفعات و التموّجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة»[3]، فلم يعد الشاعر المعاصر ينتقي قوافيه، وإنما ترك ذلك للسياق المعنوي والموسيقي الذي يتطلبه السطر الشعري، فتوثقت بذلك العلاقة بين القافية وما تعبر عنه من معان. وعن هذه المسألة يورد الكاتب "**محسن أطيمش**" عن "**شوبنهور**"

---

[1]– الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص149.

[2]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص144.

[3]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص78..

رأيه فيها قائلا: «يشترط أن تتوثق العلاقة بين الفكرة والقافية، وأن ترتبطا باطنيا»[1]؛ بمعنى أن تسلسل الأفكار يجعل القوافي سلسة منسابة في تلقائية تامة، وإن كانت على فترات متباعدة، فإنها تخلق إيقاعا يثير الأسماع، ويعمق الإحساس بمعاني القصيدة.

**2. أنماطها:**

للقافية أنماط خمسة، هي: «المترادفة ( /00 )، والمتواترة ( /0/0 )، والمتداركة ( /0//0 )، والمتراكبة ( /0///0 )، والمتكاوسة ( /0////0 )»[2]. وتفصيل القول في كل منها كالآتي:

**2-1 القافية المترادفة ( /00 ):**

وهي«كل لفظ قافية توالى ساكناه بغير فاصل»[3]، من أمثلتها قصيدة "العود الأبدي"، التي يقول فيها الشاعر:

بلد تبلد بالكلام .. /// 0//0/ /0/0// **00**

بلد يجوع /// 0// **00**

---

[1]– محسن أطيمش، دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، (د ط)، 1982، ص335.

[2]– عبد المجيد دقياني، «القافية في شعر بلقاسم خمار»، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،ع11، ص153.

[3]– عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص202.

بلد تعفره بقايا الكبرياء /0//0/0/ 0//0/// 0//0/// /
مُ

ويرتمي فيه السقام .. /0//0/ 0//0/ **00**
تَفَاعِلُنْ

بلد طغى الإرهاب فيه /0//0/0/ 0//0/// /
مُ

وداسه قدم الطغام .. /0// ///0/ **00**
تَفَاعِلُ

بلد هكذا لا ينام .. /0/0// 0/0/// **00**

بلد وإن غاب الحمام .. /0//0/0/ 0//0/// **00**

عنه .. لألف .. أو لعام .. /0//0/ 0///0/ **00**

لابد أن يأتي محمدُ /0//0/0/ 0//0/0/ //
مُتَ

ذات فجر كالغمام ..[1] /0//0/ 0//0/ **00**
فَاعِلُنْ

تتأسس هذه القصيدة على قافية مترادفة، يعقب فيها الساكن ساكنا آخر دون أي فاصل، وتتواتر بكثرة حتى أنها تكاد تسيطر على جميع الأسطر. وهي بذلك تخلق شجنا يعبر عما في نفس الشاعر من آلام؛ هي آلام بلاده الغارقة في بحر الجوع والمرض، والعدو يمزقه دون رحمة.

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص24.

وما عمق هذه الدلالات أكثر فأكثر، هو غلبة حرف الميم الساكنة، التي شكلت رويا مقيدا لهذه الأسطر، و قد عوضه الشاعر بحرفي العين والتاء في السطرين الثاني، والثاني عشر على التوالي.

وحرف الميم هو من الحروف المجهورة، لكن وقوعه بعد ألف المد ساكنا، مقيدا؛ دليل على اختناق الصوت وإسكاته بعد ارتفاعه للبوح بشيء ما، فأضفى الروي بذلك نغما موسيقيا وإيقاعا يعبر عن القلق والحزن الجاثم في نفس الشاعر لسوء حال البلاد، لكنه رغم ذلك يبقى متمسكا بالأمل منتظرا بزوغ فجره، وإن طال به الأمد.

### 2-2 القافية المتواترة ( /0/0 ):

وهي «كل قافية وقع بين ساكنيها متحرك»[1]، ومثالها قول الشاعر:

ويصرفك القوام صرفا جميلا // 0/0// 0/0// 0/0// /0// **0/0//**
إلهي .. إلهي .. // 0/0// **0/0//**
لماذا المسافر فيك يسمى عليلا . // 0/0// 0///0// 0/0/// 0/0// **0/0//**
وطفل المعاني يحاورني وأحاوره // 0/0// 0/0// /0// /0// /0// /0// 0//
فَعُو
_أيها الخلوتي تغير قليلا // 0/0// /0// 0/0// /0// 0/0// **0/0//**
لُنْ

[1]– محمد حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص172.

ويصرفك القوم صرفا جميلا // 0/0 // 0/0 // 0/0 // **0/0**//
إلهي .. إلهي .. // 0/0 // **0/0**//
وهل بسواك يطيب التباهي // 0/0 // 0/0 // 0/0 // **0/0**//
وأشركت لما تفرست في وجهاء المدينة // 0/0 // 0/0 // 0/0 // 0/0 // 0/0 // 0/0 // /
فَ
أبغي سبيلا [1] // 0/0 // **0/0**//
عُولُنْ

تأتي القافية المتواترة في هذا النموذج محاولة التنفيس عن الشاعر، إذ استطاعت أن تحدث جرسا موسيقيا بورودها على مسافات متقاربة، لتسيطر بذلك على جميع نهايات الأسطر تقريبا، إذ لم ينفلت منها سوى سطران ؛ مما عزز من إيقاعها الخارجي الذي أسهم فيه أيضا حرف الروي، الذي تراوح بين اللام والهاء المشبعين، أي أن القافية مطلقة تعبر عن طول نفس الشاعر وامتداد صوته.

إن لكل من هذين الحرفين صفات تميزه، فاللام «صوت متوسط بين الشدة والرخاوة، ومجهور أيضا»[2]. والهاء «صوت رخو مهموس»[3]، وقد تناغما في ميلهما إلى الرخاوة، وامتزجا امتزاج الجهر بالهمس، لنقل المناجاة الداخلية لذات الشاعر، ودعواته وما يعتمل في دواخله، وهذا ما خلق حركة إيقاعية تنبو عن تلك النفس المتطلعة إلى شيء ما؛ لربما هو الحقيقة، أو الحرية.

---

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص110.

[2]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، (د ط)، (د ت)، ص55.

[3]– المرجع نفسه، ص76.

### 2-3 القافية المتداركة ( /0//0 ):

وهي « كل لفظ قافية فصل بين ساكنيه حركتان متواليتان »[1]، وعلى منوالها يقول الشاعر في المقطع السابع من قصيدة " أم القصائد ":

لما أحاطوا بالعراق .. /0//0/ 0//0/0/ /0//0/ 0//0/0/ /
مُ

وجاء من مدد مدد .. /0//0/ 0//0/ /0//0/ 0//0/ /
تَفَاعِلُنْ

والتفت الأحداق بالأحداق .. /0//0/ 0//0/0/ /0//0/ 0//0/0/ /0/0/
وتباشروا في زهوهم جذلا بما /0//0/ 0//0/0/ /0//0/ 0//0/0/ /0//0/
أكلوا، وما حرموا من الأرزاق .. /0//0/ 0//0/0/ /0//0/ 0//0/0/ /0/0/
وتفاخروا بنسورهم .. وبسورهم /0//0/ 0//0/0/ /0//0/ 0//0/0/ /0//0/
وترقبوا فجرا يغيب إلى الأبد .. /0//0/ 0//0/0/ /0//0/ 0//0/0/ /0//0/
ظنوا بأنهم أمام بحيرة /0//0/ 0//0/0/ /0//0/ 0//0/0/ /0//0/
من شاء مغترف، ومن شاء ابترد .. /0//0/ 0//0/0/ /0//0/ 0//0/0/ /0//0/
كلا .. وكلا .. أيها الوغد النكد .. /0//0/ 0//0/0/ /0//0/ 0//0/0/ /0//0/
من يقهر الروح المكابر في العراق /0//0/ 0//0/0/ /0//0/ 0//0/0/ /
مُ

الآن لم يولد .. 0//0/ 0/0/
تْفَاعِلُنْ مُتْفَا

ولن يأتي غدا .. //0 /0//0/0/
عِلُنْ

---

[1]– عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص202.

وإلى الأبد ..| [1] **0//0///**

يتعاظم وصف الشاعر لحصار العدو للعراق، ولينقل لنا هول المشهد، نراه يستحضر النص القرآني بطريقة غير مباشرة، من قوله تعالى:﴿وَٱلۡتَفَّتِ ٱلسَّاقُ بِٱلسَّاقِ﴾ [2]، وتبعا لذلك تأتي القافية متداركة، تظهر بصورة متواترة على شاكلة مقيدة في أغلبها، ذلك أن رويها هو الدال الساكنة، وفي موضع يجعله الشاعر منونا، وفي مواضع أخرى يعوضه بالتاء، أو الميم، وذلك سعيا للتعبير عن الكبت والقهر الذي يعانيه الشهب العراقي.

تكشف القافية عن جرس موسيقي، يلون المقطع ككل، ويزيح الستار عن الدلالة المراد إيصالها، في التعبير عن سطوة المحتل، وتماديه في استنزاف ما تجود به هذه البلاد العربية.

يحاول الشاعر أن يحسم في أمر امتلاك العدو لهذه البلاد، معطيا الشعب دفعة إلى الأمام، بالتأكيد على أن أحلام العدو لن تتحقق، ولن يأتيهم غدهم ذاك المنتظر؛ لا الآن، ولا غدا، ولا على الأمد البعيد من خلال الثلاثية التي ختم بها ( الآن لم يولد .. ولن يأتي غدا .. وإلى الأبد )، التي يحس معها الشعب بالاطمئنان، فيستصغر العدو ويحتقره، ذلك

---

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص17–18.

[2]– سورة القيامة: الآية 29.

أن الشاعر يفتح المجال الزمني من الحاضر المعاش، إلى المستقبل القريب ( غدا )، فالبعيد ( إلى الأبد ).

### 2-4 القافية المتراكبة ( /0///0 ):

وهي «كل قافية اجتمع بين ساكنيها ثلاث حركات»[1]، نسوق لها مثالا بهذه الأسطر، التي يقول فيها الشاعر:

وقال/ سعيد/ لسعد/ أبي السعداء: | //0/ //0/0 //0/0 //0/ //0/

-ضربت/ لهم/ مثلا/ | //0/ //0/ **0**// **0**//

سأحترف اليوم/ حب الوطن/ | //0/ //0/0 0/0// **0**// **0**

-خذوا من/ يدي ما/ يروق/ لكم بدلا | //0/0 //0/0 //0/ 0/0// **0**// **0**

فَعُو

- هو ذا وطن في/ قميص الرياضة / | / //0/ //0/0 0/0// 0/0// /0/ /

لُ فَ

فاقتسموا حبه سبلا | /0/ //0/0 0/0// **0**// **0**

عُولُ فَعُو

هو ذا وطن في/ حضيض/ مغلية | / //0/ //0/0 0/0// /0/ **0**// **0**

لُ فَعُو

فارقصوا مللا/ [2] | /0 //0/ **0**// **0**

لُنْ

---

[1]- محمد حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص172.

[2]- حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص117.

تتراقص هذه الأسطر على قافية متراكبة، معتمدة على روي اللام، الذي يعوضه الشاعر بالتاء في السطر ما قبل الأخير، ثم لا يجد بدا من العودة إليه من جديد في السطر الأخير؛ لأنه يجد فيه ملاذه، ذلك أن حرف اللام يأتي متصلا بألف المد ليترجم المناجاة التي تفيض بها ذاته، وكذا رغبته الملحّة في الانعتاق والتحرر، وحاجته إلى تنفس صعداء الحرية؛ وحريته هي حرية الوطن.

