الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
RépubliqueAlgérienneDémocratiqueetPopulaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي.

المرجع:.....

البنية الإيقاعية في ديوان(اعتراف أخير) لـ " ناصر معماش"

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر.

الشعبة: دراسات أدبية.

التخصص: أدب جزائري.

إعداد الطالبة:
-أمينة بو قطوش.

إشراف الدكتور:
-جمال سفاري.

السنة الجامعية: **2019/2018.**

بسم الله الرحمن الرحيم

"اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ "

سورة النور، الآية:35.

دعاء

قال الله تعالى " وقال ربكم ادعوني أستجب لكم "

سورة غافر، الآية: 60.

اللهم إني أسألك فهم النبيين وحفظ المرسلين والملائكة المقربين، اللهم اجعل ألسنتنا عامرة بذكرك، وقلوبنا بخشيتك، وأسرارنا بطاعتك، إنك على كل شيء قدير.

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا باليأس إذا فشلنا، وذكرنا دائما أن الفشل هو التجربة التي تسبق النجاح.

اللهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تأخذ تواضعنا وإذا أعطيتنا تواضعا فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا.

اللهم اجعل ما علمتنا شفيعا لنا يوم لا ينفع مال ولا بنون، واجعلنا من الذين إذا أعطوا شكروا وإذا أذنبوا استغفروا.

قال تعالى " وآخر دعوانا أن الحمد لله ربِّ العالمين "

سورة يونس، الآية: 10.

إهداء

الحمد لله الذي بفضله تتم المقاصد وتبلغ الغايات

والصلاة و السلام على أشرف المرسلين محمد صلى الله عليه و سلم

إلى من علمني الدين و الأصول أبي الغالي

إلى من كرس حياته لأجلنا أبي المحترم عيسى

إلى رمز المحبة و الحنان أمي الغـــــالية

إلى زهرة الأقحوان ورمز العطاء أمي المحترمة فطيمة

إلى ورود البيت مليكة، عليمة، رفيعة

إلى إخوتي عبد الحليم، وحيد، أسامة

إلى كتكوت العائلة رائد وأبيه نبيل

إلى نصفي الثاني و شريك حياتي بلال

إلى كل من عائلة بوقطوش ، العشي ، بن عويدة

إلى كل من تقاسمت معهم أفراحي و أحزاني

صديقاتي نورة و نجمة

إلى كل زملائي في الدراسة

إلى كل من نسيهم قلمي و تذكرهم قلبي

إلى أستاذي الفاضل الذي أشرف على هذه الرسالة

جمال سفاري

أهدي هذا العمل المتواضع

* أمينة *

شكر و عرفان

اللهم إني أعوذ بك من قلب لا يخشع، وعين لا تدمع

وعلم لا ينفع، ودعاء لا يستجاب

قال تعالى " *ربِّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليَّ وعلى والديَّ وأن أعمل صالحا*

ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين "

سورة النمل، الآية19.

في البداية أحمد وأشكر المولى عزَ وجل الذي وفقني في استكمال دراستي

أحمده سبحانه وتعالى بكرة وأصيلا على مساعدته وتوفيقه لإتمام هذا البحث.

" لئن شكرتم لأزيدنكم " سورة إبراهيم، الآية7.

يسعدني أن أتقدم بالشكر الجزيل، ووافر التقدير، وعظيم الامتنان إلى الأستاذ :

"جمال سفاري" الذي تكرم بالإشراف على هذه المذكرة

فله مني كل الشكر والعرفان

وجزاه الله كل خير، ومتعه بالصحة و العافية.

إلى كل من ساعدني في إنجاز هذه المذكرة من قريب أو من بعيد، بكلمة أو

أو نصيحة أوتشجيع أو دعاء.

وأتقدم بالشكر الخاص إلى كل من " رشيد " و " أمينة نجار" على مساعدتهم لي.

كما أتقدم بالشكر لكل أساتذة معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي

عبد الحفيظ بوالصوف – ميلة –

ونسأل الله أن يكون هذا العمل المتواضع عونا للباحثين والمهتمين بالدراسات الأدبية

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربَ العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين.

أمينة

مقدمة

مقدمة:

يقوم الشعر على الموسيقى التي تعد جوهر العملية الشعرية، فالموسيقى ملازمة للشعر قديمة وحديثه وهي سر من أسراره، ولا يمكن تصور وجود شعر دون وجود موسيقى كما تعد ذلك المرشد الأمين للنغم الباني للإيقاع الموسيقي الذي يخالط خفقات القلب في الإنسان لذلك ستبقى عنصرا جوهريا في بنية الشعر.

ويتميز الشعر بالعديد من الخصائص عن غيره من سائر الفنون، ومن هذه الخصائص:

الإيقاع: والإيقاع مكون قار في النص الشعري لا يستغني عن فنيته ووظائفه أي نص إبداعي شعري، على تعدد أشكاله: من إيقاع خارجي، وإيقاع داخلي.

ومعلوم أن الشرط الأول في الموسيقى هو الإيقاع الذي يتجسد في كافة مظاهر الحياة والفنون و الذي يعتبر جوهر القصيدة بحيث يهبها رونقا و لذة و يقودها للحس الأبلغ في أذن السامع.

ويسعى هذا البحث إلى رصد البنية الإيقاعية في ديوان "اعتراف أخير" لناصر معماش وكان لاختيار هذا الموضوع أسبابا منها:

تسليط الضوء على دور موسيقى القصيدة في الديوان، وأيضا بسبب عدم وجود دراسة إيقاعية– حسب علمي – لهذا الديوان.

وتنطوي إشكالية البحث على جملة من التساؤلات التي قد تتبادر إلى الذهن منها:

- ما المقصود بالبنية و الإيقاع ؟
- كيف تجسد الإيقاع الخارجي، و الداخلي في الديوان ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات استعنت بمجموعة من المراجع التي تتحدث عن هذا الموضوع نذكر منها:

- كتاب البنية الإيقاعية في شعر الجواهري لمقداد محمد شكر قاسم.
- كتاب العروض و إيقاع الشعر العربي لعبد الرحمان تيبرماسين.
- كتاب علم العروض والقافية لعبد العزيز عتيق.
- وكتاب الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي.

إضافة إلى كتب أخرى ساهمت بشكل كبير في إنشاء هذا البحث المتواضع، والتي كانت عونا لي في دراستي لهذه المدونة.

كما لا يمكن تجاهل الدراسات السابقة التي اعتمدت عليها في بحثي منها، الدراسة الموسومة بـ"البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكرياء، وهي أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه لليلى رحماني، عن جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، وبنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة السبعينات و ما بعدها، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي لصبيرة قاسي، جامعة فرحات عباس سطيف.

ولتحقيق الأهداف التي ترمي إليها هذه الدراسة اعتمدت على المنهج البنيوي ذي الطبيعة التحليلية؛ كما استعنت بالمنهج الأسلوبي.

ومن هذا المنطلق جاءت الدراسة في فصل نظري، و فصلين تطبيقيين يسبقهما مدخل و تتبعهما خلاصة لأهم النتائج.

أما المدخل فتحدثت فيه عن التشكيل الإيقاعي في القصيدة الحديثة.

و أما الفصل الأول فتحدثت فيه عن ماهية البنية و الإيقاع، والإيقاع الوزن، والشعر والموسيقى.

وخصصت الفصل الثاني للإيقاع الخارجي في ديوان ناصر معماش، الذي اشتمل على دراسة أربع عناصر تمثلت في: الوزن و البحور الشعرية، ثم الزحافات، والعلل إضافة إلى

القافية. بينما كان الفصل الثالث حول الإيقاع الداخلي في الديوان، والذي يمثله البديع الموسيقي بمختلف صوره، من تكرار، وجناس، وطباق، ومقابلة.

وانهيت هذه الدراسة بخاتمة أجملت فيها أهم النتائج المتوصل إليها، ثم قائمة المصادر والمراجع .

وقد واجهتني صعوبات في بحثي أهمها كثرة المراجع مما أدى إلى سعة المعلومات بسبب اختلاف الباحثين في كيفية تناولهم و دراستهم للإيقاع في الشعر العربي، مما شكل لدي صعوبة في انتقاء المعلومات التي تخدم بحثي، إضافة إلى انعدام الدراسات حول الأعمال الشعرية لشاعر "ناصر معماش".

وعلى الرغم من ذلك فقد بلغ البحث نهايته، وأحمد الله على عدد نعمه التي لا يحصيها إلى هو سبحانه، فمنه وحده التوفيق و السداد، كما أتقدم بأسمى عبارات الامتنان وجزيل معاني الشكر والعرفان للأستاذ "**جمال سفاري**" لإشرافه على هذه المذكرة، سائلة المولى عز وجل أن يحفظه ويرعاه ليبقى ذخرا للناهلين من بحور العربية، فأعلى الله من مقامه ورفع درجته عنده.

مدخل:

التشكيل الإيقاعي في القصيدة الحديثة.

مدخل.

التشكيل الإيقاعي في القصيدة الحديثة.

شهد الشعر العربي منذ منتصف القرن العشرين تحولا رهيبا مسَ أسسه و مسلماته "... وكان ذلك بمثابة الصدى المباشر للمفارقات التي هزت الذات العربية لحظة التصادم مع الغرب من جهة،ونتيجة انتهت إليه القصيدة من عجز عن مواكبة التجربة المركبة لشعراء الجيل الجديد من جهة ثانية".[1]

كان هذا الانفجار في صلب القصيدة العربية مواكبا لعصر النهضة،والذي تجسد في بروز اتجاهين:اتجاه محافظ،وهوماعكسته قصائد البارودي و أحمد شوقي وغيرهم في محاولة منهم الحفاظ على القالب الشعري القديم،و اتجاه آخر تجديدي يدعو إلى الخروج على الأوزان التقليدية للقصيدة"و لعل أهم ما يميز شعراء القرن العشرين هو هذا التمرد على مواصفات الشعر التقليدي بما فيها وحدة الوزن و القافية".[2]

"وطبيعي أن يتراوح موقف هؤلاء الشعراء بين الرفض الهادئ و الثورة العارمة تبعا للعوامل الثقافية و الاجتماعية و النفسية المشكلة لمختلف الأصوات الشعرية".[3]

"لقد اكتفى شعراء أمثال:جميل صدقي الزهوي و عبد الرحمن شكري وأحمد زكي أبو شادي، و علي أحمد بأكثير و غيرهم بالنظم على إيقاعات قديمة و لكن بقوافي مرسلة فكانت حصيلتهم:قصائد تقليدية خالية من القافية،مغلقة على معانيها داخل الأبيات أو قصائد قصصية لا تخلو من منزع و عظى لا قيمة له فنيا،بينما نجد الشعراء المهجريين بجرأة أكبرتمردو على الأوزان و القوافي معا،مرتكزين على مبدأ القطيعة مع سيادة النموذج و التحرر من سلطة الأسلاف".[4]

---

[1]– فاطمة محمد محمود عبد الوهاب : البنية الايقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعارف، الجزائر، د.ط، 2009 ص 55.

[2]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3]– المرجع نفسه ، ص 56.

[4]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

وهذه الحركة التجديدية التي ظهرت في المنتصف الثاني من القرن العشرين كانت على يد جملة من الشعراء تتقدمهم نازك الملائكة و بدر شاكر السياب و هي بمثابة حركة واعية بمهمتها،ذات أهداف تأسيسية لحركة شعرية جديدة تقوم على القطيعة مع النموذج الخليلي في تجسيدها الفني،و الفكري في القصيدة الحرة و ما تلاها من تطورات في الخريطة الشعرية المعاصرة".[1]

وفي هذا السياق تقول نازك الملائكة:"...والذي اعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف،لن يبقى من الأساليب القديمة شيئا،فالأوزان و القوافي و الأساليب و المذاهب ستزعزع قواعدها جميعا،و الألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاق جديدة واسعة من قوة التعبير،و التجارب الشعرية "الموضوعات"ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس،بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد".[2]

وبهذا تكون هذه الحركة التجديدية قد أسهمت في نقل البنيات الشعرية من صورتها الموسيقية المرتبطة بالإطار الشعري إلى البنية الإيقاعية.

لقد كانت و مازالت قضية التجديد في موسيقى الشعر العربي من القضايا المهمة التي أثارت البحث و الجدل،فقد شغلت هذه القضية في القصيدة العربية الرواد و المبدعين وأجد كل منهم يدافع عن وجهة نظره،ومما لا شك فيه أن الانفتاح الثقافي الشعري خاصة على الغرب:هو"السبب الحقيقي في إجراء هذه المحاولات التي آلت إلى شعر التفعيلةوإذا كان الأوروبيون يعتمدون نظام المقاطع في البيت أساسا لهذا البحث،إلا أن المقطع كوحدة صوتية–حديثة–يشترك في جميع اللغات،وله أساس علمي يعرض له علم الأصوات phonettcs فيحلل كل الكلام سواء نثرا أم شعرا إلى مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها و أنواعها باختلاف اللغات في العالم".[3]

---

[1]–المرجع السابق ، ص 59.

[2]–نازك الملائكة : مقدمة ديوان شظايا ورماد ، دار العودة ، بيروت ، لبنان، مج 2، د.ط، 1998، ص ص 27،28.

[3]– ينظر ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص 144.

وفي هذا السياق يؤكد شوقي ضيف قائلا:"إن الشعر العربي قديما و حديثا أعتد بالوزن و الإيقاع جوهرا ثابتا في الشعر لا يزايله، وهو قياس بأزمنة لمقاطع متساوية في مدتها أو غير متساوية،غير أنه اختلف في اعتداده بالقافية،حتى ظهرت حركة الشعر العربي الحر".[1] من خلال هذا نستنتج أن الاحتكاك الذي حدث بين التراث العربي و الشعر الأوروبي هو من ولد الهزة التي أخلت بعمود الخليل دون القضاء عليه نهائيا.

يرى سيد البحراوي أن الشعر الحر خلق نظاما إيقاعيا حديثا،مستخدما أدوات حديثة و قديمة،فهو لا يقف على استخدام التفعيلات بطريقة جديدة فقط،بل أضاف عناصر جديدة مثل التضمين و إيقاع النهاية و غيرها...".[2]

فشعر التفعيلة يعبر عن حقيقة الشعر الحديث،حيث اعتمد التفعيلة كوحدة إيقاعية تشكل الوزن و تضبطه.

[1]- شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، مصر ، ط2، 1977، ص31.

[2] - سيد البحراوي : الإيقاع في شعر السياب ، نوارة للترجمة والنشر ، القاهرة ، مصر، ط1، 1993، ص204.

الفصل الأول:

ماهية البنية و ماهية الإيقاع.

تمهيد.

1- **تعريف البنية .**
2- **تعريف الإيقاع.**
3- **الإيقاع عند العرب القدامى.**
4- **الإيقاع عند العرب المحدثين .**
5- **الإيقاع عند الغرب.**
6- **الإيقاع و الوزن.**
7- **الشعر والموسيقى.**

تمهيد.

يعد موضوع البنية الإيقاعية من أهم الموضوعات المتناولة في الأدب، ومن أشدَها استعصاء، فقد لقي الاهتمام الكبير من قبل النقاد والعلماء مند القدم حتى وقتنا الحالي.

وقد تعددت تعاريف البنية و الإيقاع عند الباحثين، ويرجع ذلك إلى تباين واختلاف آراءهم وثقافتهم، وعلى هذا الأساس ألجأ إلى تقديم بعض التعريفات حول كل من البنية و الإيقاع تحت عنواني "ماهية البنية" و "ماهية الإيقاع".

1-تعريف البنية.

أ / لغة:

لقد استخدم مصطلح البنية في سياقات مختلفة، وهو من الفعل بنى، حيث نجد له تأصيلا في المعاجم العربية القديمة، كلسان العرب.

فقد ورد في لسان العرب لابن منظور ما يلي:

البناء: المبنى، والجمع أبنية، وبيان جمع الجمع، واستعمل أبو حنيفة البناء في السفن فقال: يصف لوحا يجعله أصحاب المراكب في بناء السفن، وإنما أصل البناء فيما لا ينمي كالحجر والطين ونحوه.

والبنية ما نبنيه، وهو البني والبنى.

قال ابن الأعرابي: البني الأبنية من المدر أو الصوف، وكذلك البنى من الكرم. وقال غيره: يقال بنية، وهي مثل رشوة ورشا كأن البنية هي الهيئة التي بني عليها مثل المشية والركبة. وبنى فلان بيتا بناء، وبنى مقصورا شدد للكثرة، والبناء يكون من الخباء والجمع أبنية.[1]

كما اشتقت كلمة بنية من الفعل الثلاثي بنى ، يبني، بناء، وبناية، وبنية، والبنية تعني الهيئة التي بني عليها شيء ما ، فهي تدل على معنى التشييد، والعمارة، والكيفية التي يكون

[1]– محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور الأنصاري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان مادة (بنى)، مج4، ص14.

عليها البناء، وبهذا تأسس ثنائية المعنى والمبنى على الطريقة التي تبنى بها وحدات اللغة . وعلى مدى التحولات التي تحدث فيها، ومن هنا تأتي (بنية اللغة).[1]

وعند الغربيين مشتقة من الفعل اللاتيني (struere) بمعنى يبني أو يشيد.[2]

وأبسط تعريف للبنية هو: " أنها نظام أو نسق من المعقولية: فليست البنية هي صورة الشيء أو هيكله أو وحدته المادية ، أو التصميم الكلي الذي يربط أجزائه فحسب وإنما هي أيضا القانون الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته".[3]

وكلمة بنية (structure) في اللغات الأوروبية تشتق من الأصل اللاتيني (sture) الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما. ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي".[4]

ب/اصطلاحا:

لقد عرف مصطلح البنية في تحديد ماهيته مجموعة من الاختلافات، قد يرجع ذلك إلى تجليها في أشكال متنوعة عديدة.

تعرف بأنها " ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة".[5]

كما تعني " كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف حضور عمل كل منها على مجاوره في السلسلة انطلاقا من علاقات تجمع بينها، فلا يمكن لعنصر من العناصر أن تكون له دلالة إلا ضمن البنية التي ينتمي إليها وتربطه بالبقية. ويتسع هذا المفهوم انطلاقا من

---

[1]–محمد بن عبد اله بن صالح بلعفير: البنيوية (النشأة والمفهوم)، (عرض ونقد)، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج66، ع15، سبتمبر2012، ص239.

[2]– زكريا إبراهيم : مشكلات فلسفية–مشكلات البنية ، مكتبة مصر، 3 شارع كامل صديقي –الفجالة ، ص26.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– نورة قطوش: بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي تخصص أدب عربي قديم، إشراف كمال عجالي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة الحاج لخضر باتنة،2009–2010، ص8.

[5]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، د.ط،1985، ص122.

الخصائص التي يمكن ملاحظتها عليه، وعلى رأسها تعدد المعنى والمرونة وتوقفه على السياق".[1]

أما" ليفي شتراوس"(**levis chtrauss**) فيعتبر أن مفهوم البنية ليس سوى " تعبير نستخدمه لأنه رائج، إن اللفظ المحدد جيدا يمارس فجأة سحرا فريدا خلال بضع سنوات ونشرع في استعماله بلا تبصر، نظرا لوقعه السائغ على السمع لاريب في إمكان دراسة الشخصية النموذجية من زاوية البنية ، ولكن يصح الشيء ذاته فيما يتعلق بتنسيق فيزيولوجي، أو هيئة أو مجتمع أو ثقافة أو بلور أو آلة. كل شيء يملك بنية شيئا إلى ما في ذهننا عند استعماله سوى ملاحظة لطيفة".[2]

أما البنية عند البنيويون " فيقع تصورها خارج العمل الأدبي، وهي لا تتحقق في النص على نحو غير مكشوف بحيث تتطلب من المحلل البنيوي استكشافها" [3]، " وكان الشكلانيون الروس "**تينيانوف**"(**tenianove**) أول من استخدم لفظة بنية في السنوات المبكرة من العشرينيات، وتبعه "**رومان ياكوبسون** "(**roman yakobson**) الذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرة عام 1929.

وتحيل كلمة بنية في حد ذاتها إلى المنهج البنيوي، الذي تمثل أول خطوة فيه تحديد البنية أو النظر لموضوع البحث كبنية، أي كموضوع مستقل".[4]

كما قدم "**جان بياجيه** " (**jon biajeh**) في كتابه " **البنيوية** " مفهوما محددا للبنية فاعتبرها " نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر)، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود

---

[1]– المرجع السابق: ص122.

[2]– دلال حيور: نظرية النص السردي في معارج ابن عربي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في السرد العربي القديم إشراف رشيد قريبع كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005–2006، ص ص10،11.

[3]– نبيلة إبراهيم: القصص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، الفجالية، د.ط، د.ت، ص14.

[4]– دلال حيور: بنية النص السردي في معارج ابن عربي، ص11.

ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه. وقصارى القول أنه لابد لكل بنية إذن من أن تتسم بالخصائص الثلاث الآتية.(الكلية التحولات، والتنظيم الذاتي) ".[1]

كما يقرر "**ليفي شتراوس**"(**levis chtrauss**) أن البنية تحمل –أولا وقبل كل شيء– طابع النسق أو النظام. فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى.[2]

وبالنظر إلى التعريفين السابقين للبنية (ألا وهما جان بياجي وليفي شتراوس) لوجدنا أنهما يجمعان على القول بأن البنية " هي القانون الذي يحكم تكون المجاميع الكلية من جهة ،ومعقولية تلك المجاميع الكلية من جهة أخرى، ومعنى هذا أن بيت القصيد في كل بنية إنما هو وحدة تنوعها أو تغيراتها المتفاضلة ".[3]

أما " **ألبير سوبول**" (Albert saoul) يقدم تعريف موجز للبنية فيقول : " إن مفهوم البنية هو مفهوم العلاقات الباطنة ، الثابتة ، المتعلقة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الاجزاء بحيث لا يكون من الممكن فهم أي عنصر من عناصر البيئة، خارجا عن الوضع الذي يشغله داخل تلك البنية، أعني داخل المنظومة الكلية الشاملة ".[4]

ونجد " **لالاند** "(**lalande**) في معجمه يقول في تعريفه للبنية : " أن البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه ".[5]

---

[1]– زكرياء إبراهيم : مشكلات فلسفية – مشكلة البنية، ص30.

[2]– المرجع نفسه، ص31 .

[3]– المرجع نفسه، ص33.

[4]– المرجع نفسه، ص35.

[5]– المرجع نفسه، ص38.

2- تعريف الإيقاع.

أ / لغة:

" وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا: سقط ووقع الشيء من يدي كذلك وأوقعه غيره ووقعت من كذا وعن كذا وقعا، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط، هذا قول أهل اللغة وقد حاكاه سيبويه فقال: سقط المطر مكان كذا فكان كذا ".[1]

وجاء في لسان العرب أيضا أن الإيقاع " مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها ".[2]

من هنا يتبين لنا أن الإيقاع خاص باللحن والغناء، فهو نتاج الموسيقى المتولدة عنهما التي يتحسسها السامع ويتأثر بها.

إن استقراء دلالات الفعل وقع في المعاجم العربية القديمة لا يخرج عن المعنى الاصطلاحي المشاع في الكتب الحديثة، فقد جاء في معجم النقد العربي الإيقاع لغة:" الميقع الميقعة: المطرقة والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان".[3]

وورد في قاموس المحيط " وقع، يقع، ووقوعا: سقط، والقول، والقول عليهم: وجب والواقع: وقعة الضرب الشيء، والمكان المرتفع من الجبل والسحاب المطمع أو الرقيق كالوقع الانطلاق و الذهاب، والوقعة بالحرب: صدمة بعد صدمة، والإيقاع: إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها".[4]

ومنه فكل من لسان العرب وقاموس المحيط ربطوا الإيقاع بالغناء والموسيقى، أي ربط الإيقاع الشعري بالإيقاع الموسيقي.

وجاء في المعجم الوسيط الإيقاع هو" اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء".[5]

---

[1]- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري : لسان العرب، ص260.

[2]- المصدر نفسه، ص 263.

[3]- أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ناشرون، ج1، ط1، 2001، ص257.

[4]- الفيروز أبادي مجد الدين بن يعقوب بن إبراهيم السيرازي الشافعي: قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ج1، د.ط،1999، ص127.

[5]- معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، المكتبة العلمية،ج2، ط3، د.ت، (مادة وقع)، ص1993.

فالمتصفح للمعاجم العربية يستكشف تعاملها مع هذه اللفظة، حيث نجدها تستخدم الإيقاع مصدرا للفعل أوقع بمعنى بين وأوضح، فكل المفاهيم والتحديدات اتخذت أن للإيقاع علاقة وثيقة بالطرب والغناء واللحن.

وجاء في كتاب" المرام في معاني الكلام" الإيقاع مصدر أوقع، النقر على الطبلة باتفاق الأصوات والألحان".[1]

ب / **اصطلاحا:**

إن أول من استعمل مصطلح الإيقاع عند العرب هو" **ابن طباطبا العلوي**" في كتابه " عيار الشعر "حيث قال:" والشعر الموزون يطرب الفهم لصاحبه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه".[2]

إذا فالإيقاع هنا خاص بالشعر الموزون المقفى، حيث إن فطرة الإنسان تتأثر بالإيقاع الصوتي أولا قبل أن تدرك معاني الكلام.

كما يعني الإيقاع أنه" وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم....في أبيات القصيدة".[3]

أما "**جبور عبد النور**" فيعرفه على أنه:" فن في إحداث إحساس مستحب بالإفادة من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة ".[4]

ويرى **الفارابي** أن" الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب".[5]

---

[1]– مؤنس رشاد الدين: المرام في معاني الكلام، القاموس الكامل عربي عربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1 2000، ص150.

[2]– محمد أحمد بن طباطبا العلوي: أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتب، أميرة للطباعة، القاهرة، مصر ط1،2000، ص51.

[3]– غيداء أحمد سعدوش شلاش ،هدى مصطفى: الإيقاع في شعر أبي مروان الحزيري الأندلسي، مجلة أبحاث، كلية التربية الإسلامية مج10، ع4، كلية التربية للبنات، جامعة الموصل،2011، ص149.

[4]– جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص44.

[5]– أدونيس علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1،1985، ص20.

ويعرفه المعجم الفلسفي على أنه:" مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من الأوزان، النغم...أما في الشعر فالإيقاع مركب موسيقي يشتمل على أزمان غير متساوية وهو الجانب الموسيقي في الشعر".[1]

وقد يرتبط الإيقاع بظواهر طبيعية معروفة ومدروسة مثل:

" إيقاع القلب الذي يتعامل معه الطبيب، وإيقاع التنفس الخاص بحركات الرئتين وإيقاع الأمطار، وإيقاع إشارة دلالية كإشارة المرور، ويستعمل الإيقاع في المجالات الفنية والجمالية: في الشعر والموسيقى وحتى في النثر، حيث يتكلم النقاد عن إيقاع الكلمات والجمل وجرس الألفاظ، كما يستعمل الإيقاع في الفنون التشكيلية كالرسم والنحت وفي فن الرقص أيضا، وكل هذا خاضع لتصورات الناقد وأحاسيسه وانطباعاته ".[2]

أما من وجهة نظر غربية حديثة " فهو مشتق من اليونانية(**rhutmos**) بمعنى الجريان والتدفق، وتطور فيما بعد ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية المعبرة عن المسافة الجمالية".[3]

وفي معجم اللسانيات هو" الرجوع المنتظم في السلسلة الكلامية للإحساسات السمعية المتشابهة التي تولدها العناصر النغمية المتنوعة".[4]

كما يعني الإيقاع " حركة الأصوات المنظمة داخل الدائرة الوزنية، ومن ثم الدوائر التي تؤلف إيقاع القصيدة أو موسيقاها في شكل للحركة متصور التنظيم".[5]

---

[1]– فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص12.

[2]– مصطفى حركات: نظرية إيقاع الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، دار الآفاق للشعر، الجزائر، د.ط، 2008 ص13.

[3]– علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية، د.ط،1994، ص18.

[4]– ليلى رحماني: البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكرياء، رسالة مقدمة لنيل شهادة الذكتوراه في العروض وموسيقى الشعر إشراف أ.د.عباس محمد، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد– تلمسان 2014–2015، ص4 .

[5]– عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري التشكيل و التأويل، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان ط1، 1998، ص177.

ومن الكتب القديمة التي اهتمت بالإيقاع اهتماما بالغا "كمال أدب الغناء" وقد عرف صاحبه الإيقاع بقوله: " هو قسمة أزمان اللحن بالنقرات، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى وكل واحد منها يسمى دورا " .[1]

ويقوم الإيقاع الشعري عند " **إبراهيم أنيس** " على" ركنين أساسيين هما:

1-انسجام المقاطع وتواليها.

2-مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة عند الإنشاد والتغنيم.

فإذا توفرت هاتان الركيزتان استطاع النص الشعري السيطرة على المتلقي، فتتملكه مشاعر الحزن حينا والبهجة حينا آخر، والحماس أحيانا، ويصبح أسيرا لمعاني النص".[2] ومنه فالكمال الموسيقي في نظره-إبراهيم أنيس- هو في توالي المقاطع والنغمات.

ويعرفه " **محمد صابر عبيد**" بأنه :" توافق صوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات يؤدي وظيفة سمعية، ويؤثر من يستجيب له ذوقيا، وهذا التوافق قد ترتضيه أذن دون أخرى".[3]

وجاء في كتاب "بنية الإيقاع في الخطاب الشعري" **ليوسف إسماعيل**" أن المعنى الاصطلاحي يحمل عنصرين: المشترك الدلالي الثابت، والدلالة المضافة المتغيرة، وعليه فإن الإيقاع قد استعبر من الحركات المنظمة للأمواج".[4]

---

[1]- صادق بن القايد: البنية الإيقاعية في ديوان ابن رشيق القيرواني- شعر الغزل و المدح أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي، تخصص علوم الادب، إشراف العربي دحو، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر-باتنة،2010-2011، ص15.

[2]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2،1952، ص ص11،12.

[3]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا د.ط،2001، ص11.

[4]-يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، سوريا، د.ط، 2004، ص7.

كما يتعلق الإيقاع " بذائقة المتلقي النفسية، حيث يتأثر به شعوريا أو لا يتأثر، كما يركز الإيقاع على حالة المتلقي النفسية، لأن الإيقاع هو إيقاع النشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك صوت الكلمات فحسب، بل ما فيها من معنى وشعور".[1]

إضافة الى أنه " مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة، من المقاطع الصوتية للكلمات بما فيها من حروف متحركة وساكنة ".[2]

فالإيقاع هنا يوظف المادة الصوتية وهو يتمحور أو يتمخض في الأصوات والحروف والكلمات.

ومنه فالإيقاع مصطلح يستعصى على التعريف الدقيق، الأمر الذي يجعله على صلة وثيقة بالمتلقي، " فالإيقاع لا يدرك إلا فرديا وشخصيا ومن خلال اللحظة الآنية، فما يدركه المتلقي (أ)غير ما يدركه المتلقي (ب)، بل إن الشخص الواحد لا يدرك عادة في نفس النص ذات الظواهر الإيقاعية في قراءتين مختلفتين، ومرجع ذلك أن القراءة ترتبط باللحظات التي نقرأ فيها، وبالأشخاص وحساسيتهم وثقافتهم وتأويلاتهم ".[3]

3 – الإيقاع عند العرب القدامى.

لا يخلو الدرس العربي من مصطلح الإيقاع، فقد تناوله الفلاسفة كما تناوله النقاد والدارسون واللغويون، وبتتبعنا لتاريخ مصطلح "الإيقاع " نجد أن العرب القدامى قد انتبهوا لظاهرة الإيقاع.

" وقد انتشر هذا المصطلح بين شراح الفلسفة اليونانية المسلمين من "**الكندي**"(ت 257هـ) إلى"**ابن رشد**" (ت بعد 395 هـ)، ثم أخذ طريقه إلى كل من "**ابن طباطبا**"

---

[1]– غيداء أحمد سعدوش شلاش، هدى مصطفى: الإيقاع في شعر أبي مروان الجزائري الأندلسي، ص150.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة– حسن طلب– رفعت سلام دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص27.

(ت 322هـ) و"**أبي هلال العسكري**"(ت بعد 395 هـ)،"**الفارابي**" (ت239 هـ)، و"**أبي حيان التوحيدي**" (ت نحو 400 هـ) ، و"**حازم القرطاجني**"(ت 684 هـ) وصار مصطلحا متداولا متشعب المعاني".[1]

ومن أبرز الفلاسفة الذين تناولوه "**ابن سينا**" والإيقاع عنده " تقدير لزمن النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام، كان الإيقاع شعريا...".[2]

ومن خلا هذا يتبين لنا أن الإيقاع عند "**ابن سينا** " مرادف للموسيقى، أي الإيقاع له علاقة بالموسيقى من جهة، وعلاقته بالشعر من جهة أخرى كما يقول بأن هناك نوعين من الإيقاع: إيقاع لحني ربطه بالموسيقى، وإيقاع شعري ربطه بالشعر.

أما **ابن طباطبا** فيقول:" وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويزيد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإن اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر، صحة المعنى وعذوبة اللفظ صفة معقولة من الكدر...، وإن جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي الاعتدال وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه".[3]

يبدو أن مفهوم الإيقاع في التعريف السابق يعد فهما شاملا، أو كما علق عز الدين إسماعيل في معرض حديثه عن مفهوم الإيقاع عند الفلاسفة العرب حيث قال: " لم يكونوا بعيدين عن مفهوم الإيقاع الذي يتمثل في الشعر".[4]

وقال "**ابن سيده**" في كتابه "المخصص" " الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية، واللحن صوت ينتقل من نغمة إلى نغمة أشد وأحط".[5]

من خلا هذا نستنتج أن الإيقاع عبارة عن مجموعة من الألحان التي هي أصوات ناتجة عن الانتقال بين أجزاء الوحدات الكبرى للإيقاع.

---

[1]– المرجع السابق، ص16.

[2]– محمود عسران: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، القاهرة، الإسكندرية، د.ط،2006 ص22.

[3]– محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عبد الستار–دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005 ص21.

[4]– عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط،1992، ص196.

[5]– ابن سيده أبو الحسن علي المرسي: المخصص، باب الملاهي والغناء–،دار الكتب العلمية، لبنان، د.ط، د.ت ص10.

في حين يرى " **صفي الدين الحلي**" أن الإيقاع هو:" مجموعة نقرات تتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم".[1]

4-الإيقاع عند العرب المحدثين.

أما الدارسون العرب المحدثون فقد تأثروا بالدراسات الغربية الحديثة، فتنوعت نظرتهم إلى الإيقاع وتباينت بحسب تأثرهم بالاتجاهات والتيارات والمذاهب الأدبية المختلفة.

ولنا أن نتبع بعض المفاهيم المهمة للإيقاع عند العرب المحدثين، " **فعلوي هاشم**" يعرف الإيقاع بأنه: " انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا يعيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها".[2]

ويقول "**عز الدين إسماعيل**":" الإيقاع هو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها"[3].بمعنى أن الإيقاع يقتصر على الجانب الصوتي من خلال التلوينات التي يصطبغ بها الكلام.

وتعود أولى المحاولات التي سعت لفهم أبعاد الإيقاع إلى "**محمد منذور**" إذ جعله أحد الأساسين الذي يقوم عليهما الفن الأدبي إلى جانب الكم، ويقصد بالكم، كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمن ما، وقد عرف الإيقاع محددا دوره قائلا: " هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة وكررت عملك هكذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات".[4]

---

[1]- علوي هاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006 ص50.

[2]- المرجع نفسه، ص53.

[3]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص376.

[4]- محمد منذور: في الميزان الجديد-نهضة مصر-القاهرة، د.ط، د.ت، ص234.

في حين الإيقاع عند" **كمال أبو ديب**" هو الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة".[1]

نجد الإيقاع هنا يرتبط ارتباطا وثيقا بالحركة. ويتابع قائلا بأن الإيقاع بلغة الموسيقى "هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية ".[2]

ويذهب "**محمد العياشي**" إلى " أن مفهوم الإيقاع يتوزع على ثلاث حركات: الحركة اللفظية(الشعر)والحركة الصوتية (الموسيقى)، والحركة البدنية (الرقص)، وهو ليس شيئا ماديا كما يرى صاحب النزعة المادية، بل هو شيء كامن في قلب الفنان الذي يخرجه للناس في قالب لفظي أو صوتي أو حركي. إذ تعمل المادة على تجسيمه حين يتلبس بها فيتخذ شكلا ماديا".[3]

فالإيقاع إذا" سابق للموسيقى والشعر والرقص، فهو مستوحى من الطبيعة ومن حركة الإنسان والحيوان، وكل أولئك موجود قبل أن توجد الفنون سابقة الذكر".[4]

ومن الباحثين المهتمين بالإيقاع في الجزائر نجد "**مصطفى حركات** " الذي ألف عدة كتب عروضية خاصة ما ارتبط بالإيقاع، ومنها كتابه المعنون" بنظرية الإيقاع" الذي فيه العديد من التعريفات الخاصة بالإيقاع منها:

- الإيقاع هو اقتران حدث متكرر بزمن، وهو تقطيع للزمن.[5]
- الإيقاع سلسلة من الأحداث والتقطيع على مستويات مختلفة.[6]

---

[1]- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط1،1974، ص ص231،230.

[2]- المرجع نفسه، ص231.

[3]- محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة المصرية، تونس، د.ط، 1976، ص40.

[4]- المرجع نفسه، ص40.

[5]- مصطفى حركات: نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الأفاق، الجزائر، د.ط، 2008، ص18.

[6]- المرجع نفسه،ص19.

- الإيقاع هو حدث متكرر يقطع الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة.[1]

كما نجد "**سيد بحراوي**" تعرض للإيقاع أيضا ويرى بأنه " تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد".[2]

ويقوم الإيقاع الشعري عند " **صلاح عبد القادر**" على ركيزتين أساسيتين هما:

- النظام الخاص في تتابع المقاطع.
- مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة عند الإنشاد.

وهاتان الركيزتان مرتبطان بالتشكيل الصوتي.[3]هذا يبين أهمية عنصر الإيقاع في الشعر.

أما "**رضا بوصبيع صالح**" في كتابه " الجديد في سلم الإيقاع الشعري" فقد عرف الإيقاع بأنه: " ذلك التواتر النغمي المثير المنبعث من روح النص المصور لخلجات النفس ومكوناتها، والذي يضفي عليه جاذبية وسحرا واندهاشات لدى المتلقي، تطرب لها الآذان ويهتز لها الوجدان، وتهتز معها الروح وتسكن إليها النفس والقلب والعقل".[4] فهو بذلك قد ربط ربط الإيقاع بالنغم ويلقي اهتمامه الكبير على أثر الإيقاع وما يتركه في نفس القارئ.

ونجد في كتاب "خصائص الإيقاع الشعري" لـ"**العربي عميش**": " الإيقاع بدءا هو المراوغة والإيهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المتراتبة في السياق التعبيري، تستلذ الأذن مسمعه حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على الاستواء والاعتدال والانسجام، اطمأنت إليها نفسية الإعراب واتخذوها نموذجا لسانيا بلاغيا حري بالمباركة والتمجيد باعتباره تحفة لسانية، والتوقيع كان أصلا بالعصي والعيدان قبل أن تتزاوج دلالته بعد ذلك إلى التوقيع بالأصوات والمعاني والصور التخيلية".[5]

هذا يعني أن "**عميش**" ربط الإيقاع بالإنشاد من خلال تناغم العناصر الصوتية وتلذذ الأذن لسماعها.

---

[1]– المرجع السابق: ص239.

[2] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993، ص112.

[3]– صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، الجزائر، ط1، 1997، ص ص159،160.

[4]– رضا بوصبيع صالح: الجديد في سلم الإيقاع الشعري، مطبعة الجنوب الجزائري، تقرت، د.ط، د.ت، ص6.

[5]– العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري، دار الاديب للنشر والتوزيع، د.ط، 2005، ص135.

ويلاحظ أن الإيقاع يمثل ركيزة أساسية في عملية البناء الشعري، ولذا حاول الباحثون الحداثيون الاهتمام به وكان ذلك من خلال مستويين:

الأول: الإيقاع العروضي كما قننه الخليل بن أحمد (ت 175هـ)

الآخر: الايقاع الصوتي، الذي يحكم بنية الكلمة صوتيا. وداخل هذا الإيقاع تأتي ألوان من التقابلات الدلالية والصوتية التي تندرج تحت ما أسماه القدماء بعلم البديع وما درسه اللغويون في مباحث الدلالة.

ويمثل التوفيق بين المستويين أهمية كبيرة على المستوى الإيقاعي، وهو الذي يكسب الإيقاع الشعري ذاتية ترتبط بمبدعه ثقافة وإحساسا.[1]

مما سبق من التعريفات الخاصة بالإيقاع عند القدامى والمحدثين نلاحظ أن رأي القدامى في مفهوم الإيقاع يختلف عن نظرة المحدثين إلى حد ما، لأن القدامى ربطوا الإيقاع في أغلبه باللحن والموسيقى والغناء...، أما المعاصرون فالإيقاع عندهم تجاوز ذلك ليصل إلى الصوت والمعنى والحركة، وارتباطه بالمشاعر والأحاسيس حتى يصل إلى المتلقي والسامع ومستوحى عندهم من الطبيعة ومن حركة الإنسان والحيوان.

كما نجد أن المحدثين يركزون على التأثير الذي تمارسه العناصر الإيقاعية خاصة الصوتية على المتلقي، وهذا ما نلمسه في تعريفاتهم.

[1]- محمد علوان سالمان : الإيقاع في شعر الحداثة ، ص29.

5- الإيقاع عند الغرب.

أما مصطلح الإيقاع"**Rhythm**" عند الغربيين فيجمع الدارسون على أنه" مصطلح انجليزي اشتق من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفق والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون....إلخ".[1]

أما **أرسطو(Aristote)** فيقرر أن:" الإيقاع هو غريزة طبيعية في الإنسان شأنه شأن المحاكاة". [2]

في حين يعرفه "**يوري لوتمان**" **(yori lotman)** يجعل من الإيقاع: " ذلك الانتظام والتناغم الزمني الذي يشكل أي عمل منتظم".[3]

ويعرفه معجم أكسفورد الإنجليزي بأنه" نظام الحركات الجسمية والصوتية بما تشتمل عليه من أزمنة تتخلل النغم".[4]

ويقول "**ريتشارد**"**(ritchard)** أن الإيقاع : " هو نسيج من التوقعات والاشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع ".[5]يعني هذا أن الإيقاع ليس شيء ذاتي في الكلام إنما يعتبر نشاط نفسي لدى المتلقي ونتاج لحركة الشعور.

