

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون - تيارت -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة و الأدب العربي



تخصص: أدب حديث ومعاصر

فرع: الدراسات الأدبية

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر الموسومة بـ :

## شعرية الإيقاع في الشعر الجزائري الحديث قصيدة [ الإنسان الكبير ] لمحمد صالح باوية "نمؤنجا"

إشراف الاستاذ الدكتور :

\* أحمد بوزيان

إعداد الطالبين :

\* زهرة سعدي

\* سعاد زرودي

أعضاء لجنة المناقشة :

الأستاذ الدكتور: أحمد بوزيان ..... مشرفا ومقررا

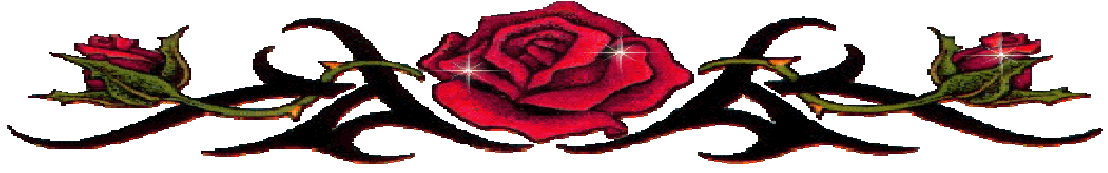
الأستاذ الدكتور: عبد القادر شريف حسني ..... مناقشا

الأستاذ الدكتور: لخضر سعيد بلعربي ..... رئيسا

السنة الجامعية:

1439هـ/1440هـ الموافق لـ 2018م/2019م





## شكر و عرفان

الحمد لله رب الأرباب وميسر الصعاب وقاهر الأحزاب، نحمده سبحانه ونثني عليه الخير كله

ونشكره شكر الشاكرين على نعمه وآلائه وهو القائل في محكم تنزيله :

﴿ لئن شكرتم لأزيدنكم .... ﴾ سورة إبراهيم الآية 7

وفي المقام الثاني نتقدم بالشكر الجزيل وخالص الإمتنان إلى الأستاذ الكريم أحمد بوزيان

الذي لم ييخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيمة طيلة مسار بحثنا.

كما يسعدنا و يشرفنا أن نشكر كل المعلمين والأساتذة الذين درسونا طيلة مسارنا الدراسي المرحلة

الابتدائية إلى المرحلة الجامعية، و جزاهم الله عنا خير الجزاء .

وأخيرا نشكر كل من ساعدنا في إتمام هذا البحث وقدم لنا يد العون، ونخص بالذكر عمال مكتبتنا

الأفاضل .

زهرة . سعاد .

# إهداء

إلى من تعب من أجلي في هذه الدنيا الفانية، إلى روح أبي الزكية الطاهرة

إلى من علمتني الخصال العالية، إلى ينبوع الحنان ودفء الأمان، إلى أُمِّي الغالية

إلى الأستاذ المشرف أحمد بوزيان، حفظه الله ورعاه و أدام علمه للأجيال الباقية.

إلى الذين اضاءوا لي درب الحياة، وساندوني في طريقي لتحقيق أمنياتي، إخوتي وإخواتي وجميع أفراد أسرتي

إلى من سرنا سويا ونحن نشق الطريق معا نحو النجاح، صديقاتي وزميلاتي .

إلى كل أساتذتي الكرام وإلى كل أفراد الأسرة التربوية من المرحلة الابتدائية إلى المرحلة الجامعية

أهدي إليهم ثمرة هذا الجهد

زهرة

# إهداء

إلى من يحفظه قلبي قبل لساني، إلى من حبه يسري في دمي وجداني

كيف لا وهو الذي رباني ورعاني، أبي الغالي

إلى من سهرت الليالي من اجلي، ومسكت بيدي من اجل النجاح في عمالي، إلى أمي الحبيبة .

إلى الأستاذ الكريم احمد بوزيان وإلى أساتذتي الكرام الفضلاء

إلى من عرفت معهم معنى الحياة ووقفوا معي لتحقيق آمالي إلى أخواتي الأعزاء.

إلى ينابيع الصدق والإخاء دون استثناء، صديقاتي وإلى كل الزملاء.

وإلى كل طلبة علم يحملون رسالة العلم والعلماء اهدي إليهم ثمرة هذا الجهد .

ك سعاد .

مقدمة

مقدمة :

إن شعرية الإيقاع أعادت صياغة الشكل الموروث المتعارف عليه من قبل النقاد العرب القدامى، على أن الشعر هو كلام موزون مقفى يدل على معنى، وهذا هو التصور الثابت المحافظ على الطريقة العمودية وعلى وحدة الوزن والقافية، فمن النقاد القدامى من كان ينظر إلى شكل القصيدة القديمة على أنه صنم لا يتحرك، وثابت لا يتغير، ولكنه تحرك أخيراً مع دخول الحداثة الشعرية، والتي حولت التشكيل الموسيقي في الشعر من سكونية الوزن إلى حركية الإيقاع، وحررت الشعر من القيود التقليدية إلى التنوع في البنية الإيقاعية، والشعر الجزائري لم يسلم كذلك من عاصفة التجديد التي هبت على شكلية الشعر العربي عامة .

أما الموسيقى فقد ارتبطت بالشعر منذ القدم، لهذا كان الشعر العربي القديم يمتاز بطابع غنائي نظراً للأوزان الخليلية التي يقيس عليها قصائده، والقوافي الموحدة التي يختم بها أبياته، لكن التجديد الذي مس الشعر العربي عامة والجزائري خاصة هو الانتقال من الموسيقى الشعرية الخارجية المقيدة بالوزن والقافية إلى الموسيقى الشعرية الداخلية المتعالية على القواعد العروضية .

ولهذا كان إختيارنا لموضوع " شعرية الإيقاع في الشعر الجزائري الحديث . قصيدة الإنسان الكبير . محمد صالح باوية " أ نموذجاً بناء على دوافع ذاتية وموضوعية من بينها : معرفة أهم التحولات الإيقاعية التي مست القصيدة الجزائرية عموماً، وإعجابنا بقصيدة "الإنسان الكبير" خصوصاً، لأنها قصيدة متنوعة البنية الإيقاعية فهي للشاعر الذي يعد من الأوائل الذين انتهجوا طريق التجديد وغيروا من نمطية التشكيل الموسيقي في الشعر الجزائري من الإيقاع الخارجي إلى الإيقاع الداخلي .

ومن هنا تنبع أهمية هذا الموضوع الجمالي الإيقاعي الذي يواكب سير حركة تطور الإيقاع في لشعر العربي عامة و الشعر الجزائري خاصة في عصر الحداثة الشعرية، ومن ثمة فإن مثل هذه الدراسات الإيقاعية تعد منطلق مهم لإزاحة الحمود عن شكلية الشعر الجزائري، ومما لاشك فيه أن موضوع شعرية الإيقاع في الشعر الجزائري الحديث، هو جديد نظراً لقلّة الأبحاث والدراسات التي تضمنته، ونذكر من بين أهم هذه الدراسات : كتاب البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة لعبد الرحمن ترماسين، ومن بين الرسائل الجامعية أطروحتان

للدكتوراه هما: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينيات وما بعدها لقاسي صبيرة، وأطروحة لرحماني ليلي الموسومة بـ البنية الإيقاعية في اللهيب المقدس لمفدي زكرياء .

وبهذا نضيف بحثنا هذا إلى هذه الدراسات السابقة وخصوصا أن الشعر الجزائري بحاجة إلى مثل هذه الدراسات التطبيقية وخاصة في مجال الإيقاع الشعري، ومن خلال البحث في هذا الموضوع فإن هدفنا هو محاولة الوصول إلى نتائج هذه التساؤلات وهي: ما علاقة الإيقاع بالوزن والشعرية عامة؟ وماهي أهم التحولات الإيقاعية التي مست القصيدة الجزائرية عموما، وأين تكمن مستويات الإيقاع في قصيدة " الإنسان الكبير " لمحمد صالح باوية خصوصا؟

كل هذه الأسئلة نحاول الإجابة عنها من خلال محطات بحثنا معتمدين بذلك على المنهج التاريخي الذي يدرس مراحل تطور الإيقاع في القصيدة الجزائرية من المرحلة التقليدية إلى المرحلة التجديدية باتجاهاتها: الاتجاه الوجداني واتجاه الشعر الحر إلى دخول قصيدة النثر في تاريخ الشعر الجزائري، كما اعتمدنا كذلك على المنهج الأسلوبي التحليلي الذي يبحث في شكل هذه القصيدة من حيث الأسلوب والإيقاع، والمنهج البنيوي الوصفي الذي يدرس البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية بأنماطها: العمودية وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، أما هيكلية البحث قسمناها كالاتي:

. مدخل: حول مفهوم الإيقاع وعلاقته بالوزن، تطرقنا فيه إلى مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا، وحددنا علاقة الإيقاع بالوزن قديما وحديثا، ففي القديم كان الوزن يشمل الإيقاع، ولكن حديثا اتسع مفهوم الإيقاع ليشمل الوزن.

. أما الفصل الأول جاء بعنوان: علاقة الشعرية بالإيقاع، وقسمناه إلى مبحثين: ففي المبحث الأول تناولنا مفهوم الشعرية قديما عند اليونان وخاصة عند أرسطو الذي يعد المنظر الأول للشعرية من خلال مفهوم المحاكاة، متأثرا بأستاذه أفلاطون، ثم تأثر النقاد العرب القدامى بأرسطو واجمعوا على أن الشعر هو صناعة، وهذا ما سنراه عند ابن سلام الجعفي وقدامة ابن جعفر والمرزوقي وحازم القرطاجني وعند الغرب حديثا تناولنا مفهوم الشعرية عند رومان ياكبسون وعند جون كوهن وعند تودوروف، أما عند العرب حديثا، فعالجنا مفهوم الشعرية



عند أدونيس وعند كمال أبو ديب، أما بخصوص المبحث الثاني تطرقنا فيه إلى ضرورة الإيقاع في الشعر وأنواعه منبهين إلى أهمية الإيقاع بالنسبة للمتلقي، وكيف كان ينظر إلى أنواعه قديما وحديثا .

. أما الفصل الثاني الموسوم بتحويلات شعرية الإيقاع في الشعر الجزائري الحديث، فقسمناه إلى مبحثين درسنا في المبحث الأول : شعرية الإيقاع في الشعر الجزائري التقليدي، وقمنا بتحليل بعد النماذج الشعرية التقليدية، لمفدي زكرياء ومحمد العيد آل خليفة، ومحمد الأخضر السائحي، ثم انتقلنا إلى المبحث الثاني الذي عالجنا فيه شعرية الإيقاع في الشعر الجزائري التجديدي، وحللنا فيها بعض النماذج من الشعر الوجداني لحمود رمضان الذي يعد أول شاعر وناقد جزائري دعا إلى التجديد، كما درسنا أنموذج آخر لأبي القاسم خمار، ثم تحولنا إلى دراسة الإيقاع في الشعر الحر وأخذنا أنموذج شعري لأبي القاسم سعد الله، الذي يعد أول شاعر متحرر من القيود التقليدية، ثم حللنا أنموذجا لعز الدين ميهوبي، وبعد الشعر الحر ذهبنا إلى قصيدة النثر التي حطمت النظام العروضي فدرسنا نماذج شعرية لأزراج عمر ولعبد الحميد بن هدوقة ولأحلام مستغانمي .

وبخصوص الفصل الثالث التطبيقي المعنون بشعرية الإيقاع في قصيدة "الإنسان الكبير" لمحمد صالح باوية، قمنا بتحليل هذه القصيدة من خلال دراسة الإيقاع الخارجي، الذي يشتمل على إيقاع الوزن والقافية، فحاولنا رصد أهم التنوعات الإيقاعية في هذه القصيدة الممتزجة بالبحر ما بين بحر الرمل وبحر الوافر وبحر الرجز، ودرسنا تغيرات بنية التفعيلة الإيقاعية من خلال إصابتها بالزحافات والعلل، ثم درسنا في المبحث الثاني : الإيقاع الداخلي في القصيدة، الذي يتضمن إيقاع التوازي وإيقاع التكرار وإيقاع التدوير .

أما الخاتمة فكانت حوصلة حول النتائج التي توصلنا إليها من خلال بحثنا، بالإضافة إلى ملحق ارتأينا فيه إلى حياة الشاعر محمد صالح باوية، وقصيدة "الإنسان الكبير" .

وبخصوص أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها، وجدنا كثرة الدراسات النقدية التي تناولت مفهوم الشعرية وغياب شبه تام للدراسات التي تناولت البنية الإيقاعية، فمن الكتب التي ارتكزنا عليها في مفهوم الشعرية نذكر كتب التراث القديم : كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس ونقد الشعر لقدامي ابن جعفر وطبقات فحول الشعر لابن سلام الجمحي وشرح ديوان الحماسة للمرزوقي ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، أما بالنسبة

للكتب الحديثة المترجمة نذكر كتاب قضايا الشعرية لرومان جاكبسون وكتاب النظرية الشعرية لجون كوهن وكتاب الشعرية لتوردوروف، ومن الكتب العربية الحديثة اعتمدنا على: كتاب الشعرية العربية لأدونيس وكتاب الشعرية لكamal أبوديب، أما بخصوص الإيقاع نذكر: كتاب الإيقاع في الشعر العربي لعبد الرحمن الوحي وكتاب البنية الإيقاعية في الشعر المغربي المعاصر لوكي راضية وكتاب موسيقى الشعر قديمه وحديثه لعبد الرضا علي وبخصوص الشعر الجزائري اعتمدنا على كتاب الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية لمحمد صالح ناصر، وفي الفصل التطبيقي اعتمدنا على ديوان أغنيات نضالية.

ومن الصعوبات التي واجهتنا هي تداخل مصطلحات الإيقاع واختلاف وجهات النظر حول مفهومه، وصعوبة تحديد مفهوم جامع مانع للإيقاع، وقلة المصادر والمراجع التي تناولت شعرية الإيقاع في الشعر الجزائري .

وجرياً على قول الرسول الكريم محمد عليه الصلاة والسلام " من لم يشكر الناس لم يشكر الله "، نتقدم بجزيل شكرنا إلى أستاذنا المشرف علينا طيلة مسار بحثنا، الدكتور " أحمد بوزيان " الذي مد لنا يد العون ولم ييخل علينا بالنصائح والتوجيهات، فجزاه الله عنا خير الجزاء، كما نشكر لجنة المناقشة على قبولها وتفضلها على قراءة عملنا هذا، آملياً أن نفيد ونستفيد، فان أصبنا فمن الله وإن أخطأنا فلنا أجر الإجتهد، فنسأل الله الخير والصواب والسداد .

تيارت في : 06 من شوال 1440هـ

الموافق ل : 07 من جوان 2019م

. زهرة سعدي .

. سعاد زروودي .

مأخذ

مفهوم الإيقاع وعلاقته بالوزن

## 1. مفهوم الإيقاع وإشكالية المصطلح:

يعتبر مفهوم الإيقاع من أكثر المفاهيم غموضاً في الساحة الأدبية والنقدية، فمفهومه لم يتحدد تحديداً واضحاً لا في العصر القديم ولا في العصر الحديث، وقد اختلفت الآراء حول تعريفاته، وتداخلت مصطلحاته، فهناك من ربطه بالوزن وهناك من قام بالتفريق بينهما، «وعلى الرغم من أن هناك إشكالات حول المصطلح: (العروض، الوزن، الميزان، البحر، النغم، الموسيقى، الإيقاع ...). فإن هناك ميلاً عند الباحثين والدارسين إلى تفضيل مصطلح " الإيقاع " <sup>(1)</sup>» ولتحديد العلاقة بين الإيقاع والوزن لابد أولاً من ضبط إشكالية مصطلح الإيقاع لغة واصطلاحاً :

## أ. تعريف الإيقاع لغة:

وقد ورد مفهوم الإيقاع لغة في المعاجم العربية القديمة، بأنه هو اللحن والغناء، ففي لسان العرب يقول ابن منظور: « والإيقاع مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقعها ويبينها، وسمي الخليل، رحمه الله كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع » <sup>(2)</sup>، وفي المعجم الوسيط «الإيقاع اتفاق الأصوات وتوقعها في الغناء.» <sup>(3)</sup>، أي هو التلحين الصوتي الغنائي، وفي القاموس المحيط جاء تعريف الإيقاع لا يختلف عن تعريفه في لسان العرب «والإيقاع: إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها» <sup>(4)</sup> .

ومن خلال هذه التعريفات اللغوية في المعاجم العربية نجد أن مفهوم الإيقاع قديماً قد ارتبط بفن الموسيقى أي بالغناء واللحن، فالإيقاع هو توافق الأصوات في أزمنة منتظمة، وفواصل إيقاعية متشابهة ومتعادلة وتلحينها في نغم تتلذذ له الأسماع .

<sup>(1)</sup> . ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، الشعر الجزائري في معجم الباطنيين " أنموذجاً تطبيقياً "، دار الأمير

خالد، ط 2013، 1م، ص : 468 .

<sup>(2)</sup> . أبو الفضل جمال الدين محمد ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي . بيروت، لبنان، ط 3، ج 8، 1999م، " مادة وقع " ص : 373 .

<sup>(3)</sup> . مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، ط 3، د ت، ج 2 " مادة وقع " .

<sup>(4)</sup> . مجد الدين الفيروز ابادي، القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف : محمد نعيم العرقسوسي مؤسسة الرسالة .، بيروت .

لبنان، ط 2005، 8م، ص : 773 .

## ب . تعريف الإيقاع اصطلاحاً:

أما تعريف الإيقاع اصطلاحاً « فهو مشتق من اليونانية (RHUTHMOS) بمعنى الجريان والتدفق، وتطور فيما بعد ليصبح مرادفاً للكلمة الفرنسية المعبرة عن المسافة الجمالية»<sup>(1)</sup> كما أن تعريفه لم يغيب عن الفلاسفة المسلمين قديماً، فالفارابي يعرفه بأنه «النقطة على النغم في أزمنة محدودة المقادير و النسب.»<sup>(2)</sup>، والإيقاع هنا مرتبط بالأنغام المتساوية في الزمن، والفرق بينه وبين الوزن من حيث « إن نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل إلى النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل.»<sup>(3)</sup>، فالإيقاع ينتسب إلى النغم الصوتي والألحان والغناء، أما الوزن فينتسب إلى الشعر الذي نجد فيه الحروف ذات فواصل منتظمة، ومتساوية المسافة الزمنية في عدد الحركات والسكنات .

وابن سينا يعرف الإيقاع بأنه « هو تقدير ما لزمان النقرات ، فان اتفق أن كانت النقرات منعمة كان الإيقاع لحنياً، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام، كان الإيقاع شعرياً»<sup>(4)</sup>، فهو هنا يميز بين نوعين من الإيقاع: الإيقاع اللحني وهو مرتبط بالنغم الصوتي والآلات الصوتية واللحنية، والإيقاع الشعري وهو مرتبط بالحروف المنتظمة والمتشابهة أي الأوزان العروضية الخليلية .

أما أبو حيان التوحيدي الذي جمع بين الفلسفة والأدب، تناول أيضاً تعريف الإيقاع من خلال كتابه "المقابسات" واهم ماجاء فيه : « يقال ما الإيقاع ؟ الجواب فعل يكبل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة»<sup>(5)</sup>، فالإيقاع هو الصوت المنتظم والمتشابه والمتساوي في المسافة الزمنية بين الفواصل الصوتية .

(1). علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي . الهيئة المصرية، ط1، 1994م، ص: 18.

(2). أبو نصر الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق : غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة مصر، د ط، 1967م، ص: 437 .

(3). المصدر نفسه، الصفحة : نفسها.

(4). ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى ضمن كتاب الشفا . تحقيق زكريا يوسف ، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ط 2، 1956، ص: 81

(5). أبو حيان التوحيدي ، المقابسات ، تحقيق حسن السندي، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ط 2 ، 1993 م : ص 310 .

أما المسعودي في كتابه " مروج الذهب ومعادن الجوهر " فقال : « قال المعتمد : فما منزلة الإيقاع وأنواع الطرائق وفنون النغم ؟ قال : قد قال في ذلك يا أمير المؤمنين من تقدم : إن منزلة الإيقاع من الغناء بمنزلة العروض من الشعر وقد أوضحوا الإيقاع ووسموه بسمات ولقبوه بألقاب، وهو أربعة أجناس : الثقيل الأول وخفيفه، والثقل الثاني وخفيفه، والرمل الأول وخفيفه، والهزج وخفيفه، والإيقاع هو الوزن، ومعنى أوقع وزن، ولم يوقع : خرج من الوزن»<sup>(1)</sup>، فهناك علمان: علم العروض الخاص بالوزن الذي نجد في فن الشعر، وعلم الموسيقى الخاص بالإيقاع والذي نجد في فن الغناء، ومعنى أوقع أي وزن، والإيقاع والوزن لهما نفس الدلالة لكنهما مختلفان في المجال، فالوزن يرتبط بمجال الشعر والإيقاع يرتبط بمجال الموسيقى . وابن فارس في كتابه الصحاحي في فقه اللغة ، يوضح بأنه لا يوجد فرق بين الإيقاع والوزن عند أهل العروض وذلك لقوله «إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة»<sup>(2)</sup>، فالشعر العربي ارتبط بالغناء منذ القدم، ولهذا يطلق عليه النقاد تسمية الشعر الوجداني الغنائي، وابن خلدون يؤكد على هذا في قوله « كان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفن، لأنه تابع للشعر ، إذ الغناء إنما هو تلحينه»<sup>(3)</sup>، وذلك بسبب الخصوصية الموسيقية الموجودة في اللغة العربية، التي تجعل من الشعر العربي قابلاً للغناء ولهذا تعد «الغنائية صفة بارزة في الشعر العربي، وهي صفة وثيقة الصلة بالملامح الصوتية للغة العربية ، ولهذا نستطيع افتراض أن الوزن في الشعر يماثل الإيقاع في الموسيقى»<sup>(4)</sup> .

(1) الحسين بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، شرح وتقديم : مفيد محمد قميحة، ج4، ط1، د.ت، ص253.

(2) — أحمد ابن فارس بن زكريا، الصحاحي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق أحمد حسن بسج ، دار إحياء الكتب العلمية، بيروت، ط1997، م1، ص: 212 .

(3) .. عبد الرحمن ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر المعروف ب "المقدمة "

دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص : 471

(4) . صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، دراسة تحليلية تطبيقية ، ط1، شركة دار الملكية ، الجزائر ، 1996، ص : 52 .

## 2- علاقة الإيقاع بالوزن قديما :

في النقد العربي القديم شاع الاعتقاد بأن الوزن أوسع وأشمل من الإيقاع، وخلد هذا الاعتقاد مقولة قدامة ابن جعفر التي تعرف الشعر على انه « كلام موزون مقفى يدل على معنى »<sup>(1)</sup>، فالذي يميز الشعر عن النثر في نظر النقاد القدامى هو الوزن والقافية وهما معياران أساسيان، من معايير عمود الشعر، وحازم القرطاجني يعرف الشعر بأنه : « كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوية لعدد زمان الأخرى»<sup>(2)</sup>، فالأقوال الموزونة هي أن تكون متساوية في عدد الفواصل الإيقاعية أي في عدد الحركات والسكنات بين الشطرين في البيت الواحد، ومن هنا نجد أن الإيقاع تم اختزاله في الوزن، فمن مفهوم الوزن ينبثق مفهوم الإيقاع، بمعنى أن الوزن أوسع واشمل من الإيقاع .