إنّ مجيء القافية مطلقة غير مقيدة، ينفتح فيها صوت اللام ليمتد عاليا امتداد صوت الشاعر، مزودا نهايات هذه الأسطر بشحنة نغمية مكثفة، توحي بانسجامها الصوتي، ومن ثم الدلالي.

أما القافية المتكاوسة، وهي «كل قافية توالى بين ساكنيها أربع حركات»[1]، فإن الشاعر لم يستخدمها في ديوانه الذي بين أيدينا.

### 2-5 التقفية المختلطة:

لقد أكثر الشاعر من هذا النوع من التقفية، فنراه يزاوج في القصيدة الواحدة، أو حتى في المقطع، بين أكثر من نمط للقافية، ومثال ذلك قوله في المقطع السادس من قصيدة "أم القصائد":

[1]- محمد حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص17.

لا تنتظر/ عود الإمام ../ /0//0/0 /0//0/**00**

لا تنتظر/ يوم القيامه ../ /0//0/0 /0//0/**0 0**

لا تنتظر/ سرب الحمام .. / /0//0/0 /0//0/**00**

لا تنتظر/ في مكة اليوم العلامه .. / /0//0/0 /0//0/0 /0//0/**0 0**

لاح الصباح / /0//0/0 /

مُ

وهبت النسمات في الجنه / /0//0/0 ///0//0 /**0/0**

تَفَاعِلُنْ

فإلى الأمام إلى الأمام .. /0//0/// 0//0/// /**00**

كتب الجهاد عليكم /0//0/// 0//**0**///

والخوف نام .. /0//0/0 /**00**

واليوم أرضك دار حرب /0//0/0 ///0/// 0//**0 0**

مُتْ

لم تعد دار السلام .. [1] /0//0/0 0//0/ /**00**

فَاعِلُنْ

يحاول الشاعر التأليف بين قافيتين معا؛ مترادفة ومتواترة، في سبيل تفعيل خطابه في دعوته بالمضي قدما إلى الجهاد لتحرير الوطن.

تأتي كل من هاتين القافيتين مقيدة، دلالة على المعاناة النفسية للشاعر، ويسهم الروي في تعميق تلك الدلالة بقدر كبير، إذ تتقيد القافية المترادفة بحرف الميم رويا لها في جميع الأسطر، في حين تتخذ القافية المتواترة رويها الهاء المبدل باء في السطر

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص15–16.

العاشر، وتناوب رويي الميم والهاء أضفى بدوره أنغاما وإيقاعات شفافة، امتزجت فكانت سهما في يدي الشاعر يوقظ بها الحس الوطني، ويشدّ بها الهمم والعزائم.

ونراه يلجأ إلى تنويع القوافي في موضع آخر، كما هو الحال في قصيدة "غار ثور":

| | |
|---|---|
| ولبثت في بطن الحضارة من سنين .. | ///0//0/ 0//0/0/ 0//0/// **00**//0/// |
| ما كنت تعلم إذ ذهبت مغاضبا | /0//0/0 ///0//0/ 0//0/0/ **0**//**0**/// |
| أن الحضارة فرصة للآخرين .. | /0//0/0 ///0//0/ 0//0/0/ **00**//0// |
| آه لحي حين أيقظه الحنين .. | /0//0/0 /0//0/0/ 0//0/0/ **00**//0/// |
| قد ضاق ذرعا ليلة | /0//0/0 0//0/0/ **0**//**0**/0/ |
| والفجر يولد مرتين .. [1] | /0//0/0 ///0//0/ 0//0/0/ **00**//**0**/// |

تترافق القافية المترادفة مع المتداركة في التعبير عن الكبت الذي يحاصر أنا الشاعر، إذ تعضد الأولى الثانية في الدلالة على ذلك. و يلعب الروي في كل ذلك دورا فاعلا، ولعل حرف النون كان أكثر بروزا وإسهاما في الكشف عن أنين متفاقم، حتى أن الشاعر حاول تجسيد تلك الآهات مستخدما لفظة " آه ".

والقصيدة على قصرها، إلا أن القارئ يذهب بعيدا مع تلك الترددات الإيقاعية المنبعثة من بين أسطرها، والبارزة في نهاياتها، والتي تظهر تفوق الشاعر في تخير قوافيه.

[1]- حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص65.

وما نلحظه أن المزج بين القوافي قد مسّ الكثير من قصائد الديوان، و لربما لجأ الشاعر إلى ذلك لينوه بخطابه، ويعمق الأفكار، فيجذب إليه القراء من خلال تلك الإيقاعات المحدثة.

و نخلص إلى أن القافية، هي تلك الأصوات المتكررة في آخر السطر الشعري – أو البيت– إذ «تمثل قمة الارتفاع الصوتي»[1] فيه؛ يصب فيها الشاعر طاقة كبيرة تحدث نغما موسيقيا يسهم في تحقيق الانسجام الصوتي للسطر الشعري ككل، ومن ثم الانسجام الدلالي. ومع أن الشاعر المعاصر قد خرج عن أنظمة القصيدة الخليلية، إلا أنه لم يتخل كليا عن الوزن والقافية، فأحدث عليهما بعض التغييرات طلبا للخروج عن الرتابة المفضية إلى الملل، وسعيا لأسر القارئ قلبا وقالبا.

**ثالثا: التدوير**

**1. مفهومه:**

التدوير ظاهرة إيقاعية قديمة عرفت مع القصيدة الخليلية، لكنه تنامى واتسع أكثر مع شعر التفعيلة، فأصبح أكثر تداولا، و يتجلى في «اشتراك السطرين المتتاليين في كلمة واحدة، بمعنى أن لا ينتهي السطر الشعري بانتهاء الكلمة، بل يكمل أول السطر الثاني

[1]– محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، الجمهورية التونسية، (دط)، 1981، ص46.

التفعيلة التي يسير عليها»[1]. وبذلك يعد التدوير «إمكانية موسيقية تعمل على الربط بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي في انسجام تام»[2]، مما يمنح الأسطر الشعرية فرصة للانفلات من غشاوة الروتين الإيقاعي ورتابته، لتصبح أكثر تنغيما وحركية.

يتمكن الشاعر من خلال هذه الآلية –التدوير– من جمع شتات أسطره الشعرية، ويبرز ذلك الالتحام بصورة واضحة في ما تميز من شعره بطابع السرد؛ ذلك أن «لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دورا آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات – وتحمل بتكوينها المتكرر– متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة»[3]؛ بمعنى أن التدوير يفعّل من وتيرة تتابع الأحداث وتلاحقها، ويزيد من انسجامها ظاهرا وباطنا.

---

[1]– عبد الكريم عبدون، الموسيقى الشافية في البحور الصافية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص37.

[2]– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص134.

[3]– محسن أطيمش، دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ص331.

**2. أنماطه**

❖ **التدوير الجملي:**

ويقوم «على تدوير الجملة الشعرية الكاملة، بحيث ينتهي التدوير بنهاية الجملة ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها. وبهذا تصبح القصيدة مجموعة من الجمل الشعرية المدورة، وقد لا تأتي جميع الجمل مدورة»[1]. ومن نماذجه، ما جاء به الشاعر في قصيدة " بداية الفتوح ":

ساروا إلى/ بدر السلام / 0//0/0/ 0//0/0/ مُ

من الفتوح/ إلى الفتوح ../ 00//0/// 0//0// تَفَاعِلُنْ

ما كان يمنعهم شقي/ 0/ 0//0/// 0//0/0/ مُتْ

إنهم/ للروح روح ../ 00//0/0/ 0//0/ فَاعِلُنْ

وإذا الحكومات التي/ كانت تسومهم /// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// مُتَفَ

العذاب/ 0//0 / اعِلُنْ مُ

[1]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2001، ص172.

تسير خلفهم صديقا .. أو نصوح .. // 0//0/// 0//0/// 00//0/0/
تَفَاعِلُنْ

وإذا رياح الغرب لما فوجئت // 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/
بنسيم أسرار الجزيرة // 0//0/0/ 0//0///
مُتَ

أصبحت للسر بوح .. // 0//0/ 00//0/0/
تَفَاعِلُنْ

تتلخص القصيدة في أربع جمل شعرية، إذ يسترسل الشاعر في حديثه عن الفتوحات الإسلامية، ومدى بأس وشجاعة فرسانها مع الجملتين الأولى والثانية، التي يكون التدوير فيها قصيرا لا يتعدى سطرين، تنشطر تفعيلة بحر الكامل (مُتَفَاعِلُنْ)، صحيحة كانت أو زاحفة بالإضمار (مُتْفَاعِلُنْ)، في ختام السطر لتجد تتمتها في أول السطر الذي يليه مباشرة.

في حين يستغرق التدوير في الجملة الثالثة، ثلاثة أسطر، لتصبح كسطر واحد ممتد ( وإذا الحكومات التي كانت تسومهم العذاب تسير خلفهم صديقا .. أو نصوح ..)، أما الجملة الرابعة، فالتدوير فيها هو تمام لمعنى جميع الأسطر المتقدمة؛ في محاولة الشاعر لبث العزيمة الروح الإيجابية في شعبه من جهة، ولينبههم من جهة أخرى لمكائد العدو، معتمدا على التدوير كونه لا يسمح «بتعدد الأصوات في القصيدة، مما يحدث تماسكا بين الكلمات والانفعالات داخلها، كما يضفي عليها جوا دراميا يسهم في نقل الجو النفسي

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص72.

للقصيدة إلى القارئ»[1]؛ بمعنى أنه وجد وسيلة مواتية يتوحد فيها الصوت، لغاية توحيد صفوف الشعب كما ألفناها متوحدة، متآزرة أيام الفتوحات الإسلامية.

وليعبر الشاعر عن أحلامه الوطنية، يستعين بالتدوير الجملي في موضع آخر:

سيقذف في قلبه الرعب　　//0/ //0/0 //0/0 /
فَـ
يذكر حلمي　　/0/ //0/0
عُولُ
وكم كان لي مثل كل العصافير حلم　　//0/0 //0/0 //0/0 //0/0 //0/0
وأغنية للفداء　　//0/ //0/0 //0/
لكم أشتهي أن أغرد لحنا يسافر في　　//0/0 //0/0 //0/ //0/0 //0/ //0
فَعُو
الصحو　　/0 /
لُنْ فَـ
يغري مواويل عصر نضيد　　/0/0 //0/0 //0/0 //0/0
عُولُنْ

لكم أشتهي أن أبيد التساؤل　　//0/0 //0/0 //0/0 //0/ /
فَـ
من ساحل العنف، أهوي بسارية الليل　　/0/0 //0/0 //0/0 //0/ //0/0 /
عُولُنْ　　فَـ

---

[1]– حميدة صباحي، «جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الله العشي»، مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، منشورات المخبر، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014، ص402.