ويشير "**سوريو**" **(souryo)** في حديثه عن الإيقاع الشعري بأنه " تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي".[6]

كما نجد " **لورنس جيمس و مارسيل كريسوف**"(**lourens** et **marcel krisoufe james**) يعرفانه على أنه:" حدث فيزيائي يتعدى إطار الإحساسات السمعية وما يسري

---

[1]-المرجع السابق: ص ص21،22.

[2]- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2،1973، ص13.

[3]- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، نقلا عن صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، (فترة التسعينات وما بعدها)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتورا العلوم في الأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف،2011 ص ص8،9.

[4]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع، د.ط، أكتوبر،1997، هامش1 ص49.

[5]- سلوم تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، منشورات دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1983، ص62.

[6]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص120.

على البيت الشعري من قوانين، يجب أن يسري على الأقل نظريا على النثر الذي كون لنفسه نظاما خاصا به يختلط مع نظام البيت ولا يلتبس معه".[1] هذا يعني أن الإيقاع أوسع و أشمل من الشعر لأنه يتجاوزه و يتعداه إلى النثر.

أما "**إميل بنفينيست**"(**imile benfinist**) يرى أن معنى" الإيقاع كان قد استعبر من الحركات المنتظمة للأمواج، هو ذلك ما كان يعلم منذ أكثر من قرن في بدايات النحو المقارن ومازلنا نكرره وما هو بالفعل الشيء الأكثر بساطة وإرضاء... ، وقد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع، وهذا الاكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته ".[2]

وعرفه أيضا "**بريتل مالبرج**"(**pritell malbredj**) بأنه " تقسيم الحدث اللغوي إلى أزمنة منتظمة ذات علاقة متكررة وذات وظيفة وملمح جمالي".[3]هذا يعني أن و وظيفة الإيقاع قائمة على الجمال.

ويأتي تعريف "**إدمان** " (**idman**)لإيقاع الشعر كعزف على أوتار القلب، فالإيقاع عنده هو "الأداة الخاصة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على الحس وإخضاعه لمشيئة، كما يفعل المنوم المغناطيسي، عندئذ يتكون الجو الشعري الخاص الذي يلتقي فيه الشاعر بالقارئ، والذي يكشف فيه الشاعر عما يجب عليه قوله، إن القصيدة حلم

أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التجربة التي تم التعبير عنها بكل الحيل الموسيقية التي يملكها الشاعر".[4]

أما "**كوليردج** " (**coulirdej**) فقد أرجع الإيقاع في القرن التاسع عشر إلى عاملين:

---

[1]– سمير عابي: البنية الإيقاعية في ديوان محمد العيد آل خليفة– إسلاميات وقوميات، اللزوميات، أنمودجا، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير –تخصص أدب عربي، إشراف د.محمد بن صالح، كلية الآداب، قسم اللغة والأدب العربي،2014 –2015، ص27.

[2]– أمين مصرني: شعرية الإيقاع في القصيدة العربية الجاهلية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروض وموسيقى الشعر إشراف: رضوان محمد حسن النجار، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان 2012، ص142.

[3]– محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2005، ص ص73، 74.

[4]– نقلا عن نبيل راغب: موسوعة الابداع الادبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996، ص ص60،61.

" **أولهما:** التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، فيعمل على تشويق المتلقي.
ثانيهما: المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة التي تولد الدهشة لدى المتلقي، أي أن الإيقاع لا يتولد عن الصوت الواحد أو العنصر الشكلي المفرد، بل يتولد عن نسيج متآلف من العناصر، ولهذا لا يمكن أن يصنف أو يقاس لأنه حركة الشعور في جيشانه".[1]

[1]– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، عبد الله فرهود، دار القلم العربي، ط1 1997، ص21 .

6- الإيقاع والوزن.

كانت إشكالية العلاقة بين الوزن والإيقاع تدفع الباحثين لوضع تفرقة بين المصطلحين تنبع من طبيعة الإيقاع الشعري وأبعاده التعبيرية والشعورية.

ومن هنا كانت محاولة "**محمد منذر**" حين استهدفت وضع تفرقة أساسية بين الوزن والإيقاع فقال: " أما الكم (الوزن) فقصد به كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما وكل أنواع الشعر لا بد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات.

وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول للثالث، والتفعيل الثاني التفعيل الرابع، وهكذا. أما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة".[1]

وعلى هذا فمحمد مندور كانت نظرته إلى الوزن على أنه عبارة عن قالب يحدده كم التفاعيل.

ويخلص" **شكري عياد**" عند تعريفه للإيقاع إلى أن " الوزن يتضمن الإيقاع أيضا وأن الاصطلاحين- الوزن و الإيقاع- لا يفهم أحدهما بدون الأخر".[2]

ومن الباحثين من يرى أن" مصطلح الايقاع وليد الاحتكاك بالثقافة الغربية وما يقابله في النقد القديم هو مصطلح "العروض " ومن هؤلاء **مصطفى حركات** الذي يشير إلى غياب مصطلح الإيقاع في معجم البلاغة العربية، فهو ناتج عن التأثر بالثقافة الغربية تحديدا".[3]

كما ورد مصطلح الايقاع عند النقاد القدامى مثل " **ابن طباطبا العلوي**" إذ يقول:" وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ...تم قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي :اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه ".[4]

---

[1]- محمد منذور: في الميزان الجديد، نقلا عن محمد علوان سالمان، الايقاع في شعر الحداثة، ص22.

[2]- شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2،1978، ص62.

[3]- ينظر علوي هاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص ص23،24.

[4]- ينظر مصطفى حركات: نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، ص12.

يشير هذا إلى وجود الإيقاع الشعري، وأن تشكيل الإيقاع يكون بتحقيق العلاقة بين الوزن والمعنى.

ويلاحظ "**حاتم الصكر**" " غياب مصطلح الإيقاع عن المعاجم العربية الأولى، ومنها معجم العين لواضع علم العروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، ويعزو **حاتم الصكر** الغياب إلى أن العروض العربي قد وضعت قواعده وقوانينه اعتمادا على معطيات صوتية مأخوذة من الشعر وإنشاده، ومن ثم فقد روعي فيه المدد الزمنية والتساوي في الحركات والسكنات أي ما يعبر عنه تعبيرا دقيقا بلفظة الوزن".[1]

هناك تضارب في الآراء حول العلاقة بين الوزن والإيقاع فمنهم من قام بالربط بينهم وهناك من فصل بينهم والبعض الآخر أقام مساواة بين الوزن والإيقاع.

أ-الربط بين الوزن والايقاع.

قام اللغويون العرب بالربط بين الوزن والايقاع حينما تعرضوا للحديث عن مهمة الوزن والإيقاع معا. وفي هذا المقام يذكر "**ابن رشيق**"(456هـ- 1063م) في كتابه " العمدة" أن " الوزن أعظم أركان حد الشعر".[2] فابن رشيق هنا يؤكد أن وجود الوزن في الشعر له جمالية كما يحتوي على أثر نفسي، لدى يحرص الشعراء على توافرهما، فالإيقاع والوزن يورثان اللذة.

ومن الذين يكتفون بإثبات العلاقة الموجودة بين الوزن والايقاع أيضا "**محمد الهادي الطرابلسي**" إذ يرى:" أن الأوزان العروضية التي وضعها الخليل في العربية مثلا ليست في أصلها إلا صورا مجردة لإيقاعات كانت قد تحققت في شعر العرب القديم".[3]وهذا يعني أن أصلا لأوزان التي حددها الخليل مستوحى من إيقاعات في الشعر القديم.

---

[1]- صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات و ما بعدها، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، إشراف د.أحمد حيدوش، كلية الأدب و اللغات، قسم اللغات و الأدب العربي، جامعة فرحات عباس سطيف، 2010-2011، ص10.

[2]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، آدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر د.ط، 1963، ص134.

[3]- محمد الهادي الطرابلسي: التوقيع والتطويع، عندما يتحول الكلام نشيد كيان، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط1 2006، ص17.

أما الباحث **علوي هاشمي** " ينظر إلى العلاقة بين الوزن والإيقاع من خلال شمولية الإيقاع، فهذا يعد خطا عموديا. بينما يعد الوزن واحدا من الخطوط الأفقية إلى جانب خطوط اللغة والأصوات والأفكار وغيرها من الأصوات الأفقية، وتظهر أفقية الوزن في كونه يمتد من أول السطر أو البيت لينتهي بنهايته المتمثلة عادة في القافية، ثم يبدأ من جديد. و يقوم الإيقاع باختراق تلك الخطوط، بما فيها الوزن ليحولها عند تقاطعه معها، من مجرد تراكمات كمية إلى مظاهر أسلوبية متميزة".[1] و يكون تقاطع الإيقاع معها " في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية لمجموعة بنى القصيدة ومستوياتها فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام حيوي شامل".[2]

ب-الفصل بين الوزن والايقاع.

هناك نقاد ودارسون آخرون يقفون موقفا مغايرا يلغي الارتباط الشديد بين الوزن والايقاع منهم " **محمد فتوح أحمد**" " إذ يفرق بين مصطلحي الوزن (meter) والايقاع (**rythme**) فالوزن يرتبط بالصوت من حيث هو فتحة أو ضمة أو لام أو باء...، أما الايقاع فيرتبط بالصوت من حيث خصائصه السياقية كالدرجة والمدى والنبر والتردد...، ومن ذلك تثبيت طريقة النطق بالصوت وتمييز السياق الوارد فيه".[3] فالإيقاع هنا يتجاوز مفهوم الوزن المحدد بنمط من الأصوات إلى نمط آخر يتعلق بوظيفة هذه الأصوات في السياق لتحقيق موسيقى الشعر.

ج/ المساواة بين الوزن والإيقاع.

لقد ساوى البعض من الدارسين بين الوزن والإيقاع، لأن الأوزان في ذاتها عبارة عن أقبسة محدودة و مضبوطة،" فالإيقاع من هذه الزاوية لا يتعدى كونه نقلا أمينا كما في الوزن

---

[1]- ينظر علوي هاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص ص23، 24.

[2]- المرجع نفسه، ص25.

[3]- محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، نقلا عن: صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، ص11.

من ضوابط ".[1] و لكنه في الوقت نفسه، ليس مجرد وزن، إنما " الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها و إنما يفهمها قبل الأذن و الحواس الوعي الحاضر و الغائب".[2]

ومنه نجد أن هناك من قام بالجمع بين الوزن و الإيقاع تارة و الفصل بينهما تارة أخرى فأحيانا نجد أن الوزن يمثل الجزء و الإيقاع الكل، و أحيانا أخرى نجد أن الإيقاع يمثل الجزء من الأصل و الوزن هو الكل، و هناك من قام بالمساواة فيما بينهم.

و يمكن القول أن الوزن هو الأداة التي يتحدد بموجبها الإيقاع و العلاقة بينهما مطلقة.

7- الشعر و الموسيقى.

إن الموسيقى(الغناء) شيء مألوف عند جميع الشعوب مهما كان نصيبهم من الحضارة فلا نعرف شعبا يجيد الغناء، فهو شيء فطري لدى الإنسان شأنه في ذلك شأن سائر الأعمال التي يقوم بها عن غريزة و فطرة .

وكما دعت الضرورة إلى الغناء دعت الضرورة إلى النطق بكلام غير مألوف له قوة التأثير في النفوس، ذلك الكلام هو الذي أسموه شعرا.

والشعر خلق ليتغنى به، وقد قال "**ابن خلدون**" في هذا الخصوص: " كان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفن، لأنه تابع للشعر، إذ الغناء إنما هو تلحينه".[3]

و يقول "**ابن رشيق**": " كان الكلام منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، و أوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد و سمحائها الأجواد تهز نفوسها إلى الكرم، وتدل أبنائها على حسن الشيم فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم له وزنه سموه شعرا، لأنهم شعروا به، أي فطنوا ".[4] يفهم من هذا أن العرب كانت بحاجة إلى الشعر-لأن كلامهم كان كله منثور-لأنهم وجدوا فيه لذة وطرب

---

[1]- صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات و ما بعدها، ص12.

[2]- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص111.

[3]- عبد الرحمن بن خلدون: كتاب العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و البربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر المعرفة ب(المقدمة) ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1413-1993، ص476.

[4]- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص20.

يميزه من الكلام الذي اعتادوا عليه، وأقاموا لذلك الكلام وزنا وهذا الأخير هو الشرط الأول الذي لا بد من توفره في الكلام حتى يسمى شعرا.

" ارتبط الشعر و الغناء في النشأة الألى ارتباطا وثيقا، والغرابة في ذلك لأنهما معا يصدران عن العاطفة و يعبران عنها، فبواعث الغناء هي بواعث الشعر، ثم إن الموسيقى أساس فيهما معا، ففي الغناء موسيقى النغمات والألحان و في الشعر موسيقى الألفاظ و الأوزان، ولذلك لا نعرف شعبا تغنى بالنثر لأن الناس إن تغنوا به أول الأمر لا يلبثون أن يحسوا أن الغناء بالكلام الموزون أولى و أكثر طواعية للتنغيم و الترنيم..."[1].

و يقول "**شوقي ضيف**":" ...فنحن لا نبعد حين نزعم أن الشعر الجاهلي جميعه غنائي إذ يماثل الشعر العربي من حيث أنه ذاتي يصور نفسية الفرد وما يختلجه من عواطف وأحاسيس، سواء حين يتحمس الشاعر أو يفتخر أو حين يمدح أو حين يهجو..."[2].

و خير دليل على تلك العلاقة ما قاله الشعراء الأقدمون أمثال "حسان بن ثابت" حين قال:[3]

تغن في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

يميز مكفأة عنه و يعزله كما يميز خبيث الفضة النار

فالشاعر هنا يفصح عن علاقة الشعر بالموسيقى باعتبار أن الشعر و الغناء من أهم إنتاجات الإنسان و إبداعاته.

و العلاقة الشديدة بين الشعر و الغناء أمر ظاهر كذلك في أقوال الأدباء و كتاباتهم فهذا "**الجاحظ**" يوضح تلك العلاقة الوطيدة في قوله:" صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا على موزون، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض و تبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزونا على غير موزون".[4]

---

[1]– أحمد الحوفي: الحياة العربية في الشعر الجاهلي، دار النهضة، القاهرة، مصر، د.ط،1972 ، ص182.

[2]– شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، د.ط، 1960، ص19.

[3]– ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر آدابه و نقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ج2، د.ط د.ت، ص313.

[4]– أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان و التبيين، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، ج1،ط4، د.ت ص385.

فالجاحظ حسب رأيه العرب تضع الموزون من الألحان على الموزون من الأشعار.

" كما يلتقي الشعر و الموسيقى في الماهية، فالشعر في تحديده البسيط خطاب لغوي مادته الأساس هي الأصوات، وكذلك الموسيقى فهي تقوم على الأصوات "[1].

و ما يجمع الإيقاع الشعري بالإيقاع الموسيقي هو أن الاثنين يشتغلان وفق مبدأ واحد هو مبدأ التقطيع الذي يتحدد بكونه " الاعتماد على وحدات صغيرة لبناء وحدات أكبر".[2] " و قد سبق لأفلاطون الإشارة إلى هذا الارتباط مؤكد أن أهم محددات الموسيقى هي نفسها محددات الإيقاع، وهي تلك المتمثلة في الحركة و الزمن و النظام".[3]

[1]– ينظر خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نمودجا، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ط1، 2005، ص44.

[2]– المرجع نفسه، ص45.

[3]– المرجع نفسه، ص61.

خلاصة.

الإيقاع ميزة جوهرية في الشعر تشخصه و تبلور ماهيته، وهو أحد أهم خصوصيات التجربة الشعرية لكونه يرتبط ارتباطا حيا بحيويتها، وبذلك يعد بمثابة الروح التي تسري في القصيدة، إذ يجسد حالة الشاعر النفسية في ارتباطها بالتجربة الشعرية، لما له من دور في إضفاء التلاؤم و الانسجام بين الكلمات، إضافة إلى التأثير الذي يتركه في أعماق النفس الإنسانية من خلال ما يضفيه من دلالات و تناغم، ما يجعل العمل الأدبي يصل إلى قلب المتلقي مباشرة، و في الشعر يعتبر الإيقاع الروح أو نبض القلب، إذ لا يمكن للشعر أن يسمى شعرا بدون انتظامه بإيقاع متميز، لذلك فالإيقاع يعد من أهم عناصر الشعر.

و يمكننا القول بأن الإيقاع خاصة جوهرية في الشعر، وهذا الأخير صفة تشترك بها كل الفنون وتتجلى بوضوح في الموسيقى و الشعر.

و على الرغم من هذه الأهمية للإيقاع فهو ظاهرة ظلت بعيدة عن التعريف الدقيق مستعصية على الفهم، و ربما السبب في ذلك يعود لكونه ظاهرة مألوفة في النص الشعري.

الفصل الثانـي:

الإيقاع الخارجي في ديوان " اعتراف أخير" لـ "ناصر معماش".

1-الوزن.

1-1-البحور الشعرية.

1-2-الزحافات و العلل.

2-القافية.

الإيقاع الخارجي.

لقد اهتم النقاد خلال دراستهم للإيقاع في الخطاب الشعري بعنصرين اثنين هما: الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، إلا أن الذي يهمنا في هذا الفصل هو الأول منهما (الإيقاع الخارجي)، ومعناه البنية العروضية التي تأسس عليها الشعر العربي، والتي على خطاها صاغ الشعراء أشعارهم.

ومن المعلوم أن الإيقاع الخارجي لأي نص شعري يتمثل في الوزن والعروض وما يضمه من زحافات وعلل ذات الأثر في إيقاعية الأبيات الشعرية ، كما يتمثل في القافية التي تحمل تحت طياتها مدلولات عميقة من خلال حرف الروي وحركته.

ومنه فإن" الوزن والقافية هما دعامتا الموسيقى الخارجية في الشعر العربي، وهما ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية، لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما، وهما حجر الأساس في موسيقاها الخارجية التي يقيمها العروض وحده".[1]

إذن فالإيقاع الخارجي هو حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة. وهو متعلق بالمباني ويشمل التشكيلات السمعية المتمثلة في الوزن و القافية.

وسأكتفي في هذا النوع من الإيقاع بدراسة مجموعة من العناصر والمتمثلة في : الوزن البحور الشعرية، الزحافات والعلل، القافية.

[1]–حسين بكار: بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، د.ط، 1982، ص58.

1- الوزن.

يعد الوزن أساسا متينا في البنية الإيقاعية للشعر فهو- الوزن- ضرورة بل ركيزة نشأ الشعر العربي كله معتمدا عليه.

ورغم المحاولات الكثيرة التي تسعى للخروج عن العروض ظل الشعر ملتصقا بالإيقاع ولم يستطع أحد ان يفصل هذا التلاحم – بين الشعر والإيقاع- الذي بارتباطه يعتبر الشعر شعرا وبانفصالهما يعتبر كلاما نثريا عاديا.

ولهذا فليس غريبا أن تنال قضية الوزن اهتماما كبيرا لدى الباحثين في الشعر، وفي هذا السياق يقرر **النويهي**" أن الوزن هو السمة الأولى التي يميز بها الشعر من النثر وهو ما يحدثه الإيقاع من انطباع الثقل أو الخفة حين تثقل الحركة وحين تخف...".[1]

والوزن " صورة الكلام الذي نسميه شعرا، والصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا ويدرس هذه الظاهرة ليعين القارئ الناقد على التمييز بين الخطأ والصواب ويعين الشاعر المبتدئ على إجادة فنه واختصار الطريق إليه، وبتعبير آخر هو تقطيع البيت وتجزئته بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت ويسمى أيضا التقطيع".[2]هذا يعني أن الكلام إذا خلا من الوزن خرج عن دائرة الشعر فالوزن هو بمثابة القاعدة التي ينظم بها الشاعر شعره.

وقد اعتبره "**مخائيل نعيمة**" ركنا أساسيا من أركان الصورة الشعرية، وهو عنصر داخلي يولد ملتحما من التجربة الشعرية، وليس عنصرا خارجيا كما يذهب البعض ولعل الشرط

[1]- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخاتجي، دار الفكر العربي للطباعة و النشر، بيروت، لبنان،ط2 1971، ص30.

[2]- عبد الرحمن تيبرماسين: العروض و إيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1 2003، ص5.

الوحيد الذي يلزم توفره في التجربة الشعرية هو الوزن، ولا يمكننا الحديث عن وجود تجربة شعرية، ما لم يتوفر هذا العنصر– الوزن –"[1].

وهو كما تعرفه " **نازك الملائكة**" " الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل".[2]

أما "**ريتشارد**" فيعرفه بقوله: " هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن تؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن... فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقا أو نمطا معينا".[3] **فريتشارد** هنا يوضح مدى أهمية الوزن في بناء القصيدة وتلقيها.

ويمكننا تعريفه على حد قول " **كرورانسوم** "**(crorasom)** أن الوزن هو طريقة لفرض الصورة صوتيا على الانتباه الذي قد ينهمك بدون الوزن في معاني الألفاظ نفسها، وبذلك يخلق الوزن نوعا محببا من التشبث يجعل من التلقي تجربة جمالية ".[4] فالوزن إذن يوفر للمتلقي متعة وجمالية.

وهو عند "**ابن رشيق القيرواني**" " ركن أساسي في الشعر وخاص به فهو مشتمل على القافية وجالب لهما ضرورة".[5]

---

[1]–ميخائيل نعيمة: الغربال، نقلا عن، معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر شعر الأسرى نمودجا، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجيستير في اللغة العربية–تخصص النقد و البلاغة، إشراف عبد الخالق العف، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية،–غزة، 2006 ص181.