ونجد بأن الوزن عند الناقد ابن طباطبا له علاقة متداخلة بالإيقاع، فإذا كان الشعر موزونا ، سيؤدي حتما إلى وجود إيقاع يطرب الفهم لسماعه ولصوابه « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر و صحة المعنى و عدوبة اللفظ فصفا مسموعه و معقوله من الكدر»<sup>(3)</sup>، فإذا كانت الصناعة صحيحة في الوزن و المعنى و عدوبة اللفظ تم قبول الشعر وإذا ضعفت هذه الصناعة أو اختل ركن من أركانها فسد الإيقاع وكرهته الأسماع وينتهي الشعر الى غاية الرداءة، فوجود الوزن في الشعر هو السبب في وجود الإيقاع، بمعنى أن الوزن هو الذي يولد الإيقاع عند الناقد ابن طباطبا.

## 3- علاقة الإيقاع بالوزن حديثا :

(1) قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت، ص: 64.

(2) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحسين بن حوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د ط، 1966 م، ص : 263 .

(3) .. عيار الشعر، محمد أحمد ابن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1982، ص : 21 .

أما في العصر الحديث تطور مفهوم الإيقاع واتسع مجاله ليهدم نظرية النقد العربي القديم التي كانت تقدّس الوزن وتعتبره أوسع واشمل من الإيقاع، فالإيقاع بصفة عامة في الدراسات الغربية و النقدية العربية المعاصرة : « هو التواتر المتتابع بين حالي الصوت و الصمت، أو النور و الظلام أو الحركة و السكون أو القوة و الضعف أو الضغط و اللين أو القصر و الطول أو الإسراع و الإبطاء فهو يمثل العلاقة بين الجزء و الجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. »<sup>(1)</sup>

ومن خلال هذا التعريف يتضح أن الإيقاع موجود في مختلف تناقضات الحياة في الصوت والصمت، وفي الحركة والسكون، وفي القوة والضعف، وفي النور والظلام، فهو الصراع بين المتضادات الكونية، والشعر الجديد يحفل بهذه التناقضات، ويرى بان التناقض هو سر اكتشاف جمال الكون، كما أن الإيقاع تنوعت مجالاته وتعددت أنماطه، فأصبحنا اليوم نتحدث عن إيقاعات وليس عن إيقاع واحد، فمن بين الإيقاعات هناك : الإيقاع البصري المرئي أو إيقاع الصورة والإيقاع الصوتي و الإيقاع الحسي والإيقاع التشكيلي، وإيقاع البياض وإيقاع نفسي الذي يرتبط بدلالة نفسية الشاعر، « فالإيقاع الشعري يستمد فعاليته من علاقات اللغة ومستويات السياق التي لا ينفصل المعنى فيها عن المبنى من أجل ذلك فإن القصائد المتعددة التي تشترك في الوزن تستطيع كل واحدة منها بخصائص محددة، وسمات منفردة ذلك أن النظام الإيقاعي في كل قصيدة متميز عن الوزن المجرد. »<sup>(2)</sup>

فالإيقاع في القصيدة ناتج عن سياق القصيدة أي غرض القصيدة، و يستخرج من دلالة الألفاظ فإذا كانت الألفاظ تدل على الحزن فالإيقاع سيكون حزينا حيث « ترتبط الدلالة بالإيقاع ارتباطا وثيقا »<sup>(3)</sup> بينما الوزن ثابت ومجرد بمعنى أن لكل قصيدة إيقاعها الخاص رغم اشتراك قصائد في نفس الوزن، فالإيقاع هو حالة نفسية متخفية وراء دلالة الألفاظ ودلالة الأوزان، كما لا يمكن ضبط العاطفة الشعرية وتحديد كمقياس

(1) . مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ط 1974، م 1، ص : 481.

(2) .. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مطبوعات فرج، قبرص، ط 1990، 4 م، ص : 20 .

(3) . جمال الدين ابن الشيخ، الشعرية العربية ، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة : مبارك حنون، محمد الوالي، محمد اوراغ، دار توبقال للنشر، ط 2008، م 2 ،



ثابت إذ أن « العاطفة الشعرية مضطرة حتما إلى الالتزام بصورة إيقاعية موسيقية معينة.»<sup>(1)</sup> من حيث أن الحالة النفسية الحزينة يناسبها إيقاع حزين ذو أصوات تدل على الحزن، والحالة النفسية المنبسطة يناسبها إيقاع منبسط يدل على الفرح، ولهذا فالدراسات الحديثة قامت بدراسة دلالة الأوزان ودلالة الحروف والأصوات سيكولوجيا أي من الناحية النفسية، فالإيقاع هو « تابع للحالات النفسية التي ينتج عنها الشاعر قصيدته »<sup>(2)</sup>.

كما أن الإيقاع في نظر الناقدة خالدة سعيد « لا يقتصر على الصوت، انه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما ( صوتي أو شكلي )، أو جو ما ( حسي، فكري، سحري، روحي ) وهو كذلك صيغة للعلاقات ( تناغم، التعارض، التوازي، التداخل ) فهو إذن أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»<sup>(3)</sup>، فالإيقاع أوسع من أن يكون مرتبطا بالصوت أي اللحن والغناء، فهو مرتبط كذلك بدلالات معنوية أي بالروح والفكر، ومرتبطة بالهندسة الشكلية أي التوازي والتداخل والتناغم داخل القصيدة، وهنا يبدو الفرق واضحا بين الإيقاع والوزن الذي «هو سلسلة السواكن، والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات : الشطران، التفاعيل، الأسباب، والأوتاد.»<sup>(4)</sup>.

كما تنفي الناقدة خالدة سعيد أن يكون تعريف الإيقاع مرتبط بالنظام العروضي الخليلي، أي بالوزن والقافية، فالإيقاع « ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس، الوعي الحاضر و الغائب،...، فالإيقاع ليس مجرد تكرار للأصوات و أوزان تكرارا يتناوب تناوبا معيناً،...، وليس عددا من المقاطع، اثني عشر مزدوجة أو حماسية مفردة، وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قراراً، هذه كلها إيقاعية ولكنها جزء من كل واسع ملون متنوع، فضلا عن أنها بشكلها المنظم المعروف صارت لغة مستنفدة لا تقول جديدا.»<sup>(5)</sup>.

(1). جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر : سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، ط 2، 1965، ص : 162 .

(2). محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة . الموسيقى . الحركة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) ط 1. 2010، ج 1، ص : 197.

(3). خالدة سعيد، حركة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979، ص : 111 .

(4). مصطفى حركات، قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د ط، 1989، ص : 11 .

(5). خالدة سعيد، حركة الإبداع، ص : 111 .

والفرق بين القصيدة القديمة والقصيدة الجديدة من ناحية التشكيل الموسيقي بأن « القصيدة القديمة قائمة على الوزن السهل المحدد، المفروض من الخارج، بينما تقوم القصيدة الجديدة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل، لذلك هو ابتكار ويتطلب استخدامه قوة وبراعة وموهبة أكثر مما يتطلب استخدام الوزن. »<sup>(1)</sup> فالشعر العربي القديم قائم على وحدة الوزن والقافية، على عكس الشعر الجديد الذي يقوم على التنغم الداخلي الحركي والتنوع في الأوزان والقوافي ، وهذا التنوع هو الذي يطلق عليه اسم الإيقاع الداخلي الذي يتلون ويتغير على حسب تغير الحالة النفسية وامتداد الدفقات الشعورية للشاعر، فالإيقاع هو حالة نفسية و« استجابة للانفعال هي استجابة موسيقية، تبعث في الذات حالة من الإيقاع المبهم الذي يبحث عن التشكيل. »<sup>(2)</sup>، فالإيقاع هو حالة نفسية تبحث عن التشكيل أما الوزن « فهو القالب أو المعيار،...، والمقصود بهذا أن يقسم البيت إلى أجزاء بمقدار التفعيلات التي توجد في بحر بيت، بحيث تكون تلك الأجزاء مساوية للتفعيلات في عدد الحروف، مطلق الحركات و السكنات »<sup>(3)</sup>

ومن خلال هذه التعريفات يتضح لنا بأن الإيقاع هو مجموعة من التموجات النفسية والصوتية الغير ثابتة، أما الوزن فهو المعيار الثابت للشعر وهو مجموعة من الحركات والسكنات المشكلة للبحور العروضية الشعرية، فالإيقاع هو « فطرة، حركية غير محددة حياة لا تنتهي، الإيقاع نبع، والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، والإيقاع شعريا هو كل تناوب منتظم، إنه بعبارة ثانية، تناوب في النفسية . »<sup>(4)</sup>، فالإيقاع هو غريزة إنسانية، ونزعة طبيعية مولدة للحركة، وهو حياة لا متناهية أوسع من الوزن، فالإيقاع نبع و الوزن مجرى من هذا النبع، ودائما يصب المجرى من النبع، فالوزن هو علم العروض، والإيقاع يعلو عن هذا العلم المحدد بقواعد ثابتة وجامدة .

كما أن الوزن بالنسبة لأدونيس ليس معيارا ثابتا، للحكم على شعرية الشعر « إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر، انه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعرا

(1). أدونيس، (علي أحمد أسعد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 2، 1978، ص : 33 .

(2). عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط 1، 2009، ص 30 .

(3). محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي، من التأسيس إلى الاستدراك، دار هومه / الجزائر، 2002، ص 21.

(4). أدونيس، زمن الشعر، ص : 164 .

بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر<sup>(1)</sup> «، فعنصر الوزن لا يحقق بالضرورة شعرية الشعر، كما أن الشعرية يمكن أن نجد لها أيضا في القصيدة النثرية، فادونيس يرفض أن يكون الوزن معيار حاسما في الحكم على وجود الشعرية في الشعر « ولم تعد الوزنية الخليلية بالنسبة إلي مقياسا حاسما في تحديد الشعرية وأخذت أنظر لمقياس آخر يستمد أصوله من موسيقية اللغة العربية، ومن طريقة التعبير، استنادا إلى هذه الموسيقية التي لا تمثل الوزنية إلا من جوانبها، ومن هنا تفتح أبوابا عديدة واسعة، أمام تكوينات وتشكيلات شعرية جديدة تغنى الشعرية العربية، وبخاصة والموروث الشعري العربي بعامة وتمكن الشاعر من تجاوز ضيق العبارة، حين تتسع الرؤيا<sup>(2)</sup> «، وهذه الرؤيا هي الخروج عن القيود التقليدية المتمثلة في الوزن والقافية، ففي ظل عصر الحداثة أصبحت الموسيقى الإيقاعية الداخلية هي المعيار الأساسي للحكم على وجود الشعرية في القصيدة، فالشعر « لا يعرف بشكل وزني معين، انه يعرف بكونه حركة تقوم جوهرها على الحرية الأولية، فيما وراء الأشكال والقيود، وهي تتموج وتشكل وفق تموج الحياة وشكلها ولا قاعدة في التموج<sup>(3)</sup> «، فالحياة لا تصاغ في قالب وزني ثابت معين، بل تتخطى وترفض هذا القالب الذي يقيدها، فالحياة هي الحركة والتطور والحرية في التموج على أشكال متنوعة تسير تطورها الحضاري، غير الوزن والقافية .

كما أن الإيقاع موجود في النثر والشعر لكن الوزن موجود في الشعر وليس موجود في النثر « فالإيقاع موجود في النثر والشعر، لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة<sup>(4)</sup> «، فالتكرار هو الذي يساهم في توليد الإيقاع الموسيقي، ونستنتج بان الإيقاع خاصية موسيقية من خصائص الشعرية الحديثة المعاصرة، بينما الوزن هو مقوم أساسي في الشعرية العربية القديمة، فالإيقاع هو عنصر متغير مع تغير حالة نفسية الشاعر، والوزن ثابت، وجامد لا يتغير ولا يتجدد، والعلاقة بين الإيقاع والوزن كعلاقة الجسد بالروح، فالجسد هو الوزن، وهو ظاهر أمام الأعين، أما الإيقاع هو بمثابة الروح المتخفية داخل الجسد، فالإيقاع ذاتي يعتمد على الذاتية، و« العلاقة بين الشاعر

(1). أدونيس، زمن الشعر، ص: 16 .

(2). ادونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1996، 2، ص73 .

(3). المرجع نفسه، ص: 46 .

(4). محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة نضمة مصر، القاهرة، ط1987، 2، ص: 187.

والنغم الشعري والإيقاع الذاتي علاقة أخفى من أن تحدها القيم الصارمة والتحديدات الدقيقة والمقاييس الثابتة «<sup>(1)</sup>، فالإيقاع غير قابل للقياس، فهو يتلون ويتحول على حسب تغير حالة نفسية الشاعر بينما الوزن يقاس بمعايير علمية دقيقة .

وسنعمل في الأخير على دراسة تطبيقية لقصيدة شعرية جزائرية لمحمد صالح باوية بعنوان " الإنسان الكبير "، وخاصة مثل مقال عبد الرحمن ترماسين بأن : « مواجهة القصيدة الجزائرية بعمل تطبيقي هو نوع من إحداث الصدمة وكشف عن ما سكت عنه الباحثون وخاصة في مجال نظرية الإيقاع وحركته »<sup>(2)</sup>، فالشعر الجزائري بحاجة إلى هذه الدراسات التطبيقية لمعرفة مدى تقدم القصيدة الجزائرية من جانب التشكيل الإيقاعي، لمسايرة التطور الحضاري .

(1) . عبد الرحمن الوحي، الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد، دمشق، سوريا، حزيران، 1989م، ص: 78 .

(2) . عبد الرحمن ترماسين، البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر، القاهرة، 2003م، المقدمة .

## فصل الأول: علاقة الشعرية بالإيقاع

أ. مفهوم الشعرية قديما وحديثا .

ب. ضرورة الإيقاع وأنواعه في الشعر .

. المبحث الأول (أ). مفهوم الشعرية قديما وحديثا :

1.(الشعرية في التراث الغربي : . عند أرسطو :

من المفاهيم التي أثبتت جدارتها وفرضت نفسها على الساحة الأدبية و النقدية مفهوم الشعرية،فرغم اختلاف الباحثين والدارسين حول هذا المفهوم إلا أنهم يتفقون جميعا حول المفهوم العام لها « وهي قوانين الإبداع الفني<sup>(1)</sup>» فأرسطو هو أول من صاغ هذه القوانين واستخلصها من خلال دراسته للشعر المسرحي المتمثل في الملحمة والملهاة والمأساة،ومن هذه الأجناس ظهرت الأنواع الأدبية،لهذا يعتبر « تاريخ الشعرية ما هو إلا إعادة تأويل النص الأرسطي<sup>(2)</sup> » .

تعود كلمة الشعرية إلى المصطلح الفرنسي poétique و الإنكليزية poetics وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية poetica،المشتقة من الكلمة الإغريقية poitenti (poiteti kos) وكذلك مشتق من الفعل الإغريقي poiein بمعنى : فعل أو صنع<sup>(3)</sup> .

لقد ربط فلاسفة اليونان الشعر بالمحاكاة فنجد أرسطو الذي تأثر هو الآخر بأستاذه أفلاطون،لكنه اختلف معه حول طبيعة الشعر،فأفلاطون يرى بان الشعر الهام من عند ربات الشعر،وأرسطو يرى بان الشعر صناعة ويعرفه بأنه:« محاكاة تتسم بوسائل ثلاث قد تجتمع وقد تنفرد وهي : الإيقاع و الانسجام و اللغة<sup>(4)</sup> »،فالإيقاع هو الوزن وهو صفة لازمة في الشعر،فاليونان قديما كانوا يقومون بغناء الشعر على المسرح،أما الانسجام فيتحقق عن طريق التوازن الصوتي في قول الشعر،و اللغة هي الألفاظ التي يعبر بها الشاعر عن انفعالاته . فالشاعر عند أرسطو «لا يحاكي ما هو كائن ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو الاحتمال فإذا حاول الفنان أن يرسم منظرا طبيعيا مثلا لا ينبغي عليه أن يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر بل يحاكيه وبرسمه كأجمل ما يكون،أي بأفضل مما هو عليه فالطبيعة ناقصة و الفن يتم ما في الطبيعة من نقص،لذلك فإن الشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الحياة

(1). موسوعة نظرية الأدب،ترجمة جميل نصيف التكريتي ( أربعة أجزاء ) دار الشؤون الثقافية،بغداد،1986م ص 23.

(2). نبيل راغب،موسوعة النظريات الأدبية،أدبيات،( دار نونوبار،القاهرة،لوجمان،2003 م،ط1،ص 382.

(3). ينظر،يوسف وغليسي،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط 2009،1،ص : 272 .

(4). أرسطو طاليس،فن الشعر،تر : عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت لبنان،ط 1973،2،ص : 40 .

الإنسانية.»<sup>(1)</sup>، فالمحاكاة تعتمد على خيال الشاعر في توقع و ابتكار و تصوير أشياء جديدة أفضل مما هي موجودة في الطبيعة .، والإيقاع يعتبر وسيلة أساسية من وسائل المحاكاة الشعرية .

## 2) الشعرية في التراث العربي :

إن مفهوم الشعرية في التراث العربي ماهو إلا إعادة تأويل لمفهوم الشعرية عند أرسطو، الذي أكد بان الشعر هو صناعة، والنقد العربي لا يخلو من هذا المفهوم ومن النقاد العرب الذين عرفوا الشعر نذكر منهم :

▪ ابن سلام الجمحي ( ت 232 هـ ) : فقد قام ابن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء بتعريف الشعر بقوله : «أن الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم و الصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما تثقفه اللسان ...»<sup>(2)</sup>، فهو يرى أن الشعرية صناعة كباقي الصناعات الحرفية، وهذه الصناعة لا يعرفها إلا المتخصص في مجال الشعر كما « يذكر بالتتابع كلا من الدر و الياقوت و الدينار، بل يذكر ألبوري لتفسير كيف أنه لا يمكن معرفة جودة هذه الأشياء دون أن تعتمد إلى معايبتها .»<sup>(3)</sup>

فالصانع وحده هو الذي يعرف قيمة الأشياء بالمعينة، مثل " الدراهم قد يبدو جميلا ولكنه في رأي صراف مزورا."<sup>(4)</sup>، وهذا الرأي ينطبق على الشعر، الذي يحكم عليه ناقده المتخصص في مجال نقد الشعر.

▪ قدامة بن جعفر ( ت 337 هـ ) : لقد قام قدامة بن جعفر بتعريف الشعر فقال: " إن الشعر صناعة مثل سائر الصناعات، والمهن وهي صناعة لها طرفان : أحدهما غاية الجودة، و الآخر غاية الرداءة، وبينهما حدود تسمى الوسائط ..."<sup>(5)</sup>، فالشعر عند قدامة بن جعفر لم يخرج عن مفهوم ابن السلام الجمحي باعتبار أن الشعر صناعة، ولها طرفان الجودة والرداءة، ويعتبر قدامة بن جعفر من الأوائل الذين قدموا تعريفا

(1) . شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1986، ص : 33 .

(2) . ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، إعداد : اللجنة العلمية الجماعية للنشر التراث العربي، دار النهضة العربية، د ط، د ت، ص : 03 .

(3) . جمال الدين ابن الشيخ، الشعرية العربية، ص : 12 .

(4) .. المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

(5) .. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص : 64 .

شاملا للشعر حيث يقول : " بأنه كلام موزون مقفى يدل على معنى ."<sup>(1)</sup>، الشعر عنده يخضع لثلاثة عناصر أساسية وهي : الوزن و القافية و المعنى .

■ **المرزوقي ( ت 421 هـ):** لقد قام المرزوقي بوضع المعايير السبعة التي يجب على الشاعر أن يستند عليها في نظمه للشعر، و أطلق عليها عمود الشعر و تعتبر منطلقا لصياغة النظرية الشعرية العربية القديمة وهذه المعايير هي : « شرف المعنى و صحته، وجزالة اللفظ و استقامته، و الإصابة في الوصف، و من اجتماع هذه الأساليب الثلاثة كثرت سائر الأمثال و الأبيات و المقاربة في التشبيه و التحام أجزاء النظم و الثمائم على تخيير من لذيذ الوزن، و مناسبة المستعار منه للمستعار له، و مشاكلة اللفظ لمعنى، و شدة اقتضائها القافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر و لكل باب معيار .»<sup>(2)</sup>، و الشعر الذي لا تتوفر فيه هذه المعايير السبعة فهو خرج عن عمود الشعر .

■ **حازم القرطاجني ( ت 684 هـ):** الشعر حسب تعريف القرطاجني هو " كلام موزون مقفى من شأنه أن يجب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، و يكره إليها ما قصد تكريهه، التحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، ما يتضمن من حسن تخيل له و محاكاة مستقلة بنفسها؛ و متصور بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو مجموعة ذلك،... الاستغراب و التعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها و تأثيرها."<sup>(3)</sup>، فالشعرية في الشعر عند حازم القرطاجني تشتمل على الوزن و القافية، و تتضمن المحاكاة و التخيل الذي يؤدي إلى الانفعال و التعجب من سماع هذا الكلام الشعري، و قد قام حازم القرطاجني بربط الشعرية بعملية التخيل

و صاغ نظريته في ثماني مراحل وهي :

« المرحلة الأولى : يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه .

. الحالة الثانية : أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة و أسلوبا .

(1). قدامى ابن جعفر، نقد الشعر، ص: 46 .

(2). المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، شرحه : أحمد و أمين عبد السلام هارون، القاهرة، ج 1، ص: 09

(3). حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 71 .



- . الحالة الثالثة: أن يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب .
- . الحالة الرابعة : أن يتخيل شكل المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها .
- . الحالة الخامسة : أن يشرع الشاعر في تخيل المعاني معنى بحسب غرض الشعر .
- . الحالة السادسة : أن يتخيل ما يكون زينه للمعنى وتكميلا له .
- . الحالة السابعة : أن يتخيل لما يريد أن يضمه في كل مقدار من الوزن الذي قصد، عبارة التوافق نقل الحركات و السكنات .

. الحالة الثامنة: أن يتخيل في الموضوع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى.<sup>(1)</sup>، هذه المراحل التي تحدث عنها القرطاجني تعتمد أساسا على مبدأ التخيل، فالشاعر يجب عليه أن يتخيل مقاصد غرضه ثم الأسلوب الذي يناسب غرضه أو موضوعه، وبعد ذلك يرتب معانيه في تلك الأساليب، ثم يشكلها في عبارات تناسب تلك المعاني ثم يشرع في تجزئة الأفكار حسب الغرض ويتخيل الغرض الذي يناسب المعنى أي مطابقة الغرض لمقتضى المعنى ثم مراعاة الجانب العروضي.

## أ.2. مفهوم الشعرية حديثا :

يعود الفضل في ظهور الشعرية مرة ثانية في العصر الحديث إلى جماعة الشكلايين الروس اللذين قاموا بعلمنة الأدب، « ولم تكن هذه المدرسة بمنأى عن مشاكل الإيقاع والوزن الشعريين، وقد شدد الشكليون . بدءا . على الوزن .، ومن ثم كان للإيقاع الدور المركزي في وضع اللبنة الأساسية لنظرية في الشعرية، بينما أصبح للوزن الدور الثانوي »<sup>(2)</sup>، ونذكر أهم أسماء النقاد الغربيين وهم : ياكسون وتودوروف وجون كوهن

(1). حازم القرطاجني، منهاج البلاغ وسراج الأدباء، ص: 109/ 110.