في ناصيات الحوار العنيد /0// 0/0// 0/0// 0/0/
عُولُنْ

وكم أشتهي أن أعرقل في صهوة // 0/0// /0// 0/0// 0/0// //0/0
فَعُ

الرفض لحن العبيد /0// 0/0// 0/0
ولُنْ

وكم كان حلمي يكبر مثل العصافير / 0/0// 0/0// /0// /0// 0/0// //0/0
فَ

لكن نسر الطيور توارى 0/0// /0// 0/0// 0/0/
عُولُنْ

وقد كان يخفض للحب أجنحة 0// /0// 0/0// /0// 0/0// //0/0
فَعُو

فتغني العصافير جذلى .. سكارى[1] 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// / //0/0
لُ

تنتصر في هذه الأسطر التفعيلة التامة لبحر المتقارب (فَعُولُنْ) على المقبوضة منها (فَعُولُ)، معبرة عن أحلام الشاعر الكبيرة في تحرير الوطن من عبودية الأفكار الخاطئة والممارسات المتعسفة في حقه، والتي تبرزها أداة الاستدراك "لكن"، والفعل "توارى"؛ اللذين يترجمان خذلان تلك الأحلام في النهوض بالوطن.

يمتطي الشاعر آلية التدوير لجعل المعاني تمتد امتداد الجمل، لذلك نراه يمده على أغلبها تقريبا، مما يسهم في تقارب الأسطر فيما بينها «من خلال تتابع التفعيلات في

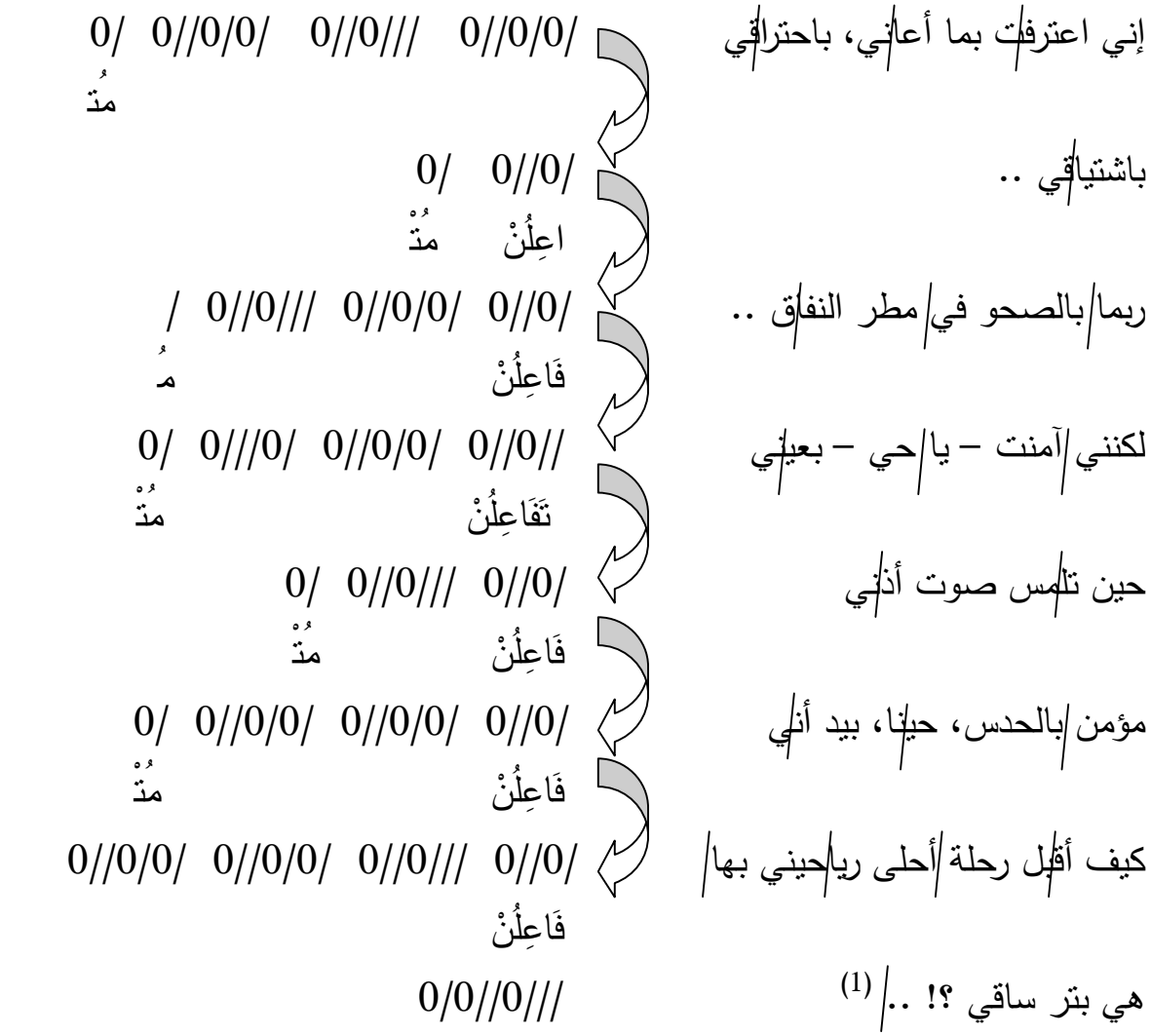
[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص128– 129.

وحدات إيقاعية مكونة من حركات وسكنات تختلف وتتباعد لتعود فتتآلف مكونة بذلك حركة من التناسق المنسجم للتعبير عن الحركة الداخلية العميقة في بنى النص الداخلية والمرتبطة بوعي الشاعر في صراعاته الخفية مع الحياة»[1]، وهو ما عزز من تلاحم هذه الأسطر الشعرية، وجعل جملها متواصلة إيقاعا ودلالة.

وقد يطول في بعض الأحيان تدوير الجملة الشعرية، كما في قصيدة "إبسال يكشف عن حيرته":

في ذلك اليوم الذي بدت الزهور حزينة /0//0/ /0//0/ /0//0/ /0//0/ /0//0/
ونمت بأدغال الروابي عشبة سمراء /0//0/ /0//0/ /0//0/ /0//0/ /0/0/
إبسال لامسها، فلم يصبر على حزن /0//0/ /0//0/ /0//0/ /0//0/ /0/
مُتْفَ
الفراق /0//0/
اعِلاتُ
وبمهده صاح: /0/ //0/// /0/
مُتْفَ
اعترفت بدهشتي /0//0/ /0//0/ /0//0/
اعِلُنْ

[1]– بتول حمدي البستاني، «التدوير في شعر الأعشى: قصيدة ( ما بكاء الكبير في الأطلال ) أنموذجا»، مجلة أبحاث كلية التربية الإسلامية، جامعة الموصل، مج: 9، ع1، ص220.



[1]

آثر الشاعر أن يطيل التدوير في الجملة الشعرية الثالثة مقارنة مع الجمل الأخرى التي يكون التدوير فيها قصيرا، و لاشك أنه مع استطالة التدوير – هنا – يتحقق الامتداد الخطي الذي يوحي بتواصل الدلالات المكثفة والمعبأة على طول ذلك الامتداد.

لقد أسهم التدوير في جعل إيقاع البحر سريعا متدفقا من خلال تلاحم الجمل وتكامل تفعيلاتها، التي تنوعت بين أن يشغل نهاية السطر جزء صغير منها مثل ( مُ )، وما بقي

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص47 – 48.

من التفعيلة (تَفَاعِلُنْ) في بداية السطر الموالي، أو أن ينتهي السطر بـ (مُتْ) ويكمله السطر الآخر بـ (فَاعِلُنْ)، أو أن تأتي (مُتْفَ) في ختام السطر، ويبدأ السطر الذي يعقبه مباشرة بـ (اعِلُاتُ).

إن هذا التواصل المتحقق على مستوى التفعيلات أفرز إيقاعا شفافا ينسجم مع الحالة الشعورية للشاعر، كما لذلك تأثير يمتد إلى القارئ فيشده إلى الدلالات العميقة المختفية خلف الدوال.

مما تقدم نخلص إلى أن الشاعر لم يوظف التدوير المقطعي، ولا الكلي، وإنما اكتفى بالنمط الأبسط؛ ألا وهو التدوير الجملي، الذي عمد إليه في العديد من قصائده مما جعل الأحداث متواصلة تواصل أنفاسه، دون إحداث انقطاع دلالي أو إيقاعي، فكان دعامة تترجم دواخل الشاعر من أحاسيس وعواطف.

**رابعا: لغة الإيقاع البصري**

يمتزج على مستوى النص الشعري المعاصر السواد مع بياض الصفحة، ليشكل البياض لغة تلازم لغة الكتابة، ومنه «أصبحت القصيدة الشعرية قصيدة مرئية، وحدث التمازج بين اللغة والصورة، واختلطت العلامات اللغوية بالرسوم والأشكال، وأصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص، وتعود من النص إلى الصورة لإحداث التواصل»[1]؛ فالبياض يجسد الصمت خلافا للكتابة، ومن غير اللائق أن ننظر إليه كمكون زائد لا فائدة منه، بل على العكس من ذلك، فهو في أهمية تضاهي أهمية الامتداد الخطي أو السواد.

يجسد البياض الدلالات التي لم يفصح الشاعر عنها، ليترك تلك المهمة للقارئ، وغالبا ما نصادف تفوق المسكوت عنه على المباح به، لذلك كان لزاما علينا «أن نقرأ قصيدة كما نشاهد لوحة»[2]، بمعنى أن تتم القراءة بصورة متكاملة شكلا ومضمونا.

وقد وجد الشاعر المعاصر في لعبة السواد والبياض السلاح الأنسب لبلوغ مراميه، نظرا لما «تختزنه من إيقاع جسدي يحرك النص، فينقله من جموده لحيويته، من جسد

---

[1]– خرفي محمد الصالح، «التلقي البصري للشعر: نماذج شعرية جزائرية معاصرة»، الملتقى الدولي الخامس: السيمياء والنص الأدبي، جامعة جيجل، الجزائر، ص514.

[2]– فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون: دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص29.

ميت لجسد حيّ ما يتقطر من صلب النص وترائبه، لذة ومتعة يأتي، متاها، ونقصانا وانشقاقا أيضا»[1]؛ فاحتضان البياض لدوال غائبة تكمل الدوال المسجلة يجعل من طرفي اللعبة يتكاملان إيقاعا ودلالة.

## 1. أشكاله

### 1-1 إيقاع الحذف:

ويتجلى في «وضع مجموعة من النقاط السود بجوار الكلمات سواء قبلها أو بعدها، أو بين كلمة وأخرى داخل السطر الواحد، أو بين السطور كفاصل بصري، والتنقيط كناية بصرية عن دال ( كلمة أو جملة ) مغيب بنحو مقصود من قبل الشاعر، تجنبا للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علنا في القصيدة التي حذف منها»[2]، وأمثلته كثيرة في الديوان، مثلما ورد في قصيدة "عليها ...":

.....
الزرع أخرج شطأه حتى استوى
فتشوق الزراع للأسرار ..
ذكرتني بمحمد علم الهدى
وبآله، وبصحبه الأطهار ..
ولقد طربت لفتية قد آمنوا

---

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته و إبدالاته، ج3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص144.

[2]– أحمد جار الله ياسين، «شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني»، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج:2 ، كلية الآداب، جامعة الموصل، ع4، 2005، ص172.

وسعوا لنشر الدين والأنوار ..
ورأيت هذا الشعب يفتح صدره
مثل المهاجر، حيط بالأنصار ..
لكن أعداء العقيدة أسرفوا
و غشى عيونهمو لظى الأشرار ..
لا تحسبن الكيد يصمد قوسه
مادام قلبك منبع الأوتار ..
.....[1]

إن التشكيل البصري الذي عمد إليه الشاعر في هذه القصيدة، يجعل المتلقي يتوقف عند أول عتبة تواجهه، إذ يفاجأ بعنوانها مختصرا في شبه جملة ( عليها ) يليها ثلاث نقاط حذف. ثم لا يلبث أن يصطدم ثانية بجدار السطر الأول، الذي نجد الشاعر يستغني عن ذكره بحذفه، فيعوضه بسطر من التنقيط، وهو ما ينطبق على السطر الأخير أيضا لتصبح القصيدة متحررة الأطراف من قيود الكلمات، فتسبح في فضاء أرحب مكثف الإيحاءات والدلالات.

