الجمهوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمـي

جامعـة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

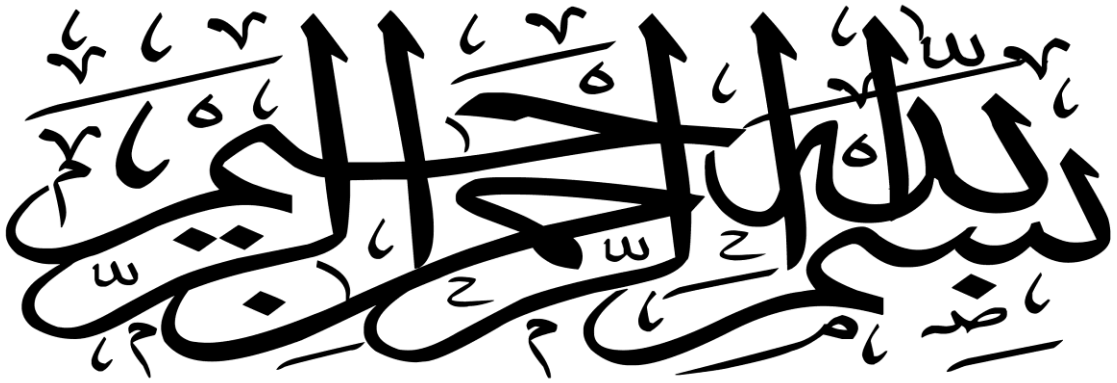
شعرية الإيقاع في ديوان شهادة المسك لـ: رشيدة محمدي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطـالبة:
السعدية داسة

إشراف الدكتورة :
نزيهة زاغز

السنة الجامعية: 1436هـ/1437هـ
2015م/2016م



﴿رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي (25) وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (26) وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي (27) يَفْقَهُوا قَوْلِي (28)﴾

سورة [طه:25 – 28]

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا إلى انجاز هذا العمل.

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا العمل وفي تذليل ما واجهناه من صعوبات.

وأخصُّ بالذكر الأستاذة المشرفة الدكتورة "**زاغز نزيهة**" التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها القيمة التي كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث.

كما نقدم أسمى آيات الشكر والامتنان والتقدير والمحبة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة.

إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة.

إلى أساتذتنا الأفاضل بجامعة محمد خيضر بسكرة وأخص بالذكر قسم الآداب واللغة العربية، إلى كل موظفي وعمال مكتبة الكلية.

«كُنْ عالماً.... فإن لم تستطع فكن متعلماً، فإن لم تستطع فكن متعلماً، فإن لم تستطع فلا تبغضهم».

ولذلك نشكر كل من ساعد على إتمام هذا البحث وقدم العون، ومد لنا يد المساعدة، وزودنا بالمعلومات اللازمة لإتمام هذا البحث .

الذين كانوا عونا لنا في بحثنا هذا ونور يضيء الظلمة التي كانت تقف أحيانا في طريقنا إلى كل زملائي وزميلاتي.

مقدمـــة

مقدمـــة:

يعتبر الإيقاع الثورة الشعرية العربية الأولى، وأساس الإيقاع هو الحركة، وهو إمكانات اللغة الصوتية التي تتناغم وتتناسب على السواء لإحداث لون من الإنسجام والتماهي يرضخ النفس.

وقد أخذ الايقاع بصفة عامة الحيّز الكبير من اهتمام الدارسين والنقاد.

ويعتبر من أبرز العناصر المميزة للخطاب الشعري، وهو مفهوم واسع وشامل، والباحث يستطيع أن يقطع بمدى أهميّة الإيقاع الشعري في بناء الدلالة العامة للعمل الشعري، ومدى أهمية إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة وإيقاعها من صلة بأحاسيس الشاعر، إذ تتماهى إيقاعات العمل مع الإرتعاشات الأولية لإبداع الشاعر فتخرج ملونة بلون من الموسيقى الساخرة، وبما أنّه إيقاع شعري فهو يحمل صفة معينة وهي الشعرية، ونستطيع أن نقول أنّ النثر الفني والشعر قمتان شامختان والشعرية هي قياس درجة شاعرية الشاعر.

وقصيدة التفعيلة أو قصيدة الشعر الحر التي نحن بصدد دراستها تأخذ حيزا في إيقاعاتهاالمختلفة باستخدامها نغمات أو بحور شعرية معينة، ولها الحرية المطلقة في النظم فإيقاعاتها يأتي بها الشاعر، وتكتمل في نفسه فيظهرها شعرية بإيقاع جماليته.

وهذا ما أدّى بي لاختيار هذا الموضوع، لإحساس بما ينطوي عليه من جمالية تعبيرية وجوهرية للشعر، والإعجاب بالحركة الإيقاعية في الشعر من خلال تلك المفردات

التي تمثل المستويات الصوتية وما تحققه من انسجام وتوازن ونغمية وإيقاع وتردد.

وكما احتوى هذا الموضوع على إشكالية كان أبرزها ما يلي: ما هو مفهوم الشعرية عند الغرب والعرب قديما وحديثا؟ وفيما تتمثل عناصر الإيقاع؟ وما هي الآراء النقدية القديمة والحديثة التي تصب في هذا الموضوع؟ وما هي كيفية استخلاصها من المدونة الشعرية؟ أما عن الدراسة فقد تكونت من تمهيد وفصلين، وكل فصل يتكون من ثلاثة مباحث، وقد تناولت كل عنصر نظريا ثم تطبيقيا.

المدخل:وفيه حاولت تحديد مفاهيم في الشعرية لغة واصطلاحا، وعند الغرب والعرب قديما وحديثا.

الفصل الأول:وعنونته بعناصر الإيقاع في القصيدة الشعرية من وزن وإيقاع وقافية، ووقف وتدوير، عند كل من القدماء والمحدثين، ودراسة هذه العناصر في المدونة الشعرية.

الفصل الثاني:والمعنون بإيقاع الموازنات الصوتية في القصيدة، حيث قدمت فيه مفهوما للتكرار والجناس والتوازي، وكل بعناصره وخصائصه المميّزة، وتطبيق هذه العناصر أيضا على المدونة.

وكانت الخاتمة إستخلاصًا لأهم النتائج المتحصل عليها من خلال الموضوع.

ومن أهم المصادر والمراجع المعتمدة في موضوع البحث نذكر أهمها:

– ديوان "شهادة المسك" للشاعرة "رشيدة محمدي".

- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر لـ"عبد الرحمان تبرماسين".
- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري لـ"مقداد محمد شكر قاسم".
- كتاب الكافي في العروض والقوافي لـ"ابن الخطيب التبريزي".
- التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع لـ"أحمد كشك".
- جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر لـ" عصام شريح".

وقد اقتضت طبيعة الدراسة الاستعانة بالمنهج " التاريخي" الذي يعتمد على دراسة تاريخية لمفهوم شعرية الإيقاع قديما وحديثا، والمنهج "الأسلوبي" الذي يعتمد على الوصف والتحليل لهذه الظاهرة الأدبيّة في النص الشعري.

ولم يخل طريق البحث من العوائق التي عطلت مسيرته، وعلى رأسها ندرة المراجع التي تجمع مادة البحث وتصنفها كما يتمنى الباحث، فلا نجد دراسة تناولت البنية الإيقاعية وأحاطت بكل جوانبها إلاّ تلك التي تنظر إليها من جهة الوزن والقافية وتفاصيل الزحافات والعلل.

ومن الصعوبات التي واجهت البحث كيفية التعامل مع المادة الشعرية ذاتها، وعلى الرغم من ذلك فقد استمرت عمليّة البحث وبلغ نهايته المقررة.

وفي الأخير أسأل الله عزّ وجل السداد والتوفيق في هذا البحث، كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل الى الأستاذة الفاضلة الدكتورة "نزيهة زاغز"، التي كانت نعم العون في إنجاز هذه المذكرة وعلى نصائحها القيّمة.

مدخـــل:

- مفاهيم في الشعرية.

أولاً :لغة واصطلاحاً.

1) مفهوم الشعرية عند الغرب.

ثانياً :قديما وحديثاً.

2) مفهوم الشعرية عند العرب.

ثالثاً :قديما وحديثاً.

الشعرية بين المفهوم اللغوي والإصطلاحي

أولاً:لغة

يأخذ أصل عبارة الشعرية من مادة "شعر" وقد جاء في لسان العرب «لابن منظور» مفهومًا واضحًا وشاملاً للشعر فهو« منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وان كان لكل علم شعرا، من حيث غلب الفقه على علوم الشرع ،والعود على المندل،والنجم على الثريا، ومثل ذلك كثير ». كما يصنف بأنّه« القريض المحدود بعلامات لا يجاوزه،والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بمالا يشعر به غيره أو يعلم » [1]

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

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

---

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

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

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

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

والأسلوب الشعري في الشعر وهو مثير للعاطفة و يحتوي على موسيقى شعرية.

ثانيا : اصطلاحًا

إنّ الشعرية (poètique) هي« كلمة يونانية أصلاً، وهي مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي فهي نظرية معرفية، مرتبطة بفنية العمل الشعري وجمالياته (Esthetique) وتظهر هذه الشعرية من خلال الصور الفنية (bildrunst)» [1]

تعرف الشعرية بأنّها قوانين الخطاب الأدبي في مفهومها العام منذ «أرسطو» إلى الوقت الحاضر، وسنجد العرب القدامى قد استخدموا مفاهيم عدّة للشعرية «حيث طرحت بوصفها علمًا موضوعه الشعر وصناعة للكتابة والتأليف وذلك استنادًا إلى مفهوم أرسطو للشعرية ،الذي يقول: إنّا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها ...» .[2]

[1]- محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية،" دراسات في النقد العربي القديم"، دار جرير للنشر والتوزيع ، اربد،الأردن،ط1، 1431هـ، 2010م، ص15.

[2]- مشري بن خليفة: الشعرية العربية ، "مرجعياتهاوابدالاتها النصية . "، دار مكتبة الجامد للنشر والتوزيع،عمان الأردن، ط1،2011م ،ص1.

وهناك من النقاد من عدّ الشعرية علمًا «ورأى أن هذا العلم- الشعرية"يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبيّة "».[1]

وأيضا « لقد شغلت الشعرية دراسي النقد الأدبي قديما وحديثا، ولعل أرسطو أول من تناول في كتابه فن الشعر هذا الموضوع النقدي،مبينا مجالات الشعر التي تتجسد في النص الأدبي بكل مكوناته اللغوية والصوتية والدلاليّة ».[2]

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

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

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

ج-أما جان كوهن فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي (الشاعرية) كعلم موضوعه الشعر» .[3]

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

---

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

[2]-محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية "دراسات في النقد العربي القديم "، ص 11.

[3]- حسن ناضم: مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة: في أصول والمنهج "المؤسسة العربية للدراسة والنشر،ط1، بيروت،لبنان،2003، ص26.

"بوتيك" بينما يسميها توفيق الزبيدي "بالأدبية"».[1]

الشعرية عند الغرب:

أولا :قديما

إنّ موضوع الشعرية يرجع في أصوله الأولى لـ«أرسطو» في كتابه "فن الشعر" ويعد من أهم المواضيع المطروحة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة «مبينا مجالات الشعر التي تتجسد في النص الأدبي بكل مكوناته اللغوية والصوتية والدلالية»[2]

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

إنّ الفن عامة حسب" أرسطو" محاكاة والمحاكاة أصلاً نظرية أفلاطونية يتبناها «أرسطو»،لذلك يرى الكثير من النقاد أنّ كتاب «أرسطو» في الشعرية كتاب في التمثيل، المحاكاة عن طريق الكلام، فهو يصف خصائص الأجناس الممثلة في "الملحمة والدراما " ولم يتناول الشعر وبذلك «وضع أرسطو قواعد الشعرية متمثلة في المحاكاة والحكاية والعرض والنشيد وتحديده للأنواع الأدبية (التراجيديا والكوميديا) ».[3]

وصرّح «تودوروف» إنّ موضوع كتاب «أرسطو» في الشعرية هو التمثيل وليس الأدب وقد صار موضوع الأدبي ليس هو الأدب و إنّما الأدبية أي ما يجعل من ماعملا

---

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

[2]-المرجع نفسه:ص11.

[3]-مشري بن خليفة :الشعرية العربية، "مرجعياتهاوابدالاتها النصية"، ص28.

أدبيا .

الشعرية عند الغرب:

ثانيا :حديثا

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

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

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

[1]- حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأهيل والتحديث "مقارنة تشريحية لرسائل ابن زيدون" عالم الكتب الحديث،اربد،الأردن ،ط1، 463هـ، ص15.

استقلاله... ».[1]

ويدرج «تزفيطان تودوروف» الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات كالفلسفة والسياسة والدين إضافة إلى السينما والمسرح « مؤكدا صلة الأدب من حيث هو خطاب متميز بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى».[2]

وقد خصّ «تزفيطان تودوروف» الشعرية بمجموعة من الخصائص التي يمكن أن تجعل من الأدب أدبا جماليا يتميز عن الكلام العادي يقول: « ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي»[3] وهي تلك البنى الأدبية المتحكمة في النص واستنباط قوانين النص من النص ذاته، وكشف الخصائص العلائقية التي تميز بين نص وآخر.

ويرى «جيرار جيينت» في قوله :« إنّ الشعرية إذن علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة ،وأحيانا غير يقينية»[4] كمعايير في تحديد شعرية الخطاب المدروس .

وقد ربط «فاليري» مفهوم الشعرية بكل ماله صلة بالإبداع عامة وقد عرفها بقوله: «يبدو لنا أنّ اسم الشعرية ينطبق عليه إذَ فهمناه بالعودة إلى معناه الإشتقاقي، أي إسم لكل ماله صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آنٍ واحد الجوهر والوسيلة لا

---

[1]- مشري بن خليفة: الشعرية العربية "مرجعياتهاوإبدالاتها النصية"،ص32.

[2]- عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة"دراسة "، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،(د، ط)، 2005، ص 09.

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

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

بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر».[1]

ويرى «جان كوهن» الشعرية بأنّها علم الأسلوب الشعري فيقول: « إنّنا نعتبر اللغة الشعرية إذن كواقعة أسلوبية في معناها العام. والأمر الذي سينبني عليه هذا التحليل هو أنّ الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إنّ لغته شاذة،وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبًا، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري».[2]

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

ويأتي تعريف «دانييل هنري باجو» للشعرية بقوله: « يمكن أن نُعرف الشعرية بطريقة متواضعة جدا بوصفها عرضا وتحليلا نقديا لتعابير مستخدمة في الدراسات الأدبية، وحتى في الدراسات الموسيقية».[3]

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

---

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

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

[3]-حميد حماموشي:آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث" مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون" ص17.

الشعرية عند العرب.

أولاً : قديما

لقد إختلفت المصطلحات والآراء في تحديد مفهوما للشعرية في النقد العربي القديم مثل "صناعة الشعر" "ونظم الكلام" أو "عمود الشعر" أو "الأقاويل الشعرية "،وقد رأى «ابن السلام الجمحي» في كتابه أنّ للشعر صناعة وثقافة ليست كسائر أصناف العلم والصناعات.

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

وبخصوص هذا المفهوم للشعر حدّدت معاييره بأنه كلام منسوج ولفظ منظوم، فهو ما حسن لفظه ولم يهجن ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون بغيضا وقبيحًا. والإكثار من التنميق اللفظي فيكون دونا. والشعر في الجودة والحسن كشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وإصابة الوصف.

وهذا ما نراه في فرضيّة «قدامه بن جعفر» (337هـ) في أنّ«الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى»[2] كتحديد لمفهوم الشعر المتمثل في اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وهذا ما نجده في نظرية عمود الشعر أو نظرية النظم المتمثلة في الأسس الشعرية العربية

[1]-مشري بن خليفة: الشعرية العربية "مرجعياتهاوإبدالاتها النصية" ص23.

[2]- حسن ناضم: "مفاهيم الشعرية" دراسة مقارنة في الأصول والمنهج" ،ص43.

كاستقامة اللفظ وسهولته وصحة المعنى والإجادة في الوصف ولهذه الأساليب كثرة وسائر الأمثال والأبيات. والمقاربات في التشبيه والاستعارة وفنون الوزن والقافية.