[2]–نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبان، ط4، 1974، ص224.

[3]–صادق بن القايد: البنية الإيقاعية في ديوان ابن رشيق القيرواني في شعر الغزل و المدح نمودجا، ص28.

[4]–عادل مصطفى: دلالة الشكل، دراسة في الإستطيقا الشكلية و قراءة في كتاب الفن، دار النهضة العربة للطباعة والنشر بيروت، لبنان د.ط، 2001، ص50.

[5]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر آدابه و نقده، ص121.

كما عده أعظم أركان الشعر يقول: " الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية حيث يشتمل على القافية، فعند اختلاف هذه الأخيرة يكون عيبا في التقفية لا في الوزن، وقد يكون غير ذلك، أي لا يكون عيبا نحو المخمسات وما شاكلها"[1].

فالوزن يعد عنصرا أصيلا في الشعر العربي التقليدي، وقد تناوله القدامى من جوانب عدة، فيراه "**أبوحيان التوحيدي**" الحد الفاصل بين الشعر والنثر يقول:" يفصل النظم عن النثر بفضل الوزن"[2].

ويركز **ابن طباطبا** على ضرورة انتقاء الوزن في قوله: " إذا أراد الشاعر بناء قصيدة أن يفكر في الوزن الذي يسلسل له القول عليه"[3].

هكذا يكون القدامى قد أقرّوا أهمية الوزن لما له من إيقاع تطرب له الأسماع بتفعيلاته المتوالية في فترات زمنية منتظمة مشكلّة بذلك إيقاعات مؤثرة في النفس لأنه في تعريف العروضيين هو:" عبارة عن مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت بكيفية معينة وترتيب معين"[4].

أما عند المحدثين فعرفه كثير منهم على أنه:" مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية".[5]

والتأكيد على الوزن لم يكن خاصا بالعرب فقط بل بالغربيين أيضا، ومن ذلك اعتبار "صمويل كولوردج" **(Samuel colordje)** " الوزن جزءا أصيلا من الإنتاج الشعري".[6]

---

[1]–المرجع السابق: ص ص141،142.

[2]–أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص 11.

[3]–المرجع نفسه، ص121.

[4]–سيد بحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993، ص35.

[5]–محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط، 1973، ص 35.

[6]–صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات و ما بعدها، ص31.

ويقف "**عز الدين إسماعيل**" من الوزن موقفا متشددا على أهميته إلى جانب القافية بغض النظر عن المذاهب الجمالية التي يصدر الشعراء عنها فهما أي الوزن و القافية عصب الشكل الشعري، و حتى يكون الكلام شعرا لا مجرد كلام فإنه يستوجب توافر العنصرين، فهما إذن الصفة الخاصة التي بها يكون الكلام منتميا إلى الشعر.[1]

وختاما يمكن القول بأن الوزن كان نقطة اهتمام النقاد القدامى و المحدثين وحتى الغربيين ذلك أن الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، كما انه يكسبه جمالا وموسيقى مما يجعلها أقرب للقلب والأذن.

و بالوزن يمكن التمييز والفصل بين الشعر والنثر.

[1]-ينظر عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار الثقافة، بيروت، لبنان د.ط 1966، ص65.

1-1 البحور الشعرية.

أطلق الخليل بن احمد الفراهيدي على الأنساق الموسيقية التي تتوزع في الشعر العربي الجاهلي والإسلامي والأموي اسم بحور، و قد بلغت عنده تلك الأنساق والوحدات الموسيقية التي توزعت عليها أشعار العرب خمس عشرة نسقا أو نغما و الظاهر أنه اختار لها اسم بحور تشبيها لها بما في البحور من سعة واضطراب وهي سعة تمكن أي شاعر أن ينظم وفقها وأنساقها الموسيقية ما شاء لها من نظم، دون أن تنفذ تلك الأنساق كما لا ينفذ ماء البحر مهما كثر رواده و الآخذين منه[1]. أو لأنه " أشبه بحر الذي لا يتنامى بما يغترف منه في كونه يوزن به مالا يتنامى من الشعر".[2] بمعنى أنه شبه الشعر بالبحر الذي مهما أخذنا منه فإنه لا ينفذ.

ومن تكرار التفاعيل أو اجتماع بعضها مع بعض تتألف البحور الشعرية وهذه الأخيرة هي: " أوزان شعرية تشمل كما كبيرا من الشعر العربي، توصل إليها الخليل بن أحمد عن طريق الإستقراء".[3]

وبحور الشعر العربي ستة عشر بحرا، خمسة عشر بحرا منها وضعها الخليل وأضاف عليها تلميذه الأخفش بحرا سماه المتدارك.[4]

و هذه البحور هي: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، المجتث، المتقارب الهزج الرجز، الرمل، السريع، المقتضب، المنسرح، الخفيف، المضارع والمتدارك. وكلها من وضع

---

[1]–ياسين عايش خليل: علم العروض، دار الميسرة للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص67.

[2]–إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط7، 1997، ص51.

[3]–صادق بن القايد: البنية الإيقاعية في ديوان ابن رشيق القيرواني–شعر الغزل و المدح أنموذجا، ص36.

[4]–زين كامل الخويسكي، مصطفى أبو شوارب: العروض العربي صياغة جديدة، ج1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ط1، 2002، ص22.

الخليل إلا المتدارك " فقد اعتبره مهملا و وجدت له فيما بعد شواهد فسمي الخبب أو المتدارك".[1] ، ولكل بحر مفتاح يعرف به.

ويتركب كل واحد من هذه البحور من إحدى التفعيلات، تكون مكررة مرة أو أكثر في كل شطر، فيكون بحرا صافيا موّحد التفعيلة، و إذا تركب البحر من تفعيلتين مختلفتين يسمى بحرا مركبا أو مزدوج التفعيلة.[2]

أي أن هناك نوعان من البحور: البحور ذات الوحدة المفردة و البحور ذات الوحدة المركبة.

أ. البحور ذات الوحدة المفردة: هي الأبحر التي يتكون كل منها من التفعيلة الواحدة تتكرر وحدها أو نفسها، و هي سبعة أبحر: الوافر(مفاعلتن)، الكامل(متفاعلن) الرجز(مستفعلن)، الهزج (مفاعيلن)، الرمل(فاعلاتن)، المتقارب(فعولن) المتدارك(فاعلن).

ب. البحور ذات الوحدة المركبة: و هي البحور التي يكون وزن كل منها أكثر من تفعيلة سواء أكانت ثنائية أو ثلاثية، فهناك وحدات ثنائية من: (فعولن، مفاعيلن) وهي بحر الطويل ولابد أن تتكرر أربع مرات، كذلك في البسيط التام (مستفعلن، فاعلن) والبحور تسعة وهي: الطويل، المديد، البسيط، السريع، المجتث، المقتضب، المضارع.[3]

وعلى هذا الأساس سأتطرق إلى دراسة البحور الشعرية في ديوان **اعتراف أخير** لـ"**ناصر معماش**".

وفيما يلي جدول يمثل إحصاء لبحور القصائد في الديوان مع نسبة تردد كل بحر كما هو موضح في الجدول الآتي:

---

[1]–مصطفى حركات: كتاب العروض العربي بين النظرية و الواقع، دار الآفاق، الجزائر، د.ط، د.ت، ص43.

[2]–المرجع نفسه: ص22.

[3]– عبد الحكيم عبدون : موسيقى الشافية للبحور الصافية ، العربي للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر، ط1، 2001 ص ص31،32.

البحر	التكرار	النسبة
الكامل	عشرة (10)	%47.61
المتقارب	ثمانية(08)	%40
الرمل	ثلاثة(03)	%14.28
البسيط	مرة واحدة(01)	%05

انطلاقا من هذا الجدول نلحظ البحر " الكامل" يحتل الصدارة في ديوان الشاعر 'ناصر معماش' بنسبة:47.61%، يأتي بعده بحر المتقارب بنسبة 40%، ويليه الرمل بنسبة 14.28%، في حين يكتفي البسيط بالمشاركة فقط بنسبة 5 %

والأمثلة الآتية سنقدم فيها نماذج من البحور المستخدمة:

1- بحر الرمل: ومفتاحه

رمل الأبحر ترويه الثقات * فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**

سمي رملا لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فيسمى كذلك، وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج.[1]

وقال "**ابن رشيق**" أن الخليل سماه رملا: " أنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض" .[2]

ويصفه "**الطيب المجذوب**" بأن في رنته نشوة وطربا، وتفعيلاته مرنة ولذلك فقد كان وزنا شعبيا، وقد استعمله أبو العتاهية في الزهديات، وابو نواس في الخمريات، ثم في الموشحات ... وهو وزن كان شائعا في العصر الجاهلي وحتى العصر العباسي الأول ولكنه قل في العصر العباسي الثاني ثم عاد للظهور مع الإحيائيين وخاصة على يد شوقي ضيف.[3]

وقد استعمل " **ناصر معماش**" هذا البحر ثلاث مرات في الديوان، نقتني منها الأمثلة الآتية:

قصيدة: " **تأملات هاربة من سجن النوى** ".[4]

دثريني يا بلادي،،

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

فاعلاتن فاعلاتن

وامنحيني دفء

/0/ 0/0//0/

---

[1]-الخطيب التبريزي: الكافي في العروض و القوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3 1994، ص83.

[2]-ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر آدابه و نقده، ص136.

[3]-سيد بحراوي: العروض و إيقاع الشعر العربي، ص42.

[4]- ناصر معماش: اعتراف أخير، دار هومه، العلمة، سطيف، ماي 2001، ص3.

فاعلاتن فاع

آه فاح جلدي..

0/0//0/ 0/0/

لاتن فاعلاتن

خلصيني من ضياعي وفراغي،

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

ثم نامي فوق زندي

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

فاعلاتن فاعلاتن

وقوله أيضا في قصيدة: "**الوطن المنفي**".[1]

عندما يلدغ طفل قلب أمه

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

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

ويصيح القلب مملوءا بسمة

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ترجف الأرض.. ويبكي الحب من شدة همه

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

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

فيقول الكون "أف"

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

[1]- المصدر السابق، ص12.

فعلاتن فاعلاتن

أوقدوا النار بجسمه

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

فاعلاتن فعلاتن

2- بحر الكامل: مفتاحه

كمل البحور من البحور الكامل * متفاعلن متفاعلن متفاعلن**

سماه الخليل كاملا " لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر ".[1]

وقيل سمي كاملا " لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره".[2]

استعمل الشاعر هذا البحر عشر(10) مرات في ديوانه نذكر بعضا منها:

قصيدة: " **اعتراف أخير**".[3]

تعب الحوار من الحوار

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

متفاعلن متفاعلن

ونما الحصار

0// 0///

متفاعلن

[1]-ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر آدابه و نقده، ص136.

[2]-الخطيب التبريزي: الكافي في العروض و القوافي، ص56.

[3]- ناصر معماش: الديوان، ص7.

وطن تغازله المنية

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

متفاعلن متفاعلن متـ

حين يكشف عن هواه المستعار

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

فاعلن متفاعلن متفاعلن

وطن تمزقه البرامج

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

متفاعلن متفاعلن متـ

والثقافات المغيرة

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

فاعلن متفاعلن متـ

والشعار

0//0/

فاعلن

وقوله في قصيدة: " **بائية آخر القرن العشرين** ".[1]

عجبا لقومي ياعجب

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

متفاعلن متفاعلن

قد صفقوا ملء اليدين

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

متفاعلن متفاعلن

[1]–المصدر السابق ، ص24.

وماجنو إلا التعب

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

متفعلن متفاعلن

خطب..خطب

0// 0//

متفـــــــعلن

قوله أيضا في قصيدة " **لدمي الحزين** ".[1]

لدمي الحزين شكوت حب عروبتي ونسيت أن دم العروبة غيرا

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ونسيت اني قد أضعة بداوتي حين انطلقت إلى الحضارة مجبرا

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

متفاعلن متفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

لا تتركيني أجوب رمل جزيرتي اني تعبت من المسير إلى الوراء

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

متفاعلن متفعل متفعل متفعل متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

[1]–المصدر السابق ، ص43.

3) بحر المتقارب: مفتاحه

عن المتقارب قال الخليل فعولن فعولن فعولن فعولن

سمي متقاربا لتقارب أوتاد بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد متقارب الأوتاد، فسمّي بذلك متقاربا.[1]

وسماه الخليل متقاربا " لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها بعضها بعض".[2]

وقد نظم **ناصر معماش** على المتقارب ثمانية(8) قصائد، من ذلك قوله من قصيدة: " **تعالي نغازل عدل عمر**".[3]

دعيني أفتش بين الطبيعة واللاطبيعة

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

فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعولن

عن كل بسمة طفل تنامت

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

فعلن فعولن فعولن فعولن

عني وعنك

0/0//0/0//

فعولن فعولن

[1]–الخطيب التبريزي: الكافي في العروض و القوافي، ص129.

[2]–ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر آدابه و نقده، ص136.

[3]–ناصر معماش: الديوان، ص18.

ويقول في قصيدة: " **لحظة بوح** ".[1]

!أفيقي...

0/0//

فعولن

فهذا العذاب يدك قلاعك شبرا فشبرا

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

فعولن فعول فعول فعول فعولن فعولن

وهذا الحنين يغادر أطلالك النائمات وصرحي

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

فعولن فعول فعول فعولن فعولن فعول فعولن

وفي قصيدة: " **نداء** ".[2]

تعالي إلي

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

فعولن فعول

لأمنح حلمك قطعة سكر

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

فعول فعول فعول فعولن

وألبس ذكراك دفء يدي

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

فعول فعولن فعول فعول

[1]–المصدر السابق ، ص37.

[2]–المصدر نفسه، ص40.

ومن المتقارب أيضا قصيدة " **لحظة فراغ** ". [1]

تعودين للجرح في كل حين ويأتيك قلبي في كل مكان

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعلن فعولن

تمدين للآه صمتا رهيبا وللصمت آي يهز المكان

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعول

وفي قصيدة: " **القحط والورد واتحاد الفصول** ". [2]

خشيت من الشمس تنهض قلبي وتدرك أنـــي كثير المنام

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

فعول فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

فتمنح غيري جمال الصباح وتمنحني قبح كل الظلام

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

فعول فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعولن فعولن

4- **البحر البسيط: ومفتاحه**

إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

سماه الخليل بالبسيط: " لأنه انبسط عند مدى الطويل".[3]

[1]-ناصر معماش: الديوان، ص49.

[2]-المصدر نفسه، ص66.

[3]-ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، ص136.

ولقد استعمل الشاعر هذا البحر مرة واحدة في الديوان، ومثال ذلك قوله في قصيدة:

"**رسالة اعتذار (الى خليفة بوجادي)** ".[1]

سر في الجزائر محمولا على جسدي	**سر يا خليفة إني فيك أعتصم**
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/	0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
جـــد من فؤادي أحلامـــا ممزقة	**رقع فؤادك واحملني سأنتظم**
0///0//0/0/0/// 0//0/0/	0///0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعل مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
قد كنت تحلم بالفردوس في وطن	**تقاسمه مراحيض.. ولا أمم**
0/// 0//0/0/0/// 0//0/0/	0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ومن خلال هذه الوقفة الإحصائية لمعرفة نسب البحور الطاغية في الديوان وجدت أن بحر الكامل يحتل المرتبة الأولى بتكراره عشرة مرات (10) من أصل أربع وعشرين (24) قصيدة. الشاعر لم يستخدم البحور الشعرية كلها، واستخدم البحور التامة (الكامل المتقارب الرمل البسيط).

وهذا التوالي والتوزيع في توظيف البحور الشعرية يضفي على الديوان نوعا من الجمالية بالإضافة إلى تكرار الصور الصوتية وتفعيلاتها " التي تخلق إيقاعا موسيقيا يغاير في جوهر اللغة العادية ".[2]

[1]–ناصر معماش: الديوان، ص56.

[2]–محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص136.

1-2- الزحافات والعلل.

لا يؤدي دخول الزحافات والعلل على التفعيلات إلى إفساد موسيقى وإيقاع البيت الشعري بل العكس من ذلك، فهي تضفي إيقاعا جديدا، حيث أنه يتلاءم مع الإيقاعات الأصلية فالزحافات والعلل: " هي تغيرات تلحق التفعيلات التي هي أساس الإيقاع الوزني، فالوزن _كما هو معلوم_ قالب ذو نسق منتظم، والزحافات والعلل تمثل خروجا أو انحرافا عن هذا النسق بالصورة لا تؤدي إلى تعويضه بشكل نهائي".[1]

كما أنها: " لا تمثل إلا انتهاكات جزئية يستوعبها النظام الإيقاعي الوزني، فهي تولد أنساقا إيقاعية جديدة متساوية مع الأنساق الأصلية غير ناشزة عنها".[2]

بالإضافة إلى أنها: " تعمل على تعديل صور التفاعل إيقاعاتها الموسيقية بما ينوع النغمة الموسيقية في البحور المتشابهة ".[3]

مما سبق يتضح من التعريفات أن الزحافات والعلل عبارة عن تغيرات تدخل على التفعيلات فتقوم بتغييرها، مما يؤدي إلى بروز إيقاعات جديدة ونغمات موسيقية متنوعة.

وللتوضيح أكثر في شأن الزحافات والعلل سأخوض في الزحافات أولا وبعدها العلل.

---

[1]-ينظرعبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1974، ص170.

[2]-المرجع نفسه، ص ص170،172.

[3]-المرجع نفسه، ص172.

1-2-1 الزحـافــات:

أ/ في اللغة: يدل على الإسراع[1]. ومنه قول الله عز وجلّ: " إذا لقيتم الذين كفروا زحفا ".[2] أي مسرعين، وسمي بذلك لأنه إذا دخل الكلمة أضعافها وأسرع النطق بها.

ب/ اصطلاحا: تغيير يطرأ على ثواني الأسباب دون الأوتاد، وهو غير لازم، بمعنى أن دخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها، والزحاف نوعان: مفرد ومركب.[3]

1-1 **الزحاف المفرد:** هو التغيير الواحد يحصل في التفعيلة بالحذف، أو التسكين وجمعت أشكال الزحافات المفردة في قول أحدهم.[4]

زحاف الشعر قبض ثم كف * بهن الأحرف تخص.**

وخبن وطـــــــي ثم عصبا * وعقل ثم إضمار ووقص.**

أي يظم- الزحاف المفرد- ثمانية أنواع وهي كما يلي:

أ/ الخبن: هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة[5]. مثال: "مسْتفعلن" تصير" متفْعلن"و"فاعلنْ" تصير "فعِلنْ"، ومثل "فاعِلاتن" تصير "فعِلاتن". ومثل ذلك قوله من قصيدة :" **رسالة إعتذار إلى (خليفة بوجادي)** ".[6] من بحر البسيط.

---

[1]-محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، منشورات محمد بيوض، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص28.

[2]-الأنفال: الآية، 15.

[3]-محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، ص28.

[4]-ياسين عايش خليل: علم العروض، ص59.

[5]-محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، ص28.

[6]-ناصر معماش: الديوان، ص56.

قد كنت تحلم بالفردوس في وطن * تقاسمه مراحيض...ولا أمـــم**

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعل متفعلن فعلن مستفعلـــن فعلن

يتضح أن زحاف الخبن دخل على تفعيلة "مستفعلن" في الشطر الثاني من البيت فأصبحت " متفعلن "، ودخل أيضا على تفعيلة "فاعلن" في الشطر الأول والثاني من البيت فغذت " فعلن" كما هو موضح.

فاعِلن /0//0 ←———— فعِلنْ ///0

مسْتفعلن /0//0/0 ←———— متْفعلن //0//0

ومن زحاف الخبن أيضا فاعِلاتن تصبح فعِلاتن، ومن أمثلة ذلك قصيدة " **الوطن المنفي**"[1] من بحر الرمل قوله:

وسريري عافه العفن الحسود

00/ /0/// 0//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلا فعلات فِعْل

وليال قاسمتني الغربة السوداء

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فِعْل

في هذه الأبيات زحاف "الخبن" وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة كما هو موضح.

فاعلاتن/0/0//0 ←———— فعلاتن ///0/0

[1]–المصدر السابق، ص15.

[2]–محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، ص28.

[3]–ناصر معماش: الديوان، ص8.

ب/ الإضمـــــار: " تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة، ويدخل تفعيلة واحدة فقط هي "متَفاعلن" تصير "متْفاعلن" وتحول إلى "مُسْتَفْعلنْ".[1]

ومثال ذلك قوله: في قصيدة " **اعتراف أخير**".[2] من البحر الكامل.

وطني يهاجمه التتار

00//0/// 0//0///

متفاعلن متَفاعلانْ

وحدودنا ملأى بآلاف الثقـــــوب

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

متَفاعلن مْتفاعلن متفاعلن متـ

نجد في البيت الثاني الذي هو من البحر الكامل زحاف الإضمار وهو إسكان الثاني المتحرك من التفعيلة:

متَفاعلن ///0//0 ←متْفاعلن /0//0/0

ج/ القبض: هو حذف الخامس الساكن من التفعيلة مثل "مفاعيلن" تصبح "مفاعِلن و"فعولن" تصير فعول.[3]

ومثاله في قوله: في قصيدة " **تعالي نغازل عدل عمر**".[4]

تعيش المسافة بينـــــي وبينك مثل الضباب

00// 0/0// /0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعول

1-محمد علي الهاشمي: العروض الواضح و علم القافية، دار القلم للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا ط1، 1991، ص127.