يفسر لجوء الشاعر إلى الحذف أو التنقيط حساسية المسكوت عنه، ذلك حين يجمع بين الفرحة والخوف؛ فرحة بشعب يقظ الفكر، مصمم على نشر الوعي الديني والوطني، وخوف من خيبات غير متوقعة من أعداء العقيدة والوطن، فضلا عما يضفيه الحذف المتمركز في ختام بعض الأسطر، ليصبح الحذف يحاصر القصيدة من جهات ثلاث،

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص22.

وهو ما يجعل المتلقي طرفا فاعلا في العملية الإبداعية، بتأويله لتلك الفراغات التي «ليست لها حقيقة خاصة سوى حقيقة الكلمات نفسها، فهي تعتبر مقاطع، تمثل الكلمات أطرافها»[1]، ويمتد السواد الكتابي من جهة أخرى مشكلا مستطيلا يمتد إلى الأسفل في فضاء الصفحة، معبرا عن الدفق الشعوري الذي تجيش به ذات الشاعر.

وقد يرد الحذف في بدايات الأسطر الشعرية، كما في النموذج الآتي:

قومي
... فكيف سأرمي سهامي فيهم
... وكيف سأضحى قتيلا بسهمي
... همو قتلوا مهرة النور
قومي [2]

إن المعتاد عليه، هو أن يأتي الشاعر بكلمات قوية ويضعها في فواتح أسطره، ليلفت انتباه القارئ ويشده إلى دلالة السطر بكامله ثم القصيدة أجمع.

وقد جعل الشاعر التنقيط الدال على الحذف مفتتحا لثلاثة أسطر على التوالي، أعقبه في السطرين الثاني والثالث بأداة الاستفهام "كيف"، التي تترجم الحيرة التي يتخبط

[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص110.

[2]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص130 – 131.

فيها الشاعر محاولا بتوظيفه لفعل الأمر "قومي" استنهاض همم الشعب ودعوتهم للتوحد وقوفا في وجه الظالم المستبد.

يقع هذا التنقيط في شكل عمودي متناسق، مما أفرز شحنة من الإيحاءات تستوجب على المتلقي الإمساك بأطرافها، وصولا إلى الدلالة التي يطمح الشاعر لبسطها في خطابه سواء سرا أو علنا.

### 1-2 إيقاع علامات الترقيم:

وتتمثل في «وضع رموز اصطلاحية بين الجمل والكلمات لتحقيق أغراض تتصل بتيسير عملية الإفهام من جانب الكاتب، وعملية الفهم على القارئ»[1]، إذ تعنى ببيان المواضع التي يجب فيها الوقف، لتيسير عملية الفهم والإفهام، التي يتجاذب طرفاها الكاتب والقارئ.

و قد استعان الشاعر بعلامات الترقيم المتنوعة في قصيدة "وصولهم إلى جزيرة النجاة":

ساروا إلى قلب الجزيرة فرحة
أو وصلة الشادي ..
من كان يحملهم؟
وأين هو الفتى الحادي؟ ..

[1]– عبد العليم إبراهيم، الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، مكتبة غريب، الفجالة، (د ط)، (د ت)، ص48.

-يا حي؟! ..
صاحوا:
-أين حي؟! ..
لا أحد! ..
وصلوا، وفي أذهانهم حلم غريب:
-أتراه أرسل بيننا؟! ..
-أم أنه فينا ولد؟! ..[1]

تنوعت علامات الترقيم في هذه القصيدة بين علامتي الاستفهام والتعجب، و نقاط الحذف، والنقطتان المتراكبتان. وحضور هذه العلامات «يحصر مجال الدلالة ويوجهها إلى مؤول Interprétant يعني لا يقبل إنتاج النقيض، فالنص الشعري المقسم إلى أجزاء، والمرقم، تعمل علاماته على تحديد العلاقات بين أجزائه»[2]، فتحدث بذلك فواصل في تلاحق أنفاس الشاعر وتتابعها، فتوقفنا عند كل سطر لسبر أغواره.

إن كثرة توظيف علامات الاستفهام والتعجب، يثير الانفعال، ويوحي لنا بحجم الحيرة التي تنتاب الشاعر، حتى أننا نراه يجمع بين العلامتين في نفس السطر، ويضيف إليهما نقاط الحذف للتعبير عن تفاقم حالة القلق والاضطراب التي يعيشها بعد اختفاء حي بن يقظان، دلالة على ضياع ذوي الحكمة والرجاحة والأفكار اليقظة من الوطن.

---

[1]- حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص73.

[2]- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، 157.

والشاعر في هذا يحاول إحداث تفاعل بين السواد والبياض، مقلصا من مساحة السواد، ومانحا الفرصة الأكبر للبياض، الذي «يفرض على القارئ أن يصمت أو يستريح أو يدخل في مجال تأملي مملوء بالدلالة، فيسقط ما يدركه من معنى تأملي في البياض على سواد القصيدة، فيضيف بهذا معنى جديدا إلى القصيدة لم يكن ليبوح به سوادها»[1]، لتكتمل دلالة القصيدة و إيقاعيتها سوادا ببياض.

و عليه، فإن طرق استغلال الشاعر للتقنية البصرية في شعره، قد تنوعت بين حذف بعض من كلامه، وترك تأويله للقارئ، أو توظيف علامات الترقيم؛ التي تمنح كلا من الكاتب والقارئ فرصة لاسترداد أنفاسه للمواصلة من جديد. والتقنيات كثيرة لا تنحصر في المذكورة فقط، تنصهر جميعها في لعبة السواد و البياض.

[1] – عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص153.

# الفصل الثاني:

# مظاهر الإيقاع الداخلي في ديوان

# "شاهد الثلث الأخير"

1. التكرار
2. الجناس
3. التوازي

تتحد آليات عدة في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة الشعرية، وتعمل على إبرازه لأنه «خفي الوجود، وهو يختفي دوما وراء الكلمة وبعد الدالة اللغوية ليسكن في النفس البشرية، مبدعة ومتلقية، ويتخطف الوجدان بعد وقعه على الأذن لأنه ينتهي باتجاهه نحو القلب، وهو أذن الإيقاع الحقيقي»[1]،ونبرز أهم تلك الآليات كالآتي:

**أولا: التكرار**

**1. مفهومه:**

التكرار في اللغة من «كرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. والكرة المرة، والجمع الكرات. ويقال: كرّرت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه. والكرّ: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار»[2]؛ فالمعنى اللغوي للتكرار يدور في فلك الإعادة والترديد.

[1]– محمد الأمين خلادي، «خصائص التكرار الشعري وأثره في العنوان والانسجام والتناص»، مجلة مقاليد، جامعة أدرار، الجزائر، ع1، جوان 2011، ص89.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مج: 5، مادة (كرر)، ص135.

وفي الاصطلاح، يعرفه "**ابن الأثير**" بأنه: «دلالة اللفظ على المعنى مرددا، كقولك لمن تستدعيه؛ أسرع أسرع، فإن المعنى مردد واللفظ واحد»[1]؛ بمعنى أن المقصد من تكرار اللفظ نفسه، هو تكرار للمعنى الذي يحمله.

ومن وجهة نظر حداثية، تعرفه "**نازك الملائكة**" على أنه: «إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. ( ... ) فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»[2]، فما يهتم الشاعر بتكراره، يعبر عن إلحاحه على معاني معينة، تترجم ما يعتمل في دواخله من معاني ودلالات نفسية.

وقد أصبح التكرار مطية شعرائنا المحدثين، كونه آلية تسهم في خلق إيقاعية القصيدة وانسجامها.

---

[1]– ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مج:2، دار نهضة مصر، مصر، ط2، 1973، ص345.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص242.

## 2. أنماطه:

### 1.2. تكرار البداية:

ويسمى "التكرار الاستهلالي"، وفيه «تتكرر اللفظة أو العبارة بشكل متتابع أو غير متتابع»[1]، كما في قول الشاعر:

**أضاعوا** الصلاة
**أضاعوا** الصيام
**أضاعوا** الزكاة
**أضاعوا** الجهادا ..
**أضاعوا** التراب
**أضاعوا** الحياء
**أضاعوا** السماء ..
وكذب بعضهم زيف بعض
وجاؤوا فرادى ..
**أضاعوا** الرجال
**أضاعوا** النساء ..
**أضاعوا** الجوادا ..[2]

تحتل الجملة الفعلية ( أضاعوا ) الفاتحة النصية، وهو موقع مركزي يجعلها حاملة للدلالة الأساسية ( الضياع )، وبقدر تكرارها تتوالد منها دلالات أخرى: أضاعوا ( الصلاة

[1]– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص90.
[2]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص102 – 103.

/ الصيام / الزكاة / الجهاد / التراب / الحياء / السماء )، وكأن الشاعر يريد أن يبث لومه، ويؤكد في كل سطر على أن الشعب قد أضاع أمور العقيدة والدين، فانفكت وحدتهم ( جاؤوا فرادى ). ويستأنف تكراره من جديد، لكنه لا يتعدى ثلاثة أسطر آخرها بعد ضياع الرجال والنساء، ضياع الجواد؛ رمز الأصالة والعروبة.

وقد أدى تكرار الدال نفسه إلى خلق إيقاع داخلي زاد في لحمة النص وانسجم مع الحالة النفسية للشاعر وما يبتغي إيصاله.

ويقول الشاعر في موضع آخر:

**همو فتية آمنوا** بالهدى
**همو فتية آمنوا** بحلول سماء المحبين
في الأرض
**قد آمنوا** بقيام السلام
و**قد آمنوا** بسقوط الردى
**فزادهمو ربهم** حكمة
و**زادهمو** ربهم رشدا
وما كان قولهمو للرقيب سوى همسة:
**دع الكلمات** تمر
**دع الكلمات** تسير
**دع الكلمات** هي اليوم مأمورة [1]

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص135 – 136.

الملاحظ أن الشاعر يستهلك بداية الأسطر الشعرية في تكراره لدوال معينة، بدأها بالجملة الاسمية ( همو فتية آمنوا )، ثم الجملة الفعلية ( قد آمنوا )، مع إسباقها بأداة التحقيق (قد)؛ تأكيدا على تحقق إيمان أولئك الفتية. ويليها تكرار جملة فعلية أخرى (زادهمو ربهم) كاستلزام لذلك الإيمان، وفي ذلك كله انتقل الشاعر من الجملة الاسمية إلى الفعلية، ثم إلى جملة الأمر: دع الكلمات ( تمر / تسير / هي اليوم مأمورة ).

ومع أن التكرار قد سيطر على بداية هذه الأسطر، باستثناء اثنين منها، فإنه لم يعبها بقدر ما أضفى تشابه الدوال فيها، وإن كانت على الشاكلة ( مثنى، مثنى، مثنى، ثلاث ) نغما موسيقيا بارزا تأنس له الأسماع، وحركة إيقاعية داخلية هي صدى للمعاني الخفية القابعة خلف الألفاظ والعبارات المكررة.