(2). حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 80.

1) مفهوم الشعرية عند الغرب :

. الشعرية عند رومان ياكسون (R. Jachopson):

موضوع الشعرية عند رومان ياكسون هو « قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا. »<sup>(1)</sup>، فموضوع الشعرية، هو البحث عن الآليات و الأدوات الفنية لتحويل رسالة لفظية من حالتها العادية إلى رسالة لفظية فنية و جمالية، وبما أن مادة الرسالة اللفظية هي : اللغة، واللغة هي بنية لسانية، فإن : " الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تماما مثلما يهتم الرسم بالبيانات الرسمية وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنى اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات ."<sup>(2)</sup>، فالشعرية تدرس الرسالة اللفظية، ومادة هذه الرسالة هي : اللغة، واللغة هي بنية لسانية، فانه يمكن « تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهتم هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية »<sup>(3)</sup>، فالشعرية فرع من فروع اللسانيات، لأنها تهتم باللغة ووظائفها، وتهتم بالوظيفة الشعرية ليس في الشعر فحسب بل حتى في النثر . ويطلق ياكسون على الوظيفة الشعرية " الوظيفة المهيمنة " فهي « مجرد مكون من بنية مركبة، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى . »<sup>(4)</sup>، ومعنى هذا أن "الوظيفة الشعرية المهيمنة" هي المكون أو العنصر المهمين في القصيدة، مثل القافية التي تهتم في كل مقاطع الشعر فيتشكل التوازي بين مقاطع القصيدة، ويكتسب الشعر هذه "الوظيفة الشعرية المهيمنة عن طريق خاصية التوازي الذي يعتبر عنصر مهم من عناصر الإيقاع ويشمل عند ياكسون «أدوات شعرية تكرارية منها القافية والترصيع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع والتصريح والمقاطع او التفاعيل والنبر والتنغيم، ويمكن لبنية التوازي هذه ان تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات ورموز ويمكن للتوازي ان يتخطى حدود

(1) رومان ياكسون، قضايا الشعرية، تر : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص : 24

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

(3) م ن ، ص ن .

(4) م.ن، ص : 19 .

البيت او المقطوعة<sup>(1)</sup>،فالتوازي عند الناقد الشكلاي الروسي جاكسون،هو الذي يحقق سمة "الوظيفة الشعرية"،وبما أن التوازي يعتبر عنصر من عناصر الإيقاع الداخلي ويساهم بشكل كبير في تحقيق الانسجام الإيقاعي الصوتي،فان علاقة الشعرية بالإيقاع علاقة قوية من حيث أن الإيقاع هو الذي يحقق الشعرية في الشعر.

### ■ الشعرية عند جون كوهن: (joncohen):

عرف جون كوهين الشعرية بأنها «علم موضوعه الشعر». <sup>(2)</sup> فهي العلم الذي يقوم بدراسة لغة الشعر،و الشعر على هذا الأساس « يمكن أن يعرف على أنه نوع من اللغة،وإن الشعرية هي حدود الأسلوب لهذا النوع،وهي تفترض وجود لغة شعرية،وتبحث عن الخصائص التي تكونها. <sup>(3)</sup> كما أن جون كوهين فرق بين الشعر و النثر للوصول إلى تعريف محدد للشعرية،وعرف الشعر بأنه « ليس موافقة قواعد التركيبagrammatical،بل هو مخالفة هذه القواعد anti grammatical،انه مجاوزة بالقياس إلى قواعد توازي الصوت والمعنى التي تسود كل ألوان النثر» <sup>(4)</sup> فالشعرية في نظره هي الانزياح عن اللغة العادية،والانزياح عن القواعد التركيبية التي تقتضيها اللغة النثرية،فالشعرية هي المجاوزة الصوتية والمعنوية للغة السائدة،والشعر ينزاح عن النثر بالمستوى الصوتي المتمثل في الوزن « ولأن قصيدة النثر لا تستعين بالجانب الصوتي من لغة الشعر تبدو دائما،كالشعر الأبتري،إن الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعرا» <sup>(5)</sup>،ولهذا فالإيقاع الصوتي المتمثل في الوزن الذي يحقق شعرية الشعر .

وقد قام جون كوهين بربط الشعرية بعلم الأسلوب " اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى المعنى للمصطلح،القاعدة الأساسية التي يبني عليها هذا التحليل هي أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل

(1) جون كوهن،النظرية الشعرية،تر : أحمد درويش،دار غريب القاهرة،ط 2000،4،ص: 29 المرجع نفسه،ص:08.

(2) .جون كوهن،النظرية الشعرية،ص: 36.

(3) . المرجع نفسه،ص: 34 .

(4) . م ن ،ص: 96 .

(5) . م ن ، ص: 74 .

الناس و أن لغته غير عادية إن الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى الشعرية وهي ما يبحث عن خصائصها في علم الأسلوب الشعري .<sup>(1)</sup>

ربط الشعرية بالأسلوب لأن الأسلوب هو انحراف الكلام من مستواه العادي، إلى مستوى جمالي وفني، والأسلوب في تعريفه هو " مجاوزة فردية ."<sup>(2)</sup>

### ■ الشعرية عند تودروف (tzvetahtodrov):

فالشعرية عند تودروف تهتم بالخصائص النوعية التي توجد في العمل الأدبي فليس « العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما نستنتقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، لكل ذلك فإن العلم لا يعني بالآداب الحقيقي بل بالآداب الممكن، وبعبارة أخرى يعني تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية.»<sup>(3)</sup>، فالشعرية تهتم بالخصائص التي تنقل العمل الأدبي من الحالة العادية إلى عمل أدبي متميز وفريد من نوعه، وتميز العمل الأدبي عن غيره يتحقق عن طريق الوصف « رغم أنه لا مرئي، فهو القراءة المجردة بما أنها ليست إلا تجليا للعمل .»<sup>(4)</sup>، فوصف العمل الأدبي يجب أن يكون لذاته ومن أجل ذاته، بعيدا عن السياقات الخارجية التي تحيط بظروف العمل الأدبي، فالشعرية تبحث عن الخصائص الداخلية التي جعلت من الخطاب الأدبي، يتسم بصفة الشعرية أو الأدبية فهي تسعى « إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، لكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ...، تبحث عن هذا القوانين داخل الأدب ذاته.»<sup>(5)</sup>

فالشعرية عنده ترتبط بالأدب عامة، النثر و الشعر، فهي «علم الأدب.»<sup>(6)</sup>.

(1). جون كوهن، النظرية الشعرية، ص: 36 .

(2). المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

(3). تزيفيطان تودروف، الشعرية، تر: شكري المبحوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1990، ص: 23 .

(4). المرجع نفسه، ص: 21 .

(5). م. ن، ص: 84 .

(6). م. ن، ص. ن .

ومن هنا نستخلص أن الشكلايين الروس قاموا بإعطاء مفهوم علمي للشعرية من خلال البحث عن القوانين العلمية التي تحقق الشعرية في الخطاب الأدبي، فياكبسون جاء بعنصر التوازي الذي يحقق الوظيفة الشعرية في الشعر، وجون كوهن جاء بنظرية الانزياح التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية العادية، وتودوروف جعل الشعرية تبحث عن الخصائص الداخلية التي ترتقي بالرسالة الأدبية سواء في الشعر أو في النثر إلى مستوى الشعرية .

## 2. مفهوم الشعرية عند العرب حديثاً:

إن الشعرية عند النقاد الحدائين العرب، لم تختلف كثيراً عن مفهومها عند الغرب، وإن اختلفت المصطلحات، فنظرية الفجوة أو مسافة التوتر عند كمال أبو ديب « يحيل من طرف معين . على مفهوم الانزياح عند جان كوهن »<sup>(1)</sup>، والشعرية العربية القديمة تختلف عن الشعرية العربية الحديثة بكون هذه الأخيرة، هي خروج « على القيم القديمة ( الأصولية ) »<sup>(2)</sup>، أي خروج عن الأنموذج الشعري القديم والتحرر من القيود التقليدية الشكلية كالوزن والقافية، ومن هنا نتناول مفهوم الشعرية عند أدونيس وعند كمال أبو ديب.

### ■ مفهوم الشعرية عند أدونيس :

من خلال كتاب " الشعرية العربية " لعلّي أحمد الملقب " بأدونيس " نستخلص آراءه حول تطور الشعرية من العصر الجاهلي إلى عصر الحداثة، وأكد على أن الشعرية الجاهلية بدأت شفاهة، حيث " بدأ الإيقاع في الجاهلية سجعا كما رجح معظم الباحثين، فالسجع هو الشكل الأول للشقوية الشعرية الجاهلية . " <sup>(3)</sup>، ومن هنا نستخلص أن شعرية الإيقاع في بدايتها الأولى عند العرب كانت سجعا، كما أنها استندت على « جمالية الاستماع و الإطراب. »<sup>(4)</sup>، فالشعرية القديمة كانت تركز على الوزن و القافية، « فالقافية في القصيدة هي في

(1) . حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 124 .

(2) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، م، ص 96 .

(3) . المرجع نفسه ، ص: 10.

(4) . م ن ، ص: 23 .

المقام الأول، خاصة إنشادية موسيقية.»<sup>(1)</sup>، ولهذا يعتبر الشعر الجاهلي هو شعر غنائي و إنشادي نظراً لتوفرها على الوزن و القافية.

كما يرى أدونيس بأن « جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة و الحداثة الكتابية بعامة، كامنة في النص القرآني، من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية، وضعت أسساً نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علماً للجمال جديداً، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة»<sup>(2)</sup>، فالنص القرآني هو عالم الوحي، والشعرية الجديدة تؤمن بهذا العالم، بكونها تسبح في أفق الوحي والخيال، والإلهام و النبوة، ويرفضون التقييد الذي يكبح إبداعهم الشعري، و« شعرية الحداثة تتخطى النموذجية والمرجعية وتتحرك في أفق التوكيد على الغرابة والتفرد والإبداع»<sup>(3)</sup>، فالشعرية الحداثية عند أدونيس هي تحطى النموذجية، والتفرد على القيود التقليدية إلى عالم الإبداع والتجديد والانفراد.

■ مفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب : مفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب تقوم على مفهوم الفجوة « فالشعرية تتحقق انطلاقاً من الفجوة الفعلية العميقة، وهي البنية اللغوية الكلية التي يتم فيها الانتقال الحاد من كون إلى كون، هذا الانتقال هو الذي يخلف مسافة التوتر الشاسعة بين الكونيين، وفعل الخلق هو الذي يولد الشعرية.»<sup>(4)</sup>، كما انه يؤكد على أن الفجوة الإيقاعية في الشعر هي التي تخلق الشعرية « فالإيقاع ينشأ من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى الصوتية (...). لكن شرط الإيقاع الجوهرية هو انعدام الانتظام المطلق أي وجود فجوة : مسافة توتر بين المكونات الإيقاعية»<sup>(5)</sup>، فالفجوة الإيقاعية تتحقق عن طريق الانزياح الصوتي في الشعر، «وشعر أدونيس مثلاً، يقوم باستمرار على خلق فجوة : مسافة توتر أكثر حدة بين الانتظام الإيقاعي المتوارث والانتظام الإيقاعي الذي يخلقه الشاعر الفرد»<sup>(6)</sup>، ومعنى هذا أن الفجوة الإيقاعية تكون بالانزياح عن النظام الإيقاعي المتوارث والتقليدي،

<sup>(1)</sup>. ادونيس، الشعرية العربية ص: 13 .

<sup>(2)</sup>.. المرجع نفسه، ص: 51 .

<sup>(3)</sup>. م ن، ص: 95.

<sup>(4)</sup>. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 21 .

<sup>(5)</sup>. المرجع نفسه، ص: 118 .

<sup>(6)</sup>. م ن، ص: 92 .

ونستطيع استيعاب أنماط كثيرة ضمن مفهوم الشعر و الشعرية رغم أنها لا تقوم على نظرية عروضية تقليدية، وبين أبرز هذه الأنماط ما نسميه ... قصيدة النثر. «<sup>(1)</sup> نظرا لخلقها للفجوة الإيقاعية وبلوغها لدرجة الشعرية، فالشعرية عند كمال أبو ديب أسقطت النظرية العروضية القديمة التي تدعو إلى الانتظام المطلق في الوزن والقافية .

ونستنتج بأن مفهوم الشعرية قد اتخذت مصطلحات مختلفة من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل آخر منها « شعرية أرسطو، ونظرية النظم للجرجاني، و الأفاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة و التخييل عند القرطاجني أما ... الجهة الثانية فتتخلص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح (الشعرية) ذاته مع اختلاف التصور في سر الإبداع وقوانينه، كما هو الحال في نظرية الانزياح عند جون كوهين ونظرية الفجوة عند كمال أبو ديب. «<sup>(2)</sup>

### المبحث الثاني: ب. ضرورة الإيقاع في الشعر و أنواعه :

#### ب 1. ضرورة الإيقاع في الشعر :

لقد تحدث أفلاطون قديما عن ضرورة الإيقاع في الشعر، واعتبره عنصرا جوهريا، لأن « النزعة الطبيعية إلى الانسجام و الإيقاع هي الأساس في الشعر، فالوزن عنصر عرضي في الشعر، بينما الانسجام و الإيقاع عنصر جوهرى، وفي هذا الدليل على ارتباط الضروري بين الشعر و الموسيقى، وإذن فليس الشعر محاكاة فحسب، بل يدخل في أسبابه الطبيعية الانسجام و الإيقاع. «<sup>(3)</sup>، فأفلاطون يرجع أساس الشعر إلى عنصرين هما الانسجام و الإيقاع، وهذا ما جاء به أرسطو « فهو يبين أولا ضرورة الشعر للنفس الإنسانية فيرد إلى نزعتين راسختين في الطبيعة الإنسانية : النزعة إلى المحاكاة و النزعة إلى الانسجام والإيقاع. «<sup>(4)</sup>

(1). كمال ابو ديب ، في الشعرية، ص: 90 .

(2). حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 05 .

(3). أرسطو طاليس ، فن الشعر، ص: 13.

(4). المصدر نفسه، ص: 11.

وهنا تكمن أهمية وضرورة وجود الإيقاع في الشعر عند اليونان، على انه غريزة فطرية طبيعية في الإنسان منذ ولادته، فالإنسان بطبيعته يميل إلى الإيقاع، ويتلذذ بسماعه، ولذلك قال أفلاطون « لا ينبغي أن نمنع النفس من معايشة بعضها بعض، ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملامة و الفتور على أبدانهم ترغوا بالألحان .»<sup>(1)</sup>، فالإيقاع يقضي على الملل و الفتور، الذي يصيب الإنسان ويجعله غير قادر على العمل، ومثله كذلك في الشعر، إذا خلا من الإيقاع يمل السامع ويصاب بالإحباط و الكراهية و الانزعاج، مما يجعله غير قادر كذلك على سماع المزيد من الشعر، فالإيقاع ضروري في الشعر، لضمان بقاء السامع في حلبة الاستماع

كما أن القصيدة الشعرية العربية بمختلف أشكالها «العمودية و السطرية و النثرية يشكل الإيقاع فيها محورا جوهريا كما أنه يضفي عليها بعدا جماليا و دلاليا»<sup>(2)</sup>، فالإيقاع له وظيفة جمالية وأبعاد دلالية تساهم في تشكيل بنية القصيدة، رغم اختلاف أنماطها بين العمودية والسطرية والنثرية، «وغالبا ما تكون الوظيفة المنوط بالإيقاع تنظيمها هي تحقيق الشعرية من خلال تشكيل العناصر اللغوية تقنيا وشكليا»<sup>(3)</sup> ومما يؤكد على أسبقية الإيقاع على اللغة في كتابة الشعر بأن «القصيدة لا تبدأ باللغة باعتبارها أوعية للأفكار والمعاني، إنما تبدأ بالإيقاع إن الشاعر يجد نفسه، قبيل الكتابة في بحر من الإيقاعات والأصوات والأنغام والأجراس وهذه الحالة تبدو غامضة لاتأتي إلا بعد أن تتشكل اللغة»<sup>(4)</sup>، فالشاعر أول ما يفكر فيه قبل كتابة القصيدة الشعرية هو الإيقاع الذي يأتي على شكل امواج مبهمه تبحث عن التشكيل، كما أن الإيقاع هو «إشارة طبيعية إلى عمق الانفعال»<sup>(5)</sup> فالذي يتشكل أولا في الإبداع الشعري هو الإيقاع المبهم الذي يبحث عن التشكيل في قالب الوزن، ومن هنا فالإيقاع له وظيفة انفعالية . كما يعمل الإيقاع

(1) ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد)، العقد الفريد، المطبعة الشرقية، ج3، د.ت، ص: 177.

(2) واكي راضية ، البنية الإيقاعية في الشعر المغربي المعاصر (قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر "، دار بصمات، الجزائر، ط1، 2015م، ص 49 .

(3) .مداد عبد الرحمن مبروك ، من الصوت إلى النص نحو السياق منهجي ، لدراسة النص الشعري ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ط 1 ، 2002 ، ص 65.

(4) .عبد الله العشي، اسئلة الشعرية، بحث في الية الابداع الشعري، ص30.

(5) .. جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص : 168



على تحقيق الانسجام، « فالشعر يعمل من خلال عناصره المكونة جميعاً على تحقيق أعلى نسبة من الانسجام و التوافق في القصيدة و يأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام.»<sup>(1)</sup>  
 إن وظيفة الإيقاع هي تحقيق الانسجام والاتساق بين العناصر الفنية داخل القصيدة ،فهو الذي يحقق تساوي الأزمنة بين الفواصل الصوتية ، لهذا ركز الناقد الشكلايني الروسي جاكسون على فكرة التوازي في تحقيق الانسجام الإيقاعي .

كما أن للإيقاع أهمية كبيرة في الشعر العربي القديم حيث « كانت صياغة الشعر العربي منذ القديم في كلام ذي توقيع موسيقي ووحدة في النظم يشد من أزر المعنى، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه، وتوحي بما لا يستطيع القول أن يشرحه.»<sup>(2)</sup>، فالإيقاع هنا له وظيفة معنوية وذلك لأنه يشد من أزر المعنى، ويوحي بما لا تستطيع اللغة أن تقوله، فاللغة عاجزة عن البوح بكل ما يختلج في النفس و الإيقاع يفوق قدرة اللغة في الإيحاء، ويشكل مادة تعبيرية فذة، من حيث أن «الأصوات وتوافقها و ألعاب و النغم و الإيقاع و الكثافة و الاستمرار و التكرار و الفواصل الصامتة ككل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية.»<sup>(3)</sup>، فهو الطاقة الكامنة في الشعر، و التي تولد التعبير الفذ للتأثير على نفسية المتلقي.

والشعر أصبح اليوم يشتمل على "خاصية موسيقية جوهرية هي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات و السكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر وأصبحت موسيقى الشعر توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي، لتهدأ أعماقه في هدوء ورفق."<sup>(4)</sup>، فالإيقاع هو عنصر مهم في الشعر، غايته هي : التأثير في نفسية المتلقي، ولكي يؤثر الشاعر على على نفسية المتلقي، وينقله من عالمه الحسي الواقعي إلى العالم الشعري الذي يسحر القلوب يجب عليه «أن ينغم ألفاظه وعباراته حتى ينقل سامعيه وقارئيه من اللغة العادية التي يتحدثون بها في حياتهم اليومية إلى لغة موسيقية ترفعهم من عالمهم الحسي، إلى عالمه الشعري.»<sup>(5)</sup>، فجمالية

(1) .. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص : 86

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 1، ص : 461 .

(3) صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه واجراءاته) الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط 2، 1985، ص : 22

(4) إسماعيل عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971، ص 4، 62.

(5) . شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 5، ص 113

الإيقاع هي التي تنقل الشعر من اللغة العادية إلى اللغة الشعرية، كما أن « البنية الإيقاعية هي أول مظاهر المادة المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية .»<sup>(1)</sup>، فهو يعتبر مظهراً من مظاهر الخطاب الشعري، وهو نوع من التموجات الصوتية المتشكلة داخل النص الشعري ومن خلاله يمكن التعرف على دلالة القصيدة .

فالإيقاع هو عنصر ضروري في الشعر، وإذا قوي الإيقاع في الشعر، زاد من تأثيره على المتلقي، و«...إذا ضعفت فيه إيقاعاتها خف تأثيره، واقترب في مرتبة من النثر حتى أن النماذج الرفيعة من النثر، وإنما اكتسبت سموها بما يتخللها أو ينظمها من إيقاعات .»<sup>(2)</sup>، فالقصيدة ينبغي ان تنوع وتلون بين الإيقاعات :إيقاع الصور، إيقاع الأصوات، إيقاع التكرار والتوازي والتناغم والانسجام، حتى تسحر روح المتلقي، وتخترق عالمه اللاشعوري .

كما نجد الشاعر نزار قباني يعطي أهمية كبيرة للإيقاع فيقول :« كانت حروف الأبيدية تمتد أمامي كالأوتار والكلمات تتموج حدائق من الإيقاعات، وكنت أجلس أمام أوراقها كما يجلس العازف أمام البيانو، أفكر بالنغم قبل الكلمات، كنت أعتبر القصيدة نوعاً من التأليف الموسيقي»<sup>(3)</sup>، فنزار قباني يربط الإيقاع الشعري بالموسيقى التي يعزفها الموسيقار فهو يقوم بوضع الإيقاع الذي يناسب حالته الشعورية وشم الكلمات التي تناسب ذلك الإيقاع.

والإيقاع « ليس الشكل مجرد "وزن" وإنما هو نوع من البناء، لهذا يبقى ككل بناء قابلاً للتجديد و التغيير، ولا تتبع الموسيقى في الشعر الجديد من تناغم بين أجزاء خارجية، بل تتبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس، وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي هو سر الموسيقى في الشعر.»<sup>(4)</sup>، فالإيقاع هو أكثر من أن يكون مجرد قياس شكلي ثابت، بل هو تناغم داخلي حركي، تكمن

(1) .. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، مصر، د ط، 1998، ص 28

(2) . محمد علي سلطان، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار العصماء، دار إقبال، سوريا، ط 1، 1996، ص: 07.

(3) حاتم الصكر، الشعر والتوصيل (بعض مشكلات توصيل الشعر في شبكة الاتصال المعاصر)، السلسلة الموسوعية الصغيرة 305، دار الشؤون الثقافية

العامية، بغداد العراق، د ط، 1988، ص: 20.

(4) أدونيس زمن الشعر، ص: 14.