2-ناصر معماش: الديوان، ص21.

3-محمد علي الهاشمي: العروض الواضح و علم القافية، ص126.

4-ناصر معماش: الديوان، ص44.

فلست خجولا

0/0// //0/

فعولُ فعولن

في هذا البيت من بحر المتقارب وقد دخل على تفعيلته زحاف القبض وهو حذف الخامس من فعولن //0/0 ←——— فعول //0/ (حذف الخامس الساكن)

د/ الوقـــص:

هو حذف الثاني المتحرك من التفعيلة مثل "متفاعلن" تصبح "مفاعلن".[1] ومثال ذلك قوله: من قصيدة :" **لدمي الحزين**".[2]

تعب السواد من التوغل في دمي أين الوفاء لعبلة وعنترة ؟

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متَفاعلن متْفاعل مفاعِلنْ

دخل زحاف الوقص على التفعيلة الأخيرة في الشطر الثاني من البيت على نحو:

متفاعلن///0//0 ←——— مفاعِلن //0//0 (حذف الثني المتحرك).

1-2- الزحاف المركب:

هو التغيير الذي يقع في اثنين من التفعيلة بالحذف أو التسكين أو بكليهما، وهو أقل استخداما من الزحاف المفرد، وقد أجمعت أنواع الزحاف المركب في قوله:[3]

الخـــبن والطي هو المخبول والضمر والطي هو المخزول

والعصب والكف هو المنقوص والخبن والكـــف هو المشكول

---

[1]–ياسين عايش خليل: علم العروض، ص61.

[2]– محمد علي الهاشمي: العروض الواضح و علم القافية، ص31.

[3]– ناصر معماش: الديوان، ص3.

بمعنى أن أنواع الزحاف المركب أربعة: الخزل، الشكل، الخبل، النقص وسأكتفي بذكر وشرح ما هو موجود في الديوان فقط.

أ/ الشـــــــكل:

هو حذف الثاني والسابع الساكنين من التفعيلة، أي اجتماع الخبن والكف، ويدخل فاعلاتن فتصير فعِلاتُ.[1] ومثاله قول الشاعر في قصيدة " **تأملات هاربة من سجن النوى...**".[2]

إن رأيت المال عندي

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

فاعلاتن فاعلاتن

فأنا الفقر.. وانت..

/0// /0/0///

فعِلاتن فعلاتُ

كل ما يملك ودي

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

فاعلاتن فعلاتن

هذا البيت من بحر الرمل دخل عليه زحاف مركب وهو الشكل (خبن+ كف)

فاعلاتن/0/0//0 ←——— فعلات ///0/0 (الشكل=حذف الثاني والسابع الساكنيين).

[1]–محمد علي الهاشمي: العروض الواضح في العروض و القافية، ص31.

[2]–ناصر معماش: الديوان، ص3.

1-2-2 العـــلل.

أ/ في اللغة: هي المرض وسميت بذلك لأنها إذا دخلت التفعيلة أمرضتها وأضعفتها فصارت كالرجل العليل.[1]

ب/ اصطلاحا: تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العروض أو الضرب، وهي لازمة بمعنى أنها إذا وردت في أول بيت م القصيدة التزمت في جميع أبياتها.[2]

والعلة قسمان: علل زيادة، وعلل نقصان.

2-1 علل الزيادة: وتكون هذه العلل بزيادة حرف واحد أو حرفين في بعض الأضرب وهي ثلاثة أنواع: التذييل، الترفيل، التسبيغ.[3]

أ/ التذييل: هو زيادة حرف واحد على آخر وتد مجموع، ويدخل في البحور التالية:[4]

- المتدارك: تصير فاعلن ←——— فاعلان
- الكامل: تصير متفاعلن ←———متفاعلان
- مجزوء البسيط: تصير مستفعلن ←———مستفعلان

وكمثال على علة التذييل قول الشاعر من قصيدة " **اعتراف أخير**".[5]

تعب الحوار من الحوار

00//0// 0//0///

متفاعلن متفاعلان

---

[1]-محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، ص32.

[2]-المرجع نفسه، ص ص32،33.

[3]-عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، ص181.

[4]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]-ناصر معماش: الديوان، ص8.

في هذا السطر الشعري دخلت عليه علة التذييل وذلك بزيادة حرف واحد ساكن

متفاعلن///0//0 ⟵ متفاعلاْنْ ///0//00

ب/الترفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، ويدخل في البحور الآتية:[1]

المتدارك: تصير فاعلن ⟵ فاعلاتن

الكامل: تصير متفاعلن ⟵ متفاعلاتن

وكمثال على ذلك قول الشاعر من قصيدة: "**بائية آخر القرن العشرين**".[2]من البحر الكامل.

ها قد رجعت من الجحيم إلى الجحيم، وانت ثكلى

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

في هذا السطر ترفيل في التفعيلة الأخيرة وهي: متَفاعلاتن ///0//0/0

متفاعلن ///0//0 ⟵ متُفاعلاتن ///0//0/0

2-2 علل النقص: وتكون هذه العلل بنقصان حرف أو أكثر من العروض والضرب أو أحدهما، وأحيانا لا يرد إلا بهذا النقصان.[3] وهذه العلل هي القطف، الحذف، القطع البتر الحَذَذ، الصلم، الوقف، الكسف.

وسأكتفي بدارسة الأنواع الواردة والمتوفرة في الديوان فقط.

---

[1]-عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، ص181.

[2]-ناصر معماش: الديوان، ص29.

[3]-عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، ص182.

أ- **القصـــر**: هو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله، وذلك يكون في.[1]

- فعولن: تصير بعد القصر " فعولْ".
- فاعلاتن: تصير بعد القصر " فاعلاتْ" وتنقل إلى "فاعلانْ".
- مستفع لن: تصير بعد القصر "مستفع لْ" وتنقل إلى "مفعولن".
- مفاعيلن: تصير بعد القصر "مفاعيلْ".

ومثال القصر قول الشاعر في قصيدة: " **القحط والورد واتحاد الفصول**".[2]

أعيـــدوا لكل الزهور بهاها فإن الزهور دواء الغرام

0/0// /0// 0/0// 0/0// //0/0 //0// 0/0// 00//

فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعول

في هذا البيت الذي من البحر المتقارب قصر في التفعيلة الاخيرة من الشطر الثاني للبيت وهو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله على نحو فعولْ والأصلية فعولن.

فعولن //0/0 ←——— فعولْ //00 (حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله).

مثال آخر عن القصر قول الشاعر، قصيدة "**الوطن النفى**".[3]

يا بني الله يعطيك الـحـلال

00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ

يوجد قصر في التفعيلة الأخيرة فاعلاتْ /0//00

فاعلاتن /0/0//0 ←——— فاعلاتْ /0//00

[1]-المرجع السابق، ص183.

[2]-ناصر معماش: الديوان، ص68.

[3]-المصدر نفسه ، ص16.

2- القـــــــــافية:

تحتل القافية، بوصفها بعدا إيقاعيا ثابتا، مكانة سامية في البنية الإيقاعية للفن الشعري، وقد اخاض النقاد والدارسون قديما وحديثا في الإعلاء من شأنها، والثناء على قيمتها الإيقاعية بوجه خاص، إلى جانب قيمتها الأخرى من دلالية ونفسية وبنائية "[1].

أ – القافية لغة: القافية في اللغة مشتقة من الفعل قفا، يقفو، بمعنى تَبَع، وتتبّع، والقفا هو مؤخر العنق، والعرب تؤنث القفا وتذكره.

وتجمع القفا على أقفاه، وقفا كل شيء هو آخره، ويقال هو يقتفي أثر فلان إذا اتبعه وسار على خطاه".[2]

وفي قوله تعالى: " ثُمَّ قَفَّيْنَاهُ عَلَى آثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا"[3]. أي اتبعنا نوحا وإبراهيم رسلا بعدهم.[4]

قال ابن رشيق: " سميت القافية قافية لأنها تقفوا على اثر كل بيت، وقال قوم أنها تقفوا أخواتها".[5]

ب–اصطلاحا: اختلف العلماء قديما في تعريف القافية، ولهم فيها عدة آراء، فنجد الأخفش يذهب إلى أن هي: " آخر كلمة في البيت"،[6] أما الخليل بن أحمد فقد عرفها بقوله: " من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن ".[7]

---

[1]–مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية *في الشعر* الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص127.

[2]–ياسين عايش خليل: علم العروض و القافية، ص224.

[3]-الحديد: الآية: 27.

[4]–حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب42ميدان الأوبرا،د.ط،1998، ص27.

[5]–ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، ص243.

[6]–حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، ص28.

[7]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وحددها العروضيون بأنها: " علم بأصوله يعرف به أحوال الناس أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها وهي مع هذا اسم لعدد من الحروف ينتهي بها كل بيت، وتعد هذه الحروف من أول متحرك قبل ساكنيين من آخر البيت ".[1]

ولعل أصح تعريف لها من الناحية الموسيقية أنها: " اسم يطلق على مجموعة من الأحرف تلتزم آخر القصيدة أو المقطوعة، تعطي أصواتا تتكرر من خلال لحظات زمنية منتظمة ".[2]

والقافية ليست إلا أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويسمع هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة..."[3]

يتضح من التعريف الذي قدمه إبراهيم أنيس بأن القافية عبارة عن أصوات متكررة في أواخر الأبيات، وهي عنصر هام في الشعر.

2-1 حروف القافية:

أ/ حرف الروي: " هو الحرف الذي يتحتم تكراره في آخر كل بيت من القصيدة ".[4]

وحرف الروي هو: " الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو دالية ويلزم في آخر كل بيت منها، ولا بد لكل شعر قلّ أو كثر من روي ".[5]

الروي تبنى به القصيدة، وبه تعرف، وإليه تنسب.[6]

---

[1]-عدنان حقي: المفصل في العروض و القافية و فنون الشعر، مؤسسة الإيمان، دار الرشيد، دمشق، بيروت، لبنان، د.ط د.ت، ص147.

[2]-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 237.

[3]-المرجع نفسه، ص246.

[4]-حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جددة، ص55.

[5]-الخطيب التبريزي: الكافي في العروض و القوافي، ص149.

[6]-ياسين عايش خليل: علم العروض، ص225.

ومجمل القول فيما سبق هو أن الروي عبارة عن الحرف الأخير في البيت الشعري، وعليه تبنى القصيدة ويقول عنه "**إبراهيم يونس**": " وأقل ما أن يمكن يراعى تكراره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات، فلا يكون الشعر إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات".[1]

نجد الشاعر" **ناصر معماش**" قد نوع في حرف الروي وحركته التي جاءت مصاحبة لتنوع القافية والتفعيلات العروضية فيها، حيث استخدم الشاعر خمسة(5) حروف روي، وقام بتوزيعها على النحو الآتي كما هو موضح في الجدول الآتي:

حرف الروي	القصائد الواردة فيها	النسبـــة
الـــــــدال	مرتين(02)	28.57%
الـــــــراء	مرة واحدة (01)	14.28%
النـــــون	مرة واحدة (01)	14.28%
الميـــــم	مرتين (02)	28.57%
البـــــاء	مرة واحدة (01)	14.28%

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن حرف الروي "الدال والميم" يحتلان المرتبة الأولى والنسبة الأكبر في القصائد ما يعادل:28.57% ، ثم يليهم كل من حرف "الراء والنون والباء" في المرتبة الثانية بنسبة أقل تعادل 14.28%.

يمكن القول بأن هذا التعدد والتنوع في حرف الروي كان متماشيا مع الحالة النفسية للشاعر، هذا التنوع الذي أضفى على القصائد أو الديوان تمازجا إيقاعيا ونغميا وجرسا موسيقيا خاصا بين حركة الروي، والمشاعر المتضاربة في نفس الشاعر.

[1]–إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص245.

كما تجدر الإشارة إلى أن هناك حروفا لا تصلح أ نتكون رويا، وهي حروف المد الثلاثة والهاء، والتنوين " تنوين الترنم"[1]، وذلك في حالات معينة سنذكرها باختصار كما يلي:

أ/الألف: وفيها ثلاث حالات لا تصلح أن تكون رويا وهي:[2]

- إذا كانت ألف الإطلاق، وهي الناشئة من إشباع حركة الروي.
- إذا كانت ألف التثنية.
- إذا كانت الألف المنقلبة عن نون التوكيد الخفيفة.

ب/ الياء:[3]

- ياء المتكلم.
- ياء الإطلاق
- الياء اللاحقة للضمير المبني على الكسرة.

ج/ الواو:[4]

- واو الإطلاق.
- واو الجماعة.
- الواو اللاحقة لضمير الجمع.

د/ الهاء: [5]

- هاء السكت.
- هاء الضمير الساكنة.
- هاء الضمير المتحركة.

---

[1]–عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، ص138.

[2]–المرجع نفسه، ص ص138، 139.

[3]–حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، ص56.

[4]–المرجع نفسه، ص 139.

[5]–عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، ص139.

إلا أنه إذا سبق حرف الهاء حرف مد اعتبرت حينها الهاء رويا.

هـ/ التنوين:[1]

- تنوين الترنم: يلحق القوافي المطلقة.
- تنوين الغالي: يلحق القوافي المقيدة.

وبخلاف هذه الحالات، فإن جميع حروف المعجم تصلح أن تكون رويا، ويبلغ عدد الأصوات التي استعملها **"ناصر معماش"** رويا في ديوانه خمس حروف غير أنه قد اختلف في استعماله لها، فهناك حروف وردت بكثرة في الديوان وهناك حروف متوسطة الشيوع نعرضها فيما يلي:

1- الحروف التي ترد بكثرة:

وهي: الرّاء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال[2]، وهذه بعض الأمثلة الديوان:

الراء في قصيدة **" لدمي الحزين".**[3]

لدمي الحزين شكوت عروبتي ونسيت أن دم العروبة غيـــــرا

ونسيت أني قد أضعت بداوتي حين انطلقت على الحضارة مجبرا

والميم في قصيدة : **" القحط والورد واتحاد الفصول."**[4]

أعيدوا لكل القلوب صباهـــا فإن القلوب زهور الوئـام

ولا تمنعوا الأرض عن تربها ففي الترب تبر لكل العوام

[1]-المرجع السابق: ص141.

[2]-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص246.

[3]-ناصر معماش: الديوان، ص43.

[4]-المصدر نفسه، ص68.

والنون في قصيدة: " **لحظة فراغ** ".[1]

تزيلين عني بقايـــــا فراغ تعيدين للعمر سر الزمـــان

وحين يراك العذاب بجنبي يموت، يموت.. مهانا مهان

الباء في قصيدة: "**عتاب أخير لهوية هاربة**".[2]

عبث بي الأشواق حين منحت قلبي المعنى بالهوى الغلاب

قد خلت نفسي كي أفتش عن دمي ودم العروبة من بني الخطاب

الدال في قصيدة: " **عمر البراءة في بلادي** ".[3]

أنا لا أعاتب دولة مسجونة في دولة لا خير فيـــــها تعبد

كلا ولا أصبوا نظاما قائما في عز شمس الصبح حسه يرقد

2- حروف متوسطة الشيوع:

وهي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء الجيم[4]، وأمثلتها كالآتي:

القاف في قصيدة: " **رجاء** ".[5]

البوح يخشى أن ما بي قلبي من قلق

والحلم يرفض أن ينام

وجسمي المنهوك حاصره الأرق

---

[1]-ناصر معماش: الديوان، ص49.

[2]-المصدر نفسه، ص61.

[3]-المصدر نفسه، ص60.

[4]-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص246.

[5]-ناصر معماش: الديوان، ص48.

يقول الشاعر في قصيدة:" **لدمي الحزين** ".[1]

لدمي الحزين شكوت عروبتي ونسيت أن دم العروبة غيرا

ونسيت أني قد أضعت بداوتي حين انطلقت إلى الحضارة مجبرا

فحرف(الراء) أضفى على القصيدة نغما موسيقيا تطرب له الأذن، فحرف الروي كما ذكرنا سابقا ليس موحد بل يختلف من قصيدة إلى أخرى، فالشاعر وترافق الروي حروف أخرى ولهذه الحروف اصطلاحات وأسماء خاصة بها وهي:

أ/ الوصل:

هو ما جاء بعد الروي من حرف مد أشبعت به حركت الروي، وحرف الروي قد يكون ألفا أو واوا أو ياءا.[2]

وهو" الحرف الذي يجئ بعد الروي".[3]

والوصل يكون بأربعة أحرف وهي: الألف، الواو، الياء، الهاء، وكل حرف من هذه الحروف يتبع الحرف الذي قبله، أي حرف الروي فإذا كان مضموما كان ما بعدها واوا وإذا كان مكسورا كان ما بعدها ياءا، والهاء ساكنة ومتحركة.

ومنه فالوصل نوعان:[4]

أ/ حرف مد يتولد عنه إشباع حركة الروي، فسيكون ألفا أو واوا أو ياءا

ب/ هاء ساكنة أو متحركة تلي حرف الروي.

---

[1]–المصدر السابق: ص43.

[2]–محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، ص158.

[3]–حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، ص74.

[4]–عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، ص143.

ومثال ذلك من شعر " **ناصر معماش** " الوصل بالواو الممدودة الناشئة عن الروي وهو 'الميم'.

في قوله من قصيدة: " **رسالة إعتذار إلى (خليفة بوجادي)** ".[1]

قلبي وقلبك منذ البدء ائتلافا والبدء طفل أصيل سوف يحتلم

بح بالحقيقة للأجيال تعرفها أن العـــــروبة لغز مصدر عقم

وأن أنظمة الأعراب معربة على البناء على المجهول تحتكم

توضيح: القافية يحتلم ←—— يحتلمو ←—— واو الوصل

ومثال الوصل بالياء الممدودة الناشئة عن كسرة الروي في قوله من قصيدة: "**عتاب أخير لهوية هاربة**".[2]

كتبوا البلاد باسمهم ولأهلهم حرموا الصغار مواقع الألعاب

كل الذين عرفتهم وهويتهم وجعلت منهم أجمل الأطياب

سرقوا العصافير التي ربيتها صنعوا لها حبا بلا أحباب

فكلمة القافية (**أحباب**) عند إشباع حركة الروي تصبح أحبابي الياء هو الوصل الناشئ عن كسرة الروي.

ب/ الـــردف: حرف مد يكون قبل الروي سواء أكان هذا الروي ساكنا أم متحركا[3].

والردف ألف أو واو أو ياء.

---

[1]–ناصر معماش: الديوان، ص57.

[2]–المصدر نفسه، ص ص62،63.

[3]–عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، ص155.

ومثال الردف بالألف مع روي متحرك قول الشاعر من قصيدة: " **عتاب أخير لهوية هاربة**".[1]

هذا الزمـــــان لفتنة منسية عادت لتوقظ هوة الأحساب

عبث بي الأشواق حين منحتها قلبي المعنى بالهوى الغلاب

لم يبق لي حرف يجوب مفاصلي يهب الحياة لتقنيات جوابي

توضيح: الأحساب.

↓

الردف هو الألف.

وقوله أيضا في قصيدة: " **رجوع**".[2]

وهذا المساء لأحلى من الدفء بين الضلوع

وهذا الحنين إليك يسابق خطو الرجوع

توضيح: الرجوع .

↓

الردف هو الواو.

مثال للردف بالياء مع روي ساكن في قوله من قصيدة: " **لحظة تحد**".[3]

ويبقى الفؤاد كما المعصرات ويبقى السؤال سؤالا بليد

ويبقى الرفاق يموتون دوما وأبقى أريد كما لا أريـــد

[1]–ناصر معماش: الديوان، ص61.

[2]–المصدر نفسه، ص 50.

[3]–المصدر نفسه، ص42.

توضيح: بليد.

↓

الردف هو الياء.

2/ أقسام القافية:

تنقسم القافية في الشعر العربي من حيث الحركة و السكون إلى قسمين:

أ/ **قسم تكون حرف رويها متحركة بإحدى الحركات الثلاث:** الضمة، الفتحة، الكسرة وتسمى القافية حينئذ القافية المطلقة، وعلى ذلك تنظم جل قصائد الشعر العربي.[1]

القافية المطلقة: هي ما كانت متحركة الروي أي بعد رويها وصل بإشباع كما في كلمات الأمل، العمل، البطل، بالكسر أو الضم، مثل الأملا، و العملا بالفتح.

وكذلك من القافية المطلقة ما وصلت" بهاء الوصل" سواء كانت ساكنة أي بلا خروج أو متحركة أي ذات خروج.[2]

ومثال القافية المطلقة قول الشاعر: من قصيدة " **القحط والورد واتحاد الفصول**".[3]

لجأت إلى الله أســــــــأله أيا رب هبني نسيم السلام

هو القحط يخدع أحلامها ويزع فينا بذور الخصام

القافية: في كلمة السلام في البيت الأول.

الروي الميم

سْـسَلَاْمِيْ ←نوع القافية مطلقة لأن الروي متحرك

0/0//0

[1]–ياسين عايش خليل: علم العروض و القافية، ص238.

[2]–عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، ص165.

[3]–ناصر معماش: الديوان، ص66،67.

مثال آخر من قصيدة: "**عتاب أخير لهوية هاربة**".[1]

عبثت بي الأشواق حين منحتها قلبي المعنى بالهوى الغلاب

فدخلت نفسي كي أفتش عن دمي ودم العروبة من بني الخطاب

في البيت الأول القافية هي كلمة: الغلاّب.

الغلاّب ←——— الروي: حرف الباء.

لغللابـــي ———— نوع القافية مطلقة لأن الروي متحرك.

