جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: **m.lmp/03/11**

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: العروض وموسيقى الشعر

العنوان:

البنية الإيقاعية في ديوان "أغنيات الورد والنّار"

لمصطفى محمد الغماري

إعداد الطالب :

علي عامر

تاريخ المناقشة: 31 _ 05 _ 2015.

أمام لجنة المناقشة المتكونة من السادة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د:فتحي بوخالفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف المسيلة	رئيسا
أ.د:قدور رحماني	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف المسيلة	مشرفا ومقررا
د:عمار بن لقريشي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: **2014 - 2015**

بسم الله الرحمن الرحيم
بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾

سورة النمل الآية 19.

في مثل هذه اللحظات يتوقف اليراع، ليفكر قبل أن يخط الحروف ليجمعها في كلمات، فأولا الشكر لله عز وجل على منحي القوة والصبر على إتمام هذا العمل.

كما أتقدم بفائق الشكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل "أ-د. قدور رحماني" الذي تفضل بالإشراف على هذه المذكرة، وشملني براعياته وتوجيهاته القيمة فربط أشتات أفكاري، ونبهني إلى ميزة الدراسة العروضية.

وأتقدم بموفور الشكر والتقدير، إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا مشكورين بقراءة هذه المذكرة، ومناقشتها وتنقيحها من العلل والأخطاء.

والشكر موصول -أخيرا- إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا العمل العلمي المتواضع إلى أن انتهى إلى صورتها النهائيّة.

علي

مقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله –سيدنا محمد– وعلى آله وصحبه ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين:

يعدّ الشعر من الفنون الجميلة مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت، يتّجه إلى مخاطبة العاطفة واستثارة المشاعر والوجدان، إنّه غناء الذات سواء أحمل همّها الدفين أم ارتفع إلى ملامسة قضاياها في الجوار والمعاش، وما يتّصل بكل ذلك من قيم الحب والجمال والقهر والحزن والغضب وإفرازات الثقافة والواقع داخل حركية التاريخ، إنّه واقع فني متجدد، متغير الأشكال، متباين الكيفيات، إذ ليس فيه قصيدة مطابقة لأخرى، فكأن القصيدة زخرفة متعددة الأشكال والألوان، وديوان " **أغنيات الورد والنّار**" للشاعر (**مصطفى محمد الغماري**) فيه من الحس الموسيقي ما يغري كل مطّلع عليه أن يسعى إلى اكتناه السر الذي تتوافر عليه قصائده، ومن هنا حاولت من خلال هذا العمل أن أدرس تلك الخصائص التي كان لها الدور الفعّال في إحداث النغم الموسيقي في قصائد الديوان.ومن خلال هذا العمل الموسوم بـ: "**البنية الإيقاعية في ديوان أغنيات الورد والنّار**" للشاعر (مصطفى محمد الغماري)، الذي يعدّ من الشعراء الجزائريين الذين تفننوا في كتابة الشعر، فبدا بأنّه شاعر فكرة، وفلسفة حياة، وهو شاعر فن موهوب، فحين تتعانق فكرته التي تقتات من دواخله وواقع غيره، بالأداة الفنية الأصيلة تنتج هدفا رساليا يسمو بالفن إلى علاج الواقع الإنساني، وجعله واقعا بمستوى طموح الإنسان والإنسانية، ولغته لغة شعرية نابضة بروح العصر، تستمد أجواءها من عوالم الطبيعة والحب والنغم والعطر والتراث والواقع الإنساني المعاصر، وتبعث الصور وتخلقها خلقا يحس المرء معه بنبض الحياة، وأما الموسيقى التي يستعملها في أشعاره هي موسيقى تدين لهذه اللغة، فتهمس تارة، وتجهر أخرى تبعا للحظات المعاناة ولون التجربة.

وقد دفعني لاختيار هذا الموضوع الموسوم بـ "**البنية الإيقاعية في ديوان أغنيات الورد والنّار**" أنّ طبيعة التخصص "**العروض وموسيقى الشعر**" يفرض على الطالب الالتزام به واختيار الدراسة التي تتماشى وطبيعته، وكذا اقتناعي بأنّ الشعر الجزائري فيه من الخصائص ما يغري الباحثين بدخول

غماره والبحث في خباياه، وشعر الغماري ينتمي لهذا الصنف من الشعر باعتبار أنّ الشاعر من الشعراء الجزائريين المتمكنين من كتابة هذا الفن، وأما السبب الثالث فهو كون الدكتور المشرف عرض عليّ هذا العنوان وهو الأمر الذي قبلته لكونه يلائم ما كنت أود البحث فيه، "وأما اختياري لديوان "**أغنيات الورد والنّار** "فلرغبتي في معرفة ما يتميز به الشعر الجزائري عامة والشعر(**الغماري**) خاصة من خصائص إيقاعية. ومن خلال هذه الإشكالية المحورية أقبلت على مدارسة الجوانب الآتية:

1-وصف نظام اللغة العربية باعتماد مدونة (**الغماري**) المتمثلة في ديوانه"أغنيات الورد والنّار".

2- الوقوف على أهم الوحدات الإيقاعية الخاصة بالموسيقى الخارجية التي تتوافر عليها قصائد هذا الديوان.

3- محاولة تبيان الوحدات الإيقاعية المكونة للموسيقى الداخلية التي أسهمت بدورها في تمكين قصائد الديوان من اكتساب صفة الشعرية.

4- محاولة الوقوف على الأهمية التي تؤديها الوحدات الإيقاعية سواء الداخلية أو الخارجية في بناء النص الشعري.

وقد حاولت هذه الدراسة أن تجيل النظر بتأنٍّ وشمول في جوانب البنية الإيقاعية **لديوان أغنيات الورد والنّار(لمصطفى محمد الغماري)**، من خلال ثلاثة فصول:

أما الفصل الأول فلقد وقفت خلاله على الشعر الجزائري الحديث وخصائصه الإيقاعية، حيث يشتمل على تمهيد وجملة من العناصر بدءا بالوضع الثقافي والاجتماعي للجزائر في العصر الحديث، ثمّ **النهضة الأدبية في الجزائر**، وبعدها أنواع الشعر الجزائري الحديث الذي ضمّنته الشعر الثوري والشعر الديني والشعر الوطني والشعر الرومانسي (**الوجداني**) الذي يتضمن بدوره عناصر بداية بالحديث عن الذات، عنصر الطبيعة والحب والمرأة، ثم خصائص الشعر الجزائري الحديث، وبعد ذلك تطرقت إلى مفهوم الوزن، ومفهوم الإيقاع وختمت هذا الفصل بالحديث عن العلاقة بين الوزن والإيقاع.

وأمّا الفصل الثاني فقد جاء محدِّثا عن الموسيقى الخارجية من خلال عنوانه الموسوم بـ:**البنية العروضية في ديوان "أغنيات الورد والنّار"**،حيث بدأته بالحديث عن علم العروض وكذا البحور الشعرية لأنتقل بعدها إلى وصف البحور الشعرية التي يتوافر عليها الديوان انطلاقا من البحر الكامل، ثمّ البحر البسيط، وبعدها البحر الخفيف، ثم تطرقت إلى بنية البيت الشعري وكذا إيقاع التدوير، ثم إيقاع الزحافات والعلل وأخيرا إيقاع القافية.

وبعد ذلك خصصت الفصل الثالث للحديث عن الموسيقى الداخلية، وكان معنونًا بـ:"**الإيقاع الداخلي في ديوان أغنيات الورد والنّار**"إذ ضمنته تمهيدًا يتحدث عن الإيقاع الداخلي ثمّ قمت بتتبع إيقاع التكرار، المتضمن لإيقاع تكرار الحروف، إيقاع تكرار الكلمات، وإيقاع تكرار العبارات، لأتطرق بعدها للحديث عن إيقاع التصدير، وأخيرا إيقاع الطباق.

ونظرًا لكون طبيعة الموضوع هي التي تتحكم في استخدام منهج دون غيره، لجأت إلى استعمال المنهج الوصفي التحليلي، من خلال تحليل النماذج الشعرية التي يحويها هذا الديوان ووصف ما يلتئم عليه من عناصر إيقاعية وعلاقات بين هذه العناصر، ثمّ إنّني أفدت من بعض آليات المنهج الأسلوبي، خاصة فيم يتعلق بالجانب الدلالي وعلاقته بالجانب الموسيقي، بالإضافة إلى الاستعانة بالجانب الإحصائي وذلك بإحصاء مجمل البحور والتفعيلات وكذا تكرار الحروف والكلمات التي استعملها (**مصطفى محمد الغماري**) في قصائده.

ولقد استقى هذا البحث مادته من مراجع ومصادر متنوعة، بدءا بديوان **أغنيات الورد والنّار** (**لمصطفى محمد الغماري**) والذي هو مدونة هذا العمل، وكذا البنية الإيقاعية في شعر الجواهري (لمقداد محمد شكر قاسم)، بالإضافة إلى منهاج البلغاء وسراج الأدباء (لحازم القرطاجنّي)، والإيقاع في الشعر العربي لـ (عبد الرحمن آلوجي)، وكذا موسيقى الشعر وأوزانه–دراسات في الشعر العربيلـ(محمد عبد المنعم خفاجي).

ومن أهم الصعوبات والعقبات التي اعترضت طريقي أثناء إنجاز هذا العمل، تتمثل في مسألة الإيقاع و مناخاته المختلفة، وبالإضافة إلى كل ذلك قلّة البحوث التي لها علاقة بموضوع درسي في الشعر الجزائري وفي الشعر الغماري خاصة.

ولا أنهي هذه الكلمة العجلى حتّى أوفي كلّ ذي حقٍ حقّه، فإنه لزاما عليّ أن أعترف بالفضل لأهله فأتقدّم بأسمى معاني التقدير والشكر إلى المشرف الأستاذ الدكتور: قدور رحماني على توجيهاته القيّمة وملاحظاته الدّقيقة وسعة صدره وكرم خصاله وشرف أخلاقه، فشكرا له، وللسّادة أعضاء لجنة المناقشة الذين تحمّلوا عناء قراءة هذا العمل على الرّغم من كثرة التزاماتهم، كما لا يفوتني أن أشكر كل من كان له فضل عليّ في إنجاز هذا العمل العلمي المتواضع.

ولله الأمر من قبل ومن بعدو هو الموفّق المعين.

الفصل الأول

الشعر الجزائري الحديث وخصائصه الإيقاعية

تمهيد

أولا- الوضع الثقافي والاجتماعي للجزائر في العصر الحديث.

ثانيا- النهضة الأدبية في الجزائر

ثالثا- أنواع الشعر الجزائري

رابعا- خصائص الشعر الجزائري

خامسا- مفهوم الوزن

سادسا- مفهوم الإيقاع

سابعا- العلاقة بين الوزن والإيقاع

تمهيد:

"يعدّ الشعر العربي من الفنون الجميلة، الذي يتّجه لمخاطبة العاطفة، من أجل استثارة المشاعر والوجدان، وهو جميل من حيث تخير ألفاظه، جميل من حيث تركيب كلماته وتوالي مقاطعه وانسجامها"[1] ومما لا يخفى على أحد أنّ الشعر العربي يقوم على نظام خاص يميّزه عن باقي فنون القول الأخرى، باعتباره الفن الذي احتلّ مكانة مرموقة في نفس الإنسان العربي، فعمل على تجويده وتحسينه؛ لأنّه لسان حاله والفضاء الذي يجد من خلاله فسحة للتعبير عن آماله وكلّ آلامه، ووضع له قانونا ينظّمه ويحفظه من كل الذين لا علاقة لهم بهذا الفن. وهذا النظام هو علم العروض الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت**786**م) من خلال استقرائه للشعر العربي، ومن أهم القواعد التي يقوم عليها هذا النظام هي التفعيلات المكوّنة للبحور الشعرية، والتي أحصاها الخليل بخمسة عشر بحرا هي بمثابة القوالب التي تُنظم على أساسها القصائد الشعرية، واستدرك تلميذه الأخفش الأوسط بحرا آخر سمّاه المتدارك أو الخبب، وهي-أي البحور والتفعيلات- تعدّ الأساس الذي تبنى عليه القصيدة الخليلية القديمة، أو كما تعرف بالقصيدة العمودية التي لا قيام لها إلاّ على هذا النظام وهو نظام الشطرين المتساويين سواء في الوحدات النغمية أو في طول المقاطع وكذا القافية الموحّدة، والوزن الواحد في كلِّ أبيات القصيدة الواحدة، فأصبح بذلك هذا الأخير تقليدا متّبعا يعتمد عليه كل شاعر أراد كتابة شعره، بل أكثر من ذلك أصبح الأساس الذي يفرّق على أساسه بين فن الشعر وباقي فنون القول. كقول قدامة بن جعفر في تعريفه للشعر بأنّه" كلام موزون مقفى يدل على معنى."[2] فقدامة اعتبر أن الوزن والقافية هما أساس التفريق بين فن الشعر وباقي فنون القول الأخرى.

وفيما يلي سأحاول الوقوف على مفهوم الوزن وأهميته بالنسبة للقصيدة العربية الخليلية، وكذا مفهوم عنصر آخر من عناصر الشعر وهو الإيقاع لنخلص في الأخير إلى محاولة الوقوف على العلاقة التي تربط الوزن بالإيقاع وهذا بعدما سأتطرق للوضع الثقافي والاجتماعي للجزائر في العصر الحديث،

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952، ص23.

[2] أبو الفرج قُدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خَفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص68.

وكذا النهضة الأدبية في الجزائر وأنواع الشعر الجزائري الحديث، ثم أهم الخصائص التي يتميز بها الشعر الجزائري الحديث.

أولا–الوضع الثقافي والاجتماعي للجزائر في العصر الحديث:

من البديهي أنّ عامل الظروف الاجتماعية والثقافية له دور فعّال في إحداث تغيير على الحياة الأدبية، باعتبار أن هذه الأخيرة والعوامل الأخرى يؤثر بعضها على بعض، ولا شك أن الأوضاع التي كانت سائدة في الجزائر بداية باحتلالها سنة **(1830م)** تعد نقطة تحول كبرى في تاريخها الحديث، مما أذكى في نفوس كثير من الأدباء والشعراء الحس القومي وظهر ذلك في مؤلفاتهم، فكانت طافحة بالآلام ومرارة الهزيمة، وأصبحت هذه المرحلة بمثابة الصدمة المولدة للهمة. مما أدى إلى قيام ثورات ومقاومات عدة ضد الاستعمار الغاشم الذي سعى لسلب الغالي والنّفيس من الشعب الجزائري، وأعظم مشروع أُقِيم في تلك الفترة هو مشروع الدولة الجزائرية الحديثة الذي أخذ لواءه الأمير عبد القادر، حيث سعى إلى إرساء القواعد الأساسية لبناء دولة جزائرية عصرية وذات أسس قومية ومفهوم الوطنية بحدود الجزائر المعروفة، وذلك بالاعتماد على أبناء الوطن المخلصين لوطنهم والرافضين للأوضاع المزرية السائدة في ذلك الوقت.ويعد (الأمير عبد القادر) رجل دولة وقائدا محاربا من الطراز الأول وشاعرا وكاتبا رقيقا ذواقا للأدب الرفيع، وهو الأمر الذي جعله يستقطب الأدباء والشعراء وحفّزهم للانطواء تحت لوائه والعمل معه كباقي أبناء الشعب الواحد؛ من أجل التخلص من الأوضاع المزرية التي فرضها الاستعمار: منهم (قدور بن رويلة) الذي كان أديبا ذوّاقا جيدا للنثر والشعر بمقاييس عصره. فمن هذه الفترة إلى نهاية القرن العشرين (**20**) لم يطرأ أي حدث آخر كان له دور في دفع عجلة الأدب إلى التطور والرقي سوى الأعمال البشعة التي كان يمارسها الجيش الاستعماري ضد أبناء الجزائر؛ حيث أصدرت أوامر بإبادة الشعب الجزائري بالقتل والنفي والأمراض الفتّاكة. وهو المشروع الذي أعلنته فرنسا لتتمكن من إلحاق الجزائر بالبلد الأم فرنسا وجعلها مقاطعة فرنسية، فكان الأمر الذي أشعل في نفوس كل منتمٍ لهذا النطاق الجغرافي الحقد والضغينة ضد كل ماله علاقة

بالفرنسيين. ومما قامت به السلطات الاستعمارية كذلك محاولتها القضاء على الهوية العربية الجزائرية وذلك بمنع التعليم باللغة العربية وتحويل المساجد إلى كنائس محاوَلةً منها القضاء على الدين الإسلامي ومنع الصحافة من إصدار صحفها العربية وما يصدر بها هي لغة دارجة وعددها قليل جدا. بالإضافة إلى سعي السلطات الاستعمارية كذلك إلى منع تأسيس النوادي والجمعيات والأحزاب الوطنية والمدارس الحرة؛ باعتبارها تعلي همم الناس وتذكي في نفوسهم حب الحرية والسعي لطلب الاستقلال والتخلص من أوضاع القمع العسكري الفرنسي وأعمال التدمير والتهجير والحروب.

ثانيا–النهضة الأدبية في الجزائر:

مما لاشكّ فيه أنّ الشعر الجزائري جزء لا يتجزأ من الشعر العربي لأنه يتأثّر به ويؤثِّر فيه. ولكن دون أنّ ينحلّ ويذوب فيه، إذ له خصوصيته وشخصيته التي تميزه عن غيره من الشعر العربي منها "الطبيعة الجغرافية، والاستعمار الفرنسي الذي جثم في أرض الجزائر واستولى على خيرات شعبها قرنا وثلث القرن، وحاول جاهدا تجريد هذا الشعب من هويته ولغته وتاريخه."[1]

والمعروف أنّ المشرق العربي عرف معارك نقدية طويلة بين أدبائه، كانت بين فئتين كلٌّ فئة تريد لنفسها العلو والسيطرة حيث كانت "معارك بين القديم والحديث فهذه المعارك الحادّة طوراً، والهادئة تارة لم يعرفها أدباء المغرب العربي، ولم يحاولوا أن يخوضوها."[2] أي إنّ المغرب العربي لم يتمتّع بما للمشرق العربي من أدباء وشعراء دفعوا بعجلة النهضة الأدبية إلى النمو وإنّما " اكتفوا في معظم الأحيان بدور المتلقي الذي يأخذ دون أن يعطي، ويتقبّل الآراء دون أن يناقش، ودون أن يلفت النّظر."[3] ويرجع الدارسون السبب الذي أدّى إلى تأخر النهضة الأدبية في المغرب العربي عامّة والجزائر خاصة إلى اعتبارات عدّة منها ما يرجع إلى عامل "الزمن وتواتر الأبحاث في تاريخ الجزائر

---

[1] بوجمعة بوبعيو وآخرون، توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، مطبعة المعارف، عنابة، ط1، 2007، ص5.

[2] عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص13.

[3] المرجع نفسه، ص13.

الحديث."[1] أي إنّ السبب الرئيس يرجع إلى أنّه سبب تاريخي وهو"الاتّصال الذي وقع بين الجزائر وبين الغرب الأوربي منذ (1830م) على إثر الاحتلال الفرنسي لها، ولم يكن عاملا من العوامل المساعدة على اليقظة... وإنّما كان أثر ذلك الاتّصال في الجزائر على العكس مما رأيناه في غيرها، مما كان له آثاره السلبية على مختلف وجوه الحياة فيها. وكان نصيب المناحي الفكرية والأدبية من ذلك بخاصة فضيعا، نتيجة لما كان يتحكّم في أسباب التوتر في العلاقة القائمة ما بين الثقافة الغربية الغازية والثقافة العربية الإسلامية المغزوة، تلك العلاقة التي لم تكن قائمة على التأثر والتأثير الإيجابيين وإنّما كانت قائمة على الظلم والتعصّب والإرغام من جهة المحتلّين وعلى الرفض والمقاومة والتحدّي من قبل الشعب الجزائري، المغتصبة أرضه المهضومة حقوقه، المخترقة شخصيته."[2] فهذا العامل المذكور يعدّ السبب الرّسمي الذي أدّى إلى تأخر ميلاد النهضة الأدبية في الجزائر عكس ما كان عليه الحال في المشرق الذي كان الاحتكاك بين الثقافتين العربية—المشرق–والغربية دافعا رئيسا للنهضة الأدبية "وقد أدى هذا التباين فيما شهدته هاتان البيئتان من ظروف مختلفة، إلى تقدّم انبعاث النهضة الأدبية في المشرق وتأخرها في المغرب عموما أو في الجزائر بخاصة." [3]

والحركة الأدبية في نشأتها مرّت بمراحل عدّة حتّى اكتملت واستقام عودها ونبدأ بالمرحلة الأولى وهي (مرحلة الإرهاص) وتعود إلى أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، ويمثلها كوكبة من الكتاب والشعراء المحافظين من أمثال:(عبد القادر المجاوي، ابن الخوجة، مولود بن موهوب...) هؤلاء الذين حاولوا أن يمهّدوا الطريق أمام النهضة الأدبية ببعض أعمالهم وذلك عن طريق خطبة أو موعظة مصلح يصحح بها العقيدة ويصقل الوجدان، أو بقصيدة تنبثق بها قريحة أديب شاعر يشحذ بها

---

[1] محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث– النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر مؤثراتها– بدايتها– مراحلها، مطبعة الكاهنة، الجزائر، (د.ط)، 2003، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص89.

[3] المرجع نفسه، ص90.

العزائم على اليقظة ويرسم الطريق إلى النهضة أو مقال يصوغه قلم كاتب ملتزم ينبه إلى مواطن الداء ويصف الدواء.

المرحلة الثانية وهي (مرحلة النهضة، المزاوجة الفنية) وتغطي المساحة الزمنية الممتدة ما بين الحربين من مطلع العشرينات إلى(**1945م**). وقد شهدت هذه الفترة بداية انبعاث النهضة الأدبية بظهور الصحافة وانتشار التعليم وإحياء التراث وتوثيق الصلة بالنهضة الفكرية والأدبية في المشرق على يد الرعيل الأول أمثال:(ابن باديس، العقبي، الإبراهيمي...) هؤلاء كانوا دعاة ومربين، وكانوا في الوقت ذاته أدباء ومصلحين كتابا وشعراء.تطرقوا لموضوعات متصلة بذواتهم وذوات أفراد معبّرة عن قضايا الواقع مصوّرة لتطلعات الأمّة.فتحررت العملية الأدبية بذلك مما كانت فيه من أغلال الصنعة والتقليد، وأخذت مسيرتها على درب التطور والتجديد.

المرحلة الثالثة (مرحلة التفاعل الفني) (**1945م-1954م**)بدأت طلائعها في أعقاب الحرب العالمية الثانية، أسهم أدباؤها في عملية الإعداد للثورة عن طريق إشاعة مناخها في أوساط الأمة، والتمكين لأسبابها النفسية والفكرية والميدانية في ذهن الفرد الجزائري ويمثلها: (عبد الوهاب بن منصور، رضا حوحو...) هؤلاء الأدباء اتّصلوا بتيارات النهضة القومية في منابتها الأصلية بالمغرب والمشرق، واستفاد بعضهم من مناهل الثقافة الغربية فتميزوا في مرجعيتهم الثقافية عمّن يجمعهم فيها بين الأخذ بحظهم من كنوز التراث، وإفادتهم من تيارات النهضة الفكرية والأدبية في المشرق وبين تفتحهم تفتحا واعيا أصيلا على الثقافة والأدب الغربيين. فلكزوا على الواقع وتصوير قضاياه، والأخذ بمنهج السهولة والوضوح، فتطورت التجربة الشعرية تعبيرا وتصويرا وحسن استثمار ما استصلحه السابقون في حقول النثر. فنمت فروع جديدة كالمقامة والقصة والمسرحية والرواية. [1]

المرحلة الرابعة (مرحلة الثورة)(**1954م-1962م**) اندلعت الثورة التحريرية فزلزل بركانها قلاع المعتدين، وهو الأمر الذي دفع بالأدباء للاستجابة لندائها والانضواء تحت لوائها، يغذون بالكلمة

[1] يُنظر:محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث- النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر مؤثراتها- بدايتها- مراحلها،ص91 و ما بعدها.

المناضلة نار الثورة وهي تلهب ظهور الظالمين، فاستطاع هؤلاء—الأدباء- أن يسهموا في تطوير العملية الأدبية بما كانوا يبدعون من أعمال أدبية، فالشعراء واصلوا عملهم في السمو بالتجربة الشعرية، مضامين، وطرق معالجة، ووجوه صياغة. وأبرز أدباء هذه المرحلة(صالح خرفي، محمد عبد القادر السائحي، أحمد شقار الثعالبي ...)

المرحلة الخامسة(1962م-1980م) إن الحركة الأدبية قد شرعت مع بداية الثمانينات، والمراحل اللاحقة تتحرر مما أثقل كاهلها في المرحلة السابقة من عوامل الوهن والضعف وتخطو خطوات موزونة على طريق الأصالة والرشد والإحكام. [1]

ثالثا-أنواع الشعر الجزائري الحديث:

أ/ الشعر الثوري:

من المعلوم أن الجزائر عانت الأمرين جرّاء استعمارها من طرف الفرنسيين، وكانت هذه المعاناة دافعا استثمر فيه الشعراء لإنتاج شعر ثوري. والذي كان من بين العوامل الهامة التي عملت عملها في تقوية حماس الشعب وحثّه على مواصلة الثورة، فهو شعر واكب الثورة وعبّر عن أهدافها وسجّل انتصاراتها، وهو مرآة عكست بطولة الشعب الجزائري الثائر على الواقع الذي فرضه عليه المستبد الفرنسي، فكانت مناشدة الحرية وطلب الاستقلال وشحذ الهمم وحثّها على النضال، هي أبرز الموضوعات التي أخذها الشعر الثوري على عاتقه محاولا معايشة المعاناة التي يعيشها الشعب الجزائري.فكان الشاعر الجزائري الحديث يُسخّر كل طاقاته وموهبته لخدمة وطنه وثورته لتحقيق الحرية والاستقلال، وأبرز الشعراء الذين سخّروا قريحتهم لخدمة الثورة والشعب نجد (مفدي زكريا) الذي لقّب بـ :"شاعر الثورة الجزائرية" من خلال أفكاره الثورية وأشعاره التي يدعوا فيها إلى حبّ الوطن وضرورة الدفاع عنه، بالإضافة إلى هذا الشاعر نجد(سعد الله) فهو الآخر غاضه ما كان يعانيه الشعب الجزائري، فلجأ إلى قريحته وما جادت به للدفاع عنه"حيث تحدّث في قصيدته "أنشودة المزارع

[1] يُنظر: محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 93، ص 94.

والحقول" عن حياة الفلاح الجزائري، وعن كدّه وعرقه وحرمانه في أرض آبائه وأجداده: فهذا الفلاّح لا يجد شيئًا يجتر فيه آلامه وأحزانه:

حتَام افتِرَاسَ الحَصِيرْ؟

وأُسَاكِنُ الكُوخَ الحَقِيرْ

وأُسَاهِرُ الحِرْمَان وَالأَلَمَ المَرِيرْ

وَتَلُوكُ جَنْبِي قَبو العفُونة؟"[1]

ولم يقتصر الأمر على هاذين الشاعرين فحسب، بل يوجد شعراء آخرون حملوا لواء الدفاع عن القضية الجزائرية التي هي قضيتهم منهم:(محمد الصالح باوية، محمد العيد آل خليفة، محمد بلقاسم خمّار...)

ب/ الشعر الديني:

من الأمور التي أنتجها الغزو الغربي للجزائر أنّه عمل كل ما في وسعه لمحو الهوية الوطنية بكل مقوماتها، واستبدالها بهوية غربية لا تمتّ بأيّ صلة للهوية الأصلية، فكان الدين الإسلامي الذي يدين به الشعب الجزائري يعاني من اضطهاد "بصورة لم يحدث لها مثيل في العصر الحديث إلا في الجزائر وتلك الروح الصليبية التي صاحبت الغزو الاستعماري ومصادرة أملاك الطوائف الدينية والمؤسسات الإسلامية والأوقاف التي أوقفت على مكة والمدينة أو على المساجد والمقابر والمستشفيات وسنت لها القوانين منذ بداية الغزو." [2]

ومن الصور الأخرى التي قامت بها السلطات الاستعمارية للقضاء على الدين الإسلامي أنّها جعلت مع"الجيش الفرنسي جيش من المبشرين كرّسوا حياتهم للدعوة المسيحية في الجزائر معتقدين أن الشعب الجزائري لا يمكن أن يكون ملكا لفرنسا إلا إذا أصبح أبناؤه مسيحيين جميعا، وكانت مهمة

---

[1] عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، ص67، ص68.

[2] عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث-الشعر الديني الصوفي-، ج1، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت)، ص25.

هؤلاء المبشرين التمهيد للاستعمار من ناحية والتمكين له بواسطة الكنيسة والدعوة إلى التنصير من ناحية ثانية." [1]

وهذا العمل الذي قام به المستعمر الفرنسي ولّد انحرافا كبيرا في أوساط الشعب الجزائري، فانبرى الشعر في هذه المرحلة لمهاجمة هذا العدوان والمطالبة بالإصلاح-الذي كانت قد دعت إليه جمعية العلماء المسلمين- بالإضافة إلى سعيه لخلق جو ثقافي وديني لاحتضان الفكرة المصلحة، وهذا السعي الذي عمل عليه الشعر الديني الجزائري انطلاقا من مكونات الهوية الوطنية التي هي كل متكامل بحيث"يصعب الفصل بين الدين والوطنية والعروبة وعزل بعضها عن بعض لأنّها تمثّل بالنسبة للشعب الجزائري قيما ممتزجة يكمل بعضها الآخر."[2]

وكان ممّن انبرى للدفاع عن الدين الإسلامي الشاعر(محمد العيد آل خليفة) ويظهر ذلك في قصيدته:"كلمة في رسالة":

شَرَعَ الإِلَه الدِّين لاتِّبَاع وَدَعَا إِلَيهِ الخَلقَ بِالإِقنَاع

فَإِلَيهِ بَادِرْ بِالرُّجُوع قَبْل القَضَاءِ عَلَيه بِالإِرْجَاع

الله عَزّ وَجَلّ رَبُّك فَادْعُه فَهو الحَفِيظُ عَلَيكَ وَهو الرَّاعِي

الله عَزَّ وَجَلَّ رَبُّك فَادْعُه فَهو المُجِيبُ لِكُلّ عَبدٍ دَاع

سُبحَانَهُ جَلّى الفَسَادَ بِنُورِه وَأَمَدّ مِنْه الكَون بِالإِشعَاع."[3]

فأضحى الدين الإسلامي في عرف أدعيائه لا يقبل الجدل ولا النقاش، وظهر شِعر ينفث حِقدا على التلاعب بالدين، وكرّس بعض الشعراء شعرهم كلّه لبث الأفكار الإصلاحية ومحاولة تعبئة

---

[1] عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث-الشعر الديني الصوفي-، ج1، ص25، ص26.

[2] المرجع نفسه، ص24.

[3] محمد العيد آل خليفة، الديوان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1967، ص257.

الشعب الجزائري وحثُّه على رفض الواقع، ودفعه لنصرة دينه وعلى رأسهم أعضاء جمعية العلماء المسلمين بدءًا بابن باديس والشيخ البشير الإبراهيمي.

ت/الشعر الوطني:

وهو بمثابة الوعي التاريخي الذي أصبح لا يخفى على الإنسان الجزائري، باعتبار أن الحياة التي كان يعيشها وإلى أواخر القرن العشرين كانت بمثابة المسرحية وأبطالها هم الفرنسيون، فحاولوا طمس الشخصية الوطنية بكل مقوماتها، وأنّ الجزائر ما هي إلا قطعة من الدولة الأم وهي فرنسا، فهذه الموضوعات غذّت العملية الشعرية في الجزائر، وأمدّت الشعراء بالمادة الدّسمة لإبداع قصائد فضحوا من خلالها الأعمال المشينة التي مارسها الاستعمار الفرنسي في حق الجزائريين، وقام كذلك بمحاولة إعادة الاعتبار للمواطن الجزائري، وإيصال هذه المعاناة للدول الأخرى.

ومن بين الشعراء الذين برزوا في هذا النوع من الشعر نجد الشاعر الوطني الثوري (مفدي زكريا)الذي سخّر موهبته للدفاع عن وطنه فيقول في كتابه المعنون بـ:"إلياذة الجزائر":

بِلاَدِي، بِلاَدِي، الأَمَان الأَمَان أُغَني علاَكِ، بِأَيِّ لِسَان؟

جَلاَلُكِ تَقْصُر عَنْهُ اللَّغَى وَيُعْجِزُني فِيكِ سِحْرُ البَيَان

وَهَامَ بِكِ النَّاس حَتّى الطُّغَاه وَمَا احتَرَمُوا فِيكِ حَتّى الزَّمَان

إِلَيكِ صَلاَتِي، وَأَزكَى سَلاَمِي بِلاَدِي بِلادِي الأَمَان الأمان!

شَغَلنَا الوَرَى، وَمَلأنا الدُّنَا

بِشِعْرٍ نُرَتّلُهُ كَالصّلاة

تَسَابِيحُه مِنْ حَنَايَا الجَزَائِر. [1]

[1] مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1987، ص118.

