الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الوادي

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية و آدابها

التشكيل الإيقاعي في ديوان"حروف و حروق" ليوسف بديدة

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الليسانس (ل،م،د) في اللغة العربية.

إعداد الطالبات

نوال علالي

صفية عباضلي

حدة بوزيد

إشراف الأستاذ

محمد بن يحي

الموسم الجامعي:1434 هـ-1435 هـ/2013 م-2014م

شكر وعرفان:

بسم الله الرحمان الرحيم:

<<وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون >> (سورة التوبة،الآية:105).

نشكر الله عز وجل أولا وأخيرا أن منّ علينا بإتمام هذا العمل الذي هو ثمرة مجهودنا،نحمده سبحانه جل وعل علم الإنسان ما لم يعلم،فانفعنا اللّهم بما علمتنا وزدنا علما.

وتقول الحكمة: كن فيلسوفا ترى الدنيا ألعوبة

ولا تكن أحمق ترى الدنيا أعجوبة.

نتقدم بجزيل الشكر وعظيم العرفان إلى أستاذنا المشرف **محمد بن يحي** على توجيهاته وإرشاداته في سبيل أن نرقى إلى أعلى درجات البحث العلمي.

كما نتقدم بالشكر الجزيل لجميع أساتذة اللغة العربية وآدابها؛بالأخص الأستاذين الفاضلين:علي كرباع،وصلاح ياسين اللذين قدما لنا يد العون من خلال إمدادنا بالمادة العلمية.

كما نتوجه بالشكر إلى جميع طلبة جامعة الوادي،ونخص بالذكر طلبة قسم اللغة العربية وكل من ساهم معنا وساعدنا من قريب أو من بعيد في إنجاز هذه المذكرة.

مقـــــدمة:

إن الإنسان بطبعه يحب النظام ويحتفي به ويستلذ الشيء الجميل ويطرب له،ويرى فيه ما لا يراه في غيره من الأشياء. ومصدر لذته في ذلك الشيء هو ذلك التنسيق والانسجام والتناغم الذي يربط أجزاءه،هو تلك الهيكلة التي ترتب عناصره.والشاعر منذ الأزل البعيد عزف على الوتر، فبنى قصائده وفق هيكلة تحتكم إلى الوزن والقافية، وزان تلك القصائد بإيقاع يدعم الإحساس العام بالانسجام، وأعطى لتلك الأعمال موسيقى خارجية.احتلت مساحة الذوق الجمالي العام ردحا من الزمن،تلك هي الهندسة العروضية التي تقوم عليها القصيدة التقليدية.وهذا لا يعني عدم الاهتمام بإيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية....فكل ذلك يسهم في تشكيل الإيقاع في القصيدة.

فنظام الإيقاع الذي يعد جديدا بما يتضمنه من أسس ومفاهيم،كان أكثر تداخلا مع نظم التجربة الشعرية.ولا يتجلى إلا ضمن نسق يحدد هويته.وهذا ما يمثل جوهر غموضه وتعقده،فهو يمثل عنصرا أساسيا يتغلغل في مكونات النص،ولا يقوم النص الشعري إلا بوجوده،إنه لا يحظى بوجود مستقل محدد المعالم داخل النص،فهو ليس فكرة،ولا لفظة،ولا صوتا،ولا صورة،ولا رمزا،ولا بحرا،ولا هو مكون مستقل من مكونات النص ولكنه-في الوقت نفسه-موجود،ومتغلغل في كل هذه المكونات،بل هو مسؤول عن صناعة شعريتها،فهي ليست في غياب الإيقاع إلا تراكمات لغوية ميتة لا روح فيها.

وأهمية الإيقاع تكمن في أنه خط عمودي ينطلق من بداية القصيدة إلى نهايتها مخترقا خطوطها الأفقية التي هي:الأفكار،والألفاظ،والأصوات،والرموز،والوزن في نقطة مركزية غير محددة هي جدر

الفاعلية الإيقاعية،فينقلها بذلك من صورتها التراكمية العدمية إلى صورتها التركيبية التكوينية،أو ينقلها من درجتها الصفر في الأداء الشعري إلى درجة الحيوية الشعرية،والتركيب الوظيفي.

وانطلاقا مما سبق اتخذنا من التشكيل الإيقاعي موضوعا لبحثنا في شعر أحد شعراء وادي سوف، وهو الشاعر "يوسف بديدة"، وتتمحور الدراسة حول ديوانه **حروف وحروق** وذلك بهدف الوقوف على مدى إسهام الإيقاع في صناعة الشعر عنده.

ولإنجاز هذا البحث استعنا ببعض المصادر والمراجع التي كان بها الفضل في تسهيل وتيرة العمل، ونذكر منها: كتاب "اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري" للدكتور رابح بوحوش، الذي أفادنا كثيرا في التعرف على عناصر ومكونات الإيقاع الداخلية، وكتاب الدكتور محمد صابر عبيد" القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية". وقد استفدنا كذلك–من مؤلفات الدكتور محمد أحمد حسن المراغي" في البلاغة العربية، علم البديع"، والدكتور سلامة أبو السعود سلامة" الإيقاع في الشعر العربي" ،والدكتور طارق حمداني" علم العروض والقافية".

وهكذا تضافر العامل الذاتي والعامل الموضوعي لخوض غمار هذا البحث، متسلحين بآليات المنهج البنيوي الذي لا مناص من التسلح به في مقاربة البنية الإيقاعية؛ إذا إننا أمام مجموعة من البنى التي تتعالق وتتبادل التأثير والتأثر لتصنع واقع النص الشعري.

وقد اقتضت ضرورة الدراسة أن يقسم البحث إلى مدخل وفصلين تطبيقيين تتصدرهما مقدمة وينتهي بخاتمة حوصلت فيها النتائج.

أما المدخل فقد عنون ب:"في مفهوم الإيقاع"وتناولنا فيه مفهوم الإيقاع،وعناصره الخارجية والداخلية،كما تناولنا فيه الإيقاع في الشعر العربي ونقده.

وأما عن الفصل الأول الموسوم ب:"الإيقاع الخارجي لديوان حروف وحروق"، فقد سلطنا فيه الضوء على إيقاع الأوزان الشعرية من خلال دراسة البحور الواردة في الديوان ودراسة أهم التغيرات التي طرأت على تفعيلاتها.كما تناولنا القوافي وإيقاعها من خلال دراسة حروفها وحركاتها.

وأما عن الفصل الثاني، فقد عنوناه"بالإيقاع الداخلي في ديوان حروف وحروق"، حيث تناول هذا الفصل:البنية الصوتية التي يندرج تحتها التكرار والترصيع والتشطير. والوقوف على مدى إسهامها في تكوين الإيقاع داخل القصيدة.

ثم تناولنا البنية البلاغية، حيث سعينا إلى تلمس آثار البنى البلاغية في تشكيل الإيقاع الداخلي في الديوان.

ولم تكن الطريق معبدة أمام البحث،فقد عرف عدة صعوبات تعلق أكثرها بظروف خارجة عن مجال البحث،كما أن أبرزها تعلق بشح المادة العلمية الخاصة بالإيقاع الداخلي الذي لا تزال ساحته إلى اليوم فقيرة من الدراسات المعمقة المؤسسة لقوانينه النظرية.إضافة إلى صعوبة التعامل بالمصطلحات الإيقاعية التي لم تعرف الاستقرار إلى اليوم.

وأخيرا نرجو أن يكون هذا البحث محاولة ذات جدوى يمكن تصنيفها ضمن الدراسات الإيقاعية المتخصصة التي تسهم في التأسيس لآفاق جديدة في فضاء شديد التقلب.فإن كانت فذلك منتهى غايتنا ومبلغ سؤالنا، وإن تكن الأخرى، فحسبنا أننا حاولنا مخلصين أن نحقق هدفنا.فإن أصبنا فمن الله عز وجل وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

مدخل: في مفهوم الإيقاع

1- مفهوم الإيقاع.

لغة و اصطلاحا.

2- الإيقاع في الشعر العربي ونقده.

3- عناصر الإيقاع.

1- مدخل: في مفهوم الإيقاع

الإيقاع خاصية الشعر الأولى. فماذا كان الشعر سيكون لولا الإيقاع الذي يجعل منه خطابا ذا خصائص صوتية تميّزه عن النثر؟ هذا إضافة لشروط أخرى كجمال الصورة، وكثافة الدلالة، ورحابة الخيال، وأصالة الابتكار، ودفء العاطفة، وحسن توظيف اللغة بوجه عام، غير أنّ الإيقاع وحده لا يمكن أن يكون أبدا مقياسا لأدبية الشعر، ولا لشعرية الأدب.[1]

1-1-الإيقاع لغة و اصطلاحا:

لغة: يعرفه ابن منظور(ت 711 هـ) بقوله:"...الإيقاع من إيقاع اللحن، الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها.[2]

و كلمة الإيقاع"Rythme" في اللغات الأوروبية مشتقة من"Rhuthmo" اليونانية، وهي بدورها مشتقة من الفعل"Rheein" بمعنى انساب أو تدفق.[3]

وأول ما استخدمت كلمة إيقاع"Ritmo" في الغرب في الشعر اليوناني واللاتيني واللغات الأوروبية،فكان أحد مكونات عروض شعرهم ،واستخدمت أيضا في الموسيقى،واعتبرت همزة وصل بين فنون الكلام وفنون اللغة...[4]

---

[1] - أحمد عبيدلي، الخطاب الشعري الصوفي المغربي في القرنين السادس والسابع للهجريين. دراسة موضوعاتية فنية-بحث لنيل درجة الماجستير في الأدب المغربي القديم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر،باتنة،الجزائر،2005/2004،ص132.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، مج8، مادة وقع، دار النشر بيروت،(ط3)،سنة 1414هـ-1996م، ص48.

[3] - أحمد الصغير المراغي، تقديم ،مصطفى رجب، الخطاب الشعري في السبعينات دراسة فنية ودلالية، دار العلوم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009، ص215

[4] - كاظم شمهود، النغم والإيقاع في الفنون التشكيلية، مجلة أدب فن، مجلة ثقافية إلكترونية تعنى بكل أشكال الكتابة الإبداعية، الموقع:AdabFan.com,2010/06/07.

أما في اللغة العربية فيرجح أن يكون لفظ الإيقاع مشتق من التوقيع، وهو نوع من المشية السريعة؛ إذ يقال(وقع الرجل) أي مشى مسرعا مع رفع يديه، ومن المعروف أن مشية الإنسان من أهم الأصول الحيوية التي يرجع إليها الإيقاع.[1]

والإيقاع وهو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام، وقد ربط السجلماسي بينه وبين الوزن فقال:"الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية"وشرح الموزون بقوله:"فمعنى كونها موزونة ،أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول مؤلفا من أقوال إيقاعية ،فإنَ عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر".[2]

وقد ورد مصطلح الإيقاع في الثقافة العربية للدلالة عن مكونات الموسيقى ويقابل هذا المفهوم مفهوم الوزن في الشعر العربي. والإيقاع له تعاريف كثيرة مرتبطة بالمجال المعرفي أو السياق الدلالي الذي يظهر فيه ... ويستخدم في المجالات الفنّية والجمالية كالرقص والرسم والنحت، وهو يعرف بطرائق مختلفة متفاوتة الدقة، وتكون معانيه مرادفة للسرعة والتناوب أو الزمن.[3]

أما اصطلاحا:فالإيقاع باعتباره عنصرا عميق التأثير، فهو يمثل القلب النابض الذي يحمل طابع شخصية صاحبه.[4]

---

[1] – أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينيات دراسة فنّية ودلالية،\ص 215.

[2] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001،ص11.

[3] – كاظم شمهود، النغم والإيقاع في الفنون التشكيلية،07/06/2010

[4] – ابن سيدة، المخصص، السفر(3)،مادة (وقع)،دار الفكر،بيروت،1978 م، ص 22.