كما جاء اهتمام «عبد القاهر الجرجاني» (ت 471هـ) بهذا المجال النقدي من خلال نظرية النظم أو عمود الشعر«إذ حاول الجرجاني تناول الظاهرة الأدبية ومعاينتها بعيدا عن التنظير،حيث ركز على البعد التحليلي، واكتناه النص الأدبي من خلال مجالاته اللغوية وأبعاده الدلالية »[1] أي الاهتمام باللغة والدلالة في النص الأدبي ومثال عل ذلك كالمجاز والاستعارة التي تعتبر إحدى الطاقات المحركة للأدبية، وتجسد مفهوم للشعرية ومعنى ذلك أن الشعرية مجموعة من الخصائص التي تكون أدبا قائما بذاته،وهي جزء داخل الأدب.

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

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

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

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

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

في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها بعض، وترتيبها وتحسنها فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا»[1]

ويعني «الفارابي» هنا بلفظة الشعرية إلى السمات التي تؤدي إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص.

وقول «ابن سينا» (428هـ): « أنّ السبب المولد للشعر في قوة الإسناد، شيئان أحدهما الإلتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعًا».[2]

ومفهوم الشعرية عند «ابن سينا» يعني علل تأليف الشعر في المحاكاة وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام.

ويقترب مفهوم الشعرية عند" «حازم القرطاجني» إلى قواعد الشعر وقوانينه حيث يعرفه« بأنّه كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكرهيه لتحميل بذلك على طلبه أو الهرب منه».[3]حيث ذكر أن تكون " الشعرية في الشعر" نظما للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطية باحثا عن قانون للشعرية يمنح الشعر شعرتيه، إذ يحاول أن يجعل من النص اللغوي نصا شعريًا.

ويضيف «حازم القرطاجني» حيث يقول «إن المعتبر في حقيقة الشعر إنّما هو

---

[1]- لسعد بوقلالة:الشعريات العربية" مفاهيم والأنواع والأنماط"، ص18.

[2]- المرجع نفسه:ص19.

[3]- مشري بن خليفة: الشعرية العربية "مرجعياتهاوابدالتهاالنصية"، ص27.

التخييل والمحاكاة»[1]

فقد عدّ القرطاجني التخييل أساس المعاني الشعرية.

الشعرية عند العرب:

ثانياً :حديثا

تعددت مفاهيم الشعرية وتسمياتها عند الدارسين العرب المحدثين فإنّهم لم يقدموا تحديدا واحدا فقد كان مفهومها عندهم مختلفا عما تعنيه "الشعرية" في النقد الغربي، ولم تعد الشعرية العربية، مقيدة بنسق نظرية "عمود الشعر" «فقد وصفها بعض الدارسين العرب بالشعرية، وعند آخرين بالإنشائية ثم بعلم الأدب، وبالفن الإبداعي، وبفن النظم، ونظرية الشعر، وفن الشعر،فالبويطيقاوالبويتيك».[2]

فقد تطور المفهوم من عمود الشعر إلى عدة تسميات مختلفة ولم يعد يقتصر المفهوم فقط على نظرية عمود الشعر وهذا نتيجة لاختلاف منطلقات النقاد العرب الفكريّة والثقافية وإن إختلفت لفظا فإنّها تتفق في المعنى.

ويقول «المسدّي»:«فلو أردنا أن نوازي بين الألفاظ العربية كما لو كان واحد صنوا لنضيره الأعجمي في دلالته الأولى لقلنا إن الجمال إحساس وإن الشعر ابتكار.... ».[3]

ويعني ذلك أن مفهوم الشعرية متفق في كل لسان بشري سواء عربي أو أعجمي

---

[1]- محمد درابسة:مفاهيم في الشعرية، "دراسات في النقد العربي القديم"، ص21.

[2]-المرجع نفسه: ص23.

[3]-مشري بن خليفة: الشعرية العربية "مرجعياتهاوابدالتهاالنصية"،ص39.

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

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

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

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

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

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

[2]-المرجع نفسه: ص16.

النظر عن اختلاف اللغات».[1]

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

كما انطلق «أدونيس» في تناول الشعرية من خلال اللغة المجازية التي تتجسد في النص الأدبي إلى نص متعدد التأويلات والاحتمالات نتيجة الغموض الفني يقول:« فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض،المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ،ومعاني متعددة».[2]

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

والمهتم لمفهوم الشعرية لدى النقاد العرب المحدثين فإنّه، سيجد أثار التوجه النقدي الغربي واضحة على تصوراتهم وأرائهم والأمر نفسه قد ينطبق على الناقد «صلاح فضل» الذي يتفق تصوره كليا مع ما جاء عند «جاكبسون» و«تورودوف» فيقول: «بأنّ موضوع الشعرية يتركز في دراسة الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصيّة مميزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الأخرى».[3]

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

---

[1]-أيمن داوود اللبري:الشعرية والشاعرية ،دار الشروق،عمان، الأردن، ط1 ،2006م،ص22.

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

[3]-حميد حماموشي :آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث ،"مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون"،ص18.

أبو ديب» فقد وصفها «الغدامي» بالشاعرية يقول: «والشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي،وهي استعارة النص،كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي».[1]

وتتفق الناقدة «يمنى العيد» في تحديدها للشعرية مع الناقد «توفيق الزيدي» لمفهوم الأدبية وتجعلمن مفهوم الأدبية والشعرية وجهان لعملة واحدة تقول: «لقد كشفت الأدبية قوانين النص السردي الداخلية وأدرجت بحثها المعرفي هذا تحت مفهوم الشعرية».[2]

[1]- محمد درابسة :مفاهيم في الشعرية، في النقد العربي القديم، ص25.

[2]- حميد حماموشي :آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث "مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون"، ص20

الفصل الأول

عناصر الإيقاع في القصيدة الشعرية.

أولاً :مفهوم الوزن عند القدماء والمحدثين.

ثانياً :مفهوم الإيقاع عند القدماء والمحدثين.

ثالثاً :مفهوم القافية عند القدماء والمحدثين.

رابعاً :مفهوم الوقف.

خامساً:مفهوم التدوير.

أولاً:الوزن:

1- مفهوم الوزن عند القدماء:

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

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

والوزن عند «سنان الخفاجي»:«هو التأليف الذي يشهده الذوق بصحته أو العروض.أما

---

[1]-منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف ، الاسكندرية، مصر،ط1، 2000م، ص 121.

[2]-محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر،ط1، 1425هـ، 2005م، ص29.

الذوق فلأمر يرجع إلى الحس، وأما العروض فلأنّه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان».[1] وفي هذا التعريف يقصد بالحس الناتج عن الذوق وهو ما يقصد به الإيقاع والوزن الذي يتكون من تجانس "التفاعيل" في البيت الواحد، وهي عروض الشعر التي وضع أسسها الخليلي.

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

حيث يقول: «أنّه أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصيّة،وهو مشتمل على القافية وجالب لهاضرورة، إلاأنّه حينما تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن، وقدلايكون عيباًنحو المخمسات وماشاكلها».[2]

2 –مفهوم الوزن عند المحدثين:

يرى معظم النقاد المعاصرون أن الوزن هو «النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين، التي تجعل من الكلام شعراً، أو انسجام الوحدات الموسيقيّة، التي تتكون من توالي مقاطع الكلام، وخضوعها إلى ترتيب معين وتكون وظيفته تحقيق تأثير جمالي ونفسي ممتع».[3]

أي أن الوزن هو نظام من النغمات الموسيقية المتكررة ويميز الوزن الكلام إما شعراً أو

---

[1]-عبد الرحمن تبرماسين: البينة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1 ،2003 م، ص86.

[2]-ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد الحميد الهنداوي، ج1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1422هـ، 2001م، ص121.

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

نثراً ويكون الوزن وفق ترتيب معين لمقاطع الكلام، وحيث انسجام الوحدات الموسيقية وترتيبها ويحقق تأثيرا جمالياً.

ويعتبر الوزن عند المحدثين متعدد الدلالات فهو «عمليّة تؤتى لاختبار الثقل وبيان مقدارههذا في اللغة وأما في الاصطلاح فالأمر يدعو إلى التريث والتبصر لأننا لا نعلم ما الذي يدعونه وزنا».[1]

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

وعند الدكتور «كمال أبوديب» لا يقتصر مفهومه للوزن على مبدأ "التفعيلة" وإنما على وحدات ثنائية أو ثلاثية وهي "فا" و"علن" أو"علن"و"فا": تتكون من "سبب خفيف" و"وتد مجموع". ويتمثل الوزن عنده في أنه «التتابع الذي تكوّنه العناصر الأولية المكونة للكلمات الذي يتشكل عنه وحدة التفعيلة ولها حدان بداية ونهاية».[2]

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

---

[1]- عبد الرحمن تبرماسين: البينة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص88.

[2]- المرجع نفسه: ص89.

والوزن عند المحدثين أيضا هو «فضاء محدود مغلق»[1]، وهو صورة مجردة تحمل غموضاً ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة كما يرى الدكتور "عز الدين إسماعيل".

وقد تطرق الدكتور «محمد مندور» إلى مفهوم الوزن فقال" أما الكم(الوزن) فقصد به كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل».[2]

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

وفي تعبير آخر يعد الوزن «تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت ويسمى أيضا بالتقطيع».[3]

ومن خلال هذا يمكن اعتبار الوزن صورة الكلام الذي نسميه شعرا وقد خصّ بالمقارنة هنا أن الوزن في الشعر يماثل الميزان في الكيل، وهذا ما نجده في القرآن الكريم لقوله

---

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

[2]-محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، "دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة –ابراهيم أبو سنة –حسن طلب – رفعت سلام": العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2010م، ص 22.

[3]-عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 2003م، ص05.

عزّوجل:﴿وَأَوْفُوا الْكَيْلَ وَالْمِيزَانَ بِالْقِسْطِ﴾[1] . والوزن يعتبر أساسا في الشعر حيث يحقق الوظيفة الأسلوبية والجمالية «لأنه لا ينظر إليه كبنية مجردة، وإنما يتعامل معه القارئ حسب إئتلافه مع مجموع الوحدات اللغوية المكونة للنصّ الشعري».[2]

ثانياً:الإيقاع:

1- مفهوم الإيقاع عند القدماء:

لقد ورد مصطلح الإيقاع في لسان العرب وهو«من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها»[3] وكأنّه مرتبط هنا بالغناء وبالموسيقى وهذا ما يجعله رابطا عند الغربيين، بأنّه ذلك (الرقص) و(الموسيقى) وإنّ من أوائل من استعمل مفهوم هذا المصطلح "الإيقاع" من العرب هو «ابن طباطبا» في كتابه "عيار الشعر" حيث قال« وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ،وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن والإيقاع».[4] وقد جعل «ابن طباطبا» من هذا المفهوم تعلق الشعر بالإيقاع بأن يكون موزوناً معتدلاً، صافيا من الشوائب عذب اللفظ، مع اعتدال إيقاع الصوت والمعنى، فمن ناحية إيقاع الصوت فذلك اللفظ مع انسجام التفاعيل وتوافق الحروف واتساع أصوات الكلمات. أمّا إيقاع المعنى فهو صوابه ودليل الألفاظ من خلال

---

[1]-الأنعام، الآية: 152.

[2]-رابح بن خوية: في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013م، ص118.

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

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

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

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

ويعرّف «الأموي» الإيقاع بقوله «هو جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير

---

[1]-عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص94.

[2]-محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، "دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة –ابراهيم أبو سنة –حسن طلب –رفعت سلام"، ص16.

على نسب وأوضاع مخصوصة».[1] حيث يرى أنّ الإيقاع هو مجموعة من الأصوات المتتالية، مرتبة وفق زمن محدّد، فالإيقاع هنا يستمد تعريفه من ائتلاف الأنغام، فالأنغام تتألف فتتوالى مجسّدة في شريط من الألحان تتخللها أزمنة، حيث يرى في اللحن بأنه «مجموع نغم مختلفة الحدة والثقل رتبت ترتيبا ملائماً وقرنت بها ألغاز دالّة على معانٍ محركة للنفس».[2] وزمان الألحان يسمى بالنقرات أو بمدد زمنية منغمة وفق مقادير متساوية، ومتناسبة وبهذا يحدث الإيقاع الصوتي أو اللفظي، بما يحدثه من تقسيم لمدة الصوت وبين كل هذه الأصوات زمن محدد تتماشى وفقه.

وهذا ما ذهب إليه تعريف «الحسن بن أحمد بن علي الكاتب» بقوله: «الإيقاع هو قسمة الزمان الصوتي أعني مدة الصوت المنغم بنقرات إمّا كثيرة وإمّا قليلة...».[3] وهنا تعلق ارتباط الإيقاع بالمدة الزمنية للأصوات المتوالية أو المتساوية، في اللحن الموسيقي، كما أشرنا سابقا، وهذا ما ذهب في تعريفه العديد من الباحثين العرب القدماء وأمثالهم كثر في اعتبارهم أن الإيقاع ما هو إلا ارتباط بالمتواليات الزمنية لأصوات الكلمات.

وفي تعريف «ابن سينا» للإيقاع قال عنه بأنه: «تقدير لزمان النقرات، فإذا اتفق أن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنياً. وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف

---

[1]- مبارك حنون: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، "نموذج الوقف"، دار الأمان، الرباط، المغرب،ط1، 1431هـ، 2010م، ص48.

[2]- المرجع نفسه: ص48.

[3]- المرجع نفسه: ص48.

المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً، وهو بنفسه إيقاع مطلقاً».[1]

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

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

ويعظم "ابن سينا" دور أو أثر الإيقاع في الشعر وباعتباره عنصراً مهما فيه، وهذا ما بينه في تعريفه إذ قال بأنه «هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاه. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية».[2] ومعنى هذا الكلام عند "ابن سينا" هو ارتباط عنصري الإيقاع الوزن والقافية بالشعر وبأن الشعر يتألف من أوزان متساوية وفق إيقاع منتظم وقافية، فالوزن هو في العدد الإيقاعي أي التفاصيل الموجودة في أبيات الشعر، ومتساوية يعني تساويها وتناظمها، وتسلسلها وفق زمن أي عدد التفاعيل وتراتبها هنا.

---

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

[2]- المرجع نفسه: ص23.

وهذا ما يتفق في تعريف «ابن رشد» في تأييد «ابن سينا» لمفهومه عن الأقاويل الموزونة على أنّها "اجتماع الإيقاع والعدد".[1] أي عدد التفاعيل في كل شطر.

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

تتشكل من سبب ووتد والفاصلة، التي تفصل بين المقاطع وما يتركب من النغمات والألحان في جميع اللغات، وهي ما يسمّى بالحركة بمعنى وتد وسكون يعني سبب، وهذا ما يحدد لنا بمفهوم الإيقاع في الشعر، وهذا ما تطرق إليه «الفارابي» حيث يعرّف الأقاويل الشعرية من حيث الوزن وبأنّه ينبغي أن نتبع شروط الإيقاع وأن تكون مقسومة الأجزاء، وأجزاءها من حروف وأسباب وأوتاد معينة ومحدودة مرتبة ومتناسقة ومنسجمة في كل وزن، وفي قوله « الألحان بمنزلة القصيدة والشعر فإنّ الحروف أول الأشياء التي منها تلتئم ثم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب ثم أجزاء المصاريع، ثم البيت، وكذلك الألحان».[2] وقد جعل "الفارابي" التنوع في الأقاويل الشعرية عائدا إلى الوزن والمعنى، وتناغم الألحان والتفاعيل وفق منزلة الحروف في القصيدة، فكل حرف يتبعه حركة أو سكون وهكذا إلى أن تتم التفاعيل أو المقاطع الصوتية لتشكل لنا نغماً يحدث أثره على نفس القارئ.

وقد تناول «حازم القرطاجني» في "منهاجه" موضوع الإيقاع وجعله ارتباطا

---

[1]- محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، "دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة –ابراهيم أبو سنة –حسن طلب– رفعت سلام"، ص18.

[2]- المرجع نفسه: ص17.