ث/الشعر الرومانسي (الوجداني):

وهو المذهب الذي قام على أنقاض المذهب الكلاسيكي، حيث إنّه "جعل من القلب هاديا وإماما، وقدّس الحريّة وأطلق العنان للخيال وزرع في النفوس الاعتداد بالذات."[1]

نشأ هذا المذهب نتيجة ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية قاهرة والتطلع للحرية، مما أعطت الفرد حرية أكبر ومساحة كافية للتعبير عن ذاته ومختلف أحاسيسه ومشاعره. والاتجاه الرومانسي في الشعر الجزائري لا يمكن أن "نتصور أنه قد وجدت في الشعر الجزائري مدرسة أو مذهب رومانسي بالمفهوم الدقيق للكلمة، لأن الرومانسية كما عرفتها أوربا، كانت فلسفة متكاملة في الحياة والمجتمع، والدين وغيرها. بينما ظلت في الجزائر وفي سائر الوطن العربي، مجرد اتجاه لاختلاف العوامل والظروف." [2] وقد أدت الظروف القاسية التي كانت تعيشها الجزائر من تدن في المستوى المعيشي، وكبت للحريات وقهر للشعب الجزائري وقمع له من قبل الاستعمار الفرنسي الذي أتى على الأخضر واليابس، فكانت كرد فعل من قبل الشعراء الجزائريين للتعبير عن مشاعرهم إزاء هذه الظروف، بالإضافة إلى ظروف أخرى متعلقة بذات الشاعر من رغبته في الحرية وبحثه الدائم عن فسحة يهوّن بها عن ذاته وما تقاسيه. والاتجاه الرومانسي يفرض مجموعة من الخصائص على كل شاعر ولج هذا الاتجاه وهي عناصر أو خصائص لا قيام للشعر الرومانسي من دونها وهي:

1/الاهتمام بالطبيعة وبكل ما تزخر به وما يتعلق بها.

2/الحديث عن الذات وما يتعلق بها من قضايا.

3/الحب والمرأة.

وأوّل ما نستهل الحديث عنه من هذه العناصر هو:

---

[1] أنطونيوس بطرس، الأدب- تعريفه- أنواعه- مذاهبه-، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، (د.ط)، 2005، ص273.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط2، 2006، ص85.

1/عنصر الطبيعة:

فالطبيعة بالنسبة للشاعر الرومانسي أو "الشعر الوجداني" كما يحبذ أغلب الجزائريين تسميته، وبكل ما تزخر به هي "ضوء الحرية والراحة والجمال بأودائها، وجبالها، وسهولها، وأنهارها، وينابيعها، وأشجارها، وصخورها، ونباتها، وحيوانها حتى ولو كانت صحراء قاحلة لأن خيال الرومنطيقي الخلاّق يعرف أن يلوّنها، وأن يسكب عليها دفقا من ذاته، فيخرجها مفعمة بالإنسانية." [1] فهي انطلاقا من ذلك ليست "مساحة جغرافية فحسب، بل هي أيضا ملاذ وصديق مخلص، يهرب إليها كلّما اشتدت عليه وطأة الأحزان والهموم، وكلما أرهقته ضوضاء المدينة ومتاعب المجتمع."[2]

مما لاشك فيه أنّ الطبيعة الجميلة والمتنوعة التي تزخر بها الجزائر هي من أغرى الشعراء لطرق هذا النوع من الشعر، فتغنوا بها وبما تزخر به بقصائد تبقى خالدة خلود بني البشر. ولعلّ الشاعر(عبد الكريم العقون) في مخاطبته للبحر دليل على اهتمام الشعراء الجزائريين بهذا النوع من الشعر فهو يقول:

هَا أَنَا اليَومَ قَدْ وَقَفْتُ أَنَاجِيْ ... كَ أَيَا بَحر فَاستَمِع لِنَشِيدِي

فَكِلاَنَا فِي مَوْقِف نَتَنَاغَى ... وَبِأَغَان سِحرِية التَردِيد

إِنَّكَ اليَومَ مُؤنِسِي وَسَمِيرِي ... ونَجِيّي فِي قَفرِ هَذَا الوُجُود

سَكَنَت نَفْسِي الحَزِينَة وَارْتَاحَت ... إِلَى حُسنك البَدِيع الفَرِيد.[3]

فالشاعر يغرى بعنصر من عناصر الطبيعة وهو البحر، فيرى بأنّه العظيم الذي تتكسّر وتتبدّد على أعتابه كل الهموم والأحزان، فيلوذ إليه مناجيا وشاكيا علّه يجد الدواء الشافي لما يعانيه ويقاسيه.

وأمّا العنصر الثاني من عناصر المذهب الرومانسي فهو:

---

[1] أنطونيوس بطرس، الأدب- تعريفه- أنواعه- مذاهبه، ص296.

[2] المرجع نفسه، ص395.

[3] محمد ناصر، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص518.

2/الحديث عن الذات:

إنّ الشاعر الرومانسي يلوذ إلى نفسه ليحاكيها ويعبّر عن كل آلامها وآمالها لأنّ"الأنا أضحت محور الكتابة التي تحوّلت إلى ما يشبه البوح الصادق، ولم يعد يخجل الشاعر أو الكاتب من الحديث عن شجونه، بل راح يعرّي ذاته، حتّى من ورقة التّين، ويظهر للملأ على حقيقته، بضعفه وقوّته، بحزنه وفرحه، ببغضه وحبّه، وقد شغلته شؤونه وقضاياه ومشاعره الخاصة."[1] والتعبير عن الذات والاهتمام بها هي"وثيقة الصلة بالشخصية الرومانسية فقد خلقت هذه الشخصية لها أملا جعلتها تضيق ذرعا بالمجتمع الذي يعيش فيه وبما يسوده من قيود." [2]

ولما كان المجتمع الجزائري يعيش تحت نير الاستعمار"الذي خلّف له الفقر والدمار، فإنّ البداية الحقيقية لهذا الاتّجاه(الرومانسي) إنّما بدأت في الأشعار التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى مع بداية الوعي بالواقع الاجتماعي والسياسي."[3] فما كان من الشعراء إلا أن وضّفوا طاقاتهم الشعرية للتعبير عمّا لحقهم من ويلات الاستعمار، مما غطّى وجوههم هالة من الحزن والأسى فلم يجدوا سوى قريحتهم الشعرية ملاذا يستأنسون به لما لحقهم، وهذا ما نجده عند الشاعر(رمضان حمود) في قصيدته" يا قلبي" فيقول:

أَنْتَ يَا قَلْبِي فَرِيدٌ فِي الأَلَم وَالأَحزَان

وَنَصِيبُكَ مِنَ الدُّنْيَا الخَيبَة وَالحِرْمَان

أَنْتَ يَا قَلْبِي تَشْكُو هُمُومًا كِبَارًا، وَغَيْرَ كِبَار

أَنْتَ يَا قَلْبِي مَكْلُوم، وَدَمُكَ الطّاهِر يَعْبَثُ بِه الدَّهرُ الجَبّار

ارْفَع صَوْتَكَ لِلسَّمَاء مَرَّة بَعْدَ مَرّة

وَ قُل اللَّهُمَّ إِنّ الحَيَاة مَرّه

---

[1] أنطونيوس بطرس، الأدب- تعريفه- أنواعه- مذاهبه، ص303.

[2] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص108.

[3] محمد ناصر، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص88.

أَعِنِّي اللَهُمَّ عَلَى اجْتِرَاعِهَا

وَأَمْدِدْنِي بِالقَوّة فَإِنّنِي غَير قَادِر عَلَى احْتِمَالِها

اللّهُمّ إنّها مرّة ثَقِيلَة فَلَيسَ لِي فِيهَا طَرِيْقًا.[1]

ففي هذه القصيدة نلمح بكاء الشاعر وحسرته على مرارة الحياة التي يعيشها، وعلى الظلم الذي يعيشه ويعانيه والذي أبدل حلاوة الحياة بالمرارة والقنوط.

فالشاعر الرومانسي ونظراً لما يفرضه عليه المجتمع والظروف المحيطة به،والتي تقيِّده وتحدّ من حريته وتتسبب له في المعاناة، وهذا عكس ما يطلبه الشاعر باعتباره يرنو إلى الحرية و الانعتاق وهو ما كان يحلم به الجزائريون كلّهم.

أمّا العنصر الثالث من عناصر المذهب الرومانسي هو:

3/ الحب والمرأة:

لا يكاد يخلو أدب من الآداب العالمية عبر العصور من ذكر للمرأة والتغزّل بمحاسنها، فهي الحبيبة والعشيقة والزوجة والصديقة، فلا"قيمة للحياة من دون حب."[2]

فالمرأة بالنسبة للأدباء عامة والشعراء خاصة مصدر شقاء، كما يمكنها أن تكون مصدر هناء وخصب ونماء إذ"لعب الحب دورا كبيرا في الآداب المختلفة على مرّ العصور فكان حديث الشعراء وموضوع كثير من القصص."[3] فالمذهب الرومانسي"شجّع الناس على البوح بمشاعرهم الذاتية... فجاهر هؤلاء بحبِّهم، وتحدّثوا عن لقاءاته(هكذا) الحميمية، فوجد الناس في هذا الأمر متنفسا لهم."[4] والشاعر الجزائري كغيره من الشعراء الرومانسيين هَام بالمرأة والحب، وأبدع قصائد تقطر حبًا وعشقا

---

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص200 .

[2] أنطونيوس بطرس، الأدب- تعريفه- أنواعه- مذاهبه، ص298.

[3] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص163 .

[4] أنطونيوس بطرس، الأدب- تعريفه- أنواعه- مذاهبه، ص298 .

خلّدوا بذلك محاسن حبيباتهم ومن هؤلاء الشعراء(محمد الأخضر السائحي)الذي تغنّى بالحب من خلال قصيدته التي يقول فيها:

غَدًا نَلْتَقِي يَا هَوَايَ الحَبِيب وَنُلْقِي طُفُولتنَا الهَانِيَه

وَننسَى بِهَا رَعَشَات الضُّلُوع وَهَزَّاتِهَا المُرّة القَاسِيَه

وَأَوجَاع قَلْبَين ذَاقَا الأَسَى وَمَحَا مَرَارته الدَّامِيَه

فَنضحك طِفْلَينِ فِي مَلْعَب تُظِلّهُ دَوْحَة حَانِيَه

نُطِلُّ عَلَى النَّهرِ مِن رَبوَة وَنَقْفِز مِنْهَا إِلَى الثَّانِيَه"[1]

فالحب بالنسبة للسائحي مدعاة للسعادة والهناء، فهو ما إن يلتقي بالحبيب حتّى تتحوّل ساعاته إلى لحظات أنس وسعادة، ينسى من خلالها كل هموم الدنيا ونوباتها فهو-الحب- ملاذ يهرع إليه الإنسان للتخلّص مما يعانيه ويقاسيه من آلام ومصاعب في الحياة.

رابعا-خصائص الشعر الجزائري الحديث:

يتميّز الشعر الجزائري الحديث بجملة من الخصائص تضمن له تميزه وتفرده في ميزات عدة منها:

1/يتميز بكونه شعرا إصلاحيا نظرا"لانطواء أغلبية الشعراء الجزائريين تحت لواء حركة إصلاحية محافظة كانت ترى في الحفاظ على القصيدة العربية حفاظا على مقوم من مقوّمات الشخصية العربية الإسلامية." [2]

وهذا انطلاقا من عمله على"الاندماج في الواقع الوطني والعمل من أجل النهوض بالمجتمع وترقيته وإصلاح حاله:عقيدة وفكرا، علما وعملا."[3]

---

[1] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث- تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1995، ص86.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص191.

[3] محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث- النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر مؤثراتها- بدايتها- مراحلها، ص91.

2/يتميز كذلك بكونه شعرا لا يتوجه إلى فرد واحد بالمخاطبة، ولكنّه شعر جماعي يعبّر عن طموحات وتطلعات المجتمع باعتباره ينصرف"عن الأغراض الذاتية الضيقة والالتزام بالتعبير عن الوجدان الجماعي للأمة."[1]

3/ يتميز كذلك بكونه يعايش الواقع بكل ما فيه من حلاوة أو مرارة. فهو لم يوجّه إلى جماعة دون أخرى وإنما عبّر عن الواقع كلّه فهو" لم يكن شعر طبقة خاصة أو حزب بعينه...وإنما كان لسانا صادقا عبّر عن آلام الشعب وطموحه وأحلامه."[2] فهو أصبح "مرآة صقيلة..عكست بصدق وإخلاص، عواطف الشعب وانفعالاته، فهو شعر الشعب قبل أي شيء آخر." [3]

4/كان الشعر الجزائري الحديث صورة"للأخلاق العربية بدعوته للنخوة والثأر والاعتزاز بالنفس والتحرر كما كان مرتبطا بالحركات الإصلاحية والسياسية بتونس ومقاسمتها الاضطهاد مثلما حصل لمحمد العيد الجابري وأبي اليقظان." [4] فهو شعر تعاطف مع" قضايا الأمة العربية الإسلامية والمشكلات الإنسانية."[5]

5/محافظته على الطابع الموسيقي الوزني القديم بالاعتماد على مقومات القصيدة العمودية القديمة من الوزن الرتيب والقافية المطردة المؤلفة للإيقاع والموسيقى الشعرية الآسرة للأفئدة.

وفيما يأتي سأتطرق لهذه العناصر المكونة للشعر العربي بعامة والشعر الجزائري بخاصة بشيء من التفصيل.

---

[1] محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث- النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر مؤثراتها- بدايتها- مراحلها، ص91.

[2] عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص17.

[4] محمد الصالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل للنشر، ط1، 2005، ص17.

[5] محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث- النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر مؤثراتها- بدايتها- مراحلها، ص91.

خامسا–مفهوم الوزن:

لغة:﴿وَالْوَزْنُ يَوْمَئِذٍ الْحَقُّ فَمَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ فَأُوْلَئِكَ هُمْ الْمُفْلِحُونَ﴾[1]وذُكر كذلك بصيغة الجمع في قوله:**﴿فَأَمَّا مَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ﴾**[2]

وجاء في المعنى اللغوي للفظ "**الوزن**" في معجم لسان العرب" الوزن ثقل شيءٍ بشيءٍ مثله كأوزان الدراهم...وقال أبو منصور:ورأيت العرب يسمون الأوزان التي يوزن بها التمر وغيره المسوّاة من الحجارة والحديد الموازين واحدها ميزان وهي المثاقيل ..."[3]أي إنّ الوزن هو: عبارة عن شيء يتم من خلاله قياس الأشياء للتأكد من قيمتها أو ثقلها أو صحتها، وكذلك الأوزان الشعرية هي: عبارة عن مقاييس يتم من خلالها معرفة الشعر الصحيح؛أي المبني وفق ما أقرته العرب من أوزان، من غير الموزون؛ أي الذي لا يسري على القوانين العربية التي تحكم بناء الشعر وذلك منذ العصر الجاهلي أو قبله كما تشير بعض الدراسات– التي أشارت إلى أنه توجد فترة وُجِد فيها الشعر قبل المرحلة الجاهلية– إلى يومنا هذا.

وجاء في تهذيب اللغة"وَزَنَ الشيء إذا قدّره وَوَزَنَ ثَمَرَ النّخل إذا خرصه...وقال الليث:الوزن ثَقل شيءٍ بشيءٍ مثله كأوزان الدّراهم ومثله الرّزن."[4]

ب– اصطلاحا:

يعدّ الوزن من"أعظم أركان حدِّ الشعر وأولاها به خصوصية...فهو ركن الشعر المهم."[5] أي إنّ إنّ الشعر لا يمكنه أن يسمّى شعرًا إلا إذا توافر على الوزن، فهو من يحدد ماهيته ويفصله عن بقية الفنون الأخرى.وهو–الوزن–نظام يقوم على"تعاقب منتظم للحركات والسكون(هكذا)ممثلة في

---

(1)سورة الأعراف: الآية 08.

(2)سورة القارعة: الآية 05.

(3)جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مجلد13، (ن، ه)، تح:عامر أحمد حيدر، راجعه:عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص552.

(4) أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة،مجلد(13)، تح:أحمد عبد العليم البردوني، مراجعة: علي محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، (د.ط)، 1964، ص258.

(5)أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، دار الجيل، سوريا، ط5، 1981، ص134.

الحروف المتحركة والساكنة." [1] أي إنّ الوزن الشعري ينشأ عن التكرار المنظم للحروف الساكنة والمتحركة التي ينظم على أساسها أبيات القصيدة الشعرية وهو يقوم على"تساوي عدد حروف المقاطع في مصراعي البيت الواحد، وتساوي زمن النطق بها، وذلك يتطلب ترتيبها على نحو منتظم."[2] فهذا الترتيب المنتظم للحركات والسواكن هو الذي ينشأ عنه الوزن الشعري باعتباره"نسق من الحركات والسكنات يلتزمه الشاعر في نظمه الشعري."[3] فجل التعريفات التي قدّمت تتفق على أنّ الوزن: هو نظام قائم على أساس تكرار منظم للسواكن والحركات المكونة للتفعيلات التي تعدّ هي الركن الأساسي في بناء البحور الشعرية، لذا حظي باهتمام كبير من قبل النقاد القدماء وحتى بعض المحدثين وجعلوه شرطا في بناء الشعر فهو-الوزن الشعري-"اشترط عند جميع علماء الشعر والنقد العرب القدماء ومعظم المحدثين."[4] والوزن الذي أراده هؤلاء أن يتوافر في الشعر هو"أن يجيء الشعر على نظام الأوزان العربية المعروفة."[5] فالوزن إذا " قد يكون شرطا لتحقيق الشعر، ولكنّه ليس هو الذي يصنع الشعر، إنّه نظام من الإيقاع المفرغ من أي دلالة، المحدد سلفا الذي يُفرض على القصيدة من الخارج."[6]

فأساس الشعر وركنه المركزي أن ينظم وفق نظام الأوزان الخليلية التي وضعها الخليل كطريق يسلكه ويعمل به كل شاعر أراد لشعره أن يلقى صدى عند كل متذوّق للشعر وللقصيدة الخليلية بوجه خاص، وهذا التنظيم المحكم والتعاقب المنظم للحركات والسواكن هو السر أو السبب الذي جعل فن الشعر يحظى باهتمام العربي منذ العصر الجاهلي إلى اليوم، ويقبل على حفظه؛ لأنّ "القدرة

---

(1) إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص251.

(2) المرجع نفسه، ص249.

(3) حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني-دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي-، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص29.

(4) محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض، (د.ط)، 1987، ص14.

(5) المرجع نفسه، ص14.

(6) عز الدين إسماعيل، فصول-مجلة النقد الأدبي قضايا الشعر العربي، العدد الرابع، المجلد الأول، 1981، ص54.

على تذكر الكلام الموزون وترديده أسهل وأيسر منه عن الكلام غير الموزون، ويكون ذلك دون إرهاقٍ للذاكرة".[1] والدليل على ذلك أنّ الشعر العربي وصل إلينا منذ العصر الجاهلي إلى اليوم عن طريق ما حفظ في ذاكرة العربي، والتعاقب المنظم والمحكم للحركات والسواكن في البيت الشعري هو"توقع مقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى."[2] ومن النقاد من رأى أن الوزن في الشعر"هو الذي يصوغ الحقيقة ويحوّلها من طبيعتها الأصلية إلى طبيعة فنية، فهو قيمة تحويلية للّغة وللحقيقة معًا."[3] أي إنّ الوزن الشعري له قيمة تحويلية يتم به تحويل التجارب التي مرّ بها الشاعر في حياته إلى بناء فني محكم السبك متين التماسك، والحقيقة في الشعر تختلف عنها في النثر لأنّها"موزونة وليست حقيقة نثرية، إنّها تكتسب أبعادًا مختلفة من خلال الموسيقى، فهي تتشكل داخل الوزن لتكتسب دلالات مختلفة."[4] فالوزن له أهمية بالغة ليس على مستوى توفير الموسيقى فحسب؛بل له أدوار مهمة في تأليف القصائد الشعرية فهو"لا يمس الناحية الشكلية منه فحسب، ولكنه يمس كذلك جوهره ولبه ويرتبط بمضمونه، كما يرتبط بشكله."[5]

والاهتمام بالوزن لم يقتصر على النقاد والدارسين العرب؛ بل امتدّ ليشمل حتى النقاد والفلاسفة والمفكرون الغرب، فهم كذلك يولون أهمية بالغة للوزن حيث عدّوه عماد العمل الشعري "فنيتشه"كان يولي أهمية للوزن تفوق سائر الجوانب في القول الشعري، وكان "شوبنهاور" يقول بأهمية الوزن في عملية تحريك الخيال والإثارة، ولم يبتعد"ريتشاردز" عن هذا المسلك فجعل الوزن وظيفة بالغة الخطورة في بناء القصيدة كما عدّ"كولردج"الوزن هو الشكل الصحيح للعملية الشعرية.[6]

فالوزن الشعري الذي وضعه الخليل انطلاقا من" تحليل جزئيات هذا الوزن إلى مقاطع ثم ركب هذه الجزئيات في وحدات أكبر هي التفعيلات ثم ركب هذه التفعيلات في وحدات إيقاعية أكبر

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص10، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] فاتح علاّق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2008، ص24.

[4] المرجع نفسه، ص24.

[5] المرجع نفسه، ص24.

[6] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1989، ص158، ص159، نقلا عن قدور رحماني، بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي(رسالة جامعية)، الجزائر، 2006/2005، ص233.

سمّاها بحرًا."[1] قوامه التفعيلة وهي" الوحدة الإيقاعية الأكبر التي تشكل العمود الفقري لأوزانه."[2] أي إنّ الأوزان الشعرية الخليلية قوامها الأول هو التفعيلات المكونة من الحركات والسواكن، والتي بدورها تدخل في نظام إيقاعي أكبر هي البحور الشعرية ورغم هذه الأهمية البالغة التي تؤديها هذه الأوزان في بناء الشعر، إلاّ أنّ بعض النقاد في العصر الحديث حاولوا المساس بقداسة الوزن الشعري وعدّوه من الأمور التي لا علاقة لها بالشعر، بل بالعكس من ذلك هو وسيلة لكبح شاعرية الشاعر والحد من إمكاناته، وهو ما يعرف بأنصار قصيدة النثر وبأقل منهم دعاة شعر التفعيلة أو الشعر الحر؛ ولكن رغم كل هؤلاء إلا أنّ" القصيدة الخليلية أي القائمة على العروض الخليلي باعتباره الإطار الذي ينظّم الإيقاع، والمجرى الذي تنسكب فيه الحركية الإيقاعية، وكمياتها النغمية الموزعة بين الرخاوة والشدة وبين الحدّة والليونة، وبين الضعف والقوة حسب ما يقتضيه الموقف الشعري وطبيعة الحال الإبداعية."[3] وهناك من النقاد من ذهب إلى أنّ الأوزان الشعرية تنطوي على خصائص تجعل كل وزن يلائم حالة نفسية وموضوع معين دون باقي الموضوعات الأخرى، باعتبار أنّ الوزن" مرتبط بالحالة الشعورية للشاعر وبانفعاله."[4] أي إنّ الوزن هو نظام" يتلون بالحالة النفسية للشاعر."[5] بمعنى أن أي وزن إنّما يستعمله الشاعر لأنّه يلائم تلك الحالة النفسية التي يعيشها والتي يريد التعبير عنها في قوالب وزنية معينة دون باقي الأوزان الأخرى، وكان أصحاب هذا الرأي قد ذكروه انطلاقا من الحوار الذي دار بين الخليل وتلميذه الأخفش حين سأله هذا الأخير عن سبب تسمية كل بحر بهذا الاسم فقال الأخفش"سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: لِمَ سميت الطويل طويلا؟ قال:لأنّه طال بتمام أجزائه، قلت: فالبسيط: قال: لأنّه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فَعِلُن وآخره فَعِلُن، قلت فالمديد؟ قال: لتمدّد سباعية حول خماسية، قلت: فالوافر؟ قال: لوفور أجزائه وتِدًا

---

[1] عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص51.

[2] المرجع نفسه، ص59.

[3]قدور رحماني، بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي(رسالة جامعية)، ص235.

[4]عثمان موافى، في نظرية الأدب–من قضايا الشعر والنثر في النقد القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د.ط)، 2000، ص95.

[5]المرجع نفسه، ص102.

بوتدٍ، قلت: فالكامل؟ قال: لأنّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، قلت:فاهزج؟ قال: لأنّه يضطرب؛ شبّه بهزج الصوت، قلت: فالرجز؟ قال:لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام، قلت: فالرمل؟ قال:لأنّه شبِّه برمل الحصير لضمّ بعضه إلى بعض، قلت:فالسريع؟ قال:لأنّه يسرع على اللسان، قلت: فالمنسرح؟ قال:لانسراحه وسهولته، قلت: فالخفيف؟ قال:لأنّه أخف السباعيات،قلت: فالمقتضب؟ قال: لأنّه اقتضب من السريع، قلت: فالمضارع؟ قال:لأنّه ضارع المقتضب، قلت:فالمجتث؟ قال:لأنّه اجتثّ، أي:قطع من طويل دائرته، قلت:فالمتقارب؟ قال:لتقارب أجزائه؛ لأنّها خماسية كلّها يشبه بعضها بعضًا." [1]فهذا الحوار يعدّ أولى الكلام حول قضية ملائمة الوزن الشعري للموضوع، فالوزن إذن " ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها." [2]أي إنّ لكل وزن" نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب." [3]ولكن من النقاد من يرى عكس ذلك، ويرى أنّه لا توجد علاقة بين الأوزان الشعرية والحالة النفسية أو الأغراض، وإنّما كل الأوزان تصلح للتعبير عن هذا الغرض أو ذاك لأنّ "استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخير أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه: فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزّلون في كلّ بحور الشعر التي شاعت عندهم، ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلّها في موضوع واحد تقريبا، ونذكر أنّها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل، لنعرف أن القدماء لم يتخيّروا وزنا خاصا لموضوع خاص." [4]وهكذا فإنّه لا يوجد تمايز بين الأوزان الشعرية، وهي صالحة للتعبير عن أي موقف كان "فقد نصطدم بقصائد حلوة الإيقاع عذبة النّغم، منسجمة الأجزاء من الرمل أو الخفيف أو البسيط، وقد يحدث أن نرتطم بقصائد أخرى مستكرهة الإيقاع،

---

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص136.

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية-حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات-، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001، ص26.

[3] المرجع نفسه، ص26.

[4] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص175.

سمجة الموسيقى بالرغم من استنادها إلى البحور نفسها ومن هنا يتجلى واضحا أن الجودة والرقّة والنعومة والقوة والفخامة كلّها عناصر يحوزها الشاعر بسمو ذوقه ودقّة إحساسه وحسن تصرفه بالعبارات، ولا علاقة لكل ذلك بالوزن." [1] فالوزن إذًا هو من العناصر المهمة في بناء الشعر، وهو الجانب الخارجي المتعلق بالجانب الصوتي باعتباره "حركة صوتية تنشأ من نسق معين من العناصر الصوتية في القصيدة ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أو في الجملة." [2]ويضاف إلى هذا العنصر المهم في بناء النص الشعري عنصر آخر أُثير من لدن النقاد في العصر الحديث، وجُعل هو الآخر عنصرًا ذا أهمية بالغة نظرا للدور الذي يؤديه في بناء القصيدة وهو الإيقاع.

سادسا–مفهوم الإيقاع:

"تدخل جل الألفاظ المتوافرة في الثروة اللغوية، قبل تعيينها لأطر مفهومية ذات دلالات اصطلاحية خاصة في مرحلتين: **مرحلة التعبير الوضعي السكوني، ومرحلة التعبير المجازي المتحرك،** ففي المرحلة الأولى يسعى أبناء اللغة الواحدة إلى البحث عن استقرار المعنى للفظة، أما في المرحلة الثانية فإنّه يتم فيها تشكل صورة الحركة والاستعارة والانتقال الدلالي، فمن خلال هذه المرحلة يستطيع المؤلف أو الكاتب التعبير عن المعنى بغير اللفظ الذي وضع له أصلا بل يستعير لذلك أسماء أخرى."[3]وقد ينشأ أي مصطلح بسيطا واضحا لا خلاف عليه و "قد يستمر على حاله، أو ينحرف عن دائرته المحددة الواضحة إلى علوم أخرى، فيتحرك من البساطة إلى التعقيد، ومن الوضوح إلى الإبهام فيصل الأمر إلى أن يصبح هذا المصطلح أو ذاك مفهوما فهما عاما...ومن هذه المصطلحات مصطلح الإيقاع الذي يعدّ من أكثر المصطلحات استعصاء على التحديد الدقيق." [4]

---

[1]قدور رحماني، بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، ص236.

[2]مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص16.

[3]يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري–قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين–، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2004، ص5.

[4] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة–دراسة تطبيقية على دواوين– فاروق شوشة إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام–، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، إسكندرية، ط1، 2008، ص 13.

أ- لغة:

وفيم يخص المعنى اللغوي لهذا المصطلح-الإيقاع- فهو يدخل في مجالات عدّة كما يقول ابن منظور(ت**711**ه):"وقع بمعنى سقط ويقال سمعت وقع المطر، وهو شدّة ضربه والوقعة في الحرب صدمة بعد صدمة... وأن يقضي في كل يوم حاجة إلى مثل ذلك من الغد والوقعة، المرة من الوقوع(السقوط) وأنجو من النجو، الحدث: أي أكل مرة واحدة، وأحدث مرة في كل يوم... والوقع والوقيع: الأثر الذي يخالف اللون. والتوقيع: رمي قريب، وإصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضها. والتوقيع في الكتاب: إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه. وقيل هو مشتق من التوقيع الذي هو مخالفة الثاني للأول والتوقيع في السير شبيه بالتلفيف وهو رفعه يده إلى فوق." [1] فمن خلال هذا المعنى اللغوي الذي قدّمه ابن منظور؛ نلاحظ أنّ المعاني التي يأخذها الإيقاع هي معاني مشتركة: "تشير إلى تشكل نظام ما من فعل جزئي، يقوم على خرق الثاني للأول، بشكل متتابع إلى ما لانهاية. فهو في الحرب مرة تلو مرة، وقضاء حاجة واحدة في كل يوم، وفي التوقيع خرق للتتابع اللوني، يتكرر بشكل دائم، وهو في المطر إصابة بعض الأرض وإخطاؤه بعضها بشكل متكرر، أي خرق لوني أيضا، وهو في الكتاب خرق لنسق السواد في الصفحة. وفي السير رفع اليد اليسرى في مخالفة اليد اليمنى؛ لخلق نظام السير." [2] إذاً الأمر المشترك بين جميع هذه المعاني هو كونها لها نظام ما خاص بها أساسه" نفي الثاني للأول بشكل متكرر."[3] كما أنّ الإيقاع يحتوي على" الظواهر الطبيعية: الشمس والقمر والفصول الأربعة، وتغلغل إلى أجهزة الإنسان الداخلية من الدورة الدموية إلى التنفس إلى دقات القلب. وتحوّل عدم الاستجابة لإيقاع الحياة جسدًا أو روحا دليلا على المرض ووصل إلى الفن ثم تحرك إلى دائرة اللغة فظهر في عروض الشعر والوزن الصرفي والجرس الصوتي، ووصل إلى الفن بأشكاله المختلفة كالرسم والنحت والتصور والمعمار والتعبير الحركي"الرقص". [4] وهناك من النقاد من اعتبر الإيقاع نوعين من الناحية الفنية؛ فالنوع الأول هو" إيقاع تلقائي غير مقصود."[5] وهذا النوع من الإيقاع يتمثل في:"

---

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مج:8(ع-غ)، ص 483 وما بعدها.

[2] يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، ص6.

[3] المرجع نفسه، ص7.

[4] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص14.

[5] المرجع نفسه، ص14.

دقات الساعة، وحركات البندل، والأصوات أو الحركات التي تصدرها بعض الآلات كأصوات عجلات القطار. وكذلك في أنواع من الفنون."[1] وهو نوع من الإيقاع"لا يقصد منه أي نوع من أنواع التأثير الفني في النفس."[2] أما النوع الثاني من الإيقاع فهو"إيقاع أكثر تطورًا من النوع الأول وأكثر خصوصية منه أيضا فهو إيقاع مقصود أو فني."[3]وهذا النوع من الإيقاع نجده "في أنواع من الفنون أكثر تركيبا كالموسيقى الحديثة والشعر في مستوياته الراقية."[4]وهو إيقاع" مقصود به إحداث تأثيرات وانفعالات معينة في نفس المتلقي لأنه أساسا يعبّر عن إحساسات ومشاعر في محدث الإيقاع."[5]ويوجد بين هذين النوعين فروقا كثيرة نذكر منها:

1/العلاقة في النوع الأول ظاهرة بسيطة يسهل قياسها، أما النوع الثاني فهي أخفى وأكثر تركيبا.

2/العلاقة في النوع الأول توشك أن تكون حسية خالصة، ولهذا لا يتفاوت الناس في إدراكها. أما العلاقات في النوع الثاني فهي عقلية حسية، ولا تكفي الحواس لإدراكها بل تحتاج كذلك إلى الفكر لذا يتفاوت الناس في إدراكها.

3/العلاقات بين العناصر في النوع الأول تنتظم انتظاما تاما أو شبه تام. أما في النوع الثاني فتجمع بوضوح بين النسق والخروج على النسق .

4/يُعرّف النوع الأول من الإيقاع بأنّه تتابع منتظم لمجموعة من العناصر أما النوع الثاني من الإيقاع ولكون العلاقة بين عناصره ليست بسيطة فهو تأليف بين مجموعة من العناصر، يجمع بين النسق والخروج على النسق ويقيم بين هذه العناصر علاقة أو علاقات فإذا خلت العناصر من النسق ومن العلاقات فهي كذلك خالية من الإيقاع... ولذا تندرج أوزان الشعر في النوع الثاني من الإيقاع. [6]

---

[1] علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1993، ص18.

[2] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص15.

[4] علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص18.

[5] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص15.

[6] يُنظر:علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص 18، وما بعدها.