### 2.2. تكرار النهاية:

ويسمى "التكرار الختامي"، ذلك أن «الكلمة المكررة تقع في نهاية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع»[1]، ونموذج ذلك قول الشاعر:

**تراب .. تراب ..**
مفاتنكم، وأحابيلكم من **تراب ..**
عروشكم، وقصوركم، من **تراب ..**

[1]– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص89.

وهذا الذي تخافونه من **تراب** ..
وهذا الذي سوف تخشونه جبل من
**تراب** ..
وما خبأ الذاهبون **تراب** ..
وما لعب القلب إلا بنرجسة من **تراب** ..
مذاهبكم من **تراب** ..
وما انتحل القوم إلا **تراب** ..[1]

يتمركز المعنى في هذه الأبيات في خاتمتها، إذ تتكرر في جميعها تقريبا كلمة (تراب) على تفعيلة المتقارب بعد أن دخلتها علة القصر (فَعُولْ)، أين أصبح عدد المتحركات مساو لعدد السواكن فيها، بمعنى أن المتحرك مآله إلى السكون، وأن مصير الإنسان وخاتمته لا محالة التراب مهما بلغت قوته وجبروته في الحياة.

و قد أسهم هذا التكرار الختامي في جعل المعنى الكلي ينصب في خاتمة الأسطر، وينبض محدثا جوا موسيقيا، وإيقاعا داخليا يتناغم مع الدلالة العامة للأسطر.

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص122.

### 3.2 . تكرار التجاور:

يقوم على «التجاور بين الألفاظ المكررة، أي أن النطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو التقريرية»[1]، ومما جاء على هذا النمط قول الشاعر:

**لماذا .. لماذا** تداعت علينا الأمم ؟!
وقد **قتلوك**، وما **قتلوك**
وقد **صلبوك**، وما **صلبوك**
فمن أين تبدأ يا آخر الخلفاء
عدوك " أنت " وتبا " لهم " [2]

يجسد التكرار التجاوري الانتقال من الحيرة والتساؤل إلى اليقين، ذلك أن ترديد الشاعر لصيغة الاستفهام ( لماذا ) في السطر ذاته، هو لتقريبنا أكثر من الصورة، ولينقل لنا تلك الحيرة التي تنتابه.

أما في السطرين المواليين، فإن التكرار على مستواهما يجعل الفعل محققا، ثم لا يلبث الشاعر أن ينفيه ( قد .. ما )؛ أي عدم وقوع القتل و الصلب، وهي الحقيقة التي يجهلها الطرف الآخر أو العدو. وفي هذا السياق يستحضر الشاعر النص القرآني من قوله تعالى:﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ

---

[1]– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص93.
[2]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص129 – 130.

وَلَـٰكِن شُبِّهَ لَهُمۡۚ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخۡتَلَفُواْ فِيهِ لَفِي شَكّٖ مِّنۡهُۚ مَا لَهُم بِهِۦ مِنۡ عِلۡمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينَۢا ﴿١٥٧﴾ »[1]، لغرض تكثيف المعنى وتقريب الصورة أكثر فأكثر.

وقد طبع هذا النمط التكراري الأسطر بإيقاع داخلي جعلها تنبض بالحركة، والأنغام المفعمة، مما كثف الدلالة فيها.

### 4.2. تكرار الاشتقاق:

وهذا النمط «يتم بين الكلمات المشتقة من نفس الجذر اللغوي، والتي لا تختلف إلا في بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها»[2]، ومن نماذجه قول الشاعر:

ويضرب في عجب مثلا:
-أ إني، وقد مت، **أخلق خلقا** جديدا [3]

ولعلّ الشاعر عمد إلى هذا التكرار ( أخلق خلقا )، للتأكيد على فعل الخلق وتخصيصه بأنه خلق جديد ومختلف، وربما يرمي في هذا إلى دلالات الانبعاث من القبر.

إن لجوء الشاعر إلى توظيف اشتقاقات مختلفة للكلمة الواحدة، كان مساهمة فاعلة

---

[1]- سورة النساء: الآية 157.
[2]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص92.
[3]- حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص126.

أثرت لغته الشاعرية، ولونتها بإيقاع متدفق تدفق أحاسيسه وعواطفه.

### 5.2. تكرار اللازمة:

يتمثل في «تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة ( ... )، والغرض الأساسي من هذا الصنف من التكرار إجمالا أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة و يوحد القصيدة في اتجاه معين»[1]، على نحو ذلك يقول الشاعر:

سيستبدل الله غيرهمو
**سيتخذ الله لي مخرجا**
لقد وعدوك .. وقد وعد الله ..
يا أمة خاب فيها الرجا
**سيتخذ الله لي مخرجا**
أقسم البرد أن ينزوي في عظامي
وأقسم قرن الأفاعي:
ولست بناج إذا ما نجا
**سيتخذ الله لي مخرجا**
و أقسمت الشمس: لن يستقيم لك الظل
ما دمت أبغي له العوجا
**سيتخذ الله لي مخرجا**[1]

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص250.

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص141 – 142.

تتكرر عبارة ( سيتخذ الله لي مخرجا ) سبع مرات في المقطع ككل، مشكلة لازمة تحكمه، إذ هي بمثابة النقطة التي ينتهي عندها الشاعر، وهذا النمط من التكرار يثير القارئ ويشده أكثر إلى دلالات النص.

تتشكل اللازمة من جملة فعلية، دالة بتركيبها الفعلي على الحركة والتغيير، وقد فعّل الشاعر فيها – وكله يقين بالله تعالى– دلالة الأمل حين قرن الفعل المضارع ( يتخذ ) بالسين الدالة على المستقبل، ليعبر عن إيمانه الكبير به، وبقدرته على تغيير حالهم إلى الأحسن.

وقد أضفى هذا التكرار إيقاعات موسيقية، داخلية وخارجية أسهمت في نقل المشاعر والشحنات العاطفية، وكذا الدلالية التي يتقصّد الشاعر إيصالها وبثها في المتلقي.

### 6.2. التكرار المتنوع:

وهو أن تجتمع في القصيدة ألوان مختلفة من التكرار، كما في قول الشاعر:

صنوبرة – لست أدركها– **أحيت** الشعراء
ومن أجلها كلهم **سيموت**

**فيحييهم الرفض** مثل الذرى
**وبالرفض** كلهم **سيموت**
**ويحييهم الشوق** / خلقا غريبا
**وبالشوق** كلهم **سيموت**
**ويحييهم** طلب **للجديد**
و باسم **التجدد، صوت** يجيء
ليقتل **صوت**
**ويحييهم المجد** يا متنبي ..
دنا السيف، فالتهم **المجد** قوت
**ويحييهم الحب**– إن رغبوا –
**وبالحب** تقتات ليلى فتسمو
وقد قال قيس: أنا ما سموت
كأن لهم قدرا في كتاب
ومن جنس ما سوف **يحييهمو**
كلهم **سيموت**
وإني **لأحيا** على **حب** ديني
وأرجو على **حبه** أن **أموت**[1]

استطاع الشاعر في هذه الأسطر أن يمزج ببراعة ويؤلف بين مستويات التكرار الثلاثة: الحرف، والكلمة، والجملة أو العبارة.

فقد تكررت بعض الحروف بشكل لافت، يلخصها الجدول الآتي:

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص143.

| **الحرف** | ب | ت | ح | د | س | ق | ل | م |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **تكرره** | 12 | 21 | 12 | 11 | 12 | 10 | 33 | 25 |

جدول (2): إحصاء لأكثر الحروف تكرارا في المقطع.

يمكن تقسيم هذه الحروف أو الأصوات إلى فئتين؛ أصوات مجهورة مثل: ( ب، د، ق، ل، م )، تحدث رنينا موسيقيا، ذلك أن الصوت المجهور «يهتز معه الوتران الصوتيان»[1]، على عكس الصوت المهموس، الذي «لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به»[2]، مثل: ( ت، ح، س ).

والملاحظ أن أكثر الأصوات ترددا، هي أصوات مجهورة، تترجم رغبة الشاعر في الثورة من أجل التغيير، وتمتزج معها الأصوات المهموسة معبرة عن الاضطراب الداخلي. لكن من الناحية البصرية، فإن أول ما يخطف بصر المتلقي هو حرف الواو، الذي استحوذ على بداية جميع الأسطر تقريبا؛ وكأن الشاعر عمد إلى ذلك لربط الجمل وجعلها متلاحمة الأطراف في سبيل إجلاء المعاني.

[1]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص21.

[2]– المرجع نفسه، ص22.

أما عن تكرار الكلمة، فيعد «أبسط ألوان التكرار»[1]، وقد حفل النص بهذا اللون، ومثاله الكلمات الآتية: ( الرفض / الشوق / صوت / المجد ) التي يمكن إدراجها في حقل الثورة أو المقاومة. كما وردت في الأخير كلمة ( الحب ) مكررة أربع مرات، مما يعكس رسالة الشاعر عن حب الدين والوطن، والتفاني في الدفاع عنهما.

وعن تكرار العبارة، فالبارز أنه تناوب على النص تكرار جملتين: ( يحييهم / كلهم سيموت )، و قد أضفى تكرارهما في حركة دائرية إيقاعا فاعلا يجسد تلازم الفعلين ( يحيا / يموت)؛ إذ يشكلان ثنائية ( الحياة، الموت ) التي تفسر مقاصد الشاعر في أن حرية الوطن مرهونة بشعب مستميت، ومستعد للموت من أجله.

إن تضافر هذه الألوان الثلاثة في مقطع واحد، نسج حركة إيقاعية داخلية، فضلا عن الانسجام الصوتي والدلالي؛ مما أضفى عليه لمسة جمالية فنية.

**ثانيا: الجناس**

**1. مفهومه:**

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص231.

جاء في "**لسان العرب**"، في الجناس أن «منه المجانسة والتجنيس. ويقال: هذا يجانس هذا أي يشاكله»[1]، بمعنى يشابهه، ومنه تكون الأشياء المتجانسة متشابهة.

والجناس في الاصطلاح فن من الفنون البلاغية، فهو عند ابن المعتز «أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها»[2]، فتشابه الألفاظ في الحروف؛ أي الشكل، واختلافها في المعنى هو الجناس.

وعلى مستوى التشابه تحدث المفارقة، فالمتلقي « يتوقع أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي. وهنا يحدث غير المتوقع، إذ يقود التماثل إلى التخالف، وبهذا تتكاثر المنبهات التعبيرية التي تفعل في الموقف الشعري بأكمله، وتدفعه إلى تكامله الثلاثي ( المبدع، المتلقي، الخطاب )»[3]؛ فالتماثل الشكلي للكلمات بقدر ما يوحي في الظاهر بالتماثل الدلالي، إلا أنه في الحقيقة يجسد الاختلاف في المعنى، ومن ثم التنوع الدلالي.

علاوة على ذلك فإن «القيمة النغمية الحاصلة من التشابه بين الكلمتين على مستوى الحرف والحركة بكيفية معينة توفر خاصية التناسب فتضفي على الشعر قيمة جمالية

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج:6، مادة ( جنس )، ص43.

[2]– عبد الله ابن المعتز، كتاب البديع، تع: اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار الميسرة، بيروت، لبنان، ط3، 1982، ص25.

[3]– محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1995، ص330.

خاصة»[1]، فينضاف إلى ذلك الثراء اللغوي، وما يحدثه انسجام الحروف من أنغام وإيقاعات.