أهميته في كونه يمثل جوهر الموسيقى في الشعر، وكلما كان النص الشعري يشتمل على التناغم والتوازن والانسجام، يكون التأثير قوي على أذن السامع،: "فعلى قدر ما تملك كلمات النص المنطوق من حيوية وحرارة وقدرة على الإدهاش و الإبهام، وما يكون لها من وقع محبب على أذن السامع ونفسه، يكون تفاعل المتلقي السامع، وعلى قدر ما تملك عبارات النص من توازن وتناغم و انسجام و شفافية وتوجه خطابي، وعلى قدر ما تملك صور النص وراؤه من سحر وقدرة على التجسيد السمعي البصري الخافت و التواصل الروحي الخفي وخطاب اللاوعي، يكون الانجذاب ويكون التأثير على السامع وينجح الشاعر في أدائه الخطابي .«<sup>(1)</sup> وهنا تكمن الأهمية كبرى للإيقاع بأنواعه الإيقاع الصوتي المتمثل في الكلمات المنطوقة المشحونة بالحيوية و الحرارة التي تثير إعجاب السامع، ويكون لها وقع محبب على الأذن، و الإيقاع السمعي البصري الذي يتشكل من الصورة الخيالية التي تسحر روح السامع وتخترق عالمه اللاشعوري، وعلى قدر ما يكون التأثير في نفسية السامع، على قدر ما ينجح الشاعر في أدائه الخطابي، «فلم تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة ترزع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهدأ أعماقه في هدوء ورفق»<sup>(2)</sup>

فالموسيقى الشعرية القديمة القائمة على أساس النظام العروضي الخليلي كانت مجرد أصوات رنانة متشابهة، ترزع الأذن، ولكن في العصر الحديث، تلون الإيقاع، وتحول من أصوات رنانة متشابهة إلى توقيعات نفسية تهز صميم المتلقي .

كما أن الإيقاع « لا ينتج من الوزن فحسب، إنما يتضافر الوزن مع مكونات أخرى تساهم مساهمة مباشرة في تكوينه وتناسقه ليحدث التأثير الجمالي و الفني لدى المتلقي.»<sup>(3)</sup>

فالتشكيل الإيقاعي الجمالي ينتج من خلال اشتراك الوزن مع مكونات فنية أخرى كالسجع والتكرار، والتوازي، وتناغم الأصوات، ليحدث تأثير جمالي موسيقي على سمع المتلقي، فالإيقاع « يعتمد على الوزن الخارجي والداخلي.»<sup>(1)</sup>

(1) أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، 2006م، ص: 199.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية، ط2، د.ت، ص: 67.

(3) محمد صلاح أبوهيمدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية)، مطبعة مقداد، غزة (فلسطين)، ط2000، م1، ص: 326.

أو ما يسمى بالإيقاع الداخلي والخارجي أو الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية ، فالإيقاع الداخلي يشتمل على التكرار والتوازي والسجع والتضمين والتنغيم والجملة الشعرية ، أما الإيقاع الخارجي فيتمثل في الوزن والقافية والزخافات والعلل .

و«الإيقاع يقوم على التناسب والتتابع، وعنصر المفاجأة في الشعر ، بينما يقوم الوزن على التنظيم الجاهز والتكرار ، والفواصل المحددة وفق نظام معروف»<sup>(2)</sup>، فالإيقاع إذن هو عنصر خفي يظهر فجأة في الشعر، فمايكوفسكي كتب في مقالة له عن صناعة الشعر، «كنت امشي ملوحاً بيدي، ومغمغماً دون كلام تقريباً، تارة اضيق خطواتي كي لا اعوق غمغمتي وتارة أزيد سرعة غمغمتي حسب وقع الخطوات هكذا ينصقل الإيقاع ويتشكل (...). ذلك الإيقاع الذي هو أساس كل شيء شاعري انه الأساس الذي يتخلل ذلك الشيء طينياً، ثم يبدأ بالتدرج في استخلاص كلمات متفرقة من هذا الطين « بينما الوزن هو عنصر ظاهر يقوم على مبدأ التنظيم الجاهز وفق نظام متعارف عليه من قبل علماء العروض .

عرف ريتشاردز الإيقاع « بأنه النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع »<sup>(3)</sup>، فالإيقاع يؤدي إلى كسر أفق توقع القارئ، كالتنوع في الأوزان والقوافي وحروف الروي، وهذا ما يسمى بجمالية التلقي في النظرية النقدية المعاصرة . فالشعر « لا يعرف بشكل وزني معين، أنه يعرف بكونه حركة تقوم جوهرها على الحرية الأولية، فيما وراء الأشكال و القيود، وهي تتموج وتتشكل وفق تموج الحياة وشكلها ولا قاعدة في التموج »<sup>(4)</sup>، فالحياة لا تصاغ في قالب وزني ثابت معين، بل تتخطى وترفض أن تتقيد في هذا القالب، فالحياة هي الحركة و الحرية في التموج على أشكال متنوعة .

فالإيقاع ضروري في الشعر وذلك لكونه «ينساب في اللفظة والتركيب فيعطي اشراقة، ووقدة، تومئ الى المشاعر فتحليلها وتحسن التعبير عن ادق الخلدات وأخفاها، فالإيقاع انتظام موسيقي جميل، ووحدة صوتية

(1) عبد القادر أبوشريفة وحسن لافي قرق، مدخل الى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة، عمان، ط2000، 3م، ص: 04.

(2) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1998، 1م، ص: 177.

(3) ريتشاردز، مبادئ النقد الادبي والعلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى البدوي، مراجعة لويس عوض، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط2005، 1م، ص: 188.

(4) . أدونيس : سياسة الشعر، ص: 46.

تؤلف نسيجا مبدعا "فالإيقاع هو موجة صوتية داخلية في صميم البناء الإيقاعي للشعر، تسيير سير الشاعر، وتردد صدى أنفاسه، وتلون رؤيته بجمال أصداؤها فترسم من خلال نغمها أجمل لوحة شعرية»<sup>(1)</sup>

## ب-2. أنواع الإيقاع في الشعر :

### إيقاع الوزن :

يعد الوزن خاصية إيقاعية مميزة، حيث يعتمد على التكرار في تفعيلاته، و« يعتمد الإيقاع كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع»<sup>(2)</sup>

كما انه يعد في الشعرية العربية القديمة « أعظم أركان حد الشعر، و أولها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة»<sup>(3)</sup> ومما لاشك فيه أن «أول من ألف الأوزان وجمع الأعراب والضروب الخليل بن احمد فوضع كتابا سماه العروض»<sup>(4)</sup>

وللوزن إيقاع موسيقي يترك اثر كبير في نفسية المتلقي، حيث أن «للكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا وذلك لمافيه من توفر لمقاطع خاصة تنسجم مع مانسمع من مقاطع»<sup>(5)</sup> ولهذا

(1). عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص: 80.

(2). ريتشاردز، مبادئ النقد الادبي، ص: 185.

(3). أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، الجيل، ط1981، 5، ص: 134.

(4). المرجع نفسه، ص: 135.

(5). إبراهيم انيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط1956، 2، ص: 11.

فالدراسات الحديثة قامت بدراسة دلالة الأوزان من الناحية النفسية، وللتأكيد على هذا نستشهد برأي الناقد جمال الدين ابن الشيخ حيث قال « يعد الطويل بإيقاعه البطئ والهادئ أكثر ملائمة للانفعالات الهادئة المسيطر عليها، الممتزجة بعنصر التأمل، سواء أكانت سرورا غير صاحب وهادئ ام حزنا ملطفا هادئا، ويتلائم الخفيف كذلك مع حالات نفسية جليلة وتأملية، فيما يتلائم الكامل مع انفعال قوي وجاهد سواء أكان فرحا شديدا مدويا ام ألما مفجعا<sup>(1)</sup> »

تتعدد الأوزان الخليلية وتختلف تفعيلاتها ما بين رباعية وخماسية وحتى سباعية حيث «عد الخليل أجناس الأوزان فجعلها خمسة عشر جنسا على انه لم يذكر المتدارك، وهي عنده : الطويل، والمديد والبيسط في دائرة، ثم الهزج والرجز، والرمل في دائرة، ثم السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجثث، في دائرة، ثم

المتقارب في دائرة<sup>(2)</sup>»

ومن أسباب تسميات الأوزان بهذه الأسماء يجيب ابن رشيق : «سالت الخليل بعد أن عمل العروض لما سميت الطويل طويلا قال لأنه طال بتمام أجزائه قلت فالبيسط قال لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه (فاعلن) وآخره (فعلن) قلت فالمديد قال لتمدد سباعيه حول خماسيه قلت فالوافر قال لوفور أجزائه وتداً بوتدٍ قلت فالكامل قال لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر قلت فالهزج لانه يضطرب شبه بهزج الصوت قلت فالرجز قال لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام قلت فالرمل قال لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض قلت فالسريع قال لأنه يسرع على اللسان قلت فالمنسرح قال لانسراحه على اللسان وسهولته قلت فالخفيف قال لأنه اخف السباعيات قلت فالمقتضب قال لأنه اقتضب من السريع قلت فالمضارع قال لأنه ضارع المقتضب قلت فالمجثث قال لأنه اجثث أي قطع من الطويل قلت فالمتقارب قال لتقارب أجزائه<sup>(3)</sup>»

### الأوزان :

(1). جمال الدين ابن الشيخ، الشعرية العربية ص : 269 .

(2). ابن رشيق أبو علي حسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، ص: 135، .

(3) المصدر نفسه، ص: 136.

- بحر الطويل : (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) 2x  
 بحر المديد : (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) 2x  
 بحر البسيط : (مستفعلن فاعلن مستفعلن) 2x  
 بحر الوافر : (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) 2x  
 بحر الكامل : (مفاعلن متفاعلن متفاعلن) 2x  
 بحر الهزج : (مفاعيلن مفاعيلن) 2x  
 بحر الرجز : (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) 2x  
 بحر الرمل : (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) 2x  
 بحر المنسرح : (مستفعلن مفعولاتن مستفعلن) 2x  
 بحر السريع : (مستفعلن مستفعلن فاعلن) 2x  
 بحر الخفيف : (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) 2x  
 بحر المضارع : (مفاعيلن فاعلاتن) 2x  
 بحر المجتث : (مستفعلن فاعلاتن) 2x  
 بحر المتقارب : (فعولن فعولن فعولن فعولن) 2x  
 بحر المتدارك : (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) 2x

### إيقاع القافية :

تعتبر القافية «ترنيمة إيقاعية خارجية، تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبرا، وقوة وجرس، يصب فيها الشاعر دفته، حتى اذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد»<sup>(1)</sup> كانت القافية قديما، هي أساس عمود الشعر، ويعرفها ابن الرشيق القيرواني بأنها: «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية.»<sup>(2)</sup>، فالشعرية العربية القديمة كانت تعطي أهمية كبيرة للوزن والقافية، وتعتبرهما من أهم معايير عمود الشعر، ومن خرج عنهما خرج عن عمود الشعر، ولا يسمى شعره شعراً .

(1) عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص: 71.

(2) ابن الرشيق القيرواني، العمدة، ص: 151 .

وحدود القافية عند مؤسس علم العروض الخليل ابن أحمد الفراهيدي تبتدأ « من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. »<sup>(1)</sup>

فالقافية كانت ملزمة على الشاعر قديماً، ومن لزمها في البيت الأول فسيكون عليه إجبارياً أن يلزمها في كل أبيات القصيدة، ولكن هذه الصرامة تلاشت في الشعرية الحديثة، ولم تعد القافية في الشعر الحر «هي المتحكمة في الوقفات أو النهايات في الأسطر الشعرية، ولم تعد هي التي تقود خطى الشاعر عبر التجربة، بل إن القافية هي التي أصبحت خاضعة للتجربة خضوعاً كلياً»<sup>(2)</sup>

فالقافية الجديدة أصبحت تنتهي في السطر عند انتهاء الدفعة الموسيقية وانتهاء الدفقة الشعرية» وبذلك صارت النهاية التي تنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعرية هي القافية، من حيث أنها النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع»<sup>(3)</sup>  
أنواع القافية :

للقافية أنواع وهي « خمسة ألقاب : المتكاوس : وهو أربعة حركات بين ساكنين ... والمتراكب : وهو ثلاث متحركات بين ساكنين والمتدارك : وهو حركتان بين ساكنين ..، والمتواتر وهو : ماتوالى فيه متحرك بين ساكنين ... والمترادف وهو : ما اجتمع في آخره ساكنان »<sup>(4)</sup>

### إيقاع التكرار :

التكرار في القاموس المحيط من مادة "كر " أي «كر عليه كراً وكروراً وتكراراً : عطف، وعنه : رجع، فهو كرُّر ومكرٌّ، بكسر الميم، وكرَّره تكريراً وتكراراً وتكروُّ، كتحلة، وكرَّره : أعاده مرة بعد أخرى، والمكرَّر، كمعظَّم الرء»<sup>(5)</sup> .

للتكرار أهمية كبيرة بالنسبة للشعر فهو «لا يكمن في ظاهرة إعادة اللفظ لتشكيل بنية فنية خارجية ملفتة

(1). المصدر نفسه، ص: 151 .

(2). محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، لتجاهاته وخصائصه الفنية 1925م . 1975م، دار الغرب الاسلامي ، ط2، 2006م، ص 231.

(3). عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر "فضاياه وظواهره الفنية و المعنوية"، دارالفكر العربي، ط3، دت، ص: 67.

(4). ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص: 172.

(5). الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص: 469.



للاتنباه، بل قيمته فيما تخلفه هذه البنية الشكلية من اثر انفعالي.»<sup>(1)</sup> فالتكرار له دور مهم في إظهار الدلائل النفسية المرتبطة بالشاعر وكيفية تشكلها من خلال البنية من أجل خلق أثر في نفس المتلقي، فهو يهدف إلى « تلوين الرسالة الشعرية بميزات صوتية مثيرة هدفها أشراك الآخر {المتلقي} في عملية التوصيل الفني.»<sup>(2)</sup> فالتكرار يهدف إلى إشراك المتلقي في عملية توصيل العملية الشعرية.

### . إيقاع التوازي :

عرف النقاد العرب قديما التوازي، على انه محسن من محسنات البلاغة، لقول قدامة ابن جعفر «وأحسن البلاغة الترصيع، والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة وإيراد الأقسام موفورة بالتمام وتصحيح المقابلة بمعاني متعادلة، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف والمبالغة في الرصف بتكرير الوصف وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي، وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني»<sup>(3)</sup>، كما انه هناك من النقاد القدامى من اعتبره نوع من انواع السجع لقول النويري « والسجع أربعة أنواع وهي الترصيع، والمتوازي والمطرف والمتوازن»<sup>(4)</sup>،

ويعد «التوازي والتلازم والتكرار هي القوانين التي تتمثل في الإيقاع»<sup>(5)</sup> .

والناقد الذي طور مفهوم التوازي في العصر الحديث هو الناقد الشكلاي الروسي رومان جاكبسون حيث عرف التوازي بأنه « تأليف ثنائي، وتدفقون دائما بان التوازي تماثل وليس تطابقا»<sup>(6)</sup> فالتوازي من وظائفه انه « يهتم كثيرا بتماثل وتعادل المباني والمعاني، وانه قائم على الازدواج الفني، وانه عامل مهم في كشف البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللغوية والفنية، والصوتية والدلالية داخل العمل الفني أي كان نوعه»<sup>(1)</sup>، أي تماثل صوتي، كما أن التوازي الصوتي كان له دور كبير في إبراز الإيقاع الداخلي.

(1) . سليم كرام، الطبيعة في الشعر الجزائري الحديث " أحمد سحنون أمودجا"، دار بوسعادة للنشر و التوزيع، د ط، دت، ص 285.

(2) . عبد الرحمن كنون، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبو رقرق للطباعة و النشر الرباط، ط2002، ص 1، 290.

(3) . أبو الفرج قدامة ابن جعفر، جواهر الألفاظ، تحقيق، محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1979، ص 1، م، ص : 3

(4) . شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق علي بوملحم، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ج7، دت، ص : 87.

(5) . عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، ط1974، ص3، م، ص : 223.

(6) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ص : 103 .

## . إيقاع التدوير :

ورد ذكر مفهوم التدوير قديما عند الناقد ابن رشيق في كتابه العمدة تحت مصطلح " المداخل "، وعرف التدوير على انه «المداخل من الأبيات : ما كان قسيمه متصلا بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضا»<sup>(2)</sup>

التدوير في الشعر العمودي هو «ما فيه كلمة مشتركة بين شطريه (صدره وعجزه) ويسمى أيضا "موصولا" و"متداخلا" وهو يحدث في كل البحور، ولاسيما الأبيات المجزوءة»<sup>(3)</sup>

أما التدوير في الشعر الحر يتشكل عندما "ينتهي معنى البيت في الشعر الجديد، أو تكتمل أو تستنفد شحنته العاطفية، قبل اكتمال التفعيلة الواحدة، فيضطر الشاعر إلى نقل ماتبقى من تفعيلته إلى البيت الموالي، وقد يتعمد ذلك بهدف التخفيف من استقلالية البيت»<sup>(4)</sup>، فالتدوير أصبح هو امتدادا للنفس الشعوري في جميع اسطر القصيدة من البداية إلى نهاية سطر في القصيدة «والإيقاع في القصيدة المدورة من إيقاع الموضوع، إذ تتلاحم الانفعالات مع الكلمات في ترتيبها داخل النص، مع التفعيلة، لتقدم إيقاعا شاملا، بما يتخلله من أصوات وتدايعات تسهم جميعا في الجو النفسي للنص وتصنع القصيدة بعدا دراميا وتفسح المجال للتأمل أكثر من التلقي الانفعالي البسيط أو الغنائي»<sup>(5)</sup>

(1). عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع، القاهرة، مصر، ط1، 1999م، ص: 26، 27.

(2). أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص: 177.

(3). إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت. لبنان، ط1، 1991م، ص: 173.

(4). ابن سلامة الربيعي، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2006م، ص: 102.

(5). رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص: 240.

الفصل الثاني : تحولات شعرية الإيقاع في القصيدة الجزائرية .

أ- شعرية الإيقاع في الاتجاه التقليدي .

ب- شعرية الإيقاع في الاتجاه التجديدي .

تحولات شعرية الإيقاع في القصيدة الجزائرية :

إن بنية التشكيل الموسيقي في الشعر الجزائري الحديث، شهدت تحولات إيقاعية وتغيرات على مستوى الأوزان والقوافي، بعدما كان شعراء الاتجاه التقليدي متمسكون بالقصيدة العمودية التي تعتمد على وحدة الوزن والقافية « وهم لا يكتفون بذلك بل يقفون في وجه كل من يحاول الخلاص من تلك القيود »<sup>(1)</sup> وهذا الرفض كان له خلفيات تاريخية وهي « انطواء أغلبية الشعراء الجزائريين تحت لواء حركة إصلاحية محافظة كانت في الحفاظ على القصيدة العربية بشكلها التقليدي حفاظا على مقوم من مقومات الشخصية العربية الإسلامية، ولعلها كانت تعتبر ذلك وجهها من وجوه المقاومة للاستعمار الغربي الدخيل »<sup>(2)</sup>، وبعد هذا الرفض هناك من الشعراء من رضخوا للتجديد وأيقنوا بان الشعر الجديد لا « يريد أن يحل محل شكل قديم، ولكنه فن يريد أن يتطور ليصبح قادرا على مسابقة الركب الحضاري الذي تشهده الأمة العربية »<sup>(3)</sup>، ومن هنا نرصد أهم تحولات شعرية الإيقاع في الشعر الجزائري :

أ . شعرية الإيقاع في الاتجاه التقليدي : من أهم شعراء الاتجاه التقليدي المحافظين على النظام العروضي الخليلي، وعلى وحدة الوزن والقافية نجد « محمد العيد آل خليفة، أحمد سحنون، ومفدي زكريا، ومحمد اللقاني، والغزالي وأمين العمودي وسعيد الزاهري، والهادي السنوسي، أحسن من يمثل هذه المدرسة في الجزائر »<sup>(4)</sup> هؤلاء الشعراء كانوا محافظين على الموسيقى الشعرية التقليدية، وعلى الطريقة العمودية في كتابة قصائدهم الشعرية وتأخذ نموذج لشعر محمد العيد آل خليفة :

بلادي فداك الروح والله عالم      عليك سلام خالص القصد سالم  
يحبيك مشتاق على القرب      مشفق من البعد مشغوف بجبك هائم  
وهبتك روعي يا جزائر فأمرني      كما شئت إني لك طائع خادم<sup>(1)</sup>

(1) . ابي القاسم سعد الله، دراسات في الادب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط2007، ص5، ص50.

(2) . محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1975، 1952م، ص 191 .

(3) . محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر د، ت، ص : 316.

(4) . ابي القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري، ص 52.

وتقطيعها كالآتي :

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعل فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

فالوزن هنا هو البحر الطويل الذي كان مهيمنا في الشعر العربي القديم، وهو وزن أول معلقة في الشعر الجاهلي لامرئ القيس التي مطلعها "ففا نبكي"، أما القافية تتمثل في (فاعلن)، وهي موحدة في جل أبيات القصيدة، أما حرف الروي هو حرف "الميم" الذي يتكرر كصوت واحد في كل نهايات الأبيات "سالم، هائم، خادم" فالقافية في الشعر التقليدي كانت « تحتل المكان البارز في اهتمامهم بموسيقى الشعر فهم يلحون كثيرا على سلامتها ويعتبرون اطردها عنصرا من عناصر النجاح، وفي إطار هذا الاهتمام يتبعون القافية ويعدون عيوبها أثرا من آثار ضعف الشاعرية »<sup>(2)</sup>

ونلاحظ في هذا الأبيات التي اخترناها لمحمد العيد آل خليفة من قصيدة "بلادي" بأن الإيقاع تقليدي ومرتبط بالوزن والقافية، «وهنا نتأكد من شيء آخر يوفره محمد العيد عادة لشعره، وهو الموسيقى المواتية، والقافية المتينة التي تزيد من قوة هذه الموسيقى التي تتمتع بها الألفاظ فيما بينها وبين معانيها»<sup>(3)</sup>.

كما نأخذ أنموذج آخر للشاعر التقليدي مفدي زكريا :

السيف أصدق لهجة من أحرف

كتبت فكان بيانها الإبهام

والنار أصدق حجة فاكتب بها

ماشئت تصعق عندها الأحلام

(1) محمد العيد آل خليفة الديوان، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مطبعة البعث، قسنطينة، 1967م، ص 289.

(2) محمد مصاييف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص : 68.

(3) محمد مصاييف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 20.

إن الصفائف للصفائح أمرها

والحبر حرباً الكلام كلام<sup>(1)</sup>

فالإيقاع هنا تقليدي، و يشبه إيقاع قصيدة أبي تمام التي مطلعها: السيف اصدق أنباء من الكتب، وكما نرى في هذه الأبيات، أن الشاعر مفدي زكريا لم يتخلى عن النظام العروضي الخليلي، فوزن هذه الأبيات هو البحر الكامل الذي ينجده بكثرة في الشعر الجزائري التقليدي: وتقطيعها هذه الأبيات هو كالاتي :

السيف أصدق لهجة من أحرف

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

كتبت فكان بيانها الإبهام

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

والنار أصدق حجة فاكتب بها

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فمتفاعلن دخلتها علة الإضمار فأسكن الحرف الثاني المتحرك، فصارت متفاعلن، كما أن الشاعر التزم بالقافية الموحدة من "إهامو، أحلامو، كلامو" - "هامو، لامو، لامو" - "0/0/ على وزن - فاعل، أما حرف الروي هو " اللام" في جميع الأبيات، فالشعر التقليدي يمتاز « بحفاظته الشديدة على القصيدة العمودية، والتزامه الواضح بالإيقاع المعتمد على الوزن الريب والقافية المطردة »<sup>(2)</sup>

كما أن مفدي زكريا يدافع عن شعر القوافي في قوله :

(1). مفدي زكريا، اللبيب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م، ص: 44.