ب- اصطلاحا:

وبالانتقال إلى بيئة النقاد والدارسين نجدهم يقدّمون تعاريف مختلفة للإيقاع كلٌ حسب اقتناعاته وفهمه فمن هذه التعريفات أنّه-الإيقاع-"وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أو بمعنى أوضح، توالي الحركات والسكنات، على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة."[1]

أو هو" تتابع منتظم لمجموعة من العناصر وهذه العناصر قد تكون أصواتا؛ مثل دقات الساعة وقد تكون حركات مثل نبضات القلب وفي الفنون يتكون من حركات الرقص أو أصوات الموسيقى أو ألفاظ(الشعر)."[2]

أو هو "تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة الحال مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص."[3]

ومن التعريفات التي عُرِّف بها الإيقاع كذلك أنّه" التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء." [4] والإيقاع يعدّ " ركن هام من الوحدة العامة للغة، وهو جزء من الإيقاعات الكونية التي وهبها الله عزّ وجلّ للإنسان، والشاعر- وهو إنسان حسّاس- استطاع أن يطوّر إيقاعاته ويناغمها مع الحالة النفسية العامة التي يريد أن يرسمها عبر قصائده" [5] أي إنّ الإيقاع هو عبارة عن"إيقاعات مختلفة حيث نلفيه يتسلّط من الوجهة الفلسفية الخالصة على كل مظاهر الحياة بما فيها سيرة الكون القائمة على هذه الرتابة المتجددة حركتها كالليل والنّهار والصبح

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2001، ص 435.

(2) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص 17، ص 18.

(3) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1987، ص 52.

(4) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 16.

(5) معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر-شعر الأسرى أنموذجا، غزة، (رسالة جامعية)، 2006/2005، ص 137.محملة من الانترنت على شكل(pdf).

والمساء وتعاقب الفصول وتعاور النور والظلام." [1] وهذه المعاني التي يتميز بها الإيقاع متأتية من كون اللغة العربية" من أعز اللغات البشرية إطلاقا بالإيقاع الذي يجعلها لغة شعرية بالطبيعة، ويمنحها قدرة خارقة على إنتاج العناصر الصوتية فإن شعرها لا يختلف كثيرا عن نثرها الفني الرفيع النسج." [2] ورغم ارتباط الإيقاع بمختلف مناحي حياة الإنسان أو الظواهر الكونية إلا أنّه ميزة يتميّز بها الخطاب الشعري فهو "يحمل الدلالة المنبعثة من هذه الأصوات والإيقاع يبدو أمام القارئ شيئا ماديا محسوسا يعلن له أن الذي أمامه قصيدة من الشعر، وأنّه- الإيقاع- هو الذي نظّم هذا الفيض من الأصوات والمعاني." [3] فالشاعر حين يكتب قصيدته لا يكتبها كما يحلو له أو كما بدر له؛ وإنّما يكتبها وفق نظام خاص متعارف عليه، وفي حالة ما إذا خرج على هذا النظام فإنّه قد يتسبب ذلك في رفضه- العمل الشعري- وعدم تقبله على اعتبار أن الشعر" صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة لا تؤخذ هونا بل يقف عندها الشاعر طويلا يُهذّب ويدقق ويحذف حتّى تستقيم القصيدة، وتتوازن إيقاعاتها ويحكم نسيجها." [4]

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ الإيقاع" يمثّل ركيزة أساسية في عملية البناء الشعري لذا حاول الحداثيون الاهتمام به وذلك من خلال مستويين:

الأوّل: الإيقاع العروضي كما قنّنه الخليل بن أحمد(ت**786**م).

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

---

[1] عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم-دراسة في الجذور-، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص200.

[2] المرجع نفسه، ص 200، ص 201.

[3] سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، مطابع الوادي الجديد، القاهرة، ط1، 1996، ص139.

[4] عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص 51.

مباحث الدلالة وعملية التوفيق بين المستويين مهمة للغاية على المستوى الإيقاعي وهو الشيء الذي يكسب الإيقاع الشعري ذاتية ترتبط بمبدعه ثقافة وإحساسا." [1]

وما يمكن قوله في نهاية هذا العنصر أن الإيقاع:هو كل تكرار يكون بصورة منتظمة ومنظمة، وهو لا يتعلق بالشعر فقط وإنّما يشمل جميع مناحي الحياة، فالدورة الدموية في الإنسان تدور دوران منتظما، فهي تشكل إيقاعا خاصا بها، وبالتالي فإن الإيقاع مصطلح عام؛ ولكنّه يبدو في الشعر أوضح منه في باقي العناصر الأخرى نظرا لكونه يتألف من جملة من العناصر سواء أكانت خارجية كالوزن والقافية أم داخلية كالتكرار، التصريع....

سابعا–العلاقة بين الوزن والإيقاع:

تعدّ العلاقة بين الوزن والإيقاع علاقة الكل(الإيقاع) مع الجزء(الوزن) فالوزن هو صورة منضبطة من صور الإيقاع، فهو–الوزن–" أحد تجليات الإيقاع المتعددة."[2] والإيقاع هو أكثر الصور شيوعا في الشعر العربي؛ فهو ترديد وتناوب متناسق المقاطع، يدركه الشاعر والمتلقي ويحسّانه ويدركانه بغريزتهما، باعتبار أن الوزن هو مجموعة من القوانين التي تشمل بعض أنماط الإيقاع؛ لأنه"يظهر في النصوص الأدبية النثرية بالرغم من خلوّها من الوزن بالمعنى المألوف الذي هو الوزن العروضي...ولما كان الوزن جزءًا من الإيقاع وفرعا عليه، فإنّه ينهض بدور فاعل في إغناء الخاصية الإيقاعية للنص الشعري عن طريق إحداث تهيؤ في نفس المتلقي ذي الحساسية المرهفة لاستقبال تتابعات جديدة مشابهة."[3] ولا يحصل هذا الأمر إلاّ عن طريق مجموعة من العوامل الخارجية التي تسهم في إبرازها لـ:" أنّ نشوء الإيقاع المنتظر، ... محال عمليا دون وجود قالب خارجي أو نظام مسبق التشكل يُتوقع أن تُحقّقه الكلمات." [4]

---

[1] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص 29.

[2] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، (د.ط)، 2007، ص49.

[3] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي– نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن–، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص 50.

[4] المرجع نفسه، ص322.

فالوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري، فيما أنّ الإيقاع هو حركة كل تفعيلة في البيت؛ فهو يستوعب الوزن، لكن هذا الأخير-الوزن- لا يستوعب كل الإيقاع. وهذا يقتضي بالضرورة أن يكون الإيقاع أكبر من الوزن لأنّ أهل العروض" مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع. إلاّ أن صناعة الإيقاع تُقسِّم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تُقسِّم الزمان بالحروف المسموعة،فكلّما كان الشعر ذا ميزان يناسب الإيقاع."[1]

لأنّ" تناظر الوزن وتناظر الإيقاع يحظيان بوظيفة أوّلية في تنظيم الجمل ونسج علاقات من المركبات وتوزيع الألفاظ." [2]

فالوزن إذن ليس سوى تقطيع ثابت للأزمان، بينما الإيقاع حركة وخلط وتكسير دائم فعند نظم بيت شعري على بحر المتقارب مثلا إنّما نوزّع تفاعيل هذا البحر:(**فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن**) وهي تفاعيل ثابتة ومكررة داخل الإطار الوزني، فيما أنّ الإيقاع تشكّله الأصوات الناقرة والضابطة، والسكتات تكتسي طابعا مجرداً سواء كان اللحن لفظا أو موسيقى. وهي حقيقة تبدو واضحة في الاختلافات التي تكون على مستوى الإيقاع، بالرغم من نظم الأبيات على بحر واحد.

وما يمكن قوله أنّ الإيقاع"يقع في الشعر ويقع في الكلام المرسل: في الخطابة، وفي الإنشاد وفي الغناء وفي الموسيقى، كما يمكن القول بأنّ لكلّ شيءٍ إيقاعا، فللأكل المنتظم إيقاع، وللسير المنتظم إيقاع، ولكن الإيقاع يتفاوت، فإيقاع الشعر أو الموسيقى غير إيقاع الكلام المرسل، فالأوّل مخطط له ويسير وِفق خطّة مرسومة، أما الثاني فيأتي عفوًا، ومن ثمّ ففيه تجاوز."[3] أمّا الوزن فهو خاص بالشعر ينشأ من تكرار لمجموعة من التفعيلات تضمّها البحور الشعرية؛ فهو بمثابة الوتر الذي يدخل في

---

[1] السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج2، ضبطه: محمد أحمد جاد المولى وآخرون، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ت)، (د.ط)، ص470.

[2] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996، ص 281.

[3] عبد العزيز أحمد علام، علم الصوتيات، مكتبة الرّشد، الرياض، (د.ط)، 2009، ص 357.

تكوين الإيقاع ويُنظّمه ويعطيه صبغة شعرية وهوية من خلال الوحدات المتكررة التي تكون وِفق نظام خاص يتميز به الشعر دون غيره من فنون القول، فالوزن بالنسبة للإيقاع بمثابة الآلة الموسيقية التي يخرج منها الصوت الجميل، كآلة العود مثلا فهذه تمثّل الإيقاع أما الوزن فهو أحد أوتار ذلك العود إذ بفضله اكتسبت تلك الآلة الموسيقية ذلك الصوت الشجي الذي يأسر القلوب قبل الأسماع.

الفصل الثاني

البنية العروضية في ديوان "أغنيات الورد والنّار"

تمهيد

أولا- البحور الشعرية

ثانيا- بنية البيت الشعري

ثالثا- إيقاع التدوير

رابعا- إيقاع الزحافات والعلل

خامسا- إيقاع القافية

تمهيد:

إنّ بناء الشعر العربي عملية مهمة انطلاقا من العناصر والوحدات التي تدخل في تكوينه، والتي تمنحه أبعادًا جمالية تمكّنه من أن يكون شعرًا راقيا، تستلذّ له الأسماع، ولا يستطيع أحد مفارقته، وأول هذه الأبعاد الجمالية: هو الجانب الموسيقي، ويضاف إليه البنية اللغوية، والإحساس بالزمن، وكذا التشكيل بالصورة التي تنبثق كلّها من الطاقة الشعورية المتدفقة من كيان النص. ويعدّ "البناء الموسيقي في مقدمة البنى التي تتكون منها القصيدة عند العرب؛ لأنّ القصيدة إذا فقدت العنصر النغمي(الوزن الشعري) تخرج من دائرة الشعر إلى دائرة الفن النثري."[1] ومما لا يخفى على أحد أن علماء العربية والغيورين عليها اهتدوا إلى طريقة لحفظها وعدم السماح بتحريفها، فقاموا بوضع علم النحو حتّى يتمكن المتكلم بهذه اللغة من النطق السّليم للألفاظ داخل التراكيب نطقا سليما صحيحا لا يختل معه المعنى، وقاموا كذلك بوضع علم البلاغة لتمكين المتكلمين بهذه اللغة من وضع الكلام وضعه الصحيح فهي ملائمة المقال لمقتضى الحال،ولم يكتف هؤلاء بهذا فحسب؛ بل اهتدوا إلى طريقة يتم بها حفظ ما قالوا من شعر باعتباره ديوان العرب وحافظ لعاداتهم وتقاليدهم وأنسابهم، وهذا العلم هو علم العروض الذي "يعتمد أوّل ما يعتمد على الموسيقى فكما أنّ للموسيقى رموزا خاصة عندما تكتب للتعبير عن النغم(النوتة الموسيقية) كذلك للعروض رموز خاصة به في الكتابة تخالف الكتابة الإملائية وهذه الرموز العروضية تعبّر عن التفاعيل التي هي بمثابة الألحان في الغناء."[2] إذن هو علم يتم من خلاله تقييم الشعر المنظوم لمعرفة صحيحة من فاسده باعتباره يقوم على "موازين معينة تسمى الأجزاء أو التفعيلات وهي عبارة عن أصوات متحركة وساكنة متتابعة على نحو معين فهي إذن وحدات موسيقية وضعت لتكون أوزانا نزن بها الشعر فنعرف سليمه من مكسوره."[3] فعلم العروض إذن:"لا يلتفت إلى طبيعة الصوت ونوعه ولا إلى قوته وضعفه ولا إلى مخرجه ولا إلى ما يُعنى به علم

---

[1] صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993، ص18.

[2] عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط3، 1987، ص17.

[3] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه-دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر-، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997، ص 20.

الصوتيات ولكنّه لا يجد في الأصوات إلاّ حركات وسكنات تسمع فيرصد تواليها فإن وافق قوانينه وقواعده وماثل وحداته الوزنية حكم له بصحّة الوزن والانتظام وإلاّ فبعدم الانتظام والعشوائية."[1] أي إنّ العروض يقوم على موازين يتم من خلالها تمييز جيّد الشعر من رديئه، وأساس هذه الموازين هي:"الحروف والكلمات التي ينطقها الإنسان وتخرج من حنجرته مكونة حركات وسكنات تتركب منها تفعيلات الشعر."[2]

و"التفاعيل هي الأوزان الضابطة لموسيقى البحور الشعرية."[3] فأساس ميزان العروض إذن هو التفعيلة التي تعدّ "وحدة صوتية لا تدخل في حسابها نهاية الكلمات فمرّة تنتهي التفعيلة في آخر الكلمة ومرّة في وسطها."[4] والتفعيلة هي الجزء الذي تتكون منه البحور الشعرية.

أولا– البحور الشعرية:

تنتظم الوحدات الوزنية أو التفعيلات العروضية في وحدات أو عناصر أكبر هي البحور أو الأوزان الشعرية. والبحر الشعري هو:"الوزن الخاص الّذي على مثاله يجري النّاظم."[5]أو هو: "مجموعة من التفاعيل تأتي وفق النسق التحليلي وتشكّل نمطا إيقاعيا يتحدد به البحر المسمى وزنا."[6]وبحور الشعر"خمسة عشر بحرًا استنبطها الخليل من الشعر العربي الذي اطّلع عليه وأخضعه لقوانين موسيقية ولغوية ورياضية ثم جاء بعده تلميذه الأخفش وأضاف البحر السادس عشر."[7]فعمل الخليل هذا عمل جليل قدّم به خدمة للغته وهي لغة القرآن الكريم، وقدّم به خدمة كذلك لديوان العرب ولسان حالهم، وكذلك قدّم خدمة جليلة لأمّته من خلال قيامه "بحصر الأوزان المعروفة جميعا ووضع لها مقاييس عامة شاملة سمّاها البحور ثم تناول التغييرات التي تعتري تلك البحور

---

(1) محجوب موسى، الميزان–علم العروض كما لم يعرض من قبل، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1997، ص16.

(2)عبد الحكيم عبدون، الموسيقى الشافية للبحور الصافية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007، ص15.

(3) صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص55.

(4)عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، ص8.

(5) أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1997،ص 29.

(6) عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، (د.ت)، ص20.

(7) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري–دراسة تحليلية تطبيقية–، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 1997، ص 43.

والتفريعات عنها وما يعتريها من زحاف وعلل واستخلص لها كلها قوانين."[1] ولعلّ السبب والسر الذي دعا الخليل إلى تسمية الأوزان الشعرية بالبحور هو كونها "شبيهة بالبحر فهذا يُغترف منه ولا تنتهي مادته وبحر الشعر يورد عليه من الأمثلة مالا حصر لها."[2] ويضاف إليه كذلك أنّ كلمة البحر"توحي بالعمق والاتساع."[3] وتتنوع تكوينات هذه البحور من بحر لآخر فهناك "أبحر متناوبة التفاعيل كالطويل أو البسيط مثلا حيث نجد التفعيل الأول يساوي الرابع. وهناك أيضا أبحرا متساوية التفاعيل كالمتدارك والرجز والهزج والكامل."[4] وهذه الجوانب كلّها تمثل الجوانب الخارجية أو العناصر التي تدخل في تكوين الموسيقى الخارجية أو الإيقاع الخارجي، الذي يعتمد أكثر ما يعتمد على البحور أو الأوزان الشعرية وما تنتظم فيها من تفعيلات باعتبار أن"الإيقاع الوزني في الشعر العربي ذا تشكيلات متنوعة هي البحور الشعرية وكان من المناسب الوقوف عند كل تشكيل لمعرفة بعض خصائص استعماله، ولمراقبة امتداده على مساحة النص الشعري."[5]

وبما أنّ المدوّنة التي اعتمدتها لتكون محل دراسة هي ديوان"**أغنيات الورد والنّار**" للشاعر (مصطفى محمد الغماري)؛ فإنّني سأعمل على دراسة البنية الوزنية من خلال الإحصاء العددي التفصيلي للمتن الشعري كلّه دون استثناء وقد أفدت في هذه العملية من المرجعين[6]. لذا نجد أن الشاعر قد بنى منظومته الوزنية التي تهيكلت داخلها نصوصه الشعرية على ثلاثة بحور ولكن بنسب مختلفة وهي:**الكامل،البسبط،الخفيف،** واستعمل كذلك **مجزوء الكامل،ومشطور البسيط** والجدول الموالي يقدّمها مرتّبة حسب مرات الاستعمال:

---

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1997، ص79.

(2) أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص29.

(3) محمود مصطفى، أهدَى سبيل إلى عِلمَي الخليل العروض والقافية، تح: سعيد محمد اللحّام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1996، ص32.

(4) محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسات ع.بن عبد الله، تونس، ط1، 1988، ص250.

(5) مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص52.

(6) قدور رحماني، بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي(رسالة جامعية)(مرجع سابق). ومقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر شعر الجواهري(مرجع سابق).

البحر العروضي	عدد مرات تردده	النسب المئوية	عدد الأبيات	النسب المئوية
البحر الكامل	اثني عشر مرة(**12**)	**54 %**	ست وسبعون وثلاثمائة بيت (**376**)+ **3**حرة	**%48.39**
مجزوء الكامل	مرتين(**02**)مرة	**%096 .09**	أربعة ومائة (**104**)	**%13.38**
البحر البسيط	ست(**06**)مرات	**%27 .27**	ستة ومائة (**106**)	**%26.51**
مشطور البسيط	مرة واحدة(**01**)	**%54 .04**	ثمانية وخمسون (**58**)	**%07.46**
البحر الخفيف	مرة واحدة(**01**)	**%54 .04**	ثلاثة وثلاثون (**33**)	**%04.24**

من خلال الجدول السابق نقف على جملة من الاستنتاجات نذكرها في العناصر الآتية:

1- نلاحظ أنّ (الغماري) ركّز في ديوانه هذا على ثلاثة بحور فقط من بين الستة عشر بحرا؛ وهي بحور كان الاهتمام بها منذ القديم خاصة البحر الكامل الذي يعدّ من بين أهم البحور الشعرية دورانا في الشعر الجاهلي وحتّى بعده. لذا فالشاعر قد استعمله في ديوانه بنسبة قدّرت بأربع وخمسين بالمائة من مجموع الأبحر التي استعملها في ديوانه، ثم يليه بحر آخر حظي باهتمام الشعراء وقد بنوا قصائدهم عليه وهو **البحر البسيط**؛ الذي نجده قد تردد حوالي **ست مرات** أي بنسبة فاقت سبعا وعشرين بالمائة، ثمّ يلي هاذين البحرين بحر ثالث هو **البحر الخفيف** الذي استعمله **مرة واحدة** أي بنسبة مئوية فاقت الأربع بالمائة. ومن هنا يمكننا القول أنّ (الغماري) قد اقتفى أثر من سبقه من الشعراء بجعله النسبة الأكبر من ديوانه **لبحر الكامل**.

2- استعمل (الغماري) **مجزوء الكامل**، و**مشطور البسيط**،كما لجأ إلى المزج بين البحر تاما ومجزوءا أو مشطورا كما فعل في قصيدة:"**رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر**"حيث مزج بين **البحر البسيط** بصورته التّامة في قوله:

"لَيلَى" وتَرتَحِلُ الأَشيَاءُ في ذَاتِي ويَعبُرُ الحُلم أَعمَاقَ المَسَافَاتِ

مسَافِرٌ في هَوَاهَا كلَّ مَا اعتَصَرَت قِيثَارَتِي من هُمَومِ اليَومِ والآتِي

حُبّي إذا جَنَتِ الظَّلمَاءُ فَاصِلَة من الضِّيَاء عَلَى دَربِ المُعَانَاة[1]

وأمّا عن أمثلة **مشطور البسيط** فقوله:

أهوَاكَ يَا وَطَنِي وأعبُدُ اللّه

والوَردُ أعشَقُهُ والشَّمس أهوَاهَا

لا اللَّيلُ يَحجُبُهَا عَنِّي... فَأنسَاهَا

ولا عَوَادِي العِدَى تَعدُو ...فَأنعَاهَا[2]

فمن خلال هذين المثالين بيّنا لجوء الشاعر إلى المزج بين **تام بحر البسيط ومشطوره**.

وأمّا عن نسب تردد **مجزوء الكامل** فقدّرت بحوالي: **مرتين** أي بنسبة فاقت التسع بالمائة. وأما مشطور البسيط فقد تردد:**مرّة واحدة** أي بنسبة فاقت الأربع بالمائة وبالتالي فإنّ البحور التامة في ديوانه اقتصرت على **ثلاثة بحور** فيما أهمل البقية، وفيما يلي سأحاول الوقوف على الجوانب النظرية لكلّ بحر من هذه البحور مع إيراد أمثلة عن كلّ منها.

1- البحر الكامل:

هو"أتم البحور السباعية ويصلح لكل نوع من أنواع الشعر ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدّمين والمتأخرين وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء وأقرب إلى الشدّة منه إلى الرقّة."[3]وأطلق الخليل عليه هذه التسمية "لأنّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر وله تسعة أضرب لم يحصل عليها بحر آخر."[4] وهو بحر يأتي تاما كما قد يأتي مجزوءا، عرفه الشعر العربي منذ العصر الجاهلي وأشهر ما

---

(1) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط) ، 1980، ص191.

(2) المصدر نفسه، ص194.

(3) سليمان البستاني، نظرية الشعر-مقدّمة ترجمة الإلياذة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط3، 1996، ص93.

(4) صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص 87.

نظم عليه معلقة (عنترة ولبيد)، لذا نجد أنّ (الغماري) سار على منوال هؤلاء واختار البحر الأكثر موسيقية ونغما.

وفيم يلي سأورد بعض الأمثلة من ديوان "**أغنيات الورد والنّار**" على هذا البحر حيث يقول في قصيدة" **أغنية الشمس**":

وحَبِيبَتِي خَلفَ الظَّلاَم سَحَابةٌ خَضرَاءُ في كَبِدِي وفي أحضَانِي
مُتَمَاوجُ في وصلِهَا سَمَرُ الهَوَى مُتَمَرِّدٌ في شَوقِهَا كِتمَانِي
هَل تَسمَعِينَ صَدَى لُحُونَكِ في دَمِي كَم أورَقَت فِي مُقلَتي أشجَانِي.[1]

فالغماري استعمل في ديوانه **ستة وسبعون وثلاثمائة(376) بيتا** من هذا البحر،أي بنسبة مئوية فاقت الثماني والأربعين بالمائة بالإضافة إلى نظمه **لثلاث قصائد** من نفس البحر وفق نظام شعر التفعيلة نورد مقاطع عن كل قصيدة. ونبدأ بقصيدة:"**أوّاه يا سفر**" والتي مطلعها:

جُرحٌ يَغِيمُ..
ومَوجَةُ تَنآى
وشُطآنٌ تَلُوبُ.
ومَدَى..
تَسَكَّعُ في شِفَاهِ الدَّهر.[2]

وأما القصيدة الثانية التي تنتمي إلى نفس النظام هي قصيدة: "**نجوى العشق والنار**" والتي مطلعها:

أُسَافِرُ..لَيسَ لِي زَادٌ سِوَى عَينَيكَ..يَا سَفَرِي
فَفِي عَينَيكَ أَشوَاقِي ..تُغَنِّي لِلهَوَى العَطِر
ولِلجَمرِ الّذِي سَجَنُوهُ في" الوَادِي" ولِلوَترِ. [3]

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص21، ص22.
[2] المصدر نفسه، ص53.
[3] المصدر نفسه، ص151.

والقصيدة الثالثة هي قصيدة:"**رفض في مسافة العشق**" والتي مطلعها:

مَرَايَا الضَّوءِ تَجْلُو وَحشَة الظَّلمَاءِ عَن هُدُبِي

فَأكتُبَ في جَبِينِ الشَّمسِ مَوَّالاً عَن العَرَبِ

عَن التَّاريخِ .. يَا نَهرَ الحَقِيقَة فِي دَمِي انسَكِب .. [1]

من كلِّ ما سبق يتّضح أنّ (الغماري) لم يلتزم ببناءٍ واحد في قصائده. رغم أنّ أغلب هذه القصائد هي قصائد عمودية أي مبنية وفق نظام الشطرين ولكنّه استعمل كذلك ثلاث قصائد من بحر الكامل وفق نظام شعر التفعيلة كما بينا ذلك سابقا.

هذا فيما يخص **البحر الكامل** تاما أي بست تفعيلات. وأمّا مجزوؤه وهو أن يأتي مؤلفا "من أربع وحدات إيقاعية في الشطرين لأنّ المجزوء ما حذف تفعيلة من كل شطر فيه."[2] فقد استعمله (الغماري)**مرّتين** أي بنسبة فاقت التسع بالمائة.

وفيما يلي أمثلة عن هذا النوع وأبدأ بقصيدة "**مرثية الألم والثورة(إلى الشهيد كمال جنبلاط)**" التي مطلعها:

أضرِب بِهَا كَهفَ التآ مُرِ خَلفَ هَاتِيكَ الخِيام

واحطِم بِهَا جُدُرَ الزَّمَا نِ.. فَمَا الزَّمَانُ سِوى رُكَام

واردِم بِهَا طَلَلَ الأُولَى رَاحُوا . .وزَادَهُم الكَلام

تَنشَلُّ حِينَ يَمُوتُ مَوَّا لُ الضُّحَى..لغَةُ السَّلاَم.[3]

وأمّا القصيدة الثانية التي جاءت على مجزوء الكامل فهي بعنوان"**نجوى مسافر بعيد**"وفيها يقول:

أنَا ليتَ لِي يَا طَيرُ رِي شاً مِثلَ رِيشِكَ أو جَنَاحا

فَأَحُوم حَولَ الرَّوضِ أَس تَرِقُ الأزَاهِيرَ المِلاَحَا

---

(1) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 161.

(2) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه-دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر-، ص48.

(3) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص31، ص32.

وأَصُبُّ لَحنِي لِلوُرُو دِ وأَشرَبُ العِطرَ المُبَاحَا

وأَشُمُّ يَا طَيرُ الحَيَاة صَبًا..وأحيَاهَا صَبَاحا.[1]

أمّا فيما يخص عدد الأبيات التي نظمها الشاعر-الغماري- على مجزوء الكامل هي: **أربعة ومائة بيت(104 بيت)**.

2-البحر البسيط:

أمّا عن البحر الذي احتلّ المرتبة الثانية من حيث نسبة تردده في الديوان- أغنيات الورد والنّار- فهو **البحر البسيط**، وهو أحد "الأبحر الثلاثة التي وردت بكثرة في الشعر العربي."[2] و"للبسيط ثمانية أجزاء: سباعية، وأربعة خماسية، وسباعية مقدّم على خماسية."[3]

وأضاف القرطاجني(**ت1234م**) بقوله:"وتجد للبسيط سباطة*وطلاوة."[4]والبحر البسيط "يقرب من الطويل ولكنّه لا يتّسع مثله لاستيعاب المعاني ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب والألفاظ مع تساوي أجزاء البحرين، وهو من جهة أخرى يفوقه رقّة وجزالة ولهذا قلّ في شعر أبناء الجاهلية وكثر في شعر المولدين."[5]

وأمّا فيما يخص استعمال (الغماري) لهذا البحر فنجده قد استعمله تامًا أي بثماني تفعيلات، واستعمله كذلك مشطورا أي بأربع تفعيلات تفعيلتين في كل شطر.وبالعودة إلى ديوان" **أغنيات الورد والنّار**" والقيام بإحصاء نسبة تردد هذا البحر نجده قد تردد حوالي **ست(06) مرات** أي بنسبة فاقت سبعا وعشرين بالمائة. و عن القصائد التي نظمت على هذا البحر هي:" **لبنان الرافض**" والتي مطلعها:

تَعَانَقَ الرَّفضُ في وَادِيك والقَدَرُ مَاذَا جَرَى اليَومَ يَا لُبنَان مَا الخَبَرُ؟

---

(1) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 141، ص142.

(2) محمد عبد المنعم خفاجي، موسيقى الشعر وأوزانه-دراسات في الشعر العربي، الاتحاد التعاوني للطباعة، الرياض، (د.ط)، (د.ت)، ص61.

(3) موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، منشورات السّهل، الجزائر،(د.ط)، 2009، ص82.

(4)حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص241.

*هي التي تتوالى فيها ثلاث متحركات.للاستزادة ينظر: منهاج البلغاء، ص 233.

(5)سليمان البستاني، نظرية الشعر-مقدّمة ترجمة الإلياذة، ص 91.

مَاذَا جَرَى؟ فَحُمَى الجُولاَن مُغتَصَبٌ والرِّيحُ تَركُضُ في لُبنَان .. تَنفَجِرُ

تَدُوسُ هَامَتُه السَّمرَاء.. تَصلُبُهَا وَيَقدَحُ العَارُ قُدَّاحٌ وَمُستَتِر![1]

وأمّا القصيدة الثانية فهي بعنوان" **إلى ناعيك يا سمراء**" والتي مطلعها:

يَنعَاكِ يَنعَاكِ مَن بِالأَمسِ يَنعَانَا نَحنُ الغَرِيبَانِ يَا سَمرَاء وجدَانَا

إن لَم نُعَانِق هَوَانَا عَبرَ تَذكِرَة غَضبَى المَلاَمِح .. لاَ كُنَّا وَلاَ كَانَا

يَنعَاكِ يَنعَاكِ مَن زَمَت عَوَاطِفُهُ (شَرقًا) وهَامَت بِلَحنِ (السِّينِ)إِذعَانَا!

وقَد لَمسنَا زَفِيرًا منه..يَحرِقنَا لَو يَستَطِيعُ .. وطَرفًا مِنه يَقلاَنَا.[2]

وأمّا القصيدة الثالثة فهي بعنوان"**إلى شاعر القصر**" والتي مطلعها:

يَا شَاعِرَ القَصرِ هَانَ الشِّعرُ والأَدَب مَاضِيكَ لَمحٌ ورَاءَ الغَيمِ يَحتَجِبُ

فِيمَ المَدِيحُ عَلَى الأَعتَابِ تُفرِشُهُ لِلفَاتِحِينَ!وَلاَ خَيلٌ وَلاَ قَضَبٌ

فِيمَ القَصَائِدُ ... تَروِيهَا مُلَفَّقَة نَشوَى.. تَسَكَّع في أعمَاقِهَا الكَذب

يَا شَاعِرَ القَصرِ... كَم أغرَاكَ دِرهَمه فَرُحتَ في المَوجة الزَّرقَاء تَصطَخِب [3]

وأمّا القصيدة الرابعة فهي بعنوان" **يا وردة النّار**" ومطلعها:

مُدِّي جُذُورَ الهَوَى العُذرِيِّ واقتَرِبِي يا وَردَةَ الفَتحِ في وَشمِ الضُّحَى انسَكِب

مُدِّي جُذُورَكِ. . لاَ وَجهٌ ولاَ نَسَبٌ إِن يُبحِر اليَأسُ في وَجهِي وَفِي نَسَبِي

عُرُوبَةُ الرَّفضِ في عَينَيكِ مُزهِرَة بِأَلفِ صُبحٍ على نَجوَاك مقترب. [4]

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 9، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص 75، ص76.

[3] المصدر نفسه، ص 97، ص98.

[4] المصدر نفسه، ص 167، ص 168.

في هذه القصيدة نجد الشاعر _الغماري_ قد مزج بين **البسيط التام ومشطوره** حيث جاءت عدد الأبيات التي كان فيها البحر البسيط تاما حوالي **ثلاثة وعشرون(23) بيتا**. أما الأبيات التي جاءت على مشطور البسيط فعددها **ثمانية وخمسون(58)بيتا** وفيما يلي نماذج عن مشطور البسيط:

أَهوَاكَ يَا وَطَنِي وأَعبُدُ الله

والوَردُ أَعشَقهُ والشَّمس أهوَاهَا

لاَ اللَّيلُ يَحجُبُهَا عَنِّي.. فَأَنسَاهَا

وَلاَ عَوَادِي العِدَى تَعدُو.. فَأَنعَاهَا [1]

وقد نظم (الغماري) على بحر البسيط ما يقارب **ستة ومائتي(206) بيت** من الشعر أي بنسبة تفوق **ستا وعشرين بالمائة**. وأما مشطوره فقد ورد حوالي: **ثمانية وخمسون(58) بيتا** أي بنسبة مئوية فاقت **سبع بالمائة**.

3-البحر الخفيف:

أمّا البحر الثالث الذي استعمله (الغماري) في ديوانه فهو البحر الخفيف الذي قِيل عنه بأنّه "أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع يشبه الوافر لينًا ولكنّه أكثر سهولة وأقرب انسجاما وإذا جاد نظمه رأيته سهلا ممتنعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور وليس في جميع بحور الشعر بحرٌ نظيره يصح للتصرف بجميع المعاني."[2]

وللخفيف كذلك "جزالة ورشاقة."[3] وهو بحر"مركب سداسي الأجزاء يكثر استخدامه عند القدماء والمحدثين ويستعمل تاما ومجزوءًا."[4]

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار ، ص194.

[2] سليمان البستاني، نظرية الشعر-مقدّمة ترجمة الإلياذة، ص93.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص241.

[4] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه-دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر-، ص135.