## 2. أنواعه

### 1.2. الجناس التام:

وهو أن «تتفق اللفظتان في كل شيء عدا المعنى، أي نوع الحروف، وترتيبها، وحركاتها، وعددها»[2]، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "رسالة":

عيسى* ( بن ورد )
ربما، و( الشنفرى ) ..
هو تائه ما بين أطلال المدينة
والقبيلة و**القرى** ..
يا حادي ( النور )** المقدس قل له:
ماذا **جرى** ؟! ..
شيخ القبيلة جاهلي
والزمان كما **ترى** ..
أبشر إذن !
بشرى تبوح بنورها
وترق في هذا **الكرى** ..

---

[1]– دخية فاطمة، «قراءة في جماليات النص القديم»، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع 11/10، 2012، ص122 – 123.

[2]– محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العظماء، سوريا، دمشق، ط1، 2008، ص164.

أبشر: فكل تصعلك يأتي بأحمد في
( حرا ) ..
ما بعد هذي الجاهلية يا أخي
إلا رسول قادم:
في عقله: اقرأ
وفي أنفاسه: **أم القرى** .. [1]

تقع المجانسة اللفظية التامة في كلمة ( القرى )، التي تتكرر في السطرين الثالث والأخير، فالنطق كاف لأن يظن المتلقي بإعادة المعنى ذاته في الموضعين، لكن التأمل الدقيق يقر غير ذلك؛ لأن ( القرى ) في الموضع الأول تعني الريف أو البادية، لكنها تختلف عنها في الموضع الثاني، ذلك أنها كلمة مركبة من جزأين ( أم + القرى ) والتي تعني في مجملها ( مكة )، وقد منح هذا الجناس جرسا موسيقيا ربط بداية القصيدة بنهايتها.

والملاحظ بعد استقراء قصائد الديوان، ندرة هذا النوع من الجناس، وهو على حد رأي الباحث "**عبد الرحمن تبرماسين**": « يتوفر بقلة قليلة في ديوان الشعر الجزائري المعاصر، فهو أقرب للندرة، أما ما عدا ذلك فومضات تجنيسية شحيحة تأتي دون تكلف»[1]؛ فما يقع منه يأتي عفوا من الشاعر، ودون أي تصنع منه.

---

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص25.

[1]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعصرة في الجزائر، 231.

### 2.2 . الجناس غير التام:

وهو أن « يتفق اللفظان في بعض الأمور المتقدمة في الجناس التام»[2]، وأمثلته كثيرة في الديوان.

لكن قبل أن نتقدم خطوة إلى الأمام، لا بأس أن نعرج على المثال المقدم آنفا؛ كونه يتضمن هذا النوع من الجناس، والمتمثل في الكلمات الآتية: ( القرى / الكرى )، و( جرى / ترى )، إذ إن اشتراكهما في أغلب الحروف أفاض الأنغام في القصيدة، مما زاد في لحمتها عنوانا ( رسالة )، ومضمونا؛ معبرة عن الواقع الصعب في حمل أي رسالة، لاسيما إن كانت مقدسة.

يتصافح في هذه القصيدة الجناس التام – كما سبقت الإشارة إليه– مع الجناس غير التام، فكان لكثرة الائتلافات الصوتية للكلمات فيها رنينا طافحا، يجسد الدلالات، والمعاني التي تطفح بها.

وفي نموذج آخر يقول الشاعر:

قلنا لهم:
فلتقتلوا شيطان " فألكم " الجميل
ولتذبحوا هذا **الأمل** ..

---

[2]– محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، ص167.

قلنا لهم: كسر السيوف " جهادكم "
وقعودكم أجدى عليكم، بل **أجل** ..
حيا على خير **العمل** ..
فلاحكم " خنزير أرض جائع
قد عاش يسجد للسنابل، ويحه
والريح تذرو ما عمل ..
رفعت له الأنعام عزة مجدها
لكنه لم يستسغ ما أنبأت أنعامه
هو دونها ! .. لا .. بل **أقل!!** ..
عمالكم " وسخ لعشب جزيرتي
عمالكم وجه نحاسي **أفل** ..
عبد الذي صنعت يداه
وصار أرخس آلة، أو قل **أذل!** .. [1]

يتحقق التشابه على مستوى القافية في الكلمات الآتية: ( الأمل / العمل )، و كذلك ( أجل/ أقل / أفل / أذل )، إذ تتقارب في الحروف المكونة لها حتى أن الناطق بها لا يشعر باختلافها بقدر ائتلافها.

إنّ وقوع هذه الكلمات موقع القافية، كان ذكاء من الشاعر، الذي جعلها متجانسة لإحداث تلك النغمة الموسيقية الختامية للأسطر الشعرية، والتي تتوافق مع تلك النبرة الخطابية في دعوته إلى العمل والجهاد في سبيل الوطن.

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص55.

لقد أفرز ذلك التجانس، وإن لم يكن تاما، أنغاما فاعلة شكلت موجات إيقاعية تتلاءم مع نفسية الشاعر، كما من شأنها أن تستقطب المتلقي لاكتناه الدلالات المختلفة للقصيدة.

كما كان إسهام الجناس كبيرا في قول الشاعر:

أضاعوا المدارات / ضاعوا
ولكن كرسيهم لم يضع
لأن قوائمه من ركوع تجافي القيام
وبعد **انتهاء انتحاء** المصلي
يضيق فراغ كراسيهم
فإن هم تمادوا .. تهادى .. [1]

ويتجلى الجناس في كلمتي ( انتهاء / انتحاء )، وما يزيدها ائتلافا في ائتلاف أن الشاعر جعلها متقاربة المسافة؛ فعلى المستوى الشكلي يكمن الاختلاف بينهما في الحرف الرابع، فالهاء والحاء في كلا الكلمتين حرف مهموس، ولا يختلفان إلا في الموضع من المخرج فقط «فمن أسفل الحلق وأقصاه مخرج الهاء، ومن وسطه مخرج الحاء»[2]. و بما أن الحرفان حلقيان، فإن ذلك جعل الكلمتان المتجانستان صوتيا إلى درجة كبيرة جدا، مما يثير المتلقي ويشده إلى مقصد الشاعر في استدراكه لعدم ضياع الكرسي، الذي رهن ضياعه بمدى تخاذل الشعب وتماديهم.

---

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص103.

[2]– ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، مصر، (د ط)، 2000، ص185.

إن هذه التجانسات أثرت من الجانب الدلالي للقصيدة مثلما أثرت من حركتها الإيقاعية، انطلاقا مما تنتجه التماثلات الصوتية للكلمات المتجانسة من جرس موسيقي يفعل حركية الإيقاع داخليا وخارجيا.

إذن، فما يمكن قوله أن الجناس غير التام تفوق على التام منه، فقد حفل الديوان بنماذج عديدة له، تبرز تلازم أطراف الثنائية ( التشابه، الاختلاف )؛ فالتشابه يبرز في تماثل الكلمات في الأحرف المشكلة لها، ويبرز الاختلاف في عدم تماثل مدلولات الكلمات المتجانسة، مما يثري القصائد صوتيا ودلاليا في الآن ذاته.

**ثالثا: التوازي**

**1. مفهومه:**

تحدث "**الخليل بن أحمد**" في اللسان، عن الموازاة بأنها: «المقابلة والمواجهة. قال: والأصل فيه الهمزة، يقال آزيته إذا حاذيته»[1]، أي أن موازاة شيء ما هي مقابلته ومواجهته.

أما في الاصطلاح، فيعد التوازي من المصطلحات الغريبة عن الأدب، فقد وفد إليه من مجال العلوم، وتحديدا الهندسة، كما يشير إلى ذلك أغلب الباحثين. وحداثة عهده في مجال الأدب تعلل عدم العثور عليه كمصطلح في متون الكتب العربية القديمة، لكن رغم ذلك فهناك مصطلحات عديدة يمكن أن تدرج ضمنه «كالموازنة، والتكرار، والمقابلة، والمشاركة، والتصريع، والتوشيح، والجناس، والطباق، وغيرها»[2]، وهذا ما يوضح أنه قد عرف قديما كممارسة، لكن تحت مسميات أخرى غير التوازي.

أما حديثا، فقد توسعت فيه الدراسات، فتعددت تعريفاته من باحث لآخر، حتى أنها تتعدد عند الباحث الواحد، كما هو الشأن عند "**محمد مفتاح**"، الذي يرى أنه:«التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة أبيات شعرية»[1]، وهو أيضا:

---

[1]– ابن منظور. لسان العرب، مج: 15، مادة ( وزي )، ص391.

[2]– أحمد عبد الرحمن محمد الذنيبات، «التشكيل التكراري في الشعر الجاهلي»، مخطوط أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة مؤتة، 2005، ص6.

[1]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص97.

«التوالي الزمني الذي يؤدي إلى توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة»[2]، فنراه هنا يعرفه بأكثر من تعريف.

و التعريفان المقدمان يتضمنان «عناصر أساسية تدخل في البنية الإيقاعية وتشكل الإيقاع، وهي: التشابه، التكرار، التوالي الزمني. فالعناصر المتكررة تتطابق و إن لم تتطابق فهي تشتبه في أجزائها، والتشابه رياضيا غير التطابق. و التوالي الزمني يعني الدورية والتتالي في الحركة أثناء النطق، وفي أثناء رسمها على الورق. وفي اجتماع العناصر الثلاثة التي تمنحنا الشكل الهندسي الذي يشكل فضاء وفق وقع مميز يروق البصر وينعكس على السمع»[3]، وبذلك عدّت تلك العناصر الثلاثة أساسا في تشكيل التوازي.

## 2. أقسامه

### 1.2. التوازي المقطعي:

---

[2]– المرجع نفسه، ص97.

[3]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص255.

وهو« ما يتكون من بيتين فأكثر»[1]، على نحو ما جاء في قول الشاعر:

فقال سعيد لسعد أبي السعداء
نشيد الفراسة يتعبني
ويتعبني صائم لم يصم
وآية هذا الوضوح حجاب
ويتعبني مؤمن لم يقم
وآية هذا الحجاب وضوح
وفي لحظة الكشف لم يستقم [2]

يمكن توضيح التوازي المتحقق على النحو الآتي:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| و | يتعبني | صائم | لم | يصم |
| و | يتعبني | مؤمن | لم | يقم |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| و | آية | هذا | الوضوح | حجاب |
| و | آية | هذا | الحجاب | وضوح |

[1]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص100.

[2]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص115.

لقد أدى التوازي المكثف في هذه الأسطر إلى تكثيف أنغامه و إيقاعاته، والتي جسدت المعاناة النفسية للشاعر، وتأسفه الشديد على تخاذل الشعب، وتهاونه في تأديته لواجباته.

يعزى الانسجام الصوتي المتحقق هنا، إلى التطابق التام في ( ويتعبني ... لم ...)، وكذلك ( وآية هذا ... ) كما يوضحه الجدولان أعلاه. أما بقية المواقع، فما يشغلها يتماثل إما في صيغته الصرفية، أو العروضية، أو في الصيغتين معا.

إن كثرة هذه التماثلات في المقطع الواحد زاد من عدد التقاطعات الصوتية، مما أدى إلى انسجامه الصوتي وتلاحم أطرافه.

### 2.2. التوازي المزدوج:

وهو« ما تكون من بيتين في الشعر العمودي، ومن خطين في الشعر الحر. وقد لا تخلو منه قصيدة باعتباره خاصية أساسية في الأشعار العالمية»[1]، ويظهر جليا في قول الشاعر:

من جئت ..
وكيف خلقك كان .. يا نسغ الملوك ..
ويا بقايا من تراب ؟! ..