0/0/0/0

ب/ قسم تكون حروف الروي فيها ساكنة: وتسمى القافية حينئذ بالقافية المقيدة إذ يتقيد فيها الصوت بالسكون، ويحد من انطلاقه، والقوافي المقيدة في الشعر العربي أقل بكثرة من القوافي المطلقة، إذ تتيح القوافي المطلقة للشعراء الفرصة للتخفيف من الضغوط النفسية وتعطيهم فرصة بمطل أصواتهم للانتفاخ و الانفراج [2]، والقافية المقيدة: " هي ما كان رويها حرفا صامتا ساكنا" [(2)] ، سميت بذلك لتقييد الروي.

ومثال ذلك قوله: من قصيدة " **لحظة تحد**".[3]

أقول لنفسي لماذا التخزّب بثقل جسمي باللامفيد؟

وماذا يفيد الصراع الطويل ونحن نتوب مع كل عيد

وقوله أيضا: في قصيدة: " **لحظة فراغ**".[4]

تزيلين عني بقايا الفـــراغ تعيدين للعمر سر الزمان

وحين يراك العذاب بجنبي يموت، يموت.. مهانا مهان

---

[1]–المصدر السابف: ص61.

[2]–ياسين عايش خليل: علم العروض، ص238.

[3]–صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري، الأيام، ط1، 1997، ص138.

[4]–ناصر معماش: الديوان، ص42.

[5]–المصدر نفسه، ص49.

فالقافية في البيت الأول هي كلمة: الزمان.

الزّمانْ ⟵ الروي: النون.

ززمان ⟵ نوعها مقيدة لأن الروي ساكن.

00//0

من خلال هذه الدراسة البسطة للقافية تم التوصل إلى ما يلي:

- حافظ الشاعر غلى اختيار الأحرف ذات الجرس، والرنات التي تتوافق مع توجه الشاعر مما يتيح له التحرك بحرية لتحقيق التوازن الموسيقي. ولم يستخدم أحرف ثقيلة مثل: الضاد، الخاء، الشين و الطاء.... في بناء القصيدة.
- استخدم بعضا من حروف القافية فقط وهي: الروي، الوصل، الردف.
- قوافي الديوان في الشعر العمودي تنحو منحى الإطلاق فهي الأكثر استهلالا نظرا لتوفرها على إمكانات إيقاعية متنوعة، تمثلت في: ألف الإطلاق و واو الوصل والياء، وحروف المد (ألف، واو، ياء)، وهي التي تجعلنا نشعر بالحس الجمالي والجرس الموسيقي.

الفصل الثالث:

الإيقاع الداخلي في ديوان " اعتراف أخير لـ " ناصر معماش ".

تمهيد.

1- التكرار.

مستويات التكرار.

1-تكرار الحرف.

2-تكرار الكلمة.

3-تكرارالعبارة.

2- الجناس .

3-الطباق.

4-المقابلة.

الإيقاع الداخلي.

لم يكتف القدامى بدراسة أوزان الشعر و قوافيه فحسب و إنما درسوا ظاهرة موسيقي الداخلية، و التي هي" النغم الذي يجمع بين الألفاظ و الصور، و بين وقع الكلام و الحالة النفسية للشاعر من خلال هذا التوقيع يحاول إن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه و بين العالم الخارجي، و الذي يمثل روح الشاعر و أصالته الفنية، و أثرا لعاطفته و فكره و ألفاظه التي تجتمع في شعره".[1]

[1]– ينظر حسين علي الدخيلي: البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام ط1، 2011، ص160.

تمهيد.

لقد ورد في الفصل الأول الإيقاع الخارجي، و في الفصل الثاني سأتطرق إلى الإيقاع الداخلي في ديوان " ناصر معماش" و ذلك من خلال دراسة مجموعة من العناصر المتمثلة في : التكرار، الجناس، الطباق، المقابلة .

1-التكرار.

يعد التكرار أسلوبا من أساليب التعبير الشعري، كما يعد تقنية أسلوبية تستعمل أثناء التعبير فتضفي جمالا على النص، ويعتمد عليها الكاتب لتأكيد و إثبات كلامه، وقد ساعد التطور في الشعر على الاهتمام بهذا العنصر بسبب دوره في تشكيل بنية النص، و الاهتمام بهذا العنصر إنما هو" إلحاح على جهة عامة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها...فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة و يكشف عن اهتمام المتكلم بها".[1]

إن التكرار" أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس، و يدل على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة، وعلى الحركات إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى و يتغير النغم"[2]. ومن هنا كان التكرار ذا دلالة نفسية قيمة تعود بالفائدة على الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر الأدبي من خلال نفسية صاحبه.[3]

فالتكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص، ومن المفيد أن نشير إلى أن هذه الظاهرة سنة من سنن العرب في أشعراها " ومن سنن العرب التكرار و الإعادة إرادة

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملاين، بيروت، لبنان، ط7، 1983، ص276.

[2]- عبد الرحمن تيبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص194.

[3]- ينظر نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر، ص276.

الإبلاغ بحسب العناية، و على هذه السنة جاء ما جاء في كتاب الله جل ثناؤه من قوله " فبأي ألاء ربكما تكذبان".[1]

كما وصفته " **نازك الملائكة** " بالمفتاح الذي يكشف لنا الفكرة التي يقصدها الكتاب، وهو بمثابة الضوء المسلط على نقطة معنية في العبارة، مما يتيح لنا التواصل إلى أعماق الشاعر فنطلع عليها.

ويتضح ذلك في قولها : " فالتكرار يضع في أيدينا مفتاح للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك احد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها".[2]

فالتكرار يستعمله الكاتب و يعود إليه عندما يريد إثبات فكرة معنية و تأكيدها بما يؤدي به إلى عنايته بنقطة معينة في العبارة دون سواها.

يعد التكرار من الظواهر البلاغية إذ يهدف إلى تأكيد لفظ أو أطناب أو لفت الانتباه و تتعدد أغراضه بحسب استعمالاته، فهو يمثل احد العناصر الإيقاع الداخلي للقصيدة الحديثة.

[1]– ابن فارس أبو الحسين القزويني: الصاحبي في فقه اللغة، تح: أحمد حسن سبح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 1997، ص77.

[2]–نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ص242، 243.

مستويات التكرار.

1- تكرار الحرف :

وهو عبارة عن تكرار حرف معين في القصيدة، بحيث يكون مهيمنا فيها و الشاعر حينما يكرر صوتا بعينه أو أصوات مجتمعة، إنما يريد أن يؤكد حالة إيقاعية أو يبرز منطقة من مناطق النص بنسيج إيقاعي يوفر إمتاعا لآذان المتلقين[1].

نجد الشاعر" **ناصر معماش**" قد نوع في استعمال التكرار حيث استخدم ثلاثة أنواع له في ديوانه، مما زاد من جمالية الإيقاع الداخلي و الجدول الآتي يبين تكراره لعدد من الحروف وكميته عبر صفحات الديوان:

الرقم	الحرف	عدد التكرار	الصفحة
1	الراء (ر)	1007 مرة	من 03 إلى 82
2	الباء (ب)	926 مرة	من 03 إلى 82
3	حرف الربط (الواو)	467 مرة	من 03 إلى 82
4	حرف الجر (في)	99 مرة	من 03 إلى 82
5	حرف المد (الألف)	1056 مرة	من 03 إلى 82
6	حرف المد (الواو)	197 مرة	من 03 إلى 82
7	حرف المد (ياء)	401 مرة	من03 إلى 82

وشواهد ذلك في ديوان" ناصر معماش" كثيرة حيث نجد تكراره لحرف الباء على مستوى الديوان مرات عديدة في القصيدة الواحدة و المقطع الواحد.

[1]- مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص153.

يقول في قصيدة " **تأملات هارب من سجن النوى**"[1]

تبت يدا حزب تغرب فاكتسب.

من كل نشر فكرة ذات عطب.

إن وظفوها صارت النملة " دب".

أو قننوها أصبح" فرعون رب".

نلاحظ تكرار غير منتظم لحرف الباء أكثر من خمس مرات في هذا المقطع.

و قوله في قصيدة " **لحظة** ".[2]

يا أيها القلب المعلب في متاهات اغترابي.

ها أنت تحلم بالشباب.. و كالشباب.

تكرار حرف الباء ثمان مرات في هذا المقطع مما يجعل القارئ و السامع يتأثر تأثيرا داخليا.

قصيدة : " **عتاب أخير لهوية هاربة** ".[3]

الأبيات:26،43،36،34.

ماذا سأفعل بالحقيقة إن بدا	**في القلب وحش بارد الأعصاب**
أبت الغيوم بأن تبوح سرها	**و أكتظ في صدري دم الأنساب**
أنا بربري.. لست أدري، إنما	**أنا مغربي من أعالي البـاب**

[1]– ناصر معماش: الديوان، ص6.

[2] – المصدر نفسه، ص38.

[3]- المصدر نفسه، ص62.

عبأت من خمر السياسة قربتي و لجأت أطلب منصبا ..في الغاب

نلاحظ تكرار لحرف الباء بشكل منتظم عشرون مرة في هذا المقطع.

و الباء صوت" شفوي انفجاري مغمور و مرقق"[1]، و توظيف الشاعر لهذا الصوت في قصائده جاء منسجما مع حالته النفسية التي يعيشها كما أحدث صوتا متواصلا جعل الموسيقى تؤثر في السامع.

كما نجد حرف "**الراء**" تكرر عدة مرات نذكر من ذلك ما يلي:

قصيدة : " **اعتراف أخير**".[2]

الأسطر:61،25،19،4،3.

تعب الحوار من الحوار.

ونما الحصار.

و جراحنا أبدا كبار.

و نحن نرفض أن نمارس لغة الردى و الإنكسار.

عمر شعب بارك النور جهارا.

نلاحظ تكرارا لحرف الراء ثلاثة عشر مرة، و اللافت للنظر في هذا المثال هو الالتزام ببنية الصيغة الصرفية نفسها في (الحوار، الحصار، الإنكسار) التي زادت من قيمة تكرار الصوت كما أن الشاعر حرر حرف الروي (الراء) في حشو الجملة الشعرية لتقوية إيقاع حرف الروي

[1]– حسام البنهساوي: الدراسات الصوتية عند العلماء العرب و الدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق للنشر و التوزيع، جمهورية مصر العربية، ط1، 2005، ص85.

[2]– ناصر معماش: الديوان، ص ص7–11.

و تعزيزا له في الأخير بحروف مماثلة له حتى في وصلها بالمد المفتوح (جراحنا، نمارس، الإنكسار) مما أضفى على المقاطع الشعرية إيقاع موسيقي تأنس له الأذن.

قصيدة " **لحظة تحد** ".[1]

الأبيات:3،17.

دور حرف يمارس جوعه في كل يوم كألف طريد؟

وأبقى أفضل أهل العراق و أرض العراق و بيت القصيد.

تكرار لحرف الراء سبعة مرات في هذا المقطع.

قصيدة " **عتاب أخير لهوية هاربة.**[2]

البيت:16،15،17:

فرَ الشعور إلى القبور و أهلهـا ترك البلاد رعية الأغـراب

هم خدَروا التاريخ شقَوا صـدره هم خوصصوا التراث كالأحزاب

هم يتَموا الورد الجميل، و شوَهوا وجه البراءة، فرَقوا أتـرابي

نلاحظ تكرار حرف الراء أربعة عشر مرة في هذا المقطع.

ومنه فالراء هو صوت " لثوي، متوسط، الرخاوة و الشدة مجهور، منفتح وتكراري".[3] من خصائصه التحرك، و الترجيح و النضارة، و هذا ما يتلاءم مع حالة الشاعر النفسية

[1]–: المصدر السابق، ص42.

[2]– المصدر نفسه، ص62.

[3]– ينظر حسام البنهساوي: الدراسات الصوتية، ص85.

فبواسطة حرف الراء جهر عما يضيق به صدره من حزن و ألم جراء ما يحدث لفلسطين من دمار و قتل و تشريد، و الرغبة في التحرر و الانتصار.

أ- تكرار حرف المد:

من المعروف بأن حروف المد (أ، و، ي) تحتاج زمنا أطول من الحروف الأخرى عند النطق بها، لما لها من أهمية و قدرة على خلق قيما موسيقية .

وقد طغى على الديوان حرف المد **الألف** بشكل بارز في (1056) موضع، ومن الأمثلة عليه في الديوان نذكر (السماء، الحوا ر، المستعار، الشعار، الوصال، الزوال، السحاب الحاكمين، الشائعات، الكاذبات، الصالحات، الأمان، الزمان، السلام، النظام، اليمام الطيبات، أحباب، النواب، الوئام، الحمام، النظام...)

وقد كان المد **بالألف** الصوت الأكثر تكرار ودورانا في القصيدة، ويبدو انه الصوت الأقدر و الأنجح على التعبير عن مشاعر الألم و الحزن و إطلاق صراح المكبوتات و الضغوطات النفسية التي كانت حبيسة في صدر الشاعر.

ثم يأتي صوت **الياء** في (401) موضعا نذكر منها (البديل، الحنين، الحزين، المستحيل السبيل، الجريح، الوحيد، الفقيد، العبيد، الصريح، معيد، وئيد...)

وقد ساهم صوت الياء كثيرا في بناء الموسيقى الداخلية للقصيدة، بنما يأتي حرف الواو في (197) موضعا نذكر منها (النجوم، توسدوا، الشعور، العطور، الوجود، القبور، الطيور الضلوع، الخشوع، الرجوع، الحسود...).

وما نلاحظه من تكرار حروف المد في هذا الديوان أنه كان لها حضور مكثف و أنها باجتماعها شكلت نقلا إيقاعيا يتمثل في نبرة الحزن و الملل و التعب و القلق التي قصد الشاعر أن يفصح عنها بين أسطر و أبيات القصيدة.

و قد شكل النصيب الأوفر لحرف الألف الذي رسم معالم إيقاع داخلي بنغم هامس حزين يلاءم نبرة الشاعر الحزينة و المتوجعة.

ب- تكرار حروف الربط و الجر :

نلاحظ أن الشاعر أولى اهتماما كبيرا لحروف الربط و حروف الجر في ديوانه الشعري خاصة حرف الربط (الواو) الذي تكرر(467) مرة فالشاعر استعمله في الأسطر الشعرية ليربط بين معاني الكلمات و الأسطر المكملة لبعضها البعض .

يقول في قصيدة: " **اعتراف أخير** ".[1]

الأسطر:22،21،20،9،8،7.

وطن تمزقه البرامج

و الثقافات المغيرة

و الشعار..

و مصيرنا لغة التفاهم

و التآزر.... و التناسل

و الحوار..

الشاعر قام بتكرار حرف الواو لأن المقاطع الشعرية مكملة لبعضها البعض في المعنى.

قصيدة: " **تعالي نغازل عدل عمر**".[2]

[1]- ناصر معماش: الديوان، ص ص 7،8.

[2]- المصدر نفسه، ص19.

دعيني أفتش عني و عنك

وعنك (ي) فيّ

وعن نقطة الحب ما بيننا

فربما أهواك يا طفلتي

و ربما أحميك من كل شر.

كرَر الشاعر هنا حرف الواو من أجل الربط بين معاني الكلمات لأن الأسطر جاءت مكملة لبعضها مما ساعده على وصف مشاعره لوطنه.

قصيدة: " **لحظة تحد** "[1]

الأبيات:4،12،8.

وأدرك أني أصغت الجواب وأن اللماذا سؤال بلـيد

ونجعل للعمر حلما جديدا وضادا جديدا، وحبا جديد

وأبغي العروبة علما و جاها وودا و آتي ماض تلـيد

قصيدة: " **هيا أدخلي**".[2]

و ضع ما شأت في جسدي من الفوضى.

وقسمني إذا ما شئت نصفين.

وصدَرني إلى روما كنفط الذل،، أو سم الثعابين..

[1]–المصدر السابق، ص 42.

[2]– المصدر نفسه، ص 70.

الواو " صوت شفوي ليَن ".[1] قريب إلى اللسان، من خلاله أراد الشاعر أن يفصح عما يصول و يجول في خاطره من ألم و حزن جراء ما يحدث في البلاد.

وهذا ما ساهم في تشكيل جرس موسيقي تلاءم مع إحساس الشاعر بالألم و التعب.

و إضافة إلى حروف الربط (الواو)، نجد حروف الجر التي ركز عليها الشاعر، فنجد حرف (في) الذي تردد في الديوان (99) مرة.

يقول الشاعر في قصيدة : "**عتاب أخير لهوية هاربة** ".[2]

نامت شفاهي في العراء وحيدة كانت تطارد فتنة الإعراب

وبقيت ألحن في الحديث كأنما كل اللغات توحدت لخرابي

عبأت من خمر السياسة قربتي و لجأت أطلب منصبا..في الغاب

نلاحظ تكرار لحرف الجر (في) ثلاث مرات في هذا المقطع.

قوله أيضا في قصيدة " **الشعر قائد هذه الأوطان** ".[3]

الأسطر:9،24،21،20،10،25.

الشعر مثل الحب في نكساته.

في صبره، في وهجه النوراني

الشعر آه خافق في مهجه.

تاهت بها الأشواق في الأزمان .

[1]– حسام البنهساوي: الدراسة الصوتية، ص85.

[2]– ناصر معماش: الديوان،ص65.

[3]– المصدر نفسه، ص ص 72،73.

قلق يحط رحاله في لحظة.

في كل قلب بائس غليان.

في هذا المقطع تكرار لحرف الجر (في) أكثر من خمسة مرات، مما أضفى على القصيدة إيقاع و نغم لكونه حرف يتميز بالرخاوة.

مثال أخر من القصيدة "**عمر البراءة في بلادي**".[1]

يقول:

البيت:8،7،5.

فرمته في بحر السياسة و الخلا ف، فكلّ ما في ناره متجمد

في كل يوم شكله يتغير في كل حين يستبد و يسجد

هو نقمة مزروعة في نعمة هو جنحة مسجونة تتعبد

يتصف حرف الفاء " بالرخاوة، الهمس، الترقيق ".[2] فهو يضفي روح الإيقاع و النغم الهادئ على القصيدة، كما يزيد نوعا في الدلالة، فالشاعر بتكراره لهذا الحرف و كأنه يود أن يهمس بأوجاعه و حزنه جراء الأوضاع السائدة في البلاد من فقر و بطالة و حرمان و نظام فاسد من خلال ذلك الحرف كونه يضفي على السامع إيقاع عديد بطيء يلاءم نبرة الشاعر الحزينة المتوجعة.

[1]– المصدر السابق ، ص73.

[2]– حسام البنهساوي: الدراسات الصوتية، ص85.

2- تكرار الكلمة:

إذا كان الشعر يكتسب خصوصية بتشكيله الصوتي الذي يثير المتلقي فان "معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان ".[1] " فالمعنى الكامن في القصيدة إنما يفصح عنه تتابع الأصوات في نسق منتظم على وجه خاص و إن القصيدة لا تستمد قيمتها من أنها أداة توصيل لمعنى معين فقط – إنما تكمن قيمتها– أيضا من حضورها الذاتي و شكلها الحسي، في ظل العلاقات الصوتية لكلماتها"[2]، فهذه العلاقات الصوتية تشكل لنا إيقاعا بالتحامها مع غيرها كالتركيب النحوي و غيره.

"فالشاعر حين يعمد إلى كلمة و يكررها في سياق النص إنما يريد أن يؤكد حقيقة ما ويجعلها بارزة أكثر من سواها"[3]، و هذا يعني أن الشاعر أثناء تكراره لكلمة ما فهو يقصد هذا التكرار، لأن المبدع حينما يتخيَر معانيه إنما هو يتخيّر كلماته التي تتناسب مع حجم المعاني، و لم يكن هذا الاختيار في الكلمات اعتباطيا إنما هو اختيار مقصود يؤدي المعنى بحروفه و ينقل الإحساس بإيقاعه الصوتي[4]، فالكلمة لها وقعها و تأثيرها الخاص في المتلقي، و تشكل انسجاما و اتساقا داخل النص الشعري إذا كانت في مكانها المناسب. ويقصد بتكرار الكلمة: تكرار كلمة عددا معينا في القصيدة.

وهو "يعد المظهر الثاني من مظاهر لتكرار، وهو مظهر ذو قابلية عالية على إغناء الإيقاع، ويكون مقصودا إليه لأسباب فنية، وليس لترددات وإلا عدّ مجرد حيلة صناعية أو دليل عجز أو قصورا في التعبير".[5]

---

[1]– محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص56

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص242.

[4]– ينظر محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص56.

[5]– مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص186.

و إذا وفق الشاعر في اختيار هذه الكلمات و توظيفها في سياق النص فهو بذلك يريد أن يؤكد حقيقة ما، وإبرازها أكثر من سواها و التي من شأنها أن تحدث لونا من ألوان الإيقاع الصوتي.

ويعد تكرار الكلمات إيقاعا مؤثرا في القصيدة، حيث عمل كثيرا على إغناء الإيقاع داخلها.

وفيما يلي جدول يمثل إحصاء لتكرار الكلمة على مستوى القصيدة:

الكلمة	تكرارها	القصيدة:
فينا	3 مرات	اعتراف أخير
دعيني	9 مرات	الوطن المنفى
لغز	5 مرات	تعالي نغازل عدل عمر
أحبك	6 مرات	تعالي نغازل عدل عمر
رمز	4 مرات	يمناك تصافح أشلائي
خطب	16 مرة	بائية أخر القرن العشرين
كتب	4 مرات	رسالة اعتذار إلى (خليفة بوجادي)

وسأحاول الوقوف على بعض الكلمات التي كرَرها الشاعر في الديوان.