والغماري قد استعمل هذا البحر في مناسبة واحدة فقط وذلك من خلال القصيدة المعنونة بـ:"**براءة إلى شهداء الرفض والجهاد في مصر إلى قوافل الثورة الإسلامية الآتية**" والتي يقول فيها:

كَلِمَاتُ البَرَاءَة المَصلُوبَه ثُرنَ في خَاطِرِي فَهُجنَ كُرُوبَه
العُيُونُ الّتِي تَمَاوَجَ فِيهَا الطُّ هرُ.. بَاتَت مِن طُهرِهَا مَسلُوبَه
والجِبَاهُ الّتِي تُهَدهِدُ بَالِغًا جَبِينَ الجَوزَاءِ تَغدُو تُرِيبه
والأَكُفُّ الّتِي عُبِّقنَ سَلامًا هَدَّهَا اللَّيلُ حِينَ رَوَى نُيُوبه.[1]

من هذا العرض الموجز للأبحر الثلاثة التي احتواها ديوان"**أغنيات الورد والنّار**" **للشاعر (مصطفى محمد الغماري)**. نجد أنّ (**البحر الكامل**) استحوذ على النسبة الأعلى من قصائد هذا الديوان؛ فجاءت أغلبها على هذا البحر سواء أكان تاما أي بثماني تفعيلات أم مجزوءا أي بأربع تفعيلات. وكان حضوره بنسبة مئوية فاقت الواحد والعشرين بالمائة. فيما كان البحر الذي احتل المرتبة الثانية من حيث نسبة تردده سواء أكان تاما أم مشطورا هو البحر البسيط، حيث فاقت نسبة حضوره ثلاثا وثلاثين بالمائة. وأمّا البحر الثالث الذي كان حضوره قليلا حيث لم يتردد سوى **مرة واحدة(01)**هو البحر الخفيف.

ثانيا– بنية البيت الشعري:

إنّ للشعر مكانة عالية عند العربي قديما وحديثا، لذا سعى منذ القديم أي منذ العصر الجاهلي– وفيه من قال قبل هذه الفترة– أن يضع لهذا الفن المهم في حياته مجموعة من النظم التي تحكمه وتنظمه خاصة فيما يتعلق بالبيت الشعري؛ باعتباره أصغر وحدة إيقاعية تسهم في بناء الوحدة الإيقاعية الأكبر وهي القصيدة؛ حيث كان ولا يزال تقليدا متّبعا في تأليف البيت الشعري، وهذا الأمر هو ما دعا النقاد سواء القدماء أو المحدثين الخوض فيه والتّكلم عن قوانينه وأسسه التي لابدّ

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص89، ص90.

لأي شاعر أراد نظم شعر أن يتبعها ويسير على نهجها ومن هؤلاء: ابن رشيق في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه حيث يقول" والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، تشبيه بيت ودعائمه العلم، وبابه الدُّربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخيّ والأوتاد للأخبية،فأمّا ما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنّما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغني عنها."[1] في هذا القول نجد أنّ ابن رشيق يؤكد على فكرة مهمة مفادها أنّ "بيت الشِعر يستقيم بأعاريضه وقوافيه كما أنّ بيت السكن يومئ إلى توازي الشطر الأول المنتهي بالعروض مع الشطر الثاني المختوم بالقافية."[2]

فالوزن والقافية وانقسام البيت الشعري إلى شطرين هي العناصر التي لابدّ لأي بيت شعري أن يُبنى عليها. ولم يكن ابن رشيق الوحيد الذي تطرق إلى هذه القضية بل نجد نقاد آخرين وعلى رأسهم القرطاجني(ت**1234**م) الذي يقول "ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزّلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيبها في إدراك البصر تأمّلوا البيوت فوجدوا لها كسورا وأركانا وأقطارا وأعمدة وأسبابا وأوتادا. فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر، وجعلوا اطّراد الحركات فيها للذي يوجد للكلام به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتدّ في استواء، وجعلوا ملتقى كل قطرين حيث يفصل بين بعضها وبعض بالسواكن ركنا لأنّ الساكن لمّا كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطرين... وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت وينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يقال: إنّها جعلت بمنزلة ما يعالي به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها. وقد يُقال إنّهم جعلوا العروض والضرب وهما نهايتا شطري

---

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه،ج1، ص121.

[2] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص70.

البيت في أن وضعوهما وضعا متناسبا متقابلا منزلة القائمتين في وسط الخباء اللتين يكون بناؤه عليها."[1]

فملخص هذا الكلام أن البيت الشعري يتألف من أمور لابد على كل ناظم للشعر التزامها والمحافظة عليها أثناء نظمه لأبيات قصيدته الشعرية أهمها:

1- الوحدات الوزنية الأجزاء.

2- الفصل بين كل مجموعتين متساويتين من الأجزاء.

3- اختتام كل مجموعة من الأجزاء بعنصر مميز هو العروض للمجموعة الأولى (الصدور) والضرب للمجموعة الثانية (العجز).

4- اختتام المجموعتين كلتيهما بعنصر القافية."[2]

فالنقطة التي أراد كلا الناقدين التركيز عليها مفادها: أنّ البيت الشعري لبنة إيقاعية أولى وبتمامها وبنائها بناءًا صحيحا يتم بناء القصيدة، وبإحكامها يتم حسن إحكام القصيدة. ولعلّ البيئة الجغرافية التي كانوا يُقيمون بها هي من وفّر لهم كمًا هائلا من المصطلحات فبيت الشِّعر هو بيت الشَّعر نفسه له شطران أو مصراعان ويقوم على أعمدة وأوتاد وأطناب، فهو يحوي معانيه كما يحوي بيت الشَّعر من فيه من أفراد العائلة،وكل بيت منفصل عن الآخر كما تتناثر الأخيمة في البيئة الصحراوية،واللغة التي تتحرّك فيه كساكن ذلك البيت الذي يعيش فيه بين نبات البيئة ورمالها وحيوانها وألوانها وأوصافها، وكانت القافية الواحدة تعبيرًا عن هاجس الوحدة والترابط الاجتماعي الذي يؤلف نسيج القبيلة، فسار الشعراء على نظام خاص في نظم الشعر وبناء قصائدهم على شكل موحّد.

ثالثا– إيقاع التدوير:

التدوير مصطلح إيقاعي يتم فيه مزج شطري البيت الشعري بكلمة تكون منقسمة بين الشطر الأول والشطر الثاني؛ باعتبار أن البيت الشعري كما بيّناه سابقا مقسّم إلى شطرين متساويين

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص225، ص226.

[2] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص 71.

ومنفصل كل شطر عن الآخر ولكن البيت المدوّر هو "الذي اشتراك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثاني."[1]

وللتدوير"فائدة شعرية وليس مجرّد اضطراب يلجأ إليه الشاعر؛ ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنّه يمدّه ويطيل نغماته."[2]

ولذا نجد الشاعر (مصطفى محمد الغماري) استعمل في ديوانه هذا النوع من الأبيات الشعرية، كما أنّه استعمل نظام آخر وهو ما يُلقّب بنظام شعر التفعيلة أو الشعر الحر ـكما يُعرف عند البعضـ وهو النوع الذي يقوم على السطر الشعري. فكان مقدار تردد النوع الأول أي نظام القصائد القائمة على نظام الشطرين هو: سبعة وسبعون ومائة(**177**) بيت شعري وذلك في ثماني عشرة(**18**) قصيدة،وهذا لم يمنع من وجود النوع الآخر من الشعر أي الشعر القائم على السطر الشعري –شعر التفعيلة– وذلك في ثلاث قصائد(**03**) وهي: "**أواه يا سفر**"،"**نجوى العشق والنار**"، "**رفض في مسافة العشق**".

وللتدوير أهمية بالغة في البيت الشعري انطلاقا من "اختراقه الوقفة بين المصراعين من البيت، وتجاوزه لها، على الرغم من أنّ الوقفة عنصر مركزي له وضعية المهيمن على العناصر الأخرى في البيت القديم،والبنية السائدة للبيت التقليدي معا."[3]

إذن التدوير يعمل على خرق النظام الأصلي الذي عليه البيت الشعري في أصله ويكسبه موسيقا أكثر وخفّة أكبر؛ فهو يلغي زمان السكوت الذي يكون بين شطري البيت والمعروفة بالأثافي أو السكتة. والغماري قد استعمل هذا النوع في بناء أبيات قصائده العمودية وذلك في ثلاث وستين(**63**) مناسبة وفيما يلي سنذكر بعض النماذج التي استعمل فيها الشاعر أسلوب التدوير بدءًا بقصيدة" **مرثية الألم والثورة** " ومطلعها:

أَضرِب بِهَا كَهفَ التَّآ مُر خَلفَ هَاتِيكَ الخِيَام

---

[1] صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص61.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص91.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث–بنياته وإبدالاته–ج1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص138.

وَاحطِم بِهَا جُدُرَ الزَّمَا نِ .. فَمَا الزَّمَانُ سِوَى رُكَام

وَاردِم بِهَا طَلَلَ الأُولَى رَاحُوا . . وزَادَهم الكَلاَم.[1]

من خلال هذه الأبيات نجد أنّ (الغماري) قد استعمل أسلوب التدوير، ففي البيت الأوّل كان في كلمة(**التآمر**) حيث كان الجزء الأول من هذه الكلمة(**التآ**) في الشطر الأول(الصدر) والجزء الثاني منها(**مر**) في بداية الشطر الثاني، وكذلك فعل في البيت الثاني من خلال كلمة(**الزَّمان**) التي جعل جزءها الأوّل (**الزّما**) في نهاية الشطر الأوّل في حين بقية الكلمة كانت مع بداية الشطر الثاني، وهو الأمر الذي لمسناه في البيت الثالث من خلال كلمة(**موّال**) حيث جعل الجزء الأول من الكلمة(**موّا**) في نهاية الشطر الأول من البيت وأتمّ حرف اللام في بداية الشطر الثاني. وهو بفعله هذا أراد أن يبث همومه وآلامه ومصابه؛ لذا كان كلامه متواصلا وهذا يدلّ على شدّة الألم والحزن وعِظَم المصاب بحيث لم يتوقف عند نهاية الشطر بل فضّل الاستمرار في تداعي أحزانه ومآسيه. كما أنّ أسلوب التدوير خلق كذلك موسيقى وإيقاعا أكثر خفة وطربا وكأنّه يُخاطبنا بقوله إنّ الشطر الواحد لم يستوعب الحزن والأسى الذي يأسرني.

والمثال الآخر عن أسلوب التدوير نجده في قصيدة" **نجوى مسافر بعيد**" وجاء فيها:

أَنَا لَيتَ لِي يَا طَير رِي شًا مِثلَ رِيشِكَ أَو جَنَاحَا

فَأَحُوم حَولَ الرَّوضِ أَس تَرِقُ الأَزَاهِيرَ المِلاَحَا

وأَصُبُّ لَحنِي لِلوُرُو دِ وَأَشرَبُ العِطرَ المُبَاحَا.[2]

من خلال هذه الأبيات التي بين أيدينا نلاحظ أنّ(الغماري) استعمل أسلوب التدوير في(**ريشا– أسترق– للورود**) حيث جعل الجزء الأوّل من كل كلمة من الكلمات المذكورة سلفا في نهاية الشطر الأوّل من البيت،فجاءت مقسّمة على الشكل الآتي(**ري ،أس ،للورو**) أمّا الأجزاء

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص31.

[2] المصدر نفسه، ص141.

المتبقية فكانت في بداية الشطر الثاني وهي على الترتيب(**شًا،ترق،دِ**) ونلاحظ أنّ الشاعر عمد إلى هذا النوع من البناء حينما عبّر عمّا به من آلام وأسى. فهو يُخاطب الطير فاحتاج إلى أن يواصل كلامه دون وضع أي فاصل ليتمكّن من أن يُنقص ما يختلج في نفسه من هموم وآلام. وتوجد كذلك نماذج أخرى تنتمي إلى نفس النوع من البناء وخاصة فيما يتعلّق بشعر التفعيلة؛ الذي كان أسلوب التدوير فيه طاغيا وملاحظًا على جل الأسطر الشعرية ففي قصيدة " **أواه يا سفر**" يقول فيها:

جُرحٌ يَغِيمُ..متفاعلن م**

وَمَوجَةٌ تَنآىتفاعلن متفا**

وَشُطآنٌ تَلُوبعلن متفاعلان.**[1]

أمّا القصيدة الثانية التي تنتمي إلى نفس نظام البناء فهي بعنوان:"**رفض في مسافة العشق**" حيث يقول فيها:

مَرَايَا الضَّوءِ تَجلُو وَحشَةَ الظلمَاءِ عَن هُدُبِي علن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا

فأَكتُب فِي جَبِينِ الشَّمسِ مَوَّالاً عَنِ العَرَبِ علن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا

عَنِ التَّارِيخِ.. يَا نَهرَ الحَقِيقَة فِي دَمِي انْسَكِب..علن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا

فَشَوْقٌ كُلُّهُ دَرْبِي . . وَبَوْحٌ كُلّهُ طَرَبِيْ.[2] **علن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا**

هذه النماذج كلّها توحي بأن الشاعر استعمل هذا النوع من البناء للّوعة والأسى الذي كان يُعاني منه؛ فسعى إلى بثّه وإخراجه بطريقة تجعل حتَّى من الوقفة عند نهاية الشطر أو السطر الشعري بالأمر المتعذِّر؛ لأنّه قد يُعِيق تداعي هذه الهموم، وهو الشيء الذي قد يتسبب في ضنك عيش الشاعر وعدم راحته لذا لجأ لهذا النوع من البناء؛ فهو يساعده على إراحته من همومه ومعاناته.

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار ، ص53.

[2] المصدر نفسه، ص161.

رابعا– إيقاع الزحافات والعلل:

تعدّ الزحافات والعلل من المصطلحات العروضية التي تدخل على الأوزان الشعرية باعتبارها "مركبة من متحركات وسواكن اختلفت بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها."[1] وللزحافات دور مهم في تغيير عدد السواكن إلى المتحركات أو العكس، فهي تعمل على زيادة عدد السواكن في حالة تسكين المتحركات أو زيادة عدد المتحركات بالنسبة لعدد السواكن، وذلك بحذف السواكن ولكلا العملين وظيفة إيقاعية تسهم في إعطاء الإيقاع أكثر خفة وسرعة. ولأنّ الزحافات هي"تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط، سواء أكان السبب خفيفا أم ثقيلا فلا يدخل على أول الجزء ولا على ثالثه، ولا على سادسه."[2] وهي–الزحافات– كثيرة ومتنوعة فمنها ما يكون بالحذف أو يكون بالتسكين والأمر نفسه بالنسبة للعلل فهي "تغيير غير مختص بثواني الأسباب ويقع في العروض(الجزء الأخير من الشطر الأول) والضرب(الجزء الأخير من الشطر الثاني)."[3]

وهذا التعريف يتعلق بالعلة بنوعيها سواء أكانت علل نقص أم علل زيادة، والأمر نفسه بالنسبة للزحافات المفردة منها أو المركبة، وهذه التغييرات هي صنف من أصناف الخروج على النسق باعتبار أن الشعر العربي "يجمع بين النسق والخروج على النسق."[4]

والخروج على النسق "له وظائف في الشعر وفي غيره من الفنون فهو يُقاوم ذلك الخدر الناشئ من التكرار المنتظم فيثير الانتباه واليقظة، ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسّي، ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير."[5] واستعمال الزحافات والعلل لا يُؤثّر على الإيقاع الموسيقي للبحر الشعري، ولا يكسر الوزن، وهذه حقيقة أكدتها البحوث والدراسات التي قام بها الدارسون وعلى رأسهم (محمد مندور) الذي خلص إلى كون "الزحافات والعلل لا تغير شيئا في كم التفاعيل عند

---

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص239.

(2) موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص30.

(3) محمد عبد المنعم خفاجي، موسيقى الشعر وأوزانه–دراسات في الشعر العربي، ص38.

(4) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص171.

(5) المرجع نفسه، ص172.

النطق بها وهي لذلك لا تكسر الوزن."[1] فالزحاف "إن هو إلاّ خروج على النسق الأصلي للدخول في نسق جديد مواز، أي إنّ الزحاف يمثل تجاوزات منضبطة وبحدود وكيفيات مقنّنة للإيقاع الأصلي."[2]

إذن فالوظيفة التي تؤديها الزحافات هي وظيفة جمالية قبل كل شيء آخر، وهي حقيقة أكّدها حازم القرطاجني(ت**1234**م) بمحاولته الربط بين حذف السواكن وكثرة المتحركات؛ ففي الحالة الأولى يكون فيها كزازة وتوعّرا أما في الحالة الثانية ففيها لدونة وسباطة إذ يقول:"وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإنّ فيه كزازة وتوعّرا. وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحرّكات فإنّ فيه لدونة وسباطة. والكثير السواكن. إذا حذف بعض سواكنه ولم يبلغ ذلك الحذف الإجحاف به اعتدل. وهم يقصدون أبدا أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحرّكات والسواكن إما بزيادة قليلة أو نقص ولأن تكون أقلّ من الثلث أشد ملائمة من أن تكون فوقه."[3] وهي حقيقة سنحاول الوقوف عندها من خلال قصائد ديوان " **أغنيات الورد والنّار**" وسنبدأ بقصيدة " **أغنية العاشق المجهول**" من**[بحر الكامل]** يقول فيها:

فِي القَلْبِ.. أَنْت ضِلاَلُهُ وَهُدَاه عبرَ المَسَافَة .. فَارْحَمِيْ شَكْوَاه

وَلأَنْتِ يَا صُوَرَ المَوَاجِدِ دِينهِ وَلأَنتِ فِي مُقَلِ الهَوَى دُنْيَاه

طَالَتْ مَسَافَةُ بُعْدِنَا.. يَا فَاتِنًا مَا شُمته حَتَّى عَشِقْتُ خُطَاه

تَتَمَاوَجُ الأَيَّامُ فِي خُطُوَاتِه وَتَجُوبُ ..تَخْتَصِرُ المَدَى عَيْنَاه. [4]

وفي الجدول الموالي سنبين ما تطرقنا إليه سابقا من خلال هذه الأبيات:

---

[1] محمد مندور، في الميزان الجديد، ص264.

[2] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص94.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص240.

[4] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنّار، ص125، ص 126.

رقم البيت	نوع الزحاف	عدد مرات تكرره	عدد الحروف المتحركة	عدد الحروف الساكنة
البيت الأول	إضمار قطع	(**03**) مرات (**02**) مرة	خمسة وعشرون(**25**) حرفا	خمسة عشر(**15**) حرفا
البيت الثاني	قطع	(**01**)مرة	ثمانية وعشرون(**28**) حرفا	ثلاثة عشر (**13**) حرفا
البيت الثالث	إضمار قطع	(**04**) مرات (**01**) مرة	خمسة وعشرون (**25**) حرفا	ستة عشر(**16**) حرفا
البيت الرابع	إضمار	(**02**)مرّتين	سبعة وعشرون (**27**) حرفا	أربعة عشر(**14**) حرفا

من خلال هذا الجدول نلاحظ أنّ (الغماري) أكّد ما تطرق إليه القرطاجني(ت**1234**م) من وجوب طغيان الحروف المتحركة على الحروف الساكنة وهو ما وقفنا عليه من خلال هذه المقطوعة، والأمر الداعي إلى ذلك أنّ للوزن لدونة وسباطة.وهذه الحقيقة وقفنا عليها إذ وجدنا أنّ نسبة المتحركات إلى السواكن هي واحد وثلاثون ومائة(**131**) متحركا، مقابل ثلاثة وسبعون(**73**)ساكنا. وهي نسبة فاقت الثلث رغم دخول زحاف الإضمار(تسكين الثاني المتحرك) بحيث استعمله (الغماري) في هذه القصيدة وحدها ما يقارب الواحد والخمسين ومائة(**151**) مرة، فيما استعمل التفعيلة السالمة ثلاث وأربعين ومائة(**143**) مناسبة، وهو رقم يؤكد أنّ هذا الزحاف هو زحاف مستحسن في البحر الكامل،إذ أنّ أغلب القصائد التي نُظمت على هذا البحر وردت التفعيلة المزاحفة بهذا الزحاف-الإضمار- أكثر من ورود التفعيلة السالمة. فكانت بذلك التفعيلة الأصلية هي الاستثناء والتفعيلة المزاحفة هي الأصل. وكانت الوظيفة التي أدّها الزحاف هي وظيفة جمالية، حيث قام بتعديل نسبة السواكن إلى المتحركات حتّى لا يقع فيها ثقل. فبفضله أصبحت هذه التفعيلات أكثر خفّة وهو ما يؤدّى بالضرورة إلى تغيير إيقاع البحر حيث أصبح يتدفق في انسيابية وانسجام. وهذا الأمر نجده كذلك في البحرين اللّذين نظم عليهما (الغماري) قصائده في هذا الديوان إلى جانب البحر الكامل وهما البسيط والخفيف. حيث إنّ البسيط في أصله مكون من ثمانية وعشرين

(**28**)متحركا وَعشرين(**20**) ساكنا إلا أنّ استعماله من خلال العمل الشعري يختلف عنه في الصورة الأصلية وهذا ما وقفنا عليه في قصيدة" **لبنان الرافض**" التي يقول فيها:

تَعَانَقَ الرَّفْضُ فِي وَادِيك والقَدَر مَاذَا جَرَى اليَومَ يَا لُبْنَان مَا الخَبَر؟

مَاذَا جَرَى ؟ فَحُمَى الجُولان مُغتَصَب والرِّيحُ تَرْكُضُ فِي لُبنَان .. تَنْفَجِرُ

تَدُوسُ هَامَتُهُ السَّمرَاء .. تَصْلُبَهَا ويَقْدَحُ العَارُ((قدَّاح))وَمُسْتَتَر!

تَحْتَلُّهُ أَثَرًا ... تَدْمَى مَلاَمِحُهُ وَكَانَ يُورِقُ فِي أَبعَادِهِ الأَثَر. [1]

وفيما يلي سأَلخص النتائج المتوصّل إليها في الدول الموالي:

رقم البيت	نوع الزحاف	عدد مرات تكرره	عدد الحروف المتحركة	عدد الحروف الساكنة
البيت الأوّل	الخبن	ثلاث(**03**) مرات	ثمانية وعشرون (**28**) حرفا	سبعة عشر (**17**) حرفا
البيت الثاني	الخبن	أربع(**04**) مرات	ثمانية وعشرون (**28**) حرفا	ستة عشر(**16**) حرفا
البيت الثالث	الخبن	خمس(**05**) مرات	ثمانية وعشرون (**28**) حرفا	خمسة عشر (**15**) حرفا
البيت الرابع	الخبن	خمس(**05**) مرات	ثمانية وعشرون (**28**) حرفا	خمسة عشر (**15**) حرفا
البيت الخامس	الخبن	ثلاث(**03**) مرات	ثمانية وعشرون (28) حرفا	سبعة عشر (17) حرفا
المجموع		**عشرون(20) مرة**	**أربعون ومائة (140) حرفا**	**ثمانون(80)حرفا**

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنّار، ص09، ص10.

من خلال الجدول السابق الخاص بالأبيات المذكورة سلفا نلاحظ:

1-إن زحاف الخبن- (حذف الثاني الساكن من التفعيلة)- قد استُعمل في البحر البسيط بكثرة؛ حيث بلغت نسبة تردده في القصيدة كلّها خمسة وعشرين ومائتي(**225**) مرّة.

2-إنّ نسبة الحروف المتحركة فاقت نسبة الحروف الساكنة؛ حيث إنّ عدد الحروف المتحركة كان ثابتا في كل الأبيات المذكورة وهو ثمانية وعشرون(**28**) حرفا، فيما كان عدد الحروف الساكنة متذبذب فتارة يزيد وأخرى ينقص. ولعلّ السبب في ذلك هو استعماله لزحاف **الخبن** الذي أعطى الأسبقية للمتحركات على حساب السواكن؛ لأنّ وظيفته هي حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة حيث إنّ(**مستفعلن** مثلا تصبح **متفعلن**) والشاعر بعمله هذا يؤكد ما ذهب إليه القرطاجني(ت**1234**م)في قوله السابق من وجوب طغيان المتحركات على السواكن في القصائد؛ لأنّها أسهمت في جعل الإيقاع يتدفق في انسيابية وعذوبة ورقّة. وهو الأمر الذي وقفنا عليه كذلك من خلال البحر الخفيف وذلك في القصيدة المعنونة:"**براءة إلى شهداء الرفض والجهاد الإسلامي في مصر إلى قوافل الثورة**" حيث يقول:

كَلِمَاتُ البَرَاءَة المَصْلُوبَه ثُرْنَ فِي خَاطِرِي فَهُجْنَ كُرُوبَه

العُيُونُ الّتِي تَمَاوَجَ فِيهَا الطُّ هْرُ .. بَاتَتْ مِنْ طُهْرِهَا مَسْلُوبَه

والجِبَاهُ الَّتِي تُهَدْهِدُ بَالِغًا جَبِيْنَ الجَوْزَاءِ تَغْدُو تُرِيْبُه

والأَكُفُّ الّتي عُبِّقْنَ سَلاَمًا هَدَّهَا اللَّيْلُ حِيْنَ رَوَى نُيُوبه.[1]

في الجدول الموالي سنلخص النتائج المتوصّل إليها من هذه المقطوعة:

[1]مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنّار، ص89،ص 90.

رقم البيت	نوع الزحاف	عدد مرات تكرره	عدد الحروف المتحركة	عدد الحروف الساكنة
البيت الأول	الخبن	أربع(**04**) مرات	ثلاثة وعشرون (**23**)حرفا	أربعة عشر (**14**) حرفا
البيت الثاني	الخبن	ثلاث(**03**) مرات	ثلاثة وعشرون (**23**)حرفا	خمسة عشر (**15**) حرفا
البيت الثالث	الخبن	مرّتين	أربعة وعشرون (**24**) حرفا	خمسة عشر (**15**) حرفا
البيت الرابع	الخبن	ثلاث(**03**) مرات	أربعة وعشرون (**24**) حرفا	خمسة عشر (**15**) حرفا
المجموع		اثني عشرة مرّة (**12**)	**أربعة وتسعون (94) حرفا**	**تسعة وخمسون (59) حرفا**

من خلال الجدول السابق الذي هو ترجمة للنتائج المتوصّل إليها من الأبيات السابقة، والتي هي من البحر الخفيف حيث جاء فيها:

1- استعمل الغماري في المقطوعة والقصيدة ككل زحاف الخبن الذي تكرر فيها اثنى عشرة مرة.

2- نلاحظ في هذه المقطوعة طغيان الحروف المتحركة على الساكنة؛ وهذا ناتج عن زحاف الخبن المستعمل والذي أعطى الأسبقية للنوع الأول، ففاقتها بأكثر من الثلث وهو الأمر الذي تحدّث عنه القرطاجني(ت**1234**م)وهو الذي جعل إيقاع هذه الأبيات يكون أكثر جمالا واتساقا. والوظيفة الجمالية التي تُؤديها الزحافات لا تقتصر على الزحافين المذكورين فحسب؛ بل هذا الأمر يشمل جميع الزحافات التي ذُكِرت في كتب العروض المنقولة عن (الخليل بن أحمد).

وللعلل كذلك دور جمالي باعتبار أنها تغيير يطرأ على تفعيلتي الضرب والعروض؛ فهي خرق للنسق العام للأوزان الشعرية، حيث إنها تسهم بدورها في جعل الإيقاع الشعري أكثر انسجاما واسترسالا، وتجعله سبطا لدنا من خلال قلّة السّواكن التي تفصل بينها حركات تسهم في القضاء على

التقطيع الناجم عن كثرة السواكن وقربها من بعضها البعض، وفيما يلي نذكر نماذج من ديوان "**أغنيات الورد والنّار**" لنتأكد مما ذُكر ففي قصيدة "**نجوى مسافر بعيد**" يقول:

أَنَا لَيتَ لِي يَا طَير رِي شًا مِثلَ رِيشِكَ أَو جَنَاحَا

فَأَحُوم حَولَ الرَّوضِ أَس تَرِقُ الأَزَاهِيرَ المِلاَحَا

وأَصُبُّ لَحنِي لِلوُرُو دِ وَأَشرَبُ العِطرَ المُبَاحَا.[1]

من خلال الأبيات السابقة نلاحظ أن تفعيلة" الضرب "دخلت عليها علّة " **الترفيل**" وهو"زيادة سبب خفيف(/0) على ما آخره وتد مجموع(//0)."[2] وهي علّة تدخل على مجزوء الكامل والمتدارك فقط. وتفضي بالبحر الكامل إلى أن يصبح له إيقاع وزني مغاير للإيقاع الأصلي من خلال السبب الخفيف الّذي أُضيف إلى تفعيلة الضرب. وللعلّة بصفة عامة" قيمة جمالية تكمن في أنّها في بعض الأحيان تُحيل بعض الأوزان مفردة التفعيلة إلى أوزان مزدوجة التفعيلة محققة بذلك درجة كبيرة من التناسب في أعلى مستوياته."[3] وهو الأمر الذي لمسناه في الأبيات السابقة والتي هي من مجزوء الكامل،الذي هو وزن أحادي التفعيلة(مُتَفَاعِلُن، مُتَفَاعِلُن ، مُتَفَاعِلُن، مُتَفَاعِلن) ولكن حين دخول علّة الترفيل تحوّلت تفعيلة العروض من شكلها وإيقاعها الأصلي(متفاعلن)إلى شكل جديد وهو(مُتَفاعلان)، وبذلك نتج عن تلك الزيادة التي لحقتها إيقاع جديد. فتحوّل البحر الكامل من كونه وزن أحادي التفعيلة إلى وزن مزدوج التفعيلة، مما سمح بإنتاج إيقاع مغاير عن الإيقاع الأوّل.

ويضاف إلى هذه العلّة، علَّة أخرى كان لها هي الأخرى دور فعّال في تغيير الإيقاع الموسيقي، وجَعلِه أكثر سباطة ولدونة والمثال الموالي يوضّح ذلك من خلال قصيدة" **إلى روح الشهيدة" دلال المغربي**" حيث يقول فيها الغماري:

الحُبّ إلاَّ فِي مَدَاك ضَبَاب وَالوَعْدُ إلاَّ مِن هَوَاك سَرَاب

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنّار، ص141.

[2] مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية- بين التراث والتجديد-، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007، ص36.

[3] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص96.

ولأنْتِ يَا سَمرَاء مَوْسِمُ حُبِّنَا إن غَالَ مَوْسِمُنَا السَّخِي عَذَاب

قُدسِيَّةُ العَيْنَين. إنَّ تَسَاؤلاً بِدَمِي يَلُوبُ،ومُقلَتَاكَ جَوَاب

قُدسِيَةُ العَينَيْنِ. مَا أسفَارنَا رَهَق .. وَلاَ أَشْوَاقنَا اسْتِعْتَاب[1]

هذه الأبيات المقتطفة من القصيدة السالفة الذكر قد نظمها الشاعر على (**بحر الكامل**) الذي يتميّز بكونه بحر أحادي التفعيلة(متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن) ولكن حال النظم عليه تغيّرت التركيبة الوزنية لهذا البحر من خلال تفعيلة الضرب وذلك بعد دخول علّة **القطع** "وهي حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله."[2]أي بتحويل(متفاعلن إلى متفاعلْ) إذ قامت هذه العلة بنقل هذا البحر من بحر أحادي أو مفرد التفعيلة إلى بحر متعدد التفعيلة، وهو ما سيُؤثِّر بالتأكيد على الإيقاع الموسيقي العام لهذا البحر. فخلقت هذه العلة إيقاعا جديدا غير الذي هو معروف عن بحر الكامل، بالإضافة إلى زحاف الإضمار الذي عمل على كسر الانسيابية دون أن يُؤدي ذلك إلى حدوث ما يسمّى بالنشاز الموسيقي باعتبار أنّ هذا الزحاف هو مستحسن في بحر الكامل.

ومما يمكن قوله فيما يخص العلل أنّ استعمالها يخلق روحا جديدة وإيقاعا مغايرا للإيقاع المتعارف عليه والذي ألفه القرّاء والدارسون والشعراء والمهتمون بالشعر عامة. وفيما يلي سنقوم بعرض الزحافات والعلل التي جاءت في ديوان " **أغنيات الورد والنّار**" مع ذكر عنوان كل قصيدة وتقديم نسب تردد كل زحاف في كلّ قصيدة وذكر التفعيلات السالمة وتقديم تعريف لكل زحاف وعلّة وقد أفدنا في هذا العمل من المرجع[3].

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنّار، ص175.

[2] مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية- بين التراث والتجديد-، ص39.

[3] قدور رحماني، بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي(رسالة جامعية)(مرجع سابق).