بالمسموعات أي الأصوات الموسيقية، «فالمسموع هو الشعر المنشد، والمسموع هو الإيقاع اللذيذ، والمسموع هو الغناء الشجي، وتناسب المسموعات، وتناسب انتظامها وترتيباتها، جزء يداخل تركيب الجملة».[1]

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

2- مفهوم الإيقاع عند المحدثين:

ارتبط مصطلح الإيقاع عند العرب المحدثين بمصطلح "الموسيقى" ومنهم من اصطلح عليها "بموسيقى الشعر" كـ « إبراهيم أنيس»، والموسيقى الداخلية والعروضية كـ«بسام الساعي» والملاحظ هو ميلهم إلى استخدام مصطلح الموسيقى لما كان لهم من فطرة الأجداد وهذا أكثر من ميلهم لمفهوم الشعرية ، كما أنّ اتصال العرب بثقافة الغرب دوره الكبير في تحديد مفهوم الإيقاع فتطرقوا إليه في مجال دراستهم وكثيرٌ هم النقاد العرب كالدكتور "شكري عياد" الذي ينطلق من تعريف «ريتشاردز» «حيث يقوم بإبعاد الصيغة الفيزيائية عن الإيقاع، لعدم التشابه إلى طبيعة الأصوات لأنه ليس منها. والتخطيط الذي يقدمه" الكيموجراف" للإيقاع كالذي يقدمه لشعر موزون غث خالي المعنى فهو لا يفيد في

[1]-منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000م، ص132.

شيء لأنه لا يثير المتلقي»[1]، فقد قام الناقد بإبعاد الايقاع الشعري عن صيغة الوزن والخضوع لقوانين العدد، فالإيقاع عنده يجب أن لا يقاس بميزان ومقادير عددية، بل هو تناغمات صوتية حرة لا تخضع للوزن و إلا كان رديئاً فاسداً بلا معنى فينبغي للشعر أن تتبعه الموسيقى لتحدث أثراً على نفس المتلقي.

ويتبين هذا بوضوح في مقولة الباحثة «اليزابيث درو» عن الإيقاع بعد تطرقها لمفهوم الوزن حيث تقول «والايقاع يعني التدفق، أو الانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن، وعلى الإحساس أكثر».[2] أي أن الباحثة هنا تفضل أن يكون الإيقاع بمعنى بالإحساس المرهف الذي يتذوقه السامع ويكون مليئاً بالموسيقى على أن يكون موزوناً فقط دون أن يكون له أي أثر حسّي.

ويبقى «بسام الساعي» في اضطراب في التفريق بين "موسيقى الشعر" و"الوزن" وهذا لميله إلى فطرة العرب من اهتمام للموسيقى وأثرها على النفس فيقول: «هذا النسيج من التوقعات والإتباعات والاختلافات والمفاجآت التي تحدثها تتابع المقاطع هو الإيقاع»[3]، أي التغيرات والاختلافات الصوتية لموسيقى الشعر، فهي متغيرة ومتنوعة الأوزان ومتناغمة.

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

---

[1]-عبد الرحمن تبرماسين: البينة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص96.

[2]-علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1،2006م، ص37.

[3]-منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغناء، ص 84.

وتميزوا من أشعارهم أرقاها وأجودها لتنشد على الملأ في المجامع والأسواق»[1]، وكانوا يعتنون بالوزن وفي إنشادهم للشعر ويعتبرونه فنّهم المرادف للإيقاع كما ورثوه من الخليل ولو كان لا يؤدي معنىً فالمهم عندهم موسيقى الشعر و إنشاد المقاطع الصوتية المتناغمة والملحّنة كشكلٍ ظاهر.

وهذا ما ذهب اليه تعريف «ابراهيم أنيس» في مفهومه للإيقاع فيرى أن«الإيقاع في إنشاد الشعر ليس إلا زيادة في ضغط المقاطع المنبور من كلمات الشطر وليست حقيقة الإيقاع عنده مقصورة على زيادة في كمية المقاطع بل يمتزج بما سمّاه (النغمة الموسيقية) يهدف المنشد بها الى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعا لتأثر الوجدان»[2].

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

وقد ربط " أبو ديب" الإيقاع بـ" الموسيقى الداخلية"، وما تحققه من فاعلية الى المتلقي فيقول «الفاعلية التي تنقل الى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحده نغمة عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقّدة».[3]

---

[1]- عبد الرحمن تبرماسين: البينة الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 96.

[2]- محمد عسران: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ص 30.

[3]- المرجع نفسه: ص31.

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

أما «خالدة سعيد» في تفريقها بين مصطلح الوزن والإيقاع، فهي تعتبر الوزن من ماضي العرب والإيقاع هو لغة عميقة صعب لمسامع الآذان فهمها فهي لغة تداركها الحواس قبل الأذن وتقول « الإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات وأوزان تكرار يتناوب تناوبا معينا، وليس عددا من المقاطع الى عشرية مزدوجة أو خماسية مفردة، وليس القوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا».[1]

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

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

[1]-عبد الرحمان تبرماسين: العروض و إيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2003م، ص 85.

على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة».[1]

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

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

و الإيقاع يحقق القيمة الجماليّة و التعبيريّة من خلال اعتدال النسب و الأوزان و الوحدات الصوتية في الإيقاع وفق نظام من الحركات حيث يقول الدكتور" محمد العياشي" أن «جمال الإيقاع مستفاد من تناسب العناصر في وزنها و حركتها و شكل نظامها»[2]حيث تلعب هذه العناصر انسجاما في القصيدة يحقق الدفقة الشعوريّة و التأثريّة و التعبيريّة.

وهذا ما نحدده في الإيقاع أنه ظاهرة عابرة للعناصر والنشاطات والحركة أيا كان حجمها فللريح والرعد وزقزقة العصافير إيقاعات معقدة جدا لأنّها لا تسمح لنا بملاحظة

---

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

*المدى الزمني: المدة التي يستغرقها الصوت في النطق.

* النّبر: هو الصوت البارز في آخر مقاطع الكلمة والنبرة: رفع الصوت عن خفض.

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

[2]-منير سلطان: الايقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ص 123.

زمنيتها ونسيجها".[1]

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

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

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

وهي ارتباط الايقاع بالحركات المنتظمة عند الفرس، وهنا تشبيه منه، وتناسب هذه الحركات والزمن والأداء والنظام هو الترتيب والانسجام والتناسق لهذه الحركات.

---

[1]-كريم الوائلي: التشكيلان اليقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2009م، ص 06.

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

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

«إيقاع موصل: وهو الذي تتكرر فيه تفعيلة واحدة.

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

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

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

فعولن فعولن فعولن فعولن.

ثالثاً :القافية:

1-القافية عند القدماء:

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

وهي أيضا على اسم فاعل من قفاه يقفوه إذ تبعه قال سبحانه وتعالى ﴿ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَى

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

[2]-ابن منظور: لسان العرب، مج15، مادة قفا، ص 196.

آثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا﴾[1]. فالتقفية هنا تشير إلى تتابع الرسلات .ومنه قول الحديث «يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم».[2]

ويذهب "الخليل" وهو من الذين أعطوا تعريفاً واضحاً لمفهوم القافية من العرب فيقول «هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه المتحرك الذي قبل الساكن». ويرى "الأخفش الأوسط" إنّها « آخر كلمة في البيت أجمع».[3] ومن تعريف "الخليل" يتضح لنا أنّ القافية هي آخر كلمة من البيت وتكون من خلال آخر متحرك بعده ساكنان، وهذا متفق عليه في نظام في البيت من القصيدة بينما في مفهوم الأخفش فإنّ القافية هي آخر كلمة فقط دون مراعاة عدد السكنات والحركات.

ويجيء تعريف «ابن عبد ربّه الأندلسي» مشابها لتعريف «الخليل بن أحمد الفراهيدي» في كونها «من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن».[4]

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

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

---

[1]-الحديد، الآية: 27.

[2]-علوي الهاشمي: فسلفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 56.

[3]-المرجع نفسه: ص 56.

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

كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين».[1] وهذا يعني أنّ القافية قد تجيء في مثل تقريب من الكلمة أو تأتي في كلمة أو كلمتين وهذا راجع إلى طبيعة الحركات من البيت، وهذ ما يظهر في البيت التالي، فيقول:

«مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً

كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ»

القافية من هذا البيت عند "الخليل" «من عَلِ» وعند "الأخفش" «عَـلِ» وحدَه.[2]

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

وهذا ما نراه أيضا في القصيدة العمودية المحافظة «فإذا أنهى الشاعر بيته الأول بكلمة مثل: اليَدَا، تحتّم أن تكون القافية الدّال المفتوحة المشبعة، مثل: الرّدى، يجدا، مجدا، الجدا، السدا، العدا، المدى».[3]

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

---

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

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

[3]- فواز بن فتح الله الراميني: البيرق في الشعر والعروض والقوافي، دار الكتاب الجامعي، الإمارات، العين، ط1، 1430هـ، 2009م، ص196.

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

ومنهم من اعتبر حرف الروي هو القافية ولا بد من تكريره في كل بيت حيث يقول«القافية حرف الروي يُبنى عليه الشعر ولا بد من تكريره في كل بيت».[1] وقد أشار إلى حروف تلزم حروف الروي وهي "التأسيس والردف والوصل والخروج" فجعلها قريبة من تعريف "الخليل".

وهناك من يرى أنّ القافية ترتكز على حرف الروي وبأنّه الأساس فيها الذي يتكرر في نهاية كل بيت وعرّفوها كما يلي: «القافية أشبه بجملة موسيقية يجب تكرارها في نهاية كل بيت والروي آخر حرف موسيقي في تلك الجملة اللحنية، والروي هو الأساس الذي ترتكز عليه القافية»[2]. فمثلا إن انتهى البيت الأول بكلمة مفردة ك(تَستَوقِد)، اعتماد بدال متحركة، فهنا على الشاعر أن يتماشى بهذه الدال مع كل أواخر أبيات القصيدة حتى تأتي اتفاقية موحدة ومتوازنة ومنسجمة، وحتى يتوفر التقطيع النغمي المتناسق بها.

---

[1]- سمير سحيمي: الإيقاع في شعر نزار القباني، من خلال ديوان "قصائد"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 1431هـ، 2010م، ص100،101.

[2]- فاضل عوّاد الجنابي: المنقذ في العروض والقافية، دار قنديل، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص357.

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

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

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

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

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

---

[1]-أبو السعود سلامة أبو السعود: البنية الإيقاعية في الشعر العربي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د، ب) ، ط1، 2009م، ص105.

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

[3]-حسين أبو النجا: قوافي الشعر العربي، الناشر دار مدني، الجزائر، ط2، 2003، ص19.

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

«بَاتَ يَبْكي عينَاستحابِ الرويّة باسم البَرق دونَ تلكَ الثنيّة».[1]

والقافية المطلقة هي التي تنتهي بحرف متحرك مثل:

«أغالبٌ فيكَ الشَوقُ والشوقُ أَغْلبُ وأعْجَبُ مِنْ ذَا الهَجرِ والوَصْلِ أعْجَبَ».[2]

وقد ربط «ابن رشيق» في كتابه العمدة بين مفهوم القافية والوزن وبأنّهما مشتركان في خاصيتهم المميزة في الشعر؛ وبدونهما لا يكتمل الشعر فيقول عن القافية هي: « شريكة الوزن في الإختصاص بالشعر، لا يسمّى الشعر شعراً حتى يكون له وزن وقافية».[3]

كما جاء في تعريف "الجاحظ" قوله في "البيان والتبيين": «القوافي خواتم أبيات الشعر».[4]حيث تختم به القصيدة.

وللقافية خمسة مسميات أو حدود وهي، القافية المتكاوسة والمتراكبة، والمتداركة، والمتواترة، والمترادفة: «فالقافية المتكاوسة تنتهي بفاصلة كبرى، والمتراكبة تنتهي بفاصلة

---

[1]-الدوكالي محمد نصر: جامع الدروس العروضية والقافية، منشورات ELGA، فاليتا، مالطا، ط1،2001م، ص115.

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

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

[4]-المرجع نفسه: ص54.

صغرى، والمتداركة تنتهي بوتد مجموع، والمتواترة تنتهي بسبب خفيف، والمترادفة تنتهي بساكنين متلاحقين».[1]

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

2-القافية عند المحدثين:

يرى الدكتور «إبراهيم أنيس» وهو لا يخرج عن تصور القدماء لمفهوم القافية حيث عرّفها بأنّها«عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هنا يكون جزءًا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها».[2]

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

وهذا ما يحدده «عبد الرضا» في تعريفه المشابه لـ«إبراهيم أنيس» في اعتبار القافية « مجموعة أصوات تكون مقطعاً موسيقياً واحد، يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول، فيكرره في نهاية أبيات القصيدة كلّها،مهما كان عددها.كمافي القوافي االمزدوجة».[3]

---

[1]-الدوكالي محمد نصر: جامع الدروس العروضية والقافية، ص 126.

[2]-كريم الوائلي: التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، ص37.

[3]-المرجع نفسه: ص37.

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

ويقول الدكتور «عز الدين إسماعيل»: «والقافية هي نهاية موسيقية للشطر الشعري، هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية».[1]

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

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

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

«سَأَلتُك يا صَخْرَة المُتَلَقي مَتى يجْمَع الدَهْر مَا فَرّقَا».[2]

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

[1]- كريم الوائلي: التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، ص 39.

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

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

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

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

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

أَتُوقُ إِلَى جُرْرَتِنِ رَاحِلَتِنْ

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

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

---

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

[2]-المرجع نفسه: ص38.

إلى سِبَرِ لْمِدَاْ دِي

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

فعلْ/ فعلنْ/ فعولن

تَمْحُوْ حُدُوْدَ لْبِلَاْدِيْ

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

فَعِلُنْ / فَعُوْلُنْ/ فَعُوْلُنْ

عَنِ لْبِلَاْدِيْ [1]

0/0// 0//

فعلْ/ فعولن

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

[1]–رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، ص15.

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

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

ومقاطعها كالتالي: «المترادفة (/00) والمتواترة (/0/0) والمتداركة (/0//0)، والمتراكبة (/0///0) والمتكاوسة (/0////0). هذه هي الألقاب والمصطلحات المتوارثة عند الخليل" والمعمول بها في الشعر العربي».[1]

ومن خلال هذه الأنواع للقافية نجد كما في الديوان الشعري:

1) المتكاوس: ابْتَكَرَنِيْ (/0////0).

2) المتراكب: عُمْرُ الذي امتص مَجْبَرَتِي (/0///0).

3) المتدارك: إلَى خُلوة الدُون بَعْدَهَاْ (/0//0).

4) المتواتر: كَمَا أَهْوَى (/0/0).

5) المترادف: فلم نَجِدْ غَيْرَ رَفِيقْ (//00)، رَشِيْدْ (//00).[2]

وقولها في قصيدة "حمّى" من بحر الكامل:

محمومة كتعريف الهويّة.

والخطّ والأبجديّة.[3]

---

[1]- عبد الرحمن تبرماسين: البينة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 105.

[2]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص18، 20، 37، 39، 59.

[3]- الديوان: ص09.

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

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

فكما قال الخليل عن القافية بأنّها «الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري، وهي إمّا بعض كلمة أو كلمة، أو كلمة وبعض أخرى أو كلمتان»[1]. وهذا ما رأيناه في أبيات الشاعرة.

رابعاً :الوقف:

يُعرّفُ الوقفُ على أنّه: «الوقوف على نقطة عند نهاية الجملة المفيدة كما هو معروف في النثر».[2] ولأنّ الإيقاع يحتاج إلى وقف فإنّه يكون متغير عن النثر في خضوع الوقف لنظام الوزن ولطبيعة مشاعر الكاتب من فرح وحزن وألم فتنتج دلالة ومعاني تجعل من الوقف متنوعاً يفهم من طبيعة المشاعر ويتماشى معها، فهو «إما فاصلة (،) أو نقطة (.)، أو بياض ( )»[3].

والفاصلة تقدم لنا وقفات قصيرة، والنقطة تشير إلى نهاية الجملة، وهي عامل أساسي في بناء القصيدة المعاصرة.

---

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

[2]- عبد الرحمان تبرماسين، البينة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص109.

[3]- المرجع نفسه: ص 109.

ويجمع النحاة وعلماء التجويد والقراءات أنّ الوقف هو عبارة عن «"قطع النطق عند اخراج آخر اللفظة" وأنّه "قطع الكلمة عمّا بعدها" و "قطع الصوت عن آخر الكلمة"»[1].

فالوقف هنا هو قطع للصوت أو السلسلة اللفظية المتواصلة، وتقطيعها إلى أجزاء فهو توقف عن الكتابة أو القراءة في مواضع محددة، وتفصل بين المقاطع الصوتية والكلمات، سواء في الشعر أو النثر.

وقد ارتبط مفهوم الوقف عند العرب بالتنفس والوقف للاستراحة لاستئناف القراءة. ويرى في ذلك "ابن الجزري" «لما لم يمكن القارئ أن يقرأ السورة أو القصّة في نفس واحد ، ولم يجر التنفس بين كلمتين حالة الوصل ،بل ذلك كالتنفس في أثناء الكلمة وجب حينئذٍ اختيار وقفا للتنفس والاستراحة ، وتعيّنُ ارتضاءُ ابتداءٍ بعد التنفس والاستراحة...»[2].