"كما توجد علاقة وثيقة بين كثير من الأعمال التي يؤديها الإنسان.فهو يعتبر النبض الزمني المنتظم الذي يقاس به زمن الموسيقى، ومنه تتألف إمكانات التأليف الموسيقى الأخرى التي تقدم لنا في النهاية عملا فنّيا نستمتع به".[1]

وله في الاصطلاح معنيان: "أحدهما عام، والآخر خاص: أما المعنى العام، فيطلق على أنصاف الحركات والعمليات بالنظام الدوري،فإذا كانت الحركات متساوية الأزمنة سمّي الإيقاع متصلا وإذا كانت مختلفة الأزمنة سمّي الإيقاع مفصولا. أما المعنى الخاص، فيطلق على نظم حركات الألحان وأزمنتها الصوتية في طرائف موزونة تسمى بأدوار الإيقاع".[2]

وعرف الإيقاع بأنه النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب،وتقدير لزمان النقرات،أو قسمة زمان اللحن بنقرات،وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية، وكل واحد منها يسمى دورا،أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل،أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية المحدودة في كل ميزان،أو مجموعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة؛ يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم.[3]

والإيقاع هو الموسيقى وحداته مركبة كالبحور عند العروضيين، ومفردة كالمماثلة عند البلاغيين.

والإيقاع المفرد هو الذي يشكل نسيج الإيقاع المركب؛ لأن أي إيقاع شعري لا يحصل إن تشابهت البنيات الداخلية، والخارجية تشابه مماثلة ومجانسة تامتين.

---

[1] – المرجع نفسه، ص 22.

[2] – المرجع السابق، ص 22.

[3] – أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينيات دراسة فنّية ودلالية، ص 217.

وقد تطور الإيقاع فانتقل من نظام الصوت المتشابه،والبنيات المماثلة في الوحدات المتقابلة،ومن نظام الوزن الصارم في الشعر إلى إيقاع جديد متحرّر متسامح مع نفسه.[1]

وهو تتابع الحركة والسكون بنسب، وفق معايير ذوقية إبداعية. ويعود على مسافات زمنية محددة النسب، وعلى سلامته تقوم سلامة الوزن، وأي إخلال به إخلال بموسيقى الشعر.[2]

2- الإيقاع في الشعر العربي ونقده:

للألفاظ في اللغة العربية قيمة موسيقية إلى جانب دلالتها المعنوية. والقصيدة العربية بنية متكاملة العناصر ذات دلالات متوحدة للغاية، وتختلف باختلاف قدرة الشاعر على استغلال طاقات اللغة، وإيحاءاتها لخلق نص فني تحتل الموسيقى- ضمن مكوناته الأخرى – جانبا مهما حيث "تنساب أنغامها في وجدان الشاعر ألحانا ذات دلالة، وتصقل موهبته النّغمية، وتوقظ لديه التلوين الإيقاعي الذي يستخدمه، وتخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة ونبر اللفظ، وتطبع أذنه بطابع الانتقاء والاختيار".[3]

وقد سيطر الإيقاع على الدراسات الشعرية إلى درجة بلغ معها مستوى المركزيّة الكلّية، حيث تتوحد فيه كل الجوانب الفنّية الأخرى بجميع إيماءاتها، وإحالاتها النفسيّة والواقعيّة.

و شاع لدى المحدثين من العرب مصطلح موسيقى الشعر الذي يتناولون فيه الأصوات، والمحسنات البديعية؛ واقفين على ما تحدثه من جرس موسيقي يوحي بالنغم أو يحدثه داخل النص.

---

[1] – .رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر،(د ط)،2006،ص 28.

[2] – بالعربي العايب، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة الحاج الخضر باتنة،الجزائر،2009،ص27.

[3] – عباس عجلان، عناصر الإبداع الفنّي في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة، القاهرة، سنة 1985،ص 64.

ونادرا ما يربطونه بالصّور التي تتشكل منها القصيدة. لكن في الاتصال بالغرب من جهة،وفي إعادة قراءة التراث العربي وفق ما تمليه الدراسات الحديثة من جهة أخرى جعل لمصطلح الإيقاع حضورا في المشهد النقدي.[1]

وانطلق النقاد المحدثون –على اختلاف اتجاهاتهم وتعدد مناهجهم وأطروحاتهم – من رفض التعريف المزمن للشعر بأنه "كلام موزون مقفى " معتبرين أن هذا التعريف كان مسؤولا عمّا وصلت إليه القصيدة العربية من نمطية وما انتهت إليه إيقاعاتها من شحوب.

لذلك فإن إعادة بناء هذه القصيدة اليوم يستدعي تحرير الشاعر الحديث من هذا المفهوم وما دار حوله من ركام نظري يحصر الشعر في عنصر واحد من عناصر البناء الشعري،هو الإيقاع الذي يضيق مفهومه في الرؤية التقليدية حتى ينحصر في الوزن ذي البحور الخليلية المحددة.[2]

3–مكونات الإيقاع:

3–1–الإيقاع الخارجي:

لا نجد في الكتب النقدية القديمة مفهوما واضحا محددا لمصطلح الإيقاع الخارجي ذلك إنهم لم يفرقوا بينه وبين الإيقاع الداخلي. أما من اهتم بدراسته من النقاد المحدثين فقد ركزوا اهتماماتهم على الجانب الشكلي الهيكلي للقصيدة باستقصاء الأوزان والقوافي التي تطفو على سطح القصيدة مبرزين العلاقات الدلالية والموسيقية وطريقة انتظامها. فالإيقاع الخارجي هو دراسة للعناصر المكونة لهرم القصيدة من وزن وقافية بما يطرأ عليها من تغيّرات في ذلك الهرم.

[1] – المرجع نفسه، ص 26–27–28.

[2] – فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة (قراءة في نصوص موريتانية)، وزارة الثقافة الجزائرية، دار المعرفة للطباعة، الجزائر،(د ط)،سنة 2009، ص 50.

فالموسيقى الخارجية" قائمة على إيقاع الوزن والقافية،فالوزن هو التفاعيل تتكون من تجمع الحروف المتحركة والساكنة حسب نظام إيقاعي معين.أما القافية فهي تكرار الصوت الواحد في آخر البيت وهي تنتهي بالروي وتستمد من التنوين والإعراب كما تستمد من التسجيع والتوازن والازدواج، وأيضا تحصل الموسيقى الخارجية من تنوع الأصوات والحركات".[1]

والوزن هو أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها بالضرورة.[2]

وأما القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر،ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية.[3]

3-2:الإيقاع الداخلي:

حاول الشعراء المعاصرون بعد تحطيمهم الهندسة العروضية التي تقوم عليها القصيدة التقليدية، المحافظة على الجسر الممتد بين الشعر والموسيقى هذه الصلة المصيرية غير القابلة للفصل مطلقا، وذلك بتمتين الصلة بينهما واستثمار كل الطاقات الإيقاعية الخفيفة التي يتيحها الشعر، فانصب اهتمامهم على "إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة".[4]

---

[1] – مهدي ممتحن، تحديد الموسيقى عند إبراهيم ناجي، إضاءات نقدية(فصلية محكمة)،السنة الثانية، العدد الثامن، شتاء 1391 ش، كانون الأول 2012 م، ص 155.

[2] – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي(390 هـ-456 هـ)،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،(ج1)،تحقيق ،محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، سوريا،(ط 5)،سنة 1401 هـ-1981 م، ص 134.

[3] – المرجع نفسه، ص 151.

[4] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص 05

وجعلوه عنصرا من جملة عناصر البنية الإيقاعية الجديدة التي اصطلح عليها بما يسمى بالإيقاع الداخلي الذي تولّد عن النضج الذي عرفته القصيدة الحديثة والتعقيد الذي اكتنف تجربة الشاعر.[1]

فجاء البناء الموسيقي في القصيدة مركبا من نغمات تعلو وتخفت وتصطدم وتفترق وترق وتقسو وتهدأ وتنفعل مولدة من هذه الحركة الدائمة موسيقى داخلية قد لا نجدها في كثير من شعرنا القديم.[2] فقد نوع الشاعر الحديث من إيقاعاته الداخلية بتكوين تجمعات صوتية متجانسة، وتكرار بعض الأحرف والكلمات ليعطي حيوية لنصه الشعري كما تجسدت حريته في توزيع الكلمات في الصفحة البيضاء لتضفي على النص إيقاعا من نوع آخر.

وتظهر أهمية الإيقاع الداخلي في كونه عنصرا متميزا يتولد من خلال الحركة الدلالية في النص الشعري، وذلك بتآلف العناصر ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه. ورغم الدراسات النقدية الكثيرة التي تناولت الإيقاع الداخلي واختلاف وجهات النظر النقدية،بقي الإيقاع الداخلي بعيدا عن أن ترسم قواعده وتضبط نظمه؛ وذلك بسبب غياب المعيارية لكونه يعتمد على الأساليب الفردية لا الجماعية.[3]

[1] – ينظر، مسعود وقاد، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مذكرة ماجستير في الأدب العربي ونقده، جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة، الجزائر، سنة 2002-2003 م، ص 81.

[2] – ينظر، محمد صابر عبيد، العربية بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص 05.

[3] – – محمد صابر عبيد، العربية بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص 06

الفصل الأول :الإيقاع الخارجي

1- إيقاع الأوزان الشعرية.

2- إيقاع القوافي.

1-إيقاع الأوزان الشعرية:

إن وزن المقطوعة أو القصيدة عموما يولد مع معانيها في اللحظة التي ينسج فيها الشاعر قصيدته، كما يولد كلماته وجمله وعباراته فيها، وذلك حسب تنسيق يرتديه مدفوعا لفطرته الشعرية، ومطبوعا في غير تكلف حسب مقتضيات الموقف الحادث أمامه.[1]

وسمي الوزن وزنا لأنه توزن به الأقوال الشعرية. وكذلك سمي بحرا، والبحر الشعري هو النسق من الحركات والسكنات يلتزمه الشاعر في نظمه للشعر فيما أطلق عليه العلماء واتخذوها ميزانا لهم.[2]

ويستمد الوزن إيقاعه من اعتماد نسق مضبوط من توزيع أعاريضه وحركاته وسكناته ويجعل اللغة تنتظم انتظاما يختلف عن الصورة العادية للكلام،كذلك يستمد الجمالية في إيقاعه من تناسب عناصره من حيث انتظامها،فالحركات والسكنات التي تتألف فيما بينها لتكوّن الأسباب والأوتاد ينبغي أن يراعي في تواليها نسبة المتحركات وأزمانها قياسا بنسبة السواكن وأزمانها.[3]

والبحور الشّعرية ستة عشرا بحرا حسب واضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175 هـ)يجمعها قول القائل:

طويل يمد البسيط بالوافر كاملا ويهزج في الرجز ويرمل مسرعا

فسرح خفيفا ضارعا تقتضب لنا من اجتث من قرب لتدرك مطمعا.[4]

---

[1] – النوش أحمد حسن، التصوير الفنّي للحياة الاجتماعية للشعر الأندلسي، دار الجيل، بيروت، ط 1،سنة 1992،ص 25.

[2] – ينظر، عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، دار الثقافة، القاهرة،(ط 1)،سنة 1998 م، ص 29.

[3] – ينظر، عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د ط)،سنة 1999 م، ص 234-288.

[4] – موسى بن محمد الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر،(د ط)،سنة 1994 م، ص 68.