عنوان القصيدة	بحرها	عدد تفعيلاتها السالمة	نوع الزحاف أو العلّة	مفهومه	عدد مرات تردد الزحاف
لبنان الرافض	البسيط	247 تفعيلة	الخبن	حذف الحرف الثاني الساكن	225 مرة
أغنية الشمس	الكامل	111 تفعيلة	الإضمار القطع(علّة)	تسكين الحرف الثاني المتحرك حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله	157 مرّة 49 مرّة
مرثية الألم والثورة	مجزوء الكامل	83 تفعيلة	الإضمار الترفيل(علّة) التذييل(علّة)	سبق التعريف به زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع. زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع	119مرة 48 مرة 8 مرات
عن الثورة والحب	الكامل	115 تفعيلة	القطع الإضمار القطع الخزل	⟸ ⟸ ⟸ هو اجتماع (الإضمار+ الطي) أي بتسكين الحرف الثاني المتحرك وحذف الرابع الساكن	02 مرة 136مرة 46 مرة 01 مرة
أواه يا سفر	الكامل	64 تفعيلة	الإضمار التذييل الترفيل الوقص	⟸ ⟸ ⟸ حذف الثاني المتحرك	78 مرة 38 مرة 01 مرة 01 مرة

الوعد الحق	الكامل	181 تفعيلة	الإضمار الوقص	⟸ ⟸	151مرة 02 مرة
إلى ناعيك ياسمراء	البسيط	160 تفعيلة	الخبن القطع الخبل	⟸ ⟸ هو اجتماع(الخبن+ الطي)أي بحذف الحرف الثاني الساكن وحذف الرابع الساكن	151مرة 38 مرة 01 مرة
لا ترهبي الموج	الكامل	50 تفعيلة	الإضمار القطع الوقص	⟸ ⟸ ⟸	72 مرة 23 مرة 01 مرة
براءة إلى شهداء الرفض والجهاد في مصرٌ إلى قوافل الثورة الإسلامية الآتية	الخفيف	فاعلاتن(63 تفعيلة) مستفع لن(15 تفعيلة)	الخبن التشعيث(علّة)	⟸ حذف أوّل الوتد المجموع أو ثانيه أو ثالثه أي العين أو اللام أو الألف	108مرة 8 مرات
إلى شاعر القصر	البسيط	99 تفعيلة	الخبن	⟸	69 مرة

يا قارئ الضوء السخي	الكامل	135 تفعيلة	الإضمار القطع	⟸ ⟸	168مرة 60 مرة
إلى الغرباء!	الكامل	79 تفعيلة	الإضمار القطع	⟸ ⟸	103مرة 34مرة
أغنية العاشق المجهول	الكامل	143 تفعيلة	الإضمار القطع	⟸ ⟸	151مرة 54مرة
أشواك الظلام	الكامل	66تفعيلة	الإضمار الوقص	⟸ ⟸	47مرة 01مرة
نجوى مسافر بعيد	مجزوء الكامل	59 تفعيلة	الإضمار الترفيل التذييل	⟸ ⟸ ⟸ زيادة حرف في أول البيت والغالب هو الألف	107مرة 25مرة 23مرة 04مرات
نجوى العشق والنار	الكامل	126 تفعيلة	الإضمار	⟸	258 مرّة
رفض في مسافة العشق	الكامل	68 تفعيلة	الإضمار الوقص	⟸ ⟸	135مرة 01مرة
يا وردة النار	البسيط	151 تفعيلة	الخبن	⟸	113مرة

إلى روح الشهيدة دلال المغربي	الكامل	96 تفعيلة	الإضمار	⟸	103مرة
			الوقص	⟸	02مرة
			القطع	⟸	38مرة
إلى رائد الفكر	البسيط	128 تفعيلة	الخبن	⟸	93مرة
			القطع	⟸	33مرة
			الطي	حذف الحرف الرابع الساكن	01مرة
			الكف	حذف السابع الساكن	01مرة
رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	البسيط	92 تفعيلة	الخبن	⟸	79مرة
			القطع	⟸	11مرة
	مجزوء البسيط	114تفعيلة	الخبن	⟸	50 مرة
			القطع	⟸	48مرة
			الترفيل	⟸	12مرة
			الطي	⟸	02مرة

خامسا– إيقاع القافية:

تعدّ القافية من أهم عناصر قيام الشعر قديما وحديثا، فهي إلى جانب الوزن يعدّان أساس القصيدة الشعرية وعليهما المعوّل، فبفقدان أحدهما أو كلاهما يختل البناء الشعري، وهي عنصر"لا يقلّ أهمية من حيث الموسيقى عن بقية أجزائه."[1] لذا نجد الدارسين والنقاد قد اهتموا بهذين العنصرين وأفاضوا في الحديث عنهما قديما وحديثا، ومن بين هؤلاء نجد ابن رشيق(**ت456هـ**) في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه حيث قال "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتّى

[1] عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص99.

يكون له وزن وقافية."[1] فابن رشيق يؤكد على أمر غاية في الأهمية من حيث اكتمال البنية الإيقاعية للشعر وهي القافية. فهي إلى جانب الوزن يمثلان عنصر الحياة بالنسبة للقصيدة الشعرية الخليلية،وأما حازم القرطاجني(ت**1234**م)فيذكر أنّ "ما يجب اعتماده في وضع القوافي وتأصيلها فإنّ النظر في ذلك من أربع جهات: الجهة الأولى جهة التمكّن، الثانية جهة صحّة الوضع، الثالثة كونها تامّة أو غير تامة، الرابعة جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية لكونها مظنّة اشتهار الإحسان أو الإساءة ... قال بعض العرب لبنيه أطيلوا الرماح فإنّها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطّراده، وهو مواقفه، فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته."[2] وهو الأمر نفسه الذي نجده عند قدامة حين عرّف الشعر بقوله "قول موزون مقفى يدل على معنى."[3] فرغم ما أثير حول هذا التعريف لكونه لا يمس جوهر الشعر إلا أنّه استطاع أن يحدد الشعر من خلال جوانبه الظاهرة، حيث إنّ قوام ديوان العرب هو الوزن والقافية مما يسهم في خلق نوع من الإيقاع الموسيقي الذي يأسر الأفئدة ويجعله خالدا متقبّلا لا تمجّه الأسماع. والقافية قد "لازمت الشعر العربي منذ نشأته."[4]وهي من الألفاظ التي ينتقل معناها من استعمال لآخر فهي "من الأسماء المنقولة من العموم إلى المخصوص. فإذا أريد بها الشعر لم يقع عليها هذا الاسم حتى تقارن كلاما موزونا وإذا أريد بها الاشتقاق اتّسعت فيها العبارة مثل ذلك الصيام.وهو في الشرع محصور في الامتناع عن الأكل والشرب، وفي اللغة يعبر به عن الإمساك والوقوف في كل موضع."[5] فالقافية إذن ليست "حلية أو زينة بوسع الشعر الاستغناء عنها."[6]ولكنّها في الحقيقة قوام الشعر وبه تجيد موسيقاه ويحسن نظمه، وليس للقافية وظيفة جمالية فحسب بل لها وظيفة نفسية فهي "تعدّ مظهرا دالا على نفسية العربي."[7] لأنها لسان حال الشاعر بفضلها يستطيع القارئ أو السامع أن يحدد نفسيته والحالة التي

---

(1)ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه،ج1، ص151.

(2)حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص243، ص244.

(3)أبو الفرج قُدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 68.

(4)محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، (د.ط)،(د.ت)، ص79.

(5)القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله ابن المحسن التنوخي، كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978، ص59.

(6)مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص132.

(7)صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص162.

كان عليها أثناء كتابته القصيدة. وللقافية قيمة صوتية "تنبع من تلك الحاسّة السمعية التي تفرق بين مخارج الحروف ودقائق النغم."[1]

وهناك من النقاد من ربط بين القافية والغرض الذي نظم عليه الشاعر فالواجب على الشاعر إذن "ألاّ يوقّع فيها إلاّ ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولاسيما ما يقبح من جهة ما يتفاعل به وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع وأشدّه تلبّسا بعناية النفس وبقيت النفس متفرّغة لملاحظته والاشتغال به ولم يعقها عنه شاغل."[2]والقافية هي "المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة،وهي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت."[3]

ونظرًا للمكانة الجليلة التي تحتلّها القافية سعى النقاد القدماء والمحدثون إلى تقديم تعريفات تحدد ماهيتها وتوضّح معناها. لذا تعددت التعريفات وتباينت ولكن قبل ذكرها نعرج على الدلالة اللغوية لهذا العلم إذ تعني في الدلالة الاصطلاحية كما عرّفها العروضيون والنقاد أنّها "عبارة عن الساكِنَيْنِ اللَّذَيْنِ في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحرِّكة، مع المتحرك الذي قبل الساكن الأوّل."[4]

وقيل عن الأخفش أنه قال عن القافية أنها "آخر كلمة في البيت والدليل أن الإنسان إذا طلب قوافي قصيدة ذكرت له الكلمة الأخيرة من كل بيت ولم يذكر له أكثر أو أقل من ذلك."[5]

وهناك من ذكر أنّ القافية "هي البيت كلّه لأنّ لكل وزن قوافي معيّنة لا تخرج عنها،واستنتج آخرون أنّ القصيدة كلّها قافية على سبيل المجاز."[6] ولكن التعريف الصحيح الذي أجمع على صحّته صحّته جل الدّارسين هو التعريف الذي قدّمه الخليل وهو "من آخر بيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن."[7] وهو التعريف الذي جُمِع في البيت الموالي:

---

(1)صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص163.

(2)حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص248.

(3)عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، ص93.

(4)موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص279.

(5)صفاء خلوصي، علم القافية، مطبعة المعارف، بغداد، (د.ط)، 1963، ص5.

(6)المرجع نفسه، ص5.

(7)الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح:الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص149.

و مَا أَتَى عَن ابنِ أَحْمَد أَحَقُّ فِي السَّاكِنَيْنِ مَع مُحَرّك سَبَق. [1]

وهناك من أعاد صياغة تعريف الخليل فهي –القافية–"من آخر صوت في البيت إلى أوّل صامت ساكن يسبقه مع الصامت المتحرّك الذي يسبق ذلك الساكن،أو من آخر صوت في البيت إلى أوّل حرف مدّ يسبقه مع الصامت الذي قبله أي قبل حرف المد."[2]وتقسّم القافية إلى نوعين من حيث حركة الروي: قافية مطلقة وقافية مقيّدة "فالمطلقة وهي المتحرّكة الروي،وإمّا مقيّدة وهي الساكنة الروي."[3]

وبالعودة إلى ديوان" **أغنيات الورد والنّار**" والقيام بعملية إحصاء القوافي المطلقة أي تلك التي رويُّها متحرّك والتي بلغ عددها:تسع عشرة(**19**) قصيدة أي ما يعادل ثمانية وأربعون وثمانمائة(848) بيتا وسطرا شعريا.وكانت هذه القوافي موزّعة بين القوافي المؤسّسة والمجرّدة، والمردفة وكذا الموصولة، و أعلاها نسبة المردفة. وهذه الأنواع مبيّنة في الجدول الموالي:

نوع القافية	عدد الأبيات
المؤسسة	أحد عشر(**11**) بيتا
المجرّدة	واحد وستون ومائتين(**261**) بيتا
المردفة بالألف	واحد وخمسمائة(**501**) بيتا
بالياء	واحد وعشرون ومائة(**121**) بيتا
بالواو	أربعة وتسعون(**94**) بيتا
الموصولة الألف	ثمانية وثلاثون ومائة(**138**) بيتا
الياء	واحد وسبعون(**71**) بيتا
الواو	ثمانية عشر(**18**) بيتا
الهاء	اثنان وخمسون (**52**) بيتا

[1]أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، تح: هلال ناجي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1998، ص127.
[2]حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص51.
[3]موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص297.

من خلال الجدول السابق نلاحظ أنّ القافية وردت مؤسّسة ومجرّدة ومردفة وموصولة،وأعلى نسبة تردد كانت من نصيب القافية المردفة وأقلّها نسبة هي القافية المؤسّسة،وكان تردد القافية المردفة بالألف أعلى من المردفة بالواو والياء،وأمّا القافية الموصولة فكانت موزّعة بين الموصولة بالألف وهي النوع الأكثر ترددا ثمّ يليها الموصولة بالياء،وبعدها الموصولة الهاء وأخيرا القافية الموصولة الواو.

وأمّا بخصوص حروف الروي التي احتوتها قصائد الديوان فهي مبينة في الجدول الموالي بالإضافة إلى ذكر عدد تردد كل حرف من حروف الروي:

الرّوي	عدد مرات تردده
الراء	ستة وثلاثون ومائتين(**236**) مرة
الميم	ثلاثة وعشرون (**23**) مرّة
النون	تسعة عشر ومائة (**119**) مرّة
الدال	أربعة وثلاثون ومائة(**134**) مرّة
الباء	تسع وتسعون ومائة(**199**) مرة
الحاء	ثماني(**08**) مرّات
اللام	خمسة عشر(**15**) مرّة
الهاء	أربعة وتسعون (**94**) مرّة
الهمزة	خمسة وأربعون(**45**) مرّة
القاف	خمسة وستون(**65**) مرّة
السين	أربع(**04**)مرات
الفاء	أربع (**04**)مرّت
التاء	ثماني(**08**) مرّات

من خلال الجدول نلاحظ أنّ حرف الراء هو الأكثر دورانا من بقية الحروف ثمّ يليه حرف الباء ثمّ الدال، النون، الهاء،القاف،الهمزة،الميم،اللام،الحاء،التاء وأخيرا السين والفاء وهي كلّها حروف يكثر استخدامها كروي منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا. بالإضافة إلى ذلك فهي حروف "تستسيغها الآذان ولا يتعسّر فيها النطق."[1] خاصة تلك التي احتلّت المراتب الأولى من حيث درجة التردد، وكانت حركة هذه الحروف موزّعة بين الفتح والكسر والضم ونسب ترددها متقارب، حيث كانت

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص26.

أعلى نسبة للقافية المضمومة ثمّ تلتها القافية المفتوحة فيما كانت القافية المكسورة هي الثالثة، وفي الجدول الموالي سنوضّح ذلك:

الحركة	ترددها
الكسرة(ِ)	ثمانية وثمانون ومائة(**188**) بيتا
الضمّة(ُ)	اثنان وخمسمائة(**502**) بيتا
الفتحة(َ)	سبعة عشر ومائتي(**217**) بيتا

فالقافية المضمومة والتي بلغت أبياتها اثنان وخمسمائة(**502**) بيتا قد جاءت تبعا لنسبة شيوعها مشتملة على (**ردف ووصل ومجرّة**) وهذا موضّح في الجدول الموالي:

نوع القافية	عددها
المردفة	تسعة عشر ومائة(**119**)بيتا
المجردة	أربعون(**40**)بيتا
الموصولة	سبعة وسبعون(**77**)بيتا

والحروف التي كانت رويا للقافية المضمومة كانت متنوعة ومتفاوتة في درجة ترددها وهي موضّحة في الجدول الموالي:

الروي	عدد مرات تكرره
الراء	سبعون ومائة(**170**) بيتا
اللام	سبعة(**07**) أبيات
الهمزة	أربعة وثمانون(**84**) بيتا
القاف	واحد وستون(**61**) بيتا
الهاء	خمسة وسبعون(**75**) بيتا
الباء	ستة وأربعون ومائة(**146**) بيتا
الدال	اثني عشرة(**12**) بيتا
الميم	ثماني(**08**) أبيات
السين	أربعة(**04**)أبيات
الفاء	أربعة(**04**)أبيات
الحاء	أربعة(**04**)أبيات

من خلال الجدول نلاحظ أنّ أعلى نسبة كانت من نصيب حرف الراء ثمّ يليه حرف الباء، وهذين الحرفين كانت نسبة ترددهما في الديوان ككل أعلى من بقية الحروف وهما مستعملان بشكل كبير في الشعر العربي ثمّ تأتي طائفة أخرى من الحروف تقاربت نسب ترددها وهي: الهمزة، الهاء، القاف، وبعدها طائفة أخرى كانت نسب الحروف التي تشتملها متقاربة من حيث التردد وهي: الميم،اللام،الدال،وأمّا الطائفة الرابعة فهي تشتمل على: السين،الفاء،الحاء وهي حروف قليلة الاستعمال كروي في الشعر العربي.

و أمّا عن القافية المفتوحة فكانت نسب ترددها اثنان وتسعون وثلاثمائة(**392**) بيتا وقد استعملت مجرّدة ومردفة وموصولة ونسب تردد هذه الحروف موضّحة في الجدول الموالي:

نوع القافية	عدد مرات ترددها
المردفة	خمسة ومائتان(**205**) مرّة
الموصولة	ثمانون ومائة(**180**) مرّة
المجرّدة	سبع(**07**) مرّات

وكانت حروف الروي متنوعة ومتفاوتة في نسب ترددها من حرف لآخر وهي موضّحة في الجدول الموالي:

الروي	عدد مرات تردده
الباء	أربعة وأربعون(**44**) مرّة
الراء	خمسة عشر(**15**) مرّة
النون	خمسة وخمسون(**55**) مرّة
الدال	ثلاثة وثمانون(**83**) مرّة
الحاء	أربع (**04**)مرات
الميم	ثماني(**08**) مرات
الهاء	ثماني(**08**) مرات

من خلال الجدول السابق نلاحظ أن (الغماري) استعمل حروفا أكثر دورانا في الشعر العربي وأكثر وقعا على النفس. وكل هذه الحروف مستعملة في القافية المضمومة ماعدا حرف النون. والشاعر(مصطفى محمد الغماري)لجأ إلى التنويع في أرواء القصيدة الواحدة مخالفا النظام التقليدي.

وأمّا القافية المكسورة فقد بلغ عدد أبياتها ثمانية وثمانون ومائة(**188**) بيتا واستعملت كذلك مردفة ومؤسسة ومجرّدة وموصولة وسنبيّن في الجدول الموالي ما ذكرناه:

نوع القافية	عدد الأبيات
المردفة	ثلاثة وعشرون ومائة(**123**) بيتا
المجرّدة	أربعون(**40**) بيتا
الموصولة	سبعون(**70**) بيتا

انطلاقا من الجدول نجد أنّ القافية المردفة هي أعلى نسبة تردد في الديوان سواء مع القافية المضمومة أو القافية المفتوحة من بقية الأنواع، وأدنى نسبة في هذا النوع كانت من نصيب القافية المجردة.

والقافية المكسورة مثلها مثل المفتوحة والمضمومة استعملت فيها حروف متنوعة ومتفاوتة التردد والتي كانت كالآتي:

الروي	عدد مرات تكرره
النون	ستة وخمسون(**56**) مرة
الدال	ثلاثة وأربعون(**43**) مرة
الهمزة	ثماني(**08**) مرات
الراء	اثنان وثلاثون(**32**) مرة
القاف	أربع(**04**) مرات
التاء	ثماني(**08**) مرات
الباء	سبعة وثلاثون(**37**) مرة
اللام	ثماني(**08**) مرات

من خلال الجدول نلاحظ أن الحروف التي استعملها (الغماري) في ديوانه- **أغنيات الورد والنّار**- كروي كانت متشابهة سواء تلك المفتوحة أو المضمومة أو المكسورة. وإن كان هناك بعض الاختلاف من نوع لآخر، ولكن تبقى الصورة الكلية متشابهة ومتقاربة في نسب الاستخدام وفي أهمية حركة الروي بالنسبة للشاعر.

وأما عن القافية المقيّدة أي القافية التي يكون حرف الروي فيها غير متحرّك فنجدها في قصيدة "**أواه يا سفر**" وبعض الأبيات في قصيدة" **أشواك الظلام**" وقصيدة"**نجوى العشق والنار**" ومن

خلال الجدول الموالي سنبيّن عدد الأبيات التي جاء فيها حرف الروي مقيّدا وعنوان القصيدة،وكذا مثال عن ذلك:

عنوان القصيدة	عدد الأبيات المقيّدة الروي	مثال
مرثية الألم والثورة	ثمانية وعشرون(**28**)بيتا	**ألما على ألمٍ يثو** **ر على مداك هوى مسافرْ**
أواه يا سفر	تسعة وثلاثون(**39**) سطرا	**جرح يغيم...** **وموجة تنآى**
نجوى مسافر بعيد	عشرون(**20**) بيتا	**لا الزاد زادي حين أوغل** **في المسار .. ولا المسارْ**
نجوى العشق والنار	أربعة(**04**)أسطر	**وكنا شمخة الماضي . . وكنا صحوة** **الحاضرْ**

هذا بالنسبة للإيقاع الخارجي (البنية العروضية).وفيما يأتي سنتطرّق للإيقاع الداخلي في ديوان "**أغنيات الورد والنّار**" وما يدخل في تكوينه من تكرار وتصدير وطباق.

الفصل الثالث

الإيقاع الداخلي في ديوان "أغنيات الورد والنّار"

تمهيد

أولا- مفهوم التكرار

ثانيا- إيقاع تكرار الحروف

ثالثا- إيقاع تكرار الكلمات

رابعا- إيقاع تكرار العبارات

خامسا- إيقاع التصدير

سادسا- إيقاع الطباق

تمهيد:

بعد أن كشفنا عن العناصر الإيقاعية المكونة للموسيقى الخارجية التي تنشأ من الأوزان –المتمثلة في البحور الشعرية –، والقافية في ديوان" **أغنيات الورد والنّار**"، سنحاول في هذا الفصل أن نقف على جوانب أخرى لا تقل أهمية عن الجوانب الأولى؛ وهي المعروفة بالموسيقى الداخلية التي عضّدت الموسيقى الخارجية لإنشاء الموسيقى الشعرية، وهذا لجعل قصائد الديوان أكثر شاعرية وموسيقية لأنّ: " العناصر الإيقاعية والموسيقية في الشعر العربي لا تقتصر على مجرّد الوزن والقافية والروي فحسب، بل هناك عناصر أخرى تتعدّى التفعيلات العروضية وما يعتريها من زحافات وعلل، إلى جوانب ذوقية يُدركها من كان ذا حسٍ موسيقي نام، وتمرّس بالإيقاعات المنسجمة، والترنيمات المعبّرة، والأنغام الأصلية." [1] أي إن الإيقاع الموسيقي لا يتحقق بالعناصر الموسيقية الخارجية–وزن وقافية– فحسب بل يتعدّى ذلك إلى ما يعتري التفعيلات العروضية من زحافات وعلل وما تضيفه من موسيقى للقصيدة الشعرية، ولكن يضاف إلى كل ذلك عناصر أخرى متعلقة بالذوق، لا يتسنى إدراكها إلا لمن يتمتّع بحسٍ موسيقيٍ نام، باعتبار أنّ الإيقاع "يشمل المستوى الصوتي الخارجي، المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها. كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري."[2] فالإيقاع الداخلي للشعر إذن هو"ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر ويتخيره ليناسب تجربته الخاصة."[3]

وهناك من تطرق إليه بالنظر إلى ما يحدثه أثناء استعماله في القصيدة. وبناءا على ذلك فهو– الإيقاع–"كل ما من شأنه أن يحدث جرسا قويا، ونغما مؤثرا في ثنايا القصيدة، سواء أكان مصدره

---

[1] أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط1، 1999، ص 14.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص29.

[3] إيمان محمد أمين خضر الكيلاني، بدر شاكر السياب– دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص27.

صوتا أم كلمة أم عبارة."[1] أي إن الموسيقى الداخلية تُحدث هذه الخصائص في القصيدة ولكن دون اللجوء إلى الوزن والقافية والروي وغيرها من العناصر المكونة للموسيقى الخارجية؛ وإنّما تكتفي بالمفردات والأصوات من خلال" ترددها، وهندستها، والتجنيس، والتكرار والتردد، والتطريز، والتشطير والصيغ الصرفية."[2]

بمعنى أنّ هذا النوع من الإيقاع "يفتقر إلى هذه العناصر الإيقاعية الواضحة مما يستدعي النهوض بإمكانات أخرى تعوّض فقدان العناصر الإيقاعية الأساسية المعروفة."[3] وهذه العناصر المكونة لهذا النوع من الإيقاع، لا نجدها ثابتة ومتشابهة في جميع النصوص الشعرية وعند كل الشعراء، كما هو الحال بالنسبة للعناصر المؤلفة للإيقاع الخارجي، بل هو "إيقاع شخصي ذاتي، يبنى على أسس خاصة ووحدات تتناغم فيما بينها، وهو لا يقتصر على الجانب الصوتي، بل يمتد ليشمل مختلف أنواع الاستجابات المنتظمة الصوتية والدلالية."[4] وعليه فإنّ الأمر الذي يجب أن يعلمه كل دارس لجماليات الإيقاع الموسيقي في أي نص شعري أنّ دراسته تبقى ناقصة "ما لم يتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ إنّها هي التي تمنحه ذوقه الخاص."[5] وتأسيسا على ما سبق فإنّه يتوجب على كل الدارسين للنصوص الشعرية، أن يأخذوا بعين الاعتبار دراسة الموسيقى الداخلية "لما لها من فائدة عظيمة في التعمق في خفايا النص والكشف

---

(1) البكاي أخذاري، قصيدة"قذى بعينيك" للخنساء- دراسة أسلوبية(رسالة جامعية)، الجزائر، 2005/2004، مأخوذة من الأنترنت(Pdf)، ص 39.

(2) المرجع نفسه، ص 39.

(3) سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة -قراءة في أعمال محمد مردان الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2011، ص 159.

(4) إبراهيم مصطفى الحمد، فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص 212.

(5) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997، ص13.

عنها." [1] وأولى هذه العناصر المكونة للموسيقى الداخلية هي التكرار باعتباره العنصر الأول الذي يطالعنا عند تصفح أو قراءة قصيدة ما.

أولا– مفهوم التكرار:

يعدّ التكرار من أهم العناصر التي يستعملها الدارس للتوغّل في ثنايا النص الشعري واستكناه الجوانب الإيقاعية الكامنة فيه، فلا تخلو أية دراسة تطرقت إلى الإيقاع الداخلي من دون أن تُعرج على التكرار لما له من مكانة في تكوين موسيقية القصيدة الشعرية. وقبل أن نستكنه قصائد ديوان "**أغنيات الورد والنّار**" ونستخرج مواطن التكرار فيها، سنتطرق إلى مفهوم التكرار من الناحية اللغوية وكذا الاصطلاحية دون توسع في ذلك.

1/لغة:

هو مصدر(**كَرَّرَ**)، إذا رَدَّدَ وَأَعَادَ، فَالكَرُّ: الرُّجُوع، وكرَّر الشئ وَكَرْكَره أعاده مرّة بعد أخرى، ويقال: كرَّرْت عليه الحديث وكَرْكَرْتُه إذا ردّدته والكرُّ: الرجوع على الشيئ، ومنه التِّكْرَار. [2]

2/ اصطلاحا: أما من الناحية الاصطلاحية فسنتطرق لمفهومه من خلال تعريف ابن الأثير(ت**637**هـ) له حيث يعرّفه بقوله "هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا، كقولك لمن تستدعيه:(أسرع أسرع) فإنّ المعنى مردد، واللفظ واحد." [3] أي إن التكرار لا يخرج من كونه إعادة اللفظ الواحد الدال على معنى واحد.

وأمّا ابن جني فقد تطرق إليه من الوجهة النحوية من خلال قوله"اعلم أنّ العرب إذا أرادت المعنى مكّنته(واحتاطت) له فمن ذلك: التوكيد.وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأول بلفظه، وهو نحو قوله: قام زيد(قام زيد)، و:(ضربت زيدًا ضربت)، و: قد قامت الصلاة قد قامت الصلاة، و: الله

---

[1] البكاي أخذاري، قصيدة"قذى بعينيك" للخنساء– دراسة أسلوبية، ص 39.

[2] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج5، مادة(كرر)، ص160.

[3]ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، قدمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، 1973، ص345.

أكبر الله أكبر. والثاني تكرير الأول بمعناه وهو على ضربين: أحدهما للإحاطة والعموم، والآخر للتثبيت والتمكين، فالأول كقولنا: قام القوم كلّهم، والثاني نحو قولك: قام زيد نفسه..."[1] فقول ابن جني نجده "محصورًا في باب التوكيد، والتوكيد اللفظي على وجه الخصوص وهذا التكرار لا يأتي إلا لفائدة كتأكيد اللفظ المكرر، أو إظهار عناية المتكلم به."[2]

أمّا ابن رشيق القيرواني(ت**456**ه) فقد تطرق إلى التكرار ورأى أنّه "أكثر ما يقع، في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل."[3]

فابن رشيق يعتبر أن التكرار يمكن تلمسه في اللفظ الواحد أكثر من مرّة بمعنى واحد، ولكنّه في المعاني يكون بصورة أقل منه عن الصورة الأولى. وبالعودة إلى ديوان" **أغنيات الورد والنّار**" سأحاول تتبع تكرار الحروف وكذا تكرار الكلمات وأخيرا تكرار العبارات.

ثانيا– إيقاع تكرار الحروف:

يعدّ الحرف أولى العناصر اللغوية التي تدخل في تأليف النصوص الشعرية، وقيام الشاعر بتكرار هذه العناصر اللغوية الصغرى في عمل ما إنّما لـ: "يؤكّد حالة إيقاعية أو يبرز منطقة من مناطق النص بنسيج إيقاعي يوفّر إمتاعا لآذان المتلقين." [4] أي إنّ هذا التكرار الذي استعمله الشاعر في نصه إنّما كان لغرض إيقاعي باعتباره "يضفي هذا التكرار بعدا نغميا يعدّ مكونا تتضمنه العناصر اللسانية، الأمر الذي يفضي إلى اكتساء هذه العناصر إيقاعا خاصا هو مكوّن ذاتي في اللغة ينبثق من طبيعة الفونيمات نفسها." [5] فهذه الوحدات اللغوية إذن تعدّ "وحدة صغرى دالة في تشكيل الكلمة." [6]

---

[1]أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج3، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، (د.ط)، 1957، ص101وما بعدها.

[2]فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 22.

[3]ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه،ج2، ص 73.

[4]مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص 157.

[5]حسن ناظم، البنى الأسلوبية– دراسة في" أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص 98.

[6]حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، (د.ت)، ص53.

وبما أنّ هذه الحروف هي أصغر وحدة لغوية في التأليف اللغوي؛ فإنّ هذا العنصر له دور فعّال في توجيه معاني الكلمات التي يدخل في تأليفها فهو "يمنحها من خصائصه ما تستند إليه الألفاظ لبناء معانيها الخاصة، ومن ثمّ يكون البناء في الألفاظ جماع دلالات الأصوات، وتجميع لمعانيها الخاصة." [1] وبما أنّ الأمر كذلك فهي-الحروف- تشارك في بناء المعنى الذي يقصده الشاعر، لأنّ القصيدة الشعرية ما هي إلا مجموعة من الحروف أو الأصوات التي تتكون منها الألفاظ وهذه الأخيرة تعدّ "بدورها لبنات في المعنى الذي يقصده المبدع." [2]

وبالعودة إلى ديوان "**أغنيات الورد والنّار**" واستكناه القصائد الشعرية التي يتوفر عليها. قمت بتبيان مواطن تكرار هذه الوحدات اللغوية الصغرى، وتبيان صفاتها ومخارجها ودلالاتها، مع إيراد شواهد شعرية عن بعض الوحدات اللغوية، وسأقوم في الأخير بتلخيص كل النتائج في جدول يضم تكرار كل الحروف في كل قصائد الديوان، مع التطرق إلى عدد ترددها وصفاتها ومخارجها وكذا نسب ترددها.

ففي المقطوعة التي سأوردها من قصيدة" **لبنان الرافض**" نجد أن حرف " الباء" قد تكررت اثني عشرة مرّة، والمعروف أنّ حرف الباء هو "صوت شفوي انفجاري مجهور."[3]فيقول الغماري**{ من البسيط}**:

كَم فَوقَ وَادِيكَ رُفُّ الحُبِّ مُبتَسِمًا وَغَرَّدَ الأَخضَرَانِ: الطِّيبُ والسَّحرُ

من كُلِّ لَيلَكَةٍ تَنسَابُ أُغنِيَة خَضرَاء ..مِن كَرمهَا العُشَّاقُ كَم سَكِرُوا

على جَدَائِلِهَا طَابَ الهَوَى عِنَبًا وهَامَ فِي فَرعِهَا نَيسَان يَزدَهِر

---

[1] المرجع نفسه، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص53.

[3] سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية(معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريخ للنشر، الرياض، (د.ط)، (د.ت)، ص 27.

وأنتَ عِبرَ المَدَى قِيثَارَة رَنَمٍ مَا كَانَ أَروَعَهَا.. والكَرمُ يُعتَصَرُ

لُبنَان فِيكَ اللَّيَالِي البِيضُ حَالِمَة مَا كُنتَ تَعلَمُ أنَّ الغَدرَ يَختَمِرُ..

فِيكَ النَّقِيضَانِ يَا لُبنَان قَد جمعا فَأنتَ لِلفَقر مَثوَى ..لِلخَنَى صُوَرُ

كَم فِي الجَنُوبِ تَبَارِيحٌ مُمَزَّقَة وَدَمعَةُ القَهرِ مِن عَينَيهِ تَنحَدِرُ. [1]

أما عن تكرار حرف آخر من الحروف الهجائية في قصائد هذا الديوان فهو حرف" التاء" الذي يتميز بكونه "صوت أسناني لثوي، انفجاري مهموس." [2] وهذا الصوت نجده قد تكرر في واحد وعشرين(**21**) مناسبة على مدى سبعة أبيات متعاقبة في قصيدة **"براءة إلى شهداء الرفض والجهاد الإسلامي في مصر إلى قوافل الثورة الإسلامية الآتية"**، تكرار يأسر المتلقي أو المستمع ويدعوه لأن يستجيب لما أراد الشاعر أن يمرره في ثنايا هذه الأبيات فجعل من تكرار حرف التاء مطية ليوصله إلى مبتغاه، ومن ذلك قول الغماري{**من الخفيف**}:

كَلِمَاتُ البَرَاءَةِ المَصلُوبَهْ ثُرنَ فِي خَاطِرِي فَهُجنَ كُرُوبَهْ

العُيُونُ الَّتِي تَمَاوَجَ فِيهَا الطُّ هرُ..بَاتَت مِن طُهرِهَا مَسلُوبَهْ

والجِبَاهُ الَّتِي تُهَدهِدُ بَالِغًا جَبِين الجَوزَاءِ تَغدُو تُرِيبُهْ

والأَكُفُّ الَّتِي عُبِّقنَ سَلاَمَا هَدَّهَا اللَّيلِ حِينَ رَوَى نُيُوبَهْ

والشِّفَاهُ الَّتِي تُهَاجِرُ بِالقُر آنِ..تُروَى عَلَى السُّكُونِ غَرِيبَهْ

شَلّهَا الصَّمتُ فَهِيَ قِصَّةُ جرحٍ تَتَوارَى خَلفَ السُّجُونِ كَئِيبَهْ

تَتَوَارَى..يَا صَمت أَورق نِضَالا يَتَحدّى..يَا عُمقَهُ. ..يَا دُرُوبَهْ[3]

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 10، ص 11.

[2] سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية(معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص31.

[3] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 89، ص 90.

من خلال هذه الأبيات نلاحظ أن تكرار الشاعر لحرف"التاء" زاد من الإيقاع الموسيقي لهذه الأبيات والقصيدة ككل، خاصة مع تغير الحركة الإعرابية من بيت لآخر وحتّى في البيت الواحد نلاحظ ذلك التعاقب الذي خلق نوع من الموسيقية زيادة على الخصائص الصوتية التي تميز بها حرف "التاء".