تكرار كلمة (**فينا**) في قصيدة "**اعتراف أخير**".[1]

سيبقى جرحك فينا.

و يبقى عشقك فينا.

وفينا سوف ينتصب انتماؤك شامخا.

[1]– ناصر معماش: الديوان، ص10.

فالشاعر هنا كرر كلمة (**فينا**) للتأكيد على أن كل ما يحصل لوطنه و كل ما مر به من ظروف سوف يبقى بداخله و بقلبه و قلب أبناء الوطن، لأن عشقهم لهذا الوطن نابع من ذاتهم و أن الفطرة هي التي تحرك مشاعر العشق و الانتماء لكل وطن.

و نجد في القصيدة " **تعالي نغازل عدل عمر !!** ". تكرار لكلمة (**دعيني**) حيث وردت أكثر من مرة في أسطر متباعدة.

يقول الشاعر: [1]

دعني أفتش بين الطبيعة و اللاطبيعة.

دعيني أحاكم نفسي بنفسي.

دعيني أحلق فوق البشر.

دعيني أشطب " قيصر روما".

دعيني أفتش في مقلتيك.

أراد الشاعر من خلال تكراره لكلمة " **دعيني**" التأكيد على الرغبة في حماية وطنه والتضحية من أجله عن طريق كسر كل الحدود و الحواجز و اختراق كل ما يقف في وجهه وبيان شدة حبه و عشقه لوطنه. هذا التكرار أضفى على القصيدة جمال و إيقاع موسيقي.

ومثل ذلك نجد تكراره لكلمة (**لغز**) في نفس القصيدة.

يقول :[2]

كلامك لغز

[1]– المصدر السابق، ص ص18–21.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 18،19.

من البدء لغز

لغزا يجي مع المنتظر .

عمد الشاعر إلى تكرار كلمة " **لغز**" في القصيدة، و كان المقصود منها الحنين والشوق وكان الغرض من تكرارها التأكيد على شوقه لوطنه وتلهفه لرؤيته و التربع على أحضانه، ما ترك في القصيدة أثرا موسيقيا تمثل في إحداث إيقاع و نغم بين أبيات القصيدة.

كما نجد تكرار لكلمة (أحبك) في القصيدة ذاتها في أسطر متباعدة.

يقول: [1]

أحبك فجرا.

أحبك قيدا.

أحبك شمس الأصيل.

أحبك طلقة مدفع كلَ الخيارى.

أحبك نورا.

أحبك نارا تلظى.

كرر الشاعر كلمة " **أحبك** " لكي يؤكد حبه و عشقه لوطنه، و بتكراره لهذه الكلمة أضفى على القصيدة إيقاع و نغم و جمال موسيقي.

و مثل ذلك تكراره لكلمة **(كنت)** في قصيدة " **رسالة اعتذار إلى (خليفة بوجادي)** ".[2]

[1]– ناصر معماش: الديوان، ص 19–23.

[2]– المصدر نفسه، ص56.

يقول:

قد كنت تحلم بالفردوس في وطن تقاسمته مراحيض.. ولا أمم

و كنت تبحر تحت الشعر متزنا تروي الحكاية لجيل هذه العقم

و كنت تعرف أنّ السَيف ألهية و كنت تعرف أن المدفع القلم

وفي القصيدة "**بائية آخر القرن العشرين** " نجد تكرار لكلمة **(خطب)** .

في قوله:[1]

خطب .. خطب..

و من الجزيرة حتى أقصى الموت

أطنان الخطب

و من المدينة حتى أقصى الغربة العمياء أطنان الشغب.

خطب .. خطب ...

نجد في هذه القصيدة تكرار لكلمة **(خطب)** "17 مرة " سبعة عشرة مرة في القصيدة نفسها.

ما أضفى على القصيدة رنين موسيقي يطرب الأذن عند سماعه.

[1]– ناصر معماش: الديوان، ص24.

3- تكرار العبارة :

لا ينته التكرار في ديوان " **اعتراف أخير**" **(لناصر معاش)** في حدود تكرار الكلمة فقط بل يتعدى ذلك إلى تكرار العبارة " و لا شك في أن هذا الضرب من التكرار إن أجيد استعماله إلى حد بعيد في تغذية الإيقاع المتحرك للخطاب الشعري فالعبارة المكررة تكسب النص طاقة إيقاعية أكبر بفعل اتساع رقعتها الصوتية".[1]

فيما يلي جدول يمثل تكرار لكل عبارة في القصيدة :

العبارة	تكرارها	القصيدة
إن قالوا مالك	3 مرات	تأملات هارب من سجن النوى
ما عدت أكتب	5 مرات	الوطن المنفى
أنا لا أحب سوى	مرتين	لد مي الحزين
ما عدت	6 مرات	الوطن المنفى
أو كلما حاولت	مرتين	عتاب أخير لهوية هاربة
أعيدوا لكل	3 مرات	القحط و الورد و اتحاد الفصول

و لتوضيح ذلك نذكر النماذج الآتية من ديوان ناصر معماش:

[1]- مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواري، ص190.

مثلا تكراره لعبارة " **إن قالوا مالك** " في قصيدة "**تأملات هارب من سجن النوى...** "

يقول: [1]

إن قالوا: مالك لا تجب

إن قالوا: مالك قد جننت !

إن قالوا: مالك، لا تجب !

تكررت عبارة " **إن قالوا مالك**" ثلاث مرات في القصيدة للتأكيد على فكرة ما حتى تصل إلى القارئ أو السامع و تؤثر فيه.

و يقول أيضا في قصيدة "**الوطن المنفى**".[2]

ما عدت أكتب عما تبديه النساء.

ما عدت أكتب يا جراحي.

ما عدت أكتب عن بلاد.

تاب فيها البخلاء ،،،

ما عدت أكتب أيها الشعر المزين بالقوافي و الخيال ،،

ما عدت أكتب عما تخفيه النساء عن الرجال.

[1]– ناصر معماش: الديوان، ص 4–6.

[2]– المصدر نفسه، ص 12–17.

قام الشاعر هنا بتكرار عبارة " **ما عدت أكتب**" لكي يؤكد على فكرة وهي أنه لم يعد يكتب عما يحصل في المجتمع أو الوطن و إنما كل ما أصبح يهمه و يشغله هو أمه وحنينه واشتياقه لها و هو في وطن المنفى بعيدا عنها .

نجده أيضا كرر عبارة " **أنا لا أحب سوى** " مرتين في القصيدة " **لدمي الحزين** "

يقول:[1]

أنا لا أحب سوى الحياة بأرضنا إنّي عشقت دم الفرات معطرا

أنا لا أحب سوى الممات بأرضنا إنّي أقدس "يا سمية" ها الثرى

عمد الشاعر هنا إلى تكرار عبارة (**أنا لا أحب سوى**) لكي يؤكد حبه لأرضه و وطنه وأنه لا يرضى غير الحياة و الممات بأرضه.

و مثل ذلك تكراره لعبارة " أعيدوا لكل " في قصيدة " **القحط و الورد و اتحاد الفصول** "

يقول: [2]

أعيدوا لكل الزهور بهاها فان الزهور دواء الغرام

أعيدوا لكل الطيور "ضناها" و لا تدفعوا الخلق للانقسام

أعيدوا لكل القلوب هواها فان القلوب زهور الوئـام

[1]– المصدر السابق، ص44.

[2]– المصدر نفسه، ص68.

و قوله أيضا في قصيدة " **الوطن المنفى** ".[1]

ما عدت أسبح يا هوى

ما عدت أنطلق بالحنين

ما عدت أومن بالهوى

كرر الشاعر هنا عبارة " **ما عدت** " أكثر من مرة في القصيدة لكي يؤكد على فكرة ما بأنه لم يعد يقوم بها أو تأكيده على نفي فعل ما.

و قوله كذلك في قصيدة " **عتاب أخير لهوية هاربة** ". [2]

أو كلما حاولت أبحث عن فمي لاقيت قلبي موصد الأبواب

أو كلما حاولت أجمع قوَتي تعبت يداي.. و دونما أتعاب؟

في هذه الأبيات كرر الشاعر " **أو كلما حاولت**" مرتين، فالشاعر يركز على نقطة معينة في العبارة فيكررها.

و هكذا لعب التكرار الموسيقي دورا في إعطاء الشاعر القدرة على التنويع، وهو ما استخدمه في ديوانه " اعتراف أخير" بصور مختلفة، مما أدى إلى إحداث أنغام و إيقاعات موسيقية، كما أنه يخلق جوا من الحركة و الحيوية.

[1]– المصدر السابق، ص13.

[2]– المصدر نفسه، ص65.

2- الجناس .

يعرَفه "**عبد الله بن المعتز**" قائلا : " التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في شعر وكلام، و مجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها ".[1]

وعند "**ابن الأثير**" هو " أن يكون اللفظ واحدا و المعنى مختلف " . [2]

وهو " أن يتفق لفظان أو أكثر في الأصوات المكونة لهما و يختلفان في المعنى ". [3]

كما تطرق إليه "**ابن سنان الخفاجي**" فقال عنه: " هو أن يكون بعض الألفاظ مشتقا من بعض و إن كان معناها مختلفا و أن تتوافق صيغتا اللفظتين مع اختلاف المعنى و هذا إنما يحس في بعض المواضع إذا كان قليلا غير متكلف و لا مقصودا في نفسه ". [4]

إذا هو تشابه كلمتين في النطق و اختلافهما في المعنى، و الشاعر ليس هدفه إقامة تناغم صوتي فحسب، و إنما يخلق نوعا من التشويق و الغموض الذي يشد ذهن السامع و هذا ما يخلق جمالية الإيقاع الداخلي في القصيدة.

فالتجنيس أو الجناس في رأي **ابن سنان**، هو إما أن يكون لفظان متشابهان في الصيغة و مختلفان في المعنى، و إما أن يكون أساس اللفظتين الاشتقاق، بمعنى أن تكون لفظة مشتقة من الأخرى مع اختلاف المعنى.

وعند تفحص لمدونة " **ناصر معماش**" وجدت أنه استخدم التجنيس المطلق أو الاشتقاقي و هو أن يأتي الشاعر بلفظتين في البيت إحداهما مشتقة من الأخرى، و يتضح ذلك أكثر في النماذج الآتية:

---

[1]- عبد العزيز عتبق: علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، د.ط، د. ت، ص195.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- عبد الرحمن تيبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003، ص228.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

نموذج 1 : " **قصيدة لحظة تحد**" . [1]

تعالي لنعلن هذا الجمود و نلعب لعبة جلب الفقيد

يوجد جناس اشتقاقي : نلعب – لعبة

نموذج 2 في نفس القصيدة قول الشاعر:[2]

و يبقى الفؤاد كما المعصرات و يبقى السؤال سؤالا بليد

الجناس الاشتقاقي : السؤال – سؤالا

* نمودج 3 : " **قصيدة لدمي الحزين** " [3]

ما كنت أسمع بالتحزب في الهوى لكن قلبي قد تشطر أشطرا

جناس مطلق : تشطر – أشطرا

نمودج 4 : " **قصيدة سفر في الذات المغمورة !**" [4]

(سميّة) أنت الحقيقة و الخيال

و آنت آخر معجزة من معجزات العراق العظيم .

جناس مطلق بين: معجزة – معجزات.

[1]– ناصر معماش: الديوان، ص42.

[1]– المصدر نفسه، ص43.

[3]– المصدر نفسه، ص43.

[4]– المصدر نفسه ، ص53.

نموذج 5 : القصيدة نفسها. [1]

"**سمية" كيف الجمال بدونك**

يبقى جميلا،،

الجناس المطلق بين: الجمال – جميلا

و قد تعددت أنواع الجناس و أقسامه عند البلاغيين، و لكن أشهر تقسيم استقر على قسمين هما :

الجناس التام و الجناس غير التام أو جناس الإيجاب و السلب .

2-1- الجناس التام:

هو ما اتفق فيه اللفظان في أربع أمور و هي : أنواع الحروف و أعدادها و هيئتها الحاصلة من الحركات و السكنات و ترتيبها. [2]

و هدا النوع من الجناس غير متوفر في الديوان.

2-2- الجناس غير التام :

و هو ما اختلف فيه اللفظان في واحدة من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي : أنواع الحروف، و أعدادها و هيئتها الحاصلة من الحركات و السكنات و ترتيبها. [3]

---

[1]- المصدر السابق، ص52.

[2]- عبد العزيز عتيق: علم البديع، ص197.

[3]- المرجع نفسه، ص205.

و من أمثلته قول الشاعر في قصيدة " **تعالي نغازل عل عمر !** ". [1]

أحبك طلقة مدفع كل الحياري.

تدك قلاع (المتلقي) دكا.

و تمنح (شامير) حظ البقاء.

و حظ الشقاء

و حظ العبر

فقد جانس الشاعر بين لفظتي (الشقاء / البقاء)، و منه الجناس ناقص لأنهما يختلفان في الحرف الثالث، فحرف الشين يقابل حرف الباء.

و في قوله : قصيدة " **بائية آخر القرن العشرين** ". [2]

كوني انتصاري !

أو كما شئت انتحاري.

كوني احتضاري أو نفايات السحب.

هنا جناس ناقص بين (انتصاري / انتحاري)

لأنهما تختلفان في الحرف الرابع منهما، فحرف الصاد يقابل حرف الحاء. و قد زاد هذا الاختلاف على القصيدة تفعيلا و تلوينا موسيقيا ساهم في تقوية بنية القصيدة.

[1]– ناصر معماش: الديوان، ص23.

[2]– المصدر نفسه، ص30.

و قوله أيضا في قصيدة " **يمناك تصافح أشلائي** ". [1]

آراؤك مسّ من جن سكران يوشك أن يصحو.

و رؤاك مهازل شبقية ...

و ربيعك يحمل للفقراء زهورا أخرى ورقيَة

جانس الشاعر بين (آراؤك / رؤاك) حيث يختلفان في عدد الحروف و ترتيبها.

مثال آخر في قوله : قصيدة " **سفر في الذات المغمورة** ". [2]

يا وطن القصيدة

يا هوى كان نحيلا

اليوم جئتك حاملا وزرا ثقيلا

و كلاما ليس يفنى

و قرارا مستحيلا

وقع الجناس بين (نحيلا / ثقيلا) فهنا الاختلاف في الحرف الأول و الثاني غير أن كل الحرفين متقاربين في المخرج الصوتي، فحرف النون و الحاء يقابل حرف الثاء و القاف.

و قوله أيضا في نفس القصيدة :[3]

يا من أسمّيها الحبيبة و الطبيبة و الدوا ...

---

[1]– ناصر معماش: الديوان، ص79.

[2]– المصدر نفسه ، ص52.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ها قد تعروق معصمي

فإلى متى هذا الجوى ؟

جناس ناقص بين كلمتي (الحبيبة / الطبيبة) فهما متفقان في جميع الأصوات عدى صوت واحد (الحاء مقابل الطاء) و قد منح هدا الجناس ترديدا صوتيا مليئا بالانفعال يضفي على القصيدة إيقاعا يجذب المتلقي.

مثال آخر من قصيدة : " **اعتراف أخير**".[1]

و اسأليني عن جراح القلب

أثخنها الرَفاق

وطن محلّى بالشقاق.

و بهائم تبغى احتواء " المكروفون"

كشاهد عما تكنّ من النفاق

جانس الشاعر بين لفظتي (الرفاق / النفاق) لأنهما يختلفان في نوع الحروف و هو الحرف الثالث مما أضفى على القصيدة إيقاعا موسيقيا يطرب الأذن.

نلاحظ أن الشاعر أكثر من استخدام الجناس غير التام من خلال الأمثلة التي عثرت عليها في الديوان على عكس الجناس التام الذي ينعدم في الديوان و يمكن رد هذه الظاهرة أن الشاعر يريد التخفيف من التكلف الذي يصاحب الجناس التام في الكثير من الأحوال. فالجناس غير التام بدا واضحا في الديوان، مما وفر للقصائد إيقاعا و جرسا موسيقيا و توازنا صوتيا.

[1]– المصدر السابق، ص9.

3- الطباق.

هو " أن يأتي الشاعر بالمعنى و ضده أو ما يقوم مقام الضد" .[1] أو هو "الجمع بين الضدين أي بين الشيء و ضده في كلام آو بيت شعر، كالجمع بين متضادين من مثل: النهار و الليل، البياض و السواد، و كالجمع بين فعلين متضادين مثل : يظهر ويبطن، يعز و يذل ».[2]

و الطباق ضربان :

3-1- طباق الإيجاب: و هو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا و سلبا.[3]

نحو قول الشاعر في قصيدة " **بائية آخر القرن العشرين**".[4]

لا يا بنّي ... !

لا حرف نفي، حرف نهي،،

حرف علّتنا الحقيرة و الضريرة.

و الصغيرة و الكبيرة.

لا يا بنّي...

طابق الشاعر بين كلمة (الصغيرة/ الكبيرة).

---

[1]- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض و القوافي، ص 160.

[2]- عبد العزيز عتيق: علم البديع، ص77.

[3]- المصدر نفسه: ص79.

[4]- ناصر معماش: الديوان، ص 25.

و قوله في نفس القصيدة :[1]

فكَي يسارك عن يميني

و منحي للشرق ما للغرب من علم

تطاول فانكسر..

الطباق كان بين (اليسار و اليمين) و بين (الشرق و الغرب) .

و في قصيدة " **لحظة تحد** " [2]

و في قوله :

وأدرك أني أضعت الجواب و أنّ اللماذا سؤال بليد

أتيه أغيب، أعود لرشدي أموت و أحيا و أبقى الوحيد

هنا استرسل في استعمال الألفاظ المتطابقة فكان بين:

(الجواب / السؤال) و (أغيب/أعود) و بين (أموت/ أحيا)، ما أحدث إيقاع موسيقي في القصيدة من خلال توظيفه للكلمة و ضدها.

مثال آخر في قوله في قصيدة "**عتاب أخير لهوية هاربة** " .[3]

منعت حضوري في المجالس كلَها سيان بين تواجدي وغيابي

طباق بين (تواجدي/غيابي).

---

[1]– المصدر السابق، ص 33.

[2]– المصدر نفسه ، ص 42.

[3]– المصدر نفسه، ص 62.

و قوله في القصيدة "**هيا ادخلي**" . [1]

تركناه بلا مدن.

فتحنا، فتحنا فيه..

غلقنا فتحنا فيه..

دفنَاه بلا كفن

و خنّا عهد تشرين..

طابق هنا بين الفعلين (فتحنا /غلقنا).

و في قصيدته " **الشعر قائد هده الأوطان** ". [2]

طباق في قوله :

الشعر قائد هذه الأوطان

هو سيد الأفراح و الأحزان

هو ما تبقى للعروبة من دم

طابق الشاعر هنا بين لفظتي (الأفراح / الأحزان) و هذا التطابق أدى إلى إحداث نغم موسيقي يُجلب السامع إليه.

و أمثلته كثيرة و متعددة ذكرت البعض منها فقط .

[1]– المصدر السابق، ص 62.

[2]– المصدر نفسه، ص72.

3-2- طباق السلب : هو ما اختلف فيه الضدان إيجابا و سلبا. [1]

لم يغفل الشاعر عن استعماله له، و نجده في قوله مثلا في قصيدة " **لحظة تحد** " .[2]

و يبقى الفؤاد كما المعصرات و يبقى السؤال سؤالا بليد

و يبقى الرَفاق يموتون دوما و أبقي أريد كما لا أريـد

طباق السلب بين(أريد / لا أريد).

نفهم من هذا أن الشاعر أراد من خلال توظيفه للبديع (الطباق) في هذين اللفظين أن يبين لنا بأن كل ما يطمح إليه و يهدف إلى تحقيقه و الوصول إليه أصبح بالنسبة له كشيء لم يعد في حاجة إليه، وغير مهم إذا حققه أم لا من شدة يأسه و تضجَره لعدم حدوثه وتحقيقه لما يريد. مما أدى إلى إحداث إيقاع موسيقي تطرب له الأذن عند سماعه.

و قوله أيضا في قصيدة: " **لدمي الحزين** " .[3]

قد كنت أومن بالهوى لكنني مُذ أن هويت رأيت أنّي لا أرى

وقع طباق السلب بين (رأيت / لا أرى).

و منه فالشاعر وظف الطباق بنوعيه بهدف إحداث موسيقى في شعره، و توضيح المعنى و توصيله الى النفس بصورة جميلة، ذلك أن الأشياء تتضح بأضدادها.

[1]- عبد العزيز عتيق: علم البديع، ص80.

[2]- ناصر معماش: الديوان، ص 42.

[3]- المصدر نفسه، ص 43.

4- المقابلة.

يعد قدامة بن جعفر من أوائل من تكلموا عن "المقابلة"، و قد عرّفها في كتابه " نقد الشعر" بقوله : "و صحة المقابلة أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق او المخالفة بين بعضها و بعض، فيأتي في الموافق بما يوافق، و في المخالف على الصحة..." .[1]

و يمكن القول بأن المقابلة هي : " أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب" .[2]

و يتجلى ذلك في قول الشاعر : في قصيدته "**بائية آخر القرن العشرين**" .[3]

كذب اليسار و إن صدق.

صدق اليمين و إن كذب.

كذب العدو و إن صدق.

صدق الصديق و إن كذب.

قابل الشاعر بين (كذب اليسار و صدق اليمين) و بين (كذب العدو و صدق الصديق).

و في قوله أيضا في قصيدة: "**القحط و الورد و اتحاد الفصول** " .[4]

خشيت من الشمس أن تنهض قبلي و تدرك أنّي كثير المنام

فتمنح غيري جمال الصباح و تمنحني قبح كل الظلام.