منها ستة صافية تمتاز بوحدة النمط والباقي مركبة من تفعيلتين مختلفتين. أما الصافية هي: الكامل (متفاعلن) ،الرجز (مستفعلن)،الرمل(فاعلاتن)،الهزج(مفاعيلن)،المتقارب (فعولن)،المتدارك(فاعلن).[1]

ويتميز الوزن بانبنائه على جمل صوتية متماثلة.هذه الجمل الصوتية المتماثلة تنشئ نظامها الوزني انطلاقا من بنيتين هما: الوحدة الوزنية، والتشكيلة الوزنية.[2]

ولهذا سنتطرق لهذه الأوزان في الديوان ودراسة ما طرأ عليها من تغيّرات من زحافات وعلل،و دور هذه الزحافات والعلل في الإيقاع،وسنتناول دراسة هذه من خلال إخراج النسب المئوية لهذه البحور وعدد تواردها في الديوان،ثم نخصص هذه الدراسة في البحور الواردة بنسبة كبيرة ومعرفة أوزانها وأهم التغيّرات التي طرأت عليها مع إعطاء نماذج عليها من ديوان <<حروف وحروق >>.

1-1-إحصاء الأوزان:

من خلال تحليلنا للديوان توصلنا للنتائج التالية الموضحة في الجدول الآتي والممثل في الأعمدة البيانية:

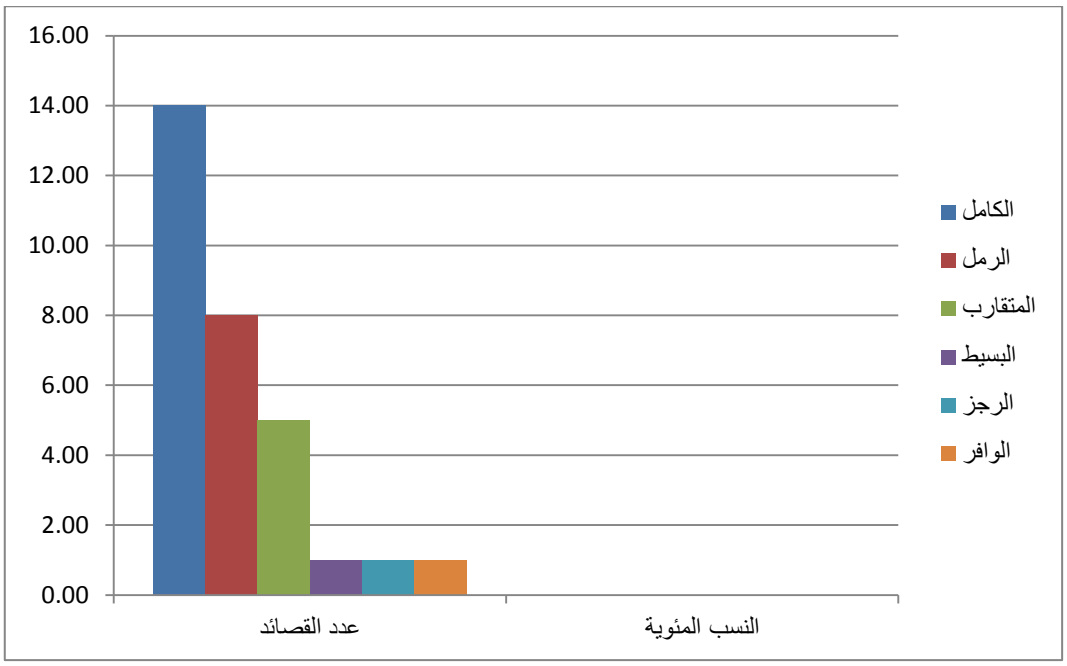
البحور المستعملة ستة بحور.

البحور الواردة	الكامل	الرمل	المتقارب	البسيط	الرجز	الوافر	المجموع
عدد القصائد	15	08	05	01	01	01	31
النسب المئوية	%48.38	%25.80	%16.13	%3.23	%3.23	%3.23	%100

التمثيل البياني بالأعمدة يوضح نسبة البحور في الديوان:

[1] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضياه، دار الفكر، لبنان،(ط 3)،(د ت)،ص 85.

[2] – فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة(قراءة في نصوص موريتانية)، ص 59.



ومن خلال هذه الأعمدة البيانية نستنتج تفوق البحر الكامل على جميع البحور التي وظفت في الديوان، وهذه البحور هي: الرمل، المتقارب، البسيط، الرجز، الوافر.

1-2-البحور الواردة بنسب عالية في الديوان وأهم التغيّرات التي طرأت عليها:

1-2-1-الكامل:

تفعيلاته، متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن وسمي بالكامل"لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر".[1] أختلف في سبب تسميته فقيل:لكماله في الحركات،فهو أكثر البحور حركات إذ يشتمل على ثلاثين حركة، وقيل لأنّه كمل عن الوافر الذي هو الأصل في الدائرة، وذلك باستعماله تاما،وقيل:لأن أضربه أكثر من أضرب غيره من البحور، فليس بين البحور بحرا له تسعة أضرب سوى الكامل.[2]

[1] – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي(390 هـ-456 هـ)،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 79.

[2] – طارق حمداني، علم العروض والقافية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،(د ط)،2011 م، ص 49.

يحتل الكامل المرتبة الأولى في الديوان إذ تبلغ نسبة الكامل في الديوان 48,38%،وهو بحر يقوم على التفعيلة السباعية وهي (متفاعلن)،وقد ورد مجزوءا في كل القصائد.

ومن بين القصائد التي نسجت على هذا البحر قصيدة<لعلني...>حيث يقول الشاعر:

فلعلني يا صاحبي

أسرجت صهوة ساحبي

ولعلني

ضيعت بين الأقدمين مواهبي

ولعلني

كنت الطري أو الشقي

أو العصي على القرار الصائب

من أنت كي تبدو العصي

على القرار الصائب؟

كن أنت لكن

لا تكن

ذاك المسيح

بالبيان الشاحب.[1]

[1] – يوسف بديدة، ديوان حروف وحروق، مطبعة مزوار الوادي ،الجزائر، (ط 1)، سنة 2011، ص 53.

يتضح من خلال هذه القصيدة اعتراف الشاعر لصاحبه بأنه سلك طريقا غير الطريق الصائب لأسباب يمكن أن تكون متعلقة به هو أو لأسباب متعلقة بغيره،كما نجده ينصح صاحبه بأن لا يسلك الطريق الذي سلكه هو وأن لا يكون ذلك العصي أو الشقي أو الطري.فالشاعر في هذه القصيدة ينتقل بنا من خلال هذه الأبيات من حالة الضياع التي كان فيها إلى حالة اليقظة والرجوع إلى الطريق مستعينا بالبحر الكامل الذي يحمل معنى الكمال و الذي يتناسب مع حالة الشاعر النفسية.

***تفعيلة بحر الكامل في قصيدة <لعلّني>وأهم ما طرأ عليها من تغيرات:**

عنوان القصيدة	التفعيلة الصحيحة	ما يطرأ عليها من تغيّرها			
		الزحافات	عدد ورودها	العلة	عدد ورودها
		الإضمار:وهو تسكين الثاني المتحرك فأصبحت بهذا الشكل:متفاعلن 0//0/0/	9 مرّات	القطع:وهو حذف ساكن الوتد المجموع آخر التفعيلة وتسكين ما قبله حيث تصبح	مرة واحدة

لعلني	متفاعلن 0//0///			التفعيلة:متفاعل 0/0///	
		الخزل:تسكين الثاني المتحرك وحذف الرابع الساكن(الإظمار +الطي)تصبح التفعيلة:متفعلن 0///0/	4 مرات	الترفيل:زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع حيث تصبح التفعيلة: متفاعلا تن 0/ 0//0///	3 مرات

فهذه التغيرات أدخلت على إيقاع هذه القصيدة المتأنّي والمتباطئ إيقاعا سريعا يتناسب مع حالة مشاعر الشاعر الذي أفاق من غفلته.

ومن القصائد أيضا التي جاءت على البحر الكامل قصيدة <أقول لها> يقول الشاعر:

لا تشعري أبدا بضيقي

لا تقربي أبدا من مضيقي

كوني القضية،فجري

بوابة الكذب العتيق

يكفي الذي قد كان من

زيف المؤامرة الصفيق

من أنت؟بل ما أنت؟ يا..

كوني صديقي أو..صديقي

أما أنا فموزع

بين السيقلة والسليقي

أما أنا فسفينة

في بحر غربتنا العميق

الصمت أبلغ من فمي

ومن المرارة أن تطيقي

يا أنت إني شاعر

وقضيتي ألا تفيقي

حتام أرصد خيبتي

بين الطريقة والطريق

للريح رونقها ولي

وبريقها أبدا بريقي

يا يومها المقدور لي

هل يستوي فرحي وضيقي؟

نفسي ونفسي ها هنا

من يستطيع أذى الرفيق؟

ومن البلية قصة

تقتات من شفتي وريقي

ومن البلية شاطئ

مستمرئ غصص الغريق[1]

من هذه القصيدة يتضح لنا مخاطبة الشاعر لمحبوبته حيث نجده يحذرها من محاولة الاقتراب منه والشعور به ولكن يطلب منها الفصل في قضيته بتحطيم أبواب الكذب وزيف المؤامرة التي تحيط به فالشاعر ضائع في غربته بين السليقة والسليقي فيشبه نفسه بالسفينة الغارق بحر الغربة يرصد آثار خيبته،فهو يفضل الصمت الذي يراه أبلغ من الكلام على أن يبوح بما يختلج في صدره،لأنه لا يمكن لها أن تفهم ما يشعر به. فنجد الشاعر هنا قد استعان بالبحر الكامل الذي ساهم في نسج خيوط هذه القصيدة مضفيا عليها إيقاعا موسيقيا يلائم مع حالة الشاعر النفسية وإيصال المعنى المقصود للمتلقي.

[1] – الديوان، ص 49-50.

***تفعيلة بحر الكامل في قصيدة <أقول لها>وأهم ما طرأ عليها من تغيرات:**

عنوان القصيدة	التفعيلة الصحيحة	ما يطرأ عليها من تغيّرات			
		الزحاف	عدد وروده	العلة	عدد ورودها
أقول لها	متفاعلن 0//0///	الإضمار:تسكين الثاني المتحرك فتصبح التفعيلة:متفاعلن 0//0/0/	24 مرة	الترفيل:زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع فتصبح التفعيلة: متفاعلا تن 0/ 0//0///	15 مرة

				القطع: حذف ساكن الوتد المجموع آخر التفعيلة وتسكين ما قبله فتصبح التفعيلة: متفاعل 0/0///	مرتين

وكذلك نجد أن هذه التغيرات أدخلت على إيقاع القصيدة إيقاعا سريعا يتناسب مع حالة مشاعر الشاعر،الذي أصيب بالضياع والغرق في بحر غربته.

1-2-2-الرمل:

تفعيلاته: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن. وسمي بذلك"لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض".[1]

وسمي بهذا الاسم ،لسرعة النطق به، وهذه السرعة متأتية بسبب تتابع التفعيلة (فاعلاتن) فيه، والرمل في اللغة؛ الهرولة وهي فوق المشي ودون العدو.[2]

[1] – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي(390 هـ-456 هـ)،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 79.

[2] – طارق حمداني، علم العروض والقافية، ص 58.