فالوقفة في الأصل هي توقف ضروري للمتكلم بأخذ نفسه وما هي إلاّ ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النص يراها "جون كوهن" بطبيعة الحال «محملة بدلالات لغويّة».[3] وهي عبارة عن رموز تعد فواصل للكلمات وكل وقفة تؤدي وظيفتها اللغوية ورموزها الدلاليّة والمعنويّة.

---

[1]- مبارك حنون: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، "نموذج الوقف"، دار الأمان، الرباط، المغرب ،ط1، 1431هـ، 2010م، ص74.

[2]- المرجع نفسه: ص75.

[3]- عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص89.

وفيما يرى «الأنصاري»:«وليس آخر كل آية وقفا بل المعاني معتبرة والأنفاس تابعة لها...»[1]إذن الوقف هنا حسب التعريف ليس انقطاع النفس فقط، وإنّما يخضع الوقف للدلالة والتركيب كشرطين أساسيين فإن تم المعنى وحصل الفهم وتوصلت الرسالة في الكلام فإنّ الوقف يتحقق وبمختلف صيغه، حسب طبيعة الموقف والكلام المراد إيصاله، أي المعنى.

ويحدد «إبراهيم أنيس» أنواعاً ثلاثة في الشعر المعاصر وهي:

1- الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية: وهي «تامة من الجانبين العروضي والدلالي»[2] أي وقفة تامة من الناحية العروضية كالإيقاع والدلالة من حيث المعنى الذي تؤديه وترمز إليه.

2- وقفة عروضية فقط أي (وزنية):«وهي تامة من حيث الوقف العروضي وناقصة من جانبها الدلالي والنظمي».[3] أي أنها وقفة تامة من حيث الوزن والعروض في الشعر، تراعي توقفها من حيث انتهاء وزن القصيدة فقط دون مراعاة للدلالة.

3- وقفة محددة البياض: «وهي ناقصة من الجانبين معًاالعروضي والدلالي والنظمي حيث تبقى الحيرة معلقة والنفس متدفقة».[4] أي أنّ هذه الوقفة تترك النفس حائرة

---

[1]– مبارك حنون: في التنظيم الايقاعي للغة العربية"نموذج الوقف"،ص78.

[2]–عبد الرحمن تبرماسين: البينة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 110.

[3]–المرجع نفسه: ص110.

[4]–المرجع نفسه: ص 110.

وبعلامة تحير واندهاش دون فهم أو جواب، يترك النفس تتساءل حائرة ومندهشة، ويرمز لها بـ( ) فراغ يثير الدهشة في نفس المتلقي ويتشوق لمعرفة الجواب ماذا يحصل؟!

وتتنوع مظاهر الوقف في أبيات الشاعرة ومنها.

1- "**الوقفة التامة**": حيث تقول الشاعرة في قصيدتها "المصير" من ديوانها:

مبعد وفق حظي،

مُبْعَدُنْ وِفقَ حَظْظِيْ

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

فَاْعِلَاْ تُنْ / فَعِلْتُنْ.

من صندوق البريد

مِنْ صُنْدُوْقِ لَبَرِيْدِيْ

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

فَاْعِلْتُنْ /فَاْعِلَاْتُنْ[1]

هذه الوقفة "تامة" حيث اعتمدت الشاعرة على تفعيلة واحدة تامة وهي من (بحر الرمل)، على وزن فاعلاتن، دون الحاجة إلى تكملتها في سطر آخر، فهي تامة المعنى الذي تؤديه مع التركيب والوزن فهي مستغنية عن غيرها.

[1]–رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص27.

2- الوقفة الوزنية: وهي كما أشرنا ناقصة من جانبها الدلالي والنظمي، وتعتمد على وزن تفعيلة أو أكثر عند تمام البيت وتوضع فيها علامات الترقيم كالاستفهام والتعجب، فهي غير مقيدة بعدد التفاعيل. مثال قول الشاعرة في قصيدتها "**تباهي**":

حريتي،

حُرْرِيِيَتِيْ

.0//0/0/

مستفعلن

روض كتمان لانتفاضة المدى،

رَوْضُ كِتْمَانْنِلْنِتِفَاْضَةِ لْمَدَىْ

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

فاعلن / مستفعل/ فَعِلْ/مُتَفعِلنْ.[1]

لسراح العمر دون مكان.

لِسَرَاحِ لْعُمْرِ دُوْنَ مَكَاْنِنْ.

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

فَعِلُن/مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ/مُسْ

جيل للبخور ..... يا سيريا

[1]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص71.

جِيْلُنْ للبخور ....يَاْسِيْرِيْيَا

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

تفعل/ فاعلن/ مُتَفَعِلْ / فعلُنْ.[1]

وفي قصيدة أخرى بعنوان "**أول السقي**" تقول الشاعرة:

جالس ها ما تي!!

جَالِسُ هَاْ مَاْ تِيْ!!

0/0/0/ //0/

مُسْتَعِلُنْ /فَعِلُنْ.

أمحوني من خلجاتي المُدُنْ..

أُمْحُونِي مِنْ خَلَاْجَاتِ لْمُدُنْ..

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

مُستفعلْ / فا علن/مستفعلن.[2]

تُعدُّ هذه الأبيات من "بحر البسيط" مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن، ويمثل الوقفة الوزنية تماما للوقف العروضي في الأبيات ولكنها لم تتم من الناحية النظمية والدلالية في البيت الواحد، فاعتمدت الشاعرة على تفعيلتان من بحر البسيط، واستكملت التفاعيل في الشطر الثاني من القصيدة وتركت فيها الشاعرة حريّة الاختيار في التعبير دون مراعاة

[1]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص 71.

[2]- الديوان: ص38.

للنظم والمعنى، والتفنن في استعمال علامات الوقف كالتعجب ونقاط الحذف، وهذا ما يتماشى مع طبيعة أحاسيس وانفعالات الشاعرة.

3-**الوقفة التركيبية والدلالية:** حيث تقول الشاعرة في قصيدتها "المعجزة":

لمْ أَكُنْ في عقره

لَمْ أَكُنْ فِي عُقْرِهِي

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

بارا بالجميل،

بَارَنْ بِلْجَمِيْلِيْ،

0/0//0/ 0/0/

حَامَ

حَامَاْ

0/0/

ثمّ تدلى

ثُمْمَتَدَلْلَى

0/0// /0/

طاف، ليذهب

طَافَ، لِيَذْهَبَاْ

0//0// / 0/

واشتهى ما فوقي وتحتي

وَشْتَهَىْ مَاْ فَوْقِي وَتَحْتِيْ[1]

[1]–رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص 53.

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

هذا البحر "من المتدارك" فاعلن على ضربين، وتمثل الوقفة هنا اكتمال للدلالة أي المعنى والتركيب النحوي ولكن من ناحية الوزن فهو غير مكتمل في البيت الواحد أي إنتهاء بتفعيلة غير مكتملة في آخر البيت للانتقال إلى البيت التالي مع استعمال علامات الوقف كالفاصلة فهي موجودة، كمحطّة للراحة والتنفس والوقف لإستئناف الكلام وهذا عائد إلى طبيعة مشاعر الكاتبة وأحاسيسها فهي تختار من علامات الوقف ما يُمني حسها المعنوي، حيث تفصح عن مشاعرها المكبوتة وانفعالاتها المتنامية وتعمل على إظهار التوجع والتحسر اتجاه فقدان شيء مَا.

4- **وقفة البياض:** وهي وقفة تمكن في الفراغات التي يتركها الشاعر، دون اللجوء إلى انتظام العبارات والكلمات، وهذا ما نراه في قصيدة الشاعرة "**تُسآلُ الفتيل**"، حيث تقول:

مَنْ يثبت أن كل الطرق تؤدي إلى روما وطريقي

إلى أحبتي... طويل ولا ظل

له؟

لماذا كلما باض البحر تكسر في النهر فقاع الخبز الآن

الحضارة لا تدوم!؟[1]

[1]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص64.

وفي مثال آخر، في قصيدة "الأرجوحة الشاغرة" تقول الشاعرة:

إنّنا كنّا.. مازلنا

لا

لا

لا تكسروا لعبتنا،[1]

وتبقى الحيرة معلقة والنفس متدفقة تدعو إلى التساؤل والدهشة في وقفة بياض فارغة من عروضٍ ودلالة ونظم فهي تترك النفس حائرة، وهنا الشاعرة استخدمت وقفة البياض لتترك علامة استفهام تثير الدهشة والحيرة في النفس وعما تريده وترغب الشاعرة في الوصولإليه من خلال سؤالها. بمن ولماذا، وهذا لتدفق شعورها واستغرابها عماّ يحير ذاتها حول بعض الأمور، المتناقضة والمتشابكة.

خامساً :التدوير:

إنّ مصطلح التدوير في الدراسات التي تختص بعلم العروض وموسيقى الشعر له خاصيّة في كل من القصيدة التقليدية القديمة والقصيدة الحرة فيما يحض تعريفه في القصيدة التقليدية هو «اتصال شطري البيت واندماجهما، بحيث لا يمكن تقسيم البيت

[1]- رشيدة محمدي: شهادة المسك(شعر)، ص51.

على شطرين إلا من خلال تقسيم كلماته، ليصبح بعضها في الشطر الأول، وبعضها في الشطر الثاني تأسيسا على الوزن».[1]

أي أنّ التدوير يحتوي في مكوناته الداخلية على كلمة تصبح شركة بين قسميه، قسم يتم به تمام الشطر الأول وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثاني وهذا ما يسمّى في الإيقاع تدويراً، كما في قول أبي نواس:

أترك التقصير في الشُرْ ب وخذها بنشاط.

من كميتٍ كسنى البَرْ ق أضاءت في البواط.[2]

في البيت الأول كلمة (الشرب) هي الشركة بين الشرطين فراءها تتم الشطر الأول وباءها تبدأ الشطر الثاني، والشركة في البيت الثاني هي (البرق) أكمل إيقاع الشطر الأول راءها وبدأ إيقاع الشطر الثاني بقائها.

وقد شاعت ظاهرة التدوير في الشعر الحر في اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض كقول الجواهري:

أنا والغربة والوحشةُ فاعلاتنفاعلاتن فَعِ

والرأس عليه من نديف الثلْج لاتن فعلاتن فاع

ما يهزأ بالموقِدِ في قلبي مشبوبا لاتن فعلاتن فعلاتن فا

---

[1]- محمد مصطفى أبو شوارب: إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، "منهج تعليمي مبسط"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007م، ص129.

[2]- أحمد كشك: التدوير في الشعر: "دراسة في النحو والمعنى والايقاع"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د ، ط)، القاهرة، 2004م، ص07.

كهدي... وأنا ابن الخَمْسَ علاتن فاعلاتن فاع

والعشريْن عامَا لاتن فاعلاتن.[1]

وهنا بدأ التدوير في هذا النص، من السطر الثاني ولم ينته إلاّ في السطر السادس الذي وردت فيه التفعيلة وانتهى بتفعيلة كاملة، كما أنّ التدوير يقضي على القافية ويتعارض معها ولكن الشاعر عمد إلى ضرورة التعويض بها من خلال التقفية مثلاً (عَاما) لتشكيل مركز نغمي وجمالي ويوحد إيقاع القصيدة النهائي. كما أن التعبير الدرامي أثره في التدوير عند شعراء القصائد الحرّة وهو مرتبط بها ارتباطا وثيقا، حيث يقوم الأداء الدرامي على العواطف المتشابكة داخل القصيدة والصراع والسرد من جهة أخرى.

وقد مال معظم النقاد العرب إلى تعريف التدوير ومن هؤلاء «محمد النويهي» حيث اعتبر التدوير «وسيلة من وسائل الشعر الجديد للتخلص من حدة الإيقاع القديم».[2]

أي الإبتعاد عن القيود العروضيّة نحو التحرر والتغير وفق الإبداعات النفسيّة التي تفرض سيطرتها على الجملة الشعرية.

ويطلق «عز الدين» التدوير أيضا على مصطلح "الجملة الشعرية" وهي كما يرى «بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من

[1]- مقداد محمد شكر قاسم: البينة الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1 ،2008م، ص87.

[2]- كريم الوائلي: التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، ص 34.

سطر وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر».[1]

فالتدوير عند "عز الدين" يمثل بنية موسيقية مجزوءة في كل بيت حيث تشغل حيّزا من السطر ليصل امتداده الزمني في باقي الأسطر الأخرى، وقد يصل إلى أكثر من سطر واحد، وإن توفرت جميع الشروط الزمانية والمكانية والتوغل فيها، إحدى صفات التدوير الشعري.

ولظاهرة التدور تعريفات عدّة واختلافات كثيرة في مفهومه وكلّها تصب في معنى واحد من ذلك ما ورد في تعريف التدوير أنّه «إحساس بكَسر التَّكرار الشَّطريِّ؛ كي يَبتعد الإيقاع عن الرَّتابة والتَّكرار، وفي هذا الكَسر إثراء للإيقاع الداخليِّ كي يَكون سَبيلاً لحرِّيَّة الإبداع.»[2]

أي أنّ الشاعر من خلال التدوير يتمتع بحريّة الإبداع والتعبير بعيداً عن اللجوء إلى الرتابة والتكرار بكسر القواعد والأنظمة، نحو اللجوء إلى الإبداع الذي يثري الموسيقى أو التناغم الداخلي في الشعر وتجعله سبيلا لقيام الشاعر بعملية إبداعه المتوالية.

وفي نفس السياق يمثل التدوير «علاقةَ اتصال بين شطرين؛ إذ لا يُمكن الإفصاحُ عن نهاية الشطر الأوَّل التي ترتكز على التَّفعيلة الأخيرة المسمَّاة بالعَروض حيث لا يستقيم الإنشاد والإيقاع مع الفصل بينهما»[3].

---

[1]-كريم الوائلي: التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، ص 34.

[2]-أحمد كشك: التدوير في الشعر: "دراسة في النحو والمعنى والإيقاع"، ص140.

[3]-خضر أبو العينين: أساسيات علم العروض والقافية، ص82.

وهذا يعني أن تحقق التدوير من تحقق الإنشاد وانسجام الإيقاع وتناغمه ليكتمل المعنى والتركيب، دون قيد وهذا باللّجوء إلى التدوير كحلٍ أفضل لاكتمال الأشطر.

وللتدوير ثلاثة مستويات من بينها:

المستوى الأول وهو: "**تدوير التفعيلة**": وهي «تفعيلة توجد من البيت الخطي إلى الذي يليه فقط»[1]. أي التدوير في تفعيلة واحدة يوجد في بيت خطي واحد فقط مثل تفعيلة واحدة تقسم إلى شرطين في نهاية الشطر الأول وبداية للشطر الثاني فقط.

والمستوى الثاني: وهو "**التدوير الجزئي**" و «يكون في أكثر من بيتين خطيين»[2]، وهو تدوير أكثر إتساعا وامتدادا من الأول قد يتجاوز خمسة أبيات خطيّة أو يضم جزءاً فقط من القصيدة بكاملها، وينتهي هذا التدوير بانتهاء الدفقة الشعورية والحالة النفسية للشاعر والفكرية.

والمستوى الثالث: هو "**التدوير الكلّي**": ويقوم هذا النظام من التدوير على «إشغال القصيدة بأكملها، بحيث تبدو القصيدة وكأنها جملة واحدة».[3]

وهنا التدوير يعكس الحالة الشعورية والنفسية ورغبة الشاعر في السرد ومواصلة الكلام بحيث تكمن كرغبة في تدفق المشاعر والأفكار لدى الشاعر في كل مرّة.

فكلما زاد التدوير في المعنى زاد في المبنى، وهذا ما يؤكد قدرة الشاعر الإبداعية،

---

[1]- عبد الرحمن تبرماسين: البينة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 141.

[2]- المرجع نفسه: ص141.

[3]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة"حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد الستينات"، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م، ص193.

والخلاقة والتي تؤدي إلى نجاح هذا النظام وتطويره داخل القصيدة.