(2). محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 191.

تتكرو للقوافي حيث أعجزهم صوغ القوافي وضلوا عن ثناياها

قالوا جمود على الأوضاع ووزنكم ف شعرنا الحر لا يحتاج إلى قوافي.<sup>(1)</sup>

وحسب إحصاء محمد ناصر للبحور المستعملة بكثرة في قصائد الشعر التقليدي الجزائري هي « ثمانية بحور هي التي كانت تستحوذ على اهتمامات الشعراء العموديين تتابع حسب إقبال الشعراء عليها، ومعظم أشعارهم على بحورها، وهي : الكامل، الخفيف، الرمل، البسيط، الطويل، المتقارب، الوافر، الرجز »<sup>(2)</sup>

فاغلب قصائد الشعر الجزائري ذو الاتجاه التقليدي العمودي تمتاز " بالإلحاح على ضرورة توفر الوزن والقافية المطردة ونعني بالوزن، البحور الخليلية التي سار عليها الشعر العربي إلى أواخر الأربعينيات<sup>(3)</sup> »

ونجمل الخصائص الفنية للشعر التقليدي على هذا النحو:

. محافظته الشديدة على وحدة الوزن والقافية.

. محافظته على الطريقة العمودية في كتابة قصائدهم الشعرية .

. إكثار الشعراء التقليديين من النظم على بحر الكامل «فقد أكثر منه إكثارا بلغ في مجموعه نسبة مئوية تكاد تصل 80%»<sup>(4)</sup>.

. إيقاع اللغة جاء تقليديا ومحاكيا للشعراء القدامى، فهم يستعينون بالألفاظ القوية الجزلة، ذو رنين موسيقي قوي

يروع الآذان، فيحس بها المتلقي «وهي تفرع السمع بإيقاعها الجلل وتلأ النفس بمعاني القوة والجزالة»<sup>(5)</sup>.

كما أن التجديد في الشعر التقليدي بدأ يظهر تدريجيا، فظهر في البداية على مستوى اللغة والصورة، وذلك بسبب تأثرهم بالمذهب الرومانسي وخاصة مدرسة المهجر، التي تمتاز بالنزعة التأملية، فأدخلت الرومانسية

<sup>(1)</sup> محمد شرفي الرفاعي، الشعر الوطني الجزائري من سنة 1925م، إلى سنة 1954م، دار الهدى، الجزائر، د. ط، 2010م، ص 146.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص : 246.

<sup>(3)</sup> محمد مصاييف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص: 67.

<sup>(4)</sup> محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص: 248.

<sup>(5)</sup> محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص: 195.

الغريبة إلى الوطن العربي عامة،فاكتفى العرب بالتجديد على مستوى المضمون في البداية مثل: العقاد واليا أبي ماضي، وأبي القاسم الشابي، وغيرهم، إلى أن تأثر بهم شعراء الجزائر، ومن الشعراء نذكر محمد الأخضر السائحي الذي يقول في قصيدته:

ضحك الزهر للجداول فيها      وجرى بالحياة فيها الماء  
وتهادى النسيم يسحب ذيلاً      عطرته أرجأوه الفيحاء  
قد كساها آذار من كل لونٍ      فهي صفراء عندها خضراء  
يرجع الطرف عن سناها حسيراً      ويفوت الأوصاف فيها البهاء<sup>1</sup>

ففي هذا المقطوعة لم يستطع الشاعر التحرر من القيود العروضية، رغم انه رومانسي في لغته التي تنبع من نزعة تأملية مستعينا بمظاهر الطبيعة (الزهر، الجداول، الماء، النسيم، الحياة)، إيقاع الكلمات جاءت موحية، وهادئة تبعث جواً من الفرح والسرور حين يقول: ضحك الزهر، متأثراً بالرومانسيين، فبوادر التجديد في البنية الإيقاعية بدأ مع اللغة، حين جدد فيها الشعراء، وتحولوا من الشعر السياسي إلى الشعر الرومانسي، ثم انتقل التجديد في الشكل، إلى أن تحرروا بالتدرج من القيود التقليدية وهذا ما سنراه في الاتجاه التجديد.

### ب . شعرية الإيقاع في الاتجاه التجديدي:

إن الاتجاه التجديدي في الشعر الجزائري رفض الطريقة التقليدية التي انتهجها الشعراء الجزائريين المحافظين على الإيقاع الرتيب المعتمد على وزن واحد وقافية موحدة في كل أبيات القصيدة، وقامو بتغيير شكلية القصيدة العمودية، من نظام البيت إلى نظام الأسطر، وتحررو بالتدرج من صرامة الأوزان والقوافي، حتى وصلو إلى مرحلة ظهور القصيدة النثرية التي تحررت كلية من النظام العروضي الخليلي، ولمعرفة التحولات الإيقاعية في الشعر الجزائري التجديدي، نحاول أن نتبع مراحل التحولات من الشعر الوجداني إلى ظهور قصيدة النثر في الجزائر.

### ب 1. . شعرية الإيقاع في الشعر الوجداني :

<sup>1</sup> محمد الأخضر السائحي، همسات وصرخات ، دار المطبوعات الوطنية الجزائرية، الجزائر ، 1965م، ص:89



من عوامل انتقال القصيدة الجزائرية من التيار الكلاسيكي إلى التيار الرومانسي الوجداني هو الاتصال بالغرب ومدارس التجديد في المشرق العربي (مدرسة ابولو ومدرسة المهجر)، فرغم رفض الشعراء المحافظين على القصيدة العمودية بالاحتكاك مع الغرب الاستعماري وخصوصا فرنسا، لأنه في نظرهم العدو اللدود للشعب الجزائري، إلا « أن الدعوة الجريئة والصريحة إلى الاتصال بالغرب، إنما أتت من رمضان حمود، الذي جهر بدعوته في وقت كان النقد والأدب في المغرب العربي عبارة عن اجترار مملول للقديم »<sup>(1)</sup>، وبهذا يعتبر الناقد والشاعر رمضان حمود هو أول من دعا إلى التجديد على مستوى الإيقاع الموسيقي قبل فترة الخمسينات، ومصدر الشعر عنده ليس في الإيقاع الخارجي الممثل في الوزن والقافية، وإنما مصدر الشعر عند رمضان حمود «النفس والروح والقلب، ومادته الإحساس والشعور»<sup>(2)</sup>، ومن هنا تحولت القصيدة الجزائرية من الموسيقى الخارجية المقيدة بالوزن والقافية إلى الموسيقى الداخلية المتعالية عن النظام العروضي الصارم، « ففي قصيدته " يا قلبي " التي نشرها في سنة 1928م، نجده يطبق نظريته التي دعا إليها، وهي أن الشعر الصادق لا يتقيد بالوزن والقافية »<sup>(3)</sup>،

ونأخذ منها هذا المقطع :

أنت يا قلبي فريدٌ في الألم والأحزان

ونصيبك من الدنيا الخيبة والحرمان

أنت يا قلبي تشكو هموما كبارا وكبار

أنت يا قلبي مكلوم، ودمك الطاهر يعبث به الطهر الجبار

ارفع صوتك للسماء مرة بعد مرة

وقل اللهم إن الحياة مرة

اعني اللهم على إجتراعها

وامددني بقوة، فإني غير قادر على احتمالها

(1). محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص : 82.

(2). المرجع نفسه : 120.

(3). محمد مصاييف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص : 199.

اللهم إنها مرة ثقيلة، فليس لي فيها طريقا

ثم في نفس القصيدة يتحول من نظام الأسطر إلى نظام البيت فيقول :

ويلاه من هم يذيب جوانحي فكأنما في القلب جذوة نار

نفسي معذبة بهمة شاعر دمعي على رغم التجلد جار<sup>(1)</sup>

كما نرى في هذه القصيدة، أنها متنوعة الأوزان، ففي المقطوعة الأولى اعتمد الشاعر على نظام الأسطر، الموزونة على بحر الرمل (فاعلاتن)، ونقطع منها هذا السطر:

أنت يا قلبي فريد في الألم والأحزان

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

أما المقطوعة الثانية اعتمد على نظام البيت، الموزونة على بحر الكامل، ونقطع منها هذا البيت :

ويلاه من هم يذيب جوانحي فكأنما في القلب جذوة نار

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وبذلك يمزج في نفس القصيدة بين بحرين مختلفين : بحر الرمل وبحر الكامل، كما نلاحظ في هذه القصيدة أن الشاعر نوع في أحرف الروي (النون والراء والهاء والقاف) فرمضان حمود هو « أول من مزج في تجربة واحدة بين الشعر المنثور الخالي من الوزن المحافظ على القافية وبين المحافظة على الوزن والقافية المتراوحة، وهي محاولة تتسم بالتحريب والبحث عن إطار موسيقي غير الإطار التقليدي الصارم<sup>(2)</sup>، وهو بذلك أول من دعا إلى التجديد، والتخلي عن التقليدية التي اكتسحت الساحة الشعرية الجزائرية في فترة الاحتلال الفرنسي،» وقد جاءت تجربة حمود هذه تتويجا لمقالاته النقدية في الشعر العربي، بالدعوة إلى تجاوز الشكل المرتبط بالوزن والقافية

(1) محمد ناصر، رمضان حمود، حياته وأثاره، ط 2، الجزائر، 1985م، ص : 160.

(2) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص : 201.

إلى القيمة الحقيقية في الفن، وهو الصدق في الإحساس والتعبير الفني»<sup>(1)</sup>، لكن مشروعه النقدي الذي يدعو إلى التجديد لم يكتمل، نظرا لحياته القصيرة ووفاته قبل إتمامه، إلا أن هناك من الشعراء من سارو على خطاه، وانتهجوا طريقته في التجديد مثل أبو القاسم خمار الذي يقول :

حريتي حريتي أسمى شعار  
هدفٌ تكلله البطولة والفخار  
دم أيها الشعب المظفر كالشرار  
لا بد لليل الطويل من النهار<sup>(2)</sup>

فالشاعر هنا يتحدث عن الحرية بإيقاع متحرر من نظام البيت ذو الشطرين، واعتماده على نظام الأسطر، وهذه الأسطر الشعرية من بحر الرجز، الذي يدخله زحاف الطي وهو حذف الحرف الرابع الساكن فتصير تفعيلته : مفتعلن ونقطع منها هذا السطر :

حريتي حريتي أسمى شعار  
0// 0/0/ 0///0/ 0///0/  
مفتعلن مفتعلن مستفعلن  
هدفٌ تكلله البطولة والفخار  
00//0// 0//0// 0//0/0/  
مستفعلن متفعلن متفعلان

فالشعر الجزائري الوجداني لم يتحرر كلية من الإيقاع الرتيب الذي يعتمد على وحدة الوزن والقافية، وان جاء بالتجديد فان التجديد كان على مستوى المضمون أكثر من التجديد على مستوى الشكل، فهذا الشعر يتميز « بسمه أساسية مشتركة هي : المعاناة والشكوى، والافتتان بالجمال الخلاق، الجمال النوراني»<sup>(1)</sup>، فالشعر الوجداني

(1). عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية . بن عكنون، الجزائر، 1995م، ص 77.

(2). محمد أبو القاسم خمار، ظلال وأصداء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970م، ص 72.

(1). عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص: 92.

كان يبحث عن الصدق في الإحساس كمعيار للحكم على شعرية الشعر، وليس عن الشكل التقليدي الذي يعتبره جيل الإحياء هومعيار جودة الشعر، «وتحت تأثير مظاهر من عناية الرومانسيين، ولاسيما شعراء المهجر، وجماعة ابولو، من تنوع موسيقى القصيدة بتنوع نظام القافية فيها، ظهر عند جيل الأربعينيات والخمسينيات من الشعراء الجزائريين ميل واضح نحو الخروج على النظام الرتيب الذي التزم به جيل الإحياء»<sup>(1)</sup>

ونجمل الخصائص الفنية للشعر الوجداني على هذا النحو :

. اعتمادهم على الموسيقى الداخلية واللغة الوجدانية .

. انتقاهم من نظام البيت إلى نظام الأسطر .

. التنوع في الأوزان والقوافي وذلك لتأثرهم بالمدرسة الرومانسية وخصوصا مدارس المهجر في المشرق «وفي خضم

انتشار شعر المهجر المعروف بميله الواضح إلى نظام المقطوعات والقوافي المتراوحة " .

. المزاجية بين كتابة الشعر الحر والشعر العمودي مثل مافعل رمضان حمودة في قصيدة "قلبي" وذكرناها سابقا .

## ب . 2) شعرية الإيقاع في الشعر الجزائري الحر :

إن أولى بوادر التجديد الإيقاعي في الشعر الجزائري بدأت بشكل جدي مع أبي القاسم سعد الله وجماعته « ترجع بداية الإحساس بضرورة الاتجاه إلى الشكل الحر الذي لا يتقيد بالشكل العمودي التقليدي الصارم إلى رمضان حمود في سنة 1928 كما بينا ذلك في مكانه ولكن الانطلاقة الجماعية لم تتأكد إلا في بداية الخمسينيات وبالتحديد مع ظهور أول تجربة في هذا الصدد لأبي القاسم سعد الله في سنة 1955م، ومارافقها من تجارب أخرى لأحمد الغوملي والطاهر بوشوشي ومحمد الأخضر السائحي، وأبي القاسم خمار، ومحمد صالح باوية»<sup>(2)</sup>

فأبي القاسم سعد الله كان يرفض الشعر التقليدي الجامد من الموسيقى الداخلية، والدليل على هذا في قوله «كنت أتابع الشعر الجزائري منذ سنة 1947م، باحثا عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق

(1) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص: 213.

(2) . محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ص: 216.

الحديث، ولكنني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد وصلاة واحدة ومع ذلك فقد بدأت أول مرة انظم الشعر بالطريقة التقليدية، أي كنت اعبد ذات الصنم واصلي في نفس المحراب، ولكنني كنت شغوفا بالموسيقى الداخلية في القصيدة" (1)

ويجمع النقاد والدارسين للقصيدة الجزائرية أن تغير مسار التشكيل الموسيقي في الشعر الجزائري الحديث من العمودي إلى الاتجاه الحر بدأ مع أبي القاسم سعد الله الذي رفع لواء التجديد في القصيدة الجزائرية المتحررة من النظام العروضي الصارم، وفي هذا الصدد يقول أبي القاسم سعد الله « ثم لم ألبث أن تحررت من التفاعيل أيضا وقد نشرت أول قصيدة متحررة في الشعر الجزائري ( البصائر 311 سنة 1955م، بعنوان طريقي منها هذا المقطع :

سوف تدري راهبات واد عبقر  
كيف عانقت شعاع المجد الأحمر  
وسكبت الحفر بين العالمين  
خمر حب وانطلاقٍ ويقين  
ومسحت أعين الفجر الوضوية  
وشدوت لנסور الوطنية  
إن هذا هو ديني  
في مروي  
فقد اخترت طريقي  
يارفيقي ! (1)»

(1) أبي القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري، ص: 50.

(1) . سعد الله أبي القاسم، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ص 51.

كما نلاحظ في هذه القصيدة اعتمادها على نظام الأسطر وخروج أبي القاسم سعد الله «على نظام الإيقاع الصوتي المتوازي بين الأسطر الشعرية<sup>(1)</sup>»، والتنويع في حرف الروي الذي يتراوح بين حرف الراء وحرف النون وحرف القاف، أما البحر المستعمل هو بحر الرمل واعتماد الشاعر على نظام التفعيلة لأن «الشعر الحر لا يمكن نظمه إلا من البحور الصافية أو ذات التفعيلة الواحدة وهي : المتقارب، والهزج، والرمل، والمتدارك، والرجز والكامل والوافر لكن الشعراء الجزائريين اقتصروا في الأغلب الأعم على ثلاثة منها فقط: وهي الـرجز، والرمل والمتقارب»<sup>(2)</sup> ونقطع منها هذه الأسطر :

سوف تدري راهبات واد عبقر

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

فاعلاتن فاعلات فاعلاتن

وسكبت الحفر بين العالمين

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

خمر حب وانطلاقٍ ويقين

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

ومسحت أعين الفجر الوضوية

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

فاعلات فاعلاتن فاعلات

يارفيقي

<sup>(1)</sup>. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ص: 219.

<sup>(2)</sup>. المرجع نفسه، ص: 269.

0/0/0/

فاعلاتن

كما نلاحظ في هذا التقطيع، أن البحر المستعمل هنا : هو بحر الرمل المشكل من تفعيلة : فاعلاتن، ويعتبر من البحور الصافية، "والواقع أن نظم الشاعر الحر بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممتزجة لان وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر" <sup>(1)</sup> أما التغيرات التي طرأت عليه في هذه الأسطر هي كالآتي :

فاعلاتن — دخلها زحاف الكف وهو حذف السابع الساكن فتحولت إلى — فاعلات وهذا موجود في كلمة راهبات من القصيدة .

والتغير الثاني هو دخول زحاف الخبن على تفعيلة فاعلاتن وهو حذف الحرف الثاني الساكن، فأصبحت : فاعلاتن، وهذا التغير طرأ على كلمة " وسكبت " .

أما الموسيقى الداخلية التي اشتملت عليها " قصيدة طريقي " هي وجود المد بكثرة في " طريقي، مرويقي، رفيقي، العالمين، راهبات " ، «حيث يفسر المد بأنواعه حالة الاسترخاء للنفس ويكون مناسباً لمقام التعبير عن الآهات، ويرسخ حالة الشكوى من النفس والحياة، كما يدل على المعاني المختلفة للحظات انكسار الخاطر والوجدان» <sup>(2)</sup> وكأن الشاعر يمد في أنفاسه، وينادي على رفيقه، بأنه اختار طريقه، وهذا الطريق هو اتجاه آخر سلكه الشاعر غير اتجاه التقليديين، ويخاطب راهبات واد عبقر وهو الواد الذي كان يقدهسه الجاهليون قديماً، ويقول لهم بأنه عانق المجد الأحمر و المقصود بالمجد الأحمر هو الحرية، فالشاعر أخيراً تحرر من قيود الجاهلية ومن الطريقة العمودية، فالشاعر سعد الله «أخذ يتخلص من هذا النظام الرتيب، حين أصبح التشكيل الموسيقي عنده، خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية» <sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup> . نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين . بيروت، لبنان ط 1978، ص: 5، 80

<sup>(2)</sup> . واكي راضية، البنية الايقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، (قراءة في القوائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر) دار بصمات، الجزائر ط 2015، ص: 1، 421.

<sup>(1)</sup> . محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص: 221 .

ومن أمثلة الشعر الحر نختار أبيات من قصيدة حرة عنوانه " خماس " للشاعر عز الدين ميهوبي :

عندما تهترئ الأحزاب  
فابشر بانتكاسة  
مالذي نرجوه ممن طبعه ....الخماسة  
سقطت كل الشعارات ولم يسقط  
وأضحى يدعي فينا السياسة  
ناسه مثل الخفافيش  
تنامو في دهاليز التعاسة  
إنما في طبعهم حب الرئاسة  
مرحبا أيها العمال في سوق النخاسة<sup>(1)</sup>

فالشاعر هنا تحرر من الإيقاع التقليدي الذي يفترض وجود شطرين متناظرين، إلا ان الملاحظة الأولى حول هذا التشكيل الموسيقي، أن الشاعر مازلت فيه بصمة التقليدية، حتى لو انه اعتمد على نظام الأسطر، ولو شكلنا هذه الأبيات على الطريقة العموية فسينتج لنا هذا الشكل :

عندما تهترئ الأحزاب فابشر بانتكاسة  
مالذي نرجوه ممن طبعه النكاسة

وهذا يعني أن الشعر الحر تحرر فقط من نظام الشطرين، إلا انه حافظ على الوزن والقافية، فالقصيدة الجزائرية الحرة لم تتحرر كلية من النظام العروضي وإنما « المقصود الوحيد من حرية هذا الشعر إنما هو في توزيع التفعيلات، غير أن الشاعر الحر يملك الحرية التامة في توزيع التفعيلات فقط، وهذا هو المقصود من الحرية لأكثر»<sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup> . عز الدين ميهوبي، ديوان المصقات، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1998، م1، ص: 109 .

<sup>(1)</sup> محمد مصاييف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص : 44.



والمتمأل في هذه الأبيات يجد تقطيعها كآآي :

عندما تهترئ الأحزاب

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

فاعلاتن فعلاتن مس

فابشر بانتكاسة

0/0// 0/ 0/0/

فاعل فاعلاتن

وإيقاع هذه الأبيات من بحر الرمل " فاعلاتن " وهو شديد الارتباط «بالإيقاع المطرب، وعلاقته بجانب الوجدان في الإنسان فرحا كان ام ترحا وتناسبه مع التجارب الشعورية الفياضة»<sup>(1)</sup>

كما نلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر لجأ إلى خاصية التدوير الذي انتشر بكثرة في الشعر الحر، فالإيقاع في القصيدة المدورة هو إيقاع الموضوع، اذ تتلاحم الانفعالات مع الكلمات في ترتيبها، داخل النص مع التفعيلة، لتقدم إيقاعا شاملا بما يتخلله من أصوات وتداعيات تسهم جميعا في الجو النفسي للنص»<sup>(2)</sup>

وقد كان لهذا التحرر عوامل مثل التقليدية التي كانت بسبب التمسك بالقومية العربية الإسلامية، ومن عوامل التحرر أيضا: هي « الأحداث الجسيمة التي مرت بها الجزائر أثناء ثورتها كقيلة بدفع الشعراء إلى البحث عن طريقة تلائم هذا الإيقاع الحديث في الحياة في الواقع اليومي المعاش، مما يستدعي بعض التحرر من القوالب المألوفة والنماذج التقليدية»<sup>(3)</sup>

وأخيرا نجمل الخصائص الفنية للشعر الحر على هذا النحو :

(1). محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص: 258 .

(2). رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص: 239 .

(3). عبد الله ركيبي، الشعر في زمن الحرية (دراسات أدبية ونقدية)، ديوان المطبوعات الجامعية . الساحة المركزية . بن عكنون . الجزائر . 1994م، ص: 162 .

. نظم قصائدهم على البحور الصافية ذوات التفعيلة الواحدة، «فالشاعر حاول أن يقيم تشكيلا موسيقيا جديدا يخرج به من إطار موسيقى الشعر العمودي وزنا وقافية، فقد أقامه على نظام التفعيلة لا على أساس البيت»<sup>(1)</sup>

. تحولهم من نظام البيت إلى نظام الأسطر.

. التنوع في الأوزان والقوافي .

. الإرتكاز على الموسيقى الداخلية، وإيجاء الكلمات وجرسها الموسيقي.

. اختلاف الطول ما بين الأسطر الشعرية، فيمكن أن يتكون السطر الأول من كلمة واحدة والسطر الثاني من أربع كلمات والسطر الثالث من كلمتين، وهذا على حسب الدفقة الشعرية للشاعر، ومن هنا ينبعث إيقاع صوتي متناغم، ما بين الارتفاع والانخفاض، وما بين الامتداد والقصر .