ويحتل الرمل المرتبة الثانية بعد الكامل في ديوان حروف وحروق وتبلغ نسبته في الديوان 25,80%،وهو من البحور الصافية السداسية وقد ورد الرمل مجزوءا، ومن بين القصائد التي نسجت على هذا المنوال قصيدة "السجين"حيث يقول شاعرنا:

إن في الظلمة أنسي ورجائي

لست مضطرا إلى فتح عيوني

أنا في الوحدة غيم حالم

لست مضطرا إلى كسر سجوني

إنني أجهد كي ألفظكم

فدعوا الأقدار تجري ودعوني

أيها الباحث عن جنة عدن

هاهنا جنات رشدي وجنوني

ليس سرا إن تفردت ببؤسي

ليس سرا،فجنوني كمجوني

يا رياح العمر هبّي وامسحي

ما تبقّى من سخافات القرون

أنا لا أحفل بالأيام تمضي

أنا غيم في حراكي أو سكوني

وفتات الخبز همي فافرحوا

وارقصوا فوق رفاتي والعنوني

إنني أغفو فخلوا بيننا

ليت في الغفوة مسحا لشجوني.[1]

من خلال هذه الأبيات نجد أن الشاعر يصف حالته النفسية المتمثلة في وحدته الدائمة التي يشبهها بالسجن،وعلى الرغم مما يتصف به السجن من ظلمة وتقيد ووحدة إلا أننا نجد الشاعر يحبذ البقاء في هذه الوحدة والظلمة التي يجد فيها حريته وأنسه،وقد استعان ببحر الرمل لأنه يتناسب مع حالته الشعورية والأحاسيس التي تنتابه من خلال التسلسل الشطري للقصيدة.

[1] – الديوان، ص 34.

***تفعيلة بحر الرمل في قصيدة<السجين>وأهم ما طرأ عليها من تغيّرات:**

عنوان القصيدة	التفعيلة الصحيحة	أهم ما طرأ عليها من تغيّرات			
		الزحاف	عدد وروده	العلة	عدد ورودها
السجين	فاعلاتن 0/0//0/	الخبن: حذف الثاني الساكن فتصبح التفعيلة:فعلاتن 0/0///	19 مرة	الحذف:ذهاب السبب الخفيف من آخر التفعيلة فتصبح التفعيلة:فاعلا 0//0/	4 مرات
		الشكل:حذف الثاني والسابع الساكنين(الخبن+ الكف) فتصبح	مرتين		

		التفعيلة:فعلات /0///			

ونلاحظ أن الشاعر قد استعمل كما لا بأس به من الزحافات والعلل في هذه قصيدة مما ساهم في تباطىء وتيرتها الإيقاعية في بعض الأحيان وأحيانا أخرى ساهم في بسط نوع من الرتابة في تسلسل المقاطع في هذه القصيدة.

ومن القصائد التي ورد فيها بحر الرمل قصيدة<بلا عنوان>يقول الشاعر:

بعد طول الليل أعيانا القنوت

أيها القابع في كلّ البيوت

نتشظى، نتردّى، غير أنا

نأكل القوت ونرجو أن نموت

قدر الأمة أن تقرأ شعرا

قدر الشاعر تعليب السكوت[1]

[1] – الديوان، ص 33.

في هذه الأبيات يتكلم بصيغة الجمع بلا اسم أو عنوان يقول بأنهم أعياهم القنوت أي الرضا والقناعة في انتظار الموت،فهم يعيشون ومع ذلك يتمنون الموت،فنجد الشاعر هنا لا يجد وسيلة للمخاطبة غير الشعر فالأمة قدرها أن تقرأ شعرا والشاعر قدره تعليب سكوتهم عن طريق شعره.فنجده بنى قصيدته مستعينا ببحر الرمل لتسارع تفعيلاته التي أعطت للقصيدة إيقاعا مميزا.

***تفعيلة بحر الرمل في قصيدة<بلا عنوان> وأهم ما طرأ عليها من تغيّرات:**

عنوان القصيدة	التفعيلة الصحيحة	أهم ما طرأ عليها من تغيّرات			
		الزحاف	عدد وروده	العلة	عدد ورودها
بلا عنوان	فاعلاتن 0/0//0/	الخبن:حذف الثاني الساكن فتصبح التفعيلة:فعلاتن 0/0///	9 مرات	القصر:حذف ساكن السبب الخفيف آخر التفعيلة وتسكين ما قبله فتصبح التفعيلة: فاعلات /0//0/	4 مرات

ساهمت هذه التغيرات في تسارع وتيرة الإيقاع هذه القصيدة من خلل تسلسل المقاطع كما تلاءمت مع حالة الشاعر النفسية الذي أعياه القنوت.

1-2-3-المتقارب:سمي بذلك،" لتقارب أجزائه؛ لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا" [1]

وهو من البحور الصافية الرباعية(فعولن فعولن فعولن فعولن)،وقد جاء مجزوءا في كل القصائد و جاء في المرتبة الثالثة بنسبة 16,13%.وظفه الشاعر في ديوانه في قصيدة"نرجسي"حيث يقول:

سأزرع وحدي

وأقطف وحدي

وأصنع لي طوق فل وورد

سأزرع وحدي

وأقطف وحدي

لأني قررت أن أستعيد

جمال جبيني

وروعة خدي

لأني سفهت أحلامهم

رميت إلى البحر ميراث جدي

فلا الشاش يظهر خصلات شعري

ولا جبّة الصوف تبرز قدي

فكوني جديد

وطلعي نضيد

[1] - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي(390 هـ-456 هـ)،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ص 79.

ولي صفة الزمن المتردي[1]

رأيت بأني ظاهرة.

بكائي كضحكي

وهزئي كجدي

فما بين جزري

وما بين مدي

رفعت على القبل أركان بعدي

سأرعد وحدي

وأبرق وحدي

وأقذف للخوف أول ردي

أنا يا صديقي معجزة

ومعجزة أن تلاقي ندي.[2]

من عنوان القصيدة "نرجسي" نجد أن لفظ"النرجس"نبت الرياحين.وهو من الفصيلة النرجسية.ومنه أنواع تزرع لجمال زهرها وطيب رائحته وزهرته تشبه بها الأعين.[3]

[1] – الديوان،ص 05.

[2] – –الديوان،ص 05.

[3] – إشراف، شوقي ضيف، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر،(ط 4)،سنة 1425 هـ–2004 م، ص 912.

وهو في العادة يدل على التغيير وخلق جو جديد،ولهذا نجد الشاعر في هذه الأبيات لم يكترث للتقاليد لاعتبارها تقف أمام طموحاته،وهو مستعد لمواجهة كل الصعاب في سبيل تحقيق أحلامه وخلق زمن جديد حتى ولو كلّفه ذلك التخلي عن كل عاداته وتقاليده.

***تفعيلة البحر المتقارب في قصيدة <نرجسي>وأهم ما طرأ عليها من تغيّرات:**

عنوان القصيدة	التفعيلة الصحيحة	ما طرأ عليها من تغيّرات			
		الزحاف	عدد وروده	العلة	عدد ورودها
نرجسي	فعولن 0/0//	القبض:حذف الخامس الساكن فتصبح التفعيلة:فعول /0//	26 مرة	الحذف:ذهاب السبب الخفيف فتصبح التفعيلة:فعو 0// البتر:ذهاب السبب الخفيف من آخر التفعيلة ثم	مرتين

				حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله(الحذف+ القطع)فتصبح التفعيلة:فع 0/	مرة واحدة

نلاحظ أن هذه الزحافات والعلل قد لعبت دورا بارزا في تسارع وتيرة الإيقاع من خلال انتقال الشاعر من فكرة إلى أخرى دون إحداث خلل في إيقاع القصيدة.

ونموذج آخر من البحر المتقارب قصيدة<عندما يزمجر الحب>يقول الشاعر:

مررت بواديك غض الإهاب

أردد ما علمتني الأغاني

ظننت السعادة في راحتيك

وأن الحياة غريم التداني

كذلك أسرفت في الظن حتى

هششت لطيفك لما دعاني

وأفلت مني زمام الكلام

فقلت لقلبي: كن ترجماني

ومذاك سرت إلى جمراتي

فأقررت أن الهوى قد سقاني

يعج بدنياي كل شعور

وأحسب أنّي رهيب الثواني

وأني إلى البحر أكثر شوقا

إذا ما نسيم الصباح احتواني

فكيف وقد صيرتنا الليالي

أسيرين في قبضة الافتتان.

متى أنشد الحب كنا الشفاه

وكنا لأمره طوع البنان

إذ القائمون بأمر الحجيج

يقولون:أهلا،من القادمان؟

فخيم صمت الشرود إلى أن

أجابهم الحال قبل اللسان

هنالك راح الثمالة دارت

فخلنا التأوه عزف القيان

و أهرق كأس الجوى وانتشينا[1]

[1] - المرجع السابق،ص 6-7

فقال التغنج:هذا أواني

وما عشت شوطا لأهنأ حتى

تلكأ شوط النوى فاصطفاني

كأن المصائب والنائبات

وقعن علي بحد اليماني

فيا رحمة الله ضمي السياط

وألقي السلام على الخيزران

تعللت بالصبر حتى هويت

وفي مثل صبري بعض الهوان

وبعض الخيالات كادت لتعسي

وكادت تخلخل لولا اتزاني

فلما تبينت زيغ الشعور

وأن التلون دأب الغواني

مسحت من القلب كل الرسوم

لقد عافت النفس ذكرى المكان

فلا تخدعني بآهة زيف

ولا تقنعني برصف المعاني[1]

[1] المرجع السابق،ص 7

لقد علم الشوق أني أنوف

وأني صبور لغدر المعاني

دعي ما عناك بشأني فإني

تركت بشأنك ما قد عناني

رأيت فراقك كالسلسبيل

فأطلقت للسلسبيل عناني

فيا عابر الشوق من ضفتيه

حذار حذار من الكيذبان

تخير لنفسك أوثق بر

ولا ترسون بكل الموانيِ[1]

في الأبيات يشبه الشاعر الحب بالأسد، وأن ما مر به مجرد زمجرة، ولم يثور الأسد بعد لأنها كانت عاطفة عابرة.فالشاعر لم يبدي ندمه على وقت أضاعه بل اعتبرها تجربة وتعلم منها وقدم في الأخير نصيحة لكل هاو جديد في ميدان الحب مستعينا في ذلك بالبحر المتقارب لشد انتباه المتلقي.

[1] - الديوان،ص 7-8.

***تفعيلة البحر المتقارب في قصيدة<عندما يزمجر الحب>وما طرأ عليها من تغيّرات:**

عنوان القصيدة	التفعيلة الصحيحة	ما طرأ عليها من تغيّرات			
		الزحاف	عدد وروده	العلة	عدد ورودها
عندما يزمجر الحب	فعولن	القبض:هو حذف الخامس الساكن فتصبح التفعيلة:فعول //0/	31 مرة	الحذف:ذهاب السبب الخفيف من آخر التفعيلة فتصبح:فعو 0//	مرة واحدة

حيث ساهمت هذه التغيرات في نسج القصيدة مع البحر المتقارب الذي يتناسب مع مشاعر الشاعر من خلال تسارع وتيرة الإيقاع.

2-إيقاع القوافي:

لمعرفة أثر القافية في خدمة الإيقاع نقف عند تعريفها وأهم حروفها.

2-1-القافية لغة واصطلاحا:

لغة: القافية كالقفا، قال أبو حاتم جمع القفا أقفاء ومن قال أقفية فقد أخطأ ويقال للشيخ إذا هرم ردّ على قفاه، ويقولون القفن في موضع القفا وقال هي قافية الرأس وقافية كل شيء آخره ومنه قافية بيت الشعر، وقيل قافية الرأس مؤخره.[1]

والقافية من القفو وهو الإتباع؛ وقلبت الواو ياء لأنّ ما قبلها مكسور،وسمّي المعنى المراد هنا لذلك؛ لأنّ الشاعر يقفوه أي يتبعه وقيل لأنّه يقفو آخر البيت، أو لأنّه يقفو ما سبق من الأبيات. [2]

اصطلاحا:عرّف العروضيّون القافية بأنّها الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري.[3]

ويعرّفها الخليل ابن أحمد الفراهيدي : مجموعة من الحروف التي تبدأ بأول متحرك قبل آخر ساكنين في البيت الشعري،وهي بالجملة مجموعة العناصر التي تلتزم كمّا وكيفا في آخر كل بيت من أبيات القصيدة.[4]

ومن التعريفات تعريف الجرجاني:هي الحرف الأخير من البيت،وقيل هي الكلمة الأخيرة منه.[5]

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ج 20،جمال الدين محمد بن مكرّم الأنصاري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر،(د ط)،(د ت)ص 54.