[1]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص269.

**يا آدم العصر الجديد! ..**
**يا آدم العصر القديم! ..**[1]

ينجم التوازي في السطرين الأخيرين عن تكرار نفس الوحدات ( يا / آدم / العصر)، ويكمن الاختلاف فقط في الموقع الأخير ( الجديد / القديم )، إلا أن هذا الاختلاف يجسد تماثل الكلمتين في الوزن. أما من الناحية الدلالية، فتقومان على التضاد؛ الذي يجسد المفارقة التي يتقصّدها الشاعر من مقارنته إنسان العصر القديم في فكره، ومبادئه، وتأصله العربي بالإنسان الحداثي في زمن بلغ فيه التطور ذروته، إلا أنه يعيش ضياعه الروحي، وتشوش فكره، وعدم استقراره.

ولا يبتعد الشاعر كثيرا عن ذلك، في النموذج الآتي:

[ وفرقع سعد أصابعه
هو لم يكترث بشهيق سعيد
وفسر دمعته برجوع الرمد
وفي قلبه ضحك الخفقان
**وما اتسع القلب كي يشتكي**
**وما اتسع القلب كي يبترد**
وقال سعيد لسعد:
أيها الطوطمي أنا المنفرد [2]

---

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص64.
[2]– المصدر نفسه، ص111 – 112.

يتوازى السطران الخامس والسادس، إذ لولا اختلاف الفعل في الموقع الأخير، لكان تكرارا حرفيا تتطابق فيه الجملتان كليا. ورغم اختلاف الفعلين ( يشتكي / يبترد )، إلا أنهما يتفقان في الصيغة الصرفية والعروضية، إضافة إلى التوافق الدلالي الحاصل بينهما، ذلك أن الشاعر يوجهنا إلى دلالة الحزن والألم وحجم المعاناة التي تغمر قلبه، لكنه رغم ذلك لا يظهر شيئا منها؛ حين ينفي عنه أنه ما اتسع لا ليشتكي و لا ليبترد.

ففي هذا النموذج – وسابقه أيضا– تنبعث تلك الإيقاعات الخفية، انطلاقا من التوافقات الصوتية للكلمات، تمتزج على المستويين الداخلي والخارجي لتبعث الحركة في جسد القصيدة فتحييها.

### 3.2 . التوازي العمودي:

وهو « ما تجاوز ثلاثة أبيات كالتكرار العمودي تماما فيأخذ بعض صفاته ( ... ) ومتى تم له ذلك كانت صورته الإيقاعية أشد وقعا على النفس، وأكثر تأثيرا فيها للمعاودة الدورية للأصوات المكونة له، وللترديد الذي تحدثه بعض الحروف والألفاظ وشكلها الطباعي»[1]، ومن نماذجه قول الشاعر:

[1]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص260.

دعامات عرش المدينة " أربعة ":

فوجه يسوس

ووجه يدوس

ووجه يجوس

ووجه عبوس

فكن مع من شئت في جعبة الأصل

أو إمّعة [1]

يتمظهر التوازي كما يأتي:

| ف | وجه | يسوس |
|---|---|---|
| و | وجه | يدوس |
| و | وجه | يجوس |
| و | وجه | عبوس |

يضعنا الشاعر في هذا النموذج في مفترق الطرق، أمام خيارين؛ إما أن نكون أصلا أو إمعة، أي متبوعين أو تابعين.

يستحوذ التوازي على أربعة أسطر، فيظهر تماثل المواقع فيها، باستثناء الموقع الأخير، الذي يختلف من ( يسوس / يدوس / يجوس / عبوس )، إلا أنها رغم ذلك تتماثل في بنيتها العروضية والصرفية أيضا. كما أنها تأتي متجانسة تشترك في أغلب

[1]– حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص113.

الحروف المكونة لها ، مما زاد في انسجامها الصوتي، وفي ذلك أضفى حرف السين نغما موحيا، فهو حرف مهموس، يصنف أيضا في قائمة الحروف الرخوة، التي «لا ينحبس فيها النفس»[1]؛ معبرا عن طول نفس الشاعر في سعيه للكشف، وإزالة الستار عن تلك الأصناف الأربعة، وهو في ذلك يهمس في آذاننا بلطف ليوقظ فينا الحس والوعي.

والملاحظ أن التوازي يعتمد على عنصر التكرار ويلازمه، مما يسهم في تحقيق الانسجام الصوتي والدلالي، ذلك أنه «كلما كان التوازي عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية»[2]، و هو ما يبرز جمال الشعر، ويعكس تمكن الشاعر من توظيفه توظيفا مناسبا.

وخلاصة القول أن البنيات المتوازية تتنوع وتتعدد في الديوان، ونحن إنما اكتفينا بإيراد ما كان بارزا منها وكثير التردد.

ومجمل القول، فإن المحدثين؛ شعراء أو نقادا أو باحثين، قد اهتموا بالإيقاع الخارجي، والداخلي على أساس أن البنية الإيقاعية هي: «تعبير مجسد لذلك التفاعل القائم بين الداخل والخارج، الذات والموضوع، الخاص والعام، الزمن والمكان، إنه تقسيم لحركة الزمن اللامنتهية بهدف إخضاعها إلى حيز المكان المحدود، وهو علاقة جدل لا

---

[1]– حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها: دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 1998، ص49.

[2]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1978، ص199.

تتوقف بين السكون والحركة، تطويع الحركة للسكون، وتفجير السكون بالحركة. وذلك كله قوام بنية الإيقاع داخلها وخارجها»[1]؛ بمعنى أن جمالية البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة هي نتاج تفاعل بين الإيقاعين الخارجي والداخلي.

وننوه على أن ما عمدنا إليه في هذه الدراسة، من تقسيمنا للإيقاع إلى إيقاع خارجي، وإيقاع داخلي – وهو ما يقر به كثير من النقاد والباحثين المعاصرين– لا نعني به التقسيم حقيقة، وإنما تقصّدناه كتقسيم افتراضي، لتسهيل الدراسة، ومنح عناصر الإيقاع مساحة أوسع من الشرح والتحليل، وإظهار تكاملها على مستوى النص الشعري في ترجمة صدق التجربة الشعرية للشاعر من أحاسيس، وانفعالات، ومواقف مختلفة.

ويمكن وصف هذين المستويين بوجهي العملة الواحدة، يتحدان لتشكيل الإيقاع الكلي الذي ينبض به النص الشعري، فلا يمكن فصلهما ولا قيمة لأحدهما في غياب الآخر.

[1]– علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2006، ص59.

# الخـــــاتـــمـة

يعد الإيقاع أهم عناصر الشعر، فهو تلك الموجات أو الترددات التي تنبض بها القصيدة فتنبعث مباشرة إلى أعماق المتلقي لتحرك وجدانه، وتثير مشاعره، وتجعله يتمايل تمايلها؛ وحينها فقط يتمكن من بلورة دلالات القصيدة وتحسس جمالياتها. وهذا ما حاولنا إيضاحه في هذه الدراسة، مستندين على التحليل والمقارنة. ومن كل ذلك خرجنا بمجموعة من النتائج، نتبينها كالآتي:

- ينصرف الإيقاع في معناه اللغوي إلى ارتباطه بالغناء، و الموسيقى. أما في مجاله الاصطلاحي، فلم يحظ بتعريف محدد كونه ظاهرة مترامية الأطراف تشمل كل شيء في الطبيعة والكون؛ فلاتساع مجاله الدلالي كانت مقاربته في الشعر أمرا شائكا، جعله محل جدل ونقاش على أمد العصور.
- اتسمت تناولات القدماء للإيقاع بعدم الوضوح، لأنهم خلطوا بينه وبين الوزن، لكن سرعان ما اتضحت الرؤية أكثر مع الدراسات الحديثة والمعاصرة، التي تناولته باعتباره مكونا يختلف عن الوزن، بل إن الوزن هو أحد عناصره و تشكلاته.
- تمكنت الدراسات الحديثة والمعاصرة من التنبه إلى ما يسمى بالإيقاع الداخلي، الذي أغفله القدماء في فرط عنايتهم بما يؤسس صوتية القصيدة من وزن وقافية، ليتبلور بذلك الإيقاع مع القصيدة المعاصرة بشكل متكامل – إلى حد ما– تكامل عناصره.
- يتجسد الإيقاع في تلك الحركة المنتظمة، غير الملموسة، التي تموج بها القصيدة فتفجر مدلولاتها، لتبعث فيها حركة حيوية، وجمالية فنية، مثلما تفجر في القارئ

أحاسيسه حين تنبعث كترددات إيقاعية تتسلل دونما إذن إلى أعماقه، فتحرك عواطفه وتنال إعجابه.

- لم تتخل القصيدة المعاصرة عن الوزن – على ما أحدثت فيه من تغييرات – وقد اكتفى الشاعر بتوظيف البحور الصافية مقتصرا على ثلاثة منها؛ هي: الكامل، والمتقارب، والرمل. جاعلا بحر الكامل يهيمن على قدر كبير من قصائد الديوان، ذلك أنه وجد فيه متنفسا عن تراكمات نفسية أثقلت كاهله، أسهم في إجلائها أيضا المتقارب والرمل.

- إن التغييرات الطارئة على تفعيلات هذه البحور؛ زحافا أو علة، تعكس تمكن الشاعر وقدرته على التصرف، كما تقضي على الرتابة الباعثة على الملل، فتزيد من إيقاع البحر سرعة تتناسب مع دلالة الخطاب.

- تتجلى القافية في تلك الأصوات الختامية آخر السطر الشعري، والتي تأتي تبعا لكم الدفق الشعوري للشاعر، وقد تنوعت بين مترادفة، ومتواترة، ومتداركة، ومتراكبة، وحتى مختلطة تجمع بين أكثر من قافية في القصيدة الواحدة. وتضافرت جميعها في تعميق أفكار الشاعر بإحداث إيقاع ختامي مميز، جعل القارئ مشدودا إليه، منتظرا تكرره.

- إن من بين ما يبرز تمكن الشاعر وقدرته الفنية، وموهبته في نظم الشعر ما يعرف بالتدوير؛ الذي عرف اتساعا غير محدود مع شعر التفعيلة. وقد امتطاه الشاعر في

عديد القصائد محاولا كسر القافية، وإحداث تتابع في التفعيلات، يوحي بتتابع أنفاسه، لترتفع بذلك درجة إنشادية الشعر و نغميته.

- تعد لغة الإيقاع البصري من أبلغ اللغات التي تتبناها القصيدة المعاصرة، إذ يتفوق البياض على السواد كلغة تحتاج إلى تأمل طويل لاستكناه الدلالات المغيبة عمدا من طرف الشاعر، والتي يعوضها بحذف (بياض أو تنقيط)، أو بعلامات ترقيم، وهو ما يزيد من إيقاعية القصيدة وفاعليتها، ويسمح بإشراك المتلقي في العملية الإبداعية.
- التكرار أحد التقنيات الأسلوبية البارزة، له صلة وثيقة بنفسية الشاعر، كما له تأثير كبير على المعنى، و الديوان يزخر بنماذج تكرارية لا حصر لها، وهو ما يفعل من حركية القصائد، وينوع في إيقاعاتها، لتكتسي حلة جمالية شعرية.
- اغتنم الشاعر الجناس فرصة لإثراء قصائده إيقاعيا ودلاليا، فتجانس الكلمات يجعلها متقاربة صوتيا، محدثة جرسا موسيقيا يرتفع بالدلالة عاليا، خاصة إن مس هذا الجناس القوافي، لكن هذا التآلف الصوتي لا يعني البتة التماثل الدلالي، فالمعاني تختلف لتثقل ميزان القصيدة غنى وثراء إيقاعيا فدلاليا.
- يعد التوازي أحد تشكلات التكرار، فهو أشبه ما يكون بمتواليتين متعاقبتين تتفقان من الناحية النحوية والصرفية، أو العروضية، أو من الناحيتين معا. مما يعمل على التحام القصيدة وشد بنيتها، فيحقق انسجامها الصوتي؛ الذي يبعث على تناغمات إيقاعية تمتد إلى جسد القصيدة ككل.