وهناك "**التدوير الدلالي**" وهو «تدوير تقتضيه الحاجة النحوية ويتمثل في عدم تمام بناء البيت الخطيّ نحوا فليلجأ إلى تكملته في البيت الموالي وهذا بغرض إيصال الدلالة والمعنى المراد سرده ويشبع رغبته النفسية التي تتسارع للتدفق».[1]

أي الحاجة إلى تدوير تقتضيه الدلالة والنسق العروضي وتكامل الوزن على اكتمال المبنى والمعنى فالحاجة الملحة إلى اكتمال الغرض النحوي في البيت الذي يليه والذي يليه دون الاهتمام بالمعنى

1- **تدوير التفعيلة:** «هو استكمال تفعيلة في السطر والذي يليْه»[2]. كقول الشاعرة رشيدة محمدي في قصيدتها "شهقة":

الطيش الذي جنّسني بالعَسَلِ،
/0/0/ 0//0 /0///0/ 0///0/
كَاتِمُ الْكَأْسِ
/0// 0/0/0
في واوات العَطْفِ
/0 0/0/0/ 0/0/
خُصْلَتُهُ، الشَمْعُ الصَارِم،
/0/ / / 0 / 0/ .0//0/0 [3]

فالتدوير هنا حاصل في الكلمة "كأس" من السطر الثاني إلى حرف الجر "في" في

[1]- عبد الرحمن تبرماسين: البينة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 144.

[2]- المرجع نفسه: ص141.

[3]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (الشعر)، ص 28.

السطر الثالث وكذلك في كلمة "العطف" من السطر الثالث إلى بداية كلمة السطر الرابع "خصلَتُه".

وحدث في صدر التفعيلة على وزن [مُتَفَاعِلْ] من بحر الكامل فالتدوير حاصل هنا في الأبيات الخطية، 2 و3 / 3 و4/

2-**التدوير الجزئي:** وهو «أكثر امتدادا من الأول قد يتجاوز خمسة أبيات خطيّة، أو يضم جزءاً من القصيدة بكاملها»[1]. أي لا ينتهي إلاّ بإفراغ الحالة النفسيّة التي يعاني منها الشاعر كقول الشاعرة في قصيدة "شهادة المسك":

يَابُنَيَّ اَللُؤْلَؤِيُ /0 //0/0 /0//0/0 [من المتدارك]
لَوْعَتُنَاْ الهوَاءُ /0///0 //0/0
إِضْمَاْمَةُ غُنْجٍ، /0//0/ /0/0
هِمَمٌ تَدُكُنِيْ فِيْ اَلْعَجَبِ ///0 //0 //0 /0///0
مَرَاْبِعٌ لِلْشَمْعِ //0/0 /0/0/0
رِخٌ وَنَاْسٌ 0/0/ 0/0//
فَهْدُ، شَاهِيْنَ وَقِطَارَاْتِ /0/ /0/0/0/ //0/0/
اَلْدَرْبِ اَلْصَغِيْرِ وَاَلْنَوَاْعِيْر.. 0/0/0/ /0 //0//0/0/0.[2]

التدوير الذي نلحظه في هذه الأبيات هو "تدوير جزئي" وقد كان في أكثر من بيتين خطيين وشمل جزء من الأبيات بكاملها وينتهي عند أبيات عند إفراغ الشحنة النفسية التي تعاني منها الشاعرة وما يدل على ذلك هو استعمال نقاط الحذف والفاصلة التي تقف

[1]- عبد الرحمن تبرماسين: البينة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 141.

[2]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص80.

الشاعرة من خلالها للاستراحة وأخذ فاصل نفسي وأيضا تركيبي، ثم مواصلة كلامها.

3-التدوير الكلي: وهو ما يطلق عليه بـ«تدوير الأبيات كلّها».[1]

كما في قول الشاعرة من قصيدة "تأبين":

اسلم للوداع //0// /0//0/ [من الكامل]

اسلم للنعش المستمر //0// /0//0/0/0/0/

لغابة من أحزان //0//0 /0/0/

اللوز جدولك قافية في المترو 0/0//0////0///0/0/0

خلاك 0/0//

علا عوافيه الطائشة //0/0/0/0/0/0///

متى يشتهي القوس قزح السهم //0/0//0/0/0/0////0/0

ونبدأ العصيان!؟ //0//0 /0/0/

اتم ارتخاءك الآن...الآن //0 /0/0//0/0/ /0/0/

جهز لجنائز المرمر علق نعناع /0/0 ///0/0//0/0/0/0///0/0/0.[2]

نلاحظ وجود التدوير الكلّي هنا في الأبيات الذي يشمل جميع الأبيات من أول تفعيلة إلى آخر تفعيلة تعلن فيها همومها وأوجاعها وهذا لما يحصل من حالة شعورية متدفقة لدى الشاعرة مفعمة بالحزن والاندهاش المتواصل والفراغ الذي يحيرها اتجاه الواقع المتغير

[1]- مقداد محمد شكر قاسم: البينة الإيقاعية في شعر الجواهري، ص84.

[2]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص86.

في بلدها وكأن الشطر الواحد من البيت ضاق عن استيعاب المعاني المتدفقة التي يمر بها مشاعرها.

4-**التدوير الدلالي:** وهو تدوير تقتضيه الحاجة النحوية لغرض إيصال الدلالة والمعنى، ومن ذلك قول الشاعرة رشيدة محمدي في قصيدة "الأرجوحة الشاغرة".

إننا كما كنّا ...مازلنا /0//0 //0 /0/0 /0/0/0 [من الرجّز]

نستبيح الاصغاء إلى ما يراد /0//0/0/0/0/0/0//0/0

مازلنا ...كما كنّا /0/0/0 /0/0/0//

نشرِّح أسرار التزواج بين العرائس //0///0/0/0//0// /0/0 //0//

نخضع الفارس لخيال الأوانس /0//0/0 /////0/0//0

إنّنا كما كنّا...مازلنا /0//0 //0 /0/0 /0/0/0

لا /0

لا /0

لا تكسروا لُعبتنا، /0//0/0 /0.///0[1]

هنا وجود التدوير الدلالي في أبيات الشاعرة حيث تلجأ الشاعرة إلى استكمال النقص النحوي أو النثر النحوي وأبيات موالية حتى تكتمل الدلالة تدريجيا ولا يهم مراعاة المعنى المراد إيصاله وعندما نتأمل البيت الخطي الأول نجد بناءه النحوي بعد الفعل الماضي

[1]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص50، 51.

الناقص "**مازلنا**" وأصل فعله "مازال" والبيت الخطي الثالث نجد في نهايته فعل "كان" بصيغة "**كنا**" ثم استكملت الشاعرة البيت الخطي بكلمة "**نشرّحُ**" ومعنى هذا أنّ الشاعرة كانت بحاجة إلى اللجوء إلى استكمال النقص النحوي بغرض دلالي.

الفصل الثانـي

إيقاع الموازنات الصوتية في القصيدة الشعرية.

أولاً :التكرار.

ثانياً :الجناس.

ثالثاً :التوازي.

أولاً :التكرار:

جاء في لسان العرب لابن منظور: "الكر: يقال: كَرَّهُ، وكر بنفسه....

والكر مصدره كر عليه يكر كراً وكروراً وتكراراً عطف عليه، وكرّ عنه: رجع – وكرّر الشيء وكرره أعاده مرّة بعد أخرى».[1]

يؤكد المفهوم هنا أن التكرار يعني الرجوع والعطف والإعادة.

أي الرجوع إلى شيء ما ثم إعادته وعطفه يعد تكراراً.

وقد ورد في معجم المصطلحات العربية بأنّه: «هو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني».[2] أي نجده معاداً في بعض أماكن البيت الشعري أو الموسيقي أو النثري.

وتتباين نظرة العلماء للتكرار واختلافهم حوله ولكنها تضل متقاربة في أنّه إعادة للفظ أو المعنى.

ونجد «ابن الأثير» (ت637) يعرّفه «هو دلالة اللفظ على المعنى مردداً، كقولك لمن تستدعيه: (أسرع أسرع) فإنّ المعنى مردد، واللفظ واحداً».[3]

ونفهم من هذا القول أنّ المعنى يتعدّد واللفظ واحد. وهو كلمة أسرع فربّما دلّ هذا

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، مادة "كرر"، ص135.

[2]-عصام شرتح: جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،ط1، 2010م، ص13.

[3]-فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص21.

التكرار على معاني عدّة.

ولأنّ العرب قديما كانوا يهتمون بتكرار الألفاظ وتعددها وأعطوه مسميات عدّة كالجناس ورد العجز على الصدر.

وقد يؤدي التكرار معنى أي فائدة وتكرار بغير فائدة. فيقول ابن رشيق «وللتكرار مواضع يحسنُ فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه»[1] يعنى من هذا القول أنّ تكرار اللفظ هكذا دون معنى فهو معيب، فيجب أن يحقق الدلالة منه وهو يعد أكثر شيوعاً من تكرار المعنى على اللفظ.

والتكرار الذي يأتي بفائدة فيسمى إطناباً وبغير فائدة فهو تكرير، ويسمى التطويل دون معنى فيقال حينئذٍ: «إنّ كل تكرير يأتي لغير فائدة تطويل، وليس كل تطويل تكريراً، يأتي لغير فائدة».[2]

ولقد صار التكرار في العصر الحديث نقطة مركزية في القصيدة التي تحتويه كثير من الدلالات والأفكار، ولقد نظر إليه الكثير من النقاد المحدثين والشكلانيون الروس والذي يعتبرونهم كأساس من أسس بناء النص الشعري، ابتداءً من «رومان جاكبسون» ثم "يوري لوتمان"، الذي يجعل من التكرار «عنصراً مركزياً في بناء النص الفني ومنه النص

[1]-عصام شرتح: جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص 20.

[2]-المرجع نفسه: ص24.

الشعري».[1] حيث اعتبر «لوتمان» أنّ للتكرار فاعليّة وأهميّة كبرى في بناء النص الفني سواء في النثر أو الشعر خاصّة.

وكما يرى النقاد قديماً وحديثاً في أسلوب التكرار بأنّه«إعادة كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها إمّا للتوكيد أم لزيادة التنبيه أو للتمويل أو للتعظيم أو للتلذّذ بذكر المكرر».[2]

ويقصد من خلال هذا القول هو أغراض التكرار ووظائفه وهدفه حيث للتكرار أغراض كالتوكيد خاصة وهذا ما يلجأ إليه أغلب الشعراء كما أنّ له أغراضا عدّة حسب طبيعة الشعور والإنفعالات التي يؤديها الشاعر من خلال اللجوء إلى تكرار في أبياته، وتفننه فيها.

وللتكرار مستويات وهي: تكرار على مستوى الحرف والكلمة والجملة.

1- **تكرار الحرف:** وهو «يعدّ المنطلق الأول في الإيقاع المتحرك الذي يتركب منه النص الشعري فالشاعر حينما يكرر صوت بعينه أو أصواتا مجتمعة، انّما يريد أن يؤكد حالة إيقاعية».[3] من هذا المنطلق نفهم أنّ تكرار الحرف هو إعادة لحرف صوتي مُعاد في كل سبب ليحقق النسيج أو التناغم الإيقاعي في الشعر يثير الإنشاد في نفس المتلقي، ويؤكد على صوت بعينه.

2- **تكرار الكلمة:** وهو «تكرار اللفظة في المعطى اللغويلا تمنح النغم فقط بل يمنح

---

[1]- فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، ص 37.

[2]- عصام شرتح: جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص 13.

[3]- مقداد محمد شكر قاسم: البينة الإيقاعية في شعر الجواهري، ص 158.

امتدادا وتناميا للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد كاللفظة مثلا».[1] تمنح القصيدة تلك القوة والصلابة نتيجة لذلك الترديد من الكلمة المكررة، وهي تمنح الإمتداد والتوسع في الأبيات، وتجعلها فضاءً متنامياً.

3- **تكرار الجملة:** أو هو تكرار العبارة وهو يسهم في تغذية الإيقاع المتحرك للخطاب الشعري، فالعبارة المكررة تكسب النص طاقة إيقاعية أكبر بفعل اتساع رقعتها الصوتية».[2] ويمثل التكرار هنا "الإتساع" و"الإمتداد" وهو العروضيو التنامي في النص وحدوث الإنتشار وتمتع البصر بالإيقاع المتواصل لأكثر من لفظة وهنا خروج من القيود والنمطيّة نحو الإنفتاح على فضاءات النص وأبعاده الدلاليّة وحركة الذات الشاعرة.

1- تكرار الحرف: تقول الشاعرة في قصيدتها "**وهكذا**".

أقصف في مدينة ما

بقلوب التمرة

أنعت في شارع ما، بالغبية

أتمادى

أدخل رحما ما

أغدو أما، كما أهوى

---

[1]- عبد الرحمن تبرماسين: البينة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص211.

[2]- مقداد محمد شكر قاسم: البينة الإيقاعية في شعر الجواهري، ص 198.

في حريق الصابون

أمسح عن (أريال) **الكلف.**

اتهم بالجمود.[1]

يبدو جليا في هذه الأبيات سيطرة صوت **الألف** في بداية كل بيت و **الميم، وألف المد** مثل (ما، أتمادى، رحما ما)، وحرف الميم هو حرف شفوي وجهري والألف حرف علّة ثم جهر ذات تردد إيقاعي خاص ولافت فهو صوت يحضى بقوة الوضوح السمعي، فالألف أفصح الأصوات اللغوية على الإطلاق.

والحروف الجهريّة هنا أكثر من المهموسة، وقد عمدت الشاعرة إلى تجميل نصّها الشعري به فأعطاها بعداً بصرياً تُجسّد تقاطر وانسيابية والنغمة الباعثة للإحساس بالصورة الإيقاعية المفجرة للألم النابع من صوت الميم التي تبعث صوتا امتدادياً غير منقطع، والألف هنا أيضا يحاكي دلالة البقاء وطوله وامتداده عبر الزمن.

وتضع الشاعرة هذا الوصف لوضع القارئ في خضم الأحداث.

[1]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص20.

وفي مثال آخر من تكرار للحرف تقول الشاعرة في قصيدة "**أخيرا**".

أنحني

والهضاب جبيني

أسيل

وأنا من خزف

يا سادتي

ها أنا أعترف

إنّني أكتشف

ضدي الجميل.[1]

نجد في هذا النص، تكرار حرف النون في أنا– أنحني–جبيني– من– إنني.

ولاشك أنّ تكرار مثل هذا الحرف له دلالته على الشاعرة وقصيدتها، فحرف النون حرف مجهور،ودلالته في القصيدة الظهور والبروز، وهذا ما يناسب القصيدة، حيث نجد الاعتزاز بالنفس، ومحاولة التصدّر، ونلاحظ، في الأبيات وجود تكرار للضمير "**أنا**" وهو ضمير يأتلف به المتكلم ويميّزه عن الآخرين، ودلالة استخدام ضمير المتكلم أنا في القصيدة، اثبات الإنتماء والهويّة بغرض التحدي والمقاومة، عندما تتحدث الشاعرة عن

[1]-رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص 66.

وطنيتها ولغتها، وهيئة جسمها عن كل ما يدل أنّها تنتمي إلى قومها ووطنها، ونلمس الذاتية في افتخار الشاعرة بنفسها وبقومها وكذا استخدامها لضمير المتكلم "**أنا**" وضمير المتصل "**الياء**" الذي يعود على "**أنا**". وتعدّ الضمائر من أدوات تماسك النص وانسجامه، تربط بين جملة ومقاطعه، وتتشكل بنية لغوية ومعنوية منسجمة.

وتقول الشاعرة في قصيدة "**إلحاح الماء**":

في السماء أسماء وأنواء مكان

وعلى الأرض أقداح ارتشفوا،

من الكؤوس نفوسا.

واقتبسوا

من الأجسام أقلاما،

واندسوا في الأرواح ألواحاً.[1]

وتتنوع حروف "الجر" في قصيدة الشاعرة كالحرف "**من**" الذي يدل على ابتداء الغاية الزمانية والمكانية وتوسيع حيز الزمان وامتداده وحرف الجر "**على**" على الاستعلاء، وفي الظرفية وحرف العطف "**الواو**" التي تفيد الترتيب والمشاركة في الحكم دون تقيد بزمن محدد ونلحظ وصف الشاعرة للثورة، والعدو الغاشم للأرض الوطن، من خلال استخدام حروف الجر والعطف التي ساهمت كثيراً في اتساق وانسجام النص الأدبي.

[1]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص 35.

وفي أبيات أخرى من قصيدة "**سولفاج**" تقول الشاعرة "**رشيدة محمدي**":

يا ألمه الجبار

يا مغامره ينحني إليها رعد الأساطير السعيد.