[2] – طارق حمداني، علم العروض والقافية، دار الهدى، ب ط، عين مليلة،الجزائر،2011 م، ص 123.

[3] – أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء للدنيا، الإسكندريّة، ص 97

[4] – محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء للنّشر، ط 1، الإسكندريّة، 2005 م، ص 151.

[5] – المرجع السابق، علم العروض والقافية، ص 123

والقافية هي نتيجة نظم مبني على عدد من المقاطع المكرّرة والمتماثلة، يوجد بينها تجانس صوتي دون أن يكون هناك تجانس معنوي، ولا يظهر هذا التجانس في المقطع الأخير من البت الأخير فحسب، بل يتجلّى أيضا بالنسبة لبعض الحركات السابقة لهذا المقطع.[1]

2-2-حروف القافية:

للقافية حروف هي: الروي، الوصل، الخروج، الرّدف، الدخيل، التأسيس. ولابد من وجود بعضها ضمن القافية على تعريفها السابق، ولا يعني ذلك أنّه يجب أن تجتمع كلّها في قافية واحدة، وما دخل منها أول القصيدة وجب التزامه.[2]

[1] - حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، ب ط، دمشق، 2005، ص 126.

[2] - طارق حمداني، علم العروض والقافية، ص 124.

2-1-الروي:

وهو الحرف الذي بنيت عليه القصيدة وتنسب إليه.[1]

وقد أحصينا حروف الروي في جميع قصائد الديوان في الجدول التالي:

الروي	عدده	الروي	عدده
النون	137مرة	السين	4 مرات
الراء	80 مرة	االطاء	3 مرات
التاء	76 مرة	الضاد	3 مرات
الدال	72 مرة	الذال	3 مرات
القاف	61 مرة	الثاء	مرتين
الباء	43 مرة	الجيم	مرتين
اللام	41مرة	الزاي	مرة واحدة
الفاء	30 مراة	الميم	مرة واحدة
الميم	29مرة		
الكاف	8 مرات		
العين	5 مرات		
الظاء	5 مرات		
الحاء	4مرات		

[1] - أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، ص 98.

من خلال هذه الإحصاءات نجد أن الشاعر قد نوع في بناء قصائد ديوانه من حيث الروي فنجده في القصيدة الواحدة لم يعتمد على روي واحد بل تعدى ذلك إلى أكثر من روي،فلا نجد قصيدة واحدة بنيت على روي واحد من بدايتها إلى نهايتها في كل الديوان.

كما يظهر لنا الشاعر استعمل حرف الروي النون الذي سيطر على الديوان في أغلب القصائد فقد ورد رويا 137 مرة في الديوان.

ومن القصائد التي بنيت على روي حرف النون قصيدة<أحلام ..بريئة>كنموذج يقول الشاعر:

الحلم الصفر مواجعنا

الحلم الأول خيط دخان

الحلم الثاني شجر الليلك

الحلم الثالث في البركان

الحلم الرابع نخلة جدي

الحلم الخامس ما الإنسان؟

أستيقظ.أغفو،لكني

أستشرف تاريخ النسيان

أستقبل أول قاطرة

تدنو من بيت السجّان

أستقبل أول مطرقة.[1]

[1] – الديوان، ص 47.

لا تجهل تاريخ السندان

كشف الأشياء مغامرة

كجدال ال"إن"مع ال"كان"

يا حبرا يكتب أولنا

يا بحرا يغرقنا الآن

أيقظ في رفق نائمتي

فتش عن عبق الألوان

نقب عن غربة غربتنا

حدّث عن أرق الأزمان

واترك منديلك في فمنا

قد يهرب صوت ولسان

دغدغ يا حبر مشاعرنا

سافر في ليل الأحزان

واترك للناس مذكرة:

لا كان الحلم إذا هان.[1]

[1] - الديوان، ص 47-48

بنيت هذه القصيدة على روي النون والتاء والكاف ولكن روي حرف النون هو الغالب والمسيطر عليها مما أضفى عليها جوا موسيقيا أحدثه السكون وجاء منبها قويا يقرع السمع وتطرب له الأذن،كما قدم روي النون للقصيدة رنين واهتزاز لأن من خاصية الرنين في صوتها هي الأصل والاهتزاز نتيجة الرنين.[1]

2-2-الوصل:وهو الحرف الذي يأتي بعد الروي، كحرف المد الذي اشبعت به حركة الروي، وحروف المد هي(الألف-الياء-الواو).(2)

*احصاء حروف الوصل في الديوان:

الوصل	الألف	الياء	الواو
عدده	99 مرة	304 مرة	5 مرات

نستنتج من هذا الجدول عدد استعمال الشاعر لحرف الوصل في الديوان فنجده استعمل حرف الوصل الياء في معظم ديوانه فقد ورد 304 مرة،ومن القصائد التي ورد فيها قصيدة <خطاب مباشر إلى الغيب> كنموذج يقول الشاعر:

أيها الغيب الذي فيه شروقي

كيف لي أن أتعافى من حروقي؟

من حقول الحزن يقتات قصيدي

ودماء الغيظ تجري في عروقي

هذه إلياذة القهر تغني

[1] - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها-دراسة-،منشورات اتحاد العرب، دمشق،(د ط)،سنة 1998،ص 220.

من هنا أعلنت شكي ومروقي

من هنا يمّمت للعصيان وجهي

فتحاملت على دفي وبوقي

أيها الغيب حديثي دو شجون

أنا لا شيء فقل لي من تكون؟

هذا الدنيا جحيم سعرت

كيف أعتاد عذابات السنين؟

هذا لا أبصر من حولي إلا

شبحا يرقص بين المتين

أنا لا أسمع في دربي إلا

نغما يعزفه الناي الحزين

بت لا أقرأ من نفسي حرفا

غير ما يكتب وسواس الأنين

أيها الغيب لمن أكتب حرفي؟

كلهم يستهجن الحرف وينفي

هاهنا أبحث عن طاقيتي[1]

[1] – –أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، ص 99

فلهيب الشمس لا يرحم ضعفي[1]

نلاحظ في هذه الأبيات أن حرف الوصل الذي هو حرف الياء في"شروقي-حروقي-قصيدي-عروقي..."ضمير يعود على الشاعر المتكلم وقد تكرر في معظم القصيدة،يستعمله الشاعر للتعبير عن مشاعره وحاجاته ومعانيه ليضفي على القصيدة إيقاعا موسيقيا. كما تستعمل" للانفعال المؤثر في البواطن".[2]

2-3-الخروج:هو حرف لين يلي هاء الوصل،كالياء المولدة من إشباع الهاء.[3]

احصاء حروف الخروج في الديوان:

الخروج	الألف	الياء
عدده	23 مرة	مرة واحدة

استعمل الشاعر حرف الخروج الألف الذي تفوق على حرف الياء فقد ورد 23 مرة في كل الديوان،وهذا لتوافقه مع موضوع القصائد الذي ورد فيها ومن هذه القصائد التي فيها قصيدة<على بساط الظل الأبيض> كنموذج يقول الشاعر:

دعه يغف في غياهيب الوسادة

فمن الأوهام يبتاع سوارا

[1] - الديوان، ص 11-12.

[2] - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها-دراسة-،منشورات اتحاد العرب، دمشق،(د ط)،سنة 1998،ص 147.

[3] - صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتغيّر، مكتبة الخناجي، القاهرة،(ط 3)،سنة 1413 هـ-1993 م،ص 170.

ومن الأوهام يبتاع قلادة

وتمهّل إن عدلته

إنها الأحلام تغتال سواده

دعه بين ألف برج

ألف قصر

دعه يهو ألف غادة

عمر الأحلام يستعجله

كيف لا يهرب من عصر الرماده؟

كلّ كأس كان يستهلكها

ويرى التاريخ في رغوتها

ويرى فيها تفلصيل السياده

يشتهي الكر على سطوتها

فتصيح الكأس:

ما أشهى عناده

إنه يعبدها

غده من غدها

ما الذي ينسج أسرار العباده؟.[1]

[1] - ديوان،ص 17.

هنا الشاعر يتكلم عن ذلك الذي يحلم بالأوهام فما هي إلا أضغاث صار عبدا لها،لذلك نجده استخدم الضمير الهاء في"يستهلكها-رغوتها-سطوتها.."الذي يعود على الأحلام ثم أشبعها بألف الخروج التي جعلت الشاعر يخرج عن شطر شعره تارة ثم يعود إليه تارة أخرى،فالسامع عند قراءته للقصيدة تجعله يأخد نفسا عميقا لينتقل إلى الشطر الذي يليه بعد خروجه سابقا، لذلك نجد الإيقاع هنا منطلق حرا بعدما كان مقيدا بعض الشيء فألف الخروج في هذه القصيدة عملت على تحريرها وانطلاقها.

2-4-الردف: هو حرف لين ساكن(واو-أو ياء-بعد حركة لم تجانسهما)، أو حرف المد(ألف-أو واو-أو ياء.بعد حركة مجانسة قبل الروي يتصلان به).(1)

احصاء حروف الرّدف في الديوان:

الردف	الألف	الياء	الواو
عدده	205 مرة	95 مرة	49 مرة

كذلك يظهر لنا من خلال هذا الجدول أن ألف الردف تفوق على الياء والواو في استعمالها في الديوان فقد ورد 205 مرة ومن القصائد التي ورد فيها قصيدة <إلى..> كنموذج يقول الشاعر:

إلى شجر بلا ساق

إلى المستقبل الباقي

إلى...أين المدى؟وهنا

متاهاتي وأنفاقي

إلى أمل بلا أمل

وكأس تلعن الساقي

إلى سطر أجرجره

على أرقي وأوراقي

إلى الغيمات أغنيتي

مواويلي وأشواقي

إلى شعر تعلقني

وحرف صار دراقي

أغني مثل ساقية

فكونو بعض عشاقي.[1]

إذا كان الروي مسبوقا بحركة التزمت الحركة في كل أبيات القصيدة ومنها الطويل وهي التي يطلق عليها عادة حروف المد ونحن نفضل أن نطلق عليها جميعا كلمة الحركات.ولا شك أن التزام حركة بعينها قبل الروي يكسب القافية نغما وموسيقى،و ألف المد هي الوحيدة بين الحركات التي جاءت قبل الروي التزمت في كل الأبيات لأنها أوضح الحركات في السمع.[2]

وقد ساهمت ألف الردف في الألفاظ"ساق-الباقي-أنفاقي-الساقي.."في إحداث نغم وإيقاع موسيقي دخل القصيدة تلائم مع حالة الشاعر النفسية الكئيبة جدا بسبب حبه للشعر وتعلقه

[1] - ديوان، ص 17.

[2] - ينظر، ابراهيم أنيس، موسيقى الشّعر ،ملتزمة الطبع والنشر مكتبة الأنجلو المصرية-مطبعة لجنة البيان العربي-،القاهرة،(ط 3)،سنة 1965 م.

الشديد به،وعدم وجود آذان صاغية تسمع شعره،فهو يشبه غزارة شعره بالساقية المتدفقة،ويدعو الناس أن يكونوا بعض عشاقه.

فألف الردف في هذه القصيدة تجانست مع الحركة التي قبلها فدلت على حرقة الشاعر وغضبه.