و ما يمكن قوله، أن هذه الدراسة حاولت أن تترصد أهم الجوانب المشكلة للبنية الإيقاعية في أحد الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة، من خلال إقامة حلقة وصل بين مختلف هذه الآليات والدلالات الكامنة خلف توظيفها.

وتبقى دراستنا هذه، نقطة من بحر لا ينضب في حقل الدراسات الإيقاعية، نأمل أن تكون بداية لدراسات لاحقة.

# ملحق

**تعريف بالشاعر " حسين زيدان "**

ولد يوم 22 / 02 / 1960، وحصل على شهادة الكفاءة للمدرسين عام 1981، بتفوق، ثم تحصل على شهادة الكفاءة أيضا لأستاذة الرياضيات سنة 1982 ليكمل تعليمه الجامعي بنيله لشهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها عام 1990.

ناقش بعدها رسالة الماجستير المعنونة بـ " **الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية**" مع توصية بالتوظيف من طرف اللجنة عام 1996، ثم نال شهادة الدكتوراء المعنونة بـ " **التحليل المستقبلي للأدب** ". وامتازت حياته رحمة الله عليه بالعديد من النشاطات الأدبية و الثقافية:

- عضوا عاملا في الاتحاد الوطني للكتاب الجزائريين.
- عضوا عاملا بالمكتب البلدي لإتحاد الكتاب الجزائريين بباتنة.
- رئيس تحرير مجلة " الرواسي " التربوية ذات الطابع الأكاديمي جانفي 1991.
- درس بالتعليم المتوسط بصفة رسمية من 1983 – 1995 وفي التعليم الثانوي بصفة مستخلف من 1994 – 1995، ثم بجامعة التكوين المتواصل سنة 1996، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بباتنة، وبصفة أستاذا مشاركا من سنة 1998 – 2000 وبجامعة أدرار محاضرا لمدة ثلاث سنوات. وأخيرا بكلية علوم الشريعة والعلوم الإنسانية بباتنة منذ 2004 إلى حين وفاته. توفي في 03 نوفمبر 2007.
- دواوينه المطبوعة: ( فضاء لموسم الإصرار، اعتصام، قصائد من الأوراس إلى القدس )، والمخطوطة: ( شاهد الثلث الأخير، نهار لأهل الكهف، أهديكم السكوت)[1].

[1]– نوال آقطي، «جماليات شعر التفعيلة في الجزائر (1980 – 2008 )»، مخطوط أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015، ص557– 558.

# قائمة المصادر

# والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

**أولا: المصادر**


- الديوان: حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر، ط1، 2002.


**ثانيا: المراجع باللغة العربية**


1. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم، حلب، سورية، ط1، 1997.

2. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، (د ط)، (د ت).

3. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط2، 1952.

4. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (د ط)، 2001.

5. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها: دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 1998.

6. حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، الظاهر، ط1، 2001.

7. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994.

8. زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، الفجالة، (د ط)، 1990.

9. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، (دط)، 1993.

10. شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، الجيزة، ط1، 1982.

11. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1978.

12. عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003.

13. عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر)، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997.

14. عبد العليم إبراهيم، الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، مكتبة غريب، الفجالة، (د ط)، (دت).

15. عبد الكريم عبدون، الموسيقى الشافية في البحور الصافية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001.

16. عبد الله ابن المعتز، كتاب البديع، تع: اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار الميسرة، بيروت، ط3، 1982.

17. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.

18. أبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر، (د ط)، (د ت).

19. عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

20. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، (د ت).

21. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2006.

22. غازي يموت، بحور الشعر العربي (عروض الخليل)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1992.

23. فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون: دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

24. أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

25. فوزي سعد عيسى، العروض ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، (د ط)، 1998.

26. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، (د ط)، 2000.

27. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الملايين، بيروت، ط1، 1974.

28. محسن أطيمش، دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، (د ط)، 1982.

29. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

30. محمد الماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

31. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، الجمهورية التونسية، (د ط)، 1981.

32. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته و إبدالاته، ج3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.

33. محمد حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

34. محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، بيروت، ط1، 1999.

35. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2001.

36. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995.

37. محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة: دراسة تطبيقية على دواوين (فاروق شوشة، وإبراهيم أبو سنة، وحسن طالب، ورفعت حسن)، دار العلم والإيمان، العامرية، إسكندرية، ط1، 2008.

38. محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991.

39. محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العظماء، سوريا، دمشق، ط1، 2008.

40. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996.

41. محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، كفر الدوار، (د ط)، 2006.

42. محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مطبعة الروضة، دمشق، (د ط)، 1996.

43. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بيروت، ط1، 1962.

**ثالثا: المراجع المترجمة**

44. أ.أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2005.

45. جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1985.

46. جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر)، تر: أحمد دروش، دار غريب، القاهرة، (د ط)، 1966.

47. هوميروس، الإلياذة، ترجمة وتقديم: سليمان البستاني، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، جمهورية مصر العربية، (د ط)، 2011.

**رابعا: المعاجم والقواميس**

48. إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، استانبول، تركيا، (د ط)، (د ت).

49. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

50. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

**خامسا: الرسائل الجامعية**

51. أحمد حساني، «الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي»، مخطوط أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر، 2006.

52. أحمد عبد الرحمن محمد الذنيبات، «التشكيل التكراري في الشعر الجاهلي»، مخطوط أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة مؤتة، 2005.

53. بلعريبي العايب، «جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد»، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2009.

54. نوال آقطي، «جماليات شعر التفعيلة في الجزائر (1980-2008)»، مخطوط أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015.

**سادسا: المجلات**

55. أحمد جار الله ياسين، «شعرية القصيدة المعاصرة عند منصف المزعني»، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج:2، كلية الآداب، جامعة الموصل، ع 4، 2005.

56. بتول حمدي البستاني، «التدوير في شعر الأعشى: قصيدة (ما بكاء الكبير في الأطلال) أنموذجا»، مجلة أبحاث كلية التربية الإسلامية، جامعة الموصل، مج:9، ع1.

57. حميدة صباحي، «التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الله العشي»، مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، منشورات المخبر، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014.

58. دخية فاطمة، «قراءة في جماليات النص القديم»، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع11/10، 2012.

59. عبد المجيد دقياني، «القافية في شعر بلقاسم خمار»، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع11.

60. محمد الأمين خلادي، «خصائص التكرار وأثره في العنوان والانسجام والتناص»، مجلة مقاليد، جامعة أدرار، الجزائر، ع1، جوان 2011.

**سابعا: الملتقيات**

61. خرفي محمد الصاح، التلقي البصري للشعر: نماذج شعرية جزائرية معاصرة، الملتقى الدولي الخامس: السيمياء والنص الأدبي، جامعة جيجل، الجزائر.

**ثامنا: المواقع الإلكترونية**

62. أبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، (د ط)، (د ت).

https://www.google.com/search?q =utf-8&client=firefox-b،

2016/06/08، 10:30.

# فهـــرس

# المـــوضوعـــات

| | |
|---|---|
| مقدمة | أ – د |
| مدخل: مفهوم البنية الإيقاعية | 6-21 |
| 1. مفهوم البنية | 7 |
| 1. 1. لغة | 7 |
| 1. 2. اصطلاحا | 7 |
| 2. مفهوم الإيقاع | 9 |
| 2. 1. لغة | 9 |
| 2. 2. اصطلاحا | 10 |
| **الفصل الأول: مظاهر الإيقاع الخارجي في ديوان " شاهد الثلث الأخير "** | 23-61 |
| أولا: الوزن | 23 |
| 1. مفهومه | 23 |
| 2. البحور المستخدمة | 24 |
| 2. 1. بحر الكامل | 26 |
| 2. 2. بحر المتقارب | 30 |
| 2. 3. بحر الرمل | 32 |
| ثانيا: القافية | 34 |
| 1. مفهومها | 34 |

2. أنماطها 36

2. 1. القافية المترادفة 36

2. 2. القافية المتواترة 38

2. 3. القافية المتداركة 40

2. 4. القافية المتراكبة 42

2. 5. التقفية المختلطة 43

ثالثا: التدوير 46

1. مفهومه 46

2. أنماطه 48

ـ التدوير الجملي 48

رابعا: لغة الإيقاع البصري 55

1. أشكالها 56

1. 1. إيقاع الحذف 56

1. 2. إيقاع علامات الترقيم 59

| | |
|---|---|
| **الفصل الثاني: مظاهر الإيقاع الداخلي في ديوان " شاهد الثلث الأخير"** | 63-91 |
| أولا: التكرار | 63 |
| 1. مفهومه | 63 |
| 2. أنماطه | 65 |
| 2. 1. تكرار البداية | 65 |
| 2. 2. تكرار النهاية | 67 |
| 2. 3. تكرار التجاور | 69 |
| 2. 4. تكرار الاشتقاق | 70 |
| 2. 5. تكرار اللازمة | 71 |
| 2. 6. التكرار المتنوع | 73 |
| ثانيا: الجناس | 76 |
| 1. مفهومه | 76 |
| 2. أنواعه | 77 |
| 2. 1. الجناس التام | 77 |
| 2. 2. الجناس غير التام | 79 |
| ثالثا: التوازي | 83 |
| 1. مفهومه | 83 |

2. أقسامه 85

2. 1. التوازي المقطعي 85

2. 2. التوازي المزدوج 86

2. 3. التوازي العمودي 88

خاتمة 93

ملحق 98

قائمة المصادر والمراجع 100

فهرس الموضوعات 110

**ملخص**:

تناولت هذه الدراسة موضوع البنية الإيقاعية في ديوان "**شاهد الثلث الأخير**" للشاعر الجزائري المعاصر "**حسين زيدان**".

والإيقاع سمة بارزة في الشعر، يضفي عليه لمسة جمالية شعرية. تتولى عناصره المختلفة ترجمة الأحاسيس والانفعالات التي تموج بها نفس الشاعر، ومن هنا كان هدف الدراسة هو الكشف عن العلاقة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية برصد أكثر الظواهر الإيقاعية بروزا في الديوان، بما تضفيه من حركة إيقاعية تثري النص الشعري، وتثير انتباه القارئ فتجعله طرفا فاعلا في العملية الإبداعية.

**Résume** :

Cette étude parle d'un ensemble de la structure rythmétique dans poème consernant Le poète Algérien "**Hocine Zaydane**" sous le titre: "**Chahid Athouleth El Akhir**".

Le rythme est un caractère principal dans la poésie qui ajoute sur lui une touche chronique poétique. Les sentiments et les manifestations qui déroulent dans l'espré du poète.

Si le but de cet étude obtenir la relation entre la structure rythmé-tiqué et la structure présentative pour indiquer le plus phénomènes rythmétiques apparentes dans l'ensemble de poème. Attire l'attention de lecture pour être un éliment principal dans l'opération créatique.