أمّا عن تكرار حرف"الثاء" الذي يتميز بكونه "صوت احتكاكي مهموس يصدر مما بين الأسنان وطرف اللسان." [1] فقد تكرر أربع مرات على مدى أربعة أبيات في قصيدة "**إلى رائد الفكر**" حيث يقول الشاعر{ **من البسيط**}:

حَدِيثُهُ فِي شِفَاهِ الضَّوءِ فَاصِلَة تَخضَرُّ مِن حَرفِهَا القُدسي أَفكَار
تَحَدَّثَ الجِيلُ أنّ الله مَوعِدُنَا وأنَنَا يَا جِيَاد الضَّوءِ أَحرَارُ
وأَنَّنَا فِي مَخَاضِ الفَجرِ مَلحَمَةٌ بَدرِيَةٌ.. ومَسَافَاتٌ.. وثُوَارُ
دَمُ الفُتُوحِ عَلَى أبعَادِنَا شَفَة تَثُورُ..تُزهِرُ عِبرَ الدَّربِ أَمطَار[2]

أما عن تكرار حرف "الراء" الذي يعدّ "صوت لثوي مكرر مجهور." [3] وهو الحرف الذي تكرر اثنا عشرة مرّة وذلك في أربعة أبيات، فالشاعر أراد أن يفرض على المتلقي أن يعي ما أراده من معنى بالإضافة إلى أنّه وفّر درجة عالية من التناغم الإيقاعي من خلال تكراره لحرف" الراء" عدّة مرات وكذا لصفته التي يتميز بها لكونه حرف مكرر، وفيما يلي يقول الشاعر{ **من الكامل**}:

أَورَاس أَو "لاَهُور" كُلُّ مَوَاطِنِي رَامَت هَوَاهُ شَهِيدَةً وشَهِيدَا
العَاشِقُونَ وهُم بِقَلبِي وَردَة تَنسَابُ كَالحُلمِ المُقَدّس عِيدَا

---

[1] سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية(معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص 37.

[2] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 186، ص 187.

[3] سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية(معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص 59.

يَا قَارِئِي الضَّوءِ السّخِيِّ..أَمَا تَرَى فِي الدَّربِ حَولَك حَاضِرًا مَوؤُودَا؟

تَندَسُّ عبرَ الدّربِ سُودُ سِهَامِهِ وَتَرُومُ فِي غَيرِ الوُجُودِ وُجُودَا. [1]

أمَّا عن حرف" النون" والذي يتميز بكونه "صوت أسناني لثوي أنفي مجهور" [2] وهو صوت" يشبه الحركات في أهم خواصها، وهي قوة الوضوح السمعي." [3] وهذه الخاصية التي يتميز بها هذا الحرف مكّنته أن يقدّم من خلال تكراره تناغما إيقاعيا عاليا وهذا لكون هذا الصوت يشبه "الحركات في خاصية سمعية مهمة تتمثل فيما يعرف بالوضوح السمعي."[4] ولتوضيح ذلك قمنا بإيراد شواهد من ديوان الشاعر (مصطفى محمد الغماري) موضوع الدراسة، حيث تكرر هذا الحرف خمس عشرة مرة في أربعة أبيات حيث يقول الشاعر{**من الكامل**}:

وَلأنتِ يَا سَمرَاءُ مَوسِمُ حُبِّنَا إِن غَالَ مَوسِمُنَا السَّخِي عَذَاب

قُدسِيَةُ العَينَينِ. إنّ تَسَاؤُلاً بِدَمِي يَلُوبُ، وَمقلَتَاكِ جَوَاب

قُدسِيَةُ العَينَينِ. مَا أسفَارُنَا رَهَقٌ.. وَلاَ أشوَاقُنَا استعتاب

أنَا أنت فَانفَجِرِي دَلاَلاً رَافِضًا الوَردُ فِي لُغَةِ النِّضَال حِرَاب.[5]

و لا شك أن هذه الأمثلة التي أوردت لتكرار بعض الأصوات اللغوية في ثنايا الأبيات الشعرية كان له الفضل في توفير نوع من التناغم الإيقاعي الذي يأسر الأفئدة، ويمكّن الشاعر من أن يبرز منطقه من مناطق النص بنسيج إيقاعي يوفر إمتاعا لآذان المتلقين.

وسأكتفي بهذه الشواهد التي أوردتها للدلالة على مقدار تكرار بعض الأصوات اللغوية، وفيما يلي سأقوم بإحصاء تكرار كل الحروف الهجائية العربية، وذلك في كل قصائد ديوان "**أغنيات الورد والنّار**" مع بيان صفة كل حرف ومخرجه، وعدد مرات تردده وكذا نسبته المئوية مع العلم أننا جعلنا

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 105.

[2] سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية(معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص110.

[3] المرجع نفسه، ص110.

[4] كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2000، ص358.

[5] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 175.

حرف الألف يحوي ألف المد وكذا ألف التعريف والألف المهموزة، والأمر نفسه بالنسبة للواو والياء؛ حيث دمجت بين الياء والواو التي للمد مع بقية الواو والياء، وفيما يلي سأبدأ بالقصيدة الأولى " **لبنان الرافض**" بحيث إنني سأحصي تكرار جميع الحروف الهجائية الواردة في القصيدة، مع العلم أنني اعتمدت على مرجعين فيما يخص مخارج الحروف وصفاتها وكذا تنظيم النتائج في جدول[1].

عنوان القصيدة	الحرف	مخرجه	صفته	عدد مرات تردده	نسبته المئوية
لبنان الرافض	الهمزة	حنجري	رخو، مهموس، منفتح.	478 مرة	%20.39
	الباء	شفوي	شديد، مجهور	82 مرة	%3.49
	التاء	أسناني لثوي	شديد، مهموس	143 مرة	%6.10
	الثاء	بين الأسنان	رخو، مهموس	15 مرة	%0.63
	الجيم	أدنى حنكي	متراخ،مجهور	29 مرة	%1.23
	الحاء	أدنى حلقي	رخو، مهموس	57 مرة	%2.43
	الخاء	طبقي	رخو، مهموس	17 مرة	%0.72
	الدال	أسناني لثوي	شديد، مجهور	77 مرة	%3.28
	الذال	بين الأسنان	رخو، مجهور.	09 مرات	%0.38
	الراء	لثوي متوسط	مجهور، تكراري.	58 مرة	%0.51
	الزاي	مغارزي	رخو، مجهور	12 مرة	%0.51
	السين	أسناني لثوي	رخو، مهموس	52 مرة	%2.21
	الشين	أدنى حنكي	رخو، مهموس	29 مرة	%1.23
	الصاد	أسناني لثوي	رخو،مهموس،مطبق	15 مرة	%0.63
	الضاد	أسناني لثوي	شديد، مجهور،مطبق.	32 مرة	%1.36
	الطاء	أسناني لثوي	شديد،مهموس،مطبق.	19 مرة	%0.81
	الظاء	بين الأسنان	رخو، مجهور، مطبق.	06 مرات	%0.25
	العين	حلقي	رخو، مجهور	63 مرة	%2.62

(1) الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، المطبعة العربية، تونس، ط3، 1992. وكذا كتاب: حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني- دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي-،الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998.

لبنان الرافض	الغين	لهوي	رخو، مجهور	**22** مرة	**%0.93**
	الفاء	شفوي أسناني	رخو، مهموس	**74** مرة	**%3.15**
	القاف	لهوي	شديد، مهموس	**50** مرة	**%2.13**
	الكاف	حنكي	شديد، مهموس	**48** مرة	**%2.04**
	اللام	لثوي متوسط	مجهور، حافي	**248** مرة	**%10.58**
	الميم	شفوي	مجهور،خيشومي	**149** مرة	**%6.35**
	النون	لثوي متوسط	مجهور،خيشومي	**153** مرة	**%6.52**
	الهاء	حنجري	رخو، مهموس	**71** مرة	**%3.02**
	الواو	شفوي حنكي	رخو، مجهور	**139** مرة	**%5.93**
	الياء	غاري متوسط	مجهور،شبه طليق، منفتح	**197** مرة	**%8.40**

من خلال الجدول نلاحظ أن تكرار الحروف كان متفاوتا من حرف لآخر، وانطلاقا من ذلك فإنّ الإيقاع الموسيقي الناشئ عن هذا التكرار يختلف من حرف إلى حرف، فكلّما زادت نسبة تكرار الحرف زاد إيقاعه الموسيقي، حيث كانت أعلى نسبة تردد من نصيب "الهمزة" خاصة أنني جعلت "ألف" التعريف و"الألف المقصورة" وَ"ألف المد" كلها في خانة واحدة، إذ ترددها فاق الثمانية والسبعون بعد الأربعمائة مرة، وهو عدد سمح بخلق إيقاع موسيقي عذب من شأنه أن يشدّ انتباه القارئ أو المستمع لهذه القصيدة، واستيعاب المضامين التي أراد الشاعر أن يوصلها له. فيما كانت أدنى نسبة تردد من نصيب حرف" الظاء" الذي تردد ستّ مرات فقط وهي نسبة لا يمكنها أن تنشئ إيقاعا كالإيقاع الذي ينشئه حرف الألف أو حرف اللام. وفيما يلي سأضع جدول أقتصر فيه على اسم القصيدة، واسم الحرف، وعدد مرات تردده، ونسبته المئوية.

الحرف	عنوان القصيدة	عدد مرات تردده	نسبته المئوية
حرف الهمزة (ء، ى)	أغنية الشمس	**384** مرة	**%20.41**
	مرثية الألم والثورة...	**284** مرة	**%19.72**
	عن الثورة والحب	**390** مرة	**%21.87**
	أواه يا سفر	**214** مرة	**%18.19**
	الوعد الحق	**401** مرة	**%18.06**

	إلى ناعيك يا سمراء	**289** مرة	**%20.08**
	لا ترهبي الموج	**148** مرة	**%16.81**
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	**208** مرة	**%17.06**
	إلى شاعر القصر	**173** مرة	**%19.32**
	يا قارئ الضوء السخي	**410** مرة	**%18.06**
	إلى الغرباء!	**284** مرة	**%22.92**
	أغنية العاشق المجهول	**407** مرة	**%20.48**
	أشواك الظلام	**133** مرة	**%17.87**
	نجوى مسافر بعيد	**311** مرة	**%23.72**
	نجوى العشق والنار	**567** مرة	**%21.83**
	رفض في مسافة العشق	**322** مرة	**%20.90**
	يا وردة النار	**264** مرة	**%18.13**
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	**313** مرة	**%21.73**
	إلى رائد الفكر	**289** مرة	**%21.87**
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	**462** مرة	**%20.81**
حرف الباء (ب)	أغنية الشمس	**64** مرة	**%3.40**
	مرثية الألم والثورة...	59 مرة	**%4.02**
	عن الثورة والحب	**60** مرة	**%3.36**
	أواه يا سفر	**76** مرة	**%6.46**
	الوعد الحق	**70** مرة	**%3.15**
	إلى ناعيك يا سمراء	**56** مرة	**%3.89**
	لا ترهبي الموج	**23** مرة	**%2.61**
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	**68** مرة	**%5.57**
	إلى شاعر القصر	**38** مرة	**%4.24**
	يا قارئ الضوء السخي	**86** مرة	**%3.78**
	إلى الغرباء!	**45** مرة	**%3.63**
	أغنية العاشق المجهول	**84** مرة	**%4.22**
	أشواك الظلام	**44** مرة	**%5.91**

	نجوى مسافر بعيد	**56** مرة	**%4.27**
	نجوى العشق والنار	**99** مرة	**%3.81**
	رفض في مسافة العشق	**52** مرة	**%3.63**
	يا وردة النار	**75** مرة	**%5.15**
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	**96** مرة	**%6.66**
	إلى رائد الفكر	**37** مرة	**%2.80**
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	**97** مرة	**%4.36**
حرف التاء (ت)	أغنية الشمس	**99** مرة	**%5.26**
	مرثية الألم والثورة...	**81** مرة	**%5.62**
	عن الثورة والحب	**94** مرة	**%5.27**
	أواه يا سفر	**53** مرة	**%4.50**
	الوعد الحق	**136** مرة	**%6.12**
	إلى ناعيك يا سمراء	**75** مرة	**%5.21**
	لا ترهبي الموج	**28** مرة	**%3.18**
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	**63** مرة	**%5.16**
	إلى شاعر القصر	**50** مرة	**%5.58**
	يا قارئ الضوء السخي	**109** مرة	**%4.80**
	إلى الغرباء!	**61** مرة	**%4.92**
	أغنية العاشق المجهول	**96** مرة	**%4.83**
	أشواك الظلام	**37** مرة	**%4.97**
	نجوى مسافر بعيد	**48** مرة	**%3.66**
	نجوى العشق والنار	**104** مرة	**%4**
	رفض في مسافة العشق	**52** مرة	**%3.37**
	يا وردة النار	**68** مرة	**%4.67**
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	**82** مرة	**%5.69**
	إلى رائد الفكر	**68** مرة	**%5.14**
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	**109** مرة	**%4.90**
	أغنية الشمس	**05** مرات	**%0.26**

حرف الثاء (ث)	مرثية الألم والثورة...	09 مرات	%0.62
	عن الثورة والحب	07 مرات	%0.39
	أواه يا سفر	06 مرات	%0.51
	الوعد الحق	13 مرة	%0.58
	إلى ناعيك يا سمراء	05 مرات	%0.34
	لا ترهبي الموج	04 مرات	%0.45
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	05 مرات	%0.41
	إلى شاعر القصر	06 مرات	%0.67
	يا قارئ الضوء السخي	07 مرات	%0.30
	إلى الغرباء!	05 مرات	%0.40
	أغنية العاشق المجهول	04 مرات	%0.20
	أشواك الظلام	04 مرات	%0.53
	نجوى مسافر بعيد	05 مرات	%0.38
	نجوى العشق والنار	11 مرة	%0.42
	رفض في مسافة العشق	06 مرات	%0.38
	يا وردة النار	02 مرة	%0.13
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	04 مرات	%0.27
	إلى رائد الفكر	09 مرات	%0.68
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	06 مرات	%0.27
حرف الجيم (ج)	أغنية الشمس	31 مرة	%1.64
	مرثية الألم والثورة...	19 مرة	%1.31
	عن الثورة والحب	26 مرة	%1.45
	أواه يا سفر	26 مرة	%2.21
	الوعد الحق	30 مرة	%1.35
	إلى ناعيك يا سمراء	22 مرة	%1.22
	لا ترهبي الموج	07 مرات	%1.93
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	21 مرة	%1.72
	إلى شاعر القصر	10 مرات	%1.11

	يا قارئ الضوء السخي	33 مرة	%1.45
	إلى الغرباء!	15 مرة	%1.21
	أغنية العاشق المجهول	31 مرة	%1.56
	أشواك الظلام	13 مرة	%1.74
	نجوى مسافر بعيد	13 مرة	%0.99
	نجوى العشق والنار	32 مرة	%1.23
	رفض في مسافة العشق	22 مرة	%1.42
	يا وردة النار	21 مرة	%1.44
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	29 مرة	%2.01
	إلى رائد الفكر	18 مرة	%1.36
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	29 مرة	%1.30
حرف الحاء (ح)	أغنية الشمس	44 مرة	%2.33
	مرثية الألم والثورة...	39 مرة	%2.70
	عن الثورة والحب	46 مرة	%2.57
	أواه يا سفر	17 مرة	%1.44
	الوعد الحق	51 مرة	%2.29
	إلى ناعيك يا سمراء	26 مرة	%1.80
	لا ترهبي الموج	11 مرة	%1.93
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	32 مرة	%2.62
	إلى شاعر القصر	19 مرة	%2.12
	يا قارئ الضوء السخي	52 مرة	%2.29
	إلى الغرباء!	20 مرة	%1.61
	أغنية العاشق المجهول	50 مرة	%2.51
	أشواك الظلام	18 مرة	%2.41
	نجوى مسافر بعيد	40 مرة	%3.05
	نجوى العشق والنار	63 مرة	%2.42
	رفض في مسافة العشق	30 مرة	%1.94
	يا وردة النار	36 مرة	%2.47

	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	28 مرة	%1.94
	إلى رائد الفكر	32 مرة	%2.42
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	52 مرة	%2.34
حرف الخاء (خ)	أغنية الشمس	14 مرة	%0.74
	مرثية الألم والثورة...	11 مرة	%0.76
	عن الثورة والحب	21 مرة	%1.17
	أواه يا سفر	12 مرة	%1.02
	الوعد الحق	19 مرة	%0.85
	إلى ناعيك يا سمراء	11 مرة	%0.76
	لا ترهبي الموج	07 مرات	%0.79
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	14 مرة	%1.14
	إلى شاعر القصر	07 مرات	%0.78
	يا قارئ الضوء السخي	26 مرة	%1.14
	إلى الغرباء!	10 مرات	%0.80
	أغنية العاشق المجهول	15 مرة	%0.75
	أشواك الظلام	09 مرات	%1.20
	نجوى مسافر بعيد	09 مرات	%0.68
	نجوى العشق والنار	14 مرة	%0.53
	رفض في مسافة العشق	07 مرات	%0.45
	يا وردة النار	13 مرة	%0.89
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	08 مرات	%0.55
	إلى رائد الفكر	14 مرة	%1.05
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	21 مرة	%0.94
حرف	أغنية الشمس	56 مرة	%2.97
	مرثية الألم والثورة...	53 مرة	%3.68
	عن الثورة والحب	55 مرة	%3.08
	أواه يا سفر	43 مرة	%3.65
	الوعد الحق	66 مرة	%2.97

الدال	إلى ناعيك يا سمراء	49 مرة	%3.40
(د)	لا ترهبي الموج	53 مرة	%6.02
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	35 مرة	%2.87
	إلى شاعر القصر	30 مرة	%3.35
	يا قارئ الضوء السخي	153 مرة	%6.74
	إلى الغرباء!	30 مرة	%2.42
	أغنية العاشق المجهول	29 مرة	%3.47
	أشواك الظلام	24 مرة	%3.22
	نجوى مسافر بعيد	35 مرة	%2.66
	نجوى العشق والنار	90 مرة	%3.46
	رفض في مسافة العشق	51 مرة	%3.31
	يا وردة النار	42 مرة	%2.88
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	38 مرة	%2.63
	إلى رائد الفكر	47 مرة	%3.55
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	68 مرة	%3.06
حرف	أغنية الشمس	06 مرات	%0.39
الذال	مرثية الألم والثورة...	06 مرات	%0.41
(ذ)	عن الثورة والحب	05 مرات	%0.28
	أواه يا سفر	02 مرة	%0.17
	الوعد الحق	03 مرات	%0.13
	إلى ناعيك يا سمراء	09 مرات	%0.62
	لا ترهبي الموج	05 مرات	%0.56
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	01 مرة	%0.08
	إلى شاعر القصر	03 مرات	%0.33
	يا قارئ الضوء السخي	08 مرات	%0.35
	إلى الغرباء!	06 مرات	%0.48
	أغنية العاشق المجهول	04 مرات	%0.20
	أشواك الظلام	01 مرة	%0.13

	نجوى مسافر بعيد	**07** مرات	**%0.53**
	نجوى العشق والنار	**13** مرة	**%0.50**
	رفض في مسافة العشق	**99** مرة	**%6.42**
	يا وردة النار	**10** مرات	**%0.68**
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	**05** مرات	**%0.34**
	إلى رائد الفكر	**03** مرات	**%0.22**
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	**06** مرات	**%0.27**
حرف الراء (ر)	أغنية الشمس	**90** مرة	**%4.78**
	مرثية الألم والثورة...	**99** مرة	**%6.87**
	عن الثورة والحب	**109** مرة	**%6.11**
	أواه يا سفر	**76** مرة	**%6046**
	الوعد الحق	**117** مرة	**%5.27**
	إلى ناعيك يا سمراء	**73** مرة	**%5.07**
	لا ترهبي الموج	**47** مرة	**%3.34**
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	**68** مرة	**%5.57**
	إلى شاعر القصر	**68** مرة	**%7.59**
	يا قارئ الضوء السخي	**130** مرة	**%5.72**
	إلى الغرباء!	**67** مرة	**%5.40**
	أغنية العاشق المجهول	**103** مرة	**%5.18**
	أشواك الظلام	**55** مرة	**%7.39**
	نجوى مسافر بعيد	**76** مرة	**%5.79**
	نجوى العشق والنار	**147** مرة	**%5.66**
	رفض في مسافة العشق	**99** مرة	**%6.42**
	يا وردة النار	**79** مرة	**%5.42**
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	**81** مرة	**%5.62**
	إلى رائد الفكر	**120** مرة	**%9.08**
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	**149** مرة	**%6.71**
	أغنية الشمس	**11** مرة	**%0.58**

حرف الزاي (ز)	مرثية الألم والثورة...	12 مرة	%0.83
	عن الثورة والحب	09 مرات	%1.90
	أواه يا سفر	06 مرات	%2.04
	الوعد الحق	13 مرة	%1.57
	إلى ناعيك يا سمراء	16 مرة	%2.77
	لا ترهبي الموج	03 مرات	%2.61
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	04 مرات	%0.32
	إلى شاعر القصر	05 مرات	%0.55
	يا قارئ الضوء السخي	09 مرات	%0.39
	إلى الغرباء!	07 مرات	%0.56
	أغنية العاشق المجهول	07 مرات	%0.35
	أشواك الظلام	06 مرات	%0.80
	نجوى مسافر بعيد	05 مرات	%0.38
	نجوى العشق والنار	16 مرة	%0.61
	رفض في مسافة العشق	10 مرات	%0.64
	يا وردة النار	13 مرة	%0.89
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	07 مرات	%0.48
	إلى رائد الفكر	09 مرات	%0.68
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	06 مرات	%0.27
حرف السين (س)	أغنية الشمس	34مرة	%1.80
	مرثية الألم والثورة...	33 مرة	%2.29
	عن الثورة والحب	34 مرة	%1.90
	أواه يا سفر	24 مرة	%2.04
	الوعد الحق	35 مرة	%1.57
	إلى ناعيك يا سمراء	40 مرة	%2.77
	لا ترهبي الموج	23 مرة	%2.61
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	15 مرة	%1.23

	إلى شاعر القصر	16 مرة	%1.78
	يا قارئ الضوء السخي	73 مرة	%3.21
	إلى الغرباء!	24 مرة	%1.93
	أغنية العاشق المجهول	40 مرة	%2.01
	أشواك الظلام	15 مرة	%2.01
	نجوى مسافر بعيد	30 مرة	%2.28
	نجوى العشق والنار	51 مرة	%1.96
	رفض في مسافة العشق	36 مرة	%2.33
	يا وردة النار	34 مرة	%2.33
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	41 مرة	%2.84
	إلى رائد الفكر	21 مرة	%1.58
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	54 مرة	%2.43
حرف الشين (ش)	أغنية الشمس	27 مرة	%1.43
	مرثية الألم والثورة...	15 مرة	%1.04
	عن الثورة والحب	25 مرة	%1.40
	أواه يا سفر	16 مرة	%1.36
	الوعد الحق	39 مرة	%1.75
	إلى ناعيك يا سمراء	25 مرة	%1.73
	لا ترهبي الموج	14 مرة	%1.59
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	14 مرة	%1.14
	إلى شاعر القصر	14 مرة	%1.56
	يا قارئ الضوء السخي	27 مرة	%1.18
	إلى الغرباء!	12 مرة	%1.93
	أغنية العاشق المجهول	27 مرة	%2.01
	أشواك الظلام	15 مرة	%2.01
	نجوى مسافر بعيد	20 مرة	%2.28
	نجوى العشق والنار	23 مرة	%1.96
	رفض في مسافة العشق	19 مرة	%2.33

	يا وردة النار	20 مرة	%1.37
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	16 مرة	%1.11
	إلى رائد الفكر	09 مرات	%0.68
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	28 مرة	%1.26
حرف الصاد (ص)	أغنية الشمس	25 مرة	%1.32
	مرثية الألم والثورة...	17 مرة	%1.18
	عن الثورة والحب	16 مرة	%0.89
	أواه يا سفر	06 مرات	%0.51
	الوعد الحق	19 مرة	%0.85
	إلى ناعيك يا سمراء	06 مرات	%0.41
	لا ترهبي الموج	06 مرات	%0.68
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	28 مرة	%2.29
	إلى شاعر القصر	10 مرات	%1.11
	يا قارئ الضوء السخي	18 مرة	%0.79
	إلى الغرباء!	14 مرة	%1.12
	أغنية العاشق المجهول	21 مرة	%1.05
	أشواك الظلام	05 مرات	%0.67
	نجوى مسافر بعيد	12 مرة	%0.19
	نجوى العشق والنار	34 مرة	%1.30
	رفض في مسافة العشق	13 مرة	%0.84
	يا وردة النار	20 مرة	%1.37
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	14 مرة	%0.97
	إلى رائد الفكر	14 مرة	%1.05
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	24 مرة	%1.08
حرف الضاد (ض)	أغنية الشمس	29 مرة	%1.54
	مرثية الألم والثورة...	18 مرة	%1.25
	عن الثورة والحب	27 مرة	%1.51
	أواه يا سفر	14 مرة	%1.19

	الوعد الحق	**30** مرة	**%1.35**
	إلى ناعيك يا سمراء	**11** مرة	**%0.76**
	لا ترهبي الموج	**11** مرة	**%1.25**
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	**11** مرة	**%0.90**
	إلى شاعر القصر	**08** مرات	**%0.89**
	يا قارئ الضوء السخي	**26** مرة	**%1.14**
	إلى الغرباء!	**13** مرة	**%1.04**
	أغنية العاشق المجهول	**22** مرة	**%1.10**
	أشواك الظلام	**09** مرات	**%1.20**
	نجوى مسافر بعيد	**10** مرات	**%0.76**
	نجوى العشق والنار	**24** مرة	**%0.92**
	رفض في مسافة العشق	**19** مرة	**%1.23**
	يا وردة النار	**15** مرة	**%1.03**
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	**12** مرة	**%0.83**
	إلى رائد الفكر	**25** مرة	**%1.89**
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	**12** مرة	**%0.54**
	أغنية الشمس	**17** مرة	**%0.90**
	مرثية الألم والثورة...	**10** مرات	**%0.69**
حرف	عن الثورة والحب	**12** مرة	**%0.67**
الطاء	أواه يا سفر	**11** مرة	**%0.93**
(ط)	الوعد الحق	**18** مرة	**%0.81**
	إلى ناعيك يا سمراء	**12** مرة	**%0.83**
	لا ترهبي الموج	**07** مرات	**%0.79**
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	**10** مرات	**%0.82**
	إلى شاعر القصر	**07** مرات	**%0.78**
	يا قارئ الضوء السخي	**13** مرة	**%0.57**
	إلى الغرباء!	**08** مرات	**%0.64**
	أغنية العاشق المجهول	**09** مرات	**%0.45**

	أشواك الظلام	**09** مرات	**%1.20**
	نجوى مسافر بعيد	**20** مرة	**%1.52**
	نجوى العشق والنار	**11** مرة	**%0.42**
	رفض في مسافة العشق	**11** مرة	**%0.71**
	يا وردة النار	**13** مرة	**%0.89**
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	**05** مرات	**%0.34**
	إلى رائد الفكر	**07** مرات	**%0.52**
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	**12** مرة	**%0.54**
حرف الظاء (ظ)	أغنية الشمس	**08** مرات	**%0.42**
	مرثية الألم والثورة...	**03** مرات	**%0.20**
	عن الثورة والحب	**08** مرات	**%0.44**
	أواه يا سفر	**04** مرات	**%0.34**
	الوعد الحق	**05** مرات	**%0.22**
	إلى ناعيك يا سمراء	**04** مرات	**%0.27**
	لا ترهبي الموج	**02** مرة	**%0.22**
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	**02** مرة	**%0.16**
	إلى شاعر القصر	//	//
	يا قارئ الضوء السخي	**10** مرات	**%0.44**
	إلى الغرباء!	**01** مرة	**%0.08**
	أغنية العاشق المجهول	**05** مرات	**%0.25**
	أشواك الظلام	**02** مرة	**%0.26**
	نجوى مسافر بعيد	**02** مرة	**%0.15**
	نجوى العشق والنار	**05** مرات	**%0.19**
	رفض في مسافة العشق	**03** مرات	**%0.19**
	يا وردة النار	//	//
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	**04** مرات	**%0.27**
	إلى رائد الفكر	//	//
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	**02** مرة	**%0.09**

حرف العين (ع)	أغنية الشمس	39 مرة	%2.07
	مرثية الألم والثورة...	38 مرة	%2.63
	عن الثورة والحب	43 مرة	%2.41
	أواه يا سفر	30 مرة	%2.55
	الوعد الحق	55 مرة	%2.47
	إلى ناعيك يا سمراء	52 مرة	%3.61
	لا ترهبي الموج	35 مرة	%3.97
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	35 مرة	%2.87
	إلى شاعر القصر	27 مرة	%3.01
	يا قارئ الضوء السخي	59 مرة	%2.59
	إلى الغرباء!	35 مرة	%2.82
	أغنية العاشق المجهول	54 مرة	%2.71
	أشواك الظلام	22 مرة	%2.95
	نجوى مسافر بعيد	20 مرة	%1.52
	نجوى العشق والنار	56 مرة	%2.15
	رفض في مسافة العشق	80 مرة	%5.19
	يا وردة النار	52 مرة	%3.57
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	57 مرة	%3.95
	إلى رائد الفكر	31 مرة	%2.34
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	56 مرة	%2.52
حرف الغين (غ)	أغنية الشمس	14 مرة	%0.74
	مرثية الألم والثورة...	11 مرة	%0.76
	عن الثورة والحب	13 مرة	%0.72
	أواه يا سفر	17 مرة	%1.44
	الوعد الحق	19 مرة	%0.85
	إلى ناعيك يا سمراء	15 مرة	%1.04
	لا ترهبي الموج	14 مرة	%1.59
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	06 مرات	%0.49

	إلى شاعر القصر	**10** مرات	**%1.11**
	يا قارئ الضوء السخي	**14** مرة	**%0.61**
	إلى الغرباء!	**03** مرات	**%0.24**
	أغنية العاشق المجهول	**19** مرة	**%0.95**
	أشواك الظلام	**09** مرات	**%1.20**
	نجوى مسافر بعيد	**19** مرة	**%1.44**
	نجوى العشق والنار	**16** مرة	**%0.61**
	رفض في مسافة العشق	**26** مرة	**%1.88**
	يا وردة النار	**09** مرات	**%0.61**
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	**12** مرة	**%0.83**
	إلى رائد الفكر	**11** مرة	**%0.83**
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	**17** مرة	**%0.76**
حرف الفاء (ف)	أغنية الشمس	**73** مرة	**%3.88**
	مرثية الألم والثورة...	**41** مرة	**%2.84**
	عن الثورة والحب	**67** مرة	**%3.75**
	أواه يا سفر	**36** مرة	**%3.06**
	الوعد الحق	**84** مرة	**%3.78**
	إلى ناعيك يا سمراء	**28** مرة	**%1.94**
	لا ترهبي الموج	**26** مرة	**%2.95**
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	**34** مرة	**%2.78**
	إلى شاعر القصر	**27** مرة	**%3.01**
	يا قارئ الضوء السخي	**60** مرة	**%2.64**
	إلى الغرباء!	**35** مرة	**%2.82**
	أغنية العاشق المجهول	**56** مرة	**%2.81**
	أشواك الظلام	**25** مرة	**%3.36**
	نجوى مسافر بعيد	**34** مرة	**%2.59**
	نجوى العشق والنار	**85** مرة	**%3.27**
	رفض في مسافة العشق	**43** مرة	**%2.79**

	يا وردة النار	52 مرة	%3.57
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	44 مرة	%3.05
	إلى رائد الفكر	71 مرة	%5.37
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	81 مرة	%3.64
حرف القاف (ق)	أغنية الشمس	38 مرة	%2.02
	مرثية الألم والثورة...	29 مرة	%2.02
	عن الثورة والحب	32 مرة	%1.79
	أواه يا سفر	22 مرة	%1.87
	الوعد الحق	88 مرة	%3.96
	إلى ناعيك يا سمراء	30 مرة	%2.08
	لا ترهبي الموج	19 مرة	%2.15
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	20 مرة	%1.64
	إلى شاعر القصر	20 مرة	%2.23
	يا قارئ الضوء السخي	43 مرة	%1.89
	إلى الغرباء!	26 مرة	%2.09
	أغنية العاشق المجهول	36 مرة	%1.81
	أشواك الظلام	19 مرة	%2.55
	نجوى مسافر بعيد	28 مرة	%2.13
	نجوى العشق والنار	38 مرة	%1.46
	رفض في مسافة العشق	13 مرة	%0.84
	يا وردة النار	26 مرة	%1.78
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	27 مرة	%1.87
	إلى رائد الفكر	23 مرة	%1.74
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	30 مرة	%1.35
حرف الكاف (ك)	أغنية الشمس	36 مرة	%1.91
	مرثية الألم والثورة...	32 مرة	%2.22
	عن الثورة والحب	24 مرة	%1.34
	أواه يا سفر	17 مرة	%1.44

	الوعد الحق	47 مرة	%2.11
	إلى ناعيك يا سمراء	36 مرة	%2.50
	لا ترهبي الموج	14 مرة	%1.57
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	20 مرة	%1.64
	إلى شاعر القصر	19 مرة	%2.12
	يا قارئ الضوء السخي	43 مرة	%1.79
	إلى الغرباء!	29 مرة	%2.34
	أغنية العاشق المجهول	29 مرة	%1.45
	أشواك الظلام	04 مرات	%0.53
	نجوى مسافر بعيد	25 مرة	%1.90
	نجوى العشق والنار	36 مرة	%1.38
	رفض في مسافة العشق	24 مرة	%1.55
	يا وردة النار	29 مرة	%1.99
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	24 مرة	%1.66
	إلى رائد الفكر	21 مرة	%1.58
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	45 مرة	%2.02
حرف اللام (ل)	أغنية الشمس	163 مرة	%8.66
	مرثية الألم والثورة...	88 مرة	%6.11
	عن الثورة والحب	172 مرة	%9.64
	أواه يا سفر	115 مرة	%9.77
	الوعد الحق	217 مرة	%9.17
	إلى ناعيك يا سمراء	125 مرة	%8.68
	لا ترهبي الموج	87 مرة	%9.88
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	118 مرة	%9.68
	إلى شاعر القصر	104 مرة	%11.62
	يا قارئ الضوء السخي	209 مرة	%9.20
	إلى الغرباء!	110 مرة	%8.87
	أغنية العاشق المجهول	188 مرة	%9.46