2-5-التأسيس والدخيل:

التأسيس:هو الألف التي تسبق الروي ويكون بينها وبين الروي حرف واحد،على أن تكون هذه الألف من الكلمة نفسها التي يوجد بهما الروي.[1]

أما الدخيل: هو الحرف المتحرك الذي يفصل بين ألف التأسيس وحرف الروي،وهذا الحرف لا يلزم أن يكون حرفا معينا يتكرر كل مرة في القافية،بل يلزم في القافية أن يكون هناك حرف بين ألف التأسيس وحرف الروي.[2]

و باعتبار التأسيس والدخيل حرفان متلازمان في القافية فقد وردا 24 مرة في الديوان ومن القصائد التي ورد فيها التأسيس والدخيل قصيدة<البركان>كنموذج يقول الشاعر:

حرّك،أسكن،ارفع واخفض

اقرأ لغة الحبّ العاصف

لي أشرعة سأمزقها

إني أغرق،إني أدمى

إني قلبك ذاك الرّاعف

[1] - محمد حماسة عبد اللطيف،البناء العروضي للقصيدة العربية ،دار الشروق ،القاهرة،(ط1)،سنة 1424هـ-1999م،ص204

[2] - نفسه،ص207

من يقرئني كي أقرأه؟

أعرف لون الوجه الناشف

من أقرضه بعض شعوري

كي يقرضني دفء العارف؟

فوضى الأشياء أمثلها

فأنا الوتر وأنا العازف.[1]

يظهرا لتأسيس والدخيل في هذه القصيدة في الألفاظ "العاصف–اللاهف–الراعف–الناشف–العارف–العازف "ساهما في إعطاء القصيدة إيقاع موسيقي دل على غضب الشاعر من خلال تجانس ألف التأسيس وحركة الدخيل

[1] – الديوان،ص 10.

الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي

1- إيقاع البنية الصوتية

2- إيقاع البية البلاغية

1-عناصر الإيقاع الداخلي ووظائفه:

1-1-إيقاع البنية الصوتية :

لم يكتف يوسف بديدة في تشكيل موسيقاه بالوزن والقافية بل تعدى ذلك إلى خلق إيقاعات أخرى ذات أثر فعال في نفس المتلقي، ذلك عبر التماثل والتآلف في الحروف والكلمات والمقاطع.

وقد وقع اختيارنا على قصيدة<إلى صديقي>لدراستها دراسة صوتية حيث يقول:

لا تروع يا صديقي

حينما يرتج باب الكلمات

لا تصدق

كل ما قيل عن الحرف

وعن غث اللغات

يا صديقي لا تصدق

أنني طوفت شرقا

كي أرش الناس بالشعر

وإكسير الحياة

لا تصدق

كل ما قيل وما لم..ترهات.

فأنا من طينة ديدنها

نفد الزاد فهات

لا تصدق كل ما قيل

عن العصر الرشيدي وعني

مظلم ليلي..وليل الذكريات

يا صديقي

أنا ما غررت بالناس ولكن

عاود الناس حنين البيات

يا صديقي

ربما عبرت عن همي وضيقي

ربما جففت في الظلمة ريقي

يا صديقي

ربما ضيعت وعيي

ربما سجلت نعيي

غير أني

ما تسورت جدار الظلمات

لا ولا أرهقت نفسي

لأراني هابطا

من أعالي الشرفات.[1]

والذي يمكن ملاحظته في هذه القصيدة أنها مشحونة بالانفعالات ومفعمة بالجرس الموسيقي،والتناغم الصوتي ويعكسه تكرارها لأصوات بعينها في القصيدة، فالشاعر استخدم أنواع من التكرارات، كتكرار الأصوات، وتكرار الكلمات، وتكرار الأسطر.

1-1-1-التكرار:عملية التكرار هي أكثر من عملية جمع؛إذ هي عملية ضرب،فإن لم يكن كذلك فهي وليدة ضرورة لغوية، أو شعرية، أو توازن صوتي.[2]

ويقول ابن رشيق(ت 456 هـ)عنه في باب التكرار"وللتكرار مواضع يحسن فيها،ومواضع يقبح فيها،فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني،وهو في المعاني دون الألفاظ أقل،فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه،ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلاّ على جهة التشوق والاستعذاب،إذا كان في تغزّل أو نسيب...[3]

وتشير نازك الملائكة إلى ظاهرة التكرار في الشعر على أنها ليست جمالا يضاف إلى القصيدة وإنما هو كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة،وأن تلمسه يدا الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات لأنّه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته،وقدرته في إحداث الإيقاع يستطيع أن يضلل الشاعر،ويوقعه في مزالق كما أشارت إلى أنواع التكرار،وحصرتها في

[1] - المرجع السابق،ص 43.

[2] - رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري، ص 87.

[3] - أبو الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق :محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت ،لبنان،(د ط)،(د ت)،ص 73-74.

تكرار الكلمة، والعبارة، والمقطع ، والحرف. وأبسط هذه الأنواع تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة.[1]

وينقسم التكرار حسب الدراسة إلى تكرار المقاطع الصوتية،وتكرار الكلمة،وتكرار الجمل.

***تكرار الأصوات:**

نلاحظ أن الشاعر في قصيدة"إلى صديقي" كرر حروفا بعينها في كل بيت من القصيدة لذلك حاولنا رصد الأصوات الأكثر تكرارا فيها والجدول التالي يوضح ذلك:

الأصوات الأكثر تكرار									
ت	د	ر	ص	ع	ف	ق	ل	و	ي
27	16	25	10	14	10	16	43	13	51
هـ	م	م	هـ	م	هـ	هـ	م	م	م

من خلال الجدول نلاحظ أن معظم الأصوات التي استخدمها الشاعر هي أصوات مجهورة وقد تنوعت كالياء والراء واللام وهي من الحروف المجهورة "التي تهتز لها الأوتار الصوتية".[2]

فهذه الأصوات المجهورة ارتبطت بمواقف وأحاسيس شعورية،التي ميزتها مجموعة من القيم التي عبر الشاعر من خلالها عن ما يجول بداخله.[3]

[1] – نازك الملائكة، قضايا السعر المعاصر ،دار العلم للملايين ،بيروت،(ط 14)،2007،ص 264

[2] – مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا ،المكتبة العصرية ،لبنان،(ط 1)،سنة 1998 م، ص 54.

[3] – عبد الرحمان تبرماسين وعائشة جباري ،البنية الإيقاعية في المزدوجة، مجلة المخبر، أبحاث علمية في اللغة والأدب الجزائري.

وأما عن الأصوات المهموسة كالتاء والقاف تدل على أن النص مشحون بالمشاعر النفسية في أعماق الشعور...والأصوات المهموسة ترتبط في النص الشعري بالمواقف الشعورية على المستوى العاطفي الذي يوحي بمشاعر محددة تقترن بالانفعالات المصاحبة لذات الشّاعر.[1]

وأما من الناحية الإيقاعية فكان مرتكزا ايقاعا في القصيدة خلق إيقاع داخلي فيها إلى جانب إيقاع الوزن والقافية.

***تكرار اللفظ:**

إذا كان تكرار الحرف وترديده في القصيدة يمنحها نغما وجرسا، فإن تكرار الكلمة فيها لا يمنحها نغما فقط، بل يمنحها امتدادا وتناميا نتيجة العنصر المكرر فيمنحها قوة وصلابة، وهو يعمل بحضوره المتكرر في النص على تعميق الدلالة.

وقصيدة "إلى صديقي" نموذج على ذلك حيث نجد الشّاعر كرّر لفظة"صديقي"في أكثر من مقطع، فقد كررها خمس مرّات، فكلمة "صديقي" تعطي لكل مقطع إيحاء متميّزا أمّا إيحاءاتها فهي كالتالي:

أ-في المقطع الأول: بمعنى لا تتفاجأ يا صديقي.

ب-في المقطع السادس:بمعنى أرجو منك يا صديقي أن لا تصدق ما قيل عني.

---

[1] - المرجع نفسه.

*يرمز للصوت المجهور بحرف (م).

**يرمز للصوت المهموس بحرف (ه).

ج-في المقطع السابع عشر والمقطع العشرون والثالث والعشرون:جاءت المقاطع الثلاثة بمعنى واحد وهو أن الخطاب موجه لك يا صديقي.

إن الملاحظ من هذه المقاطع هو تكرار كلمة"صديقي"التي فرضت حضورها على المتلقي وكانت محل تأمله،فالشاعر من خلال تكرارها ونشره إياها في النص دل من خلالها على أن الصديق هو الذي يصدق صديقه لا الآخرين.وتقوم صورتها الإيقاعية برسم لوحة في ذهن القارئ الذي اكتشف من خلالها أن الصديق يمتاز بصفة الصدق لهذا يجب تصديقه.

فالشاعر أحسن تموضع هذه الكلمة وتكرارها في النص التي عبرت على ما أراد قوله حيث جاء تكرارها ليس لمجرد التحلية فقط بل جاء خدمة للمعنى.

***تكرار الجملة:**

وهذا التكرار يعتمد على المستويين الأوليين،وهو تكرار لفظين أو أكثر في مواضع متعددة في القصيدة سواء أكان في بدايتها أو في ختامها وفي موضع آخر فيها،وهذا اللون من التكرار لا ينجح في القصائد التي تقدم فكرة عامة لا يمكن تقطيعها لأن الجملة المكررة أو السطر المكرر يقوم بما يشبه عمل النقطة في ختام عبارة تم معناها،ومن ثمّ فإنّه يوقف التسلسل وقفة صغيرة ويهيئ لمقطع جديد ويفشل إذا كانت القصائد التي تتسلسل معانيها تسلسلا لا داعي للتقطيع فيه.[1]

ومن هنا نجد أن الشاعر قد كرر بعض الأسطر في القصيدة وهذه الأسطر هي(لا تصدّق)و(يا صديقي)،فالأولى يطلب فيها من صديقه عدم تصديق ما يقال،أمّا الثانية فهي تدل على أن الخطاب

[1] – موريه، الشعر العربي الحديث، حضور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي ،تر: سعيد السيد، سعد مصلوح ،دار الغريب، القاهرة،(د ط)،سنة 2003 م، ص 273.

موجه مباشرة إلى صديقه الذي هو في الأصل يمتاز بصفة الصدق،وهذا التكرار هنا جاء متناسبا مع حالة الشاعر النفسية حيث يؤكد أن ما قاله كان نتيجة الضيق والهم الذي انتابه.

وقد جاءت دل الشاعر من خلال المقطعين(لا تصدّق)و(يا صديقي)على أن الصديق هو الرفيق والمصاحب إليه والقريب منه،وهو الصورة العاكسة له فكيف لصديقه أن لا يصدقه.لذلك جاء التضاد هنا بين دلالة لا تصدّق ودلالة يا صديقي.فنجد الشاعر يريد القول:يا صديقي لا تصدق ما يقولون ولا تكذبني فيما أقول.

ومن هنا يمكن القول أن التكرار من أهم عناصر الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية الحديثة لظهوره كصفة بارزة ومحورية وهو يعد من الوسائل الموسيقية التي لجأ إليها الشعراء المعاصرون تعويضا عما فقدته أعمالهم لايطار يربط بينها من وزن وقافية.

وبعد أن تعرفنا عن أهم أنواع التكرار لا بد أن ننبه "أن التكرار في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله،وإنّما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يلجئ في مكانه من القصيدة،وان تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة الشعرية التي تبعث الحياة في الكلمات بما يحمله من فائدة إيجابية تذهب إلى ما أبعد من مجرد التحلية.[1]

1-1-2-الترصيع:

لغة:من قولهم رصعت العقد إذا فصلته.وهو أن يكون حشو البيت مسجوعا.[2]

ويقال فيه السجع المرصّع

[1] - موريه،الشعر العربي الحديث،ص 290-291

[2] - محمد غوني عبد الرؤوف ،دراسة مقارنة القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخارجي بمصر،1977،ج 1،ص 106.

وهو أن تكون الألفاظ متقابلة في السّجعتين متفقة في أوزانها وأعجازها،أي في الحرف الأخير في كل متقابلتين فيها.[1]

وهو أن يكون في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثر ما فيها مثل ما يقابلها من الأخرى في الوزن والتقفية، ويسمّى هذا النوع مرصّعا تشبيها بالعقد تجعل فيه إحدى الؤلؤتين في مقابلة الأخرى.[2]

وهو" أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على السجع أوشبيه به، أو من جنس واحد في التصريف" أو "هو أن يكون حشو البيت مسجوعا(...) وأصله من قولهم رصّعت العقد إذا فصلته".