### ب-3) شعرية الإيقاع في قصيدة النثر :

ما يميز قصيدة النثر عن الشعر التقليدي والشعر الحر، هي أنها مرتبطة بالموسيقى الداخلية، ومتحررة من إيقاع الوزن والقافية، ولا تلتزم بالقواعد العروضية ولا البحور الخليلية، وهناك من النقاد من يرفضها ويقصدها من دائرة الشعر، وهناك من يدافع عنها، ويؤكد على أنها تدخل في الساحة الشعرية ومن حقها أن تتصف بصفة الشعر.

وبعد ظهور الشعر الحر وتجديده في طريقة توزيع التفعيلات، لم يكتفي التجديد في التشكيل الموسيقي للشعر الجزائري بهذا الحد، وإنما دخلت القصيدة النثرية في الساحة الشعرية الجزائرية، فحطمت القيود العروضية والأوزان الخليلية، « ففي أواخر الستينات وبداية السبعينات ظهر تطور واضح في موسيقى الشعر حيث بدأوا بالسطر الشعري المعتمد على التفعيلة إلى أن أصبحوا يعتمدون الجملة الشعري وما يسمى في مصطلحات الشعر بالتدوير»<sup>(1)</sup> ومن أكثر الشعراء الجزائريين استخداما للتدوير وتخطيما للقيود العروضية نجد عبد الحميد بن هدوقة في ديوانه "أرواح شاغرة" وأزراج عمر في قصيدة "صليحة" من ديوان "وحرسني الظل"، يقول فيها

<sup>(1)</sup> محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص: 218.

<sup>(1)</sup> المصدر نفسه، ص: 232.

أغني وترحل عني جراحي

وتصلبها الشرفات

وحين سألت رجال المطافئ عنها

رأيت صبيا يفتش عن لقمة في قمامة

ومن يومها اكتشفت لماذا تغني جراحي

أنا لا أقول أحب بلاد التوهم<sup>(1)</sup>

كما نرى في هذه القصيدة التي يمكن أن نسميها بقصيدة النثر التي تعتمد على الإيقاع الداخلي وتحطم الإيقاع الخارجي الممثل في الوزن والقافية، فالشاعر أزراج عمر تخلى عن النظام العروضي وتمرد على القيود واستبدل القافية التي تدل على نهاية البيت بالجملة الشعرية التي توحد اسطر القصيدة كخيطة شعوري واحد من بداية القصيدة إلى نهايتها، وفي هذه القصيدة نلاحظ انه اعتمد على حرف العطف "و" لضمان عدم انقطاع الدفقة الشعورية ومواصلة امتدادها .

كما نقف على مثال آخر لقصيدة النثر في الجزائر لعبد الحميد بن هدوقة من قصيدة "الفلاح" يقول فيها :

في المقهى

تحدث الناس عن أشياء جديدة

طرقٌ سوف تشق

عيون تجري

في النور معامل تصنع الجرار

والطائرات<sup>(1)</sup>

(1) أزراج عمر، وحرسني الظل، الجزائر، 1976 م، ص : 104.

(1) عبد الحميد بن هدوقة، الأرواح الشاغرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، م، 1967 ص : 49.

ففي هذه الأسطر الشعرية التي اخترناها من قصيدة " الفلاح " لعبد الحميد هدوقة نلاحظ، بان الإيقاع الداخلي ينساب انسيابا تلقائيا وعفويا دون حواجز أو قيود عروضية، فبعدها كانت القصيدة الجزائرية التقليدية تراعي نظام التوازي بين الشطرين، أصبحت القصيدة النثرية تراعي الدفقة الشعرية التي تحويها الجملة الشعرية، إذ أن «الجملة الشعرية خرجت عن نظام الإيقاع الشعري المرتبط بالوزن الشعري، إلى إيقاع اللغة غير المحدد بإيقاع الوزن<sup>(1)</sup>»، فالشاعر ابتداءً هنا بسطر قصير لا يقل عن كلمتين ( في المقهى ) ثم تصاعد الإيقاع إلى أربع كلمات في السطر الثاني (تحدث الناس عن أشياء جديدة )، ثم تراجع الإيقاع المتصاعد وبدأ بالانخفاض تدريجيا بثلاث كلمات (طرق سوف تشق) إلى أن نزل إلى كلمتين في السطر الرابع (عيون تجري )، فهذا ما يدعى بإيقاع التنويع، جملة قصيرة ثم جملة طويلة، وهنا نلاحظ بان اللغة غير محددة بالوزن فهي تتنامى وتتصاعد على حسب الدفقة الشعرية، فالتدوير «لا يقصد به الشكل الهندسي المعروف، لان جوهر عملية التدوير المقصودة انما يتمثل في استمرارية النفس الشعري فيما يلتمس لنفسه من تحقق لغوي وإيقاعي يبلغ من خلاله مداه»<sup>(2)</sup>.

والتجديد في الشعر الجزائري وصل إلى ذروته في أواخر الستينات، عندما بدأ الشعراء يحطمون القصيدة العمودية بنظامها العروضي الصارم، حتى تخلوا كليا عن الوزن والقافية واقتربت أشعارهم من اللغة النثرية، «إذ أصبح الشاعر يكتب جملته الشعرية على طريقة لا تختلف عن كتابة النثر وبذلك حطم القيود العروضية والدلالية»<sup>(3)</sup>

ومن أمثلة قصيدة النثر نذكر تجربة أحلام مستغانمي في ديوانها "أكاذيب سمكة" تقول من قصيدة "أجمل الأشعار قيلت" تقول:

أنت سفري المفاجيء

ورحلتني التي لم أحجز فيها مكانا

وطريقي غير المعبد

(1). الطاهر بجاوي، تشكيلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى مابعد الاستقلال، دار الاوطان، ط 2013، ص 227.

(2). عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 429.

(3) محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث، ص : 233.

والأزقة الضيقة التي يجهلها السواح

وتقود إلى الدهشة

أنت مشوار حجري

مشيته حافية الأقدام

وبجر مشاكس

ركبته رغم تحذير الأعلام<sup>1</sup>

في هذه القصيدة النثرية الخالية من الوزن والقافية، تخاطب الشاعرة سفرها المفاجئ الذي لم تختزه بنفسها، وإنما أجبرت عليه، ويبدو أن هذا السفر جاء قاسيا عليها ومحفوف بالمخاطر والدليل على هذا من خلال الجمل التي وظفتها (طريقي الغير معبد، مشيته حافية الأقدام، بجر مشاكس)، والإيقاع جاء خاضعا للتجربة الفردية ومتنوعا ما بين جملة طويلة وجملة قصيرة، كما نلاحظ أنها تعاتب هذا السفر المفاجئ من خلال مقابلتها ما بين ضمير المخاطب "أنت" وضمير المتكلم "أنا"، كما أنها حطمت الوقفة العروضية والدلالية في كل شطر، وكأنها تسرد قصة للمتلقي ولا تريد إنهاء كلامها إلا في نهاية القصيدة، من خلال تكرارها لحرف العطف من كل سطر فالوقفة من الوقف "وهو فعل توقف الكتابة في النص الشعري مركب له الوزن والتركيب والدلالة"<sup>2</sup>، فقصيدة النثر تخلو من الوقفة العروضية التي كانت قديما هي القافية، وهي إعلان عن السكوت ونهاية الدلالة في البيت الواحد.

ونجمل الخصائص الفنية لقصيدة النثر على هذا النحو:

- . تحطيم النظام العروضي المعتمد على وحدة الوزن والقافية .
- . اعتمادها على الموسيقى الداخلية، وغياب تام للموسيقى الخارجية .
- . قصيدة النثر لا تلتزم القواعد العروضية ولا حتى الأوزان الخليلية .
- . اعتمادها على الجملة الشعرية .

<sup>1</sup> أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، موفم للنشر، الجزائر، دط، 1993م، ص28.

<sup>2</sup> محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، التقليدية ج1، دار تونقال، الرباط، المغرب، ط2001، ص: 139.

. تحطيمها للوقفة العروضية.

. تتنوع ما بين إيقاع التكرار وإيقاع البياض وإيقاع التنويع ما بين جملة طويلة وجملة قصيرة في السطر الواحد وحسب إحصاء الناقد الجزائري محمد صالح ناصر لمراحل تطور الإيقاع في الشعر الجزائري الحديث انه مر بخمسة مراحل :

. مرحلة البيت الشعري المتمثل في القصيدة العمودية ذات القافية المطردة المعتمدة على وحدة البيت في موسيقاها وزنا وقافية .

. مرحلة المقطعات التي تعتمد على الوزن الموحد والقوافي المتراوحة حيناً والمتقابلة أو المرسلة حيناً آخر .

. مرحلة قصيدة التفعيلة التي بدأت بالسطر الشعري ومراعاة موسيقى القافية الى حد بعيد .

مرحلة الجملة الشعرية التي تمرت على العروض كلية ،وأولت العناية بالموسيقى الداخلية.

المرحلة الخامسة التي نحسبها خروجاً عن الإطار الشعري الى ما يطلق عليه النثر الشعري<sup>(1)</sup>

وهكذا نجد بأن القصيدة الجزائرية مرت بمراحل في تطورها الموسيقي، فبعدما كملت مقيدةً بالموسيقى الخارجية في الشعر التقليدي، ومعتمدةً على الطريقة العمودية في النظم، وعلى وحدة الوزن والقافية في كل الأبيات من بداية القصيدة إلى نهايتها، إلى أن بدأت بالتححر تدريجياً من رتابة الموسيقى التقليدية حتى أصبحت تهتم بالموسيقى الداخلية في الشعراحر إلى أن حطمت النظام العروضي الخليلي مع دخول قصيدة النثر التي أولت عناية كبيرة بالإيقاع الداخلي المنبعث من الشعور النفسي، وتحرر الإيقاع من الرتابة والجمود إلى التنويع والتجديد في البنية الإيقاعية، فالإيقاع هو عنصر متغير مع تغير حالة نفسية الشاعر، أما الوزن فهو جامد من المشاعر النفسية و الدفقات الشعورية، فإذا كان الوزن هو المعيار الأساسي في الشعر الجزائري التقليدي فإن الإيقاع الداخلي هو أساس الشعر الجزائري الحر و قصيدة النثر.

(1) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ص:243.

فتحولات بنية الإيقاع في القصيدة الجزائرية جاءت بطيئة نوعاً ما مقارنةً بالمشرق العربي، وذلك يعود لعوامل تاريخية متعلقة بالاستعمار، وتمسك الشعراء التقليديين بالقصيدة العمودية لأنها في نظرهم هي حفاظ على الهوية العربية التي كاد أن يطغى عليها الاستعمار الفرنسي، ولكن مع الاستقلال بدأت القصيدة الجزائرية تغير مسارها نحو التحرر وذلك تماشياً مع التقدم والتطور والازدهار، ومسايرة الركب الحضاري.

# الفصل الثالث: شعرية الإيقاع في قصيدة "الإنسان الكبير" لمحمد صالح بلوية

أ- الإيقاع الداخلي في قصيدة "الإنسان الكبير"

ب- الإيقاع الخارجي في قصيدة "الإنسان الكبير"



## المبحث الأول: أ) الإيقاع الخارجي .

وهو الإيقاع الذي يرتبط بالقواعد العروضية والأوزان الخليلية، والتغيرات التي تطرأ على الحركات والسكنات في البحور الشعرية كالزاحفات والعلل، وكل ما يتعلق بالقافية وأنواعها وحروفها، ومنطلق دراستنا ستكون عن إيقاع الوزن وكيف تجلى إيقاع الوزن في قصيدة " الإنسان الكبير " ثم ندرس " إيقاع القافية " وماهي أنواعها التي تجلت في القصيدة :

## 1.أ) إيقاع الوزن:

فالوزن كان في القديم هو عمود الشعر ولكن في العصر الحديث اهتز هذا العمود مع ظهور الشعر الحر والانتقادات التي وجهت إليه على أنه حطم الأوزان الخليلية، إلا أن الناقدة المعاصرة نازك الملائكة دافعت عنه، واعتبرته « ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك لأنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعني بترتيب الأَشْطَرِ و القوافي، وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة. »<sup>(1)</sup>، فالشعر الحر لم يخرج عن إطار الأوزان الخليلية، بل تحرر من الطريقة العمودية، واعتمد على البحور الصافية ذو تفعيلة واحدة، كما انه نوع في طريقة توزيع التفعيلات .

فالشعر الحر يختلف عن الشعر القديم في «أن تنوع التفعيلات في الشطر الشعري الجديد غير متيسر . حتى الآن، إلا داخل الإطار القديم نفسه، وعندئذ يستطيع الشاعر المعاصر أن يستخدم الأوزان القديمة المتنوعة التفعيلات كاستخدامه الأوزان الموحدة التفعيلات ولكنه في الحالة الأولى لا يمارس حريته كاملة كما يمارسها في الحالة الثانية.»<sup>(2)</sup>، فالشاعر الحر تحرر من نظام البيت وتوجه إلى نظام الأسطر ليكون أكثر حرية في التعبير عن إنفعالاته وخلجاته النفسية.

والنموذج الذي أخذناه لمعرفة مدى تطور الإيقاع في الشعر الجزائري الحر، هو الشاعر الحر " محمد صالح باوية " في قصيدته " الإنسان الكبير "، «فقد تطور الإيقاع الموسيقي في قصائد الدكتور محمد صالح باوية، واكتسبت

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 51

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر قضايا وظواهره الفنية، ص 98

القصيدة الجزائرية تقدما ملحوظا، فلم تعد القافية أو الموسيقى الخارجية هي التي تتحكم في الشاعر، وإنما أصبح الخضوع مباشرا للتجربة ككل، دون فصل بين عناصرها الفنية»<sup>(1)</sup> بمعنى أن التدفق الشعوري أصبح لا ينتهي بانتهاء التفعيلة أو بانتهاء السطر، وإنما يتنامى إلى أن يصل إلى آخر سطر في القصيدة.

ونجد بأن قصيدة " الإنسان الكبير " لمحمد صالح باوية، تعكس مظاهر التجديد التي مست الشعر الجزائري الحر، وتتناول القصيدة قضية قومية، جعلت الشاعر محمد صالح باوية يتغنى بها هي " قضية الوحدة بين مصر و سوريا سنة 1958 م، فنظم هذه القصيدة على تفعيلة بحر الرمل ممزوجة مع مجموعة من البحور.

. إيقاع تفعيلة بحر الرمل:

اعتمد الشاعر محمد صالح باوية على إيقاع بحر الرمل، في نظم قصيدته "الإنسان الكبير" المكونة من تسعة وخمسون سطرا، ويعد بحر الرمل من البحور الصافية الأحادية التفعيلة وهو « مفرد سداسي الأجزاء تتألف وحدته الإيقاعية من تفعيلة "فاعلاتن" ». <sup>(2)</sup>

وقد سئل الخليل عن سبب تسمية هذا البحر بالرمل فقال: « لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض. » <sup>(3)</sup> وذلك من خلال دخول الأوتاد بين الأسباب

كما أن « نغمة الرمل خفيفة جدا، وتفعيلاته مرنة للغاية، إذ كثيرا ماتصير "فاعلاتن" "فاعلاتن"، ولايكاد يلاحظ ذلك، وفي رنته نشوة وطرب » <sup>(4)</sup>، وهو بحر غنائي يطرب الآذان، ولهذا نظم الشاعر محمد صالح باوية قصيدته على هذا البحر الغنائي، فموضوع القصيدة هو التغني بنضال الشعب الجزائري، وتمجيد ثورته ضد الاستعمار، وهذا الوزن كان مناسباً وملائماً لهذا الغرض الذي تناوله الشاعر في قصيدته "الإنسان الكبير" .

(1). محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 230

(2). عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، ط 1997، ص 1، ص 87

(3). ابن الرشيقي القيرواني، العمدة، ص 136

(4). عبد الله الطيب المجذوب، المرشد في فهم أشعار العرب وصياغتها، شركة الطبع و النشر لأسرة الحلي، مصر، ج 1، (د ت)، ص: 148.

وهذه القصيدة لا تخلو من التغيرات التي طرأت على بنيتها الإيقاعية من خلال دخول الزحافات والعلل في تفعيلية " فاعلاتن " وأهم التغيرات التي تطرأ على هذا بحر الرمل هي مجموعة من الزحافات والعلل مجتمعة في هذا الشعر :

والحذف في عروضه وفيه حل	القصر والصحة في ضرب الرمل
لكن به عروضه تعري	والجزء فيه مستقيم المحرى
مسبغا أو سالما أو منحذف	وهو على ما صح نقلا يختلف
كضربها و الثاني فيه سقم <sup>(1)</sup> .	وربما تحذف أو تتم

وأهم التنوعات الإيقاعية لنمط التفعيلية الأخيرة "فاعلاتن" أصبحت " فاعلات " بسبب دخول علة **القصر** وهي من علل النقصان، حيث تحذف ساكن السبب خفيف وإسكان متحركه. كما في قوله :

قال شعبي يوم وحدنَّ المصير

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

أنت إنسانٌ كبير

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

فاعلاتن فاعلات

أوقفني التاريخ، إنه نبع تا ريخ جديد

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

(1). إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض و القافية وفنون الشعر، ص: 45.

فاعلا تن فاعلن فاعلاتن فاعلات

أوقفني التاريخ يجني غلتي عبر دمشق والصعيد

00//0/ /0// | 0/ 0//0/ 0/0/ /0/ 0/ 0//0/

فاعلا تن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات<sup>(1)</sup>

نلاحظ أن الشاعر أنهى أسطر هذا المقطع بتفعيلة "فاعلات"، وهي وقفة إيقاعية تدل على «توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه وهي بالتالي ليست إلا ظاهرة فيزيولوجية». <sup>(2)</sup> وهذه التفعيلة التي أصابتها علة القصر، كانت مناسبة للدققة الشعورية للشاعر، لأن الشاعر في هذا المقام يشيد بالوحدة العربية القومية، وتفعيلة "فاعلات" توحي إلى الجمع، وهي وزن جمع المؤنث السالم، والشاعر يعبر عن فرحته بالجمع ما بين المصير المشترك للدول العربية، وهذا يتجلى في قوله (يوم وحدنا المصير)، و(عبر دمشق والصعيد)، ودمشق عاصمة سوريا والصعيد موجود في مصر، فهو يشيد بالوحدة بين مصر وسوريا، وهذا يدل على مدى تفتح الشاعر الجزائري ووعيه الإنساني وأنه حين يتحمس وينفعل بالقضايا العربية ويشيد بالعروبة في ماضيها وحاضرها، لا يصدر في ذلك عن تعصب أو روح عنصرية، إنما يصدر عن روح قومية أصيلة، وحس إنساني عميق <sup>(3)</sup> وأهم التغيرات التي طرأت على تفعيلة "فاعلاتن" في القصيدة، هي دخول **علة الحذف** التي تسببت في إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة، فحولتها إلى "فاعلن" ويتجلى هذا التغيير في قوله:

يا أنا، يا ثورتي

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

فاعلاتن فاعلن

يا أغاني طفلي

(1). محمد صالح باوية، أغنيات نضالية، موفم للنشر، الجزائر، ط2، 2012، م، ص: 57.

(2). محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1989، ص: 52.

(3). عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983، م، ص: 126.

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

فاعلاتن فاعلن<sup>(1)</sup>

نرى في هذه الأسطر أنها متشكلة من تفعيلتين، الأولى سالمة والثانية محذوفة (فاعلاتن، فاعلن)، والشاعر ابتداءً هذه الأسطر بمناداة نفسه، "ياأنا"، وهذا التناقض انعكس أيضاً على بنية التفعيلة فجاءت سليمة ثم محذوفة، كما يستمر أيضاً هذا الحذف في اسطر أخرى من القصيدة وهي :

في حقولي .. ثورة الإنسان كُنزٌ يختفي

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

حطمي حلم الطغاة المرهق

0//0/ 0/0//0/ | 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن<sup>(2)</sup>

المقطع الثالث يقول:

يشرد التاريخ في أعماقه<sup>(3)</sup>

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

فاعلاتن فاعلن فاعلن

وختم الشاعر هذه الأسطر بالمتغير "فاعلن"، والكلمات الأخيرة من هذه الأسطر انتهت بكسر الحرف الأخير (يختفي، المرهق، أعماقه) على وزن - فاعلن، ودلالة هذا الكسر هو تحفيز الشعب الجزائري لكسر وتحطيم قيود الاستعمار (حطمي حلم الطغاة المرهق)، وهذا دليل على عمق إحساس الشاعر «بالثورة التي لا تجعل من الشعر

(1). محمد صالح باوية، أغنيات نضالية، ص: 57.

(2). المرجع نفسه، ص 58.

(3). م ن، ص: 59.

ظلا باهتا، ولا من الشاعر تابعا وإنما من الشعر مشاركة ايجابية فعالة، ومن الشاعر ثائرا يتجاوز ذاته واللحظة العابرة إلى ثورة الإنسان والحضارة في معركتها التي لا تنتهي مع التاريخ»<sup>(1)</sup>

ومن التغيرات التي طرأت أيضا على تفعيلة "فاعلاتن" هي إصابتها بزحاف الخبن وهو حذف الحرف الثاني الساكن، فتتحول التفعيلة من ( فاعلاتن) إلى – (فاعلاتن)، وهذا ما نلاحظه في المقطع الأول :

أوقفني التاريخ، إنه نبع تاريخ جديد

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

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلن فاعلات<sup>(2)</sup>

المقطع الثالث:

لون عيني أبداً ينساب في دنيا خصية

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

ودمي عبر دروبي، عبر وهران الحبيبة

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن<sup>(3)</sup>

المقطع الرابع :

وبقلبي ثورة تمتص معنى العاصفات

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(1). غالي شكري، شعرنا الحديث، إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1978، 2، ص: 76.

(2). محمد صالح باوية، ديوان أغنيات نضالية، ص: 57.

(3). المرجع نفسه، ص: 59.

توقظ الأرض بفأسٍ ولهاة

00/// 0/0// | 0/0 //0/

فاعلاتن فاعلاتن فعات

وتعيد العطر.. كل العطر

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

فاعلاتن فاعلاتن فاع<sup>(1)</sup>

نلاحظ كثرة تواجد زحاف الخبن في قصيدة الإنسان الكبير لمحمد صالح باوية، فهو أصاب الحشو والضرب، وكثرة الزحافات «، التي يخرج إليها الشاعر دون أن يقصد إلى ذلك ودون أن يشعر، مرجعها إلى الحركة النفسية الإيقاعية التي تلح عليه فتجعله ينقص من التفعيلة حركة أو ساكنا أو حركة وساكنا، أو يضيف إليها ساكنا أو حركة وساكنا»<sup>(2)</sup>، فحالة نفسية الشاعر هي التي ترغمه إلى إحداث تغيرات على البنية الإيقاعية .

ونلاحظ في القصيدة التنوع في عدد التفعيلات مابين خمس تفعيلات وأربع تفعيلات وثلاث تفعيلات في كل سطر، و" لاشك أن إطلاق الحرية للشاعر في أن يستخدم من التفعيلات العدد الذي يراه قد ساعد... على خلق إمكانيات إيقاعية للسطر غير منتهية، كما انه البنية الموسيقية لكل سطر وان كان لها استقلالها الخاص قد صارت جزءا من تنوع موسيقى يشمل القصيدة كلها، إن هذا التنوع في طول الأسطر وقصرها إنما فرضته طبيعة البنية الموسيقية العضوية للقصيدة الجديدة»<sup>(3)</sup>، فالتنوع جاء على حسب الدفقة الشعورية، فان كانت الدفقة ممتدة فإنها تصحب معها امتداد السطر، وان كانت قصيرة فسيأتي السطر قصير على حسب قصرها.