---

[1]- عبد العزيز عتيق: علم البديع، ص84.

[2]- ناصر معماش: الديوان، ص 86.

[3]- المصدر نفسه، ص 34.

[4]- المصدر نفسه ، ص 66.

فقد قابل بين جملة (جمال الصباح / قبح كل الظلام).

و منه فإن علاقات التضاد الموجودة في المقابلة شكلت في تفعيل حركية التعبير، مما أذى إلى إحداث موسيقى و تناسق و انسجام في شعره.

يمكن القول بأن الشاعر عمل على التنويع في الظواهر الإيقاعية في الديوان مما أذى إلى ظهور نمط من الإيقاع أكثر عمقا و اتصالا بالبناء الخارجي للنص هو: "الإيقاع الداخلي" أو الموسيقى الداخلية التي تهتم بالتكرار و البديع، كما يعد الإيقاع الداخلي ومظاهره لونا موسيقيا لا يستطيع دارس الشعر الاستغناء عنه، حيث أنه ورد بصور متنوعة في ديوان "**ناصر معماش**"، فتجلى في ظاهرة التكرار، هذه الظاهرة التي كان لها تأثيرها الخاص و دورها الفعال و البارز في التنويع الإيقاعي، كما كان للتجنيس و الطباق والمقابلة، دور ظاهر في إكساب الديوان جمالية موسيقية.

خاتمة

خاتمة.

في مشارف نهاية مذكرتي هذه الموسومة ب"البنية الإيقاعية في ديوان "اعتراف أخير" لـ ناصر معماش"، والتي تم التركيز فيها على العناصر المكونة للإيقاع، والأثر الجمالي الذي تحدثه هذه الأخيرة في ثنايا القصيدة، بالتركيز على أهم عناصره والمتمثلة في الوزن والبحور الشعرية، الزحافات والعلل والقافية، والتي تدخل تحت مسمى "الموسيقى الخارجية"، بالإضافة إلى عنصر التكرار والجناس والطباق والمقابلة، والتي تسمى بالموسيقى الداخلية للإيقاع الشعري، وقد توصلت من خلال دراستي لهذا الموضوع إلى جملة من النتائج والملاحظات أعرضها كالآتي:

- ✓ يحظى الوزن بأهمية كبيرة لدى العروضيين، فهو الركيزة التي نشأ عليها الشعر العربي لأنه العنصر الذي من خلاله يمكن التفريق بين الشعر و النثر، و لاتصاله بالتجربة الشعرية التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها.
- ✓ بالرغم من اختلاف الباحثين في تحديدهم لمفهوم الإيقاع، كونه متغيرا وغير ثابت إلا أنهم متفقون على أنه ظاهرة مهمة في الشعر و ملازمة له، وميزة جوهرية في الخطاب الشعري لكونه الأساس في تكوين، و بناء القصيدة، و دلالتها، إذ يعمل على إظهار المعنى وإيضاحه.
- ✓ اختلفت نظرة النقاد القدامى العرب المحدثين حول مصطلح الإيقاع، كما اختلفت النظرة بين النقاد العرب و الغربيين كذلك حيث ربطه القدامى باللحن والموسيقى والغناء، في حين ربطه المحدثون بالصوت والمعنى والحركة، أما الغربيون فالإيقاع بالنسبة لهم هو الانتظام والتناغم الذي ينشأ عن تكرار وحدة موسيقية، والأداة التي تسيطر على الحس.
- ✓ تبيَن من الدراسة أن عدد البحور التي نظم عليها الشاعر ناصر معماش قصائده أو ديوانه الشعري هي أربعة بحور، تمثلت في بحر المتقارب، الكامل، الرمل والبسيط وكانت السيطرة لبحر الكامل يليه بحر المتقارب، فالرمل ثم البسيط، كما لاحظت أن الشاعر قد نوع في استخدام البحور الشعرية من أجل التنويع الإيقاعي علاوة على المزج بين الشكلين العمودي و الحر في نطاق الديوان.
- ✓ تضفي الزحافات والعلل عند دخولها على التفعيلات إيقاعا جديدا يتلاءم مع الإيقاعات الأصلية، فهي تعمل على تعديل صور التفاعيل مما يؤدي إلى تنويع النغمة الموسيقية

في البحور، كما تمثل الزحافات و العلل انزياحات وزنية تبرز انفعالات الشاعر، كما أنها تحدُ من تردد النغمات ذاتها في الوزن وتثيران انتباه المتلقي.

- ✓ تعد القافية تاج العروض الشعري، فهي السمة المميزة للقصائد لكونها عبارة عن انفعالات النفسية للشاعر، فتكررها الصوتي في نهاية البيت الشعري يمنح النص توقيعا يزيد من كثافة الوضوح السمعي لدى المتلقي، وفيما يتعلق بالقافية من حيث الإطلاق والتقييد، لاحظت ميلا واضحا إلى إطلاق القافية في الشعر العمودي، في حين يميل الشعر الحر إلى التقييد.
- ✓ نلاحظ في الموسيقى الداخلية للإيقاع الشعري أن الشاعر مزج بين عناصر عديدة من تكرار، و جناس، و طباق، و مقابلة، شكلت لنا وحدة إيقاعية و فنية جمالية في تجانسها الصوتي، وجرسها النغمي الخفي، فعنصر التكرار تقنية أسلوبية تستعمل أثناء التعبير تضفي جمالا ورونقا على النص، يعتمد عليها الكاتب لتأكيد أفكاره وكلامه، وقد اشتمل الديوان على تكرار الحرف، و الكلمة، وتكرار الجملة، وقد ساهم ذلك في إمتاع أذن المتلقي؛ لأن التكرار هو أكثر ما يقع في النفس.
- ✓ كان للطباق والمقابلة دورهما البارز في إكساب القصيدة جمالية، وأثر موسيقي جعل القصيدة غنية بالموسيقى الشعرية، وثرية بإيقاعها الداخلي.
- ✓ يعد الجناس من أهم العناصر البديعية التي اعتمد عليها البلاغيون في الشعر العربي وقد اعتمد عليه الشاعر بقوة في الديوان، حيث أنه تعمد توظيف المحسنات البديعية لأنها تساعد على إظهار الصورة النفسية الصادرة عن نفسه المعذبة، التي ذاقت الغربة وعانت الظروف السياسية والاجتماعية التي يمر بها الوطن، مما أدى إلى إحداث ألوان إيقاعية مختلفة في شعر.

ملحق

ملحق.

سيرة الشاعر ناصر معماش:

ناصر معماش من مواليد (2 / 09 / 1969) بالعلمة ولاية سطيف.

درس المرحلة الابتدائية بمدرسة حركات الطيب ، ثم انتقل إلى متوسطة عبد الحميد بن ثم انتقل إلى ثانوية (bilingue) باديس بالعلمة ،حيث يزاول دراسته بالقسم المزدوج الشهاب في القسم الأدبي لينال شهادة البكالوريا عام 1989 ، انتقل بعدها إلى جامعة قسنطينة ليكمل دراسته بمعهد اللغة العربية و آدابها ليتخرج بعدها بشهادة الليسانس عام 1993.

وفي 1993 اشتغل أستاذا في التعليم الثانوي في مادة الأدب العربي ، وكذا أستاذا مؤقتا بمعهد اللغة العربية و آدابها بجامعة فرحات عباس ب سطيف.

في عام 1995 التحق بقسم ما بعد التدرج في اختصاص الأدب الحديث، لينال شهادة الماجستير بدرجة مشرف جدا بالبحث الموسوم ب " بنية الخطاب الشعري النسوي العربي في الجزائر" .

ثم اشتغل أستاذا دائما في قسم اللغة و الأدب العربي بجامعة جيجل من عام 2003 إلى 2009 ، ثم انتقل بعدها إلى جامعة محمد البشير الإبراهيمي ببرج بوعريريج.

نشاطاته الثقافية و العلمية.

له مجالات مختلفة في المجال الثقافي، إذ هو عنصر عامل بالرابطة الوطنية للإبداع والثقافة و رئيس جمعية آفاق للإبداع الثقافي بالعلمة موطن سكنه، وكان رئيس جمعية النادي الأدبي في عهدتها الثانية ، كما كان طالبا بجامعة قسنطينة ، و هو الآن عضو بالمكتب الوطني لمنتدى الفكر و الثقافة.

ساهم منظما و مشاركا في عدة ملتقيات أدبية و فكرية (وطنية وعربية) منها:

- ملتقى أدب الشباب بالعاصمة عام 1991.
- ملتقى الأدب الجزائري والثورة عام 1993 بقسنطينة.
- ملتقى الأدب الجزائري و الثورة عام 1993 بقسنطينة.
- ملتقى الأدب الشعبي و الأغنية البدوية بالأغواط عام 1995.
- ملتقى أدب الشباب بسطيف عام 1996.

- ملتقى الثقافة و الأدب لجمعية يا حمد بغرداية عام 1998.
- الملتقى الجامعي العربي لقسم اللغة و الأدب بجيجل من طبعته الأولى إلى الرابعة .
- ملتقى المرأة العربية ة الإبداع بتونس 2009.
- ملتقى مئوية الشابي بتونس 2009.
- ملتقيات موقع إنانا بالجزائر وتونس والمغرب و ليبيا 2005 و2011، وغيرها.

. نشر مجموعة من المقالات العلمية و الثقافية في المجلات الثقافية و العلمية .

. له إسهامات متواضعة في مجال الصحافة، آخرها إشرافه على الصفحة الثقافية بجريدة أخبار الأسبوع.

مؤلفاتـه:

. اعتراف أخير عام 2001.

. أناشيد للعلم و الأمل(قصائد للأطفال) عام 2004.

. النص الشعري النسوي (دراسة في بنية الخطاب) عام 2006.

. البطلان والشيخ (قصة للأطفال) عام 2007.

. هكذا تكلم الشيخ السعيد بوطاجين .

. ما لم يسعه الكلام .

. موسوعة شعراء الأطفال، الشعر الموجه للطفل في الجزائر، وبعض الدراسات النقدية في الشعر الجزائري.

المساهمات العلمية والإدارية بجامعة جيجل:

. عضو مؤسس لمجلة الناص.

. عضو هيئة التحرير للمجلة منذ عددها الأول .

. رئيس تحرير مجلة الناص منذ عددها السابع إلى 2009.

. عضو لجنة تنظيم الملتقى العربي الأول للقسم عام 2004.

. رئيس اللجنة تنظيما للملتقى العربي الثاني للقسم عام 2005.

. نائب رئيس القسم بتعيين منذ السنة الجامعية 2008. 2007.

. عضو بالمجلس العلمي لكلية الآداب واللغات بجامعة جيجل من 2003 إلى 2009.

. مشرف على النشاطات العلمية و الثقافية بالقسم.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر والمراجع:

أولا: المصـادر:

1) ناصر معماش: اعتراف أخير، دار هومه للطباعة، العلمة، سطيف،2001.

ثانيا: المراجع:

الكتب العربية.

1. ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، عبد الله فرهود، دار القلم العربي، ط1997،1.
2. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1997،1.
3. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر آدابه و نقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ج2، د.ط، دت.
4. ابن سيده أبو الحسن المرسي: المخصص، باب الملاهي والغناء، دار الكتب العلمية العلمية، لبنان.
5. ابن فارس أبو الحسين القزويني: الصاحبي في فقه اللغة، تح: أحمد حسن بسج دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1997،1.
6. أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبين، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر ج1، ط4، دت.
7. أحمد محمد الهرفي: الحياة العربية في الشعر الجاهلي، دار النهضة، القاهرة مصر د.ط 1972.
8. أدونيس علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان ط1985،1.
9. حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب42 ميدان الأوبرا د.ط، 1998.

10. حسام البنهساوي: الدراسات الصوتية عند علماء العرب و الدرس الصوتي الحديث مكتبة زهراء الشرق للنشر و التوزيع، جمهورية مصر العربية، ط1،2005.

11. حسين بكار: بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، د.ط 1982.

12. حسين علي الدخيلي: البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام ط1،2011.

13. حمدي الشيخ: الوافي في تسيير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية مصر د.ط، 2004.

14. الخطيب التبريزي: الكافي في العروض و القوافي، تح: الحساني حسن عبد الله مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3،1994.

15. خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نمودجا، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ج1، د.ط، 2005.

16. زكرياء إبراهيم: مشكلات فلسفية، مشكلة البنية، مكتبة مصر، 3شارع كامل صديقي الفجالة، د.ط، د.ت.

17. زين كامل الخويسكي، مصطفى أبو شوارب: العروض العربي صياغة جديدة ج1 دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1،2002.

18. سلوم ثامر: نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، منشورات دار الحوار اللاذقية سوريا ط1، 1983.

19. سيد البحراوي: العروض وايقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ط 1993.

20. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، د.ط، 1960 .

21. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان د.ط 1985.

22. صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري، الأيام، ط1، 1997.
23. عادل مصطفى: دلالة الشكل، دراسة في الإستثيقا الشكلية و قراءة في كتاب الفن دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، د.ط ،2001.
24. عبد الحكيم عبدون: موسيقى الشافية للبحور الصافية، العربي للنشر و التوزيع القاهرة ط1، 2001.
25. عبد الرحمن بن خلدون: كتاب العبر وديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و البربر و من عاصرهم من دوي السلطان الأكبر المعروف ب(المقدمة)، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1413،1-1993.
26. عبد الرحمن تيبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر القاهرة، مصر، ط2003،1.
27. عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت لبنان، د.ط، د.ت.
28. ــــــــــــــــــ: علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت لبنان د.ط ، 1974.
29. عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري التشكيل و التأويل، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1998،1.
30. عدنان حقي: المفصل في العروض و القافية و فنون الشعر، مؤسسة الإيمان، دار الرشيد، دمشق، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
31. العربي عميش: خصائص الإيقاع، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1، 2005.
32. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة مصر د.ط، 1992.

33. ـــــــــــــــــــــــ: الشعر العربي المعاصر قضايا و ظواهره الفنية والمعنوية دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1966.

34. علوي هاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت، لبنان، ط1،2006.

35. علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية، د.ط 1994.

36. فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعارف الجزائر، د.ط، 2009.

37. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط1،1974.

38. محمد أحمد بن طباطبا العلوي: أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتب أميرة للطباعة، القاهرة، مصر، 2000، ط1.

39. ـــــــــــــــــــــــ: عيار الشعر، تح:عبد الستار، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط2، 2005.

40. محمد العياشي: نظرية ايقاع الشعر العربي، المطبعة المصرية، تونس،د.ط1 1976.

41. محمد الهادي الطرابلسي: التوقيع و التطويع، عندما يتحول الكلام نشيد كيان، دار محمد علي للنشر، صفاقص، تونس، ط2006،2.

42. محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، منشورات محمد علي بيوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

43. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001.

44. محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي و بيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط2005،1.

45. محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة. إبراهيم أبو سنة، حسن طلب ، رفعت سلام،

46. محمد علي الهاشمي: العروض الواضح و علم القافية، دار القلم للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1991.

47. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط 1923.

48. محمد منذور: في الميزان الجديد، نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.

49. محمود عسران: البنية الإيقاعية في شعر شوقي مكتبة بستان المعرفة، القاهرة، مصر د.ط،2006.

50. مصطفى حركات: كتاب العروض بين النظرية و التوزيع، دار الآفاق، الجزائر د.ط د.ت.

51. ـــــــــــــــــــ: نظرية إيقاع الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق للنشر، الجزائر، د.ط، 2008.

52. مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان الأردن ط1،2010.

53. نازك الملائكة : مقدمة ديوان شطايا و رماد، دار العودة، بيروت، لبنان، مج2 د.ط 1998.

54. ـــــــــــــــــــ: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4 1994.

55. نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ط1،1996.

56. نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية و التطبيق، مكتبة غريب، الفجالية، د.ط د.ت.

57. ياسين عايش خليل: علم العروض، دار الميسر للنشر و التوزيع، الأردن ط1،2011.

58. يحي بن معطي: البديع في علم البديع، تح: مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1،2003.

59. يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع و الثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية دمشق، سوريا، د.ط، 2004.

المعاجم.

العربية.

1. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1.

2. أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ج1،ط1، 2001.

3. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1997.

4. معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، ج2، مادة وقع، ط3، د.ت.

5. الفيروز أبادي: قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، د.ط،1999.

المترجمة.

1. أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2 1973.

الرسائل الجامعة.

1. أمين مصرني: شعرية الإيقاع في القصيدة العربية الجاهلية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروض و موسيقى الشعر، إشراف رضوان محمد حسين النجار، كلية الآداب و اللغات قسم اللغة و الأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان،2012.
2. دلال حيور: بنية النص السردي في معارج ابن عربي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في السرد العربي القديم، إشراف رشيد قريبع، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة منتوري، قسنطينة،2005-2006.

3. سمير عابي: البنية الإيقاعية في ديوان محمد العيد آل خليفة-إسلاميات و قوميات اللزوميات الثوريات أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل شهادة ماجيستير-تخصص أدب عربي إشراف محمد بن صالح، كلية الآداب، قسم اللغة و الأدب العربي،2014-2015.
4. صادق بن القايد: البنية الإيقاعية في ديوان ابن رشيق القيرواني-شعر الغزل و المدح أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي، تخصص علوم الأدب إشراف د.العربي داحو، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، معهد اللغة العربية و آدابها جامعة الحاج لخضر، باتنة،2010-2011.
5. صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، فترة التسعينات وما بعدها أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة فرحات عباس سطيف،2011.
6. ليلى رحماني: البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروض و موسيقى الشعر، إشراف أ.د عباس محمد، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان،2014 -2015.
7. نورة قطوش: بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري مذكرة لنبل درجة الماجيستير في الأدب العربي، تخصص أدب عربي قديم إشراف كمال عجالي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية و آدابها جامعة الحاج لخضر، باتنة،2009 -2010.

المجلات .

1. الإيقاع في شعر أبي مروان الحزيري الأندلسي، مجلة أبحاث كلية التربية الإسلامية، ع4، مج10، كلية التربية للبنات، جامعة الموصل،2011.

2. البنيوية(النشأة و المفهوم) (عرض ونقد)، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية و الإجتماعية، ع15، مج66، يونيو- سبتمبر2012.

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة.	أ-ج
مدخل: التشكيل الإيقاعي في القصيدة الحديثة.	7-5
الفصل الأول: ماهية البنية و ماهية الإيقاع.	
تمهيد.	9
1- تعريف البنية.	12-9
2- تعريف الإيقاع.	17-13
3- الإيقاع عند العرب القدامى.	19-17
4- الإيقاع عند العرب المحدثين .	22-19
5- الإيقاع عند الغرب.	25-23
6- الإيقاع و الوزن.	29-26
7- الشعر والموسيقى.	31-29
الفصل الثاني:الإيقاع الخارجي في ديوان " اعتراف أخير" لناصر معماش.	
1-الوزن.	38-35
1-1-البحور الشعرية.	50-39
1-2-الزحافات و العلل.	59-51
4-القافية	71-60
الفصل الثالث: الإيقاع الداخلي في ديوان " اعتراف أخير لـ " ناصر معماش ".	
تمهيد.	74
1- التكرار.	75-74
مستويات التكرار.	76
1-تكرار الحرف.	84-76
2-تكرار الكلمة.	89-85
3-تكرار العبارة.	93-90

2- الجناس .	99-94
3-الطباق.	103-100
4-المقابلة.	105-104
خاتمة.	108-107
ملحق.	111-110
قائمة المصادر و المراجع.	119-113
فهرس الموضوعات	122-121
ملخص.	

ملخص

ملخص.

تتناول هذه الدراسة البنية الإيقاعية في ديوان اعتراف أخير لشاعر ناصر معماش.

بدأت هذه الدراسة بمدخل حول التحول الإيقاعي في القصيدة الحديثة، وتلاه فصل أول عرض تعريفا لكل من البنية، والإيقاع، ألقى نظرة على الإيقاع عند العرب المحدثين والقدامى، فالغربيين، وعرج على بيان الفرق بين الوزن و الإيقاع، ثم تطرَق في الأخير إلى الشعر و الموسيقى.

عرضت الدراسة في قسمها التطبيقي جانب الموسيقى الخارجية و الداخلية، التي ينبني عليها التشكيل الإيقاعي، في محاولة مني لرصد جملة الظواهر الإيقاعية في الديوان، و مدى ما عكسه توظيف هذه العناصر من أثر موسيقي متحقق من تظافرها.

الكلمات المفتاحية: اعتراف أخير، البنية ، الإيقاع ، الإيقاع الخارجي ، الإيقاع الداخلي.

Résumé.

Cette étude traite de la structure rythmique dans le recueil "dernière confession " ou " **dernier reconnaissance** " de "**Nasser Maamache** ".

Cette étude a commencé par une introduction sur, puis, fournir une définition de la structure et du rythme en termes de la langue et de terminologie, et faire un coup d'œil sur le rythme chez les arabes modernes et anciens, ét chez l'occident. et montrer la différence entre la rime ét le rythme, après, j'ai obordé la poésie et la musique.

j'ai montré au cœur de cette étude de prendre le sujet de la musique externe et interne sur laquelle elle est construite la composition rythmiques afin d'atteindre un total de phénomènes rythmiques .

dans le "recueil" et la mesure dans laquelle ces éléments sont reflétés par l'effet musical dont "Nasser maa mâche" a réussi à combiner entre ces deux rythmes.

Mots clés: dernier confession – structure – rythme – rythme externe – rythme interne.