	أشواك الظلام	75 مرة	%10.08
	نجوى مسافر بعيد	146 مرة	%11.13
	نجوى العشق والنار	265 مرة	%10.20
	رفض في مسافة العشق	156 مرة	%10.12
	يا وردة النار	158 مرة	%10.85
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	140 مرة	%9.72
	إلى رائد الفكر	114 مرة	%8.62
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	210 مرة	%9.45
حرف الميم (م)	أغنية الشمس	106 مرة	%5.63
	مرثية الألم والثورة...	114 مرة	%7.91
	عن الثورة والحب	97 مرة	%5.44
	أواه يا سفر	63 مرة	%5.35
	الوعد الحق	132 مرة	%5.94
	إلى ناعيك يا سمراء	66 مرة	%4.58
	لا ترهبي الموج	49 مرة	%5.56
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	48 مرة	%3.93
	إلى شاعر القصر	65 مرة	%7.26
	يا قارئ الضوء السخي	137 مرة	%6.03
	إلى الغرباء!	83 مرة	%6.69
	أغنية العاشق المجهول	107 مرة	%5.38
	أشواك الظلام	35 مرة	%4.70
	نجوى مسافر بعيد	74 مرة	%5.64
	نجوى العشق والنار	146 مرة	%5.62
	رفض في مسافة العشق	74 مرة	%4.80
	يا وردة النار	72 مرة	%4.94
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	66 مرة	%4.58
	إلى رائد الفكر	62 مرة	%4.69
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	104 مرة	%4.68

	أغنية الشمس	**114** مرة	**%6.06**
	مرثية الألم والثورة...	**61** مرة	**%4.23**
	عن الثورة والحب	**94** مرة	**%5.27**
	أواه يا سفر	**54** مرة	**%4.59**
	الوعد الحق	**118** مرة	**%5.31**
	إلى ناعيك يا سمراء	**111** مرة	**%7.71**
	لا ترهبي الموج	**40** مرة	**%4.54**
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	**56** مرة	**%4.59**
حرف	إلى شاعر القصر	**24** مرة	**%2.68**
النون	يا قارئ الضوء السخي	**85** مرة	**%3.74**
(ن)	إلى الغرباء!	**68** مرة	**%5.48**
	أغنية العاشق المجهول	**92** مرة	**%4.63**
	أشواك الظلام	**23** مرة	**%3.09**
	نجوى مسافر بعيد	**67** مرة	**%5.11**
	نجوى العشق والنار	**156** مرة	**%6**
	رفض في مسافة العشق	**57** مرة	**%3.70**
	يا وردة النار	**67** مرة	**%4.60**
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	**77** مرة	**%5.34**
	إلى رائد الفكر	**48** مرة	**%3.63**
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	**127** مرة	**%5.72**
	أغنية الشمس	**45** مرة	**%2.39**
	مرثية الألم والثورة...	**53** مرة	**%3.68**
	عن الثورة والحب	**46** مرة	**%2.57**
	أواه يا سفر	**53** مرة	**%4.50**
حرف	الوعد الحق	75 مرة	**%3.37**
الهاء	إلى ناعيك يا سمراء	**83** مرة	**%5.76**
(ه)	لا ترهبي الموج	**28** مرة	**%3.18**
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	**70** مرة	**%5.74**

	إلى شاعر القصر	32 مرة	%3.57
	يا قارئ الضوء السخي	84 مرة	%3.70
	إلى الغرباء!	59 مرة	%4.76
	أغنية العاشق المجهول	137 مرة	%6.89
	أشواك الظلام	31 مرة	%4.16
	نجوى مسافر بعيد	42 مرة	%3.20
	نجوى العشق والنار	68 مرة	%2.61
	رفض في مسافة العشق	52 مرة	%3.37
	يا وردة النار	31 مرة	%2.12
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	44 مرة	%3.05
	إلى رائد الفكر	45 مرة	%3.40
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	73 مرة	%3.28
حرف الواو (و)	أغنية الشمس	118 مرة	%6.27
	مرثية الألم والثورة...	104 مرة	%7.22
	عن الثورة والحب	134 مرة	%7.51
	أواه يا سفر	89 مرة	%7.56
	الوعد الحق	163 مرة	%7.34
	إلى ناعيك يا سمراء	89 مرة	%6.18
	لا ترهبي الموج	75 مرة	%8.52
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	84 مرة	%6.89
	إلى شاعر القصر	50 مرة	%5.58
	يا قارئ الضوء السخي	183 مرة	%8.06
	إلى الغرباء!	90 مرة	%7.26
	أغنية العاشق المجهول	145 مرة	%7.29
	أشواك الظلام	38 مرة	%5.10
	نجوى مسافر بعيد	79 مرة	%6.02
	نجوى العشق والنار	179 مرة	%6.89
	رفض في مسافة العشق	116 مرة	%7.53

	يا وردة النار	121 مرة	%8.31
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	93 مرة	%6.45
	إلى رائد الفكر	79 مرة	%5.98
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	123 مرة	%5.54
حرف الياء (ي)	أغنية الشمس	191 مرة	%10.15
	مرثية الألم والثورة...	101 مرة	%7.01
	عن الثورة والحب	117 مرة	%6.56
	أواه يا سفر	74 مرة	%6.29
	الوعد الحق	157 مرة	%7.07
	إلى ناعيك يا سمراء	75 مرة	%5.21
	لا ترهبي الموج	84 مرة	%9.54
	براءة..إلى شهداء الرفض والجهاد..	129 مرة	%10.58
	إلى شاعر القصر	53 مرة	%5.92
	يا قارئ الضوء السخي	163 مرة	%7.18
	إلى الغرباء!	79 مرة	%6.37
	أغنية العاشق المجهول	130 مرة	%6.54
	أشواك الظلام	64 مرة	%8.60
	نجوى مسافر بعيد	78 مرة	%5.94
	نجوى العشق والنار	248 مرة	%9.54
	رفض في مسافة العشق	134 مرة	%8.70
	يا وردة النار	121 مرة	%8.31
	إلى روح الشهيد "دلال المغربي"	100 مرة	%6.94
	إلى رائد الفكر	94 مرة	%7.11
	رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	217 مرة	%9.77

ثالثا– إيقاع تكرار الكلمات:

مما لا شك فيه أنّ وجود الحرف وتكراره يتطلب وجود وحدة لغوية أكبر تحتويه وتبرز خصائصه الصوتية والتركيبية بصفة أوسع، ليشمل البناء الكلي للقصيدة الشعرية، وهذه الوحدة اللغوية هي"

الكلمة"، هذه الأخيرة يعدّ تكرارها "هو المظهر الثاني من مظاهر التكرار، وهو مظهر ذو قابلية عالية على إغناء الإيقاع."[1] فهو العنصر الثاني الذي له دور فعّال في تكوين القصيدة الشعرية بعد الحروف باعتبار أنّ"لأيّ كلمة وظيفتها ودلالتها داخل النص الذي تكوّنه ويحتويها."[2] أمّا إذا تكررت هذه الكلمات فإنّه يصبح لها دور آخر يضاف إلى الدور الأوّل الذي أدّته في حال وجودها منفردة في القصيدة الشعرية، فتكرارها يسمح بـ"لفت الانتباه، وتأكيد ما جاءت من أجله أول مرّة."[3] فالشاعر حينما يقوم بتكرار كلمة ما؛ إنّما يقوم بذلك بغرض إبراز وتأكيد حقيقة أراد أن يلفت انتباه القارئ إليها، ويعلمه بأنّ هذه الحقيقة لها وقع في نفسه. وظاهرة تكرار الكلمات تحتل مساحة واسعة في قصائد ديوان" **أغنيات الورد والنّار**" للشاعر (مصطفى محمد الغماري). وفيما يلي سأقوم بإبراز هذا التكرار من خلال شواهد من الشعر في قصائد هذا الديوان، وقد بدأت هذا العمل بتكرار الكلمات على المستوى الأفقي ثم تكرار الكلمات على المستوى العمودي مع إيراد أمثلة شعرية عن كلّ صنف من التكرار.

وفيما يلي سأذكر أبيات شعرية عن هذا الصنف حيث قال الغماري{ **من البسيط**}:

لَنَا المَسِيحُ.. لَنَا أُمُّ المَسِيحِ .. لَنَا دَربُ الرّسَالاَتِ نَشوَان الرُّؤَى خَضِرُ[4]

في هذا البيت نلاحظ أن الشاعر كرر كلمة "**المسيح**" في حشو البيت وبطرق مختلفة ففي كلمة "المسيح" الأولى هو يتحدّث عن المسيح عليه السلام بنفسه، ولكن حين كرر هذه الكلمة إنّما أراد أن يكررها لا للكلام عنه بل هو يعني أمّه مريم عليها السلام.فبتكراره هذا خلق نوع من الإيقاع ولم يكن له أن يكون لولا هذا التكرار الذي حصل في كلمة "المسيح" أما في قوله{**من الكامل**}:

أَزِفَ الجِهَادُ فَمَا بِسَمعِكِ يَا مَدى وَقر.. وَمَا نَارُ الجِهَادِ وُرُودَا. [5]

---

[1] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص 172.

[2] البكاي أخذاري، قصيدة"قذى بعينيك" للخنساء- دراسة أسلوبية، ص 50.

[3] المرجع نفسه، ص 50.

[4] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 16.

[5] المصدر نفسه، ص 110.

فالشاعر كرر كلمة "الجهاد" فجعل الكلمة في حشو الشطر الأول، والكلمة الثانية في حشو الشطر الثاني، فركّز اهتمامه على نقطة محورية سعى إلى إبلاغها لكل قارئ أو مستمع لهذه القصيدة الشعرية، وهي أهمية الجهاد وحقيقته لكونه ليس ورودا تُهدى ولكنّه أمر صعب على كل مقبل عليه أن يعدّ العدّة لذلك، ولا يستهين بما هو مقبل عليه، بالإضافة إلى كون هذا التكرار قد قدّم إضافة إيقاعية تضاف إلى الإيقاع العام.

وأمّا في قوله{ **مجزوء الكامل**}:

يَا طَير .. مَا أَغلَى الحَيَاةَ لِمَن يَعِي مَعنَى الحَيَاه. [1]

إنّ الشاعر قد كرر كلمة "الحياة" حيث جعل الكلمة الأولى هي عروض البيت، أما الكلمة الثانية فجعلها هي ضرب البيت. وبتكراره لهذه الكلمة نجده قد أضاف قيمة إيقاعية على الإيقاع العام للبيت وهو الأمر الذي قد يغيب لو أنّه لم يقم به، بالإضافة إلى هذا البعد الإيقاعي أدى هذا التكرار دورا على مستوى المعنى، فالشاعر ركّز على قضية محورية أراد أن يبرزها فقام بتكرار كلمة الحياة، وهذه القضية هي أهمية هذه الحياة وقيمتها بالنسبة للكائن الحي، فهو يخاطب الطير كما يبدو وظاهر ولكنّه في الحقيقة يخاطب كلّ قارئ أو مستمع لشعره. وقد يلجأ الشاعر أحيانا إلى أن يجعل الكلمة التي قبل القافية هي نفسها كلمة القافية؛ فيؤدي هذا:"التكرار بذلك دورا تهييئيا للقافية يجعلها مستقرة في موقعها استقرارا إيقاعيا دقيقا." [2]وهذا الصنف نجده في قوله{**من البسيط**}:

غَدٌ بِفِكرِ " أَبِي الأَعلَى" بِثَورَتِه تَخَايَلَت فِيهِ أَقمَارٌوأَقمَار

وقوله أيضا{ **من البسيط**}:

فِيْ مُقلَتَيْك مَرَايَا الغَيبِ مُزهِرَة وَحَرْفُكِ البِكرُ أَسْفَارٌوأَسْفَار. [3]

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 148.

[2] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص175.

[3] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 184.

فالشاعر قد جعل قبل كلمة القافية" أقمار- أسفار"كلمة مثلها قبلها " أقمار- أسفار" فكان بذلك الشاعر قد هيّأ المستمع أو القارئ إلى كلمة القافية التي تأتي بعد الكلمة الأولى.

وفيما يلي سنورد جدول لأهم الكلمات المكررة ورقم الصفحة التي وردت فيها، وكذا رقم البيت وموقع التكرار من البيت.

الكلمة	موقع التكرار من البيت	رقم البيت	رقم الصفحة
المسيح	الحشو	**38**	**16**
لنا	الحشو + العروض	**38**	**16**
ظفر	الحشو + الضرب	**41**	**17**
السيف	الحشو	**42**	**17**
يا	الحشو	**29**	**26**
أنا	الحشو	**22**	**25**
أنت	الحشو	**22**	**25**
تمعن	الحشو + الضرب	**28**	**26**
ألف	الحشو	**12**	**23**
الزمان	العروض + الضرب	**02**	**31**
الزمان	الحشو + العروض	**16**	**34**
دمشق	العروض + الحشو	**18**	**34**
ألم	الحشو	**23**	**35**
حروفها	العروض + الحشو	**04**	**43**
على	الحشو	**23**	**35**
أنت	الحشو	**39**	**50**
ملء	الحشو	**25**	**48**
شعوب	العروض + الحشو	**37**	**50**
الضياء	الحشو + الضرب	**46**	**52**
أنت	الحشو	**08**	**44**
نوارس	الحشو	**28**	**68**
الحديث	الحشو	**48**	**72**

الوصال	الحشو	**16**	**66**
ينعاك	الحشو	**01**	**75**
لا	الحشو	**02**	**75**
باعوك	الحشو	**06**	**76**
أنت	الحشو	**09**	**76**
جريح	الحشو	**14**	**77**
عيدي	الحشو + الضرب	**09**	**84**
ميدي	الحشو + الضرب	**10**	**85**
تعنو	الحشو	**14**	**85**
تغريه	الحشو	**18**	**86**
السفر	الحشو	**20**	**87**
الطهر	العروض + الحشو	**02**	**89**
كتيبة	الحشو + الضرب	**12**	**91**
حدود	الحشو	**09**	**90**
الصبر	الحشو	**10**	**91**
الجرح	الحشو	**13**	**91**
عمرو	الحشو + العروض	**32**	**95**
تمتد	الحشو	**02**	**103**
ملء	الحشو	**04**	**103**
كانت	الحشو	**04**	**103**
الوجود	الحشو + الضرب	**14**	**105**
ينثال	الحشو	**31**	**109**
حدود	الضرب + العروض	**31**	**109**
الجهاد	الحشو	**39**	**110**
قيود	الضرب + العروض	**40**	**111**
جعلت	الحشو	**52**	**113**
تلك	الحشو	**59**	**114**
عبيرها	العروض + الحشو	**05**	**118**

الرب	الحشو	09	118
بصرت	الحشو	11	119
الهوى	الحشو + العروض	30	123
أنت	الحشو	02	125
أهواه	الحشو + الضرب	06	126
لولاك	الحشو	10	127
بناه	الضرب + العروض	28	130
شاهت	الحشو + الضرب	32	131
ألقاه	الحشو + الضرب	36	132
المدى	الضرب + العروض	33	132
عيناك	الحشو + الضرب	49	134
شفاه	الضرب + العروض	52	135
المسار	الحشو + الضرب	22	145
الغريب	الحشو + الضرب	31	147
الحياة	الضرب + العروض	36	148
ملء	/	السطر 16	152
نهواه	/	السطر 24	153
نصر	/	السطر 40	154
قربان	/	السطر 53	156
العمق	/	السطر 60	156
آه	الحشو	29	108
آه	الحشو	30	109
أنا	/	السطر 81	158
بلد	/	السطر 86	159
أبعاد	/	السطر 05	161
أنا	/	السطر 13	162
أصلب	/	السطر 21	163
ترفض	/	السطر 49	165

لا	الحشو	**02**	**167**
في	الحشو	**02**	**167**
الرفض	الحشو	**14**	**169**
إلا	الحشو	**01**	**175**
موسم	الحشو	**02**	**175**
أعنابه	الحشو + الضرب	**17**	**178**
التراب	الحشو + الضرب	**75**	**179**
السراب	الحشو + الضرب	**28**	**180**
باسم	الحشو	**31**	**181**
احترق	العروض + الحشو	**02**	**183**
أقمار	الحشو + الضرب	**06**	**184**
أسفار	الحشو + الضرب	**08**	**184**
أسفار	الحشو + الضرب	**24**	**187**
أقطاب	الحشو + الضرب	**29**	**188**
ألف	الحشو	**04**	**191**
تاجرت	الحشو	**12**	**193**
أحببت	الحشو	**29**	**196**
يغري	الحشو	**55**	**199**
خضر	الحشو	**47**	**198**
تغرينا	الحشو	**65**	**200**
ورد	الحشو	**68**	**201**
أنت	الحشو	**69**	**201**
شفة	الحشو	**70**	**201**

من خلال الجدول نلاحظ:

طغيان الأسماء على كامل قصائد الديوان باحتلالها المرتبة الأولى بعدد قدِّر بأربعة وخمسين اسما متقدِّمة على بقية الأنواع الأخرى المكررة من أفعال وحروف وغيرها، ومعلوم أنّ الأسماء لها دلالة الثبات والبقاء على مستوى واحد. عكس الأفعال التي تدل على الحركة والتقلب من حال إلى حال والتحول من حالة أصلية إلى حالة مكتسبة بفعل ممارسة ذلك النوع من الأفعال. فيما احتلت هذه

الأخيرة المرتبة الثانية بعدد قدِّر بستٍ وعشرين فعلا، وتعددت أزمان الأفعال بين ماضي، ومضارع. وأمّا عن الأحرف فقد قدِّر عددها بسبعة أحرف وتنوعت هي الأخرى بين حروف الجر وحروف الاستثناء وكذا حروف النداء. ومن المؤكد أن تكرار هذه العناصر اللغوية التي ذكرناها والتي هي مكررة على المستوى الأفقي، قد قدّمت إضافة إيقاعية للإيقاع الكلي لقصائد الديوان، ووفّرت جوًا إيقاعيا إضافيا جرّاء هذا التكرار الحاصل في الأسماء والأفعال والضمائر ...، كما أنّ تنويع الشاعر في التكرار بين الأسماء والأفعال والضمائر ... أسهم بدوره في جعل الإيقاع أكثر تأثيرا جرّاء هذا التلوين الإيقاعي، وبالإضافة إلى الدور الإيقاعي الذي يؤديه هذا التكرار كان له دور آخر على مستوى المعنى فكل تكرار قصد الشاعر من خلاله أن يؤكد حقيقة ما، فاستعمل التكرار ليلفت انتباه المتلقي لما شغل باله. وهذه الوظيفة التي يؤديها التكرار لا يحصل على المستوى الأفقي فحسب بل قد يلجأ الشاعر إلى تكرار لفظ ما على المستوى العمودي؛ أي على مستوى بيتين أو أكثر، ومن الأمثلة الشعرية التي استعمل الشاعر فيها التكرار العمودي على مستوى بيتين قوله{ **من البسيط**}:

لُبنَانُ فِيكَ اللّيَالِي البِيضُ حَالِمَة مَا كُنتَ تَعلَمُ أَنّ الغَدرَ يَختَمِرُ..

فِيكَ النَّقِيضَانِ يَا لُبنَان قَد جَمَعَا فَأَنتَ لَلفَقرِ مَثوَى.. لِلغَنَى صُوَرَ.[1]

فالشاعر في هذين البيتين قد كرر لفظة" لبنان" الأولى في بداية البيت الأول والثانية في حشو البيت الثاني؛ وهذا التكرار بالإضافة إلى إسهاماته على المستوى الإيقاعي أسهم كذلك في إغناء المعنى العام للقصيدة باعتبار أنّ عنوان القصيد هو" لبنان الرافض". أمّا المثال الثاني عن التكرار العمودي فقول الشاعر{ **من الكامل**}:

المَارِدُ المَسجُونُ فكَّ قُيُوده وَلَطَالَمَا أَلِفَ الحَيَاةَ قُيُودَا..

فِي"طَنجَة" الخَرسَاء يُصلبُ قَهرُهُ يَا شَارِبِينَ مِنَ الحَيَاةِ صَدِيدَا. [2]

فالشاعر كرر لفظة" الحياة" الأولى في حشو الشطر الثاني من البيت الأول، فيم اللفظة الثانية جعلها في حشو الشطر الثاني من البيت الثاني.

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 111.

أما المثال الثالث الذي سنورده هو مثال تكررت فيه الكلمات في أكثر من بيتين حيث يقول الشاعر:{ **من الكامل**}:

آتِ، وَفِي شَفَتِي اشتِيَاقٌ مُزهِرٌ أَلقَاهُ يَشرَبُنِي الهَوَى . . أَلقَاه

أَلقَاهُ مِلءَ جَزَائِرِي خضر المَدَى وَالعَاشِقُونَ حُدُودُه ومَدَاه

أَلقَاهُ فِي أَورَاس يَعتَصِرُ اللَّظَى وَعَلَى المَهَازِلِ سَيفُه ولَظَاهُ

أَلقَاهُ يَا غَدُنَا كَوَجهِكَ ثَائِرًا حُرًا .. وتَكفُرُ بِالحُدُودِ يَدَاهُ

أَلقَاهُ فِي" مُورُو" سَوَاعِدٌ لاَ تُرَى دَربًا، وَلَو حَنَقَ الصَّلِيبُ، سِوَاهُ. [1]

من خلال المثال الذي أوردناه نلاحظ أنّ الشاعر كرر لفظة" ألقاه" تكرارا عموديا في بداية كل بيت من هذه الأبيات، بعد أن جاء بها أول مرّة في العجز من البيت الأول ثم جعل يكررها في بداية كل بيت، وقيام الشاعر بتكرار لفظة" ألقاه" في بداية كل بيت يحدث نوع من التوقع؛ فالمتلقي سيتهيأ لاستقبال تتابعات جديدة من هذا التكرار الذي عمل الشاعر على إبرازه من خلال لفظة" ألقاه". فالتكرار العمودي بالإضافة إلى ارتباطه بالمعنى العام للقصيدة، ارتبط كذلك هذا النوع من التكرار بالمعنى الجزئي الذي ينشأ من كل تكرار جديد.

إنّ تكرار الكلمات سواء على المستوى العمودي أي بتكرار الكلمات في بيتين أو أكثر، أو على المستوى الأفقي والذي يكون تكرار الكلمات فيها في بيت شعري واحد، يعدّ وسيلة أراد من خلالها الشاعر أن يبرز معنى شغل باله، فلجأ إلى التكرار بنوعيه لإبلاغ هذا المعنى للمتلقي، ودعوته لأن يشاركه فيه، بالإضافة إلى ذلك فهو- التكرار-قد أدى دورا إيقاعيا من خلال إضافاته المتكررة وتنويعاته المختلفة للإيقاع العام للقصيدة الشعرية المتواجد فيها. لأن التكرار يمثل "نقطة مركزية في القصيدة التي تحتويه، ترتبط كثير من الدلالات والأفكار به عبر الخيوط التعبيرية المختلفة." [2] وفيما يلي سأقوم كذلك بإحصاء التكرارات على المستوى العمودي سواء تلك التي كانت على مستوى بيتين أو التي كانت في أكثر من بيتين، وسنورد في الجدول رقم الصفحة التي ورد فيها التكرار ورقم البيت مع ذكر موقع هذه الكلمات المكررة في الأبيات الشعرية.

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 132، ص 133.

[2] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 36.

الكلمة	موقع الكلمات المكررة في الأبيات	رقم الأبيات الوارد فيها التكرار	رقم الصفحة الوارد فيها التكرار
لبنان	الحشو	01- 02	09
لبنان	الحشو	10- 11	11
تفجري	الحشو	21- 22- 23	13
دمشق	الحشو	16- 17	14
أراك	الحشو	15 – 16- 17	24
أنا	الحشو	18- 19	24
أنا	الحشو	22- 23- 24	25
الزمان	الحشو	16- 17	34
أسفا	الحشو	41- 42	39
الهوى	الحشو	16- 17	46
تفجّري	الحشو	31- 32	49
أمواجنا	الحشو	43- 44	51
أنا	الحشو	21- 22	47
أجياد	الحشو	10- 12	54
وتر	/	السطر 48- 49	58
شفة	الحشو	40- 41	71
إلا	الحشو	27- 28	68
التقدّم	الحشو	35- 36	82
أينكر	الحشو	20- 22	79
غد	الحشو	02- 03	83
الهوى	الحشو	06- 07	84
تعنو	الحشو	13- 14	85

تتوارى	الحشو	07 -06	90
ليس	الحشو	09 -08	90
نحن	الحشو	13 -11	91
الحرف	الحشو	07 -06	98
أتراك	الحشو	07 -06	104
الدرب	الحشو	14 -13	105
الحضور	الحشو	16 -15	106
سيظلّ	الحشو	26 -25 -24	108 -107
ما بال	الحشو	28 -27	108
آه	الحشو	30 -29	109 -108
وعد	الحشو	35 -34	110 -109
حدود	الضرب + العروض	38 -37	110
الحياة	الحشو	41 -40	111
هناك	الحشو	49 -48 -47	112
الدجى	العروض + الحشو	15 -14	120 -119
الأبعاد	العروض + الحشو	26 -25	130
حبيبتي	العروض + الحشو	33 -32	131
آت	الحشو	36 -35	132
ألقاه	الحشو	40 -39 -38 -37 -36	132
حبيبتي	الحشو	11 -10	139
حلم	الحشو	14 -13	139
المرايا	الحشو + العروض	38 -37	148
أسائلها	/	السطر 10- 11	152
الدّين	الحشو	25 -24	172 -171

تروى	الحشو	27- 28	172
الحب	الحشو + العروض	01- 02	175
تعبت	الحشو	22- 23	179
حضورها	الحشو	11- 12- 13	185
فكر	الحشو	14- 15	185- 186
الحرف	الحشو	28- 29	188
يمتدّ	الحشو	31- 32	189
الأصنام	الضرب + الحشو	39- 40	197
تاهت	الحشو	50- 51	198
الورد	الحشو	74- 75- 76	202

من خلال الجدول نلاحظ أنّ الشاعر قد كرر الأسماء أكثر من أي نوع آخر، فهي تتقدّم على الأفعال والحروف والضمائر، حيث إنّ عددها فاق الثلاثون اسما لتأتي الأفعال في المرتبة الثانية من حيث عدد مرات تكرارها في قصائد الديوان بكاملها حيث قدِّر عددها سبعة عشرة فعلا.

والتكرار الذي تتوافر عليه قصائد ديوان" **أغنيات الورد والنّار**" لا يقتصر على تكرار الحروف والكلمات فحسب، بل يتعدّى ذلك إلى تكرار التراكيب. لما لهذه الأخيرة من دور فعّال في تقديم الإضافة اللازمة سواء لإغناء الإيقاع الفني العام الذي تتوافر عليه القصائد أو لتأكيد المعنى العام للقصائد الوارد فيها التكرار، وإبراز معاني جديدة سعى الشاعر لإبرازها ولفت انتباه المتلقي للبؤرة المركزية التي شغلت باله أو رأى أنّها نقطة جديرة بالاهتمام ليس من طرفه فحسب، بل من كل قارئ أو مستمع لهذا الشعر.

وفيما يلي سأورد أمثلة شعرية من الديوان تبرز هذا النوع من التكرار الذي قام به (الغماري) على مستوى التركيب.

رابعا– إيقاع تكرار العبارات:

إنّ الغماري في ديوانه"**أغنيات الورد والنّار**" لم يقتصر على تكرار الحروف والكلمات فحسب، بل تعدّى ذلك إلى تكرار العبارات أحيانا، وهذا النوع من التكرار من شأنه أن يقدِّم إضافة إيقاعية

باعتبار أنّ "العبارة المكررة تُكسب النص طاقات إيقاعية أكبر بفعل اتساع رقعتها الصوتية." [1]ولعلّ الأمثلة التي سأوردها توضّح ذلك حيث يقول الغماري{ **مجزوء الكامل**}:

أَنَا لَيتَ لِي يَا طَيرُ رِيـ شًا مِثلَ رِيشكَ أَو جَنَاحَا

وأَشُمُّ يَا طَير الحَيَاة صَبًّا . . وَأَحيَاهَا صَبَاحَا

أَنَا لَيتَ لِي يَا طَير لَحـ نًا مِثل رُؤيَاكَ الخَصِيبَه. [2]

من خلال المثال الشعري الذي أوردناه تتّضح الإضافة الإيقاعية التي أضافها تكرار عبارة" أنا ليت لي يا طير" مع أنّ الشاعر في البيت الثاني كسر هذا الرتم المتوقع من خلال اقتصاره على تكرار" يا طير" فالشاعر يتمنى أنّ يكون له ما للطير من خصائص تمكّنه من أن يطير، ويفعل ما لم يستطع أن يفعله وهو في هذه الحالة؛ فهو يريد أن يغيِّر حاله، فلم يجد سبيلا لذلك سوى التمني، ولم يجد من حالة تمكّنه من الوصول إلى ما يبتغيه إلا حالة الطائر الذي له جناحا يمكّنه من التنقل من مكان إلى مكان آخر، ولم يقتصر تكرار العبارات على هذا المثال فحسب بل هناك أمثلة أخرى سنورد المثال الموالي الذي يقول فيه الشاعر{ **من البسيط**}:

تَعَانَقَ الرّفضُ فِي وَادِيك والقَدَرُ مَاذَا جَرَى اليَومَ يَا لبنَان مَا الخَبر؟

مَاذَا جَرَى؟ فَحُمَى الجُولاَن مُغتَصب والرِّيحُ تَركُضُ فِي لُبنَان..تَنفَجِرُ. [3]

الشاعر في هذين البيتين قد كرر عبارة " ماذا جرى؟" فجعل العبارة الأولى في بداية عجز البيت الأول، وأما العبارة الثاني فجعلها في بداية البيت الثاني وهذا من أجل "استقصاء المعنى، فيكسو النص بذلك جمالا إيقاعيا مردّه إلى أنس المتلقي بتكرار عبارة هو حديث عهد بها." [4]ومن الأمثلة التي قام فيها الشاعر بتكرار عبارة بأكملها أخذت مساحة الشطر بكامله.

---

[1]مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص193.

[2]مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 141، ص 142.

[3]المصدر نفسه، ص 09.

[4]مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص 194.

ومن ذلك قول الغماري{ **مشطور البسيط**}:

يَا ((قُم)) . . لاَ تَقِفِي مَا لِلهَوَى حَد

يَا قُم ..لاَ تَقِفِي دُوسِي المَرَابِينَا. [1]

إنّ الشاعر في هذين البيتين المتجاورين قد كرر الشطر الأول من كل بيت تكرارا حرفيا، وهو الأمر الذي زاد من الإيقاع الموسيقي للبيتين وحتى القصيدة الشعرية ككل، مع تأكيده للمعنى الذي أراد أن يوصله الشاعر إلى المتلقي، فبالتكرار استطاع الشاعر أن يتأكد من أن فكرته التي أراد أن يوصلها إلى متلقيه قد وصلت؛ باعتبارها فكرة مهمة وهذا انطلاقا من المساحة التي أخذتها في كلا البيتين.

ففي المثال الذي سأورده نجد أنّ الشاعر قام بتكرار عبارة أخذت جزء كبير من شطر البيت الشعري، مع قيامه بتغيير الكلمة الأخيرة، حيث يقول الشاعر{ **مجزوء الكامل**}:

النَّاسُ يَا سَفَرِي مَرَايَا كَم يُضَاجِعُهَا السَّرَاب!

النَّاسُ يَا سَفَرِي....بُطُولاَتٌ وخَمرٌ ... وانقِلاَب!![2]

في هذين البيتين كرر الشاعر العبارة" الناس يا سفري" في جزء كبير من الشطرين الأولين مع تغييره للكلمة الأخيرة وهو أمرٌ استعمله الشاعر لكسر الرتابة والنمطية حتّى لا يشعر المتلقي بالملل ودفعه إلى الانفتاح على فضاء النص، كما أنّ هذا التكرار قدّم إضافة إيقاعية لأنّه وُجد أساسا "ليحقق شيئا من التتابع الإيقاعي، أو التناسق الموسيقي."[3] ومما يسهم كذلك في تكوين الإيقاع الداخلي زيادة على التكرار بأنواعه الثلاثة، عنصر مهم يندرج ضمن المبحث البلاغي وبالضبط ضمن المحسنات البديعية وهو" التصدير"؛ فهو كذلك يؤدي دور لا يستهان به في تكوين الإيقاع الداخلي للقصيدة الشعرية.

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 199.

[2] المصدر نفسه، ص 144.

[3] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 37.

خامسا– إيقاع التصدير:

هو نوع من أنواع التكرار، يعمد فيه الشاعر إلى تكرار لفظين تكون القافية بالضرورة أحد طرفيه، وهو دليل على براعة الشاعر واقتداره على نظم الشعر والإجادة فيه؛ لأن"المطبوع من الشعراء من ... اقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه. وفي فاتحته قافيته وتبيّنت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة."[1] وانطلاقا من المواقع التي يتّخذها هذا الصنف البديعي، دفع بالدارسين إلى اختصار اسمه وتسميته تسمية تسهِّل على الدّارس فهم المراد منه وذلك انطلاقا من نطق هذا الاسم، وهو" رد الأعجاز على الصدور"

ومن التعاريف التي قدِّمت لهذا الصنف البديعي هو "أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني." [2] فانطلاقا من هذا القول نجد أنّ القزويني قد بيّن مواقع محددة من البيت يحدث فيها ما يسمى برد الأعجاز على الصدور أو التصدير دون مواقع أخرى، إذ إنّ لفظ القافية ثابت أما المتغير فهو اللفظ الذي يأتي قبله، فمواقعه تختلف من نوع لآخر. وفيما يلي سأوضّح هذه الأنواع في ديوان "**أغنيات الورد والنّار**" للشاعر (مصطفى محمد الغماري)، حيث استخدم الأنواع الأربعة كلّها ولكن بنسب مختلفة، كما أنّه لم يغال في استخدامها، ولكن استخدمها في مواضع لم تخلّ بالمعنى بل بالعكس زادت من إيقاعية القصائد التي وردت فيها. وفيما يلي سأقوم بذكر شواهد شعرية من الديوان لكل نوع من الأنواع الأربعة.