يا بعد عمره،

من عمري.[1]

لقد وردت "**الياء**" في القصيدة ثلاث مرات وهي للنداء وقد عملت على تقوية الإيقاع ولتأكيد الدلالة المنطوية على شيء من الضراعة، ولاستعمال حرف النداء لدى الشاعرة توجيه للأنظار إلى المنادى والذي هو المحارب الجبار أو المجاهد في الثورة وتركيز الاهتمام حوله.

وحيث أضافت حرف النداء هنا تلوينا للكلام، والتفاتا بليغًا يرغب فيه باستمالة المخاطب، وبعث الإطمئنان في نفس السامع، وتقول الشاعرة "**رشيدة محمدي**" في قصيدة أخرى بعنوان: "**هناك**":

هناك ندى يزحف بالحقل.

إلى علبة في السماء.

هناك خلط تكتله الغريزة

بين بلاد تتحدى حبنا

[1]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)،ص30، 31.

وبلاد جد عزيزة

هناك غرس في القلب

وفلاحة في الجسد

هناك ربيع في العجوز

وخريف في الولد

هناك دوما مرعى للدود

في الفؤاد الودود.[1]

إنّ الحروف الأكثر تكرارا في هذه الأبيات هي حرف "**الهاء**" و"**الدال**" و"**الحاء**" و"**الزاء**".

"**الدال**" وهو حرف صامت من الأصوات الشديدة الانفجارية التي يسد عند نطقها مجرى التنفس تماماً ثم يحدث له انطلاقا فجائي. وهذا ما يظهر في تعبير الشاعرة عن الشدة والقوة والظلام والسواد في مثل قولها: "**الودود**" "**الفؤاد**"، و"**السدود**" و"**مجد**" و"**تدى**" و"**اللدود**" واستنبطت مشاعرها عندما اهتزت بنبرات صوتها في موقف فزع أو رهبة فاهتدت إلى صوت "**الهاء**" واستنبطت مشاعرها عندما تملكت صوتها بحة في انفعال عاطفي ماسك للأنفاس فاهتدت إلى صوت الحاء وحرف اللام الذي يعدّ حرفاً مجهوراً كلي يحدث ذبذبة إيقاعية مع حبس النفس فيعطي ايحاءًا بالتماسك والالتصاق كما أن

[1]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص83.

تكرار حرف "الزاء" لدى الشاعرة يعطي إيحاءًابالإضطرابوالإهتزاز والتحرك والإنزلاق وهذا لطبيعة مشاعرها المضطربة والمتذبذبة اتجاه من همس ثم جهر.

2-تكرار الكلمة:

تقول الشاعرة في قصيدة "**شهادة المسك**":

المسك، رسوم بواجهة الممنوع لأمتن الحمقى.

المسك، ترادفنا في السبل الذاهبة

المسك، حزننا على الغياب وثورتنا على الحضور.

المسك، ما طاب فينا من الجراحات.

المسك، مالم تخيب شهوته للمرور فينا.

المسك، بحثنا المشمس.

المسك، هذا الأثير بولوجي.[1]

الملاحظ في القصيدة هو تكرار مكثف لكلمة "**المسك**" وبعد كلمة المسك من بين العطور المتداولة والمشهورة عند العرب وقد أحدثت كلمة المسك هنا دوراً بارزاً في القصيدة، حيث ساعدت في الحفاظ على الوحدة الموضوعية والفكرية بين فقرات النص، وحيث تعدّدت معانيها عند الشاعرة من خلال الإلحاح على الفكرة وإبراز الأهميّة، وتوضيح المعنى وتوكيده، وترسيخه في ذهن القارئ.

[1]-رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص 81.

وفي مثال آخر تقول الشاعرة في قصيدة "**بلال**":

أحد

أحد

ورفاة الرجل

ترتجف وهوهة.[1]

دلالة كلمة "أحد" هنا مرتين على قول "**بلال الحبشي**" عندما عذبه القوم الكافرون "قريش" ولهذه الكلمة دلالات ومعاني فهذه الكلمة تدل على الرجل المسلم الذي يوحّد الله تعالى وعلى العربي المسلم الذي لا يخضع لسيطرة الدول القويّة الآن، فقد وضعت الشاعرة مقارنة بين بلال الحبشي وقوم "قريش" الذين عذّبوه وبخضوع العربي المسلم لسيطرة القوى العظمى، وهذا لتأكيد المعنى وترسيخه في ذهن القارئ.

3-تكرار الجملة (العبارة):

تقول الشاعرة في إحدى قصائدها "**أجواء سي البشير**":

لديه ينبغي أن يقضي للبغضاء بالرصيد

لديه ينبغي أن يصبح للملائكة جمهور بأقل القليل

لديه ينبغي استيلاب الدهشة، من الجملة المفيدة

لديه ينبغي أن أقول للحلّي.[2]

يوجد في الأبيات لعبارة "لديه ينبغي" وقد جاءت هنا لديه على صيغة اسم فاعل تدل

[1]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص23.

[2]- الديوان: ص33، 34.

على الرجل "سي البشير" كعلم، وقد أثنت عليه الشاعرة بخصائص ومميزات تجعل منه رجلا فريداً ومتميزاً، وربما هذا لشدّة عطائه واحترامه وتقديره، ولما يملكه من صفات الخلق وعطف وحنان، وحب تجاه بلده وأحبته وكلمة "ينبغي" تدل على الوفاء والتعظيم أي يجب تقديره ولشدة عطائه ونبله وكرمه الذي يملكه أسّس هذا توسعا وامتداداً لمشاعر الشاعرة وأحاسيسها المتدفقة المعبرة عن شدّة عطاء هذا الرجل "سي البشير"، وذلك إلى درجة لا توصف ولا تستطيع أن تعبر وتكتم بداخلها من مشاعر التعظيم والثناء.

ثانياً :الجناس:

تقوم ظاهرة التجنيس على التكرار الصوتي، وهو نوع من أنواعه والتفت إليه البلاغيون القدماء وأولوه عنايتهم ودرسوه، ويكون التجنيس على مستوى الأصوات والكلمات، ويعتبر إحدى السمات الأسلوبية، في لغة الشعر المعاصر، وتحقق هذه الألفاظ المتجانسة رنينا إيقاعياً متميزاً«وحقيقة هذا البناء المحكم أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً».[1] أي اتفاق اللفظ واختلاف المعنى مثل كلمة (أحجاره، أشجاره).

وهذا ما ذهب في تعريفه العديد من البلاغيين العرب،فقد تقاربت آراءهم حول ذلك أمثال "**ابن المعتز**" الذي عرّف الجناس «نوعاً من تشابه الحرف في التأليف بين كلمتين متجانستين وهو أن تجيء كلمة تجانس أخرى في بيت شعر ومجانستها لها أن تشبهها

[1]-صبيرة قاسي: بينة الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر "فترة التسعينات وما بعدها"، اشراف أحمد حيدوش، رسالة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة فرحات عباس سطيف، 2010م، ص244.

في تأليف حروفها».[1]

ويتبين لنا من خلال هذا القول لابن المعتز أن الجناس في اللفظ معناه اتفاق أو تشابه كلمتين في عدد الحروف وترتيبه في بين الشعر.

ويتعدد تعريف «**ابن رشيق**» للجناس كالمماثلة حيث يقول: «أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى».[2] أي اتفاق وتماثل كلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى كما سبق.

وقد قسم «الخطيب القزويني» الجناس إلى قسمين الجناس التام والجناس الناقص وعلى هذا التقسيم استقر الدرس البلاغي بعد الخطيب ومدرسته.

1-الجناس التام:«وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أمور أربعة:

«نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها مع اختلاف المعنى».[3] كقوله تعالى:

﴿ وَيَوْم تَقُوم السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَالَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ كَذَلِك كَانُوا يُؤْفَكُونَ﴾.[4]

فالمقصود بالساعة الأولى يوم القيامة أم الساعة الثانية فالمقصود بها الساعة الزمنيّة.

2-الجناس الناقص:«والناقص ما أختل فيه أحد هذه الشروط».[5] ومن أمثلة الجناس اللفظي الناقص قول (ينسي وأنسي) وهو ناقص لأن كلا من اللفظتين اختلفا في حرف واحد مع اتفاق الحركات وترتيب الحروف.

---

[1]-عبد الرحمن تبرماسين: البينة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 288.

[2]-المرجع نفسه: ص 288.

[3]-تعريف الجناس في اللغة العربية مع الأمثلة: www.educ213.net/shouth/27مارس2016/ 17:05.

[4]-الروم: الآية 55.

[5]-الجناس: ويكيبيديا الموسوعة الحرّة:ar.m.wikipadiea.org /27 مارس2016/ 17:04.

1-الجناس التام: ومن أمثلة الجناس اللفظي التام قول الشاعرة في قصيدة "المهلة":

العمل مبذول.

مبذول.

في الروح الوهابة،

فمي يمضمض فمي.[1]

نلاحظ كلمتي "فمي"، الكلمتان متفقتان في الأمور الأربعة، ومختلفتان في المعنى، إذ أنّ فمي الأولى المقصود بها الفم البشري التي تغطي فتحة الفم في الإنسان بشفتين، وبينما الثانية المقصود بها الدور الذي يلعبه الفم في النطق والتعبير واستخدام فمها في الكلام للتواصل مع الآخرين.

2-الجناس الناقص:

ومن أمثلة الجناس الناقص وهو يتعدد في أبيات الشاعرة قولها في قصيدة "نقرات":

قلبك هذا الفرق.

بين الزجاج والعشق

قلبك هذا الأرق.[2]

الفرق والأرق، اختلاف بين الفرق في نوع الحرف الأول. ف، أ لذلك فهو جناس ناقص.

---

[1]-رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص 91.

[2]-الديوان: ص08.

كذلك في قصيدة "**إقامة**" لقول الشاعرة:

مرغم على حفر الطريق

ودعوآساتنا

تشرب وحدها الحريق.[1]

هناك اختلاف بين كلمة الطريق والحريق في نوع الحرف الأول أيضا ط ،ح. والطريق هو شريط أرضي به مسارات مهيئة للعبور وهو المسار أو الممر، أما الحريق فهو الشعلة أو اللهب، وهو ما حقق الإتساقوالإنسجام في معنى هذه الأبيات، وأحدث تناغمًا صوتيًا متميّزًا.

وفي مثال آخر تقول الشاعرة في قصيدة "**تباهي**":

هذا المطلق...

يتخذ في غير الملال

نصبي تقربني بعضا وشبر

لأجرب دوس الهلال.[2]

ونلاحظ في الأبيات كلمتي (الملال والهلال) قد اختلفا في نوع الحرف الأول م، هـ، وتجلت الوظيفة الدلالية للجناس هنا في الأبيات بإيجاد نوع من الربط يقوم في حقيقته على مبدأ التشابه والتماثل، حيث تلحق بعض المتماثلات أو المتشابهات من الأشياء

[1]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص11

[2]- الديوان: ص69.

ببعض، وذلك يسهم إسهاما كبيراً في دلالة النص وإثارة ذهن المتلقي بما يمتلك من تذوق جمالي، وقدد حققت الكلمة المتجانسة بنية صوتية موسيقية مؤثرة تتصل بالصاغية الأدبيّة في مستويات مختلفة.

وكما تقول الشاعرة في إحدى قصائدها "المهلة":

فله روحي...وله بدني.

فإن في الشدة

في الردة.[1]

والجناس هنا بين لفظتي (الردّة والشدّة)، فالردّة هو مصطلح إسلامي يشير إلى ترك الإسلام بعد الدخول فيه، أما الشدّة فهي المحن ومصاعب الحياة، ولأنّ اللفظتين اختلفتا في حرف واحد مع اتفاق الحركات وترتيب الحروف، مما جعل الجناس في الأبيات يقوي النغمة الموسيقية ويعطيها تدفقاً عاطفيا يتناسب مع المعنى الكبير ووقعه في النفس.

ثالثاً:التوازي:

يعتبر "التوازي" مفهوما نقديا حديثا، ويعد قانونا مهما من قوانين الإيقاع، يحتفي بالهندسة الصوتية، الدلالية، واللفظية، وزخارفها على حد سواء، حيث تصبح الدوال ومدلولاتها في سياقاتها مترابطة متماسكة، تبرز من خلالها مواقع الجمال في اللغة الشاعرة شعرا كان أم نثرا، ويعود مصطلح التوازي إلى علماء الغرب قديما وقد تطور هذا

[1]-رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص102.

المصطلح ليصبح مفهوما نقديا حديثا، وإن تقاربت مفاهيمه في معاجم البلاغة والشعرية.

ولم يتطرق اللغويين العرب القدماء كثيراً إلى معنى محدد لمصطلح التوازي، وقد جاء في لسان العرب من الموازاة وهي «المقابلة والمواجهة والأصل في الهمزة يقال: آذيته إذا حاذيته».[1]

وقد ظهرت تعاريف عديدة للتوازي عند العرب، وأشهرها تعريف «محمد مفتاح» الذي يراه «تشابه البنيات واختلاف المعاني».[2]

ومن تعريفاته كذلك بأنه «توازن المنطلقات على مستوى التطابق والتعارض».[3]

والملاحظ من التعريفات الاصطلاحية السابقة إتفاقها في وصف التوازي بالتشابه والتضاد الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة شعرية وهذه العلاقة هي مجسدة بالإيقاعات الصوتية التكرارية، مما يحقق تماسك النص وانسجامه.

وكما يتحدد من قول «السجلماسي» بأنّه «إعادة اللفظ الواحد في القول أو تركيب القول من جزأين "مرتين فصاعدًا"».[4]

حيث اعتبر «السجلماسي» بأنّه علاقة تماثل أو تعادل بين طرفين أو أكثر كما يرى.

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، مادة وازى، ص391.

[2]-إبراهيم الحمداني: بينة التوازي في قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية الإنسانية، جامعة بابل، ع:13، 2013م، ص66.

[3]-العربي عبد الله: بلاغة التوازي في السور المدنية، اشراف بوعزة عبد القادر، رسالة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أحمد بن بلة وهران، الجزائر، 1436هـ، 2015م، ص18.

[4]-محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، "دراسة أسلوبية" ، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، ط1،1431هـ، 2010م، ص147.

ويعد «رومان جاكبسون» أحد أهم العلماء الغرب الذين تطرقوا إلى مفهوم التوازي باعتباره خاصية مميزة في الشعر وقد استند في كثير من مواقفه على الشاعر الإنجليزي «هوبكينز» فيرى: «أن الوحدات اللغوية في الخطاب الشعري تتميز بخاصيّة التوازي، فكل متوالية شعرية محددة بتكرار منظم للوحدات المتساوية».[1]وهذا ما يجعل من التوازي عند «جاكبسون» ظاهرة جوهريّة في لغة الشعر، وبتعبير «هوبكينز» أنّ البيت الشعري «خطاب يكرر جزئيا أو كليا الصولة الصوتية نفسها»[2] فيرى أن بنية الشعر تتحدد بالتوازي المستمر، والذي تدعمه أشكال صوتية أخرى كالسجع والقافية والجناس ويعتبرها من التمثلات الصوتية، أي دراسة الأشكال الصوتية المختلفة في البيت الشعري.

ولا تقتصر أهميّة التوازي في الشعر فقط، فقد زخر الشعر العربي القديم بهذه الظاهرة نثراً، وهذا ما رآه «رومان جاكبسون» الذي يرى أن البنى المتوازية في الشعر يمكن أن تكون في النثر أيضاً.

ويعرف «إيفانوكس» التوازي بأنّه: « شكل من أشكال التنظيم النحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي».[3]

حيث عدّه عنصراً مهما في تكوين بنية النص الشعري، ومبدأ تركيبي يرتكز عليه النص،من خلال الأصوات المتماثلة أو المتشابهة أو المتضادة والكلمات المترادفة أو

---

[1]-محمد القاسمي: التكرارات الصوتية في لغة الشعر،عالم الكتب الحديث ، ط1،عمان،الأردن ،ط1،1431هـ،2010م، ص11.

[2]- المرجع نفسه: ص11.

[3]-مسعود بو دوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن،ط1، 2010م، ص49.

المتضادة.

ومن أمثلة التوازي :

1-التوازي المقطعي:«وهو ما تكون من بيتين فأكثر».[1] حيث تطابق في بعض الألفاظ أو الأحداث وفي بعضها الآخر اتفاقا. أو تماثلا في الصيغة الصرفية والعروضية من بيتين فأكثر.

2-التوازي العمودي:«وهو ما تجاوز ثلاثة أبيات كالتكرار العمودي تماماً، فيأخذ بعض صفاته»[2]. مما يشكل لنا لغة شعرية إيقاعية راقية يحتفي بالهندسة الصوتية واللفظية، وزخارفها على حدّ سواء حتى تصبح الدوال ومدلولاتها في سياقاتها مترابطة متماسكة تبرز من خلالها مواضع الجمال في هذه اللغة الشاعرة.