وحسب إحصائنا لأعداد دخول الزحافات والعلل على تفعيلة "فاعلاتن" في القصيدة استخلصنا مايلي :

. عدد التفعيلات التي فيها علة القصر هي ← 14 علة قصر.

(1). محمد صالح باوية ، ديوان أغنيات نضالية، ص: 59.

(2). عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص: 378.

(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية، ص: 98.

. عدد التفعيلات التي فيها علة الحذف هي: ← 09 علة حذف.

. عدد التفعيلات التي فيها زحاف الخبن هي: ← 19 زحاف الخبن.

### ■ إيقاع البحور الممزوجة في القصيدة :

البحر المهيمن في القصيدة هو بحر الرمل وعدد تفعيلاته بلغت: 135 تفعيلة، والملاحظ في هذه القصيدة أنها مزجت بين بحر الرمل وبحر الوافر والعلاقة التي تربط بين البحور الممزوجة هي "علاقة التداخل بين مختلف التفعيلات" (1)، فتداخلت تفعيلة "مفاعلتن" مع "فاعلاتن" وسمي الوافر بالوافر "لوفور أجزائه وتداً بوتد." (2) والأسطر التي تم فيها المزج هي :

أنا إنسانٌ كبير

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

مفاعلتن فاعلات

أنا إنسان طريقي

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

مفاعلتن فعلاتن

كما أن بحر الوافر الذي دخل في القصيدة لم يسلم كذلك من التغيير، نظراً لإصابته بزحاف العصب وهو: إسكان حرف الخامس المتحرك، فحول تفعيلة الوافر من : مفاعلتن - مفاعلتن.

ثم انتقل الشاعر محمد صالح باوية إلى استخدام تفعيلة بحر الرمل المقصورة (فاعلات) والمخبونة (فعالتن)، وبحر الوافر يتميز بخاصية « الميل إلى التدفق السريع، ويمتاز باستشارة المتلقي، وهو يتقبل شحناته الخطائية، لعل دخول زحاف العصب في حشوه هو الذي مكنه من تلوين الإيقاع، ولذلك فهو بحر يصلح لكل

(1) المرجع نفسه، ص: 91.

(2) ابن الرشيق القيرواني، العمدة، ص 143



أمر من شأنه استثارة السامع.»<sup>(1)</sup> فبحر الوافر لا يختلف عن بحر الرمل كثيرا فهو بحر سهل ومرن وهو يميل إلى استثارة السامع كما انه صالح للفخر وقد قام الشاعر بإدخاله من أجل الافتخار والدليل على هذا قوله " أنا إنسان كبير"، وهنا إفتخار ببطولات الشعب الجزائري «وأحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب، في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح»<sup>(2)</sup>

كما نلاحظ أيضا أن الشاعر أدخل في قصيدته تفعيلة بحر الرجز المصابة بزحاف الخبن وتحولت من مستفعلن إلى - متفعلن، والأسطر التي وقع فيها المزج بين بحر الرمل والرجز هي كالاتي :

يا زغاريد اعصفي

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

فاعلاتن متفعلن

يا هتافات اقصفي

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

فاعلاتن متفعلن

وبحر الرجز يغلب عليه طابع الحركة نظرا «لاقتزانه بأعمال فيها توافق حركي يدل على جهد "كضربات أدوات الحفر، والطرق، وحركة النتح من الآبار، ووقع أخفاف الإبل في الحذاء، وتوالي حركات الرماح والسيوف في هجير لظى القتال، فقد كان الفرسان يرتجلون، ويجدون فيه متحمسهم»<sup>(3)</sup>، ولهذا الغرض وظفه الشاعر محمد صالح باوية، من أجل رفع حماس الشعب الجزائري، وإثارة هممه لقتال العدو الفرنسي، وهذا يتضح من خلال أفعال الأمر التي استعملها ( اعصفي، اقصفي .

(1) . عبد الرضا على، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص 112 .

(2) . عبد الله الطيب المجذوب، المرشد في فهم أشعار العرب وصياغتها، ص: 407.

(3) . عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص: 34 .

## أ.2) إيقاع القافية:

من وظائف القافية أنها تعتبر «أداة من أدوات الاتساق المحققة للانسجام الإيقاعي والوحدة العضوية للقصيدة»<sup>(1)</sup> ومن هنا كانت القافية عند الشاعر الجزائري الحر محمد صالح باوية في "قصيدة الإنسان الكبير، متنوعة ومتحررة من صرامة النظام العروضي القديم، فظهرت القافية في القصيدة متنوعة وخضعت لانساق مختلفة، وسنقوم بدراسة إيقاع القافية المتشكل في القصيدة من كل مقطع .

### المقطع الاول :

السطر الأول والثاني : (المصير، كبير) - القافية (صير، بير) - /00 - قافية مترادفة مقيدة

السطر الثالث : (جراحي) - القافية (راحي) - /0/0 - قافية متواترة مطلقة

السطر الرابع والخامس : (جديد، الصعيد) - القافية (ديد، عيد) - /00 - قافية مترادفة مقيدة

السطر السادس : (جراحي) - القافية (راحي) - /0/0 - قافية متواترة مطلقة

السطر السابع والثامن : (السنابل، المناجل) - القافية (نابل، ناجل) - /0/0 - قافية متواترة مقيدة

السطر التاسع والعاشر : (ثورتي، طفلي) - القافية (ثورتي، طفلي) - /0/0 - قافية متواترة مطلقة

السطر الحادي عشر والثاني عشر : (الدينا، خفية) - القافية (دينا، فية) - /0/0 - قافية متواترة مطلقة

السطر الثالث عشر : (السحب) - القافية (سسحبا) - على وزن - /0//0 - قافية متداركة مطلقة

السطر الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر : (سحبة، صببة غنية، فتية) - القافية (

خبية، ببية، نبية، تبية) - /0/0 - قافية متواترة مطلقة فالقافية في هذا المقطع تنوعت ما بين متداركة

ومتواترة، وهذا دليل على أن «القافية أو الموسيقى الخارجية هي التي تتحكم في الشاعر، وإنما أصبح الخضوع

مباشرا للتجربة ككل، دون فصل بين عناصرها الفنية»<sup>(2)</sup>

(1). واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، ص: 387.

(2). محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 230

### المقطع الثاني :

السطر الأول والثاني والثالث والرابع :- ( كهوفي، يختفي، اعصفي، اقصفي) - القافية (هوفي، يختفي، اعصفي، اقصفي) - قافية متداركة مطلقة - 0//0/

السطر الخامس والسادس : (الرياح، السجين) - القافية (ياح، جين) - 00/ - قافية مترادفة مقيدة

السطر السابع : (المنصت) : القافية (منصتي) - 0//0/ - قافية متداركة مطلقة

السطر الثامن : (الصباح) - القافية (باح) - 00/ - قافية مترادفة مقيدة

السطر التاسع : (قمة) - القافية (قمة) - 0/0/ - قافية متواترة مطلقة

السطر العاشر والحادي عشر: (اعصفي، اقصفي - القافية (اعصفي، اقصفي) - 0//0/ - قافية متداركة مطلقة

السطر الثاني عشر: (اللاهثات) - القافية (ثات) - 00/ - قافية مترادفة مقيدة.

السطر الثالث عشر: (بالأفق) - القافية (بالأفقي) - 0///0/ - قافية متداركة مطلقة

السطر الرابع عشر : (طيري) - القافية (طيري) - 0/0/ - قافية متواترة مطلقة .

السطر الخامس عشر : (حطمييه) - القافية (ميه) - 00/ - قافية مترادفة مقيدة.

السطر السادس عشر : (المرهق) - القافية (مرهقي) - 0//0/ - قافية متداركة مطلقة.

السطر السابع عشر : (الخصيب) - القافية (صيب) - 00/ - قافية مترادفة مقيدة .

السطر الثامن عشر : (المشرق) - القافية (مشرقي) - 0//0/ - قافية متداركة مطلقة . نلاحظ في المقطع الثاني

من القصيدة أن الشاعر قد قام باستعمال القافية المتنوعة ما بين متداركة ومترادفة ومتواترة، فالقافية « سواء

أكانت موحدة أم متنوعة تعطي هذا الشعر الجديد شعرية أعلى وتمكن الجمهور من التذوق والاستجابة.»<sup>(1)</sup>

### المقطع الثالث :

السطر الأول : (اعصفي) - القافية (اعصفي) - 0//0/ - قافية متداركة مطلقة .

(1) . جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 74.

السطر الثاني والثالث والرابع والخامس :المهية،خصيبة،حببية،خطيبة،القافية ( هيبا،صيبا،بيبا،طيبا ) - 0/0/ - قافية متواترة مطلقة

السطر السادس : ( أنت ) — القافية ( أنتي ) — 0/0/ - قافية متواترة مطلقة

السطر السابع والثامن : (حكاية،نهاية) - القافية ( كايا،هايا ) - 0/0/ - قافية متواترة مطلقة .

السطر التاسع : (البقاء - القافية ( قاء ) - 00/ - قافية مترادفة مقيدة .

السطر العاشر : (أعماقه - القافية (ماقهي) - 0//0/ - قافية متداركة مطلقة .

السطر الحادي عشر : ( اللقاء - القافية (قاء) - 00/ - قافية مترادفة مقيدة .

نلاحظ في هذا المقطع أن الشاعر قد أكثر من القافية المطلقة وهي " ما كانت متحركة الروي،أي بعد رويها وصل بإشباع."<sup>(1)</sup>، والشاعر هنا يريد إطلاق صيحته لإيقاظ الشعب وتنبيهه بعدم الاستسلام،من خلال أفعال الأمر التي وظفها " اعصفي،اقصفي " والضمائر " أنت " .

#### المقطع الرابع :

السطر الاول : (رفيقي - القافية (فيقي) - 0/0/ - قافية متواترة مطلقة.

السطر الثاني : (صراع - القافية (راعي) - 0/0/ - قافية متواترة مطلقة

السطر الثالث (عزمات - القافية ( ماتي ) - 0/0/ - قافية متواترة مطلقة.

السطر الرابع : (شراع) - القافية ( راعي) - 0/0/ - قافية متواترة مطلقة.

السطر الخامس والسادس : (العاصفات،لهاة) - القافية (فاتي،ها تي ) - 0/0/ - قافية متواترة مطلقة .

السطر السابع : (العطر) - القافية ( عطري ) - 0/0/ - قافية متواترة مطلقة .

السطر الثامن : (المدمي) - القافية (مددمي) - 0//0/ - قافية متداركة مطلقة.

السطر التاسع : (للحياة) - القافية ( ياتي ) - 0/0/ - قافية متواترة مطلقة .

(1) . عبد العزيز عتيق،علم العروض و القافية،دار النهضة العربية،بيروت،د ط،1987،ص 165.

شهدت القصيدة تنوعات وتغيرات في القوافي ما بين قافية مترادفة ومتواترة ومداركة ونلاحظ غياب القافية المتكاوسة"، وطغيان القافية المتواترة في القصيدة .

ب . الروي : و هو « الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر في آخر أبياتها موصولاً إما باللين أو الهاء، أو ساكناً »<sup>(1)</sup>.

ونلاحظ أن الشاعر محمد صالح باوية قد نوع في استخدام أحرف الروي المختلفة المخارج وهذا ما جاء به القافية الجديدة فهي: «حاولت أن تشاكل بين القافية ودور حرف الروي، أو بعبارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروي صوتاً منتقلاً، قد يختلف من سطر إلى آخر وقد يتفق، وفقاً لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر والآخر»<sup>(2)</sup> فمحمد صالح باوية قام بعملية تنويع حروف الروي، وذلك لكسر الرتابة الموسيقية التي تتسبب في ملل المتلقي «فهي كالفواصل الموسيقية يتلذذ بها السامع، ويستمتع بتردها»<sup>(3)</sup>، وتنوع أحرف الروي يساهم في تشكيل تناغم داخلي إيقاعي متنوع، وأجراس موسيقية ذو أصوات متفاوتة المخارج، تنفذ إلى صميم المتلقي، فيتفاعل مع دلالتها الصوتية، ويتلذذ بسماعها، «إذ يعتبر موقع نهايات السطور موقعا مركزيا، تتجمع فيه مختلف العناصر الإيقاعية: المقاطع والنبر والتنغيم وجرس الأصوات»<sup>(4)</sup> بوسوف نقوم بإحصاء أعداد تواتر أحرف الروي في القصيدة :

حرف الروي	تواتره
الراء	06: مرات
الهاء	03 : مرات

(1) . حسني عبد الجليل، علم القافية عند القدماء والمحدثين، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، ط2005، م1، ص 11.

(2) . عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 114.

(3) . واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، ص 383.

(4) . سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1996، م1، ص: 90.89.

المدال	مرتان
اللام	مرتان
التاء	08مرات
القاف	06مرات
الياء	08مرات
الباء	06مرات
الفاء	07مرات
النون	مرة واحدة
الميم	مرتان
الراء	مرتان
الهاء	مرتان
الالف	مرتان
العين	مرتان

نلاحظ أن الشاعر اعتمد على حرف التاء كحرف روي أكثر من الأحرف الأخرى والتاء «هو صوت شديد مهموس»<sup>(1)</sup> حروف الروي أكثرها جاءت مهموسة وهذا يعني أن " الوطنية ليس من الضروري أن تكون

(1) . إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص: 53.

صراخا عاليا، وقصفا مدويا، كما تخبرنا موسيقى قصائد الدكتور باوية، إنها من الممكن أن تكون حديث نفس أقرب إلى الهمس»<sup>(1)</sup>

### باقي حروف القافية :

الردف : هو "احد حروف العلة يسبق الروي ، دون حاجز بينهما"<sup>(2)</sup>

الألف : الريح ، الصباح ، حكاية ، نهاية ، اللاهثات ، البقاء ، عزمات ، لهاة ، للحياة .

الياء : المصير ، كبير ، جديد ، الصعيد ، جراحي ، طريقي ، مهيبة ، حبيبة ، خصيبة

الواو : كهوفي ، حقولي .

الوصل : هو «حرف مد يتولد عن اشباع حركة الروي ، فينشأ عن الفتحة الألف والضممة الواو والكسرة الياء يضاف إليها الهاء الساكنة»<sup>(3)</sup>

الوصل بالياء : جراحي ، كهوفي ، حقولي ، اعصفي ، اقصفي ، رفيقي

الوصل بالألف : الدنيا .

الوصل بالواو : لا يوجد .

الوصل بالهاء : أعماقه .

التأسيس والدخيل : "التأسيس لا يكون إلا بالألف، ويكون بين الألف والروي حرف متحرك يلزم لذلك الموضع من القصيدة"<sup>(1)</sup>

ألف التأسيس : السنابل ، المناجل ، التأسيس هو الألف والروي هو اللام هو اللام والدخيل هو حرف الباء في الكلمة الأولى والحرف الجيم في الكلمة الثانية .

(1) . محمد صالح باوية، أغنيات نضالية، موفم للنشر، الجزائر، ط2، 2012، م، ص : 20.

(2) حسين نصار، القافية في العروض والادب ، منشورات المكتبة الدينية ، القاهرة ، مصر ، ط2002، م، ص66.

(3) واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغربي المعاصر ، ص: 422.

(1) حسني عبد الجليل يوسف ، علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص29.

## (ب) - المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي.

يتميز الشعر الحديث بالإيقاع الداخلي الذي « يناسب في اللفظة و التركيب فيعطي إشراقة، ووقدة تومئ إلى المشاعر فتجليها وتحسن التعبير عن أدق الخلدات و أخفاها. »<sup>(1)</sup> فالإيقاع الداخلي يفضي على الشعر إشراقة في اللفظ و التركيب، وهو إيقاع ذاتي ونفسي للتعبير عن المشاعر والانفعالات التي يكنها الشاعر في نفسه .

## ب. 1. إيقاع التكرار:

والشاعر محمد صالح باوية قد نوع في إيقاع التكرار ما بين تكرار الحروف وتكرار الكلمة وحتى تكرار العبارات، وسوف نقوم باستخراج أنواع التكرار من القصيدة، وتحليل بدلالات هذه التكرارات :

■ تكرار الحروف :

من وظيفة تكرار الحروف في القصيدة أنه يكسبها إيقاعاً مميزاً وجرساً موسيقياً متنوعاً، فالقصيدة تترنم بأصوات مختلفة المخارج تساهم في خلق تناغم داخلي، وجو إيقاعي مشحون بدلالات نفسية، ونلاحظ أن محمد صالح باوية قد قام بتكرير حرف "الحاء" أكثر من 18 مرة وحدنا، جراحی، بحر، حرث، حكاية، حزمة، الحياة، اللحظة حقولي، الرياح، الأحقاب، حقولي، الصباح، الحراحدود، حطمي، حلم، أحبس، السحب،. "فالحاء هو صوت مهموس"<sup>(2)</sup>، وكان الشاعر يهمس بجروحه وآهاته، وينادي بصوت مهموس حزين " يا جراحی " .

ونلاحظ أنه قد وظف الحروف الصغيرية المتمثلة "س، ص، ز" مثل: "المصير، الصعيد، ينساب، خصيبة، الزغرودة تصور، أسرار، صراع، مصلوبة، تمتص، العاصفات، فأس، الزهر، اقصفي، السحب، المنصت، الصباح، سوف، مزقي، النصر، الخصيب. فهذه الكلمات كلها تدل على مطالبة الشاعر من الشعب بعدم الاستسلام، وقصف العدو بالهتافات وعصفه بالزغاريد رغم تضيق الخناق على صوته، فالشاعر وظف هذا «الصغير الذي ليس إلا نتيجة ضيق المجرى عند مخرج الصوت»، فالشاعر وظف الصغير لإطلاق صوته رغم الخناق، ويعلو صفيره عندما يطلب من الزغاريد أن تعصف ومن الهتافات أن تقصف " يا زغاريد اعصفي، ياهتافات اقصفي «، ووظيفة التكرار الذي

(1) . عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص: 79.

(2) . إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 76.



يؤديه « إيقاع الحروف والتراكيب يشيع جوا موسيقيا مطربا، يملأ النفس غبطة وفرحا وذلك ما يتمشى مع الموضوع الذي كتب من أجله. »<sup>(1)</sup>

ومن الواضح أن " محمد صالح باوية اعتمد على في إبراز أفكاره ومشاعره على الطاقة الموسيقية التي تحملها بعض هذه الحروف مثل: الصاد، و الطاء، و الحاء »<sup>(2)</sup>.

### ■ إيقاع تكرار العبارات والكلمات في القصيدة :

إن تكرار العبارات و الكلمات يساهم في إضفاء ميزة إيقاعية جمالية على المعنى، تقول نازك الملائكة: «فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة و يكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه. »<sup>(3)</sup>، فتكرار العبارات يكشف عن نقطة حساسة تحمل دلالة نفسية في نفسية الشاعر.

كما أن التكرار « هو أساس الإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال كما نجد أساسا النظرية القافية في الشعر وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية<sup>(4)</sup> » ونجد أن الشاعر محمد صالح باوية يكرر العبارات في القصيدة، و هي تزيد من جمالية انسيابية الإيقاع. مثل:

قال شعبي يوم وحدنا المصير ← تكررت مرتان

إنسانٌ كبير ← تكررت مرتان

يا جراحي ← تكررت مرتان

أوقفني التاريخ ← تكررت مرتان

يارفقي ← تكررت مرتان

أنا إنسانٌ ← تكررت ثلاث مرات

(1). محمد صالح ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 195.

(2) المرجع نفسه، ص 227.

(3). نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 276.

(4). محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناص - المركز الثقافي العربي بيروت - الدار البيضاء ط 1992، ص 39.

يازغاريد اعصفي ← تكررت مرتان  
ياهتافات اقصفي ← تكررت مرتان

■ تكرار الكلمات:

شعبي ← تكررت ثلاث مرات  
إنسان\* ← تكررت ستة مرات  
التاريخ ← تكررت أربعة مرات  
دمي ← تكررت مرتان  
الثورة\* ← تكررت ثلاث مرات

نلاحظ أن الشاعر كرر عبارة " أنا إنسان " أكثر من كل العبارات، فالشاعر ينادي على القيم الإنسانية التي يفتقدها الاستعمار الفرنسي، وهذا الصنف من التكرار ورد لاشعوريا و« باستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية، ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقا مريرا على حالة حاضرة تؤلمه أو إشارة إلى حادث مثير يصحب حزنا قديما أو ندما نائما أو سخرية موجعة»<sup>(1)</sup>، فالشاعر يكرر أنا إنسان، من فرط تعذيب الاستعمار للشعب الجزائري، ومن شدة القضاء على حقوقه الإنسانية أيام الحرب الاستعمارية، فعلمت في ذهنه كلمة . أنا إنسان ومن حقي أن أعيش بكل حرية وسلام ومن حقي أن اختار طريقي والدليل على قول الشاعر " أنا إنسان طريقي " ومن حقي البقاء على ارضي والدليل على ذلك قوله " يرضع الإنسان أسرار البقاء "

(1) . نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 287.

كما انه كرر كلمة " شعبي " ثلاث مرات، وهذا دليل على تعلقه الشديد بشعبه، وحرف الياء يدل على افتخاره للانتماء لهذا الشعب وكونه يمثل صوت و لسان الشعب والدليل في قوله " قال شعبي يوم وحدنا المصير "، «كما تجلت الموسيقى الجاهزة من خلال تكراره لبعض المقاطع التي تحوصل الموقف النفسي للشاعر»<sup>(1)</sup>

## ب. 2. إيقاع التوازي :

يعرف التوازي على انه «عبارة عن تماثل او تعادل المباني او المعاني في سطور متطابقة الكلمات»<sup>(2)</sup>، وهذا التوازي الدلالي ينتج عنه أيضا توازي صوتي الذي كان له دور كبير في إبراز الإيقاع الداخلي لقصيدة محمد صالح باوية ونجد أنواع التوازي في القصيدة :

■ **التوازي اللفظي** : ونذكر الألفاظ التي حدث بينهم التوازي ومتشابهين في الصيغة الصرفية : هم ( كبير / مصير )، (جديد / صعيد )، ( السنابل، المناجل ) على وزن مفاعل، (ثورتي / طفلي )، (رفيقي / طريقي )، (خفية / سخية / صبية / غنية / فتية )، (اعصفي / اقصفي )، (المرهق / المشرق )، (المهية / خصيبة / الحبيبة / الخطيبة )، (حكاية / نهاية )، (البقاء / اللقاء ) .

ونلاحظ أن هذه الألفاظ حدث بينهم موازنة صوتية أكسبت الإيقاع جمالية ورونقا، وتناغما داخليا . كما أن الموازنة الصوتية في هذه الكلمات تحققت عن طريق تماثلها في الحرف الأخير، اي تماثل صوتي او ما يسمى بالسجع،

■ **التوازي التركيبي** : كما ان الشاعر خرج من إطار التوازي اللفظي إلى التوازي التركيبي بين الحمل لتحقيق أعلى درجة من التناغم الإيقاعي الداخلي، ويمكن إبراز الموازنة التركيبية من خلال الخططات التالية :

يا	زغاريد	اعصفي
يا	هتافات	اقصفي

(1) . محمد صالح ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص : 276 .