والترصيع في الشعر كالسجع في النثر،وهو من حيث الوزن والروي ثلاثة أقسام" المتوازي، المطرّف، المتوازن".

أ-المتوازي:من أشرف الأقسام،وهو أن تتفق فيه الكلمات في الوزن،والروي يحمل خصائص صوتية،وبلاغية تؤدي إلى إثراء الصياغة الشعرية بنغمات نفسية آخذة،وإيقاع عذب يقرأ جمالا،والأذن بيانا،فيبعث في النفس السكينة والطمأنينة[3]

ويظهر المتوازي في الديوان في قصيدة <خطاب مباشر إلى الغيب>يقول الشاعر:

أيها الغيب الذي فيه شروقي

كيف لي أن أتعافى من حروقي؟

---

[1] - عبد الرحمان حسن حبنّك الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها وصور من تطبيقاتها ،بهيكل جديد من طريف وتليد، دار القلم، دمشق، دار الشمّامية ،بيروت ،سنة 1416 هـ-1996 م، ص 505.

[2] - عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قازيونس ،بنغازي،(ط 1)،سنة 1997 م ،ص 217-218.

[3] - رابح بوحوش ،اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 93-94.

وقوله:

أيها الغيب حديثي دو شجون

أنا لا شيء فقل لي من تكون؟[1]

ففي الأبيات الأولى يظهر المتوازي في الكلمتين(شروقي)و(حروقي)،أمّا في الأبيات الثانية فيظهر في الكلمتين(شجون)و(تكون)أي التوازي يظهر في الوزن والروي.فللشاعر هنا صرخات تجلّت في نداءات إلى المجهول(الغيب)الذي يحمل معه الشروق لعل فيه شفاء من الحروق،لذلك نجده قابل بين الكلمتين(شروقي-حروقي)والكلمتين(شجون -تكون) حيث أدت موسيقى متأنية،فصرخاته حافلة بالأمل فقد أحدثت الكلمات من خلال التوازي القائم بين كل كلمتين موسيقى وإيقاعا يلهف السامع لسماعه.

ب-المطرف: نعني بهذا الوجه البلاغي اتفاق كلمتي القرينتين في الروي لا في الوزن. وهو وسيلة من وسائل الإبلاغ تنشط المتلقي،وتحدث لديه لذة الارتياح والانشراح فتنقل السامع من حالة إلى حالة أخرى دون الشعور بالسأم،والضجر؛إذ المتلقي الذي اعتاد سماع التوازي يجد الأمر في فن التطريف مختلفا من حيث العدول عن الوزن والاكتفاء بالروي فقط.[2]

ونجد مثلا ذلك في قصيدة <لعلني> حيث يقول الشاعر:

كن أنت لكن

لا تكن

[1] - الديوان،ص 11

[2] - رابح بوحوش،اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري،ص 95.

ذاك المسيّج

بالبيان الشاحب.[1]

يظهر المطرّف في الكلمتين(لكن)و(تكن) أي:

لكن	/	تكن
لاكن	/	تكن
0//	/	0/0/
فعلن	/	فعل

نلاحظ أنّ الكلمتين يختلفان في الوزن ويتفقان في الروي الذي هو حرف النون.

وفي هذا شدّ الانتباه وربط المتلقي بالخطاب الشعري، وذلك يعني أنّ التطريف له من الحسن، و الأهمية ما لفن التوازي،فهو إلى جانب –ما ذكرنا– يضفي على الإيقاع لحنا عذبا، ونغما موحيا مؤثرا.[2]

ج–المتوازن: هو أن يراعى في مقطع الكلام الوزن.ذلك أنه إن كان التوازي توافق في أعجاز القرائن في الوزن والروي، وإن كان التطريف اتفاقا في الروي دون الوزن فإن التوازن اتفاق في الوزن دون الروي.

هو أن يراعي في مقاطع الكلام الوزن.والتوازن بمفهومه البلاغي هو قسم من أقسام الترصيع ضبط أبو الوليد استخدامه، فحقق به التنوع الإيقاعي، والدلالي، ذلك أنه ان كان التوازي توافق اعجاز القرائن

[1] – الديوان، ص 53.

[2] – رابح بوحوش ،اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 95.

في الوزن، والروي، وان كان التطريف اتفاقا في الروي دون الوزن فإن التوازن اتفاق في الوزن دون الروي.[1]

وقد وظفه الشاعر في قصيدة <على بساط الظل الأبيض>حيث يقول:

دعه يغف في غياهيب الوساده

فمن الأوهام يبتاع سوارا

ومن الأوهام يبتاع قلاده.[2]

يظهر التوازن في الكلمتين(سوارا)و(قلاده)أي:

سوارا / قلاده

0/0// / 0/0//

فعولن / فعولن

نلاحظ أن الكلمتين تتفقان في الوزن"فعولن"وتختلفان في الروي فالروي في لفظة "سوارا" هو حرف الراء، أما في لفظة "قلاده" هو حرف الدال.

كما نجد من خلال اتفاق الكلمتين في الوزن واختلافهما في الروي أحدث رنين موسيقي تارة مقيد وتارة مطلق ساهم في إعطاء إيقاعا موسيقيا للقصيدة جعلها متماسكة،فكأن الروي الدال يقيد القصيدة والروي الراء يحررها.

[1] – رابح بوحوش،اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري،ص 96-97

[2] – الديوان،ص 17.

2-إيقاع البنية البلاغية

2-1-الجناس:

لغة :هو مصدر جانس الشيء الشيء: شكله واتحدى معه في الجنس

اصطلاحا :هو تشابه اللفظين في النطق مع اختلاف في المعنى،وهذان اللفظان المتشابهان نطق،المختلفان معنى يسميان (ركني الجناس)ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف،بل يكفي في التشابه ما نعرف به المجانسة.[1]

ويسمى كذلك التجنيس والتجانس والمجانسة ،ومعناه أن يحدث تجانس أي تشابه بين كلمتين في النطق ويكون معناهما مختلفا.

ويعد التجانس من أكثر أنواع البديع تبويبا وتنويعا عند علماء البلاغة، حتى أنهم اختلفوا فيه، وتداخلت أبوابه عند بعضهم.[2]

"وهو أداة تعبيرية فنية تسهم في تشكيل الصياغة على نحو مميز يكسب الأسلوب فاعلية وتأثيرا.وذلك راجع إلى تناسب الألفاظ في الصورة كلها".[3]

وهو في عموم تعريفه "أن يتفق لفظان أو أكثر في الأصوات المكونة لهما ويختلان في المعنى".[4]

---

[1] – ابن عبد الله أحمد شعيب ،بحوث منهجية في عروض البلاغة العربية، دار ابن حزم، ط 1،بيروت،1429 هـ-2008 م، ص 407.

[2] – د .محمود أحمد حسن المراغي، في البلاغة العربية .علم البديع ،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية،1999،د ط ،ص 109-110.

[3] – محمود سعدان، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، كفر الدوار، مصر،(د ط)،سنة 2006 م، ص 272

[4] – عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر ،دار الفجر ،مصر،(ط 1)،سنة 2003 م، ص 226.

وهو في الحقيقة ليس إلا تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم موسيقي،فهو مهارة نسج الكلمات وبراعة ترتيبها وتنسيقها،ومهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه فيجمعها جميعا أمر واحد وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه.[1]

الجناس قسمان:

أ-الجناس التام: وهو ما اتفق فيه اللفظان أمور أربعة هي نوع الحروف،وشكلها،وعددها،وترتيبها.

ب-الجناس غير التام:وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة المتقدمة.[2]

وإليكم بعض القصائد المختارة من الديوان حيث يظهر فيها الجناس بنوعيه:

*قصيدة<أبطال الزمن الأخير>يقول الشاعر:

لم أزل أكتب شعري

لم أزل أمشط شعري

أنا ما مت

وما هنت.[3]

فيظهر هنا الجناس في الكلمتين"شعري"و"شعري"،ففي السطر الأوّل نجد كلمة "شعري"بكسر حرف الشين والتي يقصد بها قصائده، أمّا في السطر الثاني نجد كلمة"شعري"بفتح حرف الشين ويقصد بها

[1] - ينظر، عمامرة الساسي، خصائص اللغة الشعرية عند بن الفارض، مذكرة ماجستير، كلية الآداب الجزائر ،سنة 2002-2003،ص 80.

[2] - علي الجارم، مصطفى أمين ،البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، للمدارس الثانويّة ،دار المعارف ،القاهرة،(د ط)،ص 36

[3] - الديوان ،ص 36.

شعر الرأس، وتربط الكلمتين في هذه الأبيات علاقة استمرارية فقد شبّه كتابة شعره أو قصائده بمشط شعر رأسه دائما.فهو من الناحية الإيقاعية يعطي ترديدا صوتيا يثري الشاعر به القصيدة بأنغام هي في حاجة إليها،فالإيقاع النابض من هذا الجناس يثير الانتباه سمعا وبصرا.

*قصيدة<الكتب الخائنة> يقول الشاعر:

يرميني عهرك أحيانا

بالشلل الكامل والنصفي

تاريخك أسود؟لا أدري

تاريخك أسوء من وصفي.[1]

فكان هذا الجناس أشد وقعا على النفس وأكثر تأثيرا اصطاد به الشاعر حاسة السمع والبصر عند المتلقي من خلال الجرس النابض من حرف السين الذي أعطى رنين موسيقي أضفى جمالا على العملية الإيقاعية وصولا إلى نفس القارئ الذي يهتزّ طربا ويتلذذ متعة لسماعه.

وهو جناس ناقص حيث"تكون إثارته بمثابة تطعيم إيقاعي للنغم يعمل على سريان الإيقاع في جسم القصيدة ويمنحها تلوينا صوتيا".[2]

ولذلك يعتبر الجناس من مظاهر الموسيقى الداخلية في الشعر،ومرد ذلك تجانس طرفيه صوتيا(في الشكل)واختلافهما في المدلول،ويكشف التجنيس عن مهارة الشاعر في نسج الكلمات وبراعته في ترتيبها وتنسيقها،والتجنيس باعتباره عنصرا بديعا أو عاملا إيقاعيا يعمل على تحلية القصيدة فيضفي

[1] – –المرجع نفسه ،ص 42.

[2] – عبد الرحمان تبرماسين،البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،ص 236.

عليها شيئا من الرونق يحي مائها الذي يمنحها نوعا من الومضات النغميّة التي تجعل العمليّة الإيقاعيّة تتجدّد وتتمدّد ومن ثمّ يقوم بوظيفة سلب المتلقي و يجعله يهتزّ طربا لهذا الترتيب.

2-2-الطباق:

الطباق والمطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ كلها أسماء لمسمى واحد، وهو الجمع بين المعنى وضده في لفظتين، نثرا كان أو شعرا.[1]

ويسمّى المطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ،والطباق في اللغة:أن يضع البعير رجله في موضع يده،ويقال:طابقت بين الشيئين إذا جمعت بينهما على حذو واحد.[2]

وفي الاصطلاح:الجمع بين معنيين متقابلين سواء أكان ذلك التقابل تقابل التضاد أم الإيجاب أو السلب أم تقابل التضايف،وسواء أكان المعنى حقيقيا أم مجازيا.[3]

وهو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، وهو نوعان:

*طباق الإيجاب:وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا.

*طباق السلب:وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلب.[4]

ومن خلال تحليلنا للديوان وجدنا أنّ الشاعر قد وظف الطباق بصورة كبيرة،فمثلا نجده في قصيدة<آهة على مركب الأمل> يقول:

---

[1] - يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني وعلم البيان والبديع ،دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط 1،عمان،1427 هـ-2007 م، ص 244.