3-التوازي المزدوج: «هو ماتكون من بيتين في الشعر العمودي، ومن خطين في الشعر الحرّ، وقد لا تخلو منه القصيدة باعتباره خاصّية أساسية في الأشعار العالميّة».[3]وهو ما يحقق التعادل والتوازن والتناسب في المواقع في القصيدة الواحدة، مما يمنحها نغماً موسيقياً يساهم في تماسك النص وانسجامه باعتباره عنصراً تأسيسياً وتنظيمياً في آن واحد، وهو ما يخلق لنا فواصل صوتية متقاربة في الوزن.

4-التوازي الأحادي: وهو توازي ينفرد بالبيت الواحد، لذا فموضوعه الشعر العمودي

---

[1]-عبد الرحمن تبرماسين: البينة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص257.

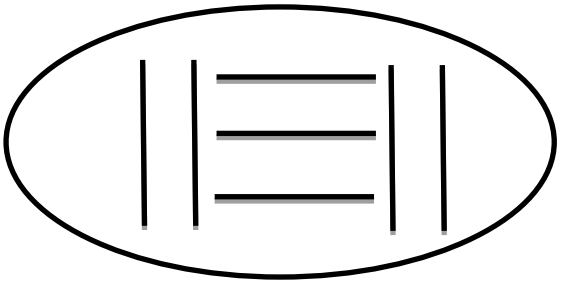
[2]-المرجع نفسه: ص260.

[3]-المرجع نفسه: ص269.

بالدرجة الأولى حيث يتوازى شطراه فيتحقق التوازن والتعادل بينهما».[1]

5-توازي التناظر:«يعتمد على الفضاء في توزيع القصيدة عليه».[2] وهو ما يطلق عليه بمصطلح الشعر الفضائي حيث يعد متسع الأرجاء، نرحل من خلاله إلى "فضاءات النص" داخل القصيدة، مما يفتح نافذة للدلالة والمعنى التي يحققها الشاعر من انفعالات وتأثرات عاطفية، وحيث يتوازى فيها الشكل.

1-التوازي المقطعي: حيث تقول الشاعرة في قصيدة: "**إلحاح الماء**":



من منا مراضعه الله؟

من منا مصادره الله؟

من منا مراجعه الله؟[3]

نلاحظ أن الشاعرة قد وزعت عناصر البيت توزيعاً هندسياً متكرراً أي التقابل الشكلي في الحروف والكلمات، إلى مستوى الإيقاع في وحدات صوتية تخضع في تتابعها لنظام تتوالى فيه العناصر توازياً منسجماً في مخارج حروفها وبنيتها الصوتية تشمل أكثر من سطرين هنا مثل (مراضعه، مصادره، مراجعه)، مع ترديد الشاعرة في كل سطر حرف "**مَنْ**" الدال على الاستفهام في كل مرّة والتساؤل لدى الشاعرة.

---

[1]-عبد الرحمان تبرماسين: البينة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص271.

[2]-المرجع نفسه: ص277.

[3]-رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص35، 36.

وحيث تقول في مثال آخر من قصيدة "**المهلة**":

افتح يا غالي نفوسنا...رؤوسنا

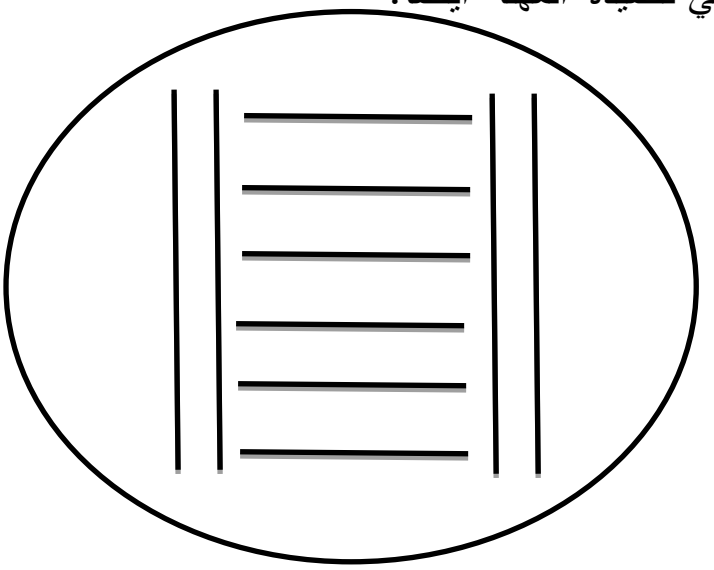
افتح شموسنا

افتح دروسنا

على هزة النسر وافتراض الأوزة.[1]

يوجد توازي في المقطع هنا في أكثر من بيتين، حيث تتوالى فيه العناصر والوحدات الصوتية والشكلية وتنسجم مع بعضها البعض في مثل (نفوسنا، رؤوسنا، شموسنا، دروسنا) مما حقق نغمة صوتية متوالية يتسق وينسجم من خلالها النص. ومما حقق جمالية مميّزة في النص الشعري، مع تكرار الشاعرة لفعل الأمر "افتح" الذي سمح للشاعرة بالتفاعل مع المقاطع والوحدات وتفرغت عواطفها، مما فتح بابا في فضاء النص.

2-التوازي العمودي: تقول الشاعرة في قصيدة "المهلة" أيضا:



عن الصداح
عن المديح
عن التلميح
عن الصريح
عن القبيح
عن المليح
وهذه مهلة...[2]

[1]- رشيدة محمدي: شهادة المسك،(شعر)، ص93.

[2]- الديوان: ص97.

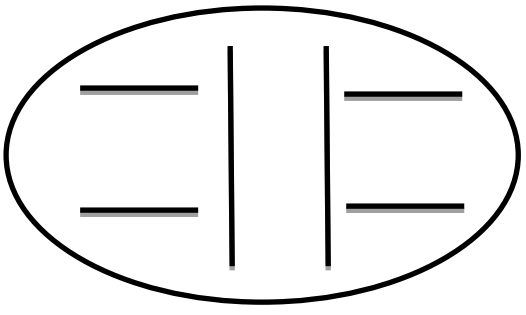
نلاحظ في هذه الأبيات أو المقاطع الشعرية توازيا وتماثلا في كل سطر (عن الصداح، عن المديح، عن التلميح، عن الصريح، عن القبيح)، ومن خلال صيغة "فعولن" من بحر "المتقارب" ما أحدث لنا توازيا وإيقاعاً منسجماً في الأشكال والوحدات الصوتية.

وتنتظم عناصر التوازي على أساس دلالي يندفع من تكرار بنيوي لحرف الجر "عن" الذي شكل نواة المعنى الوارد، الذي عمل على ربط الأبيات المتوالية بعضها ببعض وساهم في ترابط وانسجام الوحدات الصوتية في كل بيت.

ويتجلى هذا التوازي في الأبيات في تقطيع العناصر التركيبية في بيت شعري أو أكثر تقطيعا متساوياً، بحيث اتفقت هذه العناصر والوحدات جميعاً اتفاقا في بنيتها التركيبية وفي الوظائف النحوية والصرفية التي يؤديها، وقد تجاوزت هذه العناصر المتماثلة أكثر من ثلاثة أبيات، هذا التماثل في الكلمات حقق توازنا موسيقياً.

3-التوازي المزدوج:

حيث تقول الشاعرة في قصيدتها "الأرجوحة الشاغرة":



نقول ...ما لا يقال

نطول ...ما لا يطال.[1]

[1]-رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص50.

وفي موقع آخر من التوازي المزدوج تقول الشاعرة في قصيدة "المهلة":

أعل يا عالي.

أعل يا عالي.[1]

نلاحظ في المثال الأول للأبيات، وجود تقابل وتناسب في الحركات حيث نرى الكلمات التالية: (نقول، يُقال)، (نطول، يُطال) على وزن فعُولُ وَفِعَالْ: مع تكرار لحرفي "مالا" كفاصل بين هاتين البيتين يفصل بين كلمة وأخرى، في البيت الواحد، وهذا التقابل يثني على اتساق وانتظام في البيتين وترابط منسجم في كلا البيتين.

وفي المثال الثاني، نلاحظ توازي مزدوج أيضا في عدد الحروف وسكناتها وترتيبها وملاءمتها لبعض فهو توازي تام، وتطابق كلّي في الوحدات الصوتية والتركيبية والدلالية، وفي تشابه حرف النداء "**يا**".

[1]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)،ص 94.

4-التوازي الأحادي: تقول الشاعرة في نفس القصيدة "**المهلة**" :

جدّد إيمانك يا هذا.

حتى الإيمان

مجيء أقل

سحاب أهش

وتأتي الأميرة لاعتلاء الصولجان.

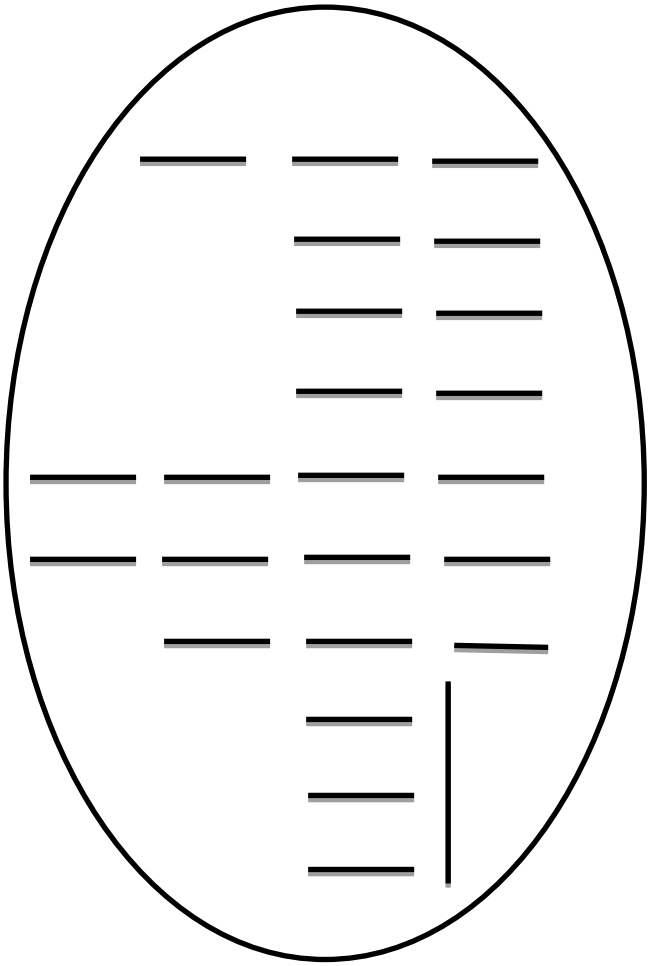
في الولوج القافز إلى صدر الزئير.

يسيح العشب الأخضر.[1]

أخاف ألا تمطر

أخاف العناوين

أخاف الأسطر.[2]



الشكل كما هو في أصل القصيدة

نلاحظ في القصيدة توازياً أحاديا بحيث تتفرد بعض الأشطر لوحدها، كالشعر العمودي في القديم وحيث يتوازى شطراه كشكل هندسي فيتحقق هنا التوازن والتعادل بينها، ومن خلال هذا التوازي تريد الشاعرة أن تخرج من النمط القديم إلى المعاصر حيث تغير في نمط المقاطع والأبيات الشعرية إلى نمط يلائم ضرورة الشاعرة.

وكأنّ من خلاله اعتمد الشاعر على حيّز هندسي للأسطر، سواء بالشكل أو الأصوات

[1]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص94.

[2]- الديوان: ص100.

في الحروف والكلمات، ممّا يشكل لنا إيقاعاً وانسجاما والتناسق في المعنى والدلالة وجمالية الخروج عن المألوف، وبشكل جديد يبهر القارئ و يؤثر فيه.

5-**توازي التناظر**: حيث تقول الشاعرة في قصيدة "**نقرات**":

قلبك آنية

قلبك الهوة

قلبك الهوية

قلبك هذا الفرق

بين الزجاج والعشق

قلبك هذا الأرق

حين تغيب الاتجاهات

عن الطرق.[1]

يوجد هنا توازي للتناظر في النص الشعري حيث يتوزع هذا التوازي والتماثل في الوحدات والشكل في "فضاءات النص" وأرجائه، لذلك فهو فضاء متسع تجوب فيه الشاعرة إلى مناحي من القصيدة يجسد انفعالات الشاعرة وعواطفها حيث التعبير عن أحاسيسها بحرية في هذا الوجود، والإنطلاقة في فضاءات النص دون قيود، فلذلك نرى هذا التماثل يجوب من مكان إلى مكان ويتناظر من موقع إلى آخر في الأبيات، وهذا ما نطلق عليه

[1]- رشيدة محمدي: شهادة المسك (شعر)، ص 08.

بالتوازي المتناظر حيث تتناظر وتتوازى بعض الوحدات والأشكال المماثلة للكلمات والحروف من مكان أو فضاء من فضاءات النص.

ولذلك سمّي بمصطلح "الشعر الفضائي"،[1] ممّا يحقق إيقاعًا متوازيًا ونمطيّة جديدة تبعث الراحة في النفس للقارئ والتراسل العاطفي للشاعرة.

[1]- عبد الرحمن تبرماسين: البينة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص277.

خاتمة

لقد عرف الشعر الحديث والمعاصر، توظيفا مكثفاً لظاهرة الإيقاع بمختلف عناصره، فقد أحدث ثورة كبيرة في الساحة الأدبيّة والنقديّة ومن خلال تسليط الضوء على هذه الظاهرة في المجموعة الشعرية للشاعرة رشيدة محمدي والكشف عن رؤيتها الشعرية والجمالية، وعليه، فقد كانت أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذه الدراسة ما يلي:

– الشعرية مجموعة من الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً جمالياً، وتعطيه الفرادة والتميّز.

– الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في الأزمنة لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب.

– الوزن هو تقدير حروف الكلمة بما يقابلها في الميزان.

– الوزن أساس في الشعر وهو وظيفة أسلوبية جماليّة، وهذا ما أبرزه الديوان الشعري فقد حقق هذه الميزة في إظهار تلك الجمالية الإيقاعية في الوزن حيث جعل من القصائد وحدات منتظمة من الحركات والسكون أثرت على بنية القصيدة.

–الإيقاع شحذ وتسخير إمكانات اللغة الصوتية التي تتناغم مع بعضها البعض تساويا وتناسباً لإحداث لون من الانسجام والتماهي يؤثر في النفس، وهذا ما يجسده الديوان الشعري المليء بالمؤشرات الإيقاعية التأثيرية من عناصر الإيقاع.

– القافية جملة موسيقية يجب تكرارها في نهاية كل بيت والروي هو الأساس الذي ترتكز عليه القافية.

– القافية تضبط الإيقاع والموسيقى ضمن وحدة موسيقية كاملة، تزيد القوة الموسيقية في التعبير، وقد تنوعت القافية في الديوان الشعري للشاعرة رشيدة محمدي وهذا لجمال أسلوبها وتنوعه.

– يجمع القوافي كلّها على خمسة ألقاب وهي: المتكاوس، المتراكب، المتدارك، المتواتر، المترادف.

– الوقف هو الوقوف على نقطة عند نهاية الجملة المفيدة.

– أنواع الوقف في الشعر المعاصر وهي الوقفة التامة والوقفة الوزنية والتركيبية الدلالية ووقفة البياض، وقد تعددت أنماط الوقف لدى الشاعرة وهذا لطبيعة مشاعرها المتدفقة وما يكمن في داخلها من عواطف مسترسلة تعبر عن خلجات نفسها.

– التدوير هو أن يأتي جزء من التفعيلة في آخر أحد الأبيات ويأتي الجزء الآخر أي ما يتبقى من التفعيلة في بداية البيت الذي يلي.

– ينقسم التدوير إلى تدوير التفعيلة والتدوير الجزئي والتدوير الكلي والدلالي، وقد كان لظاهرة التدوير في قصائد الشاعرة نصيب من ذلك فقد تعددت طرقه وتأثيراته في ذلك فقد ساهم التدوير في الخروج عن نمط القصيدة القديمة، وهذا وفقا للإبداعات النفسية لدى الشعراء المحدثين التي تفرض سيطرتها على الجملة الشعرية.

– التكرار هو دلالة اللفظ على المعنى ويكون بتكرار حرف أو لفظة أو جملة أو حركة.