(2) . عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص : 7 .

نلاحظ حرف النداء في السطر موازي لحرف النداء في السطر الآخر، والمنادى زغاريد يوازي المنادى في السطر الآخر هتافات، وفعل الأمر اعصفي يوازي فعل الأمر في السطر الآخر اقصفي، فالتوازي التركيبي « يوفر

درجة عالية من التناغم الإيقاعي الصادر عن تماثل الأنساق النحوية المؤازرة بتشابهات صوتية وصرفية «<sup>(1)</sup>، كما ان هناك أمثلة أخرى نستخرجها من القصيدة :

في	كهوفي
في	حقولي

فالتوازي التركيبي لعب دور كبير في رفع مستوى الإيقاع الداخلي فالشاعر عندما يعيد حرف النداء مرتين على شكل متوازي (يا أنا يا ثورتي / يا أغاني طفلي)، فهو يتحدى الاستعمار على لسان الشعب، ويطلب منه الاختيار ما بين الإبقاء عليه حرا طليقا أو الثورة .

### ب. 3. إيقاع التدوير:

ويمكن حصر إيقاع التدوير في قصيدة الإنسان الكبير لمحمد صالح باوية فيما يأتي :

اغرز المحراث ينقل ثورتي للذرة الدنيا

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا

لأعماق خفية

0/0// 0/0//

<sup>(1)</sup>. واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغربي المعاصر، ص374.

علاتن فاعلاتن

كما نلاحظ في السطر الأول انتهى بجزء من التفعيلة فقط، وهي: "فا" أما باقي التفعيلة فقد انتقلت إلى بداية السطر الثاني "علاتن"، فالشاعر اعتمد على التدوير لرفع التوتر الانفعالي، وتصعيد المد الإيقاعي، ونقل الثورة من الذرة الدنيا لأعماق خفية، وهذا التصعيد من أجل رفع حماس الشعب الجزائري ومطالبته بالكفاح والنضال لمقاومة الاستعمار، حيث «يقترن فيها التدوير بالتعبير المحتدم الذي يعكس احتدام المشاعر وتدفعها على نحو تصبح فيه الوقفة عند نهاية السطر أمرا متعدرا»<sup>(1)</sup>، فالتدوير في الشعر الحر يخترق الوقفة العروضية، ويقوم بتمديدها في السطر الآخر.

والمثال الثاني:

خضبي الإنسان والأعشاب بالنصر الخصب

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

المشرق

0//0/ 0

ن فاعلات

وهاذين السطرين أيضا تتجلى فيهم ظاهرة التدوير، من خلال إنهاء السطر الأول بتفعيلة "فاعلات" وإتمام باقي التفعيلة في بداية السطر الثاني "ن"، والشاعر هنا يتفائل بالنصر، فقام بمد أنفاسه، وكأنه متعطش للنصر المشرق، فقام بتدوير السطر لامتداد التدفق الشعوري، والإحساس أكثر بفرحة النصر، ورغبته بالاستمرار وعدم التوقف، كما يتجلى التدوير أيضا في هذا القول:

يشرد التاريخ في أعماقه

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

(1). واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغربي المعاصر، ص: 505.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

حين تنادين إلى نار اللقاء

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

تن فعلاتن فعلاتن فاعلات

لقد استعمل الشاعر تدوير تفعيلة بحر الرمل، فنهاية السطر الأول، كانت جزء من التفعيلة وهي "فاعلا" ثم استدرك الشاعر فقام بإتمام التفعيلة في بداية السطر الثاني "تن"، فمع هذا التدوير يحس المتلقي وكان الشاعر يريد أن يلفت انتباهه، ويجعل المتلقي يتساءل: لماذا يشرّد التاريخ؟ فألحق الشاعر الجواب في السطر الثاني: بأنه حين تنادي "وهران" إلى نار اللقاء فانه يشرّد التاريخ أي أن مؤتمر وهران تاريخي يعالج قضايا قومية وسياسية، فالتدوير هو «تتمدد للجملة الشعرية حتى تكون معادلة لدفقة شعورية موحدة، تنطلق بها ومعها من بدايتها إلى منتهاها في نفس واحد أو أنفاس متلاحقة ومتلاحمة»<sup>(1)</sup>، فالتدوير في هذه القصيدة جاء ملائمًا للدفقة الشعورية للشاعر.

(1). عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 439.

# خاتمة



## خاتمة :

من طبيعة الباحث العلمي أنه يطرح أسئلة وإشكالات في البداية، مما يستلزم عليه الإجابة عنها في النهاية، فمن خلال رحلتنا الممتعة مع هذا الموضوع الجمالي الإيقاعي استخلصنا جملة من النتائج أهمها :

● أن الوزن قديما كان أوسع واشمل من الإيقاع، وذلك لان القدماء كانوا يقصدون الوزن ويعتبرونه هو عمود الشعر، وهو الذي يطرب أذن المتلقي، فللوزن إيقاع يطرب الآذان، ولكن في العصر الحديث ومع دخول الحداثة في الشعر، اتسع مفهوم الإيقاع وأصبح الإيقاع هو الذي يشمل الوزن، وامتد تطوره إلى أن أصبح الإيقاع موجود حتى في قصيدة النثر، وخرج الإيقاع من إطار الوزن، فتنوع وتعدد إلى إيقاعات وليس فقط الإيقاع الوزني فأصبح هناك ما يسمى بالإيقاع البصري والإيقاع الصوتي وإيقاع البياض... الخ .

● أن الشعرية لها علاقة قوية بالإيقاع، فالشعرية القديمة بنيت على جمالية الإيقاع المطرب، أما الشعرية في الشعرية حديثا تتولد من التوازي على حد تعبير جاكسون، كما أنها تنبثق من الفجوة الإيقاعية التي لها علاقة بجمالية التلقي، كما أن الإيقاع في الشعر ضروري من حيث انه يدهش المتلقي ويثير انتباهه بأنواع متعددة منها إيقاع الوزن والقافية او بالإيقاع الداخلي الذي ينساب تلقائيا في الشعر كالتكرار والتوازي والتدوير .

● أن الإيقاع في القصيدة الجزائرية شهد تحولات وتغيرات، فبعدما كان شعراء الاتجاه التقليدي متمسكون بالطريقة العمودية التي تعتمد على وحدة الوزن والقافية، وسبب تمسكهم يرجع إلى عوامل تاريخية، لكن مع ظهور الاتجاه التجديدي الذي اثاره حمود رمضان ثم طبقه سعد الله ابي القاسم وتبعه الشاعر محمد صالح باوية، تغيرت شكلية القصيدة الجزائرية من نظام البيت إلى نظام الأسطر، ثم إلى إيقاع الجملة الشعرية في قصيدة النثر

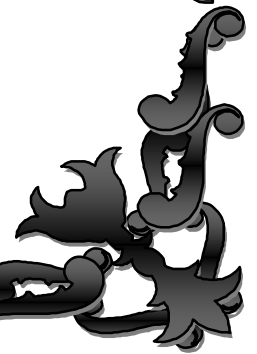
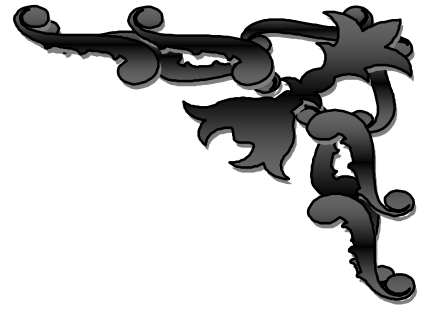
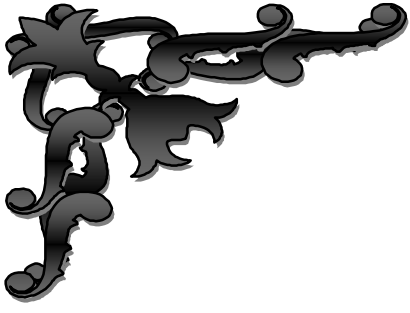
● أن الإيقاع في قصيدة "الإنسان الكبير" جاء متنوعا، ما بين تعدد القوافي، وتداخل الأوزان مع بعضها، كالمزج ما بين بحر الرمل والوافر، كما أن إيقاع التكرار والتدوير والتوازي أضفى على القصيدة جمالية وتناغما داخلها ورونقا موسيقيا يؤثر على نفسية المتلقي .

وختاما نتمنى أن نكون قد افدنا ولو بالشيء اليسير مع أن طموحنا في التوسع كان كبير، لكن تركنا الفرصة لغيرنا ليكمل ماتبقى من هذا الموضوع، وخصوصا أن موضوع الإيقاع هو موضوع واسع وغزير، فمن الصعب



على الباحث أن يلم بجميع جوانبه، و أخيرا فنحن لاندعي لهذا البحث كمالا فالكمال لله عز وجل فان أصبنا فمن توفيق الله، وإن أخطئنا فلنا أجر الاجتهاد .

الملحق





المعلومة :ان اخانا ورفيقنا وصيقنا باوية ليس هو الطبيب الذي تم اغتياله ودفنه وانما هو زميل له في مهنة الطب ومحنة الفتنة والرعب اذ شاركه في نفس ماتعرض له خلال ظروف المأساة الوطنية المرعبة مكانا وزمانا، وكان مصير هذا الزميل الوفاة، أما الدكتور محمد الصالح باوية فقد سمح بالعودة الى البليدة مع الصمت الكامل، وانه خلال ايام قليلة رتب سفره مع زوجته الاخيرة نحو موطنها سلوفينيا

الدكتور محمد الصالح باوية هل هو من بين شهداء المأساة الوطنية فنقيم له مايجب له ويستحقه عن جدارة بصفة الاديب الطبيب الشهد ام انه من الأحياء فنرجو أن يعلن عن ذلك بنفسه (1)

### قصيدة " الإنسان الكبير "

قال شعبي يوم وحدنا المصير

أنت انسان كبير

يا جراحي

أوقفني التاريخ، انه نبع تاريخ جديد»

أوقفني التاريخ يجني غلتي عبر دمشق والصعيد

يا جراحي

في دمي كنز السنابل

ينحني شوقاً إلى صوت المناجل

يا أنا ياثورتي

يا اغاني طفلي

أنا انسان كبير

قال شعبي يوم وحدنا المصير

(1). ينظر، محمد صالح باوية، أغنيات نضالية، ص : 11،7،8،10.

يارفيقي

أنا انسان طريقي

أغرز المحراث للذرة الدنيا

لأعماقٍ خفية

أحبس السحب ..

هنا بحرٌ وأمطارٌ سخية

وربيع صاغه طفل لشعبي .. وصبية

أوقف اللحظة أنا لحظة كبرى غنية

لم تزل تعمق أعماقا وأجيالا فتية

\*\*\*

في كهوفي

في حقولي ... ثورة الانسان كنز يختفي

يازغاريد اعصفي

ياهتافات اقصفي

انفضي الدهليز والأكواخ ... تجتاز الرياح

سوف ينمو البرعم الخلاق في الجرح السجين

المنصت

انفضي الأحقاب والادغال ... يمتد الصباح

سوف يجتاز النشيد الحر أعلى قمة

يازغاريد اعصفي

ياهتافات اقصفي

مزقي طيف الحدود اللاهثات

طوفي بالافق

طيري

حطيه

حطمي حلم الطغاة المرهق

خضبي الإنسان والأعشاب بالنصر الخصب

المشرق

\*\*\*

يازغاريد اعصفي

واستنزفي ظل الأساير المهيبة

لون عيني، أبدا ينساب في دنيا خصيبة

ودمي عبر دروبي، عبر وهران الحبيبة

نبت الزغرودة الخضراء في هدب الخطيبة

أنت يا وهران ... أنت نبع عبقرى لم تصوره حكاية

ليس في أعماقه طيف نهاية

يرضع الإنسان أسرار البقاء

يشرد التاريخ في أعماقه

حين تنادين إلى نار اللقاء

\*\*\*

يارفيقي

أنا إنسان صراع

ملء كفي حزمة مصلوبة من عزمات

وشراعٍ

وبقلبي ثورةً تمتص معنى العاصفات

توقظ الأرض بفأس ولهاة

وتعيد العطر... كل العطر

للزهر المدمى

للحياة<sup>(1)</sup>

---

(1). محمد صالح باوية، أغنيات نضالية، ص: 57، 58، 59.

# قائمة المصادر والمراجع



قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر:

. أدونيس (أحمد علي سعيد):

الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996م.

ارسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1973، 2.

ابن جعفر قدامى، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار المكتبة العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

جمال الدين ابن الشيخ، الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، تر: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد اوراغ، دار توبقال للنشر، ط2، 2008.

أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحسين بن خوجعة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط1966.

حسني عبد الجليل، علم القافية عند القدماء و المحدثين، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، ط1، 2005.

حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

حسين نصار، القافية في العروض والادب، منشورات المكتبة الدينية، القاهرة، مصر، ط2002، 1م.

ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 و2، 2001.

ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، أعداد: اللجنة العلمية الجماعية للنشر التراث العربي، دار النهضة العربية، ط، د ت.

- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى ضمن كتاب الشفا، تحقيق: زكريا يوسف، المطبعة الاميرية بالقاهرة، ط2، 1957.
- . شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق علي بوملحم، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ج7، د.ت،
- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام دار المكتبة، الجزائر، ط1، 1996.
- . صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار البقاء، مصر، د ط، 1998.
- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
- الطاهر اليحياوي، تشكيلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، دار الأوطان، ط1، 2013.
- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003.
- عبد الرحمن كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار رفاق للطباعة و النشر، الرباط، ط1، .
- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 1989.
- عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، ط1، 1997.
- عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1987.
- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، 2009.
- عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1983.

عبد الواحد حسن الشيخ، البديع و التوازي، مكتبة و مطبعة الإشعاع، القاهرة، مصر، ط1، 1999م.

علي يونس، نظرة جديدة في الموسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية، د ط، 1994.

عمر بن قتيبة، في الأدب الجزائري الحديث " تاريخا وأنواعا وقضايا و أعلامها"، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1995.

أبو قاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.  
قيصر مصطفى، الجديد في علم العروض و القوافي، أشرف للكتاب و التوزيع، الأشرف للتجارة و الطباعة، الجزائر، ط1، 2013.

كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي "من التأسيس إلى الاستدراك"، دار هومه، الجزائر، د ط، 2002.  
محمد شيخ، دراسات في علم العروض و القافية، دار الجماهيرية للنشر و التوزيع و الاعلان، د ط، د ت.  
محمد مصايف، فصول النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، د ط، 1981.

محمد علي سلطان، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار العصماء، دار إقبال، سوريا، ط1، 1996.  
محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة . الموسيقى . الحركة )، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)، ط1، 2010.

محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية ما بين "1952 . 1975"، دار الغرب الاسلامي، ط2، 2006.

المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، شرحه: أحمد و أمين عبد السلام هارون، القاهرة، ج1، د ت.

مصطفى حركات، قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د ط، 1989.

نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين . بيروت، لبنان ط5، 1978م

أبو نصر الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد المالك خشبية، دار الكتاب العربي، ألقاه ابن سينا، جوامع علم الموسيقى ضمن كتاب الشفا، تحقيق: زكريا يوسف، المطبعة الاميرية، بالقاهرة، ط2، 1957.

ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري و الواقع الشعري "الشعر الجزائري في معجم الباطنيين أمودجا وتطبيقا"، دار الأمير خالد، ط1، 2013.

واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر (قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر)، دار بصمات، الجزائر، ط1، 2015.

#### قائمة المراجع:

إبراهيم أنس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة، مصر، د ط، دت.

أدونيس (أحمد علي سعيد):

زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1989م.

سياسة الشعر، دراسات في، الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1996، 2.

. أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، 2006م.

. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مطبوعات فرح، قبرص، ط4، 1990م.

أبو حميدة محمد صلاح، الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية)، مطبعة مقداد، غزة (فلسطين)، ط1، 2000.

ابو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، ط2، 1993.

خالدة سعيد، حركة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، بيروت، ط1، 1979.

ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر المعروف ب "المقدمة"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

رمضان صباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة و النشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 1998.

شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986 م.

شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، لبنان، د ط، د ت.

سليم كرام، الطبيعة في الشعر الجزائري الحديث "أحمد سحنون أنموذجاً"، دار بوسعادة للنشر و التوزيع، د ط، د ت.

سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996م

. ابن سلامة الربيعي، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2006م.

صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه واجرائه)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط2، 1985.

عز الدين إسماعيل:

الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية"، دار الفكر العربي، ط3، دت.

التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1971.

ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد)، العقد الفريد، المطبعة الشرقية، ج3، دت.

عبد القادر أبو شريفة وحسن لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة، عمان، ط3، 2003.

عبد الله الركيبي: الشعر في زمن الحرية (دراسات أدبية ونقدية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1994.

عبد الله الطيب مجذوب، المرشد في فهم العرب وصياغتها، شركة الطبع و النشر أسرة الحلبي، مصر، ج1، دت.

غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الأفاق الجديدة بيروت، ط2، 1978

ابن فارس زكريا، الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1997.

محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1989.

. الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، التقليدية ج1، دار توبقال، الرباط، المغرب، ط2، 2001م

محمد شرفي الرفاعي، الشعر الوطني الجزائري من سنة 1925م، الى سنة 1954م، دار الهدى، الجزائر، د.ط، 2010م

محمد مصايف:

دراسات في النقد و الأدب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، دط، 1981.

النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع،

محمد شرفي الرفاعي، الشعر الوطني الجزائري من سنة 1925م، الى سنة 1954م، دار الهدى

، الجزائر، د.ط، 2010م

محمد مصايف:

دراسات في النقد و الأدب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، دط، 1981.

النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، دط، دت.

محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص .، مركز الثقافى العربى، بيروت، الدار

البيضاء، ط3، 1992.

محمد ناصر، رمضان حمودة "حياته و آثاره"، الجزائر، ط2، 1985م.

محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1987م.

محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1973.

مداد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو السياق منهجي "لدراسة النص الشعري"، دار

الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، 2002.

المسعودي بن علي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، شرح: مفيد محمد قميحة، ط1، دت.

يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

الدواوين الشعرية:

محمد صالح باوية، أغنيات النضالية، موفيم للنشر، الجزائر، ط2، 2012.

أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، موفيم للنشر، الجزائر، ط1، 1993م

أزرار عمر، وحرسني الظل، الجزائر، ط1، 1976.

عز الدين ميهوبي، ديوان الملتصقات، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1998.

عبد الحميد بن هدوقة، الأرواح الشاغرة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1967.

محمد أبو قاسم خمار، ظلال و أصدااء، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1970.

محمد الأخضر السائحي، همسات و صرخات ، دار المطبوعات الوطنية الجزائرية، الجزائر، 1965م، ص: 89،

محمد العيد آل خليفة، الديوان، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، مطبعة البعث، قسنطينة، ط1، 1967.

مفدي زكريا، اللهيب المقدس، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1983.

المعاجم العربية:

اميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

جمال الدين محمد ابن المنظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، ج8، ط1، 1997.

معجم اللغة العربية، معجم الوسيط، المكتبة العلمية، ط3، ج2، دت

مجد الدين فيروز ابادي، القاموس المحيط، تحقيق: ابو الوفاء نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (لونان)، ط2، 2007.

. مجدى وهبة، معجم المصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ط1، 1974م

### الكتب المترجمة:

تيزيفيطان تودروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990.

جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي دروي، دار النهضة العربي، بيروت، ط2، 1965.

جون كوهن، النظرية الشعرية، تر: احمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2004.

رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: محمد والي ومبارك حنون، دار توبوقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

ريتشاردز، مبادئ النقد الادبي، تر: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، دط، 1963.

مايا كوفسكي، الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، منشورات عالم المعرفة، الكويت، دط، 1990.



الموسوعات:

حاتم الصكر، الشعر والتوصيل (بعض مشكلات توصيل الشعر في شبكة الاتصال المعاصر)،

السلسلة الموسوعية الصغيرة 305، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، دط، 1988.

نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية "أدبيات"، (دار نونوبار)، القاهرة، لونجمان، ط1، 2003.

موسوعة نظرية الأدب، تر: جميل نصيف التكريني، (أربعة أجزاء)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دط،

1986.

# فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

- ..... كلمة شكر
- ..... اهداء
- ..... مقدمة
- ..... أ
- ..... 1 المدخل: مفهوم الإيقاع وعلاقته بالوزن
- ..... 2 مفهوم الإيقاع لغة
- ..... 3 مفهوم الإيقاع اصطلاحاً
- ..... 2 علاقة الإيقاع بالوزن قديماً
- ..... 3 علاقة الإيقاع بالوزن حديثاً
- ..... 6
- ..... 11 الفصل الأول: علاقة الشعرية بالإيقاع
- ..... 12 1. مفهوم الشعرية قديماً وحديثاً
- ..... 12 أ. الشعرية في التراث الغربي . عند أرسطو
- ..... 13 ب . الشعرية في التراث العربي
- ..... 13 ابن سلام الحمحي
- ..... 13 قدامة ابن جعفر
- ..... 14 المرزوقي

- 15..... ج . مفهوم الشعرية عند الغرب حديثا
- 16..... . رومان جاكسون
- 17..... . جون كوهن
- 18..... . تودوروف
- 19..... د مفهوم الشعرية عند العرب حديثا
- 19..... . أدونيس
- 19..... كمال أبو ديب
- 22..... 2 . ضرورة الإيقاع في الشعر و أنواعه.
- 22 ..... أ. ضرورة الإيقاع في الشعر.
- 28..... ب . أنواع الإيقاع في الشعر.
- 28..... . إيقاع الوزن
- 30..... إيقاع القافية
- 31..... إيقاع التكرار
- 33..... . إيقاع التدوير
- 34..... الفصل الثاني: تحولات شعرية الإيقاع في القصيدة الجزائرية.
- 35..... 2 . شعرية الإيقاع في الإتجاه التقليدي.

- 3 شعربة الإيقاع في الإتجاه التجديدي.....39
- أ. الشعر الوجداني.....39
- ب . الشعر الجزائري الحر.....43
- ج . قصيدة النثر.....49
- الفصل الثالث: شعربة الإيقاع في قصيدة الإنسان الكبير لمحمد صالح باوية ....55
- الإيقاع الخارجي.....56
- أ . إيقاع الوزن.....56
- . إيقاع بحر الرمل.....57
- . إيقاع البحور الممزوج في القصيدة.....63
- ب . إيقاع القافية.....65
- . الروي.....68
- . باقي حروف القافية .....70
- 2 الإيقاع الداخلي.....71
- أ. إيقاع التكرار.....71
- . تكرار الحروف.....71
- . تكرار العبارات و الكلمات.....72

---

74	ب . إيقاع التوازي.....
74	. التوازي اللفظي.....
75	. التوازي التركيبي.....
76	ج . إيقاع التدوير.....
77	. الخاتمة.....
79	ملحق .....
80	. تعريف الشاعر محمد صالح باوية .....
80	ب . قصيدة الإنسان الكبير.....
85	. قائمة المصادر و المراجع.....
94	. فهرس الموضوعات.....