[2] - عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية ،ص 162.

[3] - نفسه، ص 162.

[4] - علي جارم ومصطفى أمين، ا لبلاغة الواضحة البيان ،المعاني، البديع للمدارس الثانوية ،دار المعارف، القاهرة،(ب ط)،ص 281.

أنا حين أعرف أني سقيم

أسير إلى غيمة ماطرة

وأمكث حيث ندى الحنايا

يصيرها جنة ساحرة.[1]

فالطباق هنا بين اللفظتين"أسير"و"أمكث" فالمشي هو عكس المكوث وهو طباق الإيجاب.فالطباق هنا بين فعلين مضارعين فصيغة المضارعة نتج عنها حركة موسيقية ساهمت في صناعة الإيقاع داخل القصيدة.

كما نجد الشاعر وظف الطباق في قصيدة<السجين>يقول:

يا رياح العمر هبي وامسحي

ما تبقّى من سخافات القرون

أنا لا أحفل بالأيام تمضي

أنا غيم في حراكي أو سكوني.[2]

يظهر الطباق في "حراكي" و "سكوني" وهو طباق الإيجاب، حيث أسهمت هاتان الصفتان في تشكيل الإيقاع داخل القصيدة من خلال تشبيه الشاعر نفسه بالغيم، تارة متحركا وتارة ساكنا فالعلاقة بينهما علاقة تضاد أعطت للقصيدة جمالا موسيقيا.

[1] – الديوان ،ص 15.

[2] – نفسه، ص 34.

أما بالنسبة لطباق السلب، فيكاد توظيفه ينعدم في الديوان. و نجده في قصيدة واحدة هي قصيدة<إلى>يقول الشاعر:

إلى أمل بلا أمل

وكأس تلعن الساقي.[1]

يظهر الطباق بين"أمل"و"بلا أمل" حيث دعم البنية الإيقاعية للقصيدة وساهم في إحداث موسيقى تعبيرية ومنحها إيحاء مليئا بالانفعال من خلال التضاد الحاصل بين اللفظتين.

[1] - نفسه، ص 41

خـــــــــاتمة:

وأخيرا نأمل أن نكون قد وقفنا على أهم العناصر الإيقاعية الأكثر شيوعا في ديوان يوسف بديدة، التي سعينا إلى رصدها بعد مساءلة النصوص من خلال القراءة الواعية المركزة.فقد سمح لنا الباب النظري بطرح جملة من الأسئلة تعلقت بماهية الإيقاع،وعلاقته بالوزن والموسيقى،وتطوره عبر العصور الأدبية،وانتهى إلى أن مفهوم الإيقاع في النقد العربي القديم قد وقف دونه،حيث لم تطله الدراسات الكثيرة التي أنجزت في مجاله وظلت كلها حبيسة المفهوم الذي يربطه بالموسيقى.وقد تجلت هذه العلاقة في النتائج التي وقفت عندها هذه الدراسة سواء على المستوى الخارجي أو الداخلي للإيقاع.

فقد ظهرت على مستوى البنية الخارجية للإيقاع من خلال تعامل الشاعر مع البحور الخليلية الصافية،وجمعه في الترخيصات العروضية بين التفعيلات المزاحفة والتفعيلات الصحيحة و حسن استغلال الطاقات الإيقاعية المتاحة التي تساعد في توليد الدلالة بطريقة أو بأخرى،فكأنما الزحاف هو بالفعل(ترمومتر)لقياس شدة التوتر في القصيدة.

وقد تجسدت تلك العلاقة الخفية بين الإيقاع والدلالة في بنية أخرى أكثر عمقا وغموضا، هي: بنية الإيقاع الداخلي الذي سعى الشاعر إلى العزف على أوتاره من خلال بنيتين: البنية الصوتية التي برز دور التكرار فيها،والبنية البلاغية التي قام فيها الجناس بدور فعال في صناعة نسيجها الإيقاعي.

وختاما فإنّه بقدر ما لاقى هذا البحث من الصّعوبات المتعلقة بغياب الطابع العلمي المستقر للدراسات الإيقاعية المنجزة واعتماد هذه الدراسات على نسبية الأحكام، وانطلاقا من الذوق الشخصي والحكم الذاتي-حاولنا جهدنا أن نشق الطريق الأكثر موضوعية الوصول إلى الهدف المسطر من خلال التوفيق بين النظريات والآراء المتضاربة والأخذ بأقربها إلى المنطق.

قائمة المصادر والمراجع:

المصدر: يوسف بدبدة، ديوان حروف وحروق. ديوان حروف وحروق، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر،(ط 1)،سنة 2011 م

قائمة الكتب:

1-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية(مطبعة اللجان العربي)،(ط 3)،سنة 1998.

2-**ابن سيّدة**،المخصص،السفر(3)،دار الفكر،بيروت،(د ط)،سنة 1978 م.

3- **ابن عبد الله أحمد شعيب**،بحوث منهجية في عروض البلاغة،دار ابن حزم،بيروت،(ط 1)،سنة 1429 هـ-2008 م.

4-**ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي،** العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،(ج 1)،دار الجيل للنشر والتوزيع،سوريا،(ط 5)،سنة 1401 هـ-1981 م.

5-ابن منظور الإفريقي، لسان العرب،(مج 8)،دار صيدا، بيروت،(د ط)،(د ت)

6-ابن منظور جمال الدين محمد مكرّم الأنصاري، لسان العرب،(ج 20)،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر،(د ط)،(د ت).

7 **أنوش أحمد حسن،** التصوير الفنّي للحياة الاجتماعية للشعر الأندلسي،دار الجيل،بيروت،(ط 1)،سنة 1992 م.

8–حسن عباس،خصائص الحروف العربية ومعانيها–دراسة–،منشورات اتحاد العرب،دمشق،(د ط)،سنة .1998

9– **حميد سمير**،النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري،منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق،(د ط)،سنة 2005 م.

10–رابح بوحوش،اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر،(د ط)،سنة 2006 م.

11–سلامة أبو السعود سلامة،الإيقاع في الشعر العربي،دار الوفاء الإسكندرية(د ط)،(د ت).

12–شوقي ضيف(إشراف)،معجم الوسيط،مكتبة الشروق الدولية،مصر،(ط 4)،سنة 1425 هـ– 2004 م.

13––**صابر عبد الدايم**، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة،(ط 3)،سنة 1413 هـ–1993 م.

14–طارق حمداني، علم العروض والقافية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،(د ط)،سنة 2011 م.

15–عباس عجلان،عناصر الإبداع الفنّي في شعر الأعشى،مؤسسة شباب الجامعة،القاهرة،(د ط)،سنة 1985 م.

16–عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة،دار الفجر،مصر،(ط 1)،سنة 2003 م.

17-**عبد الرحمان حسين حبنّكة الميداني**، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريف وتليد،(ج 2)،دار القلم، دمشق، دار الشامية، بيروت،(ط 1)،سنة 1416 هـ-1996 م.

18-عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قاسيونس ،ليبيا،(ط 1)،سنة 1997.

19-عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد الغربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د ط)،سنة 1999 م.

20--**عز الدين إسماعيل**،الشعر العربي المعاصر وقضاياه،دار الفكر،لبنان،(ط 3)،(د ت).

21-**علي الجارم ومصطفى أمين**،البلاغة الواضحة البيان-المعاني-البديع للمدارس الثانوية،دار المعارف،القاهرة،(د ط)،(د ت).

22-فاطمة محمود محمد عبد الوهاب،في البنية الإيقاعية للقصيدة(قراءة في نصوص موريتانية)،وزارة الثقافة الجزائرية،دار المعرفة للطباعة،الجزائر،سنة 2009 م.

23-محمد أحمد حسن المراغي،في البلاغة العربية،علم البديع،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية،(د ط)،1999 م.

24- **محمد حماسة عبد اللطيف**،البناء العروضي للقصيدة العربية،دار الشروق،القاهرة،(ط 1)،سنة 1424 هـ-1999 م.

25-محمد صابر عبيد،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،من منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق،(د ط)،سنة 2001 م.

26–محمد الصغير المراغي،تقديم مصطفى رجب،الخطاب الشعري في السبعينات دراسة فنّيّة ودلاليّة،دار العلوم والإيمان للنشر والتوزيع،كفر الشيخ،(ط 1)،سنة 2009م.

27–محمد غوني عبد الرؤوف، دراسة مقارنة القافية والأصوات اللغويّة،(ج 1)،مكتبة الخانجي،مصر،1997 م.

28–محمد مصطفى أبو شوارب،جماليات النص الشعري(قراءة في آمالي القالي)،دار الوفاء للنشر،الإسكندرية،(ط 1)،سنة 2005 م.

29–محمود سعدان، البنية الإيقاعية في شعر شوقي،مكتبة بستان المعرفة،كفر الدوار،مصر،(د ط)،سنة 2006 م.

30–مصطفى حركات، الصوتيات و الفونولوجيا، المكتبة العصرية، لبنان،(ط 1)،سنة 1998 م.

31–موريه،الشّعر العربي الحديث حضور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي، تر: سعيد السيد، سعد مصلوح، دار الغريب، القاهرة،(د ط)،سنة 2003 م.

32- **موسى بن محمد الأحمدي نويوات**، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي،دار الحكمة،الجزائر،(د ط)،سنة 1994 م.

33–نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين،بيروت،(ط 14)،سنة 2007 م.

34- **يوسف أبو العدوس**، مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع،دار المسيرة للنشر والتوزيع،عمان،(ط 1)،سنة 1427 هـ-2007 م.

قائمة الرسائل الجامعية:

1–أحمد عبيدلي، الخطاب الشعري الصوفي المغربي في القرنين السادس والسابع الهجريين دراسة موضوعية فنية،بحث لنيل درجة الماجستير في الأدب المغربي القديم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر،باتنة،الجزائر،سنة2004-2005 م.

2–بالعربي العايب، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، سنة 2009 م.

3–عمامرة ساسي، خصائص اللغة الشعرية عند ابن الفارض، مذكرة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الجزائر، سنة 2002-2004 م.

4–مسعود وقاد،البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان،مذكرة ماجستير في الأدب العربي ونقده، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، سنة 2003-2004 م.

قائمة المجلات:

1- مجلة المخبر؛أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، **جامعة محمد خيضر بسكرة،الجزائر،العدد:03،سنة 2003،تبرماسين عبد الرحمان وجباري عائشة**، البنية الإيقاعية في المزدوجة.

2- مجلة أدب فن،مجلة ثقافية إلكترونية تعنى بكل أشكال الكتابة الإبداعية، **كاظم شمهود**، النّغم والإيقاع في الفنون التشكيلية،الموقع:AdabFan.com،سنة 2010/06/07 م.

3– إضاءات نقدية(فصلية محكمة)السنة الثانية، **العدد: الثامن، كانون الأول، سنة 2012 م،**

مهدي ممتحن، تحديد الموسيقى عند ابراهيم ناجي.

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان: .....أ

مقـــــدمة: .....ب

مدخل في مفهوم الإيقاع 5

1-1-الإيقاع لغة و اصطلاحا: 6

2- الإيقاع في الشعر العربي ونقده: 9

3-مكونات الإيقاع: 10

3-1-الإيقاع الخارجي: 10

3-2:الإيقاع الداخلي: 11

الفصل الأول :الإيقاع الخارجي 13

1:إيقاع الأوزان الشعرية: 14

2-إيقاع القوافي: 37

الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي 51

1-عناصر الإيقاع الداخلي ووظائفه:.....52

1-1-إيقاع البنية الصوتية : 52

2-إيقاع البنية البلاغية 63

خـــــــاتمة 69

قائمة المصادر والمراجع: 70

الفهرس 76