– التكرار هو إعادة كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها إمّا للتوكيد أم لزيادة التنبيه أو للتهويل، أو للتعظيم أو التلذذ بذكر المكرر.

– التكرار يؤثر في البينة الدلالية كما يؤثر في البينة الإيقاعية، وقد ساهم هذا كثيرا في زيادة للمعنى وتوضيحه في ذهن المتلقي من قبل الشاعرة إضافة إلى أن هذا التكرار قد ساهم كثيرا في إبراز القيمة الجمالية والتعبيرية للديوان.

– الجناس اتفاق أو تشابه كلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى.

– الجناس التام هو ما اتفقت فيه الكلمتان في أربعة أمور: نوع الحروف وعددها وترتيبها وضبطها، والجناس الناقص، وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة نوع الحروف وعددها وترتيبها وضبطها، ولقد حقق الجناس في المدونة الشعرية أثرا كبيرا في إحداث تناغما وانسجاما في المعنى، وإثارة ذهن المتلقي من خلال ذلك.

– يمثل التوازي علاقة تماثل أو تعادل بين طرفين أو أكثر، وهو نموذج تكراري ملائم التنوع.

– من أمثلة التوازي: التوازي المقطعي والعمودي والمزدوج والأحادي وتوازي التناظر، وقد تعددت أنماط التوازي لدى الشاعرة ما حقق انسجاما وتناسقا في المعنى والدلالة وجمالية الخروج عن المألوف.

– وكل ما يمكن أن أقول عن هذه الدراسة، حاولت سعيا للوقوف على أهم الجوانب

الجمالية والدلالية للديوان من خلال احتوائه لظاهرة الإيقاع الشعري، حيث تعد نقلة فنية في شعر الشاعرة كمبدعة تكتمل الخصائص الإيقاعية لأسلوبها تجذب إنتباه القارئ لها.

– والله المستعان والموفق. يُوفقنا لصواب هذا البحث، وهو براء مما ورد فيه من تقصير ونقصان. والسلام مسك الختام.

ملحق

من هي رشيدة محمدي؟

رشيدة محمدي: هي دكتورة و شاعرة قدمت مجموعة كبيرة من الشعر و لكن من أهم ما قدمته هو أربع مجموعات شعرية كانت باللغتين الإنجليزية و العربية...

بالإضافة إلى ما سبق تعتبر رشيدة محمدي أبرز المتحدثات المستقلات الذين تم اعتمادهم من قبل مجموعة كبيرة و متنوعة من الجامعات بالولايات المتحدة الأمريكية.

الشاعرة أصبحت أول اسم عربي يتربع على عرش انطولوجيا أهم الشعراء عبر العالم... تقيم رشيدة محمدي الآن داخل إسبانيا...

من خلال مجهوداتها التي بذلتها في مجال الشعر تمكنت من أن تحصل على لقب الأكاديمية هذا بجانب أنها أصبحت أول مبدعة ضمن الشعراء و الشاعرات ليس على مستوى الجزائر فقط و لكن على مستوى الوطن العربي بأجمعه.

و من أهم الأعمال التي قدمتها الشاعرة و الأكاديمية رشيدة محمدي قصيدة تحت عنوان: "لسحب الثقة من المسلمات" خاصة لأن هذه القصيدة تم تصنيفها على أنها أحسن قصيد شعري مترجم في العالم على الإطلاق ليس على مستوى العالم العربي فقط.

الجوائز التي حصلت عليها رشيدة محمدي:

نالت العديد من الجوائز كنوع من التقدير على إبداعها، و من بين أهم الجوائز التي نالتها رشيدة محمدي: "جائزة مفدي زكريا للشعر في الجزائر" كما نالت رشيدة محمدي[*]

[*]هدير محمد: سيرة الجزائرية رشيدة محمدي، المرسال، الجزائر، www.almrsal.com، الثلاثاء، 2016/04/20م، 00:23.

جائزة في الفن التشكيلي : نالت رشيدة محمدي أيضا جائزة السي سي بي في عام 2004م و هذه الجائزة تتعلق "بالمراسل الشجاع" لباسيفيكار راديو هذا بجانب أنها في نفس العام حصلت على جائزة الأمم المتحدة لأفضل متحدث حول العلاقة بين المبدعين و الأمم المتحدة في عام 2000 حصلت رشيدة على جائزة أحسن قراءة للمربد و هذه الجائزة كانت بالعراق...

حصلت على جائزة "البي بي سي" و كانت هذه الجائزة للمرة الثانية لترجمة التراث العربي و كانت تحت عنوان "حيزية".

رشيدة محمدي صاحبة أول أوبرا عربية .

بعد كل الجوائز التي حصلت عليها رشيدة محمدي لم تكتف بل سعت أكثر من أجل الحصول على ألقاب عالمية و هذا ما حصل بالفعل حيث حصلت رشيدة محمدي على لقب صاحبة أول أوبرا عربية و ذلك بعد أن قامت بتقديم قصيدة شعرية تحت عنوان "أوراد الدمعة".*

و من أهم المواضيع التي أشارت إليها الشاعرة في ديوانها "شهادة المسك" الذي قمنا من خلاله بدراسة للقصائد من بينها: الوطن–الحرية– المرأة– الحب و الإنسانية.

* المرجع نفسه.

نماذج من قصائد الشاعرة في ديوان "**شهادة مسك**".

نقرات:

قلبك آنية

قلبك الهوة

قلبك الهوية

قلبك هذا الفرق

بين الزجاج و العشق

قلبك هذا الأرق

حين تغييب الاتجاهات

عن الطرق

إقامة:

عندما تقيمون تمثالا للمطر

رشوه بقلب

شاعره طفل

مرغم على حفر الطريق

ودعوا آساتنا

تشرب وحدها الحريق

مرافعة:

لو خصصت صحيفة "الشعب"

أعمدة لمواجع هذا الوطن

لأفضيت في برهة

انتهى عهد زفافات الضفادع

انتهى زمن الغفلة

شرط:

كي تأتي الشمس

في احورار شمس رامية

لا بد أن تأمر

في شدد

إن كنت رجلا آمنا

دع عنك الصلاة

و توضأ بحقائقنا الدامية.

منفاي:

كان عز الدين

خفقة من القلب

تطلق موته أغنية

و مرثاه قسما

من الحليب الابتسامة

نص:

نص لا يهزّبني

إلى نزهة في الأوردة

غلة تشوه الاستثناء

و أصالة الفرح

نص لا يهزني

زواجل تستسلم السوسن

على عطاءات الشك الإجباري

نص لا يتوقعني

هو أهلي الفائتون

العابرون

زعرورا تتفصل فيه الربوع

و ينحني المشروع

إلى فلوق بلح

مشاكسة صوفية:

تسللي من غيمك

لموكب ابتهاجي،

لينتهي الغضب و يرتخي احتجاجي

و أمطري شرسة

تسللي

تدللي

رشينا لؤلؤا، يا روحه المذابة

أنوي أعراس الماس

و افتحي ثغر السحابة

دع الماء يذرف السماء

دعيه يوقع بالمطر

أنه الله، شراعي مثلنا

يمارس موت الكتابة.

الأرجوحة الشاغرة:

جبيني أليف التوتر

دوم ما فصلت مستويات الربح

غبطة العندليب و اندلاع المودة

على مجد اللوح المدبوغ

و قال طقس إمامه أمي:

ابسط صبوتنا و انتبه إلى سحنات الرِّحال

تنازل:

يا شرس

كلي افترس أنا و الشاعرة

و الغسق الممهور لليلة الباردة

أنا و السحاب

و الفستق المقهور على صحون الماء

و الحور الحاشدات

عنبا و أقلام على المائدة.

اختصار:

أيها الناشئ

من أضلعي،

إن المرور من هنا،

يراهنني عليه المنعطف

لا الاحتمال

صففني

رصّعني

شارعا لمناصرتي،

أو هرما لمدائني

إن وشم النهود

مهمة

من اختصاص الرجال.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولا: المصادر:

1) رشيدة محمدي: شهادة المسك (الشعر)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،ط1، 2001م.

ثانيا: المراجع:

2) أحمد كشك: التدوير في الشعر: "دراسة في النحو والمعنى والإيقاع"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د–ط)، القاهرة، 2004م.

3) أيمن داوود اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2006م.

4) حسين أبو النجا: قوافي الشعر العربي، الناشر دار مدني، الجزائر،ط2، 2003م.

5) حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث "مقاربة تشريحيّة لرسائل ابن زيدون"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 1436هـ، 2013م.

6) خضر عبد الرحيم أبو العينين: أساسيات علم العروض والقافية، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2010م.

7) ابن الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، 1425هـ، 2004م.

8) خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية،ط1، 2005م.

9) الدوكالي محمد نصر: جامع الدروس العروضيّة والقافية، منشورات ELGA، فاليتا، مالطا،ط1، 2001م.

10) رابح بن خوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013م.

11) سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية "دراسات نقدية في ديوان أمل دنقل"، المركز القومي للنشر، (د، ط)، اربد، الأردن،(د، ط)، 1129هـ، 1999م.

12) سعد بوقلاقة: الشعريات العربية "المفاهيم والأنواع والأنماط"، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر،ط1، 1428هـ، 2007م.

13) أبو السعود سلامة: البنية الإيقاعية في الشعر العربي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د، ب)،ط1، 2009م.

14) سميح عبد الله أبو مغلي: العروض والقوافي، دار البداية، عمان، الأردن،ط1، 1430هـ، 2009م.

15) سمير سحيمي: الإيقاع في شعر نزار القباني، من خلال ديوان "قصائد"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن،ط1، 1431هـ، 2010م.

16) عبد الرحمن تبرماسين: البينة الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر،

ط1، القاهرة، 2003 م.

17) عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 2003م.

18) عصام شرتح: جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،ط1، 2010م.

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

20) علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط1، 2006م.

21) عيسى ابراهيم السعدي: الشافية في العروض والقافية، دار عمان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2008م.

22) فاضل عوّاد الجنابي: المنقذ في العروض والقافية، دار قنديل، عمان، الأردن،ط1، 2008م.

23) فواز بن فتح الله الراميني: البيرق في الشعر والعروض والقوافي، دار الكتاب الجامعي، الإمارات، العين،ط1، 1430هـ، 2009م.

24) فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط1، 2004م.

25) كريم الوائلي: التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2009م.

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

27) محمد أحمد وريث: حول النظائر الإيقاعية للشعر العربي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان،طرابلس، ليبيا،ط1، 1431هـ.

28) محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية "دراسات في النقد العربي"، دار جرير للنشر والتوزيع، اربد، الأردن،ط1، 1431هـ، 2010م.

29) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة "حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد الستينات"، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن،ط1، 2010م.

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

31) محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، "دراسة أسلوبية"، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن،ط1، 1431هـ، 2010م.

32) محمد القاسمي: التكرارات الصوتية في لغة الشعر، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن،ط1، 1431هـ، 2010م.

33) محمد مصطفى أبو شوارب: إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، "منهج تعليمي

مبسط"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر،ط1، 2007م.

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

35) محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، "دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة–ابراهيم أبو سنة–حسن طلب–رفعت سلام"، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2010م.

36) مسعود بو دوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن،ط1، 2010م.

37) مسلك ميمون: مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1428 هـ، 2007م.

38) مشري بن خليفة: الشعرية العربية "مرجعياتها وابدالاتها النصيّة"، دار مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1432هـ، 2011م.

39) مقداد محمد شكر قاسم: البينة الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمّان، الأردن،ط1، 1429هـ، 2008م.

40) منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف،الإسكندرية، مصر،ط1، 2000م.

41) هاشم صالح منّاع: الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت،

لبنان، 1995م.

ثالثا: المعاجم:

42) أبي الحسين أحمد بن زكرياء الرازي: معجم مقاييس اللغة، (ج1)، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان،ط2، 2008م.

43) ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم): لسان العرب، مج: 8،05،15، دار صادر، بيروت، لبنان،ط1، 1997م.

44) أنطوان نعمة: المعجم الوسيط والعربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان،ط1، 2003م

رابعا: المجلات:

45) إبراهيم الحمداني: بينة التوازي في قصيدة فتح عموريّة، كلية التربية الإنسانية جامعة بابل، ع:13، 2013م.

خامساً: المخطوطات الجامعية:

46) العربي عبد الله: بلاغة التوازي في السور المدنية، اشراف بوعزة عبد القادر، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أحمد بن بلة وهران، الجزائر، 1436هـ، 2015م.

47) صبيرة قاسي: بينة الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر "ففترة التسعينات وما بعدها"، اشراف أحمد حيدوش، رسالة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة فرحات

عباس، سطيف،ط3، 2010م.

سادساً: المواقع الإلكترونية:

48) تعريف الجناس في اللغة العربية مع الأمثلة: shouth www.educ213.net/الأحد 27 مارس2016/ 17:05.

49) الجناس: ويكيبيديا الموسوعة الحرّة، ar.m.wikipadiea.org /الأحد 27 مارس2016/ 17:04.

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة.....	أ-ب-ج
مدخل: مفاهيم في الشعرية.	
أولاً : لغة واصطلاحاً:	9-5
مفهوم الشعرية عند الغرب.	
ثانياً: قديماً وحديثاً:.....	12-9
مفهوم الشعرية عند العرب.	
ثالثاً : قديماً وحديثاً:.....	18-13
الفصل الأول: عناصر الإيقاع في القصيدة الشعرية.	
المبحث الأول: الوزن والإيقاع والقافية.	
1-مفهوم الوزن عند القدماء.....	21-20
2-مفهوم الوزن عند المحدثين.....	24-21
1-مفهوم الإيقاع عند القدماء.....	29-24
2-مفهوم الإيقاع عند المحدثين.....	35-29
1-مفهوم القافية عند القدماء.....	41-35
2-مفهوم القافية عند المحدثين.....	43-41
الجزء التطبيقي	46-43
المبحث الثاني: الوقف.....	48-46
1- الوقفة التامة.....	48

2- الوقفة الوزنية.....	48
3- الوقفة التركيبة والدلالية.....	48
4- وقفة البياض.....	48
الجزء التطبيقي	54-49
المبحث الثالث: التدوير.....	58-54
1- تدوير التفعيلة	58
2-التدوير الجزئي.....	58
3-التدوير الكلي.....	58
4-التدوير الدلالي.....	59
الجزء التطبيقي	63-59
الفصل الثاني: إيقاع الموازنات الصوتية في القصيدة الشعرية.	
المبحث الأوّل: التكرار.....	67-65
1- تكرار الحرف.....	67
2- تكرار الكلمة.....	68-67
3- تكرار الجملة.....	68
الجزء التطبيقي	76-68
المبحث الثاني: الجناس.....	77-76
1-الجناس التام.....	77
2-الجناس الناقص.....	77
الجزء التطبيقي	80-78
المبحث الثالث: التوازي.....	82-80

1-التوازي المقطعي.....	83
2-التوازي العمودي.....	83
3-التوازي المزدوج.....	83
4-التوازي الأحادي.....	83
5- توازي التناظر.....	84
الجزء التطبيقي	90-84
خاتمة.....	95-92
ملحق.....	97- 106
قائمة المصادر والمراجع.....	108- 114
فهرس الموضوعات.....	116- 118

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة الإيقاع الذي يعتبر من أهم العناصر المميّزة للخطاب الشعري،والمتداول بكثرة في الدراسات الحديثة، ويترك أثره على نفسية القارئ، نظرا للقيمة الجماليّة والتعبيريّة لهذه العناصر المتمثلة في (الوزن والقافية،والوقف...)، حيث قدمنا مفهومًا واضحًا لكلمنها.

وتجلّي هذه العناصر في المدونة الشعرية (شهادة المسك)للشاعرة رشيدة محمدي،وكذلك إبراز أهميّة هذه العناصر على إبراز جماليات النص الشعري.

Résume :

Ce travail de recherche focalise l'attention sur le phénomène du rythme qui est considéré comme un des éléments caractérisant le discours poétique, Ce type du discours est très rependu dans les études récentes et laisse ses traces sur le lecteur vu son esthétique et pragmatique concernant (sa musicalité, son rythme, rime…) et toutes le figure de style alors, nous avons mis l'accent sur ton ces éléments.

Dans cet humble travail nous avons pris comme corpus le recueil de poème (CHAHADET EL MUSK) de RACHIDA M'HAMDI ou nous avons mis en exergue la valeur des procèdes auquel la poétesse a fait recours pour montrer la valeur des discours poétique.