النوع الأول: وهذا النوع هو الذي يكون فيه التصدير بين لفظ القافية واللفظ الواقع في صدر المصراع الأول ومن أمثلته قول الشاعر{ **من الكامل**}:

عِيدِي عَلَى هَامَاتِ شَوقِكِ مُورِقٌ وَلَكَم يَطِيبُ عَلَى لِقَائِكِ عِيدِي[3]

وقوله كذلك{ **من الكامل**}:

---

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف،(د.ط)، 1966، ص 90.

[2] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة– المعاني والبيان والبديع–، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص400.

[3] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 84.

أَهوَاهُ... يَا كَفًّا تُبَرعِمُ خَاطِرِي سَأَظَلُّ أَمنَحُهُ دَمِي . . أَهوَاهُ[1]

في هذين المثالين يتّضح أنّ (الغماري) استعمل التصدير في البيت الأول في كلمة"عيدي"، أما في البيت الثاني فقد وقع التصدير في كلمة"أهواه"؛ فأدى هذا التصدير إلى إغناء الجانب الموسيقي لهذه الأبيات، والقصيدة ككل.

أمّا النوع الثاني: فهو التصدير الذي يوافق فيه حشو الشطر الأول الجزء الأخير من البيت(لفظة القافية). ومن ذلك قول الشاعر{ **من البسيط**}:

أَفرَاسُ تَشرِينَ مَازَالَت مُجَاهِدَة فَأَيقِظِي الدَّربَ،يَا أَفرَاس تَشرِينَ!.[2]

وقوله أيضا{ **من الكامل**}:

قَسَمًا بِمِيرَاثِ الجَدُودِ . . وَإِنّهُ مِلءَ الجِبَالِ الصَّيد إِرثُ جُدُودِي[3]

استعمل الشاعر في البيتين الماضيين التصدير، حيث وافقت الكلمتين الموجودتين في حشو الشطر الأول من كل بيت(تشرين- الجدود) الجزء الأخير من البيتين وهما على التوالي(تشرين – جدودي) وهذا النوع مثل سابقه أدى دور كبير في توفير نغم إيقاعي، يجلب انتباه كل قارئ أو مستمع لهذا البيت.

أمّا النوع الثالث: فهو التصدير الذي وافق فيه آخر المصراع الأول، آخر المصراع الثاني. ومنه قول الشاعر{**من الكامل**}:

أَلقَاهُ فِي أَورَاسِ يَعتَصِرُ اللَّظَى وَعَلَى المَهَازِلِ سَيفُهُ وَلَظَاهُ. [4]

---

(1) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 126.

(2) المصدر نفسه، ص 201.

(3) المصدر نفسه، ص 84.

(4) المصدر نفسه، ص 132.

وقوله أيضا{ **من البسيط**}:

مُدِّي جُذُورك..لا وجهٌ ولا نسَب إن يُبحِر اليَأسُ فِي وَجهِي وَفِي نَسَبِي[1]

استعمل الشاعر أسلوب التصدير في هذين المثالين للتوافق الموجود بين كلمتي(اللّظى ولظى) في البيت الأول، وكذا كلمتي (نسب ونسبي) في البيت الثاني، وهذا التوافق زاد من الفعالية الإيقاعية وأكسب البيت حسًا إيقاعيا يجلب انتباه وأفئدة كل من أعمل حسّه حين قراءته أو سماعه لهذين البيتين.

أمّا النوع الرابع: فهو التصدير الذي يوافق فيه أول المصراع الثاني مع نهايته. ومنه قول الغماري{ **من الكامل**}:

آتٍ، وَفِي شَفَتِي اشتِيَاق مُزهِرٌ أَلقَاهُ يشربُنِي الهَوَى . . أَلقَاهُ. [2]

وقوله أيضا{ **من الكامل**}:

والعِطرُ إلاَّ مِن جَدَائِلِ حُبِّنَا نَأبَاهُ، يَا نَغَمَ الهَوَى، نَأبَاهُ. [3]

إنّ الشاعر في هذين البيتين قد استعمل التوافق بين كلمتين إحداهما في أول الشطر الثاني كما هو الحال في لفظة" ألقاه" بالنسبة للبيت الأول ولفظة "نأباه" بالنسبة للبيت الثاني، والكلمة الموافقة لها موجودة في آخر الشطر الثاني وهما(ألقاه، نأباه) على التوالي. ومما تقدّم يظهر أنّ للتصدير أهمية بالغة كونه يسهم في تحديد قوافي الشعر، وكذا لأهميته الكبيرة في توليد العنصر الإيقاعي الناشئ أساسا من ارتباط عنصر التماثل الذي هو خاضع لشرط الموقع الذي يحتلّه من البيت، وهذا الأمر خلق نوع من التجانس الذي نشأ عن تطابق الأصوات لأنها منتظمة في وحدات صوتية في سياق البيت الشعري، وهو الأمر الذي قوّى من الحس والجرس الإيقاعي في الأبيات التي تتوافر على هذا التوافق، وحتّى بالنسبة للقصيدة ككل. وهذه الأمثلة المقدّمة ليست هي النماذج الوحيدة التي استعملها (الغماري) في ديوانه بل توجد نماذج أخرى غيرها.

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 167.

[2] المصدر نفسه،ص 132.

[3] المصدر نفسه، ص 129.

بالإضافة إلى الدور الذي يؤديه التصدير على مستوى الإيقاع، وذلك باعتباره مصطلح يندرج ضمن المبحث البلاغي وبالتحديد ضمن المحسنات البديعية، يضاف إليه عنصر آخر يندرج ضمن نفس المبحث، و هو" الطباق" حيث إنّ هذا الأخير له ما يضيفه إلى الجو الإيقاعي للقصائد الشعرية فوجوده ليس كعدمه.

سادسا– إيقاع الطباق:

يعدّ الطباق من العناصر التي تسهم في إغناء الإيقاع الموسيقي للبيت الشعري خاصة والقصيدة الشعرية عامة، وهو صنف من الأصناف التي تندرج ضمن الدرس البلاغي، والطباق من المحسنات البديعية وهو "جمعك بين الضدّين في الكلام أو بيت الشعر."[1] وهو أن تقوم بجعل لفظة وما يضادها في نفس الكلام أو البيت الشعري، الأمر الذي يساعد على خلق نوع من الموسيقى تضفي عليهما حسًّا إيقاعيا رنانًا، يأسر أسماع وأفئدة كل قارئ أو مستمع له وهو –الطباق–" الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة."[2] وهو كذلك "ما كان طرفاه لفظين متضادين في الحقيقة."[3]ومن الأمثلة الشعرية التي وردت في قصائد ديوان"**أغنيات الورد والنّار**" قول الغماري{ **من الكامل**}:

سَيَظلّ مِثلكَ يَا جِبَال مُرَدِّدًا الله أكبر" مُبدِئًا ومُعِيدًا. [4]

فحين قراءة هذا البيت يعلق في الأذهان ذلك الرنين الموسيقي الذي نشأ حين استعمل الطباق بين كلمتين متضادين وهما" مبدئا" و"معيدا"، ولعلّ السبب في رسوخ هاتين الكلمتين يرجع إلى الاستعمال الدقيق الذي راعى فيه الشاعر خصوصية اللفظ في جانبه الصوتي نظرا لما للألفاظ "من قدرات صوتية وهالات موسيقية." [5]وكذا خصوصية المكان الذي وضعهما فيه حيث كانا متعاقبين وفي آخر البيت، بحيث كان أحدهما لفظ القافية.

---

[1]ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه،ج2، ص 05.

[2]الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة– المعاني والبيان والبديع–، ص 347.

[3]محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، علوم البلاغة–البديع والبيان والمعاني–، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، (د.ط)، 2008، ص 66.

[4]مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 108.

[5]محمد علي سلطاني، البلاغة في فنونها، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، (د.ط)، 1980، ص 41.

ومن الأمثلة الشعرية كذلك قول الشاعر{ **من الكامل**}:

عَجَبًا . . تُقَدِّمُ فِي الهَوَى وتُؤَخِّر قَلبًا يُحِيطُ بهِ الضّيَاعُ الأَصفَرُ [1]

فالطباق الحاصل بين لفظتي " تقدِّم" "تؤخِّر" خلق نوع من الإيقاع الموسيقي الناشئ من خصوصية اللفظين المستخدمين، وكذا الموقع الذي احتلّه كل واحد، حيث إنّ الأول وقع في حشو الشطر الأول واللفظ الثاني وقع عروضا للبيت الشعري، مما سمح هذا التباعد بين الكلمتين بفصلهما بلفظ" في الهوى" فخلق هذا الأمر إيقاعا موسيقيا عذبا. والمثال الآخر قول الشاعر{**من الكامل**}:

فَقَدَت مَلاَمِحَهَا الوُضَاء فَقَهقَهَت رِيحٌ تَغرُبُ فِي المدَى وَتُشرِقُ[2]

فالطباق في هذا المثال وقع بين" تغرب" و" تشرق" وجماليته اكتسبها من اللفظة الأخيرة التي استعملها الشاعر كلفظة للضرب وهي"تشرق". ومن خلال هذه الأمثلة التي صُغناها اتّضح مدى مساهمة هذا الجنس البديعي في تقديم الإضافة الإيقاعية للأبيات الشعرية، زيادة على ما تقدِّمه الأوزان العروضية والقافية من نغم موسيقي رنان، فهي تسهم كذلك في توفير الجو الموسيقي الذي يجلب انتباه القارئ أو السامع لهذه الأبيات. وهذه الأبيات التي أوردناها كشواهد للطباق ليست هي الشواهد الوحيدة لهذا الجنس البديعي، بل توجد كذلك شواهد أخرى أسهمت كلّها في توفير جو إيقاعي رنان يستمتع به كل متذوق للشعر العربي.

ومما تجدر الإشارة إليه في نهاية هذا الفصل أنّ (الغماري) قد عرف أهمية التكرار سواء تكرار الحروف أو تكرار الألفاظ أو تكرار العبارات، وكذا التصدير والطباق ودور كل هذه العناصر في الأداء الشعري، وتظهر مقدرة (الغماري) في كونه عرف الخصائص الصوتية للألفاظ واستطاع أن يوظِّفها توظيفا فنيًا بديعاً أثبتت من خلاله أن الوسائل البديعية على اختلافها، ليست زينة يستعملها أي شخص وفي أي مكان شاء كما يعتقد بعض المتشعررين، لأنّ سوء استعمال هذه العناصر يؤدي إلى قتل جمالية النص الشعري، بينما حسن استعمالها يؤدي بالضرورة إلى جعل العمل الشعري أكثر

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 137.

[2] المصدر نفسه، ص 71.

شاعرية، والنص الشعري الغماري أثرته هذه العناصر وعززت رؤيته الفنية في قصائد ديوانه" **أغنيات الورد والنّار**"واستوقفت كل قارئ أو مستمع لقصائد هذا الديوان وجعلته يستمتع بما تزخر به من إيقاع رنان وموسيقى عذبة.

خاتمة

بعد دراستي للبنية الإيقاعية في ديوان "أغنيات الورد والنار" للشاعر:(مصطفى محمد الغماري) مكّنني أن أستخلص جملة من النتائج أورد أهمها في النقاط الآتية:

1- لقد حافظ الشعر الجزائري الحديث على الطابع الموسيقي الوزني القديم، بالاعتماد على مقومات القصيدة العمودية من الوزن الرتيب والقافية المطّردة، المؤلفة للإيقاع والموسيقى الشعرية.

2- يعدّ الوزن من أعظم حدّ الشعر وأولاها به خصوصية، فالشعر لا يمكنه أن يسمى شعرا إلا إذا توافر عليه، فهو من يحدد ماهيته ويفصله عن بقية فنون القول الأخرى، باعتباره نظام يقوم على تعاقب منتظم للحركات والسواكن ممثلة في الحروف المتحركة والساكنة، ويكون هذا التعاقب أو التكرار منتظم بحيث لو اختل جزء لاختل معه بناء هذا الفن- الشعر- وتدخل هذه الحركات والسواكن في عناصر وزنية أخرى هي التفعيلات التي تعدّ الركن الأساسي في بناء البحور الشعرية، فأساس الشعر وركنه المركزي هو أن ينظم وفق نظام الأوزان الخليلية التي وضعها الخليل بن أحمد حتّى تكون طريقا يسلكه ويعمل به كل شاعر أراد لشعره أن يلقى صدى وقبولا لدى كل عارف ومتذوق للشعر.

3- إنّ الإيقاع هو تكرار منتظم ومنظم، إذ لا يتعلق بالشعر فقط وإنّما يشمل جميع مناحي الحياة، فالليل والنهار في تعاقبهما المنتظم يُنشِئان إيقاعا خاصا بهما، فالإيقاع إذن هو مصطلح عام، ولكنّه في الشعر يبدو أوضح منه في باقي العناصر الأخرى نظرا لكونه يتألف من جملة من العناصر سواء أكانت خارجية كالوزن والقافية أم داخلية كالتكرار والتصدير والطباق.

4- إنّ العلاقة التي تربط الوزن بالإيقاع هي علاقة احتواء إذ الوزن هو بمثابة الوتر الذي يدخل في تكوين الإيقاع، وينظمه ويعطيه صبغة شعرية وهوية من خلال الوحدات المتكررة التي تكون وفق نظام خاص يتميز به الشعر دون غيره من فنون القول، فالوزن بالنسبة للإيقاع بمثابة الآلة الموسيقية التي يخرج منها الصوت الجميل، كآلة العود مثلا فهي تمثل الإيقاع أما الوزن فهو أحد أوتار ذلك العود، إذ بفضله اكتسبت تلك الآلة الموسيقية ذلك الصوت الشجي الذي يأسر القلوب والأسماع.

5- إنّ الغماري في ديوانه "أغنيات الورد والنّار" التزم بالنظام الخليلي في بناء قصائده، مع قيامه ببعض التجديد، حيث دمج فيه بين الشعر القائم على نظام الشطرين والأوزان الشعرية الثابتة المتمثلة في البحور الخليلية، من خلال استعماله للبحر الكامل والبحر البسيط والبحر الخفيف مع مجزوء الكامل ومشطور البسيط، وكذا القافية المطّردة التي تزيد من إيقاعية القصيدة الشعرية، وهي لسان حال الشاعر إذ بفضلهما يستطيع القارئ أو السامع أن يحدد نفسية الشاعر والحالة التي كان عليها أثناء كتابته للقصيدة، وكذا الشعر الجديد القائم على وحدة التفعيلة المكررة على طول القصيدة الشعرية، إذ "التفعيلة" هي الوتر الذي عزف عليه الغماري في كتابة هذا النوع من القصائد.

6- إنّ الموسيقى الداخلية التي توافرت عليها قصائد ديوان "أغنيات الورد والنّار" غذّتها مختلف العناصر، التي رأى الغماري أنّ من شأنها أن تبرز الفاعلية الصوتية للعناصر اللغوية التي تتوافر عليها قصائد الديوان كالتكرار بأنواعه أي تكرار الحروف، وتكرار الكلمات، وتكرار العبارات، بالإضافة إلى التصدير والطباق، وكل ما رآه الغماري أنّه يصلح لأن يكون أداة طيّعة لتحقيق أكبر قدر ممكن من الموسيقية.

وأخيرا أرجو أن يكون هذا البحث لبنة جديدة من لبنات البحث العلمي، خاصة وأنّه يلقي الضوء على شاعر من الشعراء الجزائريين الذين أصبح لهم باع كبير في الحياة الأدبية في الجزائر، فمن هذا المنبر أدعوا الباحثين لأن يقوموا بدراسة شعر الغماري لأنّه شعر يستحق بذل الجهود.

كما أرجو من العلي القدير أن يهب هذا العمل القبول وأن يجعله خالصا لوجهه الكريم.

وصلّ اللهم وسلم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه إلى يوم الدين.

ثبت المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم:** برواية حفص عن عاصم.

❖ **قائمة المصادر:**

1- **مصطفى محمد الغماري،** أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،(د.ط) **1980**م.

❖ **قائمة المراجع:**

01- **إبراهيم أنيس:**

✓ موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط**2**،**1952**م.

02- **إبراهيم مصطفى الحمد:**

✓ فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، ط**1**، **2009**م.

03- **إلفت كمال الروبي:**

✓ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروتط**1**،**1983**م.

04- **إيمان محمد أمين خضر الكيلاني:**

✓ بدر شاكر السياب- دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط**1**، **2008**م.

05- **ابن رشيق القيرواني(أبو علي الحسن):**

✓ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج**1**، دار الجيل، سوريا، **ط5**، **1981**م.

06- ابن قتيبة:

✓ الشعر والشعراء، تح وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف،(د.ط)، **1966**م.

07- ابن منظور(جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم):

✓ لسان العرب، مجلد**13**،(ن، ه)، تح:عامر أحمد حيدر، راجعه:عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط**1**، **2003**م.

08- **أبو الفرج قدامه بن جعفر:**

✓ نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خَفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت،(د.ط)،(د.ت).

09- أبو الفتح عثمان بن جني:

✓ الخصائص، **ج3**، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، (د.ط)، **1957م**.

10- **أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري:**

✓ تهذيب اللغة، مجلد(**13**)، تح:أحمد عبد العليم البردوني، مراجعة: علي محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة،(د.ط)، **1964م**.

11- **أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري:**

✓ الوجه الجميل في علم الخليل، تح: هلال ناجي، عالم الكتب، بيروت، **ط1، 1998م**.

12- **أحمد رجائي:**

✓ أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، **ط11999م**.

13- **أحمد الهاشمي:**

✓ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، **ط11997م**.

14- **أنطونيوس بطرس:**

✓ الأدب- تعريفه- أنواعه- مذاهبه-، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، (د.ط)، **2005م**.

15- **ابتسام أحمد حمدان:**

✓ الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، **ط1، 1997م**.

16- **بوجمعة بوبعيو وآخرون:**

✓ توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، مطبعة المعارف، عنابة، **ط1، 2007م**.

17- **جمال الدين بن الشيخ:**

✓ الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، **ط1، 1996م**.

18- حازم القرطاجني(أبو الحسن حازم القرطاجني):

✓ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس **ط3، 2008م**.

19- **حازم علي كمال الدين:**

✓ القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، **1998م**.

20- حبيب مونسي:

✓ توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، (د.ت).

21- حسن ناظم:

✓ البنى الأسلوبية- دراسة في" أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، **ط2002،1م**.

22- **حسني عبد الجليل يوسف:**

✓ التمثيل الصوتي للمعاني-دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي-،الدار الثقافية للنشر، القاهرة، **ط1 ،1998م**.

23- **الخطيب التبريزي:**

✓ كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح:الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة،**ط3، 1994م**.

24- الخطيب القزويني:

✓ الإيضاح في علوم البلاغة- المعاني والبيان والبديع-، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

25- سيد البحراوي:

✓ الإيقاع في شعر السياب، مطابع الوادي الجديد، القاهرة، **ط1، 1996م**.

26- سلمان علوان العبيدي:

✓ البناء الفني في القصيدة الجديدة -قراءة في أعمال محمد مردان الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن**ط1، 2011م**.

27- سليمان البستاني:

✓ نظرية الشعر-مقدّمة ترجمة الإلياذة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، **ط3، 1996م**.

28- **سليمان فياض:**

✓ استخدامات الحروف العربية(معجميا،صوتيا،صرفيا،نحويا، كتابيا)، دار المريخ للنشر، الرياض، (د.ط) (د.ت).

29- السيوطي:

✓ المزهر في علوم اللغة وأنواعها،**ج2**، ضبطه: محمد أحمد جاد المولى وآخرون، دار إحياء الكتب العربية القاهرة،(د.ت)، (د.ط).

30- **صابر عبد الدايم:**

✓ موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، **ط3، 1993م**.

31- **صفاء خلوصي:**

✓ علم القافية، مطبعة المعارف، بغداد، (د.ط)، **1963م**.

32- **صلاح فضل:**

✓ أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، **1998م**.

33- **صلاح يوسف عبد القادر:**

✓ في العروض والإيقاع الشعري-دراسة تحليلية تطبيقية-، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة الجزائر، **ط1، 1997م**.

34-**ضياء الدين بن الأثير:**

✓ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، **ج2**، قدمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، **ط2، 1973م**.

35- **الطيب البكوش:**

✓ التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، المطبعة العربية، تونس، **ط3، 1992م**.

36- **فاتح علاّق:**

✓ في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، **ط2، 2008م**.

37- **فهد ناصر عاشور:**

✓ التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، **ط1، 2004م**.

38- **عبد الله درويش:**

✓ دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، **ط3، 1987م**.

39- **عبد الله الركيبي:**

✓ دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د.ط) ، (د.ت).

✓ الشعر الديني الجزائري الحديث-الشعر الديني الصوفي-، **ج1**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت).

40- **عبد الحكيم عبدون:**

✓ الموسيقى الشافية للبحور الصافية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، **ط1، 2007م**.

41- **عبد الرضا علي:**

✓ موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه-دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر-، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، **ط1، 1997م**.

42- **عبد الرحمن آلوجي:**

✓ الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، **ط1، 1989م**،

43- **عبد العزيز أحمد علام:**

✓ علم الصوتيات، مكتبة الرّشد، الرياض، (د.ط)، **2009م**.

44- **عبد اللطيف شريفي زبير دراقي:**

✓ محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، (د.ت).

45- **عبد الملك مرتاض:**

✓ الأدب الجزائري القديم-دراسة في الجذور-، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط) **2009م**.

46- **عثمان موافى:**

✓ في نظرية الأدب- من قضايا الشعر والنثر في النقد القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية، مصر،(د.ط)، **2000م**.

47- **علي يونس:**

✓ نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،(د.ط)، **1993م**.

48- عمر بن قينة:

✓ في الأدب الجزائري الحديث- تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، **1995م**.

49- **القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله ابن المحسن التنوخي:**

✓ كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، **ط2، 1978م**.

50- **كمال أبو ديب:**

✓ في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، **ط1، 1987م**.

✓ في البنية الإيقاعية للشعر العربي- نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن-، دار العلم للملايين، بيروت، **ط1، 1974م**.

51- **كمال بشر:**

✓ علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، **2000م**.

52- **مأمون عبد الحليم وجيه:**

✓ العروض والقافية- بين التراث والتجديد-، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، **ط1، 2007م**.

53- **محجوب موسى:**

✓ الميزان-علم العروض كما لم يعرض من قبل، مكتبة مدبولي، القاهرة،**ط1، 1997م**.

54- **مصطفى سويف:**

✓ الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت).

55- **محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب:**

✓ علوم البلاغة-البديع والبيان والمعاني-، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، (د.ط)، **2008م**.

56- **محمد بن سمينة:**

✓ في الأدب الجزائري الحديث- النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر مؤثراتها- بدايتها- مراحلها، مطبعة الكاهنة، الجزائر، (د.ط)، **2003م**.

57- **محمد بنيس:**

✓ الشعر العربي الحديث-بنياته وإبدالاته-**ج1**، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1 **1991م**.

58- **محمد صابر عبيد:**

✓ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية-حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات-، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، **2001م**.

59- **محمد الصالح الجابري:**

✓ الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل للنشر، **ط1، 2005م**.

60- **محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف:**

✓ النغم الشعري عند العرب، دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض،(د.ط)،**1987م**.

61- **محمد عبد المنعم خفاجي:**

✓ موسيقى الشعر وأوزانه-دراسات في الشعر العربي، الاتحاد التعاوني للطباعة، الرياض، (د.ط)، (د.ت).

62- **محمد علوان سالمان:**

✓ الإيقاع في شعر الحداثة-دراسة تطبيقية على دواوين- فاروق شوشة إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام-، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، إسكندرية، **ط1، 2008م**.

63- **محمد علي سلطاني:**

✓ البلاغة في فنونها، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، (د.ط)، **1980م**.

64- **محمد عوني عبد الرؤوف:**

✓ القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، (د.ط)،(د.ت).

65- **محمد العيد آل خليفة:**

✓ الديوان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،(د.ط)، **1967م**.

66- **محمد غنيمي هلال:**

✓ الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،(د.ط)، (د.ت).

✓ النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(د.ط)، **2001**.

67- محمد مندور:

✓ في الميزان الجديد، مؤسسات ع.بن عبد الله، تونس، **ط1، 1988م.**

68- **محمد ناصر:**

✓ الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط**2،2006**م.

69- مفدي زكريا:

✓ إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط**2، 1987م.**

70- **مقداد محمد شكر قاسم:**

✓ البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان،(د.ط)، **2007م.**

71- محمود مصطفى:

✓ أهدَى سبيل إلى عِلمَي الخليل العروض والقافية، تح: سعيد محمد اللحّام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط**1، 1996م.**

72- موسى الأحمدي نويوات (موسى بن محمد ابن الملياني الأحمدي):

✓ المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، منشورات السّهل، الجزائر،(د.ط)، **2009م.**

73- نازك الملائكة:

✓ قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط**3، 1997م.**

74- **يوسف إسماعيل:**

✓ بنية الإيقاع في الخطاب الشعري-قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين-، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط**1، 2004م.**

75- **يوسف حسين بكار:**

✓ بناء القصيدة في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، **ط2، 1989م.**

❖ **الرسائل الجامعية:**

1- البكاي أخذاري:

✓ قصيدة"قذى بعينيك" للخنساء- دراسة أسلوبية(رسالة جامعية)، الجزائر، **2004م/2005م**

2- قدور رحماني:

✓ بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي(رسالة جامعية)، الجزائر، **2005م/2006م**.

3- معاذ محمد عبد الهادي الحنفي:

✓ البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر-شعر الأسرى أنموذجا،(رسالة جامعية)، غزة، **2005م/2006م**.

❖ الدوريات والمجلات:

1- عز الدّين اسماعيل:

✓ فصول-مجلة النقد الأدبي قضايا الشعر العربي، العدد الرابع، المجلد الأول،**1401هـ_ 1981م**.

فهرس
الموضوعات

فهرس المحتويات

مقدمة أ–ث

الفصل الأول:
الشعر الجزائري الحديث وخصائصه الإيقاعية

تمهيد: 06

أولا– الوضع الثقافي والاجتماعي للجزائر في العصر الحديث 07

ثانيا– النهضة الأدبية في الجزائر 08

ثالثا– أنواع الشعر الجزائري 10

أ- الشعر الثوري 11

ب- الشعر الديني 12

ت- الشعر الوطني 14

ث- الشعر الرومانسي(الوجداني) 15

1. عنصر الطبيعة 16
2. الحديث عن الذات 17
3. الحب والمرأة 18

رابعا– خصائص الشعر الجزائري 19

خامسا–مفهوم الوزن 21

أ- لغة 21

ب- اصطلاحا 21

سادسا–مفهوم الإيقاع 26

أ- لغة 27

ب- اصطلاحا 29

سابعا_ العلاقة بين الوزن والإيقاع 31

الفصل الثاني
البنية العروضية في ديوان "أغنيات الورد والنّار"

تمهيد: 35

أولا– البحور الشعرية 36

1. البحر الكامل 39 39

2. البحر البسيط 42
3. البحر الخفيف 44
ثانيا–بنية البيت الشعري 45
ثالثا–إيقاع التدوير 47
رابعا–إيقاع الزحافات والعلل 51
خامسا–إيقاع القافية 62

الفصل الثالث
الإيقاع الداخلي في ديوان "أغنيات الورد والنّار".

تمهيد 72
أولا–مفهوم التكرار 74
أ- لغة 74
ب- اصطلاحا 74
ثانيا–إيقاع تكرار الحروف 75
ثالثا–إيقاع تكرار الكلمات 101
رابعا–إيقاع تكرار العبارات 112
خامسا–إيقاع التصدير 115
سادسا–إيقاع الطباق 118
خاتمة 122
ثبت المصادر والمراجع 125
فهرس المحتويات 135
ملخص

ملخص

ملخص بالعربية:

كان عنوان المذكرة الموسوم بـ: البنية الإيقاعية في ديوان" أغنيات الورد والنّار" لمصطفى محمد الغماري والذي حاولت من خلاله أن أجيل النظر بتأن وشمول في جوانب البنية الإيقاعية، وعنصرها الأساس الإيقاع الذي هو تكرار منتظم ومنظم، وهو مصطلح عام يتألف من جملة من العناصر سواء خارجية كالوزن الذي يعتبر من أعظم حد الشعر وأولاها به خصوصية، فلا يمكنه_الشعر_ أن يسمى كذلك ما لم يتوافر عليه، فهو من يحدد ماهيته ويفصله عن بقية فنون القول؛ باعتباره نظام يقوم على تعاقب منتظم للحركات والسواكن ممثلة في الحروف المتحركة والساكنة، وتدخل هذه الحركات والسواكن في عناصر وزنية أخرى هي التفعيلات التي تعد الركن الأساس في بناء البحور الشعرية، ويضاف إلى الوزن عنصر آخر هو القافية بنوعيها المطلقة والمقيدة؛ فهي كذلك أسهمت في خلق الإيقاع الموسيقي للأبيات الشعرية المكونة للقصيدة الغمارية.

أما عن العناصر الداخلية التي أسهمت في خلق الإيقاع فهي التكرار وهو إعادة اللفظ الواحد الدال على معنى واحد أكثر من مرة، وهو أنواع: "تكرار الحروف" ،"تكرار المفردات" وكذا "تكرار العبارات". أما العنصر الثاني الذي يكوّن الإيقاع الداخلي فهو التصدير ويعرف برد الأعجاز على الصدور وصوره أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر المصراع الثاني. ويضاف إلى هذين العنصرين الطباق وهو من المحسنات البديعية ويكون بالجمع بين الضدين في الكلام أو بيت الشعر.

وكل هذه العناصر توافرت في قصائد ديوان "أغنيات الورد والنار" حيث وظّفها الغماري وأحسن توظيفها فكانت قصائده تنضح بالشاعرية والموسيقى التي تطرب لهم الأسماع، وهذا الأمر لا يمكن أن يتوفر إلا لشاعر مبدع كمصطفى محمد الغماري.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الوزن، القافية، البيت الشعري، القصيدة، البحور الشعرية، التفعيلات، الزحافات، العلل.

Résumé :

Le titre de la thèse était marqué par : la structure rythmique dans la collection « les chansons de fleurs et de feu » de **Mustapha Mohamed El GHOMARI** par lequel j'ai tenté de d'examiner attentivement et globalement les aspects de la structure rythmique et son élément principal : le rythme, qui est une redondance régulière et ordonnée , c'est un terme générique composé d'un ensemble d'éléments soient externes telle la mesure qui est considérée parmi les premiers éléments suprêmes de caractérisation , il ne peut – le poème- être dénommé ainsi s'il n'en dispose pas ; c'est elle qui détermine son essence et le distingue du reste des arts du discours étant donné qu'il est un système basé sur la succession des mouvements et des consonnes représentés dans les lettres cinétiques et statiques ; ces mouvements et ces consonnes font parties dans d'autres éléments de mesure ; c'est les strophes qui sont considérées comme l'angle fondamental dans la construction des scansions poétiques ajouté à la mesure un autre élément qu'est la rime avec ses deux types la rime absolue et la rime restrictive ; elle a aussi contribué dans la création du rythme musical des vers poétiques constituants le poème Ghomarien.

Pour les éléments internes qui ont contribué dans la création du rythme, c'est la redondance et c'est la reprise, à plusieurs fois, d'une seule prononciation signifiant un seul sens, ce sont plusieurs genres : « la répétition des lettres », « la répétition des vocables » ainsi que « la répétition des expressions ». Concernant le deuxième élément qui constitue le rythme intérieur, il s'agit de l'export du vocabulaire qui consiste à la reprise d'un même terme au vers suivant ainsi que ses figures de style pour que soit l'un des deux vocables en fin de vers et l'autre au début, au milieu ou à la fin de la première partie ou au début de la seconde partie. Ajouté à ces deux éléments, la réplique qui est une forme stylistique et il en sera parla combinaison entre les deux contreparties en paroles et en vers poétique .

Et tous ces éléments sont disponibles dans les poèmes du recueil de «les chansons de fleurs et de feu » que El GHOMARI a employés et a bien su employés ; c'était des poèmes pleins de poésie et de musique dont l'audience est ravie de les écouter. Ce cas n'est disponible que chez un poète innovateur comme Mustapha Mohamed El GHOMARI .

Mots clés : Le rythme, la mesure, la rime, le vers poétique, le poème, scansions poétiques, les strophes, la progression ,les malaises.

Summary:

This work entitled « the rhythmic structure in Mustapha Mohammed Ghemari poetry "Songs of Roses and Fire" » in which, I tried to have an attentive look to the rhythmic structure aspects, essentially to rhythm as a principal element of poetry. Rythm is defined as a regular and structured repetition, it is a general term that consists on several elements, both external as meter which is considered one of the greatest poetry elements, poetry can not to be called as well without meter. It is the element that determines its form and distiguished it from the rest of the arts as a system based on a regular succession of movements and consonants represented by animated and static letters. These movements enter in the meter elements called « Tafiilat » that are the cornerstone of the poetry body. Added to the meter, another element is rhyme with its both types : absolute and restricted, it contributed also in creating the rhythm of music for poetry in Ghemari poems.

Repetition is another internal elements that contributed to the creation of the rhythm, repetition consists on repeating a single word with a single meaning more than once. There are many types: letter repetition, vocabulary repetition, as well as phrases repetition. The second element of rhythm is exportation, it consists on repeating « Aadjaz » to « Essadr » and the image that consists on making the last word on the « Sadr » in the first shutter or filling or at the end or the second shutter. To these two elements, is added aliteration as a kind of figures of style which consists on combining opposites in the speach or in poetry.

All of these elements are available in " Songs of Roses and Fire " that Ghemari employed in the best way, so his poems were overloaded of feelings and music that delights hearers. This can not be possible only for poets such as Mustapha Mohammed Ghemari.

Key words: rhythm, meter, rhyme, poem, poetic kinds, Tafiilat, Zahafat, Al Ilal.

تم بحمد الله